

# Nr 26/2015

W numerze:

Joanna Krupińska-Trzebiatowska Słowo od redaktora	2
Stanisław Dziedzic Danuta Michałowska. Wielka Dama przed październikową cenzurą	5
Andrzej Napiórkowski Chrześcijańska kultura ocali Europejczyków	18
Bolesław Faron "Lubię czuć drewno". Wspomnienia i refleksje o Jerzym Jakubowie i Jego dziele	25
Andrzej Bogunia-Paczyński Jak się poznali w Zakopanem	31
Janusz Janczy Sequitur - non sequitur o zawartości treści w formie. Rozważania przy okazji wystawy prof. Józefa Sękowskiego	35
Marek Sołtysik Przeżyty. Strefa czystego życia. O malarstwie Janusza J. Trzebiatowskiego	38
Stanisław Czerniak Wiersze	40
Stanisław Czerniak Prasens a kondycja ludzka. Liryka jako laboratorium filozoficzne	41
Tadeusz Śliwiak Wiersze	52
Stanisław Stabro Tadeusz Śliwiak - powrót poety	53
Krzysztof Andrzej Jeżewski Wiersze	58
Dominique Sila Khan Rejony wielkiej metafizyki. Wokół "Muzyki" Krzysztofa Andrzeja Jeżewskiego	59
Maya Noval Wiersze	64
Karthleen Raine Wiersze	65
Kazimierz Świegocki Morze utracone	66
Danuta Sułkowska W poszukiwaniu prawdy	69
Ignacy S. Fiut Tożsamość światów literackich Juliana Kawalca	72
Barbara Korta-Wyrzycka Bezdomni kochankowie	80
Sebastian Ryś Kiedy zupa rybna smakuje jak nigdy dotąd	82
Izabela Jutrzenka-Trzebiatowska Przesłanie nadziei pod batutą Moniki Bachowskiej	85

A

D

Y

R

B

Y

H



1990 - 2015



## Słowo od redaktora

Szanowni Państwo,

Stowarzyszenie Twórcze POLART obchodzi 25-lecie swojego istnienia, co skłania do podsumowania jego dorobku. Można go mierzyć ilością zorganizowanych spotkań, a że te odbywały się minimum dwa razy do roku, ich liczba znacznie przekroczyła pięćdziesiąt. Pięćdziesiąt walnych - wiosennych i jesiennych - zgromadzeń na przestrzeni ćwierć wieku oraz siedemnaście Wielkich Salonów Sztuki dedykowanych współczesnemu malarstwu i rzeźbie, w których każdorazowo brało udział co najmniej dwudziestu najwybitniejszych polskich twórców. Doliczając do tego liczne spotkania autorskie – Salony Poezji i Salony Prozy z udziałem takich osobistości jak Julian Kawalec czy Adam Zieliński – oraz koncerty, a także aukcje dzieł sztuki, można stwierdzić, że początkowo nieliczne grono osiemnastu artystów założycieli zrealizowało swój cel. Z czasem liczba „współwyznawców”, których połączyła miłość do tego co piękne, przekroczyła setkę, a jednocześnie narodziła się idea międzynarodowego festiwalu i współpracy z Polonią.

Zapoczątkowany wiosną 2013 recitalem Izabeli Jutrzenka-Trzebiatowskiej w Arendal w Norwegii, I Międzynarodowy Festiwal *Związki pomiędzy kulturą Południa a Północy - Schubert - Chopin - Grieg - wzajemne inspiracje i rezonans w malarstwie i literaturze* zaowocował ogromną wystawą XVI POLART ART EXHIBITION pokazaną najpierw w Domu Polonii w Krakowie, a następnie we Wrocławiu i w Wiedniu. Druga edycja festiwalu w 2014 roku przyniosła kolejny Wielki Salon Sztuki zaprezentowany w Komorze Drozdowice w ramach współpracy z Kopalnią Soli "Wieliczka", a co ważniejsze doprowadziła do zawiązania trwałego partnerstwa z Polsko-Austriackim Towarzystwem Kulturalnym TAKT. Wystawom towarzyszył cykl koncertów i spotkań autorskich w kraju i za granicą, a wzięli w nim udział artyści od lat przebywający na emigracji (Maria Jaworska, Krzysztof Piotrowski, Karl Grenzler, Joanna Janda), a także przedstawiciele młodego pokolenia Polaków urodzonych już na obcej ziemi (Kathrin Buczak). Trzecia z kolei edycja naszego festiwalu rozpocznie się 21 czerwca 2015 roku wystawą malarstwa Kai Soleckiej w Rubinstein Residence, a 26 czerwca podczas wieczoru literackiego na Kazimierzu prezentować będą swoje wiersze Krzysztof Jeżewski mieszkający w Paryżu oraz filipińska poetka Maya Noval. W lipcu zaś na organach Bazyliki Na Skalce zagra Maciej Zborowski z Liechtensteinu, a we wrześniu na zaproszenie Polskiego Stowarzyszenia Kulturalnego im. Józefa Bema na Węgrzech, wystąpi z recitalem Chopinowskim w Budapeszcie Izabela Jutrzenka-Trzebiatowska.

Złatwością można prześledzić kolejne etapy rozwoju POLART-u biorąc do ręki *HYBRYDE*, pismo artystyczno-literackie, którego pierwszy numer ukazał się na przełomie 1998 i 1999 roku pod redakcją Andrzeja Pollo, który pomimo że przeszedł na drugą stronę cienia, pozostawił po sobie trwały ślad w postaci jedynej kolorowej okładki przedstawiającej w formie mandali zodiakalne koło życia. Pomimo ograniczeń finansowych, wydawana w formie czasopisma naukowego *HYBRYDA*, rozwinęła skrzydła stając się znaczącym głosem pisarzy i poetów, recenzentów; krytyków literatury i sztuki. W naszym archiwum zachował się bogaty materiał zdjęciowy, który w części zawdzięczamy nieżyjącej również od lat Jadwidze Rubiś. W jej obiektywie znalazły się zgromadzenia organizowane niegdyś w Nowohuckim Centrum Kultury, w Galerii Piano Nobile oraz w wielu innych nad wyraz atrakcyjnych miejscach, jak choćby w dworku Lorenza w Lanckoronie.

Nie stawia się na nasz apel z okazji 25-lecia POLART-u jego współzałożyciele Eugenia i Zbigniew Zdebscy, członkowie Jerzy Haber, Irena Wolen, Jan Grochowski, czy wreszcie znany aktor i malarz w jednej osobie Krzysztof Litwin. Pamiętamy o pisarzu tworzącym na emigracji Adamie Zielińskim oraz niedawno zmarłym nestorze naszego stowarzyszenia Julianie Kawalcu i Jego małżonce Irenie Wierzbanowskiej-Kawalec, o którego twórczości szeroko pisze w tym numerze *HYBRYDY* Ignacy S. Fiut. Nie sposób wymienić tych wszystkich, którzy umarli choć bez wątplenia pozostali w pamięci żywych. Żywa również pozostała idea POLART-u, wokół której skonsolidowało się liczne grono artystów i miłośników Trzech Muz.

Moim rozważaniom towarzyszy niestety smutna refleksja, że żadne, nawet najdalej idące działania wszelkiego rodzaju stowarzyszeń i związków twórczych, a nie tylko POLART-u, na rzecz promowania sztuki najnowszej, nie zapewnią niezbędnych warunków dla jej kultywowania. Nie będzie dzieła bez twórcy, a ten niestety w postkomunistycznym państwie pozostaje niezauważony, zupełnie tak jakby społeczeństwo dojrzałe do demokracji i wolnorynkowej gospodarki zapomniało, że o tożsamości narodu decyduje jego kultura. Dawny poeta był mistykiem, czarodziejem, magiem i kapłanem w jednej osobie, a jego słowo posiadało moc zaklęcia, w czasach romantyzmu wieszczem przemawiającym w imieniu narodu i wzywającym go do walki o niepodległość, a dzisiaj trzeba cudu, aby ktokolwiek wziął do ręki książkę poetycką, a jeszcze większego, aby w ogóle została wydana. Merkantylizacja rynku wydawniczego sprawiła, że o tym co się wydaje decyduje pieniądź, a wydawnictwa twardo stają na stanowisku, że decydujące są w tym zakresie wyniki badań rynku, a nie wartości literackie proponowanych im utworów. Co więcej, wydawanej współcześnie polskiej literatury nie tłumaczy się na języki obce i nie promuje jej za granicą. Zawód literata funkcjonujący przed wojną zniknął bezpowrotnie

z mapy wykonywanych zawodów i mało kto dzisiaj jest w stanie utrzymać się z pisania prozy nie mówiąc już o poezji. O skali i wadze problemu świadczy wiersz Jerzego Harasymowicza „za co jutro kupimy chleb”. Rozpatrując go, należy mieć na uwadze fakt, że zarówno Związek Literatów Polskich jak i Stowarzyszenie Pisarzy Polskich utraciły niegdyś rangę związków zawodowych i nikt się dzisiaj z nimi nie liczy i co gorsza, już nikt nawet z tego powodu nie protestuje, a rozłam w środowisku literackim dodatkowo sprzyja ignorowaniu przez władze potrzeb środowisk twórczych.

Z drugiej strony wyrastają, jak grzyby po deszczu, coraz to nowe konkursy ofert na styku działań organizacji pozarządowych i organów państwowych, począwszy od gminnych a na rządowych kończąc, które sypią pieniędzmi na tzw. kulturę, stymulując swoistego rodzaju wyścig szczurów. I choć z gryzoniem tym mam niewiele wspólnego, oświadczenie straciłam mnóstwo czasu na wypełnianie, mniej lub bardziej, skomplikowanych formularzy aplikacyjnych. Dwukrotnie Ministra Spraw Zagranicznych, proponując zorganizowanie w ramach Międzynarodowego Festiwalu *Związki pomiędzy kulturą Południa a Północy - Schubert - Chopin - Grieg - wzajemne inspiracje i rezonans w malarstwie i literaturze* wystawy polskiego malarstwa i rzeźby oraz cykli koncertów i spotkań poetyckich w Budapeszcie i w Wiedniu. Niestety projekt ten nie wzbudził zainteresowania ani w 2012, ani w 2014 roku, lecz pomimo to dwie edycje Festiwalu udało się nam zrealizować własnym sumptem. Podobnie rzecz się miała z ofertami złożonymi w Urzędzie Marszałkowskim w ramach konkursu „Mecenat Małopolski”, gdzie tylko w 2015 roku rozdysponowano 2 700 000 złotych wśród 214 beneficjentów (na 539 złożonych wniosków, z których 134 odrzucono z przyczyn formalnych). Żaden z urzędów nie przychylił się też do wniosku o wsparcie jubileuszu 25-lecia POLART-u, stając najwyraźniej na stanowisku, że stowarzyszenia, których liczba systematycznie przybywa, mają radzić sobie same! Sytuacja wydaje się bez wyjścia i przypomina swoistego rodzaju błędne koło, co nie oznacza, że obchodów jubileuszowych POLART-u nie będzie. Zorganizowane jesienią wpiszą się w III Międzynarodowy Festiwal *Związki pomiędzy kulturą Południa a Północy - Schubert - Chopin - Grieg - wzajemne inspiracje i rezonans w malarstwie i literaturze*, jako należne tym wszystkim, którzy na przestrzeni minionych dwudziestu pięciu lat działali na rzecz wspólnoty, organizując wystawy, koncerty i spotkania literackie oraz biorąc w nich aktywny udział. Im też pragnę w tym miejscu złożyć gorące podziękowania. Dziękuję też Autorom, których teksty złożyły się na niniejszy jubileuszowy numer *HYBRYDY*, jej Czytelnikom zaś życzę miłej lektury.

Joanna Krupińska-Trzebiatowska



14 stycznia 2015 Walne Zgromadzenie Członków, któremu przewodniczył prezes honorowy Janusz Trzebiatowski dokonało wyboru nowych władz Stowarzyszenia Twórczego POLART. W skład Zarządu weszli: Stefan Dousa jako wiceprezes - na zdjęciu pierwszy od prawej - dalej: Marta Patena w miejsce ustępującej Zdzisławy Tołoczko, Renata Bonczar, Jerzy Nowakowski w roli wiceprezesa, Jan Poprawa, Ferdynand Nawratil jako sekretarz. Ponadto Józef Mędrala, Franciszek Gałuszka jako skarbnik i Andrzej Ziębliński również jako wiceprezes (wszyscy trzej na zdjęciu poniżej). A ponadto Bolesław Faron i Józef Lipiec.



Na czele Zarządu stanęła ponownie Joanna Krupińska-Trzebiatowska.

W składzie nowo wybranej Komisji Rewizyjnej znalazły się panie: Ewa Okoń-Horodyńska, dwie prawniczki Joanna Greguła i Janina Mędrala oraz Marzena Pierścionek, notabene z wielką gościnnością i nie po raz pierwszy podejmująca POLART w pełnych uroku wnętrzach Rubinstein Residence przy ul. Szerokiej w Krakowie. Przyjęto w poczet członków prof. Józefa Bożyszkowskiego, Jerzego Stryjniaka, znakomitego pianistę i prezesa Chopin Society of New York oraz grafika Zbigniewa Latałę. W czasie obrad powracała kwestia planów na przyszłość w aspekcie kondycji finansowej i możliwości pozyskiwania nowych środków, a w tym także unijnych, na dalszą działalność, a w szczególności na obchody 25-lecia Stowarzyszenia. Podkreślano, że z tej okazji powinien się odbyć koncert jubileuszowy wraz z wystawą towarzyszącą i aukcją dzieł sztuki w ramach odpłatnej działalności statutowej, skoro dopuszcza ją znowelizowana ustawa *O działalności pożytku publicznego i o wolontariacie*. Część artystyczną, tradycyjnie już towarzyszącą zgromadzeniu, wypełniły Bożena Zawiślak-Dolny i Renata Żelobowska-Orzechowska (na zdjęciu powyżej).



(Red.)

STANISŁAW DZIEDZIC



## DANUTA MICHAŁOWSKA. WIELKA DAMA PRZED PAŹDZIERNIKOWĄ CENZURĄ

W niemroźne, słoneczne południe, 16 stycznia 2015 r., pożegnał Kraków wybitną artystkę polskiej sceny, prof. Danutę Michałowską. Artystka zmarła w Krakowie 11 stycznia, w wieku 92 lat. Uroczystości pogrzebowe w kościele SS Norbertanek, którym przewodniczył metropolita krakowski kard. Stanisław Dziwisz, a następnie na cmentarzu Salwatorskim, zgromadziły tłumy krakowian i przyjezdnych, wielbicieli jej talentu, przedstawiciele środowisk artystycznych z całego kraju, w tym licznych Jej wychowanków o prominentnych dziś w świecie sztuki teatralnej nazwiskach.

Choć życie zdaje się zaprzeczać przeświadczeniu, iż nie ma osób niezastąpionych, byliśmy przekonani, iż wraz z odejściem Danuty Michałowskiej, odchodzi, kończy się ważny rozdział krakowskiej sztuki teatralnej, nie bez powodu zwanej wręcz krakowską szkołą, odmiennej od innych, w niemałym stopniu wyniesionej z ducha rapsodyzmu, ale twórczo posiłkującej się najlepszymi zdobyczami wiedzy i praktyki teatralnej. Nie bez powodu właśnie w artystycznych i dydaktycznych dokonaniach Danuty Michałowskiej postrzegano jeden z filarów tak pojętego charakteru kształcenia w zakresie aktorstwa i reżyserii teatralnej.

Rada Miasta Krakowa w uznaniu tych zasług Danuty Michałowskiej przyznała Jej w 2008 r., na wniosek Prezydenta Jacka Majchrowskiego, godność Honorowego Obywatela Stołecznego Królewskiego Miasta Krakowa.

Życie artystki, wybitnej i w swej zawodowej misji konsekwentnej, pełne było antynomii i niełatwych wyzwań.

„Uważana powszechnie – stwierdza Jacek Popiel w książce „Teatr Danuty Michałowskiej. Od *Króla Ducha* do *Tryptyku rzymskiego*” – za najwybitniejszą w Polsce mistrzynię słowa estradowego, genialną artystkę sztuki recytacji, była zapraszana do udziału w wielu wydarzeniach, nie tylko muzycznych. Występowała z najlepszymi zespołami filharmonicznymi i wybitnymi muzykami. Zabiegano o jej uczestnictwo w ważnych uroczystościach rocznicowych”<sup>1</sup>.

Ale w jej artystycznym życiorysie, nawet wówczas, gdy osiągnęła – pełnię profesjonalizmu scenicznego i interpretacyjnego, gdy jej nazwisko z wyrazami najwyższego uznania wypowiadały osoby o uznanym autorytecie, były okresy zaskakujących przemilczeń, braku profesjonalnej oceny dokonań i warsztatu. Uznaniu ze strony publiczności towarzyszyło nierzadko milczenie krytyki artystycznej.

I któż wreszcie z osób zainteresowanych tą sferą aktywności twórczej, mógł, zasłyszawszy słowa Jana Pawła II, wypowiedziane do artystów i środowisk naukowych, na Skałce, 8 czerwca 1979 r. przejść obok tak bezprecedensowej papieskiej wypowiedzi, pełnej najwyższego uznania wobec krakowskiej artystki?: „A moim największym pragnieniem jest usłyszeć, chociażby na taśmie, recytacje Danuty Michałowskiej”<sup>2</sup>.



Kim była? Jakie były drogi artystycznych dokonań Danuty Michałowskiej?

Artystka całe swoje życie zawodowe związała z Krakowem, w którym przyszła na świat 7.01. 1923 r., w rodzinie Narcyza i Jadwigi Michałowskich. Żywe tam były rodzinne tradycje teatralne, wprawdzie chronologicznie dość odległe, ale dla samego Krakowa znaczące. Naukę z zakresu szkoły podstawowej odbywała w elitarniej szkole im. Józefy Joteyko przy ul. Podwale 6. Wśród koleżanek Michałowskiej w szkolnych ławach zasiadały m.in.: Alina – córka Władysława Beliny-Prażmowskiego, twórcy kawalerii legionowej, w latach 1931 – 1933 prezydenta Miasta Krakowa; córka generała Maurycego Smorawińskiego – Maria; Małgorzata Stanisławska, córka profesora Jana Stanisławskiego, twórcy „Wielkiego słownika polsko-angielskiego” oraz Wisława Szymborska, córka zarządcy dóbr zakopiańskich i kórnickich hr. Zamoyskich. Na kierunki rozwoju zainteresowań literackich i recytatorskich Michałowskiej ogromny wpływ miała jej matka, a także środowisko artystyczne i literackie Krakowa, z którym rodzina utrzymywała bliskie kontakty. Już w szkole powszechnej występowała często podczas okolicznościowych poranków i akademii, zdobywając sobie coraz szersze uznanie. Tymczasem środowiskowy rozgłos natenczas bardzo młodej, ale zdradzającej wybitny talent recytatorski oraz umiejętności aktorskie stawał się coraz szerszy, Michałowska zwyciężała na międzyszkolnych eliminacjach konkursów recytatorskich, zapraszano ją coraz powszechniej do udziału w spotkaniach literackich czy okolicznościowych wieczorach poetyckich.

„Michałowska – stwierdza Jacek Popiel – mimo fascynacji Rychterówną i Ordonówną, w duchu jednak

marzyła, że w przyszłości będzie „wielką tragiczką”, może tak sławną, jak w latach Młodej Polski i dwudziestolecia międzywojennego była Stanisława Wysocka. Być może to jej postać widziała przed sobą, grając Rożę we własnej inscenizacji fragmentów „Lilli Wenedy” Juliusza Słowackiego na scenie Gimnazjum im. Królowej Wandy. Zafascynowana była aktorstwem Juliusza Osterwy, Stefana Jaracza, Zofii Jarszewskiej. Dalsza kariera artystyczna, realizowana już pod kierunkiem Kotlarczyka, ukształtuje całkiem odmienny od śnionych w gimnazjum portret aktorki. Michałowska zostanie na długie lata zamknięta – jak sama wspominała – w kręgu ról *dziewczęco-lirycznych*”<sup>3</sup>.

W okresie gimnazjalnym (gimnazjum im. Królowej Wandy) występowała – na prośbę starszych kolegów – poetów, czytając bądź recytując z pamięci ich wiersze podczas wieczorów autorskich. Podczas jednego z tego typu spotkań, 15 października 1938 r. w sali Błękitnej Domu Katolickiego (obecnie gmach Filharmonii) spotkała po raz pierwszy młodego poetę Karola Wojtyłę. Oprócz Wojtyły, w wieczorze „Drogą topolowy most” występowali jego koledzy z pierwszego roku polonistyki uniwersyteckiej: Jerzy Bober, Jerzy Kałamacki i Tadeusz Kwiatkowski.

„Byłam na tym wieczorze – napisze Michałowska po latach – i wtedy właśnie po raz pierwszy zobaczyłam i usłyszałam Karola Wojtyłę. Nie sposób było go nie zapamiętać. Nie tylko dlatego, że był jedynym „nowym”; tamci, Kwiatkowski, Bober, Kałamacki – byli z Krakowa, już w latach gimnazjalnych urządzali takie spotkania autorskie, a ja niejednokrotnie czytałam ich wiersze. (...) Karol Wojtyła (...) sam czytał swoje wiersze. Czytał pięknym, ciepłym głosem, ale to nie był głos śpiewaka czy aktora – jego głos brzmiał niesłychanie naturalnie, miał niepowtarzalną barwę”<sup>4</sup>.

We wrześniu 1939 r. podjęła naukę w pierwszej klasie licealnej o profilu humanistycznym, ale już w listopadzie, gdy szkoły średnie, z nakazu władz okupacyjnych zostały zamknięte, zmuszona była przerwać - przynajmniej tymczasowo - edukację. Tymczasowo, bo rychło wraz z koleżankami stworzyła grupę tajnego nauczania. Konspiracyjną edukację łączyła Michałowska z posadą maszynistki w centrali Związku Spółdzielni Spożywców „Społem”. Z instytucją tą była związana zawodowo aż do lutego 1945 r. Gdy w Krakowie i w całym okupowanym kraju trwał terror, wielu ludzi, także młodego pokolenia, łączyło wiarę w moc przetrwania z wiarą w moc sztuki. Tę wiarę podzielała Danuta Michałowska, tymi kategoriami myślał najzupełniej niezależnie Karol Wojtyła i jego starszy o kilkanaście lat przyjaciel, Mieczysław Kotlarczyk, mieszkający natenczas w Wadowicach, który w liście do Wojtyły, w październiku 1939 r. stwierdzał wręcz:

„Wierzę, że ta straszliwa chwila, w jakiej wszyscy się znaleźliśmy, nie zniszczyła wszystkiego. Miłość wielkiej sztuki trwa, zwycięży i ... zatriumfuje. Polska będzie, Lolusiu, będzie prędzej niż nam się wydaje... a my będziemy awangardą Jej najszlachetniejszej Sztuki, Jej Teatru. Jej Słowa. Będziemy!”<sup>5</sup>

Artystyczna droga Danuty Michałowskiej w pierwszych latach drugiej wojny światowej, związana była rychło z grupą starszych od niej kolegów Karola Wojtyły z polonistyki uniwersyteckiej. W sierpniu 1940 r. Michałowska dołączyła do grupy „rozbitków” Studia Dramatycznego 39, którą u początków działalności już w październiku 1939 r. stanowili: Karol Wojtyła, Juliusz Kydryński i Tadeusz Kwiatkowski, prowadzący wspólnie działalność teatralną, z konieczności w formule bardzo oszczędnej, pod kierunkiem Tadeusza Kudlińskiego, a od wiosny 1940 r. - także Juliusza Osterwy. Spotkania odbywały się w ścisłej konspiracji, w mieszkaniach prywatnych. Z udziałem Michałowskiej, z inspiracji Osterwy przystąpili młodzi adepci do czytania rolami fragmentów dramatu Stefana Żeromskiego „Uciekła mi przepióreczka”. Ostatecznie, po wstępnych próbach i konsultacjach z Osterwą zespół przygotował drugi akt, w którym w roli Przełęckiego miał wystąpić Juliusz Kydryński, Doroty Smugoniowej - Danuta Michałowska, a Smugonia - Karol Wojtyła. Wojtyła reżyserował całość. Po premierze, która odbyła się w mieszkaniu Kydryńskich przy ul. Felicjanek 10 - Juliusz Osterwa nie szczędził słów zachwytu w odniesieniu do gry oraz możliwości aktorskich Danuty Michałowskiej i Karola Wojtyły. Po którymś ze spektakli, miał im powiedzieć, że z ich osobami wiąże zawodowe nadzieje sceniczne w Teatrze im. Juliusza Słowackiego, nie tylko w zamierzonej tam przez Osterwę „Przepióreczce”, ale i w stałych kontraktach aktorskich obojga adeptów.

„Przepióreczka” - wspominała po latach Danuta Michałowska - to ważny etap w moim życiu artystycznym,

a Juliusz Osterwa, który zamierzał po wyzwoleniu otworzyć sezon w Teatrze im. J. Słowackiego, właśnie tym dramatem, chciał, abym to ja z nim grała w owym, inaugurującym pierwszy powojenny sezon, polskim spektaklu. (...) Plan Osterwy się nie powiódł. On sam spostrzegłszy mnie jednego wieczora (1945) za kulisami, kiedy właśnie zszedł ze sceny w kostiumie Przełęckiego, powiedział z jakimś szczególnym odcieniem żalu: *moja przepióreczka uciekła mi...* i zapytał, dlaczego się nie zgłosiłam... (...) moje miejsce było widocznie gdzie indziej; zawsze jakieś przypadki sterowały moim losem wbrew prostej logice”<sup>6</sup>.

W następnych okupacyjnych miesiącach uczestniczyła w przygotowaniu „Nocy tysiącznej drugiej” Norwida w reżyserii Karola Wojtyły (rola Damy), a początkiem 1945 r. - wybranych scen z „Wesela” (Panna Młoda). Z inicjatywy Osterwy zespół przystąpił następnie do pracy nad spektaklem „Miguela Manary” Oskara Miłozza, w którym Michałowskiej powierzona została rola Girolamy. Wskutek zagrożenia okupacyjnego i aresztowania jednego z członków zespołu, odstąpiono od dalszych prób. Z kolei jednoaktówka „Fajka Kopernika”, pióra Juliusza Kydryńskiego, którą on dedykował Danucie Michałowskiej, miała być wystawiona w konkretnej, ustalonej przez autora obsadzie. I ta premiera, zaplanowana przez Tadeusza Kudlińskiego do wystawienia przed szerszą publicznością, na scenie, a nie w mieszkaniu, na skutek zagrożenia wojennego nie doszła do skutku. Michałowska miała w niej wystąpić w roli Marii, Wojtyła - jako Mizantrop, a Kydryński w roli Poety.

Rok 1941 był dla osiemnastoletniej Danuty Michałowskiej wyjątkowo znaczący. Wiosną zdawała egzaminy maturalne z wszystkich przedmiotów; latem rozpoczęła się jej przygoda rapsodyczna, a jesienią podjęła studia, najpierw sławistyczne, rychło jednak zamienione na polonistykę, na tajnych kompletach Uniwersytetu Jagiellońskiego. Uczęszczała na konspiracyjne wykłady i ćwiczenia prowadzone przez wybitnych uczonych - m.in.: Zenona Klemensiewicza, Mieczysława Małeckiego, Franciszka Sławskiego, Kazimierza Wykę, Stanisława Pigionia, Kazimierza Nitscha, Juliana Krzyżanowskiego. W jej mieszkaniu przy ul. Szlak 21 tajne zajęcia uniwersyteckie ze studentami prowadzili m.in. Kazimierz Nitsch, Ludwik Kamykowski i Tadeusz Lehr-Spławiński. W gronie koleżeńskim z tajnych kompletów byli m.in. przyszli profesorowie: Alfred Zaręba i jego żona Maria, Zbigniew Gołąb, aktor Roman Stankiewicz oraz przyjaciółka ze szkoły powszechnej Maria Stanisławska.

Sierpniowe spotkanie grupy z Mieczysławem Kotlarczykiem, w którym Michałowska wzięła udział na osobiste zaproszenie Karola Wojtyły, było w istocie dniem narodzin nowego zespołu, w którym pełne kierownictwo artystyczne i organizacyjne przejął przybyły przed paroma tygodniami do [Krakowa] Mieczysław Kotlarczyk. Dla Danuty Michałowskiej, która w zespole Kotlarczyka w stopniu niezrównanym zdoła w przyszłości twórczo wykształcić umiejętność niesienia idei

słowa, jako nowatorski styl zwany z czasem rapsodycznym i - obok samego Kotlarczyka - z pierwotnej grupy pozostanie w nim najdłużej, bo całe 20 lat (wliczając tu 3 letni okres niebytu teatru Rapsodycznego w latach 1953 - 56) będzie to okres nader znaczący, zarówno ze względów zarówno zawodowych, jak i osobistych.

Kotlarczyk szybko rozeznał możliwości artystyczne przyprowadzonego przez Karola Wojtyłę zespołu, zapraszając do pracy nad rapsodami „Króla - Ducha” tylko kilka osób. Byli to: Halina Królikiewicz, Krystyna Dębowska, Danuta Michałowska i Karol Wojtyła, zapewniając sobie obok obowiązków inscenizacyjnych i reżyserskich także znaczące partie aktorskie. W Teatrze Rapsodycznym Mieczysław Kotlarczyk kreował postaci wiodące, Karol Wojtyła był zazwyczaj jego adwersarzem, Danuta Michałowska dominowała w partiach lirycznych, Krystyna Dębowska - w partiach dramatycznych, a Halina Królikiewiczówna na ogół przekazywała „treści racjonalne”. W okresie okupacyjnym zespół Kotlarczyka przygotował siedem premier. Próby odbywano w mieszkaniach prywatnych, w mieszkaniach też odbywały się spektakle, na które zapraszano z konieczności nader wąskie grono gości. Byli nimi głównie profesorowie krakowskich uczelni, pisarze, artyści i inne osoby zaprzyjaźnione z zespołem.

„Michałowska - stwierdza Jacek Popiel - do momentu zetknięcia się z Kotlarczykiem marzyła o teatrze dramatycznym. Kotlarczyk zaproponował całkiem odmienną wizję teatru, opartą na wyrzeczeniu się teatralności i całkowitym skupieniu na słowie. Michałowska dała się dość szybko przekonać do nowej wizji teatru, głównie dlatego, że zawsze interpretowanie poezji sprawiało jej wielką przyjemność. A w przypadku wykonywania utworów lirycznych, prozy poetyckiej, sposób artystycznego wypowiedzenia słowa był kluczem do osiągnięcia sukcesu.”<sup>7</sup>

Wybór „Króla - Ducha” Juliusza Słowackiego można by uznać za konsekwencję realizacji poglądów estetycznych i historiozoficznych Mieczysława Kotlarczyka. Właśnie Kotlarczyk po latach stwierdzał, że Teatr Rapsodyczny narodził się „z zachwyty nad oktawami rapsodu Słowackiego”<sup>8</sup>.

Danuta Michałowska uczestniczyła we wszystkich konspiracyjnych premierach i spektaklach zespołu teatralnego Mieczysława Kotlarczyka. Szczególną aktywność organizacyjną i artystyczną zespół wykazał w 1942 roku. W samym pierwszym półroczu odbyły się aż trzy premiery: „Beniowskiego” Juliusza Słowackiego, „Hymnów” Jana Kasprowicza i „Godziny Wyspiańskiego”, a jesienią kolejne dwie - „Portret Artysty” wg Cypriana Kamila Norwida i „Pan Tadeusz” Adama Mickiewicza. W marcu 1943 r. odbyła się ostatnia premiera rapsodyków - „Samuel Zborowski” Juliusza Słowackiego, a po niej, mimo zaawansowanych przygotowań - do kolejnych premier już nie doszło.<sup>9</sup> Złożyły się na to wypadki wojenne, ale i fakt odejścia z zespołu Karola Wojtyły, który był dotąd jego filarem. Wojtyła pozostał zawsze wiernym, stronnikiem tej idei teatru i zawsze, bez względu

na funkcje kościelne, dostępnymi sobie środkami go wspierał, a kiedy była taka potrzeba, stawał otwarcie w obronie Teatru Rapsodycznego.

W warunkach powojennych zespół Mieczysława Kotlarczyka podjął - w szerszym już składzie - oficjalną działalność, początkowo jako placówka miejska, a z czasem państwowa. O ile wkrótce po ustaniu działań wojennych władze oświatowe uznały Teatr Rapsodyczny za teatr szkolny, obowiązkowy w szkolnej edukacji, to już we wrześniu 1946 r. uchwała ta została anulowana, a samemu Mieczysławowi Kotlarczykowi zarzucono, iż lansuje dzieła przebrzmiałe i trudne, pióra Słowackiego czy Wyspiańskiego. Wkrótce stawiane zarzuty w tym względzie będą coraz bardziej brutalne, nie tylko w odniesieniu do linii repertuarowej, ale i wyrazu artystycznego. Klasyka literatury polskiej, a z czasem na coraz skalę także europejskiej, po którą Teatr Rapsodyczny sięgał po ogłoszeniu doktryny realizmu socjalistycznego, jako jedynie pożądanej i właściwej w nowej rzeczywistości ustrojowej, była przez władze traktowana jako wroga ideologicznie.

Zanim doszło do eskalacji walki o byt i kształt artystyczny Teatru Rapsodycznego, jego linię repertuarową i interpretację ideową inscenizowanych dzieł, w życiu Danuty Michałowskiej, zdobywającej coraz większy rozgłos i uznanie, zaczęły pojawiać się pierwsze rysy, często istotne i głębokie. Jedną z nich powiązana była z pragnieniem ukończenia studiów polonistycznych. Mimo ogromnego nawału pracy w Teatrze i licznych występów poza Krakowem, do początku roku 1946 uczestniczyła, choć nieregularnie, w zajęciach uniwersyteckich, z prof. Stanisławem Pigoniem uzgodniła temat pracy magisterskiej, ale do ukończenia studiów pozostał jeden egzamin, praca magisterska i związane z uzyskaniem dyplomu wymogi finalne. Był to także szczególnie trudny okres w życiu osobistym Michałowskiej. By podołać powinnościom uniwersyteckim postanowiła zwrócić się do dyrektora o udzielenie jej trzymiesięcznego urlopu.

„ (...) miałam nadzieję, że w tym czasie uda mi się napisać pracę magisterską i uzupełnić brakujące zaliczenia. Teraz rozegrała się jedna z wielkich scen: moja prośba została oceniona jako zdrada stanu - odstępstwo od wielkiej Sprawy, jedynej jaka liczy się we wszechświecie. (...) Wysłuchałam ponadgodzinnej, miażdżącej mowy prokuratora: ośmieliłam się prosić o zwolnienie na trzy miesiące z posterunku w służbie Sztuki, opuścić placówkę - zapewne z zamiarem przeniesienia się w przyszłości gdzie indziej (bo w jakim innym celu i do czego potrzebny mi stopień magistra?).<sup>10</sup>

Jej kapitulacja, wobec tak sformułowanych, nacechowanych emocjonalnie argumentów oznaczała rozstanie się z Uniwersytetem, bez uzyskania dyplomu. Studiów polonistycznych nie ukończyła, ale zawsze podkreślała, jak wiele polonistyce uniwersyteckiej zawdzięcza.



Tam właśnie ukształtowały się jej drogi artystycznych poszukiwań i odniesień, świat literackich i filozoficznych fascynacji, systemy wartościowania sztuki, podstawy prozodii i fonetyki, dla uprawiania sztuki aktorskiej, kwestie o charakterze zasadniczym. Za uniwersytecką katedrą spotkała uczonych o najwyższej randze. Kontakty ze środowiskiem uniwersyteckiej polonistyki utrzymywała do końca życia, miały one zawsze zarówno charakter towarzyski, jak i naukowy. Spoza grona jej nauczycieli czy współpracowników szczególnie ceniła sobie twórczą, naukową i warsztatową współpracę z prof. Marią Dłuską, która była największym autorytetem naukowym z zakresu prozodii języka polskiego, fonetyki artykulacyjnej czy systemów wersyfikacyjnych – w kwestiach zatem dla Danuty Michałowskiej o znaczeniu fundamentalnym.<sup>11</sup> Wiedza w tym względzie, wyniesiona z polonistyki uniwersyteckiej, doświadczenia własne z teatru i praktyki akademickiej, indywidualne przemyślenia i dogłębne studia, oparte na gruntownych poszukiwaniach i argumentacjach postawiła z czasem Danutę Michałowską wśród najwybitniejszych znawców tych zagadnień, zarówno w sensie teoretycznym, jak i praktycznym. Dość stwierdzić, że Michałowska z czasem stała się autorytetem, cenionym zarówno w środowiskach teatralnych, jak i uniwersyteckich, w dziedzinie wymowy i umiejętności praktycznych w interpretacji poezji. Danuta Michałowska od wczesnych lat łączyła obowiązki aktora na scenie z działalnością pedagogiczną. W powołanym jesienią 1946 r. przy Teatrze Rapsodycznym Studium Dramatycznym właśnie Danuta Michałowska i Mieczysław Kotlarczyk, który po Tadeuszu Kudlińskim przejął kierownictwo Studium, prowadzili najwięcej zajęć i podejmowali decyzje o włączeniu słuchaczy do pracy w zespole Teatru Rapsodycznego. Prowadziła głównie zajęcia teoretyczne i praktyczne, z wymowy scenicznej, sztuki interpretacji oraz próby chórów.

W latach 1945–53 występowała we 24 premierach, zdobywając, jako wyróżniająca się wybitnym talentem i umiejętnością interpretacyjną, powszechne uznanie. Kilka spektakli z jej niezwykłymi kreacjami aktorskimi przeszło do wielkiej legendy teatru, zapewniając artystce podziw i uznanie. Do najgłośniejszych, ale i najwybitniejszych dokonań artystycznych zespołu Kotlarczyka z tego okresu należały: „Eugeniusz Oniegin” Aleksandra Puszkina (premiera 18 lutego 1948 r.), „Lord Jim” Josepha Conrada (premiera 12 czerwca 1948 r.), trzecia wersja mickiewiczowskiego „Pana Tadeusza” (premiera 23 lutego 1949 r.) i „Beniowski” Juliusza Słowackiego (premiera 29 października 1949 r.). Stworzyła w nich Danuta Michałowska niezapomniane kreacje aktorskie, które zapewniły jej miejsce w gronie najwybitniejszych artystek scen polskich. Wystąpiła w nich kolejno w rolach: Tatiany, Dziewczyny, Zosi i Muzy Wschodniej. „Kreacja Danuty Michałowskiej w roli Tatiany – stwierdza Jacek Popiel – uznana została za wielkie dokonanie

w sztuce aktorskiej osiągnięcie szczytów doskonałości w interpretacji słowa i postaci, ubóstwie pozostałych środków aktorskiego wyrazu.”<sup>12</sup> Konstanty Puzyra po obejrzeniu „Oniegina”, zachwycony spektaklem, a w nim nade wszystko rolą Danuty Michałowskiej, podnosił znakomitą dykcję artystki, „czysty jak kryształ liryzm, bezbłędny tok wiersza”, dodając: „Dawno nie oglądałem tak pięknej lirycznej kreacji”<sup>13</sup>. 21 listopada 1948 r., na specjalnym pokazie, obejrzał „Eugeniusza Oniegina” światowej sławy radziecki twórca teatru lalek i reżyser, Siergiej Obrazcow. Artysta ten, zachwycony zarówno samą konstrukcją przedstawienia, jak i niektórymi rolami, szczególnie wyróżnił kreację Danuty Michałowskiej w roli Tatiany. Stwierdził wręcz: „Jest to pierwsza prawdziwa Tatiana, jaką spotkałem na deskach teatralnych”<sup>14</sup>.

Entuzjastyczna opinia Obrazcowa, który stwierdził, iż formuła teatralna Teatru Rapsodycznego, jest w istocie jedyną formułą, w której można podać arcydzieła literatury, stała się nader ważnym argumentem w obronie Mieczysława Kotlarczyka i jego Teatru<sup>15</sup>. Podpisany już podobno dokument o likwidacji Teatru Rapsodycznego został w ostatniej chwili wycofany. Na kilka lat, bo walka z wszelkimi przejawami kultury artystycznej nie mieszczącymi się w kanonach realizmu socjalistycznego, wchodziła w najtrudniejszy etap konfrontacji nieprzejednanej i wyjątkowo brutalnej.

Znakomitą kreacją aktorską Michałowskiej w roli Zosi, podobnie jak świetnymi rolami Augusta Kowalczyka (Tadeusz) czy Krystyny Ostaszewskiej (Telimena) nie zainteresowały się media, bo czasy dla inscenizacji klasyki romantycznej były wyjątkowo ciężkie, a Kotlarczyk znał granice artystycznej przyzwoitości. Minister Kultury Włodzimierz Sokorski, w celu uzdatnienia arcyepoematu do nowych czasów, łaskawie podpowiadał: „wstawcie jeszcze kilka wersów, że w Związku Radzieckim chłopci też czytają, a będzie wszystko dobrze”<sup>16</sup>. Michałowska obecna przy tej rozmowie, w swojej kronice Teatru Rapsodycznego zapisała, że uczestnicy tego spotkania nie mogli się „otrząsnąć z koszmaru tej rozmowy”<sup>17</sup>.

Michałowska zgodnie z oczekiwaniami ówczesnych władz i wymaganiami stawianym przed artystami uczestniczącymi w tworzeniu nowej rzeczywistości ustrojowej, podobnie jak i inni aktorzy Teatru Rapsodycznego, brała udział, zwłaszcza na początku lat 50. w organizowanych w środowiskach robotniczych i wiejskich programach poetyckich, uroczystych wieczornicach etc. Spotkania te, często wyjazdowe, odbywały się poza działalnością programową Teatru Rapsodycznego, przy milczącej aprobacie Mieczysława Kotlarczyka. Jako sławna i uznana artystka uczestniczyła też w licznych spotkaniach z ówczesnymi władzami, reprezentując środowiska twórcze. Zresztą, w okresie walki o istnienie, o ratowanie Teatru, Kotlarczyk zdecydował się na kilka odstępstw od zasadniczej linii repertuarowej, co jednak nie wstrzymało nagonki, a w konsekwencji likwidacji Teatru Rapsodycznego

wiosną 1953 r. Najdotkliwszą porażką dla Danuty Michałowskiej wobec zespołu Rapsodyków było jego odstąpienie od obrony Kotlarczyka w momencie likwidacji Teatru Rapsodycznego i powołania w jego miejsce Teatru Poezji. Podczas zebrania zespołu Teatru Rapsodycznego w dniu 1 marca 1953 r. zorganizowanego bez udziału Kotlarczyka i przeprowadzeniu metodą samokrytyki negatywnej oceny dotychczasowej działalności, prawie jednogłośnie opowiedziano się za modelem teatru realistycznego. Danuta Michałowska skonsternowana była zachowaniem i tak żalonym koniunkturalizmem zespołu. Jako jedyna otwarcie sprzeciwiała się narzucanej formule teatru realistycznego, w konsekwencji socrealistycznego i na znak protestu wyszła z sali. W sposób mniej otwarty i jednoznaczny za formułą rapsodyczną opowiedziała się jeszcze dwójka aktorów: Janina Bocheńska i Marian Szczerski.

„Jak to się stało – napisze Michałowska po latach – że w tym zespole, tak zaprzyjaźnionym, tak – zdawałoby się – jednolitym ideowo, tak przywiązanim do wspólnego warsztatu pracy, tak doceniającym swego dyrektora (...) zdecydowana większość wypowiedziała się „za realizmem”. (...) Jakaż to przykreść pisać takie wspomnienia! (...) Musze wyznać, że postawa moich kolegów wydawała mi się wtedy nie tylko niewybaczalna, ale i nieopęta”<sup>18</sup>.

Wkrótce po tych wydarzeniach Danuta Michałowska została zwolniona, z zakazem wstępu do Teatru w okresie wypowiedzenia. Wszyscy pracownicy otrzymali możliwość pracy w Teatrze Poezji. Gwarancje te nie dotyczyły Danuty Michałowskiej i – oczywiście – odwołanego wcześniej Mieczysława Kotlarczyka. Podobno wobec Michałowskiej obowiązywał zakaz zatrudnienia w którymkolwiek z polskich teatrów. Trzydziestoletnia artystka, zasłużenie postrzegana jako gwiazda polskich scen, znalazła się poza polskimi scenami... Otrzymała propozycję pracy w Wojewódzkiej Szkole Związków Zawodowych, a następnie w nowohuckim teatrze „Nurt”. W pierwszej instytucji miała uczyć poprawnej wymowy, a w drugiej – przygotowywać adeptów do egzaminów aktorskich w trybie eksternistycznym. Szybko jednak na skutek interwencji z wyższych instancji umowy te rozwiązano. Zarzut był zasadniczy: była osobą wrogą ustrojowi i prowadziła antysocjalistyczną działalność. Jesienią 1953 r. uzyskała zgodę na prace zleczone jako instruktor zespołu recytatorskiego w Spółdzielni Transportowców (4 godziny tygodniowo).

Na fali postępującej liberalizacji w życiu publicznym, którą dawało się odczuć po śmierci Stalina, ale jeszcze przed „polskim październikiem”, w ministerstwie Kultury i Sztuki zaproponowano Kotlarczykowi i Michałowskiej prace w podległych Ministerstwu instytucjach. Kotlarczykowi zaproponowano stanowisko nauczyciela w krakowskiej Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej, Michałowska otrzymała etat w Państwowych Teatrach Dramatycznych. Skutkowało to przyjęciem Michałowskiej do zespołu Starego

Teatru. Wybitna Rapsodystka nie zdołała się odnaleźć w tradycyjnym teatrze, żadna z ról w pięciu premierach z jej udziałem nie była na miarę jej możliwości i talentu, każda była „zmacona”, w mniejszym lub większym stopniu, stylem rapsodycznym.

Zanim doszło do reaktywacji Teatru Rapsodycznego, co było możliwe w następstwie przemian w życiu polityczno-społecznym po Październiku 1956 r., w Krakowie rozgorzała dyskusja o potrzebie restytucji zespołu. Podczas wiecu zorganizowanego na Rynku Głównym z apelem o restytucję Teatru Rapsodycznego występował Jerzy Grotowski – uczeń Kotlarczyka z PWST.

Michałowska, znów pierwsza i najsławniejsza artystka, otrzymała nadto funkcję zastępcy kierownika artystycznego. Zespół podczas uroczystego otwarcia Teatru w dn. 27 listopada 1957 r. wystawił „Legendy złote i błękitne”. Była to nowa wersja „Króla – Ducha” J. Słowackiego. W następnych miesiącach był „Eugeniusz Oniegin”, „Don Juan” i „Odyseja”, a w 1959 r. wystawiono „Beniowskiego” i „Pana Tadeusza”. Michałowska była zasadniczo jedyną aktorką, którą zauważała krytyka teatralna, podkreślając walory jej warsztatu aktorskiego.

„Michałowska – stwierdza Jacek Popiel – zachwycała m.in. jako Muza w Byronowskim „Don Juanie”, mówiąca tekst z wdziękiem lekkości i ironii, w niektórych fragmentach z dużym wyczuciem środków aktorstwa komediowego. Ta rola w doświadczeniach aktorskich Michałowskiej była poniekąd zwieńczeniem okresu „lirycznego dziewczęcia” – swoistego rapsodycznego „emploi”, w którym umieszczano Aktorkę od pierwszych okupacyjnych spektakli (...) W kolejnej wersji „Pana Tadeusza” (22 VII 1959 r.) Michałowska pozostała w pamięci widzów tym razem nie jako Zosia, lecz Telimena w wersji heroikomicznej: „interesowna kokietka petersburska, niepozabawiona uroków kobiecych i czułości serca”. Sceny Telimeny – Michałowskiej z Malakiem należały do najlepszych sekwencji tej nowej rapsodycznej interpretacji „Pana Tadeusza”<sup>19</sup>.

Jak w okresie okupacyjnym, podobnie było i teraz po restytucji teatru – Kotlarczyk nie przewidywał i nie dopuszczał w swojej formule teatralnej aktora – solisty. Artystyczna dominacja Danuty Michałowskiej, która jak poprzednio, była w tym zespole gwiazdą, osłabiała poniekąd tę wizję Kotlarczyka, który w popularności tej artystki, coraz bardziej samodzielnej, postrzegał jakieś własne niespełnienie. Entuzjastyczne, choćby nacechowane przemyślaną, fachową analizą recenzje, w których podnoszono talenty Michałowskiej służyły dobrze jej wizerunkowi, ale niekoniecznie jej pozycji zawodowej. Po takiej recenzji pióra Krystyny Zbirowskiej, Michałowska stwierdzała wprost:

„Już nie było mowy o Teatrze Rapsodycznym, o jego twórcy, o nowej koncepcji wielkiej epopei – była to pełna zachwyty recenzja o znakomitej roli jednej aktorki. W tym momencie nie mogło stać się nic gorszego”<sup>20</sup>. Podłoże konfliktu,

który narastał w różnych sytuacjach, było – jak się wydaje – głębsze, bo także sięgało delikatnych kwestii natury osobistej. Bez wątplenia jednym z powodów przesilenia w tych relacjach, tym razem na gruncie zawodowym był incydent do którego doszło w październiku 1959 r., kiedy katowicki oddział Telewizji Polskiej zgłosił zainteresowanie wyemitowaniem na żywo w ramach Teatru Telewizji – „Eugeniusza Oniegina”. Dla zespołu, zwłaszcza dla samej Danuty Michałowskiej, odtwórczyni legendarnej roli Tatiany, była to szansa pokazania spektaklu milionowej rzeszy odbiorców i znakomitej promocji Teatru Rapsodycznego. Ponieważ Kotlarczyk nie zaakceptował warunków stawianych przez telewizję, ta szansa spełzła na niczym. Michałowska uznała stanowisko Kotlarczyka za objaw egoizmu i braku dbałości o wizerunek artystyczny aktorów oraz Teatru i – jako jedyna – miała odwagę dyrektorowi to zarzucić. Kotlarczyk i część zespołu zachowanie zagniewanej Michałowskiej, która poprosiła o tygodniowy urlop i w okresie sezonu wyjechała z Krakowa, uznali za przejaw dąsów „obrażonej gwiazdy”. W wyniku interwencji Wydziału Kultury krakowskiego magistratu oraz osobistych zabiegów Bolesława Drobnera, Michałowska w Teatrze Rapsodycznym pozostała, ale konfliktu nie udało się zażegnać, bo jego podłoże było złożone.

Jedną z przyczyn nieporozumień pomiędzy Kotlarczykiem i częścią krytyki oraz widzów była dokonywana przez dyrektora zmiana estetyki w Teatrze Rapsodycznym. Tymczasem już wcześniej, zapewne w związku ze zgłaszanymi w samym zespole potrzebami poszukiwań właściwej stylistyki artystycznej, Kotlarczyk powierzył reżyserię kilku osobom: Danucie Michałowskiej i Tadeuszowi Malakowi. Michałowska przygotowała „Dzieje Tristana i Izoldy” i „Róże dla Safony”, Malak reżyserował nieco później „List do ludożerców” i „Gabinet śmiechu”. Propozycje te nawiązywały w swojej formie do czystego ducha rapsodyzmu. Kotlarczyk w programie do „Róż dla Safony” Marii Jasnorzewskiej-Pawlikowskiej stwierdzał nawet, że spektakl ten nawiązuje bezpośrednio do formuły inscenizacyjnej z okupacyjnego okresu Teatru Rapsodycznego.

„Z dzisiejszej perspektywy – stwierdza Jacek Popiel – trzeba zaznaczyć, że to właśnie odbiór spektakli Michałowskiej i Malaka ukazał istotę rozbieżności pomiędzy programem artystycznym (szerzej estetyką) Kotlarczyka i ówczesnej krytyki, przekonanej, że reprezentuje oczekiwania publiczności (...) Znamienne, że Michałowska i Malak w stylu rapsodycznym, w dziedzinie interpretacji tekstu jako jedyni – zdaniem krytyki – wyłamali się z „akademickiej” szkoły Kotlarczyka”<sup>21</sup>.

Wisława Szymborska, o „Różach dla Safony” napisała, że właśnie tylko Danuta Michałowska, „ona jedna umiała mówić te wiersze ni to na niby, ni to na serio. Tak właśnie, jak mówić trzeba, żeby przekazać cały ich migotliwy urok”<sup>22</sup>. Nieco wcześniej, za zgodą Kotlarczyka, który natenczas był

z powodu choroby nieobecny, reżyserowała Michałowska wspomniane już „Dzieje Tristana i Izoldy”. Była to pierwsza praca artystki w charakterze reżysera w Teatrze Rapsodycznym. Stworzyła przy udziale zaproszonych przez nią z zewnątrz: Jerzego Jeleńskiego (scenografia), Barbary Wolskiej (plastyka ruchu) i Jerzego Kaszyckiego (muzyka) oraz znakomicie dobranej obsady spośród Rapsodyków, spektakl, który stał się dla niej samej pocałunkiem śmierci. A to głównie wskutek entuzjastycznego przyjęcia, zarówno ze strony krytyki jak i widowni. Niezwykła była oprawa scenograficzna tego spektaklu, funkcjonalna, głęboko osadzona w kanonach piękna średniowiecznych miniatur, a przy tym wpisana udatnie w rapsodyczną tożsamość sceniczną. Michałowska nie zarezerwowała sobie w tym spektaklu roli aktorskiej. Nie chciała najwyraźniej zdominować go swoją obecnością i wkładem artystycznym. I choć usiłowała uciszać pochwały i publicznie wyznawała, iż przygotowała pod nieobecność Kotlarczyka spektakl ściśle wg formuły rapsodycznej, choć oficjalnie utrzymywała, iż wszystko w nim jest jego zasługą, efektem jego zamysłów, rychło przekonała się, że konflikt przybiera charakter coraz szerszy. Ona najlepiej znała złożoność podłoża konfliktu, wykraczającego poza sferę artystyczną. Tymczasem już na tym etapie doznawała upokorzeń związanych z pomijaniem jej osoby w nowych obsadach, ale także eliminacji ze spektakli wcześniejszych.

Sprawa odsunięcia Michałowskiej od działalności artystycznej stawała się coraz bardziej czytelna, na łamach pracy podnoszone były kwestie związane z kolejnymi etapami tego sporu. W momencie kluczowym dla sprawy, kiedy decyzja o rozwiązaniu umowy z Danutą Michałowską czekała na zatwierdzenie ze strony władz miasta, głos zabrał wpływowy naówczas pisarz i publicysta, Jan Kurczab, który w artykule pod znamionym tytułem: „Dlaczego?”, stwierdzał wręcz: „Główny filar teatru stanowczo najwybitniejsza i w tym okresie jedyna prawdziwa rapsodyczka, na pewno jedna z najlepszych recytatorek polskich, opuszcza teatr w najbliższych miesiącach, a właściwie już go opuściła, gdyż jedynie formalnie znajduje się na liście aktorów (...) w imię dobra placówki, Michałowska powinna pozostać w tym teatrze. Że winna, w myśl pewnego rodzaju umowy społecznej, zawartej pomiędzy protektorami teatru a jego kierownictwem, wychować nowe pokolenie Rapsodyków, bez którego placówka ta pozostanie w ciągłym impasie twórczym”<sup>23</sup>. W kulminacyjnym okresie konfliktu z Mieczysławem Kotlarczykiem Danuta Michałowska spotkała się z biskupem Karolem Wojtyłą, prosząc hierarchę o interwencję w tym względzie u samego Kotlarczyka. Biskup Wojtyła nie zdecydował się na taką rozmowę z powodów zapewne pozateatralnych. Danuta Michałowska nie wysłała do Karola Wojtyły zredagowanego listu z zapisanymi w nim wyrazami żalu, ale po latach uznała tę decyzję biskupa za właściwą.

Początkiem maja 1961 r. otrzymała wypowiedzenie. Na scenie Teatru Rapsodycznego pojawiła się raz jeszcze podczas obchodzonego jubileuszu 20-lecia Teatru Rapsodycznego. W ramach uroczystości jubileuszowych wystawiono premierę „Dziadów”. Wystąpiła raz jeden i ostatni na scenie z niewielkim autorskim komentarzem. Z jubileuszowego bankietu, zorganizowanego po premierze „Dziadów” pochodzi fotografia, po latach wielce spopularyzowana, a przedstawiająca Danutę Michałowską z biskupem Karolem Wojtyłą. Tego wieczoru trójka najwybitniejszych artystów konspiracyjnego Teatru Rapsodycznego zasiadła po raz ostatni obok siebie – i od tego czasu Danuta Michałowska nie utrzymywała kontaktów z Kotlarczykiem i większością osób z restytuowanego jego zespołu.

Po usunięciu z Teatru Rapsodycznego w 1961 r. nie mogła znaleźć zatrudnienia w teatrach zawodowych nie tylko krakowskich ale i pozakrakowskich. Podejmowała zadania zlecane – m.in. w nowohuckim amatorskim Teatrze Nurt, gdzie prowadziła zajęcia z wymowy, w domu kultury w Nowej Hucie, a następnie już etatowo – w Estradzie Wojewódzkiej. Jesienią 1961 r. objęła stanowisko wicedyrektora i kierownika artystycznego Miejskiego Przedsiębiorstwa Imprez Artystycznych, zwanego potocznie Estradą Miejską. Funkcję tę sprawowała niedługo, bo zaledwie rok i chociaż nie czuła się w tej roli najlepiej, to ona przecież zapoczątkowała tam szereg ciekawych, kultywowanych przez wiele lat przedsięwzięć artystycznych.

Formułę takiego teatru monodramów zrodziła w jej przypadku zasadniczo konieczność. Dla artystki, która po dwudziestu latach pracy w Teatrze Rapsodycznym, z uprawnieniami aktorskimi, potwierdzonymi przez ZASP jeszcze w 1946 r., z niekwestionowaną pozycją artystyczną, ale – co znów potwierdzało ministerstwo, politycznie nieprawomyślną – ta formuła artystyczna stała się szansą. Właśnie Michałowska i Siemion stali się jej pionierami. Była artystką o mocnej osobowości w sprawach zasadniczych, zwłaszcza dotyczących warsztatu i wymogów scenicznych nieustępliwą, a przy tym bardzo kreatywną i w wielu dziedzinach utalentowaną. Systematycznie pogłębiała swoją wiedzę filologiczną, znajomość literatury przedmiotu, wykorzystywać też umiała zdolności manualne. Gdy oto w okresie pierwszego bezrobocia, po likwidacji Teatru Rapsodycznego (1953) poszukiwała zajęcia, ukończyła kurs krawiecki, co pozwoliło jej w przyszłości, ze znakomitymi efektami, umiejętności w tym względzie wykorzystywać. Podziwiane powszechnie kostiumy w jej Teatrze Jednego Aktora były bodaj bez wyjątku jej udziałem, zarówno w sferze projektu jak i wykonawstwa.

Zapoczątkowany przez Danutę Michałowską w 1961 r. Teatr Jednego Aktora był w istocie dziełem jednej osoby, wyłączając stronę muzyczną i czasem także scenografię, tak pojętego spektaklu. Michałowska była kierownikiem artystycznym, ona decydowała o doborze repertuaru,

przygotowywała adaptację wybranych tekstów, była autorką scenariusza i – oczywiście - wykonawcą na scenie.

Sięgnęła Michałowska na początku po świeżo opublikowaną powieść Jerzego Andrzejewskiego „Bramy raj”, której tekst jest monologiem narratora osnutym wokół krucjaty dziecięcej z 1212 roku. Adaptacja tej niezwyklej powieści, podejmującej problem spowiedzi pięciorga dzieci uczestniczących w tragicznie zakończonej wyprawie, odsłoniła niemałe zdolności dramaturgiczne i adaptacyjne Michałowskiej, która dokonując licznych eliminacji skądinąd fascynujących partii tekstu, stworzyła scenariusz ściśle według ustalonego wcześniej klucza kompozycyjnego, ze świetnie skrojoną dramaturgią, obliczony na możliwości percepcyjne widzów. Muzyka była dziełem młodego, ale już osiagającego coraz głośniejsze sukcesy kompozytora, Krzysztofa Pendereckiego. Ponieważ scena Teatru Rapsodycznego była dla niej teraz zamknięta, należało szukać innych miejsc, bo i pozostałe sceny zawodowe były dla niej naówczas na ogół niedostępne.

W rozmowie z Józefem Baranem, po prawie czterdziestu latach powie:

„No cóż – występowałam w różnych klubach, czasem w domach kultury. Oczywiście, gdy była taka możliwość, najchętniej w teatrach. Szukałam miejsc, których architektura stanowiłaby naturalną scenografię do moich kolejnych monodramów. Np. „Bramy Raju” Andrzejewskiego wystawiałam w Piwnicy pod Baranami. Piotr Skrzynecki użyczył mi gościny. (...) Dla „Dziejów Tristana i Izoldy” wybrałam „Krzysztofory”. „Pieśń nad pieśniami” – grałam w starej bożnicy na Szerokiej. „Teatr Pana Sienkiewicza” z muzyką barokową, najczęściej wystawiałam na scenie Teatru Kameralnego...”<sup>25</sup>

W zatłoczonej do granic „Piwnicy” zaciekawienie przed premierą narastało, bo nie wiadano, jak artystka, skądinąd znana z fenomenalnej pamięci, mierzyć się będzie bez suflera z tekstem prozatorskim, przez prawie dwie godziny, czy uda się jej zapanować nad publicznością, w tym wnętrzu nawykłą do swobodnego zachowania. Podobno najbardziej sceptyczni wobec rapsodycznej idei niesienia słowa byli w stanie docenić istotę formuły teatralnej Mieczysława Kotlarczyka, twórczo zestrojonej ze specyfiką monodramu. Jerzy Bober stwierdzał z zachwytem:

„W bez mała dwugodzinnej recytacji (z 5- minutową przerwą!) – Michałowska ani razu nie obniżyła stopnia zaangażowania słuchaczy w swój teatr. Napięcie potęgowało się z jakąś tragiczną siłą, by osiągnąć punkt szczytowy wraz z ostatnimi słowami aktorki. Umiejętność rozłożenia rapsodycznych akcentów, świetne wycucie melodyki tekstu (...) oraz wzorowa sztuka recytacji – pozwalają zaliczyć „Bramy raj” Michałowskiej Andrzejewskiego do jednej z najciekawszych pozycji teatralnych ostatniej doby w Krakowie”<sup>26</sup>.

W podobnym tonie utrzymane były inne recenzje i opinie, zamieszczone w krakowskiej i ogólnopolskiej prasie. Tadeusz Kudliński dostrzegł w „Bramach raj” „klasyczną i czystą manifestację żywiołu aktorstwa, dowodząca, że aktor jest przyczyną pierwszą teatru”<sup>26</sup>. Michałowskiej szczególną satysfakcję przyniosła prośba prof. Kazimierza Wyki, który zwrócił się do niej z inicjatywą, by dla celów badawczych nagrać w Instytucie Badań Literackich PAN w Warszawie dźwiękową ścieżkę tego spektaklu. Powodzenie „Bram raj”, świetne recenzje i komplety publiczności w „Piwnicy” skłoniły władze krakowskie do udostępnienia Sali Kameralnej Starego Teatru, wolnej w okresie urlopowym, na kolejne, wakacyjne występy. Zaproszona do Warszawy przez Irenę Babel, występowała tam w Teatrze Powszechnym. Na dalsze utrzymanie „Bram raj” w repertuarze nie wyraziła zgody cenzura, w efekcie czego spektakl po 56 prezentacjach nie był już pokazywany.

Rok 1961 miał w życiu zawodowym jeszcze jedną, może nawet najważniejszą, a na pewno zasadniczą odśrodek: stworzył podstawy stabilizacji. Jesienią tegoż roku podjęła współpracę z krakowską Państwową Wyższą Szkołą Teatralną, najpierw na tzw. godzinach zleconych, ale już w 1963 r. jako docent, a z czasem profesor, w pełnym już wymiarze etatowym.

Sięgając po „Dzieje Tristana i Izoldy” Josepha Bédiera, w przekładzie Tadeusza Żeleńskiego – Boya, miała możliwość odwołania się do własnych już, sprzed kilku zaledwie lat doświadczeń w Teatrze Rapsodycznym. Ale teraz musiała zastosować odmienną optykę artystycznego wyrazu, dostosowaną do formuły dalece trudniejszej, bo do możliwości ekspresji właściwych dla teatru jednego aktora. I znów – jak poprzednio – samodzielnie dokonała wyboru tekstu, ona też była autorką scenariusza. Opinie widowni i krytyki po obu premierach – w ośrodku katowickim Telewizji Polskiej (30 września 1962) i w sali Galerii Krzysztofory (3 listopada 1962) były niezwykle ciepłe, w większości entuzjastyczne. Nawet Jan Alfred Szczepański, znany popularnie jako Jaszcz, tradycyjnie nieprzejednany wobec linii repertuarowej i formuły inscenizacyjnej Teatru Rapsodycznego, po obejrzeniu „Tristana i Izoldy” w sali prób warszawskiego Teatru Powszechnego uznał Michałowską za „aktorkę dużej klasy”, podkreślając przy tym, że choć on sam nie akceptuje monodramów i recitali estradowych, przyznaje, że jest pełen „uznania dla kunsztu i osobowości artystki”<sup>28</sup>.

Nie mniej głośnym, a pod wieloma względami osobliwym spektaklem, była „Pieśń nad pieśniami”, oparta na niepublikowanym wcześniej przekładzie utworu pod tym tytułem, pióra żydowskiego prozaika i dramaturga Szolema Alejchemy, autora głośnych „Dziejów Tewjego Mleczarza”.

Wzruszająca opowieść o sięgającej czasów dzieciństwa aż po lata dorosłości, miłości pomiędzy bratem Szymkiem, a przybraną siostrą – bratanicą Buzi, ujęta retrospektywnie, zyskała walor uniwersalizmu, dzięki licznym

odwołaniami do Salomonowej, biblijnej „Pieśni nad pieśniami”, w przekładzie księdza Jakuba Wujka. Tak stworzony scenariusz, liryczny i pełen dynamiki dramaturgicznej, okazał się znakomitym twórczym literackim, które Michałowska zdołała udatnie przenieść i osadzić w formule monodramu, pokonując jako kobieta niedogodności związane z przenoszeniem na scenę monologu mężczyzny, który wspomina swoją pierwszą miłość. W warstwie muzycznej wykorzystano nagranie pieśni synagogałnych, po raz pierwszy wprowadziła też na scenę grającego na żywo muzyka, którym był skrzypek Mieczysław Małeck. „Pieśń nad pieśniami” stała się największym sukcesem teatralnym Danuty Michałowskiej. Artystka wystąpiła z tym spektaklem m.in. w warszawskim Teatrze Żydowskim, odbyła także pierwsze wojaże artystyczne poza Polską, w Izraelu i Wielkiej Brytanii. Z „Pieśnią nad pieśniami” występowała (łącznie 91 przedstawień) do 1967 r., bez możliwości kontynuacji w następstwie wydarzeń politycznych, które miały miejsce w kraju, o podłożu antysemitycznym. Michałowska długo pracowała nad inscenizacją „Pieśni nad pieśniami”. Przygotowanie tego spektaklu było dla artystki niezwykle wyzwaniem. Po latach napisze m.in.:

„5 miesięcy wielogodzinnych ćwiczeń nieomal dzień w dzień, aby znaleźć właściwy klimat, melodię, brzmienie, aby to była piękna poetycka polszczyzna (...), aby zaangażować się emocjonalnie do granic ekstatycznego śpiewu, a jednak zachować dystans narratora, dystans wynikający z oddalenia miejsca i czasu opowieści”<sup>29</sup>.

W pracach związanych z przygotowaniem nowych spektakli, poczynając właśnie od „Pieśni nad pieśniami” wspomagał ją aktor (w latach 1957 – 1961 w Teatrze Rapsodycznym) i reżyser teatralny Zbigniew Poprawski, od 1963 r. mąż Danuty Michałowskiej. To współdziałanie z Poprawskim było tym cenniejsze, że obok samej inscenizacji, za którą ponosiła pełną artystyczną odpowiedzialność, wpływając na reżysera, coraz większe znaczenie przywiązywała do scenografii, kostiumów i oprawy muzycznej. Sięgnęła wreszcie dla swojej małej sceny po „Pana Tadeusza”. Zważywszy na popularność Mickiewiczowskiego arcyepoematu wśród Polaków, jego odniesienia i symbolikę, adaptacja na scenę jednego aktora nie mogła być łatwa. Z blisko dziesięciu tysięcy wersów Michałowska wybrała 1300, dla których kluczem był wątek romansowy oraz narodowo-patriotyczny.

Jerzy Zagórski, który poprzednie premiery oceniał bardzo wysoko, o „Panu Tadeuszu”, na łamach „Kuriera Polskiego” pisał wręcz:

„To, czego przy całej skromności środków inscenizacyjnych dokonała, interpretując skomponowany przez siebie wyciąg z tekstu mickiewiczowskiego „Pana Tadeusza”, przeszło oczekiwania entuzjastów (...) Był to popis godny zaiste „koncertu Jankiela”, który oczywiście w adaptacji nie został pominięty. (...) Interpretacja dramatyczna stanowiła zwieńczenie tych wszystkich warunków podstawowych

techniki aktorsko- recytacyjnej, jakimi rozporządza Michałowska<sup>30</sup>.

Danuta Michałowska trzykrotnie w okresie powojennym uczestniczyła w przygotowaniu premier „Pana Tadeusza”, reżyserowanych przez Mieczysława Kotlarczyka (1945, 1949, 1959), a czwarta, najwcześniejsza dotyczyła jeszcze okresu okupacyjnego, 1942 roku. Miała więc w zakresie wystawiania tego dzieła w duchu rapsodycznym, niemałe doświadczenie. Jednakże w Teatrze Jednego Aktora z powodów oczywistych, korzystając z doświadczeń rapsodycznych, musiała uwzględnić te rygory, ograniczenia, ale i szanse, które w warunkach monodramu dają możliwość atrakcyjnego przekazu, spójnego artystycznie, w wielu partiach zalecającego się subtelnym, celnie skrojonym dowcipem. W 1964 r. Danuta Michałowska postanowiła się zmierzyć z „Eugeniuszem Onieginem” Aleksandra Puszkina, w oparciu o którego stworzyła scenariusz, a w konsekwencji fascynujący monodram „Opowieść o Tatianie”. Spektakl, którego reżyserii telewizyjnej podjął się z niemałym sukcesem Stefan Szlachtycz, miał swoją premierę telewizyjną 28 marca 1964 r.

Występy w ramach Teatru Jednego Aktora i zajęcia w PWST, łączyła z udziałem w licznych imprezach i przedsięwzięciach artystycznych – koncertach, akademiach, wieczorach poezji. Uczestniczyła z niemałymi sukcesami artystycznymi w wielkim oratorium Arthura Honeggera „Joanna d’Arc na stosie”, wykonując partie aktorsko – recytacyjne. Po występie w Warszawie Jerzy Waldorff ocenił jej rolę Joanny jako „wielką kreację”, dostrzegając w artyście „spadkobierczynię, chyba ostatnią, dawnych aktorów o dużym formacie”<sup>31</sup>.

Od połowy lat 60. Michałowska na coraz szerszą skalę odbywała krajowe i zagraniczne wojaże artystyczne. Zarówno oratorium o Joanne d’Arc, jak i poszczególne spektakle jednego aktora przyjmowane były z niemałym zainteresowaniem, przysparzały też artystce uznania. W rozmowie z Krystyną Zbijewską o klimacie towarzyszącym jej występom zagranicznym wśród emigrantów polskich, stwierdziła m.in.:

„Wielki poemat, zrodzony z ducha emigracji, recytowany tu, wśród dzisiejszej polskiej emigracji, stał się sprawą niepowtarzalną. Każde słowo, każdy dowcip, każda aluzja nabierały specjalnej wymowy, znajdowały specjalny oddźwięk, takie skupienie, cisza, wzruszenie, łzy nawet – nigdzie i nigdy dotąd nie towarzyszyły memu występowi”<sup>32</sup>.

Zazwyczaj nie mniejsze, choć innego typu emocje towarzyszyły Michałowskiej podczas występów z „Pieśnią nad pieśniami” i „Panem Tadeuszem” w Izraelu na przełomie 1965 i 1966 r. ( w Tel Awiwie, Jerozolimie, Hajfie), Stambule, Atenach czy Rzymie. Premiera następnego spektaklu – „Komu bije dzwon” wg powieści Ernesta Hemingweya odbyła się na scenie Kameralnej Starego Teatru, 8 listopada 1965 r. Zarówno w sferze doboru tekstu, jego

adaptacji scenicznej, układu, jak i samej prezentacji było to zadanie bardzo trudne, być może najtrudniejsze w dotychczasowych doświadczeniach artystycznych Michałowskiej. Ona sama w programie do tej premiery pisała:

„Całość spektaklu odbiega (...) bardzo znacznie od oryginału. A jednak wydaje mi się, że stawia on dobitnie naczelną problem etyczny powieści, który jest zarazem problemem każdej rewolucji, a także każdej wojny: stosunek jednostki do życia i śmierci drugiego człowieka, że zadaje zatem widzowi to samo pytanie: komu bije dzwon?”<sup>33</sup>

Zgodnie podkreślano jego warsztatową odrębność i sprawne operowanie tekstem, znakomicie zestrojonym i przemyślanym. Juliusz Kydryński, podkreślając walory spektaklu, gry aktorskiej Michałowskiej, na łamach „Życia Literackiego” stwierdził, że ten jej styl gry w „komu bije dzwon” „osiągnął swój najpełniejszy i najpiękniejszy wyraz”<sup>34</sup>. Spektakl „Komu bije dzwon” spotkał się z uznaniem na I Ogólnopolskim Przeglądzie Teatrów Jednego Aktora we Wrocławiu w październiku 1966 r. Występowała Michałowska w gronie uznanych i popularnych aktorów – Wojciecha Siemiona, Andrzeja Łapickiego, Anny Lutosławskiej, Ryszarda Filipskiego, Haliny Słojewskiej i Kaliny Jędrusik, zyskując opinię mistrzyni tego gatunku twórczości scenicznej, a sam spektakl uznany został za wzorcowy w zakresie epickiej odmiany teatru jednego aktora. Rok wcześniej, w uznaniu zasług i dokonań w zakresie sztuki aktorskiej, zwłaszcza w odniesieniu do Teatru Jednego Aktora, otrzymała nagrodę indywidualną II stopnia Ministra Kultury i Sztuki.

Danuta Michałowska od kilku lat wcześniej zamysłała zmierzyć się z wystawieniem „Trylogii” Henryka Sienkiewicza w swoim jednoosobowym teatrze. Premiera spektaklu „Teatr Pana Sienkiewicza” odbyła się w roku jubileuszowym, 50 lecia śmierci pisarza, na deskach Teatru Kameralnego, 5 grudnia 1966 r. Wykorzystała w scenariuszu wszystkie trzy powieści wchodzące w skład „Trylogii”.

„Zamknięcie w niewiele ponaddwugodzinnym spektaklu – stwierdza Jacek Popiel – bogatej warstwy fabularnej, niezliczonej ilości postaci, miejsc, wydarzeń przy zachowaniu podstaw literackiej uczciwości, wierności wobec dzieła Sienkiewicza było karkołomnym zadaniem adaptacyjnym. Zdaniem recenzentów spektaklu Michałowska i tym razem osiągnęła sukces jako autorka scenariusza. (...) w scenicznej adaptacji dla Michałowskiej najważniejsze było „spojrzenie na dzieło Sienkiewicza nie jak na wielkie malowidło historyczne, lecz jak na bogaty materiał znakomitych scen, świetnych dialogów, doskonałych typów, bogatych charakterów”. (...) W tę opowieść wplata własny komentarz (związły i dowcipny) oraz cytaty z Shakespeare’a”<sup>35</sup>.

Powodzenie „Teatru Pana Sienkiewicza”, w którym Michałowska wykazała się niemałym talentem gawędziarskim i umiejętnością subtelnej ironii w opisie niektórych scen i postaci dobrze służyło upowszechnieniu

mało dotąd rozpoznanych możliwości scenicznych i interpretacyjnych artystki. W 1967 r. – najpewniej w uznaniu dokonań artystycznych ostatnich lat, ale i całego dorobku – Danuta Michałowska otrzymała prestiżową Nagrodę Miasta Krakowa.

Po sukcesach dotychczasowych spektakli, następna premiera – „Gilgamesz. Epos babiloński” spotkała się z chłodnym przyjęciem. Danuta Michałowska sięgnęła po dzieło wybitne, uznane nawet za prepopoję światową, w znakomitej parafrazie polskiej Roberta Stillera, ale wciąż nazbyt mało znane i niedocenione. Wisława Szymborska w programie teatralnym do „Gilgamesza” podnosiła wysokie walory dramatyczno – sceniczne spektaklu, pełne humoru opisy w scenach uwodzicielskich, nade wszystko zaś dostrzeżenie w tym utworze, odkrytym po wiekach w bibliotece króla Assurbanipala w ruinach Niniwy, poematu o miłości, śmierci i sensie ludzkiego życia. Mimo nienagannego warsztatu artystycznego Michałowskiej, ambitnie skrojonego scenariusza, spektakl nie cieszył się szerszym zainteresowaniem. Czyniono nawet zarzuty, że artystka nie liczy się w tym spektaklu z możliwościami percepcyjnymi widzów. Oprawę muzyczną „Gilgamesza” stworzoną przez Jerzego Kaszyckiego, w atrakcyjnej i profesjonalnej formie zapewnili znakomici wykonawcy: Barbara Świątek (flet) i Lesław Lic (perkusja). Podczas II Festiwalu Teatru Jednego Aktora, za „Gilgamesza. Epos babiloński” Danuta Michałowska otrzymała w 1967 r. Nagrodę Prezesa Komitetu ds. Polskiego Radia i Telewizji. Warto dodać, że po sześciu latach powróciła ze studentami PWST do „Gilgamesza” w ramach telewizyjnej Sceny Młodych, emitowanego następnie w II programie Telewizji Polskiej.

Następnej premierze, którą były „Kwiaty polskie” Tuwima, także nie towarzyszył entuzjazm ze strony widzów i krytyki, choć była ona przyjęta życzliwie, dostrzegano bowiem w niej rozliczne walory artystyczne tekstów, świetną oprawę muzyczną, nade wszystko zaś niezrównaną interpretację aktorską Michałowskiej. Premiera „Kwiatów polskich” odbyła się 3 czerwca 1968 r. w Teatrze Kameralnym, z udziałem kilkorga muzyków, przez co konwencja spektaklu osadzona została w formule wieczoru poetycko – muzycznego. Przedstawienie to doczekało się telewizyjnej prezentacji, którą emitowano z krakowskich Krzemionek w ramach cyklu „Estrada Literacka.”

Michałowska od 1964 r. współpracowała z krakowskim ośrodkiem Telewizji Polskiej, występując z audycjami poświęconymi „Panu Tadeuszowi”, „Eugeniuszowi Onieginowi” czy „Kwiatom polskim”. Niektóre z nich nadawane były na pasmach ogólnopolskich. Spośród tych programów warto bodaj wspomnieć o emitowanym w lutym 1970 r. w ramach „Estrady Literackiej” spektaklu „Maria – Gertruda”, dla którego scenariusz napisała Danuta Michałowska w oparciu o słynną powieść poetycką Antoniego Malczewskiego, „Maria” oraz zachowane dokumenty historyczne,

poświęcone głośnej i straszliwej zbrodni, której w II połowie XVIII w. dopuścił się najpewniej ojciec Stanisława Szczęsnego Potockiego, wojewoda kijowski Franciszek Salezy Potocki wobec swojej synowej, Gertrudy z Komorowskich, nie akceptujący tego związku, zawartego przez Szczęsnego w tajemnicy przed rodziną. Michałowska była w tym spektaklu Narratorką, natomiast rolę Marii powierzyła Teresie Budzisz-Krzyżanowskiej, a Wacława – Zygmuntowi Józefczakowi. W grudniu 1970 r. wyemitowano „Don Juana” Byrona, w adaptacji i reżyserii Danuty Michałowskiej. Spektakl interpolowany był utworami muzycznymi w wykonaniu krakowskiego zespołu „Anava”. Michałowska w ramach Teatru Jednego Aktora występowała także w innych, organizowanych głównie przez „Estradę Krakowską” spotkaniach – „Godzinach poezji”. W programach tych, o charakterze zbiorowym, występowała ze znanymi artystami krakowskich scen – m.in. z Tadeuszem Malakiem, Teresą Budzisz-Krzyżanowską, Tadeuszem Szybowskiem, Marianem Szczerskim, Ireną Jun. W „Godzinach poezji” oprócz klasyki literackiej, prezentowano także poezję współczesną – m.in. pióra Tadeusza Różewicza, Haliny Poświatowskiej, Tadeusza Nowaka, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. W przypadku Wisławy Szymborskiej, która niechętnie zgadzała się na deklamacje jej wierszy przez aktorów, akceptowała zawsze recytacje Danuty Michałowskiej, wyrażając przy tym pełne uznanie wobec interpretacji ze strony swej szkolnej koleżanki. Dokonania Michałowskiej w tym względzie dobrze służyły upowszechnianiu jej pozycji artystycznej w kręgach odbiorców znacznie szerszych niż dotąd. Uznawana była powszechnie za najwybitniejszą w skali kraju „mistrzynię słowa estradowego”, niezrównaną w sztuce recytacji i interpretacji. Uczestniczyła w wielu prestiżowych uroczystościach o charakterze rocznicowym, jubileuszach etc. W szczególnej pamięci przechowywała uroczystości związane z 25-leciem wyzwolenia hitlerowskiego obozu koncentracyjnego Auschwitz-Birkenau, w dniu 24 stycznia 1970 r. Podczas wielkiego „oratorium oświęcimskiego” występowała z opracowanym przez Alinę Nowak wstrząsającym raportem Stanisławy Leszczyńskiej, bohaterkiej położonej z obozu oświęcimskiego, która w urągających i dramatycznych warunkach przyjmowała porody blisko trzech tysięcy dzieci<sup>36</sup>. W interpretacji tego poruszającego raportu towarzyszyła Danucie Michałowskiej śpiewaczka Danuta Alczewska-Kluz, a oprawę muzyczną „Oratorium” opracował Jerzy Maksymiuk. Niezwykła w swej wymowie była oprawa scenograficzna, przygotowana przez Kazimierza Wiśniaka. „Oratorium oświęcimskie”, przygotowane przez Estradę Krakowską w reżyserii Mariana Szczerskiego, było prezentowane potem w kilku polskich miastach.

Kiedy w 1971 r. Danuta Michałowska obchodziła 10-lecie swojego Teatru Jednego Aktora, w samym tylko Krakowie formułę takiego teatru uprawiali już m.in. Tadeusz

Malak, Leszek Herdegen, Jerzy Nowak, Marta Stebnicka, Maria Przybylska, Maria Świętoniowska czy Anna Lutosławska. Kraków był bez wątpienia najważniejszym ośrodkiem teatrów jednego aktora oraz małych form scenicznych. Niemalże były w tym względzie zasługi i udział samej Michałowskiej, zwłaszcza, że większość wymienionych tu aktorów związana była etatowo z którymś z miejscowych teatrów zawodowych. Chociaż podkreślano zgodnie w mediach, że artystka tej klasy powinna mieć własną scenę, choćby ciasną, ale samodzielną, każdorazowo kończyło się na podobnych postulatach do władz.

Artystka w związku z tym jubileuszem sięgnęła po fascynującą powieść Michaiła Bułhakowa „Mistrz i Małgorzata”, a sam spektakl zatytułowała „Czarna magia oraz jak ją zdemaskowano”. Premiera odbyła się w sali Klubu MPiK przy Małym Rynku, 26 czerwca 1971 r. Dokonana przez Michałowską adaptacja słynnej powieści Bułhakowa zogniskowana zasadniczo została wokół dwóch wątków: sprawy Piłata, ujętej w biblijnej retrospekcji oraz perypetii żyjących współcześnie ludzi pióra, a zajmujących się tym tematem. Michałowskiej udało się wydobyć i uczynić zagrożenia, wywołujące obawy przed złamaniem kariery, tchórzliwe postępowanie, które mogą stawać się probierzem do zaparcia się własnych ideałów, nawet zaparcia się samego siebie, wreszcie do poświęcenia innych.

W roku 1972 Michałowska powróciła do bohaterki poematu Aleksandra Puszkina, Tatiany, która to rola w Teatrze Rapsodycznym oraz realizowanej przed ośmiu laty monodramatycznej „Opowieści o Tatianie”, przyniosła jej niemalże rozgłos i należała bez wątpienia do szczególnych jej sukcesów artystycznych. Ale tym razem Danucie Michałowskiej zależało na ukazaniu wizerunku nie tyle Puszkinińskiej bohaterki, co raczej portretu psychologicznego Marii z Rajewskich Wołkońskiej (która była pierwowzorem Tatiany z poematu Puszkina), stworzonego w oparciu o poemat Niekrasowa „Rosyjskie kobiety”, „Eugeniusza Oniegina” Puszkina i inne dokumenty oraz materiały źródłowe. Premiera „Opowieści grudniowej”, bo taki tytuł nadała Michałowska swojemu scenariuszowi, odbyła się 24 października 1972 r., w sali Klubu MPiK.

Danutę Michałowską zafascynowała teraz – w odróżnieniu od poprzednich realizacji – dramatyczna biografia pięknej i nawykłej do luksusów arystokratki, która nie zważając na niewygody i mordercze warunki oraz udreki, pragnie dzielić los swojego męża – zesłańca. Sama artystka, w programie do „Opowieści grudniowej”, pisała m.in. „Maria Wołkońska jest na pewno zjawiskiem większego formatu niż sama Tatiana – nie tylko dlatego, że dramat jej życia rozegrał się nie na wspaniałym raucie, ale w więziennej celi”. Cenzura, która najpewniej powiązała tytuł z wydarzeniami grudniowymi na Wybrzeżu, nie dopuściła do emisji „Opowieści grudniowej” przez krakowski Ośrodek Telewizji Polskiej.

Ostatnie dwie premiery Danuty Michałowskiej, zrealizowane w teatralnej konwencji jednego aktora związane były z nowym okresem działalności artystki, która po ponownym objęciu przez Kazimierza Dejmka Teatru Nowego w Łodzi (było to po okresie „wygnania” za wystawienie pamiętnych „Dziadów” w Teatrze Narodowym) została przez niego zaproszona do stałej współpracy artystycznej. Dejmek zaoferował jej przygotowanie własnych monodramów na Małą Scenę, udział w przedstawieniach repertuarowych oraz opiekę warsztatową, głównie w zakresie wymowy i interpretacji wiersza w spektaklach przez niego przygotowywanych. Mimo złożonej jej propozycji, Michałowska nie zdecydowała się na przeprowadzkę do Łodzi. Ale współpracę z Kazimierzem Dejmkiem, którego bardzo wysoko ceniła, artystka podjęła.

„Nie mogłam się zdecydować na porzucenie Krakowa na stałe, gdzie miałam przecież męża, mieszkanie i dobrą pracę w PWST. Poprzestałam więc na kilkudniowych dojazdach i występach na owej Małej Scenie z dotychczasowym repertuarem (ogromne powodzenie miały tu zwłaszcza „Kwiaty polskie” Tuwima), ale też z nowymi pozycjami”<sup>37</sup>.

Pierwsza premiera na deskach Małej Sceny Teatru Nowego odbyła się 16 stycznia 1976 r.. Była to „Opowieść na dobrą noc. Rodzaj seansu terapeutycznego”, z tradycyjnie przygotowanym przez nią scenariuszem. Nie była ona powtórzeniem sukcesów ostatniego piętnastolecia. Sam Dejmek zamysłem reżyserskim artystki, która zamierzała przechodzić między publicznością, by jej terapia stawała się nośnikiem pozytywnych emocji, nie był zachwycony, ale nie okazał sprzeciwu. Michałowska, współpracująca naówczas z prof. Julianem Aleksandrowiczem podzielała jego opinię o szansie, którą przynieść może innym aktor – psychoterapeuta.

„Teksty były przepiękne, niektórzy przychodzili po kilka razy, ale w sumie trudno było mówić o wielkim sukcesie, prasa łódzka w ogóle nie zrozumiała o co tu chodzi” – wspominała po latach<sup>37</sup>.

Następna premiera – „Wybraniec” była wielkim sukcesem Danuty Michałowskiej. Ten sukces był wielopłaszczyznowy. W przypadku „Wybrańca” o wyborze zdecydowała fascynacja pierwszą lekturą powieści Tomasza Manna. Pisarz fabułę do swej powieści zaczerpnął ze średniowiecznego eposu „Gregorius”, pióra Hartmanna von Aue. Tragiczna i intrygująca historia o człowieku, którego doświadczenia okrutnego losu zaskakująco odmieniają się na tyle, że wyprowadzony nieoczekiwanie na Stolicę Piotrową, nieświadomy swoich dziejów, zostanie wielkim papieżem, a jego matka i żona zarazem, matką jego kazirodczych dzieci – księżką.

„Żaden wcześniejszy tekst – stwierdzi po latach Danuta Michałowska – nie dawał mi takich możliwości interpretacyjnych, co ten Mannowski „Wybraniec”. Liryka,



dramat, żartobliwość, subtelna ironia, bajkowe pomysły, cudowne dialogi z kulminacyjną sceną spowiedzi matki, przybyłej w pokutnej pielgrzymce do wielkiego papieża (syna, bratanka i męża...), w czasie której oboje udają, że nie rozpoznali się wzajemnie, choć od pierwszej chwili wiedzą kim są...<sup>39</sup>

Sama Michałowska twierdziła, że nad „Wybrańca” niczego lepszego nie zdoła już zrobić, zarówno w zakresie adaptacji dzieła literackiego, jak i dokonań na scenie. Kazimierz Dejmek z uznaniem zawyrokował, że jest to najlepszy spektakl roku w Teatrze Nowym. On też zarekomendował go Krystynie Skuszance, w wyniku czego Michałowska wystąpiła z „Wybrańcem” cztery razy w Krakowie na scenie „Miniatury”. W Teatrze Kameralnym do prezentacji tym razem nie doszło. Nie doszło także na innych krakowskich scenach. Nadchodził nowy czas, w jej życiu pełnym antynomii, nawet sprzeczności, czas wielkich wyzwaniań i przewartościowań.

Był rok 1978, 16 października. Zapamiętała tamten wieczór ze szczegółami:

„W ów pamiętny poniedziałek 16 października jechałam popołudniowym pociągiem do Łodzi na moje comiesięczne występy w Teatrze Nowym (...) Pociąg był, jak zawsze spóźniony i jak zawsze trzeba było odczekać około godziny w kolejce na taksówkę przed dworcem Łódź Kaliska. Było dobrze po jedenastej, kiedy wraz ze stojącą za mną osobą wsiałam wreszcie do samochodu. Kierowca wyraźnie czymś podekscytowany, pyta:

-Panie z Krakowa?

-Tak

-Czy panie wiedzą, że wybrano już papieża? Polaka, właśnie z Krakowa. Tylko nie zapamiętałem jak się nazywa...

-Kardynał Karol Wojtyła – wołam.

-Tak! Skąd Pani to wie? – zdumiał się kierowca.

- Bo ja go znam. Nikt inny nie mógł zostać papieżem!

Wywiązała się dyskusja. (...) nie przyznałam się wtedy do wspólnych z Papieżem działań artystycznych w latach wojny. Nie przypuszczałam, że po powrocie do Krakowa spadnie na mnie lawina złąknionych sensacji dziennikarzy, dla których słowa „teatr” czy „aktorstwo” w zestawieniu z Głową Kościoła Powszechnego powinny były kryć jakieś niebawale smakowite kąski<sup>40</sup>.

Kiedy następnego dnia znalazła się w gabinecie Kazimierza Dejmka, podjęła decyzję o rezygnacji z dalszych prezentacji „Wybrańca”. Decyzja ta nie miała żadnych innych kontekstów, ponad jeden, otwierający nową przestrzeń Słowa i nowe przesłania...

Dzień 16 października 1978 r. stał się cezurą w życiu Artystki, ważniejszą nad wszystkie inne...

Przypisy:

1. Jacek Popiel: *Teatr Danuty Michałowskiej. Od „Króla- Ducha” do „Tryptyku rzymskiego”*, Kraków 2011, s. 130
2. Jan Paweł II: *Przemówienia. Homilie. Polska 2.VI. 1979 – 10. VI 1979*, Kraków 1979, s. 206
3. Jacek Popiel: *Teatr...* op. cit., s. 13
4. Danuta Michałowska: *Karol Wojtyła – artysta. Czy można przestać być poetą?*, mps s. 1, w posiadaniu autora; patrz także: Stanisław Dziedzic: *Romantyk Boży*, Kraków 2014, s. 163
5. Cyt. za: Tadeusz Małak: *Polska będzie, Lolusiu*, „Teatr”, 1991, nr 11, s. 21
6. Danuta Michałowska: *Pamięć nie zawsze święta. Wspomnienia*, Kraków 2004, s. 129
7. Jacek Popiel: *Teatr...* op. cit., s. 27
8. Mieczysław Kotlarczyk: *XXV lat Teatru Rapsodycznego w Krakowie 1941 – 1966*, Kraków 1966, s. 17
9. Szerzej: Stanisław Dziedzic: *Romantyk Boży*, Kraków 2014
10. Danuta Michałowska: *Pamięć...* op. cit., s. 114
11. Szerzej: *Portrety Niepospolitych*, Kraków 2013
12. Jacek Popiel: *Teatr...* op. cit., 42
13. Cyt. za: Jacek Popiel... op. cit., s. 44
14. Jacek Popiel: *Teatr...* s. 47
15. Szerzej: Stanisław Dziedzic: *Rapsodyczny płaszcz niewyżebrany, w: Portrety niepospolitych*, Kraków 2013
16. Cyt. za: Jan Ciechowicz: *Dom opowieści. Ze studiów nad Teatrem Rapsodycznym Mieczysława Kotlarczyka*, Gdańsk 1992, s. 36
17. Danuta Michałowska: *Kronika Teatru Rapsodycznego*, kserokopia rękopisu w zbiorach autora
18. „...trzeba dać świadectwo”. Op. cit., s. 60
19. Jacek Popiel: *Teatr...* op. cit., s. 68
20. Danuta Michałowska: *Pamięć...* op. cit., s. 206
21. Jacek Popiel: *Teatr...* op. cit., s. 75
22. Wisława Szymborska: *Róże dla Safony*, „Życie Literackie”, 1959, nr 10
23. Jan Kurczab: *Dlaczego?*, „Gazeta Krakowska”, 1960 z 17. IV
24. *Zakorzenie w dawności. Z profesor Danutą Michałowską rozmawia Józef Baran*, „Dziennik Polski”, 1998, z 10. I
25. Jerzy Bober: *Michałowskiej – prawdziwy teatr rapsodyczny*, „Gazeta Krakowska”, 1962, z 8-9. VI
26. Tadeusz Kudliński: *Michałowska – w Piwnicy*, „Dziennik Polski”, 1961, z 29. VI
27. Jaszcz: *Estrada czy teatr?*, „Trybuna Ludu”, 1963, z 18. I
28. Danuta Michałowska: *Co grać w teatrze jednego aktora*, „Scena”, 1978, nr 5, s. 4
29. Jerzy Zagórski: *Niespodzianki we wiadomym*, „Kurier Polski”, 1964, z 4. III
30. Jerzy Waldorff: *Wielka Joanna*, „Świat”, 1965, z 9. V
31. Krystyna Zbijewska: *10 minut z Michałowską*, „Dziennik Polski”, 1965, z 15. IX
32. Cyt. za: Jacek Popiel: *Teatr...* op. cit., s. 121
33. Juliusz Kydryński: *Michałowska gra Hemingwaya*, „Życie Literackie”, 1965, nr 52, s. 8
34. Jacek Popiel: *Teatr...* op. cit., s. 124
35. Szerzej: Matuszyk Dorota, Dziedzic Małgorzata: Stanisława Leszczyńska: *the Midwife of Auschwitz Mothers*; [w:] *Interdisciplinary research in nursing: past and present* (red.) Jaworek J., Zalewska-Puchała J., Wilczek-Rużyczka E., Radzik T., Vesalius, Kraków 2011
36. Danuta Michałowska: *Pamięć...* op. cit., s. 276
37. Op. cit.
38. Op. cit., s. 277
39. *Dzień Pierwszy. Wspomnienia*, oprac. Andrzej Credo, Zbigniew Judycki, Warszawa 2014, s. 159



ANDRZEJ NAPIÓRKOWSKI

## CHRZEŚCIJAŃSKA KULTURA OCALI EUROPEJCZYKÓW

*Januszowi Bukowskiemu*

### 1. *Theoria przed praxis*

Każdy jubileusz – a tym bardziej XXV-lecie istnienia Stowarzyszenia Twórczego POLART – jest doskonałą okazją do refleksji. Myśl winna objąć nie tylko historię i znaczne dokonania tego artystycznego środowiska, ale i jego teraźniejszość. Winna także bezwzględnie skierować się ku przyszłości. Spoglądając bowiem wstecz, aby miarodajnie podsumować osiągnięty już dorobek, należy również odważnie popatrzeć do przodu i zastanowić się, jaką drogą kroczyć dalej. Jubileusz jest ponadto z pewnością stosownym czasem do artykulacji uznania i podziękowania wobec wielu osób, które współtworzą od ćwierć wieku Stowarzyszenie POLART. Poniższą refleksję poświęcam właśnie temu zacnemu środowisku, składając ją na ręce Janusza Bukowskiego, jako kompetentnego przedstawiciela i twórcy kultury.

Człowiek wyraża się nie tylko w działaniu, ale także w myśleniu. Aby każde *praxis* było sensowne i skuteczne, a nade wszystko właściwe osobie z całą jej wewnętrzną dynamiką i bogactwem zewnętrznych relacji do innych i świata, musi być poprzedzone medytacją. Dlatego zastanówmy się nad ogólną kondycją współczesnej Europy i jej dalszego kulturowego i cywilizacyjnego rozwoju. Aktualny wzrost znaczenia *praxis* w otaczającym nas świecie, domaga się dziś wyraźniejszej i głębszej nad nią refleksji. Już Sokrates, Platon i Arystoteles opatrywali etykę większym priorytetem, wynikająca z poznania dobra, niż samo czynienie dobra. Ogląd racjonalno – duchowy musi poprzedzać ludzkie działanie. Między *theoria* i *praxis* potrzebna jest dynamiczna równowaga. Wydaje się, że współcześnie taka równowaga w ramach cywilizacji euroatlantyckiej została utracona. Do odzyskania właściwego i należnego miejsca dla duchowych wymiarów sztuki i kultury z pewnością może przysłużyć się właśnie środowisko twórcze.

Dzisiaj pozycję myślenia (*theoria*) zajęła produkcja (*praxis*). Zamiast kultury mamy nadmiar wyprodukowanej materii. W miejsce homo sapiens wkroczył *homo faber*. Nauka nowożytna skoncentrowała się – jak trafnie zauważył F. Bacon – na wydzieraniu przyrodzie jej praw i traktowaniu jej wyłącznie jako materiał. Celem nauki (*science*) stało się hasło *scire, propter uti* (wiedzieć, aby używać). Utylitaryzm został podniesiony obecnie do rangi jednego i jedyne (*unum et*

*unicum*) kryterium. Spróbujmy jednak usłyszeć ów fałsz, jaki pobrzmiewa w wezwaniu do jeszcze większej technicyzacji i wytwarzaniu jedynie środków produkcji. Zagrożeniem nie są zaawansowane technologie, lecz to, że nie wyprzedza ich rozwój duchowy. Dlatego tak trudno zrozumieć nam dziś sens i celowość kontemplacji, modlitwy, duchowości, kultury.

## 2. Współczesny europejski świat: odnowa czy pochwała niespójności?

31 maja 2003 r. Jürgen Habermas opublikował artykuł „Nach dem Krieg: Die Wiedergeburt Europas” (*Powojenne ponowne narodziny Europy*), który wówczas wzbudził wiele emocji i komentarzy. Podpisany dodatkowo przez francuskiego filozofa Jacquesa Derride’a, apel niemieckiego filozofa – twórcy teorii krytycznej i teorii racjonalności komunikacyjnej – miał stać się wielkim dyskursem elit na temat europejskiej tożsamości. Autorzy jednoznacznie stwierdzali, że rodzi się pilna potrzeba rozwoju poczucia wspólnoty dla obywateli i obywaterek Starego Kontynentu. Minione 12 lat od tego momentu, przyniosło dodatkowe elementy – jak np. wojna w Iraku, wzmożony napływ emigracji, starzenie się rodzimych Europejczyków, konflikt zbrojny na Ukrainie, zagrożenie ze strony islamskich terrorystów – co wszystko czyni troskę o kondycję Europy tym potrzebniejszą. W sześciu punktach Habermas prezentuje główne rysy mentalności mieszkańców Europy Zachodniej, jakie stały się u nich dominujące po II wojnie światowej. W tej dość abstrakcyjnej i idealistycznej – a już na pewno nierealistycznej – analizie myśliciela z Frankfurtu nad Menem znajduje się sokratejsko-platońska „troska o duszę” (*epimeleia tês psychês*), którą uważa on za podstawę, na jakiej spoczywa europejski duchowy świat<sup>1</sup>.

Nie sposób tu postawić pytania do przedstawicieli takiej refleksji o obecność i oddziaływanie chrześcijaństwa przez dwa tysiące lat na tej ziemi. Nie sposób też nie zanegować takiego spłyconego myślenia i wyraźnie się nie

sprzeciwić cofaniu się do czasów przedchrześcijańskich, skoro tyle zawdzięczamy nauce Jezusa z Nazaretu! Być może argumenty katolickiego teologa nie będą miały dostatecznej miary ciężkości, dlatego odwołajmy się do żydowskiego myśliciela. Niech jego uwagi zrewidują ową „pseudotroskę” współczesnych koryfeuszy nowej lewicy.

W swoim rzeczowym eseju „Jezus ośmieszony” Leszek Kołakowski trzeźwo zauważa: „Im bardziej usiłujemy poznać historię pierwotnego chrześcijaństwa, tym mniej ją rozumiemy /.../. Reformator religijny z małego, ciemnego plemienia, pogardzany przez wielkich i uczonych, żyjącego na peryferiach cesarstwa rzymskiego, stał się symbolem duchowym *par excellence* najpotężniejszej i najbardziej twórczej (niekoniecznie najbardziej cnotliwej) cywilizacji świata i jest ciągle, po dwóch tysiącach lat, światłem tej cywilizacji oraz, przynajmniej moralnie, jej znakiem rozpoznawczym – nikt mnie nie przekonał, że da się prosto wytłumaczyć, chociaż znam proponowane wytłumaczenia. To, że Jego nauki moralne, obelżywe i niesłychane wyzwanie rzucone światu, zaważadły tym światem – nominalnie, to prawda, ale więcej niż nominalnie – jest niepojęte. To, że ze słabych, pozbawionych ozdób rąk galilejskiego Żyda wyłonił się nowy wszechświat, jest niepojęte, jeśli próbujemy spojrzeć z perspektywy Jego epoki. Korzeniem tej przemiany – świat chrześcijański zawsze był zgodny w tym punkcie – jest miłość”<sup>2</sup>. I dalej nasz filozof agnostyk podsumowuje: „Potrzebujemy go bardziej niż pierwsi chrześcijanie, że w gruncie rzeczy to, że zapomnieliśmy o Jezusie i w rezultacie o Jego najbardziej znanym przykazaniu, sprawiło, że znaleźliśmy się tam, gdzie teraz jesteśmy – często zrozpaczeni, wiecznie zatrwożeni, pozbawieni znaków”<sup>3</sup>.

Jakkolwiek trudno na początku XXI wieku określić Europę jako chrześcijański kontynent, mając w pamięci zwłaszcza wydarzenie i idee oświecenia, i wynikłą z tego rewolucję francuską, a

także poddając trzeźwej analizie obecną sytuację, to jednak wciąż jest to kontynent na wskroś chrześcijański. Wprawdzie ostatni papież, a zwłaszcza św. Jan Paweł II czy Benedykt XVI podejmowali sporo wysiłków, aby ożywić religijną świadomość mieszkańców Starego Kontynentu, ale wydaje się, że nie były do końca trafione przedsięwzięcia. Europa bowiem nie tyle potrzebuje powrotu do chrześcijaństwa, co poszukuje nowych form i systemów, które wyraziłyby idee Jezusa z Nazaretu w nowatorski sposób. Ponowoczesność i jej elementy charakterystyczne, czyli pluralizacja, indywidualizacja, merkantylizacja i estetyzacja, zdają się zupełnie nie przylegać do aktualnie konwencjonalnie przyjętego chrześcijańskiego rozumienia Boga, koncepcji człowieka i otaczającego go świata<sup>4</sup>.

Dobry znawca filozofii ponowoczesnej, Stanisław Kowalczyk, dokonując jej systematyzacji, zauważa, że pluralizm interpretacji ponowoczesności nakazuje wręcz wyodrębnienie kilku jej nurtów. Dlatego należy mówić o ponowoczesności francuskiej (J.-F. Lyotard, J. Derrida, M. Foucault), amerykańskiej (R. Rorty), niemieckiej (W. Welsch), włoskiej (G. Vattimo) i polskiej (Z. Bauman). W świetle kryterium ideowo-światopoglądowego wolno orzec, że przeważająca część reprezentantów ponowoczesności deklaratywnie opowiada się za naturalizmem i ateizmem<sup>5</sup>. Jak zatem chrześcijanin ma dialogować z osobą niewierzącą? Jak rozmawiać z agresywnym ateizmem? W jakie wchodzić relacje z osobą, która nie pragnie podjąć dialogu?

## 3. Odchodzenie od chrześcijańskiego dziedzictwa...

Warto tu wspomnieć wciąż inspirującą adhortację Papieża z Polski *Ecclesia in Europa* czy też pozostające wciąż godnym uwagi wystąpienie Papieża z Niemiec przed francuskimi elitami.

W kontekście gasnącej nadziei na europejskim gruncie Jan Paweł II w 2003 r. trafnie zauważył: „Wydaje się bowiem, że czasy, w jakich żyjemy

i związane z nimi wyzwania to okres zagubienia. Tyłu ludzi sprawia wrażenie, że są zdezorientowani, niepewni, pozbawieni nadziei, stan ducha wielu chrześcijan jest podobny. Liczne niepokojące oznaki pojawiły się na początku trzeciego tysiąclecia na horyzoncie kontynentu europejskiego, który «choć jest pełen znaków i świadectw wiary, a jego społeczność niewątpliwie żyje w większej wolności i jest bardziej zjednoczona, odczuwa skutki spustoszenia, jakiego dawna i najnowsza historia dokonała w najgłębszych tkankach jej ludów, często rodząc rozczarowanie». Wśród wielu aspektów /.../ chciałbym przypomnieć utratę pamięci i dziedzictwa chrześcijańskiego, któremu towarzyszy swego rodzaju praktyczny agnostycyzm i obojętność religijna, wywołująca u wielu Europejczyków wrażenie, że żyją bez duchowego zaplecza, niczym spadkobiercy, którzy roztrwonili dziedzictwo pozostawione im przez historię. Nie dziwią zatem zbytnio próby nadania Europie oblicza wykluczającego dziedzictwo religijne, a w szczególności głęboką duszę chrześcijańską, przez stanowienie praw dla tworzących ją ludów, w oderwaniu od ich życiodajnego źródła, jakim jest chrześcijaństwo<sup>76</sup>.

W swoim przemówieniu do przedstawicieli francuskiej kultury w 2008 r. Benedykt XVI przedstawił korzenie kultury europejskiej, jakie – jakkolwiek wspierają się na filozofii greckiej i rzymskim prawie – to jednak są zapuszczone przede wszystkim głęboko w chrześcijańskim objawieniu. Zasadniczym elementem tego objawienia jest samoudzielenie się Boga i ludzka odpowiedź na nie. Stąd „pragnieniem [chrześcijan] nie było budowanie nowej kultury ani też przechowywanie kultury przeszłości. Motywacją była o wiele prostsza. Ich celem było poszukiwanie Boga, *quaerere Deum*. W zamieszaniu tamtych czasów, gdy zdawało się, że nic nie może się ostać, mnisi pragnęli rzeczy najważniejszej: poświęcić się temu, co wartościowe, nieprzemijalne, znalezieniu samego Życia. Poszukiwali Boga. Od spraw

drugorzędnych pragnęli przechodzić do rzeczywistości zasadniczej, do jedynej rzeczy naprawdę ważnej i pewnej /.../. *Quaerere Deum*: byli chrześcijanami i dlatego nie była to wyprawa na pozabawioną dróg pustynię ani poszukiwanie w całkowitych ciemnościach. Sam Bóg postawił znaki, więcej, sam wyrównał drogę, a ich zadaniem było odnalezienie jej i wędrowanie jej szlakiem. Tą drogą było Jego Słowo, które w księgach Biblii zostało ofiarowane ludziom. Wewnętrznym wymogiem poszukiwania Boga jest więc kultura słowa; innymi słowy, jak mawiał Dom Jean Leclercq: eschatologia i gramatyka są w monastycyzmie zachodnim nierozdzielne (por. *L'amour des lettres et le désir de Dieu*, s. 14)<sup>77</sup>.

#### 4. Chrześcijaństwo „obce ciało”?

Za Jeanem Ladrièrem (1921-2007) powtórzmy teraz interesujące pytanie: „Czy wiara chrześcijańska jest ciałem obcym w nowoczesnej kulturze, w odniesieniu do której składa się świadectwo i w pewnym sensie, przeciwko której składa się to świadectwo, wychodząc od totalnej różności, czy też w tajemnicy, którą głosi, wypowiada fundamentalny sens tego, co się dzieje w tejże kulturze?”<sup>78</sup> W swojej książce „Nauka, świat i wiara” belgijski profesor z katolickiego Uniwersytetu w Louvain szkicuje trudne relacje scjentyistycznego świata i chrześcijańskiej wiary, nie szukając wcale łatwych odpowiedzi. Proces oczyszczania obrazu europejskiego świata, jaki proponowała wiara, wydaje się być dziś zakończony. Obecnie bowiem ujawniały większe możliwości nauki (*science / nature*) i ich coraz większa kompetencja. Stare syntety świat chrześcijańskiego zostały zdecydowanie pożegnane. Wiara stała się zbyt cenna w zakresie tłumaczenia otaczającego świata w jego makro- i mikrokosmosie. W konsekwencji doszło do rygorystycznego rozróżnienia porządków. Narzędzia metodologiczne i pola badawcze zostały ściśle określone. Krytyka epistemologiczna wykazała, iż sens twierdzeń zależy od stosowanych metod. Stąd między nauką a wiarą nie powinien

zaistnieć żaden konflikt, gdyż obie rzeczywistości należą do odmiennych płaszczyzn poznania. W konsekwencji za pewnik przyjęto pewną niespójność, brak ciągłości w doświadczeniu. Wydaje się, że powstało obok siebie wiele światów, między którymi podtrzymywany jest sztuczny rozdział<sup>79</sup>.

Profesor teologii na Katolickim Uniwersytecie w Lyonie, dominikanin Christian Duquoc, określa sytuację współczesnej Europy jako pustkę, zaś włoski filozof Marcello Pera mówi o „ziewaniu Zachodu”. Polski teolog, prof. Ignacy Bokwa, idzie w swoich analizach dalej, gdyż zauważa, iż upadek systemów komunistycznych odsłonił niespodziewaną ideologiczną pustkę zachodnich demokracji. Ich indywidualistyczna interpretacja wolności może być dla chrześcijan zagrożeniem większym niż arogancka i mniej subtelna władza odchodzących do lamusa historii reżimów komunistycznych<sup>80</sup>.

Zachodnia część Europy, coraz bardziej syta, potężna i pełna pychy, z dnia na dzień odsłania swoją nędzę, słabość i głód. Przeładowana materialnymi rzeczami, lecz pozbawiona prawdy, piękna, dobra i duchowości. Już w 1950 r. niemiecki filozof, Martin Heidegger, pisał: „Czas nocy świata, to czas ubóstwa. Świat stał się tak bardzo ubogi, że nie potrafi rozpoznać braku Boga jako braku”. Najpoważniejszym problemem współczesnej Europy jest jej bezreligijność. Mieszkańcy tej części świata zaprzestali poszukiwać Boga. Ów brak *quaerere Deum* skutkuje w prawie wszystkich dziedzinach. Nie da się konstruować gospodarki, uprawiać polityki, prowadzić badań naukowych, tworzyć dzieł sztuki, po ludzku żyć i kochać, pomijając wartości moralne i nie odnosząc się do kwestii transcendentnych. Postęp jest sprawą niezmiernie istotną i konieczną, ponieważ otwiera nowe perspektywy, technika czyni ludzkie życie łatwiejszym, a nauka wyjaśnia wiele tajemnic przyrody i otaczającego świata. Ale to mężczyzna i kobieta noszą w sobie misterium transcendencji, miłości i prawdy,

co przekracza wszelkie wymiary czasu i przestrzeni.

Nie ma zbyt wiele przesady w paroli, w której Zachód porównamy do tonącego statku, gdzie wszyscy lekceważą przeciek i pilnie pracują, aby jego sterowanie uczynić coraz wygodniejszym, gdzie dyskutuje się tylko o problemach bieżących. Ale czyż prawdziwego zdrowia nie osiągamy wtedy, gdy zdolni jesteśmy odkryć prawdziwą chorobę? Te dwa ostatnie zdania pochodzą z artykułu, opublikowanego w 1969 r., zatytułowanego „O znaczeniu <śmierci Boga>”, a wyszły spod pióra znanego filozofa, Emanuele Severina. Dzisiaj jeszcze bardziej zyskują na aktualności. Niezbyt troszczymy się o prawdziwe problemy naszej egzystencji, społeczeństwa czy Kościoła, a tracimy czas na kwestie marginalne. Aby leczyć chorobę – kontynuuje wywodzący się z Bresci Severino (ur. 1929) – trzeba mieć odwagę spojrzeć jej w twarz, dostrzeżenia jej powagi, a nie uciekać się do pomocy złudnych środków, placebo czy wymyślnych zabezpieczeń. Sugestywny jest obraz losu „Titanica”, staranowanego i rozdartego, pogrążającego się w lodowatych wodach Atlantyku, podczas gdy na jego mostku bada się sposoby udoskonalenia basenu, podniesienia poziomu usług świadczonych na pokładzie, zwiększenia komfortu kajut i wzmocnienia separacji klasy pierwszej od trzeciej.

Zdaniem największego teologa przełomu XX i XXI w. kryzys ideologii w Europie po upadku systemu komunistycznego ma swoje konsekwencje w trzech następujących dziedzinach: w kryzysie nauki, w odniesieniach do świata wartości duchowych i etycznych oraz w poszukiwaniu nowej religii. Trudno uzupełniać J. Ratzingera, ale opis aktualnej kondycji Europy należy bez wątpliwości poszerzyć o nasilającą się korupcję w dziedzinie gospodarczej, brak odpowiedzialności w świecie polityki i mediów, podnoszący się poziom lęku w społeczeństwach (ludzie najzwyczajniej w świecie się boją mówić, co myślą), wynikający z medialnej manipulacji i psychicznego

terroryzmu, „polityczną poprawność”, zastraszające wskaźniki demograficzne, potężne zniszczenie naturalnego środowiska człowieka i poważnie narastające zagrożenie wybuchu wojny.

## 5. **Obronić chrześcijańską antropologię!**

Czy zastępcze formy religijności, jakie są wprowadzane w miejsce chrześcijaństwa, mogą w jakimkolwiek stopniu spełnić to podstawowe zapotrzebowanie człowieka na odniesienia transcendentalne? Czy wzmagający się ateizm, który aktualnie przybiera imperyenne i napastliwe formy, może być nową religią?

W dokumentach Drugiego Soboru Watykańskiego, a mianowicie w konstytucji *Gaudium et spes*, znajdujemy wezwanie do pełnej szacunku postawy wobec osób niewierzących. Czytamy: „Kościół zaś, chociaż odrzuca ateizm całkowicie, to jednak szczerze wyznaje, że wszyscy ludzie, wierzący i niewierzący, powinni się przyczynić do należytej budowy tego świata, w którym wspólnie żyją; a to z pewnością nie może dziać się bez szczerego i roztropnego dialogu. Boleje więc Kościół nad dyskryminacją wierzących i niewierzących, którą niesprawiedliwie wprowadzają niektórzy kierownicy państw, nie uznający zasadniczych prawd osoby ludzkiej. Dla wierzących domaga się wolności działania, aby wolno im było w świecie budować również świątynię Bogu. Ateistów zaś przyjaźnie zaprasza, by otwartym sercem rozważali Ewangelię Chrystusową. Kościół bowiem jest doskonale świadomy tego, że to, co on wieści, idzie po linii najtajniejszych pragnień ludzkiego serca, gdy broni godności powołania ludzkiego, przywracając nadzieję tym, którzy zwątpili już o swoim wyższym przeznaczeniu. Jego orędzie, dalekie od pomniejszania człowieka, niesie dla jego dobra światło, życie i wolność; poza tym zaś nic nie zdoła zadowolić serca ludzkiego, bo: <uczyniłeś nas dla siebie>, Panie, <niespokojne jest serce nasze, póki nie spocznie w Tobie>”<sup>11</sup>.

Poszerzając wcześniejsze stwierdzenie, że największym problemem współczesnego postnowoczesnego społeczeństwa w Europie jest zanik poszukiwania Pana Boga, a więc kwestia teodycei, należy dodać, iż jeszcze ważniejszą sprawą jest kwestia antropologiczna. Nie może być mowy o religijności, która nie będzie respektowała podstawowych przesłanek, wynikających z konstrukcji ludzkiego bytu. Jak uczą nas nauki archeologia, etnografia, kulturoznawstwo, psychologia czy teologia – człowiek ze swej natury już jest istotą religijną, czyli nie jest on istotą nieskończoną, ale jest otwarty na nieskończoność.

Nie bardzo wiadomo zatem jak traktować wyniki badań opinii publicznej, gdzie z jednej strony 60 % mieszkańców naszego kontynentu twierdzi, że nie zadaje sobie pytań natury religijnej<sup>12</sup>, a z drugiej – badania Instytutu Geografii Uniwersytetu Jagiellońskiego pokazują wzmożony ruch pątniczy, zwłaszcza do maryjnych sanktuariów Europy czy do św. Jakuba w Santiago de Compostela w Hiszpanii. Z jednej strony kiedyś oczywisty Bóg stał się Bogiem obcym i dalekim, a z drugiej – wzrasta popyt na ikony, zawieszane na ścianach w super nowoczesnych loftach. Z jednej strony mamy wciąż do czynienia z mocną kościelnością w Italii, Portugalii, w Grecji, na Malcie czy w Polsce, a z drugiej – nie jest rzadkością wystawianie na licytację budynków kościelnych w Holandii czy przerabianie ich na pomieszczenia dla azylantów w Niemczech. Przytoczmy tu ostrzeżenie kard. Ratzingera: „Społeczeństwo, które w swojej publicznej strukturze jest zbudowane zgodnie z zasadami agnostycyzmu i materializmu, zaś wszystko inne pozostawia poniżej progu tego, co publiczne, nie może przetrwać”<sup>13</sup>.

Tajemnica człowieka i osiągnięcie przez niego właściwego mu spełnienia nie może się odbyć bez odniesienia do Chrystusa<sup>14</sup>. Ujęcie człowieka, jakie odnajdujemy na kartach Starego i Nowego Testamentu, prezentuje najpierw wyjątkowe jego miejsce w całym

dziele stworzenia. Biblia nie traktuje człowieka jak wszystkie inne istoty żywe, nie stawia go na równi z materią nieożywioną czy ożywioną. Bóg nie stwarza mężczyzny ani kobiety, ale powołuje do życia człowieka jako mężczyznę i kobietę. Opis stworzenia pierwszych ludzi jest wyrażony językiem opisowym, właściwym stopniu cywilizacji dla autorów Księgi Rodzaju. Nie wolno interpretować go w sensie literalnym, gdyż zasadniczym celem tego przekazu jest przekazanie prawdy, że Bóg jest stwórcą, że powołuje z nicości do bytu (*ex nihil sui subiecti*) oraz że człowiek jest stworzony na obraz i podobieństwo Boże. A ponadto, że Bóg stworzył człowieka dla niego samego, z miłości.

Jeden z wybitnych fizyków XX wieku, Richard Feynman (1918-1988), odczuwał potrzebę poezji. Misterium ludzkiego stworzenia opisywał jako „atom posiadający świadomość”. W swojej twórczości inspirował się PASCalem i jego słynnym porównaniem człowieka „myślącej trzciny”. Człowiek, według tego twórcy elektrodynamiki kwantowej i laureata Nagrody Nobla w dziedzinie fizyki w 1965 r. za niezależne stworzenie relatywistycznej elektrodynamiki, to „atom we wszechświecie”, a jednocześnie „wszechświat atomów”, prawdziwy mikrokosmos na skrzyżowaniu nieskończoności i wieczności. Już uważne spojrzenie na ludzki mózg wprawia w podziw: pod sklepieniem naszej małej czaszki znajduje się galaktyka setek miliardów neuronów, licznych jak gwiazdy Drogi Mlecznej, a ilość łączących je synapsi sięga rzędu milionów miliardów. Feynman mawiał o człowieku jako o „materii obdarzonej ciekawością”, a termin ten oznacza właśnie zdolność człowieka do przekraczania samego siebie z jednoczesnym przerzucaniem mostów ku temu, co nas przewyższa i jest „po tamtej stronie”. Wbrew każdemu redukcjonizmowi, który usiłuje sprowadzić człowieka jedynie do układu komórek czy neuronów, odczuwamy zawsze, że tkwi w nas iskra wieczności i nieskończoności, może niepotrzebnie tylko dziś przemilczana.<sup>15</sup>

## 6. Propozycja Kościoła: duch, a nie prawo

Sytuacja w postnowoczesnych społeczeństwach w Unii Europejskiej nie jest wynikiem jedynie odejścia (czy też wyprowadzenia) ludzi od Kościoła, lecz też konsekwencją pewnego odwrócenia się Kościoła od zagubionego człowieka. Stąd wezwanie do zmiany musi się odnosić tak do Europy, jak i do Kościoła.

Wprost niewiarygodne zmiany, jakie dokonały się i nadal mają swoje miejsce w Kościele i w teologii w XX wieku i na początku XXI w., są rzeczywiście trudne do opisanego. Idzie tu tak o ich treść, jak i daleko sięgające skutki. Sięgając do historii chrześcijaństwa, aby osiągnąć bardziej wyważoną i zobiektywizowaną opinię, i przytaczając choćby takie wydarzenia jak Sobór Chalcedoński w 451 r. czy Trydencki w latach 1545-1563, to i tak wolno orzec, że Drugi Sobór Watykański (1962-1965) zmienił radykalnie Kościół i jego stosunek do zewnętrznego świata. Zaowocowało to potężnym rozkwitem nauk teologicznych.

Świadectwem jest cała plejada różnych nowych kierunków w teologii, jak np. teologia narodu polskiego, teologia hermeneutyczna, *Dialektische Theologie*, ruch liturgiczny, historia w teologii, *nouvelle théologie*, teologia nadziei, teologia procesu, teologia transcendentna Karla Rahnera, teologia ekumeniczna, teologia objawienia, latynoamerykańska teologia wyzwolenia, *black theology*, nurty personalizmu, polska teologia wolności, teologia doświadczenia, teologia narracyjna (postliberalna), pluralistyczna teologia religii, rozdroża prawosławia, teologia piękna, teologia kultury, teologia feministyczna, refleksja nad sekularyzmem i teologią sekularyzacji, teologie afrykańskie, teologie azjatyckie, ekoteologia.

Nowe koncepcje teologiczne doznają aktualnie swojej weryfikacji, pogłębienia bądź odrzucenia. Wszystkie jednak są przejawem i próbą przybliżenia tych wspaniałych i ogromnych dóbr duchowych – zawartych w Kościele,

a ofiarowanych przez Jezusa Chrystusa – współczesnemu człowiekowi i całej ludzkości wszystkich czasów i szerokości geograficznych.

Chrześcijaństwo staje się coraz mniej religią europejską, a coraz bardziej religią o prawdziwie światowym zasięgu. Jego związki z Europą, jakkolwiek stanowią bardzo znaczący i nie do zakwestionowania etap jego rozwoju, od drugiej połowy dwudziestego wieku znacznie się rozluźniły. Jednym z elementów poświadczających światowe oblicze chrześcijaństwa jest właśnie rozkwit wspomnianych teologii pozaeuropejskich. Wydaje się, że mamy do czynienia ze znaczącym przesunięciem Kościoła i tym samym teologii poza Stary Kontynent. Niestety wciąż wielu chrześcijan, ale i teologów świata zachodniego XXI wieku, traktuje chrześcijaństwo w Ameryce Łacińskiej, Azji czy Afryce jako zjawisko wtórne, owoc kolonialnej i misjonarskiej działalności Europejczyków czy po części Amerykanów. Ostatnie pięćdziesiąt lat ujawniło niezwykle dynamiczny rozwój rodzimej wiary w Chrystusa w Azji, Afryce czy Ameryce Łacińskiej, w czym istotnie pomaga potężny wzrost nowo ochrzczonych, ale i rodzime formy różnych teologii, próbujących wypowiedzieć Ewangelię w własnej kulturze i tradycji.

Większość nowych nurtów w teologii XX i XXI wieku wiąże się z odkryciem nowych (lub ponownym) miejsc teologicznego poznania: liturgia, Objawienie, historia, osoba, naród, społeczeństwo, wolność, wyzwolenie, ekumenizm, dialog, proces, eschatologia, nadzieja, doświadczenie, estetyka, ekologia, kultura, piękno, feminizm, wolność i stanowi próbę wypracowania nowych metod, jak np. transcendentna B. Lonergana i K. Rahnera czy narracja u G. Lindbecka i H. W. Freia.

Te poczynania teologii, która nie przestaje być uprawiana w ramach Kościoła, są wyraźnym odejściem od eklezjologii instytucjonalnej, od zamkniętego i spekulatywnego systemu, aby być bliżej współczesnego

człowieka z jego pytaniami i trudnościami. Jest to naturalnie długi proces, gdyż zaryglowanej twierdzy nie sposób szybko opuścić. Nie idzie tu o zmiany rewolucyjne, ale o ewolucyjne, które wiążą się z hermeneutyką ciągłością. Niemniej uprawianie coraz mocniej teologii kontekstualnej budzi duże nadzieje na sprostanie wyzwaniom trudnych czasów.

Aktualna sytuacja może z pewnością obudzić zwątpienie tak w wielu sercach chrześcijan, jak i ludzi deklarujących swą obojętność religijną. W Ewangelii Jezus opisywał swoich naśladowców raczej jako małą trzódkę niż jako potężne i silne zgromadzenie. Św. Łukasz odnotował: „Nie bój się, mała trzódko, gdyż spodobało się Ojcu waszemu dać wam królestwo. Sprzedajcie wasze mienie i dajcie jałmużnę! Sprawcie sobie trzosa, które nie niszczej, skarb niewyczerpany w niebie, gdzie złodziej się nie dostaje ani mól nie niszczy. Bo gdzie jest skarb wasz, tam będzie i serce wasze” (12, 32-34). Mistrz z Nazaretu zachęcał nas wyraźnie, aby bardziej się troszczyć o dobra trwałe i ponadczasowe, a nie tylko o doczesne i przemijające.

Kościół Chrystusa niezmiennie głosi jedną i tę samą prawdę: wzywa człowieka do upodobnienia się do Chrystusa. Luteranie mówią o usprawiedliwieniu, prawosławni o przeobstwieńczeniu, a katolicy o świętości. Jak to rozumieć? Odwołajmy się do spostrzeżeń najbardziej genialnego teologa wszechczasów, czyli św. Pawła z Tarsu, który wzywa nas nie tyle do zachowania Dekalogu, ale do tego, aby dać się prowadzić Duchowi Bożemu. Prawo nie przynosi zbawienia, lecz odsłania grzech. Naśladowanie Jezusa nie jest przestrzeganiem przykazań, ale życiem w Duchu Świętym. „Mając życie od Ducha, postępujmy według Ducha” (Ga 5, 25). Chrześcijańska moralność nie sprowadza się do prawa, gdyż to nie prawo przynosi wolność i odkupienie, ale są nimi duchowe dary, jakie pochodzą tylko od Chrystusa i są nam darmo udzielane, a nie przez

nas wysłużone. Biblia uczy: „teraz jawną się stała sprawiedliwość Boża niezależna od Prawa, poświadczona przez Prawo i Proroków. Jest to sprawiedliwość Boża przez wiarę w Jezusa Chrystusa dla wszystkich, którzy wierzą. Bo nie ma tu różnicy: wszyscy bowiem zgrzeszyli i pozbawieni są chwały Bożej, a dostępują usprawiedliwienia darmo, z Jego łaski, przez odkupienie, które jest w Chrystusie Jezusie. Jego to ustanowił Bóg narzędziem przebłagania przez wiarę mocą Jego krwi. Chciał przez to okazać, że sprawiedliwość Jego względem grzechów popełnionych dawniej - za dni cierpliwości Bożej - wyrażała się w odpuszczaniu ich po to, by ujawnić w obecnym czasie Jego sprawiedliwość, i [aby pokazać], że On sam jest sprawiedliwy i usprawiedliwia każdego, który wierzy w Jezusa” (Rz 3, 21-26).

Chrystus zaproponował nowy model życia – model życia w Duchu, tak odmienny od judaizmu. „Ci, co w Prawie zgrzeszyli, przez Prawo będą sądzeni” (Rz 2, 12). Chrześcijanin nie weryfikuje swojego życia w świetle przykazań Bożych i kościelnych, gdyż te pokazują mu jedynie, gdzie jest grzech. One go osądzą i uznają za grzesznika. „Nie otrzymaliście ducha niewoli – uczy Paweł chrześcijan w Rzymie – aby się znowu pograżyć w bojaźni” (Rz 8, 15a). Niestety, ciągle jeszcze chrześcijaństwo tkwi w oparach judaizmu, a wyznawcy Chrystusa pograżeni są w mentalności starotestamentalnej, oczekując, iż prawo, tzn. zachowywanie przykazań przyniesie im zbawienie<sup>16</sup>.

Trzeba ponadto pamiętać, że zasada *ecclesia semper reformanda* odnosi się nie tylko do zmian instytucjonalnych. Tu nie chodzi o tylko reformy w Kurii Rzymskiej czy naszej parafii. To *principium* znane już w pierwotnym Kościele zawiera w sobie znacznie głębszą treść. Idzie o zmiany w myśleniu i sercu człowieka. *Ecclesia semper reformanda* oznacza zbliżenie się wierzącego do Chrystusa. Reforma Kościoła w najbardziej właściwym i poprawnym rozumieniu to wewnętrzna reforma chrześcijanina.

Dopiero wtedy mamy do czynienia z rozwojem Kościoła.

## 7. Kultura ocalała mój Naród

Ponowoczesne mówienie o Bogu musi zdecydowanie opuścić przybytki teologii spekulatywnej, teoretycznej, aby stać się bliższe współczesnemu człowiekowi. Trzeba także bardziej zdecydowanie odejść od eklezjologii instytucjonalnej, z którą Kościół oficjalnie się pożegnał przez wydarzenie i dzieło Drugiego Soboru Watykańskiego, ale wciąż tkwi w jej żelaznym uścisku. Postulaty należy także wysunąć w stronę świata kultury. Nie może bowiem istnieć kultura bez odniesienia do transcendencji, jeśli pragnie pomóc człowiekowi w jego wyjściu z egzystencjalnych udręk i lęków. Człowiek nie znajdzie odpowiedzi na swoje pytania tylko w swoim świecie. Musi przekraczać otaczający go makrokosmos i swój wewnętrzny mikrokosmos.

Szansą może być właśnie kultura jako nośnik wartości, bez których człowiek nie może żyć. Każdy z nas potrzebuje piękna, dobra i prawdy. Nieprzypadkowo Jezus zapewniał nas: „i poznacie prawdę, a prawda was wyzwoli” (J 8, 32).

Odwołajmy się na koniec do wciąż aktualnego świadectwa, jakie dał św. Jan Paweł II w swoim paryskim przemówieniu w gmachu UNESCO. Papież z Krakowa 2 czerwca 1980 r. mówił: „Jestem synem narodu, który przetrwał najstraszliwsze doświadczenia dziejów, którego wielokrotnie sąsiedzi skazywali na śmierć – a on pozostał przy życiu i pozostał sobą. Zachował własną tożsamość i zachował pośród rozbiorów i okupacji własną suwerenność jako naród – nie biorąc za podstawę przetrwania jakichkolwiek innych środków fizycznej potęgi jak tylko własną kulturę, która okazała się w tym przypadku potęgą większą od tamtych potęg”<sup>17</sup>.

Przecież niedawno doświadczyliśmy bestialstwa niemieckiego faszyzmu i okrucieństwa radzieckiego komunizmu, aby popaść ponownie

w totalitaryzm ateistycznej pseudo-demokracji. Żadne ideologie i utopie nie są w stanie zmienić rzeczywistości o człowieku, o narodzie, o chrześcijańskich korzeniach Europy. Naród ożywiony kulturą, świadomy swych dziejów, twórczości i wspólnych wartości, może się rozwijać w pełni, aby osiągać szczyty rozwoju ludzkiej osobowości. Dla Jana Pawła II kultura to podstawowy budulec tożsamości narodu. W książce „Pamięć i tożsamość” wskazuje na obiektywne podstawy egzystencji każdego narodu, nie ograniczając się tylko do Polaków. Stwierdza: „Naród istnieje «z kultury» i «dla kultury»”. Kultura narodu jest zatem taką wartością, jakiej nie sposób przecenić. Zaś troska o kulturę jest troską o sam rdzeń, troską o samo serce narodu.

W najtrudniejszych chwilach dla narodu, jak ukazuje historia Polski, kultura może okazać się potężną mocą, wyprowadzającą z rozpaczki ku nadziei, z grobu do zmartwychpowstania. „Każdy naród żyje dziełami swojej kultury. My, Polacy, na przykład, żyjemy tym wszystkim, czego początek odnajdujemy w pieśni Bogurodzica – najstarszej zapisanej polskiej poezji, jak też starodawnej melodii z nią związanej”<sup>18</sup>.

Czy wyłaniająca się przed nami nowa Europa początków XXI w., naznaczona pluralistyczną i nielogiczną kulturą, nauką, która nie poszukuje prawdy, polityczną demokracją, mającą niestety mało wspólnego z założeniami demokracji greckich polis, brakiem etyki i duchową pustką – będzie władna dać odpowiedź na wiele dręczących pytań nie tylko mieszkańcom, którzy ją od wieków zamieszkują, ale i licznym emigrantom, a ostatecznie także i całemu światu, który z tak wielkim zainteresowaniem przygląda się Staremu Kontynentowi i czeka na podpowiedzi i wzorce, w którym podążać kierunku? Czy w owej pochwalie niespójności i nielogiczności jest jednak zawarta jakaś teologiczna nadzieja i matematyczna racjonalność?

W 1969 r., czyli blisko pół wieku temu, na zakończenie wykładów radiowych w rozgłośni Radia Hesja, J. Ratzinger prorokował: „Z dzisiejszego kryzysu wyłoni się Kościół, który straci wiele. Stanie się nieliczny i będzie musiał rozpocząć na nowo, mniej więcej od początków. Nie będzie już więcej w stanie mieszkać w budynkach, które zbudował w czasach dostatku. Wraz ze zmniejszeniem się liczby swoich wiernych, utraci także większą część przywilejów społecznych. Rozpocznie na nowo od małych grup, od ruchów i od mniejszości, która na nowo postawi Wiarę w centrum doświadczenia. Będzie Kościołem bardziej duchowym, który nie przypisze sobie mandatu politycznego, flirtując raz z lewicą a raz z prawicą. Będzie ubogi i stanie się Kościołem ubogich. Wtedy ludzie zobaczą tą małą trzódkę wierzących jako coś kompletnie nowego: odkrywają ją jako nadzieję dla nich, odpowiedź, której zawsze w tajemnicy szukali”.

Przypisy:

1. Por. M. Cajthaml, Sorge um Europas Seele, „Tagespost“, 26 Februar 2015, Nr. 24, s. 9. Wzmiankowane powyżej sześć punktów Habermasa to: 1. *Eine besondere Fähigkeit, Unterschiede zu kommunizieren, Gegensätze zu institutionalisieren, Spannungen zu stabilisieren*; 2. *Eine weit vorangeschrittene Säkularisierung, die zu einer scharfen Trennung von Religion und Politik führte*; 3. *Ein relatives großes Vertrauen in die Organisationsleistungen und Steuerungskapazitäten des Staates und eine relative Skepsis gegenüber der Leistungsfähigkeit des Marktes*; 4. *Kein ungebrochener Optimismus gegenüber technischen Fortschritten*; 5. *Präferenzen für die Sicherheitsgarantien des Wohlfahrtsstaates und für solidarische Regelungen*; 6. *Der Wunsch nach einer multilateralen und rechtlich geregelten internationalen Ordnung und die damit verbundene Hoffnung auf eine effektive Weltinnenpolitik im Rahmen reformierter Vereinter Nationen*.
2. L. Kołakowski, *Jezus ośmieszony. Esej apologetyczny i sceptyczny*, Kraków 2014, s. 105-106.
3. Tamże, s. 23.
4. Por. I. Bokwa, *Teologia w warunkach nowoczesności i ponowoczesności*, Sandomierz 2010, s. 209-228.
5. Por. S. Kowalczyk, *Idee filozoficzne postmodernizmu*, Radom 2004, s. 9-11. Polski

przedstawiciel nurtu postmarksistowskiego w łonie ponowoczesności, Zygmunt Bauman, wylicza następujące elementy charakterystyczne dla tej filozofii: zinstytucjonalizowany pluralizm, różność, przypadkowość i ambiwalencję, por. Z. Bauman, *Socjologiczna teoria postmoderny*, w: A. Zeidler-Janiszewska, red., *Postmodernizm w perspektywie filozoficzno-kulturoznawczej*, Warszawa 1991, s. 7.

6. Jan Paweł II, *Ahortacja Ecclesia in Europa*, Watykan 2003, nr 7.
7. Benedykt XVI, *Przemówienie do Przedstawicieli świata kultury*, Paryż, Kolegium Bernardynów, 12 września 2008 r.
8. J. Ladrière, *Die Sicht Europas vom Standpunkt der Philosophie und der Geisteswissenschaften – ein schwieriges Gelände für Theologie*, w: P. Hünermann (Hrsg.), *Das neue Europa. Herausforderungen für Kirche und Theologie*, Freiburg-Basel-Wien 1993, s. 43.
9. Por. J. Ladrière, *Nauka, świat i wiara*, tłum. A. Paygert, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1989, s. 18-35.
10. Por. I. Bokwa, *Teologia w warunkach nowoczesności i ponowoczesności*, Sandomierz 2010, s. 254-255.
11. Sobór Watykański II, *Konstytucja duszpasterska o Kościele w świecie współczesnym*, nr 21.
12. Por. P. Hünermann, *Der fremde Gott – Verheißung für das europäische Haus*, w: P. Hünermann, *Gott – ein Fremder in unserem Haus? Die Zukunft des Glaubens in Europa*, Freiburg-Basel-Wien 1996, s. 204.
13. J. Ratzinger, *Wendzeit für Europa? Diagnosen und Prognosen zur Lage der Kirche und der Welt*, Freiburg 1992 (2), s. 123.
14. KDK 22: „Tajemnica człowieka wyjaśnia się naprawdę dopiero w tajemnicy Słowa Wcielonego. Albowiem Adam, pierwszy człowiek, był figurą przyszłego, mianowicie Chrystusa Pana. Chrystus, nowy Adam, już w samym objawieniu tajemnicy Ojca i Jego miłości objawia w pełni człowieka samemu człowiekowi i okazuje mu najwyższe jego powołanie. Nic więc dziwnego, że w Nim wyżej wspomniane prawdy znajdują swe źródło i sięgają szczytu”.
15. Zob. R. Ph. Feynman, „Pan raczy żartować, panie Feynman!”. Przypadki ciekawego człowieka, wyd. Znak, Kraków 2007, ss. 352.
16. Por. W. Rakocy, *Czy radykalizm Ewangelii pozbawia radości życie chrześcijanina?*, w: M. Chojnacki, J. Morawa, A. Napiórkowski, *O bogactwach Kościoła*, Kraków 2014, s. 285-293.
17. Jan Paweł II, *Pamięć i tożsamość*, Kraków 2005, s. 89.
18. Jan Paweł II, *Pamięć i tożsamość*, s. 87.



BOLESŁAW FARON



## "LUBIĘ CZUĆ DREWNO" WSPOMNIENIA I REFLEKSJE O JERZYM JAKUBOWIE I JEGO DZIELE

Tekst ten rozpocznę od dygresji lingwistycznej. W różnych publikacjach na temat twórcy zauważyłem, że ich autorzy nie odmieniają jego nazwiska. Piszą więc: Jerzego Jakubów, Jerzemu Jakubów, itp. Moje zaś wycucie językowe każe mi, jak to jest w przypadku polskich nazwisk, również je odmieniać. Miałem kolegę, który nazywał się Mieczysław Stefanów. Nikt nigdy nie wpadł na pomysł, ani w pismach urzędowych, ani w tekstach o nim, ani w prywatnych rozmowach, by nie odmieniać jego nazwiska. Zawsze mówiło się i pisało Mieczysława Stefanowa, Mieczysławowi Stefanowowi, itp. Takiej zatem formy będę używał w tym artykule.

Jerzego Jakubowa poznałem dość późno, bo w lipcu 2006 roku w Zakopanem. Udałem się tam na obchody kolejnej rocznicy śmierci Władysława Hasióra. Na zakończenie tych uroczystości, wśród których miało miejsce wręczenie nagrody imienia zakopiańskiego artysty, w restauracji Halit u wejścia do Doliny Kościeliskiej odbyło się spotkanie towarzyskie na cześć laureata tego zaszczytnego wyróżnienia. Otrzymał je Jerzy Jakubów. Ponieważ wszyscy zebrani chcieli z nim zamienić choć parę zdań, nie było okazji do dłuższej konwersacji. Parę zdań o nauce w szkole Kenara w Zakopanem, o znajomości z Hasiorem, o fascynacji drewnem jako materią sztuki i jako sztuką samą w sobie. To tyle. Tam miałem okazję poznać żonę grafika, Mariolę Jakubów. Wyróżniała się na tle nielicznych na przyjęciu kobiet urodą, niebanalnym strojem i długimi do pasa włosami oraz tym, że umiała bez końca opowiadać o artystycznych pasjach swojego męża, o urodzie Sudetów i Rudaw Janowickich.

Następne moje spotkanie z artystą miało miejsce na początku marca 2007 roku w Krakowie. Wtedy bowiem odbyła się jego wystawa grafiki w Galerii Exlibris na krakowskim Podgórzu. Wziąłem udział w wernisażu. Od Jerzego Jakubowa otrzymałem w prezencie drzeworyt z cyklu *Romska droga krzyżowa*. To niewielkich rozmiarów głowa Chrystusa wypełniająca całą przestrzeń z aureolą czerwonego koloru. Historycy sztuki, duchowni, zwykli zjadacze chleba zwracali uwagę, że w tym cyklu brak podstawowego rekwizytu chrystusowej męki – krzyża. Fakt ten wytłumaczył znakomicie, broniący tym samym koncepcji artysty, Krajowy Duszpasterz Romów, ks. Stanisław Opocki z Limanowej, który napisał: „Krzyż niewidoczny – to nie brak Krzyża. Ta nieobecność krzyża jest wyrazem naszej obojętności na cierpienie drugiego” (cyt.



„Apokaliptis”, 30,5 x 51, 2011 r.

na podstawie Lech L. Przychodzki *Misterium tożsamości. Jerzego Jakubów droga do gór i ludzi*. Jelenia Góra 2007, s. 93). Drzeworyt artysty wisi w moim wiejskim mieszkaniu, wzbudzając zainteresowanie odwiedzających mnie znajomych, często zadających właśnie pytanie o brak krzyża na grafice przedstawiającej mękę Chrystusa.

Po tym krakowskim spotkaniu mój kontakt z artystą się urwał. Nastąpiła dłuższa przerwa. Radykalnie, można rzec, wręcz rewolucyjnie zmieniła się sytuacja w sierpniu 2014 roku, kiedy to wraz z kilkusobową grupą krakowskich i sądeckich znajomych postanowiliśmy odbyć wędrówkę szlakiem zamków dolnośląskich, planując na tej trasie również Kowary i wizytę w pracowni Jerzego Jakubowa.

Zwiedzanie Kowar rozpoczynamy od kościoła parafialnego pod wezwaniem imienia Najświętszej Marii Panny. Zamknięty. Ale tuż obok kościoła, przy placu Franciszkańskim mamy pierwszy kontakt z Jerzym Jakubowem. To kilkumetrowa figura św. Franciszka z Asyżu, wyrzeźbiona w piaskowcu, przedstawiająca postać w habitie franciszkańskim, przepasanym charakterystycznym dla tego zakonu sznurem, z dobrotliwie wyciągniętymi przed siebie dłońmi, chyba do Boga, może do ludzi?

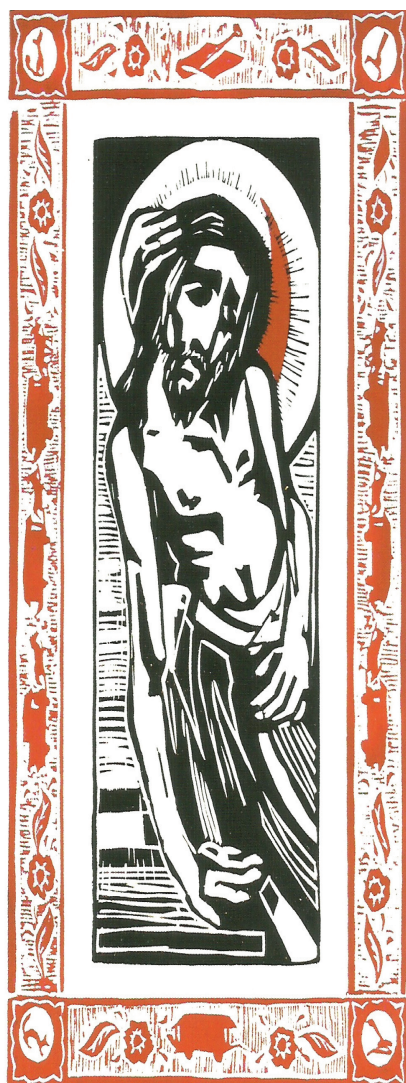
Z kolei udajemy się na ul. 1 maja. Tu podziwiamy barokowe i rokokowe fasady odrestaurowanych kamienic, wybudowanych w stylu klasycystycznym. Przy ul. 1 maja 1 a zwraca naszą uwagę klasycystyczny ratusz, jak się dowiadujemy z turystycznej ulotki, zbudowany w 1789 r., przebudowany w XIX wieku. Wchodzimy do owalnego holu, zwracamy uwagę na polichromię, herb Kowar. Kiedy zamierzamy opuścić ratusz podchodzi do nas młoda pracownica urzędu i powiada: – „Nie widzieliście państwo jeszcze naszej sali obrad Rady Miejskiej”. Zapraszam na pierwsze piętro. Jak spod ziemi zjawia się mężczyzna w dojrzałym wieku, pyta o cel naszej wizyty. Na wieść, że interesuje nas

sala obrad, za chwilę przychodzi z kluczami, otwiera pomieszczenie i z pasją opowiada historię ratusza, objaśnia detale owalnego pomieszczenia, na suficie alegoryczne wizje symbolizujące ważne zawody miasta: górnictwo, kowalstwo i zielarstwo. Prowadzi nas do Izby Tradycji Miasta Kowary, gdzie wyeksponowana jest przede wszystkim historia tamtejszego górnictwa. Opowiada o planach rozwoju miasta, ma wizję stworzenia tu ośrodka sportów narciarskich... Na moje pytanie, czy jest przewodnikiem, czy pracownikiem magistratu, słyszę odpowiedź: – „Jestem burmistrzem, nazywam się Mirosław Górecki”. Zainteresowało go nasze zaciekawienie Kowarami. Kiedy się dowiedział, że idziemy z wizytą do kowarskiego artysty, ucieszył się.

– „To mój przyjaciel – rzekł. Pracuje w Warsztacie Terapii Zajęciowej w Kowarach jako instruktor plastyki i terapeuta”. Wskazuje nam drogę do Wojkowa, dziś ul. Wojska Polskiego 24 a. – „Po drodze koniecznie zobaczcie Park Miniatur Zabytków Dolnego Śląska na terenie dawnej fabryki dywanów”. Przy pomocy nowoczesnej nawigacji i rad burmistrza bez trudu trafiamy do starej kuźni w Wojkowie, w której mieszka artysta.

Na progu domu witają nas grafik, jego żona i młodszy syn Jakub, absolwent Liceum Plastycznego w Cieplicach i Wydziału Inżynierii Dźwięku w jakiejś prywatnej uczelni we Wrocławiu. Rzut okiem na wkomponowany w tutejszy krajobraz, w zбочe Rudaw Janowickich dom. Zdziwienie, że ze starej kuźni można było wygospodarować pokazną powierzchnię mieszkalną. Ślady przeszłości to XIX-wieczne kowadło, w niewielkim ogrodzie kuta furtka, granitowe obramowanie studni, kamienne słupki... a pod ścianą niezliczona ilość suszących się grzybów, które latoś w tutejszych lasach obrodziły. O technice ich wspólnego zbierania, porozumiewania się specjalnymi sygnałami dowiadujemy się od pani Marioli.

Wchodzimy do środka. Tu na parterze przy suto zastawionym stole prowadzimy niekończącą się gawędę o historii rodu Jakubowów, ich sielskiej i dramatycznej przeszłości na kresach wschodnich, o repatriacji w 1945 roku i o osiedleniu się w Kotlinie Jeleniogórskiej. Gospodarz opowiada o swojej drodze artystycznej, o drewnie jako materiale twórczym, o jego miłości do niego, którą wyniósł z tradycji rodzinnej. Wspomina o osobistych kontaktach w młodości z artystą grafikiem Józefem Gielniakiem, o jego radach i korektach początkowych prób rycia w drewnie (1969-1972), o pobycie pod Tatrami w zakopiańskim Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych im. Antoniego Kenara, o kontaktach z Władysławem Hasiorem, spod którego wpływu rychło się wyzwolił. Trzeba przyznać, że Jerzy Jakubów narratorem jest znakomitym. Potrafi nie tylko opowiadać o sztuce, ale również definiować swój warsztat, określać artystyczny światopogląd, którego idee czerpie – jak powiada – z judeo-chryścianizmu. Fragmenty niektórych wypowiedzianych sądów odnajduję w przeprowadzonym z nim wywiadzie Lecha L. Przychodzkiego w 2007 roku. Niektóre, by nic nie uronić z ich precyzji przywołam w tym tekście, jak choćby ten: „Ja uprawiam drzeworyt wzdłużny, próbowałem również technik metalowych, gipsorytu, monotypii. [...] Lubię czuć drewno, lubię czuć bagaż minionych epok, pracujących w drzeworycie, służenia człowiekowi od stempli przez kołtryny, dewocjonalia” (cyt. jw. s. 41-42). Wiele w tym względzie zawdzięcza codziennemu obcowaniu ze snycerką ojca, jego renowacji mebli uzdrowiskowych czy rzeźbionym przezeń świątkom. Z profesorów od Kenara wspomina: Grabowskiego, Piekacza, Fajkosza, Walickiego, Walocha, Pecucha, Styrzulę, Gąsienicę-Szostaka, a z innych przede wszystkim Antoniego Rząbę.



„Romska Droga”, 25,5 x 43, 2006 r.

„Szkola wiele nam dała, nie wyrządzając specjalnie szkody, co przeważnie czyni system kształcenia artystycznego. Sam doszedłem do pewnych wniosków, że nie tworzy się sztuki przez naśladowanie wielkich – lecz przez głębokie patrzenie w siebie. Uczucia, obserwacja człowieka, ból, przemijanie, wydarzenia ulotne i trwałe bolące, pytania, które zacząłem sobie stawiać, jakie przyniosło mi życie” (cyt. jw., s. 49).

W innym miejscu stwierdza: „Można powiedzieć, że w tym, co robię, jestem zachowawczy. Staram się, na ile pozwalają mi wiedza i umiejętności, kształtować swoją pracę w dobrej nazwijmy to kondycji technicznej” (Cyt. jw., s. 40). Daj Boże każdemu artyście grafikowi taką zachowawczość. To po prostu kunszt artystyczny, po prostu mistrzostwo.

Na moje pytanie o stosunek do opinii krytycznych na temat jego twórczości odpowiada:

– „Nie zawsze się z nimi zgadzam. Czasami ich sądy różnią się z moim zamysłem, czy intencją. Nie mam jednak do krytyki artystycznej negatywnego stosunku. Nieraz recenzenci do mojej grafiki wnoszą nowe, ciekawe, indywidualne odczytania”. Zagaduję, które z dotychczasowych analiz ceni najwyżej? Sięga do szuflady z dokumentami i wyjmuje artykuł Alfredy Poznańskiej. – „Była profesorem w WSSP we Wrocławiu – powiada – pochodziła z lubelskiego, przez jakiś czas mieszkała w Wojkowie”. Przytaczam fragment tej wypowiedzi:

„Twórczość J.J. bywa meandryczna, obierająca zmienne i czasem sprzeczne kierunki. Jednakże ma prawo tak bywać, gdyż często wypływa z konkretnych uwarunkowań życia, a także z zamyślenia i szacunku do swojego miejsca i chęci spełnienia wobec niego swoich powinności i kulturotwórczej roli przez nasycenie go dobrami duchowymi”. I jeszcze jeden fragment tej dłuższej wypowiedzi: „I w drzeworycie

właśnie osiągnął on tę potężną zgodność, spójność, jedność formy z treścią. Wartości, jakie ja osobiście bardzo wysoko ceni w sztuce... W grafice osiągnął to w stopniu doskonalszym niż w innych swoich przedsięwzięciach i dyscyplinach artystycznych”.

Po paru godzinach spotkanie w starej kuźni dobiega końca. Artysta proponuje nam wizytę w jego pracowni – muzeum, dawniej wieży ciśnień PKP, której od 1986 roku jest właścicielem. Mieści się ona tuż przy dawnym torowisku nieistniejącego połączenia między Jelenią Górą a Kamienną Górą, przy ul. Bursiaka. Po drodze do wieży zatrzymujemy się w lesie. Jakubów wraz z żoną Mariolą prowadzą nas na niewielki zarośnięty drzewami wzgórek, na którym jest okazałych rozmiarów krzyż i płyty nagrobne. Zaskoczeni tym widokiem z zapartym tchem słuchamy opowieści o tym miejscu. Nasz narrator na naszych oczach przeobraża się z artysty w historyka krainy, w której się urodził w 1957 roku, krainy, w której rodzice, repatrianci ze wschodu znaleźli nowe miejsce pobytu. Okazuje się, że tutaj spoczywa księżna Feodora von Reuss urodzona w 1879 roku w Poczdamie, córka Bernarda III, księcia Saksonii, Meiningen i Charlotte-Hohenzollern. Na moje pytanie, dlaczego tutaj, w tym urokliwym miejscu ją pochowano, odpowiada: – „Bo były to ich posiadłości i tutaj zbudowano wcześniej grobowiec dla jej męża. Była właścicielką Pałacu Nowy Dwór w Kowarach. Schorowana, po ślubie z księciem Henrykiem III, oficerem armii pruskiej, leczyła się w sanatorium „Wysoka Łąka”, znajdującym się nieopodal Nowego Dworu oraz korzystała z uzdrowiskowych zabiegów pobliskich Cieplic. 27 sierpnia 1945 roku została internowana w pobliskim sanatorium, gdzie zmarła samobójczą śmiercią.”

Czytelnik tego tekstu może zapytać, jaki jest cel przypominania w artykule o artyście plastyku takie zdarzenia. Otóż dla mnie jest to bardzo ważny, bardzo istotny rys osobowości



*Dom magicznych upojeń II, 30x42,5, 2002*

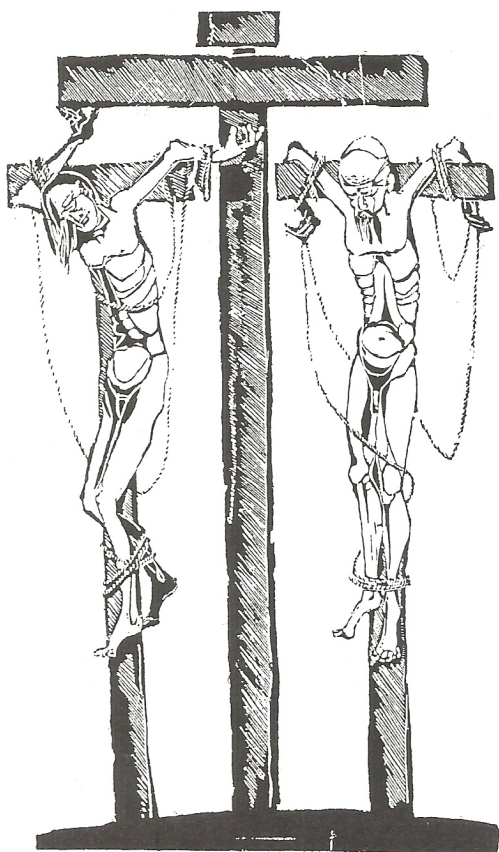
Jerzego Jakubowa. Wskazuje bowiem, że ziemię, na której się urodził, traktuje jako własną, że fascynuje go współczesność, uroda Kotliny Jeleniogórskiej, ale także przeszłość zamknięta w takich jak to miejscach, w sprzętach, z których kiedyś korzystali ludzie, drewnianych meblach, kryjących nieraz historie pokoleń.

W wieży ciśnień spędzamy ponad dwie godziny. Najpierw parter. Pracownia artysty. Jakubów opowiada, że chętnie przyjmuje tu grupy młodzieży szkolnej, pozwala im przygotowywać matryce drzeworytu, uczy wykonywać odbitki. Sam również od czasu do czasu tutaj pracuje, o czym świadczą narzędzia: dłuto, kawałki drewna, odbitki, matryce. Dumny jest z czonek starej kowarskiej drukarni, które cudem uratował. Objaśnia nam dzieła na ścianach: Karkonoskie hybrydy, mniejsze grafiki, a wśród nich liczne exlibrisy, mające wyraźne piętno artysty, często metaforyczne, niezwykle oryginalne.

Cześć muzealna wieży ciśnień mieści się na antresoli. To rezultat jego kolekcjonerskiej pasji, zbiór lasek. Jakubów może o każdej z nich opowiadać wielowątkową historię, a to o miejscu pochodzenia, o funkcji, o sposobie jej zdobycia. W muzeum podzielone są one na trzy grupy: laski pasterskie, laski turystyczne, laski wielofunkcyjne. Otrzymuję folder pt. *Laska i kij pasterski*. Ekspozycja etnograficzna ze zbioru Jerzego Jakubów. Kowarska wieża ciśnień, broszurę *Bucocek najhyrniejszy kijosek*, jego autorstwa (Kowary 2008) oraz Jerzy Jakubów *Od kija do laski* (Kowary 2009), najobszerniejszą publikację o zbiorach w wieży ciśnień. Najlepiej o jej zawartości świadczą tytuły rozdziałów: Kij pasterski, Pastorał, Laska wędrowca, pielgrzyma, Laska magarózdźka, Laska marszałkowska, Laska cechowa, Laska obronna, Laska chłopka, Laska rekwizyt stroju miejskiego i arystokraty, Laska turystyczna. Przytoczone tutaj tytuły rozdziałów książki Jerzego Jakubowa świadczą o rozległej wiedzy kolekcjonera na temat przedmiotu jego zbiorów.

Kiedy opuszczamy wieżę ciśnień przypomina mi się obronna baszta gotycka w Chojnicach, w której znajduje się Galeria Muzeum Janusza Trzebiatowskiego, artysty grafika, malarza, medaliera z Krakowa, urodzonego na Kaszubach. Wśród wielu różnic, jakie dzielą oba obiekty (np. kwestie własności), jest wiele cech wspólnych dla wieży i baszty. W obu mieszczą się pracownie artystów, w obu eksponowane są ich dzieła, w obu ich pasje zbierackie (Jakubów – laski, Trzebiatowski – stare przedmioty, dzieła sztuki z krajów jego podróży), w obu prezentowane są inne rodzaje sztuk (w wieży spotkania autorskie, w baszcie koncerty muzyczne).

Na pożegnanie z Mariolą i Jerzym Jakubowami otrzymałem dwa drzeworyty: *Vox i Apokaliptiso* oraz kilka katalogów z wystaw artysty,



Drzeworyt wzdł. 27×50 „Alongside” 1991

np. Jerzy Jakubów, *Grafika, rysunek. IX Dni Kultury Chrześcijańskiej „Ottonalia” 2007*. Pałac Biskupi. Kamień Pomorski VII-VIII 2007, Jerzy Jakubów, *Akt*. Galeria Miejskiego Ośrodka Kultury w Kowarach. Grudzień 2007 – luty 2008, Jerzy Jakubów, *Retrospectio. Pentimento* [bm. bd, ostatnia rzeźba z 2003], Jerzy Jakubów, *Drzeworyt* [bm. bd, ostatni drzeworyt z 2002], Jerzy Jakubów *Drzeworytwoodcut*. Jelenia Góra [bd. ostatni exlibris z 2008] oraz Jerzy Jakubów *W poszukiwaniu ksylografu*. Jelenia Góra 2011.

Najpierw parę zdań o drzeworytach *Vox* i *Apokaliptis*. Oba nawiązują do motywów biblijnych: stworzenia Świata: *Vox*, słowo, „na początku było słowo”, poczucie sygnalizuje umieszczona na dole obrazu postać niemowlęcia i *Apokaliptis*, końca, zagłady. Sięgnąłem do *Słownika mitów i tradycji kultury* Władysława Kopalińskiego (Warszawa 1985). Pod hasłem apokalipsa czytamy tam „u Żydów i chrześcijan księga kanoniczna a. apokryficzna (od około 200 p.n.e. do ok. 150 n.e.), zawierająca prorocze

wizję wydarzeń towarzyszących końcowi świata, zwłaszcza zaś w Biblii”. Na drzeworycie *Jakubowa* mamy dwie płaszczyzny; koło, a na nim trójkąt z czterema stylizowanymi postaciami zwierzęcymi, w środku wąż z dwoma głowami, symbol grzechu, zła, na pięciu liniach umocowana postać ludzka. Miał Jakubów wybitnych poprzedników w tym temacie, m.in. cykl drzeworytów (1496-1498) Albrechta Dürera.

Kiedyś Jakubów powiedział, że najważniejsze dla artysty jest „głębokie patrzenie w siebie”, że ważne są uczucia, ból, przemijanie, wydarzenia ulotne i trwałe, pytania, jakie sobie zadaje, jakich dostarcza życie. Powtórzyłem to jego przekonanie, gdyż stanowi ono jądro artystycznego *credo*, że sztuki nie tworzy się poprzez naśladowanie. Odzwierciedla się to w jego grafikach. Kiedy powiesiłem na ścianie mojego domu ofiarowane mi drzeworyty *Vox i Apokaliptis* ktoś z bliskich powiedział: świetne warsztatowo, ale takie smutne, wyrażające niepokój, stawiające pytania. Myślę, że to bardzo trafna konstatacja. Jakubów bowiem nie kokietuje odbiorcy, nie proponuje prostych rozwiązań. Drzeworytów tych nie można fabularyzować, nie można ich werbalizować, opowiadać. Są zbyt metaforyczne. Jego grafiki mają – moim zdaniem – głębszy sens, kontekst filozoficzny, zmuszają do stawiania sobie pytań, m.in. o istotę egzystencji. Odpowiedzi na nie nie ułatwiają, wręcz przeciwnie, zachęcają do pogłębionego procesu myślowego, do konfrontacji swoich doznań, swoich przeżyć, swoich smutków z metaforycznym sensem tych dzieł.

I jeszcze krótki rzut oka na wymienione wyżej katalogi Jerzego Jakubowa. Wybieram z nich trzy: Drzeworyt [bm. bd, ostatni drzeworyt z 2002], *Retrospectio. Pentimento* [bm. bd, ostatnia rzeźba z brązu z 2003] oraz Jakubów Drzeworyt *woodcut*. Jelenia Góra [bd. ostatni exlibris z 2008]. Zgrabnie wydana niewielkich rozmiarów książeczka pt. *Drzeworyt* zawiera reprodukcję dziewięciu grafik Jakubowa z dwudziestu lat (od 1991 do 2002). Warto tutaj przytoczyć fragment z anonimowego wstępu:

„Wypowiedzi twórcze powiązane w cykle są wyznacznikami różnych rozwiązań warsztatowych, zawsze jednak są kulminacją i erupcją intelektu wobec rzeczywistości. Na pozór chaotyczna, ale głęboko przemyślana, rozbudowana forma plastyczna wielokrotnie odwołuje się do podstawowych praw rządzących światem, makro i mikrokosmosem. Jest fascynacją, fenomenem życia”.

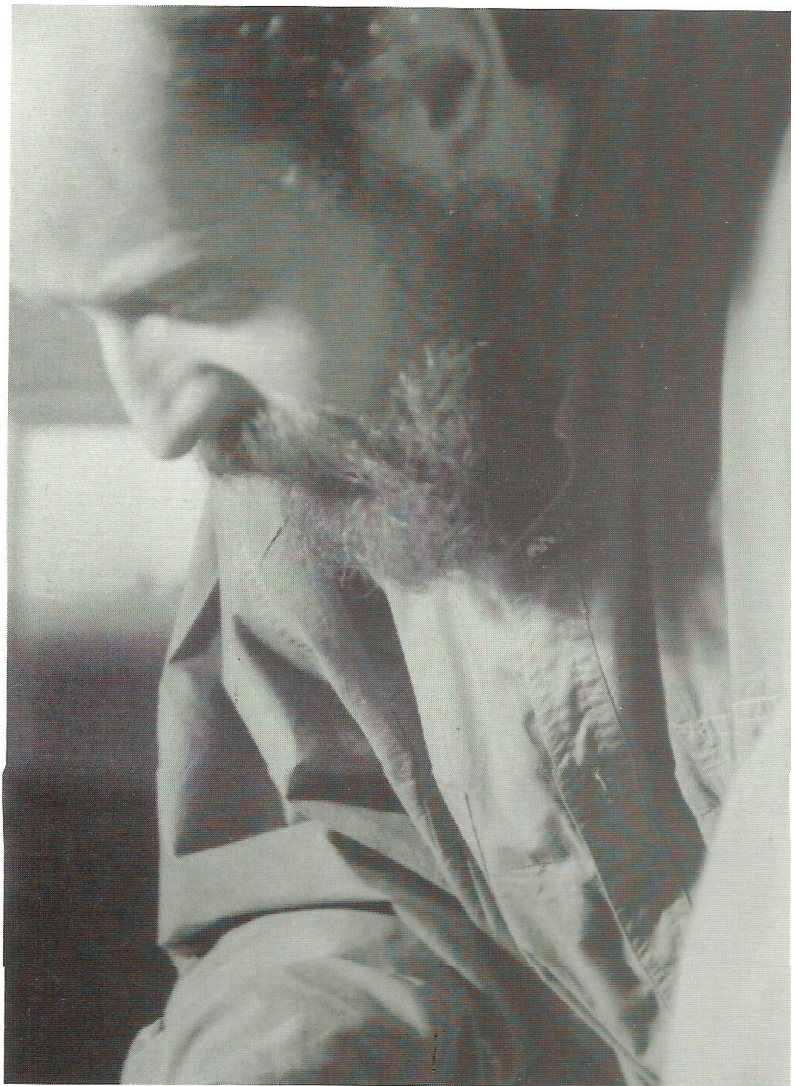
Oto tytuły publikowanych tutaj drzeworytów wzdłużnych *Alongside* (1991). Trzy krzyże, przy czym środkowy, centralny bez powieszanej postaci. *W poszukiwaniu dromadera* (1993). *Zamknięta dłoń. Optymizm potasu i czasu* (1999). Trzy postaci jedna nad drugą. *Maoren* (2000), *Idąc za marzeniem aż dalej* (2000), *Wieża Babel* (2001), *Dom magicznych upojeń II* (2002). Postać kobieca z odwróconą głową sowy, w tle schody, drzwi tajemniczego domu. *Dom magicznych upojeń* (2002). Postać kobiety niby syreny, w tle okna domu. Przytoczone tutaj

wybrane drzeworyty potwierdzają słowa z cytowanego wstępu, że „dialektyka i symbolika toczących deskę zabiegów Jerzego przesycona jest precyzyjnymi techniczno-formalnymi improwizacjami na miarę przypadkowości i niepowtarzalności Natury”. Inny charakter posiada *Retrospectio Pentimento*, zawierający przegląd różnych technik artystycznych, jakich Jakubów próbował w latach 1975-2003, a więc rysunek węgłem (*Profesor*, 1975), rzeźba w glinie (*Rafał*, 1976), linoryt (*Kres*, 1977, *Macierzyństwo* 1979, z cyklu *Leitmotiv III*, 1980, z cyklu *Turnes* 1985), rzeźba w drewnie (*Czas*, 1978; *Katyń*, 1995), rzeźba w kamieniu (*Czesław*, 1983; *Skupiony* 1988, *Prymas*, 1999), rysunek tuszem *Ucieczka w granice słowa*, 1985), drzeworyt wzdłużny (z cyklu *Alongside*, 1991, *Zwyrtny* 1995; *Jestem Który Jestem* 1999; *Exit bag*, 2003), rzeźba w brązie *Dante*, 1997; *The heart of bell*, 2003).

I jeszcze Drzeworyt *woodcut*, interesująco wydany katalog drzeworytów, przy czym każdy jest komentowany tekstem Jakubowa. Zawiera reprodukcje trzydziestu grafik, niektóre znalazły się w wydanej wcześniej książeczce *Drzeworyt*. Dla mnie to kolejne znakomicie skomponowane retrospektywy drzeworytów Jakubowa, ukazujące ewolucje techniki, a jednocześnie interesująca konfrontacja słowa z utworem plastycznym. Książkę dopełnia kilka exlibrisów i zdjęcia wybranych realizacji plenerowych. Świetny materiał do studiów nad dorobkiem naszego artysty.

Niedawno dotarła do mnie wiadomość, że Rada Miasta Kowary na swoim ostatnim posiedzeniu w 2014 roku nadała Jerzemu Jakubowowi tytuł honorowego obywatela. Gratuluję!

Kraków, w lutym 2015 roku



Jerzy Jakubów (ur. 19 października 1957 roku w Cieplicach Śląskich) – grafik (uprawia tzw. drzeworyt wzdłużny), rzeźbiarz, malarz i ilustrator książek, syn repatriantów z nad Zbrucza i Ziemi Nowogródzkiej.

Mieszka w Kowarach-Wojkowie, gdzie po II wojnie światowej osiedlili się jego rodzice. Jest jedynym uczniem Józefa Gielniaka, którego poznał jako killkunastolatek. W latach 1972–1977 uczył się w PLSP im. Antoniego Kenara w Zakopanem, m.in. pod kierunkiem Władysława Hasiora, Antoniego Rząsy czy Tadeusza Brzozowskiego. Wieloletni pracownik kowarskich i jeleniogórskich placówek kulturalnych (jako instruktor plastyki i dekorator).

Od roku 1975 (debiut) wystawiał w Polsce, Danii, USA, Niemczech, Holandii, Czechach, na Ukrainie, we Włoszech i Luksemburgu. Kilukrotny uczestnik Biennale Dantego w Rawennie. Jako grafik książkowy ilustrował m.in. *W cukrze arbuza* Richarda Brautigana, *Liście ze świata żywych*, *listy z Krainy Jaszczurek Lecha L. Przychodźkiego czy Zapomniałem Cię nazwać* Kazimierza Malika. Tworzy także ulotne ex-librisy (m.in. dla Ewy Demarczyk i Marka Grechuty).



## JAK SIĘ POZNALI W ZAKOPANEM

W lipcu roku 1911 Wojciech Kossak kupił sobie w Paryżu, trzeci już z kolei, po dwóch „Benzach”, samochód – tym razem był to najnowszy model angielskiego „Austina”. Do Krakowa przyjechał więc nowym wozem, ale jeszcze w roli pasażera, prowadził bowiem wynajęty przez niego kierowca zawodowy. Pod okiem tego właśnie francuskiego szofera („eleganckiego młodzieńca w skórzanej kurtce” – tak zapamiętała go Madzia<sup>1</sup>) uczył się Wojciech jeździć „na automobilu”, jak wtedy mówiono. Przyspieszony kurs nauki jazdy odbywał się najpierw przez kilka dni w Krakowie, w rejonie Kossakówki i pl. Latarnia, a później w Zakopanem i okolicach.

*Cieszę się z niej [z budowanej pracowni – przyp. A. B.] tak jak z „Austina”, który jest unemerveille... – pisał do żony 21 lipca 1911 r. – Wożę przyjaciół obojga płci do Kościelisk, do Morskiego Oka: Tarnowskich, panią Zaleską z córką i pannę Perłowską jednego dnia, znowu Bylickiego z córką i Hoesicków drugiego...<sup>2</sup>*

List ten pisał Kossak na papierze firmowym zakopiańskiego Hotel-Pension „Stamary” Marii Budziszewskiej, potocznie nazywanego „Stamarą”. To tu właśnie najczęściej mieszkał podczas letnich pobytów pod Giewontem; od maja 1905 r., czyli od chwili oficjalnego otwarcia „Stamary” był jej stałym gościem (chyba że pani Kossakowa zadysponowała, z różnych powodów, jego przeprowadzkę do Zakładu dra Chramca, w którym rezydowała zawsze z córkami). Warunkami życia i innymi atrakcjami „Stamary” był tak bardzo usatysfakcjonowany, że w najbliższym sąsiedztwie pensjonatu Budziszewskiej – po drugiej stronie ul. Marszałkowskiej – postanowił urządzić sobie letnią pracownię. Jej budowę kończono właśnie w lipcu 1911 r. i dlatego Wojciech tak pośpiesznie podążył nowo zakupionym „Austinem” do Zakopanego.

I wtedy – musimy po raz trzeci użyć tego słowa, ale to wszystko zdarzyło się w tym samym czasie – i wtedy właśnie, w lipcu 1911 r. w Zakopanem Kossak rozpoczął spisywać swoje wspomnienia. Tak więc lato 1911 roku spędzał artysta pod Tatrami bardzo intensywnie: wędrował po górach, jeździł samochodem, malował, a wieczorami pisał. Lekkość jego pióra – dorównująca lekkości pędzla – a przede wszystkim obfitość i barwność materiału biograficznego i artystycznego pozwoliły mu w krótkim czasie, bo już w sierpniu następnego roku ukończyć tę pracę pamiątkarską i oddać rękopis do druku. Tom wspomnień W. Kossaka ukazał się, nakładem Drukarni Anczyca w Krakowie, pod koniec 1912 r.<sup>3</sup>

Zajrzyjmy do rozdziału Zakopane (1880-1882) tej książki. Autor wspomina w nim swoją pierwszą podróż do Zakopanego:

W roku 1880 przyjechałem po raz pierwszy do Zakopanego... Chciałbym zobaczyć tych wszystkich, którym dzisiejsze Zakopane nie daje dostatecznych wygód, wtenczas, temu lat trzydzieści... Tłuc się z samego Krakowa furką góralską, bo ze względu na to, że z Nowego Targu jedyna droga była właśnie łożyskiem Dunajca, pełnym okrągłaków, a żaden resor nie byłby tego wytrzymał, ten lekki wehikuł jedynie odpowiadał ówczesnym warunkom podróży. Gdzie było głębiej, tam banda Cyganów czyhała na chwiejącą się wśród prądu górskiej wody góralską budę i przenosiła ją na sucho, a potem pasażerów... Znosić straszny odór machorki i przegnitej nikotyną fajki góralskiej, nocować w zajazdach na Lubieniu albo w Zaborni, gdzie w maleńkich izdebkach było wprawdzie dużo świętych obrazów na ścianach, dużo poduszek na okropnie krótkich łózkach, ale i pod świętymi obrazami, i pod poduszkami było jeszcze więcej pluskiew, prusaków i pcheł, mieszkać w dusznej z małymi okienkami chacie góralskiej, spać w atmosferze przesyconej zapachem gnojówki i obory, a przy ustawicznym pianiu kogutów i krzykach gaździny – na to wszystko trzeba było entuzjastów i ludzi o nerwach jak postronki...

Minęło lat trzydzieści kilka i oto Wojciech Kossak, już jako licencjonowany „kierownik wozu”, jedzie ciemnozielonym automobilem marki „Austin” do Zakopanego i – tego samego dnia wraca do Krakowa (oczywiście towarzyszy mu stały kierowca Kossaków, i jednocześnie służący, Jan Mazanek, bo przecież samochodem ktoś musiał się zajmować – przygotowywać do drogi, naprawiać, konserwować, tankować...). W liście do Zofii Hoesickowej z 7 lipca 1914 r.: Wojciech pisał:

*W sobotę 4 lipca zawiozłem te moje panie [ żonę i córki – przyp. A. B.] do Zakopanego i tam u Chramca bacują. W Stamarze, gdzie się zatrzymałem na chwilę, widziałem z balkonu rączki ślicznej panny Hoesick [ Jadwiga Hoesickówna, córka Zofii i Ferdynanda Hoesicków – przyp. A. B. ] wyciągnięte ku mnie z okrzykami radości... Wróciłem tego samego wieczora do Krakowa. Co to automobile! O 4-ej po południu pojechałem do Zakopanego, byłem tam dwie godziny, a na 10-ą wieczór z powrotem w Krakowie!*

W roku 1880 jechało się do Zakopanego góralską furką, najętą na Kleparzu czy Rynku Podgórskim, dwa dni, z noclegiem na Lubniu albo w Zaborni, w warunkach dla ceprów nieprzesadnie komfortowych. Trzydzieści kilka lat później drogę tę Wojciech Kossak – jeden z pionierów automobilizmu w Galicji i pierwszy prezes Krakowskiego Klubu Automobilowego – swoim 15-konnym „Austinem”



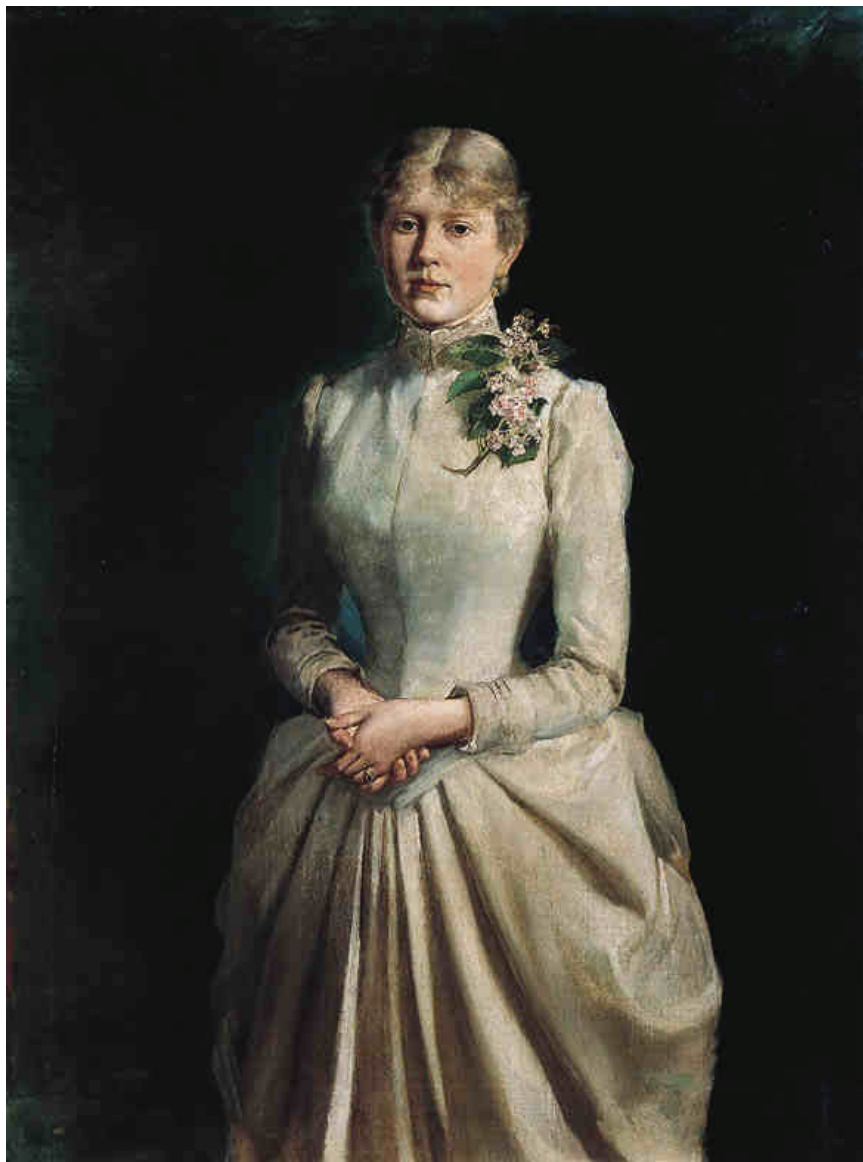
Wojciech Kossak, Autoportret w mundurze ułańskim, 1878

pokonywał, z chyżością około 50 km w godzinie, już dwukrotnie w ciągu jednego dnia.

*Tatko specjalnie kochał Zakopane i Tatry... – wspominała Magdalena – i spędzał tam większą część roku. W Zakopanem poznał swoją przyszłą żonę na jakiejś dobroczynnej wencie i oświadczył się o jej rękę. Ten już wówczas znany malarz, piękny 24-letni młodzieniec, za którym szalały kobiety...*

Z tego, co napisała Samozwaniec wynikałoby, że Kossakowie poznali się w Zakopanem w roku 1880, podczas pierwszych tutaj wakacji Wojciecha; miał on wtedy 24 lata i studiował malarstwo w paryskiej szkole Bonnata i Cabanela. Kazimierz Olszański, biograf Kossaków i wydawca Wojciecha *Listów do żony i przyjaciół z lat 1883-1942*, po szczegółowej analizie zachowanej korespondencji artysty wykazał niezbicie, że jego poznanie z Marią nastąpiło jednak dopiero latem roku 1883, już po zakończeniu studiów w Paryżu i po powrocie do Krakowa. Magdalena pomyliła się o trzy lata.





Wojciech Kossak, Portret narzeczonej, Marii z Kisielnickich Kossakowej, 1884

Spróbujmy ustalić dokładniejszą datę i ewentualne okoliczności tego pierwszego spotkania i poznania Marii i Wojciecha. Zacząć musimy od... Szczawnicy.

Marszałek krajowy, dr Mikołaj Zybliekiewicz, pod koniec czerwca 1883 r. rozpoczął kilkutygodniową kurację w Szczawnicy. W ostatnich dniach pobytu w stolicy Pienin miał wziąć udział w uroczystym poświęceniu wspaniałego Dworca gościnnego w Parku Górnym i w wielkim balu na rzecz pomnika Szalaya (26 VII 1883); w dniach następnych planowany był jeszcze krótki wyjazd do Zakopanego i potem powrót do Lwowa. Po uroczystości w Szczawnicy powiadomiono jednak władze Zakopanego, że marszałek nie przyjedzie. – *Nadaremnie cieszyliśmy się, że Marszałek Zybliekiewicz przyczyni się obecnością swoją do podniesienia uroczystości... – pisał 28 lipca zakopiański korespondent „Czasu” – wyjeżdża on bowiem 30 lipca wprost do Lwowa. Jemu to przecież zawdzięczamy, że ten gmach szkolny został wybudowany...*

O jakiej uroczystości mowa? Otóż na 29 lipca wyznaczono w Zakopanem datę poświęcenia nowo wybudowanej c. k. Szkoły Snycerskiej i spodziewano się udziału w tej uroczystości marszałka Galicji. Zawód i rozczarowanie zakopiańczyków były więc wielkie. Nieoczekiwanie, w ostatniej chwili, w sobotę,

czyli w przeddzień poświęcenia, Zybliekiewicz zmienił plany. *Na wiadomość telegraficzną, że „Pan Marszałek jedzie do Zakopanego” poruszyło się całe Podhale tatrzańskie... – pisał później ten sam korespondent „Czasu”. – Delegacja Towarzystwa Tatrzańskiego wyjeżdża pod wieczór 28 lipca do granicy Zakopanego wśród licznego orszaku konnego górali, około godz. 7-ej wieczorem sygnały moździerzowe dają znać w Poroninie o zbliżaniu się czcigodnego gościa, którego przy słupie granicznym Zakopanego wita imieniem Towarzystwa Tatrzańskiego dr Markiewicz, a panna W., imieniem Polek, wręcza bukiet. O zmierzchu dostaje się Pan Marszałek przez trzy bramy powitalne, wśród huku moździerzy i oświetlenia bengalskiego do Dworu tatrzańskiego, gdzie zamieszkał.*

Następnego dnia, w niedzielę 29 lipca 1883 r., uroczystą mszę w intencji szkoły odprawił ks. kanonik Stolarczyk i on też dokonał – w obecności władz gminy, członków Towarzystwa Tatrzańskiego, grona nauczycielskiego i uczniów oraz licznie przybyłych gości – aktu poświęcenia nowego, okazałego gmachu Szkoły Snycerstwa. Podczas uroczystego obiadu, wydanego na cześć marszałka, w licznych toastach, mowach i adresach dziękczynnych podnoszono jego zasługi i starania około budowy nowej szkoły (a także „rekonstrukcji drogi nowotarsko-zakopiańskiej”). W odpowiedzi Zybliekiewicz wyraził wdzięczność dla działaczy Towarzystwa Tatrzańskiego, założycieli tej placówki (1876), nazywając ich inicjatywę „pierwszym probierzem wskrzeszenia drobnego przemysłu na większą skalę”.

Wieczorem w salach Dworca tatrzańskiego odbył się wielki „Bal na cześć marszałka krajowego i na dochód dla niezamożnej młodzieży Szkoły Snycerstwa”. Bal przyniósł pokaźną sumę – zebrano przeszło 300 złr. Nazajutrz Zybliekiewicz powrócił do Szczawnicy i stamtąd wyjechał do Lwowa.

Nie było innego równie świetnego balu dobroczynnego czy jakiegś podobnie głośnej wenty charytatywnej w tym wakacyjnym czasie w Zakopanem AD 1883. Jeżeli Kossakowie

poznali się – jak pisze Magdalena – „na jakiejś wencie charytatywnej”, to musiało to być właśnie wtedy, 29 lipca 1883 roku 27-letni Wojciech Kossak, jako porucznik 2 Pułku ułanów, wystąpił zapewne w swoim pysznym mundurze ułańskim, nie można go było nie zauważyć; 22-letnia blondynka Maria Kisielnicka zwracała z pewnością powszechną uwagę swoją delikatną urodą i dziewczęcym wdziękiem... Tak doszło do ich spotkania.

Wojciech zadurzył się po uszy. Nie zwlekał długo z objawieniem swoich uczuć i bardzo szybko oświadczył się Marii. Niestety, dostał kosza. Wkrótce ponowił próbę i – drugi kosz! Píše Magdalena: *Dostał od niej dwa razy kosza. Gdy córki pytały ją [ Marię Kossakową – przyp. A. B. ] kiedyś, dlaczego z nim tak okrutnie postępowała, odparła: – „Aby mnie więcej szanował i cenił”...*

Kossak nie dawał za wygraną, do trzech razy sztuka...

*Gdy za trzecimi oświadczyniami został w końcu przyjęty, wydało się pięknemu Wojtkowi, że zdobył największy skarb. Pisał też do niej w swoich listach narzeczeńskich: „Mój Skarbie najśliczniejszy” albo „Moje Caco”...*

W pierwszym liście do narzeczonej (liście „bajecznie za długim”, słowa nadawcy) – pisanym już w kilka godzin po rozstaniu i powrocie do Krakowa – Wojciech zwracał się do niej jeszcze bardzo oficjalnie („Pani moja”, „moja narzeczona jest bajecznie dobra Pani”). Do korespondencji dołączył zaś... swoją podobiznę, wraz ze stosownym objaśnieniem:

*Posyłam Pani mojej fotografii Jej narzeczonego w mundurze ułańskim 2 Pułku (granatowe z białym). Mundur ten jest autentycznym z 1831 r. i miałem go na sobie na balu Zybliekiewicza (i miałem powodzenie między starymi pannami bajeczne)...*

Mógł Kossak włożyć do koperty którąś z najnowszych swoich fotografii „prywatnych”, wykonanych w atelier już to krakowskim, już to paryskim, albo reprodukcję jednego ze swoich młodzieńczych autoportretów – wybrał jednak fotografię sprzed dwóch lat, z balu Zybliekiewicza w Sukiennicach (żegnano wtedy prezydenta Krakowa odchodzącego do Lwowa po mianowaniu go marszałkiem Galicji, a Wojciech wystąpił na tym historyczno-kostiumowym balu w mundurze 2 Pułku ułanów Królestwa Polskiego). Wybór tego właśnie zdjęcia nie był, jak się wydaje, przypadkowy – po szczęśliwym spotkaniu i poznaniu z Marią podczas zakopiańskich uroczystości z udziałem Zybliekiewicza ta właśnie fotografia, kojarząca się z postacią marszałka, była Wojciechowi w tym momencie najbliższa i tą pamiątką chciał obdarować narzeczoną.

\*

Ślub Wojciecha Kossaka i Marii Kisielnickiej odbył się w środę 16 lipca 1884 r. w Porytem, w parafii Stawiski, w guberni łomżyńskiej na Podlasiu. Po kilku dniach młodzi małżonkowie wyruszyli w podróż poślubną – przez Warszawę i Kraków do Zakopanego i tu pozostali do końca wakacji.

Jeszcze trzy tygodnie przed ślubem, pod koniec czerwca, Kossak zupełnie przypadkowo spotkał na dworcu w Krakowie Tytusa Chałubińskiego, podążającego z Warszawy, wraz z rodziną, do Zakopanego.

*Do Zakopanego już zaczynają wędrować – donosił narzeczonej w jednym z ostatnich listów z Krakowa. – Wczoraj [ 26 VI 1884 – przyp. A. B. ], będąc na kolei zobaczyłem Chałubińskiego z nadobną połowicą i córeczkami, ucieszył się bardzo nade mną, a gdym mu powiedział, że po ślubie jedziemy do Zakopanego, tak się ucieszył, jak gdyby mu rzeczywiście co na tym zależało. Zapewnił mnie, że na początku podróży taka miła wiadomość to doskonały omen wróży...*

Począwszy od pierwszego pobytu w Zakopanem w 1880 r. Wojciech Kossak uczestniczył w wielu wyprawach górskich organizowanych przez Chałubińskiego – Tatry miał więc okazję odkrywać i poznawać, dzięki temu, który „odkopał” Zakopane. W okresie przednarzeczeńskim Wojciech – dwukrotnie posadzony przez ukochaną na koszu – nie mógł oczywiście wędrować z nią po Tatrach, po trzecich zaś oświadczynach, we wrześniu 1883 r. zapewne, było już za późno, wakacje bowiem dobiegały końca. Na pierwszą więc wycieczkę tatrzańską Wojciech i Maria wyruszyli dopiero po ślubie. Nie skończyło się to szczęśliwie...

*W podróż poślubną Wojciech postanowił udać się nie do Włoch, jak to czynili jego znajomi, ale do... Zakopanego, a stamtąd na... Zawrat. – wspomina Magdalena Samozwaniec. – Maniusia przysięgała przy akcie ślubnym „postuszeństwo”, które miało się stosować do wszelkich zachcianek męża, więc bez sprzeciwów poszła na wysokogórską wycieczkę w prunelkowych trzewiczkach, w sukni z turniurą, spiętą po bokach klamerkami, aby była nieco krótsza, i małym kapelusiku z wstążkami wiązany pod brodą. Nim doszli do schroniska, zrobiło jej się słabo, a w schronisku zemdląta. Ocuciwszy młodą małżonkę, Wojtek, będący jak wszyscy Kossakowie żartokiem, rzucił się wygłodniały na kiszkę kaszaną i pożarł ją wraz z p a t y k i e m! Ciężko odchorował później ten „twardy” posiłek i gdy w końcu po wielu zabiegach patyk się „ujawnił”, Maniusia gorąco dziękowała Bogu za uratowanie kochanego męża...*

Przypisy:

1. Magdalena Samozwaniec, *Maria i Magdalena*, Kraków 1956
2. Wojciech Kossak, *Listy do żony i przyjaciół z lat 1883-1942*; wybór, wstęp, opracowanie, przypisy, indeksy Kazimierz Olszański, t. I-II, Kraków 1985
3. Wojciech Kossak, *Wspomnienia*, Kraków 1912

JANUSZ JANCZY

## **SEQUITUR – NON SEQUITUR O ZAWARTOSCI TREŚCI W FORMIE.**

ROZWAŻANIA PRZY OKAZJI WYSTAWY

PROF. JÓZEFA SĘKOWSKIEGO



Akademia jest nieustannie zadziwiającym mnie miejscem. W swoich przestrzeniach bardzo wyraziście wydobywa na światło dzienne pokoleniową ewolucję „dzieła sztuki”, wrażliwości artystycznej, wiedzy, umiejętności i całego zespołu teorii stojących za twórczością kolejnych generacji. Oprócz nieustannej konfrontacji efektów dydaktycznych jest miejscem gdzie prezentowane są wystawy twórczości artystów środowisk akademickich. Tak więc praktycznie obok siebie możemy oglądać dzieła uznanych nestorów, profesorów, by chwilę później natrafić na eksperymentalne propozycje „młodzieży”.

Jest kilka frapujących mnie pytań, które chciałbym rozwinąć w tym tekście. Dotyczą one tego, na ile te bardzo różne od siebie światy kolejnych generacji zachodzą na siebie, czyli czy stają się przyczyną pogłębionej refleksji, dyskusji, wzajemnej inspiracji lub wzajemnej negacji? Czy może przestały mieć ze sobą cokolwiek wspólnego i łączy je jedynie „dach” akademii. Jak oglądamy wystawy; jak odbieramy obce nam dzieła; jak rzetelnie jesteśmy w stanie dotrzeć do zamysłu autora, ocenić (docenić?) dzieło?

W świetle tych właśnie pytań chciałbym przywołać niedawną, retrospektywną wystawę rzeźb prof. Józefa Sękowskiego. Odbyła się ona w listopadzie w galerii „Pod Medyceuszem”. Prezentacja ta uświetniła 75 lecie urodzin Profesora, jednej z czołowych postaci w historii Wydziału Rzeźby krakowskiej ASP. Nie będę się zatrzymywał nad wieloma Jego zasługami i sukcesami, gdyż zabrakłoby miejsca na zasadniczą refleksję, dość powiedzieć, że jest to jedna z kilku kluczowych dla Wydziału Rzeźby postaci, przez wiele lat współokreślająca jego działalność i kształt, jako wieloletni dziekan i przede wszystkim jako ceniony przez studentów dydaktyk.

W wymiarze doświadczeń rzeźbiarskich prof. Sękowski należał w środowisku do grupy najbardziej dynamicznie eksperymentujących artystów, co przełożyło się także na dydaktykę i program nakierowany na „mowę” materii. Studenci Jego pracowni w bezprecedensowy sposób wprowadzali coraz to dziwniejsze zestawienia, badając możliwe semantyczne konsekwencje, poszerzając

jednocześnie akademicką tolerancję w kwestii definiowania rzeźby. Działania te były na tyle progresywne, że pamiętam, jako student (1994-99) byłem nimi szczerze zdegustowany. Uważałem, że to co tam się wyprawia nie może pochodzić od studentów prawdziwie kochających, prawdziwą rzeźbę! Cóż. Wiele tego typu mniemań musiałem zweryfikować. Dziś poszukując wśród studentów więcej „twórczego szaleństwa” mam dokładnie odwrotne spojrzenie.

Wracając do wystawy, cieszę się, że przestrzeń „Galerii pod Medyceuszem”, która nie do końca jest przestrzenią stricte wystawienniczą, poradziła sobie z pokładanymi w niej oczekiwaniami. Zaprezentowane zostało 13 rzeźb wykraczających poza kameralny format. Przekrój czasowy sięgał od 1973 po prace z 2013 roku dodatkowo w „Galerii R” (galeria wydziałowa) można było oglądać małą formę rzeźbiarską, prace realizowane w brązie.

W dzień po otwarciu, pośród kolegów spotkałem zwyczajowy brak komentarzy odnośnie wystawy, który – jak to ze zwyczajami – wydał mi się całkiem naturalny.

W środowisku znamy nawzajem swoją twórczość. Nie ma się tu co rozwodzić... Gdy jednak po kilku kolejnych dniach nie dosłuchałem się także pośród studentów żadnej rozmowy o wydarzeniu, zapytałem wprost. Jak tam wystawa, czy się podoba, a co najbardziej?

Z rozmowy wywnioskowałem, że np. „Układ zmienny” (1974). Pytając dlaczego akurat ta rzeźba? Otrzymałem mniej więcej taką odpowiedź: „Jest bardzo ekspresyjna. Podobają mi się te negatywowe wejścia w płaszczyznę, ciekawa figuracja, z jednej strony to niby płaskorzeźba a z drugiej jednak tak dynamicznie wchodzi w przestrzeń... no, podoba mi się. A ten „Testament Rzeźbiarzy” ta niby paczka-bomba, też jest fajna, ma jakiś żart w sobie”.

Czyli z jednej strony rzecz bardzo zmysłowa, z drugiej wręcz

publicystyczna, polegająca na pomyśle – żarcie. Rzeźba w kształcie paczki-„bomby” do zdetonowania jej ideowej zawartości, gdzie polem rażenia ma być pole sztuki. Praca z dużym dystansem i humorem, zktórejwzestawieniuz wielomazasłyszanyimi od profesora anegdotami ukazuje się obraz człowieka generalnie pogodnego, tzw. „Dusza towarzystwa”.

Co w takim razie z tymi bardziej złożonymi pracami? Są przepełnione symboliką, muszą więc coś znaczyć. Dlaczego umykają rozważaniom studentów? W próbach zbliżenia się do jakiejś w miarę logicznej interpretacji, przerzucaliśmy się kolejnymi, nieadekwatnymi propozycjami.

„Śnięty Ikar” (1980) zwrócił uwagę swoją technologią. Prof. Sękowski poddał ubrania robocze natryskowej metalizacji, zamieniając je w materiał par excellence rzeźbiarski. Wówczas, użycie takiej technologii w rzeźbie było działaniem bardzo oryginalnym i unikatowym, choć same rozważania o możliwych sposobach wciągania obiektów użytku codziennego w pole sztuki jest odrębnym zagadnieniem i posiada swoją linię ewolucji w historii sztuki. Dla rzeźby rodził się zawsze przy takiej okazji problem trudnej do zaakceptowania niespójności formalnej. Powstawały zasadnicze pytania, czy możemy uznać, że do połączenia ze sobą różnych jakościowo elementów w spójną całość rzeźby wystarczy jedynie koncept? Tak mogliby postulować artyści idący tropami Duchampa i jego *ready-mades*. Czy może jednak musi pozostać tak, jak uczy nas historia, że w rzeźbie spójność całości wyprowadzana była zawsze ze związków formalnych poszczególnych jej elementów. Stąd też wynika potrzeba ich spójności materiałowej. Na tym gruncie rodzą się różne próby rozwiązania tego problemu np. propozycja przemiany „obiekту gotowego” na obiekt rzeźbiarski, poprzez zmianę materiału z którego jest wykonany. Uwalnia to użyty obiekt z jego poprzedniej funkcji. Nowy

materiał (najlepiej jakiś „szlachetny” lub dobrze już w sztuce umocowany) wprowadzi obiekt w jego „nową życie”, nową funkcję. Z zagadnieniem tym na swój sposób starali i starają się zmierzyć liczni artyści, z różnym skutkiem. Posługują się oni często metodą odlewniczą jak Jeff Koons, który polecił odlać zabawkowego, nadmuchiwanego królika w stali nierdzewnej (Rabbit, 1986).

„Współzależności materii” (1990), przy tej pracy profesora Sękowskiego zatrzymam się trochę dłużej, bo przy niej właśnie nastąpił pewien przełom w mojej refleksji i stało się to dzięki studentom.

Trzy prostopadłości (przyjmijmy: sześciiany) złączone w poziomie ze sobą, wyznaczone przez metalowy profil. Pusta konstrukcja przez którą można spojrzeć na przestrzał. Na środkowym sześcianie położona metalowa poduszka (powstała również przez „zmetalizowanie” zwykłej poduszki) ugina się i odkształca jakby pod ciężarem małego pluszowego miśka w czerwonym kolorze, który siedzi sobie spokojnie w tym zagłębieniu. Boczne sześciiany przykręcone do środkowego. W dwóch górnych narożnikach obydwu bocznych sześcianów wbudowane zostały swojego rodzaju pod-struktury-małe sześcianniki. Są one na tyle niewielkie, że stanowią jakby ścisłą klatkę dla kolejnych miśków. Te wyglądają już na mniej zrelaksowane, wręcz uwięzione. Nie pluszowe lecz zmetalizowane.

*Dlaczego miśki jest pluszowy, poduszka metalowa? Co robią i co oznaczają metalowe miśki w tych sześciannikach? Zależność materii. Jest tu chyba użyty jakiś moduł, jakieś nawiązanie do złożoności natury chyba, mikro-makro... ale poduszka? Sześciiany i miśki? Co z tych form wynika? Co to za idiotyczne, szkolne rozważania prowadzę? Nikt w tak literalny sposób nie rozpatruje sztuki. No ale Alegoria, metafora, symbol... Przecież żaden artysta nie jest w stanie przewidzieć, jakie znaczenia się pojawią przy zestawieniu wszystkich elementów... sam dobrze wiesz, transgresja i te*

sprawy. Musimy dojść do granicy własnego zrozumienia. Jeśli coś do końca akceptujesz, rozumiesz, kontrolujesz, to prawdopodobnie wcale siebie nie przekraczasz, więc jaka twórczość jaka transgresja. A tu każdy ruch, każda materia daje się w sposób niemożliwy do ogarnięcia interpretować, do tego dochodzą przeróżne konteksty czasu i miejsca, i tak dalej. No ale chyba musi istnieć możliwość przekazania jakiejś najbardziej konkretnej intencji przez artystę, takiej która przebija się przez inne mniej ważne, dodatkowe znaczenia, gdyby nie było takiej możliwości to katastrofa. Nie moglibyśmy mówić o czymś takim jak język rzeźby czy szerzej język sztuki. No a przecież chyba jednak przeczuwamy, że jest! To musi być rodzaj języka... najbardziej luźnego języka jaki znam ale chyba jednak języka...? No w końcu metafora, alegoria, symbolika... forma-znak!

Na odpowiedź naprowadza mnie student: „Może te małe metalowe miśki wytwarzają tę poduszkę na której siedzi ten pluszowy?”

Tak! Przecież to oczywiste, krytyka sowieckiego systemu. Czerwony Misiek! Ależ jestem... Ucisk i wyzysk – klatki, pławienie się w bogactwie – poduszka, kosztem uwięzionego, szarego społeczeństwa – metalowe miśki w klatkach. Zależność materii. Czyli jednak! Przekaz bardzo precyzyjny i do tego zaangażowany.

Spotykając się kilka dni temu z profesorem, musiałem zadać to pytanie. Czy w tej rzeźbie chciał Pan... – Nie, Panie Januszu - dostrzegam uśmiech pod nosem. – Przede wszystkim chciałem jakoś związać te dwa nieprzystające do siebie materiały, pokazać ich formalną zależność. A jest czerwony jest po to, żeby go było lepiej było widać...

*No i posprzątane. Nigdy nie wiem kiedy profesor mówi na serio. Tej rzeźby nie zobaczę już jednak w inny sposób. Czy wobec tego rację mają teoretycy lekceważący intencje autora. Twierdzący, że to czego spodziewa się artysta a to, co wyłania się z dzieła, to zupełnie dwie*

*różne sprawy? Choć teoria ta ma swoje, racje nigdy nie mogłem się z nią pogodzić. Zakłada zbyt duży udział „obcych czynników”, jako artyści stajemy się narzędziami nieświadomych procesów... poza tym, kto może być władny, by stwierdzić z pewnością, co się z dzieła wyłania.*

Stojąc przed rzeźbami prof. Sękowskiego, patrząc na „Współzależność treści”(1990), gdzie na swój alegoryczny, ale i dosadny sposób Profesor wyraził zawilość tej problematyki po raz kolejny zdałem sobie sprawę z tego, że siła tych rzeźb, i chyba mogę to powiedzieć o rzeźbie ogólnie, leży nie tylko w smaku idei. Rzeźba nie jest tworem czysto myślowym. Nie można także doświadczyć jej działania na podstawie zdjęcia. Bez spotkania z rzeźbą w realnej przestrzeni nie można też w pełni zrozumieć, na jak wielu poziomach do nas przemawia.

Czy Profesor zamierzył treści, które dostrzegam, chyba raczej nie. Czy jest wobec tego formalistą? Chyba również nie. Na to pytanie odpowiada już sam w cytacie przytoczonym przez Jerzego Madejskiego w jednym z tekstów do katalogu wydanego z okazji 10-lecia pracowni prowadzonej przez prof. Sękowskiego: „inspirację czerpię z otaczającej mnie rzeczywistości. Drażnienie problemów czystej formy nigdy mnie nie interesowało i nie dawało pełnej satysfakcji. Z tych właśnie przyczyn pragnę, by moje rzeźby miały również wymiar pozaartystyczny”<sup>1</sup>

Dołączając się do starej debaty o to czy sztuki należy upatrywać w treściach artystycznych (formalnych), czy sztuka powinna się zajmować przekazywaniem treści nie wynikających ze sztuki, zauważę, że akurat rzeźba w bardzo wyrazisty sposób ukazuje, iż ani treść, ani forma nie może pretendować do bycia przedmiotem sztuki. Nie sama forma, gdyż i wiatr i woda lepiej potrafi wyrzeźbić (nie mówiąc już o siłach żywej ewolucji). Nie treść, gdyż bycie artystą nie gwarantuje wiedzy

i mądrości. Nie ma żadnej gwarancji, że w tematach na które artyści się wypowiadają, będą w stanie powiedzieć cokolwiek wartościowego.

Być może truizmem będzie gdy stwierdzę, że fakt artystyczny ukazać się może w szczególnego rodzaju splocie idei z jej materialnym ucieleśnieniem. Być może o fakcie artystycznym możemy w ogóle mówić wtedy, gdy uda się takim splataniem ukazać w rzeczy. rrrrrrrrzeczach niby oczywistych jakąś ukrytą, niespodziewaną wartość.

Przypisy:



MAREK SOŁTYSIK



## PRZEŚWITY. STREFA CZYSTEGO ŻYCIA O MALARSTWIE JANUSZA JUTRZENKA-TRZEBIATOWSKIEGO

Ktoś, czyje uwagi są w cenie, powiedział, że Janusz Trzebiatowski to historia malarstwa zawarta w dziełach, które mieszczą się w jednej sali wystawowej. W tej przesadzie jest ziarnko prawdy. Artysta o przebogatym życiorysie twórczym – malarz, medalier, rzeźbiarz, rysownik i poeta – pozostając sobą, z charakterystycznymi cechami nie do podrobienia, mądrze i, rzekłbym, rozważnie korzysta z osiągnięć, a może ze sposobów klasyków. To kwestia nie tylko podróży artystycznych, zetknięcia się z bliska z płótnami, w których pozostał oddech mistrzów, to także wynik procesu twórczego, mocno podbitego filozofią dzieła. Trzebiatowski, odkąd pamiętam (będzie z pół wieku), jako malarz koncentruje uwagę widza na specyficznych formach, niby wywodzących się z Secesji, programowo więc płaskich, ale wypełnionych przestrzennym, wręcz biologicznym pulsowaniem – ujmujących urodą, sugestywnym dzięki tajemnicy chronionej przez artystę podobnie jak są skrywane w głębi sejfów receptury najlepszych perfum i tynktur. Sejmem prawdziwego artysty jest jego obszar żywej samotności. Czegoś, o czym nie mają pojęcia tabuny ludzi wytwarzających imitacje dzieł sztuki.

Początek w obserwacji. W realistycznym rysunku w szkicowniku, przedstawiającym np. murszejącą kładkę na jeziorze, jest ślad przeżycia autora szkicu, amatora rybołówstwa i miłośnika pływania. Kładka bowiem, wbudowana w malownicze jezioro, służy wędkarzom i pływakom. Kiedy już znalazła się w kręgu zainteresowania malarza i architekta, długo nie opuści jego objęć. Obrazy, duże, przeważnie w identycznych wymiarach, będą przedstawiać etapy budowy dzieła i może po tygodniu, a może dopiero po latach, złożą się w cykl będący pełnią. Pełnią wiedzy o przedmiocie i pełnią artystycznego wyrazu.



Zostawmy na chwilę kładkę, spróbujmy spojrzeć na górski potok oczami Trzebiatowskiego. Jego obraz ukazuje ten potok obserwowany wprost, z góry, pewnie nie przez olbrzyma, lecz przez drapieżnego ptaka, który na chwilę potrafi zawisnąć w powietrzu. I tu się zaczyna to, co moim zdaniem najcenniejsze w malarstwie artysty: gry barwne, zatrzymanie żywiołu, bystrej wody, ale nie takiej jak na fotografii. Tu, dzięki efektom fakturowym (te zetknięcia impasta z laserunkami, z wcieranymi gruzelkami mistrzowsko przemieszanej farby), nadal, choć już nie pośród czystego powietrza, lecz na płótnie w muzealnej sali, jesteśmy nadal świadkami płynięcia. I tu jest potęga sztuki: potok toczy swe wody, lecz w tym samym momencie został przez artystę zatrzymany, a jednak słońce, światło i refleksy nieba nie przestają wibrować.

Choć zatrzymane, żyje.

Może zabrzmiałoby trywialnie refleksja: specjalność Trzebiatowskiego kolorysty to zestawianie zieleni oliwkowej, bliskiej ziemi zielonej, z zielenią szmaragdową, i gdzieś tam w pobliżu indygo, przełamane kobaltem; oczywiście wokół ugry, tony perłowe, umbry. To bogactwo wraca do skarbcza artysty w momencie, kiedy trzeba namalować tego, który ma szczęście obserwować te cuda. Ptaka. I miejsce, które mu umożliwia obserwację: niebo. Niebo – toteż obłoki. Ptaki – toteż lot, bezmiar swobody. Tego w naturze nie widać z bliska – a malarz korzysta tylko z własnych oczu, z wiedzy i intuicji. Nie będzie podpatrywał lornetką, nie będzie potem posługiwał się aerografem, maluje olejno, z udziałem balsamicznych żywic, używa pędzli i własnej ręki.

Plastyk, który udaje uczonego, jest mędrkiem. Warto to zapamiętać. Trzebiatowski, wrażliwy artysta malarz i architekt, korzystając z nabytej wiedzy i praktyki, bez pardonowo rozbiera to, co mu się ukazało w kraście i co on oddał w malarstwie. Nie czyni gwałtu, nie dokonuje odsłoneń na jednym i tym samym płótnie, postępuje jak człowiek ze snu architekta. Architekt, powiedzmy, już po przecięciu wstęgi otwierającej gmach, który zaprojektował, odtwarza etapy budowy, nie tyle może cofając się w czasie, ile w ogóle cofając czas. We śnie wszystko wolno, w sztuce prawie wszystko. Tzn. nie wolno udawać, że jest się pierwszym (podkreślał to Józef Czapski), i w ogóle się nie powinno stawać do wyścigów. Z drugiej strony, skoro już sam Trzebiatowski wyjawia, że stara się korzystać z zasobów kultury, z tego, co jest w sztuce najlepsze (sam jest zbieraczem i ma cenną kolekcję zabytków), to trzeba tu zauważyć, że doskonałość w traktowaniu pejzażu przywodzi na myśl twórczość uczniów arcymistrza Jana Stanisławskiego, plenerystów, że owe czyste formy składające się na domenę Trzebiatowskiego, abstrakcję biologiczną, są w dziewięćdziesięciu dziewięciu procentach jego, ale kto wie czy by zaistniały, gdyby nie elementy konstelacji surrealisty Hansa Arpa? Z drugiej strony, co by Arp zrobił bez Secesji, której elementy przemycali w

swoich zmysłowych pejzażach „stanisławszczyzy”? Formy płaskie zdecydowanie w wykroju, wypełnione przestrzenią – tak jak wypełnia je Trzebiatowski.

Być może artysta znad Wisły rozbierałby swoje potoki, jeziora z kładkami, doprowadzając do radykalnej zwięzłości konstrukcji, i bez *Pieta* Mondriana, ale nie udaje, że nie stawał zdziwiony przed jego *Kwitnącą jabłonią*, drzewami *Szarymi* i *Czerwonymi* – wynikami geoplastycznych działań twórczych wybitnego malarza, który wychodził od obserwacji natury i poprzez poszczególne etapy doprowadzał swoje modele do stanu abstrakcji geometrycznej. Po drodze, rzecz jasna, Paul Klee, na rozdrożu Wassily Kandinsky. Nie chodzi o sedno, chodzi o drogę dochodzenia do prawdy. Tak jak do prawdy trwania chwili dochodził w Wilnie polski malarz Ferdynand Ruszczyk, autor kilkunastu pejzaży, z których każdy jest doskonały, lecz mimo siły sugestii, żadnego nie można nazwać realistycznym. Jest wrażeniem zamkniętym w dzieło mocną a delikatną ręką wrażliwego a mądrego artysty.

Nic, co jest oczywiste, nie interesuje malarza. Malarz nie zaskakuje natury, on ją układa. Z bezładnego wydobywa proste. Tak jest w cyklu *Ptaki*, gdzie to, co czyste, wyłoni się z szarobrunatnego zgiełku dopiero po kilkunastu twórczych odsłonach jako znak. Czysta synteza, ale z oddaniem charakteru. Podobnie jak w drzeworycie, zrodzonym w Chinach, technice, którą oprócz Trzebiatowskiego, zafascynował się jeszcze w latach 50. XX wieku wielki polski drzeworytnik Jerzy Panek. Zbyt daleko byśmy odeszli; wpływy wpływami – rzecz cenna, gdy to się dzieje w najlepszym towarzystwie – ale własnością wyłącznie Trzebiatowskiego są widoczne i w jego *Ptakach* i w *Chmurach*, a przede wszystkim w sensualnych *Aktach*, owe zadziory towarzyszące rytmowi rozległych linii, niezależnego artysty.

Prześwity. One, poziome igiełki bieli, dla niemalarza niekoniecznie widoczne w zawsze innym punkciku horyzontu błękitno-zielonych *Jezior*, niby magicznie, a przecież dzięki przebiegłemu wyrachowaniu twórcy, ustawiają krajobraz przed widzem: przyroda zasypia, przyroda się budzi. Nie tylko jednak przecież miara, waga, mędrca szkiełka i oko... Janusz Jutrzenka Trzebiatowski wymyka się z Krakowa, kiedy budzi się w nim sensualista. A że ucieka na ziemię rodzinną, gdzie są te niepowtarzalnie malownicze jeziora kaszubskie – wiemy. Pora się jednak dowiedzieć, że jest i drugie miejsce: w podgórskiej głuszy. Tam artystę z trudem można odnaleźć w „checzy”, ponieważ wychodzi i w lesie zbiera nie grzyby, lecz uczucia i myśli, a pod pretekstem połowu pstrągów odbywa wędrówki w świetle księżycy, kierując się w górę, środkiem rwącego strumienia, pod prąd.

# STANISŁAW CZERNIAK

## SKRZYDŁA MOTYLA

*Milion lat  
w tę stronę, w tamtą stronę.*

*Gdzie był wtedy  
atom węgla, który teraz rezyduje  
na dnie tego  
niepowtarzalnego oka?*

*A twój najpiękniejszy  
kwark nadobny,  
w jakim będzie nadczłowieczym  
stanie?*

*Te pytania, Sokratesie,  
nie prowadzą do wiedzy,  
wywołują trwogę, nasz człowieczy  
stan mistyczny.*

*Czy pojawią się  
skrzydła motyla,  
by te stany i atomy,  
kwarki i pogwarki,  
wszystkie znaki trwogi,  
wszystkie lasy, wszystkie czasy  
wydobyć z chaosu,  
pojednać na ołtarzu  
raz na zawsze?*

## FRAKTALE

*Tak szepce przyroda:  
„To nie ma znaczenia,  
brały czy nie brały ryby,  
bo dziś niebo paraduje w srebrnej łusce:  
masz to samo inaczej,  
gdzie indziej”.*

*Skoro przemówiłaś, to odpowiedz, przy-  
rodo, na naiwne pytania:  
gdzie „odtworza się” w tej chwili węd-  
karz, moje ciało pochylone  
nad dnem krajobrazu;  
czemu twoja inna łuska  
nie jest śliska, prawie się nie świeci;  
i czy ciąg fraktali  
gdzieś się jednak kończy lub przerywa,  
by mógł zjawić się w tym pustym  
miejscu  
znak z innego  
świata?*

## WYWIAD Z CZASEM

*Gdyby zgodził się na wywiad,  
to co by powiedział:  
że zazdrości gwiazdom i motylom  
przemijania;*

*tak, sypia z przestrzenią,  
ale bez miłości i  
wzajemnych zobowiązań;  
nudzi go ścinanie królów,  
wieszanie rewolucjonistów,  
zarastanie dżunglą piramid;*

*nie ma czasu na nic  
poza sprawowaniem władzy  
czasu;*

*wbrew opiniom fizyków  
jest lennikiem Boga,  
panującym z jego woli pomazańcem,  
a nie żadnym bękartem  
Wielkiego Wybuchu?*



## PRASENS A KONDYCJA LUDZKA.

### LIRYKA JAKO LABORATORIUM FILOZOFICZNE

#### 1. Poezja a filozofia – rekonstrukcje autorskiej samowiedzy

W mojej ostatniej, będącej czymś w rodzaju utworów wybranych, książce poetyckiej opublikowany został wywiad, w którym zapytany zostałem wprost o to, jaką rolę odgrywają moje kompetencje historyka filozofii, „czy też w ogóle filozofia”, w moim warsztacie poetyckim. Wspomniałem w nim o sześciu wątkach<sup>1</sup>, lecz z dzisiejszej perspektywy uporządkowałbym je w dwóch zbiorach motywów – 1) lirycznych „rekonstrukcji” wybranych idei czy stanowisk filozoficznych opatrzonej metaforycznym „komentarzem”; 2) luźnych prób refleksji filozoficznej w języku liryki oraz szukania przez ten język wspólnego z filozofią pułapu abstrakcji.

Jeśli chodzi o aluzje historyczno-filozoficzne, to pojawiają się tu nawiązania do bliskich mi paradygmatów filozofii współczesnej – Martin Heidegger, Helmuth Plessner, Karl R. Popper, Odo Marquard, Max Horkheimer i in.

Może to być, jak w wierszu *Antropologia* Helmutha Plessnera (N,152), próba bezpośredniej transkrypcji pola kategoryjnego danej filozofii na język zwierzenia lirycznego:

*Moim początkiem jest środek.*

*Z niego wyprowadzam siebie.*

*Ma go również pająk i ptak.*

*Środek otacza wszechświat, mikrokosmos środka,*

*dany sobie w granicach, w jakich całość ta beze mnie żyje.*

Pojawiają się tu nie tylko Plessnerowskie podstawowe kategorie „środka” i „granic”, ale również horyzont zainteresowań jego antropologii filozoficznej, która zestawia ze sobą kompetencje biologiczne zwierząt i ludzi<sup>2</sup>.

Taki rekonstrukcyjny charakter ma również druga zwrotka:

*W odróżnieniu od pająka*

*rośnie w niej dystans wobec środka.*

*Wylania się sfera „ja”.*

*Wykluwa czysta „mojość”.*

*Mój środek to przedmiot pytań*

*szukających punktu widzenia, granicy.*

*Jestem pająkiem, który siebie pyta.*

Skapitulowałem przed próbą bezpośredniego odwołania się w tym wierszu do technicznej Plessnerowskiej formuły „pozycjonalności ekscentrycznej”. Ale pisząc o „dystansie wobec środka” nadal streszczam Plessnera – pozycjonalność ekscentryczna to charakterystyczny jedynie dla człowieka sposób „odnoszenia się” do własnych granic (zdolność tę w tej czy innej postaci mają wszystkie istoty żywe) – ludzkie ja ekscentryczne „spogląda” z dystansu na wszelkie swe upostaciowania, modi cielesności, role społeczne, jest niezgłębialne w nieustannym dystansowaniu się wobec tego, „kim jest” w oczach bliźnich i w kontekście własnej przeszłej samowiedzy. W języku biologii czy paracybernetyki Plessner mówi niemal samo, co później powie Sartre: „Człowiek jest tym, czym nie jest, i nie jest tym, czym jest”.<sup>4</sup>

Ale trzecia zwrotka ma już charakter interpretacyjny – pojawia się metafora „obiegu krwi”, która rozszczelnia eleганcki gorset Plessnerowskich pojęć:

*Nim powstał język, było już pytanie,  
zadawane nie z krtani, lecz z obiegu krwi,  
o granice wszechświata, o obecność środka,  
o niedomknięcie granic nie – mojego we  
mnie.*

W świetle ustaleń Plessnerowskich to oczywiście czysta spekulacja – owo „pytanie, / zadawane nie z krtani, lecz z obiegu krwi” ...nim powstał język – a zwykła poetycka rekonstrukcja nabiera tu cech lirycznych wariacji na pewien filozoficzny temat. Plessner zakładał, rzecz jasna, „pozycjonalność ekscentryczną” istoty obdarzonej kompetencjami językowymi. Co było przedtem, czy istniał jakiś, możliwy do opisanego w Plessnerowskich kategoriach, uprzedni stan jeszcze zwierzęcy, ale już przedludzki? – na to pytanie próbuję odpowiedzieć, odwołując się do metafor i wieloznacznych amalgamatów pojęciowych („niedomknięcie granic nie – mojego we mnie”).

Taki charakter – po części rekonstrukcyjny, po części wariacyjny mają prawie wszystkie pomieszczone w „Nagim ŻE” wiersze poświęcone częstokroć już w tytule filozofom i stanowiskom filozoficznym, jak *Przesłanie Odo Marquarda*, *Trzeci świat Karla R. Poppera*, *Foucault*, *Bóg Feyerabenda* i wiele innych, np. nawiązujący do stanowiska Horkheimer’a wiersz *Teologia negatywna*.

Podmioty liryczne tych wierszy nie tylko jednak rekonstruują znane poglądy filozoficzne – również same „filozofują” w języku liryki, czy też uciekają się do konstrukcji lirycznych naśladujących swą abstrakcyjnością dyskurs filozoficzny.

W wierszu *Równowaga* (N, 57) pojawia się na przykład filozoficzna medytacja odnosząca się do natury wolności:

*Najtrudniej jest utrzymać równowagę  
pomiędzy światem ziemskich dóbr a wolnością,  
która nie jest z tego świata,  
czyli między sławą, władzą a wolnością,  
bogactwem a wolnością,  
miłością a wolnością.*

*Sława, władza, własność, miłość,  
jeśli ogołaca cię z wolności,  
traci boski smak,  
cuchnie i zaczyna gnić,  
a na horyzoncie pojawia się śmierć,  
kiedy wolność postanawia wrócić z tobą  
na tamten świat.*

*Wolność wszakże, która nie przynosi w darze  
ani odrobiny sławy, bogactw, władzy i miłości,  
każde żyć na niby na tym świecie,  
gdzie istoty żywe muszą karmić się dobrami,  
zwłaszcza jeśli nie są wolne,  
ale również wtedy, gdy czują się wolne.*

Sięgam tu po swojego do egzystencjalistycznego wątku wolności jako charakterystyki ontycznej człowieka: nie jest się skazanym na sławę, władzę, bogactwo, miłość – bo te nam się tylko przytrafiają; na wolność jest się natomiast „skazanym”, wolność należy do kategorialnego uposażenia ludzkiego indywiduum. Ale „to, co kategorialnie – uniwersalne” – „nie jest z tego” świata, o czym wiedział już Platon, separując

sferę rzeczy od sfery idei. Podmiot liryczny tego wiersza nie idzie tak daleko, ma raczej na myśli sytuację, że warunki możliwości naszego istnienia w świecie, a należy do nich wolność, same do niego nie należą. Natrafiamy tu wszakże jednocześnie na zagadkowy wers: „a na horyzoncie pojawia się śmierć /, kiedy wolność postanawia wrócić z tobą / na tamten świat”. Tamten, czyli jaki – platoński, niebiańsko-anielski? Podmiot liryczny żongluje zacieraniem się granic pomiędzy perspektywą transcendentną, u której zapożyczył się, poprzez fenomenologię, egzystencjalizm Sartre’a, a transcendentną sugerującą ludzkie istnienie „przed narodzinami” i „po śmierci” – w obszarze ontycznym, gdzie wolność duszy, jeśli byłaby możliwa, nie „zderzałaby się” już ze światem jako tym, co bezwładne, inercyjne. Można sobie przecież wyobrazić, po Heisenbergowsku, „wolność” cząstek elementarnych w polu zdarzeń kwantowych, które jest rzeczywistością „transcendentną” wobec deterministycznego pola mega- i mikroskali. Można zastanawiać się zatem nad istnieniem sfery, w której wolność jest, by tak rzec, „u siebie”. Rola poety ogranicza się tu jednak wyłącznie do snucia lirycznych „paralel”.

Na tę perspektywę osadzoną w konotacjach filozoficznego pojęcia transcendencji nakłada się jednak także „mądrościowa” perspektywa stoicka – sama władza, sława, bogactwo nie dają szczęścia, ponieważ zniewalają w służbie potrzeb, które wymykają się spod kontroli ja etycznego (II zwrotka). Wbrew skrajnym stoikom podmiot liryczny zakłada jednocześnie, że życie pozbawione wszelkich ziemskich dóbr jest życiem „na niby” – samo poczucie wolności, co jest paradoksem, nie wystarcza, by „rozwinąć skrzydła”. Jak pouczał Arnold Gehlen, tylko stabilny fundament instytucji społecznych czyni możliwą indywidualną ludzką wolność „do” – tworzenia, wykraczania poza zastany porządek społeczny czy aksjologiczny. Trzeba być w pewnym

sensie zniewolonym, przytroczonym do społecznych odpowiedzialności, by wytrwać w postawie twórczej i nie popaść w dekadenski subiektywizm wolności jako egzystencjalnego „widzi mi się”, które prowadzi do mentalnego chaosu<sup>5</sup>. Wolność jest więc z natury swej dialektyczna – jej byt zawiera w sobie niebyt, a niebyt byt, jest nam dana, o ile nie jest nam dana. Podmiot liryczny „filozofuje”, nakładając na siebie w zagęszczeniu lirycznej narracji różne typy dyskursów. Jeśli można tu mówić o jakkolwiek pojmowanej filozoficznej „prawdzie”, to jest to prawda wieloznaczna, wyblaskująca poetycko ze zderzeń dyskursów, a więc lirycznie „zapośredniczona”.

No i wreszcie problem abstrakcji. By odwołać się ponownie do rzeczoności wywiadu: „Kolejnym następstwem jej [tej poezji – S. Cz.] filozoficznego ‘ukąszenia’ jest zamierzona abstrakcyjność” (N, 222). W wierszu *Abstrakcja* pisałem :

*Nie mieć żadnej historii prywatnej  
do opowiedzenia.  
Wypowiadać ogólne twierdzenia o  
sobie,  
którymi przemawiają wewnętrzni  
świadkowie,  
również kilku przechodniów,  
a nawet twój pies,  
jeżeli tylko zechce  
wczuć się w rolę.*

Podmiot liryczny nie wywnętrza się przed czytelnikiem, nie opowiada o tym, co mu się w szerokim sensie przytrafiło, lecz buduje liryczne wyjaśnienia swej sytuacji, pragnąc, by miały one – w stopniu, w jakim to jest możliwe – walor uniwersalny, by wyrażały pewną „mądrość liryczną”, która nie odnosi się wyłącznie do tego oto indywiduum jako wykwit jego wyobraźni czy też tego oto podmiotu lirycznego jako jego intymny produkt, lecz staje się pewną diagnozą pretendującą do szerszej niż partykularna ważności. Filozofia – jeśli można tak powiedzieć – „deegotyzuje” tę poezję, tłumia liryczne kronikarstwo

na rzecz namysłu nad ludzkim życiem jako takim<sup>6</sup>. Dziś dodałbym, pamiętając o ostatnich trzech wersach tego poszerzonego po latach cytatu, iż abstrakcja jedna różne szczeble w ewolucyjnej hierarchii bytów, a wiersz pisze się także „z punktu widzenia” psa, jak w utworze *Inne ciało* (N, 87) :

*Inne ciało,  
które cię dotyka  
bo tu mieszka i jest.*

*Samo z siebie,  
bez dopingu.*

*Zawsze całym sobą,  
a nie czubkiem palca czy języka.*

*Nie śpi wprawdzie z tobą w niebie,  
lecz przynosi ci w zębach  
rzeczy ostateczne.*

To dość zróżnicowana lista wzorów relacji : poezja – filozofia. W rzeczonym wywiadzie wydawała mi się kompletna. Dziś jednak, czytając te wiersze raz jeszcze, również oczyma ich czytelników<sup>7</sup>, wydaje mi się warta rozważenia także idea „lirycznego laboratorium” filozofii. Można by ripostować – przecież była już o tym mowa w rozbiórce wiersza Równowaga – do lirycznej retorty poeta „wrzucił” motywy egzystencjalistyczne, stoickie, platońskie, dosypał tajemne domieszki metaforyki – no i powstała nowa jakość filozoficzna – liryczna. Zgoda, ale wątek „lirycznego laboratorium” jest trudny do wyjaśnienia na przykładzie jednego konkretnego utworu. Chodzi tu bowiem o pewną tendencję z jednej, oraz o pewne przenikające cały ten warsztat poetycki pomysły lingwistyczne z drugiej strony. I jedno, i drugie wykracza poza horyzont liryczno-epistemologiczny Równowagi. Warto się przyjrzeć tej kwestii bliżej.

## 2. Zdania, pojęcia, metafory

Bronię poglądu, że filozofia różni się od nauk empirycznych doktrynotwórczą

rolą pojęć. O ile w nauce rozwój teorii odbywa się równoległe do przeobrażeń systemów twierdzeń konfrontowanych w procedurach falsyfikacyjnych z empirią, o tyle doktryny filozoficzne rozbudowywane są – w procesie przypominającym biologiczne pączkowanie lub rozrost – wokół paradygmatycznych pojęć podstawowych. Przykłady: „życie”, „osoba”, „egzystencja”. Pojęcia są całościowymi kognitywnymi szczególnie nasyconymi elementami intuicyjnymi, umożliwiając niejako źródłowy ogląd pewnej sytuacji poznawczej, którą otwiera jakieś ważne filozoficzne pytanie. Twierdzenia i odwołujące się do nich ciągi argumentacyjne pojawiają się dopiero wtórnie jako próby racjonalizacji owych pierwotnych intuicji filozoficznych, ich redakcji językowej respektującej standardy interpersonalnego charakteru wiedzy i pozwalającej na wymianę myśli i ideowe spory. Pojęcia są przy tym na ogół bardziej wieloznaczne niż twierdzenia, co ułatwia rozbudowywanie koncepcji filozoficznych poprzez odkrywcze wypełnianie owych niezabudowanych całkowicie pól semantycznych. Różne interpretacje pojęciowe będą wiązały ze sobą w rezultacie różne warianty danych stanowisk filozoficznych i pozwalały zachować jedność doktrynalną tam, gdzie wchodzące w logiczne kolizje sieci twierdzeń wykluczałyby jej utrzymanie<sup>8</sup>.

Ów pierwiastek intuicyjny i wieloznaczność zbliżają pojęciowość filozoficzną do języka poezji i pozwalają im dystansować się wspólnie wobec nauki. Poezja bywa, oczywiście, bardziej wieloznaczna od filozofii i zwłaszcza zawarty w niej ładunek emocjonalny nie mieści się w ramach pojęciowego dyskursu filozoficznego. Sąsiaduje ona jednak poznawczo z filozofią i, co więcej, może dochodzić do częściowego pokrywania się ich tożsamości. Tytułowe „liryczne laboratorium filozoficzne” to właśnie przykład jednego z takich „zazębień”. Na czym miałyby ono polegać?

Moja poezja krąży wokół kilkunastu pojęć, takich m. in. jak „samowiedza”,

„wnętrze”, „sen”, „ciało”, „Bóg”, „wiersz”, „korekta”, „kontyngencja”, „nicość”, czy „zwierzę”. Każde z tych pojęć ma określone konotacje filozoficzne, ale podmioty liryczne tej poezji nie konstruują parafilozoficznego rusztowania, które wiązałoby je w sposób jednoznaczny ze sobą. Nie chodzi tu o to, że ta poezja pragnie być metaforycznym wstępem do jakiegoś spójnego, zbudowanego na podstawie owych pojęć stanowiska filozoficznego. Przeciwnie – mamy tu do czynienia raczej z laboratoryjnym tygłem, w którym pojawiają się one w różnych kontekstach znaczeniowych i w różnej metaforycznej oprawie. Są surowymi kryształami obrabianymi pod kątem ich możliwego użytku filozoficznego. Szlifuje się je poetycko po to, by wydobyć ich wieloznaczność i w akcie poetyckiej intuicji usytuować je w nowych, niejako „eksperymentalnych” ramach semantycznych. Ale nie znaczy to, że ta poezja jest po prostu „służebnicą” filozofii. Podmioty liryczne nie tylko „szlifują pojęcia” – pragną im także nadać oryginalny status językowego jądra przyciągającego różne części elementarne metafor. To jest robota zarazem filozoficzno-pojęciowa i czysto językowa, a „załoga” tego laboratorium, którą stanowią podmioty liryczne, żywi także ambicje estetyczne – pragnie kreować kryształy o oryginalnym szlifie.

### 3. Przykład: pluralizm lirycznego doświadczania Boga

W „Nagim ŹE” kilkanaście wierszy odwołuje się wprost lub w zawołany sposób do pojęcia „Boga”. W każdym z nich sacrum inaczej się artykułuje, zderza z innymi asocjacjami filozoficznymi i literackimi. Na przykład w wierszu *Albo* (N, 21) podmiot liryczny konfrontuje surową optykę protestancką :

*Czas to pieniądz albo Sein.*

*Albo nie należy do mnie,  
lecz do Boga,*

*i to on rozstrzyga,  
co mi się należy  
po tej lub po tamtej stronie*

z podejściem egzystencjalistycznym:

*Czy Bóg wie, że jest(em) sam?  
Tylko albo – albo mam.  
Ono nie jest zbiorem rzeczy,  
domem ani ciałem,  
które czeka wiernie w domu,*

i z perspektywą Nietzscheańską:

*Sztylet w serce albo wbić,  
zabić słowo, aby żyć,  
zabić Boga, żeby mieć  
całą wieczność  
na swą śmierć.*

Prowidencjalistyczny, protestancki prymat Boga wobec ufającego Jego Łasce człowieka pojawia się obok Kierkegaardowskiej wizji człowieka, który zredukowany został do własnych aktów decyzji (motyw albo–albo). Spotkanie z Bogiem jawi się wyłącznie jako pewna możliwość zakładająca źródłową samotność człowieka i niewykluczająca deistycznej samotności Boga, by zderzyć się wreszcie z wizją Nietzscheańską. Dylemat „albo – albo” to w jej świetle intelektualistyczna słabość nosicieli resentymetu – Bóg umarł (zabity „ponownie”, jeśli trzymać się narracji chrześcijańskiej, przez człowieka), ale – interpretuję tu Nietzschego – dopiero owa „śmierć Boga” jako „Słowa”, które „było na początku”, śmierć „teologicznej spekulacji”, otwiera człowieka na perspektywę „wiecznego powrotu”, świata o „wielu początkach”, jeśli za każdorazowy początek uznać akt nadczłowieczej woli działania, która samoodtwarza się, powraca do siebie, jest miniwiecznością własnej autokreacji.

Czemu służy ten pojęciowy kolaż? Zderzeniu metafor, które otwiera podmiot liryczny tego wiersza na własną,

subiektywną potrzebę sacrum. Potrzebę tę można zaspokoić w różny sposób, każda strofa oferuje odmienne recepty filozoficzno- teologiczne w tej materii. Laboratorium liryczne „otwiera” pojęcie „Boga” na penetrację prywatnej subiektywności podmiotu lirycznego. Pojęcie to zostało niejako rozpięte lirycznie pomiędzy trzema filozoficznymi modelami boskości a wiązką metafor zachęcających podmiot do dalszych filozoficznych roztrząsań. Trzecia strofa, jak stwierdziliśmy, to pewna wykładnia stanowiska filozoficznego Nietzschego. Ale także strofa druga zachęca do namysłu: czy podmiot decyzji, który żyje osamotniony w świecie „albo – albo”, może wierzyć w Boga innego niż w Boga „samotnego”, który pragnie spotkania „właśnie z nim”, czeka „tylko na niego”, chociaż wiadomo, że Bóg Kierkegaardowski uosabia pewną uniwersalną perspektywę metafizyczną ludzkiej egzystencji, która może być przedmiotem wyboru wielu podmiotów jako określony „typ życia” kojarzony także z jego swoistym „stadium”?<sup>9</sup> Jak łatwo zauważyć, w obu przypadkach owe tropy filozoficzne ukazują się w perspektywie, jaką stwarza metaforyczna otoczka pojęcia „Boga”, by tak rzec, jego „liryczna wykładnia”, czyli – „Czy Bóg wie, że jest(em) sam?”; „zabić Boga, żeby mieć / całą wieczność/ na swą śmierć”.

Można by tu mówić o wertykalnym „rozroście” pojęć, nadbudowywaniu się nad ich „oswojonymi” kulturowo znaczeniami pewnych semantycznych naddatków metaforycznych, które otwierają w akcie kreacji lirycznej nowe perspektywy filozoficznej refleksji. Jak stwierdziliśmy wszakże – relacja ta ma charakter zwrotny i może pojawić się syndrom „rozrostu horyzontalnego” w sytuacji, gdy szlif pojęciowy danego wiersza odtwarza się w strukturze innego utworu. Dobrym przykładem tego typu zabiegu literackiego mógłby być wiersz *Blog* (N, 72) :

*Wciąż pisze, lecz wytworu tej czynności  
od samego siebie*

nie odróżnia i nie czyta.  
Żałuje, że nie chciał albo nie potrafił  
nauczyć czytać psa.

Gdyby wierzył w cuda,  
założyłby blog,  
żeby go przeczytał Bóg,  
po którego spojrzeniu  
bezdomny podmiot wiersza  
mógłby wspiąć się do nieba.

Pojawia się tu konkretyzacja relacji człowieka do Boga z drugiej strofki *Albo*. Człowiek, zwłaszcza w swych aktach twórczych, jest skazany na samotność, ale w neutralizującym ją poszukiwaniu sacrum nie potrafi już wejść na tradycyjną ścieżkę rytuału religijnego – poszukuje Boga „samotnego”, sytuującego się poza rytmem i kościołem – „partnera na blogu”, co do którego można zakładać, że szuka kontaktu z człowiekiem powodowany jakąś „osobistą” (Bóg jest tu pojmowany jako osoba) potrzebą. Standardowe przesłanie teologiczne głosiłoby, że to miłość Boga do człowieka stanowi jej ostateczne źródło. Ale metafora blogu jako medium tego spotkania każe wątpić w taką interpretację – czy podmioty surfują w Internecie z nadmiaru miłości czy raczej samotności?

Bardziej złożony przypadek tak rozumianej „horyzontalnej” transmisji pojęciowej pojawia się wtedy, gdy zostaje ona zapośredniczona przez inne pojęcia. Przykładem interferencja przesłań takich wierszy, jak \*\*\* *W rajku Boscha* z 1990 roku i *Pochwała rozkoszy* opublikowanego w „Nagim ŻE” (2009):

*W rajku Boscha*  
odzyskują swoją godność  
genitalia.

*Są przecież ziemią obiecaną*  
*najbliższą*  
*ciału.*

*Można ją uprawiać*  
*nawet na najmniejszej grządce*  
*róż.*

*Sfruwa ku nim często*  
*ptak*  
*z mianą w dziobie.*

*Są jedynym miejscem w rajku,*  
*w którym odpoczywa chętnie*  
*Bóg.*

Pojęcie Boga, który nie gardzi stworzoną przez siebie ludzką cielesnością, ale czyni ją jednym z wyróżnionych miejsc swej adoracji, pojawia się ponownie w *Pochwale rozkoszy*:

*Przyjdź rozkoszy, trwaj,*  
*bo twój krzyk (może zapach)*  
*pląszy śmierć,*  
*która chowa głowę za kotarą,*  
*a pewnego dnia*  
*wyszła chyłkiem do ogrodu*  
*i świętował cały dom*  
*(nawet małe dziecko wie,*  
*jak się czują ludzie i zwierzęta,*  
*kiedy nie ma śmierci w domu).*

*Przybądź, panuj,*  
*pod twym berłem słońce nie zachodzi,*  
*liście nie opada z drzew,*  
*czas nie mija,*  
*lecz niczym niebiańska trawa,*  
*kłosi się i kłosi;*  
*przestrzeń jest jak piramida,*  
*w której wewnątrz ciało nie usycha,*  
*pęk dojrzewa i nie pęka,*  
*błękit nieba wypełniają szczególnie*  
*aniołowie i motyle.*

*Kto miał czelność*  
*wymyślić tę baśń,*  
*że uwięził cię w rajku*  
*miłosierny Bóg,*  
*który nie porzucił owcy,*  
*a miałby pozwolić,*  
*by płody szatana,*  
*lęki, zwidy i koszmary,*  
*spekulacje i abstrakcje,*  
*wściekłość, nuda, rozpacz,*  
*miały w swoim posiadaniu*  
*– one i wyłącznie one –*  
*nasze dusze?*

Jedynie pojęcia, które pojawiają się w obu tych wierszach, to pojęcie „Boga”, „ciała” i „raju”. Ale ciało z *Pochwały rozkoszy* opuściło już raj i rodzi się pytanie – czy „ziemska” rozkosz cielesna może nadal podobać się Bogu? Wykorzystane tu metafory w języku liryki „dowartościowują cielesność”, kulminując w pewnej szczegółowej wersji pytania teodycei o relację wszechmocnego Boga do zła. Czemu język ciała jako taki ma być zły (lub dwuznaczny moralnie) jako taki, i czemu owo zło ma obciążać Boga – twórcę? Podmiot liryczny tego wiersza argumentuje na rzecz dobroci Boga, wyłączając cielesność z zakresu teodycealnego postępowania obronnego. Także ludzkie ciało to boża „owca”. Rozkosz to ciało na pastwisku. Ale Boski Pasterz strzeże owiec nie w niebiosach, lecz na ziemskim padole. Już *W rajku Boscha* napisano to, co napisano o ludzkim cielem i Bogu – *Pochwała rozkoszy* rozwija ten wątek, dopełnia go metaforyką, w której pojawia się słowo „śmierć” i pytanie o ostateczną równowagę pomiędzy przyjemnością i cierpieniem na gruncie cielesności. Na tym polega właśnie „horyzontalny” proces rozrostu pojęć – w nowym metaforycznym kontekście uzyskują one nowe niuanse znaczeniowe (zakłada się tu, że kwestia teodycei nie dotyczy Boga jako twórcy ludzkiej cielesności wraz z jej zdolnością do intensywnych przeżyć), ale pewien semantyczny rdzeń pozostaje ten sam (Bóg – Pasterz odpoczywa strzegąc stada) i mamy tu do czynienia z ciągłością lirycznej wykładni.

Bywa i tak, że pojęciowe związki horyzontalne utworów mają swe źródło w pierwotnej niekompletności konotacyjnej używanych pojęć. We wspomnianym już wierszu *Teologia negatywna* (N, 47) odwołuję się do filozofii religii Maxa Horkheimera i w gruncie rzeczy streszczam jego stanowisko :

Po dziecięcej wierze, że istnieje Bóg, pozostała ekscentryczna wiara,

że jest pewna godna zamieszkania przestrzeń między wiarą i niewiarą w Boga.

Tęsknota, która żywi się nieobecnością Boga, Horkheimer określił ją mianem „Die Sehnsucht nach dem ganz Anderen”.

Na tej stroficy liryczna rekonstrukcja jednak się urywa, a podmiot liryczny przechodzi do spekulacji na temat przyszłych losów religii (nie musimy ich tu cytować). Temat nie został wszakże żadną miarą wyczerpany! Tego typu liryczny szkic w sposób dalece niewystarczający określa antropologiczny status owej „tęsknoty eschatologicznej”. Treść tego pojęcia została zubożona, ledwie zarysowana. A ma ono źródła Kantowskie. Kant uważał, że człowiek jako nosiciel dobrych uczynków ma prawo oczekiwać nagrody za nie w tym lub w pośmiertnym życiu – ludzkie podmioty racjonalne postulują zatem istnienie Boga jako gwaranta owego aktu sprawiedliwości ostatecznej. Bóg stanowi treść źródłowego, niezbywalnego oczekiwania antropologicznego. Zakorzeniona jest w nim wszelka etyka zgodna z regułami „praktycznego rozumu”. Horkheimer nawiązuje do tej idei Kanta, kiedy powiada, że religia stanowi „wyraz woli, by fakt, że kat triumfuje zadając śmierć swej niewinnej ofierze, nie był ostatnim słowem”. Mamy tu do czynienia z redukcją wymiaru religijnego do wymiaru etycznego. U Kanta jest ona sformułowana w sposób o wiele bardziej radykalny, kiedy pisze: „Wszystko, poza dobrym trybem życia, o czym człowiek sądzi, że może to jeszcze uczynić, by przypodobać się Bogu, jest czystym urojeniem religijnym i pseudosłużbą Bogu”<sup>11</sup>. Podobieństwa filozoficznych intencji są tu wszakże niewątpliwe. Ale z intencji tych nie zdaje zupełnie sprawy mój wiersz! Dlatego po piętnastu latach, jako swego rodzaju postscriptum do tego „niewypełnienia”

pojęciowego, powstaje utwór \*\*\**Bóg nie czeka...*:

*Bóg nie czeka  
na niczyje wiersze,  
nabożeństwa, modły,  
marsze z pochodniami.  
Kant twierdził, że chce dobra.*

*Rób dobro i daj Bogu spokój*<sup>12</sup>.  
(M, 283)

Pojęcie Boga wyrosłe z tęsknoty eschatologicznej zostało – *ex post* – dopełnione, a horyzontalny rozrost pojęć znalazł swój kolejny poetycki wyraz.

#### 4. Korekta i liryczna redukcja paraeidetyczna

Pojęcia, zwłaszcza zaś ich oryginalne metaforycznie opalizacje znaczeniowe, nie objawiają się poecie we śnie. Dociera do nich w żmudnym procesie autokorekty na swym warsztacie literackim. Podmioty liryczne tych wierszy, jak już wiemy, nie chcą gawędzić na temat tego, co przeżyli, widzieli i słyszały, nie potrafią opisywać cierpliwie codziennych impresji czy zdarzeń, powoduje nimi wewnętrzny przymus szlifowania pojęć. Żeby się na tym zadaniu skupić – trzeba wszelako poddać się uprzednio praktykom ascetycznym, zawierzyć poetyckiej mocy korekty:

*Skrócić wiersz.  
Uczyć słowa  
żyć.*

*Wydobyć z języka  
żelazną rezerwę  
słów, które nie zawiodą  
przy pierwszym użyciu.*

*Nie mieć muzy na usługi –  
panować nad garścią słów  
wtrąconych w wiersz,  
cełę, w której podmiot-klawisz  
(a nie prorok, ani demon)  
uczy części mowy  
żyć.  
Korekta II(N, 74)*

Pojęcia modelowane przez poetę wyłaniają się na końcu tych ćwiczeń ascetycznych. Jest ich garstka, ale stanowią jego skarb – posłuszny mu niepowtarzalny mikrokosmos pojęciowy. Ich rozrastającymi się sensami nie włada natchnienie, ale surowe reguły podmiotowej kreacji. Laboratorium liryczne jest właśnie ową celą z wiersza Korekta II, w której prywatność podmiotu ztraca się w jego językowo-filozoficznej służbie. Język jest tu, co oczywiste, niewolony, ponieważ gra pojęciami prawie zawsze wykracza poza ich zastane sensory. Ale na tym polega „życie pojęć” – ukazana wyżej wędrówka pomiędzy różnymi utworami, piętrami doktrynalnych odniesień czy inkrustacji metaforycznych.

Produktem tej korekty są często lapidarne struktury syntaktyczne, które można sprowadzić do porządku pojęciowego i które mogą być rozumiane jako zakamuflowane aforyzmy. Przyjrzyjmy się jednemu z nich:

*Konspiruje nowożytny podmiot.  
Medytuje pełen siebie przedmiot  
utoczony z łajen samowiedzy.*

*Ironia II(N, 190)*

Łatwo zauważyć, że tego rodzaju sms poetycki<sup>13</sup> bądź koan<sup>14</sup>, przybierając postać rozwiniętą w sensie syntaktycznym, może zawierać w sobie formę pojęciową *in nuce* („przedmiot / utoczony z łajen samowiedzy”). Korekta stanowiłaby zatem rodzaj redukcji paraeidetycznej – nie chodzi tu o dotarcie do istoty w rozumieniu fenomenologicznym<sup>15</sup>, lecz do pewnego ostatecznego produktu lirycznego laboratorium. Istota rozumiana tu jest jako pewien finalny (w danym utworze) produkt wyobraźni semantycznej skonstruowany z „koniecznych”<sup>16</sup> metafor. W przytoczonym koanie pojęcie „przedmiotu” wymyka się doktrynalnej atrybucji. Kto głosił kiedykolwiek pogląd, że przedmioty medytują i produkują łajno samowiedzy? Ale podmiot liryczny wie swoje i nie waha się przed

eksperymentem takiego językowego szlif. Wykładnią pojęcia tak rozumianego „przedmiotu” jest cały utwór *Ironia II*, stanowiący jego ramy znaczeniowe. Jest tam mowa o „niezrzeszonym liberalu”, który : „Żyje sobie pogodnie / na granicy minimum socjalnego / oporu” i „nie zerka także / do podziemia, bo nie umie wiązać się z kimkolwiek / histerią przyjaźni”. Kim jest ów liberal? Podmiotem samowiednym czy też może bytem „zredukowanym” do sedymentów swej samoświadomości, a więc „przedmiotem / utoczonym z łajen samowiedzy”, czyli swej refleksji intelektualnej? Może się on bronić przed taką kategoryzacją i twierdzić, że minimum socjalnego oporu – to też jest jakiś typ działania, co więcej, mówi się w tym wierszu także, że : „Osobnicy, tacy jak ten hedonista, sypią piasek w zębate koła / molocha kontestacji, / które miały na sarmacką miazgę / Kaznodzieję, Pana / Cogito”. Czy ktoś, kto (w przestrzeni społecznej) sypie piasek w zębate koła, nie działa w pewien sposób? Tego rodzaju argumentacja nie prowadzi tu wszak do lirycznej kontrkonkluzji – ostatnia strofa głosi bowiem, że : „Niezależnie od obrotu spraw [liberałów] / będzie nadal starał się jakoś urządzić / na krawędzi między melancholią i ironią, / które patrzą sobie w puste oczy”. Co widać w owych pustych oczach melancholii i ironii? Podmiot liryczny twierdzi : łajno<sup>17</sup>. I jest to pewien (zakłada się tu) subiektywny stan faktyczny, który pragnie on opisać, używając możliwie adekwatnej formuły pojęciowej. „Podmiot-klawisz” z laboratorium lirycznego sięgnął na półkę z produktami korekty i jednocześnie redukcji paraeidetycznej. W sensie filozoficznym „przedmiot samowiedny” jest paradoksem, ale to asocjacje filozoficzne czynią tę metaforę interesującym zapisem wspomnianego doświadczenia nosiciela melancholii i ironii. Aspekt filozoficzny pewnego pojęcia staje się tu bezpośrednio jego liryczną treścią, która jest jednak czytelna dopiero na tle całego utworu. W tym sensie większość koanów, jakie pojawiają się w tej

poezji, różni się od klasycznych aforyzmów stanowiących – w wymiarze interpretacyjnym – „autarkiczne” całości znaczeniowe.

Koany służą zatem zagęszczeniu w jednej lirycznej strukturze pojęciowej wielorakich, także filozoficznych asocjacji. Te ostatnie mieszczą się na granicy filozoficznej interpretowalności. Z drugiej strony jednak, pewne residuum znanego z filozoficznych lektur znaczenia, choć znacznie rozproszonego, daje się tu uchwycić, co przydaje koanicznej całości lirycznej pewien wydzźwięk filozoficznej puenty.

### 5. Metapoziom = prymat doświadczenia

Stwierdziliśmy, że liryka ta nie kreuje w swym laboratorium pojęciowym jakiegoś zakotwiczonego w sieci owych pojęć podstawowych, aspirującego do spójności stanowiska filozoficznego. „Co” owej pracy laboratoryjnej samo nie wyraża zatem żadnej preferencji filozoficznej, wyraża ją jednak jej „że”, motywy i egzystencjalne funkcje uprawianej tu gry pojęciowej. Otóż podmioty liryczne tej poezji fascynują się wprawdzie pojęciami oraz formułami koaniczno-aforystycznymi, ale nie tylko po to, by ich sens kontemplować, lecz by wykorzystywać je do multiplikacji doświadczenia wewnętrznego. Laboratorium pojęciowe jest jednocześnie poligonem egzystencjalnym. Podmioty tych wierszy pragną zapisać w formie możliwie jak najbardziej lapidarnej swe nieukontentowanie tym, co zastane. Pragnęłyby być ontycznie „inne” w „alternatywnym” świecie i inność tę próbują uchwycić lirycznymi środkami. Marzą o pełnej wolności, nieśmiertelności, są nosicielami metafizycznego buntu. Metaforyka pojęciowa, aforyzm i koan miałyby odegrać rolę balonu, który uniesie je wysoko ponad ziemię, fatum własnej natury. Co do ziemi i buntu bowiem:

*Co jest ponad, jest ponad.*

*Co jest nisko, jest nisko lub na dnie.*

*Co jest w ziemi, jest w ziemi.*

*Wszystko prawie, co tu przebywało  
- wyżej, niżej –  
jest w ziemi.*

*Ponad ziemią gwiazdy  
w rozproszonym świetle;  
w ciele światła – struny czasu.*

*A na samym dnie  
inne ciało  
piszą wiersze,  
buntują je w ciemności.  
(Sfery bytu, M, 307)*

Ów bunt zamienia się w skargę w wierszu *Ewolucja* (N, 119):

*Odtwarzać się z zieleni jak drzewo.  
Spadać – nie spadając – jak ptak.  
Istnieć wiecznie lub umierać  
tylko z własnej woli.  
Zawracać strzałkę czasu.  
Obywać się bez dotyku i bez snu.*

*Czemu, Panie,  
stworzyłeś mnie tak wcześnie,  
na początku świata.*

Owa liryczna puenta to efekt laboratoryjnych poszukiwań przez podmiot liryczny jednej zwięzłej formuły własnej sytuacji egzystencjalnej. Wprawdzie nie pojawiają się tu nowe opalizacje znaczeniowe wymienionych kluczowych pojęć tej poezji, ale ostatnia zwrotka ma charakter koaniczny – wyłoniła się z tygla korekt, można by ją zastąpić aforyzmem: „Wszelkie istnienie śmiertelne jest zbyt wczesne”. Czy można wykluczyć bowiem, że „później” nie pojawi się „nowy raj”, którego liryczną wizytówkę stanowi pierwsza zwrotka?

Bunt podmiotów lirycznych nie odnosi się jednak tylko do egzystencjalnej kondycji człowieka, ale do samej głębi ontycznej struktury świata, do podziału bytów na suwerenne kategorie, którego to podziału podmioty liryczne nie akceptują, wyrażają wobec niego swój sprzeciw. Mówi o tym wprost

podmiot liryczny wiersza *Syn marnotrawny* (N, 65) :

*Gdyby nicosi miała pióra  
a substancja futro kocie,  
gdyby rosły w oczach drzewa,  
a motyle nie płonęły w cudzym ogniu,*

*może by powrócił  
marnotrawny syn,  
słowo „toby”  
pod sam próg.*

Utwór ten wyraża zasadnicze napięcie tej liryki – między doświadczeniem zmysłowym a sferą pojęć. Podmiot szuka lapidarności pojęciowej, która byłaby na tyle nośna, by ukazać zarazem ukryty prasens, jak i uniwersalność pewnych ludzkich sytuacji egzystencjalnych. Z drugiej strony jednak – nie ufa pojęciom, chce je po Gombrowiczowski „pobratać” z doświadczeniem zmysłowym, pragnie by „substancja miała futro kocie”, a „nicosiść pióra”. Podmioty liryczne, które czują się bezpiecznie tylko w kontakcie dotykowym ze światem, cierpią – nie potrafiąc „dotknąć” pojęć, nawiązać z nimi intymnej więzi w obrębie zmysłowego doświadczenia. Istoty zmysłowe – zakładają podmioty liryczne tych wierszy - zostały odseparowane od bytów idealnych, wygnane z Platońsko-Popperowskiego trzeciego świata do drugiego świata subiektywnego doświadczenia wewnętrznego. Liryka ta postuluje pojednanie obu światów, powrót syna marnotrawnego, który w progu Platońskiego domu klęknął przed pojęciami i dotknął czołem ich marmuru. Wraz z nim wróci zaś słowo „toby” – jako horyzont nieograniczonych nowych możliwości antropologicznych, jaki odsłoniłoby to pojednanie.

W inny sposób tę samą myśl wyraża wiersz *Kontyngencja* (N, 55) :

*Na podwórku,  
gdzie na stosie jesionowych bali  
wygrzewa się w słońcu kot,  
mogłoby z pewnością  
nie być w tej słonecznej chwili  
kota,*

*ani ponad, poza kotem  
ani w samym kocie – światu.  
Czemu świat niż raczej nic?*

*Ale człowiek,  
który też wygrzewa się na słońcu,  
nie chce stawiać takich pytań.  
Nie ma zmysłu nicosi,  
tylko dłoń i wzrok dla kota.  
Zamiast bronić racji świata,  
głaszcze kota,  
wierzy, choć nie wierzy,  
że zagłaszcze  
NIC  
na śmierć.*

Człowiek nie obcuje z nicosiścią zmysłowo, używa tego pojęcia w dyskursie filozoficznym.

To mu jednak nie wystarcza, bo samo pojęcie nicosiści jest wieloznaczne – może się ono odnosić do świata jako całości, lecz także do tego tu oto indywiduum, jako jego „własna nicosiść”, poniekąd prywatna. Tej zaś nicosiści podmiot chce doświadczyć dotykowo, chce oswoić ją i nadać jej zmysłową zawartość treści doświadczenia. Chce „pogłaszczyć” własną nicosiść, przetransponować pojęcie „nicosiści” w doświadczenie nicosiści. Koan: zagłaszczyć nicosiść na śmierć pojawia się tu niejako jako egzystencjalne zwieńczenie tej perspektywy pojednania abstrakcji i konkretności – czego innego może bowiem pragnąć skrycie podmiot dopuszczony do konfidencji zmysłowej z własną nicosiścią, jeśli nie oswojenia jej „w sposób absolutny”, podporządkowania własnemu pojedynczemu losowi, a więc zagłaskania jej na śmierć? Powraca tu zatem idea nieśmiertelności z wiersza *Ewolucja* – bratając się z pojęciami egzystencji czerpałyby z nich wszystkie atrybuty ich III –światowego ontycznego statusu.

## 6. Konkluzja

O ile w sensie estetycznym jest to poezja pojęciowa, poszukująca w „wariacjach na ich temat” spiętrzeń znaczeń ukazujących w liryczno-eidetycznym „błysku” pewne egzystencjalne imponderabilia,

o tyle w wymiarze stricte egzystencjalnym podmioty liryczne tej poezji stają po stronie doświadczenia, a zwłaszcza po stronie dotyku, pragnąc wchłonąć w owo doświadczenie sferę abstrakcji, uczynić rękę zmysłowym świadkiem substancji i nicosiści.

Mamy tu do czynienia zatem z deklaracją prymatu doświadczenia, które w lirycznym laboratorium nie ustaje w wysiłkach takiej intensywności estetycznego (ufundowanego na korekcie jako „redukcji parafenomenologicznej”) obcowania z pojęciami, by mogły „otworzyć” się na ludzkie zmysły i z nimi pojednać. Inaczej mówiąc, w laboratorium „przysposabia” się pojęcia do osmozy z doświadczeniem. W wierszu *Trzy nicosiści* (N, 61), który zestawia trzy – jako jedne z wielu – opalizacje znaczeniowe tego pojęcia, w zwrotce drugiej następuje bezpośrednia konfrontacja nicosiści ze zmysłowością:

*W innym sensie  
nic już jest:  
pusty ekran, czysta biel,  
kiedy zapadają się pod język metafory,  
a na posterunku  
trwają tylko dwaj husarze –  
oddech, krew.*

Nicosiść jest tu rozumiana jako synonim niemocy twórczej, anihilacji zdolności tworzenia. Ekran laptopa trwa w pustce swej bieli, a narzędzia tworzenia (metafory) zapadają się pod język, to znaczy cofają do poziomu nieartykułowości. Tylko ciało trwa tu jeszcze na posterunku, jako dzielny świadek tej klęski, zaś „dwaj husarze – / oddech, krew” gotowi są rzucić rękawicę tak rozumianej nicosiści, podjąć walkę o przetrwanie podmiotu w przestrzeni tworzenia. Nicosiść uchwycona zostaje w tym wierszu w konfrontacji ze zmysłowością, w lirycznym laboratorium nadaje się temu pojęciu takie kontekstualne (osadzone w swoistych metaforycznych ramach) znaczenie, by cielesność mogła z nią nawiązać kontakt, stawić jej czoła<sup>18</sup>.



\*\*\*

Wszyscy wiemy, że poszukiwanie kamienia filozoficznego nie przyniosło sukcesu renesansowym alchemikom, z nie-złota nie udało się im uzyskać złota. Można założyć zatem, że laboratorium liryczne tej poezji to przedsięwzięcie karkołomne w sensie filozoficzno-językowym. Ale tak jak Max Horkheimer wyrażał swą filozoficzną tęsknotę za transcendencją, liryka ta materializuje w laboratorium swą tęsknotę za pojednaniem światów – subiektywności i obiektywności, indywidualuów i uniwersaliów, abstrakcji i konkretności, pojęcia i przeżycia. Ów kamyk filozoficzny poezji, o którym, chociaż w nieco odmiennym sensie, pisze Marek Siwiec w swym pięknym eseju, jest tu stale obecny na horyzoncie jako postulat „lirycznego rozumu”.

### Głosa 1

Antyesencejalistyczne przesłanie tej poezji artykułuje w sposób lapidarny wiersz *Czerwone maki* (M, 297):

*Kiedy patrzysz  
na czerwone maki,  
widzisz barwę czerwoną, daną w jej istocie  
czystej rozciągłości,  
czy tylko dziwne plamy,  
które wyobraźnia  
ukryła w szczerym polu  
dla zabawy?*

*Bezbarwne, ale  
kojarzone z krwią,  
która jest ci znana  
z dzieciństwa.*

*Albo z peleryną  
Świętego Mikołaja.*

*Zmysły porównują,  
bawią się, zmyślają.*

*Istnieją w każdym maku.  
Po co im istota?*

W utworze tym, nawiązującym do klasycznego fenomenologicznego

przykładu „przeźrzenności” jako cechy istotowej barwy, pojawia się empiriokrytycystyczna z ducha wątpliwość, czy ludzki aparat poznawczy jest w stanie wykroczyć poza sferę wrażeń zmysłowych. Ale zmysły dowartościowywane są w tej poezji nie tyle z powodów epistemologicznych, co ontologicznych. Istnienie człowieka – podmioty liryczne tych wierszy powtarzają za Plessnerem i Merleau-Pontym – jest ucieleśnione, wszelka myśl jest zakorzeniona w zmysłowym cieple i „mówi jego językiem”.

Jeśli poszukiwać natomiast najistotniejszych różnic pomiędzy redukcją eidetyczną w świetle fenomenologii i „szlifowaniem” kryształów pojęciowych w laboratorium lirycznym, to nasuwają się tu dwa momenty:

W laboratorium wytwarzane są metodą prób i błędów pojęciowe kryształy, nie ma tu mowy o „poczuciu oczywistości”, które prowadzi do poznania „prawdy” uchwytnej na danym obszarze przedmiotowym. Korekta nie daje się sprowadzić do zabiegów określanych przez fenomenologów mianem „epochè”, zawieszenia wszelkich przesądów separujących podmiot poznania od sfery tego, co istotowe. Korekta nie zawiesza ważności sądów, lecz toruje drogę finalnym metaforom. Koany nie otwierają lirycznego dostępu do esencji w sensie poznawczym, stanowią co najwyżej „esencjalizujące” projekty lirycznej wyobraźni. Istnieje zasadnicza różnica pomiędzy intuicją fenomenologiczną rozumianą jako poznanie tego, co oczywiste a intuicją językową, którą można by nazwać determinacją wyobraźni w laboratoryjnej obróbce – metaforyzacji pojęć.

Jeśli nasuwa się tu pojęcie „konieczności”, to odnosi się ono do sfery metafor, a nie istot. Koany aspirują do bycia ciągami słów, których nie sposób inną ich konfiguracją zastąpić. Wrażenie „konieczności” nie stanowi tu zatem zwieńczenia aktu poznawczego w którym receptywnie odsłania się istota, lecz odsyła do językowego produktu udanej korekty, selekcji, czegoś, co

jawi się jako „metaforyczne optimum” wieńczące kolejny dzień pracy lirycznego laboratorium.

### Głosa 2

Przytoczony uprzednio (s.23) fragment: „Ów „kamyk filozoficzny” poezji, o którym, chociaż w nieco odmiennym sensie, pisze Marek Siwiec w swym pięknym eseju, jest tu stale obecny na horyzoncie jako postulat „lirycznego rozumu” domaga się dłuższego komentarza. Otóż pojęciem „kamyka filozoficznego liryki” posłużyłem się już w odniesieniu do swej poezji w wywiadzie z Lidą Żukowską zamieszczonym w „Nagim ŻE”, ale w odmiennym kontekście znaczeniowym, a mianowicie w nawiązaniu do estetycznej kategorii „późnej twórczości” - uznając, iż to ona właśnie najtrafniej wyraża sumarycznie intencje autora „Nagiego ŻE”. Ów fragment wywiadu brzmiał następująco: „Lidia Żukowska: Jeden z Pańskich wierszy ma tytuł *Pieta Rondanini* – nawiązujący do słynnej rzeźby Michała Anioła. Pragnął Pan również, by motyw ten pojawił się w plastycznej szacie tomu. Dlaczego Panu na tym zależało? Stanisław Czerniak: Nie jestem wprawdzie jeszcze starcem, ale nie jestem także młodzieniaszkiem, a istnieje zjawisko zwane późną twórczością... *Pieta Rondanini* to późne dzieło wielkiego artysty. Mamy tu do czynienia z charakterystycznym wspomnianie zjawisko dążeniem do ascezy wyrazu. Całe biograficznie niegdysiejsze bogactwo formy przeobraża się w kondensację formy, próbę redukcji do minimum tego, co mogłoby odwołać od pewnego elementarnego przesłania. W moich wierszach pochodzących z ostatnich lat również pojawia się skłonność, by zmierzać do pewnych kwintesencji, by pozbywać się tego, co wydaje się zbędne, upraszczać, poszukiwać czegoś w rodzaju „kamyka filozoficznego liryki”.

Dalsze rozważania warto poprzedzić przywołaniem wspomnianego wiersza:

*Pieta Rondanini*

*Kiedys piszesz wreszcie,  
w przedostatnim lub ostatnim akcie,  
zamiast strof lub sylab – wiersz,  
Pietę Rondanini.*

*Nieodkuty od języka,  
przytulony do matki.*

Na gruncie bardzo interesującej egzegezy tego wiersza Marek Siwiec powraca w cytowanym eseju do użytej przeze mnie formuły ”późnej twórczości” i stwierdza: ”Czym ma być taki wiersz? Czy to znaczy, że obywa się bez wszelkich słów? A może tylko bez tych słów dających się zapisać, nie zaś bez słów, które jeszcze nie zostały wypowiedziane i zamknięte w formie wiersza, słów, które dopiero wykluwają się i które możemy sytuować na granicy wizji i jawy, jako słowa rodzącego się wiersza? Takich słów, które można by nazwać przed-słowami, jako że...wyrażają twórczy stan przedistnienia?... Perspektywa późnej twórczości wydaje się nader owocna w poezji Stanisława Czerniaka... Zakłada ona bowiem powściągliwość i kondensację, dążenie do swoistej bezsłowności”<sup>24</sup>. Jak się ma ta interpretacja zbudowana na motywie późnej twórczości do tego, co powiedziano w tym tekście o zadaniach lirycznego laboratorium?

Czy są to spójne wykładnie, a jeśli nie widać tego na pierwszy rzut oka, jak można by ową spójność wtórnie wyartykułować?

Stosunkowo łatwo można by dowieść, że termin „późna twórczość” nie koliduje z literą i duchem filozoficznego laboratorium liryki. Oto dojrzały artysta pragnie zejść na poziom elementarnych pojęć filozoficznych, wyłuskać je niejako z doktrynalnego, szczegółowego kontekstu i poddać lirycznej obróbce koanicznej. Inaczej mówiąc, koany stają się niejako z definicji formą wyrazu późnej twórczości. Mamy tu bowiem do czynienia z apodyktycznością „koniecznych

konstelacji pojęciowych”, które poeta odsiewa poprzez zabiegi autocenzorskie po latach poszukiwań. Koany wieńczą pewien proces twórczy, są liryczną Sową Minerwy wylatującą o zmierzchu.

Mniej oczywiste jest uznanie samego wiersza Rondanini za produkt laboratorium lirycznego w wyłuszczonej powyżej sensie. Wiersz ten nie zawiera koanów i nie testuje w poetyckim tygł filozoficznych konstelacji pojęciowych. Wyrażenie „nieodkucie od języka” - to nie jest, jak powiedziałby K. Derdowski, „pojęciowy sms filozoficzny”. Związany z późną twórczością zabieg kondensacji wykracza tu, jak słusznie zauważa M. Siwiec, poza poziom pojęciowy; podmiot liryczny schodzi w głąb, w krainę „bezsłowności”; można by zakładać również, że zawiesza swe kompetencje i asocjacje filozoficzne. Jak pogodzić te dwie interpretacyjne perspektywy?

Myślę, że jedna z możliwości syntezy polegałaby na uznaniu kategorii kondensacji typowej dla późnej twórczości za kategorię nadrzędną wobec obu tych poetyk – poetyki koanów czyniącej z produktów lirycznego laboratorium aporie/paradoksy pojęciowe, z których wyrasta apel podmiotu lirycznego pod adresem czytelnika o coś w rodzaju eksperymentalnego współwzglądu w pewien „prasens” filozoficzno/liryczny i opisywanej przez M. Siwca poetyki bezsłowności, balansowania na tajemniczej granicy pomiędzy sensem i przed-sensem, rzeźbą słowną i marmurem/materią języka, w ostatniej instancji zaś - pomiędzy słowem a ciałem<sup>25</sup>.

Przypisy:

1. *Rozmowa Stanisława Czerniaka z Lidią Żukowską*, w: Stanisław Czerniak, *Nagie ŻE*, Kraków 2009, Dom Wydawnictw Naukowych, s. 221-224; (cyt. jako N).
2. Por. Helmuth Plessner, *Pytanie o conditio humana*, Warszawa, PIW, 1988.
3. Por. Jarosław Jagiełło, *Niedokończony spór o antropologię filozoficzną (Heidegger – Plessner)*, Warszawa 2011, Wyd. IFiS PAN, s.197-288; oraz S. Czerniak, K. Michalski, *Cieleśność, kompensacja, mimesis. Wokół pojęciowego instrumentarium współczesnej antropo-*

*logii filozoficznej*, Warszawa 2008, Wyd. IFiS PAN, s. 23-24.

4. Jean Paul Sartre, *Byt i nicność* (przeł. zespół), Kraków 2007, wyd. Zielona Sowa, s. 96.

5. Por. A. Gehlen, *W kręgu antropologii filozoficznej i psychologii społecznej*, Warszawa 2001, wyd. „Czytelnik”, s. 75 -217.

6. Stanisław Czerniak, *Nagie ŻE*, dz. cyt., s. 222.

7. Por. *Antropologia podmiotu lirycznego (Wokół Nagiego ŻE Stanisława Czerniaka)*, pod redakcją Krzysztofa Derdowskiego, Wydawnictwo Rolewski 2012.

8. Odwołuję się do swych refleksji zawartych we Wstępie do pracy *Cieleśność...* dz. cyt. s. 7-12.

9. S. Kierkegaard, *Stadien auf dem Lebensweg*, Jena 1922.

10. M. Horkheimer, *Was wir Sinn nennen wird verschwinden, Gespräch mit G. Wolff und H. Gunnior, der Spiegel*, 1970, nr 1/2, s. 81.

11. I. Kant, *Religia w obrębie samego rozumu*, tł. A. Bobko, Kraków 1993, wyd. Znak, s. 207.

12. Wiersz ten, pomieszczony w cyklu utworów niepublikowanych, ukaże się w apendiksie do książki Krzysztofa Derdowskiego, *Mistyka, zwierzęta i koany. Rzecz o poezji Stanisława Czerniaka*, wyd. Rolewski, s. 378 (cyt. jako M).

13. Por. Krzysztof Derdowski, *Outsider, czyli o poezji Stanisława Czerniaka, Wstęp do Antropologii podmiotu lirycznego...* dz. cyt., s. 8.

14. Cytując literaturę przedmiotu (S. Witek, *Mistyka Dalekiego Wschodu w ujęciu buddyjskim*) K. Derdowski stwierdza: [Buddyjski] koan jest to zdanie podsunięte przez mistrza, które zawiera logiczną sprzeczność, a w każdym razie nie da się przeanalizować myśleniem racjonalnym... W innym miejscu zaś dopowiada: Celem większości koanów Czerniaka jest wymuszenie na czytelniku rozumienia rzeczywistości i siebie samego przy wyłączeniu a przynajmniej znacznym zakwestionowaniu myślenia dyskursywnego... Natura koanu jest bowiem taka, że jest to głos z wnętrza doświadczenia już nieprzekazywalnego, Krzysztof Derdowski, *Mistyka...* dz. cyt., s. 191.

15. Por. krótka glosa zamieszczona na końcu tego eseju.

16. Krzysztof Derdowski zauważa: Owe sms-y poetyckie sprawiają nieodparte wrażenie, że to jak zostały sformułowane nie da się powiedzieć inaczej... Mamy [tu] do czynienia z sytuacją... bezwzględnej konieczności takiego, a nie innego mówienia, Antropologia, dz. cyt. s. 8-9.

17. Podmiot ów akceptuje bowiem Gehlenowskie przeciwstawienie refleksji – działaniu. Konspiracja jest działaniem. Akty samowiedzy natomiast to akty refleksji będące czymś w rodzaju sekrecji cielesności, wyrazem bierności ciała skupiającego się na swych funkcjach mentalnych. W wierszu Samowiedza

III pisałem : Z nadmiaru intencji,/cierpienia, koherencji,/wynaturza się, skrapla,/ opuszcza biernie ciało/jak łąza.( N, 36) Również cielesna „aktywność” układu trawiennego jest pozorna, indywidualny podmiot działający nie panuje bowiem nad ruchami robaczko-wymi swego ciała. Cieleśne czynności wydalania nie są zatem „czynem” w aktywistycznym znaczeniu „aktu decyzji” i nie mieszczą się w ramach Gehlenowskiego określenia działania. W tym polu odniesień semantycznych rodzi się porównanie produktów aktów samowiedzy do łajna.

18.Podmiot liryczny tego wiersza właściwymi dla siebie środkami „antropologizuje” pojęcie „nicości” w sposób paralelny do filozoficznej strategii zaproponowanej przez J.P. Sartre’a w *Bycie i nicości*. Zdaniem Sartre’a to „człowiek wprowadza nicość w świat”. Deliberując o nicości, nie odwołuje się do Leibnizjańskiego abstraktu : „dlaczego coś niż raczej nic?”, lecz do „nieobecności Piotra w kawiarni”. Nicość to dlań „robak drążący byt”, „szczelina w bycie”. Można by powiedzieć, że człowiek, wnosząc nicość w świat, nie może się z nią nie „konfrontować zmysłowo” w obszarze swego codziennego doświadczenia. Strategia Sartre’a wiedzie jednak do dalej idących konkluzji – obcych tej poezji, kładącej nacisk na cielesność ludzkiego bytu i ludzkiej wyobraźni – iż człowiek „jest nicością” jako „świadomość dla siebie”.

19.Por. Marek Siwiec, *W poszukiwaniu kamyka filozoficznego poezji*, w: *Antropologia...*, dz. cyt., s 61 - 75.

20. Por opinia Krzysztofa Derdowskiego przytoczona w przypisie 15.

21.Krzysztof Lisowski, *Przygodność uważna*, w: *Antropologia...*dz. cyt. s. 77.

22.Warto przywołać tu analizy tegoż J.P.Sartre’a z jego wczesnej pracy *Wyobrażenie*, gdzie przeciwstawia świadomość odbiorczą (a również poznanie istotowe jest poznaniem tego, co nam się „odsłania”, co bezpośrednio dane, a więc nie będące naszym poznawczym „konstruktem”) świadomości twórczej, wyobrażeniowej.

23.*Nagie ŻE*, dz. cyt. ,s.215.

24.M.Siwiec, dz. cyt. S. s. 68,73.

25. Nawiązując do fragmentu mojego wiersza *Ciało( Oto ciało zdolne tylko do poezji./,zabijania i spalania /słów)* Krzysztof Derdowski pisze: „Nie intelekt i dusza, ale ciało zdolne jest do wytwarzania poezji i pośredniczenia w jej przekazywaniu. To ciało zabija i spala słowa. Wytwarzanie poezji... jest naturalnym sposobem bycia ciała. Poeta na tyle ufa ciału jako współtwórcy wiersza, że za pożądane uważa ucieleśnianie się procesu twórczego. Niczym syberyjski szaman życzyłby sobie, żeby proces twórczy był ciałem, by poezja była ciałem”, K.Derdowski, *Mistyka...*, dz.cyt, s.42.

## ODLEPIENIE

*Czy pan wie, co to znaczy: „odlepić się”,  
„odlepianie”?*

*Żyjemy przylepieni do zdarzeń i rzeczy.*

*Pies, a my razem z psem, kot – a my  
przy kocie.*

*Na weselu tańczymy do samego rana.*

*Nikt nas nie oderwie od toastu, od  
orgazmu,*

*od czekania na Godota.*

*Ale potem nic się już nie klei:*

*my sobie, toast sobie, Godot woli  
spotkać*

*kota.*

*W stanie odlepiania*

*dziwimy się światu,*

*że jest w kocie i w Godocie,*

*a na nas nie czeka.*

## PANTA REI

*„Nie będzie nas, będzie las”. Nie  
będzie.*

*Może będzie, nie wiadomo, coś lub  
ktoś.*

*„Wszystko płynie”, mówił Heraklit,  
ale bardziej się domyślał, aniżeli widział  
to,*

*co mówi.*

*A stąd widać dziwne rzeczy.*

*Ludzie jak zwierzęta, zwierzęta jak  
anioły,*

*rzeczy jak niemowlęta. Byt jak niebyt.*

*Nawet las zmartwychwstał*

*w anty- stanie.*



## TADEUSZ ŚLIWIAK

### TA NASZA MŁODOŚĆ

Ta nasza młodość z kości i krwi  
Ta nasza młodość co z czasu  
kpi  
Co nie ustoi w miejscu zbyt  
długo  
Ona co pierwszą jest potem  
drugą  
Ta nasza młodość ten szczę-  
sny czas  
Ta para skrzydeł zwiniętych w  
nas

Chór:

Ona jest wśród kamieni  
Rwącym światłem strumyka  
Wiewiórkami po drzewach  
Po gałęziach pomyka

Ona iskrą w kamieniu  
Ona mlekiem w orzeszku  
Ona świata ciekawa  
Jak miedziany grosik w  
mieszku

Ona kwiatem we włosach  
Octem w jabłkach jest  
pierwszych  
Gorzką pianą na piwie  
W świata gwarnej oberży

Buntem jest niespełnionym  
Co na serce umiera  
Ona tylko to daje  
Co innemu zabiera

STANISŁAW STABRO

## TADEUSZ ŚLIWIAK

### - POWRÓT POETY

4 grudnia 2014 roku w krakowskiej „Piwnicy pod Baranami”, w dwudziestą rocznicę tragicznej śmierci poety, aktualnie rzadko przywoływanego i pamiętanego, odbył się wieczór poświęcony jego życiu i twórczości. A przecież po wielu perypetiach biograficznych, stał się ten twórca postacią arcykrakowską, podobnie jak kiedyś np. J. Harasymowicz, obecnie również lokator literackiego czyśćca. Na recepcji twórczości, m.in., tych dwóch pisarzy odbiły się bowiem polskie przemiany polityczne i społeczne po roku 1989, których architekci nie zawsze sprawiedliwą miarą osądzali niedawną przeszłość.<sup>1</sup> Stąd bierze się dzisiejsze wrażenie niezasłużonego odchodzenia Tadeusza Śliwiaka, autora znacznego literackiego dorobku, w niepamięć. Warto zatem na wstępie przypomnieć najważniejsze fakty z jego biografii.

Urodził się w roku 1928 we Lwowie, w którym w trakcie II wojny światowej spędził okupację. W roku 1945 rodzina Śliwiaków została repatriowana do Wrocławia. Przyszły poeta wyjechał wcześniej do Warszawy, gdzie w roku 1947 zdał maturę w Liceum im. S. Żeromskiego. Po maturze rozpoczął studia we Wrocławiu na Wydziale Lekarskim Uniwersytetu Wrocławskiego, z których zrezygnował po pierwszym roku edukacji. Jeszcze tuż przed wyjazdem do Krakowa Śliwiak zdążył „zaliczyć” poetycki debiut prasowy, publikując wiersz „Chaim” we wrocławskim „Słowie Polskim”. W latach 1948 – 1953 ukończył studia w krakowskiej Państwowej Wyższej Szkole Aktorskiej, pracując równocześnie jako aktor w Teatrze Rapsodycznym. Aktorem Teatru Starego im. H. Modrzejewskiej w Krakowie był od 1953 do 1960. W latach 1960 – 1963 pełnił funkcję kierownika literackiego Teatru Rozmaitości.<sup>2</sup>

Teatralnym sukcesom Śliwiaka towarzyszyły jego dokonania na niwie literatury. Od roku 1952 współpracował z krakowskim „Życiem Literackim”, zamieszczając na jego łamach w ciągu wielu lat wiersze, prozę poetycką, przekłady

poezji. Następnie w latach 1967 – 1989 był redaktorem działu poezji w tym piśmie, patronując debiutom wielu ówczesnych młodych poetów. W okresie październikowej odwilży w roku 1956 był współzałożycielem i redaktorem naczelnym krakowskiego magazynu literacko – graficznego „Zebra” /1956 – 1968 /, awangardowego czasopisma kulturalnego, publikującego utwory wielu twórców pokolenia 56'. Podobnie było w przypadku kwartalnika „Magazyn Kulturalny” w Krakowie /1975 – 1984 /, którego Śliwiak również był współzałożycielem i redaktorem naczelnym. Obok T. Nowaka i J. Harasymowicza należał do grupy poetyckiej „Muszyna”/1959 1961/. Do roku 1972 wchodził w skład powstałej również z jego inicjatywy w roku 1967 grupy poetyckiej „Barbarus” oraz, w wiele lat później, współzałożycielem Konfraterni Poetów /1984/. Po utworzeniu studenckiego klubu „Pod Jaszczurami” był jego kierownikiem artystycznym, a następnie współorganizatorem i jurorem konkursów poetyckich z cyklu „O Jaszczurowy Laur”. W latach 1969 – 1976 pełnił funkcję opiekuna Koła Młodych przy krakowskim oddziale ZLP, będąc wieloletnim członkiem tej organizacji.

Ale interesowała go również lżejsza muza. Piosenki z tekstami Śliwiaka wykonywane były przez takich piosenkarzy jak np. A. German, M. Grechuta, S. Przybylska, Ł. Prus, J. Rawik, „Skaldowie”, A. Zaucha. Współpracował także z artystami z Piwnicy pod Baranami, w której wykonywano jego utwory tego rodzaju jak na przykład „kultową” piosenkę „Ta nasza młodość”, uznaną przez wielu za hymn „Piwnicy”<sup>3</sup>.

T. Śliwiak wydał trzydzieści dwa tomiki poetyckie oraz zbiory wierszy dla dzieci i przekłady. Nie sposób wymienić tu wszystkich tytułów. Z obfitego dorobku poety przypomnijmy te najważniejsze. Z okresu socrealistycznego, utrzymane w charakterystycznej dla epoki poetyce, „Astrolabium z jodłowego drzewa. Poemat o Mikołaju Koperniku”

/1953/ oraz „Drogi i ulice” /1954/. Zrywający z tą konwencją „powtórny debiut”, czyli „Co dzień umiera jeden bóg” wyszedł w roku 1959. Spośród późniejszych tomów ważne był: „Wyspa galerników”/1962/, „Żywica”/1964/, „Poemat o miejskiej rzeźni”/1965/, „Czytanie mrowiska” /1969/, „Widnokres”/1971/, „Rajskie wrony” /1972/, „Znaki wyobraźni” /1974/, „Płonący gołębnik” /1978/, „Dłużnicy nadziei”/1978/, „Solizman” /1981/, „Chityna”/1982/, „Odmroczenia” /1982/, „Koń maści muzycznej” /1986/, „Lwów- nawyk serca i inne wiersze” /1990/, „Uwierzyłem w człowieka” /1996/.<sup>4</sup>

Jan Pieszczachowicz, rekonstruując poetyckie rodowody Tadeusza Śliwiaka, podkreślał, że od momentu publikacji zbioru „Co dzień umiera jeden bóg” rozpoczął się proces kształtowania własnej drogi pisarza. Zdaniem krytyka pojawiły się w jego twórczości wpływy literatury po październiku roku 1956, przede wszystkim z kręgu pokolenia „Współczesności”. Uwidocznili się pokrewieństwo z poezją J. Harasymowicza i T. Nowaka, w dalszej kolejności z liryką T. Różewicza. W utworach Śliwiaka zaznaczyły się wówczas akcenty poetyckiej dojrzałości, męskiego, poważnego, powściągliwego w środkach wyrazu lirycznego tonu, skądinąd nie pozbawionego emocji i wyobraźni, sąsiadującego z eschatologią i „turpizmem”<sup>5</sup>. Również P. Kuncewicz twierdził, że źródłem poetki Śliwiaka, jeśli pominąć jego wczesne zauroczenia K. I. Gałczyńskim, był T. Różewicz. Ale krakowski poeta, bardziej ozdobny, cenił kolory i przyrodę. Wiersze nasycał „słowami kluczami”<sup>6</sup> Trudno jednakże byłoby uznać Śliwiaka za typowego przedstawiciela „pokolenia 56”. Podobnie jak w przypadku Z. Herberta, urodzonego w roku 1924, bliższe było krakowskiemu poecie przeżycie generacyjne pokolenia „Kolumbów”, rocznik 20. Młodszy od Herberta zaledwie o cztery lata, nie identyfikował się on jednak bez reszty z legendą pokolenia „Współczesności”. Pisarzy urodzonych mniej więcej, w połowie lat trzydziestych XX wieku, dla których przeżyciem generacyjnym było przede wszystkim częściowe obalenie stalinizmu, odwilż oraz legenda polskiego października roku 1956. Pamięć poety sięgała do realiów lwowskiego, okupacyjnego dzieciństwa z metaforycznym i dosłownym piętnem miejskiej rzeźni. I dlatego na tle dat urodzenia takich twórców, jak np. T. Nowak /1930/, A. Bursa /1932/, J. Harasymowicz /1933/, S. Grochowiak /1934/, Śliwiaka należałoby usytuować pomiędzy dwoma wyżej wymienionymi formacjami.

Piotr Kuncewicz zwracał uwagę na fakt, że T. Śliwiak długo czekał na uznanie od lat siedemdziesiątych XX wieku. Niełatwo bowiem było ująć jego poezję w jednoznaczłą formułę. Chociażby z tego względu, że wszystko staje się w tych wierszach symbolem kondycji człowieczej, chociażby twórca niczego nie doprowadzał do końca<sup>7</sup>. Jednakże A. Sandauer podjął taką próbę, proponując w swoim klasycznym już tekście, definicję liryki T. Śliwiaka: „poezja tragicznego ładu”. Krytyk pisał tam o niej jako o lirycie,

wydobywającej „nie nasze wyobcowanie, lecz/.../ nasze zadomowienie wśród rzeczy. Jej formuła to nie dziewiętnastowieczne „my a świat”, lecz znacznie bardziej starożytne i nowożytne „my w świecie”<sup>8</sup>. Według Sandauera poeta przeciwstawił się swoim rówieśnikom, debiutantom lat pięćdziesiątych, bardziej związanym z chwilą obecną niż na przykład ze światem kosmosu, natury i przyrody. Krytyk w tym przypadku posłużył się w swoim wywodzie niezbyt trafnymi przykładami „Obrotów rzeczy” M. Białoszewskiego i „Wołania do Yeti” W. Szymborskiej, czyli tzw. „powtórnych debiutów”. Rówieśnicy Śliwiaka mieli być poetami konfliktu pomiędzy człowiekiem a światem. Krakowski poeta natomiast uznający Horacjańskie hasło: „Iść za naturalnym porządkiem rzeczy”, był piewą ich wzajemnego „utarcia”<sup>9</sup>. Sandauer trafnie jednak zauważył, że pisarz nie tylko opiewa ład, jako fragment bytu, ale i przestrzega przed groźbą jego unicestwienia<sup>10</sup>.

To właśnie, odwołując się do formuły tego krytyka, Pieszczachowicz określił krakowskiego twórcę jako „poetę trudnego ładu”. I w „Słowie wstępnym” do „Smugi nadziei” trafnie uchwycił jedną z najistotniejszych antynomii liryki Śliwiaka: „Poezja Śliwiaka toczy się / ... / między akceptacją świata oraz tragiczną i krwawą historią. / ... /. Konkret sugeruje prawdy uniwersalne, tragizm współistnienie z ironicznym sceptycyzmem, ale nie odbiera szansy napawania się tym, co widzialne, przezuwalne”<sup>11</sup>. Gdzie indziej podkreślał, że poeta wykreował swoją poetycką krainę pomiędzy szczególnym doświadczeniem wojny i historii oraz azylem przyrody, budując mityczny, oniryczny dom w miejsce tego, który realnie utracił, dzieląc los wielu wygnańców XX wieku. W ten sposób jego poezja usytuowała się na granicy dwóch światów. Optymistycznego, wierzącego w ład, sięgającego, również według Sandauera, do starożytności. I nowożytnego, w którym od początku XVII wieku jednostka odkrywa z całą mocą tragedię samotności / ontologicznej / mroku swojego wnętrza, chaosu i nicości. Według krakowskiego krytyka „empiryczna” twórczość poety nie wyrzekła się specyficznej transcendencji, polegającej na opisywaniu rzeczy i zjawisk „od wewnątrz”, co łączyło się ze wzmożonym poczuciem istnienia podmiotu lirycznego. W konsekwencji „Ja” liryczne stawało się punktem odniesienia dla całej rzeczywistości, otaczającej poetę „koliście, mistycznie i realnie zarazem”<sup>12</sup>. Owo „Ja”, zafascynowane przyrodą i materią, odbijało się jednakże w stronę rzeczywistości, pojmowanej przez podmiot jako wartości najprostsze i elementarne – najważniejsze. W świecie przedstawionym twórca poddawał rzeczywistość permanentnej próbie prawdy, za pośrednictwem magicznych znaków bytu: ognia, wody, kamienia, stołu, soli i symboliki czasu. Według Pieszczachowicza, w sensualistycznej poezji Śliwiaka radość „początku świata” szła w zawody ze świadomością „Ja” lirycznego, mocy zła

i upadku człowieka. Artysta postrzegał bowiem w historii cywilizacji rozdźwięk pomiędzy naturą, a gwałceniem jej praw przez „homo sapiens”, chociaż samej natury pisarz także nie idealizował. Jego poetycką wyobraźnię, w ślad za klasyfikacją G. Bachelarda, można by określić jako „otwartą”<sup>13</sup>. Zdaniem Pieszcachowicza, bohater liryczny Śliwiaka wybiera bezustannie pomiędzy postawami aktywizmu i bierności, ale koncepcja „homo faber”, przekształcającego rzeczywistość zdaje się w tej poezji zwyciężać. Nie przeszkadza to podmiotowi w dostrzeganiu tragizmu kondycji człowieka, egzystującego między naturą, a historią i kulturą. Zawłaszczanie rzeczywistości przez poezję odbywa się na krawędzi onirycznej nicości. Liryka Śliwiaka była marzeniem poety o ładzie ludzkiego świata, na fundamencie przymierza człowieka z naturą, które to przymierze poeta uważał za zagrożone. Dogłębna szczegółowa analiza poszczególnych tematów, motywów i wątków tej poezji wymagałaby jednakże osobnego, obszernego studium. Ze względu na brak miejsca ograniczę się zatem do krótkiej charakterystyki niektórych z nich związanych z rolą poety, jako świadka epoki. Tym bardziej, że niektóre cechy jego poetyki, stylu, żywiołów wyobraźni i języka zostały już zasygnalizowane przez cytowanych tu wcześniej przeze mnie krytyków.

„Uczyłem się życia /od śmierci/ wcześniej j widziałem / nóż w ręce rzeźnika/niz pastucha z kijem/ moje pierwsze ogrody/ to mięs cyprysy czerwone/ flora płuc i wątrób/ wiszących na hakach”, - tak brzmiały pierwsze wersy „Poematu o miejskiej rzeźni”<sup>15</sup>, który jak pisał T. Nyczek, zrobił ogromne wrażenie na czytelnikach w roku 1965. Dzięki temu utworowi, twórca dotąd interesujący „przekroczył” nagle do pierwszorzędności, chociaż według krytyka, tej pozycji nie udało mu się utrzymać na dłuższą metę<sup>16</sup>. Geneza tego utworu związana była z chłopięcymi latami jego twórcy.

Przyszły poeta wojnę, wraz z rodzicami, spędził bowiem w służbowym mieszkaniu, które mieściło się na terenie miejskiej rzeźni we Lwowie, gdzie jego ojciec zatrudniony był jako kierowca. Pod okupacją niemiecką pracowali tam także skazani na śmierć Żydzi. Ich tragedia również została odzwierciedlona we fragmentarycznej, nowoczesnej konstrukcji poematu. W „Balladzie o sześciu Żydach” czytamy: „Ukradli Żydzi serce wołu/na jedno serce – Żydów sześciu/ nie mają domu ognia stołu/surowe serce będą jeść”/s.44/. „Nr 36625” to historia Żyda, który uciekł z obozu, a później został zagnany do Getta i do rzeźni: „aż zwariował Żyd z tego szczęścia/ i z krowami gadał we śnie/.../ „... ty jesteś krowa/ a ja Żyd/ ty jesteś mięso/ a ja dym/ ja numer mam/ ty numer masz/ ty w uchu/ ja na ręce/ zamieńmy się ty swój mi dasz/ za mój/ co wart jest więcej”/s.45/.

Dla podmiotu lirycznego śmierć żywych stworzeń, zwierząt i ludzi była losem pospólnym i wszechogarniającym

oraz okrutnym wtajemniczeniem młodości w życie i śmierć. W jej logice była zawarta szczegółna przemiana materii: „jadą jada krowy do rzeźni/ jedzie jedzie mięso na wschód/ jadą jada żołnierze żołnierze/ wraca mięso ze wschodu i gips”/ „Węgiel”, s.42/. Człowiek zdegradowany w tej wizji do „mięsa armatniego” jest tylko jednym z elementów natury, a nie „panem stworzenia” ani tym bardziej boskim bytem. W „Upominku” czarny baranek po uśmierceniu „zamieni” się w czapkę dla bohatera lirycznego. Dla Sandauera „Poemat...” był cenzurą w liryce Śliwiaka. Eksponował bowiem ów utwór odwrotną stronę degradowanego teraz, opiewanego przez artystę od pierwszej chwili, ładu<sup>17</sup>. Lecz wojna w liryce Śliwiaka bywała także ukazywana z bardziej tradycyjnej perspektywy, z odwołaniem się poety do pewnych stereotypów. Jak np. w utworze „Nachtigal”<sup>18</sup>, poświęconym pamięci męczeńskiej śmierci Tadeusza Boya – Żeleńskiego w egzekucji lwowskich profesorów na początku wojny Niemców z ZSRR. W wierszach takich jak „Piwnice”, w którym pojawia się motyw młodzięcej miłości, uniemożliwionej przez wojenne okoliczności. W „Wojnie”, nawiązującej do podobnej problematyki jak „Poemat...”. W urodzinowym wieczorze”, eksponującym ideę kruchości ludzkiego życia w trakcie wojennej pożogi.

Temat Holokaustu obecny już w „Poemacie...” powrócił także w innych utworach Śliwiaka, takich jak np. wstrząsająca „Żydówka” i „Wołyń 1943”. Bohaterka pierwszego z tych dwóch wierszy jest ofiarą „judenjagd” - „polowanie na Żydów” w okresie drugiej wojny światowej. Dośćgnięta przez obławę przegryzie ampułkę z trucizną, aby ująć pogoni: „Ściągnęli ze strych na ziemię/ trzymali za ręce/ powalili w śnieg/.../ ona nosiła imię kwiatu/ imię człowieka/ imię milionów pogrzebanych w ogniu/.../ dwa zielone kruki/ wydziobują jej z szyi/ złote ziarna łańcuszka”/s.65/. Drugi z tych utworów, dedykowany notabene A. Sandauerowi, podejmuje podobny temat, aczkolwiek w innej, z pozoru łagodniejszej tonacji: „Szukam tu oczu ludzi którzy z płaczu uczynili śpiew/ i z nim odeszli/ jak kołyszący się w powietrzu dym”/s.93/. To dramatyczny opis świata zamordowanego niemal na oczach poety. Ale solidarność z ofiarami, swego rodzaju Kadisz odprawiany przez artystę, to nie wszystko. Istniało jeszcze zauroczenie metafizyczną z ducha kulturą żydowską, pamięć przeszłości i fascynacja sztuką z tego kręgu jak w „Zielonym skrzyptku./ Wolnym przekładzie z Chagalla/”. I „Listy” z grudnia 1968 roku, zawierające tęsknotę za jego przyjaciółmi Żydami, którzy musieli opuścić Polskę, udając się na kolejne wygnanie.

Na marginesie rozważań o Holokaucie należy tu dodać, że w świecie przedstawionym liryki T. Śliwiaka polskie Kresy także nie były przez twórcę opisywane na podobieństwo zmityzowanej Arkadii. Na przykład w „Domu w Dwerniku” pojawiło się niejasne echo działań spod znaku „bandyterki” lub charakterystycznego dla tamtych okolic, a w okresie wojny nie tak znowu rzadkiego, konfliktu etnicznego.

W relacji „Ja” lirycznego obecna jest niepokojąca metafora noża, który chodził „po groźbie nocą od wioski do wioski/ a teraz wrócił do chleba cebuli/ i znów jest królem herodem w kurniku”/s.19/. Jak zatem interpretować zagadkowe przesłanie „Cmentarza w Bieszczadach”, w którym to utworze podmiot liryczny zwraca się do matki, aby nie przywoływała swoich martwych synów? Ich imiona przerosły ogień „przeżarły rdzę”. Mamy tu ewentualnie do czynienia z jedną z historycznych tragedii kresowego świata, ale jej adres zostaje przez poetę częściowo zatarty. Szczególnie w puencie utworu: „Nie zbierzesz w sito strumienia co oślepl/ od srebrnych podków i dobytch noży”/ s.49/. Nietrudno natomiast rozszyfrować czas i miejsce, nie tylko sytuacji lirycznej, w wierszu „Antyгона wołyńska”, dedykowanym J. Iwaszkiewiczowi, poświęconym pamięci ofiar etnicznej rzezi na Ukrainie w latach 1942 – 1944, wymierzonej przeciwko Polakom: „i zawędrowała Antyгона na Wołyń/ grzebać Polinika przetrzętego piłą/ i odchyła gazety które go przykryły/ i na próbę wystawia swój strach i swą miłość/.../ że brat brata powiadasz/ co ty o tym wiesz/ ty znałaś miłość tylko/ nie znasz nienawiści”/s.32/. Warto w przypadku powyższych tekstów zwrócić także uwagę na negatywną symbolikę noża, który staje się tu znakiem zbrodni, a nie wzajemnego pojednania.

Zdaniem P. Kuncewicza tragizm historii i oblicze ziemi odzwierciedliły się w poezji Śliwiaka na oryginalną modłę. Trudno tu mówić bowiem o historiozofii, czy moralistyce. W praktyce twórczej poety to opis, przedmiot, sytuacja zyskująca nagle wymiar symboliczny lub aluzyjny<sup>19</sup>. W mocno zmetaforyzowanym przez pisarza opisie / nie bez powodu nazwano go „poetą żywiołu”/ chodziło o naturalną, a nie wykoncypowaną wizję rzeczywistości<sup>20</sup>. Przykładem pozytywnego, poetyckiego dyskursu o przyrodzie mógłby być szereg wierszy opiewających Bieszczady, region szczególnie ulubiony przez poetę. W takich utworach jak np. „Bieszczady jesień 1969”, „Bieszczadów pejzaż poranny”, „Bieszczady” „piękno pejzaży i , tym razem arkadyjska sielanka, liryzm i dobroć biorą górę nad pamięcią zbrodni przeszłości. Czynią bohatera lirycznego skłonny do przebaczenia przeciwnikom, do otwarcia się na świat do osiągnięcia wewnętrznego spokoju i pogodzenia się z losem: „Z twarzą przy ziemi/ i z nożem na płask/ śpię jakbym słucał/ drzew od ich korzeni/ snią się pode mną/ i nade mną las/ a światło kłamie siebie stromym cieniem”/s.86/. Ów dualizm podmiotu lirycznego w spojrzeniu na przyrodę generuje jedną z najważniejszych antynomii liryki Śliwiaka, wyznaczającą dwie sfery jego poezji. Pierwsza to piękny świat natury, druga to znamie rany, kalectwa, śmierci<sup>21</sup>, szczególnie wtedy, gdy przyroda bierze udział w zbrodniach historii.

Motyw domu, któremu poeta nadawał szereg znaczeń, był jednym z najważniejszych elementów świata przedstawionego w liryce T. Śliwiaka. Świat rzeczywisty zaciera się przed nami – pisał B. Bachelard – gdy tylko przenosimy się

myślą do domu naszych wspomnień./.../ W pamięci przywołujemy dom rodzinny. /.../ Dom ten jest gdzieś daleko, utraciliśmy go, nie mieszkamy już tam, wiemy/.../ że nigdy już tam nie będziemy mieszkać. Dom staje się wówczas czymś więcej niż tylko wspomnieniem, jest domem naszych marzeń, domem snów. /.../ Dom snów to wątek głębszy niż dom rodzinny i głębszym odpowiada potrzebom”<sup>22</sup>. Te uwagi francuskiego literaturoznawcy mogą się okazać bardzo przydatne jako tło dalszych rozważań.

Obsesyjny motyw domu w wierszach Śliwiaka wyrażał przede wszystkim głębokie pragnienie zakorzenienia jego bohatera lirycznego w bycie i w świecie. Symbolem tego zakorzenienia był najpierw bezpośrednio dom rodzinny autora: „Bóg mojej matki był cały z ognia i mieszkał pod kopułą kuchennego pieca. Apostołoowało nam sześć białych talerzy i kamienny garnek soli który wiązał w sobie nasze głody i pragnienia” / „Dom gwiazda serdeczna”, s.18/. Gdzie indziej, tęskniąc za utraconym domem, w pragnieniu bezpieczeństwa i szczęśliwej egzystencji, poeta napisze: „Od środka dom budować od/ noża na stole/ światła w lustrach/ od świeżych ścian/ obwachuujących/ nieufnie jeszcze cień człowieka”/ „Od środka dom”, s.74/. Podobny obraz rodziny człowieczej, spojonej, szczególnie w sytuacji zagrożenia, wzajemną miłością, został zawarty w przywoływanym już tutaj przeze mnie „Urodzinowym wieczorze”.

Metaforą domu może stać się również Miasto, szczególnie wtedy, gdy jest Miastem Utraconym. Takim miastem bardzo ważnym w artystycznej i w życiowej biografii Śliwiaka był Lwów, temat jego wielu wierszy. „To nie my chodzimy/ tymi ulicami/ tu chodzą cienie/ naszych ojców i matek”/ „x x x”, s.112/ napisze w tekście bez tytułu. W liryku „Dom” z 1963 roku podmiot usiłuje wskrzesić umarłą przeszłość. Zostaje jednak tylko artefakt: „Wszystko takie jak było/ wszystko inne przecież/ .../ Przyszedłem dom zobaczyć/ nie powiem nikomu/ że byłem nie zostałem/ nie ma domu w domu”/s. 113/. Podobną wędrówkę odbywa bohater liryczny wiersza „Chłopiec którego dobrze znam”, port parole autora: „Rysuje dom/ własnego dzieciństwa/ okna, schodki, bramę/ w jej łuku umieszcza/ ostrza gilotyny”/ „Uwierzyłem w człowieka”, s.199/. W ten sposób dom i rodzinne miasto tworzyły pewien rodzaj „exis mundi”, środka świata następnie utraconego na skutek wyroków historii. Po latach podmiot liryczny, próbuje rozwiązać ten dylemat, identyfikuje się z przeszłością. Pragnie ją przywołać do istnienia pod piórem demiurga: „Mieszkam we Lwowie/ tu się urodziłem/ wyjeżdżałem stąd czasem/ nawet dość daleko/.../ ale mieszkam we Lwowie/ chociaż nieobecny/ lecz nie z mojej winy/ więc to Lwów mieszka we mnie”/ s. 115/.

Symbolika domu w poezji T. Śliwiaka odsłania jednak także inne, egzystencjalne znaczenie i sensy, związane z bardzo ważnym w jego liryce tematem przemijania,



odchodzenia i śmierci. Najpierw to odchodzenie artysty, poety w zapomnieniu, opuszczeniu i samotności, w takich utworach jak np. „Dom starego poety”, „Dom z drugiej strony świata”, „Nie dokończony rękopis”, w którym czytamy: „na stole zostanie niedokończony rękopis/ w którym zawsze jest jeszcze coś do wykreślenia/ nikt za nich tego nie zrobi”/ s.111/. Następnie to śmierć anonimowej staruszki w domu starości/ „Z domu starości”/ w szpitalu/ „Nasz dom ostatni”/. Owo uczucie przemijania, dogłębnego tragizmu ludzkiego losu i ostatecznej utraty, spuentował sam artysta w krótkim utworze pt: „Przyjaciele odchodzą”: „umierają/ na nasz ból po nich/ na pamięć po nich/ odchodzą/ nieostrożnie stąpawszy na swój cień/ pnie drzew zbite w tratwy/ płyną w dół rzeki/ Styks”/s.121/. W poezji krakowskiego twórcy tęsknota za ładem i przymierzem z życiem sąsiadowały bowiem ze śmiercią wpisaną w egzystencję stworzeń, zwierząt i ludzi. Warto wspomnieć na końcu, że pisarz miał charakterystyczną świadomość pokoleniową, uwidoczniającą się w jego wojennej traumie, a z drugiej zaś strony był w swoich wyborach artystycznych i życiowych indywidualistą.

Liryka T. Śliwiaka oparła się próbie czasu. Jest nadal poezją żywą, a jej język oraz zasadnicze przesłanie nie zdezaktualizowały się przez lata, które dzielą nas od śmierci poety. Niby w greckiej tragedii, pod koniec życia pisarza, bogowie odebrali mu język, pamięć i głos – łaskę poezji. Czyżby pisząc kiedyś „Wigilię – samotności”, wyprorokował sobie ten los:

„Na stole nie ma wigilijnej ryby  
nie pachnie jodłą i barszczem z uszkami  
białą paprocią mróz oblepił szyby  
i coś zapiekło we mnie - może pamięć

Gdzie mam położyć tę gwiazdę com przyniósł  
na czyjąś radość na jasność w tym domu  
dłonie wzajemnie o coś siebie winią  
i jedna drugiej nie potrafi pomóc”

Przypisy:

1. Jan Pieszczachowicz: „Tadeusz Śliwiak – poeta trudnego ładu. Zagrożone przymierze”, / w: / tegoż: „Pisarze i dzieła. Moje 70 – lecie”, Kraków 2013, s. 444: „Zasługuje nie tylko na pamięć, ale również na obecność w literaturze polskiej, tymczasem dokonany przeze mnie jakiś czas temu wybór wierszy Tadeusza Śliwiaka „Uwierzyłem w człowieka” wydany przez krakowską Konfraterię Poetów, nie wzbudził zainteresowania, zapewne na fali degradowania „dorobku PRL”, jakby okres ten nie należał do polskiej literatury i kultury”
2. Por. Hasło: „Śliwiak Tadeusz”, /w:/ „Słownik współczesnych pisarzy polskich”, seria II, PWN, Warszawa 1978, t. II, s. 548 551. Jan Pieszczachowicz: „Tadeusz Michał Śliwiak 1928 – 1994. Kryptonim: T.S. T. Ś., Tes. Poeta, aktor./w:/ Tadeusz Śliwiak: „Smuga nadziei”. W dwudziestą rocznicę śmierci. Słowo wstępne Jan Pieszczachowicz, Kraków 2014, s.5-6, 133 – 136.
3. Tamże, s. 134 – 135.
4. Jan Pieszczachowicz: „Zagrożone przymierze./ O poezji Tadeusza Śliwiaka”./w:/Tadeusz Śliwiak: „Uwierzyłem w człowieka” wybór wierszy i posłowie Jan Pieszczachowicz, Kraków 1996, s.214.
5. Jan Pieszczachowicz: „Słowo wstępne”, dz. cyt.,s.5.
6. Piotr Kuncewicz: „Agonia i nadzieja. Poezja polska od 1956”, Warszawa 1993, tom III, S.240. Por. tamże, s.241: „Wymieniono już słowa – klucze poezji Śliwiaka. Będą to: las, drzewo, ogień, popiół, a szczególnie ptak /.../ I wszystko to jest śmiertelne, dające się zranić”.
7. Tamże, s.238, 240.
8. Artur Sandauer: „Poezja tragicznego ładu/ Rzecz o Tadeuszu Śliwiaku”, /w:/ tegoż: „Poeci czterech pokoleń”, Kraków 1977, s.345
9. Tamże, s.356.
10. Tamże, s.351.
11. Jan Pieszczachowicz : „Słowa wstępne”, dz. cyt.,s.6.
12. Jan Pieszczachowicz: „Zagrożone przymierze./ O poezji Tadeusza Śliwiaka”, dz. cyt. ,s.221 – 223.
13. Tamże, s. 242
14. Tamże, s.235 – 236, s.239 -241.
15. Tadeusz Śliwiak: „Poemat o miejskiej rzeźni”/w:/ tegoż: „Uwierzyłem w człowieka”, dz. cyt.,s.35 – 52. Cytaty z „Poematu” według powyższej edycji.
16. Tadeusz Nyczek: „Chciał tylko pisać”, „Gazeta Wyborcza” 2002, nr 195, „Książki w dużym formacie” 2002 nr 19, s.25: „Chociaż większość kolejnych zbiorów trzymała również wysoki poziom, poza „Poematem...” nie udało mu się nigdy napisać, tych kilku przynajmniej wierszy, które przesłaby do historii kultury jako znaki firmowe i autora i czasu, w jakim powstały”.
17. Artur Sandauer: dz. ,cyt. ,s.348
18. Tadeusz Śliwiak: „Smuga nadziei”, dz. cyt. ,s.22 – 23. Następne cytaty wiersz pochodzą z tego wydania.
19. Piotr Kuncewicz: „Agonia i nadzieja, dz.cyt. , s.241.
20. Tamże.
21. Tamże.
22. Gaston Bachelard: „Dom rodzinny i dom oniryczny”, /w:/tegoż: „Wyobraźnia poetycka”, przeł. H. Hudziak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s.301, 303.

# KRZYSZTOF ANDRZEJ JEŻEWSKI

## MUZYKA

*Gram. Jestem rycerz. Boga zamyslenie*

*Krzysztof Kamil Baczyński*

Bóg był samotny.  
Smukłe drzewa ciszy  
darzyły Go już tylko  
goryczami cienia.

Zmęczony był ogromem  
i nieskończonością.  
Znużony wiecznym ruchem  
i wieczną przemianą.

I zapragnął wymknąć się  
swojemu trwaniu,  
zamarzył chwilę  
swego przed-istnienia.

Ale jak umknąć  
przed istota swoją,  
gdzie jednym źródłem biją  
śmierć i zmartwychwstanie ?  
Jak wyjść poza siebie,  
gdy wszystko jest sobą,  
gdy nicość nie istnieje,  
a byt jest złudzeniem ?

Smutek go owionął  
bezszelestnym skrzydłem.  
I stała się  
muzyka:  
Boga zamyslenie.

## **PURCELL. ELEGIA NA ŚMIERĆ KRÓLOWEJ MARI**

Nawet gdyby nie było nic  
tylko Wielka Pustka  
i gwiazdy  
wzniesione niebieskim wirem  
gdyby to co żywe  
było tylko przypadkiem  
skrzywieniem  
zbołałej materii

gdybyśmy  
powstawszy z nicości  
w nicość zapadli  
zostanie po nas  
wysoka  
niebosiężna  
muzyka  
płomień Ducha  
z dna gehenny  
i uzdrowi świat

## **VIVALDI : ESTRO ARMONICO**

Wszystko jest muzyką.  
Wszystko płynie dźwiękiem.  
Wszędzie się wznoszą  
muzyczne ogrody.  
I światło śpiewa  
strumieniami kwiatów.  
I woda śpiewa  
promieniami zorzy.  
Wszystko jest muzyką.  
Gest, kształt, ułamek spojrzenia.  
I słowo pomyślane  
i myśl wysłowiona.  
I miłość. Miłość zwłaszcza.  
Jej źródła, rzeki, oceany.  
Jej jesień pełna bolesnego złota.  
Wszystko jest muzyką.

## **LISZT: SONATA H-MOLL**

Katedry  
katedry  
strzeliste katedry mroku  
czarne kryształły  
ciemności  
popieliska modlitw  
schodzenie  
zstępowanie  
w coraz niższe kręgi  
coraz mroczniejsze otchłanie  
aż do jądra nocy  
do gniazda żywiołów  
aby przejrzeć  
odzyskać wzrok

źrenicę źrenicy  
oko oka  
ślepotę ślepoty  
by dotrzeć  
aż po żar niewygasły  
po nowy zaczątek  
po samą  
nieprzeniknioną  
przyczynę  
Światła

## **BRUCKNER : IV SYMFONIA**

Nieskończona jest moc  
Pana Zastępów.  
Nieskończony ogień nią włada.  
Ten co wskazuje drogę  
atomom i gwiazdom.  
Co zapala słońca i wygasza czas.  
Ale nawet ona się łamie  
kiedy Pan pragnie zgłębić  
swą Istotę:  
On, który jest światłością  
tylko mrok napotyka  
moc wiekuistą  
i jak rzeka ogromna  
wstrzymana w swym biegu  
szaleje, burzy się, zмага  
stwarza światy  
i ciska je w otchłań  
na pastwę swego bólu  
w odmęt swej niemocy  
w samotne zatracenie  
gdzie bezsens i trwoga  
gdzie zgłiszcza krwawę  
i tylko śmierć zapala  
ostatnią zorzę

Ale Tajemnica trwa – –  
nienaruszona.

DOMINIQUE SILA KHAN

/Przełożył z francuskiego Paweł Molski/



## REJONY WIELKIEJ METAFIZYKI WOKÓŁ "MUZYKI" KRZYSZTOFA ANDRZEJA JEŻEWSKIEGO



Krzysztof Andrzej Jeżewski

Krzysztof Andrzej Jeżewski dał się poznać we Francji dzięki swoim licznym przekładom wielkich prozaików i poetów polskich. Od 1976 jego nazwisko jego towarzyszy słynnym pisarzom tego kraju, takim jak: Karol Wojtyła, Cyprian Norwid, Witold Gombrowicz, Bruno Schulz, Czesław Miłosz, Karol Szymanowski, Andrzej Kuśniewicz, Jerzy Andrzejewski, Krzysztof Kamil Baczyński, Wisława Szymborska, Tadeusz Różewicz. Jego metoda współpracy z tłumaczami francuskimi (Dominique Autrand, François Xavier Jaujard i po śmierci tego ostatniego, od 1996, Claude Henry du Bord), którą niegdyś zainicjował Konstanty Jeleński, zapewnia jego przekładom wysoki stopień wierności wobec oryginału i doskonałość języka francuskiego. Nie trzeba wszakże zapominać, że Jeżewski zalicza się do najlepszych tłumaczy poezji francuskiej i iberoamerykańskiej na język polski. Przyczynił się on niemało do znajomości w Polsce m.in. dzieła Victora Segalena, Henri Michaux, René Chara, surrealistów, Octavio Paza, José Gorostizy, Jorge Luisa Borgesa... Antologia poezji francuskiej obejmująca lata 1890-1990, którą przygotowuje, będzie liczyć 85 nazwisk, od Julesa Laforgue'a do Claude'a Henry'ego du Borda. Tłumaczył także na polski poezje Angelusa Silesiusa, Rilkego, Kathleen Raine, G. M. Hopkinsa, Whitmana oraz poetów filipińskich José Garcia Villa i Mayę Noval.

Wszelako, ten pracowity tłumacz jest sam wybitnym poetą, który z wielu względów zasługuje na specjalną uwagę. Jego dzieło poetyckie obejmuje dziś jedenaście tomów wierszy (*Winnice przestrzeni*, *Księga snów*, *Próba ognia*, *Muzyka*, *Kryształowy ogród*, *Popiół słoneczny*, *Żagle niebieskie*, *Okruchy z wysokości*, *Druka księga snów* i wydane ostatnio: *Płomień i noc – Wiersze o malarstwie* oraz *Światłość u progu*) a także tom poezji wybranych *Znak pojednania* i zajmuje osobne miejsce we współczesnej poezji polskiej. Jednakże, nie należąc do żadnej koterii literackiej ani nie ulegając modom albo tendencjom zbiorowym (żaden z jego zbiorów nie ukazał się w Polsce komunistycznej!) poeta wybrał drogę samotniczą,

nader indywidualną, żywiąc się u rozmaitych źródeł: mistycy hiszpańscy i poeci metafizyczni angielscy, poezja Bliskiego i Dalekiego Wschodu, Blake, Norwid, Trakl, Rilke, O.V. de L. Miłosz, Borges, Czesław Miłosz i katastrofści polscy, poeci francuscy (Saint-John Perse, Henri Michaux, René Char, Yves Bonnefoy) i w końcu ezoteryzm Wschodu i Zachodu. Są to jednak tylko wpływy z wyboru, a nie te, którym ulega... Jeżewski zdaje się poprzedzać o około dwadzieścia lat tendencje, które pojawiły się w poezji polskiej pod koniec XX wieku, a mianowicie powrót do mistyki i metafizyki (Zbigniew Jankowski, Adriana Szymańska, Teresa Tomsia, Tadeusz Żukowski, Kazimierz Świągocki i inni). Dodajmy, iż tendencje te odczuwa się coraz bardziej we współczesnej poezji zachodniej.

Co charakterystyczne w poezji Krzysztofa A. Jeżewskiego, to jego głód transcendencji. Przez metafizykę istnienia, miłości, śmierci, zła, cierpienia, czasu, historii poeta stara się odnaleźć najwyższy sens i najgłębszą istotę, tajemnicę Boga i stworzenia. Ponad chaosem współczesnego świata usiłuje dotrzeć do pierwotnej, edenicznej czystości. Odwieczne poszukiwanie Graala... Dlatego poezja ta ma często charakter filozoficzny i refleksyjny, dlatego używa ona języka prostego i przejrzystego, czystego i precyzyjnego. Dlatego zwraca się chętnie ku muzyce i malarstwu, w których ma miejsce *katharsis* ludzkości (cf. *Muzyka i Płomień i noc*). Czy to w *Winnicach przestrzeni*, dziele prawdziwego wizjonera, który stara się oswoić i zażegnać apokalipsę, czy w *Księdze snów*, która eksploruje inną rzeczywistość poprzez transcendencję snu, czy w *Próbie ognia*, która ewokuje płomienną próbę istnienia, czy w *Muzyce*, poemacie, który, skomponowany jak *I Cing* z 64 członów, stara się przechwycić poprzez muzykę tajemne Boskie przesłanie, czy w *Popiele słonecznym* i jego złotym żniwie ponad śmiercią i przemijaniem rzeczy, wszędzie poeta nas ostrzega „że jest później niż nam się wydaje” i, że ocalenie mieści się w słowie poetyckim. Bo wierzy on ciągle, jak wyraził się Philippe Sollers na temat Borgesa, „w magiczną skuteczność języka, jeszcze możliwą w naszej epoce chaosu, byleby jego dobór był precyzyjny, dykcja jasna i wibrująca, złożoność przewyciężona”.

Jeśli jego język jest fascynujący, to dzięki ewolucji poetyckiego słowa, które świadczy o niemal bolesnej aspiracji ku nieosiągalnemu ideałowi czystości i spełnienia: *Winnice przestrzeni* byłyby tu świtem słowa, które otrząsa się z mgławicowego zamętu nocy i które, poprzez magmę języka, toruje sobie drogę ku światłu. Ta walka wzmaga się w *Próbie ognia* i *Księdze snów*, w których ciemności zdają się chwilami zwyciężać. Ale w *Muzyce*, *Popiele słonecznym* i *Płomieniu i nocy* światło wypełnia coraz bardziej tę poezję, słowa coraz bardziej promieniają, stają się świetliste i krystaliczne, aby osiągnąć w jednym z ostatnich zbiorów autora, *Kryształowym ogrodzie* — *Niby haiku szczyt zwięzłości i czystości* — prawdziwe klejnoty poetyckie.

Wchodzi tu również w grę sprawa jeszcze większej wagi. Jako miejsce nieustannej walki Światła z Ciemnością, ale w przeciwieństwie do pesymistycznego sarkazmu współczesnej poezji polskiej, niosąca świetliste przesłanie nadziei, które sytuuje się, to prawda, w przestrzeni ponadczasowej, transcendentnej, wynikającej z nieustannej ewolucji duchowej ludzkości, poezja Krzysztofa A. Jeżewskiego stanowi niekiedy prawdziwe objawienie. (Taka też jest opinia o niej sędziwego, znakomitego poety emigracyjnego Czesława Paszkowskiego<sup>1</sup>, dla którego ta jej cecha świadczy o wyjątkowej wartości tego dzieła). Bowiem tam, gdzie większość poetów zatrzymuje się jak przed murem, którego nie sposób przekroczyć, Jeżewski postępuje naprzód bez obawy, docierając do tego, co nieosiągalne. A przy tym nic sztucznego w jego postawie. Od czasów Leśmiana, Lieberta, Baczyńskiego nie słyszeliśmy w poezji polskiej poety, który z taką naturalnością zapuszczałby się w bezpowrotną podróż ku absolutowi, co stanowi prawdziwe doświadczenie mistyczne. Przypomnijmy, co mówił na ten temat Aldous Huxley: *Mistycy to kanały, którymi jakaś częśćka prawdziwej rzeczywistości przenika z wysokości do naszego ludzkiego świata niewiedzy i ułudy. Świat całkowicie pozbawiony mistyków byłby światem zupełnie ślepym i szalonym*. Takie zbiory jak *Muzyka*, *Próba ognia* i *Księga snów* są w tym sensie, jak stwierdził ks. Janusz St. Pasierb, bez precedensu we współczesnej poezji polskiej. Albowiem *prawdziwy mistyk* — jak pisze Jean Mambriño w przedmowie do swojej pięknej antologii mistycznej poezji francuskiej (Seghers 1973) — *to ten, który przekroczył granicę między fałszywym pozorem i Rzeczywistością zrywając za sobą mosty. Świadek innej Rzeczywistości, odkrywca światów niewidzialnych*, Krzysztof Jeżewski należy do tej rasy podróżników. Zdaje się on przynależać do nowej epoki ludzkości, nowego stadium jej ewolucji, która zbliża się wielkimi krokami: epoki Ducha. Jednakże mistycyzm Jeżewskiego nie wiąże się z jakąś szczególną religią, jest uniwersalny. Poeta nosi tylko znamię „ciemnego ognia”, które mają na czole ci, co zapuszczają się w otchłanie.

I tak, wszędzie i we wszystkim poeta szuka Boskości, sławiąc stworzenie, które ją odbija : jego zadaniem jest przerzucanie mostów między światem ducha i światem materii, odnalezienie zagubionego kontynentu „pierwotnej jedności”:

*Oto wraca do Ciebie, Panie  
był wszelki  
który zaprzepaściłeś na łakach  
istnienia  
Oto wraca do Ciebie  
twoja rozprysła Istota  
którą boli rozstanie*

(XII. Haydn: *Pory roku*)

Ale jest to też zapytywanie Wielkiej Tajemnicy o sens życia i śmierci, o relację między Bogiem a człowiekiem. Jakiś podmuch kosmiczny ożywia tę poezję z jednej strony, a z drugiej miłość metafizyczna, uduchowiona Istoty wiekuiestej, natury i człowieka. Trzeba by chyba cofnąć się do Kazimierza Przerwy-Tetmajera lub Tadeusza Micińskiego, aby odnaleźć podobną ekstazę wobec piękna stworzenia tak intensywnie przeżyta jak u Jeżewskiego. Istnieją jeszcze poeci zdolni do zachwytu! Słynne zdanie z *Mahābhārathy*, „Największy z cudów to samo życie” mógłby posłużyć za dewizę tej poezji.

Poezja Jeżewskiego jest przygodą czysto duchową. Poeta jest narzędziem sił tajemnych, które w nim działają, form, których prawa są mu nieznane: ale są to siły Świata. Byłoby jednak błędem sądzić, że ta poezja pragnie być wyłącznie odcieleśniona i abstrakcyjna, że wyrzeka się świata realnego. Wręcz odwrotnie, poeta jest świadomy dramatu egzystencji, który jest dla niego równoznaczny z cierpieniem. Jest w tym bliski buddyzmu, kabały, Tadeusza Micińskiego i Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. Ale cierpienie jest dla niego immanentne wobec stworzenia, jest nawet częścią Istoty Boskiej. To jej Najwyższa Tajemnica:

*Nieskończona jest moc*

*Pana Zastępów.*

*Nieskończony ogień nią włada (. . .)*

*Ale nawet ona się łamie  
kiedy Pan pragnie zgłębić  
swą Istotę*

(XXIII. Bruckner: *IV Symfonia*)

Czas u Jeżewskiego nie jest ani linearny ani cyrkularny. Jego ruch to ruch podwójnej, "śrubowej" spirali. *O ile spirala płaska symbolizuje zarazem ewolucję od środka lub inwolucję do środka, o tyle spirala podwójna symbolizuje jednocześnie dwa kierunki tego ruchu, narodziny i śmierć, kalpę i pralaję czyli śmierć inicjacyjną i odrodzenie w nowym przemienionym bycie. Oznacza akcję w kierunku odwrotnym tej samej siły wokół dwóch biegunów w obu połowach Jaja świata. Wytacza linię środkową rozgraniczającą in i jang, która wyraża rytm alternatywny, ekspansję alternatywną in i jang.*<sup>2</sup> Jesteśmy tu blisko „ewolucjonizmu katastroficznego” Juliusza Słowackiego, jednego z wielkich poetów romantyzmu. Choć katastrofizm nie został wynaleziony przez Polaków, niewątpliwie dzięki położeniu geopolitycznemu tego kraju, usytuowanego w newralgicznym punkcie Europy, zaznał tam spontanicznego i spektakularnego rozkwitu, zwłaszcza w latach 20. i 30. XX wieku. Z drugiej strony, nieszczęścia, które spadły nań w XIX wieku wyzwoliły u jego wielkich poetów (Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, Norwid, Wyspiański) dar jasnowidzenia, duch wizjonerski.

Początki katastrofizmu sięgają Indii śiwaickich, przedaryjskich i ich koncepcji „manwantar”, cykliów przebiegających historię ludzką i dzielących się na cztery epoki (*Krita Juga*, *Treta Juga*, *Dwapara Juga* i *Kali Juga*, każda mająca 60487 lat), w których zaznacza się stopniowe zaciemnianie się i upadek pierwotnej duchowości. Według śiwaizmu żyjemy obecnie w ostatniej fazie, czyli zmierzchu czwartej epoki, *Kali Juga*, czyli najmroczniejszej ery u Hindusów, która miała się rozpocząć w maju 1939 roku!<sup>3</sup> Podobną myśl wyrażał René Guénon. Bliscy jej byli także Oswald Spengler, W.B. Yeats, O.V. de L. Milosz i Pierre Jean Jouve. Podobnie jak Guénon, Jeżewski widzi na przykład w tyranii metalu, tak typowej dla naszej mrocznej epoki, jeden z jej elementów charakterystycznych:

*Metal. Podziemnych planet*

*obroty złowrogie,*

*żar martwy, tamta strona ognia,*

*klinga zimna i ostra,*

*kleszcze, szpony, szczęki,*

*zachłanne, zawrotne tryby,*

*co będą was szarpać i miażdżyć,*

*nękać i łamać niewzruszonym kołem,*

*aby oderwać was od treści waszej,*

*aż po ostatni szczebel*

*mrocznego cyklu,*

*aż do dna zagłady.*

(LI. Varèse: *Ameryka*)

Jednakże, o ile wielcy wizjonerzy i katastrofiści nowocześni, przede wszystkim Jan Kasprzowicz i Tadeusz Miciński na początku wieku, a w czasach międzywojnia Czesław Miłosz, Mieczysław Jastrun, Władysław Sebyła, Józef Czechowicz, Kazimierz Wierzyński w poezji, Stanisław I. Witkiewicz, Bruno Schulz i Roman Jaworski w powieści i teatrze, a Florian Znaniecki i Marian Zdziechowski w socjologii i filozofii kultury, są naznaczeni głębokim pesymizmem, brzemieniem w przeczucia, które niestety miały się niebawem zrealizować, o tyle katastrofizm Jeżewskiego zbliża się do katastrofizmu Słowackiego i Guénona. Czyż katastrofy nie były dla autora *Króla-Ducha* niezbędne dla ludzkości, by podnieść ją z upadku, do którego chyli się ona nieubłaganie, wydobyć ją z odrętwienia i pchnąć do przodu? Bowiem celem ostatecznym tego wznoszenia się jest zjednoczenie z Bogiem... I tak, po epoce mrocznej, musi nastąpić wiek złoty, odrodzenie duchowe w całej pełni. Jest to zadanie, które przypada wielkim duchom: przygotowanie jego powrotu. A zatem jest to wizja pozbawiona pesymizmu:

*Kiedy powróci cisza*

*ta pierwsza*

niezmacona  
co powiła Słowo

kiedy powróci błękit

źródłany  
nie splamiony  
pleśnią niepokoju

kiedy powróci światło  
rozblask pierwszego  
dnia  
i pierwsza nagość wody  
kiedy powróci prawda  
koło niebios  
jednia  
kryształowej kuli

Panie, wybacz nam  
żeśmy zwątpili

(LXIV. Schulze: *Timewind*)

Przedmowa do *Muzyki*, (którą należy koniecznie przeczytać!), pasjonująca, przywodzi na myśl manifest poetycki. I, jak to często bywa z manifestami, stanowi swoiste wyzwanie. Jesteśmy tu jednak daleko od rewolucji formalnych i lingwistycznych, jakich zaznała poezja XX wieku. Tu chodzi o rewolucję duchową: to gigantyczny wysiłek, by nawiązać na nowo do źródeł mistycznych i metafizycznych poezji, z którymi wielu dzisiejszych poetów zerwało. Poezja tego typu, która pragnie być przesłaniem i rewelacją musi siłą rzeczy zwracać się do języka bardziej klasycznego, tradycyjnego: tak było u Paula Claudela, Paula Valéry'ego, O.V. de L. Milosza, Jorge Luis Borgesa, Patrice de La Tour du Pin, a dzisiaj u Czesława Miłosza, Yves Bonnefoy albo Kathleen Raine. Jeśli to przesłanie ma być usłyszane, nie może być zbyt ciemne, zbyt hermetyczne albo zbyt chaotyczne.<sup>4</sup> Ta niespójność, rozprzężenie poezji współczesnej, w której wszystkie elementy zdają się być zgromadzone przypadkiem i tworzą rodzaj absurdałnego kolażu albo nieprzerwanej logorei, odbija oczywiście świat wartości rozbitych, w stanie kryzysu, który jest naszym światem:

Oto świat zdruzgotany  
gasnący  
oto człowiek  
proch z prochu  
rumowisko światła

(L. Berg: *Wozzeck*)

Będąc jednak w pełni świadomy stanu świata, którego zdaje się odgadywać przyczyny i tryby, poeta nie daje się ponieść rozpacz. Wie bowiem, że: *nie wstanie z prochu to, co nie umarło*

(XVIII. Schumann: Fantazja

C-dur)

i że świat pozorów, w którym żyjemy i na który jesteśmy skazani:

*To tylko zewnątrzność.  
Naczynie pośrednie,  
co będzie popiołem,  
gdy przetrwa  
blask milczący,  
jądro promieniste.*

(XV. Schubert: *Impromptus*)

To wiąże się też z postawą heroiczną wobec istnienia:

*Aby człowiek  
odzyskał na nowo  
odwagę  
całą odwagę  
aby odnalazł  
siłę swojej siły  
aby przekroczył siebie  
aby mógł znowu udźwignąć  
PRAWDE  
cały ciężar  
ŚWIATŁA*

(XIV. Beethoven: *V Symfonia*)

Nie sposób, w tym krótkim artykule, poruszyć wszystkich aspektów tego zbioru budzącego tak rozliczne rezonanse (każdy wiersz zasługiwałby na osobne studium!). Pośród tekstów, które składają się na posłowie (nieodzwonne, zważywszy na specyficzność tego dzieła) warto zacytować wypowiedź Kazimierza Hentchła, pisarza i krytyka sztuki: *Krzysztofowi Jeżewskiemu w portretach muzycznych udało się zarejestrować różne twarze tego samego irracjonalnego poszukiwania prawd niewysłowionych, swoistego „ponadprzekazu”. Unikał przy tym ilustracyjności. Jego wiersze nie są niewolniczymi obrazkami pod muzykę sześćdziesięciu czterech słynnych kompozytorów. Nie są również poetyckimi portretami. Powstały z muzycznych inspiracji, ale istnieją integralnie, sięgają naczelných problemów*

mistyki, teozofii, kosmogonii, ezoteryzmu, historiozofii, a także psychologii totalizmu i atomistyki, ba, lansują nawet nowe, śmiałe hipotezy. Zakorzenie w tragedii naszej epoki, ale będące wyrazem odwiecznej „quête de Dieu” są zarazem próbą poszukiwania najbardziej istotnych, tajemnych prądów przepływających przez sztukę w ogóle. Swoją sugestywną galerią muzyczną Jeżewski podpisuje się pod tezą Waltera Patera, że „cała sztuka dąży do stanu muzyki”.

Jest też w *Muzyce* wielkie pragnienie czystości, pierwszej niewinności. Ale czyż Li T'ai Po nie mówił już w VII wieku, że „świat nienawidzi czystości”? To pragnienie jest jednak tak potężne w tej poezji, że staje się krzykiem buntu. I właśnie jako krzyk buntu przeciw dzisiejszemu światu, jego zgniliznie i zepsuciu, przemocy, brutalności, cynizmowi, materializmowi, pustce i jałowości duchowej, wreszcie przeciw człowiekowi sprowadzonemu do rangi przedmiotu, *Muzyka* Krzysztofa Jeżewskiego będzie datą w historii poezji współczesnej. Nic dziwnego, że słynny krytyk polsko-francuski, Konstanty Jeleński, zawołał po przeczytaniu tego tomu: „Tego jeszcze w poezji polskiej nie było!” Z pewnością nie tylko polskiej...

Niezwykle piękno i oszczędność języka, bogactwo i oryginalność myśli, głębia i autonomiczność jego świata poetyckiego, który tworzy żarliwość i wrażliwość, wszystko to stanowi o szczególnej tonacji tego dzieła, które wznosi się jak samotna kolumna światła pośród poezji naszego czasu.

Wspaniałe malarstwo metafizyczne (i katastroficzne!) Michała Józefowicza (1941-1989), jednego z wielkich wizjonerów z końca wieku, dla którego muzyka była „religią, filozofią, najlepszym dostępem do prawdy” towarzyszy znakomicie wierszom Krzysztofa A. Jeżewskiego. Piękny przykład współpracy sztuk... Czyż Józefowicz nie powiedział, że „gdyby świat przestał kiedyś istnieć, można by go odtworzyć odgrywając symfonie Mahlera?”

Przypisy:

1. Ta poezja ma siłę, głębię i jasność prawdziwego objawienia!
2. J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, t. 4, s. 239, Seghers, Paris, 1974.
3. Alain Danielou, *Le destin du monde d'après la tradition shivaïte*, Monaco, 1985.
- 4.\* Jak pisał Claude Henry du Bord o poezji Jeana Mambriño: „Sa poésie ne désire pas être originale, elle veut être originelle” (Jego poezja nie pragnie być oryginalną, ona chce być pierwotną).

### **Dominique Sila Khan**

(ur. 1949), francuska polonistka i indolog, poetka i powieściopisarka, autorka *Les carnets de Judith Steiner* i *Les portes de la lune*. Przełożyła na francuski osiem powieści Stanisława Lema, korespondencję Bruno Schulza, tłumaczyła wielu poetów polskich m.in. Norwida, Miłosza, Szymborską, Grochowiaka, J. M. Rymkiewicza, Czechowicza, Baczyńskiego i Jeżewskiego, a także libretta oper Moniuszki i Wagnera oraz powieści Ballarda i Theroux. Posiada dwa doktoraty: z nauk humanistycznych oraz etnografii i religioznawstwa. Od 1986 mieszka w Dżajpur w Radżastanie, gdzie jako niezależny badacz zajmuje się relacjami między poszczególnymi religiami Indii współpracując z Institute of Rajastan Studies. Wykłada też język hindi i cywilizację hinduską w ramach programów międzynarodowych.

Wydała m.in.: *Conversions and Shifting Identities: Ramder Pir and the Ismailis in Rajastan*; *Sacred Kerala: A spiritual pilgrimage*; *Crossing the Threshold: Understanding Religious Identities in South Asia*.

## MAYA NOVAL

### CREDO

ON JEST

Wielką i Małą literą  
jaśniejącą w cieniu –  
moją nienasyconą pasją  
dotknięcia niewidzialnego  
odmalowania nieopisanego  
i ujęcia Wszchemocnego  
w czeluści atomu –

On jest tam gdzie kryje się  
doskonałość szczęścia –

On jest tam, Stwórca nicości  
gdzie uzdrawiająca energia  
rodzi cierpienie

w czystości błota –

On, do którego zwracam się  
w męskim rodzaju, choć

nie jest ni kobietą ni mężczyzną –

Jak odczuć

jego elektryczne tchnienie  
w gęstym cieniu

otchłani ? –

Jak utrzymać go na uwięzi słów ?

Jego – materię

nie-materii ? –

Tę, którą ścigamy

w snach –

Tę, co jest ostoją wszechświata –

On jest zagubioną prawdą  
mędrkowań

Tą, której szukamy

w wieczności – On, ten bez końca,

który nie ma granic –

w doskonałości

ponad wszelką doskonałość –

w niedosycie

ponad wszelki niedosyt

w okrutnym współczuciu –

On jest wszystkim

On jest Istotą wszystkiego

wszechwładnym chaosem

mojego ducha

wiedzą wszelkiej wiedzy

On jest

w głębokiej nocy

mojej duszy...

Nie ma rady.

WIERZE

### KOŁYSANKA DLA MĘŻCZYZNY

Ukój się, uśnij,

przyjacielu, przegnaj

swoje okrutne lęki.

Jak słodko jest

pieścić cię moją czułością,

to przecież ja, ta sama,

od zawsze przy tobie...

Posłuchaj, chcę ci powiedzieć,

posłuchaj tej prawdy, która jest twoja,

ukój się, uśnij, przyjacielu,

jak dobrze jest muskać

twoje powieki, kosztować goryczy

łez twojej nocy,

zapomnij, zapomnij o swoich lękach,

teraz ty i ja jesteśmy już

jednym ciałem, kobietą-i-mężczyzną,

ręka w rękę, przyjacielu,

pójdźmy do Ogrodu

naszych pierwszych przebudzeń,

tam gdzie się wszystko zaczęło,

uśnij mój kochany, nie lękaj się,

czy pamiętasz chwilę

naszego spotkania ?

Widzisz, On jest tu, ten Sprawca,

który nas od zawsze poczyna

bez żalu ni zazdrości. On,

ten Jedyń, tworzy tylko

błogą harmonię

nieskończoności, a my

w jego uśmiechu strojnym

w odpryski gwiazd powstaliśmy

pobrani mężczyzną-i-kobietą, i tak

z zębrem twojej samotności

w rękę daję ci moje wiano –

moją wszystkość i pełnię.

Uśnij, przyjacielu, przegnaj

swoje okrutne lęki,

wspomnij raczej

wspomnij ten czas

naszego związku,

sprzed snu i przebudzenia,

bez pytań, bez podejrzeń,

bez cierpienia, wspomnij

szczęście naszego pierwszego dnia,

uśmiech na twoich wargach

i niewinność

naszej więzi...

Jak bardzo cię czuję,

pieszczę czułością,

jak słodko muskać

wargami

twoje oczy,

to ja, ta sama od zawsze

od zawsze przy tobie,

nie lękaj się, porzuć obawy,

przyjdzie ulga, kiedy się obudzisz,

ukój się,

uśnij przyjacielu...

Wiersze z tomu *Wędrowny ptak*

/Tłumaczenie: Krzysztof Andrzej Jeżewski /



**Maya Noval** ur. 21 lipca 1944 w Suba na wyspie Bantayan) malarka i poetka filipińska, z wykształcenia socjolog, zamieszkała we Francji. W latach 1980-1981 była redaktorem naczelnym oficjalnego pisma Visayan Population Commission w Cebu City. Pisze po angielsku i po francusku.



# KARTHLEEN RAINE

## OGIEŃ

Wszystko poczyna się w ogniu i kończy się w ogniu.  
Fontanny i chłodne źródła powracają w płomień.  
A kiedy coraz bliższe jest słoneczne koło, rosa  
Wznosi się ku kręgowi tęczy aż do jedynej bieli.

Wszystko, co poczyna się w mroku zapala  
Żar pragnienia,  
A z pragnienia wyradza się we wzrok,  
Ten, co widzi i to, co widzialne, spopielają się w jednym  
rozblasku,  
Kiedy skały topnieją w słońcu, a góry wałę się  
W owe płomienie, co dla spętanych są piekłem,  
Ale dla wyzwolonych żywiołów, czystą rozkoszą.

Nasze ciało lęka się ognia, które trawia  
Istotę naszą, tożsamość – ale w pomroce serca  
Gromnica duszy płonie wciąż dla zaślubionego,  
A w ukrytym elektronie wody  
Żarzy się zapal płonięcia aż po ostatni dzień.

## POWIETRZE

Żywioł, co wypowiada gołębie, anioły, widlaste płomienie,  
Pszczoly Helikonu i domy obłoczne,  
Impuls muzyki i równowagę słowa.

Tancerz nigdy nieznużony tańcem,  
Co odciska na ulotnym pyłe wiekuistą mądrość  
Albo ciosa w śniegu abstrakcyjne rzeźby,  
Wiatr przebiega bez przeszkód poza jego ślady.

Ale w letni dzień, ze szczytu wzgórza  
Powietrze czasem zda się naszym oczom wodą,  
Olśnieniem światła na jej falach,  
Co płyną niełamlliwe aż po sam kres świata.

Ptak boski zstępuje pomiędzy dwiema chwilami  
Jak cisza w muzykę i otwiera drogę poprzez czas.

## KULA

O, kres radosny, kres radosny,  
Który przyrzekła fuga, któremu uwierzyła miłość,  
Ta gwiazda doskonała, świetliste przemienienie.

Gdzież zniknął, teraz kiedy muzyka wygasa,  
Pewność istnienia, serce rozkwitłe,  
My sami, doskonali wreszcie, potwierdzeni w tym, czym  
jesteśmy?

Świat, świat zmienny zastyga w uścisku kochanków,  
Potem podejmuje ruch na nowo – cóż to za radość  
ulotna,  
Jaka ekstaza tancerzy, wizja i róża?

Nie ma kresu, nie ma zakończenia – taneczne gesty,  
płatkę kwiatów,

Frazy muzyczne, promienie słońca, godziny

Płyną jedne po drugich, a kula doskonała

Obraca w naszych sercach przeszłość i przyszłość, to, co  
bliskie

i co dalekie

Naszą duszę jedyną, atom i wszechświat.

-----  
Kathleen Raine (1908-2003)

/Tłumaczenie: Krzysztof Andrzej Jeżewski /

# KAZIMIERZ ŚWIEGOCKI

## MORZE UTRACONE

### I

Byliśmy w tobie, Morze, cisi  
w błękitnym puchu twoich wód.  
Byłś nam jak wieczne lato,  
jak w zimie modrzewiowy dom.  
Deszcze przychodziły i odchodziły od nas  
jak przyjazne zwierzęta bez słów -  
deszcze długie, kojące  
jak włosy nieskończonych snów  
i wiatr, który nas przerastał dobrocią.

Piliśmy twoją wodę  
nie dla pragnienia, lecz  
dla jej czystości.  
Jedliśmy owoce z twoich sadów,  
choć nigdy nie byliśmy głodni.  
W sercach naszych żyły twoje gwiazdy,  
a Bóg Wielkim Wozem przejeżdżał tędy  
z południa na północ.  
Lecz nikt z nas nie rozpaczął,  
bo wiedzieliśmy,  
że Bóg w nasze strony powraca.

Czego nam nie dostawało,  
to chyba ciemności.  
Nieżmienna jasność  
zniosła wszystkie przeciwieństwa,  
Zło i Dobro  
w jednym zamieszkały  
drzewie.

Wiedzieliśmy, że krew zwierząt  
jest naszą krwią  
i głos ptaków  
rozpowiada nasze pieśni.  
Sól Morza – archaiczny dar niewyczerpanych  
rzek  
była nam światłem i pamięcią,  
brodziliśmy w niej, dzieci z wód  
urodzone,  
od świtu do świtu.

### II

Piliśmy z twoich żył,  
i byliśmy czysti.

Patrzyliśmy w ciebie, Morze,  
a nie widzieliśmy cię.  
Morze wątpliwości,  
Morze wszechwiedzy,  
Morze bezczasu,  
Morze gwiazd ostatecznych,  
Morze śmierci i wiecznego rodzenia,  
Morze imienia nieznanego,  
Oddechu nieskończony  
nad skończoną pamięcią człowieka,  
Głosie zamętu i pokoju.

Studnio wszechświata,  
studnio naszego głodu i cierpienia,  
studnio bezsensu i beziży,  
nieprzemijający wietrze mądrości,  
sztormie nieskończony  
w naszych skończonych sercach.  
Głosie krwi niezgłębiony  
w porzuconych muszlach naszych  
mózgów.  
Mowo wierności i rozpaczy,  
ogromna jak nadzieja,  
jak śmierć podniosła  
nad urwanymi brzegami płaczu,  
skąd wiatr ognisty  
napędza koło czasu,  
aż gwiazdy spadają w naszą krew  
i syczą.  
Mowo wielkiego dopełnienia.

### III

Codziennie wychodzę na wysoką  
skarpe  
i myślę – serce moje rozbije się  
o brzeg mojego ciała.

Komu ten rytm wybijasz serce?  
Dokąd lecą ptaki?  
Karmiliśmy ich pieśni  
zasłuchaniem,  
oddawaliśmy cześć  
ich jesiennemu milczeniu,  
a one opuszczają nasze siedziby i pola.

Brzegiem Wielkiego Koła  
podążają na południe,  
brzegiem Wielkiego Koła  
wracają z północy,  
przynoszą nikłe wieści  
na wystrzępionych piórach.  
A my czekamy na ich głos,  
wiecznie czekamy.

### IV

I nie wiemy, czego chcą od nas ptaki,  
jak nie wiemy, czego chcą zmarli,  
płonący jeszcze w wosku świec  
i kamiennych urnach.  
Wołają nas na tamten brzeg spokoju,  
sami spokojni, czy szaleni?  
Szydzą z nas, czy zazdroszczą,  
tęsknią, czy nie wiedzą?

Pradawny kruk mądrości  
przynosi Stamtąd listy  
przez Ciemne Morze.  
Któż odczyta to pismo milczenia?

Nad wodami głodny kruk  
skrzydłami gniewu  
roztrąca fale.

Dokąd biegniesz serce,  
dokąd?

### V

Późną jesienią,  
w listopadowe zawieruchy,  
gdy wszyscy krewni  
spłynęli czółnami do zatok,  
leżę samotnie  
w rozbitej łodzi swego dziada  
i czekam na zimowy sen.

Czy powtórzy się jeszcze  
tamto lato w Morzu,  
gdy po śladach naszych  
zadzwoni powóz czasu

kołami wiecznego powrotu?

Ogromne ptaki  
przelatują za oknem  
i toną w śniegu.

Nadchodzi sen,  
czy sen już się spełnia?

Niech zima łagodnych pól  
śniegiem obsypie mi powieki.  
Niech wiatr przewieje  
i oczyści moje ciało.

Niechaj mnie ptaki zimy  
uniosą nad brzeg Boga,  
do źródeł ocalenia,  
gdzie wodę pije moja śmierć.

## VI

Oto ujrzałem ziemię pełną Boga  
przez szczeliny wysokich fal  
i usłyszałem głos:

Sen nad tobą jaśnieje  
jak byś w serce światła  
wpływał potajemnie,  
w miękki brzuch Ryby-Słońca.  
A jeszcze ujrzysz wiele wód  
w tym śnie głębokim jak  
Boga ludzki żal.  
I przyjdą wielkie śniegi,  
pochłoną cię  
i w nich jak król zamieszkaż.

Pokochaj wtedy śmierć,  
jak niegdyś znienawidziłeś czas.  
Pokochaj także czas.  
Bo tu jest kraj,  
w którym się Wszystko  
zeszło w Jedno.

Pan śniegów – władca czasu i śmierci  
przyjmie cię w swoje salony  
i uczyni królem morskich alabastrów.  
Ale naucz się także kochać  
nie wyśpiewane pieśni morza.  
Widzisz jak fale biją pokłon  
Nieznanemu  
i światło gwiazd

rzucają mu do nóg?

Bądź tu falą i gwiazdą,  
bliskością i oddaleniem,  
płaczem i radością,  
zagładą i ocaleniem,  
górami bądź i doliną.  
Bowiem u Nieznanego  
Wszystko się zeszło w Jedno  
i każda twoja łza  
jest tylko kroplą deszczu.

## VII

Więc pokochałem brak  
i ciemność nazwałem światłem.  
Ukochałem czas i śmierć,  
a one przyjazne mi były  
i we mnie były czas i śmierć.  
Kochałem je jak własne dzieci,  
jak swoją radość i płacz,  
jak pierwszą gwiazdę  
ujrzaną we śnie otwartym na oścież  
w łonie matki,  
w świetle ciemnym,  
w głębinie płodowych wód.

Przeto kochając brak  
umiłowałem swoją przeszłość  
dla jej wielkiego nieistnienia.  
Aż cień rzuciło na mnie TERAZ,  
abym na wieki w nim umierał  
jak bóg dławiony samotnością.

## VIII

W czas mrozu i grudnia  
dotarłem do kresu ciemności,  
za mną stało Morze.

Czym jestem królem,  
jakich zim wygnańcem –  
powiedz, Nocy,  
najpiękniejsza ze wszystkich  
ciemności,  
pani ulatujących gwiazd?

Jak długo każesz mi czekać  
z księżycą obolem na ustach,  
w deszczu świecących planetoid –  
tych w lód skamieniałych lat?

Nocy wielka, Pani księżycu,  
światło umarłych  
rozlane po rozstajach Mlecznej Drogi,  
najostatniejszej z ludzkich dróg,  
oto staję przed tobą i czekam –  
niech twe światło przeniknie mnie do  
dna,  
a ty osądź, co twoje, co moje.

Oto stoję i czekam, o, Nocy,  
tak jak drzewo stoi przed toporem.  
Twoje prawo jest, moja odwaga,  
ciemne światło ponad nami gore.

Noc milczała,  
a tymczasem za mną  
głos się wzmagał  
w samym środku sztormu:  
Co z fali się zrodziło,  
nie utonie w fali.

## IX

Oto ja  
w słowie powiedziany,  
w ziemi na zawsze zapisany;  
na milion łodyg  
kwiatów,  
ziaren,  
na każdy kamyk,  
kroplę liścia,  
to wielkie Pismo – moje ciało  
na wszystko żywe i umarłe,  
na to co było-jest-i-będzie  
jak śpiew na chór  
jest rozpisane.

Mówią mnie wszystkie drzewa –  
zawierzyłem drzewom.  
Milczą mnie wszystkie góry –  
wiara niech będzie górom.  
Gasną we mnie gwiazdy –  
zapalam się zorzą.

Ziemia oddycha –  
ja umieram.  
Ziemia oddycha –  
znów się rodzę.  
Ziemia zanika –  
idę w gwiazdy.  
Gwiazdy spadają –

jestem ziemią.

W smugach najcichszych meteorów,  
w klepsydrach ptasich serc,  
gdzie czas jak zmęczony wędrowiec  
stuka o kamień Mlecznej Drogi –  
tam jestem  
w alfabecie świata.

## X

Każdego ranka słucham  
modlitwy mego ciała.

Wysoko się wspinam  
na szczyt swoich rąk.  
Wiem – świat mnie podsłuchuje  
każdą porą ziemi,  
świat się w drobinach mojej krwi  
zatrzymał,  
obudzi się, gdy wybuchnę,  
i popłynie dalej.

A ja zostanę nad równinami  
swego ciała  
oddalony od siebie  
jak noc od dnia,  
jak od milczenia głosu.

## XI

A jeśli przyjdzie STAMTĄD głos,  
to czyj?

A jeśli z tamtych brzegów  
nadejdzie sen i biel?

Zimowy sen  
jest zawsze pełen śnieżnych pól  
jak białych kart  
do gry w niewidomego.

Śnie-rzeko-nieskończona,  
śnie-wodo-niedośniona,  
nie wódź nas na skończenie  
w mórz martwych bezruch, ani  
nie zsyłaj jako cienie  
na mglisty bytu kraniec.  
Ale nas zbaw  
od siebie samych.

Gdy cień nasz błąka się w twych cieniach,  
do urny ciemnej jasny kamyk  
rzuć nam na znak scalenia.

1974

## Koło

Ten ogień, co mnie trawi, ze mnie wziął początek.  
Kto więc po mnie go przejmie, gdy będę umierał  
i dróg mych krzywe biegi zatrzasną się w koło,  
by zaokrąglić dzieje aż do zera?

Jeżeli ogień ze mnie, to jestem początkiem,  
jeżeli zaś do mnie – jestem też granicą.  
Czy nigdy ze swych brzegów wystąpić nie zdołam?  
A koło co mnie toczy, nie jestże spiralą?

Kiedy ogień strawi moje wszystkie drogi  
i już gwiazd nikt nie będzie po mnie umiał zdmuchnąć,  
Bóg oczom wtedy zniknie, a ja w pustce po nim  
zostawię swe ognisko, niech się próżnia stopi.

Gdy nadejdzie czas końca, odemkną się koła  
i wszystko, co zawarte, będzie otworzone.  
Kto wtedy wzrok mi odda, kto zawróci Boga,  
który skacząc po górach odchodził mnie co dzień?  
I kto me ciało zmieni w jego święty ogień?

## Więc czymże jestem?

Więc czymże jestem, z jakich idę krajów,  
jakie mnie drogi do kogo prowadzą?  
Widzę, jak we mnie przeszłość wciąż powstaje,  
kamień i światło o ciało się wadzą.

Czy jednak duszę czas także pochłonie  
tak jak ocean mioceniński rozgwiążdę?

Przybyłem po to jedynie, by imię  
swe wziąć od ziemi i rozbić o gwiazdy?

DANUTA SUŁKOWSKA



## W POSZUKIWANIU PRAWDY

Od dawna mam zwyczaj rozpoczynać lekturę nowych numerów dostępnych mi pism literackich od tekstów niektórych, szczególnie interesujących autorów. Należy do nich Janusz Orlikowski. Dlatego też, kiedy trafiła do mnie jego najnowsza książka „Gwałt na prawdzie. Eseje i szkice”, na którą składają się w głównej mierze teksty tego pisarza publikowane w „Akancie” i „Gazecie Kulturalnej”, okazało się, że większość z nich znam. Jednak zgromadzone wszystkie razem przestały być pojedynczymi fragmentami układanki, lecz tworzą bardzo ciekawy, choć zapewne nie w pełni kompletny, obraz poglądów, przemyśleń i doświadczeń autora. A także nurtujących go wątpliwości, co znajduje odzwierciedlenie w licznych pytaniach zadawanych sobie i światu.

Obraz ten kojarzy mi się z witrażem. Składają się na niego m.in. rozważania natury filozoficznej. Od nich właśnie rozpoczyna się omawiana publikacja. Bardzo charakterystyczne dla Janusza Orlikowskiego jest rozpoczęcie swoich przemyśleń dotyczących prawdy od wskazania kryteriów (mówiąc w wielkim uproszczeniu), które przyjął, aby zdecydować, co według niego jest, bądź nie jest prawdą. Autor „Geometrii światła” już taki jest – precyzyjny, drobiazgowy, konkretny i logiczny.

Pierwszy esej w książce traktuje o autorytecie. Autor stwierdza: „Autorytet to uznanie, prestiż, oparte na cenionych wartościach”, po czym uzasadnia, iż ani władza, ani religia nie mają prawdziwego autorytetu. „Autorytet jest (...) nośnikiem wartości poza władzą i wiarą” oświadcza J. Orlikowski. Dlaczego? Ponieważ „Autorytet wymaga wiedzy (...). Bo autorytet to szacunek i marka. Zasadna treść w kryształizacji myśli. Droga ku prawdzie”. Wniosek: do prawdy można się zbliżyć tylko w oparciu o wiedzę.

Do sformułowania powyższych konkluzji zainspirowała pisarza anegdota o Diogenesie z Synopy i jego niedoszłym uczniu. Odniesień do innych starożytnych filozofów jest w tym zbiorze więcej, szczególnie w jego pierwszej części. Odwoływanie się do tych, którzy umiłowali mądrość, czerpanie ze skarbnicy ich wiedzy, jest dla autora „Monologu niepokornego” ogromnie ważne w jego poszukiwaniu prawdy i ważne jest dla czytelnika, który chce na kartach tej książki skrupulatnie te poszukiwania prześledzić.

Wspomnę tu jeszcze o dywagacjach związanych z osobą Sokratesa. Dotyczą one rezygnacji tego wielkiego ateńskiego myśliciela z ucieczki i przyjęcia śmierci, mimo niesłuszności stawianych mu zarzutów, ponieważ „Czuł, że uciekając – podda się. Iż jest to droga ku destrukcji, ku nihilizmowi (...)”.

Ale dlaczego zapadł wyrok skazujący, mimo iż wszyscy wiedzieli, że filozof jest niewinny? „Niechęć do Sokratesa, by nie powiedzieć wprost – nienawiść spowodowana nieumiejętnością odczytania w jego dialogach z ludźmi przekazywanej prawdy, lęk przed nowym, tajemnicą, nie sprzyjała >oskarżonemu<” – konstatuje autor prezentowanej książki. I – pełen podziwu dla wielkiego Ateńczyka, ale też z goryczą – dodaje: „>Pierwszą myślą< – >ojca Platona< było odnajdywanie prawdy i dobra, życie zgodnie z własnym daimonionem (...). Sokratesowi po śmierci Ateńczyk postawili statuetkę ze złota. Tym niemniej gwałt na prawdzie został poczyniony.”

W tym samym esej J. Orlikowski „rozprawia się” z sytuacją odwrotną. Chodzi tu o przecięcie mieczem węzła gordyjskiego przez Aleksandra Macedońskiego. „To był pierwszy opisany w historii gwałt jednostki na prawdzie.” – komentuje z dezaprobatą pisarz. – „Gwałt poczyniony w obliczu

tłumu, który wcale nie zareagował entuzjazmem, a wręcz po szmerach zdziwienia, niepewności jaką postawę przyjąć w obliczu władcy po jego czynie, rozszedł się z pewnością w dużej mierze rozczarowany. Spodziewali się po tak wielkim człowieku jednak czegoś innego.”

Jedno z pytań, jakie zapewne nasunie się czytelnikowi po lekturze omawianych tekstów, brzmi: „Czy do rozwiązywania problemów najlepszy jest miecz?”. Powstają też pytania dotyczące relacji między władzą a społeczeństwem. Stosunki te są w tych esejach bardzo interesująco analizowane.

Autor poświęca także dużo uwagi zagadnieniom dotyczącym czasu. Te rozważania prowadzą go do kolejnego tematu, mianowicie religii. W jaki sposób? Nienowy, co nie znaczy, że mało interesujący. Wręcz przeciwnie. J. Orlikowski próbuje prześledzić postrzeganie przez nasz gatunek zjawiska czasu, w odbiorze którego – gdzieś w bardzo odległej przeszłości – nastął moment, kiedy to „Czas rozdzielił się na troje, a ten ostatni jest najbardziej okrutny, bo przypomina o człowieczej śmiertelności”. Chodzi tu oczywiście o czas przyszły, który dla konkretnej istoty ludzkiej kończy się w momencie śmierci. Trzeba zatem coś zrobić, aby mimo zgonu, przyszłość nadal była możliwa. „A tu jedynym rozwiązaniem jest utworzenie świata niezależnego od człowieka, a zatem magii, wierzeń, które pozwolą na uporanie się z problemem śmierci.”

I tak powstały wszechpotężne Istoty – groźne, ale i łaskawe, dysponujące czasem przyszłym w wiecznym, lepszym świecie, otwierającym się przed człowiekiem po zgonie, który nie oznacza już końca wszystkiego, lecz nowy początek. W tych dywagacjach najciekawsze są refleksje na temat stosunku ludzi do życia, jako daru. Świadomość, że tym właśnie ono jest, pojawia się szczególnie w momentach zagrożenia, a także w chwilach, gdy niebezpieczeństwo minie. Niezwykle wnikliwe analizy własnych przeżyć wewnętrznych w takich sytuacjach, nadają słowom pisarza znamiona głębokiej prawdy.

Skoro jesteśmy już przy siłach wyższych, wspomnę, iż według Janusza Orlikowskiego człowiek nie przychodzi na świat „z cnotą”, lecz zyskuje ją dzięki wiedzy o właściwych postawach moralnych. Pomocna może tu być filozofia. Ale nie ona jest najważniejsza. Decydujący jest fakt, iż „(...) docieranie do prawd dotyczących ludzkiego postępowania jest możliwe dlatego, że każdego człowieka wspiera w tym jakiś głos kierujący jego duszą, czyli daimonion. Z greckiego istota boska, duch opiekuńczy.” I tu – jak to często bywa w omawianych esejach – pojawiają się znaki zapytania. Wątpliwości są uzasadnione, bo przecież wiele na świecie zła i nawet ci, którzy generalnie są ludźmi dobrymi, nie zawsze postępują właściwie. Może więc, a raczej – z pewnością – wtrąca się w losy świata i w nasze wybory etyczne demon, „Wszak przebiegłość szatana jest nadzwyczaj wyrafinowana

i to co dobrem się wydaje w konsekwencji do zła może prowadzić.”

Swoje poglądy na wyżej zasygnalizowane, a także podobne zagadnienia, autor „Nierozumnego diamentu” porównuje z przekonaniami filozofów i pisarzy z różnych epok, wśród których znajdują się Fryderyk Nietzsche, Immanuel Kant, Zbigniew Herbert, Wisława Szymborska, Czesław Miłosz.

Odniesień do twórczości naszych noblistów szczególnie wiele jest w próbie odpowiedzi na pytanie o istnienie „miłości prawdziwej”. Próbę taką podejmuje autor w tekście „Pożądanie i miłość”, gdzie przedstawia m.in. ciekawą tezę, iż „miłość to uczucie pomniejszone o władzę”. Jednakże zakochanie się, to spotkanie, a może trafniej – zderzenie się – dwóch indywidualności, z których każda, co zdaje się nieuniknione, stara się drugą zdominować. To sprzeczne z przywołaną wyżej tezą. Czy zatem możliwe jest istnienie miłości bez chęci narzucenia partnerowi własnego „ja”, bez „walki o wzajemne wpływy”? Na pytanie to pisarz nie znajduje, a w każdym razie nie udziela (moim zdaniem), jednoznacznej odpowiedzi.

Powróć jeszcze do problemów dotyczących wiary i religii, ponieważ są one bardzo mocno obecne w omawianej publikacji. Autor wielokrotnie przywołuje różne zdarzenia oraz przesłania biblijne, które służą mu jako przykłady w argumentacji „za” lub „przeciw” jakiemuś analizowanemu właśnie twierdzeniu, odnosi się do tajemnic wiary (głównie chrześcijańskiej), próbuje objąć rozumem dogmaty. Prawdy wiary nie poddają się logice, jednakże „przyglądanie” im się w taki sposób, jakby były równaniami matematycznymi, skłania do bardzo ciekawych refleksji na temat istotnych w życiu każdego człowieka spraw i prowadzi do interesujących wniosków dotyczących nurtujących go problemów. Ciekawym zjawiskiem u J. Orlikowskiego są rozliczne dygresje, które pojawiają się, gdy autorowi jakieś zagadnienie, zdarzenie lub stwierdzenie – z czymś, lub kimś się kojarzy. Jego skojarzenia często bywają zaskakujące i niejednokrotnie zdają się odległe „od meritum”, ale jest to tylko początkowe, przelotne wrażenie, ponieważ zaraz czytelnik widzi sens w takim, a nie innym analizowaniu danego tematu.

Nie oprę się w tym momencie pokusie przedstawienia małego fragmentu takiego rozumowania. Punkt wyjścia: przemiana chleba i wina w wieczniku i na ołtarzu podczas mszy św. W tych mistycznych momentach decydującą rolę spełnia Słowo. A „Słowo to jest działanie. A gdy mówimy o sprawach wiary czy też jej braku, nabiera znaczenia priorytetowego. (...) Gdyby słowo nie było działaniem, cóż znaczyłaby liturgia? Gdyby nie słowo jaki sens miałyby poezja?”

Tak... I już jesteśmy przy Czesławie Miłoszu oraz jego „Piesku przydrożnym” i śledzimy zafascynowani porównywanie treści utworu noblisty z listami św. Pawła i wykazywanie podobieństw (z całym szacunkiem należnym sacrum) między niektórymi ideami zawartymi w tych jakże odległych w czasie (i nie tylko) tekstach. J. Orlikowski przywołuje tu słowa św. Pawła: „Czyż od was wyszło słowo Boże? Albo czy tylko do was przyszło?” I zaraz, jakby jednym tchem, stwierdza: „Piórem poety kieruje daimonion. Tylko wtedy możemy mówić o znakomitym wierszu (...). On (poeta, przyp. DS.) może nawet nie zdobyć się na to, by się do tego przyznać(...), tym niemniej należy przypomnieć, że w odległej przeszłości ludzkość nie oddzielała misterium od poezji.” Wnioski z tych i dalszych dociekań pisarza na temat, czym i jaka winna być poezja, każdy czytelnik wysnuje sobie sam. I mogą to być bardzo różne, sprzeczne nawet wnioski. Bo Janusz Orlikowski często nie zamyka tematu, nie daje zdecydowanych, a tym bardziej ostatecznych odpowiedzi na postawione pytania. Taka „otwarta furtka” skłania, a nawet w pewnym stopniu zmusza czytelnika do refleksji i poszukiwania własnych rozwiązań zasygnalizowanego przez autora problemu. To, moim zdaniem, jeden z walorów omawianych esejów.

Jak już wspomniałam wyżej, inspiracją do zajęcia się jakimś tematem bywają dla autora „Srebrzystego żalu” jego własne przeżycia, lub zaobserwowane zdarzenia. I tak powodem do napisania eseju „W sercu duszy” była scena, której był świadkiem podczas zabawy sylwestrowej, zaś „Kilka słów o cierpieniu i dzielności” powstało tuż po świętach wielkanocnych, kiedy to zadumał się nad pustym grobem Chrystusa. Różne stany ducha, cechy osobowości, a także różne odczucia fizyczne, bardzo zaprzętają uwagę pisarza i każą mu analizować przyczyny ich powstawania i trwania, a także zastanawiać się, czym w istocie są. Rozmyśla więc m.in. o cierpieniu, wytrwałości, dzielności, a także o radości, przy której zatrzymam się na chwilę, ponieważ jej źródłem pisarz nie doszukuje się w tym, w czym widzi ją większość ludzi. „Co kreuje radość? – pyta J. Orlikowski i zaraz sam odpowiada na swoje pytanie: „Pewność doznawanego cierpienia i sens w jego pokonywaniu”. A w zakończeniu eseju stwierdza: „Nic nas nie obliguje, tylko sam poziom radości. Samo dobro. Bowiem pozbyliśmy się zła”.

Wśród esejów kończących zbiór znajdują się teksty, w których autor szczególnie zdecydowanie akcentuje swe życiowe wybory i analizuje swoją osobowość, stara się odpowiedzieć na pytanie: Kim jestem i dlaczego? W eseju „Czy to na niby”, czytamy: „To ciągle poczucie oddzielenia, braku zakorzenienia, które towarzyszy mi odkąd pamiętam. Kontakty z rówieśnikami podszyte zawsze tym samym – ty, czyli inny. Inny, czyli kto? Owo poczucie wyobcowania wynika z bycia poetą, a także z niechęci do rywalizacji. W dalszej części cytowanego tekstu, pisarz zwierza się: „Pozycja poety

w małym miasteczku. Nie lubię o niej myśleć. Tak jak podejrzewam nie lubiłbym w mieście dużym i gdyby moje >akcje< tam były proporcjonalnie znacznie wyższe. Stąd nie tęsknię za blichtrzem. Te same by działały się problemy, tyle że w tle by pojawiały się bardziej makro.”

Równoległe do powyższych sformułowanych deklaracji, w końcowej części tej publikacji znajdujemy słowa o „poczuciu miejsca”. To pragnienie, aby być skądś, aby móc jakieś miejsce na ziemi nazwać własnym. „W życiu każdego człowieka to nad wyraz ważne. Miejsce bowiem to poczucie bezpieczeństwa.” I tam, w miejscach, w których pisarz czuje się bezpieczny i gdzie snuje filozoficzne refleksje o ważkich problemach świata i człowieka, gdzie powstają jego wiersze, jest też czas na zwykłe, drobne, codzienne radości. Janusz Orlikowski umie cieszyć się drobiazgami – spacerem, wyjściem na zakupy, banalną rozmową z napotkanymi ludźmi, powrotami do domu – „naturalnej przystani człowieka, miejsca skąd tak naprawdę dzieją się wszelkie historie”. Wśród tych spraw i zdarzeń przewija się niczym motto wiersz „Życzenie”:

(...)

nad ranem rodzą się pytania

dłaczego ziemia nie jest rajem?

później opisują przeszkody

za słowem słowo

mając dziewięćdziesiąt lat umrzeć młodo

i choćby trochę znać odpowiedź

Słowa te starczyłyby jako zakończenie moich refleksji o „Gwałcie na prawdzie”, więcej – byłyby znakomitym tych refleksji podsumowaniem. Dorzucę jednak jeszcze do nich słów kilka o moim, wielokrotnie pojawiającym się podczas lektury tej publikacji odczuciu, że obraz świata, jaki marzy się pisarzowi z Dobrodzienia jest wyidealizowany, niemożliwy do zaistnienia. Myśli tej towarzyszyła druga: Jak to dobrze, że ktoś taki obraz świata kreuje, pragnie, aby zaistniał, pokazuje drogi...

---

Janusz Orlikowski, *Gwałt na prawdzie*, Instytut Wydawniczy „Świadectwo”, Bydgoszcz 2014, ss. 240.

IGNACY S. FIUT



## TOŻSAMOŚĆ ŚWIATÓW LITERACKICH JULIANA KAWALCA

Tak się złożyło, że w czasie przygotowywania mojej książki do druku zmarł Julian Kawalec – zaprzyjaźniony ze mną pisarz – urodzony 11 października 1916 roku we wsi Wrzawy w rodzinie chłopskiej w okolicach Tarnobrzega. Przeżył prawie 98 lat, a był o 4 starszy od Polski niepodległej, a więc i w jego pamięci odcisnęła się cała jej historia współczesna. Po jego śmierci postanowiłem napisać wspomnienie o nim, gdyż traktował mnie bardzo ciepło i serdecznie – jak członka własnej rodziny. Treść tego wspomnienia opublikowanego w numerze listopadowym na łamach *Gazety Kulturalnej* zamieszczam poniżej, a za nim zostaną przedstawione teksty mojego autorstwa poświęcone publikacjom z ostatniego ćwierćwiecza jego twórczości. Chciałem również przypomnieć, że w historii Związku Literatów Polskich był najdłużej członkiem tej organizacji, bo aż 52 lata.<sup>2</sup> Jego twórczość była tłumaczona na 19 języków, w tym m.in. na angielski, czeski, estoński, fiński i rosyjski, a szczególnie cieszyła się dużym uznaniem wśród czytelników byłego Związku Radzieckiego, a potem Federacji Rosyjskiej. Pierwsze jego opowiadania były przełożone na język rosyjski już w 1962 roku, a ostatnie w roku 2009. To, co fascynowało czytelników i literaturoznawców rosyjskich – to szacunek do pracy, piękna przyrody, miłości i sprawiedliwości w stosunkach międzyludzkich, ale i warstwa duchowa jego utworów prozatorskich i poetyckich przepełniona liryzmem.

\*\*\*

Kiedy już osiągnął wiek stateczny, senioralny – Julian w sposób szczególnie traktował młodsze koleżanki i kolegów po piórze, czy adeptów sztuki pisarskiej. Najczęściej zwracał się do nich po imieniu i tego również żądał od nich w stosunku do siebie. Do ich pociech również zwracał się jak do wnucząt, tak, że każdemu spotkaniu znajomych z pisarzem towarzyszyła sielska atmosfera przepełniona przyjaźnią, dobrym słowem, przypominająca więzi rodzinne. Jak wspominają starsi koledzy, czy czytelnicy pisarza, każde zetknięcie z nim, czy to na spotkaniu autorskim, czy na ulicy lub gdzieś na ścieżkach jego licznych wędrówek, zawsze było ciepłe, przepełnione uśmiechem, podniesionymi głosami, uściskami dłoni, poklepywaniem się po plecach, tak, że nigdy nikomu nie odmawiał kontaktów osobistych, ale i dobrego słowa, pociechy. Z każdym dzielił się swoimi spostrzeżeniami, troskami, zasięgał opinii i żywo dyskutował, nie bacząc na upływający czas. On po prostu kochał ludzi bez względu na ich status społeczny, stan posiadania.



Nierzadko można go było spotkać na obydwóch krakowskich Kleparzach, gdzie żywo dyskutował z handlującymi, przekupkami, ale i typami spod przysłowiowej „ciemnej gwiazdy”. Interesował go przede wszystkim pojedynczy ludzki los, wielorako złożony i ciągle karmiący się przypadkowością, ale i nadzieją. Zawsze przy sobie nosił skromną piersióweczkę, by przy sprzyjającej okazji rozwiązać języki napotkanych rozmówców, a następnie pociągnąć ich za nie. Nie w jakimś studio radiowym, telewizyjnym, ale właśnie w sytuacjach naturalnych, w których również kontekst takiego spotkania powodował, że ludzie z wiarą i ufnością się zwiierzali. Wydaje się, że ta jego postawa była związana z czasami jego młodości, życiem na wsi, okresem studiów, ale i wojny i okupacji, w czasie których to właśnie tak Polacy się wspierali. Również wieloletnia jego praca dziennikarska zapewne utwierdziła go w przekonaniu, że otwartość na drugiego człowieka, szacunek dla niego, daje mu niesamowite możliwości doświadczania niejednokrotnie głęboko skrywanych prawd egzystencjalnych w zakamarkach życia ludzi. W oparciu o odsłanianie ich mógł z powodzeniem poznawać ową prawdę życia codziennego, bez specjalnych technik i prowokacji artystycznych. Tu też należałoby szukać głębi i piękna, ale i prostoty jego pisarstwa przez cały, prawie siedemdziesięcioletni okres jego aktywności twórczej, w którym miał szanse obserwacji życia ludzi w okresie przedwojennym, wojny i okupacji, okresu budowy oraz funkcjonowania Polski Ludowej, przełomu ustrojowego w roku 1989, jak również zmiany postaw, które po nim nastąpiły. Wydaje się bowiem, że z chwilą, kiedy sukcesywnie tracił najbliższych członków rodziny i przyjaciół ze swego pokolenia, Polska stawała się dla niego coraz szerszym kręgiem rodzinnym, w którym z dziada-pradziada czuł się mocno zakorzeniony.

Po roku 1989 na łamach kwartalnika literackiego „Lektura”, założonego przez ówczesnego prezesa Krakowskiego Oddziału ZLP – Ryszarda Sadaja – napisał kilka felietonów, w których starał się wyobrazić sobie ich postawy społeczne, formy zachowywania się bohaterów swoich wcześniejszych powieści i opowiadań w tej nowej, diametralnie odmiennej rzeczywistości społecznej, opartej na szalonym postępie technologicznym oraz ideologii szybkiego dorabiania się za wszelką cenę, ale i nieposkromionej konsumpcji. Zmiany te bowiem go niepokoiły, gdyż równolegle krążąc po Krakowie i regionie Małopolski, obserwował rosnące rozwarstwienie społeczne, które również zmieniało na gorsze klimat stosunków społecznych między ludźmi. Bał się powrotu biedy, emigracji za chlebem, upadku całej infrastruktury przemysłowej, dającej ludziom szansę na jakieś w miarę godziwe życie. Wzdrygał się bowiem przed wspomnieniami z okresu międzywojnia, kiedy mógł te negatywne, ale tragiczne zjawiska bezpośrednio obserwować. Z niepokojem obserwował zmiany zachodzące na polskiej

wsi, którym towarzyszyło porzucanie ziemi ojców – ojcowizny, która stawała się ugorem, na którym „królowały dziarskie chwasty”. Wychowany był bowiem w bezgranicznym kulcie dla tej „ziemi rodzicielki”, która dawała przez wieki ludziom, choć w pocie czoła, pracę i chleb.

Postać pisarska Juliana była mi znana od szkoły średniej, kiedy musiałem najpierw z obowiązku, a potem z przyjemnością czytać fragmenty jego powieści, opowiadań, które znajdowały się na liście tzw. „lektur obowiązkowych”. Duże wrażenie zrobił na mnie film pokazany w TVP z okazji jego siedemdziesiątych urodzin, w którym wraz z matką, rodziną i przyjaciółmi biesiadował i opowiadał o swoim życiu i związanymi z nim inspiracjami twórczymi. Wtedy zamarzyło mi się, by tego dziarskiego, starszego pana poznać osobiście, choć przypuszczałem, że nigdy nie będzie to możliwe. Od szkoły podstawowej ukradkiem próbowałem pisać jakieś wierszyki i krótkie opowiadania, głównie pod wpływem ówczesnych poetów, których wyobraźnia literacka była mi bliska, tj. Jerzego Harasymowicza, Władysława Broniewskiego, Tadeusza Nowaka, a w czasie studiów – Józka Barana, Adasia Ziemianina, Andrzeja Warzechy, Sławomira Mrożka i wielu innych, którzy mieli swoje wiejskie i małomiasteczkowe korzenie. Duży wpływ na moją drogę prób tworzenia miał jednak ciepły i intymny klimat prozy Juliana, która była dla mnie w pewnym sensie prozą poetycką składającą hołd życiu na wsi, ale i pięknu oraz tajemnicy tkwiących w przyrodzie. Toteż starałem się kupić każdą nową książkę jego autorstwa, by z przyjemnością zagłębić się w ten świat odchodzący szybko w zapomnienie.

Po studiach biologicznych i filozoficznych w Uniwersytecie Jagiellońskim w roku 1975 podjąłem pracę jako asystent w Zakładzie Filozofii AGH na etacie asystenta, który zwolnił Adam Zagajewski, emigrując do Paryża i tam spotkałem pisarza – Bogusława S. Kundę (1943-1991), który akurat pracował nad monografią poświęconą prozie Juliana, a więc wieczorami słuchałem kolejnych rozdziałów czytanych mi przez Bogusia, nad którymi gorąco dyskutowaliśmy, by jakoś wyjaśnić wiele wątków obecnych w jego pisarstwie, bo ówczesne schematy socjalistycznej krytyki literackiej nie były w stanie oddać głębi znaczenia jego pomysłów oraz dokonań literackich, a mechanicznie były one wpisywane w schemat „walki klasowej”, choć nam wydawało się, że mają one głębsze znaczenie antropologiczne, ukazujące m.in. filozoficzno-ekologiczny wymiar kulturowego życia człowieka na planecie, momentami eksponujące wątpliwości pod adresem tzw. społecznej ideologizacji industrialnego modelu życia, który rodził wiele negatywnych następstw, a które z powodzeniem udawało się Julianowi ukazywać. Po ukazaniu się tej książki pt. Julian Kawalec (chyba w roku 1984) postanowiłem ją zrecenzować, a tekst ukazał się w ówczesnym piśmie literackim Profile, wydawanym w Rzeszowie. Po opublikowaniu tej recenzji Kunda

zakomunikował mi, że Kawalec chce mnie poznać osobiście. Spotkaliśmy się w kawiarni na rogu Rynku Głównego i ul. Wiślniej, gdzie mieściły się wtedy siedziby: Ośrodka Badań Prasoznawczych UJ, Stowarzyszenia Kuźnica, KO ZLP i redakcja Zdania. Na spotkanie przyszedłem z moją 8 letnią córką, której obecność jeszcze bardziej rozradowała pisarza. Nasza rozmowa trwała chyba godzinę i właściwie sprowadzała się do dziękczynnych peanów Juliana pod adresem Bogusia S. Kundy i moim, ale i mojej córki, która zdaje się niewiele rozumiała z naszych rozmów. W pewnym momencie pojawiła się nagle starsza pani, która stanowczym głosem powiedziała: Julianie, już czas, idziemy do domu! Na odchodnym Boguś szepnął mi do ucha – to żona Juliana – Irena.

Nasza dalsza znajomość szybko się rozwijała, bo prawie co tydzień spotykaliśmy się w siedzibie Stowarzyszenia Krakowskiego Klubu Artystyczno-Literackiego, kierowanego przez Staszka Franczaka, gdzie w małym pokoiku funkcjonowały chyba dwa Wydawnictwa. Siedziba klubu znajdowała się przy Rynku Głównym, nad Klubem Studenckim Jaszczury, w którym codziennie można było spotkać wielu autorów, wydawców, redaktorów. Kawalec był stałym bywalcem tych spotkań i zawsze przynosił swoją piersiówkę, czasem dwa piwa, by zainicjować piątkowe „literackie podsumowanie tygodnia”, i zawsze ok. 14.00. pojawiała się jego żona Irena, by zabrać go do domu. Julianowi czasami udawało się ją przekonać, by mógł wraz z nią zostać jeszcze godzinę, ale wtedy odjeżdżali do domu taksówką, a mina żony była naburmuszona! Na jednym z takich spotkań Staszek zaproponował mi w imieniu Juliana, bym napisał posłowie do przygotowywanej do druku jego książki pt. *Harfa Gorców* (1999). Po chwili wahania zgodziłem się, a za kilka lat znów sam Julian poprosił mnie o napisania tym razem posłowie do książki o charakterze prozatorskim – *Żeby cię pochłonęło życie*, co zrobiłem z wielkimi obawami, ale i dumą, że właśnie sam autor mnie o to poprosił. Po ukazaniu się książki drukiem, Julian mnie mocno wyściskał i powiedział, że jestem jego „prawdziwym synem”. Nie wiedziałem do końca, co to miało oznaczać, a nawet byłem skłonny przypisać tę jego nadmierną wylewność większej ilości alkoholu, którą wydawnictwo serwowało w związku z ukazaniem się tej książki. W następnym dniu spotkałem na uczelni jego córkę Ewę i powtórzyłem jej słowa ojca, a ona z uśmiechem od ucha do ucha, podobnym do ojca, powiedziała mi: Witaj w rodzinie bracie!!!!

\*\*\*

Warto w tym miejscu przypomnieć dorobek autora *Tańczącego jastrzębia* za ostatnie ćwierćwiecze, na który składały się dwa tomiki wierszy – *Kochane smutki* (Kraków 1992) oraz *Dom* (Kraków 1996), ale i trzy książki prozatorskie: *Harfa Gorców* (Kraków 1999), *Żeby cię pochłonęło życie* (Kraków 2004) i *Na Czerwonym Szlaku* (Kraków

2009). Były one złożone z serii opowiadań napisanych na kanwie licznych podróży do Rabki i wycieczek po Gorcach, ale i po Krakowie i okolicach. Jak mawiał Julian – nie stać go było na napisanie kolejnej powieści, gdyż dolegliwości podeszłego wieku uniemożliwiały mu systematyczną pracę za biurkiem, wykonywaną tradycyjną metodą posługiwania się piórem, choć – jak często powtarzał – tematów nie brakuje. W pewnym sensie krótsze formy literackie, tj. poezja i opowiadania stanowiły w tym czasie plon jego pracy pisarskiej. Po śmierci żony Ireny powstało jeszcze kilka utworów z tęsknoty do niej po jej utracie, ale i braku jej obecności, bo przecież stwarzała mu warunki do pisania i dyscyplinowała jego życie, będąc powierniczką wszystkich jego codziennych problemów. W dalszej części naszego wspomnienia przytoczymy teksty poświęcone jego twórczości poetyckiej, ale i zawartość posłowi do kolejnych trzech jego powieści.

„Wiersze Kawalca – pisałem w roku 1992 – znanego prozaika, debiutującego jako poeta – choć na pierwszy rzut oka trącają jakby anachronizmem wersyfikacyjnym, w bezpośrednim odbiorze ukazują ocean i wulkan emocji artystycznych, wynikających z intensywności przeżywania świata przez pisarza. Szczególnie silnie ujawniają się w nich wpływy obrazów z dzieciństwa oraz wspomnień związanych z emancypacją jego pokolenia, które zostało skazane na porzucenie swego Edenu. Pozostał on jednak w sercu autora i tam żyje, wzbogacony o dodatkowy wymiar idealności, powstały z chęci ocalenia go od zapomnienia. Przy tej okazji poeta pokazuje wiele mądrości dotyczących życia i losu człowieka. Uczy się godzić z jego wyrokami, podziwiać życie i cieszyć się pełnią tego, co przynosi los. Uwrażliwia na wartość wszystkiego, nawet tego przysłowiowego, małego robaczka, który – podobnie jak człowiek – kołysze się na promieniu słońca”.<sup>3</sup> Z kolei tomik *Dom to właściwie fundamentalna analiza tego słowa, ciągle jak echo powracająca do jego uszu przez całe swe bogate życie, rodząca wspomnienia, ale i tęsknoty za nim, jak czymś kluczowym i zasadniczym w jego życiu, bez czego traci ono sens*<sup>4</sup>. W wierszu bez tytułu pisał: „Dom, dom, dom.../gdy się to słowo wolno i z naciskiem/wypowiada, to brzmi ono jak uderzenie/w bęben .... jak przygłuszone/tony dzwonu./ Takie dźwięki oznaczają wezwanie,/głoszą, że coś ważnego się dzieje...”. Ten dom rodzinny pisarza „przeżył 200 lat”, a w nim wychowały się trzy pokolenia jego rodziny. Kawalcowi było żal swojego starego domu, w którym już nikt nie mieszkał i porównuje go do tonącego okrętu, kiedy ktoś go odwiedzający zaświeci w nim światło, to wygląda to tak „(...)jakby daleki sygnał/tonącego okrętu, sygnał – /przypomnienie – tu stał kiedyś/ubogi, ale ciepły, przytulny dom, w którym lubiła mieszkać dobroć,/pracowitość i uczciwość.” Przy kolejnych odwiedzinach zauważał, jak trawa wokół domu staje się silniejsza, a źdźbła coraz wyższe przedzierają się do tego już pustego domu. Pogodzony

→

z tym losem pisał: „(...) i przyjdzie taki rok, gdy/próg już się nie obroni. I jeśli ten dom/jeszcze będzie dalej stał na cześć/pamięci to ta trawa, która urośnie,/na zbutwiałym progu sprzymierzy/się z ziemią, która jest pod podłogą/sieni i ta podłoga ustąpi i w sieni/wyrośnie trawa”. Mówiąc bardziej dosadnie, ta trawa wyrośnie również w kuchni i izbie, zaś łąka wokół domu i ten dom zagospodaruje w małą łączkę, na której pewnie urośnie jeszcze kilka kwiatów – jak przypuszczał poeta. Tak się jednak nie stało, a na pogrzebie pisarza sołtys z Wrzawa oświadczył, że dom musi ustąpić miejsca nowym inwestycjom w ramach kapitalistycznego porządku, podobnie jak wcześniej wycięto już stare drzewa posadzone przez dziadka i ojca pisarza.<sup>5</sup>

Przytoczymy teraz posłowie zamieszczone w *Harfie Gorców*, w którym staram się oddać ducha literackiego tej powieści:

„Życie ludzi najczęściej kojarzy się z pojęciem drogi. Zarówno dyskurs literacki jak i refleksja filozoficzna poświęcone sensowi istnienia człowieka często eksploatują symbol drogi i związanej z nią wędrówki, żeby przypomnieć tylko pojęcie homo viator, którym posługiwał się wybitny francuski filozof egzystencjalista Gabriel Marcel. *Droga* tak pomyślana ma dwie warstwy znaczeniowe: faktyczną o wymiarze fizycznym, której miarą jest upływanie czasu oraz myślową, którą wiąże się z refleksją nad przebiegiem życia.

Tak dzieje się w powieści „Harfa Gorców” Juliana Kawalca – pisanej na Czerwonym Szlaku, wiodącym na Turbacz, którym podążał pisarz-narrator, spotykający w czasie swej wędrówki postaci rzeczywiste z nim współwędrujące oraz te, które wydobywają się z jego pamięci i także podążają z autorem po szlaku. Innymi istotnymi współwędrowcami tej wielkiej „pielgrzymki istnienia” są wszelkie istoty żywe, zarówno te roślinne jak i zwierzęce, od zarania ludzkiego życia towarzyszące jego kosmicznej odysei.

Tłem wszystkich wydarzeń, o których pisze autor są Gorce i wystające ponad nie Tatry, które jakby symbolizują ów kamień milowy, który od dawien dawna ma dla ludzi Podhala szczególne znaczenie, podobne do tego, które miał Olimp dla życia duchowego antycznych Greków. W Tatrach jakby Niebo łączyło się z Ziemią, a więc to, co boskie z tym, co ludzkie. Daje to pisarzowi uzasadnienie wręcz metafizyczne, by obydwie te światy w krajobrazie Podhala w szczególnych momentach łączyć w jeden, gdzie zarówno umarli jak i żywi bratają się w jeden wielki korowód, który widzi i opisuje zarówno w bezpośrednim spostrzeżeniu, jak tylko w widzeniu danemu mu oczami własnej duszy.

Kogóż więc spotyka Kawalec w tej wielkiej wędrówce po Czerwonym Szlaku na Turbacz? Są to m.in.: babka Ewa i dziad Maciej, obrazy ojca i matki pisarza, staro owczarza, zmarłego sąsiada, Wicka-kuternogę, młodą zakonnice, Anielkę-grzybiarkę, młodych studentów, dziewczynę na wózku inwalidzkim ze swym ukochanym, cienie

partyzantów, rozmownego rudzika, hrabiego Dzielnickiego, biznesmena z telefonem komórkowym, cudzoziemców, małomówne drzewa, gazdę-profesora, chłopa-konia, rozmowną łąkę i samego siebie z lat dzieciństwa. Prowadzi z nimi wszystkimi i z samym sobą – bo wędrówka daje czas na refleksję – rozmowy na temat problemów życia codziennego oraz kwestii uniwersalnych. Dyskutując na szlaku ze spotkanymi, podejmuje pisarz takie problemy jak kwestia miłości, dobroci, biedy, ubóstwa, szaleństwa, bogactwa, szczęścia, samotności, śmierci, bo życie to przecież nic innego jak gra chytryści i sprytu, co dobrze obrazuje „dzik-przewodnik” i „chłop-dziad”, broniący przed nim własnych płonów.

Przy okazji, kiedy Kawalec toczy dialog z własną samotnością na szlaku, odkrywa, że nie tylko szuka miejsca na własny, wieczny spoczynek, ale odbywa podróż do krainy chłopskiego rodu, którego udziałem są jego osobiste korzenie, które tkwią także gdzieś w dorzeczu Czarnego Dunajca, gdzie urodził się jego dziad Maciej – nauczyciel wnuka szacunku i miłości do przyrody oraz prawdy obowiązku względem Ziemi. Ów chłopski rodowód pisarza, poczucie stosowności i obowiązku wobec Ziemi oraz tradycji, pozwalają pisarzowi prowadzić partnerski dialog z „punktu widzenia” łąki, polany – zielonego oka lasu, świerków – ogrodników piorunów, chroniących las przed ogniem, o harmonii i równowadze w naturze. W konkluzji tych dialogów, które unifikują świat w jedność, w kolorze czerwonym i zielonym, pomnażają radość współżycia z ludźmi i innymi istotami żywymi, jasną staje się diagnoza, że Bóg obecny jest właściwie w przyrodzie. Zaś miasto – to twór chorej zarozumiałości człowieka, choć naśladuje swym nieudanym przebraniem samego Pana Boga. Jego pogoń za techniką eksploatacji i wygodami – to nic innego – sugeruje pisarz – jak nowe robactwo naszego świata. Las przecież – twierdzi Kawalec – to istnienie fizyczne, ale i bycie w myślach i słowach: to przypomnienie, że ludzie Podhala od wieków harmonijnie współżyli z przyrodą zarówno na chwałę jak i obrazę bożą.

Życie jest przecież wiązką miłości i nienawiści, szczęścia i cierpienia, dobra i zła. Bóg jest – twierdzi pisarz wręcz heretycko – zbyt dobry, gdyż tak samo kocha ludzi dobrych jak i łotrów i dlatego jego wpływ na poprawę moralnego losu świata jest raczej niemożliwy. Tak wygląda rachuba doświadczenia życiowego pisarza, który chce zmieścić osiemdziesiąt lat swego życia na łamach niniejszej książki. Czerwony Szlak na Turbacz to przecież – twierdzi pisarz – „płacz na przemian ze śmiechem”. Stając po stronie radości, dobra, sprawiedliwości, proponuje, by założyć Super Tajny Zakon Moralności – wersję współczesnego Janosika, co to bogatym zabiera a biednym daje – tak to sobie marzy Kawalec.

Wrażliwy muzycznie, słyszy pisarz pod powierzchnią światów, które wydobywa piórem z otoczenia i pamięci,

nieustającą symfonię natury, uchwytną najczęściej w porywach wiatru halnego, grającego od Tatr na Podhale, poruszającego struny „Harfy Gorców”, które odkrywa Kawalec w lesie bukowym, gdzie rosną zarówno te prastare buki-struny jak i te młode buczyny-strunki, na których wygrywa on najpiękniejszą symfonię świata – uverturę do sensu istnienia człowieka na Ziemi. Polecając gorąco tę powieść Kawalca Czytelnikowi, gwarantując obcowanie z przepiękną polszczyzną, głęboko zakorzenioną w chłopskim rodowodzie i podmiotowej miłości do przyrody, chcę się podzielić z Czytelnikiem moją osobistą radością z faktu, że właśnie mnie, który wychowałem się na lekturze dzieł tego włodarza pióra, wydawnictwo poprosiło o napisanie posłowania<sup>6</sup>.

Następnie przytoczymy posłowie do zbioru wierszy i opowiadań zamieszczonych w książce pt. *Żeby Cię pochłonęło życie*, stanowiącej kontynuację naszych rozważań o literaturze ostatniego okresu Kawalca<sup>7</sup>:

„Istnienie człowieka najczęściej jest rozumiane jako pole bitwy i to takiej, której los jest z góry przesądzony. Składają się na nie zarówno zwycięstwa i porażki, wielkie sukcesy oraz wielkie klęski. Ten, kto zmierza do jego kresu, ma pełne prawo zdać sprawę z własnego doświadczenia i obecności w tej przemijającej nieustannie i bezpowrotnie rzece świata, do którego ciągle wstępujemy i który kiedyś opuścimy na zawsze. I tak też jest w przypadku książki Juliana Kawalca, o której możemy śmiało powiedzieć, że jest ona żywym, choć bardzo osobistym, testamentem autora. Składają się na nią zarówno utwory poetyckie jak i prozatorskie ułożone w pewną emocjonalną całość, w której pisarz próbuje zmierzyć się z podstawą bytową własnego świata, zbudowanego zarówno swą twórczością literacką jak i życiem osobistym. I chyba nie pomylimy się, kiedy powiemy, że to właśnie sam pisarz jest ostatnim podmiotem wszystkich swych utworów, stanowiących jego szczery autoportret, który chce podarować czytelnikowi na wieczną pamiątkę.

W wierszu pt. „Pole bitwy” artysta obserwuje siebie w lustrze i ze zdziwieniem jak i przerażeniem uzmysławia sobie, że na jego twarzy „plącze się śmierć”, a za chwilę po niej „cwałuje życie”. W ten sposób toczy się na niej ta bitwa na „śmierć i życie”, o której się wcześniej jakoś nie chciało pamiętać. Sytuacja ta, którą wszyscy doświadczamy codziennie, umyka najczęściej naszej uwadze, a jeśli nawet..., to spychamy ją poza naszą świadomość. Warto więc zacytować fragment tego wiersza Kawalca, kiedy ów uniwersalny moment z naszej codzienności postrzega u siebie i tak pisze o nim: „(...) I pomyślałem/Jakże mylą się ludzie/Gdy mówią – on ma/Miłą, pogodną twarz/Nie widzą, że ja chodzę/Z wojną na twarzy”. Łatwo zauważyć, że inne utwory w tej książce – to przecież nic innego jak praca wnikliwego reportażysty, który z tą wojną na twarzy obserwuje wiele ludzkich bitew, tych krwawych i bezkrwawych, wstrząsających naszym wspólnym światem, raz przyjmując formę zimną i

lodowatą, innym razem gorącą i wręcz parzącą w dłonie i stopy. Tak w kolejnych jego utworach gotuje się ten świat, przy którym – jak w rodzinnej kuchni – jednym jest ciepło i przyjemnie, zaś inni marzną, głodują, a strach ciągle zagląda im w oczy. Pisarza jednak ciągle napawa przerażeniem, szczególnie ów rozdział pomiędzy coraz bardziej widocznymi granicami, które zimnym i milczącym murem oddzielają od siebie królestwo bogactwa od marginalizowanego świata biedy. Pisarz widzi ją już nie tylko na twarzach, ale również i na rękach, dzielących i przeciwstawiających sobie ludzi w tej niewypowiedzianej sobie wojnie „na śmierć i życie”. Jej rezultat przypomina ową, przepełnioną powagą procesję dzieci „tego samego Boga”, które nie tylko adorują jego nieomyślność i szczodropliwość, ale i w jego imieniu, podnoszą rękę, zasłaniając się imieniem prawa i sprawiedliwości, na ubogiego i głodnego bliźniego. Traktują o tym bardzo poruszające emocje i wyobraźnię opowiadania, np.: „Łapać złodzieja”, „Procesja”.

Kawalec zauważa również, że upływ czasu zmusza człowieka do poszukiwania ciągle swojego „nowego nazwiska”. Istniejące, ciągle zużywamy, a czas z żelazną konsekwencją demoluje podstawę naszego bytu, a więc nasza świadomość domaga się, by od nowa nadawać słowem nową miarę rzeczom. Słowa, którymi się posługujemy, tracą z latami sensu i domagają się nowych znaczeń. Samo życie skazuje człowieka na tworzenie nowych metafor i poetyzowanie, by strach i troska nie odebrały mu smaku i choćby chwilowego sensu. Słowa oddają nie tylko absurdalny sens naszego istnienia, ale przecież mogą krzepić i dawać nadzieję. Rozmowa, nawet z nieobecny, zawsze daje poczucie wspólnoty, nawet iluzorycznej, bez której istnienie człowieka staje się nie do zniesienia. Poeta przestrzega jednak przed nieodpowiednią żonglerką słowem, bo wtedy ludzkie emocje i nadzieje wyostrzają pragnienia, kosztem cudzych łez, zaś litość jak tania jałmużna szaleje „do białego dnia”. W rezultacie samo życie przeradza się w „szkołę nienawiści” („Żeby Cię pochłonęło życie”), która nie tylko opanowuje świat, rzucając ludziom pod nogi „rosnące kłody” i kładąc się cieniem makijażu na ich twarzach. Nawet doskonałe w swej urodzie kwiaty urągają sobie wzajemnie, bo nienawiść uzyskuje już swoją doskonałość estetyczną. Ukazuje się wtedy nawet w aurze „boskiego blasku” jako dusza czasu i w praktyce wszystko obraca w nicość. Kawalec sądzi, że poeta musi poczuć tę powinność artysty i siłę wiersza rozebrać z pięknych szat, dając jej „zgrzebne odzienie”. Musi ona wypowiedzieć i tę prawdę: „(...) że do uratowania godności/Pozostał tylko przeraźliwy krzyk rozpacz/ochota spalenia się/ze wstydu”. Sytuacja ta odsyła pisarza do fenomenu śmierci: ona pojawia się jako świadomość końca naszego świata, a nie umierającego człowieka, który w nim żył i który go współtworzył. Bo przecież kiedy umieramy to i

umiera nasz świat, ale przecież idzie o to, by przeżyć ten nasz świat, gdy nas już w nim fizycznie nie będzie.

Utwory pisarza w dużej mierze inspirowane są odejściem jego ukochanej żony Ireny, doświadczeniem jej braku w bezpośredniej bliskości, która jednak jakby wspomaga jego wysiłek pisarski z za świata. Ogląda przez jego oczy, słyszy przez jego uszy to, co się w nim dzieje. Rozmowa z nią pozwala uzyskiwać pisarzowi wsparcie oraz akceptację dla oceny jego wartości, co umacnia go w przekonaniu, że już jakoś są razem w wieczności, choć nadal żyje z nią „w jej imieniu”. W wierszu pt. „Ona nie umarła” czytamy: „(...) ta śmierć to pozór/To tylko las przestał mówić/I zdrętwiała witka/To nie ona umarła/To świat nie żyje”.

Kiedy jednak pisarz spogląda na świat tylko we własnym imieniu, wtedy widzi również to, czego już nie ma; co umarło, a jedynie żyje we wspomnieniach oraz coraz bardziej zawodnej pamięci. W wierszu pt. „Dom” pisze: „Przychodzi ta chwila, w której/ wszystkie sprawy, wszystkie trudy/i znoje, a także wszystkie dobroci/i cudowności, to wszystko co wydarzyło/się, wszystkie słowa i wszelkie milczenie/schodzą się przy starym progu mego/wiejskiego domu”. Dom ten ucieka pisarzowi, ale nie odchodzi, a więc bierze go pod rękę, spaceruje z nim, lecz dom wyrwa się do ucieczki, ale kiedy go dobiega, on znów staje w tym samym miejscu, jakby się przecież nic nie wydarzyło. Przywodzi on na myśl pamięć o dziadkach, rodzicach i wszystkich tych dobrych ludziach oraz chwilach z dzieciństwa i młodości. Konstatacja Kawalca staje się prosta, a mianowicie życie to szlak miłości, prowadzący człowieka przez dżunglę świata. Prosi on jeszcze o tę miłość, a nawet krzyczy i skamle o nią, bo bez niej podążanie w jakąkolwiek przyszłość staje się przecież niemożliwe. Żegna się nie tylko z „ciężkimi czasami”, wspaniałymi kobietami, psem i własną laską, ale z przekorą i wigorem różę oddaje właśnie żonie. I wreszcie zaprasza nas do lektury sumy własnego życia, pod tytułem „Te dni moje”, gdzie czytamy: „(...) Te dni moje, dzieci moje/Chłopcy moi, jednodzienni/Od brzegu do brzegu ziemi/Ledwie młodzi a już starzy/Bezlitośni i wyrodni(...). Chłopcy moi rozczochrani/Ten zabity i przerwany/Cichym grobem posypany/Z ciemną nocą w czas południa/Miał być z maja a był z grudnia(...)”. Z ogromnym więc ciepłem odnosi się do własnego życia, ale nie może pogodzić się z tym, że ono go opuszcza, choć było jego najukochańszym dzieckiem, często lekkomyślnym i niekoniecznie posłusznym, płodzonym ze zdradliwym czasem. Pomimo to, pisarz ma świadomość, że wykreował świat, który żyje własnym już życiem i który będzie żył dalej po jego śmierci. Jednak ciągle martwi się, by nie były w nim hegemonomi: bieda, wojna, głód, pogarda i nienawiść. Pewności w tym przekonaniu o samoistności wykreowanego piórem świata przydaje pisarzowi los bohaterów jego książek, w których umieścił on ich we wcześniejszych powieściach i opowiadaniach, np.

„Tańczący jastrząb”, „Szukam domu”, „Przepłyniesz rzeką”, „Oset”, „Ukraść brata” czy zamieszczonym w tym tomie opowiadaniu – „Gitara z rajskiej jabłoni”. Oni jakoś żyją, często nawet nie mając świadomości, że żywcem zostali stworzeni przez pisarza i on jest ich faktycznym, duchowym ojcem. Jego literatura towarzyszyła im prawie przez sześćdziesiąt lat, śledząc ich losy, a następnie ich dzieci i wnuków.

Tak jak we wszystkich swoich wcześniejszych książkach, najbardziej wyrazistym bohaterem – tłem jego narracji pisarskiej jest przyroda, zarówno ta dzika, ale i ta sensownie uczłowieczona ludzką ręką. Pisarz, który tkwi korzeniami własnej osobowości w swym chłopskim rodowodzie, rozumie i wysoko ceni wartość chleba, wartość pracy – wysiłku człowieka pielęgnującego ziemię, matkę-żywicielkę, na łonie której współżyje w jednej wielkiej rodzinie istot żywych z roślinami i zwierzętami w sprawczej harmonii. Przyroda dla pisarza jest czymś na kształt świątyni, gdzie prowadzi on rozmowy z Bogiem i nie potrzebuje dla metafizycznej głębi tego dialogu żadnego pośrednictwa, bo podziw dla jego dzieła jest przecież najlepszą formą jego kultu. Jest mu wdzięczny za wrażliwość i talent, który pozwala pisarzowi tak wspaniale widzieć duszę i ducha we wszystkim co żywe, a więc w pełni piękne i wzniosłe, cudowne i do reszty boskie.

Kawalec jest pisarzem kompletnym i uniwersalnym. Pisze zarówno prozą jak i wierszem, ale najczęściej trudno rozróżnić oba te gatunki literackie w jego dyskursie pisarskim, gdzie kończy się prozaik, a zaczyna poeta. Niewątpliwie żywotność jego umysłu, niespotykana wrażliwość uzasadnia myśl, że jako wybitny mocarz ducha ludzkiego, będzie dla wielu ludzi sprawiedliwych zawsze drogowskazem dla prawości serca.

I wreszcie posłowie do ostatniego zbioru opowiadań krakowskiego pisarza pt. *Na Czerwonym Szlaku*<sup>8</sup>: „Prawie ponad 70 lat Julian Kawalec tropił losy życia ludzkiego podążając pisarskim szlakiem. Ta jego droga twórcza nie tylko metaforycznie, ale również faktycznie łączy się z uwielbianym przez niego Czerwonym Szlakiem, na którym podczas pieszych wędrówek z Rabki na Turbacz powstawała znacząca większość pomysłów i projektów utworów literackich opublikowanych w kolejnych dwóch dekadach jego aktywności pisarskiej. Jednak wokół owych szlaków egzystencjalnej wędrówki przez życie i świat pojawiały się w duszy i na horyzoncie pamięci pisarza nowe przestrzenie i nowi ich bohaterowie, ukazując kolejne strony losów człowieka współczesnego. Kogóż więc spotyka Kawalec w tej wielkiej wędrówce na *Czerwonym Szlaku*? Są to: babka Ewa i Zosia, dziadek Maciej, obrazy ojca i matki, starego owczarza, Wicka-kuternogę, młodą zakonnicę, Anielkę-grzybiarkę, studentów, turystkę na wózku inwalidzkim ze swoim narzeczonym, hrabiego Dzieduszyckiego, biznesmena mówiącego z podnieceniem do telefonu komórkowego,

cudzoziemców, małowówne drzewa, rozmownego rudzika, gazdę-profesora, chłopa-konia, szepcą kolorami traw i kwiatów łąkę, cienie partyzantów z ostatniej wojny i siebie samego z lat dzieciństwa. Z nimi wszystkimi i z samym sobą – a wędrówka daje czas na refleksje i namysł nad życiem – prowadzi pisarz rozmowy na wszystkie możliwe tematy i problemy żywcem wzięte z życia codziennego, dotyczące jednak spraw uniwersalnych. Pozostając tak nieustannym obserwatorem i narratorem zarazem, wokół Czerwonego Szlaku Kawalec kreuje własny i niepowtarzalny świat, wydobyty zarówno z doświadczenia, bezpośredniej wędrówki, ale i z pamięci, w których właściwie zostały odzwierciedlone i ożywione klimaty społeczne prawie całego wieku XX i początku XXI.

Czytając kolejne opowiadania zamieszczone w tej książce odnosi się wrażenie, że w świecie tym spotyka się i prowadzi ze sobą nieustanny dialog kilka pokoleń ludzi. Dzięki nim i ich osobistym historiom życia dzieje tych dwóch wieków zostają jakby jeszcze raz ożywione i ukazane na nowo, bo z punktu widzenia konkretnych bohaterów, dalekiego od tych, które kształtują instytucje medialne i polityczne w sposób wybiórczy i zgodny z panującymi po sobie ideologiami. W opowiadaniach tych widać jasno, że pomimo szybkiego rozwoju cywilizacyjnego przed ludźmi nieustannie pojawiają się te same, uniwersalne i trudne problemy do rozwiązania, choć zmaganie się z nimi, podobnie jak kiedyś i dzisiaj, nadaje sens ich życiu. Dzięki temu właśnie literatura tworzona przez Kawalca jest zawsze aktualna i daje do myślenia nawet wtedy, kiedy trudno się zgodzić z jego osobistymi przekonaniem i punktem widzenia na sprawy oraz ludzi, o których pisze.

Te dwie ostatnie dekady twórczości krakowskiego seniora literatury, przeplatane publikowanymi tomikami wierszy i zbiorami opowiadań, niewątpliwie stanowią próbę rozliczenia się z tym, co stworzył wcześniej, a mianowicie z losami bohaterów jego znanych powieści. Już na początku lat 90. rozpoczął się ten okres jego twórczości, kiedy w czasopiśmie „Lektura” próbował zastanawiać się nad tym, jak zachowaliby się bohaterowie wcześniejszych jego powieści i opowiadań, kiedy przyszedłoby im żyć w nowych realiach społecznych i politycznych, gdy na pierwszy plan życia ludzi wysunął się sukces ekonomiczny, pogoń za pieniądzem i podporządkowanie wszelkich ludzkich spraw osobistej karierze. Wnet okazało się jednak, że proza życia codziennego nie została uwolniona od uniwersalnych antagonizmów wstrząsających ludzkimi losami, a bieda, wojna, kłamstwo i pycha, nawet głód nie znikły, co w tych nowych czasach pogoni za dobrobytem jeszcze bardziej uwypukliło ich dramaturgię. Dobrze ilustrują te sytuacje m.in. takie opowiadania jak: „Łapać złodzieja”, „Letarg”, „Dziwak”, czy „Pazury dolara”. Pisarz ukazuje w nich złożone, często zbrodnicze podłoże ludzkiej psychiki, skłaniającej ludzi w tych nowych

sytuacjach do wszelkiej możliwej niegodziwości. Drażni go również to, co stało się z religią, która również uległa prawom rynku, a kult i wiara miast budować duszę człowieka, nierzadko przeradzają się w manifestację bogactwa i blichtru kościoła, momentami sięjąc nienawiść i zgorznienie.

Tak jak kiedyś i dzisiaj Kawalec tropi losy życia ludzkiego w jego bezpośrednich przejawach i tak jak kiedyś żywi najgłębszy szacunek do ziemi, pracy i chleba. Te trzy rzeczy – w opinii pisarza - w życiu każdego człowieka stają się treściami jego zasady wręcz metafizycznej, określającej granice godziwego jego egzystowania w swym jednostkowym żywocie. Przy okazji zostaje sportretowany i przypomniany obraz przysłowiowej „biedy galicyjskiej”, która na początku XX wieku tak mocno gmatwała losy Polaków, a o której pamięć szybko zanika. Szczególnie wyraźnie widać tę kwestię w opowiadaniu pt. „Co powiedzieć matce?”, kiedy pisarz prowadzi rozmowę z jej pośmiertnym cieniem, opowiadając swój własny los, a przy okazji uwidacznia historyczny konflikt pomiędzy miastem i wsią, którego był osobistym obserwatorem, ale i aktorem. Szczególnie mocno widać ów konflikt, który i dzisiaj pojawia się w duszy Kawalca w opowiadaniu pt. „Rozmowa z łóżkiem” stającym się z wiekiem jego coraz bardziej wierną przyjaciółką, w chwilach namysłu odsyłającą go do krainy dzieciństwa; do świata który ukształtował jego zręby osobowości i owo nastawienie na wartości, którym i dzisiaj jest dożgonnie wierny, choć świat nierzadko odwraca się do nich plecami. W innym opowiadaniu, kiedy wspomina swoje babcię i ich diametralnie różny stosunek do świata, tzn. do wartości pracy na roli, ale i potrzeby kształcenia się ludzi, stara się pokazać, że nauka jest nie tylko fundamentem rozwoju człowieka, ale źródłem jego niezależności i twórczej wolności, przydając i pracy jej ludzką godność.

Nie jest tajemnicą, że pisarstwo Kawalca stanowiło pionierski zwrot ku przyrodzie i budowało niewątpliwie wśród jego Czytelników ową empatię ku naturalnemu środowisku życia człowieka, budząc w nim poczucie odpowiedzialności za jego los, szczególnie za los istot żywych, nie tylko zwierząt, ale i świata roślin – lasów, pól, łąk, a nawet pojedynczych drzew. Pisarz bowiem wskazywał i do dzisiaj to czyni, że przyroda jest depozytariuszem wartości, które przekraczają utilitarne zainteresowania człowieka. Należy ją zatem traktować z szacunkiem, podobnie jak własną matkę. Ciągłe podkreśla ową fundamentalną więź człowieka, który nawet osiedlił się i mieszka w mieście wraz z własną przyrodą. Przejmująco pisze o tym, kiedy pochyla się nad losem starej sosny i kiedy opisuje głęboki związek emocjonalny, wręcz miłosny, między człowiekiem i psem. W opowiadaniu pt. „Dla cierpiącego psa” dobitnie przekonuje jak harmonijna więź, przesycona uczuciem empatii człowieka do natury, buduje sens istnienia ludzi; kiedy zdesperowany bohater opowiadania otacza opieką rannego

psa, wtedy wypowiada owo sakramentalne zdanie: „jestem potrzebny cierpiącemu psu”. Miłość bowiem do wszystkich istot żywych, jak również i do ludzi, jest dla Kawalca rękojmnią życia godziwego, szczęśliwego, a w konsekwencji pięknego. Doświadcza tego w sposób szczególny, kiedy umiera jego małżonka Irena, z którą prowadzi po jej śmierci nieustanny dialog o codziennych problemach, pytając ją o rady, ale i oczekując na życzliwe znaki, choćby jeszcze trochę jej miłości spoza grobu, którą obdarowywała go przez całe ich wspólne życie. Bo kiedy zastanawia się, czy jeszcze pisać, czy nie pisać, wtedy słyszy głos Ireny, która nakazuje mu – pisz!, a on wtedy w pełni pojmuje, że dokąd w człowieku istnieje instynkt pisania, musi pisać, bo to należy do istoty bycia pisarzem i nic go od tego nie zwalnia.

Kawalec zdaje sobie świetnie sprawę z nieuchronności śmierci, ale i jest szczęśliwy, że los dał mu tak długie i bogate w doświadczenia życie. Prowadząc rozmowę z dziadkiem Maciejem, a właściwie z jego bosymi stopami, by pokazać, co robią z ludźmi buty i jak wpływają na ich losy, podpowiada pewną dramatyczną prawdę, że nie tylko odcisnięty jest w nich sposób istnienia ich właścicieli, ale i jego związki z Ziemią, po której go nosiły. A dokąd niosą buty samego Kawalca? Może i dotrze w nich do nieba, ale jego życzeniem jest, by zaniósł go do tego bukowego lasu; tej „Harfy Gorców”, aby tam spocząć na wieczność i w ten właśnie sposób zamierza oszukać śmierć, by pierwiej „pochłonęło go życie”. Bo starość i wymuszana przez nią samotność są na tyle dokuczliwe, choć należą do porządku istnienia, że należy myśleć i oswajać się z nimi, szczególnie ze śmiercią. Tej ostatniej pisarz się nie boi, a jedynie chce, by jego życie rozpląnęło się w innych jego formach, u stóp Turbacza – króla panującego nad Beskidem Żywieckim. Można nawet przypuszczać, że to marzenie autora wyrosło z obcowania z górami i lasami wokół Turbacza i tak go przywiązało do siebie, że wędrówki po Czerwonym Szlaku stały się początkiem jego drogi do wieczności, którą sobie wymarzył i na którą już wstąpił. Sam zaś Turbacz – postrzegany jako „Pan gór” – jawi się autorowi również „Panem poezji”, szczególnie jego osobistej, bo inspirując go do tego, by mógł zapanować nad słowem, dzięki któremu doświadcza i zbliża się do tego, co w pełni piękne, dobre i godne życia człowieka. Takie doświadczenie literackie z Turbaczem w tle pomogło mu przecież wglądać w te uniwersalne przestrzenie i wymiary wieczności, które doskonale podgląda i opisuje w swych utworach składających się na tą książkę. Przedstawione tam światy ludzkie, nad którymi króluje „Pan Turbacz” oswajają go również z myślą, że przecież śmierć człowieka jako naturalny kres życia jest czymś znikomym w stosunku do świata samego, a właściwie warto mu być wdzięcznym, że przypadkowemu istnieniu człowieka pozwala pojawić się w nim i uczestniczyć czynnie w tym wielkim misterium stworzenia.

Chłopski i głęboko polski rodowód pisarza, poczucie stosowności i obowiązku względem Ziemi oraz rodzimej tradycji, pozwalają autorowi wchodzić w partnerskie dialogi z „punktu widzenia” łąk, polan – zielonych oczu lasu, świerków – ogrodników piorunów, chroniących las przed ogniem padającym z nieba, o losach ludzi oraz harmonii i równowadze w naturze. Kawalec widzi bowiem świat w jedności wielości, w kolorze czerwonym i zielonym, pomnażający radość współżycia ludzi z innymi istotami żywymi. Jasna staje się w jego literackim świecie diagnoza, że Bóg obecny jest w przyrodzie. Miasto natomiast – to chory wytwór ludzkiej zarozumiałości, choć naśladuje swym nieudanym przebraniem samego Pana Boga. Człowiek w pogoni za wygodą, bogactwem, za techniką bezwzględnej eksploatacji - to nic innego – sądzi pisarz – jak nowe siedlisko rozbestwionego robactwa w naszym świecie współczesnym. Las przecież, a nad nim dumny Turbacz – twierdzi Kawalec – przypomina, że ludzie Podhala od wieków w harmonii współżyli z przyrodą zarówno na chwałę jak i obrazę bożą, a sama przyroda odsiewała przysłowiove „ziarno od plewy”. Kończąc ten rozdział-zakończenie czujemy się zwolnieni z odpowiedzi na ile tożsamość poety, jej ewolucja, kształtują światy przedstawiane przez każdego pisarza, bo wydaje się, że przytoczone wcześniej przykłady, ale i przypadek Juliana Kawalca, same mówią za siebie.

#### Przypisy:

1. Tekst ten stanowi ostatni rozdział- zakończenie mojej książki pt. *Tożsamości Światów Poetów*, która ukazała się w roku 2014 w Wydawnictwie Aureus. Zawarte w nim omówienia prozy i poezji Juliana Kawalca dotyczą przede wszystkim Jego twórczości po roku 1989, czyli tego ostatniego ćwierćwiecza jego dokonania literackich.
2. O. Cybienko, *Twórczość Juliana Kawalca w Rosji*, „Polonistyka” 2012, s. 59-75.
3. Por. J. Kawalec, *Kochane smutki*, Wydawnictwo Konfraterni Poetów, Kraków 1992.
4. Por. J. Kawalec, *Dom*, Wydawnictwo Konfraterni Poetów, Kraków 1996.
5. J. Kawalec, *Harfa Gorców*, Wydawca: Stowarzyszenie Twórcze. Krakowski Klub Artystyczno-Literacki, Kraków 1999, s. 173-175.
6. Podobnie postrzega twórczość J. Kawalca Wojciech Kajtoch - por. idem, *Gorce czyli świat*, „Koniec Wieku. Pismo Filozoficzno-Artystyczne” 2000, nr 14/15, s. 116-119.
7. J. Kawalec, *Żeby cię pochłonęło życie*, Wydawca: Stowarzyszenie Twórcze Artystyczno-Literackie, Kraków 2004, s. 179-183.
8. J. Kawalec, *Na Czerwonym Szlaku*. Wydawca: Stowarzyszenie Twórcze Literacko-Artystyczne, Kraków 2009, s. 174-178.

BARBARA KORTA-WYRZYCKA



## BEZDOMNI KOCHANKOWIE

Nadopiekuńcza córka terkotała jak najęta. Nie rozumiała, że siedemdziesiątka to nie wyrok. Julian nie czuł się staro, był w miarę sprawny. Po operacji oka musiał co prawda zrezygnować z prowadzenia samochodu, ale było to jedyne istotne ograniczenie.

Sterta wiktuałów wyjętych z siatki piętrzyła się na kuchennym stole czekając na upchnięcie w lodówce i szafkach, a córka już rzuciła się wyciągać odkurzacz. Irytowało go jej rozbieganie. Sam zabrał się za segregowanie przyniesionych zapasów, które z powodzeniem zaspokoilyby potrzeby plutonu.

– No, to wszystko już postanowione. Jedziesz z nami do Zakopanego – nagle dotarły do Juliana zdecydowane wypowiedziane słowa. – Antałówka to świetne miejsce na spacer, pojedziemy do Kuźnic, na Kasprowy, zresztą gdzie będziesz chciał. Od dwóch lat nie wyjeżdżałeś. Mama by tego chciała!

– Daj spokój. Zaczęły się wakacje, wszędzie dzieci, pełno ludzi. Zresztą to wy musicie odpocząć. Sami. Dość się do mnie w tym roku nachodziłaś – Julian starał się łagodnie storpedować pomysł wspólnego wyjazdu.

– Ale to nie tak. Wiesz, że Witold jest świetnym kierowcą i ma wielką wiedzę o górach, zresztą już się przygotował – nie poddawała się córka.

Starszy pan z nagłą spurpurowiał.

– Dość! – przerwał jej brutalnie. – Nie wracajmy do tego. Na samą myśl o wysłuchiowaniu komentarzy zięcia, mającego się za mistrza kierowcy, a potem pouczeń o miejscach, które znał od ponad pół wieku, niebezpiecznie podniósł mu się poziom irytacji. Po chwili dodał łagodniej:

– Poza tym doszedłem już do siebie. Nie musisz tak często przychodzić, ani sprzątać. Przyjdiesz raz w tygodniu, siądziemy, porozmawiamy. Pomieszkać trochę z rodziną. Na dzisiaj też już starczy – ostatecznie spacyfikował córkę.

Julian, jak co dzień, parzył swoją popołudniową herbatę. Lubił mocną, aromatyczną. Sąsiadka wyjechała do córki do Londynu. Obiecał być czujny i obserwować, czy ktoś nie kręci się koło jej drzwi. Nagle wydało mu się, że słyszy jakiś hałas na klatce schodowej. Skierował się żwawo ku drzwiom. Spojrzał przez wizjer. Zamazane pasy. No, tak. Nie zdjął przecież okularów. Spojrzał jeszcze raz. Nikogo przy drzwiach sąsiadki nie zauważył. Za to poniżej na schodach... Aż mu dech zaparło. Młoda para wyraźnie wybrała to miejsce, by okazać sobie swoje intymne uczucia. Dziewczyna smukłą ręką przytrzymywała się poręcz, całując pochylającego się nad nią młodego mężczyznę. Pocałunki stawały



się coraz namiętniejsze. Nagle chłopiec odchylił się i Julian dostrzegł zarys kształtnej, pełnej piersi. Młodzieniec okrywał pocałunkami jej wspaniale młodzieńczo wklęsły brzuch i przesuwiał się niżej i niżej. Julian poczuł, że unoszą się drobne włoski na jego przedramionach. Wyraźnie poczuł podniecenie. Nie dalej jak wczoraj wyczytał w medycznej broszurce, że po siedemdziesiątym roku życia poziom hormonów spada do około trzydziestu procent.

– „Kurczę się, a tu taka niespodzianka” – pomyślał.

Młodzi splekli się w uścisku przybierając dość nietypową ukośną pozycję. Dziewczyna wyrzuciła wyprostowane ręce za głowę i złapała dłońmi pionowe balaski. Ich ciała zaczęły rytmicznie falować.

Nie widział szczegółów, raczej zarysy i światłocienie.

– Cholerne, szwankujące oko – zamruczał i pożałował, że wizjer nie ma podwójnego okularu. Ekscytujące było to, że scena rozgrywała się tuż-tuż, na wyciągnięcie ręki.

Natarczywy, niemilknący dźwięk telefonu odciągnął go od wizjera. Po rozmowie wrócił do drzwi. Niestety, schody były puste.

Przez kolejne dni sporo czasu spędzał przy wizjerze. Nawet przed sobą nie udawał, że chodzi o pilnowanie mieszkania sąsiadki. Odkrył pewną prawidłowość. Para pojawiała się na schodach koło siedemnastej. Trochę się dziwił: „Dłaczego akurat tutaj. No, ale to w sumie spokojne miejsce. Ostatnie piętro prywatnej kamienicy bez windy i ze starszymi lokatorami. Rzadko ktoś się tu zapędzał”.

Młodzi kochankowie byli czuli i delikatni, ale przede wszystkim niestrudzeni.

Juliana wciągnęło sekundowanie romansowi na klatce schodowej. Tak układał swój dzień, żeby móc spokojnie dźżurować przy drzwiach przed siedemnastą.

Czuł, jak z każdym dniem rośnie jego radość życia. Zaczął dbać o siebie, a nawet częściej wychodzić z domu. Zdobył się nawet na męską rozmowę z zięciem i zdecydowanie poparł jego projekt wyjazdu *last minute* z rodziną nad ciepłe morze. Co więcej, obiecał zajrzeć parę razy do mieszkania pod ich nieobecność.

Wróciło przekonanie, że sam decyduje o swoich sprawach.

Kochankowie pojawiali się regularnie. Rezygnowali ze schadzek tylko w pochmurne i deszczowe dni.

Jedna myśl nie dawała spokoju Julianowi. Bardzo chciał choć raz wyraźnie z bliska przyjrzeć się parze.

Wreszcie zdecydował się zrealizować swój zamiar. Już po szesnastej odsunął zasuwę przy drzwiach, żeby potem nie robić hałasu. Czekał. Przyszli. Przycupnęli trochę niżej niż zwykle na schodach. Najciszej jak potrafił otworzył drzwi. Na podeście były dwa okna zajmujące całą szerokość klatki. Światło dolnego zastawiały gęsto ustawione donice z dracunami, palmami i innymi roślinami sąsiadki. Z kolei przez górne, znajdujące się dobrych sześć metrów wyżej, pod sufitem, padały promienie słońca, które załamywały się pod różnymi kątami na błyszczących kafkach ścian dając jaskrawe odbicia.

Trochę oślepiło go jaskrawe światło padające z różnych kierunków. Zrobił z dłoni daszek osłaniając oczy. Schody były puste. Rozczarowany zamknął drzwi. Coś mu nie pasowało, więc wrócił do wizjera. Byli. Uchylił ponownie drzwi i zmrużywszy oczy popatrzył w stronę dolnego podestu. Nikogo nie zauważył.

Sąsiadka wróciła w połowie sierpnia.

– Dobrze było. Domowa harowa jak wszędzie, ale widzę, że kwiatki to pod ręką sąsiada nawet wypiękniały – zwięźle skomentowała wyjazd i energicznie wcisnęła Julianowi miniaturę Big Bena i butelkę whisky.

– Ależ zupełnie niepotrzebnie. To była czysta przyjemność – odpowiedział z uśmiechem i frywolnie ucałował sąsiadkę z dubeltówki.

Nazajutrz podest opustoszał. Sąsiadka zabrała swoje rośliny. Młodzi kochankowie nie pojawili się więcej.

We wrześniu Julian wyjechał na tydzień do Buska-Zdroju. Sam. Autobusem. Telefonicznie zamówił sobie serię zabiegów. Teraz wiedział, że widok młodej, jędrnej rehabilitantki, a przy odrobinie szczęścia delikatny, acz fachowy, dotyk masażystki, sprawią mu przyjemność. A oczy? Cóż, czasem drobna ułomność może prowadzić do sporych zmian...

SEBASTIAN RYŚ



## KIEDY ZUPA RYBNA SMAKUJE JAK NIGDY DOTĄD

„Smak zupy rybnej w Odessie nie może się równać z żadnym innym smakiem. To smak niepowtarzalny...”<sup>1</sup>.

Tymi słowami rozpoczyna się monodram o Janie Karskim pt.: *Zupa rybna w Odessie*. Być może to niecodzienne otwarcie, bo skąd tu w opowieści o Karskim zupa rybna no i Odessa. Ano stąd, że zupa rybna to coś wykwintnego. To wyrafinowane danie świadczy o kimś, kto je zamówił, a dobrze podane, powiedzmy na talerzu w kształcie sandacza albo pstrąga, czyni danie niezapomnianym. Odessa to nic innego jak spełnione marzenie o znowu wielkiej Polsce od morza do morza. To nic innego jak arkadia snów. Jednak należy pamiętać, że zupę rybną, przystoi jeść powoli, subtelnie, unikając ości. Może właśnie ta obowiązkowa wstrzemięźliwość przed łapczywym pochłanianiem zawartości talerza decyduje o charakterze dania. I mimo tak straszego apetytu i pragnienia, nie należy pić zupy rybnej duszkiem.

Mój tata, Jacek Ryś, podczas jednej z naszych rozmów, kiedy załżyłem mu się, że nie udało mi się pozyskać praw do wystawienia jednego tekstu, na bazie którego chciałem zrobić monodram, rzekł swoim pełnym współczuciem i zrozumieniem głosem:

- To ja Ci napiszę monodram.

I napisał. Napisał nawet coś więcej.

Bo oto w lecie 2012 roku ukończył *Blizny wolności*. Literacko – teatralną opowieść o tajnym emisariuszu Janie Karskim. Ojciec wywiązał się z zadania znakomicie, jednak poruszane tam tematy, ogrom znaczeniowy i język, przerosły nasze oczekiwania i nie uzyskaliśmy jednolitego monodramu. To co napisał stało się hybrydą gatunkową: prozą połączoną z poezją, okraszoną sugestiami muzycznymi oraz didaskaliaми. Między stronicami książki przewijają się luźno włożone rysunki nawiązujące do treści, a w części końcowej portrety bohaterów wydarzeń. Wydarzyło się coś równie

ważnego jak samo napisanie, to znaczy: *Blizny wolności* stały się inspiracją do wielu innych działań twórczych.

Dzięki temu powstały dwa słuchowiska teatralne, ściśle bazujące na fabule książki. Jedno pod tym samym tytułem w reżyserii Jacka Rysia, autora *Blizn wolności*, drugie zaś zrealizował Teatr Polskiego Radia pt.: *Plamy w pamięci* w reżyserii Łukasza Lewandowskiego i adaptacji Antoniego Wincha. W tej realizacji wcieliłem się w postać Młodego Karskiego zaraz obok Krzysztofa Wakulińskiego grającego Starego Karskiego i Marcina Hyncnara w roli gestapowca. I tak oto spełniają się marzenia. Od pomysłu do realizacji. W przypadku mojego taty ta druga czynność pochłonęła go bez reszty.

Nie mogłem zatrzymać już rozpedzonej maszyny i musiałem dalej realizować nasze pierwotne ustalenia, które wytyczyliśmy z ojcem. Szukałem pisarza, który podejmie się napisania gotowego do wystawienia na scenie tekstu w postaci monodramu. Równocześnie podobne poszukiwania dotyczyły reżysera. Znalazłem ich szybko. Mówią, że dwa razy nie wchodzi się do tej samej rzeki, ale to chyba dotyczy tylko tych negatywnych przeżyć, dlatego zaproponowałem współpracę Szymonowi Bogaczowi oraz Julii Mark, reżyserce. Z obojgiem spotkałem się już przy pracy. Sprawa monodramu nabrała tempa.

Ostatnim i mobilizującym do działań zdarzeniem było zaproszenie przez Małgorzatę Izdebską, dyrektorkę wykonawczą The Jan Karski Institute z Waszyngtonu do zaprezentowania monodramu właśnie tam. Proszę wyobrazić sobie moją radość z powodu bliskiej perspektywy pokazania monodramu w USA, w miejscu w którym Karski osiedlił się po wojnie. Tam, gdzie ma swoją ławeczkę. I gdzie wykładał ucząc młode pokolenia. Owe zaproszenie intensyfikowało moje działania teatralne. Bez wahania zmobilizowałem swe siły. Gdyby nie ono, czekałbym na jakies

finansowanie, pozwolenia czy opiekę którejś z instytucji, które równie dobrze mogły nigdy nie nadejść. Bez chwili zwątpienia sprzedałem auto i wszystko ruszyło z kopyta. Nie była to produkcja wolna od kłopotów. Pierwszym problemem, jeszcze na etapie pomysłów, był sposób przedstawienia wydarzeń. To znaczy był temat i miałem pełną jasność co do bohatera monodramu, jednak chodziło o to, aby nasza opowieść wyróżniała się, była wyjątkowa. Przecież o Karskim mówiono i mówi się dużo. Jak sam Bogacz napisze w swojej sztuce „...nakręcono o Panu 129 filmów fabularnych, 3451 dokumentów, nagrano jakieś pół tysiąca audycji...” i jak to wszystko przebić...

*Karski jako prawnik, dyplomata i oficer doskonale nadawał się do roli emisariusza rządu Polski Podziemnej. Miał za zadanie (powierzone mu przez władze Polskiego Państwa Podziemnego) spotykać się ze stronnictwami politycznymi, wysłuchać ich postulatów i potem całość „zeznań” odtworzyć przy naszych – jakby się wydawało – sojusznikach. Byli to najwięksi ludzie ówczesnego świata polityki. Należeli do nich – prezydent USA Franklin Delano Roosevelt oraz premier Wielkiej Brytanii Winston Churchill, do którego jednak nigdy go do nie dopuszczono. Ponoć z braku czasu premiera. Karski spotykając się z politykami niemal każdego szczebla zawilej drabiny politycznej, niczym płyta gramofonowa zdawał relacje z okupowanej Polski. Swoje przemówienia ćwiczył, a i owszem. Miał nawet limit słów, a co za tym idzie limit czasu swej relacji. Zadanie nie było trudne bo po prostu musiał mówić o masowych zbrodniach o piecach krematoryjnych i o Judenjagd<sup>2</sup>. Dwa razy przecież był w Getcie i Izbicy, więc długo mógł o tym mówić. Tylko, że Karski był wrażliwym człowiekiem i czasem ciężko było mu się powstrzymać przed własnym komentarzem, a to wobec obowiązującego protokołu dyplomatycznego przed obliczem możnych tego świata, było wprost niedopuszczalne. Emocje, tak jak obecnie telefony komórkowe, zostawiano za drzwiami. Karski jednak nosił te emocje w sobie.*

*Wiernie wykonywał swoje zadania. Zdając się na swoich przewodników leciał tam dokąd były przepustki lub przekupionym kanałem jechał w jakimś transporcie. Jego misje miały charakter nadrzędny, a on traktowany był jako osoba o wysokiej wartości dla Polski Podziemnej. Stąd nigdy nie miał przy sobie kompromitujących go dokumentów, zaś w głowie nosił cały Plan Polski Podziemnej. Ten jeden raz, miał przy sobie „palące” dowody.*

*„Akcja S” nakreśliła w życiu Karskiego zupełnie nowy rozdział. A w historii Nowego Sącza zapisała się bohaterskimi, lecz krwawymi zębami. To kolejne piętno spadło na Emisariusza tak jak zbita kula esesmana trafiła w zbitą duszę.*

I jak tu zacząć scenariusz. Chciałem być dosłowny, szczerzy i oszczędny w swojej opowieści, a Bogacz jak to Bogacz chciał na bogato. Przekonał mnie definitywnie swoją propozycją realizacji alternatywnego świata opowieści i wiernie trwał przy swoim. Muszę przyznać, że to co zaproponował,

nie od razu przypadło mi do gustu i przybrało taką formę. Sporo rozmawialiśmy właśnie o tym jak pokazać Karskiego? W jakich okolicznościach i z jakiej perspektywy miałbym to opowiadać? Próbę wcielenia się w Karskiego braliśmy pod uwagę tylko przez chwilę. Jakoś zniosło nas w inną stronę. Wiadomo było, że Szymon chciał pokazać coś nowego. Postać Karskiego i udział mojej rodziny w „Akcji S” zainteresowały go od razu. Chciał jednak stworzyć historię specjalnie na potrzeby tego monodramu. I wtedy zgodziłem się, świadomie podejmując ryzyko. Bo przecież, który pisarz od razu powie czym nowo kreowana historia się skończy? Trudno – poszło. Musiałem dalej, choć w części, obstawać przy swoich postulatach, a jednym z nich była sprawa Nowego Sącza czyli wątek rodzinny.

*Kiedy w czerwcu 1940 roku do domu rodzinnego Rysiów, przy ulicy Matejki 2 w Nowym Sączu, zgłosił się, po godzinie policyjnej, młody człowiek powołując się na Leszka Wojtygę – przyjaciela mojego dziadka i przedstawił się jako Piasecki, to nikt nie przypuszczał jak ważna jest jego obecność i jak oplakana będzie w skutkach. Dziadek szybko zaprowadził przybylsza nieopodal na ulicę Lwowską 13 do swojego kolegi Władka Żaroffe, u którego znajdowała się melina<sup>3</sup>. Karski na Lwowskiej spędził około tygodnia, a potem z najlepszym przewodnikiem Franciszkiem Musiałem, wyruszyli w góry, aby przeprowadzić Emisariusza do Francji. Niestety podczas trudnego i wyczerpującego przejścia przez góry, Karski wymógł na Musiałe, aby zatrzymali się na odpoczynek w chacie jednego Słowaka, który szybko przeliczył życie polskich partyzantów na kilka monet. Zjawia się Słowacka żandarmeria i znajdują przy Karskim rolkę z feralnym mikrofilmem, przekazany mu przez Tadeusza Surzyckiego, przedstawiciela ówczesnego Stronnictwa Narodowego. Karski zostaje przewieziony do więzienia w Preszowie na przesłuchanie. Karski, który swojej głowie nosił całą strukturę Podziemnego Państwa, w obawie, że nie wytrzyma dalszego torturowania przez Gestapowców i wyda im informacje, ukrytą w bucie żyłką, postanawia odebrać sobie życie. Niestety dla niego, a może właśnie szczęśliwie, alarm uszczęli współwięźniowie. Karski z pociętymi nadgarstkami zostaje przewieziony do szpitala w Nowym Sączu.*

I tak powstał rozdział o Karskim, Zbyszku i okolicznościach wykradzenia go ze szpitala. W swoim półprywatnym wstępie, przed każdym monodramem, deklaram, że podczas tej akcji poznali się: Zbyszek, mój dziadek i Karski, jeszcze wtedy Piasecki i dodając, że spędzili w swoim towarzystwie kilkanaście ekscytujących godzin, uciekając przed gestapo.

*W monodramie i w rzeczywistości po ucieczce ze szpitala, Karski przebywał przez pewien czas w Marcinkowicach, do których spłynęli kajakiem wzdłuż Dunajca. Emisariusza ukryto w majątku Jana Morawskiego. Podczas przeprowy Karskiemu otworzyły się rany, stąd na miejsce dotarł wycieńczony. Zaraz po ucieczce ze szpitala skierowali swoje kroki w stronę Kamienicy. Zbigniew Ryś pseudonim „Zbyszek” dowódca i koordynator*

„Akcji S”, zadanie wykonał wraz z zespołem: Józef Jenet, Karol Głód i Tadeusz Szafran. Z czego „Jenet miał czuwać z nożem rzeźnickim przed bramą główną szpitala i w razie alarmu bezszelestnie zlikwidować niemieckiego wartownika”<sup>4</sup>. Wewnątrz szpitala Akcję organizował Jan Słowikowski, lekarz, ordynator oddziału, na którym przebywał Karski. Z oswobodzonym Karskim puścili się w pogoń za wolnością w stronę rzeki Kamienicy, aby nie zostawiać śladów psom tropiącym. Tu warto wspomnieć, że przeprawa odbyła się pod dwoma obserwowanymi mostami, co w owym czasie i sytuacji było niemal niewykonalnym posunięciem. Dotarli do wody. Podczas przeprawy Karski, wyczerpany, upadł w odmęty rzeki. Zbyszek, który wiosłował, natychmiast za nim wskoczył do rwącej rzeki i tak z półprzytomnym emisariuszem dopłynął do brzegu, aby znowu kontynuować podróż. Dziadek wspominał, że dla zabawy, jako chłopcy, bawili się w Dunajcu czy w Kamienicy, umyślnie dając się porwać wirowi, żeby ten wciągnął ich pod wodę i odbijając się od dna mogli się uwolnić. Ta umiejętność Zbyszka ocaliła życie Karskiemu, aby potem mógł wyruszyć z kolejnymi misjami.

„... Ach Karski czy to nie piękne? Przygoda, misja, kurierska robota...”<sup>5</sup>

Te słowa znajdują się w części, w której Karski z całą dobrocią swego inwentarza w głowie, przemierza zniewolony przez Niemców świat w nadziei, że tym razem ktoś go wysłucha. Blizny na nadgarstkach powstałe po cięciu żyłką, stały się jego znakiem rozpoznawczym ... znanym sprzymierzeńcom, ale i „spaloną kenkartą” wobec wrogów. „Moją pieczęcią wiarygodności i najwyższym odznaczeniem, którego nikt mi nie odbierze”<sup>6</sup>.

W monodramie Karski staje się supergwiazdą. międzynarodowym bohaterem. Jego misja powiodła się w 100%. Wojna zakończyła się dużo szybciej, Hitler umiera i jesteśmy świadkami zupełnie nowego porządku. Jednak to nie zamydli oczu bohaterowi, w którego się wcielam. To poszukiwacz, który uparcie stara się dociec kulis działań emisariusza. Trapią go pytania: Kto za tym stał? W jaki sposób? Bo przecież Karskiemu nie mogło udać się to wszystko samodzielnie?

Od niedawna *Zupa rybna*... istnieje też w wersji anglojęzycznej. Jest to odpowiedź na wiele produkcji zagranicznych o Karskim, często powstających we współpracy z Fundacją Edukacyjną Jana Karskiego z Warszawy. Chciałem, żeby to tym razem Polska dała światu Karskiego. Myślę o wyjeździe z wystawą, wykładem i spektaklem. Skontaktowałem się już kilka osób, mocno związanych z Karskim, które chcą ze mną to zrobić. Szkoda, że Fundacja nie podjęła jeszcze tego tematu. Pokutuje tu jeszcze inna kwestia. U nas często panuje tzw. „moda na bohatera”. Trzeba nam pokazać kogo warto „mianować”. Posłużę się przykładem książki *Tajne państwo*, którą Karski napisał w 1944 roku, już w Stanach, gdzie została wydana i szybko okazała się bestsellerem. W Polsce, a może raczej w polskim wydaniu, bo to ważniejsze, ukazała się po ponad 50 latach. I chyba

teraz nadrabiamy stracony czas, bo niedawno pojawiło się wznowienie. Oczywiście przez wiele lat takie książki były u nas zakazane, ale czemu wydano ją dopiero w 1999? No cóż, pewnie nie wszystko naraz.

Monodram uważam za swój głos w sprawie Karskiego i tamtych wydarzeń i wierzę, że może się on również stać głosem młodego pokolenia, bo nie daje gotowej odpowiedzi o zasadność misji Karskiego, ale za to jest śmiały w wielu opisach. Myślę tu o wątku obozowym i rozdziale opisyującym „podróż” więźniów w wagonie wypełnionym palonym wapnem. Opowieść często wzbudza wiele silnych emocji. Spektakl też nie jest przedstawieniem suchych faktów, tylko interpretacją zdarzeń. Wierność prawdzie historycznej tak naprawdę zdarza się nierzadko. Ale jak to wszystko się skończyło? A może się nie skończyło? Może dalej trwa, tylko w innej nieco formie. Czy Karski sam uważał swoją misję za spełnioną, czy nie? Jaki był potem? Szczęśliwy, a może smutny i zrozpaczony. W przedstawianym przez nas świecie, świecie innego porządku, Karski nie jest jednoznaczna postacią. Pada wiele pytań, które pozostają bez odpowiedzi. Pojawia się postać, która podważa wszystkie działania emisariusza i szuka ukrytej intrygi, ale to chyba zawsze tak jest, gdy trwa wojna i gdy ktoś chce coś zdziałać. Bohater w którego wcielam się na scenie raczej przeszukuje życie Karskiego niż odpowiada na pytania. Na koniec natomiast, zdobywa się na szczerze słowa wdzięczności wobec Karskiego.

Mimo to, jaki jest Karski?

„...Pan Karski jest skromny, uśmiecha się tylko dobrotliwie, ale ja dziękuję mu z całego serca, wstaję i dziękuję mu na cały głos. I wszyscy w restauracji wstają i dziękują mu na cały głos...”<sup>7</sup>.

Taka też jest *Zupa rybna w Odessie* pełna niespodzianek i nowych wątków, spreparowanych dla dobra nowej, wielkiej, odrodzonej Polski, która w monodramie sięga od morza do morza. Historia nie byłaby tak wstrząsająca bez wielu wplecionych w nią faktów. To dodaje tylko smaku zupie. Historia jest alternatywna, ale miejscami wydaje się prawdziwa. Jednak przy jedzeniu, trzeba uważać, żeby nie zachłusnąć się tymi nowymi smakami. Żeby nie zadławić się ością. Szymon Bogacz za tekst *Zupy rybnej w Odessie* otrzymał miano Najlepszego Dramaturga 2014 roku.

Przypisy:

- 1.Szymon Bogacz, *Zupa rybna w Odessie*
- 2.Niem. - polowanie na Żydów
- 3.Kiedyś określenie bezpiecznego miejsca, kryjówki. Często były to mieszkania lub domy w niedostępnych rejonach służące schronieniu dla partyzantów lub poszukiwanych. Obecnie ma znaczenie pejoratywne.
- 4.Zbigniew Ryś, *Wspomnienia kuriera*, Biblioteka Rocznika Sądeckiego 2013.
- 5.Szymon Bogacz, op. cit.
- 6.Jacek Ryś. „Blizny Wolności”, Scena X Powrót
- 7.Szymon Bogacz, op. cit.

## IZABELA JUTRZENKA-TRZEBIATOWSKA



### PRZESŁANIE NADZIEI

#### POD BATUTĄ MONIKI BACHOWSKIEJ

Jubileusze zawsze są okazją do podsumowań. Koncert w ramach 20-lecia pracy artystycznej Moniki Bachowskiej zwrócił uwagę na to, jak dyrygentka wpisała się na stałe w muzyczny pejzaż miasta, pracując z młodymi zespołami orkiestry Ogólnokształcącej Szkoły Muzycznej I st. im. I. J. Paderewskiego, chóru Państwowej Szkoły Muzycznej im. Wł. Żeleńskiego i założonej przez siebie w 1998 roku Młodzieżowej Orkiestry Kameralnej „Fresco Sonare”, zaszczepiając u kolejnych pokoleń młodzieży miłość do muzyki i radość ze wspólnego grania.

Nie sztuką jest poprowadzić orkiestrę, która „sama by zagrała”, sztuką jest poprowadzić zespół, który musi polegać na dyrygencie, ponieważ bez niego nie byłaby możliwa wspólna kreacja utworu. Wymaga to zarówno dużych umiejętności, jak i silnego zaangażowania ze strony dyrygenta. Jednakże młodzi muzycy wyczuwając stosunek prowadzącego, odwzajemniają go, grając z wielką pasją i entuzjazmem. Ten właśnie młodzieńczy zapał pozwolił im pokonać wszelkie trudności techniczne i doprowadzić do doskonałego wykonania *Mszy pokoju*, która zabrzmiała podczas koncertu jubileuszowego 24 kwietnia w kościele św. Katarzyny na krakowskim Kazimierzu.

Od zarania dziejów wojna wydaje się być jedną z najważniejszych namiętności ludzkości, przewyciężając raz po raz pragnienie pokoju. Od wieków armie maszerują w rytm uderzeń bębnow, często wznosząc do nieba śpiew. Jedną z takich melodii jest świecka pieśń *L'homme arme*, która wprawdzie spisana została w XV wieku, ale jej początki giną w mroku dziejów. Wzrost jej popularności zbiegł się w czasie z upadkiem Konstantynopola pod naporem Turków osmańskich. Stała się ona inspiracją dla wielu kompozytorów – od renesansu po czasy współczesne. Na jej kanwie powstało ponad czterdzieści mszy, żeby wspomnieć chociażby te, autorstwa Josquina des Prés, Guillaume'a Dufay'a, czy Giovanniego Pierluigiego da Palestriny.

Walijski kompozytor Karl Jenkins (ur.1944) wpisał się w tę tradycję napisaną na rozpoczęcie nowego tysiąclecia mszą *The Armed Man: A Mass for Peace*. Wykorzystał



Wiktoria Zawistowska

cytat wspomnianej melodii jako podstawowy element konstrukcyjny dzieła. Leżąca na styku kultur – Wschodu – przywołując tekst islamskiego *Adhanu*, *Mahabharatę* oraz poezję japońską – i Zachodu – poprzez wykorzystanie tekstów biblijnych psalmów i *Apokalipsy* oraz autorów nowożytnych (Rudyard Kipling, Alfred Lord Tennyson, John Dryden i Jonathan Swift) *Msza* Jenkinsa jest dziełem o przesłaniu uniwersalnym. Równocześnie przełamuje tradycję, stając się ostrym protestem przeciwko wojnie, wyrażającym się przejmującym do głębi brzmieniem *Angry Flames*, opartego na fragmentach poematu Sankichi Toge, zmarłego na skutek napromieniowania po zrzuconiu bomby na Hiroshimę poety. Zdawało się, że pod sklepienie świątyni wznoszą się jęki milionów ofiar. Dzięki, trzeba przyznać, bardzo atrakcyjnej instrumentacji, ze szczególną rolą instrumentów dętych blaszanych i perkusji, wyrazistej, pełnej energii rytmice nawiązującej do muzyki rozrywkowej i jazzu, a także prostocie opracowania tekstu *Msza pokoju* stanowi dzieło przystępne, które łatwo dociera do pokładów wrażliwości słuchaczy. Należy nadmienić, że kompozytor rozpoczął swoją drogę właśnie od jazzu, grając na oboju w zespole Nucleus, a następnie rocka progresywnego z zespołem Soft Machine. W wykonaniu Młodzieżowej

Orkiestry „Fresco Sonare” szczególnie przykuwała uwagę doskonała sekcja perkusji. Wykorzystanie środków muzyki klasycznej XX wieku, takich jak sonorystyczne klasterki w chórze, w wyrazisty sposób zilustrowało tragiczne wydarzenia w Hiroshimie i w bezpośredni sposób odwołało się do emocji odbiorców.

Absolwentka krakowskiej Akademii Muzycznej Wiktoria Zawistowska zachwyciła słuchaczy pięknym, ciepłym mezzosopranem w lirycznych partiach solowych *Kyrie*, a ponadto subtelnym, pełnym żalu wykonaniem *Now the guns have stopped*. W ostatniej części *Mszy* melodia *L’homme arme* została przemieniona – dając w swojej radosnej odsłonie ostateczną odpowiedź: „lepszy jest pokój” (*Better is peace*). W kościele św. Katarzyny dzieło wybrzmiało w czysto chóralnej kodzie – i po chwili głębokiej ciszy – publiczność poderwała się do pełnej entuzjazmu owacji na stojąco.

Gdyby ktoś opisał mi dzieło muzyczne, w którym pomiedzy części mszy w języku łacińskim wprowadzone zostały teksty różnych tradycji i kultur, które miałyby łączyć klasyczną harmonię dur-moll ze środkami wypracowanymi przez kompozytorów XX wieku i muzykę popularną, miałabym poważne wątpliwości co do jego spójności. Jednakże pomimo (a może dzięki?) połączeniu elementów tak różnych, *Msza pokoju* Jenkinsa w wykonaniu młodych muzyków pod batutą Moniki Bachowskiej stała się dziełem monumentalnym, niosącym głęboko humanistyczne przesłanie, pozwalające spoglądać w przyszłość ludzkości z nadzieją.

## PRO MEMORIA 1990-2015



**Andrzej Pollo** (1939-2001) współzałożyciel S.T. POLART – na zdjęciu ze znanym aktorem, malarzem i grafikiem **Krzysztofem Litwinem** (1935-2000) – podczas Walnego Zgromadzenia w Izbie Przemysłowo-Handlowej, gdzie podejmował POLART jej szef, Andrzej Zdebski.

A. Pollo był artystą malarzem, ale uprawiał też medalierstwo, rzeźbę, grafikę, performances, był historykiem i krytykiem sztuki. Po studiach w Uniwersytecie Jagiellońskim studiował jeszcze w Rzymie. Działal w wielu stowarzyszeniach artystycznych w Polsce i za granicą, m.in. w ZPAP, ZAiKS; był wiceprezsem Międzynarodowego Stowarzyszenia Wymiany Artystycznej "Darentiaca" we Francji.

### **Eugenia Zdebska**

(1930-2007) – pionierka kardiochirurgii dziecięcej w Polsce – współzałożyciel i wiceprezes S.T.POLART w latach 1990-2000.



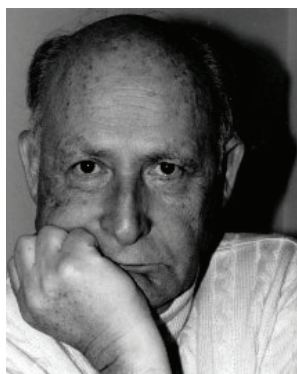
**Jadwiga Rubiś** (1948 -2000) – fotoreporterka, dziennikarka. Studiowała historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim i dziennikarstwo na Podyplomowym Studium Dziennikarskim Uniwersytetu Śląskiego. Zafascynowana sztuką najpierw uprawiała fotografię artystyczną, brała udział w I i II Międzynarodowym Salonie Fotografii Artystycznej Aktu i Portretu "Venus" w 1971 r. i 1972 r., organizowanym przez Krakowskie Towarzystwo Fotograficzne. Uczestniczyła w studenckim ruchu fotograficznym i współpracowała z pismami studenckimi, m.in. "Politechnikiem", "itd", potem już profesjonalnie z "Echem Krakowa" (od 1973 r.), "Dziennikiem Polskim" i "Gazetą Krakowską". Publikowała w tygodnikach i miesięcznikach m.in. w "Przekroju", "Twoim Stylu", "Filmie", "Sezonie". Uczestniczyła w wielu wystawach zbiorowych, indywidualnie pokazywała fotogramy w krakowskich klubach: "Pod Jaszczurami", "Pod Gruszką", Ośrodka Telewizji Kraków, w galerii Domu Polonii w Krakowie. W 2008 roku jej prace uczestniczyły w zbiorowej wystawie "Dokumentalistki" w galerii Zachęta w Warszawie. Wystawy jej zdjęć "Solidarność '80 i '81" i "Stan wojenny w Krakowie" prezentowano w Niemczech. Współpracowała z krakowskimi muzeami, galeriami, teatrami. Praca w codziennych miejskich pismach sprawiła, że fotografie traktowała jako narzędzie wypowiedzi dziennikarskiej. Za cel swojej działalności uważała dokumentowanie życia miasta we wszystkich jego przejawach, szczególnie w dziedzinie kultury - sztuk plastycznych. W gronie fotoreporterów była jedyną, która opatrywała swoje zdjęcia własnym komentarzem

*Stefan Dousa*



### **Jerzy Madeyski**

(1931-2005)  
historyk sztuki,  
scenarzysta  
i konsultant filmów  
dokumentalnych.  
Wiceprezes S.T.POLART 2000-2005.



### **Adam Zieliński**

(1929-2010)  
prozaik, politolog  
i publicysta od  
1957 przebywający  
w Austrii.



### **Julian Kawalec**

(1916-2014)  
pisarz i poeta  
– współzałożyciel  
S.T.POLART –  
czytaj na str. 72

*JKT*

## „WAWEL O ZMIERZCHU” – ÓSMY LETNI FESTIWAL MUZYCZNY

**Organizatorzy:** Zamek Królewski na Wawelu

**Grupa Twórcza Castello**

**Dyrektor artystyczny:** Małgorzata Janicka-Słysz

**Patronat medialny** *HYBRYDA PISMO ARTYSTYCZNO-LITERACKIE*

### Program festiwalu:

**4 lipca 2015:** Dziedziniec Arkadowy

10:00 - 14:00

**Maraton muzyczny** (wstęp wolny)

Młodzi pianiści – laureaci konkursów muzycznych w roku 2014 i 2015:

Radosław Goździkowski, Eligiusz Skoczylas, Szymon Nehring, Paweł Motyczynski

w programie: F. Chopin, M. Ravel, C. Debussy...

20:00

**Koncert inauguracyjny**

orkiestra CORda Cracovia

Maria Sławek – skrzypce, Andrzej Bauer – wiolonczela, Mariola Cieniawa

– fortepian

Tadeusz Strugała – dyrygent

w programie: Kamil Kruk, nowy utwór (zamówienie festiwalu, prawykonanie)

Karol Kurpiński, *Polonez na orkiestrę*

Ludwig van Beethoven, *Koncert potrójny na skrzypce, wiolonczelę, fortepian i orkiestrę* op. 56

### Koncerty kameralne:

**11 lipca 2015:** Dziedziniec Arkadowy, 19:30

Katarzyna Oleś-Błacha – sopran, Monika Korybalska – mezzosopran,

Krzysztof Kozarek – tenor, Jacek Ozimkowski – bas-baryton, Piotr Różański

– fortepian

w programie: W.A. Mozart, S. Moniuszko, G. Verdi, G. Rossini

**18 lipca 2015:** Dziedziniec Batorego, 19:30

Marcin Koziak – fortepian

w programie: F. Chopin, F. Liszt

**25 lipca 2015:** Dziedziniec Batorego, 19:30

Katarzyna Suska – mezzosopran, Maciej Zagórski – fortepian

w programie: F. Schubert, F. Hensel, K. Szymanowski

**1 sierpnia 2015:** Dziedziniec Batorego, 19:30

**artsemble:**

Błażej Kociuban, Małgorzata Wasiucionek, Agnieszka Bugła – skrzypce

Ewa Szczepańska-Chwast, Jan Snakowski – altówki

Krzysztof Sadłowski, Aleksandra Lelek – wiolonczele; Piotr Kosiński – fortepian

w programie: F. Mendelssohn

**8 sierpnia 2015:** Dziedziniec Batorego, 19:30

Aleksandra Lelek – wiolonczela, Maciej Zimka – akordeon

w programie: F. Servais, K. Szymanowski

**22 sierpnia 2015:** Dziedziniec Arkadowy, 19:30

CORda Cracovia (skład smyczkowy), Maciej Koczur – dyrygent

w programie: G. Rossini, E. Grieg

**29 sierpnia 2015:** Dziedziniec Arkadowy, 19:00

**Koncert finałowy**

orkiestra CORda Cracovia

Alexander Gavrylyuk – fortepian

Tadeusz Strugała – dyrygent

w programie: Mieczysław Karłowicz, *Serenada* na smyczki op. 2

Robert Schumann *Koncert fortepianowy a-moll* op. 54

### 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

Bolesław Faron

Ignacy S. Fiut

Izabela Jutrzenka-Trzebiatowska

Ferdynand Nawratil

Tadeusz Skoczek

Marek Sołtysik

Danuta Sułkowska

Anna Szumowska-Chudzińska

### Naukowa Rada Redakcyjna:

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-Kłtyś

prof. dr hab. Zdzisława Tołoczko

prof. dr hab. Andrzej Ziębliński

### Zdjęcia:

Andrzej Makuch

### Korekta:

Barbara Korta-Wyrzycka

Danuta Sułkowska

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

ISSN 1731-9668

ISBN: 83-8664855-11-6

### Druk:

Bikstudio Krzysztof Marek

Szwaczka

Brzeście 30, 28-330 Wodzisław

### Numer konta:

Stowarzyszenie Twórcze POLART

30-250 Kraków, ul. Gajówka 25 A

40 1240 4533 1111 0010 3142 4771

www.polart.org.pl