

HYBRYDA

Pismo Artystyczno-Literackie Stowarzyszenia Twórczego POLART

Nr 34 /2019



Roman Banaszewski, Encounters XVII, technika własna, 90 x 80 cm, 2007

Nr 34/2019

W numerze:

| | |
|--|-----|
| Joanna Krupińska-Trzebiatowska | 2 |
| Słowo od redaktora | |
| Joanna Krupinska-Trzebiatowska | 5 |
| O historii POLART-u 1990-2000 | |
| Wywiad z Józefem Mędrałą | 24 |
| Leo Divendal | 28 |
| Etiudy fortepianowe | |
| Ignacy S.Fiut | 37 |
| Sztuka obnażania | |
| Andrzej Bogunia-Paczyński | 40 |
| Od "Marago" do twista | |
| Wojciech Zalewski | 45 |
| Levinas i Bergman o etyce wobec nieobecności Boga | |
| Anna Szklarska | 51 |
| Zło jako wyzwanie dla filozofii | |
| Józef Lipiec | 58 |
| Sens początku i końca życia. U podstaw bezsensu | |
| Bolesław Faron | 63 |
| <i>Konkurs w 200. rocznicę śmierci Tadeusza Kościuszki w Australii</i> | |
| Irina Romańska | 68 |
| Borys Jekimow: "Kronikarz smutnych czasów" | |
| Switłana Bresławska | 72 |
| Wiersze | |
| Izabela Jutrzenka-Trzebiatowska | 75 |
| Mieczysława Tomaszewskiego fenomen i paradoks | |
| Iwony Demko | 78 |
| Zofia Baltarowicz-Dzielińska | |
| Marek Soltysik | 84 |
| Z klanu Matejków | |
| Stanisław Dzedzic | 95 |
| Józef Teodorowicz "Katedrę tę dźwigalem". Ormiański i polski świat starodawnej lwowskiej świątyni. | |
| Tadeusz Skoczek | 109 |
| Motywy patriotyczne u Janusza Trzebiatowskiego | |
| Henryk Waniek | 112 |
| Fizyczne realia i wyśnione światy Renaty Bonczar | |
| Elżbieta Łubowicz | 114 |
| Ewa Maria Poradowska Werszler I „Miękkie Medium” | |
| Janusz Jarczy | 115 |
| Jerzy Nowakowski. Rzeźba | |
| Andrzej Śnioszek | 121 |
| W sztucznym cieniu | |
| II Międzynarodowy Festiwal POLART | 124 |
| Irena Kaczmarczyk | 128 |
| Koncert dla Niepodległej | |



SŁOWO OD REDAKTORA

Szanowni Państwo,

przygotowując trzydziesty czwarty numer Pisma Artystyczno-Literackiego HYBRYDA trzeba podkreślić, że będące jego wydawcą Stowarzyszenie Twórcze POLART obchodzić będzie niebawem trzydziestolecie swojego istnienia a półrocznik dwudzieste urodziny.

Wszyscy pamiętamy gorącą atmosferę w jakiej przez dwa miesiące toczyły się w 1989 roku obrady Okrągłego Stołu, kiedy to po jednej stronie zasiedli przedstawiciele strony rządowej i trzech partii politycznych – Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, Zjednoczonego Stronnictwa Ludowego, Stronnictwa Demokratycznego – a po drugiej opozycji tj. Niezależnego Samorządnego Związku Zawodowego „Solidarność”. Pamiętamy też związane z tym emocje i nadzieje. Dla wszystkich było jasne, że jesteśmy świadkami wielkiego politycznego przełomu, na który ludzie z pokolenia moich rodziców przestali już liczyć, pogodziwszy się dawno z tym, że nie zjawi się w Polsce generał Anders na swoim białym koniu i nie wyrwie Jej z rąk sowieckiego protektora. Patrzyli więc na to, co się dzieje wiosną 1989 roku z niepozobawionym nuty sceptycyzmu zdumieniem, ale i euforią i trudno im było uwierzyć, że to się dzieje naprawdę. Niestety chwili tej nie doczekało wielu ludzi, a w tym moja matka, która przez długi czas ukrywała dyplom Wydziału Prawa UJ, aby nie trafić z nakazu pracy do wymiaru sprawiedliwości, a że brakowało prawników, produkowano sędziów i prokuratorów w tempie ekspresowym w stalinowskiej szkole prawniczej, utworzonej zarządzeniem ministra sprawiedliwości w maju 1948 roku. tzw. duraczówce.

Obrady zakończono porozumieniem z 5 kwietnia 1989 roku wprowadzającym szereg fundamentalnych zmian ustrojowych. Za najistotniejsze uznano wprowadzenie dwuizbowej izby parlamentarnej i urzędu Prezydenta, w miejsce dotychczasowej kolegialnej głowy państwa, jaką była Rada Państwa. Notabene wśród obradujących znaleźli się aż trzej przyszli prezydenci Lech Wałęsa, Lech Kaczyński i Aleksander Kwaśniewski. Istotnym z punktu widzenia przyszłych wyborów wydawał się przede wszystkim podział miejsc w Sejmie między stronę rządową (65%) i opozycję (35%), a także zapewnienie wolności powoływania i działania partii politycznych i związków zawodowych, wolność słowa, demokratyczne wybory władz, wolny rynek i zrównanie własności państwowej z prywatną. Ważnym ustaleniem było także umożliwienie dostępu opozycji do mediów, zniesienie cenzury, która była punktem zapalnym wydarzeń, jakie rozegrały się w 1968 roku.

W tym miejscu rodzi się pytanie, czy wszyscy byli szczęśliwi?

Aby na nie odpowiedzieć, trzeba zastanowić się, w jaki sposób warunki polityczne, w których znalazła się Polska po drugiej wojnie światowej rzutowały na kształtowanie się nowego społeczeństwa. Zlikwidowano własność obszarniczą, rozparcelowano grunty, przedsiębiorstwa, huty i kopalnie przeszły na własność Skarbu Państwa, czyli innymi słowy zlikwidowano wszelkie znamiona kapitalizmu i jednocześnie wypowiedziano wojnę Kościołowi, przez co stał się on niebawem filarem rodzącej się opozycji. Ludzie, którzy przed wojną zaliczali się do elity społecznej stali się nędzarzami, a w ich domach zaczęli panoszyć się na wpół dzicy lokatorzy. Zaczął jednocześnie tworzyć się nowy establishment – partyjny. Zwykły człowiek stanął przed koniecznością dokonania wyboru, jak zachować się w tej sytuacji, pozostawać na marginesie społeczeństwa, czy też włączyć się w jego organizm, ale tak, aby pozostać w zgodzie z własnym sumieniem.

Rodziły się dylematy moralne, zwłaszcza że władza okresu stalinowskiego siała terror i postrach krwawo rozprawiając się z żołnierzami podziemia niepodległościowego, zwanego też poakowskim (drugą konspiracją okresu 1944–1956), walczącymi o przywrócenie niezależnego bytu państwa polskiego i odzyskanie przez Polskę pełnej suwerenności państwowej. Sytuacja nieco się uspokoiła po śmierci Stalina i wtedy także i ci, którzy stosowali tzw. bierny opór ruszyli do pracy, już nie z nakazów pracy, ale z woli wykonywania wyuczonych zawodów, co dotyczyło głównie całej pracującej inteligencji, lekarzy, prawników, inżynierów i nauczycieli.

Piszę o tym nie bez powodu, bo jak można było po przewrocie, jaki dokonał się w 1989 roku, zarzucić lekarzowi, który właśnie uzyskał dyplom Akademii Medycznej, że ruszył leczyć chore dzieci, albo nauczycielowi, że postanowił je uczyć. Wszak również po upadku powstania styczniowego skrwawiony, ale nie zdeptany naród postawił na przetrwanie, na pracę u podstaw. Czyż po 1945 roku, a już z całą pewnością po 1956 roku, nie powinno było być tak samo?

Galicja, na temat której dzisiaj tak wiele się mówi gloryfikując przy tym rządy Franciszka-Józefa, wszak nie przestała być krajem okupowanym przez Austrię, a pomimo to przyjmowano z rąk cesarza tytuły hrabiowskie, zasiadano w Parlamencie w Wiedniu i diabeł wie czego jeszcze nie robiono, nie wyzbywszy się przy tym swojego patriotyzmu i poczucia przynależności do narodu polskiego. Ale o przetrwaniu tożsamości narodowej zadecydowała w głównej mierze kultura i ona sprawiła, że po stuletnim okresie zaborów, potrafiłszy jako skonsolidowany naród ruszyć do odbudowy niepodległego państwa polskiego. Państwa, które w początkowym okresie swojego istnienia musiało ujednoczyć, albo

inaczej mówiąc scalić trzy różne pod względem administracyjnym, prawnym i edukacyjnym organizmy odziedziczone w spadku po zaborcach. Ale wtedy też społeczeństwo nie było jednorodne, a co więcej podzielone co najmniej na dwa wrogie obozy ze stojącym po jednej stronie na czele PPS marszałkiem Józefem Piłsudskim, a po drugiej endecją Dmowskiego. Dochodziło do rozłamów w rodzinach, gdy jeden syn był w Legionach, a drugi miał przeciwne przekonania. Walka polityczna skutkowałą najpierw zastrzeleniem prezydenta Narutowicza, a finalnie przewrotem majowym, rozwiązaniem Sejmu, procesem brzeskim i Berezą Kartuską. Faktem jest, że ówczesny system konstytucyjny nie poradził sobie z tzw. sejmokracją prowadzącą do obalania kolejnych rządów, nie było tamy w postaci prognozy wyborczego, ale za faszystowskiej dyktatury Piłsudskiego i późniejszych rządów pułkowników też nie było lepiej. Trzeba było drugiej wojny światowej, abyśmy na powrót stali się myślącym narodem.

Nie zamierzam w żaden sposób odnosić się do tego, co dzisiaj dzieje się na arenie politycznej kraju, do bezpardonowej walki wyborczej, wzajemnego obrzucania się błotem i plugawienia wszystkiego, co tylko się da nie wyłączając dobrego imienia Ikony Solidarności i to w dobie rosnącego zagrożenia ze strony naszego wschodniego sąsiada i szerzącego się niemal w całej Europie terroryzmu.

Chcę przywołać w tym numerze HYBRYDY historię Stowarzyszenia Twórczego POLART z pierwszej dekady jego istnienia, gdyż było ono odpowiedzią środowisk twórczych na wezwanie swego czasu do budowania nowego jutra. Nikt z nas wszelako nie spodziewał się wiosną 1989 roku, że osiągnięcia polityczne pójdą w parze z działaniami wrogimi kulturze i że śmiertelnym zagrożeniem dla twórczości artystycznej stanie się gospodarka wolnorynkowa. Nikt z nas tak czarnego scenariusza nie przewidział. Tymczasem faktem jest, że twórca pozostawiony sam sobie, może tworzyć co chce i kiedy chce, ale z całą pewnością z wyjątkiem nielicznych jednostek, ze swojej twórczości nie jest w stanie się utrzymać. I niestety smutna ta konstatacja dotyczy nie tylko artystów plastyków, malarzy, grafików i rzeźbiarzy, ale w równym stopniu, a może nawet przede wszystkim literatów.

Założony w początkach ubiegłego wieku przez Stefana Żeromskiego Związek Literatów Polskich dawno temu przestał być związkiem zawodowym pisarzy, ale wbrew temu, co poniekąd sugerują, że jego "Ostatni Zjazd" odbył się w czasach stanu wojennego, istnieje nadal, a co więcej zbiera się 8 czerwca 2019 w Warszawie, tyle, że co by nie uchwalili, to i tak pozostanie jedynie w sferze pobożnych życzeń, jako że nie ma żadnej mocy sprawczej. Starzy literaci odchodzą na drugą stronę cienia,

a nowych nie przybywa, bo wydawnictwa i to coraz liczniejsze, kierują się starą jak świat zasadą *pecunia non olet*. Wydają więc wyłącznie te pozycje, które rokują rychły zysk.

W tej sytuacji wydaje się, że jedyną deską ratunkową dla polskiego twórcy może być powstanie szybkiego i skutecznego mecenatu kultury. W czasach zaborów tworzyły go rodziny arystokratyczne a dzisiaj próbuje odtworzyć Fundacja Książąt Lubomirskich i zaprasza, w tym również muzyków POLART-u - Izabelę Jutrzenka-Trzebiatowską i Andreea Winnena, do udziału w Lubomirski Festiwal.

Pisząc o historii POLARTU pierwszej dekady zwracam uwagę na wspierającą rolę banków i odsyłam Państwa do wywiadu, jakiego udzielił HYBRYDZIE mecenas Józef Mędrala, prezes Real Banku w latach 1990 -2000.

Chcąc zakończyć słowo wprowadzające do lektury nutą optymizmu, zapraszam 28 kwietnia 2019 na na doroczne Walne Zgromadzenie Członków Stowarzyszenia Twórczego POLART oraz otwarcie VII Międzynarodowego Festiwalu *Związki Pomiędzy Kulturą Południa a Północy - Schubert - Chopin - Grieg. Wzajemne inspiracje i rezonans w malarstwie i literaturze* w Zamku Królewskim w Niepołomicach, gdzie wernisażem wystaw towarzyszących XXI Salonu Sztuki zainaugurujemy jednocześnie obchody XXX - lecia Stowarzyszenia Twórczego POLART.

Otwarcia XXI Salonu Sztuki POLART 2019 natomiast dokonamy 8 czerwca 2019 w Muzeum Żup Krakowskich w Wieliczce, gdzie znajdzie się część główna ekspozycji – wystawa zbiorowa malarstwa i rzeźby – z udziałem wszystkich artystów należących do stowarzyszenia. Będzie to zarazem Salon XXX -lecia POLARTu. A jeśli już o świętowaniu jubileuszy mowa, to nie jest to obyczaj nowy,

VII MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL
ZWIĄZKI POMIĘDZY KULTURĄ POŁUDNIA A PÓŁNOCY
SCHUBERT-CHOPIN-GRIEG
WZAJEMNE INSPIRACJE I REZONANS W MALARSTWIE I LITERATURZE

ZAMEK KRÓLEWSKI W NIEPOŁOMICACH
28 KWIEŚNIA 2019
18.00 WERNISAŻ WYSTAWY MALARSTWA
ANDRZEJA BOROWSKIEGO
19.00 KONCERT INAUGURACYJNY

7 LIPCA 2019
18.00 WERNISAŻ WYSTAWY MALARSTWA
RENATY BONCZAR I ADRIANA POŁOZKA
19.00 KONCERT KAMERALNY

1 WRZEŚNIA 2019
18.00 FINISAŻ WYSTAWY MALARSTWA
RENATY BONCZAR I ADRIANA POŁOZKA
19.00 KONCERT FINAŁOWY

MUZEUM ŻUP KRAKOWSKICH WIELICZKA
8 CZERWCA 2019
XXI SALON SZTUKI POLART
18.00 WERNISAŻ
19.00 KONCERT KAMERALNY

7 WRZEŚNIA 2019
XXI SALON SZTUKI POLART 2019
18.00 FINISAŻ
19.00 KONCERT FINAŁOWY

Logo of the Polish Republic, logo of the Krakow Region, logo of the Malopolska Voivodeship, and the POLART logo.

bo już starożytni rzymianie obchodzili je z wielką pompą, znane były też w średniowieczu.

Głównym celem jubileuszu XXX-lecia POLART-u jest bilansowanie naszych dokonań z minionego okresu czasu w sposób pozwalający ocalić je od zapomnienia, jak również przywołanie sylwetek ludzi, którzy włożyli i czas i serce w działalność stowarzyszenia, ceniąc sobie to, że mogli być razem, że mogli być z nami. A że w większości były to jednostki wybitne w wielu dziedzinach życia, bo nie tylko w sztuce, warto o nich pamiętać. Temu też będzie służyć opracowywana obecnie Monografia *POLART Moja Miłość*, której początkowe acz obszerne fragmenty odnajdziecie Państwo na pierwszych stronach HYBRYDY.

Joanna Krupińska-Trzebiatowska

JOANNA KRUPIŃSKA-TRZEBIATOWSKA

HISTORIA POLARTU 1990-2000 NA 30-LECIE

**POLART JAK MAGNES PRZYCIĄGAŁ
MALARZY, GRAFIKÓW, RZEŹBIARZY, MUZYKÓW
LUDZI PIÓRA, TEATRU I NAUKI**

Jesienią 1990 roku Janusz Trzebiatowski, artysta malarz i były prezes dopiero co zawieszono po 18 latach istnienia stowarzyszenia twórczego Grupa Nowa Huta zwołał w swojej pracowni mieszczącej się wówczas na dziesiątym piętrze nowohuckiego wieżowca, meeting towarzyski, z zamiarem powołania do życia nowego stowarzyszenia, tym razem o charakterze interdyscyplinarnym. Wymarzył sobie, że będzie ono skupiać nie tylko malarzy, grafików, rzeźbiarzy, ale również ludzi pióra, teatru, muzyków, a co więcej, rozmiłowanych w sztuce wybitnych przedstawicieli świata nauki, a przy tym niejednokrotnie będących artystami w swoim zawodzie. Od nich też zaczął, zapraszając na to pierwsze oficjalne spotkanie parę znakomitych krakowskich profesorów medycyny: Eugenię i Zbigniewa Zdebskich, od lat sekundujących artystom. Wśród członków założycieli znalazł się też prof. Ryszard Czarnecki, ówczesny szef Katedry Farmakodynamiki Akademii Medycznej w Krakowie, a obecnie zapalony propagator apiterapii. Stawili się na apel Trzebiatowskiego również pisarze: znakomity piewca wsi Julian Kawalec wraz z małżonką Ireną Wierzbanowską-Kawalec i dziennikarka Jadwiga Rubiś, stała bywalczyni wszystkich wernisaży ze swoim nieodłącznym aparatem fotograficznym.

I tak w wyniku spotkania 18 zaprzyjaźnionych ze sobą osób, wśród których rzecz jasna nie zbrakło artystów, narodził się POLART, Stowarzyszenie Twórcze imienia Trzebiatowskich, jako że przedstawiciele tego znakomitego pomorsko-kaszubskiego rodu Jutrzenków – Agada i Zbigniew (prywatnie brat inicjatora) oraz ich syn Wiesław Trzebiatowski z żoną Jolantą i córka Magdaleną Trzebiatowską-Białą – mieli stanowić oparcie, również finansowe, dla nowo zawiązanej organizacji. Nie ulegało wątpliwości, że przewodniczącym Komitetu Założycielskiego, a później prezesem nowo wybranego Zarządu zostanie Janusz Trzebiatowski, wiceprezesem Eugenia Zdebska, sekretarzem Wiesław Trzebiatowski, a skarbnikiem bratowa gospodarza Agata Trzebiatowska, nauczycielka wychowania plastycznego.

Skutkiem takiego podziału ról, zostałam ministrem bez teki, za to z misją opracowania statutu i dopełnienia formalności.

Nic więc dziwnego, że dopiero na wiosnę następnego roku a dokładniej 30 kwietnia 1991 złożyłam w Wydziale I Sądu Wojewódzkiego w Krakowie akt założycielski – wniosek podpisany przez 18 Członków Założycieli o zarejestrowanie Stowarzyszenia Twórczego POLART wraz z jego Statutem, w którym jako główne cele działalności zapisano:

- popieranie i promowanie sztuki najnowszej
- pomoc merytoryczna dla organizatorów i animatorów sztuki najnowszej
- gromadzenie i udostępnianie dzieł sztuki

- gromadzenie i udostępnianie dokumentacji z dziedziny sztuki
- zabezpieczanie zbiorów.

W paragrafie 8 określono formy działalności:

1. współpraca z organami władzy i administracji państwowej oraz organizacjami społeczno-zawodowymi w kraju i zagranicą
2. organizacja Centrum Sztuki Najnowszej
3. organizacja galerii, wystaw, sympozjów i plenerów
4. wydawanie pisma artystycznego
5. promocyjne wydawanie tomików poezji
6. wspólne prezentacje plastyki, poezji i muzyki najnowszej
7. organizacja działalności gospodarczej dla pozyskiwania środków na działalność statutową stowarzyszenia.

Określono też w Statucie władze stowarzyszenia. Rada Główna miała być wybierana przez odbywający się co pięć lat Zwyczajny Zjazd Delegatów, (zakładano bowiem w paragrafie 24 Statutu tworzenie kół i grup twórczych, do czego notabene nigdy nie doszło) i wyłaniać spośród swoich członków tzw. Prezydium, od czego również odstąpiono. Określono też zasadę reprezentacji stowarzyszenia przez prezesa lub wiceprezesa i skarbnika Rady Główniej (par. 32 pkt.1), a w tym prawo do zaciągania zobowiązań finansowych.

Listę założycielską oprócz mnie i w/w członków rodziny Trzebiatowskich, do której wówczas jeszcze formalnie nie należałam, podpisali: Andrzej Pollo i jego życiowa partnerka Anna Berg, Teresa Chomik, prof. Ryszard Czarnecki, Stanisław Kaszyński, Jadwiga Rubiś, Jerzy Orkusz, Marek Trzebiatowski ze Żmudów Trzebiatowskich, Bogdan Wiśniewski oraz para znakomitych krakowskich medyków prof. Eugenia Zdebska i prof. Zbigniew Zdebski.

W dniu 29 maja 1991 roku Sąd Wojewódzki w Krakowie Wydział I Cywilny po rozpoznaniu wniosku Komitetu Założycielskiego Stowarzyszenia wydał postanowienie sygn NS Rej.St 72/91 o wpisaniu go do rejestru stowarzyszeń pod nazwą Stowarzyszenie Twórcze POLART im. Trzebiatowskich z siedzibą przy oś. Kolorowym nr 37 w Krakowie. Na tej podstawie POLART uzyskał osobowość prawną, a w skład Zarządu Tymczasowego weszli: Janusz Trzebiatowski, Agada i Zbigniew Trzebiatowscy, Wiesław Trzebiatowski i pisząca te słowa Joanna Krupińska.

Również w maju 1991 doszło do ponownego zgromadzenia Członków Założycieli w atelier Janusza

Trzebiatowskiego, gdzie w wyniku dokonanych wyborów ukonstytuował się nowy zarząd, określony w Statucie mianem Rady Główniej, którego prezesem został tak jak pierwotnie zakładano Janusz Trzebiatowski a wiceprezesem Eugenia Zdebska.

Był to czas kiedy zaczęły wyrastać jak grzyby po deszczu rozmaite stowarzyszenia, towarzystwa, a obok nich fundacje, w większości działające *non profit* w sferze pożytku publicznego, na co pozwoliła Ustawa z dnia 7 kwietnia 1989 r. *Prawo o stowarzyszeniach*, nowelizowana zresztą później wielokrotnie.

POLART w Zdebskich 1992 Kardiochirurgia i sztuka

Po zebraniu założycielskim przyszła kolej na następne a idea Janusza Trzebiatowskiego, by łączyć sztukę i naukę, stopniowo urzeczywistniała się między innymi poprzez konfrontację sztuki i nauki, artystów i naukowców, do której doszło niemal na wstępie za sprawą kardiochirurga dziecięcego prof. Eugenii Zdebskiej, która 30 kwietnia 1992 roku zaprezentowała swoje osiągnięcia w zakresie operacji serca u najmłodszych pacjentów. Sama więc uprawiająca pewien rodzaj sztuki i sztuką zafascynowana Nuna, bo tak ją wszyscy przyjaciele nazywali, podjęła się nie tylko funkcji wiceprezesa, ale i roli gospodarza jednego z pierwszych spotkań POLART-u. I pomimo że oscylowało ono wciąż wokół spraw organizacyjnych, miało już wyraźnie integracyjny charakter, choć niektórzy wciąż poddawali w wątpliwość czy integracja tak różnych środowisk jest w ogóle możliwa.

– Zanim zaczniemy realizować wielkie cele musimy się poznać – żartowała serwując drobne przekąski i rozlewając czerwone wino w swoim wielkim i pięknym mieszkaniu mieszczącym się w eleganckiej kamienicy wybudowanej tuż przy Plantach na początku ubiegłego wieku.

Wtedy też wprowadzono zasadę prezentowania podczas kolejnych wiosennych i jesiennych spotkań POLART-u dokonań artystycznych bądź dorobku naukowego poszczególnych członków, tak że za każdym razem ktoś inny, choć niekoniecznie nowy, miał być gospodarzem zgromadzenia. Różne też bywały miejsca spotkań.

POLART na Woli Justowskiej 1993

26 lutego 1993 roku, choć daleko było jeszcze do wiosny, odbyło się drugie oficjalne zgromadzenie członków Stowarzyszenia Twórczego POLART w prywatnym domu Jolanty i Wiesława Trzebiatowskich na Woli Justowskiej w Krakowie.

Wiesław Trzebiatowski, doskonale grający na skrzypcach absolwent szkół muzycznych i Politechniki Krakowskiej, prowadzący firmę projektowo-budowlaną, wystąpił w roli gospodarza i opowiedział o swoich pasjach. Jego działalność na rzecz ochrony środowiska zainteresowała i artystów i lekarzy; pierwsi podkreślali katastrofalne skutki zanieczyszczeń dla dzieł sztuki i zabytków, drudzy – dla zdrowia.

POLART w Lipniku 1993

W październiku 1993 podejmował Polartowców w swojej letniej siedzibie w Lipniku Andrzej Pollo, dokąd wyprawiła się na jego zaproszenie spora grupa członków POLART-u, a między innymi widoczny na zdjęciu Klan Trzebiatowskich: Jolanta, Magdalena, Marek Łuczak, Wiesław Trzebiatowski z Januszem Trzebiatowskim na czele. Oprócz nich do Lipnika zjechał z Wrocławia Zdzisław Olszanowski, dyrektor tamtejszego Muzeum Medalierstwa wraz z małżonką, Eugenia i Zbigniew Zdebscy, pełniący funkcję sekretarza Stanisław Kaszyński i wielu innych artystów. Honoru domu pełniła partnerka życiowa Andrzeja Pollo, malarka Anna Berg, goszcząc siermiężnie, ale czym chata bogata, wyśmienitym chłopskim jadłem i wybornym winem. Andrzej Pollo z wykształcenia był historykiem sztuki (przed laty stałe obecnym na łamach „Dziennika Polskiego”), wykładającym na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych i jednocześnie artystą uprawiającym malarstwo



Od lewej: Joanna Krupińska, Janusz Trzebiatowski, za nim Andrzej Pollo, Jolanta Trzebiatowska, prof. Eugenia Zdebska, Agata Trzebiatowska, Anna Berg, Wiesław Trzebiatowski, prof. Zbigniew Zdebski



Klan Trzebiatowskich w Lipniku. Od lewej: Jolanta, Magdalena, Marek Łuczak, Wiesław Trzebiatowski i Janusz Trzebiatowski

oscylujące wokół nauk tajemnych i astrologii, autorem barwnych horoskopów cieszących się zainteresowaniem w kraju i zagranicą. Był w POLARCIE od samego początku, towarzyszył jego narodzinom i stał się wielkim propagatorem jego idei, drugim obok Janusza Trzebiatowskiego *spiritus movens* całego przedsięwzięcia.

POLART w Trzebiatówce 1994

Istotną datą dla POLART-u był czerwiec 1994 roku, kiedy to nowo wybudowana przez nas „Trzebiatówka” otworzyła przed członkami stowarzyszenia wnętrza wypełnione eksponatami etnograficznymi przywozonymi przez Janusza Trzebiatowskiego m.in. z Wybrzeża Kości Słoniowej, Chin, Indii, Mongolii, Wietnamu. W tym niepowtarzalnym niemal muzealnym klimacie Janusz Trzebiatowski zaproponował zmianę nazwy stowarzyszenia poprzez wyeliminowanie z niej „imienia Trzebiatowskich”. I choć nie wszyscy Trzebiatowscy chcieli na to przystać, okazał się nieustępliwy tłumacząc, że POLART stał się w międzyczasie organizacją ogólnopolską, a nie – jak pierwotnie planował – rodzajem rodzinnej fundacji.

Było to zresztą prawdą, bo zaczęli pojawiać w szeregach stowarzyszenia ludzie na stałe mieszkający zagranicą, jak choćby od dawna w Wiedniu pisarz Adam Zieliński, czy w Paryżu Krzysztof Jeżewski. Niebawem też miała dołączyć do POLARTU mieszkająca w Szwajcarii znakomita pianistka Jolanta Szczerba od lat adorująca muzycznie Janusza Trzebiatowskiego...

POLART w Kalwarii 1994

Pomimo zmiany nazwy nadal napływali do stowarzyszenia członkowie rodziny Trzebiatowskich



Od lewej: Agata Trzebiatowska, Zbigniew Trzebiatowski, Andrzej Pollo i Anna Berg



Od lewej: Halina Porczak, Stanisław Kaszyński, Maria Olszanowska, Eugenia Zdebska, Zdzisław Olszanowski

a między innymi córka Agaty i Zbigniewa Trzebiatowskich Bożena wraz z mężem Markiem Łuczakiem. Jesienią 1994 roku odbyło się w ich rezydencji w Kalwarii Zebrzydowskiej kolejne zgromadzenie członków, którym zaprezentowali efekty własnej działalności architektonicznej i projektowej w zakresie architektury wnętrz.

Bożena oprowadzała też przybyłych do Kalwarii uczestników Walnego Zgromadzenia po okolicy, a między innymi po niedostępnych na co dzień dla zwiedzających częściach Sanktuarium Maryjnego. Nie wszyscy rzecz jasna dotarli na miejsce, ale i bez nich było tłoczno w obszernym i pięknie zaprojektowanym przez Bożenę domu Łuczaków.



Galeria autorska Janusza Trzebiatowskiego w Trzebiatówce

I Salon Poezji 1995 w Trzebiatówce

Kilkanaście miesięcy później, jesienią 1995 roku Walne Zgromadzenie Członków Stowarzyszenia Twórczego POLART odbyło się ponownie w Przegorzałach i wtedy otworzyliśmy w naszym domu galerię autorską Janusza Trzebiatowskiego. Występując w podwójnej roli gospodarza i autora, prezes POLART-u zaprezentował wystawę malarstwa z cyklu „Pejzaż erotyczny”, a także swoje rzeźby.

Ale i ja miałam w tym spotkaniu swój udział. Otworzyłam pierwszy w historii POLART-u Salon Poezji, już nie tylko jako rejestrujący nowo powstałe stowarzyszenie prawnik, ale również jako twórca. Wtedy też pojawił się w Trzebiatówce Krzysztof Litwin – drugi obok Jerzego Treli aktor przyjęty do stowarzyszenia – by zaprezentować zgromadzonym moje wiersze¹, z czego byłam niebywale dumna. Czytał wyśmienicie i z niebywałym wyczuciem, a przy tym był postacią niebywale barwną. Przede wszystkim malarzem obdarzonym wieloma różnymi talentami, a przy tym niekwestionowaną duszą towarzystwa.

1. Ukazały się akurat (1994) pod szyldem Oficyny Wydawniczej POLART trzy moje debiutanckie tomiki poezji: Joanna Krupińska-Trzebiatowska: *Płomienie*, *Sny* i *Przebudzenie*.



Joanna Krupińska i Krzysztof Litwin w Trzebiatówce



Od lewej: prof. Jerzy Nowakowski, prof. Antoni Porczak, Halina Porczak-Kicinska, prof. Bolesław Faron, Julian Kawalec, Barbara Faron, Anna Litwinowa, Irena Wierzbanowska-Kawalec

POLART w Trzebiatówce zgromadził wiele znakomitości: artystów plastyków, aktorów, muzyków, literatów, dziennikarzy, wybitnych prawników i naukowców, w tym również medyków.

Przybyli rzeźbiarze: prof. Jerzy Nowakowski (vide zdjęcie pierwszy od lewej) z małżonką Krystyną, również wybitną rzeźbiarką, i prof. Antoni Porczak z zajmującą się malarstwem sztalugowym małżonką Haliną Kicińską-Porczak. Malarze Andrzej Pollo z Anną Berg. Pisarz i poeta w jednej osobie Julian Kawalec z małżonką Ireną Wierzbanowską-Kawalec, literaturoznawca prof. Bolesław Faron z małżonką Barbarą i wiele innych wspaniałych postaci zawodowo zajmujących się zarządzaniem kulturą – jak choćby kanclerz Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie Franciszek Gałuszka – i popularyzowaniem sztuki, jak również jej admiratorów, których nie sposób już tu wymienić. Dość powiedzieć, że na przestrzeni zaledwie pięciu lat stowarzyszenie podwoiło liczbę swoich członków.

Odbyło się to spotkanie przy blasku świec płonących w kandelabrze pamiętającym czasy, kiedy tego rodzaju spotkania nie były rzadkością, lecz codziennością, co podkreśliła Jadwiga Rubiś pisząc o POLART-cie na łamach "Dziennika Polskiego".

Ale wtedy też zdaliśmy sobie sprawę z faktu, że stowarzyszenie przekroczyło liczbę członków mieszczącą się w jakimkolwiek, choćby największym nawet prywatnym mieszkaniu, czy domu. Trzeba było szukać innych rozwiązań, ale najczęściej znajdowały się same. Z pierwszą taką propozycją wystąpił prof. Ryszard Czarnecki zapraszając POLART do Lanckorony.



Od lewej: Anna Litwin, Irena Wierzbanowska-Kawalec, prof. Eugenia Zdebska, Franciszek Gałuszka, prof. Zbigniew Zdebski, Jolanta Zdebska, dr Andrzej Zdebski, Henryk Sołga, Monika Zdebska, Andrzej Pollo, Wiesław Trzebiatowski



Od lewej: prof. Zbigniew Zdebski, prof. Jerzy Nowakowski, Joanna Krupińska, Krystyna Nowakowska, Andrzej Pollo, Anna Berg, prof. Antoni Porczak



Franciszek Gałuszka

Julian Kawalec, za nim Ferdynand Nawratil i prof. Bolesław Faron



Wiesław Trzebiatowski i Jadwiga Rubiś, a za nimi Krzysztof Litwin, prof.Zbigniew Zdebski, prof.Eugenia Zdebska, Kaja Solecka i z prawej Franciszek Gałuszka

Przybywało muzyków

10 czerwca 1995 roku w wili Lorenzów w Lanckoronie, od lat przyciągającej artystów i polityków, m.innymi Józefa Piłsudskiego, polarowców podejmował nowo wówczas mianowany profesor farmacji, szef Katedry Farmakodynamiki Collegium Medicum Uniwersytetu Jagiellońskiego – Ryszard Czarnecki. Wtedy też w Lanckoronie pojawił się, witany owacyjnie, jako przedstawiciel świata muzyki, Tadeusz Strugała. Rozprawiano w Lanckoronie i o muzyce i o innych dziedzinach sztuki, ale przede wszystkim o osiągnięciach Ryszarda Czarneckiego, uhonorowanego z racji otrzymanego właśnie tytułu profesora Honorowym Medalem POLART-u. Był to drugi przyznany medal autorstwa Janusza Trzebiatowskiego, a nowo mianowany profesor przyjmując go nie mógł ukryć wzruszenia – Zawsze kochałem sztukę i artystów – powiedział.

Z Lanckorony, jeszcze tego samego dnia, POLART przeniósł obrady do krakowskiej pracowni Porczaków przy ulicy Emaus, by wśród rzeźb Antoniego (w tym wielkiej metalowej zapałki, która była później eksponowana w Galerii „Dziennika Polskiego” „Wielopole 1”) i obrazów jego żony Haliny podyskutować o sztuce współczesnej i nie tylko. Przy tej niewielkiej uliczce biegnącej wzdłuż koryta Rudawy powstało w zabudowie szeregowej kilka pracowni rzeźbiarskich, a między innymi Krystyny i Jerzego Nowakowskich, którzy brali udział już w pierwszej wystawie polartowskiej, jak i tych rzeźbiarzy, którzy mieli dołączyć do stowarzyszenia nieco później: prof. Jerzego Sękowskiego, Bogusia Gabrysia, czy profesora Stefana Dousy.



Tadeusz Strugała w Trzebiatówce

Kilka dni po spotkaniu w Lanckoronie i u Porczaków, światowej sławy dyrygent, Tadeusz Strugała, który w międzyczasie został przyjęty do POLART-u, zaprosił członków stowarzyszenia do Filharmonii Krakowskiej, gdzie poprowadził m.in. *IX Symfonię* Ludwika van Beethovena.



Prof. Antoni Działkowiak odbiera odznakę POLART-u od Janusza Trzebiatowskiego w Izbie Przemysłowo-Handlowej

POLART U ZDEBSKICH 1996

Prof. Antoni Działkowiak o medycynie i sztuce

Wiosną 1996 roku POLART zgromadził się ponownie w mieszkaniu Eugenii i Zbigniewa Zdebskich, a wtedy pojawił się tam taki tłum Polartowców i zaproszonych przez gospodarzy miłośników sztuki, iż z trudem już mogli się pomieścić w przepastnych pięciu profesorskich pokojach. I pomimo wprowadzonej zasady, że nikt do stowarzyszenia sam zapisać się nie może, członków przybywało z dnia na dzień; żadnych sławy artystów, zainteresowanych artystami prawników, a także medyków, wśród których wszak nigdy nie brakowało jednostek wybitnie kreatywnych, spontanicznie a niekiedy nawet zawodowo chwytających za pióro bądź pędzle, jak choćby owiany sławą Krakus Boy Żeleński.

O przyjęciu decydował w pierwszej kolejności Zarząd w oparciu o przedstawioną przez delikwenta deklarację i zdobytą rekomendację, a w drugiej Walne Zgromadzenie. Stowarzyszenie nabierało więc wyraźnie elitarnego charakteru, ale jednocześnie opierało się na starej jak świat zasadzie, że przyjaciele naszych przyjaciół stają się

naszymi przyjaciółmi. Zdziwiłam się, gdy pewnego dnia do POLART-u dołączył kolega z lat młodości Eugenii Zdebskiej. Henryk Sołga, niegdysiejszy Prokurator Okręgowy, a na ten czas szef Komisji ds. Badania Zbrodni Hitlerowskich w Krakowie, autor wielu książek dotyczących ścigania zbrodniarzy wojennych, których fragmenty miały trafiać do powstałej dwa lata później HYBRYDY.

Tym razem, 27 kwietnia 1996 roku, o kardiologii mówił nowo przyjęty w poczet członków POLART-u prof. Antoni Działkowiak. Prezentując serię diapozytywów, sugerował, że przedstawiony na nich obraz czerwonych ludzkich tkanek w makroskopowych przekrojach sam w sobie jest sztuką stworzoną przez naturę.

Odbywało się to spotkanie w *entourage'u* rzeźb Krystyny i Jerzego Nowakowskich i ustawionych na sztalugach obrazów: Anny Berg, profesora Stanisława Batrucha, Janusza Trzebiatowskiego i Andrzeja Pollo, który jednocześnie oprowadzał zgromadzonych po tej jednodniowej wystawie. Przeszła ona do historii POLART-u jako trzeci z kolei Salon Sztuki.



Od lewej: prof. Jerzy Nowakowski, prof. Jędrzej Krupiński, dr Andrzej Pollo, prof. Antoni Porczak

POLART W PAŁACU RADZIWIŁŁÓW 1996 – Interdyscyplinarne dysputy stały się tradycją.

Jesienią 1996 roku, gdy dobiegała kresu pierwsza kadencja, Walne Zgromadzenie członków Stowarzyszenia Twórczego POLART zwołano na dzień 26 października w pałacu Radziwiłłów w Balicach, gdzie w roli gospodarza wystąpił profesor Akademii Rolniczej w Krakowie Jędrzej Krupiński, zajmujący się na co dzień zootechniką. Nie tylko przedstawił osiągnięcia naukowe swoje i kierowanego przez siebie Państwowego Instytutu Badawczego Zootechniki w dziedzinie hodowli zwierząt, ale także poruszył aspekty moralne klonowania zwierząt, o którym zaczęło się wówczas mówić także w odniesieniu do ludzi.

Towarzyszył tym rozmowom czwarty już salon sztuki, pod hasłem zwierzęta w sztuce, tym razem rzeźb Krystyny i Jerzego Nowakowskich oraz Antoniego Porczaka, które doskonale wkomponowały się we wnętrza pałacowej biblioteki.

W obradach POLART-u oprócz dotychczasowych członków brały udział również nowo przyjęte osoby, a między innymi redaktor naczelny koncernu prasowego Maciej Kamiński z Bydgoszczy, znakomita malarka z Warszawy Anna Jelonek-Socha, czy wreszcie redaktor

naczelny tygodnika „Przekrój” Mieczysław Czuma.

Efektom Walnego Zgromadzenia Członków, jakie odbyło się 8 października 1996 roku w Pałacu Radziwiłłów w Balicach, była ostateczna zmiana nazwy stowarzyszenia, przeniesienie jego siedziby z osiedla Kolorowego do Przegorzał.

Tym razem postanowieniem z dnia 10 grudnia 1997 roku sygn.Ns.Rej.St.278/97 Sąd Wojewódzki w Krakowie Wydział I Cywilny wpisał stowarzyszenie do rejestru stowarzyszeń pod nazwą: Stowarzyszenie Twórcze POLART z siedzibą w Krakowie przy ul. Gajówka 25. Jednocześnie też odnotował zmiany w składzie Zarządu, do którego w charakterze sekretarza, w miejsce Wiesława Trzebiatowskiego, który odtąd miał się zajmować finansami, wszedł Stanisław Kaszyński, znany krakowski dziennikarz. Andrzejowi Pollo powierzono tym razem współpracę z zagranicą, a piszącej te słowa sprawy prawne.

W Balicach dołączył do POLART-u Jerzy Madeyski, postać barwna i nader interesująca, o której w owym czasie bywało głośno w Krakowie.

Po zakończeniu wojny, która odebrała Madeyskim majątki i przynależność do elity społecznej, przyszły historyk



i redaktor „Zebry” i „Życia Literackiego” trafił do Nowodworka, ale tuż przed maturą zmuszony był przenieść się do Lublina, gdzie udało mu się zdobyć świadectwo dojrzałości zanim został uznany za wroga ludowej ojczyzny. Później trafił na Uniwersytet Jagielloński...

Z całą pewnością ludzie tacy jak on, obarczeni swoim arystokratycznym pochodzeniem w socjalistycznej Polsce nie mieli lekko, a pomimo to nigdy nie słyszałam, aby użalał się nad swoim losem i bynajmniej nie sprawiał wrażenia niedostosowanego do panującej rzeczywistości.

– No cóż, tamte czasy minęły bezpowrotnie...

Jakimś cudem potrafił się w niej odnaleźć i zdobyć niekwestionowaną pozycję wybitnego historyka sztuki i doskonałego dziennikarza, cieszącego się niewątpliwą estymą wśród artystów, bowiem nikt tak jak on nie potrafił pisać o ich artystycznym dorobku. Ten powszechnie znany z niebywałego poczucia humoru historyk sztuki pojawił się po raz pierwszy chyba z końcem 1996 roku w Pałacu Radziwiłłów w Balicach, sypiąc anegdotkami związanymi z historią obiektu jak i jego przedwojennymi mieszkańcami i jak przystało na rasowego a przy tym wytrawnego erudyty wiedział o wszystkich wszystkim. Znał świat od podszewki, bo wszędzie bywał. W Paryżu i w Wenecji, ale nie na Krecie, dokąd właśnie jechałam na wakacje, bo uważał jej mieszkańców za prymitywnych brudasów. Nie lubił najwyraźniej współczesnych Greków, czemu zresztą po powrocie przestałam się dziwić.

POLART w IZBIE PRZEMYSŁOWO-HANDLOWEJ 1997 – dołączyli do stowarzyszenia bankowcy

Jolanta Piekarska-Zdebska i Andrzej Zdebski – prezydent Izby Przemysłowo-Handlowej – wiosną 1997 roku podjęli się organizacji spotkania w pięknych wnętrzach średniowiecznej kamieniczki przy ulicy Floriańskiej w Krakowie, należących do korporacji krakowskich biznesmenów. Andrzej Zdebski, do niedawna adiunkt w Katedrze Prawa Międzynarodowego Publicznego Uniwersytetu Jagiellońskiego, wprowadził zgromadzonych członków POLART-u w arkana działalności przemysłowo-handlowej w warunkach wolnorynkowej gospodarki.

Jolanta Zdebska natomiast jako współwłaściciel, a zarazem szef Wydawnictwa Agat Print, wystąpiła w roli wydawcy promując książkę „Muzyka moja miłość” Teresy de Laveaux.

Tam też okazało się, że POLART działa jak magnes i przyciąga coraz to nowe grupy ludzi, że może być atrakcyjny również dla prawników i bankowców aspirujących w połowie lat dziewięćdziesiątych, po przełomie ustrojowym, do roli mecenasów sztuki. Moda na budowanie finansowych kolekcji sztuki przysłała do Polski z Zachodu, a zapoczątkowały ją w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku banki niemieckie: Grupa ING i Deutsche Bank, które postanowiły wspierać młodych niemieckich artystów kupując ich prace. W Krakowie działalność taką podjął Bank Współpracy Regionalnej przy ul. Gertrudy oraz bliźniaczy Real Bank przy ul. Lea, a ich szefowie, którzy od dawna współpracując ze środowiskami twórczymi

organizowali wystawy malarstwa – Jan Blajer i Józef Mędrala – siłą faktu zainteresowali się działalnością POLART-u. Był to czas kształtowania się nowej post socjalistycznej gospodarki i szukania nowego mecenatu dla kultury.

POLART W ZAMKU KRÓLEWSKIM W NIEPOŁOMICACH 1999

Przyjęty do stowarzyszenia adwokat Józef Mędrala w maju 1999 roku wystąpił w roli Gospodarza Walnego Zgromadzenia w Zamku Królewskim w Niepołomicach, które otworzył wykładem "Ekonomiczne aspekty współczesnej sztuki w Polsce", uświadamiającym tym, co jeszcze tego nie ogarnęli, że opiekuńcza rola państwa nad twórcą i jego dziełem skończyła się bezpowrotnie.

Zrozum, teraz sam musisz zadbać o swoje interesy!

Zgromadzeniu towarzyszyła Wystawa jednego dzieła – rzeźby znakomitego rzeźbiarza z Bielska-Białej Bronisława Krzysztofa oraz koncert Jana Oberbeka niezrównanego mistrza gitary klasycznej, wraz z którym zjawiała się w roli asystentki uroczą pianistka Halina Pianowska.

W Niepołomicach pojawiły się też całkiem nowe twarze, poszerzał się najwyraźniej zakres oddziaływania stowarzyszenia i stopniowo urzeczywistniała się idea przewodnia Janusza Trzebiatowskiego o wzajemnym przenikaniu się sztuk, wzajemnym oddziaływaniu na siebie artystów, muzyków i rzeźbiarzy. Dokonywała się na naszych oczach integracja środowisk twórczych na niebywałą dotychczas skalę a jednocześnie konsolidowało się towarzystwo skupione wokół sztuki. Jej admiratorów, propagatorów i mecenasów żywo zainteresowanych tym, co twórca ma im do zaprezentowania a także do powiedzenia na temat własnej twórczości - założeń zarówno filozoficznych jak i warsztatowych. I tym właśnie różniły się wystawy organizowane przez POLART od innych, że twórca był dostępny, można go było "dotknąć", podyskutować z nim i trącić się kieliszkiem czerwonego wina. A mecenas Mędrala zadbał, aby wino lalo się strumieniami i aby bankiet w zamku królewskim był istic królewski.

MEDALE HONOROWE PRYZNANE W PIERWSZYM X-LECIU:

1. Prof. Eugenia Zdebska
2. Prof. Antoni Porczak
3. Prof. Ryszard Czarnecki
4. Prof. Bolesław Faron
5. Ferdynand Nawratil
6. Dr Andrzej Pollo

10. MEDALI NA X-LECIE POLARTU 1990 - 2000

1. prof. Eugenia Zdebska
2. Julian Kawalec
3. Joanna Krupińska-Trzebiatowska
4. Wiesław Trzebiatowski
5. Jolanta Piekarska-Zdebska
6. prof. Jędrzej Krupiński
8. Ferdynand Nawratil
9. Jerzy Madeyski
10. Jan Oberbek



Bronisław Krzysztof



Jan Oberbek na tle rzeźby Bronisława Krzysztofa "Tors" w Zamku Królewskim w Niepołomicach



Prof. Bolesław Faron

POLART W JAMIE MICHALIKA 1997

Historyk literatury prof. Bolesław Faron, niegdysiejszy Minister Edukacji Narodowej i późniejszy dyrektor Instytutu Polskiego w Wiedniu, a na koniec rektor Akademii Pedagogicznej w Krakowie, jesienią 1997 wystąpił w roli Gospodarza Walnego Zgromadzenia zorganizowanego przez Stowarzyszenie Twórcze POLART w Jamie Michalika, jako że historii tego legandernego miejsca skupiającego cały artystowski świat początków ubiegłego wieku, poświęcił jedną ze swoich najnowszych książek „Jama Michalika – Przewodnik Literacki”.

W trakcie tego uroczego spotkania w sali zaprojektowanej w 1910 roku przez Karola Frycza, a wypełnionej teraz po brzegi, przyciągający zazwyczaj tłumy wiel-

bicielek i wielbicieli profesor opowiedział kilka znakomitych anegdot związanych zarówno z historią założonej w 1895 roku Cukierni Lwowskiej, jak i z powstałym tu nieco później kabaretem *Zielony Balonik*, a następnie uhonorowany został, specjalnie zaprojektowanym dla niego przez Janusza Trzebiatowskiego, Medalem Honorowym POLART-u zaś *laudatio* w formie eseju artystycznego na rzecz Bohatera Wieczoru wygłosił Andrzej Pollo.

Profesor Faron był czwartą z kolei osobą – po prof. Eugenii Zdebskiej (1992), prof. Ryszardzie Czarneckim (1995), prof. Antonim Porczaku (1995) – która otrzymała z rąk prezesa POLART-u to szczególne rodzaju dzieło sztuki, mające podkreślać wybitne cechy jego osobowości, zasługi wniesione w najszerzej rozumianą kulturę, no i rzecz jasna działania na rzecz Stowarzyszenia Twórczego POLART. A tych ostatnich niesposób byłoby przecenić zważywszy formę tego niezwyklej nocnego spotkania, zakończonego spektaklem *Noc cudów* wg Gałczyńskiego w wykonaniu studenckiego kabaretu *Zielona Gęś* z NCK. Ale był jeszcze jeden powód przyznania temu wybitnemu historykowi literatury medalu – 60. lecie urodzin!



Janusz Trzebiatowski i prof. Eugenia Zdebska

W sobotę 18 kwietnia 1998, otworzył się piąty z kolei Salon Sztuki POLARTU – tym razem i to po raz pierwszy lecz nie ostatni w Nowohuckim Centrum Kultury, którego kubatura pozwoliła na uruchomienie aż czterech wystaw równocześnie.

W wystawie zbiorowej twórców skupionych w POLARCIE wzięli udział znani krakowscy artyści: prof. Stanisław Batruch, Krzysztof Litwin, Krystyna i Jerzy Nowakowscy, Andrzej Pollo, Anna Berg, prof. Ryszard Otręba prof. Antoni Porczak i Halina Kicińska-Porczak, Jadwiga Rubiś, Janusz Trzebiatowski i Anastazy B. Wiśniewski, a ponadto znakomita warszawska graficzka Anna Jelonek-Socha, Jacek Dworski z Wrocławia, Kiejstut Berężnicki z Gdańska, Teresa Chomik i Oganies Kazarian z Chełma.

W trzech wystawach indywidualnych pokazali swoje prace: Waldemar Świerzy – plakaty, Antoni Porczak – rzeźby, Andrzej Pollo – „Zapisy i znaki magiczne”.

Dzięki prezesowi wydawnictwa z Bydgoszczy Markowi Trzebiatowskiemu herbu Żmuda, którego z Januszem Trzebiatowskim łączyły nie więzy krwi, ale przyjaźń, ekspozycjom poświęcono piękny 60-stronicowy katalog.

I tym razem nie były to wystawy jednodniowe, jak to wielokrotnie przy okazji polartowskich salonów bywało, lecz sektakularny, szeroko zakrojony pokaz sztuki współczesnej w pełni dostępny przez dwa miesiące dla publiczności. Wprowadził też ten Salon nagrody dla uczestników wystawy – złoty, srebrny i brązowy – autorstwa prof. Jerzego Nowakowskiego i otrzymali je: Waldemar Świerzy, Krzysztof Litwin i Andrzej Pollo.



V SALON SZTUKI 1998





Prof. Eugenia Zdebska otrzymuje medal X lecia POLART-u

POLART WE WROCŁAWIU 1999

Snując opowieść o historii POLART-u lat 1990-2000 nie sposób nieodnotować Walnego Zgromadzenia Członków w Kamienicy pod Złotym Słońcem w siedzibie Muzeum Sztuki Medalierskiej we Wrocławiu, gdzie w roli Gospodarza wystąpił jego dyrektor Zdzisław Olszanowski wraz z Tadeuszem Strugałą i znakomitym wrocławskim artystą Jackiem Dworskim.

25 września 1999 roku otworzono dwie wystawy: "Zapisy tajemne i muzyczne", której autorem był Andrzej Pollo, obchodzący akurat swoje 60-lecie oraz wystawę unikalnych batut Tadeusza Strugały. Wernisażowi towarzyszył koncert znakomitej sopranistki Bożeny Haussman, która wspólnie z towarzyszącym jej na gitarze klasycznej Janem Oberbekiem wystąpiła z polskim prawykonaniem pieśni starosefardyjskich Moseasa Ibu Ezry, do których muzykę skomponował Mario Castelmuro Tedesco.

W trakcie tamtego pamiętnego wieczoru Honorowy Medal POLART-u otrzymał Andrzej Pollo.

II SALON POEZJI W TRZEBIATÓWCE 2000

Pierwsze dziesięciolecie Stowarzyszenia Twórczego POART zakończyło się 20 maja 2000 roku II Salonem Poezji, zorganizowanym tak jak poprzedni w Trzebiatówce, gdzie rzecz jasna wystąpiłam już nie tylko w roli Gospodarza Zgromadzenia, ale również redaktora drugiego autorzkiego wydania PISMA ARTYSTYCZNO-LITERACKIEGO HYBRYDA, w którym znalazły się utwory poetyckie wszystkich piszących członków Stowarzyszenia Twórczego POLART, a więc Józefa Barana, Adama Ziemianina, Jana Poprawy, uchodzącego dotychczas za prozaika Juliana Kawalca, Lidii Żukowskiej, Janusza Trzebiatowskiego, a także moje.

Z kronikarskiego obowiązku wypada powiedzieć, że pismo wystartowało jesienią 1998 roku jako szeroko zakrojony magazyn kulturalny dedykowany sztukom wszelakim, głównie jednak pięknym – malarstwu i rzeźbie – pod redakcją wspomnianego już wielokrotnie, a bywałego w świecie, historyka sztuki Andrzeja Pollo, którego ambicją było konotowanie nowych trendów, zarówno polskich jak i zagranicznych. Wyglądało na to, że po ośmiu latach istnienia, skupiający wówczas już ponad 60 osób POLART postanowił „wyjść z ukrycia” i zaprezentować swoje oblicze, a dokładnie rzecz ujmując przedstawić twarze i dokonania swoich członków, a w tym wybitnych naukowców.

W skład zespołu redakcyjnego weszli: prof. Bolesław Faron, Antoni Porczak, Jerzy Madeyski, prof. Jędrzej Krupiński, Tadeusz Skoczek, Jolanta Zdebska i pisząca te słowa Joanna Krupińska, której przypadł w udziale obowiązek odtworzenia kroniki minionej dekady.

I jakkolwiek prowadzenie tego rodzaju kroniki było jednym z założeń statutowych niebawem okazało się, że stowarzyszenia nie stać na wydawanie pisma w zaproponowanej przez dotychczasowego redaktora naczelnego szacie graficznej z wielokolorową a przy tym piękną okładką zaprojektowaną przez znakomitego grafika

Władysława Plutę. Nie stać też na honoraria autorskie, a że sponsora gotowego do ponoszenia tych kosztów nie widać było na horyzoncie, z tej racji ociągano się z wydaniem kolejnego numeru.

– Gdzie diabeł nie może tam babę pośle – żartowano, gdy wpadłam na pomysł ograniczenia wszelkich kosztów i nakłoniłam Jolę Zdebską do wydawania czarno-białej HYBRYDY w niskim nakładzie, bo rzecz jasna poeci oddali z radością swoje wiersze do druku za darmo, ale byli też i tacy, którzy uważali, że dokonałam "wrogiego przejęcia" pisma.

Tak czy inaczej promocja drugiego numeru Pisma Artystyczno-Literackiego Stowarzyszenia Twórczego POLART była jego wielkim świętem, bo przypadała dokładnie na dziesiątą rocznicę ukonstytuowania się Komitetu Założycielskiego. Zgromadzili się wszyscy w Trzebiatówce, gdzie przy tej okazji wręczono dziesięć medali na dziesięciolecie POLART-u.

Otrzymali je z rąk prezesa Janusza Trzebiatowskiego w pierwszej kolejności członkowie założyciele, a więc prof. Eugenia Zdebska jako wiceprezes Rady Głównej pierwszej kadencji, Wiesław Trzebiatowski jako sekretarz zarządu w pierwszej kadencji i skarbnik w drugiej, Andrzej Pollo jako członek zarządu i pierwszy redaktor naczelny nowo powołanego do życia Pisma Artystyczno-Literackiego HYBRYDA, którego pierwszy numer ukazał się jesienią 1998 roku, dalej Julian Kawalec jako nestor tego szacownego zgromadzenia i wreszcie pisząca te słowa Joanna Krupińska-Trzebiatowska.

Dalej uhonorowana została szefowa Oficyny Wydawniczej AGAT Print Jolanta Piekarska-Zdebska, która wraz z małżonkiem Andrzejem Zdebskim (prywatnie synem prof. Eugenii i Zbigniewa Zdebskich) podejmowała POLART w Izbie Przemysłowo-Handlowej w Krakowie, a teraz podjęła się wydawania HYBRYDY. I robić to miała przez kolejnych kilka lat, tak długo, jak długo istniała Oficyna Wydawnicza AGAT-PRINT.

Pozostałych pięć medali 10-lecia POLART-u przyznano: Ferdynandowi Nawratilowi, który zasłużył się organizując V Salon Sztuki POLART 1998, dalej Janowi Oberbekowi, który uświetnił kilka wernisaży koncertem gitary klasycznej, między innymi w Niepołomicach, we Wrocławiu i w Nowohuckim Centrum Kultury, a wreszcie profesorowi Jerzemu Nowakowskiemu, znakomitemu rzeźbiarzowi, który ufundował medale, swojego notabene autorstwa, dla zwycięzców V SALONU SZTUKI.

Medal trafił też do Jerzego Madeyskiego, który zastąpił chorą prof. Eugenię Zdebską na stanowisku wiceprezesa oraz do prof. Jędrzeja Krupińskiego, bo godnie podejmował POLART w Pałacu Radziwiłłów w Balicach.

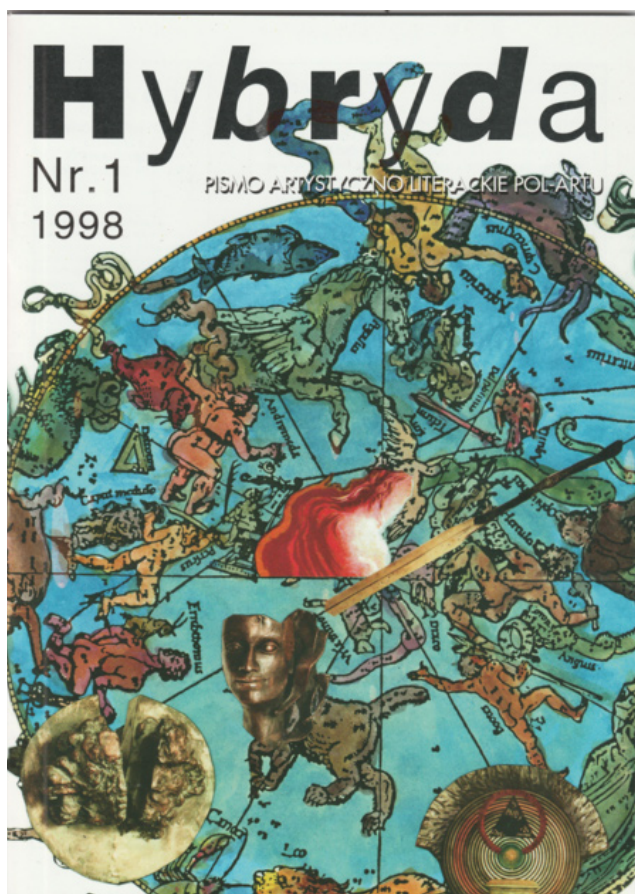


Ferdynand Nawratil na tle obrazu J.Trzebiatowskiego

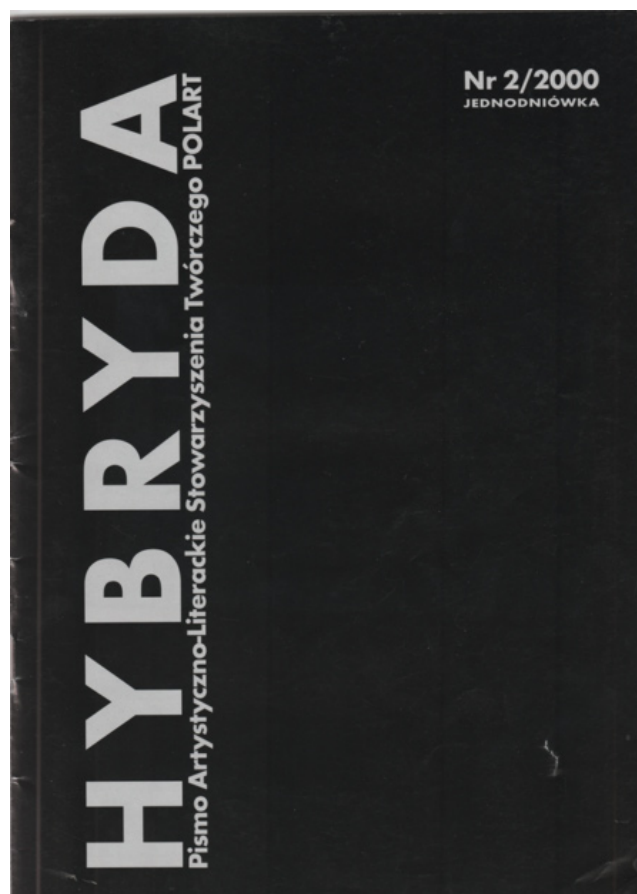
VII SALON SZTUKI 2000

Działalność wystawiennicza, jako że należała do głównych zadań statutowych nabrała rozmachu dzięki staraniom dyrektora Nowohuckiego Centrum Kultury, Ferdynanda Nawratila, który 21 października 2000 roku ponownie otworzył dla POLART-u Galerię Centrum organizując VII Salon Sztuki oraz trzy towarzyszące mu wystawy indywidualne: Janusza Trzebiatowskiego, Krzysztofa Litwina i Jerzego Nowakowskiego. Wydano też obszerny *Katalog VII Salon Sztuki*, pozwalający dzisiaj, po latach stwierdzić, że aż 17 artystów wystawiło swoje dzieła: Stanisław Batruch, Kiejstut Bereźnicki, Renata Bonczar, Teresa Chomik-Kazarian, Owanes Kazarian, Bronisław Krzysztof, Krzysztof Kuliś, Krzysztof Litwin, Eugeniusz Mucha, Krystyna Nowakowska, Jerzy Nowakowski, Ewa Olszewska-Borys, Józef Sękowski, Anna Jelonek-Socha, Kaja Solecka, Waldemar Świerzy, Janusz Trzebiatowski.

I tym razem w powszechnym plebiscycie wyłoniono zwycięzców, przyznając złoty medal Eugeniuszowi Musze, srebrny Krzysztofowi Litwinowi, zaś brązowy Kiejstutowi Bereźnickiemu. Wyraźnie też poszerzał się zakres oddziaływania stowarzyszenia, do którego w międzyczasie dołączyli artyści z Katowic, Bielska-Białej, Warszawy, Wrocławia, Gdańska i Chełma Lubelskiego.



PIERWSZA HYBRYDA



20. LECIE PISMA I 30. LECIE POLARTU



Prof. Jerzy Nowakowski, Medal X-lecia POLART-u (rewers, awers)



Medal XX-lecia POLART-u

Bibliografia:

HYBRYDA NR 1/1998
 HYBRYDA NR 2/ 2000
 HYBRYDA NR 3 / 2001
 KATALOG V SALON SZTUKI, Kraków 1998
 KATALOG VII SALON SZTUKI, Kraków 2000

DZIENNIK POLSKI NR /2/3 maj1992
 DZIENNIK POLSKI NR 89 /1998
 DZIENNIK POLSKI NR /1999
 ECHO KRAKOWA NR /1995
 SUPLEMENT NR 10/2000

Fragmenty powstające
 Monografii "POLART Moja Miłość 1990-2020"



Mecenas Józef Mędrała w Niepołomicach

W DRODZE DO SUKCESU Z JÓZEFEM MĘDRAŁĄ

ROZMAWIA

JOANNA KRUPIŃSKA-TRZEBIATOWSKA

W przytulnej kancelarii adwokackiej przy ulicy Zwierzyńskiej w Krakowie, przy zwyczajowej małej czarnej mecenas Józef Mędrała opowiada o swojej drodze do sukcesu. Urodził się w Rabie Wyżnej i do szkoły licealnej uczęszczał w oddalonym o dwadzieścia kilometrów Nowym Targu.

KT: Skąd Twoje zainteresowanie sztuką?

– Wyniosłem je z domu rodzinnego. Mój ojciec Andrzej, jak na lata 30. XX wieku i po okupacji, był względnie zamożnym przedsiębiorcą. Przed wojną był właścicielem tartaków, w tym w Rabie Wyżnej, a po nacjonalizacji tychże, już jako spółdzielca (Spółdzielnia „Zgoda Nowy Targ” eksploatował swój kamieniołom i prowadził betoniarnię. Był człowiekiem światłym i otwartym na świat. W domu rodzinnym była duża biblioteka, obrazy, pianino i inne instrumenty. Nauka muzyki i śpiewu chóralnego w domu była obowiązkowa. Chór był zresztą niemały - bo ośmioro dzieci i rodzice tworzyli chór, który mógł wykonywać pieśni „na głosy”. Moi bracia i siostry do dziś „muzykują”, niektórzy jako zawodowcy inni amatorsko.

JKT: A Ty?

– Mnie „Bozia” nie dała specjalnego talentu muzycznego, ale sądzę jednak, że geny „przez głowę” przeniosły się na moje dzieci i dalej na wnuków.

JKT: Wybrałeś więc prawo?

– Po maturze rozpocząłem studia na Wydziale Prawa UJ, a po ich ukończeniu w trakcie aplikacji sędziowskiej i po jej ukończeniu pracowałem na UJ w różnym charakterze między innymi asystenta w Katedrze Prawa Rolnego u prof. Wójcika, administratora hoteli i budynków mieszkalnych, Dyrektora Biura Kolegium Rektorów Szkół Wyższych Krakowa, a wreszcie jako radca prawny. I zapewne na uprawianiu zawodu radcy prawnego bym poprzestał, gdyby nie kryzys społeczny i gospodarczy jaki powstał w trakcie i po stanie wojennym, w latach 80. XX wieku. Pracownikom Uczelni (i nie tylko

im) brakowało podstawowych środków do normalnej egzystencji. Nade wszystko brakowało mieszkań. Rektorzy Krakowskich Uczelni postanowili złagodzić głód mieszkaniowy przez powołanie środowiskowej Spółdzielni Mieszkaniowej i wyznaczyli mnie na organizatora i prezesa tej spółdzielni. Był to rok 1983. Spółdzielnia odniosła sukces, bo do 2000 r. wybudowała ponad 1500 mieszkań.

JKT: Ale nie było to Twoje jedyne zajęcie?

– Funkcjonowałem wówczas równocześnie na kilku etatach. Dzieci rodziły się jedno po drugim. Byłem więc Prezesem Spółdzielni, Radcą Prawnym na UJ i na kilku innych uczelniach.

Było wariacko i ciekawie.

JKT: Opowiedz jak doszedłeś do stanowiska prezesa Real Banku w Krakowie.

– W 1985 roku zjawił się u mnie, przyprowadzony chyba przez obecnego posła Jerzego Meysztowicza, Francuz Roman Ptak i zaproponował mi stanowisko tzw. pełnomocnika „Firmy Polonijnej” z wynagrodzeniem 100 \$ miesięcznie. Była to tak zawrotna jak na owe czasy kwota, że nie mogłem tej propozycji nie przyjąć, zwłaszcza że na normalnym etacie płacono wówczas w przeliczeniu 10-15 dolarów. Powstała wówczas Firma Lutetia produkowała kożuchy. Nie miałem zielonego pojęcia ani o produkcji, ani o sprzedaży produktów.

JKT: Skąd Ptak znał Meysztowicza?

– Najprawdopodobniej poznali się w Paryżu, bo tam mieszkali bracia Józefa. W latach 90. Meysztowicz założył w Krakowie Dom Maklerski „Magnus”. Prowadził również sieć restauracji w Krakowie, Tarnowie, Zakopanem i Nowym Sączu. Uruchomił też firmę Aspen zajmującą się profesjonalnym utrzymaniem czystości w dużych obiektach (galerie handlowe, szpitale). To ciekawa postać wywodząca się z kresowej arystokracji.

JKT: A co skłoniło Francuza do inwestowania w Polsce?

– Uważał, że Polska jest w takim stanie gospodarczym, że wszystkiego tutaj brakuje i dlatego też można tutaj wszystko sprzedać. Na Zachodzie – mówił – sytuacja jest odwrotna, bo tam trudno jest cokolwiek sprzedać, natomiast w Polsce trudno wyprodukować.

JKT: Miał rację?

– No pewnie! Pojechałem z nim do Francji, Włoch, Niemiec, Szwajcarii i zapoznałem się z mechanizmami wolnego rynku - kapitalizmem. Zajęcie spodobało mi się. Kolejno więc zarządzałem produkcją kozuchów w jednej firmie, notabene w rodzinnych włościach mojej matki we Wróblowicach, dalej składaniem i handlowaniem komputerami w drugiej, znajdującej się w Miechowie, a wreszcie produkcją przędzy bawełnianej i wyrobów bawełnianych w Łodzi i Zambrowie.

JKT: Zamieniłeś się w latającego Holendra?

– Upodobiłem się do Romana Ptaka. Była to ciekawa postać. Urodził się we Francji w Robeoux w rodzinie polskich emigrantów: górników i włókienników. Dziadek Ptaka wyemigrował z Łodzi w okresie wielkiego kryzysu. Było to środowisko robotnicze, a zarazem ortodoksyjnie komunistyczne. Po drugiej wojnie światowej część komunistów francuskich, a w tym ojciec Romana, zapragnęła dostać się do raju komunistycznego czyli do ZSRR, co umożliwiło im porozumienie wielkich mocarstw. Do raju jednak nie dojechali, ponieważ Rosjanie transport z robotnikami polskiego pochodzenia zawrócili i skierowali do Wałbrzycha. Górnicy „francuscy” zostali przymusowo skierowani do kopalń węgla, a włókniarze do zdezelowanych i ograbionych przez towarzyszy radzieckich, fabryk włókienniczych. Tak więc ojciec Romana „przez pomyłkę” został włókiennikiem, „odnowicielem” przemysłu włókienniczego na Dolnym Śląsku, w Bielawie i Głuszycy. Roman jako młody człowiek pracował w tym czasie we Francji, gdzie zajmując się przemysłem z Belgii utrzymywał porzuconą przez tatusia rodzinę. Po roku uprawiania tego procederu „wpadł” po stronie belgijskiej i został przekazany Francuzom celem odbycia kary. Przekazywanie, jak mówił Roman Ptak, odbywało się w takim bałaganie, że zdołał uciec z transportu i wtedy też postanowił dołączyć do ojca przebywającego w Polsce. Do Polski trafił przez zieloną granicę. Był zdolny. Nauczył się szybko języka polskiego, zdał maturę i podjął studia na Politechnice Wrocławskiej, a następnie na Wydziale Lotniczym Politechniki Warszawskiej. Po studiach został skierowany do pracy w Zakładach Lotniczych na Okęciu, a potem do „Błasanki” w Krakowie. W 1962 r. postanowił wrócić do Francji razem ze swoją żoną i dziećmi. Tam został zatrudniony w wielkim koncernie Alfa Laval i uczestniczył w realizacji dużych inwestycji przemysłu żywnościowego. Był też doradcą ds. rolnictwa i zaopatrzenia

w wodę rządu Wybrzeżu Kości Słoniowej. Kiedy po zniesieniu stanu wojennego polskie placówki konsularne w krajach zachodnich zaczęły zachęcać „polonusów” do inwestowania w Polsce, Ptak postanowił spróbować i udało mu się odnieść sukces. W 1985 r. otworzył pierwszą firmę, a w latach następnych kolejne, w których byłem pełnomocnikiem.

JKT: Ale własna firma to jeszcze nie bank ?

– Po zmianie ustroju politycznego, prawnego i gospodarczego w Polsce i przejściu z gospodarki nakazowej na gospodarkę wolnorynkową, co pociągnęło za sobą konieczność prywatyzacji przedsiębiorstw nie posiadających wcześniej osobowości prawnej, po 1989 r. otworzyły się zupełnie inne możliwości inwestowania i gospodarowania. Firmy uzyskały osobowość prawną. Można było tworzyć instytucje ubezpieczeniowe, finansowe, a w tym banki itp.

JKT: To efekt planu Balcerowicza?

– Z całą pewnością Balcerowicz przestawił gospodarkę świadomie, choć podejrzewam, że sam nie zdawał sobie sprawy z efektów swoich działań, szczególnie w aspekcie społecznym; przebudowy mentalności ludzi.

JKT: Po 1990 roku świat stanął na głowie?

– Nie było innej drogi!

JKT: Pojawienie się w Krakowie BWR-u z jego planem wspierania kultury było swoistego rodzaju fenomenem? Jak do tego doszło?

– Zwyczajnie

Chyba w 1992 r. w Paryżu spotkałem się z Ptakiem i dyrektorem Banku Agricole, ten ostatni zapytał o możliwości tworzenia banków komercyjnych w kraju. Po powrocie rozeznałem te możliwości i pomyślałem tym „zaszczepiłem” działaczy i biznesmenów krakowskich, w tym: Jana Blajera, Ryszarda Ściborowskiego, Jędrzeja Krupińskiego, Wiesława Hamerlika i innych. Zebraliśmy odpowiednie fundusze (w tym pożyczone od Ptaka) i po przygotowaniach założyliśmy Bank Współpracy Regionalnej. Następnie za zgodą NBP przejęliśmy Real Bank, którego zostałem Prezesem. Koncepcja funkcjonowania tych banków zakładała finansowanie przedsięwzięć gospodarczych w Polsce południowej, w tym budownictwa mieszkaniowego. Bank aktywizował także różne środowiska i organizacje terenowe kulturalne, a to celem pozyskiwania depozytów i kapitału. Ważnymi podmiotami tej polityki były środowiska artystyczne, będące przecież zarazem środowiskami opiniotwórczymi. Zrodził się więc projekt organizowania wystaw artystów krakowskich i nie tylko krakowskich.

JKT: A no właśnie! Nas, tzn. całe Stowarzyszenie Twórcze POLART, ten nowo powstały bank interesował głównie z racji prowadzonej przez Was galerii sztuki współczesnej i organizowanych wystaw zmiennych, bo to otwierało zupełnie nowy rynek zbytu dla dzieł sztuki.

Tworzyło pomost pomiędzy artystą i jego dziełem a potencjalnym nabywcą?

– No pewnie! Na wernisaże przychodzili akcjonariusze, a to ludzie z pieniędzmi. Ponadto przy okazji wystaw oba Banki nabywały wystawiane w nich dzieła z pożytkiem dla Twórców i dla Banków.

JKT: Mogły sobie na to pozwolić?

– Nie tylko na to! Z okazji 5-lecia swojej działalności BWR ufundował dla Muzeum Narodowego obraz Jana Matejki Otrucie Królowej Bony oraz dofinansował zakup obrazu Piotra Michałowskiego Błękitni Huzarzy, a także wspierał Fundację Monumentis Patriae.

JKT: BWR S.A. miał siedzibę w Krakowie

– I ponad trzydzieści oddziałów w Małopolsce i na Śląsku, w tym dwa w samym Krakowie: przy ul. Sarego i przy Brackiej, a BWR REAL BANK S.A., będący częścią grupy kapitałowej BWR S.A., posiadał jedenaście oddziałów, z tego dwa w Krakowie, przy ul. Lea i w Rynku Głównym, a między innymi także w Warszawie, Poznaniu, Kielcach i Jeleniej Górze.

JKT: I we wszystkich oddziałach BWR-u i Real Bank-u organizowaliście wystawy?

– Tylko w dwunastu oddziałach BWR -u prowadzone były wystawy sztuki współczesnej, tzw Galerie BWR, a między innymi w Nowym Sączu, Kielcach, Tychach, Trzebinie, Katowicach, Skierniewicach i we Wrocławiu.

JKT: Kiedy rozpoczęliście działalność wystawienniczą?

– Pierwsza wystawa odbyła się kilka miesięcy po rozpoczęciu działalności operacyjnej banku z końcem 1992 roku przy ulicy Sarego. Oddział Samorządowy BWR-u zlokalizowany przy ulicy Brackiej, którym zarządzał Bogusław Kośmider, współpracował natomiast z Muzeum Narodowym i tam pokazywany był dorobek niezujących artystów, a między innymi Zbigniewa Pronaszki, Hanny Rudzkiej-Cybisowej oraz XVIII-wieczne drzeworyty japońskie z kolekcji Feliksa Mangghi Jasieńskiego.

JKT: Kto decydował o tym co i kiedy się prezentuje?

– Prowadzenie tych galerii prezes Jan Blayer, jak zapewne pamiętasz, powierzył twojemu mężowi Januszowi Trzebiatowskiemu, który był twórcą koncepcji, przewodnikiem i organizatorem wystaw, sam będąc zresztą wielkim artystą.

JKT: I co trzy miesiące otwierali kolejną wystawę indywidualną?

– To była cała plejada gwiazd. Znakomite nazwiska: Czesław Rzepiński, Włodzimierz Kunz, Kazimierz Mikulski, Maria Ritter, Witold Urbanowicz, Stanisław Puchalik, Konrad Srzednicki, Paweł Taranczewski, Stanisław Rodziński, Ryszard Otręba, Andrzej Bednarczyk, Agnieszka

Dobosz, Sławomir Karpowicz, Janusz Jaroszewski, Andrzej Klimczak-Dobraniecki, Stanisław Mazuś, Paweł Kotowicz a wreszcie członkowie Stowarzyszenia Twórczego POLART, tacy jak Stanisław Batruch, Krzysztof Kuliś, Jerzy Nowakowski, Andrzej Pollo i Janusz Trzebiatowski.

JKT: Wymieniłeś wszystkich?

– Z pewnością nie! Odbyło się ponad trzydzieści wernisaży i co znamienne z każdego Bank dokonywał zakupu jednego dzieła sztuki.

JKT: Stworzyliście zatem w pełnym tego słowa znaczeniu mecenat artystyczny?

– Nic nowego! Bogaci bankierzy z całej niemal Europy łożyli ogromne nieraz środki na to co dzisiaj nazywamy marketingiem. Organizowali widowiska i festyny. Medyceusze we Florencji, a w Polsce Bonerowie, Fuggerowie i Decjusze znaczną część swoich dochodów przeznaczali na artystyczne inwestycje i opiekę nad wybijającymi się twórcami. Dzięki owemu mecenatowi banków powstawały malowidła i rzeźby, nowe kościoły, a wreszcie siedziby banków wypełnione dziełami sztuki stawały się wzorem pięknej architektury.

JKT: Pamiętam wernisaże w BWR odbywające się w pięknej zazwyczaj oprawie, ale Ty w Real Banku przy Lea robiłeś to lepiej okraszając sztukę muzyką. Raz ponoć miał zagrać Maśluszczak na akordeonie, ale przyjechał bez z akordeonu?

– Bywało zabawnie.

JKT: Pamiętam Romę Krzymień ze skrzypcami na wernisażu Trzebiatowskiego?

– To było już po wernisażu w Dworze w Modlnicy.

JKT: Szkoda, że to już tylko historia...

– W 2005 r. BWR i Real Bank weszły w skład Deutsche Banku, który zarzucił program organizowania wystaw, ale kontynuował program kolekcjonowania dzieł sztuki. W 2018 r. Deutsche Bank został sprzedany do Santander Bank i nie wiem jaki jest los kolekcji poprzednich trzech Banków.

JKT: Czy jako znakomity biznesmen możesz wskazać artystom jakąś drogę na przetrwanie we wrogim dla nich świecie gospodarki wolnorynkowej?

– Nie jestem specjalistą od obrotu dziełami sztuki, ale wydaje się, że ta dziedzina ciągle w Polsce znajduje się w „powijakach”, czego powodów zapewne jest wiele. Począwszy od ciągle mało zasobnych kieszeni potencjalnych nabywców, przez małą popularyzację sztuki w społeczeństwie w tym zaniedbania szkolnictwa, a także przez brak w odpowiedniej ilości specjalistów. Twierdzę jednak, że podstawowym problemem jest ciągle mała zasobność portfeli obywateli.

JKT: Niestety zasobność rzadko chodzi w parze z zainteresowaniem kulturą, ale dziękuję za rozmowę.



NAZYWAM SIĘ LEO DIVENDAL

To, kim jestem, jest - nawet dla mnie - tajemnicą. Określam siebie jako artystę, fotografa, pisarza, poetę, nauczyciela, reżysera i gawędziarza. W *Etiudach fortepianowych*, wspierając się dwudziestoma opowiadaniem, połączyłem sztuki wizualne, muzykę oraz teatr, pracując z różnymi aktorami, muzykami, artystami sztuk wizualnych, światła oraz dźwięku, a także kreatorami teatru oraz książek.

Jestem bardzo wdzięczny Marii za jej przekład tekstu moich *Etiud fortepianowych* i - mimo że nie potrafię czytać po polsku - czuję jej obecność oraz włożony wysiłek, by stworzyć najlepszą z możliwych interpretacji. Fortepian jest w *Etiudach* nie tylko instrumentem, ale również metaforą, pozwalającą odkrywać różne historie i doświadczenia. Jednocześnie dał mi możliwość bycia zainspirowanym przez grę wspaniałych muzyków - Tomasza Górnego i Magdaleny Gołębiowskiej. Moim marzeniem jest, aby *Etiudy fortepianowe* zostały wystawione w Polsce, w Krakowie i Warszawie! Więcej o mnie i mojej pracy na stronie: www.leodivendal.nl

LEO DIVENDAL

ETIUDY FORTEPIANOWE

W PRZEKŁADZIE MARII WÓJTOWICZ

1. Fortepianowe światło

Lubię „widok” fortepianu w pustym pokoju. Wyobrażam sobie, że nikogo tam nie ma, w końcu i cień znika.

Niskie, późne, popołudniowe słońce jesienią wślizguje się do wnętrza pokoju i lekkie refleksy światła przeciekającego przez pobliskie drzewa muskają czarną powagę fortepianu.

Światło dotyka bez palców — melodyjny ruch bez publiczności.

To światło jest całkowicie wolne w interpretacji muzyki, bez żadnej pozy, żadnego kodu kulturowego czy reprezentacji.

Tylko naturalna muzyka w ciszy, ruchomy światłocien, niczym powiew morskiej bryzy, rozbity przez gałęzie, przypominający w oddali Erica Satiego, Anouara Brahema lub Ellę Fitzgerald, jednak żadne z nich nie napisało tej muzyki, nikt nie zagrał, nikt nie słuchał, tylko moje oczy, których także nie było w tym pustym pokoju z fortepianem.

2. Palce pianisty

W połowie otwarcia eleganckiej wystawy fotograficznej w sercu miasta, przyjaciel opowiadał o swoich palcach pianisty. Ludzie często mówili mu, że takie ma.

Patrzyłem na jego ręce i klawisze fortepianu pojawiły się w moim umyśle, oczywiście pod jego dłońmi. W ciągu kilku sekund dźwięczenie wydawało się opadać na tle łagodnego mruczenia. Prawie mogłem usłyszeć *Nokturn numer 4* Almeidy Prado, grany przez te dłonie. Jego palce wydały mi się delikatne, ponieważ był przyjacielem i widziałem je parę minut wcześniej, gdy pieściły delikatnie twarz jego dziewczyny.

Gapię się na jego palce pianisty. Pragnę ich. Chcę mieć takie same. Muszą być delikatne, ale także silne, szybkie i stanowcze. Spójrz tylko na jego idealne, czyste paznokcie. Te palce mogą rozciągać się niespodziewanie szeroko na klawiaturze, lekkie, długie i idealnie dostrojone. Może to najbardziej poszukiwane, najbardziej wymagające, najbardziej pożądane palce, jakie można sobie wyobrazić.

Spojrzałem na moje dłonie, nieco zabrudzone pod paznokciami, palce powolne i grube, w dodatku za krótkie, leniwe, a nawet głupie. Delikatne? Tak, na pewno, ale czy na fortepianie?

3. Fortepianowe lustro

Operator kamery nie może się oprzeć filmowaniu dłoni pianisty, poruszających się w odbiciu połyskliwego, lustrzanego, czarnego drewna za klawiszami. Im szybciej muzyk przemierza czarno-białe pole minowe interwałów i przerw, tym bardziej kamera pragnie odzwierciedlić te tańczące palce przeciwnie do kierunku, jaki wyznacza muzyka.

Czy to jest estetyczne oszustwo, przeprowadzone w celu udowodnienia jego zmysłowej wyobraźni, jego uwodzicielskiego oka?

Bez żadnej świadomości, że dobry słuchacz, który patrzy, słyszy dwie kompozycje: jedną od A do Z, drugą odbitą wspak?

Wyobraź sobie *Vayamos al diablo* Astora Piazzolli, diaboliczny wodospad spada w dół i w górę jednocześnie. Może naprawdę na bardzo krótko oba spotykają się w połowie, ale to nie najlepszy fragment dzieła kompozytora i sprawia wrażenie, że wszystko ocieka wodą.

Oprócz tego, wyobraź sobie dłonie. Kiedy spoglądasz na swoje odbicie w lustrze, wiesz jak dziwnie wyglądasz, a może nawet mocniej: czy na pewno widzisz siebie? Zwróć uwagę na dłonie! Od kogo pochodzą te dłonie? Lub nawet: kim są te dłonie, odcięte od pianisty, biegające wariacko po klawiaturze jak Tom za Jerryem.

4. Fortepianowa czarna melancholia

Za każdym razem, gdy grałem na fortepianie i dotykałem tylko czarnych klawiszy, zwracało moją uwagę, jak nieoczekiwanie dobrze brzmi taka gra. Publiczność, rozmawiająca cały czas, przestaje udawać, że jej konwersacja jest ważniejsza niż przedstawienie. Szum przechodzi przez szelst w ciszę. Nawet barman przestaje brzękać szklankami i Johnny Walker także prosi o czas.

Nie dotykając żadnych białych klawiszy, moje dłonie potrafią zbudzić silną melancholię i nawet lewa i prawa ręka wydają się współpracować jako pas-de-deux-sur-le-piano, proste i prawdopodobne, słodki smutek z niczego, cienie życia, mgła wczesnego poranka w zanikającym pejzażu. Mgiełka świtu.

Słyszysz *In a landscape* Johna Cage'a przez liście opadające jesienią na falach szepczącego wiatru. Kim jest ten facet, który to gra i jest do mnie tak podobny?

Jednak w pewnym momencie moje palce przypadkowo ześlizgują się niespodziewanie na białe klawisze i senny, lustrzany pejzaż upada na ziemię, rozbija się na kawałki, kalecząc sam siebie dysonującą. Roztrzaskane odłamki czarnych łez.

5. Pour piano seul

Louise Lobatto grała je na pewno: *douze ouvertures célebres pour piano seul*. Marmurkowa książeczka z niebieskim tłem, wydrukowana przez Imprimerie D. Michelot, 6 Rue du Hazard w Brukseli, została oprawiona w brązowy papier pakunkowy. Napisła swoje imię atramentem na okładce: *Louise Lobatto*, a poniżej: *Ouverturen piano album*.

Jest związana przez małżeństwo z rodziną mojej matki. Znalazłem jej fortepianową książkę nie tak dawno temu, w posiadłości Herminy, siostry mojej matki.

Uwertura *Robi des bois* jest trudna, on nie rezygnuje z siebie tak po prostu. Wahające się *adagio*, które przybliży ją do niego krok po kroku, do momentu gdy jest wreszcie zdolna dzięki wielu ćwiczeniom osiągnąć *molto vivace*.

Próbowałem odkryć kim ona jest, co się z nią stało. Nie mogę więcej pytać mojej matki i jej sióstr.

Poszukując, odnalazłem jej pełne, piękne imię na liście Holocaust Memorial Centre of Theresienstadt: *Louisa Estella Lobatto*, urodzona 5 grudnia 1873 roku. „Transportowana” z Westerbork w Holandii 26 lutego 1944 roku, w bydłącym wagonie, odcięta od rodziny, domu – wszystkiego, opieczętowana wraz z 792 innymi Żydami, Romami, niepełnosprawnymi i homoseksualistami, pognana naprzód, w piekło, które już się rozpadło. Aż do Terezína, Theresienstadtu w Czechach, gdzie ona, siedemdziesięcioletnia kobieta, odpowiadająca jej imieniem i rokiem urodzenia, zginęła – według książki *In Memoriam* – została zamordowana 12 lipca tego samego roku. 664 osoby z jej transportu nie przeżyły masakry.

Kontrast pomiędzy delikatnością jej *Ouverturen piano* album i brutalną, wszystkiemu zaprzeczającą destrukcją jej życia, nie może być większy. Słucham *Für Alina* Arvo Pärta, myśląc o jego córce i recytuję, oniemiały, *Kaddish for Louisa Estella*, *Louise Lobatto pour piano seul*.

6. Pianissimo

W dzieciństwie *pianissimo* było dla mnie nieznaną, od czasu do czasu musiałem uciekać od zgiełku, znikając na dachu z krzesłem, lampką i książką. Poszum wysokich koron drzew dookoła dachu szeptał w falach wokół mnie: *piano piano pianissimo*. Pojedyncza syrena, zegar kościelny w oddali uświadamiały mi, że wciąż byłem na ziemi.

Siedzę na dachu i czytam *Bonjour Tristesse* francuskiej dziewczyny Françoise Sagan, która na zawsze pozostała dziewczyną i egzystencjalistką, i która przeniosła mnie, ufającego jej prostemu językowi, nie więcej jak jednym tchem na Boulevard St. Germaine w Paryżu. Widziałem ją, siedzącą naprzeciwko jej ojca i Anny, jej najlepszej przyjaciółki, *'Anne avait les traits tirés, seal signes d'une nuit d'amour'*. Oznaki zmęczenia po nocy miłości. To wszystko zdarza się w szalonej ciszy czytania, w niej nikt z zewnątrz nie może zobaczyć, gdzie się znajdujesz.

Najlepszy sposób, by ci przeszkodzić to zakraść się do ciebie od tyłu, zakryć twoje oczy dłońmi i zapytać: „ostatnie słowo?”. Z samej tylko delikatności i zapachu dłoni możesz nie odgadnąć, kto się z tobą droczy. Sól i mydło.

Wciąż próbuję zostawić w tyle te ręce, uciekając z kawiarni na południe, przekraczając Boulevard Raspail, idąc wzdłuż Cimétière Montparnasse, na Rue Daguerre, przemykając do *Café d'Enfer*, z której pamiętam japońskiego pianistę – każdej nocy zasiadał na taborecie do fortepianu bez żadnego słowa. Barmanka kładzie kieliszek wina w prawym rogu klawiatury,

on rozciąga palce i zaczyna grać. *Pianissimo*. Prawie szepcząc. I od ledwie zauważalnej miękkości wygrywa ciszę, dla jego wschodniego, nieobliczalnego podejścia do *Falling & Catching* Agnes Nobel.

7. Fortepian Loustala

Popatrzyła na rysunek, zajmujący dwie strony. Pokazywał pokój późną nocą, być może bar na piętrze hotelu. Kobieta z papierosem w ustach, w krótkiej, czarnej sukience bez pleców, lekko oparta o parapet okienny. Stała bosa i spoglądała na miasto, panoramę budynków i apartamentów, w których palą się wszystkie światła.

Mężczyzna siedział przy fortepianie, grając od niechcienia jazzowe standardy. W jednej ręce trzymał papierosa, drugą położył na klawiszach. Na płycie fortepianu stała pełna popielniczka, butelka i szklanka. Pusty pokój emanował dusznym nastrojem. W rogu, na dywanie, w kręgu światła widać było jej czerwone szpilki. To nawet bardziej podkreślało nagłość jej stóp, nadając tej scenie większej intymności. Mężczyzna i kobieta byli ze sobą związani, ale jednocześnie samotni.

Zapamiętał scenę taką, jak ta z książki, którą czytał jakiś czas temu, coś o zimie i sercu, dźwięki fortepianu dopiero co zamarły, zastanawiał się czy to mężczyzna czy kobieta popatrzyła na rysunek i czy na pewno mężczyzna grał na fortepianie, a kobieta patrzyła przez okno na to głupie miasto? A może to on wszystko pomieszał?

W każdym razie na pewno był tam i słyszał *A house is not a home* Eliane Elias, choć możliwe, że to było jeszcze gdzie indziej.

8. Fortepianowa eksplozja

Przenosiny fortepianu przygotowano bardzo dobrze, był kryształicznie piękny poranek, jednak czarne cielsko instrumentu zwisało na cienkiej linie, a burza rozpetęła się z niczego. Pięć *prstragów* zagrało *kwintet* Schuberta. W rytm uderzeń burzy dwa ciężkie haki i krasnolud pociągnęli linę, by unieść fortepian. Mokry uchwyt do trzymania ciężaru unosi się wyżej. Dokładnie w tym momencie z rynsztoka wynurza się syrena z pierściami tuż ponad linią wody i ogonem chlustającym tam i z powrotem – zbliża się wprost do kanału.

Jeden z wysokich mężczyzn w mgnieniu oka widzi dramat, więc porzuca trzymaną linę, by zwisała luźno i chwytą dziewczynę-rybę za ogon, zanim ta znajdzie się między prętami i połknie ją cuchnącą ciemność. Dwóch pozostałych wystrzela w górę jak z katapulty i fortepian przelatuje ze świstem, niczym piorun z nieba ku niewyraźnej ziemi. Opada jak oszalały, wprost na bruk. Uderzenie jest niezrównaną muzykalnością. Dotyk kamieni łamie nogi, pęknięcie drewna w tysiące części wybrzmiewa wszystkimi dźwiękami wiolonczeli, skoki strun i eksplozje białych i czarnych klawiszy ulatują w górę, w sam środek deszczu z kości słoniowej i ebonitu. Na koniec, na domiar wszelkiego złego, opadający z powrotem mężczyźni zeskakują na struny i nastaje wielka cisza. Poskładać to wszystko teraz! Ale jak? Po prostu kieruj się instrukcją: *cofnij film!*

9. Fortepianowy sen

Ana Torrent nie może spać. Jest smutna, tęskni za mamą, która nie żyje. W filmie *Cria Cuervos* Carlosa Saury zobaczyłem ją na nowo jak schodzi po schodach, przychodzi do swojej matki, która siedzi przy fortepianie i pyta Any: „Nie możesz spać?” Ana potrząsa głową. „Mam ci zagrać twoją ulubioną melodię?” Ana przytakuje. Mama gra coś zupełnie innego i pyta z uniesionymi brwiami: „Tę?” Ana kręci głową przecząco. Mama prosi, by Ana podeszła bliżej, wyciąga do niej otwarte dłonie. Ana najpierw uderza w lewą, potem w prawą dłoń, po czym Mama zaczyna grać *Canon I danse nr 6* Frederica Mompou. Tę? Mama pyta bez słów. Ana spogląda na nią i kiwa głową potakująco. Mama zerka na Anę po pierwszych taktach, kontynuując grę – jej oczy przypominają zamknięte gąbki. Mama kończy melodię, podchodzi do Any i pyta: „Teraz już możesz spać?” Ana patrzy na nią i przytakuje.

Do niedawna – sam nie wiem dlaczego – byłem przekonany, że Ana stawała u szczytu schodów, skąd słyszała jak jej mama gra na fortepianie, co noc tę samą melodię, o tej samej porze. Spała przez chwilę i budziła się każdej nocy, kiedy zaczynała się melodia. Teraz czuje niewysłowny żal po stracie matki, coś czego nie potrafi opisać. Przypomina sobie słuchanie w bezruchu i schodzenie po schodach na pewien czas, zawsze w towarzystwie muzyki i wahania co robić; czy stać tuż przy mamie tak nieruchomo, jak to tylko możliwe i kłaść głowę na jej ramieniu tak delikatnie, że nie zaburzy to jej gry – jeszcze nie, melodia powinna być ukończona, jak rytuał, który traci swój sens, gdy zostaje przerwany. Lecz mama nie zauważa jej i zdaje się rozplýwać w melodii, fortepian stoi porzucony pośród echa ostatniego tonu i gdy tylko Ana chce do niej iść, nie może ruszyć się z miejsca.

10 & 11. Moja nauczycielka fortepianu

I adagio

Nie minęło zbyt wiele czasu, odkąd postanowiłem, że nauczę się lepiej grać na fortepianie. Mój kuzyn, który studiował jazzową grę na trąbce w Konserwatorium, polecił mi młodą studentkę z Japonii, udzielającą lekcji fortepianu, żeby dorobić.

Subtelne zjawisko z innego, dalekiego świata przestąpiło próg mojego domu. Oczywiście siadła obok mnie i patrzyliśmy na siebie krótką chwilę, która zdawała się zamykać w sobie odwieczne pytanie: jak te dwa światy, tak różne od siebie, mogą kiedykolwiek się do siebie zbliżyć? Wspomniała, że zamierza skończyć studia w ciągu najbliższych kilku miesięcy, a potem wrócić do Tokio, gdzie się urodziła i gdzie mieszka jej rodzina. Powiedziała też, że na swoim koncercie dyplomowym chciałaby zagrać *Preludium g-moll op. 23 nr 5* Rachmaninowa. Spytałem czy nie zechciałaby zaprezentować mi pewnej partii tego utworu – po krótkim wahaniu zgodziła się. Zamieniliśmy się miejscami i po chwili intensywnej ciszy ta mała istota rozpoczęła niezwykle szybki pościg po klawiaturze mojego fortepianu, wydobywając z niego głośny strumień dźwięków Rachmaninowa.

Zapytała mnie, czego chciałbym się nauczyć, a ja odpowiedziałem: Satie, nr 3 z sześciu *Gnossiennes*. To wydawało mi się możliwe do zrealizowania w trakcie sześciu lekcji, które mogliśmy przeprowadzić przed jej

wyjazdem. Odpowiedziała, że Satie jest dla niej nadal zbyt trudny, że musi nad tym jeszcze popracować w przyszłych latach.

Jej niezwykle drobna twarz zdradzała powagę, prawdziwą niewinność, lecz również pewien smutek, wiążący się z przekonaniem, że to, co jest złudnie proste, wydaje się niemal nieosiągalne. Wiedziałem, że jestem w gorącej wodzie kąpany, ale tego się nie spodziewałem.

II vivace

Spojrzałem na jej cudowną postać, gdy siedziała przy klawiaturze. Wyglądała zupełnie inaczej niż kobieta, którą znałem — obcy krajobraz z tajemniczych snów, pobłyskujący w jej spojrzeniu zdradzał, że przybywa z bardzo daleka. Jak to możliwe, że ta istota z innego świata emanowała czymś takim, co pomagało mi nie stracić wiary w siebie, nie zniechęcać się po jednym uderzeniu, przy pierwszym kontakcie?

Jak mogłem nauczyć się dobrze grać? Dyscyplina zawsze była moją słabą stroną! Zawsze chciałem mieć wszystko natychmiast, tutaj, teraz, już! Poruszyłem się w przód i w tył na moim ruchomym taborecie do fortepianu. Wiedziałem, że mogę ją tylko rozczarować.

Satie zadzwęczał w mojej głowie, drobne cuda łaski. Wyobraziłem sobie jak jego gnossienne powinna wkraść się między jej palce i przez następnych kilka lat powoli, lecz pewnie, nuta po nucie, rozciągać się na całe ciało. Zapytała mnie wtedy, czym się zajmuję. Fotograf, odpowiedziałem. Więc może mógłbym wykonać jej portret na plakat zapowiadający koncert dyplomowy w Tokio? Czemu nie, powiedziałem, skrycie ciesząc się, że na razie mogłem zostawić Satiego w poczekalni i poddać się jej całkowicie we własnym pokoju, zachowując należyty dystans, rzecz jasna. Takiego portretu nie robi się zbyt łatwo i szybko — praca nad nim trwa przynajmniej przez pięć lekcji.

12. Fortepianowe przeznaczenie

W 2008 roku tradycyjny warsztat drukarski Koekanger Handpers w Holandii opublikował w 27 egzemplarzach efemeryczną książeczkę STEINWAY & SONS – powyżej tytułu zapisano „pojawia się”, poniżej „znika”. Strona tytułowa zawierała również: „krótką notkę i linoryt Petera Bekkera”.

Linoryt mojego przyjaciela, Petera, drukarza, wydawcy i artysty, przedstawia mężczyznę i fortepian zobrazowanych do połowy, po prostu wyciętych w linoleum, wydrukowanych i ręcznie barwionych.

„Kilka lat temu, porąbałem mojego Steinwaya na kawałki. Stał jeszcze przez dłuższą chwilę bez klawiatury, przywiązany do drzewa w ogrodzie. Dotykanie strun powodowało żałobny, nierealny dźwięk, wydawał się taki zwłaszcza w ciemności i ciszy.” W tym cichym mroku ogrodu potrafiłem usłyszeć Helenę Basilovą, grającą na fortepianie *The barn owl has not flown away* Janáčka, niczym ostatnie echo pragnienia.

Opisuje to, co ważne: „Posiadanie fortepianu wiąże się z pewnymi obowiązkami. Odpowiednia ochrona i regularna konserwacja gwarantują jakość oraz dłuższą żywotność sprzętu. Ale nie możesz ciągnąć za sobą

martwego konia.” A skoro nikt nie chciał tego starego fortepianu, nie pozostało nic innego, jak tylko ostrożnie go rozmontować. A więc stało się: złomiarz zabrał żeliwną duszę, a drewniane pudło zniknęło w płomieniach.

Peter zdemontował trzynaście miedzianych liter z nazwy STEINWAY & SONS, które znalazły swoje przeznaczenie w jego publikacji. Pierwszych trzynaście egzemplarzy zawierało poszczególne litery. Zamówiłem jeden tak szybko, jak to było możliwe. Wyobraź sobie, że tobie przypada numer czternasty; ja chyba bym tego nie przeżył. I tak otrzymałem numer szósty, miedzianą literę W, umieszczoną poniżej kolofonu, na kwadratowym kawałku aksamitnego papieru. To bardzo wzruszające W.

Przeznaczenie jest najodpowiedniejszym słowem do określenia przemijania, które wzrosło w tym hummusie języka i fortepianu. Drewno, żelazo, struny, imię. Ostatecznie ten martwy koń wciąż posiada skrzydła.

13. Fortepianowe *l'invitation au voyage*

Kilka miesięcy temu H. przysłała mi pewną scenkę, ujętą na dwóch zdjęciach włoskiego fotografa Luigi'ego Ghirri'ego, który umarł zdecydowanie za wcześnie. Składniki: pokój, zasłona i pianino. Po blasku światła, odbijającego się w szybie, poznałem, że to prawdopodobnie pokój muzealny, gdzieś w świecie.

Fotografie w ramach wiszą jedna nad drugą. Dyptyk przedstawia zasłonę, którą mocne podmuchy wiatru nieustannie wywiewają daleko poza otwarte okno, jakby instrument chciał zagrać w chowanego.

Na obrazku widać brązowe pianino, białą linię klawiszy, białą powierzchnię otwartej partytury, po dwóch stronach instrumentu dwie świece w standardowym ułożeniu, w klasycznej przestrzeni salonu z perskim dywanem na podłodze, niewielkim rokokowym krzesłem i stylowym taborem; na pianinie rodzinna fotografia i cięte kwiaty, a ponad tym wszystkim, na ścianie, oprawione w mahoniowe ramy trzy nieokreślone przedstawienia natury lub strojów.

Czy kiedykolwiek byłem w tym pokoju, w tych typowych dla Ghirri'ego barwach: żółci, ochry, jasnego brązu i odrobiny czerwienu? Kto grana pianinie? W jakim mieście jesteśmy? Czy jedliśmy śniadanie w salonie lub w kuchni, wciąż będąc w pizamach? Ja tu mieszkam czy służę? Mam grać czy sprzątać? Czy nie zapomniałem odkurzyć mahoniowych ram i cienkich krawędzi pianina? Drobny pył Jemenu? Piasek z Sahelu? Sadza z Krakowa? Srebro z Isfahanu? Smród zgnilizny rzeki Pad wkrada się przez okno. Zmierch w Emilii-Romanii.

Umierający głos Kiri Te Kanawy w *L'Invitation au voyage* Henri'ego Duparca – z Richardem Amnerem przy fortepianie – podtrzymuje przy życiu wszystkie moje pytania: ból wspomnień rozpadających się na kawałki, fragmenty niepowiązanych ze sobą obrazów, głos wołający mnie z oddali, zapach twoich włosów, niewiarygodnie głęboki kolor twoich oczu – były niebieskie czy zielone? Zmoknąć na deszczu, zabłądzić w Ferrarze i zapytać Luigi'ego, jak trafić do domu.

14. Fortepianowe niebodłonie

Drobne opuszki moich palców, zamknięte pod paznokciami, wystukują na klawiszach miarowy rytm. Lewa ręka jest tą głęboką, silniejszą, która zawsze włada większym obrazem i sprawia, że trzymam się właściwej drogi. Prawa ręka natomiast jest tą dziką, płytką, dynamiczną i najbardziej gotową do działania. Jej palce zaciskają się na długopisie w czasie pisania i dotykają miękkich drzwi nieba, zanim je otworzą i wybuchną okrzyki radości. Wyobraź sobie, że lewa dłoń rozpoczyna od twardego, głębokiego dźwięku, niczym pejzaż w oddali, ze wzgórzami tonącymi w różnych odcieniach zieleni, zanim staną się bardziej szaroniebieskie, zanim wszystko zniknie we mgle. Gdy lewa dłoń wreszcie osiągnie jeden cykl, prawa podbiega jak punkt, który staje się coraz większy i większy, udając, że to normalne: nagły krzyk, ostry, wysoki ton, gwałtowne słowa złowione na ulicy, na pierwszym placu targowym, pożyczone od surowego sprzedawcy ryb.

Na pierwszy rzut oka lewa i prawa dłoń wydają się podążać odrębnymi ścieżkami, jednak jest tak tylko na pokaz. Na początku tańczą, nieco się wymijając, cofając i zbliżając się do siebie, obwąchują się trochę, włączają się niespokojnie dookoła, dopóki pierwsza z nich nagle nie dotknie drugiej — z początku niewinnie, prawie przypadkowo, później już bardziej wymownie, czując, że druga się nie sprzeciwi i oferuje dłoni odpoczynek w łóżku ramienia, szyi, pleców. Zwolnić w tym momencie to zawsze duże ryzyko, bo czy tak naprawdę powrót jest nadal możliwy? Szczęśliwie druga strona przejmuje inicjatywę, kładzie dłoń na twojej szyi, po czym rozdziela się, pełza pod koszulą, po nagich plecach.

W tym decydującym momencie Ivo Pogorelich zaczyna grać na fortepianie *K. 529 B-dur* Scarlattię: *Allegro* i dźwięki otaczające mdlejące dłonie w intymnej przestrzeni, w której świat zewnętrzny przemienia się w tło, blaknie wśród szarobłękitnej mgiełki w dali. To chwila, kiedy moje dłonie uważnie pieszczą twoje i splatają się przed najbardziej pasjonującym momentem na Ziemi: fortepianowe dłonie niebiańsko stapiają się razem, idealnie dopasowane — nie chcesz niczego więcej. Jednak po chwili... Tak, znów pragniesz.

15. Lunatyczny fortepian

Dziś w nocy coś zbudziło mnie ze snu, jakiś szelest, być może dreptanie myszy albo dokuczliwe burczenie w brzuchu. Wyciągnąłem rękę – łóżko obok mnie było puste. Wygramoliłem się z niego i stanąłem na nogi; poprawiłem podwiniętą koszulę. W półmroku zszedłem po schodach w dół i zobaczyłem nagiego Vicenta, który szedł wolno przez salon, obok stołu i krzesel, niczego nie dotykając. Kierował się w stronę fortepianu.

Siada, otwiera wieko, rozciąga palce i zaczyna grać bez żadnego wahania, z pustym spojrzeniem wlepionym w okno, w stronę prześwitującego przez gałęzie drzew księżycy. Gra tęskną melodię, pełną fałszywych nut, slumsów, zagadek i pułapek. Światowa premiera nowej kompozycji.

Po ostatnim tonie siedzi jeszcze przez chwilę nieruchomy w pokoju wezbranym ciszą, wzruszoną dźwiękami fortepianu. Zaraz jednak wstaje i składa głęboki ukłon przed niewidzialną, lecz niezaprzeczalnie obecną publicznością, po czym znów niczego nie dotykając, wspina się po schodach. Podążam za nim w pewnej odległości; niczego nie zauważa, idzie dalej, do sypialni, wczołguje się pod koce i zasypia, jakby wcale nie wstawał.

Gdy cicho wracam do łóżka, słyszę jego głęboki oddech. Kładę się, wbijając wzrok w sufit.

Fortepian jest dla mnie zamkniętym pokojem, w którym Vladimir i Estragon czekają na Godota. Czuję, jak wzbiera we mnie zazdrość. Publiczność oklaskuje Vicenta, podczas gdy mnie przydziela się zadanie podnoszenia i opuszczania kurtyny. Nawet gdy ryglowałem drzwi i zamkałem fortepian, on w połowie nocy przenikał prosto przez nie, w zupełnie inny pejzaż niż ja.

16. Fortepianowy port

nie ma nieba

odeszłaś tak niedawno temu

gdzie jesteś teraz?

błąkasz się po ostatnim lesie na ziemi

unosisz w ułamkach prochu języka

trwasz milcząca w niemym filmie snu?

w poczuciu pisania

w dotykaniu klawiszy

twoja twarz wynurza się z mgły

jak obraz

biejąca w spokoju niczym skostniały lód

kiedy ożywiam ten obraz

on gaśnie w moich dłoniach

ulatnia się zanim dosięgnie ziemi

chciałbym ukryć lży

sprawić by zniknęły w bibularzu

moich wierszy twoich opowieści

wyobrażam sobie nas na promie

z Wenecji do Stambułu

plan który nigdy nie doszedł do skutku

wodą Laguny

korytem Adriatyku

Morzem Egejskim

w Morze Marmara

gdzie moje statki czekają
aż wyobrazę je sobie pod własną banderą
zanim znikną
w lekkiej mgiełce świtu

czy to jest niebo, przystań, port:
bar nad Bosforem
gdzie Fazil Say gra *Elegię o Starym Stambule*
ów obraz skrywa
słowo
twoje imię

ten port jest wszystkim
co się liczy

17. Miasto i odłamki

Do Deruty można się dostać na dwa sposoby, lecz jeśli przyjeżdżesz konno, odejdziesz pieszo.

Wyobraź sobie, że nagle znajdujesz się na ulicy pełnej pustki, pozbawionej nawet obietnic, wybrukowanej odławkami ceramiki z XIV wieku. Dlaczego wybrałeś dzisiaj tę drogę lub jakie to miało znaczenie?

Słyszysz dźwięki fortepianu, płynące z oddali. Gdy jesteś bliżej, miesząją się z kobiecym głosem, dającym wskazówki; to musi być szkoła tańca. Wszystkie twoje plany na dzisiaj odchodzą w cień. Dźwięki oświetlają senny nastrój obowiązku, konieczności i zamiarów. Pozwalasz, by wszystko to ulotniło się w mgnieniu oka, gdy zauważasz uchylone drzwi. Wkradasz się do środka, tak po prostu. Znajdujesz się dokładnie w połowie dużej sali.

Kiedy się pojawiaasz, chłopcy i dziewczęta przestają trzymać się kroków. Przelotne spojrzenia, które ci rzucają, kołysząc się w takt muzyki wystarczają, by schwytać cię w ich tymczasowej przestrzeni. Nauczycielka zwraca uwagę na każdego, z cierpliwością i łagodnym naciskiem, także na tych uczniów, którzy nieustannie myślą kroki. Kaleki chłopiec, dzięki jej kontroli i zachętom, zapomina o swoich ograniczeniach. Partnerka stara się przystosować kroki do jego rytmu. Nie mogą przestać się gapić na jego nieporadne ruchy, specyficzne kuśtykanie między dźwiękami.

Dziewczynka niemająca jeszcze dziesięciu lat gra na fortepianie niczym wirtuoz. Musi mieć na imię Alma, bo kobieta nie patrząc na nią mówi: Alma, możesz zagrać jeden po drugim? Wtedy gra dwa tańce Komitasa, armeńskiego kompozytora z XIX wieku: *Shushiki* i *Hed U Arach*. Pierwszy taniec, *Shushiki*, urzeka lekkością, tak jakby pary wymykały się grawitacji i zawiąły tuż nad podłogą, tkając swoje wzory w przestrzeni. Można usłyszeć migotliwe dźwięki fortepianu, westchnienia oddechów niczym małe

oblóczki ponad parkietem i czysty kobiecy głos: tak, właśnie tak, w górę, teraz obrót, wyprostuj, nie pozwól jej odejść, tak, bardzo dobrze, właśnie tak, nie przerywaj...

W drugim tańcu, *Hed U Arach*, pary opadają w dół, zwalniasz w rytm muzyki i oglądają się na kobietę, która zdaje się mówić oczyma i dłońmi: wykorzystaj możliwości swojego ciała do granic, odetchnij, tak, zrób to!

Nagle ty też zaczynasz tańczyć, ale dzieje się tak tylko wtedy, gdy twoje bose stopy wciąż deptają odłamki Deruty. Starsz się być lżejszym, w przeciwnym razie to boli.

18. Pianino Levinasa

Kobieta siedząca przy pianinie spogląda pytająco w półmrok, otaczający bar w *Café Levinas*. Gra swobodnie, bez żadnego zapisu nutowego, jak okazało się później, trzy kompozycje Ceesa Thissena z 2014 roku: *cooing, chinking & culminating*.

Na pianinie stoją trzy małe, drewniane klocki: kwadratowy niebieski, trójkątny czerwony i okrągły żółty. Po pierwszej części występu kobieta wstaje i przedstawia klocki tak, że tworzą zupełnie nowy układ, zdaje się czerpać z tego jakąś niewidzialną muzykę, która jest słyszalna tylko dla niej, rodzi się w ciemnym polu poza jej oczyma. Potem znów zaczyna grać, ale tym razem gwałtowniej.

Początkowa dynamika kompozycji była nieznaczna, niemal introwertyczna, a gwar kawiarnianych rozmów mieszał się z niższymi dźwiękami; w drugiej części zmieniła się w mocniejsze, zbyt przenikliwe tony – głosy z kawiarni, zaprawione alkoholem, wzmocniły się, stały się ostrzejsze, ale jednocześnie bardziej fizyczne, bliższe: bolesne słowa o dawnych miłościach, o zdradzie i nietrafione żarty prysnęły jak mydlane bańki. Stopniowo dynamika jej gry staje się bardziej intymna, wszyscy siadają na jej skórze, na której jasne perły potu zmieniają się w mgiełkę, gdy spływają na jej wciąż grające dłonie, nie wstydzące się zupełnie niczego. Mały niebieski klocek pomógł jej przekroczyć próg, odwrócić uwagę od bezceremonialnego ztracenia się we własnej grze.

Czerwony, trójkątny strzegł ją przed przeszkodami na drodze, a ona pozwoliła im krok za krokiem przemieszczać się w kierunkach wyznaczonych przez trzy kąty; pierwsza: głos zbyt hałaśliwie zakrzyczany, druga: poglądy z góry potępione, trzecia: odmowy gubiące swój cel. Tymczasem w bezkonkurencyjnej trzeciej części wszyscy rozpułnili się w jej grze, zassani pomiędzy tony i półtony, w zgiełkliwą apoteozę, która z ostatnim, okrągłym żółtym klockiem symbolizowała zjednoczenie tego, kto gra i tego, kto słucha.

Za pierwszym razem są ze sobą całkowicie stopieni językowo, bez żadnego skrępowania, poza wszelkim wstydem, nie błagając o uznanie, ani nawet o łaskę.

Nareszcie zupełnie sami w pustej przestrzeni, ściany kawiarni rozpadają się, pianino zatopione w rozmokłym trzęsawisku miasta, czujesz tylko wiatr na nagiej skórze.

19. Fortepianowa biała melancholia

Za *Hotel du Nord* biegnie Rue Bichat, aż do *Hôpital St Louis*, gdzie w czasach studenckich w niektóre noce w tygodniu pracowałem jako nocny portier. Studiowałem semantykę literacką w *Collège de France*. W tym czasie zrobiłem mnóstwo zdjęć, a nie tak dawno temu znalazłem portret Rolanda Barthesa, którego sfotografowałem pewnego poranka, gdy piliśmy espresso w niewielkim barze tuż na rogu Rue Saint-Jacques, przed rozpoczęciem jego wykładów. Wciąż jeszcze pamiętam nazwę tego baru: *Le Coup de Torchon*. Niektórzy z mojej studenckiej grupy asystowali Barthesowi w rozwoju jego badań nad fotografią: *La Chambre Claire*. Mój własny „chambre claire” przypominał raczej „chambrette clairette”; mniej więcej 15 metrów kwadratowych, wielkie okno z widokiem na Rue des Écluses Saint-Martin. Zawsze uwielbiałem zapory wodne.

Przy Rue Bichat mieściła się mała wytwórnia fortepianów. Na fasadzie można było przeczytać miedziany napis: *Claviers – Beaufiles & Fils*. Brama była otwarta cały dzień, a gdy wchodziło się na podwórko, często można było usłyszeć tykanie i piłowanie, zmieszane z dźwiękami fortepianu. Przez większość czasu te dźwięki nie trzymały tempa, ale czasami zaskakująco przyjmowały ten sam rytm, niczym mała *étude-ouvrière-sur-le piano*.

Pewnego jasnego, marcowego poranka spacerowałem z moim aparatem po podwórku, starając się uchwycić atmosferę tego miejsca, w związku z tematem, jaki sobie ustaliłem: „miasto i pożądanie”. W bramie pojawiła się młoda kobieta. Gdy przechodziła obok mnie przypadkiem pozwoliła, by jej torba zsunęła się z ramienia. Podniosłem ją w tym samym momencie, w którym schylała się po nią ona. Przez moment zobaczyłem jej nogi w całej okazałości i poczułem delikatny zapach świeżego imbiru, tylko bardziej słodkiego. Przedstawiła się jako B., zaczęliśmy rozmawiać. Powiedziała, że pracuje w szpitalu, po czym zaprosiła mnie na coś do picia do jej niewielkiego mieszkanca nad wytwórnią fortepianów. Tym sposobem jedna rzecz doprowadziła do drugiej w ten wiosenny poranek, gdy próbowałem zastosować semantykę literacką na jej ciele i duszy. Wciąż pamiętam plakat, który wisiał na ścianie przy łóżku, był na nim aforyzm Léona Bloya: „Tout ce qui arrive est adorable”. Zgadzałem się z Léonem w zupełności, ona bez wątpienia taka była. Każdego dnia dbając o ciało, w międzyczasie usługiwałem umysłowi, ale w naszym wzajemnym stapieniu się osiągałyśmy coraz większe sukcesy w kierunku obopólnego zjednoczenia i płynnej wymiany, w takt rytmicznych dźwięków, dochodzących spod podłogi.

W tamtym okresie, inspirowany przez Seurata, wykonałem kilka aktów B. Po kilku miesiącach nagle zniknęła, a ja wciąż podążałem jej śladem aż do Burgundii, jednak okazało się, że to ślepy zaułek. Teraz, po czterdziestu pięciu latach, słuchając *White Keys* Chilli’ego Gonzalesa, grając na fortepianie, nieoczekiwanie znów słyszę piłowanie i westchnienia, uderzenie i tykanie, i rytmiczne strojenie białych klawiszy; z jakiegoś powodu białe zawsze strojono rano. Strojenie czarnych klawiszy, prawdopodobnie przez ich smutek, było przeznaczone na późne popołudnie, gdy światło nad Canal St. Martin jest niższe i łagodniejsze, co zdaje się mieć najlepszy wpływ na dźwięk.

20. Podstawowy rysunek fortepianu

Podstawowy rysunek fortepianu, szkic D., twórczyni DQ-office – prężnie rozwijającej się grupy trzech znakomitych architektek z São Paulo – sfrunął z biurka i wirował po pokoju, gnany gwałtownymi podmuchami wiatru, szybując jak we śnie i lądując na podłodze.

Już od kilku miesięcy D. pracowała z jej dwiema partnerkami H. i F. nad projektem *Étude*, dużym kompleksem budynków w dzielnicy Grand Piano. To miejsce było położone w jednej ze starszych stref przemysłowych São Paulo, która niegdyś pełniła rolę marco zero miasta. Teraz jest jedynie obrazem zaniedbania i degeneracji, przechodzi z rąk do rąk deweloperów o podejrzanych planach i skorumpowanych polityków – wieloletni nieużytek, jak stojący w domu zniszczony fortepian, na którym nikt nigdy nie gra.

DQ-office, po zwycięstwie w konkursie popularnie nazywanym *Os Pianitas*, wykonało ogólny plan w celu znalezienia subtelnych i przemyślanych rozwiązań, zachowując dawne kontury kompleksu w tworzeniu nowego, poetyckiego uniwersum. Má, jeden z asystentów od początku godny zaufania, znalazł leżącą na podłodze etykietkę, małą notatkę ze spinaczem, na której D. nabazgrała w pośpiechu: *zrobić model! Pilne!!*

Przeglądał się pionowemu obrazkowi; po lewej zobaczył ulicę wokół prostokątnego stawu, który przypominał mu długi staw w Willi Hadriana w Tivoli. Nieco na lewo od środka zamontowano most z białą kulą na cokole, który kojarzył mu się z metronomem. Co za dobra myśl dla tej konstrukcji, uwzględnić rytmiczny element czasu właśnie na powierzchni mostu tak, że przejście z jednego brzegu na drugi przywodzi na myśl wkroczenie w inną strefę czasową. I ściana klawiszy, czarnych i białych, prawdopodobnie rzeźba Oscara Niemeyera! Za nią znajdowała się szeroka droga z kwadratowym stawem, który przypominał mu okrągły staw w Giardino di Boboli we Florencji, z tym że w formie kwadratu. Dało się dostrzec także pewien rodzaj ruchomych platform, umieszczonych w połowie wysokości stawu tak, że przestrzeń mogła być przeznaczona również na koncerty. To przypomniało mu film Kiesłowskiego *Czerwony i niezwykły utwór* Zbigniewa Preisnera *Do not take another man's wife*. To będzie brzmiało wspólnie na wolnym powietrzu!

Ale dokładnie w momencie, gdy zamierzał zacząć pracować nad modelem, do pokoju wszedł Rá, jego asystent, młody, utalentowany inżynier i zapytał, czy nie chciałby mu potowarzyszyć w Bar Léo. Tamta kobieta powinna przyjść troszkę później; najpierw musieli skończyć coś, jak zwykle. A tam serwują świetne piwo z pysznymi kawałkami smażonego dorsza! Co powiesz na jeszcze jedno piwo?

Czemu nie!

leo divendal

passage Étretat



IGNACY S.FIUT



KULTURA OBNAŻANIA I MECHANIZMY JEJ DZIAŁANIA

Uwagi wstępne

Kultura obnażania ma obecnie znaczący wpływ na kierunki rozwoju modularności nowych mediów. Zjawisko modularności zauważył już Lev Manovich w swej pracy – *Język nowych mediów*, gdzie określił modularność jako taką właściwość obiektów nowych mediów, że składają się one z niezliczonych części, aż do poziomu pikseli, punktów 3D, znaków tekstowych, co ułatwia usuwanie tych elementów, ich zmianę, umożliwiającą wydobywanie nowych wymiarów tkwiących w nich, przez interaktywnych użytkowników przekazów/obiektów medialnych¹. Jak podkreśla Magdalena Szpunar ta właściwość obiektów nowych mediów zostaje rozszerzona również na obszar starych mediów, które ulegają procesom konwergencji w ramach szeroko rozumianej kooperacji z nowymi mediami, co w rezultacie podnosi jeszcze stopnie ich modularności².

Brian McNair używa określenia „kultura obnażania”, rozumiejąc ją jako medialną dostępność seksu, nagości na pokaz i ekshibicjonizmu. W tym kontekście obnażanie ma znaczenie zarówno dosłowne jak i metaforyczne, obejmując szeroki wachlarz tekstów i przedstawień od pornografii, przez seksualnie nacechowaną sztukę ciała, filmy dokumentalne o striptizie oraz telewizyjne wyznania podczas programów typu talk-show. To w nich uczestnicy programów opowiadają o swoich doznaniach i przeżyciach emocjonalnych związanych nie tylko z nietypowymi przeżyciami seksualnymi, dzieląc się traumą związaną ze śmiercią osób bliskich, ale i skandalami, których doświadczyli w swoim życiu (gwałty, molestowanie seksualne, narkomania itp.). Do tej kategorii można również zaliczyć nowe zjawisko, określane przez neologizm „sporno”, określający miejsce, w którym sport spotyka się z pornografią. Obiektem komercyjnej eksploatacji są sportowcy obojga płci, którzy coraz częściej stają się nie twarzami, ale ciałami kampanii reklamowych. W czasie transmisji sportowych, na filmach dokumentalnych czy sesjach reklamowych kamery koncentrują się na szczegółach ich anatomii, wypełniają oni sobą ekran, co nasuwa skojarzenia z bohaterami filmów pornograficznych. Podobne zjawisko można obserwować w przekazach medialnych, kiedy ich tematami stają się bohaterowie historyczni, ale również autorytety polityczne, naukowe, artystyczne oraz religijne. Zjawisko to można przez analogię do „sporno” określić mianem „historioporno”, a celem tych zabiegów medialnych jest „odbrązawianie” tych znanych postaci i autorytetów; pokazywanie ich licznych słabości o podłożu seksualnym, psychicznym, ocierających się o śmierć i skandal.

Współczesny świat ponowoczesny, jest bowiem światem błyszczących, migocących ekranów i powierzchni medialnych, mieniących się wszystkimi kolorami tęczy, które stają się „utowarowionymi obrazami”; środowiskiem społecznym, w którym wszystko jest przejrzyste, jasne i jawne. To jednocześnie świat nadmiaru, przesady i ekscesu, w którym obrazy stają się potężniejsze od samej rzeczywistości, gdzie

wszystko jest jedynie kopią czegoś innego i gdzie różnica między przedstawieniem a tym, co przedstawiane, ulega zatarciu, bowiem najczęściej scenę zastępuje obsceniczność. W takim środowisku społecznym każde tabu (profanum) może być zakwestionowane i odrzucone i właściwie trudno w nim utrzymać jakąś świętość (sacrum)⁴. Już nie prowokacja wobec mieszczańskiego społeczeństwa, ale zwykle zainteresowania konsumenckie rokujące opłacalność takich transformacji o podłożu aksjologicznym przesądzają o eksponowaniu w przekazach obrazów podrasowanych seksualnością i patologią psychospołeczną. Mogą to być fotografie, wywiady, przekazy w formie filmów, reprodukcje aktów seksualnych, różnorodne manifestacje płciowości, czy wpisywanie w zawartość przekazów obrazów seksualności w najbardziej nawet banalne i intymne konteksty komunikacyjne.

Mechanizmy i wyróżniki kultury obnażania

Na fakt przyciągania uwagi publiczności przez przekazy medialne i ich dyfuzji w komunikowaniu interpersonalnym, ale i poszukiwania dalszych elementów tego typu przekazu w innych mediach zwrócił uwagę już w roku 1964 Bradley S. Greenberg formułując model ich dyfuzji w postaci krzywej „J”⁵. Na tej krzywej wyróżnił 4 rodzaje informacji zawartych w przekazach, które w różnym stopniu cieszą się uwagą i popularnością wśród odbiorców oraz użytkowników przekazów medialnych. Pierwsze to informacje interesujące mniejszość, dotyczące zdarzeń niewielkiej uwagi (np. stwierdzono wadę w jakimś rzadkim modelu samochodu) i jest ona ważna dla kilkunastu procent publiczności. Drugie to informacje rutynowe dotyczące zdarzeń ważnych i znaczących, którymi interesuje się większość odbiorców (np. ważne decyzje rządowe, parlamentarne, instytucji bankowych itp.), zajmujące eksponowane miejsce w mediach, ciągle powtarzane, do których łatwo dotrzeć, i rozmawia o nich ok. 10-15% publiczności. Trzecia i czwarta grupa informacji to ważne przekazy, niespodziewane i często dramatyczne, którym media nadają natychmiast rozgłos, przedstawiając je jako sensacje (np. zamachy na ważne postaci z życia politycznego). To powoduje, że ludziom udziela się atmosfera sensacji i natychmiast przekazują je dalej i szukają ich wersji w innych mediach. Dotyczy to większości publiczności mediów – od 50 do 80%. Tego typu informacje, szczególnie czwartego typu, czyli supersensacyjne, są rozsiewane nawet między ludźmi się nieznającymi, by nawet „wyprzedzić media” w ich rozsiewie, a przyczyną może tu być nie tylko ekscytacja, ale i odreagowanie napięcia oraz traumy związanej z tego typu newsami, np. o katastrofach komunikacyjnych lub naturalnych. Mechanizm ten często określa się mianem „trzech S”, czyli newsy te dotyczą: śmierci, seksu i skandalu, leżących u podstawy tego typu przekazów, powodując u odbiorców poczucie szerszej solidarności gatunkowej między sobą na wielką skalę: najczęściej są one postrzegane jak tzw. „zło pospolite”, mobilizujące publiczność mediów do dalszej dyfuzji tego typu informacji⁶.

Mechanizm ten również można odnieść z powodzeniem do procesów rozwoju kultury obnażania w mediach, szczególnie wtedy, gdy za newsami o obnażaniu kryje się seks, śmierć i skandal. Innym mechanizmem wspierającym tę kulturę medialną jest przekraczanie obowiązujących w społeczeństwie tabu, ale również związanego z tym odczuwania wstępu percepcyjnego w wymiarze aksjologicznym (estetycznym i etycznym w wymiarze anestetycznym), który również podnosi ekscytację ich odbiorców i przesuwając zawartość informacji sensacyjnych w newsach ku supersensacyjnym⁷. Na to zjawisko psychospołeczne zwrócił uwagę w związku z mechanizmem podglądania u dzieci i ludzi dorosłych już Zygmunt Freud twierdząc, że jest

ono naturalnym pragnieniem człowieka. W jego ocenie postawa ta jest w dużym zakresie naturalna i powszechna, choć może w sposób istotny zagrażać rozwojowi ludzi, szczególnie wtedy, kiedy przedmiotem podglądania stają się patologiczne wzory zachowania innych jednostek lub grup. Wtedy może ono zagrażać bezpieczeństwu ludzi oraz porządkowi społecznemu – np. kiedy przedmiotem podglądania staje się gwałt, przemoc, zabijanie istot żywych, dawkanie nienawiści, ale i umiejętności oszukiwania innych. Takie formy podglądania we współczesnych mediach w związku z rozwojem celebrytazacji przekazów stają się coraz bardziej popularne i również mogą mieć zarówno pozytywne, jak i negatywne skutki, kiedy newsy zawierają nie tylko „wzory zabijania”, ale również szkodenia własnemu życiu, życiu innych ludzi i innych istot żywych, czy ich interesom egzystencjalnym⁸. Wstąpienie bowiem stanowi pewien „sygnał alarmujący” i uruchamia system „kontroli pragnień”: jest również „mechanizmem ujarzmiającym” seksualność i stanowi podświadomy odruch „wewnętrznej reakcji” na przekraczanie granic⁹. Pojawia się jako forma socjalizacji kulturowej dzieci w procesach internalizacji norm społeczno-kulturowych: jest zakodowany w kulturze i stanowi produkt wychowania, choć u małych dzieci nie występuje, na co zwracali już uwagę: I. Kant i F. Nietzsche.

Nie trudno więc zrozumieć, że koncepcja kultury obnażania B. McNaira stanowi kontynuację tej tradycji badawczej, choć za przedmiot badania czyni schyłkowe społeczeństwo kapitalistyczne, czyli industrialne, ale i ponowoczesne (postindustrialne), w którym wielokrotnie wzmacnia jej efekty dominacja w komunikowaniu społecznym nowych mediów w cyberprzestrzeni dzięki sukcesywnemu upowszechnianiu się Internetu we wszystkich dziedzinach życia społecznego ludzi, co owocuje powstaniem po etapie informacyjnym społeczeństwa medialnego. Ono mediatyzuje wszelkie możliwe formy komunikacji społecznej: intrapersonalną, interpersonalną, międzygrupową, instytucjonalną, masową oraz globalną. Warto więc przytoczyć pełną definicję projektującą sens tej formy kultury za B. Nairą, który rozumie przez nią: „(...) medialną dostępność seksu, nagości na pokaz i ekshibicjonizmu, których obfitość rzuca się w oczy w społeczeństwach kapitalistycznych końca dwudziestego wieku i która nadal, już w wieku dwudziestym pierwszym, stanowi jedną z ich najbardziej widocznych i kontrowersyjnych cech. W tym kontekście obnażanie ma znaczenie zarówno dosłowne, jak i metaforyczne, obejmujące szeroki wachlarz tekstów i przedstawień od pornografii, przez seksualnie nacechowaną sztukę ciała, filmy dokumentalne o striptizerkach i striptizerach oraz telewizyjne wyzwania podczas programów talk-show”¹¹.

Nie trudno zauważyć, że autorowi chodzi w porządku rzeczowym i metaforycznym o wyróżnienie dwóch form obnażania, czyli fizycznego w postaci ciała oraz jego obrazów publikowanych w przekazach medialnych, ale i stanów psychicznych (racjonalnych i emocjonalnych) w formie audialnej lub zapisu tekstowego, czyli „kultury zwierzeń” również publikowanych w mediach, często razem z obnażaniem fizycznym¹². W tych aktach obnażania podmiot obnażający się może zachowywać się biernie, czyli ktoś inny dokonuje tego obnażania, albo w sposób czynny, kiedy sam podmiot dokonuje swojego obnażenia fizycznego lub duchowego. Ten podział jest o tyle ważny, że w nowych mediach interaktywni użytkownicy sieci sami z własnej woli dokonują tego typu obnażeń, zaspokajając swoje skłonności i potrzeby ekshibicjonistyczne oraz narcystyczne, co w starych mediach było trudniejsze, choć również możliwe. Tego typu kultura implicate zakłada istnienie

zainteresowanych przekazem oglądaczy i ich notorycznych form, czyli podglądaczy, co sytuuje publiczność mediów w perspektywie masowego podglądactwa, będącego wyrazem silnego zainteresowania przekazem, gdyż – jak twierdzi McNair – seks, skandal i śmierć dobrze się sprzedają¹³. Dzięki tym przyczynom psychospołecznym i nieograniczonej dostępności mediów, ich walki o słuchalność i oglądalność, zostają spełnione wszystkie warunki emocjonalne i fizyczne dla obnażania, co też powoduje jego szybką popularyzację i demokratyzację¹⁴. Dzięki temu wcześniej rozwinięta pornosfera doprowadziła do powstania gruntu dla pornografizacji szeroko rozumianej kultury dozowania podniecenia wśród publiczności i następnych faz rozwoju oraz rozprzestrzeniania się kultury obnażania. Jej sojusznikiem stała się równolegle rozwijająca się kultura konsumpcji, która sprzyjała i sprzyja dalszej ekspansji tej kultury w mediach, ale i w życiu społecznym ludzi w wymiarze globalnym kreując modę na obnażanie. Walka konkurencyjna o rynki reklamy w połączeniu z kulturą obnażania powoduje, że staje się ona silnym elementem modularyzującym gry ekonomiczne i źródłem bogacenia się mediów, ale i indywidualnych ich użytkowników¹⁵.

Historyczne źródła ekspansji obnażania w kulturze medialnej

Pierwszym źródłem ewolucyjnie i historycznie pierwszym jest oglądanie, które jako formy notorycznej percepcji pod dominacją zmysłu wzroku w poznaniu i komunikowaniu po przewrocie lingwistycznym oraz piktorialnym przerodziło się w oglądactwo i podglądactwo, a co antycypował już w połowie XX wieku Walter Benjamin w swej koncepcji voyeryzmu¹⁶.

Drugim źródłem tego zjawiska jest proces tabloidyzacji przekazu, który również ma swoje ewolucyjne i dziejowe zadłużenie np. w formie pierwotnej komunikacji i reklamy, w średniowieczu przyjmującej np. formę *biblia pauperum*, a po powstaniu fotografii, filmu i telewizji i po przewrocie piktorialnym w Internecie oraz wzmocnieniu symulacyjnym w formie piktorialności wtórnej, zdominowała naturalny obraz rzeczywistości, najpierw ją przysłaniając a następnie zastępując, co z kolei dobrze wyjaśnił Jean Baudrillard w swych licznych pracach poświęconych konsumpcjonizmowi w społeczeństwie ponowoczesnym poddanym procesom symulacji, przysłaniającym świat rzeczywistości¹⁷.

Trzecie źródło – to niewątpliwie pojawienie się w komunikowaniu fenomenu celebrytizmu, czyli postaci „znanych z tego, że są znane” tworzących wzory do naśladowania dla pasywnych i interaktywnych użytkowników mediów. To zjawisko trafnie wyjaśnił Wiesław Godzic w swej pracy z roku 2007 pt. *Znani z tego, że są znani. Celebryci w kulturze tabloidów*¹⁸.

Czwartym źródłem stało się przyzwolenie ogólnospołeczne związane z demokratyzacją pożądania w kapitalistycznym porządku społecznym, czyli uwolnieniem mechanizmów przekraczania tabu kulturowego, szczególnie tego starszego, związanego z purytaniem i konserwatyzmem. Towarzyszyły temu procesy emancypacji kobiet o charakterze feministycznym i maskulinistycznym, ale i przyzwolenie na eksponowanie swojej odmiennej od tradycyjnej (heteroseksualnej) orientacji seksualnej, np. obnoszenie się z homoseksualizmem, poliseksualizmem, a ostatnio nawet sodomią.

Piątym źródłem związanym z infantyлизacją społeczeństwa, zarówno kobiet jak i mężczyzn, jest pojawienie się inflacji intymności, które dobrze wyrażają sukcesywne procesy dążenia do przekraczania praw do ochrony „praw osobistych i rzeczowych”. I ostatnim źródłem wspierającym wszystkie poprzednie jest niewątpliwie promocja rozbuchanego, neoliberalnego superkonsumpcjonizmu, który wyewoluował z konsumpcjonizmu

liberalno-kapitalistycznego, kierującego się ideologicznymi i demagogicznymi przesłankami dla promocji „zasady użyteczności” mającej na celu „podnoszenie jakości życia” ogółu członków społeczeństwa. Przekształciła się ona głównie w dążenia do zaspokajanie przez ludzi fałszywych potrzeb materialnych, emocjonalnych, duchowych. Zjawiska te zostały wzmocnione i podbudowane „nową racjonalnością”, wspomaganą symulacyjnie, dążącą do kolejnego, nowego „zaczarowania rzeczywistości” oraz zakwestionowania zdrowego rachunku ekonomicznego w życiu codziennym, na którą tendencję w społeczeństwie industrialnym wskazywali już myśliciele ze szkoły frankfurckiej – np. E. Fromm czy Herbert Marcuse¹⁹.

Nie trudno więc zauważyć, że procesy społeczno-świadomościowe związane z rozwojem kulturowej duchowości człowieka mają już stosunkowo długą historię, a przyspieszenie jej rozwoju związane było niewątpliwie z szybkim rozwojem starych, a następnie nowych mediów, które wchłonęły stare i poddały je presji mechanizmów obnażania.

Przypisy:

1. L. Manovich, *Język nowych mediów*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006, s. 81-118.
2. M. Szpunar, *Czym są nowe media – próba konceptualizacji*, „Studia Medioznawcze” 2008, nr 4(35), s. 32-34.
3. B. McNair, *Seks, demokratyzacja pożądania i media, czyli kultura obnażania*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2004, s. 5.
4. A. Dąbrowska, *Zmiany obszarów tabu we współczesnej kulturze*, „Acta Universitatis Wratislaviensis”, Język a Kultura, tom 20. Wrocław 2008, s. 176.
5. Por. B. S. Greenberg, *Person-to-person communication in the diffusion of news events*, „Journalism Quarterly” 1964, nr. 41.
6. M. Mrozowski, *Media masowe, władza rozrywki i biznes*, Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, Warszawa 2001, s. 350-352.
7. J. Ratkoska-Pasikowska, *Wstręt jako społeczna forma kontroli seksualności*, „Pareja” 2014, nr 2, s. 111-112.
8. W. Godzic, *Telewizja i jej gatunki po Wielkim Bracie*, Wydawnictwo UNIVERSITAS, Kraków 2004, s. 101-102.
9. M. Duglas, *Czystość i zmaza*, PIW, Warszawa 2007, s. 27.
10. M. Foucault, *Historia seksualności*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 2000, s. 77-93.
11. B. McNair, *Seks, demokratyzacja pożądania i media, czyli kultura obnażania*, op. cit., s. 5.
12. Ibidem, s. 193-195.
13. Ibidem, s. 16-19.
14. Ibidem, s. 6.
15. Ibidem, s. 175-193.
16. W. Benjamin, *Paryż – Stolica dziewiętnastego wieku*, idem, Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 324-328.
17. Por. J. Baudrillard, *Porządek symulaków*, [w:] A. Gwóźdź (red.), *Wiedzieć, myśleć, być*, Wydawnictwo UNIVERSITAS, Kraków 2001.
18. Por. W. Godzic, *Znani z tego, że są znani. Celebryci w kulturze tabloidów*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007.
19. H. Marcuse, *Człowiek jednowymiarowy. Badania nad ideologią rozwiniętego społeczeństwa przemysłowego*, PWN, Warszawa 1991, s. 235-238 i E. Fromm, *Ucieczka od wolności*, Czytelnik, Warszawa 2011, s. 65-67.



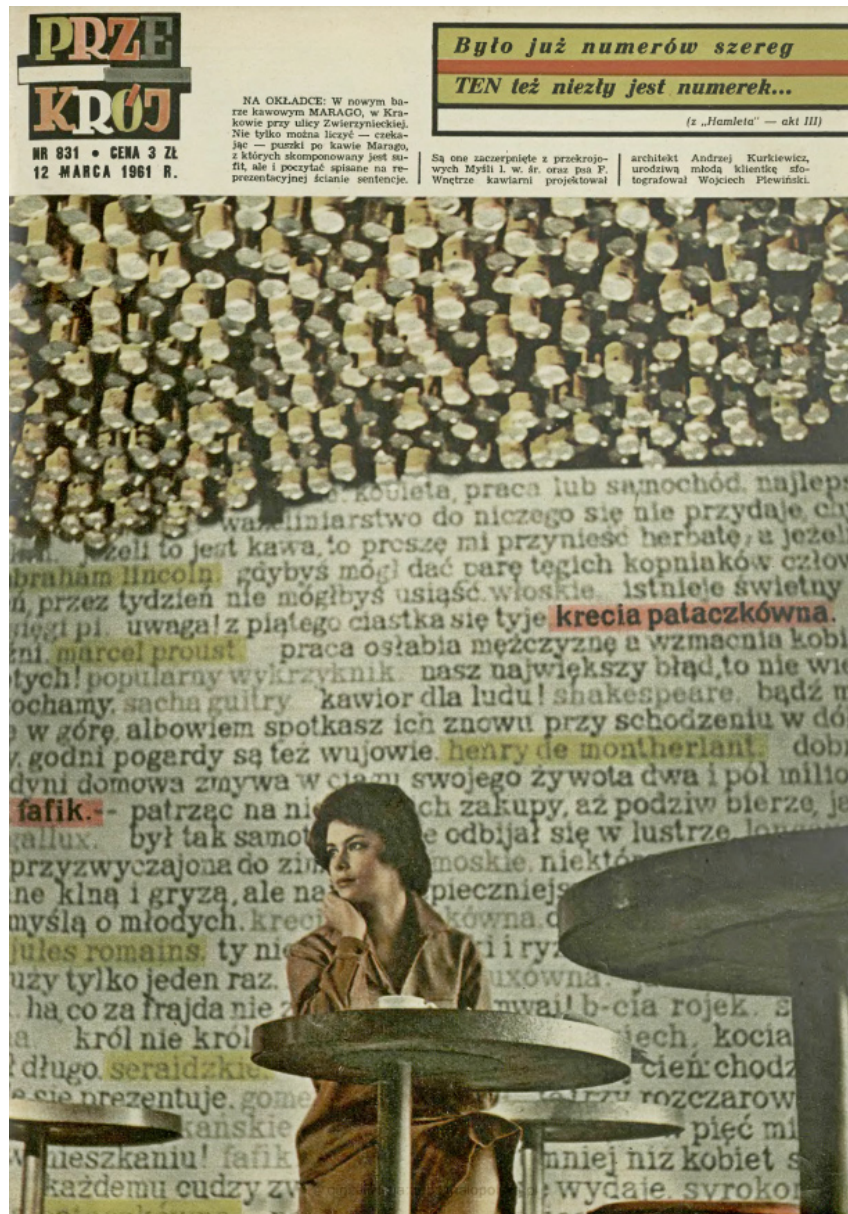
ANDRZEJ BOGUNIA-PACZYŃSKI

OD "MARAGO" DO TWISTA

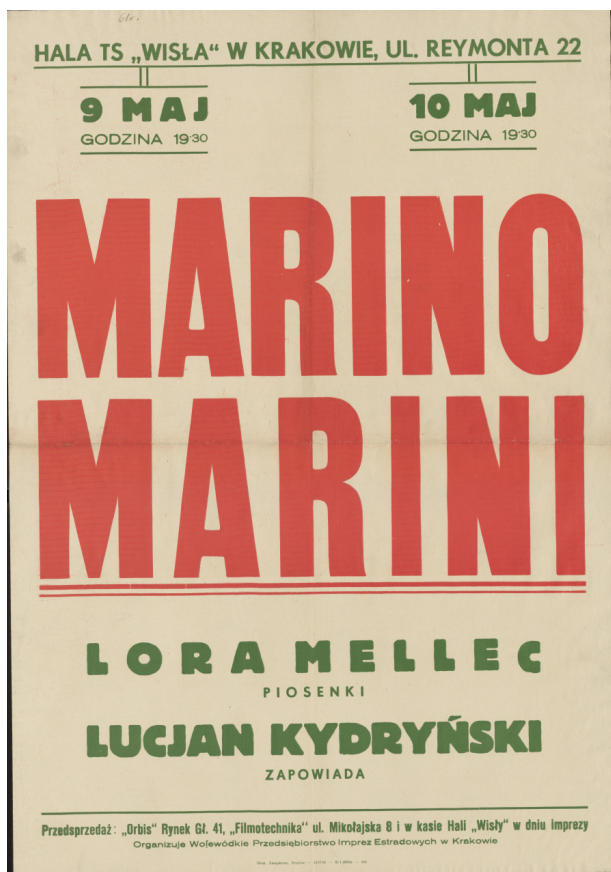
I. 24 TYSIĄCE POCAŁUNKÓW

Podobno miał dokonać otwarcia „Marago”, wypijając tam pierwszą kawę po włosku (po włosku czyli mocniejszą, z 10 g koncentratu kawy rozpuszczalnej produkcji rodzimej marago, a nie z 6 g, jak dotychczas w lokalach krakowskich). Otwarcia jednak nie dokonał, bo nie mógł na czas przyjechać do Krakowa – jego cieszące się wielkim powodzeniem występy w paryskiej Olimpii przedłużono o tydzień...

Dużym wydarzeniem w krakowskim świątku artystyczno-towarzyskim było otwarcie baru kawowego Marago przy ulicy Zwierzynieckiej. Ten niewielki lokal szkował wówczas niekonwencjonalnym wystrojem: u sufitu zawieszono ponad tysiąc puszek po popularnym wtedy koncentracie kawy rozpuszczalnej, a na jednej ze ścian pojawiły się zabawne hasła zapożyczone z tygodnika „Przekrój”, ukazujące się w cyklu „Myśli ludzi wielkich, średnich i psa Fafika”. (...) Całości dopełniało urządzenie w postaci wysokich, okrągłych stolików pokrytych czarnym marblitowym szkłem oraz lampa nad barem przypominająca kształtem zsypano do ziarna w palarni kawy. To niepowtarzalne wnętrze, urządzone niemającym kosztem 400 tys. zł, było autorskim pomysłem architekta Andrzeja Kurkiewicza (który zasłynął już wcześniej jako projektant wystroju reprezentacyjnej restauracji Wierzynek). Nazwa kawiarni wzięta się od wspomnianego koncentratu kawy naturalnej (którego produkcję rozpoczęto w 1959 r.), a ta z kolei wywodziła się od meksykańskiej odmiany arabiki – maragotype. Kawa marago, zwana polską nescą, mimo dość wysokiej ceny (60 zł za 50-gramową puszkę) szybko podbiła rynek. Podkreślić należy, że na suficie przy Zwierzynieckiej zawisły obok siebie – zgodnie i demokratycznie – tak puszki po rodzimej marago, jak i „zagranicznej”



W „Marago”, fot. W.Plewiński, „Przekrój” 12 III 1961



Afisz koncertów Marino Mariniego w Krakowie, 1961; ze zbiorów OZM Biblioteki Jagiellońskiej

nesce czy maxwell: brązowe, złociste i kilka czerwonych. (...) Stałym bywalcem nowej kawiarni stał się od zaraz mieszkający po sąsiedzku przy ulicy Małej Marian Eile-Kwaśniewski, długoletni redaktor naczelny „Przekroju”. Nic zatem dziwnego, że wkrótce po otwarciu oryginalne wnętrza Marago znalazło się na okładce „Przekroju”; współpracujący z redakcją fotografik Wojciech Plewiński wspominał: – „Była tam rozpuszczalna kawa, na suficie podwieszane puszki, a na ścianach cytaty. Bardzo modne miejsce. Eile od razu to wyłapał. Trzask prask, idź tam, sprawdź. Szedłem i pstrykałem, była okładka”. Tak oto dzięki jednej okładce z piękną dziewczyną przy stoliku – Marago stało się znane niemal natychmiast w całym kraju...¹

Pierwszy w Krakowie samoobsługowy bar kawowy „Marago” (Zwierzyniecka 25, dawniej była tu cukiernia „Rusałka”), otwarty więc został bez udziału honorowego gościa z Italii, w sobotę 7 stycznia 1961 r. Nie tracono jednak nadziei – może wpadnie za tydzień? Niestety, 15 stycznia gwiazdor też nie przyjechał, koncerty przełożono ostatecznie na maj, po zakończeniu jego kolejnego tournée (Francja, Belgia, Hiszpania, Portugalia, Bułgaria, Jugosławia...), a przed wyjazdem do Ameryki Południowej, Kanady i Japonii. Do Polski przyleci, tym razem już na pewno, zapewnił Pagart – 8 maja. Pod koniec kwietnia na mieście pojawiły się afisze obwieszczające, że 9 i 10 maja w hali Wisły wystąpi sam – MARINO MARINI!

9 maja... znowu zawód! Koncert odwołany! Po ostatnim występie na Bałkanach Marini poleciał jeszcze z Belgradu na Korsykę, zaśpiewał w Ajaccio i stamtąd samolotem prosto do Warszawy. Samolot się spóźnił, ostatni pociąg

do Krakowa odjechał i dopiero następnego dnia Marini dotarł do naszego miasta: 10 maja dał wreszcie w hali Wisły dwa porywające koncerty – były to dwa pierwsze koncerty „króla włoskiej piosenki” w Polsce.

Pianista na „Sobieskim”

Był neapolitańczykiem, urodził się i wychowywał w rodzinie muzycznej – ojciec kierował orkiestrą taneczną, brat grał na trąbce, siostra śpiewała w operze, on sam od dziecka uczył się grać na fortepianie, no i oczywiście śpiewał, bo któryż Włoch nie śpiewa. Studiował elektrotechnikę w Bolonii i jeszcze podczas studiów, w 1948 roku, zaangażował się do orkiestry na statku MS „Sobieski”, pływającym pod polską banderą na trasie Genua – Nowy Jork (przyjeżdżając w 1961 r. do Polski bardzo ciepło wspominał, w jednym z wywiadów, jego kapitana, Jana Godeskiego: – „Mam w Polsce dobrego przyjaciela, kpt. Godeskiego. Jeżeli wszyscy Polacy są tak mili i sympatyczni jak on, to jestem przekonany, że pobyt w Polsce będzie dla mnie przyjemny...”). Po kilku latach osiadł na lądzie i podjął naukę w konserwatorium (w klasie skrzypiec). W 1955 r. założył pierwszy zespół instrumentalno-wokalny, w którym śpiewał, grał na fortepianie, komponował i przede wszystkim – eksperymentował z dźwiękiem, łącząc w ten twórczy sposób swoje talenty muzyczne i zainteresowania techniczne. Liczne nowatorskie pomysły inżyniera-elektrotechnika Mariniego (mikrofonizacja instrumentów, modyfikacja dźwięku, miniaturyzacja aparatury nagłaśniającej) zrealizowane i sprawdzone na estradzie przez samego wynalazcę – pozwoliły na uzyskanie przez zespół bardzo oryginalnego i charakterystycznego brzmienia (sam Marini skromnie zaprzeczał: – „Niczego nie wynalazłem! Po prostu udało mi się aparaturę, jaka znajduje się w studio do nagrań, zmniejszyć do przenośnych rozmiarów – dzięki specjalnym lampom tranzystorowym mogę ją zwozić ze sobą i instalować na każdej estradzie...”). To było coś zupełnie nowego: proste, łatwo wpadające w ucho melodie, dynamiczna sekcja rytmiczna i efekty elektroakustyczne osiągalne dotychczas jedynie w warunkach studyjnych. Kwartet Mariniego bardzo szybko zdobył we Włoszech ogromną popularność.

Ambasador piosenki i radości

Wkrótce Marino Marini ruszył na podbój Europy, grając swoją lekką, pogodną i nowoczesnie brzmiącą muzykę i skutecznie rywalizując z hałaśliwym rock and rollem, opanowującym powoli nasz kontynent. Wszędzie łatwo nawiązujący kontakt ze słuchaczami i chętnie zapraszany, najbardziej podobał się w Hiszpanii, Portugalii a zwłaszcza we Francji – tam też przyznano Mariniemu tytuł „Ambasadora piosenki włoskiej” i „Międzynarodowego ambasadora radości”.

Już w 1956 roku nagrał pierwszą płytę w mediolańskiej wytwórni Durium, potem nagrywał często także w Wielkiej Brytanii, gdzie zresztą również koncertował. To wtedy właśnie, w 1958 r., 16-letni Paul McCartney, obecny na koncercie The Marino Marini Quartet w Liverpoolu, zachwyił się brzmieniem włoskiego zespołu, a w rok później – po premierze „Honeymoon” M. Powella – pochodząca z tego filmu, a śpiewaną przez Mariniego kompozycją M. Theodorakisa „The Honeymoon Song” (utwór ten znalazł się w muzycznej Biblii Beatlesów, jako jeden ze 117 utworów uznanych za najważniejsze ich inspiracje muzyczne – spopularyzowany przez Mariniego song nagrali później na płycie, śpiewał go McCartney).

O płytach kwartetu MM można było u nas tylko pomarzyć. Na szczęście Lucjan Kydryński w swojej cotygodniowej „Rewii piosenek” (realizowanej, przypomnijmy, w krakowskiej rozgłośni Polskiego Radia) – a także w jej klubowych wydaniach Pod Jaszczurami –systematycznie prezentował nagrania Mariniego. Również w swoich felietonach muzycznych i korespondencjach zagranicznych na łamach „Dziennika Polskiego” informował o jego kolejnych sukcesach. – „Szał, jaki nieodłącznie towarzyszy występom tego zespołu będziemy za dziesięć dni przeżywać i w Krakowie... – pisał, zapowiadając przyjazd Włochów – przy czym warto zwrócić uwagę, że repertuar, jaki Marino Marini przywozi do Polski, jest ogromnie atrakcyjny i zawiera także melodie najnowsze, najmodniejsze...”. Można więc powiedzieć, że krakowianie byli dobrze przygotowani do spotkania z „ambasadorem” i „królem” włoskiego – unowocześniełego – belcanta.

Marino, Bruno, Vito, Pepito...

Oglądało ich i słuchało na dwóch koncertach w hali Wisły ponad 7 tysięcy ludzi. Wystąpili w nowym składzie: Bruno Guarnera (gitara elektryczna), Vittorio Benvenuti (kontrabas, śpiew), Pepito di Pace (perkusja), przy fortepianie lider zespołu ingegnere Marino Marini. Grali i śpiewali przez blisko dwie godziny. Zaczęli, jak wszędzie, od „La piu bella del mondo” / „Najpiękniejsza na świecie”, jednej z najładniejszych kompozycji Mariniego, a potem były – „Marina”, „Romantica”, „Maria Maddalena”, „Malagenia”, „Sei bella”, „Tango della Geliosa”, „Petronio”. Do tego znane włoskie szlagiery, takie jak „Come prima”, „Volare”, „Ciao, ciao, bambina” oraz najnowsze melodie z San Remo, przede wszystkim wielki przebój debiutującego w 1961 r. na tym festiwalu rockandrollowca Adriano Celentano: „Ventiquattromila baci” / „24 tysiące pocałunków”. Tę żywiołową piosenkę „w zwariowanym tempie” Marini zadedykował wszystkim krakowiankom i musiał, jak wiele innych utworów – bisować, o co zresztą nie dawał się nigdy długo prosić. Rozentuzjazmowane krakowianki poczuły się usatysfakcjonowane dopiero po 72 tysiącach...

Występy sympatycznych i atrakcyjnych Włochów – swobodnie ale kulturalnie zachowujących się na estradzie i nie kryjących, że to, co robią sprawia



– Lekcja twista, fot. Andrzej Piotrowski, „Przekrój” 24 XII 1961

im radość – wzbudziły wielki zachwyt słuchaczy, zwłaszcza pań. Tak, jak zapowiadał Kydryński – to rzeczywiście był szzał. Oto, co pisały gazety następnego dnia: – „Publiczność krakowska gorąco oklaskiwała sympatyczny kwartet włoski, który szczególnie przypadł do serca przedstawicielkom płci pięknej. Trudno się temu dziwić, bo Włosi grali i śpiewali z właściwym im temperamentem...” (Krystyna Zbijewska, „Dziennik Polski”); „Słynny kwartet – trzech chłopców w białych ubraniach i sam Marino Marini – uroczy, korpulentny pan w czarnym ubraniu – szturmem podbił serca krakowian!” (Bożena Zagórska, „Echo Krakowa”); Popularne włoskie piosenki wzbudziły entuzjazm dla mistrzowskiego wykonania przez zespół śpiewaczy Mariniego. Wdzięk, liryzm, niepodrabiana uczuciowość w wykonaniu przepięknych melodii sprawiły, że krakowianie zgotowali artystom burzliwą owację...” (Halina Gugałowa, „Gazeta Krakowska”).

Dodajmy, panom też się podobało, szczególnie w 1. części koncertu, w której z towarzyszeniem zespołu Władysława Jagiełły wystąpiła zaproszona przez Mariniego młoda piosenkarka francuska – efektowna, obdarzona silnym, niskim głosem, porównywana nawet z E. Piaf – Laura Mellec. Koncerty prowadził oczywiście Lucjan Kydryński.

Nazajutrz Marini hucznie obchodził w Krakowie – w hotelu Francuskim, gdzie Włosi mieszkali – swoje 37. urodziny. Nie miał więc czasu, aby zwiedzić nasze miasto. Odjeżdżając, zapowiedział, że musi tu wrócić, bo Kraków bardzo mu się spodobał.

II. BALLIAMO IL TWIST!

Marino Marini przywiózł twista do Polski w listopadzie 1961 roku – pierwszy pokaz miał miejsce już na płycie lotniska Okęcie. Był przy tym reporter „Echa Krakowa”...

Do muzyki twista można tańczyć foxtrota lub nawet rock'n'rolla, ale oczywiście najlepiej twista:

1. Partnerzy stoją zwróceniem do siebie twarzami, piersi lekko skierowane ku prawej stronie. Stopy silnie wsparte na ziemi, prawa lekko wysunięta do przodu, ciało rozluźnione. Ręce albo opuszczone swobodnie ruszają się rytmicznie, jak podczas marszu, albo lekko uniesione ku górze, poruszają się na przemian w prawo i w lewo. Kolana ugięte, ciężar ciała na obu nogach. Następuje łagodny, rytmiczny balans ciała na boki. Głowa i ramiona nieruchome; balansuje się rytmicznie tylko biodrami w takt muzyki.

2. Stopy w dalszym ciągu wsparte na ziemi, prawa wysunięta do przodu. Kolanami zatacza się małe obroty. Stopniowo (na trzy tempa) przechylamy ciało do przodu, potem (na trzy tempa) do tyłu. Flirt niedozwolony! Nie wolno ani na chwilę utracić równowagi; szyja wyciągnięta prosto, ręce poruszają się rytmicznie na boki. Uwaga ogólna: przez cały czas partnerzy w ogóle się nie dotykają! Tańczyć trzeba rytmicznie, ale płynnie. Taniec odbywa się przy wszystkich figurach w jednym miejscu.

3. Kolana zginamy coraz bardziej; ciężar ciała przenosimy na czubki palców lewej nogi i piętę prawej. Stopy nie mogą tracić kontaktu z ziemią! Balansując biodrami partnerzy zniżają się ku ziemi i znowu unoszą do góry; ten specyficzny przysiad powtarzamy trzykrotnie. Tułów wyprostowany, nie garbić się!

4. Jedną nogę unosimy z ziemi. Robimy to wyjątkowo tylko w wypadku tej jednej figury! Balansujemy znowu biodrami, uważając na utrzymanie równowagi; partnerzy stopniowo odwracają się od siebie, stając niemal na jednej linii. Tułowiem zataczamy niewielkie obroty.

Spróbujcie w karnawale 1962!²

Majowe tournée po Polsce w 1961 r. kwartet Marino Mariniego rozpoczął od Krakowa, potem były Katowice, Gdańsk, Szczecin i Warszawa. Trasę koncertów jesiennych ustalono inaczej; zespół miał odwiedzić tylko te miasta (8), w których jeszcze nie gościł. Wyjątek – Kraków, w Krakowie Marini chciał wystąpić ponownie. I zwiedzić wreszcie miasto, bo poprzednio nie zdążył.

Na Okęciu wylądowali 13 listopada. Oczekiwała na nich grupka dziennikarzy – reporter krakowskiej popołudniówki dopytywał: – „Signore Marini, czy będzie twist?! Czy macie twista w repertuarze i czy będziecie go w Polsce prezentować?

– Oczywiście! Twist to wspaniały taniec, najnowszy przebój taneczny na Zachodzie! Twist zdobył już Amerykę i Wielką Brytanię... Lansujemy go w pewnym mediolańskim klubie... Bruno, Vito... Zatańczmy!...”

I tu nastąpił krótki pokaz twista. W relacji wysłannika „Echa Krakowa” wyglądało to mniej więcej tak:

„Zatańczmy! – krzyczy z entuzjazmem Marino Marini i nieoczekiwanie jesteśmy świadkami pierwszego w Polsce pokazu twista w wykonaniu włoskich piosenkarzy: nucąc jakąś melodię, wyginają ciała na wszystkie możliwe sposoby, przy czym stopy pozostają w zasadzie nieruchome...”

Mister twister

Twista (ang. twist – skręcać, wić się) – ostatnią, najdoskonalszą odmianę rock and rolla – wymyślił w 1959 r. czarnoskóry pieśniarz i imitator głosów z Filadelfii Ernest Evans, znany jako Chubby Checker (Pucułowata Szachownica). Wiosną następnego roku nagrany przez niego z zespołem The Dreamlovers utwór „The twist” Franka Ballarda osiągnął szczyty amerykańskich list przebojów, a pokazany po raz pierwszy w najpopularniejszym amerykańskim programie telewizyjnym „American Standband” w czerwcu 1960 r. błyskawicznie podbił Amerykę, dając początek nowej modzie muzycznej i tanecznej. To była choreograficzna rewolucja: twista nie tańczyło się „z kimś”, lecz „obok kogoś”, albo i w ogóle „bez nikogo”, indywidualnie. Twist jako taniec bezkontaktowy uniezależniał od partnerki czy partnera. Taniec towarzyski stał się dostępny dla wszystkich, twistować mógł każdy, a lekcje tańca zastępowała prosta instrukcja: to się tańczy tak jakby ktoś „gasił papierosa na podłodze” i „po kąpielii wycierał plecy ręcznikiem”. Na dodatek twist sprzyjał odchudzaniu – sam jego odkrywca w ciągu pierwszego miesiąca praktykowania tego tańca stracił podobno 15 kg!

Twistowe szaleństwo wszelkie rekordy pobilo we wrześniu 1961 r. kiedy Checker otrzymał swoją pierwszą złotą płytę za sprzedaż miliona egzemplarzy z nagraniem piosenki „Let's twist again”, zaś 13 grudnia rozpoczął 10-dniowe tryumfalne występy w paryskiej Olimpii. Rok 1961 zapoczątkowały więc w Olimpii, przypomnijmy, styczniowe recitale Marino Mariniego (przedłużone o tydzień, przez co nie mógł wtedy przyjechać do Krakowa), a kończyły – sensacyjne koncerty 20-letniego „króla twista”, Chubby'ego Checkera.

Dieta-twist

Ponieważ Marini intensywnie się odchudzał, z tym większym zapałem propagował twista. Lucjan Kydryński, konferansjer wszystkich jego koncertów towarzyszący mu w czasie całego tournée po Polsce, skarżył się w felietonie pisany w drodze do Krakowa:

– „Poza tym Marino bardzo forsownie się odchudza. Codziennie z dumą pokazuje, o ile dziurek musiał przesunąć pasek. Ponieważ jednak – o zgrozo! – doszedł do wniosku, że my też powinniśmy towarzyszyć mu w jego diecie, wprowadził przy jedzeniu bardzo ostrą dyscyplinę: mięso jadamy bez ziemniaków, pieczywa nie wolno nawet tknąć, a na widok – nie daj Boże! piwa, Marino demonstracyjnie wstaje od stołu! Nie wiem czy do Krakowa dojedziemy o własnych siłach...” („Dziennik Polski” 19-20 XI 1961).



Marino Marini w Krakowie, fot. Andrzej Piotrowski, „Gazeta Krakowska” 23 XI 1961

Jakoś dojechali, a Marini – chwalił się tym wszystkim naokoło – schudł o 23 kg (!) i nauczył się kilku zdań po polsku. Pozostali muzycy nic się nie zmienili – i tak, według krótkich charakterystyk Kydryńskiego: Vito to „śpiewający kontrabasista, za którym szaleją kobiety”, Bruno – „gitarzysta o arcymelancholijnym spojrzeniu” a Petito – „perkusista, najmłodszy w zespole, wieczna ofiara żartów”. Skład ten sam, ale repertuar, złożony z około 30 utworów, bardzo odmieniony – do znanych już piosenek doszło kilka nowych: „Rosita cha-cha-cha”, „Bella Maria”, „Irena”, „Kalkuta”, „Bella, bella bambina”, „Criminal tango”... Była też włoska wersja wielkiego przeboju M. Mercuri „Ta pedia tou Pirea” / „Dzieci Pireusu” (z filmu „Nigdy w niedzielę”). Przede wszystkim jednak na trzech koncertach w Krakowie Marini demonstrował po raz pierwszy nowy taniec: twist.

Pierwsza lekcja nie była udana – na inauguracyjnym koncercie w hali Wisły mimo wielokrotnych zaproszeń i zachęt Mariniego ani jedna krakowianka nie odważyła się wyjść na estradę i wystąpić z nim jako partnerka-demonstrantka (podobna sytuacja zdarzyła się wcześniej tylko w Radomiu). Na szczęście później było już lepiej i publiczność krakowska zobaczyła na własne oczy jak się tańczy twista.

Marino Marini zagrał wtedy ze swoim kwartetem pięć utworów w rytmie twista, cztery własne: „Twist in love”, „Tanto innamorata”, „Caffettiera twist”, „Oh, mamma twist”, a na końcu – „Balliamo il twist!” / „Tańczymy twista!” – to była właśnie jego włoska wersja słynnego „Let’s twist again”. Bardzo zresztą łagodna i grana umiarkowanie, mało przypominająca ekspresyjne wykonanie Checkera.

Trzy koncerty kwartetu MM w hali Wisły 21 i 22 listopada obejrzało 8 i pół tysiąca ludzi. Dla wielu chętnych zabrakło biletów, ponieważ właściciel obiektu zmuszony był – wykonując zalecenia Straży pożarnej – zmniejszyć, ze względów bezpieczeństwa, ilość

miejsc na widowni z 3.500 do 2.800 (wtedy właśnie ustalono nowy układ estrady w hali – przy ścianie czołowej, przeciwległej do wejścia, a nie ukośnie w rogu przy ścianie bocznej). Napór tłumu przy wejściu do hali Wisły był tak wielki, że interweniować musieli funkcjonariusze MO; w zamieszaniu przypadkowo poszkodowany został perkusista Pepito, który otrzymał kilka uderzeń milicyjną pałką.

W tej sytuacji organizatorzy, Pagart i Estrada krakowska, zwrócili się do Mariniego z prośbą o dodatkowy koncert. Król włoskiej piosenki nie odmówił, po za zakończeniu całego tournée wrócił do Krakowa i 2 grudnia dał dwa wspaniałe koncerty, tym razem w nowohuckiej hali Garaży.

Sylwester 1961

„Dzisiaj – pisał blisko sześćdziesiąt lat temu w sylwestrowo-noworocznym numerze „Dziennika Polskiego” (30-31 XII 1961) Lucjan Kydryński – pierwszy Sylwester obchodzony z twistem! Już chyba wszyscy zainteresowani wiedzą jak ruszać biodrami, aby nadażyć za modą, już chyba wszystkie orkiestry potrafią rytm twista wybijać. Samemu się trochę zdziało w tej dziedzinie upowszechniania, nie chwalać... W Nowy Rok wkraczamy przy balansie bioder!”...

Oddajmy sprawiedliwość Lucjanowi Kydryńskiemu i podkreślmy, że to właśnie on udzielił nam – wspólnie z Marino Marinim – pierwszej fachowej lekcji twista: tydzień wcześniej w świątecznym numerze „Przekroju” (24 XII 1961) zamieszczono opracowany przez Kydryńskiego krótki instruktaż jak tańczyć twista, zilustrowany fotografiami Marino Mariniego i Joanny Plewińskiej demonstrujących poszczególne figury nowego tańca, a tę pokazową lekcję twista uwiecznił na swoich zdjęciach Andrzej Piotrowski, fotoreporter „Gazety Krakowskiej”. Dodatkowo Marini zadedykował czytelnikom „Przekroju” swoją najnowszą kompozycję „Twist in love”.

Ruszając na sylwestrowe zabawy i karnawałowe bale, wspomnijmy o twistowym szaleństwie sprzed ponad pół wieku i spróbujmy w Nowy Rok wkroczyć przy balansie bioder – zatańczmy dzisiaj znowu twista! „Come on, everybody! Clap your hands! Come on, let’s twist again!”...

Przypisy:

1. Krzysztof Jakubowski, *Kawa i ciasto o każdej porze. Historia krakowskich kawiarni i cukierni*, Kraków 2012

2.2. Lucjan Kydryński, *Lekcja twista. Najpopularniejszy w Polsce artysta zagraniczny MARINO MARINI (Italia) uczy Czytelniczki i Czytelników „Przekroju” TWISTA*, „Przekrój” 24 XII 1961

WOJCIECH ZALEWSKI

LÉVINAS I BERGMAN O ETYCE WOBEC NIEOBECNOŚCI BOGA

Jeżeli Boga nie ma

To nie wszystko człowiekowi wolno.

Jest stróżem brata swego

I nie wolno mu brata swego zasmucać,

Opowiadając, że Boga nie ma.

C. Miłosz, *Jeżeli nie ma*¹

Kino i filozofia to, wydawałoby się, dwie zupełnie różne dziedziny ludzkiej twórczości, kino bowiem w potocznej świadomości kojarzy się z popularną rozrywką dla mas, a uprawianie filozofii - z abstrakcyjnymi i nierozstrzygalnymi rozważaniami dla „wybranych”. Okazuje się jednak, że ani kino nie musi być rozrywką dla mas, ani filozofia zbiorem abstrakcyjnych rozważań. Świadectwem powyższej tezy jest z całą pewnością twórczość reżyserska Ingmara Bergmana oraz myśl filozoficzna Emmanuela Lévinasa. Można się zastanawiać, co może łączyć szwedzkiego reżysera i żydowskiego filozofa. W moim przekonaniu, tym, co ich łączy, a czemu warto przyrzeć się w niniejszym tekście, jest pytanie o Boga. Lévinas pyta, jaki sens ma mówienie o Bogu po tragedii Auschwitz, Bergman natomiast pyta, czy Bóg w ogóle jest, a jeśli jest, to jaka jest Jego tożsamość.

Pytanie o Boga jest właściwie pytaniem o *w s z y s t k o*, o sama istotę rzeczywistości. „Jeśli Boga nie ma, to wszystko wolno”, wołał Iwan z *Braci Karamazow* Dostojewskiego. Ale czy na pewno? Czy można na przykład usprawiedliwić zabójstwo brakiem Boga? Czy jego nieistnienie implikowałoby brak tzw. obiektywnych wartości moralnych? Na takie pytania stara się odpowiadać etyka, która stanowi filozoficzny, racjonalny namysł nad sprawami moralności. Jako taka, precyzuje i uściśla cele moralności, proponuje diagnozy, wskazuje środki niezbędne do realizacji jej zadań oraz wyznacza nowe perspektywy badawcze. Krótko mówiąc, etyka jest jedną z nauk, zakłada wielość nurtów i perspektyw. Można by tu wymienić choćby etykę tomistyczną, utylitarystyczną, kantowską, ale także etykę środowiskową, seksualną czy społeczną. Dlatego, tytułem wstępu, trzeba mocno zaznaczyć, iż etyka, którą znajdujemy w twórczości Lévinasa, ale także implicite u Bergmana nie jest etyką „-istyczną”, lecz ma charakter zgoła inny, który można by śmiało i bez żadnej przesady określić mianem etyki metafizyczno - religijnej, etyki podstawowej, która dopiero może stanowić warunek możliwości rozmaitych etyk szczegółowych². Tak rozumiana etyka nie jest owocem żadnej umowy czy logicznego wynikania, nie jest tylko jakąś społeczną koniecznością, ale sposobem bycia, który sprawia, że żyjemy wobec innych osób, postrzegając je nie w kategoriach *alter ego*, czy - w skrajnych wypadkach - jako potencjalne zagrożenie, ale jako zbawienie, czy też mówiąc językiem kantowskim, jako cele same w sobie, nigdy zaś środki do jakiegokolwiek celu.

W prezentowanym eseju pragnę zwrócić uwagę na to, iż pytanie o etykę jest nieodłączne od pytania o Boga. Śmiem twierdzić, że autentyczny gest etyczny, nawet taki, który otwarcie pomija odniesienie do Boga, na innym, głębszym planie nieuchronnie Mu przyświadcza - nie tyle w wymiarze Jego istnienia bądź nieistnienia, co raczej w wymiarze absolutności dobra i miłości. Pragnę zatem przyrzeć się napięciu Bóg - etyka, odwołując się do filozoficznej koncepcji Emmanuela Lévinasa i tych filmów Ingmara Bergmana, w których problem Boga jest szczególnie obecny. Są to następujące dzieła: *Goście Wieczerzy Pańskiej*, *Siódma Pieczęć*, *Tam, gdzie rosną poziomki* oraz *Jak w zwierciadle*.

Lévinas

„Tu nie ma prawdziwego życia». Ale jesteśmy w świecie (...). Metafizyka zwraca się ku »gdzie indziej«, ku »inaczej«, ku »innemu«³ – tak Emmanuel Lévinas zaczyna swoje największe dzieło pt. *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*. »Gdzie indziej«, czyli nie tutaj, nie teraz, nie w naszym świecie, nie w codziennym doświadczeniu. A co jest tutaj? Owo „tutaj” to świat immanencji, świat ontologii, bytu, świat zwyczajnego, codziennego doświadczenia i chłodnego, niemalże matematycznego przewidywalnego rozumu. Świat, w którym nie ma Boga, ale jest jego substytut, „Bóg potrzeb”, przedłużenie ludzkiego egoizmu i gwarant porządku, którego, według Lévinasa, należy zakwestionować po doświadczeniu holokaustu. Okrucieństwo II wojny wykluczyło raz na zawsze wizję Boga - ekonomisty, który miałby odpowiadać na ludzkie potrzeby.

Czy po Auschwitz Bóg rzeczywiście umarł? A może niejako wycofał się On ze świata? Wycofanie, (nie)obecność nie oznacza przecież absolutnego braku. Lévinas nie jest więc ateistą w tradycyjnym pojmowaniu tego słowa, uważa bowiem, że Bóg jest nieobecny w świecie ze względu na istnienie w nim zła. Dlatego Bóg, tożsamy z absolutnym Dobrem jest tak transcendentny, tak inny, tak nieosiągalny i niepojmowalny, że aż nieobecny⁴.

Jeśli nie ma Boga w świecie, jeśli nie jest On żadnym Ty, do którego można się zwrócić, to gdzie należy Go szukać? Otóż Bóg – jak zaznacza Lévinas – zostawił w świecie swój ślad. Ślad transcendentnego Boga daje o sobie znać w niemogącym się zaspokoić pragnieniu nieskończoności, które konkretyzuje się w wezwaniu twarzy drugiego człowieka, w wezwaniu, które wzywa do odpowiedzialności. Twarz mówi, woła, „objawia” bezbronność drugiego, który jest kimś nieredukowalnym dla „ja”. Inny nie daje się w żaden sposób uchwycić, sklasyfikować, zreifikować, ale wzywa przez twarz, której istotne przesłanie streszcza się w przykazaniu „Nie zabijesz”.

Wezwanie twarzy jest wezwaniem nieobecnego, dalekiego Boga, który – by tak rzec – nabiera sensu właśnie poprzez bliźniego, przez troskę o niego. Dlatego Lévinas stwierdza: „Epifania twarzy jest etyką”⁵. Etyka, w rozumieniu Lévinasa, nie jest zbiorem wydedukowanych, konwencjonalnych twierdzeń, ale wezwaniem, wezwaniem absolutnym, nieznoszącym sprzeciwu. Działanie etyczne to kroczenie po śladach Boga. Etyka daje na myśl Boga, wzywa Go. „Bóg mimo absolutnej separacji jest jednak w jakiś sposób dany myśli, »przychodzi na myśl«, nawiedza ją”⁶. Nawiedza ją jedynie „za pośrednictwem” twarzy innego człowieka.

Fałszywy „Bóg potrzeb” zostaje przez Emmanuela Lévinasa skonstrastowany z Bogiem pragnienia. Pragnienie zostaje wyraźnie odróżnione od potrzeby. Potrzeba może zostać zaspokojona, pragnienie nigdy. Dlatego Bóg nie wchodzi z człowiekiem w sytuację bezpośredniości, ale nieustannie wzywa poprzez Innych. Wzywa do wzięcia za nich odpowiedzialności. Pragnienie Nieskończonego – zdaniem Lévinasa – sprawia, że człowiek chce opuścić istnienie, wyrwać się z okowów własnego egoizmu, by osiągnąć coś, co filozof określa jako „inaczej niż być”. Co to jednak oznacza? Czyżby Lévinas mówił o jakimś unicestwieniu czy „rozpuszczeniu” indywidualnego podmiotu etycznego? Czyżby najdoskonalszym gestem etycznym miałyby być wycofanie się ze świata i zanegowanie

wartości własnej indywidualności? Nie, „inaczej niż być”, które ma na myśli żydowski myśliciel, to wybranie absolutnego Dobra, które przeciwstawiane jest byciu i bytowi, czyli, nieco upraszczając, logice „tego świata”, w którym znaczącą rolę pełni egoizm i agresywny indywidualizm, owo własne istnienie, własne bycie.

Dobro jest zatem rzeczywistością boską, nie chodzi w nim bowiem o moje własne przetrwanie, ale o Innego. W tym sensie Dobro można nazwać alternatywnym sposobem istnienia. Bóg nie mieści się już w byciu i jego czasowo - przestrzennym porządku, ale jest inaczej, nie na miarę kalkulacji i przewidywania, ale „na mocy” nieskończoności Dobra. Dobra, które nie jest kategorią abstrakcyjną, lecz przeciwnie, jest czymś par excellence ludzkim, jako że jest nieodłączne od Innego, tzn. każdego człowieka, który woła w swojej twarzy o dobroć i zrozumienie.

Lévinas pisze: „Ale Inny, absolutnie inny – Inny Człowiek – nie ogranicza wolności Toż- Samego [to znaczy podmiotu etycznego – W.Z.]. Wzywając ją do odpowiedzialności, ustanawia ją i usprawiedliwia”. Wolność nie ma zatem sensu bez odpowiedzialności, i to odpowiedzialności radykalnej, bez-inter-esse-ownej, takiej, która zapomina o odpowiedzialnym, prowadząc tym samym do substytucji, która jest „(...) ofiarą bez reszty, bez umiaru - i właśnie dlatego bezwolną, ofiarą wyznaczonego zakładnika, który nie wybrał sobie tej roli, ale może zostać wybrany przez Dobro, wybrany niedobrowolnie, bez swojego udziału”. Odpowiedzialność jest tym, do czego człowiek jest wezwany bez reszty. To właśnie przez nią Bóg związał człowieka z człowiekiem.

Tadeusz Gadacz twierdzi, że idea Lévinasowskiego Boga wyklucza jakąkolwiek formę relacji, nie ma żadnej miłości ze strony Boga, żadnej łaski, objawienia ...⁹ Miłość do Boga zastąpiona jest miłością do Tory, prawa, przykazań, a więc w konsekwencji do etyki, radykalnej, asymetrycznej odpowiedzialności, którą człowiek jest winien innemu człowiekowi. Bóg nie jest Ty, nie można się do Niego zwracać w bezpośredniości modlitwy. Bóg jest nieobecny, a jednak - jako taki właśnie - wzywa. Lévinas zaznacza: „W niektórych bardzo starych modlitwach, ustalonych przez dawne autorytety, wierny zaczyna - zwracając się do Boga: »ty«, a kończy zdanie, mówiąc »on«, tak jakby w trakcie tej bliskości : »ty« zachodziła jej transcendencja w »on«¹⁰.

Skoro Boga nie ma w doczesnym życiu, to czy można Go oczekiwać po śmierci? Czy przyjdzie? Filozof pisze tylko: „Jeżeli więc w ogóle możemy mówić o bliskości, to u kresu, po krańcowo ciężkiej próbie”¹¹. „Bóg Lévinasa” jest zatem nie tyle „przedmiotem” wiary, co raczej nadziei, bowiem wiara to coś na kształt wiedzy bez dowodu, coś, co dzieje się tu i teraz, coś na swój sposób pewnego; w wierze znamy cel, do którego dążymy, jesteśmy aktywni. Inaczej jest z nadzieją, ta bowiem wynika z ludzkiej bezsilności i skierowana jest ku przyszłej ostateczności. Nadzieja istnieje wbrew wszystkim, bez dowodu, bez widoku na cel, nie umie dookreślić własnego pragnienia. Człowiek jest w niej bardziej bierny, nieobca jest mu groza samotności, ale także – a może przede wszystkim – poczucie migoczącego sensu, który odkrywa się jako wezwanie drugiego, konkretnego człowieka „z krwi i kości”. Człowieka, który jest przesłanką dla wniosku o nieskończonej potędze transcendentnego Dobra.



Ingmar Bergman w czasie pracy nad filmem *By Louis Huch* (1896–1961)

Bergman

„Życie jest absurdalne, absurdem jest rodzić nowe ofiary i wierzyć, że im będzie lepiej”¹² – są to słowa Evalda Borga, jednego z bohaterów filmu *Tam, gdzie rosną poziomki* Ingmara Bergmana. Takie słowa może wypowiedzieć tylko człowiek w świecie beznadziejnym, świecie bezcelowym, a taki wydaje się być świat bez Boga, świat śmierci. „Nie istnieją tu racja czy błąd, kierujemy się potrzebami”, dodaje Evald. Świat skazany na śmierć jest światem zimnym, nieznosnym, sprawiającym, że albo chcemy zapaść się w nicość, albo poszukujemy zbawienia, sensu, który byłby wyzwoleniem z więzienia śmierci. Alternatywa śmierć - życie, sens - bezsens jest stale obecna w dziełach Bergmana, jest główną treścią i motorem całej twórczości reżysera. Człowiek przecież nie zgadza się tak po prostu na śmierć, cierpienie. Jeśli pragnie śmierci, to dlatego, że kapituluje, a to znaczy, że nie widzi już żadnej nadziei. Zanim jednak skapituluje to szuka, jest *homo viator*, człowiekiem wędrującym, szukającym.

Szuka ten, który albo coś zgubił, albo nigdy tego nie miał. Bohaterowie filmów Bergmana szukają pokoju wewnętrznego, przejrzystości, sensu. „Gdzież ten przyjaciel, co go szukam wszędzie?” – recytuje z pasją Isaac Borg, główny bohater przywoływanego już filmu pt. *Tam, gdzie rosną poziomki*. Przyjacielem jest ten, który niesie ze sobą samo dobro. Takim przyjacielem w sensie absolutnym może być tylko Bóg. Dramat zaczyna się jednak właśnie tu, mianowicie w momencie zadania pytania: „Czy jest Bóg?”

Bohaterowie dzieł Bergmana mają do Boga stosunek ambiwalentny, raz jawi się On jako okrutny i bezwzględny demiurg (*Bóg pająk*), raz jako Ktoś wyzwalający, dający pocieszenie i nadzieję. Bohaterowie ci odzwierciedlają oczywiście wewnętrzny konflikt samego reżysera (i jednocześnie scenarzysty), który, wahając się pomiędzy przyjęciem a odrzuceniem Boga, pokazuje, jak ścisły jest związek pomiędzy wiarą a relacjami międzyludzkimi. Związek ten jest nierozzerwalny, gdyż wiara – i Bergman wydaje się być tego świadomy – ze swej istoty „biegnie” ku komuś, ku osobie. Istotną własnością bytu osobowego – prócz samoświadomości, wolności i rozumności - jest zdolność do miłości, najważniejszego pojęcia w „słowniku” Bergmana.

Miłość wydaje się być jednak postulatem, wewnętrznym marzeniem, które zostaje „zdeptane” przez zewnętrzną, okrutną rzeczywistość. Właśnie ten kontrast między wewnętrznym pragnieniem a zewnętrznym okrucieństwem daje na myśl bohaterom bergmanowskim Boga pająka, Boga bez miłości, której człowiek tak bardzo przecież pragnie. Bóg pająk to negatywna koncepcja Boga, z którą spotykamy się w filmach Ingmara Bergmana. Taka wizja jest z jednej strony konsekwencją zła świata, z drugiej strony jest po prostu negacją Boga i pokrywa się ze stwierdzeniem, że Stwórca nie może istnieć, gdyż byłby kimś odrażającym, tożsamym ze złem.

Tomas Ericson, bohater filmu pt. *Goście Wieczery Pańskiej*, jest wątpliwym pastorem, który w rozmowie z Jonasem, zrozpaczonego parafianinem, przyznaje, że Bóg jako dobro umarł dla niego wraz z doświadczeniem



Tam, gdzie rosną poziomki – Izaak Borg spotyka Sarę

wojny domowej w Hiszpanii, w czasie której pastor był kapłanem marynarzy. Mówi on: „Byłem jak małe dziecko, kiedy mnie wyświęcano (...), ja i mój Bóg żyliśmy dotąd w świecie, który miał sens (...), nosiłem w sobie niedorzeczny obraz ojcowskiego Boga, który kochał ludzi, ale najbardziej mnie. (...) Wyobraź sobie moje modlitwy, Bóg niczym echo odpowiadał uspokajającym błogosławieństwem. Ilekroć konfrontowałem Boga z realnym życiem, przemieniał się w ohydny twór, bożka pająka, monstrum... Więc chroniłem go przed życiem i światłem, wpychałem w swoją ciemność i samotność. Jedynie żonie ukazywałem mój obraz Boga. Ona mnie wspierała, dodawała otuchy, pomagała, uszczelniała luki, nasze marzenia... (...) Jeśli Bóg nie istnieje, to co wtedy? Życie staje się zrozumiałe, co za ulga. Śmierć byłaby zgaśnięciem, rozpadem ciała i duszy. Okrucieństwo ludzi, ich samotność, strach... Wszystko to staje się naturalne samo przez się, nieopiętego cierpienia nie trzeba wyjaśniać... Nie ma żadnego Stwórcy, żadnego Wszechmocnego, żadnego absolutu... Boże, dlaczego mnie opuściłeś?”

Po wypowiedzeniu tych słów pastor zamiera w milczeniu, a promień słońca oświetla jego twarz. Czyżby jednak jakiś znak Bożej obecności? A może ma to oznaczać, że wraz z tymi słowami Ericson wyzwolił się od Boga i zrozumiał, że Ten rzeczywiście nie istnieje? A może właśnie istnieje,

ale jego istnienie nie jest w prosty sposób unaocznione? Skąd w takim razie zło? Dlaczego jest tak realne, tak substancjalne? Dlaczego Karin, śmiertelnie chora dziewczyna z filmu *Jak w zwierciadle*, oczekując wyzwajającego Boga, natrafia na bożka - gwałciciela? Dlaczego średniowieczny rycerz Antonius Block, bohater *Siódmej pieczęci*, krzyczy spowiednikowi (właściwie oszukującej go Śmierci), że życie w świecie to bezsensowny terror? Dlatego, że są samotni i nie potrafią zrealizować wewnętrznego pragnienia miłości, mającej moc ich wyzwolić. Ericson mówi bowiem, że tym, co podtrzymywało go przy życiu po utracie wiary była miłość żony, która była jedyną osobą nadającą jego życiu sens... Jest to bardzo ważne, miłość i sens jako te, które się wzajemnie warunkują. Bóg, nawet jeśli jest, ale nie niesie miłości, jest Bogiem bez-sensu.

To miłość jest tym, czego ostatecznie szukają bohaterowie dzieł Bergmana. Miłość jest międzyosobowa, jest pragnieniem dobra ukochanego człowieka, jest ratowaniem go od śmierci i zguby. Takiego Boga pragnie umierająca Karin, która, rozpięta między okrutną rzeczywistością a nadzieją zbawienia, mówi swojemu bratu, że „Bóg schodzi z gór, przechodzi przez ciemny las, wokół dzikie zwierzęta, cisza i ciemność... To musi być rzeczywistość (...), raz znajduję się w tym świecie, raz w tamtym, i nie mogę temu

zaradzić”. Bóg, a wokół ciemność, Bóg jako źródło światła, sensu. Ale skąd pewność, że istnieje? O to właśnie pytał ojca zrozpaczony Fredrik, brat umierającej Karin. Chłopiec stwierdził, że nie ma żadnego dowodu na istnienie Boga, na co ojciec ku zaskoczeniu odpowiedział, że owszem, taki dowód istnieje. David, ojciec Karin i Fredrika, mówił: „Mogę ci dać jedynie załżek swojej własnej nadziei, wiem, że miłość to coś rzeczywistego w świecie ludzi (...). Każda miłość, ta wielka i ta mała, ta śmieszna i ta piękna, każda (...)”. Chłopiec pyta, czy miłość jest dowodem na istnienie Boga, na co David odpowiada, że jest albo dowodem, albo... samym Bogiem. Tak, Bóg jest miłością, miłością międzyludzką, miłością Karin do brata i ojca, każdą miłością między ludźmi.

Bóg - miłość będzie zatem drugim, obok Boga pająka, właściwym obrazem Stwórcy, z którym mamy do czynienia w twórczości szwedzkiego reżysera. Obecność Boga w świecie jest jednak nadal wątpliwa, mimo że Ten jest miłością. W *Gościach Wieczery Pańskiej* pojawia się motyw milczenia Boga. Bóg jest ciszą, pastor Ericson rozumiał to w czasie rozmowy z kościelnym, który opowiedział mu o swojej refleksji na temat Męki Pańskiej. Według kościelnego, największym cierpieniem Chrystusa nie był ból fizyczny, ale jego radykalna samotność, to, że nie został rozpoznany przez swoich najbliższych przyjaciół, którzy niczego nie zrozumieli, „(...) ani komunii, ani ostatniej wieczerzy, a kiedy przyszli strażnicy, uciekli (...)”. Chrystus był samotny, opuszczony przez najbliższych sobie ludzi. Najgorsze w tym było jednak to, że nie mógł znaleźć pocieszenia w Bogu, który wobec śmierci krzyżowej zdawał się zamilknąć. Jezus wołał przecież w rozpacz: „Boże mój, Boże mój, czemuś mnie opuścił” (Mk 15,34)? A Bóg milczał, milczał aż do śmierci Jezusa.

Ericson nawraca się i odnawia swoją wiarę w Boga, która nie jest już jednak radosną afirmacją łagodnego Boga nadającego ostateczny sens wszystkiemu, co się przydarza. Właściwie pastor nie wierzy, ale ma nadzieję Boga, Ten bowiem milczy i niejako „nakazuje” człowiekowi samotność, która pozostaje ściśle związana z cierpieniem i niezrozumieniem u innych. Bóg jest ciszą, nie pokazuje swego oblicza. Dlaczego więc właściwie pastor Ericson odzyskuje nadzieję Boga? Wydaje się, że odczuwa głęboką wspólnotę z samotnym Chrystusem, który, sam będąc Synem Bożym, zaczyna wątpić w obliczu cierpienia i śmierci, a jednocześnie nie odwraca się od człowieka. Dlatego przykład Jezusowej śmierci na krzyżu ma wymiar *par excellence* etyczny.

W filmach szwedzkiego reżysera nie znajdujemy nigdzie takiego pojęcia jak etyka. Jego twórczość jest jednak jednym wielkim manifestem etycznym, jeśli rozumieć oczywiście etykę jako ruch miłości, nie zaś jako taki czy inny zbiór przekonań moralnych, wynikających z określonego światopoglądu.

Jak zatem należy postępować, skoro Bóg milczy? Wobec zła świata pastor Ericson szukał ratunku w swojej ukochanej żonie, która była dla niego „substytutem” Boga, to znaczy nadawała jego życiu głęboki i niepodważalny sens. W innym człowieku tkwi sacrum. Pojawia się jednak problem. Otóż, czy aby na pewno widać w dziełach Bergmana akcent stawiany na bezinteresowne oddanie za innych? Czy może raczej to inni mają mnie ratować, mnie kochać? Wydaje się, że jedno z drugim nie jest sprzeczne. Przykładem osoby bezinteresownie oddanej w swojej miłości będzie Marta

Lundberg, zakochana w Tomasie Ericsonie nauczycielka. Marta jest osobą niewierzącą, a tym, co sprawia jej cierpienie jest egoizm i obojętność ukochanego mężczyzny. Zrozpaczona i cierpiąca Marta w końcu zaczyna wołać do Boga, aby Ten dał jej zadanie godne jej sił. Kobieta opowiedziała o tym w liście do pastora: „Prosiłam o jasność umysłu i otrzymałam ją. Pojęłam, że Cię kocham. Prosiłam o zadanie na miarę moich sił i również dostałam je. Tym zadaniem jesteś Ty”.

Bohaterowie bergmanowscy często mówią o egoizmie jako źródle nieszczęścia. Antonius Block z *Síódmej pieczęci* mówi do Mii, że ma nudne towarzystwo - samego siebie... Jest samotny i nie potrafi wyjść poza relację do samego siebie, z kolei Isaac Borg, bohater *Tam, gdzie rosną poziomy*, dowiadyuje się, że największą karą za egoizm jest samotność.

Remedium na egoizm nie jest altruizm. Należy zauważyć, że postacie wykreowane przez Bergmana nie chcą rozpuścić się w altruistycznym oddaniu za wszystkich ludzi, nie chcą być jak Prometeusz, który cierpiał w nieskończoność. Przeciwnie, Antonius Block tęskni za prostą relacją do ukochanej kobiety, pragnie doświadczyć wywalającej bez troski, którą osiąga na krótką chwilę w towarzystwie rodziny wędrownych aktorów, Mii i jej męża Jofa. Block czerpie szczęście z prostego przestawiania z ludźmi w słoneczny dzień. „Wiara to ciężkie brzemie. To jak kochać kogoś ukrytego w ciemności, kto nigdy się nie ukaże, choćbyś nie wiem jak wołał. Ale to wszystko wydaje się bez znaczenia, gdy siedzę tu z tobą i z twoim mężem. (...) Zapamiętam tę chwilę, tę ciszę, ten zmierzch, misy poziomek i mleka, wasze twarze w nienagłym świetle (...). Spróbuję zapamiętać, cośmy tutaj mówili, ujął tę pamięć ostrożnie, tak jak w dłonie ujmuję tę miskę pełną świeżego mleka”. Oto etyczne przesłanie Ingmara Bergmana: po prostu być z drugim człowiekiem w nadziei, że zło i cierpienie miną, a pozostanie tylko upragnione dobro.

Choć filozoficzne pisarstwo Lévinasa dzieli od filmów Bergmana niemalże przepastna różnica, to jednak – w moim przekonaniu – ich twórczość jest zaskakująco zbieżna. Nie tylko dlatego, że w spuściźnie obydwu autorów znajdujemy żywe zainteresowanie problematyką egzystencjalną, której zwornikami, najogólniej rzecz ujmując, są figury Boga i człowieka. Tym, co przede wszystkim ich łączy jest to, że obydwaj otwierają się na Boga i w tym otwarciu zaznaczają, że Bóg jest Bogiem milczącym, nieobecny. Boska nieobecność nie jest jednak świadectwem nieistnienia, ale raczej pewnym specyficznym sposobem istnienia, które jest poza światem, ale i zarazem w świecie. U Lévinasa świadectwem tego „bycia Boga w świecie” jest odpowiedzialność, bycie dla i za Innego, dla Bergmana miłość, która przewycięża zawężającą alternatywę egoizm-altruizm.

Odpowiedzialność w rozumieniu lévinasowskim i miłość w sensie bergmanowskim są czymś radykalnym i nieznoszącym sprzeciwu. Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że wypływają one z czegoś, co można by określić mianem „pozytywnego przymusu”, jako że odpowiedzialny/kochający podmiot, bezsilny wobec wewnętrznego pragnienia, nie może niejako czynić nic innego, niż oddać się drugiemu bez reszty, wybierając bezinteresowność i dobroć. Zasadnicza różnica między Lévinasem a Bergmanem

jest natomiast następująca: Lévinas mówi o „gubieniu” podmiotu etycznego w akcie odpowiedzialności za Innego. Podmiot taki nie myśli w ogóle o sobie, lecz nieustępliwie i bez żadnej miary służy Innemu, przedkładając jego dobro nad własne. Bohaterowie bergmanowscy zdają się z kolei konstituować siebie w relacji do drugiego. Innymi słowy, podmiot etyczny nie „rozpuszcza” się w innym i nie traci na swoim znaczeniu. Przeciwnie, to dopiero inny, ukochany człowiek, bliski „Ty” sprawia, że „ja” może odnaleźć swoją tożsamość, prawdę o sobie.

Niezwykle ważne z etycznego punktu widzenia jest również i to, że u Lévinasa i Bergmana etyka nie wynika z wiary w istnienie Boga, ale odwrotnie: to wiara (nadzieja) w Boga wynika z niepodważalności etyki rozumianej jako pełne dobroci otwarcie na innych. Etyka, to znaczy porządek praxis, doświadczenia, „odruch serca”, ma dla obydwu twórców znaczenie kluczowe i fundamentalne. To dopiero na etyce może „nabudować” się (jakaś) teologia. Etyka, nie mówiąc wprost o Bogu, potwierdza zatem (nie)obecność Boga. Z etycznego punktu widzenia problem Boga nie sprowadza się do stwierdzenia Jego istnienia bądź nieistnienia. Etyka raczej „woła” o Boga jako Tego, który powinien być. Tak różne, a jednak tak podobne dzieła, jakimi obdarowali nas Lévinas i Bergman, z pewnością temu przekonaniu przyswiadcniają

Przypisy:

1. C. Miłosz, *Druga przestrzeń*, Kraków 2002, s. 9
2. Trzeba jasno zaznaczyć, że etyka metafizyczno - religijna nie jest tożsama z jakąś postacią etyki konfesyjnej, która - podobnie jak każda inna etyka szczegółowa - określa co w danych sytuacjach wolno, a czego nie wolno czynić.
3. Tenże, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1998, s. 18.
4. Tenże, *O Bogu, który nawiedza myśl*, przeł. M. Kowalska, Kraków 2008, s. 145.
5. E. Lévinas, *Całość i nieskończoność*, dz. cyt., s. 234.
6. T. Gadacz, *Znaczenie idei Boga w filozofii Lévinasa* [w:] E. Lévinas, *O Bogu, który nawiedza myśl*, dz. cyt. s. 23.
7. E. Lévinas, *Całość i nieskończoność*, dz. cyt., s. 231.
8. Tenże, *Inaczej niż być lub ponad istotą*, przeł. T. Mrówczyński, Warszawa 2000, s. 32.
9. Por. T. Gadacz, *Znaczenie idei Boga w filozofii Lévinasa*, dz. cyt., s. 34. 10. E. Lévinas, *Etyka i Nieskończony*, dz. cyt., s. 58.
11. Tenże, *Trudna wolność. Eseje o judaizmie*, przeł. A. Kuryś, Gdynia 1991, s. 151.
12. Wszystkie cytaty z dzieł Bergmana pochodzą bezpośrednio z przytaczanych filmów.



ANNA SZKLARSKA

„ZŁO JAKO WYZWANIE DLA FILOZOFII”

Niniejszy artykuł poświęcono problemowi zła i jego granicznemu charakterowi, choć autorka zdołała zaledwie zasygnalizować filozoficzny kontekst rozważań nad naturą zła, skupiając się zwłaszcza na koncepcji św. Augustyna i jego kontynuatorów, jak Gottfried Wilhelm Leibniz, Immanuel Kant czy Luigi Pareyson. Wielu filozofów myśląc o człowieku, dostrzegało jego dramat i uwikłanie w rozmaite sprzeczności, pragnienia i tęsknoty. Kondycja człowieka wprost odsyła nas do napięcia pomiędzy rozumieniem dobra i pokusą, by owo rozpoznanie lekceważyć. W starożytności w duchu Sokratesa uznawano, że zło jest konsekwencją głupoty, rodzajem defektu poznawczego, brakiem wiedzy o kwestiach zasadniczych. Analogicznie, na gruncie intelektualizmu etycznego dobro czynią ci, którzy wiedzą czym ono jest, rozumieją sens sprawiedliwości, właściwie ją definiują i to automatycznie przekłada się na prawe życie. Dopiero Augustyn poczynił spostrzeżenie, że zło może pochodzić skądinąd, nie z intelektualnego pobłędzenia, lecz z braku miłości, że może być wynikiem działania wolnej woli. Na pytanie o genezę zła Augustyn odpowiada, że nasze pojmowanie dobra i zła niewiele ma wspólnego z ekonomią Bożą. Bóg, który stworzył świat z nicości, *ex nihilo*, ustawicznie go tworzy i nim kieruje, wszystko ogarniając, nie mógłby być twórcą zła. Dlatego Augustyn proponuje widzieć w złu mniejszą doskonałość lub po prostu niewystępowanie dobra. Ten miejscowy deficyt ma sens, jest potrzebny choćby po to, byśmy dostrzegli realność dobra, tam, gdzie rzeczywiście występuje. To zupełnie nowa, prywatna koncepcja zła, definiująca je jako nieobecność dobra. Zło nie jest realne, jego ontyczny status jest negatywny. Dotyczy to jednak zła fizycznego. Zło kryje się bowiem pod różnymi postaciami. Zło fizyczne to np. trzęsienie ziemi bądź inny kataklizm (brak spokoju), choroba (brak zdrowia) czy ciemność (brak światła). Zupełnie inny charakter zdaniem Augustyna ma zło moralne, czyli grzech, słabość, upadek, pokusa. Augustyn akceptuje jedynie istnienie zła moralnego, inne rodzaje odrzucając, zarówno fizyczne, jak i metafizyczne. To ostatnie przez pewien czas uznawał za realne, stojąc na stanowisku manicheizmu, głoszącego walkę dwóch, równorzędnych sił, ale potem się z tego wycofał, ostatecznie przyjmując, że wszelkie zło istnieje jedynie z wolnej woli człowieka. Bóg miał bowiem wybór – mógł stworzyć świat z człowiekiem obdarzonym wolną wolą i ze złem jako konsekwencją tejże, albo świat z człowiekiem pozbawionym wolnej woli, bez zła, ale i bez dobra – w działaniach zwierząt nie ma dobrej ani złej woli. Bóg wybrał ten pierwszy wariant, świat z człowiekiem zdolnym kochać i nienawidzić, zdolnym do szlachetności, ale i podłości. Wniosek, jaki wypływa z założeń przyjętych przez świętego Augustyna jest następujący: istnienie zła stanowi dowód na doskonałość świata, wolność jest podstawą, a zarazem ceną tej doskonałości. Wola tworzy zło wybierając dobro niższe zamiast wyższego, ale już fakt, że wybiera, sama zdolność wybierania, decyzja, że oto teraz w zakresie różnych partykularnych spraw będę decydował (którą to zdolność Soren Kierkegaard nazwie później prawyborem) jest najwspanialszym prezentem Boga dla świata (choć zarazem naznaczonym pewną ambiwalencją, wszak nieumiejętnie obchodzący się z darem wolności czynią światu potworne szkody). Wolność realizuje się poprzez wolny wybór, poprzez pragnienie, owo „chcę Ciebie”. Bez niej miłość nie mogłaby istnieć. Augustyn, świetnie rozumiejąc korelację wolności i miłości, za najważniejszą, a nawet jedyną normę moralną obiera hasło: kochaj Boga i czyń co chcesz. Kochając go z pewnością zła nie popełnisz.

Dostrzegamy pewien paradoks zła – żeby cokolwiek o nim powiedzieć, musimy je poznać, a zatem musi się dokonać dzieło jego zniszczenia. Filozofowie podejmowali rozmaite próby wyodrębnienia tego, co jest specyficzne, jeśli chodzi o naturę ludzką i jej związki ze złem. Jest to tym trudniejsze, że nie funkcjonuje ono w jednej postaci, lecz przybiera różne formy, w zależności od czasu, miejsca i okoliczności. Zło nie daje się sprowadzić do jednego schematu, czego świadomy byli myśliciele tacy jak Gabriel Marcel czy Erich Fromm. Można przedstawić kilka kluczowych stanowisk filozoficznych podejmujących zagadnienie zła, wychodząc od przekonania manichejskiego, zakładającego, iż zło jest czymś bytowo pozytywnie określonym, równie realnym jak dobro pierwiastkiem bytu, potężną siłą, po kontrastowe wobec tej koncepcji przekonanie o jego nieistnieniu. Zgodnie z tą drugą tradycją zło jest zaledwie brakiem dobra, pustką, nicością. Na gruncie filozofii Kierkegaarda (który zainaugurował myśl egzystencjalną) zło pełni rolę czystej negacji prawdy powstałej w relacji między Bogiem a człowiekiem. Doświadczenie zła unicestwia jedność z Bogiem, za którą tęsknimy. Wraz z dwudziestowiecznymi totalitaryzmemi obserwujemy powrót manichejskiej wizji zła. Odnoszące się do Holocaustu doświadczenie zła nie podlega racjonalizacji, jest nie do opisanego z punktu widzenia rozumu. Co więcej, prowadzi nas do zakwestionowania atrybutu wszechmocy Boga. Pytanie o genezę zła, problem: skąd się ono bierze i jak się doń odnieść wybrzmiewa na nowo w upiornym kontekście zbrodniczego systemu opartego na ludobójstwie i pogardzie dla życia. Na gruncie filozofii pojawiają się pytania o rolę ofiar czy idei Boga po Auschwitz, odważnie stawiane przez Hannah Arendt czy Hansa Jonasa.

Wejście w świat problemów natury moralnej zawsze jest usytuowane w przestrzeni ludzkiej wolności. Człowiek ma nieustanną potrzebę przekraczania granic swej wolności. Wolność nie prowadzi nas jednak wyłącznie na manowce, nie należy demonizować „winy” wolności. Wszak wolność to także afirmacja, twórczość, miłość losu, jak nauczał Nietzsche – chcenie oswobadza: gdyż chcieć, znaczy tworzyć. Tischner przestrzegł przed myśleniem o wolności jako o nieszczęsnym darze, którego, niczym kukułczego jaja, człowiek najchętniej szybko by się pozbył, sądząc, że w przeciwnym wypadku niechybnie przywiedzie go ku kolejnemu przewinieniu. Dobrowolne odrzucenie wolności jest bolesną i ciężką winą, kończy się niemal zawsze mrokiem w sercu. Wstyd z powodu wyrzeczenia się wolności jest najbardziej palącym wstydem. Był tego świadom Fromm, opisujący proces ucieczki przed wolnością i jego konsekwencje, które możemy nazwać krótko: otchłan. A w środku tej ciemności, w samym sercu tych mokradeł – nasz konformizm, automatyzm, bezmyślność, nasza tęsknota za usytuowaniem się poza odpowiedzialnością, nasze pragnienie, by odrealnić zło. Jednak filozofowie są tutaj zgodni – tak żyć nie sposób, o ile chce się zachować status podmiotu moralnego. Jak pisał Tischner, inspirując się Arystotelesem: „Człowiek dokonuje w swym życiu wyborów dobra lub zła i przez to staje się bardziej człowiekiem”¹. Jeśli ich zaniecha – jako człowiek karleje, gubi się w swoim człowieczeństwie, jest zagubiony i nierzadko zgubiony. Sam Tischner myślał o wolności wielowymiarowo i na kilku płaszczyznach. Zwracał uwagę na przejście od myślenia o wolności na płaszczyźnie ontologicznej, wyrażonej w pytaniu czy człowiek jest wolny, do myślenia o wolności w sensie aksjologicznym, kiedy to pytamy o wartość wolności. Ta druga perspektywa, charakterystyczna dla nowożytności problematyzuje samą wolność. Można pisać o wolności rozmaicie, jako o najgłębszym

wymiarze człowieczeństwa, twórczości, byciu sobą (za egzystencjalistami), panowaniu nad sobą (z inspiracji Bergsona) wyzwoleniu, fundamentalnym dla egzystencji doświadczeniu, a także widzieć w niej podstawę i źródło odpowiedzialności (będąc pobudzonym myślą Levinasa)². Tischner podkreśla doniosłość afirmującego dobro sposobu istnienia wolności. Nie chcąc bynajmniej absolutyzować wolności, wskazuje jednak na jej źródłową rolę i rozumie jako coś pierwotniejszego od wyboru, w którym dopiero wolność się przejawia. Możemy pytać: w jakiej relacji człowiek i wartości funkcjonują? Czy człowiek jest z natury dobry, czy też zły, a może zarówno dobry, jak i zły? Co się w nim dokonuje, kiedy pojawia się pokusa i za nią idzie, gdy styka się ze złem? Zło stanowi antytezę dobra, utożsamia się je z całkowitym zepsuciem, cierpieniem, destrukcyjnymi inklinacjami tkwiącymi w samej ludzkiej naturze, mówimy o złu osobowym, kolektywnym czy systemowym. Niektórzy myśliciele podejmowali próbę usprawiedliwienia zła przez estetyzację, założenie, że lepsze jest życie dalekie od moralności, a jednak ciekawe i intensywne, niż dobre i banalne, zięjące nudą. O ile taka transgresja pojęcia zła, jego usprawiedliwianie dla zdobycia nowych wrażeń i urzeczywistnienia prowokacji jest obecne w myśli markiza de Sade’a, to na gruncie filozofii Nietzschego, wbrew uproszczonej, potocznej jej wykładni przewartościowania wszystkich wartości podług kaprysu, byleby wypełnić postulat usytuowania „poza dobrem i złem” nie działa. Filozofia Nietzschego to apologia woli mocy, która musi być jednak dobrze rozumiana, przez pryzmat swoistego dostojenia. Dla przybliżenia podstawowych założeń filozofii człowieka Nietzschego i odkłamania pewnych mitów funkcjonujących wokół jego myśli niezbędna jest analiza problemu nihilizmu czy kategorii resentymentu w jego filozofii, która jest pełna napięć. Jest to jednak obszerny problem, wymagający osobnego opracowania.

Powraca źródłowe pytanie o dramat wolności i wyzwolenie z tragiczności, a zarazem poprzez tragiczność. Możemy je analizować na przykładzie wybranych figur mitologicznych, jak Prometeusz czy Syzyf, poprzez które widać jak doświadczenie zła burzy próby jego racjonalizacji. Sięgają po nie chętnie egzystencjaliści, jak Albert Camus. To samo dotyczy pełnych dramatyzmu historii Hioba czy Abrahama, którymi silnie inspiruje się choćby Soren Kierkegaard. Człowiek to istota, którą niezmiennie intryguje problem zła: jak ono wygląda, jak działa, jak funkcjonuje w świecie, skąd się bierze? Dla Kanta pytanie: czym jest zło miało charakter zasadniczy. Leszek Kołakowski zwraca uwagę, że jeżeli odwrócimy się od niełatwej przecież koncepcji etycznej Kanta, nasza cywilizacja skazana zostanie na upadek. Jak wiadomo, królewiecki filozof zaleca zaniechanie poszukiwania norm działania w świecie empirycznym, zewnętrznych celów, a zamiast tego postuluje spojrzeć w głąb siebie i tam odkryć prawo moralne. Kant rozumiał napięcie w człowieku pomiędzy wolnością a tym, czemu musi się on podporządkować, wiedział, że człowiek żyje na styku dwóch światów, przestrzeni wolności i determinant. Zło nie wynika z żadnych naturalnych popędów, ani skłonności. Podstawa zła znajduje się w maksymie, którą wola sama sobie wyznacza, dla korzystania ze swojej wolności. W zależności od tego czy przyjmujemy maksymę zgodną z prawem moralnym czy też nie, nasze postępowanie jest moralne lub przeciwnie. „Aby człowieka nazwać złym konieczne jest, by ze złego postępowania, a nawet z jednego świadomie złego czynu móc *a priori* wywnioskować leżącą u jego podstaw złą maksymę, a z niej leżącą podstawę wszystkich moralnie złych maksym.”³ Moralnie dobry jest ten, kto czyni z prawa moralnego swoją maksymę

i jest to jedyna podstawa, która determinuje wolną wolę. Przez usposobienie człowieka rozumie Kant pierwotną, subiektywną podstawę przyjmowania maksym, cechę woli, która przysługuje jej z natury. Usposobienie człowieka sprawia, że nie jesteśmy nigdy neutralni względem prawa moralnego. Kant wyróżnia trzy predyspozycje do dobra w ludzkiej naturze, którym mogą jednak towarzyszyć pewne przywary (skłonności do czynów łamiących prawo). Pierwszy poziom, któremu towarzyszą bydlęce przywary polega na tym, że ograniczone jest działanie rozumu, ponieważ pryncypium jest zachowanie życia, podtrzymanie życia, rozmnażanie gatunku, fizyczna miłość własna. Ta predyspozycja do zwierzęcości jest ukierunkowana na samozachowanie. Druga predyspozycja – do człowieczeństwa – której mogą towarzyszyć diabelskie przywary zasadza się na pragnieniu nabrania wartości poprzez opinie innych, porównywanie, zestawianie się z innymi. Charakterystyczne dla niej są zazdrość i współzawodnictwo. Trzecia predyspozycja – do osobowości, wyraża się w zdolności do szacunku wobec prawa moralnego jako wystarczającej dla siebie pobudki woli. Można dzięki niej trwale nabyć dobrego charakteru woli, która przyjmuje prawo moralne za swoją maksymę. Korzeniem tej predyspozycji jest rozum bezwarunkowo prawodawczy.

W pracy „O obecności złego pryncypium obok dobrego albo o radykalnym złu w naturze ludzkiej” Kant dzieli się przekonaniem, że skłonność do zła (odrzućcie prawa moralnego jako naczelnej maksymy) jest cechą gatunku ludzkiego. Wprowadza kategorię dobrego i złego serca, przez które należy rozumieć skłonność woli do przyjmowania prawa moralnego za maksymę bądź odrzucenia go. Kant opisuje ponadto trzy stopnie skłonności do zła. Pierwszy nazywa ułomnością. To słabość serca w przestrzeganiu przyjętych maksym. Gorsza od niej jest nieuczciwość polegająca na pomieszaniu pobudek moralnych i pozamoralnych, kiedy to człowiek potrzebuje innych pobudek oprócz prawa moralnego. Trzeci stopień skłonności do zła nazywa złośliwością oznaczającą zepsucie, które bierze się z przyjmowania złych maksym. Polega na zupełnym odwróceniu moralnego porządku w odniesieniu do pobudek woli.⁴ Kant wprowadza także rozróżnienie na człowieka moralnie dobrego i człowieka dobrych obyczajów. Ten pierwszy przestrzega moralnego porządku wedle ducha prawa, ten drugi przestrzega zaledwie litery prawa.⁵ Zgodność czynów z prawem może być przypadkowa (jeśli występują inne pobudki, które determinują wolę, nie tylko samo prawo moralne). Zdaniem Kanta jedynie według przestrzegania imperatywu oceniana jest moralna wartość osoby. Skłonność do zła zdaniem Kanta jest moralną władzą woli a nie fizycznym popędem. Człowiek jako świadomy prawa moralnego i w przyjętej maksymie naruszający to prawo jest zły. Zdaniem Kanta radykalne, wrodzone zło w naturze zawinione jest przez nas samych to znaczy, że sami w nie popadamy. W czym nie należy umiejscawiać podstawy zła? Ani w zmysłowości człowieka, ani w zepsuciu moralnie prawodawczego rozumu, który sam w sobie nie może zniszczyć respektu dla prawa. Kant jest przekonany, że człowiek nie może być jednocześnie moralnie dobry i zły. Różnica między dobrym i złym człowiekiem nie leży w różnicy pobudek przyjmowanych do maksymy, tylko w podporządkowaniu prawu moralnemu (czyli nie w materii maksymy, tylko w jej formie). Mimo odwrócenia pobudek może się wydawać, że czyn jest podporządkowany prawu. Wówczas empiryczny charakter pobudek jest dobry, ale intelligibilny jest zły. Skłonność do zła jest przezwyćzalna dzięki wolnej woli. Złośliwość ludzkiej natury, owo wypaczenie serca, wypływa z ułomności ludzkiej natury, która nie jest wystarczająco silna, by przestrzegać

narzuconych sobie zasad i następnie ta skłonność do zła eskaluje się aż do sytuacji, gdy nie patrzymy na to, czy pobudki wywodzą się z prawa moralnego. Zdaniem Kanta to, że nie ma występku nie znaczy jeszcze, że jest się dobrym moralnie. Można się samooszukiwać unikając występku, a jednak omijając podporządkowanie prawu. Mechanizm wewnętrznego kłamstwa powstrzymuje ugruntowanie się prawdziwego moralnie usposobienia. Na ogół jednak samooszukiwanie rozszerza się na zewnątrz prowadząc do kłamstwa wobec innych ludzi i świata. Podsumowując, niegodziwość leży w radykalnym złu natury ludzkiej, zafałszowuje moralną władzę sądenia i sprawia, że odpowiedzialność za czyny staje się niepewna.

Badając źródła zła w naturze ludzkiej Kant inspirowany jest *Pismem Świętym*, zgodnie z którym człowiek od momentu grzechu pierworodnego ma wrodzoną skłonność do wykroczeń. W pierwszym człowieku była niewinność, w każdym kolejnym już nie. Właściwej podstawy używania wolności musimy szukać w przedstawieniach rozumowych. Kant jest jednak przekonany, że źródłową predyspozycją człowieka jest predyspozycja do dobra, która jest czymś godnym podziwu. Człowiek mimo grzesznego serca zachowuje wolną wolę, która może okazać się dobra. Zawsze można powrócić do dobra. Bycie prawym lub nie jest skutkiem wolnej woli człowieka. „Człowiek stworzony jako dobry” to znaczy tyle, że ma wrodzone predyspozycje do bycia dobrym. Człowiek staje się dobry wówczas gdy przyjmuje do swej maksymy właściwe pobudki. Człowiek dobry pod względem predyspozycji nie jest jeszcze dobry pod względem czynu. Przywrócenie w nas źródłowej predyspozycji do dobra to odnowienie czystości moralnego prawa jako naczelnej podstawy wszystkich maksym. Umiejętność przestrzegania obowiązku wynikającego z mocnego postępowania jest tu ważną cnotą. W dojściu do tego potrzebna jest zmiana obyczajów, która powoduje umocnienie w zasadach niezbędnych do wypełnienia obowiązku imperatywu. Stanie się dobrym moralnie polega na rewolucji w usposobieniu człowieka. Człowiek jest dobry w ciągłym działaniu i stawianiu się. Etycy przed Kantem stali na ogół na stanowisku, że wolą kierują czynniki zewnętrzne. Kant uznaje, że wola ma charakter autonomiczny i sama ustanawia swoje prawa. Królewiecki filozof zaleca nam byśmy nie szukali podstawy dla norm w świecie zewnętrznym, w tym jak ludzie faktycznie żyją, ale spojrzeli w głąb siebie i tam odkryli prawo moralne, sumienie orzekające jak powinno się postępować. Prawo moralne nazwane przez Kanta imperatywem kategorycznym to czysto formalna zasada bez zawartości empirycznej, nieco pompatyczny sposób wysłowienia zasady „nie czyn drugiemu co tobie nie miłe”. Naszą intencją ma być przyjęcie następującego prawa: „postępuj tylko według takiej maksymy, dzięki której możesz zarazem chcieć, żeby stała się powszechnym prawem.”⁷ Ta reguła wyklucza dopuszczenie jakichkolwiek wyjątków. Oczywiście wobec koncepcji Kanta wysuwano rozmaite zarzuty: że indywidualne emocje prowadzą często do moralnego dobra, że nie wszystko da się przekształcić w ogólne prawo oraz że jeśli czyn oceniamy wyłącznie pod kątem intencji, wówczas łatwo wyrządzić wiele zła uznając je za obowiązek. Faktem jest, że koncepcja Kanta nie uwzględnia zupełnie następstw i konsekwencji. Dla filozofii moralnej Kanta kluczowe są jednak nie tyle rozważania o złu, co kategoria wolnej woli, która dla Kanta jest noumenalna. Noumeny są zaprzeczeniem fenomenów podlegających związkowi przyczynowo-skutkowemu. Tymczasem noumen nie podlega żadnym ograniczeniom.

Kant dla uniknięcia dylematu wolnej woli i determinizmu proponuje następujące rozwiązanie: należąc do świata fenomenów jesteśmy zdeterminowani jego prawami, ale jako podmioty moralne należymy do świata noumenów, gdyż posiadamy wolną wolę. Przy czym w ocenie naszych czynów liczy się jedynie to czy zostały zainspirowane moralnie właściwymi zasadami, w żadnym wypadku maksymalizacja zysku, przyjemności czy aplauzu ze strony świata.

Kantowi, który dla Kołakowskiego jest duchowym ojcem kultury zachodniej zarzucano, iż proponowana przezeń etyka sprowadza się do posępnego pasma obowiązków, wypełnianych nie z ochotą, ale dla zasady. W konsekwencji jeśli lubimy robić coś, co powinniśmy, jest to przeszkoda w postępowaniu moralnym. Dziwaczne wydaje się ściśnięcie wszystkich czynów w gorsecie obowiązku i nakazu. A jednak jest to myśl, która funduje nasze nowożytne myślenie o etyce i samą godność człowieka, oraz stanowi jedną z najbardziej znaczących przeciwwag dla propozycji utylitarystycznych. Niewątpliwie cechuje ją swoisty rygoryzm, bez którego etyka ta nie może się jednak obejść.

Współczesny świat zachodu, na którego radości i dobrobycie cieniem kładą się kolejne zamachy terrorystyczne nie jest już tak spokojny jak niegdyś. Myślenie o zlu i możliwościach jego odparcia staje się koniecznością w naszej rzeczywistości. Jednak filozofia to swego rodzaju przekleństwo. Raz się z nią zetknąwszy nie ma powrotu do normalnego, trywialnego życia. Zmienia nas na zawsze. Lubimy twierdzić, że w miłośników mądrości, ale może właściwsza odpowiedź powinna brzmieć: w tych, co rozumieją, że sensem świata jest człowiek, z jego duchowym pięknem i bogactwem: nauką, sztuką, religią, kulturą, słowem: wolnością i tym jak ta ostatnia twórczo się przejawia, także w nadawaniu sensu bezrozumnej materii, poszczególnym kwantom energii. Świat bez ludzi nie miałby sensu. Świat jest tworzywem, z którego lepimy kalejdoskop sensów, tych trwałych i ulotnych, uniwersalnych i indywidualnych, stanowiących możliwie pełny, jak i drobny odbłask prawdy. Ogrom tych wysiłków podejmujemy, aby rekompensować czy równoważyć zło, jakie jednocześnie czynimy. A zatem: kim jest człowiek? Kim jesteśmy w chwilach upadku i kiedy emanujemy dobrocią? Kim jesteśmy, kiedy kochamy lub nienawidzimy, jako biorcy i jako dawcy, wolni i zniewoleni, zanurzeni w twórczości albo destrukcji, odnajdujący w sobie otchłań i dający się jej pochłoniąć? Co powoduje, że myślimy i że rezygnujemy z myślenia, prowokując banalne zło? Kim jesteśmy wobec transcendencji i wobec siebie nawzajem? Filozofując, nie przestajemy o to pytać.

Pytanie: czy Bogu, jako twórcy wszystkich bytów, należy przypisać winę za potworności świata? stawiano już w czasach św. Augustyna. Aby rozwiązać wątpliwości nauczał on, że Bóg nie stworzył zła moralnego, ale nie znaczy to, że nie wiadomo kto jest jego sprawcą. Odpowiedź brzmi: każdy pojedynczy zbrodniarz. Przyczyną, dla której otrzymaliśmy dar wolnej woli jest to, że bez niej człowiek nie może żyć moralnie.⁸ Z tego, że używamy jej do nieprawości nie można wnioskować, że Bóg dał ją w tym właśnie celu. Wolna wola nie zmusza nikogo do grzechu, fakt, iż ją posiadamy daje nam właśnie nadzieję na ocalenie – wszak zawsze możemy wybrać dobro, zamiast się od niego odwracać – przekonuje Augustyn. We właściwym wyborze pomaga człowiekowi rozum. Czyn popełniony bez udziału wolnej woli nie byłby ani grzeszny ani dobry, gdybyśmy jej nie posiadali, niesprawiedliwa byłaby zarówno kara, jak i nagroda. Zdaniem Augustyna źródłem zła jest

niewłaściwy wybór wolnej woli, a ściślej – istnieje podwójne źródło nieprawości: dobrowolna myśl i cudza namowa. Jednak niezależnie od tego czy ktoś nas skłania do zła, czy też nie, w obu wypadkach wola jest decydująca.⁹ W księdze trzeciej traktatu „O wolnej woli” Augustyn rozważa problem relacji między grzechem a przedwidzą Bożą dowodząc, że ta nie obiera ludziom wolności. Jak pisze: „Ruch przez który dusza odwraca się od niezmiennego dobra jest własnym poruszeniem duszy, dobrowolnym i dlatego zawinionym.”¹⁰ Bóg jakby podgląda człowieczą przyszłość, ale bynajmniej nie zmusza ludzi do grzesznego postępowania: „Mimo, że Bóg zna przyszłość grzeszymy dobrowolnie, a nie z przeznaczenia”¹¹. Wola to czyste chcenie, zjawia się natychmiast, gdy chcemy, bez żadnej zwłoki. Determinizm jest gdzie indziej. Starzejemy się z konieczności, a nie dlatego, że chcemy i tak samo musimy umrzeć, wcale nie dobrowolnie. Bóg przewiduje jaka będzie nasza wola w każdej przyszłej okoliczności, a rzeczy dzieją się zgodnie z Bożym przewidywaniem, ale nie skutkiem tego. W zdaniu „muszę chcieć x” kryje się sprzeczność. Wola nie byłaby wolą, gdyby nie była w naszej mocy. To, co jest w naszej mocy, jest w nas wolne. Bóg wie z góry o wszystkim, co nastąpi, a mimo to my chcemy tego, czego chcemy. Bóg przewiduje wolę, bo wola jest w naszej mocy. Jego przewidywanie nie odbiera, ani nie pomniejsza naszej niezależności.¹² Dla Augustyna grzech zawsze „jest czynem dobrowolnym, a nie koniecznym rezultatem Bożego przewidywania”.¹³ Uważa on także, że doskonalsze jest stworzenie, które grzeszy, ponieważ posiada wolną wolę niż to, które nie grzeszy dlatego, że jest jej pozbawione.¹⁴ Bóg stworzył także te dusze, co do których przewidział, że upadną w zło, staną się powodem czyjejś krzywdy. Nawet taka upadła dusza jest lepsza od tych istot żywych, które nie mogą grzeszyć, bo nie mają rozumu i wolnej woli. Nie można przypisać Stwórcy grzechu Jego stworzenia „mimo, że musi się stać to, co On przewidział”¹⁵. Linia rozumowania Augustyna jest następująca: wszelkie stworzenie, sprawiedliwe czy grzeszne, przyczynia się do pełni i porządku całości. Bóg stworzył wszystkie istoty, nie tylko te, które miały wytrwać w cnocie i sprawiedliwości, ale i te, które będą grzeszyć. Nie stworzył ich w tym celu, aby zgrzeszyły, lecz żeby powiększyły piękno wszechświata bez względu na to co postanowią. Możemy zatem wyróżnić dwie kategorie natur: na jedne działa zepsucie, wobec innych jest bezsilne. Grzechu nie można przypisać Stwórcy, jednostkowa wola jest jedyną przyczyną grzechu. Augustyn proponuje podział rozumnych stworzeń w zależności od stopnia zepsucia. Jedne niemal nigdy nie grzeszą, inne czasami, są i takie, które uporczywie trwają w grzechu. Nawet w rzeczach, które krytykujemy, nagana dotyczy tylko tego, co jest w nich wadliwe. Kiedy natomiast własność, atrybut, który ganimy, jest zgodny z naturą – wówczas nie jest wcale wadą i niesłusznie go deprecjonujemy. Pytanie, jakie warto w tym miejscu Augustynowi zadać, brzmi: kiedy człowiek czy przedmiot jest chybiony, wadliwy a kiedy możemy uznać, iż niewątpliwie dobry? Na gruncie tej filozofii, nie jest wadliwy, jeżeli nie szkodzi naturze i nie jest z nią sprzeczny. Istotą wady jest sprzeczność z naturą, wszak psuje ona naturę. Można by wysunąć tu pewne zastrzeżenie, iż pojęcie natury jest dość nieostre i nie dla wszystkich takie samo. Dla Augustyna naturą człowieka jest jego rozumność, która pozwala mu wybierać dobro. Rozum nazywa on naczelną władzą w człowieku. Zauważa, iż „ten, kto posiada rozum, nie może być pozbawiony myśli.”¹⁶ Oczywiście nie każde zepsucie zasługuje na naganę. Byty doczesne giną, by piękno świata mogło trwać i się rozwijać, ale to właśnie jest zgodne z naturą. Także człowiek ma z biegiem lat

coraz słabsze zdrowie, gorszy wzrok, skąpe siły – to naturalna kolej rzeczy. Bóg daje człowiekowi wolną wolę, aby czynił dobrze, ale człowiek używa wolnej woli jak zechce.

Sprawa jest jednak nieco bardziej skomplikowana. Augustyn podkreślał znaczenie łaski Bożej, która poprzedza wolny czyn człowieka i sprawia, że jest on dobry. Łaska jest udzielana na sposób dla człowieka zagadkowy – ponieważ nie jest czymś, co można wypracować, zdobyć, na co można zasłużyć. A przecież bez niej czyn nie jest dobry. Wielu zostaje nią obdarzonych, ale wiemy przecież, że nie wszyscy. Łaska jest także po to, by człowiek był zdolny podnieść się z upadku. Upada z własnej woli, podnosi się z pomocą Bożą. Sam Augustyn nie potrafi wyjaśnić dlaczego niektórym ludziom Bóg łaski odmawia. Jest to najbardziej problematyczny punkt jego myśli. „Nie wiemy dlaczego Bóg jednym daje życie łatwe, a innym trudne; dlaczego jednym daje wiele, a innym mało; dlaczego jednym zsyła takie cierpienia, które ich doskonalą, a innym takie, które ich łamią; dlaczego jednym daje dar wytrwania, a innym go odmówił, dlaczego jednych odradza, a wobec innych wydaje się obojętny.”¹⁷ Czy to oznacza jednak, że Bóg jest odpowiedzialny za szabrownictwo podczas trzęsienia Ziemi w Lizbonie, budowę krematoriów, krwawy akt terrorystyczny? Wydaje się, że taka teza jest nieuprawniona. Człowiek ma pełną swobodę na podobieństwo wolnego Boga, którego nic nie wiąże w rozdawaniu łaski. Być może gradacja Jego szczodrości w tym zakresie jest warunkiem dostrzeżenia, a nawet istnienia subtelności wolności woli. Co więcej, filozofowie chrześcijańscy (jak Simone Weil czy Gabriel Marcel) przekonują, że dzięki cierpieniu pełniej możemy odczuwać dobro, zwłaszcza gdy towarzyszą mu współczucie, solidarność, przebaczenie czy ofiara. A największe cierpienie ma źródło w realnym złu.

Problem wolności ludzkiej jako źródła zła rozważał także Leibniz, który sprytnie zastrzegł, iż jego teodyceę, próbę obrony doskonałości świata i Bożej sprawiedliwości pojmą jedynie umysły subtelne i przenikliwe. Cel ten filozof wyraził jasno już w przedmowie swego *opus magnum*, gdzie pisze, iż podjęty w Teodycei wysiłek jest odpowiedzią na zastrzeżenia tych, którzy oskarżali Boga o ogrom ludzkich krzywd. Leibniz chce ich wyprowadzić z błędu. Zdaniem Leibniza Bóg wszystko wie i przyszłość jest dla niego tak samo obecna jak przeszłość – jego wszechwiedza w tym względzie jest nieomylna. Jedynie Bóg jest zupełnie wolny, człowiek podlega wielu ograniczeniom, jego ciało jest zdeterminowane, by coś zrobić i zarazem czegoś nie robić – nie może np. fruwać, taka, a nie inna budowa uniemożliwia nam określone aktywności. Nie mamy zatem doskonałej wolności, ale cieszymy się stopniem wolności, jakiego nie mają zwierzęta – zdolnością rozumowania i świadomego wyboru. Owszem, Bóg przewiduje, rzeczy jednak pozostają przygodne i przypadkowe. Są pewne dla Boga, ale nie mają charakteru koniecznego i nieuchronnego. Konieczne są zdaniem Leibniza jedynie prawdy matematyczne. Bóg zakłada z konieczności, że czyn nastąpi – dlatego, że ma już wiedzę pewną, jak człowiek zadecyduje, widzi przyszłość, ale nie zmienia to faktu, że to człowiek wybiera. Bóg przewiduje, ale nie determinuje. Z wszechwiedzy (a raczej: przedwiedzy) Boga żadna konieczność tu nie wynika. Przewidziane jest zatem, że podmiot moralny podejmie jakąś inicjatywę lub że od czynu się powstrzyma - gnuśność i bierność też są przewidziane, każdy nasz wybór jest przewidziany, ale tylko dla Boga. Człowiek nie wie co On przewiduje i dlatego czyni co sam zamierza, nie tracąc czasu na jałowe dociekania czy decyzje te są przez Boga uprzednio znane. Jednakże, skoro Bóg jest nieskończenie dobry i potężny, skąd

pochodzi zło w świecie? Aby podać rację grzechu wcale nie trzeba przyjmować nieskończonej przyczyny, stanowiącej przeciwagę dobra. Leibniz odrzuca manicheizm dwóch metafizycznych zasad, kontrastowych sił: jednej dobrej, drugiej uosabiającej zło. Odpowiada w duchu Augustyna: przyczyna wszelkiego dobra jest pozytywna, lecz zło jest brakiem lub negacją i pochodzi z nicości lub niebytu. Przed wszelkim grzechem we wszystkich stworzeniach tkwi pierwotna niedoskonałość pochodząca z ich ograniczenia. Podobnie każde koło jest przez swój obwód, stanowiący dlań granicę, skończone. Nie ma stworzeń bezwzględnie doskonałych. Na początku nie było w stworzeniach pozytywnego zła, choć brakowało im wielu doskonałości, ale wkrótce popadły w grzech. Jakie jest źródło naszej pierwotnej niedoskonałości? Intelpekt Boski, a nie Jego wola, powiada Leibniz, jest źródłem istot stworzeń ograniczonych, które są niedoskonałe, a ponieważ są niedoskonałe – uczestniczą w nicości. Również różnice między stworzeniami pochodzą z samej ich istoty. Jednak nie należy na to utyskiwać, lecz cieszyć się, gdyż ład rzeczywistości wymagał od niej różnorodności. Wszechświat jest harmonijny, ale człowiek nie jest w stanie objąć tej ogólnej harmonii, zna jedynie jej cząstkę. Bóg dopuszcza grzech i stwarza istoty, o których wie, że zgrzeszą, gdyż zna sposób, by wydobyć ze zła, jakie z nimi się pojawi, o stokroć większe dobro. Bóg stworzył rzeczy doprowadzając do ich ostatecznej doskonałości, choć my nie odnosimy takiego wrażenia, bo oglądamy jedynie części, etapy rozwoju wszechświata. Zło pochodzi z woli, grzech jest akcydentalny i przypadkowy, Bóg zaś zdaniem Leibniza potrafi zeń wydobyć docelowo dużo większe dobro. Jego nieskończona mądrość nakłoniła go do tego, że nie odmówił niedoskonałym stworzeniom pełnego istnienia, nie zabronił im grzeszyć, choć mógł inaczej spożytkować swą absolutną moc i radykalnie inaczej ustalić porządek rzeczy.

Oczywiście, szybko znaleźli się tacy, którzy podjęli się polemiki ze stanowiskiem Leibniza. Brylował wśród nich Wolter, dowodzący, iż nawet jeśli przyjmiemy, iż w świecie wszystko działa harmonijnie, według praw przyrody, to nie oznacza, że świat jako doskonały mechanizm jest miejscem, gdzie zwycięża dobro. Rozumowanie jednego z najważniejszych adwersarzy Leibniza (obok P. Bayle'a) celnie przedstawia Jerzy Kopania: „Twierdzenie, że świat jest doskonałym mechanizmem, nie jest równoważne twierdzeniu, że świat jest dobry. Cierpiący człowiek nie pyta o zasady działania mechanizmu przyrody, lecz chce wiedzieć, skąd bierze się odczuwane przezeń zło. Teza, że zło cząstkowe składa się na dobro powszechne, jest absurdalna, nie do przyjęcia dla rozumu – zbrodnie, cierpienia, śmierć i potępienie nie mogą w żaden sposób uczestniczyć w realizowaniu dobra. A zatem jedno z dwojga: albo Bóg nie może usunąć zła, a więc nie jest wszechmocny, albo nie chce usunąć zła, a więc nie jest najwyższą dobrocią.”¹⁸ Ponadto jest w tym coś przewrotnego i niepokojącego, że wolność, rozumiana jako władza nad światem, najpełniej przejawia się w urzeczywistnieniu zła, które jest przez Boga niezaplansowane i niekonieczne. Moment, kiedy człowiek okazuje się rzeczywistym projektantem i pomysłodawcą bytu okazuje się spowity mrokiem, niemal demoniczny, autonomia ma cierpki smak.

Analizy zła w horyzoncie wolności podjął się także dwudziestowieczny włoski myśliciel Luigi Pareyson, który sprzeciwia się rozumieniu zła jako nieobecności dobra, wskazuje na jego realny charakter pozytywnego aktu negacji dokonanego przez człowieka. Zło stanowi właściwy rezultat woli. Świadomie i intencjonalnie możemy wyrzekać się dobra w stronę siły negatywnej, destrukcyjnej i jak najbardziej realnej, ontycznie ugruntowanej.

Wolność wiedzie nas ku miłości i ku nienawiści, może być nie tylko afirmacją, tworzeniem, ale i destrukcją, unicestwieniem. Jedno jest pewne: niemożliwe jest bycie w oderwaniu od wolności. W tym ujęciu wolność ma charakter źródłowy, jest początkiem i warunkiem bycia, nawet „Bóg jest byciem, które chciało być”. Najpierw Bóg chce siebie, a dopiero potem świat. Początek jest nagły i nie wyklucza wynurzenia się z nicości, jest czystym chceniem. Zagłębiając się w pisma włoskiego etyka natrafiamy na liczne ponowienia pytania o to czym jest wolność? To wszak wybór między rozmaitymi opcjami, a na poziomie najbardziej fundamentalnym dla człowieka to wybór pomiędzy dobrem a złem. Pareyson konstatuje, że wolność istnieje, o ile człowiek może pójść za tym, co szlachetne i piękne, tak samo jak za tym, co nijakie lub paskudne. Nie jest ukierunkowany na żadną z opcji. Wolność ma i mieć musi swój negatywny warunek. Pareyson w duchu Schellinga¹⁹ uznaje, że nawet sam Bóg niewątpliwie otarł się o zło, doświadczył tego, co negatywne, że boskość jako triumf wolności – to znaczy zwycięstwo nad nicością i złem zawiera w sobie potencjalność nicości i zniszczenia, jakie zostają w nim odrzucone. Zło w Bogu jest uśpione, nierzeczywiste, powstrzymane, zastygłe w niegroźnej potencjalności.²⁰ Przychodzi człowiek i je rozbudza, urzeczywistnia. Wolność ludzka i boska w istocie mają ten sam warunek: zło, ale w obydwu paradygmatach ma on różny charakter: dla Boga czysto możliwościowy, nigdy nie wykraczający ponad potencjalność, w przypadku człowieka obłądnie rzeczywisty, a w najlepszym wypadku domniemany. Bóg nie protestuje, przygląda się upadkowi człowieka, respektuje wolność, która z istoty nie dopuszcza zewnętrznej ingerencji. Tej fatalnej sile unicestwiającej przeciwstawić może się jedynie cierpienie. Nie ma innej zapory, innego sposobu przeciwwagi. Tylko ono jest silniejsze od zła.²¹ Ci, którzy cierpią, stanowią ratunek dla świata. Losem człowieka jest dźwigać swą winę i losem jego jest cierpieć. Dopiero w cierpieniu jesteśmy podobni do Boga, to jest ta przestrzeń wspólnego dramatu. Podobnie jak w ujęciu Hansa Jonasa tu także już w akcie stworzenia Bóg poświęca się, wycofuje, ponosi ofiarę. Dla Pareysona Bóg współcierpiący z człowiekiem to Chrystus, tak samo niewinny i samotny w chwili śmierci jak ofiary ludobójstwa, solidarny z nimi. Pareyson sugeruje, iż cierpienie jest niezbędne dla zbawienia świata. Być może jest konieczne, aby świat, pogrążający się w spirali zła się opamiętał. Być może musi być odtwarzane. Wolność jest niezmiernie, pamięć ograniczona, inwencja destrukcji bezgraniczna, stąd odkupienie poprzez cierpienie musi być ponawiane. Zwłaszcza, że świadectwo jest, jak dowodził Giorgio Agamben, niemożliwe do przekazania, nieprzekonujące, zbyt upiorne, aby je potraktować poważnie. Kolejne pokolenia i społeczności muszą podejmować własne próby, by wysławić je od podstaw i ostatecznie nie zostać zrozumianym.

Kant nie dopuszczał myśli, że świat miałby być chaosem, lecz zakładał, że jest on urządzony mądrze. Oznacza to, że sprawiedliwość musi mieć charakter realny, a nie fikcyjny. Z wiary w mądrość natury wyprowadzone zostaje przekonanie, że dobro ostatecznie spotka nagrodą, tak jak zło będzie musiało zostać potępione. Tym, który staje przed trybunałem jest człowiek, a tym, który go osądza, jest Bóg. Czasem trudno dostrzec sprawiedliwość w perspektywie obłądki świata, nie widzimy jej w barakach i krematoriach Auschwitz, stajemy oniemiałi wobec obozowej bramy z szyderczym napisem. Dla wielu stanowi to dowód obwieszczony przez Nietzschego śmierci Boga. Kant odpowiedziałby jednak: jak widząc to, możesz się powstrzymać przed wiarą, że Bóg, sędzia sprawiedliwy jest i czeka? Niełatwe to zadanie

- dokonać oglądu losu ofiar i katów z perspektywy wieczności, nie popadając w rozpacz lub choćby zgorzknienie, jednak Kant, świadom tych trudności, proponuje nam coś ponad to: metafizyczną intuicję, iż ukryty przed nami wymiar jest konieczną dla dopełnienia harmonii Sprawiedliwością, którą nazywa postulatem praktycznego rozumu.

Zło możemy także uznać za pierwiastek na stałe wkomponowany w byt, a nawet zakładać, tropem manichejczyków czy Schellinga, niezmienną i współwieczną z Bogiem naturę zła. Plotyn głosił, że materia jest źródłem zła moralnego. Taka perspektywa może oddziaływać dwojako: mobilizować nas do konfrontacji, albo powodować moralną ospałość, egzystencjalne zniechęcenie, duchową apatię – skoro i tak nie wyrugujemy go z bytu, być może bezsensowne jest podejmowanie z nim walki? Wreszcie - jest także możliwe ujęcie, w ramach którego bieguny dobra i zła nie będą sobie radykalnie przeciwstawione. Możemy pokusić się o pewien eksperyment myślowy, wyjście poza binarną opozycję dwóch pierwiastków, istniejących niezależnie od siebie. Stanie nam wówczas przed oczami nieoczywisty obraz: oto dwie substancje, dwa zjawiska, dwie realności, co do których wydawało się, iż nie mogą się przenikać, przechodzą płynnie jedna w drugą. Nie ma czystego zła, ani czystego dobra, jest natomiast dobro, które przeistacza się w zło oraz zło zmieszane z dobrem. Oto pieśń (po)nowoczesności.

Można postawić pytanie: czy w taki właśnie sposób projekt swój rozwijali wszyscy relatywiści? Czy perspektywa ta nieuchronnie prowadzi nas do osunięcia w relatywizm? Niekoniecznie. Naszym celem nie jest wysiłek rozmazywania tradycyjnego podziału na dobro i zło, lecz przyjrzenie się rozmaitym próbom myślenia o dobru i złu. W dotychczasowej tradycji pytano przede wszystkim o ich genezę, stawiając przy tym jaskrawo kwestię odpowiedzialności. Nie chcemy bynajmniej podkopywać fundamentów powszechnie przyjętych w ludzkim świecie uniwersalnych wartościowań. Pragniemy jedynie zwrócić uwagę na pewien aspekt przejawiania się fundamentalnych wartości. Kiedy myślimy o wszystkich tych heroicznych postaciach, zdolnych zło dobrem zwyciężać w najtrudniejszych warunkach, przebaczących wbrew namiętności odwetu, niosących pomoc tam, gdzie innym nie starczyło nawet wyobraźni ile siły potrzeba, by to robić - rozważamy konkretną zmianę przestrzeni aksjologicznej, wypełnionej pierwotnie dobrem (spokój), następnie złem (krzywdą, cierpieniem) ponownie dobrem (empatia, dialogiem, nadzieją). Czasem proces ten przebiega bardzo gwałtownie, ale nie zawsze. Bywają sytuacje, gdy przemiana jest stopniowa, nie dzieje się nagle, wymaga czasu, kiedy to dojrzałość, odwaga, cierpliwość wzbierają, kiełkuje pokora, znika pycha. Wyobraźmy sobie zatem, że oto dokonano się - jedna wartość została zastąpiona przez kolejną, aksjologiczna przestrzeń nie jest czymś martwym, skostniałym, lecz dynamicznym. Jednak czy byłoby to możliwe, gdyby wartości nie miały ze sobą styczności? Kiedy mieszamy farby, jedna, dominująca, wchłania drugą, jednocześnie sama się zmieniając. A co jeśli z relacją dobra i zła jest tak samo, jeśli ostateczny triumf jednego nad drugim przebiega drogą ścisłej bliskości, aneksji która nie niszczy, lecz buduje, wykorzystując gotowy materiał, dając nową jakość? Być może Hegel wiedział o dobru i złu więcej niż etycy afirmujący ich niezmienną, na których tak chętnie się powołujemy. Zło się oczyszcza, a dobro nabiera skazy. Pojawia się miłość, której piękno ugruntowane jest w wielowarstwowości, bogactwie i dialektyce tworzenia, będąca sztuką tym pełniejszą, im mniej oczywistą. Dobro zdumiewa i zachwycą jako niespodziewany, kruchy początek, którego nowości nie pomniejsza fakt, że go niecierpliwie oczekujemy,

szukając w znajomych, mrocznych miejscach.

Przypisy:

1. J. Tischner, *Nieszczęsny dar wolności*, Znak, Kraków 2015, s.60.

2. Zob. J. Tischner, *Ethos wolności* [w:] *Świat ludzkiej nadziei*, Znak, Kraków 1975, s.149 i 161.

3. I. Kant „O obecności złego pryncypium obok dobrego albo o radykalnym złu w ludzkiej naturze” w części pierwszej *Religii w obrębie samego rozumu* [w:] tenże, *Dzieła zebrane*, tom V, przeł. W. Galewicz, M. Żelazny, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2011, s. 26.

4. Zob. tamże, s. 34-43.

5. Nasuwa się tu podobieństwo z etyką stoików, którzy także rozumieli moralne znaczenie intencji. Rozróżniali oni czyny mające zewnętrzne cechy moralności, słuszne (*recta*) i takie, których wewnętrzna intencją jest czynienie dobra, zacie (*honestu*). Odpowiada to wprost kantowskiemu rozróżnieniu legalności i moralności czynu.

6. I. Kant, *Uzasadnienie metafizyki moralności*, przeł. M. Wartenberg, Warszawa 1984, s.39.

7. I. Kant, *Uzasadnienie metafizyki moralności*, przeł. M. Wartenberg, Warszawa 1984, s.61.

8.. Św. Augustyn, *O wolnej woli*, [w:] Tenże, *Dialogi filozoficzne*, przeł. A. Trombala, PAX, Warszawa 1953, s.112.

9. Tamże, s. 92.

10. Tamże, s. 165.

11. Tamże, s. 170.

12. Por. tamże, s. 174.

13. Tamże, s. 176.

14. Zob. tamże, s. 180.

15. Tamże, s. 182.

16. Tamże, s. 95.

17. J. Kopania, *Wstęp. Siła dedukcji i słabość człowieka. Tragizm optywizm Leibniza* [w:] Leibniz, *Teodycea. O dobroci Boga, wolności człowieka i pochodzeniu zła*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001, s. XXII.

18. Tamże, s. XXIV.

19. Wcześniejsze tradycje wyraźnie oddzielały Boga i zło, Friedrich W. J. von Schelling z tym zrywa.

20. L. Pareyson, *Federico Guglielmo Schelling*, [w:] Grande antologia filosofica, vol. XVIII, 1971, s. 34.

21.L. Pareyson, *La filosofia e il problema del male*, "Annuario filosofico" nr 2/1986, s. 7-69.

BIBLIOGRAFIA

Św. Augustyn, *O wolnej woli*, [w:] Tenże, *Dialogi filozoficzne*, przeł. A. Trombala, PAX, Warszawa 1953.

I. Kant „O obecności złego pryncypium obok dobrego albo o radykalnym złu w ludzkiej naturze” w części pierwszej *Religii w obrębie samego rozumu* [w:] tenże, *Dzieła zebrane*, tom V, przeł. W. Galewicz, M. Żelazny, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2011.

I. Kant, *Uzasadnienie metafizyki moralności*, przeł. M. Wartenberg, Warszawa 1984.

Leibniz, *Teodycea. O dobroci Boga, wolności człowieka i pochodzeniu zła*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001.

L. Pareyson, *Federico Guglielmo Schelling*, [w:] Grande antologia filosofica, vol. XVIII, 1971.

L. Pareyson, *La filosofia e il problema del male*, "Annuario filosofico" nr 2/1986, s. 7-69.

J. Tischner, *Ethos wolności* [w:] *Świat ludzkiej nadziei*, Znak, Kraków 1975.

J. Tischner, *Nieszczęsny dar wolności*, Znak, Kraków 2015.

JOANNA KRUPIŃSKA-TRZEBIATOWSKA

Obudził mnie kos o świcie motyl zatrzepotał za firanką
promień słońca odbił się w lustrze i rozpadł na rozmaite barwy
i jakby tego było mało przemówiło do mnie drzewo
zaszumiało

wiatr rozkołysał trawy dopełniając harmonię dźwięków
zasłuchana *Preludium D-dur* Jana Sebastiana

sączę kawę poranną i jak każdego dnia
głos kosa i fuga Bacha rywalizują ze sobą

piano forte rallentando – błogostan

przyleciała pszczoła i spija nektar z kwitnącej pelargonii

nie jest to czas oczekiwania – już nic więcej zdarzyć się nie może
a jednak nieodmiennie ulegam urokowi świata

lecz kantata nie przynosi odpowiedzi na fundamentalne pytania
pierwsze krople deszczu i nieoczekiwanie niebo rozkwita tęczą

budzi się nadzieja

dwugłos nieba i Ziemi i popołudniowe *Deszczowe preludium*

ogarnia mnie wieczorna nostalgia gdy wraz z ulewnym deszczem

odpływają różowe płatki pelargonii

powracają minione dni i lata w ruchu wstecznym

podświadomie kreślę enegram

tak jakbym otwierała wrota w wieczność

Melancholia wdarła się do mojego domu

zasiadła przy stole i śmieje się prosto w twarz

do jej stóp przywarł mój pies najwyraźniej zauroczony
nawet pies postanowił opuścić mnie tego dnia

na niebie miliardy gwiazd tworzą harmonijne akordy

dźwięki niesłyszalne dla ucha muzyka sfer

moja dusza stapia się z duszą wszechświata

a wszechświat kołysze mnie we śnie o umieraniu



JÓZEF LIPIEC

SENS POCZĄTKU I KOŃCA ŻYCIA U PODSTAW BEZSENSU

Filozofia jest produktem ludzkiej świadomości, podobnie jak wszelkie przeżycia podmiotowe: przypuszczanie, mniemanie, wiara, wątpienie oraz wiedza potoczna. Ze świadomego namysłu wyrastają również w pełni dojrzałe efekty naukowych dociekań. W każdym przypadku i na każdym poziomie ścisłości myślenia zjawiają się natrętne pytania o znaczenie i uzasadnienie wszystkiego, co się nam jawi, w najwyższej zaś instancji także pytanie o *s e n s* *ż y c i a*. Zwykle z naiwnym żądaniem odpowiedzi, najchętniej definitywnej i zarazem zadowolającej oczekiwania pytającego. Niestety, spotyka nas najczęściej głębokie rozczarowanie, albowiem nie ma dostatecznie jasnej i wiarygodnej wizji, scalającej w jedno *p r a d* *ę* *z* *u* *p* *r* *a* *g* *n* *i* *o* *n* *ą* *o* *t* *u* *c* *h* *ą*. Ludzie na ogół żywią nadzieję, iż jakieś znaczenie i przesłanie da się wyłuskać, a jeśli tak właśnie jest, to odkrycie sensu życia winno dobrze przysłużyć się mocnemu dopingowi egzystencjalnemu lub przynajmniej pocieszeniu.

Przeciwko tej tendencji występują ostrożnie, a nawet czasem pesymistycznie nastawieni *r e a* *l* *i* *ś* *c* *i*. Głoszą oni teorię braku immanentnego sensu życia. Jeśli sądzimy, że istnieją, powiedzmy, jakieś wyjątki w rodzaju romantycznych herosów, to bezsens na pewno obowiązuje żywoty większości zjadaczy chleba. Skrajne, nihilistyczne i egzystencjalistyczne pozycje zajęli z dawna zwolennicy tragicznej, niewytłumaczalnej *a b s u r* *d* *a* *l* *n* *o* *ś* *c* *i* *i* *s* *t* *n* *i* *e* *n* *i* *a*. Rodzimy się, by wciąż i bez końca zmagać się z losem, stojąc zresztą z góry na przegranych pozycjach. Po to, to wszystko, by w dość krótkim czasie umrzeć, na dodatek w cierpieniu i poczuciu niemocy? Czy rzeczywiście tylko o to chodzi w każdym, bytowaniu *cz* *ł* *o* *w* *i* *e* *c* *z* *y* *m*, zawsze nieszczęsnym i zawsze świadomym swego stanu?

Jeśli filozofia absurdu zostawia cień nadziei, głównie dzięki wprowadzeniu hipotezy wolności (na przykład w koncepcji Sartre'a), to znacznie donośniej brzmią głosy tych przeciwników sensu autonomicznego, którzy wskazują, że oczekiwane wyjaśnienie może pojawić się wyłącznie *p o* *z* *a* *ż* *y* *c* *i* *e* *m* *i* *z* *a* *c* *e* *n* *ę* *ż* *y* *c* *i* *a*, a więc dopiero *p o* *ś* *m* *i* *e* *r* *c* *i*. Za życia bowiem, w ramach logosu kruchego istnienia substancjalnego, próżno go przecież znaleźć. Nie potrafi tego dokonać żaden indywidualny człowiek wobec samego siebie, zwłaszcza że pora końcowego bilansu wiąże się zazwyczaj z rozchwianiem równowagi poznawczej i rozregulowaniem mechanizmów samo oceny.

Nie umiemy też poddać dokładnej ewaluacji sensu spełnionego życia cudzego. Inną rangę ma życie dla mnie, osobiście ważne, inną człowieka obcego i nieznanego. W wielu sytuacjach kierujemy się subiektywnymi, nierzadko przesadnymi emocjami (skądinąd zrozumiałymi). Nie tylko przecież idzie o żal po stracie ukochanej osoby, lecz i o odczucia przeciwnie, wypełnione często zawiścią, nienawiścią i wzgardą. Do wizerunku sensowności dołączamy wtedy przeżycie przykrego zawodu, że we wskazanych, rażących przypadkach sprawiedliwości nie stało się zadość. Sobie i bliskim, radzi byśmy przychylić nieba, innym natomiast bez skrupułów szykujemy karę wiecznego potępienia.

Zakładany *b e* *z* *s* *e* *n* *s* *d* *o* *c* *z* *e* *s* *n* *o* *ś* *c* *i* *r* *a* *t* *o* *w* *a* *t* *o* *z* *a* *m* *p* *r* *o* *c* *e* *d* *u* *r* *a* *p* *r* *e* *n* *i* *e* *s* *i* *e* *n* *i* *a* *n* *i* *a* *w* *w* *y* *ż* *s* *z* *e* *r* *e* *j* *o* *n* *y* *e* *s* *c* *h* *a* *t* *o* *l* *o* *g* *i* *c* *z* *n* *y* *e* *w* *i* *z* *j* *i* *a* *p* *o* *z* *a* *ż* *y* *c* *i* *e* *m*. Są one jakościowo przyprawione domieszką *k o* *m* *p* *e* *n* *s* *a* *c* *j* *i* *i* *r* *e* *k* *o* *m* *p* *e* *n* *s* *a* *t* *y* *z* *a* *r* *a* *z* *e* *m*, przede wszystkim zaś *s* *ą* *c* *z* *a* *s* *o* *w* *o*

nie skónczone, na pewno też bez względu na, wykluczając tym samym jakiegokolwiek prawa do apelacji, rewizji i amnestii. Kryterium sensu wyłania się wtedy ze swoistych rozstrzygnięć aksjologicznych, ubranych w formę oferty eudajmonii słodkiego raj, w szczególności jednak łącząc się z absolutną nieuchronnością wyroków, obowiązujących raz na zawsze, na wieczność całą. Jest to rozwiązanie zrozumiałe samo przez się. Jesliby zaświaty także podlegały możliwości ich zamknięcia, to i wszelka koncepcja skończoności w nich pobytu musiałaby zasłużyć na znane zarzuty absurdalności (podobne krytyce sensu życia naturalnego, psychobiologicznego). W niebie i w piekle (jeśli to ostatnie jest w ogóle potrzebne) obowiązują więc z konieczności zasada negacji niedefinitywności. Rzecz w tym mianowicie, że nie do przyjęcia jest myśl o równie terminowym zakończeniu życia supranaturalnego, na podobieństwo finału życia zwyczajnie doczesnego (zgodnie z nazwą, trwającego „do czasu”). Nieuzasadniona wydaje się też złagodzona wersja resocjalizacyjnej manipulacji terminarzem zwolnień „odpustowych” (stałych lub warunkowych). Sąd Ostateczny nie przewiduje bowiem żadnej korekty ani w zakresie poziomów szczęśliwości, ani w stosowaniu prawa łaski wobec skazańców. W tym właśnie miejscu pojawia się nowa seria pytań o sens życia ludzkiego, gwarantowany, jak wolno przypuszczać, zarówno zdolnością do pokonywania bariery czasu, jak też i skuteczny w hamowania wpływu relatywności egzystencjalnej. Poddajemy refleksji problem sensu w sobie, skupionego w immanentnych właściwościach bytu indywidualnego, zawsze jedynej i niepowtarzalnej monady. Z drugiej strony, szukamy znaczeń niesionych przez rozliczne formy partycypacji: gatunkowej, społecznej, cywilizacyjnej, albo zgoła kosmicznej.

SENS POCZĄTKU

Jaki jest sens powstania nowego życia ludzkiego? Dla wszechświata, dla gatunku, społeczeństwa, rodziców i dla niego samego, tego oto nie istniejącego przedtem nigdy i nigdzie indywiduum? W spontanicznym odruchu samonarzucającej się, pierwszej z brzegu odpowiedzi, zjawia się myśl, iż sam w sobie niezwykle akt powstania nowego człowieka stanowi wyraz najwyższej doniosłości ontologicznej.

Dokonyuje się wówczas, przekreślenie aktualnego stanu świata, który był taki jaki był przedtem, ale bez tej nowej konstrukcji substancjalnej. Dochodzi też zarazem do neutralizacji inercjalnej potęgi niebytu, właśnie dzięki zaistnieniu danego, żywego obiektu realnego, wyposażonego nadto w ludzki potencjał rozwojowy, ze wszystkimi przymiotami i dyspozycjami *Homo Sapiens*.

Początek bycia wyznaczony zostaje poprzez równoległe dokonujące się przekształcenia. Po pierwsze, tego co było i jest oraz czym być ono może w przyszłej aktualności. Po drugie, w niewątpliwym fakcie wyjścia z nicości mięści się początek czegoś, czego w bycie dotąd nie było. Nie było mnie, ciebie i żadnego człowieka z osobna, Mino, iż istniało już z pewnością wszystko wcześniejsze; był świat, planeta Ziemia, zamieszkująca ją ludzie, a wśród nich przyszli rodzice. Nie było, powtórzmy, mnie i nikogo z tych, którzy w jakiejś quasi-krainie nicości dopiero sposobili się do startu w życie. Po trzecie, początek jest zwiastowaniem całej pryzysłowej i rozpoczynającego życie człowieka. Czy ciąży na nim fatum jednoznacznie wskazanych konieczności, o których nie wie się nic

pewnego? Czy też jest on zbiornicą swobodnie zestawianych możliwości? Każda z odpowiedzi wyznacza początkowi rolę zwiastuna ciągu dalszego, stanowiąc jednocześnie zapowiedź nieokreślonej przyszłości, jej mocy i zakresu możności całego procesu istnienia osobniczego.

Nowy człowiek zjawia się z pełnymi prawami do samodzielnego, żywego istnienia, oczywiście, we wszystkich tej egzystencji aspektach. Wejście nowego człowieka jest równoznaczne ze zmianą świata; byt nie jest już takim samym jak był, albowiem każde nowe, autonomiczne przedmiotowo istnienie, tworzy nowy skład zawartości jego konstrukcji oraz nowy ład w jego strukturze. Inne wyjaśnienie sięga do argumentu sprawdzalności ogólnego prawa gatunkowego. Każdy nowopowstały człowiek stanowi potwierdzenie określonych reguł łańcucha reprodukcji życia w ramach ogólnego programu istnienia danej grupy, rodzaju i gatunku. Sensem życia w tej perspektywie okazuje się indywidualna zdolność do aktywnego uczestnictwa w procesie kreacji życia, zarówno w podtrzymaniu uniwersalnych zasad, jak i możliwym ich doskonaleniu.

Początek człowieka słusznie kojarzony jest z tajemnicą przekazu życia. Udane połączenie dwóch genetycznie zaprogramowanych mikrostruktur wymaga spełnienia wielu warunków, takich mianowicie, by prawidłowe reakcje wiązania struktur kompleksowych, wyzwalały ich zdolność do samodzielności specyficzniej ludzkiej samostęrowności. Mówiąc najprościej, chodzi o to, by przysły człowiek mógł wieść życie niezależne od organizmu matki lub substytutowych, sztucznych, technicznych urządzeń. Życie ma charakter aktywny, swobodny i zdobywczy (a dotyczy to również pasożytniczego marginesu). Idzie też o to, by człowiek posiadał odpowiednio ukształtowane, wystarczająco sprawne podmiotowe centrum mózgowo-fundament bytowy świadomości.

Problem początku kryje zatem podwójną charakterystykę: życia w ogóle oraz życia ludzkiego – w pełnym, kartezjańskim tego słowa znaczeniu. Jak wiadomo, natura wyzwala sama z siebie czynniki samoregulacyjne (głównie na wstępnym etapie formowania się płodu), samoczynnie odrzucając konstrukcje zdefektowane. Specjalnej uwagi wymagają też kwestie konsekwencji postępu wiedzy medycznej. Kontrowersje związane są zwłaszcza z dyskutowanymi do niedawna dylematami uprawnień i zasięgu zewnętrznej ingerencji ludzkiej (lecniczej bądź aborcyjnej).

TERMIN KOŃCA ŻYCIA

Śmierć człowieka wyznaczona jest przez przyczyny wewnętrzne, utożsamiane z naturalnym rozpadem struktury organizmu, albo też czynniki zewnętrzne, z których jedne są efektem destrukcyjnych sił przyrody i rozmaitych przypadków losowych, inne zaś to produkt złych intencji i przemocy samego człowieka. Od dawien dawna filozofowie i poeci konstatowali ze smutkiem, iż co się zrodziło – umrzeć musi. Prawda ta stała się z jednej strony banalnym streszczeniem całej koncepcji życia, w tym życia ludzkiego. Z drugiej zaś impulsem dla zdecydowanego sprzeciwu, nie tylko przecież instynktownego, samozachowawczego, ale też intelektualnego i uczuciowego, jak najbardziej. Chłodna refleksja nad organicznym zespoleniem Logosu i Tanarhosu

ustępowała z reguły podejrzaniu, że śmierć nie stanowi bynajmniej łagodnego zwieńczenia życia, lecz jego przykry, istotowo obcy i wrogi kontrast. Lęk przed nią jest więc rozpaczliwym głosem *n e g a c j i c a ł e g o p r o g r a m u ż y c i a*, kruchego i ledwie odcinkowego.

Kontestacja konieczności śmierci rodziła permanentnie różnorodne *s t r a t e g i e n i e z g o d y*. Jedne wskazywały na potrzebę osłabiania jej wpływu poprzez stoickie i epikurejskie postawy beznamiętnego ignorowania stycznosci, albo zwyczajnego pogodzenia się z losem, względnie też aplikacji specjalnych środków znieczulających bolesną świadomość końca. Inne nastawienie towarzyszyło teoriom i praktykom przedłużania życia (w szczególności na drodze medycznej, choć także obecnej w nadziei zastosowania zabiegów magicznych). Jeszcze inne formy przekreślenia nieuchronności śmierci przybierały – i nadal podtrzymywane są w wierzeniach – rozwiązania eschatologiczne, głoszące, że śmierć jest, oczywiście, nieprzyjemnym zapewne epizodem zamknięcia biologicznego życia na Ziemi, lecz zarazem otwarciem nowego etapu w zaświatach. Przejście do innej formy bytowania pozwala uratować psychikę człowieka, a większość znanych wizji obiecuje nawet szansę dla wieczności ciał.

Termin śmierci naturalnej jest *n i e z n a n y*. Mimo ciągłych postępów wiedzy, nie jesteśmy w stanie określić długości poszczególnych żywotów ludzkich inaczej, niż poprzez statystyczne przybliżenia. Nieco łatwiej przychodzi wyznaczyć kres ostateczny w przypadkach groźnych, nieuleczalnych chorób, przy braku odpowiednich środków leczniczych. Stosunkowo najbliżsi jesteśmy prawdy w sytuacjach ekstremalnych, zwłaszcza w okresie terminalnym, choć i wtedy zdani jesteśmy wyłącznie na przesłanki wynikłe z wcześniejszych, uogólnionych doświadczeń. Przychodząc na świat nikt z nas nie zna dnia ani godziny swojego zejścia. Nikt też może dać innym gwarancji długiego, miłego życia.

Odwołując się do historycznych danych oraz antropologicznej wiedzy o limitach wydolności ludzkiego organizmu i jego po części, potrafimy przyjąć za pewnik, iż 200 lat nikt nie osiągnie, a 100 lat raczej niewielu. Pamiętamy, że nieprzychylnie rokowania genetyczne wpływają na zmniejszenie szans powyżej wieku rodziców i dziadków, podobnie jak trudne do opanowania epidemie zwiększają śmiertelność całych populacji.

Z drugiej strony mamy wiele powodów i metod, by wydłużać życie dzięki dobrym warunkom otoczenia, ćwiczeniom sportowym i właściwej diecie. Rozwój medycyny i nauki w ogóle sprawił, iż przeciętny, statystyczny człowiek niemal trzykrotnie zwiększył długość swego życia. Nie znaczy to jednak wcale, że dany, pojedynczy osobnik może bezpośrednio korzystać z tego przywileju. Jest on dostępny tylko w takim stopniu, jaki zostanie mu przydzielony faktyczny dystans egzystencjalny.

Na przeciwnym biegunie mieszczą się wszystkie rodzaje i sytuacje śmierci pewnej, dokładnie wyznaczonej czasowo. Taki jest przebieg zaplanowanego morderstwa, aktu samobójczego, zamachu terrorystycznego, egzekucji oraz większości działań wojennych. W pewnym poznawczym oddaleniu znajdują się stany konieczności, występujące w rozmaitych wypadkach losowych (trudnych do przewidzenia w detalach) oraz

w inwazji kataklizmów, być może, generalnie rozpoznawalnych wcześniej, lecz w szczegółach przecież trudnych do uchwycenia. Rzecz jasna, igranie z ryzykiem zwiększa możliwość finalnej klęski. Nie sposób jednak uznać, iż umiar i rozważa, a zwłaszcza tchórzostwo zwiększają znacznie widoki na długie życie.

Przesuwanie terminu śmierci w jedną i drugą stronę stanowi jedno z najważniejszych wyzwań ludzkiej podmiotowości. Za sukces można uznać postępy medycyny oraz rozliczne, cywilizacyjne formy zabezpieczenia życia (indywidualnego i zbiorowego). Wielce wątpliwym osiągnięciem są wszelako równoległe efekty wyścigu zbrojeń, imponujące zwłaszcza w zakresie wyrafinowanych technik masowego zabijania. Niepewność, wzrastającą z pokolenia na pokolenie, wzbudzają także procesy globalnych skutków perturbacji w Układzie Słonecznym i w okolicznych rejonach Kosmosu.

ŻYCIE JAKO WARTOŚĆ

Wszystkie pytania stawiane są w ściśle określonym miejscu i czasie. Dotyczy to, rzecz jasna, również kwestii fundamentalnych, takich jak problem sensu życia właśnie. Myśla, dyskutują, piszą i czytają wszak tylko ludzie żyjący.

Nie jest możliwe jednak roztrząsanie żadnych, a tym bardziej poważnych zagadnień na samym początku drogi życiowej. W przejściu od niebytu do realnego zaistnienia nie ma *de facto* odpowiednio ukształtowanego podmiotu. Człowiek nie stwarza się sam z siebie, lecz jest tworzony. Stopniowo jednak, w miarę dojrzewania, zjawiają się i krzepną coraz wyraźniejsze symptomy zdolności do odpowiedzi względnie samodzielnej i coraz bardziej kompletnej. Czy niemowlę ma jakiś intuicyjny obraz sensu swego istnienia? A dziecko w kolejnych fazach nudzącego się i rozkwitającego umysłu oraz jego pojęciowo-językowego wyrazu? Ostrożnie pozytywna odpowiedź wydaje się oczywista.

Sensem młodości jest żywioł nadmiaru energii, kumulacja rozproszonego potencjału i formowanie planów przyszłościowych, nierzadko w opozycji do zastanego *status quo*. Młodość sprzyja zasadzie mierzenia się z sobą, światem, podług zamiarów raczej niż sił. Standardowa dojrzałość apogeum dorosłości koncentruje się tyleż na ekspansji produkcyjnego uczestnictwa, ile też na konsumpcji owoców życiowego powodzenia. Względnej stabilizacji towarzyszy niekiedy gorączkowe nadrabianie zaległości, a nawet nerwowe poszukiwanie ostatnich zmian na lepsze. Starość natomiast szuka potwierdzenia walorów całego projektu życiowego i poziomu realizacji. Oczekuje też ochrony, jeśli nie zdobytej pozycji, to przynajmniej dobrego imienia, tudzież zwykłej, bezpiecznej otuchy dla słabnącej egzystencji.

Każdy etap dostosowuje się do przypisanej mu *d o m i n a n t y j a k o ś c i o w e j*, niekoniecznie wciąż takich samych zestawień wartości. Sens zdaje się podążać za zmiennym procesem heraklityjskiej rzeki życia. Wspólną i niezmienną cechą, jedyną zapewne w całym życiu, jest *s a m o ż y c i e* właśnie. Jest ono zarazem szczególną, bezwzględnie *a u t o t e l i c z n ą w a r t o ś c i ą*. Ogromna większość myślicieli, artystów i przewodników duchowych wskazuje na rozmaite *w s k a ż n i k i z e w n ę t r z n e*, na

to mianowicie, co jest ogólnym predykatem, cechą przynależną do zbioru atrybutów pozazyciowych. Wartość życia musiałaby odwołać się tedy do jego jakości etycznych, utylityrnych, patriotycznych lub hedonicznych, omijając zaś sedno samego życia jako życia tego oto właśnie. Nie życie więc samo – zawsze lepsze lub gorsze jakościowo – lecz wyróżnione jego przymioty miałyby nadawać istnieniu określone znaczenie, już to jako usprawiedliwienie, że się w ogóle jest wśród żywych, już to jako motyw przewodni, ideę i cel przeznaczenia.

Zagadka sensu rozgrywa się według tej koncepcji w obrębie pytania „p o c o ż y j e s z ?”, z dobitnym podkreśleniem wykluczenia odpowiedzi: „ż y j ę , a b y ż y ć”. W domyśle lub wprost, przyjmuje się, że gdyby nie owo transcendentne odniesienie – życie nie miałoby żadnego sensu. Wychowawcy wszelkich orientacji i światopoglądów nalegają wtedy z naciskiem: „znajdź jakiś sens w życiu!”, rady swe rozumiejąc ze szczerą i szlachetną intencją: życie bez owego światła przewodniego pozbawione jest sensu. Nie trzeba dodawać, iż ogół w to wierzy, a większość stara się sprostać wezwaniom.

Koncepcja sensu spoza życia zakłada z góry, że musi być ono czemuś lub komuś p o d p o r z ą d k o w a n e , sens zaś jest po prostu wyrazem tego stosunku. W ten sposób życie człowieka poddaje się a k s j o l o g i c z n e j i n s t r u m e n t a l i z a c j i , stając się służebnym środkiem dla innych wartości. Dodajmy: uznanych – w domyśle lub jawnie – za wyższe od życia. Czy rozwiązanie takie jest zasadne, uprawnione i niezbędne w praktycznych konsekwencjach filozofii człowieka? Otóż, wcale nie wydaje się to pewne.

AUTONOMIA ŻYCIA

Znacznie ciekawsza i solidniejsza w argumentacji jest teoria ontologicznej a u t o n o m i i życia ludzkiego oraz jej przedłużenie w a u t o t e l i z a c j i w dziedzinie wartości. Trzeba wówczas odrzucić klasyczne ograniczenie niepodległości istnienia i rzec wyraźnie: samo ż y c i e po pierwsze jest w a r t o ś c i ą . Po wtóre, jest wartością a u t o t e l i c z n ą , toteż jako cel sam dal siebie, nie wymaga odwołania do innych powodów i walorów. Po trzecie, życie ma wszelkie uprawnienia, by zostać uznane za wartość z panteonu n a j w y ż s z y c h . Zagrożenie życia, a zwłaszcza jego utrata powinna być zatem, po czwarte, automatycznie rozpatrywana w perspektywie wartości n a j n i ż s z e g o s z c z e b l a z ł a .

Co jest więc sensem życia w każdej chwili – od początku do końca? Otóż, życie samo – bez żadnych wybiegów i odwołań do wartości spoza życia. Przyjęcie tego rozwiązania pozwala na przyjęcie radykalnie odświeżonej koncepcji wzajemnego położenia zaangażowanych w tym sporze wartości. Jeśli znać życie naprawdę za wartość autoteliczną, to tym samym inne wartości muszą podlegać w z g l ę d n e j i n s t r u m e n t a l i z a c j i . Nie życie ma służyć wszystkim pozostałym składnikom aksjofery, lecz dokładnie przeciwnie, to one powinny służyć życiu jako celowi, który ma prawo wykorzystywać bogactwo różnych środków. Życie, zaś ma także stanowić k r y t e r i u m i c h p r z y d a t n o ś c i d l a c z ł o w i e k a .

Najgłębszy esencjalnie i fundamentalny egzystencjalnie sens mieści się więc w samym życiu. Sens k o m p l e k s o w y , z zasady maksymalnie rozszerzony, tworzony jest przez lata całe, z udziałem o g ó ł u w a r t o ś c i , powołanych i przeżywanym przez dany i każdy podmiot z osobna, Sens ten określony zostaje przez wszystkie doznania i doświadczenia, a także przez generalny s p o s ó b i e f e k t y ż y c i a , permanentnie integrowane z życiem człowieka. Sens kompleksowy stanowi wielopiętrową konstrukcję, złożoną, jeśli wolno użyć takiego określenia, z życiowej, procesualnej f o r m y oraz z dopełniającą ją m a t e r i i ż y c i a .

Każde konkretne życie wypełnione jest swoistą treścią, a więc innym, własnym sensem kompleksowym; od chaotycznego zbioru wartości dobieranych przypadkowo, niekiedy nawet sprzecznych z sobą, aż po starannie ułożone, harmonijne układy i logicznie uporządkowaną strukturę systemową. Dodajmy: zestrojoną z linią i meandrami życia samego, tworząc spójną, całościową konstrukcję, zazwyczaj o wyraźnych konturach, podległych określonym d o m i n a n t o m i n d y w i d u o w y m .

Mówią o tym wszystkie bez mała przykłady. Sensem życia pisarza jest zapewne ogół różnorodnych, konkretnych jakości, wpisanych w proces istnienia danego człowieka, jego myśli, uczucia i rozliczne więzi rodzinne, erotyczne i społeczne, ale z niewadliwą przewagą koniecznych związków z twórczością literacką. Sensem życia króla, cesarza lub prezydenta jest zdobywanie i sprawowanie władzy. Lekarza – leczenie pacjentów. Inżyniera – projektowanie i nadzór realizacyjny. Piekarza – wyrób pieczywa. Mistrza futbolu – kopanie piłki. Inne wartości, choć obecne i często nader ważne prywatnie i społecznie, okazują się tylko uzupełniającym tłem, koniecznym, acz nierozstrzygującym o jego głównym nurcie. Tworzą zazwyczaj pożyteczny i ciekawy dodatek do przewodnich treści życia, choć w szczególnych okolicznościach przejmując stery i formując nowe kierunki procesów życiowych.

WIDOK Z STACJI KOŃCOWEJ

Bilans ocen sensu życia dokonywany być może z różną częstotliwością. Codziennie w postaci „rachunku sumienia”. Corocznie, na przykład z okazji życzeń noworocznych lub urodzinowych. Także w specjalnie dobranych, ważnych dla człowieka chwilach: szczęścia, szarzyzny i nudy, albo rozpacz. Najłatwiej i najprościej przychodzi przeprowadzić generalną rewizję zysków i strat dopiero pod koniec życia. Nie wybranego, zwłaszcza ostatniego odcinka, lecz życia całego, jakie by nie było i jak długo nie trwałoby w bezwzględnym wymiarze kalendarzowym.

W bilansie końcowym pojawia się z zasady złożona odpowiedź, podległa z jednej strony funkcji p a m i ę c i , z drugiej zaś przyjętej h i e r a r c h i i w a r t o ś c i , takiej, która szuka obiektywizmu, unika zaś sytuacyjnej, emocjonalnej relatywizacji. Przedmiot pogoni z czasów erupcji młodzieńczej ambicji może okazać się mirażem w oczach człowieka dojrzałego, a w starości nawet niewiele znaczącą słabością. Nazywa też na odwrót. Ze względu na rosnącą rangę autentycznych dokonań, lekceważone zrazu udziały w życiu własnym, rodziny i społeczności mogą okazać

się osiągnięciem najistotniejszym. Uczciwy bilans życia musi uporać się więc z długą listą dylematów.

Ostateczna, Zintegrowana jego wersja przybiera zazwyczaj postać *p i r a m i d y s e n s u ż y c i a*. Na jej szczycie mieści się odpowiedź najwyższej miary: sensem mojego życia byłem zawsze i jestem ja, żyjący. Poniżej mieszczą się na kolejnych piętrach wartości o różnorodnej charakterystyce jakościowej, związane przede wszystkim z *o s o b i s t y m s p r a w s t w e m*, mieszczące się w pytaniu „czy i co zrobiłem ważnego w życiu, owocującego trwałymi rezultatami, w wielkiej, średniej i małej skali?”. W tej perspektywie dokonuje się zwykle porównanie potencjału otrzymanych talentów z faktycznymi dokonaniem; jedno żywoty są przykładem wykorzystania wszystkich możliwości, inne dostają notę obniżoną z powodu marnotrawstwa szans, niekiedy nieusprawiedliwionego.

Blisko wyżyn piramidy znajdują się, oczywiście, wartości etyczne i rodzinno-społeczne, skupione na doniosłych powinnościach uczciwości, troski, sprawiedliwości i szacunku, a więc na wizerunku „*d o b r e g o c z ł o w i e k a*”. Tutaj też należy szukać właściwości osoby kochającej i kochanej, przyjaznej innym i wspomagającej ich w potrzebie. Nieopodal znajdujemy zalety i niedostatki estetyczne. Skoncentrowane na poczuciu i przeżywaniu piękna. Wartości użyteczne oczekują sprawdzenia umiejętności wszelkiego rodzaju, zapewne chwalebnych w intencjach i o słusznym przeznaczeniu. Niepodobna pominąć w rozrachunku spraw zdrowotnej kondycji, ale także obecności cierpienia, dzielności w chorobach i odporności na ciosy losu.

Specjalnego miejsca szukają w hierarchicznej piramidzie wartości *r a d o s n e*: prestiżowo-uznaniowe, rywalizacyjne, ludyczne i hedoniczne. Mają one znaczenie nie tylko w rejestrze pozytywnych doznań chwili, lecz również w tworzeniu *s m a k u ż y c i a*. Na pytanie „jak żyłeś?” obok dokonań solennych, zawsze znajduje się miejsce w pamięci wszystkiego, co dawało ulgę, uciechę, satysfakcję, euforię i rozkosz.

Moje Ja – angażując się w poszczególne domeny – wypełniane zostaje różnorodnymi walorami i formami doświadczeń, wnoszących swe udziały do bilansu sensu życia. Z ich bogactwa czerpiąc człowiek potrzebne do istnienia bodźce aksjologiczne, podobne zresztą w tym względzie równie skomplikowanej ofercie biologicznej. Salda bilansów bywają rozmaite. Nie każdemu dane było zakosztować wszystkich dobrodziejstw świata i nie każdy otrzymał szansę pełnej realizacji siebie na różnych polach. Nie sprawdza się zatem ani optymizm Leibniza, iż żyjemy w najlepszym z możliwych światów, ani też jego wersja antropologiczna, iż każdy z nas otrzymuje optimum możliwych spełnień.

W jednym wszelako punkcie otrzymujemy wysoce jednoznaczną, pozytywną prognozę. Otóż, bilans sensu życia musi być dodatni, skoro dokonuje go osoba żyjąca właśnie. Mogłeś stracić wszystko i niczego nie osiągnąć, prócz troski niepewności i cierpienia, ale jesteś przecież. Na pytanie, co uczyniłeś, człowiecze, najcenniejszego – odpowiadamy śmiało: żyłem i nadal żyję, a więc *j e s t e m*. A prawdę rzekłszy, nie gruntuje lepszego spotkać mnie nie mogło, skoro alternatywą było wyłącznie: nie być wcale, nie zaistnieć, nie żyć, albo stracić życie.



BOLESŁAW FARON

KONKURS W 200. ROCZNICĘ ŚMIERCI TADEUSZA KOŚCIUSZKI W AUSTRALII

Mam nadzieję, że nie zostanie mi poczytane za złe, iż przedmowę tę rozpocznę od wyznania osobistego. Otóż, kiedy na początku listopada br. dr Ernestyna Skurjat-Kozek, koordynator Międzynarodowego Konkursu „Kosciusko Bicentenary” zwróciła się do mnie z prośbą „o przysługę dla Polonii Australijskiej”, o napisanie tego tekstu, przyjąłem tę sugestię bez namysłu z dwóch co najmniej powodów: po pierwsze – przed kilkunastu laty przebywałem w Australii w związku z promocją dwóch tomów opowiadań Piotra Skrzyneckiego *Bezdomne psy i Wróble ogród*, które w tłumaczeniu na język polski Marianny Łacek opublikowało krakowskie Wydawnictwo Edukacyjne. Spotkałem się wówczas z niezwykle życzliwym przyjęciem ze strony Marianny i Bronisława Łacków w Sydney, ks. Krzysztofa Matały w Adelajdzie, Janusza Rygielskiego i Stanisława Skrzypczaka w Brisbane oraz innych przedstawicieli Polonii, po wtóre – słowa te piszę w Krakowie, królewskim mieście, oddalonym od Australii o około dziesięć tysięcy kilometrów, w którym jest żywa tradycja kościuszkowska. Dość wspomnieć usypany przez naród w latach 1820–1823, górujący nad miastem Kopiec Kościuszki, na wzgórzu wawelskim pomnik konny na bastionie Władysława IV, nagrobek w Katedrze Wawelskiej, płytę upamiętniającą przysięgę w 1794 r. koło Wieży Ratuszowej w Rynku Głównym, a nadto tablicę ku czci Naczelnika na kamienicy „Pod Orłem” w Rynku Głównym 45, gdzie mieszkał w 1775 r., pamiątki z okresu insurekcji 1794 r. w Muzeum Historycznym Miasta Krakowa w pałacu „Pod Krzysztoforami”, obrazy „Kościusko pod Raclawicami” Jana Matejki i „Przysięga Tadeusza Kościuszki na Rynku Krakowskim” Michała Stachowicza w Galerii Malarstwa XIX w. w Sukiennicach czy w kościele oo. Kapucynów przysięga „Zwyciężyć albo zginąć”, poświęcenie szabli Tadeusza Kościuszki i Józefa Wodzickiego.

W roku 2017 z okazji 200. rocznicy śmierci Tadeusza Kościuszki Organizacja Kościusko Heritage Inc. z siedzibą w Sydney, wraz z Komitetem Kopca Kościuszki w Krakowie, The Kosciusko Foundation w Nowym Jorku oraz Polską Fundacją Kościuszkowską w Warszawie ogłosiły międzynarodowy konkurs w kategoriach muzyki, grafiki i literatury, którego celem było „Zainteresowanie artystów różnych narodowości i ras Kościuszką – Przyjacielem Ludzkości”. To ogólne hasło zostało w Regulaminie Konkursu rozpisane na następujące sugestie: „upowszechnić wiedzę o Kościuszcze na wszystkich kontynentach, sławić heroiczne czyny Kościuszki w różnych środowiskach, promować Polskę i historię Polski

przez pryzmat Kościuszki, zmobilizować środowisko polonijne wokół obchodów Roku Kościuszki, patriotycznie edukować młodsze pokolenia, pogłębić wrażliwość artystyczną młodzieży, zainspirować artystów różnych narodowości i ras, zbudować współczesny repertuar piosenek o Kościuszcze, wzbogacić istniejącą ikonografię, wzbudzić głębsze zainteresowanie historią". Przy tym, jeżeli idzie o literacką część konkursu, to oczekiwano na wiersze i opowiadania nigdzie dotąd niepublikowane, oczywiście szło o teksty oryginalne. W promocję tej inicjatywy włączyło się polskie Ministerstwo Spraw Zagranicznych oraz placówki dyplomatyczne.

Jaki był rezultat tych zabiegów i opublikowanych założeń tego przedsięwzięcia? Od razu powiem, że przerósł on oczekiwania organizatorów, gdyż na konkurs w trzech kategoriach nadesłano łącznie 358 prac, w tym 172 literackie (poezje i opowiadania), najwięcej po polsku (140), dominowała poezja polska (89). Organizatorów szczególnie ucieszył udział dwóch pisarzy afro-amerykańskich oraz szerokie spektrum krajów, z których napłynęły prace, a więc Argentyna, Armenia, Australia, Białoruś, Belgia, Bułgaria, Indonezja, Irlandia, Japonia, Kanada, Liban, Polska, Rosja, Stany Zjednoczone, Tajwan, Ukraina, Wielka Brytania.

W części polskiej antologii, którą Państwu prezentujemy, znalazły się utwory nagrodzone, ale także inne o równie wysokich walorach treściowych i estetycznych. Warto, chociaż wrywkowo, przyrzeć się autorom tych tekstów. Jakie reprezentują zawody, z jakich miejscowości się wywodzą, jaki rodzaj pisarstwa uprawiają? Otóż od razu trzeba powiedzieć, że tu również mamy do czynienia z bardzo urozmaiconą materią. W części polskiej tej książki znaleźli się bowiem pisarze, poeci, publicyści, pedagodzy, samorządowcy, praktycy, kompozytorzy, artyści ludowi, plastycy, nauczyciele, socjolog, kulturoznawca, dziennikarz, reporter oraz kilku uczniów w wieku od 13 do 18 lat. Łączy ich pasja operowania słowem, chęć wyrażania swoich myśli w formie literackiej, w wierszu lub opowiadaniu. Bardzo ciekawa jest geografia miejsc, z których zostały nadesłane teksty. Poza wielkimi aglomeracjami w Polsce, jak Warszawa, Kraków, Lublin, Bydgoszcz, Zielona Góra, mamy też twórców z mniejszych miejscowości, jak np. Szczekociny, Ząbkowice, Inowrocław, Kwidzyń, Czarna na Podkarpaciu, Wieliczka, Konin i inne. Wśród autorów zamieszkałych poza Polską odnotowujemy teksty z Australii (Sydney, Melbourne), Ukrainy (Żytomierz), Bułgarii (Sofia), czy autorki urodzonej na Litwie, a zamieszkałej w Belgii. To zestawienie miejsc, z jakich wywodzą się autorzy, potwierdza międzynarodowy charakter konkursu, potwierdza międzynarodowe znaczenie idei Tadeusza Kościuszki, a także fakt, że Muza poezji ma znacznie szerszy zasięg niż tylko wielkie aglomeracje.

Układ tekstów w tej części antologii został dokonany nie według gatunków literackich, a więc najpierw np. poezja, potem proza narracyjna, opowiadania, szkice, notatki, lecz wokół kolejnych faz życia, podróży i czynów Tadeusza Kościuszki. Rozpoczynają ją utwory związane z narodzinami i dzieciństwem Naczelnika, a więc nastrojowe wiersze w tradycyjnej formie romantycznego poematu, obok tekstów krótkich, „panegirycznych acz limerycznych”, kołysanki dla Tadeusza. Z kolei tematyka tego zbioru rozszerza się o różne epizody z jego życia, podróży do Drezna, Francji, Stanów Zjednoczonych. Młodych autorów szczególnie zafascynował wątek przygodowy, rozbicie się statku w drodze do Ameryki i cudowne uratowanie się Kościuszki z kipieli morskiej u brzegów Martyniki. Niejednokrotnie pojawiają się tutaj aluzje do współczesnych czasów, czy wręcz apostrofy, by przez niezgodę w narodzie, kłótnie

i spory, pogoń za dobrami materialnymi nie doprowadzić do zaprzepaszczenia wolności, o którą na przełomie osiemnastego i dziewiętnastego wieku walczył Kościuszko. Zwrócić też pragnę uwagę na stylizowaną autobiografię, napisaną przez szesnastoletnią uczennicę na podstawie książki Bartłomieja Szynclera. Pomysł – według mnie – bardzo ciekawy.

Oryginalnych koncepcji autorów mamy więcej. Choćby pomysł opowiadania onirycznego o tym, jak uciekającego Tadeusza z ukochaną hrabiną Ludwiką Sosnowską dopada ojciec i zabiera córkę, której nie jest on godny. Postać hrabiny pojawia się zresztą pod koniec zbioru, gdy owdowiała udaje się do Szwajcarii, by spotkać się z chorym Kościuszką. Niestety za późno. Parę dni wcześniej zmarł. Opisane zostaje też ważne w biografii Naczelnika spotkanie z francuskim pisarzem Pierre-Augustin Beaumarchais, zaangażowanym w pomoc Amerykanom w walce o wolność. Innym ciekawym pomysłem, który warto tu odnotować jest forma dziennika spisywanego przez Kościuszkę podczas podróży do Nowego Świata, a także nawiązującego do późniejszych wydarzeń z jego życia. Wielokrotnie wraca w przytoczonych tu utworach scena przysięgi Kościuszki na krakowskim Rynku w roku 1794.

Otwierały tę część antologii utwory o narodzinach i dzieciństwie Kościuszki, zamykają ją teksty o okolicznościach śmierci w Solurze w Szwajcarii, a także opowieść dziadka Polaka, skierowana do wnuka w Kanadzie, który tam urodzony, nosi niezrozumiałe dla kolegów imię Tadeusz, czy wzmianki o budowie pomnika w latach międzywojennych w Łodzi, o stosunku do Żydów i nazwanej przez odkrywcę Strzeleckiego jego nazwiskiem góry w Australii. To tylko wybrane przykłady bogatej palety tematów, jakie znalazły się w tym zbiorze.

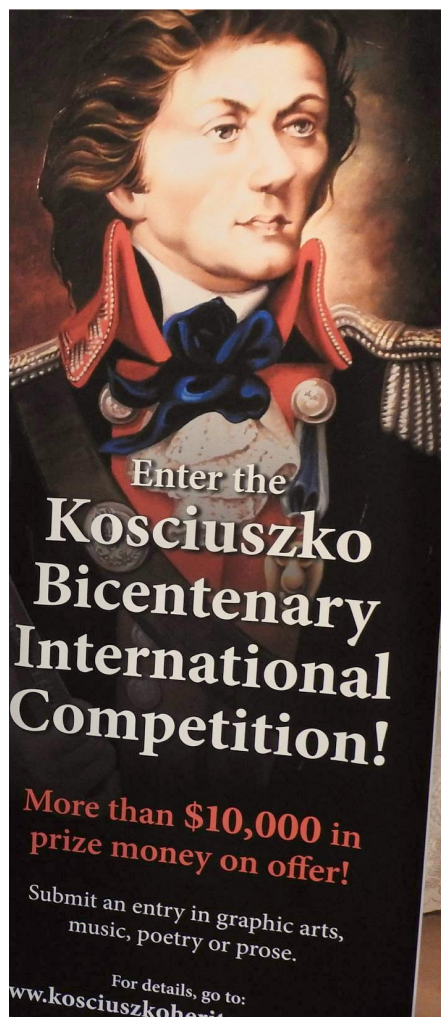
Z pomieszczonych tu tekstów dość wyraźnie wyłania się sylwetka bohatera narodu polskiego i Stanów Zjednoczonych, człowieka walczącego o wolność ludzi różnych ras, o sprawiedliwość społeczną. To rozpisana na poszczególne obrazy, zdarzenia, biografia Naczelnika, ujęta w formę literacką. Teksty są wobec siebie komplementarne, uzupełniają się, a jeżeli nawet dotyczą tych samych faktów, to ujmowane są one z różnych perspektyw, widzimy je w różnej optyce. Rysują postać nieprzeciętną, bohatera, a zarazem zwykłego człowieka.

W toku dotychczasowych wywodów wskazywałem na formę pomieszczonych tu utworów. Warto jeszcze odnotować, że jeżeli idzie o poezję, to są to w znakomitej większości wiersze tradycyjne, rymowane, o zróżnicowanym metrum, nawiązujące do różnych form poezji epickiej (np. ballada). Znacznie rzadziej towarzyszą im formy bardziej nowoczesne, wiersze krótkie, o limerycznym wręcz charakterze. Można powiedzieć, że zaprezentowano tu całą gamę poetyckich szkół, od romantyzmu, po współczesne eksperymenty językowe. Sporą grupę zajmują wiersze panegiryczne i to we wszystkich formach wypowiedzi poetyckiej. Zróżnicowaną formę prezentują też teksty prozatorskie. Obok klasycznych opowiadań, o czym była mowa w regulaminie konkursu, mamy także szkice, notatki, stylizowane formy dziennika czy autobiografii. Wszystko to decyduje o atrakcyjności materiału. Owa wieloaspektowość nadaje antologii swoisty rytm, powoduje, że jej lektura nie nuży, wręcz przeciwnie, odkrywając przed czytelnikami coraz to nowe karty z życia narodowego bohatera, zaciekawia, wzbudza zainteresowanie.

Na początku tej przedmowy przytoczyłem główne przesłanki konkursu o Tadeuszu Kościuszcze w 200. rocznicę jego śmierci. Po lekturze

wybranych tu utworów mogą stwierdzić, iż oczekiwane zamierzenia spełnił on z nadstatkiem. Wzbudził szerokie, żywe zainteresowanie wśród autorów tą ważną w historii Polski postacią, a jego plony – publikowane tutaj wybrane utwory – służyć będą w edukacji patriotycznej nie tylko młodzieży polonijnej, mogą być inspirującą lekturą również dla odbiorców w kraju. Inicjatorom i realizatorom tego cennego pomysłu serdecznie gratuluję.

Kraków, w listopadzie 2018 roku



WYBRANE TEKSTY Z PRZYGOTOWANEJ DO DRUKU W SYDNEY ANTOLOGII PRAC NAGRODZONYCH

Baterowicz Marek

ur. w 1944 r. w Krakowie, mieszka w Sydney. Pisarz, poeta, publicysta, romanista, tłumacz poezji portugalskiej i włoskiej. Szachista. Współzałożyciel grupy poetyckiej „Terra”. W latach 70. pracował jako redaktor w Wydawnictwie Literackim. Ma w swym dorobku powieść z lat stanu wojennego Ziarno wschodzi w ranie. Autor 12 tomików poezji, 4 tytułów prozy; znany z przenikliwych felietonów politycznych. W naszym konkursie otrzymał II nagrodę *ex aequo* za opowiadanie pt. *Dni paryskie*.

Oszust Justyna,

lat 16, pochodzi z Czarnej w województwie podkarpackim. Ukończyła Szkołę Podstawową i Publiczne Gimnazjum w Czarnej. Aktualnie uczęszcza do II Liceum Ogólnokształcącego im. Hetmana Jana Tarnowskiego w Tarnowie. Interesuje się sportem, lubi czytać książki i słuchać muzyki (rock & metal). Poleca szwedzki zespół Sabaton, który w swym repertuarze ma piosenkę „Uprising” o Powstaniu Warszawskim. Określa się jako „szalona dziewczyna, ale też uparta, dzięki czemu nie raz już doszła do celu”. W naszym konkursie zdobyła II nagrodę w kategorii młodzieżowej za opowiadanie *Żywot Tadeusza Kościuszki skreślony jego ręką z zaświatów*.

Patrycjusz Pilawski

ur. w 1981 r., mieszka w Wodzisławiu Śląskim. Absolwent krakowskiej komparatystyki, mistrz polskiej ortografii, wielokrotny laureat konkursów ortograficznych, współautor Wielkiego słownika ortograficznego PWN z zasadami pisowni i interpunkcji pod red. prof. Edwarda Polańskiego. Z zamiłowania językoznawca i leksykograf realizujący swoją pasję m.in. w Obserwatorium Językowym Uniwersytetu Warszawskiego (<http://nowewyrazy.uw.edu.pl/>). Poeta. Na życie zarabia, pracując jako redaktor i korektor.

MAREK BATEROWICZ,

FRAGMENT TRYPTYKU ODWIECZNY OBŁOK

W moich snach proch bitewny
Ulatuje z wiatrem
Twoją twarz widzę wtedy
I śpiewam moją skargę
Pamiętam, byliśmy tak blisko
W tamtej drogiej chwili
Ponad Miłości kołyską,
W której nasz syn nie zakwili...

Bo czyjeś słowa jak szable
– synogarlice nie dla wróbli! –
Przeciły nić naszych marzeń
I naszej pięknej złudy

Ludwiko, mój ty Aniele...
Twój uśmiech koi rany
jątrzą się w duszy i w ciele,
gdy widzę Cię z takiej oddali...

Los, co rozłączył nas gorzko
– okrutny dla nadziei –
Był jak odwieczny obłok,
W Nim znów się odnajdziemy!

JUSTYNA OSZUST,

ŻYWOT TADEUSZA KOŚCIUSZKI SKREŚLONY RĘKĄ JEGO Z ZAŚWIATÓW

Ponoć byłem tak silną i niezwykłą indywidualnością, że już za życia mojego starano się skreślić mą biografię, na pamiątkę dla potomnych. I oto minęło lat 200 od mojej śmierci, zjawiam się przeto w Roku Pańskim 2017, wezwany do raportu przez Polonię australijską, która zamysliła sobie przypomnieć mą skromną osobę poprzez jakowyś konkurs. A kto mnie znać będzie lepiej niż ja sam? Baczył zatem będę na pióro Justynki, która oto postanowiła coś o mnie skreślić; oby chęć wzbogacenia się nie była u niej najważniejsza...

U zarania życia mego zaczęły się kłopoty, bo oto dokładna data moich narodzin nie była znana. Wiem jeno na pewno, że dostałem trzy imiona, a trzymało mnie czterech chrzestnych. Byłem najmłodszym, czwartym dzieckiem Ludwika i Tekli. Przodkowie moi wywodzili się ze spolszczonej białoruskiej szlachty Kostiuszko. Będąc 9-letnim pacholęciem wysłany zostałem z bratem Józkiem do szkoły pijarów, z wpisowym w kwocie 3,10 zł. Uczylem się gramatyki, syntaktyki, poetyki i retoryki. Wyniki w nauce miałem dobre, ale ktoś puścił plotkę, że repetowałem! Gdy zmarł ojciec mój, mama zabrała nas ze szkoły, bo z finansami zrobiło się krucho, choć była bardzo zaradna, zarządzając Siechnowiczami.

Ponoć biografowie załamywali ręce, niewiele o mnie wiedząc. Podają, że moją ulubioną lekturą były „Żywoty sławnych mężów” Neposa. Faktycznie, zaczytywałem się w dowcipnych biografiach słynnych wodzów. To była ówczesna, klasyczna lektura szkolna. Musiałem je czytać po łacinie, a ta przydała mi się, gdy ruszyłem w świat.

Gdy król Poniatowski założył w 1765 r. Szkołę Rycerską Kadetów Jego Królewskiej Mości miałem 19 lat i przyjęto mnie doń. Podobno zapisano mnie tam po znajomości, ale wtedy o tym nie wiedziałem. Uczono mnie tam przedmiotów wojskowych, rzecz jasna, ale także ogólnych, architektury, matematyki, fortyfikacji, historii, geografii, geometrii, nauk moralnych, ekonomii, francuskiego i niemieckiego, rysunków, fechtunku i woltżerki oraz... tańców. Nauczycie-

lami byli głównie obcokrajowcy. Co Wy na to, moi rówieśnicy z XXI wieku?

Ceremoniał przyjęcia mnie był wielce złożony, po prezentacji składałem przyrzeczenie, potem wszyscy mnie ściskali, a następnie zdawałem egzamin. Nazajutrz wypytywano mnie, miarkując, czym zdrowy na umyśle. Następowala ceremonia obłóczyn w długi mundur i przypasanie pałasza. Potem znów było ślubowanie, że Korpusu Kadetów nie zawstydzę, nie zgorzę i nie zaniedbam obowiązków moich. Wieczorem była „uciecha” na koszt korpusu. „Fasowałem” siennik, prześcieradło, gruby koc wełniany, worek pod głowę oraz bieliznę i mundur codzienny (wasz strój wygląda przy moim nędznie, a już obecne fryzury wołają o pomstę do nieba).

Każda sala do spania przedzielona była przegrodami ze sztachet. Pośrodku spał opiekun, gotowy w każdej chwili nas skontrolować, gdyż lampa paliła się całą noc. W centrum stał także piec, a obok naczynia do mycia. O 6 rano była pobudka, w niedzielę i święta o 7. Wasz budzik zastępowały bęben i fujarka. Na toaletę i ubranie trzy kwadransy. Po przeglądzie szliśmy na Mszę Św. Na śniadanie – chleb z masłem i kubek piwa (!).

O 8 bęben wołał na lekcje. Ponoć Wy także scho-
dzicie się do szkoły w tenże sam czas. O 11:45 była zmiana warty. 12:00 – obiad złożony z trzech dań, ale najpierw cicha modlitwa po łacinie. Odczytywano 6 zasad zachowania się przy stole, które wisały zawsze na ścianie. Nie wolno było:

- łokciów na stół kłaść;
- w ustach widelcem przebierać;
- łyżki z ust wyjętej kłaść na półmiskę i nią drugich traktować.

Gdzieś mi się podziały trzy zasady, ale te są chyba aktualne, moi mili. Podczas jedzenia jeden z kadetów czytał głośno polską gazetę.

Do 14:00 był czas wolny, np. w ogrodzie. 14:00–17:00 lekcje (oprócz środy). Do wieczora repetycje – czyli powtarzanie wiedzy. 20:00 – kolacja składająca się z dwóch dań, po wieczery różne rozrywki. 21:30 – bęben bił na capstrzyk (apel wieczorny). 22:00 – krótkie bębnienie na ciszę nocną.

System kar był, a jakże, i obejmował: areszt, zakaz opuszczania terenu szkoły i

przyjmowania wizyt, okresowy zakaz noszenia munduru, bardzo rzadko kary cielesne.

31 maja 1766 r. zdawałem tygodniowy egzamin z matematyki praktycznej i fortyfikacji, wyróżniono mnie za sporządzenie ręcznych rysunków. Zachowały się moje dwa zeszyty z filozofii i religii. No dobrze, z ortografii nie byłem najlepszy. „Siebie samego zwyciężaj, największe zwycięstwo” – to moje motto.

Krąży o mnie historyjka: gdy chciałem wstać o 3:00 nad ranem, przywiązywałem sobie sznurek do lewej ręki, a jego koniec był za drzwiami. Stróż i palacz zarazem, pociągając zań, budził mnie. By odpędzić sen, lubiłem myć się w zimnej wodzie.

Miałem przezwisko „Szwed”, bo ponoć byłem porywczy, żywy i uparty, miałem silne poczucie sprawiedliwości, nie bałem ująć się za obrażanym kolegą, czy pojedynkować. Po mojej śmierci, po otwarciu mego ciała i zabalsamowaniu spostrzeżono, że cała moja pierś okryta była głębokimi bliznami, noga poszarpana bagnetem, a głowa poraniona szablą pod Maciejowicami. Ale te rewelacje zdementował mój biograf, historyk wojskowości, Tadeusz Korzon.

20 XII 1766 r. otrzymałem patent oficerski i przyjęto mnie do Korpusu Kadetów z płacą 72 złp (zaiste, trzeba by pogłótkować, ile to na Wasze finanse). Po edukacji wojskowej awansowałem na kapitana z płacą 200 złp.

Słowniki podają, gdzie bywał za żywota swego, już po szkołach: Warszawa-Francja-Stany Zjednoczone-Siechnowicze-Warszawa-Zieleńce-Dubienka-Galicja-Lipsk-Francja-Drezno-Praga-Kraków-Raławice-Maciejowice-Petersburg-Stany Zjednoczone-Włochy-Szwajcaria-Kraków. Bóg wie, ile mię to kosztowało.

Gdym wrócił z Ameryki i nie udało mi się zdobyć etatu wojskowego, osiadłem na 5 lat w Siechnowiczach i gospodarzyłem czule. Toczenie w drewnie, to było, po Waszemu, moje hobby. W sieni zaś kuchnia, obok piekarnia z komorą. Dla sąsiadów swych byłem jedynym wzorem – tak uważał Soroka. Korzon zaś miał mi za złe, generałowi naonczas, że starłem się wydatnie polepszać dolę swych chłopów. Decyzje moje, według mego biografu, wpłynęły na zmniejszenie plonów w gospodarstwie. Bóg osądzi, czym

robił dobrze. Był ja bardziej nawykły do szabli, niżeli do pług. A i kochliwy byłem niepomier- nie w żywocie swoim.

Będąc już na kwaterze jako generał wojsk koron- nych we Włocławku, jeszcze żem się czuł jako szlachcic na zagrodzie. Nie chwałąc się, bo cóż mi teraz z pochwał, gdym w niebiesiech, wspomnę jeno fakt, żem chyba jedyny z Lechitów z amery- kańskim orderem Cyncynata i francuskim oby- watełstwem honorowym. Nie zdołał ja jeno zmóc oporu szlachty, ale z tego będę się już tłumaczył na Boskim Sądzie, nie Wam.

PS. Wspominając żywot mój, posiłkowałem się pozycją Szyndlera¹, bo któż by to wszystko spa- miętał; jemu za to zapłacili, to i spisał.

1. Bartłomiej Szyndler, autor znanej biogra- fii Tadeusz Kościuszko 1746-1817, wydanej w zamierzczym roku 1991

PATRYCJUSZ PILAWSKI

PATRON POLSKIEJ DOLI

Każdy z nas, który czuje w sobie ciche, skromne i swobodne powołanie do dźwigania Ojczyzny, powin- nien ściślej wglądać w całe życie Kościuszki i na nim brać wzór i z niego nieomylną otuchę wyswo- bodzenia jej.

Franciszek Paszkowski

Pamiętam cię z portfela, posepny Kościuszko,
z harcerskiego sztandaru i szkolnej czytanki.
Patrzyły twoje oczy z portretu nad łóżkiem
na rodzeństwo wsłuchane w Krasickiego bajki.

W księdze lat mych dziecinnych zapisałeś kartę
o tym, jak wzniecić ducha w synach swego
kraju,

którzy z własnym sumieniem szli nieraz w
zaparte,

bo nie wiedzieli nawet, że Ojczyznę mają.



Rozstawiał ich po kątach zły pan od historii,
lecz nie wyziębił lawy w ludowym niebycie.

Jeden cel im przyświecał: kroczyć ku wiktorii –
mieć swoje Raclawice w panoramie życia.

„Jeszcze Polska zatańczy” – zaklinali dołą
za żelazną kurtyną, w sowieckich okowach.
I dźwignęła się z kolan przy okrągłym stole,
ale owoc zwycięstwa nie wszystkim smakował.

Patrzy z góry Kościuszko z niekłamaną troską,
goniąc wzrokiem dekady niesnasek, kalumnii,
na ziemię umęczoną wojną polsko-polską,
by ta, za którą walczył, nie spoczęła w trumnie.



IRINA ROMAŃSKA

BORYS JEKIMOW: „KRONIKARZ SMUTNYCH CZASÓW”¹



Literatura rosyjska XX wieku jest wyjątkowo bogata i obfituje w wielkie nazwiska zarówno pisarzy, jak i poetów. Niemniej wiedza przeciętnych polskich czytelników na temat jej podstawowych prądów oraz głównych przedstawicieli jest niezwykle fragmentaryczna, wręcz uboga, i wymaga jeśli nie wyczerpującego opisu, to chociażby pobieżnego przybliżenia najistotniejszych faktów z historii tego okresu, które pozwoli odbiorcy z jednej strony zmierzyć się z jej rozległym dziedzictwem, z drugiej zaś zrozumieć, jakie miejsce na tle dominujących nurtów zajmuje interesujący, lecz wciąż mało znany pisarz, Borys Jekimow, którego twórczości jest poświęcony niniejszy artykuł.

Na przełomie XIX i XX wieków literatura rosyjska przeżywała prawdziwy renesans duchowy, tzw. „srebrny wiek”. Pojawiają się wówczas takie modernistyczne kierunki literackie, jak symbolizm (starsi symboliści, dekadenci: K. Balmont, W. Briusow, D. Mereżkowski, Z. Gippius oraz młodszy: A. Bielyj, A. Błok, W. Iwanow, W. Sołowjow), akmeizm (N. Gumilow, A. Achmatowa, S. Gorodziecki, O. Mandelsztam). W opozycji do nich kształtuje się awangardowy kierunek — futuryzm, którego cechą szczególną staje się brak wewnętrznej spójności, o czym świadczy istnienie wielu grup futurystycznych, np. egofuturyści (I. Siewierianin, A. Marienhof), kubofuturyści (W. Chlebnikow, W. Majakowski i inni). Równoległe z modernizmem rozwija się drugi podstawowy nurt — realizm (późna twórczość L. Tołstoja, A. Czechowa), w prozie realistycznej zauważyć można tendencje naturalistyczne (M. Garin-Michajłowski, W. Wieriesajew, A. Kuprin, M. Gorki, I. Bunin, L. Andriejew). Nie można nie zgodzić się tu ze słowami polskiego historyka literatury rosyjskiej Bogusława Muchy, iż „przełom XIX i XX w. był w kulturze rosyjskiej, mimo znamion kryzysu (dekadentyzm), okresem niezwykle bujnego rozkwitu literatury i sztuki. Jest do pewnego stopnia paradoksem, że te pomyślnie procesy kulturowe dokonywały się równoległe z rozkładem politycznym caratu”². Po Rewolucji Październikowej 1917 r. rozpoczyna się w jej dziejach nowy rozdział, literatura zaś od tego momentu jest nazywana „rosyjską literaturą radziecką”. Tradycyjny podział tego okresu na poszczególne etapy jest przeprowadzany w oparciu o kryteria polityczne. Pierwszy z nich — lata dwudzieste (1917-1929) — charakteryzuje się pluralizmem artystycznym i powstaniem rozmaitych ugrupowań literackich, w tym Proletkultu, grupy Kuźnica, RAPP (Rossijskaja Assocjacja Proletarskich Pisatielej), LEF (Lewyj Front Iskustwa), grupy Pieriewał i innych. Rozwija się również dziedzina badań literackich, co przekłada się na powstanie szkoły formalnej, której najwybitniejszymi przedstawicielami byli W. Szklowski w Petersburgu oraz R. Jakobson w Moskwie, jak również przeciwstawiającej się im szkoły socjologicznej (W. Fricze). Rewolucja i wojna domowa stają się głównym tematem twórczości wielu pisarzy i poetów, wśród których byli m.in. W. Majakowski, M. Klujew, S. Jesienin, B. Pilniak, J. Zamiatin, I. Babel, A. Platonow, M. Bułhakow. Jednocześnie na obczyźnie działa szereg autorów tzw. pierwszej emigracji, którzy po burzliwych wydarzeniach historycznych wyjechali głównie Paryża i kilku innych stolic europejskich, do ich grona zaliczyć można — by tylko wspomnieć niektórych — I. Bunina, K. Balmonta, I. Siewierianina, A. Tołstoja, M. Gorkiego, W. Nabokowa³.

Dominującym prądem kolejnego etapu, czyli lat trzydziestych (1930-1941), staje się socrealizm. Władza, której celem głównym jest porządkowanie sobie literatury i stworzenie z niej narzędzia do realizacji zadań politycznych, nie wyraża już dłużej poparcia dla istniejącego dotychczas pluralizmu artystycznego i w roku 1932 przyjmuje rezolucję, na mocy której powołano Związek Pisarzy Radzieckich, ugrupowania literackie zaś zlikwidowano. Socrealizm preferujący temat pracy i małe formy prozatorskie przyczynia się do powstania i upowszechnienia się powieści produkcyjnej, którą uprawiali tacy autorzy, jak L. Leonow, M. Szaginian, I. Erenburg, M. Szołochow. Lata 30. to także okres rozwoju powieści edukacyjnej i historycznej, a oprócz tego wspomnieć należy o tzw. twórcach pozasystemowych, jednak „nie mamy tu na myśli pisarzy opozycyjnych czy antykomunistycznych, gdyż tacy nie mieli szans na zaistnienie [...] Chodzi po prostu o grupę twórców pasjonujących się problematyką moralną, estetyczną czy kulturową wychodzącą poza zakres zainteresowań realizmu socjalistycznego”⁴, wśród nich na szczególną uwagę zasługują miłujący przyrodę K. Paustowski oraz M. Priszwin. Natomiast twórczość niekwestionowanych dzisiaj mistrzów prozy A. Płatonowa i M. Bułhakowa, nie mieszcząca się w ramach socrealizmu i surowo potępiana w tym okresie, musiała czekać na powszechne uznanie jeszcze wiele dziesiątków lat⁵. Lata 40. i początek lat 50., czyli okres Wielkiej Wojny Ojczyźnianej i późniejszego odbudowywania państwa, zaowocowały gwałtownym rozwojem poezji o charakterze patriotycznym (A. Twardowski, O. Bergholc) oraz prozy, której głównym tematem stała się właśnie wojna (A. Tolstoj, W. Grossman, K. Simonow, W. Niekrasow). Po śmierci Stalina 5 marca 1953 roku rozpoczyna się walka z kultem jednostki, potępienie zbrodni stalinowskich oraz rehabilitacja ich ofiar. W literaturze następuje okres odwilży, aktywizuje się działalność czasopism literackich, powstają m.in. „Woprosy literatury”, „Nasz sowremiennik”, „Russkaja litieratura”, „Inostrannaja litieratura”; dominuje proza obrachunkowa krytykująca błędy przeszłości (W. Panowa, I. Erenburg, J. Bonarijew). W tym czasie jeden z centralnych tematów utworów literackich stanowi również wieś. Kolejny etap, lata 1964-1985, określane jest jako epoka stagnacji, przedstawiciele tego okresu poruszają głównie problematykę moralną i egzystencjalną. Interesującym zjawiskiem epoki zastoju staje się tzw. wolna literatura publikowana przez nielegalne wydawnictwa w kraju (samizdaty) oraz za granicą (tamizdaty). Do jej rozwoju w dużym stopniu przyczyniają się w prozie B. Pasternak, A. Siniawski, J. Daniel, A. Sołżenicyn, G. Władimow, W. Jerofiejew, W. Wojnowicz, w poezji zaś J. Jewtuszenko, A. Wozniesiński, B. Achmadulina, J. Brodski, N. Gorbaniewska. Ponadto poezja tego czasu charakteryzuje się powstaniem odmiany śpiewanej na czele z jej najwybitniejszymi przedstawicielami: B. Okudźawą, W. Wysockim i A. Galiczem⁷. Dzięki kolejnemu przełomowemu momentowi w historii Związku Radzieckiego, czyli pieriestrojce, z literatury znika cenzura, przywrócone zostają zakazane dotychczas utwory, z emigracji wracają niektórzy pisarze, w tym A. Sołżenicyn. B. Mucha zauważa, że „życie literackie współczesnej nam Rosji niełatwo poddaje się systematyzacji [...] Pieriestrojka i jej konsekwencje zachwiały potężnym, dziesięcioletnim Związkiem Pisarzy Radzieckich, który rozpadł się na kilkanaście organizacji i stowarzyszeń. [...] twórczość artystyczna musiała się poddać bezwzględny prawom gospodarki rynkowej. W tej sytuacji nawet dzieła wybitne przegrywają

w konkurencji z masowym napływem literatury popularno-rozrywkowej, brukowej, sensacyjnej [...]”⁸. Niemniej, jak optymistycznie podsumowuje historyk literatury, najtrudniejsze czasy dla literatury rosyjskiej już minęły i tylko „przyszłość pokaże, czy zdobędzie się [literatura Federacji Rosyjskiej — przyp. I. R.] na dzieła dorównujące klasykom”⁹. Stawiając takie pytanie badacz poniekąd zachęca do wnikliwego przyjrzenia się twórczości mniej znanych pisarzy, których talent pisarski w niczym nie ustępuje wybitnym twórcom ubiegłej epoki. Aby przybliżyć polskiemu czytelnikowi sylwetkę jednego z takich autorów i umiejscowić go we właściwym kontekście historycznym, chciałabym na krótko powrócić do wspomnianej już wcześniej literatury opisującej wieś.

Rozkwit prozy „wiejskiej”¹⁰ w drugiej połowie XX wieku, stanowiącej jeden z najbardziej interesujących nurtów literatury sowieckiej, zaowocował licznymi utworami, których motywami przewodnimi były m.in. obrona tradycyjnych wartości moralnych i wieś jako główna ostoja tychże wartości, poczucie „deficytu duchowości”¹¹, nierozzerwalna więź człowieka z naturą, destrukcyjna siła urbanizacji, bolesne oderwanie się od korzeni i idąca za tym trwoga o dalszy los narodu. Jednakże, jak wiadomo, rola nurtu ludowego na tle zachodzących przemian ustrojowych i społeczno-ekonomicznych w drugiej połowie lat 80. XX wieku uległa znacznemu osłabieniu i stopniowemu wyczerpaniu, nowe zaś problemy i tematy, które zaczęły dominować w literaturze epoki postsowieckiej, wyparły czołowych przedstawicieli wspomnianego nurtu na jej margines. Niemniej losy prozy „wiejskiej” wciąż wzbudzają zainteresowanie wśród zarówno rodzimych, jak i polskich badaczy współczesnej literatury rosyjskiej, o czym świadczą liczne publikacje poświęcone dalszej ewolucji tego kierunku.¹² Dokonując podsumowania ubiegłowiecznego dziedzictwa prozy „wiejskiej” usiłują oni jednocześnie odpowiedzieć na pytanie o jej obecność w literaturze rosyjskiej schyłku XX i w pierwszej dekadzie XXI wieku. Dyskutując na łamach czasopism literackich z piewami nieodwracalnego upadku nurtu ludowego, obrońcy prozy wiejskiej podkreślają, iż nie uległa ona całkowitemu zapomnieniu, lecz przetransformowała się w prozę o prowincji, dostosowując się jednocześnie do realiów współczesnych¹³. Na tle literatury masowej przełomu XX-XXI wieku przenikniętej nastrojami depresyjnymi twórczość garstki pisarzy — kontynuatorów tradycji „dieriewienszczyków” — stanowi poniekąd swoistą oazę spokoju, wzbudzając sympatię i zainteresowanie wśród czytelników znajdujących się w stanie przewlekłego stresu i napięcia powstałych na tle przemian społeczno-politycznych w kraju¹⁴.

Jednym z niewielu autorów, przez niektórych uważanym wręcz za jedyne¹⁵, których proza zdaje się być taką oazą, jest Borys Jekimow — nietuzinkowy rosyjski pisarz, publicysta, dziennikarz, który zadebiutował jako prozaik jeszcze w 1965 roku. Urodzony w 1938 roku na Syberii, w Obwodzie Krasnojarskim, we wczesnym dzieciństwie przeniósł się wraz z rodziną na Powołże, którego opisowi później poświęcił większość utworów. Początkowo utrzymywał swoje dzieła w konwencji prozy „produkcyjnej” (niewątpliwie swój wpływ na to miała działalność zawodowa Jekimowa, który pracował m. in. jako tokarz, ślusarz, elektromonter). Z biegiem czasu jednak jego uwaga skupia się wokół życia zwykłych mieszkańców wsi, ich codziennych obowiązków, trwogach, wyborach i postawach moralnych. Jak

słusznie zauważa Roman Senczin (ur. 1971), cieszący się uznaniem współczesny rosyjski prozaik i krytyk literacki, Jekimowa ciężko jest nazwać popularnym pisarzem przełomu XX-XXI wieków piszącym dla sławy. Od dziesięcioleci bowiem pokornie podąża on obraną przez siebie ścieżką, uważnie obserwując i skrupulatnie opisując otaczające go środowisko. Jekimow to swoisty „nerw” współczesnej literatury rosyjskiej, który sygnalizuje pogłębiający się kryzys wsi, rozkład i demoralizację społeczeństwa oraz tragiczne w swoich skutkach dla wielu mieszkańców prowincji przemiany ustrojowe.¹⁶ Niemniej czyni on to w sposób odmienny, aniżeli znaczna część pisarzy epoki postsowieckiej, mianowicie mówi o tym łagodnie, nie osądzając ani nie szukając winowajców. Wydaje się, że Jekimow jedynie spisuje dzieje chutorów nadwołżańskich (z którymi zresztą mogłyby się utożsamić również inne wsie: ałtajskie, syberyjskie, dalekowschodnie etc.), nie na próżno zatem nazywają go „kronikarzem smutnych czasów”, który nie krzykiem, lecz „szepem zaklina ziemię przed spustoszeniem, ludzi zaś przed obojętnością i oschłością”¹⁷.

Jak już wspomniano, Jekimow nie należy do grona popularnych współczesnych autorów, niemniej warto zwrócić uwagę na ilość przyznanych mu nagród w dziedzinie literatury, m.in nagroda czasopisma literackiego „Nasz Sowriemiennik” (1976) oraz tygodnika o tematyce literackiej i społeczno-politycznej „Litieraturnaja Gazieta” (1987), nagroda „Najlepsza proza 1996 roku” miesięcznika „Nowyj mir”, Państwowa Nagroda Federacji Rosyjskiej w Dziedzinie Literatury i Sztuki (1998), Nagroda im. I. Bunina (2005), Nagroda literacka im. A. Sołżenicyna (2008), nagroda „Jasna Polana” im. L. Tołstoja w kategorii Klasyka współczesna (2014) oraz najnowsza Patriarsza nagroda literacka im. św. Równych Apostołów Cyryla i Metodego (2016) i inne. Owa wywierająca wrażenie liczba odznaczeń świadczy o dostrożeniu i uznaniu talentu prozaika przez jurorów — wybitnych pisarzy, literaturoznawców i działaczy kultury. Dla Jekimowa jako pisarza charakterystyczna bowiem jest wierność „prawdzie życia” i ideałom, przenikliwość, szczerść, sumienne podejście do życia, a jego utwory cechują się wysokimi walorami artystycznymi¹⁸, co pozwala umieścić go w jednym szeregu z takimi klasykami literatury rosyjskiej, jak L. Tołstoj, I. Gonczarow, I. Turgieniew, I. Bunin. Tak odważnej oceny B. Jekimowa dokonuje W. Sierdiuczenko w artykule *Proza rosyjska na przełomie trzeciego tysiąclecia*, jednakże spodziewając się zarzutów o nieuzasadnione wywyższenie pisarza, autor podkreśla, iż wówczas, gdy czytelnik odbiera świat przedstawiony za pomocą wszystkich swoich zmysłów tak, że ten ostatni staje się częścią jego „ja” czytelniczego, wszelkie argumenty i dowody wydają się zbędne.¹⁹ Tak dzieje się w przypadku B. Jekimowa, w którego utwory należy się wczuwać i, jak przekonuje Senczin, czytać „nie z ekranu komputera, lecz poważnie, czyli na papierze, z ołówkiem w ręku”²⁰.

Podstawowym gatunkiem, w którym tworzy Jekimow, jest opowiadanie: początkowo zbliżone w swojej realizmowości do szkiców publicystycznych czy reportaży, z biegiem czasu przekształca się w niezwykle spłot o charakterze publicystyczno-liryczno-epickim, a misterne łączenie tych elementów przez pisarza pozwala badaczom mówić o oryginalności i unikatowości jego stylu pisarskiego²¹. Kontynuując tradycję Czechowowskiego opowiadania autor pisze zwięźle, treściwie, budując fabułę wokół sytuacji,

w której bohater dostrzega właściwy jej obraz i przechodzi duchowe odrodzenie. Ponadto Borys Jekimow, podobnie jak Czechow, stosuje określony typ narracji umożliwiający bohaterom uzupełnienie wypowiedzi narratora, wejście z nim w bezpośredni kontakt²². Jak podkreśla badaczka twórczości „ostatniego piewcy wsi” N. Iwanowa, krytycy prozy Jekimowa są zgodni w opinii, że swojej oceny statusu wspomnianych regionów pisarz nie wyraża bezpośrednio, nie wtrąca się w narrację, lecz w pewien sposób oddaje głos samym bohaterom, pozwalając jednocześnie czytelnikowi na dokonanie własnej oceny moralnej czynów i zachowań tych ostatnich²³.

Kim jest zatem owa jednostka stanowiąca centrum prozy Jekimowa? Analiza utworów pozwala nam wyodrębnić kilka typów bohatera. Pierwszy z nich jawi się czytelnikowi jako osoba okazująca szczery i głęboki szacunek do ciężkiej pracy fizycznej, niestrudzony robotnik (ros. *gie-roj-trużenik*) biorący na siebie odpowiedzialność za własne czyny. Poczuć długu wobec ziemi oraz estyma, którą bohater darzy wielowiekową tradycję przodków, budują jego kręgosłup moralny. Do galerii tych postaci zaliczyć można zarówno Wiktora Korytina — nowego przewodniczącego kołchozu, który przyrzekłszy ojcu na łożu śmierci podejmuje wyzwanie odbudowy zrujnowanych gospodarstw w opowieści *Pinochet* (1999); jak i mieszkającą samotnie osiemdziesięcioletnią staruszkę, babę Katię z opowiadania *Kudowaja*, która bez czyjejkolwiek pomocy utrzymuje ogród i dom w równie godnym pozazdrosczenia stanie, jak przed laty. Bohaterka, bezskutecznie prosząca mieszkającego w mieście syna o przesunięcie płotu tak, aby zmniejszyć działkę, gdyż sama nie jest w stanie zorać jej w całości, nie kryje zdumienia, kiedy jeden z sąsiadów radzi, by oszczędzała siły i skopała jedynie tyle, ile rzeczywiście potrzebuje, czyli niewielkie poletko. Chutorzanka ucina surowo: „Tak nie wolno [...]. Ogródzenie stoi, więc to moja ziemia, ja za nią odpowiadam”²⁴. Zaniechanie uprawy jest zatem dla niej czymś w rodzaju pohańbienia i zniewagi pamięci minionych pokoleń, odcięciem się od swoich korzeni i tradycji. Najjaskrawszy zaś przykład pracowitego bohatera stanowi Cholusza (opowiadanie *Choluszyno podworije*, 1979), rdzenny mieszkaniec chutora Wichlajewskiego na Powołżu, siedemdziesięcioletni inwalida o drewnianej nodze, w wytartej kufajce i czapce uszance, o twarzy szarej niczym popiół i z czarnymi od ziemi rękoma²⁵. Warfołomiej Wichlancew, bo tak brzmi jego prawdziwe imię, odziedziczył po przodkach nie tylko talent do uprawiania roli, lecz także takie cechy, jak gospodarność, zaradność, roztropność oraz głębokie przekonanie o tym, iż pracy należy oddawać się bez reszty. Postać ta wywołała prawdziwą burzę wśród krytyków literackich na łamach czasopisma „Litieraturnoje obozrienije” (1980, No7) i spotkała się z niejednoznaczną oceną. Jedni przyczyn jego codziennego dobrowolnego, lecz niemalże katorżnego wysiłku dopatrywali się w zwykłej chciwości, drudzy jako główny bodziec działań Choluszy wskazywali pragnienie, a nawet żądę pracy, która nadaje jego życiu sens oraz wypełnia harmonią i sama w sobie staje się dlań najwyższą wartością i nagrodą²⁶.

Kolejny typ postaci to bohaterzy miłośni, współczujący (np. w opowiadaniach *Za tiopłym chlebom*, *Nocz iscelenija*, *Żywaja dusza*). Są pomocni, szczodroblivi i bezinteresowni, czyli posiadają te cechy, które „tworzą podstawę istnienia ludzkiego, co z kolei wyraża jedną z głównych

idei w twórczości pisarza, o której można powiedzieć słowami W. Szukszyna: «literatura życiem duszy ludzkiej»²⁷.

Znajdziemy u Jekimowa również bohaterów poszukujących odpowiedzi na odwieczne pytania. Podobnie jak w utworach W. Szukszyna ich „cudakowatość” w rzeczy samej jest pozorna, gdyż główny ich cel to dotarcie do sedna, poznanie prawdy i tajemnicy bytu ludzkiego. Często to właśnie ich ustami przemawia sam autor. Pielęgnując wiarę w dobro oraz dążąc do piękna stają się oni postaciami ponadczasowymi, niosącymi uniwersalne wartości. Nader interesujące w prozie Jekimowa są również sylwetki dzieci (opowiadanie *Fietisycz, Żywaja dusza*), które pisarz wyposażył w takie przymioty, jak dobroć i szczerść, rozsądnosc i odpowiedzialność, a co najważniejsze — według samego autora — „żywą duszę”. Dzięki jej obecności możemy powiedzieć, iż dziecko u Jekimowa, analogicznie jak w prozie A. Płatonowa, „to „najprawdziwszy” człowiek, nie zepsuty ciężarem istnienia i obojętnością dorosłych wobec życia”³¹.

Wspomniane typy bohaterów nie wyczerpują, rzecz jasna, wszystkich sportretowanych przez pisarza postaci, jednak stanowią ich ważniejszą część. Na zakończenie tego pobieżnego przeglądu sylwetek warto dodać ciekawą obserwację, którą dzieli się z czytelnikami I. Wielikanowa w artykule o poetyce krajobrazu w prozie Jekimowa: „Piękno świata otaczającego sw rozmaitych jego przejawach jest dostępne dla uważnego spojrzenia artysty, którym ten ostatni obdarowuje swoje postacie. Najlepsi bohaterzy pisarza posiadają zdolność nie tylko do postrzegania piękna przyrody, lecz także do odczuwania swojej bliskości z nią, do głębokiego przeżywania harmonii świata”³². Poczucie jedności oraz nierozzerwalności człowieka i przyrody zbliża Jekimowa z takimi klasykami prozy wiejskiej, jak W. Astafjew czy W. Rasputin, dla których człowiek także stanowi jedynie cząstkę natury, ona zaś „nie jest wcale ślepa, obojętna wobec człowieka siłą, lecz uosobieniem absolutnego rozumu, siłą oskarżającą oraz oczyszczającą, przebaczącą zarazem, jest instancją ostateczną, wielkością nieograniczoną i stałą [...]”³³.

Krytycy współcześni podkreślają, iż mimo kronikarskiego charakteru prozy, Jekimow przedstawia świat otaczający niezwykle poetycko³⁴, a na szczególną uwagę zasługuje język narracji. Autor posługuje się niesłychanie barwnym i soczystym językiem, urozmaiconym o gwarę chutorów nadwołżańskich oraz używa np. zmienionego szyku wyrazów w wypowiedzi, za których pomocą osiąga efekt melodyjności i nastrojowości mowy. Można byłoby się pokusić o stwierdzenie, iż autor niczym bazarz prowadzi czytelnika poprzez opowiadania o rozpadających się wsiach i gospodarstwach, sprawiając, że traci on kontakt z siermiężną codziennością, skupiając się na ponadczasowych motywach życia i śmierci, sumienia, uczciwości, wiary w dobroć i nadziei, gdyż proza Jekimowa to zawsze wiara w człowieka i nadzieja na lepszą przyszłość³⁵.

Pragnący poznać, w jakim stanie znajduje się dzisiejsze prowincjonalne społeczeństwo w Rosji, powinni sięgnąć po utwory Jekimowa, gdyż najlepiej spośród innych współczesnych pisarzy rosyjskich potrafi dać odpowiedź na odwieczne pytanie zadane swego czasu przez W. Szukszyna — *co się z nami dzieje?*²⁸. I jeśli wierzyć słowom Senczina o tym, że „czytelnicy znów zaczęli szukać we współczesnej prozie wsparcia i odpowiedzi na stojące przed nimi pytania”³⁶, to nie gaśnie nadzieja, iż twórczość pisarza

w rezultacie trafi do szerszego grona odbiorców, których przekona, iż „dusza w literaturze rosyjskiej jeszcze jest, jeszcze tli się życie, płynie krew”³⁷.

Przypisy:

1. Określenie to (ros. Lietopisiec pieczalnych wriemion) należy do Romana Senczina. Zob. R. Senczin, Lietopisiec pieczalnych wriemion, <http://magazines.russ.ru/october/2010/7/se95.html>.
2. B. Mucha, *Historia literatury rosyjskiej*, Wrocław 2002, s. 419.
3. Por. Ibidem, s. 421-465.
4. Ibidem, s. 475.
5. Por. Ibidem, s. 466-484.
6. Por. Ibidem, s. 485-500.
7. Por. Ibidem, s. 502-544.
8. Ibidem, s. 557.
9. Ibidem, s. 558.
10. Początki nurtu ludowego w literaturze rosyjskiej sięgają w głąb wieków, gdy w roku 1791 ukazuje się szkic inicjatora kierunku sentymentalnego w Rosji Nikołaja Karamzina pt. *Wieś*, nieco później temat wsi zostanie podjęty przez I. Turgieniewa, I. Bunina, A. Czechowa, M. Szołochowa. Jako odrębny kierunek literacki zaś proza „wiejska” kształtuje się z początkiem lat 60. XX wieku. Do grona najwybitniejszych pisarzy „dieriewienszczyków” (nazwa ta pochodzi od rosyjskiego wyrazu dieriewnia, czyli wieś) zalicza się m.in. F. Abramowa, W. Bielowa, W. Tiendriakowa, W. Rasputina, W. Liczutina, W. Astafjewa, W. Szukszyna, po części także A. Sołżenicyna. Z jednej strony proza „wiejska” stanowiła przeciwieństwo tzw. literatury „miejskiej”, jednak w jeszcze większym stopniu wyrażała swój krytyczny stosunek wobec rzeczywistości radzieckiej i samowoli władz. Samo pojęcie „proza wiejska” wzbudza wśród krytyków dyskusje o jego trafności i rzekomej przypadkowości, lecz wielu z nich zgadza się co do tego, iż w centrum problematyki pisarzy nurtu ludowego stoi nie tyle konająca wieś, ile odrodzenie tradycyjnych wartości moralnych, takich jak uczciwość, życzliwość, szacunek, miłosierdzie, odpowiedzialność etc. Wieś jawi się przy tym nie tylko jako przestrzeń geograficzna i gospodarcza, lecz jako płaszczyzna społeczna i moralna, na której budują się stosunki międzyludzkie. Należałoby zatem prozę „wiejską” przemianować w prozę poruszającą problemy związane z moralnością (tzw. nrawstwiennaja proza). Por. A. Bułanow, M. Mokrowa, Rasskazy B. P. *Jekimowa i russkaja literaturnaja tradicija*, Wołgograd 2007, s. 32-33. Por. także N. Lejderman, M. Lipowieckij, *Sowriemiennaja russkaja literatura 1950 — 1990-e gody*, t. 2, Moskwa 2003, s. 63.
11. Ibidem, s. 81.
12. Wśród rosyjskich badaczy literatury wspomnieć należy chociażby A. Bolszakową, D. Bykowa, N. Kowtun, W. Kurbatowa, I. Iwanową; mówiąc o polskich zaś nie można nie wymienić A. Warzyńczaka, D. Kramarskiej, B. Zejmę.
13. Na temat kontynuacji tradycji nurtu ludowego zob. artykuł I. Iwanowa, *Dieriewienskaja proza w sowriemiennoj oteczestwiennoj literaturie: Koniec mifa ili pieriezagruzka?*, http://scjournal.ru/articles/issn_1997-2911_2013_6-1_23.pdf.
14. Por. Ibidem.
15. Jeśli Sergiusz Jesienin był „ostatnim poetą wsi”, to o Jekimowie mówi się jako o ostatnim żyjącym „piewcy wsi rosyjskiej” lub „ostatnim dieriewienszczyku” (Por. A. Dmitrijew, „Dieriewnia poka jeszcze jest”, <https://vz.ru/culture/2012/12/5/610420> oraz A. Christienko, *Poslednij piewiec rossijskoj dieriewni*, <https://www.vesti.ru/doc.html?id=181641>).
16. Por. R. Senczin, *Nam niekuda uchodit*, <http://www.bigbook.ru/articles/detail.php?ID=21566>.
17. Idem, *Lietopisiec pieczalnych wriemion*, <http://magazines.russ.ru/october/2010/7/se95.html> [Tłumaczenie z języka rosyjskiego tutaj i dalej moje — I. R.].
18. Por. A. Bułanow, M. Mokrowa, *Rasskazy B. P. Jekimowa...*, s. 6-7.
19. Zob. W. Sierdiuczenko, *Russkaja proza na rubieżu tritiego tysiaczletija*, <http://www.pereplet.ru/text/serd10.html>.
20. R. Senczin, *Nam niekuda ...*, <http://www.bigbook.ru/articles/detail.php?ID=21566>.

21. M. Mokrowa, *Żanr raskaza w tworczeństwie B. P. Jekimowa: tradycyi i nowatorstwo*, <http://www.dissertat.com/content/zhanr-rasskaza-v-tvorchestve-b-p-ekimova-traditsii-i-novatorstvo#ixzz5cVnLZMpZ>.

22. Por. A. Bułanow, M. Mokrowa, *Rasskazy B. P. Jekimowa...*, s. 57.

23. Por. M. Mokrowa, Op. cit., <http://www.dissertat.com/content/zhanr-rasskaza-v-tvorchestve-b-p-ekimova-traditsii-i-novatorstvo#ixzz5byHRV1HU>.

24. B. Jekimow, *Nie nado płakat...*, Moskwa 2008, s. 206.

25. Porównując sylwetkę Choluszy z Gogolowskim Pluszkinem oraz Jakimem Nagim z poematu N. Niekrasowa *Komu na się Rusi dobrze dzieje*, A. Bułanow i M. Mokrowa zwracają uwagę na podobieństwo m.in. ich wyglądu oraz zakorzenie Jekimowskiej postaci w tradycji literatury rosyjskiej.

26. Por. I. Wielikanowa, *Awtor i gieroj w prozie B. Jekimowa*, <https://cyberleninka.ru/article/v/awtor-i-geroy-v-proze-b-ekimova>, s. 47-48 oraz W. Smirnow, Postiżenije prawdy, „Nasz sowriemiennik” 1982, 6, s. 171-172.

27. Ibidem.

28. Ten typ bohatera jest znany literaturze rosyjskiej, gdyż od zawsze pochylała się ona nad szaleńcami bożymi (tzw. *jurodiuymi*). Warto tu przywołać choćby baśnie ludowe oraz twórczość m.in. N. Karamzina, A. Puszkina, N. Gogola, L. Tołstoja, F. Dostojewskiego, W. Jerofejew, W. Szukszyna i innych.

29. Por. I. Wielikanowa, Op. cit., s. 49-50.

30. Por. A. Bułanow, M. Mokrowa, *Rasskazy B. P. Jekimowa...*, s. 9.

31. J. Ajupowa, *Koncept «riebionok» w rasskazach Andrieja Platonowa*, <https://cyberleninka.ru/article/v/kontsept-rebenok-v-rasskazah-andreya-platonova>, s. 22.

32. I. Wielikanowa, *Idiejno-esteticzeskije funkcji i poetika piejzaha w prozie B. Jekimowa*, <https://cyberleninka.ru/article/v/idejno-esteticzeskie-funksii-i-poetika-peyzaha-v-proze-b-ekimova>.

33. A. Skotnicka-Maj, *Apokalipsa naszych czasów w najnowszej literaturze radzieckiej*, „Ruscystyczne Studia Literaturoznawcze”, t. 13, red. G. Porębina, 1989, s.109.

34. Zob. P. Basinskij, *«Inoje» Borisa Jekimowa*, w: B. Jekimow, *Priwjet izdaleka*, Moskwa 2011, s. 458.

35. Zob. A. Gołubiewa, "Bolszaja kniga-2015": *Boris Jekimow*, http://biblio.pskovlib.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=1122:q-2015q-&catid=22:2010-08-07-13-28-27&Itemid=41.

36. Zob. A. Waarłamow, *Legenda*, http://lib.1september.ru/view_article.php?ID=200801717.

37. R. Senczin, *Nam niekuda...*, <http://www.big-book.ru/articles/detail.php?ID=21566>.

SWITŁANA BRESŁAWSKA



Switłana Bresławska wraz z tłumaczem – Kazimierzem Burnatem w Klubie Dziennikarzy Pod Gruszką

Osetnica

1.

Do Bożego Narodzenia

nie wspominać

nie pamiętać Marii

i karawany

po szyję w gorących piaskach

Synaju

i osetnicy wysokiej

z jej niebo dla ciebie

jak na dłoni

w której ty setki razy

ofiarowałaś się

i nie myślałaś

o setnicę wysoką

słońce na proch wypaliło

jej cieniem wiatr szarpie

i po ziemi ścieli

i nie ma nikogo

nie ma

gorący piasek zasłania

oczy usta

i ciało twoje w osetnicy rozłożone

płynie z karawanami

chwytają się palcami

woła: Mario!

a ty niewinna

2.

Kim jesteś dla niego
kim jesteś?

manną z nieba
do rąk mu
spadasz

i dwunastu zapomnianych
apostołów
krok w krok
za tobą idzie
wybijają krwią
na kamieniu

rość jemu ciernie
na języku jagodą
owij mu nogi
trawą wysoką
rozpuść się w nim
oliwą

połóż się jemu osetnicą

U nas wojna,
bracie, słyszysz?! Wojna!

Kiedyś powiedziałeś –
Ukraina jedna,
gdzie jesteś teraz?!

Czyż nie lubiły cię
ścieżki
w naszym lesie?

Chata dziadka
wyszła cię szukać...

Bocian krąży
tam,
gdzie chodziliśmy
jako dzieci –
krzykiem woła:

Wracaj!

Powiedzieli,
że jesteś ziarnkiem piasku
we wszechświecie poligonu
na linii rozseparowania.

Powiedzieli,
że jesteś tylko kropką
w nieskończonej księdze
historii.

Powiedzieli.

A dla mnie jesteś
Wszechświatem
beźmiernie głębokim
i Księgą
większą od całej
wszechświatowej historii.

Dawałam ci słońce.
Bałeś się –
ono gorące.
Oddawałam ci serce.
Drżałeś –
ono krwawi.
Rozpostarłam ci duszę.
Odrzuciłeś –
ona szalona.
Tobie wystarczył okrawek
z wielkiego
okrągłego chleba.

Spadaj mi śniegiem
spadaj
tak bardzo brakuje mi
w życiu białego
dla mnie słońce
czemuś szare

dla mnie drogi
dla czegoś czarne

ale od dziś
tobą oddycham
w gardle piecze mnie
twoje imię

proszę tylko
spadaj mi śniegiem
pozwól uwierzyć
że jesteś ze mną

trzeba żyć przy morzu, mamó

V. Pol zkova

... a morze, mamó, nie przemija

L. Kostenko

Na brzegu morza, mamó,
na brzegu morza
ukryć się od cierpienia,
od snów-alegorii.

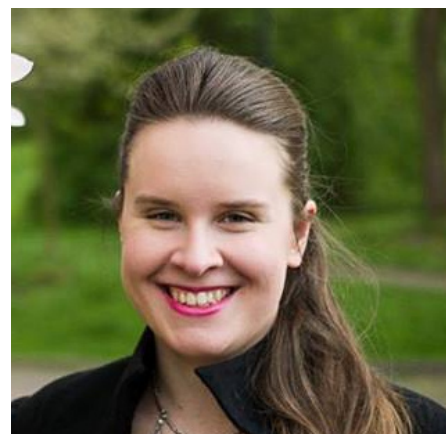
Stać się piaskiem,
meduzą, falą,
wodorostem,
ale nie człowiekiem, mamó,
nie człowiekiem.
Lepiej być delfinem
bez ciebie, mio Amore!
Mój smutek
wyższy niż niebo,
głębszy niż morze.

Trudno wznieść się czajce
w niebo
i w fale nurkować.
ale na brzegu morza,
mamó,
lżej umierać...

Tłumaczenie na język polski

– Kazimierz Burnat

IZABELA JUTRZENKA-TRZEBIATOWSKA



MIECZYŚŁAWA TOMASZEWSKIEGO *FENOMEN I PARADOKS*

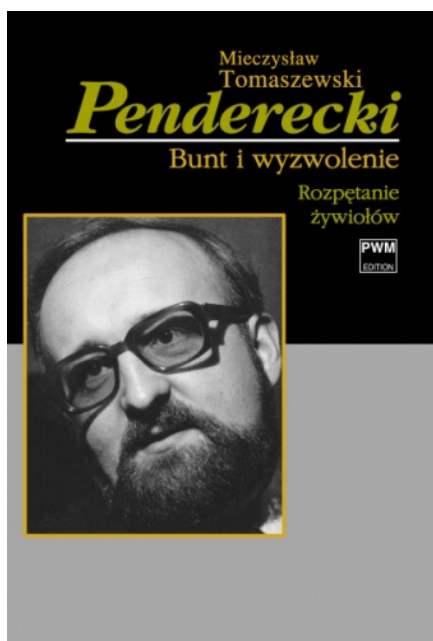
Profesora Tomaszewskiego znają chyba wszyscy absolwenci krakowskiej Akademii Muzycznej. I ci, którzy studia rozpoczęli jeszcze w latach sześćdziesiątych i najmłodszy z pokolenia urodzonego w połowie lat dziewięćdziesiątych. Wszyscy pamiętają entuzjazm i ogromne zaangażowanie Profesora w prowadzenie wykładów. Wielką ekspresję popartą szeroką gestykulacją i rozwichrzony włos. Profesora cechowało nieugięte dążenie do poszukiwania i odnajdywania piękna w dziele muzycznym oraz niezłomne przekonanie, że sztuka oraz muzyka, wskazuje na wartości pozamuzyczne, na wartości wyższe, takie jak trójca greckiego kanonu etyczno-estetycznego – prawda, dobro i piękno.

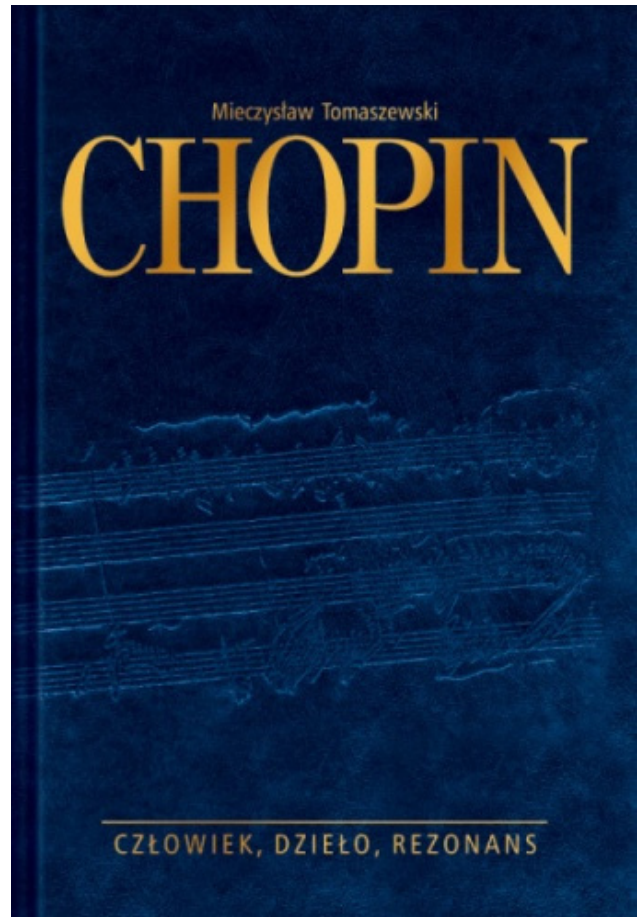
Tomaszewski był żywą encyklopedią – wydaje się, że przez lata studiowania dzieł ukochanego kompozytora – Fryderyka Chopina – zdołał zagłębić się nie tylko w jego muzykę, ale i w ponad dziesięć tysięcy tomów bibliografii chopinowskiej. Owocem jego badań i dziełem życia jest *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans* – integralne ujęcie biografii i twórczości największego z polskich kompozytorów. Ostatnie lata przyniosły drugi tom – *Chopin 2. Uchwycić nieuchwytnie*¹. Oprócz monumentalnej monografii powstawały mniejsze opracowania dotyczące szczegółowych zagadnień, takie jak *Chopin: fenomen i paradoks: szkice i studia wybrane*², czy też dwie serie *Muzyka Chopina na nowo odczytana: studia i interpretacje*³. Profesor Tomaszewski znalazł też czas na opracowanie pozycji o charakterze bardziej popularyzatorskim, jak chociażby pięknie wydany i opatrzone fotografiami Małgorzaty Abramowskiej album *Chopin*⁴, czy też napisana niezwykle lekkim piórem i z głębokim wniknięciem w sferę emocjonalną bohaterów *Chopin i George Sand: miłość nie od pierwszego spojrzenia*⁵ (polecam!).

Drugim kompozytorem, który zajął szczególne miejsce w badaniach a także w sercu Tomaszewskiego był Krzysztof Penderecki. Prawdopodobnie stało się tak, gdyż jak podkreślał ten wybitny muzykolog, „nie ulega wątpliwości, iż muzyka Krzysztofa Pendereckiego od swego początku do dziś rozgrywa się w świecie wartości. I że zawsze chodzi o wartości najwyższe i najbardziej fundamentalne”⁶. Po pierwszym okrzyku tematu⁷ fascynacja muzyką twórcy *Pasji według św. Łukasza* znalazła ujście w dwutomowej monografii *Penderecki: bunt i wyzwolenie*⁸.

Szczególnie bliskie były Mistrzowi zagadnienia związków muzyki ze słowem, a zwłaszcza w pieśni oraz korelacje zachodzące pomiędzy różnymi dziedzinami sztuki.

Nie do przecenienia jest nie tylko dorobek w postaci monografii i studiów, ale przede wszystkim piętno jakie Tomaszewski odcisnął na kierunku w jakim rozwinęła się działalność naukowo-badawcza w krakowskiej Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej, a później Akademii Muzycznej. Grupę teoretyków muzyki, którzy doskonalili swój warsztat pod wpływem wielkiego Mistrza, dziś określa się





mianem "Krakowskiej Szkoły Teoretycznej". Wielu współpracowników i przyjaciół Profesora Tomaszewskiego spotykało się podczas Spotkań Muzycznych w Baranowie Sandomierskim.

Miał też ogromne zasługi edytorskie jako szef Polskiego Wydawnictwa Muzycznego w Krakowie, początkowo jako redaktor naczelny (od 1954 r.), a później jako dyrektor (1965–1988 r.). Oprócz tego był jednym z inicjatorów utworzenia Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina, patronującego *Wydaniu Faksymilowemu Dzieła Chopina* i sprawującemu pieczę nad organizacją Konkursu Chopinowskiego. Tomaszewski zredagował m.in. czternaście tomów *Biblioteki Chopinowskiej* (1959–1986), pięć tomów serii *Documenta Chopiniana* (1970–1990), a ponadto współredagował „Rocznik Chopinowski”, „Chopin Studies”, „Studia Chopinowskie” i „Chopin Review”.

Paradoksalnie zakochany w muzyce Fryderyka Chopina młody jeszcze Tomaszewski nie mógł zrealizować się jako pianista, gdyż przeszkodziła mu w tym wojna, co przyznał pod koniec życia w rozmowach z Krzysztofem Drobą.

Profesor Tomaszewski zmarł 14 stycznia 2019 roku w Krakowie i został odprowadzony na miejsce wiecznego spoczynku w Alei Zasłużonych na Cmentarzu Rakowickim przez rodzinę, przyjaciół, współpracowników i rzeszę wiernych jego pamięci wychowanków.

Tym, którzy sylwetkę Profesora chcieliby poznać bliżej polecam lekturę *Odczytywanie na nowo. Rozmowy z Mieczysławem Tomaszewskim*⁹ które przeprowadził z nim jeden z jego uczniów Krzysztof Droba – na tematy nie tylko muzyczne. Dzięki niej można poznać koleje życia studenta zafascyno-

wanego muzyką Chopina, później muzykologa i redaktora, a także męża i ojca, który spędził życie u boku ukochanej żony i który doczekał się wnuków i prawnuków, ale przede wszystkim niezwykłego człowieka, nigdy nie ustającego w poszukiwaniu piękna w muzyce i otaczającym go świecie.

Przypisy:

1. Mieczysław Tomaszewski, *Chopin 2. Uchwycić nieuchwytne*, PWM, Kraków 2016.
2. Mieczysław Tomaszewski, *Chopin: fenomen i paradoks: szkice i studia wybrane*, Gaudium, Lublin 2009.
3. MT, *Muzyka Chopina na nowo odczytana: studia i interpretacje*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1996; *Muzyka Chopina na nowo odczytana: studia i interpretacje*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2010.
4. Mieczysław Tomaszewski, *Chopin*, Wydawnictwo BOSZ, Olszanica 2010.
5. Mieczysław Tomaszewski, *Chopin i George Sand: miłość nie od pierwszego spojrzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.
6. Mieczysław Tomaszewski, *Penderecki: bunt i wyzwolenie*. T. 2, *Odzyskiwanie raju*, PWM, Kraków 2009, s. 333.
7. Mieczysław Tomaszewski, *Krzysztof Penderecki i jego muzyka: cztery eseje*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1994; *Penderecki - trudna sztuka bycia sobą*, Znak, Kraków 2004.
8. Mieczysław Tomaszewski, *Penderecki: bunt i wyzwolenie*. T. 1, *Rozpętanie żywiołów*, PWM, Kraków 2008; T. 2, *Odzyskiwanie raju*, PWM, Kraków 2009.
9. Mieczysław Tomaszewski, Krzysztof Droba, *Odczytywanie na nowo. Rozmowy z Mieczysławem Tomaszewskim*, Bosz, Olszanica 2011.

"Czas letargu i nadziei

[...] Któregoś wieczoru na jeziorze doszło do pierwszego pocałunku. A muszę dodać, że do Kórnik przyjechałem lekko zauroczony, może nawet zakochany, w takiej kruchoroślinnej dziewczynie poznanej we Wrześni. Poczulem więc moralną potrzebę, żeby oświadczyć: „Ale ja Pani nie Kocham”.

I to powiedziałeś Wandzie przed pierwszym pocałunkiem?

Po pocałunku. Nie chce mi się wierzyć, ale tak było. Wanda mi chyba tego nie zapomniała. A przecież później zgodziła się być moją żoną. Najpierw ogłosiliśmy wśród kórnickich przyjaciół zaręczyny, w najprawdziwiej romantycznym stylu i trybie, późną jesienią. Sytuacja ogólna zaczęła budzić nadzieję – Niemcy wycofywali się ze Wschodu i byli coraz mniej pewni siebie. Ślub nastąpił w Kórniku, 2 kwietnia 1945 roku, niedługo po ich wyjściu, ale jeszcze przed zdobyciem Berlina i końcem wojny. W czasie wojny Polakom w Warthegau nie było wolno udzielać ślubów, dlatego nasz był dość szczególny – zbiorowy. Byliśmy dziewiątą parą w czasie jednego ślubnego aktu." ¹

[...] "Czas budowania mimo wszystko

Polityka zaczęła rządzić wszystkim. Jedno było jednak jasne, że polska kultura musi się odrodzić. Swoją pracę zacząłem od ogłoszenia przez radiowęzeł naboru do chóru. Już w czerwcu odbył się pierwszy koncert z jego udziałem. Sam dyrygowałem, zresztą po raz pierwszy i jedyny. W programie znalazł się Krakowiak Nowowiejskiego, utwór polifoniczny, niełatwy, także pieśni patriotyczne: Złamane berła, powalone trony, Wolności słońce pieści lazur. Sam też wykonałem wówczas parę utworów Chopina. A potem, Września, przedtakt zebrałszy kilka pań (pamiętam wśród nich Wandę Kaliszewską), które prywatnie uczyły muzyki, powołałem do życia szkołę muzyczną. Ogłosiłem też wówczas konkurs pianistyczny dla młodzieży. A wreszcie, w auli jednej ze szkół zorganizowałem cykl wieczorów literacko-artystycznych." ²

[...] "Na naszych „Środach” pojawił się też oczywiście Iwaszkiewicz; przyjechał z żoną Anną, która mnie olśniła. Zjawiskowa postać. Byłem zagorzałym czytelnikiem Iwaszkiewicza, nie wyobrażałem sobie wtedy lepszej prozy. Ale jeszcze większe wrażenie wywarła na mnie jego żona. Subtelna, skupiona w sobie, zamysłona. Na spotkanie z Jerzym Zawieyskim przyszło mnóstwo ludzi. Czytał sztukę, którą właśnie pisał i w której znacząca postać nosiła imię Monika. Był bardzo *en vogue*, dzięki sztuce „programowo” katolickim wystawianym aktualnie w Krakowie." ³

[...] "Rok Chopinowski

Byłeś na sławetnym zjeździe w Łagowie?

Nie. Byłem tam w 1949 roku, ale z innej okazji. Na obozie przygotowawczym do Konkursu Chopinowskiego.

Czyli nie uczestniczyłeś w tych ideologicznych dyskusjach, byłeś skupiony na jubileuszu Chopinowskim?

Tak. Rok ten był cezurą w moim życiu, bo moje zainteresowanie literaturą przeniosło się na muzykę. Od roku Chopinowskiego się zaczęło. Włączono mnie w ogólnopolski plan obchodów jubileuszu za sprawą Edmunda Rudnickiego." ⁴

1. Cytat z książki Mieczysława Tomaszewskiego, Krzysztofa Droby, *Odczytywanie na nowo. Rozmowy z Mieczysławem Tomaszewskim*, Bosz, Olszanica 2011.s.

2. Ibidem, s. 66-67

3. Ibidem, s. 72-73

4. Ibidem, s. 76-77



IWONA DEMKO

ZOFIA BALTAROWICZ- DZIELIŃSKA

PIERWSZA STUDENTKA NA AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH W KRAKOWIE

20 listopada 2018 roku Senat Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie ustanowił rok 2019 „Rokiem Kobiet z ASP”, aby w ten sposób uczcić 100-lecie obecności kobiet na uczelni. Bowiem 14 grudnia 1918 roku grono profesorów przegłosowało wniosek o oficjalnym przyjęciu kobiet w poczet studentów uczelni. Stało się tak między innymi dzięki staraniom Zofii Baltarowicz-Dziewięćskiej, która została przyjęta jako hostantka rok przed oficjalnym pozwoleniem.

dr hab. Iwona Demko artystka wizualna, badaczka historii pierwszych studentek na ASP w Krakowie. Dyplom magisterski zrealizowała w pracowni prof. Jerzego Nowakowskiego w 2001 r. na Wydziale Rzeźby krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Od 2008 roku pracuje na macierzystej uczelni, obecnie na stanowisku adiunktka.



Dokładnie 100 lat temu, we wrześniu 1917 roku nieświadoma tego, że Jacek Malczewski był negatywnie nastawiony do przyjmowania kobiet na akademię, pojawiła się w drzwiach jego domu 23-letnia Zofia Baltarowicz. Jej cel był jasny; chciała przekonać Mistrza, jak o nim myślała; człowieka genialnego, do tego, aby przyjęto ją na studia. W roku 1917 kobiety nie mogły studiować na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Wiedzieli o tym wszyscy. Wiedziała o tym również Zofia Baltarowicz. I mimo że wszyscy dokoła przypominali jej o tym zakazie, postanowiła spełnić swoje marzenie.

Zofia Baltarowicz urodziła się 23 maja 1894¹ roku w Jaryczowie Starym. W małej ukraińskiej miejscowości oddalonej 27 km od Lwowa. Przed pierwszą wojną światową Jaryczów Stary należał

do Austro-Węgier, przed zaborami Polski do I Rzeczypospolitej. Od Krakowa dzieliło Jaryczów około 350 km. Swoją pasję do rzeźbienia Zosia odkryła bardzo wcześnie. Stało się to podobno podczas wizyty szklarza.

Miałam piąty rok życia, kiedy jesienią, stary szklarz, Żyd z sąsiedniego miasteczka Jaryczowa Nowego, zaopatrywał nasze okna przed zimą. Obserwowałam jego pracę z dużym zainteresowaniem, co zwróciło uwagę szklarza. W pewnej chwili przerwał kitowanie okien i przypatrzył mi się uważnie, po czym wyjął ze swych zapasów dużą bryłę kitu i dał mi ją z życzeniem ażebym z tego kitu „wyrabiała ładne figurki”. - Od tego czasu zaczęłam lepić w kicie swoje pierwsze „twory” rzeźbiarskie, a kiedy zabrakło kitu modelowałam swoje dziecinne pomysły w zwyczajnej żółtej glinie, którą wydobywałam z rowu za naszym ogrodem.²

Pasję artystyczną Zofii popierał ojciec Jan Baltarowicz, pszczelarz z zamiłowania oraz długoletni wójt w miejscowości Jaryczów Stary. Zdecydowanie przeciwna temu była matka Zofia Stefania z Weeberów, córka powstańca z 1863 roku Alfreda Weebera i Ignacji z Zakrzewskich Weeberowej. Ignacja była wnuczką Ignac-

cego Zakrzewskiego prezydenta Warszawy i współtwórcy Konstytucji 3 Maja.

W moim domu rodzinnym panowała atmosfera gorącego patriotyzmu, uczuć prawdziwie demokratycznych i poczucia obowiązku bezinteresownej pomocy społecznej. Nic więc dziwnego że wychowana wśród takich uczuć, pojęć i przykładów z chwilą gdy zrozumiałam że moim powołaniem jest zawód artysty postanowiłam moją sztuką służyć Ojczyźnie³.

Matka uważała, że "najwniośniejszy cel życia każdego Polaka⁴ to praca na roli połączona z pracą społeczną". Praca artystki nie wydawała się matce właściwa dla jej pierworodnej córki. Nie traktowała tego zajęcia Zofii jako przyszłego zawodu. Pozwalała córce na prywatne lekcje rysunku, ponieważ myślała, że jest to zajęcie bardziej rozrywkowe niż pasja, której miałaby się oddać jej córka. Ojciec uważał, że poprzez zawód artysty, swoją twórczością, również można służyć ojczyźnie. Pasja artystyczna Zofii znajdowała również akceptację babci Ignacji z Zakrzewskich Weeberowej.

Jednak ani zdanie ojca ani babci Ignacji nie zmieniło zdecydowanego sprzeciwu mojej matki. Pomimo to, mając lat 14 oświadczyłam rodzicom, że będę studiować w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych i wszystkie moje siły i całe życie poświęcę sztuce.

Ojciec, który mnie nie tylko kochał, ale i rozumiał, wyraził na to zgodę, mówiąc:

— Nigdy nie zabronię ci studiować!

Natomiast matka zajęła stanowisko zdecydowanie wrogie. Na wszystkie argumenty miała jedną odpowiedź: po moim trupie...

Przyjaciółka matki doktorowa W.B. chcąc mnie „pocieszyć”, powiedziała:

— Nie rozumiem, dlaczego Ty Zosiu stwarzasz sobie niepotrzebne tragedie. Przecież i tak do Akademii kobiet nie przyjmują!

Ten argument nie przemówił do mnie⁶.

Pierwsze prywatne lekcje rysunku i malarstwa pobierała u artystki malarki, absolwentki prywatnej Akademii Sztuk Pięknych Juliana w Paryżu Zofii Brühl-Gołębowej, która mieszkała razem z mężem lekarzem okręgowym w Jaryczowie Nowym. Było to w latach 1908 – 1912, w czasie nauki w szkole średniej. W wieku 16-nastu lat Zofia zachorowała na odrę, z której wywiązały się komplikacje. Potem dopadły ją kolejne choroby. W rezultacie spędziła kilka miesięcy w łóżku ocierając się o śmierć. Choroby te pozostawiły jej ciężką wadę serca na całe życie.

Pomimo to nie przestałam marzyć o studiach w Akademii Sztuk Pięknych. Ojciec rozmawiał na ten temat ze swoim przyjacielem dr Piotrem Kucharskim ze Lwowa, który opiekował się mną podczas choroby. Dr Kucharski oświadczył matce:

— Zmartwienie ogromne szkodzi w chorobach serca. Jeżeli pani chce ażeby córka żyła, musi jej pani pozwolić na studia. Wtedy matka ustąpiła...⁷

Kłopoty zdrowotne oraz rada lekarza zmiękczyły serce matki i otworzyły drogę Zofii do studiów.

Jeszcze przed maturą, od 1912 roku uczęszczała do prywatnej Szkoły Sztuk Pięknych artysty malarza prof. Stanisława Batowskiego we Lwowie. Naukę przerwała pierwsza wojna światowa. Ale już 13 lipca 1915 roku zapisała się na kursy rzeźby do prof. artysty rzeźbiarza Zygmunta Kurczyńskiego ucznia Laszczki, a potem Rodina. Właśnie w pracowni Kurczyńskiego poznała swojego przyszłego męża artystę malarza Kazimierza Dzielińskiego. U Kurczyńskiego uczyła się rzeźby przez rok. Równocześnie w latach 1915/1916 uczęszczała na historię sztuki do prof. Jana Bożoz Antoniewicza i filozofię ścisłą do prof. K. Twardowskiego na Uniwersytecie Lwowskim¹⁰.

Potem ojciec wyrobił mi paszport i dał pieniądze na studia we Wiedniu¹¹. Wyjechałam „za granicę”...¹²

W latach 1916/1917 studiowała rzeźbę w Verein Kunstschule für Frauen na Stuberingu u Karla Kauffungena profesora wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych niedostępnej wówczas dla kobiet oraz rysunek u prof. Rothmayera. Kontynuowała we Wiedniu również naukę historii sztuki na Uniwersytecie Wiedeńskim u prof. Maxa Dworaka i Józefa Strzygowskiego, a także filozofie ścisłą u prof. Adolfa Stohra¹³. Swoją studia musiała jednak przerwać.

Pracowałam po szesnaście godzin dziennie i byłam z moich wiedeńskich studiów najzupełniej zadowolona. Niestety Matka moja z obawy przed zbliżeniem się wojennego frontu austriacko-rosyjskiego do Lwowa jak i naszego domu nie zgodziła się na kontynuowanie moich świetnie rozpoczętych wiedeńskich studiów, a to z obawy, że zostanę odcięta od rodziny wojennym frontem. To przerwanie moich studiów przeżywałam dramatycznie. Kochałam sztukę i chciałam nią służyć Ojczyźnie i zdawałam sobie sprawę że nie mogę spełnić życzenia matki i studiować z powrotem we Lwowie gdzie już nauczyłam się wszystkiego jako plastyczka czego mogłam się w tym mieście nauczyć... Szukając wyjścia z tej bardzo trudnej sytuacji po dłuższych rozważaniach postanowiłam zdobyć to co wówczas wydawało się dla kobiet nie do zdobycia: WSTĘP NA STUDIA DO KRAKOWSKIEJ AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH¹⁴.

Wróciła do domu w kwietniu 1917 roku. W jednym ze swoich życiorysów napisała, że oprócz obawy przed zbliżającym się frontem, jako kolejny powód matka podała zły

stan swego zdrowia. Jedynym wyjściem jakie zostawało Zofii w zaistniałej sytuacji, aby nadal rozwijać swój talent, były studia na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

Złożyło się tak szczęśliwie że właśnie pod koniec wakacji w sierpniu 1917 roku odwiedził nas wuj Mieczysław Ruebenbauer i na moją prośbę razem z moim ojcem wytłumaczyli matce że w razie odcięcia mnie od domu frontem bojowym austriacko-rosyjskim znajdę opiekę u wujostwa zamieszkałych w Proszówkach pod Bochnią. Wuj Mieczysław był ożeniony z rodzoną siostrą mojej matki Anną.

*Otrzymałam więc zezwolenie na odbycie studiów w krakowskiej Akademii od obojga rodziców (...)*¹⁵

*Ojciec jak zawsze dopomógł w kontynuowaniu studiów nie tylko sercem ale i czynem: sprzedał ze swej pasieki duże ilości miodu i dał mi pieniądze na pobyt w Krakowie*¹⁶.

Czym była niezgoda rządów zaborcy na studiowanie kobiet wobec zgody matki. Zofia nie mogła darować sobie takiej sytuacji. Być może matka liczyła na to, że córka wróci odprawiona z akademii i dlatego się zgodziła.

*Był wrzesień 1917 roku. Zwinęłam moje szkice, rysunki i studia olejne w gruby rulon, wysoki na półtora metra. Niosąc w jednej ręce walizkę, a w drugiej ciężki rulon, wsiadłam do krakowskiego pociągu. W Krakowie wynajęłam pokój na drugim piętrze hotelu mieszczącego się w Ryнку na rogu ulicy Floriańskiej*¹⁷.

Zapewniwszy sobie mieszkanie postanowiłam rozpocząć atak na Akademię. Wczesnie rano udałam się do kościoła Mariackiego. Tam się wypowiadałam i tam potem cały czas przystępowałam do Komunii św.

*Wiedziałam, że moje przedsięwzięcie jest rewolucyjne i że profesorowie Akademii będą robili trudności*¹⁸.

Dano mi pokój na drugim piętrze z oknem wychodzącym na krakowski Rynek. Od małego dziecka wszczepiano we mnie jakiś nieledwie mistyczny pietyzm dla naszej dawnej stolicy. Można więc zrozumieć, że patrząc przez okno hotelowe na kościół Mariacki, Rynek i piękne Sukiennice byłam wzruszona nie tylko urokiem tego miasta, ale i świadomością, że właśnie tutaj będę studiować. Nie przerażała mnie myśl, że wstęp na te studia trzeba było dopiero zdobyć – ale zmuszała do działania.

Nie roztkliwiając się dłużej nad pięknymi widokami, udałam się ulicą Floriańską do Akademii Sztuk Pięknych na placu Matejki nr 13.

Portierowi strzegącemu wstępu do tej uczelni oświadczyła:

— *Chce się zobaczyć z profesorem Malczewskim.*

— *Profesora nie ma w Akademii są przecież wakacje – objaśnił dosyć uprzejmie.*

— *W takim razie proszę o jego adres prywatny.*

Portier z pewnym zdziwieniem podał mi adres mieszkania państwa Malczewskich, które w tym czasie mieściło się przy ulicy Krupniczej. Można by się zastanowić, dlaczego mając zamiar studiować rzeźbę, chciałam w pierwszej kolejności zobaczyć się ze znanym mi jedynie z jego obrazów, malarzem Jackiem Malczewskim? Wynikało to z wewnętrznego przekonania, że jedynie człowiek genialny potrafi zrozumieć moje pragnienie studiowania tam gdzie dla kobiet wszystkie regulaminy zabroniły dostępu. I nie omyliłam się. Na szczęście nie wiedziałam wówczas, że Malczewskiego uważano za największego przeciwnika w dopuszczeniu kobiet na studia w Akademii. W rzeczywistości, o czym się przekonałam, Malczewski sprzeciwiał się jedynie masowemu napływowi do tej uczelni kobiet miernie utalentowanych, które nie traktowały sztuki poważnie.

Z całą ufnością podążyłam w stronę ulicy Krupniczej. Dzień był piękny, słoneczny. W mieszkaniu państwa Malczewskich wprowadzono mnie do małego pokoiku, od przedpokoju na lewo, gdzie oczekiwałam na przybycie profesora. Stałam tam z rulonem szkiców tuż przy drzwiach, którymi weszłam. Po chwili pokoju, skąd dochodził gwar licznie zebranych gości, wszedł Jacek Malczewski i zapytał po prostu:

— *Czego pani sobie życzy?*

— *Ja, panie profesorze, pragnę być przyjęta na studia do Akademii.*

— *A czy pani nie wie, że dla kobiet wstęp na studia w Akademii jest wzbroniony?*

— *Wiem, panie profesorze, ale wierzę w to, że pan profesor po obejrzeniu moich szkiców przyjmie mnie do Akademii.*

Usłyszawszy tę śmiałą odpowiedź, Jacek Malczewski zmierzył mnie piorunującym wzrokiem od stóp po głowę. Po małej chwili – w czasie której bałam się, że mnie po prostu wyrzuci – powiedział ostro, wskazując władczym ruchem ręki stół:

— *Niech pani pokaże!*²⁰

Położyłam je na stole a sama zatrzymałam się w pozycji stojącej na dawnym miejscu. Nie prosił mnie przecież ażebym usiadła... Kiedy Malczewski rozpoczął przegląd moich szkiców, jednego po drugim, czekałam na jego decyzję spokojnie, a jednak w wielkim napięciu nerwowym. Po chwili, która wydawała mi się bardzo długa, powiedział uprzejmie:

— *Proszę niech pani usiądzie.*

„To dobry znak” – pomyślałam usiadłam przy stole naprzeciw Jacka Malczewskiego. Tymczasem on dalej oglądał

szkice w wielkim milczeniu. Kiedy natrafił na mój autoportret, malowany olejno na dużym arkuszu papieru „Bristol”, spojrzął na mnie z uwagą i znowu na portret... Po skończonym przeglądzie moich prac zwrócił głowę w stronę okna i rozważał coś w wielkim skupieniu. I wreszcie, kiedy już raczył spojrzeć na mnie, zapytał znowu bardzo po prostu:

— Co pani chce studiować?

— Rzeźbę, panie profesorze.

— Rzeźbę? Niech pani idzie do Laszczki i powie mu, że: ja, Jacek Malczewski, proszę go ażeby panią przyjął do swej Szkoły Rzeźby w Akademii(...)²¹.

Wzruszona do głębi duszy zdołałam wyrazić moją wdzięczność genialnemu artyście zaledwie w trzech słowach: „Dziękuję Panie Profesorze.”

Uśmiechnął się życzliwie i podał mi rękę na pożegnanie, czego na powitanie nie uczynił... Po czym zniknął za drzwiami pokoju skąd dochodził gwar licznie zebranych osób. Co ten gwar oznaczał dowiedziałam się później z gazet: To przyjaciele i znajomi Państwa Malczewskich zbiegli się powitać ocalałego wprost cudownie, po wypadku w Tatrach, syna Państwa Malczewskich, Rafała. - Do mego podziwu dla wielkiego artysty dołączył się jeszcze podziw dla Malczewskiego jako człowieka dobrego, który w tak uroczystym dniu potrafił zostawić swoich gości i oglądać starannie szkice nieznaney mu osoby. Można by przypuszczać że zrozumiał moje pragnienie służenia Ojczyźnie Sztuk²².

Profesora Laszczkę zastałam w jego pracowni w Akademii przy pl. Matejki. Kiedy usłyszał z czym Jacek Malczewski mnie do niego przysłał, zawołał zdumiony:

— Co? Jacek Malczewski prosi, ażeby kobietę przyjął do Akademii?²³

Usadowiona w wygodnym fotelu, nie potrzebowałam obserwować wyrazu twarzy mego przyszłego profesora, ażeby przekonać się jakie wrażenie robią na nim moje prace. Konstancy Laszczka przerzucając w stojącej pozycji rozłożone na stole szkice, nie oglądał ich w milczeniu jak to czynił Malczewski. Z ust jego wydobywały się nieustanne okrzyki:

— Co za rozmach... Jaka śmiała linia... Talent, talent... Jednak po skończonym przeglądzie Laszczka podobnie jak i Malczewski nieszybko zdobył się na wypowiedzenie swej decyzji. Natomiast w wielkim zdenerwowaniu rozpoczął długotrwały spacer po swojej pracowni. Na jego wzburzonej twarzy widoczna była wewnętrzna walka. Nietrudno było odgadnąć, że sumienie oraz prośba Malczewskiego nie pozwalały mu powiedzieć: „nie”, a wydawało mu się, że wbrew regulaminom bez narażania się wiedeńskiemu ministerstwu nie może powiedzieć: „tak”²⁴.

Czekając na decyzję Laszczki miałam aż nadto wiele czasu by rozglądnąć się po jego pracowni i obejrzeć niezliczoną

ilość rzeźb rozstawionych tak przy ścianach jak i w pośrodku miejsca pracy, ale nie uczyniłam tego. Całą moją istotę absorbowowała sprawa zdobycia wstępu do Akademii... Z wyrazu twarzy mistrza chciałam wyczytać co zamierza ze mną zrobić²⁵.

Wreszcie po długotrwałym namyśle Laszczka przerwał swój spacer po pracowni, stanął przede mną i oświadczył:

— Ja panią przyjmę na studia w mojej Szkole Rzeźby w Akademii, ale pod warunkiem, że pani otrzyma na to również zezwolenie Rektora²⁶.

Uszczęśliwiona pobiegłam do rektora. Był nim wówczas Józef Mehoffer. Rektorowi podobały się moje szkice, ale wahał się z wyrażaniem zgody obawiając się wziąć na siebie tak wielką odpowiedzialność. Przecież ówczesne ustawy zabraniały kobietom wstępu na Akademię! Obecna przy rozmowie żona rektora, kompozytorka Jadwiga Mehofferowa (zmarła w roku 1948), stanęła dzielnie po mojej stronie. Starła się przekonać męża, że jeżeli mam talent, powinien pozwolić mu się rozwinąć. Wreszcie rektor oświadczył:

— Zgadzam się na przyjęcie pani do Akademii, o ile cały Senat Akademicki na to pozwoli²⁷.

Senat akademicki w składzie: Prof. Jacek Malczewski, prof. Aksentowicz, prof. Weiss, prof. Pieńkowski, rektor Mehoffer, prof. Laszczka i inni, zadecydował że przyjmie mnie warunkowo: mam w Akademii wykonać pracę rzeźbiarską, która zadecyduje czy będę przyjęta na studia do Akademii w drodze wyjątku²⁸.

W pierwszym dniu roku akademickiego – z początkiem października 1917 roku – rozpoczęłam studia na tej uczelni, o której marzyłam mając lat czternaście...

Kolegami moimi na rzeźbie byli w tym czasie: Bibulski, Zinkow, Hagelmayer i Zelek. W następnym półroczu przybyli: Jura i Tracz. Wszyscy odnosili się do mnie z życzliwością i szacunkiem. Utarło się wśród nich powiedzenie: Koleżanka Baltarowicz nie jest kobietą! Koleżanka Baltarowicz to człowiek.

Po dwóch miesiącach intensywnej pracy wykonałam dużych rozmiarów akt męski. Senat akademicki w komplecie przyszedł oglądać tę rzeźbę. Po obejrzeniu oświadczoneo:

— Zofia Baltarowicz zostaje na drodze wyjątku przyjęta do Akademii Sztuk Pięknych na rzeźbę.

Wstęp do Akademii dla kobiet został zdobyty!²⁹

Moja rzeźba tak zachwyciła wszystkich profesorów że przełamując regulamin zezwolono mi studiować w AKADEMII w drodze wyjątku w charakterze hospitantki w Szkole Rzeźby prof. Laszczki oraz dodatkowo rysunek na Wydziale Malarstwa oraz na wspólnym dla wszystkich wydziałów rysunku wieczornym. Dla uprawomocnienia mojej pozycji jako studentki w Akademii jak i dla zabezpieczenia siebie przed represjami władz austriackich za

złamanie regulaminu przez wprowadzenie do Akademii kobiety na studia GRONO PROFESORÓW / Senat / powzięło specjalną uchwałę w dniu 27 października 1917 roku. Mocą tej uchwały zezwolono profesorom na przyjmowanie wybitnie uzdolnionych kobiet w drodze wyjątku na studia do Akademii w charakterze hospitantek. Jednakowoż zezwolenie to na przyjmowanie kobiet na studia do „cesarsko-królewskiej” Akademii musiało być sformułowane w sposób który by nie spowodował przykrych konsekwencji dla Senatu Akademii Krakowskiej. Trzeba pamiętać że był to okres zaborów³⁰.

Była wyrażona w sposób zakamuflowany ze względu na panujące pod zaborem stosunki. Może z jakiegoś powodu nie wszyscy współcześni historycy sztuki zrozumieli ją właściwie. Rząd Polski wiedział jak tę uchwałę należy rozumieć i reskryptem ministerialnym z 30 lipca 1920 r. N 6075/IV/20 uznał studia kobiet studiujących w Akademii przed lipcem 1920 r. w charakterze hospitantek za studia normalne. W ten sposób ja, będąc pierwszą kobietą studiującą w krakowskiej Akademii, w drodze wyjątku na podstawie reskryptu ministerialnego wymienionego wyżej stałam się również mocą rozporządzenia polskiego rządu pierwszą normalną studentką krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych³¹.

W pierwszej kolejności omówiono wpisy na nowy rok, potem kłopoty kursu grafiki z powodu powołania do wojska prowadzącego instruktora, a następnie rektor podał propozycje na kierownika wieczornych rysunków. Na końcu omawiania punktu pierwszego pojawiła się adnotacja:

W końcu Rektor podaje, że wiele kobiet zgłasza się z prośbą o przyjęcie tychże na naukę do tutejszego Zakładu. Ponieważ uczęszczanie na Kursa kobietom w myśl regulaminu oraz zapadłej uchwały Grona Profesorów w przedmiocie tej sprawy jest niedozwolone, należy zgłaszającym się odmówić zezwolenia na uczęszczanie. Pozostawia się jednakże Profesorom dowolność przypuszczania kobiet i zezwalania na prywatne uczęszczanie na naukę w swoich kursach. Gremium na powyższe przedstawienia jednogłośnie zgadza się w całości³².

Zofia mogła uczestniczyć w kursach jednak nie została zapisana w żadnych dokumentach i nie widnieje na spisie studentów z 1917 roku. Zapisani są tylko jej koledzy, o których wspomniała w swoim życiorysie. Przyjęta na zasadach hospitantki, nie miała prawa przystępować do egzaminów, nie mogła otrzymywać jakichkolwiek dokumentów potwierdzających przybyte uczestnictwo w zajęciach.

Przez dłuższy czas byłam jedyną kobietą studentką w Akademii, dopiero po kilku miesiącach udało się dwom kobietom dostać do pracowni Weissa, na drugie półrocze, gdyż sprawa była

już łatwiejsza. Wyłom w murach Akademii został przeze mnie zrobiony³³. Już w następnym roku prof. Weiss przyjął na malarstwo moją koleżankę ze szkoły Batowskiego Izę Polakiewicz, a w jakiś czas później Zofię Rudzką³⁴.

W roku 1918 [na drugim roku studiów] chcąc zrzucić jarzmo niewoli austriackiej przystąpiłam do Polskiej Tajnej Organizacji Wojskowej, gdzie pracowałam aż do „Nocy Mobilizacyjnej” w czasie której uwolniliśmy Kraków z niewoli austriackiej. W czasie owej nocy – pełniąc służbę kuriera – przeziębłam się, co spowodowało ciężką recydywę zapalenia stawów i 4 miesięczną przerwę w moich studiach w Krakowskiej Akademii³⁵.

Byłam odcięta od rodziców frontem wojny. Ciotka moja Anna Ruebenbauerowa oddała mnie do Domu Zdrowia, gdzie przeleżałam kilka miesięcy³⁶.

Kiedy z początkiem marca 1919 roku (...) wróciłam do pracy Akademii, spotkany w hallu uczelni kolega z malarstwa zawołał: Nareszcie zdrowa! Witamy! A była już koleżanka u siebie w pracowni rzeźby?

- Nie, dopiero co weszłam do Akademii.

- No, to zobaczy tam koleżanka niespodziankę.

- Co takiego?

- Kobiety!!

Rzeczywiście w pracowni zastałam kilka kobiet, którym w ślad za mną pozwolono studiować w Akademii. Były to koleżanki: Z. Marsówna, N. Milan, J. Reichertówna i Szereszewska. W parę tygodni później przybyła jeszcze Olga Niewska. A potem było ich coraz więcej i obecność ich przestała kogokolwiek dziwić³⁷.

14 grudnia 1918 roku na posiedzeniu Grona Profesorów pod przewodnictwem rektora Wojciecha Weissa zanotowano w protokole bardzo krótką, aczkolwiek niezwykle istotną informację: Przewodniczący podaje wniosek przyjęcia kobiet do Akademii jako zwyczajne uczennice i z tego powodu zwiększyć numerus clausus uczniów zakładu, na co się zgodzono i wniosek ten uchwalono³⁹.

To jedno zdanie stanowiło o losie wszystkich kobiet, chcących studiować na Akademii Sztuk Pięknych. Protokół został podpisany przez: Wojciecha Weissa, Konstantego Laszczkę, Józefa Gałęzowskiego, Teodora Axentowicza, Ignacego Pieńkowskiego i Stanisława Dębickiego. Wspomniana rada grona profesorów miała miejsce w sobotę. W niedzielnych wydaniach codziennych gazet krakowskich nie wspomniano o tym fakcie nawet jednym zdaniem. "Głos Narodu" w rubryce Kronika pisał o potwornej taryfie pocztowej, sprzedaży cukru, wydawaniu chleba, repertuarze Teatru Słowackiego. "Naprzód" powtarzał informację o sprzedaży cukru, wspominał o zaginięciu 12-letniej Juli Torońskiej, "Nowa Reforma" potwierdzała



Zdjęcie Zofii w pracowni - fotografie ze zbiorów ASP w Krakowie

informację o zaginionej dziewczynce. Informowała o sprawie oszustwa zapalkowego i ucieczce bandytów z więzienia... Nie było również żadnej informacji w "Czasie". Nic nie pojawiło się w wymienionych gazetach również w ciągu tygodnia od wydarzenia. Najwyraźniej uchwała przyjęcia kobiet do Akademii Sztuk Pięknych nie odbiła się echem po Krakowie. Czy uznano, że nie jest to istotna dla czytelników informacja, czy była ona na tyle hermetyczna, że nie przedostała się do prasy? Faktem jest, że gazety milczały. Milczał nawet tygodnik kobiecy "Na posterunku" poświęcony sprawom społecznym, ekonomicznym, pedagogicznym i etycznym.

Przypisy:

1. W moje imieniny :-)
2. Dokument w posiadaniu Barbary Sośnickiej, z opisem: czystopis ostatni, lipiec 1970.
3. Dokument w posiadaniu Barbary Sośnickiej, podpisany jako: „Odpis życiorysu dla Muzeum Sztuki Medalierskiej we Wrocławiu napisała Zofia Dzielińska parę miesięcy przed swoją śmiercią w 1970 roku”.
4. Zofia Baltarowicz-Dzielińska, *Mój życiorys*, s.1, Archiwum TPSP w Krakowie.
5. Tamże.
6. Tamże.
7. "Wrocławski Tygodnik Katolików", nr 30 (410) Rok IX, *Jak Zofia Baltarowicz-Dzielińska zdobyła dla kobiet Akademię Sztuk Pięknych*, z dnia 23 lipca 1961, archiwum TPSP w Krakowie.
8. Zygmunt Kurczyński urodzony we Lwowie, studiował rzeźbę na krakowskiej ASP, potem wyjechał do Paryża i tam pobierał nauki u Augusta Rodina. Kiedy wrócił do Lwowa realizował zamówienia rzeźbiarskie współpracując z architektonicznymi biurami projektowymi. Piastował również funkcję radnego miasta Lwowa. Kiedy wysiedlano Polaków ze Lwowa, przeniósł się do Wrocławia, a tam został pierwszym prezesem Związku Polskich Artystów Plastyków, a także przyczynił się do powstania wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych. (Za: Wikipedia)
9. Zofia Baltarowicz-Dzielińska, *Życiorys* z 23 VII 1956, s.1, archiwum TPSP w Krakowie.
10. Dokument w posiadaniu Barbary Sośnickiej, podpisany jako: *Odpis życiorysu dla Muzeum Sztuki Medalierskiej we Wrocławiu napisała Zofia Dzielińska parę miesięcy przed swoją śmiercią w 1970 roku*”, s.1.
11. W gazecie jest wydrukowane „w Krakowie” jednak na egzemplarzu należącym do Zofii Baltarowicz-Dzielińskiej jest poprawione długopisem na „we Wiedniu”.
12. "Wrocławski Tygodnik Katolików", nr 30 (410) Rok IX, *Jak Zofia Baltarowicz-Dzielińska zdobyła dla kobiet Akademię Sztuk Pięknych*, z dnia 23 lipca 1961, archiwum TPSP w Krakowie.
13. Dokument w posiadaniu Barbary Sośnickiej, podpisany jako: *Odpis życiorysu dla Muzeum Sztuki Medalierskiej we Wrocławiu* napisała Zofia Dzielińska parę miesięcy przed swoją śmiercią w 1970 roku, s.1.
14. Tamże.
15. Zofia Baltarowicz-Dzielińska, Informacje, Pracownia Sztuki Współczesnej, Instytut Sztuki PAN w Warszawie
16. Zofia Baltarowicz-Dzielińska, *Moje studia*, s.5, dokumenty w posiadaniu Barbary Sośnickiej (maszynopis z lipca 1970 – ostatni przed śmiercią)
17. "Wrocławski Tygodnik Katolików", nr 30 (410) Rok IX, *Jak Zofia Baltarowicz-Dzielińska zdobyła dla kobiet Akademię Sztuk Pięknych*, z dnia 23 lipca 1961, archiwum TPSP w Krakowie.
18. Tamże.
19. Zofia Baltarowicz-Dzielińska, *Pierwsza studentka na Akademii Sztuk Pięknych*, "Życie Literackie", nr 40 z 4.10.1970
20. "Wrocławski Tygodnik Katolików", nr 30 (410) Rok IX, *Jak Zofia Baltarowicz-Dzielińska zdobyła dla kobiet Akademię Sztuk Pięknych*, z dnia 23 lipca 1961, archiwum TPSP w Krakowie.
21. Zofia Baltarowicz-Dzielińska, *Pierwsza studentka na Akademii Sztuk Pięknych*, "Życie Literackie", nr 40 z 4.10.1970
22. Zofia Baltarowicz-Dzielińska, *Moje studia*, s.8, dokumenty w posiadaniu Barbary Sośnickiej (maszynopis z lipca 1970 – ostatni przed śmiercią)
23. "Wrocławski Tygodnik Katolików", nr 30 (410) Rok IX, *Jak Zofia Baltarowicz-Dzielińska zdobyła dla kobiet Akademię Sztuk Pięknych*, z dnia 23 lipca 1961, archiwum TPSP w Krakowie.
24. Zofia Baltarowicz-Dzielińska, *Pierwsza studentka na Akademii Sztuk Pięknych*, "Życie Literackie", nr 40 z 4.10.1970
25. Zofia Baltarowicz-Dzielińska, *Moje studia*, s.8, dokumenty w posiadaniu Barbary Sośnickiej
26. Zofia Baltarowicz-Dzielińska, *Pierwsza studentka na Akademii Sztuk Pięknych*, "Życie Literackie", nr 40 z 4.10.1970
27. "Wrocławski Tygodnik Katolików", nr 30 (410) Rok IX, *Jak Zofia Baltarowicz-Dzielińska zdobyła dla kobiet Akademię Sztuk Pięknych*, z dnia 23 lipca 1961, archiwum TPSP w Krakowie.
28. Zofia Baltarowicz-Dzielińska, *Życiorys* z 23 VII 1956, s.4, archiwum TPSP w Krakowie.
29. "Wrocławski Tygodnik Katolików", nr 30 (410) Rok IX, *Jak Zofia Baltarowicz-Dzielińska zdobyła dla kobiet Akademię Sztuk Pięknych*, z dnia 23 lipca 1961, archiwum TPSP w Krakowie.
30. Dokument w posiadaniu Barbary Sośnickiej, podpisany jako: *Odpis życiorysu dla Muzeum Sztuki Medalierskiej we Wrocławiu* napisała Zofia Dzielińska parę miesięcy przed swoją śmiercią w 1970 roku.
31. Zofia Baltarowicz-Dzielińska, *Pierwsza studentka na Akademii Sztuk Pięknych*, "Życie Literackie", nr 40 z 4.10.1970
32. Protokół posiedzeń Grona Profesorów z dnia 27 X 1917, archiwum ASP w Krakowie.
33. Zofia Baltarowicz-Dzielińska, *Życiorys*, s.5, archiwum TPSP w Krakowie.
34. Zofia Baltarowicz-Dzielińska, *Pierwsza studentka na Akademii Sztuk Pięknych*, "Życie Literackie", nr 40 z 4.10.1970. W protokole z 29 kwietnia 1920 roku czytamy, że na wniosek prof. Weissa przyjęto na drugie półrocze bieżącego roku jako uczennice zwyczajną Zofie Rudzką.
35. Zofia Baltarowicz-Dzielińska, *Mój życiorys*, s.3, archiwum TPSP w Krakowie.
36. Zofia Baltarowicz-Dzielińska, *Życiorys* z 23 VII 1956, s.5, archiwum TPSP w Krakowie.
37. "Wrocławski Tygodnik Katolików", nr 30 (410) Rok IX, *Jak Zofia Baltarowicz-Dzielińska zdobyła dla kobiet Akademię Sztuk Pięknych*, z dnia 23 lipca 1961, archiwum TPSP w Krakowie.
38. *Numerus clausus* (łac. zamknięta liczba) zasada ograniczania liczby studentów określona przez daną jednostkę uniwersytecką zwykle ze względów praktycznych.
39. Protokół z posiedzenia Grona Profesorów z dnia 14 XII 1918 roku, archiwum ASP w Krakowie.

MAREK SOŁTYSIK Z KLANU MATEJKÓW

Właściwe miejsce na Krupnikach

Krupniki – tak nazywali krakowianie ulicę Krupniczą, wówczas brukowaną kocimi łbami, z cuchnącymi rynsztokami, z zaniedbaniami z niedostatku, jak to na przedmieściach, za to w otoczeniu bujnych ogrodów. Tam, w oficynie zmuszałej kamieniczki nie opodal Podwala wynajął pracownię Jan Matejko. W listopadzie 1861 roku przeprowadził się więc do byłego atelier fotograficznego Walerego Rzewuskiego. (Rzewuski, w wyniku znacznej poprawy bytu, przeniósł się do pałacyku z nowoczesnym atelier). Matejko dokonał właściwego wyboru, bo choć nowo-stara pracownia była trudna do opalenia, wilgotna, z dziurami wewnątrz ścian, to jednak, choć pracował ubrany w żupan, w czapce uszatce nałożonej na jedwabną pikowaną, i choć marzyły mu ręce i bolały zęby, to właśnie tam – a nie w Domu Jana Matejki, który obecnie oficjalnie zwiedzamy – powstaną jego przełomowe płótna: *Stańczyk*, *Kazanie Skargi*, *Rejtan – Upadek Polski*.

Na razie – mimo dobrej sprzedaży obrazu – krucho z forszą. Wyznaje w liście do brata swej uwielbianej, księdza Stanisława Giebułtowskiego: „posiadam w sobie niemałą dozę zdatności do robienia długów”.

Dotychczas zasiedlał wysokie piętra. Zanim oswoi się z nową parterową pracownią, żeby nie trwonić próżnych godzin po szkicowaniu zobaczonych w wyobraźni i planowanych obrazów, urządzał sobie wycieczki. To do ruin zamku w Tenczyнку, gdzie w lochach próbował odkryć pozawalane groby. To do Izdebnika, gdzie malował portrety (a panny przez okno wrzucały mu kwiaty, lecz on nie reagował, zadurzony w innej), bawiąc na zaproszenie Kazimierza Stankiewicza. Ten tajemniczy człowiek, bibliofil, zabójca agenta carskiej policji Czelaka *vulgo* Cielaka, ścigany za udział w zabójstwie znienawidzonego komisarza śledczego c.k. Ignacego Zajączkowskiego, po ucieczce i przejściach emigracyjnych, zanim zostanie urzędnikiem Kasy Oszczędności Miasta Krakowa, był sobie właśnie zarządcą majątku w Izdebniku. Takie czasy.

Jan w Kalwarii kopiował portrety Zebrzydowskich – do „skarbczyka”. I do przyszłych obrazów.

Mówi się, że był przesądny, a jednak... Tu trochę dziwnie słuchać Stanisławy Serafińskiej: „Matejce, malującemu w tym czasie *Kochanowskiego nad zwłokami Orszulki*, potrzeba

było świeżych róż do trumienki małej Safony, które tam ojciec nieszczęsny najmilszej córce wkłada. Pora kwitnienia minęła, hodowla róż nie była tak rozpowszechniona, jak teraz; wuj Hipolit [Hipolit Sikorski, powstaniec, sybirak, model Matejki] zbiegał cały Kraków wszerz i wzdłuż, zanim znalazł dwie centyfolie i w triumfie przyniósł je panu Janowi. Matejko lubił Sikorskiego serdecznie. Za róże odwdzieczył się potem sowicie.

W Orszulce odmalował Matejko małą Stasię; Kochanowski nieco pana Leonarda przypominał; on też raz odwiedzając Matejkę w jego pracowni, na widok tego obrazu przykrego doznał wrażenia i pół żartem robił wyrzuty artyście.

‘Śniło mi się, że nasza Stasia umarła – obudziłem się z płaczem’ – pisał w liście do żony”...

Młody malarz miał swoje sprawy duchowo-uczuciowe. „I tak w ten dzień kiedym odebrał od Sanguszki pieniądze za *Wapowskiego* – zwierzał się w liście księdzu Giebułtowskiemu – powinien bym się cieszyć może, i nawet obowiązkiem moim powinno to być może, a gdyby kto popatrzył jakim sposobem tajemnym we mnie tego wieczora, jam płakał rzeką łez przed obrazem Chrystusa na Mariackim kościele, pewno nie o to, żem sprzedał obraz, ale wskutek jakiejś bezpoczecy, bezcelności”.

Większość biografów wie i pisze: kochał!

Co to za miłość?

I kochał się – nieprzytomnie, z pozoru bez nadziei – i pielęgnował to cierpięcnicze zauroczenie. Z jednej strony nie zareagował, gdy panna odrzuciła w kącie zaręczynowy pierścienek, nadstawił, by tak rzec, drugi policzek, z drugiej – gdy ona, smągła, czarnowłosa, fiołkowooka Tośka chciała spróbować swych sił na scenie amatorskiego teatru, to nie kto inny, tylko Jan zwrócił się do jej matki grożąc, że jego noga więcej w domu Giebułtowskich nie postanie, gdy Tośka zabawi się w tę komedię!

Nie wiadomo, czy Teodora, dziecko o dobrym serduszku, dzielna w razie choroby czy nieszczęścia, nie została zepsuta przez otoczenie. Czyż nie tłamszono w niej twórczego ducha?

Jan – niezależny artysta – zapatrywał się na planowane małżeństwo „z powagą mędrca i świętością wierzącego chrześcijanina” – wspomni po latach uwielbiająca go Stanisława. Mniej

zdawała się go zajmować ta, o którą się starał, szukał sprzymierzeńców w osobach niedawno owdowiałej matki wybranki i brata wybranki – księdza.

„Błazen rozumie i boleje, a uprzywilejowani tańczą”

Jak stan Jana widział wówczas nieoceniony Jabłoński? „Pracował ciągiem nieraz 8 godzin [...]. Często był wówczas trawiony gorączką, brakiem apetytu. Przynoszony obiad zwykle służący spożywał. Czuł się znękany i bardzo mizernie wyglądał, a kto nie był przyzwyczajony do jego wyglądu orzekał, że ten człowiek [...] już ma suchoty; jednak nie kaszlał i zasób sił miał – czego pracując za trzech dowody składał – pomimo że jakby jedynie przyrządzoną sobie na maszynie kawą w pracowni się odżywił. [...] Późno dowiedzieli się koledzy, że zakochany w pięknej, ale podsadziwej pannie G[iebułtowskiej], która jednakże miała pono więcej pochyłości do kawalera jej nazwiska [nie; ten pan nazywał się Janikowski], agronoma – chudy zaś, smagły, rozgorączkowany artysta nie obudzał wzajemności wobec zabiegów czerstwego chłopca; ale to wszystko więcej tylko zacietrzewiało Jana”.

Jan waleczny. Ale bo i wiedział, co jest dlań najważniejsze. Dalej Jabłoński:

„Wystarczyło powiedzieć Janowi: dziś będą dzwonić w Zygmunta!

– ‘A, prawda, to chodźmy na Planty!’.

Po przechadzce siadał na ławeczce plecami do ulicy Straszewskiego, naprzeciw dworku oficjalistów-emerytów hr. Potockich, a jeżeli ta była przypadkiem zajęta, z dziwnego uprzedzenia nie siadł na innej dalej, ale wołał spacerując słuchać ulubionego głosu, w trakcie czego przywodził znane fakta z historii, dodając: ‘Ja ich widzę jak żywych’...”.

Zanim to, co widział, unaocznili milionom w Kazaniu Skargi, pierwszym wielkim obrazie, zaludnionym przedstawicielami stworzonej przez się rasy (tak to określi Stanisław Witkiewicz), namaluje Stańczyka i olśni wszystkich, natchnie współczesnych, myślących o odzyskaniu niepodległości, o powitanii powracającej ojczyzny może nie wyłącznie poprzez czyn zbrojny... Jak to się stało? Jak opisać przełom w sztuce Matejki? Podobno ten Izdebnik, znakomicie mu zrobił. Okolica, powietrze i stół. I on „zarznięty już wtedy po krtań w swej przyszłej” (Jabłoński). Bywał znów, jak w dzieciństwie, kimś, kto ignoruje dania bezbarwne – (na co matka zwróciła uwagę).

Gdyby się tak umartwiał suchą bułką (cygara i rum dojdą po latach), pewnie by nie stworzył tak wysmakowanego obrazu, jakim jest Stańczyk. Szkic doń, rzucony na płótno za jednym posiedzeniem, wyrazisty, pozbawiony jest czystości, powagi i doskonałości, cech obecnych w dziele wykończonym... gdzie kazał smutnemu błaznowi rozstawić nogi przed widzem. To już nie noga założona na nogę – w wykończonej wersji Stańczyka

rodzajowości ze szkicu już nie ma. Jest myśl i jest konstrukcja. W efekcie sugestywność.

Jabłoński, który widział, jak „Jan w Stańczyka głowę wprowadził swój portret do lustra robiony, z powiększeniem tylko zarostu bródki”, zapewnia, że obraz ten skończył, jak na niego, bardzo szybko. Długo myśl – prędko czyn. W tej samej pracowni stał rozpoczęty, jeszcze mokry, portret przyszłej teściowej, a twórca doskakiwał i do mniejszej sztalugi, gdzie uzupełniał coś w sieci szczegółów szkicu Kazania Skargi.

Nie ma co gdybać – ale czy Siemieński, zachwycony Stańczykiem już bez reszty, gdyby wiedział o planowanym Kazaniu Skargi, nie powstrzymałby pióra przed konstatacją: „błazen rozumie i boleje, a uprzywilejowani tańczą”?

W „Czasie”¹ wydrukowali i to zdanie Siemieńskiego: „Artysta o doskonałość trąca”.

O dwudziestopięcioletnim Matejce. I o żadnym innym malarzu z ziem polskich.

Z encyklopedycznego opisu obrazu: „W okresie wojen Zygmunta Starego z Moskwą w latach 1507–1508 i po rozejmie 1512–1522, pomimo przewagi i świetnego zwycięstwa Konstantego Wasyla Ostrogskiego pod Orszą, z powodu zdrady załogi [podkr. MS] Polska straciła w 1514 Smoleńsk, ważny punkt strategiczny. Na dworze królewskim na Wawelu, na cześć zwycięstwa pod Orszą, wydano bal”.

O *Stańczyku* skostniałym z bólu na wieść o utracie Smoleńska, za kulisami balu, na którym nie przestają się bawić władcy Rzeczypospolitej, napisze Stanisław Tarnowski: „Były po nim obrazy większe, świetniejsze, sławniejsze. Piękniejszych i głębszych nie było”.

Powie Stanisław Witkiewicz, który – sam malarz – nie szczędząc szczegółowych krytyk, najlepiej pojął fenomen Matejki:

„W życiu Polski jest on zjawiskiem nagłym, niespodziewanym, bez poprzedników, bez zwiastunów. Wysunął się on na powierzchnię tego życia, jak z głębi oceanu wysuwa się wulkan, wysadzony przez nieznaną bezpośrednio przyczynę”.

Stańczyk rusza w świat via Piadyki.

Emisariusz w dawnym refektarzu przy Plantach

Stańczyka w czasie balu na dworze królowej Bony wobec straconego Smoleńska wygrał generał Korytko herbu Jelita (a może jego syn, źródła nie precyzują), właściciel majątku Piadyki cyrkułu Kołomyjskiego. Stało się to w tym patriotycznym, krwawym roku 1863 w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie w Pałacu Larischa. Towarzystwo zakupiło obraz od Matejki i przeznaczyło do rozlosowania wśród członków. (Hrabia Korytko, zstępny generała, sprzeda *Stańczyka* na licytacji w Paryżu, i to będzie początek wędrówek obrazu po świecie, od 1956 roku klejnotu w zbiorach Muzeum Narodowego

w Krakowie). Matejko – i to już wejdzie w dobry zwyczaj – po przeschnięciu obrazu zlecał staranne sfotografowanie dzieła. Nie pozostawał więc bez śladu swego płótna – okaże się to zbawcze, gdy przyjdzie mu odtworzyć portret spalony przez żonę – nie musiał wybierać się pod Kołomyję czy do Paryża, żeby sobie przypomnieć, co i jak kiedyś robił. Tymczasem do Piadyków przybywali zapraszani malarze, żeby Rejtana, uwielbianego przez Korytków, kopiować.

Parys Filippi to doskonały rzeźbiarz, a przy tym emisariusz, kursujący między buntowniczą, skrwawioną Warszawą a Krakowem, który już się szykował do walki.

Wspomni świadek i uczestnik tamtych wydarzeń, młody wówczas poeta Czesław Pieniążek :

„Miałem już wtedy między kolegami sławę obiecującego talentu, a było nas takich kilkunastu, którzyśmy chodzili ze Słowackim w kieszeni, z głową rozczochraną, pełną burzliwych myśli, i z fantastycznie wiązаныmi krawatami.

Schodziliśmy się w rzeźbiarskiej pracowni Filippiego, urządzanej ze starego refektarza OO. Franciszkanów. Obok skromnych i nieśmiałych kochanków muz zasiadali tam tacy potentaci pióra i pędzla, jak Matejko, Grottger, Szujski, Tadeusz Wojciechowski, Kubala, (wtedy jeszcze kryjący się jak fiołek w trawie ze swoją wiedzą i poezją), Żeleński [Władysław, kompozytor, ojciec Boya] i inni. Wielcy i mali, starsi i młodszy, bez różnicy, przyjaźnie sobie dłonie uściśleli i poufne prowadzili rozmowy. Obok Łuszczkiewicza, już wtedy profesora, siadali – niedawno jego uczniowie jeszcze – jak: Gadomski, Cynk, Gryglewski; obok drukowanego już Szujskiego młodzieńca Chłędowski, Bełcikowski, Turski, Lubowski i inni. Zajmujące były te zebrańia; na młode umysły oddziaływała podniecająco ta olbrzymia pracownia sklepiona, napełniona posągami, które z ciemności wychylały się fantastycznie i zdawały się brać udział w naszych posiedzeniach. Herbatka, albo miód i precele, stanowiły całą ucztę – ale za to serca i umysły miały prawdziwie lukullusowe gody. Czytywało się poezje zakazane w szkole; młode talenta zwierzały się kolegom ze swoich prób młodzieńczych i wspinały pomysłów na przyszłość. W sercach było ciepło wtedy, a w umysłach rozpałał już się ten ogień, który podniecony w roku 1861 przesładowaniami, miał roku 1863 buchnąć gwałtownie i ogarnąć większą część Polski.

Wyżej wymieniony Michał Bałucki szedł, lubo z tyłu, za tym ruchem i pobrzakiwał na swojej lirze, jak umiał. Po nocach sklejał dosyć wierszy drobnych przeważnie miłosnych. Napisał także poemat”...

Filippi był uczestnikiem manifestacji, zorganizowanej przez studentów Szkoły Sztuk Pięknych i Akademii Medyko-Chirurgicznej przeciwko uciskowi carskiego zaborcy w Kongresówce 27 lutego. Przeżył masakrę. Świadek obcej przemocy, a niebawem gigantycznej manifestacji społeczności Warszawy, stworzył

rzeźbę *Na bruku warszawskim 1861*. Matejce przesłał Gebethner fotografie patriotów, uczestników marszu, zabitych podczas starć przez wojska zaborcy. Młodzi Polacy, martwi, na pół obnażeni: rzemieślnik, uczeń, robotnik, dwóch ziemian.

W krwawym polu białe ptaszę... Powstanie 1863

Jak mógł malować w takim zgiełku? Malował. Wśród wątpliwości, które nim targały, płonął i ogień twórczy. Owszem, jak większość kolegów, kazał sobie zrobić zdjęcie w czamarze, w ostatnim tygodniu stycznia był nawet u Giebułtowskich w Bochni, żeby w towarzystwie brata i kuzyna kapryśnej narzeczonej pożegnać się przed wyruszeniem do powstania. Nazajutrz jednak wysłał z Krakowa list do matki wybranki z pytaniem, co ma zrobić z danym mu przez Teosie na drogę krzyżem z relikwiami, skoro zmienił decyzję, nie idzie w krwawe pole.

W lutym woził broń dla powstańców do obozu Langiewicza, do Goszczy. Dwa, może trzy razy. Z Józefem Szujskim. Powozili na zmianę – co za teatr – raz w przebraniu węglarzy. Węgiel na wierzchu, pod spodem karabiny, naboje, pałasze. Innym razem po prostu malarz z poetą.

Biograf Tarnowski: „Jechali na pace, w której karabiny tak źle były ułożone, że tłukły się i rzegotały cały czas. Straże [żandarmi austriaccy] bardzo grzecznie udawały, że nie słyszą, i puściły ich [nie bez niewygodowanej łapówki]. Dojechali szczęśliwie, każdy z innym uczuciem. M a t e j k o z drzeniem w głosie wspominał, że w chwili gdy zobaczył ten obóz, z r o z u m i a ł, j a k i b ę d z i e k o n i e c i ufnoci nie odzyskał już nigdy [podkr. MS]. A Szujski, przeciwnie [...] – tak się uniósł na widok kos, karabinów i krakowskich czapek, że płakał z radości, jakżeby widział początek zwycięstwa”. Później Szujski będzie grawitował ku ugodzie, a Matejko, cóż, pozostanie sobą bez względu na konsekwencje.

Tarnowski wyjawiał, że Matejko dał bez rozgłosu pięćset reńskich na wyprawę na Miechów (na tę nieszczęsną, jak się okaże, walkę, w której pośród legionu ofiar zginie jego przyjaciel, szkolonym głosem zagrzewający do walki, powstaniec jak z obrazka, brat Teodory, Stefan).

Z Wiśnicza, od Serafińskich oraz Giebułtowskich w żalobie, starający się pocieszyć wracał do Krakowa, do swego *Kazania Skargi*. Wyszedł z „Pańskiego Domu” w rynku o tę minutę za późno, w sam raz, żeby się spóźnić na pociąg. Wracać do pożegnanych nie wypadało. Do odjazdu następnego pociągu pozostały cztery godziny. Zrobił użytek z nowego szkicownika. Rysowanie fasad starodawnych drewnianych domostw w uliczkach przylegających do rynku, odświętnych przed piątkiem, szło mu doskonale. Utrwalał ażurowe zdobienia ganków i podcieni, zarysowywał miękka a precyzyjna kreską okna z okiennicami, wytarte środkiem schody. I znów te ażurowe ozdoby, wycinane w drewnie przez niedościgłych majstrów laubzegi. Kilkanaście rysunków! Ależ plon! Żydzi, mieszkańcy tych już po trosze murszejących malowniczości, przypatrywali się raczej z sympatią chudzielcowi

w okrągłym kapeluszu, znali długowłosego brodacza z widzenia, nieraz trudno się było nadziwić, co taki łapersdak robi w „Pańskim Domu”, teraz – plotka to co innego – przekonali się na własne oczy, że ten coraz mniej obcy to artysta. Podchodzili nie za blisko. – Ach, jak cudownie ten pan oddaje na papierze polski łamany dach – cmokali. Rudy tragarz zagadał do niego w jidysz, tragarza skarcił sklepikarz.

Nazajutrz, w piątek, 3 lipca 1863 roku spłonął ten jedyny w swoim rodzaju drewniany skarb – Nowy Wiśnicz. W kilka chwil nagły wiatr rozniósł ogień na całe miasto. Jeszcze po sześciu tygodniach tłące się belki wykryją w murze kościoła.

Przeszło trzysta domów spłonęło. Pół tysiąca rodzin bez dachu nad głową.

Stasia Serafińska przebywa a z rodzeństwem u babci. „Z chwilą niebezpieczeństwa zaprowadzono nas do dalej położonego dworku Giebułtowskich. W ‘Pańskim Domu’ [natomiast] ratowano, co się dało. Babka Paulina opowiadała, jak Teosia [ta lekkomyślna złoźnica] z wielką przytomnością i odwagą zniosła ze sługami do głębokich piwnic wiele rzeczy. A gdy dach płonął zaczął, zbliżająca się burza ogniste głównie roznosiła coraz szerzej, ciotka pobiegła do dworku Piotrów, już też zagrożonego, porwała nas za ręce, razem z jakąś dziewczyną służebną biegła z nami wśród błyskawic i grzmotów i szalejącego wichru w stronę Starego Wiśnicza. Z nami, za nami leciały tłumy Żydów i Żydziąt z głośnym lamentem, starzy Żydzi rzucali święte księgi do przydrożnej rzeczulki, wiatr pędził tumany pierza z rozdartych betów, swąd, dym z kurzem po społu wzbijał się w kłęby, zasypywał i wygryzał oczy. Był to istny dzień zagłady i zniszczenia”.

„Nic nie wiem jak dawno Cię doszła wiadomość o spaleniu drogiego nam Wiśnicza – pisał do księdza Giebułtowskiego – nie wiem jak dla kogo, ale dla mnie z każdym dniem żal więcej tego kąta, w którym niemal połowę życia się przegoniło; Wiśnicz dzielił zarówno moje przywiązanie z Krakowem [...]. Nie poznałbyś dzisiaj naszej siedziby i doznałbyś pewnie równego ze za mną uczucia półsennego niepodobieństwa, patrząc, a nie wierząc. Nie byłem na Wschodzie, ale dziwnie mi się podobny wydawał do tego smutnego miejsca. Zdawało mi się mimo przytomności, że to cmentarz, ale nie chrześcijański, jeno mahometański albo żydowski. Ratusz czarny bez wierzchu, z czarniejszym wnętrzem wypalonych okien, wygląda jak sumienie straszego człowieka. Kilka wysokich kominów świadczy o jakichś przyległościach wkoło rynku i dalej toż samo co przed tobą i za tobą – zgłiszcza – i czasem wałęsa się dym niebieskawy, ofiarny. Z kościoła ciemne mury zostały bez dachu; kiedy wyjdiesz, czujesz wrażenie rabunku, mordy i pożogi, święci z ołtarzów patrzą jakby przerażeni, pusto i straszno, w powietrzu nieszczęście. Doleci czasem głuchy jęk biednego ludu, przesuwającego się jak mary po gorącej ziemi. Ze smutnymi myślami opuściłem Wiśnicz, boję się, aby kiedyś moja dusza podobnego nie robiła wrażenia”.

Kazanie Skargi „maluję, o ile mogę, topię moje smutki i tęsknoty w moim dzisiejszym obrazie, chociaż i on sam nieraz wielu jest przyczyną”...

Kazanie Skargi. Sytuacja, której nie było, lecz która jest bardziej realna niż jakakolwiek inna

Dalej Stanisław Witkiewicz:

„W mroczną noc, otulająca stary Kraków, Matejko błądzący wśród ulic krzywych, na które wkraczają szkarpy ponurych, szarych domów, snujący się po Rynku, nad którym czernieją sylwety wież Mariackich, inaczej czuł i myślał niż wracający z winiarni mieszczanin; kiedy z ciemnego nieba ostry dźwięk hejnałów przecinał ciszę nocy jak błysk miecza, dla Matejki było to wołanie znad grobu straszliwego, sięgającego od morza do morza, na którego szczycie stała trumna Wawelu – dla przechodzącego przez Rynek urzędnika było to pobudką do spojrzenia na zegarek i sprawdzenia, czy stróże z mariackiej wieży nie późnią się. I w każdej chwili, wobec każdego okrucha murów, wobec każdej resztki dawnego życia Matejko czuł i myślał inaczej niż wszyscy współcześni mu ludzie – inny też skutek był życia Matejki, a inny mnóstwa tysięcy jego współobywateli miejskich”.

Wizjoner. Dodajmy: genialny. Sam Jan Matejko mówił: „Ja nie mogę robić tak, jakbym chciał, ja nie komponuję i maluję tak, jak rozumiem warunki artystycznej doskonałości obrazu. O rzeczy ważniejsze chodzi mi więc niż o nią – o wyraz postaci lub o wyrazistość grupy więcej jak o czystość linii, jak o piękno układu”.

W przypadku *Kazania Skargi* – płótna, które gdyby nawet było jedynym obrazem Matejki, zapisałoby twórcę w historii sztuki nowożytnej – Witkiewicz zauważa: „Kiedy Matejko malował Skargę, historyczna treść obrazu była w nim przetopiona do szczytu na czystą treść malarską, myślenie stało się widzeniem, idea – obrazem. Wszystko to, czym historyk objaśnia dany moment dziejowy, to jest to, co jest jego przyczyną, i to, co było jego następstwem, cała ta suma różnorodnych zdarzeń, które się składają na pewien dzień historyczny, nazywany jednym imieniem: Cecora, Raclawice, Waterloo, Sejm Grodzieński – wszystko to było w Matejki wyobraźni skupione w jeden moment ludzkiego czynu, odcięte od wszystkim przed i po następujących zdarzeń, odcięte od wszelkich dalszych kojarzeń się wyobraźni. Potężne uczucie Skargi znalazło tej samej miary uczucie w duszy Matejki, która posługując się *n i e s ł o w e m, l e c z o b r a z e m*, dla wyrażenia siebie ujęła całą treść historii w jednym zjawisku, w jednym widzeniu. [...] Malując Skargę, Matejko malował nie ilustrację do historii polskiej, lecz to, co on – Matejko – czuł wobec tej historii. Prawda, gromadzi on już w tym obrazie postaci będące symbolami tych sił, które doprowadzą do spełnienia proroctwa Skargi; nazwiska ich są wypisane w katalogu, ale w obrazie są one tylko słuchaczami, na których twarzach jedynie czyta się treść ich uczuć i myśli – ich

win i zasług. Nad wszystkim panują słowa Skargi, a nad Skargą i wszystkim panuje ma l a r s k a wyobraźnia Matejki, ma l a r s k a, nie wyobraźnia historiozofa, nie idea proroka, nauczyciela czy kierownika narodu”.

I jeszcze jedno (dalej Witkiewicz):

„Matejko, kiedy malował Skargę, był samotnym, mało znanym artystą, nie wciągniętym w życie publiczne, które stawia swoje wymagania każdej jednostce przejawiającej siłę mogącą stanowić użytek publiczny”.

Malował w samotności. Inaczej się nie da, kiedy wizja jest przeogromna. Janusz Bogucki pisze o „nagle rozwiniętej biegłości pędzla”, dodajmy do tego swobodę działania na kolosalnej powierzchni płótna – i siłę decyzji; ani jedna figura nie jest przerysowana, nie ma przemęczeń wywołanych poprawkami. Całe dnie świadomej kontemplacji przy obrazach mistrzów flamandzkich, spędzane w galerii monachijskiej, zaowocowały w Skardze kunsztem psychologicznych portretów: twarzy, rąk, modelowanych impastem w świetlistych partiach, laserunkami w żywym konturze, miękką kreską rysowanym pędzlem.

Koledzy brata, Franciszka, historycy i filologowie, oszołomieni sugestywnością obrazu jeszcze w trakcie jego powstawania – gdy, z powodu rozmiarów, nie mieszcząc się na powszechnie stosowanych sztalugach został przez artystę ustawiony na trzech krzesłach – wyrażali zdumienie, jak on mógł w kompozycji połączyć ludzi, którzy w tym dniu nie byliby w stanie się spotkać, nie mówiąc o tym, że książd Piotr Skarga, owszem, kazania pisał, taką bowiem przyjął formę swojej publicystyki, ale tych kazań nie wygłaszał. Matejko, indagowany, przygotował odpowiedź:

– „Żył w tym czasie, był tych a tych przekonań, usposobień, działał choć nie w tej chwili na tym miejscu, ale w tym interesie, sprawie, więc tu być powinien – wreszcie ja maluję epokę, a zapiski kronikarzy i historyków to nie Ewangelia, nie Pismo święte, ja robię po swojemu i basta!”.

Oczom Artura Grottgera, który przyjechał odwiedzić kolegę, ukazało się imponujące płótno (dłgie na cztery metry, na dwa i ćwierć metra wysokie), wypełnione trzydziestoma postaciami, z tym monumentalnym kaznodzieją, z rękami, które jakby przed chwilą rzuciły na obecnych głaz, z nieruchomym w majestacie królem, z piękną, trochę chorą kobietą w perłach, z trójcą upartych magnatów. To wszystko wiosną 1863 roku w Krakowie, w oficynie, w niemalże budzie, dostawionej w oficynie kamieniczki Niedźwiedzkiego, w otoczeniu ogrodów. Grottger, smukły i jeszcze zwinny, już z zarodkiem gruźlicy, z teką swoich rysunków pod pachą, wspiął się na murek i trzymając się sztachet, zajrzał przez boczną szybkę przy samym oszklonym dachu. Nie dowierzał. To naprawdę nie sen? Jaś Męczybuła wykańcza arcydzieło? Czyje to arcydzieło? Jego.

Byłby zleciał, bo obsunął mu się spod stopy głazik. – Psia kość, wszystko w tym Krakowie zmuszało!

W Warszawie śpiewy narodowe, zamykanie kościołów, w Krakowie jak gdyby nigdy nic. Kilka miesięcy upłynęło od lutowej bitwy pod Miechowem, jatki, w której z powodu zdrady – nie dowiemy się, czyjej – poległ kwiat krakowskiej młodzieży: inteligenci, synowie i wnuki powstańców listopadowych. W Krakowie przekwitają forsycje, jest ciepło i duszno. Nie, tym razem Grottger nie zajdzie do Matejki. Przygniótł go, ilustratora patriotycznego czynu zbrojnego, bezmiar kunsztu, wizji niemożliwej do rozumowego rozsąpania – co tu ukrywać, wszystko, co się składało na niemłą dla współzawodnika tajemnicę talentu.

Szedł Plantami w stronę dworca i wciąż miał przed oczami tego filigranowego jak kobitka, zarośniętego, rozczochranego, niskiego Jasia, krzającego się z kubelkiem tonowanego werniksu, nacierającego tym tonem osoby drugiego planu; wszystkie jakoś tam wdzięczne temu cherlakowi, że je stworzył i pozostawił pod tą warstwą werniksu na zawsze.

Sam wielki Siemieński: „Historia nasza ma już swego malarza”!

Matejko dał więc, ile mógł, żeby wesprzeć powstanie. Porzucił kostium węglarza, stanął przed ogromnym płótnem, doszczętnie pokrytym żywymi, nerwowymi plamami barw, stonowanych w stronę brązu, z których wyłaniały się postacie dramatu. Kończąc malować Skargę kostniał z zimna. Chodził na Zamek (na Wawel z siedzibą dowództwa austriackiego, z koszarami i więzieniem), na wyznaczoną audiencję w sprawie brata, Zygmunta (recte Edmunda), aresztowanego w związku z udziałem w potyczce powstańczej pod Szklarami.

Uwaga! Zygmunt – Przecież to Zygmunt Matejko przed kilkunastu laty najpiękniej w domu malował. (A Edmudem stał się – ech, te konspiracyjne komplikacje – od śmierci Zygmunta). Wiosną 1864 roku Jan Matejko wyjednał dla niego lepsze warunki w jaśniejszej celi więziennej. Pisał o tym do Teodory, już (po sukcesie Stańczyka) narzeczonej:

„Bratu Zygmuntowi j a k o m a l a r z o w i [podkr. MS] niechący dostało się za mnie, biedak musi malować zamiast w pracowni – u mnie – w aresztanckim pokoju w Zamku. Koloruje *Stroje w Polsce* [ten album litograficzny sprzedawany niedrogo, nabywany rzadko] – ma więc jaka taka rozrywkę. Przecie to dobrze być malarzem!”.

Półzartem! Niby tak. Głównym jednak powodem „audiencji” w dowództwie Festung Krakau było przesłuchanie go na okoliczność denuncjacji dokonanej przez niejakiego Wilda, który z Jana Matejki chciał zrobić podejrzanego spiskowca. Wybrnął z tej sprawy, która okazała się tyleż zajmująca, ile przykra; denuncjacja, była „rozumie się – pisze dalej do Teodory – bardzo mylną, może posłużyć później jakiemuś literatowi bujnej imaginacji za temat do wybornej tragikomedii”...

Upewnił się, że płótno wyschło w wierzchnich warstwach, wysłał dochodzącego sługę z wiadomością do Rzewuskiego – do atelier na miarę europejską w pałacyku przy Kolejowej – że

można już robić zdjęcie *Kazania Skargi*. Zanim przyszedł Rzewuski z pomocnikiem niosącym sprzęt, Matejko przeżegnał obraz. Nazajutrz czterech ekspresów poniosło obraz przez ogrody Niedźwieckiego i sień Dietza na Planty, a stamtąd na róg Brackiej i Franciszkańskiej do Pałacu Larischa, pierwszej sali wystawowej Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie.

Piękniej nie można. Czytelnicy „Czasu” w całym kraju 14 maja 1864 roku zapoznali się ze zdaniem Lucjana Siemieńskiego na temat najnowszego, niespodziewanie doskonałego obrazu Jana Matejki:

„Dziś wprawdzie niewielu zwolenników ma ten skomplikowany rodzaj, wymagający tyle pracy i umiejętności, ale dawni mistrzowie nie cofali się przed ogromem zadania; głównym celem ich usiłowań być człowiekiem i tylko człowiekiem, do końca świata zostanie on bowiem najgodniejszym przedmiotem przedstawień artysty [...]. Dopiero później, kiedy sztuka nie czuła się dość silna, aby mogła wyrażać heroiczną stronę ludzkości, zaczęła się rzucać do rzeczy mniejszych [do akcesoriów] i stwarzać podrzędne rodzaje tym bujniej prosperujące, im podstawa ich bardziej była materialna. Był to już upadek, bo jeżeli pień próchnieje, niedługo zielenią się gałęzie...”

Czujemy się umocnieni w naszej wierze co do przyszłości sztuki ojczystej, gdy wpatrujemy się w wielką historyczną kartę, *Kazanie księdza Skargi*, skreśloną pędzlem p. Matejki (z Krakowa), czujemy głos wyrwywający się z piersi: *Historia nasza ma już swego malarza! [...]*²

Co do techniki – zdaje się, że artysta pokonał wszelkie trudności; co do kolorytu – powiem bez przesady – że jak śpiewak władający najszerszą skalą tonów prym trzyma, tak samo w *Kazaniu Skargi* zagrał artysta wszystkimi gamami bogatej palety”...

To ten sam krytyk, który wysłał Matejkę za granicę, by ten się „nauczył malować”. To było dwa lata wcześniej, gdy Matejko wystawił *Jana Kochanowskiego z Urszulką*. Nie trzeba nikomu mówić, że Siemieński, człowiek o patriotyczno-awanturniczym życiorysie, poeta i tłumacz (przełożył m.in. *Odyseję*), subtelny znawca sztuki, miał – prócz pozycji na Uniwersytecie Jagiellońskim, w redakcji „Czasu” i w Towarzystwie Naukowym – wpływy w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych. I to właśnie od Towarzystwa wyszła propozycja zakupu za tysiąc guldenów tamtego wzruszającego obrazu młodego malarza (z motywem poety nad trumną córeczki), ale pod warunkiem, że twórca zużyje te pieniądze na dalsze studia za granicą „celem nauczania się malarstwa”. Rozgoryczyło to Matejkę. Urażony, wmówił sobie, że redaktor i profesor szydzi z niego i czemuś go bardzo nie lubi. Pewne podstawy Matejko miał. Siemieński bowiem wówczas jeszcze wskazując na znaczne postępy, które pozycji Matejki dobrze wróżą, utyskiwał nad pobieżnym, mało estetycznym potraktowaniem szczegółów, nad niecisłościami perspektywicznymi, wreszcie – co artystę zawsze musi zabolęć – nad błędami w rysunku.

A Matejko nie byłby sobą, gdyby wtedy, w 1862, obrazu z Towarzystwa Sztuk Pięknych nie zabrał. Zrobił to ze wzgardą,

wysłał płótno do Warszawy, na wystawę w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych, gdzie za kwotę, w przeliczeniu, dwóch tysięcy guldenów kupił je hrabia Ludwik do Fleury.

Honor uratowany i honorarium podwójne.

Złoty medal za *Skargę* w Paryżu.

Wielki Théophile Gautier, poeta i krytyk, prekursor parnasizmu, „człowiek w czerwonej kamizelce”, 18 czerwca 1865 roku w „Le Moniteur Universel” opublikował ocenę obrazu:

„Francja nie zna dobrze historii Polski obwarowanej nieodstępny murem spółgłosek i słów nie do wymówienia. Niewiele jest spośród uczonych, którzy by słyszeli o księdzu Skardze, głównej postaci ciekawego płótna p. Matejki [...]. Piętno egotyzmu cechuje wszystkie te tak zręcznie zgrupowane przez p. Matejkę postacie, które dotąd nigdy nie były przedstawione na płótnie, dzięki czemu nie czuje się w nich wpływu antyku lub tego czy tamtego wielkiego mistrza przeszłości. Żeby namalować te postacie, trzeba było czerpać z różnych starych portretów rodzinnych, przechowywanych troskliwie w pałacach Polski i Litwy.

Ksiądz Skarga, chudy, blady, odcieleśniony swym entuzjazmem i ascetyzmem, wygłasza kazanie z zapalem natchnionego przed tłumem miotanym rozmaitymi uczuciami. Jedni słuchają spokojnie, drudzy są oburzeni. [...] Ale każda głowa ma swoją indywidualność, swój wyraz, swój charakter, swój sposób bycia, jeśli można tak powiedzieć: czuje się, że każda z tych osobistości jest odrębna, można by pokreślić jej właściwości. Jest tu dziwna zgodność między wyrazem twarzy a gestykulacją. Cały ten świat jest doskonale wprowadzony na scenę, twarze wyrażają lata, skłonności, płęć, uprzedzenia i efekt wywołany przez kaznodzieje. P. Matejko urzeczywistnia w pełni i z nadatkiem ideał szukany przez pp. Paula Delaroche’a i Gallaita. Ma on cudowną zręczność pędzla i oddaje równie dobrze jakby to mógł robić Blaise Desgoffes, tkaniny, złoto, zbroje, drogie kamienie, łańcuchy orderów i kłamry. Jedynym błędem, który można by Matejce zarzucić, jest nadużywanie farb czarnych i lakowych. To zabarwienie ciemne powoduje ponurość obrazu i nadaje bladeść ciałom i naświetlonym partiom kompozycji... P. Matejko jest uczniem Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie i przynosi jej zaszczyt”.

Zdanie o wymowie identycznej wyszło wcześniej spod pióra Charnacé Claire-Christine de Sault („Le Temps” 9 maja 1865).

W Krakowie radość, he, he... Ale do rzeczy. Podobny zarzut przeczerniania – „jedyne lecz najpoważniejszy” – postawił wcześniej pisarz i fotografik Maxime du Camp, członek Akademii Francuskiej, ale poza tym zapewniał w swoim esej w „Revue de Deux Mondes” (1 czerwca 1865): „Jeśli byśmy wzięli pod uwagę jedynie sposób wykonania, trzeba by przyznać, że jest on doskonały. Są tu głowy tak wydobyte, jak Paul Delaroche nigdy tego wykonać nie potrafił, a tkaniny przewyższają wszystko, co widzieliśmy na płótnach p. Gallaita [działającego od lat 30 XX w. historycznego malarza belgijskiego]. Jeżeli – jak sądzę – ten obraz jest debiutem, daje on dobrą zapowiedź i obiecuje malarstwu

historycznemu wartościowy nabytek. P. Matejko posiada zalety bardzo cenne, które rozbłysną naprawdę w dniu, kiedy wyzbędzie się tonów czarnych, tak niekorzystnych i szkodliwych dla jego Skargi, a zwróci się do barw jasnych, czerpiąc z nich bogactwo dostępne tym, którzy umieją ich używać z rozważą”.

Chyba za dużo piszą o „studiach twarzy wzorowanych na postulatach epoki” (Paul Mantz), co czytającemu kojarzy się bardziej z kronikarską sztywnością niż z niemal szaleńczą kreacją. Zastanawia bocznie się krytyka na fakturę, niebawem domenę malarstwa Matejki, poza tym dziwnie bliską tej, którą można już zobaczyć na Salonie Niezależnych, a którą w Krakowie Statler wciąż porównuje do przekładanego placka krakowskiego: „Wykonanie – ocenia Mantz – jest lepkie (klejowate), miękkie, bez najmniejszej śmiałości (bezpośredniości) [?]”. Dalej o nadmiarze fioletowych tonów powodujących sztuczność (tę ostatnią najłatwiej wmówić debiutantowi).

Czy te głosy wpłynęły na kolorystykę następnego wielkiego obrazu Jana Matejki? Nie bez przyczyny tonację *Rejtana* nawet Maciej Szukiewicz nazwie „poziomkowo-śmietankową”!

Rejtan w zamyśle, a pachnące werniksem Kazanie Skargi kupuje – na raty – Maurycy hrabia Potocki z Zatora.

Dziesięć tysięcy złotych reńskich! Za obraz. Teodora już nosi na paluszku pierścionek od Jana. Przemogła się, przemyślała.

Naręczony nosi na palcu pierścienia zaręczynowy emaliowany – z perełką, „ten symbol łyż – wspomni Jabłoński – który istotnie później niejedną mu łyżę gorzką wycisnął”... Obraz sprzedany, po co więc zwłóczyć ze ślubem. Dyskretnie, w kościele Karmelitów na Piasku, rzut beretem od pracowni na Krupniczej, a parę susów, gdy się przejdzie przez ogrody na Karmelicką. Teodora z matką na czas zapowiedzi i kilka dni po ślubie wynajęły sobie, z pomocą narzeczonego, mieszkanie umeblowane w domu partelowym naprzeciw kościoła.

Świadek ślubu i wesela dziewczynka wówczas, Stasia Serafińska:

„Strój ciotki Teodory, ten sam, w którym była potem portretowana [portret spali po latach z chorej zazdrości właśnie o Stanisławę; Matejko niebawem obraz odtworzy na podstawie dokładnej fotografii Rzewuskiego], wykonany był podług rysunku Matejki, robił go bocheński krawiec Ryparek, bardzo biegły w swym kunszcie Czech. [...] Takie same kontusiki białe wdziane na z błękitnej gazy sukienki bluzkowe, złotym paskiem przepięte, miałyśmy i my [pamiętnikarka, ośmioletnia wówczas i jej sześćioletnia siostra Helenka] jako drużki; na nóżkach niebieskie, płytkie trzewiki, włosy w loki skręcone – miało to wyglądać prześliznie, jak zapewniali widzowie.

Matejko, tak samo ojciec Leonard i Tosiu [Serafińscy], mieli ubrania polskie: czamarki kontuszowe na jasnych kamizelkach z mory; Tosiu żupanik, pas i wysokie buty, tak jak nosił Stefek [Giebułtowski, dwudziestoczteroletni, poległ w lutym 1863 roku

w powstaniu styczniowym]. Matka nasza [starsza siostra poległego] i babka Paulina [jego matka] zdjęły noszoną żałobę, przywdziały popielate jedwabie [...].

Rodzina Matejki uczestniczyła cała. Więc siostra panna Marianna, podobno najwięcej przez genialnego brata kochana, bracia: Franciszek, Edmund-Zygmunt [uzdolniony plastycznie spiskowiec z papierami po poległym bracie], Adolf [później ojciec artysty malarza Stefana Witolda Matejki] i Kazimierz, wszyscy jeszcze nieżonaci, oraz ciotka Zamojska”.

To kompletne grono weselne.

„Bukieciki weselne mieliśmy przypinane szczerozłotymi szpilkami, z inicjałami T.J.M. z datą dnia ślubu 21 XI 1864. [...] Wuj ks. Stanisław [Giebułtowski, przyjaciel Jana Matejki] miał rzewną a piękną mowę do państwa młodych. Młodemu oblubieńcowi artyście przypomnieć miał w pierw poślubioną oblubienicę Sztukę – nie dla Sztuki, wtedy się jeszcze na tym nie znano, tylko dla Ojczyzny. [...] Była skromna uczta weselna [w tym wynajętym mieszkaniu przy Karmelickiej]. Pito zdrowia. Pan Leonard, teraz brat Leonard, zaimprovizował toasty. Zabrakło im pieśni Stefkowej.

Nam kazano pocałować w rękę po raz pierwszy wuja Jana! Była to wielka konfuzja dla małych dziewczynek. Przepadał im ‘Jasiek’. Wuj rozbawiony ceremonią wyciągał obydwie ręce, a my cofałyśmy się onieśmielone, uciekłyśmy do ogrodu pełnego spadłych liści i listopadowego chłodu. Szukano nas i sprowadzono. Onieśmienie pozostało. Pokrewieństwo wywołało oddalenie zamiast zbliżenia.

Na drugi dzień po ślubie państwo młodzi przyjmowali u siebie rodzinę. Mieszkanie ich znajdowało się przy ulicy Krupniczej, na piętrze, w domu Niedźwieckich. Małeńkie było, ale składne i ładnie urządzone. Pracownia mieściła się na dole w oficynie. Została mi w pamięci z tego przyjęcia malarska bluza aksamitna wuja Jana, w której mu było bardzo do twarzy”.

W tym mieszkanku urodzi się czworo dzieci Jana i Teodory.

Powinien być szczęśliwy. Ma żonę, tę wymarzoną, najpiękniejszą, tylko dla siebie, czuje jej ciepło, namalował obraz uznany za najszlachetniejszy (od lat czegoś tak wzniosłego, drapieżnego i oryginalnego nie było na ziemiach polskich), obraz sprzedał i, jeśli by żyć oszczędnie, zabezpieczył rodzinie byt. Jest malarzem najprawdopodobniej genialnym, lecz jeszcze nie zna życia. Cieszy się jak dziecko, że zyskał tyle sióstr, tylu braci. Ten starszy brat (powinowaty) Leonard Serafiński, przedstawiciel prawny Potockich z Zatora (!), prowadzi sprawy Matejki z Wolffem, bankierem Potockiego... I co? Wysyłamy *Kazanie Skargi* na międzynarodowy Salon do Paryża.

Na koszty podróży obrazu i nowożeńców (przecież Teodory nie zostawi w Krakowie) Maurycy Potocki dodaje 600 rubli srebrem. Gdyby *Kazanie Skargi* było spłacone, hrabia właściciel mógłby nie wyrazić zgody na pokazanie płótna w Paryżu czy

gdziekolwiek, ale artysta otrzymał na razie pierwszą ratę, no i honor nie pozwala na wahania. Nie bez znaczenia była rada księżnej Marceliny Czartoryskiej: – Obraz tej rangi należy bezwzględnie w Paryżu wystawić. Dzieło skończonej piękności. No, skoro tak świątły młodzian, jakim jest nasz Stanisław hrabia Tarnowski, orzekł, że „ze *Skargą* weszło malarstwo polskie do ewangelii sztuki”...!?

10 marca 1865 roku, żeby zdążyć na posiedzenie jury, obraz sam ruszył z Wiednia. Zdjęty z blejtramu, zwinięty w rulon, jak należy, malaturą na wierzchu, w specjalnej skrzyni, którą wykonał zaufany stolarz artysty, Sokolik. (Sam – lub z Sokolikiem, są dwie wersje – pojechał pociągiem do pałacu Potockich w Zatorze, „dla zmierzenia – jak pisał do „brata Leonarda” – i udecydowania paki, nie powierzam bowiem nikomu innemu opakowania obrazu, będę miał z tego powodu koszta niejakie, ale trudno”. Do obstalowania nowego blejtramu Matejko zobowiązał mieszkającego w Paryżu światłego Leona Kaplińskiego, związanego z Hotelem Lambert oryginalnego portrecistę; panowie zbliżyli się w związku z pamięcią Edmunda Matejki, towarzysza broni Kaplińskiego w czasie Wiosny Ludów.

Za obrazem Jan i Teodora wyruszyli z Krakowa w połowie marca. Trasa: Praga, Drezno i Magdeburg – wreszcie Paryż. Kwiecień. Miesiąc więc pozostał do otwarcia wystawy i ogłoszenia werdyktu jury.

Po kolei. Pragę Matejko zauroczony (nie tylko sentymentalnie), w drodze do Drezna pękł zamek od kufra, kufer jakoś związano rzemieniami, ale co jest? Na początek, niedogodności? Strzepnął przesady, pół dnia i pół następnego zachwycał się zbiorami sprzętów, broni i przede wszystkim klejnotów w drezdeńskim Grünes Gewölbe, Galerię Drezdeńską natomiast obszedł z wyraźnym chłodem. A Tarnowski wspomina, że w Paryżu Eugenia Januskiewiczowa nie mogła się nadziwić, że artysta jest nieczuły na piękno obrazów w Luwrze – i zapewnia, że u Matejki „uwielbienie i zapal dla sztuki starych mistrzów przyjdą później – po pierwszej podróży do Włoch”. Na tym więc etapie interesował się przede wszystkim malarstwem swoich współczesnych. W Dreźnie odwiedził Kraszewskiego. Pisarz, zachwycony, bardzo prosił Matejkę o fotografię Kazania Skargi, obrazu, o którym tyle się mówi i który już teraz budzi w nim wiele emocji.

Paryż zawiódł oczekiwania Matejków. (Już nie Teośki i Jaśka, lecz Dory i Jana). „Gdyby nie myśl na korzyści, jakie zdobyć mogę – pisał w oczekiwaniu na werdykt jury – nigdy bym sobie ani żonie tego gwałtu nie zadawał, jakiego się doznaje po opuszczeniu kraju”. Nie powstrzymało go to od czułych kpín pod adresem Dory, prowincjuszki, która dotychczas wyjeżdżała nie dalej niż z Bochni do Krakowa.

Jedzenie, smakowite w Pradze i w Dreźnie (mieście, w którym, poza Krakowem, mógłby żyć bez przykrości), w Paryżu nie na ich podniebienia. Symptomy choroby wrzodowej: „czuję ból w dołku, co mi nieraz odbiera humor i prawdziwe zajęcie” – choć cierpiący nie ustaje w pracy. Dokumentuje to list Dory: „Tak, Kochana

Mamusiu, włóczymy się jak Cyganie z wózka na wózek [dorożki], a dużo i piechotą. Mój Jasiek poszedł do Cluny pracować. Pracuje z ogromnym zapałem; dużo już ma notatek [rysunkowych z opisami], ale to wszystko mało dla niego; coraz więcej i więcej by robił, bo wszystko mu się podoba, a wszystko mu potrzebne – jest nienasycony. Czasami, jak nie mogę go wyprowadzić z której galerii lub muzeum, to mu każę oczy zamknąć i wyprowadzam z ogromnym staraniem pierwszymi lepszymi drzwiami”...

Jan: „Teosia [...] czuje wstręt do jedzeń tutejszych [...] wszystko niemal jak postawią przed nas, tak i zbierają. [...] Drogo okropnie wszystko, pieniądze lecą bezpowrotnie [...]”.

Dora: „Krzyk piskliwy Francuzów, co sprzedają swoje towary na wózkach, dość na tym, że człowiekowi się miesza w głowie i nie może być ani chwilkę odosobnionym od tego piekła paryskiego. W tej chwili nawet kotłuje mi się w głowie, taki łoskot przechodzącego omnibusu naładowanego. Kawy zupełnie nie pijemy, tylko czekoladę, co jest jaka taka, przynajmniej znośna”.

Żywili się więc czekoladą i pomarańczami, oprócz całych tygodni w Luwrze i w Cluny, zwiedzali Wersal, Fontaineblau, Saint Denis, Saint Germain, zgodnie się zżymali na swobodę obyczajów bywalców Ogrodu Luksemburskiego, nie żałują, że są w Paryżu, ale... „Ale żal mi siebie i mego Jasia, że tyle biedy i tęsknoty nacierpimy – zwierzała się Teodora w liście do siostry. – Na każdym miejscu czuję, że to nie jest nasz kraj, który jakże jest biedny stosunkowo do takiej zagospodarowanej Francji we wszystko, co tylko można sobie pomyśleć. A takie uczucie to tylko zazdrość wznieca, a zazdrość stwarza nienawiść”.

Wtedy wyglądało na to, że Jan Matejko ma mądrą, oddaną, inteligentną, błyskotliwą towarzyszkę życia.

„Janek medalowany, chłopiec ciaciany!”

Wystawa otwarta 1 maja 1865 roku. Obraz Polaka, Jana Matejki, został nagrodzony medalem złotym.

Nie wiadomo, jaka była reakcja artysty, który tydzień wcześniej pisał do teściowej: „Przykra to rzecz czekać sądu obcego stołu i za powrotem do kraju spodziewać się spotkać uśmiechnione twarze nieprzychylnych braci albo powątpiewania ruchy głów więcej zbliżonych albo przyjaznych”.

Wcześniej nim się o tym dowiedziała rodzina, w „Czasie” podali wiadomość o tryumfie. Matejko milczał. Dopiero Teodora napisała do brata: „I tak, że mój Jasiek kochany został przez Francuzów medalowany, mój bratek z uciechy się trochę zakłopotce i spyta w swym liściku Ośki, jak ten medal migoce. Jan i Dora go jeszcze nie mają, bo artyści, mój Staszku, po wystawie dopiero dostają, teraz tylko na obrazie jest napisane, że w każdym razie Janek jest medalowany, chłopiec ciaciany!”¹

Ach, taki medal! Stanisław hrabia Tarnowski napisze: „Jednym skokiem stanął między pierwszymi”. I przedstawiciele francuskiej bohemy, i polscy artyści skupieni wokół Hotelu Lambert, namawiali Matejkę, żeby pozostał w Paryżu.

Ale nie zawadzi wybiec dokładnie o rok w przyszłość. Z listu Teodory Matejkowej (28 maja 1866 roku): „Medal Jaś dostał. Kawał ładny złota – dobrze, że już raz jest to w domu”.

Komentuje Stanisława Serafińska: „Dziwna rzecz z doręczeniem tego medalu, że aż za pomocą urgensów przez ministerstwo, namiestnictwo czy starostwo – po roku od nadania go – ściągany być musiał!”.

Medal dostał do obejrzenia siedmiomiesięczny Tadeusz, pierworodny Matejków, który bawi się w swoim stołeczku. Urodził się 28 października i przyniósł sobie imię. Jego ojciec właśnie malował Tadeusza Rejtana. Tadeusz – miał być dobry omen.

Ciekawi koledzy oglądają *Rejtana* jeszcze przed ukończeniem

Rejtana malował od sierpnia 1864 – do listopada 1866 roku.

W środku lata 1866 w dusznej pracowni kończył ten obraz – nieco większy formatem niż *Skarga*. Raz w tygodniu ruszał do Bochni – pociąg to wspaniały, niedawny wynalazek – potem końmi lub te sześć kilometrów pieszo do Nowego Wiśnicza. Ach, Koryznówka! Drewniany dworek między zamkiem, romantycznym, bo od lat pusto stojącym, a klasztorem Karmelitów, własność Leonardostwa Serafińskich. „Brat” Leonard kupił od Potockich ten kawałek ziemi, niegdyś należący do zamkowego dworzanina Koryzno. Nazwali tedy Koryznówką ten malowniczy szmat z dworkiem. O, gościnne letnie miejsce, wśród balsamicznego powietrza, w ogrodzie, z bijącym źródłem, z widokiem na wieże i zalesione pagórki. Tam warto było trochę pobyc z Dorą i pobawić się z Tadaszem, rekonwalescentem po ciężko przebytej odrze, a potem znów ciągnąć przez tydzień w pracowni.

Ciekaw, co robią młodszy, wpadł do Szkoły Sztuk Pięknych na tak zwaną końcoworoczną wystawę prac uczniów. Zaprosił kolegów, których obrazy mu się podobały, wśród nich niedawnych powstańców, Antoniego Kozakiewicza i dzielnego, przełamującego ułomność Franciszka Streita. Ciekaw był ich zdania o obrazie, połyskującym farbą czekającą na wyschnięcie przed nałożeniem *pastoso*. O tym płótnie kontrowersyjnym tematycznie, przy tym dziwnie jasnym (rezultat uwag francuskich krytyków?), choć ukazującym ciemną stronę dziejów Rzeczypospolitej.

Koledzy, cóż mogli mówić wobec niezaprzeczalnej klasy dzieła z wkładem pasji niemożliwej, zda się, do wydobywania z człowieka.

Załatwiał sprawy domowe, próbował zgodzić nową służącą, bo dotychczasowa wymówiła służbę, nie ukrywał, że ze zdrowiem coś nie tak, „nudności mam często – zalił się w liście do żony – chociaż niewiele spożywam pokarmów, i kłucie w sercu napastuje mnie biednego, opuszczonego i samego”... Stanisław Tarnowski, o kilka lat młodszy od Matejki, przyprowadzony przez Szujskiego do pracowni mistrza, żeby obejrzeć *Rejtana*, wyszedł stamtąd z nieprzyjemnym uczuciem. Nie spodziewał się, że ktoś może aż tak dotkliwie urazić przedstawicieli jego stanu

– w sposób bezceremonialny ukazując arystokrację. Najlepsze rody zapędzone przez malarza do zagraconego, dusznego kąta sali, ech, we charakterze uczestników awantury, nazwanej przez malarza w drugim członie tytułu – Upadek Polski!

Zanim śmiertelnie obrazi się na Matejkę jego do niedawna wielbiciel Józef Ignacy Kraszewski i napisze o *Rejtanie*: „Dobry obraz, ale zły uczynek. Policzkować trupa matki nie godzi się!”, zanim Siemieński wyrazi oburzenie na nietakt artysty, którego obrazy kupowała dotychczas arystokracja, do pracowni przy Krupniczej dotrze wreszcie Artur Grottger, w przejeździe z Grybowa – koleją żelazną, via Stróże – gdzie pozostawił szesnastoletnią narzeczoną Wandę Monné, do której zaraz potem napisze:

„Byłem w pracowni naszego Delaroche’a-Matejki i widziałem [...] obraz wspaniały w całym znaczeniu tego wyrazu, pełen życia do koloru i akcji. Radowałem się widokiem tych żywych, nadzwyczajnie plastycznych i prześlicznie skomponowanych figur. Ileż tam detali pełnych wyrazu [...], a ileż tam prawdy psychologicznej. [...] Ma on ten błąd, że się na nim dużo dzieje, co uwagę widza od głównej myśli obrazu trochę odwodzi i przeto jej wrażenie osłabia. [...] Zresztą jest wszystko prześlicznie skomponowane i malowane po mistrzowsku! Ach! Powiadam Ci, że przy pracy tej mojego rówieśnika byłem bardzo pokorny – biłem się w piersi i mówiłem w duchu; ‘biedny ty, jaki ty mały, jaki ty mizerak.’”

Grottger pokazał Matejce sześć kartonów nowego cyklu *Lithuania*. „Piękne to rzeczy, nawet bardzo piękne – napisze Matejko do żony w nocy po wizycie miłego kolegi – ale nie porywają mnie jakem się spodziewał, prócz błędów rysunku, co zresztą mniejsza, czasem o teatralność trąca, a co najgorzej, że sam autor nie wierzył, ani wierzy w to, co chciał objawić. Nie sąd to mój własny tylko, ale twierdzenie jego samego. Posyła Litwę [Lithuanie] do Paryża wraz z Polonią wydaną przed dwoma laty, która mi się czasem bardziej podoba”.

Matejko także namalował *Polonię*. W tym samym czasie. Geneza tajemnicza. Krytycy coraz częściej wracają do tego tajemniczego obrazu, który – dużych rozmiarów, ale namalowany szeroko, wspaniałym gestem, bez zbytniego wdawania się w szczegóły i zatopiony w starych złotych, szarościach i brązach – jest z jednej strony odmienny od wszystkich innych dzieł Matejki, z drugiej – budzi i podziw, i szacunek pewną wytwornością rezygnacji z bogactwa środków plastycznych, i przeto pozwala mniemać, że obraz powstał w przełomowym momencie twórczego rozwoju Matejki – i został porzucony na rozdrożu, może z obawy przed eksperymentowaniem w sytuacji pewności dalszych sukcesów na drodze, którą sobie wytyczył *Skargą*.

Rejtan to bezustanne kłopoty

Wojna prusko austriacka wybuchła właśnie z końcem czerwca 1866 roku. Widocznie nie może być więcej niż dwa lata spokoju. I ten upał. Na wszelki wypadek – gdyby działania zbrojne objęły okolice Krakowa – obstałował u Sokolika paki na obrazy, żeby można je było zawczasu wywieźć w bezpieczne miejsce...

Ociemniały Wit Stwoszcz z córką, Sędziwój bliski ukończenia, reprezentacyjny, znakomicie namalowany *Portret żony w ślubnej sukni*. I portret Makomaskiej, którego nie przyjął niezadowolony mąż portretowanej, „galicyjski hrabia”, akurat kiedy Matejkowie najbardziej potrzebowali pieniędzy.

Obrazy pozostały w pracowni. Wojna bowiem zakończyła się pokojem podpisanym w Pradze 23 sierpnia 1866 roku i poważnymi stratami Austrii. Cóż, polityka.

Matejko spokojnie kończył wtedy ten obraz, z założenia bezkompromisowy, odważny, mistrzowski. Gdy osoby drugiego planu pokrywał „barszczykiem”, mieszaniną werniksów i laserunkowych pigmentów, co w efekcie nadawało kompozycji sugestię perspektywy powietrznej w natłoku osób zgromadzonych na niewielkiej przestrzeni, być może intuicyjnie wyczuwał, ale nie mógł wiedzieć (bo akcja odbywała się w tajemnicy), że polska arystokracja bardzo się stara, żeby ten straszny obraz nie został przyjęty na Wielką Wystawę Powszechną w Paryżu. Namawiano patriotę, Ksawerego Branickiego z Montresor, wnuka targowiczana (tego przedstawił Matejko niemal jako potwora), aby kupić i zniszczył ten obraz. Branicki obśmiał małostkowych wandalów, był światłym człowiekiem, miłośnikiem sztuki, aż się głupio zrobiło generałowi Władysławowi Zamoyskiemu, wysłanemu przez dotkniętą arystokrację w „delikatnej misji”.

Podczas gdy Matejko w Krakowie kończył malować *Sędziwoja*, w Paryżu trwały rozgrywki o jego *Rejtana*.

Niezbadane są drogi, którymi podążył i podstęp, i cnota. *Rejtan – Upadek Polski* został przyjęty na Wystawę w Paryżu mimo sprzeciwów księcia Aleksandra Floriana Józefa Colonna-Walewskiego, syna cesarza Napoleona I i Marii Walewskiej, powstańca listopadowego, do niedawna ministra kultury i sztuki w rządzie Francji. Walewski interweniował w komitecie wystawy, żądając pominięcia płótna Matejki, którego eksponowane miało być ujmą dla Polski.

Złoty medal I klasy! *Rejtan* – w roku 1867 najwyższej odznaczone płótno – zakupił do swego Belwederu cesarz Franciszek Józef I.

Za pięćdziesiąt tysięcy franków. Gotówką. W przeliczeniu 24 300 florenów.

Tyle właśnie – odliczając cenę kupna i transportu płótna na nowy ogromny obraz i kwartalny czynsz za Krupniczą – wynosiło zadłużenie Matejków.

Siemieński: „eksploatacja historycznego skandalu”

Robić swoje. Nie oglądać się na tłum, choćby złocony. Czy to dziwne, że wiernopoddańczy adres Sejmu galicyjskiego z grudnia 1866 roku wystosowali do cesarza Franciszka Józefa I po klęsce Austrii w bitwie pod Sadową ci sami panowie z arystokracji, którzy nie mogli darować Matejce, że na obrazie umieścił ich przodków, którzy się przyczynili do upadku Polski. („Najjaśniejszy cesarzu i królu nasz miłośniwy! [...] z głębi serc naszych

oświadczamy, że przy Tobie, Najjaśniejszy Panie, stoimy i stać chcemy”). Polscy panowie, bogaci, potrafili się zmać: nic nie kupujemy od Matejki, niech z głodu gryzie palce. Zanim *Rejtana* kupił ten sam cesarz, przed którym trwali na klęczkach, obecna na pokazie *Rejtana* księżna Władysława Sanguszkowa zwróciła się kaskawie do Matejki:

– Może pan to płótno wysłać do Moskwy. Tam kupią.

– Kupili żywych, mogą kupić i malowanych – odparł.

No, ale skoro artysta oprócz honorarium za obraz otrzymał od cesarza Ritterkreuz Franz Joseph Ordens, to może jednak lepiej spuścić z tonu.

Lucjan Siemieński nie mógł ukryć faktu, że *Rejtan* w Krakowie ściągał tłumy. „Upadek Polski to akcja historyczna ciągnąca się niemal sto lat” – pisał błyskotliwie w „Czasie”³, tłumacząc, że „prawie niepodobieństwem znaleźć jeden moment, w którym by zestrzeliwała się akcja jak w ostatniej scenie tragedii. Artysta chciał ją znaleźć w znanej protestacji Tadeusza Rejtana na sejmie konfederacji Ponińskiego, ale że nie znalazł ją dostateczną, dołączył konfederację targowicką o dwadzieścia lat późniejszą. Tym sposobem ułożył się obraz więcej alegoryczny niż ściśle historyczny”.

A wizja artystyczna? Zdaje się, że francuscy pisarze romanotyczni, rozumieci – bez dat i bez potrzeby konfrontacji chronologii – świat obrazów Matejki i orientowali się, o co chodzi, bez podszeptów z wyłącanej loży.

„Przymieszka alegorii do historii ubliża majestatowi tej ostatniej” – prawi dalej Siemieński i, nie pozwalając Matejce na ekspresję, która wynika z szlachetnego gniewu, gani artystę za ujawnienie niewygodnej prawdy: „bo całej jednej warstwie narodu zadaje narodu zadaje zbrodnię przekupstwa, sprzedaż niepodległości Ojczyzny! To jedno tylko najgłośniej się odzywa z obrazu; główna nawet postać Rejtana schodzi do drugiego rzędu i mniej interesuje od sakiewki, z której sypie się złoto... To sprzedaż Polski – a nie jej upadek.

Żałować należy – pisze zauroczony jednak Siemieński – że taki dar tworzenia, takie czarodziejstwo pędzla, nie zatrzymało się na jakim wznioślejszym przedmiocie, od którego by patrzący odchodził z pogodniejszą myślą, szlachetniejszym uczuciem, ożywioną wiarą, jaśniejszą prawdą [?] – eksploatacja historycznego skandalu na rzecz popularności nigdy nie była zadaniem mistrzów sztuki”.

Dalej ten znakomicie ustawiony w środowisku profesor zdołbywa się na pouczenie, czym jest prawda moralna, której Matejko – jego zdaniem – nie szuka... O, to był dopiero początek akcji skarg i pouczeń.

Ambroży Grabowski, sławny księgarz i znawca Krakowa, bynajmniej nie ze szlachty, po obejrzeniu *Rejtana* na pokazie, jeszcze przed medalem, napisze: „Okropny jest widok *Rejtana* leżącego na ziemi, rozrywającego koszulę i nagle odsłaniającego

piersi, gotowe raczej do przyjęcia śmiertelnego ciosu niż do połączenia podpisu na zhańbienie narodu. Utwór ten obudza niemiłe uczucie, choć jest malowany z wielką prawdą; krótko też nań patrzyłem i odwróciłem oczy w inną stronę”. Dalej Grabowski, zauważając, że odrażająca scena jest niegodna uwiecznienia dla przyszłych pokoleń, dochodzi do wniosku, że „praca i talent autora są niejako zmarnowane”. Ale nie byłby sobą, gdyby nie powtórzył kilku pikantnych plotek, między innymi o konfrontacji Adama hrabiego Potockiego (to on miał zredagować wspomniany tu adres wiernopoddańczy do cesarza Austrii) i Jana Matejki. Potocki, spostrzegłszy na płótnie „na wydatnym planie smutnej pamięci targowiczana Szczęsnego Potockiego i hetmana Branickiego”, swoich krewnych, nie był zadowolony, rzecz jasna. „Żegnając się z artystą, sucho wyrzekł: D z i ę k u j ę. Na co od artysty otrzymał również suchą odpowiedź: P r z e p r a s z a m”.

Norwid: „...*Rejtan* tam jest wąsaty demoniak...”

Po co ten wstyd malować? – pytał za liczną, wstrząśniętą publicznością Stanisław hrabia Tarnowski. Ale i on, nieco sobie dworując z istniejących lub wmówionych widzowi błędów w wykreśleniu perspektywy, po latach potrafił przyznać: „*Rejtan* więcej znakomity i genialny niż piękny, piękności ma w sobie pierwszego rzędu i jest zawsze wielkim dziełem”.

Możemy się śmiać z pozaartystycznych dywagacji prowadzących do krytycznych uwag prasowych recenzentów *Rejtana*, ale skoro sam Norwid... Norwid w Paryżu (podobnie jak Kraszewski w Dreźnie) nie ukrywał wściekłej dezaprobaty wobec tego dzieła.

„Pan Matejko – pisał – jest jednym z najbieglejszych malarzy dziś w Europie i jest jednym z najmniej wyobrażenia mających o artyzmie artystów [...]. To parlament? To wielka karczmia flamandzka, gdzie hałaburdują z kijami i pięściami [...]. *Rejtan* nie gladiator konający, ani męczennik ufny w zapieczętowanie sprawy i czujący pod palcami ręki swojej sakramenta dziejów. Nie, *Rejtan* tam jest wąsaty demoniak, który zawiesicie dokonał swojego i koniec...”. Z zasupłanej mieszaniny wrażeń, z tygła genialności i nieczytelności wytapia się sąd Norwida szczególny, precyzyjny w języku, nie doprecyzowany w ocenie:

„Strona moralna nie zwrócona do masy narodu i do sumienia Rzeczypospolitej, ale do kilku osób sportretowanych z przeraźliwą dzielnością pędzla i naciskiem koloryzacji ich ciała śmiertelnego. Wszystko razem genialne w pędzlu i dające Polsce najznakomitszych dziś malarzy (*pictores*) na świecie”.

Efekt zetknięcia dwóch geniuszy bywa nieprzewidywalny.

Ale przecież tak tego nie można zostawić.

Kwestię sporną wyjaśni po latach wnikliwy i czuły Stanisław Witkiewicz: „Kto zna własne Norwida malarstwo, będące upostaciowaniem konwensu romantyczno-klasycznego, ten doskonale zrozumie, na czym polega jego krytyka pojmowania formy przez Matejkę, z drugiej jednak strony Norwid doskonale odczuwa

istotę talentu Matejki i po swojemu charakteryzuje ten poryw rozbieżności wyobraźni, który już się przejawia w *Rejtanie*”.

Stattler: „Co tu butów, co tu portek!”

Oczywiście wokół obrazu, który rozognił namiętności polityczne i uraził niejedną dumę, krążyły plotki. Trudno dziś dociec, ile jest prawdy w utrwalonej przez prasę rozmowie dwóch Francuzów, którzy stojąc przed *Rejtaniem* Matejki tłumaczą sobie, że scena przedstawia szulernię. Wszyscy się kłóca, rozsypują się hazardowe pieniądze, a jeden bardzo pijany leży na ziemi, ale widać już za drzwiami żandarmów, którzy wezmą stamtąd awanturnika i go wsadzą do kozy.

A całkiem serio. Wspomni w biografii Matejki hrabia Tarnowski: „... Anna Walewska, córka generała Karwickiego, a przez matkę wnuczka Jacka Małachowskiego [kanclerza wielkiego koronnego, niewątpliwie zdrajcy, agenta Katarzyny II, targowiczanki], bardzo już wiekowa i bardzo poważna, ze łzami skarżyła się przed Matejką samym za swego dziada; dowodziła, że w roku 1773 on był bez winy. Miała rację; ale Matejko odpowiadał, że nie był bez winy w roku 1772. Matejko sądził, że spełnił obowiązek, misję. Ale niemniej, gdyby był widział taką starość sędziwą, czcigodną, jak drząc na całym ciełe z łkaniem w głosie na krótko jeszcze przed śmiercią wspominała, że ją zranił w najdotkliwsze, najboleśniejsze miejsce serca, byłby doznał on znowu bardzo bolesnego uczucia”.

Och, sentymenty! Zły dziadek dobrej babuleńki contra wizja artystyczna... Wojciech Korneli Stattler natomiast, stanąwszy przed obrazem *Rejtan – Upadek Polski*, westchnął z nieoczekiwanej u niego prostotą:

„– Co tu butów, co tu portek!”

Stattler, nazareńczyk, z manierami klasycysty, garderoby starał się nie uwieczniać. Na cyzelowanym przez dziesięć lat płótnie, sztandarowej swej kompozycji Machabeusz, za którą w 1843 roku dostał w Paryżu złoty medal, przesłicznie przedstawił węgiel drzewny ze spalonego pnia, a żadna z dwudziestu pięciu postaci nie ma na nogach obuwia, ani niczego, co by przypominało spodnie. Wszyscy omotani szatami. Pięć hełmów. Trochę dużo. Stattler nie był taki stary, ale od dziecka zżyty w domu z dialektem szwajcarskim, sam mówił po polsku z akcentem, w związku z czym jego krótka recenzja doszła do uszu słuchających w brzmieniu: – Cio tu butów, cio tu portek!

A robiło się już tak ponuro.

Fragment opowieści biograficznej Marka Sołtysika *Klan Matejków*. Książka ukaże się wkrótce nakładem wydawnictwa ARKADY.

Przypisy:

1. 21 V 1863, nr 114
2. w „Czasie” (112 z 16 maja 1862 roku)
3. „Czas” nr 281 z 1866 r.

STANISŁAW DZIEDZIC



JÓZEF TEODOROWICZ: „KATEDRĘ TĘ DŹWIGAŁEM”

Ormiański i polski świat starodawnej lwowskiej świątyni.

■ Jest (...) świątynia ormiańska kamiennym pomnikiem powolnego stapiania się przybyszów z dalekiego Wschodu z żywiołem miejscowym i kulturą zachodnią. Kiedyś była podobna, jakby rodzona siostrzyca do katedry w świętym mieście Ani w Armenii, dziś tylko ciekawe ma sobie ślady tego podobieństwa (...) – dziś wewnątrz katedry jest wnętrzem rzymsko-katolickiego kościoła, a tylko gardłowe, nie zrozumiałe dźwięki liturgii przypominają świat obcy i obrządek. Wszystko, co przeszli Ormianie lwowscy, przeszła z nimi i katedra, a stąd stała się księgą o wielu rozdziałach (...)” – pisał w 1911 roku na łamach „Sztuki”, Franciszek Jaworski.¹

Lwów od II połowy XVII wieku, po czasy arcybiskupa Józefa Teodorowicza był w katolickim świecie fenomenem wielokulturowości i zróżnicowanej tożsamości narodów zamieszkującej ziemi dawnej Rzeczypospolitej. Unia Apostolskiego Kościoła Ormiańskiego z Rzymem, zapoczątkowana oficjalnie ze Stolicą Apostolską, przez biskupa lwowskiego, Mikołaja Torosowicza, który w 1630 roku złożył katolickie wyznanie wiary, a w 1661 r., podjęta przez lwowskiego hierarchę prawosławnego, Jana Szumlańskiego, który właśnie wówczas przyłączył swoją diecezję do unii brzeskiej (podjętej jeszcze w 1596 roku) spowodowały, iż obaj biskupi podniesieni z czasem do godności arcybiskupów-metropolitów, obrządku ormiańskiego i greckiego, wraz z arcybiskupem metropolitą Kościoła łacińskiego, stanowili odtąd historyczny fenomen katolickiego świata: trzech katolickich arcybiskupów, trzech różnych obrządków, z uprawnieniami metropolitalnymi, rezydowało w tym samym mieście.

Geneza katedralnych kościołów Lwowa sięga tych samych początków. Wkrótce po nadaniu w 1356 r. miastu prawa magdeburskiego, ok. 1360 r. z woli króla Kazimierza Wielkiego przystąpiono do budowy lwowskiej fary, która w niedługim czasie, po

przeniesieniu stolicy arcybiskupiej z Halicza do Lwowa, podniesiona została do godności katedry. Majestatyczna, halowa architektura gotycka, z późniejszym, barokowym wystrojem i potężną 65-metrową wieżą, zwieńczoną charakterystycznym, rokokowym hełmem, wykonanym przez Macieja Polejowskiego, należy do najbardziej rozpoznawalnych budowli kresowej architektury.

Grecko-katolicka katedra św. Jura, wzniesiona z dala od centrum miasta, na szczycie panującego nad jego panoramą wzgórza, nieopodal wododziału Bałtyku i Morza Czarnego, jest wraz z przylegającymi do niej pałacami: biskupim i kapitulnym, najpiękniejszym zespołem architektury rokokowej w dawnej Polsce, dziełem samego Bernarda Meretyna. Pyszną tę katedrę zbudowano w latach 40-60. XVIII wieku, na miejscu, w którym Włoch Doring (Dorchi) wybudował w 1363 r. kamienną cerkiew św. Jana, która z czasem stała się katedrą prawosławnego biskupa lwowsko-halickiego.

Tenże Doring wznosił w latach 1350–1369, wewnątrz murów miejskich katedrę ormiańską. Pierwotna świątynia wzniesiona została z ciosów kamiennych, na planie krzyża greckiego, z kopułą osadzoną na charakterystycznym dwunastobocznym tamburze. W wyniku przebudowy w XV w. wzdłuż południowej i północnej ściany zewnętrznej budowli dodano krużganki. W 1631 r., za rządów biskupa M. Torosowicza rozbudowano świątynię, od strony zachodniej dodając dwuprzęsłową nawę i przedsionek. W XVIII w. – w następstwie restauracji oraz pożaru (1748) nadano jej wnętrzu rokokowy charakter.

Na czym polegał fenomen lwowskiej katedry ormiańskiej p.w. Wniebowzięcia NMP? Otóż najstarsza, średniowieczna część tej świątyni, pochodząca z XIV w., wiernie powtarza cechy stylowe kościołów dawnej Armenii, oddalonych zatem od Lwowa o wieleset kilometrów.

„Podobieństwo to – stwierdza Joanna Wolańska – co należy szczególnie podkreślić- nie jest bynajmniej skutkiem jedynie wpływów ormiańskich, lecz raczej całościowym importem gotowego i skończonego dzieła oryginalnej architektury ormiańskiej, ufundowanego przez zamożnych Ormian – kupców z Krymu. Budowa katedry najwyraźniej zbiegła się z utworzeniem we Lwowie arcybiskupstwa ormiańskiego w roku 1367”.²

Zdaniem Tadeusza Mańkowskiego³ na obszarze Polski bezpośrednimi wzorami kościołów ormiańskich były świątynie ormiańskie Wschodu, a w przypadku katedry lwowskiej – z Krymu, które tylko w niewielkich szczegółach różniły się od kościołów z Armenii właściwej.

Najstarsza część obecnej katedry, XIV-wieczna budowla, jest krzyżowo-kopułową bazyliką, zbudowaną z ciosu na planie krzyża greckiego, o nieco wydłużonych ramionach – wschodnim i zachodnim. Ramiona krzyża tworzą dziś prezbiterium wraz z apsydą, maleńki transept i część nawy, nad którymi, na przecięciu ramion krzyża, spoczywa na masywnych czterech filarach, wsparty na pendentywach, dwunastoboczny bęben kopsuły. Od strony wschodniej nawy boczne, zakończone są – podobnie jak prezbiterium, niewielkimi apsydami.

„Gzyms wieńczący filary jest ozdobiony kamienną dekoracją stalaktytową, przypominającą arabskie mukarnasy, wywodzącą się bez wątpienia ze sztuki islamu. Podobnego pochodzenia są motywy ornamentalne, wykonane w płaskim reliefie, zdobiące archiwoltę łuku tęczowego. Zarówno ta rzeźbiarska dekoracja, jak i kamienne płyty z rytymi lub reliefowymi tradycyjnymi ormiańskimi krzyżkami wotywnymi (tzw. chaczkarami) stanowiły najpewniej pierwotną dekorację świątyni. W późniejszym czasie ściany wraz z ich rzeźbiarską ornamentyką pokryto warstwami zaprawy, na której powstały malowidła ścienna w stylu bizantyjskim (najprawdopodobniej wykonane temperą). Ocalały z nich jedynie niewielkie fragmenty, odkryte podczas konserwacji katedry w 1925 r., w gładzi małego okna w ścianie południowej...”.⁴ Malowidła te, odkryte w dwudziestoleciu międzywojennym sytuuje się na XV-XVI wiek, ale i wiek XIV.

W XVI wieku do struktury świątyni dodano od południa i północy krużganki renesansowe – z czasem północną galerię rozbudowano, tworząc zakrystię i skarbiec, a w wieku XVII do świątyni dobudowano dwa przęsła od strony zachodniej, które wraz z wcześniejszymi dobudowanymi narteksem stworzyły prostokątną nawę, przez co założenie kościoła było odtąd na planie krzyża łacińskiego. Stara świątynia stawała się funkcjonalnie prezbiterium, powiększonego kościoła. To właśnie wówczas Mikołaj Torosowicz przystępował do unii z Rzymem. Unia, zwłaszcza wpływy zakonu teatynów, zaowocowały już kilkadziesiąt lat później latynizacją świątyni, zwłaszcza jej wnętrza. Odtąd, aż po początki wieku XX przeprowadzane w katedrze przebudowy czy remonty doprowadziły do niemal pełnego zatracenia cech ormiańskich w jej wnętrzu. Stary pozostał już tylko obrządek, choć i w liturgii rozpoczął się proces unifikacji z obrządkiem łacińskim. Ormiańska katolicka archidiecezja różniła się od innych katolickich diecezji właśnie obrządkiem.

Sami Ormianie polscy, których liczba nie przekraczała na ogół 10.000 ludzi, tracili poczucie i znajomość rodzimego języka. Pojawiały się nawet w latach 60. XIX wieku propozycje likwidacji tej archidiecezji, maleńkiej liczebnością wiernych i włączenia jej wiernych w struktury Kościoła łacińskiego.

Tymczasem w XVIII w. przeprowadzone w jej wnętrzu remonty, nadały katedrze barokowy wystrój. Ściany pokryto nowymi malowidłami, częściowo figuralnymi z elementami regencyjnymi. Wprowadzono ołtarze boczne, ambonę, ławki – jak w przypadku kościołów katolickich.

W 1862 r. wczesnobarokowe polichromie zastąpiono nowymi, nienajlepszej – niestety - wartości, pędzla Jana Dulla i Marcina Jabłońskiego. Tak było do początku XX w. W 1902 r. stolicę arcybiskupia Ormiańskiego Kościoła objął ks. Józef Teofil Teodorowicz, który władał archidiecezją 36 lat. Tyle samo trwały szeroko zakrojone prace nad jej ratowaniem i odnowieniem.

„Niezwyczajna osobowość Teodorowicza – stwierdza Jacek Purchla – dawała gwarancję najwyższego poziomu artystycznego podejmowanych przez niego działań. Realizatorami wizji arcybiskupa ormiańskiego Lwowa stali się więc – również nieprzypadkowo – najwybitniejsi artyści młodopolskiego Krakowa, m.in. architekt Franciszek Mączyński oraz malarze Józef Mehofer i Karol Frycz.”⁵

Intencja hierarchy, dotycząca rearmenizacji katedry nie była łatwa, zarówno ze względu na skalę koncepcji, spory wokół programu, jak i dotkliwy brak środków na prowadzenie prac. Dylematy konserwatorskie były – jak się wydaje – specjalnością tamtych czasów. Ormiański Lwów, ze swoją katedrą – duchowym centrum Ormian polskich, powtórzyć miał klimat i charakter sporów oraz kontrowersji, które nawiedzały Kraków w związku ze znacznie szerszymi pracami konserwatorskimi, jakie prowadzono na Wawelu czy w kościele Mariackim.

Katedra ormiańska, spośród trzech katedr metropolitalnych najmniejsza i trochę niepozorna, zatopiona wśród zwartej zabudowy miejskiej, w wyraźnie ukształtowanym przez wieki, obniżeniu terenu, nie dostępowała splendorów, okazywanych pozostałym, majestatycznym gmachom katedry łacińskiej i greckiej. Gdy obie: łacińska i grecko-ruska katedry na przełomie stuleci odzyskiwały dawne piękno, ormiańska była w stanie straszliwego zniszczenia i wymagała natychmiastowego ratunku, by nie popaść w ruinę. Popękane ściany, przeciekający dach, zalewane przez wody gruntowe piwnice, podmywane fundamenty, wreszcie wilgoć, były wystarczającymi, przynaglającymi powodami, dla których prace remontowo-konserwatorskie należało podjąć jak najrychlej. Drugim, nie mniej ważnym powodem była odczuwana przez Józefa Teodorowicza potrzeba powrotu do ormiańskiej tożsamości świątyni, która końcem XIX wieku w niewielkim tylko stopniu różniła się od typowego łacińskiego kościoła. Przy wyrazistej polonizacji większości Ormian, tylko nieliczni zachowali ormiańskie poczucie językowe, ale odczuwali jako Polacy ormiańskiego pochodzenia więź z kulturą praojców. Teodorowicz, podobnie jak jego

poprzednik, abp Izaak Isakowicz, był obrońcą tożsamości ormiańskiej. Obaj byli przy tym gorącymi polskimi patriotami. Za czasów jego rządów nastąpił „renesans ormiańskości” zarówno w życiu religijnym, jak i społeczno-kulturalnym. Prowadzone były badania naukowe poświęcone kwestiom ormiańskim, wydawano specjalistyczne biblioteki, a w 1930 r. pod jego patronatem stworzono Archidiecezjalny Związek Ormian, którego zasadniczymi celami było „skupienie Ormian i zachowanie obrządku ormiańskiego”. Od początku XX w. Ormianie już prawie nie używali własnego języka, nie pisali w tym języku ani nie czytali, a język staro ormiański (grabar) był używany wyłącznie w liturgii.

Renowacja katedry, obok pilnej potrzeby ratowania statyki budowli wiązała się zatem z rearmentyzacją jej wnętrza, a więc przywrócenia pierwotnego, ormiańskiego charakteru, który uległ w ciągu wieków zatraceniu.

„Nieodzowne więc stały się – stwierdza Joanna Wolańska – odwołania do dawnej sztuki ormiańskiej. Tymczasem sztuka ta, z wyjątkiem może architektury i rękopisów iluminowanych, nie wykształciła wyraźnie odrębnych cech, które dałyby się jasno identyfikować jako ormiańskie. Być może podstawową przesłanką, która legła u podstaw „pomysłu” ks. Teodorowicza na nowy wygląd katedry po jej odnowieniu (tam, gdzie nie było wyraźnych wzorów i prostych odniesień), było odwołanie się do Armenii jako pierwszego kraju, który – przynajmniej na pierwszy rzut oka – można ogólnie określić mianem wczesnochrześcijańskiego.”⁶

Panowało przy tym przeświadczenie, usprawiedliwione praktyką, o szerokim sięganiu do motywów dekoracyjnych tzw. wschodnich – mauretańskich czy arabskich. W samej katedrze, podczas prac restauratorskich, po 1908 r., odsłaniano, jako pierwotne, elementy kamieniarskie – motywy islamskie. Ważną rolę w tych teoretycznych, ale i praktycznych poszukiwaniach istoty i tożsamości sztuki ormiańskiej spełniał tamtejszy, lwowski uczonec Jan Bołoz Antonowicz, pochodzący ze starej i zasłużonej rodziny ormiańskiej.

Arcybiskup Teodorowicz, obok prac remontowych, pragnął dobudować do wydłużonej w XVII wieku nawy głównej, kolejne powierzchnie nawy, w kierunku zachodnim i stworzyć od strony ulicy Krakowskiej główne wejście, stosownie architektonicznie zaakcentowanie. Potrzebnych środków nie miał ani on sam, ani biedna, szczupła ilość wiernych archidiecezja. Poszukiwał pomocy w tym względzie u władz galicyjskich i wiedeńskich. Na przebudowę katedry i jej nowy wystrój potrzebna była zgoda władz konserwatorskich, Grona Konserwatorów Galicji oraz Centralnej Komisji Konserwatorskiej z Wiednia. W 1904 r. abp Teodorowicz zwrócił się do Sejmu Galicyjskiego o dotację. Otrzymał od Wydziału Krajowego subwencję w wys. 20.000 koron, kwotę płatną po 4.000 koron przez 5 lat. Była to suma wysoce niewystarczająca. Wsparło zabiegi arcybiskupa Grono Konserwatorów Galicji Wschodniej, które w 1905 r. wystosowało memoriał do władz wiedeńskich o 120 tys. koron na restaurację i przebudowę katedry.

Wobec niezgodności zespołów konserwatorskich w kwestiach merytorycznych, arcybiskup uznawał, że grona te mają wobec

niego charakter wyłącznie opiniujący i doradczy. W czasie prac remontowych musiał więc nie tylko zabiegać o subwencje, ale toczyć spory z Gronem Konserwatorów.

„Takie zasady – stwierdza Jerzy Smirnow – nie były uzasadnione historycznie i przewidywały usunięcie całego wyposażenia barokowego, malowideł ściennych, stropu w nawie głównej i barokowego chóru muzycznego. Tak radykalne zmiany miały wielu przeciwników, dlatego J. Teodorowicz starał się realizować je stopniowo, również w miarę swoich możliwości finansowych.”⁷

Zasadniczo już wcześniej, bo w 1902 roku wykonano pierwsze kroki w zakresie przebudowy katedry. Arcybiskup Józef Teodorowicz zlecił Janowi Bołozowi-Antoniewiczowi wykonanie reliefowej dekoracji ornamentalnej absyd prezbiterium katedry, wraz z ich przebudową. Powstały ślepe kamienne arkady, wsparte na misternych, cienkich kolumnach z kostkowymi kapitelami, dekorowanymi plecionką. Wykonano także efektowne – plecionkowe obramienia umieszczonych w absydach okien oraz geometryczny fryz. Tak, w imię rearmentyzacji świątyni dokonano zabiegu, który elewacjom absyd najpewniej dodał urody, ale nie był zgodny z którymkolwiek etapem budowy i przebudowy tej świątyni i jej wyglądem.

W połowie 1905 roku arcybiskup Józef Teodorowicz powołał komitet ds. przebudowy i aranżacji artystycznej katedry. W skład tego komitetu weszły osoby znane i szanowane w środowiskach konserwatorskich, wybitni przedstawiciele świata nauki, wreszcie – lwowskich Ormian. W składzie tego komitetu znaleźli się historycy sztuki oraz osobistości życia publicznego: prof. Leon Piniński, prof. Jan Bołoz Antoniewicz, prof. Władysław Łoziński, malarz Teodor Axentowicz, konserwator zabytków – Zygmunt Hendel, a środowiska ormiańskie reprezentowali: Aleksander Krzczunowicz i niejaki Seferowicz. Kiedy wkrótce okazało się, że członkowie tej komisji mają w wielu kwestiach, związanych z odnowieniem i rozbudową katedry, różnicowane poglądy, a Grono Konserwatorów Galicji – inne i także wysoce niejednolite, arcybiskup, który swoje opinie zazwyczaj przynosił ponad stanowiska urzędowych gremiów i komisji zarzucał zwykle niełatwo w takich kwestiach koncyliaryzm i arbitralnie forsował swoje poglądy. Komisje zwykł traktować wyłącznie jako ciała doradcze. Wiele decyzji podejmował sam, często nie licząc się z opiniami urzędowych konserwatorów. Wiele też decyzji podejmował skrycie, zwlekając z ujawnieniem zaangażowanych ekip realizatorów, wymaganych środków, o które bez przerwy zabiegał, często w osamotnieniu. Drażniły go sytuacje, gdy wymogom stawianym przez służby konserwatorskie nie towarzyszyły środki na realizację zalecanych celów.

W latach poprzedzających wybuch I wojny światowej powstało kilka projektów rozbudowy i odnowienia katedry i aranżacji jej wnętrza. Arcybiskup Teodorowicz z niemałym zapalem i determinacją podejmował to dzieło nie tylko ratowania zapuszczonej, ale i zniszczonej przez ząb czasu świątyni i jej rearmentyzacji, a całemu procesowi prac pragnął nadać rozmach organizacyjny i budowlany na miarę wielkiej przebudowy pobliskiej

katedry łacińskiej, dokonanej w stylu późnobarokowym (1760-1778) przez arcybiskupa Wacława Sierakowskiego, według projektu Piotra Polejowskiego. Ale czasy, w których Sierakowski prowadził te prace były inne, inne bowiem były ówczesne wymogi konserwatorskie, miał też biskup Sierakowski możliwości finansowania tych prac z własnych zasobów. Tymczasem, na początku XX wieku, ograniczenia stawiane przez służby konserwatorskie, lwowskie i wiedeńskie były w czasach jego rządów biskupich związane systemowo z decyzjami władz administracyjnych o przyznaniu, bądź odrzuceniu wniosków dotacyjnych. Teodorowicz, projektanci i wykonawcy prac byli świadomi zasad przyznawania tych urzędowych dotacji, wiedzieli, że realizacja zaleceń oraz opinii konserwatorskich i uzgodnienia w tym względzie sprzyjały decyzjom o przyznaniu dotacji na te kosztowne prace. Realizacja tak ważnego, wymagającego niemałych nakładów finansowych zadania, pełnego pułapek, stawiała przed biedną, maleńką archidiecezją, a w konsekwencji przed jej arcybiskupem, rozliczne i niełatwe ograniczenia, wymagające przy tym niemałej dyplomacji i umiaru, ograniczała niezależność hierarchy, zmuszała go też do poszukiwania i jednania sobie sojuszników. Teodorowicz, przy jednoznacznym przeświadczeniu, że właśnie on jest jedynym gospodarzem katedry, której – jako pasterz ubogiej diecezji – nie może być zakładnikiem możliwych protektorów w dziele ratowania wybitnego dzieła kultu, czuł się w tych relacjach wysoce niekomfortowo. Wiele jego poczynań w relacjach związanych z wyborem projektów, wykonawców, czy wręcz firm specjalistycznych, jego nagłych zmian w tych wyborach i zleceniach robót będzie wypadkową licznych niekonsekwencji, miotania się z przeciwnościami, z pusta kasą Kurii Metropolitalnej.

Aby unaocznic skalę zmian, jakich dokonano w czasach pontyfikatu arcybiskupa Józefa Teodorowicza w historycznej części wnętrza katedry ormiańskiej, warto przytoczyć fragment opisu tego wnętrza, dokonanego przez Mieczysława Orłowicza, w jego popularnym „Przewodniku po Lwowie”:

„Urządzenie katedry artystycznie niewybitnie pochodzi przeważnie z XVIII w. Skromne ołtarze rokokowe, w wielkim obraz Św. Trójcy w srebrnej sukience i ładne rzeźby.

W ołtarzach bocznych kilka dobrych starych obrazów, jak M.B. Różańcowej, M.B. Jazłowieckiej (w Jazłowcu znajdowała się pierwotnie katedra ormiańska), św. Grzegorza patrona Armenii, na którym srebrną sukienkę z roku 1670 zdobi 13 płaskorzeźb, przedstawiających sceny z życia świętego. W ołtarzu św. Piotra i Pawła obraz Chojnickiego z r. 1799. W ołtarzu św. Józefa obraz Rolińskiego (+1812). Jest tu też obraz św. Rodziny z roku 1612 kopia Andrea del Sarto z domalowaną rodziną fundatorów. W prezbiterium naprzeciw ambony biust arcyb. Iłsakowicza (+1911) dłuta Jul. Bełtowskiego i epitafium filantropa dr. Józefa Torosiewicza (+1869). Koło drzwi do zakrystii grobowiec patriarchy ormiańskiego Szczepana (+1551)”.⁸

Ten bodaj ostatni, o charakterze bardziej przewodniczkim, niż naukowym charakterze opis starego wyposażenia katedry zaświadcza o skali latynizacji najstarszej części tej świątyni,

dokonanej głównie w XVII i XVIII stuleciu, której zasadnicze znamiona pozostały do początków XX wieku. Arcybiskup z właściwą sobie konsekwencją, mimo tych, licznych przeciwności, dążył do rozbudowy katedry i radykalnej zmiany aranżacji jej wnętrza. W 1908 roku Namiestnictwo lwowskie zatwierdziło kosztorys prac remontowo-konserwatorskich oraz rekonstrukcyjnych na kwotę 466 tysięcy koron. Nie ujęto w tej kwocie m.in. kosztów związanych z planowaną rozbudową katedry w kierunku ulicy Krakowskiej, tymczasem sam zakup parceli pod tą rozbudowę wymagał nakładów w wysokości 147.000 koron.

„Mimo kategorycznego sprzeciwu wiedeńskiej komisji konserwatorskiej wobec projektowanej przez arcybiskupa Teodorowicza rozbudowy katedry (lokalni konserwatorzy zgodzili się na nią bez zastrzeżeń), jeszcze przed pierwszą wojną światową, w latach 1908 -1909 udało się powiększyć świątynię, przedłużając nawet ku zachodowi. W pierwotnym projekcie planowano dodanie do istniejącej nawy dwóch kwadratowych przęseł nakrytych kopułkami, połączonych ze sobą wąskim korytarzem- pseudoportykiem – otwierającym się arkadą od południa na podwórze pomiędzy katedrą a oficyną kamienicy przy ulicy Krakowskiej 16. W ten sposób katedra, położoną pośrodku działki (w opiewanym przez poetów i pisarzy malowniczym „zaułku ormiańskim”), pozbawiona bezpośredniego dostępu do ulicy, bo otoczona ze wszystkich stron zabudowaniami, miała uzyskać połączenie z ulicą Krakowską”.⁹

Józef Teodorowicz pragnął, aby katedra, uzyskując w ten sposób dostęp do ulicy, mogła być- wzorem innych kościołów – częściej odwiedzana.

Opracowanie planów rozbudowy katedry ormiańskiej powierzono Franciszkowi Mączyńskiemu, świetnie i gruntownie przygotowanemu do takich zadań architektowi krakowskiemu. Mączyński, wykształcony w Wyższej Szkole Przemysłowej i Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, swój talent i wiedzę pogłębiał w uczelniach zagranicznych w Wiedniu i Paryżu, praktykę zawodową zdobywał w pracowniach architektonicznych wybitnych krakowskich architektów – Sławomira Odrzywolskiego i Tadeusza Stryjeńskiego. Miał też w swoim dorobku – mimo młodego wieku – szereg samodzielnych, bądź współautorskich dokonań twórczych, głównie projektów architektonicznych. W 1901 r., w wieku zaledwie 27 lat zaprojektował w duchu secesji wiedeńskiej Pałac Sztuki w Krakowie, a w kilka lat później – utrzymany w stylu historyzmu – kościół św. Józefa i przylegający do niego klasztor Karmelitanek Bosych w Krakowie (1903 – 1905), wspólnie ze Stryjeńskim przekształcił gmach Starego Teatru (1904 – 1906). Artysta łączył studia nad projektem lwowskiej katedry z pracami projektowymi nad monumentalnym kościołem Serca Jezusowego i klasztorem Jezuitów w Krakowie. Doświadczenia związane z projektowaniem, a następnie budową jezuickiej bazyliki, w której z niemałym sukcesem zdołał połączyć elementy architektury średniowiecznej, baroku i klasycyzmu z detalami i ornamentyką secesyjną, wykorzystał w praktyce budowlanej i w projektach lwowskiej katedry.

„Mączyński – stwierdza Joanna Wolańska – przyjął wczesnochrześcijański, względnie bizantyński modus stylowy, z widocznymi jednak wyraźnie pewnymi elementami ormiańskimi. Wszystkie wysiłki koncentrowały się na wydobywaniu wschodnich cech katedry i sprawieniu, by wyglądała „orientalnie”, „egzotycznie”, by wyraźnie różniła się od świątyń łacińskich. Aranżacja pewnych, często obiegowych, detali architektonicznych, wykorzystanych przez Mączyńskiego, pozwala z pełnym przekonaniem stwierdzić, że architekt w konkretnym przypadku wzorował się na sztuce ormiańskiej, a nie – mimo wspólnoty motywów – na wczesnochrześcijańskiej lub romańskiej”.¹⁰

W nowo wybudowanej części katedry, głównie w jej wnętrzu wniesiono sporo elementów dekoracyjnych charakterystycznych dla sztuki wczesnochrześcijańskiej, a także ornamenty zaczerpnięte z przechowywanego w katedrze ormiańskiego rękopisu Ewangeliarza ze Skewry.

Projekt Franciszka Mączyńskiego przewidywał dobudowanie do osiemnastowiecznej nawy pomieszczenia o centralnym kopułowym założeniu na planie kwadratu. Wejście główne - jak już wspomniano - miało być usytuowane od strony ulicy Krakowskiej i miało mieć charakter malowniczej kapliczki, z galerią i kopułą z arkadami w górnej części. Połączenie tak pomyślanej „kapliczki” z bryłą główną katedry autor projektu rozwiązał za pomocą sklepionego przedsionka – kryptoportyku. W latach 1909 – 1910 projekt Franciszka Mączyńskiego został częściowo zrealizowany.

„Do osiemnastowiecznej nawy – stwierdza Jurij Smirnow – dobudowano nowe pomieszczenie z kopułą wspartą na trompach, czyli schodkach. Latarnię w kopule zakończono szklanym daszkiem ozdobionym witrażem, wykonanym przez Antoniego Tucha z Krakowa według projektu prof. Karola Maszkowskiego. W czaszy kopuły umieszczono orientalne malowidło ścienne wykonane na starochrześcijańskie mozaiki, przedstawiające Chrystusa i baranki – symbole dusz ludzkich zdążających do Zbawiciela. Zbudowano też nowy chór muzyczny i przejście do klasztoru benedyktynek ormiańskich. Koszt wszystkich prac wyniósł 46798 koron. Brak środków uniemożliwił budowę kaplicy przy ulicy Krakowskiej”.¹¹

Wraz z podjęciem w 1910 roku remontowo konserwatorskich w nawie głównej katedry, pojawiły się kolejne spory, dotyczące lansowanej przez arcybiskupa koncepcji zamontowania nowego, drewnianego ozdobnego sufitu. Projekt tego sufitu zamówił abp Teodorowicz u Franciszka Mączyńskiego. W celu bliższego poznania oryginalnych dzieł architektury mauretańskiej, w założeniach i detalach, Mączyński odbył specjalną podróż do Hiszpanii. W oparciu o poczynione obserwacje oraz warunki techniczne i funkcjonalne wnętrza katedry zaprojektował lekko, ale wyraziście wygięty, kasetonowy strop z polichromowanego w kolorze ciemnoczerwonym drewnie, ze złożoną bogato snycerką. Drewniany strop wspierać się miał na wydatnych, ozdobnych złożonych konsolach. Przeciwno takiemu rozwiązaniu było zarówno Grono Konserwatorów lwowskich, wiedeńska Centralna Komisja Konserwatorska, a także liczni uznani lwowscy architekci. Obawiano się także, że tak pomyślany strop swoją masowością

i „ciężarem” będzie w tym, stosunkowo niewysokim wnętrzu, nazbyt przytłaczający. Znany i poważany historyk sztuki, ks. Władysław Żyła pisał:

„Ma to być plafon w stylu orientalnym neoromańskim o motywach starormiańskich i arabskich zmodernizowanych. Widzimy tu objaw tych dążeń, które pod pretekstem czystości i jednolitości stylu oczyszczają katedrę ze wszystkiego, co nie jest w stylu pierwotnym katedry, tj. ormiańskim. Plafon sam, choć jest sam w sobie wielce oryginalnym i nie można mu odmówić twórczości artystycznej, z wnętrzem kościoła jakoś nie harmonizuje ani co do barwy, ani co do kształtu, nie mówiąc już o tym, że ciężarem swoim robi wrażenie zbyt przygniatające”.¹²

Na ostateczne zatwierdzenie projektu stropu, autorstwa Franciszka Mączyńskiego, zapewne jakiś wpływ miało zdarzenie różnie tam komentowane: nad nawą główną, w nie wyjaśnionych do końca okolicznościach zaważyło się XVII wieczne sklepienie, pod którym miał być „podwieszony” nowy strop. Już wcześniej pojawiały się opinie, że sklepienie to m.in. wskutek tak dokonanych w ramach rozbudowy katedry i jej modernizacji, przeróbek, było w katastrofalnym stanie i bez solidnego wzmocnienia stanowiło zagrożenie nie tylko konstrukcyjne, zagrażało też bezpieczeństwu przebywających do katedry osób, ale wyniki przeprowadzonych ekspertyz nie potwierdziły zagrożenia. Zatem – jak przypuszczano, po tym zaskakującym wydarzeniu – badania stanu technicznego sklepienia były prowadzone nieprofesjonalnie, albo sięgnięto po sprawdzone metody zaradcze... i sklepienie runęło...

Działalność Franciszka Mączyńskiego przy przebudowie i dekoracji wnętrza lwowskiej katedry ormiańskiej obejmowała także projekt ołtarza głównego, ambony i tronu biskupiego. Ale Mączyński był przede wszystkim kierownikiem prac konserwatorsko-restauracyjnych w starej części katedry oraz projektantem rozbudowy świątyni. Formalnie nadzorował odnawianie katedry ormiańskiej do wiosny 1917 roku. Nie było to nadzorowanie standardowe, bo zmiany w zakresie prac, stosowanych technologii, korekty jakie zwykle są czynione w przypadkach prac konserwatorskich w obiektach zabytkowych i szczególnie cennych – miały scenariusz, który podlegał licznym, częstym i trudnym do przecenienia zmianom. Dyktowały ten scenariusz konflikty i kompromisy dla których dzisiejsza pragmatyka konserwatorska nie znajdowałaby uzasadnienia. Po obu stronach tych zmagania był zamiar szczerzy nadania tej jedynej w swoim rodzaju w centralnej Europie świątyni kształtu najbardziej właściwego. A w tym względzie o kompromis było bodaj najtrudniej. Bo zgoła różnie pojmowano problem przyświecający gospodarzowi tej starodawnej świątyni-arcybiskupowi Józefowi Teodorowiczowi.

Właśnie ten zaprojektowany przez Franciszka Mączyńskiego kasetonowy strop oraz wykonana u samego początku restauracji katedry wzorowana na katedrze w Ani, wspomniama już dekoracja apsyd, zaprojektowana przez Jana Bołozę Antoniewiczza, były uznawane za najbardziej kontrowersyjne zmiany wprowadzone w starodawnej świątyni. Ale na początku XX wieku nie istniały tam jeszcze uregulowania prawne, które by chroniły

zabytki przed samowolnymi ingerencjami. Katedra lwowska nie była w tym względzie odosobniona. Jeszcze w 1925 roku Bohdan Janusz, w artykule „O restauracji katedry ormiańskiej” wyraził ubolewanie z powodu braku rozwiązań systemowych w tym względzie, np., w postaci kodeksu konserwatorskiego, który by zapobiegał mnożącym się skandalom konserwatorskim. Autor odniósł się do wykonanych dotąd prac konserwatorskich, a szczególnie do spraw związanych z rearmenizacją budowli.

„Na początku Janusz przedstawił swoje – w pełni zgodne z nowoczesnym podejściem do konserwacji zabytków *credo* konserwatorskie: *Wszelka restauracja dbać winna przede wszystkim o niezatarcie (...) nieraz ledwie dostrzegalnych cech i właściwości [zabytku], albowiem tak zagubienie czegoś, jak i dodanie, równać się może fałszerstwu historii. Pod tym względem żadnej ostrożności nie może być za wiele. (...)*

Jeśli już koniecznie dodać coś trzeba, odnowić, nie można dokonywać tego wg wzorów starych, w stylach dawnych, a tylko po myśli nowoczesnych form i wymagań (...) Praktyka (...) poucza, iż puszczenie wodzy nowoczesnym twórcom zbyt często równa się karkołomnemu eksperymentowaniu, groźnemu zwłaszcza dla architektury, której nie można odmienić jak obrazu zawieszzonego na ścianie. Wszystko nowe, zwłaszcza dzisiejszej epoce płynne jest i niestałe, niepewne jutra i za rok lub dwa nierzadko wprost przykre dla oka”.¹³

Sam Bogdan Janusz w przyszłości niedalekiej znacznie, zradycyzował poglądy na temat kierunków i usprawiedliwionych granic przeróbek oraz zmian konserwatorskich, zmierzając w stronę puryzmu. Wspomniana już restauracje elewacji apsydy, dokonana pod kierunkiem prof. Jana Bołozza Antoniewicza nazywał „kłamstwem” i „fałszerstwem”.¹⁴

Jeśli nawet w czasach współczesnych, po upływie ponad stu lat, wątpliwości i zastrzeżenia budzić mogą dokonane przez Antoniewicza dekoracje apsydy czy też założenie zaprojektowanego przez Mączyńskiego stropu nad nawą główną, traktowane jako pseudo ormiańskie dodatki, a usunięcie barokowego wystroju wnętrza katedry jako przykład stylowej puryfikacji, podobnych zastrzeżeń nie wolno wysuwać w odniesieniu do części dobudowanej przez Franciszka Mączyńskiego.

Jak stwierdza Joanna Wolańska: „Nie ma tu mowy o naśladownictwie czy nawet dosłownych cytatach ze sztuki ormiańskiej albo wczesnochrześcijańskiej. Widoczny jest za to pewien ogólny „wschodni” charakter dobudowy, tkwiący jednocześnie w zmodernizowanym stylu epoki, w której powstał projekt Mączyńskiego”.¹⁵

Prace Mączyńskiego nad rozbudową katedry ormiańskiej – jak już wspomniano - zbiegły się w czasie z podejmowanymi przez niego zajęciami przy projektowaniu oraz budowie monumentalnego kościoła Najświętszego Serca Pana Jezusa, przy ulicy Kopernika w Krakowie. W odniesieniu do katedry ormiańskiej znacznie więcej podobieństw, czy też inspiracji uwidacznia się na etapie projektu, bo zamysł architekta nie doczekał się realizacji w całości, ale tylko

w części. Części niewielkiej. Gdyby zaś wykonany był, w odniesieniu do przestrzeni dobudowanej przez Mączyńskiego, według pierwotnych założeń krakowskiego architekta, gdyby pojawiły się malowidła i mozaiki, te związki byłyby bardziej czytelne.

„Prawdopodobnie nieprzypadkowo wykonawcą mozaikowego fryzu w apsydzie krakowskiego kościoła (ok. 1921 r.) była wenecka firma Angela Gianese, ta sama, która zrealizowała mozaikę w kopule lwowskiej katedry ormiańskiej. Możliwe, że to właśnie Mączyński polecił jezuitom ten zakład, znany mu z wcześniejszej realizacji we Lwowie”.¹⁶ Arcybiskup Józef Teodorowicz, który z właściwą sobie konsekwencją dążył do „wypędzenia precz tego brutalnego intruza, jakim był barok przywłaszczający sobie panowanie w starym pomniku sztuki”¹⁷ pragnął ozdobić wnętrza katedry mozaikami. Już w 1906 r. hierarcha ten zwrócił się z prośbą do lwowskiego malarza Juliana Kruczkowskiego, o sporządzenie projektu i kosztorysu wystroju katedry. Projekt przewidywał nowe marmurowe i alabastrowe ołtarze, ambonę, tron biskupi, 40 mozaikowych medalionów, 4 obrazy mozaikowe, przedstawiające świętych. Zamówienie nowych ołtarzy marmurowych złożył także „Pracowni rzeźbiarskiej i sztukatorskiej Tomasza Łozińskiego we Lwowie”. Zarówno projekty Kruczkowskiego, jak i Łozińskiego nie zadowolili arcybiskupa. Szukając wykonawców wyższej klasy, posiadających ugruntowaną już pozycję artystyczną, zamówił Teodorowicz w 1906 roku projekt polichromii i mozaikowego zdobienia wnętrza świątyni u wybitnego krakowskiego malarza, Józefa Mehoffera. Równocześnie arcybiskup zamówił u Teodora Axentowicza projekt nowego marmurowego ołtarza, ambony oraz mozaiki w centralnej apsydzie. Mehoffer pracował nad zleconym mu projektem w latach 1906–1907, zarówno w swojej pracowni krakowskiej, jak i we Włoszech. W Italii, na Wyspie św. Łazarza pod Wenecją, w klasztorze mechtarystów zapoznał się ze sztuką ormiańską, a z malarstwem ściennym, dekoracyjnym i mozaikami artystycznymi – w kościołach Rawenny i Wenecji. Opracowany przez artystę projekt dekoracji malarskiej wnętrza lwowskiej katedry ormiańskiej był prezentowany w 1908 roku na wystawie w Wiedniu oraz Wystawie Polskiej Sztuki Stosowanej w Warszawie. Projekt został wysoko oceniony przez licznych znawców przedmiotu, ale nie zdołał zadowolić samego arcybiskupa. Brak funduszy, a następnie propozycja zmiany techniki na mozaikową, bezowocne pertraktacje abp. Teodorowicza z artystą, skomplikowane dodatkowo koniecznością konsultowania szkiców z Aleksandrem Krzczunowiczem, powodowały znaczące opóźnienia realizacyjne, ale i zmiany koncepcji wystroju, a także wykonawców. Teodorowicz, mimo prowadzonych rozmów z Mehofferem w sprawie m.in. nowego projektu, podczas podróży po Włoszech, złożył zamówienie na nowy projekt mozaikowego zdobienia katedry Angelo Gianesemu, właścicielowi zakładu mozaikowego.

W przygotowaniu projektu dekoracji wnętrza katedry posłużył artyście dwunastowieczny pięknie iluminowany rękopis ormiański – Ewangeliarz ze Skwery, będący w posiadaniu lwowskiej kapituły katedralnej. Miniatury tego cennego rękopisu, a także innych średniowiecznych kodeksów ormiańskich

odegrały w tym względzie ważną rolę inspiracji i źródła w sięganiu po wzorce i motywy. Wiosną 1907 roku Mehoffer przedstawił projekt malowideł ściennych, które pokryć miały ściany i sklepienia najstarszej części lwowskiej katedry. Projekt (zachował się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie) utrzymany w duchu wczesnochrześcijańskim i bizantyńskim był wyraźnie inspirowany sztuką Rawenny i Wenecji, a także ormiańskimi rękopisami. Był on w 1908 roku prezentowany w Wiedniu, wzbudzając zachwyt. Brak środków na realizację kosztownego projektu stał się zasadniczym powodem zaniechania jego wprowadzenia. Wiosną 1910 roku ogłoszono tym razem zamknięty kosztorys na dekorację ścienną katedry, do którego zaproszono znanych artystów: Jana Bukowskiego, Karola Zyndrama Maszkowskiego, Karola Frycza i Antoniego Stanisława Procajłowicza. Józefa Mehoffera nie zaproszono do udziału w konkursie. W maju 1910 roku Komisja ogłosiła wyniki konkursu: bez jakiegokolwiek uzasadnienia odrzucone zostały wszystkie projekty.

Nie zdążył nadesłać swojego projektu, zaproszony do konkursu Karol Frycz, który po zakończeniu postępowania konkursowego dostarczył osobiście arcybiskupowi Teodorowiczowi aż trzy projekty. Ponieważ hierarcha był nimi zachwycony, Frycz nabrał przeświadczenia, że któryś z jego projektów zostanie przez hierarchę wybrany, a w konsekwencji – zrealizowany. Arcybiskup podjął w Wiedniu zabiegi o przyznanie subwencji na ozdobienie katedry mozaikami, w wysokości 70 tysięcy koron. Tymczasem arcybiskup Teodorowicz w drodze powrotnej z Wiednia do Lwowa zatrzymał się w Krakowie, gdzie spotkał się z Józefem Mehofferem. Złożył artyście nową propozycję współpracy, w efekcie której Karol Frycz został odsunięty od dalszych rokowań.

„Doszło zatem – stwierdza Jurij Smirnow – do nowej fazy współpracy abpa J. Teodorowicza z J. Mehofferem, który przygotował szczegółowy projekt mozaiki, ale tylko w czaszy i tamburze kopuły oraz na przylegających do niej sklepieniach. W 1912 roku powstały kartony wykonawcze. W czaszy kopuły umieszczono „Świętą Trójcę” o średnicy 4 metrów, na pendentywach „Personifikację cnót”. Ornamentalną dekoracją mozaikową ozdobiono bęben, wewnątrz kopuły i pendentywy dookoła postaci cnót. Ornamentalna mozaika ozdobić miała sklepienie starej części katedry, ale jej wykonanie przeniesiono na późniejszy termin – tę część projektu zrealizowano dopiero w 1928 roku.”¹⁸

Sprawy związane z wyborem wykonawcy dekoracji mozaikowej w katedrze miały swój wysoce zawiły scenariusz. Sam arcybiskup, świadom rangi tego dzieła rozważał możliwość zamówienia w kilku uznanych zakładach. Wiele było powodów, dla których wybór Krakowskiego Zakładu Witrażów, Oszkleń Artystycznych i Fabryki Mozaiki Szklanej S. G. Żeleńskiego, jedyne na terenie Galicji, ale i na ziemiach polskich, który produkował prawdziwą wenecką mozaikę, należało potraktować priorytetowo. Współpracę z nowo utworzoną krakowską firmą, która miała ambitne plany i już wówczas cieszyła się dobrą sławą wspierały środowiska polskie, prasa galicyjska, a także liczni artyści – w tym i sam Józef Mehoffer. Zlecenia „zakładowi” Żeleńskiego

popierano dość powszechnie jako patriotyczną powinność i wkład w rozwój gospodarczy miejscowych przedsiębiorców. Znanie też były na rynku galicyjskim zagraniczne firmy, specjalizujące się w tym zakresie – niemieckie, tyrolskie i oczywiście włoskie. Jak się wydaje – abp Teodorowicz nie dowierzał możliwościom i umiejętnościom artystycznym krakowskiej firmy S. G. Żeleńskiego. Być może były i inne, nie wyjaśnione dotąd powody, dla których zdecydował się on wybrać włoską firmę Angelo Gianeseego. Sam Żeleński, choć prowadził swój zakład w Krakowie, był absolwentem Politechniki Lwowskiej, cieszył się też w tamtejszym środowisku architektonicznym i artystycznym dobrą opinią. Zależało mu wielce na podjęciu pracy nad wystrojem lwowskiej świątyni katedralnej, bo zadanie to było bardzo prestiżowe, a jego dotychczasowe kontakty z Józefem Mehofferem były obiecujące. Nie miały zapewne wpływ na wybór wykonawcy obcego, bo włoskiego, miała niechęć arcybiskupa do wywieranych na niego presji, zarówno społecznych, konserwatorskich, jak i indywidualnie zgłaszanych opinii. A wybitny i gorący patriota, skazany po wielokroć na osamotnienie w zabiegach o pomoc finansową, niezbędną przy tak wielkich potrzebach, podejmował wiele decyzji nazbyt arbitralnie, z nie zawsze szczęśliwym scenariuszem działania. Splot tych wydarzeń nie służył harmonijnej współpracy, dobrym relacjom między zleceniodawcą a zleceniobiorcą. Relacje te bywały napięte, rwała się raz po raz nić porozumienia. Uzależniony od finansowych mocodawców arcybiskup nie lubił ujawniać i tych ograniczeń swojej chwiejności stanowiska w wielu poczynaniach. Prace toczyły się, ale na ogół nie w tempie ani zakresie upragnionym.

„W połowie lipca roku 1913 – pisze Wolańska – mozaika była już we Lwowie, przygotowywana do zainstalowania w kopule, szacowano, że stanie się to w ciągu około trzech tygodni, czyli przed końcem sierpnia. Donosząc o tym Mehofferowi czuwający nad remontem katedry inż. Mieczysław Teodorowicz upewniał się, że artysta przygotowuje już kartony kolejnych części dekoracji (...) mimo to (...) malarz najwyraźniej nie wykonał już żadnego więcej: ani (...) na filary, ani na absydę. Wydaje się, że nie odpowiedział też na zaproszenie arcybiskupa, by pojechał do Lwowa i obejrzał świeżo odsłonięte spod tynku ornamenty na filarach oraz odsłonięte spod tynku ornamenty na filarach oraz „deseń” nad absydą, w celu ewentualnego wykorzystania znalezionych tam motywów w swoich projektach”.¹⁹

Na ponawiane przez lwowskiego hierarchę zaproszenia i ponaglenia w kwestiach związanych z kontynuowaniem przez Mehoffera prac nad dalszymi projektami, artysta nie dawał odpowiedzi. Powody w tym względzie mogły być różne. Zaleganie przez arcybiskupa z wypłatami zobowiązań finansowych nie było – jak się wydaje – kluczowym powodem. Tych powodów było zapewne kilka – m.in. zaawansowane prace nad kolejnymi witrażami do katedry we Fryburgu, zajęcia w Akademii Sztuk Pięknych, a także inne podejmowane prace. Artysta wprawdzie pojmował prace związane z wystrojem lwowskiej katedry jako nader prestiżowe wyzwanie artystyczne, ale mało krzepiące, bo bardzo trudne doświadczenia z dotychczasowej współpracy z arcybiskupem Teodorowiczem, odbierały mu chęć kontynuowania tej współpracy.

Niewielką część z monumentalnego zamysłu Józefa Mehoffera, udało się zrealizować we lwowskiej katedrze ormiańskiej: mozaiki w czaszy i tamburze kopuły, pendentywach (zagiętkach) podtrzymujących kopułę, a także na sklepieniach ramion krzyża średniowiecznej części świątyni. Na życzenie Aleksandra Krzeczunowicza, fundatora – finansującego te prace, instalację mozaiki rozpoczęto w czaszy kopuły. Mehoffer wobec zmiany techniki wykonania dekoracji w czaszy kopuły – z polichromii na mozaikę, postanowił zastąpić wizerunki dwunastu apostołów przewidzianych dla kopuły we wcześniejszym zamysle, kompozycją Trójcy Świętej. Motyw Trójcy Świętej towarzyszył Mehofferowi w odniesieniu do czaszy kopuły znacznie wcześniej, bo od 1899 roku, a teraz został ostatecznie wybrany i zaakceptowany, ale nie w pierwotnej wersji ikonograficznej.

„Mozaika Mehoffera przedstawia potężną, ujętą w popiersiu postać Boga Ojca o surowym obliczu, która wypełnia niemal całkowicie centralną partię kopuły, pozostawiając niewiele miejsca na gołębicę Ducha św. w chmurach powyżej oraz symbole słońca po prawicy i księżycą po lewicy Stworzyciela. Na piersi Boga Ojca wspiera się, podtrzymywane przez dwóch klęczących aniołów, umęczone ciało Chrystusa, którego głowę ujmują nimby krzyżowy. (...) Wykonana w mozaice „Trójca św.” została oparta na znacznie wcześniejszych studiach tego tematu, powstałych bez związku z pracą Mehoffera dla katedry ormiańskiej czy tematyką ormiańską w ogóle. Już tylko sam ten fakt wystarczyłby, żeby zakwestionować uporczywie powracające w literaturze twierdzenie, jakoby kompozycja ta miała reprezentować ujęcie tematu w typie ormiańskim”.²⁰

Mehoffer wprowadził w istocie swoistą kombinację 21 dwóch znanych w ikonografii chrześcijańskiej motywów: Trójcy Świętej i Pietę, ujęcie występujące w ikonografii hiszpańskiej czy niemieckiej, głównie w dobie renesansu i wcześniejszego baroku, a także wcześniej spotykane jako Pietatis (Pietas) Domini Pitié de Nostre Seigneur lub Notgottes w sztuce niderlandzkiej, francuskiej czy niemieckiej. Mimo ikonograficznych inspiracji, Mehofferowska „Trójca Święta” jest kreacją samodzielną i w niemałym stopniu twórczo przynależną do epoki, w której artysta tworzył – jako wybitny artystyczny akcent secesji w sztuce polskiej.

Na pendentywach – w przeznaczonych do realizacji wersji projektu – miały być przedstawione personifikacje czterech cnót, a ostatecznie znalazły się tam cztery figury orantek z krzyżowym nimbem wokół głowy. Problem: personifikacje cnót (przy jednej z figur na kartonie projektowanym, zachowało się określenie: „Wiara”), kapłanki ognia czy orantki, nie został określony.

„(...) a z korespondencji – stwierdza Joanna Wolańska – Mehoffera z arcybiskupem wiadomo, że w roku 1913 nie do końca wyjaśniony był problem ikonografii przedstawień mających się znaleźć na pendentywach. Ksiądz Teodorowicz pisał w tej sprawie do artysty: „Co do napisów, to proszę o łacińskie. Trzy cnoty teologiczne nazywają się: fides, spes, charitas; czwarta już właściwie nie ma miejsca. Nie mam tu niestety symboliki trzech cnót kardynalnych z Amor byłoby niefortunne i w

ikonografii niespotykane”. Niemniej jednak antykizująca stylizacja postaci (o czym świadczy rodzaj i układ szat, poza orantki, a także ołtarz ofiarny w tle) wskazuje, że Mehoffer świadomie wybrał typ personifikacji, który charakteryzował sztukę wczesnochrześcijańską, wykorzystującą formy zaadoptowane ze sztuki antycznej. W ten sposób konsekwentnie został utrzymany wczesnochrześcijański „idiom”, któremu (...) podporządkowano większość elementów rozbudowy i dekoracji katedry”.²²

Podłuczka arkad, na których wspary jest tambur kopuły, a także sklepienia w krzyżu średniowiecznej części katedry, pokryte zostały mozaikową dekoracją, zaprojektowaną z uwzględnieniem szkicu projektowego Józefa Mehoffera z 1907 roku, dopiero w 1928 roku. Był to ostatni etap tworzenia dekoracji mozaikowej w świątyni. Stara część katedry, oprócz polichromii (której dopełnienie nastąpiło w latach 1925 – 1929) miała w dolnych partiach ścian uzyskać marmurowe okładziny.

Nie otrzymała mozaikowego wystroju nowa, zaprojektowana przez Franciszka Mączyńskiego, część świątyni. Zostałaby ona najpewniej zaprojektowana przez Józefa Mehoffera, ale – jak już wspomniano – pertraktacje arcybiskupa z artystą nie doprowadziły do przygotowania przez niego kolejnych projektów. Nie zlecono tych prac innemu artyście, bo nie pozwoliły na to permanentne kłopoty finansowe archidiecezji. W tej sytuacji zdecydowano się na mniej kosztowne rozwiązanie – zastosowanie malowideł, które możliwie udatnie zastąpią drogie zdobnictwo mozaikowe.

Okulus nad dobudowanym przez Mączyńskiego przęsłem, wsparty na uskokowych trompach przesłonięto secesyjnym witrażem, zawierającym bogate dekoracyjne motywy roślinne i głowy cherubinów. Witraż zaprojektował ok. 1909 r. Karol Zyndram Maszkowski. Nie zachowały się wprawdzie informacje, gdzie sam witraż wykonano, jest jednak wysoce prawdopodobne, że w krakowskim zakładzie Władysława Ekielskiego i Antoniego Tucha. Tuch był autorem dekoracji malarskiej czaszy kopuły w której znajduje się wspomniany okulus – świetlik przesłonięty tym witrażem. Autorstwo dekoracji malarskiej czaszy kopuły, przypisywane Mehofferowi należy z różnych powodów odrzucić, choć samemu Teodorowiczowi zależało wielce na tym, aby to właśnie Mehoffer wspomagał Tucha, który podjął się dekoracji kopuły, korygując jego projekty. Mimo, iż arcybiskupowi bardzo zależało na artystycznej i malarskiej opiece ze strony Mehoffera nad projektami i pracami malarskimi Tucha, brak jest jakichkolwiek danych o współpracy obu artystów w tym względzie. Tuch, który uchodził za dobrego rzemieślnika, wykonywał prace malarskie i dekoracje według zleconych projektów wykazywał także sprawność w naśladowaniu bądź zapożyczaniu obcych motywów bądź detali. Tak było w przypadku lwowskiego malowidła w czaszy kopuły Mączyńskiego, któremu nadał jakiś polor naśladownictwo mozaiki.

„Dekoracja w kopule jest (...) od strony technicznej, malowaną imitacją mozaiki, a z ikonograficznego punktu widzenia – kompilacją przedstawień zaczerpniętych z VI-wiecznych mozaik

w apsydach raweńskich kościołów: San Vitale (Chrystus jako Kosmokrator) oraz San Apollinare in Classe (pasące się na zielonej łące owieczki), pokazanych pod rozgwieżdzonym niebem wzorowanym na mozaikach na sklepieniu Mauzoleum Galli Placydii”.²³

W odrodzonej Polsce arcybiskup Józef Teodorowicz, podobnie jak arcybiskupstwo ormiańskie znaleźli się w trudnej sytuacji ekonomicznej. Prac do wykonania, w tym tak wielu rozpoczętych i wymagających możliwie szybko ukończenia, było wiele. Dyskusjom, dotyczącym kierunków i metod konserwatorskich i remontowych, przyswiecało zgodne stanowisko opinii publicznej, iż stara ormiańska katedra jest obiektem zabytkowym wysokiej rangi historycznej, kulturowej i artystycznej. Państwo borykało się z wieloma problemami, w tym nade wszystko ekonomicznymi, ale doceniając wagę narodowego dziedzictwa kultury, nad którym jako suweren objęło urzędową opiekę, przystąpiło niezwłocznie do tworzenia mechanizmów prawnych służących ochronie tego dziedzictwa. Państwowa służba konserwatorska stawać się będzie rzeczywistym doradcą i partnerem w podejmowaniu decyzji o strategiach konserwatorskich, wyborze wykonawców prac konserwatorskich. W odniesieniu do lwowskiej katedry panowała zgodność w myśleniu, że kontynuacja prac musi być prowadzona z udziałem artystów wysokiej klasy, tak aby zdołali oni dorównywać standardom narzuconym przez Mehoffera, Maszkowskiego, Mączyńskiego czy Tucha.

Pierwsze prace przeprowadzone przy zespole katedralnym dotyczyły głównie remontu dzwonnicy, kolumny św. Krzysztofa usytuowanej w dziedzińcu południowym i przebudowy skarbcza, przylegającego do katedralnej zakrystii. Obok, od strony południowej zbudowano kaplicę Najświętszego Sakramentu, zaprojektowaną przez znanego lwowskiego architekta, Witolda Minkiewicza. W roku 1925 arcybiskup Teodorowicz otrzymał w darze od rządu polskiego część marmurowego wyposażenia z rozebranego właśnie soboru św. Aleksandra Newskiego, zbudowanego w latach 1894 – 1912 na placu Saskim w Warszawie, który miał „stanowić (...) po wsze czasy symbol rosyjskiego panowania”. Wydarzenia te spowodowały konieczność przyspieszenia usunięcia części barokowego, dotychczasowego wyposażenia katedry, które miano zastąpić nowym. Do kościoła w Przedzrymichach Małych koło Lwowa, do tamtejszego nowo zbudowanego kościoła przekazano dwa ołtarze boczne z najstarszej części lwowskiej świątyni: św. Kajetana oraz Matki Boskiej Jazłowieckiej oraz fragmenty ołtarza głównego. Fragmenty dwóch ołtarzy bocznych, które usunięto z głównej nawy już wcześniej, bo w 1908 roku, a także ambonę przekazano do Rzeszowa, do tamtejszego poreformackiego, a natenczas garnizonowego kościoła. Tam w Rzeszowie znajdują się one dotąd.

Sytuacja materialna archidiecezji ormiańskiej po zakończeniu I wojny światowej była bardzo trudna i złożona. Zaświadczają o tym wielokrotnie ponawiane prośby o zapomogi pieniężne dla duchowieństwa katedralnego, a także o pomoc w utrzymaniu samej katedry, kierowane zazwyczaj

do Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Sam arcybiskup Teodorowicz, chcąc kontynuować przedwojenne projekty, zabiegał o wsparcie ze strony darczyńców i firm, zwracał się też do Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego o subwencję na dokończenie dekoracji mozaikowej. Podkreślał konieczność wywiązania się z zawartej przed wojną umowy z włoską firmą. Arcybiskup pisał ten list latem 1925 roku, wkrótce po odkryciu w świątyni starych, średniowiecznych jeszcze malowideł i przywiezieniu do Lwowa z rozebranej warszawskiej cerkwi św. Aleksandra Newskiego marmurowych elementów wystroju cerkwi, które miały teraz służyć do wystroju lwowskiej katedry. Upraszając warszawskie władze o subwencje, wskazywał, że w tych tak niezwykłych okolicznościach konieczne staje się zintensyfikowanie prac w katedrze.

Po I wojnie światowej doszło do przerwania zanikającej już zresztą wcześniej, koniunktury na zdobienie wnętrz kościelnych tradycyjnymi polichromiami. Nowe, upowszechniane prądy artystyczne oraz wyraziste tendencje parcia ku nowoczesności, nie sprzyjały odradzaniu się tej dziedziny sztuki sakralnej. Natomiast – zwłaszcza w latach 30. XX wieku – w odniesieniu do malowideł ściennych o charakterze świeckim, następował prawdziwy renesans. Dotyczyło to zwłaszcza obiektów użyteczności publicznej, ale także obiektów prywatnych. Nowe tendencje, często jako refleksy kierunków artystycznych w sztukach pięknych o charakterze pozasakralnym, przenikały wcale nierzadko do malarstwa ściennego w obiektach sakralnych. W przypadku katedry lwowskiej przykładem takiego zjawiska, ale głównie w odniesieniu do nowych przestrzeni sakralnych, była wspomniana już kaplica Najświętszego Sakramentu, zbudowana w latach 20. XX wieku, przylegająca od zachodu do zakrystii katedralnej. Kaplica została zaprojektowana przez dwóch architektów: Witolda Rawskiego oraz Witolda Minkiewicza.

W projektowaniu, a w konsekwencji w tworzeniu jej wystroju, sięgnięto do form nowoczesnych, a przy tym prostych i „neutralnych” stylowo.

Według projektów wspomnianego Witolda Minkiewicza wykonano, a w części jedynie wtórnie zaaranżowano i przerobiono ważne elementy wystroju.

„Aranżacja ta – stwierdza Joanna Wolańska – utrzymana w formach prostych, kubicznych i całkiem nowoczesnych, należy już do stylu *art deco*.”

W późniejszym czasie – już w latach trzydziestych – wyposażenia dopełniły, utrzymane również w formach nowoczesnych, dwie alabastrowe mensy ołtarzowe ustawione w XVII-wiecznej części nawowej, po obu stronach łuku tęczowego, ozdobione reliefami autorstwa lwowskiej rzeźbiarki, Jadwigi Horodyskiej (1905- 1973), których nastawy tworzyły obrazy Matki Boskiej Kamienieckiej i św. Grzegorza Oświeciciela, od dawna czczone w katedrze.”²⁴

W kilka lat po zakończeniu wojny światowej, po wszystkich tych zmianach, w katedrze ormiańskiej, po wywózce sprzętów kościelnych, które miały być zastąpione nowymi, katedra przedstawiała przygnębiający, pełen nieładu widok. W rzeczywistości nieomal wszystkie rozpoczęte w niej prace remontowe i restauracyjne czekały na zakończenie. Najbardziej przygnębiający widok przedstawiały ściany, zwłaszcza prezbiterium oraz nawy – i problem ich ozdobienia był na tym etapie prac kluczowy. Wciąż nie było zgodności w kwestii techniki zdobienia ścian. Rozważano wyłożenie ścian mozaikami bądź polichromią ścienną, figuralną lub ornamentalną. Arcybiskup Teodorowicz rozglądał się za wykonawcą tych prac. Nadzieję na kontynuację prac mimo, nienajlepszych doświadczeń we współpracy z arcybiskupem – miał sam Józef Mehoffer, zainteresowany stosownym zamówieniem był także Karol Frycz.

W kwestiach związanych z wystrojem malarskim kościoła było wiele pomysłów. Ale żadnego z nich nie zdołano określić jako konkretnego, bo wszędzie panowały rozbieżności. Panowało zgodne myślenie, że ściany katedry powinny być ozdobione mozaiką, zapoczątkowaną w odniesieniu do czaszy kopuły i części sklepień przez Józefa Mehoffera, bądź w formie natynkowej polichromii. Technika malarstwa ściennego była tańsza od mozaik, ale w wielu kręgach uchodziła za mniej efektowną, mniej starożytną od mozaiki.

O wyborze wykonawcy polichromii zdecydował poniekąd przypadek. W kwietniu 1925 roku na wystawie w warszawskiej Zachęcie arcybiskup Józef Teodorowicz zobaczył obrazy młodego, początkującego natenczas malarza, Jana Henryka Rosena, byłego rotmistrza ułanów w Brodach oraz pracownika Ministerstwa Spraw Zagranicznych, syna znanego polskiego malarza żydowskiego pochodzenia, uznanego batalisty, Jana Rosena. Arcybiskup był zachwycony obrazami artysty, którego uznał za jedyne w Polsce malującego człowieka o duszy mistyka, a przy tym szerokiej wiedzy, niemałej wrażliwości, świetnie zorientowanego w symbolice i kategoriach piękna sztuki średniowiecznej. Jan Henryk Rosen jeszcze wtedy nie był artystą znanym, jego biografia – choć bardzo bogata – jak na trzydziestoparolatka, którego w życiu wiele intrygowało, przez ten warszawski epizod z Zachęty, miała zaowocować sukcesami, które przerastały nawet jego bujną wyobraźnię. Od wczesnych lat wykazywał rozliczne zainteresowania. Urodzony w 1891 roku w Warszawie wczesne lata spędził w Paryżu i Lozannie, w latach 1911- 1914 studiował historię sztuki na uniwersytetach w Monachium, Paryżu i Lozannie. Malarstwa uczył się pod kierunkiem swojego ojca, a mozaiki u Lue Oliviera Mersona w Paryżu. W okresie I wojny światowej służył w armii francuskiej, a w 1917 r. jako podporucznik przeszedł do tworzącego się we Francji wojska polskiego. W latach 1919 – 1920 był doradcą wojskowym delegacji polskiej – przy Lidze Narodów w Genewie.

Był kawalerem licznych, wysoce prestiżowych odznaczeń wojskowych za zasługi wojenne – m.in. Krzyża Virtuti Militari, Krzyża Walecznych, francuskiej Legii Honorowej. W

1921 r. trzydziestoletni oficer powrócił do Polski, gdzie został przydzielony do 9 pułku ułanów w Brodach. W duszy niespokojnego oficera odezwały się talenty, które podpowiadały, a rychło dały znać o sobie z siłą imperatywu: w szarości koszarowego życia zaczął malować. Były to głównie malowane temperą i gwaszem obrazy – sceny z żołnierskiego życia, z codziennych zmagania, ale i portrety. Zamienił rychło żołnierski los na pracę w Ministerstwie Spraw Zagranicznych i uczęszczał równocześnie do Miejskiej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Malarstwa. Debiutował wprawdzie już w 1921 roku udziałem w zbiorowej wystawie w Zachęcie, ale to prezentowane przez niego dwanaście obrazów o tematyce zaciągniętej ze: „Złotej Legendy” Jakuba de Voragine, w 1925 r., także w Zachęcie zwróciły uwagę wielu osób. I choć co niektórzy wypominali mu skłonności neoromantyczne, ciągotki do symbolizmu i XIX wiecznej estetyki, trudno było przejść obok nich beznamyślnie. Właśnie te obrazy nieznanego bliżej nikomu malarza zachwyciły lwowskiego arcybiskupa katolickoormiańskiego - i ten klimat podziwu towarzyszy Janowi Henrykowi Rosenowi odtąd stale. Józef Teodorowicz angażując Rosena przy dekoracji wnętrza katedry ormiańskiej otworzył jego karierę artystyczną na obu półkulach. Warunki finansowe, związane z wykonaniem prac przez Jana Henryka Rosena były niewspółmiernie niższe od warunków, jakie w tamtych czasach należałoby zapłacić Mehofferowi.

Powierzenie wykonania wystroju katedry Rosenowi miało nastąpić w sytuacji znacznych rozbieżności co do koncepcji realizacyjnych – zarówno w odniesieniu do ikonografii, jak i techniki, z odmiennosciami w części średniowiecznej świątyni, w XVII- wiecznej nawie czy części dobudowanej na początku XX wieku. Sam urzędowy konserwator zabytków okręgu lwowskiego, Józef Piotrowski, który w 1925 roku dla nowszych części katedry preferował rezygnację z malowideł figuralnych na rzecz kompozycji ornamentalnych, proponował nawet:

„Najodpowiedniej byłoby dokończyć w najstarszej części katedry ozdoby mozaikowe według projektu Prof. Mehoffera, zaś dla części środkowej z wieku XVII oraz najnowszej od ulicy Krakowskiej zaprojektować odpowiednią polichromię. Na wypadek niemożności uzyskania na razie i wykonania projektu polichromii pierwszorzędnej wartości artystycznej, wystarczy pomalowanie obu wnętrz nowszych dwoma lub trzema jasnymi tonami neutralnymi i dyskretnymi złoceńiami. (...) Będzie to (...) wytworniejsze i dostojniejsze (...), niż byle jaka polichromia nietwórcza, choćby nawet skompilowana z wzorków dawnych ewangelii ormiańskich”.²⁵

Choć pomysłów dotyczących wystroju malarskiego katedry ormiańskiej nie brakowało, żaden z nich nie był choćby wstępnie przyjęty. Nie kwestionowano zasadności, nawet konieczności wykonania dekoracji ściennych w postaci polichromii lub mozaik. Pozostawało pytanie, czy należy pozostać przy praktykowanym z XIX wieku wypełnianiu polichromią bądź mozaiką ścian, czy – wzorem nowych doświadczeń – wprowadzać dekoracje w oszczędnie, najlepiej zharmonizowane plastycznie z

wystrojem świątyni i jej architekturą. Sprawa powierzenia tych prac Józefowi Mehofferowi nie była jednoznaczna, a jednak wielu ludzi nie zorientowanych w zawiłościach kontaktów arcybiskupa z artystą, trwało w przeświadczeniu, że właśnie on będzie te prace kontynuował, a kwestią wyboru będzie technika zdobienia ścian: polichromia, czy też mozaika. Ze względów finansowych trudno było zakładać kontynuację projektu Mehoffera. Arcybiskup Teodorowicz zasadniczo zerwał z nim kontakt roboczy, którym sam artysta był zmęczony i – jak już wspomniano – zdeterminowany, by zaprzestać swą aktywność lwowską, z której wychodził niejednokrotnie upokorzony. A jednak czuł Mehoffer jakieś sentymentalne związki z artystycznym kształtem odnawianej świątyni, doceniał rangę podejmowanych w niej prac, może też liczył na zmianę sytuacji w polskiej już rzeczywistości politycznej. Mehofferowi trudno się było z tych wszystkich powiązań wyzwolić, ta katedra była dla niego wciąż jakimś wyzwaniem. Według żony Mehoffera, Jadwigi oraz Karola Frycza, „Rosen otrzymał zlecenie w okolicznościach niejasnych, podejrzanych, prawdopodobnie dzięki czyjejś protekcji lub jej obietnicy w przyszłości.”²⁶ Sam Karol Frycz o okolicznościach powierzenia Rosenowi dzieła dekoracji świątyni, pisał:

„Malowidło w nawie głównej (już nie mozaika) polecona została młodemu malarzowi z Warszawy Rosenowi, synowi znanego batalisty. Słuchy niosły, jakoby młody artysta wykonał polichromię bezinteresownie, jedynie w zamian za obietnicę arcybiskupa, że swoimi wpływami dopomoże mu do osiągnięcia katedry rysunku na politechnice lwowskiej. Tym razem obiecanka nie była „cacanką” i została dotrzymana.”²⁷

Jan Rosen objął posadę w 1930 roku, ale całe te domysły Joanna Wolańska przyjmuje jako zwykłą plotkę, stworzoną *ex post*.²⁸

Informacje o bezinteresowności Rosena, powtarzane przez Mehoffera, Frycza, czy zazdrosną o pozycję artystyczną męża Jadwigę Mehofferową, najpewniej prawdziwe, miały szersze podłoże. Otóż młody ten artysta pojmował swą twórczość w aspekcie religijnym, jako powołanie, pragnął przy tym wykorzystać nadarzącą się sposobność ozdobienia starodawnej lwowskiej świątyni, jedynej w swoim rodzaju w tej części Europy, według własnego zamysłu i autorstwa polichromią, o skali monumentalnej, jako indywidualną szansę artystyczną, w skali dotąd mu nieznaną. Fundatorem tak szeroko zakrojonych prac był prawdopodobnie Henryk Toeplitz, znany lwowski mecenas sztuki i esteta, bywalec salonów artystycznych, protektor młodych, zdolnych artystów, pochodzący ze znanej warszawskiej żydowskiej rodziny.

Jan Henryk Rosen przybył do Lwowa w październiku 1925 roku i śmiało, bezzwłocznie przystąpił do pracy. W ciągu czterech lat (1925 – 1929) ozdobił polichromią najpierw siedemnastowieczną nawę główną, a w następnej kolejności średniowieczną katedrę – naówczas prezbiterium. W katedrze, zanim przystąpił do polichromii, opracował projekty sześciu witraży – czterech do okien w nawie głównej oraz dwóch do prezbiterium.

Witraże te zostały wykonane w warszawskim zakładzie Franciszka Białkowskiego. Nie zachowały się one do naszych czasów. Fragmenty tych witraży zostały odnalezione w 2001 roku w piwnicach katedry. Na podstawie tych ułomków szkła oraz dokumentacji fotograficznej możliwe stało się odtworzenie ich wyglądu oraz ikonografii, na ogół powiązanej z tematyką malowideł. (św. Augustyn, św. Paweł, św. Jan Chrzyciel, Drzewo Jesego, a w prezbiterium – „Ofiara judaizmu” i „Mons Pius”). Witraż „Mons Pius” był dedykowany przez miejscową społeczność ormiańską, arcybiskupowi Józefowi Teodorowiczowi w 25-lecie jego sakry biskupiej. Niespodziewane odkrycie zachowanych fragmentów, dokonane w styczniu 2001 roku w podziemiach katedry, pozwoliło na rekonstrukcję dwóch witraży.

Początkowo powierzono Rosenowi dekorację nawy, bez prezbiterium – najstarszej, ale i rdzennie ormiańskiej części świątyni, najważniejszej i najszacowniejszej. Czym była dyktowana taka decyzja? Czy chodziło tu o młody wiek artysty i brak doświadczenia, o zwykle praktyczne sprawdzenie kompetencji Rosena? A może abp Teodorowicz miał nadal nadzieję na dokończenie w prezbiterium przez Mehoffera rozpoczętego dzieła? Jan Rosen tworzył katedralne polichromie w dwóch etapach. Pierwszy, w latach 1925 – 1927, obejmował większe sceny w nawie, sygnowane i datowane; drugi – w latach 1928 – 1933 obejmował prezbiterium: absydę, a także ściany zamykające oba ramiona transeptu.

„O powierzeniu Janowi Henrykowi Rosenowi dekoracji także i tej najszacowniejszej części kościoła zadecydowała wysoka ocena jego malowideł w nawie oraz przekonanie, że artysta potrafi dostosować charakter swoich prac do wnętrza prezbiterium. Pewnie także wtedy arcybiskup Teodorowicz zarzucił ostatecznie zamiysł kontynuowania w prezbiterium dekoracji mozaikowej według projektu Józefa Mehoffera.”²⁹

Wykonane przez Rosena i jego współpracowników polichromie wypełniają nieomal w całości ściany świątyni, zarówno w nawie, jak w części prezbiterium. Dominują sceny figuralne, pomieszczone przeważnie w prostokątnych, opatrzonych bordiurą polach, choć występuje także dekoracja ornamentalna (koncha absydy, nad monumentalnym malowidłem „Ustanowienie Najświętszego Sakramentu”, zawiera dekoracje ornamentalną imitującą mozaikę). Także na ścianach transeptu, w prezbiterium, powierzchnie ponad malowidłami figuralnymi wypełniają ornamenty zaczerpnięte najpewniej ze starych ormiańskich rękopisów.

Jan Henryk Rosen w wywiadzie udzielonym Mary Flanagan (był to w istocie cykl wywiadów udzielonych przez artystę po wielu latach od czasów pracy nad katedralną polichromią, bo pochodzących z lat 70. XX wieku, utrwalonych na taśmie magnetofonowej) zdecydowanie zaprzeczył, jakoby tematyka malowideł była mu narzucona przez arcybiskupa czy jakąś komisję kościelną. Stwierdził, że takich zleceń nie było,

choć zagadnienia związane z doбором ikonografii musiały być przedmiotem rozmów i uzgodnień z arcybiskupem. Interesujący jest w tym kontekście list arcybiskupa Teodorowicza do artysty, pochodzący już z okresu po wykonaniu polichromii w katedrze, z dnia 6 maja 1930 roku, najpewniej dotyczący planowanych malowideł w kaplicy Najświętszego Sakramentu, który potwierdza, że ks. Teodorowicz zatwierdzał pomysły Rosena w oparciu o przedstawiane mu szkice, zanim zostały one przeniesione na ściany katedry.

Tematyka przedstawień, zarówno w odniesieniu do malowideł figuralnych, jak i scen biblijnych, jest zróżnicowana. Ignacy Drexler upamiętnił także kolejność powstawania poszczególnych obrazów:

„Dla przyszłego historyka sztuki, który zajmuje się dziełem J. H. Rosena, notuję tu wiadomość, że kolejność wykonywania obrazów była następująca: Święty Jan [...], Zwiastowanie [...], i cała zresztą ściana prawa [płd.], Serafiny w tęczy [...] (a na ścianie płu.) św. Odyllor [...], grupy świętych [...], św. Katarzyna [...] i cała strona lewa [...], wreszcie dzieła w prezbiterium: Ukrzyżowanie [...], Hołd pasterzy [...] (obraz na płótnie) i Ustanowienie Najświętszego Sakramentu”.³⁰

Malowidła wykonane zostały w technice temperowej na tynku, z użyciem tempery chudej i tłustej, miejscowo żywicznej i olejnej. Lokalnie zastosował Rosen złączenia olejne na wapienym tynku. Tylko wspomniany „Hołd pasterzy” umiejscowiony w prezbiterium namalowany został na płótnie, także przy użyciu farb temperowych. Farby, które artysta stosował przy malowaniu katedralnej polichromii pochodziły ze Szwajcarii. Produkowano je tam specjalnie dla Rosena i były one bardzo drogie. Szwajcar, który był producentem farb (był nim Alberti Burti z Orvin sur Biene) stosował ze znakomitymi w malarskiej praktyce Rosena efektami pigmenty, pochodzące z renomowanej paryskiej firmy. Rosen szanował tajemnicę sztuki wytwarzania i komponowania farb, a podczas lwowskich prac malarskich nie posiadał ani stosownych licencji, nie znał też precyzyjnie technologii ich wytwarzania. Jako lojalny kontrahent nie dopuszczał „technologicznych podróbek”. Według samego Rosena farby którymi malował lwowskie polichromie były wprawdzie bardzo drogie, ale nie miały sobie równych. Przedstawione na malowidłach osoby są nieomal naturalnej wielkości i często noszą rysy twarzy ludzi we Lwowie znanych, popularnych, którzy nierzadko służyli artyście za modeli. Niejeden święty z polichromii katedralnej Rosena był bez trudu rozpoznawany jako hierarcha kościelny, świecki dostojnik czy wychowanek miejscowego ormiańskiego internatu.

Polichromie Rosena charakteryzuje szerokie spektrum żywych, intensywnych, mocno kontrastujących z sobą, wyrazistych, czystych barw, które – mimo upływu lat i fatalnych powojennych warunków użytkowania – zachowały w znacznym stopniu swój zbliżony do pierwotnego koloryt.

We wnętrzu katedry, od stosunkowo ciemnej, nakrytej drewnianym kasetonowym sufitem, nawy, zdecydowanie swoim

nie tylko wystrojem i architektonicznym kształtem, wyróżnia się znacznie jaśniejsze, rozświetlone latarniami kopuły, stare prezbiterium, a w nim piękny wystrój apsydy. Centralną część apsydy zajmuje usytuowane ponad mensą ołtarzową malowidło Rosena – „Ustanowienie Najświętszego Sakramentu”.

„Ukazanej frontalnie – pisze Joanna Wolańska – na osi przedstawienia, naturalnych rozmiarów postaci Chrystusa, stojącej za stołem nakrytym długim białym obrusem, towarzyszą apostołowie, ujęci z profilu, w pozycji stojącej, również naturalnej wielkości, rozmieszczeni symetrycznie (po sześciu) po obu stronach Mistrza i zwróceniu twarzami ku Niemu. (...) wszystkie postaci ubrane są w obszerne, sfałdowane białe szaty. Symetrię i regularność kompozycji podkreślają smukłe złote arkady wsparte na cienkich kolumnkach, wykreślone na purpurowym tle, w ich podłęczach wiszą jednakowe złote wieczne lampy. (...)

Patrząc z pewnego oddalenia, odnosi się wrażenie, że artysta znakomicie wyzyskał zakrzywioną ścianę apsydy – połąć murów będąca wewnętrzną ścianą półwalca. Potraktował ją jak płaszczyznę, nie uwzględniając krzywizny i nie stosując żadnych zabiegów (...) mogących tę krzywiznę skompensować i sprawić, by (...) zasugerować przestrzeń Wieczernika”.³¹

Zarówno w tym malowidle, jak i w innych, wypełniających ściany starodawnej lwowskiej katedry, Jan Henryk Rosen, wzorem wielu malarzy średniowiecznych nie chce być malarzem historycznym, nie odtwarza więc scen i ich historycznej konfiguracji, ujmuje je przez pryzmat liturgii i kultu. Uwarunkowania i detale historyczne stanowią w nich tylko jeden z wyznaczników. W katedralnej absydzie, przy zachowanych bizantyńskich wyznacznikach ikonograficznych (m.in. purpura, złoto pokrywające tło, złocista imitująca mozaikę, malowana dekoracja konchy) podkreślony został przez Rosena sakralny i symboliczny wymiar misterium: konsekracji wina.

„Kompozycja Rosena – stwierdza Julian Zachariewicz – Ostatniej Wieczerzy oryginalnością swoją odbiega od wszystkich innych obrazów tej treści: (przedstawia) nie przeczucie zdrady Judasza, tylko pierwszy akt konsekracji, przemiany wina w krew Pańską. Najwyższy moment ofiary Jezusa, na którego pamiątkę odprawia się Msza święta, stanowi moment tak uroczysty, że wszyscy wraz ze Zbawicielem powstali”.³²

Nieobecne są przy takim ujęciu Ostatniej Wieczerzy szczegóły rodzajowe, w tym także atrybuty pozwalające na identyfikację apostołów, motyw zdrady Chrystusa. Moment zapowiedzi zdrady i intrygujące domniemania dotyczące tożsamości zdrajcy – najczęściej ujmowane w scenach „Ostatniej wieczerzy”, ze słynnym obrazem ściennym Leonarda da Vinci z refektarza dominikańskiego klasztoru Santa Maria della Grazie w Mediolanie na czele, nie znalazły kontynuacji w malowidle Jana Henryka Rosena.

Jeszcze wyrazistsze w swojej symbolice ujęcie tematu, postrzegane w kontekście wymowy malowidła „Ustanowienie Najświętszego Sakramentu”, tradycyjnie nazywanego *Wieczerzą*

Pańską, zawarł Rosen w „Ukrzyżowaniu”. Monumentalne to malowidło wypełnia większość powierzchni ściany południowego ramienia transeptu. Jest pozbawione całkowicie historycznych konotacji, a ukazana scena ma charakter ponadczasowy. Krzyż ustawiony jest na murowanym podwyższeniu.

„Pośrodku tego swoistego proscenium, w geometrycznym centrum kompozycji wznosi się krzyż. Przybity do niego Chrystus jest żywy, ciało ma silne i wyprostowane, a ramiona rozłożone wzdłuż poprzecznej belki krzyża, prostopadłe do tułowia. Zbawiciel nie wisi na krzyżu, lecz raczej stoi na nim. To Chrystus – Król Wszechświata, triumfujący w momencie śmierci, którą zwyciężył. (...) Święto Chrystusa Króla (...) wprowadził w całym kościele papież Pius XI encykliką „Quas primas” z 11 grudnia 1925 roku.”³³

Spośród wszystkich malowideł Rosena z lwowskiej katedry bodaj najbardziej unikatową kompozycją, a przy tym samodzielną kreacją autorską w aspekcie ikonograficznym i artystycznym jest „Pogrzeb św. Odilona”. Malowidło umieszczone jest wprawdzie nie w części prezbiterialnej katedry, ale pod oknem, w dolnej partii ściany w środkowym przęśle nawy, ale swą kompozycją, nastrojowością i samą tematyką od początku niezmiennie zachwyca i intryguje, rychło też obrosło legendą. Przedstawia ono niespotykany temat: pogrzeb opata benedyktyńskiego klasztoru w Cluny, Odilona, który w XI wieku ustanowił Święto Zmarłych, czyli Dzień Zaduszny. Warto podkreślić, że kiedy arcybiskup Józef Teodorowicz zwiedzał wspomnianą już wystawę w warszawskiej Zachęcie i tam zachwycił się obrazami Jana Henryka Rosena, wśród kilkunastu małych obrazów młodego artysty był „Pogrzeb św. Odilona”. Obrazowi temu towarzyszył w Zachęcie wiersz Kazimierzy Hłakiewiczówny, dołączony na odrębnej tabliczce. Na katedralnej ścianie, w kilka lat później, Rosen bardzo wiernie, ale w znacznym powiększeniu (z odwróceniem kierunku pochodu – ze względu na topografię katedry) przedstawił to

wydarzenie, zamieszczając fragment tekstu znanej poetki.

Kiedy polichromię Jan Henryk Rosen ukończył, kiedy ustawiono w świątyni sprzęty kościelne, katedra przemówiła nowym artystycznym wyrazem, ale i nowymi treściami liturgicznego rozdlenia. Stanisław Wasylewski, w książce „Lwów” napisał wręcz:

„W ostatnich latach katedra ormiańska zdobyła arcydzieło, które ją stawia w rzędzie najpiękniej ozdobionych świątyni w Polsce... Ormianie i nie tylko Ormianie dumni są z ukończonej już pracy, która przyniosła nieoczekiwane, rozświetlone już za granicą, piękności sztuce polskiej. Metryki Rosena szukać trzeba u malarzy flamandzkich i u prerafaelitów, u Burne Jonesa i u D. G. Rossettiego. A w nim samym najwięcej... W rezultacie stworzył dzieło, dla którego trudno znaleźć porównanie na całym obszarze plastyki polskiej...”³⁴

Arcybiskup Józef Teodorowicz miał – przy tak licznych przeciwnościach, ale i koniecznościach szukania kompromisów – powody do satysfakcji z dokonanego dzieła. Właśnie on był w pełni uprawniony do stwierdzenia:

„Katedrę tę dźwigałem przez 25 lat z zupełnie ruiny kosztem olbrzymich ofiar i doprowadziłem ją do tego stanu, w jakim jest dzisiaj, tak że przedstawia się jako chluba zabytków Lwowa.”³⁵

Ostatni katolicki arcybiskup ormiański Lwowa, wybitny Polak i mąż stanu...

Przypisy:

- 1.F. Jaworski, *W zaulku ormiańskim*, „Sztuka”, t. I, 1911, s. 170
2. J. Wolańska, *Katedra ormiańska we Lwowie w latach 1902-1938. Przemiany architektoniczne i dekoracja wnętrza*, Warszawa 2010, s. 23
- 3.T. Mańkowski, *Sztuka Ormian lwowskich*, Kraków 1934
4. J. Wolańska, *Katedra...* op. cit., 25
5. J. Purchla, *Katedra ormiańska we Lwowie jako symbol dialogu*, [w:] *Katedra ormiańska we Lwowie i jej twórcy*, red. Paulina Foszczyńska, Kraków 2016, s. 7
6. J. Wolańska, *Katedra...* op. cit., s. 36
7. J. Smirnow, *Arcybiskup Józef Teodorowicz budowniczym katedry ormiańskiej we Lwowie*, [w:] *Ormiański pasterz*

Lwowa ksiądz arcybiskup Józef Teodorowicz na tle dziejów ormiańskich, rer. Włodzimierz Osadczy, ks. Mirosław Kalinowski, Marko Jacov, Lublin – Lwów 2015, s. 236

8. M. Orłowicz, *Przewodnik po Lwowie*, Lwów-Warszawa, 1925, s. 117
 9. J. Wolańska, *Franciszek Mączyński i katedra*, [w:] *Katedra ormiańska we Lwowie i jej twórcy...* op. cit., s. 27
 10. Op. cit., s. 29
 11. J. Smirnow...op. cit., s. 238
 12. W. Żyła, *Katedra ormiańska we Lwowie*, Lwów 1919, s. 26
 13. J. Wolańska, *Katedra...* op. cit., s. 76
 14. Op. cit., s. 77
 15. Op. cit., s. 77
 16. J. Wolańska, *Franciszek Mączyński...* op. cit., s. 33
 17. J. Piotrowski, *Katedra Ormiańska we Lwowie*, Lwów 1925, s. 2
 18. J. Smirnow, *Arcybiskup...* op. cit., s. 243
 19. J. Wolańska, *Katedra ormiańska...* op. cit., s. 107
 20. Op. cit., s. 112
 21. Ks. W. Żyła, *Katedra ormiańska we Lwowie*, Lwów 1919, s. 114
 22. J. Wolańska, *Katedra...* op. cit., s. 119
 23. Op. cit., s. 126
 24. Op. cit., s. 131
 25. J. Piotrowski, *Katedra ormiańska we Lwowie w świetle restauracji i ostatnich odkryć*, Lwów 1925, s. 42
 26. J. Smirnow, *Arcybiskup...* op. cit., s. 247
 27. Karol Frycz, *O Teatrze i sztuce, oprac. i wstęp A. Woycicki*, Warszawa 1967, s. 91
 28. J. Wolańska, *Katedra...* op. cit., s. 346
 29. J. Wolańska, *Program ikonograficznymalowidełwe wnętrzu katedry*, [w:] *Katedra...* op. cit., s. 73
 30. Cyt. za: J. Wolańska, *Katedra...* op. cit., s. 170
 31. Op. cit., s. 180-184
 32. J. Zachariewicz, *Wtórna kompozycja "Ostatniej wieczerzy" Jana Henryka Rosena. Fresk w ormiańskiej katedrze we Lwowie*, „Gazeta Kościelna” 1929, nr 12, s. 140
 33. J. Wolańska, *Paweł Baranowski, Malowidła ściennie w katedrze*, [w:] *Katedra ormiańska we Lwowie i jej twórcy...* op. cit., s. 96
 34. St. Wasylewski, *Lwów*, Poznań 1990, s. 83
 35. Cyt. za: Jurij Smirnow, *Arcybiskup...* op. cit., s. 248
- Artykuł jest rozszerzoną wersją wystąpienia w Sali Karola Beyera X Pawilonu Cytadeli Warszawskiej w dn. 15 lutego 2019 roku, w ramach finału wystawy Janusza Trzebiatowskiego „Armenia Tryptyk. Armenia Katedra”, prezentowanej w Galerii „Brama Bielańska Cytadeli Warszawskiej” Muzeum Niepodległości w Warszawie.

ST. Dziedzic

ZAPRASZAMY DO GALERII

KATEDRA 2017-2018

T
R
Y
P
T
Y
K
A
R
M
E
N
I
I



JANUSZ TRZEBIATOWSKI

GALERIA BRAMA BIELAŃSKA

MUZEUM NIEPODLEGŁOŚCI W WARSZAWIE

UL. CZUJNA



Od lewej: Natalia Roszkowska, Janusz Trzebiatowski, Tadeusz Skoczek, Stanisław kaszyński, Stanisław Dziedzic w Muzeum Niepodległości w Warszawie

TADEUSZ SKOCZEK

MOTYWY PATRIOTYCZNE

JANUSZA TRZEBIATOWSKIEGO

Na marginesie wystawy w Bramie Bielańskiej Cytadeli Warszawskiej

Janusz Trzebiatowski. Artysta wybitny, człowiek wielowymiarowy, malarz (olej, akwarela), rzeźbiarz: twórca wielu znaków, logotypów, medali - realizator interesujących scenografii teatralnych, autor znakomitych plakatów, projektant sztuki użytkowej, poeta obrazu i artysta słowa. Podróżnik. Propagator turystyki kulturowej. Kolekcjoner sztuki ludowej z całego świata. Artysta posiadający dwie instytucje gromadzące jego dzieła sztuki: Muzeum Trzebiatowskiego w Chojnicach i w Siennicy .

Kiedy 9 lipca 2016 roku inaugurowaliśmy w Galerii Brama Bielańska Międzynarodowy Festiwal Sztuki Janusza Trzebiatowskiego nie przewidywaliśmy, że będzie to jedna z największych i najbardziej prestiżowych imprez cyklicznych polskiego artysty. Termin ustalony był świadomie: w tym dniu

właśnie przyszedł na świat w Chojnicach w roku 1936 Janusz, Gerard, Stanisław Jutrzenka-Trzebiatowski.

O jego ojcu, Józefie Trzebiatowskim wiemy sporo z dokumentów archiwalnych przytaczanych w „Dziejach Chojnic” wydanych pod redakcją Kazimierza Ostrowskiego w roku 2003 i wznowionych w 2010. Był przedwojennym urzędnikiem państwowym, sekretarzem miasta. Jako aktywny działacz polski, inicjator wielu patriotycznych uroczystości w Chojnicach i na Pomorzu, po wkroczeniu Niemców, we wrześniu 1939, został natychmiast aresztowany. Spędził pięć lat w hitlerowskich obozach koncentracyjnych. Rodzina równocześnie została wypędzona z ojcowizny.

Janusz Trzebiatowski miał wtedy trzy latka. Ojca poznał dopiero po wyzwoleniu. Całą niemiecką okupację przeżył z mamą w Warszawie, również Powstanie Warszawskie. Po wypędzeniu mieszkańców stolicy znalazł się w obozie

prześciowym w Pruszkowie. W archiwum rodzinnym przechowywany jest dokument niemiecki z tego pobytu. Podobnie jak książka Kazimierza Paszkowskiego „Pruszków 1944”. Poniższy fragment z wzruszeniem czytał podczas jubileuszowej wystawy:

„Gromadzono nieszczęśliwych mieszkańców Warszawy, którzy z piekła, ognia, dymu i zniszczenia musieli odbywać męczeńską drogę do Pruszkowa. Wy którzyście ten szlak przebyli i szczęśliwie ocalili wspomnijcie dziś tą polską drogę golgoty (...). Pieszko z Warszawy do Pruszkowa, pędzeni całą drogę przez Gestapo i żandarmerię (...). Wygląd tych nieszczęśliwych, wypędzonych z piekła bombardowanej, ostrzeliwanej i konsekwentnie palonej Warszawy – był straszny. Na ich twarzach znać było, że wracają z isticie dantejskiego piekła. Brudni, prawie nadzy, obdarci, okopceni, z otwartymi ranami, w brudnych bandażach, podobni byli do jaskiniowców. Wszyscy prawie musieli wyjść jak stali; na pół nadzy lub w letnich ubraniach. Niektóre kobiety były tylko w koszulach (...). Warsztaty kolejowe w Pruszkowie przemieniły się w nowy obóz śmierci. Przez pierwsze dwa tygodnie pruszkowskiej gehenny ewakuowani nie otrzymywali w ogóle żadnej strawy. Niemcy skazali ich po prostu na głodową śmierć.”

Przeżycia młodości na zawsze wryły się w pamięć.

Trzebiatowscy uniknęli wywózki do Niemiec. Znaleźli się na Sądecczyźnie, później w Krakowie. Kiedy ojciec powrócił z Mauthausen rodzina na powrót zamieszkała w Chojnicach. Po początkowych latach błogiego spokoju, po czasie nauki w tamtejszym gimnazjum przysłyły nowe tragiczne przeżycia.

Ojciec został, jako „reakcjonista” odsunięty od wszelkiej pracy publicznej. W rodzinnym archiwum znajduje się taki wypis ze źródeł:

„Ofiarą przedmiotowego traktowania radnych stał się także Józef Trzebiatowski, którego 30 marca 1953 r. rada odwołała ze skutkiem natychmiastowym z funkcji sekretarza Prezydium MRN, ponieważ ob. Trzebiatowski, jako pracownik byłego aparatu ucisku nie może być reprezentantem Władzy Ludowej, biorąc pod uwagę, że ob. Trzebiatowski, jako naczelny sekretarz byłego faszystowskiego rządu polskiego, współpracował z reżymem, tym samym przyczynił się do masowego ucisku klasy robotniczej”.

Te przeżycia również kształtowały wrażliwość przyszłego artysty.

Trudno się więc dziwić, że wśród licznych cykli artystycznego przekazu Janusza Trzebiatowskiego znajduje się Armenia. Traumatyczne przeżycia młodości, czasy niemieckiej okupacji i stalinowska rzeczywistość po wyzwoleniu - uczuliły artystę wrażliwym na ludzką krzywdę. Podróże do Armenii

wyzwoliły fascynację tamtejszą kulturą, zabytkami, religią. Przywoływanie długo nieobecnej w świadomości zbiorowej pamięci o ludobójstwie Ormian z początku XX wieku stało się nakazem filozofii sztuki Janusza Trzebiatowskiego.

Sam był świadkiem ludobójstwa na narodzie polskim.

Dlatego już w 1994 sięgnął po motyw obecny w Jego świadomości od wielu lat, a zgłębiany i ugruntowany poprzez artystyczną podróż do Armenii w 1991. Andrzej Pollo zanotował:

„Przebywał tam cały miesiąc w gorącej atmosferze spotkań, dyskusji, wypraw archeologicznych, spotkań artystycznych, poznając od środka tamtejsze środowiska, zabytki. Minęło niewiele czasu a dał się wciągnąć w specyficzną aurę kultury tego narodu; w nastrój architektury, architektonicznego pejzażu, raz po raz naruszanego (...) poważnymi wstrząsami tektonicznymi. Wielkie siły przyrody, surowa potęga natury – stały się wspólną inspiracją do wielkiego cyklu prac, zaprogramowanych tam na miejscu, w serii blisko 100 pasteli. Trzebiatowski chłonał wszystko. Akumulował się wyprawami w góry, zwiedzaniem świątyń, ruin Cumairi, zniszczonych rok wcześniej trzęsieniem ziemi, przypadkowym spotkaniem z Katolikosem (...) fetami urządzanymi przez ormiańskich przyjaciół na jego cześć”.

Od pierwszej wystawy, która miała miejsce w Muzeum Okręgowym w Chełmie w 1996 roku „Tryptyk Armenii” obecny jest w świadomości twórcy, krytyków i odbiorców. W katalogu tej wystawy oprócz wspomnianego tekstu niezującego już Andrzeja Pollo znajdziemy obszerny esej Stanisława Dziedzica. Ferdynand Nawratil podając w innym miejscu dokumentację wydawniczą twórczości Janusza Trzebiatowskiego wynotowuje, że w serii albumowej „A-4 Trzebiatowski” wydano w 1997 „Tryptyk Armenii. Pastel” a w 1997 „Tryptyk Armenii. Olej”. Również Ferdynand Nawratil w obszernej publikacji „Pasje życia. Dokumentacja wielkiego jubileuszu Janusza Trzebiatowskiego” (2007) relacjonuje wystawy tego cyklu w różnych miastach, w różnych muzeach i galeriach.

Nie jest to wciąż ta sama wystawa, podobna jest jedynie jednolita idea, filozofia. Treść jest stale wzbogacana, rozwijana, uzupełniana.

W wystawa Bramie Bielańskiej Cytadeli Warszawskiej miała rozwinięty tytuł: „Tryptyk Armenii: Ołtarz – Pieśń – Z ręki Boga. Katedra 2017–2018”.

O ostatnim członie tego tytułu z pasją mówił podczas finiszu wystawy (15 lutego 2019 roku) Janusz Trzebiatowski. Eschatologia była filozofią dominująca przy powstawaniu tego członu wystawy, przedstawionego w interesującym katalogu wystawy. Występująca w wielu cywilizacjach tematyka spraw ostatecznych, śmierć, życie pozagrobowe, duchowość, etyka,



nostalgia - przedstawione zostały w obrazach, w działalności twórczej. Doktryna dotycząca spraw ostatecznych, istota powstawania i trwania świata, ludzkości, cywilizacji, religii stała u podstaw twórczości artysty. Mówił o tym szczerze i otwarcie.

Zabrzmiały wyraziście Jego słowa wśród muzealników zgromadzonych na wystawie. Zwłaszcza tych, którzy nie rozumiejąc zupełnie podstaw filozofii aktu twórczego i wolności twórców, protestowali, widząc jedynie w Internecie niektóre obrazy z cyklu „Pieta”, przeciwko organizacji „Tryptyku Armenii” w galerii mieszczącej się w Cytadeli Warszawskiej. Słuchając Trzebiatowskiego i oglądając jego cykl pasteli można było się przekonać jak bardzo mylą się ci, którzy pisują na portalach internetowych, że twórczość krakowskiego artysty obraża ich uczucia religijne.

Natalia Roszkowska w interesującej wypowiedzi krytycznej z zachwytem odniosła się do materii, w jakiej powstały prezentowane dzieła. Mówiła między innymi: „suchy pastel to niezwykle trudna i rzadko stosowana technika. Pan Janusz

Trzebiatowski w mistrzowski sposób potrafi, w niezwykle prostej i skondensowanej formie przedstawić tak trudny i interesujący temat - jakim jest mistycyzm ormiańskich katedr”.

Wystawa prac Janusza Trzebiatowskiego, towarzyszący (znakomicie przyjęty) wykład Stanisława Dziedzica oraz film o ormiańskich zabytkach, zakończyła cykl imprez „Polscy Ormianie w walce o Niepodległość” zorganizowanych przez Muzeum Niepodległości i Bibliotekę Kraków.

Kolejna odsłona „Tryptyku Armenii” zorganizowana zostanie niebawem w Lublinie: podczas II Kongresu Środowisk Kresowych (Katolicki Uniwersytet Lubelski, 14-15 czerwca 2019) oraz na dłużej w Wojewódzkiej Bibliotece im. Hieronima Łopacińskiego (lipiec-sierpień 2019). Jesienią być może wystawę zorganizuje Stanisław Kaszyński w instytucjach kultury Mogilna i Kujaw.

Motywy patriotyczne w twórczości Janusza Trzebiatowskiego będą zapewne inspiracją do kolejnych debat i dysput.

HENRYK WANIEK

FIZYCZNE REALIA I WYŚNIONE ŚWIATY RENATY BONCZAR

Gdy wchodzi się głębiej w scenerię ustanowioną przez artystę, może się narzucać takie oto nieproszone pytanie - czy chciałbym obudzić się w takim krajobrazie? - jeśli to jest krajobraz. Życ w nim, oswajając się, poznawając go do podszewki. Pytanie byłoby zasadne, gdyby obrazy miały nas budzić. A jest przeciwnie. Są zaproszeniem do innej rzeczywistości. Powiedzmy, że rzeczywistości snu. Wyśnione krajobrazy.

U Renaty Bonczar nie jest to całkiem oczywiste, choć jej obrazy najczęściej kojarzą mi się z pejzażem, takim który jest przemieniony przez materię malarską, wyłaniający się z koincydencji farb i innego tworzywa. Ale nie zawsze. Czasem wydają się sugerować jakiś świat mniejszy, bardziej kameralny i bliższy - martwą naturę. Nie ma w tym żadnej sprzeczności, bo martwa natura w istocie też jest krajobrazem, tylko że w skali mikro. Struktury przestrzenne wielkich mas, powiedzmy, że gmachów, zmniejszają się w świat przedmiotów, określonych lub tylko domysłnych, ułożonych na stole, na półce, na podłodze. W każdym razie są to rzeczy przedstawione w takim samym stosunku przestrzennym, jaki obowiązuje w rzeczywistości makro. Chyba, że widzimy już całkiem jednoznaczne stosy piętrzących się woluminów, lub ułożone na półkach szpargały, które kiedyś były książkami. A może stosami niepotrzebnych już dokumentów? Bardzo mi bliskie są te zagadkowe rupiecie na obrazach Renaty. Niepokojące i odepchnięte. W ich przypadku proporcje przestrzenne ustępują miejsca przestrzeni zamkniętej, za którą może już nie być niczego.

Oczywiście, kojarzyć i interpretować obrazy można na wiele sposobów, ale pozostajemy przy tych dwóch: martwej naturze i krajobrazie. Z małymi wyjątkami, trudno byłoby je zakwalifikować do malarstwa realistycznego. Artystka zajęła miejsce pomiędzy abstrakcją a malarstwem figuratywnym.

W samej rzeczy, wybór bardzo inteligentny, jako że fundamentem każdego obrazu jest abstrakcyjna geometria. Dopiero w trakcie dalszej kreacji można ją dowolnie przemieniać w widok miasta, lasu, masywów górskich. W cokolwiek. W tym przypadku raczej miasta. Jego budowle dotykają skraju, za którym znajduje się woda - jezioro? rzeka? brzeg morski? - jak lustro. Odbijają się w nim jakieś fragmenty. Jest pusto, jakby przed chwilą coś się stało i wymiotło mieszkańców.

Patrzę więc na ten - powiedzmy - krajobraz, a równocześnie przypominają mi się obrazy Monsu Desiderio, który w siedemnastowiecznym Neapolu malował coś podobnego - miasto graniczące z morzem. Nawiasem mówiąc, dokonano odkrycia, że dwóch różnych malarzy - obaj mieszkający w Neapolu i obaj malujący podobne motywy - zostało nazwanych Monsu Desiderio. Na ogół były to miasta w stanie rozpadu; w trakcie trzęsienia ziemi lub innego niszczycielskiego żywiołu. Zazwyczaj w ciemności, pełnej pożarów lub błyskawic. Ale w obrazach Renaty - znów z małymi wyjątkami - jest dzień, pełne światło, trochę oślepiające. I trudno doprawdy nam stwierdzić, czy ten zarys okien albo sklepień należy do budowli w stanie rozpadu, czy do odpornego na erozję pałacu? Czy spiętrzenie gmachów jest zapowiedzią rychłego ożywienia, czy przeciwnie, jest to świat opuszczony, jak jakaś Atlantyda. Te obrazy są wciągające też w tym znaczeniu, że artystka daje nam szansę swobodnego współtworzenia scenerii, dopowiadania szczegółów, poszukiwania punktów zaczepienia dla percepcji. Są to więc krajobrazy gościnnie otwarte na współdziałanie z widzem.

Warto przy okazji zauważyć, że właściwie jest to malowany teatr, gotowe wizje scenograficzne, które nas samych czynią poniekąd aktorami. W pełnej jasności i żywym kolorycie Renata Bonczar pokazuje rzeczywistość, przed którą narzuca się to pytanie - czy chciałbym zagrać swoją rolę w takim właśnie świecie? W takim śnie?

Bo jej świat malarski w istocie jest rzeczywistością wyśnioną. Wydobyta skądś, z rejonów niewidzialności i uwidoczniona na żywiołowy sposób malarski. Śledząc właściwości jej techniki, można zobaczyć ślady akcji spontanicznej. Wręcz uderzająca jest ta swoboda operowania środkami wyrazu. Można się przeto domyślać, że artystka jest wzorem pracowitości i każdy namalowany obraz jest wstępem do następnego. Każdy jest kolejnym krokiem ku tej wciągającej grze, której cel zawiera się w czynieniu widzialnym tego, czego nikt dotąd nie widział. Wyprawą w głąb malarskiego snu.

Można by pomyśleć, że mamy do czynienia z twórczością przemyślaną, pełną rygorów i zasad, z malarstwem kulturowych odniesień, z wielką dbałością o wymogi malarskiego rzemiosła, a wreszcie ze sztuką artystycznego śnienia. Ale istnieje, jak mi się wydaje, jeszcze inna prawda o artystycznych podstawach Renaty. Otóż, nie przypominam sobie, czy kiedyś widziałem ją przy malarskiej pracy, choć przecież było wiele okazji. Więc mogę tylko sobie wyobrazić, że ceni sobie twórczą samotność. To u części artystów oznacza, że sam akt malowania traktują jako intymny, ściśle prywatny obrzęd. Jako osobistą tajemnicę. Można by tak pomyśleć. Ale gdy spojrzymy na te obrazy pod innym kątem, łatwo zauważymy, że one są też opowieścią o czystej radości malowania. Rozkoszowania się cudem, jakim jest przemienienie materii malarskiej w namalowaną rzeczywistość. Euforią pracy. Tchnieniem życia w martwą farbę. Działaniem z twórczym temperamentem. Bo i taki bywa sens sztuki malarskiej, a jego dokumentem są obrazy, jak listy pisane do nieznanego adresata.



Renata Bonczar, *Requiem dla sztuki* - 2 olej na płótnie 46x55 2018r

Dyrektor Muzeum Historii Katowic
Jacek Siebel

ma zaszczyt zaprosić
na wernisaż wystawy
z okazji 40-lecia pracy twórczej

RENATY BONCZAR

19/03/2019 (wtorek) o **17.00**
do głównego gmachu Muzeum Historii Katowic
przy ul. ks. J. Szafranka 9 w Katowicach

ŚLADY CZASU

Jej świat malarski w istocie jest rzeczywistością wyśnioną. Wydobytą skądś, z rejonów niewidzialności, uwidocznioną w zwiolowy malarski sposób. Śledząc właściwości jej techniki, można zobaczyć ślady akcji spontanicznej. Wnętrz uderzająca jest ta swoboda operowania środkami wyrazu. Można się przeto domyślać, że artystka to wzór pracowitości i każdy namalowany obraz jest wstępem do następnego. Każdy jest kolejnym krokiem ku tej wciągającej grze, której cel zawiera się w czynie widzialnym tego, czego nikt dotąd nie widział. Wyprawa w głąb malarskiego snu...

Henryk Wasiak

Organizatorzy

Partnerzy medialni



Od lewej: Krzysztof Zalewski, Prezes Zarządu Rady Osiedla (Zacisze, Zalesie, Szczytniki) Jacek Sutryk, Prezydent M. Wrocław oraz Ewa Maria Poradowska-Werszler

EWA MARIA PORADOWSKA-WERSZLER I "MIĘKKIE MEDIUM"

Z okazji przypadającego w 2017 roku jubileuszu 50-lecia pracy twórczej Ewy Marii Poradowskiej-Werszler wreszcie we Wrocławiu zauważona została i właściwie doceniona wszechstronna jej działalność w dziedzinie sztuki włókna. Na początku 2018 roku w Muzeum Miejskim Wrocławia, w Sali Wielkiej Ratusza, odbyła się wystawa jej prac, której towarzyszyła publikacja monograficznej książki o twórczości artystki. W trakcie wernisażu wręczona jej została Odznaka Honorowa Złota „Zasłużony dla Województwa Dolnośląskiego”, przyznana przez Sejmik Województwa Dolnośląskiego, a także Złoty Medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”, przyznany przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Tymi odznaczeniami uhonorowany został całokształt jej działalności twórczej.[...]

Wystawa w Galerii CAL we Wrocławiu we wrześniu 2018 roku zrealizowana była w ramach cyklu prezentacji jubileuszowych.

Dla widzów wystawy interesująca była wielka różnorodność eksponowanych na niej prac – zarówno ze względu na ich formaty, estetykę, jak i warsztat – mimo że niemal wszystkie pochodziły już z lat dwutysięcznych. Obrazuje to nieustającą inwencję twórczą artystki, podejmującej wciąż nowe wyzwania, w których tematyka oraz rozwiązania formalne łączą się zawsze ściśle z wprowadzeniem nowych technik, nierzadko będących jej autorskim pomysłem. Już w latach dziewięćdziesiątych wprowadziła do repertuaru technik tkaniny nowy rodzaj splotu, tzw. splot tunelikowy, inaczej określanej też jako diagonal prosty. W ostatnich kilkunastu latach zajęła się bardziej jeszcze nowatorską techniką, opracowaną przez siebie od podstaw: tworzeniem „miękkich obrazów” z oczyszczonego surowego runa owczego. Ta część wrocławskiej wystawy, która prezentowała prace wykonane tą właśnie techniką, skupiała szczególną

uwagę widzów, zaskakując ich oryginalnym efektem estetycznym, zbliżonym do malarstwa.

Wielka szkoda, że na wystawie nie było już miejsca na pokazanie dawnych, bo pochodzących z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, bardziej tradycyjnych warsztatowo gobelinów, inspirowanych architekturą wrocławskich kościołów. Te piękne prace, o reliefowej strukturze, sprawiły, że w polskiej tkaninie stał się rozpoznawalny własny styl twórczości Ewy Marii Poradowskiej-Werszler. Zabrakło także bardzo atrakcyjnych, różnorodnych miniatur tkackich i prac kameralnych, tworzonych przez nią od wielu lat do dziś, a wśród nich szczególnie ciekawej serii Owocem świątliwości jest prawda z 2010 roku – zbudowanej częściowo z gazetowych reprodukcji fotografii. Papier czerpany i pokrewne techniki to kolejne nietypowe tworzywo, którym zajmuje się nadal artystka. Mocnym elementem były dwie wielkoformatowe instalacje złożone z długich pasów białej flizeliny, swobodnie zwisających, w które wkomponowane były wysuszone i autorsko preparowane liście.

Poprzez wystawę Ewy Marii Poradowskiej-Werszler można było dokonać zaskakującego pewnie dla części widzów odkrycia, że we Wrocławiu wśród innych dziedzin twórczości plastycznej istnieje także niezwykle ciekawa i oryginalna twórczość w dziedzinie sztuki włókna, którą rzadko kiedy można zobaczyć gdzie indziej niż w małej Galerii Tkackiej „Na Jatkach”, prowadzonej od czterdziestu lat przez Ewę Marię Poradowską-Werszler. To dzięki jej niestrudżonym, pełnym pasji staraniom dziedzina ta stała się znaczącym elementem kultury Wrocławia i Dolnego Śląska..

ELŻBIETA ŁUBOWICZ

JANUSZ JANCZY



JERZY NOWAKOWSKI RZEŹBA 1971–2018



Prof. Jerzy Nowakowski, Dziekan Wydziału Rzeźby prof. Ewa Janus

W Galerii R mieliśmy okazję zobaczyć kolejny pokaz z cyklu prezentującego sylwetki rzeźbiarzy, profesorów akademii – tym razem wieloletniego profesora Wydziału Rzeźby Jerzego Nowakowskiego. Wystawa jest symbolicznym podsumowaniem jego 47-letniej pracy twórczej i dydaktycznej. Stanowi ona, jak się domyślam, preludem do dużej, retrospektywnej prezentacji, jakiej domaga się twórczość tego artysty. Przestrzeń Galerii R pozwala na zaakcentowanie kilku zaledwie wątków z bogatej aktywności realizowanej w kolejnych dekadach.



Od lewej, prodziekan Wydziału Rzeźby adj. Marcin Nosko, prof. Jerzy Nowakowski, prorektor ASP prof. Jan Tutaj, dziekan Wydziału Rzeźby prof. Ewa Janus, honorowy Prezes Stowarzyszenia Twórczego POLART Janusz Trzebiatowski

Klamrę czasową otwiera przypomniana tu praca dyplomowa „Skok o tycze” z roku 1971, a zamyka kameralna forma rzeźbiarska zatytułowana „Przejście” z 2017 r. W tak rozpostartej przestrzeni autor nawiązuje do kilku ważnych punktów na swojej twórczej mapie. Pierwszy etap, zaznaczony symbolicznym skokiem, to czas uwolnienia potencjału i rozpoczęcia własnej artystycznej drogi. Zaowocował on w pierwszych latach szeregiem rzeźb plenerowych, stanowiących równoległą linię do coraz bardziej odważnych eksperymentów formalnych i konceptualnych, polemizujących z tradycyjną definicją rzeźby. Działania te rozwijały się w kontekście inspirujących ówczesne środowisko rzeźbiarskich konfrontacji – mam tu na myśli jedyne w swoim rodzaju zjawisko, jakim były kolejne edycje konkursowej wystawy „Rzeźba roku”. Profesor Jerzy Nowakowski przywołuje dokumentację fotograficzną dwóch z takich obiektów rzeźbiarskich o konceptualnym i efemerycznym, można powiedzieć, charakterze – swojego rodzaju alternatywnych pomników. Dwa z nich – „Pomnik pokoleń” (1977) i „Pomnik historii” (1978) – były dokumentowane w różnych kontekstach zewnętrznego otoczenia; na tej wystawie są prezentowane w formie dokumentacji zdjęciowej. Cykl alternatywnych pomników uzupełnia obiekt rzeźbiarski Pomnik na wzgórzu, sam w sobie rozgrywający się w napięciu różnych mediów, łączy w sobie przestrzeń realną z przestrzenią iluzyjną fotografii. Działania tego typu spotkały się z zaciekawieniem i dobrym odbiorem środowiska – „Pomnik pokoleń” zdobył Grand Prix na wystawie „Rzeźba roku 77” która odbyła się w marcu 1978 r. Kolejny akcent wystawy to początek lat 80., czas nasycony emocjami. Trudna politycznie sytuacja

znalazła odbicie w pracach poświęconych „Wysockiemu” (1981), „Stoczniovcóm” (1981), „Od-znaczonym” (1981) czy w cyklu reliefowych plaket zatytułowanych „Cykl kontemplacyjny – Człowiek ’81” (1981). Koniec lat 80. łączył się z rozpoczęciem eksperymentów strukturalnych z materialem, z twórczym wykorzystaniem przypadku, używaniem odlewniczych resztek (pozostałości po procesie) i łączeniem ich w zjawiskowe struktury: zarówno kompozycje abstrakcyjne, jak i układy nawiązujące do figuracji, takie jak „Maska” z cyklu „Zniewolona rzeczywistość” (1989), „Obecny” z cyklu „Eko System” (1992). Na wystawie wątek ten, ewoluujący w kolejnych latach, reprezentują płaskorzeźby „Zbiór II” (1998) i „Zbiór V” z cyklu „Ekosystem” (2004). Praca „Ukryty wymiar II” (1993) to obiekt o metaforycznym potencjale, wciągający widza w swoją strukturę poprzez ukryte w pracy lustro. Szereg prezentowanych tu obiektów zamyka powracający przez całą twórczość wątek rozpołowionej kuli. Połowy ulegają w kolejnych cyklach stopniowym przemianom, wchodzą ze sobą w nieustannie odnawiające się relacje, zaznaczając swoją odrębność, naturalną dychotomię ale i nierozzerwalną ostatecznie jedność. W dwóch nowszych tego typu rzeźbach – „Introwersjach IX” (2009) i „Bramie” (2016) – połowy kuli, ulegając przemianom, tworzą pośrodku ażurową przestrzeń – być może sugerowaną właśnie metaforyczną strefę przejścia. Profesor Jerzy Nowakowski znaczną część swojej twórczości poświęcił również pasji małej formy i sztuce medalierstwa. Wycinek tego bogatego dorobku, prezentowany na wystawie, zaprasza do kontemplowania złożonych detali i poznawania związanych z tymi



przedstawieniami historycznych wydarzeń. W tworzonej przez lata „Medalotece” znajdziemy około 500 medali i plaket.

Wśród nich projekty realizowane po wygranych ogólnopolskich konkursach, jak na przykład medal XVI Kongres FIDEM (1975), czy realizacje które trafiły do kolekcji British Museum albo Bode Museum w Berlinie. Kolekcję medali Profesora posiada także oddział Sztuki Medalierskiej - Muzeum Miejskiego Wrocławia. Do ważniejszych realizacji należą "Cyprian Norwid" (1974), "Cykl kontemplacyjny - CZŁOWIEK 81", "Kalos Kagathos – Dobry- Piękny" (1984), "Kraków Europejskie Miasto Kultury - 2000 r.", "X Lat Stowarzyszenia Twórczego POLART - 1990-2000, oraz "XXV Lat S. T. POLART - 1990 - 2015, "Medale – złoty, srebrny i brązowy Stowarzyszenia T. POLART" przyznawany decyzją jury na kolejnych Salonów Sztuki POLARTU od 1993 roku., 85 lat Lotnictwa Polskiego - Światowy Zjazd Lotników Polskich - Warszawa 2003.

Medalotekę wieńczy najnowszą pracę – medal zrealizowany z okazji jubileuszu 200-lecia Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie oraz medal z okazji "165 lat Towarzystwa Przyjaciół Sztuki Pięknych w Krakowie - 1854-2019

Prof. Jerzy Nowakowski na tle swojej wystawy

oraz poniżej oficjalny medal Akademii Sztuk Pięknych autorstwa prof. Jerzego Nowakowskiego wręczany przez J M Rektora ASP, prof. Stanisława Tabisza "

Pierwotna wersja artykułu ukazała się w Wiadomościach ASP nr 84, 2019 "





Od Lewej : prof. Piotr Chłosta, ks. Adam Trzaska, Wojciech Knapik, Justyna Drukała, Jan Kusina, Jan Dobrogowski

WŚRÓD LUDZI ROKU

GAZETY KRAKOWSKIEJ

AŻ TRZECH CZŁONKÓW STOWARZYSZENIA TWÓRCZEGO POLART:

prof. Elżbieta Stefańska, Zbigniew Świącz, prof. Jerzy Nowakowski

oraz członek Kapituły prof. Józef Lipiec

(fot. Gazeta Krakowska / Anna Kaczmarz)



Od Lewej prof. Elżbieta Stefańska, Zbigniew Święch, prof. Jerzy Nowakowski, prof. Józef Lipiec, Ewa Lipska, Krzysztof Jasiński



Jerzy Nowakowski, Medal 25-lecia POLART-u (rewers, awers)



PROF. WINCENTY KUĆMA

BIURO WYSTAW ARTYSTYCZNYCH U JAKSY W MIECHOWIE
GALERIA SZTUKI SCENY PLASTYCZNEJ KUL W LUBLINIE



Wincenty Kućma

16.02.2019 r. (sobota)
godzina 18:00
Galeria Sztuki
Sceny Plastycznej KUL
Rynek 8, Lublin

Rada artystyczna: Stanisław Baj, Stefan Sawicki, Leszek Mądzik



Z MARKIEM SOŁTYSIKIEM

W SZTUCZNYM CIENIU

ROZMAWIA ANDRZEJ ŚNIOSEK

Jako prozaik debiutował Pan w połowie lat 70. Czy można powiedzieć, że ktoś wprowadzał Pana do literatury? Mam na myśli mentora, mentorów.

Michał Sprusiński. Każdemu młodemu pisarzowi życzyłbym takiej przygody.

To jednak długa historia. Pierwszą powieść, *Aż do odejścia nocy*, skończyłem pisać jesienią 1972 roku. Była to rzecz odrealniona w sensie scenerii (podobnie kilka następnych). Pisali potem, że oniryczna. Za mistrzów miałem klasyków: Dostojewskiego, Tomasza Manna, Meyrinka, Schnitzlera, Kafkę, Gombrowicza, Chorońskiego, trochę Schulza. Inspiracją, więcej, potrzebą napisania powieści były dotkliwe, głównie duchowe przeżycia osobiste. Nie obchodziły mnie manifesty głośnych, o parę lat starszych kolegów. Lokowałem się z dala od koniunktury, absolwent Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych, student Akademii Sztuk Pięknych. Nie przeszkadzałem kolegom ze środowiska do momentu, kiedy – autor publikowanych wierszy i emitowanego słuchowiska radiowego – zaniósłem tekst do Wydawnictwa Literackiego. Otrzymałem odmowę z koślawo zrobioną, stroniczną recenzją, napisaną przez studenta polonistyki, młodego wówczas poetę z pewnej już zaistniałej grupy. Porozmawiałem z tym człowiekiem, wykazałem mu, punkt po punkcie, kuriozalne błędy w rozumowaniu, jego bandyckie metody „recenzenckiego” działania w myśl transparentu „nasze na wierzchu, ciebie zatapiamy”. Wiedziałem, że w Krakowie, pilnowanym przez grupę piewców przedstawiania świata dotąd nie przedstawionego, szkoda czasu na szukanie niehistorycznej oceny dzieła. Wcześniej, przez znajomych ludzi kultury niekoniecznie oficjalnej, maszynopis mojej powieści trafił do autentysty Jana Bolesława Ożoga. Poeta i prozaik nie szczędził superlatywów, wskazywał na oryginalność

i dojrzałość powieści. Działo się to w zamkniętym gronie twórców średniego pokolenia, głównie artystów plastyków, muzyków. Obecni na tym zebraniu towarzyskim pomogli mi skontaktować się z doktorem Michałem Sprusińskim, poetą i krytykiem, autorem wydanej drukiem pracy o Juliuszu Kadencie Bandrowskim (doktorat i chyba asystentura u Kazimierza Wyki).

Sprusiński, krakowianin, mieszkał w Warszawie i był nowym redaktorem naczelnym Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik”. Zachwyił się przesłaną mu moją debiutancką powieścią i telegraficznie zaprosił mnie do Warszawy. „Czytelnik” opłacał eskapady (bo i kilkakrotnie gościłem u niego, starszego ode mnie o dziesięć lat, w „Czytelniku”). Sprusiński poznawał mnie z ludźmi z towarzystwa, z pisarzami i reżyserami, jedną z nocnych eskapad zakończyliśmy w mieszkaniu wdowy po Tadeuszu Brezie (Sprusiński z papierów wydawał przedwojenną *Zawiść*). Zamiast jednak włączyć *Aż do odejścia nocy* do planów wydawniczych Sprusiński oznajmiając, że niebawem będzie rozpisany konkurs na debiut powieściowy, dał mi do zrozumienia, że ma pewność wygranej mojej powieści: otrzymam nagrodę, a książka będzie wydana szybko i z rozgłosem. Mam ją wysłać nie z Krakowa, lecz z prowincjonalnej poczty (oczywiście pod godłem), bo „Kraków, wie pan...”. Gra miała być czysta, Sprusiński od momentu ogłoszenia konkursu do jego rozstrzygnięcia przebywał na stypendium w Stanach Zjednoczonych. Z domu akademickiego przenieśliśmy się do poklasztornej kamienicy w cieniu gotyckiego kościoła św. Katarzyny i z widokiem na Skalkę. Tam, w osobnym pokoju w mieszkaniu alpinisty (głównie na wyprawach) przez cały rok pisałem nową, trzecią powieść. *Domiar złego*. I tę, a nie *Aż do odejścia nocy*, posłałem na konkurs „Czytelnika”. Tymczasem wybierałem się przez ponad pół roku do redakcji „Życia Literackiego”, gdzie miałem być przez Sprusińskiego polecony jako obiecujący prozaik Stefanowi Otwinowskiemu, szefowi działu prozy. Poszedłem wreszcie (był deszcz) z fragmentem drugiej powieści *Fanty* (tytuł rozdziału *Kłęby*). Otwinowski prosił, żebym usiadł, przeczytał przy mnie i zapewnił, że natychmiast skieruje prozę do druku. Myślałem, że znakomity pisarz mnie zwodzi. Tekst ukazał się błyskawicznie, bo po dwóch tygodniach.

Sprusiński sam nazywał się akuszerem moich powieści. Wydawało mi się, że po trzeciej nagrodzie dla *Domiaru złego* i po pewnym sukcesie pięknie wydanej w „Czytelniku” drugiej powieści *Sztuczne ruiny* był ze mnie dumny. Stosunki jednak trochę się rozluźniały. Odprowadzałem jego szczątki, wraz z grupą warszawskich wydawców i pisarzy, na cmentarz Salwatorski w Krakowie. Zmarł tragicznie w Grecji podczas zjazdu tłumaczy; miał spaść na kamieniste zbocze, pośliznąwszy się na molo...

Właściwy debiut, *Aż do odejścia nocy*, wydałem w 1988 roku, jako chyba dziesiątą książkę. Powieść – może nazbyt przez siebie samego wygładzoną po latach – wydałem z dedykacją: „Pamięci Michała Sprusińskiego”.

Potem Iredyński. Bliscy sobie i z tajemnicą. To chyba była przyjaźń. Ale pomógł mi w lutym 1977, kiedy anonimowa notka w warszawskiej „Kulturze” miała zdyskredytować moją debiutancką powieść. Iredyński w następnym numerze „Kultury” wydrukował swój zdecydowany sprzeciw. Po czym w kilku zdaniach wypunktował wyjątkowe zalety *Domiaru złego*. (Raz jeden wtedy odstąpił od zasady, którą było niewypowiadanie się o twórczości kolegów).

W gazetach z przełomu lat 70. i 80. XX w. roilo się od dyskusji o tzw. młodej prozie. Pańskie nazwisko występuje w nich wielokrotnie. Po latach trudno zrekonstruować panujące wówczas zamieszanie terminologiczne.

„Proza młodych”, „nowa proza”, „rewolucja artystyczna w prozie” – czy któraś z tych kategorii, dziś niekiedy utożsamianych, była Panu szczególnie bliska?

Proszę sobie wyobrazić, że żadna z kategorii nie była mi bliska. Uważałem – i nic się do tej pory tu nie zmieniło – że prozaik, powieściopisarz jest tylko wtedy coś wart, kiedy pracuje w izolacji. W końcu między innymi po to się pisze, żeby się wydostać z tego gara. A krytyka, w ogóle polityka kulturalna, chciała nas widzieć we wspólnej zupie. Był taki, chyba dobry, ładnie wydawany tygodnik „Perspektywy”. Na okładce znaleźli się Krystyna Kofta, Andrzej Pastuszek i ja. W środku znów zdjęcia i ogromny wywiad, który z nami przeprowadził Tadeusz Fredro-Boniecki. Wytłuszczony fragment rozmowy: „Łączy nas tylko ta wspólna fotografia”. Wymowne.

Andrzej Pastuszek (wracałem z tej dyskusji samolotem do Krakowa, miałem spotkanie autorskie w Klubie pod Jaszczurami, Pastuszek spontanicznie zabrał się ze mną, fajny chłopak, w samolocie zdołał pozytywnie oszołomić młodą aktorkę, dłużej dla niej zabawił w Krakowie), Pastuszek więc był noszony na rękach. We wszystkich dobrych czasopismach jego opowiadania. Drugie wydania książek. Wyjechał do Stanów. Kiedy wrócił, czy może przygotowywał się do powrotu, na powitanie wydał grubą nową książkę (*Gra w piekło*, PIW, 2000). I co? I krytyka – jak jeden mąż, jak jedna żona – zdruzgotała tę powieść, zmieszała autora z błotem. Czy książka była gorsza od dotychczasowych utworów patrzącego ciepło na człowieka autora, czy nie było już miejsca dla Andrzej Pastuszka? Dość, że środowisku udało się skłonić go do milczenia. Trzeba było poupychać w literaturze nowych. Nazwisk nie podam, bo większość z nich poszła w niepamięć.

Nie chodzi tu tylko o licznych uczestników rewolucji artystycznej w prozie polskiej, ale także o prozaików, jak by to rzec, mainstreamowych. Zastępców tych, których trzeba było się pozbyć chyba tylko dlatego, że zaczęli w czasach niesłusznych. Taki trend. Taki zakręt. Na poprzednich zakrętach było inaczej. Grube ryby prozy socrealistycznej wpłynęły w 1956 w nurt oficjalnie kochanych, a dalej do podręczników i na biurka tłumaczy.

Jan Komolka (zwyczajca naszego pamiętnego konkursu „Czytelnika”) wycofał się z życia literackiego, na pewno były i inne powody poza politycznymi, ale ich nie znam; Józef Łoziński spróbował pisać inaczej (rodzaj satyry politycznej) i, jak się wydaje, zamilkł. Ci autorzy po pierwszych spektakularnych zwycięstwach nie uzyskali aplauzu. Młodo zmarł Zbigniew Belina-Brzozowski. Jacek Natanson spokojnie, bez sukcesów, pisał aż do śmierci. Maria Bujarska, autorka tomu subtelnych opowiadań *Pełzając*, nie wytrzymała brutalnych ataków krytycznych, zainicjowanych przez realistę niemogącego znieść pewnej inności spojrzenia na świat kogoś, kto wyszedł z krakowskiego domu przepelnionego kulturą. Skończyło się tragedią. Śladu napaści nie ma, bo nikt raczej nie stenografował (i chyba nie nagrywał) publicznych dyskusji podczas seminarium młodych pisarzy w Polańczyku.

Czy w Pańskiej opinii młodych prozaików lat 70. da się nazwać pokoleniem?

Chyba że chodzi o pokolenie tych prozaików, którzy z niewiadomych powodów mieli po roku 1989 przestać istnieć na mapie literatury.

Otóż to: pokoleniu nie dano szansy stać się pokoleniem.

Jedną z kluczowych postaci literatury drugiej połowy XX wieku był Henryk Berez. Odegrał bardzo ważną rolę w kształtowaniu życia literackiego interesujących nas dekad. Jak go Pan zapamiętał?

Tu i ówdzie wspominałem Henryka Berezę, m.in. w refleksjach z lektury *Dziennika podróży na Ocołorę* Rajmunda Kalickiego („Twórczość” 2018, nr 5, s. 133-139). Pamiętam go jako sympatycznego pana o ciepłym, głębokim spojrzeniu. Należał mu się szacunek za to, co pisał o literaturze w latach 60. XX w. Intrygował jako postać z legendy, przyjaciel Hłaski. Drażnił, a nawet wręcz obrażał powierzchowną autorytatywnością sądu (w rozmowie ze mną lekceważący stosunek do twórczości Mariana Promińskiego). Nie tylko ja miałem wrażenie, że od roku 1979 przeszedł na ilość i lansował miernoty, nie przebijając. Wielu tzw. pisarzom „czołowym przedstawicielom postmodernizmu” odebrał szansę twórczego rozwoju, zagłaskując ich swymi ocenami i publikacjami w „Twórczości”, piśmie, którego łamy służyły wcześniej prezentacji literatury wysokiego lotu (wyśmiałyby mnie Berez za użycie tego sformułowania). To nie było miejsce dla eksperymentów i dla efemerycznych wielkości – a stało się „za Berezę” takim miejscem. W samej „Twórczości” Berez za swym programem nie był akceptowany przez większość zespołu. Należy więc podziwiać jego potęgę organizatorską. Skrzyknął niemałą grupę młodych krytyków, którzy mu sprzyjali.

Ostatnie spotkanie po kilkunastu latach (wcześniej starał się udawać, że mnie nie dostrzega), jesienią 2006 roku na raucie „Świata Książki”: staliśmy na środku rozmawiając przez co najmniej dwadzieścia minut (wokół m.in. Janusz Głowacki, Zdzisław Pietrasik, Leszek Bugajski, Piotr Wojciechowski, z boku Jerzy Pilch). Rozmawialiśmy spokojnie, bez śladu animozji, pomyślałem, że Berez jest człowiekiem już tak wysoko postawionym w hierarchii nie tyle krytycznoliterackiej, ile decydenckiej, że jakieś moje wcześniejsze publikacje podważające jego działalność krytyczną nie są w stanie go dotknąć. I myślałem tak do momentu, gdy żegnając się ze mną spytał, jak miewa się za granicą moja żona. Otóż albo wziął mnie za kogoś innego (za prozaika, męża poetki), albo to był z jego strony wyrafinowany żart, jednocześnie zasłona dymna.

Tak zapamiętałem Henryka Berezę.

W przypadku wielu autorów tamtego (i nie tylko) czasu można mówić o głębokiej więzi, przyjaźni z Berezą. Na ogół początkiem takich więzi były nadsyłane lub w inny sposób ofiarowane Berezie maszynopisy. Droga wiodła więc od literatury do często metafizycznej bliskości. Czy Pan również wysyłał krytykowi swoje teksty?

Nie dostarczałem żadnych moich tekstów Henrykowi Berezie.

Jak po latach wspomina Pan atmosferę schyłku epoki Gierka, rozkwitu drugiego obiegu? Wobec pisarzy stroniących od komentowania (politycznej) rzeczywistości (a wydawanych w obiegu oficjalnym) ukuto nieprzychylny termin „socparnasizm”. Bronisław Maj wymieniał Pana – obok m.in. Donata Kirscha – wśród „martwych dusz”.

Dziwny czyn Bronisława Maja, wówczas początkującego poety, to rzecz bez precedensu w stosunkach między pisarzami. Byłem tego świadkiem (moje imię, pamiętam datę). 25 kwietnia 1978 roku w siedzibie ZLP, przedstawiony z uznaniem przez poetkę i I sekretarza POP PZPR w Polskim Radio, Krysztynę Szlągę, ten młody człowiek z Koła Młodych z szyderczym uśmiechem wygłosił druzgocący pamflet na powieść moją i Kirscha, drukowany potem w „Nowym Wyrazie”. Nie podobała mu się taka formuła powieści zwolnionej

od obowiązków publicystycznych – jego rzecz. Ale potępiać – kpiąco i nienawistnie – bardzo dobrze napisane utwory, nagrodzone przez wybitnych pisarzy i krytyków? Jakie były mechanizmy tego uderzenia nie fair play, można sobie najwyżej wyobrazić; można także dojść po nitce do kłębka. Ale po co. Faktem jest, że początkujący poeta, uderzając w kolegów, którzy już zaistnieli w życiu literackim (miałem dwie wydane książki, trzecią w druku, publikacje – także wierszy – w „Twórczości”) utorował sobie drogę... i ławeczkę z tabliczką ze swoim nazwiskiem na krakowskich Plantach. Minęły dwa lata i nadszedł czas zdejmowania masek.

Jak Pan ocenia prozę publikowaną przez dzisiejszych młodych? Czy dostrzega Pan wybitne talenty?

Miło mi, bo Pan pierwszy mnie o to pyta.

Młodych do tego stopnia nie interesowało moje zdanie na ten temat, że stopniowo przestają ich czytać. Im nie trzeba mnie znać; mają wytyczne, wiedzą więc, kogo znać warto. Zdaję sobie sprawę, co znaczy uparte lansowanie, propaganda (zresztą wydawcy nie ukrywają, że ich upór i stosunki doprowadziły na wyżyny nie sztuki, nie talentu, lecz na wyżyny popularności wielu nie bardzo tego wartych autorów). Wolę w czasopiśmie czytać utwory młodych i młodszych może niedoszlifowane, ale autentyczne, pisane z zapałem i z talentem, niż stykać się z efektem pracy legionu redaktorów i korektorów w postaci opasłych tomów wydawanych w oficynach, z których świetności pozostała wyłącznie nazwa.

Czy utrzymuje Pan kontakty z debiutantami lat 70.? Czy przetrwały zadzierzgnięte wówczas znajomości?

Każdy z nas poszedł własną drogą. Mam wrażenie, że to naturalny objaw w przypadku ludzi uprawiających zawód prozaika, nader skomplikowany i wymagający swojej precyzji, niemożliwej do uzyskania w grupie.

Z Markiem Harnym spotkaliśmy się po latach w jednej redakcji. Po odgórnym zlikwidowaniu „Życia Literackiego” (gdzie redagowałem przez 11 lat) i oddolnym rozbięciu dyrekcji TV Kraków (wyrzuceniu mnie z funkcji głównego scenarzysty w ślad za dyrektorem Kazimierzem Kutzem) znalazłem się na łodzi. Rozpoczęła się harowa dziennikarska. Z Markiem Harnym (szefem działu kultury) lata całe redagowaliśmy dodatki weekendowe w „Gazecie Krakowskiej”. Napisałem w ciągu pięciu lat około tysiąca tekstów, o ilustracjach nie wspominając. O naszej prozie nie rozmawialiśmy. Ona się pisała w nas i w zaciszu. Marek Harny (debiut *Unieś mnie, wielki ptaku*, 1975) jest dziś poczytnym autorem kryminałów.

Oglądając na YouTube filmik prezentujący Janusza Andermana, zauważyłem z przyjemnością, że mówiący o sobie mój miły kolega z dawnych lat ma za plecami bardzo dobrze widoczny grzbiet *Domiaru złego*, mojej pierwszej wydanej książki. O, jak to pojechało moja próżność!

II MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL POLART

26.08 - 8.11.2018

KRYNICA - NIEPOŁOMICIE - KRAKÓW



WIKTORIA ZAWISTOWSKA W WILII DECJUSZA W KRAKOWIE

Druga edycja edycja Międzynarodowego festiwalu POLART 2018 rozpoczęła się 26 sierpnia w Willii Decjusza koncertem "Chopin i jego rezonans w muzyce hiszpańskiej", na który złożył się recital wokalny znakomitej sopranistki Wiktorii Zawistowskiej, oraz recital fortepianowy Izabeli Jutrzenka-Trzebiatowskiej.

Obie artystki podążając za ideą przewodnią koncertu inauguracyjnego, sięgnęły do utworów samego Chopina, Nokturnów, Polonezów i Walców, które zabrzmiały w pierwszej części w wykonaniu Izabeli Jutrzenka-Trzebiatowskiej, a które Wiktoria Zawistowska przeplatała przepięknymi Pieśniami tegoż kompozytora, a w tym z najbardziej chyba znaną, acz niezbyt często wykonywaną "Gdybym to ja była słońcem na niebie".

W drugiej części swojego recitalu Wiktoria Zawistowska Wiktorii Zaawistowskiej której akompaniowała Ewa Markuszewska. przeszła do pieśni hiszpańskich i francuskich i tam można było doszukiwać się rezonansu naszego narodowego kompozytora.

Na zakończenie zabrzmiało *Scherzo H moll* Fryderyka Chopina w brawurowym wykonaniu młodej, utalentowanej pianistki Izabeli Jutrzenka-Trzebiatowskiej., która niespełna dwa tygodnie później miała zasiąść ponownie do fortepianu, tym razem w Domu Polonii w Krakowie, gdzie 5 września otwierała się wystawa indywidualna prof. Zbigniewa Latały "Plakat Muzyczny".

Są takie miejsca w Krakowie, w których z racji wyjątkowego klimatu artyści występują nader chętnie i do nich właśnie z całą pewnością należy Dom Polonii z niewielką wprawdzie, bo mieszczącą zaledwie 100 osób salą koncertową oraz przepastnymi piwnicami zaadaptowanymi na galerię, gdzie już kilkakrotnie POLART dzięki uprzejmości dyrektora Kazimierza Dobrzańskiego, organizował swój wielki Salon Sztuki malarstwa i rzeźby. Tym razem jednak dyrektor Domu Polonii wpadł na pomysł zorganizowania wystawy na wolnym powietrzu, na wewnętrznym dziedzińcu łączącym plecy dwóch sąsiadujących ze sobą kamieniczek. Temu wyzwaniu, rzecz jasna, mogła sprostać już tylko rzeźba i to rzeźba monumentalna odporna na zmienne warunki atmosferyczne, a taka właśnie miała zjechać do Krakowa z kończącą się akurat polarstowskiej wystawy w Zamku Królewskim w Niepołomicach. Dzięki takiemu zbiegowi okoliczności zaprezentowano w Domu Polonii prace Krystyny Nowakowskiej, prof. Jerzego Nowakowskiego, prof. Stefana Dousy, prof. Józefa Sękowskiego i Bronisławas Krzysztofa, który na wernisaż przyjechał aż z Bielska-Białej.

Ale już 14 września II Międzynarodowy Festiwal 2018 miał się powrotem cofnąć do gościnnej Willii Decjusza, która udostępniła POLART-owi swoją przepiękną salę koncertową dla całego cyklu imprez festiwalowych, a w tym dla gościnnie występującej w Krakowie orkiestry symfonicznej Technische Hochschule z Kolonii, która przyjechała do Krakowa wraz ze znakomitym dyrygentem i skrzypkiem w jednej osobie Andreasem Winnenem. A że niewielka i tylko umownie zaznaczona estrada wszystkich muzyków pomieścić nie mogła, wystąpili w Willii Decjusza tylko nieliczni, ale za to kilku wieloosobowych składach, grając typowo kameralne utwory niemieckich kompozytorów.

Tutaj też odbyła się próba generalna *Koncertu e-moll* Fryderyka Chopina, z którym nazajutrz młodzi Niemcy wraz z polską pianistką Izabelą Jutrzenka-Trzebiatowską mieli wystąpić w Pijalni Domu Zdrojowego w Krynicy i trzy dni później w Zamku Królewskim w Niepołomicach.

(JKT)



IZABELA JUTRZENKA-TRZEBIATOWSKA I SINFONIE ORCHESTER TH KOLN POD BATUTĄ ANDREASA WINNENA
W ZAMKU KRÓLEWSKIM W NIEPOŁOMICACH



14 WRZEŚNIA 2018 ANDREAS WINNEN Z KWINTETEM W WILII DECJUSZA W KRAKOWIE



Od lewej: Prof.Zbigniew Latała, Prof.Stefan Dousa, Joanna Krupińska-Trzebiatowska w Domu Polonii w Krakowie



Izabela Jutrzenka-Trzebiatowska i Janusz Trzebiatowski w Domu Polonii w Krakowie

**WYSTAWA
'PLAKAT MUZYCZNY'
PROF. ZBIGNIEWA LATAŁY
W DOMU POLONII**

**IRECITAL FORTEPIANOWY
IZABELI JUTRZENKA-
-TRZEBIATOWSKIEJ
W DOMU POLONII**



WYSTAWA RZEŹB MONUMENTALNYCH

PROF. STEFANA DOUSY

BRONISŁAWA KRZYSZTOFA

PROF. JERZEGO NOWAKOWSKIEGO

KRYSTYNY NOWAKOWSKIEJ

PROF. JÓZEFA SĘKOWSKIEGO





IRENA KACZMARCZYK KONCERT DLA NIEPODLEGŁEJ



FOTOGRAFIA: ANDRZEJ M. MAKU

Dorota Zięciowska

„Kochana Polsko, życzę Ci, abyśmy zaczęli myśleć pozytywnie o sobie, rozwijali swoje talenty oraz motywując się sukcesem innych osób dążyli do tego, aby osiągnąć własny sukces. Abyśmy wzięli życie w swoje ręce i nadali mu kierunek, sens i treść. Życzę Ci, abyśmy w życiu prywatnym, społecznym i politycznym szukali tego co nas łączy, szanowali siebie nawzajem, swoją odmierność, różnicę poglądów i traktowali to jako okazję do poznania różnych sposobów widzenia świata. Na koniec życzę Ci, abyśmy dbali o środowisko naturalne, aby zostawić to miejsce, w którym żyjemy przyjazne dla przyszłych pokoleń. Wszystkiego Najlepszego!”- tym cytatem 8 listopada 2018 r. powitała gości w Willi Decjusza, prowadząca Koncert z okazji obchodów 100-lecia odzyskania Niepodległości, wiceprezes Ars Legis, Joanna Greguła.

Był to ostatni z cyklu zaplanowanych przez Stowarzyszenie Artystyczne POLART koncert upamiętniający ważne dla Polski wydarzenie z 1918 roku.

Przypomnę, że 5 września w Domu Polonii odbył się Koncert kameralny: „Fryderyk Chopin w 100. rocznicę odzyskania niepodległości”, w którym z recitalem fortepianowym wystąpiła Izabela Jutrzenka-Trzebiatowska oraz Koncert Symfoniczny w Zamku Królewskim w Niepołomicach, gdzie, ta sama młoda pianistka przy udziale niemieckiej orkiestry symfonicznej pod dyrrekcją Andreasa Winniena, zagrała *Koncert fortepianowy e-moll* F. Chopina a orkiestra brawurowo wykonała w drugiej części koncertu *Symfonię Nr 104* J. Haydna.

Organizatorzy Finałowego Koncertu w Willi Decjusza zaplanowali nie tylko występ utalentowanego młodego dyrygenta i pianisty Joachima Kołpanowicza, ale też wspólne śpiewanie pieśni patriotycznych. Po wykonaniu przez pianistę *Nokturnów* i *Polonezów* Chopina i Beethovena, uczestniczący w niepodległościowym koncercie goście otrzymali pięknie wydane *Śpiewniki* i wnętrza renesansowego pałacyku na Woli Justowskiej wypełniło się śpiewem utworów patriotycznych, legionowych i wojskowych; a było ich 19. Zespołowej wokalistyce akompaniował na fortepianie Joachim Kołpanowicz.

Ten wyjątkowy, listopadowy wieczór, zorganizowany przez Stowarzyszenie POLART i Ars Legis, uświetniły wiersze wybitnych poetów: Z. Herberta, Cz. Miłosza, A. Mickiewicza i C. Norwida w znakomitej interpretacji absolwentki krakowskiej PWST Doroty Zięciowskiej. Z powagą wysłuchaliśmy znanych, znaczących wierszy: „Pan Cogito”, „Fortepian Chopina”, „Który skrzywdziłeś” oraz fragmentów „Pana Tadeusza”, obdarzając aktorkę gorącymi brawami.

Smakowało tego wieczoru wszystko: i słowo, i muzyka, i integrujący (szkoda, że tak rzadko) śpiew oraz podane w kularach wino z artystycznie serwowanymi ciasteczkami. A nade wszystko wyjęta z cytatu „Życzenia dla Polski” fraza: „abyśmy w życiu prywatnym, społecznym i politycznym szukali tego co nas łączy, szanowali siebie nawzajem, swoją odmierność, różnicę poglądów i traktowali to jako okazję do poznania różnych sposobów widzenia świata”.



Joachim Kołpanowicz,



Joanna Greguła, Joachim Kołpanowicz, Dorota Zięciowska, Stefan Dousa w Willi Decjusza w Krakowie

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
Izabela Jutrzenka-Trzebiatowska
e-mail: iza_jot@poczta.fm

Kolegium Redakcyjne:

Józef Baran
Bolesław Faron
Ignacy S. Fiut
Irena Kaczmarczyk
Wacław Krupiński
Ferdynand Nawratil
Tadeusz Skoczek
Marek Sołtysik
Anna Szumowska-Chudzińska

Korekta:

Barbara Korta-Wyrzycka
Anna Szumowska-Chudzińska

Zdjęcia:

Izabela Jutrzenka-Trzebiatowska,
Piotr Latała, Andrzej Makuch,
Jan Poprawa, Beata Symoń,
Andrzej Szełęga, Andrzej Krupiński,
Jan Zych

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-Kłyś
prof. dr hab. Zdzisława Tołkoczko
prof. dr hab. Andrzej Ziębliński

Wydawca:

Janusz Trzebiatowski
Stowarzyszenie Twórcze POLART

Redakcja:

30-250 Kraków, ul. Gajówka 25
tel. 12 4297040
ISSN 1731-9668
ISBN: 83-8664855-11-6



Projekt zrealizowano przy wsparciu finansowym Województwa Małopolskiego

**Numer konta:**

Stowarzyszenie Twórcze POLART
30-250 Kraków, ul. Gajówka 25 A
40 1240 4533 1111 0010 3142 4771
<http://www.polart.org.pl/>
<http://polart-stowarzyszenie.pl/>

Druk:

Bikstudio Krzysztof Marek Szwaczka
Brzeście 30, 28-330 Wodzisław

krakow
CITY OF
LITERATURE



Projekt współfinansowany ze środków Miasta Krakowa



Krzysztof Kuliś, Pejzaż, olej na płótnie, 100 x 90 cm

