

HYBBRYDA

Pismo Artystyczno-Literackie Stowarzyszenia Twórczego POLA

Redaktor Naczelny:

Joanna Krupińska-Trzebiatowska

e-mail: joanna.kt@poczta.fm

Sekretarz Redakcji:

Barbara Korta-Wyrzycka

e-mail: wyrzycka@pk.edu.pl

Kolegium Redakcyjne:

Józef Baran

Anna Chudzińska

Edward Chudziński

Bolesław Faron

Ignacy S. Fiut

Wacław Krupiński

Ferdynand Nawratil

Tadeusz Skoczek

Zdzisława Tołoczko

Izabela Jutrzenka-Trzebiatowska

Zdjęcia:

Jan Zych, Andrzej Makuch

Skład i łamanie tekstów:

Joanna Krupińska-Trzebiatowska

Korekta:

Barbara Korta-Wyrzycka

Adres redakcji:

30-250 Kraków, ul. Gajówka 25

tel. 12 4297040

Wydawca:

Janusz Trzebiatowski

Stowarzyszenie Twórcze POLART

30-250 Kraków ul. Gajówka 25

tel. 12 4297040

Druk:

Drukarnia Polskiej Prowincji Zakonu Pijarów

Kraków ul. Pijarska 2

Wszystkie artykuły są recenzowane

przez Naukową Radę Redakcyjną w składzie:

dr Edward Chudziński

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. Zdzisława Tołoczko

prof. dr hab. Stefan Dousa

prof. dr hab. Jerzy Nowakowski

prof. dr hab. Elżbieta Stefańska-Kłysz

prof. dr hab. Andrzej Ziębliński

ISSN 1731-9668

ISBN: 83-8664855-11-6 Nr21/2013

Nr21/2013

W numerze:

Joanna Krupińska-Trzebiatowska	
Słowo od redaktora	2
Kronika POLARTU	3
Martin Pollack	5
Obrazki z Galicji - przerażające i piękne	
Wacław Krupiński	8
Poeta unoszony przez miłość i skowronki	
Bolesław Faron	11
Listy Władysława Orkana	
Jurata Bogna Serafińska	14
Wiersze	
Marek Soltysik	15
Ostatni akord Amen	
Jolanta Baziak	23
Eros i Tanatos. Edward, Dagny, Stach, Gustaw i inni wyostrzeni, skaleczeni, poplątani	
Józef Baran	31
Rekomendacje mistrzowskie. Mrówki i ptaki	
Józef Baran	32
Pępek pępków czyli Krakowiaczek ci ja, Uczta w podziemiach dworca	
Barbara Głogowska-Gryziecka	35
Orkan Bolesława Farona	
Ignacy S.Fiut	37
Poezja na ekranie telefonu	
Józef Lipiec	39
Czas miłości	
Agnieszka Ogonowska	45
Bruno Schulz jako bohater narracji muzealnych	
Anna Szumowska-Chudzińska	49
rozmawia z Anną Lutosławską-Jaworską	
Kazimierz Świegocki	53
Opowieść o żytniej wsi	
Karl Grenzler	55
Erich Lutkenhaus jako mistrz światłocieni	
Erich Lütkenhaus jako aluchromista - rozmowa z Artystą	58
Jurata Bogna Serafińska	60
Najnowsza powieść współczesna	
Izabela Jutrzenka-Trzebiatowska	68
Bohaterowie antycznego świata w operze	

Słowo od redaktora



Szanowni Państwo,

Dwudziesty pierwszy numer HYBRYDY u progu 2013 roku po raz pierwszy w historii pisma wzbogacony został o barwny katalog wystawy XVI WIELKIEGO SALONU SZTUKI Stowarzyszenia Twórczego POLART, w którym weźmie udział dwudziestu wybitnych polskich i zagranicznych artystów.

W dwudziestoletniej historii stowarzyszenia zorganizowano ponad piętnaście zbiorowych i indywidualnych wystaw malarstwa i rzeźby – Wielkich i Małych Salonów Sztuki. Te ostatnie zwyczajowo ograniczały się do prezentacji dorobku twórczego artystów w ich własnych pracowniach, jak choćby Krystyny i Jerzego Nowakowskich, czy Haliny i Antoniego Porczaków, Wielkie natomiast - ostatni w 2010 - gromadziły prace niemal wszystkich malarzy i rzeźbiarzy należących do POLART-u i wypełniały sale wystawowe Nowohuckiego Centrum Kultury, w czasach gdy placówką tą zarządzał nasz wieloletni sekretarz, Ferdynand Nawratil.

Obecna prezentacja w Domu Polonii związana jest z przynależnością do naszego, obecnie ponad stuosobowego, Stowarzyszenia artystów Polonusów rozproszonych po całym świecie. Od lat optują za pokazaniem WIELKIEGO SALONU SZTUKI Stowarzyszenia Twórczego POLART za granicą, a między innymi w Wiedniu, co nastąpi zapewne jesienią za sprawą Marii Buczak, prezes tamtejszego Polsko-Austriackiego Towarzystwa Kulturalnego "Takt".

Wernisaż w dniu 8 marca 2013 roku w Domu Polonii w Krakowie wpisuje się w Międzynarodowy Festiwal „Związki pomiędzy kulturą Południa a Północy – Chopin Grieg – wzajemne inspiracje i rezonans w malarstwie i literaturze”, który zainaugurowany zostanie koncertem norweskiej pianistki polskiego pochodzenia, Małgorzaty Jaworskiej. W ramach festiwalu zaplanowano szereg działań o charakterze interdyscyplinarnym, a m.in. sympozjum naukowe na temat wzajemnych inspiracji muzyki, literatury i sztuki.

Idea Festiwalu narodziła się wiosną 2012 roku, kiedy w szeregi naszego stowarzyszenia wstąpiła Małgorzata Jaworska. Artystka od czasu ukończenia studiów w Akademii Muzycznej w Krakowie, mieszkająca w Arendal, skłoniła rektora tamtejszej Kulturskole Ole-Bjørn Gullbringa do nawiązania współpracy z POLART-em i oparcia jej w dalszej perspektywie o fundusze norweskie. W ramach realizacji tego zamysłu Ole-Bjørn Gullbring zaprosił nas wraz z koncertem Izabeli Jutrzenka-Trzebiatowskiej, która w Norwegii zagra Chopina, a na finisażu wystawy w Domu Polonii, aby idei przewodniej Festiwalu stało się zadość, utwory Griega.

Pojawił się też trzeci partner gotowy do współpracy: Die Kulturbrücke Hamm – Kalisz. W skład zarządu tej niemieckiej, działającej z rozmachem i wspieranej przez władze miasta, organizacji, czego świadkiem byliśmy latem ubiegłego roku, wchodzi od lat należący do POLART-u polski pisarz i poeta Karl Grenzler.

Nasze działania zmierzają zatem w kierunku dialogu międzykulturowego artystów, prezentowania ich dorobku poza granicami naszego kraju, a także nawiązania stałej współpracy międzynarodowej z podobnymi do naszej organizacjami pozarządowymi, mającej na celu wspólną organizację wystaw, plenerów malarskich, wieczorów autorskich, koncertów oraz festiwali. A gdyby ktoś zapytał, w jaki sposób chcemy tego dokonać, odpowiem, że jeśli zrodzi się idea, zmaterializują się również środki na jej realizację. W tym miejscu wypada mi złożyć ukłon Marzenie i Krzysztofowi Pierścionkom, którzy 9 listopada 2012 z iście polską gościnnością podejmowali licznie zgromadzonych członków Stowarzyszenia Twórczego POLART w Hotelu „Rubinstein” na Kazimierzu.

Dziękuję też Szanownym Autorom, bowiem dzięki ich wspaniałomyślności mogę Państwa raz kolejny zaprosić do lektury. Zamieszczamy obok znanych i stale dla nas piszących, tekst debiutującego na naszych łamach Martina Pollacka wygłoszony podczas Międzynarodowej Konferencji „Kreatywne Miasta i Regiony Wyzwania dla Współpracy Miast Literatury”, zorganizowanej przez Reading Małopolska w czasie odbywających się w Krakowie Targów Książki oraz Festiwalu Conrada (październik 2012). Pisarz, tłumacz, eseista i publicysta urodzony w 1944 roku w Bad Hall w Górnej Austrii – studiował literaturę słowiańską i historię Europy Wschodniej w Wiedniu i Warszawie – 6 września 2012 na Forum Ekonomicznym w Krynicy otrzymał nagrodę im. Stanisława Vincenza za popularyzowanie kultury Europy Środkowo-Wschodniej.

Jego wykład *Obrazki z Galicji - Przeróżające i piękne* wzbudził spore zainteresowanie uczestników konferencji, w której wzięła udział m.in.: pierwsza dyrektorka artystyczna Międzynarodowego Festiwalu Pisarzy i Czytelników w Vancouver Alma Lee, dyrektorka fundacji Edynburg Miasto Literatury UNESCO Ali Bowden i dyrektorka programowy największego festiwalu literatury w Australii - Melbourne Writers Festival Mike Shuttleworth. I pomimo że Polskę reprezentował m.in. dyrektor Instytutu Książki Grzegorz Gauden, prezes Polskiego PEN Clubu Adam Pomorski, prezes Fundacji Wisławy Szymborskiej Michał Rusinek, dyrektor artystyczny Festiwalu Conrada prof. Michał Paweł Markowski oraz Jerzy Illg redaktor naczelny wydawnictwa Znak i dyrektor programowy Festiwalu Miłosza, z wyrzutem trzeba wypomnieć organizatorom, że pretendując do uzyskania przez Kraków tytułu Miasta Literatury UNESCO zapomnieli o zaproszeniu przedstawicieli środowisk twórczych, zarówno tych z ZLP jak i z SPP. Dziwi to, zwłaszcza że na bankiecie w hotelu „Pod Różą” nie zabrakło osób przypadkowych, a w tym reprezentujących korporacje handlowe sklepikarzy i straganiarzy, którzy nic nie mieli do powiedzenia na temat miejsca literatury w miejskich strategiach rozwoju i w budowaniu międzynarodowej współpracy kulturalnej. Żal pomyśleć ile za te roztrwoniłone pieniądze można by wydać książek poetyckich, ile książek przetłumaczyć.

Podobnie rzecz ma się z istniejącą na papierze „Strategią Rozwoju Kultury w Krakowie na lata 2010-2014”- niby jest, ale nic z niej nie wynika, a już z całą pewnością nie widać by gmina pełniła funkcję mecenatu wobec kultury i artystów.

Nie licząc więc na wsparcie władz miasta przy organizacji naszego Międzynarodowego Festiwalu „Związki pomiędzy kulturą Południa a Północy – Chopin Grieg – wzajemne inspiracje i rezonans w malarstwie i literaturze” gorąco polecam uwadze Państwa artykuł Jolanty Baziak *Eros i Tanatos. Edward, Dagny, Stach, Gustav i inni wyostrzeni, skaleczeni, poplątani*, który poprzez prezentację kolei losów dzieł Vigelanda i Muncha – ikon narodowych Norwegii – oraz ich rezonansu w twórczości artystów rodzimych, doskonale trafia w ideę przewodnią Festiwalu, jaką jest romans kultur. A że romans ten, w tym wypadku, opierał się na zauroczonym Dagny Juel – kobietą o zielonych oczach i w czerwonej sukni – Przybyszewskim, z całą pewnością wszyscy już wiedzą

Joanna Krupińska-Trzebiatowska





JESIENNY POLART W RUBINSTEIN RESIDENCE U MARZENY I KRZYSZTOFA PIERŚCIONKÓW



W piątek 9 listopada 2012 POLART obradował w hotelu „Rubinstein” na krakowskim Kazimierzu podejmowany przez Marzenę i Krzysztofa Pierścionków. Marzena opowiadała o długiej i złożonej procedurze restauracji obiektu należącego niegdyś do rodziny Heleny Rubinstein, Żydówki wywodzącej się z krakowskiego Kazimierza oraz o pasjach swojego życia, a w tym o dalekich podróżach, o których obiecała napisać kiedyś do HYBRYDY. Wieczór uświetniła swoim występem światowej sławy śpiewaczka operowa Bożena Zawiślak-Dolny, przy akompaniamencie Renaty Żelobowskiej-Orzechowskiej z Akademii Muzycznej w Krakowie, córki Janusza Żelobowskiego, odnoszącego niegdyś wielkie sukcesy m.in. w operetce „My Fair Lady”. Kiedy więc Bożena zaśpiewała *przetańczyć całą noc, bez przerwy mogłabym*, porywając przy tym do tańca prezesa POLART-u Janusza Trzebiatowskiego, zamknęło się na ułamek sekundy Koło Czasu...

Czas został także zaklęty w wystawie towarzyszącej obradom Zgromadzenia, w pastelach Janusza Trzebiatowskiego malowanych przez artystę w Tatrach w najróżniejszych miejscach i niemal we wszystkich porach roku, nie wyłączając mieniącej się kolorami jesieni.

I połało się czerwone wino szeroką strugą w ów jesienny wieczór, kiedy przez moment wydawało się, że nastały znowu złote czasy dla kultury.

MARTIN POLLACK

OBRAZKI Z GALICJI – PRZERAŻAJĄCE I PIĘKNE

Moje pierwsze wyobrażenia o Galicji były bez wyjątku przynębiające. Wyłaniały się z nich posępne widoki rozległych równin i zalesionych pagórków, zastygłych w lodowej i śnieżnej aurze, nędznych wioszek ze spalonymi chatami, obcych ludzi, przed którymi trzeba się mieć na baczności, wojen, żałośnie wyglądających rannych i martwych o zwęglonych, nabrzmiąłych ciałach, trupów koni, nad którymi krążą kraczące wrony.

Są to wspomnienia z mojego dzieciństwa, z mojego rodzinnego domu w Linz nad Dunajem. Mój ojczym służył w czasie I wojny światowej w Galicji – od 1916 r. do końca wojny – w batalionie saperskim k.u.k. (tj. cesarskim i królewskim) nr 14. Do dziś przechowuję jako pamiątkę po nim fioletowy, aksamitny naramiennik ze złotym guzikiem i numerem 14. Nie pozostawił on po sobie żadnych fotografii ze służby w Galicji, mimo że już wówczas na wszystkich frontach, również w Galicji, fotografowanie było bardzo rozpowszechnione. Obce okolice, obce miasta i wsie, obcy ludzie. Wojna była ponadto swego rodzaju gigantycznym przedsięwzięciem turystycznym, która wielu ludzi po raz pierwszy przyciągnęła w regiony i do miejscowości, których nazw wcześniej nawet nie słyszeli: Gorlice, Sękowa, Ropica Górna, Nowy Sącz, Tarnów, Tuchów, Gródek, Złoczów, Stryj, Podwoleczyska ... Większości nazw nie potrafili wymówić, albo nawet tego nie chcieli. Z Galicją nie chcieli mieć w ogóle do czynienia. Pamiętam, jak mój ojczym niechętnie kiwał głową, kiedy pytałem go o szczegóły. O tamtych galicyjskich czasach

opowiadał rzadko, jedynie fragmentarycznie, a jeśli już coś relacjonował, to tylko w kontekście nędzy i strachu. Opowiadał o brudzie i głodzie, o groźnych chorobach (sam wrócił z tyfusem brzuszny, który mało co nie doprowadził go do śmierci), o swoich usilnych staraniach, żeby wojsko austriackie ustawić na pierwszej linii frontu w walce z Rosjanami w sposób dający pewność obrony. Oczywiście nigdy to się nie udało. Była to często śmiertelna syzyfowa praca. Członkowie oddziałów innych niż konne, piechurzy i saperzy byli nazywani przez kawalerię, śmiało wywijających szablami dragonów, huzarów i ułanów pogardliwie „Sandhasen”, „łajzami”. Jednak śmierć nie rozróżniała pomiędzy dumnymi jeźdźcami i „łajzami” – wszyscy oni zostali wysłani do Galicji, gdzie mieli pożegnać się ze swoim młodym życiem. Śmierć jawiła się im jako prawy Galicjanin.

Galicja była dla mojego ojczyma okolicą opuszczoną przez Boga, wręcz przeklętą, jedynym polem bitwy, na którym poległo wielu jego przyjaciół. Mój ojczym był z zawodu artystą malarzem. Zanim wyruszył na wojnę, w 1915 r. – jeszcze w bezpiecznej ojczyźnie – tworzył patriotyczne souvenir, tak zwane wstęgi wiwatowe, drukowane na jedwabiu, z myślą o gloryfikacji wojsk austriacko-węgierskich. Na jednej ze wstęg widniał napis: „Wiwat 14. korpus. Sołowija, Komarów, Rawa-Ruska. San. Szreniawa. Łapanów-Limanowa. Dunaj. Bitwa pod Limanową”. Obco brzmiące nazwy, uszeregowane bez komentarza, których znaczenie poznał niedługo potem, kiedy sam przybył do Galicji. Przypominam sobie



jeszcze, że czasem wspominał Gorlice, których nazwa widocznie wyraźnie zapadła mu w pamięć.

Gorlice. Nazwa ta z biegiem czasu stała się metaforą wojny, umierania. Podobnie jak Przemyśl, austriackie miasto fortyfikacyjne, czy Lwów, stolica, o którą toczyła się zażarta walka i która tak bardzo przywołuje na myśl Wiedeń – kawiarnie, eleganckie bulwary, piękne kobiety, teatr. Miasta te, a przede wszystkim galicyjskie krajobrazy, otulone melancholią i znużonym pięknem, pozostały jednak tak obce odkomenderowanemu tam jednostkom.

Mój ojczym nie był żadnym wyjątkiem. W tamtych czasach większość Austriaków postrzegali ten odległy region tak samo jak on. Jako niegościnną okolicę, w którą rzucił ich złośliwy los. Jako okolicę, w której mieli marnie skończyć, umrzeć w nędzy. Znajduje to również odzwierciedlenie w literaturze austriackiej, na przykład w poezji Georga Trakla, który w 1914 r. został zaciągnięty do służby wojskowej jako wojskowy aptekarz i oddelegowany do Galicji. Miesiąc później wziął udział w bitwie pod Gródkiem niedaleko Lwowa, podczas której sam, bez wystarczających środków, musiał opatrzyć około stu ciężko rannych. Do tego, na krótko przed tym, jak nastąpiła rzeź, przed namiotem Trakla austriacki dowódca wojskowy wydał nakaz powieszenia na drzewach trzynastu Rusinów, jak wówczas nazywano Ukraińców. Trakl z przerażenia mało co nie stracił rozumu. Zmarł w listopadzie 1914 r. w krakowskim lazarecie, prawdopodobnie popełnił samobójstwo.

Swoim przerażającym przeżyciom
dał wyraz w wierszu „Gródek”:
*Wieczorem słyhać szum jesiennych
lasów
Śmiertelnej broni, złote równiny
I błękitne jeziora, nad nimi słońce
Nadchodzi zmierzch; ogarnia go noc
Umierający wojownicy, dziki lament
Płynący z krwawiących ust.
....¹*

Tuż przed śmiercią Georg Trakl opowiadał swojemu przyjacielowi Ludwigu von Ficker, w szpitalu wojskowym w Krakowie, o koszmarach, które widział na linii frontu: „Na placu, gdzie panował chaos, a po chwili znów nastawała cisza, rosły drzewa. Grupa stojących bez ruchu drzew, a na każdym z nich dyndał wisielec. Rusini, justyfikowani miejscowi”².

Masowe egzekucje często niewinnych cywilów są motywem, który przeplata się w literaturze jako fatalna myśl przewodnia. Również Józef Roth, poeta pochodzący z galicyjskich Brodów, opisuje w swojej znanej powieści „Marsz Radetzky'ego” takie oto sceny:

„Wojna armii austriackiej rozpoczęła się od sądów wojennych. Po całych dniach wisieli prawdziwi i domniemani zdrajcy na drzewach cmentarnych dla odstraszenia żywych. Ale jak sięgnąć okiem – żywi pouciekali. Dokoła wisielców płonęły podłożone ognie i już listowie zaczynało szeleścić – ogień był silniejszy od ustawicznej, szarej, mżącej siąpiawicy, która rozpoczęła krwawą jesień”³.

Mało odważny bohater powieści, podporucznik Carl Joseph von Trotta, jeszcze przed wybuchem wojny określał Galicję jako „oddaloną od reszty świata, grząską głuszę”, położoną nieskończenie daleko od kulturalnego blasku i cywilizacyjnych udogodnień stolicy i siedziby dworu – Wiednia. „Ten, kto przybył tutaj z odległych okolic, stopniowo ginął.”⁴ Pierwsze dni wojny wzmocniły to poczucie wyobcowania, które znajdowało swoje ujście w śmierci i zniszczeniu. Pewnego dnia batalion pod dowództwem Trotta, w odwrocie przed nacierającymi Rosjanami, zatrzymał się w rusińskiej wsi Krutyny. Trotta nie mógł zasnąć i podczas nocnej wędrówki dotarł do wiejskiego kościoła stojącego na samym środku małego cmentarza.

„Przed dużą, mroczną, otwartą na oścież bramą cmentarza wisiały trzy trupy – po środku brodaty ksiądz, a po obu stronach dwaj młodzi chłopcy w żółtych kaftanach i grubo plecionych łapciach zwisających z nieruchomych stóp. Czarny habit księdza, który wisiał w środku, sięgał aż do jego butów”⁵.

Tego rodzaju liczne sceny można również znaleźć w literaturze poświęconej Galicji autorstwa Miloša Crnjanskiego czy chorwackiego poety Miroslava Krleža, który w swoim utworze „Galicja” (nazwa została później zmieniona na „W obozie”) z 1920 r. opisał brutalną i bezsensowną śmierć pewnej starej rusińskiej wdowy, która została skazana przez austriacki sąd doraźny za drobnostkę na śmierć przez powieszenie. Crnjanski i Krleža, obydwaj służyli w armii cesarsko-królewskiej. W większości przypadków egzekucje odbywały się bez zwyczajnego postępowania sądowego czy wyroku – wystarczające było podejrzenie o „rusofilie”, „szpiegostwo” czy „sabotaż”, a podczas pośpiesznego odwrotu łatwo można było paść ofiarą takiego podejrzenia. Dowództwo w Wiedniu i oficerzy na froncie szukali odpowiedzi na pytanie, dlaczego tak chwalebne wojsko austriacko-węgierskie zostało tak druzgocąco rozgromione na początku wojny przez za tak mało wartościowo ocenianych Rosjan. Mówi się jedynie o szacowanej liczbie ofiar samowoli sądownictwa wojskowego, przy czym liczba ta sięga dziesiątek tysięcy. Nie ma na ten temat dokładnych danych, również miejsca egzekucji i nazwiska ofiar są w większości przypadków nieznane. Przypuszczalnie do dziś ciała wielu bezimiennych, wówczas pośpiesznie pogrzebanych, leżą zakopane na kwitnących łąkach i w lasach bez kamieni pamiątkowych.

W tym kontekście mówię o „kontaminierter Landschaften”, o kontaminowanych krajobrazach, które utraciły swoją niewinność, gdyż kryją w sobie nieznane ofiary, często w anonimowych masowych grobach, które zostały przez sprawców zasypane, wyrównane i w wielu przypadkach zazielenione, obsadzone krzakami i drzewami lub w inny sposób zamaskowane, aby ukryć zabitych. Usunąć z krajobrazu – zatrzeć wszelką pamięć o ludziach, których ciała leżą tutaj bez nazwisk, bez kamieni nagrobnych. Zapomnieć o nich na zawsze. Stoi też za

tym oczywiście myśl, że bez trupa nie ma ani zbrodni ani oskarżenia. Takie sytuacje spotykamy nie tylko w Galicji, lecz także w innych częściach Europy. Na Ukrainie i Białorusi, w Austrii i Słowenii, w Bośni i w innych miejscach. Na całym świecie.

Teraz rozmawiamy jednak o Galicji. Również wielki austriacki pisarz Karl Kraus w swoim przełomowym dramacie dokumentalnym „Ostatnie dni ludzkości” w pełni potępił zbrodnie popełnione przez wojsko austriackie. W jednej ze scen opisuje egzekucję dwóch anonimowych kobiet, Rusinek, jak zwykł je nazywać, przy czym największą uwagę poświęca szyderczo śmiejącym się gapiom⁶. Jak wiadomo, Karl Kraus nie polegał w swoich opisach na fantazji, lecz na dowodach, doniesieniach prasowych i fotografiach, z których stworzył swego rodzaju kompozycję na temat okrutnego pandemionium. Nie można więc twierdzić, że krwawe obrazy z Galicji pozostałyby tajemnicą. Oprócz dowodów literackich istnieją także liczne fotografie obrazujące egzekucje – niektóre fotografie przedstawiają rusińskich chłopów w grubo plecionych łapciach, dyndających na szubienicach lub drzewach, tak jak opisywał ich Józef Roth w „Marszu Radetzky'ego”.

Przed kilkoma laty Anton Holzer, fotohistoryk pochodzący z Tyrolu Południowego, opublikował pod tytułem „Das Lächeln der Henker” [Uśmiech katów] robiący ogromne wrażenie album z tekstami o „nieznanej wojnie przeciwko ludności cywilnej w latach 1914–1918”, którą wojska austriacko-węgierskie prowadziły w Galicji i w innych regionach z niewiarygodną brutalnością. Album ten zawiera liczne fotografie obrazujące egzekucje, z których wiele jeszcze w czasie wojny publikowano i rozpowszechniano jako widokówki⁷. Kilka lat później tego rodzaju sceny zniknęły z kolektywnej pamięci Austriaków, zostały zapomniane i wyparte. Także mój ojczym nigdy nie opowiadał o takich scenach. Nikt nie chciał o tym cokolwiek wiedzieć. Nie było nas przy tym. Nic nie widzieliśmy. Nic nie zrobiliśmy. Kto wie, czy te sceny w ogóle odpowiadają rzeczywistości?

Być może jest to tylko fałsz, kłamstwo. Takie tłumaczenie się brzmi zbyt znajomo.

Oczywiście w literaturze, tak samo jak w rzeczywistości, nie brakuje pięknych obrazków z Galicji. Również w „Marszu

Radetzky'ego" Józefa Rotha jest ich do woli. Do dziś przyczynia się to do nieprzerwanej popularności tego dzieła, które przez wielu czytelników, nie tylko na terytorium niemieckojęzycznym, uważane jest po prostu za powieść galicyjską. Pewnego razu podporucznik Trotta pyta swojego rusickiego sługę Onufrija, dokąd idzie w dniu wolnym od służby: „Do kobiety! odpowiada Onufrij. ... Do której? pyta Carl Joseph. Do Kathariny! odpowiada Onufrij. ... Jak wygląda ta twoja Katharina? pyta Carl Joseph. Panie Podporuczniku, melduję posłusznie, duże, białe piersi!”⁸. W takich sytuacjach, w których prosty człowiek, taki jak Onufrij, myśli o niczym innym, jak tylko o kobiecie z dużymi, białymi piersiami, wszystko wydaje się być na swoim miejscu. Onufrij nie ma pojęcia o wojnie, która niedługo potem wdziera się do kraju jak niesamowity „Teatr Orgii i Misterium ludzkiego bestialstwa i ludzkiej podłości”⁹, jak opisuje to austriacki pisarz Richard Wall.

Jeden z najbardziej poetyckich obrazków z Galicji przedstawia polski pisarz Józef Wittlin na początku pierwszego rozdziału swojej wspaniałej powieści „Sól ziemi”:

„W głucho zakątki huculskiej ziemi, pachnącej miętą w letnie wieczory, w sennie wioski, przyklepione do cichych połonin, gdzie pasterze grają na długich trombitach – wdziera się kolej żelazna. Ona jedna łączy ze światem te ustronia, zbite od niego deskami”¹⁰. Daremnie szukamy na mapach małej stacji kolejowej Topory-Czernielica na granicy z Bukowiną. Wymyślił ją autor, ale przedstawia ona wierny obraz Galicji – taki, który pozostaje w naszym wyobrażeniu: jako mieszanka narodów, kultur i języków, na którą wzajemnie wpływają różne mniejszości narodowe, mimo że w żaden sposób nie tworzą one rodzinnej idylli cesarsko-królewskiej zgody narodowej, którą apologety nazywają później często typową cechą Galicji. W rzeczywistości stosunkom tym daleko do idyllicznych, dużo bardziej charakteryzują się wzajemnym brakiem zaufania i konfliktami. Mieszanka narodów odpowiada jednak rzeczywistości. Matka zwykłego bohatera „Soli ziemi”, Piotra Niewiadomskiego, jest Huculką, ojciec, którego nigdy nie poznał, Polakiem. Mimowolnie przychodzi nam w tym kontekście na myśl inny Galicjanin,

Nikifor Krynicki, urodzony jako Epifaniusz Drowniak, syn Łemki i podobno nieznanego Polaka lepszego pochodzenia. W fikcyjnej miejscowości Topory, gdzie stoi nędzna chata Niewiadomskiego, co prawda nie ma żadnej synagogi, lecz jest gospoda, w której gromadzą się okoliczni Żydzi, żeby wspólnie odmawiać modlitwy. Nawet w takim małym przysiółku znajdujemy etniczny miszmasz, który pozwala nam dziś westchnąć z nostalgią: Ach Galicjo! W swoich pełnych nostalgii wspomnieniach Lwowa, „Mój Lwów”, Wittlin ponownie przywołuje to owocne współistnienie, współżycie, czasami również konflikty różnych grup społecznych, w takim samym stopniu inspirującej co tragicznej wspólnoty losu, która na przestrzeni tego straszego XX wieku miała zostać bezpowrotnie zniszczona.

Jak owocny był ten klimat, można pokazać zaledwie na kilku przykładach. Polski pisarz Józef Wittlin był zaprzyjaźniony z Józefem Rothem, którego niektóre powieści przetłumaczył. „Sól ziemi” Wittlina została przetłumaczona na język niemiecki przez lwowskiego germanistę Izydora Bermana, typowego przedstawiciela galicyjskiego judaizmu. Berman przetłumaczył też na język polski niektóre powieści Józefa Rotha. Znany pisarz ukraiński Ivan Franko publikował również teksty w języku polskim i niemieckim – jego korespondencja z Galicji została opublikowana między innymi w wiedeńskim tygodniku „Die Zeit” wydawanym przez Hermanna Bahra. Do dziś czytamy ją z przyjemnością. W Galicji nie było rzadkością, że autorzy z łatwością przechodzili z jednego języka na drugi, w życiu codziennym i tak było to prawie oczywiste. Przypominam sobie wieloletnią znajomość nawiązaną w kawiarni Café Sperl na Gumpendorferstraße w Wiedniu. Pan Krumholz pochodził z małej miejscowości Uścieryki nad Czeremoszem, zdołał uciec z transportu do Treblinki i krętymi drogami trafił do Wiednia. W „Ilustrowanym przewodniku po Galicji” z 1914 r., wydanym przez wydawnictwo Hartleben, Wiedeń/Lipsk, w odniesieniu do wsi Uścieryki położonej u zbiegu rzek Biały i Czarny Czeremosz, widnieje drobna adnotacja: „dobry nocleg (gospoda Krumholz)”. Gospodę tę prowadził ojciec mojego znajomego. Często mi o niej opowiadał. Pan Krumholz

(w polskiej pisowni z jednym „m”) znał oprócz języków niemieckiego, polskiego, ukraińskiego, jidysz i hebrajskiego jeszcze trzy języki obce, a mianowicie angielski, włoski i francuski, co z dumą podkreślał. Języków niemieckiego, polskiego, ukraińskiego, jidysz i hebrajskiego nie uznawał za języki obce, dla niego były to galicyjskie języki narodowe, którymi powinien posługiwać się każdy wykształcony Żyd.

W świetle zachwyty nad tymi wyjątkowymi stosunkami, z których zrodziło się tak wiele ogromnych talentów, nie możemy zapominać o tym, jakie zakończenie miał ten eksperyment. Na okrutną ironię losu zakrawa fakt, że Galicja – jako pojęcie polityczne – została ponownie powołana do życia akurat przez narodowych socjalistów. Po ataku na Związek Radziecki połączyli oni obszary byłego kraju koronnego Galicja, okupowane w dystrykcie Galicja przez Związek Radziecki od września 1939 r., które to obszary następnie wcielili do Generalnego Gubernatorstwa. Ostatnim gubernatorem dystryktu Galicja był austriacki prawnik i funkcjonariusz SS w randze Gruppenführer – Otto Wächter.

Dwie wojny światowe, zacięte i często krwawe spory pomiędzy Polakami i Ukraińcami, w przypadku których między dwa ognie dostawali się jeszcze nierzadko Żydzi, zorganizowane ludobójstwo narodowych socjalistów, Holocaust, zbrodnie stalinowskie, ucieczki, deportacje i wypędzenia dotknęły Galicję jak prawie żaden inny region w Europie. A mimo to emanuje od Galicji, otoczonej mroczną metaforą śmierci, blask, który obecnie jest jaśniejszy niż kiedykolwiek wcześniej.

Kiedy myślimy dziś o Galicji, przerażające sceny schodzą na dalszy plan, o ile w ogóle je dostrzegliśmy – bardziej odczuwamy osobliwą siłę przyciągania, fascynację, która nadal emanuje z tego obszaru. Galicja przetrwała przede wszystkim jako wieloetniczny krajobraz literacki, a jednocześnie jako mit, który im bardziej oddalamy się od pragmatycznego istnienia tego kraju w latach 1772–1918, tym ładniejsze, szczęśliwsze i radośniejsze barwy przyjmuje. Galicja jako „nie do końca wyśniony sen”, jak nazwał ją literaturoznawca Stefan Kaszyński, jako tajemniczy świat, pogrążony jak legendarna wyspa Thule na dalekiej północy.

Konflikty i tragedie są przy takich rozważaniach często maskowane – to, co z nich pozostaje, jest arkadyjskim mitem, który czasami jest ograniczany do kiczowatych parafenalii, jak na przykład wiszące w kawiarniach i restauracjach zdjęcia cesarza Franciszka Józefa i pięknej, spowitej tragedią Sisi. Galicja, która jest tematem słodkich malowideł i fałszywie brzmiących legend. Literatura, a raczej różne literatury – polska tak samo jak austriacka, ukraińska, żydowska i inne – muszą sprostać wyzwaniu, które polega na zwróceniu się również ku ciemnym stronom tego regionu i opowiedzeniu nie tylko przyjemnych historii, lecz także tych mrocznych i bolesnych.

Martin Pollack

Przypisy:

1. Ludwig von Ficker, Der Abschied, w: Erinnerung an Georg Trakl. Zeugnisse und Briefe, Salzburg 1959, str. 200
2. Georg Trakl, Die Dichtungen, Otto Müller Verlag, Salzburg o. J., str. 197.
3. Joseph Roth, Radetzky marsch, Gustav Kiepenheuer Verlag, Berlin 1932, str. 557.
4. Ebenda, str. 224.
5. Ebenda, str. 559.
6. Karl Kraus, Die letzten Tage der Menschheit, Frankfurt am Main 1986, str. 508.
7. Anton Holzer, Das Lächeln der Henker. Der unbekannte Krieg gegen die Zivilbevölkerung 1914-1918, Primus Verlag, Darmstadt 2008 (pragnę podziękować mojemu przyjacielowi Antonowi Holzerowi za cenne uwagi dotyczące zacytowanych tutaj fragmentów).
8. Ebenda, str. 111.
9. Richard Wall, Klemens Brosch oder Einübung ins Unmögliche. Ein Triptychon. Ritter Verlag, Klagenfurt 2001, str. 56
10. Józef Wittlin, Sól ziemi, Zakład narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1991, str. 29.



WACŁAW KRUPIŃSKI

POETA UNOSZONY PRZEZ MIŁOŚĆ I SKOWRONKI

Leszek Aleksander Moczulski kończy 75 lat; wspaniały poeta, wpisany w Kraków, który wybrał w 1956 roku na miasto swych studiów, uroczy człowiek, który od zawsze opiewa miłość – w poezji, w piosenkach wchodzi w wiek poważny...

Poeta, autor tyle znakomitych tomików, tytułu pięknych wierszy, zdobywca poważnych nagród – już od debiutanckiego tomu „Nawracanie stracha na wróble” poczynając, jednak przecież piosenkami wkroczył do krainy masowej wyobraźni. To dzięki nim trafił do słów skrzydlatych, skrętnie zebranych przez prof. prof. Markiewicza i Romanowskiego: „Cała jesteś w skowronkach”, „Ludzie, zejście z drogi, bo listonosz jedzie..”, „Ludzie listy piszą”...

Zanim stał się nadwornym autorem Skaldów, działał w Teatrykach Piosenki; tam zaprzyjaźnił się z Wincentym Faberem. Wiedzieli, że chcą być poetami, ale też, że trzeba z czegoś żyć. „Najlepiej pisać wiersze, książki dla dzieci i piosenki” – doradził Faber, poeta któremu dane było jakże przedwcześnie nas opuścić. W Moczulskim przekonanie to wzmacniała też pamięć o Julianie Tuwimie, którym zachwycił się w czasach licealnych. On również uprawiał taką poetycką trójpolówkę.

Moczulski poeta parę miesięcy temu doczekał się elegancko wydanej „Antologii”; 179 wierszy krakowskiego twórcy – od najdawniejszych po najnowsze – to, jak sam mówi, summa poetycka całego życia. Nie bez

znaczenia jest fakt, że wybór ów, ze wstępem Bronisława Maja, ukazał się w serii „Poezja Polska” wydawnictwa Hachette, prezentującej dokonania najważniejszych polskich poetów – od Reja i Kochanowskiego, przez Mickiewicza i Słowackiego, po Baczyńskiego, Lechonia, Miłosza.

Wciąż czeka natomiast na wydanie zbioru jego wspaniałych, powszechnie znanych piosenek; wszystkie znaki na niebie i ziemi wskazują, że wreszcie, przy wsparciu prezydenta Miasta Krakowa, prof. Jacka Majchrowskiego, się ukaze. I będzie można się wczytać w słowa przebojów Skaldów, Grechuty, Zauchy, Turnaua, Pawлуskiewicza...

Bo, przy całym szacunku dla poezji Moczulskiego, to właśnie jego twórczość oprawiona muzyką uczyniła go sławnym, rozpoznawalnym, I nie są to tylko piosenki. Przecież w połowie lat 70. rozmawialiśmy słowami jego songów z poematu obrzędowego „Exodus”, do których muzykę napisali Krzysztof Szwejgier, Marek Grechuta, a także – co uświadomił mi ostatnio poeta – reżyser, Krzysztof Jasiński. „Mówcie do ściany”, „Na szarość naszych nocy”, „Pieśń poranna”, „Gdzie mieszkasz nocy”... – brzmią mi w uszach do dziś. Parę lat później udało się teksty te, przetrzymywane trzy lata przez cenzurę, wydać w tomie „Narzędzie i instrumenty”, oprawione graficznie przez innego ważnego artystę tamtych lat – Jana Sawkę.

W 1992 roku posłuchaliśmy natomiast „Nieszporów ludźmierskich”, którymi poeta dziękował Panu za odzyskaną wolność. Efekt tego artystycznego spotkania poety i kompozytora Jana Kantego Pawлуśkiewicza prezentowany jest nadal; a już ponad sto razy słuchała go publiczność nie tylko Polski.

Zatem czekajmy na ten tom piosenek, niech choć w znacznej części przywoła „śpiewany” dorobek Leszka Aleksandra Moczulskiego. A rozpocznie go bez wątpienia opowieść o „Skowronkach”:

- Był bodaj czerwiec 1968 roku, Krystynka miała wracać z Paryża, gdzie była na stypendium naukowym, zatem jechałem do Warszawy, by ją odebrać z lotniska. Siedząc w wagonie restauracyjnym przy kawie, pomyślałem, że ona gdzieś tam wysoko nad chmurami, w samolocie... A potem on będzie zniżał lot, jak te skowronki, których chmary zapamiętałem z dzieciństwa, znad Czarnej Hańczy, dokąd zabierał mnie dziadek. To on w czasie wakacji odsłaniał mi świat przyrody, ukazywał jej urodę. Skowronki pozostały jednym z najsilniejszych przeżyć, fascynowały mnie przez całe dzieciństwo, mogłem patrzeć na nie godzinami. I tak zapisywałem na serwetce: "One stoją w powietrzu, /wysoko nad chmurami, /one spadają z nieba, /z wiatrami, z obłokami". A gdy dopisałem linijki "Śpiewają twoje włosy, śpiewa twoja sukienka i pantofelek", i słowa "Cała jesteś w skowronkach" poczułem taką radość, że aż chciałem uściskać jakiegoś nieznanego mi, siedzącego naprzeciwko, młodego człowieka. Chyba się wystraszył, bo odszedł pospiesznie... – opowiada dziś Leszek Aleksander Moczulski.

Tekst szybko dostał Andrzej Zieliński. Zadzwonił: "Przyjedź na Stachowicza, posłuchasz "Skowronków...". O ulicy Stachowicza, gdzie mieszkała rodzina Zielińskich, też obaj napiszą po latach wielu piosenek; Andrzej zadedykuje ją: "pamięci Rodziców Zofii i Franciszka Zielińskich". To tam, w 1968 roku, w obecności autora, piosenka została rodzinnie odśpiewana, obu braciom towarzyszył tata Franciszek, wykształcony skrzypek, zarazem pierwszy menedżer zespołu. - Byłem zachwycony – mówi poeta.

Z Andrzejem Zielińskim znali się już z Teatryku Piosenki UJ, potem Teatryku Piosenki Sowizdrzał, to tam, młodzi poeci Wincenty Faber i Leszek Aleksander

Moczulski, poszukując muzyków i kompozytorów, ściągnęli m.in. Andrzeja Zielińskiego, także Adama Makowicza, Andrzeja Zaryckiego. - Zafascynowałem się Andrzejem od pierwszych jego piosenek, tą pierwszą z moim tekstem były "Nocne tramwaje", śpiewane wówczas przez Danutę Jamroz.

W 1965 roku powstał Skaldowie.

- Któregoś dnia przyszedł do mnie Andrzej. "Ja tobie pomagałem, to teraz kolej na ciebie, założyliśmy zespół, potrzebuję tekst do muzyki, napisz mi o jarmarku". Podrzucił mi "rybkę", a ja od razu w kawiarni Żaczka napisałem tekst. Tzw. rybka, czyli najczęściej absolutnie dowolny tekst, informujący autora o ilości sylab i rozłożeniu muzycznych akcentów, była zwłaszcza wtedy czymś ogromnie istotnym, magnetofony były wszak rzadkością.

- Na początku nie miałem magnetofonu, ani maszyny do pisania. Pierwsza rzecz, jaką kupiłem, zapożyczając się, to był magnetofon Grundig. Pozwolił mi już pisać tekst do muzyki odsłuchiwanej z taśmy. A potem jeszcze tata ufundował mi maszynę do pisania. Pamiętam ten dzień, mieszkaliśmy przy alei Pokoju, i ja, z radości, napisałem na tej maszynie niemal od ręki "Medytacje wiejskiego listonosza". A wcześniej nie mogłem tej muzyki rozgryźć. Pierwszą wersję - "Straszny sen naczelnika poczty w Krasnopolu" - Andrzej odrzucił. Przekonywał, że czuje, iż będzie to duży przebój i ten tekst go nie uniesie. To był jedyny przypadek, kiedy powiedział mojemu tekstowi nie.

Andrzej Zieliński miał dar, podkreślał poeta, opowiadania muzyki, i to włącznie z aranżem. - Pisałem nie tyle pod melodię, co pod aranż, a w nim Andrzej był niedościgny. Tak przybliżył mi muzykę do "Medytacji wiejskiego listonosza", "26 marzenia"... Dawał muzykę, "rybkę", ale i opowiadał, co mu się z daną muzyką kojarzyło.

Pisał Moczulski teksty głównie do muzyki; wcześniej miały tekst m.in. "Mateusz IV", inspirowany filmem "Żywot Mateusza" (- Byłem nim zachwycony...), "Prawo Izaaka Newtona", "Nie widzę ciebie w swych marzeniach"...

- Urzekło mnie u Andrzeja to, że słyszałem w jego muzyce Mozarta, coś wytwornego, delikatnego, a jednocześnie cudownie ironicznego, podszytego delikatnym

humorem. Muzyka Andrzeja mnie prowadziła, ona miała tekst w sobie, ja musiałem go odtworzyć; tak było na przykład z „Od wschodu do zachodu słońca”.

Raz zdarzyło się, że dostałem muzykę a tekstu nie napisałem...

Jak przyznaje, początkowo głowił się nad znalezieniem formy poetyckiej adekwatnej do tej muzyki. - Ja uprawiałem lirykę delikatną, cichutką, a tu - mocne uderzenie – śmieje się przywołując ów, dziś zapomniany termin, uwieczniony jako tytuł filmu ze Skaldami w jednej z głównych ról.

Szybko też zaproszony został poeta przez lidera Skaldów do Radia Kraków, jeszcze przy ulicy Szlak, gdzie zespół rejestrował pierwsze piosenki. - Pamiętam, że wstrzymywałem jakieś nagrania, bo w kilku piosenkach poprawiałem cudze teksty...

I tak został kierownikiem literackim Skaldów. Był nim przy kolejnych płytach – na pewno jeszcze przy "Ty", potem jego związki z zespołem stawały się coraz luźniejsze, także jako autora. Na pierwszych pięciu longplayach Skaldów są 32 piosenki Moczulskiego – z 56. Na płycie "Wszystkim zakochanym", z 1972 roku, są już tylko trzy jego piosenki, na "Sznujemy wspomnienia" z 1976 roku - podobnie.

Brakuje go natomiast na albumie "Krywań, Krywań", suicie nagranej w 1972 roku. Acz od tematyki góralskiej, poeta, choć z Suwałk rodem, nie stronił, to on wszak napisał teksty dwóch przebojów "Uciekaj uciekaj" i "Na wirycku".

Stopniowe rozchodzenie się dróg Skaldów i ich nadwornego poety było z jednej strony wynikiem rozmaitych dyskusji artystycznych, z drugiej - współpracy Moczulskiego z innymi wykonawcami. Krakowskimi Dżambłami i Anawa. Na kultowej, i jedynej, płycie pierwszego z zespołów, nagranej w 1969 roku, są cztery piosenki Moczulskiego, w tym tytułowa – "Wołanie o słońce nad światem".

W tym czasie, poprzez Jana Kantego Pawлуśkiewicza, który przemieszczał u Moczulskich, wkroczył też Leszek Aleksander w krąg Grupy Anawa. Powstała pierwsza wersja "Korowodu", z muzyką Pawлуśkiewicza właśnie. Ale dopiero kolejna, stworzona przez Marka Grechutę, rozślawiła ów tekst.

- Marek przyjechał do mnie z nagraniem, puściłem na moim Grundigu... Ja w ogóle się kochałem w piosenkach Marka

Grechuty, bardzo mi się podobała "Będziesz moją panią". I fascynowałem się muzyką Jana Kantego. Zatem, usłyszawszy w radio, jak to Warszawa mówi o ich piosenkach, że to takie "grechutki", zdenerwowałem się. Pamiętam, że wyjąłem tomik Jana Zycha, jednego z krakowskich poetów, wybrałem "Kantatę" i pojechałem na próbę Anawy. I dałem Jankowi, by dowiódł, że to, co robią, to wielka propozycja poetycka. A potem podsuwałem kolejne wiersze - Fabera, Bruna-Milczewskiego, skontaktowałem też Marka z Ryszardem Krynickim. Równocześnie pisał też Moczulski teksty dla Pawłuśkiewicza, który, rozstawszy się z Grechutą, nagrał firmowaną przez Anawę płytę z Andrzejem Zauchą jako solistą. Co decyduje, że konkretny tekst dawał temu, a nie innemu kompozytorowi?

- Teraz, post factum, mogę to uporządkować, wtedy działało się to intuicyjne, to była kwestia empatii, wejść w czyjś świat tak, by nasze drogi się przecięły. Tę zasadę stosuję do dzisiaj, to musi być spotkanie dusz... - wyjaśnia Moczulski.

- Trzeba trochę kaw wypić wspólnie, by zawiązała się artystyczna przyjaźń, bez tego nie ma współpracy...

W 1968 roku tłumaczył: "Usiłuję spojrzeć na piosenkę z pozycji (...) literata. (...) Piosenka ma jak gdyby własną poetykę. Jej tekst ma być poetycki, a jednocześnie musi być przecież komunikatywny, musi "przylegać" do nastroju melodii".

I tak dochodzimy do kwestii o granice między poezją a tekstem piosenki. Co rozstrzyga, że jakiś tekst jest już wierszem?

- Z czasem coraz mniej mam jasności w tej sprawie - mówił mi sześć lat temu poeta. Bywało, że w tomie "70 widoków w drodze do Wenecji" wśród wierszy pomieszczono "Cała jesteś w skowronkach" i "Korowód". Do innej antologii wybrano "Na szarość naszych nocy". On też nieraz przekornie wysyłał pismom literackim teksty piosenek jako wiersze - i też zamieszczano.

Teksty mające istnieć wraz z muzyką muszą być służebne, przekonuje poeta. Muszą być dobre, ale jeszcze lepsza ma być muzyka, a o wszystkim i tak rozstrzyga wykonanie.

Dlatego nie protestuje, gdy twórcy muzyki coś tam zmieniają.

- Do "Nieszporów..." najpierw powstał tekst, a zatem Janek coś tam w nim zmienił, poprawiał. Myślałem o kameralnym oratorium, którym będziemy się cieszyć z odzyskanej wolności, dopiero na próbie generalnej zobaczyłem, jaki ono ma rozmach.

Jeszcze śmielej poczyną sobie z tekstami Moczulskiego Grzegorz Turnau. - Daję mu teksty, do których on pisze muzykę i zdarzyło się, że kilka tekstów splótł w jedną piosenkę, tak powstała "Ten lot nasz podniebny" z płyty "11.11". Grzegorz jest tak bezbłędny literacko, że mam do niego pełne zaufanie.

Ile stworzył Leszek Aleksander Moczulski piosenek? Sam nie wie. Może 200, pewnie 300. Od paru lat znów do nich wrócił. Ukazały się na płycie Skaldów, tym razem z muzyką Jacka Zielińskiego „Oddychać i kochać”, do innych muzykę skomponował Andrzej Zarycki. A swoją drogą, aż szokuje, że Moczulski nie ma do dziś nie tylko tomu ze swymi piosenkami, ale i płyty-wizytówki, z jego tekstami!

LESZEK ALEKSANDER MOCZULSKI



(ur. 1938), krakowski poeta, autor m.in. tomów poetyckich: 70 widoków w drodze do Wenecji (1992), ostatnio Elegie o weselu i radosne smutki (1997), oraz tekstów wielu znanych piosenek (m.in. Cała jesteś w skowronkach, Medytacje wiejskiego listonosza, Korowód). Wydał kilkanaście książek dla dzieci, m.in. Moje kotki, Siedem dni stworzenia świata. Współautor (wraz z Janem Kantym Pawłuśkiewiczem) koncertu Nieszpory ludzmierskie (1993).

Cała jesteś w skowronkach
Mówiłaś kocham skowronki
Na polach, nad polami
To wszystko co nam śpiewa
Za nami i nad nami

One stoją w powietrzu
Wysoko pod chmurami
One spadają z nieba
Z wiatrami, z obłokami

Ref.
Cała jesteś w skowronkach
Śpiewają twoje włosy
Śpiewa twoja sukienka
I pantofelek biały

Mówiłaś kocham skowronki
Na polach, nad polami
To wszystko co nam śpiewa
Za nami i nad nami

One pilnują nieba
I pola tuż nad miedzą
O resztę się nie pytaj
Bo one ci powiedzą

Ref.
Cała jesteś w skowronkach...

BOLESŁAW FARON



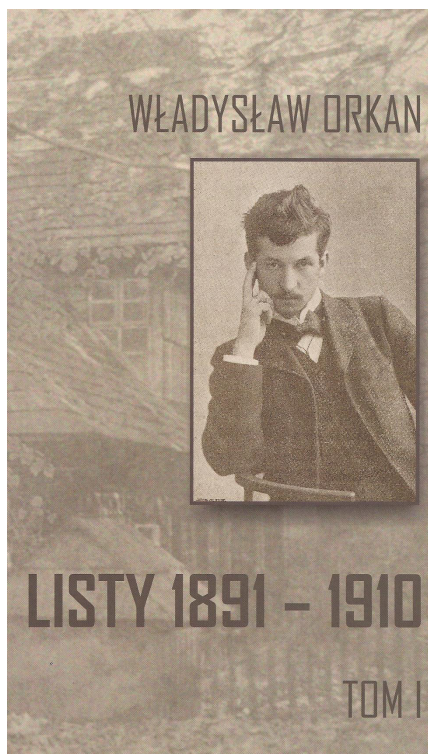
LISTY WŁADYSŁAWA ORKANA

Historia wydania korespondencji autora *W roztokach* jest dość długa. Nosił się z tym zamiarem Stanisław Pigoń, znakomity znawca twórczości pisarza z Gorców i niestrudzony edytor jego dzieł. Kiedy w 1955 roku z inicjatywy Wydawnictwa Literackiego powstał plan trzeciego z rzędu wydania zbiorowego dzieł Władysława Orkana pod jego naukowym kierownictwem, był przekonany, że w stosunkowo krótkim czasie wykonana to zadanie. Okazało się jednak, iż był on nadmiernym optymistą. Z zaprojektowanej edycji na szesnaście tomów, ukazało się w latach 1960–1972 czternaście. Zaplanowane jako tomy piętnasty i szesnasty *Listy wybrane* i *Bibliografia* nie ujrzały światła dziennego. *Listy* przygotowane przez Pigionia, opracowała Maria Rydłowa, której autor *Z Komborni* w świat zaproponował napisanie pracy doktorskiej z wykorzystaniem tego materiału. Zestawionymi wówczas maszynopisami listów dysponuje Rydłowa i Biblioteka Jagiellońska.

Pojedyncze listy Władysława Orkana do poszczególnych osób były publikowane wielokrotnie jeszcze od lat międzywojennych, np. Feliks Gwiżdż w artykule *Narodziny „Gazety Podhalańskiej”* („Ziemia Podhalańska” 1936, nr 5), Kazimierz Barnas *Ciekawy list Wł. Orkana do Józefa Kuczyńskiego* z 1987 roku („Kurier Literacko-Naukowy” 1936 nr 33), czy Józef Sieradzki 8 listów Orkana do Juliana Marchlewskiego (*Szkiecy i materiały historyczne z XIX i XX wieku*. Warszawa 1956), Jan Wiktor 22 listy Orkana do Kazimierza

Sosnowskiego (*Podróż po słońce*. Warszawa 1961) i Jadwiga Kucianka list do Gustawa Morcinka z 1928 roku (*Listy G. Morcinka do Wł. Orkana „Zaranie Śląskie”* 1964, z. 2 i odb.). Również Grzegorz Brodacki autor opracowania omawianych tutaj dwóch tomów *Listów 1891–1910*, kilkakrotnie w „Czasopiśmie Zakładu Narodowego im. Ossolińskich” ogłaszał *Listy Marii Wysłouchowej* [...]. (Wrocław 1963, z. 3), *Listy Władysława Orkana do Bolesława Wysłouchy* [...]. (Wrocław 1995, z. 6), [...] do Wilhelma Feldmana i pozostałych adresatów [...] (Wrocław 1998, z. 9), [...] do *Tadeusza Piniego* w *zbiorach Biblioteki Uniwersytetu Lwowskiego* (Wrocław 2001, z. 12) i [...] do Rafała Bubera [...] (Wrocław 2002, z. 3). Większy zbiór wydał Franciszek Ziejka (*Dialog serdeczny. Korespondencja Władysława Orkana i Katarzyny Smreczyńskiej*. Warszawa 1988).

Nikt jednak – jak dotąd nie pokiścił się o edycję całości korespondencji, toteż z satysfakcją należy powitać opublikowanie przez Instytut Badań Literackich PAN dwóch tomów listów Władysława Orkana z lat 1891–1910 w opracowaniu wspomnianego już Grzegorza Brodackiego: Tom I 1891–1904, Tom II 1905–1910, a więc z najbardziej płodnego twórczo okresu w życiu autora *W roztokach*. Należy mieć nadzieję, iż wydawca i autor opracowania z równą determinacją, jak to uczynili w tym przypadku, udostępnią w niedługim czasie czytelnikowi korespondencję pisarza z Gorców od 1911 do 1930 roku, to jest do jego śmierci w dniu 14 maja w Krakowie.



Stanowi bowiem omawiana publikacja, obok monografii Stanisława Pigionia *Władysław Orkan. Twórca i dzieło* (Kraków 1958) i Józefa Dużyka, *Władysław Orkan. Opowieść biograficzna* (Warszawa 1975) oraz dwóch książek zbiorowych: *Orkan czytany dzisiaj* (Nowy Targ 2003) i *Wokół Władysława Orkana* (Kraków 2011) bezcenne źródło do poznania sylwetki pisarza, jego zmagani wewnętrznych, kłopotów życiowych i genezy poszczególnych utworów. Będzie ona jednocześnie znakomitym ułatwieniem dla przyszłych badaczy dorobku twórcy *Komorników i Wroztokach*, którzy w tych dwóch tomach znajdują zebrany materiał z wielu bibliotek z Biblioteką Jagiellońską na czele. Teksty te zaciekawiają – jak mierniam – nie tylko specjalistów, historyków literatury ale także czytelników zainteresowanych pisarzami Młodej Polski, regionalizmem, twórczością autorów wywodzących się ze wsi, w ogóle życiem twórców, życiem innych ludzi. W tym bowiem względzie jest to lektura niezwykła, wręcz pasjonująca. Zaprezentowane tutaj w układzie chronologicznym listy stanowią coś na kształt dziennika czy wspomnień pisarza, z o wiele większą wnikliwością obrazującą – by użyć słowa z tamtej epoki – „tajniki duszy pisarza”.

Grzegorz Brodacki, autor opracowania listów Władysława Orkana, wykonał żmudną pracę, gdyż oprócz bogatej korespondencji zachowanej w Bibliotece Jagiellońskiej i maszynopisu Stanisława Pigionia sięgnął do innych źródeł, a mianowicie do Ossolineum we Wrocławiu (*Listy do Marii i Bolesława Wysłouchów*), wykorzystał mikrofilm profesora Romana Lotha zawierający listy do Piniego z zasobów Biblioteki Uniwersytetu Lwowskiego, sięgnął też do książki Jana Wiktora *Podróż po słońce* (Warszawa 1961), w której znalazły się listy do Kazimierza Sosnowskiego (autografów brak), do zbiorów Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej w Bydgoszczy, Biblioteki PAU w Krakowie, Biblioteki Narodowej, Muzeum Literatury i Archiwum PAN w Warszawie, wykorzystał też jeden list ze zbiorów prywatnych.

Zgromadzenie tak obszernego materiału było możliwe, gdyż pisarz miał zwyczaj formułować swoją korespondencję

„na brudno”, rękopisy gromadził w swoim archiwum domowym, które w całości przekazano po jego śmierci do Biblioteki Jagiellońskiej. Poza wspomnianymi brulionami listów znajduje się tam również bogata korespondencja wielu pisarzy, wydawców, znajomych i krewnych Orkana, a także różne dokumenty osobiste, jak legitymacje, rachunki, weksle. W archiwum tym badacze znajdują nie tylko wiele cennego materiału na temat życia pisarza z Gorców lecz również innych autorów z przełomu XIX i XX wieku.

Korespondencja twórcy *Komorników* została zaopatrzona w obszerny aparat naukowy, przypisy, które w pierwszym tomie zajmują dwieście trzydzieści stron, w drugim – prawie dwieście, to jest po jednej trzeciej każdego voluminu. Jeżeli do tego dodać *Dodatek*, na który składa się drzewo genealogiczne, aneks do drzewa genealogicznego, zawierający szczegółowe informacje o osobach tam zamieszczonych (stopień pokrewieństwa, daty i miejsca urodzenia oraz śmierci, a także miejsca pochówku), wykaz uczniów kl. II A CK Gimnazjum św. Jacka w Krakowie, wykaz nazwisk mieszkańców Poręby Wielkiej, którzy w latach 1891–1910 kontaktowali się z Orkanem, wykaz listów do różnych osób z lat 1891–1910 pisanych przez autora, a znajdujących się w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej, a także indeks osobowy, nazw geograficznych oraz instytucji – adresatów listów, indeks utworów pisarza oraz literatura i słowniczek wyrazów gwarowych, to mamy obraz ogromu pracy redakcyjnej Grzegorza Brodackiego.

We wspomnianych przeze mnie przypisach autor opracowania podaje sygnatury poszczególnych listów, szczegółową ich charakterystykę (kartka pocztowa, list), informacje o datach na pieczętkach pocztowych, o dopiskach autora oraz bibliotekarzy. Jednym słowem – jest to charakterystyka bardzo szczegółowa. Objasnia też nazwiska, miejscowości i zdarczenia uwzględnione w korespondencji, np. „Stanisław Smreczyński (1872–1954), starszy brat Orkana, zob. list 2 p. 1 oraz Załącznik 1 i Załącznik 2), w związku z kłopotami finansowymi pisarza sygnalizowanymi w korespondencji przypomina

nazwy środków płatniczych w Galicji. Pisząc np. o złotych reńskich, notuje: „Pieniądza tego nie było w obiegu, choć termin ten przetrwał w zaborze austriackim nawet do 1923 roku” (T. I, s. 433). Brodacki – jak widać – wydłużył tu zabór austriacki o równe pięć lat. Gdzie indziej, charakteryzując Tenczynek – wieś w woj. małopolskim (gmina Krzeszowice) notuje: „Obecnie wieś letniskowa” (T.I, s. 442). Jest to gruba przesada. Podobnie jest z charakterystyką Poręby Wielkiej, miejsca urodzenia autora *Komorników*, o której mówi: „Obecnie znany ośrodek letniskowy, m.in. słynący z ciepłych źródeł solankowych (s. 270) [...]”. (T. I, s. 442). Owszem w Porębie i pobliskich Koninkach jest sporo kwater letniskowych, z których korzystają najczęściej rodziny z małymi dziećmi, a źródła wód termalnych wykryto w latach siedemdziesiątych XX wieku lecz dotąd nie są eksploatowane. Dopiero w ostatnich latach za sprawą władz lokalnych podjęto intensywne próby ich wykorzystania. Tego typu uchybień znajdzie się w tych objaśnieniach więcej, nie zmienia to jednak faktu, że zostały one opracowane szczegółowo, z ogromnym nakładem pracy, wykorzystaniem wielu drukowanych źródeł. Dzięki temu treści zawarte w korespondencji Orkana uzyskały szeroki kontekst, stają się zrozumiałe dla współczesnego czytelnika. toteż wraz z listami – powtórzmy to jeszcze raz – stanowią ważne źródło wiedzy nie tylko o pisarzu lecz również o epoce, w jakiej żył.

Niejednokrotnie podczas pracy nad dorobkiem pisarza, począwszy od mojej pracy magisterskiej nt. *Elementów naturalizmu w twórczości Władysława Orkana* w latach pięćdziesiątych, przez studia nad reportażem wojennym *Drogą czwartaków. Od Ostrowca na Litwę*, nad *Listami ze wsi czy Czantorią* sięgałem do jego korespondencji, zwłaszcza do zgromadzonej w Bibliotece Jagiellońskiej, były to jednak kwereńdy wyimkowe, związane z poszczególnymi tematami. Dopiero jednak te dwa tomy zawierające listy z dziesięciu najpłodniejszych literacko lat, które stanowią około czterdziestu procent całego dorobku epistolograficznego Orkana, pozwoliły mi spojrzeć na sylwetkę ich autora całościowo, zauważyć cały szereg szczegółów, jakie

uchodziły uwadze podczas kolejnych wizyt w bibliotece.

Na czoło bogatego dorobku epistolograficznego pisarza wysuwają się listy do matki, Katarzyny Smreczyńskiej, wydane wcześniej – jak wspomniałem – przez Franciszka Ziejkę. Zachowało się łącznie 135 listów z lat 1892 – 1927, z tego 103 wydane do 1910 roku, a aż 95 listów pochodzi z okresu 1892 – 1905. Zaś wśród tych 95 listów odrębny podzbiór stanowi 27 listów z lat 1892 – 1897, a więc z czasu nauki w krakowskim gimnazjum. Grzegorz Brodacki tak je ocenia: „Już na pierwszy rzut oka widać, jak przyszedł pisarz rozlicza się z każdego otrzymanego z domu grosza. Świadomy, że rodzice z wielkim trudem łożą na jego utrzymanie, z przykrością zwraca się do domu o pomoc finansową. Pragnie ulżyć rodzicom, próbując – jak wielu jego rówieśników – udzielać korepetycji. I choć czasami otwiera się przed nim szansa zdobycia w ten sposób środków finansowych, to najczęściej starania te okazują się bezowocne. Boli go upominanie, by pieniędzy nie marnował” (T. I, s. V).

Nie sposób w krótkim omówieniu dwóch okazałych rozmiarów tomów listów Orkana, liczących ponad tysiąc trzysta stron, zasygnalizować nawet głównych wątków zawartej tu korespondencji. Skupię się zatem tylko na niektórych przykładowo tu zasygnalizowanych kwestiach. Ważne miejsce w korespondencji Orkana zajmują listy zgromadzone we wrocławskim Ossolineum do znanych wówczas działaczy ludowych we Lwowie Marii i Bolesława Wysłouchów. Młody pisarz wynosił z tej przyjaźni wiele korzyści, pomagali mu oni materialnie (udzielali pożyczek, zaliczek), ułatwiali druk utworów w redagowanych przez siebie czasopismach, darzyli dobrym słowem i przyjacielską radą. Bradecki wręcz uważa i chyba słusznie, „że listy do Marii Wysłouchowej, obejmujące okres zaledwie 5 lat, stanowią jeden z najciekawszych i najwartościowszych fragmentów całego dorobku epistolograficznego Orkana” T.I, s. XVII). Stanowią one znakomity dokument zmagania pisarza z jego – w moim przekonaniu – najlepszą powieścią *W roztokach*, relacji z pisarzami podhalańskimi czy tzw. Młodą Ukrainą. Z korespondencji

tej i z innymi adresatami (np. Franciszką Gurską) wyłaniają się codzienne kłopoty pisarza z wydawcami, trudności finansowe, prośby o udzielenie pożyczki, informacje o wahających się nastrojach poety i prozaika, o przeobrażających się relacjach z krakowskim „Życiem” po przejściu pisma przez Stanisława Przybyszewskiego, o negatywnym stosunku do galicyjskiego szkolnictwa, czy ewolucji poglądów na kościół.

W korespondencji znajdziemy sporo materiału, który określa stosunek pisarza do kobiet, jak relacja z Anną Bobrowską, matką przyjaciela z ławyszkolnej Emila, nauczycielką z Zakopanego Stefanią Chmielakówną. Warto zauważyć tutaj dwa zbiory listów: do Marii Zwierzyńskiej (240), od 1909 roku Smreczyńskiej z lat 1906 – 1912 oraz do Bronisławy z Czajkowskich Folejewskiej (288 i 3 telegramy); pierwszej i drugiej żony Orkana. Tych świadectw stosunku pisarza do kobiet jest tutaj więcej, m.in. korespondencja z Apolonią Kowalską. W listach z Marią Zwierzyńską dominują sprawy osobiste, wyznania miłosne, przeprosiny za nadużycia alkoholu, informacje o ślubie (20 lutego 1909 roku w Poroninie), o narodzinach jedynej córki Zosi (20 listopada 1909), często w tych wypowiedziach listach pojawiały się wiadomości o matce, o pogodzie, tej złej i tej, która wyzwała w nim doznania estetyczne.

W korespondencji Orkana z różnymi adresatami raz po raz pojawiają się informacje o pracy nad poszczególnymi utworami; dzięki nim badacze twórczości pisarza z Gorców mogą szczegółowo przedstawić narodziny pomysłów poszczególnych utworów, zmaganie się z materiałem literacką, ewolucję poglądów, tak np. w przypadku powieści *W roztokach*. Osobnym motywem korespondencji są stosunki twórcy z wydawcami, na których nieraz nie zostawia suchej nitki („Krzyżanowski to zwykły bandyta, gorszy od Gebethnerów” – donosi żonie 7 lutego 1910 roku).

Listy Władysława Orkana pozwalają określić jego relację ze środowiskiem literackim Młodej Polski. Potwierdza się wielokrotnie zauważana przez historyków literatury rola Kazimierza Przerwy Tetmajera, jaką odegrał on wobec młodego

autora podczas jego debiutu. Orkan poznał autora *Na skalnym Podhalu* w 1896 roku za pośrednictwem zakopiańskiego malarza Wojciecha Brzezi, zachowały się natomiast listy autora *Nowel* do starszego kolegi z 1897 roku. Jak wiadomo – Tetmajer doprowadził do wydania pierwszego tomu *Nowel* u Gebethnera i Wolffa i poprzedził go przedmową, rekomendując początkującego pisarza. Z korespondencji można wnioskować o stosunku młodego autora do doświadczonego poety, o tym, że liczył się on z jego zdaniem. Pojawiły się też w tej relacji rysy. Orkan w sporze Tetmajera z Feldmanem stanął po stronie redaktora „Krytyki”, tu też wydrukował *Wesele Prometeusza*, które Tetmajer niesłusznie miał uznać za pamflet przeciwko sobie. Znajdziemy w korespondencji pisarza sporo adresatów z ówczesnego środowiska literackiego. Przypomnijmy niektóre nazwiska, np. ze „szkoły poetów podhalańskich”, o której pisał autor przedmowy do *Nowel*, m.in. Józef Jedlicz, Andrzej Galica, Feliks Gwiżdż, inni młodopolscy twórcy: Adam Grzymała-Siedlecki (13 listów plus telegram), Wilhelm Feldman (19 listów), Franciszek Pik (Mirandola) (33 listy), Julian Marchlewski. Zachowały się też po dwa listy do Jana Kasprowicza i Leopolda Staffa. Brodecki przypuszcza, iż listów tych mogło być więcej, gdyż autor *Snów o potędze* napisał do Orkana w latach 1902 – 1926 aż 24 listy, podobnie mogło być z korespondencją z Kasprowiczem, Ignacym Maciejewskim czy z autorem *Na skalnym Podhalu*.

Władysław Orkan, *Listy 1891 – 1910*. Opracował Grzegorz Brodacki. Tom I 1891 – 1904. Warszawa 2011. Fundacja Akademia Humanistyczna, Instytut Badań Literackich PAN. Wydawnictwo, ss. 680

Władysław Orkan, *Listy 1891 – 1910*. Opracował Grzegorz Brodacki. Tom II 1905 – 1910. Warszawa 2011. Fundacja Akademia Humanistyczna, Instytut Badań Literackich PAN. Wydawnictwo, ss. 668

JURATA BOGNA SERAFIŃSKA

JAK W PIĘKNEJ BAŚNI

Już idą Święta, drzewko na stole,
Wieczera, pod obrusem siano,
Rodzina stół obsiada kołem,
Dwanaście potraw już podano...

Święta – to śnieg i mróz na szybach,
Co kwiaty pięknie wymalował.
To także w galarecie ryba,
Izba sprzątnięta – jest, jak nowa.

To czas baśniowy – tajemniczy,
Gdy grzeje ciepły piec kaflowy,
Kot mruczy, śpiąc na dnie donicy,
A wino, idzie nam do głowy.

Domowe szczęśne to ognisko
Przyciąga w dni Świąteczne jaśniej.
Dopóki są w nim wszyscy – wszystko
Możliwe jest, jak w pięknej baśni.

PORA ŚWIĄTECZNA

Miałam dziś bardzo piękny sen –
Śniła mi się Wieczera,
Wigilia Świąt, odległy dzień,
A Tyś mi sekret zwierzał.

Chcieliśmy zawsze razem być –
W dni zwykłe i świąteczne.
Snuliśmy własnych marzeń nić,
Patrząc ku Drodze Mlecznej.

To były nasze ciepłe Święta
Gdy grzał płomień ogniska.
Ja zawsze chwile te pamiętam,
Kiedy Ci byłam bliska.

Znów idą Święta – szukam Ciebie –
Gdzie jest ogniska płomień?
Czy gwiazda lśni na naszym niebie,
Czy się odezwiesz do mnie?

Migoczą gwiazdy, Księżyc świeci,
W oddali Droga Mleczna...
Odszukaj mnie już wśród zamieci –
Wszak pora to Świąteczna!

SŁONECZNY RYDWAN

Nowy Rok – Słońce rydwan swój toczy.
Życzeń moc – przepowiedni proroczych.
W ciszy snów, malowanych nadzieją –
W okno spójrz – płatki śniegu bieleją.

Nowy Rok – szczęścia wszystkim życzymy –
Ciepłych chwil w czasie przepięknej zimy,
Marzeń i ich spełnienia się wiosną,
Lata dni, gdy marzenia te rosną,

Barwnych pór, tych jesiennych, gdy liście
Sypią się tak dojrzałe złociście,
Śnieżnych i malowniczych zamieci,
Przyszłych snów, gdy rok cały przeleci...

Gdy za rok znów się razem spotkamy –
W blasku szat, albo też bez piżamy...
Nowy Rok – Słońce rydwan swój toczy,
Życzeń moc – przepowiedni proroczych...

SYMBOL ŻYCIA

Tradycja – dawne obyczaje –
Już od prawników o tym czasie
Mrok tajemniczym się wydaje –
Widzimy drzewko w pełnej krasie.

Odradza się, jak symbol życia
I cieszy oko grą kolorów,
Ma wiele skarbów do odkrycia,
Ma dla nas blask ciepłych wieczorów.

To magia Świąt – to tajemnica.
To symbol życia, co w zieleni,
W odbłasku świeczek i księżycy
Lśni – my stoimy zapatrzeni...

MAREK SOŁTYSIK



OSTATNI AKORD AMEN

Dlaczego tyle osób płakało? Wojciech, brat Romana, który przyjechał z Polski i siedząc na widowni Music Center, reprezentacyjnej sali Kalifornii, także wzruszony, obserwował przecież – reżyser! – reakcję publiczności słuchającej muzyki brata. Nawet muzycy awangardowi... płakali. – Co o tym można sądzić? – pytał. – Skąd bierze się siła tej muzyki?... Myślę, że nie miałyby to oratorium takiej siły oddziaływania, gdyby go brat nie wyposażył w energię, którą zdołał sam w sobie skumulować. To ona, zaklęta w znaczki nutowe, promieniowała jaskrawo z estrady i przenikała słuchaczy.

Music Center w Los Angeles, widowia na trzy i pół tysiąca miejsc, sala znana czytelnikom kolorowej prasy i telewizjom z wręczania filmowych Oscarów. Dyrygentem Requiem Maciejewskiego jest Robert Wagner, który w Stanach Zjednoczonych uchodzi za czołowego dyrygenta utworów chóralnych. Wagner jest profesorem na Uniwersytecie Kalifornijskim i dyrektorem sławnego Master Chorale. Dokonał wielu nagrań płytowych dla „Columbii”, znany jest jako entuzjasta dzieła Romana. Bilety wyprzedane, masy ludzi odeszły od kas bez biletów. Ranga dyrygenta, mnóstwo wywiadów w prestiżowej prasie w tygodniach poprzedzających wydarzenie – wiadomo; musieli się pojawić melomani. Artur Rubinstein, trochę chory, przybył posłuchać utworu młodego przyjaciela, którego cenił zawsze, a ostatnio, jak mówił, coraz bardziej. No i kwiat Hollywood. Gra hollywoodzka orkiestra symfoniczna. Dwustu pięćdziesięciu muzyków na estradzie.

I jeszcze rzut oka. Tak długo to trwa, a ludzie siedzą jak zaczarowani. Błyski na twarzach. To nie biżuteria, to łzy. „Brat

gromadził w sobie tę energię duchową latami – myśli Wojciech – nie inaczej jak właśnie poprzez swój specjalny tryb życia. Poprzez wegetarianizm, ćwiczenia psychofizyczne, systemy oddechowe, biegi, pływanie, przez modlitwę i medytację, a także – tak, tak – dzięki nietrwonieniu energii na uganianie się za doraźnymi celami, sukcesami, przyziemnymi ambicyjkami. Na szczęście dla dzieła pozostawał jakby nieco na uboczu życia”.

Ostatni akord Amen. Brawa, brawa. Przywołany okrzykami wszedł na estradę Roman Maciejewski. Uściski z Rogerem Wagnerem. O, jakie ciepłe światło! Kilkanaście minut owacji na stojąco. Kosze kwiatów, dziękczynne okrzyki. To wielki sukces.

Idą do „El Dorado”. Leonidas Dudarew-Ossetyński, najbardziej barwny tu człowiek, zaprasza. Teraz on będzie miał tremę. Bo przyjęcie nie może być nawet przez dwie sekundy byle jakie. A zegarek z dedykacją, który (wraz z uściskami najznamienitszych gości) Roman Maciejewski otrzymał od Polonii w dowód uznania, jest w tym momencie najwspanialszy na świecie.

I wciąż się o tym mówi. Przyjęcie? Cóż dziś przyjęcie. Byliśmy świadkami niewytłumaczalnego zjawiska. Tego nikt nie mógł przewidzieć. Tak, tak. Większość publiczności płakała. Wojciech Maciejewski, który przybył z Kraju na ważny dzień w życiu brata i w dziejach polskiej muzyki, siedział koło Amerykanina, kompozytora awangardowego, człowieka ze łzami na policzkach. – Pani Nela Rubinsteinowa – wspomina Wojciech – po koncercie mówiła: „przecież ja spędziłam życie w salach koncertowych i nie

wiem dlaczego właśnie tutaj oczy zaczęły mi się pocić”. Po wyśpiewaniu końcowego Amen widownię ogarnął nieopisany entuzjazm („oczy się szklily, publiczność szalała”, jak podawał „Los Angeles Times”) ... Próbowałem dociekać przyczyny takiego oddziaływania tego utworu. I myślę, że wyjaśnienie leży chyba w określeniu misterium. Misteryjność niełatwo jednak poddaje się obiektywnej, chłodnej naukowej analizie. Jest mało uchwytna, rozproszona, odbieramy często tylko jej emanację.

Sprawa wyglądała następująco. Już 3 listopada rano, a więc w trzydziestu godzin po wygaśnięciu ostatnich oklasków, obok korzystnych recenzji ukazała się także dwuznaczna ocena Requiem. Martin Bernheimer, wykształcony muzycznie główny krytyk „Los Angeles Times”, pisał z pozycji laureata prestiżowych nagród artystycznych, a dostało się na początek Rogerowi Wagnerowi: „Nasz ambitny pierwszy maestro spośród chóralnych dyrygentów uznaje utwór za arcydzieło”. Potem, po opisie przygarnięcia przez Wagnera drobnego kompozytora i niemilknącej burzy oklasków, w tekście Bernheimera nastąpiła obserwacja widowni: „oczy publiczności wilgotniały, wszyscy najwyraźniej szaleli”. I wreszcie: „Maciejewski stworzył kompozycje muzycznie bezużyteczną”. Recenzent podkreślił szczerłość kompozytora, docenił jego odwagę oraz wytrwałość w podejmowaniu ogromnego wyzwania. „Trzeba – pisał – mieć serce z lodu, żeby być obojętnym na eteryczne wzloty, wstrząsająco efektowną kulminację i kontrapunktyczną technikę”. Lecz mimo to Requiem – zdaniem liczącego się w świecie krytyka – sprawia wrażenie łatwego ćwiczenia.

„Religijna retoryka przydaje kiczowatego blichtru”. Po wytknięciu niedociągnięć warsztatowych i pewnych niestaranności utworu krytyk uzbraja się na wszelki wypadek w oświadczenie: „Sam konserwatyzm w obronie piękna nie jest wadą” – ale uważa, że Maciejewski czyni z konserwatyizmu zaletę wtedy, kiedy ma na to ochotę. I że jest to zabieg niekonsekwentny, zwłaszcza że kompozycja nie jest w całym tego słowa znaczeniu zachowawcza. A na koniec: „Jego melodie stają się w najlepszym wypadku przewidywalne, w najgorszym – banalne”. Recenzent krzywił się nawet na jakość rytmiczną utworu – co już musiało wydać się dziwne.

Niebawem po tym ataku pojawiły się w redakcji „Los Angeles Times” dwa listy innych recenzentów muzycznych, napisane nazajutrz po ukazaniu się tekstu Bernheimera. Michael Fishbein z „Epigram Music” nie wysilił się zbytnio, zarzucając Bernheimerowi, że choć zdobył on pełne wykształcenie muzyczne, to jednak nie rozumie istoty sprawy. Stwierdził, że „pan B. manifestuje głupią wrogość dla sztuki” *Requiem*. „Ten autor – kończył – doczeka w przyszłości dnia, w którym otrzyma wyróżnienie w postaci zaklasyfikowania go do rzędu eklektycznych krytyków muzycznych”.

Royal Cromwell, pisząc do redaktora naczelnego „Los Angeles Times”, poza stwierdzeniem, że atak recenzenta nosi cechy zniesławienia jego samego – jako słuchacza zachwyconego *Requiem* – ogłosił: „Innym powodem, dla którego piszę, jest fakt, że *Requiem* Maciejewskiego jest dedykowane «ofiarom ludzkiej ignorancji» i bardzo bym nie chciał widzieć Romana Maciejewskiego jako ofiarę ignorancji waszego krytyka muzycznego.” Crowell bronił jak lew utworu Maciejewskiego, zarzucał Bernheimerowi niekonsekwencje, wytykał mu „prostactwo szyderstwo” i wreszcie oznajmił (czy rozdrapywanie rany było konieczne?): „Dzieło Maciejewskiego stoi właśnie w opozycji do «niewyszukanego... kiczu»”. Jeszcze „porywające i trwałe arcydzieło” – no, tyle by mogło wystarczyć. Nie wystarczyło. Prześwietny obrońca zakończył: „Dodatkową cechą jest błyskotliwość dzieła, wytworna a subtelna orkiestracja, która moim zdaniem przewyższa technikę Gustawa Mahlera”.

Szum, tumult wokół tego, co stworzył, przyjmował ze spokojem. Mogły jednak boleć nie tylko natarczywe ataki na *Requiem*, ale i próby polemik z Bernheimerem. Ach, te śladowe ilości tendencji!... Roman przebywał w Ameryce tak długo, że powinien był wziąć poprawkę na specyficzne tło demokracji.

Przez te lata dyrygowania chórem, tras koncertowych, świątecznych koncertów organowych w kościele miał przekonanie, że nie będzie brał sobie do serca żadnych uwag rozpowszechnianych drukiem. Sprawa, której się poświęcił jako organista w polskim kościele, była czymś przeciw, w odczuciu społecznym, niewielkim, nie było powodu, żeby go ktokolwiek specjalnie wychwalał lub nagle atakował. A teraz wyszedł z dziełem życia, z rzeczą najprawdopodobniej droższą mu niż jego życie, niż on sam – a tu ktoś go szarpie ze wszystkich stron.

Zapomniał, że się wystawił.

– Kariery nie robię i pieniędzy nie mam – powiedział – nie w tym tkwi sedno szczęścia.

Okazało się, że kupić-sprzedać to nie takie trudne. Interes, w przypadku Romana, z przymrużeniem oka, rzecz jasna. Fortepian, samochód – do razu znaleźli się chętni. Czego ze swych rzeczy nie zdołał opchnąć po wyjątkowo promocyjnych cenach, rozdał. Czy to z powodu pośpiechu, czy – bądźmy poważni – z wstrętu do dokonywania podobnych transakcji. Gdzieś mu podczas tych chwil gorączkowych mignęła zdumiona twarz jednego z sąsiadów, która wyrażała także i zawód, a może i coś na pograniczu wściekłości i żalu: „jak to, to inni dostają za darmo to, co ja musiałem kupować?”

Sąsiadowi, który nie chciał przyjąć za darmo jego działki, zaproponował symbolicznego dolara. I wtedy „dobili targu”.

Boże, zrobił to, czego tak bardzo pragnął, chciałby... Tak, właściwie co teraz, po tym wszystkim, powinienem być uczynić? Przez dwanaście lat, kiedy pracował nad opus magnum, nie zastanawiał się na czymś, co trzeba nazwać momentem ukończenia. Sama radość i towarzysząca jej pustka. Z jednej strony zdał sobie sprawę, że nie widzi nic nęcącego w propozycjach Rogera

Wagnera, z drugiej – wyszło na jaw, że po piętnastu latach jego własnej pracy chórmistrza, twórcy siedemdziesięcioosobowego chóru mieszanego, nastawionego na wykonywanie sakralnej muzyki klasycznej, wyczerpały się jego zasoby inwencji, w diabły poszła pielęgnowana cierpliwość, no – przestał mieć serce do „Roman Choir”. I to właśnie teraz, kiedy miał najbardziej zgrany zespół, zbiór ludzi pełnych entuzjazmu, wreszcie wiedzących, co zrobić ze swoją muzykalnością! Że ich zawiedzie? Znajdzie się drugi, tak samo dobry, specjalista od prowadzenia chóru. Ja z dnia na dzień byłbym gorszy. Tylko rutyna, a potem cóż – zmęczenie materiału. W cichości wiedział, oczywiście, że najbardziej by mu było szkoda siebie, gdyby tu pozostał. W Kalifornii, gdzie tak niby wygodnie, gdzie słońce, tak, ale i spaliny. I ludzie wtłoczeni w nie swoje role działają jak automaty.

A Roger Wagner – wielki artysta, mistrz. Co on teraz chce zrobić? Chce, żebyśmy przenieśli *Requiem* do telewizji, na całą Amerykę; żeby ludzie mogli je oglądać w domach, rozparci po ciężkim dniu, pożerając buły z wołowym kotлетem, prażone, tłuste płatki kartofli i pijąc do tego lodowatą coca-colę lub, brr, mleko z kartonu, wyciągnięte z lodówki. Wagner chciałby, żebym poszedł za ciosem, żebym jeździł po Ameryce jako żywa reklama kolejnych koncertów.

– Roger, czy ja będę niezbędny? Nie uśmiechają mi się takie trasy.

– Chwileczkę, Roman, to kwestia odpowiednich przygotowań, zabiegów. To, że na amerykańskiej premierze *Requiem* udało się bez trudu wyprzedać wszystkie trzy tysiące dwieście miejsc w sali Music Center w Los Angeles, jest zasługą, wybaczone, dzieła, bo twoje utwory znają tu w bardzo wąskim gronie, lecz hałaśliwej reklamy, urządzonej za niemałe pieniądze zebrane przez członków komitetu pod honorowym przewodnictwem kochanego Rubinsteina. Kto stoi w miejscu, ten się cofa. Czas to pieniędzy. Czy wystarczą ci te dwa hasła z brzegu?

– Byłem w Warszawie, tam każdy zabytkowy dom w śródmieściu został odtworzony drobiazgowo, z pietyzmem. Wiesz, że prawie całe miasto po zbombardowaniu, po spalaniu przez Niemców, po spenetrowaniu przez Rosjan, było jednym pogorzeliem

i nie można było przejść przez gruzy, nie można było oddychać, bo trudno było dotrzeć do wszystkich rozkładających się zwłok – i tam, z Warszawy, gdzie się dziś wszystko odbudowuje i rozbudowuje, wyszło hasło „Cały naród buduje swoją stolicę”. Masz hasło, skoro tak ci śpieszno do hasła. Bez protektoratu.

Wagner popatrzył na Romana z troską. – Przecież wiem – powiedział – że tam pewien jasny, zupełnie nowy, monumentalny gmach rzuca za duży cień na twoje poczucie smaku.

– A Z a m k u K r ó l e w s k i e g o n i e odbudowali.

– Właśnie go rekonstruują. To ja wiem, a ty nie wiesz? Co z Requiem? Czy ty się może czujesz rozdarty?

– Roger...

– Wiem, wiem, powiesz mi: „Roger, jesteś pierwszym, który to zauważył”!

– Daj spokój, przecież wiesz. Ty masz nosa nie tylko do muzyki. Z Requiem to jest tak, że właściwie jego pierwsze wykonanie odbyło się...

– No w Warszawie, w tej twojej, w tej waszej, bo i Rubinsteina, Warszawie...

– To się dowiedz ty pierwszy, tu, za oceanem, że nie w Warszawie, tylko w Lesznie! Jeżeli czuję się przygnębiony, może nie tyle rozdarty, ile wypruty z marzeń, to może dlatego, że to moje największe, podświadomie przytrzymywane, marzenie już się wcześniej spełniło. Kiedy przyjechałem do Polski – trafiłem na czas, kiedy można było wiele zdziałać. Wreszcie lub jeszcze. Hm!

Ta ludowa Polska zrobiła się znowu trochę normalniejsza. Uwierź mi, nie musiałem szukać moźnych – w sensie: wiele mogących – protektorów; bez trudu udało mi się przekonać tak zwane czynniki co do powagi, znaczenia, no i w ogóle dla drogocенności Requiem. A jak myślisz, dlaczego? Ty mi powiesz, że pojechałem do Polski zależnej od komunistycznej Rosji? Czy w takim kraju i w takich warunkach mógłbym się powołać na twoją opinię o Requiem? A ja się powoływałem, przedłożyłem im maszynopis na twoim firmowym papierze... No więc bez trudu zjednałem sobie tych ludzi. Żebyś widział ich entuzjazm! Monumentalne oratorium zapomnianego Polaka!... Co to dla nich: wprowadzić do programu wielkiego festiwalu „Warszawska Jesień” w Filharmonii Narodowej – bagatelka,

kilkuset profesjonalnych wykonawców, kilka miesięcy prób, przecie jakież to kosztą – nawet ponad dwugodzinna transmisja w Polskim Radio... Ale mniejsza: po tych pomyślnych wieściach, ha, ha, ha! – pojechałem do Leszna na złote gody moich rodziców. Dokładnie w dniu półwiecza ich życia w małżeństwie zagrałem na organach duże fragmenty oratorium w kościele św. Mikołaja... Ach, człowieku. W Ameryce nie ma takich kościołów!

– Nie ma kościołów. Takich! Jakich? W Ameryce przecież jest wszystko – uśmiechnął się samymi oczami.

– Nie ma takiego światła w żadnym wnętrzu: słońca przefiltrowanego przez – czy ja wiem – przez bursztyn, a może przez miód? Wierz mi, samo złoto nie wystarczy. Poza tym mury muszą być bardzo stare, żeby stworzyć tę niepowtarzalną... klasę nastroju. Polskie siedemnastowieczne kościoły z kryptami, gdzie szczątki rodów królewskich – w takim Lesznie, nie myśl sobie, Leszczyńscy, z nich wywodził się król polski, ojciec żony francuskiego króla (tak, tak, Ludwik XV poślubił Marię Leszczyńską) – to nie tyle nawet budowle, ile miejsca, których nie można porównać do pałaców szkockich na przykład, o ileż starszych, gotyckich, chłodnych od momentu wejścia do momentu wyjścia. No!... Nagle się opamiętał. Szepnął: – Ale do kogo ja to mówię?

– Mój ojciec – powiedział Roger Wagner – był organistą w katedrze w Dijon. Tam także było niebrzydtko.

Roman śmiał się z samego siebie. – Taki się zrobiłeś amerykański, taki w swojej amerykańskości dorosły, że ja przy tobie o tym zapomniałem! No, no, ależ mnie zwiodłeś! Och, wy Francuzi, specjaliści od wykwintnego humoru. Zaczarowałeś mnie.

– Ale nie tak, jak ciebie zaczarowało światło w kościele w Lesznie. Leszno – to od Leszczyńskich właśnie, arystokratów?

– Tak, ale kościół tam był i jest dla wszystkich.

– A Bóg?

– Pan Bóg?

– Urodziłem się w Berlinie, tam śpiewaliśmy w domu pieśni do Pana Boga, ale Pana Boga zobaczyłem po raz pierwszy w kościele w Lesznie. Za głównym ołtarzem z obrazem Szymona Czechowicza, mistrza polskiego baroku, lukarny; światło z obu

stron wpada od góry, w takich promieniach wszystko, każda rzecz i głowa każdego człowieka, wygląda malowniczo a szlachetnie, wydaje się, że z innego świata, z świata obrazów i muzyki, z niezwykle pięknych, a niby znaczących rzeczy zwykle, słów czytanych z książki przy świetle żywego ognia, przy świecy, lampce naftowej, albo przy odsłoniętym ogniu po trzecim pianiu koguta, kiedy się jest na wywczasach, kiedy się trochę tęskni do organów w leszczyńskim kościele farnym, kiedy do twojej muzyki choć trochę, wiesz to, tęskni odważny organista, ten, który chłonie dobre dźwięki i pozwala ci improwizować – rzecz jasna, bez przesady, nawet podczas porannej niedzielnej mszy. Takie inne twarze w tym świetle, inne głowy, tylko może ubrania zawsze podobne, odświętne... Za organami także lukarny, wpada inne światło, światło tego samego dnia, ale z przeciwnej strony świata. Siedzisz przy organach i wtedy jesteś, a może tylko czujesz się kimś innym niż ci, którzy przyszedli ma mszę, innym niż obrócony od wszystkich ksiądz, który odprawia nabożeństwo, inny niż kaznodzieja, który stojąc na ambonie ma widok na rzeźby włoskiego mistrza. A-aa!

– Złote gody podczas mszy świętej w Polsce pod rządami komunistów?

– Takie to i rządy komunistów. Miałem poważne propozycje pozostania tam. Oferowano mi wygodne mieszkanie... Nie.

– Nie chciałeś pisać pieśni masowych.

– Masowych pieśni tam się już wtedy nie śpiewało. Przybywali z Kresów muzycy repatrianci. Dziś ich kawałki to już klasyka muzyki rozrywkowej. Ja, widzisz, moje, znaczy, oratorium, było par excellence staranne formalnie, miało ostatecznie jakąś klasyczną formę, najwyżsi urzędnicy od kultury potrzebowali kogoś takiego jak ja. Świetnie bym Polskę reprezentował w muzyce.

– Forma klasyczna, ale kompozytor dziwaczny ludek.

– Świetnie to określiłeś. Mój dawny bardzo dobry kolega z warszawskiego Konserwatorium, Jurek Preiss, dziś Jerzy Waldorff, najbardziej znany w Polsce felietonista muzyczny, przeżył, widząc mnie po dwudziestu pięciu latach, wstrząs. Już nie pamiętał, co wykrzykiwał, kiedy mnie ścisnął – on zawsze wylewny i kiedy mówi, to tak jakby śpiewał arię w sali na tysiąc

osób – ale, widać ochłonawszy, napisał w „Świecie”, najlepszym wówczas piśmie ilustrowanym, dla inteligencji. Mniej więcej: „Skorom go ujrzał, myślałem, że zemdleję. Miałem w pamięci czarnowłosego chłopca, a ujrzałem starego proroka z kępami siwych kłaków na łysiejącej głowie, z oczyma płonącymi niesamowicie, gdy miejsce dawnego szerokiego uśmiechu zajął grymas ni to goryczy, ni to osłupienia wobec zaskakujących zjawisk świata. Na pobyt w ojczyźnie ludowej wybrał rodzaj białego półhabitu mnisiego, do czego zapuścił brodę, sypiał na podłodze, żywił się jedynie surowymi jarzynami”. Tu, widzisz, nawet ten, który zawsze mówi prawdę, nie potrafił zrozumieć, że w istocie, „gotowanego” nie jadam, ale odżywiam się tym, co dojrzewa nie pod ziemią, lecz w słońcu. A „półhabit” był wtedy, jak pamiętasz zwykłym moim ubiorem. Po przełomie.

– Mówisz tak, jakbyś teraz był w garniturze, ha, ha, ha! Ale ja chciałbym coś więcej o tym twoim Lesznie. Popatrz, na tej części półkuli, ale w dużej od siebie odległości zajmujemy się od tyłu lat mniej więcej tym samym, mamy kontakt z ludźmi, którzy śpiewając w „Roman Choir” znaleźli swoje miejsce na Ziemi, ale niewiele wiemy o sobie, o swoich korzeniach. Powiedz, jak by to było, gdyby mój ojciec nie grał, gdyby twój rodzice... Twoja mama, zdaje się, grała na skrzypcach.

– Mama grała na fortepianie i uczyła gry na skrzypcach, przyszedłem na świat i niemal od razu słyszałem Chopina. Uczyła gry na skrzypcach i na fortepianie. Myślała, wymarzyła sobie, że będę skrzypkiem. Ale siła wyższa: Chopin przeważył. Więc klawiatura. Wiesz, kto moją mamę wspomina z czułością? Znakomity, mądry muzyk – no tak, ty go poznałeś – Roman Jasiński, słuch absolutny. Miał trzy lata, kiedy rozpoczęła z nim lekcje. On debiutował jako uczeń, moja mama – jako nauczycielka. A kiedy skończyła berlińskie konserwatorium, pojawił się dylemat: albo się ma dzieci, rodzinę, albo się chce samotnie, na estradzie, zadziwiać tysiące ludzi. Zmieniających się widzów. Wybrała to pierwsze. Dziadek ze strony mamy, Zgaiński, pan o korzeniach litewskich, zawieruszony w akuratanym Poznańskim, był właścicielem gospodarstwa i gościńca, takiej restauracji przy trakcie, ale – muzyczny – żeby się spełnić, a może

żeby nie było grzechu zaniedbania, założył kapelę – pięcioro jego dzieci grało ku swojej radości i dla przyjemności gości.

– To takie proste, prawda?

– Z tego, co wiem, było związane z dniem powszednim, wszystkie inne zajęcia, które trzeba było wykonać i w gospodarstwie, i w pokojach dla gości, i w obergerzy, były pewnego rodzaju podstawą do muzykowania wieczorem albo w święta.

– Praca usprawiedliwieniem dla sztuki?

– Może legitymacją artysty. Może ją wyciągnąć, pokazać i udowodnić, że jest także człowiekiem.

– Ciekawe. Dobrze, ale każdy człowiek jest istotą indywidualną, nie może gubić swojej odrębności.

– Jako ludzie jesteśmy złożeni z tych samych elementów. Każdy z nas jest niby taki sam, a jednak troszeczkę inny. Nieraz się zastanawiam, czy jest coś takiego, jak idealny model człowieka – wiesz, o co mi chodzi – wolnego od wpływu swojego czasu? Bo czas, w którym się żyje, bezsprzecznie modeluje osobowość.

– Masz tego niezbitą pewność? Przecież teraz, kiedy młody człowiek gra Bacha...

– Poczekaj, Roger! Myślę teraz o mauzoleum Tadz Mahal : kto przed nim stanie, bez względu na swoją narodowość, na swoją rasę, będzie zachwycony!

– Tego nie udowodnisz. Poznałeś siebie, a inni, wiesz przecież.

– Chodzi ci o krytyków, rozumiem.

– Nie myśl tylko o sobie. Ty siebie, swoje wnętrze, w jakiś cudowny dla mnie sposób poznałeś. Twoje medytacje, twoje ćwiczenia, które powodują powściągnięcie gorącego temperamentu, które nie pozwalają na marnowanie energii potrzebnej do pracy twórczej. Nie zdołasz wejść w innych. Nawet poprzez muzykę. Czy myślisz, że gdyby każdy z odbiorców, spośród krytyków, był tak przygotowany, tak okrzesany duchowo do samej głębi jak ty, to...

– To byłoby bardziej harmonijnie, to świat stałby się lepszy? Chcesz, żebym to powiedział? Nie powiem. Mogę dać radę. Zaczę od truizmu: filozofowie greccy głowili się nad sposobem poznania samego siebie. A metody? W tej chwili jest ich kilka. Najprostsza z nich to recepta filozofów hinduskich. Oni radzą człowiekowi, żeby zamilkł, żeby się wyciszył. Ma się wsłuchiwać w samego siebie.

– Słowa – ach, jak gładko można je wypowiedzieć. Ale w praktyce...?

– To niezbędne, widzisz, wyciszenie wymaga dyscypliny, molwie absolutnego skoncentrowania się, po to, żeby móc przejść do giętkiej prężności wewnętrznej, która umożliwia wdrożenie techniki rozluźniającej. Sza! Rozpłynąć się w sobie i nasłuchiwać. Odpowiedź przyjdzie na pewno. Poznać siebie – tak – i wtedy można oddać prawdziwy obraz człowieka. Taki przekaz – od człowieka.

– Dobrze zapieczętowany list do człowieka, który zagubił się w sobie?

– Można to i tak nazwać. I to jest właśnie pierwszy stopień do absolutnego poznania. Nie tylko siebie, ale całego stworzenia i wszelkiej prawdy. Ale musi być kompletne milczenie, żeby móc zacząć poznawać prawdę. W tym milczeniu wyłącza się czas. Wchodzi się w beczasowość.

– To trochę tak jakby umrzeć.

– Przeciwnie! Jakby się urodzić na nowo.

To tu jestem, gdzie „wieczna wiosna”! I słońce, ale bez tropikalnych upałów; można biegać i się w ogóle nie zmęczyć! Ciekawe, I to na drugi dzień po wyjściu z samolotu w porcie lotniczym Lanzarote w miasteczku Casas de Guasimeta.

To nie ja, ale artysta malarz powinien spoglądać przez okno samolotu; kiedy rozpięchły się fantastyczne barokowe chmury, w głębi pokazały swoje umbry, sjeny, sepie i ochry, poprzecinane zielenią oliwkową Pireneje, Madryt, z murami ecrim, ocieplonymi słońcem jak z obrazów Goi, Toledo, tu sam się nasuwa El Greco, Kadyks. I kres Europy – Gibraltar. Biel żagli na tle lapis lazuli, na chwilę czarna flaga wywołana myślą o tragicznej śmierci generała Sikorskiego. To tu gdzieś musiało się stać. Magia? Gi-bral-tar... a samolot, który się rozbił, to Li-be-ra-tor. Gi-bral-tar – Li-be-ra-tor. W kółko, natrętna myśl. Nie wolno hodować złych myśli. Cypel Tangeru, Casablanka – ach, jak oni smacznie palili papierosy w tym filmie! – przez mgnienie kawałek Sahary, wreszcie mały szary punkt otoczony wodami oceanu. i już widać punkcik otoczony lazurem wody. To tu można wylądować? Jest jasny pas startowy, coś najmniej malowniczego, ale to pozwala utrzymać się tu na powierzchni. Lot do Lanzarote. To

najstarsza w archipelagu Wysp Kanaryjskich, najstarszej w archipelagu (wyłoniła się z oceanu ok. 20 mln lat temu). Staruszka liczy dwadzieścia milionów lat i ma opinię diablicy, uwielbianej przez twórców. Hemingway tu gdzieś mieszka czy bywa, José Saramago.

Kolory! Niebo – malarz może by wiedział, albo historyk sztuki, na czyich obrazach są takie obłoki. Poussin, możliwe, Goya mieszkał bliżej, ale on na niebo zwracał mało uwagi; drażył głównie przedsięwzięcie piekła. Barwy piasku! Plaże białe, żółte i czarne. Szukał tych dzikich, odludnych, bez śladu cywilizacji nieustającej fiesty, barów czynnych non-stop. Po drodze plantacje opuncji... trujące kwiaty, żeruje na nich wesz koszenila – powstaje niepowtarzalny, cenny naturalny barwnik. Kolory; muzyka także ma kolory.

Wygasłe stożki wulkanów... Obszar jakiegось wielkiego miasta, metropolii, zajmują kratery, skały, złogi zastygłej lawy. Tak, pewnie dlatego pomyślałem o piekle. Tyle tu było turystów i nic, bez trudu trzymali dystans, a tylko Roman stał nad czeluścią dawno wygasłego krateru i przyciągało go, kto to może wiedzieć co, może nadzwyczajnego gatunku ciepło. Pod twardą jak kamień powierzchnią zastygłej lawy temperatura jest jak w piekarniku. Fenomen ten wciąż pozostaje niewyjaśniony. Niektórzy wulkanolodzy twierdzą, że część rozgrzanej lawy zatrzymała się w górnej warstwie skalnej podczas ostatnich erupcji, a w tym miejscu stygnie ona bardzo długo.

Szczyty wygasłych wulkanów – w słońcu miedź kontrastuje ze szmaragdem, złoto z błękitem indygo, akcent amarantu, kropczka ultramaryny. I to nie jest jaskrawe, przeciwnie – to gra! Muzyka, ale... Nazwy korytarzy jaskiń brzmią egzotycznie, groźnie, jakies diabły, jakies sekrety. Czy w miejscach obdarowanych przez naturę roślinnością, której różnorodność każe myśleć o genialnej wizji Tego, który ją stworzył, ludzie, zresztą poza tym łagodni, muszą sobie trochę obrzydzać życie wymyślaniem historii wziętych żywcem z gotyckiej powieści grozy?

Ostrzegają tu przed zdradliwymi oceanicznymi prądami... Mirador del Rio. Widać wyspy – Gracioso, Alegranzę i Montę Clare – ten raj to pozory; nie tylko kolorowe ptaki na kolorowych drzewach, także kolorowe

jadowite węże i pająki koloru suchej ziemi, badyli.

W Lanzarote czekał na odpłynięcie łodzi na wyspę Graciosa. Nie wiedział, co z tego będzie. W chwili, kiedy powziął decyzję o opuszczeniu miejsc całkowicie objętych reżymem cywilizacji, a przy tym, do diabła, niezbyt, najdelikatniej mówiąc, czystych, był, jak zwykle, w pełni władz umysłowych, toteż przewidywał, że to wycofanie się „w dzicz” nie będzie czymś ostatecznym. Że kiedyś trzeba będzie powrócić. Czas na odpoczynek. Bez pieniędzy można najwyższej szczeniąc, mniej lub bardziej malowniczo. A tu już się weszło w wiek emerytalny. Obywatelstwo szwedzkie to duży atut. Dokumenty o pracy w teatrze i w radio. Wiedział, że jeśli uda mu się ocaleć w głuszy (już sobie zaczyna zdawać sprawę, że rodzaj ciszy, jaka tam będzie, przerosnie jego wyobrażenia, że będzie musiał przywyknąć do tego trudnego dobra), to po powrocie nie ustanie w staraniach o emeryturę. Bo jednak – Boże, potem będzie sobie mógł urządzić nawet i ze dwa razy do roku podobne eskapady. Ale trzeba mieć miejsce. Własne. Skąd się odjeżdża i dokąd się wraca. Tylko głupiec dobrowolnie skazuje się na wygnanie. Sam od momentu urodzenia tak bardzo objęty cywilizacją, nie wyobrażał sobie siebie na stare lata na pustkowiu: wychodzenie z namiotu i wchodzenie do namiotu aż do kresu życia. Zaopatrzył się w te narzędzia chirurgiczne, dokładnie obmyśliwszy, które mogą się okazać niezbędne jako obrona przed węzami, a które mogą posłużyć jako sekatory. Na razie najtrudniej było z ludźmi. Zanim – po przymusowym międzylądowaniu w Lizbonie – dotarł na Wyspy Kanaryjskie, przebył trasę wyznaczoną niespodzianymi etapami. Sao Miquel, i stolica, jakaś mało scalona, odstręczająca Ponte Delgada, chłodno, no i nikt tu chyba nie sprząta; zupełnie nowe, kolorowe opakowania po żarciu tańczą ponuro na wietrze po społu z wyblakłymi, wyrzuconymi ze dwa lata temu. Azory to w żadnej mierze nie to, czego szukał. Na mapie, na prospektach i widokówkach zupełnie inny obraz, fałszywy. Nie minął tydzień, zapinał rzemyki u trochę tylko rozsznurowanego plecaka, ruszył dalej. Funhaln, stolica Madery. Opalony, z brodą proroka, przy tym wysportowany, w szortach, w sandałach, często boso, wśród turystów z Francji

uchodził za natur boya. W hoteliku, gdzie na szczęście było po domowemu i nikt nie przestrzegał na siłę jakiejś pretensjonalnej etykiety, Roman chętnie zaspokajał ciekawość innych gości, którzy na własne oczy mogli się na jego przykładzie przekonać, że oto ten, który tak źle (czytaj: mało i postnie) jada, tak dobrze wygląda. Tłumaczył im, na czym polega metoda Are Waerlanda, fińskiego ideologa zdrowia, człowieka tyleż charyzmatycznego, ile budzącego kontrowersje. Waerland uważał, że nie ma żadnego sensu leczenie jednego chorego miejsca; leczyc i oczyszczać należy cały organizm, ponieważ przyczyna dolegliwości nie przyczyna choroby leży wyłącznie w chorym miejscu, organ został zaatakowany wskutek niewydolności całego organizmu, całego człowieka.

Naturboy Roman uważa, za Waerlandem, że powodem większości chorób jest brak niezbędnych składników odżywczych i zatrucie organizmu przez zalegające w kiszkiach produkty przemiany materii i toksyny, które są już, niestety, powszechnym dodatkiem do żywności, tak, owszem, niezbędnym, bo wymogi higieny, bo masowa produkcja, bo dbałość o konsystencję i ładny wygląd tego, co się chce jak najlepiej sprzedać. Można się nie poddawać tym cywilizacyjnym wymogom – opowiada Roman zgromadzonym na tarasie o zmierzchu – i zaleca dietę lakto-vegetariańską, z produktów mlecznych twarogi i kozie sery, reszta to owoce i warzywa. Bez gotowania, bez smażenia, bez duszenia. W przeciwieństwie do tego, jaki według świętego Pawła ma być człowiek – albo zimny, albo gorący – potrawy powinny być letnie.

Muszę się dostać tam, gdzie nie pładrują i nie kradną. I jak najdalej od marynarzy, wspaniałych, miłych chłopców, uczciwych i honorowych, którzy po swoich kilku kieliszkach agresywnie namawiają do picia. Bo na pewno na świecie jeszcze jest takie miejsce.

Jego dobytek nie stał się łupem złodziei; został zbrukany przez miejscowych wrogów inności. Wszędzie są tacy. Z nich składa się większość.

Pozszywał namiot, wyprał dokładnie wszystkie swoje ubrania, niby czyste, ale zbrukane rękami chuliganów. Dłużej niż pranie trwało urządzenie czegoś, na czym mogłaby się suszyć bielizna. Sznurki,

wyszukiwanie i wbijanie odpowiednich patyków (zorientował się, że nie ma czym przypiąć mokrych rzeczy; w końcu poprzeszywał je wokół sznurka, jednym ścięciem). Pilnował tego wszystkiego. Przyszedł, kulejąc bardziej niż kiedykolwiek dotąd (zmiana pogody, zerwie się ciężki, niedobry dla psychiki wiatr) Antonio. Pokręcił głową; duża szkoda, że Roman się stąd rusza. Ale skoro ci złośliwcy zaczęli atakować, to znak, że – Antonio przeprasza za wyrażenie – upatrzili sobie w obcym ofiarę.

Dowiedział się od Antonia, że jest tu całkiem niedaleko takie miejsce, gdzie nie kradną – ale mieszkańcy, których jest, jak się zdaje, około sześciuset, żyją zgodnie, stanowiąc zamknięty klan, i wydaje się mało prawdopodobne, żeby chcieli kogoś z zewnątrz dopuścić do ich wysepki La Grazioza, odizolowanej od reszty świata morzem i, o tamtych, skałami. To są rybacy. Antonio nie słyszał, żeby kogoś „za jego czasów” wpuścili na wyspę. Do nas owszem, przyjeżdżają niekiedy, przywożą świeże ryby, robią hurtem zakupy. – A ja się tam do nich dostanę – powiedział Roman. – Jakim cudem? – zapytał Antonio. – A takim – odparł – że poprzysiągłem to sobie. – Nie zaznałeś w życiu drylu, człowieku – cicho wychrypiał Antonio. – Co mówiłeś? – zaciekawiał się Roman. – A, nic, nic takiego – odparł speszony. Pokazał Romanowi miejsce, w którym przycumowała łódź rybacka z La Grazioza. – Powodzenia – powiedział. – Śpiesz się, bo tamten z zakupami już wrócił z targu i lada chwila odpłynie.

Z plecakiem, namiotem i z kocami, które pozwił w ostatniej chwili, Roman dobiegł do brzegu. Stał na pomoście i wpatrywał się w łódź. Wyszedł z niej przystojny, wspaniale opalony, najwyżej trzydziestoletni facet w białej czapce kapitańskiej. No, nieźle. Na błogo uśmiechniętego Romana spoglądał nieufnie i nie krył niechęci.

– Czego tu szukacie? – zapytał.

– Czego? Możliwości dostania się na La Grazioza.

„Kapitan” z nieukrywanym sarkazmem: – No, a jakim to sposobem myślicie... myśli pan się dostać na wyspę?

– Pan mnie zawiezie.

– Po co to panu?

– Muszę, i nie ma na to rady, nie wiem, czy mnie pan dobrze rozumie, pooddychać pełnią wolności – mówi Roman.

– Dobre sobie! Panie! Na La Grazioza obcym wstęp wzbroniony!

– Dlaczego to tak?

– No bo my tam jesteśmy jedną wielką rodziną i...

– Pragnę należeć do rodziny – przerwał mu Roman.

– No, no! – odrzekł „kapitan” po dłuższej chwili przerwy. – A na jak długo pan się do nas wybiera?

– Może... na bardzo długo.

– Pan o tej pełnej wolności coś mówił... Może kłopoty? Ja przecież zupełnie nie mam pojęcia, kto pan jest. Skąd pan się tutaj znalazł, skąd pan wrócił, skąd pana – tak mówię, myślę, przecież mi wolno, bo kto to może wiedzieć – skąd pana na przykład wypuścili?

– Ja mam paszport, proszę pana. Tam napisano, kim jestem. – I, zaciekawionemu a zdumionemu, podał wyciągnięty z głębi plecaka świetnie utrzymany szwedzki paszport ze złotym napisem na okładce.

„Kapitan”, wyraźnie odprężony, trzymając paszport w obu dłoniach, długo a uroczyście oglądał przód okładki z elementami połyskującymi w słońcu, odwrócił okładkę, kontemlował jej tył, pomrukując, i znowu odwrócił. Oddał paszport Romanowi, a patrząc mu głęboko w oczy zawyrokował: – To jest bardzo dobry paszport... – Jego wzrok był ciągle tak intensywny, że wytrawny model dłużej by nie wytrzymał pozując malarzowi do obrazu, którego jedna z postaci ma wyrażać spojrzenie wytrawnego eksperta, który odkrył, że ma do czynienia z cennym oryginałem...

– Bardzo mi się podoba... taak... paszport jest bardzo dobry.

Roman powstrzymał się od śmiechu. Ten facet przecież nawet nie próbował otworzyć książeczki paszportu!

Tymczasem ekspert w kapitańskiej czapce bez słowa pozbierał z pomostu większe bagaże Romana i śladem gestu zaprosił go na pokład. Już ani jednego słowa więcej. Popłynęli.

Czas liczył, owszem; nie było dnia, żeby spał o zachodzie słońca, w małym kalendarzu zaznaczał sobie każdy taki zachód – każdy przeżyty tutaj dzień. Poza tym czuwaniem o zachodzie, żeby nie stracić rachuby, sypiał

kiedy chciał, modlił się i kontemlował kiedy chciał, komponował w myślach, czasami gwałtownie sięgając po poliniowaną kartkę, także kiedy chciał i ile tylko chciał. Zdawał sobie sprawę, że komponowanie trwa niekiedy przez całą noc. Miał nadzieję, że jego trele wygrywane na flecie odpędzają od namiotu nocne zwierzęta.

Zasnął z piórem w ręku, obudziło go dopiero skwierczenie. Rozejrzył się. Nie, to nie ogień. Jęki, łopot, no tak, to falują, to podrygują w drgawkach brezentowe ściany namiotu. Na zewnątrz orkan, może sirocco, trudno się rozeznac – a, to ten wiatr miał nadejść i stąd nieokreślone bóle fizyczne, praca twórcza, żeby się nie rozkojarzyć nad rozjątrzeniem dolegliwości, taka lepsza, bardziej szlachetna bezsenność. Zapalił świeczkę, był bowiem nieokreślony półmrok. Delikatnie odsznurował wejście do namiotu – sypnęło piachem, poczuł uderzenia twardych ostrych grudek na twarzy, zasunął wejście. Świeczka, oczywiście, zgasła. Teraz nie pora szukać zapalek. Zresztą po co, kto wie, może za chwilę cały ten tu interes poleci z wichrem. Ale świst! Zapamiętać! – Auefsztf-et-et!... Kyszy-szyft, kyszy-szyft – no, coś takiego mniej więcej.

Koczował od trzech tygodni na prześlicznej wysepce. Kolory oceanu bajeczne: szmaragdy, vert Veronesse, lapis lazuli, przechodzące w ametyst, malachit... bo algi tam pod wodą, bo słońce, bo błękit nieba. no, niebywały. Jest jeszcze zapas wody w gumowym zbiorniku, a to najważniejsze. Bez poruszania szczękami, bez żucia z przyzwyczajenia można się obejść bez żadnej szkody i przez dwa dni. Idealna tu izolacja od reszty świata.

Zwłaszcza w czasie częstych tu burz – nie ma mowy, żeby iść do oddalonej wioski rybackiej z białymi domkami na piaskach. A tam się chodzi po zapas wody, po kozi ser i po trochę roślin, co dojrzały w słońcu. Nigdy w życiu nie żył bliżej natury. Przekonał się wprawdzie, że wichry to nie jest to, co mu odpowiada najbardziej, ale sirocco, potężny ciepły wiatr, wiejący z pobliskiej Afryki, to przeżycie dla człowieka, który jeszcze coś prawdopodobnie stworzy. To tak: cała atmosfera nasycona piaskami z Sahary. Niesamowite wrażenie: wokół małego człowieka monumentalne niebo i powietrze zlewają się w tony srebrzystoszare

– i widoczność przysłania szary półmrok, jak laserunek nałożony na symboliczny obraz, a w tym półmroku ludzie przez cały dzień snują się trochę jak cienie. Jak duchy – a wieczorami to wszystko się rozpala jakąś dramatyczną, ciemną purpurą. Jakby w duchy włączano ich starą krew, chcąc je ożywić. Był taki malarz, Witold Pruszkowski, między młodzieńczą a dojrzałą wersjami Śmierci Ellenai Malczewskiego stworzył swoją, w pastelu. I właśnie inne sirocco, bez piasku, ale one niosą niezmiernie delikatny pył, i to daje inne efekty świetlne, właśnie takie jak w pastelu Śmierć Ellenai Pruszkowskiego. Czy malarz mógł widzieć coś takiego na Ukrainie i w Besarabii, gdzie spędził dzieciństwo, raczej nie, pewnie to zobaczył w Krakowie, albo o świcie, w podkrakowskich jurajskich skałkach, gdzie tworzył już ciężko chory. Po kopnięciu w twarz końskim kopytem. Światło sirocco przyniosła mu gorączka i ostre środki uśmierzające ból.

Jeszcze nie można było wyjść z namiotu. Odnalazł zapałki, no, lepiej, świeca już nie filuje. Postawił datę: 29 marca 1977; pisał do najmłodszego brata:

Co to za rozkosz żyć bez formalności, papierów, rachunków, podań, telefonów, rozjazdów, bez telewizji, dzienników, polityki i tych fur całych bzdur i kłamstw i naukowych bredni i tych stałych codziennych porcji makabry i nowinek redagowanych jakby przez samego diabła.

No, ale oczywiście miał z sobą mały aparacik radiowy. Słuchał skocznych rytmów ludowej muzyki hiszpańskiej i portugalskiej, nasyconych – jak pisał – słońcem afrykańskim, namiętnych zawodzeń arabskich z Maroka, bez problemów i estetycznych łamięłówek, odwiecznych wyrazów ludzkich emocyj i natury ludzi zależnych od natury i z nią związanych.

Tak to jest mieć choćby najmniejsze radio! Roman usłyszał komunikat o katastrofach lotniczych w dwóch stolicach kanaryjskich: Santa Cruz de Tenerife i Las Palmas. Jeden z samolotów rozbitych w Santa Cruz należał do amerykańskich linii lotniczych. Tu już nie było żartów! Przede wszystkim schorowana ze starości matka! Na karteluszkach napisał tekst, że żyje i nie było go wśród pasażerów, zawiązał się w prześcieradło i tak, w okularach do nurkowania, chroniących teraz przed piaskiem, i bosy,

pobiegł, jak niewidzialną ręką zatrzymywany Emil Zatopek, do wioski, zapukał do domku „kapitana”; nie wypadało mu pytać, czy, jak już było wiadomo, świetny rybak, ale analfabeta, będzie umiał nadać telegram. – Oni tam na pocztce umieją, oni umieją, nadadzą – uspokajał „kapitan” – ale ta usługa trochę kosztuje. O świcie już nie będzie wiatru – dodał otrzymawszy banknot – wtedy wyruszę na połów. Może by pan został, popłynęlibyśmy razem, a potem wybrałyby się pan ze mną do miasta. Roman podziękował, jest tu po to, żeby nie bywać w mieście, od żony, siostry czy bratowej „kapitana” (trudno tu się było w tym wyznać) przyjął kosz kolorowych, dojrzałych owoców. Wracał z wiatrem. Pomyślał czemuś, że gdyby miał towarzyszkę życia, nie byłoby mu tak lekko jak w tej chwili. Trochę zawstydził się swojej myśli, ale wiedział, śmiejąc się w duchu, że usprawiedliwił go raz na zawsze doktor Freud.

*

„Boże, uczyni mnie instrumentem Twojego Pokoju. Tam, gdzie jest nienawiść, pozwól zasiać mi miłość; gdzie jest rana, ukojenie; gdzie zwątpienie, wiarę; gdzie rozpacz, nadzieję; gdzie ciemność, światło; a gdzie smutek, radość. Mistrzu duchowy, przyznaję, że być może nie tak usilnie poszukuję, by być pocieszonym, aby móc pocieszać, by być zrozumianym, aby móc zrozumieć, by być kochanym, aby móc kochać, gdyż to jest daniem, co my otrzymujemy, to jest wybaczeniem, co nam wybaczone, a to jest umieraniem, abyśmy odrodzili się do życia wiecznego” – Święty Franciszek z Asyżu. Złodziej tam wtedy, na pustyni, zbeczcęścił większość rzeczy, ciuchów, naczyń, nie naruszył natomiast tekturki ze słowami, które Roman wykaligrafował jeszcze w czasie II wojny światowej i teraz wozi je z sobą, i wie, że zawsze, do końca pobytu na Ziemi, będzie je miał może niekoniecznie przy sobie, ale na pewno u siebie. Bo przecież kiedyś nadejdzie wreszcie jakieś „u siebie”. Już czas!

*

Już chyba się nie wybierze do Indii. Kiedy to było? – a, w 1943 roku zapraszał go, i uważał, że Roman powinien się tam osiedlić, hinduski tancerz Ram Gopel. Wtedy, trzydzieści cztery lata wstecz, my byliśmy inni i świat nie ten sam. Żył jeszcze – a może wydawał ostatnie tchnienie

– bo hitlerowcy zamordowali go podobno we Lwowie na Wzgórzach Wuleckich – Tadeusz Żeleński Boy, który nazwał Rama Gopela „Niżyńskim Indii”. Nie ma świata Gopela, świata Boya (w kraju już jednak wydają jego „Słówka” i antologie, bardzo ciekawe, tak chciałeś, Romeczku, humoru, no to go masz), skończył się czas Niżyńskiego, no i mój czas. Mam siłę, ale brak mi tego, co teraz wprost i bez rumieńca wstydu nazywają siłą przebiccia. Przebiccia czego? Półprzezroczystej zasłony tajemnicy, która oddziela twórcę od publiki? Słowa, słowa.

Teraz można spokojnie patrzeć wstecz. Nie przestając patrzeć przed siebie, iść na koncert, żeby się przespać, iść na przyjęcie, żeby się umartwić, a do kościoła na małą czarną, którą księża częstują po mszy łącznie ze „szneka” i pierniczkiem... Dobrze, że mieszkanko wyposażone. Szwecja to dobry kraj, zapewniają artyście bezwietrzny, ciepły i pełen czystego powietrza wieczór życia, nic w zamian nie żądając. Wystarczy, że był, dał im trochę z tego, co miał najlepsze i niepowtarzalne (powiedziałbym nieodwracalne) i że sobie tam u nich jest. Niczego nie żądają, jak by to rzec, w zamian. Przeciwnie – dają, oddają. Przede wszystkim stała emerytura, co za tym idzie – ciepłe, bezpieczne cztery ściany. Żeby ładnie dokończyć, a może – jak na przykład Rembrandt – może stworzyć dzieło niezwykle, sam żar, bez wygładzań, bez skrępowania wyobrażonym spojrzeniem odbiorcy? Dajemy ci tę możliwość – sugerują, nie namawiając, tu, w Szwecji.

Mieszkanie na Rymdtorget 61 jest śliczne. Podmiejskie osiedle pod Göteborgiem – ze sklepami, z poczta, bankiem, apteką, lekarzem, z dentystką – ach, ta młoda kobieta ma urok, umiejętności i cierpliwość, i mocną rękę o gładkiej, półmatowej skórze... O czym ty myślisz? A już może nie wolno? – Przypomniał sobie swoich młodych „wyznawców” na plaży w Los Angeles, były wśród nich ładne dziewczyny; ciekawe, nie miał wtedy takich myśli jak teraz, myśli ucywilizowanego samca. Dlaczego wtedy nie? Doszedł do przekonania, że widocznie, sześćdziesięcioletni, choć wciąż przecież pełny sił witalnych, sam musiał wydierać dla siebie jakieś resztki z potężnych dóbr będących w posiadaniu otaczających go ludzi, jako rekompensatę

za dzieła, uwarunkowane przecież takim, a nie innym trybem jego życia, i przeto podświadomość zabraniała mu jakichkolwiek prób bliższych kontaktów z kobietami, z młodymi istotami, które, żeby rozkwitnąć, potrzebują oparcia. On sam z trudem się wtedy opierał – on tylko stwarzał pozory wolnego a mocnego – który, tak prosty, trzyma się – patrzcie – dzięki własnej sile, i jeszcze da radę przygarnąć, ochronić tych, którzy przychodzą do niego – półnagich, bezbronnych, choć pięknych. Nie – Roman teraz może być wreszcie nie tylko dla siebie, ale i dla drugiego człowieka oparciem. I dlatego może sobie bez żenady myśleć o gładkiej, wspaniale wymodelowanej ręce młodej dentystki, i nie wybiegać marzeniami dalej. I może tak powinno być w życiu prawdziwego mężczyzny? Przepraszam: w prawdziwym życiu mężczyzny.

Miła, cicha biblioteka, w ciepłym świetle pachnąca drewnem i różanym kremem, z powiewem – gdzieś z mroków zaplecza, dymu dobrego tytoniu. Jak na statku, którego załogą są kobiety... Dosyć! Biblioteka nieźle zaopatrzona. Roman pożycza sobie „Pisma” Św. Franciszka z Asyżu i biografię świętego pióra Tomasza z Celano. Wychodzi, zrobił kilka kroków, skręcił w stronę parku, otwiera książkę, przybliża ją do oczu, zapach dobrego mydła bibliotekarki; światło reflektorka, pamięta, rzucało ciepły, miedziany blask na jej ciemne włosy, które w cieniu wydawały się granatowe... Co tam park! – tu przecie, gdzie spojrzeć, lasy i naokoło pagórki, pagórki, pagórki... mistyczne trochę, jak na obrazach Rafała Malczewskiego, syna wielkiego Jacka, Rafała, który siłą magiczną potrafił wydobyć i z Podhala, gdzie mieszkał przed wojną dla poratowania zdrowia, jak i z kanadyjskich lasów i jezior, gdzie tamtejsze koleje ufundowały dla malarza i jego żony nieograniczone darmowe przejazdy, żeby tylko mógł odnajdywać i twórczo przetwarzać niepowtarzalną przyrodę, odrębna auro... Urządzono mu wielką – i to jeszcze za życia – wystawę w montrealskim Museum of Art. Przed chwilą Roman widział w świetnym polskim magazynie artystycznym „Projekt” kilka obrazów zmarłego dziesięć lat temu Rafała; arcydziełka emigracyjne, to znaczy malowane na emigracji, a przecież i nie pozbawione siły jego pejzaży przedwojennych, i nie lepsze. Paradoks? Rafał,

od dziecka przesiąknięty atmosferą sztuki, nie dałby się nigdy nabrać na sztuczki. Ja od dziecka żyłem – no tak! – z towarzyszeniem muzyki. – Wprowadzam się i tutaj pozostanę – mówił do sąsiadki z trzeciego piętra – bo ono przecież musi gdzieś mieszkać!...

Zdziwionej – było jej z tym do twarzy – wskazała otwierające się drzwi. Tragarze wnosili na pasach pianino.

– O, to dopiero początek! Czekam na paki z Ameryki.

– Ładnie pan to powiedział.

– Co? Paki z Ameryki?

– Nie. Początek.

Spuściła wzrok. Pomyślał, że wygląda jak dziewczynka. Spojrzał łagodnie, ale tak, żeby nie płoszyć, z lekka tylko pytająco.

– Pan wie.

– Proszę nie żartować! To nie jest dom wegetacji. A jeśli mi pani powie, że to – podkreślił – jest dom wegetacji – natychmiast wyniosę się stąd z tym pianinem... o! i śliczną panią stąd wyprowadzę!

– Zaśmiała się w jednej chwili: – Pan tu zamierza zrobić swój początek?

– Proszę, proszę dalej – zachęcał.

– Jak dalej? Co dalej?

– Chciałbym poznać dalszy ciąg wiersza. Pani recytuje czy improwizuje?

– A pan tak zawsze w natchnieniu?

„Używane, ale prawe nietknięte, z ślicznym tonem, najlepsze spośród tych, jakie dotychczas w życiu miałem”. Czarne, już na pierwszy rzut oka „przystojne”, „Ostlund & Almqvist”.

Niedobrze człowiekowi samemu. Hm? Tymczasem kupił sobie na licytacji... żonę.

Tak, Elvi Galeen! W początkach kwietnia, ale nie na Prima Aprilis. Licytacje, aukcje, to coś, co zawsze przyciągało Romana. Można było kupić za bezcen niepowtarzalne rzeczy; ostatnio na przykład zastawę stołowa ze sztuccami ze starego srebra. Wystarczyło je potem dobrze wyczyścić kredą – o, ileż pomysłów muzycznych przychodzi do głowy w trakcie każdej czynności niewymagającej specjalnej uwagi ani wkładu sił! – stolik do pisania, który jest stabilny, ma równy blat i nie skrzypi, kryształowe lustro... Poszedł na, jak to nazywał, inspekcję po licytacji. – Wchodzę do głównej sali – wyznawał bratu – a tu ze ściany na wprost spogląda na mnie

Elvi! Przecieram oczy raz i drugi... Tak! To jest ten nasz portret, który trzydzieści pięć lat temu rosyjski artysta Kaszczenko malował w naszym mieszkaniu. Portret był od początku w posiadaniu Elvi. Co się z nim później stało, nie wiem. Kto i dlaczego wystawił go tutaj...? Tajemnica, którą prawdopodobnie mógłbym rozwikłać, gdybym się uparł. Ale po co? Kupiłem portret za częśćkę jego wartości, wzięłem pod pachę i w zaskoczeniu ruszyłem do domu.

– Czekam na moment, w którym portret się zdematerializuje i Romeczek stwierdzi, że się właśnie obudził w świeżo wykrochmalonej pościeli!

– Nic z tego, Wojtuniu! Był jasny dzień, ostre kontury, moje kroki wybijały na trotuarze pewny rytm. Przyniosłem obraz do domu i tu dopiero rozegrała się scena godna jakiegoś Maupassanta. Otóż słuchaj – Elvi broniła się przed powieszeniem! Mimo użycia całej mojej energii, znanego ci sprytu i zręczności, Elvi była uparta.

– Uparta jak dawniej?

– Łoj! Bez porównania bardziej! Jeszcze chwila, a byłbym sobie palce młotkiem odtłukł. Mało brakowało, a spadłbym z drabiny. Heca, co? Ale ja się także uparłem, poty na mnie wstąpiły. No i wreszcie zawisła ta żona nad komodą jako *dulce signum temporis passati*. Dziwne trafy na tym świecie.

– Też mi dziwne! Czy ktoś się dziwi sułtanowi? Ale wiesz co, może ty tak się z tym nie obnoś. Mam nadzieję, że poza mną nikt nie wie, że powiesiłeś żonę?

Drugi fragment powieści biograficznej o Romanie Maciejewskim pt. „Dwa życia jednego artysty”, której wydanie planowane jest w PIW wiosną 2013.

JOLANTA BAZIAK



EROS I TANATOS EDWARD ¹, DAGNY ², STACH, Gustaw I INNI WYOSTRZENI, SKALECZENI, POPLĄTANI

„Gdy głodny zemsty księżyc wkrada się
W mój dom – uchyla nocą drzwi
I cichcem wchodzi doń:
To w mroku widzę wyciągniętą dłoń
Długą i martwą – O, nie!
Nie śmiem uściskać jej!
(...)
Gdy słońce na niebiosach krzyczy
Za dnia i rzuca swój złocisty grosz
W mój dom:
To otwierają się szeroko drzwi
Paszczka potwora patrzy na mnie w nich!”

Dagny Juel Przybyszewska

„Młoda Polska. Czy ja wiem, jak się to
wszystko pląta?
Przybyszewski, Dagny Przybyszewska,
Emeryk. Wspomnienia Lucyny Kotarbińskiej.
Normalni ludzie? Anormalni?
Wyjątkowi ludzie, wielcy artyści czy mogą
być normalni? Zielony Balonik w <Jamie
Michalikowej>. Cukiernia Lwowska przy
ul. Floriańskiej...”

Leon Wyczółkowski

Wyczółkowski odwiedzał kawiarnię Turlińskiego „Paon”, siedzibę cyganerii artystycznej Krakowa. W mieszkaniu Fałata grywał w brydża ze Stanisławem Przybyszewskim, Teodorem Axentowiczem, Janem Stanisławskim. Poza wszelkimi talentami był popularny w środowisku również jako karykaturzysta, znakomity obserwator, dobry słuchacz.

Jego słowa stanęły mi jako żywo przed oczami (w wersji nawet graficznej) pewnego dnia w Norwegii. Pomyślałam, poślę Was, drodzy moi Wielcy, wszystkich razem i każdego z osobna, „jak to się wszystko pląta”.

Po powrocie z Oslo, miasta słynącego z Muzeum Muncha ³ i Parku Vigelanda ⁴ popadłam w dość dziwną przypadłość. Wspominałam jak w Munch-museet długo wpatrywałam się w portret Przybyszewskiego, Dagny, portrety Muncha, kryptoportrety Edwarda oraz Stacha, postaci Hansa Jægera, powróciły już – odzyskane po rabunku – na ekspozycję *Krzyk i Madonna*. Znakomite grafiki, zdjęcia biograficzne, multimedia.

Odwiedziłam monumentalny park z rzezbami projektu Vigelanda w dzień śnieżny, wykonałam serię fotografii fiordów w szacie zachodzącego słońca. I tak rysował się coraz konkretniej ten fryz, który – jak kładka

z *Krzyku* – przerzucona między przełomem wieków XIX/XX a współczesnością – odsyła nieodmiennie do refleksji nad „drogami duszy” i meandrami sztuki.

Ponownie wróciłam do lektury większości książek Stanisława F. Przybyszewskiego, w tym *Moi współcześni*, oczekując od tej pozycji szczerych wspomnień. – Cóż za kłamca! – pomyślałam z oburzeniem, prawie nic o Dagny. Cała książka jest jedną wielką mitologią, deformacją wspomnień, autokreacją. Nie skojarzyłam przecież jeszcze, że była pisana pod cenzorskim okiem pani Jadwigi, *primo voto* Kasprowiczej, obsesyjnie zazdrosnej o Dagny i całe poprzednie życie męża. Sam Przybyszewski wielokrotnie odkrywał tę ponurą prawdę w wypowiedziach do znajomych i w liścikach do przyjaciół, potulny jak baranek wobec tej ostatniej, legalnie poślubionej w kościele katolickim kobiety ⁵. Tłumaczył, że takie nieszczęście się wydarzyło, bowiem dwa tygodnie spędził u Kasprowiczków w zamroczeniu alkoholowym.

„Przychodził czasem do Stanisława Lama w redakcji Tygodnika Ilustrowanego na plotki (...) Kiedyś, opowiada Lam, odsłonił przed nim <rąbek tajemnicy>: otóż rękopisy będzie przynosić Jadwiga, zapowiedziana przez telefon, <przy którym ona stale zazdrośnie stoi>. Lam ma jej od

razu wypłacić honorarium. <Ale obliczaj, robaczku, tak, aby nie więcej jak połowę dostała. A ja w godzinę najdalej po niej przyjdę sam odebrać resztę. I nie dziw się, robaczku, jeśli usłyszysz przez telefon o niej jako o moim aniele opiekuńczym, bo ona tego wymaga!>(...)

Po śmierci Przybyszewskiego Boy-Żeleński „napisał nekrolog, w którym starał się oddać, ile mógł, sprawiedliwość dawnemu przyjacielowi. <To, co wyszło z jego wpływów literackich, było dość mizerne, przybyszewszczyzna rychło dała się we znaki, ale to, co by można nazwać dynamicznym wpływem Przybyszewskiego, było silne i płodne. Przybysz >>rozbił<< naszą literaturę...> (...)

W końcu 23 września 1928 roku w numerze 39 „Wiadomości Literackich” Tadeusz Boy-Żeleński opublikował artykuł *Kłamstwo Przybyszewskiego*. Autor, kiedyś śmiertelnie zakochany w Dagny, oddawał sprawiedliwość Przybyszewskiej. Tekst ukazał się następnie w *Ludzie żywi*. <Po owym grzecznym i ostrożnym nekrologu poczuł, że jest zmuszony powiedzieć prawdę. Wbrew >>kłamstwu Przybyszewskiego<<. Bo Stach, bojąc się hysterii Jadwigi, szkaluje Dagny. Okrada ją z zasług: ...odbiera jej utwory, których każdą literę przeżywali razem, i niesie je innej kobiecie. Jest coś, co się buntuje przeciw temu, aby to zostać nie sprostowane. (...) I zmarli mają prawo do życia>” (cyt. za: Józef Hen, Tadeusz, Stachu i Dagny, wyimki z rozdziału *Zmarnowany chłopiec z książki Błazen – wielki mąż*, druk „Gazeta Wyborcza” 19/06/1998).

W ripociście Boyowi-Żeleńskiemu powstała bardzo ważna książka Jakuba Geszwinda *Kłamstwo Przybyszewskiego i kłamstwa o Przybyszewskim*. Z powodu artykułu Boya-Żeleńskiego J. Geszwind, wydana w 1928 (patrz przyp. 30). Godne porównania w tym miejscu wydają się Katarzyny Badowskiej: *Godzina cudu. Miłość i erotyzm w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, Wydawnictwo Uniwersytet Łódzki, Łódź 2011 oraz wcześniejszy interesujący artykuł tej autorki o autoplotce: *Autoplotka w służbie autokreacji. Casus Przybyszewskiego* opublikowany w: „Mélée, Kwartalnik filozoficzno-kulturalny” 2008, nr 4.

Dla przeciwwagi oburzeniom Boya wypada przypomnieć choćby dedykację dołączoną do polskiego tłumaczenia *Kiedy słońce zachodzi*: „Dzieciom moim, Zenonowi i Lwici spuściznę po matce przekazuje ojciec” (Warszawa, czerwiec 1901) oraz wyimki z listów Przybyszewskiego do dzieci. Do Lvi (Ivy Dahlin): „Kiedy pisałem Wigilie, hymn Miłości dla Twojej matki w całym nadmiarze uczucia: <To jesteś Ty – to jesteś Ty> – nie wiedziałem, że zakres tego <To jesteś Ty> stanie się tak nieprzejrzanie wielki”. Do Zenona (Zenon P. Westrup): „I przed swoją matką Dagny, najwytworniejszą i najpiękniejszą kobietą, jaką znałem – a ona wciąż żyje w tradycji i literaturze Niemiec i Polski – powinieneś też padać na kolana” (cyt. za A. Sawicka).

Aleksandra Sawicka nie do końca jest zdecydowana i konsekwentna jeśli chodzi o ustalenie daty poznania się Dagny Juell (po ślubie z Przybyszewskim pisała swoje nazwisko Juel) i Edwarda Muncha, a od tego wydarzenia można równie dobrze zacząć niniejsze rozważania. W tekście podstawowym swojej monografii autorka konstatuje, za Arne Brenna i Mary Kay Norseng, że mylnie postrzegano Edwarda z Dagny we wspólnych ramionach kochanków, a pierwsze ich spotkanie odbyło się w Åsgårdstrand w 1892 roku i tam, to już bez wątplenia, powstał obraz *Muzykujące siostry*, czyli Dagny (fortepian, akompaniament) i Ragnhild (śpiew). W kalendarium zaś autorka książki podaje, że w 1890 roku Dagny i Ragnhild wyjechały do Kristianii na studia muzyczne i poznały młodych norweskich artystów, m.in. Edwarda Muncha, powielając taką samą informację pod datą 1892. Za latem 1892 roku opowiada się biograf Muncha – Atle Næss, dodając asekuracyjne – „prawdopodobnie”.

W 1892, od lutego do marca, Dagny studiowała muzykę w Berlinie (pierwszy pobyt). Kolejny wyjazd odnotowuje się na 2 lutego 1893. „Zupełnie nieznane są losy Dagny w ciągu pierwszego miesiąca pobytu w stolicy Niemiec” – stwierdza Sawicka. Moim zdaniem jest to informacja absolutnie kluczowa w niewyjaśnionej do końca przez żadnego z biografów sprawie „tajemniczej” znajomości Edward Munch-Dagny Juell.

8 (9) marca 1893 eteryczna panna pojawiła się „Pod Czarnym Prosiakiem” (nazwę winiarni wymyślił August Strindberg⁹, od czarnego bukłaka skrzypiącego nad wejściem), przedstawiona berlińskiej bohemie przez Edwarda Muncha. O wprowadzeniu do „Czarnego Prosiaka” Dagny przez Muncha wypowiada się wiele niezależnych osób, również Jens Thiis: „była bardzo popularna wśród kręgu artystów skupionych wokół Muncha”. Adolf Paul: „Któregoś dnia przyszła do <Prosiaka> u boku Muncha”. Frida Uhl, narzeczona Strindberga, wypowiadała się z przekazem: „Po wielu rozterkach Munch wprowadził do towarzystwa swoją norweską przyjaciółkę” (cyt. za A. Sawicka).

On zaś – Munch – w Berlinie przebywał od kilku miesięcy, a zaproszony przez Związek Artystów Berlińskich, konkretnie przez Eilerta Adelsteena Normanna, otwierał swoją wystawę 8 listopada 1892 roku, (trwała ledwie 5 dni). Skrzydło konserwatywne związku oprotestowało już dzień po otwarciu komisję do spraw wystaw, odbyło się nadzwyczajnie powołane walne zgromadzenie. 120 głosami przeciw i 105 za wystawę zdjęto. Pokonani opuścili grono, czyniąc ferment w środowisku i prasie. W ten sposób powstały prądy tworzące późniejszą berlińską Secesję, a Munch zyskał kontrowersyjny rozgłos.

Portret Strindberga został namalowany przez Muncha jesienią 1892. Według relacji Strindberga, erotycznego guru, Dagny została jego kochanką na trzy tygodnie (do powrotu narzeczonej, panny Uhl). Według innych relacji, bardziej obiektywnych, D. odrzuciła S. wcześniej. Stąd zapewne liczne intrygi pisarza. Posuwał się za daleko w impertynencjach, nawet politycznych knowaniach, nazywając Dagny Aspazją Muncha i wieloma zupełnie niewyszukanymi obelgami. Munch zaś po skandalu w Berlinie nie poddał się, wystawiał w prowincjonalnych miastach, a następnie w „Equitable Palast” w Berlinie. Powodem całego zamieszania były obrazy z cyklu *Nastrój o zachodzie słońca*, a jedna z wersji *Krzyku* (pierwotnie zatytułowanego *Rozpac*) pokazana została w Berlinie 3 grudnia 1893 w serii *Miłość*. Dopatrywano się w *Krzyku* niepokoju wywołanego

Nietzscheańską ideą „śmierci Boga”, „egzystencjalną trwogą” zamykającego podwoje stulecia. Ale też filozofią Schopenhauera i Bergsona. Edward Munch znajdował się niewątpliwie w stanie niezwykłego napięcia twórczego, spowodowanego bliskością obcowania ze śmiercią, z bólem odchodzenia najbliższych. Obraz jest udatną próbą utrwalenia przeżycia, jakiego artysta doznał przechadzając się nad fiordem w Ekeberg, zupełnie do dzisiaj rozpoznawalnym topograficznie. Zapisywał to przeżycie również słowami, a najsłynniejsza notatka pochodzi z 22 stycznia 1892: „Szedłem drogą z dwójgiem przyjaciół – słońce zachodziło. Poczułem jakby tchnienie smutku. – Niebo nagle przybrało barwę krwistej czerwieni. Zatrzymałem się, oparłem o płot śmiertelnie zmęczony. – W płonących chmurach widziałem krew i miecz granatowoczerwony fiord i miasto – moi przyjaciele poszli dalej – ja stałem tam drżąc ze strachu – i czułem jak jeden wielki niekończący się krzyk przeszywa naturę” lub zbliżony komentarz: „Niebo stało się nagle krwistoczerwone. I poczułem dotknięcie melancholii. Zatrzymałem się, oparłem o poręcz na moście, śmiertelnie zmęczony. Przyjaciele moi poszli dalej, a ja wciąż stałem, drżąc z przerażenia. Poczułem, że głośny, niekończący się krzyk przeszywa naturę”. Zanim powstał ów najsłynniejszy obraz, artysta zmagał się wielokrotnie z formą słowną, próbował odnaleźć właściwe dla intensywnego przeżycia środki artystyczne. Najpierw powstał szkic węglem *Rozpacz* (1892), następnie olej na płótnie *Rozpacz* (1892), a w 1893 *Krzyk* temperą i pastel, w 1895 zaś kolorowa litografia. *Most*, poręcz, uciekająca skosem perspektywa, w głębi dwie sylwety ludzkie i makabryczna maska (kryptoautoportret) z pustymi ustami na pierwszym planie, pasy czerwonego nieba, granatowego-fioletowego-czarnego fiordu w tle, wzmacniają nastrój wszechpotężnej grozy. Później podejrzewano, że artysta – albo już miał pierwsze symptomy obłędu, albo był świadkiem efektu wybuchu wulkanu Krakatau, widzianego jako luna nawet z drugiej półkuli. Bez wątpienia jednak każdy, kto choć raz odwiedził Norwegię, zaświadczy o drastycznie krwistych tam zachodach słońca.

Wczesną wiosną 1893 Munch namalował portret Dagny w ciemnej sukni na fosforującym granatowo-fioletowo-czarnym tle. (Swoją autoportret w dwa lata później – Autoportret z papierosem, 1895 – osadził na tle bliźniaczym, w aurze śmierci, może zaświatów). Portret Dagny powstał przypuszczalnie przed ślubem ze Stanisławem Przybyszewskim, poznanym przez Juell w kwietniu. (Aleksandra Sawicka w przeciwieństwie do Atle Næssa datuje ten portret na miesiące zimowe).

Z 13 kwietnia zachowało się wyznanie miłosne Stacha Przybyszewskiego do Dagny, sparafrazowane z wiersza Słowackiego. W liście do Adolfa Paula stwierdził: „Mówiono o niej wiele złego; wiele jest w tym prawdy; znam dokładnie stosunki łączące ją dawniej z innymi. Lecz cóż to ma do rzeczy?” – (fragment listu cyt. za A. Sawicka). Miłosne trójkąty, a nawet czworokąty pojawiały się w książkach Stacha, Strindberga i Dagny, w twórczości malarskiej i graficznej Muncha, rzeźbach Vigelanda, inspirujące...

Czemu o tych wszystkich skandalach się do dziś nie zapomina? Nie z chęci epatowania się – jak sądzę – cudzym jednak nieszczęściem, ale dlatego, że omawiani artyści „pisali swoje życie”, zgodnie z postulatem Jægera (Z cyganerii Kristianii), w dziełach nie tylko na własny użytek, bowiem zarażali i inspirowali innych, jak również działali na rzecz propagowania rodzących się nowych kierunków w sztuce. James E. Goett mówił o swoistej „narkozie à la Munch i Przybyszewski”, zaś Lidia Głuchowska – jeszcze atrakcyjniej i trafniej nazwała wzajemne wpływy i przenikania – „obrazowo-literackim palimpsestem”, „transgraniczną i transjęzykową wymianą” (Lidia Głuchowska, *Requiem Aeternam, Fryz życia i Piekło. Przybyszewski, Munch, Vigeland i preekspresjonistyczna teoria sztuki*, Quart Nr 2(16)/2010).

Strindberg w komedii *Zbrodnie i zbrodnie* jawnie kpił z Przybyszewskiego i Dagny, wszyscy wiedzieli bowiem, że pisarz Maurycy i rzeźbiarka Henrietta to oni. Henrietta porzuca malarza Adolfa... W *Inferno* Strindberg stworzył postacie Rosjanina Popoffskiego, jego żonę i duńskiego malarza. Tajemnicą poliszynela było, iż pierwowzorami postaci są Stach, Dagny i Munch.

20 maja 1893 ukazała się książka Przybyszewskiego *Totenmesse* (Msza żałobna, tyt. pol. *Requiem Aeternam*) dedykowana Dagny. Powinna się była już wówczas „śmiertelnie” lękać, ale najwyraźniej czytała tekst po jasnej stronie – po stronie miłości, nie śmierci. Złośliwi twierdzili, że w obliczu skandalu, który sięgnął z Berlina aż po Norwegię, Dagny ratowała się najpierw potajemnym narzeczeństwem. Ślub z Przybyszewskim odbył się 18 sierpnia 1893 w Berlinie, w Urzędzie Stanu Cywilnego Tiergarten, świadkami byli S. Korczyński i Carl Arlt. Dagny komentowała później, że ślub wzięła za jedną markę, bo tyle mieli narzeczeni przy sobie. Stach przeprowadził się do żony na Karlstrasse, mieszkającej pod tym adresem od kwietnia, prosto od Marty Foerder, *nota bene* niepoślubionej nigdy matki jego syna... i kolejnych z nią dzieci w trakcie trwania małżeństwa z Dagny.

Prawdziwa tragedia rozegra się jednak później i nie pozostanie bez związku z „drogami duszy” wstępujących na firmament sztuki artystów, malarzy i literatów tamtej epoki.

Celem, jak się mówiło, spotkań w Prosiaku, było „sakralne spożywanie alkoholu”, pod wpływem którego dusza uwalnia się i przekracza progi rzeczywistości. O samej Dagny zachowały się liczne kontrowersyjne wspomnienia: „Ona była najswobodniejsza ze swobodnych, poszukująca, ofiarująca (...) każdy czuł, że ta kobieta musi być mistrzynią oszustwa, niemniej jednak rzeczą boską było pozwolić jej się oszukiwać”. (cyt. za Atle Næssem, z jego wymownym skrótem wewnątrz tekstu, pochodzi jednak od Franza Servæsa). Nazywano ją Salome, Aspazją, Messaliną, succubusem (vide Munch *Wampir*, 1894/4), apokaliptyczną nierządnicą, Asztarte, ale i Madonną, zgodnie z hasłami Przybyszewskiego o sakralizacji erotyki, ewangelicznej funkcji ciała kobiety, o chuci jako inkarnacji Logosu, panseksualizmie, androginizmie i mizoginii. W *Homo sapiens* Przybysz rozpisywał się o Dwój-Jedni, o Androgyne w przedmowie do *De profundis*, jako mistycznym zjednoczeniu z Duszą Wszechświata. Ciekawym – w kontekście relacji innych badaczy – wydaje się bardzo oszczędne cytowanie bądź samej Dagny, bądź Muncha

przez Næss, gdy równocześnie monografia jest suto zaopatrzona w wyimki ze wspomnień Edwarda o Milly Thaulow (Emilie Andrea Ihlen, po mężu Thaulow, w zapiskach Muncha pani Heiberg, romans zakończył się jesienią 1885), notatek wspomnieniowych i korespondencji z Tupsy Jebe (Marthy Caroline Jebe, poznanej latem 1894, romans rozgorzał później), listów do Tulli Larsen (Mathilde Larsen) i jej odpowiedzi (poznali się w sierpniu 1898), czy w późniejszym okresie z Evą Mudocci (Evangeline Muddock; poznaną w Paryżu wiosną 1903). Ślad po przeżyciach z Milly to m.in. powtarzające się w obrazach strumienie długich rudych włosów. Zważywszy na fakt, że Munch w 1885 roku poznał i zaprzyjaźnił się z Hansem Jægerem, a ten był zwolennikiem wolnej miłości, wcale nie oznacza braku wyrzutów sumienia z powodu „cudzołóstwa” konserwatywnie wychowanego Muncha. Pani Heiberg zresztą sama zerwała znajomość, podejmując kolejne romanse.

Czas zawężony nawet do lat 1893-1895 jednoznacznie uwypukla ścisłą znajomość Muncha z Dagny Juel Przybyszewską, trwającą aż do jej niecodziennej śmierci. Z tego okresu pochodzi słynna *Madonna* zatytułowana wcześniej *Poczęcie*. „Fakt, że obraz skupiał na sobie uwagę na wystawach, stosunkowo łatwo zrozumieć. Ale w wolnomyślicielskim środowisku berlińskim nikt zdawał się nie reagować na to, że kochająca kobieta bardzo przypomina Dagny Przybyszewską” – konstatuje biograf Muncha. Lidia Głuchowska zaś, po gruntownych badaniach bogatej niemieckojęzycznej literatury o wszystkich tu wymienionych podaje tę informację jako pewnik, nie zważając na wypowiedzi malarza, który bronił się przed jednoznacznością w tej kwestii. Wspominał, że ta „buduarowa historia zaprzepaściła wiele jego planów”. To, że pisał do Dagny per Pani lub o niej Pani D. niczego nie oznacza, zważywszy, że Milly też nazywał panią Heiberg. Nie zaprzeczał „pewnego podobieństwa” modelki z *Madonny* do Dagny Juel Przybyszewskiej. Dodam lakonicznie, że z początkiem 1895 Dagny zaszła w ciążę.

Obraz Muncha powstał, podobnie jak szkice do obrazu, na przełomie lat 1893/94.

Doktor Juell, mimo że prosił malarza o usunięcie z wystawy w Kristianii portretu młodszej córki Ragnhild, miał jednak na myśli *Madonnę* z twarzą Dagny (ojciec ją rozpoznał), chociaż nie w ścisłym ujęciu portretowym. Graficzne wersje datowane są na 1895 i późniejsze lata. W narożnikach plansz pojawiły się płody i plemniki jako osobliwa rama. Munch, jak twierdził, chciał namalować ludzi „w najświętszych chwilach ich życia”. Gdy wystawę zwiedzał Henryk Ibsen, dzieła tego już tam nie było. Pisarz zainteresował się Melancholią, Dojrzwaniem i obrazem *Kobieta lub Trzy stadia kobiety*. Prawdopodobnie z tej inspiracji powstał dramat Ibsena *Gdy wstaniemy z martwych*.

W roku 1885 Munch stworzył obraz *Zazdrość*, z głową Przybyszewskiego na pierwszym planie, absolutnie rozpoznawalną. Stenersen odnotował na ten temat wypowiedź malarza: „Czy jej mąż niczego nie rozumie? (...) To ten obraz z zieloną głową na pierwszym planie i mężczyzną stojącym i patrzącym na nagą kobietę” (cyt. za A. Sawicka). Główna Przybyszewskiego pojawiała się jeszcze wielokrotnie: w *Zazdrość* z 1896, litografia barwna, gwasz, w tece *Lustro* 1896-7 podobnie na okładce z tytułem *Głowa mężczyzny we włosach kobiety*, drzeworyt kolorowy, w drzeworycie z 1897 *W męskim mózgu*, w *Salome* (parafraza) z 1894-8, akwaforta, *Salome* (parafraza) z 1899, drzeworyt. *Ręce bezimiennych mężczyzn* z 1898 roku wyciągają się nie po kogo innego jak po Dagny.

Jest jeszcze jedna w tym tajemnica Duchy. Otóż przed rozstaniem ze Stachem, wyznała mu – choć w przepływie zazdrości (a mogła konfabulować tak, dla rewanżu) – że Zenon (ur. 28 września 1895) nie jest jego dzieckiem. Jeśli zaś Dagny mówiła prawdę, to ojcem Zenona mógł być też Munch. Dziś już tego nie dociekniemy. Notabene w 1895 roku urodziło się również trzecie już dziecko Stacha z matki Marty Foerder. Pokój im wszystkim.

Z notatek Muncha wynika, że Tulla kiedyś dostała list od Dagny, „która prosiła ją, aby była dla Muncha dobra, jak ona – Dagny – kiedyś”. W odpowiedzi malarz dodał komentarz: „Była dla mnie dobra ponieważ mnie opuściła, zostawiła mnie w spokoju.”

W innym czasie pisał do Tulli: „Pytanie co jest lepsze wielka niekończąca się tęsknota sięgająca daleko we wszechświat czy też chwilowe zaspokojenie – Co jest lepsze – marzenie o szczęściu czy też owo tak zwane szczęście – (cyt. za A. Næss). Malarz bał się trwałych związków z kobietami, uciekał, obawiał się o swoją – przy ich boku – niezależność twórczą.

Taniec życia Muncha z 1899 (szkic) i 1900 (obraz) przedstawia kobiety (szkic), trzy kobiety (obraz) i rozpoznawalna jest tu właśnie Tulla. Zaryzykowałabym wersję interpretacji Næss, iż Munch tańczy z upostaciowaniem raczej Sztuki, a młoda i stara Tulla (po obu stronach postaci centralnej) muszą się poddać wobec tego majestatu. Powstała jeszcze inna wersja interpretacyjna obrazu, iż te trzy kobiety to Milly, Dagny i Tulla, wówczas Dagny byłaby obiektem uczucia, ubrana w czerwoną suknię miłości. O czerwonej sukni Dagny wspominał również *Vigiland*, może to jednak czysty przypadek.

W nowym lokum Przybyszewskich na Luisenstrasse w centralnym miejscu stało pianino. „Ona była Norweżką, bardzo szczupłą, o kształtach *Madonny* trecenta i śmiechu, który doprowadzał mężczyzn do szaleństwa. Nazywała się *Ducha* i piła absynt, nie upijając się. (...) Któryś z gości tańczył z *Duchą*, dwóch pozostałych przy stole patrzyło: jednym był Munch, drugim zazwyczaj Strindberg. Wszyscy czterej mężczyźni byli zakochani w *Dusze*, każdy na swój sposób, i nie dawali tego po sobie poznać – wspomina Juliusz Meler-Graefe. „Jego sataniczna gra i jej taniec à la *Salome*, <dwójjednia>” – komentował Demel.

Munch ponoć raz wyznał Przybyszewskiemu: „Słuchaj, z początku, kiedy się jeszcze opierała, leżałem jak pies przed jej drzwiami w zimie, w najstraszniejszym mrozie spałem, całą noc przed drzwiami jej pokoju i pozyskałem ją. Ale też cierpiałem” (cyt. za Anna Maria Urbańska | 12 lipca 2012, w: *Kobiety* Boya (1) – Dagny Przybyszewska, cyt. ten zamieszcza również Agnieszka Szymańska w pracy przygotowanej na Humanistyczny Festiwal Nauki, 22-23.06.2005).

Ducha wybrała na męża Stacha, bo grał ekstatycznie Chopina, bo ona miała duszę

pianistki, bo on potrafił pisać do niej takie szalone słowa: „Ducha, Ducha, Kochaj mnie – och, Kochaj mnie. Ty nie wiesz, Ty wyobrazić sobie nie możesz, ile dla mnie znaczysz. Natura tego rodzaju, co moja, istnieje tylko w Tobie, bo Ty jesteś absolutnie najwyższym i najgłębszym moim ideałem, Ty jesteś tym, czym ja jestem, czymś piękniejszym i arystokratyczniejszym. Tym Ty jesteś i dlatego Kocham Cię, i dlatego z tęsknoty za Tobą na pół oszalałem. (...) Ale muszę czuć, że Ty mnie Kochasz. Muszę obracać się w gorącej atmosferze Twojej miłości, muszę wiedzieć, że Ty mnie Kochasz, muszę, muszę! (...) pragnę być Kochanym przez Ciebie, pragnę być wielkim i potężnym dla Ciebie, chcę, żeby wiedziano, żeś Ty mnie stworzyła, chcę posiadać Ciebie tak, jak Cię nigdy nie posiadałem: Twoją nagą drżącą duszę, Twoje nagie drżące myśli, Ciebie Ducho, Ciebie chcę posiadać i teraz, teraz w tej najwyższej szalonej ekstazie miłosnej czuję, że Cię”, tu list się urywa.

Stanisław Przybyszewski do przyjaciela: „Widzisz – ja Kocham to, jako moją nową fazę ewolucji, w którą wszedłem teraz i za którą muszę być wdzięczny jej – Dagny Juel – mojej Dagny. (...) – w niej wciela się tajemnica mej duszy, ona, widzisz, jest moją najwyższą duchową i estetyczną radością.” (cyt. za A. Sawicką). Ilekroć zbierało się większe towarzystwo Stach zasiadał do instrumentu i nikt wcześniej nie słyszał takich wykonań muzyki Fryderyka Chopina. Wspominano owe „szopenady” jako najdziksze ekscesy, wszędzie tam, gdzie pojawiał się Przybysz z nowopoślubioną, w Niemczech, Norwegii i w Polsce. Dagny uwielbiała grywać Ludwiga van Beethovena i Edwarda Hegerupa Griega, którego zresztą znała osobiście (ur. w 1843 w Bergen), więc koncerty stały się częstym tematem wielu barwnych opowiadań towarzyskich.

W kwietniu 1894 Ducha wyjechała do Kongsvingen, a Stach do Wągrowca. W połowie maja Przybyszewski i Munch udali się za nią do Norwegii. Jesienią (za Aleksandrą Sawicką, a zimą (1895 w domu Richarda Dehmela za Lidią Głuchowską) Przybyszewscy mieli możliwość poznania Gustava Vigelanda, właściwie Adolfa Gustava Thorsena¹⁵, (Vigeland zaś to

nazwa miejscowości, obok której urodziła się jego matka). Powstało wówczas popiersie Przybyszewskiego. W październiku wszyscy byli ponownie w Berlinie i święta Bożego Narodzenia spędzili m.in. w towarzystwie Muncha¹⁶. Edward namalował portret Stanisława. W marcu 1895 Vigeland wykonał również popiersia Przybyszewskiej i Muncha, następnie je – podobno w przypływie zazdrości – zniszczył. Rok 1895 zaowocował wieloma dziełami malarza i rzeźbiarza z wzajemnych inspiracji, i rzekomą kłótnią o wspólną przyjaciółkę, którą się podobno „dzielili”. Cóż, Munch wspomina o zazdrości Vigelanda w stosunku do własnej osoby i „przyjaciółki” oraz o zniszczeniu jego popiersia, podobno znakomitego (zachowały się szkice). Dlaczego rzeźbiarz zniszczył także popiersie Dagny? Jak sam stwierdził w liście do Larpenta: „Popiersia, zarówno Muncha jak i pani Przybyszewskiej, zniszczyłem” (cyt. za A. Sawicką). Szczęśliwie możemy do dziś podziwiać rzeźbę WalcII (1896/7), która ukazuje Dagny i Stacha podczas figury tanecznej, niezwykle finezyjnie, powiedzieć można „z uczuciem”. Berlińską wizytę u Przybyszewskich rzeźbiarz wspominał: „Miała zielone oczy, czerwoną suknię, tańczyła dla nas, a my wszyscy jej pożąдалиśmy”. Aleksandra Sawicka zestawia ten cytat z informacją o rysunku wykonanym przez rzeźbiarza 25 marca 1895. Przedstawia on tańczącą kobietę, cieniutkie czułki lub nici wychodzą z ciała kobiety i oplątują kilku mężczyzn. Czwarci z nich podąża w kierunku demonicznie tańczącej, jakby magnetycznie przyciągany, i jest to autoportret Vigelanda. Czyż nie ma analogii do obrazów i grafik Muncha? Mówi się, że ich rysunki trudno było od siebie odróżnić. Należy w tym miejscu wspomnieć również o słynnym Piekłach norweskiego rzeźbiarza, płaskorzeźbie z brązu. Jedną z figur przedstawia nagiego „smutnego szatana”. Portret Przybyszewskiego powstał ponadto w drzeworycie. Zachowały się obustronne korespondencje obu dotyczące spraw zawodowych, wspomnienia, komentarze do mniej lub bardziej trafnego postrzegania przez Przybyszewskiego warsztatu artysty. Vigeland zaświerał w wypowiedziach, jak ważne są dla niego emocje, „że sztukę uprawia się

jak rzemiosło jest nie do zniesienia”. Słyszysz tu echa słów Wyczółki, który nie tolerował „receptarstwa”; obaj niszczyli dzieła, z których nie byli zadowoleni.

Do kolei losów dzieł Vigelanda i Muncha – ikon narodowych Norwegii – oraz ich rezonansu w sztuce jeszcze wrócimy, bo te są interesujące również w kontekście twórczości artystów rodzimych.

Fryz *Miłość* Muncha poszerzony został o serię *Rozstanie* lub *Zerwanie*. Kobieta o długich jasnych włosach odwraca się plecami do mężczyzny, który raz to przypomina Przybyszewskiego, raz Muncha: „Czułem jak niewidzialne nici jej włosów wciąż mnie oplatają...”

A tymczasem w Berlinie 9 czerwca odebrała sobie życie Marta Foerder, która nosiła czwarte dziecko¹⁷ Stacha pod sercem. Otruła się jakby w prezencie dla jego żony na kolejne urodziny. Co ciekawe, Dagny w swojej pierwszej książce *Rediviva*¹⁸ pisała o trójkącie, w którym jedna z kochanek musi umrzeć: losowa konieczność. Również Stach w dramacie *Dłazczęśćcia* przewidywał samobójstwo Marty¹⁹.

Przybyszewscy przez Kopenhagę wrócili do Berlina. Pierwszą noc spędzili ponoć w łóżu Marty. Władysław Rabski w felietonie z cyklu *Listy z Krakowskiego Przedmieścia* („Kurier Warszawski”, 1901, nr 171) opublikował taką właśnie informację, powołując się na słowa Przybyszewskiego: „że pragnąc usłyszeć szelest śmierci, skąpać się w mistycznej rozkoszy satanizmu i czuć trupie tchnienie własnej ofiary, spędził wraz z żoną swoją noc całą w mieszkaniu zmarłej. – Co za noc, co za noc! – powtarzał – oszaleć można” (cyt. za Stanisław Helsztyński, Przybyszewski, Kraków 1966). Kilkanaście dni wcześniej Przybyszewski zabrał z mieszkania na Wöhlerstraße 14 osobiste rzeczy, po czym „na łeb na szyję” – jak napisał w liście do konsulowej Idy Auerbach – opuścił Berlin. Kilka dni po przekroczeniu granicy Niemiec został uwięziony jako podejrzany o spowodowanie śmierci kochanki. Mimo uwolnienia rodzina i przyjaciele odsunęli się od „genialnego Polaka”. Strindberg pisał do Muncha: „Oto masz pan swoją piękną Dagny, której rycerzem wciąż chcesz być” – przekonany o wydatnym przyczynieniu się Przybyszewskich do śmierci Marty.

Pominiemy milczeniem dalsze perypetie finansowe małżonków. W efekcie Dagny udała się do Kongsvingen sama i tam 2 lub 5 października 1897 przysłała na świat córka Lvi.

Przybyszewscy podróżowali bez potomstwa po Hiszpanii, zatrzymywali się w Paryżu, tam Munch ostatni raz widział Dagny. Małżonkowie planowali wyjazd do Pragi. Ciężka operacja doktora Juella przyspieszyła powrót Dagny do domu, a wkrótce za nią podążył Stach.

2 lub 3 września 1898 Przybyszewski wyjechał do Krakowa, przyjmując propozycję objęcia redakcji „Życia”. Dagny z dziećmi dołączyła pod koniec września. Pawlikowska pisała do Pająkówny, „że błada i zasypia na płaszcach”. Na polskim gruncie Norweżka nie czuła się pewnie, chociaż była adorowana przez „dzieci szatana” w salonie i w kawiarni „Paon”. Przysparzała lokalowi gości, szczególnie żony znacniejszych postaci Krakowa koniecznie musiały zobaczyć ekscentryczną żonę Przybyszewskiego. Była przecież towarzyszką „pro-roka”. Kochali się w niej po cichu m.in.: Ludwik Janikowski, Adolf Nowaczyński, Konrad Rakowiecki. Dla Dagny głowę do cna stracił młodzieńki Tadeusz Boy-Żeleński. Uczył Duchę gry w bilarda. Kobieta i bilard! – to już skandal. Po jej wyjeździe do Paryża, a potem tragicznej śmierci – długo chorował ów „zmarowany chłopiec”, jak lamentowała ciotka, Julia Tetmajerowa.

Portretował ją wielokrotnie Stanisław Wyspiański²⁰, który jakby z nudów kredką lub ołówkiem wykonywał podobizny gości „Paonu”, a z Dagny lubił się szczególnie, z wzajemnością. Rysunki te, rozwieszano następnie na ścianach kawiarni. Składały się na dość osobliwą galerię portretów artystycznego i literackiego Krakowa.

W Zakopanem powstał portret, a właściwie szkic do portretu, Wojciecha Weissa²¹ oraz popiersie i medalion wykonane przez Jana Nalborczyka²². Zachowały się liczne portrety Dagny, nie tylko w wykonaniu męzczyzn, ale i kobiet zafascynowanych jej specyficzną urodą²³.

5 czerwca 1899 jest tą fatalną datą, która zaważyła na losie niezwyklego małżeństwa. Dagny przebywała w Zakopanem, a Stach dawał wykład we Lwowie o

Chopinie. Pozwolił się tam uwieść Jadwidze Kasproviczowej.

Mimo kilku powrotów wiarołomnego Przybysza do żony już wiadomo było, że wszystkie więzi, łącznie z uczuciem, zostały zburzone. Co więcej, Przybyszewski nawiązał jeszcze romans ze zdolną i starszą o sześć lat od siebie malarką Anielą Pająkówną i został ojcem jej córki Stanisławy. Mimo to Ducha pisała do męża: „Kocham Cię bezgranicznie! (...) Twój, Twój Duch” (list wg datowania Stanisława Helsztyńskiego prawdopodobnie z sierpnia 1899).

W Nowy Rok 1900 musiało dojść do owej tragicznej wypowiedzi Dagny, że Zenon nie jest synem Stacha. Opuściła dom najpierw sama, a potem zabrała Zenona i wyruszyła do siostry zamieszkałej w Szwecji. Następnie Berlin, Lwów i jednak Kraków.

Na początku kwietnia uciekła do Paryża z Wincentym Korab-Brzozowskim. Przybyszewski, podobno szalał zrozpaczony. Norweska rodzina słała wyrazy współczucia, a nawet potępienia dla Dagny, zaznaczając jednak z całą mocą i najwyższym przekonaniem o jedynej i bezgranicznej miłości Duchy do Stacha. Wysłał za nią do Paryża starszą siostrę Dagny – Gudrun Westrup, która skutecznie przekonała ją do powrotu do Norwegii. Przypuszczano, że powrót do Polski i do męża jest jeszcze możliwy, zatem Dagny udała się do Krakowa. Jeszcze razem wyjechali do Warszawy 19 lutego 1901 roku. Po lekturze *Synów ziemi*, drukowanych w „Chimerze”, Dagny ostatecznie się załamała, zaś Stach bawił coraz częściej we Lwowie.

W Warszawie Pani D. również była obiektem uwielbienia, sądzi się, że przez nią samobójstwo popełnił 23 kwietnia Stanisław Korab-Brzozowski, sekretarz „Chimery”, w lokalu przy ulicy Książęcej 7 w Warszawie (w lokalu gościnnym przy redakcji), po uczcie alkoholowej. „Rewolwer, narzędzie kolejnego czyjegoś samobójstwa, Stanisław pozostawił w spadku na mocy własnoręcznego zapisu nie bratu, lecz... Władysławowi Emerykowi, synowi multimilionera, przedsiębiorcy, a niegdyś ryzykownego adwokata. Od tego momentu Władysław Emeryk nie rozstawał się z rewolwerem” (cyt. za. Marek

Sołtysik, *Poruszone zdjęcie Przybyszewskiego* (2). Łańcuch samobójstw, „Palestra”, 9-10/2006).

Przybyszewscy, za namową Władysława Emeryka, zaplanowali wspólny wyjazd na Kaukaz. Można też spekulować, że wszystko było ukartowane, bowiem Stach nie pojechał tam nigdy, mimo dramatycznych wezwań małżonki, choćby o przysłanie paszportów dla niej i syna. Nie był na pogrzebie, nie pojechał po dziecko. Córka Lvi już w 1900 roku została oddana pod opiekę najpierw Pająkówny, następnie Brzozowskich i Gawrońskich.

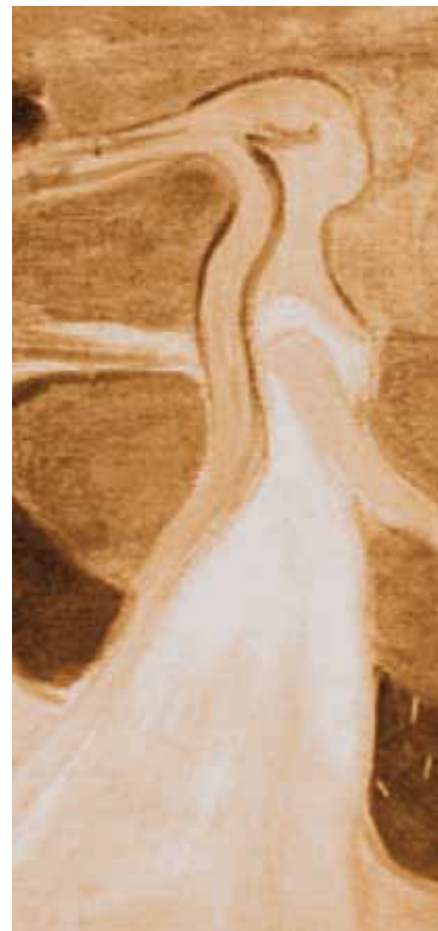
Przyjazd do Tyflisu (obecnie Tbilisi) datuje się na 18 maja. Dagny była niespokojna, ale przekazywała uspakajające wieści do rodziny. Emeryk przygotował pożegnalne listy, wytyczne co do pochówku, przepaszający list do małego Zenona, a Przybyszewskiemu napisał, że to On! powinien dokonać „nieuniknionego” czynu: „Zrobiłem to, co Tyś powinien był zrobić! Ona wiedziała o wszystkim. (...) Chciała do Ciebie pisać, że wie iż ją Ja zabiję, że uważa to za konieczność i jedyne wyjście i że Cię kochała zawsze i kocha. Bo tylko ciebie przez całe życie kochała. (...) Twój Władysław. Tyflis, 21 maja (3 czerwca) 1901 r.” 5 czerwca Władysław Emeryk zastrzelił Dagny, potem siebie. Pogrzeb obojga odbył się 8 czerwca, w 34 urodziny Dagny. Przypomnijmy, Marta popełniła samobójstwo 9 czerwca, pochówek Dagny różni się ledwie o jeden dzień. Tajemnicą, prawie sięgającą parapsychologii, pozostanie zbieżność tragicznych dat.

Fragment książki Jolanty Baziak

Fryz Życia

Wyciółkowski Przybyszewski Munch i Vigeland

(Instytut Wydawniczy Świadectwo, 2012).



Park Vigelanda, Oslo, Leon Wyczółkowski, Dęby rogałińskie, 1925, wł. Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszcy Edvard Munch, Rozłączenie, 1896, wł. Munch-museet, Oslo

Przypisy:

1. Ilekroć zastosowano cytaty dot. Edwarda Muncha i omawianych w tym szkicu postaci, pochodzą z: Atle Næss, Munch. Biografia, w przekładzie Iwony Zimnickiej, Wydawnictwo WAB 2007 oraz z: Aleksandra Sawicka, Dagny Juell Przybyszewska. Fakty i legendy, Wydawnictwo słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2006.

Wybrałam właśnie te dzieła zwarte jako podstawowe, bowiem autorzy dokonali weryfikacji niektórych faktów w stosunku do wcześniejszych opracowań w oparciu o norwesko-, niemiecko- oraz czesko- języczne dokumenty. Aleksandra Sawicka niezwykle rzetelnie przebadala również zbiory polskie (patrz Aneks, Śladami materiałów archiwalnych, s. 405-409). Warto sięgnąć dla porównania po książki autorstwa Stanisława Helsztyńskiego (Skorupki): Meteory Młodej Polski oraz Przybyszewski, ponadto Ewy K. Kossak, Dagny Przybyszewska. Zabłąkana gwiazda.

Ponieważ osoba i życie oraz wielopłaszczyznowa twórczość Dagny Juell, później Juell Przybyszewskiej, łączy się nierozdzielnie nie tylko z mitem epoki przelomu wieków, kiedy pada najpierw hasło: Młoda, a następnie Polska, Skandynawia, Niemcy, ale i z konkretnymi artystami, to właśnie Dagny poświęcam tu najwięcej uwagi, jako osobie koncentrującej zainteresowanie międzynarodowego środowiska.

2. Aleksandra Sawicka: „Dagny Juell Przybyszewska weszła do historii jako <Dagny> – samo to imię stało się legendą i dziś, gdy się je słyszy, nie ma wątpliwości, o kogo chodzi” (cyt. fragmentu z 4 strony okładki). Dodać tu należy, że celem autorki było jak najszersze przedstawienie roli tytułowej bohaterki, nie tylko jako femme fatale.

3. Munch-museet – placówka muzealna w Oslo, we wschodniej części miasta przy ulicy Toyengata. Zajmuje się gromadzeniem i opracowywaniem zbioru dzieł Edwarda Muncha (1863-1944). Zasadniczą część muzealiów stanowi ok. 1100 obrazów, 4500 rysunków, 18 000 grafik, (litografie, akwaforty, suchoryty, klocki drzeworytnicze, kamienie litograficzne, płyty), kilka rzeźb oraz zdjęcia i osobiste pamiątki, które artysta zapisał w testamencie miastu Oslo. Muzeum zostało otwarte w 1963 roku.

Zawsze na wiosnę rozpoczyna się sezon przyjęć muzealnych: w maju 2012: w letnim domu i atelier Edwarda Muncha i muzeum Emanuela Vigelanda, w czerwcu zaś w muzeum Gustava Vigelanda.

4. Kompozycja rzeźbiarsko-ogrodowa Gustava Vigelanda (1869-1943) w Parku Frogner w Oslo, wykonana w kamieniu i brązie wg. jego projektu (1906-1943) przez zespół. Składa się z 212 samodzielnych rzeźb, w tym ponad 600 postaci. Na szczycie wzgórza zwieńczona Monolitem, kolumną z 121 nagimi postaciami spletanymi ze sobą, zespolonymi w jedną niepokojącą w swojej wymowie masę ludzką. Chłopczyk w alicy, to podobno jego syn, a on sam z młodą kochanką uwiecznił się na jednym z cokołów. Nieopodal znajduje się muzeum usytuowane w jego domu, a w nim m.in. model założenia i poszczególnych figur, jak również czasowa wystawa fotografii (wykonał wraz z gospodynią Inga – nieoficjalnie kochanką – ponad 5700 zdjęć własnych prac i ponad 500 reprodukcji dzieł artystów rzeźbiarzy, którzy go inspirowali).

5. Ślub cywilny Stanisława i Jadwigi odbył się 11 kwietnia 1905 r. w Inowrocławiu, natomiast ślub kościelny był możliwy dopiero po śmierci 1 sierpnia 1926 r. Jana Kasprowicza i odbył się 21 października 1926 r. w katedrze św. Jana w Warszawie.

6. Iwa Dahlin (Ivi, Iva), de domo Przybyszewska Westrup, primo voto Bennet, secundo voto Dahlin, zm. 1990 r. w Lund w Szwecji, siostra Zenona P. Westrupa. Rodzicami chrzestnymi byli: Lucyna Kotarbińska i Józef Grzybowski. Po śmierci matki została adoptowana przez siostrę Dagny, Gudrun Westrup, wychowała się w Szwecji. Z ojcem nawiązała kontakt korespondencyjny kilka lat przed jego śmiercią.

Patrz też: Krystyna Kotlińska, Stachu, jego kobiety, jego dzieci, rozdz. Każdy oplakuje swoją arkadię, Wydawnictwo Książka i Wiedza, Warszawa 1994.

Kolekcja pamiątek po Stanisławie Przybyszewskim, znajdująca się w zbiorach Muzeum im. Jana Kasprówicza w Inowrocławiu, powstała w znacznej mierze dzięki ofiarności dzieci pisarza – Iwy Bennet-Dahlin i Zenona Przybyszewskiego Westrup ze Szwecji oraz Anny Jarockiej – córki Jadwigi z Gąsowskich Kasprówiczowej, drugiej żony Przybyszewskiego.

7. Zenon Przybyszewski Westrup, szwedzki dyplomata, brat Iwy Dahlin. Po śmierci matki znajdował się pod opieką Laury Pytlińskiej, aktorki, córki Marii Konopnickiej. Adoptowany przez siostrę Dagny Gudrun Westrup. Ze swoim ojcem nawiązał kontakt korespondencyjny dopiero kilka lat przed śmiercią. Pracował w szwedzkich placówkach dyplomatycznych w Paryżu, Brukseli i Hadze, w 1927 roku został wicekonsulem w Londynie. Był członkiem delegacji szwedzkiej na konferencję rozbrojeniową w Genewie (1932). W latach 1940-46 był posłem nadzwyczajnym w Bernie. Odznaczony m.in. Królewskim Orderem Gwiazdy Polarnej, Orderem Leopolda i Orderem Odrodzenia Polski.

8. Na podstawie tego obrazu i jego kompozycji niektórzy badacze sądzili, iż śpiewająca siostra – Ragnild była obiektem zainteresowania malarza, bowiem przedstawiona jest przodem do widza. Wydaje się, że takie ujęcie jest naturalne, iż akompaniator pokazany jest tyłem, a jego udział w wydaniu służebny.

9. August Strindberg ur. 22 stycznia, zm. 14 maja 1912, szwedzki pisarz, twórca dramatów, powieści, esejów, utworów poetyckich. Zajmował się również malarstwem i fotografią.

10. Na zmiany tytułów miał mieć podobno wpływ Stanisław Przybyszewski. Wersje *Rozpacz* nie mają jeszcze charakterystycznej czaszko-twarzy i ust otwartych do krzyku, a więc tytuły *Rozpacz* lub *Melancholia* bardziej przystają do dzieł z 1892 r.

11. Powstały cztery (?) wersje dzieła różniące się nasyceniem i tonacją tła, trzy z nich eksponowane są w Oslo, jedno sprzedano w maju 2012 na aukcji w Nowym Jorku za 119 mln dolarów; zakupu dokonał amerykański kolekcjoner, Leon Black. Licytowane płótno należało do norweskiego biznesmena Pettera Olsena, którego ojciec był przyjacielem artysty.

12. W 1892 r. Przybyszewski wydał *Zur Psychologie des Individuums*. I. Chopin und Nietzsche. II. Ola Hansson (*Z psychologii jednostki twórczej, Chopin i Nietzsche*), w 1893 *Totenmesse* (Msza żałobna, tyt. pol. *Requiem Aeternam*), w 1894 Przybyszewski, Meler-Graete i dwaj inni pisarze wydali zbiorową monografię zatytułowaną *Das Werk des Edvard Munch* (*Dzieła Edvarda Muncha*); ponadto 1894 *Vigilien* (*Wigilie*), w 1895 *De Profundis*, w 1896 *Im Malstrom* (*W Malstrom*), a w 1897 *Satanskinder* (*Dzieci Szatana*).

13. Polecam rzeczowy artykuł Lidii Gluchowskiej ze względu na wysoką wartość poznawczą i językową przeprowadzonych przez autorkę analiz, z zakresu preekspresjonistycznej teorii sztuki antycypującej ekspresjonizm.

14. Marta Foerder, ur. 16 stycznia 1872 w Wągrowcu, w rodzinie żydowskiej. Stanisław Przybyszewski w młodzięcym wieku uczył siostry Foerder gry na fortepianie, ze starszą siostrą, Różą, miał romans, który został zażegnany przez ojca dziewczyny. Rodzina przeniosła się do Berlina. 8 maja 1891, w dniu imienin Stanisława, Marta odnowiła znajomość i po nocy alkoholowej zaszła w ciążę, nie wróciła już do domu, została w mieszkaniu Antoniego i Marii Przybyszewskich. Popelniała samobójstwo 9 czerwca 1896. 15. Gustava Vigelanda poproszono, by został ojcem chrzestnym syna Przybyszewskich, aczkolwiek do tego nie doszło, bowiem w czas ceremonii chrztu w Kristianii (29 maja 1896) rzeźbiarz przebywał we Florencji.

16. Zachowały się szkice do popiersia, zob. katalog *Na drogach duszy. Gustav Vigeland a rzeźba polska około 1900*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Vigeland-musset, Kraków 2010.

17. Dzieci: Bolesław (ur. 22 lutego 1892), Mieczysława (ur. 14 listopada 1892) i Janina (ur. w lutym 1895). Synem zaopiekowała się matka Przybyszewskiego, dziewczynki zostały oddane do przytulku.

18. Dagny Juel Przybyszewska jest autorką czterech dramatów: *Den sterkere* (*Silniejszy*), *Når solen går ned* (*Kiedy słońce zachodzi*), *Synden* (*Grzech*) i *Ravnegård* (*Krucze gniazdo / Krukowisko*), opowiadania *Rediviva*, czternastu wierszy oraz czterech utworów poetyckich prozą (*Sing mir das Lied vom Leben und vom Tode...*, *Et la tristesse de tout cela, oh, mon âme...*, *In questa tomba oscura...*, *I tussmørket* (*O zmierzchu*)). Część z nich zostało opublikowanych na łamach krakowskiego „*Życia*” i norweskiego „*Samtiden*” (*Współczesność*). Przekładów utworów dokonał Stanisław Przybyszewski we współpracy ze Stanisławem Lackiem.

Zajmowała się propagowaniem sztuki współczesnych jej artystów, tłumaczyła na język norweski utwory męża, a także innych pisarzy. Napisała szkic poświęcony twórczości norweskiego rysownika Theodora Kittelsena. Warto również wspomnieć, że i Edvard Munch poświęcił swój esej temu rysownikowi.

19. Dramaty Stanisława Przybyszewskiego: *Dla szczęścia* (1900), *Złote runo* (1901), *Goście* (1901), które złożyły się w cykl *Taniec miłości i śmierci*; pozostałe dramaty to: *Matka* (1902), *Śnieg* (1903), *Śluby* (1905), *Odwieczna baśń* (1905), *Gody życia* (1910), *Topiel* (1912), *Miasto* (1914), *Mściciel* (1927).

20. W „*Paonie*” wisiały dwa portrety Dagny. Pokazany tu portret był prezentowany w 2007 w Muzeum Narodowym w Warszawie, a następnie w *Zachęcie* – w ramach wystawy dzieł z kolekcji Krzysztofa Musiała. Reprodukowany w: *Jak meteor... Stanisław Wyspiański (1869-1907)*. *Artyście w setną rocznicę śmierci*, katalog wystawy dzieł ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, Warszawa 2007.

Pochodzi ze zbiorów Róży Łukaszewicz ze Lwowa.

Stanisław Wyspiański (1869-1907) – malarz, grafik, poeta, dramaturg, architekt, projektant i wykonawca polichromii oraz witraży, dekorator teatralny. Uczyl się u Jana Matejki, silne wrażenie wywarło na nim malarstwo Pierre'a Puvisa de Chavannes, a zwłaszcza freski w Panteonie. W Krakowie nawiązał współpracę z towarzystwem *Sztuka*, a w połowie 1898 roku objął stanowisko kierownika artystycznego tygodnika „*Życie*”, w którym redaktorem naczelnym był Stanisław Przybyszewski. Zdobył Nagrodę Polskiej Akademii Umiejętności. W roku 1900 poślubił chłopkę, Teodorę Teofilę Pytko i wziął udział w weselu Lucjana Rydla w Bronowicach. Powstało słynne *Wesele* wydane w 1901. W 1906 Wyspiański został profesorem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych.

Obrazy obydwu wielkich polskich artystów, Wyspiańskiego i Weissa, wisiały w salonie Przybyszewskich przy ulicy Karmelickiej w Krakowie.

21. Portret Dagny Juel Przybyszewskiej (pastel), prawdopodobnie forma szkicu, został namalowany przez Wojciecha Weissa w Zakopanem w 1899, pokazany po raz pierwszy w 1995 na wystawie *Totenmesse. Munch – Weiss – Przybyszewski* i w *Munch-museet; Totenmesse. Munch, Weiss, Przybyszewski*, [katalog wystawy], Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, Warszawa 1995. 2 lipca 2011 w Miejskiej Galerii Sztuki w Zakopanem odbył się pokaz jednego dzieła, właśnie portretu Dagny Juel autorstwa Wojciecha Weissa, reprodukcja pastelu.

Wojciech Weiss (1875-1950) studiował w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie, później w Paryżu, Rzymie i Florencji. Od 1907 był profesorem i rektorem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Wpływ na jego malarstwo wywarła twórczość Wyczółkowskiego, Muncha, Malczewskiego, pozostawał w młodości pod urokiem poglądów filozoficznych Przybyszewskiego. Zamilowanie do sztuki Dalekiego Wschodu artysta przejął od kolekcjonera Feliksa Jasińskiego. W 1936 został odznaczony Złotym Wawrzynem Akademickim Polskiej Akademii Literatury za wybitne zasługi dla polskiej sztuki.

22. Medalion znajduje się obecnie w zbiorach Muzeum im. Jana Kasprówicza w Inowrocławiu.

23. Portret Anny Costenoble 1895, portret Julie Wolfthorn (właściwie Wolff) 1897/98, portret Marii Nostitz-Wasilkowskiej 1901/2, portret „rysowany z pamięci” przez Marylę Wolską 1902.

JÓZEF BARAN



REKOMENDACJE MISTRZOWSKIE. MRÓWKI I PTAKI

Motywy skrzydeł, lotu, fruwania, odrywania się od mrówczej przyziemności; stare jak świat marzenie o wzbiciu się ponad codzienność, ponad własny czas, rymują się w nowym tomiku Danuty Hasiak, z ulotną, lekką, impresyjną formą.

„Przymierzalnia skrzydeł” to spójny, dobrze skomponowany zbiorek przypominający szkatułkę wypełnioną ładnie oszlifowanymi drobiazgami poetyckimi.

Prawie każdy z wierszy zbudowany jest na pomysle. Wokół tego pomysłu autorka konsekwentnie buduje ciąg metafor, skojarzeń, czy obrazków rodzajowych.

Autorka nie unika mowy potocznej, a uwagę czytelnika zwraca poczucie humoru, nie tak znów częste w liryce kobiecej:

KONWERSACJA

Z cyklu „Podpatrzone, podsłuchane”

- Boże
jaka piękna!
i pani też
coś dolega

u ortopedy
w poczekalni
smali cholewki
pan do pani

- co motylowi
z urody
gdy wisi zasuszony
w gablocie kolekcjonera?

wzrusza ramionami
piękna pani

Dar podglądania bliźnich to też atut autorki, skądinąd nie stroniącej od refleksji podsumowującej obserwację i współczesne przemiany.

W niektórych przypadkach, szczególnie w utworach refleksyjnych, poetka ucieka się do aforyzmu, paradoksu, choć w uduchowionych lirykach miłosnych nie stroni od tradycyjnego sztafazu malarskich obrazów i przenośni.

Inną cechą drugiego zbioru laureatki ogólnopolskiego konkursu „Dać świadectwo” na najlepszy debiutancki zbiór (w nagrodę krakowski Śródmiejski Ośrodek Kultury w Krakowie opublikował poetce w 2010 roku pierwszy jej tomik „Moja mała wolność”) jest zdolność współodczuwania nie tylko z najbliższymi osobami, lecz także z przygodnymi znajomymi. Przykład: wiersze: „Przed ostatnim podmuchem”, „Kobieta z baru Piekiełko” czy znakomita miniaturka „Bez butów”. Wierszem programowym dla tej grupy utworów jest „Empatia”. Przy jej czytaniu przypomina się to, co mówił Czesław Miłosz na temat „uważności”, jako strategii poetyckiej.

Idea empatyczności zawarta w wierszu jest mi szczególnie bliska. Zgodnie z nią, poezja – podobnie jak inne rodzaje sztuki – winna przywracać i budzić w odbiorcy dobre uczucia, rozbijać ciasną skorupę egoizmu. Dzięki empatii – nieznajomi stają się bliscy, współczujemy im, widzimy jak na dłoni ich dusze, ich cierpienia, radości, wzloty i upadki, po prostu identyfikujemy się z nimi.

W trakcie lektury rzuca się w oczy, że poetka umie oszczędnie gospodarować

słowami, zaskakiwać darem odmienną perspektyw, a więc nie trzymania się kurczowo tylko jednego punktu widzenia czy odniesienia.

Podoba mi się sam tytuł „Przymierzalnia skrzydeł”, bo przecież poezja jest właśnie wypożyczalnią skrzydeł pozwalającą się oderwać ludzkiej mrówce od Ziemi i zaistnienia przynajmniej w wyobraźni ptakiem:

LATAJĄCA MRÓWKA

codziennie
ja ludzka mrówka obdarzona za dużą
wyobraźnią
przymierzam
nowe skrzydła (...)

lecz daremnie mocuję się
z linką
którą ktoś
przywiązał mnie na stałe do Ziemi
i ściąga za każdym razem
nie pozwalając na powrót
być ptakiem

jakim
byłam na pewno
w którychś
z poprzednich wcieleń (...)

O motywie lotu i różnych aspektach tej antygravitacyjności, jako „ambivalencji marzeń i możliwości”, w wierszach Danuty Hasiak rozpisuje się w słowie wstępnym do tomiku profesor Wojciech Ligęza, który na

końcu tak charakteryzuje tę lirykę: „Język artystyczny z tomu „Przymierzalnia skrzydeł” żywi się rozmowami potocznymi, przekazuje doświadczenia prywatne, utrwała chwile refleksji zapisywane w przelocie, w przerwach między zwykłymi zdarzeniami (...) z czułością odnosi się do bliskich i bliźnich, pozostawiając małe świadectwa czyjeś niezwykle cennej obecności”.

Ta ostatnia cecha – czułość, ciepło, serdeczna nuta – bywa dość rzadka we współczesnej liryce, podobnie jak przejrzystość, celna prostota i umiejętność nawiązywania przyjaznego kontaktu z odbiorcą. Dają one czytelnikowi szansę utożsamienia się z przeżyciami i doznaniem „ja” lirycznego; odnalezienia przez niego w najnowszym zbiorze Hasiak niejednego skrzydła na własną miarę wyobraźni i wrażliwości.

PRZEPAŚĆ

Zaciśnięte piąstki
nowo narodzonego
głośno krzyczą:
- Wszystko należy do mnie!

Otwarte dłonie
umierającego
mówią cicho:
- Zobaczcie
niczego ze sobą nie zabiorę

WIGILIJNI LUDZIE

wpatrzeni
we wschodzącą
gwiazdkę

znowu
s-kłamiemy się
opłatkami

by choć na chwilę
pękły między nami
lody
rozgrzane wigilijnym blaskiem

Danuta Hasiak, „Przymierzalnia skrzydeł”, Podkarpacki Instytut Książki i Marketingu, Rzeszów 2012, s. 8

JÓZEF BARAN

PĘPEK PĘPKÓW CZYLI KRAKOWIACZEK CI JA

Na spotkaniach autorskich bywam nazywany poetą krakowskim, czego przez długi czas nie lubiłem, bo primo: wydawało mi się, że jestem autorem wierszy uniwersalnych, a nie lokalnych, secundo: z krakowską mentalnością, z krakowskimi salonami i mieszczechami, przez długi czas miewałem na pieńku podejrzewając ich o pewien rodzaj wyniosłej świętoszkowatości. Mimo że mieszkam tu od lat — parę słów mojej duszy (jeśli dusza ma słoje) tuż przy rdzeniu (jeśli dusza ma rdzeń), pozostało borzęckich. Dowód? Odczuwałem zawsze mocniejszy związek z otwartymi przestrzeniami, Naturą, niebem usianym gwiazdami, lasem niż z zabytkami, historią na Wawelu i krakowskimi kawiarniami. W Szwecji, gdy Anders Bodegard, tłumacz Szymborskiej i Gombrowicza zapytał mnie co już zobaczyłem w Sztokholmie, odpowiedziałem przekornie, że okoliczne lasy, jeziora i wysepki...

Myśląc o swojej tożsamości podpisuję się pod słowami węgierskiego noblisty Imre Kertésza, który pisał: „mam wiele „ja” i wszystkie one obsługują to jedno: moje reprezentacyjne ja”. Ale wszystkie moje „ja” — więc i „ja” sam — o nim właśnie wiedzą (wiem) najmniej. Jestem jak ziemia i nawóz na grządkach, a kwiat, któremu pomagam wyrosnąć, jest mi obcy; właściwie tylko z uprzejmości wobec siebie podziwiam go od czasu do czasu przelotnym spojrzeniem”. W „Koncercie dla nosorożca” pisałem trochę podobnie: „Mam wrażenie, że jestem ruską babuszką, w której znajduje się kilkanaście innych coraz mniejszych. Ale która jest mną, z którą utożsamiam się

najpełniej?” — to chyba zależy od roli, którą w danym momencie gram — dodałbym dzisiaj. Od czasu do czasu wyskakuje też ze mnie tamten borzęcki zasmarkany pastuszek uczepony krowiego ogona, choćbym go ukrywał w sobie, więził, głodził i stroił w erudycję, tytuły i garnitury...

Zresztą, czy jestem wyjątkowy? Każdy wrażliwy człowiek składa się z „wielo-ja”. Tylko ludzkie nosorożce pozbawione wrażliwości (np. niektórzy politycy) są tak zamaskowani i żyją za tak grubą szybą dyplomacji, że nie ma do nich dostępu.

Niedawno jedna z internetowych krakowskich witryn poprosiła mnie o wypowiedź, czy czuję się krakowianinem i czym krakus różni się od mieszkańców innych miast? Pytania nie za mądre, ale myślałem, myślałem i odpowiedziałem. Choć na wstępie zastrzegłem, że z dużą podejrzliwością przysłuchuję się próbom uogólnień że krakowianie są tacy, a warszawianie, opolanie czy poznaniacy — inni:

”To prawda, mieszkam w Krakowie już ponad 30 lat, ale czy jestem typowym krakusem? Ile lat musi się tu żyć, by zasłużyć na to miano? Większość najznakomitszych krakowskich artystów, aktorów, poetów, naukowców, których znam, to przyjezdni rodem z miasteczek i wsi małopolskich, czy innych miast i regionów. Ściągnęła ich magnetyczna legenda stolicy kultury polskiej, albo są dziećmi rodziców — chłopów lub robotników, którzy przybyli tu, by budować „pomnik socjalizmu”: Nową Hutę.

Istnieje taki stereotyp, że krakusy nie lubią warszawiaków... To też nie bardzo sprawdza się na moim przykładzie, bo w stolicy miewałem wypróbowanych przyjaciół i dobrych znajomych (wśród pisarzy: Artura Sandauera, Mariana Pilota, Edka Redlińskiego, Mirona Białoszewskiego czy Wiesława Myślińskiego). Lepiej się z nimi rozumiałem niż z wieloma krakauerami, z którymi nie czułem żadnego powinowactwa duchowego, choć i ja, i oni, patrzymy prawie codziennie na tę samą Wieżę Mariacką i Wawel, chodzimy do Teatru Starego lub Nowego, słuchamy głosu trąbki z Wieży Mariackiej „płynącej nad dachami kamienic”, ba, oddychamy tym samym zanieczyszczonym powietrzem, bo stara stolica leży niestety w głębokiej niecce i w wilgotne dni smog nie ma stąd odpływu, dlatego człowiek budzi się jak na kacu, choć Bogu ducha winien.

Pewnie typowe cechy mieszkańca Krakowa dałoby się wyraźniej wyodrębnić, gdyby je przyrównać na przykład z cechami kresowian (mieszkaniec Krakowa jest rzeczowy, mniej wylewny, postny, nie nawykły do obfitych gestów), typowych górali „spode Tater” albo Ślązaków (też zależy jakich), mieszkających za miedzą Małopolski, a różniących się tak bardzo mentalnością, zamiłowaniem do innej kuchni, pewnymi przyzwyczajeniami, wynikającymi z odmiennej kultury regionalnej. Pociąg do tytułomanii, jak i do „Całujączki Szanownej Pani Prezesowej” — to zaś na pewno galicyjskie relikty.

Oczywiście zabytkowa architektura, jeden z najładniejszych rynków w Europie, masa imprez kulturalnych i wielkie zagęszczenie znanych artystów na 1 m kwadratowy (proszę to odczytać jako hiperbolę) — mogłyby mieć wpływ, choć nie muszą na wzrost duszy mieszkańców. Nie muszą, bo niestety, większość krakowian w ogóle nie wstępuje do teatrów, filharmonii, na wernisaże, koncerty, spotkania artystami., czyli nie korzysta z dóbr kulturalnych, a wolny czas spędza na zakupach w „globalnych” supermarketach oraz przed telewizorami i komputerami...

...Jednak pamiętam jak raz zdziwiłem się jadąc pociągiem, gdy podczas rozmowy z przemiłą panią z północy Polski dowiedziałem się, że mówię z krakowskim akcentem. Było to dla mnie niezwykle odkrycie, gdyż dotąd nie zdawałem sobie sprawy, że mam jakiś osobliwy akcent, ba, że gdy wyrwie mi się: „chodźże tu!”, „dajże spokój”, albo „ a idze, idze bajtłoku!” — to ludzie wyczuleni na odmianki polszczyzny w lot poznają, iż jestem (choć nie jestem) krakowski Antek...

Oczywiście im dalej od Polski, tym te szczególne cechy są mniej widoczne. W Singapurze np. widać było gołym okiem, że nie jestem Azjata, ani singapurczykiem, a przedstawicielem "rasy kaukaskiej". Ba, jeśli tamtejszy antropolog wpatrzyłby się w moje rysy, może odgadłby, że jestem Polakiem. Ale już za Chiny Ludowe nie odkryłby we mnie krakowianina. Czyli im dalej, tym te nasze z bliższa widoczne różnice się zacierają...

Jako poeta mógłbym się pokusić o opisanie pewnych cech dodatnich krakowskiej szkoły poezjowania, w porównaniu na przykład z gdańską, mikołowską czy wrocławską. Dbłość o czytelność, ładną klarowną formę, lekkość, ale także pewien tradycyjny konserwacjonizm czyli nie rezygnowanie z rymów, rytmu, jak i „staroświeckich” przesłań etycznych... Dalej — poczucie humoru, wdzięk, zwracanie uwagi przez autora na pomysł, concept, kompozycję, puente... Tak, to na pewno cechy poezji Szymborskiej i Harasymowicza, Śliwiaka, Zagajewskiego i Ziemianina, ale także Kornhausera, Stabry, Lipskiej, Zechenter-Spławińskiej, Lisowskiego, Świetlickiego, Bursy, Skwarnickiego, Elektorowicza, Gizelli czy Warzechy, choć nie roszczę sobie pretensji do obiektywizmu, bo jak może ktoś, kto siedzi w brzuchu wieloryba, opisać wieloryba z zewnątrz...

Czy dbłość o atrakcyjność przekazu ma związek z tradycją kabaretową „Piwnicy pod Baranami” i z Teatrem Stu, a wcześniej z „Zielonym Balonikiem”? Może jakiś ma...

Czy krakowski swoisty prowincjonalizm i konserwacjonizm — jedni mówią „zateczę”,

inni „szacowny”, jedni uważają, że „zapyziały”, inni „kulturotwórczy, sprzyjający artystycznemu skupieniu” — mają związek z tym, że Kraków otrzymał lokację na prawie magdeburskim już ponad 750 lat temu i w swoich długowiecznych murach udało mu się zakonserwować genius loci: przywiązanie do wartości, szacunek dla tradycji, a także pewnego rodzaju dumę, a nawet, powiedziałbym, pychę?

Pewnie mają...

Piosenkarz Andrzej Sikorowski napisał tekst „Nie przenoście nam stolicy do Krakowa”, co między wierszami należy odczytywać — i bez tego jesteśmy najlepsi. Oczywiście są tacy, którzy twierdzą, że Gród Podwawelski jest dziś ostoją marazmu i młodzi z Polski nie garną się już tu, tak jak kiedyś, na studia — szczególnie dotyczy to uczelni nieartystycznych, gdyż widzą przed sobą lepsze szanse pracy i kariery zawodowej w Warszawie, Wrocławiu czy Poznaniu.

Jerzy Zoń — reżyser, animator Festiwalu Teatrów ulicznych i dyrektor teatru KTO powiedział mi: „Krakowianina w świecie rozpoznać po tym, że nie wieciez czemu uważa, iż Kraków jest pępkiem świata, a w tym pępku właśnie mieszka on, Krakus, Krakowianin, pępek tego pępka”.

Długoletni prezes krakowskiego oddziału Stowarzyszenia Pisarzy Polskich Bogusław Żurakowski zwykł podkreślać na różnych zjazdach i spotkaniach poetów, że mamy w oddziale dwu noblistów: Miłosza i Symborską i — to już ja dodaję — co najmniej dziesięciu innych cichych kandydatów do Nobla, którzy tu żyli lub żyją, bo oprócz wymienionych przez mnie wcześniej, mieszkali tu: Tadeusz Nowak, Jan Józef Szczepański, Filipowicz, Mrozek, Pilch, Lem...

Legenda miasta poetów — zatoczyła szerokie kręgi w Europie i świecie.

W związku z nią na przykład poeta hinduski Amarendra Chakravorty, którego poznałem w 2001 na Kongresie Poetów Świata w Sydney — przyleciał na moje zaproszenie specjalnie z Kalkuty do Krakowa, żeby zobaczyć to legendarne miasto poetów, o którym tyle słyszał w Indiach.

Dla niego krakowianie to wspaniała poezja i wspaniali poeci.

A może każdy ma takich krakowian na jakich zasługuje?

Przywoływany już przez mnie bard spod Wawelu Jędrzej Sikorowski podzielił się ze mną obserwacją, która była identyczna z moją: „Jak to jest, że na polskich estradach zapowiadają mój występ: „Andrzej Sikorowski z Krakowa”. „A dlaczego nie mówią — Maryla Rodowicz z Warszawy?” .Odpowiedziałem Jędrkowi, że mam podobną sytuację na spotkaniach autorskich, gdzie przedstawiany bywam : „Poeta krakowski Józef Baran”.

Do pewnego czasu protestowałem, ale gdy zauważyłem, że niewiele to pomaga, teraz macham na to rękę. Ba, zdałem sobie sprawę, że poeta z Krakowa, poeta krakowski, to — dobra marka... a na pewno nie chodzi o określenia broń Boże umniejszające rangę. Wręcz odwrotnie, w oczach kogoś spoza Krakowa, nobilitują. A skoro tak chcą nas widzieć dookolni ludkowie z innych miejscowości, to po kiego licha mam się temu przeciwstawiać i podcinać gałąź na której sam siedzę?

Toteż, mimo że wkurza mnie to miasto nieprzewietrzanych salonów, faryzeuszowskiej dwulicowości i układów nie do przełamania, staram się ostatnio trzymać język za zębami i nie prać krakowskich brudów na wyjeździe. Wręcz dolewam oliwy do ognia, mitologizując Kraków na potęgę, wyolbrzymiając zalety mieszkania w tych „polskich Atenach”, na „Olimpie Kultury Polskiej”, gdzie bije Dzwon Zygmunta i — a jakże — Serce Ojczyzny, i gdzie natchnienie znajdowali i znajdują: Penderecki, Demarczyk, Grechuta, Tischner, Chromy, Wajda, Trela, Stuhr, Globisz, Dymny, Dymna, Skrzynecki, Konieczny, Preisner i dziesiątki innych luminarzy sztuki.

Ba! Sam wymyślałem krakowskie anegdoty z moją osobą w tle, bo widzę, że to działa na publiczność. I że w moim interesie jest podtrzymywanie kultu, mitu, legendy Miasta Miast, co też czynię od wielkiego wawelskiego dzwonu”.

Koniec końców — jak wynika z powyższych słów, mimo że nie czuję się poetą krakowskim, moje reprezentacyjne „ja” mieni się nim od czasu do czasu...

UCZTA W PODZIEMIACH DWORCA

To nie wykwintne przyjęcie w hotelu „Bristol”, „Mariot” czy „Pałac Dożów”, gdzie panowie w smokingach, panie w wieczorowych kreacjach, kawiory, łososie, przepiórcze jaja, najdroższe gatunki trunków, ptasie mleczko, pieczone prosiaki i drób wszelaki, od którego uginają się stoły...

Nie. Po stokroć nie.

To betonowe podziemia dworca. W przejściu do krakowskiej „Galerii” sześciu bezdomnych meneli przyciśniętych przez życie do ściany, z grubą babą pośrodku, która kroi bochenki na cieniutkie kromki, smaruje masłem, okrasza plasterkiem kiełbasy, serka topionego, ogórka kiszzonego ze słoika, doprawia musztardą, po czym sprawiedliwie dzieli smakołyki między członków komuny, klęczących na rozścielonym kocyku — ze szklankami, do których jeden z nich, może szef, wlewa zdobyczne piwa...

Spóźnione śniadanie albo lunch, bo zegar wskazuje dwunastą, schludni klienci wchodzą i wychodzą przez oszklone drzwi do galerii i z galerii, mijając grupkę meneli-oberwańców, na twarzach których maluje się rozkosz podniebienia i wielka przyjemność wynikająca z jedzenia.

Można stanąć i cieszyć oczy (stoję i cieszę oczy) widząc pokancerowanych przez życie ludzi, w tej jednej chwili w siódmym niebie, gdy zaspokajają elementarną potrzebę, która dla nich — jak dla nas — nie jest rutyną, lecz wspaniałą ceremonią przewodu pokarmowego i grających marsza kiszek.

Stoję, patrzę i też mi błogo na duszy...

Tak, jestem stuprocentowo pewien przyglądając się, jak poruszają pracowicie i nabożnie zuchwami, chrzęszcząc, chrupiąc, przeżuwiają kęs po kęsie przepijając piwem, że ich skala przyjemności w tym momencie, jest nie mniejsza, ba, jest nawet większa od skali doznań estetyczno-smakowych wykwintnego, bogatego towarzystwa biorącego udział w kolacji w pięciogwiazdkowym hotelu.

Dlaczego?

Bo ich pragnienie i ich głód są o wiele większe i mocniejsze od pragnień i głodów możliwych tego świata, a więc sytych. A ponieważ odległość od pragnienia do zaspokajania pragnień tak duża — tym większa radość spełnienia...

Jak to kiedyś powiedział Miron Białoszewski?

„Człowiek w kosmosie czy na kanapie w Wołominie ma tę samą skalę wyobraźni i uczuć”, a ja dodałbym i podobną skalę doznań hedonistycznych.

Fragment książki:

„Spadając patrząc w gwiazdy”, która ukaże się niebawem nakładem wyd. Zysk i S-KA

BARBARA GŁOGOWSKA-GRYZIECKA



WŁADYSŁAW ORKAN BOLESŁAWA FARONA

Bolesław Faron jest znanym w świecie nauki literaturoznawcą, publicystą, krytykiem literackim, propagatorem twórczości Władysława Orkana. Tym razem oddał w ręce czytelników książkę *Władysław Orkan. Rozszerzony*. Pierwotnie książka opublikowana została w 2004 roku, zawierała w pierwszym wydaniu – zamiast wstępu- szkic wspomnieniowy o autorze Drogi Czwartaków, Orkanowskie przesłanie, a także ogólną charakterystykę twórczości pisarza, ponadto odnaleźć można w niej bibliografię przedmiotową i podmiotową, zdjęcia związane z życiem, domem, krajobrazem górskim towarzyszącym autorowi *Komorników*. Natomiast wolumin opublikowany w 2012 roku mieści w sobie również inne wypowiedzi Farona o Orkanie, między innymi o jego związkach z naturalizmem, wspomnieniach wojennych i reportażu *Drogą Czwartaków. Od Ostrowca na Litwę*, jego *Listach ze wsi*, nieukończonej powieści o Beskidzie Śląskim *Czantoria*, ponadto dwa studia o Stanisławie Pigoniu jako badaczu i edytorze pism Orkana, a także obszerną bibliografię. Faron, już we wstępie zaznacza, że w książce zajmuje się jedynie niektórymi zagadnieniami dotyczącymi twórczości autora *W roztokach*.

Książka składa się z ośmiu rozdziałów, pierwszy nosi tytuł *Orkanowskie przesłanie*, ma charakter osobistego

wyznania, wspomnienia. Autor przedstawia w nim źródła swej dziecięcej, a później młodzieńczej fascynacji pismami i osobą „Pieśniarza krainy kęp i wiecznej nędzy” (s.8). Zaznaczam, że na jego życie i karierę naukową wpłynęła znacząco otrzymana po maturze nagroda za „bardzo dobre wyniki...” , jaką był *Wybór pism Władysława Orkana*. Sporych rozmiarów książka w sztywnej, bordowej oprawce towarzyszyła literaturoznawcy podczas studiów, później w pracy dydaktycznej w szkole i na uczelni wyższej, do której w roli wykładowcy trafił za sprawą napisanej pracy magisterskiej – *Elementy naturalizmu w twórczości Władysława Orkana*. Prace autora *Listów ze wsi* towarzyszyły i nadal towarzyszą profesorowi, choć przyznaje -, „z nostalgią i smutkiem” (s.11), że bliska mu twórczość Orkana nie jest znana najmłodszej generacji młodzieży. W tym miejscu warto zacytować myśli Orkana (*Wskazania dla synów Podhala*, 1922) towarzyszące pracy i życiu Bolesława Farona, które zostały zamieszczone w książce: „Jeśli będziesz profesorem – bądź wychowawcą. W najwyższym tego słowa znaczeniu. Kochaj młodzież jak swoje własne dzieci. [...] A cieszyłby się Bóg i Święci Podhala, gdybyś został rolnikiem – wiedzącym- gdybyś osiadł z wiedzą nabytą wśród swoich. [...] Ze wsią swoją rodzinną żyj- i daj jej, co najlepsze. Wróć braciom, coś wiedzą zdobył. Nie przecinaj korzeni

łączących cię z rodzinną ziemią, choćbyś na końcu świata się znalazł. [...] A przede wszystkim: miej charakter!”

Kolejny, interesujący szkic – *Dumac z Poręby* – ma charakter monograficzny. Przedstawiono w nim sylwetkę Franciszka Ksawerego Smreczyńskiego, jego rodziny, a także, by dopełnić obrazu przyszłego pisarza, odwołano się do jego doświadczeń szkolnych, związków z cyganerią młodopolską, ruchem ludowym, samorządem gminnym, z którym czynnie współpracował. Omówiono także jego wczesną twórczość literacką, między innymi poezję, czytamy- „W jego uczniowskiej skrzyni, wedle zapewnień współczesnych, więcej znajdowało się zeszytów wypełnionych wierszami i dramatami niż chleba i sera” (s. 17-18). Krytyk dostrzega, między innymi, że juvenilia liryczne Orkana są wyrazem niepokojów wewnętrznych poety, odzwierciedlają też jego pierwsze doświadczenia społeczne, polityczne, ideowe, dowodzą one, że twórca poszukiwał odrębnych form wypowiedzi. W artykule omówiono także twórczość dramatyczną, pozostającą w dużej mierze po dziś dzień w rękopisach. Zauważono, że w dramatach Orkana ujawniała się znajomość ówczesnych tendencji estetycznych, ale brak własnych, swobodnych form wypowiedzi. Prace te były i są wstrzemięźliwie i chłodno oceniane przez krytykę współczesną i obecną, czytamy

bowiem „...nawet po latach nie można w pełni uchylić ostrego sądu jednego z krytyków, że Orkan i dramaty to są dwa wyrazy nie rymujące się. (...) Właściwy sobie ton odnalazł natomiast w prozie narracyjnej, w opowiadaniach, szkicach i powieściach o tematyce ludowej” (s.30), bowiem przedstawiał w nich życie ludu od wewnątrz, z perspektywy mieszkańca wsi. Dlatego też autor *Skąpanego świata* jawi się czytelnikowi jako epik i reformator wsi, socjolog obserwujący wiejską gromadę. Faron w szkicu tym, między innymi, porównuje twórczość prozatorską autora *Komorników* z pisarstwem Stanisława Reymonta, Adolfa Dygasińskiego. Natomiast w publicystyce Orkana dostrzega obszerny materiał socjologiczny pomocny w charakterystyce stosunków wiejskich, poglądów politycznych, obyczajów ludowych.

Następny artykuł odzwierciedla kontakty Orkana z naturalizmem, jednocześnie przybliżył też odbiorcy osobowość literacką twórcy Pomoru, którego poznać można dzięki cytowanej korespondencji, między innymi z Reymontem. Dowiadujemy się zatem, że już w początkach swej literackiej twórczości Orkan znał nazwiska autorów i ich dzieła oraz warsztat twórczy pisarzy polskich i zagranicznych związanych z naturalizmem, jednak teoretyczne koncepcje nie zajmowały w jego świadomości wiele miejsca. Do stwierdzeń właściwych naturalistom doprowadziły go natomiast doświadczenia życiowe.

Interesujący jest rozdział –Wobec wielkiej wojny- zawiera w pierwszej części krótki szkic dotyczący wujów Bolesława Farona: Wojtki i Józka Pulitów, żołnierzy walczących w I wojnie światowej, którzy- podobnie jak Orkan- pisali pocztówki, listy do swych bliskich. W dalszej części artykułu czytamy o dorobku literackim autora *Komorników* związanym z wielką wojną (korespondencja do bliskich, odezwy, artykuły w czasopiśmie, książka *Droga Czwartaków*), który stanowi cenne źródło - „swoisty kontekst, swoisty komentarz do Orkanowskich relacji z marszu Czwartaków od Ostrowca na Litwę” (s. 71). Faron zauważa, że ważna jest w wojennej twórczości Orkana książka *Droga Czwartaków*. Ma ona dychotomiczny charakter. Z jednej strony stanowi

zapis faktów, które wzbogacone zostały oryginalnymi dokumentami wojskowymi, a z drugiej są to refleksje, często o charakterze poetyckim, dotyczące widzenia otaczającego żołnierza świata. Może stać się ona początkiem do badań dziejów formacji wojskowej, jaką były Legiony.

Listy ze wsi czytane dzisiaj – szkic ów rekonstruuje społeczne poglądy pisarza, odzwierciedla oryginalność i uniwersalność jego tekstów dziś- „Orkanowi chodziło o danie świadectwa prawdzie[...]” (s. 104), która, mimo transformacji ustrojowych w naszym państwie, nie straciła na aktualności. Natomiast artykuł *W Beskidzie Śląskim* - wskazuje na zainteresowania pisarza tym regionem Polski. Dzięki analizowanej korespondencji z Janem Wantułą, Gustawem Morcinkiem dowiadujemy się o zainteresowaniach Orkana, jego planach związanych z napisaniem powieści o Śląsku, ale także poznajemy pisarza, który zmagał się z wieloma problemami osobistymi uniemożliwiającymi mu dokończenie książki.

Zajmujące wydają się również dwa ostatnie, obszernie rozdziały poświęcone Stanisławowi Pigionowi (Stanisław Pigoń o Władysławie Orkanie i Notariusz poświadczający zgodność. Stanisław Pigoń jako edytor pism Władysława Orkana). Autor książki wspomina osobiste kontakty z profesorem, wskazuje, jakie wrażenie wywarł na nim uczony. Ale przede wszystkim Faron rozważa, jaka była geneza zainteresowań Pigionia twórczością autora *Komorników*, przedstawia rozległą bibliografię tekstów literaturoznawcy o Orkanie. Z analizy wyłania się zatem człowiek o rozległej wiedzy merytorycznej, doświadczeniu edytorskim dotyczącym „epiki wsi” (s.137). Pigoń jako jedyny zbadał tak dogłębnie tę twórczość, „utrwalił w kulturze narodowej dorobek pisarza z Poręby” (s. 140). Co ciekawe, kiedy dzieło zauroczyło uczonego „nie powstrzymywał języka, nie szczędził epitetów w stopniu najwyższym, rozluźniał rygory naukowe [...]” (s. 150), a przy tym rzetelność naukowa i edytorska jego tekstów jest niepowtarzalna, jak dowodzi autor Władysława Orkana.

Niniejsza praca – *Władysław Orkan. Rozszerzony*- prezentuje bieżący stan badań nad twórczością autora *Komorników*. Artykuły

uzupełniają wiedzę o bogatej twórczości autora *Pomoru*, zachęcają do samodzielnej lektury, pokazują nowe perspektywy interpretacyjne. Poszczególne rozdziały książki są ze sobą logicznie powiązane, ich objętość jest w miarę równa, podporządkowana nadrzędnej celowi pracy. Wolumin zawiera wyczerpujące komentarze, pokazuje Orkana jako niezwykle ciekawego człowieka, pisarza, poetę, dramaturga, żołnierza, podróżnika, socjologa. Faron zwrócił szczególną uwagę na oryginalność i ponadczasowość niektórych tekstów Franciszka Ksawerego Smaciarza.

Sposób prowadzenia narracji, styl i język całości dzieła są zrozumiałe, spójne, przejrzyste, informacje zostały przystępnie przekazane. Książka z powodzeniem może zainteresować znawców materii literaturoznawczej, ale i pedagogów, uczniów, miłośników gorczańskich wędrówek. Jej dopełnienie stanowi obszerna bibliografia pism Orkana. Na uwagę zasługują również piękne zdjęcia zamieszczone w tomie: czarno-białe, przedstawiające twórcę Młodej Polski oraz pozostawione po nim pamiątki, a także fotografie kolorowe odzwierciedlające piękno gorczańskiego krajobrazu.

Recenzja książki: Bolesław Faron, *Władysław Orkan. Rozszerzony*, Wydawnictwo Edukacyjne, Kraków 2012, s. 168.

IGNACY S. FIUT



POEZJA NA EKRANIE TELEFONU

W wykonaniu poety ten cyfrowy zapis poezji stwarza nową możliwość jej rozprzestrzeniania i udostępniania publiczności, tj. znajomym, innym autorom, krytykom, bliskim sobie ludziom, a nawet fanom własnej twórczości. Mogą oni interaktywnie wpływać na te utwory, odkrywać ich nowe wymiary metaforyczne, nowe osobiste wyglądy pobudzające kolejne światy wyobraźni w zależności od kontekstów ich odbioru i lektury. Czytelnicy mogą więc zwrotnie i natychmiastowo powiadamiać autora o swoich wrażeniach związanych z jego twórczością, a on pod ich wpływem może również podnosić perfekcję formy i treści swych wierszy w czasie pracy nad nimi, a nawet wzbogacać je w aktach współtworzenia z respondentami.

Przejdźmy zatem do oglądu warstwy filozoficznej tych egzystencjalnych zabiegów poety podejmowanych, bo są one nasycone problematyką filozoficzną. W kolejnych utworach, które zostały zamieszczone w tym tomie, a jest ich trzydzieści trzy, łatwo zauważyć, że tworzą zwartą strukturę wypowiedzi artystycznej, przeniesioną do tej książki. We wszystkich tych częściach doświadczenie osobistej myśli poety staje się głównym podmiotem lirycznym kolejnych wierszy. Najpierw zauważa, że myśl wywiera obecnie silny wpływ na ludzkie widzenie świata, co uświadamia odwrócenie tradycyjnej relacji człowieka z nim w społeczeństwie zmedializowanym. We wcześniejszych okresach to świat był źródłem jej inspiracji i zawartości treściowej. Myśl nawet napędza obecnie uczucia ludzkie, a więc sytuacja jest odwrotna niż za czasów Platona - ponad 2,5 tysiąca lat temu – według którego dialektyka miłości była postrzegana jako energia i siła sprawcza wszelkiego myślenia. Tutaj myśl staje

się źródłem emocji oraz pokładem energii twórczych dla poety.

Kolejna ważna obserwacja – to stwierdzenie, że codzienne życie rozbija nasze myśli oraz poddaje je determinacji i kontroli „ekranu cywilizacji”, w wyniku czego stajemy się w dużej mierze tzw. „obywatelami monitorialnymi”, których myśli przedłużają się w świat, gdzie napotykają „kanciastą rzeczywistość, często nieuchwytną z ludzkiej perspektywy”. W utworze 2 Lewandowski pisze:

*Myślenie rozpoczyna się po północy
krótka reminiscencja codziennego
objawienia.*

*To taki prosty odruch podświadomości
przewijający obrazy dnia.*

*Nad ranem pobudka myśli
przegania nocne mary*

przygotowując przedpole dnia.

*W pośpiechu dziennych chwil
myśli objają się od ściany szyb okien
by trafić na ekran cywilizacji.*

*Granice myśli są ostre
objając się od czasu do czasu
od krawędzi.*

Czytając te wiersze odnosi się wrażenie, że nasze życie jakby toczyło się obok nas na dwóch równoległych poziomach: tym przedłużonym w świat wirtualny cyberprzestrzeni i tym rzeczywistym, co wzmaga nasze wewnętrzne rozdwojenie. Zaczynamy już nie tylko patrzeć na świat, ale go coraz częściej dotykamy, czyli wyciskamy słowa, pieścimy wyrazy, głaszczemy te myśli placami na klawiaturze komórki. Nasze poznanie świata staje się coraz bardziej zapośredniczone przez dotyk (taktylne). Jedyne noc pozostaje dla nas tym ażylem, kiedy jesteśmy sami z sobą i obcujemy bezpośrednio z własnymi myślami. I wtedy ten świat rzeczywisty z

jego normami kultury ukazuje się poecie – jak kiedyś Zygmuntovi Freudowi – przysłowiovym „źródłem cierpienia”, z którego jedynie dotyk miłości bliskiej osoby jest w stanie wyzwolić i poderwać do poetyckich uniesień. Miłość jest bowiem dla niego tym ostatnim i pierwotnym, przedwerbalnym kontaktem bezpośrednim, przejawiającym bezgłośnie naturalną siłę języka uczuć. Rozum i podległy mu język mówiony odrywają się od świata; lewitują nad nim, a jedynie ciało się w nim zakorzenia, tkwiąc zmysłami w codzienności, na czele których staje bezgłośnie zmysł dotyku. W ten sposób świat wyzwala się z jarzma czasu i przestrzeni, odsyła duszę w nieskończoną przeszłość, ale niestety coraz bardziej odartą z metafizycznej tajemnicy. W takim świecie wszystko staje się niby jasne, bo jest on postrzegany jako niekończąca się terażniejszość w nieustającej mobilności, w której jednak kolejne wspomnienia tracą wartość i są odzierane z aury niepowtarzalnych doświadczeń. Taki świat „szyfrowej wspinaczki” ciągle przygniata narastająca „kula śnieżna” wzbierających wokół fal rzeczywistości, podcinających niejednokrotnie skrzydła duszy poety. Nawet śmierć powszechnie, traci aurę tajemniczości i poczucia obcowania z wiecznością, odsłaniając bezznaczeniową pustkę, a w konsekwencji – absurd istnienia. Jest przecież zapłatą za wszystkie długi własnego życia, ale tylko ten, kto je spłaci – żyje wiecznie – konstatuje z sarkazmem autor. Ludziom coraz częściej zaczyna się wydawać, że ich codzienna egzystencja zrównuje się z esencją ich bycia w świecie – stanowi jej kluczową wartość, wokół której organizują tę codzienną krzątaninę. Miłość zaś jako najwyższa siła życia człowieka – jak ją postrzega i odczuwa Lewandowski - traci

coraz częściej swoją „siłę nabywczą”, co ma nawet odzwierciedlenie we współczesnej literaturze. Zarówno poezja jak i proza stają się rozmową o „życiu bez kalkulacji”, czyli opisem tanich i prostych gier egzystencjalnych, zarazem niebezpiecznych, w których trudno dostrzec jakąś wyższą wartość pociągającą ku transcendencji. W wierszu 10 tak oto poeta kreśli swoją kolejną wizję:

Słowa wchodzące na szczyt
dowolnej góry przypominają
o wczorajszych nieszczęściach.
Jakiś prosty przesmyk podwaja
trudności wspinania
by w końcu obezwładnić
prostą nić wspomagania.
Nie wejdiesz wyżej
bez mechanicznego wsparcia
bez wiedzy codziennej.
Spadniesz skruszony
powalony niczym
prosta śnieżna kula.
Kilka przyczyn powalenia
białego potwora.

W wierszach poznańskiego poety życie ludzi zostaje ukazane jako umiejętność pozostawania z innymi w bliskości. To ona rodzi tę mądrość pomagającą przezwycięzać najtrudniejsze przeciwieństwa, które narzuca na niego jarzmo dialektyki codzienności. Pomocna jest tu postawa samokrytyczna, ale i otwarta na krytykę innych, bo jest to znakomite lekarstwo na ciągotki do nieomyślności. Inną drogą znoszenia tych przeciwieństw tkwiących w człowieku jest czynienie dobra, choć zawsze towarzyszy mu odczucie „moralnej zgagi”. Równie ważne jest uwalnianie się od czaru i uroku zwodniczych wspomnień, ale i pochwał. Sama natomiast roztropność sprowadza się do umiejętności odnajdywania się pomiędzy sprzecznymi siłami życia, a jej najważniejszą wartością jest to, że stanowi lekarstwo na dokuczliwość osamotnienia, które jak cień podąża za każdym z nas. Tak oto Lewandowski stara się uchwycić sens bliskości w utworze 16:

Bycie blisko i bliskość
to odpychające się magnesy.
Czasami przypadkowe obskurne
po przejściach i bez magnetycznego
doładowania.

Innym razem podwójne czyste
przepychające się przez niegodziwości dnia.
Bycie blisko i bliskość
to najtrudniejsze przewyciężenia.

Niewątpliwie udziałem życia ludzi jest kłamstwo, które poeta przyrównuje do ukrytej choroby. Antidotum na nie widzi w ciągle i od nowa podejmowanym na nim „zbiegu chirurgicznym”, bo ono jak „przysłowiowy rak” toczy myśli i burzy spokój istnienia. Kiedy pojawia się ból fizyczny lub psychiczny: pierwszy może nam wyostrzyć celowość naszych działań, natomiast ten drugi jest bardziej niebezpieczny, bo odrywa od rzeczywistości i prowadzi donikąd. Uśmiech natomiast stanowi ważną składową naszej codzienności, która sytuuje nas nieustannie pomiędzy radością i zwątpieniem, pozwalając naszej twarzy zrzucać z siebie zatroskanie i upiorny wygląd. Ważna jest również wiara, bo bez niej – sądzi poeta – nasza dusza staje się głodna i bez tej karmy codzienności marnieje. W życiu najważniejsze stają się przecież te chwile, które przenoszą nas i nasze myśli ku przyszłości. Wtedy właśnie ta codzienna wiara używa nam owej nadprzyrodzonej siły, łącząc te chwile naszego życia w całość, nadając mu kształt wartko i harmonijnie „płynącej rzeki”. Znosi ona strach, który obnaża trud codzienności. Wtedy nasza osobista filozofia może jednak zawieść i rozsądek podpowiada, że należy odwołać się do mocy instynktów oraz prawa i przywołać w sukurs roztropność. Poeta tak oto opisuje w wierszu 19 ów „kołowrót istnienia”:

Bądźcie roztropni jak węże
skromni jak gołębie
by wzbudzić podziw otoczenia.
Jednak same zachowania filozoficzne
nie wystarczą trzeba mocy i prawa
by zerwać z powszechnym
tygodniowym myśleniem.
Życie to nie prognoza pogody
z deszczem i chmurami
są jeszcze burze i zamiecie
śniegi grady wichury
które potrafią wywietrzyć
filozofię codzienności.
To kręte zawirowania
powtarzające cyklem
swoje osamotnienie.

Tym, co jest w człowieku najważniejsze, co czyni go kimś wyjątkowym, jest w refleksji Lewandowskiego, na co zwracali już uwagę antyczni filozofowie, ciekawość. Skierowuje go ona nieustannie ku światu, sobie, swemu miejscu wśród ludzi i pomiędzy Niebo a Ziemię. Powtarza za Leszkiem Kołakowskim,

że myśl w zbiorowości, staje się rozmyta, a więc tym bardziej myśleć i to istotnie trzeba zawsze. Przypomina nawoływanie Maximiliena Marie Isidore'a de Robespierre'a, by przede wszystkim myślą dążyć do zwycięstwa. Przecież źródłem poznania i myślenia zawsze jest ciekawość – ta młodzieńcza siła każdej osoby ludzkiej. Kiedy dopadają nas różne wątpliwości i widma zmor unoszących się nad naszym światem, to właśnie myśl popychana ciekawością pozwala nam żyć i cieszyć się naszą wolnością. Na tym tle poeta zapytuje o swoją ciągle rozmywającą się tożsamość i przyrównuje siebie w wierszu 33 do budzącego się dnia pisząc:

Dzień
Skrajnością dnia jest świt
odbierany intensywnie
dzięki skojarzeniom poetyckim
mistycyzmowi myślenia.

Dzień który wstaje
to jestem ja
kiedy patrzę na świat
o tej porze widzę siebie
z pociągłym wzrokiem
z rękoma przy głowie
myślami zwątpienia
motywacja przekroczenia
nowych granic które
codziennie puchną.

Serwerem dnia jest noc
z magią sennych wyobrażeń
bezpieczna rozmowa
lekkością przemyśleń.

Na zakończenie warto podkreślić, że poeta jest osobą publiczną, pełniącą wiele funkcji w wyborze. To również jest przyczyna jego nieustannej refleksji filozoficznej nie tylko nad tym, że się jest człowiekiem mocno uwikłanym w rzeczywistość polityczną i społeczną, ale również nad poszukiwaniem źródeł pozytywnego bilansu pełnionych funkcji. Dlatego nie bez przyczyny zastanawia się nad sensem demografii, kiedy w jej dynamice upatruje źródeł bogactwa społeczeństwa, ale i możliwości pomnażania ogółu dobra publicznego i jednostkowego swej społeczności, której interesy reprezentuje.

A.Lewandowski, *Granice myślenia o ...*,
czyli wiersze pisane komórka,
Wydawnictwo ZLP, Poznań 2012 s. 48.

JÓZEF LIPIEC



CZAS MIŁOŚCI

WIECZNOŚĆ I NIEOKREŚLONOŚĆ

Zdecydowana większość teorii miłości obywa się bez pojęcia czasu. Miłość występuje zwykle w czasie teraźniejszym, w chwilowym teraz, albo w rozciągniętej w nieokreślonym trwaniu niezmiennym przebiegu identycznych jakościowo wycinków miary zegarowej. Mamy więc do czynienia z milczącą sugestią, iż wyłania się ona z niebytu i zmierza ku wieczności, występując jedynie w postaci niezmiennego, choć pulsującego uczuciami stanu bezpośrednio obecnego. Dotyczy to w zasadzie każdej postaci miłości, a zatem zarówno podmiotowej żarliwości nieograniczonego czasowo kochania (nawet bez wzajemności), jak i równie wiecznotrwałego stanu bycia kochanym, wreszcie – a najczęściej i przede wszystkim – wzajemnej miłości szczęścia wzajemnego. Miłość zdaje się rozpinać czasowo i wczepiać w czas tylko przypadkowo, zwłaszcza w jego fazę początkową, koniecznie zanurzoną w zmienny byt realny. Jej sen i istotę miałyby wyznaczać wszelako niezmiennosc jej trwania, jako miłości właśnie, sięgająca albo wieczności w ścisłym sensie, albo końca życia (obojga lub jednego z partnerów), albo przynajmniej jakiejś nieokreśloności przyszłościowej. Miłość miałyby tedy nigdy nie pytać o swój kres.

Klasyczne opisy miłości, znane z literatury pięknej, ale też sugerowane przez filozofię odwołują się do przykładów krótkiego obiektywnie zasięgu, lokując w dniach lub miesiącach wielkie miłosne romanse i zauroczenia, tak jakby kochankowie nie byli zdolni do zbudowania więzi wieloletniej,

pełnej zasadzek i barier, przede wszystkim zaś presji banału codzienności, które to kłopoty miłość powinna umieć rozwiązywać. Romeo i Julia zdolni są wszelako do przeżycia miłości trwającej ledwie kilkadziesiąt godzin. Jeśli zaś badacz miłości pragnie akcję rozszerzyć na czas wielosezonowy, to zwykle po zawiązaniu udanego, obopólnego uczucia, potrafi jedynie zasugerować, iż żyli „długo i szczęśliwie”. Bywają zapewne miłości długotrwałe, bliskie wymiarom nieskończoności subiektywne, na dodatek utrzymujące esencjalną przewagę autentycznej jakości miłosnej (nie zaś przyjaźni lub pospolitego układu partnerstwa rodzinnego). Doświadczenie dostarcza jednak wystarczająco dużo powodów, by uznać, iż pod względem temporalnym ten gatunek miłości nie jest ani jedynym, ani – najpewniej – ilościowo przeważającym. Powstaje tedy dylemat: uznać za miłość wyłącznie miłość bez końca, długotrwałą aż do granic realnego spełnienia życia (przyjmijmy, obojga partnerów), a tym samym odrzucić wszelkie miłości krótkotrwałe, przedwcześnie przerwane, czy też określać mianem miłości wszystkie jej przypadki, niezależnie od charakterystyki czasowej.

Drugie rozwiązanie wydaje się trafniejsze, nie tylko z powodów empirycznych (wielka ilość rzeczywiście przeżywanego miłości kończy się fiaskiem, bez miłosnego ciągu dalszego, ale głównie ze względu na racje esencjalne). Chodzi mianowicie o to, że opisując jedno lub obustronną miłość w sposób naturalny wspomina się

o jej walorach jakościowych i napięciach emocjonalnych, nie ma zaś mowy o tym, jaki ma ona przebieg z kalendarium życia jej uczestników. Z drugiej strony, wieczne trwanie dowolnego, czy każdego związku, nie przesądza bynajmniej o miłosnym podłożu owego społecznego aliansu.

TYPOLOGIA TEMPORALNA

Mamy zatem trzy zasadnicze temporalne typy miłości: krótkotrwałą, średniego zasięgu oraz wieczną, albo lepiej: dozoną obejmującą całe życie.

Ten konwencjonalny schemat ulega komplikacji, kiedy uwzględnimy dwa inne rodzaje współczynników, mianowicie poziom partycypacji każdego z dwojga partnerów miłosnego układu, a więc równoległość bądź rozróżnienie w zaangażowaniu stron. Po wtóre, kiedy odwołam się do indywidualnej specyfikacji ról w budowie lub destrukcji danej miłości. Zasadniczy podział ma oczywiście, charakter umowny. Niemożliwe jest też ustalenie sztywnych granic między wyróżnionymi typami miłości. Pewne jest natomiast, że wszystkie konkretne, realne spełnienia są procesami, a zatem rozgrywają się w czasie. Kwestionujemy zatem hipotezę zdarzeniową, sugerującą, że wielkie uczucie to niezwykle, momentalny, albo dokładniej: bezwymiarowy wybuch uczuciowy, uderzający niczym piorun łaknące szczęścia serca. Wydaje się bliższa prawdy myśl, iż nawet najbardziej krótkotrwałą, efemeryczną miłość musi dojrzeć i ujawnić się w złożonym zestawie przeżyć. Pojawiające się niekiedy jedyne w swej jakości, niezwykle, samo poznawcze akty rozświetlenia miłosnej ekstazy („kocham i wiem, że kocham”), potrzebują nie tylko epistemicznego momentu punktowego „kocham” (lub „jestem kochany”), lecz odpowiedniego odcinka czasowego, zdolnego pomieścić całe bogactwo doznań. Miłość – także krótkotrwałą – musi zatem przybrać ramy i miarę procesu z powodów wnikających z jej własnej konstrukcji bytowej, z pewnością zawierającej akt inicjacji, rozwinięcia i – co równie doniosłe – zakończenia stanu kochania. Czy wzorcem może być wspomniana historia kochanków z Werony, czy bywają miłości o jeszcze skromniejszych wymiarach czasowych (miłość jednego spotkania, jednodniowa, a częściej jednonocna?). Czy

może trzeba sięgnąć do dawnego modelu miłości sezonowej lub pojawiającej się raz po raz we współczesnych czasach intensywnej i zaangażowanej miłości sytuacyjnej, koncentrowanej na danym „teraz”, lecz bez żadnych zobowiązań przyszłościowych?

Dokąd ma sięgać krótkotrwałość: tygodnia, miesiąca, roku – to także podlega dyskusji, wciąż, rzecz jasna, przy założeniu, iż chodzi o miłość, a nie o miłośćkę, romans, erotyczną przygodę. Podobną, procesualną budowę mają miłości średniego zasięgu czasowego, zazwyczaj obejmujące okresy kilkuletnie. Przyjmując za dobrą monetę przypuszczenia i opinie psychologów i seksuologów, a przede wszystkim wskaźnik rozwodów za miernik długości trwania poszczególnych miłości, wypada uznać za interesującą powtarzalność kolejnych faz w miłosnych związkach. Typowa miłość średniej długości trwania zawierają zwykle względnie udany początek, łączący się zazwyczaj z zauroczeniem powabną nowością i silnymi emocjami erotycznymi „chemii” pobudzeń (wskazuje się zwykle na czas 4-letniego uroku świeżości). Potem następuje faza rutynowych powtórzeń, przechodząca niepostrzeżenie w fazę osłabienia więzi miłosnej. Proces miłosny zamyka faza rozpadu, wreszcie definitywny koniec, niekiedy nieprzyjemny dla jednej lub obu stron, a nawet dramatyczny. Faza kryzysu i rozpadu wynika z rozmaitych przyczyn, ostateczny efekt wydaje się jednak podobny. Trzeci wiecznotrwały typ miłości jest, co oczywiste, również procesem w czasie. Charakteryzuje go zdecydowana różnica w przebiegu trwających przez lata dziejów miłości pozbawionych pierwiastka niszczącej siły, rozrywającej spoiwość miłosnej harmonii. Choć nie ma powodu wykluczać występowania czynników odśrodkowych, towarzyszących często burzliwym, a nawet dramatycznym dziejom wielu miłości, to przewagę osiągają tutaj zawsze relacje łączenia, bliskości i trwałości związku. Podobieństwo do poprzednio wymienionych, czasowo ograniczonych typów zawiera się jedynie w fakcie posiadania realnego początku oraz – z konieczności – miłosnego przeżycia, towarzyszącego wybranym punktom szczęśliwej kulminacji. Decydujące są wszelako różnice. Miłość długotrwałą, pretendująca do „wieczności”, określana niekiedy jako

miłość „aż do śmierci”, mieści w sobie zdolność do skutecznej izolacji względem niekorzystnych wpływów zewnętrznych, ale nade wszystko zdolność do regenerowania i odświeżania energii jednościowej w obrębie własnej struktury. Dyspozycje dośrodkowe występują zarówno w sytuacjach i fazach idyllicznych, jak i w znacznie trudniejszych do opanowania namiętnościach i skłonnościach destruktywnych – od nudy i rutyny po poczucie niestosowności, krzywdy i lęku wobec agresji. Miłość długiego zasięgu wydaje się, zatem niezniszczalna i odporna na wszystkie bodźce negatywne. Jej trwanie zostaje wygaszone wraz aktem śmierci nie tylko jednego, ale obojga partnerów, a więc wtedy, gdy znika podstawa miłości przeżywanej osoby utrzymywanej w bliskości przez intencję pamięci w przypadku dłuższej żyjącej przeżywana w jego czy jej uczuciach.

INICJACJA MIŁOSNA

Nie dowiemy się nigdy z całkowitą pewnością, jak i kiedy następuje stan początkowy danej – a na pewno każdej – miłości. Czy miłość zaczyna się i pączkuje na długo przedtem, zanim dochodzi o jej uświadomienia? Jest to możliwe, gdyż skoro uświadomiłem sobie, że „kocham”, to przecież ów podmiotowy stan niekochania uświadomionego nie mógł dopiero wtedy stworzyć mojej miłości. Przeciwnie rzeczywisty stan miłości musiał zaistnieć faktycznie wcześniej, a więc został okryty i potwierdzony przez autorefleksyjny umysł.

Taka miłość rzeczywista, lecz przedświadoma jest trudna bądź całkiem niemożliwa do wykrycia przez już kochający, acz wciąż tego nieświadomy podmiot. Miłość konstituuje się wtedy i wykluwa, ukryta w głębinach nieświadomości, albo też tylko objawia się na poziomie pozapsychicznego behavioru, w niekontrolowanych gestach i działaniach, oraz rozmaitych fizykochemicznych procesach, zachodzących w różnych częściach ciała kochającego podmiotu (a rozumiałych wyłącznie poprzez interpretację erotyczną). Dziewczyna się rumieni,

a chłopak ciężiej oddycha, zanim zrozumieją, iż są to objawy zrodzonej już miłości, której nie umie sprostać na razie nieobecna świadomość kochania. Jeśli czynię to a to, jeśli zachowuję się tak a tak, jeśli reaguję na różne bodźce w pewien szczególny sposób

– to znak, że właśnie wszedłem w stan miłości, bo tylko takie wyjaśnienie przystaje do obiektywnych faktów i moich subiektywnych doznań. Świadomość nie kreuje tedy zarania miłości, ale ją potwierdza oraz wprowadza – jako gotową – na inne piętro bytu, mianowicie miłości uświadomionej. Tak zarysowana teoria przedświadomości i jej rola w wyjaśnianiu zaczynu uczuć miłosnych koresponduje z koncepcjami szerszego zasięgu. Wedle pewnych, a skądinąd godnych uwagi, hipotez, sfera emocjonalna wymyka się racjonalnej inspekcji umysłu dyskursywnego, który wie co czuje i wie jak te uczucia poddać waloryzacji (w tym zaś władztwu rozumu etycznego). Narodziny miłości byłyby wtedy jednym z wielu przypadków namiętności podobnej do intensywnej ślepoty. Można tedy zdecydowanie wkroczyć w miłosny trans, ani nie wiedząc jeszcze, że oto już zapukała do mnie miłość, ani zdając sobie sprawy z tego, kim jest – dokładnie – obiekt uczuć, ani rozpoznając wszelkie okoliczności i konsekwencje jego zaangażowania. Wygląda czasem na to, iż oddając się uczuciom, samorzutnie wyłączmy wolę poznawczą, automatycznie zakłócając czystość i autentyczność emocji. Wiedza o gorących uczuciach wydaje się niezbyt potrzebna przebiegowi przeżyć o podwyższonej temperaturze. Wchodząc w uczucia, zwłaszcza miłosne stany, z rzadka tylko podejmujemy próby samokontroli przez lustra umysłu świadomego. Miłość rodzi się, zatem w mroku nieokreśloności – oto sen pierwszej teorii.

Druga koncepcja narodzin miłości głosi natomiast, że miłość, – jako miłość właśnie – pojawia się dopiero wraz ze stanem jej świadomości. Wtedy bowiem to co jest nieokreślone, niejasne, niepewne swej istotnej zawartości, zostaje definitywnie dopełnione aktem esencjalnym, który miłość odkrywa jako miłość, a wszelkim treściom przeżyciowym nadaje miłosny sens. Kiedy zbieram różnorodne doznania, porywy i demonstracje w jedną sensowną całość i umiem to określić słowem „kocham”, dopiero wówczas miłość staje się sobą i jako fakt miłosny zdolna jest objawić się jako miłość i nic innego poza tym. Wtedy potrafię wznieść się do poziomu samo zrozumienia własnego stanu, mogę

zdać sobie sprawę, że kocham i nawet stać się gotowym do demonstracji tej pewności. Miłość wymaga zatem swej kogitacji, jak wszystko inne, co czyni mnie człowiekiem. „Kocham” uzyskuje prawomocność dzięki bardziej i najbardziej fundamentalnemu aktowi „cogito”. Uświadamiam sobie, że kocham, a więc narodziła się miłość. Jest i trzecia koncepcja narodzin miłości, odwołująca się do fenomenu interpersonalnej komunikacji. Jej najprostszym, a zarazem najbardziej oczywistym przejawem staje się wypowiedziane słowo „kocham cię”, skierowane przez konkretnego człowieka do innej, równie określonej osoby. Miłość powstaje wówczas jako efekt jej ustanowienia, jako związku między podmiotem i przedmiotem uczucia (jednokierunkowo lub wzajemnie). Jej intronizacja równoznaczna jest z przejściem odpowiedniego, zrozumiałego dla uczestniczących stron, rytuału miłosnej inicjacji. Scenariusze bywają wielorakie, zależne od powszechnych w danej kulturze obyczajów, od inwencji indywidualnej, a także od impulsu chwili. Najczęściej inicjacyjną rolę spełnia werbalizacja („kocham cię”), jednakże zamiast oświadczenia stanu uczuć można wprowadzić odpowiednie pozajęzykowe, semantyczne ekwiwalenty. Znakiem miłości staje się szczególny gest, symboliczny dar, specjalny sposób zachowania, właściwie kulturowo zinterpretowany. Najbardziej wyrazistą i przekonującą formę przybierają wszelako nadzwyczajne czyny podmiotu miłości, zazwyczaj kojarzone z pojęciami ofiar i poświęcenia. Bez zbędnych deklaracji, zaręczynowych pierścionków, kwiatów i erotycznych ballad pod balkonem, odsłaniamy samym działaniem fakt narodzin miłości. Ich ogłoszenie jest równoznaczne bowiem z pojawieniem się właściwego, miłosnego sensu spełnianych czynności wobec ukochanej osoby. Oboje dowiadują się wtedy, że oto nadeszła miłość. Być może także uchwytyje ten moment najbliższe otoczenie bohaterów nowo powstałego uczucia. Który wybrać wariant początku miłości? Za każdą z trzech koncepcji przemawiają odpowiednie racje. Nie wolno wykluczać jednak jakiegś wersji komplementarności, prowadzącej wprost do interpretacji mieszanej, uznającej, iż w ramach wyróżnionych wersji kryją się albo

różne aspekty narodzin miłości, albo też chodzi naprawdę o kolejne fazy procesu inicjacji. Miłość wtedy zaczyna od uruchomienia pewnych przedświadomych, pozytywnych nastawień popędowych, następnie konstytuuje się jako świadome siebie uczucie, wreszcie staje się gotowe do dojrzałej eksterioryzacji, samo oświadczając się w „kocham cię” i jego równoważnikach. TRWAŁOŚĆ CZY ROZPAD?

Narodziny miłości są warunkiem koniecznym jej zaistnienia, niewystarczającym wszakże do zapewnienia jej trwania w czasie jako procesu. Do tego niezbędny jest cały zestaw czynników, tworzących strukturę miłości, jej wewnętrzną harmonię, spoiwość i odporność na zagrożenia. Na tym polu poszukujemy odpowiedzi na temat realnego czasu trwania danego uczucia, a także szans powodzenia określonych zabiegów podmiotowych, przede wszystkim na rzecz przedłużania życia i umacniania konstrukcji danej miłości. (co niektórzy myśliciele uznają za podstawę tak zwanej „sztuki miłości”) oraz rozwijania – jeśli to możliwe – potencjału jej wielobarwności. Najprostsza recepta na długowieczność i wysoką intensywność uczuciową miłości zawiera się w zaleceniu, aby się kochać zawsze, jak na początku i w najlepszych chwilach rozkwitu afektu. Rada to trafna, warta wysłuchania, pod warunkiem wszelako, iż nie zawiera, niestety, błędu *idem per idem*. Jasne jest przecież, że aby kochać, należy kochać, po prostu. Nie tłumaczy to jednak faktu utrzymywania miłości przez lata całe ani też równie licznych, acz przykrzejszych okoliczności rozpadu miłosnych związków, jak łatwo się domyślić – z powodu zaniku miłości. Ale dlaczego jedne miłości trwają, inne zaś ulegają erozji, przyjmują za oczywiste założenie, iż gdzieś u zarania była to miłość autentyczna, a nie jej pozór i złudzenie. W idealnym, a czasowym modelu miłości, dostrzegamy w jej strukturze, po pierwsze, odpowiedni dobór jej składników, mówiąc w uproszczeniu, pasujących do siebie jak dwie platońskie połówki. Po wtóre, relacje między partnerami zdominowane być muszą przez relację miłości; wszystkie pozostałe zostają podporządkowane i usensownione poprzez uczestnictwo w miłosnej dominancie, a relacje wobec miłości dysfunkcjonalne zostają

zneutralizowane i wyparte poza strukturę. Po trzecie, struktura związku miłosnego wytwarza energię dośrodkową, najlepiej z optymalnym rozwiązaniem dla obojga partnerów, stanowiących podmioty relacji przyciągających. "dosiebnych". Po czwarte, relacje między kochającymi się partnerami winny być konstruktywno-konstruktywne, tak, że żaden stan miłości nie wpływa niszcząco na żadnego z partnerów (i tym samym do zakłócenia relacyjnej równowagi). Po piąte, niezbędna się staje wysoka wrażliwość na zmiany zachodzące w partezie związku miłosnego; każda zmiana jednego winna pociągnąć adekwatną zmianę u drugiego partnera, czyniąc każdy dysonans wezwaniem do powrotnej homeostazy. Spistość wewnętrzna, oparta na silnych relacjach między partnerami musi wytworzyć samorzutnie siłę odporności na negatywne bodźce zewnętrzne. Sprawnie funkcjonująca struktura miłosna wytwarza szczególną zasadę ścisłej niewymienności indywidualowej. Miłość jest zaś możliwa, mianowicie, tylko między danymi dwiema konkretnymi osobami. Niemożliwą się staje w ramach wszelkich substytucji, kiedy to rolę partnera zaczyna grać inny partner (niechby podobny, a nawet wyposażony w wyższe walory). Każdy z wymienionych punktów wymaga rzecz jasna, uszczegółowienia, a idąc dalej, dotarcia aż do poziomu jedyńskich i niepowtarzalnych właściwości danej pary i tworzonej przez nią struty miłosnej. Jej swoistość wspiera się na indywidualnych właściwościach danych jednostek, ich jakościowym wyposażeniu oraz szczególnych zdolnościach do bycia podmiotem konkretnych form relacyjnych. Występujące w różnych teoriach, a zwłaszcza w poradnikach miłości rozmaite reguły budowania udanego, trwałego związku miłosnego, odwołują się zazwyczaj do nieistniejącego bytu abstrakcyjnego, czyli pary miłosnej „w ogóle”. Rozważania te mają z natury rzeczy charakter przybliżony, odwołujący się do sytuacji modelowych, stanowiących albo uśredniony wzorzec psychologiczno-socjologicznych statystyk, albo projekcję osobistych doświadczeń badacza, a niekiedy po prostu przyjętych założeń, wyprowadzonych z mądrości tradycyjnej. Pamiętając o tych niebezpieczeństwach, wolno jednak

poczynić kilka uwag na temat zagrożeń miłości i oraz niezdolności kryzysu i uwiadu niektórych jej przypadków. Pierwszą przyczyną upadku miłości może stać się utrata także samości jednego lub obojga partnerów. Są to, jak się wydaje, wciąż te same osoby, które zafascynowane sobą przysięgały sobie ongiś dozogonną miłość. Czy wciąż są tacy sami, czy też po pewnym czasie następuje tak wielostronna transformacja personalna, że z trudem odnajdujemy tamtych, bliskich sobie partnerów? Spoglądając w lustro i własny życiorys, pytam czy ja jestem takim samym człowiekiem, którego ona pokochała? Nieubłagany proces zmian doprowadził nas do punktu, w którym tamci kochankowie stają się nierozpoznawalni w obecnych wydaniach. Nie chodzi bynajmniej o naturalne rezultaty biologicznego starzenia się (choć i o nie także), lecz o całokształt znacznie głębszych przeobrażeń osobowościowych, o zmiany w temperamentie i stylu życia, ambicjach i pasjach, o zmiany w poglądach i światopoglądach, grożące rozdźwiękami na co dzień i od święta, a przede wszystkim idzie o radykalne zmiany w rodzajach czynów (zawsze ocenianych etycznie). Skoro formuła „kocham cię” zawiera dwa składniki, to kiedy znika tamto „cię” („y”), a objawia się ktoś istotowo odmienny, coraz bardziej obcy i obojętny, toteż podważeniu podlega również prawomocność „kocham”. Miłość jawi się tedy jako stosunek całkiem bezwarunkowy. Szansa jej podtrzymania tkwi, więc w usilnej pracy obydwójga nad podtrzymaniem siły i przewagi tożsamości nad także samością, względnie nad spowolnieniem procesów przemian tej ostatniej. Inne zagrożenie wynika z desymetryzacji miłosnego zaangażowani, przede wszystkim zaś rozziwmu między stronami związku miłosnego w zakresie intensywności i jakości oferty. Utrata symetrii występuje najczęściej na terenie kierunkowych wektorów relacji, kiedy to silne wzajemne przyciąganie ustępuje miejsca relacjom przyciągająco-odpychającym, względnie nawet obustronnie podpychającym (rozdzielającym). Dekompozycja układu zaczyna się, zatem od nierównego rozłożenia odpowiedzialności; jedno kocha bardziej, niż drugie, a może jedno kocha, a drugie już nie, co prowadzi do silnych,

nierzadko dramatycznych zakłóceń w strukturze miłosnego związku. Na innym polu rozgrywa się proces desymetryzacji, kiedy wskazujemy na efektywność relacji wobec obojga partnerów. Przyjmując, iż miłość zrazu występowała, jako relacja obustronnie konstruktywna, kryzys związku sięga do samych załączków relacji niesymetrycznych. Chodzi zwłaszcza o typowy układ konstruktywno-destruktywny (opisywany często poprzez układ „pan-niewolnik”), kiedy to jedna strona buduje swą pomyślność kosztem drugiej. (Skrajnym wyrazem nieszczęścia ostatecznego jest stan, w którym oboje niszczą się wzajemnie, po równi). Trzeci rodzaj zagrożeń wpływa z niedostatków oferty jakościowej. Powtarzalność określonych relacji przyspiesza formowanie się stanów znużenia sobą, nudy, apatii, niewrażliwości na wdzięki partnera. Wprowadzanie nieoczekiwanych zwrotów w zachowaniu, nerwowość i agresja rodzą z kolei stany lękowe, niepewność poczucie lekceważenia. Obronne mechanizmy ucieczki (realnej lub intencjonalnej) dość konsekwentnie oddalają od siebie partnerów związku, aż do całkowitego zerwania więzi. Relacja miłości może niekiedy okazać swą wyższość, a nawet moc rekonstrukcyjną, tworząc nadzieję i nowe zaufanie do przemijającego związku. Powroty takie wydają się zjawiskiem sporadycznym, związanym z faktem, iż dawny ogień jeszcze nie wygasł zupełnie. Szczególnym powodem upadku danej miłości staje się wyzwanie ze strony świata zewnętrznego. Pojawia się mianowicie czynnik konkurencji i rywalizacji, niekoniecznie przesądając przewagę dotychczasowego, dotąd stabilnego układu. Kwitnąca dotąd miłość kończy się w sposób nieodwołalny, wyparta przez inną miłość. Nie chodzi o niewinny flirt, jednodniową przygodę, czy zauroczenie seksualne osobą spoza związku, ale o miłość, jako taką. Ona i tylko ona zdolna jest skutecznie przeciwdziałać urokom i sile trwania swej poprzedniczki. Miłość i tylko miłość potrafi zniszczyć piękno i etyczną harmonię innej miłości. Znajduje też przy tym – niczym metafizyczną oczywistość – usprawiedliwienie dla swej destruktywnej energii, skierowanej ku miłości wcześniejszej (własnej lub cudzej). Walka o miłość jest jak walka o życie, w pełni rozgrzeszona ogólnym

prawem konfliktu, dokonując się wyłącznie kosztem kogoś lub czegoś drugiego. Jedyne w szczególnych przypadkach konkurencyjne miłości mogą współistnieć z sobą (jako fenomeny miłości „wielopromiennej”), na ogół jednak stan taki jest albo przejściowy, albo okres nadzwyczajnie komplikujący przebieg końca jednej i początku drugiej. Częściej zdarzają się przypadki porwania przez nową miłość tylko jednego z partnerów, rzadziej, nowe strzały Amora trafiają oboje równocześnie. Czy zewnętrzny kataklizm jest niemożliwy do opanowania? Spory w tym względzie trwają od tysięcy lat karmiąc literaturę rozlicznymi przykładami oraz rozrzutem ostatecznych rad, porad i pouczeń. Najczęściej zwycięża pogląd głoszący, że miłość jest żywiołem nieprzewidywalnym poznawczo, zaś w praktyce trudnym, a niewykluczone, że niemożliwym do okiełznania. Każda,

a zatem także nowa, miłość wkrada się niepostrzeżenie i wybucha z własną siłą, dojrzewającą poza kontrolą świadomości etycznej. Powściągnięcie tego impetu możliwe jest, oczywiście, ale tylko w późniejszej sferze skutków. Można się powstrzymać od wkraczania w kolejne stadia miłości, nie da się jednak zapanować nad jej inicjacją. Nie jest też prawdopodobne, aby przestając kochać, nakazać poprzez rozum sercu, aby znów zaczęło żywić bić z powodu osoby, której właśnie się już nie kocha, ponieważ pokochało się inną.

MIŁOŚĆ I TOŻSAMOŚĆ

„Kocham cię” odwołuje się do jednej z trzech sfer w strukturze owego „ty”. Jedną tworzy ludzka gatunkowość, a jej wyrazem jest zwrot „kocham Cię, moja kobieto” („mój mężczyzno”). Drugą sferę tworzy przydany zestaw cech, wtopionych kulturę i miejsce w społeczności danego czasu. Mówię wtedy: „kocham cię, moja poetko, lekarko, nauczycielko, kucharko, taterniczko, babko moich wnuków, patriotko, katoliczko etc.) Trzecią sferę tworzy czysta tożsamość osobowa, najtrudniejsza do wykrycia i nie zawsze obecna w intencjach realnych uczuć. Powiadam „kocham cię jako ciebie, jako osobę jedną jedyną w swej swoistości, jako wybraną monadę spośród nieskończoności innych monad”. Kochałbym cię zresztą nadal i zawsze, nawet wówczas, gdybyś przestała

pełnić wcześniejsze role społeczne, gdybyś zmieniła poglądy, gdybyś utraciła walory gatunkowe, ze zmianą płci lub paralizem ciała włącznie. Kocham Cię, bowiem bezwarunkowo, wydobywając z twego „ty” tylko indywidualną tożsamość i doprawdy nic więcej. Rozmaite bywają stosunki między wyróżnionymi trzema sferami. Czasem potrafią wznieść się na poziom komplementarności, tworząc bogatą wielopłaszczyznową harmonię. Kocham wtedy ciebie jako ciebie, ale także twą kobiecość, ale także twe czyny i osiągnięcia. Inne przypadki to alternatywa, z której muszę i powinienem coś wybrać: albo biologiczną krzepę, albo pieniądze, albo nieuchwytną swoistość personalną. Czasami tworzą się też pary zalet: tożsamość z kulturą sylwetką, albo biologia z pozycją społeczną (z odrzuceniem zbędnej tożsamości, na przykład).

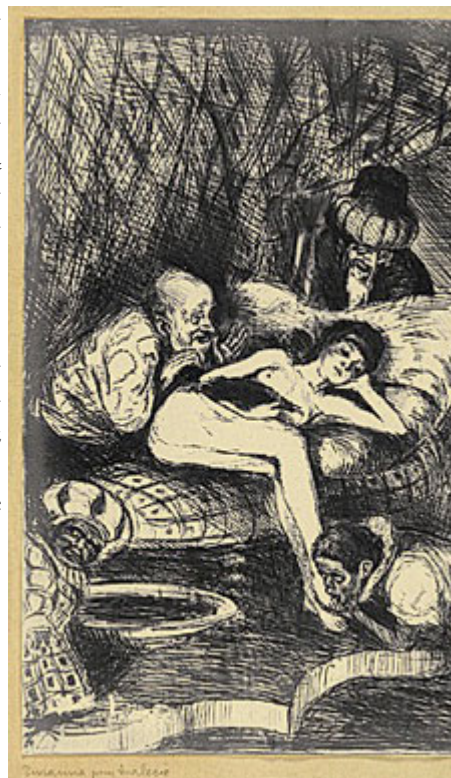
Każdą ze sfer cechuje odmienna charakterystyka czasowa, albo mówiąc inaczej: specyficzne odniesienie do ludzkiej zmienności. Gatunkowy, w szczególności biologiczny, obszar zmienności wyznaczony jest przez ogólne prawa życia. Osiąga ono apogeum swej dojrzałości w okresie młodości (pierwszej i zapewne przedłużonej) fascynując otoczenie urodą, dorodnością i sprawnością. Sukcesywnie następujące przeobrażenia wiążą się z przejściem w stan organicznej – zdrowotnej i estetycznej – przejrzalności, stopniowego starzenia się, niedołęstwa, wreszcie śmierci. Zmiany nadzwyczajnie przyspieszone stanowią efekt czynników dodatkowych – chorób i wypadków losowych. „Kocham cię” oznacza tyle, że kocham cię w sferze gatunkowej pomimo twej zmienności, niekiedy radykalnej. Jeśli zaś nie potrafię inaczej ograniczyć swą miłość do określonego etapu, poza którym towarzyszy mi tylko obojętność, obcość i rozczarowanie. Intensywna i gruntowna zmienność charakteryzuje sferę społeczną. Tam się kształtują poglądy i obyczaje, tam dochodzi do krystalizacji umiejętności zawodowych, tam przebiega kariera, czasem wypełniona sukcesami, częściej zapewne dotkliwymi porażkami. Wybierając przedmiot ukochania nigdy nie mogę być pewny, kim, czym i jakim będzie nasz partner za kilka lat, za kilkanaście, albo u schyłku żywota. Mogą mnie spotkać miłe

rozczarowania wzmacniają pewność, co do zalet obiektu miłości, muszę jednak nieraz sprostać tragom, nieprzyjemnym i wstydliwym sytuacjom. Czy mogę kochać kogoś, kto nie wzbudza elementarnej akceptacji (nie żądając poczucia dumy, szacunku i podziwu dla jego postawy i dokonań). Obie sfery zmienności – biologiczna i społeczna – decydująco wpływają na obraz i odbiór przedmiotów naszego ukochania. Portret to płynny, niestabilizowany, przekreślający potrzebę stałości odniesienia. Kocham cię, ale kim jesteś ty, nigdy taka sama (taki sam), wciąż różnorodna w zestawach swych przymiotów. Czy jest możliwa trwała miłość, skoro jej czas dotyka ustawicznie nie takich samych obiektów? Jak mogę kochać kogoś, kto zbudowany jest z nietakożsamych fragmentów, aspektów i rozmaitych zachowań, dla kochającego nieoczekiwanych? Czy wypada się zatem dziwić, że wygasają ogniska miłości tam, gdzie zmieniają się przedmioty tamtych najszczerzych i najgorętszych afektów, lecz skierowanych jakby do innych osób? Jeśli „kocham cię” odnosi się do „ciebie” fazowego, przejściowego, określonego wyłącznie poprzez przemijające właściwości kalendarzowych dat, to najpewniej nie ma innego wyjścia, jak przyjęcie tezy o nieuchronnym finale krótko bądź średniookresowej miłości. Jak w takim razie możliwa jest miłość dożgonna, skoro jej uczestnicy również podlegają prawom zmienności? Istnieje, i owszem droga imaginacji intencjonalnej, polegająca na subiektywnej kreacji quasi-niezmienności partnera miłości. Zachodzące procesy przekształceń pokrywamy interpretacją zacierania różnic i narzucamy życzliwe filtry dyskretnej, wręcz niezauważalnej ewolucji. Kocham cię, bo nie chcę widzieć, że stałaś się całkiem inna i nie umiem dostrzec całego ogromu zmian, podporządkowany pragnieniu i wierze w tak zwaną dziś „ciągłość narracji.” Nie zawsze potrafię też zrozumieć, że nawet sama miłość przeobraziła się w coś pokrewnego: przyjaźń, przyzwyczajenie, tolerancję bycia obok i razem. (Warto zauważyć, iż wiele poradników długowiecznej miłości zaleca ten rodzaj fantomowej terapii: wyobraź sobie, że kochasz go nadal, wciąż tamtego, niezmiennego; wtedy twa miłość utrzyma się w zdrowiu!) Istnieje wszelako szansa na

utrzymanie miłości przez długie lata, nadto z zachowaniem obiektywnej, mocnej podstawy tej rozciągniętej w czasie egzystencji. Dzieje się tak wtedy, kiedy fundamentem miłości jest rzeczywiście niezmienna bytowa tożsamość właśnie, zaś czynniki przejściowe zostają przesunięte do przypadłościowego tła. Prawdą jest, że żaden człowiek nigdy i nigdzie nie jest taki sam; a decydują o tym zarówno wewnętrzne relacje tworzące żywą strukturę przedmiotową, jak i wszelkie relacje ze światem zewnętrznym, czyniące nas bytami wśród innych. Mimo że nie jestem ja i nie jesteś też ty taki sam, to jednak jestem ten sam. W strukturze mnie i w strukturze „ty”, w strukturze danego i każdego człowieka mieści się to, co jest odpowiedzialne ontologicznie identycznie, a co stanowi niezmienny rdzeń tożsamościowy. Zmieniam się ja, zmieniasz się ty, ale te zmiany dotyczą wciąż i nadal tych samych podmiotów ludzkich.

Jeżeli miłość potrafi dotrzeć właśnie tam, do centrum tożsamości drugiej osoby, istnieje szansa, że żadne wielkie i mniejsze transformacje, żadne burze i rewolucje nie mogą naruszyć więzi między mną a istotną warstwą siebie, jako bytu radykalnie swoistego. Kocham cię wtedy w najwłaściwszym sensie, a więc kogoś mianowicie, tylko mój, jedyny i nigdy nie tracący swej tożsamości. Kocham cię nie podlega temporalnej relatywizacji. Jest zawsze prawdziwe, z natury rzeczy „cię”, choć również mojego, podmiotowego kocham. Kochając, nie mogę przestać kochać, bo miłość zawsze dotyczy ciebie.

Józef Lipiec



Bruno Schulz, *Zuzanna i starcy*, *Xsięga Bałwochwalcza* 1920 -1922



Bruno Schulz, *Zaczarowane miasto II*, *Sięga Bałwochwalcza*, 1920-1922



Bruno Schulz
ur. 12 lipca 1892 w Drohobyczu, zm. 19 listopada 1942 tamże – polski prozaik żydowskiego pochodzenia, grafik, malarz, rysownik i krytyk literacki

AGNIESZKA OGONOWSKA



BRUNO SCHULZ JAKO BOHATER NARRACJI

W 2012 roku mija 120. rocznica urodzin i 70. rocznica tragicznej śmierci Brunona Schulza (1892-1942), co stanowi doskonałą okazję do ponownej kompleksowej refleksji nad bogatą twórczością plastyczną i literacką artysty międzywojnia, którego dzieła malarskie, rysunkowe i graficzne przetrwały, choć w części, mimo pożogi wojennej, a opowiadania weszły na stałe do kanonu literatury światowej. Największa część dzieł plastycznych znajduje się w zbiorach Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, nieliczne grafiki zostały zachowane w Bibliotece Jagiellońskiej i Muzeum Narodowym w Krakowie oraz w zbiorach Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie, pozostałe są w posiadaniu prywatnych kolekcjonerów¹. Badacz twórczości literackiej i plastycznej Schulza, Jerzy Ficowski wspomina w tym kontekście o łódzkim antykwariuszu, właścicielu prywatnych bogatych zbiorów „schulzjanów”, wśród których znajdują się liczne grafiki z „*Xięgi Bałwochwalczej*”². Nie wiadomo do końca, ile dzieł przetrwało w rękach kolekcjonerów i przypadkowych zbieraczy, stąd ważna rola instytucji kulturalnych (galerii, muzeów, bibliotek) w scallaniu i upublicznianiu dorobku wybitnych artystów.

I właśnie w tych dwóch miejscach: w Warszawie i Krakowie zorganizowano w bieżącym roku rocznicowym dwie ważne

wystawy poświęcone autorowi *Sanatorium pod Klepsydrą*. W Muzeum Literatury zaprezentowano wystawę: *Bruno Schulz – Rzeczywistość przesunięta* (wrzesień – grudzień 2012), w Muzeum Narodowym w Krakowie – *Xięga Bałwochwalcza Brunona Schulza* (8.11. – 9.01.13). Już same te tytuły sugerują dominanty tematyczne, a po trosze i kompozycyjne obu ekspozycji. Kategoria ‘rzeczywistości przesuniętej’, która występuje w podtytule warszawskiej wystawy nawiązuje do znanej książki Joanny Pollakówny pt. *Malarstwo polskie między wojnami 1918 -1939*; jej wykorzystanie sugeruje, iż twórczość Schulza będzie ukazana w kontekście prac malarskich artystów o podobnych doświadczeniach generacyjnych i inklinacjach twórczych. I tak jest w istocie, gdyż na wystawie Schulzowi towarzyszą takie nazwiska, jak: Cybis, Janisch, Gotard, Menkes, Gielniak, Lebestein, Lille, Weiss, Włodarski, Seidenbeutel, Cieślęwicz, Spychalski, Sielska, Linke, Szpigiel, Mankowicz. W specyficznym kontekście (o czym później) pojawiają się tu także znane prace Kantora (*Umarła klasa*), Hasióra (*Lekcja anatomii*), Witkacego i Goi.

Doceniono także wpływ filmu na wrażliwość estetyczną mieszkańca Drohobyca, który systematycznie uczęszczał do kina „Urania” przy ul. Ślusarskiej 3 (prowadzonego przez jego rodzony brata,

Izydora) i utrwalił swoje doświadczenia w opowiadaniu *Noc lipcowa*. Wyznaje tam: „Wieczory tego lata spędzałem w kinoteatrze miasteczka. Opuszczałem go po ostatnim przedstawieniu. Z czerności sali kinowej rozdarłej popłochem latających światł i cieni wchodziło się do cichego, jasnego westybulu, jak z bezmiaru nocy burzliwej do zacisznej gospody”³.

Nie dziwi więc specjalnie, iż w warszawską narrację muzealną wpleciono: *Gabinet doktora Caligari* (1920), *Nosferatu – symfonia grozy* (1922) czy *Afgrunden* (*Przepaść*, 1910) z heroiną kina – Astą Nielsen zwłaszcza, że także w filmowych ekspresjonistycznych dziełach poszukiwał Schulz wzorców dla własnych malarskich przestrzeni, które jednocześnie odpowiadałyby jego wrażliwości i wizjom artystycznym. Wpływ ten uwidacznia wyraźnie w sposobie przedstawiania miasta: kanciąstego, nieco kubistycznego, zamkniętego, symbolizującego mieszczańską moralność i hypokryzję zarazem. Wymienione dzieła filmowe emanują specyficzną atmosferą: grozy i horroru, wywołując w widzu negatywne uczucia i emocję lękowe, potęgując tendencje fobiczne wobec świata: okrutnego i złowrogiego. Przekazywane wizje doskonale korespondowały z odczuciami autora „*Sklepów cynamonowych*”, wzmagając jego alienację, poczucie wyobcowania, agorafobię i klaustrofobię zarazem, a

więc lęki i obsesje bezpośrednio związane z przestrzenią, a pośrednio z realnym życiem społecznym.

Niezależnie jednak od bogactwa przywoływanych kontekstów kulturowych, twórca *Xięgi Bałwochwalczej* znajduje się jednak konsekwentnie w centrum tych muzealnych rozważań i jak słusznie konstatuje Artur Sandauer:

„Wielki artysta ma to do siebie, że – z którejkolwiek strony go oglądamy – wciąż trafiamy na ten sam motyw zasadniczy. Znajduje się on niejako w punkcie, skąd wszystkie drogi prowadzą do Rzymu, pod działaniem wielu sił, które popychają go w tym samym kierunku”⁴.

Charakterystyczne repozytorium tematów, form i obrazów, które od razu aktualizują naszą wiedzę na temat autora Sklepów cynamonowych to podstawowy budulec narracji muzealnych poświęconych Schulzowi. Twórcy wystaw w Muzeum Literatury w Warszawie i w krakowskim Muzeum Narodowym (Gmach Główny) wykorzystują jednak różne strategie ekspozycji i strategie kreacji opowieści.

Pierwsze (strategie ekspozycji) zakładają określone media i formy komunikacji ze zwiedzającym, uwzględniają warunki czasoprzestrzenne wystawy; drugie (strategie kreacji opowieści, narracji muzealnej) – określają cel ekspozycji oraz powiązane z nim sposoby profilowania życia i twórczości wybitnej postaci, w tym przypadku rysownika i pisarza. To problemy charakterystyczne już dla tzw. nowej muzeologii, w obrębie której akcentuje się edukacyjne i społeczne funkcje muzeum i postrzega złożoną rolę tej instytucji w procesach mediacji kulturalnej. Autor koncepcji wystawy występuje trochę w roli demiurga, ponieważ – wykorzystując zastane teksty kultury – kreuje przy ich udziale całkowicie nowe byty, jakości i dominujące strategie interpretacji. Jak twierdzą znawcy nowej muzeologii: „(...) interpretacja wiąże się z pracą koncepcyjną kuratora wystawy. Ta pierwsza interpretacja, której poddawany jest materiał ekspozycyjny, wyrasta z hermeneutycznych analiz jej organizatora. W konsekwencji tych działań autor (poprzez układ eksponatów, ich organizację w przestrzeni, aranżację, itd.) proponuje

zwiedzającemu pewne sposoby odczytania tekstów kulturowych”⁵.

Interpretacja (po stronie autorów wystawy) jest zatem dyskursem dominującym, metodą wytwarzania oraz wykorzystywania środków i mediów ułatwiających poruszanie się w przestrzeni ekspozycji; po stronie odbiorców oznacza konstrukcyjny, w swym charakterze, akt nadawania znaczeń, ułatwiający proces wiązania nowej wiedzy z posiadanymi zasobami informacji.

Warszawska ekspozycja pod znamienym tytułem *Bruno Schulz – rzeczywistość* ‘przesunięta ma charakter polimodalny (odnosi się do różnych zmysłów) i multimedialny (wykorzystuje różne media); zaprasza widza do udziału w symfonii bodźców wizualnych, audiowizualnych i audialnych; grafiki, obrazy, filmy, cytaty z opowiadań wzajemnie się uzupełniają oraz podkreślają wielopoziomowy i interdyscyplinarny charakter twórczości autora *Ulicy krokodyli*, a zarazem obligują widza do pogłębionej i krytycznej refleksji nie tylko nad jego pracami, lecz całą epoką i generacją, do której przynależał i której oblicze kształtował w swoich dziełach dla potomnych. „Sam Schulz przyznawał – konstatuje Joanna Pollakówna – że w swoich rysunkach zawiera wycinki tej samej rzeczywistości, która wypełnia jego prozę. A prozie tej, bardziej jeszcze niż grafice należy się miejsce w tym rozdziale poświęconym malarstwu przesuniętej rzeczywistości; jest to proza nieprawdopodobnie malarska, przemożna w swojej dotykaności, a zarazem wieloznaczności, wypełniona nieprzerwaną maskaradą przeinaczających się w siebie bytów, pulsowaniem wiecznie stającej się materii. Ta niestałość, ta zwodnicza przedzierzgliwość, zarazem fascynująca i pełna drwiny, zmusza do przesuwania wzroku wgłąb, poza zmysłowo rozbogaconą widzialność, w pełne znaczeń niedopowiedzenia.”⁶

Kolekcje obrazów, także twórców bliższych generacyjnie Schulzowi oraz kolaże cytatów z jego najbardziej znanych opowiadań (*Traktat o manekinach*, *Sklepy cynamonowe*, *Sierpień*) stanowią reprezentację stanu ducha i wrażliwości artysty, odwzorowanie jego indywidualnego sposobu odczuwania świata. Temu służy także labiryntowy sposób ułożenia ekspozycji

w przestrzeni; zwiedzający wydaje się być zamknięty w obrębie świata wyimaginowanego, wydzielonego z obszaru realnej rzeczywistości; świata zamkniętego i „barokowego” (w tym znaczeniu, jakie nadawał przestrzeni filmowej Wojciech J. Has), a zarazem pociągającego i zniewalającego bogactwem kontekstów i perseweracyjnie powracających obsesji. W tym odbija się także specyficzny stosunek do materii, z jednej strony tkanki i fundamentu życia, z drugiej – symbolu skarlenia i przetrącenia człowieka; duch uwięziony w cielesności przemienia człowieka w manekina. (Stąd też – w części wystawy zatytułowanej – *Traktat o manekinach* pojawiają się wspomniane dzieła Hasióra i Kantora).

Kobieta w tym ujęciu, w tej specyficznej kosmogonii żeńskiego i męskiego, w całej złożoności a zarazem prostocie relacji z mężczyzną, jest już lalką i manekinem na zasadzie korespondencji i spójności z własną wybujałą seksualnością. Jej związek z materią (przeciwieństwem ducha i świata idei – domeny mężczyzny) jest oczywisty; konflikt między płciami na zawsze wpisany w istotę bytu, immanentny dla wszelkich między nimi relacji. Kobieta – Golem, Kobieta – bestia, Modliszka, Demon, Lolitka...

(Bruno Schulz, *Zaczarowane miasto II*, *Xięga Bałwochwalcza*, 1920-22)

Ta romantyczno-modernistyczna wizja kobiety wrogiej mężczyźnie przenika wszelką Schulzowską twórczość, i literacką, i plastyczną, uobecniając się między innymi w osobie służącej Adeli (twórczość prozatorska) i Unduli (odpowiednik plastyczny tej samej bohaterki, a przynajmniej postaci o analogicznej konstytucji psychicznej). Kobieta Schulza: w jednej lubieżnej pozie, w tej samej wyniosłej masce, wiecznie świadoma niszczycielskiej siły pożądania, jakie budzi w mężczyźnie i która stanowi o jej przewadze. Konserwatywny charakter tego popędu oddaje z jednej strony *Lekcja anatomii* (1986) Władysława Hasióra, z drugiej panoptikum postaci Schulza: męskich i żeńskich odtwarzających w różnych sztafarskach owe gry pożądania, pogardy, zniewolenia i psychicznej przemocy.

Kontekstualność i koncentryczność muzealnej narracji służy lepszemu zobrazowaniu tej relacji, transhistorycznej i

uniwersalnej pożądlivosti, jaka wyrasta na styku męskiego i kobiecego świata. Służy ona także pełniejszemu ukazaniu „świata przesuniętego”, który poprzez tą opowieść odsłania swą niecodzienność i nierealność; świata, w którym – jak pisze Artur Sandauer – rządzi prawa psychologii, nie fizyki. Rzeczywistość obrazów Schulza, także światów literackich, rozgrywa się bowiem już w innym wymiarze, na pobocznej trajektorii czasu. Logika tego ‘przesunięcia’ oddaje także ustalenia ówczesnej nauki z koncepcją Einsteina na czele, podważającej tradycyjny sposób myślenia o materii. To świat dotknięty pewnym syndromem zagłady człowieczeństwa i humanizmu, przeczuwający kolejny wojenny kataklizm, który przekreśli wszelkie dotychczasowe dokonania na polu nauki, sztuki, literatury, określane zbiorczą i szumną nazwą „postępcywilizacyjny”. W ramach tej ekspozycji podjęto także wątek nigdy nieodnalezionej, a być może nigdy nie dokończonej powieści Schulza o Mesjaszu (taki jest też tytuł ostatniej części wystawy) złożonej z dzieł plastycznych Schulza oraz innych malarzy: Janischa, Adlera, Szczepańskiego, Menkesa, Kanelba, Szpigla antycypujących w jakiejś mierze echa wojennej tragedii, Holocaustu, zaniku pewnego porządku, a także chasydzkiego, świata i kultury

Świat obrazów Schulza – zdają się mówić autorzy warszawskiej wystawy – choć obiektywnie lokalny w sensie topograficznym, to uniwersalny w sensie psychologicznym. Nie tylko oddaje on stan ducha pewnej generacji przetrąconych wojną, „zadżumionych”, spłoszonych, skostniałych, skarłałych i sponiewieranych, co doskonale odzwierciedlają obecne na niej prace Hasiora czy Kantora, ale także podlegający perwersyjnym namiętnościom. W tej masochistycznej pozie mężczyzny kulącego się właśnie przed Nią, rozwiążą, pożądliwą, emanującą seksualnością i pierwotną energią id wyraża się ten dramat już nie tylko Jego, lecz całego ludzkiego gatunku targanego ambiwalentnymi i często sprzecznymi motywacjami, o jakich z takim przekonaniem pisał w swoim czasie Freud. Z jednej strony potrzeba godności, trzymania gardy na wszelkich polach kulturowej i społecznej aktywności, z drugiej biologia, skarłała miłość zamrożona w

niezrealizowanej namiętności, zapośredniczona przez wehikuły pożądania: dorożki i konie – symbole męskiej impotencji, które ściągają w mroczne, potępiane, ale jakże interesujące obszary życia.

Bruno Schulz, *Ogiery i eunuchy, Xsięga Bałwochwalcza*, 1920-22

Wykorzystywane przez Schulza oniryzm i poetyka groteski otwierają – także za sprawą kuratorów obu wystaw – pola dodatkowej interpretacji, wychylone poza sensy bezpośrednio ukazane w jego pracach plastycznych i literackich. Groteska – występująca „na styku realistycznego widzenia i ekspresjonistycznego stylu”⁷ – oddaje bowiem logikę ‘rzeczywistości przesuniętej’. Pożądana praca interpretacyjna zbliża się w tym przypadku także do tej proklamowanej przez Freuda w kontekście marzeń sennych. W dziełach Schulza pobrzmiewają także wątki społeczno-polityczne; w znamienym sposobie przedstawiania kobiet odzwierciedlają się echa ich XIX-wiecznej emancypacji rodzącej z pewnością rozliczne kontrowersje wśród opinii publicznej. Wspomniane przemiany społeczne wpłynęły z pewnością na to nowe wyobrażenie kobiety w sztuce i literaturze, kobiety aktywnej, dominującej, niszczycielskiej i sadystycznej. Ich wyobrażenie przejął Schulz od m.in. od Féliciena Ropsa⁸ i Goi, ojca groteski nowoczesnej. Być może właśnie przez pryzmat tych, jakby nie było rewolucyjnych ruchów obyczajowych należy rozumieć specyficzne dla twórczości Schulza: mizoginię i męski masochizm w relacjach z płcią przeciwną? Być może także jest to wynik oddziaływania filozofii Hartmana, Schopenhauera czy Nietzschego? Autorzy wystawy nie udzielają eksplicytywnej odpowiedzi na to pytanie, konstruując wystawę jako tekst otwarty na wielość interpretacji, wspomagający raczej refleksję i proces stawiania pytań.

W twórczości Schulza, (jest wszak spadkobiercą tradycji Młodej Polski) zaznaczają się także wątki polemiczne z modernistycznym mitem artysty – wybrańca bogów, z jednej strony oraz, wersji a rebours artysty – błazna z drugiej; dostrzec także można szerokie pole relacji intertekstualnych z Biblią i mitologią. (Bruno Schulz, *Zuzanna i starcy, Xsięga Bałwochwalcza* 1920 -22)

Schulz na nowo ożywia opowieści o Pandorze, Judycie, Giwerze czy Salome, wyzyskując ich potencjał kulturowy (symboliczny, archetypalny) i emocjonalny.

Wszystkie te tematy aktualizują się także w kontekście krakowskiej wystawy poświęconej w całości *Xiędze Bałwochwalczej*, najbardziej spójnej i najpełniejszej reprezentacji jego twórczości plastycznej. Cykl ten tworzą grafiki wykonane między 1920 a 1921 rokiem w technice cliché-verre, czyli technice rysunkowo – fotograficznej stosowanej już w II połowie XIX wieku przez artystów francuskich; warto nadmienić, iż jest to pierwsza po ponad 40 latach niemal kompletna prezentacja tych prac należących do jednego projektu plastycznego. Co do samej metody...W liście do Zenona Waśniewskiego, Schulz pisze:

„Metoda, którą się posługuje jest żmudna. Nie jest to akwaforta, ale tzw. cliché verre – płyta szklana. Rysuje się igłą na warstwie czarnej żelatyny, pokrywającej szkło, w ten sposób otrzymany negatywowy, przeświecający rysunek traktuje się jak negatyw fotograficzny, tj. kopiuje się w ramce fotograficznej na papierze światłoczułym, wywołuje i utrwała, po czym zmywa – proceder jak przy odbitkach fotograficznych – koszt znaczny – praca także”⁹.

Jak zaznacza kuratorka krakowskiej wystawy, Krystyna Kulig-Janarek w artykule z 1994 roku poświęconym *Xiędze Bałwochwalczej*: „Głównym tematem (też – A.O) jest obsesyjnie potraktowany motyw erotyczny”¹⁰. Z jednej strony sytuują się One – realistyczne figury kultowe, znów zatopione w swoim narcyzmie, znów obojętne na względy okazywane im przez mężczyzn, z drugiej – oni – brzydcy, karłowaci, garbaci, z wyblakłymi twarzami, jak cała plejada męskich bohaterów rodem z opowiadań samego Schulza: Marek, kuzyn Emil, Dodo, Edzio, a nawet „sptasiały” Ojciec. Świadkiem tych gier narcystyczno-wojerystycznych jest widz, zwiędzający; to być może jego właśnie w pracy *Dedykacja* (Introdukcja) Schulz zaprasza do uczestnictwa w perwersyjnym spektaklu na temat perwersyjności właśnie, spektaklu skoncentrowanym na specyficznym typie parafilii.



Bruno Schulz, *Dedykacja (Introdukcja), Xięga Bałwochwalcza 1920-1922*

„Xięga Bałwochwalcza” zgodnie z freudowską metodą tłumaczenia marzeń sennych, na poziomie znaczeń jawnych jest zapisem specyficznego kultu kobiety bożka i demona zarazem; głębsze interpretacje mogą wskazywać na zgoła odmienne znaczenie tych przedstawień, demaskujące i ośmieszające proceder ubóstwienia płci pięknej i demonicznej. W przeciwieństwie do kontekstualnej i wielomodalnej wystawy warszawskiej ekspozycja w Muzeum Narodowym w Krakowie ma charakter linearny i sekwencyjny; taki układ zbiorów nieznacznie prowokuje zwiedzającego do budowania jednej narracji spajającej prezentowane na wystawie dzieła. Jest to możliwe jedynie na poziomie perseweracyjnie powracającego tematu; poszczególne dzieła składające się na Xięgę nie rozwijają jednak tej samej spójnej historii, stanowią raczej wariacje na temat męskiego masochizmu i – ewentualnie – kobiecego narcyzmu. Przyjętą strategię ekspozycji wyznacza zatem charakter eksponowanego dzieła.

Istotnym aspektem obydwu opisywanych wystaw jest motyw autobiograficzny. Otóż, Schulz jest nie tylko ich bohaterem, ale występuje bardzo często w swoich pracach, identyfikując się z losem mężczyźni powierianych przez kobiety w ramach logiki masochistycznych gier pożądania. Te jego malarskie wyobrażenia na swój temat mają charakter obrazów projekcyjnych:

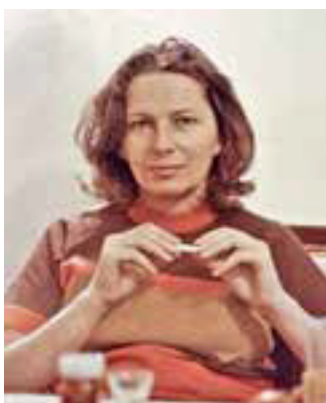
oddają stan świadomości i preferencji emocjonalnych i seksualnych autora *Traktatu o manekinach*.

Ponadto, w wystawie warszawskiej – obok wspomnianych filmów znanych szerokiej publiczności, został zaprezentowany film – dokument *Prośba o zamartwychwstanie Brunona Schulza (2005)* w reż. Joanny Żamojdo, który jest filmowym zapisem relacji świadka śmierci pisarza, Zewa Fleischera.

Obydwie wystawy w jakiejś mierze się uzupełniają, a z pewnością przyczyniają do lepszego zrozumienia twórczości autora *Sklepów cynamonowych*, lecz z pewnością nie są jedynym kluczem do interpretacji jego twórczości. Każda ekspozycja poświęcona sylwetce twórcy jest pewną propozycją analizy jego życia, aktywności artystycznej i dzieł; proces interpretacji i budowania narracji muzealnych wspomagają także aktualne w danym czasie mody naukowe i tendencje badawcze. Jest to optymistyczne, ponieważ gdyby nawet nie odnaleziono innych prac Schulza, czy to literackich czy malarskich, to zawsze istnieje szansa na stworzenie nowych przestrzeni mentalnych, w których jego twórczość może być reinterpretowana i komentowana. Co daje szansę na permanentną obecność tego twórcy w nowych obiegach kulturowych i umysłach nowych pokoleń badaczy jego twórczości.

Przypisy:

- 1.J. Ficowski, 1992, *Regiony wielkiej herezji. Rzecz o Brunonie Schulzu*, Warszawa, s. 181
- 2.J. Ficowski, 1986, *Okolice sklepów cynamonowych*, Kraków, s. 24
- 3.B. Schulz, 1964, *Noc lipcowa* [w:] Tenże, *Proza*, Kraków, s. 271
- 4.A. Sandauer, 1964, *Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu)* [w:] B. Schulz, op.cit., Kraków, s. 21
5. *Edukacja muzealna. Antologia tłumaczeń*, red. M. Szelaąg, J. Skutnik, Poznań, s.33
6. J. Pollakówna, 1982, *Malarstwo polskie między wojnami 1918 – 1939*, Warszawa, s. 87
- 7.T. Gryglewicz, 1984, *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Kraków, s.55
- 8.K. Kulig - Janarek, 1994, *Erotyka – groteska – ironia – kreacja* [w:] M. Kitowska – Łysiał, red., *Bruno Schulz. In memoriam*, Lublin, s. 159
9. B. Schulz, 1975, *List do Z. Waśniewskiego z dn. 24 IV 1934*, przedruk [w:] tenże, *Księga listów*, oprac. J. Ficowski, Kraków, s. 37
10. K. Kulig – Janarek, 1994, *Erotyka – groteska – ironia – kreacja* [w:] M. Kitowska – Łysiał, red., *Bruno Schulz. In memoriam*, Lublin s. 153



CZŁOWIEK ŻYJE PO TO, ABY POMAGAĆ INNYM

Z ANNĄ LUTOSŁAWSKĄ-JAWORSKĄ rozmawia ANNA SZUMOWSKA-CHUDZIŃSKA

W stanie wojennym pożegnałam wszystkie moje książeczki, królowe i inne bohaterki sceniczne, a było ich ok. 150 i odleciałam jak dzika gęś do ciepłych krajów. Światło, kolory, inność życia sprawiły, że zaczęłam robić zdjęcia, później bawić się farbami akwarelowymi (moja mama malowała poważnymi farbami olejnymi), i wreszcie pies Ares podyktował mi swój pamiętnik. Pozazdrościłam psu i napisałam w cieniu pergoli „Wędrówkę” – sztukę dla dzieci, która była wystawiona w Teatrze Syrena w Londynie.

Wiersze powstały mimochodem, wszystkie z potrzeby serca.

Wystawy indywidualne moich akwarel miałam w Oranie, w Budapeszcie, w Krakowie w ratuszu, w Galerii pod Orłem i w Galerii Rękawka.

Na płytach CD wydano już: „Pamiętnik psa Aresa”,

„Opowieści Biblijne”, „Pamiętnik znalezione na lotnisku”.

Ukazały się także: „Kwiaty też zasypiają” – poświęcone dzieciom zagrożonym chorobą, „Wakacje z kotem Plotolazem” oraz

„Jak Bartek i Dorotka poznawali Ewangelię”.

Anna Lutosławska-Jaworska

Jesteś znaną, cenioną, uwielbianą przez publiczność aktorką, otrzymałaś w swoim życiu wiele nagród i wyróżnień. Jak to jest, gdy nie można już zagrać Gruszy, Panny Młodej, Idalii, bo upływ czasu, z którym każdy się boryka, na to nie pozwala.

Z własnej woli przerwałam pracę w teatrze. Nie tylko byłam aktorką, ale także wyreżyserowałam trzy sztuki kameralne. Mój mąż, inżynier, był na kontrakcie w Afryce, więc w 1981 roku przeszłam na wcześniejszą emeryturę i poleciałam do niego. Pożegnałam wszystkie moje książeczki, królowe i inne bohaterki sceniczne, a było ich około 150 i odleciałam jak dzika gęś do ciepłych krajów. Po prostu znużył mnie teatr.

Jaka była tego przyczyna?

W moim długim życiu zawodowym grałam wielkie role Słowackiego, dwanaście ról Szekspirowskich, Kassandrę „Antygonę” - czyli głos, gest na miarę tych bohaterek, w pięknych ciężkich kostiumach. Zapragnęłam zmiany. Wybrałam sztukę Stanisława Grochowiaka *Szalona Greta*. Postać tytułowa to prosta, głupia dziewczyna, mówiąca zwyczajnym, a nawet wulgarnym językiem. Sztukę graliśmy na scenie Miniatura w pięcioosobowej obsadzie. Ta Greta jest ważną cezurą w moim zawodowym życiu. Wtedy zdałam sobie sprawę, że jeśli umiem zagrać praktycznie prawie wszystko i że cała technika, rzemiosło jest mi znane, to do widzenia z aktorstwem.

To odważna decyzja, przecież byłaś wtedy jeszcze aktorką w pełni sił i możliwości twórczych.

Miałam wtedy około 50 lat – to bardzo dobry wiek dla aktorki. Mogłam jeszcze grać wiele ról kobiecych, dojrzałych kobiet, heroin i postaci charakterystycznych. Ostatnią rolę, którą grałam w sztuce *Brat naszego Boga Karola Wojtyły*, była Helena Modrzejewska. Premiera odbyła się 13 grudnia 1980 roku w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w reżyserii Krystyny Skuszanki. Graliśmy ją przez dwa sezony, zawsze przy pełnej widowni. Było coś symbolicznego w tym, że po raz ostatni w teatrze zagrałam właśnie Modrzejewską. Jako dziecko tańczyłam, grałam na skrzypcach, ale zdecydowałam - będę aktorką. Moja mama, która była malarką, gdy dowiedziała się, że podjęłam taką decyzję, powiedziała: Hancuniu, bo tak mnie nazywała, albo będziesz taką aktorką, jak Helena Modrzejewska, albo nie zwracaj sobie głowy aktorstwem. To była wysoka poprzeczka. Ojciec też miał ambicje aktorskie, choć pracował jako urzędnik w Dyrekcji Okręgowych Kolei Państwowych. Reżyserował w amatorskim Teatrze Kolejarza i w ten sposób spełniał swoje marzenia o teatrze. Matka mu w tym pomagała, projektując dekoracje. W 1945 roku do Studia Stary Teatr, gdzie studiowałam, przyszło dwóch panów z kamerą. Szukali młodej dziewczyny do reklamy pasty do zębów Florina. Zobaczyli ładne zęby i uśmiech od ucha do ucha. Propozycja! Proszę panów, Modrzejewska nie reklamowałaby pasty do zębów. Tak to odrzuciłam pierwszą reklamę w moim życiu.

Niedawno zobaczyliśmy Cię w reklamie telewizyjnej, ale to zafundowałaś sobie niejako na deser. Uznanie i popularność zawdzięczasz przecież znakomitym rolom teatralnym, za które wielokrotnie Cię nagradzano.

Trzej znakomici autorzy reklamy Ikei - Iwo Zaniwski, Alan Starski, Paweł Edelman zaproponowali mi rolę matki króla Artura. W 1955 roku otrzymałam pierwszą w życiu nagrodę za rolę Gruszy w *Kaukaskim kredowym kole* Bertolta Brechta. To była nagroda dla: Ireny Babel - reżyseria, Andrzej Stopka - scenografia, i dwie główne role - Anna Lutosławska i Henryk Bąk. Pamiętam, co wtedy myślałam. Kiedy odnosi się sukces trzeba pozostać sobą, nie zadzierać nosa. Byłam bardzo młoda i starsi koledzy przyglądali się bacznie czy się nie zmienię, bo woda sodowa szybko uderza do głowy. Nie mnie. Na szczęście. Przez klęskę przechodzi się w ciszy swojego domu. Ja nigdy w życiu nie przeżyłam klęski artystycznej, przeżyłam porażki – w swoim odczuciu, bo nie zawsze znajdowało to odbicie w recenzjach. Uważałam na przykład, że źle zagrałam Fedrę czy Ingę w *Pierwszym dniu wolności* Kruczkowskiego, na co wpływ miał zły stan zdrowia lub po prostu mi nie wyszło. Zawsze byłam i jestem w stosunku do siebie krytyczna.

Jesteś aktorką, reżyserką, malarką, pisarką, dziennikarką – słowem postacią renesansową. Jaki wpływ na Twoje życie mają te dziedziny twórczości, które niewątpliwie łączą się ze sobą?

Nie chciałam już być aktorką, choć nadal robiłam jakieś recitale, coś reżyserowałam, ponieważ proszono mnie o to. W Algierii też nie chciałam być tylko gospodynią domową. Pewnego razu stanęłam przed wystawą sklepową, gdzie znajdowały się pudełka z farbami. Widząc to mój mąż Michał zakupił mi farby i powiedział: Maluj! Ale ja nie umiem rysować – odpowiedziałam. Moja mama malowała olejnymi farbami. Spróbowałam swoich sił w akwarelach. Uważam bowiem, że jeśli artysta ma wyobraźnię, jeśli interesuje go nie tylko drugi człowiek i zjawiska społeczne, lecz także przyroda, to może z niej czerpać inspiracje. Dlatego moje malarstwo z Algierii to były głównie pejzaże, które mnie urzekły. Jerzy Madeyski, kiedy zobaczył te obrazki, powiedział: pani maluje szczerze. W Algierii zobaczyłam inne światło. Początkowo mieszałam ze sobą tylko kolory, umiejętnie je dopasowując. Rzecz polega na tym, żeby jeden kolor nie wszedł w drugi. To tak jak w stosunkach międzyludzkich. Każdy z nas ma swój kolor i powinniśmy szanować barwy i odcienie innych. I to jest granica, której nie można przekroczyć, zarówno w malarstwie, jak i w relacjach człowiek- człowiek.

Porozmawiajmy trochę o Twojej twórczości pisarskiej. Obdarowałaś mnie swoimi książkami, które z wielką przyjemnością przeczytałam, niektóre dużo wcześniej.

Moje pisarstwo zaczęło się też w Algierii. Na początku to były bajki dla dzieci, które wiążą się z moim synem, gdy był w tym wieku. Kiedy miałam wolny wieczór, bo nie grałam w teatrze, mówił: Opowiedz mi bajkę na przedsenek. Stąd po latach tytuł książki: *Mądre i ciepłe bajki na przedsenek*. Napisałam takich i podobnych utworów więcej: *Wakacje z kotem płotołazem*, *Jak Bartek i Dorołka poznawali Ewangelię*, a także *Pamiętnik psa Aresa*, ale to już całkiem inna „bajka”. To on pisał ją ogonkiem, uszkami i nosem. Miał ciekawe życie, a my razem z nim. Ares był podobny do mojego męża Michała z charakteru, potem urodził się Gogo, podobny do mnie, sto pomysłów na minutę. Psy nam wszystko mówią. Z ich zachowania możemy wiele wyczytać, czują i często reagują podobnie jak my – ludzie. Napisałam też sztukę dla dzieci pt. *Wędrownka* – o ucieczce dzieci z łagru. Poświęciłam ją swojemu ojcu, który został wywieziony na Syberię i stamtąd trafił do armii Andersa. W latach 90. w Teatrze Syrena przy POSK`u w Londynie wyreżyserowałam tę sztukę, która dla wielu Sybiraków była głęboko wzruszająca. Zagrały wnuki emigrantów polskich w towarzystwie zawodowych aktorów. Mam w swoim dorobku również poezje oraz utwory zarejestrowane na CD, jak na przykład *Pamiętnik znaleziony na lotnisku*.

Osobne miejsce w Twoim życiu zajmuje postać Ojca Świętego Jana Pawła II.

Tak. Miałam to szczęście, że zetknęłam się z księdzem Karolem jako literatem, poetą, ale i osobiście podczas audiencji papieskiej, w trakcie której powiedział: Proszę pozdrowić świat aktorski Krakowa. Mam kilkanaście listów, adresowanych do mnie także w czasie pobytu w Afryce. Wiadomość o zamachu na Ojca Świętego bardzo przeżyłam, jak



– mężatka, 1 syn, 2 wnuki, aktorka i reżyserka teatralna i telewizyjna, pedagog, pisarka.

Występowała na scenach teatrów krakowskich: im. J. Słowackiego i Teatr Ludowy oraz wrocławskich (Dramatyczny, Polski). Nagradzana wielokrotnie za role teatralne i monodramy. Wydała trzy książki, płyty DVD i CD. Znana z działalności charytatywnej i społecznej, m.in. na rzecz dzieci niewidomych i z chorobami nowotworowymi. W wolnych chwilach maluje i wystawia swoje prace.



Anna Lutosławska-Jaworska jako Rozalinda w "Jak wam się podoba" W. Szekspira

wszyscy. Nie mogłam w żaden sposób Mu pomóc, poza modlitwą, więc zaczęłam robić kilimek- płatawkę, coś w rodzaju makramy z wełny wielbłądziej. Powiedziałam: Tkam to dla Ojca Świętego i będę tak długo tkać aż usłyszę, że niebezpieczeństwo minęło. Gdy przyszła wiadomość, że będzie żył zakończyłam kilimek. Miał ponad metr długości. Wysłałam go naszemu papieżowi do Watykanu. W moim artystycznym życiorysie jest dalszy ciąg tej wspaniałej znajomości. Otóż Teatr Małych Form działający w POSK-u w Londynie zaproponował mi reżyserię poezji Karola Wojtyły. Tak powstał piękny moralitet *Dotknij twarzy człowieka*. To małe misterium, rapsodyczna opowieść, przedstawiona przez czworo polskich, młodych aktorów mieszkających w Londynie. Relacjonowałam Ojcu Świętemu, jak wyglądał scenariusz, przebieg prób, wysłaliśmy też plakaty i pięknie wydany program. W odpowiedzi dostałam wzruszający list i duży perłowy różaniec od Ojca Świętego

Czy jesteś osobą religijną?

Ładnie to powiedziałaś. Czy jestem religijna? Na pewno jestem wierząca i praktykująca, nigdy nie negowałam Boga, ani nie buntowałam się przeciw Niemu, nawet w młodości.

Co sprawiło, że zajęłaś się działalnością pedagogiczną? Czy to była fascynacja młodzieżą, czy po prostu chęć przekazania swojej wiedzy i dorobku innym?

Wspominam swoją pracę z młodzieżą z czułością trochę macierzyńską. Zdecydowałam się na nią, bo uważałam to za swój obowiązek. Zdawałam sobie sprawę, że praca pedagoga jest bardzo odpowiedzialna. Trzeba delikatnie, konsekwentnie umożliwić młodemu człowiekowi ujawnić swoje wnętrze, rozwinąć wyobraźnię, ośmielać do szczerości. Spotkałam różnych uczniów. Jedni byli bardzo zdolni i wiedziałam, że oni przy odpowiedniej pomocy dadzą sobie radę. Inni rozwijali się wolniej i trzeba było mieć dla nich więcej czasu i cierpliwości.

Jest to piękna praca, sama byłaś przez całe swoje dorosłe życie pedagogiem i wiem, jak ona spała, doprowadza do wyczerpania, ale daje też satysfakcję.

Kiedy podpisywałam chyba w 1972 roku umowę z PWST, mój dawny profesor, a później kolega, Eugeniusz Fulde powiedział: Gratuluję, ale pamiętaj – to spała! Pracowałam w krakowskiej szkole teatralnej 8 lat.

Czego uczyłaś, jakie zajęcia prowadziłaś?

Na I roku uczyłam prozy. Tu sama siebie sprawdzałam, bo na początku nie czułam się pewnie w tej roli. Ale stawiałam takie warunki: szukamy tekstów napisanych w 1-szej osobie autorów polskich. Wybierali Kuncewiczową, Iwaszkiewiczą, Konwickiego i Białośzewskiego. Potem przystępowaliśmy do wnikliwej analizy, szukając odpowiedzi na pytania: co? dla kogo? do kogo? jak? Bo aktor musi sobie zdawać sprawę z relacji komunikacyjnych wewnątrz tekstu i z odbiorcą. Na III roku robiliśmy recitale na kanwie poezji Heinego, Baczyńskiego, Miłosza, Cwietajewej i Achmatowej. Ponieważ wtedy dużo grałam w telewizji i w radiu, mogłam ich nauczyć spokoju i opanowania w pracy z mikrofonem i w obecności kamer.

Mówisz o tym z wielkim zaangażowaniem. Ta praca wciąga jak narkotyk, wiem coś na ten temat. Czy dlatego nadal ją kontynuujesz?

Tak, ale jednak inaczej. Na kulturoznawstwie w Ignatianum, gdzie wcześniej wydawałam płyty: *Opowieści biblijne* i *Opowieści Starego Testamentu*, zaproponowano mi zajęcia fakultatywne na temat relacji między reżyserem i aktorem. Odkąd pamiętam, nie robię niczego w życiu, czego nie umiem dobrze lub bardzo dobrze. A ponieważ byłam aktorką i reżyserowałam, w związku z tym mogłam podjąć się tych zajęć.

Jakie formy dydaktyczne stosowałaś?

Mówiłam o ludziach, których znałam i z nimi pracowałam, o Wiercińskim, Szajnie, Skuszance, Zamkow i Babel. Miałam to szczęście, że pracowałam z fantastycznymi ludźmi. Przynosiłam zdjęcia z przedstawień, zwracałam uwagę na gest, kostium – na przykład w rolach szekspirowskich, omawiałam też znaczenie i funkcję rekwizytu, pokazywałam różne style. Zajęcia te miały walor autentyczności i dlatego ineresowały słuchaczy, którzy przychodzili także z innych grup, żeby popatrzeć i posłuchać. W Ignatianum pracowałam 5 lat, do ubiegłego roku.

Obecna Twoja działalność pedagogiczna wiąże się z Uniwersytetem Trzeciego Wieku.

Moi obecni uczniowie mają 60-70 lat. Uniwersytety tego typu rozsiane są po całym kraju, więc jeżdżę – w tym roku odbyłam sześć wykładów na trzy tematy: *Kobieta w islamie*, *Szyborska* i *Teatr i aktorstwo*. W tym ostatnim skupiam się na takich problemach, jak czym jest współczesny teatr i jak funkcjonuje. Pokazuję różne interpretacje tekstu na konkretnych przykładach. Tak dla żartu prezentuję kilka możliwych interpretacji wierszy Słowackiego czy Gałczyńskiego. To się podoba. To również ciekawe doświadczenie w moim życiu, całkiem inne od poprzednich. Tak bardzo mnie ta nowa przygoda pochłonęła, że – z braku możliwości pogodzenia zajęć – zrezygnowałam z Ignatianum.

Wiem, że przyjaźniłaś się z wieloma znakomitymi ludźmi, wśród nich z Marią Kuncewiczową. Do dziś odwiedzasz jej dom w Kazimierzu n/Wisłą.

Zaczęło się od tego, że zachwyciła mnie jej twórczość. Zrobiłam adaptację *Cudzoziemki*, którą Pani Maria zaakceptowała i pozwoliła grać. Pracowałam nad tą sztuką - jako aktorka i reżyser jednocześnie - w trudnym dla mnie okresie, bo właśnie zmarła moja mama. Moi aktorzy (Irena Szramowska, Romuald Michalewski, Andrzej Balcerzak) nie bardzo wierzyli w powodzenie tego przedsięwzięcia. Ale pierwsze spektakle, wizyta na naszym przedstawieniu Państwa Kuncewiczów i potem - na festiwalu w Szczecinie - otrzymana Nagroda Główna wraz z dwoma innymi usatysfakcjonowały ich. *Cudzoziemkę* graliśmy przez trzy sezony. Tak się zaczęła moja znajomość z Marią Kuncewiczową, która była nie tylko wielką pisarką, ale i osobowością. Mam Jej listy z różnych stron świata – leżą one w jednej szufladzie obok listów Ojca Świętego. Często wracam we wspomnieniach do Pani Marii. Nie ma Jej już ani w Kazimierzu, ani we Włoszech, ani w Stanach, jest w książkach. Znajduję podobieństwo z Nią w podobnym odczuwaniu szczęścia. Obecnie w Jej domu znajduje się muzeum, które prowadzi znakomita Wanda Michalakowa.

Bywam tam, mam spotkania i recitale. W tym roku, z okazji 8 Marca, opowiadałam o kobietach w krajach islamskich. W ten sposób podtrzymuję moje więzi z domem Kuncewiczów.

Jak wykorzystujesz swoją wiedzę, doświadczenie i umiejętności zawodowe, aby służyć innym?

Najbardziej przydaje mi się to w pracy z dziećmi niewidomymi. Niedługo po śmierci mamy występowałam w Dworku Białoprądnickim z recitalem dla maturzystów pt. *Nietrwała i trwoźna* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. W czasie występu zorientowałam się, że widzowie mają spuszczone głowy, niektórzy patrzą w sufit. Peszyło mnie to coraz bardziej. O co chodzi? Nagle dotarło do mnie, że gram dla niewidomych, o czym mnie nie uprzedzono. Po spektaklu uczniowie podeszli do mnie, dotykali mnie, pytali o kolor oczu czy mojej sukienki. Wtedy postanowiłam, że dla pamięci mojej mamy, która miała trzy operacje oczu, będę zajmować się dziećmi niewidomymi. W 1977 roku zaczęłam współpracować z Ośrodkiem dla Dzieci Niewidomych i słabo widzących przy ulicy Tynieckiej i trwa to do dziś. W czasie powodzi ich Ośrodek został zalany wskutek tzw. cofki. Woda wdarła się do sal komputerowych, zniszczeniu uległy także inne pomoce naukowe. Zadzwonili z Ośrodka do mnie, żeby im pomóc. Ja z kolei obdzwoniłam radio, telewizję, żeby sprawę nagłośnić. Nie miałam tam żadnych znajomości, ale byłam zdesperowana i namolna. Wiadomości poszły w Polskę. Rezultatem było zebranie sporej sumy pieniędzy. Ja jestem wciąż optymistką, mam pozytywną energię i autentyczną empatię do ludzi – nie do ludzkości. Pamiętaj, jeśli masz za sobą jakąś przeszłość, to na niej trzeba dalej budować mniejsze i większe działania. Aby pomóc dzieciom niewidomym, organizujemy aukcje, przygotowujemy paczki świąteczne, kupujemy ubrania i leki. Dobroć jest zaraźliwa, ludzie chętnie pomagają. Bywam jurorem w organizowanych tam konkursach, przekazuję płyty z nagraniami moich utworów i występów.

Chciałabym się dowiedzieć czegoś więcej o Twojej pracy w hospicjum. Jak to się zaczęło i na czym polega Twoja tam działalność?

Pisałam utwory dla dzieci i wydawałam je w Wydawnictwie Salwator. Pewnego razu poproszono mnie, abym napisała książkę o hospicjum dla dzieci. W pierwszym odruchu odmówiłam, gdyż nie widziałam się w tej roli. Powiedziałam: Nie. To nie dla mnie, to nie na moją wrażliwość i rozpląkałam się. W pokoju, gdzie padła ta propozycja, na ścianie wisiał obraz Jezusa o jasnych oczach. Patrząc na ten obraz uzmysłowiłam sobie, że zaniechanie jest grzechem. I przyszło nagle oślnienie, co powinnam zrobić: Tak, podejmuję się tego zadania.

Powstała książeczka *Kwiaty też zasypiają*, której bohaterami są dzieci z chorobą nowotworową. W poruszających obrazkach z empatią, ale bez czułości pochyłasz się nad dziećmi cierpieniem.

Dziękuję, jeśli tak to odbierasz. Na samym końcu piszę, że jeśli czytelnicy zechcą podzielić się ze mną swoimi wrażeniami, to będę im wdzięczna. Czekam więc na ich reakcję. Mój kontakt z hospicjum trwa nadal. Są to wizyty, recitale poezji, spotkania nie tylko z dziećmi, lecz także z dorosłymi i wolontariuszami.

Twoja praca i poświęcenie znalazły uznanie.

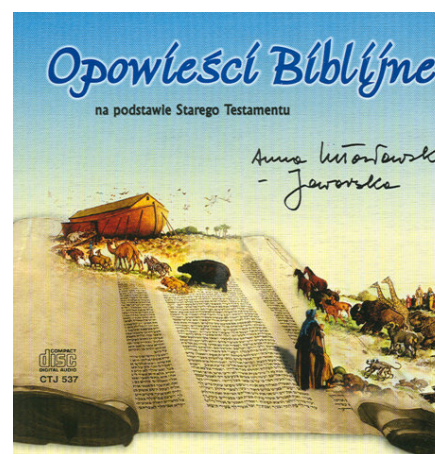
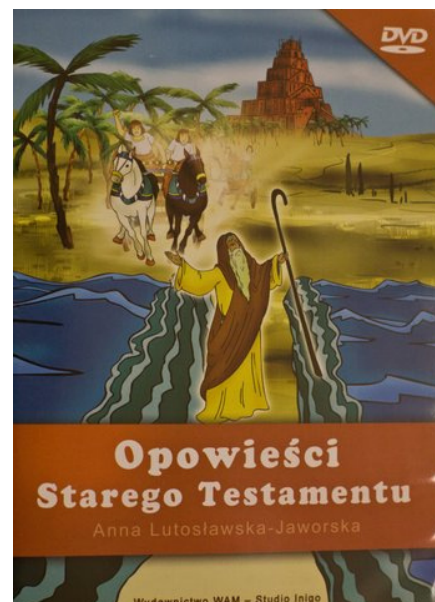
W tym roku otrzymałam Nagrodę POLCUL za wieloletnią i rozległą charytatywną działalność na rzecz dzieci niewidzących oraz dotkniętych chorobami nowotworowymi. Przyznała mi ją niezależna Fundacja Popierania Kultury Polskiej im. Jerzego Bonieckiego działająca w Australii.

Moje gratulacje i podziw za 30 lat pracy charytatywnej. Czy możesz zdradzić, co robisz, że tak pięknie wyglądasz, zawsze uśmiechnięta, pełna energii i pomysłów.

Zajmuję się innymi, nie sobą. Bóg dał mi zdrowie, dlatego mogę robić tyle rzeczy, które sprawiają mi radość i satysfakcję. Przyznaję się do swojego wieku, bo to podnosi innych na duchu, że można tak wyglądać i żyć pełnią życia, dając dużo innym. Jestem z rodziny długowiecznych – moja babcia ze strony ojca żyła 93 lata. Boję się, że pójdę w jej ślady. Dobrze sypiam, żadnej diety nie przestrzegam, nie jem tego, czego nie lubię, jem w małych ilościach to co lubię.

Dziękując za rozmowę, życzę Ci dużo zdrowia, pozytywnej energii i realizacji planów, których masz zapewne wiele.

Anna Szumowska-Chudzińska



KAZIMIERZ ŚWIEGOCKI



OPOWIEŚĆ O ŻYTNEJ WSI

Wielkie chmury na niebie, tuż pod chmurami łagodne góry. Między dwoma szczytami słońce. Stoi tu od lat, od niepamiętnych czasów, od wieków, od Wielkiego Początku. Bezradne wobec niekończącej się powodzi chmur, które powstają bez bólu i giną bez radości. Obojętne wobec przemiany żywiołów, nieczułe na wołanie ludzi i kamieni. Ostatnia gwiazda Mlecznej Drogi. Wygasła ziemia Wysokości. Zapomniane światło pierwotnej przestrzeni. Nieczynny dzwon Pierwszego Nieba. Pierwszy wygasły bóg. Jego światło odżywia rosnący na szczytach śnieg. Jego żar bezpowrotnie pochłonęły przepaście. Niepotrzebne Bogu i światu, a istniejące. Nieruchome jak drogowskaz podróżujących przez czas rzeczy, które mijając pozdrawiają je, jeśli pozdrawiać można Wielkie Umarłe i składać hołd Skończonemu.

U podnóża gór pod wygasłym słońcem leżała nasza wieś. Wszystkie ziemie porastało nieskończone żyto. Jego kłosa stukały do okien. Nikt z nas, prostych wieśniaków, nie znał krańców tej żytniej puszczy. Ścieżek w niej było wprawdzie mnóstwo, krzyżowały się i płatały, ale nikt nie miał odwagi iść nimi do końca. Siedzieliśmy tu jak w mateczniku i słuchaliśmy szumu, który pod wieczór zawsze gęstniał i przypominał chwilami przelot stad dzikich gęsi. Nad ranem zmniejszał się wyraźnie i wtedy wyłaniała się na wschodzie zorza.

Ileż to razy – pamiętam – w takich zorzanych chwilach matka wyprowadzała mnie przed próg, kazała klękać na mokrej od rosy jeszcze trawie i modlić się do zorzy. Módl się jak umiesz – mówiła – byłeś się modlił. Być może Niebo wysłucha modlitwy dziecka, skoro nie słucha dorosłych. Być może modlitwa dziecka poruszy nieruchome Niebo, skoro dorośli zapomnieli modlitwy i Boga, a Bóg zapomniał o dorosłych i zostawił nad nimi

to nieruchome słońce zimne i blade pomiędzy szczytami.

Każdego rana wieś wyglądała jak w pożodze. Paliło się wszystko tym pozorowanym ogniem, który ciągnął od wschodniego nieba, od Zorzy. Widziałem wtedy ludzi z twarzami zasłoniętymi dłońmi, jakby się bronili przed jej blaskiem. Kto nie wytrzymał tego naporu pozorowanego światła, klękał z dłońmi na oczach i nieruchomiał na chwilę, po czym wstawał i szedł, jakby przemieniony, przed siebie.

Rzeczą nad inne dziwną było owo ranne chodzenie ludzi tam i z powrotem. Ktoś nieznający obyczajów naszej wsi mógłby sądzić, że te kręte wokół niej ścieżki wiodły do jakiegoś strumyka albo źródła. Ale żadnego strumyka ani źródła nie było w obrębie naszej wsi. A ludzie jednak chodzili tam i z powrotem, jakby szukali zgubionego skarbu.

Kiedy minął już największy napór czerwonego blasku i domy uwalniały się od niereczywistego pożaru, widać było mężczyzn jak gęsiego, jeden za drugim wsuwali się do żytniego gąszczu chyłkiem, a później wracali stamtąd uginając się niemal do samej ziemi pod niewidzialnym ciężarem. Naprzeciw nim wychodziły wtedy kobiety z opuszczonymi głowami. A jedna z nich trzymała ogromny kłosa żyta, a druga korzeń żyta jeszcze oblepiony świeżą ziemią, a trzecia trzymała pustą łodygę żyta i ta była najsmutniejsza, jakby sama była tą łodygą, a może nie tyle łodygą, co pustotą łodygi, jej wnętrzem wydrążonym i bezpłodnym w gęstwinie żytniego świata.

Rzeczą nad inne dziwną było owo dźwiganie niewiadomych ciężarów, a potem ostrożne ich na ziemię zdejmowanie, ramion i grzbietów prostowanie, głów do góry podnoszenie, na niezmiennie niebo dziękczynne patrzenie. Po czym mężczyźni odchodzili do

domów, a na miejscu obok zrzuconych ciężarów pozostawały kobiety jakby w zachwyceniu, jedne z kłosem uniesionym wysoko, inne z łodygą niby zapaloną świecą, jeszcze inne z pustymi jedynie rękami. Wszystkie w korowód się zbierały i wyciągały dłonie nad te niewidoczne i niewiadome ciężary, które mężczyźni z takim trudem do wsi przynosili. Pośród nich widziałem nieraz swoją matkę. Była poważna, niekiedy podobna do kamienia, niekiedy do polnej rośliny, czasami jaśniała jak to słońce, które stało od wieków pomiędzy dwoma szczytami południowych gór, jakby była jego córką i od niego miała w sobie światło, wiarę i moc istnienia.

Pod wieczór, gdy mężczyźni jeszcze odpoczywali od dźwigania niewiadomych ciężarów, do żytniej gęstwiny, która nieprzerwanym pierścieniem okalała naszą wieś, wychodziły kobiety. A kiedy wracały stamtąd, to ramiona i szyje miały wyprężone i prosto wyciągnięte wzdłuż linii ciała, jakby na głowach niosły naczynia pełne wody. Stały ostrożnie, jakby ziemia pod nimi była wyboista i usiana kamieniami, a one lękały się, aby drogocenna zdobycz nie upadła i nie uległa zniweczeniu. Wtedy podchodzili do nich mężczyźni i z niezwykłą troskliwością zdejmowali im z ramion i z głów te niewidoczne, niewiadome ciężary. A one znikwały w ciemnościach izb. Mężczyźni zaś czuwali nad przyniesionymi ciężarami, jakby to były dary splełanych ścieżek i niekończących się dróg zaczynających swoje losy w obrębie naszej wsi pod znieruchomiałym na zawsze słońcem.

A żyto szumiało jak morze. I żadna z gór nie zstępowała ze swej wysokości. Tylko chmury w nieskończonych pochodach obrazów przenosiły ukrytą nadzieję z jednego brzegu nieba na drugi.

Warszawa, jesień 1972



Erich Lütkenhaus

- 1924 urodzony 28.08. w Dülmen – Hiddingsel
2010 zmarł 31.10. w Hamm
1947-1950 Szkoła Dzieła Artystycznego Dortmund w Lünen, zamek Buddenburg, pod kierunkiem prof. Waltera Herrichta
1948 czteromiesięczne stypendium w Anglii jako wyróżnienie Szkoły Dzieła Artystycznego Dortmund
1950-1951 Warsztat malarstwa na szkłe (witrażu) i mozaiki, Wilhelm Derix, Düsseldorf - Kaiserswerth
1951-1952 Wyższa Szkoła Sztuk Pięknych, Hamburg, pod kierunkiem prof. Ortnera i prof. Wernera Haftmanna
1963-1964 Pracownia belgijskich aluchromistów, Bruksela, członek "Groupe Aluchromistes Belges"
1964 film o malarstwie na anodowo utlenionym aluminium, ZDF, Bruksela / Belgia
1967-1968 powołanie na katedrę Instytutu Rozwoju Gospodarczego, Linz, Austria
1973-1988 wychowawca sztuki w gimnazjum, Hamm
1984-1985 stypendium Towarzystwa Aldegrevera, Münster
1989-1991 docent na Uniwersytecie Folke i sogn og fjordane Florø, Norwegia
1989 uhonorowanie w ratuszu miasta Hamm
1989 nadanie Talerza Herbowego miasta Hamm
1994-2002 kierownictwo Akademii Letniej miasta Hamm dla studentów Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu, Instytutu Pedagogiczno-Artystycznego, Kalisz, Polska
1998-2004 wykłady gościnne na UAM Poznań, Instytut Pedagogiczno-Artystyczny, Kalisz, Polska
1998 nadanie Medalu Kultury kraju Górna Austria w Linz
2001 Krzyż Zasługi dla Republiki Federalnej Niemiec
2004 wykłady gościnne na Uniwersytecie Sztuk Pięknych Linz, Austria;
2004 przemianowanie Akademii Letniej miasta Hamm dla studentów z Kalisza na Erich-Lütkenhaus-Sommerakademie
2006 ustanowienie nagrody Ericha Lütkenhausa „Ars Universitatis“, Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, Instytutu Pedagogiczno-Artystycznego, Kalisz, Polska
2009 odznaczony Srebrnym Medalem Honorowym miasta Hamm
2012 zmarł 31.10. w Hamm
Członek honorowy Związku Artystów Zachodnioniemieckich, Bochum
Członek honorowy Stowarzyszenia Sztuki, Hamm
Członek Westfalskiego Związku Artystów, Dortmund
Członek Okręgowego Związku Artystów Beckum-Warendorf

KARL GRENZLER



ERICH LUTKENHAUS JAKO MISTRZ ŚWIATŁOCIENI

Karl Grenzler

Mimo ukończenia jesienią osiemdziesięcioletniego roku życia, pracuje Pan jeszcze codziennie. Dziesięciolecia ludzkiego i artystycznego doświadczenia złożyły się na Pańskie życie. Bardzo chętnie porozmawiałbym o ważnych dla Pana życiowych i artystycznych punktach zwrotnych.

Kiedy zaczął Pan studiować sztukę i jakie osiągnął wykształcenie?

Erich Lütkenhaus

W semestrze letnim 1947 - miałem wówczas dwadzieścia trzy lata - podjąłem studia w Szkole Działa Artystycznego w Dortmundzie. Na skutek zniszczeń wojennych przeniesiono ją do zamku Buddenburg w okolicy Lünen. Podczas pierwszych sześciu semestrów otrzymałem pod kierunkiem prof. Waltera Herrichta fundamentalne wykształcenie artystyczne, szczególnie w rysunku aktu.

K.G.

Jakie szkolenie podjął Pan jako następne?

E.L.

W Warsztacie Witrażu i Mozaiki Wilhelma Derixa w Düsseldorf (1950) otrzymałem możliwość, jako ochotnik, zapoznania się z techniką malarstwa na szkle. W tym czasie poznałem profesora Georga Meistemanna, który tam właśnie zlecał wykonanie projektów swoich witraży. Jego figuratywne rysunki na kartonie były naznaczone swobodnym, linearnym sposobem wyrazu artystycznego, który mnie głęboko poruszył i wprowadził w stan wewnętrznego napięcia.

K.G.

Wspomniał Pan o podświadomie odczuwanym wewnętrznym napięciu. Mógł Pan tę siłę wyrazić twórczo i praktycznie zastosować?

E.L.

Podczas mojego pobytu studyjnego w Paryżu (1951), powstały figuratywne szkice i rysunki, które jakby same w sobie określone były zdeformowanym językiem artystycznym i dawały mi poczucie wewnętrznej wolności. Obrazy Fernanda Legera, które oglądałem w galerii, wywarły na mnie ogromne wrażenie. Dzięki ich prostej formie i czystości kolorów. W spotkaniu z dziełami Legera widzę w retrospektywie początek procesu, który po dziesięcioleciach doprowadził mnie do sztuki konkretnej.

K.G.

Czy pobyt Paryżu zaowocował dalszymi zaskakującymi "spotkaniami"?

E.L.

Moje zainteresowania skupiały się przede wszystkim na najważniejszych dziełach sztuki wystawionych w Luwrze. Kiedy w dolnym pomieszczeniu muzealnym stanąłem nagle przed niedokończonymi rzeźbami Michała Anioła, byłem zafascynowany.

Podczas mojego pobytu studyjnego w Rzymie (1950) zwiedziłem kościół św. Piotra w Wincoli, gdzie znajduje się między innymi niedokończony nagrobek papieża Juliusza

II. Dzięki temu, wystawione w Luwrze figury "niewolników" zaklasyfikowałem jako należące do papieskiego pomnika grobowego. Próbowałem wniknąć w sposób pracy Michała Anioła i wyczułem przeciwieństwo między na zewnątrz wypracowanymi częściami ciała, a tymi, które pozostały jeszcze w bloku a mimo to, należały do całości.

W późniejszych latach przetransponowałem to nieświadome doświadczenie zasady przeciwieństw tak, jak opisuje to C.G. Jung, jako " zespolenie przeciwieństw w parę przeciwieństwa".

K.G.

Czy po paryskim pobycie studyjnym kontynuował Pan naukę? Jeśli tak, to w jakiej szkole wyższej?

E.L.

Jeszcze w tym samym roku uczęszczałem do Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych w Hamburgu. Moje figuratywne rysunki i szkice, z powodu zawartych w nich zdeformowanych przedstawień, dały okazje do kontrowersyjnych dyskusji wśród studentów mojego roku. Do nich należała przede wszystkim narysowana na papierze milimetrowym "Pasja Jezusa Chrystusa".

K.G.

Czy może Pan wyjaśnić, co skłoniło Pana wówczas do tego chrześcijańskiego tematu?

E.L.

W ruinach miasta Hamburga żyłem w czasie, w którym życie było ciągłą walką o przeżycie. Konfrontacja z niewyobrażalną grozą "tysiącletniej rzeszy" była siłą napędową, która mnie podświadomie poruszyła. W "Pasji Jezusa Chrystusa" mogłem przetworzyć to, co niepojęte, transformując Jego człowiecze cierpienie na ludzi, co wyraziłem poprzez rysunkową deformację kształtu.

K.G.

Przedstawił Pan spotkania i przeżycia, które dalece przyczyniły się do rozwoju myślenia twórczego. Czy przypomina Pan sobie inne, równie ważne zdarzenia?

E.L.

Podczas studiów poznałem filozofię Sartra i jego sposób myślenia przeniosłem na siebie samego. Otoczony zniszczeniem wierzyłem, że rozpoznałem załamane odbicie lustrzane ludzkiego zaprzeczenia, co ostrożnie zbliżyło mnie do jego filozofii.

Potem pojawiły się sny, które, zdają sobie dzisiaj z tego sprawę, przypominały mi podstawowy temat Sartra. Przez psychologię głębi C.G. Junga wyjaśniały się ich syboliczne przesłania, które prowadziły mnie do archaistycznego podłoża. Na tym gruncie "spotkałem" moją "Animę". Dla wyjaśnienia tego zjawiska rysowałem archetypiczne istoty i postacie. Te przedstawienia rozumiałem teraz jako autonomiczne prawzory, które istnieją podświadomie i uniwersalnie jako predyspozycja ludzkiej duszy. O nich pisał później kierownik muzeum dr. dr. Smitsman:

"... w tych wydobywających się z podświadomości duszy, występujących tu postaci istnieje wielokrotne pokonywanie przeciwieństw. One przewyciężają przeciwieństwo ducha i zmysłowości, granicę między pojedynczym i ogólnym. Jak również uzupełniają świadomą jako męska i żeńska płciowość przez przeciwną inność płciową duchowego wzoru podstawowego. ..."

K.G.

W późniejszych latach powstały małoformatowe rysunki tuszem z postumentopodobnymi, owalnie zakończonymi formami. Ich powierzchnie, poprzez równo porozmieszczane punkty, przekazują konkretną estetykę medialnego spokoju. Są "przełomem" ku następnym, dynamicznym dziełom?

E.L.

W tych pracach widzę falliczno-podobne znaki, które przypominają mi "Lingę", fallicznie uformowany kamień kultowy, symbol jednego z trzech bogów głównych hinduizmu (Shiva). Do tego dołączam O'mphalos (pępek) z Delphi, który w starożytnej Grecji uważany był za święty kamień i znaczył punkt środkowy świata. W tych symbolach rozpoznałem wówczas mój środek bytu i spoczywający w nim kosmiczny porządek.

K.G.

Poprzez to nadanie sensu formom stworzył Pan związek ze wspólnotą religii dalekowschodnich i połączył dalsze asocjacje ideowe ze światem antycznym. Sądzi Pan, że twórcze myślenie osoby oglądającej dzieło przejmie i dostrzeże te idee, na sposób, który Pan opisał?

E.L.

Zadane pytanie przypomina mi Paula Klee, który mówi o tym, że twórcze myślenie pomnaża świadomość świata. W tym samym optymistycznym sensie wyrażał się kierujący XII Wystawą Światową Dokumenta w Kassel (2007) Roger Buergel mówiąc: "Chcemy osiągnąć to, żeby umocnić sztukę jako środek poznania świata, jako przeciwieństwo prywatki, prywatki, prywatki".

Myślenie twórcze w sztuce konkretnej skierowane jest do duszy człowieka. Ufam jej sile oddziaływania.

K.G.

Chciałbym teraz wrócić do rozmowy na temat pracy artystycznej. Ponad trzy dziesięciolecia rozwijał Pan technikę druku wypukłego (Prägedrucktechnik) i otrzymał tytuł „mistrza światłocienia“. Mógłby Pan najpierw opisać proces techniczny tego rodzaju druku?

E.L.

Postępowanie jest podobne technice druku wklęsłego akwaforty. Z tym, że metalowa forma drukarska jest gładka i bez farby. Papier (tektura miedziorytowa 450 g/m²) jest dzień wcześniej zwilżany i pakowany w folię, żeby wilgotność była jednolita.

Motyw, wzór wykonany jest z cienkiej blachy (n.p. cynkowej, mosiężnej). Kładzie się go na płycie drukarskiej i dla zachowania pozycji przykleja. Następnie przykrywa wilgotnym arkuszem papieru i filcową matą. Gdy całość przepuszczona zostanie pod walcem, wyjmuje się wydrukowany arkusz i umieszcza między kartonami do wyschnięcia. Krawędzie płyty wzorcowej pozostawiają na papierze małe, reliefowi podobne, rzucające cienie stopnie o różnej wysokości. Poza tym, w miejscach, gdzie papier leżał na płycie, pozostają trwale wprasowane powierzchnie gładkie. W przeciwieństwie do tego, leżące tylko na tarczy dociskowej partie papieru zachowują swoją naturalną szorstką strukturę.

Niczego się do tego nie dodaje, ani niczego nie ujmuje. Oddziaływanie wytłoczenia powstaje dzięki współgrze światła i cienia.

K.G.

Opisał Pan proces druku i wspominał przy tym wzory z metalu. O jakich motywach będziemy mówili i jak oddziałują pańskie reliefy na osobę oglądającą?

E.L.

Ze wspomnianej postumentopodobnej formy owalnej, jako następstwo, rozwinęła się forma przeciwna, kwadrat.

Te formy podstawowe były w urozmaicony sposób drukowane przez dłuższy okres czasu. Jako przykład przytoczę koło i kwadrat, które od druku do druku były coraz bardziej minimalizowane. To znaczy, że powierzchnie formy przy drugim druku zostały zredukowane do szerokiej powierzchni owalnej, lub do szerokiej liniowanej powierzchni kwadratowej. Przy następnym procesie drukarskim widoczna była tylko wąska obręcz owalu i wąska linia kwadratu. Ostatnie druki tej serii otrzymały jeszcze tylko fragmentopodobne obrysy form pierwotnych. Pomimo tego zminimalizowania pozostaje w nich oddziałująca siła całości, którą oglądający uzupełnia myślowo.

K.G.

Opisał Pan proces redukcji, który prowadzi do likwidacji formy i przyznaje "brakującemu" pozytywną siłę. Jak po rozwiązaniu formy można wyobrazić sobie jeszcze dalej idącą redukcję?

E.L.

Odpowiem na to pytanie powołując się na serię suchych reliefów, złożoną z ośmiu arkuszy pod tytułem: "Pełnia - próżnia" (2002). W pierwszym druku kwadrat zaznaczony jest wąską linią zarysu. Wnętrze formy ograniczone jest od pola otaczającego przez obrys rysunku, jak również odwrotnie, zewnętrzne od wewnętrznego. W następnym arkuszu kwadrat jest otwarty w części górnej, tak, że pole zewnętrzne wdziera się do niego i tym samym wzrasta obszar wewnętrzny. Trzeci arkusz składa się z lewej i dolnej strony kwadratu, przez co dążenie do minimalizacji formy podstawowej staje się widoczne i postępuje w czwartym druku konsekwentnie dalej. W przedostatnim druku widoczny jest w dolnym rogu tylko jeden punkt kwadratu, który w ostatnim arkuszu znika zupełnie.

Seria ta jest od początku do końca nastawiona na ten ostatni pusty arkusz i zawiera oczywiście pytanie o sens próżni. Wskazuje na przekroczenie granicy, które tłumaczy rozwinięcie się samego siebie. Próżnia zostaje rozpoznana i przyjęta, ponieważ jest warunkiem zmiany i zapoczątkowania nowego.

K.G.

Może Pan przyjmować reakcję oglądających i podejmować z nimi rozmowy na temat sensu przesłania? Mógłby Pan o tym opowiedzieć?

E.L.

Reakcje zwiedzających były różne, aż do przeciwstawnych. Z jednej strony wyrażano niesmak, z którego wnioskować można było niepewność i obawy. Z drugiej strony następowały optymistyczne zdania, które wynikały z nadziei. Szerokie spektrum zapatrywań doprowadziło mnie do przekonania, że myślenie twórcze wywołuje pytania i poprzez to prowadzi do zrozumienia.

K.G.

Na zakończenie chciałbym jeszcze porozmawiać na temat pańskich instalacji przestrzennych, o przejściu z drugiego do trzeciego wymiaru. Przykładowo ograniczymy się tu do instalacji horyzontalnej, która jako „progresja” nosiła tytuł: „...daleko poza istniejące” i wystawiona została w Gustav-Lübcke-Muzeum w Hamm (2007).

Co skłoniło Pana do tej diagonalnej struktury i dlaczego ściany pomieszczenia pozostały puste?

E.L.

Wspomniana wystawa pomyślana była jako retrospektywa mojej działalności twórczej. Podczas prac przygotowawczych odczułem silną skłonność zamiast retrospektywy, przedstawić twórcze myślenie, które prowadzi dalej, aż do ukształtowania przestrzeni. Dla zwiedzających napisałem następujący tekst, który wychodzi naprzeciw Pana pytaniu.

W sali światła górnych muzeum znajduje się na podłodze progresja, składająca się z 20 kwadratów z 3 x 3 zardzewiałych żelaznych sześciątów, ułożonych na linii prostej. Ciąg kwadratów jest następstwem matematycznych wyliczeń, przy czym odległości między nimi wzrastają coraz bardziej. Koniec rozłożonego szeregu uzależniony jest wielkością pomieszczenia, tak, że myślami może być nieograniczenie kontynuowany.

Po przekroczeniu progu pomieszczenia zauważa się najpierw puste ściany, na których, w niespotykany sposób, nie umieszczono żadnych obrazów, czy grafik i poprzez to bycie pustymi, dziwnie oddziałują. Po rozejrzeniu się wkoło, zwiedzającemu rzuca się w oczy architektura przestrzeni jako trójwymiarowa pustka.

Ta próżnia i spokój działa na psychiczny stan zwiedzającego, z jednej strony nieswojo i niepokojąco, z drugiej jako odciążenie i uwolnienie. W ostatnim przypadku patrzącemu, dzięki umieszczonej na podłodze progresji zostaje uświadomione doświadczenie jego transcendentalnych potrzeb. To znaczy, że człowiek rozpoznaje instalację jako kosmiczną strukturę, tak, że punktu centralnego nie szuka w sobie, lecz w tym, co jest większe niż on sam.

Tytuł „...daleko poza istniejące” oferuje założenia indywidualnej perspektywy poznania, jak na przykład w zakresach filozoficznym, religijnym i naukowym, które badają i pytają o początek i sens życia.

K.G.

W tym miejscu chciałbym zakończyć naszą rozmowę i życzyć Panu zdrowia oraz wszystkiego dobrego na dalszej drodze twórczej. Dziękuję Panu.

Rozmowę z artystą Erichem Lütkenhausem przeprowadził Karl Grenzler w listopadzie 2007.



ERICH LUTKENHAUS JAKO Aluchromista

Karl Grenzler

Jesienią tego roku będzie Pan obchodził swój 83 jubileusz. Z tej okazji odbędzie się w Gustav-Lübcke-Muzeum w Hamm otwarcie wystawy retrospektywnej z Pańskiej 60-letniej działalności artystycznej. Na wystawie znajdą się między innymi wielkoformatowe aluchromie, które mnie szczególnie zainteresowały. W związku z nimi chciałbym zadać Panu kilka pytań. Kiedy i przy jakiej okazji dowiedział się Pan pierwszy raz o malarstwie na aluminium?

Erich Lütkenhaus

Podczas pobytu u mojego przyjaciela w Antwerpii zapoznano mnie z właścicielem galerii „Kunstkamer”, to od niego otrzymałem zaproszenie do wzięcia udziału w wystawie, której otwarcie nastąpiło na początku 1962 r. Pokazałem tam kolorowe monotypie, które zostały omówione przez krytyka sztuki de Knodder (radio Antwerpia). Właśnie poprzez niego zawarłem znajomość z właścicielem galerii Van Loo & Heyndrickx, gdzie po raz pierwszy zobaczyłem kolorowe tafle aluminiowe. Van Loo, który był równocześnie menedżerem programowym grupy artystycznej, złożył mi podczas dłuższej rozmowy propozycję współpracy z belgijskimi kolegami, w zakresie rozwoju malarstwa na aluminium. Przyjąłem tę ofertę i w brukselskim atelier (Boulevard Baudouin, 18) poznałem malarza Rafa Cleeremansa i innych kolegów. Od

1963 r. pracowałem z nimi w „groupe des aluchromistes belges - groep der belgische aluchromisten“.

K.G.

Jaka była zatem geneza tego malarstwa aluchromicznego i jak doszło do utworzenia wspomnianej grupy artystycznej?

E.L.

Malarze Raf Cleeremans i Pierre Leloup byli młodymi artystami, którzy przy swoich malarskich i drukarskich eksperymentach użyli także srebrnobiałego papieru, przekazanego im do dyspozycji przez Raoula van Loo z fabryki czekolady jego ojca. Papier nie odpowiadał ich oczekiwaniom, postanowili więc szukać innych materiałów. Doświadczenia, które nabyli w pracy z tym papierem doprowadziły do pomysłu zastosowania aluminium jako nośnika obrazu. Artyści ci rozwinęli, z pomocą przemysłowej technologii produkcyjnej, malarstwo na anodowo utlenionym aluminium. Raoul van Loo zainteresował tą techniką malarską innych artystów, do których należeli także profesorowie akademii i zaprosił ich do współpracy w Brukseli, gdzie wkrótce potem powstała grupa artystyczna aluchromistów.

K.G.

Teraz chciałbym postawić Panu pytanie dotyczące samego materiału: Jakie właściwości musi posiadać tafla aluminiowa jako nośnik obrazu, by zachowała stabilność? To dotyczy szczególnie większych obrazów i elementów ściennych, które następnie zostają zestawiane w większą całość.

E.L.

Aby osiągnąć stabilizację tafli aluminiowych, profiluje się podczas procesu przygotowawczego podwójnie krawędzie. Dzięki nabytemu profilowi stają się same w sobie odporne na zniekształcenia, przestają być płaskie, nabierają objętości. Tylne zakrzywienie służy równocześnie jako pomoc w zawieszaniu. Wyprofilowane tablice mogą się nawzajem łączyć i to umożliwia ich budowlano-techniczny montaż.

K.G.

Jakie są warunki i założenia malowania na aluminium?

E.L.

Malowanie na aluminium powinno zacząć się bezpośrednio po nałożeniu anodowej warstwy tlenkowej, ponieważ chłonność powierzchni ustępuje po niewielu godzinach i pigmenty przestają być wchłaniane do głębszych warstw. Aby zaoszczędzić czas, dobrze jest sporządzić wcześniej rysunek na tekturze i przenieść obrysy formy na część malowaną.

Barwniki mieszane w dymetyloformamidzie lub acetonie stają się atramentowo płynne i takie rozprowadza się pędzlem na poziomo ułożonej powierzchni. Przez powolne parowanie dymetyloformamidu pigmenty przenikają głęboko w warstwę aluminium. Po wyparowaniu płynnych barwników można na wysuszonej powierzchni farby rysować pisakiem linie i szrafy. Następnie tak przygotowaną powierzchnię zamalowuje się czarnym kolorem, tak, że wdiera się on pomiędzy struktury pisakowego tłuszczu do warstwy tlenkowej i poprzez to pokrywa nałożone warstwy farby. Po zakończeniu tego procesu zamalowane tafle poddawane są w zakładzie produkcyjnym gotującej kąpieli wodnej. Trwa to



ok. 30 minut, aż do skroplenia pary wodnej, przez co zamyka się anodowo naniesiona warstwa. Dzięki końcowemu procesowi czyszczenia usuwana jest naniesiona pisakiem warstwa tłuszczu, tak że widoczne stają się struktury kolorów.

K.G.

Dzięki czemu grupa belgijskich Aluchromistów znalazła uznanie?

Czy jej prace prezentowane były także w innych krajach europejskich?

E.L.

Cleeremans wystawił w grudniu 1961 r. swój czterometrowy szescian aluchromiczny na Rogierplein w Brukseli. To był początek czynności wystawowej, która najpierw odbywała się w galeriach krajowych. W 1963 r. młodzi malarze wzięli udział w "Biennale Młodszych" w Paryżu, gdzie w pawilonie belgijskim pokazali m.in. obrazy aluchromiczne. W tym samym roku artyści należący do grupy mieli wystawę w Związku Sztuki (Kunstverein) w Monachium i w następnym w "Galeria Belarte", Barcelona. Ta ostatnia wzbudziła zainteresowanie artystów hiszpańskich, co doprowadziło do założenia "grupy aluchromistów hiszpańskich". Wiosną 1963 r. brałem udział w tych wystawach jeszcze jako gość, później jako członek grupy.

K.G.

Mógłby mi Pan powiedzieć kiedy i dlaczego zakończył Pan współpracę z brukselskim atelier i kontynuował tę technikę we własnej pracowni?

E.L.

Po pięciu latach działalności zaczęły się trudności finansowe grupy. Do tego dołączyły wątpliwości zdrowotne związane z nośnikiem barwników, dlatego też niektórzy artyści wstrzymali swoją działalność na tym polu. Po powrocie do Westfalii, zajmowałem się nadal techniką aluchromii. Przez Centralę Aluminium w Düsseldorf otrzymałem adresy firm, które produkowały pigmenty, odpowiadające wymogom malarstwa na aluminium. W pobliżu mojej pracowni udało się znaleźć zakład, który stosował metodę utlenienia anodowego, co umożliwiło mi podejmowania się zleceń architektonicznych dla budownictwa prywatnego i publicznego. Niemiecka Centrala Przemysłu Aluminiowego zainteresowała się moimi pracami i w swoim pawilonie na Targach w Hanowerze w kwietniu 1963 r. wystawiła mój tryptyk aluchromiczny. Kiedy w międzynarodowym czasopiśmie fachowym "Aluminium" opublikowałem artykuł na temat nowej techniki malarskiej, otrzymałem z austriackiego Instytutu Rozwoju Gospodarki w Linz ofertę objęcia funkcji nauczyciela akademickiego, którą pełniłem w latach 1968 i 1969.

K.G.

Czy mógłby Pan podać tytuł któregoś z interesujących obiektów aluchromicznych, który został wykonany w Pana pracowni?

E.L.

W 1970 r. odwiedził mnie kolega szkolny, który jako misjonarz przebywał w Nowej Gwinei. W rozmowie ze mną przedstawił życzenie artystycznego przekształcenia nieużywanego tabernakulum, które chciał postawić w jego kościele misyjnym w Unei. Przewornie zwrócił mi uwagę, żeby użyć tylko takiego materiału, którego nie byłyby w stanie zniszczyć białe mrówki. Narysował mi symbole, które przedtem umieszczone były na domu duchów - świątyni tubylców. Miałem użyć tych właśnie znaków, aby połączyć starą wiarę z nową. Tabernakulum określił jako "Dom Ducha Świętego". Tabernakulum otrzymało w warsztacie aluminiową obudowę i zostało przeze mnie ozdobione techniką aluchromiczną. Jak mi wiadomo, stoi jeszcze dzisiaj w kościele misjonarskim Unea w Nowej Gwinei.

K.G.

Co zatem jest największym osiągnięciem grupy aluchromistów z punktu widzenia historii sztuki?

E.L.

Artyści postanowili malować nieznaną dotąd techniką. Z poszukiwań, badań i praktycznych zastosowań powstała wspólnota interesów, która wymieniała między sobą doświadczenia. To był związek techniczno-artystyczny, który motywował grupę robotczą. Odnowa sztuki, jaką znamy z grup artystycznych w sensie historii sztuki, nie miała tu miejsca. Pomimo tego, malarstwo na aluminium zostało uznane za fresk dwudziestego wieku i udany projekt współpracy między sztuką i przemysłem.

K.G.

Dziękuję Panu za udzielenie wywiadu

Karl Grenzler

Luty 2007

JURATA BOGNA SERAFIŃSKA

NAJNOWSZA POWIEŚĆ WSPÓŁCZESNA



Nieślubny syn – to najnowsza powieść Joanny Krupińskiej-Trzebiatowskiej, autorki znanych powieści m.in. „Doktor Q” i „Zdrada”, znanej z zamiłowania do wyświechtania tajemnic związanych z naszą najnowszą.

Tym razem pisarka stworzyła powieść niezwykłą, zawierającą w sobie elementy powieści sensacyjnej, psychologicznej, kryminalnej, nawiązania do masonerii, wątki sensacyjne i intrygi miłosne. Ale nie tylko, bowiem akcja jest osadzona w realnej rzeczywistości społecznej i politycznej ukazującej kilkadziesiąt lat Polski powojennej. Książka ma walory edukacyjne. Śledząc losy bohaterów, dowiadujemy się w jakich warunkach przyszło im żyć, jakie przesładowania spotykały na przykład żołnierzy AK, za co mogli zginąć albo znaleźć się w więzieniu; na jakie konflikty i niebezpieczeństwa mógł być narażony syn AK-owca zakochany w córce sekretarza Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej...

Poznajemy kulisy romansu, przerwano brutalnie w 1968 roku po tzw. Wypadkach Marcowych. Dowiadujemy się o dalszych losach, jakie były udziałem polskich obywateli zmuszonych przez władze do emigracji i tych, którzy zostali nie wiedząc co stało się z ich bliskimi.

Czytelnik śledząc dzieje bohaterów literackich przy okazji ma szansę przyswoić sobie wiedzę z historii współczesnej.

Mało jest książek z których można się dowiedzieć o najnowszej historii naszej

ojczyzny. Niestety duża część młodego (i nie tylko) pokolenia nie interesuje się tym, co działo się w wieku XX. Telewizja ujawniła niedawno nagrania, z których wynikało, że nawet niektórzy przedstawiciele tzw. elity politycznej nie potrafią określić daty Powstania Warszawskiego czy utworzenia Solidarności.

Tym większa zasługa autorki powieści, która spłótła wątki fabularne razem ze społeczno-politycznymi i osadziła akcję w naszej konkretnej rzeczywistości. W powieści są też rzeczy niedopowiedziane, które stwarzają nastrój tajemnicy i zachęcają do większego zainteresowania sprawami świata współczesnego. Książkę czyta się lekko, ponieważ napisana jest wyśmienionym językiem.

Nieślubny syn Joanny Krupińskiej-Trzebiatowskiej to powieść, którą nie tylko warto ale po prostu powinno się przeczytać.

Joanna Krupińska-Trzebiatowska, *Nieślubny syn*, Wydawnictwo i Poligrafia Kurii Prowincjonalnej Zakonu Pijarów, Kraków 2012, s. 178.

IZABELA JUTRZENKA-TRZEBIATOWSKA



BOHATEROWIE ŚWIATA ANTYCZNEGO W OPERZE

Muzyka jest wszędzie, w śpiewie ptaków, w szeleście liści, szmerze górskich potoków i miarowym jednostajnym szumie fal, a co więcej towarzyszy człowiekowi od zawsze, tak jakby była wpisana w plan stworzenia świata i wyrażała jego duszę. Można przypuszczać, że człowiek blisko związany z naturą wcześniej nauczył się naśladować jej dźwięki aniżeli zaczął posługiwać się mową i nie sposób przecenić znaczenia muzyki dla rozwoju duchowego człowieka.

O jej boskim pochodzeniu świadczą opowieści homeryckie *Iliada i Odyseja* oraz *Teogonia* czyli rodowód bogów Hezjoda. Poczesne miejsce wśród nich zajmował Orfeusz syn boga Apollina i jednej z dziewięciu Muz, Kalliope, który na dworze swego dziadka Dzeusa poznał przysłą żonę Eurydykę. Kiedy nimfa umarła ruszył za nią do Hadesu. Charon oczarowany muzyką przewiózł go na drugi brzeg Styksu, obłaskawił nią Cerbera i Furie, a wreszcie wyblągał u Persefony tajne hasło do Jeziora Pamięci, zaś u Hadesa powrót Eurydyki na ziemię. Nie wolno mu było oglądać się za siebie dopóki Eurydyka prowadzona przez Hermesa nie opuści podziemnego świata, więc kiedy obejrzał się utracił ukochaną na zawsze¹.

Już starożytni filozofowie z Pitagorasem na czele doszli do wniosku, że przyczyną dźwięku jest ruch, a dźwięki muzyczne wykazują matematyczną prawidłowość. Stwierdzili także, że harmonijnie dźwięczące interwały odpowiadają najprostszym stosunkom liczbowym: $\frac{1}{2}$ struny odpowiada oktawie, $\frac{2}{3}$ struny odpowiada

kwincie tonu zasadniczego. Natomiast w akordzie C, G, c długość strun ($1, \frac{2}{3}, \frac{1}{2}$) tworzy tzw. harmonijną proporcję: $(1 : \frac{1}{2}) = (1 - \frac{2}{3}) : (\frac{2}{3} - \frac{1}{2})$. Według pitagorejczyków harmonia jest stosunkiem liczbowym i powstaje dzięki liczbie. Co więcej Pitagoras posiadający ponoć dar słyszenia muzyki wszechświata twierdził, że ruchy ciał są źródłem harmonijnych dźwięków, a muzyka ziemiska jest odbiciem muzyki sfer.

Utworzony przez Pitagorasa związek pitagorejski miał na celu kulturowanie misterii religijnych poświęconych Apollinowi i Orfeuszowi, odwoływał się do orfizmu², mistycznego nurtu religijnego i filozoficznego, wywodzącego się z mitu o Orfeuszu, który zakładał wiarę w wędrówkę dusz, czyli metempsychozę. Wprowadzeniem do orfizmu były misteria eleuzyjskie³. Według Junga mity, archetypowe obrazy i symbole są treścią zbiorowej nieświadomości, a ich ostatecznym przeznaczeniem religijną jedność i integracja⁴.

Świat bogów greckich przez piętnaście wieków oddziaływał na literaturę i sztukę Europy. Z jednej strony odcisnął na niej swe piętno syn Dzeusa i Latony, Apollo, patron wieszczów, śpiewaków i poetów („gdy miał przyjść na świat „dźwięki muzyki i hymnów wznosiły się ku niebu”), a z drugiej całkowicie mu przeciwstawny Dionizos, co uwypuklił w *Narodzinach tragedii* Fryderyk Nietzsche, wyprowadzając jako wątek apolliniński w kulturze to co harmonijne, pełne ładu, zintelektualizowane i obiektywne, zaś jako dionizyjskie, to co żywiołowe, emocjonalne, aintelektualne i subiektywne⁵.

Paradoksalnie w operze wyrosłej na gruncie tragedii greckiej zaznaczyły się zarówno wpływy dionizyjskie, poprzez fakt, iż teatr grecki wpisywał się w misteria ku czci boga Dionizosa, jak i apollinijskie wyrażające się w treści samych dramatów.

Definiując najbardziej ogólnie, można przyjąć, że opera to „dramat, w którym aktorzy śpiewają część lub całą swoją rolę”⁶.

W historii opery wyrosły różne jej podgatunki, wśród których ze względu na charakter treści można wyróżnić jako dwa podstawowe operę seria (o tematyce poważnej), oraz operę buffa – komiczną, obok nich pojawiła się także opera semiseria i tragedia *en musique*. Część podgatunków opery łączy dramat mówiony i śpiewany na sposób konwencjonalny (*vide* operetka, *Singspiel*, *opera comique*). Ponadto „historia opery jest nierozzerwalnie spleciona z historią dramatu mówionego”⁷, co można zauważyć na przykładzie tematów tragedii antycznych, które powracały jako tematy operowe na przestrzeni wieków nowożytnych.

Tradycja włączania muzyki jako integralnej części działań teatralnych zapoczątkowana w starożytnej Grecji była kontynuowana i rozwijana w czasach rzymskich⁸. W średniowieczu sztuki i skecze wykonywali profesjonalni artyści łącząc muzykę i grę aktorską. W kościele pojawił się w całości śpiewany dramat liturgiczny, przedstawiający wydarzenia z życia Chrystusa i żywoty świętych. Jednakże pojawienie się opery można wywodzić dopiero z renesansowego odkrywania na nowo teatru antycznego.

Podjęmowano wiele prób klasyfikacji oper, a między innymi z uwagi na źródła ich inspiracji. Już na pierwszy rzut oka zauważyć można silne związki zachodzące pomiędzy operą a dramatem antycznym inkorporowanym w całości lub w części na potrzeby dzieła muzycznego. Pojawiły się też w twórczości wielu kompozytorów nawiązania do treści mitologicznych, a w okresie kształtowania się romantyzmu wykroczyły one poza krąg homerycki, z równą łatwością czerpiąc z podań i legend innych obszarów kulturowych, mitologii celtyckiej, i osjanowskiej dalekiej północy.

Typowa dla okresu romantycznego ballada stawała się niekiedy osnową całości dzieła operowego, czego najlepszym przykładem jest *Latający Holender* Wagnera. Ograniczeniu, a nawet eliminacji uległ recytatyw na rzecz szerzej rozbudowanej partii, tj. monologu, który stał się podstawą do ukształtowania sceny. We wszystkich gatunkach opery w okresie romantyzmu widoczne jest dążenie do ujednoczenia dzieła za pomocą materiału muzycznego. Na tle tego co już powiedziano, problem rezonansu mitologii i literatury antycznej w operze należy zawęzić z konieczności do opery poważnej, można wszelako go badać na płaszczyźnie wieloaspektowej, wyróżniając – ze względu na źródła inspiracji – opery nawiązujące do mitologii i literatury greckiej i rzymskiej (*Dydona i Eneasza*), mitologii i literatury celtyckiej oraz skandynawskiej (*Tristan i Izolda*), obok których pojawiają się opery oparte o dzieła należące do kanonu literatury nowożytnej takie, jak *Romeo i Julia* czy *Otello* Williama Shakespeare'a, *Dama Kameliowa* A Dumaś'a, czy wreszcie *Lukrecja Borgia* Wiktora Hugo. Trudno jednak pominąć fakt, iż korzenie opery sięgają epoki średniowiecza, kiedy to muzyka zespolona ze słowem poetyckim za sprawą bardów i trubadurów niosła żywą opowieść nie tylko o rycerskich trudach i zwycięstwach, ale także o miłości.

W tym miejscu można też zaryzykować twierdzenie, że już samo nawiązanie do mitologii greckiej albo jej przełożenia na tragedię, jako formę dramatu antycznego implikowało również tragiczne zakończenie opery i pojawienie się śmierci w jej finale, przy czym mogła ona być rezultatem różnych relacji międzyludzkich, poczynając od miłości a na nienawiści kończąc, lecz

w każdym wypadku dotykała głównych bohaterów dzieła.

Śmierć zawsze, od zarania dziejów była tematem spektakularnym.

Dominowała w dramacie antycznym, od pierwszych utworów tragicznych powstałych w VI w. p.n.e. w starożytnej Grecji, aż po te ostatnie nowej ery. Ich źródeł można się doszukiwać w obrzędach religijnych na cześć Dionizosa, a być może w jakimś stopniu także misteriach eleuzyjskich czy nawet misteriach orfickich, niosących złudną nadzieję na zmartwychwstanie, życie po życiu, czego dowodem miał być kult schodzącej do Hadesu i wracającej stamtąd Persefony.

Wedle twierdzeń Arystotelesa (ur. 384 p.n.e., zm. 7 marca 322 p.n.e.) zawartych w *Poetyce* i pozornie sprzecznych, tragedia wyrosła z jednej strony z dytyrambu, greckiej odmiany liryki choralnej, a z drugiej z dramatu satyrowego wywodzącego się głównie z Peloponezu, gdzie satyrowie przebrani w kostiumy kozłów tworzyli chór śpiewający *tragon ode*⁹. Za twórcę dytyrambu poświęconego bogowi wina i wszelkiej wegetacji uważa się poetę Ariona z Metymny na Lesbos, który pisał i wystawiał swoje utwory w Koryncie. Warto zwrócić uwagę w kontekście opery, iż nieco później w Atenach za sprawą Melanippidesa i innych, treść liryczno-narracyjna wyraźnie zaczęła ustępować muzyce¹⁰. Zdaniem Stanisława Stabryły w V wieku p.n.e. sztuki satyrowe posiadały zbliżoną strukturę do tragedii, a te z kolei nosiły pewne ślady humoru i dowcipu właściwego dla dramatu satyrowego¹¹. Tragedia mogła przekształcić się z obrzędu religijnego w klasyczną tragedię na skutek przemian politycznych i społecznych związanych z walką przeciw tyranii i dążeniem do ustanowienia greckiej demokracji.

W dziełach trzech wielkich tragików ateńskich – Ajschylosa, Sofoklesa i Eurypidesa – z jednej strony znalazły odbicie tragiczne dzieje Grecji z okresu wojny peloponeskiej, toczonej między Spartą i Atenami w V w. p.n.e., a z drugiej pojawiły się wątki mitologiczne zaczerpnięte z eposów homeryckich, *Illiady* i *Odysei*, w które wpisały się największe dramaty ludzkości wyznaczające całą europejską cywilizację.

Niemal każda ze sztuk stworzonych przez greckich tragików znalazła swoje odbicie w

twórczości operowej wielu kompozytorów tworzących od przełomu renesansu i baroku aż po czasy współczesne. W związku z tym jednak nasuwa się spostrzeżenie na kształt tezy badawczej, że rezonans w operze znalazły tylko tragedie oparte na archetypowych wątkach mitologicznych, żeby nie powiedzieć wprost religii homeryckiej, a zapomniane zostały zupełnie, bądź potraktowane marginalnie dzieła odnoszące się do uwarunkowań społeczno-politycznych starożytnej Grecji, a w tym te o charakterze moralizatorskim.

„Muzyka była wprowadzana do sztuk już w czasach antycznej Grecji. Pieśni choralne [...] służyły do podziału sztuki na sekcje i komentowały akcję w tragedii i komedii antycznej Grecji”¹². W teatrze Dionizosa wejście chóru składającego się z reguły z 12 osób, a od czasów Sofoklesa z 15 osób, w kostiumach i maskach z pieśnią tzw. *parodos*, poprzedzał prolog tzw. *prologos* w formie monologu lub dialogu określający zawiązanie akcji. Po *parodosie* następowały po sobie kolejne akty tzw. *epeisodjon* z udziałem aktorów. Za czasów Tespisa w tragedii występował jeden aktor, Ajschylos wprowadził dwóch aktorów, a Sofokles trzech. Sztukę wieńczył *exodus*, czyli końcowa pieśń chóru przy zejściu z *orchestry*¹³.

W tym miejscu nasuwa się retoryczne niemal pytanie dotyczące rodzaju więzi łączącej operę naszych czasów z tragedią grecką, więzi słabo uchwytej, a wypuklającej się jedynie na płaszczyźnie tego co archetypowe w naszej kulturze, a poniekąd i w naszej świadomości.

"Mity są kluczami do duchowych możliwości ludzkiego życia" – napisał niegdyś wybitny religioznawca Joseph Campbell. Mit jest, więc bez wątpienia elementem scalającym, lecz nie pozbawioną znaczenia wydaje się też rola muzyki i chóru oraz forma lirycznego dialogu pomiędzy głównym aktorem a chórem tzw. *kommos*. Pieśni chóru *stasima* oddziaływały poszczególne sceny tzw. *epejsodia* i były kilkakrotnie powtarzane. Stała obecność chóru podkreślała też panująca w tragedii greckiej jedność miejsca, czasu i akcji.

Biorąc pod uwagę patos tragedii greckiej wyrażający cierpienie zarówno jednostki, pewnej społeczności, jak i całej ludzkości

uwikłanej w siła losu, zdeterminowanej wolą bogów wraz z towarzyszącym temu buntem oraz fakt, iż poruszała zawsze takie aspekty życia ludzkiego jak szczęście, miłość i nienawiść, zbrodnię i karę – bez trudu można zauważyć, iż również opera naszych czasów oscyluje wokół problemów ostatecznych dla życia człowieka, choć w innej formie. Zamiar wszelako wydaje się być ten sam – poruszenie widza, wzbudzenie w nim empatii, lęku, uświadomienie nieuchronności przemijania, ale także poderwanie do wielkich czynów, do wysiłku i heroizmu.

Arystoteles w swoich poglądach na sztukę wychodząc wprawdzie z platońskiej koncepcji *mimesis*¹⁴, twierdził, że teatr obok niej pełni również funkcję *katharsis*¹⁵.

Trzeba dodać, iż bohaterowie Ajschylosa, Sofoklesa i Eurypidesa, uwikłani w rozmaite dylematy natury moralnej utożsamiają z reguły pewną ideę ogólną, właściwą człowiekowi, a nie tylko jednostce i na tym polega ich siła. W tym miejscu nasuwa się też refleksja, że autorom greckich tragedii przywołane przez nich postaci homeryckich bogów i bohaterów a także ich wzajemne relacje oraz relacje ze światem zwykłych ziemskich śmiertelników, mogły wydawać się całkowicie realne, podczas gdy dla nas, z racji upływu czasu, są już niemal całkowicie nierzeczywiste. Dość powiedzieć, że żyjący w VIII wiek p.n.e. twórca *Illiady i Odysei*, wędrowny poeta i śpiewak, poprzedzał wielkich tragiczków zaledwie o trzy stulecia, a nas dzieli od niego blisko trzy tysiące lat i optyki tej nie zmienia fakt, iż ruiny antycznej Troi zostały odkopane przez Henryka Schlimana. Mīt pozostaje mitem. Z drugiej jednak strony można wywodzić, że skoro istniała Troja, mógł istnieć również król Priam, podobnie jak istniał Midas, władca odkrytego przez Ewansa Knossos.

Kiedy dany mi było stanąć przed zrekonstruowanym tronem i spojrzeć na rozciągające się w dal królestwo króla Minosa przywołanego przez twórcę *Illiady i Odysei*, ożył raptem w mojej wyobraźni, a z mroku dziejów zaczęli się wynurzać mieszkańcy pałacu – państwa miasta. Porwana przez Dzeusa Europa, której przyszło wydać na świat Minotaura, budowniczy labiryntu Dedal, a wreszcie Ariadna pomagająca Tezeuszowi w zgładzeniu potwora.

Z równą łatwością wpatrując się w horyzont po północnej stronie Krety wyobraziłam sobie grecką flotę płynącą pod dowództwem Agamemnona na podbój Troi.

I pomyśleć, że przyczyną upadku całej cywilizacji była tylko jedna kobieta? Siła z jaką sprawa ta bulwersowała greckich tragiczków wyzwoliła refleksję, że przecież jeden człowiek nie mógł wykreować tak rozległego a przy tym złożonego świata bogów i ludzi i zaczęłam zastanawiać się, kim w rzeczywistości był Homer – twórca boskiego imperium – historykiem czy fantastą?

Postać Agamemnona inspirowała Ajschylosa (ur. 525 p.n.e. w Eleusis, zm. 456 p.n.e. na Sycylii), Sofoklesa (ur. ok. 496 p.n.e. w Kolonos, zm. 406 p.n.e. w Atenach)

i urodzonego w 480 pne. Eurypidesa, którzy w ślad za twórcą *Illiady i Odysei* przyjęli, że po powrocie spod Troi bohater został zamordowany przez żonę i jej kochanka Ajgistosa. Na tej kanwie osnuta została przez Ajschylosa *Trylogia tragiczna Oresteja*, dzieło złożone z trzech części – *Agamemnon*, *Ofiarnice (Choephoroi)*, *Eumenidy (Eumenides)* – wystawione po raz pierwszy w 450 pne.

Tematem klątwy ciążyącej nad rodem Pelopidów, zajął się również Sofokles w tragedii *Elektra* oraz żyjący ponad pół wieku później Eurypides w tragedii

o tym samym tytule, w *Orestesie* oraz w dziełach *Ifigenia w Taurydzie i Ifigenia w Aulidzie*. Wywodząc, że zbrodnia stanowi przekłętą dziedziczkę przechodzącą z ojca na syna.

Według Homera Agamemnon był synem Atreusa, mężem Klitajmestry, ojcem Ifigenii, którą złożył w ofierze Artemidzie, by zesłała pomyślny wiatr jego flocie płynącej pod Troję. Tragedia Klitajmestry doprowadziła ją do zbrodni. Z rozpaczy i z zemsty zabiła Agamemnona i przywiezioną przez niego z Troi na wpół obłąkaną Kasandrę. Ale sama też musiała ponieść karę, aby sprawiedliwości stało się zadość. Co do tego tragiccy byli zgodni, powołując do roli mściciela syna Agamemnona, Orestesa. Był mały kiedy jego ojciec został zabity, a przed śmiercią z ręki matki, uratowała go Elektra, wysyłając do Anaksibii, siostry Agamemnona. Po wielu latach Orestes powrócił do Argos wraz z wiernym przyjacielem Piladesem, by pomścić ojca. lecz kiedy już dokonał matkobójstwa w jego wyobraźni

zrodziły się czarne duchy zemsty, Erynie doprowadzając go do szaleństwa. Dopiero w *Eumenidach* Ajschylosa Orestes doznaje łaski przebaczenia.

W tragedii Eurypidesa zanim wróbiła Kalias wbił nóż ofiarny w serce Ifigenii, Artemida zstąpiła z niebios z łańią, każąc zwierzę złożyć w ofierze, a córkę Agamemnona uczyniła swoją kapłanką w Taurydzie.

Druga sprawa, która wstrząsnęła sumieniami starożytnych i poruszyła tragiczków związana była z klątwą ciążyącą na rodzie Labdakidów i tragicznym losem, rzecz by można bogu ducha winnego, Edypa. Według Homera, zbrodnia popełniona niegdyś przez ojca nieszczęsnego króla, Lajosa, ściągnęła na niego gniew bogów, a na jego potomnych klątwę.

Znaczna część utworów Sofoklesa opiera się na micie trojańskim: *Ajas, Filoktet i Elektra*, ale z kręgu mitu tebańskiego wywodzi się *Król Edyp, Edyp z Kolonos i Antygona*.

Edyp był synem Jokasty i Lajosa. W dzieciństwie został porzucony przez swoich rodziców, gdyż wyrocznia przepowiedziała im, iż syn doprowadzi do ich śmierci. Kiedy chłopiec dorósł z kolei wyrocznia delficka uprzedziła go, że zabije ojca i ożeni się ze swoją matką. Sądząc wtedy, że jego ojczyzną jest Korynt, postanowił założyć rodzinę i dom gdzie indziej. Wędrując przez Fokidę, spotkał na wąskiej drodze Lajosa, zmierzającego do Delf i zabił go w czasie kłótni, nie zdając sobie sprawy z faktu, że popełnia ojcobójstwo. W czasie dalszej tułaczki dotarł do Teb, nękanych wówczas przez Sfinksa, który zadawał przechodniom zagadki nie do rozwiązania, by ich potem móc pożreć. Edyp rozwiązał zagadkę i uwolnił miasto od okrutnego Sfinksa, dzięki czemu objął tron i poślubił Jokastę bez świadomości, że jest jego matką. Później, kiedy wieszcz Terezjasz odkrył przed nim prawdę, Edyp wstydząc się swoich czynów ojcobójstwa, kazirodztwa, stał się człowiekiem nieszczęśliwym. Był przekonany, że los z niego zdrwił i ukarał go za nadmiar pychy. Edyp został nędzarzem, żebrakiem i tułaczem i aby nie oglądać swojej hańby, wykuł sobie oczy i opuścił Teby. Towarzyszyła mu kochająca córka (i siostra) Antygona. Jokasta zaś, nie mogąc znieść hańby popełniła samobójstwo.

Antyгона według homeryckiego mitu i tragedii Sofoklesa była ostatnią ofiarą kłątwy ciążyącej nad rodem Labdakidów, tej samej, która zgubiła jej ojca Edypa i jej dwóch braci Eteoklesa i Polinejesa. Po śmierci Edypa Polinejes i Eteokles podzielili się władzą. Jednak wbrew umowie Eteokles po roku rządów nie przekazał tronu bratu. Polinejes sprowadził obce wojska, aby odzyskać tron. Między braćmi rozpoczęła się walka o władzę, w której obaj zginęli. Ich wuj Kreon, po objęciu władzy, uznał Polinejesa za zdrajcę i wydał zakaz grzebania jego zwłok. Antyгона, przeciwstawiła się rozkazowi Kreona i pochowała zwłoki brata, za co została skazana na śmierć. Wówczas syn Kreona Hajmon, który był narzeczonym Antygony oraz jego żona, Eurydyka popełnili samobójstwo. Kreon po stracie najbliższych pozostał sam z poczuciem winy, co było dla niego największą karą. Przeciwwstawieniem Antygony - symbolu buntu, śmiałości i odwagi, jest w dramacie Sofoklesa jej siostra - Ismena, uosobienie łagodności i pokory.

Tragedie Sofoklesa były inspiracją dla wielu kompozytorów w XVIII i XX wieku.

Antyгона G.M. Orlandiniego została w 1718 wstawiona w Wenecji, B. Galupiego w Londynie (1746), G. Scarlatti w Mediolanie (1756), V. Ciampi w Wenecji (1762), G. E. de Majo w Wenecji (1762), T. Traetta w Petersburgu (1772), J. Mysliveček'a w Turynie (1774).

W XX w. powodzeniem zaczął cieszyć się również **Król Edyp**. Opera Strawińskiego **Król Edyp** została wystawiona w Wiedniu w 1928 roku. **Elektra** stała się bohaterką opery Ryszarda Strausa wystawionej w Dreźnie w 1909 r.¹⁶.

Dalszą część opowieści o nieszczęściach rodu Labdakidów przywołał najmłodszy z tragików, **Ajschylos** w tragedii **Siedmiu przeciw Tebom (Hepta epi Thebas)** wystawionej w 467 p.n.e.. Była to ostatnia część trylogii osnutej wokół mitu tebańskiego, której pierwszą częścią był **Lajos**, a drugą **Edyp**. Spełnia się w niej przekleństwo rzucone przez Edypa na jego synów Polinejesa i Eteoklesa, a zarazem kłątwa ciążyąca na rodzie Labdakidów. Sztuka przedstawia mityczną wyprawę Polinejesa, który w obronie praw do tronu wraz z armią i sześcioma wodzami- bohaterami staje pod bramami Teb. Giną wszyscy a na koniec

on sam w bratobójczej walce z Eteoklesem, obrońcą Teb, postacią tragiczną świadomą nieuchronności swego losu¹⁷.

Inne tragedie Ajschylosa dotyczą również największych problemów moralnych i religijnych, dla których poeta potrafił odnaleźć w historii lub w micie odpowiedni materiał fabularny i stworzyć potężne postaci, zdolne udźwignąć ciężar reprezentowanych przez siebie idei.

W dramacie **Persowie (Persai)** wystawionym w 472 p.n.e., wydarzenia rozgrywają się na placu przed pałacem królów perskich w Suzach w ciągu jednego dnia. Akcję rozpoczyna pieśń chóru wyrażająca zaniepokojenie dostojników losami wyprawy perskiej, po chwili pojawia się Atossa, by opowiedzieć im o swoim śnie, w którym widziała złowróżbne znaki. Po chwili wpada na scenę goniec i mówi o klęsce wojsk w bitwie morskiej. Pytany przez chór i Atosę opowiada szczegóły bitwy i późniejszej masakry Persów i podkreśla rolę Aten w zwycięstwie nad armią Kserksesa. Goniec wymienia imiona wodzów, z których większość poległa, a wtedy zrozpaczona Atossa postanawia złożyć ofiarę swemu zmarłemu mężowi Dariuszowi. Duch króla pojawia się na scenie i przestrzegając Persów przed nadmiarem pychy przepowiada kolejne klęski. Po jego zniknięciu na scenę wjeżdża zrozpaczony i zdruzgotany Kserkses w podartej szacie. Przyznaje, że popełnił błąd wyprawiając się przeciw "niezwyciężonym Atenom"¹⁸.

Blągalnice (Hiketides) (wystawiono 463 p.n.e.) stanowiły pierwszą część trylogii opartą na micie o Danaidach i osnutą wokół sporu dwóch braci Aigyptosy i Danaosa o władzę nad Egiptem. Obaj byli synami Belosa, wywodzącego się od Zeusa i Lo, córki króla Argos, Inachosa. Aigyptos miał 50 synów – Egiptydów – a Danaos 50 córek – Danaid –, które uciekły z Egiptu do Argos, gdy Aigyptos zażądał, aby poślubiły jego synów. Ścigane przez herolda znalazły schronienie u króla Argos, Pelazgosa. Drugą zaginioną część trylogii **Egipcjanie** opowiadała o klęsce króla Argos i wymuszeniu przez zwycięzców małżeństwa na Danaidach, a trzecia **Danaidy** dotyczyła Hypermestry, jednej z córek Danaosa¹⁹.

Prometeusz w okowach (Prometheus desmotes) (wystawiono 458 p.n.e.) – środkowa część trylogii tragicznej, w skład

której wchodziły także niezachowane do dziś sztuki **Prometeusz niosący ogień i Prometeusz wyzwolony**.

Akcja tragedii rozgrywa się w momencie przykucia Prometeusza do skał Kaukazu. Prometeusz ze spokojem i dumą przyjmuje karę, jaka spotkała go za obdarowanie ludzi ogniem. Wykradzionym z Olimpu Tytanowi. Towarzyszy mu chór Okeanid, którym opowiada historię swojego czynu, dzieląc się refleksją na temat przeznaczenia, przed którym nie można uciec. Nawet Zeus, zdaniem Prometeusza, nie jest wszechmocny i musi ulec losowi. W trzecim epejsodionie na scenie pojawia się Lo, zamieniona przez Zeusa w krowę. Spotkanie tych dwu postaci jest jednocześnie zapowiedzią niezachowanego **Prometeusza wyzwolonego**, w którym bohatera uwolnił syn Io, Herakles. W finałowej scenie utworu Prometeusz zapowiada upadek Zeusa. Jedynie Prometeusz zna tajemnicę, która może uchronić go przed utratą władzy. Nie chce jednak jej wyjawić, pomimo gróźb ze strony Hermesa²⁰.

Tragedie Ajschylosa stały się inspiracją dla wielu kompozytorów XIX i XX wieku. Największe zainteresowanie wzbudziła trylogia **Oresteja**, wykorzystywana najczęściej jako podstawa libretta operowego m. innymi S. Taniejew **Oresteia** (1895), F. Weingartner **Orestes Trylogie**, (1902), D. Milhaud **L'Orestie** (1963), N. Demuth **The Oresteia** (1950). Często sięgano również do tragedii **Prometeusz w okowach**, zaś tragedia **Persowie** stała się podstawą libretta opery **Salamina** (1929) M. Emmanuela²¹.

Eurypides, choć młodszy od Sofoklesa tylko o około dziesięć lat, był przedstawicielem epoki tzw. oświecenia²², podczas gdy światopogląd Sofoklesa ukształtował się pod wpływem tradycji i wiary w bogów. Twórczość Eurypidesa dzielimy na trzy okresy, wczesnych dramatów – **Alkestis, Medea, Hipolit uwięziony, Hekabe, Andromacha** – tragedii z lat wojny peloponeskiej – **Heraklidzi, Blągalnice, Herakles szalejący, Trojancki** – i późny związany był również z mitem trojańskim – **Elektra, Helena, Ion, Ifigenia w Taurydzie, Orestes, Ifigenia w Aulidzie**.

Andromacha (Andromachē) – w mitologii greckiej, córka Eetiona, króla Tebe

w Cylicji, żona Hektora. Miała z nim syna Astyanaksa. Po upadku Troi, stała się niewolnicą syna Achillesa – Neoptolemosa. Urodziła mu trzech synów: Pergamosa, Pielosa i Molossosa. Wzbudziło to zazdrość żony Neoptolemosa, Hermiony, która zgładziła Molossosa i pozbyła się Andromachy.

Medea

Medea to piękna i mściwa czarodziejka, córka króla Aietesa z mitu o Argonautach, która po przybyciu Jazona do Kolchidy pomaga mu zdobyć złote runo. Potem ucieka razem z nim do Tesalii skąd wkrótce zostają przepędzeni. Schronienie odnajdują w Koryncie, lecz tam Jazon zakochuje się w córce króla Kreuzie i porzuca Medeę. Oszałała z rozpaczy zabija synów, których ojcem był Jazon.

Mit przywołany przez Homera nie przypisywał jednak Medei dzieciobójstwa, choć potwierdzał rozejście się małżonków po ucieczce do Koryntu. Eurypides czyniąc z Medei dzieciobójczynią starał się pokazać złożoność psychiki kobiecej, odsłonić siłę ludzkich namiętności²³.

Tragedie Eurypidesa w XVIII w. wzbudziły wielkie zainteresowanie kompozytorów przede wszystkim jako podstawa libretta operowego. *Ifigenia w Aulidzie* została wykorzystana przez Scarlattiego (1713), oraz Glucka (1774), *Ifigenia w Taurydzie* przez Campraz H. Desmaretsem (1704), D. Scarlattiego (1713), Glucka (1779). Wielokrotnie sięgano do *Alcesty* – Gluck (1767), Boughton (1922), E. Wellsz (1934) – oraz Medei – L. Cherubini (1797), D. Milhaud (1939) – a także do *Bahantek* – E. Wellsz (1931), F. Ghedini (1948)²⁴.

Krótki przegląd twórczości Ajschylosa, Sofoklesa i Eurypidesa – ograniczony z konieczności ramami niniejszej pracy skoncentrował się na tych tragediach greckich, które w czasach nowożytnych znalazły szeroki oddźwięk stając się inspiracją dla twórczości operowej kompozytorów od XVI do XX w. Miał też między innymi pokazać, iż wszyscy trzej poeci w swoich tragediach wielokrotnie przywoływali te same postaci bohaterów. O ich ponadczasowości i archetypowym charakterze, a także o znaczeniu mitów dla kultury europejskiej świadczy fakt, iż niemal każda z tych wielkich tragedii znajdowała rezonans w literaturze stając

się kanwą dramatów takiego formatu dramaturgów jak Goethe (*Ifigenia w Taurydzie* niem. Iphigenie auf Tauris), Wolter, Sartre, Andre Gide, Jefferson, Hauptmann. Elektra była główną postacią tragedii Sofoklesa i tragedii Eurypidesa. Ponadto jest jedną z głównych postaci dramatu Jeana-Paula Sartre'a *Muchy*.

Równie wielki wpływ na kulturę europejską wywarły dzieła poetów rzymskich.

Publius Owidius Naso (43 p.n.e. - 17 n.e.) – autor poezji erotycznej i elegii miłosnych – w 15 księgach epepei *Metamorphoses* zawarł cykl mitów, w których pojawiają się *Ariadna, Dafne, Herkules, Acis i Galatea, Apollo i Hiacynt, Echo i Narcyz, Medea, Orfeusz i Eurydyka, Wenus i Adonis*. Twórczość Owidiusza wywarła duży wpływ na literaturę europejską, a zwłaszcza lirykę miłosną trubadurów i truverów oraz sztukę. Dostarczyła też inspiracji wielu kompozytorom w czasach nowożytnych²⁵.

Purlius Vergilius Maro (70 – 19 p.n.e.) – najwybitniejszy epik rzymski stworzył epepeję *Eneidę*²⁶ w 12 księgach, wzorowaną na *Iliadzie i Odysei*, której głównym bohaterem był Eneas, syn Wenus, protoplasta legendarnych założycieli Rzymu, Romulusa i Remusa.

Mity pobudzały ludzką wyobraźnię sprawiając, że na deski otwartej w 1778 roku La Scali, Royal Opera House w Londynie, Gran Teatre del Liceu w Barcelonie (1847), czy The Metropolitan Opera w Nowym Jorku i wielu innych teatrów operowych świata trafiali bohaterowie antyczni, tak jak w starożytności za sprawą dłuta Fidiusza zyskiwali nieśmiertelność a pamięć o nich stawała się ponadczasowa.

Renesans – odrodzenie po wiekach średnich kultury i literatury antycznej oraz odnowienie filozoficznych studiów nad starożytnymi utworami literackimi – przyniósł głębokie zmiany w koncepcji człowieka i jego relacji ze światem i Bogiem, aczkolwiek topos człowieka Bożego igrzyska pojawił się w kolebce renesansu dopiero w XVI stuleciu, zastępując uprzedni optymizm niepokojem, niepewnością i niewiarą w możliwości człowieka. Na rozwój renesansu wpłynęło wiele czynników historycznych

takich jak upadek Cesarstwa Bizantyjskiego, kryzys papieżstwa i eksplozja reformacji, powstanie po okresie rozbitcia feudalnego zjednoczonych państw, a wreszcie odkrycie Nowego Świata. Społeczne i polityczne niepokoje z jednej strony, a z drugiej pojawienie się umysłów takich jak Galileusz czy Kopernik, stymulowały rozwój życia kulturalnego. Trzej wielcy twórcy tej epoki – Dante Alighieri, Petrarca i Boccaccio – byli Florentczykami²⁷. Silne dążenie do odrodzenia dramatu starogreckiego na przełomie renesansu i baroku sprawiło, że grupa wybitnych humanistów działających pod przewodnictwem hrabiego Giovanniego Bardi powołała do życia Cameratę Florencką. Stworzenie nowego gatunku muzycznego – opery – jest podstawowym osiągnięciem Cameraty. Traktat Vincenza Galileiego *Dialogo della musica antica e della moderna* miał znaczenie epokowe dla ówczesnej muzyki.

Po raz pierwszy spektakl operowy – dzieło muzyczne Jacopa Periego *Dafne* oparte na fragmencie *Metamorfóz* Owidiusza – odbył się prawdopodobnie w karnawale 1598 w pałacu Jacopa Corsiego we Florencji.

Dafne jest postacią mitologiczną przywołaną wcześniej przez Homera, połączoną z Apollinem strzałą miłości i nienawiści. Rozgniewany na Apolla Eros ugodził jego serce strzałą miłości sprawiając, iż odtąd nie mógł uwolnić się od Dafne, podczas gdy ona, trafiona strzałą nienawiści, wolała wybrać śmierć niż przyjąć zaloty pięknego boga²⁸.

Nie mniej tragiczną postacią jest **Dafne** Richarda Straussa, który podążając tropem *Metamorphoses*, Owidiusza i *Dafne* Jacopa Periego, stworzył do niemieckiego libretta Joseph'a Gregora operę jednoaktową wystawioną 15 października 1938 w Dreźnie.

Nowym elementem opery były wątki zaczerpnięte z *Bahantek (The Bacchae)* Euripidesa.

W historii opery znaczący był dzień 6 października 1600, kiedy to w pałacu Pittich również we Florencji z okazji wesela Marii de Medici i Henryka IV wystawiono operę Euridice Jacopa Periego, a autorem libretta był (podobnie jak w przypadku *Dafne*) Ottavio Rinuccini, poeta, członek

Cameraty. W tym samym czasie powstała *Euridice* Giulio Cacciniego.

Wątek Orfeusza – epoce renesansu uważanego za uosobienie natchnionego twórcy, który siłą poezji i muzyki łagodził dzikość pierwotnych obyczajów – powracał, i sześć lat później wystawiono w pałacu Gonzagów – *Orfeusza* Monteverdiego. Temat Orfeusza nadal był inspiracją dla twórców opery. Powstały m.in. opery Reinharda Keisera *Orpheus*, Georga Philippa Telemanna, *Orpheus oder Die wunderbare Beständigkeit der Liebe*. Najślawniejszą wszelako od czasów Monteverdiego nową wersję operową *Orfeo Ed Euridice* napisał Christoph Willibald Gluck (1762). Popularnością przebiła ją dopiero operetka Jacques'a Offenbacha *Orfeusz w piekle*, wystawiona po raz pierwszy w 1858 roku w Paryżu. Opera *Orfeusz i Eurydyka* Christopha W. Glucka weszła do kanonu klasyki operowej.

W XVIII w. sztuka europejska wkroczyła w epokę klasycyzmu, w którym jako przeciwwaga dla baroku zapanowała zasada przestrzegania reguł, rygor i pewna powściągliwość. Jednocześnie języki narodowe zaczęły dominować w literaturze, wypierając łacinę, rodził się dramat Molliera i Rasine'a, w Anglii pojawiła się triada Milton – Dryden – Pope, zaś w Niemczech Goethe.

Serię arcydzieł *Andromacha*, *Mitrydates*, *Infigenia w Aulidzie*, *Berenika*, *Fedra*, „sięgających do antycznych tematów, wydobywając z nich ponadczasowy tragizm tkwiący w naturze ludzkiej i ludzkich losach przenikanych wola bogów” zawdzięczamy Jean Racine, francuskiemu dramaturgowi okresu klasycyzmu, który żył i tworzył za panowania Ludwika XIV³⁰. Istnieje co najmniej 60 utworów muzycznych, które powstały z inspiracji sztuk Racine'a.

Za istotne uchodzą *Andromaque* AMG. Sacchienenigo i A.E.M. Gretry, *Hermione* G. Rossiniego, *Agrippina* Haendla,

Il-Mitridate Eupatore A. Scarlattiego, *Mitridate* Mozarta i A.M.G.

Sacchieni'ego, *Iphigenie en Aulide* D. Scarlattiego, N. A. Porpora, L. Cherubiniego oraz Glucka³¹. *Nota bene* cztery miesiące po premierze *Ricciarda i Zoraidy*, Rossini wystawił kolejną operę, tym razem sięgając do tematyki antycznej, po adaptację *Andromachy* Racine'a.

Gluckowi, wyraźnie dążącemu do wskrzeszenia dramatu antycznego, zawdzięczamy reformę operową, podporządkowanie muzyki słowu, rezygnację z polifonii i zbędnej wirtuozerii jako zdominowała operę w baroku, dążenie do zniwelowania kontrastu recytatywu aria, ciągłość rozwoju akcji – widoczne także w operach takich, jak *Ifigenia w Taurydzie*, *Echo i Narcyz*, *Parys i Helena*, *Armida*.

Wiele z antycznych tragedii inspirowało kompozytorów od renesansu poczynając a na dobie współczesnej kończąc. Nie sposób ani wymienić wszystkich oper, ani tym bardziej ich omówić, z konieczności więc ograniczymy się do istotnych, tych które weszły do kanonu muzyki operowej. Nie będziemy też ponownie przywoływać treści mitu, o ile był on wcześniej przedstawiony, koncentrując się na dramaturgii finału operowego, który niekiedy daleko odbiega zarówno od formy zakończenia mitologicznego dramatu, jak i od powstałych na tej kanwie greckich tragedii, których autorzy w zasadzie dochowywali wierności homearyckim przekazom, co wynikało po części z religijnych odniesień do występujących w nich bogów. Kompozytorzy nowożytni w tym zakresie mieli wolną rękę w interpretacji mitu, aczkolwiek była ona uwarunkowana principiami epoki, obowiązującym w niej paradygmatem i moralnością. Wydaje się jednak, że ocalenie Eurydyki – finał oper *Euridice* Jacopa Periego, *Euridice* Giulio Cacciniego oraz *Orfeusz i Eurydyka* Christopha Glucka nie jest tragiczny – zawdzięczamy przede wszystkim panującemu w renesansie optymizmowi.

Tak więc w efekcie działań Cameraty Florenckiej i Glucka począwszy od XVII wieku zaczęli powstawać z martwych bohaterowie antycznych dramatów i pojawiać się na scenach teatrów Europy. Równocześnie opera zyskała niezwykłą popularność

i przeniknęła z Włoch do Francji, Anglii, Niemiec i Polski.

U progu XVIII w. jako jeden z pierwszych pojawił się **Eneasza**.

Operę *Dydona i Eneasza* wielkiego angielskiego kompozytora Henry'ego Purcella uznano za operę narodową. Powstała w trzech aktach do libretta Nahuma Tate'a i po raz pierwszy została wystawiona w Londynie w roku 1689.

Syn Wenery i Anchizesa – według legend rzymskich³² – po ucieczce z Troi zawiązał do portu kartagińskiego, a wtedy rządząca Kartaginą Dydona zaprosiła go na ucztę. Trzymając na kolanach małego Askaniusza, została zadrasnięta przez Amora, który sprawił, że zakochała się w ojcu chłopca. Aby zatrzymać Eneasza urządziła ucztę i polowania, lecz pomimo to on postanowił opuścić miasto. Kiedy ukochany odpłynął Dydona z rozpaczy przebiła się mieczem.

Postaci Eneasza i Dydona pojawiają się również w operze *Trojanie (Les Troyenes)* Hectora Berlioz wystawionej w 1863 roku w Paryżu do libretta będącego swobodną trawestacją *Eneidy* Wergiliusza³³. Finał tej francuskiej opery grand jest tragiczny, albowiem Dydona w scenie finałowej przebija się mieczem Eneasza. Towarzyszy jej wizja upadku królestwa Kartaginy.

Drugi wybitny kompozytor niemieckiego pochodzenia, uznawany przez Anglików za kompozytora narodowego, G. F. Haendel zaznaczył swą obecność również na niwie operowej przywołując w operze *Kserkses* (1737) bohatera tragedii Ajschylosa *Persowie*. Opera w trzech aktach została wystawiona w Londynie 15 kwietnia 1738 do włoskiego libretta Silvio Stampiglia, które bazowało na librecie Nicolò Minato wykorzystanym wcześniej przez Francesco Cavalli w 1654 roku.

Haendel wykorzystywał w swoich operach również i inne postaci historyczne takie jak: *Agrypina* (1709), *Juliusz Cezar* (1724), *Berenika* (1737). W operze *Semele* (1744) wykorzystał mit o matce Dionizosa, która splonęła wydając na świat syna gromowładnego Dzeusa³⁴.

Po Eneaszu na scenę wkroczył **król Edyp**.

Tragedię Sofoklesa *Król Edyp* wystawiono w 1692 roku z muzyką sceniczną Henry'ego Purcella, ale później nie cieszył się już zainteresowaniem. Powrócił dopiero w pierwszej

połowie XX wieku w Tragedii lirycznej George Enescu (Paryż 1936), by następnie stać się bohaterem opery Igora Strawieńskiego **Król Edyp**.

Medea – z tragedii Eurypidesa – pojawia się jako bohaterka w kilku operach:

- Francesco Cavalli *Giasone* (opera, 1649)
- Jean-Baptiste Lully *Thésée* (opera, 1674)
- Marc-Antoine Charpentier *Médée (tragédie en musique)*, 1693)
- Luigi Cherubini *Médée* (opera 1797)
- Darius Milhaud *Médée* (opera 1939) do libretta Madeleine Milhaud
- Alina Novikova *Medea* (2011) do libretta Darii Zholnerovej

W operze Luigiiego Cherubiniego *Médée*, w scenie finałowej pojawia się Medea trzymająca w ręce zakrwawiony nóż, którym właśnie zabiła dwójkę swoich dzieci, zaś świątynia, która miała służyć jej za schronienie płonie.

W operze Marc-Antoine Charpentiera w scenie finałowej Medea pojawia się w rydwanie ciągniętym przez smoki i obwieszca Jazonowi, że właśnie uśmierciła swoje dzieci. Pałac Koryntu płonie.

Zmartywychwała też **Elektra** przywołana przez Ryszarda Straussa w tragedii muzycznej w jednym akcie do libretta autorstwa Hugo von Hofmannsthal według tragedii Sofoklesa. Prapremiera miała miejsce w Dreźnie 25 stycznia 1909 roku. Akcja rozgrywa się kilka lat po zakończeniu wojny trojańskiej, w Mykenach, kiedy to po powrocie z wojny Agamemnon zostaje zamordowany przez swoją żonę Klitemnestrę i jej kochankę, a kończy, gdy Orestes, dokonuje aktu zemsty. Nie daje to ukojenia Elektrze, która w finale opery umiera.

Mówiąc o operze nie sposób pominąć jej znaczenia w twórczości Wolfganga Amadeusza Mozarta, lecz tak jak zaznaczyliśmy we wstępie ograniczymy się tylko do opery seria tego kompozytora. Uchodząca za arcydzieło wszech czasów opera **Czarodziejski flet** z tego powodu pozostaje poza naszym zainteresowaniem, podobnie jak **Uprawdzenie z Seraju** czy **Wesele Figara**.

Don Giovanni (Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni), opera w dwóch aktach do libretta Lorenzo Da Ponte opartego na legendzie Don Juana została wystawiona

w Pradze w 1787 roku. Jakkolwiek akcja opery składa się z połączenia elementów poważnych i komicznych *dramma giocoso*, a sam Mozart zakwalifikował ją jako opera buffa, dzieło to ma tragiczny finał³⁵. Biorąc do ręki libretto, niewykluczone, że Mozart był przekonany, że pisze operę buffa, ale ostatecznie stworzył uduchowioną *dramma giocoso*³⁶, uważa Stefan Jarociński.

Początkową fabułę swych dzieł czerpał Mozart z mitologii. Już jako jedenastoletni chłopiec zafascynowany homeryckim światem ludzi i bogów stworzył operę **Apollo et Hyacinthus** w trzech aktach. Napisana w 1767 do libretta Rufinusa Widla – opartego na greckim micie przywołanym przez rzymskiego poetę Owidiusza w **Metamorfozach** – została wystawiona 13 maja 1767 w Salzburgu.

Finał opery powinien być tragiczny, gdyż mitologiczny Hyacinth, przyjaciel Apolla, staje się ofiarą zazdrosnego o tę przyjaźń bożka łagodnego wiatru Zefira i umiera. Zefir nagłym tchnieniem zmienił tor lotu dysku rzuconego przez Apolla, tak iż ten roztrzaskał głowę Hiakintosa³⁸. Po śmierci chłopca za sprawą Apolla z jego krwi wyrósł piękny kwiat. Rufinus Widl zmodyfikował opowieść Owidiusza, w której miłość Apolla, Zefira i Hyacintha opiera się na związkach homoseksualnych i dostosował ją do zasad etycznych epoki.

Wątek mitologiczny pojawił się również w wystawionej 29 stycznia 1781 w Monachium operze **Indomeneo**³⁹ do libretta Giambattista Varesco przywołującego legendarnego króla Krety. Zostało ono oparte na francuskiej tragedii A. Doncheta, ale opera ma optymistyczne zakończenie. W **Mitridate, re di Ponto** sięgnął Mozart do dramatu Racine'a. Ta wczesna opera w trzech aktach powstała do libretta Vittoria Amedeo Cigna-Santiego, opartego na włoskim tłumaczeniu sztuki Jeana Racine'a **Mithridate**, dokonany przez Giuseppe Pariniego⁴⁰.

Łaskawość Tytusa – opera seria (1797) Łaskawość Tytusa należy do gatunku opera seria i jest jednym z ostatnich dzieł Mozarta, ukończonym na dwa miesiące przed śmiercią. Prapremiera dzieła odbyła się 6 września 1791 r. w Teatrze Narodowym w Pradze

związku z uroczystościami koronacyjnymi Cesarza Leopolda II z Dynastii Habsburgów na króla Czech. Opera opowiada historię cesarza rzymskiego Tytusa, a jej akcja rozgrywa się w starożytnym Rzymie w latach 79 - 81 n.e. Główną postacią jest Vitellia, kobieta żądna władzy, prestiżu i sławy, zabiegająca o uczucia cesarza. Jednak gdy cesarz Tytus odrzuca jej zaloty, Vitellia chcąc się na nim zemścić, namawia do zdrady rzymskiego patrycjusza Sekstusa. Powiernik Tytusa, Sekstus z namiętnej miłości do Vitellii, decyduje się na zamordowanie cesarza. Nieudany zamach na życie Tytusa skutkuje wprawdzie wyrokiem śmierci, ale ostatecznie Tytus wybacza Sekstusowi zdradę⁴¹.

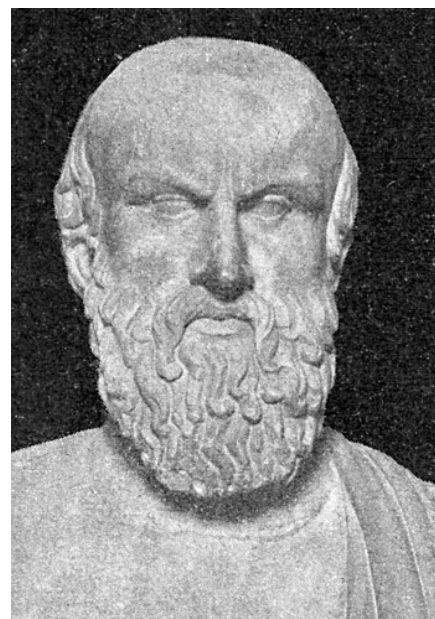
Jakkolwiek twórczość operowa Mozarta obracała się wokół wątków mitologicznych – historyczno-bohaterkich świata starożytnego⁴² – czerpiąc z Homera i Owidiusza, a pośrednio z literatury nowożytnej dramatów A. Doncheta i Racine'a, to jednak kompozytor marzył w skrytości ducha o stworzeniu opery narodowej. W liście do Antona Kleina, pisarza i filozofa oddanego całą duszą sprawie walki o narodową operę niemiecką skarży się Mozart: „Gdyby był choć jeden patriota [wśród kierowników teatru] – wszystko przyjęłoby inny obrót... wówczas, być może, teatr narodowy, który tak dobrze zaczął się rozwijać, doszedłby do rozkwitu... ale na to trzeba, żebyśmy, Niemcy, zaczęli rzeczywiście myśleć, działać po niemiecku, mówić po niemiecku, a nawet – śpiewać po niemiecku”⁴³.

W tym czasie Niemcy budzą się z uśpienia i przygotowują do przewrotu (*Sturm und Drang Periode*), jaki ma nastąpić pod natchnieniem rewolucji francuskiej. Jako przedświt romantyzmu powstają pisma Herdera, Lessinga, **Cierpienia młodego Wertera** (1774) Goethego, dzieła Burgera, poezje Hainbundu getyngeskiego, Oberon (1780) Wielanda, a także **Zbójcy** (1781) Schillera. Ale to już temat na inną opowieść.

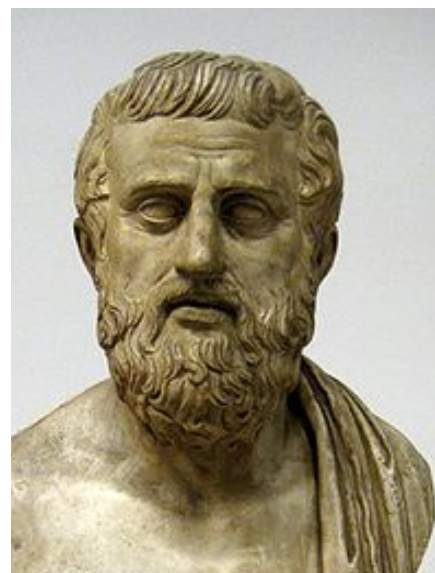
Izabela Jutrzenka-Trzebiatowska

Przypisy:

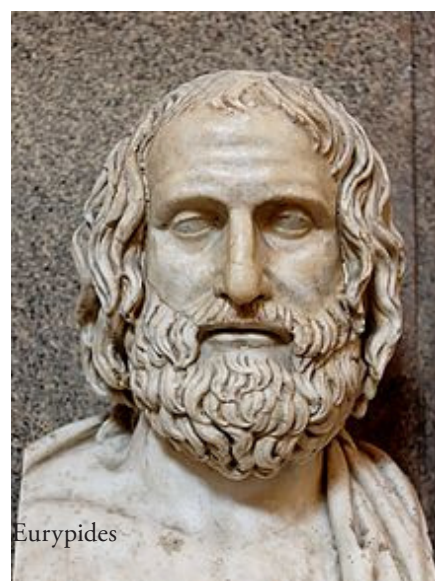
1. Jan Parandowski, *Mitologia*, Czytelnik, Warszawa 1965, s.172.
2. Simon Blackburn, *Oksfordzki Słownik Filozoficzny*, Książka i Wiedza, Warszawa 1997, s.271
3. Karl Kerényi, *Eleusis. Archetypowy obraz matki i córki*, Wydawnictwo Homini, Kraków 2004, s.17
4. Simon Blackburn, *op.cit.*, s.28
5. *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2002, s.39
6. Howard Mayer Brown, *Opera*, Hasło w *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, New York 2001
7. *op.cit.*
8. Howard Mayer Brown, *Opera*, Hasło w *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, New York 2001
9. Ajschylos, Sofokles, Eurypides, *Antologia tragedii greckiej*, pod red. Stanisława Stabryły, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989, s. 6
10. *Ibidem*
11. *Ibidem*, s.7
12. Howard Mayer Brown, *op.cit.*
13. *Ibidem*, s.11
14. Simon Blackburn, *op.cit.*, s.239
15. *Ibidem*, s.188
16. Katarzyna Korpany, *Sofokles*, hasło w: *Encyklopedia Muzyczna PWM Sm- Ś*, pod red. Elż. Dziębowskiej, Kraków, s.23
17. *Ibidem*, s.23
18. *Ibidem*, s.21
19. *Ibidem*, s.20
20. *Ibidem*, s.24
21. Elżbieta Witkowska-Zaręba, *Ajschylos*, hasło w: *Encyklopedia Muzyczna PWM AB*, pod red. Elżbiety Dziębowskiej, PWM Kraków, s.21
22. Ajschylos, Sofokles, Eurypides, *Antologia tragedii greckiej*, pod red. Stanisława Stabryły, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989, s. 357
23. Ajschylos, Sofokles, Eurypides, *Antologia Tragedii Greckiej*, *op.cit.*, s.361
24. Elż. Witkowska-Zaręba, Eurypides, hasło w: *Encyklopedia Muzyczna PWM EFG*, pod red. Elżbiety Dziębowskiej, Kraków, s.50
25. Magdalena Chrenkoff, *Owidiusz*, hasło w: *Encyklopedia Muzyczna PWM N-Pa*, pod red. Elżbiety Dziębowskiej, Kraków, s. 238-239
26. *Encyklopedia Powszechna PWN*, Warszawa 1976, tom 4, s.609.
27. Norman Davies, *Europa*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1998, s.435
28. Jan Parandowski, *Mitologia*, Czytelnik, Warszawa 1965, s.80
29. Danuta Gwizdalanka *Historia muzyki 1*, Kraków, PWM 2005, s. 136.
30. Zofia Chwędzduk, *Racine*, hasło w: *Encyklopedia Muzyczna PWM EFG*, *op.cit.*, s.282
31. *Ibidem*
32. Jan Parandowski, *op.cit.*, s.369
33. Elż. Dziębowska, *Berlioz*, hasło w: *Encyklopedia Muzyczna PWM AB*, pod red. Elż. Dziębowskiej, Kraków, s.295
34. Ludwik Erhardt, *Händel*, hasło w: *Encyklopedia Muzyczna PWM HIJ*, pod red. Elż. Dziębowskiej, s.134
35. Stefan Jarocinski, *Mozart*, *Polskie Wydawnictwo Muzyczne*, Kraków, s.149
36. *op.cit.*, s.151
37. *op.cit.*, s.182
38. Jan Parandowski, *op.cit.*, s.80-81
39. Stefan Jarocinski, *op.cit.*, s.112
40. *op.cit.*, s.40
41. *op.cit.*, s.182
42. Irena Poniatowska, *Mozart*, hasło w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, pod red. Elżbiety Dziębowskiej, t.M, s.425
43. W. A. Mozart, list z 21.03.1785, cyt. za Stefan Jarocinski, *op.cit.*, s.126



Ajschylos



Sofokles



Eurypides

