

HYBRYDA

Pismo Artystyczno-Literackie Stowarzyszenia Twórczego POLART

Nr23/2014

Nr23/2014

W numerze:

Joanna Krupińska-Trzebiatowska Słowo od redaktora	2
Konstanty Ildefons Gałczyński w sześćdziesiątą rocznicę śmierci	4
Bolesław Faron Moje spotkanie z Czesławem Miłoszem	5
Czesław Miłosz Ars poetica	8
Agnieszka Ogonowska Od POP-ARTU do realizmu medialnego	9
Jerzy Tuszewski Co nam zostało z artystyczno-literackiej rewolty DADA? Reminiscencje i uwagi z perspektywy bliskiego 100- lecia	13
Anna Szklarska Sztuka w twórczości Fryderyka Nietzschego	19
Beata Penderecka Roman Maciejewski i Jego dzieło	24
Marek Sołtysik Krajobraz z motywem ocalenia /Fragment noweli filmowej/	25
Józef Baran Kiedy byłem mały	29
Józef Baran Wiersze	30
Grzegorz Franczak Tryptyk	31
Joerg Ingo Krause Wiersze w tłumaczeniu Karla Grenzlera	32
Z Jackiem Cyganem rozmawia Michał Buczak	34
Wacław Krupiński Jubileusz Jedyne-go Takiego Klezmera	37
Walne Zgromadzenie POLARTU	39
XV Tom Rocznika "Małopolska" z Jubileuszem Edwarda Chudzińskiego w tle	44
Józef Lipiec Miłość platoniczna	45
Jubileusz Prof. Krzysztofa Latały	52
Magdalena Stoch Jerzy Harasymowicz. Poeta z Krakowa	53
Kazimierz Rozbicki odpowiada <i>on line</i> na pytania Izabeli Jutrzenka-Trzebiatowskiej	55
Ignacy S. Fiut Poetki różnie czują swoje bycie - w - świecie	61
Jurata Bogna Serafińska Poetki sen o domu	63
Wręczenie medali <i>Cracoviae Merenti</i>	64
Bolesław Faron Poezja erudycyjna	65
Joanna Krupińska-Trzebiatowska Zdrada / Fragment niepublikowanej powieści /	67
151 Rocznicza Powstania Styczniowego	76
Jubileusz Prof. Wincentego Kućmy	77
Anna Szumowska-Chudzińska Kolacja z Gustavem Klimtem	77
Lesław Peters Student: Sławomir Mrozek	78

Słowo

od redaktora



Szanowni Państwo,

ten numer *HYBRYDY* w pełni odzwierciedla zmiany, jakie nastąpiły w życiu Stowarzyszenia Twórczego POLART od chwili objęcia przeze mnie funkcji Prezesa Zarządu wiosną 2010. Z zamkniętego dotąd, niemal hermetycznego towarzystwa, staliśmy się organizacją działającą nie tylko na rzecz własnych członków, ale również na rzecz szerszych kręgów, a w szczególności tej części intelektualnej elity, która nie gustując w kulturze masowej, wciąż żywo zainteresowana jest organizowanymi przez POLART wydarzeniami kulturalnymi i chętnie w nich uczestniczy. Jedni mówią, że to dobrze, inni, że źle. Korzyści płyną wszelako z tych zmian oczywiste.

Zarówno na wernisażu, jak i finisażu zorganizowanej w ubiegłym roku wystawy malarstwa i rzeźby –*16th POLART ART EXHIBITION* – pojawiły się tłumy, a co więcej wystawa zaczęła żyć własnym życiem, prezentując się najpierw w Galerii Tkackiej Na Jatkach we Wrocławiu, a następnie w Galerii "TAKT" w Wiedniu. Zarówno w Krakowie jak i w Wiedniu, towarzyszyły jej koncerty oraz spotkania literackie wpisane w program Międzynarodowego Festiwalu *Związki pomiędzy kulturą Południa a Północy – Schubert – Chopin – Grieg – wzajemne inspiracje i rezonans w malarstwie i literaturze*. Po raz pierwszy też, w ponad dwudziestoletniej historii Stowarzyszenia, udało się we wrześniu 2013 zorganizować Walne Zgromadzenie Członków za granicą. Wiedeń nie jest wprawdzie Mekką artystów, a większość z nich znała już to miasto, lecz pomimo to wspólna wyprawa przyczyniła się z jednej strony do wzajemnego bliższego poznania, konsolidacji, a z drugiej do nawiązania stałej współpracy z Polsko-Austriackim Towarzystwem "TAKT". Na tej bazie już w listopadzie 2013 zagościła w "TAKT" wystawa malarstwa Kai Soleckiej i planowane są następne. Zamieszczamy skromny materiał fotograficzny z tych wydarzeń, albowiem podsumowania XVI Salonu Sztuki POLARTU dokonał Marek Sołtysik w poprzednim numerze *Hybrydy*, a ponadto katalog wystawy z reprodukcjami dzieł i notami artystów był jej częścią składową.

W roku bieżącym przystępujemy do drugiej edycji **Międzynarodowego Festiwalu *Związki pomiędzy kulturą Południa a Północy – Schubert – Chopin – Grieg – wzajemne inspiracje i rezonans w malarstwie i literaturze***, który rozpocznie się 29 marca 2014 pokazaniem **XVII SALONU SZTUKI STOWARZYSZENIA TWÓRCZEGO POLART 2014** w "Komorze Drozdowice" Kopalni Soli Wieliczka. Na wystawę złożą się najnowsze prace osiemnastu najwybitniejszych polskich malarzy i rzeźbiarzy należących do naszego stowarzyszenia. Tam też odbędzie się koncert Kathrin Buczak, młodej austriackiej pianistki polskiego pochodzenia. W Komitecie Honorowym Festiwalu zasiadli: Dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie Zofia Gołubiew, Prezes Zarządu Kopalni Soli Wieliczka Trasa Turystyczna Marian Leśny oraz prof. dr hab. Stanisław Waltoś,

a przewodniczy mu dr inż. Kajetan d'Obyrn, Prezes Zarządu Kopalni Soli Wieliczka SA. Kopalnia stała się więc z jednej strony partnerem, a z drugiej mecenasem POLARTU w tym przedsięwzięciu, za co jesteśmy niezmiernie wdzięczni, tym bardziej że w czasie trzymiesięcznej ekspozycji /29 marzec – 28 czerwiec /wystawę będzie mogła zobaczyć niezmiernie duża liczba osób, a w tym głównie turystów przemierzających codziennie trasę turystyczną. Finisaż wystawy odbędzie się 28 czerwca 2014 i również połączony zostanie z koncertem, tym razem muzyki kameralnej. W międzyczasie, 23 kwietnia 2014, otwarta zostanie w Domu Polonii w Krakowie wystawa jubileuszowa Janusza Trzebiatowskiego i tam z recitale fortepianowym wystąpi córka artysty Izabela Jutrzenka-Trzebiatowska, zaś przewidziany na dzień 15 maja 2014 finisaż wystawy wypełni międzynarodowa konferencja na temat związków pomiędzy muzyką, literaturą a sztuką, o których wypowiadać się będą wybitni znawcy tego tematu oraz wieczór autorski Karla Grenzlera z Niemiec.

Wiadomo już, że Marszałek Województwa Małopolskiego obejmie POLART-owski Festiwal patronatem honorowym, albowiem w Jego ocenie "projekt istotnie wzbogaci ofertę kulturalną Krakowa i regionu służąc budowaniu marki Małopolska, jako miejsca ważnych i inspirujących artystycznie wydarzeń". O międzynarodowym zasięgu tych wydarzeń i ich szczególnym znaczeniu dla środowisk twórczych Krakowa decyduje udział w nich artystów polskiego pochodzenia, mieszkających na stałe zagranicą oraz przedstawicieli kilku organizacji polonijnych z Austrii i Niemiec, a w tym Polsko-Austriackiego Towarzystwa Kulturalnego "TAKT" oraz Kultur Brucke Hamm, co zmierza w kierunku nawiązania stałej współpracy w obszarze kultury i partnerstwa predysponującego do wspólnego aspirowania w przyszłości o środki unijne. W ramach imprez festiwalowych, w czerwcu i lipcu 2014, przewidziane są dwa koncerty organowe, prof. Krzysztofa Latały oraz kapelmistrza katedralnego z Vaduz Macieja Zborowskiego, zaś jego zwieńczeniem będą wieczory autorskie poetów należących do Stowarzyszenia Twórczego POLART – Józefa Barana, Magdaleny Węgrzynowicz-Plichty, Joanny Krupińskiej-Trzebiatowskiej, Kazimierza Świągockiego, Elżbiety Wojnarowskiej, Adama Ziemanina –, którzy w pierwszych dniach września 2014 czytać będą wiersze muzyczne inspirowane utworami Schuberta, Chopina i Griega w EUROPEUM, nowootwartej placówce Muzeum Narodowego w Krakowie.

Gospodarzem tegorocznego jesiennego Walnego Zgromadzenia Członków Stowarzyszenia Twórczego POLART będzie prof. Tadeusz Strugała, który w ramach obchodów 60-lecie pracy twórczej poprowadzi koncert w Filharmonii Krakowskiej.

Widząc potrzebę nawiązania bliższych kontaktów z artystami państw sąsiedzkich zamieszczamy w bieżącym numerze wiersze niemieckiego poety Joerga Ingo Krause w tłumaczeniu Karla Grenzlera, a obok nich utwory poetyckie Józefa Barana, Grzegorza Franczaka, Jerzego Harasymowicza, a wreszcie Czesława Miłozza, któremu swój tekst, opowiadający o spotkaniu z późniejszym noblistą, dedykował prof. Bolesław Faron. Nasze naukowe aspiracje uwzględnia artykuł prof. Józefa Lipca " Miłość platoniczna", prof. Agnieszki Ogonowskiej odnoszący się do Andy Warhola, Anny Szklarskiej, która pisze o pojęciu sztuki w ujęciu Fryderyka Nietzschego oraz w jakiejś mierze tekst Jerzego Tuszewskiego o dada-izmie. Ponadto polecam Państwu uwagę wywiad Michała Buczaka z Jackiem Cyganem, autorem *Opowieści o życiu Leopolda Kozłowskiego-Kleimana* oraz wywiad Izabeli Jutrzenka-Trzebiatowskiej ze znanym kompozytorem i dyrygentem Kazimierzem Rozbickim.

Dziękując Autorom za ich wkład pracy, który pozwolił na wydanie kolejnego, 23 numeru naszego Pisma, życzę Państwu miłej lektury.

Joanna Krupińska-Trzebiatowska

KONSTANTY ILDEFONS GAŁCZYŃSKI

Szanowny Panie Redaktorze!

Sztuka... ach, sztuka!

Przychodzi do mnie czasem, tylko ciekawe, że zawsze, kiedy jest ulewa albo zamieć, albo jakaś inna furia atmosferyczna, facet w lakierach i okularach, którego wynurzenia na temat sztuki, że powtórzę za Mickiewiczem,

Przejmują mnie dreszczem,
dreszcz ten z kolei łącząc z przecuciem złowieszczem...

Wiec wyobraź sobie Pan, Panie Redaktorze, że, powiedzmy, pada śnieg, a ja mam robotę pilną. Notabene już kilka razy przejrzyście alludowałem facetowi, żeby sobie poszedł, ba, nawet przy pomocy Staffa: „Wybiegniem na śnieg nadzy i ostrym podmuchem...”

— Pan to zna? — pytam faceta, żeby go, znaczy się, zachęcić do radosnego kontaktu z przyrodą. A on nic. Siedzi. Milczy. W nosie dłubie. I nagle:

— Sztuka upada.

— Co?

— Sztuka, to metafizyczne uniesienie, upada.

— To co?

— To straszne.

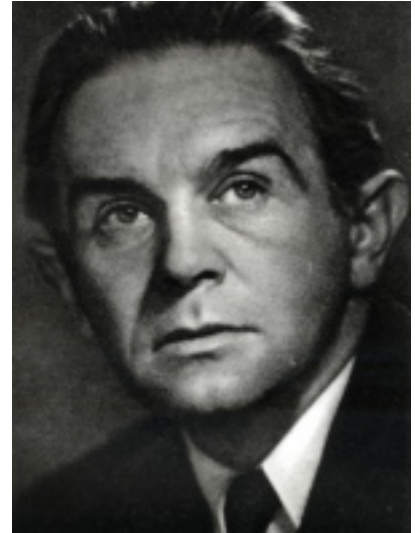
— A pan by nie poszedł do domu?

— Ja? Chce pan mnie narazić na samotność? Chce pan, żebym sam w czterech ścianach zatrul się do reszty tym tragizmem?

— Jakim tragizmem?

(Gwałtowne dłubanie w nosie. Śnieg pada coraz sennie.)

— W ogóle to znaczy, że tej atmosfery nie ma, co była, tej gleby, panie, na której wyrastają kwiaty sztuki. Wszystko tylko, panie, elektryfikacja i radiofonizacja, a poezji, sztuki ani ni. Dlaczego? Czy samym chlebem żyje człowiek? Dlaczego, panie, nie przeżywa ludzkość tych wstrząsów, co przeżywała kiedyś, kiedy cały Rzym, można powiedzieć, biegł na jednej nodze, żeby zobaczyć nowe dzieło Rafaela? A jak taki Shelley wydał swoją pierwszą książkę, to profesorowie uniwersytetu nic innego nie robili, tylko, mimo



że deszcz padał, z nosami w tych wierszach chodzili, panie, po mieście jak pijani, co? I gwiazdy dawniej opisywali, i księżyc, a dzisiaj — hej, łzy się kręcą. A czy pan wie, kto dziś kupuje książki, obrazy?

Tu facet przypowstał, żeby dodać grozy swojemu oświadczeniu.

— No kto?

— Rzeźnicy.

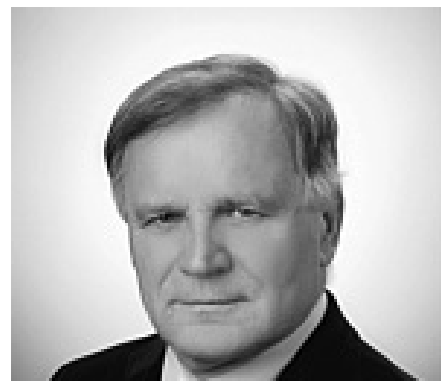
I tu z tego przerażenia facet w lakierach i okularach dostał konwulsji. Ale owej sceny, niestety, opisać nie mogę, ponieważ właśnie wchodzą dwie panie, które namawiają mnie, żebym przystąpił do pewnej sekty, a jedna z tych pań napisała dramat pt. „oFrywolność sceptyczna, czyli ślusarz zaskoczony”, wobec czego przepraszam i wychodzę. Muszę się gdzieś ukryć.

Karakuliambro, 1947

POETA NIEZAPOMNIANY (1905-1953) W SZESĆDZIESIĄTĄ ROCZNICĘ ŚMIERCI



BOLESŁAW FARON



MOJE SPOTKANIE Z CZESŁAWEM MIŁOSZEM

Ukazała się księga wspomnień o Czesławie Miłoszu pt. „Obecność”. Wspomnienia o Czesławie Miłoszu. Wybór, redakcja i opracowanie Anna Romaniuk (Dom Wydawniczy PWN Warszawa 2013). Zawiera ona relacje siedemdziesięciu osób: członków rodziny, pisarzy, artystów, przyjaciół poety. Są wśród nich tacy autorzy, jak Gustaw Herling-Grudziński, Adam Zagajewski, Jerzy Illg, Wisława Szymborska, ks. Antoni Boniecki, Anna Dymna, Józef Baran. Lektura tej interesującej książki nasunęła mi myśl, by przypomnieć moje spotkanie z Miłoszem sprzed ponad trzydziestu lat, które opublikowałem po przyznaniu Miłoszowi nagrody Nobla w nieistniejącym już dzisiaj kieleckim miesięczniku społeczno-kulturalnym „Przemiany” pt. „Profesor z Berkeley” (1981, nr 3), wcześniej natomiast w znacznie skróconej formie „Gazecie Południowej” w Krakowie (1980, nr 224) pt. „Nobel dla Miłosz. Zapiski w Berkeley”.

Dla zachowania jego autentycznej postaci nie dokonuję w tym tekście żadnych zmian (poza usunięciem drobnych usterek literowych), żadnych udoskonalień. Niechaj przypomni atmosferę, temperaturę tamtych czasów. Przywołanie go dzisiaj wydało mi się uzasadnione również w kontekście dyskusji, jaka toczyła się wokół pochówku pisarza na Skalce w roku 2004, w której niektórzy adwersarze, nawet ze stopniami naukowymi, odmawiali mu wręcz m.in. prawa do polskości. Wyrażane w prywatnej rozmowie sądy jeszcze raz potwierdzają, jak bardzo się mylili przeciwnicy Miłosza.

Po ogłoszeniu wiadomości o przygotowaniu przez Szwedzką Akademię nagrody Nobla w dziedzinie literatury Czesławowi Miłoszowi, Polakowi stale zamieszkałemu w Stanach Zjednoczonych, ukazało się w prasie codziennej oraz w periodykach kulturalno-społecznych, mnóstwo okolicznościowych informacji biograficznych, esejów o twórczości laureata. Kolejna fala publikacji: reportaży, wywiadów i wspomnień o Miłoszu pojawiła się po 10 grudnia po uroczystym wręczeniu nagrody w Sztokholmie przez Króla Karola Gustawa XVI. Toteż pospiesznie zestawiona bibliografia publikacji o autorze *Doliny Issy* wydrukowanych w ostatnich trzech miesiącach zawiera ponad sto pozycji. Po latach milczenia to dużo i mało. Poprzez opublikowanie fragmentów poezji uświadomiono pośpiesznie szerokim kręgom odbiorców literatury istotę jego myśli poetyckiej i sposób jej realizacji. Odbywają się wieczory poezji, dyskusje na temat dorobku pisarza. Miłosz jakby mimochodem włączył się w tok ogólnonarodowej dyskusji, przez swoje słowo jakby namawiał do głębszej refleksji nad współczesnością i przyszłością kraju. Rodzi się coś na kształt kultu poety.

Nie zamierzam w tych notatkach mówić szerzej o twórczości Miłosza. Pragnę jedynie zrelacjonować spotkanie i rozmowę z nim, jaką miałem okazję przeprowadzić półtora roku temu w Berkeley.

Były to pierwsze dni września 1979 roku. Jako gość Institute of International Education w Waszyngtonie, który organizował mi pobyt w Stanach Zjednoczonych na zlecenie International

Communication Agency, przebywałem wtedy w Los Angeles w Kalifornii. Zwidziałem właśnie tamtejszy Uniwersytet, rozmawiałem ze slawistami, m.in. z dr Henry Heimem, gdyż profesor Stone przebywała wówczas w Warszawie, interesowałem się motywami wyboru studiów slawistycznych, programami oraz strukturą słuchaczy polonistyki (głównie studenci polskiego pochodzenia, interesujący się swoją genealogią, poszukujący informacji o ojczyźnie swoich przodków). Dr Heim chętnie udzielała mi informacji, chociaż główną jego specjalizacją jest literatura czeska, polska interesuje się dodatkowo, po amatorsku. Zwiedzamy bibliotekę uniwersytecką, wypożyczanie książek studentom i profesorom ułatwia komputer, wchodzimy do czytelni czasopism, sprawdzamy czy są tu polskie humanistyczne periodyki naukowe i literackie. Okazuje się, że tak, i „Pamiętnik literacki”, i „Ruch Literacki”, i „Przegląd Humanistyczny” oraz tygodniki kulturalno społeczne („Literatura”, „Kultura”, „Życie Literackie” i „Polityka”). Tak zresztą będzie i w innych bibliotekach uniwersyteckich.

W pewnym momencie zostaję poproszony do biura zajmującego się gośćmi uniwersytetu. Rzecz dotyczyła mojej propozycji spotkania się z Czesławem Miłoszem. Sympatyczna urzędniczka zapytała mnie, jaką instytucję reprezentuję w Polsce, dlaczego pragnę poznać profesora, a także na jakie tematy chciałbym z nim rozmawiać oraz jakie pytania mam zamiar mu postawić. Szczegółowo wyjaśniam sprawę. Mówię o moim miesięcznym pobycie w Stanach Zjednoczonych, o historyczno i krytycznoliterackich zainteresowaniach polską literaturą XX wieku, o dotychczasowych kontaktach z amerykańską slawistyką, a także o chęci spotkania się z poetą, którego przedwojenne poezje, takie jak *Poemat o czasie zastygłym* (drukowane w Wilnie w 1933 r.), *Trzy zimy* z 1936 roku oraz szkice krytyczne m.in. o Zbigniewie Uniłowskim w „Wiadomościach literackich” czytałem przed laty podczas studiów nad epoką dwudziestolecia. Mówię o późniejszych pracach autora, a mianowicie o wierszach z tomu *Ocalenie* (1945 rok), „Światło dzienne” (1953) o powieściach *Zdobycie władzy* (1955), *Dolina Issy* (1955) oraz o szkicach *Zniewolony umysł* (1953) i *Kontynenty* (1958)...

– Tak! tak! Rozumiem! – przerywa mi uprzejmy głos w telefonicznej słuchawce – Uczynię wszystko, by zorganizować to spotkanie, mimo iż Czesław Miłosz jest niezwykle zajęty pracą i osobistymi kłopotami.

4 września przylatuję z Las Vegas w stanie Nevada do San Francisco. W Hotelu Californian na skrzyżowaniu ulic Taylor i O'Farrel otrzymuję szczegółowy program zajęć. W aneksie informacja, że Miłosz może mnie przyjąć 5 września o godzinie 3 po południu na Uniwersytecie w Berkeley. W biurze obsługującym gości uniwersytetu (Visitor Center), które mieści się w budynku organizacji studenckich, zjawiam się nieco wcześniej. Kierowniczką, Japonką Aiko Takita, pracującą precyzyjnie w zawałonym papierami pokoiku o dość mizernej kubaturze, informuje mnie, że wizyta się nieco opóźni. Profesor bardzo przeprasza. Powstały wszakże nie planowane okoliczności, które zmuszają go do zmiany terminu. Pozostało zatem kilkadziesiąt minut, jakie można wyzyskać na zwiedzanie potężnego kompleksu i zapoznanie się z historią uniwersytetu. Otrzymuję podstawowe materiały informacyjne, m.in. *This is Berkeley, University of California*, „Questions – Answers, A tour of the Berkeley campus” oraz *View from the Campanile*. Uniwersytet California należy do największych i najstarszych w stanie. Powstał bowiem w 1868 roku, a więc ponad 100 lat temu. Obecnie kształci 128 tysięcy studentów w dziewięciu swoich ośrodkach, rozrzuconych po całej Kalifornii, przy czym Berkeley należy do najstarszych. Aktualnie studiuje tutaj 29 tysięcy słuchaczy, cieszy się on dużą popularnością, gdyż na jedno miejsce przypada pięciu kandydatów. Podstawę egzystencji uniwersytetu stanowią fundusze stanowe (45,7 proc.), rządu federalnego (20,4 proc.) oraz dary, opłaty studentów i inne. Wyjeżdżam windą na stumetrową wieżę, zbudowaną w roku 1914 przez panią Sather, wdowę po pionierze kalifornijskich banków i jedną z fundatorów uniwersytetu, wieżę zwaną z włoska na życzenie fundatorki Campanilą. Rozpóściera się stąd widok na cały kompleks budynków uniwersyteckich: na bibliotekę, stadion sportowy, pływalnię. Całość ulokowana u stóp niewielkiego zbocza, część budynków uniwersyteckich pnie się pod górę, to głównie laboratoria naukowe. O Berkeley pisał Miłosz w *Widzeniach nad*

Zatoką San Francisco: „Idąc ulicą podnosząc oczy i widzę w fałdach góry, między kępami eukaliptusów jarzące się budowle laboratoriów fizyki jądrowej. Odwracam się, tam metalowa Zatoka San Francisco, już ciemniejąca, bierze niektóre tylko barwy z zielono-żółto-karminowego nieba. Ponieważ Berkeley jest uczipiona wzgórz, obrócona na zachód ku Pacyfikowi, jego porą niezepsuta jak inne przez mgłę od oceanu, bywa zwykle popołudnie, zmierzch, wieczór – sławne tutejsze feerie, zachodzącego słońca”.

Chętny do pogawranki pracownik obsługujący windę opowiada o uniwersytecie, o tym, że w dwudziestu bibliotekach mieści się pięć milionów książek, że kształci się studentów głównie z Kalifornii, nadto, że są tutaj reprezentanci prawie każdego stanu oraz studenci, osiemdziesięciu innych narodowości. Koszt studiów dla Kalifornijczyków wynosi ponad 4 tysiące dolarów, dla pozostałych słuchaczy 6 tysięcy rocznie. Najbardziej popularne są studia ekonomiczne oraz psychologia, prawo, filologia angielska, historia, nauki polityczne, architektura i inżynieria. A slawistyka? – Ta nie należy do najczęściej wybieranych, aczkolwiek i u nas są chętni, których interesuje literatura i język tych europejskich krajów. Mamy zresztą znakomitego profesora. Pan jako Polak zapewne go zna? Schodzę do Dwinelle Hall, gmachu, w którym mieści się slawistyka. Młodzi ludzie, zapewne asystenci, informują mnie, że Miłosz już czeka w pokoju 5407.

Wchodzę do gabinetu. Przy biurku rzeński mężczyzna. – Od dwóch lat jestem na emeryturze jako profesor polskiej i rosyjskiej literatury, niemniej nadal bywam na uniwersytecie, prowadzę wykłady. Na Uniwersytecie w Berkeley emerytura obowiązuje od 67 roku życia – powiada Miłosz. Pokój niezbyt obszerny, urządzone jak wszystkie tego typu gabinety: półka z książkami, jakieś rękopisy, na ścianie flamastrem wymalowany afisz, informujący o odczycie Jacka Trznadla o poezji Czesława Miłosza w Warszawskim Klubie Hybrydy bodajże w 1976 roku. Afisz ten tu w gabinecie poety w Uniwersytecie California w Berkeley ma – jak się wydaje swoją wymowę. Odniosłem wrażenie, że Miłoszowi zależało na tym, by jego amerykańscy koledzy i studenci wiedzieli, że właśnie w Polsce czyta się jego poezję, że się o niej mówi, dyskutuje...

Rozmawiamy o twórczości literackiej profesora. Pokazuje mi świeże tłumaczenie *Księgi psalmów*, wydane niedawno w Paryżu w *Edition du Dialogue*. Podkreśla, że psalmy na język polski tłumaczył z hebrajskiego. Oczywistą jest rzeczą, że zna tłumaczenie *Księgi psalmów*. Podstawą jednak jego pracy był oryginał hebrajski. Dla realizacji tego niezwykle trudnego, niezwykle żmudnego i odpowiedzialnego zadania przeprowadził specjalne studia językowe. Miłosz – człowiek skromny – dumny jest ze swego dzieła, rad jest, że dzięki francuskiej oficynie mogło ujrzeć światło dzienne i dotrzeć do czytelnika znającego język polski w Europie i w Stanach Zjednoczonych. Otrzymuję w prezencie wraz z dedykacją na pamiątkę pobytu w Berkeley Utwory poetyckie, opublikowane w roku 1976 przez Michigan Slavic Publication Ann Arbor.

Przypominam pisarzowi jego esej o Zbigniewie Uniłowskim, wygłoszony przed mikrofonem Polskiego Radia po śmierci pisarza, a potem drukowany w specjalnym numerze *Wiadomości Literackich* z 1937 roku. Powiedział tam m.in.:

„Razem z nim zniknął jeden z największych talentów pisarskich młodego pokolenia. To pokolenie w literaturze polskiej, którego przedstawiciele nie osiągnęli jeszcze trzydziestki, dziewiczymi oczami patrzyło na groźbę wojny, doświadczyło na sobie głodu, lęku, bezsilnej rozpaczki wobec okrucieństwa świata. Widziało chaos, rozprężenie obyczajów, przewalanie się obcych wojsk, rewolucji i pożary. Dorastało potem ze schowaną na dnie pamięci świadomością zła, jakie kryje się w ludziach, z niezatartym obrazem nędzy ludzkiego bytowania. Może dlatego zostało nazwane pokoleniem tragicznym. (...) Prawdzie tego pokolenia służył Uniłowski. Jego wizja artystyczna, nie raz brutalna, ponura, nie miała w sobie nic z rozczulenia się, nic też z łatwych, sztucznie nagromadzonych okropności”.

Miłosz nie pamięta tego artykułu. Uniłowskiego znał krótko. Uważa go za bardzo zdolnego, przewrotnego pisarza, który był fanatykiem prawdziwości. Byli prawie rówieśnikami. Autor *Dwudziestu lat życia* zaledwie o dwa lata starszy, debiutowali prawie równocześnie: Uniłowski *Wspólnym pokojem* w 1932, Miłosz *Poematem* o czasie zastygłym w 1933. Należeli do jednej generacji, do generacji pisarzy urodzonych przed pierwszą wojną światową, których

młodość i okres dojrzały przypadły na lata międzywojenne, na okres Polski odrodzonej, generacji debiutującej na początku lat trzydziestych. Wnieśli oni do literatury międzywojennej tony nowe. Miłosz znalazł się wśród tych poetów, którzy – jak powiada Wyka – zajęli wobec ówczesnego czasu postawę tragiczną, Uniłowski zaś, bliższy był postawie drwiącej, by wymienić tylko *Człowieka w oknie* i *Dzień rekruta*. Myślę więc, iż w te słowa o tragicznym pokoleniu skreślone tuż po śmierci autora *Wspólnego pokoju* włożył Miłosz charakterystykę swojej generacji i swojej postawy.

Wspominamy Kazimierza Wykę. Znał go osobiście. Podczas okupacji był w Krzeszowicach. Pamięta go doskonale m.in. jako redaktora „*Twórczości*”, należał bowiem w 1945 do zespołu redakcyjnego miesięcznika. Mówi o nim ciepło, choć nie zawsze się z sądami znakomitego krytyka zgadza. Podkreśla szczególnie zasługi Wyki w kreowaniu współczesnej poezji polskiej, w lansowaniu młodych poetów, zwłaszcza debiutujących w 1956 roku i w latach następnych. Otrzymał niedawno księgę wspomnień i rozpraw poświęconą Kazimierzowi Wyce, zredagowaną w Krakowie w 1978 roku przez Henryka Markiewicza i Aleksandra Fiuta. – Odszedł – powiada – przedwcześnie jeszcze jeden przedstawiciel mojego pokolenia.

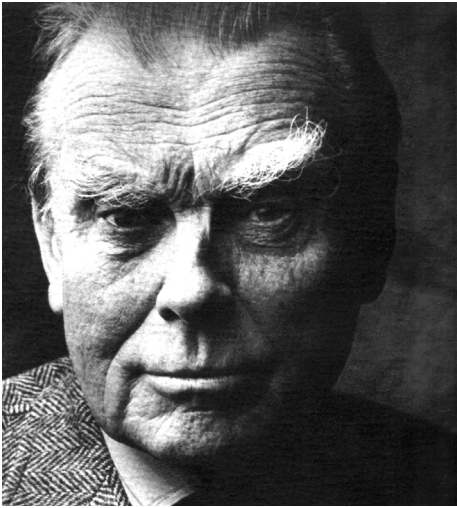
Podchodzimy do półki z książkami. Jest to przede wszystkim zbiór tekstów, jakimi profesor posługuje się w działalności dydaktycznej, a więc głównie utworów z polskiej i rosyjskiej literatury w językach oryginałów lub w tłumaczeniach na język angielski. Są tu też opracowania historyczno i krytycznoliterackie oraz podstawowe słowniki i encyklopedie. Bierzymy kolejne tomy do ręki.: Miłosz ubolewa nad brakiem tłumaczeń na język angielski dawnej literatury polskiej. Pokazuje mi przekłady *Pamiętników* Paska, prozy Schulza, Nienasyconie Stanisława Ignacego Witkiewicza, Różewicza, posługuje się nimi w uniwersyteckiej dydaktyce. Ułatwia mu też pracę przygotowywany przezeń podręcznik historii literatury polskiej, wykorzystywany również przez inne amerykańskie uniwersytety. Zastrzega się, że nie jest to książka w pełnym tego słowa znaczeniu akademicka – Nie jest to charakterystyczny dla uniwersytetów europejskich podręcznik lecz moje widzenie naszej literatury, esej o literaturze polskiej. Narzeka na obniżenie się poziomu

amerykańskiej slawistyki, a zwłaszcza polonistyki. Sporo żalu ma w tym względzie do polskiej grupy etnicznej, która bardziej niż inne wykazuje zainteresowanie praktycznymi zawodami, szybciej się amerykanizuje, zapominając o swoich korzeniach, o kulturze, z jakiej wyrosła bezpośrednio czy przez swoich ojców czy dziadków. – Jest wprawdzie kilku Amerykanów, co pokochali – jak powiada – polską literaturę, chcą ją propagować, niemniej zainteresowanie wśród studentów znikome, a znajomość języka prawie żadna. W ostatnim roku, po wyborze polskiego papieża, jakby zarysowało się ponowne ożywienie zainteresowania nurtem humanistycznym wśród Polonii. Wspomina jeszcze o Manfredzie Kridlu, którego znał z Wilna, o Wiktorze Weintraubie, o Jerzym Krzyżanowskim. Rozmowę przerywa telefon z domu. Miłosz musi kończyć spotkanie.

Cóż jeszcze? Żegnaj profesora, wielkiego poetę w pięknym uniwersytecie. Wydaje mi się, że – mimo rozlicznych zajęć, pozycji, jaką osiągnął jako profesor literatury i twórca – jest jakby samotny, smutny...

Po powrocie do San Francisco otwieram w pokoju hotelowym Utwory poetyckie i czytam wiersz *W mojej ojczyźnie*, napisany w Warszawie w 1937 roku:

*W mojej ojczyźnie, do której nie wrócę,
Jest takie leśne jezioro ogromne,
Chmury szerokie, rozdarte, cudowne
Pamiętam, kiedy wzrok za siebie rzucę.
I płytkich wód szept w jakimś zmroku
ciemnym,
I dno, na którym są trawy cierniste,
Mew czarnych krzyk, zachodów zimnych
czerwień,
Cyranek świsty w górze porywiste
Śpi w niebie moim to jezioro czerni.
Pochylam się i widzę tam na dnie
Blask mego życia. I to, co straszy mnie,
Jest tam, nim śmierć mój kształt na wieki
spełni.*



CZESŁAW MIŁOSZ

ARS POETICA?

Zawsze tęskniłem do formy bardziej pojemnej,
która nie byłaby zanadto poezją ani zanadto prozą
i pozwoliłaby się porozumieć nie narażając nikogo,
autora ni czytelnika, na męki wyższego rzędu.

W samej istocie poezji jest coś nieprzystojnego:
powstaje z nas rzecz, o której nie wiedzieliśmy,
/ że w nas jest,
więc mrugamy oczami, jakby wyskoczył z nas tygrys
i stał w świetle, ogonem bijąc się po bokach.

Dlatego słusznie się mówi, że dyktuje poezję dajmonion,
choć przesadza się utrzymując, że jest na pewno aniołem.
Trudno pojąć skąd się bierze ta duma poetów
jeżeli wstyd im nieraz, że widać ich słabość.

Jaki rozumny człowiek zechce być państwem demonów,
które rządzą się w nim jak u siebie, przemawiają mnóstwem
/ języków,
a jakby nie dosyć im było skraść jego usta i rękę
próbują dla swojej wygody zmieniać jego los?

Ponieważ co chorobliwe jest dzisiaj cenione,
ktoś może myśleć, że tylko żartuję
albo że wynalazłem jeszcze jeden sposób
żeby wychwalać Sztukę z pomocą ironii.

Był czas, kiedy czytano tylko mądre książki
pomagające znosić ból oraz nieszczęście.
To jednak nie to samo co zaglądać w tysiąc
dzieł pochodzących prosto z psychiatrycznej kliniki.

A przecie świat jest inny niż się nam wydaje
i my jesteśmy inni niż w naszym bredzeniu.
Ludzie więc zachowują milczącą uczciwość,
tak zyskując szacunek krewnych i sąsiadów.

Ten pożytek z poezji, że nam przypomina
jak trudno jest pozostać tą samą osobą,
bo dom nasz jest otwarty, we drzwiach nie ma klucza
a niewidzialni goście wchodzą i wychodzą.

Co tutaj opowiadam, poezją, zgoda, nie jest.
Bo wiersze wolno pisać rzadko i niechętnie,
pod nieznośnym przymusem i tylko z nadzieją,
że dobre, nie złe duchy, mają w nas instrument

AGNIESZKA OGONOWSKA

OD POP-ARTU DO REALIZMU MEDIALNEGO

„Chcę być maszyną do robienia obrazów. Zarabiać pieniądze to sztuka, pracować to sztuka, ale robić dobre interesy to sztuka największa”

Andy Warhol



Artysta – maszyna; komercyjny wymiar sztuki – to hasła podważające z pewnością modernistyczne wyobrażenie o twórcy – Demiurgu, pośredniku między światem idei a przeciętnym odbiorcą, którego kontakt ze sztuką i absolutem (w tradycyjnym modelu) miał wymiar sakralny. Wraz z nastaniem epoki przemysłowej, urbanizacją i industrializacją, rozwojem technik masowej produkcji i reprodukcji obrazów (film, fotografia) nastąpiła schizma między tym ‘usakralizowanym’ modelem artysty a rzeczywistymi praktykami twórczymi w ramach dynamicznie rozwijającego się przemysłu kulturowego. Dyktat obrazów (malarskich, reklamowych, medialnych) wraz z całą infrastrukturą umożliwiającą ich kopiowanie doprowadził do tego, co Walter Benjamin określał jako zanik aury wokół dzieła, zaś Theodor Adorno i Max Horkheimer jako kryzys kultury wysokiej. XX-wieczna kultura amerykańska połowy minionego wieku, adresowana do społeczeństwa multikulturowego, w tym powojennych emigrantów z Europy, by być komunikatywna i atrakcyjna, musiała jednak odejść od elitaryzmu. Bo to właśnie przestrzeń komunikacji, wyznaczana przez komiksy, reklamy, wystawy, foldery, ilustracje i fotografie prasowe, a także film oparty na jasnych konwencjach gatunkowych, wpłynęła na gusty i upodobania ówczesnych odbiorców. To właśnie te przekazy: barwne, sugestywne i ikoniczne (w znaczeniu Peirce’a) określiły na lata wrażliwość wizualną oraz wzorce komunikacji marketingowej i międzyludzkiej tamtych czasów. Wtedy, tzn. w połowie lat 50. Andrew Warchala (z pochodzenia słowacki Łemek) „uderza” na salony, próbując



zrobić karierę na niełatwym amerykańskim rynku sztuki.

Andy Warhol: szarlatan i kabotyn, Drella (połączenie wampira Drakuli z Kopciuszkiem – ang. *Cindirella*) wpasował się w tą tendencję i wykreował dzieła korespondujące z ideologią społeczeństwa przemysłowego, a zarazem konsumpcyjnego, obrazy sięgające do repozytorium amerykańskiej kultury masowej oraz problematyki codziennego życia (mediów elektronicznych, czasopism, reklamy); artysta żywo reaguje na bieżące wydarzenia społeczno-polityczne ogniskujące opinię publiczną. Z jednej strony pośmiertny portret Marilyn Monroe, z drugiej – seria puszek zupy Campbell. Te właśnie prace artysty z lat 60. otwierają całkowicie nowy i najbardziej rozpoznawalny obszar jego twórczości oparty na mitologii amerykańskiej. Obok gwiazd ekranu (Brigitte Bardot, Marilyn Monroe, Elvis Presley, Jacqueline Kennedy Onassis, Marlon Brando, Elizabeth Taylor), Warhol sięga także po legendarne postaci z historii Ameryki: Geronima (wodza Apaczów), Annie Oakley (znana kobieta – strzelec) czy generał Custer (bohater wojny secesyjnej). Wywyższenie tych postaci do rangi artystycznych wizerunków, a zarazem amerykańskich symboli, czyni z Warhola współczesnego pisarza ikon. W miejscu jednak wizerunków świętych sytuuje on m.in. wizerunki gwiazd popkultury i polityków (Mao Zedong, Włodzimierz Lenin czy Joseph Beuys) jako nowej kategorii świętych ubóstwianych, a często nienawidzonych przez masę. To co uderza w jego dziełach, to przedmiotowy stosunek artysty do portretowanych obiektów i postaci

(wizerunek dolara, puszcza zupy czy portret celebryty funkcjonują tu na równych prawach); tak jakby były one, niezależnie od swojego pierwotnego statusu, instrumentalnie wciągnięte do galerii obrazów wpisanych w estetykę popkulturową. Artysta z upodobaniem wykorzystuje przede wszystkim estetykę seryjności, tak znamienne także dla współczesnej produkcji kulturowej naznaczonej masową konsumpcją, standaryzacją oraz powierzchownością doznań i wartości estetycznych. Estetyka ta opiera się na repetycji powtarzalnych form i stałych wariantów kompozycyjnych oraz wpisuje w ideologię społeczeństwa konsumpcyjnego i przemysłowego. Wiele z jego prac ma charakter komutacyjny, tzn. są one wariantami powstałych wcześniej dzieł.

Warhol to jednocześnie odważny innowator, który wbrew amerykańskim modom lat 50. detronizuje ekspresjonizm abstrakcyjny w wydaniu Jacksona Pollacka oraz chromatyczną abstrakcję Marka Rothko. Wprowadza własny styl oparty między innymi właśnie na ikonach popkultury, serigrafii, repetycji i schematyzmie oraz wcześniejszych doświadczeniach w roli ilustratora i twórcy reklam. Kreuje także siebie, swój własny publiczny wizerunek; w swojej książce *The Philosophy of Andy Warhol* wyznaje:

Dzień po dniu patrzę w lustro i wciąż coś widzę – nowy przyszc. Maczam bawełniany wacik Johnson&Johnson i pocieram nim ten przyszc... I w czasie, gdy alkohol go zasusza, o niczym nie myślę. Jak zawsze mam to w zwyczaju. Zawsze z poczuciem smaku... Kiedy alkohol wysechł, jestem gotów do natężenia matującego środka przeciwko trądzikowi... Teraz przyszc jest niewidoczny. Ale czy ja jestem zasłonięty? Muszę spojrzeć w lustro po więcej wskazówek. Niczego nie brakuje. Wszystko jest tutaj. Beznamiętne przyglądanie się... Znudzone rozleniwienie, wychudzona bladeść. Bezbarwne usta... Kudłate, srebrzyste włosy, miękkie i metaliczne... Niczego nie brakuje. Jestem tym wszystkim o czym mówi mój album z wycinkami².

Pokazuje się ze sławnymi ludźmi, tworzy nowy rozpoznawalny gwiazdorski image, który ma przysłonić niedostatki jego urody: problemy z cerą i włosami; z czasem jego życie i twórczość przeradza się w jeden wielki projekt, dzieło totalne oparte na prawach spektaklu. Tym samym artysta

staje się celebrytą świadomie zarządzającym swoją karierą zarówno w przestrzeni Factory, jak i w otoczeniu śmietanki towarzyskiej Nowego Jorku. Jego prace i spektakularna kariera (trochę podobna do amerykańskich snów o fortunie sygnowana obrazami pucybuta czy Kopciuszka) wskazuje także na znaczący udział imigrantów środkowoeuropejskich w kulturze amerykańskiej i światowej. W przypadku twórczości Warhola daje o sobie znać tożsamość i kultura Rusinów Karpaccy; choć jego rodzice pochodzą z wioski Mikova na Słowacji, a sam artysta wychował się w silnie uprzemysłowionym Pittsburgu, to wpływ rodzimego języka i religii grecko-katolickiej był ogromny, jeśli chodzi o rozwój jego wrażliwości artystycznej. (w Medzilaborcach na Słowacji znajduje się muzeum jego imienia, w którym ukazano wyraźnie te zależności).

Kiedy Warhol się rodzi w 1928 roku do filmu wprowadzono już dźwięk, frankfurczycy rozpoczęli już krytykę przemysłu kulturowego, a Duchamp już dawno „wprowadził” pisuar na salony artystyczne. Lawrence Allowey, który po raz pierwszy użył pojęcia „popart” w drugiej połowie lat 50. przeciwstawiał ten nowy nurt w sztuce autentycznemu folklorowi miejskiemu; przy czym ten ostatni byłby – w pewnym przynajmniej zakresie – odpowiednikiem autentycznej sztuki ludowej, tyle że przeniesionej do przestrzeni miejskiej. Pop-art zdaniem Alloweya to styl zideologizowany, odgórnie narzucony przez kilku kreatorów mody, styl komiksowy, reklamowy, pozbawiony głębi i prawdziwej inwencji artystycznej. Pop-art jako projekt użytkowy zagrażał – jego zdaniem – spontanicznie kreowanej przez masy kulturze popularnej, która wyrastała z potrzeb wielu i przez wielu była tworzona. Współczesne naszym czasom rozumienie popartu ukształtowało się około 1962 roku, podobnie jak i powszechna rozpoznawalność nowego stylu i poetyki przekazu. W obrazach stosowano zarówno typowe techniki malarskie, jak również collage, assemblage, techniki graficzne, wycinanki, etc. Nurt ten charakteryzuje także gigantomania (stosowanie wielkiego formatu, realnego kształtu, figuratywności, dokładnego rysunku oraz przejaskrawionych kolorów). Europejskim odpowiednikiem pop – artu był nowy realizm, rozwijający się głównie we Francji w formie sztuki użytkowej i reklamowej.

Najpełniejszy wyraz tej tendencji przynoszą prace Christo Javecheffa oraz Yvesa Kleina. W przeciwieństwie jednak do twórczości amerykańskich pop- artystów, członkowie Nouveau Réalisme posługiwali się przedmiotami zużyтыми, odpadami konsumpcji społecznej i pozostałościami przemysłu, tworząc z nich obiekty artystyczne; akcentowali przez to nostalgię za przeszłością przedmiotu w dobie społeczeństwa konsumpcyjnego i przemysłowego, w erze narastającego konsumpcjonizmu i globalizmu, których skutki tak sugestywnie opisał Zygmunt Bauman w „Życiu na przemiał”.

W tym popartowskim kontekście inspirująca wydaje się analiza twórczości malarskiej Marcina Maciejewskiego, artysty urodzonego 14 czerwca 1974 roku w Babicach koło Krakowa. Studiował on na Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej, przerwał jednak studia po trzecim roku i kontynuował swoją edukację na Wydziale Grafiki krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. W latach 1996 – 2001 był członkiem grupy „Ładnie”, w jej skład wchodził także: Rafał Bujnowski (rocznik 1974), Marek Firek (rocznik 1958 – wykładowca PK), Wilhelm Sasnal (rocznik 1972) oraz Józef Tomczyk ps. „Kurosawa” (artysta amator i model na krakowskiej ASP, ur.1941 – zm.2006). Grupa inspirowała się neodadaizmem, działalnością Łodzi Kaliskiej oraz wrocławskiego Luxusu. Jej członkowie wydawali własny art zin, najpierw pt. „Pismo w poniedziałek”, następnie – „Pismo we wtorek” i w końcu „Słynne pismo we wtorek”. Na jego łamach propagowali m.in. ideę sprzedajnej, publikowali reklamy dzieł członków grupy wraz z cennikami, propagowali tezę, iż tworzenie sztuki wynika z nudy, a zajmowanie się działalnością artystyczną jest niepoważne. W ten sposób prowadzili otwartą polemikę z mitem modernistycznego artysty – wizjonera, któremu przysznaje się specjalną pozycję społeczną, wynikającą z wykonywanego zawodu – powołania. Jak pisze Karol Sienkiewicz:

„Malarstwo członków Grupy Ładnie określane terminami banalizm (podobnie jak wcześniej określano literatów urodzonych w latach siedemdziesiątych) czy popbanalizm (określenie wprowadzone przez pismo "Raster"), stanowiło reakcję na kapitalistyczną rzeczywistość Polski po

1989 roku. Cechą łączącą ich obrazy były tematy zaczerpnięte z potocznej codzienności, także z gazet, kolorowych magazynów, reklam, telewizji. Chętnie sięgali po estetykę kiczu i reklamy, strategię ironii”.³

Twórczość Marcina Maciejewskiego ma charakter intermedialny; artysta w sposób oczywisty nawiązuje do poetyki i estetyki: komiksu, reklamy komercyjnej, plakatu socrealistycznego, malarstwa realistycznego, obrazów Andrzeja Wróblewskiego, tabloidu, filmu dokumentalnego, programu telewizyjnego, katalogów mody, graffiti czy w końcu fotografii, zarówno prasowej, reklamowej, jak i pocztówkowej. Maniera malowania postaci bez twarzy towarzyszy Maciejowskiemu na wielu obrazach, co jednak nie powoduje, że są one nierozpoznawalne. Niekiedy pozbawienia oblicza ma dodatkowe symboliczne znaczenie, tak jak w przypadku dzieła przedstawiającego Adolfa Hitlera w towarzystwie Leni Riefenstahl lub każdej z tych postaci osobno (dzieła: LR (Leni Riefestahl) oraz Balkon (Adolf Hitler)). Niektóre prace mają wręcz charakter kolażu, w których łączą się elementy różnych istniejących uprzednio. W jego pracach spotykamy się ustawicznie z praktyką odrzucenia portretowania świata „jako takiego” na rzecz przyglądania się jego wizualnym i audiowizualnym obrazom, obecnym w systemach kultury i łatwo rozpoznawalnym przez odbiorcę. Obrazy Maciejewskiego pośrednio odwołują się także do tematu koegzystencji starych i nowych mediów (np. odpowiednio: malarstwa, rzeźby oraz fotografii, filmu, telewizji), a także współistnienia różnych poziomów i obiegów sztuki (np. sztuka artystyczna vrs sztuka użytkowa, jaką z pewnością są przynajmniej niektóre reklamy). Maciejowski poprzez swoją twórczość próbuje ukazać siłę zmedytowanego, a czasem symulacyjnego wymiaru rzeczywistości; zwraca uwagę na negatywne konsekwencje społeczeństwa konsumpcyjnego, w którym różne sfery i wymiary konsumowania utożsamiane są z obszarem wolności, podczas gdy – jak wskazuje autor choćby w swoich pracach poświęconych ikonom kultury różnych poziomów lub celebrytom – często dochodzi do uprzedmiotowienia ludzi. Stają się oni elementem rynku, atrakcją na kiermaszu popularnych rozrywek, komponentem medialnego spektaklu. Wyostrozony zmysł obserwacyjny każe mu przejmować różne elementy rzeczywistości codziennej,

które w ramach kadru obrazu zyskują nowy status; w wielu przypadkach obraz ‘rozłada’ się na pojedyncze, symetryczne kadry, w których uwieczniono zdarzeniowość, a więc narrację rozciągającą się w czasie. Tamaniaralokuje jego dzieła blisko pop-artu. W wybranych pracach pojawia się połączenie dwóch wymiarów temporalnych, które z perspektywy odbiorcy są dwoma punktami na osi czasu oznaczającego przeszłość. W dziele „Byliśmy szczęśliwi” (2002) widzimy na jednej płaszczyźnie obrazu dziewczynę po zażyciu tabletek (najprawdopodobniej próba samobójcza jako wynik nieszczęśliwej miłości) oraz powyżej tę samą postać siedzącą na kolanach zakochanego wówczas mężczyzny. Maciejowski odwołuje się zatem do zdolności konceptualnych odbiorcy, który na podstawie informacji przekazanych przez obraz (coś na kształt sjużetu) potrafi bez trudu zrekonstruować fabułę. Niekiedy malarz wykorzystuje swoje doświadczenia z zakresu architektury, gdy na płaszczyźnie dzieła łączy rzuty budowli z „fotograficznymi” zbliżeniami ich wybranych elementów; tak dzieje się np. „Kaplicy Sykstyńskiej”, 2005.

Estetykę popartu widać z kolei wyraźnie w tych obrazach, które nawiązują do wizerunków słynnych osób (np. modeliki Klaudii Schiffer – podpis „Naturlich Blond” czy pięściarza Andrzeja Gołoty – odpowiednio napis „Gołota Polak ze złota”) i znanych filmów światowego kina; tak dzieje się w bliźniaczo skomponowanych narracjach malarskich, które przypominają także fotoreportaże złożone z 9 zdjęć (kadrów). Z taką sytuacją spotykamy się w obrazach: „Michael i Apolonia Corleone”, 2003 (Ojciec chrzestny I); „Myślisz, że pozwolę Ci odejść?”, 2005 (Godfather II); „Chcę z Tobą porozmawiać”, 2004 (Człowiek z blizną); „Nigdy nie pytaj mnie o interesy”, 2005 (Ojciec chrzestny I). Tendencje popartowskie widać może jeszcze lepiej w cyklu „VIP”, w którym autor przygląda się współczesnej rzeczywistości popkulturowej oraz światu celebrytów; tu liczy się forma, gustowne opakowanie – kostium, specyficzny blichtr. Dzieła te można również analizować w odniesieniu do założeń estetyki konsumenckiej, jako jej metakrytyka. Maria Gołaszewska, z perspektywy estetyka zauważa: „Liczy się tu „gust” powszechnego, masowego odbiorcy – nie o piękno wszak chodzi, lecz o użyteczność praktycznej rzeczy. Także człowiek

zostaje w pewnym stopniu urzeczowiony, gdy poddaje się zabiegom fryzjera, stylisty makijażu, wizażysty czy kreatora mody”.⁴ Stąd też do obrazu: „VIP (A.H)”, 2008 przedstawiającego kobietę bez twarzy w czerwonej szykownej sukience pojawia się komentarz: „Kogo kryje inicjał? Co to za różnica”. Można by było dopowiedzieć: współczesna kultura konsumpcyjna tworzy określone zestawy propozycji, w które jedynie można ‘wtłoczyć’ własną osobowość.

Nawiązania medialne, także w formie komentarza do powszechnych praktyk powielania, kopiowania, przejmowania istniejących już obrazów, także ma prawach remiksu są dostrzegalne w cyklu: „NIE KOPIOWAĆ”; tu pojawiają się dwa dzieła: „Nie kopiować, BB” (2006) i „Nie kopiować, CC” (2006), które są w istocie skopiowanymi z sieci obrazami słynnych aktorek – ikon światowej kinematografii i bogiń seksu: Brigitte Bardot i Claudii Cardinale.

W niektórych pracach przedstawia ludzi i przedmioty codziennego użytku wręcz z werystyczną dokładnością; tak jest na obrazach: „Grający w karty” (2009), „Pijąca piwo” (2009), „07.15 (wg „Dwanaście M. Świetlickiego)”, 2008; „Akhalgori”, 2009, które zbliżone są do rozwiązań charakterystycznych dla fotorealizmu, nurtu w malarstwie XX wieku dążącego do przedstawiania rzeczywistości z jak największą precyzją. W założeniach fotorealizmu dostrzec można również nawiązania do pop artu w związku z pragnieniem przedstawienia na płótnie nieprzekłamanej, czasem wręcz hiperrealistycznej rzeczywistości. Podobnie jak Maciejowski, tak i głównie amerykański przedstawiciele tego nurtu wykorzystywali fotografię jako główny punkt odniesienia dla tworzonych przez siebie dzieł.

Wyraźne nawiązania do poetyki, estetyki, a nawet logiki różnych mediów, np.: filmu, oper mydlanych czy gier komputerowych łatwo dostrzec w pracach: „Kuzynka naszego dyspozytora (Pociągi pod specjalnym nadzorem)”, 2008, a także korespondujących ze sobą – ze względu na ‘telewizyjną’ tematykę obrazów -: „Lucecita wyznaje Gustawowi”, 2000 oraz „Lucecita” (2000). Można zresztą te dzieła potraktować jako specjale fotosy filmowe. Wyraźnym nawiązaniem do klasycznej kompozycji filmowej kina hollywoodzkiego, współcześnie spotykanym w telewizyjnych

serialach fabularno – dokumentalnych jest podpis, a zarazem tytuł obrazu: „Do 1913 roku ten dom...”, 2008. Na dole ekranu widnieje tekst w języku angielskim: „Until 1913 this house would be his favourite place. The local motifs will enrich many of his paintings”. Może jest uznać ujęcie ustanawiające (jeśli za kontekst interpretacyjny przyjąć rozwiązania filmowe) lub odpowiednik podpisanej fotografii, gdzie komentarz pozwoli lokować zdjęcie w pewnym kontekście precyzującym charakter miejsca akcji. Nawiązania do konwencji gier komputerowych dostrzec można w obrazie: „Widok z lufą karabinu” (2002). Odbiorca patrzy na budynki (prawdopodobnie obozu koncentracyjnego) z pozycji snajpera, żołnierza ostrzeliwującego, pilnującego teren. Mamy zatem do czynienia z pewną formą przemocy ikonicznej, odbiorca obrazu jest zmuszony do przyjęcia pozycji wyznaczonej mu arbitralnie przez malarza. Jest to pozycja voyeura, który chcąc nie chcąc patrzy na wydarzenie i identyfikuje się poznawczo ze stroną okupanta, prześladowcy, a z pewnością żołnierza. Widz czuje tu wyraźnie, że jest elementem zamkniętej rzeczywistości świata obrazu, znaczenie realnego miejsca jego usytuowania zanika wobec tej formy doświadczenia, którą narzuca mu artysta.

Jego postawa twórcza oscyluje między pozycją kronikarza bieżącej rzeczywistości, a jej komentatora. Maciejowski nie jest współczesnym malarzem historycznym, nie podejmuje tematów tzw. wielkich (sytuuje się bliżej popbanalizmu), koncentruje raczej na mikronarracjach malarskich odkrywających nadzieje, postawy, stereotypy Polaków po roku '89. O jednorodności post-pop'u przypomina właśnie twórczość Maciejowskiego: autor czerpie tematy z uniwersum medialnego, a w swoich pracach odzwierciedla zainteresowania przeciętnego Polaka: płaski świat jego marzeń, potrzeb i wyobrażeń na temat wolności, autonomii, demokracji. Jego twórczość unieważnia także granicę między różnymi poziomami sztuki, wszystko w jego pracach istnieje obok siebie: i genialny Kantor i ojciec dyrektor z Torunia. Nie ma już hierarchii, a zatem nie istnieje możliwość waloryzowania technik, tematów, a wartość dzieła sztuki wyznacza tylko rynek, media i moda czy nowatorska forma ekspozycji. Komunikatywność jego dzieł bazuje na związku z obrazami produkowanymi w ramach polskiej mediasfery, które są rozpoznawalne dla przeciętnego polskiego widza.

Twórczość malarska Maciejowskiego jest z pewnością narracyjna i figuratywna, przez niektórych krytyków sztuki wpisywana jest w estetykę realizmu medialnego. Jego dzieła, podobnie jak i obrazy współtworzonej przez artystę grupy „Ładnie” nawiązują do tradycji realistycznej, ale w miejscu odwołań do tzw. rzeczywistości obiektywnej pojawiają się nawiązania do jego medialnych reprezentacji, które są przede wszystkim wytworem mediów, a nie odzwierciedlają świata realnego. Jak przyznaje sam autor, zdjęcia prasowe traktuje na wzór szkicowników, szkicowników których znajdują się wstępne koncepcje jego dzieł: niektóre fotografie kopiuje bezpośrednio na płótno; inne modyfikuje tak, by najlepiej wyrażały jego ogląd, komentarz konkretnego problemu czy zdarzenia społecznego. Podpisy, które często umieszcza na obrazach są fragmentami zginalnych tekstów prasowych, które towarzyszą 'przejętym' przez Maciejowskiego fotografią lub też stanowią inspirację dla malarza, gdy wymyśla on tytuły swoich obrazów. Jego twórczość malarska (we wszystkich swych odcieniach) zawarta jest między dwoma biegunami, które zresztą wyznaczają obrazy o tej samej tematyce. Na jednym biegunie znajdują się dzieła: „T. Kantor nad grobem Dalego” (2007) i „Kostium (Tadeusz Kantor – Teatr Cricot 1974)” (2005), w których przeważa lekki szkic z wyraźnym konturem, wypełniony płaskimi plamami koloru, na drugim – sytuuje się dzieło zatytułowane: „Tadeusz Kantor przed powstającym obrazem informel” (2008), w którym widoczne jest wyraźne nawiązanie do fotorealizmu. Co warto podkreślić, i można to uznać za dodatkowy kontekst interpretacyjny (a z perspektywy malarza – metakrytyczny) istotą informelu jest to, że artyści w swoich dziełach nie przedstawiają prawdziwego, dokładnego, obiektywnego obrazu rzeczywistości, lecz dają wyraz własnym stanom uczuciowym, zyskując też miano ekspresjonizmu afektywnego.

Maciejowski często nawiązuje do różnych elementów świata sztuki i literatury. Są to zarówno odwołania do konkretnych twórców, np. do wspomnianego już Tadeusza Kantora, ale także Pabla Picassa („To jest, jak widać, >>Chłopiec z fajką <<”Picassa” (2004),” W ogrodzie z Olgą i Pablem Picasso” (2009), Georges Braque’a („Georges i Marcel Braque”, 2009) czy w dziele – „J. Mehoffer i St. Wyspiański na

wieczornym spacerze” (2009), przypomnieniem dwóch wybitnych postaci polskiej kultury okresu Młodej Polski. Twórca podejmuje również w swoich pracach problematykę współczesnego rynku sztuki i miejsca artysty. Bezpośrednie odniesienia do pierwszego problemu znaleźć można w pracach: „Ten realizm jest trywialny” (2009), wspomnianym już „(„To jest, jak widać, >>Chłopiec z fajką <<”Picassa” (2004) – na obrazie znajduje się napis: „Picasso's 'Boy With A PIPE' WAS SOLD FOR \$104 MILLION TO AN ANONYMOUS BUYER” czy „Sytuacja się zmieniła” (2010). Napis na tym ostatnim zdjęciu głosi: „Sytuacja się zmieniła. Dziś wszyscy znają nazwiska. Jest międzynarodowy rynek. Artyści jeżdżą po świecie. Piotr Uklański mieszka w Nowym Jorku”.

Zarówno prace Andy'ego Warhola, jak i Marcina Maciejowskiego wskazują na wzajemne zależności pomiędzy światem mediów i sztuką, zależności, które determinują sposób rozumienia współczesnej rzeczywistości poprzez medium artystyczne. Inspiracje Warholem widoczne w pracach Maciejowskiego wskazują także na kumulatywny wymiar sztuki, być może są dowodem na to, co niektórzy badacze określają jako recykling lub remis kulturowy. Jednocześnie w twórczości ich obu przebiega dość ambiwalentny stosunek względem kultury popularnej, medialnej, konsumpcyjnej, z której kpią, z którą otwarcie polemizują w swoich pracach, a zarazem czerpią z jej zasobów pełnymi garściami. Forma i tematyka tych dzieł zresztą zadecydowała o popularności obu twórców na międzynarodowym rynku sztuki oraz – ostatecznie - o ich sukcesie komercyjnym.

Przypisy:

1. Niektóre z tych prac zostały przedstawione w Międzynarodowym Centrum Kultury w Krakowie w ramach wystawy „Andy Warhol: konteksty” (11.12.12 - 10.02.13); dzieła te pochodzą z prywatnej kolekcji Zoya Museum w Modrze na Słowacji.

2. A. Warhol, 1975, *The Philosophy of Andy Warhol*, Nowy Jork, ss. 7 – 10; wyd. pol. Filozofia Warhola od A do Z i z powrotem, tł. J. Raczyńska, Warszawa 2005

3. K. Sienkiewicz, *Grupa Ładnie*, grudzień 2007 http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/gr_ladnie [15.05.2010]

4. M. Gołaszewska, 2001, *Estetyka współczesności*, Kraków, s. 207

JERZY TUSZEWSKI



CO NAM ZOSTAŁO Z ARTYSTYCZNO-LITERACKIEJ REWOLTY DADA?

REMINISCENCJE I UWAGI Z PERSPEKTYWY BLISKIEGO 100-LECIA

1.

Wszystko zaczęło się od kabaretu i artystycznej prowokacji. Spróbujmy sięgnąć do początków tego szczególnego przewrotu w literaturze i sztuce sprzed 90 laty, do czasów, kiedy to w początkach XX wieku literatura i sztuka w Europie przeżywała wstrząs z powodu kilku ważnych rewolucyjnych nurtów, jak kubizm czy futuryzm. Pragnę tu przywołać z przeszłości jedynie tylko istotne fakty tej kolejnej artystyczno-literackiej rewolty, które świadczą o jej niezwykle inspirujących cechach, mimo prowokacyjnej i pozornie antykulturowej otoczki. Chociaż to właśnie głównie owa otoczka sprawiła, że uznana ona została w oczach wielu krytyków sztuki za najważniejszy element tego awangardowego nurtu, zaciemniając przy okazji jego istotę i kulturotwórcze nowatorstwo.

Może właśnie i z tego powodu warto tu przytoczyć sformułowanie głośnego niegdyś hiszpańskiego filozofa – Ortegi y Gasset: „Historia jest najbardziej precyzyjną nauką o teraźniejszości.”

2.

Fakt pozornie mało efektowny. W roku 1915 przybył do Zurichu w neutralnej Szwajcarii niemiecki publicysta i poeta, a przed wybuchem I wojny światowej także dramaturg i reżyser monachijskich teatrów kameralnych – Hugo Ball jako nastawiony antywojennie socjalista. Zjawił się w tym mieście ze swoją towarzyszką życia – Emmy Hennings, profesjonalną piosenkarką. Nic

więc dziwnego, że od pierwszych kilku miesięcy zaczął wiązać swoje ambicje artystyczne z *varieté*, by już w lutym 1916 roku założyć swój własny literacki kabaret – „Künstler Kneipe Voltaire”. Miało to miejsce w Barze Meierei, w centrum zuryskiej dzielnicy rozrywkowej przy uliczce zwanej Spiegelgasse. W historii utrwaliła się nazwa: „Cabaret Voltaire”.

Taki też tytuł nosiła pierwsza niemiecka publikacja, która wyszła w Zurychu 15 maja 1916 roku pod redakcją Hugona Balla. On też opowiedział na tych właśnie łamach, jak doszło do tego wydarzenia i o pierwszych kabaretowych poczynaniach. Sięgnijmy więc do źródła.

„/.../ Zakładając Cabaret Voltaire byłem zdania, że znajdzie się może w Szwajcarii paru młodych ludzi, którzy na równi ze mną zechcą nie tylko delektować się swoją niezależnością, ale i ją zadokumentować. Poszedłem do pana Ephraima, właściciela lokalu „Meirei” i powiedziałem: >>Panie Ephraim, proszę udostępnić mi swoją salę, bo chcę w niej urządzić kabaret!<< Pan Ephraim zgodził się i dał mi tę salę. Ja zaś poszedłem do paru znajomych i poprosiłem ich: >>Dajcie mi jakiś obraz, jakiś rysunek, czy rycinę. Chcę w połączeniu z moim kabaretem zorganizować małą wystawę.<< Potem zwróciłem się do przyjaźnie usposobionych redaktorów prasy zuryskiej i poprosiłem ich: >>Zamieście parę notatek. Ma to być kabaret międzynarodowy. Chcemy robić piękne rzeczy!<< No i dostałem obrazy,



zamieszczono też moje anonsy. W taki sposób 5 lutego nasz kabaret stał się faktem. Dwie panie Hennings i Leconte śpiewały francuskie i duńskie piosenki. Pan Tristan Tzara recytował wiersze rumuńskie. Orkiestra grała na bałajkach zachwycające rosyjskie pieśni ludowe i melodie taneczne. Wiele pomocy i sympatii okazał mi pan Marceli Słodki, który zaprojektował plakat kabaretu, a także pan Hans Arp (rodem z Alzacji), który obok własnych prac udostępnił mi parę Picassów i polecił mi obrazy swoich przyjaciół Otto van Reesa i Artura Segalla. Dużego poparcia udzielili mi także panowie Tristan Tzara i Marcel Janco – obaj Rumuni, no i Max Oppenheimer, którzy wyrazili gotowość wystąpienia w kabarecie. Zorganizowaliśmy wieczór rosyjski, a następnie francuski, na który złożyły się utwory Apollinaire'a, Maxa Jacoba, André Salmona, Alfreda Jarry, Laforgue'a i Rimbauda. W dniu 26 lutego przybył z Berlina Richard Huelsenbeck. /.../ Z inicjatywy pana Tristana Tzara panowie Huelsenbeck, Janco i Tzara zaprezentowali /po raz pierwszy w Zurychu i w ogóle na świecie/ wiersze symultaniczne panów Henri Barzona i Ferdinanda Divoire'a oraz Pemat Symultaniczny mojej własnej kompozycji, wydrukowany na stronie 6 i 7. Mały zeszytik, który dziś wydajemy, zawdzięczamy naszej własnej inicjatywie i pomocy naszych przyjaciół we Francji, Włoszech i Rosji. Określa on zadania i zainteresowania kabaretu, którego głównym zamiarem jest przypominać – nie bacząc na wojnę i pojęcie ojczyzny – że istnieje garstka ludzi niezależnych, mających inne ideały. /.../”

Znacznie bardziej szczegółowo zanotował Hugo Ball w swoim dzienniku z datą 30 marca 1916 roku, opisując charakter jednego z pierwszych programów kabaretowych..

„/.../ Wszystkie rodzaje stylu ostatniego dwudziestolecia miały wczoraj spotkanie. Huelsenbeck, Tzara i Janco dali pokaz: „Poème simultan”. Jest to kontrapunktowy recytatyw, w którym trzy lub więcej głosów odzywa się równocześnie, mówi, śpiewa, gwizdże i tak dalej; ale w taki sposób, by ich zetknięcie stanowiło o eligijnym lub wesołym bądź też dziwnym charakterze. W tego rodzaju symultanicznej poezji specyfika każdego z głosów uwydatnia się ze szczególną ostrością. /.../ Odgłosy

– dobrych kilka minut wyciągane rrrr, jakiś rumor, wyjące syreny itd. – przewyższają energią głos ludzki. /.../”

Wykonanie partii francuskiej wziął na siebie wtedy Tristan Tzara, niemieckiej – Huelsenbeck, zaś partii śpiewanej po angielsku – Marcel Janco. Tytuł tej partytury brzmiał: „L'amiral cherche une maison à louer” /Admirał szuka domu do wynajęcia/, a w niej trzy paralelne teksty trójjęzyczne były najdokładniej zsynchronizowane. Trzy nonsensowne wariacje na wyżej podany temat: poszukiwanie mieszkania przez pewnego admirała, w trzech wariacjach trzech autorów w trzech językach, kończyły się jednobrzmiającą konstatacją w jednym języku, iż ... nie udało się owemu admirałowi tego domu znaleźć: „L'Admiral n'a rien trouvé”.*

Z relacji świadków tego historycznego wykonania w „Cabaret Voltaire” wynikało, iż słuchacze nie doszukali się istoty przedstawienia, sensownego związku w wielości pięknie brzmiących słów. Trzy języki, trzej autorzy startujący równolegle z tekstami pozornie nie powiązanych ze sobą, ale przecież były one ściśle podporządkowane zasadzie równoczesności. Tak oto objawiła się poezja multilingualna, która przy cichym czytaniu nie mogła być ujawniona, jedynie poprzez głośne recytowanie i audytorium. Aktorzy przedstawienia zurychskiego sprzed 90 laty recytujący różnymi językami wypracowali nową formę akcji intertekstualnej. Nie jakiś jeden ukryty pod tekstem sens dyktował tutaj wykonanie, lecz szczególna uroda języków, ich akustyczne współgranie wraz z odgłosami codzienności.

Dziesięć tygodni po premierze Tristan Tzara napisał swego rodzaju „manifest nowego ruchu”. Przedrukował oddziaływujący wówczas szokująco ów wiersz symultaniczny w czasopiśmie pt. „Cabaret Voltaire”**. Zamieścił w nim także notę dla...burżujów – „Note pour le bourgeois”. Wskazał tam na poprzedników owych awangardowych zabiegów i jednocześnie zdystansował się od nich w pewnym sensie.

Bo jakkolwiek nowością było łączenie na scenie różnych form współczesnej poezji z kubistyczną ideą symultaniczności multiperspektywicznych obiektów malarskich, to przecież recytacje na wiele głosów

odbywały się już w salonach literackich na przełomie XIX i XX wieku, a zwłaszcza w pierwszym jego dziesięcioleciu. Pierwsi twórcy nowego ruchu „dada”, który nibawem miał się określić tym właśnie słowem, znaczącym po francusku: „ulubiony konik”, „ulubiony temat”, nie kwestionowali tego, że wpływ na ich poezję symultaniczną wywarła w jakiś sposób tzw. paryska moderna i włoscy futuryści. Tristan Tzara wymienia we wspomnianej „Nocie dla burżujów”, obok kubistycznej zasady symultaniczności i wynikających z niej poetycznych konsekwencji według sławnego „papieża kubizmu” – Guillaume Apollinaire'a, inicjującego w tym samym mniej więcej czasie swoje przestrzenne kalligramy, także dokonania poetów Villiers de l'Isle-Adam, Jules Romain'a i Blaise Cendrars'a, napomyka o letrystycznych przestrzeniach asocjacyjnych poety i teoretyka symbolizmu Stephane'a Mallarmé /1842-1898/ i wreszcie przywołuje słynne „Parole in liberta” /Słowa na wolności/ Filippo Tomasso Marinetti'ego, który swój Manifest Futurystyczny ogłosił w codziennej gazecie // paryskiej „Le Figaro” z dnia 20 lutego 1909 roku. Bo trzeba tu pamiętać, iż obok zasady symultaniczności odnoszonej początkowo przez pierwszych dadaistów tylko do mówienia, muzykowania i do zachowań uwzględniających tzw. ruch sceniczny, prędko zaczęły wchodzić w grę nowy element: szmer. I to właśnie futuryści włoscy, stając się niejako pionierami sztuki akustycznej przekraczającej granice muzyki i literatury, rozpoznali szmer jako kompozytorski środek wyrazu i rozwinięli nowe techniki regulowanego wywoływania szmerów. Wtedy to została skonstruowana specjalna aparatura o nazwie „intonarumori” przez malarza i akustyka Luigi Russolo, którą używano na koncertach futurystycznych. I w roku 1913 został opublikowany – między innymi przez Luigi'ego Russolo – słynny Manifest „sztuki szmerów”. Od słowa francuskiego: le bruit – szmer, hałas, ogłoszono kierunek w muzyce zwany bruityzmem.

Koncerty z użyciem nowej aparatury Russola aktorzy zurychskiego „Cabaret Voltaire” znali przynajmniej ze słyszenia, gdy na swojej scenie zaprezentowali w marcu 1916 roku pierwszy dadaistyczny wiersz symultaniczny. I dość dobrze orientowali się w futurystycznych spekulacjach na temat bruityzmu, wartości artystycznej dźwięków obok głosów i tzw. „czystych” tonów muzyki. Po

prapremierze wspomnianego wyżej symultanicznego wiersza: „L'amiral cherche une maison à louer”, Hugo Ball zapisał:

„/.../ „Poème simultan” traktuje o wartości głosu. Ludzki organ zastępuje duszę, indywidualność na jego krętych drogach wśród towarzyszących mu demonicznie odgłosów. Szmary stanowią tło; niewyartykułowane, fatalne. Wiersz chce uwydatnić uwikłanie się człowieka w mechanistycznym procesie. W szczególnie typowym skrócie ukazuje spór Vox Humana z zagrażającym mu, oplątującym i niszczącym światem, sygnalizuje, iż przed tym atakiem i falą szumów nie ucieknie. /.../”

Słowa powyższe wydają się być dziś, z perspektywy bliskiego 100-lecia, niezwykle prekursorskie, jeśli weźmiemy pod uwagę choćby tylko to, co dzieje się obecnie, w sensie negatywnym, z wokalistyką rozrywkową. Na pewno zaś prekursorskie, w sensie pozytywnym, w stosunku do ujawnionych na przełomie lat 40. i 50. wieku XX prawdziwie twórczych działań wokół sztuki radiowej nad Sekwaną w postaci narodzonej przed 65 laty „muzyki konkretnej”, której ojcem stał się inżynier dźwięku Radia Francuskiego w Paryżu – Pierre Schaeffer.

Ale powróćmy do epoki narodzin poezji dźwięków. Zaledwie kilka miesięcy minęło od wieczornego programu kabaretowego przy uliczce Spiegelgasse w Zurichu, a już powstał cały szereg nowych form sztuki udokumentowanych po raz pierwszy przez Hugona Balla w maju 1916 roku, a zamieszczonych w antologii „Cabaret Voltaire” w połowie czerwca tegoż roku. Pojawiające się tam słowo DADA wchodzi w obieg jako nazwa nowego kierunku w sztuce. Słowo to – jak już wspominałem – dla Francuzów oznaczało dzieciinną zabawkę z drewnianym konikiem, a dla mieszkańców wschodniej Europy formułę potakiwania: da-da-da! Ale pierwsza prezentacja tej antologii miała miejsce w dniu 31 maja 1916 roku na wielkim Soirée z balem maskowym i nowymi symultanicznymi recytacjami. Scenariusz tego wieczornego przedstawienia z udziałem niemal wszystkich aktorów – dadaistów Hugo Ball nazwał: „simultan Krippenspiel” /”Symultaniczne Jasełka”/. Jak relacjonowali niektórzy świadkowie, było to wydarzenie niezwykle. Mimo koncertu bruitystycznego, stanowiącego akompaniament do tekstu ewangelii, „Jasełka” te zaskakiwały delikatnością. Co więcej,

mimo wyraźnej ironii nikt nie ośmielił się śmiać. I to było nadzwyczajne, zwłaszcza w tym kabarecie. Była to próba przedstawienia opowieści wigilijnej przy użyciu środków formalnej abstrakcji. A mimo to publiczność przyjęła tę zabawę kabaretową dość spontanicznie. Podejrzewano, że pewnie tylko ze względu na znany temat. Bo „Jasełka” grane były bez klarownych dialogów, w półmroku. Dopiero pod koniec przedstawienia scena została nieco rozjaśniona, na której siedzieli aktorzy tyłem do publiczności w czarnych chustach, ażeby nie można było rozpoznać postaci. Nie byli to bowiem wykonawcy w kostiumach z bożonarodzeniowych jasełek. Można by dziś powiedzieć, że zachowywali się ci aktorzy, jak gdyby grali w słuchowisku i do tego w niezbyt dobrze oświetlonym studiu radiowym. Więc publiczność miała do czynienia z rodzajem sztuki akustycznej. Zamiast wielu słów – asemantyczne, udźwiękowione gesty, imitacja głosów zwierzęcych, gwizdanie, odgłosy gryzienia, mlaskanie, głośnie operowanie rekwizytami, proste dźwięki muzyczne, tupanie – słowem: hałasowanie! A więc z parodystycznego ducha kabaretu urodziła się sztuka akustyczna.

Po tych bruitystycznych „Jasełkach” Hugo Ball odnotował: „/.../ W uplastycznieniu słowa poszliśmy tak daleko, jak to było możliwe. /.../ Staraliśmy się dać wyodrębnionemu słowu żar gwiazdy. I dziwne: napełnione magią słowo zrodziło nowe zdanie, nie uwarunkowane i nie związane z konwencjonalnym sensem. Dotykając stu myśli na raz, bez nazywania ich, pozwalało temu zdaniu rozbrzmieć! /.../”

Warto także może tu przywołać to, co napisał Hugo Ball, komentując – w jakimś sensie – swój najsłynniejszy wiersz pt. „Elefantenkarawane” /Karawana słoń/, wchodzący w skład cyklu poetyckiego prezentowanego po raz pierwszy 23 czerwca 1916 roku w programie „Cabaret Voltaire”.

„/.../ Stworzyłem nowy rodzaj wiersza – „wiersz bez słów” czy może inaczej: wiersz dźwiękowy, w którym balansowanie samogłosek zostaje wyważone i rozłożone zależnie od wartości nagłośnienia początku wersetów. Pierwsze wiersze tego typu dzisiaj odczytałem. Do tego wymyśliłem sobie kostium. Moje nogi tkwiły w kolumieencie z błyszczącego kartonu, sięgającego mi do ud w taki sposób, że upodobiłem się do obelisku. Miałem na sobie wielki tekturowy

kołnierz, związany przy szyi tak, że udawało mi się machać nim jak skrzydłami, gdy unosiłem i opuszczałem ramiona. Do tego cylindrowy, wysoki, szamański kapelusz. Poustawiałem z trzech stron podestu od strony publiczności pulpity na nuty, na których rozłożyłem swój zapisany czerwonym ołówkiem manuskrypt i odprawiałem celebrytę raz przy tym, a raz przy innym pulpicie. /.../ W ciemności kazałem się wnieść na podest, bo jako kolumna nie mogłem się poruszać. I rozpocząłem z wolna i uroczyście artykułować:

gadji beri bimba

glandridi lauli lonni cadori

gadjama bim beri glassala

glandridi glassasa tuffm i zimbrabim

blasa galassasa tuffm i zimbrabim...

Akcenty nabierały wagi, nacisk na spółgłoski powodował wzmocnienie wyrazu. Zorientowałem się szybko, że operuję zawodnymi środkami, by – zachowując powagę /a dążyłem do tego za wszelką cenę!/, przydać występowi pompatycznego charakteru. Wykonałem właśnie przy pulpicie z prawej strony wiersz „Labadas Gesang an die Wolken” /Pieśń Labady do chmur/ i „Karawanę słońi” z lewej, zwracając się ku pulpitowi ustawionemu po środku, mocno przy tym machając skrzydłami. Ciężkie sekwencje samogłosek i powolny rytm partii słońi pozwoliły mi osiągnąć jakieś wyżyny. Ale jak dotrwam do końca? I oto spostrzegłem, że mój głos, nie mogąc zejść z obranej drogi, podjął /.../ lamentacje kapłańskie, coś w stylu pieśni mszalne, żałobnej jaką spotyka się w kościele na Wschodzie i Zachodzie. /.../ Czytam wiersze, które zmierzają do odrzucenia języka konwencjonalnego, odłożenia go ad acta. /.../ Nie chcę słów wymyślonych przez inne – zawsze słowa wymyślają inne. Chcę własnego bzdurzenia, własnych rytmów, do tego zgodnych z nimi spółgłosek i samogłosek, ale pochodzących ode mnie. /.../ Można się wówczas przekonać, jak powstaje artykułowany język. Zezwalam samogłoskom...po prostu pozwalam na wydobywanie się dźwięków tak, jak miauczący kot... /.../ Chciałem by język wydobył się sam. /.../ Chcę słowa w jego początkach. /.../ Dada jest sercem słów. Każda rzecz ma swoje słowo, lecz słowo stało się rzeczą dla siebie. Dlaczego miałbym go nie odkryć? /.../”

Sugestywne wywoływanie przez Balla poezji dźwięków *in statu nascendi* z roku 1916 intrygowało badaczy różnych kierunków awangardowych. Dla przykładu: zjawisko onomatopei – naśladownictwa dźwiękowego ma bogatą tradycję w literaturze europejskiej. Hugo Ball poszedł jednak nieco dalej. U niego sztuczne idiomy czy fonemy funkcjonują bez spoiwa dramaturgii narracyjnej. Na przełomie XIX i XX wieku – stulecia eksperymentów wielu twórców uprawiało gry językowe. Dopiero awangardowy atak futurystów we Włoszech w roku 1909 i w Rosji około roku 1910 wyszedł poza banalne sztuczki artystyczne, idąc w kierunku krytyki kultury. I właśnie Hugo Ball odwołał się do proklamacji Marinettiego, do jego „Parole in liberta”.

Oto, co na ten temat sam pisał: „/.../ Odżegnawszy się od zdań z miłości do słowa, krąg Marinettiego zaczyna rezolutnie od „parole in liberta” – od „słów na wolności”.

Oni to wyjmowali słowo z ram zdania / obrazu świata/ i bez zastanowienia nasycali wynędzniałe, wielkomięskie słowo światłem i powietrzem, obdarzali ciepłem, ruchem i z dawna mu przynależną swobodą. My, inni, poszliśmy jeszcze krok dalej. Chcieliśmy dla wyizolowanego słowa... żaru gwiazdy. /.../”

Z mojego skromnego rozeznania, jakie poczyniłem przed trzydziestu kilku laty w środowisku artystycznym Republiki Federalnej Niemiec, z racji mojej ścisłej, wieloletniej współpracy z Rozgłośnia Radiową w Kolonii, nie wynika, aby ktośkolwiek próbował poszukać dowodów na to, czy Hugo Ball wiedział coś o eksperymentach dokonywanych w tym samym czasie w Moskwie i Petersburgu przez kubofuturystów. Kontakt Balla z malarzem Wassilim Kandynskim, który mógłby pełnić rolę pośrednika z Moskwą, został zerwany po wybuchu I wojny światowej. Pozostaje jedynie historyczna spekulacja na temat spotkania dadaistycznej formacji sound – poetów z rosyjską poezją określaną skrótowo: „Za-um”, pochodzącym od wymyślnego terminu: „Zaumnyj jazyk”. Zaś jednym z przewodzących temu zgrupowaniu poetyckiemu był Wielemir Wiktor Chlebnikow, jak również i Vladimir Majakowski, zafascynowany w tym czasie ruchem

futurystycznym. Wiele lat później berliński inicjator dadaizmu Raoul Hausmann wyrażał przekonanie, iż Hugon Ball ukrywał swoją zależność od rosyjskiego zgrupowania „Za-um”. Aczkolwiek należy też wziąć pod uwagę, iż Hausmann nie był wolny od konkurencyjnej zawiści wobec swego zurychskiego poprzednika.

I tu należy dodać, że Raoul Hausmann utrzymywał, że to on sam właśnie, niezależnie od Hugona Balla, w roku 1918 znalazł drogę do poezji fonetycznej, która istotnie brzmiała nieco inaczej w jego ustach, jak to wynikało z zachowanych nagrań interpretacji podstarzałego już „dadazofa” Hausmanna w latach 60. ubiegłego już stulecia. Punktem wyjścia nie była tu kabaretowa sztuka recytacji, lecz optyczne spojrzenie z dystansu na najmniejszą jednostkę dźwiękową, na fonemy rozbijane literami, które zostają połączone w takie łańcuchy artykulacyjne, że można sobie połamać na nich język. Swoimi świadomymi operacjami na materiale dźwiękowym konstruuje Hausmann takie formy poezji fonetycznej, dla której dopiero znacznie później rozwinięte medium elektroniczne stworzyło techniczne możliwości. A mówiąc precyzyjniej – rozwinięte medium radiowe po upowszechnieniu taśmy magnetofonowej już po II wojnie światowej. Chociaż już znacznie wcześniej, kiedy radio jako sztuka było w „powijakach” i gdy nie wynaleziono jeszcze filmu dźwiękowego, można było – na przykład – głosy i szmery zapisywać techniką gramofonową. Nie umiano jednak jeszcze owych fonemów rozbijać na jednostki, montować i mieszać. Trzeba tu jednak podkreślić, iż Raoul Hausmann, który przeciwczył sposoby montowania nie tylko na swoich plakatowych i akustycznych wierszach, na obrazach, który był również wynalazcą fotomontażu, już w 1923 roku zwracał uwagę na możliwość „filmu mówionego”.

W jednym ze swoich artykułów sporządził bilans najlepszych pomysłów, które dopiero od roku 1929 znalazły zastosowanie w kinie. Przy czym Hausmannowi nie chodziło wyłącznie o kino. Już właśnie w roku 1923 wprowadza metodę zwaną: „Tri-Ergon”, którą Radio Niemieckie epoki weimarskiej podjęło nieco później dla swoich pierwszych prac eksperymentalnych, jak w przypadku legendarnego montażu dźwięków oryginalnych Waltera

Ruttmanna – głośnego niegdyś filmowca, który swój sławny utwór radiowy zatytułował: „Weekend”, zaś jego kopia jest w moim posiadaniu.

Hans Richter – jeden z czołowych dadaistów niemieckich – wspomina*, jak to w lutym 1918 roku w berlińskiej sali Nowej Secesji Richard Huelsenbeck wygłosił swoje pierwsze przemówienie dadaistyczne w Niemczech.

„/.../ Zaczął od stwierdzenia, że wieczór pomyślany jest jako wiec solidarności z międzynarodowym dadaizmem, czyli międzynarodowym „kierunkiem artystycznym”, który przed dwoma laty zapoczątkowany został w Zurychu. Następnie Huelsenbeck przeszedł do wściekłego ataku na ekspresjonizm, futuryzm i kubizm, przeklął sztukę abstrakcyjną ogłaszając wszem i wobec, że wszystkie te teorie przezwyćzione zostały przez dadaizm. /.../

Nie ma wątpliwości, że to Huelsenbeck zawłóknął bakcyła dadaizmu do Berlina. Ale Hausmann, którego znałem jeszcze sprzed pierwszej wojny, nosił w sobie podobne zarazki od chwili urodzenia i nie trzeba było nawet dadaizmu, żeby obudzić drzemiącą w nim naturalną skłonność do agresji i wrzasku. Trudno więc powiedzieć, kto właściwie był ojcem berlińskiego ruchu dadaistycznego, ponieważ jednak inicjator obu konkurentów są identyczne, kronikarz nie popełni błędu, jeśli litery „RH” otoczy wieńcem chwały i pozostawi kwestię narodzin dada otwartą. /.../

I trzeba tu powiedzieć, że dadaizm nie był kierunkiem artystycznym w tradycyjnym znaczeniu tego słowa, był burzą, która spadła na sztukę w tym samym czasie, gdy wojna światowa zwała się na narody. Burza ta wyładowała się bez uprzedzenia w dusznej atmosferze sytości... i pozostawiła po sobie nowy dzień, kiedy energie nagromadzone w dadaizmie i przezeń emitowane wyraziły się w postaci nowych form, nowych tworzyw, nowych idei, nowych kierunków, nowych ludzi, zarazem ku nowym ludziom się kierując.

Dadaizm nie miał jednolitych wyznaczników formalnych jak inne style, niósł jednak ze sobą nową etykę artystyczną, z której później, właściwie dość nieoczekiwanie, wyłoniły się nowe formy wyrazu. /.../”

3.

Musiało upłynąć dobrych kilka lat, kiedy to kontynuator dźwiękowego nurtu w dadaizmie – Kurt Schwitters ogłosił w formie książkowej swoją „Prasonatę” w roku 1932, a potem wyrecytował ją przy mikrofonie. Miał on już za sobą całe dziesięciolecie pracy kompozytorskiej. W 1921 roku podczas odbywanego wspólnie z Raoulem Hausmannem dadaistycznego tournée do Pragi miał okazję poznać jego krótki wiersz dźwiękowy. To był właśnie początek zaledwie niewielkiej części muzyki słów uformowanej przez dadaizm. I tak oto Kurt Schwitters, działając od roku 1919 w prowincjonalnej, bądź co bądź, metropolii – w Hannoverze, uczynił z niej dadaistyczną widownię, nie uprawiając wcale, jak inni dadaści, agresywnej krytyki kultury, ale został jak gdyby pionierem estetyki trywialnej.

Trzeba tu jednak dodać, iż właśnie już w roku 1919 Schwitters wystawił swoje kolaże i assamblaże w berlińskiej sławnej galerii „Der Sturm”, założonej w 1910 roku przez marszanda i krytyka sztuki, a także redaktora i szefa dwutygodnika artystycznego o tej samej nazwie co galeria – Herwartha Waldena. Z tej też okazji Kurt Schwitters ogłosił w lipcowym numerze owego czasopisma „Der Sturm” /1919 r./ swój manifest „malarstwa Merz” /”Merzmalerei”/. Tę nazwę wymyślił sam artysta na oznaczenie swojej twórczości plastycznej. Posłużył się kawałkiem słowa „Kommerz”, nie wyjaśnwszy nigdy dlaczego to zrobił. Pewnie dlatego, że wyczerpały się jego zdaniem różnego rodzaju „izmy” w sztuce, jak ekspresjonizm, fowizm, czy kubizm – nazwy, które wymyślali głównie krytycy sztuki, a nie sami artyści. Wybór tej sylaby „Merz” przypomina rosyjskich twórców „poezji pozarozumowej” /”Za-um”- od „zaumnyj jazyk”/. Odpowiadając na pytania poety i malarza – dadaisty Hansa Arpa, który chciał zamieścić w swojej książce definicję „malarstwa Merz”, Schwitters stwierdził:

„/.../ Merz – oznacza: wszystko, co artysta z siebie wypływa jest sztuką. /.../”

I w swoim Hannoverze tworzył własny świat sztuki. Jego emigracja do Wielkiej Brytanii przyczyniła się do przeniesienia doświadczeń dadaizmu na drugą stronę Kanału La Manche, a później nawet za

Atlantyk. Stał się on też duchowym ojcem „pop-artu” brytyjskiego i amerykańskiego dzięki wystawie w głośnej Sidney Janis Gallery w Nowym Jorku /1947/, która miała istotne znaczenie dla genezy tego kierunku. Był on wszak pionierem estetyki trywialnej dla nadchodzącego skomercjalizowanego świata!

Oto, co odnotował Kurt Schwitters w swojej książce prezentującej „Prasonatę”.

„/.../ Piszę o banalności; jest to odkrywanie nieartystycznego kompleksu w nieartystycznym świecie i kreowanie z tegoż kompleksu dzieła dadaistycznego /a to jest świadoma niesztuka/ przez ograniczanie, nic poza tym. /.../”

Można by nawet powiedzieć, iż właśnie wtedy zaczynała się powoli nasza obecna rzeczywistość multimedialna. To oni – dadaści zwrócili właściwie pierwsi uwagę na to, że co na rynku jest towarem, co wyrzucono jako bezużyteczne, kompletnie zużyte, ten cały śmietnik obrazowych, językowych czy emocjonalnych szablonów, automatyzowanych sztuk wielu mediów, może być wciągnięte w proces estetyczny. Nie jest to bynajmniej próba unicestwienia mediów artystycznych, a jedynie znalezienia w tym wszystkim pola gry. Tworzenie dzieł, które żyją z reprodukcji. W tym także z reprodukcji technicznej, które to pojęcie odkryte i uformowane przez niemieckiego teoretyka kultury lat trzydziestych XX wieku – Waltera Benjamina, stało się fundamentem funkcjonowania dzisiejszych mediów technicznych – kina, radia i telewizji, ale także internetu.

To podniesienie przez dadaistów „banalnej” rzeczywistości świata do rangi tworzywa artystycznego dotyczyło – jak się okazało – wielu dziedzin sztuki – zarówno plastyki, jak i fotografii, poezji, teatru, a niebawem sztuki akustycznej w szerokim sensie tego pojęcia. Dzięki pomysłom i nowej, pozornie obrazoburczej wyobraźni dadaistów rozwinęła się poezja fonetyczna, później dźwiękowa poezja konkretna, a znacznie wcześniej fotomontaż i assamblaż, że nie wspomnę o technice collage’u do dziś wielce płodnym języku sztuki. I to zarówno w plastyce, jak i w licznych formach świata akustyki.

Początkowo dadaizmowi w Zurychu towarzyszyła obfitość publikacji. Do

najważniejszych należało pismo Hugona Balla i Tristana Tzary pt. „Dada”. Prędko więc echa owej „wywrotowej” działalności dadaistów dotarły do Francji.

Francis Picabia – niezwykle dynamiczny twórca paryski pochodzenia kubańskiego nawiązał bliski kontakt z Tristanem Tzarą, nakłaniając go do opuszczenia Zurychu i przyjazdu do Paryża; co nastąpiło już w roku 1919. A w maju 1920 r. Paryż gościł Festiwal Dada. W rok później otwarto wystawę dadaistów w Galerie Montaigne. Był to szczytowy moment aktywności ruchu dada w Paryżu, a zarazem początek jego końca. Od samego bowiem początku ruch ten był hamowany przez André Bretona – poetę przywiązanego w jakimś sensie do „literackości” i który już w roku 1924 opublikował sławny „Manifest surrealizmu”. Zaczął on lansować tezę, iż ruch dada był tylko wstępem do epopei surrealizmu*.

Jednakże mimo wszystko oryginalność dadaistycznej rewolty jest do dziś niepodważalna, co nie znaczy, że wiele impulsów nie przyszło z ruchu futurystycznego zarówno w rosyjskim, jak i włoskim wydaniu. Wszak w różnych epokach historia sztuki zna takie przypadki.

4.

W tym ewokowaniu faktów z przeszłości pozornie odległej nie sposób pominąć Nowego Jorku, gdyż z miastem tym europejska grupa dadaistyczna związała się dosyć wcześnie. Skupiła się głównie wokół Galerii „291” prowadzonej przez znanego w tamtych czasach fotografa i marszanda Alfreda Stieglitz’a przy 5th Avenue. A wiąże się to m.in. z przyjazdem do USA z Paryża dwóch artystów, których trudno zakwalifikować do jednego kierunku w sztuce malarskiej. Mam tu na myśli Francis’a Picabia i kontrowersyjnego artystę Marcela Duchampa z jego ideą wprowadzania do dzieła plastycznego elementów „ready-made” /elementów gotowych, gdzie indziej zrobionych/. Ale prawdziwie amerykańskim wkładem poszerzającym repertuar artystycznych działań dadaistów stał się Man Ray – malarz i fotografik, ale także i muzyk, czy może nawet kompozytor. Miał on zwyczaj dawać dla swych przyjaciół koncerty na perkusję przy grającym gramofonie. Trwało to do momentu, w którym

nowe medium – radio nie zagościło w jego atelier. I napisał kiedyś wyraźnie:

„/.../ Radio wyleczyło mnie z ambicji jazzowych; stałem się jego słuchaczem i dałem sobie spokój z akompaniowaniem gramofonowi perkusją. /.../”

W pewnym momencie jeszcze jedno medium akompaniujące zawitało w atelier Mana Raya. I tak oto napisał:

„/.../ Wytnijcie z jakiejś fotografii o kogoś, kogo kiedyś kochaliście, lecz kto się ulotnił. Umieśćcie to oko na wahadle metronomu i ustawcie go w taki sposób, by nabrał właściwego tempa. Niech będzie w ruchu tak długo, jak długo zdołacie wytrzymać. A później spróbujcie rozwalić to wszystko jednym celnym uderzeniem młotka. /.../”

Metronom, ten niewielki instrument robiący dla muzyka tyle szumu wokół siebie, to pierwsza muzyka ready-made, to pramuzyka! /.../”

I kto wie, czy bez niej mogłaby się urodzić blisko 30 lat później w paryskim Studiu Doświadczalnym Radia Francuskiego „muzyka konkretna”. Stworzyła ona podwaliny dla niezwyklego rozwoju dźwiękowego świata poezji, a tym samym także sztuki radiowej w latach 60. i 70.; początkowo na terenie Republiki Federalnej Niemiec, a następnie dla światowego ruchu „ars acustica” – sztuki słuchowej z pogranicza muzyki, poezji, dramatu i dokumentu, właśnie także materiału dźwiękowego „ready-made” /rzeczy uprzednio nagranych, a więc gotowych!/.

Zarówno ten niezwykle klarowny przykład – jak i cała blisko 100-letnia historia DADAIZMU – uwierzytelniają cytowane przeze mnie w różnych publikacjach wielokrotnie wcześniej hasło: „W sztuce nie ma epok zamkniętych!”.

Jerzy Tuszewski



EMMY HENNINGS – EMMA MARIA CORDSEN (1885 –1948)

W 1913 roku opublikowała zbiór poezji krótkiej nazwie *Ether* lub *Äthergedichte* w języku niemieckim. Była współpracownikiem magazynu założonego przez Ball i Hansa Leybolda .

ANNA SZKLARSKA

SZTUKA W TWÓRCZOŚCI FRYDERYKA NIETZSCHEGO



Friedrich Nietzsche
(1844 – 1900)

W niniejszym artykule w związku sposób zostaną zebrane podstawowe wątki Nietzscheańskiej filozofii sztuki. Autorka odwoływać się będzie przede wszystkim do tych pism filozofa, w których tematyka sztuki pojawia się *explicite*. Nacisk zostanie w mniejszym stopniu położony na autorską, filozoficzną analizę przywoływanych treści, a w większym – na ich rzeczowy opis, oświetlony pytaniem do jakiego stopnia intuicje Nietzschego w kwestii sztuki i jej znaczenia w życiu człowieka okazały się prorocze.

WSPÓŁCZESNOŚĆ JAKO CZAS PRACY

Nie jest wcale rzeczą powszechnie znaną, iż w swojej charakterystyce kondycji współczesnej sztuki, Nietzsche nawiązuje do kategorii pracy. Niemiecki filozof opisuje bowiem współczesność jako czas, dla których charakterystyczny jest triumf pracy. Zdaniem myśliciela praca zdominowała współczesnego człowieka.¹Zaangażowanie w nią w obecnych czasach jest absolutnie wyjątkowe na tle innych zajęć. Ten kontekst winien być uwzględniany przy opisie każdej dziedziny ludzkiego życia, w tym również twórczości i sfery sztuki. Współczesna praca tym różni się od tej, która miała miejsce w przeszłości, iż jej zachłanność w pochłanianiu ludzkiego czasu jest niebywała, pojawia się nowy standard nakazujący przeznaczyć na pracę każdą wolną chwilę. Zgodnie z tym myśleniem czas, którego nie poświęcamy na wytwarzanie dóbr czy pomnażanie majątku, jest czasem straconym. Współczesny człowiek jest wyznawcą kultu pracy; uważa, iż rozważania egzystencjalne, stawianie (także poprzez sztukę) filozoficznych pytań odnośnie swojego

miejsca w świecie, to marnowanie czasu. Jak złośliwie zauważa Nietzsche: „Wstydzą się już dziś ludzie spoczynku; długie rozmyślanie sprawia nieomal wyrzuty sumienia”.² Automatyzm pracy sprzyja bezrefleksyjności, od ludzi wymaga się regularności i bezmyślnego podporządkowania modelowi życia skupionego na pracy. Okazuje się to być szalenie szkodliwe dla rozwoju indywidualności, twórczości, duchowego rozwoju człowieka.

SZTUKA WIELKA I MAŁA

Nietzsche wprowadza rozróżnienie na sztukę wielką i małą. Ta pierwsza wymaga pełnego zaangażowania i wysiłku od każdego, kto z nią obcuje. Jest podniosła i poważna. Tymczasem człowiek, którego życie wyczerpuje się w pracy, nie ma możliwości oddania swojego czasu sztuce. Pozostaje dla niego sztuka mała, umożliwiająca odpoczynek między jednym czasem pracy, a kolejnym. Nie jest ona angażująca, stanowi miły i regenerujący przerywnik, swoisty rodzaj rozrywki.

„Zaginęła nam owa wyższa sztuka, sztuka odświętna! Niegdyś wszystkie dzieła sztuki ustawione były przy wielkiej uroczystej drodze ludzkości, jako wspomnienia i pomniki wzniosłych i błogich chwil. Dziś chce się dziełami sztuki zwabiać biednych, wyczerpanych i chorych z wielkiego ludzkiego gościńca cierpienia na ubocze, dla rozkosznej chwileczki; ofiaruje się im chwilowe odurzenie i szaleństwo”³ - zauważa filozof.

Nietzsche zalicza do małej sztuki całą współczesną mu sztukę. Znamienny jest dla niej fakt, iż sztuka ta nie oddaje życia,

odwraca się od życia, uznając je za niewystarczające. Życie staje się jednoznaczne z pracą, nie potrzebuje zatem sztuki do tego, by pomagała je zrozumieć; świat pracy stanowi już uproszczoną wersję tego, co realne. Redukcja życia do pracy oznacza zerwanie z wieloma aspektami egzystencji człowieka. Mała sztuka ma sprzyjać odpoczynkowi, dostarczyć zadowolenia porównywalnego z tym „jakie przyrządzają sobie zapracowani do upadłego niewolnicy.”⁴ Nie potrafi ona przekazać skomplikowanej struktury życia, nie rozumie jej wcale. Zamiast tego próbuje przedstawić namiastkę życia jako jego pełnię. Wreszcie - mamy do czynienia z sytuacją, iż mała sztuka, nie będąc w stanie oddać fenomenu życia, przyjmuje wobec niego pogardliwą postawę i próbuje się przedstawiać jako wspanialsza niż samo życie.

Jej przeciwieństwo - wielka sztuka - jest nierozdzielnie z życiem związana. Nie jest czymś, co dzieje się od niechcenia, jako dopełnienie czasu odpoczynku. Sztuka autentyczna, a taką jest jedynie owa wielka sztuka, ma charakter świąteczny. Stanowi nieodłączną część samego życia, a jej najważniejszym celem jest oddanie jego wspaniałości. Sztuka ta ma świąteczny charakter i zajmuje szczególne miejsce w ludzkim życiu. Co więcej, to miejsce przysługuje jej bez względu na to, czy odbiorca ma czas przyjść z nią obcować, czy też nie. Jest ono stałe i niezmiennie jak święto. Wielka sztuka nie zabiega o odbiorców, lecz powstaje zgodnie ze swoim rytmem i ceremoniałem. Sztuka, tak jak święto, nadaje życiu znaczenie i wzmacnia je. Stanowi potwierdzenie jego świętości. Radykalna zmiana miejsca sztuki w ludzkim życiu wiąże się ze zmianą znaczenia święta, które przestało być czymś wyjątkowym na tle życia i stało się czymś wyjątkowym na tle pracy, to jest zwykłym czasem odpoczynku; współcześnie bowiem przerwa w pracy jest już dostatecznym powodem do świętowania. Nietzsche obserwował pewne zjawiska, jak: przewartościowanie znaczenia sztuki, zmiana miejsca i roli, jakie zajmuje ona w życiu społecznym. Przemiany kulturowe, na które zwraca uwagę, w dzisiejszych czasach kultury masowej osiągnęły swoje apogeum.

WIELKA SZTUKA WE WSPÓŁCZESNYM ŚWIECIE

Mimo krytycznej diagnozy odnoszącej się do współczesnej sztuki, Nietzsche pragnął wskrzeszenia wielkiej sztuki, która

w najdoskonalszej formie ujawniła się jak dotąd w tragedii greckiej. Powrót do niej nie miał sprowadzać się do jakiejś formy powierzchownego naśladownictwa, czy wiernego odtwarzania starożytnych obrzędów. Filozof miał raczej na myśli odnowienie estetycznego przeżywania świata obecnego u Greków, umożliwiającego dostrzeżenie tragiczności w otaczających człowieka zjawiskach. Jeśli sztuka ma umożliwić powrót tragicznego przeżywania, należy zerwać z klasycznym rozróżnieniem na twórcę, odbiorcę i dzieło. Podział ten oznacza bowiem udział dwóch stron, z których jedna jest pasywna, a druga aktywna. Zdaniem Nietzschego greckiej tragedii to rozróżnienie nie dotyczy – wszyscy razem tworzą i przeżywają dzieło, które dzieje się na bieżąco i w ten sposób umożliwia każdemu natychmiastowe emocjonalne włączenie się w przebieg wydarzeń. Tylko taka sztuka pomaga człowiekowi zrozumieć tragiczność obecną w świecie i w nim samym. Nietzsche bardzo cenił tragedię grecką, która powstała z dawnych greckich kultów religijnych, przede wszystkim tych poświęconych czci Dionizosa. Zdaniem Nietzschego, głównym jej źródłem jest chór tragiczny. Jego rolą było pobudzenie wszystkich obecnych do przeżywania tego, co się działo w trakcie trwania przedstawienia. Chór nie służył przypomnieniu jakiejś minionej historii, ale urzeczywistnieniu tragedii. Urzeczywistnienie to miało miejsce przy pełnym współuczestnictwie każdej osoby biorącej udział w przedstawieniu. Dzieło tworzone w ten sposób było realizowane przez cały czas swojego trwania. Nie było ono jedynie odtwarzaniem, ale zawsze powstawaniem nowej jakości. Podziały rolę na scenie, poza nią, oraz między sceną a publiką były zatarte przez udział w ekstazie wszystkich obecnych, przeżywających mające miejsce wydarzenie. Zadanie konsolidacji osób odtwarzających tragedię przyjmował na siebie chór. Przedstawiał widzom bohatera w taki sposób, aby urzeczywistnić jego obecność między nimi. Wytwarzał wrażenie aktualności wydarzeń i angażował obecnych poprzez wspólny śpiew. Zabieg ten służył włączeniu widzów w akcję tragedii i zrównaniu ich pozycji z chórem – komentatorem zdarzeń dziejących się obok, w których odgrywał on razem z publicznością ważną rolę, obserwując to, co się dzieje. Obecni nie byli więc tak naprawdę widzami, ale świadkami tragicznych wydarzeń.

Na wielką sztukę nie ma już jednak miejsca w dzisiejszym świecie. Przeszedł on być dla niej odpowiedni. Sztuka ta nie może zaistnieć w swojej prawdziwej formie. Przy obecnym sposobie organizacji czasu, każda aktywność, która nie jest pracą, rywalizuje o swoje miejsce w czasie od niej wolnym. Współczesny człowiek nader często uważa, że czas wolny od pracy jest zbyt cenny, by przeznaczyć go na obcowanie ze sztuką. Tymczasem dawniej wielka sztuka nie musiała walczyć o swoje miejsce, konkurować z innymi aktywnościami, ponieważ była naturalną, ważną częścią ludzkiego życia. Jak pisze Henryk Benisz „Sztuka wypełniała nie tylko jakąś część dnia świątecznego, ale cały dzień świąteczny należał do niej. Dni Świąteczne, a wraz z nimi sztuka, stanowiły siłę napędową całego życia.”⁵

Świat przestał interesować się wielką sztuką wraz z zaprzestaniem celebrowania życia. Jednocześnie utraciliśmy wrażliwość na otaczającą nas rzeczywistość. Bez tego tragicznego wycucia, wielka sztuka nie ma możliwości zaistnieć. Jej koniec, który stał się faktem, ma swoje źródło w przemianach, jakie zaszły w ludzkim życiu. Współczesny człowiek stracił zainteresowanie wielką sztuką, gdyż ta nie przystaje już do egzystencji, którą prowadzi. By przetrwać w takich warunkach, sztuka potrzebuje przebrania – mistyfikacji, która ułatwi jej uzyskanie akceptacji przez zmęczonych pracą ludzi. W tym celu przybiera ona maskę właściwą sztuce niskiej, sprowadzającej się do zabawy, obiecującej wypoczynek i rozluźnienie po dniu wypełnionym pracą.

Nietzsche zaczerpnął tę koncepcję od Ryszarda Wagnera, który pisał, że: „Dla Greka wystawienie tragedii było świętem religijnym, na jego scenie pojawiali się bogowie i darzyli ludzi swą mądrością”.⁶ Opisywał wyrugowanie religijności ze współczesnej sztuki. Tymczasem to właśnie sztuka wprowadzała Greków w święty czas, w którym nie było miejsca na nic innego oprócz niej. W świecie, w którym praca jest rzeczą najważniejszą, nie może istnieć autentyczna, wielka twórczość, gdyż ta nie zadowala się nigdy miejscem drugorzędnym. Wielka sztuka wymaga bowiem, by w horyzoncie ludzkiego życia była stawiana w centrum.

SZTUKA A METAFIZYKA

Estetyka Nietzschego powstawała w opozycji do metafizycznych i absolutystycznych

roszczeń, jakie nadawali jej Schopenhauer czy Wagner.⁷ Metafizyczne roszczenia sztuki do przedstawiania prawdy na temat natury i kondycji człowieka, czy też otaczającego go świata, są według Nietzschego całkowicie nieuprawnione. Dałoby się je uzasadnić tylko przyjmując system ontologiczny, w którym obydwie czynniki (świat i sama sztuka) pozostawałyby niezmiennie. Dzieło artystyczne, by mogło coś przedstawiać, musi uchwycić jakiś fragment rzeczywistości. Ta jest jednak zmienna; to, co raz zostało przedstawione, może z biegiem czasu zmienić się lub przekształcić w coś zupełnie odmiennego od swej pierwotnej postaci. Dzieło sztuki ulega procesowi starzenia się, ponieważ fragmenty rzeczywistości, których dotyczy, podlegają nieustającym procesom zachodzącym w świecie. Sztuka dezaktualizuje się z upływem czasu, aż do punktu, w którym ludzie nie są nawet w stanie odnieść się do tego, czego dotyczyła.

Jeszcze raz zaakcentowana zostaje rola, którą Nietzsche przyznaje wielkiej sztuce: czynić życie znośnym, uczyć „jak patrzeć z zacięciem i przyjemnością na życie pod wszelką postacią i wrażliwość swoją doprowadzać do tego, że w końcu wołamy „Jakiekolwiek ono jest, to życie, jest dobre!”⁸ Sztuka uczy człowieka odczuwać siebie jako część przyrody, część świata i czerpać z tego przyjemność. Ta zdolność, nabyta raz, nawet połowicznie, dzięki jakiemuś dziełu, z którym mieliśmy do czynienia w przeszłości, zostaje z nami nawet wtedy, gdy dzieło to przestanie być dla nas ważne. To, co dzięki niemu zyskaliśmy, pozostaje z nami na zawsze. Nawet gdyby niemal cała sztuka, z jaką obcowaliśmy, została przez nas zapomniana, to wrażliwość i ukulturowanie, które rozbudziła, mogłyby nadal trwać i szukać nowego zaspokojenia. Tak jak sztuka przejęła rolę religii w dostarczaniu ludziom duchowych wzruszeń i inspiracji, tak z nadejściem jej kryzysu, co innego będzie musiało przejąć tę funkcję. Nietzsche przewidywał, że będzie to nauka, która stanie się nową sztuką, a zatem i nową religią, która zaspokajając będzie nasze potrzeby poznawcze. Jak pisał: „Na artystę wkrótce będą spoglądać jako na wspaniałą zabytek przeszłości, i niby dziwnemu cudzoziemcowi, którego siła i piękność stanowiła o szczęściu czasów dawniejszych, oddawać będą cześć, jakiej niełatwo użyczamy sobie podobnym.”⁹

SZTUKA A AFIRMACJA ŚWIATA

Ważna dla czynnika dionizyjskiego afirmacja wszystkiego, co przynosi życie, jest widoczna w słowach Nietzschego opisujących artystę tragicznego: „Artysta tragiczny nie jest bynajmniej pesymistą - mówi właśnie T a k nawet temu wszystkiemu, co jest problematyczne i straszliwe, jest on artystą dionizyjskim...”¹⁰ Afirmacja ta rodzi się z tragiczności istnienia, a więc tego, co bolesne, powodujące cierpienie i zatracenie. Paradoksalnie tragiczność ta i wszystko to, co jej towarzyszy, jest źródłem radości. Ucieleśnieniem tej prawdy jest Dionizos, w którym skupia się radosna siła zrodzona z cierpienia. Kluczem do Nietzscheańskiego stosunku do świata jest właśnie ta dwoistość. Radość Nietzschego nie jest radością bezmyślnego wesołka, ale człowieka znającego cienie i ciemne strony istnienia. Tragizm nadaje afirmacji właściwy ton, dozę powagi, która odróżnia to radowanie się światem od beztróskiej wesołkowatości głupca. Z drugiej strony ów ciężar istnienia, którego źródłem jest przeemoc i cierpienie, doprowadził wielu myślicieli do pesymistycznych wizji rzeczywistości. Nietzsche tym odróżnia się od innych filozofów, że mimo pozbawionego złudzeń obrazu świata, wciąż jest gotów cieszyć się tym, co życie daje i umożliwia. Ta siła jest wyróżniającą cechą życia w ogóle i w niej zawiera się istota dionizyjskości.

Życie, mimo pojawiających się w nim wstrząsów i sprzeczności, jest niezniszczalne. Klęski żywiołowe, wojny, przeróżne plagi, ludobójstwa czy tyranie nie mogą w żaden sposób zburzyć samego istnienia świata, są jego integralną częścią, a nie wrogiem. Ciągłość istnienia życia, mimo zachodzących wokół destrukcyjnych przemian, dowodzi niewyczerpanych sił, jakimi ono dysponuje. Cierpienie nie może go zniszczyć, może je jedynie wzbogacić, dodając doń dodatkowy element. Sztuka ucieleśniająca tragiczny aspekt życia powinna zatem przedstawiać jego nieśmiertelność. Tragiczność jest kategorią przynależną właśnie do świata sztuki. Sztuka tragiczna, przedstawiająca afirmację życia, afirmuje jednocześnie samą siebie.

Sztuka autentyczna, zawierająca taką warunkową afirmację świata, opisuje byt jako całość. Nie mówi ona o tym, jaka rzeczywistość powinna być. Gdyby tak czyniła, musiałaby odrzucać któryś z przynależnych światu aspektów. Tymczasem

afirmacja wymaga zaakceptowania każdej części składowej świata, gdyż są one nierozdzielnie powiązane – odrzucić część oznaczałoby zaprzeczyć całości.

Bezwarunkowa afirmacja całości istnienia musi wprowadzić nowe kategorie estetyczne. Nie można bowiem dłużej stosować kategorii piękna, standardowo ujmowanej za pomocą harmonii, symetrii czy subtelności, jako najważniejszych obowiązujących kryteriów. Piękno oczywiście istnieje, Nietzsche proponuje jednak, by „to, co konieczne w rzeczach, widzieć jako to, co piękne”.¹¹ Zatem o wielkości artysty twórczego wedle tych kryteriów świadczy jego umiejętność zachwytu nad różnorodnością i jednocześnie złożonością życia. Docenienie każdego, najmniejszego, najpodlejszego, najbardziej odrażającego elementu świata, jako koniecznego sprawia, że liczba interesujących dla twórcy elementów wzrasta niepomiaralnie. To, co szpetne nie jest ważniejsze niż to, co klasycznie piękne, ale ponieważ było dotychczas ignorowane, teraz wydaje się bardziej pociągające i atrakcyjne dla artysty. Możliwości artystycznego ujmowania obojętnie dotąd traktowanych elementów rzeczywistości - bezgranicznie się otwierają.

W tym miejscu warto przypomnieć rozważania Nietzschego o roli sztuki, która poprzez oswojenie brzydkich, czy drastycznych elementów świata, czyni życie znośnym. Sztuka nam współczesna w wielu wydaniach przystaje do tej koncepcji w o wiele większym stopniu niż sztuka czasów samego Nietzschego. Optymistyczny fatalizm, zawarty w Nietzscheańskiej warunkowej afirmacji wszelkich elementów życia, uczy doceniać świat jako całość, dostrzegać wszystkie składające się nań elementy. Radość z wieloaspektowości i wielobiegowości świata wynika ze zrozumienia prostego faktu, iż świat posiada głębię, która kusi nas swoją różnorodnością. Różnorodność ta posiada swoje jasne i mroczne aspekty, które musimy przyjąć jako całość, w czym pomaga nam sztuka, dzięki której łatwiej nam zaakceptować to, co trudne w tym bogactwie. Życie niesie z sobą wielką obfitość, a w jej ramach nieprzebraną ilość szaleństwa i okrucieństwa, które mogłyby nas zniszczyć, gdyby nie chroniąca, wręcz terapeutyczna moc sztuki, pozwalająca nam nie tylko żyć i funkcjonować w przepelnionym okrucieństwem świecie, ale również czerpać z tego życia radość.

Henryk Benisz twierdzi jednak, że takie ujęcie wpędziło Nietzschego w pułapkę usprawiedliwiania idei sztuki poprzez metafizyczne odniesienia. Dopiero później Nietzschemu udało się jasno wyeksplikować przekonanie o autoteliczności zarówno życia, jak i sztuki. Mimo, iż zarówno sztuka, jak i życie niejednokrotnie się afirmują, to żadne z nich nie potrzebują metafizycznych usprawiedliwień. „Usprawiedliwia ona [sztuka] samą siebie oraz życie, ukazując twórcze siły, jakie kryją się w jego olbrzymiej różnorodności i niewyobrażalnej złożoności. Niepotrzebne jest więc już w tej sytuacji odwoływanie się do jakiejś innej instancji, istniejącej rzekomo poza sztuką.”¹²

UKAZYWANIE TRAGICZNOŚCI ŻYCIA POPRZEZ SZTUKĘ

U Nietzschego pojawia się zatem myśl – wynikająca bezpośrednio z całościowej afirmacji świata – iż sztuka niekoniecznie musi przedstawiać to, co klasycznie piękne. Przyjmując Nietzscheańską koncepcję tragiczności, oczywiście staje się, że jeżeli twórczość ukazuje jedynie rzeczy piękne i harmonijne, to jest ona z konieczności fałszywa, ignoruje bowiem ważną część rzeczywistości, której nie da się po prostu pominąć w portretowaniu życia. Taka wybiórczo i tendencyjnie ukazująca życie sztuka byłaby twórczością tchórzliwą, niezdolną do spojrzenia w prawdziwe, wspańiałe, ale i miejscami bezwzględne oblicze świata. Piękno przez nią przedstawiane musiałoby być z konieczności kalekie, niepełne, nieautentyczne. Dlatego też prawdziwa sztuka potrzebuje odwagi.

Można stąd wysnuć wnioski, że prawdziwe piękno nie może być wyabstrahowane z rzeczywistości. W świecie, w którym żyjemy, przyszło mu współistnieć z rzeczami niezbyt pięknymi, a nawet brzydkimi, dysharmonijnymi, jak również budzącymi odręę, wstręę i przerażenie. Jakiegokolwiek próby wyizolowania, wydestylowania czystego piękna musiałyby się skończyć uzyskaniem czegoś fragmentarycznego i prowadziłyby do fałszu. Jak wiadomo, Nietzsche chętnie posługiwał się odwołaniami do greckich bogów sztuki – Apolla i Dionizosa. Ten pierwszy to patron świata fantazji i marzeń, symbolizuje piękno, światło, ład i harmonię. Dionizos to natomiast ciemne, dzikie bóstwo upojenia, które zachęca do kosztowania bogactw ziemskiego życia. Oba pierwiastki uzupełniają się. Wzajemne

przenikanie się tych elementów znalazło wyraz m. in. w greckiej tragedii, będącej największym dziełem helleńskiego geniuszu. Żywioł apolloński to oddalenie tego, co mroczne z pola widzenia człowieka. Jak celnie zauważa Nietzsche: „Z istoty sztuki, tak jak się ją powszechnie pojmuje wyłącznie wedle kategorii pozoru i piękna, tragiczności w ogóle nie sposób w uczciwy sposób wydobyć.”¹³

Dionizos przeciwstawia się apollońskiemu idealizmowi i eskapizmowi, proponując zamiast ucieczki od świata – zatracenie się w nim. Pozwala na zetknięcie się – poprzez sztukę – z grozą, nieodłącznie towarzyszącą ludzkiemu życiu. Nietzsche następująco pisał o sztuce, której nadawał miano apollońskiej: „tu piękno odnosi zwycięstwo nad przyrodzonym życiu cierpieniem, ból zostaje w pewnym sensie kłamliwie wymazany z rysów natury. W sztuce dionizyjskiej i w jej tragicznej symbolice ta sama natura przemawia do nas swym prawdziwym, niezafałszowanym głosem.”¹⁴

SZTUKA A POZÓR

Około 1882 roku, a zatem w okresie pisania przez Nietzschego „Wiedzy radosnej”, następuje odwrócenie się filozofa od koncepcji sztuki jako narzędzia dającego wgląd w zachodzące w świecie procesy. Sztuka zaczyna się Nietzschemu jawić jako mistyfikacja, oddalająca człowieka od rzeczywistości. Zachwyty nad dziełami sztuki jest wywołany przez rzeczy olśniewające nas swym blaskiem, lecz niestety nieprawdziwe, by nie stwierdzić – urojone. Nietzsche pisze o krótkotrwałym efekcie olśnienia, który każe nam zwrócić się w stronę wytworu sztuki. W olśnieniu tym zawarty jest cały jej oszukańczy urok. Każe nam ono dostrzegać prawdę w tym, co jawi się jako doskonałe. Jesteśmy gotowi przyznać, że nic tak nie przekonało nas o swojej realności, jak przedmiot sztuki, pod którego urokiem się znaleźliśmy. Wydaje nam się, że skoro jest tak piękny, musi być powiązany z prawdą, a poprzez nią, z istnieniem. Jest to jednak myślenie zwodnicze. Nie ma w takim dziele nic, co mogłoby nas przybliżyć do rzeczywistej wiedzy o świecie. Przeciwnie – oddala nas od niej, gdyż sądzimy, że znaleźliśmy w zwodzącym nas pięknie punkt zaczepienia, jakiś rodzaj pewności.

Ta fałszywość sztuki nacechowanej metafizycznie odbiera jej poznawcze walory. Pytanie, jakie się narzuca, brzmi: czy

rzeczywiście taka jest rola sztuki – przybliżyć nas do prawdy o życiu i świecie? Może jej funkcją jest właśnie nas mamić, oczarowywać, zachwycać? Szczęśliwie deprecjacja sztuki w ogólności, na rzecz nauki, jest u Nietzschego tylko tymczasowa. Wraz ze zmianą perspektywy okazuje się, iż sztuka, uwolniona od metafizycznych założeń, jest wciąż współzależna z życiem. Jej funkcja nie jest funkcją poznawczą, posiada ona jednak własny sens.

Co interesujące, stwarzanie przez sztukę oszukańczych pozorów, na pewnym etapie staje się dla Nietzschego jej główną i najszlachetniejszą funkcją. Stwarzanie pozoru ma dla Nietzschego bardzo dużą wartość i jest tym, poprzez co sztuka pomaga życiu. Iluzje czynią bowiem życie łatwiejszym do zniesienia, uatrakcyjniają jego bezduszne okrucieństwo i sprawiają, że jego bezwzględność staje się dla nas łatwiejsza do udźwignięcia. Sztuka dodaje naszym gorzkim doświadczeniom posmak słodczy i ubarwia wydarzenia męczące nas swoją trywialnością. Sztuka czyni je dla nas lżejszymi i ułatwia nam stawienie im czoła.

Wreszcie - sztuka jest powiązana z prawdziwą wiedzą jedynie w ten sposób, że pomaga zaakceptować odkrywaną przez poznającego rzeczywistość. Proces poznawania okrutnego świata z konieczności musi prowadzić do odkrycia prawd, które bez kojącego działania sztuki, stałyby się trudne do zniesienia. Uzdrowiająca moc sztuki umożliwia dalsze życie i dalsze poznawanie. Sztuka daje nam uproszczony ogląd tego, co w gruncie rzeczy jest bardziej złożone. Tym samym umożliwia chwilę wytchnienia w dążeniu do zgłębiania wiedzy o świecie, pozwala na zdobycie dystansu i spokoju w pogoni za poznaniem.

Próba pogodzenia pozoru sztuki i odkrywczej mocy wiedzy to bardzo istotny punkt filozofii Nietzschego. Sztuka i wiedza działają na różnych poziomach, pozostających ze sobą w związku. Pierwszy ukazuje świat wraz z jego repulsywnym okrucieństwem i bezwzględnością, drugi zaś to poziom sztuki: czyniącej rzeczywistość znośną, służącej życiu, poprzez pozór przedstawiającej świat jako bardziej atrakcyjny, niż jest w rzeczywistości.

Przypisy

1. Por. F. Nietzsche, *Wędrowiec i jego cień*, przekł. K. Drzewiecki, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2003, s. 195.

- 2.F. Nietzsche., *Wiedza radosna*, przeł. L. Staff, wyd. Zielona Sowa, Kraków 2003 s. 169.
- 3 Ibidem, s. 84.
- 4.Ibidem, s. 170.
- 5.H. Benisz, *Filozofia i sztuka u Nietzschego*, Wydział Filozoficzny Towarzystwa Jezusowego, Kraków, 1995 s. 90.
- 6.R. Wagner, *Sztuka i rewolucja*, przeł. J. Mesnil, Kraków, 1904, s. 26.
- 7.Wątek ten rozwija M. Żelazny w rozdziale: Nietzsche jako estetyk i prorok zmięzchu sztuki w książce: Nietzsche."Ten wielki wzgardziciel", wyd. Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2007, s. 74-95.
- 8.F. Nietzsche, *Ludzkie, arcyłudzkie*, przeł. K. Drzewiecki, wyd. Zielona Sowa, Kraków, 2004, s. 139.
- 9.Ibidem, s. 139.
- 10.F. Nietzsche, *Zmięzch Bożyszcz*, przeł. P. Pieniążek, wyd. Zielona Sowa, Kraków, 2004, s. 23.
- 11.F. Nietzsche, *Wiedza radosna*, op. cit., s. 145.
12. H. Benisz, *Filozofia i sztuka u Nietzschego*, op. cit., s. 76.
- 13.F. Nietzsche *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, przeł. B. Baran, wyd. Aletheia, Warszawa 2009, s.158.
- 14.Ibidem s.15

Bibliografia

Benisz Henryk, *Ecce Nietzsche. Interpretacje filozoficzne*, Wyd. Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2007

Benisz Henryk, *Filozofia i sztuka u Nietzschego: od krytyki filozofii wystrzegającej się sztuki do pochwały sztuki stającej się filozofią*, wyd. Wydział Filozoficzny Towarzystwa Jezusowego, Kraków 1995

Benisz Henryk, *Nietzsche i filozofia dionizyjska*, Wyd. Akademii Wychowania Fizycznego Józefa Piłsudskiego, Warszawa 2001

Kuderowicz Zbigniew, *Nietzsche*, wyd. Wiedza Powszechna, Warszawa 1979

Nietzsche Friedrich, *Ecce Homo. Jak się staje – kim się jest*, przeł. Leopold Staff, wyd. Zielona Sowa, Kraków 2004

Nietzsche Friedrich, *Ludzkie, arcyłudzkie*, przeł. K. Drzewiecki, wyd. Zielona Sowa, Kraków 2004

Nietzsche Friedrich, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, przeł. B. Baran, wyd. Aletheia, Warszawa 2009

Nietzsche Fryderyk, *Przypadek Wagnera*, przeł. M. Cumft-Pieńkowska, K. Kaśkiewicz, R. Michalski, wyd. UMK, Toruń 2004

Nietzsche Fryderyk, *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, przeł. W. Berent, wyd. Zysk i S-ka, Poznań 2000

Nietzsche Friedrich, *Wędrowiec i jego cień*, przeł. K. Drzewiecki, wyd. Zielona Sowa, Kraków 2003

Nietzsche Friedrich, *Wiedza radosna*, przeł. L. Staff, wyd. Zielona Sowa, Kraków 2003

Nietzsche Friedrich, *Zmięzch Bożyszcz*, przeł. P. Pieniążek, wyd. Zielona Sowa, Kraków 2004



Riehl Alojzy, *Fryderyk Nietzsche, Artysta i myśliciel*, przeł. W. Feldman, Wydawnictwo „Przeglądu Tygodniowego”, Warszawa 1900

Rolka Malwina, *Bachiczne inspiracje, czyli o recepcji elementów mitu dionizyjskiego w Nietzscheańskiej koncepcji życia [w] : Nietzsche a tradycja antyczna*. red. B. Banasiak, P. Pieniążek, wyd. Adam Marszałek, Toruń 2012

Wagner Ryszard, *Sztuka i rewolucja*, przeł. J. Mesnil, Polskie Towarzystwo Naukowe, Lwów 1904

Wroński Jakub, *Zagadnienie tworzenia w filozofii Nietzschego i jej interpretacjach*, Wrocław 2009

Żelazny Mirosław, *Nietzsche. „Ten wielki wzgardziciel”*, wyd. Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2007

BEATA PENDERECKA

ROMAN MACIEJEWSKI I JEGO DZIEŁO

Przelatują wspomnienia, rwie się wątek, zmienia narrator: Kompozytor, jego przyjaciele, autor. Chaos? Nie - koncepcja. Biografia niezwykłego człowieka nie może być zwykłą, poukładaną. Puzzle życiorysu są jak myśli chwilę przed zaśnięciem lub chwilę po obudzeniu, pozornie nieskładne, a przecież każda ma znaczenie.

Kim był człowiek, który z *bon vivanta* zamienił się w ascetę? Człowiek, który przyjaźnił się z największymi artystami swojej epoki i wielki samotnik? Człowiek, który rozpaczliwie szukał kontaktu z innymi ludźmi i który desperacko od nich uciekał? Człowiek, który rezygnował z intratnych propozycji, nawet porzucił stanowisko dyrektora muzycznego wytwórni Metro-Goldwyn-Mayer, żeby móc w spokoju tworzyć? Kim był kompozytor, który bezustannie poprawiał, zmieniał swoje utwory i prawdopodobnie zostałyby zupełnie zapomniane, gdyby nie opus magnum.

Niewyobrażalne okrucieństwo wojny i wielka osobista tragedia sprawiają, że Roman Maciejewski zupełnie zmienia swoje życie, wszystko podporządkowując jednemu. Przez kilkanaście lat pisze monumentalne Requiem " Ofiarom ludzkiej ignorancji. Ofiarom wojen wszech czasów. Ofiarom ludzkiego bezprawia. Ofiarom łamania Boskiego porządku."

Stary świat rozsypuje się, jak kryształowy wazon, na tysiące okruchów - każdy mieni się kolorami, ale nie da się ich już poskładać w całość. Czy Maciejewski i w życiu i w twórczości odnalazł ów Boski porządek natury? A może sens polega nie na odnalezieniu a na poszukiwaniu?

O tym jest ta książka i o przemijaniu. Kiedy, pod koniec życia, ogląda z przyjaciółką " Śmierć w Wenecji" Viscontiego, pokazuje jej swoje zdjęcie, gdy był chłopcem i pyta: - Widzisz moje uderzające podobieństwo do Tadzia? A teraz spójrz na mnie, jak czas nas zmienia. -

Roman Maciejewski napisał: " ...nie tyle ważne jest to, co się robi, ile to jak się robi to, co się robi...". Polecam Państwu tę książkę, bo jej przesłanie jest , jak nieśmiertelne słowa Horacego - *non omnis moriar*.

Marek Sołtysik, "Roman Maciejewski", Warszawa, PIW 2013.

MAREK SOŁTYSIK



KRAJOBRAZ Z MOTYWEM OCALENIA

Fragment noweli filmowej

- Buty ma na nogach!
 - No to co? Jakie tam buty? Drewniaki.
 - Ale mu nie spadły z nóg. Znaczą się, przeżyje.
 - A idźże, idźże, bajoku, nie widzisz... ile krwi.
- Przepychają się do okien; chuchają na szyby.

Tymczasem odstająca od ogólnej szarości ciemno ubrana kobieta, może czterdziestoletnia, choć dostojna, przeciska się zwinnie przez masę ludzi w tramwaju. Okazuje się to nietrudne, ponieważ w jednej chwili lewa część wagonu opustoszała. Prawie wszyscy pasażerowie rzucili się do okien po prawej stronie, żeby oglądać człowieka potrąconego przez ciężarówkę wojskową, która właśnie zniknęła na horyzoncie.

– Jak buty zlecą, nawet sznurowane wysoko, znaczą się, pewny nieboszczykperoruje dalej pasażer, widać biegły w sprawie wypadków drogowych.

Młody mężczyzna, obserwowany zza szyb wlokącego się Lembergerstraße (dawniej ul. Wielicka, w pierwszym okresie okupacji Wielitzenstraße) krakowskiego tramwaju linii 3, leży pośród brudnawego śniegu na poboczu Beskidenstraße (przed wojną ulica Konopnickiej), nie daje znaku życia i kałuża krwi, jak czerwona poduszka pod głową, zdawje się nie powiększać.

Wszyscy oglądają ofiarę wypadku, a kobieta, która już dotarła do motorniczego, wydaje się być zajęta czymś innym, lecz to ona musi najbardziej się martwić o to, żeby tamten młody w rowie się nie wykrwawił. W tym momencie – a zerknęła na leżącego tylko dwa razy – myśli, że to dobrze, że luty; że zamarzający śnieg pod tą biedną głową to idealny kompres.

– Zwolnij pan bardziej, żeby mogła wyskoczyć – nalega kobieta.

Motorniczy spojrzął i już o nic nie musi pytać; ma pewność, że tę kobietę musi coś bardzo ważnego wiązać z rannym, a może już umarłym młodzieńcem. – Torebka pani – mówi tylko i wręcz poprawia jej pasek, żeby torebka z krokodyłowej skóry przy wysiadaniu nie spadła.

Kobieta otworzyła drzwi, wyskakuje na chodnik i robiąc kilka błyskawicznych kroków jest tuż przy rannym. Coś ją pchało do tego człowieka. Spogląda. No, przecież zupełnie nieznajomy. A jednak! Jasna twarz, otwarte oczy, zaciśnięte usta; tylko robotnicze ubranie, dreluchy powypychane swetrami nie pasuje do tej twarzy poety. Tak myśli: poety. Powie mu później, że nie wie, czemu, przywiódł jej na myśl Juliusza Słowackiego.

Ach, głupstwo, ach, dzieciństwo, mamy czwarty rok okupacji, człowiek na ulicy miasta przemianowanego z Krakowa na Krakau może tu liczyć tylko na najgorsze. Motorniczy z przystrzyżonym, czarnym, przy ustach zbrązowiałym od tytoniu wąsem, owszem,

zatrzymał się w całkiem nieprzepisowym miejscu, ale na tym musiała się skończyć jego pomoc, jeśli on chce nadal utrzymywać żonę i dzieci. A teraz ona. Ona nie ma nic do stracenia. Czy spotka jeszcze syna, zabranego z łapanki na przymusowe roboty do Rzeszy, czy mąż, pracownik sekretariatu UJ, kiedykolwiek powróci do równowagi psychicznej po tym, co go spotkało w Koncentration Lager w Sachsenhausen? Czy wreszcie? Czy życie jeszcze kiedykolwiek nabierze sensu czy też inaczej, czy życie odzyska sens!?

Stanęła na poboczu. wymachuje rękami. Samochody wymijają ją. Terkotanie, potem jak poszum fal; zupełnie bez sensu przypomniały jej się ostatnie, tuż przed wojną wakacje w Juracie: zwinne sylwetki męża i niemal już dorosłego syna, doskonałych pływaków, opalonych na brąz, rzucających się na szmaragdowe fale z refleksami intensywnego indygo. Ach, sentymenty. Teraz jest zimno, tu smród spalin i smaru, szum opon po wyjeźdźonej kostce bruku. Nikt nie chce się zatrzymać; małoż to bez tego kłopotów? Trochę się wahając, robi dwa, trzy drobne kroki i zatrzymuje się na środku jezdni. Nie czekała długo na pisk hamulców.

Mały, zgrabny osobowy mercedes. Zjeżdża na pobocze. Szofer za szybą, kobieta to widzi, spogląda z niepokojem. Otwierają się tylne drzwiczki. Oficer niemiecki, elegancki, niemłody, wysportowany. Co zrobi i co robić? Wskazując na leżącego we krwi, niegorszą niemczyzną z akcentem wiedeńskim tłumaczy oficerowi, że ten bliski jej człowiek potrzebuje natychmiastowej pomocy. Spodziewa się legitymowania i jej samej, i ofiary wypadku, jakichś krępujących przeszukiwań roboczego ubrania nieprzytomnego młodzieńca. Jest oniemiała, kiedy oficer, zwracając się do niej łamaną polszczyzną, mówiąc, że więcej nie trzeba tłumaczyć i obrzucając ją oraz poszkodowanego niedwuznacznym spojrzeniem, stuka butem o but, odwraca się, staje na środku szosy – tam gdzie ona przed chwilą stała – zatrzymuje ostatecznie drugi spośród przejeżdżających samochodów (pierwszym była ciężarówka wypełniona drągami, z tragarzami stłoczonymi w szoferce) jakiś furgon dostawczy i wydaje polecenie. Kierowca wysiadł i podchodzi w kierunku rannego. Następnie oficer daje znak swojemu szoferowi. Komenderując, pilnuje, aby z należytą ostrożnością wnieśli rannego do furgonetki. Wyciąga pióro, notuje coś na bilecie wizytowym, podaje kierowcy furgonu ten papier, tonem rozkazu poleca: – „Deutsches Distrikt-Krankenhaus”. To krakowski szpital im. Gabriela Narutowicza przy ul. Prądnickiej – za okupacji Robert-Koch-Straße – przejęty we wrześniu 1939 przez Wehrmacht. Ciemno ubrana kobieta wie, że od końca września 1942 ten szpital w ogóle nie przyjmuje pacjentów Polaków, tego dnia bowiem rozwiązano liczący sto łóżek oddział dla ludności polskiej, musiała wtedy odwieźć do domu ciężko chorego męża.

Patrzy ze zdumieniem. Najpierw na rannego, potem na oficera.

– Tam pani przyjaciel będzie miał porządną opiekę – mówi oficer, kierując się najwidoczniej sentymentami, wskazuje kobiecie miejsce w furgonie, żeby mogła być podczas jazdy przy rannym, zasalutował, wsiada do swojego mercedesa i odjeżdża.

Kiedy furgon zatrzymuje się za bramą na Prądnickiej, szarzej; w oknach szpitalnych już zapalają się kolejne światła – i to kierowca poszukał lekarza dyżurnego, oddaje mu papier od Niemca, tamten tylko rzuca okiem na podpis, szybko wysyła sanitariuszy, natychmiast otacza rannego opieką; kobiecie w ciemnym płaszczu i w wysokich, o świetnym fasonie butach nie wypada pytać, kim jest polecający.

Hm, Wojtyła, dokładniej Woj-ty-ła, ach, ten polski język!, po prostu Carl Wojtyła, robotnik z Solvay'u w naszym niemieckim szpitalu! No cóż, skoro polecony aż z tak wysoka, to coś w tym musi być – myśli ordynator oddziału chirurgii. I diagnoza. Wstrząs mózgu, to pewne, znaczne uszkodzenie barku, pęknięcie kości ramiennej bez przemieszczeń, ogólne potłuczenia. Pacjent w lśniącej czystością trzyosobowej sali po osiemnastu godzinach odzyskał przytomność, a rozejrzawszy się, widzi za oszklonymi drzwiami czyjeś ramię z czerwoną opaską ze swastyką – i zamyka oczy.

*

Jest częściowo unieruchomiony, to wie, nie może poruszać ręką, poza tym przy najdrobniejszym ruchu boli głowa, ułożyć się wygodnie nie można, bo bok. Nic na razie nie wie, poza tym, że o tej porze powinien być w pracy, w Solvay'u, i że za drzwiami tej tu sali najwyraźniej widział swastykę. Coś się stało. Potężny znak zapytania. Na korytarzach język niemiecki. Tu nikt nie mówi po polsku! Za dużo wrażeń i niedobrych przeczuc jak na człowieka, który po niemal dobie odzyskał przytomność.

Świadomość, dla równowagi widocznie, dotarła głębiej, do pokładów raczej skrywanych, nie pomagających w bieżącym życiu. Matka, mamusia, właśnie wróciła odprowadziwszy na kolej ciotkę, która naprawdę nie mogła się nachwalić jej starszego syna, brata Lola, Mundek, przygotowującego się do rygorozum na medycynie UJ. To, moja droga, będzie lekarz! Przecież nie dalej jak przed tygodniem, po całym dniu zajęć – ach, oni te okropności muszą oglądać w prosektorium – przez całą noc Mundek siedział przy łóżku naszej Amelki, bo to, rozumiesz, i z zapaleniem oskrzeli nie ma żartów. I ty sobie wyobrażasz, że rano nawet śniadania nie zjadł, żeby nie robić kłopotu, tylko łyk kawki i na dyżur – bo akurat jako student miał dyżur w pogotowiu!... Mamusia dumna ze starszego, młodszemu obrębia właśnie dziurki w mundurku szkolnym, bo się oblużowały (mundurek przenicowany z ubrania Mundka) i guziki się ciągle rozpinają. Mamusia zawsze tak sprawnie robi wszystko: szyje, obiera jarzyny, kręci ciasto, majonez, a tu nagle – ręka z igłą opada, jakby nie należała do niej... Lolus podbiega, żeby podnieść mundurek z podłogi. – A, jakoś mi ta ręka zdrętwiała – mówi mamusia dziwnie cichym głosem. – Pewnie mamusia spała na tej ręce przez całą noc – próbuje ją uspokoić, przez chwilę czuje się jak dorosły, ale to tylko moment; zaraz potem ogarnia go trwoga, bo mama nie potwierdza i choć niby nic, nie podnosi tej biednej ręki i blednie. Właśnie czekają na ojca, zawsze wraca na obiad około piątej po południu. Lolus już nic nie mówi, tylko się modli.

Wtedy z głębokiej modlitwy wyrwało go nadejście ojca. Śmiertelnie chora udawała przed synem, że nic się nie stało; bez łez płakał widząc, jak w żaden sposób ukochana mamusia nie może sobie dać rady z igłą,

*

„Deutsches Distrikt-Krankenhaus”! Ale wpadłeś, Karolu! Nie ma co!

Marcowe słońce dyskretnie wpełza przez przysłonięte muslinem okno, ciepło osiada na śnieżnobiałej pościeli.

Ordynator z zadowoleniem skonstatował, że rana głowy goi się pięknie (czternaście szwów, zdejmujemy je stopniowo; gdy pacjent był nieprzytomny, odcięliśmy osiem, teraz to kwestia dwóch dni, tak się zastanawiam, a, niech będzie, zrobimy

to dzisiaj, siostrzo, nożyczki i skalpel!), ale, Herr Wojtyła, nie tak prędko się wróci do normalnego życia. Tam w środku to, co najważniejsze, nie może być narażone na jakiegokolwiek wstrząsy. Więc tak, pacjent, rzecz jasna, ma warunki do rekonwalescencji i dalszej rehabilitacji, specjalne zaświadczenie o niemożności powrotu do pracy na razie na sześć tygodni, potem Herr Wojtyła się zgłosi, miejmy nadzieję, jak nowy, zrobimy prześwietlenie, najpewniej zdejmemy gips.

– A ta pani? – pyta Karol, kontynuując rozmowę po niemiecku. Słyszał bowiem od personelu niejedno o pięknej, ciemno ubranej damie, która go tutaj przywiozła.

– A, pańska przyjaciółka, nieraz tu była, czuwała przy łóżku, później wielokrotnie telefonowała pytając o pana; jak się cieszyła dowiedziawszy się, że pan odzyskał przytomność!

– A potem?

– Potem? pan żartuje! Dalszy ciąg sielanki, nie ma co, przystojna kobieta, a co za kultura, o, wasza arystokracja, staropolska, zazdrość, pawiem szczerze, Herr Wojtyła. Pewnie tam przygotowuje dla was prywatny raj! Czy to bardziej ona, czy pan, jeśli można zapytać, znaczy– kto z państwa jest protegowanym komendanta, pan przecież wie, w swoim czasie profesora anatomii porównawczej Akademii w Breslau?– I nie czekając na odpowiedź, sam, zdaje się, spłoszony, akurat z głębi korytarza dramatycznie przyzywany, obraca się na pięcie, robi jeszcze półruch i posapując mruczy:– ... cóż, praca, przez całą dobę praca, ach, wojna, o, kiedy to się skończy, Mein Gott, pan wybaczy, biegnę, oto transport naszych rannych żołnierzy, znów napad polskich terrorystów na lokal rozrywkowy...

*

Jak można było zrobić coś takiego w tym pięknym mieście– myśli Karol, już nie chory, a jeszcze nie rekonwalescent– które wtedy, w dzieciństwie było bezpieczne, czyste; albo czyste w słońcu, albo czyste w deszczu, tajemnicze we mgle, z której czerpali tutaj najwięksi: Wyspiański, Matejko, Mehoffer; sporo tu piszący, przejazdem będąc w Hotelu Polskim, Sienkiewicz; pacjent w klinice doktora Gwiazdomorskiego po kontuzji w katastrofie kolejowej Reymont; nierówny jako człowiek, ale dramaturg o porywach geniuszu, przytłaczanych wybuchami choroby Karol Hubert Rostworowski; wcześniej nieszczęsny jako człowiek komediopisarz Bałucki, Zapolska, która na własnej skórze tu, w Krakowie, poczuła dreszcz z powodu amoralności jakiejś paniusi, nazwanej niebawem przez autorkę Moralnością Pani Dulskiej. To tu, w tym mieście, tworzył najwspanialsza rzeźbę późnego gotyku mistrz Wit Stwosz z Norymbergi, w aktach miejskich zapisany jako mąż straszny i skory do bijatyk.– Jakże to: Zaśnięcie Najświętszej Marii Panny i autor zabijaka?... Pytał mały Karol. Jeżeli działo się to już po powrocie z Krakowa do domu, do Wadowic, to na to pytanie musiał odpowiadać ojciec. Pan Kapitan tłumaczył więc, że z tego, co się orientuje, artyści, którzy podczas najlepszego okresu pracy, zwanego natchnieniem, a poprzedzanego wizją, tworząc dla chwały Boga czy dla pożytku innych wprost rozszarpują sobie nerwy, tak że potem nie należy się zbytnio dziwić ich zachowaniu, które jest odstępstwem od ogólnie przyjętej normy. Gorzej, kiedy artysta przed samym sobą i przed innymi tylko udaje, że tworzy, żeby potem swoje pijaństwo, bezceństwa, niepunktualność, dziwaczne czy wręcz chamskie maniery, wreszcie nieporządek tłumaczyć skutkami natchnienia.

– Widzisz, Lolku, niekoniecznie trzeba mieć czarną pelerynę, kapelusz z szerokim rondem, rozwichrzone włosy i oddech jak z gorzelnii, żeby tworzyć. To Młoda Polska wytworzyła i usankcjonowała taki model.

– Młoda Polska? Przybyszewski?

– Innych niszczył, a wcześniej jego zniszczyli. Wmawiając mu genialność, klęczeli przed jego Synagogą szatana. Nie mówmy o nim, ten człowiek to ofiara, za życia odpokutował grzech pychy, a co po drugiej stronie...? Pan Bóg jest miłosierny. Tak jak i na wzór Boży człowiek dobry i porządny także jest miłosierny. Sienkiewicz, widzisz, postąpił jak przystało na katolika– oto on, krzepiący serca narodu tak, że bardziej nie można, świadom tego, że w najmniejszym miasteczku naszego niewolnego wówczas kraju z samego rana wszystkie budynki poczt, w oczekiwaniu na prasę, wypełniały się ludźmi ciekawymi kolejnego odcinka przygód bohaterów Trylogii– jeden czytał na głos, a słuchaczami były masy przeważnie analfabetów. I autor, widzisz, taki Sienkiewicz, nigdy nie popadł w pychę. Po śmierci swojej młodziutkiej żony, Marii z Sztokiewiczów, odłożył spory majątek po niej– ale uważaj– nie dla siebie. Odłożył w banku jako stypendium dla chorych, utalentowanych, będących w potrzebie artystów. Przez kilka lat stypendystą był... no, pewnie nie domyślasz się, kto– sam Stanisław Wyspiański. Ten ciężko chory geniusz może dzięki temu wsparciu napisać Wesele, może dzięki temu zaprojektował monumentalny witraż Stań się w kościele franciszkanów.

— Czy to prawda, że Wyspiański w twarzy Boga Ojca w tym witrażu utrwalił rysy własnego wujka czy tam stryjkadziadka?

– Tak, byłego powstańca 1863 roku, synku.

– To tak wolno?

– Artyście wszystko wolno. Jeśli to, co robi, jest zgodne z wolą Bożą.

– A jeśli nie jest zgodne?

– To znaczy, że artysta grzeszy.

– Artysta grzeszy tak samo jak każdy inny grzesznik?

– Dziwne pytania zadajesz mi, synku.

– Chciałbym bardzo poznać pewne tajemnice.

– Trzeba dużo czytać i ani przez chwilę podczas czytania nie przestawać myśleć.

– Uważać?

– Skąd wiesz?

– Bo mi sam tatuś przed chwilą powiedział.

– Tak. Czytając trzeba uważać. Próbować rozumieć, poznawać całkiem innego człowieka za pośrednictwem tego właśnie, co pisze, zapamiętywać, a jednocześnie odsuwać to, z czym się nie możemy zgodzić, odsypywać niejako na taką specjalną stertę, z której nie wolno czerpać, ale którą zawsze się ma na podporządku.

Lolek zadał jeszcze jakieś pytanie, ale Kapitan już milczał. Zasnął. Chłopiec leżąc patrzył w ciemny nocą sufit i na jego ekranie robił sobie przegląd miejsc, które ostatnio zwiedził z tatusiem w Krakowie: w tym domu mieszkał przejazdem wielki Goethe, w tym powieściopisarz Balzac, pięćdziesięciolatek, już chory, wyniszczony pracą nad siły i czarną jak smoła kawą, tam znowu jako dziecko mieszkał ze zdziwaczałym ojcem, ofiarą Sybiru,

pólsierota Józef Konrad Korzeniowski, który teraz zasłynął jako * anglojęzyczny pisarz Joseph Conrad i na którego jest wielka moda; tam dom, w którym mieszkał i umarł wielki, choć małe ciało Matejko... ale to wszystko nic: Krucyfiks świętej Królowej Jadwigi Andegawskiej – gotycki Czarny Chrystus w Katedrze wawelskiej! Od tej magicznej, jak potem mówiły ciotce, rzeźby, nie można było Lolka oderwać. Teraz zaśnie albo i nie zaśnie, a ma w wyobraźni dokładnie, z każdym szczegółem, zapamiętanego Czarnego Chrystusa. Tu, na suficie domu pana Chaima Bałamutha prawie w samym środku Wadowic.

Ciocia z Krakowa, w saloniku przy ulicy Smoleńsk, sama w wahaniach, ale zapowiedziawszy, żeby się nie gorszył, bo rzecz dotyczy świętości schowanej w brudnym naczyniu, jakim jest człowiek, opowiadała mu o wielkiej aktorce Helenie Modrzejewskiej, pięknej kobiecie, która niejedno w życiu przeżyła zanim, utalentowana, udoskonaliła swoją technikę aktorską i stała się znana w Polsce oraz za Oceanem. Helenka, z domu Bendówna, była córką znanej z nieprzeciętnej urody i wdzięku właścicielki kawiarni przy placu Dominikańskim. Różnie tam w domu i w kawiarni bywało. Ale mała Helena, wrażliwa, zdarzało się, że bez racjonalnych powodów wymykała się z domu, żeby zrobić kilkanaście kroków znaleźć się w kościele Dominikanów i tam leżeć krzyżem w bocznej kaplicy. Modliła się? Kontemplowała? Na pewno coś tam przeżywała ze szczególną intensywnością.

Święte miejsce.

Ciotka napomyka również, że Helenka Modrzejewska jako dziecko miała takie dziwne sensacje nerwowe, że prawie mdlała po pobycie w teatrze – do tego stopnia, że dla jej zdrowia przestano ją tam zabierać, choć bywalec kawiarni pani Bendowej i dobrodziej rodziny, sam książę Roman Sanguszko z Gumnisk, co i raz fundował bilety. Dbał także o stroje Helenki. Młoda Sanguszkówna, rówieśnica Helenki podczas przerw w teatrze obserwowana przez natarczywych krakowian w foyer w towarzystwie Helenki, prowokowała niejedną złośliwą osobę do pytania Sanguszkówny, skąd wzięła się ta oto siostra – ze wskazaniem palcem na Helenkę. Ciotka czując, że się zapędziła, trochę zmieniała temat – i Lolek, nie w ciemną bitę, szedł chętnie tym nowym torem, zwłaszcza że ów prowadził do rozmów o repertuarze kończącego się sezonu i w efekcie do spaceru na plac św. Ducha do wspaniałego Teatru im. Słowackiego, kupienie najtańszych biletów na Akropolis. I to już było święto.

Piękny także i potem czas wakacyjny. Kopiec Kościuszki, drogą przez Salwator, po minięciu malowniczo rozmieszczonych w zaułkach krętych uliczek will urzędników państwowych, pośród szpalery kasztanowców, z widokiem na cały Kraków, najpierw stolicę Rzeczypospolitej, potem, od 1815 przez trzydzieści lat niby Wolne Miasto, następnie w Austrii – dziesięć na dobę pociągów do Wiednia i tyleż z powrotem – no, a teraz na ziemiach polskich Europa w całym tego słowa znaczeniu. Pominąwszy, rzecz jasna, kresy północno-schodnie, które Marszałek, nie wiedząc czemu, tak wysoko ocenia... kosztem środka, i porównuje Polskę do obwarzanka! Co ta ciotka...

... Patrzył w sufit, marzył, marzył może dlatego tak pięknie, że nad tym sufitem był pokój, w którym mieszkała panienska, dziewczyna trochę starsza od niego, pełna czaru i, jak by to nazwać teraz, po śmierci mamusi – czy można? no, chyba tak – kochana, utalentowana pianistka...

* 24 grudnia 1943, wigilia, w utworzonym przez niemieckich nazistów obozie płaszowskim hitlerowcy rozstrzelali 50 Polaków i 100 polskich Żydów przywiezionych z więzienia Montelupich. Zwłoki zagrzebano przy użyciu pługa elektrycznego.

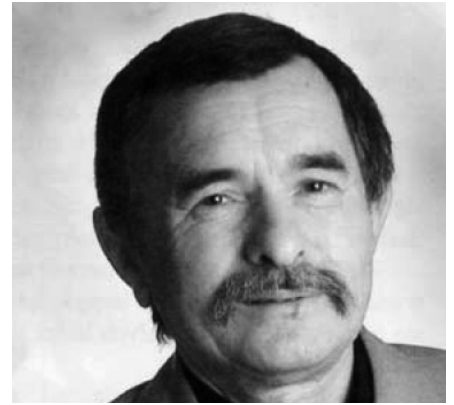
* Nigdy nie było łaskawie, ale czy teraz musi być aż tak? Okupacja przerwała tak dobrze rozpoczęte studia, tak żyzny rok na polonistycie Uniwersytetu Jagiellońskiego. Podstępne aresztowanie znacznych profesorów, mądrych, utalentowanych. Zamknięcie uniwersytetu. Zaraz potem, żeby uniknąć wywiezienia na przymusowe roboty do Niemiec, trzeba było – ba!, jeśli się miało znajomości – podjąć jakąś pracę w placówce kierowanej przez okupanta. Karol znalazł taką z pomocą i poparciem państwa Szkockich, jednej z inteligentnych rodzin, z którymi się zaprzyjaźnił dzięki przymiotom ducha jako kolega uniwersytecki ich dzieci – a była to praca fizyczna. Najpierw w kamieniołomach, potem w fabryce chemicznej Solvay. Pośród tych okupacyjnych szczęśliwców – studentów w robotników przedzierzgniętych – znaleźli się także Juliusz Kydryński, z opiekuńczej dla Karola rodziny pedagogów oraz Wojciech Żukrowski, syn przedwojennego dyrektora krakowskiego okręgu Polskich Kolei Państwowych. Ale to, że praca, niekiedy na dwie zmiany, że codzienne wstawanie o świcie, że brak transportu aż na odległy Borek Fałęcki, że zima tak ostra, że podczas godzinnego marszu do roboty twarz trzeba smarować grubą warstwą wazeliny, żeby do reszty nie odmrozić nosa i uszu, to jeszcze nic. Oto Karol od ponad roku, z wciąż ważną kenkartą robotnika fizycznego, z powodu coraz bardziej dziwnego trybu życia skazywany na narastające podejrzenia, całymi tygodniami nie chodzi do pracy; jest klerkiem! Jak kilkunoście innych młodych ludzi z powołaniem, mieszka w Pałacu Arcybiskupim – siedzibie Kardynała Księcia Adama Sapiehy, który prowadzi tajne seminarium duchowne. Karol więc jest w wielu miejscach naraz – a nigdzie jakoś nie można go znaleźć.

* W doskonałym, jeszcze do niedawna polskim, szpitalu, jako świeży ozdrowieniec, może już chodzić, byle nie wywijać hołubców. Spacerując po korytarzu, słyszy swoje nazwisko. Telefon w dyżurce pielęgniarek. To ta kobieta, dzięki której interwencji on żyje; ona wie, jak Karol wygląda, jak się nazywa, on ją zna tylko z opowieści ordynatora. Ona ma taką sytuację, że nie może przybyć do szpitala, stałoby się nieszczęście, gdyby wyjawiała swoje nazwisko (na pewno spotkają się w lepszych czasach), to zresztą nie ma znaczenia, trzeba przecież przygotować dla niego porządne ubranie, prosi więc tylko o jedno: o adres kogoś bliskiego, kto mógłby to zrobić. Ona wie, że całe to ocalenie Karola to było *qui pro quo*, kaprys wysoko postawionego okupacyjnego oficera, jakieś sentymenty. Hitler jest także sentymentalny. Kobieta prosi, żeby pacjent po prostu przeliterował, ona szybko zapisze: żaden Niemiec nie zrozumie polskich liter podawanych z osobna. Dobrze. Ci państwo to, teraz uwaga, literuje: S-z-k-o-c...aha, to na Salwatorze, w dworku pod trzema lipkami...

– Pani nie wie, że państwo Sz. zostali już stamtąd przesiedleni?

– O Boże, słusznie! Co znaczy przyzwyczajenie! Pan, mimo przebytej kontuzji, myśli bardziej trzeźwo niż ja!

JÓZEF BARAN



KIEDY BYŁEM MAŁY

Kiedy byłem mały – byłem duży. Duży w stosunku do mojego małego światka, którym władałem i który wydawał mi się światem jedynym, nie podejrzewałem bowiem, iż mógłby poza nim istnieć jeszcze jakiś inny świat, obcy mi, nieznan.

Ten mój oswojony składał się początkowo tylko z zabawek, rzeczy, osób i krajobrazów najbliższego rodzinnego otoczenia. Strop jego stanowiła powała izby, nieco później stało się nim niebo widoczne nad ogrodem. Ściany tego świata były ścianami wnętrza domu, dopiero później stal się nimi płot ogradzający ojcową zagrodę. W moich bezpiecznych latach dzieciństwa górowała ponad wszystkim sylwetka Ojca – wielkiego, wszechwiedzącego o marsowym obliczu i królewsko-boskich atrybutach. Matka panowała niepodzielnie w kuchni przy garnkach.

Kiedy patrzę na fotografię z tamtych lat, nie zauważam jeszcze na swojej twarzy przestrachu przed wielkim Nieznanym Wszechświatem. Na tle rodzinnej chałupy, kwitnących jabłoni, z pieskiem trzymanym pod pazuchą, z połą matczynej spódnicy w drugiej piątce i Ojcem – olbrzymem sięgającym głową nieba, stoję jak mały wielkolud, jedynak władców i ich jedyny następcę. Jakże łatwo mieściło się na małej fotografii prawie całe moje ówczesne królestwo.

Z latami granice mojego świata przesuwały się coraz bardziej wszędy, wzdłuż, w głąb, w dal, w przestrzeni i czasie; świat powiększył się o najbliższą okolicę wsi, o niebo i piekło z maminy opowieści o moich przodkach, którzy znali czasy Franciszka Józefa, przeżyli parę wojen i niedawno zmarli.

Świat obszeriał, przybywali do niego krewni żyjący i ci przechowywani w pamięci, zaludniali go najbliżsi, zaludniali go bliżsi i dalsi sąsiedzi, nowi ludzie używali w nim, ode mnie, prawo obywatelskiego istnienia. Już nie byłem jedynym właścicielem m o j e g o świata, już nie tak łatwo dałoby się go zatrzasnąć w obiektywie aparatu fotograficznego.

Pewnego dnia, kiedy siedziałem wraz z rówieśnikami na ławce przykościelnej zostałem wytypowany przez kościelnego do pomocy w dzwonieniu na południe. Po krętych schodkach wydostaliśmy się na wieżę kościelną. W zamian za pomoc w rozhuśtaniu dzwonów – kościelny pozwolił mi wdrapywać się jeszcze wyżej, do małych okienek. Stamtąd można było zobaczyć nie tylko naszą wieś równinną jak powierzchnia stołu, nie tylko szachownice borzęckich pól, ale także sąsiednie okolice i wsie. Nie mogłem wtedy wyjść z podziwu, że wystarczyło by parę godzin powędrować wzdłuż gościńca lub wzdłuż wąskiej jak tasiemka rzeki Uszwicy i zniknąłby zupełnie ten m ó j mały światek, który kiedyś wydawał mi się jedyny. Nie chciało mi się pomieścić w głowie, iż cały ten świat składa się z niezliczonej ilości małych światków i w każdym z nich obraca się inna płyta, przez kogo innego nastawiana, a te wszystkie małe światki rozkładają się jeszcze na mniejsze... i tak kręci się to wszystko jak trybiki w naszym ściennym zegarku. A najmniejszy światek mieści się we mnie. W środku. I co najciekawsze – obroty tego mojego, niby małego światka, muszą być dostosowane i podporządkowane obrotom niezliczonej ilości małych i wielkich światów, których istnienia nawet się nie domyślamy.

O istnieniu tych wszystkich wielkich światów, o których bardzo mało wiedzieli moi rodzice, ale które podobno naprawdę istniały, mimo że nie można ich było dostrzec gołym okiem, dowiedziałem się chodząc do szkoły.

Na lekcjach geografii nauczyciele wskaźnikiem na mapie z łatwością przesuwali granice naszego świata a my odwrotnie proporcjonalnie do tego rozszerzania się i ogromnienia świat, maleliśmy, gubiąc się często w tych podanych do wierzenia światach. Naprzeciw tych gigantycznych kontynentów, nowo odkrytych ameryk, biegunów, państw, oceanów, wysp, rzek, mórz i gór – stawaliśmy się mikroskopijni i filigranowi. Było nam nieswojo i mieliśmy ochotę ze wstydu schować się za plecami. Do ulubionych zajęć nauczyciela geografii należało ustawienie nas w szeregach trzy i pół miliardowej armii ludzkości, jakby po to, aby udowodnić, że jesteśmy tylko szeregowcami w tej armii, powinniśmy sobie wybić z głowy wszelkie myśli o naszej wielkości i ważności.

Dowiedziałem się także, że nasza Ziemia wcale nie stanowi centrum wszechświata, jest całkiem zwyczajnym, nie mającym znaczenia wielkości, prowincjonalnym ciałem niebieskim, oddalonym o 30 000 lat świetlnych od centrum Drogi Mlecznej. W niezmiernych przestrzeniach Kosmosu, gdzie nasz system gwiazdny jest jedynie drobną cząstką niepomierne większego systemu gwiazdowego, obejmującego ponoć łącznie z Drogą Mleczną, około 28 galaktyk o promieniu 1,5 miliona lat świetlnych – znikomałem zagubiony, mniejszy od ziarenka piasku przesypanywanego w klepsydrze

i od ziarenka maku co czerni się w główce makowiny.

Jakby nie dość tego lilipuciałem w przestrzeni, moja egzystencja czasowa malała w miarę poznawania przeróżnych czasów historycznych i prehistorycznych nakładających się na siebie niczym słoje w monstrialnym dębie, w miarę wygrzebywania przez nauczyciela historii w szkołach średnich całych zapomnianych cywilizacji, er, epok, stuleci, okresów, wielkich wydarzeń i wojen. Cóż znaczył wobec nich mój czas terazniejszy, ten karzełek, którego kruchość, małość i błahość dopiero teraz, w tym pomniejszającym tysiąckrotnie lustrze Wielkiej Historii, uwidoczniła z taką wyrazistością, wprost miała ochotę zapaść się ze wstydu pod podłogę. A jeśli zważyć, że sam historia Ludzkości czyli owe jakieś tam kilkanaście tysięcy lat – to tylko wąski strumyczek wyodrębniony z gigantycznego oceanu nieznanych dziejów Wszechświata?

Moje 1, 64, moje 60 kilo wagi, moje dwadzieścia osiem lat istnienia – ogarnia coraz większy przestrach, kiedy przymierzam się do tych kontynentów, planet, mgławic, zdumiewających ogromem galaktyk, nieprzeliczonych armii ludzkości, które istniały, istnieją i będą istnieć w przyszłości oraz do tych bezmiernych przestrzeni i przestrzeni czasowych, po których milowymi krokami przechadzali się historycy, astrologi, archeolodzy, paleontolodzy, do tych liczb z niezliczoną ilością zer, wyrażających moją nikłość, małoważność.

A może jest to kara za zerwanie zakazanego - dla moich biblijnych praprzodków - owocu świadomości?

Kiedy byłem mały – byłem wielki. Wielki w stosunku do mojego małego, oswojonego przez rodziców świata, który dawał poczucie bezpieczeństwa i własnej wartości.

Kiedy stałem się duży, jestem mały, mniejszy od ziarenka piasku na dnie oceanu. Skurczyłem się w czasie i przestrzeni, odwrotnie proporcjonalnie do rozszerzania się granic poznania świat.

Z coraz wyższej wieży patrzę na siebie – już prawie straciłem siebie z oczu.

JÓZEF BARAN

CZEKANIE CZEKANIU NIERÓWNE

jest puste czekanie
starego człowieka
od okien do drzwi
od drzwi
do okien

i niecierpliwe oczekiwanie
zakochanych
na kolejne spotkanie
matki
na dziecko
dziecka na prezent
nas
na szczęśliwą wiadomość
która jest od urodzenia
do śmierci
stale
w drodze
bo wciąż
wyslizguje się
nam
przez szczelinę
między
marzeniem a spełnieniem

5 stycznia 2013

UCIECZKA Z JASNEJ POLANY

- Poetom i nie tylko -

Lew Tołstoj
pan bóg swoich powieści
panujący w nich wszechwładnie
pod różnymi postaciami

w życiu jednak
przyszpilony był
do jednego wcielenia
którego sam nie
akceptował

w końcu
nie wytrzymał
i uciekł z Jasnej Polany

podobno gdy się od siebie oddalał
podrygiwał skakał
śpiewał
na całe gardło piosenki
jakich nikt nigdy wcześniej
oprócz niego
nie słyszał

my
których wyobraźnia
roznosi
też czmychamy czasem
z naszych jasných polan
każdy na sobie znaną
stację Astapowo
żeby
jeśli nie da się inaczej
posłuchać
przynajmniej
gwizdzących
koło nosa
na cały świat
dalekobieżnych metafor

24 stycznia 2013

GRZEGORZ FRAN CZAK

TRYPTYK

I

Nigdy nie pojme – przemierzam językiem
nie-moje ciało i nie-moją mowę;
ze słów na próżno siląc się wysławić,
dzieję się w tobie – twym zduszonym krzykiem

Nie nazwę nigdy – bo nie ma języka,
który by sprostął. Samotnie, podzielnie
Jedno – jesteśmy: na wszechświata mgnienie
ty ze mną w sobie, ja w tobie zanikam

Może ty pojdziesz? Bo nie wiem, dlaczego
istnieję tylko, gdy oddycham tobą,
z samego siebie powstając – do siebie...

Lub – może nazwiesz? Stworzysz nas – z niczego?
Bo umiem tylko niepojętą drogą
wciebiewstępując – unicestwiać siebie...

II

My – w cieniu Ziemi. W srebrno-martwym pyłe.
Firmament: misa pełna płynnej rtęci.
Zastygli. W tańcu, czule wpółobjęci,
usta – spojone. Na Zawsze. Na Chwilę.

Nie wiem: dwa ciała? Żywe, ciepłe, drżące?
W rzeźbę ostygły wulkaniczny kamień?
A jeśli rzeźba – to czy zmartwychwstanie,
czy trwać tak będzie aż po koniec końców?

Długo brodziłem w ciekłym labiryncie,
brnąłem zbyt długo od siebie ku tobie,
Promyku Słońca, w podziemnym chodniku

Jestem, nareszcie – na śmierć i na życie.
My? Wszzechmogący razem wszystko zrobić,
by tej ekfrazie nadać sens. I tytuł.

III

Ostatni sonet. Waleta, przesłanie.
Jakim zakłęciem zatrzymać cię mogę?
Tylko – zażegnać na szczęśliwą drogę,
przytulić, szepnąć: bądź zdrowa, Kochanie...

Chciałbym na przekór morskim nawałnicom
z tobą żeglować, gdzie wyspy nieznane!
W zabitym porcie żywcem pogrzebany
utkwiał mój okręt – dopłynął donikąd...

Pusto – po tobie. Gdzieś jesteś, żeglujesz,
szukając nowych światów, światła, portów,
nowej miłości, co chmury rozegna...

Żyj, płyn, oddychaj, skoro wiatr poczujesz,
co wzdyma żagle. I nie bój się sztormów.

Mówię ci: witaj. Sobie mówię: żegnaj.

29 IV 2009 – 28 XII 2011

Grzegorz Franczak (ur. 1974).

Początki b. krakowskie. Dzieciństwo na dzikim pograniczu Śródmieścia i N. Huty. Absolwent Szk. Podst. nr 114 im. Juliana Marchlewskiego (!), Nowodwórka i filologii klasycznej UJ. W międzyczasie członek PTF, PTTK, ZHP i ZLP, uczęszczacz wieczorków poetyckich i nieformalnej grupy „Piętro” Jerzego Harasymowicza. Dalsze CV odjechane. Doktorat z zakresu sławistyki na Uniwersytecie „Ca’ Foscari” w Wenecji. Pokazywał język i literaturę polską na uniwersytetach w Trieście, Udine i Lecce, obecnie adiunkt i wykładowca na Uniwersytecie w Mediolanie. Poeta (b. d. temu). Tłumacz poezji łacińskiej (m. in. Katullusa: *Poezje wszystkie*, Wyd. Homini, Kraków 2013) i nowołacińskiej (m. in. Kochanowskiego), a także włoskiej – Petrarki, Giuseppe Ungarettiego, Giacomo Leopardiego (*Nieskończoność. Wybór Pieśni*, Wyd. Teta Veleta, Warszawa 2000 – nagroda „Literatury na świecie” za najlepszy debiut translatorski). Autor przyczynkarskiej monografii (po włosku) i pół kopy artykułów z zakresu literatury staropolskiej. Wydawca niesłusznie zapomnianych drugorzędnych tekstów staropolskich. Nie mieszka.

Heimkehr

wo eine dunkle sonne sich
über gelbe felder
westwärts senkt
steigt auf der staub der städte
verkantet sich in wolken

und fern das lied des mittags

fern auch der gang
mondbeschienen
wo arme sich ...
und lippen die ...
und liebe hauchten

da nun die hände
nicht mehr lange briefe tragen
steigt aus vergessen auf
erinnerung
streicht um denken
wie eine katze um die beine
die flohbesetzt und voller milben ist

doch sanft nach so viel zeit

Powrót

gdzie się mroczne słońce
ponad żółtymi polami
ku zachodowi chyli
wspina na kurzu miast
zahacza w chmurach

a w oddali pieśń południa

odległy też księżyc
ścieżkę oświetla
gdzie się ramiona...
i usta które...
i miłość chucha

od teraz ręce
nie będą długo nosić listów
z zapomnienia wszszło
wspomnienie
łasi się o myślenie
jak kot o nogi
który zapchlony i pełen roztoczy

ale delikatny po tak długim czasie

Dachau oder anderswo

Zeugen
der Vergangenheit
reden vergebens
in die Zeit

Inseln der Mahnung
versinken im
Meer Vergessen
das Überleben heißt

Eine Zeit lang
spielen Kinder in Ruinen
Eine Zeit lang bleibt
Erinnerung wach

Dann sind eingeebnet
mahnende Zeichen
und Gärtner streichen
Kiesbeete glatt

Dachau lub gdzie indziej

Świadkowie
przeszłości
mówią daremnie
w czas

Wyspy Przestrogi
toną w
Morzu Zapomnienie
które nazywa się Przeżyć

Przez jakiś czas
dzieci bawią się w ruinach
Przez jakiś czas pozostaje
rozbudzone wspomnienie

Wtedy zrównane są
upominające znaki
i ogrodnicy wyrównują
grządki żwiru

Der Fremden Heimkehr

(1945)

Da war eine Frau
schwarz und groß
die hielt meine Hand
und zog
sprach fast nicht
und wenn in einer unbekanntn Sprache
Worte die ich nicht verstand
Komm!
Weiter!

Mein Bruder – älter –
auf der anderen Seite
unsichtbar hinter der Schwarzen
– Tante Mutti hatte er gesagt –
wurde auch gezogen
eilig zu unbekanntem Ziel

Wald war da
schwarze Mauer
Feld war da
schwarz wie alles
hinter ihrer Schwärze

Bis das Schwarze alles
überdeckte
auf einknickenden Beinen

Als sie ihr Ziel erreichte
trug sie ein kleines Kind
auf ihrer Schulter
Wie einen Kartoffelsack
sagte man später

Powrót obcych

(1945)

Tam była kobieta
czarna i wysoka
trzymała mnie za rękę
i ciągnęła
prawie nie mówiła
i jeżeli w nieznanym języku
słowa których nie rozumiałem
Chodź!
Dalej!

Mój brat –starszy-
po drugiej stronie
niewidoczny za tą czarną
-Ciociu mamusiu powiedział-
został również zaciągnięty
pośpiesznie w nieznanym celu

Las był tam
czarny mur
Pole było tam
czarne jak wszystko
za jej czarnością

Aż to czarne pokryło
wszystko
do ugiętych kolan

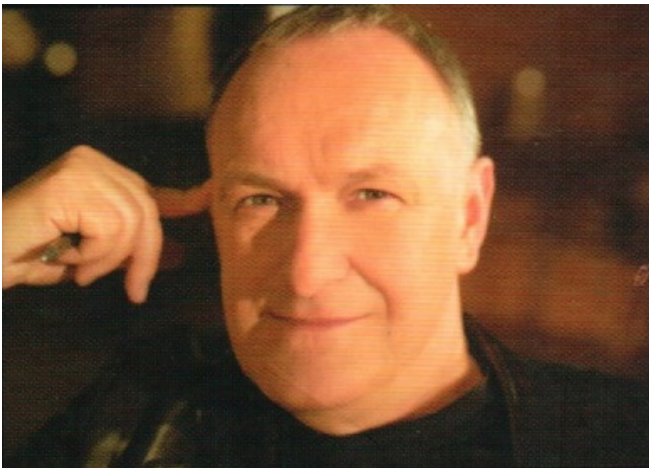
Kiedy osiągnęła swój cel
niosła małe dziecko
na plecach
jak worek ziemniaków
powiedziano później

Joerg Ingo Krause

geboren 1943 in Barlinek, lebt in Dülmen, arbeitet als Geschäftsführer eines Mathematiklehrerverbandes, Gründete 1983 „LiD“ (Lyrik in Dülmen), war 1984 Mitbegründer der Gruppe LETTERA-TOURTREFF und 1992 der Gruppe „sage&schreibe“. Er organisierte mehrere Veranstaltungsreihen: „Überall ist Babylon“ – internationale Lyrik in der Originalsprache, „Litraturcafé“ und „Dialog mit dem Nachbarn“. In 2000 wurde „LiD“ mit Mechthild Neuhaus-Overbeck wieder belebt, um Lyrik zu inszenieren. Daneben arbeitet er mit dem Lautenisten Martin Junge in der Veranstaltungsreihe Lyrik und Lautenmusik und mit experimentellen Vocalgruppen.

Joerg Ingo Krause,

urodzony w 1943 r. w Barlinku, mieszka w Dülmen, pracuje jako kierownik zarządzający Związku Nauczycieli Matematyki, założył w 1983 r. „LiD“ (Liryka w Dülmen), w 1984 r. był współzałożycielem grupy LETTERATOURTREFF i w 1992 r. grupy „sage&schreibe“ (mówię i piszę). Organizował wiele imprez: „Überall ist Bybylon“ (wszędzie jest Babilon) – międzynarodowa liryka w językach oryginalnych, „Litraturcafé“ oraz „Dialog mit dem Nachbarn“ (Dialog z sąsiadem). Aby nadal inscenizować lirykę, w 2000 r. wznowiono „LiD“ z Mechthild Neuhaus-Overbeck. Oprócz tego pracuje wraz z lutnistą Martinem Junge nad serią imprez liryka i muzyka, jak również z eksperymentalnymi grupami wokalnymi



z JACKIEM CYGANEM

Stała się rzecz dla wszystkich Twoich fanów zdumiewająca : Jacek Antoni Cygan – znany i podziwiany autor tekstów piosenek, poeta, scenarzysta, autor musicalowy, juror i organizator festiwali muzycznych, a także osobowość telewizyjna – zabiera się raptem do napisania książki. Nie narzekałeś na brak zajęć, co więc skłoniło Cię do takiego przedsięwzięcia?

Leopold Kozłowski-Kleinman, bohater mojej powieści.....

Urodziłeś się w kilka lat po wojnie, a znakomicie zrekonstruowałeś przeszły czas, który znałeś głównie z opowieści Leopolda Kozłowskiego -Kleinmana. Co było trudniejsze – pisanie książki czy rozmowy z jej bohaterem?

Rekonstrukcja czasu przeszłego w przypadku losów Leopolda Kozłowskiego-Kleinmana była bardzo żywa i emocjonalna. Wynikało to z dwóch przesłanek. Po pierwsze, Leopold sam, własnym głosem opowiedział mi swoje życie. Starając się opowiedzieć jego historię, zapisać na papierze jego dzieje, miałem w uszach poszczególne zdania, zabarwienie emocjonalne, smutek lub radość. Po drugie zaś towarzyszyła mi świadomość, że Leopold wcześniej czy później to przeczyta, że nastąpi konfrontacja mojego opisu z jego pamięcią. Z tego punktu widzenia opisanie losów mojego bohatera było dużo trudniejsze od wysłuchania jego relacji.

Domyślałem się, że ta wstrząsająca w swej wymowie opowieść o tym, co działo się w czasie II wojny światowej na kresach Rzeczypospolitej zmusiła Cię do podjęcia pracy badawczej i szperania w archiwach ?

W Żydowskim Instytucie Historycznym w Warszawie spędziłem kilka tygodni docierając do bardzo różnych dokumentów. Jedne były mi potrzebne w sensie miejsca i czasu, inne tylko naświetlały mi ten ponury okres Holocaustu. Materiałów bezpośrednio dotyczących Przemyślan, małego miasteczka pod Lwowem, gdzie Leopold urodził się, wychował i gdzie zastała go wojna, było niewiele. Natomiast ważne dla mnie było tło historyczne, to, co działo się wtedy w Polsce, w szczególności na terenach wschodnich, gdzie 17 września 1939 roku weszli Sowieci. Ważny był fakt, jakie to miało konsekwencje dla Polaków, Żydów, Ukraińców, którzy zamieszkiwali te ziemie. No i ważna była strona faktograficzna - daty, miejsca, nazwiska, oczywiście wszędzie tam, gdzie dało się to ustalić. Leopold, kiedy pytałem go o szczegóły, często mówił: – Daj spokój, minęło ponad 60 lat, nie pamiętam! Ale i tak podziwiam jego pamięć i chęć pamiętania.

Nie sądzę, abys tak z dnia na dzień postanowił napisać biografię Leopolda Kozłowskiego. Powiedz , w którym momencie wspólnych rozmów to nastąpiło i jak udało Ci się wykreować taką wspaniałą, luźną atmosferę, która skłoniła go do zwierzeń? Czy pomogła w tym wasza przyjaźń?

Leopold Kozłowski już po wydaniu książki mawiał, że znalazł w mojej osobie „spowiednika”. Podkreślał, że tylko mnie odważył się opowiedzieć tak osobiste, często intymne szczegóły ze swojego życia. Rzecz jasna, nasza długoletnia przyjaźń tu bardzo pomogła. Miał też do mnie widocznie zaufanie, że ja tych jego opowieści nie zepsuję, nie zmarnuję, a przede wszystkim nie zafalszuję. Z tego wynikała jego otwartość i szczerość.

Głównie piszesz piosenki i liryki – jak się to ma do pisania prozy?

Pisanie tej książki to było coś zupełnie innego niż pisanie wierszy czy tekstów piosenek. Na początku byłem przerażony. Siadałem do komputera mając już ręcznie zrobione notatki i na koniec dnia miałem jedną stronę, którą często wyrzucałem do kosza. Myślałem: - Boże, przecież ta książka nigdy nie powstanie! Minęło wiele czasu, zanim wszystko zaczęło mi się układać.

Każdy fragment książki jest ciekawy! Można się zastanawiać, co jest tego przyczyną: fascynująca historia Leopolda Kozłowskiego, czy Twoje umiejętności jako pisarza?

Dziękuję za dobre słowo. Kluczem do ruszenia z miejsca był pomysł, żeby każdy rozdział książki poprzedzić współczesnym wstępem, który będzie w specjalny sposób „podwiązany” pod historię życia bohatera opowiedzianą chronologicznie. Ta konstrukcja dała mi możliwość pokazania, kim jest dzisiaj Leopold Kozłowski, na czym polega jego klezmerstwo, w jaki sposób prezentuje swoją muzykę. I jednocześnie w jego życiu z ostatnich lat znalazłem cechy, momenty, które stanowiły klucz do dzieciństwa i wczesnej młodości.

Jaki był prawdziwy powód napisania tej biografii?

Były dwa podstawowe powody. Po pierwsze córka pana Leopolda, Marta Kozłowska od dawna mówiła: - Tato, twoja historia nie może zginąć, nie może zostać zapomniana. Po drugie ja osobiście byłem przekonany, że Leopold jest człowiekiem – legendą. Tylko w jego przypadku mamy do czynienia z tak okrutnym

rozmawia MICHAŁ BUCZAK



planem losu, lub jak kto woli okrutnych ludzi, którzy dążą do jego unicestwienia. I tylko w tym przypadku mamy do czynienia z taką niezłomną odpowiedzią młodego człowieka – nie poddam się, chcę żyć, muszę żyć! Dodatkowo jest jeszcze muzyka, która jak jakaś łaskawa bogini wkracza, by ratować życie ludzkie.

Temat II wojny światowej został już dość mocno wyeksplloatowany, powiedz, czym różni się Twoja powieść od innych i czego, tak naprawdę, ona uczy?

Nie jestem fanem wojennych książek czy filmów. W przypadku książki „Der Letzte Klezmer” raczej zainteresował mnie indywidualny ludzki los. Natomiast to, czego może uczyć moja powieść biograficzna, to zupełnie inna historia. Najprościej by było powiedzieć – każdego może uczyć czegoś innego. Ciekawe są reakcje ludzi, którzy tę książkę przeczytali. Mówią mi, na przykład, że ta książka nauczyła ich, że nigdy nie należy się poddawać, albo, że nie zdawali sobie sprawy, iż jakiś człowiek może przeżyć tyle cierpienia i pozostać takim pogodny.

Czym według Ciebie wyróżnia się dobry narrator? Może jego rola zależy od czasu historycznego?

Nie wiem, czym wyróżnia się dobry narrator. Nie umiem także porównać roli współczesnego narratora do tych sprzed stu czy kilkuset lat. Wiem tylko, że rodzaj narracji musi być dostosowany do specyfiki historii, którą się opowiada. I, co w moim przypadku było istotne, powinien mieć odpowiednią temperaturę emocjonalną.

Rozdział 1: Jak marsz żałobny przechodzi, Poldek nagle zaczyna płakać i się chowa za pianinem. Dopiero jak Pani Hawranowa zaczyna grać Etiudę Rewolucyjną, Poldek przestaje płakać i się czuje bezpiecznie. Uważasz, że w tym momencie mały Poldek poczuł, że świat muzyki może dać mu bezpieczne schronienie?

Scena z pogrzebem, którego Poldek jako dziecko panicznie się boi świadczy i jego ogromnej wrażliwości, także słuchowej. Bo mały Poldek boi się ciszy, upiornej ciszy pogrzebu. Dlatego jego nauczycielka fortepianu, pani Hawranowa wybawia go z tego lęku muzyką. W książce jest wiele scen pokazujących, jak wrażliwość muzyczna bohatera się kształtowała. I są sceny, dzięki którym czytelnik może zrozumieć, dlaczego muzyka odwzajemniła tę miłość chłopca do Niej i postanowiła go chronić. No, ale żeby to zrozumieć, trzeba książkę przeczytać.

Poldek już jako młody człowiek ujawniał pewne szczególne cechy, zauważalne w jego przygodach z Cyganami. Skąd się brała się tak wielka otwartość?

Wydaje się, że tamten świat, w którym wyrastał Poldek był otwarty. Podkreślam w książce, iż w Przemyślanach Polacy, Żydzi, Ukraińcy i Cyganie żyli w zgodzie, w symbiozie. No, a do tego dochodziła ogromna ciekawość świata, urok odmienności, przyciąganie przez nieznanne. Poldek chłonał świat we wszystkich barwach i odcieniach. Ciekawe, że jako dojrzały człowiek został dyrektorem artystycznym Cygańskiego Zespołu „ROMA”, jednego z najlepszych w Europie w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego stulecia. Tamta nauka młodości musiała być bardzo mocna.

Czytamy, że Naftali Brandwein (Poldka wujek) odniósł sukces w Ameryce. Jak to wpłynęło na Poldka?

Myślę, że w niewielkim stopniu. Tuż przed wojną i w latach wojny Ameryka była bardzo daleko. Poldek nie miał wyobrażenia, co to znaczy, że jego wujka nazywają Królem Amerykańskich Klezmerów. Już bardziej działało na wyobraźnię to, że dziadek Poldka miał najszynniejszą orkiestrę klezmerską w Galicji, która występowała przed samym cesarzem Franciszkiem Józefem. Zapewne w Wiedniu!

Zespół Poldka był jego azylem i wywarł wpływ na jego osobisty rozwój? A jak było w czasie wojny?

To jest bardzo ciekawa sprawa. Na przykład Poldek powiedział mi kiedyś:

- I w czerwcu 1941 roku zaczęła się wojna!

A ja mówię: - Poldeczku, wojna zaczęła się w 1939 roku!

- Ale nie u nas!

Istotnie, to że Poldek był na terenach wschodnich, które we wrześniu 1939 roku dostały się pod okupację sowiecką, to okazało się dla żydowskiego chłopca faktem niezwykle znamionym. Jeszcze przez półtora roku mógł żyć w miarę normalnie – chodził do szkoły, działały synagogi. I w tym swoim gimnazjum miał zespół muzyczny, który był jego azylem, osobnym światem. W tym sensie to było bezcenne. Bo kiedy weszli Niemcy, zaczęła się terror, getto i wszechobecna śmierć.

Rozdział 7: Mimo tego, że panowała wojna Poldek doznał ludzkiego ciepła od swoich kolegów. Czy to tłumaczy zaufanie Poldka do człowieka?

Tak, Poldkowi podczas wojny pomagali różni ludzie – Polacy, Ukraińcy ale nawet Niemcy w osobie szefa Urzędu Pracy Donnerhausa i jego rodziny. Na pewno to wpłynęło na fakt, że nie utracił zaufania do ludzi. Ale było jeszcze coś – wiara w ludzi pomagała mu przeżyć.

Co Poldek mówi o różnicy między wolnością i przymusem?

Granie w obozach koncentracyjnych dla esesmanów to była walka o życie. Granie dla więźniów idących na śmierć / słynne tango śmierci / to była także walka o życie, chociaż bardziej akt rozpacz. Granie w lesie dla partyzantów to było budowanie nadziei. Książka pokazuje, że muzyka może być przyjaciółką ale także uliczną dziwką.

Czy zmienił się Twój stosunek do Leopolda Kozłowskiego -Kleinmana po napisaniu jego biografii?

Nie zmienił się. Poldek pozostał dla mnie tym samym człowiekiem. Bo ja już przed napisaniem książki to wszystko wiedziałem.

Jak zareagował bohater Twojej opowieści na wieść o powstaniu książki?

Mogę powiedzieć, że jak Poldek pierwszy raz przeczytał książkę, jeszcze w brudnopisie, miał łzy w oczach. Uściskał mnie, nic specjalnie nie mówił, ale dał mi odczuć, że to jest to, że tę książkę o sobie akceptuje.

Pisziesz w książce, że Dolko, młodszy brat Poldka, utracił radość życia. Co to oznaczało w latach zagrożenia?

To bardzo dobre pytanie. Dolko, młodszy brat Poldka stracił radość życia, bo z powodu rany palców nie mógł już grać na skrzypcach, a zapowiadał się na geniusza. W tych potwornie ciężkich czasach brak tej iskry, tej chęci życia nieuchronnie przyciągała śmierć. I Dolko zginął. A Poldek był cały nie tylko iskrą ale płomieniem, dlatego przeżył.

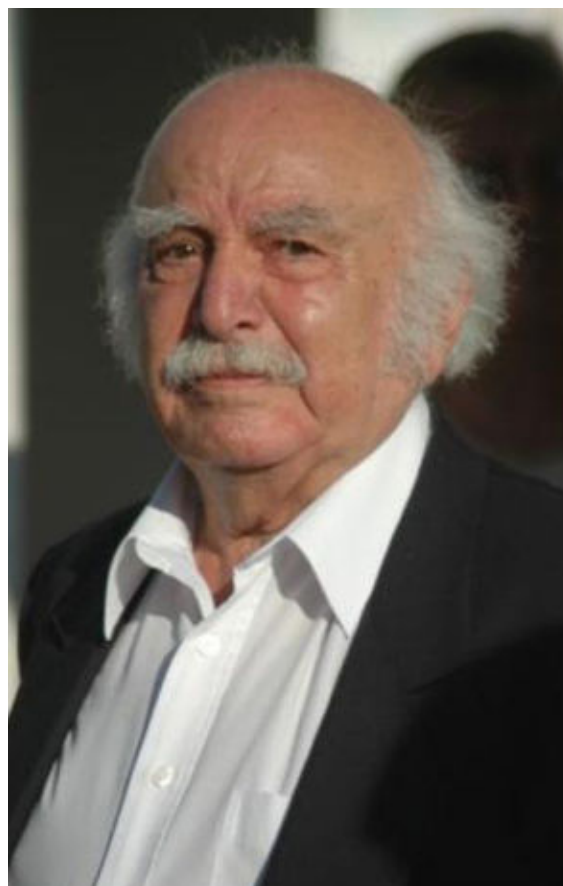
Inaczej zapytam: Jaki wpływ miała radość życia Poldka na jego zdolność przeżycia wojny?

Już na to odpowiedziałem – nadzieja dawała siłę, siła i wiara pozwalały przeżyć najgorsze.

W książce są różne epizody z życia Poldka – czy trudno było połączyć je w całość?

Takie jest zadanie pisarza – musi połączyć epizody w całość tak, żeby nie było widać szwów. Ale mówiąc poważnie, to Czytelnicy oceniają, czy to jest połączone dobrze. Powieść biograficzna żyje w głowach i sercach czytelników, nie może pozostawić ich obojętnym. Tata Poldka miał takie powiedzenie: „Wesele bez klezmera jest jak pogrzeb bez łez”. Myślę, że książka, która pozostawia czytelnika bez prawdziwych emocji, bez radości i smutku, jest jak nieudane wesele. Mam nadzieję, że w tym przypadku tak nie będzie.

Jacek Cygan (ur. w 1950) poeta, autor tekstów i librecista. Wydał dwa tomiki wierszy: „Drobiazgi liryczne“, Oficyna Literacka, Kraków, 1995, oraz „Ambulanza“, Wydawnictwo Bonobo, Warszawa, 2005. Za ten ostatni tom poezji otrzymał w roku 2007 Nagrodę Literacką im. Ks. Jana Twardowskiego oraz Nagrodę Literacką „Srebrny kałamarnicz” w roku 2012. W roku 2010 ukazała się w Wydawnictwie „Austeria” jego książka „Klezmer – Opowieść o życiu Leopolda Kozłowskiego – Kleinmana”, za którą otrzymał m.in. Nagrodę Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu. Książka została przetłumaczona na język niemiecki i ukazała się w roku 2012 w Wydawnictwie „Metropol” w Berlinie pod tytułem „Der Letzte Klezmer”.



LEOPOLD KOZŁOWSKI

urodził się 26 listopada 1918 roku w Przemyślanach koło Lwowa.

Jest pianistą, kompozytorem, dyrygentem, ostatnim żyjącym przedstawicielem przedwojennych klezmerów w Polsce, nazywany „ostatnim klezmerem Galicji”.

Ukończył lwowskie konserwatorium w klasie fortepianu i dyrygenturę w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Krakowie. Założył Zespół Pieśni i Tańca Krakowskiego Okręgu Wojskowego. Był kierownikiem muzycznym Teatru Żydowskiego w Warszawie i cygańskiego zespołu „Roma” oraz konsultantem muzycznym zespołu „Rzeszowiacy”. Skomponował muzykę do filmów: *Austeria* w reż. Jerzego Kawalerowicza, I skrzypce przestały grać oraz *Skrzypce Rotszylda*. Zagrał w *Liście Schindlera* Stevena Spielberga. Był także konsultantem muzyki getta do tego filmu. Opracował muzycznie sześć polskich wersji musicalu *Skrzypek na dachu*. Wielokrotnie koncertował w Europie, Stanach Zjednoczonych i Izraelu. Od kilku lat jest gościem i gwiazdą Spotkań z Kulturą Żydowską w Chmielniku.

WACŁAW KRUPIŃSKI



JUBILEUSZ JEDYNEGO TAKIEGO KLEZMERA

Ach, co to były za urodziny! Leopold Kozłowski - Ostatni Klezmer Galicji, Ostatni Klezmer Rzeczypospolitej czy, jak pisali Amerykanie, Ostatni Klezmer Europy obchodził w listopadzie urodziny. Dziewięćdziesiąte piąte. Wcześniej się z tą datą nie afiszował. Cóż, dla kogoś, kto tak doświadczył barbarzyństwa, jakie zrodził czas II Apokalipsy, dla kogoś, kto pochodził z narodu skazanego na Zagładę, data urodzin była kartą w grze. O życie. Atutem i tak okazała się muzyka. Jak zauważył Steven King - „Muzyka ma w sobie magię, która koi dzikie bestie”. Leopold Kozłowski przekonał się o tym nie raz, gdy ratowała mu życie. I się z nią nie rozstawał. „Grałem żywym, grałem umierającym, którzy prosili „Poldziu zagraj”, i grałem umarłym” – mówił mi ileś lat temu. Zagrał też, przyjechawszy z frontu, w Krakowie, w którym nigdy wcześniej nie był. Na głuchym, smutnym, ciemnym Kazimierzu zagrał na akordeonie „Miasteczko Bełz”. „Uznałem, że tym kamieniom, głuchym kamieniom, jest to potrzebne. By zaczęły żyć, by przestały milczeć”.

Od lat krakowski Kazimierz żyje; również dzięki Leopoldowi Kozłowskiemu, który na co dzień lubi rezydować w Klezmer Chois przy Szerokiej; tam ma swój stolik, swój fotel. Tam na ścianach wiszą jego zdjęcia ze Stevenem Spielbergiem, z Itzhakiem Perlmanem, z Jerzym Kawalerowiczem... Tam wreszcie wielojęzyczni goście podchodzą do Ostatniego Klezmera z prośbą o autograf, o chwilę rozmowy.

W Krakowie Leopold Kozłowski pozostał bez wahań, mimo iż świat kusił, mimo iż marcowy wicher hańby takich, jak on, chciał wywiać z Polski. Mówi

o tym piosenka „Tak jak malował pan Chagall”, do tekstu Wojciecha Młynarskiego z muzyką właśnie Kozłowskiego. W przepięknym, poruszającym programie „Rodzynki z migdałami”, z którym z przyjaciółmi wędruje krakowski klezmer od lat po świecie, śpiewa ją, podobnie na płycie „Pieśni i piosenki żydowskie”, nagranej w 2002 roku, Katarzyna Jamróz. I tak od dekad rozśławia Maestro Polskę, Kraków, Kazimierz. Ocalił muzykę klezmerską, dał nam sześć inscenizacji „Skrzypka na dachu” i muzykę do filmu „Austeria”, pracował z cygańskim zespołem Roma i greckim – Hellen, a jeszcze wcześniej prowadził w Krakowie zespół artystyczny Wojśka Polskiego.

I za to - w grudniu w sali obrad Rady Miasta - dziękował Leopoldowi Kozłowskiemu prezydent, prof. Jacek Majchrowski. A do urodzinowych życzeń - w uznaniu „jakże cennej obecności w Krakowie” - dodał replikę XVI-wiecznego berła burmistrzów Krakowa – „symbol przewodnictwa, a w tym przypadku zdecydowanie niepodzielnej władzy nad sercami melomanów”.

Życzenia złożył też przewodniczący Rady Miasta Bogusław Kośmider; jak zauważył, w gronie Honorowych Obywateli Miasta Krakowa nie ma jeszcze 95-latk. Zabrzmiało to jak deklaracja, a może nawet spóźniona refleksja... Miejmy nadzieję, że słynny muzyk zostanie tym tytułem niebawem obdarowany. Na razie Leopold Kozłowski doczekał się honorowego obywatelstwa miasteczka Chmielnik, które kultywuje coroczne „Spotkania z kulturą żydowską”. I wysłało na ten wieczór pod Wawel swą delegację. Bo też traktuje Leopold Kozłowski Chmielnik jak drugie

swoje położone blisko Lwowa Przemyślany. Przemyślany, w których w listopadzie 1918 roku się urodził i o których śpiewa w piosence „W tych miasteczkach nie ma już nas”. To już nie śpiew, a lament bardziej – przywołujący także świat Drohobycza, gdzie tworzył Schulz, świat tarnopolskiej ziemi, gdzie wyrastał wspomniany skrzypek Perlman...

Piosenki były, rzecz jasna, i tego wieczoru, na który przybyli zaprzyjaźnieni z Jubilatem artyści: Marta Bizoń, Halina Jarczyk, Kamila Klimczak, Renata Świerczyńska, Andrzej Róg i Jacek Cygan, zarazem autor książki „Klezmer. Opowieść o życiu Leopolda Kozłowskiego-Kleinmana”. W finale dołączył i szczęśliwy Jubilat.

95 lat. I tyleż lat z muzyką, bo rozbrzmiewała w tej rodzinie od pokoleń. Wystarczy przywołać dziadka Pejsacha Brandweina, który wraz z synami stworzył kapelę klezmerską grającą na dworze Franciszka Józefa.

95 lat. To są dopiero urodziny! Zwłaszcza, gdy się jest wciąż w takiej formie, gdy wciąż można być twórczym, czerpać z życia, gdy wciąż dopisuje humor, a zdrowie pozwala jeździć autem; no do Warszawy czy Katowic to już nie, ale do sanatorium w Busku czy po Krakowie... W Krakowie dba o serce Maestro Leopolda wybitny kardiolog, prof. Jacek Dubiel. Przybył i tego wieczoru. Ze stosowną butelką. Co w środku, nie wiem, ale o tym, że było to „na zdrowie”, jestem przekonany.

Ad multos annos, Panie Leopoldzie.

Wacław Krupiński



TRONY BOGÓW



VALLES LACRIMARUM

W krakowskim Pałacu Sztuki odbyła się 17 października 2013 r. wystawa Renaty Bonczar. Katowicka malarka, która studiowała u prof. Adama Hoffmana i prof. Jerzego Dudy-Gracza. Laserunkowej techniki malarskiej, używa do ukazania świata nierealnego. Jej malarstwo osadzone w połowie drogi między przedstawieniem a abstrakcją, to liryczne notatki z rzeczywistych podróży i plenerów: wizyjne góry i zrujnowane, zapomniane miasta odbijają się w wodach onirycznych jezior. Czasami przepływają nad nimi białe żagle. Poszukuje tego co mija bezpowrotnie. Osobiste interpretacje widzianego, aluzyjne, niedopowiedziane obrazy Bonczar mogą także kojarzyć się z tajemniczymi dokami lub portami, łączącymi odległe światy. Oryginalność kompozycji i wyrafinowanie kolorystyczne zostały docenione przez krytyków i znawców sztuki – Bonczar jest laureatką wielu nagród i wyróżnień w najważniejszych wystawach malarskich w Polsce (Bielska Jesień, Konkurs im. R. Pomorskiego, Konkurs im. J. Spychalskiego, Festiwal Malarstwa Współczesnego w Szczecinie). Artystka wystawiała m.in. w Nowym Yorku, Amsterdamie, Rotterdamie, Paryżu, Arras, Cuenca, Norymberdze, Atenach, Sztutgarcie i Segowii. W Krakowie zaprezentowała ponad 60 prac. Wśród gości wernisażowych była dyrektorka Muzeum Narodowego w Krakowie Zofia Gołbiew, znany publicysta Zbigniew Święch, prof. Genowefa Grabowska, prof. Bolesław Faron, oraz wiele znakomitości ze świata kultury i nauki. Nastrojowe obrazy Renaty Bonczar, utrzymane w pełnej harmonii koloru i formy, przyciągnęły licznych miłośników malarstwa.

M.K.

JESIENNE WALNE ZGROMADZENIE CZŁONKÓW STOWARZYSZENIA TWÓRCZEGO POLART W KRAKOWIE

17 października 2013 roku w Pałacu Sztuki na wystawie malarstwa Renaty Bonczar oraz w Łoży Aktora, gdzie Artystka wystąpiła w roli Gospodarza Zgromadzenia.



Gratulacjom nie było końca.



Dołączył do nas Feliks Naglicki.



Kazimierz Witek, Renata Bonczar i prof. Stanisław Tabisz



W Łoży Aktora przemawia prof. Józef Lipiec



Zofia Gołubiew, dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie, wystąpiła z apelem o ratowanie kultury.



prof. Genowefa Grabowska

STOWARZYSZENIE TWÓRCZE POLART Z WYSTAWĄ MALARSTWA I RZEŹBY-16TH POLART ART EXHIBITION-WWIEDNIU



Od lewej: Roman Banaszewski, Krystyna Nowakowska, Władysław Talarczyk, Bronisław Krzysztof, Kaja Solecka, Józef Buczak, Ryszard Kaczmarek, Jerzy Nowakowski, prezes POLART-u Joanna Krupińska-Trzebiatowska, komisarz wystawy Stefan Dousa, a pośrodku prezes Polsko-Austriackiego Towarzystwa Kulturalnego "TAKT" Maria Buczak z konsulem generalnym Andrzejem Kaczorowskim. Otwarcie wystawy towarzyszył recital znakomitej sopranistki Agnieszki Kuk (zdjęcie poniżej) oraz koncert fortepianowy Izabeli Jutrzenka-Trzebiatowskiej.



JESIENNE WALNE ZGROMADZENIE CZŁONKÓW STOWARZYSZENIA TWÓRCZEGO POLART W WIEDNIU

19 - 22 września 2013



Izabela Jutrzenka-Trzebiatowska zagrała kilka utworów Chopina

KONCERT
I SALON POEZJI

W WIEDNIU

z udziałem:

Józefa Barana,

Joanny Krupińskiej

-Trzebiatowskiej,

Kazimierza Świegockiego,

Magdaleny

Węgrzynowicz-Plichty

poprowadził Jan Poprawa



Józef Baran obłączony przez miłośniczki poezji

**WYSTAWA
MALARSTWA I RZEŹBY
16 TH POLART ART
EXHIBITION
W GALERII "TAKT" W WIEDNIU**

Roman Banaszewski

Stanisław Batruch

Renata Bonczar

Stefan Dousa

Andrzej Guttfeld

Anna Jelonek-Socha,

Bronisław Krzysztof,

Wincenty Kućma

Krzysztof Kuliś

Krystyna Nowakowska,

Jerzy Nowakowski

Ewa Poradowska-Werszel

Adrian Poloczek

Krzysztof Piotrowski

Józef Sękowski

Kaja Solecka

Marek Sołtysik

Władysław Talarczyk,

Janusz Trzebiatowski

Andrzej Ziębliński



Joanna Krupińska-Trzebiatowska, Jerzy Nowakowski, Maria Buczak



Joanna Krupińska-Trzebiatowska, Agnieszka Kuk, Jan Poprawa

W obiektywie R.Kaczmarskiego :

Bronisław Krzysztof, Władysław Talarczyk, Krystyna Nowakowska, Jerzy Nowakowski, Ryszard Kaczmarzki



WYSTAWA KAI SOLECKIEJ W GALERII "TAKT" W WIEDNIU

9 listopada 2013 zainicjowała stałą współpracę pomiędzy Stowarzyszeniem Twórczym POLART a Polsko-Austriackim Towarzystwem Kulturalnym "TAKT". Przewidziane zostały dalsze wystawy artystów należących do POLARTU oraz koncerty polskich muzyków w Wiedniu. Tymczasem jednak POLART będzie gościł Państwa Buczaków na Walnym Zgromadzeniu Członków w Kopalni Soli Wieliczka, gdzie ich córka Katarzyna Buczak, absolwentka wiedeńskiego Uniwersytetu Muzycznego, wystąpi z recitalem fortepianowym, wpisując się tym samym w drugą edycję Międzynarodowego Festiwalu *Związki pomiędzy kulturą Południa a Północy – Schubert – Chopin – Grieg – wzajemne inspiracje i rezonans w malarstwie i literaturze*.

Wracając jednak do Kai Soleckiej, absolwentki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, studiującej onegdaj malarstwo w pracowni prof. Janusza Tarabuły, trzeba powiedzieć, że jej wysublimowane akty kobiece z cyklu *Subimago* – pokazane w ramach wystawy noszącej tytuł *Przeobrażenia* – wzbudziły ogromne zainteresowanie Wiedeńczyków.

Głównym zagadnieniem twórczości artystki jest postać ludzka, przedstawiona fragmentarycznie, w nienaturalnej pozie, poszukująca wewnętrznej konstrukcji lub rozpadająca się na fragmenty i cząstki sugerujące pejzaż. Jest to badanie granic tej wizji – motywy zaczerpnięte z realnego świata stają się odbiciami wewnętrznych przestrzeni i pejzaży.

Kaja Solecka ma na swoim koncie wiele wystaw indywidualnych i wielokrotnie brała udział w wystawach zbiorowych w kraju i za granicą, a także prezentowała swoje obrazy na Międzynarodowych Targach Sztuki – AAF International Art Fair Nowy York, Londyn, Amsterdam oraz 20/21 International Art Fair, The Royal College of Art, Londyn przez Vernissage / Promoting art from Poland and beyond /, gdzie cieszyły się szczególnym wzięciem. Jej prace znajdują się w prywatnych kolekcjach polskich i zagranicznych. Zostały także w Wiedniu.

(IJT)



Wernisaż Kaji Soleckiej – w "TAKT"



Maria Buczak – nowy członek POLARTU



Kathrin Buczak



foto A.Głuc

XV TOM ROCZNIKA "MAŁOPOLSKA" Z JUBILEUSZEM EDWARDA CHUDZIŃSKIEGO W TLE



dyr. WBP i ks. Władysław Pilarczyk

14 listopada 2013 roku odbyła się promocja XV tomu Rocznika „Małopolska” – pisma poświęconego regionom, regionalizmowi i małym ojczyznom. 15 lat temu grupa zapaleńców z ks. Władysławem Pilarczykiem na czele, który za swoje własne pieniądze wydał I tom, powołała do życia to ważne – nie tylko dla Małopolski – czasopismo. Regionalizm jako idea i ruch społeczny ma w Polsce piękne, sięgające XIX wieku, tradycje, a w dwudziestolecie międzywojennym był to jeden z ważniejszych „izmów” inspirujących twórców, działaczy społecznych oraz mieszkańców ziem mających silne poczucie regionalnej odrębności. Po II wojnie światowej ruch ten nie miał sprzyjających warunków rozwoju, a mimo to zaznaczył swoją obecność, zwłaszcza w działalności regionalnych towarzystw kultury. Wydawało się, że po 1989 roku regionalizm w Polsce znowu stanie się ożywczą ideą, wyzwalającą nowe aspiracje i możliwości rozwojowe regionów, podobnie jak to się dzieje w wielu krajach Unii Europejskiej. Niestety, tylko w pierwszym okresie transformacji ustrojowej regionaliści przypomnieli o swoim istnieniu, czego wyrazem była uchwalona w 1994 roku „Karta regionalizmu polskiego”. Rocznik „Małopolska”, podobnie jak wiele innych czasopism tzw. III sektora, boryka się z trudnościami głównie natury finansowej, toteż już sam fakt, że od 1999 roku ukazało się 15 tomów rocznika, wokół którego skupiło się liczne grono badaczy, działaczy i lokalnych animatorów kultury, zasługuje na uznanie.

Skromny jubileusz czasopisma zbiegł się z jubileuszem jego długoletniego redaktora naczelnego, dr Edwarda Chudzińskiego,

notabene członka Stowarzyszenia Twórczego POLART. Znany i ceniony badacz dziejów regionalizmu w Polsce, znawca kultury chłopskiej, ale także teatru alternatywnego i mediów, długoletni kierownik Studium Dziennikarskiego UP, obchodził w ubiegłym roku 50-lecie pracy zawodowej. Sam mówi, że przez całe dorosłe życie uprawia „trójpolówkę”, o czym świadczy praca w szkole wyższej, aktywność w sferze kultury (długoletni kierownik literacki Teatru STU) i obecność w mediach (m.in. redaktor naczelny „Kuriera Akademickiego”, „Zdania” i „Małopolski”). I choć w roczniku małopolskich regionalistów tej funkcji już nie pełni (obecnie koncentruje się na redagowaniu „Zdania” i „Krakowa”), redakcja postanowiła uczcić ten jego jubileusz blokiem poświęconych mu materiałów. O dorobku naukowym dr. Chudzińskiego w dziedzinie historii literatury pisze prof. Stanisław Burkot, prace z zakresu medioznawstwa omawia prof. Kazimierz Wolny-Zmorzyński, natomiast Tadeusz Nyczek przypomina wspólnie przeżyte z „doktorem” lata młodości, jego aktywną obecność w studenckim ruchu kulturalnym i pasje teatralne. Te niezwykle życiwe dla jubilata wypowiedzi znawców tematu uzupełniają fragmenty recenzji z najbardziej reprezentatywnych w dorobku dr Chudzińskiego publikacji książkowych.

Na zawartość XV tomu „Małopolski” składają się także inne, niezwykle ciekawe i wartościowe artykuły, sylwetki, materiały dokumentacyjno-kronikarskie oraz recenzje. M.in. o literackim dziedzictwie Małopolski pisze prof. Franciszek Ziejka, miejsca kultu świętych i pielgrzymowanie do nich w XVI-XVII wieku przybliża prof. Bogusław Krasnowolski, dr Sylwester Dziki śledzi reperkusje powstania styczniowego na łamach krakowskiego „Czasu”, dr Tadeusz Skoczek informuje o konferencji w Senacie RP na temat miejsca regionalizmów w Polsce i Europie, zaś Stanisław Dzedzic recenzuje książkę „Dwory i pałace wiejskie w Małopolsce i na Podkarpaciu”.

W ogóle cały tom zasługuje na uznanie i wart jest polecenia. Redakcji życzymy wytrwałość i w wydawaniu rocznika i dalszych sukcesów, zaś Jubilatowi nieustającej aktywności w uprawianiu „trójpolówki”.

(ASZ)



MIŁOŚĆ PLATONICZNA

Jest to rodzaj kochania najbliższy wyobrażeniom ze sztambuchów romantycznych kochanków, doświadczeniom średnio-wiecznych trubadurów oraz treści parafialnych podręczników dobrego wychowania. Nieobce jest też takie pojmowanie miłości akademickim teoretykom, w tym zwłaszcza neurastenicznym myślicielom z pogranicza egotyizmu i skrajnego indywidualizmu, wpisującym swe erotyczne dziwactwa oraz osobiste porażki i tragedie w ramy głoszonych teorii filozoficznych. Sam Platon, najpewniej ma niewiele wspólnego z koncepcją noszącą jego imię. Wypada w tym miejscu przypomnieć, że miłość między ludźmi – według programowego stanowiska z „Uczty” – jest reakcją wobec piękna cielesności (taki jest pierwotny punkt wyjścia), albo piękna myśli, albo piękna czynów. Miłość może oczywiście, a nawet powinna, wznieść się na poziom idei, ale przestaje być wtedy kochaniem człowieka przez człowieka, gdyż przeobraża się w szczególnie zwrot duszy ku pięknu samemu w sobie, pozaludzkiemu i ponadmysłowemu (dodajmy, jakościowo nieokreślone, ani po stronie uczuć podmiotu, ani po stronie przedmiotu, o którym wiemy tylko tyle, że jest absolutną, uniwersalną pięknnością, niepodobną do urody ziemskiej). W ramach każdej z możliwych interpretacji Platona jest tak wszelako, że miłość „platoniczna” odnosić się może wyłącznie do jakiejś ogólnej idei, zaś miłość do konkretnego człowieka nie może być z istoty „platoniczna”. Słowa mają jednak swą własną historię i byt niezawisły, toteż wypada przyjąć ze zrozumieniem fakt, iż

pewien uduchowiony typ afektu nazwano ongiś „platonicznym” właśnie, niech tak też pozostanie.

Błędem jest uznawanie miłości platonicznej za reliktdawnych czasów i szczególnych sytuacji, dziś coraz rzadszych lub prawie niemożliwych. Być może, występuje ona równie często, jak dawniej, ale nie znajduje wystarczająco wyrazistej formy obecności. Tak zresztą bywało już wiele razy, na przeróżnych zakrętach drogi zmiennych nastrojów, wzorców życia i obyczajów. Czasem miłość platoniczna tliła się wstydliwie w ukrytym głęboko czystym uczuciu, kiedy indziej stawała się modnym, obnoszonym publicznie sposobem realizacji zapałów miłosnych. Tymczasem miłość platoniczna to zawsze – jeśli już dotyka kogoś naprawdę – okazuje się siłą samodzielną i autentyczną, nadto wielce intensywną, co więcej, na ogół wytrwała i trwała.

Co wyróżnia ją spośród innych gatunków miłowania, co jest jej istotą, jakie charakterystyczne cechy przysługują platonicznemu uczuciu właśnie? Czy wystarczy uznać, iż nieplatoniczne miłości sięgają bezpośrednio, i to prostymi środkami w sferę rzeczywistości międzyludzkiej, wersja platoniczna skazana jest na gruntowne przeobrażenie ludzkiej natury, a zatem zostaje z góry skazana wadą realnego nie spełnienia (chciane go lub narzuconego przez warunki i los)? Czy platoniczny afekt generuje z konieczności przeniesie miłości w sferę podmiotowości kochającej tylko, przede wszystkim zaś jego intencjonalności, czy też potrafi przeniknąć do obiektu uczucia, co prawda z inną, oryginalną ofertą? Wreszcie, czy

miłość platonyczną można lub należy umieścić na wartościowanej skali, uznając, na przykład, iż stanowi ona jakiś wyższy, lub i najwyższy rodzaj miłości, względnie przeciwnie, szczególnie gatunek defektu bądź nawet degeneracji?

CHARAKTERYSTYKA NEGATYWNA

Platoniczny sens miłości wyraża się w tym, czym ona jest w swej istocie, ale również, a może przede wszystkim może określona być negatywnie, tym mianowicie, czym nie jest. Przyjmujemy tym samym, iż istnieją jakieś dwa rodzaje miłości, z których każdy jest miłością, a nie jej pozorem, ale wyrażają się w inny sposób lub przeżywane są na innej płaszczyźnie. Co więcej, godzi się mocno podkreślić, iż obydwa rodzaje mogą łączyć tych samych i takich ludzi, mianowicie dojrzałego mężczyznę i dojrzałą kobietę, nie zaś jakieś inne, specjalnie dobrane podmioty (matkę i dziecko, pisarza i czytelnika, patriotę i ojczyznę), tak, by ewentualna platoniczność uczuć wynikała sama przez się.

Czym różnią się obie miłości, jeśli przyjąć, iż czegoś brakuje miłości platonicznej spośród właściwości swej nieplatonicznej konkurentki, co zaś posiada odmiana platoniczna, czego z kolei nie dostaje wersji nieplatonicznej? Pierwsze, intuicyjne ujęcie miłości platonicznej wskazuje automatycznie na pewien brak, którym okazuje się brak zaangażowania zmysłowo-cielesnego w stosunkach podmiotowo-przedmiotowych kochających się osobników. Miłość platoniczna jawi się, najprościej rzecz ujmując, jako relacja bezcielesna.

W miejsce fizycznej formy ekspresji uczucia wprowadzona zostaje radykalnie zintensyfikowana relacja psychiczna, potocznie zwana „duchową”. Miłość platoniczna polega zatem na powstrzymaniu się od kontaktów zmysłowo-erotycznych, co więcej na nieuruchamianiu dynamiki procesów seksualnych, zawieszając w stosunkach miłosnych płciowość własna i kochanej osoby. Formuła „braku” nie dotyka jednak ani samej miłości, ani innych środków jej wyrażania. „Kocham cię” oznacza w ramach platoniczności wszystko to, co ma tworzyć miłość autentyczną, lecz ze znamionnymi wyjątkami. Po pierwsze, chodzi o powstrzymanie pożądania własnego. Po wtóre, zakaz pobudzania pożądania partnera względem siebie. I po trzecie – rozładowywanie napięcia erotycznego poprzez uczestnictwo w darze pieśszoty i dawaniu rozkoszy ukochanej osobie. Miłość platoniczna jest więc lub może być uczuciem wielkim, acz z konieczności beznamiętnym.

Negatywność platonicznej miłości nie polega bynajmniej tylko na powstrzymaniu się od naturalnego, spontanicznego pociągu seksualnego, aktualizowanego wewnątrz miłosnej spotkania pary kochanków. Nie wystarczy zatem zdolność do czasowego stłumienia popędu, z potraktowaniem powściągliwości jako wysublimowanej ofiary, składanej siłą woli na rzecz jakiejś zewnętrznej idei lub aktem posłuszeństwa względem rygorystycznej normy moralnej. Można od razu i wprost powiedzieć, iż miłość nie może dokonywać się pod żadnym, nawet najświętszym przymusem. Nie na tym więc polega miłość platoniczna, że kochający potrafi przenieść swe zapęły na inne pole ekspresji, sam pozostając raczej specjalistą od neutralizowania autentycznych uczuć, a może nawet mistrzem samogwałtu psychicznego na własnej naturze. Miłość platoniczna nie może być uprawiana jako efekt opresji li tylko (zewnętrznej lub wewnętrznej), lecz jako oryginalny, specjalny rodzaj uczuciowości, można rzec, fundamentalnie pozaseksualnej. Platoniczne „kocham” nie jest tedy specyficznym sposobem wyrażenia stanowiska „nie pragnę cię, bo to z jakichś przyczyn niemożliwe”, „nie pożadam cię, bo tłumię swe instynkty”, „nie kocham cię fizycznie, bo to jest złe i nieczyste”, „odrzućam pożądanie, bo to niebezpieczne, dla mnie, dla ciebie lub obojga”, „kocham cię platonicznie,

bo tylko tak mi wolno w danej sytuacji”. Możliwości usprawiedliwienia negatywnej, eskapistycznej i lękowej wersji, jak widać, jest wiele.

Czy negatywność charakterystyki postawy a – lub antyfizycznej okazuje się sięgać wyłącznie do sfery językowego opisu zjawiska, czy też potrafi przekroczyć bariery przejawów, trafiając w głąb do esencjalnej struktury uczucia? Niełatwo tę kwestię rozstrzygnąć. Chociaż antyfizyczność (bezcieleśność) rzeczywiście przylega ściśle do rejestru standardowych zachowań platonicznej miłośników, to nie ona przecież wypełnia sens takiego uczucia. Brak – jako negacja istnienia czegoś – nie nadaje się w ogóle na materiał jakiegokolwiek istotności. Dotyczy to zatem również przypadku platonicznego rodzaju miłości, co pozwala na zdemaskowanie i zakwestionowanie zarówno przydatności ogólnej definicji negatywnej, jak i rozmaitych, znanych i praktykowanych wariantów pseudo-platonicznych.

Co więcej, można wskazać na spektakularne niby-platonicznej obłudy i samooszustwa emocjonalnego. W skrajnych odmianach, obecnych także w przeżyciach mistycznych, uznanych nietrafnie za wloty wyższej duchowości, dochodzi do demaskacji i uruchomienia – nie tylko w wyobraźni – tłumionych wcześniej czynników jednoznacznie seksualnych (syndrom Iwaszkiewiczowej „Matki Joannie od Aniołów”). Autentyczna miłość platoniczna – jeśli jest w ogóle możliwa – powinna bowiem być wolna od zaburzeń esencjalnych, a jej swoistość nie powinna zależeć jedynie od powtarzalnych bądź sytuacyjnych zdolności do powściągnięcia w behaviorze, prawdziwych intencji afektywnych.

PLATONICZNOŚĆ OKRESOWA

Każda miłość przychodzi i rozgrywa się w czasie, przypisanym do danej fazy życia podmiotu lub podmiotów (w przypadku miłości wzajemnej). Chodzi o dwa różne aspekty czasowego charakteru uczucia, które na ogół występują łącznie, niekiedy jednak są od siebie niezależne. W pierwszym ujęciu pytamy o miejsce powstania miłości w kalendarzowo i biologicznie o kreślonym fragmencie życia podmiotu lub podmiotów. Interesuje nas wtedy zarówno charakterystyka wiekowa (od wczesnej młodości po starczą przejrzałość), jak i samo doświadczenie miłosne (od niewinnej

miłości pierwszej po afekt człowieka wielokrotnie boleśnie ranionego, na przykład). W ujęciu drugim, kierujemy uwagę na przebieg samej, konkretnej miłości, próbując uchwycić specyfikę jej po szczególnych okresów: inicjacji i dojrzewania miłosnej relacji, potem okres pełnej dojrzałości, wreszcie fazy wyciszenia i uwiadu namiętności, ewentualnie także schyłku i zaniku uczucia.

Łatwo domyślić się, że ujęcie wieloaspektowe pozwala na rozpatrzenie pewnych interesujących hipotez co do możliwości miłości platonicznej. Pierwsza przyjmuje platoniczność uczucia miłosnego jako efekt fazowy, nieobecny w innych okresach życia lub niewykształcony w innych sytuacjach emocjonalnych. Druga hipoteza pozwala przyjąć możliwość platonicznie trwałego przeżycia danego uczucia jako konsekwencji przedłużenia i petryfikacji walorów fazy wcześniejszej. W tym ostatnim przypadku mówi się zazwyczaj o zatrzymaniu procesu rozwojowego i niezdolności dotarcia do bogactwa doznań miłosnych, albo wręcz o braku dyspozycji do miłości dojrzałej.

Najbardziej znaną ilustracją okresowej miłości platonicznej jest niewątpliwie miłość młodzieńcza (chłopięca i dziewczęca po równi). Stanowi ona także prototyp miłości romantycznej, dosięgającej z reguły osoby w bardzo młodym wieku właśnie, nie zepsute żadnym, wcześniejszym afektem, otoczone zresztą stosunkowo niewielką liczbą podniet konkurencyjnych, ale zwykle uporządkowaną siłą dość surowych obyczajów. Literatura romantyczna, neoromantyczna i ich popularne odmiany (potem kinowe i serialowe melodramaty) dostarczają pouczającego i przekonującego w tym względzie materiału. Młodzieńcki amant romantyczny natrafia od razu na wymarzony obiekt adoracji, a niewinnej panience przytrafia się szczęśliwie nadzwyczajny dar losu w postaci księcia z bajki. Uczucia rodzą się i dojrzewają wszelako tylko w granicach wyznaczonych przez stosowną do wieku wstępną fazę zauroczenia. Zamknięte zostają natomiast nader szczerze przed innymi formami ekspresji, charakterystycznymi dla wieku dojrzałego i tym samym dla miłości dojrzałej. Porządkowi psychobiologicznemu towarzyszy, rzecz oczywista, adekwatny do potrzeb i doświadczeń pierwszej młodości ład moralny, nie dopuszczający zachowań uznanych za naganne, ekscentryczne lub wyuzdane. Słynny kodeks etyczny

Hollywoodu, odzwierciedlający określony, purytański punkt widzenia na styl miłości, nie dopuszczał nawet gorących pocałunków na ekranie (zdawkowe całusy przysługiwały dopiero parom po zaręczynach), poziom miłości mierząc raczej emfazą słownych deklaracji i głębią czułych spojrzeń, przede wszystkim zaś gotowością do ofiar.

Problem platonicznej miłości z przeznaczeniem dla romantycznego okresu wczesno-młodzieńczego powinien być rozpatrywany ze względu na jakościowy związek zachodzący w sposób naturalny między właściwościami osobowości dojrzewających chłopców i dziewcząt, a obrazem dojrzewającej dopiero miłości. Najważniejsze okazuje się odkrywanie uroków współobecności, rozmowy, bliskości zainteresowań, poszukiwania punktów styczności w teraźniejszej i planowanej perspektywie przyszłościowej. Nade wszystko zaś chodzi o szczęśliwe bycie razem i stopniowe odkrywanie siebie wobec drugiego i drugiego dla siebie. Pierwsze, wczesne miłości są przepełnione tak wieloma niezwykle wydarzeniami, i wartościami, że niepodobna żądać od niej jeszcze czegoś więcej, zwłaszcza delektowania się wyzwolona cielesnością, wraz z rozpoczęciem intensywnego, regularnego pożycia seksualnego. Platoniczność może okazać się fażą obiektywnie dłuższą lub całkiem krótkotrwałą, lecz zawsze lub zazwyczaj okazuje się formą naturalną, bo spełniającą doniosłe psychiczne i społeczne funkcje, wtedy mianowicie, kiedy libido nie żąda natarczywie jednostronnego spełnienia, gdyż samo poszukuje dla siebie różnych dróg ujścia. Jeśli juniorska faza miłości platonicznej przechodzi z zasady w szereg coraz odważniejszych zachowań erotycznych, nieplatonicznych zgoła, to wolno zauważyć tak występowanie procesów o odwróconej kolejności przeżyć. Standardowych przykładów dostarcza analiza schyłku aktywności seksualnej, a więc okresu związanego tyleż z biologicznym wiekiem, co i ogólnym stanem podupadającego zdrowia. Wtedy to słabną i ustają przyjemności wspólnego łoża, miłość koncentruje się zaś zwolna na innych rodzajach satysfakcji między partnerami, zwłaszcza na poczuciu bliskości, czułości, dyskretnych pieszczotach, a nade wszystko pełnej troski symbiozie wzajemnej opieki. Uwolniona spod presji szaleństw erotycznych w sensie ścisłym, miłość wieku

przejrzałego przypomina pod pewnym względem radość młodzieńczej fascynacji samą ciepłą współobecnością. Miejsce niecierpliwego, radosnego, pełnego niepokoju odniesienia do przeszłości zajmuje wszelako dominacja pamięci o wspólnych przeżyciach, przywoływanych zazwyczaj w klimacie spokoju spełnienia, zaufania wzajemnego i harmonii.

Platoniczność wyraża najpełniej doświadczenie starego Sokratesa, którego spowiedź w końcówce „Uczty” zmierza nieuchronnie do zamknięcia wszystkich rozdziałów pierwszej, drugiej i trzeciej miłości wczesno-okresowych (kochania ciał, dusz i czynów konkretnych), objawia się zaś miłość typu *k o n t e m p l a c y j n e g o*, bezzmysłowego zupełnie, być może najłatwiejsza do uformowania i uchwycenia właśnie w syntetycznych refleksjach dwojga ludzi o wspólnych życiorysach miłosnych.

Platoniczność okresowa przybiera, oczywiście, także inne formy, przede wszystkim ze względu na niesymetryczność pozycji partnerów oraz niesymetryczność jakościową poszczególnych przeżyć intencjonalnych - *notabene* każdego z osobna. Miłości platoniczne zdarzają się często w sytuacjach jednostronności kierunkowej. Takie uczucia bez wzajemności bywają żywione przez uczennice do ulubionych nauczycieli, uczniów do młodych profesorów licealnych, fanów do idoli, niewolnice do swych panów, patriotek do umiłowanego wodzów, uduchowionych parafianek do przystojnych kaznodziejów. Miłość platoniczna okazuje się funkcją pozycji jednej ze stron, a dokładnie rzecz ujmując, podatności uczuciowej na składaną własną ofertę przez potrzebujących swego zaangażowania miłosnego podmiotu. Miłość taka, jako akt jednostronny i zazwyczaj skrywany w sercu zakochanego, jest platoniczna z istoty, nadto wzmocniona w tej postaci okolicznością niewzajemności, a bywa, że i braku wiedzy obiektu admiraacji. Platoniczność wyznaczona jest zatem nie tyle niemożnością przejścia na inny poziom jakościowej ekspresji, ile faktem wypełnienia jej treściami swoiście zastępczymi, całkiem nieerotycznymi. Jeżeli jednak niespełniony realnie afekt przejdzie niekiedy w stan seksualnych fantazji lub - co oczywiście - dokona się rzeczywisty przeskok w stronę jawnie zmysłowych doznań i cielesnego połączenia, wtedy następuje koniec miłości platonicznej, a zaczyna się

inny jej rodzaj (czasem sielankowy, jeszcze częściej pełen powikłań). Transformacja taka wymaga wszakże przyzwolenia i współuczestnictwa drugiej osoby, choćby w stopniu ograniczonym. Dotykamy tym samym kwestii uczuciowej go rozdarcia i rozmaitych miłosnych powikłań, nie omijających bynajmniej sfery platonicznych stosunków. Klasyczne są przypadki miłości czysto podmiotowej, przeżywanej w interiorze subiektywnych, sekretnych marzeń, zupełnie nie docierających do obiektu uczucia, obojętnego zresztą względem danego swego adoratora. Miłość platonizuje się wtedy w sposób spontaniczny i być może, konieczny w takim właśnie, „duchowym” swym wyrazie. Często są też przypadki konfliktu jakościowego między partnerami, którzy są objęci, co prawda, wzajemnym afektem, lecz odmiennym w treści i przebiegu doznań każdego z osobna. Bywa tak bowiem, że jedno kocha drugiego szlachetną, acz dokładnie wysterylizowaną ze zmysłowości miłościwą platoniczną akurat, drugie zaś ogarnięte jest silną namiętnością i usilnym dążeniem do zespolenia seksualnego. Różnica między żarem podniecenia jednej strony a schłodzoną sympatią i podziwem drugiej, może być czasem przeszkodą w budowaniu trwałości związku, niewykluczone są wszelako wzajemne lub jednostronne ustępstwa; albo kochający platonicznie godzi się na bierne przyzwolenie na wykorzystanie swego ciała (bez własnego zaangażowania i przyjemności), albo przeciwnie, zwycięża scenariusz platoniczny (namiętny partner zaspokaja się wtedy sam, względnie czeka na naturalne rozładowanie w marzeniach sennych). Specjalnym gatunkiem rozterki staje się natomiast sytuacja emocjonalnego rozdwojenia podmiotu, kiedy to platonicznie miłując jedną osobę, cielesnie obcuje on z inną (przy założeniu dwupromiennej i równoległej miłości autentycznej w obu układach). Nie wolno też zapominać o ważnej dystynkcji między wyborem wolnym i niewymuszonym a koniecznością sprostania wyrokom losu, zwłaszcza presji różnych, nieprzewidzianych a nieprzewidywalnych okoliczności. Z jednej strony mamy tutaj do czynienia z *r o z ł ą k ą*, wynikającą ze świadomie podjętej decyzji życiowej, częściej jednak narzuconej przez rozmaite czynniki zewnętrzne, wymuszające nie tylko ograniczone czasowo, lecz i te dożywotnie okresy rozstania z ukochaną osobą. Potrzeba ukształtowania innego,

szczególnego stosunku miłosnego zdaje się wynikać wtedy z samej realnej lokalizacji rozdzielonych kochanków. Znanie i wielokrotnie opisywane warianty sytuacji wiernej Penelopy z Homerowej „Odyssei” (i innych kobiet oczekujących powrotu mężów z wypraw wojennych) ilustruje ogrom i różnorodność doświadczeń, wymuszających substytucję niemożliwej bliskości fizycznej innymi formami afektu.

Obiektywne przyczyny przestrzennej natury otrzymują dodatkowe, mocne wsparcie ze strony czynników pozanaturalnych. Przede wszystkim chodzi o zasadniczą niedostępność psychospołeczną, wywołaną określonym rodzajem dystansu między ludźmi, funkcjonującym i wskomplikowanej, często zaś sztywnej strukturze naszego świata. Pośród tysięcy indywidualnych a swoistych przypadków powraca także syndrom Tristana, który w ramach średniowiecznej konstrukcji relacji między seniorem a zwasalizowanym rycerzem, musi uznać przewagę innego mężczyzny w dostępie do uroków ciała Izoldy, sam natomiast potrafi kontentować się uduchowioną sublimacją i kochać platonicznie jasnowłosą wybrankę. Wszystkie kultury wytworzyły i utrwały zresztą mnogość różnorodnych wariantów bezwzględnej niemożliwości złamania barier klasowo-kastowych, stanowych, politycznych, ekonomicznych, rasowych czy religijnych. Tylko w legendach ludowych i sentymentalnych powieściach pojawia się sporadyczne oznaki zwiększenia szans na zdobycie serca i ręki pięknej kochamy przez błędnego wędrowca, a nawet biednego pastuszka. Rzeczywistość tymczasem okazuje się zazwyczaj bardziej prozaiczna, toteż realnie niedostępne osoby, w tym też już zajęte przez kogoś innego, nadają się jedynie na obiekty jedynie dozwolonej miłości platonicznej.

Inny rodzaj dystansu pojawia się na płaszczyźnie różnego umiejscowienia ludzi w czasie, zarówno kalendarzowym i biologicznym, jak i społeczno-historycznym. Absolutne rozminięcie się w czasie polega na tym, że nie ma żadnego wspólnego punktu czasowego dla przyrównanych żywotów danych osób. Oznacza to, że niewiast rozmówiona w Juliuszu Cezarze albo Napoleonie skazana jest z góry na platoniczne uczucie wobec intencjonalnego wizerunku cesarza. Ciekawsze skutki wywołuje wszelako sytuacja względnego rozminięcia się w czasie. Kochamy

mianowicie w wieku pacholęcym dojrzałe heroiny naszych tęsknot, a młodziutkie panienki wypełniają albumy i pamiętniki portretami podstarzałych idoli (obserwowanych wprost lub na ekranach), za których oddałyby pół życia i całą duszę. Podobne efekty przynosi przesunięcie w czasie osób dojrzałych i przejrzałych wiekowo. Zdarzają się przypadki miłosnej fascynacji znacznie młodymi osobami – a dotyczy to nie tylko starszych panów lecz i szanowanych matron – urzeczywistnienie uczuć dokonuje się jednak zwykle na poziomie czysto wzruszeniowym, bez przekraczania granicy niestosowności (albo śmieszności). Platoniczność jawi się wówczas jako oczywisty i jedynie możliwy produkt uświadomionej konieczności.

PODMIOT I PRZEDMIOT PLATONICZNEJ RELACJI

Wedle zamysłu Platona, przedmiotem miłości najwyższej jest idea piękna, wznosząca się ponad jej konkretyzacje, przynależne obiektom z naszego, postrzegalnego zmysłowo świata. Sugestia ta naprowadza nas na tropy sensu samej miłości platonicznej. Tym różniącą się ona jednak od platońskiego pierwowzoru, że skierowana zostaje zawsze na indywidualny, realny obiekt uczucia, a nie na pozaświatową ideę, czyli byt ogólny. Różni się też tym, po wtóre, że nie ucieka od charakterystyki płciowej uczestniczących podmiotów, choć nadaje jej dyskretny wyraz cechy dopełniającej, abstrahując od żywiołowej energii pierwotnego libido. Mówiąc wprost: miłość platoniczna ma spełnić zarazem warunki relacji między płciowej, ale też zostać pozbawiona atrybutów realności, poprzez całkowite usunięcie zmysłowej namiętności, na pewno zaś odrzucenie seksualnego spełnienia. Problem możliwości takiego połączenia, wydaje się pierwszorzędny w próbach dotarcia do sedna miłości platonicznej. Punktem wyjścia w tej kwestii powinna stać analiza zawartości podmiotu kochania, potem przedmiotu, aby dotrzeć ostatecznie do najgłębszego sensu miłosnej relacji w wersji *platonicznej*. Pytamy zatem, kim jest człowiek kochający, kiedy potrafi, chce i faktycznie kocha na poziomie pełnej bezcielesności. Pytamy następnie, kim jest obiekt uczucia, który jest wszak zawsze realnie mężczyzną lub kobietą, pozostając nadto w stosunku do kochającego,

konkretnego podmiotu – kobiety albo mężczyzny. Wreszcie stawiamy najciekawszą kwestię samego, jakościowo określonego przebiegu miłości, pozbawionej ekspresji cielesnej. Rozstrzygnięcie zapada zaś najpewniej w duchu platońskim właśnie, z kartezjańskim uzupełnieniem, ma więc w sposobie ujęcia *podmiotowe* ja, po pierwsze, następnie zaś ekstrapolowania uzyskanego wyniku na obiekt, również zredukowany do przymiotów subiektywnej rekonstrukcji. Kochając platonicznie, muszę zatem przygotować siebie do tej roli, równolegle preparując strukturę przedmiotu. Reszta, czyli miłosne spotkanie podmiotu i przedmioty jest prostą konsekwencją właściwości uczestników tej relacji. Droga platońska wiedzie nas w krainę *uniwersaliów*. Kim jestem jako podmiot i indywidualny fragment bytu? Mogę siebie określić poprzez żłudną zmysłowość, występującą w cielesności tego oto indywidualnego Peryklesa, w jego myślach i uczynkach. Jako byt pojedynczy sprawdza się w rozlicznych odniesieniach do innych osób, między innymi w erotycznych zapalach wobec równie konkretnych, jednostkowych, zmysłowo danych obiektów uczuciowego zainteresowania. Wyższy, bo ogólniejszy poziom pojęciowy uzyskuję poprzez partycypację w kategoriach rodzajowych, wskazujących Peryklesa jako Ateńczyka, na przykład, czy Greka albo starożytnego męża stanu, względnie po prostu jako okaz dojrzałego mężczyzny. Peryklesowe, Sokratesowe, ale też każde dowolne i konkretne moje ja rozciąga się na teren męskości jako takiej (kobiecości w wydaniu kobiecym), różnej wszelako od tej, która mogłaby lub została faktycznie zrealizowana w moich psychofizycznych przymiotach, przysługujących uogólnionej całości zbioru, którego Perykles, Kolumb, Nobel i ja również jesteśmy przedstawicielami (tu do wyboru: Europejczyki i mężczyźni). Kim zatem jest każdy z nas: sobą czy mężczyzną, a może tylko Europejczykiem? Możemy zresztą wznieść się na poziom kategoriałnie najwyższy, mianowicie w stronę *ideologiczną* w ogóle. Perykles przestaje być w swej istocie Grekiem, Europejczykiem i mężczyzną na dokładkę, podobnie jak nie jest zwyczajnym, pojedynczym z nazwy Peryklosem. Nie kreśli on granic swej esencjalności na szczeblu politycznej pozycji przywódcy Aten, podobnie jak nie skupia się w męskości samej, dostępnej najdobitniej ukochanej

Aspazji. Perykles i my wraz z nim, sięgamy bowiem do właściwości substancjalnie istotowej, czyli człowieczeństwa jako takiego, występując odąd świadomie już nie jako byt indywidualny (Perykles), już nie jako byt partykularny (Grek i mężczyzna), lecz jako byt uniwersalny, zwany „człowiekiem”, a więc zarazem przedstawiciel tej właśnie, ludzkiej gatunkowości. Uniwersalizm i reprezentacja jonizm nie omijają, naturalnie, także sfery miłości. W obrębie dziedziny gorących afektów tendencje te ujawniają się w nowej, bo uniwersalizowanej i reprezentacyjnej postaci. Czując i mówiąc „kocham cię” – zrzucam tym samym kostium indywidualnego lub partykularnego przybrania, sięgam zaś po moją najgłębszą esencjalność gatunkową, Kocham cię, mianowicie, jako człowiek ten oto w doświadczanym fenomenie miłości, ale naprawdę kocham w rozumieniu człowieka i człowieczeństwa. Wchodzę tedy w miłosną relację jako człowiek wyposażony w esencjalne i emocjonalne plenipotencje gatunkowe, odrzucając tym samym cechy, czyniące mnie bytem niższego pietra pojęciowego, czyli konkretno-zmysłowej substancji poszczególnej. Przede wszystkim dokonuje się doniosły akt zawieszający i neutralizujący presję konkretności cielesnej. Zostaje unieważniony zatem monopol mojej podmiotowej obecności w czasie i przestrzeni jako kryterium bycia w świecie i wśród ludzi.

Poprawka kartezjańska pozwala nadto na uściślenie natury i lokalizacji owego bezcielesnego ja. Zostaje ono umieszczone, a nawet wprost utożsamione z myślącym, świadomym siebie *ego*, czyli z *res cogitans*. według powszechnie używanej terminologii obdarzonego mianem substancjalnej „duszy”. Moje człowieczeństwo, wypełniające miłosną podmiotowość, mieści się tedy w mej duszy, albo lepiej: jest ono kogitacyjną duchowością, całkowicie niematerialną (bezcielesną). Świadoma siebie dusza czysta występuje wówczas w roli miłosnego podmiotu, wnosząc w stosunek z obiektem to, tylko to, ale i wszystko to, co się w niej mieści o czym dysponuje, nie dopuszczając zaś niczego, co ową kogitacyjną duchowość przekracza, podszywa się pod nią, fałszując jej wizerunek. Platonisko-kartezjański podmiot (rzecz ciekawa, najudatniej wyrażony w myśli Aureliusza Augustyna i jego naśladowców) składa

więc oczywistą w swej intencji propozycje dokonania aktu miłości, owszem, lecz wymodelowanej w edle w ł a s n e g o a u t o p o r t r e t u.

Tak właśnie dokonuje się szczególna rekonstrukcja podmiotu miłości, zdolnego wystąpić w czynnej, kreatywnej funkcji kochającego ja, z założonym programem bezcielesności. Podobną operację należy przeprowadzić w odniesieniu do przedmiotu miłości, otrzymując w efekcie podobne rezultaty finalne w zakresie istotowego wyposażenia partnerów miłosnych relacji. Różnice wynikają natomiast z zastosowania odmiennych w kierunku i w detalach metod konstytucji. Jeżeli do istoty podmiotu docieramy ostatecznie na drodze redukcji transdentalnej, odrzucając w jej przebiegu przypadłości oraz imponderabilia, docierając ostatecznie do absolutnych głębin źródłowego ego (w tym też ego miłosnego, to względem przedmiotu obowiązuje nas ekstrapolacyjny akt kreacji drugiego człowieka na obraz i podobieństwo własne (kreator, mianowicie). Proces realizacji i sam jej rezultat mają uczynić przedmiot, czyli drugiego człowieka, bytem podobnym istotowo do podmiotu, aczkolwiek pozostającym w innej pozycji poznawczej, jako obiekcie danym jako nie – ja w swoistym oglądzie zjawiskowym. Chodzi zatem o to, że pragnąc cię kochać, muszę zadbać o twoje istnienie jakościową zdatność do bycia kochaną. Wcześniej jednak, jako określony podmiot miłości, powinienem wykazać zapobiegliwość i troskę o ontologicznie właściwą konstrukcję jego przedmiotowego człowieczeństwa, równego mojemu.

Oznacza to, że skoro ja jestem moją człowieczą, kochającą cię duszą, to ty jako ty przedmiotowo właściwa, choć skryta pod powierzchnią złudnej cielesności i wszelkich jej przybrań, jesteś bowiem duszą li – tylko mieszczącą w sobie identyczne piętra ogólnej pojęciowości, (co jest i moim, podmiotowym udziałem). Nie jesteś jedynie przejawem indywidualnej Aspazji, ani nawet Atenki, intelektualistki lub kobiety, lecz uformowanym w grecką piękność kobietą człowieczeństwem. Ja – człowiek kocham w tobie – człowieku to, co jest tobą prawdziwą i autentyczną, a więc to, co w tobie należy do najwyższego szczebla ogólności i najgłębszego pokładu istotności zarazem.

SPÓR O ISTOTĘ MIŁOŚCI PLATONICZNEJ

Dwie są koncepcje miłości platonicznej, wynikające z różnego rozstrzygnięcia kwestii antropologicznej. Krocząc konsekwentnie szlakiem platońskim powinniśmy umieścić każdą jednostkę ludzką w obrębie kategorii najogólniejszej: człowieka jako takiego”, zupełnie niezależnej od ukrytych dystynkcji płciowych Rozwiązaniem tego typu sprzyja – jawnie lub skrycie – niemal cała antyfeministyczna, długa tradycja. Jej spuścizną jest także język, przede wszystkim prymat rodzaju męskiego w nazewnictwie, szczególności zaś fakt utożsamienia pojęcia i słowa „człowiek” z pojęciem i słowem „mężczyzna”. Rozróżnienie obu szczebli definicyjnych wydawało się zbędne. Jeśli zdanie „Sokrates jest człowiekiem” rozumieć dokładnie, to było też jasne, że – jako człowiek - jest on zarazem mężczyzną, a nie kobietą lub zwierzęciem, bo tylko w takiej postaci może ubiegać się o urząd albo startować w Olimpii.

W innym, konkurencyjnym ujęciu przyjmujemy, że także każda kobieta jest człowiekiem, a więc należy umieścić człowieczeństwo w towarzystwie dwóch równorzędnych i równoważnych partykularzów, płciowo określonych. Według tej koncepcji, kobiety i mężczyźni są równoprawnymi i podobnymi w statusie składnikami zbiorze ludzi, toteż ani męskość, ani kobiecość, wzięte z osobna, nie wyczerpują zakresu i sensu kategorii „człowiek”. Wypada nadto przyjąć, iż generalnie nie ma żadnego człowieczeństwa neutralnego pod względem określoności płciowej, toteż rodzaj nijaki w odniesieniu do ludzi jest zasadniczo pusto spełniony. Co więc znaczy być człowiekiem? Ni mniej ni więcej jak to, że musi się być albo mężczyzną albo niewiastą (pomijamy twory hybrydalne).e) Jeszcze inna koncepcja głosi natomiast, że płciowość należy, i owszem, do ludzkiej charakterystyki w sposób konieczny, lecz wyłącznie w zakresie praktyk rozrodczych, nie jest zaś w ogóle niezbędna dla całej, ogromnej i bogatej konstrukcji innych form życia indywidualnego i zbiorowego gatunku *homo sapiens*. Da się wszelako wyprzeżować taką zawartość transcendentalnego *ego*, w obrębie której zostaje wyznaczony wspólny mianownik gatunkowo najwyższego poziomu pojęciowego dla wszystkich, nawet najbardziej oryginalnych i zróżnicowanych jakościowo

zestawów właściwości rzeczywistych ludzi (nie unikając także ich wyposażenia płciowego). Akcent należy wszakże położyć nie na tym, co odróżnia i dzieli, lecz na tym, co upodabnia i łączy, a więc na człowieczeństwie esencjalnym obecnym w każdym człowieku bez wyjątku. Spór o istotę człowieka nie dotyczy, jak wiadomo, tylko różnic płciowych, ale też wszelkich innych, na przykład stanu przytomności i zdolności kognitywnych, samodzielności bytowej oraz biologicznych i psychologicznych granic życia jako takiego (nie wspominając o przebrzmiałych, jak się zdaje, dylematach rasowych, klasowych i religijnych). Odwołanie do konkurujących z sobą rozwiązań i uznanie argumentów koncepcji najtrafniej wybranej, decyduje zapewne o ostatecznym, a przynajmniej względnie zadowalającym wyjaśnieniu źródeł i kształtu miłości platonicznej. W jednym przypadku staje się ona szczególnie wariantem wewnątrzgatunkowej miłości bliźniego, miłującego podmiotowo jako człowiek w ogóle i miłowanego przedmiotowo także w swym ogólnym człowieczeństwie (dodajmy, że wzorem dla relacji dwuczłonowej staje się miłość własna „czyli „miłowanie siebie samego”, też zresztą płciowo neutralne). Platoniczność polega wówczas na tym, iż specjalnej procedurze podlega sam dobór owych bliźnich, albowiem miłość musi przebiegać akurat między mężczyzną i kobietą, ale tylko na płaszczyźnie wspólności cech człowieczych i z radykalnym wyłączeniem sfery różnic, płciowo zdeterminowanych. Miłość platoniczna przybiera wtedy cechę indywidualnej partycypacji w emocjonalnie synergicznej wspólności ogólnogatunkowej, stanowiąc zarazem specjalny test, który sprawdza jej zdolność do niwelowania wpływów różnicującej energii partykularnej (płciowej, przede wszystkim). Pytamy zatem wprost: czy i jak jest możliwa miłość kobiety i mężczyzny jako ludzi, pomimo trawiącej oboje popędowej oskomy, by zniżyć afekt do poziomu steatralizowanego pociągu seksualnego? Inny przypadek, to bezpośrednie odwołanie się do najwyższego piętra treści pojęcia „człowiek”. Przyjmując, iż wiemy na pewno lub choćby zasadnie przypuszczamy, kim jestem ja jako człowiek i kim jesteś ty jako człowiek, uruchamiamy uczuciowe zaangażowanie ku wyznaczonym strefom człowieczeństwa poza – i ponad – płciowego. Dotyczy to w szczególności niedocenianej

strony moralnej (własnej i partnera), jak również intelektualnej (rozum wszak nie ma płci). Na obie te sfery zwracał zresztą uwagę już Platon, wskazując na rywalizację między pożądanym, zmysłowym pięknem ciała z uduchowionym pięknem czynów i nauk. W rejestrze powodów i płaszczyzn miłości, znajdujemy walory talentów twórczych, organizacyjnych (osobliwie władczych), towarzyskich, sprawnościowych i oczywiście również estetycznych. Formuła „kocham cię” z natury rzeczy zdradza charakterystykę kochającego podmiotu (popędliwego samca czy powściągliwego człowieka? – dopowie zwolennik tego ujęcia), przede wszystkim jednak obnaża intencję przedmiotową, wskazując, kim jest dla mnie ta, ku której kieruję uczucie; jest li moja ukochana posiadaczką waginy, jędrnych piersi i gorących ust, czy też bystrym umysłem i szlachetnym sercem? Czy kocham więc w kobiecie kobietę tylko, czy też całego człowieka, niezależnego od płciowego ograniczenia? Jeśli zaś kocham człowieka, to uruchamiam ponownie moje własne człowieczeństwo, minimalizując albo całkiem odsuwając moją namiętną męskość, jako przeszkodę w urzeczywistnianiu miłości autentycznej, platonicznej mianowicie? Szczególnym przypadkiem wydaje się miłość – platoniczna zdecydowanie – która może się pojawić w takiej relacji między partnerami afektu, kiedy zablokowany jest w ogóle przepływ seksualności jednej bądź obydwu stron. Wariant jednostronny polega na tym, że choć może obydwójce się równie mocno kochają, to jedno z nich, załóżmy kobieta, nie odczuwa dokładnie żadnego pobudzenia seksualnego, podczas, gdy on, mężczyzna pożąda jej zdrowej i ponętnej cielesności, skąd inąd niezależnie od admiracji jej etycznie-profesjonalnego człowieczeństwa. Ona go kocha, wzdraga się natomiast przed przekroczeniem granicy dotyku, zapachu i smaku ciała ukochanego, nic więc dziwnego, że kieruje swą aktywność w stronę ogólnoczłowieczych jego przymiotów. Nie trzeba dodawać, iż ten dysonans powoduje cierpienie co najmniej jednego z partnerów, a pewnie też i dyskomfort psychiczny uduchowionej partnerki. W sytuacji symetrycznej miłość platoniczna wydaje się harmonicznym spełnieniem oczekiwań wzajemnych. Kochając się szczerze i mocno, obydwójce nie przekraczają granicy ciepłego dotyku fizycznej bliskości. Żadne nie odczuwa takiej potrzeby

zarówno w dawaniu sygnałów pieszczotą oferowaną, żadne też nie pragnie i nie oczekuje podobnej aktywności ze strony partnera. On nie czuje w niej kobiety, dla niej nie istnieje on jako mężczyzna. Sensem i temperaturą takiej miłości staje się zatem skrajna beznamiętność (w ścisłym znaczeniu). Naturalne wyłączenie relacyjnej płciowości (względem danego drugiego człowieka), sprzyja w sposób oczywisty narodzić, a potem i całemu procesowi przeżywania miłości według platonicznego scenariusza. Można się tylko domyślać, że gdyby usunąć w ogóle presję *libido*, to wszelka miłość – jeśliby zgłoszono na nią zapotrzebowanie – musiałaby przebiegać wyłącznie podług platonicznej recepty (być może zdrowszej dla zainteresowanych).

PRZYJAŹŃ CZY KOCHANIE

Postawiony przez romantycznego poe­ta problem dotyczy przede wszystkim zagadnienia granic miłości, w dalszym zaś planie solenności definicyjnej jednego i drugiego pojęcia. Dylemat Mickiewicza – wdzięcznie wyśpiewany ongiś przez Marka Grechutę – kieruje się więc po pierwsze, w stronę tajemnicy *p r z e j s c i a* – od miłości do przyjaźni lub na odwrót – , ale także po wtóre, możliwości powstania wspólnego obszaru miłości i przyjaźni zarazem. Wyłaniająca się trzecia ewentualność jest tyleż kłopotem poznawczym, co ontologicznym, wskazując na swoistą ziemie niczyją. Pytanie „czy to jest przyjaźń, czy to jest kochanie?” wymaga uczciwej odpowiedzi, a zatem albo sceptycznego nawiązania do tytułu wiersza („Niepewność”), albo odważnej deklaracji, iż stan ten jest czymś szczególnie i jakościowo odrębnym, odpowiadającym bardziej kategorii „pogranicza”, obejmującego to, co znajduje się pomiędzy płynnymi zakresami pojęć tutaj podstawowych. To czego szukamy nie jest zatem ani miłością, ani przyjaźnią, lecz afektem szczególnego rodzaju, niełatwym do uchwycenia i pozbawionym własnego miana. W ten oto sposób z owej mgławicy niepewności wyłania się – w ramach tej trzeciej możliwości – zarys przypuszczenia, czy może właśnie miłość platoniczna nie spełnia aby warunku stanu „pomiędzy”, nie będąc ani miłością pełną, ani też czystą przyjaźnią? Wiele zależy zapewne od trafności ujęcia istoty przyjaźni, podobnej do miłości pod względem nasycenia pozytywnymi emocjami i stałym spełnianiem kryterium życzliwej, bezinteresownej pomocy (w biedzie zwłaszcza), a także specjalną troską,

otwartością i szczerością w wymianie oznak zaufania i świadczeniu dobrych rad. Różnicę dostrzega się przede wszystkim w zakresie zaangażowanej energii erotycznej, bezwarunkowo źródłowej w przypadku miłości, uwarunkowanej zaś przebyciem i potwierdzanym doświadczeniem budujących relacje przyjacielskie, z fundamentalnym wykreśleniem motywów płciowej inicjacji. Podręcznikowym wzorcem przyjaźni jest zatem relacja męsko-męska i damsko-damska osób jednoznacznie heteroseksualnych. Model miłości kształtowany jest zaś na terenie relacji wyraźnego przyciągania erotycznego osób, wykorzystujących swą podmiotową moc seksualną jako zaczyn i napęd uczucia miłosnego. Powstaje jednak zasadne w tej sprawie pytanie, czy zarówno przyjaźń jak i miłość platoniczna nie korzystają w takim razie z identycznej charakterystyki negatywnej w stosunku do miłości pełnej?

Czy przyjaźń i miłość platoniczna nie są wtedy podobnym, a nawet dokładnie takim samym uczuciem, z zastrzeżeniem wszelako co do właściwości uczestników jednego i drugiego stosunku? Przyjaźnią nazwiemy zazwyczaj związki sympatii między niezainteresowanymi swą erotycznością przedstawicielami jednej płci. Miłość platoniczna okaże się wtedy po prostu przyjaźnią z dyskretną domieszką zróżnicowania płciowego, wiążącą reprezentantów płci biologicznie, psychicznie i i kulturowo określoną. Są oni potencjalnie zdolni do aktywnej seksualności wzajemnej, jednak pozostają na poziomie jej czasowego zamrożenia bądź nawet całkowitego wykluczenia.

Powracamy zatem do kwestii przejścia między przyjaźnią a miłością (i odwrotnie). Inicjacja miłosna podlega zapewne własnym prawom, toteż w większości wypadków nie wymaga szczebli przygotowawczych i pośrednich. Wiele argumentów przemawia wszelako za uznaniem bardziej wydłużonych i wielopiętrowych dróg dochodzenia do miłości samej. Jedną z nich jest z pewnością przejście przez *s t a d i u m p r z y j a ż n i*, a więc etap ciepłych, przyjacielskich stosunków, a także wzajemnego poznawania się i uczestnictwa w życiu. Miłość nie zjawia się od pierwszego wejścia, lecz stanowi efekt ewolucji uczuć i adaptacji do nowych impulsów i odkryć, często niespodziewanych, nieplanowanych,

a nawet zaburzających dotychczasowe relacje (zwłaszcza w powstałej miłości niewzajemnej). Wypada jednak zauważyć, iż miłość budowana na podłożu przyjaźni otrzymuje specjalny status, przede wszystkim pragmatyczny, wsparty na wielce przydatnym wkładzie bardziej wszechstronnego, pozazmysłowego zainteresowania ukochaną osobą, jak się okazuje warta nie tylko zauroczenia erotycznego, ale i szczerzej przyjaźni właśnie. Przejście w odwrotnym kierunku natomiast jest zwykle związane z dwoma równoległe działającymi czynnikami. Jednym jest zgromadzony kapitał pozytywnych uczuć pozaerotycznych, cementujących jedność partnerską w różnych sytuacjach życiowych. Drugi czynnik to sukcesywne wygaszenie namiętności seksualnej jednego lub obojga partnerów, z utrzymywaniem silnych i trwałych więzi uczuciowych na innych polach ekspresji miłości. Wymiar bezwzględny tego procesu polega na tym, że dany mężczyzna lub dana kobieta tracą wszelką pobudliwość erotyczną, wyrażając tym samym obojętność w danym związku miłosnym, wcześniej przykładnie gorącym. Wygasająca miłość wypierana jest przez dominujące przeżycia towarzyskie, wartości wspólnego domostwa i podobieństwo form życiowych i doznań, umacnianych wzajemnym zrozumieniem, szacunkiem i sympatią. W perspektywie rosnącej niewrażliwości względna, pojawia się w obrębie miłości syndrom rutyny, znużenia i zaniku żywotności w stosunku do danej osoby właśnie wobec ukochanego partnera. Najczęściej spotykane rozwiązania są trzy: albo zastosowanie nadzwyczajnych środków pobudzających erotyczną aktywność (czyli ucieczka w miłość sztucznie podsycaną), albo przejście w stan przyjaźni z rezerwą na ewentualną miłość lub czysty seks z inną osobą, albo też jednoznaczne wkroczenie w przyjaźń, z zachowaniem symbiotycznego aliansu z ascezą erotyczną.

KLĄTWA IMPOTENCJI

Miłość platoniczna przedstawiana bywa niekiedy jako zwycięstwo ducha nad materią, człowieczeństwa nad cielesnością, idei nad naturą. Otrzymuje wtedy wartość wyższego rzędu nad trywialnym, przyziemnym, zgoła nieplatonicznym wikłaniem się w cielesne rozkosze, sterowane gatunkowymi

instynktami, wtórnie dopiero idealizowanymi w uczuciach miłości. Pojawia się wszakże podejrzenie, iż apoteoza i wezwanie do miłości platonicznej stanowi w istocie wyraz obłudy i zakłamania, naprawdę zaś rezultat *d e t e r m i n a c j i n i e m o ż n o ś c i*, podniesionej do rangi rzekomej zasługi moralnej.

Dotyczy to obydwu płci, choć na płaszczyźnie fizjologicznej łatwiej ilustrować ten fenomen przykładem męskiej impotencji, zaś w sferze psychologicznej stosowniej jest przywołać problem lękowych zahamowań kobiet. W obu przypadkach wybór jest pozorny, gdyż człowiek podlega naciskowi tkwiących w nim konieczności, mianowicie braku innego wyjścia. W pierwszym – świadomie lub nieświadomie dąży do miłości platonicznej, gdyż tylko na taką go stać. W drugim – musi przyjąć wersję platoniczną, bowiem inne formy odrzucane być muszą ze wstrętem, strachem, wstydem i poczuciem winy. Przymus subiektywnej akceptacji założonego monopolu i wyższej pozycji platoniczności ma zapewne swe źródła w traumatycznych przeżyciach z dzieciństwa albo presji cenzury antyseksualnych kultur (religijnych zwłaszcza), jak również w psychofizycznym niedorozwoju poszczególnych jednostek. Niezależnie od przyczyn, chodzi zawsze o finalny rezultat osobowościowy. Oddanie się miłości platonicznej nie musi bynajmniej wynikać z cnoty i wolności człowieka, lecz z jego przyrodzonych lub nabytych przypadłości oraz różnych nieszczęść, wpisanych w jego strukturę. Miłość platoniczna staje się wówczas uwarunkowanym odchyleniem. Nie mogą kochać całym sobą, więc oddają się miłości impotentnej. Nie potrafię sprostać wymogom miłości pełnej i radonej, dopuszczam tedy jej wariant okrojony, platoniczny. Taki punkt widzenia jest, oczywiście sprzeczny nie tylko z samą ideą platoniczności, lecz stanowi dogodną podstawę debaty na temat całościowej rewizji sokratejsko-platońskiej koncepcji. Odślania się jednak stopniowo przy okazji niezwykle doniosła problematyka *w i ą z k u m i ł o ś c i z w o l n o ś c i ą*. Tutaj właśnie należy szukać usprawiedliwienia dla miłości platonicznej. Jest ona zapewne godna aprobaty i zalecenia w praktyce, ale tylko wtedy, kiedy stanowi rezultat naprawdę swobodnej decyzji podmiotowej.



PROF. KRZYSZTOF

LATAŁA

z okazji Jubileuszu
otrzymał od Prezydenta
Krakowa prof. Jacka
Majchrowskiego wraz
z listem gratulacyjnym
odznakę *Honoris Gratia*.



Zanim jednak w Klubie Muzyki Współczesnej MALWA w Krakowie polało się czerwone wino i doszło do składania życzeń, Prof. Krzysztof Latała wykonał na imponujących rozmiarów organach (wyposażonych w 44 głośy) kościoła Św. Jana Chrzciciela w Krakowie *8 małych Preludiów i Fug* JSBacha, *Arioso i Toccate* Eugene Gigout.

Tytułem dygresji warto wspomnieć, że w ołtarzu głównym mieści się powstała w 1994 roku kompozycja rzeźbiarska prof. Wincentego Kućmy – od wielu lat członka POLARTU – "Chrzest w Jordanie", a w oknach naw bocznych widnieją barwne witraże, wykonane przez Danutę i Witolda Urbanowiczów.

Na ten późnojesienny koncert przybyło liczne grono przyjaciół Prof. Krzysztofa Latały, wybitnych postaci świata muzycznego oraz miłośników muzyki organowej. Obchodom jubileuszu towarzyszyła Wystawa *Plakatów Muzycznych* Zbigniewa Latały, brata Artysty, notabene wcześniej prezentowana w Nowym Jorku i Toronto oraz towarzysząca Festiwalowi *Sacrum Non Profanum* w Trzęsaczu (2013).

Krzysztof Latała, absolwent Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Krakowie, a od 1980 roku jej pedagog, jest nie tylko postacią znaną, ale również powszechnie lubianą. Mówi, że edukację muzyczną rozpoczął u swego ojca prof. Władysława Latały (mama była lekarzem pediatrą), zaś gry na organach uczył się u prof. Leszka Wernera i prof. Jana Jargonia. Później, dzięki stypendium Rządu Austriackiego, studiował teorię i praktykę wykonawczą muzyki dawnej u N. Harnoncourta i J. Sonleitnera w Mozarteum w Salzburgu. Wtedy też na konkursie Bachowsko-Händlowskim w Brugge (1985) otrzymał nagrodę specjalną. W tym miejscu można by postawić retoryczne pytanie, dlaczego nie pozostał w Austrii, tak jak uczyniło to wielu Jego kolegów, *vide* Maciej Zborowski, osiadły w Liechtensteinie kapelmistrz katedralny z Vaduz.

Czas miał pokazać, że postąpił słusznie.

Wielokrotnie w ramach europejskiego programu wymiany nauczycieli akademickich „Erasmus” prowadził zajęcia gry organowej w Niemczech i w Austrii, a także uczestniczył w wielu międzynarodowych festiwalach organowych i był zapraszany na ich kolejne edycje. Organizował też dla studentów w krakowskiej Akademii Muzycznej kursy mistrzowskie z udziałem najwybitniejszych pedagogów – organistów z całego świata. Jako uznany i ceniony na całym świecie artysta był też jurorem Międzynarodowego Konkursu Organowego w Maastricht i Konkursów Bachowskich w Lipsku. Nagrał CD w Kempen, Steinfeld, Sisting (Niemcy) oraz w Krośnie-Turaszówce i Nowej Hucie. Dla Westdeutscher Rundfunk (Köln) dokonał nagrań na zabytkowych organach w Starym Sączu i Imbramowicach. Jest ekspertem a z jego wiedzy korzystają europejskie firmy budujące lub restaurujące organy

historyczne. Koncertował w wielu krajach Europy a także w Rosji, USA i Kanadzie. Za jedną z najciekawszych podróży koncertowych uważa wyprawę na Syberię, gdzie w ciągu 14 dni wykonał siedem recitali organowych, m.in w Barnau, Tomsku, Krasnojarsku Irkucku, Chabarowsku i z rozrzwieniem wspomina sale koncertowe wypełnione po brzegi publicznością, która świadomie wybiera z pośród wydarzeń artystycznych właśnie koncerty. Dodaje, że były profesjonalnie przygotowane i prowadzone przez znakomitych muzykologów.

– W czasie *tournee* miałem znakomitą opiekę i czułem się dopieszczony jako artysta muzyk. Na każdym kroku okazywano mi niezwykły szacunek i podziw, a bisom nie było końca. Tej podróży nie zapomnę do końca życia.

Pytany o plany na najbliższą przyszłość odpowiada, że przymierza się właśnie do *tournee* po Chinach i Japonii.

– Ten kraj mnie fascynuje; tam muzyka poważna ma przyszłość – mówi, powołując się na bliskie związki Krystiana Zimmermana (ten sam rocznik) z Japonią.

W jakiś czas później spotykamy się na koncercie domowym Towarzystwa Muzycznego im. Haliny Czerny Stefańskiej, którego jest członkiem, i wtedy przypomina przybytemu właśnie z Katowic prof. Jasińskiemu, że 34 lata temu w Salzburgu mistrz Zimmerman, po swoim koncercie z Karajanem, zaprosił ich na znakomitą kolację.

– Skoro już tyle lat się znamy – żartuje prof. Jasiński – możemy zwracać się do siebie po imieniu...

Odnoszę wrażenie, że zdaniem Prof. Latały w Polsce artyści są niedoceniani. Trudno jest się z tym zresztą nie zgodzić, biorąc pod uwagę powszechnie przyjęty trend na kulturę masową i to czym zajmuje się Krakowskie Biuro Festiwalowe.

– W innych dziedzinach sztuki nie jest lepiej – odpowiadam – wystarczy spojrzeć na artystów plastyków, czy choćby, takich jak ja, literatów.

W towarzystwie Prof. Krzysztofa Latały nie sposób jednak narzekać. To człowiek z natury pogodny, pełen radości życia i z ufnością patrzący w przyszłość. Jeżeli nawet pojedzie do Japonii, z całą pewnością powróci do Krakowa, bo On, po prostu, kocha to miasto. Wystarczy obejrzeć film pokazany w MALWIE, a dostępny na *you tube*, by uwierzyć, że tu jest Jego miejsce.

(JKT)

MAGDALENA STOCH

JERZY HARASYMOWICZ. POETA Z KRAKOWA

W dniach 18-19 października 2013 r. w Wojewódzkiej Bibliotece Publicznej w Krakowie odbyła się Międzynarodowa Konferencja Naukowa "Jerzy Harasymowicz - poeta Krakowa, Bieszczad i Sądeckczyzny"

Na początku wspomnieć należy o imponującej frekwencji: obrady trwające piętnaście godzin zaszczyliło swoją obecnością około 220 osób, w tym uczniowie i uczennice XVI LO w Krakowie oraz studenci i studentki Uniwersytetu Pedagogicznego. Na uwagę zasługuje również liczba referujących: wysłuchaliśmy aż dwudziestu referatów naukowych i wystąpień o charakterze wspomnieniowym. Głos zabrali zarówno wybitni znawcy poezji Harasymowicza, jak i jego najbliżsi przyjaciele, również z zagranicy.

Konferencję urozmaicił koncert Andrzeja Mroza oraz wystawa "Targany wiatrem. Jerzy Harasymowicz".

Wypowiedzi, którym się przysłuchiwałam, podzieliłabym na cztery kategorie. Do pierwszej zaliczę wystąpienia o charakterze wspomnieniowym. Prof. Alicja Zemanek opowiedziała więc o spacerach Jerzego Harasymowicza po Ogrodzie Botanicznym UJ, a prof. Ladislav Volko podzielił się refleksją na temat wspólnych z Harasymowiczem wypraw na Słowację. Podobny charakter miał tekst redaktora Jana Pieszczechowicza oraz mgra Andrzeja Szczepli.

Głos zabrał również bliski przyjaciel Harasymowicza, poeta Józef Baran. Przypomniał, że poeta przez całe swoje życie utrzymywał się wyłącznie z poezji, która była dla niego rodzajem sacrum. Zdaniem Barana na uwagę zasługuje programowy aintelektualizm, chorobliwa wrażliwość i społeczne nastawienie autora "Cudów",

a w obszarze twórczości artystycznej: wycucie metafory i sposób obrazowania natury. Specyficzny emocjonalizm, tworzenie intuicyjne, religijne, nie zawsze dało się wybronić przed głosami krytyków. Nie zabrakło ich również na wspomnianej konferencji. Mam tu na myśli chociażby wystąpienie prof. Stanisława Stabro (UJ), zatytułowane "Jerzy Harasymowicz wobec tradycji".

Znany poeta, krytyk i historyk literatury zwrócił uwagę na zróżnicowanie i wielowątkowość tradycji obecnej w poezji Harasymowicza, pochodzącej z lat 70. XX wieku. Przekonywał, iż u jej fundamentów legło bezrefleksyjne podejście do problematyki tożsamości historycznej Polaków. Miało się ono łączyć z nagromadzeniem ksenofobicznym akcentów, natrętnym dydaktyzmem i idealizacją etnicznych konfliktów. Jednocześnie poeta, zdaniem badacza, potrafił utożsamiać się z mitami różnych narodów, był podatny na swobodne kreowanie własnej podmiotowości, co wydaje się łączyć jego poezję z popularną współcześnie koncepcją podmiotu płynnego, funkcjonującego na pograniczu różnych kultury i tradycji. Harasymowicza "bronili" Józef Baran i żona poety Maria, przekonując, że traktował on swoją twórczość jako rodzaj doświadczenia mediumicznego, dopuszczającego jedynie do głosu traumę historii.

Mamy więc teksty o charakterze wspomnieniowym oraz wystąpienia stanowiące krytyczny i nowatorski głos w dyskusji. Do drugiej grupy zaliczyłabym również wystąpienie prof. Agnieszki Ogonowskiej (UP): "Słowo i obraz: próba rekonstrukcji portretu psychologicznego poety. Casus Jerzego Harasymowicza". Badaczka dokonała rekonstrukcji portretu psychologicznego poety w odniesieniu do

zgromadzonych materiałów i archiwaliów rozproszonych w różnych mediach, obiegach kulturowych oraz tekstach poetyckich. Twórczość Harasymowicza została potraktowana jako studium przypadku, dając możliwość wglądu w mechanizmy rządzące jego poety. Znow na pierwszy plan wybija się tutaj typ osobowości niestabilnej, wciąż poszukującej adekwatnego punktu odniesienia, złożonej z wielu, często nie przystających do siebie, projektów tożsamościowych. Zarówno w twórczości poetyckiej Harasymowicza, jak i jego wypowiedziach medialnych, dostrzega badaczka żywioł kompulsywnej autokreacji.

W podobnym tonie utrzymane było wystąpienie prof. Wojciecha Ligęzy (UJ), zatytułowane "Miniatury Jerzego Harasymowicza", a także znakomity tekst prof. Henryka Czubały (WSM w Legnicy): "Jak powstaje poezja? Poetyckie jazdy, wyboje i skrętacze Harasymowicza".

Prof. Czubała w sposób metodyczny dowodził, że Harasymowicz nie był pod żadnym względem poetą naiwnym (tu żona poety gorąco przytaknęła), a jego twórczość stanowiła rodzaj medium dla sarmackich mitów (tu z kolei głową kiwnął Józef Baran). Poetycki dialog Harasymowicza z Innym, Obcym, pełen był zderzeń i "wybojów słów". Poezję tę porównał więc Czubała do kompozycji muzycznej, nie aspirującej do miana postmodernistycznego kolażu, lecz rządzącej się własnymi prawami. Harasymowicz pozwalał mówić "nutom" (głosom z przeszłości), ale wydawał się nie brać za nie odpowiedzialności.

Obok tekstów o charakterze wspomnieniowym i historyczno-teoretycznoliterackich nie zabrakło też referatów rzetelnie rekonstruujących historię debiutu Harasymowicza czy poruszających problematykę wpływu

autorytetu Kazimierza Wyki na twórczość młodego poety. Mam tu na myśli wystąpienie prof. Stanisława Burkota (UP) "Wokół debiutu", przypominające atmosferę wczesnych lat pięćdziesiątych, a także referat prof. Bolesława Farena (UP): "Mecenas i przyjaciel. Kazimierz Wyka o poezji Jerzego Harasymowicza". Zażyła relacja pomiędzy młodym poetą a znanym krakowskim krytykiem literackim była jedną z najciekawszych i najpłodniejszych przyjaźni tamtych lat. Pewne jest, że Wyka był dla Harasymowicza niezwykle autorytetem: to on, zdaniem badacza, "nauczył" poetę duchowej niezależności. Ceniona przez Wykę zwięzłość i zwartość poezji stanowić miała później o jej specyficznym, intensywnym emocjonalizmie w wydaniu Harasymowicza. Zjawisko to opisała szerzej dr Joanna Mazur-Fedak (PWZS w Sanoku) w wystąpieniu "Wyobrażenia Jerzego Harasymowicza - poety pogranicza kultur".

Ciekawą grupę tekstów stanowiły referaty rekonstruuujące poetycką topografię twórczości założyciela grupy Muszyna. Prof. Barbara Guzik (PWSZ w Nowym Sączu) nakreśliła kontekst zagadnienia wystąpieniem "Regionalizm a poezja Jerzego Harasymowicza", po czym głos zabrali: dr Barbara Głogowska-Gryziecka ("Pejzaż sądecki w poezji J. Harasymowicza"), prof. Alois Woldan (Uniwersytet Wiedeński, "Jerzy Harasymowicz w kontekście ukraińskim - B.I. Antonycz, I. Kałyńiec"), mgr Barbara Bałuc ("Drogami i bezdrożami państwa muszyńskiego z Jerzym Harasymowiczem") oraz mgr Agnieszka Lipińska ("Bieszczadzki szlakiem Jerzego Harasymowicza").

Na uwagę zasługuje również tekst redaktor Natalii Stupko, rekonstruuujący próbę dotarcia do rękopisu Harasymowicza, ofiarowanego Czesławowi Miłoszowi, oraz osobiste wystąpienie wybitnego poety ukraińskiego Ihora Kałyńca, koncentrujące się na o dramacie historii, rezonującym w poezji autora "Barokowych czasów".

Podsumowując dwa dni konferencji warto podkreślić, że pomimo różnic światopoglądowych dzielących referentów, dało się wyczuć niezwykłą wzajemną życzliwość. Aby uwierzyć w mit Harasymowicza jako medium historii, trzeba przecież mieć w pamięci jego ciepły i czuły stosunek do najbliższych, aby zaś się z tym mitem zmierzyć - potrzeba odwagi i twardych argumentów. Niewątpliwie ani wiary, ani odwagi nikomu nie zabrakło.

Organizatorzy przedsięwzięcia to Centralny Ośrodek Turystyki Górskiej PTTK oraz Niepubliczny Instytut Kształcenia Nauczycieli WE w Krakowie.



Urodził się w Puławach 24 lipca 1933 r., zmarł w Krakowie 21 sierpnia 1999, dokładnie 10 lat temu. Zwany bardem Łemkowszczyzny, nie stronił od barokowych ballad, czy pełnej ironicznego spojrzenia poezji miejskiej.

Zadebiutował w 1953 roku, w roku 1955 miał udział w słynnym "debiucie pięciu" na łamach "Życia Literackiego", w 1956 wydał swój debiutancki tomik Cuda, który ostatecznie zaświadczył o jego talentach. Należał do pokolenia Współczesności, lecz zawsze szedł własnymi ścieżkami. Gościł w swoim własnym fantastycznym świecie poezji, który uważał za prawdziwszy niż sama rzeczywistość. Prawdziwszy, niż socjalizm, za romans z którym został po roku 90. wyklęty i zapomniany.

Ze wszystkich tematów, jakie poruszał, najlepiej czuł się w wierszach górskich, łemkowskich czy bieszczadzskich. O autentyczności tego nurtu w jego poezji świadczy fakt, że po wielu wcześniejszych doświadczeniach w 2. połowie 90. ostatecznie powraca do wędrówek bieszczadzskimi połoninami. Tam też po śmierci miały zostać rozsypane jego prochy.

Opublikował w sumie 56 tomików, wydrukowanych w rekordowym nakładzie przeszło 700 tys. egzemplarzy. Był tłumaczony na wiele innych języków, angielski, ukraiński, rosyjski, czeski i francuski. Staraniem jego żony w Bieszczadach na Przełęczy Wyżnej pod Połoniną Wetlińską stanął jego pomnik, dwie skały połączone symboliczną bramą. Na pomniku widnieje fragment wiersza

W górach jest wszystko co kocham

I wszystkie wiersze są w bukach

Zawsze kiedy tam wracam

Biorą mnie klony za wnuka

JERZY HARASYMOWICZ

Gdy serce pęknie na mroz
Jak w zimie buki pękają
Połóżcie mnie na wóz
Niech jedzie furka pejzażu

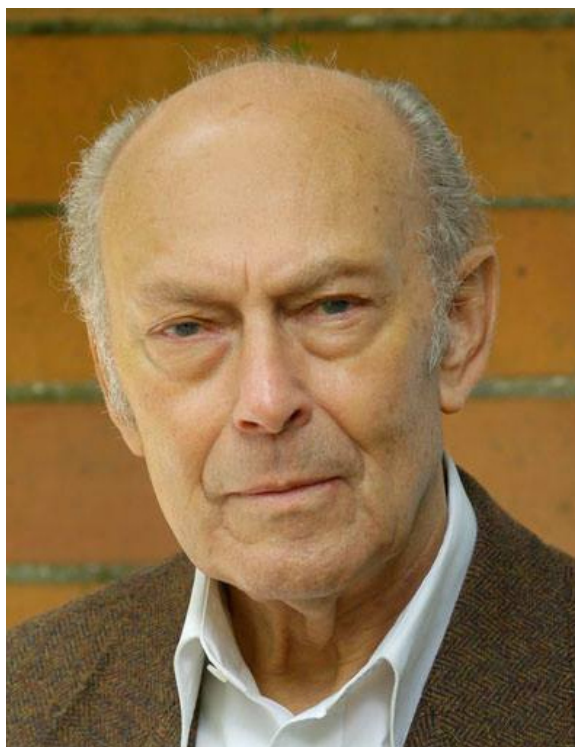
Niech wywiezie mnie z miasta
Gotycki kurnik toczy trąd
Tam nie ma komu podać
Żadnej z dwóch czystych rąk

Połóżcie mnie na wóz
Z widokiem na Bieszczady
Na wielki pożar gór
Na Rawkę i Stuposiany

Za wozem nikt nie pójdzie
Deszczyk wszystko pokropi
I konie same ruszą
Bo znają moje drogi

DROGA

Wspominam liście
które sypią się i sypią
z błękitu
Wspominam dziuple
gdzie spała futrzana baśń
Wspominam stertę liści
w której zasnęła młodość
tak mocno, że zbudziła się
za tydzień
Zapach liści szedł mi do głowy
jak wino
Wspominam dziewczyny
które schowały się za drzewem
już na dobre
Wspominam góry
które zostały beze mnie
jak opuszczony dom
z wstawionymi szybami
ze szronu
Wspominam młodość
która została już na wieki
daleko stąd
w bukowym lesie



**Kompozytor. Dyrygent. Pedagog.
Publicysta.
Popularyzator muzyki.
Działacz społeczny.**

KAZIMIERZ ROZBICKI

ODPOWIADA *ON LINE*

NA PYTANIA

IZABELI JUTRZENKA-TRZEBIATOWSKIEJ



Powiedział Pan kiedyś, w jednym z wywiadów:

Muzyka jest moim życiem, w ogóle – kocham sztukę,

Co w takim razie wyzwoliło w Panu miłość do muzyki?

Śpiew Mamy (miała piękny głos), różne kawałki grane na akordeonie wieczorami przez córkę rzeźnika po drugiej stronie dużego stawu w Starej Wsi koło Węgrowa, nad jakim stał nasz stuletni dom, oraz, chyba przede wszystkim, kościelne organy, zwłaszcza kiedy organista włączył mikstury – wtedy nie mogłem powstrzymać łez. W 1940, tuż po przejściu frontu, Rosjanie grzebali przed starowiejskim pałacem (wielki, piękny pałac Radziwiłłów) kilku żołnierzy rozszarpanych miną. Usłyszałem dźwięki muzyki – niezwykle jeszcze dla mnie, pobiegłem tam: niewielka dęta orkiestra grała marsza żałobnego – ścisnęło mi się gardło, zacząłem łkać. A potem było gimnazjum w pobliskim Węgrowie, a w nim orkiestra salonowa, w której grałem na gitarze, i dęta, wyłącznie blaszana – w tej grałem na trąbce. Zacząłem brać lekcje fortepianu. Muzyka stała się dla mnie wszystkim. W 1949, kiedy byłem w czwartej klasie gimnazjum w Węgrowie, jako szesnastolatek – zostałem aresztowany, osądzony i osadzony w Warszawie, w więzieniu na Mokotowie – po nieudanych usiłowaniu obalenia ówczesnego ustroju Polski. Tam narodziła się prawdziwa miłość do muzyki, gdy mój współtowarzysz w celi, pułkownik dowodzący polskimi oddziałami wyzwolającymi Mediolan, opowiadał swoje cudowne wrażenia z La Scali na Tygodniu Opery Włoskiej – i umocniła się praktycznie koło 1952 roku już na wolności, w Starej Wsi, po przybyciu do parafii nowego wikarego. Leczyłem wówczas w domu moje gruźlicze płuca po wyjściu z więzienia. Wikariusz ukończył studia organowe u prof. Feliksa Rączkowskiego w uczelni warszawskiej.

Poprosiłem księdza, aby coś zagrał. Poszliśmy pewnego późnego wieczora do pustego kościoła, weszliśmy na chór – i organista w sutannie, przy świeczce, zagrał m.in. cudowną *Fugę g-moll* Bacha, i improwizował; ja kalikowałem. To był absolutny wstrząs, ksiądz Wiktor Prejzner otworzył mi muzyczne niebo. Dodam: ksiądz był unikatem, grał obszerny repertuar organowy z pamięci. Łączyła nas potem serdeczna przyjaźń.

Kazimierz Rozbicki 2013-10-16

Miłość do muzyki to jedno, a studia?

Jeszcze w czasie okupacji znalazłem w domu na etażerze książkę Bohdana Jaxy Ronikiera: „Człowiek z głową. Philaleta” – owym człowiekiem był hr. Adam Ronikier, przodek autora, właściciel majątku w Korytnicy, wsi oddalonej kilka kilometrów od mojej Starej Wsi. Obdarzony nadnaturalnymi zdolnościami telepatycznymi, można by powiedzieć: czarnoksiężskimi; patriota. Książka fascynująca. Ów hr. Adam miał w Warszawie posiadłość Rozbrat, usytuowaną przy obecnej ulicy Rozbrat. Po wyjściu z więzienia w 1950, podleczeniu gruźlicy, odwiedzeniu grobu hr. Adama w Korytnicy i ponownym przeczytaniu książki jego krewnego – w lutym 1955 postanowiłem pojechać do Warszawy i znaleźć jego dom na ulicy Rozbrat. Oczywiście po tym mająteczku nie było już śladu. Ale po drodze, kiedy szedłem tam ulicą Wiejską, nagle na parterze bogatej kamienicy zauważyłem napis: Państwowa Średnia Szkoła Muzyczna im. K. Kurpińskiego. Na parterze, w dużym salonie siedziało kilkoro pedagogów tej szkoły. Po kilku pytaniach dwoje z nich, brat z siostrą, zaproponowało, że przygotują mnie do egzaminu wstępnego, ona z fortepianu, on z teorii: *czy może Pan dojeżdżać do W-uy?* – zapytali. Ja miałem już w Starej Wsi fortepian kupiony za cztery opony samochodowe zostawione przez niemieckie wojska; były wtedy bardzo poszukiwane przez chłopów i drogie – zatem miałem na czym się przygotowywać; dojeżdżałem. Zdałem tam do drugiej klasy, w niej w ciągu roku zrobiłem dwa lata. W następnych dwu ukończyłem szkołę średnią i przyjęto mnie do Wyższej Szkoły Muzycznej na kompozycję (bez matury!) – do klasy Bolesława Woytowicza; po dwu latach Woytowicz zrezygnował, bo nie dostał odpowiedniego mieszkania w Warszawie; wyjechał do Katowic (bardzo żałowałem). W ciągu siedmiu lat ukończyłem kompozycję u Witolda Rudzińskiego oraz dyrygenturę u Bohdana Wodiczki (maturę zdałem przed dyplomem jako ekstern). Już w czasie studiów należałem do Związku Kompozytorów Polskich, pełniłem nawet funkcję sekretarza w Kole Warszawskim.

Kazimierz Rozbicki 2013-10-16

Ma Pan za sobą wiele lat pracy zawodowej. Jak je Pan ocenia z perspektywy czasu?

To właściwie całe moje „właściwe” życie. 1 września 1967 roku rozpocząłem pracę w Koszalińskiej Orkiestrze Symfonicznej, najpierw jako asystent jej dyrygenta, Andrzeja Cwojdzinińskiego, zaś później jako samodzielny dyrygent. Od razu też zetknąłem się z tamtejszym Bałtyckim Teatrem Dramatycznym i napisałem dlań muzykę do spektaklu składającego się z dwóch „Warszawianek”, a także opracowałem muzykę do „Krakowiaków i Górali” Bogusławskiego. Zostałem kierownikiem muzycznym tego teatru, i funkcję tę pełniłem przez 11 lat. W sumie napisałem tam oryginalną, własną muzykę do ponad trzydziestu różnorodnych spektakli teatralnych

oraz mnóstwo różnych opracowań. W latach 1985–1992 kierowałem punktem konsultacyjnym Gdańskiej Akademii Muzycznej w Koszalinie, wiele lat wykładałem na Wydziale Muzycznym Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Słupsku oraz na Politechnice Koszalińskiej, miałem także cotygodniową godziną audycję w Koszalińskiej Rozgłośni Polskiego Radia.

Kazimierz Rozbicki 2013-11-16

Koszalin zawdzięcza Panu wybudowanie nowego gmachu dla Filharmonii?

Zawdzięcza to byłemu już Prezydentowi Miasta Mirosławowi Mikietyńskiemu oraz obecnemu dyrektorowi Filharmonii, Robertowi Wasilewskiemu. A ja mam satysfakcję, bowiem przez kilkadziesiąt lat walczyłem o filharmonię piórem i słowem – zatem, u schyłku swojej działalności na tym polu, muszę umościć jej nową drogę dobrym, odpowiednim słowem – choć ma to już charakter odrywania kuponów i naturalnego wygaszania zapala. Przyszłość należy teraz do nowych ludzi, nowych trendów w muzyce, w prezentowaniu jej i jej przeszłości – zresztą trendów do gruntu mi obcych. Ale to odrębny temat.

Kazimierz Rozbicki 2013-11-16

Czy miał Pan wpływ na jej ostateczny kształt?

Byłem w komisji konkursowej wybierającej projekty budowy (ogłoszono konkurs), ten wybór był zgodny z moją sugestią, roboty trwały niecałe dwa lata. Wybraliśmy znakomicie. Gotową salę koncertową Nowej Filharmonii zobaczyłem dopiero w sobotę dziewiątego listopada wieczorem, podczas uroczystego otwarcia. Ogromnie byłem ciekaw akustyki, przedtem bywałem na budowie, ale w ostatnich miesiącach nie miałem czasu na oglądanie jej postępów. Filharmonia jest gustowna, usytuowana w pięknym parku, wśród starych potężnych drzew, nad rzeczką. Jej nowoczesna bryła, cementowa szarość i właśnie owa „bryła-ostość” – w tym otoczeniu nabiera walorów kontrastu. Wnętrza jej zaś, ze smakiem nowoczesne, stwarzają klimat bardzo miły, przyjazny. Sama sala koncertowa (na 520 miejsc) wspaniała, rozległa, wysoki sufit, przestronna estrada – i, co najważniejsze, zupełnie cudowna akustyka. Po raz pierwszy w swej historii orkiestra koszalińska grała, zaś soliści śpiewali – bez mikrofonów!

Kazimierz Rozbicki 2013-11-16

Pańskie wysiłki zostały docenione?

Spotkała mnie niespodzianka. Po całej ceremonii otwarcia, przemówieniach, efektownym programie w wykonaniu orkiestry, solistów, chóru – nagle słyszę, że jestem zapraszany na estradę. Zostałem oto obdarowany przez ministra kultury Srebrnym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”, zaś przez publiczność i orkiestrę rżęsistymi brawami. Była to niespodzianka, nie uprzedzano mnie. Powiększył mi się stosik orderów i medali. Ten jest bardzo ładny.

Kazimierz Rozbicki 2013-11-16

Czym zajmuje się Pan obecnie?

Skończyły się już pracowite dni przed otwarciem Nowej Filharmonii, kiedy pochłaniały mnie obowiązki związane z Filharmonią i jej przeprowadzką do własnego już gmachu – mianowicie

miałem do zrobienia trzy różne programy: na koncert otwarcia (7, 8, 9 XI), i na normalne już programy symfoniczne 15 i 29 XI. Filharmoniczne programy koncertowe są całkowicie moim dziełem: okładka, treść, układ graficzny. Robię to od początku pracy w Koszalinie (1967). Najgorsze są długachne notki biograficzne wykonawców, nawet dwu-trzy stronicowe: po prostu artyści przysyłają swoje całe strony internetowe, które trzeba oczywiście skrócić, wyłuskując ich istotną warstwę informacyjną, i także jakiś ich rys osobisty. Wystylizowałem już kilkaset takich notek. Przez całe lata mocowałem się z nieporadnością językową wykonawców – jacy pracowali nad biegłością muzyczną, a nie językową – obecnie dochodzi do tego owa nawała słów. Ale najwięcej pracy przysparza zawsze omawianie samego repertuaru. Skomentowałem niemal cały już obiegowy repertuar symfoniczny, wiele dzieł nowych i incydentalnych.

Kazimierz Rozbicki 2013-11-16

Czy to znaczy, że będzie Pan teraz bezrobotny?

Wręcz przeciwnie, Filharmonia dysponująca własną znakomitą salą na pewno zwiększy swą ofertę koncertową i moje posiedzenia przed monitorem będą coraz częstsze i dłuższe. Zawsze pojawia się coś nowego. Ruszył sezon nowo otwartej 9 listopada 2013 Filharmonii – niemal cotygodniowe koncerty – piszę dla niej również programy koncertów rozrywkowych z dziesiątkami not biograficznych i litaniami utworów. A po koncertach – ich recenzje. Teraz do tygodnika koszalińskiego *MIASTO* oraz do znanego już Pani miesięcznika „Muzyka21”. Uporałem się dziś z recenzją z koncertu otwierającego Nową Filharmonię (9 XI), jaką Jan Jarnicki (właściciel *Muzyki21*) chce zamieścić w najbliższym numerze – a to właściwie jedyny taki miesięcznik muzyczny w Polsce (obok „Ruchu Muzycznego”, jaki ostatnio chorobliwie zdziwaczał). A oto jedna przykładowa recenzja z niedawnego koncertu:

Drugi wrześniowy koncert Filharmonii Koszalińskiej (27 IX 2013) obejmował wykonanie dwóch dzieł: *Józefa Wieniawskiego Koncertu fortepianowego g-moll op. 20*, oraz *Symfonii Es-dur op. 55, Eroiki, Ludwiga van Beethovena*. Za pulpitem dyrygenckim stanął, po raz pierwszy w Koszalinie, *Tadeusz Płatek*, zaś miejsce za klawiaturą filharmonicznego Steinwaya zajęła *Beata Bilińska*, aby zagrać *Koncert Wieniawskiego*. Jego pierwsze koszalińskie wykonanie miało miejsce na I Koszalińskim Festiwalu Muzyki Polskiej (2009), zorganizowanym przez Filharmonię wspólnie z miesięcznikiem *MUZYKA 21*; grał wtedy *Tomasz Kamieniak*, jak pisałem: „doskonalie, narracje prowadził płynnie i pewnie – tym bardziej dziwiła pewna emocjonalna wstrzemięźliwość interpretacji...”. Tym razem, w wykonaniu *Beaty Bilińskiej*, dzieło zabrzmiało brawurowo, w całym bogactwie walorów muzycznych i wirtuozowskich, zaś *Tadeusz Płatek* świetnie współtworzył z orkiestrą przebieg bogatej, arcyromantycznej narracji dzieła.

Po przerwie zabrzmiała dawno nie wykonywana w Koszalinie III symfonia *Es-dur Beethovena, Eroica; symfonia-legenda, muzyczny hymn na cześć walki i bohaterstwa*. Także wielkie wyzwanie dla dyrygenta i orkiestry. A w naszym konkretnym przypadku tym większe, że wykonanie odbywało się po wakacyjnej przerwie, przy towarzyszącej temu okresowi obniżce formy orkiestry. Otóż wręcz przeciwnie, orkiestra grała i brzmiała świetnie, dyrygent prowadził bohaterską narrację w dużym stopniu programowego dzieła czytelnie i zgodnie z owym programem. Ale dotyczy to trzech dalszych części symfonii. Natomiast część pierwsza była po prostu za szybka, dyrygent ową instrukcję *Autora: „Allegro con brio”* odniósł do tempa, choć znaczy to dosłownie: rześko, wesoło, a więc tyczy jedynie charakteru muzyki. Po prostu część pierwsza była przesadnie szybka, dyrygent zaś prowadził każdy takt na owe autorskie „trzy”, i to cały czas obydwoma rękoma – co robiło groteskowe wrażenie i chyba przeszkadzało orkiestrze, niwecząc naturalny,

„bohaterski” ton przebiegu i charakteru I części symfonii. Ale dalsze części dzieła eksponowały pracę dyrygenta świetnego, znajdującego w orkiestrze posłusznego partnera. Był to już doskonale prowadzony, porywający, „bohaterski” fresk *Beethovena* – ze świetnie zagraną częścią drugą: *Marшем żałobnym, żywiołowym Scherzem i porywającym Finałem*. Przyjęcie zasłużenie bardzo gorące.

Kazimierz Rozbicki 2013-12-02

Z pewnością pisał Pan też o ostatnim koncercie w starym gmachu?

Istotnie, posyłam Pani recenzję:

Październikowe ostatki w Filharmonii

Dwa październikowe koncerty Filharmonii Koszalińskiej Anno Domini 10 i 17 października 2013 roku – zamknęły 57-letni okres istnienia i bardzo aktywnego funkcjonowania w Koszalinie orkiestry symfonicznej. Koszalińska Orkiestra Symfoniczna im. Stanisława Moniuszki – tak początkowo brzmiała jej nazwa – dała pierwszy swój koncert 25 marca 1956 roku o godz. 16.30 w ówczesnym Wojewódzkim Domu Kultury. Powstała jako rezultat światłych starań pracowników kultury, administracji, organizacji społecznych – z, a także, błogostawieństwem partii. Piętnaście lat (1956-71) przebiegło jej pod owym dźwięcznym skrótom KOS, aby na piętnastolecie otrzymać status, i nazwę: Państwowa Filharmonia im. Stanisława Moniuszki. Koncerty grano w sali Bałtyckiego Teatru Dramatycznego, próby odbywały się w lokalu orkiestry zdobytym niemal podstępem (dzieło muzyków) w byłym domu parafialnym na ul. Harcerskiej, z małą salką. Owe piętnaście lat to były lata ciężkiej pracy w atmosferze ponurej komedii administracyjnej, towarzyszącej staraniom o przyzwoitą – dla orkiestry i słuchaczy – salę koncertową. Jej rezultat: otrzymanie sali poniemieckiej jeszcze *Konzertthalle*, gdzie mieścił się *Wojewódzki Dom Kultury*. Z czasem sala, nie najgorsza akustycznie, została przerobiona na nowoczesne kino – i w owo kino, z jego wystrojem i akustyką, włączono Filharmonię, przystosowując jedynie estradę do pomieszczenia na niej orkiestry symfonicznej, jaka została raczej niechcianą współużytkowniczką (raczej niechcianą) sali kinowej. Całą tę epopeję opisałem w swojej historii Filharmonii: „Pięćdziesiąt dźwięcznych lat” (do 2006).

Trwała ona aż do Roku Pańskiego 2013, w którym to, za kilka dni – 7 listopada odbędzie się pierwszy koncert symfoniczny w nowowyzbudowanej, pięknej i pięknie położonej Filharmonii Koszalińskiej. Wydarzenie bezprecedensowe w swej wadze w historii miasta, w jego kulturze muzycznej – i w ogóle w kulturze.

Owe dwa październikowe koncerty symfoniczne, ostatnie odbywające się w kinie Kryterium, były normalne, bez widocznych i słyszalnych starań o wazki artystyczne i wyrazowo efekt muzycznego pożegnania „tułaczkiej” historii filharmonii i filharmoników. Pierwszego z nich, obejmującego *Koncert wiolonczelowy Dworzaka* oraz III symfonię *F-dur Brahmsa*, nie słyszałem, słyszałem jedynie dość letnie opinie o nim samych muzyków; dyrygowała *Ewa Strusińska*, solistą był *Maciej Młodawski*; muzycy kompetentni, ale można by tu było oczekiwać atmosfery wydarzenia, temperatury rewelacji – przecież koronowano 57 lat pracy filharmoników. Podobnie było także w przypadku drugiego z tych programów (już w mojej przytomności): ani dyrygent, *Mateusz Molęda*, ani solista (fortepian) z Ukrainy: *Artem Yasynskyy* (w *Koncertie b-moll Czajkowskiego*) – nie wzbili się na „pożegnalne” wyżyny tego programu; pianista swą pretensjonalnością popsuł chyba *Czajkowskiemu humor* – gdzieś tam w wiecznych ostepach.

Z całego tego ostatniego wieczora w sali kina Kryterium, najlepsze było wystąpienie wicemarszałka Województwa Zachodniopomorskiego, pana *Andrzeja Jakubowskiego* – jaki świetnie określił znaczenie historycznego przełomu w dziejach Filharmonii Koszalińskiej dla kultury miasta, dla jego rozwoju i przyszłości, i dla orkiestry. Zaś sama muzyczna manifestacja była zwyczajnie zwyczajna.

Kazimierz Rozbicki 2013-12-02

Wspominał Pan o konieczności uzupełnienia historii Filharmonii?

Ruszyłem z kontynuacją mojej książki o historii Koszalińskiej Filharmonii. Napisałem takową do 2006 roku (książka „PIĘĆDZIESIĄT DZWIĘCZNYCH LAT, Filharmonia Koszalińska 1956-2006”. Ładna, kolorowa, masa zdjęć – mam już tylko jeden egzemplarz). Teraz zlecono mi kontynuowanie historii firmy do chwili obecnej, a więc do chwili zamknięcia owej historii "Filharmonii Bezdomnej". Stąd wizyty w drukarni, przeglądanie starych plików, jakie na szczęście zachowały się (co niedawno odkryto) i czeka mnie cała ta robota drukarsko-wydawnicza, jaką zresztą bardzo lubię. I oczywiście istotna praca w domu, bo muszę dopisać dalszych osiem lat, do chwili obecnej oraz zrobić okładkę. Udało mi się pozyskać gotowość Banku PKO do sfinansowania tego wydawnictwa – w sumie będzie nieco ponad 200 stron.

Kazimierz Rozbicki 2013-12-02

To tylko brakujące osiem lat, ale Pańskie związki z tą instytucją wydają się być znacznie dłuższe?

Od roku 1967, czyli od przyjazdu do Koszalina w celu podjęcia w niej pracy. Piszę omówienia repertuaru oraz redaguję książeczki programowe (mam ich już około czterystu – całe spektrum repertuaru symfonicznego wykonanego w naszej Filharmonii), przez wiele lat pisałem recenzje z jego wykonań w miejscowej prasie. Także wiele lat dyrygowałem – jestem w tej dziedzinie wychowankiem Bohdana Wodiczki. Zaś obecne moje obowiązki związane z Filharmonią Koszalińską to przede wszystkim pisanie omówień wykonywanych dzieł, not biograficznych wykonawców, oraz w ogóle redakcja programów – także graficzna, wraz z okładką. Przez wiele lat, dodam, projektowałem także afisze koncertowe – w epoce przedkomputerowej nie było to tak proste i łatwe. Drukarnie były przeładowane tekstami propagandowymi. Dodam, że opanowałem sztukę zecerską, zdarzało się, że sam składałem tekst na linotypie... Obecnie piszę także recenzje do koszalińskiego tygodnika „Miasto” – i do miesięcznika „Muzyka 21” oczywiście... To temu miesięcznikowi zawdzięczam poznanie Pani – dodam nawiasem i naciskiem. (!). Prześlę Pani nowy numer jak tylko go otrzymam.

Nic na to nie poradzę, że niniejszy tekst pachnie nieco megalomanią – ale ja tylko treściwie rozwinąłem temat moich obowiązków, o jakich Pani wspomniała. Otóż nie są one w tej chwili tak liczne, obecnie ograniczają się do napisania programów na koncert otwierający nową salę nowego gmachu Filharmonii, i na dwa koncerty następne – oczywiście z omówieniami repertuaru tych i dwu następnych; pierwszego prawie nie trzeba omawiać: leci głównie rozrywka. Muszę dać do programu przede wszystkim tekst o ważności tego historycznego wydarzenia dla miasta i dla kultury muzycznej – i tu są poważne wyzwania.

Kazimierz Rozbicki 2013-12+02

Od lat jest Pan obserwatorem i komentatorem Festiwalu Pianistyki Polskiej w Słupsku. Jak ocenia Pan jego tegoroczną edycję?

Pod koniec września zadzwonił do mnie wydawca warszawskiego miesięcznika Muzyka 21, Jan Jarnicki, z krótką informacją: Kaziu, jeśli chcesz, aby słupska recenzja ukazała się w listopadzie – muszę

mieć ją u siebie jutro. A ja właśnie wówczas siedziałem dzień i noc zajęty pisaniem programów na październikowe koncerty Filharmonii Koszalińskiej, która 7 listopada przenosi się do nowowbudowanego pięknego gmachu (po 57 latach!), i na mnie czeka także zredagowanie drukowanego programu koncertu na jego inaugurację; zredagowanie całkowite: okładka, okolicznościowe refleksje, omówienia utworów, notki wykonawców. Domyśla się Pani, że to ogrom pracy. A tu Słupsk, i Jan Jarnicki, czekają na moje recenzje z Festiwalu Pianistyki Polskiej, jakie dla Słupska są ważną „podkładką” dla rozliczenia Ministerialnej dotacji na Festiwal. Stąd recenzję z Festiwalu pisałem szybko, w maksymalnym skupieniu, na pewno są w niej jakieś błędy i przeoczenia. Był to jednak ogromny materiał, mnóstwo bardzo różnych artystycznych manifestacji. Proszę zatem o wyrozumiałość. Recenzja „słupska” ukaże się w listopadowym numerze *Muzyki 21*. Prześlę Pani ten numer, gdyż pismo to w ogóle trudno znaleźć w sprzedaży. Nie wiem czy bywa w Krakowie. A jest to zresztą jedyny polski, przyzwoity miesięcznik muzyczny o wielkim już dorobku. Dodam, że właściciel nie jest muzykiem, lecz z zawodu informatykiem, ale za to entuzjastycznym popularyzатorem polskiej wysokiej kultury muzycznej – i ciągle aktywnym odkrywcą polskiej zapomnianej muzyki. Oto recenzja z 47. Festiwalu dla Jego pisma.

47. Festiwal Pianistyki Polskiej w Słupsku roztoczył swe coroczne powaby w dniach 7-13 września 2013 roku – zaś tym razem owo określenie „powaby” znalazło swe mocne uzasadnienie, 47. Festiwal był bowiem imprezą niezwykle artystycznie udaną, wolną od pomysłów repertuarowo i wykonawczo chybionych.

Objemował, w swym jak zwykle siedmiodniowym przebiegu, dwa koncerty symfoniczne z udziałem fortepianu (inauguracja, zakończenie), występy kameralne z fortepianem, oraz koronną niejako postacią imprezy poświęconej muzyce fortepianowej: recital fortepianowy. I ów nurt zwany ESTRADĄ MŁODYCH, bardzo wzbogacający Festiwal solowymi, konkursowymi występami nierzadko studiujących jeszcze młodych pianistów.

Pierwsze fortepianowe akordy sobotniego, inauguracyjnego koncertu Festiwalu (7 IX) należały do Beaty Bilińskiej – pianistki znakomitej, fascynującej muzykalnością, brawurową techniką, temperamentem, pięknym dźwiękiem, a nade wszystko artystyzmem wykonawczych kreacji. Cechy te załśniły z całym blaskiem w Koncercie fortepianowym Witolda Lutosławskiego – kompozycji piekielnie trudnej technicznie, ale nade wszystko trudnej w rozwijaniu niezwykle bujnej, rozbuchanej warstwy narracyjnej tak różnej od wielu innych dzieł drugiej połowy XX wieku. Olśniewająca muzykalność i technika Beaty Bilińskiej znalazły tu wspólnie pole artystycznej ekspozycji: Festiwal dawno (a może nigdy) nie przeżywał takiego pianistycznego coup de foudre na samym początku imprezy – w objęciach orkiestry Słupskiej Filharmonii doskonale przygotowanej przez jej szefa-dyrygenta Bohdana Jaromłowicza.

W II części koncertu orkiestra słupska ponownie zaprezentowała swą klasę, ale w zupełnie innym już stylu i innej brzmieniowo epoce: w akompaniamencie do pięknej kompozycji Ludwiga van Beethovena: Koncertu potrójnego C-dur op. 56 na skrzypce, wiolonczelę, fortepian i orkiestrę – kompozycji pięknej, o trudnej do uchwycenia równowadze i roli elementów kameralnych oraz orkiestrowych w bardzo rozbudowanym przebiegu; stąd może tak rzadko wykonywanej. Zaś jednym z tego powodów wydaje się konieczność skompletowania trójki znakomitych solistów. Organizatorzy Festiwalu taką skompletowali: partię skrzypiec grał Konstanty Andrzej Kulka, wiolonczeli Tomasz Strahl, fortepianu Bogdan Kułakowski; trudno o lepszą, grali znakomicie. Wielki sukces. Inauguracja uspaniała, przyjęcie gorące. Po koncercie zaś w foyer bankiet dla wykonawców i gości Festiwalu.

Niedzielny wieczór 8 IX wypełnił recital fortepianowy Ewy Pobłockiej. Znakomita pianistka dała nieco dziwnie skomponowany wieczór: nie budziły oporów *Ricercar a-moll* Bacha (BWV 1079) ani *Ballada f-moll* Chopina, świetnie zagrane, ale już wieńcząca tę część *Sonata fortepianowa Witolda Lutosławskiego* z 1934 roku, utwór marginalny w dorobku kompozytora, znalazła się tu jakby przypadkowo. Po przerwie zaś zabrzmiały rozciągnięte w czasie popłuczyny Bacha w *Particie* Pawła Szymańskiego, zaś obok – jakby rodzaj przeprosin za to – oryginalna *III Partita a-moll* Bacha (BWV 827). Ale i tu, i tu artystka czarowała piękną, wysmakowaną pianistyką.

Poniedziałkowe popołudnie 9 IX przyniosło początek konkursowego nurtu ESTRADY MŁODYCH – dwa pierwsze przesłuchania. Rozpoczęła je Izabela Jutrzenka-Trzebiatowska, młoda wychowanka Akademii Muzycznej w Krakowie oraz kilku wybitnych pedagogów fortepianu, polskich i zagranicznych. Program: Ravel – *Sonatina*, Chopin – *Barkarola fis-dur*, Debussy – *Pour le piano*. Wykonania bardzo dobre, cechowane grą harmonijną, wysmakowaną, pełną swady oraz przyjemności muzykowania. Gdyby nie może nieco za małe zróżnicowanie figuracyjnych, ornamentacyjnych szczegółów *Barkaroli* Chopina – występ należałoby uznać za doskonały.

Ten konkurs młodych pianistów wywołuje dygresję natury osobistej: otóż przed laty, jako komentator muzyczny współpracujący z działającym wówczas Krajowym Biurem Koncertowym, odbywałem wiele podróży koncertowych (tzw. tras) po Północno-Zachodniej Polsce z polskimi wybitnymi pianistkami: Reginą Smendzianką, Haliną Czerny-Stefańską, Barbarą Hesse-Bukowską, Lidią Grychtolówną, Lidią Kozubek – i wieloma innymi, także zagranicznymi (miałem szczęście do pań). Wysłuchałem i poznałem morze muzyki fortepianowej, a nade wszystko multum tajemnic jej interpretacji w tak różnych wydaniach i okolicznościach. Zauważyłem, że wspólną i naczelną troską wszystkich tych artystek była śpiewność i naturalność narracji, a także w ogóle estetyka brzmienia – i wszystkim im fortepian śpiewał oraz brzmiał bardzo pięknie. Kiedy w poniedziałek w małej sali słupskiego Zamku zabrzmiał wielki Steinway pod palcami Izabeli Jutrzenki-Trzebiatowskiej – okazało się szczęśliwie wolnej od współczesnych trendów wykonawczych – poczułem się niejako u siebie, słuchałem z satysfakcją, było pięknie, normalnie... Bowiem obecna pianistka to nie są czasy fortepianowego *toucher*, teraz panuje raczej *frapper* – co przypomnieli swoim werdyktem członkowie Komisji Oceniającej ESTRADĘ MŁODYCH.

Drugim uczestnikiem ESTRADY MŁODYCH, występującym tego poniedziałkowego popołudnia, był Krzysztof Kozłowski, który błysnął wykonaniem cyklu *Pięciu mazurków* Romana Maciejewskiego – wykonaniem efektywnym pianistycznie, ale nieco manierycznym, gubiącym przy tym ich „ludowość” – oraz brawurowo granymi *Dwiema etiudami* Lutosławskiego, zakończył zaś dobrze zagrany dziełkiem Liszta „*Fantazja quasi Sonata Après une Lecture du Dante*”.

Wieczorem tegoż dnia (9 IX) duża estrada festiwalowa należała do duetu fortepianowego DUO GRANAT, na jaki składa się dwójka znakomitych pianistów: Tamara Granat i Bartłomiej Kominek. Oboje grali zupełnie wspaniale – i wspaniale zjednoczeni – *Fantazję f-moll* Schuberta, *Negro spirituals* Romana Maciejewskiego, oraz *Witolda Lutosławskiego* nieśmiertelne *Wariacje* na temat Paganiniego. W swoim żywiole byli jednak przede wszystkim w południowoamerykańskich rytmach *Carlosa Gustavino* i *Astora Piazzoli*; dali tu brawurowe wykonania, jakie niestety banie podniosły temperaturę na sali. Przyjęcie bardzo gorące.

We wtorkowe popołudnie 10 IX kolejne dwa półrecitale w ramach ESTRADY MŁODYCH: Artur Haftman zagrał z dużą dozą nonszalanckiej, choć sprawnie, cztery mazurki op. 24 Fryderyka Chopina i podobnie 4 mazurki Szymanowskiego z op. 50 (nr 1,2,3,4), dalej zupełnie niezłe *Scherzo cis-moll* Chopina i dobrze *Balladę As-dur* tegoż, oraz *kapryś hiszpański* op. 37 Moszkowskiego. Po przerwie zaś Adam Piórkowski zmierzył się udanie z bardzo wymagającą *Sonatą As-dur* op. 110 Beethovena, oraz z *Serenadą Don Juana* i *Maskami* op. 34 Szymanowskiego, zakończył zaś Liszta *Balladą b-moll*; dobrze zagrany, ambitny program.

Wtorkowy wieczór 10 IX wzięły we władanie dwie wspaniałe artystki: pianistka Joanna Marcinkowska – od lat jedna z najjaśniejszych postaci festiwalowej estrady i w ogóle polskiej pianistyki, oraz skrzypczka Agata Szymczewska, wybitna laureatka I nagrody na poznańskim Konkursie im. Wieniawskiego (2006). Pierwsza część wieczoru należała do pianistki, zabrzmiały dzieła na festiwalu jeszcze nie wykonywane: Chopina „*Wariacje B-dur* na temat arii „*La ci darem la mano*” z opery Mozarta „*Don Giovanni*”, oraz *Sonata fortepianowa es-moll* op. 21 Ignacego Jana Paderewskiego; zagrane przepięknie, z wszelkimi przynależnymi tym dziełom cechami stylistycznymi, zaś monumentalna *Sonata es-moll* była prawdziwym festiwalowym rarytatem i odkryciem.

Po przerwie nadal Paderewski: *Sonata a-moll* op. 13 na skrzypce i fortepian – to także programowa, wykonawcza i muzyczna rewelacja; na zakończenie zaś *Nokturn* i *Tarantela* op. 28 na skrzypce i fortepian Karola Szymanowskiego. Obydwie artystki grały w najwyższych rejonach swej sztuki, i kameralistyki. Owacjom oraz bisom nie było końca.

Popołudniowa środa 12 IX przyniosła ostatnie dwa występy ESTRADY MŁODYCH: studentka Wojciecha Świątły z katowickiej Uczelni, Ewa Danilewska, zagrała bardzo dobrze *Sonatę D-dur* KV 576 Mozarta – co już jest wielkim plusem, i utrwaliła owo pozytywne wrażenie trzema fragmentami z II zeszytu *Preludiów fortepianowych* Claude’a Debussy’ego. Po przerwie Adam Koźmiejka przedstawił tyle ambitny, ile trudny program: *J. S. Bacha Preludium* i *Fugę b-moll* BWV 891 (może nieco za solenną), *I. J. Paderewskiego Krakowiaka fantastycznego* op. 14 nr 6 oraz *Legendę As-dur* op. 16 nr (poprawnie) – bardzo ambitny, choć nieco bez polotu, oraz *Sonatę fortepianową c-moll* op. 111 Beethovena – dzieło z najtrudniejszego repertuaru fortepianowego, za samo wykonanie którego wielkie brawa.

Wieczorna środa 11 IX na dużej estradzie gościła przedziwny, a może raczej dziwny koncert kameralny. Wystąpił pianista Wojciech Świętoński oraz Kwartet smyczkowy NOSTADEMA: Jakub Nowak (skrzypce), Kamil Staniczek (skrzypce), Aleksandra Demowska-Madejska (altówka), Kornelia Jambrowicz (wiolonczela); zespół bardzo dobry, ale program? Zawierał *Kwintet fortepianowy* Pawła Łukaszeńskiego – balansujący na dramatyzującym sporze nowego ze starym, dalej: *poczcivą* i może najlepszą w tym programie *Rapsodię* op. 33 Ludomira Różyckiego, niezłą *Dumkę* Rebecchi Clarke, oraz bardzo przesterowane emocjonalnie *Trio fortepianowe e-moll* op. 67 Dymitra Szostakowicza. Program „od Sasa do lasa”. Natomiast świetni byli muzycy Kwartetu NOSTADEMA, oraz Wojciech Świętoński, który na fortepianie towarzyszył wszystkim wykonawcom gdzie trzeba i jak trzeba.

Po tym eksperymencie repertuarowym w czwartkowy wieczór 12 IX estradowa rewelacja – i to jaka: recital fortepianowy Krzysztofa Jabłońskiego. Wybitny pianista, kameralista i pedagog, dobrze już znany publiczności FPP z gry zawsze fenomenalnej, czy solowej, czy z orkiestrą. Tym razem dał recital, i to jak, i to jaki: w pierwszej części utwory Chopina: *Nokturn f-moll* op. 55 nr 1, *Polonez fis-moll* op. 44, oraz cudownie grana *Sonata b-moll* Chopina, zaś w drugiej potężny „blok” Liszta: *Nokturn As-dur* nr 3 („*Liebestraume*”), *Funérailles* – nr 7 z cyklu „*Harmonies poétiques et religieuses*”, wspaniały pianistyczny rarytas: *brawurowy I walc „Mefisto”* Liszta. Na dodatek wiązanka arcytrudnych bisów. Była to oszałamiająca pianistyczna uczta.

W piątek 13 IX wieczorem zakończenie 47. Festiwalu Pianistyki Polskiej: koncert symfoniczny poprzedzony wystąpieniami kurtuazyjnymi, ogłoszeniem wyników konkursu ESTRADY MŁODYCH – oraz krótkimi występami pięciu nagrodzonych pianistów (grali po jednym utworze). Orkiestrę „Polskiej Filharmonii Sinfonia Baltica” prowadził jej szef, Bohdan Jarmałowicz, partię solową grał Tomasz Ritter (była to ekstra-nagroda za wygranie ubiegłorocznego konkursu ESTRADY MŁODYCH), w programie IV koncert fortepianowy *G-dur* Beethovena. Młody solista grał świetnie technicznie, ale zupełnie bez zrozumienia warstwy wyrazowej tego dzieła, szczególnie w II części (*Andante con moto*), orkiestra swoje zdanie wypowiedziała starannie.

47. Festiwal był jednym z najbardziej udanych dzięki zrezygnowaniu w jego programie z utworów reprezentujących marginalny nurt eksperymentów, jakiemu od lat sprzyjał, niestety, dyrektor artystyczny Festiwalu, Jan Popis. Wydaje się jednak, że szczęśliwie dojrzał do rozumienia słabości tego nurtu i dał nam tym razem Festiwal bardzo dobry, artystycznie wysmakowany.

Wielką wartością Festiwalu pozostają niezmiennie, i niezmiennie mu oddani, organizatorzy ze Słupskiego Towarzystwa Społeczno-Kulturalnego: jego prezes Stanisław Turczyk, sekretarz Halina Chmielecka, skarbnik Barbara Pera – to skarb i kregostup Imprezy. Należy życzyć im – oraz Janowi Popisowi, a także nam, odbiorcom, aby utrzymali „złapaną” dobry kurs...

Repertuar koncertów komentowali i przybliżali słowem wiążącym Konrad Mielnik, Jan Popis, Teresa Przeradzka, Bartosz Wiśniewski, Andrzej Zborowski – oraz kasą wspierali bardzo liczni sponsorzy, co jest widocznym znakiem kulturalnej dojrzałości społeczeństwa słupskiego.

Kazimierz Rozbicki, 2013-12-02

Poza wspomnianą już muzyką do spektakli teatralnych stworzył Pan wiele dzieł muzycznych, a między innymi w 1985 roku, na 40 rocznicę wyzwolenia Koszalina, utwór symfoniczny "Nawroty", ale wydaje mi się, że szczególne miejsce zajmuje wśród nich „Lacrimonium”...

À propos „Lacrimonium” – urodziłem się i mieszkałem niedaleko, 20 km, od Treblinki. Jak likwidowano obóz, palono w gigantycznych dołach ciała gigantycznej liczby 800 tysięcy zagazowanych Żydów, gryzący dym dochodził wtedy do mojej Starej Wsi. To niewyobrażalne. To nie był obóz koncentracyjny, lecz obóz zagłady. Piekło. Przywożonych z całej podbitej Europy Żydów, po wyładowaniu rozbierano do naga, strzyżono włosy, sprawdzano czy nie mają złotych zębów – i od razu pędzono do gazu. Zdarzały się korki, czekali na placu często kilka dni pod gołym niebem. Gazowano zaś w barakach, na kołach, spalinami z potężnych silników Diesla, co trwało kilka minut. Baraki przesuwano się po szynach obok wielkich dołów – od ich strony miały podnoszone ściany – barak przechylano i zagazowane ciała, często półzagazowane, wysypywano. Po zapelnieniu dołów cały ten „kombajn” posuwał się dalej...

Byłem z rodzicami w Treblince w trzy tygodnie po wyzwoleniu. Obóz spalony przez Niemców jeszcze dymił – ale już okoliczni mieszkańcy wykopywali z głębokich na 5-10 metrów dołów ciała i przeszukiwali je: były nagie, ale znajdowano złote zęby. Na terenie obozu trudno było się poruszać, nogi płały się we włosach i w tysiącach różnych naczyń, nie było ani jednego obozowego budynku, Niemcy wszystko wysadzili lub spalili. Tego widoku, zapachu, i ogromu tego Holokaustu, nigdy nie zapomnę. Cały teren był otoczony lasami. Gdy przyjechałem do Treblinki po wielu, wielu latach z moim serdecznym przyjacielem, Żydem, malarzem, zastaliśmy tam ogromny pomnik oraz las wysokich kamieni symbolizujących miejscowości, z jakich przywożono Żydów – z całej podbitej przez Niemców Europy. Odpoczywając, leżeliśmy na mchu w lesie, jaki tam już wyrósł, a wtedy zauważyłem obok wychylającego się z ziemi prawdziwka. Sięgnąłem ręką głębiej, aby go całego wydobyć – i wydobyłem z kilkoma zębami...

Moje *Lacrimonium*, to na pewno ekspresjonizm, jak Pani napisała, ale także symfoniczny jęk. Nieudolny może, ale jęk. Ten utwór musiałem napisać, to bardzo osobisty rozrachunek z koszmarnym przeżyciem. I ze wspomnieniem dwu żydowskich piękności, nieco ode mnie starszych, z długimi czarnymi warkoczami, w harcerskich mundurkach, które częstowałem ciastkami z pobliskiego sklepu na węgrowskim rynku. Było lato 1939, za trzy lata spłonęły w Treblince.

W 1994 roku utwór wykonano podczas Warszawskiej Jesieni, gdzie został przyjęty entuzjastycznie. Potem – nagrała go Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia pod dyrekcją Rubena Silvy. Nagranie znakomite.

Kazimierz Rozbicki, 2013-12-16

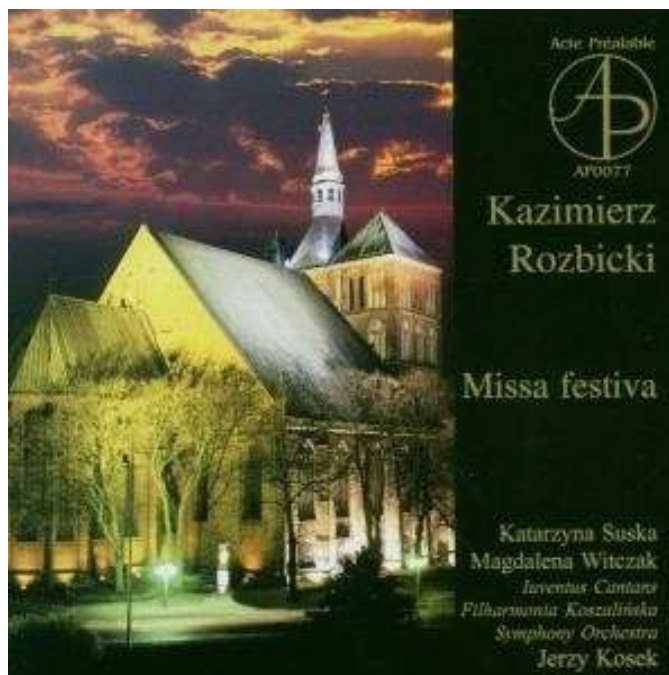
Obiecał Pan przysłać mi nagranie swojej Mszy?

Mam już na krążku skopiowaną mszę: *Missa festiva*, napisaną na uroczystości 1000-lecia biskupstwa w Kołobrzegu (na zamówienie). Ten ponad godzinny „kawałek” zrobił swego czasu furorę, został nagrany na płyty, jakie rozeszły się natychmiast, sam mam już tylko jedną, skopiowałem ją dla Pani. Drugiej płyty, *Lacrimonium*, jeszcze nie mam, muszę ją skopiować z taśmy. Została nagrana po wykonaniu utworu na Warszawskiej Jesieni w 1994 roku – nagrana rewelacyjnie przez WOSPR pod dyrekcją Rubena Silvy; ale utwór napisało mi się z organami, zaś WOSPR jednak nie ma organów, grano na jakichś pożyczonych, elektrycznych. Byłem wściekły. Pani z reżyserki, bardzo biegła, sympatyczna, uspokajała mnie, że to się da „uszlachetnić”. Ale mnie była potrzebna „kosmiczna przestrzeń” organów... Obiecała mi przesłać taśmę po zmontowaniu. I przysłała, na kasecie... Nie chciałem jej słuchać, nie chciałem przeżywać rozczarowania, taśmę wrzuciłem gdzieś na półkę. Korzystam z niezłego nagrania utworu na Warszawskiej Jesieni (1964, też na kasecie). I oto kilka dni temu trafiłem przypadkiem na tę katowicką taśmę, coś mnie tknęło, zacząłem słuchać i oniemiałem – to jest nagranie zupełnie genialne... Są jednak problemy z dobrym skopiowaniem go z kasety, ale lada dzień to zrobię. Pierwszym wykonawcą partii organowej tego utworu był Julian Gembalski.

Kazimierz Rozbicki 2013-12-18

Bardzo dziękuję za cudowne nagranie i jestem wdzięczna, że zechciał Pan odpowiadać na moje pytania w tej formie. Życzę dalszej owocnej pracy twórczej, jak również samych dobrych chwil w nadchodzącym 2014 roku.

Izabela Jutrzenka-Trzebiatowska 2013-12-31



IGNACY S. FIUT



POETKI RÓŻNIE CZUJĄ SWOJE 'BYCIE - W - ŚWIECIE'

Spróbujemy dokonać w tym tekście wglądu w poezję kobiecą autorek z różnymi doświadczeniami życiowymi, mniej lub bardziej traumatycznymi, co rzutuje niewątpliwie na ich sposób widzenia swego miejsca w świecie i poezjomania o nim. Sądzymy bowiem, że uczucia, emocje w sposób specyficzny określają ich samowiedzę poetycką, ale i zdecydowanie przesądają o tym, jak korzystają ze swej wolności wyboru siebie w otaczającym je świecie.

„Romans z sobą” Elizy Segiet – to tomik złożony z dwóch części: „Kobieta spętana w marzeniach i „Obraz zaczyna się od kropki” – zmuszający niewątpliwie do głębokiej refleksji filozoficznej nad kobietą i jej miejscem w świecie. Autorka czyni swoje zainteresowania myślą filozoficzną narzędziem opisu oraz próbą interpretacji swego osobistego istnienia egzystencjalnego. Najpierw stara się w duchu Augustyna z Tago-set uchwycić fenomen stawania się kobietą, próbując jakby wychodzić z jaskini osobistej zmysłowości ku światu. Marzy wtedy również, by w tym procesie stawania się sobą materializować ducha drugiej osoby. Konstatuje, że bycie kobietą myślącą, głęboko refleksyjną – to forma snu przenosząca ją w świat platoński uniwersalnego dobra, piękna i prawdy, w którym czuje się jakby nadzmysłową ideą. Na tej drodze ważny staje się dla niej Eros – mocny związek emocjonalny z mężczyzną, kiedy zostaje fizycznie spełniony, czyniący obojga wręcz jednością mistyczną. Pojawiająca się wtedy dialektyka słów czułych o miłości powoduje, że zaczyna rozumieć, czym jest samo kochanie oraz bycie kochaną. Czuje wtedy, że jej wartki nurt życia niesie ją ku cieniom drzewa miłości, pod którym doświadcza swych wyjątkowych emocji

erotycznych. W utworze pt. „Fatamorgana” wręcz krzyczy: „(...) Pod stopami czuję żar/a w oddali widzę ciebie/biegącego do moich spragnionych ust. Tak długo czekałam!!! Jesteś teraz tylko dla mnie, mam cię na wyciągnięcie ręki. Dlaczego tak długo biegiesz?//Dlaczego znikasz? Nie mogę uwierzyć//Byłeś fatamorganą”. Odkrywa więc, że właściwie uczucie miłości nigdy nie może w pełni się dokonać i nawet w najbardziej spełnionym jego przeżyciu tkwi strach przed jego utratą. Poetka przecież pisze o tym, bo roztrząsa i opłakuje ukochanego, którego straciła bezpowrotnie, a więc owa trauma wzmagą u niej ów „miłosny” jęk generowany przez ból osamotnionego jej istnienia..

Segiet analizuje dialektykę miłosnego dotyku, czeka w bezszelstnym uniesieniu w towarzystwie mężczyzny, by odkryć, że samotność jest tym, co wystarcza mu w życiu, a więc może i zastąpić kochaną kobietę. Brak ukochanego mężczyzny powoduje, że staje się jej przejmującym bólem, wzmagającym jego fotografią. W głębokim doświadczeniu miłości odkrywa, że to „pokrewieństwo dusz”, i że: „(...)To nie tylko piękne motyle, ale też kąśliwe pszczoły./To chęć współistnienia/niekiedy zabarwionego/muśnięciem Erosa”. Jego brak przypomina tonacja jego głosu, muzyka cielesnych uniesień i ta harmonia współżycia, śladami czasu, którym jeszcze oddycha jej dusza. Otulona zimą, doświadcza obecności samotności, by w spojrzeniu innego mężczyzny odkryć, że przyszłość jej jest siłą, której imię – nadzieja. To ona dała jej kolejne wcielenie miłości, którą poetka nazywa „kwiatem Nenufaru”, przenoszącego ją w świat „szeptanej miłości”. Kolejny splot nowego etapu dialektyki

miłości powoduje, że „(...)jej serce jak fortopian/szuka stroiciela”. Przyrównuje siebie w tym suplesie miłosnym do pestki, pigułki, słonej łyzy. W antrakach melancholii próbuje na nowo wyszeptać swój świat i odkrywa, że w jej kobiecej naturze duszy panuje serce, a nie chłodny rozum, a w rezultacie jej moją do „uśmiech i łyzy”, którym nierzadko towarzyszy głębokie poczucie wewnętrznej pustki.

W kolejnej części tomiku, inspirowanej świadomością zaczerpniętą z filozoficznej konstatacji Martina Heideggera, że życie człowieka jest „bytem-ku-śmierci”, próbuje się pocieszyć z perspektyw własnego dzieciństwa, myślą, że przecież dla niej poezja „(...)jest jak tęczą, którą zawsze się zachwycam”. Śledzi tę poezję wędrując po uroczych ulicach Krakowa, słyszy w swej pamięci Dzwon Zygmunta, jak dziecko próbuje uczyć się świata, ale wprawdzie czyni go dziecinnie magicznym, by odkryć, że właśnie dla takich chwil warto żyć pomimo wszystko. Odkrywa na nowo zapach lawendy, zygzak, którym stokrotki chcą piąć się do nieba, czuje znane zapachy i smaki, ale i smak słów, którymi chce zamalować opustoszały blejtram życia. Przy okazji odkrywa powtórnie uniwersalną wartość ciepła rodzinnego domu, przyjaźni odeszłego na wieki psa. Wie jednak, że iluzja trwania w dobru pociąga za sobą „ocean zła” i już rozumie, że drugi człowiek może być doświadczeniem piekła. Krok po kroku zaczyna jednak rozumieć, że los człowieka przypomina „mitycznego Syzyfa”, ale trzeba przy tym wiedzieć, jak żyć, by ten los stał się dla niego szczęśliwym. Poszukuje jakiegoś „apeironu szczęścia”, choć wie, że świat wokół skrył już dla niej Eden, a więc czas już ją nie karmi, ale ona go żywi swoim

istnieniem. Zdaje sobie jednak sprawę z tego, że „wczoraj jest we mnie” w postaci „korali przeszłości”, które przecież mogą wykrystalizować jutro w „korale przyszłości”, bo w „próbie końca” kiełkuje jakoś „próba początku”. Powoli rozumie, że „czar wspomnień” rządzi jej teraźniejszością, zaś ciało chce dalej realizować marzenia i fantazje istnienia, bo „smak świata rozbudza zmysły” i zaprasza do „tańca w rytm śpiewu ptaków”. Chce uczyć siebie na nowo, by stać się samodzielną aktorką własnego życia, pomnażać je, szuka więc „(..) Miłości mądrości/i mądrości miłości”. Próbuje odkrywać czar zapachów, życia we wspólnocie, osvajania wspomnień, odzyskiwania z nich utraconych chwil i przysłowiowego „czucia świata”. Dociera do własnej głębokiej prawdy w wierszu pt. „Życie jest mową”, w którym pisze: „Życie jest mową./Śmierć milczeniem./Można mówić o tych, co milczą.../Pamięć jest w nas”. Już rozumie, że życie jest walką, nieustannym buntem, bo zrozumiała „(..), że dziś to więcej niż wczoraj/ A jutro dopiero ma być”, a przecież – pisze autorka – ludzie od dawna powtarzają, że „żyje się tylko raz”. Tym magnesem dla kobiet jest przecież czucie – konkluduje poetka i wskazuje jego zasadę: „czuję, więc jednak jestem”, a więc warto „przytulić się do przyszłości”, by smakować ten nasz świat i oderwać się od osobistej „duszności przeszłości”, by w „maskaradzie myśli i uczuć” złapać nowy oddech. Cóż można doradzić poetce, gratulując i obstając przy jej przekonaniu – przypomnieć maksymę epikurejczyków – *Carpe diem!*

W jednej książce opublikowały swe wiersze dwie poetki urodzone w Nysie – Renata Gajos-Mongold i Danuta Babicz-Lewandowska. Część pierwsza autorstwa Gajos-Mongold nosi tytuł „Odtąd dotąd i...”, zaś części drugiej Babicz-Lewandowska nadała tytuł – „I tu. I tam...”. Nie trudno zauważyć, że przedmiotem inspiracji i refleksji poetyckiej stał się ich egzystencjalny wymiar świata, w którym przeświatają okrucy dobra, piękna, ale i prawda o ich bytowaniu, gdyż obydwie mają już stosunkowo szerokie doświadczenie życiem wzięte z codzienności. Można nawet sądzić, że życie tych dwóch kobiet w dużym stopniu w ich przekonaniu się spełniło i dalej daje im satysfakcję. Nie niepokoją je jakieś poważne traumy egzystencjalne, ale raczej piszą poezję dziwiąc się i rozkoszując światem, który pozytywnie łaskocze i pokrzepia ich zmysłowość. Gajos-Mangold nieustannie staje przy nadziei, chociaż widzi już siwe włosy na skroni i powtarza za

Aarne Puu, że „czas się kurczy”. Doświadcza niekiedy smutku, kiedy w kolejną jesień podąża pustą drogą wśród ogołoconych przez wiatr drzew i pól, lecz cieszy się skrycie, że jeszcze żyje i przeżywa ów jesienny nastrój. Z nostalgia wspomina młodość, „czasy Ikara”, cieszą ją serdeczne spotkania z bliskimi po latach, kiedy ożywa pamięć i budzi ciepłe emocje. Niepokoi jednak mnożące się cierpienia i prosi Błogosławionego, by „chore serca, doprowadził do zgody”. Za Janem Pawłem II powtarza, by się nie lękać tego, co nastąpi i co nas czeka. Sądzi, że nie należy „prostować świata”, ale raczej „prostować siebie”, bo to jest recepta na piękne i radosne życia, wyzwolone z chaosu naszego świata, dające możliwość „bycia człowiekiem”. W wierszu pt. „Totem człowieka” jasno deklaruje: „(..). Nie dołączę do Was!/Kieruje się sumieniem/I poczuciem wartości./Moja duma nie pozwala mi/Zrezygnować z części siebie./Pozostanę człowiekiem!”. W Wiedniu pod pomnikiem Johanna Straussa słyszy takty jego walca i chce by w ich rytm zatańczył cały świat. Namawia, by z naszej mowy ojczystej wypielić chwasty, siejące ziarna nienawiści, a wtedy każde jutro będzie nam wręczać bukiety kwiatów, a nie naręcza parzących pokrzyw. „W rytmie tańca radości”, wierszu dedykowanym synowi, namawia do „nieskończonego się tańca” z nadzieją, że pomimo wszystko radość ich nigdy nie opuści. Przygotowuje się powoli do śmierci, bo pojmuje, że należy ona do natury życia człowieka. Namawia do rozkoszowania się urokami życia póki jeszcze sił starcza, ale i dyskretnie przypomina by pamiętać o tych, którzy odeszli już na wieki. W wierszu pt. „Latawcem” pisze, że „(..)Idę tam,/gdzie wiatr mi usta rozchyli, a dłonie klonów rozpromieniają”/ i wierzy, że każdy uśmiech na twarzy, pomimo twardej logiki upływu czasu nas zawsze odmładza.

Babicz-Lewandowska z kolei w swojej części tomiku w wierszu „Sen” śni, że „(..) Górę wzięły ambicje/Te wyleczone/Praca stanowiła cel/Majtkiem była miłość//Sny te miewam co noc”. Z ogromnym szacunkiem wędruje po swej wsi, spotyka ludzi, którzy się z nią starzejają i jest przekonana, że ona będzie zawsze jej domem, matką i sędzią. Celem jej życia jest szczęście, które można osiągnąć na „tysiące sposobów”, nieszczęście zaś na „miliony”, a wrogiem szczęścia jest pieniądź i handlowy stosunek do życia, bo przecież wiadomo, że nie można go kupić nawet „w promocji”. Kiedy osacza ją samotność, pisze wtedy wiersze

i za Bolesławem Leśmianem powtarza „grę w życie”, bo świat dla niej jest teatrem, ale ostrzega – dzisiaj brakuje w nim miejsca, a więc gra może być tylko złudzeniem. Nie ma złudzeń, że życie to „dym z zagazowanej zapałki”, ale cieszy się, że kolejny raz znowu otworzyła na świat oczy. Czuje, że w ciężkich chwilach życia pomagał jej jakiś osobisty anioł, za co jest mu ogromnie wdzięczna. Napomina ją - poetkę, że „rozzutność słów” to ogromna wada, ale ona sądzi, że po śmierci otrzyma „posłanie z ciszy”, bo przecież w końcu uciszy sumienie. Na usprawiedliwienie wyjaśnia, że poezją dla niej jest przecież samo życie – najbardziej „wysublimowana metafora”, nawet wtedy, kiedy trudno znaleźć dla niego „trafną interpretację”. Wierzy wręcz mistycznie, że jest integralnie związana ze światem, co daje jej rozkosz istnienia i pewność, że również po śmierci świat jej nie opuści, ale że głęboko się w nim zanurzy na wieki. Nie znosi kaleczenia mowy ojczystej, bo przecież jest dla niej oczywiste, że bez niej zginiemy. Za hart ducha, wrażliwość poetycką dziękuje wielokrotnie Leśmianowi, który nauczył ją jak nie poddawać się otaczającej i osaczającej nas nicości. Woła za tym, mając w pamięci głosy ojców, by ludzie porzucili swe opłotki i otwierali świat dla siebie i swoich dzieci; by szli dając i by brali wszelkie porażki „tak na niby”, bo przecież niosą radość, gdyż „uświadamiają, że jeszcze jesteśmy”. Przestrzega przy tym przed „grzeszną świętością”, „wyczoną bezradnością”, a namawia do pielęgnowania zwykłej miłości, nawet wtedy, kiedy jest „szara i zadymiona”. Miłość jest bowiem dla poetki nie tylko obrączką, namiętymi pocałunkami, erotyczną grą i zapachem kochanka, ale nałogiem, do którego zawsze warto wracać, bo daje koloryty, radość życia i pełnię spokojnego egzystowania.

Jak łatwo zauważyć „bycie-w-świecie” kobiet, które piszą poezję może być rzeczywistość różnorodnie i trudno dociec głębi tej ich różnorodności przeżywania i myślenia o własnym ich egzystowaniu. Tym niemniej, ciśnie się mimowolnie na język pewna sugestia Arystotelesa z pierwszej księgi „Metafizyki”, że im człowiek więcej wie o świecie, tym mniej ma złudzeń, i tym większy jest jego ból istnienia. _____

1. Por. E. Segiet, *Romans z sobą*, Wydawnictwo Sowello, Rzeszów 2013.

2. Por. R. Gajos-Mangold, *Odtąd dotąd...*, Oficyna Konfraterni Poetów, Kraków 2013.

3. Por. D. Babicz-Lewandowska, *I tu i tam*, Oficyna Konfraterni Poetów, Kraków 2013.

JURATA BOGNA SERAFIŃSKA

POETKI SEN O DOMU



Ostatni poetycki tomik Olgi Lalić-Krowickiej „Kolejny raz śniłam dom” jest trudniejszy do omówieni od jej wcześniej wydanych książek. Poetka zaznaczyła, że wiersze w nim zawarte zostały napisane w latach 1996 – 2000. A więc są to utwory młodziutkiej dziewczyny, która znalazła się w centrum wydarzeń wojennych, która straciła nagle ojczyznę, spokojne dzieciństwo, poczucie bezpieczeństwa i sens życia, a także pewność co do tego, że świat znajduje się pod opieką dobrego Boga.

Wydarzenia, które przeżyła kilkunastoletnia Olga Lalić spowodowały, że musiała stać się dorosła i proces ten dokonał się dosłownie z dnia na dzień. A jednak gdzieś na dnie serca ukryło się i przechowało jej dziecięce i ufne ego. Stany smutku, rozpacz i tęsknoty możemy prześledzić na kartach tomiku. Ojczyzną młodej poetki była Jugosławia. Ta ojczyzna przestała istnieć w swym dotychczasowym kształcie, została utracona. Młodziutka Olga, której ojciec jest Serbem, a matka Polką, musiała opuścić w pośpiechu ojczyznę Chorwację i uciekać do Polski. Poetka była przepełniona bólem ale i świadoma tego, że chce przelać swe uczucia na papier: *!Jak wyrzucić z siebie ból! Skoro nawet tży zamarzają?! Dokąd iść?! Gdzie się schować?!*

W wierszu „Jaskółka” pisze o tęsknocie za utraconą ojczyzną: *!Na pewno przyleciała stamtąd / poznałam po świergocie!... / lodcień nieba na skrzydłach / królestwo szatwii i jaśminu...!*

Dramatyczne, wojenne przeżycia są często nie do udźwignięcia nawet dla osoby dorosłej. Olga Lalić uciekła od okropności wojny w świat poezji. Opisała drogi przepełnione wygnającami, płonące domy, wałęsające się głodne koty i psy, deszcz, przenikliwe zimno, brud, brak pożywienia, niepewność

jutra, ale także sukienkę z róz młodej Dalmatynki, biegnące za pociąg krasnoludki czy lalkę czekającą na swoją małą panią.

Młodziutka Olga widzi wokół siebie rannych, umierających i mordowanych, gwałcone kobiety i dziewczynki, kopane w pośpiechu groby. Dostrzega, że żyjący dotychczas w zgodzie chrześcijanie i muzulmanie nagle z dnia na dzień stali się wrogami na śmierć i życie. Poetka chce wiedzieć gdzie jest Bóg, czyżby stracił władzę?

W co mam wierzyć - pyta tytułem kolejnego wiersza i dodaje jego pierwszych linijkach: !... w zgorzkniały świat! Smutnego Boga ...!

Temat Boga jest dla poetki bardzo ważny, odnajdujemy go na wielu kartach tomiku: *!Bóg posłuchał przez chwilę i odszedł!...! / Dlaczego Bóg odszedł!*

Świat pozostawiony przez Boga jawi się jako oczekująca na pokój księga zapomnianych ludzi i zwierząt., którzy utracili już nadzieję. *!Nie widzimy światła [...]/!Nie widzimy powodu! Żeby go szukać dalej!!*

Poetka oskarża czynniki polityczne odpowiedzialne za ogrom nieszczęść i tragedii będących wynikiem wojny. Pisze o ideologii, która nie jest ślepa: *!Nie jest krótkowzroczna. !Należała już setny raz odświeżone soczewki.!*

Dokąd zmierzasz człowieku – woła kolejnym tytułem i dodaje ze smutkiem w innym wierszu: *!zapach radości szumi / w innych morzach.!*

W wierszu opatrzonym datą „Lato 1995” czytamy słowa piętnastoletniej dziewczyny – *Z daleka słyszę jak umierają sny.*

Z wierszem tym sąsiaduje bezpośrednio wiersz tytułowy *!Kolejny raz! Śniłam! Dom.!*

Piętnastoletnia poetka już wie, że jej dom i jej ojczyzna zostały utracone, umarły, a gołąb pokoju został zestrzelony. Wie, że na każdym kroku czyha śmierć. Pisze o tym w wierszu „Odrobina białego szczęścia”:

!Nie wychodź na ulicę / Może cię zabrać / Oddech spalin / Z ciebie nie zostanie nic! / Kot wskaże ci biały raj /

Nawet w najgorszych momentach powracającą myśl o życiu normalnym, spokojnym i ustabilizowanym, jednak w tym świecie wojny jest to nierealne; chyba, że dzięki wyobraźni uda się przenieść chociaż na chwilę do miejsca poza czasem: *!Wybiła godzina niezegarowa / Śmiało popchnęłam drzwi /*

Wytchnienie dla poetów jest w tym pozornie absurdalnym świecie, w którym: *!Aniołowie / Posypują / Cukier niebem*

Dobrze, że poeci potrafią odnaleźć drogę do tego niezniszczalnego miejsca bez miejsca poza czasoprzestrzenią, które zostało opisane zostało przez Jacka Derridę jako umożliwiające trwanie kosmicznej rzeczywistości, przestrzeń bez miejsca, będące warunkiem nowego początku (nawiązanie do platońskiej chory). Nowy początek to jest właśnie to co musi odnaleźć poetka aby pomimo traumatycznych przeżyć móc żyć dalej

Przeżycia wojenne autorki były na tyle silne, że tomik powstał dopiero w 2012r. Musiało minąć ponad dziesięć lat aby poetka mogła wrócić do wierszy i dokonać ich wyboru. W tomiku nie ma szczęśliwego zakończenia, bo być nie może. Dotychczasowy świat runął, a nowy trzeba dopiero w trudzie budować. Dalsze losy poetki wskazują, że znalazła w sobie dość sił do budowy tego nowego świata. Ale w tomiku o tym nie przeczytamy. Tomik to zapis z lat 1996

– 2000. I dobrze, że nie ma tam późniejszych wierszy-komentarzy. To przezroczysty zapis wydarzeń – wiersze zamknięte w minionym kryształach czasu.

Wiersze z tomiku „Kolejny raz śniłam Dom” mają wartości dobrej poezji, ale mają też wartość jako relacja bezpośredniej uczestniczki wydarzeń rozgrywających się na terenie Jugosławii w czasie wojny domowej.

To trudna poezja, wymagająca od czytelnika skupienia i uwagi. Jednak ta poezja pomnaża nasze rozumienie współczesnego świata. To lekcja historii dla nas, którzy żyjemy w miarę bezpiecznym kraju i nie jesteśmy narażeni na tak dramatyczne przeżycia, jakie były udziałem Olgi Lalić-Krowickiej.

Dobrze, że dla zrealizowania wydania tomiku poetka otrzymała wsparcie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Olga Lalić-krowicka, *Kolejnyraz śniłam Dom* (wiersze pisane w latach 1996 – 2000), Krosno 2012



WRĘCZENIE MEDALI *CRACOVIAE MERENTI*

W środę 16 października o godz. 12 podczas uroczystej sesji Rady Miasta Krakowa wręczono brązowe medale *Cracoviae Merenti*. Z rąk prezydenta miasta prof. Jacka Majchrowskiego trzymali je: **prof. Stefan Dousa**, prof. Jadwiga Romańska-Gabryś, jako jedna z najwybitniejszych śpiewaczek polskich okresu powojennego oraz Stanisława Centkowska –założycielka Fundacji dla Dzieci, Młodzieży i Dorosłych Niepełnosprawnych Intelktualnie.

Prof. Stefan Dousa – przewodniczący Rady Programowej Galerii Politechniki Krakowskiej, współzałożyciel "Fundacji Promocji Miasta Krakowa", twórca i organizator wielu wystaw krakowskich i zagranicznych we własnej Galerii „Floriańska 20” – od 1971 r. pracuje na Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej w Pracowni Rzeźby. Jest także członkiem współzałożycielem Panteonu Narodowego w kościele św. św. Piotra i Pawła w Krakowie oraz członkiem kapituły „Medalu szpitala św. Ludwika” i „Lauru Miasta Krakowa”. Jako członek Zarządu Stowarzyszenia Twórczego POLART był komisarzem wystawy malarstwa i rzeźby zorganizowanej w 2013 roku w Domu Polonii w Krakowie i pokazanej następnie w Wiedniu.

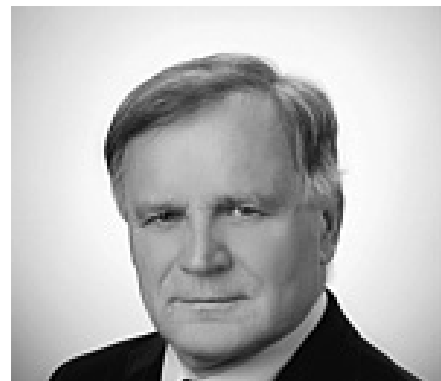
Do realizacji rzeźbiarskich profesora Stefana Dousy w Krakowie należy „Krzyż Katyński – pomnik Ofiarom Komunizmu” powstały na cmentarzu Rakowickim w 1995 r., pomnik „Obrońcom Krzyża w Nowej Hucie” z 2007 roku, pomnik Józefa Piłsudskiego z 1996 r., pomnik Erazma Jerzmanowskiego w parku Erazma i Anny Jerzmanowskich z 2010 r., pomnik Tadeusza Kościuszki znajdujący się na dziedzińcu Politechniki Krakowskiej (2005), pomnik Krzyża Nowohuckiego (2007), a także liczne popiersia, a w tym papieża Jana Pawła II, księdza Jerzego Popiełuszki, Marszałka Józefa Piłsudskiego, znajdujące się w Parku im. Doktora Henryka Jordana (2000). W dorobku profesora Stefana Dousy znajduje się Płaskorzeźba „Wielki głód na Ukrainie”, którą można oglądać w kościele greckokatolickim przy ulicy Wiślniej (2009), a także liczne tablice pamiątkowe: „Wdzięczność mieszkańców Krakowa dla Ojca Świętego Jana Pawła II” (wmurowana w fasadę Ratusza w 2006 r.), „Pamięci zamordowanym profesorom Uniwersytetu Jagiellońskiego”, „Na nieludzkiej ziemi - Sybiracy” (na murze kościoła św. Idziego), „W hołdzie Zesłańcom Sybiru- Ofiarom Golgoty Wschodu” (2010), „Walcącym o Wolność i Niepodległość” (2010). Stefan Dousa jest także twórcą licznych statuetek i medali przyznawanych przez instytucje, uniwersytety i stowarzyszenia. Warto wspomnieć, że wedle Jego projektu powstała fontanna na placu Szczepańskim, która w istotny sposób przeobraziła dawny parking samochodowy w miejsce pełne uroku.

(Red.)



OFIAROM KOMUNIZMU
Autor pomnika PROF. STEFAN DOUSA

BOLESŁAW FARON



POEZJA ERUDYCYJNA

Prawie dwadzieścia lat temu Joanna Krupińska-Trzebiatowska opublikowała trzy tomiki poezji: *Płomienie* /1994/, *Sny* /1994/ i *Przebudzenie* /1994/. Do dwóch z nich napisałam wówczas *Przedstowie* i *Posłowie*. Toteż, kiedy dotarł do moich rąk rękopis (wydruk komputerowy) nowego jej tekstu *Trickster*, sięgnąłem do tych debiutanckich książeczek i do swoich ówczesnych ocen, by stwierdzić, co się zmieniło w twórczości poetyckiej autorki, a jakie jej cechy okazały się trwałe. Otóż stwierdzić muszę, że ta konfrontacja okazała się dość zaskakująca.

W *Płomieniach* i *Snach* zwracałem uwagę na spontaniczność wyznań podmiotu lirycznego, na nawiązanie do tradycji polskiej poezji kobiecej. „Poezja Krupińskiej to jedno wielkie wyznanie - pisałem - liryczne, spowiedź osobista, relacja własnych doznań i przeżyć, doznań zamkniętych w kręgu życia rodzinnego, miłości, zdrady, macierzyństwa, ludzkich, bardzo ludzkich problemów (*Sny*).

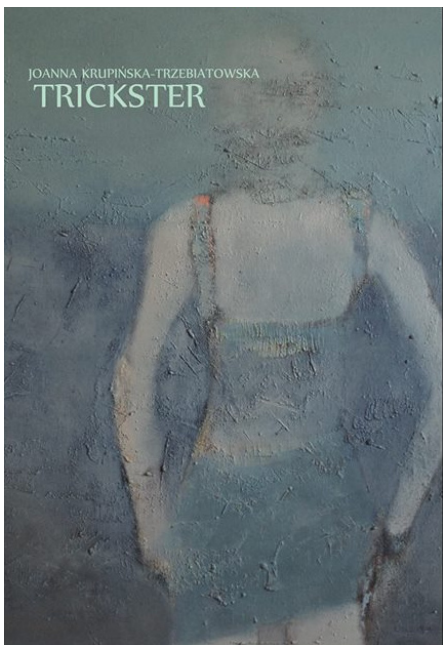
Z tych tekstów wyłaniała się postać autorki i jako młodej, jakby naiwnej, poszukującej miłości dziewczyny, i jako dojrzałej poprzez macierzyństwo i życiowe doświadczenia kobiety, i jako wielkiej optymistki, poszukującej szczęścia w Jego objęciach, i wreszcie jako postać pełna smutku, rozgoryczenia (*Płomienie*).

Co pozostało? Co zachowało się w nowym tomie poezji Joanny Krupińskiej-Trzebiatowskiej? Otóż uderza w nim przede wszystkim poczucie wielkiej przegranej, pesymizmu utrata wszelkiej nadziei. Całkowicie zanikł wcześniejszy optymizm,

radość życia. Nastrój smutku czy wręcz rozpacz sygnalizują już pierwsze wersy utworów (w większości bez tytułów), a więc *Czarna droga śmierci*, *Nie mów, że ci smutno*, *Kiedy żal cię zabije*, *Ziemi słyszę lament*, *Noc przeznaczenia*.

Jesteśmy - jak widać - w kręgu młodopolskiej nastrojowości, w kręgu poezji Kazimierza Przerwy-Tetmajera, dekadentyzmu, który sygnalizują słowa „melancholia”, „przemijanie”, „nicość”, „czarna otchłań” czy zwrot „gaśnie słońce nadziei”. W niektórych tekstach dostrzec można też ślady ekspresjonistyczno-katastroficzne zapoczątkowane przez Jana Kasprowicza w *Hymnach*, rozwinięte później w międzywojniu przez Żagarystów i w nieco innej formie przez Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. Dość przypomnieć takie zwroty, jak „Niebo zasnuły ołowiane chmury”, „W ciemności rodzą się demony” lub „Rzeki krwi w czerwonej łunie”. A także: „Wiesz czy śmierć czarny kruk/ Pohukuje sowa/ Obłok czarnego dymu, Dopala się na czarnych wodach/ Czerwoną łuną malując księżyc”.

Poezje Trzebiatowskiej osadzone są w szerokim kontekście kulturowym. Autorka sięga do Biblii, do religii wschodu, do Mitologii. W niektórych tekstach aż roi się od postaci mitologicznych czy biblijnych. Ich katalog jest bardzo obszerny: Kupidynd, Mars, Arka Noego, Persefona, Kore, Kronos, Zeus, Apollo, Hypnos, Hermes, Argonauci, Kain i Abel, Bóg, Stwórca. Czasem zagęszczenie tych pojęć jest tak duże, że lektura tych tekstów dla współczesnego czytelnika, zwłaszcza młodego może być utrudniona. Chyba, że z *Małym*



Joanna Krupińska-Trzebiatowska, *Trickster*, Wydawnictwo Kurii Metropolitarnej Pijarów, Kraków 2013, na okładce obraz Kai Soleckiej *Kobieta Subimago*

leksykonem mitologii greckiej i rzymskiej Stanisława Stabryły w rękę. Te odwołania do dramatów zamkniętych w sferze Mitologii czy Biblii służą do spotęgowania nastroju wierszy, do podkreślenia dramatów współczesności (holocaust, terroryzm), czy wręcz dramatu osobistego człowieka. Autorka ma bowiem ambicje podejmować sprawy egzystencjalne w skali makro i w skali mikro. Zastanawiałem się jednak podczas lektury tych wierszy, czy tak mocne usytuowanie w kontekście kulturowym nie oddala ich zbyt od współczesności, od dramatów przeżywanych tu i teraz?

Sporo jest odwołań w wierszach Trzebiatowskiej do muzyki, do konkretnych kompozytorów i utworów. Wszystko dla potęgowania nastroju. Często muzyka towarzyszy postępkom bogów:

„Płaczą skrzypce dudnią werble
Głos waltorni wraca echem
Gdzieś ktoś cicho gra na kobzie
Dźwięki fletu mącą ciszę
Grzmotem Zeus się odzywa
I przesywa nocy całun
Śmierć niosącą błyskawicą
Kiedy księżyc zwodzi ludzi
I rozciąga blask ułudy”

Osobną grupę stanowią wiersze z podróży. Poetka sygnalizuje nieraz wprost miejsca inspiracji twórczej: Barcelona, Knossos, Rzym, innym razem z treści wiersza to wynika, np. „Porta Nigra” (Trier), „Notre Dame” (Paryż). Obcowanie z zabytkami kultury zarówno europejskiej, śródziemnomorskiej, jak i azjatyckiej daje autorce okazję do snucia rozważań egzystencjalnych, nad nieskończonością świata tego, nad Kosmosem, nad nicością. Nic w tych rozważaniach nie pozostało z dawnej radości życia, optymizmu, nadziei. Przecież muszę, iż te wiersze inspirowane podróżą najbardziej do mnie przemawiają. Tu refleksja nie zostaje przyciemniona nadmiarem erudycji. Szczególnie interesujące wydają mi się teksty zrodzone podczas podróży do Niemiec, w dolinę Renu, Moseli, do Bawarii (Chiemsee), czy ostatnie do Norwegii, Oslo.

Najbardziej dramatycznie w tym tomie brzmią wiersze, które podmiot liryczny formułuje wprost od siebie, które czytelnik może uznać za teksty osobiste. Szczególnie ich zagęszczenie notujemy

pod koniec książki. Znaleźć tu można tony, znane z utworów prozatorskich Trzebiatowskiej, jak choćby *Związek bez zobowiązań*. Są tu takie zwroty, jak:

„Dzisiaj odczuwam w sercu
Już tylko karmiczną pustkę”
czy dalej:
„Stoisz obok mnie milcząco
Niczym manekin z wystawy
A był czas kiedy kroczyliśmy razem
Krainą wielkich wzruszeń
Więc pytam dzisiaj
Co było prawdą co kłamstwem?”

Dla współczesnego literaturoznawcy nie jest istotny aspekt biograficzny, interesuje go raczej konstrukcja tekstu i prawda przez nią wyrażona. Toteż muszę stwierdzić, że te dramatyczne strofy nie są dla mnie wyrazem jeno jednostkowego przeżycia, lecz syntezą doznań zranionej, dojrzałej kobiety. Mąci może nieco ich dramaturgię dydaktyzm zawarty w ostatniej strofie przedostatniego wiersza w tym tomie:

„Ofiarom losu takim jak ja ku przestrodze powiem
Nie oddawaj się nigdy w ręce kata innych kobiet
Los niebawem wystawi ci słony od łez rachunek”

Bolesław Faron

Kraków, w maju 2013 roku

JUBILEUSZ PRACY TWÓRCZEJ JOANNY KRUPIŃSKIEJ- TRZEBIATOWSKIEJ 15-01-2014

w Rubinstein Residence na Kazimierzu, zorganizowany został przez Krakowski Oddział ZLP. Minęło 25 lat od Jej debiutu poetyckiego w *Życiu Literackim* i dwadzieścia od wydania pierwszych tomików poetyckich – „Płomień”, „Sny” i „Przebudzenie”. Na zdjęciach bohaterka z Marzeną Pierścionecką, prezeską KO ZLP Magdaleną Węgrzynowicz-Plichtą, znakomitą sopranistką Agnieszką Kuk oraz Izabelą Jutrzenką-Trzebiatowską, która jej akompaniowała, prof. Józefem Lipcem i Andrzejem Makuchem, twórcą zdjęć portretowych Autorki *Trickstera*. W ciągu ostatnich lat, licząc od nominowanego w 2005 roku do Nagrody Zeidla debiutanckiego *Cienia Boga*, Krupińska opublikowała siedem powieści – *Magiczny krąg*, *Związek bez zobowiązań*, *Donos*, *Doktor Q*, *Nieslubny syn* – i ostatnio w listopadzie 2013 *Niedorzeczną miłość*. (Red.)



JOANNA KRUPIŃSKA-TRZEBIATOWSKA

ZDRADA

/ FRAGMENT NIEPUBLIKOWANEJ POWIEŚCI /



Helena z hr. Zborowskich
Hardtowa (1863-1934)

HELENA

Nie wiem, ile miałam lat, gdy po raz pierwszy zwróciłam uwagę na portret pięknej kobiety wiszący w pięciopokojowym mieszkaniu mojej babci Adeli Dunin Wąsowiczowej, znajdującym się na trzecim piętrze eleganckiej kamienicy przy ulicy Piotra Michałowskiego w Krakowie. Wisiał w salonie od zawsze, odkąd pamiętam, ale przez długi czas mnie nie interesował, aż wreszcie przyszedł dzień, gdy zapytałam kogo przedstawia.

– To moja mama – odpowiedziała babcia Adela wyraźnie uradowana.

Dotarło do mnie, że ona też kiedyś musiała być dzieckiem i mieć rodziców, choć z pozoru wydawało się to tak nieprawdopodobne, że zaczęłam się śmiać, a wtedy babcia wyciągnęła ze swojej wielkiej przepaścistej szafy, sprzed pierwszej wojny światowej, stary album z fotografiami w skórzanej oprawie z pozłacanym mosiężnym herbem.

– A to ja – powiedziała wskazując na małą, na oko dwu- lub trzyletnią dziewczynkę siedzącą na podłodze u stóp swoich rodziców z rączką opartą na kolanie ojca, przystojnego, a przy tym postawnego mężczyzny – a to moja mama Helena.

Moim oczom ukazała się rodzina Hardtów z czworgiem dzieci.

Z prawej strony, najprawdopodobniej trzydziestoletniej wówczas Heleny, ustawiła się przytuliwszy się do matki, jej najstarsza córka, ośmioletnia Amalia. Pomiędzy siedzącymi rodzicami uplasował się młodszy od niej brat Stanisław Leopold, a do ojca przywarła Józefina, która przyszła na świat jako drugie z kolei dziecko Heleny i Edmunda Karola von Hardta. Sądząc z wieku urodzonej 16 marca 1890 Adelajdy zdjęcie wykonano około 1893 roku w Ploeszti w Rumunii. Po niej miało jeszcze urodzić się dwóch chłopców, Edmund i Adam, oraz trzy dziewczynki, Janina, Jadwiga i Antonina. Ta ostatnia przyszła na świat w 1900 roku w Paskanach, już po śmierci swego ojca. W międzyczasie Helenie przyszło pochować najmłodszego synka Adasia i córeczkę Jadwisię.

Piękna, wysoka i szczupła brunetka z włosami upiętymi w kok na czubku głowy i niewielką, można by powiedzieć, że przykrótką i niesforną przy tym, rozwianą na

boki grzywką, ku mojemu zaskoczeniu wiekiem bardziej przypominająca moją mamę aniżeli babcie, uśmiechała się do mnie przyjaźnie i od razu zawiązała się pomiędzy nami silna nić sympatii. Wtedy nie uświadamiałam sobie jeszcze, że osoba ta od dawna nie żyje, a wręcz przeciwnie odniosłam wrażenie, że znam ją od dawna i z całą pewnością kiedyś ją już widziałam, a jedynie nie mogłam sobie przypomnieć kiedy i gdzie. Doświadczyłam swoistego rodzaju *de ja vu*.

Byłam zdziwiona, gdy w jakiś czas później pokazano mi grób Heleny von Hardt na Cmentarzu Rakowickim w Krakowie, co miało ostatecznie rozwiać wszelkie moje wątpliwości, co do tego, że nasze spotkanie było raczej niemożliwe. Umarła w 1934 roku, a więc na długo przed moim urodzeniem.

– Przestań się upierać, że ją znasz – poprosiła moja mama mocno przy tym zaniepokojona. Należała do osób, które z założenia wierzą tylko w to, co widzą. Babcia Adela natomiast była zdecydowanie mniej stanowcza w tej kwestii i od razu uraczyła mnie serią opowieści świadczących o tym, że istnieją rzeczy, o których ludzie, a w tym tacy jak moja mama, nie mają zielonego pojęcia.

Chętnie opowiadała o swoim wczesnym dzieciństwie spędzonym w Rumunii i o chorobie ojca, który zmarł w 1900 roku, sądząc z opisu objawów najprawdopodobniej z powodu perforacji wrzodu żołądka albo choroby nowotworowej. Miała wtedy zaledwie dziesięć lat i boleśnie odczuła jego śmierć, podobnie zresztą, jak reszta rodzeństwa. Nigdy jednak nie wspomniała o tym, że sytuacja matki po śmierci ojca stała



się niemal tragiczna i Helena z nagłą zdana na łaskę i niełaskę swojej rodziny wraz z siedmiorgiem dzieci, z których najstarsze miało piętnaście lat a najmłodsze kilka miesięcy, musiała wrócić do Polski. Miała wtedy zaledwie trzydzieści sześć lat i praktycznie życie się dla niej skończyło. Przy takiej liczbie dzieci, nie mając przy tym żadnego własnego majątku, nie mogła liczyć na powtórne zamążpójście, a na romans nigdy by sobie nie pozwoliła. Była osobą z zasadami i wszelkimi sposobami starała się wpoić je swoim córkom, powtarzając do znudzenia, że jeśli panna nie ma posagu to właściwie jedynym jej atutem jest uczciwość. Jakże więc sama mogłaby podważyć ich reputację wdając się w jakiś przypadkowy związek? Posiadanie pięciu panien na wydaniu spędzało jej wszelako sen z powiek i zmuszało do działania. Z tego głównie powodu utrzymywała szeroko zakrojone kontakty rodzinne i towarzyskie, bywała w liczących się salonach Lwowa i chadzała na bale prowadząc za sobą niczym gąski piękne, dobrze urodzone, ale biedne jak myszy kościelne, latorośle.

Amalia, podobna niczym kropla wody do matki, była nie tylko najpiękniejsza, ale również wykształcona i wyrobiona towarzysko, co zawdzięczała, podobnie jak młodsza od niej o rok Józefina, pobyтови na pensji. Obie Hardtówny trafiły tam jeszcze zanim umarł ich ojciec, ale przez to osłabiła się ich więź z matką, której szczególnie trudno było porozumieć się z Amalią, gdyż najstarsza córka poza urodą odziedziczyła również jej wulkaniczny temperament. Józefina wzięła po ojcu, nie tylko jasne włosy i błękitne jak niebo oczy, ale również gołębie serce, starała się więc łagodzić wszelkie spory w zarodku i nie pozwalała, aby Amalia ściągnięta ze Lwowa do Rumunii na pogrzeb ojca, nazbyt

mocno dokuczała matce, obwiniając ją nie bez racji o wszelkie nieszczęścia, jakie dotknęły rodzinę. Wymówki i kąśliwe uwagi piętnastoletniej wówczas Amalii, trzeźwo oceniającej sytuację w jakiej znaleźli się po śmierci Edmunda Karola von Hardta, każdorazowo wytrącały Helenę z równowagi, a wtedy awantura wisiła na włosku.

– Daj spokój – wkraczała do akcji Józefina – przecież wiesz, że mamie nie wolno się denerwować. Nie pamiętasz, co powiedział pan doktor?

Lekarz istotnie widząc, że Helena nie może dojść do siebie po stracie męża i pogrąża się w coraz większej rozpacz, zalecił jej spokój i oszczędny tryb życia.

Wiele lat musiało upłynąć zanim zdałam sobie sprawę z tego, że hrabianka Helena Zborowska, córka Józefa Zborowskiego i Marii Motyl, była postacią wyjątkową i w pełnym tego słowa znaczeniu tragiczną.

Poślubiła Edmunda Karola von Hardta wbrew woli swoich rodziców i z tego choćby powodu nie miała prawa powrotu na łono rodziny. W przeświadczeniu, że matka Maria Zborowska nigdy jej tego kroku nie wybaczy, wyjeżdżając do Rumunii zerwała wszystkie kontakty z rodzinnym Dubieckiem. Dzieliło ją zresztą od rodzinnego domu ponad tysiąc kilometrów, których przebycie w końcu dziewiętnastego wieku wcale nie było łatwe. Tyleż samo było do Wiednia, z którym od lat związany był Edmund Karol von Hardt.

– To piękny kraj – opowiadał z zapałem Edmund trzymając w ręce mapę. – Dunaj tworzy przełom między Karpatami a Górami Wschodnioserbскими, a po przepłynięciu przez Żelazne Wrota zmienia kierunek na południowy zachód do Gór Banackich, gdzie pod Izlazem wpada do Dunaju Aluta. Dalej rzeka osiąga Orszowę i, przedzierając się przez przełom, dopływa do granicy bułgarskiej, po czym skręca na południe i płynie przez Gruię, Pristol i Calafat.

Brzmiało to jak lekcja geografii, on jednak niezrażony ciągnął swą opowieść dalej:

– Potem Dunaj przez 400 km skieruje się ku wschodowi, tak jakby wiedział, że tam w morzu Czarnym znajdzie ujście. Przepływa koło miast Dabuleni, Corabia, Turnu Măgurele, Zimnicea, Giurgiu, gdzie na przeciwnym brzegu, po bułgarskiej stronie, znajduje się miasto Ruse, dalej przez Oltenița. A jeszcze dalej, jako ograniczenie Dobrudży przepływa koło miast Cernavodă, Topalu, Hirsova, Giurgeni i Gropeni, aż osiąga Braiłę i Gałac. Dalej zaczyna się granica rumuńsko-ukraińska, a Dunaj, płynąc wzdłuż niej na zachód ku delcie i ujściu, mija miasta Tulcza i Pardina. Koło miejscowości Tulcza dzieli się na trzy ramiona: Kilia, Sulina i Sfântu Gheorghe (Święty Jerzy), lecz istnieje wiele innych kanałów wodnych, które dzielą deltę na obszary trzcin, bagien i podmokłych lasów, niektóre z nich są corocznie zalewane wiosną i jesienią.

– Według Herodota Dunaj dzielił się na 7 ramion – przerwał opowieść Edmunda przybyły właśnie do Dubiecka z wizytą Stanisław Juliusz Zborowski, docent prawa polskiego na Uniwersytecie Lwowskim, starszy od Heleny o dwadzieścia lat, ale nadal pełen wigoru i humoru stryjeczny brat jej ojca. Jako jedyny z całej rodziny zachowywał się w sposób neutralny, ani

nie pochwalał, ani też nie ganił zamysłów pięknej kuzynki. Często bywał za granicą i świat był mu nieobcy, zaś opowiadając o swojej niedawnej bytności w Baden Baden w Schwarzwaldzie szybko nawiązał przyjazne relacje z Edmundem Karolem Hardtem i nie był zdziwiony, gdy ten oświadczył, że stamtąd właśnie wywodzi się jego rodzina.

– Z Lotaryngii i Alzacji – dodał.

Odmiennego zdania był starszy brat Stanisława Juliusza, zawsze poważny i pryncypialny Ignacy Ritter von Zborowski, Prezydent c.k. Sądu Krajowego w Krakowie. Pałał oburzeniem, słysząc, że jego własny siostrzeniec Włodzimierz Kostrakiewicz, przedstawił onegdaj Edmunda Karola von Hardta, Helenie Zborowskiej, jako swojego przyjaciela.

Teraz wszyscy spoglądali na Włodzimierza Kostrakiewicza, zadurzonego od lat w Helenie, z wyrzutem, a za tym spojrzeniem kryło się retoryczne pytanie: Jak mogłeś to zrobić?

– A skąd ja u licha miałem wiedzieć, że ona z nagłą straci przez niego rozum – odparłby zapewne Włodzimierz. Tak zresztą tłumaczył się swojemu wujowi Ignacemu, gdy ten rozpoczął sąd nad siostrzeńcem w tej delikatnej, jak zwykł mawiać, sprawie. Siostra Ignacego Ritter von Zborowskiego, Alojza Kostrakiewicz, uśmiechała się tylko nieznacznie, bynajmniej nie przekonana o winie swego syna. Owdowiała o wiele za wcześniej, a bezdzietny brat, od lat wspomagający ją w wychowaniu syna, teraz chcąc aby ten został jego wyłącznym spadkobiercą, zaproponował, że go adoptuje. Nie mogła się nie zgodzić, zwłaszcza, że wraz z majątkiem Włodzimierz zyskiwał prawo do tytułu „Ritter von”.

Kostrakiewicz-Zborowski studia na Wydziale Budowy Machin w c.k. Szkole Politechnicznej we Lwowie ukończył w roku 1883, a w styczniu 1884 otrzymał stanowisko technicznego aspiranta I klasy z uposażeniem rocznym 400 florenów na c.k. kolei Karola Ludwika we Lwowie (K.k. priv. galiz. Carl Ludwig-Bahn). Wtedy też jego droga życiowa skrzyżowała się z Edmundem Karolem von Hartem, zaangażowanym w budowę kolei na terenie Rumunii. Do adopcji Włodzimierza doszło w kwietniu 1885 roku, gdy miał już dwadzieścia pięć lat. Wtedy właśnie o trzy lata młodszą od niego Helena sposobiła się do ślubu, na przekór wszystkiemu i wszystkim.

W opinii mieszkańców Dubiecka Rumunia była wciąż dzikim opanowanym przez Turków krajem i nie dało się im wytłumaczyć, że czasy się zmieniły i że nie trzeba już tam spieszyć z odsieczą, aby móc zamieszkać. Edmund Karol von Hardt cierpliwie tłumaczył powody, dla których udaje się do tego odległego kraju, ale rodzicom Heleny wydawały się one nieprzekonujące i kończyły się stwierdzeniem:

– Jeśli chcesz to jeźdź, ale nie narażaj na niebezpieczeństwo naszej córki.

Nie przemawiał do nich argument, że rok 1848 przyniósł ze sobą rewolucję także w Mołdawii, Wołoszczyźnie i Transylwanii, w efekcie której w 1877 roku Rumunia ogłosiła niepodległość, uniezależniając się w pełni od Imperium Osmańskiego, ani fakt, że 26 marca 1881 roku Karol I został ogłoszony pierwszym królem Rumunii.

– Mieli więcej szczęścia od nas – westchnął, słysząc to, hrabia Józef Zborowski.

– To nie kwestia szczęścia, lecz układu sił geopolitycznych w Europie – uprzejmie wyjaśnił Edmund Karol. – Po pokonaniu Turcji, Rosja zajęła ogromne obszary jej terytorium, a następnie

podzieliła je pomiędzy swoich sojuszników na Bałkanach. Traktat pokojowy w San Stefano – kończący X wojnę rosyjsko-turecką (1877-1878) gwarantował wyzwolenie Bułgarii spod panowania Imperium Osmańskiego oraz utworzenie niepodległych państw sąsiednich. Niepodległość Rumunii została uznana przez traktat berliński z 1878 roku. Tym też traktatem, aby ustabilizować sytuację na Bałkanach, Bułgaria i Serbia, zostały zobowiązane do poprowadzenia linii kolejowych łączących Turcję z Europą.

Orientacja Edmunda Karola von Hardta była zdumiewająca, ale to nie przysporzyło mu sympatii ze strony Zborowskich. Urodzony w Łodzi syn francuskich emigrantów nie nadawał się na męża hrabianki i nie był mile widziany w Dubiecku.

– Ma tyle innych możliwości – martwiła się matka Heleny, Maria Zborowska – dlaczego wybrała właśnie jego?

Tymczasem Edmund opowiadał o rozbudowie kolei na terenie Rumunii, z którą związał swoją przyszłość.

– W Bułgarii powstała prywatna Chemins de fer Orientaux (CO) / Gesellschaft der Orientbahnen / budująca na rachunek Turcji przedłużenie Kolei Rumelijskiej przez Sofię do granicy z Serbią w Caribrodzie, zaś w Rumunii austriacko-brytyjska kompania, zarządzana przez Rittera Ofenheim von Pontouxin, buduje magistralę Suczawa - Roman - Buzau - Ploesti - Bukareszt i Bukareszt - Pitești - Krajowa – Orșova. Jedna z nich biegnie w kierunku granicy węgierskiej, a druga z licznymi odgałęzieniami, m.in. do Jass, Gałacza i Braiły, w kierunku Ukrainy.

W Dubiecku spekulowano na temat tego, co łączy młodego Edmunda Karola von Hardta z urodzonym w 1820 roku w Wiedniu Victorem Ritter Ofenheim von Pontouxin.

Victor Ritter Ofenheim von Pontouxin dał się poznać w całej Galicji Wschodniej budując w latach 1858–61 dla towarzystwa k.k. priv. galizische Carl-Ludwig-Bahn / Kolej Karola Ludwika / pierwszą linię kolejową na tym terenie, relacji Bochnia – Lwów, prowadzącą notabene przez Przemyśl. W latach 1866–1868 trwały prace nad przedłużeniem dotychczasowej sieci na Bukowinę i tak powstała linia Lwów - Czerniowce.

Wiadomo było, że Ofenheim von Pontouxin jest Francuzem i pochodzi z żydowskiej rodziny kupieckiej a prawo studiował głównie z myślą o karierze dyplomatycznej, a w to miejsce został austriackim przemysłowcem oraz honorowym konsulem generalnym Persji na dworze wiedeńskim, na co patrzono z przyzwyczajeniem oka. Wszyscy jednak byli zgodni, że jego zasługi dla rozwoju kolei w Europie są nie do przecenienia.

W 1843 roku został urzędnikiem w Izbie Trybunału, a w 1849 w Dyrekcji Generalnej ds. Handlu Ministerstwa Kolei. Od 1856 roku zarządzał Galizische Carl Ludwig-Bahn, a w 1864 roku został udziałowcem i generalnym dyrektorem Lemberg-Czernowitz-Jassy-Eisenbahn. Marzył o połączeniu linią kolejową morza Północnego i Bałtyckiego z morzem Czarnym. Na linii kolejowej Lwów-Czernowitz doszło za jego rządów do serii wypadków, a w tym koło Jaremcza do zaważenia się mostu nad Prutem. O rekordowej rozpiętości ceglano-żelaznego łuku 65 m i wysokości 28 m był przez długi czas największym mostem łukowym na świecie. Jakkolwiek wszczęto wówczas przeciwko Victor Ritter Pontouxin dochodzenie, to po procesie sądowym w styczniu 1876 roku został uniewinniony od wszelkich zarzutów.

– Rumunia to nie dziki Zachód – żartował brat Heleny, Ludwik, któremu w ręce wpadły nowele Henryka Sienkiewicza „Sachem” i „Przez stepy” o Indianach.

Niestety to właśnie urodzony w 1869 roku, a więc o sześć lat młodszy od Heleny, Ludwik Zborowski, jako jedyny z rodziny, miał stracić życie w Rumunii w awanturze jaką tam wywołał, ale wtedy o tym jeszcze nie wiedział. A wszystkiemu był winien jego zapalczywy charakter właściwy wszystkim Zborowskim i odziedziczony w spadku – jak zgodnie twierdzili – po osławionym szesnastowiecznym zabijace Samuelu Zborowskim.

Tymczasem jednak wizyta Edmunda Karola von Hardta w Dubiecku zakończyła się fiaskiem. Pomimo prób i gróźb Heleny, Maria i Józef Zborowscy stanowczo, aczkolwiek w bardzo uprzejmej formie odprawili pretendenta do ręki córki. Po wyjeździe Edmunda, Helena zamknęła się w swoim pokoju i udając ciężko chorą nie schodziła nawet na posiłki. Tace z nietkniętym jedzeniem wracały z powrotem do kuchni, a kiedy wreszcie zaalarmowana przez pozostałe córki hrabina Zborowska pofatygowała się osobiście do pokoju Heleny z porcją świeżego bulionu, przerażała się tym co tam zastała. Helena nie ubrana z zapuchniętą od płaczu twarzą bardziej przypominała ducha aniżeli osobę z krwi i kości. Nawet krwi w jej ciele zdawało się już nie być, tak była przeraźliwie blada. Najbardziej żyła z Heleną Teresa mniej więcej po tygodniu oświadczyła rodzicom, że jej siostra, a ich córka postanowiła umrzeć.

– Ona się zabije!

– Co takiego? – głosem pozbawionym emocji zapytał hrabia Zborowski, zupełnie tak, jakby nie rozumiał albo nie dosłyszał.

Nie miał ochoty na kolejną utarczkę z matką i żoną. Denerwował się, ilekroć żona zarzucała Helenie, że wychodząc za mąż za Edmunda Karola von Hardta popełnia mezalians i nie ma szacunku ani dla siebie, ani dla swojej rodziny, że obraża Boga i rodziców, którym winna jest posłuszeństwo i szacunek, a jeszcze bardziej, gdy jego własna matka patrząc na niego z wyrzutem powracała do wydarzeń sprzed pół wieku.

– To widać rodzinne – utyskiwała babka ojczysta nieposłusznej Heleny, wdowa po Wincentym Zborowskim, który zmarł w 1854 roku i został pochowany w Dubiecku. Marianna Zborowska wciąż miała żal do syna o to, że Józef zachował się onegdaj podobnie i za nic miał protesty rodziców żeniąc się wbrew ich woli z Marią Motyli.

– Nie w tym rzecz – gotów był oświadczyć. – Ja kieruję się wyłącznie troską o jej dobro. Powody, dla których sprzeciwiał się małżeństwu córki, były zgoła inne, ale wołał nie wracać do tego drażliwego tematu.

Przy stole zapadła grobowa cisza, gdyż żaden z biesiadników nie śmiał się odezwać. Służba poruszała się niemal bezszelestnie wnosząc kolejne potrawy i równie cicho zbierała talerze.

– Toż to twoja nieodrodna córka – odezwała się na koniec babka Heleny – zapomniałeś już synu, jak sam przed laty umierałeś z miłości?

Stara pani hrabina podniosła się od stołu zanim odsunięto stojące za nią krzesło i nie wiadomo, co wywołało większe wrażenie na obecnych; jej gniewny głos i groźne błyski w oczach, czy też hałas powstały po upadku mebla.

– Pora przerwać ten cyrk – powiedziała wychodząc.

Maria Zborowska ani drgnęła, natomiast Józef poderwał się od stołu:

– Pozwoli mama, że ją odprowadzę?

Siostry Heleny poderwały się również, chcąc posłuchać o czym będzie mowa, lecz karcący wzrok matki, przykuł je z powrotem do miejsca. Maria Zborowska wiedziała, że jeśli jej teściowa opowie się po stronie Heleny sprawa jej zamążpójścia zostanie przesądzona.

– Wygrała smarkula – ubolewała w głębi ducha Maria Zborowska zaniepokojona w najwyższym stopniu zachowaniem córki.

– Nie zdajesz sobie sprawy na co się porywasz!

– Ależ mama daruje, ale to nie jest wyprawa na księżyc.

Uwaga niby to mimochodem, rzucona przez teściową przy obiedzie, zmusiła Marię Zborowską do zrewidowania swojego stanowiska. Nie pierwszy raz zresztą wypomniano jej w tym domu i przy tym stole, pochodzenie. A przecież przez to nie czuła się ani odrobinę gorsza od innych. Wręcz przeciwnie małżeństwo z Józefem Zborowskim było źródłem jej nieustającej satysfakcji. Miała męża, o jakim inne kobiety mogą tylko marzyć.

Od chwili jednak, gdy jako młoda dziewczyna pojawiła się w majątku Zborowskich, czuła na sobie zawsze krytyczny i pełen dezaprobaty wzrok matki męża. To, że on ją kocha, zdawało się nie mieć dla Marianny Zborowskiej żadnego znaczenia. Motylówna nie była dla niego odpowiednią partią.

Marianna nigdy nie zaakceptowała synowej, która w jej opinii poza urodą nie miała żadnych innych atutów, a w szczególności odpowiedniej pozycji, a na domiar złego była grekokatoliczką.

– Rzuciła na ciebie urok – irytowała się Marianna, widząc na co się zanosi.

– Nie musisz kupować browaru, aby napić się piwa – popierał żonę hrabia Wincenty Zborowski, ale syn nie chciał go słuchać, gdyż poza ciemnymi oczami Marii świata nie widział. Gdy zobaczył ją po raz pierwszy z rodzicami nieopodal przemyskiej katedry w święta Bożego Narodzenia, poczuł się tak, jakby z nagłą strzelił w niego piorun. Wystarczyło, aby spojrzała na niego tylko jeden jedyny raz, aby się do niego uśmiechnęła, a on już nie mógł przestać o niej myśleć. Zabiegał o jej względy czując opór również ze strony jej rodziców, bynajmniej nie przekonanych o uczciwości jego zamiarów. Obawiali się, że zbałamuci Marię, a na koniec ożeni się z jedną z tych niezbyt urodziwych, ale za to mocno posażnych panien. A miał młody hrabia Józef Zborowski w czym wybierać, bo choć sam nie legitymował się kluczem dóbr, nosił znakomite nazwisko i wszędzie był witany z otwartymi ramionami, podobnie jak przed laty jego ojciec Wincenty Zborowski, który pojawił się w krakowskim po upadku powstania listopadowego. Maria Motylówna, odwzajemniła uczucia niewiele od siebie starszego hrabiego Józefa Zborowskiego i po ślubie osiadła razem z nim w niewielkim majątku w Dubiecku.

Marianna nie zaakceptowała synowej nawet wówczas, gdy ta po urodzeniu pierwszego dziecka była bliska śmierci.

– Mamo, okaż jej trochę serca – błagał zrozpaczony i odchodzący od zmysłów Józef.

Istniało niepisane prawo, że rodzice jego żony, Teresa i Xsawery Motylowie wstępu na teren posiadłości Zborowskich nie mają. Złamał je widząc, że żona umiera i po nich posłał. Zjawili się w towarzystwie prałata Motyla, który odprawiał nad Marią egzorcyzmy, tak przynajmniej uznała stara hrabina Zborowska, kiedy matka Marii poprosiła, aby zostawili je same.

–To wiedźma – przeżegnała się Marianna Zborowska, mrużąc pod nosem, że Motylowa rzuca czary.
Nie żałował tego co zrobił, bo jakimś cudem po tej wizycie Maria zaczęła wracać do zdrowia.

Matka mojej prababki, Maria Zborowska, urodzona w noc listopadową 1830 roku w Gorlicach miała siostrę Katarzynę Glińską.

Obie córki Xsawerego Motyla i Teresy *de domo* Zatwardnickiej, były zjawiskowo piękne, dobrze urodzone i wykształcone, obie wyszły doskonale za mąż, lecz żadna z nich nie zaznała tak wielkiej miłości jak Helena. Żadna z nich nigdy nie odważyłaby się sprzeciwić woli rodziców. Tak były wychowane. Posłuszne ojcu i Bogu. Ich brat profesor Narcyz Motyl dostąpił godności prałata w kościele grekokatolickim i w końcowym okresie swego życia był proboszczem w Uhrowie, gdzie zmarł w 1873 roku, na szczęście zanim wybuchł skandal wywołany przez jego siostrzenicę. Dziadek mojej prababki Heleny – Wicenty Zborowski – był uciekinierem z zaboru rosyjskiego. W czasie powstania listopadowego zmuszony był opuścić rodziną Białą Cerkiew, gdyż groziło mu zesłanie na Syberię.

Ciężko ranny znalazł schronienie w majątku należącym do Karczewskich, szlachty o mocno patriotycznych tendencjach i szybko wpadł w oko ich córce Mariannie. Tak długo leczył rany że na koniec nie pozostawało mu nic innego jak oświadczyć się córce dziedzica. Karczewscy mariaż ten poczytywali sobie za zaszczyt, bo Wincenty Zborowski wywodził się z jednego najwspanialszych magnackich rodów, który wyeliminowany został z gry o tron na skutek zawiści innych i waśni religijnych.

W niedługi czas po tym jak Wicenty Zborowski nastał u Karczewskich w ślad za nim zjawiał się tam duch Samuela Zborowskiego, przywołany przez Juliusza Słowackiego w dramacie o tym samym tytule i nie wątpię, że zarówno Wicenty Zborowski, jak i później jego synowie, Józef, Wojciech, Ludwik i Aleksander, recytowali wers po wersie upajając się tym tekstem, jako że klęska Polski związana została w tym utworze ze zwycięstwem ducha Jana Zamoyskiego.

Z mroku dziejów wciąż wyłaniała się postać Samuela, w opinii Wincentego Zborowskiego, bestialsko zamordowanego i choć nie było na to żadnych dowodów, wszyscy wierzyli, nie wyłączając samego zainteresowanego, że łączą go ze ścietym Banitą więzy krwi.

Wincenty nader często zabawiał swoich gospodarzy i ich gości opowieściami o tym, co wydarzyło się na dworze królewskim w Krakowie przed dwustu pięćdziesięciu laty, a oni dziwili się skąd wie tyle o swoim pochodzeniu.

– Są zbrodnie, o których się nie zapomina – mawiał w takich wypadkach, wywodząc, że gdyby nie Jan Zamoyski nigdy by nie doszło do ścięcia jego antenata Samuela Zborowskiego. – Pamięć o nim była przekazywana w mojej rodzinie z pokolenia na pokolenie i każdemu z nas ojciec mówił, że ma o tym pamiętać.

Na niezbyt huczny ślubie Marianny Karczewskiej i Wincentego Zborowskiego, jednakowoż obowiązywała żałoba narodowa, pojawił się nieoczekiwanie brat pana młodego, Stanisław Zborowski, lwowski prawnik. Duch Samuela Zborowskiego, który najwyraźniej fascynował obu braci przetrwał w opowieściach

rodziny przekazywanych z pokolenia na pokolenie, więc obaj szukali jego śladów.

– Samuel został stracony 26 maja 1584. a okoliczności tego zdarzenia opisał w swoim "Pamiętniku" siostrzeniec Zborowskich, wojewoda Jan Zbigniew Ossoliński – wyjaśnił dr Stanisław Zborowski, lecz ani on, ani jego brat Wincenty, nie potrafili jasno określić, od którego z siedmiu synów Marcina Zborowskiego się wywodzą. – Po śmierci Samuela, w 1585 roku również jego brata Krzysztofa Zborowskiego, który akurat wtedy przebywał za granicą, skazano za przygotowania do rokoszu na banicję. Zborowscy mieli więc powody aby obawiać się o bezpieczeństwo rodziny, zwłaszcza że Andrzej Zborowski² będąc zagorzałym luteraninem i obrońcą dogmatu o konsubstancjacji sprzeciwiał się „unii ambony i ołtarza” z wyznawcami kalwinizmu, skutkiem czego znajdował się w opozycji do ugody sandomierskiej z 1570 roku.

Helena urodziła się jako czwarte z kolei dziecko Józefa i Marii Zborowskich. Jako pierwsza przysłała na świat w 1851 roku Rozalia, dwa lata później Katarzyna, a po niej Joannes. Szczęście tej pary zmałował wybuch powstania styczniowego. Na nic zdały się błagalne prośby i łzy ciężarnej wówczas Marii. Józef Zborowski ani myślał stać z założonymi rękami. Na odezwę Rządu Narodowego zebrał ludzi i konie i przekroczył granice Królestwa, by, tak jak niegdyś jego ojciec, ruszyć do walki z zaborcą.

Joannes, choć był bardzo mały, zapamiętał dzień w którym jego ojciec wyruszał na wojnę. Józef powrócił do domu z powstania tylko z lekka poturbowany, lecz całkowicie załamany psychicznie.

Maria Zborowska miała już trzydzieści dwa lata, kiedy przy szczęku zbroi poczęta została Helena i choć była przerażona tym co ją czeka i co czeka cały naród, optymizm wszelako zwyciężał. Nadzieja na odzyskanie przez Polskę niepodległości była zbyt silna, aby mogła się załamać. Nie mniej przerażona była jej teściowa, wdowa po Wincentym Zborowskim, który cudem tylko uniknął zesłania po upadku powstania listopadowego. Opowiadał, że majątki szlachty zamieszanej w powstanie objęto konfiskatą, czynnych uczestników powstania skazano wraz z rodzinami na zesłanie na roboty do Rosji, a przywódców politycznych i wyższych oficerów skazano na śmierć. Amnesticzność ogłoszono dopiero w 1855 roku w związku z wizytą cara Aleksandra II w Polsce.

– Czy tym razem się uda, czy też będzie podobnie? – zastanawiała się w głębi ducha Marianna doskonale pamiętająca dzień, kiedy w majątku jej rodziców, położonym na terenie Rzeczypospolitej Krakowskiej, która stała się azylem dla uchodźców uciekających z armii rosyjskiej, zjawiał się niczym duch, ledwie trzymając się na nogach, młody Wincenty Zborowski. Trzeba go było ukryć, bo za dziesiątkowanym korpusem generała Różyckiego zbiegłym wraz z księciem Adamem Czartoryskim do Krakowa, nadciągały oddziały rosyjskie dowodzone przez generała Rudigera. A mimo to, przez następne lata Kraków spełniał rolę serca narodu łącząc ziemię polskie pod zaborami z emigracyjnym rządem Paryżu, co było solą w oku zarówno Rosji jak i Austrii. Asumpt do zdławienia Rzeczypospolitej Krakowskiej dał wybuch rewolucji krakowskiej, po której, w 1846 roku, Kraków został włączony do Galicji. Sprawa polska jednak wciąż żyła i zaangażowany w nią

był pierworodny syn Wincentego i Marianny. Józef Zborowski przepowiedział wybuch powstania styczniowego po tym, jak w Królestwie wprowadzono przymusowy zaciąg do wojska rekrutując kolejnych 30 000 mężczyzn.

Helena urodziła się z końcem 1863 roku kiedy należało spodziewać się, że powstanie niebawem upadnie. Miała zaledwie siedem miesięcy kiedy na murach warszawskiej cytadeli zawisł Romuald Traugutt, Krajewski, Toczyski, Żuliński i Jezioranski. Królestwo Kongresowe przekształcono w Nadwislanski kraj. Na Syberię wysłano 80000 ludzi. Tym razem skazańcy nie mieli doczekać się amnestii.

Helena dorastała a naród pogrążał się w żałobie po klęsce powstania styczniowego.

W 1865 roku Zborowskim urodził się drugi syn Wincenty. Po nim przyszedł a świat Władysław Zborowski, a jego rodzicami chrzestnymi została Anna wdowa po Wojciechu Zborowskim i drugi brat Józefa, Ludwik Zborowski. Teraz już nikt nie miał nadziei na odzyskanie przez kraj kiedykolwiek niepodległości. Ta umarła bezpowrotnie, a pomimo to Zborowskim rodziły się kolejni synowie – Ludwik, August, Bronisław – i córki – Zofia i Teresa –.

Mieszkał w Galicji stanowiącej część wielonarodowej Monarchii Austro-Węgierskiej, gdzie co raz pojawiały się ruchy separatystyczne Węgrów, Ukraińców, narodów bałkańskich, a wreszcie zaczął zagrażać jej anarchizm. Na szczęście wojna krymska popsuła uprzednią zgodność Austrii i Rosji co do sprawy polskiej, ochłodziła też stosunki Rosji z Niemcami.

Oslabienie monarchii austriackiej w wyniku przegrywanych wojen z Francją i Piemontem w 1859 roku, później z Prusami w 1866 przyniosło poszerzenie autonomii i wydanie przez cesarza dwóch aktów: tzw. dyplomu październikowego z 1860 oraz patentu lutowego z 26 lutego 1861. W patencie utrzymano Radę Państwa i Sejm Krajowy, którym pozostawiono mniej ważne sprawy lokalne. Na podstawie tego okrojonego aktu konstytucyjnego wydano akty prawne, które określały podstawę ustroju w królestwie Galicji i Lodomerii. Władzę reprezentował namiestnik pochodzenia polskiego, rezydujący w Lwowie, któremu podlegały powiaty i starostwa.

Galicja oraz inne kraje koronne otrzymały sejm koronny. Składał się ze 161 członków, z czego 12 zasiadało w nim z racji zajmowanych stanowisk³, zaś 149 posłów pochodziło z wyboru. Ich kadencja trwała 6 lat.

Sejm Krajowy we Lwowie był kompetentny tylko w niektórych sprawach wewnętrznych takich jak gospodarka, oświata i kultura, ale początkowo miał także prawo wyboru delegatów do Izby Poselskiej Rady Państwa, co miało istotne znaczenie albowiem apostołowie polskiej narodowości zorganizowani byli w prężnie działające Koło Polskie, liczące się na arenie politycznej Austrii. Sytuacja zmieniła się w 1873 r., gdy wprowadzono bezpośrednie wybory do Izby Poselskiej Rady Państwa – jednak wciąż niektórzy posłowie Sejmu Krajowego uzyskiwali także mandat poselski w Wiedniu.

W układzie politycznym Sejmu Krajowego dominację przez praktycznie cały okres jego istnienia zachowywało stronnictwo konserwatywne. Konserwatyści, choć głosili lojalizm wobec władz w Wiedniu, chcieli poszerzenia autonomii Galicji. Ich program

pracy organicznej oparty był na przekonaniu, iż społeczeństwo jest swego rodzaju organizmem, który może funkcjonować sprawnie tylko wtedy, gdy zdrowe i silne są jego poszczególne organy.

Coraz częściej też pojawiały się głosy, że skoro nie da się pokonać zaborcy zbrojnie trzeba z nim współpracować dla osiągnięcia maksymalnych korzyści. Zaczęto przekonywać Józefa, aby się włączył do pracy u podstaw. W pierwszej kadencji do Sejmu Krajowego wszedł Zygmunt Zatwardnicki, kuzyn Heleny ze strony jej babki Teresy Motyl *de domo* Zatwardnickiej. W drugiej, czwartej i piątej znalazł się brat Józefa, Aleksander Zborowski starosta w Myślenicach około 1879 i późniejszy starosta nowosądecki.

Z czasem Józef Zborowski postawił na reformy i zaczął kandydować do Rady Państwa. Bywał w Wiedniu częściej aniżeli we Lwowie czy w Krakowie, mogła więc Helena bywając w najelegantszych salonach i na balach, zrobić podobnie jak jej siostry, świetną partię, tymczasem wybrała Edmunda Hardta cudzoziemca, o którym tak naprawdę nikt nie mógł powiedzieć nic pewnego, poza tym, że urodził się 5 listopada 1856 roku jako syn Rainholda i Amalii z Zinsorów i został ochrzczony w kościele ewangelicko-augsburskim w Łodzi, zaś jego rodzicami chrzestnymi zostali Jan Hardt, Karol Schulz, August Fronczek, Amalia Sisser i Teresa Louge. Tyle wynikało z dokumentu jakim była metryka urodzenia, którą przedstawił.

– Skąd się właściwie ci Hardtowie wzięli? – irytował się Józef Zborowski skłonny przystać na szalony plan swojej córki. – Jaki diabeł przywiódł ich do Polski?

Starający się o jej rękę Edmund Karol, którego rodzina zainwestowała sporą ilość pieniędzy w rozwijający się przemysł włókienniczy, nie był już młodzieńcem, lecz dojrzałym mężczyzną. Uchodził za inżyniera, budowniczego kolei. Przystojny i elegancki a przy tym o nienagannych manierach był ozdobą wiedeńskich salonów, ale to też się Józefowi Zborowskiemu najwyraźniej nie podobało.

Zwrócił się więc do swojego bratanka Jana Zborowskiego, starszego od Heleny o kilkanaście lat, statecznego sędziego sądu grodzkiego w Krakowie, z prośbą o pomoc w tej delikatnej, jak się wyraził, sprawie.

Zdziwił się niepomiernie, gdy Jan Zborowski wrócił do Dubiecka z wiadomością, że dziadek Edmunda Karola, Mateusz vel Mathieu von Hardt, urodzony XII 1804 roku w Diedesfeld kanton Neustadt, departament Mont-Tonnene 23 pluviose'a, był Francuzem a nie Niemcem.

– Przybył na ziemie polskie wraz z małżonką Fryderyką Weinholtz – ustalił Jan Zborowski, wysławszy uprzednio do Łodzi swojego kancelistę na przespiegi.

– Skąd to wiesz? – To była dobra wiadomość, aczkolwiek nie rozwiązywała problemu.

– Synowi tegoż Mateusza, Leopoldowi Hardtowi, urodzonemu 1 lutego 1838 roku w Aleksandrowie w kantonie Łęczyckim, jako rezydującemu w Polsce Francuzowi, w 1851 roku przyznane zostało prawo do zwolnienia z obowiązku służby wojskowej w piechocie (armii lądowej), i w marynarce Jego Wysokości Cesarza Wszechrusi, stosownie do konwencji dyplomatycznych opierających się na wzajemności – odparł sędzia, dodając, że obywatelstwo francuskie Leopolda Hardta potwierdził Konsul

Generalny Francji w Warszawie C. Bernard des Luard Lisards, co było wystarczającym dowodem.

– Leopold to brat Edmunda Karola? – dociekał wciąż niestrudzony Józef Zborowski.

– Nie – zaprzeczył Jan. – To jego stryj.

– Ożeniony z Fryderyką Weinholtz Mateusz vel Mathieu von Hardt doczekał się pięciu synów. Oprócz wspomnianych już Leopolda Hardta i Rainholda – ojca Edmunda Karola – było jeszcze trzech innych, młodszych od nich chłopców.

– Wszyscy cieszą się nieposzlakowaną opinią – orzekł na koniec Jan Zborowski.

Bynajmniej nie zamierzał przekonywać Jozefa Zborowskiego o słuszności wyboru dokonanego przez Helenę, ale mimo woli zaczął zastanawiać się nad jej perspektywami na zamążpójście w wypadku gdyby pozostała w Dubiecku. – A poza tym, co tu dużo mówić stryju, nie jest dzisiaj łatwo wydać córkę dobrze za męża. Jego zamyślony wzrok przesuwiał się po twarzach siedzących przy wielkim stole panien i na koniec doszedł do wniosku, że dobrze by było, gdyby chociaż jedna z pięciu jego kuzynek była szczęśliwa. Helena promieniała wręcz szczęściem na kilometr, co nie uszło uwadze żony Jana. Małżonka przybywała wraz z nim do Dubiecka, aby przedstawić rodzinie urodzoną 3 sierpnia 1881 roku córeczkę Wandę Zborowską. Wanda w przyszłości miała zostać żoną generała Sosnowskiego.

Ostatecznie ślub się odbył, ale poza młodszym bratem Edmunda Karola, Karolem Edmundem, który wystąpił w roli drużby pana młodego, inni członkowie jego rodziny nań nie przybyli. Trudno dzisiaj z całą pewnością powiedzieć jaka była tego przyczyna, ale można się domyślać, że nie byłiby w majątku hrabiego Zborowskiego w Dubiecku mile widziani. Na próżno Helena wywodziła, że Polska zawsze utrzymywała dobre stosunki z Francją, a przodkowie to nawet stamtąd króla sprowadzili.

– Henryk Walezy był Francuzem – upierała się przy swojej racji – a Zborowscy po niego do Francji jeździli.

– Ano jeździli – musiał przyznać Jozef Zborowski – ale po zgubę, bo nic dobrego z tego dla Rzeczypospolitej nie wynikło. Król uciekł i trzeba było go kimś zastąpić... – zasepił się. – Batory wiedział, że Zborowscy od samego początku optowali za Habsburgiem, więc choć udzielił Samuelowi Zborowskiemu schronienia w Siedmiogrodzie po awanturze z Wapowskim, której biedak nie przeżył, później nie pomny jego zasług, nie tylko że nie wystąpił w jego obronie, ale dał zgodę na ścięcie.

Koleją zainteresował się nie tylko Edmund Karol von Hardt.

Nie mniej zafascynowany tym nowym, jakby na to nie patrzeć, zjawiskiem i wynikającymi stąd możliwościami, był Włodzimierz Kostarkiewicz, noszący po adopcji przez Ignacego Ritter von Zborowskiego oba nazwiska. W 1889 roku uzyskał prawo do tytułu Ritter von. W styczniu 1886 był już inżynierem elewem I klasy w Przemyśle, a więc nieopodal Dubiecka i zarabiał 700 guldenów. Bywał częstym gościem w Dubiecku, już po wyjeździe stamtąd Heleny, i uspokajał jej rodziców. On też namawiał synów Józefa Zborowskiego do wyjazdu do Rumunii.

– Ależ oni nie muszą pracować – oponowała zazwyczaj hrabina Zborowska.

– Wystarczy, że złowią dobry posag – natrzęsał się w duchu Włodzimierz.

Zwyciężyła jednak ciekawość i młodzi chłopcy wyruszyli w drogę, choć nie wszyscy do Rumunii. Dwóch braci Heleny wyjechało za ocean. Jeden z nich, Joannes Zborowski, zostaje lekarzem na Kubie. Młodszy od niego o dobrych kilka lat, Władysław Zborowski, lekarzem w Filadelfii. Najmłodszy Bronisław wbrał seminarium duchowne, lecz kiedy je ukończył nie przyjął święceń kapłańskich i ostatecznie podjął studia na wydziale filozofii Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie.

Świat wydawał się teraz mały, a w każdym razie był łatwo dostępny odkąd pojawiła się na nim kolej, więc nie bacząc na trudy podróży bywał częstym gościem w Rumuni.

Tymczasem pracując na c.k. kolei Karola Ludwika we Lwowie (K.k. priv. galiz. Carl Ludwig-Bahn) Kostrakiewicz-Zborowski poznał, a następnie poślubił w roku 1887 Marię Franciszkę Wierzbicką, córkę inżyniera Ludwika Wierzbickiego. Rok później we Lwowie Maria urodziła pierworodnego syna Juliusza. Ze Lwowa Kostarkiewiczowie przenieśli się do Nowego Sącza, gdzie Włodzimierz otrzymał stanowisko Inspektora c.k. kolei państwowych i naczelnika warsztatów kolejowych.

W tym czasie Nowym Sączem zarządzał jako starosta Aleksander Zborowski – brat Józefa Zborowskiego i stryjeczny brat Alojzy Kostrakiewicz, matki Włodzimierza. Tu przyszyły na świat dwie córki Włodzimierza Kostrakiewicza-Zborowskiego, Helena i Wanda (1894). W 1894 zostaje mianowany delegatem Komisji Krajowej dla Spraw Przemysłowych z zadaniem organizacji uzupełniających szkół przemysłowych.

W tym samym czasie jego przybrany ojciec Ignacy Ritter von Zborowski został prezydentem Sądu Krajowego Wyższego w Krakowie. Drugi taki sam sąd istniał we Lwowie i oba działały jako trzecia instancja odwoławcza nad sądami powiatowymi i sądami krajowymi. Niezależnie od nich w Wiedniu funkcjonował Najwyższy Trybunał Sprawiedliwości a obok niego Trybunał Stanu – jako sąd prawa publicznego –, do którego w jakiś czas później powołany został Ignacy Ritter von Zborowski.

Była to więc wybitnie prawnicza rodzina, złożona zarówno z teoretyków prawa takich jak dr Stanisław Zborowski ze Lwowa – brat dziadka mojej prababki Heleny –, czy jego syn Stanisław Juliusz Zborowski docent na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie, jak i praktyków, do których bez wątplenia zaliczał się właśnie drugi syn dr Stanisława Zborowskiego, Ignacy Ritter von Zborowski i sędzia sądu grodzkiego w Krakowie Jan Zborowski, będący synem Aleksandra Zborowskiego, stryja mojej prababki Heleny.

Maria Zborowska była osobą w wysokim stopniu praktyczną i przewidującą, na nic jednak zdały się wszelkiej jej perswazje, groźby i prośby. Zakochana do nieprzytomności w pięknym Francuzie dwudziestoletnia Helena była zdeterminowana w najwyższym stopniu, a przy tym nieugięta i co najmniej w tym samym stopniu nieustraszona. Nie przerażała jej świadomość, że jeśli poślubi Edmunda znajdzie się daleko od domu bez żadnego zabezpieczenia i przez myśl jej nawet nie przeszło, że on może umrzeć.

– To się nie miało prawa zdarzyć – wykrzykiwała z rozpaczą stojąc nad jego grobem – jak mogłeś mnie opuścić!

Była przekonana, że dożyją w szczęściu późnej starości i zdążą razem odchowac gromadkę dzieci. Tymczasem los zgotował jej

nie lada niespodziankę i wystawił wysoki rachunek za kilkanaście szczęśliwych lat, jakie danym jej było przeżyć u boku ukochanego mężczyzny.

Mieszkali najpierw w Pitești, gdzie w 1885 roku urodziła się Amalia i niespełna rok później Józefina, a po nich w 1887 Stanisław Leopold Hardt, następnie w odległym o ponad 100 kilometrów drogi na wschód Ploeshti miejscu urodzenia Adelajdy, która przysłała na świat 16 marca 1890. Stąd było najbliżej do Bukaresztu, gdzie życie towarzyskie koncentrowało się wokół królewskiego dworu i gdzie Hardtowie chętnie bywali. Później przenieśli się do położonego na północy kraju Botosani i tam 2 sierpnia 1892 przyszedł na świat Edmund Bronisław, a wreszcie do położonych nieopodal Paskan, gdzie rodziły się kolejne dzieci. Janina w 1894 roku, następnie Adam, Jadwiga i jako ostatnia z rodzeństwa w 1896 Antonina. Ojcem chrzestnym Edmunda został młodszy brat Heleny, Bronisław Zborowski.

Rodzina wędrowała w ślad za Edmundem, który zarządzał budową kolejno powstających odcinków linii kolejowej na długości przeszło tysiąca kilometrów. Tyle właśnie wynosi odległość z Pitești do Paskan.

W 1880 w Rumuni utworzono państwowy zarząd kolei Căile Ferate Române (CFR), który zajął się administrowaniem zakupionych kolei oraz budową nowych. W 1888 doszło do połączenia "Kolei Rumelijskiej" z siecią węgierską i otwarcia kolei Skopje – Niš, zapewniającej połączenie Salonik z Węgrami i Europą. W 1895 roku, po 35 latach od budowy kolei Konstanca – Cernavoda, o długości niespełna 100 kilometrów, otwarto przedłużenia linii do Bukaresztu z wybudowanym w międzyczasie mostem na Dunaju. Bukareszt dzieli od Konstancy 250 kilometrów, ale aby to połączenie kolejowe mogło powstać trzeba było opanować jedną z najpotężniejszych i najbardziej kapryśnych rzek Europy, płynącą z zachodu na wschód. Poważną przeszkodę stanowił wpadający do Dunaju, jego lewobrzeżny dopływ Seret, przez który w miejscowości Paskani należało przerzucić most kolejowy, aby połączyć je z Lasi. Tam o mało nie stracił życia Edmund Karol von Hardt, co doskonale zapamiętała jego córka Adela.

Z Paskan do Lwowa było już znacznie bliżej aniżeli z położonego jeszcze za Bukaresztem Pitești. Tylko 400 kilometrów. Tyle musiała pokonać Helena z dziećmi i dobytkiem, aby się znaleźć na powrót w rodzinnych stronach. Na szczęście istniało już wtedy połączenie kolejowe Lwów-Czerwniowce, przedłużone do Botosani.

Gdy Helena zdecydowała się wreszcie opuścić dom, w którym mieszkali przez kilka ostatnich lat w Paskanach, wtedy właśnie szczęśliwym zbiegiem okoliczności wyciągnęła do niej pomocną dłoń siostra matki Katarzyna, wdowa po zmarłym 17 października 1884 w Tustanowicach kniazi Stefanie Glińskim, osoba majątna, lecz bezdzietna i samotna. Po mężu odziedziczyła nie tylko majątek w Tustanowicach ale również piękny pałacyk w Truskawcu, wybudowany nieopodal Zakładu Kąpielowego, kilka nieruchomości we Lwowie, a w tym ogromną kamienicę przy ulicy Dominikańskiej 1-3, w której mieściła się jej rezydencja, a co więcej czerpała wielkie zyski z wydobycia ropy z istniejących w Tustanowicach na Podkarpaciu, nieopodal Drohobycza szybów naftowych. Z przyczyn sobie tylko wiadomych Katarzyna z Motylów Glińska odnosiła się do niewiele od siebie młodszej siostrzenicy z wyrozumiałością, na jaką nie było stać jej matki i postanowiła otoczyć Helenę i jej dzieci opieką.



Katarzyna z Motylów Glińska (1849-1921)

Katarzyna Glińska każdorazowo przyjeżdżając do Dubiecka zarzucała swojej siostrze Marii Zborowskiej, że jest bez serca, a gdy wracała z powrotem do Lwowa, siostra przekonywała ją, że nie jest to prawdą i gdyby tylko Helena raczyła się do niej odezwać, zechciała wyrazić skruczę, z całą pewnością doszłaby z córką do porozumienia.

– Na to nie licz – żartowała kniazini nie chcąc zaognić sytuacji – twoja córka jest na to zbyt dumna...

Do pojednania Heleny z matką niegdy nie doszło. Po śmierci hrabiego Józefa Zborowskiego sprzedano majątek w Dubiecku, a wdowa po nim przeniosła się do Gorlic, gdzie zmarła tuż po wybuchu I wojny światowej w 1914 roku.

Katarzyna Glińska przeżyła wprawdzie oblężenie Lwowa przez oddziały Armii Halickiej, lecz zmarła w 1921 roku przekazawszy testamentem cały swój majątek Helenie Hadtowej. W międzyczasie jednak szyby naftowe przestały przynosić jakikolwiek dochód.

Przypisy:

1. Marcin Zborowski, kasztelan krakowski ożeniony z Anną Konarską, córką Stanisława i Zofii z Lanckorońskich.
2. Andrzej Zborowski, miecznik koronny i krakowski (w 1570 roku), marszałek nadworny koronny (lata 1574-1589), kasztelan sanocki (w 1580 roku), kasztelan biecki (w 1590 roku), starosta radomski.
3. Wiryści: 3 arcybiskupów lwowskich, 5 biskupów, prezes Akademii Umiejętności w Krakowie, rektorzy uniwersytetów w Krakowie i Lwowie, rektor Politechniki Lwowskiej



Jan Matejko: *Rok 1863 - Polonia*

150.ROCZNICA POWSTANIA STYCZNIOWEGO

I choć powstanie zakończyło się porażką, to płynące z niego doświadczenia Polacy wykorzystali w dalszych działaniach na rzecz niepodległości, uwieńczonych sukcesem w listopadzie 1918 roku „Dla nas, żołnierzy wolnej Polski – stwierdził w rozkazie z 21 stycznia 1919 roku Józef Piłsudski – powstańcy 1863 roku są i pozostaną ostatnimi żołnierzami Polski, walczącej o swą swobodę, pozostaną wzorem wielu cnót żołnierskich, które naśladować będziemy.”

Powstanie styczniowe znalazło odzwierciedlenie w dziewiętnastowiecznej twórczości malarskiej Jana Matejki, Józefa Chełmońskiego, Maksymiliana Gierymskiego, Tadeusza Ajdukiewicza, Stanisława Witkiewicza i wielu innych wybitnych polskich artystów. Pamięć o Powstańcach na przełomie wieków była wciąż żywa i inspirowała twórców młodopolskich przynosząc cykl obrazów Jacka Malczewskiego, *Na etapie (Sybiracy)*, o wstrząsającej wręcz wymowie. Walka narodowyzwoleńcza stała się też tematem obrazów Wojciecha Kossaka, a później jego syna Juliusza Kossaka, pomimo że Polsce udało się w międzyczasie, po stu latach zaborów, odzyskać niepodległość.

W dobie współczesnej pamięć o drodze narodu polskiego do wolności zdaje się zanikać i nie odnotowano w Krakowie przypadku, aby 150 rocznica powstania styczniowego pojawiła się jeśli nie na obrazie, to choćby na medalu, czy tablicy pamiątkowej, choć powinna.



Wojciech Kossak, *Czerkiesi na Krakowskim Przedmieściu*.

PROF. WINCENY KUĆMA OBCHODZIŁ JUBILEUSZ 60-LECIA PRACY ARTYSTYCZNEJ



Jeden z najwybitniejszych polskich rzeźbiarzy prof. Wincenty Kućma w Miechowie świętował swoje 75 urodziny, a jednocześnie 60-lecie pracy artystycznej, gdyby uwzględnić jego działalność w czasie nauki w Liceum Sztuk Plastycznych i w czasie studiów na ASP. Ukończył Akademię Sztuk Pięknych w której później pracował uzyskując stopień profesora zwyczajnego i stanowisko dziekana Wydziału Form Przemysłowych. Prof. Kućma jest autorem wielu pomników, m. in.: Pomnika Powstania Warszawskiego, Obrońców Poczty Gdańskiej, Armii Krajowej w Kielcach. Zrealizował także wystroje wielu kościołów i pomniki sakralne, m. in. *Ołtarz Trzeciego Tysiąclecia* na Skałce w Krakowie, przepiękną *Drogę Krzyżową* w Pasierbcu Jednym z największych wyzwań w twórczości prof. Kućmy był wystrój katedry w Irkucku nad Bajkałem, gdzie mieści się siedziba największej obszarowo katolickiej diecezji świata. Za tę realizację otrzymał najwyższe odznaczenie jakie papież przyznaje osobie świeckiej - Order Świętego Grzegorza Wielkiego. Jego rzeźby znajdują się także w: Anglii, Indiach, Szwajcarii, byłej Jugosławii i kilku innych krajach świata. Podczas wernisażu, przeor klasztoru na Skałce ojciec prof. Andrzej Napiórkowski powiedział „...Jest to człowiek, który łączy niebo z ziemią. W dzień wigilii zesłania Ducha Świętego, który dziś obchodzimy, jesteśmy pod wrażeniem profesora, który jest czystym narzędziem Boga”.

(Red)

ANNA SZUMOWSKA-CHUDZIŃSKA

KOLACJA Z GUSTAVEM KLIMTEM W TEATRZE STU



„Za zdrowie Klimta pijemy z gwinta!”. Taki toast wznosił po premierze sztuki *Kolacja z Gustavem Klimtem* w Teatrze STU jej autor Jacek Cygan - poeta, autor tekstów wielu przebojów, tłumacz, znawca malarstwa i białych win, globtrotter, prawdziwy Europejczyk, jak go prezentuje w programie teatralnym Tadeusz Nyczek.

Gustav Klimt to najwybitniejszy artysta wiedeńskiej secesji, reprezentant modernizmu przełomu XIX i XX wieku. Jego obrazy, pełne zmysłowości i erotyzmu, są leitmotivem scenograficznym sztuki, której akcja rozgrywa się wspólnie i oparta jest na kanwie prawdziwej historii z życia malarzy Danuty i Janusza Strzałkowskich. Obydwoje wyemigrowali w latach 80. do Austrii, gdzie odnieśli sukces, bo ich obrazy znajdują uznanie na całym świecie. To właśnie

ich biografie i twórczość stały się inspiracją do napisania tej sztuki przez ich przyjaciela Jacka Cygana. Warto przy tej okazji podkreślić – co nie jest bez znaczenia dla dramaturgii spektaklu – że pani Danuta specjalizuje się w kopiowaniu obrazów Klimta. I to łączy ją z główną bohaterką Marią Zimmermann, w którą wcieliła się Małgorzata Foremniak. Z jej opowieści dowiadujemy się, jak pewnej nocy przyśnił się jej obraz Klimta *Medycyna*, przedstawiający śmierć i ból. Była wtedy bliska załamania nerwowego, zdana tylko na siebie, z dzieckiem i bez środków do życia. Sen ten sprawił, że się odrodziła i znowu zaczęła malować, tym razem kopie obrazów Klimta, które znalazły wielu nabywców i pozwoliły jej odzyskać wiarę w „radość malowania”, co Klimt uczynił sensem swojej sztuki.

O czym jest *Kolacja*? O upływie czasu, o miłości i zdradzie, przyjaźni i trójkącie miłosnym, który ma zaskakujące zakończenie. Poznajemy dwie różne wersje wydarzeń, prezentowane przez głównych bohaterów i na tym pomysłem zasadza się dramaturgia sztuki i spektaklu. Jest to również opowieść o losach emigrantów, ich wzlotach i upadkach, o pokoleniu stanu wojennego szukającego dla siebie miejsca poza krajem ojczystym.

Całość zreżyserował mistrz Krzysztof Jasiński, mając do dyspozycji znanych, bardzo popularnych dzięki filmom i serialom warszawskich aktorów: Małgorzatę Foremniak i Piotra Polka. Bardzo udanie zadebiutowała towarzysząca im studentka PWST w Krakowie, Ewa Porębska. Urokliwy klimat i nastrój spektaklu dopełniła jego oprawa muzyczna, na którą złożyły



foto Paweł Nowosławski

się znane utwory w znakomitym wykonaniu Marleny Dietrich, Ewy Demarczyk i Czesława Niemena.

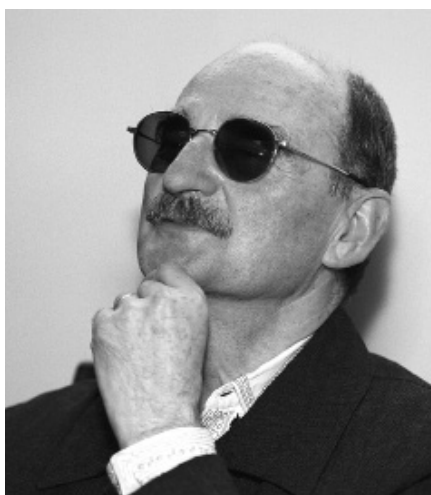
Omawiany spektakl jest nie tylko sukcesem autora, debiutującego w roli dramaturga, aktorów i reżysera, lecz także Teatru STU, któremu za dwa lata stuknie 50 lat. Na jego przykładzie widać, jak w praktyce sprawdza się model teatru impresaryjnego, umożliwiający dużą swobodę w doborze repertuaru, a przede wszystkim obecność na scenie wybitnych i lubianych aktorów, nie związanych z teatrem etatowo. Dlatego kolejne pokolenia widzów Teatru STU nie doznają zawodu i z tym samym zaciekawieniem, satysfakcją oraz pasją poznania oglądają oferowane im przedstawienia.

LESŁAW PETERS

ROK AKADEMICKI: 1949/1950

KIERUNEK: ARCHITEKTURA

STUDENT: **SŁAWOMIR MROŻEK**



Zródła encyklopedyczne podają, że trzy razy rozpoczął studia, za każdym razem zresztą nie uzyskując dyplomu. W rzeczywistości podjął studia tylko raz: na Politechnice Krakowskiej. Miał zostać architektem, tymczasem zdobył miano najwybitniejszego dramaturga polskiego XX wieku.

Co pchnęło 19-letniego Sławomira Mrożka w kierunku studiów politechnicznych? Dlaczego nie zdecydował się pójść na polonistykę, filologię angielską (w tym kierunku miał wyraźne predyspozycje; już w szkole dużo czytał po angielsku) czy sztuki pięknej? On sam po latach w swojej autobiografii („Baltazar”, Warszawa 2006) tłumaczył to skłonnością do kompromisu. Z jednej strony chciał spełnić własne marzenia o wykonywaniu zawodu „artystycznego”,

z drugiej natomiast — uwzględnić oczekiwania ojca, który pragnął dla syna zawodu „solidno-praktycznego”.

Do egzaminu wstępnego starał się przygotować solidnie. Przed maturą często chodził na Wawel i odwiedzał inne krakowskie zabytki, aby ćwiczyć się w rysunku. Mimo to poważnie brał pod uwagę porażkę. Zdawał sobie sprawę, że w toku procedury kwalifikacyjnej nie może liczyć na protekcję wpływowych osób, od czego w tamtych czasach mogło bardzo dużo zależeć.

Pisząc na egzaminie wypracowanie z języka polskiego, wychwalał, tak jak należało, Polskę socjalistyczną. Gładko przebrnął, ku swojemu zdziwieniu, przez matematykę. Na egzaminie z rysunku poprawnie narysował meczet Hagia Sophia w Istambule. To wystarczyło: został przyjęty na Wydział Architektury, będący wtedy jeszcze jednym z Wydziałów Politechnicznych w strukturze ówczesnej Akademii Górniczej. Jak przystało na przyszłego architekta, za skromne stypendium kupił sobie lampę kreślarską.

W autobiografii Sławomir Mrożek otwarcie przyznaje, że już w czasach szkolnych nie należał do pilnych uczniów, co odbijało się na wystawianych mu ocenach. O swoim egzaminie maturalnym pisze: „Ledwo przelazłem na »drugą stronę dojrzałości«. Ogólna ocena mojego egzaminu brzmiała »dostatecznie«. Przypisuję to coraz większemu zaniedbaniu w nauce [...]”. Nie inaczej było na studiach: z upływem czasu coraz częściej opuszczał zajęcia. Słuchając

wykładów i uczestnicząc w ćwiczeniach z takich przedmiotów jak budownictwo ogólne, matematyka, materiałoznawstwo, pomiary budowlane czy statyka budowlana i wytrzymałość materiałów, dochodził do wniosku, że nie będzie z niego architekta.

Z dokumentów przechowywanych w Archiwum Politechniki Krakowskiej, a ściślej z tzw. karty dziekańskiej wynika, że zdażył zaliczyć na PK dwa egzaminy. 7 marca 1950 r. zdał matematykę u dr. Świętosława Romanowskiego, a 22 marca 1950 r. — pomiary budowlane u zastępcy profesora Michała

Odlanickiego-Poczobutta. W obu przypadkach uzyskał ocenę dostateczną. Mówiło się wtedy: „ocenę państwową”.

Na temat dalszych losów Mrożka na Politechnice możemy snuć tylko przypuszczenia. W dokumentacji nie ma świadectwa wskazującego jednoznacznie moment, w którym zrezygnował z dalszych studiów i rozstał się z uczelnią. Pewną wskazówką może być notatka na formularzu zatytułowanym „Rodowód”, w którym Mrożek wpisał swoje dane osobowe. Ktoś zanotował u góry strony: „wycofano 3.VII.50”. Ale z cytowanych już wspomnień wynika, że Mrożek znacznie wcześniej przestał uczęszczać na zajęcia.

Jeśli w trakcie studiów coś budziło jego zainteresowanie, to był to rysunek. Swoje dokonania na tym polu zapragnął przedstawić osobiście do oceny ówczesnemu asystentowi katedry rysunków Tadeuszowi Brzozowskiemu, późniejszemu

współzałożycielowi II Grupy Krakowskiej i profesorowi krakowskiej ASP. Mroźek znał go z zajęć na uczelni, ale podczas rozmów toczonych w większym gronie miał wątpliwości, czy Brzozowski mówi do nich poważnie, czy też może kpi. Brzozowski zgodził się na spotkanie prywatne i przyjął Mroźka bardzo serdecznie. We wspomnieniach brak jednak informacji, jak Brzozowski ocenił jego prace.

Jest za to opis zabawy sylwestrowej 1949/1950, na którą Brzozowski zaprosił Mroźka do swojej pracowni przy ul. Floriańskiej. Student I roku architektury miał wtedy okazję po raz pierwszy spotkać się z gronem krakowskich artystów. Opisując to wydarzenie w autobiografii „Baltazar”, stwierdził: „tam po raz pierwszy miałem pewność, że będę do nich należał”.

Malarstwem Mroźek interesował się od lat szkolnych. Stąd naturalnym wyborem po rozstaniu z Politechniką wydawało się pójście na Akademię Sztuk Pięknych (wtedy noszącą nazwę: Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych). Choć zdał egzamin wstępny, nie podjął nauki. W tym czasie bowiem wygrał — i to podwójnie — konkurs „Szpilek”, popularnego tygodnika satyrycznego, który poszukiwał nowych współpracowników. Mroźkowi przyznano pierwsze nagrody za humoreskę i rysunek. A wkrótce później dostał propozycję stałego zatrudnienia w „Dzienniku Polskim”, co w jego trudnej sytuacji materialnej było ofertą nie do odrzucenia.

Rok później znów stanął do egzaminu wstępnego, tym razem na studia afrykaniistyczne i języki orientalne na Uniwersytecie Jagiellońskim. Tym razem jednak nawet nie miał zamiaru podejmować nauki. Powodem ubiegania się o status studenta była wyłącznie groźba powołania do wojska. Gdy tylko uzyskał niezbędne dokumenty i przedstawił je stosowanym władzom wojskowym, nie pojawił się więcej na uniwersytecie.

Zaczynał już zdobywać popularność jako autor rysunków satyrycznych, zamieszczanych najpierw w „Szpilekach”, potem w „Przekroju” (swoją drogą ciekawe, co o tym sądził prof. Ludomir Ślodziński, ówczesny rektor PK, którego wykładów na temat rysunku odręcznego Mroźek słuchał w trakcie studiów). W 1953 r. Wydawnictwo Literackie opublikowało „Półpancerze praktyczne”, pierwszy zbiór opowiadań Sławomira Mroźka. W 1958 r. Teatr Dramatyczny w Warszawie wystawił jego pierwszą sztukę „Policja”. Nabierała rozpędu kariera mająca zmienić byłego studenta politechniki w jedną

Krótki życiorys
 Urodzony dnia 26 II 1930 w Borzęcinie pow. Brzesko. W roku 1944 ukończył 7-let. ob. powsn. Uczeń inżyniering i Państw. Xi. im. B. Nowaka w Krakowie. 16 II 1949 zdał egzamin wstępny. W dniu 16 II 1949 o 25:00 studiów w 4 Brzoz. Mroźka ukończył z odznaką srebrną za pracę sp. g. Cytat el. 7. KP i TPPR.

Własnoręczny życiorys kandydata na studia



PISARZ SPOCZAŁ W PANTEONIE NARODOWYM

z czołowych postaci polskiej kultury. Dodajmy: kariera człowieka, któremu brak dyplomu nie przeszkodził w otrzymywaniu zaproszeń do prowadzenia wykładów na renomowanych uniwersytetach zagranicznych, takich jak np. Pennsylvania State University w USA.

Kim byłby Mroźek, gdyby ukończył studia na PK? Tego nie dowiemy się nigdy, chociaż można przypuszczać, że również jako architekt dopracowałby się własnego, jedynego w swoim rodzaju stylu i zaprojektował obiekty wyjątkowe, na miarę swego niezwykłego talentu. Cóż, straciła architektura, zyskała literatura.

Społeczności Politechniki Krakowskiej pozostaje satysfakcja z faktu, że Sławomir Mroźek był kiedyś jej członkiem. Materialnym świadectwem tego faktu jest zbiór dokumentów w teczce nr 165/282 w Archiwum PK. Zaglądając do niej, warto pamiętać, że wypełniała ta sama ręka, która napisała

dramaty zaliczane do arcydzieł literatury polskiej XX wieku.

Lesław Peters

Lesław Peters (ur. 26 listopada 1953 r.) – dziennikarz, popularyzator nauki; absolwent Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie.

Był redaktorem „Gazety Krakowskiej” i „Przekroju”. Od 2008 r. redaktor naczelny miesięcznika Politechniki Krakowskiej „Nasza Politechnika”. Członek redakcji miesięczników „Kraków” i „Nasza Arka”. Publikacje w licznych pismach, m.in. na łamach „Dziennika Polskiego” (krakowskiego), „Polityki”.

Fotografie **Jan Zych**

Sławomir Mrozek

(1930–2013)

Urodził się 29 czerwca 1930 r. w Borzęcinie, w rodzinie urzędnika pocztowego. Uczył się w I Liceum Ogólnokształcącym im. B. Nowodworskiego w Krakowie, gdzie w 1949 r. zdał maturę. Za swój debiut uznał „Młode miasto”, poświęcony budowie Nowej Huty reportaż, który ukazał się w 1950 r. w „Przekroju”. Pierwszą powieść „Maleńkie lato” opublikował w latach 1955–1956 w odcinkach na łamach „Dziennika Polskiego”. Międzynarodową sławę przyniosły mu głównie dramaty, m.in.: „Policja” (1958), „Męczeństwo Piotra Oheya” (1959), „Indyk” (1960), „Tango” (1964), „Emigranci” (1974), „Garbus” (1975), „Krawiec” (1977), „Vatzlav” (1982), „Ambasador” (1982), „Miłość na Krymie” (1993), „Wielebni” (2000).

Jego utwory obnażają absurdy otaczającej rzeczywistości, w której frazes przeważa nad znaczeniem. Cechują się filozoficznym spojrzeniem na świat, specyficznym humorem, groteską i ironią. Krytycy wskazywali też na akcenty polemiczne wobec tradycji literackiej, szczególnie romantycznej. Czołową w dorobku dramaturga sztukę, jaką jest „Tango”, porównywano do „Wesela” Wyspiańskiego. W kraju wielką popularność Mrozek zawdzięczał też drukowanym w prasie satyrycznym rysunkom, które doczekały się wydań książkowych. Swoimi pierwszymi tekstami reportażowymi wpisywał się w nurt propagandy komunistycznej, ale już w 1968 r. publicznie zaprotestował przeciwko interwencji państw Układu Warszawskiego w Czechosłowacji; krytykował wprowadzony w 1981 r. stan wojenny. Za swoją twórczość otrzymał liczne nagrody i odznaczenia. W 1997 r. został członkiem Polskiej Akademii Umiejętności, a w 2000 Uniwersytet Jagielloński nadał mu tytuł *doctora honoris causa*. Znaczną część życia spędził na emigracji (Włochy, Francja, Meksyk), z której powrócił w 1996 r. Zmarł 15 sierpnia 2013 r. w Nicei, gdzie mieszkał przez ostatnie lata ze względów zdrowotnych.



EUROPEUM

nowy Oddział Muzeum Narodowego w Krakowie został otwarty dla publiczności w 2013 roku. Tu, w ramach drugiej edycji **Międzynarodowego Festiwalu Związki pomiędzy kulturą Południa a Północy – Schubert – Chopin – Grieg – wzajemne inspiracje i rezonans w malarstwie i literaturze**, odbędą się, jako ostatnie z cyklu imprez, wieczory autorskie poetów należących do Stowarzyszenia Twórczego POLART – Józefa Barana, Magdaleny Węgrzynowicz-Plichty, Joanny Krupińskiej-Trzebiatowskiej, Kazimierza Świegockiego, Elżbiety Wojnarowskiej, Adama Ziemanina –, którzy w pierwszych dniach września 2014 czytać będą wiersze muzyczne inspirowane utworami Schuberta, Chopina i Griega.

EUROPEUM mieści się w dawnym zabytkowym, zbudowanym w XVII wieku, Spichlerzu przy pl. Sikorskiego 6. i tu znajduje się osobna stała wystawa kolekcji sztuki europejskiej – siedem wieków historii sztuki europejskiej na przykładzie ponad 100 obrazów i rzeźb –.

Do 2010 roku zbiory sztuki europejskiej MNK prezentowane były razem z kolekcją Czartoryskich w Muzeum Książąt Czartoryskich – Oddziale MNK. Galeria w Muzeum Książąt Czartoryskich zamknięta została w roku 2010, z powodu remontu. Zarząd Fundacji Książąt Czartoryskich zdecydował, że po remoncie będzie tam prezentowana wyłącznie kolekcja Czartoryskich. To sprawiło, że Dyrekcja MNK postanowiła utworzyć samodzielną ekspozycję sztuki europejskiej w budynku Spichlerza.