

HYBRYDA

Pismo Artystyczno-Literackie Stowarzyszenia Twórczego POLART

Nr 31 /2017

**FESTIWAL NIEPODLEGŁA 1917-2017
WYSTAWA RZEŹBY**

JERZY NOWAKOWSKI

70- LECIE URODZIN

KRYSTYNA NOWAKOWSKA



Foto: Andrzej M. Malinicki ©

9 LISTOPADA 2017 GODZ.18.00

**GALERIA SALONU KIA
KRAKÓW UL.KLIMECKIEGO 25**

W numerze:

| | |
|---|-----|
| Joanna Krupińska-Trzebiatowska | 2 |
| Słowo od redaktora | |
| Marek Dunin-Łasowicz | 5 |
| Rokitna w stulecie odzyskania niepodległości | |
| Józef Lipiec | 9 |
| Człowiek – aktor wielu ról | |
| Ignacy S. Fiut | 13 |
| Kultura obnażania – geneza i współczesność | |
| Józef Baran | 16 |
| Wiersze | |
| Jurata Bogna Serafińska | 17 |
| Normatywność a racje działania w odniesieniu do kultur i cywilizacji | |
| Anna Szklarska | 23 |
| Czy warto dziś czytać Spinozę? | |
| Anna Borowska | 27 |
| Historia dekryptażu niemieckiej Enigmy. Okoliczności sprzyjające złamaniu | |
| Wiesław Trzeciakowski | 34 |
| Biały króliczek | |
| Stanisław Dziedzic | 35 |
| Sienkiewicz pod Wawelem | |
| Jolanta Baziak | 40 |
| Wiersze | |
| Wiesław Trzeciakowski | 41 |
| Kim jest chłopiec ze skrzydłami anioła na obrazie Jacka Malczewskiego | |
| Stanisław Dziedzic | 47 |
| Festiwalowe znaki i odniesienia | |
| Małgorzata Wróblewska-Markiewicz | 52 |
| Trwałość tkaniny. Miękkie medium w pracach Ewy Poradowskiej-Werszler | |
| Joanna Krupińska-Trzebiatowska | 53 |
| XIX Salon Sztuki POLART 25.03 - 5.05.2017 | |
| Koncert Inauguracyjny | |
| Marek Sołtysik | 58 |
| Migawki z XIX Salonu Sztuki Stowarzyszenia POLART | |
| Irena Kaczmarczyk | 63 |
| Międzynarodowy Festiwal POLARTU ma już 5 lat | |
| Joanna Krupińska-Trzebiatowska | 68 |
| <i>Polsko-Austriackie Towarzystwo Kulturalne "TAKT"</i> | |
| Joanna Wiśnios | 70 |
| Niełatwe życie klawesynistki | |
| Izabela Jutrzenka-Trzebiatowska | 78 |
| Koncert pamięci Haliny i Ludwika Stefańskich | |
| X Urodziny Festiwalu Wawel o Zmierchu | 79 |
| Ignacy S. Fiut | 81 |
| Religijne inspiracje poetów | |
| Eligiusz Dymowski | 83 |
| Wiersze | |
| Wanda Łomnicka-Dulak | 84 |
| Wiersze | |
| Jurata Bogna Serafińska | 85 |
| Czy zbawienie jest dla wszystkich? | |
| Joanna Krupińska-Trzebiatowska | 87 |
| Narodowe czytanie „Wesela” | |
| Barbara Korta-Wyrzycka | 89 |
| Słowo | |
| Ignacy S. Fiut | 91 |
| Monizm psychofizyczny poetki | |
| Andrzej Borowski | 93 |
| Kobalt. Wystawa malarstwa | |
| Irena Kaczmarczyk | 94 |
| <i>Pokłosie Profesora Farena, Przychodzi wena do lekarza</i> | |
| Konfiguracje | 95 |
| Trzech poetów z Ukrainy w przekładzie Marka Wawrzyńskiego | 96 |
| Zbigniew Latała | 98 |
| Inspirująca rola muzyki w projektowaniu plakatu artystycznego | |
| Ewa Kuszewska | 103 |
| <i>Słowińskie Divertimento</i> | |

SŁOWO OD REDAKTORA



Szanowni Państwo,

zacznę od tego, że "dobra zmiana" pozbawiła HYBRYDĘ dofinansowania, pomimo że wydawana jest od blisko dwudziestu lat społecznym nakładem pracy autorów i redaktorów, a co więcej posiada status pisma naukowego. Niestety jest to przejawem ogólnego nastawienia władzy do kultury, która ciągle przegrywa z programami prospołecznymi, a w tym ostatnio z "500 Plus".

Informując o tym, nie zamierzam rozwodzić się nad znaczeniem kultury dla tożsamości narodowej, bo byłoby to truizmem, ale zwłaszcza teraz, w coraz bardziej zglobalizowanym świecie, kiedy zacierają się granice państw i zalewa nas docierająca z Zachodu popkultura, a z nią tandetne produkcje w stylu *talk-show*, hardrock i wszelkiej maści wampiry, należy o tym mówić. Należy też postawić pytanie, czy tryumf popkultury musi oznaczać upadek kultury wysokiej?

Odpowiedź nasuwa się jedna, że nawet wówczas kiedy kultura rodziła się w efekcie działań przedstawicieli jedynie elit społecznych i nie była adresowana do mas, miała się tym lepiej, im w gorszej sytuacji politycznej znajdowało się państwo, albowiem w sytuacjach zagrożenia budziły się uczucia patriotyczne, miłość do Ojczyzny, a nawet gotowość oddawania za nią życia. To zaś znajdowało żywy oddźwięk w literaturze, muzyce i sztukach pięknych. Następowała konsolidacja wokół zagrożonego "dobra" najwyraźniej sprzyjająca kulturze.

Zapewne więc i w dobie współczesnej bieda nie powstrzyma twórców przed wyrażaniem swoich myśli i uczuć, choć ich efekty mogą okazać się zgoła nieprzychylnie dla rządzących. Już dziś wyczuwa się zdecydowaną niechęć środowisk intelektualnych do wyczynów "nowej władzy", a zwłaszcza do próby izolowania Polski na arenie międzynarodowej z jednoczesnym dążeniem do ograniczenia swobód obywatelskich, a mówiąc wprost do pogwałcenia wywalczonej z takim trudem demokracji.

Nietrudno wyobrazić sobie gorycz ludzi, którzy przez cały okres władania Polską przez podporządkowanych Moskwie komunistów, pozostawali w opozycji.

Podobne zapewne uczucia mieli żołnierze, którzy po zakończeniu drugiej wojny światowej znaleźli się po "niewłaściwej stronie" i dla których powrót do domu oznaczał śmierć. Ktoś kiedyś wyraził w Londynie pogląd, że zazdrości poległym pod Monte Cassino, bo umierając mieli nadzieję, że wrócą do wolnej Ojczyzny. Tym, którzy osiedli na obcej ziemi długo przyszło czekać na odrodzenie się wolnego kraju i tylko nielicznym się to udało. Pamiętają wydarzenia z 1939 roku, które w większości wypadków zastały ich na kresach dawnej Rzeczypospolitej i sprawiły, że w wyniku wrogich wobec Polski działań Sowietów wyładowali za Uralem, w syberyjskich łagrach, skąd po amnestii ogłoszonej przez Stalina mogli ruszyć wraz z generałem Andersem na wojnę.



Z racji wieku nawet oni nie pamiętają ofiar poniesionych przez Polaków w czasie pierwszej wojny światowej, od zakończenia której mija właśnie setna rocznica. Nie ulega wątpliwości, że była to jedna z najbardziej krwawych wojen w dziejach ludzkości, a miarą walecznego zrywu może być Szarża pod Rokitną, o której pisze na łamach HYBRYDY Marek Dunin-Wąsowicz, przedstawiciel rodu, który wydał owianego chwałą dowódcę.

Tak się składa, że sama po kądzieli wywodzę się z rodziny pieczętującej się herbem z łabędziem, o czym szeroko pisałam w wydanej w 2015, *Zdradzie*. Tam też, dywagowałam nad okolicznościami odzyskania przez Polskę niepodległości, dochodząc do smutnej konstatacji, że Polacy nie potrafili wykorzystać danej im w 1917 roku szansy odbudowy kraju. W odrodzonej po stuletnim okresie zaborów Polsce wnet zaczęło dochodzić do sporów i waśni na powrót zagrażających jego niepodległości. Walka pomiędzy skupioną wokół Romana Dmowskiego endecją a obozem Józefa Piłsudskiego doprowadziła w efekcie do przewrotu majowego i totalnego złamania zasad demokracji, a rządy Sanacji wyrządziły Polsce wiele zła. Nie udało się też po śmierci Marszałka Józefa Piłsudskiego, podjęta w 1936 roku przez Ignacego Jana Paderewskiego wspólnie z generałem Józefem Hallerem i Wincentym Witosem próba obalenia rządu pułkowników, a w rezultacie spisku, zawiązanego przez nich w Morges we Francji, wielu ludzi straciło życie, w tym mój dziadek dyplomowany major WP Michał Dunin-Wąsowicz.

Warto pamiętać o tym dzisiaj, w setną rocznicę odzyskania przez Polskę niepodległości. I to właśnie mieliśmy na uwadze zgłaszając do konkursu "Niepodległa 2017" ogłoszonego przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, projekt festiwalu ***Muzyka Emisariuszem Niepodległości – Chopin w pianistyce Paderewskiego***, którego szczegółowy program zamieszczamy (vide strona 4).

Cieszymy się, że będzie on realizowany we współpracy z Towarzystwem Muzycznym im. Haliny Czerny-Stefańskiej i Ludwika Stefańskiego, Galerią – Muzeum Janusza Trzebiatowskiego w Chojnicach oraz Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko – Pomorskiej w Wejherowie, przy wsparciu organizacyjnym Ars Legis – Stowarzyszenia Prawników im. św. Ivo Hellory, bo to oznacza, że kultura wysoka zawsze znajdzie odbiorcę wśród elity społeczeństwa.

Joanna Krupińska-Trzebiatowska



FESTIWAL NIEPODLEGŁA 1917-2017

MUZYKA EMISARIUSZEM NIEPODLEGŁOŚCI

CHOPIN W PIANISTYCE PADEREWSKIEGO



I. J. Paderewski (1860-1941)

Premier i Minister Spraw Zagranicznych (styczeń 1919 r. - grudzień 1919 r.) reprezentował Polskę podczas Paryskiej Konferencji Pokojowej w 1919 r. (razem z R. Dmowskim) a następnie w Lidze Narodów. Po zamachu stanu Piłsudskiego w 1926 roku Paderewski stał się aktywnym członkiem opozycji, a w 1936 r. w jego szwajcarskiej rezydencji ukonstytuowała się Front Morges z udziałem gen. Hallera, gen. Sikorskiego i Wincentego Witosa.

9 LISTOPADA 2017

GALERIA KIA
W KRAKOWIE

WYSTAWA

"JERZY NOWAKOWSKI"

11 LISTOPADA 2017

FLORIANKA
W KRAKOWIE

KONCERT

100. ROCZNICA ODZYSKANIA NIEPODLEGŁOŚCI

24 LISTOPADA 2017

WILLA DECJUSZA
W KRAKOWIE

KONCERT

KANTATA "STWORZENIE ŚWIATA"

26 LISTOPADA 2017

SALON TOWARZYSTWA
MUZYCZNEGO IM.
H. CZERNY-STEFAŃSKIEJ
I L. STEFAŃSKIEGO
W KRAKOWIE

WIECZÓR MUZYCZNY

PAMIĘCI I. J. PADEREWSKIEGO

6 LISTOPADA 2017

MUZEUM PIŚMIENICTWA
I MUZYKI KASZUBSKO-
POMORSKIEJ
W WEJHEROWIE

WYKŁAD

"I. J. PADEREWSKI – KOMPOZYTOR, PIANISTA,
POLITYK"

6 LISTOPADA 2017

G A L E R I A – M U Z E U M
JANUSZA TRZEBIATOWSKIEGO
W CHOJNICACH

WYKŁAD

"I. J. PADEREWSKI – KOMPOZYTOR, PIANISTA,
POLITYK"

MAREK DUNIN-WĄSOWICZ



ROKITNA W 100 – LECIE ODZYSKANIA NIEPODLEGŁOŚCI

*„Nasz Wąsowicz, chłop morowy,
Zbił Moskali w Cucyłowej.*

*Odznaczył się szwadron drugi,
Wrażej krwi on przelał strugi.
Myśmy w opłotkach stanęli,
Na Moskwę ogniem płunęli.*

*Kozacy ku nam pognali,
Lecz ognia nie wytrzymali.*

*Rotmistrz stał na środku drogi,
Z pistoletu prażył wrogi.*

*Armaty basem śpiewały,
Lecz śmiał się z nich szwadron cały.*

*Dwie godziny bitwa trwała,
Jest z niej dla szwadronu chwała.*

*Więc kto chce rozkoszy użyć,
Niech w ulany idzie służyć*

W roku obecnym obchodzimy sto drugą a 13 czerwca 2015 roku obchodziliśmy setną rocznicę jednego z najważniejszych dokonań kawalerii XX wieku, jak i całej jazdy polskiej na przestrzeni dziejów – Szarży pod Rokitną.

Organizacją obchodów w Krakowie zajęli się pasjonaci i miłośnicy austriacko -węgierskiej artylerii i fortyfikacji z FAR2, a Kongres Polonii Kanadyjskiej, przy aktywnym udziale Jednostki Strzeleckiej 3003 z Trzebnicy, strzelców lwowskich oraz, dzięki szczególnemu poświęceniu i zaangażowaniu ich starszego inspektora pana Romana Chandoha, wznosił pomnik na cmentarzu przylegającym do pola bitwy w Rokitnej (dzisiaj ukr.Rokytno), 20 km na wschód od Czerniowców (ukr.Chernivtsi) oraz na cmentarzu w pobliskiej Rarańczy postawił tablicę pamiątkową ku czci poległych bohaterów Legionów Polskich. Na uroczystościach poświęcenia pomnika była obecna ekipa wrocławskiego oddziału TVP. (Vide <http://wroclaw.tvp.pl/20761371/07072015>)

Na temat walk pod Rokitną, samej szarży i jej uczestników napisano wiele. Był to temat bardzo popularny, aczkolwiek kontrowersyjny, w naszym kraju przed II wojną światową. W latach czterdziestych po przejęciu władzy przez komunistów, z zupełnie innych powodów, stał się wręcz tabu. Nic dziwnego, że dzisiaj po stu latach jakie dzielą nas od tamtych wydarzeń, jeśli zapytamy na ulicy o szwoleżerów rokitniańskich, możliwe, że tylko co dziesiąty człowiek będzie coś wiedział.

Ochotnicze Legiony Polskie zaczęły powstawać na początku sierpnia 1914 roku jako sojusznicza siła wojsk austro-węgierskich. Pierwsza Kompania Legionów stała się bazą, na której zbudowano Wojsko Polskie w odrodzonej ojczyźnie. Po sukcesach na początku wojny, kontratak rosyjski sprawił, że wojska państw centralnych, w tym austriackie z naszymi legionami, były w odwrocie. W nocy z 3 na 4 września 1914 roku wojska rosyjskie wkroczyły do Lwowa, zajęły również Brzeżany. Armie rosyjskie podchodziły pod Kraków. Twierdza w Przemyślu po 173 dniach obrony i dwukrotnym oblężeniu poddała się 23 marca 1915 roku.

Klęska Rosjan na Mazurach oraz zaciekle boje w Galicji i w Karpatach powstrzymały jednak ich ofensywę. 2 maja 1915 roku do kontraktaku przeszły Państwa Centralne i po zwycięskiej bitwie pod Gorlicami parły dalej na wschód, by 3 czerwca 1915 roku odbić twierdzę Przemyśl.

Na wiosnę 1915 roku Druga Brygada Legionów została podzielona na trzy grupy taktyczne pod dowództwem odpowiednio: majora Januszajtisa, pułkownika Hallera i podpułkownika Roi. 1 kwietnia dowódcą Drugiej Brygady mianowano Austriaka Ferdynanda Küttnera, a szesnaście dni później oddziały polskie zostały skierowane na pogranicze Bukowiny i Besabarii, gdzie zostały podporządkowane generałowi Ignazowi Kordzie.



Kasper Żelechowski, Portret rotmistrza Zbigniewa Wąsowicza

3 Pułk Piechoty Legionów został rozlokowany na odcinku frontu pomiędzy wsiami Dobronowce i Toporowce. Artyleria znalazła się w Bałamutówce, ułani 3 szwadronu w rejonie Rarańczy, a 2 szwadron w oddalonej o około 10 kilometrów miejscowości Kotul-Ostrica.

W południowym odcinku frontu ofensywa z nad Prutu na Chocim, szóstego dnia załamała się nad rzeką Rokitnianką, stanowiącą przedwojenną granicę Bukowiny w Cesarstwie Austro-Węgry z Besarabią w Imperium Rosyjskim.

W pierwszych dniach czerwca z drugiego i trzeciego szwadronu ułanów utworzono II Dywizjon kawalerii legionowej, nad którym dowództwo powierzono rotmistrzowi Zbigniewowi Dunin-Wąsowiczowi. Dowódcą drugiego szwadronu został porucznik Jerzy Topór-Kisielnicki, a trzeci szwadron objął porucznik Juliusz Klasterski.

12 czerwca 1915 roku rozpoczął się wspólny atak oddziałów Drugiej Brygady i sąsiadujących z nimi z prawej strony oddziałów związku taktycznego pułkownika D. Pappa oraz rozlokowanych od lewej oddziałów 42. Dywizji Piechoty, mający na celu zdobycie zajmowanych przez Rosjan pozycji w okolicy wsi Rokitna.

Pomimo zacieklej walk, wojska austriackie i polskie nie osiągały założonych celów taktycznych. Na południu austriacka grupa Pappa przegrywając, odsłoniła prawe skrzydło II Brygady i koniecznym stało się zajęcie strategicznego wzgórza Rokitna.

Gdy 13 czerwca w godzinach przedpołudniowych pozycje 42. Dywizji zostały zagrożone przez nacierające oddziały rosyjskie, w sztabie pułkownika Küttnera dowodzącego II Brygadą zapadła decyzja wprowadzenia do boju kawalerii, która wraz z artylerią miała zaatakować pozycje rosyjskie na wzgórzu. Drugi i trzeci szwadron miał zaatakować z lewej flanki, wsparty przez piechotę. Około 12.30 rotmistrz Dunin-Wąsowicz został wezwany do szefa sztabu II Brygady kapitana Vagasza.

Stojący bliżej ułani usłyszeli podniesiony głos sztabowego kapitana: "Piechota gotowa, a więc kawaleria naprzód!".

W języku oficerów frontowych było to niegrzeczne zbycie zastrzeżeń polskiego oficera, coś w rodzaju: "Nie dyskutować, wykonać!"

Jako doświadczony oficer Dunin-Wąsowicz wiedział, że otrzymał zadanie niełatwe, może wręcz niewykonalne. Zdawał sobie też sprawę, że niedawno narzuceni przez Wiedeń dowódcy II Brygady, pułkownik Küttner i jego szef sztabu kpt. Vasz, nie przejmują się zbytnio stratami i krwią polskiego żołnierza.

Dywizjon ruszył kłusem w dół ku rzece. Trzy, może cztery kilometry przed nimi rozciągały się wzniesienia, na których widać było zabudowania wiejskie Rokitny.

– Nie ma przeszkód dla polskiej kawalerii! – krzyczy rotmistrz Dunin-Wąsowicz, spina gniadą "Chochłę" i pierwszy przesadza rzekę. Za nim jadą por. Topór na "Oceanie" i por. Włodek na "Erywanie".

Przykład dowódcy pociągnął jeźdźców, którzy bez ociągania wskoczyli w błotnistą wodę Rokitnianki, by zebrać się na drugim brzegu. Ułani, stojący teraz w dolinie, zobaczyli teren wznoszący się ku górze, gdzie tkwiła niewidoczna na razie z dołu piechota rosyjska. Na znak Wąsowicza drugi szwadron ruszył kłusem naprzód, mijając linię własnej piechoty i po chwili od pierwszych okopów rosyjskich dzielił ich już dystans 800 kroków. Posuwając się tyralierą szarżujący przesadzili pierwszą linię rosyjskich okopów bronionych przez załogę składającą się z kilkudziesięciu strzelców. Piechurzy rosyjscy widząc niepowstrzymany pęd szarży, rzucili w ostatniej chwili broń podnosząc ręce do góry. Rozpędzeni ułani, pomimo strat, forsowali dalej drugą linię umocnień i dopadli do trzeciej, lecz nie byli w stanie sięgnąć szablami ukrytych w głębokim okopie strzelców. Pomimo to, rotmistrz Dunin-Wąsowicz dostrzegł wąski przesmyk w linii okopu popędził tam z ułanami, krzycząc: "Zdawaj się! Poddać się!" A wtedy zszokowani Rosjanie rzucili broń i także i ten okop został zdobyty.

W ciągu około 15 minut ułani przedarli się przez trzecią linię wroga i dotarli do czwartej; usytuowanego na wzgórzu bastionu – reduuty, lecz tam, mając artylerię za plecami, znaleźli się w potrzasku. I dopiero gdy zginęli wszyscy dowodzący i nie widać było ani trzeciego szwadronu pozostawionego przez Wąsowicza w odwodzie, ani mającej ruszyć w ślad za nimi do ataku piechoty, pozostali przy życiu ułani wycofali się ze wzgórza.

Z szarży 64 ułanów wróciło 29. Poległ również ich dowódca... Ale dzięki nim sytuacja XI Korpusu została uratowana. Rosjanie w nocy bez dalszej walki opuścili okopy pod Rokitną i wycofali się na wschód ku Ryngarzowi.

Rodzi się zasadnicze pytanie, czy szarża ta miała szanse powodzenia? Odpowiedź nie jest prosta... Jeśli szansa by nie było, to rotmistrz ataku albo by się nie podejmował, albo szybko zmieniłby jego formę. Rotmistrz Dunin-Wąsowicz nie był wszak typem kawalerzysty, który bez zastanowienia gotów jest wystrzelić, jak



Wojciech Kossak, *Szarża Pod Rokitną*

korek z butelki szampana. Nie przypuszczał jednak, że informacja o gotowej do natarcia i czekającej tylko na jazdę piechocie, którą otrzymał od kpt. Vagasza jest fałszywa, a rozkazy dla piechoty dopiero wyszły ze sztabu brygady, i że ktoś "zadbał" o to, aby nie dotarli na czas. Porucznik Wesołowski – oficer ordynansowy II Brygady Legionów, wysłany ze sztabu brygady z rozkazem ataku do dowódcy kolumny, płk. Zygmunta Zielińskiego, zamiast pojechać konno, poszedł pieszo... Za to rozkaz wstrzymania szarży do 3-go szwadronu, który rotmistrz pozostawił sobie w odwodzie, dotarł galopem akurat wtedy, gdy 2-gi szwadron najbardziej potrzebował wsparcia ze strony rezerwy. A co najgorsze, rotmistrz Dunin-Wąsowicz nie spodziewał się nawet w najczarniejszym koszmarze, że zbombarduje go jego własna, bardzo celna artyleria...

Czy tłumaczenie się artylerii, że wzięła polskich ułanów za rosyjskich kozaków jest w tym świetle wiarygodne?

Czy cała ta kaskada błędów była dziełem przypadku, nieszczęśliwym zbiegiem okoliczności, czy ściśle zaplanowanym działaniem na szkodę polskich żołnierzy, wysłaniem ich na pewną śmierć?

Czy rotmistrz Zbigniew Dunin-Wąsowicz zdając sobie sprawę ze swojego położenia chciał zminimalizować straty i świadomie zdecydował się na atak tylko jednym szwadronem, drugi pozostawiając w odwodzie?

Odpowiedzi na te pytania powinniśmy poszukać w Wiedniu, a być może w Londynie...

Jeśli bowiem londyńskie "City" popierało tandem Piłsudski – Rydz, to musiało im oczyścić przedpole z zawodowych wojskowych

"grających w orkiestrze wiedeńskiej". Co więcej, pospieszne formowanie drugiego i trzeciego szwadronu i natychmiastowe wysłanie ich bez broni na front (karabiny otrzymali dopiero w pociągu jadącym na Węgry), to selekcja najwartościowszej tkanki narodu polskiego. Tytułem dygresji: Nie należy identyfikować Drużyn Strzeleckich, których inicjatorem był generał Józef Haller we Lwowie, z krakowskim "Strzelcem" utworzonym przez Niemców w maju 1914 roku pod dowództwem Piłsudskiego, dzięki któremu powstał tu pierwszy Szwadron Kawalerii Legionów.

Kim zatem byli rokitniańscy?

Kim był ich dowódca? Czy był to tylko szaleńczy zryw, jak widzą to niektórzy? Czy może pokaz miłości do Ojczyzny, wołanie do rozproszonych rodaków: Obudźcie się! Powstaje Polska! A może tylko lekcja dla świata w myśl napisu wyrzeźbionego na grobie w Rarańczy (ukr. Ridkivtsi): "Kimkolwiek jesteś – naucz się ode mnie jak słodko i szlachetnie umierać dla Ojczyzny"...?

Rokitniańscy to młodzi żołnierze, ochotnicy, wykształceni (na 110 wyruszających z Krakowa na Węgry, 96 miało zdaną maturę lub ukończone studia uniwersyteckie) przedstawiciele inteligencji, szlachty i arystokracji, choć w oddziale byli też i chłopci, robotnicy rolni i fabryczni, rzeźnik, a nawet chłopiec stajenny.

Ich dowódca – Zbigniew Dunin-Wąsowicz, 32 letni zawodowy oficer kawalerii, był synem Bolesława, majora 13 Pułku Ułanów austriackich, który szkolił kawalerzystów w wyższej szkole jazdy w Wiedniu, a także brał udział w szarży pod Custozzą. Dzieńdek Zbigniewa, Mikołaj, kapitan wojsk napoleońskich, adiutant generała Krasińskiego, kawaler Virtuti Militari, Legii Honorowej,

brał udział w szarży pod Somosierrą, pradziadek zaś, porucznik Hermenegild wraz ze swym ojcem generał-majorem Aleksandrem, brał udział w konfederacji barskiej. Po kądzieli odziedziczył także tradycje wojskowe – dziadek ze strony matki Maurycy Müller był majorem c.kr. wojsk austriackich, a przodkowie babki ze strony matki Leonilli z baronów Gutstaedtów od pokoleń służyli w cesarskim wojsku.

Nic dziwnego więc, że Zbigniew został zawodowym oficerem. Spensjonowany po 12 latach służby w randze nadporucznika w sławnym 13 pułku ułanów austriackich, na jesieni 1913 roku zgłosił się w Komendzie Związku Strzeleckiego w Brzeżanach, by objąć dowództwo... jednego plutonu "Strzelca". Na wiosnę został kierownikiem rzeszowskiego oddziału "Biura Emigracyjnego", które w Krakowie prowadził inny 37 letni "emeryt" wojskowy podporucznik piechoty Bolesław Roja (późniejszy generał dywizji).

W tamtym czasie Zbigniew Dunin-Wąsowicz bardzo często odwiedzał rodzinne Brzeżany (ukr. Berezhany), gdzie mieszkała jego siostra Jadwiga, po mężu Sieboldowa, z ich młodszym o dwanaście lat bratem Bolesławem, wtedy jeszcze uczniem przedmaturalnej klasy Gimnazjum w Tarnopolu.

Po śmierci ojca Bolesława w 1906 roku i wyjeździe matki Wilhelminy do rodzinnego Dürnkrot¹, gdzie niebawem zmarła, domem rodzinnym braci Zbigniewa i Bolesława stał się stu letni dworek Sieboldów, położony w sąsiedztwie OO. Bernardynów w Brzeżanach. Tam matczyną opieką otaczała ich starsza siostra Jadwiga. Tam też, podczas II wojny światowej ukrywał się przed deportacją nestor rodu Dunin-Wąsowiczów – Paweł Kosina. Z rozmów jakie prowadził wówczas z Jadwigą Sieboldową wynikało, że u progu I wojny światowej w jej domu koncentrowało się życie organizacyjne grup "Sokoła" i "Strzelca", toczyły się tam wspólne narady z głównym organizatorem brzeżańskiego "Strzelca" – Teofilem Mareschem² oraz Edwardem Rydzem ps. "Śmigły", którego dom rodzinny był w niedalekim sąsiedztwie.

Do dnia 9 sierpnia 1914 roku Zbigniew Dunin-Wąsowicz formował oddziały strzeleckie w Brzeżanach, by potem razem z Edwardem Rydzem przez Lwów wyruszyć do Krakowa. Jesienią 1914r. zaczął organizować drugi szwadron jazdy polskiej w Przegorzałach, pierwszy przekazując Belinie.

26 października 2-gi szwadron pod jego dowództwem przeszedł pierwszy chrzest bojowy pod Cycułowem, stawiając przez dwie godziny zaciekły opór ośmiu sotniom kozackim i baterii armat, a następnie będąc w okrążeniu z kończącą się amunicją, przebił się praktycznie bez strat własnych, nie licząc trzech lekko rannych i kilku padłych koni. Za ten wyczyn Zbigniew Dunin-Wąsowicz awansował z porucznika na rotmistrza.

Młodszy brat rotmistrza, Bolesław Dunin-Wąsowicz, przygnieciony przez własnego konia cudem uszedł z życiem spod Rokitny, po czym trafił do szpitala w Wiedniu, a następnie jako rekonwalescent do sanatorium ufundowanego przez Lanckorońskich w Ober Sankt Veit. W uznaniu zasług i gorliwości został mianowany przez Główną Komendę Legionów chorążym 1-go Pułku

Ułanów. Po powrocie na front przez trzy lata pełnił obowiązki adiutanta majora Juliusza Ostoja-Zagórskiego³ dowódcy 2-go, a dalej 1-go pułku ułanów. W 1918 roku w stopniu porucznika przeniósł się do 9-go Pułku Piechoty, z którym walczył pod Rawą Ruską i Stanisławowem w wojnie polsko-bolszewickiej.

18 czerwca 1919 roku Ukraińcy rozpoczęli atak na górę Łysonię nad Brzeżanami, skąd raz odparci, ponowili atak dzień później pod komendą Sotnyka Hawryluka, w którego oddziale służyło wielu brzeżańskich uczniów – Rusinów. Łysonię tym razem obsadził ze swoją kompanią i przez cały dzień bronił porucznik Bolesław Dunin-Wąsowicz. Naoczni świadkowie opowiadali, jak bez osłony i z jawnym lekceważeniem życia uwijał się po okopie, zagrzewając innych do wytrwania. Proszony, by się oszczędzał, odpowiedział: "wszystko jedno i tak jedna kulka dziś dla mnie przeznaczona".... I go nie minęła... Zginął przed wieczorem na posterunku, bohaterką śmiercią, ugodzony kulą w głowę.

Przypisy

1. miejscowość na trasie kolejowej z Wiednia do Krakowa
2. adwokat, późniejszy legionista, generał brygady, naczelny prokurator wojskowy we wrześniu 1939 roku naczelny szef służby sprawiedliwości w Naczelnym Dowództwie WP)
3. brat generała Włodzimierza Ostoja-Zagórskiego

Rotmistrzowej sławie ...

Cieniem Zbigniewa Dunin-Wąsowicza

Zawołała cię mara skrzydlata –

słodkiec urzekło wołanie ...

w dal ku sobie zwiabiła cię zwiwna –

poleciałeś na koniu w kraj świata ! ...

Zawołała cię Sława – królowna

Ułanie ! ...

Hej ! Sokole ty jasny urodny,

hej – rotmistrzu ułańskich ty rot ! –

w blasku cię poniósł twój druh niezawodny,

koń twój wierny i szabli twej grot ! –

/Józef Mączka/

JÓZEF LIPIEC



CZŁOWIEK – AKTOR WIELU RÓL

DR JEKYLL I MR HYDE

Są ludzie dobrzy i źli. Święci i zbrodniarze. Uczciwi i oszuści. Mądrzy i głupi. Sprawni i nieudolni. Piękni i szpetni. Wszyscy są jednak ludźmi każdy jest człowiekiem, bez wątplenia. Kim więc jest człowiek? Kim i jakim? Kto jest bliski wzorca, kto zaś gwałci sobą gatunkowe reguły? Pytanie „co jest normą człowieczeństwa, a co odchyleniem?” musi być poprzedzone założeniem, iż taka norma naprawdę istnieje. Gatunek obejmuje wszystkich bez wyjątku, tworząc jedną wielką rodzinę i klasę logiczną razem. Każdy ma prawo własne cechy uznać za naturalnie przynależne i godne pielęgnacji, a nawet podnieść na wyżyny świadectwa autentycznego człowieczeństwa jako takiego. Dlaczego mielibyśmy cudze przymioty cenić jako istotne, a własne lekceważyć?

Być może niezbędne jest ustępstwo nazewnicze. Zabójcy przedstawiają się jako szlachetni rycerze. Straceńcy jako bohaterowie. Durnie i nieuki jako apostołowie niewinnej prostoduszności. niesprawni jako zwolennicy wyższości teorii nad praktyką. Kto zyskał nadwyżkę w liczebności, w sile przemocy i propagandowym kłamstwie, ten próbuje narzucić innym uniwersalną obowiązywalność własnych cech i ich ogólną, gatunkową rangę. Kto wygra w rzeczywistości, ten zapanuje też definicjach. Panowie, albo niewolnicy, dobrzy albo źli, mądrzy albo głupi. Czasem na stałe, czasem na okres epoki lub nawet sezonu.

Gatunek ludzki utrzymuje się na powierzchni dzięki względnie sprzyjającym okolicznościom przyrodniczym, oczywiście. Ale także na wskutek tego, że zwolennicy spokojnej egzystencji oraz tworzenia i ochrony życia mają pewną przewagę nad agresywnymi zwolennikami mordowania bliźnich. Rozwój historyczny równie wydaje się faktem, a to dlatego, że zdolni, pracowici i ambitni są bardziej zdeterminowani niż ogół leni i pasożytów. Rosną zasoby wiedzy ludzkiej, albowiem dążenie do prawdy okazuje się mocniejszym bodźcem, niż trwanie w ciemności. A przecież, drugiej strony, do dziejów gatunku należą też upadki kolejnych Cywilizacji, klęski głodu, zbrodnie wojen i rewolucji, długie wieki zastoju, uparte trzymanie się niedorzecznych koncepcji świata.

Popularna koncepcja głosi, że gatunek to tylko średnia zbioru rozlicznych właściwości indywidualnych. Co więcej, każdy osobnik ma przydzieloną – przez los, przez bogów, przez prawa dziedziczenia

– część dyspozycji gatunkowych, toteż im i tylko im musi i powinien wiernie służyć. Najlepiej z wielce interesującym usprawiedliwieniem: w myśl zasady *s a m o r e a l i z a c j i*, czyli wedle własnych, indywidualnych zasobów. Rozwijając swe indywidualne możliwości, skorzystasz ty sam, ale i cały gatunek.

Wizja taka występuje w skrajnej postaci jako fatalizm, czyli *f i l o z o f i a p r z e z n a c z e n i a*. Kto urodził się potencjalnym złoczyńcą, sadystą i gwałcicielem, ten musi rozwinąć te i tylko te, przypisane mu cechy, bo innych nie posiada. Innym rozwiązaniem staje się wcześniejsza śmierć (zanim ludobójca napisze *Mein Kampf*). Kto ma zadatki na świętego, ten musi wypełnić swą misję i nie może zejść z wyznaczonej mu drogi, chyba, że dotknie go jakieś definitywne nieszczęście. Gatunek ludzki dysponuje nieprzeliczalną mnogością specjalności, a każdy z nas jest z góry zdeterminowany już w akcie zapłodnienia bądź narodzin. Nikt nie może uwolnić się, ani przekroczyć swego DNA. Każdy zatem – wedle tej koncepcji – musi rozwinąć się tylko w obrębie swego ściśle indywidualnego programu (rozgrywając niby–swobodnie nieznaczne modyfikacje i dookreślenia sytuacyjnej). Pojawia się jednak inna hipoteza, jak się wydaje, równie prawdopodobna, za to ciekawsza od fatalizmu. W jej dojrzałej, radykalnej i odważnej wersji wysuwa ona myśl, że w *k a ż d e j j e d n o s t c e* zawiera się *p e ł n y p r o g r a m g a t u n k o w y*, ze wszystkimi możliwościami, w większości zresztą już wcześniej ujawnionymi w żywotach różnych osobników. Nie jest tak, że gatunek stanowi składankę osobniczych dominant charakterologicznych, lecz całkiem przeciwnie, to jednostka jest nosicielem potencjału gatunkowego/ Każdy z nas wyposażony jest w pulę możliwości: dobra i zła, prawdy i fałszu, urody i brzydoty, zdrowia i choroby, radości i rozpacz. *K a ż d y j e s t z d o l n y d o w s z y s t k i e g o, c o l u d z k i e*, zarówno do wzniosłości jak i do upadku na dno.

Człowiek ma wiele twarzy i może odegrać wiele całkiem sprzecznych z sobą ról. Dychotomiczne rozdwojenie, a zapewne także rozwinięta multiplikacja jaźni, to zjawiska występujące czasem jako fakty znane z doświadczenia psychiatrycznego, opisywane też przez literaturę piękną w aurze grozy ogarniającej jednowymiarowe otoczenie. Człowiek rozszczepiony wciąż zadziwia swą

niezwykłością. Czasem stanowi swoisty *modus vivendi*, dzielony na część publiczną i prywatną. Sekretne upodobania, nierzadko słusznie wstydlive. Spore fragmenty tej dialektycznie skomplikowanej zawartości przejawia się w snach, a także w marzeniach na jawie oraz rozmaitych substytucjach. Potwierdza to wszystko świat sztuki, w tym również samo, niekonwencjonalne życie najbardziej wrażliwych artystów. W każdym z nas drzemią załączki wszelkich ludzkich możliwości, choć nie wszystkie zostaną ujawnione, ani też zrealizowane.

FORMA GATUNKOWA

Według potocznego mniemania i zdecydowanej większości teorii, każdy pojedynczy osobnik ludzki jest bytem jedynym w swoim rodzaju, niepowtarzalnym, swoistym, niemożliwym do skopiowania. Tak było zawsze, tak jest dzisiaj i tak będzie w przyszłości. Ogół ludzi to zbiór *zbiór z b i o r ó w j e d n o l e m e n t o w y c h*. Pojawiające się pytanie, jak jest możliwe uznanie wspólnoty gatunkowej, pomimo owych nieprzekraczalnych różnic indywidualnych, odwołuje się ostatecznie do pewnego zestawu *c e c h w s p ó l n y c h* wszystkim ludziom. Sprowadzalne są zwykle do istnienia jakiegoś schematu powtarzalnych, a podobnych składników struktury, albo wprost: *f o r m y c z ł o w i e k a*, mówiąc językiem Arystotelesa i scholastyków. Indywidualność w obrębie zbioru gatunkowego zawdzięczamy cechom pozostałym, nazywanym *m a t e r i ą* każdej pojedynczej substancji. Jest ona tyleż tworzywem, co systemem możliwości – w tym szans rozwojowych – danej jednostki.

Człowieczeństwo w sensie gatunkowym mieści się w owej powtarzalnej formie, niczym w sztancy czy programowym wzorcu. Jest to schemat strukturalny, konieczny do spełnienia przez wszystkie egzemplarze (dotyczy to, oczywiście, wszystkich gatunków). Ten, skąd inąd zdroworozsądkowy, punkt widzenia towarzyszy ogółowi naukom, które zajmują się człowiekiem wprost lub pośrednio. Pochodna od klasycznej logiki koncepcja formy i materii, przewija się ustawicznie, od paleontologii i medycyny sądowej po psychologię i wiedzę o kulturze.

Formalna, morfologiczna wspólność cech ma charakter maksymalnie nieokreślony i neutralny w ocenie. Człowiek gatunkowy wydaje się jakościowo i wartościowo przezroczysty. Ma głowę, tułów, kończyny i miękkie wnętrze, ale nie wiadomo jakie dokładnie, bo wszelkie, przecież zawsze konkretne, właściwości rozmywają się w ogólnych konturach typowości. Człowiek ma mózg i przeżycia psychiczne, lecz nie bardzo wiadomo, co myśli i czym się emocjonuje, jako ta oto jednostka w odróżnieniu od swej formalnej gatunkowości. Gdzie sięgają modele pojęciowe, gdzie zaś zaczyna się teren poszczególnych języków i swoistych wrażliwości indywidualnych.

Biografie ludzkie są rozmaite, co potwierdza przewagę materii nad formą. Ale przecież łączy je wszystkie coś niezwykle istotnego, mianowicie *p o w t a r z a l n o ś ć e g z y s t e n c j a l n o – o n t o l o g i c z n a*. Rodzimy się jako ludzie, żyjemy i umieramy. Kim jesteśmy, jak przechodzimy przez życie, jak postępujemy, co

po sobie zostawiamy? co zrobili? O czym decydują właściwości gatunkowe, o czym zaś indywidualne?

CZŁOWIEK – AKTOR

Istnieją, jak wiadomo, różne rodzaje aktorstwa, od spontanicznego, towarzyszącego zabawie w udawanie kogoś, kim się nie jest, aż po wyspecjalizowane umiejętności profesjonalne. Wśród stosowanych typologii na uwagę zasługuje podział na aktorstwo *t r a n s m u t a c y j n e* i *s t a b i l i z a c y j n e* (*s p e r s o n a l i z o w a n e*). Pierwszy typ odwołuje się do ogólnego wyobrażenia odgrywanej postaci (króla, kochanka, wesołka), a w przypadku nawiązania do historii – wprost do szczegółowego konterfektu pierwowzoru. Od aktora żąda się, by własne warunki fizyczne, a nawet osobowość maksymalnie zbliżył do wizerunku osoby, którą odgrywa. Co więcej, by nie tylko udał, że nią naprawdę jest, przekonując o swej wiarygodności na pokaz, ale by umiał i zechciał przeżywać podobne stany psychiczne. Przekonanie widowni zależne jest od osiągniętego szczebla transmutacji scenicznej. Ideałem jest aktor, który potrafi zagrać wszystko: wcielone zło, ale i dobro, prawdę i kłamstwo, zdradę i wierność, przebaczenie i mściwość, piękno i ohydę. Zależnie od okoliczności, potrzeby i przydziału, czyli od *r o l i*.

Drugi, stabilizacyjny typ aktorstwa wykorzystuje dowolne, indywidualne cechy człowieka, który jako aktor zgadza się użyć siebie, w niezmiennym wyglądzie, tonacji i gestach, aby ujawnić, że w nim, tym oto człowieku tkwi jak najbardziej naturalnie ktoś, kto jest wedle potrzeby i obstalunku – królem i błaznem, policjantem i złodziejem, mordercą i czułym opiekunem, bogaczem i biedakiem, młodzieńcem i starcem, a nawet kobietą i mężczyzną. Bez znaczenia są stereotypy. Człowiek – aktor nie aparycją, lecz swym wnętrzem wyznacza zasięg możliwości spersonalizowanego potencjału. W polskiej tradycji mistrzostwo stabilizacyjne przypisuje się Gustawowi Holoubkowi (zawsze taki sam, od władcy po pijaka) i zawsze przekonujący. Za wirtuoza transmutacji uchodził zaś Tadeusz Łomnicki (zawsze inny i zawsze każdej roli przypisany).

Obie koncepcje sztuki *mimesis* wspierają się na odmiennych koncepcjach ontologii, aczkolwiek pierwsza wychodzi z przypuszczenia o istnieniu ścisłego związku między zewnętrzną a wewnętrzną stroną człowieka, druga odrzuca takie przypuszczenie jako nietrafne, a nawet niebezpiecznie złudne. Nie trzeba wyglądać jak złoczyńca, by czynem poświadczając swą deprawację. Niczego nie dowodzi też mina świętoszka i kostium dżentelmena. Sięgając głębiej, natrafiamy wszelako na szereg powikłań. Pierwsza mówi: bądź taki jaki, jakim byłbyś – w odczuwaniu i działaniu – gdybyś był naprawdę tą odgrywaną osobą. Przeżywając solennie daną rolę zrozumiesz, że chodzi nie tylko o bohatera twej intencjonalności, lecz o ciebie samego, o twoje własne dyspozycje i wszystkich, którzy kiedykolwiek i gdziekolwiek w tę samą rolę się angażowali. Chodzi, mówiąc krótko, o człowieka w ogóle, którego odgrywasz przede wszystkim. Jak widać, dochodzi do znacznego zbliżenia stanowisk.

W drugiej bowiem koncepcji podążamy na skróty, mówić wprost, bez ogródek: nie odwołuję się do archetypu maski, ani do przykładów innych, konkretnych ludzi, skoro ty sam, ze swoją prywatną psychofizycznością, jesteś zdolny do realnego bycia tym, kogo grasz w sferze imagacji. Aktor transmutacyjny wciela się w rolę, przekształcając swą własną *psyche* i własną *pfysis*. Aktor ustabilizowany personalista jest tylko sobą, toteż wyłącznie siebie udziela na potrzeby roli.

Ze sceny i z planu filmowego powracamy do życia samego, konstatając ogromne podobieństwo, zwłaszcza w zakresie ofert aktorskich. Oba rodzaje talentów i nastawień do gry i obsady w rozmaitych ról mają swych mistrzów i dość przeciętnych rzemieślników. Obydwa typy potrafią przekonywać, a nawet oczarować lub przeciwnie, działać paraliżująco. Obydwa wyznaczają też punkty graniczne, poza którymi rozciąga się tajemniczy obszar niewiarygodności. Być może z jednymi rolami czujemy się tak, jak z własną twarzą, z innymi jest nam nie podłódze, mimo wszystko. Dość niezręcznie w podeszłym wieku udawać w sobie młodzieńca. Z drugiej strony, wiemy nie tylko z literatury, że bestia z wyglądu może mieć naprawdę gorące serce.

GRA RÓL

Teoria ról przeniknęła w ubiegłym wieku na teren nauk społecznych, osobliwie socjologii. Kategoria roli przestała być metaforą, stając się sposobem interpretacji miejsc zajmowanych przez jednostkę zarówno w danej grupie, jak i przede wszystkim w wielu zbiorowościach równocześnie. Rola w pierwszym przypadku została związana z funkcją, albo kierowniczą, albo wyspecjalizowaną w określonej przydatności. Mówimy wtedy, że dany człowiek odgrywa ważną rolę w zespole, albo żałujemy, że ktoś inny przestał odgrywać jakąkolwiek rolę, zwykle z określonego powodu. Rola staje się swoistą umiejętnością sprawowania funkcji, uznaną za adekwatną względem wyobrażeń i oczekiwań członków grupy, a także osób spoza tego grona. Odgrywanie roli stawia nas przed pytaniem o relację między społecznym aktorstwem a autentycznością człowieka. Czy jest on sobą w przyjętej na siebie roli, czy też rola zmusza do gry, kosztem tożsamości. Czy rola oznacza konieczność ukrycia siebie, wyzbycia się szczerości, udawanie, że wypełnianie roli staje się ważniejsze od bycia sobą? Czy może jednak służba roli wcale nie usuwa życia w prawdzie własnej, przeciwnie, pozwala spożytkować osobiste zasoby i rolę nasycić własną osobowością? Zdania są podzielone, zwykle z powołaniem się na procenty przykładów, casusy oraz intuicje.

Bardziej skomplikowana jest koncepcja *maski*, odgrywanych przez daną jednostkę w jednej fazie czasowej. Zauważyć wypada, że dzieje się tak nie tyle z potrzeby jednostkowego, nadmiarowego wyposażenia w zdolności i obiektywne warunki, ile przede wszystkim z konieczności sprostania wymogom życia. Im bardziej powikłana jest struktura ludzkiego świata, tym więcej nakładamy na siebie obowiązków i coraz bardziej zróżnicowanych powinności.

Tęsknota za autentycznością, choćby niepełną, choćby iluzoryczną żąda zdjęcia masek, sięgnięcia w głąb pamięci i odtworzenia

siebie jako siebie samego. Jest to operacja niełatwa w realizacji i być może, społecznie kosztowna. Postulowany powrót do korzeni jest jak podróż w czasie, wykonalna jedynie w przestrzeni intencjonalności. Czy można być i jednocześnie nie być synem, mężem i ojcem, człowiekiem pracy i zabawy, podwładnym i przełożonym, członkiem tego i tamtego stowarzyszenia, zespołu i kręgu towarzyskiego? Czy da się pogodzić rolę kibica i melomana, rowerzysty i kierowcy, nabywcy i sprzedawcy, swawolnika i ascety, kucharza i konsumenta, a wszystko to, na wszelki wypadek przedsięwzięte w zorganizowanych i kontrolowanych zespołach społecznej partycypacji.?

Na pytanie, która z tych wielu ról jest ważniejsza najważniejsza, bo zbieżna istotowo z najgłębszym moim Ja – albo nie ma sensownej, ostatecznej odpowiedzi, albo należy zastosować kryteria *okazał on a l n e*, zazwyczaj ściśle *r e l a t y w i s t y c z n e* (wobec dziecka jest się ojcem, wobec matki synem). Niepodobna jednak wykluczyć, iż bywają role, które wrastają w człowieka z naturalną łatwością, stają się niczym drugim ja, co więcej, przesłaniając z czasem to pierwsze, naturalne. Maski roli przeobrażają się w oblicze. Mówimy o człowieku: polityk, artysta, uczonek, murarz, piłkarz, turysta, ojciec, Polak, Europejczyk. Ile dostępnych dla mnie zbiorów, tyle mnie samego. Dla porządku, zamiast profilu DNA, podaję numer PESEL.

Człowiek realny jako uczestnik wszelkich gier i gier, niewiele znajduje czasu, miejsc i okoliczności, aby wyłonić się w rzadko praktykowanym charakterze, mianowicie autentycznego Ja, odgrywającego siebie, a może nawet w ogóle nie rozpołowionego na Ja nie – Ja. Czy konieczna jest wtedy radykalna samotność, odrzucenie jakiegokolwiek roli, tożsamej z akcesem do grupy narzuconego scenariusza i kontroli zarazem, ze zgodą podmiotu na dobrowolne odpodmiotowanie? Powiadamy, że jedni do podejmowanych ról nie dorastają, inne, czują się w każdym kolejnym ruchu awansowym, jakby maska i kostium przylegały ściśle do esencji roli. Czy autentyczność zmusza zatem do ich odrzucenia? Po czym więc poznać autentyczność?

Trapi nas pytanie, czy wszyscy, poszczególni ludzie zdeterminowani są własnym, zindywidualizowanym wyposażeniem, adekwatnym do niektórych ról, ale niewystarczającym lub obcym rolom nie nadającym się dla danej jednostki. Życie jest jak teatr, nie każdy może zagrać Hamleta. Hipoteza naturalnej i racjonalnej obsady nie jest pozbawiona sensu. Oznacza to, że człowiek powinien zabiegać o niektóre role, zgodne z jego dyspozycjami, wystrzegać się zaś pozostałych. Koncepcja naturalnego doboru ról jest wszelako cichym powrotem do *n a t y w i z m u c h a r a k t e r o l o g i c z n a g o i a k s j o l o g i c z n e g o*. Nie wnosimy sprzeciwu, kiedy Franciszek z Asyżu przejmie z pokorą wrodzoną rolę świętego. Co jednak począć w sytuacji, gdy ktoś zechce odegrać równie wrodzoną rolę ludobójcy? Problem zasadniczy dotyczy zasięgu możliwości: uniwersalnego względnie indywidualnie ograniczonego. Czy nie jest tak, że wszyscy jesteśmy jednakowo zdolni do odegrania wszelkich ról, bez żadnej reglamentacji, choć rzecz jasna, z osobistym nasyceniem detali?

Czy jesteśmy podobnie zdolni, co chętni do wykorzystania swej wszechstronności, zarówno w zakresie ról głównych, co pobocznych, też przecież atrakcyjnych? Pytamy też, czy wszyscy wyposażeni są jednakowo w siłę m o b i l n o ś c i a k t o r s k i e j , z równym zapałem i kompetencją odgrywając i królewicza i żebraka?.

Niezależnie od wnoszonych zastrzeżeń, koncepcja głosząca, że człowiek jest w istocie w i ą z k ą r ó ł s p o ł e c z n y c h , zdaje się sugerować bliskość z tradycyjną refleksją filozoficzną. Tym jej fragmentem zwłaszcza, który wysuwa podejrzenie, że człowiek brzmi nie tylko dumnie. Co gorsza, potwierdza to, niestety, cała przeszłość i terażniejszość ludzi i ludzkości..

AKT I POTENCJA

Teoria klasyczna głosi, że forma człowieka jest niezmienna, a obecna od początku do końca egzystencji substancjalnej sama działa przyczynowo i celowo, pozwalając w zmiennych procesach zdarzeń życiowych utrzymać to, co p o w t a r z a l n e i n i e n a r u s z a l n e . Nienaruszalny jest zaś gatunkowy schemat, wnikliwie przedstawiany w opisach naukowych (nieco po amatorsku ujmowanych przez sama filozofię). Zagadką pozostaje sprawa algorytmu zmienności, dokładniej tego, co jest ich źródłem w strukturze wyjściowej, załączkowej, możliwościowej, a co wymusza lub pozwala na daną, kierunkową (zmianę, zwykle traktowaną w kategoriach rozwojowych, rzadziej regresywnych). Dotyczy to nie tylko aspektów przyrodniczych bytu ludzkiego, ale również, a może przede wszystkim, niezmiernego pola jego c z y n ó w o r a z i c h w a r t o ś c i u j ą c y c h k w a l i f i k a c j i .

W ten sposób przenosimy się na teren problematyki p o t e n c j a l n o ś c i , pytając, czy o zasoby początkowego wyposażenia, drogę aktualizacji pewnej części wyjściowych szans oraz o Powody, dla których inna część potencjału nie zdołała się nigdy urzeczywistnić. Według poglądów Arystotelesa potencjał ma charakter indywidualny, on też stanowi zasadniczy czynnik docelowego ujednostkowania.. Oznacza to, że dojrzewa to tylko, co uprzednio miało postać załączkową, nic natomiast nie podlega zmarnowaniu. Rozwój indywidualny w stronę pełnego rozkwitu zależy w gruncie rzeczy od jakości materiału wyjściowego. Nota bene z przesądzeniem, że jednych stać na wspięcie się na szczybel mędrca, króla lub artysty, innym musi wystarczyć kondycja niewolnika.

Po drugiej stronie stoi teoria w s z e c h o b e c n o ś c i p o t e n c j a ł u g a t u n k o w e g o , zaszczepionego wszystkim jednostkom, mniej więcej po równi. Możliwości jest ta wiele, jak ogromne bywa zapotrzebowanie całej ludzkości i wszystkich , poszczególnych osobników z osobna. Zakodowany potencjał cech i ról odbywa drogę a k t u a l i z a c j i t o t a l n e j . Po pierwsze, w każdym człowieku odbywa się permanentny proces swoistych , indywidualnych napięć i przemieszczeń, owocujący wyparciem jednych załączków, awansem zaś innych. Tal właśnie otwiera się lub zamyka szansa dla dobra albo zła, prawdy albo fałszu, piękna albo brzydoty. Po drugie, jednostki wchodzą bezustannie w kontakty z siłami przyrody z własnego otoczenia

minimalizując jedne skłonności (na przykład lęk i kunktatorstwo), doskonaląc inne (odwagę i rozwagę). Po trzecie, wszyscy ludzie uczestniczą w określonych strumieniach relacji z innymi jednostkami, stymulując – z wzajemnością – poszczególne fazy i całość procesów rozwojowych. Po czwarte, specjalną, pośredniczącą funkcję pełni k u l t u r a jako skarbnica dziejowych doświadczeń zbiorowych.

W aktualizacji potencjałów osobniczych równie ważne funkcje pełnią p r z y c z y n y w e w n ę t r z n e , formujące względnie trwałą strukturę indywidualną, jak i p r z y c z y n y z e w n ę t r z n e . Te ostatnie determinują poglądy i zachowania ogółu współuczestników całokształtu interakcji społecznych. Każdy mógłby być podmiotem szlachetności, rozumności i szczęścia, każdy też potrafiłby zniżyć się do poziomu zbrodniarza, pasożyta i wandal. Tak jest jednak tylko na starcie, lecz na kolejnych etapach obszar możliwości podlega modyfikacjom, przede wszystkim skurczeniu. Aktualizacja okazuje się w efekcie radykalną m i n i m a l i z a c j ą p o t e n c j a l n o ś c i . Z wielu możliwości spełniona zostaje ostatecznie tylko jedna, ta, która charakteryzuje się pełnym, realnym istnieniem. Reszta pozostaje na ławie wiecznej rezerwy.

Potencjał zahamowany w rozwoju w jednym człowieku, może rozkwitnąć w innym. , Choć wyłaniamy się z tego samego pnia gatunkowego,, to mimo, iż ulepieni jesteśmy z tej samej gliny możnościowego budulca, to dochodzimy do zupełnie różnych, definitywnych rozwiązań osobniczych, Co więcej, proces aktualizacji nigdy nie osiągnie, trwając zapewne dotąd, póki istnieje człowiek. Jeśli na początku mogło się zdawać, iż możemy być wszystkim, co mieści się w zasięgu cech ludzkich w ogóle, to w miarę w miarę indywidualnego, ale i gatunkowego dojrzewania, nabywamy świadomości b a l a s t u i s z k o d l i w o ś c i części potencjału Pewnych ról nie zagramy nigdy,, z powodu braku okazji i dyspozycji nade wszystko zaś braku potrzeby i ochoty. Jeszcze później odkrywamy szansę odegrania samodzielnej, czynnej roli w procesie s a m o a k t u a l i z a c j i – osobistej i gatunkowej. Niektórzy z tej możliwości prróbują korzystać, nieraz z dobrym skutkiem.

(fragment przygotowanej do druku książki „Ja – człowiek”)

IGNACY S. FIUT



KULTURA OBNAŻANIA – GENEZA I WSPÓŁCZESNOŚĆ

Uwagi wstępne

Brian McNair używa określenia „kultura obnażania”, rozumiejąc ją jako medialną dostępność seksu, nagości na pokaz i ekshibicjonizmu. W tym kontekście obnażanie ma znaczenie zarówno dosłowne jak i metaforyczne, obejmując szeroki wachlarz tekstów i przedstawień od pornografii, przez seksualnie nacechowaną sztukę ciała, po filmy dokumentalne o striptizie oraz telewizyjne wyznania podczas programów typu talk-show.¹ To w nich uczestnicy programów opowiadają o swoich doznaniach i przeżyciach emocjonalnych związanych nie tylko z nietypowymi przeżyciami seksualnymi, dzieląc się traumą związaną ze śmiercią osób bliskich, ale i skandalami, których doświadczyli w swoim życiu (gwałty, molestowanie seksualne, narkomania itp.). Do tej kategorii można również zaliczyć nowe zjawisko, określane przez neologizm „sporno”, określający miejsce, w którym sport spotyka się z pornografią. Obiektem komercyjnej eksploatacji są sportowcy obojga płci, którzy coraz częściej stają się nie twarzami, ale ciałami kampanii reklamowych. W czasie transmisji sportowych, na filmach dokumentalnych czy sesjach reklamowych kamery koncentrują się na szczegółach ich anatomii, wypełniają oni sobą ekran, co nasuwa skojarzenia z bohaterami filmów pornograficznych. Podobne zjawisko można obserwować w przekazach medialnych, kiedy ich tematami stają się bohaterzy historyczni, ale również autorytety polityczne, naukowe, artystyczne oraz religijne. Zjawisko to można przez analogię do „sporno” określić mianem „historioporno”, a celem tych zabiegów medialnych jest „odbrązawianie” tych znanych postaci i autorytetów; pokazywanie ich licznych słabości o podłożu seksualnym, psychicznym, ocierających się o śmierć i skandal.

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

różnica między przedstawieniem a tym, co przedstawiane, ulega zatarciu, najczęściej scenę zastępuje obsceniczność. W takim środowisku społecznym każde tabu (*profanum*) może być zakwestionowane i odrzucone i właściwie trudno w nim utrzymać jakąś świętość (*sacrum*)². Już nie prowokacja wobec mieszczańskiego społeczeństwa, ale zwykłe zainteresowania konsumenckie rokujące opłacalność takich transformacji o podłożu aksjologicznym przesądzają o eksponowaniu w przekazach obrazów podrasowanych seksualnością i patologią psychospołeczną. Mogą to być fotografie, wywiady, przekazy w formie filmów, reprodukcje aktów seksualnych, różnorodne manifestacje płciowości, czy wpisywanie w zawartość przekazów obrazów seksualności w najbardziej nawet banalne i intymne konteksty komunikacyjne.

Wyróżniki kultury obnażania

Na fakt przyciągania uwagi publiczności przez przekazy medialne i ich dyfuzji w komunikowaniu interpersonalny, ale i poszukiwania dalszych elementów tego typu przekazu w innych mediach zwrócił uwagę już w roku 1964 Bradley S. Greenberg formułując model ich dyfuzji w postaci krzywej „J”³. Na tej krzywej wyróżnił 4 rodzaje informacji zawartych w przekazach, które w różnym stopniu cieszą się uwagą i popularnością wśród odbiorców oraz użytkowników przekazów medialnych. Pierwsze to informacje interesujące mniejszość, dotyczące zdarzeń niewielkiej uwagi (np. stwierdzono wadę w jakimś rzadkim modelu samochodu) i jest ona ważna dla kilkunastu procent publiczności. Drugie to informacje rutynowe dotyczące zdarzeń ważnych i znaczących, którymi interesuje się większość odbiorców (np. ważne decyzje rządowe, parlamentarne, instytucji bankowych itp.), zajmujące eksponowane miejsce w mediach, ciągle powtarzane, do których łatwo dotrzeć, i rozmawia o nich ok. 10-15% publiczności. Trzecia i czwarta grupa informacji to ważne przekazy, niespodziewane i często dramatyczne, którym media nadają natychmiast rozgłos, przedstawiające je jako sensacje (np. zamachy na ważne postaci z życia politycznego). To powoduje, że ludziom udziela się atmosfera sensacji i natychmiast przekazują je dalej i szukają ich wersji w innych mediach. Dotyczy to większości publiczności mediów

– od 50 do 80%. Tego typu informacje, szczególnie czwartego typu, czyli supersensacyjne, są rozsiewane nawet między ludźmi się nieznającymi, by nawet „wyprzedzić media” w ich rozsiewie, a przyczyną może tu być nie tylko ekscytacja, ale i odreagowanie napięcia oraz traumy związanej z tego typu newsami, np. o katastrofach komunikacyjnych lub naturalnych. Mechanizm ten często określa się mianem „trzech S”, czyli newsy te dotyczą: śmierci, seksu i skandalu, leżących u podstawy tego typu przekazów, powodując u odbiorców poczucie szerszej solidarności gatunkowej między sobą na wielką skalę: najczęściej są one postrzegane jak tzw. „zło pospolite”, mobilizujące publiczność mediów do dalszej dyfuzji tego typu informacji⁴.

Mechanizm ten również można odnieść z powodzeniem do procesów rozwoju kultury obnażania w mediach, szczególnie wtedy, gdy za newsami o obnażaniu kryje się seks, śmierć i skandal. Innym mechanizmem wspierającym tę kulturę medialną jest przekraczanie obowiązujących w społeczeństwie tabu, ale również związanego z tym odczuwania wstrętu percepcyjnego w wymiarze aksjologicznym (estetycznym i etycznym w wymiarze anestetycznym), który również podnosi ekscytację ich odbiorców i przesuwając zawartość informacji sensacyjnych w newsach ku supersensacyjnym. Na to zjawisko psychospołeczne zwrócił uwagę w związku z mechanizmem podglądania u dzieci i ludzi dorosłych już Zygmunt Freud twierdząc, że jest ono naturalnym pragnieniem człowieka. W jego ocenie postawa ta jest w dużym zakresie naturalna i powszechna, choć może w sposób istotny zagrażać rozwojowi ludzi, szczególnie wtedy, kiedy przedmiotem podglądania stają się patologiczne wzory zachowania innych jednostek lub grup. Wtedy może ono zagrażać bezpieczeństwu ludzi oraz porządkowi społecznemu – np. kiedy przedmiotem podglądania staje się gwałt, przemoc, zabijanie istot żywych, dawkanie nienawiści, ale i umiejętności oszukiwania innych. Takie formy podglądania we współczesnych mediach w związku z rozwojem celebrytyzacji przekazów stają się coraz bardziej popularne i również mogą mieć zarówno pozytywne, jak i negatywne skutki, kiedy newsy zawierają nie tylko „wzory zabijania”, ale również szkodenia własnemu życiu, życiu innych ludzi i innych istot żywych, czy ich interesom egzystencjalnym. Wstręt bowiem stanowi pewien „sygnał alarmujący” i system „kontroli pragnień”: jest również „mechanizmem ujarzmiającym” seksualność i stanowi podświadomy odruch „wewnętrznej reakcji” na przekraczanie granic⁷. Pojawia się jako forma socjalizacji kulturowej dzieci w procesach internalizacji norm społeczno-kulturowych: jest zakodowany w kulturze i stanowi produkt wychowania, choć u małych dzieci nie występuje, na co zwracali już uwagę: I. Kant i F. Nietzsche.

Nietrudno więc zrozumieć, że koncepcja kultury obnażania B. McNaira stanowi kontynuację tej tradycji badawczej, choć za przedmiot badania bierze schyłkowe społeczeństwo kapitalistyczne, czyli industrialne, ale i ponowoczesne (postindustrialne), w którym wielokrotnie wzmacnia jej efekty dominacja w komunikowaniu społecznym nowych mediów w cyberprzestrzeni dzięki sukcesywnemu upowszechnianiu się Internetu we wszystkich

dziedzinach życia społecznego ludzi, co owocuje powstaniem po etapie informacyjnym społeczeństwa medialnego.

On mediatyzuje wszelkie możliwe formy komunikacji społecznej: intapersonalną, interpersonalną, międzygrupową, instytucjonalną, masową oraz globalną. Warto więc przytoczyć pełną definicję projektującą tę kulturę za B. Naira'em, który przez nią rozumie: „(...) medialną dostępność seksu, nagości na pokaz i ekshibicjonizmu, których obfitość rzuca się w oczy w społeczeństwach kapitalistycznych końca dwudziestego wieku i która nadal, już w wieku dwudziestym pierwszym, stanowi jedną z ich najbardziej widocznych i kontrowersyjnych cech. W tym kontekście obnażanie ma znaczenie zarówno dosłowne, jak i metaforyczne, obejmujące szeroki wachlarz tekstów i przedstawień od pornografii, przez seksualnie nacechowaną sztukę ciała, filmy dokumentalne o striptizerkach i striptizerach oraz telewizyjne wyzwania podczas programów talk-show”⁹.

Nietrudno zauważyć, że autorowi chodzi w porządku rzeczowym i metaforycznym o wyróżnienie dwóch form obnażania, czyli fizycznego, w postaci ciała oraz jego obrazów publikowanych w przekazach medialnych, ale i stanów psychicznych (racjonalnych i emocjonalnych) w formie audialnej lub zapisu tekstowego, czyli „kultury zwierzeń” również publikowanych w mediach, często razem z obnażaniem fizycznym¹⁰. W tych aktach obnażania podmiot obnażający się może zachowywać się biernie, czyli ktoś inny dokonuje tego obnażania, albo w sposób czynny, kiedy sam podmiot dokonuje swojego obnażenia fizycznego lub duchowego. Ten podział jest o tyle ważny, że w nowych mediach interaktywnych użytkownicy sieci sami z własnej woli dokonują tego typu obnażeń, zaspokajając swoje skłonności i potrzeby ekshibicjonistyczne oraz narcystyczne, co w starych mediach było trudniejsze, choć również możliwe. Tego typu kultura implicite zakłada istnienie zainteresowanych przekazem oglądaczy i ich notorycznych form, czyli podglądaczy, co sytuuje publiczność mediów w perspektywie masowego podglądactwa, będącego wyrazem silnego zainteresowania przekazem, gdyż – jak twierdzi McNair – seks i śmierć dobrze się sprzedają. Dzięki tym przyczynom psychospołecznym i nieograniczonej dostępności mediów, ich walki o słuchalność i oglądalność, zostają spełnione wszystkie warunki emocjonalne i fizyczne dla obnażania, co też powoduje jego szybką popularyzację i demokratyzację. Dzięki temu wcześniej rozwinięta pornosfera doprowadziła do powstania gruntu dla pornografizacji szeroko rozumianej kultury dozowania podniecenia wśród publiczności i następnych faz rozwoju oraz rozprzestrzeniania się kultury obnażania. Jej sojusznikiem stała się równoległe rozwijająca się kultura konsumpcji, która sprzyjała i sprzyja dalszej ekspansji tej kultury w mediach, ale i w życiu społecznym ludzi w wymiarze globalnym kreując modę na obnażanie. Walka konkurencyjna o rynki reklamy w połączeniu z kulturą obnażania powoduje, że staje się ona silnym elementem gry ekonomicznej i źródłem bogacenia się mediów, ale i indywidualnych ich użytkowników¹³.

Historyczne źródła ekspansji obnażania w kulturze medialnej i społecznej

Pierwszym źródłem ewolucyjnie i historycznie pierwszym jest oglądanie, które jako formy notorycznej percepcji pod dominacją zmysłu wzroku w poznaniu i komunikowaniu po przewrocie lingwistycznym oraz piktorialnym przerodziło się w oglądactwo i podglądactwo, a co antycypował już w połowie XX wieku Walter Benjamin w swej koncepcji voyerizmu¹⁴.

Drugim źródłem tego zjawiska jest proces tabloidyzacji przekazu, który również ma swoje ewolucyjne i dziejowe zadłużenie np. w formie pierwotnej komunikacji i reklamy, w średniowieczu przyjmującej np. formę biblia pauperum, a po powstaniu fotografii, filmu i telewizji i po przewrocie piktorialnym w Internecie oraz wzmocnieniu symulacyjnym w formie piktorialności wtórnej, zdominowała naturalny obraz rzeczywistości, najpierw ją przysłaniając a następnie zastępując, co z kolei dobrze wyjaśnił Jean Baudrillard w swych licznych pracach poświęconych konsumpcjonizmowi w społeczeństwie ponowoczesnym poddanym procesom symulacji, przysłaniającym świat rzeczywisty¹⁵.

Trzecie źródło – to niewątpliwie pojawienie się w komunikowaniu fenomenu celebrytizmu, czyli postaci „znanych z tego, że są znane” tworzących wzory do naśladowania dla pasywnych i interaktywnych użytkowników mediów. To zjawisko trafnie wyjaśnił Wiesław Godzic w swej pracy z roku 2007 pt. *Znani z tego, że są znani. Celebryci w kulturze tabloidów*¹⁶.

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

Piątym źródłem związanym z infantyлизacją społeczeństwa, zarówno kobiet jak i mężczyzn, jest pojawienie się inflacji intymności, które dobrze wyrażają sukcesywne procesy dążenia do przekraczania praw do ochrony „praw osobistych i rzeczowych”. I ostatnim źródłem wspierającym wszystkie poprzednie jest niewątpliwie promocja rozbuchanego, neoliberalnego superkonsumpcjonizmu, który wyewoluował z konsumpcjonizmu liberalno-kapitalistycznego, kierującego się ideologicznymi i demagogicznymi przesłankami dla promocji „zasady użyteczności” mającej na celu „podnoszenie jakości życia” ogółu członków społeczeństwa. Przekształcił się ona głównie w dążenia do zaspokajania przez ludzi fałszywych potrzeb materialnych, emocjonalnych, duchowych. Zjawiska te zostały wzmocnione i podbudowane „nową racjonalnością”, wspomaganą symulacyjnie, dążącą do kolejnego, nowego „zaczarowania rzeczywistości” oraz zakwestionowania zdrowego rachunku ekonomicznego w życiu codziennym, na którą to tendencję w społeczeństwie industrialnym wskazywali już myśliciele ze szkoły frankfurckiej – np. E. Fromm czy Herbert Marcuse¹⁷.

Nowe obszary świadomości zbiorowej poddawane ciśnieniu kultury obnażania

Rozwijająca się kultura obnażania zaczyna od kilku lat swoją ekspansję w dzieje kultury i cywilizacji człowieka, by z poziomu „tu i teraz”, kiedy to w komunikowaniu sieciowym nastąpiła implozja czasu i przestrzeni, próbować przebudować naszą historyczność i towarzyszące jej priorytety, porządki społeczne oraz stojące za nimi wartości, często uchodzące za święte, np. „wartości chrześcijańskie”, „wartości kapitalistyczne”, czy „wartości socjalistyczne”, na bazie których stworzono tzw. „pakiet praw człowieka”, czyniący z Europy i USA centrum humanizacyjne współczesnego świata w wymiarze globalnym. Procesy te charakteryzują następujące tendencje:

- zwrot ku historycznym formom świadomości społecznej i jej wytworom (purytanizm, fundamentalizm religijny, autorytety społeczne),
- demaskowanie autorytetów w dziedzinie polityki, ekonomii, nauki, sztuki, religii i życia codziennego,
- opis wielości konkurujących ze sobą autorytetów, których osiągnięcia twórcze podlegają inflacji. Najczęściej poszukuje się w ich życiorysach słabości moralnych, zachowań o charakterze patologicznym w obszarze seksualnym dezawuuując wartości ich dokonań twórczych, np. w porównaniu ze współczesnymi.

Jednym z celów tych zabiegów komunikacyjnych, głównie na Facebooku i portalach oraz wortalach społecznościowych, ale i w tradycyjnych mediach prywatnych, społecznych i publicznych, jest niewątpliwie przebudowa „panteonów autorytetów” w różnych dziedzinach życia społecznego dotychczas obowiązujących, by w to miejsce stworzyć przestrzeń na nowe, bardziej odpowiadające potrzebom aktualnie rozwijane kierunki konsumpcjonizmu. Rzecz jasna, że do tego procesu transformacji konieczna jest zamiana dotychczasowego rozumienia historii, porządków społecznych, które on jakoś determinował, by „zrobić miejsce” dla nowych definicji tych porządków oraz nowej hierarchii obowiązujących wartości oraz autorytetów. Zasada oświeceniowa, że „ten ma władzę, kto ma wiedzę” ulega tu również inflacji na rzecz innej, przypominającej średniowiecze, że „kto ma wiedzę o oddziaływaniu mediów na ludzi, ten ma władzę”, bez względu na koszty materialne i ludzkie jej realizacji.

Przypisy:

1. B. McNair, *Seks, demokratyzacja pożądania i media, czyli kultura obnażania*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2004, s. 5.
2. A. Dąbrowska, *Zmiany obszarów tabu we współczesnej kulturze*, „Acta Universitatis Wratislaviensis”, Język a Kultura, tom 20. Wrocław 2008, s. 176.
3. Por. B. S. Greenberg, *Person-to-person communication in the diffusion of news events*, „Journalism Quarterly” 1964, nr. 41.
4. M. Mrozowski, *Media masowe, władza rozrywki i biznes*, Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, Warszawa 2001, s. 350-352.

5. J. Ratkoska-Pasikowska, *Wstręt jako społeczna forma kontroli seksualności*, „Parezja” 2014, nr 2, s. 111-112.

6. W. Godzic, *Telewizja i jej gatunki po Wielkim Bracie*, Wydawnictwo UNIVERSITAS, Kraków 2004, s. 101-102.

7. M. Duglas, *Czystość i zmaza*, PIW, Warszawa 2007, s. 27.

8. M. Foucault, *Historia seksualności*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 2000, s. 77-93.

9. B. McNair, *Seks, demokratyzacja pożądania i media, czyli kultura obnażania*, op. cit., s. 5.

10. Ibidem, s. 193-195.

11. Ibidem, s. 16-19.

12. Ibidem, s. 6.

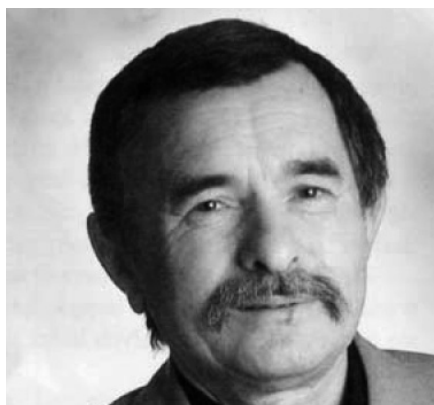
13. Ibidem, s. 175-193.

14. W. Benjamin, *Paryż – Stolica dziewiętnastego wieku, idem, Anioł historii*. Eseje, szkice, fragmenty, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 324-328.

15. Por. J. Baudrillard, *Porządek symulaków*, [w:] A. Gwóźdź (red.), *Wiedzieć, myśleć, być*, Wydawnictwo UNIVERSITAS, Kraków 2001.

16. Por. W. Godzic, *Znani z tego, że są znani. Celebryci w kulturze tabloidów*, Wydawnictwa Akademicki i Profesjonalne, Warszawa 2007.

17. H. Marcuse, *Człowiek jednowymiarowy. Badania nad ideologią rozwinętego społeczeństwa przemysłowego*, PWN, Warszawa 1991, s. 235-238 i E. Fromm, *Ucieczka od wolności*, Czytelnik, Warszawa 2011, s. 65-67.



JÓZEF BARAN

PRZECHYLA SIĘ KU JESIENI ZIEMIA

Słońce cofa się w popłochu
z dnia na dzień
ubywa mu mocy
i coraz wcześniej trzepocze
o szyby
ćma nocy
powraca owoc do nasienia
przechyla się ku jesieni ziemia
zachodzi mgłą lustro nieba
w tym lustrze niczym odrzucone
posmutniałe rzeczy
odbijamy się pomniejszeni
bo przekwitły w nas wonne metafory
i na dłoni usypana garść popiołu
z wcześniejszych uniesień majowych
bo grzechoczą w nas już pola makowe
jak zamysłone nad marnością świata
filozofów zasuszone głowy

Borzęcin, 30 VIII 1990

JURATA BOGNA SERAFIŃSKA



NORMATYWNOŚĆ A RACJE DZIAŁANIA W ODNIESIENIU DO KULTUR I CYWILIZACJI

Czym jest normatywność? Profesor Ryszard Moń w książce *Warto czy należy*, napisał, że normatywność jest wypadkową wizji szczęśliwego życia, którą każdy chce realizować, oraz idiomu racjonalnego postępowania, zaś zarówno wartość jak i powinność są momentami bytowymi znaczenia i jako jego formy wchodzą w zakres kultury. Pod uwagę należy również wziąć zagadnienie czasu i sposobu poznawania idealnych wzorców oraz pewnego idiomu moralnego¹.

Kultur i cywilizacji jest wiele, a w każdej z nich istnieją wzorce zachowań, które wpływają na nasze racje. Jeśli normatywność jest wypadkową wizji szczęśliwego życia, którą realizujemy według idiomu racjonalnego postępowania, to stawiam w tym miejscu kilka pytań:

Dwa pytania pomocnicze: 1) Czy wizja szczęśliwego życia jest taka sama w różnych kulturach [cywilizacjach]? 2) Czy racje, którymi kierują się przedstawiciele różnych kultur [cywilizacji] w podobnych sytuacjach życiowych są podobne czy odmienne? I pytanie główne 3) Czy pojęcie normatywności jako takie może być różne w różnych kulturach [cywilizacjach]?

Zacznę od definicji kultury i cywilizacji.

- Według Markusa Tulliusza Cyncera: *Kultura to uprawa, trud, wysiłek, pielęgnacja*².
- Według Feliksa Konecznego: *Kultura jest konkretną odmianą w ramach cywilizacji, a cywilizacja jest metodą ustroju życia zbiorowego*³.
- Według Mieczysława Alberta Krąpca: *Kultura to rzeczywistość pochodna od człowieka na drodze jego osobowych przeżyć i działań, tak jednostkowych jak i społecznych*⁴.

Jan Sochoń napisał, że kultura i filozofia są ze sobą sprzęgnięte jak dwa bloki egipskiej piramidy, a kulturowa aktywność człowieka trwa od początku dziejów; kultura osobista, czy kultura ducha istniały zawsze.[...]. *Kultura współczesna*

*zatraciła uniwersalność i oferuje nam tysiące otwartych dróg, a w gąszczu wielu definicji kultury, funkcjonujących wśród badaczy, trudno o jakąś semantyczną jednoznaczność*⁵.

A więc przyjmuję, że kultura jest konkretną odmianą w ramach danej cywilizacji (na przykład kultura polska w ramach cywilizacji łacińskiej), poza tym jest rzeczywistością pochodząca od człowieka, sprzęgniętą i splecioną z filozofią i zajmująca się uprawą i pielęgnacją duszy. Jest wiele odmian i rodzajów kultury i trudno byłoby ustalić czy wcześniejsza była filozofia czy kultura. Pierwszymi filozofami byli przecież poeci, a pierwszymi poetami filozofowie.

Cywilizacja jest według Feliksa Konecznego (1862–1949) *metodą ustroju życia zbiorowego*, natomiast kultury są odmianami w ramach cywilizacji. Jest wiele cywilizacji. Nie istnieje, nie istniała i istnieć nie może jedna cywilizacja ogólnoludzka. Koneczny wyróżnił kilkadziesiąt cywilizacji historycznych, z których siedem istnieje współcześnie. Są to cywilizacje: arabska, bizantyńska, bramińska, chińska, łacińska, turańska, żydowska. Nie wykluczał, że istniało i istnieje współcześnie więcej cywilizacji, jednak tylko siedem opisanych przez niego ma rzeczywisty wpływ na historię świata⁶. Uczony ustalił, że realnie istnieją tylko kultury, zaś pojęcia cywilizacji są z nich wyabstrahowane. Istotnymi różnicami są różnice cywilizacyjne, natomiast różnice kulturowe w ramach tej samej cywilizacji są drugorzędne. Powtarzał wielokrotnie, że nie można być cywilizowanym na dwa sposoby. Naukę o cywilizacjach uczony określał jako wyższe piętro historii, uważał też, że dzieje powszechne można będzie układać dopiero na tle walk cywilizacyjnych i niefortunnych prób syntez cywilizacji⁷.

Interesujące są rozważania Konecznego na temat powstania pojęcia narodu, nieistniejącego w zasadzie w czasach starożytnych⁸, które zrodziło się w cywilizacji rzymskiej, a zostało dopracowane przez idee powstałe w cywilizacji łacińskiej⁹. Uczony uważał, że *naród jest to zrzeszenie cywilizacyjne personalistyczne, posiadające ojczyznę i język*

*narodowy*¹⁰ i że naród, aby się prawidłowo rozwijać powinien należeć do tej samej cywilizacji. Jest to jedna z definicji. Druga brzmi następująco: *naród jest to społeczność ludów zrzeszonych do celów spoza walki o byt*¹¹. Narodowość stanowi najwyższy krąg w pochodzie historycznym, zaczynającym się od ustroju rodowego, jest to najwyższe zrzeszenie cywilizacyjne¹². Są ludy wśród których narodowość się nie wytworzyła. Wśród takich ludów, według Konecznego, praca kulturalna nie może osiągnąć wyższego stopnia rozwoju, bowiem może ona zaistnieć wszechstronne tylko w warunkach optymalnych jakie daje zorganizowany w państwo naród¹³.

Państwo cywilizacji łacińskiej jest państwem obywatelskim i nie może stać ponad społeczeństwem, powinno ono ułatwiać społeczeństwu rozwój kulturalny, ponieważ społeczeństwo jest celem, a państwo środkiem¹⁴. Państwo jako narzędzie musi samo należeć do konkretnej cywilizacji, nie może też stać ponad cywilizacjami, nie istnieje bowiem kategoria myślenia wyższa niż cywilizacje. Państwo cywilizacyjnie niejednolite może istnieć, ale nie będzie się prawidłowo rozwijać i odbije się to między innymi na kulturze.

Tylko jedna z metod ustroju życia zbiorowego dopuszcza do rozwoju pojęcia narodowości. Koneczny wyjaśnia i wielokrotnie podkreśla, że jest to cywilizacja chrześcijańsko-klasyczna, wywodząca się z cywilizacji rzymsko-helleńskiej uprawionej na podłożu chrześcijańskim, określana przez uczonego jako cywilizacja łacińska. W cywilizacji tej mieści się wiele odmian, zwanych kulturami, jedną z nich jest kultura polska.

Koneczny krytykował błędnie, jego zdaniem, używane przez niektórych określenie *cywilizacja europejska*. Wyjaśniał, że *nie ma żadnej cywilizacji europejskiej, lecz bywają w Europie cywilizacje rozmaite, skutkiem tego każdy Europejczyk musi wybierać. Do wyboru ma dwie cywilizacje chrześcijańskie i dwie niechrześcijańskie*¹⁵ (łacińska, bizantyjska, żydowska i turańska). Dodam, że obecnie Europejczyk ma do wyboru co najmniej dwie cywilizacje chrześcijańskie i trzy niechrześcijańskie, ponieważ bardzo intensywnie wkroczyła do Europy cywilizacja arabska, której nie było tu w takim jak obecnie wymiarze jeszcze kilkadziesiąt lat temu.

Rozważając cel Polski jako państwa i Polaków jako narodu, Koneczny pisał o idei przewodniej wybranej w sposób wolny, wokół której koncentrują się wysiłki narodu w danym okresie historycznym¹⁶. Idea taka miałaby wynikać z predyspozycji narodu¹⁷ i uwzględniać potrzeby całej ludzkości. Uczony przypominał, że miano narodu¹⁸ przysługuje tylko tym wspólnotom, które posiadają cel, inny niż własne przetrwanie. *Gdy naród nie ma innego zajęcia, jak tylko samą walkę o byt, gdy przyswiewają mu same tylko cele ekonomiczne, zbliża się do upadku*¹⁹. Jest to zgodne

z drugą – przytoczoną wcześniej – definicją Konecznego określającą naród. Celem Polski, według uczonego, jest dążenie do tego, by w Europie Środkowej zapanowała wyłącznie cywilizacja łacińska²⁰. Służyć ma temu dowodzenie nadrzędności prawa moralnego w polityce, a także rozpowszechnianie idei dobrowolnej unii między narodami, której doskonały przykład jest w uniach polsko-litewskich. Uczony pisał także o Lidze Narodów i ewentualnych przyszłych Zjednoczonych Stanach Europejskich²¹.

Koneczny zwracał uwagę na fakty mogące prowadzić do upadku cywilizacji, jak ubywanie ludności i dobrobytu, które są czynnikami powodującymi stacanie się kraju, a więc również narodu i jego kultury na coraz niższy szczebel cywilizacyjny i prowadzą w końcu do stanu acywilizacyjnego lub wojny między cywilizacjami, co w efekcie końcowym prowadzi do wynarodowienia. Pisał o stanie acywilizacyjnym, do którego może dojść nie tylko z powodu katastrof, ale również w wyniku bezczynności i obojętności²² społeczeństwa oraz o możliwości zapanowania powszechnej anarchii, poprzedzonej ewentualnym bankructwem wszystkich państw europejskich²³. Ostrzegając aby zachowywać czujność, ponieważ upadek cywilizacji jest możliwy w każdym czasie, zawsze bowiem mogą zaistnieć przyczyny, które go sprowadzają²⁴.

Nad tematem zagrożenia zdobyczy naszej cywilizacji myśleli nie tylko filozofowie ale i pisarze. Melchior Wańkowicz (1892–1974) w książce *Przez cztery klimaty* poruszył m.in. problem „międzyepoki”²⁵. Zastanawiał się czy przeżyjemy „międzyepokę” czy też jesteśmy świadkami wydarzeń będących udziałem każdego pokolenia. Doszedł do wniosku, że mamy do czynienia z walką między cywilizacjami, co może doprowadzić do końca epoki niepodzielnych rządów cywilizacji zachodniej. Nowoczesne uniwersalizmy dążą według Wańkowicza do zjednoczenia cywilizacyjnego i gospodarczego, potrzebują więc katalizatora, aby ten plan zrealizować i przetworzyć wszystkie cywilizacje w nadrzędną wobec nich całość. Szukałam u Wańkowicza pewnych odwołań do Konecznego, znalazłam tylko odniesienia do teorii Arnolda Josepha Toynbee’go (1889–1975).

Anton Hilckman (1900–1970) profesor na uniwersytecie w Moguncji wysoko cenił dorobek naukowy Konecznego²⁶. W swoich rozważaniach na temat teorii cywilizacji zwracał uwagę, że upadek danej cywilizacji jest możliwy w każdym czasie. Żaden międzynarodowy związek nie powinien ignorować różnic dotyczących najwyższych wartości duchowych pomiędzy cywilizacjami.

Jan Skoczyński w książce *Koneczny – teoria cywilizacji* zwrócił uwagę na fakt, że uczonego już w 1921 r. stawiał pytanie, które z państw będzie powołane do tego, aby stać się jądrem przyszłych Stanów Zjednoczonych Europy, dodał też, że jest to jakby początek projektu Unii Europejskiej²⁷.

Zastanawiam się czy pisząc o tym projekcie Koneczny myślał o zapobieżeniu konfliktowi cywilizacji.

Piotr Jaroszyński w wywiadzie ²⁸ z okazji sześćdziesiątej rocznicy śmierci Konecznego powiedział, że *nie mieliśmy niestety dotychczas polskich elit, które troszczyłyby się o utrwalenie, upowszechnianie i rozwój dziedzictwa myśliciela tej miary co Feliks Koneczny*. W dalszej części wywiadu lubelski filozof zwrócił uwagę na fakt, że rozległa wiedza historyczna Konecznego w oparciu o kryteria filozoficzne, takie jak prawda, dobro czy piękno umożliwiła osiągnięcie takich rezultatów, jak odkrycie specyfiki cywilizacji łacińskiej. Jaroszyński przypomina, że inni myśliciele stosowali kryteria drugorzędne. Huntington mówi ogólnie o cywilizacji Zachodu, ale to cywilizacja mocno wewnętrznie rozdarta, ponieważ składające się na nią kultury operują różnymi koncepcjami człowieka, społeczeństwa, a nawet Boga. Z kolei Toynbee operuje pojęciem chrześcijaństwa zachodniego, gdy właśnie zachodnie chrześcijaństwo jest rozbite cywilizacyjnie.

Wielu uczonych alarmuje, biorąc pod uwagę ekspansję islamu w Europie, że zagrożenie łacińskiej cywilizacji weszło już obecnie w etap krytyczny. Robert T. Ptaszek przytacza wypowiedź włoskiej dziennikarki Oriany Fallacii o tym, że *Europa nie jest już Europą, ale Eurabią, która z powodu uległości wobec islamu kopie swój własny grób*.

W Polsce istniały w czasach Konecznego cztery cywilizacje: łacińska, żydowska, turańska i bizantyjska. Obecnie dochodzi jeszcze cywilizacja arabska. Według Konecznego, w takiej sytuacji, są dwie możliwości: albo dojdzie do starcia, w którym szanse zwycięstwa ma cywilizacja niższa, albo nastąpi stan acywilizacyjny. O tym, że jesteśmy na drodze prowadzącej do tego stanu, świadczyć może chociażby pomieszanie kultury wysokiej z niską i fakt, że wielu ludzi nie zauważa różnicy pomiędzy nimi, czego dowodem jest chociażby stan biblioteczek domowych naszych rodaków czy też poziom programów w niektórych mediach.

Jeżeli wziąć pod uwagę teorię pochodzenia języków Rousseau²⁹, to pismo używane obecnie w sieci, składające się z emotek i wyrazów o nieudolnej pisowni, może też być jednym z dowodów naszego kulturalnego cofania się.

Koneczny poszukiwał genezy różnic cywilizacyjnych w różnorodnych układach prawa: rodzinnego, majątkowego i spadkowego, które nazwał trójprawem³⁰. Odkrył, że różnice pomiędzy cywilizacjami wywodzą się z różnorodności form i wzajemnych stosunków w ramach trójprawa. Wszystkie społeczności przeszły przez etap ustroju rodowego. W miarę rozwoju społeczeństwa, coraz bardziej skomplikowany staje się jego układ społeczny w rodzinie, rodzie i w plemieniu; w ten sposób uwidoczniły się i ugruntowały rozbieżności w sposobach życia zbiorowego. Uczony posługiwał się w swoich badaniach kategoriami etycznymi, które określał jako

generalia. Są to: obowiązek, bezinteresowność, odpowiedzialność³¹, sprawiedliwość, sumienie, stosunek do czasu³² i stosunek do pracy. Stosunek do tych kategorii jest różny w różnych cywilizacjach.

Struktura danej cywilizacji jest sprzężona z rozumieniem kategorii wchodzących w skład pięciomianu bytu, czyli *quincunxa*³³. Dwie kategorie (zdrowie i dobrobyt) dotyczą bytu cielesnego – fizycznego, dwie (prawda i dobro) duchowego, a piąta czyli kategoria piękna dotyczy ciała i duszy. Dzięki *quincunxowi* można ustalić stosunek danej społeczności do prawdy, dobra, zdrowia, dobrobytu i piękna; a więc określić do jakiej cywilizacji społeczność ta należy³⁴. W ramach jednej cywilizacji nie może być sprzeczności w żadnej z kategorii *quincunxa*. Musi istnieć między nimi współmierność³⁵, która polega na różnicach bez sprzeczności. Nie jest bowiem możliwa dobra współpraca, w żadnej dziedzinie, między ludźmi mającymi odmienne poglądy na temat dobra i zła³⁶.

Jeśli chodzi o pięciomian bytu Konecznego to znalazłam jego ciekawą interpretację w artykule Antoniego Chrzastowskiego³⁷. Pięciomian bytu, czyli *quincunx* nazywa on światopoglądem. Rodzaj, charakter, wartość i typ danej cywilizacji jest zdeterminowany przez dominujący w niej światopogląd. A więc zmiana światopoglądu skutkuje zmianą cywilizacji. Chrzastowski przypisał twierdzeniom Konecznego ustalone przez siebie cztery zasady: 1) zasada wyłączności – nie można być cywilizowanym na dwa sposoby, 2) zasada ekspansji – żywotne cywilizacje na styku zawsze się zwalczają, 3) zasada entropii – przy równouprawnieniu i braku ścierania się cywilizacji zwycięża niższa, lub mniej wymagająca, 4) zasada kruchości – mechaniczne mieszanki cywilizacyjne jako niespójne giną.

W badaniach nad kulturami Koneczny zastosował dwa szeregi pojęć³⁸: 1) personalizm i gromadność, 2) aprioryzm i aposterioryzm, 3) historyzm i jego negacja, 4) jedność w różnaitości i jednostajność, 5) organizm i mechanizm, 6) dualizm prawny i monizm prawny. Stwierdził, że jest niemożliwe, aby którykolwiek z członów jednego z dwóch szeregów stał się powodem lub następstwem któregośkolwiek z członów drugiego szeregu. Pomieszczenie własności obu szeregów mogłoby prowadzić tylko do chaosu i absurdu. Przejście z szeregu personalistycznego do gromadnościowego, lub odwrotnie, zmieniałby cel pochodzenia o supremację sił fizycznych czy duchowych i dlatego stanowiłoby rewolucję w pochodzie cywilizacyjnym danego zrzeszenia.

Uczony sprawdził, że historia powszechna nie wykazała możliwości utrzymania się ani jednego narodu o dwóch cywilizacjach. Państwa uniwersalne jak imperium Aleksandra Wielkiego³⁹ czy Cesarstwo Rzymskie rozpadły się według granic różnic cywilizacyjnych. Jako przykład współczesnych państw uniwersalnych przytoczył

Jugosławię, Czechosłowację i Związek Socjalistycznych Republik Radzieckich.⁴⁰ Po latach widzimy, że wszystkie te państwa rozpadły się i już nie istnieją. Kolejną zasadą ustaloną przez Konecznego jest to, że jedyną drogą do rozwoju kultury jest jednolitość cywilizacyjna⁴¹.

Historia powszechna jest historią stosunków pomiędzy cywilizacjami⁴². Syntezy pomiędzy cywilizacjami są niemożliwe, możliwe jest natomiast ich mechaniczne zmieszanie⁴³. Gdy dojdzie do mieszanki cywilizacyjnej istnieją dwa rozwiązania: stan acywilizacyjny albo wojna cywilizacji, w której zwycięstwo odnosi ta o niższym poziomie. Możliwa jest jednak synteza kultur⁴⁴ w ramach tej samej cywilizacji, jednak nie każde skrzyżowanie kultur prowadzi do syntezy. Jako przykład pozytywny uczony podawał syntezę latynizmu z hellenizmem.

Walka o byt ma zdaniem Konecznego walory moralne, intelektualne i materialne⁴⁵. Jednak wszędzie mogą się znaleźć i znajdują się zwolennicy cywilizacji niższej, w której nie trzeba zbytnio wysilać się intelektualnie. Uczony zaobserwował typ człowieka, który z cywilizacji łacińskiej przyjmuje technikę, ale nie interesuje się sprawami duchowymi. Wyższość, jak pisze uczony, *jest zawsze narażona na potknięcie i upadek*, a przyczyna klęski jakiegokolwiek wyższości wobec jakiegokolwiek niższości tkwi zawsze w grzechu zaniedbania ze strony pokonanej wyższości⁴⁶.

Koneczny opracował schemat podziału cywilizacji⁴⁷, pomocny w ustaleniu i zapamiętaniu ich najważniejszych cech: 1) cywilizacje dzielą się na sakralne i niesakralne. Sakralne są cywilizacje żydowska i bramińska, 2) cywilizacje niesakralne dzielą się według supremacji sił fizycznych i duchowych. Jedyną cywilizacją niesakralną z supremacją sił duchowych jest cywilizacja łacińska, 3) cywilizacje niesakralne z supremacją sił fizycznych dzielą się według życia publicznego opartego na prawie prywatnym i publicznym. Jedyną cywilizacją niesakralną z supremacją sił fizycznych, której życie publiczne oparte jest na prawie publicznym jest cywilizacja bizantyjska, 4) cywilizacje niesakralne z supremacją sił fizycznych oparte na prawie prywatnym dzielą się na te o ustroju obozowym i społecznym. Jedyną cywilizacją niesakralną z supremacją sił fizycznych, opartą na prawie prywatnym o ustroju obozowym jest cywilizacja turańska., 5) cywilizacje niesakralne z supremacją sił fizycznych, oparte na prawie prywatnym o ustroju społecznym dzielą się według tego czy panuje u nich poligamia. Jedyną cywilizacją niesakralną z supremacją sił fizycznych opartą na prawie prywatnym o ustroju społecznym i panującej poligamii jest cywilizacja arabska. Cywilizacją niesakralną z supremacją sił fizycznych, opartą na prawie prywatnym o ustroju społecznym i panującej połowicznie poligamii jest cywilizacja chińska.

Z myślą o przyszłości uczony zapisał prawa, jakie ustalił badając przeszłość. Interesujące jest poetyckie

sformułowanie, które warto tutaj przytoczyć: *Prawa dziejowe są jak helleńska Ananke; biada każdemu kto chce z nią walczyć*⁴⁸. Słowa te napisał Koneczny w aspekcie oceny bezskutecznych prób Aleksandra Wielkiego wokół przeprowadzenia syntezy cywilizacyjnej w utworzonym przez niego Imperium⁴⁹. O surowych prawach często nie chciano pamiętać ani dawniej, ani teraz; a przecież powinniśmy rozumieć, że: nie można być cywilizowanym na dwa sposoby, nie ma syntez między cywilizacjami, a dwie cywilizacje zetknąwszy się ze sobą muszą walczyć⁵⁰. Powinniśmy też pamiętać, że nie ma wspólnej drogi cywilizacyjnej dla całej ludzkości i że cywilizacje nie łączą, ale dzielą. Należy starać się walczyć o dobro i utrzymanie własnej żywotnej cywilizacji, jaką jest dla nas cywilizacja łacińska⁵¹.

W jednym z artykułów poświęconych Konecznemu Anton Hilckman podkreślał, że różnice cywilizacyjne stanowią o politycznym ukształtowaniu Ziemi, o jej polityce w wymiarze globalnym. Jest to spowodowane tym, że każda cywilizacja ma swoją własną etykę i dla narodów różnych cywilizacji te same słowa nie muszą oznaczać i często nie oznaczają tych samych rzeczy czy pojęć⁵².

Mając już potrzebną wiedzę na temat kultur i cywilizacji przechodzę do wizji szczęśliwego życia. Każdy z nas ma taką wizję, i każdy podświadomie zakłada, że jest ona zbieżna z wizjami innych ludzi, rozsianych po całym ziemskim globie. Teraz już wiemy, że jest to błąd w założeniu. Nasz europejski porządek niekoniecznie albo zupełnie nie jest tym o czym marzą inne ludy z innych cywilizacji. Problem ten ujawnił się już chyba dostatecznie wyraźnie na przykładzie tzw. uchodźców, czyli migrantów, którzy nie tylko nie chcą się asymilować ale nie mają nawet zamiaru zapoznać się z europejskimi przepisami prawnymi ani z wyznawanymi u nas wartościami; nie interesuje ich nasze rozumienie dobra i zła. Migranci chcą tylko wyciągnąć dla siebie wszelkie materialne korzyści jakie oferuje nasza cywilizacja.

Zgodnie z wynikami badań Konecznego – *Nie jest możliwa współpraca, w żadnej dziedzinie, między ludźmi mającymi odmienne poglądy na temat dobra i zła*⁵³. Widać to wyraźnie chociażby na przykładzie problemów związanych z obrzezaniem kobiet czy małżeństw poligamicznych. Wizja szczęśliwego życia muzulmanki, Chinki czy Hinduski jest diametralnie inna niż Europejki. Można by postawić pytanie dodatkowe – dlaczego te różnice wciąż dziwią nie tylko nasze społeczeństwa ale i rządzących – przecież badania na temat cywilizacji były prowadzone jeszcze na przełomie XIX i XX wieku. Czy nikt nie interesował się dotychczas ich wynikami? Dlaczego od dziesięcioleci usiłowaliśmy uszczęśliwiać innych na siłę, nie bacząc jak złe skutki przyniesie to również dla nas?

Idiom to związek wyrazów [zwrot, wyrażenie], który jest zrozumiały tylko w języku danej kultury i nie da się go dosłownie przetłumaczyć⁵⁴. A więc idiom racjonalnego

postępowania jest mocno zakotwiczony w danej kulturze. Działania racjonalne z punktu widzenia jednej cywilizacji mogą być odbierane jako pozbawione najmniejszego sensu i wartości przez przedstawicieli cywilizacji innych.

Według Profesora Monia – ważnym momentem, niezbędnym do zrozumienia, na czym polega istota normatywności, jest uświadomienie sobie tego, czym są elementy bytowe znaczenia, a także czym są modusy istnienia. Momenty bytowe rozróżnia się ze względu na rozmaite relacje. Mogą one być celowościowe, przyczynowe lub przysługiwania.

Modusy istnienia to: konieczność, możliwość i niemożliwość. Coś może być przyczyną czegoś w sposób konieczny, możliwy lub niemożliwy. Profesor stawia pytania czy z faktu istnienia czegoś wynika powinność, czy to co istnieje stwarza powinność dla kogoś i czy taka powinność miałaby charakter uniwersalny⁵⁵. Człowiek tworzy rzeczywistość – swój świat, przede wszystkim świat kultury. Ten świat nie jest i nie może być identyczny w różnych cywilizacjach. Aby móc urzeczywistniać swoje przedsięwzięcia człowiek musi uwzględnić treści istniejące w danej kulturze; obowiązują go zatem formy wyznaczające pewne powinności, bowiem w każdej kulturze obowiązuje właściwy jej wzorzec zachowań.⁵⁶

A więc czym jest normatywność i jak ma się do racji działania? Profesor Ryszard Moń w książce *Warto czy należy*, napisał, że normatywność jawi się jako wypadkowa woli szczęśliwego życia oraz racjonalnego idiomu ludzkiej aktywności, przy czym są dwa źródła normatywności; pewna rzeczywistość i wola podmiotu⁵⁷.

Podsumowując – kultur i cywilizacji jest wiele, a w każdej z nich istnieją wzorce zachowań, które wpływają na nasze racje. Tylko, że te wzorce są różne, a więc rozumiały tylko w ramach danej cywilizacji. Człowiek podejmuje decyzje kierując się racjami. Tylko, że te racje są związane z systemem wartości konkretnej cywilizacji.

Chcę teraz, na podstawie przedstawionego materiału odpowiedzieć na pytania postawione na wstępie: 1) Czy wizja szczęśliwego życia jest w taka sama w różnych kulturach [cywilizacjach]? Wizja szczęśliwego życia może być taka sama lub podobna w różnych kulturach o ile należą one do tej samej cywilizacji. W różnych cywilizacjach te wizje nie są takie same, a nawet mogą być skrajnie różne. 2) Czy racje, którymi kierują się przedstawiciele różnych kultur [cywilizacji] w podobnych sytuacjach życiowych są podobne czy odmienne? Racje, którymi kierują się przedstawiciele różnych cywilizacji w podobnych sytuacjach życiowych mogą być odmienne, ponieważ wynikają z innych wzorców i innych wartości, a często nawet z innego pojmowania pojęcia dobra i zła. 3) Czy pojęcie normatywności jako takie może być różne w różnych kulturach [cywilizacjach]? Pojęcie normatywności w różnych kulturach może być

takie samo tylko w przypadku jeśli kultury te należą do tej samej cywilizacji, w różnych cywilizacjach jest to raczej mało prawdopodobne.

Myszę, że warto w tym miejscu przypomnieć słowa Feliksa Konecznego:

– Naród, aby się prawidłowo rozwijać powinien należeć do tej samej cywilizacji⁵⁸

– Państwo cywilizacyjnie niejednolite może istnieć, ale nie będzie się prawidłowo rozwijać i odbije się to między innymi na kulturze⁵⁹.

– Nie jest możliwa dobra współpraca, w żadnej dziedzinie, między ludźmi mającymi odmienne poglądy na temat dobra i zła⁶⁰.

Bibliografia

- Cynceron, *Rozmowy Tuskułańskie i inne pisma* ks. II, tłum. J. Śmigaj, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010
- Chrzastowski A., *Prawidłowości dziejowe*, „Cywilizacja O nauce, moralności, sztuce i religii”, 2013/45
- Derrida J., *O gramatologii*, tłum. B. Banasiak, Oficyna Wydawnictwo, Łódź 2011
- Encyklopedia Popularna PWN, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2011
- Huizinga J., *Patriotyzm i nacjonalizm w dziejach Europy*, tłum. J. Woźniakowski, Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”, Kraków, „Znak”, 1965/6, 132
- Jan Paweł II., Przemówienie do Zgrom. Ogól. ONZ, 5.10. 1995 „Być człowiekiem znaczy zawsze żyć w określonej kulturze”: http://www.vatican.va/holy-father/john_ii/messages/peace/documents/hf_ip-li_mes_20001208_XXXIV-word-day-for-peace_pl.html
- Jasienica P., *Polska Jagiellonów*, Państwowy Instytut Wyd., Warszawa 1975
- Jaroszyński P., *O koniecznym trzeba przypominać*, http://www.piotrjaroszynski.pl/felietony-wywiady/o_konecznym_trzeba_przypominac.html
- Koneczny F.:
- *Chrześcijaństwo wobec ustrojów życia społecznego*. Dom Wydawniczy Ostoja, Krzeszowice 2011
- *O cywilizację łacińską*, Dom Wydawniczy Ostoja, Krzeszowice 2006
- *O ład w historii*, Wydawnictwo Antyk Marcin Dybowski, na podstawie wydania II poprawionego Michalineum 1991, Komoń [2010],
- *O sprawach ekonomicznych*, Wydawnictwo Antyk Marcin Dybowski, Warszawa, [b. r. w.].
- *O wielości cywilizacji*, Wydawnictwo Antyk, Warszawa 2002
- *Polski Logos a Ethos*, dz. cyt

- *Prawa dziejowe*, Wydawnictwo Antyk Marcin Dybowski, Komorów 1997
 - *Rozwój moralności*, Wydawnictwo Antyk Marcin Dybowski, Komorów 2006
 - Kossak Z., *Krzyżowcy*, PAX, Warszawa 1956, t. II
 - Krąpiec M. A., *Człowiek w kulturze Dzieła*, tom XIX, Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1999
 - Moń R., *Warto czy należy*, Wydawnictwo UKSW, Warszawa 2011
 - Rousseau J. J., *Szkic o pochodzeniu języków*, Kraków 2001
 - Skoczyński J., Koneczny *Teoria cywilizacji*, Wyd. IFIS PAN, Warszawa 2003
 - Smith A. D., *Etniczne źródła narodów*, tłum. M. Głowacka-Grajper, Wyd. U.J., Kraków 2009,
 - Sochoń J., *Religia w projekcie postmodernistycznym*, Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, Lublin 2012
 - Stępień T., *Porównawcza nauka o cywilizacjach Antona Hilckmana*, „Cywilizacja. O nauce, moralności, sztuce i religii”, 2013/45
 - Szestow L., *Ateny i Jerozolima*, tłum. C. Wodziński, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009
 - Wańkowicz M., *Przez cztery klimaty*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974
- Przypisy:
- 1 R. Moń, *Warto czy należy*, Wydawnictwo UKSW, Warszawa 2011, s. 475.
 - 2 Ciceron, *Rozmowy Tuskułańskie i inne pisma ks. II*, tłum. J. Śmigaj, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010, s. 69
 - 3 F. Koneczny, *O wielości cywilizacji*, Wydawnictwo Antyk, Warszawa 2002, s. 183
 - 4 M. A. Krąpiec, *Człowiek w kulturze Dzieła*, tom XIX, Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1999, s. 173
 - 5 J. Sochoń, *Religia w projekcie postmodernistycznym*, Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, Lublin 2012, s. 41- 42
 - 6 Tamże, s. 183.
 - 7 Tamże, s. 367
 - 8 J. Huizinga, *Patriotyzm i nacjonalizm w dziejach Europy*, tłum. J. Woźniakowski, Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”, Kraków, „Znak”, 1965/6, 132, s. 694.
 - 9 F. Koneczny, *Prawa dziejowe*, dz. cyt., s. 359
 - 10 Tamże, s. 358
 - 11 Tenże, *Polski Logos a Ethos*, dz. cyt., s. 13
 - 12 Tenże, *O cywilizację łacińską*, Dom Wydawniczy Ostoja, Krzeszowice 2006, s. 19
 - 13 por. Tenże, *Polski Logos a Ethos*, dz. cyt., s. 5:
 - 14 Tamże, s. 5-6
 - 15 por. Tenże, *O wielości cywilizacji*, dz. cyt., s. 349
 - 16 Tenże, *Prawa dziejowe*, dz. cyt., s.174, por. tamże, s. 333:
 - 17 Tenże, *Polski Logos a Ethos*, dz. cyt., 593-594:
 - 18 A. D. Smith, *Etniczne źródła narodów*, tłum. M. Głowacka-Grajper, Wyd. U.J., Kraków 2009, s. 323; por. Jan Paweł II., *Przemówienie do Zgrom. Ogól. ONZ*, 5.10. 1995: „Być człowiekiem znaczy zawsze żyć w określonej kulturze http://www.vatican.va/holy-father/john_pii/messages/peace/documents/hf_ip-li_mes_20001208_XXXIV-word-day-for-peace_pl.html dostęp 6.IV.2014, g. 14,45
 - 19 „Naród”, *Encyklopedia Popularna PWN*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 674:
 - 19 F. Koneczny, *Polski Logos a Ethos*, dz. cyt., s. 13
 - 20 Tenże, *Polski Logos a Ethos*, dz. cyt., s. 614:
 - 21 Tamże, s. 556-557
 - 22 Tenże, *Prawa dziejowe*, dz. cyt., s. 227, 315-316
 - 23 Tenże, *O sprawach ekonomicznych*, Wydawnictwo Antyk Marcin Dybowski, Warszawa, [b. r. w.], s. 97
 - 24 A. Hilckman, *Feliks Koneczny i porównawcza nauka o cywilizacjach* [w:] Feliks Koneczny, *O ład w historii*, Wydawnictwo Antyk Marcin Dybowski, na podstawie wydania II poprawionego Michalineum 1991, Komorów [2010], s. 143:
 - 25 M. Wańkowicz, *Przez cztery klimaty*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 409-439
 - 26 A. Hilckman, *Antoni Hilckman o Feliksie Konecznym*, [w:] F. Koneczny, *O ład w historii*, Wydawnictwo Antyk, Komorów [2010], s. 143-144
 - 27 J. Skoczyński, *Koneczny Teoria cywilizacji*, Wyd. IFIS PAN, Warszawa 2003, s. 183
 - 28 P. Jaroszyński, *O Konecznym trzeba przypominać*, http://www.piotrjaroszynski.pl/felietony-wywiady/o_konecznym_trzeba_przypomina.html dostęp 8.IV. 2014, g. 13,54
 - 29 J. J. Rousseau, *Szkic o pochodzeniu języków*, Kraków 2001, s. 47, przytaczam za: J. Derrida, *O gramatologii*, tłum. B. Banasiak, Oficyna Wydawnictwo, Łódź 2011, s. 25
 - 30 F. Koneczny, *O wielości cywilizacji*, Wydawnictwo Antyk Marcin Dybowski, Warszawa 2002. s. 92, 96:
 - 31 Tenże, *Prawa dziejowe*, Wydawnictwo Antyk Marcin Dybowski, Komorów 1997, s. 143
 - 32 Tamże, s. 43, 44.
 - 33 Tamże, s. 38:
 - 34 Tenże, *Rozwój moralności*, Wydawnictwo Antyk Marcin Dybowski, Komorów 2006, s. 238,261, 93, 297.
 - 35 Tenże, *Prawa dziejowe*, dz. cyt., s. 163
 - 36 Tenże, *O ład w historii*, Wydawnictwo Antyk Marcin Dybowski, na podstawie wydania II poprawionego Michalineum 1991, Komorów [2010], s. 21, 48
 - 37 A. Chrzastowski, *Prawidłowości dziejowe*, „Cywilizacja O nauce, moralności, sztuce i religii”, 2013/45, s. 60
 - 38 F. Koneczny, *Prawa dziejowe*, dz. cyt., s. 140-161.
 - 39 Tenże, *O ład w historii*, dz. cyt., s.46
 - 40 Tenże, *Prawa dziejowe*, dz. cyt., s. 346
 - 41 Tenże, *Polski Logos a Ethos*, t. II, dz. cyt., s. 472-473
 - 42 Tenże, *Prawa dziejowe*, dz. cyt.
 - 43 Tenże, *O ład w historii*, dz. cyt., s. 66, 59, por. Tenże, *Prawa dziejowe*, dz. cyt., s. 163-192.
 - 44 Tenże, *O wielości cywilizacji*, Wyd. Antyk Marcin Dybowski, Warszawa 2002, s. 363:
 - 45 Tenże, *Chrześcijaństwo wobec ustrojów życia społecznego*, Dom Wydawniczy Ostoja, Krzeszowice 2011, s. 5
 - 46 Tenże, *O ład w historii*, dz. cyt., 59.
 - 47 Tamże, s. 356
 - 48 por C. Wodziński, *Wstęp* [w:] L. Szestow, *Ateny i Jerozolima*, tłum. C. Wodziński, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009, s. 15:
 - 49 F. Koneczny, *Prawa dziejowe*, dz. cyt., s. 370
 - 50 Tamże, s. 438-439
 - 51 Tenże, *O ład w historii*, dz. cyt., s. 20
 - 52 T. Stępień, *Porównawcza nauka o cywilizacjach Antona Hilckmana*, „Cywilizacja. O nauce, moralności, sztuce i religii”, 2013/45, s. 40
 - 53 Tenże, *O ład w historii*, Wydawnictwo Antyk Marcin Dybowski, na podstawie wydania II poprawionego Michalineum 1991, Komorów [2010], s. 21, 48
 - 54 *Encyklopedia Popularna PWN*, Wyd. Nauk. PWN, Warszawa 2011, s. 397
 - 55 R. Moń, *Warto czy należy*, dz. cytowane, s. 476.
 - 56 Tamże, s. 478, 479
 - 57 Tamże, s. 475, 543.
 - 58 F. Koneczny, *Polski Logos a Ethos*, dz. cyt., s. 13
 - 59 Tenże, *Prawa dziejowe*, dz. cyt., s.174, por. tamże, s. 333:
 - 60 Tenże, *O ład w historii*, Wydawnictwo Antyk Marcin Dybowski, na podstawie wydania II poprawionego Michalineum 1991, Komorów [2010], s. 21, 48

ANNA SZKLARSKA



CZY WARTO DZIŚ CZYTAĆ SPINOZĘ? AKTUALNOŚĆ FILOZOFII POLITYCZNEJ BARUCHA SPINOZY

Jako badaczka spuścizny niderlandzkiego myśliciela, w niniejszym artykule chciałabym zasygnalizować kilka paraleli między refleksją polityczną Barucha Spinozy (1632-1677) a współczesnością. Problemy, jakimi zajmuje się Spinoza, mają w znacznej mierze charakter uniwersalny. Myśliciel przedstawia nam pewną wizję wolności oraz praw jednostki, podkreśla znaczenie tolerancji i wolności religijnej oraz dopytuje o miejsce religii w przestrzeni publicznej, szuka także wartości fundujących wspólnotę polityczną.

Spinoza rozważa konsekwencje podniesienia polityki do rangi religii, a z drugiej strony wyniesienia religii do rangi polityki. Okazuje się, że oba scenariusze mogą być bardzo niebezpieczne, co więcej, mimo tej świadomości, żadnego z nich nie możemy wykluczyć. Spinoza starał się wskazać na zagrożenia ze strony dziedzictwa teokracji i proponował zastąpienie jej humanizmem. Najlepszą formą państwa, w opinii myśliciela, jest demokracja. Spinoza odnosi się krytycznie do monarchii absolutnej, dopatruje się w niej najgorszej formy rządów. Na drugim końcu skali, jako najlepszy ustrój państwowy zostaje przez myśliciela wskazana właśnie republika demokratyczna. Spinoza daje apologię wolności myśli, która jest niezbywalnym prawem jednostek ludzkich. Państwo jest tworem czysto ludzkim, a władza państwowa odbiciem woli ludzkiej uzewnętrznionej w akcie społecznej umowy. Wolność myślenia i głoszenia poglądów, także filozoficznych i religijnych, stanowi niezbywalne uprawnienie jednostek ludzkich. Jest to przecież problem nadal aktualny. Czy państwo powinno wtrącać do więzienia osoby pokojowo protestujące przeciwko aborcji przed klinikami aborcyjnymi, jak to się dzieje np. w Kanadzie, a uczelnie relegować studentów zaangażowanych w ruchy pro-life, jak słynna sprawa studenta Uniwersytetu Harvarda? Czy przywódcy kościelni powinni brać udział w oficjalnych obchodach świąt narodowych, a najwyżsi urzędnicy państwowi w uroczystościach religijnych? Czy religijna edukacja w szkołach jest właściwa? Czy obecność symboli religijnych w przestrzeni publicznej ma charakter dyskryminacyjny dla mniejszości religijnych i osób niewierzących? Czy państwo, tworząc prawo, może ignorować zasady, jakie

wynikają z religii wyznawanej przez zdecydowaną większość obywateli? Do jakiego stopnia i czy w ogóle religia może wpływać na kształt instytucjonalno-polityczny społeczeństwa? Odnośnie tych kwestii nie ma w społeczeństwie pełnej zgodności, co więcej, także na poziomie teoretycznym możemy w historii zachodniej cywilizacji prześledzić ciekawą debatę, w której głos Spinozy jest jednym z najbardziej znaczących. Jego refleksja jest bowiem otwarcie ukierunkowana na przewyżczenie przepaści między teorią i praktyką (ma temu służyć między innymi przewyżczenie nierealnego paradygmatu natury ludzkiej i szkodliwego postulatu realizacji niedoścignionego jej wzoru). Jest to również o tyle ciekawe, iż był on przekonany, że wiek XVII przechodzi swoisty kryzys moralny. Cała próba skonstruowania etyki naukowej była odpowiedzią na potrzebę moralnej reformy. Współczesne propozycje wydzwignięcia się z kryzysu zmierzają jednak często w stronę powrotu do chrześcijańskich korzeni jako antidotum na powszechny nihilizm i odejście od wartości, tymczasem Spinoza pragnął ugruntowania laickiej postawy w sferze moralności i polityki. Autorytet Biblii chciał zastąpić autorytetem matematyki. Wolność człowieka wywodził z rozumu. Spinoza proponuje, by reformę moralności wywieść z obiektywnych właściwości ludzi, a nie w oderwaniu od człowieka.

Co więcej, stawiał pytanie odnośnie miejsca człowieka w świecie, jego relacji ze światem, który można traktować rozmaicie: jako materiał do wyzyskiwania, arenę podbojów, lub przestrzeń wpisaną między ludzi, do której wszyscy mamy takie same prawa. Możemy w nim dostrzegać prekursora ideologii ekologicznej, zwłaszcza nurtu etyki holistycznej, głoszącego podporządkowanie potrzeb człowieka potrzebom Ziemi i ekosfery, w ramach której ten żyje. Człowiek traci swoją uprzywilejowaną pozycję w przyrodzie. Wszak wolność jest mocą właściwą każdemu istnieniu. Spinoza przywraca człowieka naturze, reintegruje go ze światem przyrody. Izolacja człowieka od zewnętrznego świata zostaje zniesiona. Wizja świata i wizja człowieka są

kompatybilne i oparte na poczuciu bytowej jedności. Jednocześnie świat jest prawdziwą ojczyzną człowieka, jest tym, co tworzy ludzką rzeczywistość. Nie ma tu miejsca na podziały. Jakikolwiek poczucie obcości w świecie zostaje zniesione, jakiegokolwiek działania generujące ową obcość zakwestionowane jako nienaturalne i uderzające w samą harmonię świata. Istnieje tylko jeden byt indywidualny, a jest nim całość. Myśl ta miała swoje konsekwencje. Poczucie więzi ze światem miało odąd określać etos ludzkiego życia. Jeżeli świat stanowi jeden system, jeden naturalny organizm, bijący jednym sercem, o jednym oddechu, to czy mamy prawo klasyfikować jednostki tworzące go na dysponujące większą i mniejszą wolnością, odnoszącą się także do przestrzeni życiowej i swobody przemieszczania się? Przekładając problem ten na współczesne realia, należy zapytać: czy mamy prawo zakazywać innym mieszkańcom tego świata swobody lokacji w poszukiwaniu godnych warunków egzystencji? Czy mają oni prawo uciekać z terenów objętych wojną i szukać nowego miejsca, czy są skazani na pozostanie na terytorium swego dotychczasowego życia, stanowiącego niejednokrotnie ekonomiczne i cywilizacyjne peryferia świata? W myśleniu Spinozy, świat ujmującym globalnie, wyraźnie pobrzmiewają echa stoickiego kosmopolityzmu. Na gruncie tej koncepcji tak jak Bóg został pozbawiony władztwa nad światem, tak człowiek nad człowiekiem. Wszyscy ludzie, zdaniem Spinozy, są sobie równi w swoim człowieczeństwie¹. Jednostka ludzka jest elementem całości. Żadna nie może być pozostawiona jedynie samej sobie. Zamiast wrogości i podziałów Spinoza proponuje solidarność wypływającą z poczucia jedności. Tylko pewne związki przyczynowo-skutkowe zadecydowały, iż to nie my, lecz inni ludzie w desperacji zmierzają w stronę europejskiego wybrzeża, podejmując trudy wyprawy z dalekiego kraju – będzie uprawnionym stwierdzić w duchu niderlandzkiego myśliciela. Wszystkich ludzi bowiem łączy bytowa, strukturalna jedność. W miejsce sentencji, iż człowiek człowiekowi jest wilkiem (*homo homini lupus est*), zaproponowana zostaje inna – człowiek człowiekowi jest Bogiem (*homo homini Deus est*), twórcą norm moralnych i autonomii politycznej, o której nie może być mowy, jeżeli zakwestionujemy autonomię jednostki.

Z drugiej strony Spinoza podkreśla, że tylko człowiek rozumiejący świat może odnaleźć w nim swoje miejsce i panować nad swoim życiem, będąc świadomym, iż rządzą nim nieuchronne prawa. Na poziomie polityki wolność jest działaniem znoszącym polityczny przymus, tyranie, zniewolenie. Jest to wolność pozytywna promująca tolerancję oraz solidarność w zgodzie z rozumem. Spinoza twierdzi, że demokracja stanowi najlepszy z wymyślonych dotychczas ustrojów i najbardziej naturalną formę państwa, stoi jednakże na stanowisku, że nie wszędzie się sprawdza i nie w każdej szerokości geograficznej, biorąc pod uwagę specyfikę kulturową może być jako system polityczny

imputowana. Dziś toczymy spory czy Arabska Wiosna nie była błędem, tak jak nieudana pod wieloma względami próba demokratyzacji Iraku czy Afganistanu. Tymczasem Spinoza już w XVII wieku zauważa, że nie można nie dostrzegać różnicowania kulturowego ludzkości, która nie bez powodu wybiera różnorodne, najlepsze dla siebie formy ustrojowe, uwzględniające specyfikę kultury, społeczności, religii i obyczajowości autochtonów. Zdaniem myśliciela „duszą państwa” jest decyzja. W demokracji decyzje, które wpływają na funkcjonowanie państwa i obywateli, zależą od wielu instytucji, co przekłada się na to, że nie zawsze są szybkie i zdecydowane, co jak przekonuje nas autor, prowadzi do kryzysów. Spinoza stawia pytanie: co grozi państwu, które o tym zapomina, gra na zwłokę i odsuwa w czasie wiążące decyzje? Demokracja sprawdzi się o tyle, o ile będzie w stanie zagwarantować skuteczną decyzyjność. Czy Europa w sprawie Ukrainy, zasłaniając się rozważą i przemyślnością, które wykluczają działanie szybkie i zdecydowane – nie wyrzekła się swojej „duszy”, jak powiedziałby Spinoza, co miało katastrofalne następstwa? Na ile aktualne są pytania i problemy stawiane przez niderlandzkiego filozofa? Już wstępne analizy studiów nad łacińskimi, siedemnastowiecznymi tekstami wydają się przedstawiać jako zdumiewająco bliskie.

Spinoza w duchu Machiavellego uważa, że należy wyjść od pojmowania człowieka takim, jakim naprawdę jest (uwzględniając np. prymat namiętności nad rozumem), bez złudzeń, nawet jeśli prawda miałaby okazać się gorzka, ale idzie dalej niż włoski myśliciel, zakładając, iż można szukać skutecznej metody umożliwiającej nawet zmianę natury ludzkiej. W takich staraniach Spinoza nie widzi nic zdrożnego, chce ujarzmić człowieka, aby ten mógł osiągnąć moralne wyżyny. Dla Spinozy natura to stan ciągłej ingerencji, modyfikacji i automodyfikacji. Współcześnie toczą się spory nad dopuszczalnym zakresem ingerencji w naturę, nie wyłączając człowieka jako jej elementu - wystarczy wspomnieć głośne prace etyków takich jak Michael Sandel (*Przeciwko udoskonalaniu człowieka*) czy Jeff McMahan (autor kontrowersyjnej *Etyki zabijania*). Oczywiście debaty takie generują, tak jak to się stało już w czasach Spinozy, konflikt z tradycyjną religią, gloryfikującą poddanie się wiecznemu porządkowi. Spinoza był dla wielu obrazoburczy, gdyż szukając naukowych rozstrzygnięć, nie zawahał się reinterpretować Pisma Świętego. Sam pomysł nowego pojęcia człowieka nie podobał się wielu. Jeśli dziś toczymy tak ostre spory odnośnie możliwości i zasadności wykucia radykalnie nowego rozumienia człowieczeństwa (in vitro, eugenika, problemy transpłciowości – wszystko to są przecież kwestie w znacznej mierze polityczne, gdyż regulowane przez państwo) to warto mieć świadomość rozmaitych źródeł, które dały zacytować projektowi. Współcześnie rozwijana jest refleksja nad biopolityką, która w kontekście politycznym rozważa wątpliwości kto i do jakiego stopnia

ma prawo dokonywać wspomnianych modyfikacji. Nie zawsze argumenty mocne ontologicznie okazują się istotne na poziomie politycznym i odwrotnie. Niektórzy filozofowie jak Jurgen Habermas czy wspomniany wcześniej Sandel sprzeciwiają się idei biologicznej poprawy gatunku z powodów fundamentalnych. Wydaje się, że obydwaj rozumieją relację człowieka i natury jako zewnętrzną. Tymczasem Spinoza rozumiał tę relację jako wewnętrzną. Zachowując kategorię natury jako centralną, myśliciel ten starał się przezwyciężyć alternatywę dwóch dróg: uczynienia natury bardziej ludzką lub też człowieka bardziej naturalnym.

Filozofia XVII wieku przedstawia nową jakość. We wcześniejszych stuleciach myślenie filozoficzne było domeną mnichów, osób duchownych, żyjących w klasztorach, rozwijało się w zakonach i na wydziałach teologicznych uniwersytetów. Jednak w czasach Spinozy dokonuje się na tym polu rewolucja – w XVII stuleciu filozofią zajmują się także prywatni uczeni, politycy, dyplomaci. Na długo przed Monteskiuszem Spinoza posłużył się koncepcją przeciwagi podstawowych sił istniejących w każdym państwie: ustawodawczej, wykonawczej i sądowniczej. O sile państwa stanowi jego zdolność do trwałego istnienia bez względu na system rządów. Język Spinozy różni się znacząco od stylu apologetów ideologii republikańsko-demokratycznej. Co znamienne, pojęcie suwerenności ludu w traktatach Spinozy nie pojawia się ani razu. Niektóre fragmenty prześlągnięte są nawet pewną niechęcią do tłumu. Nie jest to filozofia ludowa, obliczona na przypodobanie się masom, kierującym się w swym postępowaniu częściej popędami niż racjonalnym namysłem, ale refleksja pisana z myślą o rządzącej elicie. W gruncie rzeczy, powiada Spinoza, niewielu zdolnych jest do myślenia w kategoriach racji stanu, niewielu posiada świadomość celu praw państwowych. Spinoza, zdając sobie sprawę z tych wszystkich niuansów ludzkiej natury, podatności na demagogię i populizm, świadom faktu, iż większość jest przeciwko rozumowi, nie pojmuje demokracji w sposób trywialny, jako rzeczywistych rządów większości. Demokracja, o jaką mu chodzi, to raczej rządy oświeconej elity respektujące potrzeby i interes ludu, ale nie uginające się pod presją chwilowych nowinek i opinii. W rozumnym państwie demokratycznym panuje atmosfera wolności politycznej, a stosowanie presji wobec obywateli jest ograniczone do minimum.

Jako piewca wolności religijnej, osobistej i politycznej, a także wolności myśli i słowa, Spinoza jest duchowym ojcem współczesnego ładu politycznego. Ludziom obdarzonym przyrodzoną wolnością trudno byłoby jednak realizować ją w społecznym odizolowaniu. Wolność wyraża się poprzez moc, czyli zdolność działania. Człowiek powołuje społeczeństwo, gdyż poszczególne jednostki są zbyt słabe. W pewnym sensie istnieje konieczność podlegania władzy, która jednak nie odbiera nam całkowicie naszych

naturalnych praw. Jeśli państwo jest rozumne, nie wchodzi w kolizję z przyrodzoną wolnością. Podstawą porządku społecznego jest sytuacja, kiedy to czyny podlegają sądowi, a słowa pozostają bezkarne. Ludzkość to nieredukowalna różnorodność i jedyną właściwą odpowiedzią na ów stan faktyczny jest wolność polityczna. Celem państwa nie jest prześladowanie ludzi, lecz stworzenie im warunków dostatecznego i bezpiecznego życia. Spinoza analizując ludzką naturę jest realistą. Rozumie siłę popędów człowieka. Nie twierdzi, że antidotum wobec ludzkich namiętności są surowość i bezwzględność władzy. Trudno jest ludzi przymusić do cnoty czy bycia rozumnym. Cnota i rozumność wydobyte zostają za sprawą deliberacji w społeczeństwie obywatelskim, które ma do dyspozycji rozumne i wolne instytucje.² Na długo przed myślą Johna Stuarta Milla i powszechnym zrozumieniem możliwości kształtowania przez jednostkę świata społecznego i polityki, Spinoza buduje swoją koncepcję w oparciu o to założenie. Myśliciel podkreśla rolę społecznej debaty w demokracji. Dyskusja nad ważnymi problemami społecznymi, zwłaszcza tam, gdzie pojawiają się kwestie sporne, zderzenie racji i perspektyw, jest oddechem demokracji i ma fundamentalne znaczenie dla jej jakości. Wydaje się, że w dzisiejszej Polsce w ostatnich latach zabrakło spokojnej, rzeczowej, społecznej dyskusji nad problemami takimi jak reforma edukacji, systemu emerytalnego, czy proponowanych nowych rozwiązań ustrojowych. Nawet referendum w 2015 roku nad propozycją zmian systemu politycznego (dotyczące m.in. wprowadzenia jednomandatowych okręgów wyborczych w wyborach do Sejmu i finansowania partii politycznych z budżetu państwa) nie poprzedziła żadna merytoryczna dyskusja, przez co z góry skazane było na fiasko. Podobnie było w przypadku tegorocznej próby gruntownej reformy sądownictwa. Tymczasem Spinoza powiada: nie ma demokracji bez debaty obywateli. Chcąc żyć w państwie demokratycznym, nie możemy nie doceniać wagi społecznych debat.

Spinoza a ideologia ekologiczna i kosmopolityczna

Niektórzy interpretatorzy, jak George Lloyd czy David Bidney, uważają, że Spinoza relatywizuje moralność do gatunku homo sapiens i uznaje, że człowiek nie może być moralnie odpowiedzialny za dobrostan innych bytów. Lloyd dowodzi, iż w ujęciu Spinozy dobrze jest dla człowieka widzieć rzeczy takimi jakimi są – mianowicie niezależnymi od ludzi, stąd wyklucza możliwość innego, wyzwalającego się ze schematów „gatunkowego szowinizmu”, ponadludzkiego postrzegania, jakie proponują etycy środowiskowi, odrzucający antropocentryczną etykę. Możliwość zaadoptowania myśli Spinozy jako filozoficznej podstawy teorii równowagi ekologicznej warta jest analizy. Należy wyjaśnić na ile uzasadnione są nadzieje na wykorzystanie jej do stworzenia ram globalnego uregulowania zachwianej równowagi ekosystemu. Być może metafizyczne nastawienie Spinozy,

w aspekcie niektórych partykularnych zjawisk będące niezbyt adekwatne, w zakresie problemów ekologicznych i globalnych (nie wyłączając problemu sprawiedliwości) okaże się wyjątkowo trafne.

Człowieka postrzega on jako istotę relacyjną, uwikłaną w rozmaite niesymetryczne relacje oddziaływania. Ten aspekt Spinozjańskiej antropologii jest zwłaszcza widoczny w interpretacji Gillesa Deleuze'a. Czy człowiek daje się pojąć przez samego siebie i jak to jest odnośnie innych elementów (jednostek i instytucji), z którymi współtworzy on świat społeczny? A może człowiek, jak proponuje widzieć go Spinoza, konstytuuje się w relacjach? Deleuze podkreśla odrzucenie przez Spinozę wielu wątków liberalnej filozofii, zwłaszcza liberalnej antropologii, transcendencji prawa, prymatu umowy nad stosunkami sił. Podmiot rozumie on jako część większej całości, o charakterze społecznym i biologicznym, urządzonej w ten sposób, że przekracza w czasie i przestrzeni granice wyznaczane przez jednostkowy podmiot. Niełatwą do rozstrzygnięcia kwestią pozostaje czy można uznać, że Spinozie bliski jest horyzont wspólnoty jako pierwotnej wobec jednostki, wspólnoty wyznaczającej wartości i cele pojedynczym jej członkom. Z punktu widzenia samej natury wspólnota nie ma w sobie nic koniecznego, co zakładałoby jej istnienie w określonej formie, podobnie jak istnienie człowieka nie zawiera w sobie żadnej konieczności. Społeczeństwo powołane zostaje za sprawą naturalnego dążenia każdego do optymalizacji mocy, nie spaja go obawa i lęk, jak u kontraktualistów. Jak pisze Spinoza: „Gdy dwie osoby umawiają się ze sobą i łączą swe siły, to mogą wspólnie więcej dokonać, a skutkiem tego posiadają więcej prawa do natury, aniżeli każdy oddzielnie. A im więcej osób łączy w ten sposób swe potrzeby, tym więcej prawa będą posiadali wszyscy razem.”³

Koncepcja polityczna Spinozy a nowoczesne państwo i społeczeństwo - podsumowanie

W projekcie Spinozy na pierwszy plan wysuwa się etyczna funkcja państwa, którego struktury mogą rozwijać albo kneblować ludzką dobroć i twórczość. Czy można wykazać, że z pism Spinozy wyłania się zarys nowoczesnego państwa i społeczeństwa? Rozważanie tej kwestii odsyła nas do pytania o to które elementy teorii państwa Spinozy odnajdujemy we współczesnych projektach instytucji społecznych. Podkreślone zostaje jak ważna jest praworządność, wolność sumienia i przekonań, prawo cywilne chroniące własność i swobodę umów, deliberacja, prawo do krytyki, także chybionej, wreszcie – instytucjonalna redystrybucja bogactwa w formie pomocy społecznej. Czy Spinoza rzeczywiście rozumie, jak powinny funkcjonować sprawne urzędy społeczne, aby realizować podstawowe cele i wartości (takie jak: bezpieczeństwo, przestrzeń dla rozwoju mocy, pokój społeczny)? Czy przekonanie, że instytucje społeczne mogą

służyć postępowi moralnemu i umacnianiu rozumności w społeczeństwie ma charakter utopijny, czy też nie? Spinoza nigdy się z niego nie wycofał, choć przecież z uwagi na swe „wywrotowe” poglądy doświadczył wielu prześladowań i przez znaczną część życia był skazany na banicję. Uważał jednak, że pytania i hipotezy, które pragnął postawić, były tego warte.

Bibliografia

Deleuze Gilles, *Spinoza. Filozofia praktyczna*, przeł. J. Brzeziński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014

Israel Jonathan, *A Revolution of the Mind: Radical Enlightenment and the Intellectual Origins of Modern Democracy*, Princeton University Press, Princeton 2010.

Lord Beth, *Koncepcja równości w Traktacie teologiczno-politycznym Spinozy*, [w:] *Filozofia Oświecenia. Radykalizm-religia-kosmopolityzm*, (red.) J. Miklaszewska, A. Tomaszewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015.

Lordon Frédéric, *Kapitalizm, niewola i pragnienie : Marks i Spinoza*, przeł. Magdalena Kowalska i Michał Kozłowski, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2012.

Mason Richard, *The God of Spinoza : a Philosophical Study*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.

Matheron Alexandre, *Individu et communauté chez Spinoza*, Paris 1969.

McMahan Jeff, *Etyka zabijania*, przeł. J. Bednarek, K. Kuś, wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2012.

Miklaszewska Justyna, *Koncepcja demokracji w dziełach Spinozy i w teorii publicznego wyboru* [w:] *Oblicza filozofii XVII wieku*, (Red.) Janeczek Stanisław, Wyd. KUL, Lublin 2008.

Nadler Steven, *A Book Forged in Hell: Spinoza's Scandalous Treatise and the Birth of the Secular Age*, Princeton University Press, Princeton, Oxford 2014.

Prokhovnik R., *Men Are Not Born Fit for Citizenship, But Must Be Made So: Spinoza and Citizenship*, [w:] *“Citizenship Studies”*: 2009, nr 13 (4), s. 413–429.

Spinoza Benedykt, *Etyka*, tłum. I. Halpern-Myślicki, na nowo opracował L. Kołakowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.

Spinoza Baruch de, *Pisma wczesne*, przeł. L. Kołakowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1969.

Spinoza Benedykt, *Traktaty*, przeł. I. Halpern-Myślicki, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2003.

Przypisy:

1. Argumenty na rzecz równości możemy prześledzić za: Lord Beth, *Koncepcja równości w Traktacie teologiczno-politycznym Spinozy*, [w:] *Filozofia Oświecenia. Radykalizm-religia-kosmopolityzm*, (red.) J. Miklaszewska, A. Tomaszewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015.

2. Por. Prokhovnik R., *Men Are Not Born Fit for Citizenship, But Must Be Made So: Spinoza and Citizenship*, [w:] *“Citizenship Studies”*: 2009, nr 13 (4), s. 415.

3. Spinoza Benedykt, *Traktaty*, przeł. I. Halpern-Myślicki, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2003, s. 342.

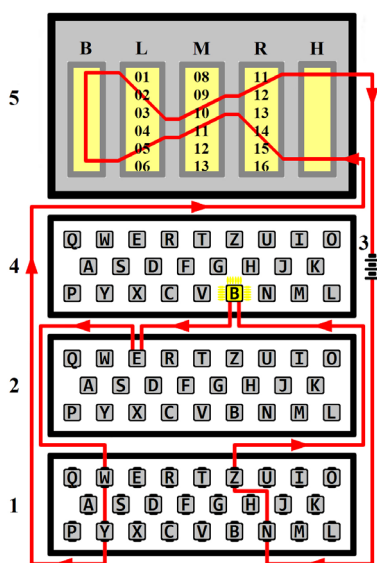
ANNA BOROWSKA



HISTORIA DEKRYPTAŻU NIEMIECKIEJ ENIGMY. OKOLICZNOŚCI SPRZYJAJĄCE ZŁAMANIU



Enigma wojskowa¹² i schemat obwodu prądu¹³



Międzysojusznicza operacja Enigma bywa określana przez historyków jako „największa tajemnica II wojny światowej po bombie atomowej”¹. Fakt, że szyfr Enigmy został złamany przez polskich matematyków już w grudniu 1932 roku po raz pierwszy ujawnił w 1967 roku Władysław Kozaczuk w pracy *Bitwa o tajemnice. Służby wywiadowcze Polski i Rzeszy Niemieckiej 1922-1939*². W roku 1973 generał Gustave Bertrand szeroko potwierdził tę informację w swojej książce *Enigma czyli największa zagadka wojny 1939-1945*³, gdzie opisał też udział strony francuskiej w tej ważnej operacji. Regularny dostęp (szczególnie w latach 1939-1945) do tajnych raportów, rozkazów i innych zaszyfrowanych depeš sił zbrojnych III Rzeszy oraz jej sprzymierzeńców wysyłanych z sieci radiowych szczebla strategicznego, kwatery głównej Hitlera, dowództw operacyjnych i taktycznych Wehrmachtu, SS, SD, dyplomacji i innych resortów w dużym stopniu przyczynił się do ostatecznego zwycięstwa aliantów w II wojnie światowej⁴. Praca trzech polskich matematyków nad złamaniem szyfru Enigmy miała też pewien wpływ na późniejsze badania brytyjskich naukowców (m.in. Alana Turinga), które doprowadziły do stworzenia pierwszych komputerów⁵.

BUDOWA ENIGMY WOJSKOWEJ

Enigma wojskowa stanowi połączenie dwóch systemów elektrycznego i mechanicznego. Głównymi jej elementami są 26-znakowa klawiatura alfabetyczna, panel z 26 lampkami, zestaw osadzonych na wspólnej osi i obracających się 3 bębneków szyfrujących L, M i R (niem. Chiffrierwalzen), bębneki nieruchome: wstępny H (niem. Eintrittswalze) i odwracający B (niem. Umkehrwalze), łącznica wtyczkowa (niem. Steckerverbindung), bateria zasilająca oraz mechanizm obrotowy (służący do obracania jednego lub kilku bębneków jednocześnie)⁶.

Dowolny bębenek szyfrujący ma kształt dysku. Jego wewnętrzną część wypełnia wirnik. Z jednej strony wirnika (na obrzeżu) umieszczonych jest 26 mosiężnych pinów, a z drugiej strony 26 odpowiadających im styków płaskich. Styki i piny (po obu stronach) reprezentują 26 znaków alfabetu. Wewnątrz wirnika znajduje się 26 izolowanych przewodów elektrycznych. Przewody łączą w ustalony (odrębny dla każdego typu bębneka) sposób styki jednej strony wirnika z pinami z drugiej strony. Bębneki są ułożone jeden obok drugiego na wspólnej osi. Stąd piny jednego wirnika dotykają styki wirnika sąsiedniego tworząc 26 fragmentów obwodu elektrycznego. Na każdy wirnik nasunięty jest ruchomy pierścień z wyrzniętymi na jego zewnętrznej powierzchni liczbami odpowiadającymi 26 znakom alfabetu. Położenie pierścienia określa wyrznięta na nim liczba znajdująca się naprzeciwko wyróżnionego miejsca na brzegu wirnika. Położenie każdego bębneka szyfrującego określa wyrznięta na pierścieniu liczba widoczna przez okienko umieszczone

w metalowym wieku maszyny. Położenie zasadnicze bębena (tj. położenie wirnika) to różnica położenia bębna i pierścienia. Wojska lądowe i lotnictwo używały pięciu typów bębenków szyfrujących I, II, III, IV i V⁸.

Po naciśnięciu dowolnego klawisza zamyka się obwód elektryczny. Wówczas prąd przepływa przez różne elementy maszyny (przy ich bieżącej konfiguracji). Płyne przez połączenie pod naciśniętym klawiszem, przez łącznicę wtyczkową, kolejno przez walec wstępny H i trzy bębny R, M i L do bębna odwracającego B (reflektora). Reflektor zwraca sygnał z powrotem zawsze inną drogą. Sygnał płynie przez bębny L, M i R, przez walec wstępny, przez łącznicę do odpowiedniej lampki powodując jej zaświecenie⁹. Dodatkowo, po naciśnięciu dowolnego klawisza, tuż przed zamknięciem obwodu elektrycznego, obraca się o 1/26 kąta pełnego jeden lub kilka bębenków szyfrujących¹⁰. W ten sposób każda kolejna litera jest szyfrowana przy innym położeniu wirników.

Łącznica zawiera 26 par gniazdek i wtyczek (po jednej parze dla każdej litery). Połączenie przewodem gniazdka jednej pary z wtyczką innej pary (i na odwrót) powoduje zamianę dwóch liter alfabetu miejscami zarówno przed, jak i po przejściu sygnału przez bębny.¹¹ Aby zaszyfrować tekst za pomocą Enigmy, należy ustawić maszynę zgodnie z zadaniem kluczem dziennym i wpisać na klawiaturze tekst. Zapisując kolejno podświetlane znaki uzyskamy szyfrogram. Aby rozszyfrować telegram należy nastawić maszynę tak, jak była ustawiona przy szyfrowaniu, wpisać szyfrogram i zanotować podświetlone litery¹⁴. Ustawienia maszyny obowiązujące w danym miesiącu były dostarczane do każdej jednostki posługującej się Enigmą w postaci tabel kluczy dziennych. Na klucz dzienny (do 15 września 1938) składały się następujące elementy: kolejność bębenków szyfrujących, pozycje pierścieni, połączenia łącznicy wtyczkowej, pierwotne pozycje bębenków¹⁵. Po 15 września 1938 roku pierwotne ustawienia bębenków stały się indywidualnym elementem każdej depechy. Szyfrant wybierał trzy litery i podawał je (bez szyfrowania) w nagłówku wiadomości¹⁶.

HISTORIA DEKRYPTAŻU SZYFRU ENIGMY

W 1919 roku holenderski konstruktor Hugo Koch zaprojektował maszynę szyfrującą Geheim-schiffriermachine. Patent odkupił od niego niemiecki inżynier dr Artur Scherbius, który urządzenie znacząco zmodyfikował i zaczął jego produkcję. Maszyna nazwana Enigmą miała służyć zabezpieczeniu tajemnic handlowych. Różne wersje tego urządzenia stosowano w okresie II wojny światowej i przed jej wybuchem m.in. w Niemczech, we Włoszech, czy w Szwajcarii. Jednak najbardziej znaczącym użytkownikiem wynalazku stały się niemieckie siły zbrojne. Urządzenia produkowane do celów militarnych różniły się konstrukcją od wersji handlowych¹⁷. Ponadto, zarówno w sposobie szyfrowania, jak i w samej maszynie dokonywano co pewien czas modyfikacji. Zmiany te miały wyeliminować ewentualne skuteczne próby złamania systemu. Stąd niemal do końca wojny niemieckie dowództwo uważało szyfr Enigmy za doskonały i wykluczało jakikolwiek skuteczny dekryptaż. Z drugiej strony fakt, że alianci potrafili czytać niemieckie depechy był informacją ultra tajną¹⁸.

Niemcy sięgnęli po szyfry maszynowe m.in. w związku z tajnymi zbrojeniami Reichswehry. Rządy Republiki Weimarskiej próbowały omijać ograniczenia nałożone na Niemcy przez Traktat Wersalski¹⁹. Szyfry tej postaci dawały możliwość łatwego i szybkiego procesu kodowania. Ponadto zapewniały bezwzględność tajemności, osiąganą przez olbrzymią liczbę kombinacji kluczy. System maszynowy pozostawał bezpieczny nawet w przypadku uzyskania przez nieprzyjaciela informacji o tym, w jaki sposób odbywa się proces kodowania.

Polskie służby wywiadowcze podjęły bezskuteczne próby przeczytania depech utajnionych Enigmą już w 1928 roku, tuż po wprowadzeniu szyfru przez niemiecką marynarkę i armię. W 1929 roku na zlecenie Sztabu Głównego Wojska Polskiego zorganizowano w Instytucie Matematyki Uniwersytetu Poznańskiego kurs kryptologii dla najlepszych studentów trzeciego i czwartego roku znających język niemiecki. 1 września 1932 roku trzech najbardziej uzdolnionych kryptologicznie absolwentów kursu (Mariana Rejewskiego, Jerzego Różyckiego i Henryka Zygalskiego) zatrudniono w Biurze Szyfrów Sztabu Głównego WP w Warszawie. Zadaniem matematyków było złamanie szyfru Enigmy²⁰. Należy dodać, że podobne próby bezskutecznie podejmowano we Francji i w Wielkiej Brytanii. Na przełomie października i listopada 1932 roku szef BS4 mjr Maksymilian Ciężki zlecił Marianowi Rejewskiemu pracę nad niemieckim szyfrem. Kryptologowi przekazano prostszy (handlowy) model Enigmy i nagromadzony materiał z nasłuchu oraz codziennie dostarczano około 70–80 świeżych szyfrogramów. Rejewski przeanalizował konstrukcję urządzenia oraz klucze depech uzyskane z nasłuchu. Na tej podstawie wymodelował wewnętrzną konstrukcję maszyny wojskowej za pomocą układu sześciu równań permutacyjnych (z dużą liczbą niewiadomych, co uniemożliwiało ich rozwiązanie)²¹. 9 grudnia 1932 roku dostarczono mu materiały wywiadowcze, m.in. fotokopie tabel kluczy dziennych na wrzesień i październik 1932 roku²². Dokumenty te pozwoliły Rejewskiemu na wyeliminowanie części niewiadomych w zapisanym układzie równań i ostatecznie na jego rozwiązanie.

Materiały wywiadowcze zdobył i dostarczył polskiemu Biuru Szyfrów (na ręce płk. Gwidona Langer i mjr Ciężkiego) kpt. (później generał) Gustave Bertrand kierujący sekcją D francuskiej służby wywiadowczej²³. Wywiad francuski posiadał w Niemczech szpiega – Niemca Hansa-Thilo Schmidta (pseudonim Asche) zatrudnionego w Chiffriestelle w niemieckim biurze odpowiadającym za nadzór i administrowanie szyfrowaną łącznością, który pierwszy zestaw dokumentów sprzedał za 10 tysięcy marek. Jego brat Rudolph Schmidt pracował na stanowisku szefa sztabu korpusu łączności i odpowiadał za bezpieczeństwo łączności. To on zdecydował o wprowadzeniu Enigmy na wyposażenie armii niemieckiej²⁴.

Rejewski ukończył rekonstrukcję połączeń wewnętrznych wszystkich elementów Enigmy w ostatnich dniach grudnia 1932 roku. Na początku 1933 roku wraz z Różyckim i Zygalskim odczytał pierwsze najnowsze niemieckie depechy przechwycone przez nasłuch radiowy²⁵. W lutym 1933 roku polski Sztab Główny zlecił

Wytwórni Radiotechnicznej AVA wykonanie 15 sobowótów Enigmy wojskowej Do końca sierpnia 1939 roku AVA zbudowała ich około 7026. Odtąd do 1939 roku polskie służby wojskowe i rządowe miały dostęp (bez znajomości źródła) do pewnych i wiarygodnych, tajnych informacji III Rzeszy. Depesze przechwycone w latach 1933–1939 były przekazywane do trzech kryptologów (Rejewskiego, Zygalskiego i Różyckiego) pracujących w Biurze Szyfrów, którzy ustalali klucze dla poszczególnych sieci Enigmy. Następnie materiał przekazywano szefom Biura, którzy ustalali pilność i kolejność odczytywania wiadomości. Rozszyfrowany materiał szef Biura Szyfrów udostępniał odpowiednim władzom państwowym i wojskowym²⁷. Samym czytaniem depesz trzej matematycy raczej się nie zajmowali. Do obowiązków trójki należało wykrywanie nowych zmian w konstrukcji maszyny i postaci depesz oraz reagowanie na zmiany, projektowanie nowych metod odtwarzania kluczy i łamanie aktualnych kluczy szyfru. W styczniu 1938 roku przeprowadzono eksperyment, z którego wyszło, że 10-osobowy zespół kryptologów i operatorów BS-4 jest w stanie rozwiązać i odczytać 75% wszystkich przechwyconych depesz Enigmy²⁸.

W latach 1933–1936 do odtwarzania elementów klucza stosowano m.in. następujące techniki: metodę statystyczną, metodę niejednakowych liter, metodę zegara Różyckiego, metodę rusztu, metodę ANX²⁹. W okresie od końca 1936 roku do 15 września 1938 roku elementy klucza szyfru takie jak porządek bębneków, klucze depesz oraz połączenia łącznicy można było odtwarzać przy pomocy katalogu charakterystyk Ustawienia pierścieni rekonstruowano metodą ANX. W określonych sytuacjach stosowano również metodę rusztu³⁰.

Niemcy zwykle wprowadzali modyfikacje w systemie szyfrowania w ważnych momentach. 15 września 1938 roku (tuż przed konferencją w Monachium) we wszystkich formacjach i jednostkach niemieckich posługujących się Enigmą (z wyjątkiem sieci SD) zmieniono protokół szyfrowania depesz. Poza siecią SD katalog charakterystyk i metoda rusztu przestały być użyteczne³¹. W październiku 1938 roku Rejewski opracował model maszyny, tzw. bombę kryptologiczną. Podzespoły pierwszych sześciu bomb wyprodukowano (w tajemnicy) w listopadzie 1938 roku w fabryce AVA. Za pomocą bomb uzyskiwano wynik w ciągu 2 godzin³². Niemal w tym samym okresie w BS-4 Henryk Zygalski opracował inny sposób dekryptażu, tzw. metodę płacht. Technika ta wymagała sporządzenia 6 kompletów arkuszy perforowanych, przy czym każdy zestaw zawierał 26 płacht. Rejewski wspomina, że na każdym arkuszu ręcznie (przy pomocy żyłki) wycięto około tysiąca otworów³³. Gdy 15 grudnia 1938 roku Niemcy wprowadzili 2 dodatkowe bębniki szyfrujące, odtwarzanie klucza za pomocą bomb przestało się opłacać. Przeszkodą w ich stosowaniu było też zwiększenie połączeń łącznicy. Od tego momentu potrzebowano nie 6 a 60 bomb i 60 zestawów arkuszy Zygalskiego. Polacy do 15 grudnia 1938 roku wykonali tylko dwa komplety płacht³⁴.

Na początku 1939 roku polski Sztab Główny zdecydował się na wymianę informacji z sojusznikami. 9 i 10 stycznia 1939 roku

spotkali się w Paryżu przedstawiciele trzech służb kryptologicznych Polski, Francji i Wielkiej Brytanii. Polacy zorientowali się, że sojusznicy nie rozwikłali szyfru Enigmy i sami nie przyznali się, iż czytają depesze już od 1933 roku. W dniach 24–26 lipca 1939 roku spotkano się ponownie w Warszawie. Ponieważ wojna była już pewna, polskie Biuro Szyfrów przekazało sojusznikom całą teoretyczną i praktyczną wiedzę o Enigmie, polskie sobowótory i inne skonstruowane urządzenia W skład delegacji francuskiej wchodził Gustave Bertrand i kpt. Henri Braquenié. Przedstawicielami brytyjskimi byli szef GCCS kmdr Alistair Denniston, główny kryptolog Alfred D. Knox oraz kmdr Humphrey Sandwith. W rozmowach merytorycznych uczestniczyli Braquenié, Knox, Rejewski, Różycki i Zygalski. Odtąd naczelne dowództwa sprzymierzonych miały dostęp do najtajniejszych niemieckich szyfrogramów³⁵. W pierwszych dniach września 1939 roku BS-4 otrzymało rozkaz zniszczenia części dokumentacji i sprzętu. 6 września rozpoczęto ewakuację Sztabu Głównego (w tym Biuro Szyfrów i jego dział niemiecki, BS-4). Personel Biura Szyfrów ewakuowano do Rumunii. Stamtąd kryptologów przewieziono do Francji. W październiku 1939 roku założono polsko-francuski ośrodek radiowywiadu (zajmujący się Enigmą) „Bruno” w Gretz-Armainvillers pod Paryżem. „Bruno” (ponad 70 osób) składał się z francuskiego zespołu kryptologicznego, techników, radiooperatorów, ochrony wojskowej, polskiego zespołu kryptologicznego (15 osób) i zespołu hiszpańskiego (7 osób). Tam zatrudniono trzech polskich matematyków. Tuż przed 10 maja 1940 roku Niemcy radykalnie zmienili mechanizm użycia Enigmy (10 maja 1940 roku 136 niemieckich dywizji rozpoczęło potężną ofensywę trując Holandię, Luksemburg i Belgię, kierując się na Francję)³⁶. Gustave Bertrand pisze „trzeba było nadludzkich wysiłków, nieustannej pracy dniem i nocą, by pokonać tę nową przeszkodę: 20 maja dekryptaż został wznowiony”³⁷. 10 czerwca 1940 roku wojska włoskie zaatakowały Francję od strony Alp. Ośrodek „Bruno” ewakuowano do La Ferte Saint Aubin, gdzie Polacy znowu łamali klucze Enigmy. Stamtąd „Bruno” przerzucono do Vensat³⁸. Gdy 22 czerwca 1940 roku Francuzi podpisali zawieszenie broni z Niemcami, mjr Bertrand zorganizował 15 Polakom i 7 Hiszpanom (pracownikom „Bruna”) ucieczkę do Algierii. Z Afryki kryptolodzy wrócili do Francji, gdzie w październiku 1940 roku zaczęli pracę w ośrodku „Cadix” (utrzymującym łączność z Londynem)³⁹. W skład „Cadix” wchodziły następujące jednostki: polski zespół kryptologiczny (15 osób), zespół hiszpański (7 osób) oraz sztab francuski wraz z obsługą (9 osób)⁴⁰. Tam Polacy już nie zajmowali się Enigmą. Nad Enigmą pracowali Brytyjczycy⁴¹.

TRZY TAJEMNICE SYSTEMU ENIGMA

Połączenia wewnętrzne elementów maszyny – tajemnica pierwsza. Enigma wojskowa różniła się od dostarczonej Rejewskiemu wersji handlowej wieloma detalami. W maszynie wojskowej wprowadzono łącznicę wtyczkową, zmieniono połączenia wirników szyfrujących, zmodyfikowano połączenia walca wstępnego i zaprojektowano reflektor jako nieruchomy⁴².

Można było wygenerować $26! = 403291461126605635584000000$ różnych typów bębenków szyfrujących, $26!$ typów bębenków wstępnych i 7905853580025 typów bębenków odwracających. Rejewski przedstawił połączenia wewnętrzne wszystkich elementów rekonstruowanego urządzenia w postaci nieznanymi permutacji, a działanie całego systemu (tzn. przebieg prądu począwszy od naciśniętego klawisza, poprzez wszystkie komponenty maszyny aż do zapalanej żarówki) za pomocą schematu stanowiącego iloczyn permutacji⁴³.

$$A = SH(QzRQ-z)(QyMQ-y)(QxLQ-x)B(QxL-1Q-x)(QyM-1Q-y)(QzR-1Q-z)H-1S-1$$

Konstrukcja Enigmy gwarantowała, że każda kolejna litera była szyfrowana zgodnie z innym przekształceniem. Pierwsze sześć permutacji Rejewski oznaczył literami A, B, C, D, E, F i zapisał dla nich układ sześciu równań (z dużą liczbą niewiadomych, co uniemożliwiało ich rozwiązanie)⁴⁴. Tak zapisany układ równań znacząco uprościł wykorzystując błąd konstrukcyjny maszyny. Spostrzegł, że przy 21 na 26 kolejnych uderzeniach w klawisze bębenki środkowy i lewy nie zmieniają pozycji. Założył więc, że przy kodowaniu sześciu pierwszych znaków depeszy bębenki te tworzą wraz z reflektorem jeden nieruchomy walec⁴⁵. Rozwiązanie uproszczonego układu nadal było bardzo trudne. Na początku grudnia 1932 roku dostarczono mu fotokopie tablic kluczy dziennych na dwa miesiące. Znalazły się tam permutacje S reprezentujące połączenia łącznicy za ten okres⁴⁶. Dzięki uzyskanym danym Rejewski rozwiązał zapisany układ równań i w ten sposób odtworzył połączenia wewnętrzne bębenków szyfrujących i reflektora⁴⁷. Permutacja H określająca połączenia walca wstępnego została przez Rejewskiego odgadnięta⁴⁸. Najprawdopodobniej przekształcenia H nie potrafili odtworzyć kryptolodzy angielscy „Siostrzenica Knoxa (brytyjskiego kryptologa) Penelope Fitzgerald, w swej książce „The Knox Brothers” opublikowanej w roku 1978 [...] podaje, że Knox był wściekły, gdy dowiedział się, jakie to było proste”⁴⁹. Odtworzenie połączeń wewnętrznych maszyny pozwoliło na skonstruowanie sobowtóra Enigmy wojskowej.

Tabele kluczy dziennych – tajemnica druga. Rekonstrukcja wewnętrznych połączeń bębenków była kluczowym, ale nie końcowym etapem na drodze do złamania szyfru Enigmy. Kryptolodzy potrzebowali jeszcze metod kryptologicznych służących do odtwarzania wszystkich elementów klucza na podstawie przechwyconych w ciągu dnia depesz. Ponieważ Niemcy co jakiś czas modyfikowali system, matematycy opracowali wiele sposobów dekryptażu. Rejewski wspomina, że między końcem 1932 roku a wrześniem 1939 roku zaobserwowano następujące zmiany. 15 grudnia 1938 roku Niemcy zwiększyli liczbę bębenków z 3 do 5. Kolejność bębenków zmieniano najpierw co kwartał, potem co miesiąc, a ostatecznie codziennie. Nastawienie pierścieni zmieniano codziennie. Liczba połączeń wtyczkowych początkowo wynosiła 6, po 1 października 1936 roku 5–8, po 1 stycznia 1939 roku 7–10, we wrześniu 1939 roku została ustalona na 10^{50} .

Większość metod bazowała na niedopracowanym sposobie przekazywania klucza depesz⁵¹. Kryptolodzy korzystali z tego błędu

przy odtwarzaniu iloczynów permutacji AD, BE i CF nazwanych charakterystyką dnia (układem charakterystycznym). Charakterystyka dnia, złe nawyki szyfrantów oraz następujące twierdzenie Rejewskiego o iloczynie transpozycji pozwalały na codzienne wyznaczanie kluczy depesz⁵².

„Jeżeli dwie permutacje X i Y tego samego stopnia składają się z samych transpozycji rozłącznych, to w ich iloczynie XY występują cykle rozłączne tej samej długości w liczbie parzystej”⁵³.

W początkowym okresie odczytywania telegramów typ prawego bębenka odtwarzano metodą zegara Różyckiego. Wykorzystywano tu klucze depesz różniące się tylko trzecią literą (np. ZDA i ZDR), statystyczne własności języka niemieckiego oraz błąd konstruktorów Enigmy, którzy dla każdego typu walca szyfrującego nadali inną pozycję obrotową⁵⁴. Połączenia łącznicy rekonstruowano metodą rusztu (siatki)⁵⁵. Technika polegała na wzajemnym przesuwaniu dwóch arkuszy papieru. Pierwszy stanowił katalog specjalnie wyznaczonych 31 permutacji. Na drugim arkuszu wypisywano permutacje A-F wyznaczone na podstawie analizowanego klucza⁵⁶. Metoda siatki identyfikowała typ bębenka prawego Z uzyskanych danych można też było odczytać typy bębenków lewego i środkowego⁵⁷. Do wykrywania ustawień pierścieni służyła metoda ANX. Kryptolodzy zauważyli, że duża liczba depesz rozpoczynała się od liter anx (an – niem. do, x - separator). Metoda polegała na sprawdzeniu na maszynie, przy którym z 17576 możliwych ustawień wirników pierwsze trzy litery właściwego szyfrogramu dadzą ciąg anx⁵⁸. Technikę, której składowe wymieniono wyżej stosowano w latach 1933–1936, a depesze sieci SD czytano nią jeszcze w roku 1939. Ustalenie w ten sposób całego klucza przez jedną osobę zajmowało około 8–10 godzin⁵⁹. Nie było jednak potrzeby, by wszystkie składniki wyznaczać codziennie.

W celu usprawnienia (zautomatyzowania) prac Rejewski zaprojektował cyklometr – urządzenie służące do wyznaczania długości cykli permutacji AD. Później, wraz z kolegami, sporządził dla każdego z sześciu porządków bębenków katalog charakterystyk. Metodą katalogu charakterystyk odnajdywano właściwą kolejność bębenków, klucze depesz oraz ustawienia łącznicy w ciągu kilkunastu minut⁶⁰.

Po 15 września 1938 roku kryptolodzy zaprojektowali dwa kolejne sposoby rekonstrukcji klucza: bomby kryptologiczne i metodę płacht Zygalskiego⁶¹. Każda bomba stanowiła zestaw sześciu maszyn Enigma połączonych parami. Bębenki urządzenia napędzane były synchronicznie przez silnik elektryczny. Do rekonstrukcji klucza wybierano 3 depesze o specjalnych własnościach⁶². Nastawiano odpowiednio bomby i po dwóch godzinach pracy uzyskiwano ustawienia pierścieni⁶³. Metoda płacht Zygalskiego wymagała stworzenia 6 (później 60) zestawów arkuszy perforowanych (po jednym zestawie dla każdego porządku bębenków). Zestawy zawierały po 26 płacht. W celu złamania klucza nakładano na siebie odpowiednio przesunięte arkusze i w ten sposób wyszukiwano otworu, który prześwitywał przez cały zestaw. Procedura nakładania płacht bazowała na informacji zawartej w selekcjonowanych danego dnia depeszach⁶⁴.

Klucz depeszy – tajemnica trzecia. Do zaszyfrowania depeszy szyfrant potrzebował klucza dnia. Utajnianie wszystkich wiadomości w danym dniu przy tych samych ustawieniach maszyny szybko doprowadziłoby do ich dekonspiracji. Dlatego szyfranci rozpoczynali kodowanie tekstu właściwego każdego telegramu od innych (wybranych przez siebie) pozycji bębenków. Te pozycje (trzy litery) stanowiły klucz depeszy (klucz sesyjny). Ze względu na słabą jakość transmisji radiowych (do maja 1940 roku) klucz depeszy szyfrowano dwukrotnie i uzyskane 6 liter umieszczano na początku wiadomości. Do 15 września 1938 roku klucz depeszy kodowano przy ustawieniach bębenków określonych w kluczu dnia. Później (do maja 1940 roku) klucz sesyjny szyfrowano, również dwukrotnie, przy ustawieniach bębenków zgodnie z kluczem wybranym przez szyfranta, umieszczanym bez szyfrowania w nagłówku depeszy⁶⁵.

OKOLICZNOŚCI SPRZYJAJĄCE ZŁAMANIU SYSTEMU ENIGMA

Niewątpliwie trafną decyzją Sztabu Głównego WP było zaangażowanie do pracy nad szyfrem Enigmy specjalnie przeszkolonych matematyków. Kluczową rolę w dekrypcie szyfru odegrało zastosowanie teorii matematycznych, szczególnie grup permutacji⁶⁶. Niemniej jednak w wielu kwestiach pomógł przypadek, pewne własności konstrukcji maszyny, narzucany przez niemieckie Biuro Szyfrów sposób jej użycia, niewłaściwe redagowanie depesz, błędy popełniane przez szyfrantów oraz materiał uzyskany od niemieckiego szpiega⁶⁷. Poniżej przytoczono kilka takich sprzyjających okoliczności.

Początki dekrypcy Enigmy. Polskie Biuro Szyfrów zainteresowało się maszyną Enigma na początku 1928 roku, gdy w Urzędzie Celnym w Warszawie pojawiła się przesyłka z Rzeszy mająca zawierać sprzęt radiowy. Przedstawiciel niemieckiej firmy stanowczo domagał się zwrotu paczki, twierdząc, że została wysłana omyłkowo. To zaniepokoiło urzędników celnych, którzy zawiadomili Biuro Szyfrów Oddziału II Sztabu Głównego. Była sobota, więc pracownicy Biura Szyfrów mieli czas na dokładne zbadanie przesyłki, która zawierała Enigmę typu handlowego. Po tym incydencie Biuro Szyfrów zakupiło legalną drogą podobną maszynę. Gdy po 15 lipca 1928 roku przechwycono drogą radiową pierwsze depesze szyfrowane maszynowo, kryptolodzy z polskiego Biura Szyfrów bezskutecznie próbowali je przeczytać. W związku z tym zorganizowano w Poznaniu kurs kryptologii dla najlepszych studentów matematyki⁶⁸. Jednemu z absolwentów kursu (Marianowi Rejewskiemu) zlecono później w BS-4 przyjrzenie się nowemu niemieckiemu szyfrowi. Dostarczono mu wtedy wersję handlową Enigmy, która miała wiele wspólnego z maszyną wojskową⁶⁹. Urządzenia te różniły się nieco konstrukcją, ale handlowy prototyp był punktem zaczepienia przy rekonstrukcji elementów maszyny wojskowej.

Materiały wywiadowcze. Gdy Rejewski wymodelował działanie maszyny za pomocą układu sześciu równań permutacyjnych, stwierdził, że jego rozwiązanie jest niezmiernie trudne. Dostarczono mu wtedy fotokopie tablic kluczy dziennych (uzyskane od szpiega zwerbowanego przez wywiad francuski). Tabele zawierały

połączenia S łącznicy, których znajomość zdecydowanie ułatwiła rozwiązanie układu przy zastosowaniu twierdzenia Rejewskiego o iloczynnie transpozycji. Rozwikłanie tych bardzo trudnych równań dało połączenia wewnętrzne bębenków szyfrujących oraz reflektora⁷⁰. Zarówno Rejewski, jak i historycy są zgodni, że dostarczony materiał wywiadowczy (a dokładniej ustawienia łącznicy na dwa miesiące) „znacząco przyspieszył lub wręcz umożliwił rozwiązanie przez Rejewskiego równań pozwalających na odtworzenie struktury wirników⁷¹. Dzięki fotokopii instrukcji posługiwania się Enigmą dostarczonej przez Bertranda rozpoznano rolę łącznicy wtyczkowej, której nie było w maszynie handlowej oraz uzyskano informację o ilości połączeń wtyczkowych używanych każdego dnia. Otrzymane materiały potwierdziły też wcześniejsze przypuszczenie, że reflektor został zaprojektowany w Enigmie wojskowej jako nieruchomy (w odróżnieniu od modelu handlowego)⁷².

Podwójne szyfrowanie klucza depeszy. Polscy kryptolodzy wielokrotnie wykorzystali nadmiarowość wynikającą z podwójnego kodowania klucza sesyjnego. W opinii Rejewskiego „Byłoby lepiej dla Niemców, gdyby kluczy depesz w ogóle nie zaszyfrowali⁷³. Słabość tego elementu naraziła na dekonspirację cały system szyfrowy. Błąd ten dał Rejewskiemu permutacje A-F, klucze depesz i ułatwił odtworzenie połączeń wewnętrznych elementów maszyny. Stał się też podstawą większości zaprojektowanych metod pozyskiwania kluczy dziennych na bazie ukrytych w kluczach depesz informacji⁷⁴. Przykładami są bomby kryptologiczne, płachty Zygałskiego, czy metoda katalogu charakterystyk. Analiza pierwszych sześciu liter (tj. podwójnie zaszyfrowanego klucza sesyjnego) wszystkich depesz uzyskanych w ciągu jednej doby pokazuje pewną prawidłowość. Jeżeli pierwsze litery depesz są jednakowe, to czwarte też są jednakowe. Przykładem są początki wiadomości (1) AFG BDH i (2) AMC BLN. Podobnie, jeżeli drugie (trzecie) litery depesz są jednakowe, to piąte (szóste) też są jednakowe. Regułę tę odkryli polscy kryptolodzy zanim zorganizowano kurs na Uniwersytecie Poznańskim. Nie potrafili jej jednak wykorzystać⁷⁵. Zależność powyższą wyjaśnił Rejewski. Fakt ten oznaczał, że pierwsza szóstka liter stanowi kod podwójnie zaszyfrowanej trójki znaków. Litery te umieszczano na początku depeszy po podwójnym zaszyfrowaniu. Stanowiły więc istotną informację dla szyfrantów odnośnie ustawienia maszyny. Klucz dzienny określał jednoznacznie stan urządzenia przed kodowaniem. Chodziło więc o zmodyfikowanie ustawień Enigmy dla każdej wiadomości. Najłatwiej (najszybciej) można było zmienić ustawienia bębenków. Stąd odgadnięto funkcję klucza depeszy. Stanowił on położenia bębenków, przy których rozpoczynano utajnianie właściwego tekstu depeszy⁷⁶.

Przyzwyczajenia szyfrantów, niewłaściwe redagowanie depesz. Kryptolodzy wykorzystywali błędy niemieckich szyfrantów, ich skłonności do wybierania specyficznych kluczy depesz, pomocne w łamaniu szyfrów powtórzenia i inne prawidłowości. Klucze depesz (trzy litery) powinny być wybierane losowo. Różnych trójek można utworzyć 175⁷⁶. Natomiast Rejewski zauważył, że szyfranci preferują ciągi znaków postaci AAA, BBB. Gdy niemiecka służba bezpieczeństwa łączności zakazała podawania kluczy

o powtarzających się literach, pojawiały się trójki oparte na układzie klawiatury typu QWE, ASD. Gdy zabroniono tego, szyfranci wybierali znaki po przekątnej, np. QAZ, RDX. Gdy zabroniono tego, operatorzy podawali klucze, w których nie było żadnych powtórek liter. W polskim Biurze Szyfrów szybko weryfikowano nawyki szyfrantów i wypracowywano metody odtwarzania kluczy depeasz, a dzięki temu klucza dziennego, stosownie do niemieckich tendencji. Skłonności niemieckich szyfrantów do wybierania niektórych liter (np. 'A', 'Q', inne samogłoski, 'L') oraz awersję do znaków, np. 'Y', 'J' wykorzystano w metodzie statystycznej⁷⁷.

Do roku 1938 pozycje pierwotne bębneków stanowiły element klucza dziennego. Były identyczne dla wszystkich telegramów (w danej sieci) nadawanych tego samego dnia. Stąd wszystkie klucze depeasz szyfrowano przy tym samym ustawieniu maszyny. Ponieważ dodatkowo kodowano je dwukrotnie, kryptolodzy wykorzystali ten błąd i odtwarzali klucze depeasz bezpośrednio z ich podwójnego szyfrogramu⁷⁸. Sposób przekazywania klucza sesyjnego preferowany do 15 września 1938 roku ułatwił Rejewskiemu odtworzenie połączeń wewnętrznych wirników. Rekonstrukcja konfiguracji wirników na podstawie materiału nasłuchowego z lat późniejszych (po zmianie protokołu nadawania depeasz) byłaby o wiele trudniejsza, albo w ogóle niemożliwa. Natomiast znajomość podzespołów maszyny stanowiła warunek konieczny do dalszych prac nad szyfrem. Stąd z rachunków Rejewskiego korzystali zarówno kryptolodzy polscy, jak i brytyjscy⁷⁹. Próba zdobycia maszyny od Niemców nikomu się nie powiodła. Gdy 15 września 1938 Niemcy zrezygnowali z utajniania pierwotnych pozycji bębneków i zaczęli je przekazywać bez szyfrowania (w depeasz), w znaczny sposób zwiększyli bezpieczeństwo systemu, tzn. utrudnili pracę kryptoanalitykom. Rejewski pisze „Metoda cykliw stała się nieaktualna, gdy zaprzestano szyfrowania wszystkich depeasz przy tej samej pozycji zasadniczej”⁸⁰.

Niedopracowana konstrukcja maszyny. Środkowy bębenek szyfrujący obracał się o 1/26 kąta pełnego dopiero po wykonaniu pełnego obrotu przez prawy bębenek (tj. po 26 uderzeniach w klawisze) oraz po osiągnięciu swojej pozycji obrotowej. Stąd po 6 uderzeniach potrzebnych do zaszyfrowania klucza depeasz w 21 przypadkach na 26 bębenek środkowy nie zmieniał pozycji. A zatem nie zmieniał pozycji również bębenek lewy. W związku z tym bębneki środkowy, lewy i odwracający mogły być potraktowane jako jeden bębenek nieruchomy. Rejewski zauważył tę własność i wykorzystał do zrekonstruowania połączeń wewnętrznych prawego bębneka⁸¹. Na osi jednorazowo nakładano 3 bębneki wybierane spośród 3 (później 5) typów. Ich kolejność na osi się zmieniała, w wyniku czego po prawej stronie (na osi) pojawiał się coraz to nowy bębenek. Stąd zaprojektowana przez Rejewskiego metoda odtwarzania połączeń prawego walca pozwoliła na zrekonstruowanie wszystkich bębneków szyfrujących⁸². Początkowo Rejewski założył, że połączenia wewnętrzne walca wstępnego są reprezentowane taką samą permutacją jak w maszynie handlowej. Okazało się, że tak nie jest. To oznaczało, że istnieje 26! możliwych typów tego bębneka. Kryptolog jako pierwszą przetestował najprostszą

permutację tożsamościową. Ku swojemu zaskoczeniu stwierdził, że walec wstępny istotnie jest nią reprezentowany. Niemniej w późniejszym okresie Rejewski podał metodę na wyznaczenie permutacji H, gdyby to nie było przekształcenie tożsamościowe⁸³. Postać permutacji H nie była oczywista. Na jej odgadnięcie Brytyjczycy bez sukcesu stracili bardzo dużo czasu.

Brytyjski matematyk Jack Good, który w czasie wojny brał udział w łamaniu niemieckich szyfrów, określił udowodnione i wykorzystane przez Rejewskiego twierdzenie o iloczynnie transpozycji mianem „twierdzenia, które wygrało II wojnę światową”⁸⁴. O losach dekryptażu depeasz Enigmy zdecydowało odtworzenie połączeń wirników na podstawie teorii permutacji. „Było ono dziełem jednego człowieka, nie dysponującego żadnymi przyrządami obliczeniowymi – Mariana Rejewskiego. [...] element szczęścia i przypadku, który wystąpił w pracy Rejewskiego (na przykład odgadnięcie permutacji H, dysponowanie kluczami dziennymi za okres dwóch miesięcy [...]), miał znaczenie jedynie dla przyspieszenia tych prac, jego brak nie mógł jednak wpłynąć na końcowy rezultat”⁸⁵. O sukcesie w dużym stopniu zdecydowała umiejętność Kryptologa do spostrzegania i matematycznego opisanie zauważonych prawidłowości. „Był to niewątpliwie niemały sukces, zwłaszcza, jeżeli weźmie się pod uwagę, że ani francuskie, ani angielskie biura szyfrów ..., pomimo długoletnich tradycji i doświadczeń w dziedzinie kryptologii i daleko większych niż polskie Biuro Szyfrów zasobów ludzkich i materialnych, nawet w roku 1938 jeszcze nie były w posiadaniu metody rozwiązania szyfru Enigma i dopiero dzięki współpracy z polskim Biurem Szyfrów tę tajemnicę posiadły”⁸⁶.

Według opinii Rejewskiego, fundamentalnym błędem było dwukrotne szyfrowanie indywidualnego klucza depeasz. Pozwoliło to kryptologom złamać klucz i pomogło w odtworzeniu konstrukcji maszyny. Jego zdaniem „bardziej bezpieczne byłoby przekazanie klucza depeasz odbiorcy otwartym tekstem”⁸⁷. Niemcy poprawili swój błąd w maju 1940 roku – zbyt późno. Rejewski ich omyłkę zauważył i zdążył już wykorzystać. Istnieją różne zdania na temat znaczenia dostarczonych przez francuskiego kapitana Bertranda materiałów wywiadowczych w kwestii rozwiązania zapisanego przez Rejewskiego układu sześciu równań. Rejewski w swej pracy pisze „Do dziś nie wiadomo, czy układ równań [...] jest rozwiązalny. Znalaziono wprawdzie, przynajmniej w teorii, inną drogę odtworzenia połączeń bębneków, jednak droga ta jest niedoskonała i uciążliwa. [...] Wniosek jest więc taki, że dostarczenie materiału wywiadowczego należy uznać za sprawę decydującą o rozwiązaniu maszyny”⁸⁸.

„Szczegółowe poznanie konstrukcji Enigmy [...] stanowiło punkt wyjścia, bez którego opracowanie jakichkolwiek metod odtwarzania kluczy lub czytania depeasz bez znajomości kluczy było niemożliwe. Na wyliczeniach Rejewskiego bazowały więc zarówno prace kryptologów polskich, jak i angielskich”⁸⁹.

AUTORKA dr inż. Anna Borowska jest pracownikiem naukowym – adiunktem – Politechniki Białostockiej – Wydział Informatyki ul. Wiejska 45A, 15-351 Białystok

BIBLIOGRAFIA

[1] G. Bertrand, *Enigma ou la plus grande énigme de la guerre 1939-1945*, (Enigma czyli największa zagadka wojny 1939-1945), Paris, 1973.

[2] A. Borowska, E. Rzeszutko, *The Cryptanalysis of the Enigma Cipher. The Plugboard and the Cryptologic Bomb, Computer Science*, AGH University of Science and Technology Press, 15(4), Kraków, 2014, s. 365-388.

[3] J. Garliński, *Enigma. Tajemnica II wojny światowej*, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin, 1989.

[4] K. Gaj, *Szyfr Enigmy. Metoda złamania*, Wydawnictwa Komunikacji i Łączności, Warszawa, 1989.

[5] M. Grajek, *Enigma. Bliżej Prawdy*, REBIS, Poznań, 2007.

[6] L. Gralewski, *Złamanie Enigmy. Historia Mariana Rejewskiego*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń, 2005.

[7] D. Kahn, *Enigma Unwrapped*, w: New York Times Book Review. 29.XII.1974.

[8] W. Kozaczuk, *Enigma – krótki rys historyczny do książki [4]*, Warszawa, 1989.

[9] W. Kozaczuk, *Bitwa o tajemnice. Służby wywiadowcze Polski i Rzeszy Niemieckiej 1922-1939*, Warszawa, 1967.

[10] M. Rejewski, *Jak matematycy polscy rozszyfrowali Enigmę*, Roczniki Polskiego Towarzystwa Matematycznego, Seria II: Wiadomości Matematyczne XXIII, 1980.

[11] M. Rejewski, *Wspomnienia z mej pracy w Biurze Szyfrów Oddziału II Sztabu Głównego w*

latach 1930-1945, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013.

Przypisy:

1 D. Kahn, *Enigma Unwrapped*, w: New York Times Book Review. 29.XII.1974; W. Kozaczuk, *Enigma – krótki rys histo-ryczny do książki K. Gaja, Szyfr Enigmy. Metoda złamania*, Warszawa 1989, s. 7.

2 W. Kozaczuk, *Bitwa o tajemnice. Służby wywiadowcze Polski i Rzeszy Niemieckiej 1922-1939*, Warszawa 1967; W. Kozaczuk, *Enigma ...*, op. cit., s. 7.

3 G. Bertrand, *Enigma ou la plus grande énigme de la guerre 1939-1945 (Enigma czyli największa zagadka wojny 1939-1945)*, Paris 1973; W. Kozaczuk, *Enigma ...*, op. cit., s. 7.

4 W. Kozaczuk, *Enigma ...*, op. cit., s. 7.

5 M. Rejewski, *Jak matematycy polscy rozszyfrowali Enigmę*, Roczniki Polskiego Towarzystwa Matematycznego, Seria II: Wiadomości Matematyczne XXIII, 1980, s. 1.

6 K. Gaj, *Szyfr Enigmy. Metoda złamania*, Warszawa 1989, s. 45-47.

7 Zob. rys. 1(B).

8 K. Gaj, op. cit., s. 47-48, s. 53. 9 Ibidem, s. 50-51.

10 Ibidem, s. 51-52.

11 Ibidem, s. 48-50.

12 <http://pl.wikipedia.org/wiki/Enigma> (fotografie 07.01.2017).

13 K. Gaj, op. cit., s. 51; rysunek własny, Legenda: 1 – łącznica wtyczkowa, 2 – klawiatura, 3 – bateria, 4 – zestaw 26 lam-pek, 5 – zestaw bębneków.

14 L. Gralewski, *Złamanie Enigmy. Historia Mariana Rejewskiego*, Toruń 2005, s. 66-68.

15 J. Garliński, *Enigma. Tajemnica II wojny światowej*, Lublin, 1989, s. 237.

16 K. Gaj, op. cit., s. 73-74.

17 Ibidem, s. 43-44.

18 Ibidem, s. 69, s. 111; W. Kozaczuk, *Enigma ...*, op. cit., s. 7.

19 W. Kozaczuk, *Enigma ...*, op. cit., s. 9.

20 Ibidem, s. 9-11.

21 K. Gaj, op. cit., s. 75-76.

22 M. Rejewski, *Jak matematycy ...*, op. cit., s. 12.

23 Ibidem, s. 3-4; M. Grajek, *Enigma. Bliżej Prawdy*, Poznań 2007, s. 67.

24 L. Gralewski, op. cit., s. 61; M. Grajek, op. cit., s. 66.

25 W. Kozaczuk, *Enigma ...*, op. cit., s. 12.

26 Ibidem, s. 15.

27 Ibidem, s. 12-14.

28 Ibidem, s. 14-17.

29 K. Gaj, op. cit., s. 113-131.

30 Ibidem, s. 136; M. Rejewski, *Wspomnienia z mej pracy w Biurze Szyfrów Oddziału II Sztabu Głównego w latach 1930-1945*, 2013, s. 58.

31 L. Gralewski, op. cit., s. 97.

32 W. Kozaczuk, *Enigma ...*, op. cit., s. 19.

33 Ibidem, s. 19; M. Rejewski, *Jak matematycy ...*, op. cit., s. 25.

34 M. Rejewski, *Jak matematycy ...*, op. cit., s. 25-26.

35 W. Kozaczuk, *Enigma ...*, op. cit., s. 20-21.

36 Ibidem, s. 21-24.

37 Ibidem, s. 24.

38 Ibidem, s. 24-25.

39 M. Rejewski, *Jak matematycy ...*, op. cit., s. 27; W. Kozaczuk, *Enigma ...*, op. cit., s. 25-26.

40 W. Kozaczuk, *Enigma ...*, op. cit., s. 26.

41 M. Rejewski, *Jak matematycy ...*, op. cit., s. 27.

42 K. Gaj, op. cit., s. 52-53.

43 M. Grajek, op. cit., s. 68; K. Gaj, op. cit., s. 64, s. 66, s. 93.

44 M. Rejewski, *Jak matematycy ...*, op. cit., s. 10-11.

45 Ibidem, s. 11.

46 Ibidem, s. 12.

47 J. Garliński, op. cit., s. 242.

48 K. Gaj, op. cit., s. 96.

49 M. Rejewski, *Jak matematycy ...*, op. cit., s. 13.

50 Idem, *Wspomnienia ...*, op. cit., s. 54; K. Gaj, op. cit., s. 69.

51 K. Gaj, op. cit., s. 112.

52 M. Rejewski, *Jak matematycy ...*, op. cit., s. 8-10.

53 Ibidem, s. 9.

54 M. Grajek, op. cit., s. 79-80.

55 Ibidem, s. 82.

56 Ibidem, s. 82-83; M. Rejewski, *Jak matematycy ...*, op. cit., s. 15-16.

57 K. Gaj, op. cit., s. 130.

58 M. Grajek, op. cit., s. 83-84; K. Gaj, op. cit., s. 130-131.

59 K. Gaj, op. cit., s. 131-132.

60 M. Rejewski, *Jak matematycy ...*, op. cit., s. 20-21; K. Gaj, op. cit., s. 133, s. 136.

61 W. Kozaczuk, *Enigma ...*, op. cit., s. 19.

62 M. Grajek, op. cit., s. 103.

63 K. Gaj, op. cit., s. 139.

64 Ibidem, s. 140-142.

65 Ibidem, s. 73-74.

66 M. Rejewski, *Jak matematycy ...*, op. cit., s. 1.

67 J. Garliński, op. cit., s. 238.

68 M. Rejewski, *Jak matematycy ...*, op. cit., s. 1-2.

69 K. Gaj, op. cit., s. 75-76.

70 J. Garliński, op. cit., s. 242.

71 M. Grajek, op. cit., s. 88.

72 K. Gaj, op. cit., s. 76.

73 M. Rejewski, *Jak matematycy ...*, op. cit., s. 10.

74 Ibidem, s. 10; K. Gaj, op. cit., s. 73.

75 L. Gralewski, op. cit., s. 71.

76 K. Gaj, op. cit., s. 87.

77 M. Grajek, op. cit., s. 79.

78 J. Garliński, op. cit., s. 239.

79 K. Gaj, op. cit., s. 159.

80 L. Gralewski, op. cit., s. 98.

81 J. Garliński, op. cit., s. 238.

82 Ibidem, s. 238.

83 K. Gaj, op. cit., s. 96.

84 M. Grajek, op. cit., s. 72-74.

85 K. Gaj, op. cit., s. 111.

86 M. Rejewski, *Wspomnienia ...*, op. cit., s. 53.

87 M. Grajek, op. cit., s. 102.

88 M. Rejewski, *Jak matematycy ...*, op. cit., s. 14.

90 K. Gaj, op. cit., s. 159.

BIAŁY KRÓLICZEK

–Pawełku, obiad! – wołała pani Julia przez kuchenne okno do dziesięcioletniego synka, który bawił się na podwórzu z trzema małą króliczkami, biegającymi radośnie w trawie, szczypiącymi zabawnie pyszczkami soczyste zielone mlecze. Chłopiec mógł przyglądać się królikom pół dnia. Niedawno ojciec przywiózł je w dużym kartonie. Paweł chciał mieć psa. Ale w takiej kamienicy, w której mieszka dużo ludzi, a do tego ze wspólnymi mieszkaniami, pies nie był dobrym pomysłem. Więc ojciec, za namową matki Pawła, postanowił kupić synkowi małe króliczki. Co za radość! Kiedy przybiegał ze szkoły, natychmiast szedł do szopki w podwórzu, otwierał klatkę wykonaną przez jego ojca, wypuszczał na wolność trzy małe króliczki, z których najbardziej upodobał sobie białego, jak śnieżna kulka. Nadał mu na imię właśnie Śnieżynka. Pozostałe miały sierść innej barwy. Jeden był popielaty, a drugi brązowy. Też śliczne. Ale Śnieżynka była najładniejsza. Pawełek brał ją na ręce, gładził po puszystym futerku, dmuchał delikatnie we włosy, które rozbiegały się na wszystkie strony, a potem wracały do tej samej pozycji. Przytulał ciepłe ciało Śnieżynki do twarzy i czuł, jak bije jej serduszko. Była taka mała! Dwie niewielkie dłonie chłopca tworzyły za duży kosz, w którym Śnieżynka przyczała się i znosiła cierpliwie czułości Pawełka.

Chłopak nie lubił, kiedy matka przerywała mu zabawę z króliczkami. Obiad nie był dla niego aż tak ważny. Nie mógł zostawić zwierzątek na podwórzu, wiedział, że to dla nich może być niebezpieczne. Koty, drapieżne ptaki, poza tym w płocie są dziury i króliki mogłyby przedostać się na ulicę albo do innego ogrodu. Postanowił je złapać, wsadzić do klatki na ten czas, aż zje obiad, a potem znów je wypuści na podwórko. Popielaty dał się schwytać, brązowy też, ale z białym króliczkiem nie poszło tak łatwo. Biegał jak oszalały po trawie, uciekał raz w lewo, raz w prawo, dla zmyłki, to znów przyczał się, żeby po chwili znów zerwać się do ucieczki. Może to była zabawa? Śnieżynka zapraszała go do gonitwy? Mówiła „złap mnie, jak potrafisz”? Ale Pawełek nie był z tej zabawy zadowolony. Mama pewnie się denerwuje, a obiad czeka na stole.

Śnieżynka przysiadła przy mleczu i zaczęła go skubać. Pawełek uznał, że to dobry moment na schwywanie króliczka. Powoli się zbliżył i próbował go złapać, ale zwinny królik poderwał się do ucieczki i biegł we wszystkich kierunkach niemal jednocześnie, a chłopak miał trudności z orientacją, gdzie zwierzątko znajduje się w tej chwili. Nagle poczuł pod nogą coś miękkiego i usłyszał cichy pisk. Zobaczył w zielonej trawie białą kuleczkę z długimi uszami, okropnie drgającą,

z zakrwawionym pyszczkiem. Śnieżynka leżała, wstrząsana agonią. Pawełek, biegnąc za nią, nadepnął mocno na jej główkę i delikatny kark. Drobne chrząstki króliczka nie wytrzymały nacisku nogi chłopca. W tym momencie cały świat usłyszał krzyk Pawełka. Krzyk, łyzy, szloch! W sąsiednich kamienicach otworzyły się okna, żeby zobaczyć, co się stało. Niektórzy sądzili, że Pawełek się skaleczył i dlatego tak krzyczy z bólu. Chłopak wziął na ręce drgające wciąż i zakrwawione ciało króliczka i biegł po schodach do domu, wpadł do kuchni i położył na stole umierającą Śnieżynkę. Matka od razu domyśliła się, o co chodzi. Słyszając krzyk synka, też sądziła, że to jemu coś się stało. Patrzyła na króliczka, na Pawełka, a on na nią oczami pełnymi łez. Sądził, że matka coś na to poradzi, że uratuje Śnieżynkę. Nic wciąż nie rozumiał, patrzył na śmierć, o której do tej pory nie miał żadnego pojęcia. Owszem, był na pogrzebie dziadka, ojca mamy, ponad rok temu. Dziadek wyglądał jakby zasnął, wszyscy płakali, mama też, a Pawełek rozpłakał się tylko dlatego, że mama płakała. Nie znał śmierci, nie rozumiał czym ona jest, aż do tego momentu. Teraz patrzył na nią. To drgający w agonii małeńki, bezbronny króliczek, którego on niechcący zdeptał nogą. Póki drgał, chłopiec się łudził, że wszystko będzie dobrze, że to chwilowe. Jednak matka stała obok bezradna, też nic nie mogła zrobić. Patrzyli oboje na ostatnie chwile Śnieżynki. Chłopak wciąż wylewał łzy i chlpał, tuląc się do matki. Drżał z przejęcia.

–Nic nie można zrobić, synku – tłumaczyła matka poważnym i cichym głosem.

Kiedy ciało zgasło, przestało drgać, pani Julia zwinęła je w stary ręcznik, a chłopcu kazała iść do pokoju. Obiecała, że ojciec kupi innego, też białego króliczka. Ale Pawełek nie chciał innego. W ogóle już nie chciał królików. Nie chciał jeść obiadu, był w szoku. Wciąż widział drgające i zakrwawione futerko Śnieżynki, winił siebie za to nieszczęście i tego właśnie nie mógł znieść. Szlochał całe popołudnie, tak osłabł od tych przeżyć, że mama powiedziała mu następnego dnia rano, żeby został w domu, nie pójdzie w tym dniu do szkoły. Ach, jak bardzo bolało go serce!

Od tamtej pory Pawełek wie już, co to jest śmierć. Widzi jej obraz, pamięta, ona zawsze dla niego pozostanie białym drgającym i zakrwawionym ciałkiem króliczka, położonym na kuchennym stole, na które patrzyli bezradnie oboje, on i mama.

STANISŁAW DZIEDZIC



SIENKIEWICZ POD WAWELEM

Kraków był dla Henryka Sienkiewicza bardziej przybytkiem nauki, niż współczesnej sztuki. A przecież dwa były miasta w świecie, do których, głównie ze względu na niepowtarzalny ich charakter i rangę dziedzictwa, był pisarz szczególnie przywiązany: Wieczne Miasto i stara stolica Polski – Kraków. Choć Kraków w II połowie XIX wieku nie posiadał szerszych szans urbanistycznej prężności i rozwoju przestrzennego i skazany był przez władze austriackie na los przygranicznego, niemal prowincjonalnego miasta, utrzymał przecież, a nawet znacząco pomnażał rangę duchowej stolicy Polaków. Od końca lat 60. XIX w., w warunkach autonomii galicyjskiej jego znaczenie kulturowe niepomiaralnie wzrosło, mógł bowiem Kraków w wielu aspektach odwoływać się do swoich stołecznych wspaniałych tradycji I Rzeczypospolitej, w szkołach i na Uniwersytecie Jagiellońskim, a także w urzędach i w życiu publicznym przywrócić język polski. Sienkiewicz odwiedził Kraków w wieku dorosłym jako miasto pielęgnujące otwarcie narodowe tradycje, mimo austriackiej podległości politycznej, polskie, skarbnicę narodowych pamiątek. Z miastem łączyły go też ważne czynniki osobiste i rodzinne, m.in. związane z faktem, że właśnie w Krakowie mieszkała siostra jego pierwszej, ukochanej przez pisarza żony, Marii z Szetkiewiczów – Jadwiga Janczewska z mężem, tu edukację pobierał jego syn, Henryk Józef. W Krakowie bywał często przejazdem, odwiedzając w Europie różne miejsca, czy dojeżdżając do Zakopanego, gdzie przez kilka lat po śmierci żony przebywały jego dzieci pod opieką babki (matki Marii Sienkiewiczowej), w warunkach dogodnego tam klimatu. Ojciec i rodzina obawiali się, by dzieci nie odziedziczyły po matce skłonności do gruźlicy. Syn pisarza, Henryk Józef w Krakowie właśnie uczęszczał do gimnazjum, bo w warunkach autonomii galicyjskiej było ono polską szkołą. Sienkiewiczowi zależało bardzo na patriotycznym wychowaniu i wykształceniu dzieci, stąd wybór oczywisty padł na Kraków, w którym mógł zawsze liczyć na pomoc państwa Janczewskich, a nie szkoły warszawskie, z rosyjskim językiem wykładowym i zaprogramowaną rusyfikacją młodzieży. Henryk Józef w okresie gimnazjalnym mieszkał w gościnnym domu ciotki, Jadwigi z Szetkiewiczów Janczewskiej.

Z Krakowem łączyły pisarza nade wszystko liczne przyjaźnie, głównie z ludźmi związanymi z Uniwersytetem Jagiellońskim, Akademią Umiejętności, ale także ze Szkołą Sztuk Pięknych.

„Najwięcej do powiedzenia miał sobie Sienkiewicz – stwierdza jego wnuczka, Maria Korniłowiczówna – z humanistami: historykiem literatury polskiej Stanisławem Tarnowskim, historykiem średniowiecza Stanisławem Smolką (u niego zasięgał rady pisząc „Krzyżaków”), historykiem literatury starożytnej Kazimierzem Morawskim (ten znów wskazywał mu źródła do „Quo vadis”), prawnikiem Bolesławem Ulanowskim, historykiem Karolem Podkańskim, który dzięki staraniom Sienkiewicza otrzymał profesurę na Uniwersytecie

Jagiellońskim, podobnie jak nieco później historyk literatury polskiej, siostrzeniec pisarza, Ignacy Chrzanowski⁷¹.

W Krakowie, na łamach „Czasu”, którego redaktorem naczelnym był profesor Stanisław Smolka, Sienkiewicz zamieszczał drukowane w odcinkach swoje powieści, na ogół równoległe z drukiem w warszawskim „Słowie”. Samo zaś życie literackie w Krakowie, do czasu „eksplozji” Młodej Polski, nie wzbudziły w nim szerszego zainteresowania, nie mówiąc już o zachwycie. Ale Sienkiewicz na ogół nie przepadał za towarzyszami pióra, można by nawet rzec, że od nich trzymał się – podobnie jak i w Warszawie – raczej z daleka. Z niektórymi literatami – m.in. z Asnykiem, mimo, że ten – jak sam Sienkiewicz – wywodził się z warszawskiego środowiska akademickiego, wyraźnie nie sympatyzował, co zresztą było w tym przypadku obopólne. Gdy w Krakowie swoją obecność zaznaczali wyraziście neoromantycy, Sienkiewicz z życzliwym zaciekawieniem, ale nierzadko też z dystansem, obserwował dokonania twórców i ich dzieła, zarówno w odniesieniu do literatury, jak i sztuk pięknych. Nie wszystko, z punktu widzenia jego poczucia estetycznego, było dla niego zrozumiałe, pojawiały się z jego strony zarzuty dotyczące braku szacunku, niejasności treściowej, nadużywania u pisarzy słowa na niekorzyść myśli.

„Kraków dla Sienkiewicza był (...) głównym ośrodkiem ruchu intelektualnego spośród wszystkich ważniejszych miast polskich, w którym mieścił się przesławny uniwersytet, niedawno założona Akademia Umiejętności, biblioteki: Jagiellońska, Muzeum Czartoryskich. Dzięki nim właśnie stał się Kraków bliski sercu pisarza, bo znakomitego narratora, a jednocześnie wychowanka i zwolennika pozytywizmu urzekająco właśnie magiczne słowo: nauka. Miał do niej słabość i wysoki kult zarówno z osobistych dyspozycji i aspiracji – był przecież autorem dwóch rozpraw historyczno – literackich i gdyby nie smutne losy Szkoły Głównej Warszawskiej poszedłby pewnie drogą naukową, a może zasiadł na katedrze polonistycznej – jak i ze względów ogólniejszych”⁷².

Był však obdarzony Sienkiewicz umiejętnościami analitycznymi, charakteryzował się niebywałą dociekliwością badawczą, metodologią poszukiwań twórczych, czego dał dowody w swoich powieściach historycznych, posiadał głęboką wiedzę o antyku i literaturze antycznej, interesowała go komparatystyka historyczna. Pisarz dotkliwie odczuwał stłumione bezlitośnie po powstaniu styczniowym życie umysłowe Warszawy, Kraków ze stworzonymi w warunkach galicyjskiej autonomii, polskimi instytucjami życia publicznego i ożywionym życiem artystyczno-patriotycznym, był także dla niego prawdziwym Matecznikiem Polski.

Henrykowi Sienkiewiczowi zdecydowanie lepiej udawały się wspólne przedsięwzięcia publiczne w Krakowie niż niejednemu uznanemu pisarzowi. Józef Ignacy Kraszewski, dla którego pod Wawelem urządzono wielki ogólnopolski jubileusz 50-lecia pracy twórczej w 1879 r., mimo rozmachu tych uroczystości, zapamiętał, że z wnioskiem o nadanie mu doktoratu honoris causa Uniwersytetu Jagiellońskiego wystąpił uznawany za drugorzędny natenczas uczonego, prof. Józef Łepkowski, a uzasadniał ten wniosek 25-letni profesor Stanisław Smolka (świetnie rokujący, ale przecież

o nieugruntowanej jeszcze pozycji naukowej), a nie ci, którzy z racji zajmowanych katedr byli bardziej do tego predystynowani – Józef Szujski i Stanisław Tarnowski (pierwszy jako profesor historii Polski, drugi – profesor literatury polskiej). Pojawiały się i takie, trochę niedorzeczne zarzuty, jakoby jubileusz był nadto wpisany w inne uroczystości (m.in. poświęcenie Sukiennic po całościowej restauracji), pierwsze realne zamysły stworzenia Muzeum Narodowego, związane z przekazaniem „Pochodni Nerona”. W dwa lata później (1881r.) powody do rozczarowania i żalu, najpewniej uzasadnionego, miała Eliza Orzeszkowa, gdy nie doszło do planowanego na cześć pisarki bankietu, wobec sprzeciwu opozycji Koła Literackiego. Autorka „Nad Niemnem” nawiedzając groby królów i bohaterów narodowych oraz „Skarbnicę świętych pamiątek”, przeżyła – jak sama stwierdzała – „święte chwile”.

Sienkiewiczowi wcześniej, bo właśnie w 1879 r. udało się, nie długo po przyjeździe z Ameryki, pozyskać życzliwość osób szczególnie natenczas wpływowych ze środowiska uniwersyteckiego. W Szczawnicy, jako prelegent poznał bliżej profesorów Józefa Szujskiego i Stanisława Tarnowskiego. Spotkanie to, poprzedzające krakowski jubileusz Kraszewskiego, dobrze służyło zawarciu bliższej znajomości z oboma filarami humanistyki krakowskiej. Umiarkowane konserwatywne poglądy Sienkiewicza, choć nie pokrywające się w pełni z lojalistycznymi i zachowawczym poglądami prominentnych przedstawicieli ideologii stańczyków były probierzem zacieśniania obopólnych stosunków, co uległo pogłębieniu po objęciu przez Sienkiewicza redakcji „Słowa”, dziennika o profilu zachowawczym.

We wczesnym okresie kontaktów z filarami krakowskiej humanistyki największe wrażenie na Sienkiewiczu wywarł Józef Szujski, jego indywidualność i talent. Należał on do tych profesorów, których właśnie niepospolity talent pisarski i oratorski oraz szeroką erudycję uczelnia krakowska postawiła wyżej, niż formalne cenzusy naukowe (Szujski nie ukończył studiów, a jego doktorat był doktoratem honoris causa). Autor fundamentalnych pozycji dotyczących dziejów Polski, w 1869 r., a zatem w wieku 34 lat został profesorem zwyczajnym w nowo utworzonej katedrze Historii Polski UJ (był już wtedy członkiem Koła Polskiego i członkiem Rady Państwa w Wiedniu, a w dwa lata później – od 1881 r. – dożywotnim członkiem Izby Panów). Sienkiewicz widział w nim nie tylko wybitnego uczonego i polityka obozu stańczyków, dramaturga i poetę, ale także współtwórcę wysoko ocenionej przez niego, Akademii Umiejętności, która rozpoczęła działalność w 1872 r. Szujski był pierwszym sekretarzem generalnym Akademii (1872- 1883), współtwórcą krakowskiej szkoły historycznej, wybitnym znawcą dziejów Polski, zwłaszcza w okresie XVI – XVIII w. Gdy spotkali się w Szczawnicy lipcu 1879 roku, Szujski był wówczas rektorem Uniwersytetu Jagiellońskiego. Następne lata miały być okresem jego gorączkowej pracy naukowej i wydawniczej, m.in. monumentalnych edycji dokumentów źródłowych. Nie zachowały się świadectwa źródłowe, które by pozwoliły na bliższe odtworzenie relacji, które Sienkiewicza i Szujskiego łączyły.

Musiały być one bardzo bliskie, skoro Sienkiewicz przybył na pogrzeb Szujskiego, w dn. 9 lutego 1883 r., a który był manifestacją patriotyczną.

Zdecydowanie więcej można powiedzieć o znajomości i związkach łączących Sienkiewicza ze Stanisławem Tarnowskim. Z zachowanej korespondencji, którą prowadzili przez wiele lat, można stwierdzić, że łączyły ich relacje bliskie i wieloletnie, skoro pisali do siebie o sprawach osobistych, o swoich troskach i zmartwieniach, o własnych poczynaniach twórczych, wątpliwościach dotyczących planów artystycznych czy celowości podejmowanych wysiłków. Pisarz po ukazaniu się „Ogniem i mieczem” zwierzał się Tarnowskiemu, że wątpi w swe siły co do dalszych części zamierzonej trylogii, że ogarniają go rozterki, czy zdoła przeniknąć i oddać właściwie ducha czasów, z którymi się artystycznie mierzy. Tarnowski pisarza w tych trudnościach wspierał, gasił jego rozterki i wahania. Młody prozaik wysoko cenił sobie wsparcie ze strony tak wytrawnego profesora i polityka, które przyjmował jako jednoznaczny zachętę do podejmowania dalszej pracy. Znaczyło to dla Sienkiewicza wiele, zważywszy na krytyczne, a czasem wręcz niechętnie stanowiska recenzentów wobec wielkiego cyklu powieści historycznych Sienkiewicza, pochodzące głównie ze środowiska warszawskiego – od tamtejszych czołowych pozytywistów (Prus, Świętochowski), ale i od Józefa Ignacego Kraszewskiego.

„Toteż przychylnie w tonie – stwierdza Henryk Barycz – acz nie pozbawione krytycznych akcentów rozbiory Tarnowskiego, z którymi nie zawsze autor się zgadzał, starał się z kolei pisarz przeszczerpać na łamy prasy warszawskiej (np. studium o „Potopie” z „Przeglądu Polskiego”, 1888, tegoż roku ogłoszone w „Słowie”)³.”

Sienkiewicz także po przełamaniu tych wewnętrznych oporów i ugruntowaniu pozycji powieści historycznej, cieszącej się – w jego przypadku – niemałym rozgłosem, zasięgał nadal rad i opinii Stanisława Tarnowskiego w różnych kwestiach – m.in. w odniesieniu do kompozycji, czy kierunku odtwarzania kolorytu przeszłości, granic poszukiwania i odtwarzania prawdy historycznej w kwestiach dla panoramy dziejów drugorzędnych.

Poznał bliżej Tarnowskiego, gdy hrabia miał ugruntowaną pozycję w środowisku naukowym, wykraczającą znacznie poza Uniwersytet Jagielloński. W 1879 r. został profesorem zwyczajnym, w następnych latach ich kontaktów, pełnił funkcję sekretarza generalnego Akademii Umiejętności, a po śmierci Szujskiego pełnił do końca życia urząd prezesa Akademii. Sienkiewicz bywał na prywatnych przyjęciach i rodzinnych uroczystościach w pałacyku Tarnowskich „na Szlaku”. Państwo Tarnowscy okazali mu niemało serdeczności, gdy zawierał on w 1893 r. związek małżeński z Marią Wołodkowiczówną, niestety chybiony i nietrwały, a po rychłym jego rozpadzie, trwali solidarnie i jednoznacznie po jego stronie. Sienkiewicz potrafił docenić tę solidarność.

W 1897 r. Stanisław Tarnowski wydał książkę pt. „Henryk Sienkiewicz”, zawierającą jego wcześniejsze studia i szkice poświęcone twórczości pisarza. Edycja ta zbiegała się, zapewne nieprzypadkowo z jubileuszem trzydziestolecia pracy twórczej Sienkiewicza.

Tarnowski uczestniczył w uroczystościach jubileuszowych pisarza, a z kolei Sienkiewicz ze swej strony, w czerwcu 1909 r. podczas uroczystości pożegnania Tarnowskiego, jako ustępującego z uniwersyteckiej katedry, wygłosił wówczas świetne przemówienie poświęcone przyjacielowi.

Za prezesury Tarnowskiego Sienkiewicz, w 1893 r. został członkiem rzeczywistym Akademii Umiejętności, a w 1900 r. gdy Stanisław Tarnowski pełnił urząd rektora, otrzymał Sienkiewicz zaszczytny wysoce doktorat honoris causa Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Krakowskie uroczystości jubileuszowe Henryka Sienkiewicza, odłożone zasadniczo na rok następny, po odsłonięciu pomnika Mickiewicza (autor Trylogii nota bene wybrał miejsce jego ustawienia) miały swoją jakąś kryzysową dramaturgię, bowiem milczenie Krakowa i całej Galicji Sienkiewicz uznał za despekt, czemu pisarz dał wyraz w liście do zaprzyjaźnionego z nim Karola Potkańskiego, z 13 stycznia 1899 r. Rozżalony pisarz, trochę nie licząc się ze słowami, donosił, że wśród nadesłanych mu z różnych stron Europy depesz jubileuszowych – brak jest takich listów właśnie z Krakowa, od Akademii Umiejętności, Uniwersytetu Jagiellońskiego, a także Uniwersytetu Lwowskiego, brak od prezydentów, czy teatrów. W zorganizowanym po wywołanej tym listem burzy w środowisku profesorskim, uroczystym bankiecie na cześć jubilata, w Grand Hotelu nie zamierzał w tej sytuacji uczestniczyć, ale dał się w końcu udobruchać i w przygotowanym przez Zarząd Akademii Umiejętności ostatecznie uczestniczył.

Stanisław Tarnowski wystąpił w Teatrze Miejskim z mową na cześć Sienkiewicza i jego zasług w promocji języka i literatury polskiej w świecie, podczas uroczystości zorganizowanej 19 lutego 1900 r. przez młodzież akademicką, mającą wobec pisarza wiele długów wdzięczności. Sam Sienkiewicz, zasłaniając się niedyspozycją fizyczną w uroczystości tej nie uczestniczył. W trzy miesiące później, w maju 1900 r. Koło Literacko-Artystyczne wręczyło jubilatowi uroczyste dyplom członka honorowego Koła, iluminowany przez zaprzyjaźnionego z nim Leona Wyczółkowskiego. W grudniu tegoż roku dwaj zaprzyjaźnieni z Sienkiewiczem profesorowie UJ – Stanisław Tarnowski i Kazimierz Morawski uczestniczyli w warszawskim ratuszu w uroczystości połączonej z wręczeniem jubilatowi daru narodowego.

Sienkiewicz był inicjatorem daru grona wychowanków Szkoły Głównej Warszawskiej – do których sam też należał – dla Uniwersytetu Jagiellońskiego w 500. rocznicę refundacji tej uczelni. Uroczystości jubileuszowe odbyły się z niemałą okazałością w 1900 roku. Przeprowadzona wśród wychowanków Szkoły Głównej zbiórka pieniężna miała służyć m.in. na potrzeby związane z wydaniem prac habilitacyjnych ubogich studentów, a tym samym pomocy w uzyskaniu beneficjentom awansu naukowego. Projekt Sienkiewicza miał też aspekt osobisty: pragnął w ten sposób pomóc swemu przyjacielowi, Karolowi Potkańskiemu w uzyskaniu docentury. Zbiórka przyniosła w pierwszym rzucie kwotę 68 tysięcy koron austriackich i akcje na 3000 marek niemieckich.

Z poufnych listów Henryka Sienkiewicza do Karola Potkańskiego z r. 1900 dowiadujemy się, że pierwotny cel fundacji był przez pisarza ściśle powiązany z pragnieniem przyznania z niej w pierwszej kolejności stypendium Potkańskiemu dla umożliwienia mu habilitacji.

Gdy rychło okazało się, że prof. Stanisław Smolka wystąpił jednak w 1901 r. na posiedzeniu Rady Wydziału o nadanie Potkańskiemu profesury nadzwyczajnej, podstawowy cel przyznania pomocy Potkańskiemu stał się wtedy bezprzedmiotowy. Zmieniony został wówczas statut fundacji w sferze pomocy na rzecz katedry badań lituanistycznych. Sam Potkański uzyskał profesurę zwyczajną w 1906 r., gdy był już poważnie chory. Zmarł w kilka lat później, 16 sierpnia 1907 roku.

W rok po kadencji rektorskiej Stanisława Tarnowskiego, rektorem Uniwersytetu Jagiellońskiego został Edward Glinka Janczewski, mąż Jadwigi z Szetkiewiczów, siostry pierwszej żony Henryka Sienkiewicza, Marii. Jadwiga, której Sienkiewicz wiele zawdzięczał i która była w niejedynej kwestii – osobistej, rodzinnej i pisarskiej, prowadziła w swoim domu-pałacyku przy ul. Wolskiej, nieopodal Uniwersytetu, salon artystyczny i towarzyski, skupiający wiele krakowskich znakomitości, sam zaś Sienkiewicz był częstym gościem Janczewskich.

O gospođynie domu, a także gronie bliskich pisarzowi osób napisała przed laty wnuczka Henryka Sienkiewicza (córka Jadwigi Sienkiewiczówny), Maria Kornilowiczówna, książkę „Onegdaj”, w której stwierdzała m.in.:

„Ona to po śmierci Maryni – stwierdza Maria Kornilowiczówna – stała się (...) literacką i życiową doradczynią swego bląkającego się po świecie szwagra, który na długo ugrzązł w „sieci pajęczy”, a intelektualnie już właściwie nigdy się z niej wyzwolił, choć z początku próbował się opierać”⁴.

W rodzinie nazywano ją z atencją, ale i czułością „Babunią”. Była osobą o niemałej przenikliwości działania i umiała z dobrymi rezultatami i taktowną dyskrecją niweczyć jakieś plany, czasem zgoła ważne, także w odniesieniu do samego Sienkiewicza. W życiu publicznym Krakowa nie mogła dorównać pozycji swego męża – profesora, rektora Uniwersytetu Jagiellońskiego, cenionego naukowca, ale w życiu towarzyskim elit – wiele znaczyła. Obok wspomnianego salonu towarzyskiego, ujawniła rychło talent malarski i literacki. Cenił jej talent epistolarny Henryk Sienkiewicz, który prowadził ze szwagierką ożywioną korespondencję (zachowało się około pięćset listów Sienkiewicza do Janczewskiej), ona też, w oparciu o „Potop” napisała powiastkę „dla ludzi”, zatytułowaną „Obrona Częstochowy. Opowiadanie z czasów wojny szwedzkiej”.

„Nie tylko żyła literaturą – stwierdza Maria Bokszczanin – na modłę literatury kreowała swe życie i swą osobowość. Oczywiście na modłę literatury o wysokich wzorcach etycznych i estetycznych, nie dopuszczając do swej świadomości dzieł nasyconych pierwiastkami naturalistycznymi. Wszelka brzydota, jaskrawość zachowań i obyczajów, przyzierność spraw nie miały do niej

dostępu. Pastwą jej ostrych sądów padły „pyszne sceny Płoszowskiego z panią Davisową”, które Sienkiewicz – jak pisze w liście z 21 grudnia 1889 r. – wyrzucił przez okno Tokajowi, ulubionemu psu swych dzieci”⁵.

Janczewska była osobą o silnym i niezłomnym charakterze, a przy tym posiadała wrodzoną nieśmiałość i delikatność zwiwną jak mgła. „Mgłą”, „najpoczcwiwszą i najmilszą z mgieł” nazywał szwagierkę jej wierny korespondent i powiernik w wielu sprawach, Henryk Sienkiewicz⁶. Z mężem, Edwardem Janczewskim, z ogromną naukową pasją pogrążonym w świecie anatomii i fizjologii roślin, któremu brakowało czasu na zgłębianie literatury pięknej i życie towarzyskie, choćby najbardziej pasjonujące, dzieliły ją dwa ich różne światy, ale łączył dom, ukochany syn, a także wspólne przedsięwzięcia, wspólne wyjazdy. W rodzinie cieszyła się niemałym autorytetem.

Sam Edward Janczewski (1846- 1918) pochodził ze Źmudzi, a studiował w Krakowie, Petersburgu i w Hale, doktorat filozofii (1872) uzyskał w Halle, a habilitację (1873 r.) na Uniwersytecie Jagiellońskim z zakresu anatomii i fizjologii roślin. Specjalizował się też w hodowli roślin i sadownictwie, uzyskując w swoich dziedzinach znaczące postępy. Gdy w 1901 r. został rektorem UJ, jego mowę rektorską przygotował mu Henryk Sienkiewicz.

Wystąpienie to, poświęcone m.in. pracy starannej studentów, dochodzeniu do sukcesów, dobrze pojętemu współzawodnictwu, napisane wprawdzie wykwintnym językiem, świetnie skrojone i merytorycznie uargumentowane, wyzbyte było – niestety, walorów emocjonalnych i zaangażowania, a także właściwej dla młodzieży idei poszukiwania ideałów. Nie zawierało szerszych treści społecznych. Taki program nie mógł przemówić przekonująco do młodzieży studiującej, ani do – jak mawiał o Janczewskim sam Sienkiewicz – „ultrakonserwatysty”, wychowanego na wielkiej i pięknej, ale dla młodzieży mało przejrzystej, nośnej tradycji. Nie udał się Sienkiewiczowi ten skądinąd świetnie skomponowany tekst inauguracyjnego wystąpienia, przygotowany dla rektora Janczewskiego. Ale rektor na szczęście sam przeredagował zakończenie tego tekstu i wzbogacił go o lapidarną myśl programową.

Edwardowi Janczewskiemu towarzyszyła żywa we wpływo- wych środowiskach patriotycznych narodu polskiego legenda filomacka jego ojca, Cypriana, upowszechniona przez samego Mickiewicza, w poruszającej scenie wywozu młodzieży polskiej z Wilna, zawartej w III części „Dziadów”. Skazany na karę śmierci, zamienioną na osadzenie w twierdzy, osiemnastoletni gimnazjalista, współzałożyciel tajnego stowarzyszenia patriotycznego „Czarnych Braci”, podczas wywozu na zesłanie wykazał się niezłomnością postawy podczas wywózki, mimo ogromu cierpień, które pobity i zraniony przeżywał.

Bohaterską tradycję ojca, który po powrocie z zesłania powrócił do rodzinnego majątku na Źmudzi i tam założył rodzinę, z godnością, ale bez ostentacji przeniósł na następne pokolenia syn, Edward Janczewski. Jemu też państwo Szetkiewiczowie nie czynili najmniejszych przeszkód w staraniach o rękę ich córki, panny

Jadwigi: był wszak z dobrego domu, uchodził za człowieka o wysokich przymiotach charakteru, posiadał gruntowne wykształcenie. Inaczej było w przypadku zabiegającego o rękę panny Maryni, Henryka Sienkiewicza, ironicznie i nie bez zgryźliwości, z racji wykonywanego zawodu dziennikarza, nazywanego „Piórkiem”. W odniesieniu do przyszłego noblisty, zadawano sobie w domu państwa Szetkiewiczów pytanie, bynajmniej nie retoryczne: jaką przyszłość mógł zapewnić człowiek, taki jak on? I choć już wówczas zdradzał on niepospolity talent, choć jego teksty wyróżniały się atrakcyjnością formy, sposobem ujęcia i niebywałymi umiejętnościami narracyjnymi, przegrywał w takich przypadkach i dzielił w tym względzie los swoich kolegów – pisarzy i publicystów, ale z lepszymi finalnymi efektami: pojawił przecież za żonę Marię Szetkiewiczównę i byli oboje w tym związku, przerwany przedwczesną śmiercią Maryni, szczęśliwi.

Henryk Sienkiewicz potrafił, dzięki swoim prywatnym przyjaźniom i pozycji cieszącego się najwyższą poczytnością i popularnością prozaika, skutecznie zabiegać o prestiżowe miejsca w strukturach instytucji naukowych i urzędniczych. Jak się wydaje, angażował się w tym względzie głównie w odniesieniu do osób o najwyższych standardach i umiejętnościach, ludzi zacnych i utalentowanych. Tak też było w odniesieniu do siostrzeńca, Ignacego Chrzanowskiego, któremu wydatnie dopomógł w objęciu katedry uniwersyteckiej w Krakowie. Zabiegi takie podjął Sienkiewicz w 1895 r., gdy niespełna trzydziestoletni Ignacy Chrzanowski dowiedział się, iż Stanisław Tarnowski zamierza ograniczyć swoje wykłady do literatury XIX wieku, a zamyśla powierzenie literatury staropolskiej któremuś z młodszych wykładowców, najpewniej Stanisławowi Windakiewiczowi, przygotowującemu się właśnie do habilitacji, którą tenże uzyskał w 1896 r. Sienkiewicz zwrócił się do prof. Kazimiera Morawskiego, z prośbą o rozważenie w tym względzie. W przypadku potwierdzenia tej wiadomości, upraszał o życzliwość dla swego protegowanego krewniaka. Kwestia ta okazała się naówczas nieaktualna, a dodatkowo sytuację komplikował fakt, iż Chrzanowski nie posiadający doktoratu nie mógłby – stosowanie do wymogów austriackich – ubiegać się o docenturę. Ponieważ Tarnowski zbliżał się do emerytury, sprawa następstwa po nim odżyła. Kiedy w 1905 r. Chrzanowski pojawił się przejazdem w Krakowie, Kazimierz Morawski zapytał go, czy jest nadal zainteresowany przyjęciem katedry. Chrzanowski, choć bez doktoratu, posiadał znaczący dorobek, o którym z uznaniem wypowiadał się sam Stanisław Tarnowski. Gdy więc w 1909 r. sprawa odejścia na emeryturę Tarnowskiego stała się aktualna, pojawiła się ponownie kandydatura Chrzanowskiego. Chrzanowski został powołany na Katedrę Literatury Polskiej w 1910 roku, choć nie miał ani doktoratu, ani habilitacji. W związku ze zwyczajem z początku XIX w. wszczęto na UJ kroki, aby przyznać mu doktorat honoris causa, który nadawano osobom nie posiadającym doktoratu naukowego. Ale Wiedeń nie odpowiedział na prośbę UJ z powodu wcześniejszego zaangażowania patriotycznego Chrzanowskiego – w efekcie czego sprawę tę zdołano sfinalizować dopiero po odzyskaniu przez Polskę niepodległości, w maju 1919 r. Chrzanowski, obejmując katedrę miał bardzo imponujący

dorobek – ok. 350 prac drukowanych oraz godność członka Akademii Umiejętności. Był człowiekiem o ogromnych zasługach. Uniwersytet, w uznaniu jego dokonań i postawy zabiegał u władz polskich o nadanie mu honorowej profesury. Dekretem prezydenta Ignacego Mościckiego (1936 r.) został mianowany profesorem honorowym na Wydziale Filozoficznym UJ. Ale to nastąpiło już w dwadzieścia lat po śmierci Sienkiewicza.

Sienkiewicz bywał w domu warszawskim, a następnie mieszkaniu krakowskim Ignacego Chrzanowskiego. Łączyły ich nie tylko więzy krwi, ale także wspólne zainteresowania i ideały. Przed 1910 rokiem w Warszawie, a potem już w Krakowie, spotykał Sienkiewicz ukochaną córkę Chrzanowskich, Hannę (1902 – 1973), która obraną z czasem śladem ojca, uniwersytecką polonistykę ostatecznie zarzuciła, by jako wykwalifikowana pielęgniarka – służyć ludziom chorym i opuszczonym. Hanna Chrzanowska z odziedziczonym po ojcu poczuciem humoru oraz układnością, musiała wzbudzać sympatię Henryka Sienkiewicza – „dalszego” dziadka. Z czasem, już po jego śmierci, będzie filarem krakowskiego szkolnictwa pielęgniarskiego i prekursorką systemu domowej opieki nad chorymi. Proces beatyfikacyjny Hanny Chrzanowskiej został zakończony, a uroczysta beatyfikacja odbędzie się zapewne jeszcze w 2017 roku.

O wielu osobach zaprzyjaźnionych z Sienkiewiczem można by bodaj wspomnieć. O kilku trzeba. W Krakowie mieszkał zaprzyjaźniony z pisarzem Kazimierz Pochwalski (1855 – 1940), uczeń Matejki w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, który kontynuował studia artystyczne w Wiedniu, Rzymie i Paryżu, a z którym w 1886 r. jeździł Sienkiewicz razem do Turcji. Artysta malował portrety Sienkiewicza, a z fotografii – portret zmarłej jego pierwszej żony, Marii z Szetkiewiczów. Przyjaciół miał w Krakowie wielu. Ale o tym w następnym numerze „Hybrydy”.

Przypisy:

1. M. Kornilowiczówna, *Szlakiem Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1984, s. 59.
2. H. Barycz, *Na przełomie dwóch stuleci. Z dziejów polskiej humanistyki w dobie Młodej Polski*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1977, s. 9
3. Op. cit., s. 13
4. M. Kornilowiczówna, *Onegdaj. Opowieść o Henryku Sienkiewiczu i ludziach mu bliskich*, Warszawa 1973
5. M. Bokszczanin, *Listy Sienkiewicza do Jadwigi Janczewskiej*, w: H. Sienkiewicz, *Listy*, t. II, cz. Pierwsza (Jadwiga i Edward Janczewscy), Warszawa 1996, s. 8
6. Op. cit., s. 10

JOLANTA BAZIAK

Pasma

Z małych rzeczy wielki cień
jego kształt wypełnia ostrą przestrzeń
jednak ona snuje się wije
pasmami tonów ku czerwieni

noc woła dzień
ptak z porzuconego gniazda kruszy się

przesunąć perspektywę
rozstać się z ptakiem i chmurą
spieszyć ku wodospadom widm
w gotyckiej katedrze – cieniu mój
czas mówić bez słów
płakać namalowaną łzą

Czytająca czerń

Jaśniej do mnie mów
bo słabnie wzrok
nie rozpoznaje
szelestu

już teraz jaśniej do mnie mów
prześwietlając słowa
przeczuwane
graniczne
otchłanne
sekundy świetlnej
naszej

Mały

Kacperkowi

Róża
z twojej baśni
książę–poeto
zamiera
teraz jesteś
jak żelazko bez duszy

czy zbierasz motyle
które pošlesz swojej róży
podniebnym traktem?

mały ziemski chłopiec przyniósł stołeczek
by dosięgnąć lunety
która ukaze
tajemną planetę

kwiat przekwitł
motyle odfrunęły
baranek wydorósł
bajka się kończy

zapada w serca
gdzie wzrok nie sięga
i tak niedaleko do g

Który dyktował piszącej ręce apokalipsę

Oceany zaczynają wrzeć
pięć miliardów lat świetlnych
przemienie jak sen o gałązce bzu
czas oddali się od własnego cienia
Bóg–źródło zapomni co miał na myśli
jako poeta

z braku wymiarów
ponownie Niestworzony
Jedyny z woli istnienia
szalony troską
potencjalny

dla...

z ziarna mgławicy
gałązki bzu

piszącej ręki

WIESŁAW TRZECIAKOWSKI



KIM JEST CHŁOPIEC ZE SKRZYDŁAMI ANIOŁA NA OBRAZIE JACKA MALCZEWSKIEGO

1. Młodopolski gimnazjalista i poeta

Obraz Jacka Malczewskiego z 1907 roku, przedstawiający młodzieńca o ładnej, okrągłej twarzy, ze skrzydłami u ramion, oglądałem kilka razy z różnych okazji. Nie wiedziałem wówczas, kim jest ten tajemniczo uśmiechnięty chłopiec, ze wstydliwie opuszczonymi oczami. Najdziwniejsza jednak zdawała mi się fryzura tego chłopca: włosy roztańczone, jakby układane przez wiatr, falujące jak morska grzywa, a przecież nienaturalnie unoszące się w górę, ukształtowane tak jak fryzury japońskich szlachcianek z epoki samurajów. Twarz, włosy i skrzydła tworzą całość; z obrazu emanuje czystość, wzniosła dusza, ucieleśniona niewinność.

Niedawno natrafiłem na ten sam obraz, na jego reprodukcję, ale tym razem odkryłem, że namalowany przez Malczewskiego chłopiec to Janusz Bednarski. Urodzony 19 listopada 1891, zmarł 25 lutego 1908, przeżywszy zaledwie szesnaście lat. Był uczniem VII klasy Gimnazjum św. Jacka w Krakowie. Wśród książek sprzed 1914 roku, jakie przeglądałem w bydgoskim antykwariacie, znalazłem tom wierszy i prozy Janusza Bednarskiego, wydany w Krakowie w 1910 roku, ze wstępem Józefa Ujejskiego. W tej właśnie książce znajduje się portret chłopca pędzla Malczewskiego (ze skrzydłami anioła), a także inna podobizna młodzieńczego poety, w mundurku gimnazjalisty.

Janusz Bednarski znany był Wyspiańskiemu i innym artystom młodopolskim, a powodem tego zainteresowania chłopcem był niezwykle, jak na ten wiek, literacki talent, a przy tym umysł pełen gorących myśli i wizji oraz uczuciowość i wrażliwość moralna. Czy stąd wzięły się skrzydła na obrazie Malczewskiego? Sądzę, że tak, zaś sam obraz przedstawia symbolicznie duszę poety gimnazjalisty. Twórczość tego niezwykle chłopca pochodzi z ostatnich trzech lat jego życia, to znaczy od trzynastego do szesnastego roku życia. Nie wspomina o nim ani Wilhelm Feldman (*Współczesna literatura polska*), ani Kazimierz Czachowski (*Obraz literatury polskiej*), ani Artur Hutnikiewicz w swej monografii historyczno-literackiej epoki (*Młoda Polska*). Spuścizna literacka Janusza,

który w 1908 roku zmarł na gruźlicę, to - jak już wspomniałem - jego duchowy wizerunek, a zarazem przyczynek do rozważań nad fenomenem chłopca-poety, który zdążył zaledwie pokazać swoje wybitne możliwości, poetycką naturę, ucząc się sztuki słowa od największych. Najchętniej naśladował Słowackiego, wykazując duże powinowactwo duchowe z autorem *Księdza Marka*, chorował nawet na tę samą chorobę.

Być może dla dawnych i obecnych badaczy literatury Młodej Polski twórczość tego chłopca nie miała i nadal może nie mieć znaczenia, jednakże ze względu na wiedzę historyczno-literacką warto wydobyć ją z całkowitego zapomnienia. W całej literaturze polskiej takich chłopców nie było przecież wielu - mam na myśli niepodlegający dyskusji wybitny talent, zawisły jeszcze od wielkich wzorców, jednakże nie bez własnych już akcentów, a zgasły z powodu śmierci na samym początku drogi życiowej i poetyckiej. Przywrócenie skromnej twórczości J. Bednarskiego polskiej świadomości literackiej uzasadnione jest także tym, że był to młodociany poeta cieszący się uznaniem i przyjaźnią genialnych twórców epoki Młodej Polski (np. S. Wyspiański, J. Malczewski) i profesorów Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Janusz Bednarski prowadził dzienniczek, który zawiera najwięcej informacji, obok listów, o jego duchowych przeżyciach, rozterkach, poszukiwaniach, pragnieniach, przyjaźniach szkolnych. Píše: „Robię wielką różnicę między pamiętnikiem a dziennikiem. Pamiętnik jest to anegdotyczne opowiadanie minionych, więcej lub mniej prawdziwych wypadków z życia (...). W dzienniku nie potrzeba żadnych zdarzeń zapisywać (choć i to dobre) tylko myśli, spostrzeżenia i uczucia. (...) Ogromnie dużo rzeczy odkryłem w sobie od czasu, jak piszę dziennik i tego zwyczaju już nigdy nie myślę porzucić”.

Jego dziennik jest też dowodem niezmiernie pracowitej pracy nad sobą, a zapiski często kończą się krytycznym sądem o sobie. Drobiazgowo rozpatrywał on własne przeżycia i postępowanie. Z kart dziennika uderza namiętne pragnienie doskonałości i posiadanie

silnej woli. „Zawsze mam w pamięci przemądre zdanie z ewangelii św.: Jeśliś jest doskonałym, staraj się być doskonalszym”. W listach do kolegów, których darzył wylewną przyjaźnią, znajduje się dużo pouczeń. „Mam już taką naturę - pisze do jednego z nich, usprawiedliwiając się z takiego tonu - że, jak cokolwiek dobrego się nauczę, to tak długo nie mam spokoju, aż kogoś nie nauczę tego samego”. Chodziło mu o to, że udoskonalili w czymś siebie, koniecznie chciał doskonalić innych. A jednak w tych wybraniach swego serca widział wszelką wyższość nad sobą. Najbardziej pragnął przyjaźni i oddawał się tym uczuciom w sposób egzaltowany. Spacer i rozmowy ze swymi ulubieńcami uważał za najmiłsze chwile swego życia. Istotą jego duchowości była wrażliwość na piękno i głód sacrum. „Rozgrzeszenie odczuwam zawsze fizycznie. (...) Miłość bliźniego wzmagą się u mnie po spowiedzi - chciałbym ją zaraz okazać”.

2. Lektury, wpływy, kręgi zainteresowań, koledzy

Uczył się świetnie i na ogół bez trudu. Był jednym z najzdolniejszych uczniów Leonarda Stroynowskiego, który w gimnazjum uczył rysunku. Lekcje muzyki Janusz miał z Władysławem Żeleńskim, kompozytorem i ojcem Boga-Żeleńskiego. Muzyce oddawał się całą duszą, słyszał ją zarówno na koncertach, jak wśród łąk i pól. Jego ulubionym instrumentem były organy, na których sam grywał w kościele Mariackim w Krakowie. Organy to dla niego kolosalna burza dźwięków, podnosząca duszę słuchającego do majestatu Boga. Z kompozytorów najbardziej lubił Griega, a z poetów najwięcej umiłował Słowackiego, jak zresztą cała Młoda Polska. Na takim wzorcu kształcił swój talent poetycki, a ślady zależności od tego bożyszczka młodopolskich artystów widać w całej twórczości Bednarskiego, na każdym kroku, także w poemacie *Nad kaskadą*, który napisał mając 14 lat. Łatwo zauważyć tu zależność od utworu *W Szwajcarii* Słowackiego:

Przez brylantowe łzy tak uśmiechnięta

Cała ta ustron srebrzysta się bieli,

I była cicha, spokojna i święta,

Bo ją niebiescy lubili anieli.

Tu podłą piersią nie pełzały gady,

Jakby się bały szaleństwa kaskady;

Tu przylatywał co dzień Sylf skrzydłata

Całować świeżo rozkwitnięte kwiaty.

A oto inny przykład wpływu tego samego wzorca poetyckiego:

Raz wzrok podniosłem w górę zadumany

I zobaczyłem skrzydlate bociany,

Lecące wielką szarawą gromadą.

Ostatnie w życiu wakacje Janusz spędził pod Jordanowem we wsi Toporzysko latem 1907 roku. Stamtąd pisał listy do szkolnego przyjaciela o imieniu Józio. Pełno w nich głębokich przeżyć

i obserwacji, wniosków z minionych dni, miłości do przyrody i Stwórcy, a także tragicznych przeczuć.

"Nie jestem optymistą życiowym; to życie prawie nigdy szczęśliwe nie bywa, wesołe i przyjemne jest tak rzadko, zawsze takie ciekawe, zawsze interesujące ogromnie! Mówią, że życie takie szare i jednostajne, że dzień jeden studencki do drugiego podobny; - podobny, ale nie taki sam! A szarzyzna ma tysiąc razy więcej tonów i odcieni, niż wiecznie jednakowo błyszczące złoto. I moim zdaniem rok szkolny, te przedpołudnia przeżyte z kolegami wspólnie, bezwarunkowo więcej mają różnorodności i odcieni różnokolorowych, niż najburzliwiej, najruchliwiej spędzone wakacje. A że przeobrażenia i przełomy w duszach młodzieńczych zawsze dokonują się na wakacjach, to owszem potwierdza moje zdanie, gdyż wtenczas w spokoju, ma czas dokonać się synteza myślowa wrażeń odebranych przez cały rok, bo cały rok gromadziło się myślowe materiały, a działa się to tak szybko, tak bez wytchnienia, że nie było czasu ani ich uporządkować, ani przyswoić. - Dlatego też wakacje znaczą coś więcej niż odpoczynek”.

W liście z Toporzyska pisze do wspomnianego już kolegi szkolnego Józia o intymnym, a zarazem wynikającym z potrzeby doskonalenia się, sensie zapisywania swych myśli i uczuć. „Pismo natomiast jest mową milczenia i o tyle od mowy więcej warte, ile większe i świętsze jest od niej milczenie. Mówi się często bez zastanowienia, i tego naprawić już nie można; rzecz napisaną można jeszcze tysiąc razy przekreślić, podrzeć i spalić; można ją stworzyć i znów odebrać jej życie - bez świadków i bez skutków, czego ze słowami uczynić nie można”.

Z kolei przykład, w jaki sposób młodociany poeta łączył patriotyzm z kosmopolityzmem sztuki: „Fanatycznie za to kocham Kraków i z pewnością z niego, przezeń i od niego nauczyłem się miłości przeszłości i miłości ojczyzny. (...) Otóż, poza zwykłą miłością ziemi, kocham jeszcze naszą ziemię artystycznie - ale artystycznie potrafię (potrafię tylko, bom go nie widział) kochać cały świat. W ogóle sztuka jest czymś bardzo kosmopolitycznym, bo wypływa z poczucia piękna wspólnego wszystkim narodom”.

Kilkunastoletni poeta snuł w szkicu *Parę słów* o zabytkach - rozważania na tle historii sztuki, wykazując niemałą wiedzę, a także wyrażając poglądy jeśli nie własne, to przyswojone w bardzo osobisty sposób. Oto próbka: „Gotyku już nie nadrobimy; to darmo. Prawda, że dość dużo mamy gotyckich rzeczy, ale ani na liczbę, ani na jakość nie mogą się równać z arcydziełami Zachodu. W szesnastym wieku dopiero dopędziliśmy Europę w pochodzie sztuki; przegoniliśmy ją nawet (wyjawszy oczywiście Włochy): kiedy Francja we wojnach Franciszka I zaczyna dopiero we Włoszech oglądać renesans, kiedy inne kraje tylko włoskie ryciny widzą, kiedy w Niemczech i w Anglii w najlepsze jeszcze buja gotyk, który tak zżył się z krwią narodów germańskich, to my w Polsce mamy już nasz największy skarb sztuki, kaplicę Zygmuntofską”. Małą liczbę kościołów renesansowych w Polsce Bednarski objaśnia tym, że w XIV i XV wieku wybudowano tak dużo kościołów, że aż do baroku nie było potrzeby ich pomnażania. Wysoko ocenia młodzik z Krakowa polski barok: liczne pałace magnatów świeckich i

duchownych, kościoły, zespół pałacowy w Wilanowie. Na koniec rozprawki autor wylicza wady własnej pracy, tłumacząc to po sztubacku: pisał ją podczas mało interesujących lekcji.

Z listu do Józia, z Toporzyska, wiadomo, że czytał przed wakacjami w Krakowie *Króla Ducha* i *Lambra* J. Słowackiego, powołując się na pogląd wielkiego poety (we wstępie do *Lambra*) w sprawie sztuki narodowej, że winna ona wynikać z ducha narodu, a nie powstawać na drodze opracowywania tematów "swojskich", ludowych czy zdarzeń historycznych.

Czytał też w Krakowie bądź w Toporzysku dzieła teologiczne Tomasa a Kempis, zaznaczając przy tym, że podobają się jemu myśli tego autora, ale "z wielką ich ilością bezwarunkowo zgodzić się nie mogę". Nie lubił "rzeczy społecznych", nie interesowały go takie zagadnienia, za to czytał Szekspira i zachwycał się jego "dramatami królewskimi", także Waltera Scotta ("ten wściekle mnie nudzi; czytam go jednak, bo trzeba poznać, jak i ten wygląda").

3. Twórczość liryczna

Z różnych wierszy, dramatów i listów J. Bednarskiego dowiadujemy się o jego religijnej osobowości, wrażliwej na dobro i miłość, o wysokim stopniu świadomości moralnej, rzadkiej w tak młodym wieku. W wierszu, który powstał w 1906 roku, jako zadanie na temat Wiosna a młodość, Bednarski wyznaje wszechobecność Boga, którego odczuwa fizycznie i duchowo:

A chcecie widzieć kościół mego Pana?

Spójrzcie! Filary - to dębów gromady,

Posadzka z kwiecica utkana

Z tęczy - arkady;

Lampy z koralu, na każdym filarze

Z kryształu szyba barwiona

Z róż baldachimy, a z gładu ambona,

Ze słońce ołtarze!

W tym najpiękniejszym kościele

Modlę się często i wiele!

Dziękuję Ci, Panie, za młodość tak świętą

I tak szczytną,

I za pieśń każdą, ze serca wyjętą

Co lśnią i kwitną -

Dziękuję Ci, Panie, za natchnień potęgę

Wielką i ciemną,

Dziękuję Ci, Panie, żeś przyrody księgę

Otwarł przede mną,

Żeś mnie na wielkość stworzył i śpiewanie

Dziękuję Ci, Panie!

W pierwszych fragmentach tego samego utworu Bednarski charakteryzuje swą wczesną fazę dzieciństwa-chłopięctwa określeniami: jasna, cicha, tęcząca, od tęczy różana, święta, promienna, wielka w cichości, rozmarzona. Zaś ta obecna (pisząc to miał 14 lat), zapewne pod wpływem rozwijającej się już choroby, wartościowana jest inaczej: nie tak jasna, nie tak niewinna, nie tak cicha - lecz większa, bo obecne sny niosą w sobie burze, grzmot pioruna, czyli gniew oraz budzące się burze namiętności. Autor maluje słowami autoportret marzyciela ("o lubię bujać w przestworzu!"), romantyka wrażliwego zarówno na uroki słonecznej strony przyrody, jak nocnej, romantyka mieszkańca świata paradoksu: nie ma go tu, gdzie jest, a jest tam, gdzie go nie ma. Jako romantyczna duchowość stanowczo nie podziela bajronowskiej fascynacji złem, uwodzicielskim demonizmem ("Nie zgadzam się z również z twoim zdaniem, że w sztuce powinny być uwzględnione oba pierwiastki: złego i dobrego").

Wiersz *Wiatr halny* o niezwyklej dynamice, pokazujący dolinę podhalańską w czasie wietrznego sztormu, napisał Bednarski mając zaledwie dwanaście lat, w 1904 roku. Słownictwo, budowa wiersza, rozszalały żywioł przyrody pokazany w metamorfozie - od chmury nad doliną, plusku deszczu, po nocne rozhukanie piorunów i wichru (pojawienie się zła?), aż do porannego uspokojenia i wezbranego od ulewy potoku, to dowód wysokich (można by nawet powiedzieć - nieprawdopodobnych) umiejętności poetyckich i intelektualnych możliwości dwunastolatka. Oto fragment tego utworu:

(...)

O północy nas budzi szyb w oknach brzęczenie,

Plusk deszczu, wycie pieców i dachów trzeszczenie.

To wiatr halny uderza w chałupę chwilami,

Jak ptak - olbrzym, czarnymi łopocąc skrzydłami.

Potem ginie na chwilę w bezdni czarnej nocy

I wraca pełen nowej złości, szału, mocy.

I rzekłbyś, że bóg wiatru w szalonym zapale

Tańczy po dachu wściekle i zapamiętałe,

Zgina świerki ku ziemi, jęczy w ich konarach,

Wyje, świszczce i kwili w podziemnych pieczarach.

(...)

Pełne uroku i prostoty są wiersze poświęcone szkolnym kolegom, jak dla przykładu *List do kolegów*, napisany podczas wakacji w 1905 roku. Jego głównym motywem jest tęsknota, przyczyna powstania wiersza.

Obłoczek przezroczysty

Z białymi goni mgłami,

Ja piszę do Was listy,

Bo tęskno mi za Wami.

Młodziutki autor przeniósł się z gimnazjum na Podgórze do Gimnazjum św. Jacka w Krakowie i tym wierszem żegna się z kolegami z Podgórza.

Tęsknota drży tajemnie

i chodzi za mną wszędzie,

Jak tam Wam jest beze mnie

I jak mi bez Was będzie?

W wierszu *Nieraz* pojawia się sytuacja liryczna, w której autor określa warunki "bycia sobą". To zmierzch, a potem księżycowa noc, potęgająca wyobraźnię i siłę myśli, tworząca klimat do myślenia i odczuwania w samotności. Typowa sytuacja dla liryki nocnej, a zarazem romantyczna sceneria. Dusza poety wyznaje, że w takich chwilach jest sobą, wolna i twórcza, że istnieje niewytłumaczalna więź między nim a gwiazdami:

One już biegnąć nie mogą beze mnie,

Ja bez nich pisać już nie mogę pieśni,

Takeśmy z sobą wiecznie połączeni

I całe życie w gwiazdach mi się prześni

Wśród gigantycznych rozrzucone cieni.

Gwiazdy symbolizują od dawien dawna wyższy świat, mający wpływ na życie każdego człowieka, nieskończony i właściwy duszy, za którym duchowość ludzka nieustannie tęskni, jakby za utraconym dzieciństwem, za swoim pierwotnym i szczęśliwym domem.

W rozdziale książki z 1910 roku, zatytułowanym *Dyssonanse*, zamieszczone zostały liryczne strofy napisane przez czterdziestoletniego poety (w 1906 roku): *Miałem ja ciszę, Czemu ode mnie...?*, *Trzy struny, Co później będzie?*, *Koniec tym pieśniom, Chciałem sobie... Z tych wierszy szczególnie wybijają się pod względem artystycznym utwór *Co później będzie?*, z osobistymi refleksjami nad własnym losem, z wcześniej obudzoną świadomością śmierci, ale także cierpieniem tej wyobcowanej i osamotnionej, wrażliwej, moralnej duszy chłopca.*

Gdy już dziś dla mnie słońce wiecznie w mgłach,

Gdy już dziś oczy ciągle błyszczą w łzach,

Gdy tyle bólu i cierpienia na ziemi,

Gdy wiatr przeciwny łamie skrzydła w pędzie,

Gdy już tak smutno, gdy już dziś tak źle mi,

Co później będzie?

4. Utwory dramatyczne

Chrześcijańska (ale też dużo wcześniejsza) wiara w to, iż czystość (dziewictwo) jest w stanie pokonać każde zło, demona, smoka i niweczy każdy podstęp diabelski, stała się kanwą baśni dramatycznej *Królowa Śnieżka*. Przypis na stronie tytułowej informuje,

że "utwór ten obejmuje w rękopisie siedem dość obszernych części. Tutaj umieszczono tylko trzy ostatnie, z których wszakże treść poprzedzających łatwo odgadnąć. Jest to dzieło poety 14-letniego".

Ze względu na nieliczne, jak sądzę, egzemplarze pierwszego (1910 r.) i drugiego wydania utworów (1937 r.) J. Bednarskiego, omawiam krótko treść utworów, obok analizy, a także zwiększam objętość ważnych cytatów.

Na czystą duszę Śnieżki złe moce zastawiają sidła. Dziewica kocha królewicza, który odważył się wejść do podziemnej pieczary, skuszony jak wielu innych znajdującym się tam złotem. Śnieżka szuka drogi do tej pieczary, ale nie dla złota, ale z miłości do królewicza. Dowiedziawszy się od czarownicy jak tam dojść, decyduje się na niebezpieczną wyprawę, ufając Bogu i swej niewinności. Diabeł z Babą Jędzą obmyślają sposób na zwabienie dziewczycy w pułapkę, by podzieliła los tych śmiałków, którzy w podziemnej pieczarze zostali zamienieni w kamień, gdyż nosili w sobie ludzkie słabości. Niewinność Śnieżki ujawnia się na każdym kroku, słucha ją przyroda, na jej rozkaz brama do czeluści sama się otwiera:

Baba Jędra (sama): Co za siła, co za moc!

Brama jej się otworzyła,

Teraz idzie w wieczną noc,

na nic teraz nasza siła,

Już się teraz nic nie uda,

Kiedy panna robi cuda,

Już jej przyszłość rozstrzygnięta,

Już ją zna ta panna święta,

Nie zawrócisz jej już głowy,

Na nic każdy podstęp nowy;

Panna rozum ma bez granic,

Wszystko na nic, wszystko na nic.

Śnieżka odnajduje królewicza i przywraca mu dawną postać swą niewinną miłością, ale młodzieniec pozwolił się zwieść królowi podziemnego świata (wzorowanemu na Hadesie), którego podstępnej i dwuznacznej przysięgi nie zrozumiał. Już miał być wolny, zgodnie z obietnicą władcy piekieł pękły mury i drzwi, lecz okazało się, że królewicz szedł w fałszywym kierunku, zaś z czeluści między skałami wyszło dwunastu strasznych stalowych rycerzy, znających tylko przymus zabijania każdego, kto stanie im na drodze. Zabili królewicza, biorąc go za wroga. A Śnieżka, rozpaczając po utracie ukochanego, prosi Królową Sylfów, by ją zamieniła w polny kwiatek:

Jesli chcesz, by ten dzień złoty

Przeszedł dla mnie bez tęsknoty,

Ośłódź mi życia ostatek:

Królowo, zamień mnie w kwiatek!

Utwór dramatyczny, noszący silne piętno dramatów J. Słowackiego, to trzyczęściowe misterium *Trzy Hostie*, ukończony na kilka miesięcy przed śmiercią poety gimnazjalisty, który miał wówczas, przypomnijmy, 16 lat. *Trzy Hostie* noszą wpływ mistycznego dramatu Słowackiego *Ksiądz Marek*, zwłaszcza w opowiadaniu husarza o katastrofie w kościele Bożego Ciała. Akcja dzieje się w 1443 roku, na rok przed wyprawą młodego króla Władysława Jagiellończyka (zwanego Warneńczykiem) przeciwko Turkom i klęską wojsk polskich pod Warną (1444 r.). Prolog (wskazujący na lekturę tragedii Szekspira, np. *Makbet*) to zapowiedź świętokradztwa i kary za ten czyn, jak wynika to z rozmowy dwóch śmierci przed wschodem słońca na pustym placu w nieokreślonym wprost miejscu, z dalszych jednak części wiadomo, że było to w Kazimierzu pod Krakowem. Zbrodnia polegać ma tym, że Żydzi z Kazimierza ukradną opłatki (hostie), dopuszczając się w ten sposób profanacji kościoła Bożego Ciała i samego Boga. Karą ma być trzęsienie ziemi, obracające kościół w gruzy, który jednak zostanie odbudowany. Żydzi zostaną aresztowani i zamknięci w ciemnym lochu, a potem straceni zgodnie z duchem epoki (na stosie). Młody król ruszy przeciwko Turkom na wojnę krzyżową, ale "tylko mu głowę utną/ Na żelazną wetkną dzidę/ A Rzymowi będzie wstyd..." .

Nie należy w żadnym wypadku widzieć w tym dziełku przejawu antysemityzmu, według współczesnej mody. Równie dobrze ktoś może zobaczyć w nim, niesłusznie rzecz jasna, motyw antychrześcijański, ponieważ Żydzi posłużyli się chrześcijanką czarownicą.

Tak "utkane" przez Parki przeznaczenie zmierza wraz ze świtem ku urzeczywistnieniu. Zbrodnia kradzieży hostii zdarzy się w dzień Bożego Ciała. Trwają przygotowania do procesji w klasztorze księży kanoników regularnych przy kościele pod wezwaniem Bożego Ciała. Tymczasem nocą w swojej izbie Żyd obmyśla plan kradzieży hostii, nie wierząc, że w niej ukryty jest Bóg, podobnie jak dla Żydów z czasów cesarza Tyberiusza Jezus Bóg-Człowiek, którego oni znali jako syna cieśli Józefa i Maryi z Nazaretu i co najwyżej proroka, był bluźnierstwem, za które Syn Boży rękami Rzymian został skazany na śmierć i ukrzyżowany.

Ha, jak mi się obronisz,
Ty, Boże, w białym opłatku?
Ja znajdę tam Twój duch!
Ja mam w piwnicy stół,
Przybiję Ciebie gwoździem,
A Ty Bóg! Ty będziesz czuł!
I skurczy się twój duch,
Skurczy się Bóg w opłatku,
Przybity gwoździem do stołu!
I przyjdę, przyjdę do Ciebie
Z szydłami naostrzonymi
I będę Ciebie kłuł!

(...)

Ha, jak mnie ukarzenie,

Że wam zakłułem Boga?

Kto mnie ukarze, kto?

Czy ty! Szatanie?

Ty będziesz się cieszył!

Czy Ty! O, Boże!?

Ciebie już nie będzie!

Więc wy! Wy, pełni szału

Ludzie! Mnie sędzić będziecie!

Ale Żyd wie, że za taką zbrodnię nie ma właściwie kary w ludzkich kodeksach. Namawia chrześcijankę (uprawiającą czary!) Magdę do kradzieży, płacąc jej "jurgeld duży". Ta zaś słysząc o dużym wynagrodzeniu, szybko wyraża zgodę:

Żyd mi płaci - Bóg mi nic nie daje...

Ha, przyniosę - zarobię - nie stracę...

Boga sprzedam! Cóż Żydzie? Zapłacisz?

(...)

Ha - jakim ja potworna!

Dla Żyda ukraść mam Boga -

Jezusa przynieść Żydowi -

Takiej jeszcze nie było kradzieży!

Ale ja przyniosę.

Bo za pieniądze to można,

Bo mi srebrników potrzeba!

Dobija się targ, przypominający Judasza i płacących mu kapłanów Świątyni za donoszenie i wydanie Jezusa. Magda dokonuje rankiem w samo święto Bożego Ciała świętokradztwa, licząc że nikt tego nie zobaczy. Pomyliła się. W świątyni była Obląkana, świadek kradzieży hostii, narzędzie Boże, przez którą przemówił do Magdy Duch Święty, nazywając ją "sługą żydowską" i złodziejką Boga. Wykonawcą kary są siły przyrody, burza i trzęsienie ziemi, które niszczy w Kazimierzu sprofanowany kościół i dom świętokradcy Żyda. Cała natura współczuła z Panem i Odkupicielem, jak podczas Jego ukrzyżowania na Golgocie. Kradzież trzech hostii (Trójca Boża) odpowiada wydaniu Chrystusa w ręce Sanhedrynu, profanacja hostii to męka i ukrzyżowanie Syna Bożego, wreszcie chwila zmartwychwstania na chwałę Bożą; hostie uniosą się w powietrze i powrócą na ołtarz, zaś lud odda pokłon prawdziwemu Bogu, ukrytemu w hostii. Potwierdzi się w ten sposób nie tylko tajemnicza obecność Jezusa w hostii, ale prawda o ostatecznym zwycięstwie Odkupiciela, który na tym świecie wydaje się w ręce grzeszników, przyjmuje śmierć, by powstać i świadczyc o mocy dobra i niewinności nad wszelkim złem.

Utwór zbudowany jest z następujących części: 1. Prolog, 2. Dzień I. Część wesoła, 3. Intermedium, 4. Dzień II. Część bolesna, 5. Intermedium, 6. Dzień III. Część chwalebna (w niej znajduje się opowieść husarza o niezwykłym zdarzeniu w kościele Bożego Ciała - kiedy podczas mszy św. okazało się, że w kielichu nie ma hostii i uderzyły gromy w ołtarz oraz kościół, zamieniając świątynię w gruzy, grzebiąc pod nimi wiernych), 7. Postludium.

Dzięki zapisom w dzienniczku znamy uwagi autora o tym utworze. Scenę targu Żyda z Magdą uznał on za najlepszą w całym dziełku, bo - jak pisze - jest wspaniała i pełna lapidarnych powiedzeń. Z tą autorecenzją Bednarskiego chętnie się godzimy, gdyż widać w tej scenie wybitny talent autora. Osnowa dramatu nawiązuje do średniowiecznego przekazu o profanacji hostii przypisanej kilku Żydom z Kazimierza pod Krakowem, ale sam utwór, jak zapewnia autor, jest oryginalny, dyktowany własną pomysłowością twórczą. Bednarski przyznaje się zarazem do zapożyczeń od Kasprowicza (Chór drugi), Słowackiego (opowiadanie husarza). Zadając sobie pytanie, czy to dobry utwór, Bednarski odpowiada: "nudne to nie jest na pewno; fabuła także dużo znaczy, chociaż dzisiaj chcą ją zupełnie ignorować".

Mistykę i romantyzm (także Młodą Polskę, neoromantyzm) łączy przede wszystkim osobiste przeżywanie rzeczywistości wewnętrznej i tajemnicy obcowania z Bogiem, który przez miłość staje się darem dla człowieka, odnawia go, inspiruje, oświeca, porywa w górę, ku Sobie. Tylko w taki sposób Bóg może być dla człowieka poznawalny, nie przez badanie od zewnątrz (racjonalizm, eksperyment), ale poprzez przeżywanie, bycie z Nim razem, poprzez hipostazę duchową, komunię (wspólnotę, jedność), nadprzyrodzoną sytuację, w której człowiek jest ubóstwiony, ale przez Boga, stając się w Nim tym samym co On. Do takiej wielkości został stworzony człowiek. Ta jedność z Bogiem często jest sygnalizowana w różnych lirykach Janusza Bednarskiego (np. zob. wiersz *Młodość*). Przeżyć mistycznych nie można opisać bezpośrednio, ale wyraża się je symbolami i aluzjami, obrazami (wizjami). Poezja i religia współlistnieją ze sobą, gdyż obie nastawione są na kontakt i harmonię ducha absolutnego i ziemskiego, przez które świat przekształca się w cudowny i tajemniczy, a człowiek osiąga wspólnotę z Bogiem. Poezja znajduje swe spełnienie w zespoleniu z mistyczną religijnością, potrzebuje ona religii do realizacji swego idealistycznego charakteru. To także pogląd Novalisa (1772-1801) na relacje religia-poezja (oraz filozofia), na którym wraz z innymi członkami Kręgu Jenajskiego budował on własną teoretyczną koncepcję nowej poezji i nowej filozofii, a samego siebie określał mianem "Dichter-philosoph" (poetofilozof).

Novalis był jednym z głównych prawodawców niemieckiego romantyzmu i inspiracją dla poetów romantyzmu europejskiego i modernizmu (symbolizm, Młoda Polska). Oczywiście wiemy o tym, że twórcy są nieporównywalni. A w tym skromnym przecięciu przypadku, na tle tych wszystkich postaci z historii literatury i sztuki, jakie zostały tutaj przywołane, nie dowiemy się nigdy, czy zmarły w wieku 16 lat gimnazjalista Janusz Bednarski z Krakowa nie wyrósłby na poetę tej rangi, co Novalis czy Słowacki.



Jack Malczewski, portret Janusza Bednarskiego

Wiesław Trzeciakowski – ur. 1950 r. w Bydgoszczy. Ukończył Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu (filologia polska). Pracował w zawodzie nauczycielskim, był kierownikiem klubu Towarzystwa Przyjaciół Sztuki w latach 1980–1984 (Bydgoszcz), dziennikarzem (staż redakcyjny w tygodniku Kujawy, 1984/85 r.), dyrektorem Wydziału Kultury i Nauki UM Bydgoszczy (1999 – 2000). Od 2003 r. do 2017 r. pracował w Archiwum Państwowym w Bydgoszczy. Poeta, prozaik, tłumacz niemieckiej poezji i esyistyki artystycznej, krytyk literacki (literatura polska i niemiecka XIX i XX wieku). Zajmuje się także problematyką historyczną (dot. stosunków polsko-niemieckich i historii Bydgoszczy).

W 2012 roku (XII edycja) W. Trzeciakowski otrzymał nagrodę Marszałka Województwa Kujawsko-Pomorskiego w Toruniu za książkę *Śmierć w Bydgoszczy 1939–1945* (1 wyd., 2011 r., 2 wydanie poszerz. 2012, 3 wydanie poszerz. 2013).

Autor i współautor 30 książek, autor kilkuset publikacji prasowych (eseje, przekłady, wiersze, opowiadania, artykuły naukowe z historii, literatury i filozofii, recenzje) w znanych czasopismach polskich: *Topos* (Sopot), *Odra* (Wrocław), *Dekada Literacka* (Kraków), *Teksty Drugie* (IBL PAN Warszawa), *Przegląd Artystyczno-Literacki* (Toruń), *Kwartalnik Artystyczny* (Bydgoszcz).

STANISŁAW DZIEDZIC



FESTIWALOWE ZNAKI I ODNIESIENIA

Kiedy powracam do słów Krzysztofa Kulisia, prezesa Zarządu Głównego Pastelistów Polskich, odczytuję w nich własne odczucia:

„Im dłużej przyjaźnię się z Januszem i poznaję Go bliżej – tym bardziej przekonuję się, jak trudno jest uchwycić istotę Jego osobowości – tak jest bowiem bogata. Bo czyż można być pokornym, będąc z urodzenia herbowym Kaszubą, z natury – wiecznym amantem, z usposobienia – filozofem, z charakteru – zorganizowanym pedantem, z usposobienia kolekcjonerem, z talentu – twórcą renesansowym, z wyboru – wybitnym przedstawicielem krakowskiej bohemy artystycznej”¹

I stawiane przez Kulisia pytania zyskują poniekąd powab pytań retorycznych, wszak osoby znające bliżej Trzebiatowskiego oraz jego artystyczne dokonania, niekoniecznie nawet należące do jednoznacznych admiratorów twórczości artysty, potrafią docenić tę wielokierunkowość i odrębność artystycznych poczynań, a także cechy jego osobowości. I choć spierać się można, na ile klimat odległych Chojnic, rodzinnego domu, wreszcie rodowych tradycji wpłynął na ukształtowanie osobowości i artystycznej tożsamości Trzebiatowskiego, a co zawdzięcza w tym względzie Krakowowi, z którym od sześciu dziesiątków lat, z jego środowiskiem naukowym i artystycznym jest tak blisko związany, jedno zdaje się być pewne: są one wyraziste i znaczące.

Janusz Trzebiatowski urodził się na Pojezierzu Krajeńskim w Chojnicach, 9 lipca 1936 r., w zasłużonej dla Polski pomorskiej rodzinie szlacheckiej. W 1939 r. wysiedlona przez Niemców rodzina Trzebiatowskich (bez ojca, którego hitlerowcy osadzili w obozie koncentracyjnym w Mauthausen, w którym był więziony do wyzwolenia obozu przez wojska amerykańskie) skazana była na ciężkie doświadczenia wojenne, m.in. w Pruszków, Lagel. Uczestniczyli w Powstaniu Warszawskim. Po wojnie wszystkim, w tym także ojcu udało się powrócić do Chojnic. Po maturze w tamtejszym Liceum Ogólnokształcącym (1954 r.) opuścił rodzinne miasto, by podjąć studia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w zakresie architektury wnętrz, a pobocznie także malarstwa sztalugowego oraz rzeźby.

Czy było w tym wyborze pragnienie studiowania w najlepszej naówczas w kraju uczelni plastycznej, pod kierunkiem wybitnych artystów, w drugim i trzecim pokoleniu uczniów młodopolskich mistrzów, poznanie i osobiste doświadczenie uroków i specyfiki życia w środowisku akademickim miasta o wielowiekowych tradycjach, czy może także chęć powrotu do rodzinnych korzeni? Przyjeżdżając na egzaminy wstępne do Krakowa był świadom niedostatków swego artystycznego przygotowania, nie uczestniczył w żadnych kursach przygotowawczych. Czuł się amatorem w tym względzie, ale z nieodpartym pragnieniem studiowania w ASP. Stąd najpewniej złożył dodatkowo dokumenty na



Janusz Trzebiatowski, *W Przestrzeni* Błąz | Szkło | Granit | 2000

Wydział Architektury Politechniki Krakowskiej, na wypadek, gdyby nie został przyjęty na architekturę wnętrz na ASP.

Według starej rodzinnej tradycji, początki pobytu Trzebiatowskich w stołecznym Krakowie sięgają czasów Kazimierza Jagiellończyka – i od XV stulecia obok linii pomorskiej rodu Trzebiatowskich herbu „Jutrzenka”, istniała linia krakowska. Janusz Trzebiatowski zastał w Krakowie swoich rodowców. Kiedy został powiadomiony o zdany egzaminie wstępnym na architekturę wnętrz i przyjęciu w poczet studentów ASP, zrezygnował z ubiegania się o indeks Politechniki.

Po ojcu, Józefie Jutrzence Trzebiatowskim, który w okresie międzywojennym tworzył na Pomorzu polską administrację samorządową, a po powrocie z obozu – pełnił funkcję naczelnego sekretarza miasta w randze wiceprezydenta odpowiedzialnego za gospodarkę komunalną, odziedziczył społecznikowską pasję publicznej aktywności. Już w okresie studiów włączył się aktywnie w działalność turystyczno–krajoznawczą w środowisku akademickim, organizację w Krakowie galerii sztuki, projektował afisze i sporo malował. Szeroko zakrojona działalność popularyzatorska w zakresie sztuk plastycznych przynosiła młodemu artyście rozgłos, zwłaszcza w odniesieniu do poczynań podejmowanych z myślą o małych lokalnych społecznościach. Choć jak sam będzie wielokrotnie wyznawał – stary Kraków, jego kulturowy fenomen i klimat niepowtarzalny miasta, ukształtował jego artystyczną i obywatelską osobowość oraz tożsamość, przy czym niemałą rolę w tym względzie przypisywał będzie zawsze Nowej Hucie. Właśnie w Nowej Hucie w 1958 r. założył Trzebiatowski Poradnię Urządzania Wnętrz Mieszkalnych, funkcjonującą przy domu Kultury Huty im. Lenina, najpewniej pierwszą tego typu placówkę w Polsce. W Nowej Hucie założył kilka galerii sztuki, dwie tamtejsze biblioteki, mimo przeprowadzonych z konieczności zmian funkcjonalno –modernizacyjnych, zachowały zasadniczy zamysł wystroju wnętrza zaprojektowany przez niego przed kilkudziesięciu laty. Do Nowej Huty jeździł już wcześniej, zanim tam zamieszkał w 1959 r., bo tamtejszy Teatr Ludowy, choć założony w 1955 r. pod rządami artystycznymi Krystyny Skuszanki i Jerzego Jarockiego, a później Józefa Szajny, należał już po kilku sezonach artystycznych, do najlepszych scen dramatycznych w Polsce.

„Trudno było w tym czasie – stwierdza po latach – nie śledzić najlepszego teatru w Krakowie, a byli tacy, co mówili, że i w Polsce. Teatr, który z powodzeniem występował we Włoszech czy Francji. I stąd fascynacja moja tą sceną i nawiązanie kontaktów z Józefem Szajną, który – kiedy przy Majakowskiego 2 założyłem galerię Rytm – był jednym z pierwszych twórców, wystawiających w niej swoje prace”²

Z Teatrem Ludowym współpracował bliżej w latach 1971–1978, zachęcony przez ówczesnego dyrektora, Waldemara Krygiera, który powierzył mu, naówczas prezesowi Stowarzyszenia Twórczego „Nowa Huta” sprawowanie opieki nad teatralną reklamą i poligrafią. Plakaty i afisze jego autorstwa cieszyły się niemałą popularnością, przynosiły mu zaszczytne wyróżnienia

i nagrody. W późniejszych latach, za rządów dyrektora Henryka Giżyckiego opracował scenografię do kilku spektakli.

Przed ponad ćwierćwieczem, w 1989 r. założył Stowarzyszenie Twórcze „Polart”, zrzeszające dziś ok. 120 artystów i uczonych polskich, zwłaszcza krakowskich, ale także osoby o zbliżonym profilu działalności, z zagranicy. Przez dwadzieścia lat Janusz Trzebiatowski był prezesem „Polartu”. Obecnie funkcję tę, od ośmiu lat, pełni jego małżonka – Joanna Trzebiatowska, pisarka. Artysta zrzekł się funkcji prezesa, otrzymując godność prezesa honorowego, ale wciąż czynnie uczestniczy w podejmowanych przez „Polart” poczynaniach artystycznych organizacyjnych.

Trzebiatowski uprawia zawód artysty nie wiążąc się nigdy etatowo z żadną instytucją, bo – jak utrzymuje – taki status zapewnia mu swobodę twórczą i niezależność. Jest artystą o imponującej konsekwencji działania, niezwykle pracowitym, o wielokierunkowych zainteresowaniach. Jego dorobek artystyczny jest bardzo bogaty: obejmuje ponad dwa tysiące obrazów wykonanych techniką pastelu, około pięćset obrazów olejnych, czterysta projektów odznak i tyleż medali oraz około dwieście plakatów. Jego dzieła znajdują się w ponad stu miastach Polski i świata, w licznych kolekcjach – prywatnych i publicznych. Jako artysta uczestniczył ze swoimi działaniami w ponad siedmiuset wystawach, z czego ponad dwieście stanowiły jego wystawy indywidualne.

Ale i – jak już wspomniano – Janusz Trzebiatowski, który swój zasadniczy kierunek studiów – architekturę wnętrz ukończył w ASP pod kierunkiem prof. Stanisława Steczkowskiego, posiada w swoim dorobku ponad pięćdziesiąt zrealizowanych, a nie tylko zaprojektowanych wnętrz w obiektach architektonicznych o różnym przeznaczeniu i funkcjach. Spośród tych realizacji bodaj najchętniej wspomina, bo wewnątrz obiektu było w całości jego zamysłem: kościół św. Michała Archanioła w podkrakowskim Sieprawiu.

W dorobku twórczym Janusza Trzebiatowskiego, wielokierunkowym, o wysoce zróżnicowanej estetycznej proveniencji, wyraziście zindywidualizowanych, nie stroniących od form eklektycznych, nie brakuje dzieł w których autor podejmuje dzieło scalenia tego bogactwa różnorodności form oraz ideowych przesłań, tworząc śmiałą i nowatorską, zestrojoną z architektonicznymi uwarunkowaniami kosmologiczną jedność. Wystrój wnętrza kościoła w Sieprawiu, zbudowanego w latach 1968–1975 wg projektu Jana Maderskiego jest bodaj właśnie najlepszym przykładem realizacji wizji ideowej i artystycznej Janusza Trzebiatowskiego.

„Wnętrze nawy kompozycyjnie zdominowane jest, i słusznie zresztą, przez czytelne w zamysle prezbiterium. Tworzy je wypełniony ceramiką trójkąt szczytu nawy, otwarty wysoko pod kalenicą, aby wpuścić wysoko czołowe światło. Niżej krucyfik, a pod nim zupełnie nietypowe rozwiązanie w formie trapezowego w kształcie wewnętrznego, sztucznie podświetlonego witrażu. Program teologiczny związany z archaniołem Michałem stanowi w ten sposób tło tabernakulum i ołtarza. (...) Sprawdzone już wielokrotnie

zderzenie starego języka plastycznego z nowym tłem architektury tworzy łącznie zupełnie nowe wartości artystyczne. Po lewej stronie nawy kaplica Matki Boskiej uderza nastrojem kontemplacji i skupienia. Dzieje się to dzięki trafnej koncepcji oświetlenia i tak już kameralnej przestrzeni kaplicy. (...) To wielki walor tego niezwykłego wnętrza”.³

Wśród licznych projektów aranżacji wnętrz ważne miejsce zajmują współautorskie projekty wystroju 24 dworców kolejowych, zlokalizowanych w różnych rejonach Polski. Trzebiatowski we wszystkich poczynaniach artystycznych – jako malarz, medalier, plakacista, rzeźbiarz, scenograf czy architekt wnętrz, pozostaje wierny właściwej dla Europy sztuce światła. Traktowanie światła jako wysoce autonomicznego tworzywa.

„Na charakter i poziom jego twórczości składa się niewątpliwie wiele czynników: wrażliwość, pracowitość, nieprzeciętny talent, wykształcenie, ale także trudne doświadczenia wojenne, które dominowały w okresie dzieciństwa. Dzieła artysty odzwierciedlają jego system wartości, pogląd na życie oraz sposób postrzegania rzeczywistości. Sztuka jest więc wynikiem jego radości, smutków i doświadczeń, dzięki którym staje się różnorodna, bogata i prawdziwa, a przede wszystkim niosąca z sobą wartości uniwersalne dla każdego człowieka, u niego w dążeniu do Absolutu”.⁴

Artysta, zwłaszcza w zakresie malarstwa, pracuje cyklami tematycznymi, często do obranych nierzadko przed kilkoma laty tematów powraca, ubogaca ich zamysł, konfrontuje doznania osób zewnętrznych.

Początkiem lat 90. ubiegłego wieku zaskoczył Janusz Trzebiatowski jeszcze jedną, znaczącą formą aktywności artystycznej – debiutanckim tomikiem poetyckim „Poezje”. O ile nieomal równoczesny, spóźniony debiut poetycki sędziwego, wybitnego prozaika, Juliana Kawalca, był zaskoczeniem, to jednak nie dla wszystkich, bo co niektórzy pamiętali o jego ogłoszonych przed kilkudziesięciu laty lirykach⁵, a i w pozie słynnego prozaika można było odnaleźć poetycką nastrojowość i metaforykę, w przypadku Trzebiatowskiego zaskoczenie w tym względzie było niemałe. Było ono tym większe, że debiutancki tomik, wydany w 1993 r., przyniósł wiersze dojrzałe, pełne gruntownych przemyśleń, z ciekawą, konsekwentnie zarysowaną metaforyką.

Utwory poetyckie Janusza Trzebiatowskiego z debiutanckiego tomiku i z następnych zbiorów rychło odczytano jako kompletarne wobec jego wielokierunkowej twórczości artystycznej, swoiste świadectwo przeżyć i emocji, dotąd wyrażanych pędzlem, czy w spiżu. Zarówno malarstwo, najwcześniej, zajmujące w jego twórczości plastycznej miejsce zasadnicze, jak i poezja, podjęta przezeń niespiesznie, są pełne pasji życia i tworzenia, swoistym zapisem doświadczeń nierzadko przekraczających granice realności, często zwróconym ku transcendencji, a także kategoriom stroniącym od jednoznacznej definiowalności.

Jak stwierdza Jan Pieszachowicz, Trzebiatowski „jest poetą w malarstwie i malarzem w poezji, ale nie oznacza to prostej

zależności, jak w czasach, gdy myśl powiedzenia Horacego „Ut pictura poesis” („Poemat to jak obraz”) sądzono, że im więcej malowniczości i ozdobności w wierszu, tym lepiej. Byłoby to zresztą sprzeczne z duchem jego twórczości plastycznej, w której powściągliwość łączy się (m.in. w cyklu „Tatry”) z bogactwem, a nawet wyrafinowaniem wyobraźni”.⁶

Zarówno w odniesieniu do swoich dzieł plastycznych, jak i utworów poetyckich, Janusz Trzebiatowski dąży do doskonałości formy, wielokrotnie modyfikując kształty modelu, aż uwolni się od niego całkowicie. Taką dbałość o przejrzystość układu dokumentują znakomite cykle – m.in. „Pejzaż erotyczny”, „Tatry”, „Ona”, wreszcie „Tryptyk Armenii”. W tym ostatnim cyklu, który należy do największych osiągnięć malarskich artysty, pulsuje energia doznawanego oczyszczenia, które w jedną jasną iskrę zespala życie i śmierć, trwanie i proces przemijania, kataklizm i odradzanie, aż od tej iskry zapalić się może płomień życia wiekuistego.

O tych dążeniach uporczywych Trzebiatowskiego do wyrazistości i przejrzystości formy oraz ekspresji, Jerzy Madeyski pisał:

„Obraz jest prowadzony od początku do końca z idealną konsekwencją i według apriorycznie założonej koncepcji, sprawdzonej w poprzedzających go szkicach pastelowych, których olej jest zamknięciem i ukoronowaniem. Niezależnie od przyjętej normy”.⁷

Wśród ważnych znaków i odniesień, które wyraziście zdeterminowały kierunki artystycznych poszukiwań i motywacji ontologicznych, w aksjologicznym porządkowaniu wartości nader znacząca okazała się podróż artysty do Armenii. Doświadczenia wyniesione z surowego, potężnego Wielkiego Kaukazu, fascynacja tradycjami i ocalałymi relikami, zachowanych mimo tak wielu przeciwności dziejowych, zabytków kultury wczesnochrześcijańskiej (oficjalny chrzest monarchy, jego dworu i narodu w 301 r. czynił Armenię najstarszym krajem chrześcijańskim w świecie), zniszczenie spowodowane niedawnym trzęsieniem ziemi – stały się bezpośrednią inspiracją do stworzenia wielkiego cyklu obrazów, ale i do przeniesienia tych doświadczeń oraz przesłań do utworów poetyckich, choć na ogół bez jednoznacznych odniesień.

W wielkim cyklu „Tryptyk Armenii”, na który złożyło się 35 obrazów olejnych i ok. 50 pastelów, poszukiwanie światła wewnętrznego w sobie samym, zdecydowanie przekraczało malaturę, jej powierzchowną sferę. Armeński świat starych, wczesnochrześcijańskich monasterów, kościołów, misternie rzeźbionych chaczkarów, skał, czy spowitych ciszą starożytnych budowli, pod pędzlem, piórem czy pastelami artysty doznał intelektualnego przetworzenia. I były w tym świecie poszukiwań jakieś nie wprost wypowiedane odniesienia do tradycji polskich Ormian, być może nie do końca uświadomiona lub wypowiedziana, tęsknota za sacrum, wykraczającego poza sferę fascynacji w kategoriach estetycznych czy filozoficznych.

Andrzej Pollo o tym cyklu i tych wysoce poza sferę artystyczną wykraczających odniesieniach, pisał wręcz:



PRZESTRZEŃ 5 | TOMBAK | SZKŁO | GRANIT | 2013

„W ten sposób powstał cykl notat artystycznych, wśród których wiele zadziwiało pełną dojrzałością, wszystkie specyficznym i odmiennym niż dotąd potraktowaniem formalnym, uproszczonym, lapidarnym (...). Wszystko tu stanowi przypowieść o znikomości ludzkiego trudu i życia, o wielkiej potędze Natury i władającego nim Stwórcy.

Obrazy „Tryptyku” są inne, całkiem inne niż wszystko co dotąd kojarzyło się nam z Trzebiatowskim. Wiemy, że nie jest to tylko jedna z krótkotrwałych przygód artystycznych, skoro twórca poświęcił na to tyle wysiłku i czasu. To, że doświadczenie to musi mieć swoje artystyczne konsekwencje jest oczywiste. Czy jednak to nowe podejście oznacza, iż artysta zarzuci dotychczasową stylistykę i swoistą osiągniętą w niej doskonałość okaże czas”.⁸

Wiele tych zagadnień, w istocie, będących nierzadko kluczowym dla zrozumienia świata i miejsca człowieka w świecie rozchwianych wartości, zainicjowanych w „Tryptyku Armenii” znalazło odbicie w następnym tomikach poetyckich

Trzebiatowskiego. Ale była to zasadniczo tylko inspiracja, pogłębiona o problematykę filozoficzną i teologiczną, niewolna od rozlicznych wątpliwości, znaków zapytania, czy zgoła pytań retorycznych.

Między pierwszym tomikiem – „Poezje”, wydanym w 1993 r., a najnowszym – „Między czasem” (2016 r.) minęły 23 lata, które łącznie zaowocowały 14 tomikami wierszy. Poetyckim słowem nie wypowiada się Trzebiatowski okazjonalnie, owszem: mowa wiązana jest w tym ostatnim ćwierćwieczu ważnym narzędziem mierzenia się z problemami i rzeczywistością, wobec których poetyckie słowo jest wyrazistsze bądź komplementarne. Bo poezja, choć w biografii artystycznej Janusza Trzebiatowskiego ustępuje miejsca malarstwu, ma w tej biografii pozycję ugruntowaną i bezspornie prawo obywatelstwa.

W roku 2016, w którym przypadł jubileusz 80-lecia urodzin artysty zapoczątkowano wiele zdarzeń artystycznych, które trwać miały do wiosny 2017 r., jako Międzynarodowy Festiwal Sztuki Trzebiatowskiego. Festiwal ten, organizowany pod honorowym patronatem Prezydenta Miasta Krakowa Jacka Majchrowskiego, zainaugurowany został w Klubie Dziennikarzy „Pod Gruszką” w Krakowie, wystawą jednego dzieła i pokazem 22 ilustracji pierwszego wydania „Filozofii miłości” Józefa Lipca. Spotkaniom tym towarzyszył koncert kameralny, podczas którego wystąpili: Malwina Lipiec –Rozmysłowicz (harfa) i Maria Ołdak (skrzypce). Podczas tego koncertu zaprezentowany został najnowszy, wspomniany już czternasty tomik poezji Trzebiatowskiego, „Między czasem”. Podłoże szerokich obszarów odniesień artystycznych w twórczości Trzebiatowskiego, przedstawił we wstępie do tego tomiku prof. Józef Lipiec, który stwierdza m.in.:

„Kiedy Bethovenowi brakło orkiestrowych obiektów, musiał sięgnąć po *Odę do radości*. Ostatnia IX symfonia została zamknięta słowem. Niezwykle swe obrazy Witkacy zdecydował się uzupełnić malarstwem i filozofią. Kantorowi nie wystarczył język sztuk plastycznych, ostatecznie poświęcając się teatrowi. Einstein grał na skrzypcach, a polski fizyk, rektor Białkowski układał tomiki wierszy. Wielu artystów szukało dopełnienia w innych formach ekspresji. Władcy i uczeni znajdowali sposób na pełnię życia w sztuce właśnie, albo swobodnej refleksji aforystycznej. Mistrzowie sztuki akustycznej lub wizualnej poszukiwali ujścia dla wszechstronności poprzez pismo i siłę imaginacji pojęciowej”.⁹

9 lipca 2016 r., w dniu 80 urodzin artysty, w należącej do Muzeum Niepodległości Galerii Brama Bielańska na warszawskiej Cytadeli odbył się wernisaż wystawy 22 pasteli Janusza Trzebiatowskiego, pochodzących z lat 2005–2015, z trzech cykli: „Ptaki”, „Woda” i „Między abstrakcją biologiczną a geometryczną”. Nad warszawskimi uroczystościami jubileuszowymi patronat objęli: Marszałek Województwa Mazowieckiego Adam Struzik i Marszałek Województwa Małopolskiego Adam Krupa. W uroczystym wernisażu towarzyszyła Jubilatowi małżonka, Joanna Krupińska Trzebiatowska, prezes Stowarzyszenia Twórczego „Polart” i szefowa Krakowskiego Oddziału Związku Literatów Polskich, sekretarz „Polartu” Ferdynand Nawratil, przedstawiciele środowisk artystycznych Warszawy i goście spoza stolicy. Spotkanie prowadzili: dyrektor Muzeum Niepodległości – Tadeusz Skoczek oraz kuratorka Galerii – Natalia Roszkowska. Po wernisażu uroczystości jubileuszowe kontynuowane były w Sali Multimedialnej X Pawilonu Cytadeli Warszawskiej. Dyrektor Tadeusz Skoczek,

z upoważnienia Marszałka Adama Struzika wręczył Januszowi Trzebiatowskiemu nadany mu przez Zarząd Województwa medal „Pro Masovia”, w uznaniu zasług dla Mazowsza i kultury polskiej.

Szczególnie podniosły charakter miały uroczystości jubileuszowe w rodzinnym mieście artysty – Chojnicach. Tam na tle „Impresji chińskich” odbyła się retrospektywa rysunku. Trzebiatowski często powraca do Chojnic nie tylko z powodów sentymentalnych, jako miejsca urodzenia, ale także dlatego, że w 2010 r. władze tego miasta na rzecz muzeum sztuki Jana Trzebiatowskiego przeznaczyły średniowieczną, sześciokondygnacyjną, gotycką basztę, która odąd służy prezentacji dzieł Trzebiatowskiego w jego rodzinnym mieście. Zgodnie z zamierzeniami organizatorów, kulminacyjnymi wydarzeniami jubileuszowymi były prezentacje dzieł artysty, połączone zazwyczaj z licznymi imprezami towarzyszącymi (zazwyczaj koncertami i wykładami) odbyły się jesienią w Krakowie, Chojnicach i Wrocławiu. Zdecydowanie szerszy wymiar, niż pierwotnie zakładano, osiągnęły one w samej Warszawie, bo tam, w należącym do Muzeum Niepodległości Pałacu Radziwiłłów odbyła się wystawa jednego dzieła, połączona z koncertem fortepianowym Izabeli Jutrzenka-Trzebiatowskiej, a w styczniu 2017 r. odbył się wernisaż wystawy malarstwa J. Trzebiatowskiego w Centrum Kultury w Warszawie – Wilanowie.

W samym Krakowie w ramach tego jubileuszu odbyła się wystawa obrazów olejnych Trzebiatowskiego w Galerii Opery Krakowskiej (cykl „Cztery żywioły i czarne słońce na czarnym tle”), w Galerii Lamelli Śródmiejskiego Ośrodka Kultury prezentowano cykl obrazów pastelowych „Ptaki – Woda – Między”, a z recitalem wystąpił mistrz gitary klasycznej – Jan Oberbek. Największą ekspozycję malarstwa i rzeźby Trzebiatowskiego zorganizowano w krakowskim Pałacu Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, której otwarciu towarzyszył koncert fortepianowy Izabeli Trzebiatowskiej. W Sali Cnót Pałacu Erazma Ciołka (dziś oddział Muzeum Narodowego) środowiska literackie zorganizowały Salon Poezji Trzebiatowskiego oraz koncert kameralny. Prawdziwą ozdobą tych jubileuszowych wydarzeń były wspaniałe koncerty, z udziałem wybitnych artystów – muzyków. Z koncertem organowym z utworami Jana Sebastiana Bacha, dedykowanym Jubilatowi wystąpił w kolegiacie uniwersyteckiej św. Anny Krzysztof Latała.

„W pamięci zawsze licznie zgromadzonych gości – stwierdza Irena Kaczmarczyk – pozostaną również festiwalowe koncerty kameralne, a w tym w Pałacu Biskupa Erazma Ciołka, w którym wzięli udział Bogusława Hubisz-Sielska (altówka) i Mariusz Sielski (fortepian) oraz (...) we „Floriance”, gdzie wystąpili równie wyborni krakowscy artyści: Renata Żelobowska-Orzechowska (fortepian) i Mariusz Pędziałek (obój).

Wyjątkową jednak Artystką, która uświetniła nieomal każde z 11. wydarzeń festiwalowych była (...) Izabela Jutrzenka-Trzebiatowska (córka Państwa Trzebiatowskich). To w Jej wykonaniu rozbrzmiewały wspaniałe utwory F. Chopina i C. Debussyego, i co ciekawe młoda pianistka dwukrotnie zaprezentowała „Koncert f-moll Chopina” wraz z orkiestrą Simfonia Cracovia pod batutą Tadeusza Strugały w Zamku Królewskim w Niepołomicach, a raz z kwintetem Cracovia Esemble Pawła Wójtowicza we „Floriance”.¹⁰

Jubileuszowe prezentacje znalazły swój finał w Norymberdze. Tam 12 maja 2017 r. w Galerii Brama Krakowska, odbył się wernisaż wystawy malarstwa pastelowego Janusza Trzebiatowskiego. Jubilat miał zasłużone powody do



satisfakcji. Mimo ogromnego wysiłku, jaki musiał włożyć w przygotowanie tych uroczystości, był szczęśliwy. I – jak zawsze – niezmordowany.

Przypisy:

1. Krzysztof Kuliś: *Próba rysopisu Artysty*, [w:] *Pasje życia*. Dokumentacja wielkiego jubileuszu Janusza Trzebiatowskiego, 2004/2005, opracował Ferdynand Nawratil, Kraków 2007, s. 28
2. Cyt. za: *Pasje życia*, [w:] op. cit., s. 4
3. Konrad Kucza-Kuczyński, Andrzej Artur Mroczek: *Nowe kościoły w Polsce*, Warszawa 1991
4. Katalog wystawy „Pastele”, Muzeum Niepodległości w Warszawie, Warszawa 2016, s. 2
5. Szerzej: Tadeusz Skoczek: *Buntownicy po buncie*, Kraków 2003
6. Jan Pieszczachowicz: *Pasja życia i tworzenia*, [w:] Janusz Jutrzenka Trzebiatowski: *Pomiędzy*, Kraków 2004, s. 3
7. Jerzy Madeyski: *Mistrz ironii*, „Dziennik Polski”, nr 215, z 14.09.2004
8. Andrzej Pollo: *Janusz Trzebiatowski*, [w:] Trzebiatowski: *Tryptyk Armenii*, Chełm 1996, s. 8
9. Józef Lipiec: *Zmysły – twórczość – Absolut*, [w:] Janusz Trzebiatowski: *Między czasem*, Kraków 2016, s. 3
10. Irena Kaczmarczyk: *Międzynarodowy Festiwal Trzebiatowskiego*, *Polart* 2016, „Hybryda” nr 30/2017, s. 86

TRWAŁOŚĆ TKANINY. MIĘKKIE MEDIUM W PRACACH EWY PORADOWSKIEJ-WERSZLER



Profesor Ewa Maria Poradowska-Werszler od kilku dekad z pasją i wyjątkową ambicją zajmuje się tkaniną, mimo iż dyplom z architektury wewnątrz uzyskała we wrocławskiej PWSSP, słynnej z dokonań w dziedzinie szkła i ceramiki.

W 1972 założyła Grupę Tkactwa Artystycznego „10 x Tak”. W 1974 zapoczątkowała doroczne warsztaty twórcze WT-Kowary, przekształcając je w międzynarodowy Festiwal Sztuki Włókna (obecnie przygotowuje 44 edycję!). Od 1978, w stolicy Dolnego Śląska, regularnie przedstawia dokonania twórców sztuki włókna w autorskiej Galerii Tkackiej „Na Jatkach” (w tej chwili pokazuje 244. wystawę). Była kuratorem i współtwórcą międzynarodowych biennale: FLEXIBLE Pan European Art (1992-2000: Polska, Niemcy, Holandia, Anglia, Austria), „Małe Formy Tkackie” (Jelenia Góra, 1992-98), jest doradcą i jurorem międzynarodowego biennale: „Z krosna do krosna” (od 2000), członkiem Rady Programowej i konsultantem Międzynarodowego Triennale Tkaniny w Łodzi (od

2005) i towarzyszących mu wystaw ogólnopolskich (od 2013). Należy do European Textile Network (od 1991) oraz do stowarzyszenia ARTEMISION w Görlitz (od 1998). W 1991 Prof. Werszler powołała Fundację na rzecz Rozwoju Wrocławskiej Tkaniny Artystycznej i zajęła się dydaktyką. W 1996 wprowadziła tkaninę, jako przedmiot nauczania, w macierzystej uczelni, a w 2002 utworzyła Pracownię Tkaniny Artystycznej na Wydziale Pedagogiczno-Artystycznym Uniwersytetu im. A. Mickiewicza (w obu uczelniach wykłada do dzisiaj).

Wystawa w CMW, mimo jubileuszu 50-lecia pracy twórczej Artystki, nie jest tradycyjną retrospektywą, acz przygotowane trzy zespoły (łącznie ok. 50 prac) obrazują główne zainteresowania Pani Profesor. Obejmuje: klasycznie tkane, imponujące gobeliny, wykonane z kowarskiej wełny, prace strukturalne z lnu i delikatne aranżowane z ulotnych materii oraz kompozycje oparte na archetypicznych dla sztuki włókna technikach folowniczych. Dominuje w nich: uroda tworzyw i faktur, odzwierciedlająca fascynację tekstylnym medium, jego pierwiastkiem dekoracyjnym, taktownością i efektami rzeźbiarstwa, zastosowanymi w opisie świata realnego i w pytaniach o aspekt metarealny. Te prace „mówią” o trwałości zawiązków tkaniny ze sferą sacrum i o jej roli w obszarze profanum. Wykorzystywane różnorodne środki plastyczne – czerpane z bogactwa tkackich materiałów i technik, silnie akcentują sens architektoniczny (modułowa budowa, zdyscyplinowanie i logika struktur). Świadczą o poczuciu harmonii i rytmu, zarówno w konstrukcji jak i w kompozycjach barwnych. Uwypuklają bardzo istotny plastycznie aspekt – współistnienie z przestrzenią i światłem. Prof. Poradowska-Werszler wykonała ponad 265 tkanin i obiektów z użyciem tekstylnego medium, nagradzanych na wystawach „Art-Stilonu”, Biennale Sztuki Sakralnej, na Międzynarodowych Wystawach Sztuki Włókna (w tym Grand Prix za całokształt twórczości), prezentacjach małych form tkackich czy pokazach polskiej sztuki tkaniny za granicą. Ma na koncie 78 wystaw indywidualnych i 402 ekspozycje zbiorowe oraz szereg publikacji nt. tkaniny, zamieszczanych w prasie i czasopismach (m.in.: „Textilforum”, „Textilkunst”, „Design”, „Pokaz”, „Hybryda”, „Karkonosze”), w katalogach wystaw, w wydawnictwach uniwersyteckich, a także książkowe monografie poświęcone: Wandzie Bibrowicz – absolwentce królewskiej Breslauer Kunst- und Gewerbeakademie, działalności Galerii Tkackiej „Na Jatkach” oraz 40-letniej historii artystycznych spotkań WT-Kowary. O jej twórczości pisali m.in.: Gracia Cutuli, Tadeusz Epsztein, Zofia Gebhard, Rikarda Gross, Vlastimil Havlik, Hanns Herpich, Irena Huml, Halina Jurga, Marta Jeżewska, Bogda Kalińska, Marek Karp, Andrzej Kostołowski, Wojciech Krauze, Ludmila Kybalova, Lesley Millar, Ewa Mańkowska, Bożena Kowalska, Bolesław Bertrand, Marek Perzyński, Ryszard Sławczyński, ks. Józef Pater, G. Karl Rings, Andrzej Saj, Krzysztof Sawicki, Elżbieta Sitek, Anna Spudowska, Maria Szadkowska, Zenovia Szulga, Adriana Śmiechowska, Wiesław Wereszczyński, Danuta Wróblewska, Małgorzata Wróblewska Markiewicz, Barbara Zagórska i Norbert Zawisza. Wystawa Prof. Werszler należy do cyklu ekspozycji sukcesywnie prezentujących najważniejszych twórców polskiej sztuki tkaniny.

Małgorzata Wróblewska-Markiewicz



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

2017

W ZAMKU KRÓLEWSKIM W NIEPOŁOMICACH

PATRONAT HONOROWY: JACEK KRUPA – MARSZAŁEK WOJEWÓDZTWA MAŁOPOLSKIEGO

XIX SALON SZTUKI POLART 25.03 – 5.05.2017





Udział wzięli artyści: Renata Bonczar, Teresa Chomik-Kazarian, Stefan Dousa, Izabella Kierska, Bronisław Krzysztof, Howanes Kazarian, Wincenty Kućma, Andrzej Makuch, Zbigniew Latała, Krystyna Nowakowska, Jerzy Nowakowski, Agata Poloczek, Adrian Poloczek, Józef Sękowski, Kaja Solecka, Marek Sołtysik, Władysław Talarczyk, Janusz Jutrzenka Trzebiatowski, Ewa Maria Poradowska-Werszler, Beata Zalot, Andrzej Ziębliński, Jan Zych



Malwina Lipiec



Malwina Lipiec - Harfa i Maria Ołdak - Skrzypce

KONCERT INAUGURACYJNY V MIĘDZYNARODOWEGO FESTIWALU

ZWIĄZKI POMIĘDZY KULTURĄ POŁUDNIA A PÓŁNOCY

SCHUBERT-CHOPIN-GRIEG/ WZAJEMNE INSPIRACJE

I REZONANS W MALARSTWIE I LITERATURZE

Malwina Lipiec, znakomita harfistka Filharmonii Wrocławskiej, a przy tym rodowita Krakowianka, jest członkiem POLARTU od niepamiętnych czasów, a teraz przyciągnęła do stowarzyszenia nie mniej sławną koleżankę, skrzypaczkę Marię Ołdak. Obie panie wystąpiły już w trakcie czwartej edycji festiwalu w 2016 r. w Klubie Dziennikarzy "Pod Gruszką" by w 2017 r. pojawić się ponownie, tym razem w Zamku Królewskim w Niepołomicach z koncertem inauguracyjnym V Międzynarodowy Festiwal *Związki Pomiędzy Kulturą Południa A Północy /Schubert-Chopin-Grieg/ Wzajemne Inspiracje I Rezonans W Malarstwie I Literaturze*. Usłyszeliśmy utwory Claude Debussy'ego *Clair De Lune*, Bernarda Andresa *Algues*, *Dwa Preludia* Macela Touniera, Eric Satie *Gymnopédie 1-3*. Pojawiła się też muzyka polska, a to Marii Ptaszyńskiej *Bagatele* oraz *Kaprys Polski* Grażyny Bacewicz w wykonaniu solowym Marii Ołdak. Na zakończenie artystki zagrały Julesa Masseneta *Medytację* i Jacquesa Iberta *Entr'acte*.

Ten znakomity koncert kameralny wpisujący się bezbłędnie w renesansowe przestrzenie niegdysiejszej królewskiej siedziby, poprzedził otwarcie w dniu 25 marca XIX SALONU SZTUKI POLART 2017, który zgromadził dzieła już na pierwszy rzut oka z tą siedzibą kontrastujące.

(JKT)

25 MARCA - 10 LIPCA 2017



Od lewej: Stefan Dousa, Zbigniew Latała, Jolanta Gil, Joanna Krupińska-Trzebiatowska, Janusz Trzebiatowski

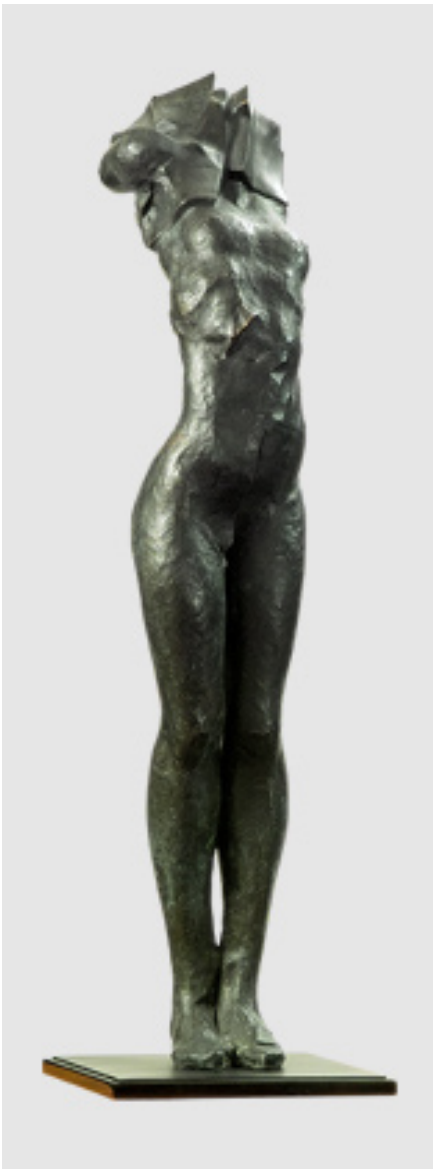


Od lewej: Teresa Weber, Józef Lipiec, Malina Lipiec, Grzegorz Lipiec, Katarzyna Matusik-Lipiec



MAREK SOŁTYSIK

MIGAWKI Z XIX SALONU SZTUKI STOWARZYSZENIA POLART



Bronisław Krzysztof, Z cyklu Jaki Piękny II, h.
125 cm, brąz, 2008

Dwudziestu jeden artystów ze Stowarzyszenia Twórczego POLART z siedzibą w Krakowie wiosną 2017 roku wystawia właśnie teraz obrazy, rzeźby i fotografie na XIX Salonie Sztuki we wnętrzach Zamku Królewskiego w Niepołomicach – pisałem wiosną 2017 roku. „Odbiorca wystawy będzie pewnie zastanawiać się, co łączy artystów biorących w niej udział – zauważa w katalogu kurator XIX Salonu Sztuki POLART Ferdynand Nawratil i pisze dalej: – Z jednej strony różni ich wiele, bowiem reprezentują różne postawy filozoficzne i estetyczne, lecz jednocześnie każdy z nich jest wybitną indywidualnością i – jak każda indywidualność – jest niejako *ex definitione* odmienna, tworząc niejako odrębny i tylko sobie właściwy świat myśli, odczuć i form stworzonych dla ich wyrażenia. Nie sposób zatem porównywać i oceniać ich dzieł, należących wszak do różnych dyscyplin plastycznych, wyrosłych z różnych i różnie przetworzonych emocji i inspiracji”.

Nic dodać, nic ująć, tylko oglądać. Renata Bonczar (wykwintne kolorystycznie obrazy – z przestrzennością budowaną fakturą złudnie przywodzącą na myśl „malarstwo materii”); Teresa Chomik (odważne żółcienie, świetnie wkomponowane w te części Studium natury, gdzie nie ma kwiatów); Oganies Kazarian (plastyczny wyraz próby zespolenia świata rozproszonego); Izabella Kierska (martwa natura dekoracyjna, akwarela i pastel); Zbigniew Latała (siła światła wynika z niezwykle skutecznych zestawień mocnych, kontrastowych kolorów); Adrian Poloczek (pejzaż grecki, z natury); Ewa Maria Paradowska-Werszel (rozmach, mocne efekty fakturalne); Agata Poloczek (w Końcu lata mocne obłoki – choć niekoniecznie z czernią przy górnej ramie – i świetne drzewa z konarami jak podbite oczy); Kaja Solecka (siła decyzji, przestrzenność, wyczuwanie formy – świetne malarstwo); Marek Sołtysik (może ocenią inni); Beata Zalot (mocny, świetlisty kolor Łąki gronkowskiej), Andrzej Ziębliński (kontynuacja poszukiwań w formach i między formami abstrakcji geometrycznej); Janusz Jutrzenka Trzebiatowski (kongenialne, poprzez działanie koloru, rozwiązywanie w niby prostej kompozycji dwóch form Czarne słońce na czerni, gdy słońce nie będąc czarne, staje się czarne, i gdy czernią, na której jest słońce, została zbudowana z udziałem gradacji błękitów i srebrnych rozbłysków widzianych z kilometrowej odległości). Rzeźby światowych sław, ściśle związanych z Krakowem: ascetycznie szlachetne Jesienne zauroczenie Stefana Dousy; intrygująco zsyntetyzowana Ona Bronisława Krzysztofa; niedosiężny, z elementami lekkich jak piórko prześwitów Relief bramy Wincentego Kućmy; Jerzego Nowakowskiego koleżeńskie mistrzowskie Hommage a Igor Mitoraj; Kompozycja wertykalna Krystyny Nowakowskiej to już niemal znak – rybi ogon, być może metafora współczesności jako areny pomniejszania znaczenia życia?; Józefa Sękowskiego mocna w wyrazie Matrioszka – dobra zmiana... z juty i metalu. Fotografie portretowe Andrzeja Makucha, z charakterem, i wreszcie – last but not least – pejzaż w obiektywie Jana Zycha. Znany wszystkim fotoreporter „Krakowa”, autor utrwalenia niepokojącej chwili nad zaroślami przy krakowskiej ulicy generała Tadeusza Bór-Komorowskiego, sytuacji, gdy spod nagle zaczernionego nieba letniego dnia wydobywa się światło rzucone bez pardonu na pierwszy plan, zdaje się przejmować ważną rolę, którą jeszcze w ubiegłym wieku pełnili artyści malarze.

FINISAGE XIX SALONU SZTUKI POLART 2017 W ZAMKU KROLEWSKIM W NIEPOŁOMICACH



AUKCJA DZIEŁ SZTUKI 5.05.2017

Piękny obraz zatytułowany *Williamowi Turnerowi V* – olej na płótnie 30x40 (zdjęcie powyżej) ofiarowała Renata Bonczar. Pod młotek poszła również praca Ewy Poradowskiej-Werszler *Ognista Ziemia* zrobiona techniką własną (zdjęcie poniżej), litografia Romana Banaszewskiego, rzeźba postać kobiety w brązie autorstwa Krystyny Nowakowskiej oraz płaskorzeźby Stefana Dousy (zdjęcie str.43). Dochód z aukcji został w całości przeznaczony na cele statutowe Stowarzyszenia Twórczego POLART.



MEDALE I WYRÓŻNIENIA XIX SALONU SZTUKI POLART 2017



WINCENTY KUĆMA – ZŁOTY MEDAL XIX SALONU SZTUKI POLART 2017



ANDRZEJ ZIĘBLIŃSKI – SREBRNY MEDAL XIX SALONU SZTUKI POLART 2017

EWA PORADOWSKA-WERSZLER – BRĄZOWY MEDAL XIX SALONU SZTUKI POLART 2017

(Vide Str. 34 – Wernisaż Wystawy 27.04-20.08.2017

W Centralnym Muzeum Włókiennictwa W Łodzi, Bud. A, I P.)



Stefan Dousa, płaskorzeźba, brąz –sprzedana na aukcji dzieł sztuki na rzecz S.T.POLART w Niepołomicach – Autor z prawej



Krystyna Nowakowska i Renata Bonczar (z prawej)



Janusz Trzebiatowski, Joanna Krupińska-Trzebiatowska i Marta Patena (z prawej)

WALNE ZGROMADZENIE CZŁONKÓW S. T. POLART

odbyło się w dniu 5 maja 2017 na Zamku Królewskim w Niepołomicach, a wśród nowo przyjętych, obok znakomitej skrzypaczki Marii Ołdak, altowiolistki prof. Bogusławy Hubisz-Sielskiej, artysty plastyka Pawła Wątor, znalazła się Beata Zalot, od dawna jako redaktor Tygodnika Podhalańskiego współpracująca z HYBRYDĄ. Tam też został przedstawiony najnowszy numer Pisma Artystyczno-Literackiego Stowarzyszenia Twórczego POLART – HYBRYDA NR 30/2017.

W telegraficznym skrócie prezes S. T. POLART złożyła sprawozdanie z działalności merytorycznej w 2016 r., na którą złożyły się w 2016 roku głównie dwa festiwale:

IV Międzynarodowy Festiwal *Związki pomiędzy kulturą Południa w Północy – Schubert–Chopin – Grieg– wzajemne inspiracje i rezonans w malarstwie i literaturze* oraz Festiwal *Sztuki Janusza Trzebiatowskiego*.

Kosztowne to były przedsięwzięcia i jak podkreślił, składając sprawozdanie finansowe, skarbnik stowarzyszenia, Franciszek Gałuszka, doprowadziły niemalże POLART do bankructwa. Do problemu tego odniosła się natomiast szefowa Komisji Rewizyjnej Joanna Greguła z pełnym zrozumieniem, wnioskując jednocześnie o udzielenie Zarządowi absolutorium. Była też mowa o planach na drugą połowę 2017 roku, skoro w pierwszej miała się definitywnie zakończyć piąta edycja wspomnianego wyżej festiwalu. Podczas Zgromadzenia wyłoniła się potrzeba uczczenia 100. rocznicy odzyskania przez Polskę niepodległości, co zaowocowało następnie nową ideą – Festiwalem NIEPODLEGŁA 1917 – 2017.



Stefan Dousa, płaskorzeźba, brąz

IRENA KACZMARCZYK

MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL POLARTU MA JUŻ 5 LAT



Izabela Jutrzenka-Trzebiatowska – Fortepian

**KONCERT KAMERALNY I FINISAGE WYSTAWY XIX SALON SZTUKI POLART 2017
ZAMKU KRÓLEWSKIM W NIEPOŁOMICACH**

Wprawdzie jubileuszami nazywa się rocznice mające cyfrę 1 z następującymi po niej zerami, ale piątą edycję Międzynarodowego Festiwalu *Związki pomiędzy kulturą południa i północy - Schubert-Chopin-Grieg - Wzajemne inspiracje i rezonans w malarstwie i literaturze* można bez wątpienia zaliczyć do jubileuszu. To zacnego jubileuszu, który był okazją do podsumowania działań, refleksji, utwierdzenia kreatorów w przekonaniu, że taki sposób promocji szeroko pojętej sztuki ma sens. Jest potrzebny twórcom i miłośnikom sztuki. Dowiodła tego każda z imprez festiwalowych, a było ich w jubileuszowym roku 2017 roku nie tak mało: Wystawa „XIX Salon Sztuki POLART 2017”, cztery Koncerty w Zamku Królewskim w Niepołomicach, tyleż samo Wieczorów Poetycko -Muzycznych w Klubie Dziennikarzy „Pod Gruszką” oraz Koncert w Willi Decjusza odnotowany przez TVP3. To duże i owocne przedsięwzięcia artystyczne Stowarzyszenia Twórczego POLART. W samym „XIX Salonie Sztuki 2017” zorganizowanym w Zamku Królewskim w Niepołomicach wzięli udział znani i znaczący artyści malarze, rzeźbiarze, graficy i fotograficy: Renata Bonczar, Teresa Chomik, Stefan Dousa, Howanes Kazarian, Izabella Kierska, Bronisław Krzysztof, Wincenty Kućma, Zbigniew Latała, Andrzej Makuch, Jerzy Nowakowski, Krystyna Nowakowska, Adrian Poloczek, Agata Poloczek, Ewa Paradowska-Werszel, Józef Sękowski, Kaja Solecka, Marek Sołtysik, Janusz Jutrzenka-Trzebiatowski, Beata Zalot, Andrzej Ziębliński, Jan Zych. Zaprojektowany z tej okazji plakat autorstwa Zbigniewa Latały znakomitą kolorystyką przyciągał wzrok tych, którzy nie pozostają obojętni na sztukę. Można powiedzieć, iż festiwalowe, różnorodne wydarzenia, mające miejsce w pięknych wnętrzach Królewskiego Zamku w Niepołomicach, ubogaciły harmonogram artystyczny zabytkowego obiektu.



Paweł Wójtowicz (skrzypce I), Anna Wójtowicz (skrzypce II), Piotr Augustyn (altówka), Krzysztof Wójtowicz (wiolonczela) i Gabriela Oberbek

Wspaniałe cztery Koncerty Kameralne polskich i zagranicznych artystów dostarczyły zaproszonym gościom wielu wrażeń estetycznych. Wyśmienicie zaprezentowała się 25 marca 2017 podczas Koncertu Inauguracyjnego w Zamku Królewskim w Niepołomicach harfistka Filharmonii Wrocławskiej Malwina Lipiec-Rozmysłowicz grająca tym razem w duecie ze skrzypaczką Marią Ołdak. Artystki uświetniły uroczyste otwarcie V Międzynarodowego Festiwalu oraz wernisaż wystawy „XIX Salon Sztuki”.

W koncertach zorganizowanych przez Stowarzyszenie Twórcze POLART, obok uznanych już muzyków, wzięli udział również uzdolnieni młodzi twórcy, jak choćby pianistka Izabela Jutrzenka-Trzebiatowska, która najpierw wraz z kwintetem Cracovie Ensemble – w składzie Paweł Wójtowicz (skrzypce I), Anna Wójtowicz (skrzypce II), Piotr Augustyn (altówka), Krzysztof Wójtowicz (wiolonczela), Marek Bednarczyk (kontrabas) – brawurowo zagrała w Zamku Królewskim w Niepołomicach drugi *Koncert fortepianowy f-moll op.21* Fryderyka Chopina, a potem wystąpiła z *Polonezem C-dur op.3* na fortepian i wiolonczelę wraz z tegorocznym absolwentem Akademii Muzycznej w Krakowie Jackiem Podgórskim w Willi Decjusza. Aktualnie młoda pianistka – doktorantka Akademii Muzycznej w Krakowie – bierze udział w Międzynarodowym Konkursie Chopinowskim w Darmstadt, a niebawem, bo już 16 listopada br. wystąpi z tym samym programem w jednej z najbardziej prestiżowych sal Europy – w Wiener Musikverein,

Koncert w Zamku Królewskim w Niepołomicach poprowadziła, wspólnie z Joanną Krupińską-Trzebiatowską, aktorka najmłodszego pokolenia Gabriela Oberbekówna, notabene córka należącego od lat do POLARTU znakomitego mistrza gitary klasycznej Jana Oberbeka. W przerwie koncertu wręczono medale XIX salonu Sztuki POLART 2017. Złoty otrzymał Wicenty Kućma, srebrny Andrzej Ziębliński a brązowy Ewa Poradowska-Werszler – wszystkie autorstwa Jerzego Nowakowskiego. Wtedy też przeprowadzono aukcję dzieł sztuki. Większość prac, a w tym piękny obraz ofiarowany przez Renatę Bonczar, trafił wraz z statuetką autorstwa Krystyny Nowakowskiej, w ręce kochającego artystów wielkiego miłośnika sztuki Andrzeja Krupińskiego, i Jego żony Elżbiety – właścicieli firmy *Krupiński Pompen*.



Izabela Jutrzenka-Trzebiatowska – Fortepian i Jacek Podgóski – Wiolonczela

Kathrin Buczak – fortepian i Jerilyn Chou – Sopran Koncert w Willi Decjusza 22 CZERWCA 2017





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

2017

W KLUBIE DZIENNIKARZY POD GRUSZKĄ
KRAKÓW UŁ. SZCZEPAŃSKA 1

PATRONAT HONOROWY: JACEK KRUPA – MARSZAŁEK WOJEWÓDZTWA MAŁOPOLSKIEGO



Małgorzata Włodarczyk (gitara), Katarzyna Puch (sopran) i Paulina Tkaczyk (klawesyn)

Beata Dunin-Wąsowicz

Powołane w 1990 roku Stowarzyszenie Twórcze POLART promuje nie tylko muzykę, ale sztukę polską. Skupia więc nie tylko artystów malarzy, rzeźbiarzy, muzyków, grafików, ale również literatów. Dlatego też w prestiżowym miejscu Krakowa, w Klubie Dziennikarzy „Pod Gruszką” w ramach 5.edycji Festiwalu 2017 odbyły się cztery wydarzenia poetycko-muzyczne, a w tym dwa w ramach współpracy POLART-u z Krakowskim Oddziałem ZLP. Między innymi niezapomniany Koncert Pieśni stworzonych przez zmarłego niedawno poznańskiego kompozytora Floriana Dąbrowskiego do słów Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. Zaśpiewała je w Sali Fontany arcydramatycznym głosem znakomita sopranistka Beata Dunin-Wąsowicz przy akompaniamencie poznańskiego pianisty Szymona Musioła.

Tam też promowała swój najnowszy tom poezji „Puste obłoki” Joanna Krupińska-Trzebiatowska. Organizatorka Festiwalu, prezes Stowarzyszenia POLART i prezes Krakowskiego Oddziału Związku Literatów Polskich, w jednej osobie, wystąpiła w towarzystwie trio - w składzie Małgorzata Włodarczyk (gitara klasyczna), Katarzyna Puch (sopran) i Paulina Tkaczyk (klawesyn) - które równocześnie promowało swoją płytę „Słońce zakłète w dźwiękach Hiszpanii i Włoch”. Gitarzystka Małgorzata Włodarczyk, aktualnie doktorantka Akademii Muzycznej w Krakowie i znakomita sopranistka



KONCERT FINAŁOWY W ZAMKU KRÓLEWSKIM W NIEPOŁOMICACH – 10. 07. 2017 QUATUOR EUROPA:
Cristian Ifrim – I skrzypce, Anna Radomska Gardyjas – II skrzypce, Jerzy Wojtysiak – altówka, Małgorzata Sęk – wiolonczela

Katarzyna Puch wystąpiły podczas piątej edycji Międzynarodowego Festiwalu dwukrotnie. Wzięły udział również w marcowym wieczorze poetycko-muzycznym „Reminiscencje z podróży”, podczas którego członkinie Krakowskiego Oddziału ZLP Anna Pituch-Noworolska, Joanna Pociask-Karteczka i Irena Kaczmarczyk zaprezentowały swoje wiersze - pokłosie odbytych po świecie podróży, a w tym także po Półwyspie Iberyjskim. (Wieczór poprowadziła prezes Krakowskiego Oddziału ZLP Joanna Krupińska-Trzebiatowska.)

W hiszpańskich klimatach utrzymany został również znakomity, finałowy Koncert „Muzyczna podróż po Hiszpanii”, w którym na zakończenie V Międzynarodowego Festiwalu, 10 lipca 2017 r. wystąpił w Zamku Królewskim w Niepołomicach zespół muzyków z Nawarry. „Quatuor Europa”, w doborowym składzie : Cristian Ifrim (I skrzypce), Anna Radomska-Gardyjas (II skrzypce), Jerzy Wojtysiak (altówka) i Małgorzata Sęk (wiolonczela), zagrał *Danza Española* E Granadosa, *Suitę Hiszpańska* I. Albeniza, *Romans Andaluzijski* P. Sarasate'ego, *Pasodoble* Amparito la Roca, G. Bizeta *Suitę z opery Carmen*, *Marsz Torreadora*,

a na bis *Tango* J.Gardnera, wprawiając licznie zgromadzoną publiczność w wybitnie dobry nastrój. Duszą tego zespołu jest bez wątpienia, urodzona w Lublinie, acz od lat mieszkająca w Pampelunie i zatrudniona w tamtejszej filharmonii, notabene aktualnie prowadzonej przez naszego rodaka Antoniego Wita, Anna Radomska.

Liczba, różnorodność, wysublimowany i wysoki poziom wszystkich wydarzeń artystycznych, które zaofiarowało publiczności Stowarzyszenie Twórcze POLART w tak zacnych miejscach dowodzi, iż pomimo trudności i niesprzyjającym czasom dla kultury, można promować środowisko twórcze. Należy więc pogratulować pomysłodawcom i organizatorom Międzynarodowego Festiwalu, szczególnie Joannie Krupińskiej-Trzebiatowskiej, wspianych projektów, idei integrowania sztuk wszelakich i konsolidacji twórców skupionych od przeszło 25. lat w Stowarzyszeniu Twórczym POLART. Życzyć kolejnych pomysłów, koncertów, wielu ekspozycji dzieł sztuki i literackich spotkań. Z niecierpliwością na to czekamy!

Irena Kaczmarczyk

POLSKO-AUSTRIACKIE TOWARZYSTWO KULTURALNE TAKT

zostało zarejestrowane w 2003 roku w Wiedniu i działa w oparciu o statut i prawo o stowarzyszeniach. Celem Towarzystwa jest integracja społeczności polskiej oraz austriackiej poprzez propagowanie obyczajów i kultury polskiej. Nie ograniczamy swojej działalności do prezentacji wyłącznie polskich twórców: istotne dla nas jest kim jesteś, a nie skąd pochodzisz. Młodych Polaków, urodzonych w Austrii, pragniemy zaznajomić z dawnymi polskimi tradycjami, przybliżyć im historię i kulturę kraju ich pochodzenia. Starszym rodakom, umożliwić kontakt z kulturą naszej ojczyzny, a Austriakom przybliżyć to co dla nich w Polakach "egzotyczne" – czytamy na stronie <http://taktkultur.at/pl/>



Józef i Maria Buczakowie - Kopalnia Soli "Wieliczka 2014r.



Kasia Buczak – Willa Decjusza 2017

Gdy spotkaliśmy się po raz pierwszy na wernisażu wystawy Janusza Trzebiatowskiego w Wiedniu, "Takt" był jeszcze w powijakach i nie od razu też odkryłam, że z rzutkim austriackim przedsiębiorcą polskiego pochodzenia, Józefem Buczakiem, obecnie prezesem Stowarzyszenia Polskich Inżynierów i Techników w Austrii, uczęszczałam niegdyś do jednej szkoły – II liceum Ogólnokształcącego im. Króla Jana III Sobieskiego. I choć to rzecz jasna do niczego nie zobowiązywało, stało się załączkiem wieloletniej przyjaźni, pogłębionej przez fakt, że uroczą małżonką mojego szkolnego kolegi, Maria Buczak, okazała się być miłośniczką sztuk wszelakich. Pod jej kierownictwem Polnisch-Österreichischer Kulturverein "Takt" rozkwitł i jest obecnie prężnie działającą organizacją pozarządową, organizującą koncerty tak muzyki klasycznej, jak i rockowe, występy teatralne oraz kabaretowe, wieczory literackie, a w tym poezji śpiewanej, wystawy malarstwa i rzeźby, a także teatrzyki dla dzieci. Na przestrzeni piętnastoletniej działalności "TAKT" zdobył też stałą publiczność i to nie tylko polonijną, bo równie chętnie przychodzą tu rodowici Austriacy pozostający w różnych związkach z Polakami. Wszyscy oni uwielbiają

Marię Buczak, nieodmiennie brylującą wśród piwnicznych gości, a ktoś kiedyś nawet powiedział, że działa jak magnes i musi to być prawdą, skoro rokrocznie udaje się jej wypełnić Palais Ferstel żądnym zabawy tłumem przyjaciół.

– *Szczególny rozdział naszej działalności stanowi organizacja cyklicznego "Polskiego Balu Wiosny", od którego tak na prawdę wszystko się zaczęło* – opowiada Marysia. – *Organizacja pierwszego balu przez grono przyjaciół, wtedy jeszcze nie zrzeszonych formalnie, zrodziła myśl o założeniu Towarzystwa.* I dodaje, że z każdego balu dochód przeznaczany jest na cele charytatywne, a co więcej, że każdego roku suma ta jest większa!

Długo by można opowiadać o Buczakach, ważne jednak jest to, że drzwi ich domu są otwarte dla przyjaciół przyjeżdżających z Polski, a Galeria "Takt" wspiera polską sztukę. Ciągną tu więc malarze i rzeźbiarze, pisarze i poeci, a także muzycy, którym Maria i Józef oddali nie tylko piwnicę, ale i serce. Odbywały się tu cyklicznie wystawy indywidualne organizowane przez Stowarzyszenie Twórcze POLART, ba mało tego, w 2013 r. zjechał tu nawet cały Salon Sztuki *16th Polart Art Exhibition* oraz jego twórcy.

Stała współpraca, pomiędzy Polnisch-Österreichischer Kulturverein "Takt" a POLARTEM, zaowocowała również udziałem Kathrin Buczak, znakomitej austriackiej pianistki, polskiego pochodzenia w 2014 roku w drugiej, a w 2017 r. w piątej edycji Międzynarodowego Festiwalu *Związki Pomiedzy Kulturą Poludnia a Pólnocy /Schubert-Chopin-Grieg/ wzajemne inspiracje i rezonans w malarstwie i literaturze*, a na koncert zorganizowany 22 czerwca br. w Wili Decjusza ściągnęła z Wiednia całą Jej rodzina.

Poza utalentowaną pianistką pojawił się wśród czwórki dzieci Marii i Józefa, również dobrze zapowiadający się pisarz.

Michał Buczak bo o nim mowa, opublikował właśnie swoją pierwszą powieść "Fragliche Fragmente eines Lebens".

Pisze w języku niemieckim, ale para się również przekładem, a co więcej stara się również publikować w języku polskim, czego *Hybryda* bywała już świadkiem. Na pytanie, kto przełoży teraz jego książkę na język polski, odpowiada, że na razie rozgląda się za tłumaczem, a gdy pytam, o czym więc jest ta książka, z tajemniczym uśmiechem, wskazuje zamieszczoną na czwartej stronie okładki zapowiedź:

"Życie nie przygląda się, nie czeka, ono po prostu porywa ...

Młodość nieśmiałego, onirycznego Alberta pozostaje pod wpływem miłości do z pozoru nieosiągalnej dziewczyny - a także pod wpływem szczególnego pikniku w parku.

Wiele lat później znów idzie spacerem przez ten sam park.

W międzyczasie Albert stał się dorosłym człowiekiem i widzi w życiu już tylko pracę.

Ale nieoczekiwane spotkanie przypadkiem otwiera "nową perspektywę".

A teraz, dokąd droga będzie prowadzić? Buenos Aires, Miami albo do domu.

...

I z kim?

Możecie towarzyszyć Albertowi w jego ciekawych przygodach!"

No cóż, będzie mógł ten, kto zna język niemiecki,

a kto nie zna, będzie musiał poczekać na tłumaczenie powieści.

Czekamy więc z niecierpliwością, cieszymy się i gratulujemy!

Joanna Krupińska-Trzebiatowska



Michał Buczak - Kopalnia Soli "Wieliczka 2014r.





Z ELŻBIETĄ STEFAŃSKĄ

ROZMAWIA
JOANNA WISNIOS

NIEŁATWE ŻYCIE KLAWESYNISTKI

Mimo że pierwsze kroki w muzycznej karierze stawiała Pani jako pianistka, to jednak ostatecznie wybrała Pani klawesyn. Dlaczego? Czy obawiała się Pani porównań ze swoją słynną mamą Haliną Czerny-Stefańską?

Zawsze byłam porównywana z mamą i przyzwyczałam się do tego. Gdybym się obawiała konfrontacji, a nadal chciałabym grać na fortepianie, to wybrałabym po prostu inny repertuar. Wykonywałabym na przykład klasyków wiedeńskich, Chopina pozostawiając mamie. Mnie jednak podobała się barokowa muzyka XVIII-wieczna. Wybór klawesynu był więc sprawą zupełnie oczywistą.

Czy to znaczy, że nie lubi Pani muzyki romantycznej?

Uwielbiałam jej słuchać, ale nie lubiłam grać. Nie czułam się dobrze w tym repertuarze. Wykonywanie muzyki Chopina, Liszta, czy Brahmsa zawsze mnie bardziej męczyło i stresowało, aniżeli ćwiczenie fug Bacha. Dziewczęta są często bardzo egzaltowane. Dotyczy to również ich sposobu gry. Ja natomiast bardzo kontrolowałam się przy instrumencie. Prawdę powiedziawszy robiłam to głównie z obawy przed mamą, która ów sposób interpretacji nazywała kąśliwie „modlitwą dziewicy”. Z jednej strony starałam się więc nie być egzaltowana, ale z drugiej strony nie umiałam w utworze zbudować takiej emocji i takiego dramatyzmu, jak moja mama. To nie muzyka romantyczna była dla mnie za słaba, tylko ja byłam za słaba do tej muzyki. Wybrałam więc repertuar, który wydawał mi się łatwiejszy i bardziej dla mnie zrozumiały. W muzyce barokowej czułam się i czuję zdecydowanie lepiej. Dostarcza mi ona także znacznie więcej przyjemności.

A przecież do muzyki romantycznej wróciła Pani występując ze swoją mamą w duecie fortepianowym.

Tak, ale to było już dużo później. Dojrzałam wtedy i bardziej świadomie interpretowałam utwory romantycznych kompozytorów.

Grałyśmy na cztery ręce wariacje Chopina, tańce Brahmsa i... świetnie się bawiłyśmy. Mama w tym czasie często jeździła do Japonii, więc niestety wielu wspólnych pomysłów nie zdążyłyśmy zrealizować.

Przypuszczam, że to Pani mama grała „pierwsze skrzypce” w tym duecie...

I tu się pani myli. Mama, owszem, miała swoje zdanie, ale potrafiła je zmienić pod wpływem argumentów, które uznała za słuszne. Przyjmowała uwagi bez obrażania się. W naszym zespole obowiązywało partnerstwo.

Jak na Pani decyzję o wyborze klawesynu zareagowali rodzice? Nie czuli się zawiedzeni?

Wręcz przeciwnie. Cieszyli się, że znalazłam wreszcie coś dla siebie. Coś, co dawało mi radość i satysfakcję. Nie ingerowali absolutnie w mój wybór.

W 1965 roku, już jako studentka Hansa Pischnera, wygrała Pani Międzynarodowy Konkurs Muzyczny w Genewie. Czy właśnie wtedy poczuła Pani, że rozpoczyna prawdziwą karierę?

Zdobyłam wówczas II nagrodę. I miejsca nie przyznano. Otrzymałam również nagrodę specjalną im. Henri Gheza dla najlepszego klawesynisty. Wygrana w konkursie była dla mnie jak karta w grze. Stanowiła radosny epizod. Przede wszystkim jednak uzmysłowiła mi, że ten sukces do czegoś zobowiązuje. Że to dopiero początek. Ale nie początek kariery, lecz raczej ciężkiej pracy. Przypomina mi się w związku z tym pewna historia, która przydarzyła się mojej mamie. Otóż podczas tournée w Niemczech mama miała okazję spotkać się z wielkim pianistą, Wilhelmem Kempffem¹. Została mu przedstawiona jako laureatka I nagrody w Konkursie Chopinowskim. Kempff powiedział jej wtedy coś, co wzięła sobie głęboko

do serca: „Skoro pani wygrała ten konkurs, to pewnie doskonale pani wie, że to dopiero pierwszy krok na schodach”.

Zawsze miałam dystans do kariery. Widziałam od najmłodszych lat, co znaczy długa rozłąka, bycie z dala od najbliższych... Poza tym zdawałam sobie sprawę z ludzkiej zawiści, która niestety zawsze towarzyszy sukcesowi. Już jako dziecko byłam świadkiem złośliwych i obrzydliwych komentarzy dotyczących mojej mamy. Zatrute jadłem słowa, wypowiedziane za jej plecami, często docierały do moich uszu.

Oczywiście z sukcesem wiązało się też dużo miłych wydarzeń. Ale te niedobre wspomnienia spowodowały, że czasami buntowałam się przeciwko takiemu życiu. Miałam marzenia i aspiracje, lecz nie chciałam stać się obiektem czyjejś zazdrości, czy nawet nienawiści.

Hans Pischner, Pani mistrz, ma już ponad sto lat. Podobno jest to człowiek niezwykle wszechstronny².

Tak. Posiada olbrzymią wiedzę i doświadczenie muzyczne. Jest muzykologiem, wybitnym klawesynistą, pedagogiem, a w przeszłości był także prezesem Towarzystwa Bachowskiego w Lipsku i dyrektorem Staatsoper w Berlinie. Niestety polityka go zniszczyła. Wysoko zaszedł, a przecież żył w dawnej NRD. Pewnie musiał być lojalny wobec ówczesnej władzy. Może później w czymś podpadł? Ale ja nie interesowałam się tą sferą jego życia. Dla mnie był przede wszystkim wspaniałym muzykiem i bardzo dobrym człowiekiem. Dzięki niemu doskonaliłam swoją grę na klawesynie. To on polecił mi traktaty teoretyczne kompozytorów i wirtuozów epoki baroku: Carla Philippa Emanuela Bacha, Johanna Joachima Quantza, czy François Couperina. Wykształcił we mnie umiejętność szerszego patrzenia na muzykę i rozumienia jej.

Czym Pani podróżowała do Berlina?

Oczywiście pociągiem.

Sama?

Sama...

Była już Pani wtedy mężatką. Mąż nie protestował?

Nie. Jurek uważał, że ludzie muszą być wolni. Również w małżeństwie. Tego samego myślenia oczekiwał ode mnie. Na pewno się bał i martwił. Nie tylko wtedy, gdy jeździłam do profesora Pischnera, ale także w późniejszych czasach, gdy odbywałam tournées koncertowe. Nigdy nie odradzał mi jednak tych wyjazdów. Sam był przecież koncertującym pianistą, a poza tym w moim domu, w którym wspólnie zamieszkaliśmy po ślubie, taki tryb życia uchodził za całkowicie normalny. Mąż to zaakceptował. Zawsze mogłam liczyć na jego zrozumienie i wsparcie.

Nie bała się Pani na granicy polsko-niemieckiej? Celnicy nie byli w tamtych czasach zbyt uprzejmi.

Strasznie się bałam zwłaszcza, że prawie zawsze miałam osobiste rewizje. Otwierano moje kremy i listy. Widocznie to było bardzo podejrzane, że jadę tylko z małą walizką, podczas gdy inni pasażerowie przewożą tony bagażu. Nie było wcale lepiej, gdy podróżowałam w późniejszych czasach do RFN. Wtedy też bacznie mi się przyglądano. Pochodziłam przecież z komunistycznego kraju. Mogłam być szpiegiem...

Jak często jeździła Pani do Berlina, do profesora?

Wtedy, kiedy miałam przygotowany cały recital. Profesor udzielał mi prywatnych lekcji, bo nie uczył już wówczas w żadnej szkole. Pomieszkiwałam w jego domu, gdzie byłam zawsze mile przyjmowana przez profesora i jego żonę, słązaczkę, przezabawnie mówiącą po polsku. (śmiejch) Można powiedzieć, że to, co dawali uczniom moi rodzice, wróciło wtedy do mnie.

Jeździłam do Berlina od 1964 roku przez kilka kolejnych lat. Potem jeszcze brałam udział w kursach mistrzowskich, które prowadził Ruggero Gerlin w Sienie oraz Zuzana Růžicková⁴ w Pradze. Najwięcej jednak, jako klawesynistka, zawdzięczałam Hansowi Pischnerowi.

Na czym Pani wówczas ćwiczyła?

Dzięki życzliwości dyrektora Filharmonii Krakowskiej mogłam korzystać z klawesynu, należącego do tej instytucji. Ale niestety tylko w nocy. Przychodziłam więc po jedenastej wieczorem, a wychodziłam około piątej nad ranem. Ćwiczyłam w filharmonii bardzo regularnie i męczyłam się tak dobrych kilka lat aż do czasu, gdy w moim posiadaniu znalazł się wreszcie upragniony instrument. Dostałam tego szczęścia jednak dopiero kilka lat po uzyskaniu dyplomu ukończenia studiów.

Klawesyn sprawili Pani rodzice?

Nie. Dostałam, a właściwie kupiłam za symboliczną złotówkę od profesora Pischnera. Ów klawesyn znajdował się wcześniej w posiadaniu Staatsoper w Berlinie. Wykonała go jeszcze przed wojną firma Renaty Ammer. Nie jest repliką barokowego instrumentu. To typ klawesynu, który preferuje Elżbieta Chojnacka⁵.

Czy kiedy w domu znalazł się już klawesyn, Pani mama próbowała na nim grać?

Oczywiście. Ciekawił ją. Ale nie na tyle, aby poświęcić na ćwiczenie więcej czasu. Natomiast bardzo lubiła słuchać muzyki klawesynowej zarówno w moim wykonaniu, jak też w interpretacji innych klawesynistów, na koncerty których chętnie chodziła.

A kiedy stała się Pani właścicielką kopii historycznego klawesynu?

W latach siedemdziesiątych. Dotarli do mnie wówczas przedstawiciele amerykańskiej firmy Zuckermann, którzy mieli swoją filię w Zachodnich Niemczech. Nie było mnie stać na zakup oferowanego przez nich instrumentu, więc zdecydowałam się wziąć go na raty. Zanim jednak zaczęłam koncertować na nowym klawesynie, musiałam poświęcić sporo czasu, ażeby go poznać i opanować zupełnie inną technikę gry. A kiedy stopniowo oswajałam się z instrumentem historycznym wreszcie zaczęłam pojmować, o co tak naprawdę chodziło autorom barokowych traktatów teoretycznych.

Już kiedyś Konfucjusz zauważył: „co robię – rozumiem”. Wiedza przyswajana w praktyczny sposób staje się zrozumiała i pozostaje na długo w pamięci.

Oczywiście! Dzięki tak zdobytej wiedzy na pewno lepiej rozumie się muzykę oraz intencje kompozytora. A to z kolei sprawia, że interpretacja dzieła jest dojrzalsza i bardziej wartościowa.

Czym różni się technika gry na współczesnych klawesynach od techniki gry na kopiach instrumentów historycznych?

Na współczesnym instrumencie ręka bez problemu znajduje oparcie na klawiaturze, ponieważ taki klawesyn jest masywniejszy i posiada szersze klawisze. Łatwiej się więc na nim gra. Ale coś za coś. Niestety muzyk ma znacznie mniejszy wpływ na gatunek dźwięku oraz na artykulację. Najlepszym i sprawdzonym rodzajem artykulacji jest w zasadzie tylko „bardzo bliskie legato”⁶. Jeśli nie gra się w ten sposób, to klawesyn pełni głównie funkcję instrumentu perkusyjnego. Można wówczas uzyskać niesamowitą precyzję i selektywność w realizacji rytmu. I takie właśnie możliwości współczesnych klawesynów zainspirowały wielu XX-wiecznych kompozytorów. W instrumentach historycznych natomiast klawisze są węższe i krótsze, a sama klawiatura sprawia wrażenie jakby zawieszanej w powietrzu. Bardzo leciutkie pudło rezonansowe jest zamknięte, podobnie jak w lutni czy gitarze, więc pięknie reaguje na każdy dźwięk. A dźwięki dłużej wybrzmiewają i posiadają ogromną liczbę alikwotów. Na tego typu klawesynach można odnaleźć niesamowite niuanse artykulacyjne. Chociażby „ponad legato”, które polega na dłuższym przytrzymaniu klawisza i jednoczesnym dotknięciu następnego. Coś w rodzaju „pedału w palcach”, co pozwala nam wygładzić frazę muzyczną i uczynić ją bardziej śpiewną. Trzeba też pamiętać podczas gry, że równie ważne jest „touchée” czyli „wejście” w dźwięk, jak i „wyjście” z niego.

„Wyjście” czyli uniesienie ręki nad klawiaturą?

Nie. To jest raczej podciągnięcie palców do siebie. My wszystko staramy się robić „poziomo”. Tego „wyjścia” prawie nie widać. Podobnie jak „wejścia”, które jest dotknięciem klawisza. Każdy palec inaczej opuszcza klawisz po to, aby zaznaczyć, że pewne dźwięki są ważniejsze, a inne mniej ważne. Nie wszystkim wykonawcom owe niuanse artykulacyjne wydają się istotne. A właśnie od tych szczegółów zależy, czy gra będzie artystyczna, czy tylko sprawnościowa. Wybierając jakiś rodzaj artykulacji nie stosujemy go od początku do końca utworu. Każda nuta może, a nawet często powinna być inaczej zagrana. W jaki sposób? Oczywiście należy to sobie wcześniej przemyśleć, a później kontrolować uchem, które jest naszym ostatnim sędzią. Żeby było zabawniej, muzyk musi bardzo uważać, aby jego interpretacja nie była sztuczna i zbyt wydumana.

Moje słowa sprawiają być może wrażenie, jakbym sama sobie zaprzeczała. Ale to wszystko naprawdę da się pogodzić! Oczywiście nie od razu. Obserwując swoich najzdolniejszych studentów zauważam, że świadomość gry rodzi się u nich mniej więcej dopiero na trzecim roku studiów. Niestety są też i tacy, którzy do samego końca nauki nie potrafią tego pojąć.

Ciekawe, jak radzili sobie Bach i Haendel z takimi wąskimi klawiszami? Mieli większą od Pani rękę i zważywszy na ich sporą tuszę, na pewno znacznie grubsze palce. Być może ich gra, wzbudzająca w tamtych czasach podziw i entuzjazm, rozczarowałyby nas dzisiaj.

Co też pani mówi! Jestem przekonana, że grali wspaniale! To nie jest kwestia zbyt dużej ręki, czy zbyt grubych palców. To kwestia sposobu gry: precyzyjnych ruchów i ładnego „touchée”. Przecież dzisiaj w gronie najlepszych klawesynistów znajdują się głównie mężczyźni. Ich dodatkowym atutem jest duża rozpiętość rąk. Ja

niestety nie mam dużych dłoni, ale za to mięsiste i elastyczne. Gdy gram, wyobrażam sobie, że moje ręce są większe niż w rzeczywistości i proszę sobie wyobrazić, one zachowują się tak, jakby naprawdę były większe!

Jak długo przedstawiała się Pani z klawesynu współczesnego na historyczny?

Potrzebowałam na to około roku, co nie znaczy, że od razu zrezygnowałam z grania na współczesnych instrumentach. Początkowo koncertowałam i na takich, i na takich. Ale z biegiem czasu przywiązywałam się coraz bardziej do klawesynu historycznego. To, że poczułam się jak ryba w wodzie grając na tym typie instrumentu, w pewnym sensie zawdzięczam Japończykom.

W 1986 roku miałam miesięczne tournée w ich kraju. Występowałam codziennie, a czasem nawet dwa razy dziennie, koncertując właśnie na klawesynach historycznych. Po takiej zaprawie mogłam z czystym sumieniem powiedzieć, że ujarzmiłam te instrumenty.

W latach siedemdziesiątych była Pani jedną z pierwszych osób w Polsce, które wykonywały muzykę barokową na replikach klawesynów historycznych.

Nie czułam się absolutnie pionierką. Nie mam rewolucyjnego stosunku do niczego. Raczej ewolucyjny. Nie widziałam i nadal nie widzę potrzeby wyważania już otwartych drzwi. Po prostu skorzystałam z tego, co wymyślono kiedyś, bardzo dawno temu. I co się sprawdziło. Uważam, że dawną muzykę należy wykonywać na instrumentach z epoki, a współczesne klawesyny są świetne, ale do muzyki współczesnej.

Zuckermann konkuruje dziś z kopiań innego klawesynu historycznego, który znajduje się w Pani kolekcji. Niestety przegrywa, jak chodzi o walory zewnętrzne.

Pod koniec lat dziewięćdziesiątych kupiłam drugi instrument, tym razem firmy Hubbard. Pan Łukasz Skąpski, krakowski malarz i fotografik, namalował na jego klawie kopię obrazu Norblina. A mój Zuckermann pozostał cały niebieski, choć kiedyś wymarzyłam sobie, że jego klawie ozdobi obraz wspaniałego scenografa, Andrzeja Majewskiego. Teraz, bardziej niż na wyglądzie moich klawesynów, zależy mi na ich porządnym wyremontowaniu. Są bardzo wyeksploatowane zarówno przeze mnie, jak i przez moich studentów.

Sama Pani stroi klawesyny?

Tak, ale często robi to również Mariko. Czasami korzystam z pomocy fachowców.

Występuje Pani jako solistka. Gra Pani także w zespołach kameralnych.

Dziś gram głównie sama. Zdecydowanie rzadziej koncertuję z innymi muzykami. Chciałabym mieć swój zespół, ale z przyczyn organizacyjnych i finansowych nie jest to możliwe. Z przykrością stwierdzam, że z Polakami pracuje się trudno. Bywają mało pracowici i bardzo roszczeniowi. I powierzchowni. Łapią kilka okazji naraz. Po koncercie prawie nie pamiętają co grali, bo za chwilę mają kolejny występ z zupełnie innym repertuarem.

Kiedyś było inaczej?

Zdecydowanie tak. Z nostalgią wspominam czasy, gdy współpracowałam z *Krakowską Orkiestrą Kameralną*. Kierował nią Kazimierz Kord. Fantastyczny dyrygent i zaangażowani w swoją pracę, wspaniali muzycy! Pamiątką z tamtych czasów jest nagrana w 1970 roku płyta, na której znalazły się utwory Bacha: *Suita orkiestrowa h-moll* oraz *Koncert klawesynowy d-moll*. Kazimierz Kord to prawdziwy artysta, człowiek o wielkiej wyobraźni i niezwykłej muzykalności. Występując z nim, również w ostatnich latach, miałam zawsze pewność, że współtworzymy coś ważnego i wartościowego. Zachwyciałam się nim i nadal zachwycam także jako słuchacz. Urzekają mnie wykonane pod jego batutą symfonie Beethovena oraz dzieła orkiestrowe romantyków. A ten Czajkowski... Po prostu coś cudownego!

Koncertuje Pani ze studentami? Tyle entuzjazmu i świeżego spojrzenia na muzykę...

Studenci niestety bardzo długo się uczą. Ja nie mam czasu czekać.

Ale przecież nagrała Pani płytę ze studentami klasy klawesynu Akademii Muzycznej w Krakowie.⁷ Na krążku znalazły się koncerty klawesynowe Bacha, a wśród nich *Koncert a-moll* na cztery klawesyny. Wspaniale państwo zabrzmiali. I te zawrotne tempa!

Ci młodzi artyści nie byli już wtedy studentami lecz świeżo upieczonymi absolwentami. Rzeczywiście dobrze nam się grało. W tamtym czasie był wysyp uzdolnionych klawesynistów w Akademii. Niestety taki urodzaj zdarza się rzadko. Ale to, co powiedziałam wcześniej wcale nie oznacza, że dzisiaj w ogóle nie występuję z innymi muzykami. Bardzo cenię sobie współpracę z Anią Śliwą, skrzypaczką, z Tomkiem Potaczkim, flicistą oraz z Mariko Kato, pianistką i klawesynistką. Koncertuję również z warszawskim Zespołem Instrumentów Barokowych *Il Tempo*, którym kieruje utalentowana skrzypaczka, Agata Sapieha.

Nawiązała też Pani współpracę z krakowskimi tancerzami.

Dzięki Romanie Agnel i jej kolegom z zespołu baletowego *Cracovia Danza*, moje występy zyskują na atrakcyjności. Tańce dworskie można bowiem nie tylko usłyszeć, ale również zobaczyć i „poczuć”. Ja sama, kiedy patrzę na kunsztowne układy choreograficzne oraz wytworne gesty i kroki tancerzy, gram inaczej niż wcześniej. Zdecydowanie lepiej rozumiem specyfikę tych tańców.

Kiedyś była Pani muzykiem *Tria Barokowego*. W zespole grała również Barbara Świątek, flicistka oraz Jerzy Klocek, wiolonczelista. Koncertowaliście Państwo w Polsce i zagranicą. Wbrew przysłowiu, że trudno być prorokiem we własnym kraju, muzycy *Tria Barokowego* zostali zauważeni i wyróżnieni szczególną nagrodą – „Laurem Melomanów Krakowskich”.

To były zupełnie inne czasy. Cieszyły nas te występy. Wszystko jedno, czy grało się w Krakowie, czy pod Kielcami, czy gdzieś zagranicą. Każdy koncert był tak samo ważny. A przy tym lubiliśmy ze sobą spędzać czas. Śmiało się, żartowaliśmy, okazaliśmy sobie życzliwość. W takiej atmosferze świetnie się nam pracowało. Baśka - królowa fletu i Jurek – cudownie realizujący *continuo*⁸ ... Do dziś wspominam z rozrzewnieniem nasze próby, wspólne wyjazdy i występy.

Jaki tryb pracy przyjęliście Państwo?

Spotykaliśmy się codziennie przedpołudniem w moim mieszkaniu. Przez pierwsze dwie godziny czytaliśmy literaturę barokową. Korzystaliśmy z nut, przywiezionych przeze mnie z zagranicy. Wybieraliśmy utwory, które najbardziej nam się podobały, a następnie opracowywaliśmy je. Po pracy jedliśmy obiad, a potem Baśka i Jurek pędzili na próbę do radiówki.⁹

Z repertuarem, który wspólnie przygotowaliśmy, jeździliśmy do Hansa Pischnera. Był zachwycony naszym zespołem! Za namową profesora i dzięki jego pomocy koncertowaliśmy wielokrotnie w NRD. Zarobiłam w ten sposób pieniądze na nowy instrument. Kupiłam sobie szpinet!

Ale, ale! Muszę powiedzieć coś, co być może zaskoczy niejednego Czytelnika. Zanim zaczęliśmy zarabiać jako trio, przez dwa lata przygotowywaliśmy się do pierwszego publicznego występu! Nikomu z nas nie przyszło wtedy do głowy pytać o jakiegokolwiek pieniądze!

Dlaczego *Trio Barokowe* przestało istnieć?

Stało się to wówczas, gdy zaczęłam grać na klawesynie historycznym. Nie pasował już do niego flet współczesny i współczesna wiolonczela. Basia i Jurek nie byli zainteresowani przejściem na dawne instrumenty. Graли przecież bardzo zróżnicowany repertuar. Baśkę coraz bardziej wciągała muzyka współczesnych kompozytorów. Poza tym przestawienie się na instrument barokowy to nie jest, jak twierdzą niezorientowani w temacie, kwestia kilku miesięcy. Na to potrzeba naprawdę bardzo dużo czasu.

Drugim, jeszcze ważniejszym powodem rozpadu naszego zespołu był wyjazd Jurka Klocka do Warszawy. Kompletnie nie wyobrażałyśmy sobie z Baśką, że w naszym trio miałby grać ktoś inny niż Jurek. Kogo jak kogo, ale jego nie dało się nikim zastąpić!

Jak długo występowaliście Państwo jako *Trio Barokowe*?

Około dziesięciu lat. Koncertowaliśmy w Polsce i w wielu krajach europejskich. Byliśmy też w Stanach Zjednoczonych. Wszędzie bardzo się podobałiśmy. Może dlatego, że mieliśmy spore temperamenty i nie przynudzaliśmy tym barokiem. A może dlatego, że takich zespołów, jak nasz, było w tamtych czasach dość mało.

Czy nadal macie Państwo ze sobą kontakt?

Oczywiście! Nadal się przyjaźnimy i spotykamy.

Jerzy Łukowicz, Pani mąż, również miał swój zespół: *Trio Krakowskie*. On grał na fortepianie, Antoni Cofalik na skrzypcach, a Krzysztof Okoń na wiolonczeli. Czy oba zespoły, *Trio Barokowe* i *Trio Krakowskie* rywalizowały ze sobą?

Nie robiliśmy sobie żadnej konkurencji. My specjalizowaliśmy się w muzyce barokowej, a oni wykonywali utwory kompozytorów późniejszych epok. A więc mieliśmy zupełnie inny repertuar. Poza tym bardzo się nawzajem lubiliśmy.

Kto był szefem *Tria Barokowego*?

Nie było szefa ani dyrektora.

A kto miał najsilniejszą osobowość?

Reprezentowaliśmy trzy bardzo silne osobowości.

W taki razie nie wierzę, że się Państwo nie kłócili.

Oczywiście, spieraliśmy się. Najmniej Jerzy Klocek, który często zachowywał taktowne milczenie. Za to my z Baską nieraz miałyśmy odmienne zdania. I dawałyśmy temu wyraz! Nadal, mimo że już nie gramy w zespole, zdarza nam się pokłócić. Niedawno pożyliśmy się przez telefon.

Myślałam, że Pani jest bardzo spokojną osobą!

Widać pozory mylą. Jeśli jest problem, to trzeba o nim rozmawiać, a nawet się pokłócić. Niestety ja czasami mówię o dwa zdania za dużo. I często później tego żałuję.

Chyba wiem po kim Pani to ma...

Jestem nieodrodną córką swojej mamy. (śmiech)

Nie zdarza się Pani natomiast żałować, że powiedziała Pani o dwa zdania, ale za mało?

Tak. W przeszłości tak było. Potrafiłam poskromić swój język i nie mówiłam wszystkiego. Kiedy jednak straciłam najbliższych, stałam się twardsza. Dziś uważam, że należy być szczerym, bo problemy niestety same się nie rozwiązują. Poza tym ludzie bywają niedomyślni. Często nie zauważają, że zrobili coś złego. Mnie pewnie też się to zdarza. W pośpiechu, w biegu mogę coś przeoczyć lub zrobić coś nie tak.

Czy wówczas umie Pani przeprosić i przyznać się do winy?

Potrafię, ale strasznie dużo mnie to kosztuje. Zdecydowanie częściej ustępuję, gdy chodzi o sprawy osobiste. Natomiast w życiu zawodowym bywam uparta. Tutaj konflikty wynikają często z różnicy poglądów lub postaw. Nie przeproszam, jeśli jestem przekonana o swojej racji nawet, jeśli komuś zrobiłam przykrość. Szczególnie irytuje mnie lekceważenie obowiązków oraz brak profesjonalizmu i zaangażowania w to, co się robi. Wybaczam i rozumiem, jeśli powodem jest choroba, własna albo kogoś bliskiego. Trudniej zaakceptować mi inne wytłumaczenie. Nie lubię też stawiania wyżej pieniędzy, niż profesjonalizmu. Właśnie po tym poznaję klasę artysty. Takiego zachowania nie toleruję i bywam nieprzyjemna w stosunku do ludzi, dla których jest ono normą.

Skoro mówimy o prawdziwym profesjonalizmie i klasie muzyków, to jakich klawesynistów szczególnie Pani ceni i za co?

Zacznę od nieżyjących. Na pewno bezkonkurencyjna była i jest dla mnie nadal Wanda Landowska, genialny muzyk i niezwykle silna osobowość. Miała nieskazitelną technikę gry, a przy tym ta jej gra posiadała niesamowity ładunek ekspresji. Zawsze też podziwiałam Rafaela Puyane¹⁰, ucznia Wandy Landowskiej. Pozostawił po sobie wspaniałe interpretacje muzyki włoskiej oraz hiszpańskiej. Był mistrzem *grandezzy*.¹¹ Z kolei Gustava Leonhardta¹² do dziś cenię za mistrzowski sposób wykonywania dzieł kompozytorów XVII-wiecznych: Girolamo Frescobaldiego, Louisa Couperina i Johanna Jakoba Frobergera. Jego atutem jest „arystokratyczne” podejście do instrumentu, piękny dźwięk i intelektualne zaangażowanie w grę.

Za wybitnego klawesynistę uważam również mojego profesora, Hansa Pischnera. Mając szeroką wiedzę muzykologiczną i doskonale orientując się w dawnych stylach muzycznych, zwłaszcza tych, które obowiązywały kiedyś w Niemczech, był jako klawesynista niezwykle emocjonalny. Potrafił kierować się wiedzą, nie rezygnując podczas gry z ekspresyjnego wyrażania uczuć.

Poza wymienionymi artystami podziwiam oczywiście jeszcze innych wykonawców: Christophe’a Rousseta¹³ i Kennetha Gilberta¹⁴ za interpretację muzyki francuskiej, Pierre’a Hantaï¹⁵ za sonaty Scarlatti’ego, Siegberta Rampe¹⁶ za sposób, w jaki buduje dramaturgię utworu muzycznego oraz Christine Schornsheim¹⁷ za wspaniałą wirtuozerię w muzyce kompozytorów XVIII-wiecznych.

Najlepszym polskim klawesynistą jest dla mnie Władysław Kłosewicz¹⁸. Jego gra charakteryzuje się pełnym dźwiękiem, nieco romantyzującym stylem, naturalnością i logiczną narracją. Poza tym wyczuwam w jego muzyce słowiańską duszę. Ujmuję mnie też gra klawesynistów, którzy „nie mają jeszcze nazwisk”. Ludzi młodych, zdolnych i spontanicznych. Świat kiedyś na pewno o nich usłyszy.

A dla mnie, podobnie jak dla wielu muzyków i melomanów, najlepszą polską klawesynistką jest właśnie Pani.

„De gustibus non disputandum est.”

Co Pani sądzi o artystach, którzy w swojej działalności koncertowej łączą różne rodzaje muzyki, różne style, a nawet różne instrumenty? Keith Jarrett¹⁹, grający muzykę klasyczną i jazzową to szczególnie przykład takiego właśnie muzyka. Jest zarówno pianistą, jak i klawesynistą.

To wszystko zależy od artysty. Ja nie uważam, że robiąc tylko jedną rzecz wykonuje się ją lepiej niż kilka rzeczy naraz. Są ludzie, którzy wręcz nie potrafią ograniczyć się do czegoś jednego. Oni też są bardzo potrzebni. Oczywiście pod warunkiem, że to co robią, robią naprawdę dobrze. Taki Alexei Lubimov²⁰ ma w swoim repertuarze zarówno muzykę współczesną jak i dawną. Gra świetnie zarówno na fortepianie, jak i na klawesynie, klawikordzie oraz na pianoforte. Czyli można. Tyle, że nie każdy tak potrafi.

Gdy zapytałam kiedyś, o której godzinie najlepiej do Pani telefonować, żeby nie przeszkadzać, odpowiedziała mi Pani, że...wszystko jedno, bo ja i tak zawsze jestem zajęta. Po prostu odbieram telefon, a potem wracam do przerwanej czynności.

Aby utrzymać swoją grę na odpowiednim poziomie musi Pani codziennie ćwiczyć na instrumencie. Czy zawsze robi to Pani chętnie, a nie z poczucia obowiązku?

Ja to po prostu lubię. Muzyka jest moją pracą, ale jest też moją pasją. Pracując bawię się. Cieszy mnie to, co robię.

Proszę uchylić rąbka tajemnicy i zdradzić, ile czasu przeznaczają Pani na codzienne ćwiczenie?

Sporo. Był nawet taki czas, że spędzałam przy klawesynie po dwa-nastu godzin dziennie. Moja mama obawiała się nawet o moje zdrowie psychiczne.

Granie na instrumencie wciąga, podobnie jak dobra książka lub film.

Wciąga, zwłaszcza wtedy, gdy chce się od czegoś uciec. Na przykład od problemów osobistych. Ale dziś nie ćwiczę już tak długo, jak kiedyś. Nie mam niestety aż tyle czasu.

Wybiera Pani jakieś stałe pory, o których siada Pani do instrumentu?

Ależ skąd! Ćwiczę wtedy, kiedy pozwala mi na to czas. Może to być dzień albo noc. Może to być kilka godzin, a niekiedy pół godziny w przerwie między innymi obowiązkami. Ćwiczę w różnych warunkach. Nie przeszkadzają mi hałasy: odgłosy remontu czy gwar rozmów.

Stosuje Pani gimnastykę na usprawnienie mięśni palców i dłoni?

Znam takie ćwiczenia, ale nie stosuję ich. Nie widzę potrzeby. Najlepszą gimnastykę, bo połączoną z przyjemnością, stanowi dla mnie praca przy instrumencie.

Pod koniec lat osiemdziesiątych dokonała Pani nagrania dla japońskiej wytwórni Pony Canyon. Wykonała Pani wówczas 18 sonat Mozarta na pianoforte, replice instrumentu z czasów kompozytora. Jaką technikę gry Pani wybrała, klawesynową czy fortepianową?

Ani taką, ani taką. Pianofortową! „Touchée” na pianoforte stanowi coś pośredniego między uderzeniem a dotknięciem. Klawiatura, delikatna i jakby zawieszona, przypomina klawesynową z tą jednak różnicą, że jest dynamiczna. Dynamika z kolei kojarzy się z fortepianem. To, że mogłam ją zrobić, było dla mnie wielkim udogodnieniem, bo miałam do dyspozycji dodatkowy środek ekspresji. Dzięki dynamice łatwiej mi też było wyrównać proporcje między rejestrami. Zwykle bowiem basy, zarówno w klawesynie jak i we wczesnym pianoforte, są bardzo piękne, środek również brzmi ślicznie, ale niestety wiolin jest zdecydowanie za cienki. Prawa ręka musiała więc grać jeszcze bardziej czule niż lewa, żeby odpowiednio wyeksponować wszystkie wysokie dźwięki. No i jeszcze kwestia pedałów. Instrument, na którym wykonywałam i nagrywałam sonaty Mozarta wyposażony był w dwa pedały kolanowe. Działy podobnie, jak w fortepianie. Prawym wydłużałam dźwięk, a lewym tłumiałam. Nie było więc konieczności stosowania typowo klawesynowej artykulacji „ponad legato”.

Na pianoforte gra się łatwiej, niż na klawesynie?

Chyba nie... Gra się po prostu zupełnie inaczej.

Czy Pani nagranie sonat Mozarta dostępne jest w Polsce?

Nie. Kiedyś zainteresował się nim nieżyjący już Jan Weber²¹. Bardzo spodobała mu się moja interpretacja. Chciał rozpowszechnić nagranie w Polsce, ale jego śmierć pokrzyżowała te plany.

Wielka szkoda!

Czy ja wiem... Prawdę powiedziawszy nie jestem zwolenniczką nagrywania dzieł wszystkich jednego autora przez jednego wykonawcę. Moim zdaniem, tego typu płyty nigdy nie są najlepsze w dorobku artysty. Człowiek to nie omnibus. Siłą rzeczy pewne utwory zagra lepiej, a inne – gorzej. Powinien więc dokonać wyboru i zagrać takie kompozycje, które z różnych powodów są mu szczególnie bliskie.

Jak przebiegała sesja nagraniowa w Japonii? To musiał być prawdziwy maraton.

Na nagranie kompletu 18 sonat miałam tylko trzy dni. Strasznie mało czasu, ale w Japonii pracuje się w ekspresowym tempie. Dodatkowym dla mnie stresem było to, że co jakiś czas musiałam robić przerwy, ponieważ instrument, kopia pianoforte Andreasa

Steina z XVIII wieku, dość szybko się rozstrajał. Jego konstruktor dwoił się i troił, żeby wszystko działało jak należy. Mam wrażenie, że biedak napracował się podczas tej sesji jeszcze bardziej niż ja. (śmiech)

Z tą samą wytwórnią Pony Canyon współpracowała również Halina Czerny-Stefańska.

Tak. Nagrała w Japonii utwory Chopina oraz Paderewskiego.

Muzykę w Pani interpretacji podziwiać można na żywo oraz odtwarzając ją z płyty. *Avatar...* z 1964 roku, obsypany licznymi nagrodami film science fiction Janusza Majewskiego, był w części także Pani sukcesem. W filmie wystąpili znakomici aktorzy: Gustaw Holoubek, Jan Machulski i Krzysztof Litwin.

Muzykę do tego filmu skomponował Lucjan Kaszycki²². Podczas nagrania towarzyszył mi zespół kameralny, którym kierował Krzysztof Missona²³. Nie znałam wtedy w ogóle fabuły filmu. Z tego co grałam, a była to straszna bieganina po klawiszach, domyślałam się, że chodziło o ilustrację jakiejś ucieczki, cwału konia lub czegoś podobnego. Film *Avatar, czyli zamiana dusz* obejrzałam w telewizji dopiero po wielu latach. Spodobał mi się.

Nagrywała Pani jeszcze później muzykę do filmów?

Nie. To była moja jedyna przyгода z dziesiątą Muzą.

Może nie ostatnia?

Kto wie?

Czy nadal, mając tak duże doświadczenie i obycie estradowe, odczuwa Pani tremę przed swoimi występami?

Różnie. Czasami nie mam jej wcale, a czasem jest ona ogromna. Zauważyłam, że istnieje ścisły związek pomiędzy intensywnością odczuwania tremy a moim samopoczuciem psychicznym. Na to samopoczucie z kolei ma ogromny wpływ otoczenie. Jeśli przed koncertem zbyt długo przebywam w towarzystwie osób nieprzychylnych mi, krytycznych i zarozumiałych, to na estradzie jestem w stanie pokazać tylko część swoich możliwości. Złe słowa i spojrzenia w jakiś sposób mnie unicestwiają, odbierając mi pewność siebie. Unikam więc przed występami kontaktów z ludźmi, którzy nie życzą mi dobrze. To dla mnie najlepszy i najskuteczniejszy sposób na stres.

Czy pani Halina miała podobne problemy?

Mama mniej przejmowała się tym, co mówią i robią inni. Była dość asertywna. Zarozumiałstwo niektórych muzyków ją śmieszyło. Sama nigdy nie chełpiła się swoimi osiągnięciami, miejscami, w jakich koncertowała, ani opiniami krytyków. To, czy grała dla kilku osób na koncercie domowym, czy dla kilku tysięcy słuchaczy w prestiżowej sali koncertowej, nie sprawiało jej żadnej różnicy. Zawsze wykonywała muzykę z jednakowym zaangażowaniem. Zawsze też na początku swojego występu była nieco stremowana.

Czym się to objawiało?

W pierwszym utworze wprawne ucho słuchacza mogło wyczuć pewien niepokój.

Czy siedząc na widowni podczas koncertu swojej mamy czuła się Pani podenerwowana?

I to jeszcze jak! Udzielała mi się jej trema. Może nawet denerwowałam się bardziej od niej. Ojciec reagował podobnie i dlatego zrezygnował z chodzenia na koncerty mamy.

Nie bywał na jej występach?!

Hmm... W praktyce wyglądało to w ten sposób: ojciec odprowadzał mamę za kulisy, a później zamiast iść na widowie, zostawał na korytarzu i nerwowo palił papierosa za papierosem. Gdy wreszcie odzywały się końcowe brawa, wchodził dyskretnie do środka. Po każdym występie składał mamie gratulacje i zawsze chwalił jej grę.

Nigdy nie zorientowała się, że męża nie było na widowni podczas koncertu?

Chyba nie, a może... nie chciała tego wiedzieć?

Pani mama była Pani fanką i kibicem zarazem.

Owszem. Zawsze przychodziła na moje koncerty, chociaż umierała na nich ze strachu. Wiedziała jednak, że jej obecność bardzo mi pomaga. Tworzyła wokół siebie jakąś dobrą aurę. Zajmowała miejsce w pierwszym rzędzie, elegancka, z przypiętym do ubrania kwiatem i sprawiała wrażenie bardzo zadowolonej. Po koncercie przychodziła do mnie z gratulacjami.

Nie miała żadnych uwag krytycznych?

Wszystkie uwagi robiła w domu jeszcze przed koncertem, kiedy prezentowałam rodzicom swój repertuar. Zawsze trafiała w dziesiątkę, podobnie jak ojciec. Po występie natomiast to ja mówiłam, co mi się nie podobało i z czego nie jestem zadowolona. Ten sposób odreagowywania emocji po koncercie przejęłam zresztą po mamie. Ona też zaraz po zejściu z estrady, na gorąco musiała się z nami podzielić swoimi wrażeniami.

Wielu artystów przeżywa chwile załamania. Czy Pani również zdarzył się taki moment, że chciała Pani rzucić wszystko, zmienić zawód i zapomnieć o dotychczasowym życiu?

Oczywiście! I to ile razy! Zawsze wtedy, gdy stykałam się z ludzką zawiścią i bezdusnością. Zdarzało mi się nawet w takich trudnych dla mnie sytuacjach odwoływać koncerty. Jako powód podawałam chorobę, choć była to nieprawda. Potem jednak przychodziła refleksja: przecież ja kocham to, co robię i nie potrafię żyć bez muzyki. Więc zaciskałam zęby i ćwiczyłam, ćwiczyłam, ćwiczyłam... Dzisiaj nie pozwalam już sobie na takie ucieczki. Może dlatego, że potrafię skutecznie ładować akumulatory czyli cieszyć się reakcją życzliwej mi publiczności. Po twarzach, po zachowaniu ludzi poznaję, że dałam im trochę radości. To mnie uskrzydla i stanowi zachętę do walki z własnymi słabościami.

Sama radziła sobie Pani z wychodzeniem z psychicznych dołków?

Czasami sama, a czasami z pomocą specjalistów. Nie wstydę się tego i uważam, że osoby o podobnej wrażliwości jak moja, a być może nawet o pewnej nadwrażliwości, powinny również w taki sposób troszczyć się o własne zdrowie psychiczne. Na szczęście dziś już umiem radzić sobie sama. Znam siebie, swoją wartość, mam spory bagaż doświadczeń i duży dystans do świata. A kiedy czuję, że

dopada mnie depresja, wyjeżdżam. Zmieniam otoczenie. Szukam życzliwych i dobrych ludzi. Okazuje się, że jest ich wielu. Dzięki nim wracam do życia i odnajduję w sobie energię do pracy.

Przypisy:

1. Wilhelm Kempff (1895-1991), niemiecki pianista i kompozytor.
2. Kiedy rozmawialiśmy z prof. Elżbietą Stefańską Hans Pischner jeszcze żył.
3. Ruggero Gerlin (1899-1983).
4. Zuzana Růžicková (1927).
5. Elżbieta Chojnacka (1939), klawesynistka specjalizująca się w muzyce kompozytorów współczesnych.
6. Legato (z wł.: połączony, związany), płynne przechodzenie z jednego dźwięku na drugi bez odrywania ręki, łączenie kolejnych dźwięków.
7. Johann Sebastian Bach *Koncerty klawesynowe*. Wykonawcy: Elżbieta Stefańska, Agnieszka Chabowska, Urszula Stawicka, Joanna Kwinta-Słazyk, Andrzej Zawisza, Uniwersytecka Orkiestra Barokowa „Consortium Jagellonicum” pod dyrekcją Pawła Osuchowskiego; wyd. DUX 1997. Płyta została nominowana do nagrody „Fryderyka” w 1998 roku.
8. Basso continuo – w muzyce barokowej linia głosu basowego, stanowiąca fundament dla pionów akordowych.
9. Radiowa Orkiestra Symfoniczna.
10. Rafael Puyana (1931-2013).
11. Grandezza (z wł.: wielkość, wzniosłość), sposób gry służący podkreśleniu uroczystego charakteru muzyki.
12. Gustav Leonhardt (1928-2012).
13. Christoph Rousset (1961).
14. Kenneth Gilbert (1931-2015).
15. Pierre Hantaï (1964).
16. Siegbert Rampe (1964).
17. Christine Schornsheim (1959).
18. Władysław Kłosisiewicz (1955).
19. Keith Jarrett (1945).
20. Alexei Lubimov (1944).
21. Jan Weber (1930-1992), muzykolog, krytyk muzyczny, dziennikarz m.in. radiowej Trójki, autor audycji radiowych popularyzujących muzykę poważną.
22. Lucjan Marian Kaszycki (1932), kompozytor, aranżer i pedagog, autor wielu popularnych piosenek, muzyki teatralnej i filmowej.
23. Krzysztof Missona (1923-1992), dyrygent i pedagog związany z Państwową Wyższą Szkołą Muzyczną w Krakowie. Przez wiele lat kierował orkiestrą symfoniczną tejże uczelni.

(fragment książki Joanny Wiśnios, "W moim muzycznym domu")



prof. Andrzej Jasiński i prof. Elżbieta Stefańska fot: Agnieszka Malatyńska

(...) Od zawsze na ul. Garncarskiej 3 odbywały się koncerty, na które schodziło się wielu zaproszonych gości śmietanki towarzyskiej. Muzykowano w różnych składach. Takie tradycje zobowiązują. Trudno się więc dziwić, że prof. Elżbieta Stefańska utrzymuje koncertowe zwyczaje. I tak w minioną niedzielę, 18 grudnia odbyło się spotkanie z prof. Andrzejem Jasińskim. Ten wybitny pedagog, nauczyciel wielu pianistów, w tym Krystiana Zimmermana, juror wielu konkursów, w tym najsłynniejszego Konkursu Chopinowskiego w Warszawie, a do tego jeszcze doskonały pianista w rozmowie z prof. Elżbietą Stefańską wspomniął jej rodziców, a także zwrócił uwagę, że jako młody artysta bywał u państwa Stefańskich. Profesor opowiadał o Krystianie Zimmermanie, jego przygotowaniach do Konkursu Chopinowskiego, który jak wiadomo w 1975 roku przyniósł mu zwycięstwo, a także o taktyce konkursowej. Podkreślał, że warto startować w konkursach, by sprawdzić swoje możliwości, zwłaszcza, że porażka, często więcej uczy niż zwycięstwo.

Agnieszka Malatyńska-Stankiewicz

/Muzyczny genius loci. W Krakowie!/

KONCERT PAMIĘCI HALINY I LUDWIKA STEFAŃSKICH



od lewej: prof. Małgorzata Janicka-Słysz, prof. Elżbieta Stefańska, Krzysztof Książek

Koncert Pamięci Haliny i Ludwika Stefańskich w 100 Rocznicę Urodzin Prof. Ludwika Stefańskiego nie mógłby odbyć się w żadnym innym miejscu, gdyż właśnie z krakowską Państwową Wyższą Szkołą Muzyczną, mieszczącą się niegdyś przy ul. Bohaterów Stalingradu (a obecnie Starowiślnej), związał on swoje życie. Fakt ten zaakcentowała prof. Małgorzata Janicka-Słysz, otwierając uroczystą galę Stefańskich 10 lipca 2017 w Auli Akademii Muzycznej w Krakowie i nie omieszkała przytoczyć historii katedry fortepianu działającej niegdyś pod kierunkiem Ludwika Stefańskiego, podkreślając, że pod bacznym okiem profesora wyrosło wielu wybitnych przedstawicieli pianistyki polskiej.

Było więc rzeczą naturalną, że na samym początku uroczystości wystąpiła córka legendarnej niegdyś pary pianistów – Haliny Czerny-Stefańskiej i Ludwika Stefańskiego – znakomita polska klawesynistka profesor Elżbieta Stefańska. Razem ze swoją japońską córką Mariko Kato, zagrała *Koncert c-moll* na dwa klawesynty BWV 1060 Jana Sebastiana Bacha, a później przez estradę przetoczyła się plejada znakomitych wykonawców, studentów i absolwentów uczelni, wraz z orkiestrą, którą niegdyś utworzył

a teraz osobiście poprowadził prof. Stanisław Krawczyński, obecny rektor tej uczelni.

A było czego posłuchać, bo cały koncert, oparty o duety klawesynowe i fortepianowe, choć pojawił się w nim także mariaże fortepianu i skrzypiec, zaskoczył słuchaczy, zarówno w pierwszej jak i w drugiej części, bogactwem i różnorodnością repertuaru. Pierwszą część koncertu zakończyła wielką *Sonata* "Kreutzerowska" Beethovena znakomita skrzypaczka najmłodszego pokolenia Aleksandra Kuls-Koziak, grając w duecie z nieco starszą od siebie pianistką Justyną Danczowską. zaś po przerwie usłyszeliśmy urzekający *Koncert fortepianowy podwójny Es-dur* KV 365 Wolfganga Amadeusza Mozarta w wykonaniu Krzysztofa Książka i Agnieszki Zahaczewskiej-Książek.

Dodać należy, że akurat w stulecie urodzin Ludwika Stefańskiego ukazała się książka *W moim muzycznym domu* Joanny Wiśnios, stanowiąca *de facto* wywiad rzekę z Elżbietą Stefańską, która snuje w niej barwną opowieść o swoich obrosłych w legendę rodzicach, a nawet nieco ich odbrażawia. Z tego choćby powodu z całą pewnością książkę tę warto przeczytać.

Izabela Jutrzenka-Trzebiatowska

IZABELA JUTRZENKA-TRZEBIATOWSKA



X URODZINY FESTIWALU "WAWEL O ZMIERZCHU"



Julianna Awdiejewa

Przypadek zdarzył, że trafiłam na koncert finałowy pierwszej edycji Festiwalu "Wawel o Zmierzchu", który z racji typowo jesiennej pogody we wrześniu 2008 r. został przeniesiony z dziedzińca Batorego do Sali Senatorskiej. Nic wtedy nie zapowiadało, że wkrótce stanę się jego miłośniczką, podobnie jak rzesze krakowian ciągnących na zamkowe wzgórze przez całe lato. Właśnie z racji kapryśnej pogody organizatorzy – Zamek Królewski na Wawelu i Fundacja Castello. Grupa Twórcza – nie ryzykują już jesiennych występów. Są tacy, którzy spędzają tu niemal każdy sobotni wieczór od początku lipca do końca sierpnia.

W tym roku, jubileuszowy dziesiąty już Koncert Inauguracyjny wypadł dokładnie 1 lipca, a na Dziedzińcu Arkadowym Zamku Królewskiego na Wawelu wystąpił Marcin Koziak wraz z Orkiestrą CORda Cracovia pod batutą Macieja Tworka. Obok *Andante spianato* i *Wielkiego Poloneza Es-dur op. 22* Fryderyka Chopina i *Koncertu fortepianowego a-moll op. 16* Edwarda Griega, z którym zmierzył się pianista najmłodszego pokolenia, usłyszeliśmy *Symfonię A-dur „Włoską” op. 90* Felixa Mendelssohna, oraz prawykonanie utworu powstałego na zamówienie festiwalu Wojciecha Michno, doktoranta Akademii Muzycznej w Katowicach.

W tym miejscu, od razu trzeba powiedzieć, że znacznie ciekawiej zapowiadał się przypadający na sobotę 26 sierpnia 2017 r. Koncert finałowy z tej choćby racji, że miała w nim wystąpić Julianna Awdiejewa – zwyciężczyni Konkursu Chopinowskiego z 2010 roku. Zagrała z niezwykłą finezją dwa koncerty: *Koncert fortepianowy B-dur, KV 595* W.A. Mozarta oraz *Koncert fortepianowy f-moll op. 21* F. Chopina, a w przerwie pomiędzy nimi Orkiestra CORda Cracovia prowadzona przez Łukasza Borowicza wykonała niezmiernie rzadko wykonywaną uverturę do opery *Król Łokietek*.

Z koncertów kameralnych odbywających się na Dziedzińcu Batorego co sobotę, na szczególną uwagę zasługuje pierwszy, z którym 8 lipca 2017 wystąpiła w towarzystwie swojej japońskiej córki Mariko Kato, znakomita polska klawesynistka Elżbieta Stefańska. Niestety z racji pogody koncert nie mógł odbyć się pod gołym niebem, co ograniczyło znacznie w polonezach M.K. Ogińskiego i F. Chopina możliwości pary tanecznej z Cracovia Danza – Romany Agnel i Dariusza Brojka. Niektórzy pamiętali, że Elżbieta Stefańska w 2008 roku zainaugurowała pierwszą edycję festiwalu „Wawel o zmierzchu”, więc i tym razem owacjom i gratulacjom nie było końca.



Koncert finałowy CORda Cracovia pod batwą Łukasza Borowicza i Julianna Awdiejewa (fortepian)

Odnotować należy obok koncertów mistrzowskich, takich jak Daniela Stabrawy (skrzypce), Alexandra Gavrylyuka (fortepian) również koncerty młodych dobrze zapowiadających się muzyków, a w tym z kilkusobowego zespołu artsemble Błażeja Kociubana, w którego wykonaniu 15 lipca na Dziedzińcu Batorego usłyszeliśmy utwory W.A. Mozarta, R. Schumanna i F. Mendelssohna.

Można też śmiało powiedzieć, że Festiwal "Wawel o zmierzchu" to raj dla melomanów; każdy znajduje tu coś dla siebie, a w każdym razie ulubiony rodzaj

muzyki. Wzorem lat minionych, także i w tym roku, w sobotę 22 lipca 2017 pojawili się na Wawelu wokaliści: Paula Maciołek - sopran, Jakub Pawlik - tenor, wraz z Pawłem Kubicą, który sam wykonał utwory fortepianowe F. Chopina oraz towarzyszył śpiewakom w ariach i duetach operowych, operetkowych i musicalowych. Nie mogło zabraknąć na Dziedzińcu Batorego znakomitej pianistki Renaty Żelobowskiej-Orzechowskiej, od dzieciństwa rozkochanej w muzyce operetkowej, która tym razem, 12 sierpnia akompaniowała parze śpiewaków: sopranistce Iwonie Socha oraz tenorowi Adamowi Zdunikowskiemu. Chwała organizatorom za różnorodność w doborze dzieł i wykonawców. Nie sposób spamiętać wszystkich, wszak zawsze można sięgnąć do festiwalowego programu.

Kiedy zapada zmierzch i zmieniała się scenaria każdy koncert pod gwiazdami nabiera szczególnego uroku, co każdorazowo podkreśla prowadząca je z sobie właściwą swadą Małgorzata Janicka-Słysz. I trzeba się z nią zgodzić, że nigdzie indziej muzyka nie przemawia tak silnie jak w siedzibie królów polskich w dawnej stolicy państwa, która również współcześnie może cieszyć się przymiotem kolebki kultury. Możemy więc życzyć sobie i Dyrekcji Zamku Królewskiego na Wawelu, aby wchodzący w drugie dziesięciolecie festiwal "Wawel o zmierzchu" przetrwał jak najdłużej i dożył kolejnego okrągłego jubileuszu.



Elżbieta Stefańska z Cracovia Danza

IGNACY S. FIUT



RELIGIJNE INSPIRACJE POETÓW

Uczucia religijne i związane z nimi przeżycia natury egzystencjalnej, ale i estetycznej, często w obszarze naszej kultury inspirują artystów, a wśród nich poetów. Przedmiotem analizy będzie dwójka twórców: **Wanda Łomnicka-Dulak** – na stałe mieszkająca i pracująca w Piwnicznej Zdroju, parająca się sztuką ludową i poezją oraz **ks. dr Eligiusz Dymowski**, urodzony na Mazowszu, pracując i tworzący w Krakowie. Obydwoje autorów łączą inspiracje związane z wiarą i kultem religijnym, choć ich sposoby postrzegania świata w duchu wiary są pod wieloma względami różne.

W wyborze swych wierszy z lat 1993-2016 pt. „Na mapie serca. 99 wierszy” dokonanej przez autorkę, Wanda Łomnicka-Dulak zamieściła wiersze z poprzednich tomików: „Modlą się ze mną łąki” (1993), „Śladem serdecznym „ (1993), „Ścieżki zachodzącego słońca” (1994), „Po niewidzialnej stronie tęczy” (1996), „W królestwie buków (1999), „Zielonej łaski pełne” (2003), „Poezja gór” (2004), „Wszystkie pory świtu” (2005), „Z Biblii gór” (2010), „Nieszpory katyńskie” (2011) oraz „Wiersze rozproszone”, które były publikowane, lecz nie znalazły się we wcześniejszych tomikach. Nie trudno zauważyć, że twórczość poetki z Piwnicznej powstała z inspiracji krajobrazem Beskidu Sądeckiego, głównie doliny Popradu, w którym się urodziła i spędza tam całe swoje życie. Stanowią one jakoby fundament bytowy duchowości autorki przesiąkniętej pięknem i harmonią świata przyrody nieożywionej, roślin, ptaków, stanowiących jakby domostwo bytowania jej i jej najbliższych, z którymi wspina się wspólnie mobilizowana ekstazyjącymi przeżyciami religijnymi ku ołtarzowi gór, na którym celebrowała swą wiarę, by wglądać oczami serca i tej fundamentalnej miłości w boży porządek bytu i wielbić jego Stwórcę. Wynikiem tej postawy twórczej są jej kolejne wiersze przyjmujące formę modlitw błagalnych, suplikacji dziękczynnych, pieśni i chorałów pochwalnych na cześć Stwórcy, ale i próśb o dalszą opatrność dla swojego życia i świata, w którym jest w pełni kulturowo zakorzeniona. Trudno się nie zgodzić z opinią prof. Bolesława Farona, który w „Zamiast posłowania” tak oto krótko wyjaśnia sens poezji Wandy Łomnickiej-Dulak: „W prezentowanym wyborze dominują zagadnienia religijne, kwestie związane z wiarą, teksty poświęcone przyrodzie, zwłaszcza tej nadpopradzkiej, a także rodzinie, najbliższym: matce, ojcu, bratu czy sistrach. Wśród utworów związanych z regionem mamy wiersze pisane gwarą czarnych górali z okolic Piwnicznej. Stwierdzić trzeba, że autorka znakomicie operuje tym językiem. To piękna, łagodna poezja o Bogu, ludziach i

przyrodzie. Mimo że od czasu do czasu mówi o rzeczach ostatecznych, o śmierci (Cmentarz w Jarabinie), odejściu najbliższych, jest to poezja optymistyczna, pełna wiary, miłości, nadziei...”. Klimat tej poezji dobrze oddaje np. utwór pt. „Dojrzałość (Jesień)”, gdzie czytamy: „Wierchy Pańskie w niebo wstępują/już zachodzi ponad wami słońce//gdy w nas dobroć i łaska dojrzewa/przemijanie barwi szronem drzewa//Góry złote i doliny plenne/cud natchnienia gdy słowo zbawienia/biegnie echem by serce obudzić/i w anioły przemieniać ludzi/(...)/Górska ziemio Biblio i natchnienie/tutaj w sercach rodzi się zbawienie/w korowodzie praojców górali/niech się w zorzy dotyk nieba pali”. Z kolei wielowymiarowy wydzwięk tej poezji leżący u podłoża gwary czarnych górali, ich specyficzny stosunek do życia i religii, oddaje inny utwór bez tytułu w tym języku poświęcony śmierci matki: „Kiej Matusia sła do Nieba/w grudniowy śryzodze/wiater śrybłem zadul ślady/cud trafić mój Boze//Kiej sła Łaskom zatulono/w prabacyny chuście/smreki Jedle w głos sumiały/puście jom ta puście/(...)/Kiej matusia przysła ku Niebu/wieczyste Jadwenty/klękła na łoba kolana/Święty Święty Święty”. W tym opisie widać, że cała wyobraźnia metafizyczna autorki, podobnie jak i jej ziomków, jest bardzo mocno związana z kolorytem krainy swego życia, zaś po śmierci nabywa tego innego, wiecznego wymiaru, a samo przejście z jednego w inny porządek istnienia staje się bardzo proste i naturalne. Patrząc z innej strony – poezja tak pisana jest czymś na kształt „muzyki grającej w duszy”, przyjmującej „gramatykę muzyki harmonii kosmicznej”, za którą znajduje się źródło jego ruchu na „strunach możliwych światów” w naszym kosmicznym uniwersum, którego ludzie różnych religii określają mianem bóstwa.

Z kolei w swym najnowszym tomiku Eligiusza Dymowskiego – „Pęknięta struna świata”, krakowski poeta z głębokim liryzmem, ale i troską o sens przemijania naszych kolejnych światów, pochyła się nad losem człowieka uwikłanego w ich rzeczywistości. Świat postrzega on jako pewną formę sacrum: jako dzieło stworzenia wzbogacone ludzkim duchem oraz kulturą, które dają ludziom nadzieję na przekroczenie swej doczesności. Tomik otwiera wiersz pt. „Dlaczego każda pora to jesień”, zadedykowany „cierpiącym na depresję”, w którym czytamy: „A ja budzę się w środku lata/jakby to była jeszcze zima//i dziwię się/że wokół pustka/że lód/że śnieg/i nawet wiary w siebie nie ma...”. Przemijanie i jego doświadczenie odbiera bowiem wolę istnienia każdemu znosząc różnicę bytową między życiem i śmiercią, a więc czyni istnienie człowieka w świecie

absurdalnym, a to pociąga za sobą doznania połączone z odczuciami rozpadania się aktualnej formy świata. Trzeba ogromnej siły wewnętrznej, by się podnieść i przeciwstawić takiemu doświadczeniu. Z wiekiem staje się ono dla ludzi coraz cięższym przeżyciem egzystencjalnym siebie w otaczającym świecie. Ten lakoniczny miniaturowy bez wątpienia stanowi formę inwokacji, która ukazuje miejsce jednostki w stosunku do „dzieła stworzenia”, które uzupełniają inne dzieła sztuki kreowane przez człowieka, choć nie są one w stanie zastąpić jego wielkości i wypełnić go uniwersalnymi wartościami. Człowiekowi w konfrontacji z taką sytuacją pozostaje jedynie nadzieja związana z żywieniem miłości do drugiego człowieka oraz do tego czym karmi się siła życia. Czy jednak ta nadzieja na żywienie ocalającej rozpatrz egzystencjalną miłości stanowi jakiś konstruktywny pewnik – o tym traktują kolejne wiersze Dymowskiego zawarte w tym tomiku.

Wspomnienia miłość do kochanej osoby, rodziców, przyjaciół – to temat kolejnych wierszy poety włącznie z miłością do Boga. W wierszu bez tytułu możemy przeczytać, że miłość to ciężar nakładany na przysłowiowe plecy, „(...) lecz wierzę że w ten sposób/nie chcesz upokorzyć/ale z miłości zbawić/moją duszę - / Boże! Miłość zatem jest tu rozumiana jako pewien porządek uczuć od tych fizycznych po metafizyczne, wzmacniających życie i wiarę w istnienie porządku wiecznego. Życie bowiem ukazuje się nam jak bycie na granicy jawy i sny i idzie o to, by świadomie wyjść z „jego nocy” ku tym prześwitom jasności i wieczności – „(...) ku Świętym Księgom/pisanym/codziennym życiem/grzeszników” – konkluduje poeta. Dobrym pośrednikiem w wyborze właściwej drogi ku temu porządkowi wiecznemu jest kult Maryji, szczególnie w jego formie ludowej, umożliwiający trwanie w porządku doczesnym, scalającym sumienie człowieka, budzącym wrażliwość na niesprawiedliwość losu innych ludzi i istot żywych. Wiara bowiem pozwala poecie zrozumieć ludzka „algebrę trwania”, gdzie szanse na wieczność są takie same jak na wieczne zatracenie. Dlatego ważny jest wyuczony przez życie „alfabet uczuć”, który na starość staje się bardziej wyrazisty, bo wtedy „(...)uczmy się odnowa składać/rozsypane na kawałki/szczęście” – wyjaśnia krakowski poeta.

Wierną towarzyszką życia jest nasza samotność, która nie rzadko wpycha nas w „szczeliny bytu” – pęknięcia świata, gdzie się zatracamy i czekamy, że właśnie tu zostaniemy dostrzeżeni przez Boga jako modlący się „człowiek upadający”. Poeta zmęczony jest ciągłymi, natarczywymi pytaniami o prawdę, które zdaje mu świat, ale i feruje sam do siebie. Sądzi jednak, że treścią każdej prawdy ludzkiej jest zawsze „kochanie tego, co inne” względem mnie, ale należy wtedy uważać by bliźniego nie pomylić z wrogiem. Dylematy wiary współczesnego człowieka, które nie są obce poecie chyba najlepiej oddaje wiersz pt. „Kot w pustej kapliczce”, gdzie czytamy: „Bogu nie potrzeba wymuszonych słów/wystarczy Mu ufność/ i mruczenie kota/w pustej przydrożnej kapliczce/skoro ludzie wołają po swojemu/na nowo stwarzać świat/z niczego”. Dlatego bardziej przystępnym staje się tytułowy wiersz – „Pęknięta struna świata”, w którym Dymowski pisze: „niesiesz mnie życie niebezpieczną falą/trwożysz mnie życie raniącym kamieniem//gdy pod niebiosa wiatr tęsknotę niesie/ty jesteś sensem i krętym dążeniem//ku wiecznym bramom”. Widać tu pewien dysonans poznawczy, psychiczny, a i religijny, które ujawnia poecie świat

współczesny, poddany determinacjom technologii komunikacyjnych, zagospodarowany przez współczesny kapitał globalny, gdzie coraz mniej miejsca na autentyczne przeżycie religijne, kontakt osobisty z Bogiem, z drugim człowiekiem, dlatego ta „struna świata” pękła dla poety i budzi w im głęboki niepokój egzystencjalny. Ucieczki w krainę dzieciństwa, w dzieje wiary widziane z perspektywy Rzymu, ale i najbardziej fascynujących wytworów sztuki nie znoszą poczucia osamotnienia w porządku doczesnym, zaś ta droga do wieczności staje się coraz bardziej skomplikowana, wymagająca coraz większej liczby wyrzeczeń, a nawet umiejętności przeczekania.

Warto dodać, że tomik ten ma dwóch autorów, bo został sownie dopełniony rysunkami Wojtka Kowalczyka, być może bardziej wyraziście ukazującymi owo oplatanie człowieka przez współczesny świat „społeczeństwa medialnego”, w którym obydwu autorom przyszło żyć w różnych porządkach społecznych. E. Dymowski jest przecież pracującym kapłanem (franciszkaninem), ale również doktorem teologii, któremu praktyka pedagogiczna i posługa kapłańska nie są obce. Natomiast W. Kowalczyk jest czynnym architektem, choć wybrał własną drogę artystyczną, współpracując z mediami – np. „Dziennikiem Polskim”, dokumentując technikami rysunków i fotografii szereg ciekawych światów ludzkich wytworów kulturowych. Grafiki te nie są prostym, obrazkowym komentarzem do utworów Dymowskiego, ale stanowią głęboką metaforę sytuacji egzystencjalnej człowieka we współczesnym świecie „okablowany, poddany reżimowi i logice sieci”, który wielokrotnie powoduje skalenie człowieka, ale i dehumanizuje jego istotę gatunkową – powodując, że staje się przedłużeniem bezkrytycznym tej globalnej maszyny cyfrowej. W świetle więc tych obydwóch przekazów artystycznych (tekstem i obrazem) ciągle powraca pytanie o to: czy technologia jest w stanie zastąpić wolne z natury akty wiary i kreacji człowieka? Tę kwestię musi jednak każdy rozstrzygać z osobna, bo każdy z ludzi jest owym oryginalnym i niepowtarzalnym bytem, choć często myślimy i czujemy prawie identycznie.

Nie trudno zauważyć, że wiara obydwójga poetów jest dla nich z jednej strony źródłem podziwu nad wielkością i wspaniałością danego im doświadczeniu świata, postrzeganego jako „dzieło stworzenia” napędzające ich otuchą egzystencjalną, ale i wszechmocą Stwórcy. Dymowski również czuje się dobrze i bezpiecznie w tych pierwotnych formach żywienia religijności, które inspirują Łomnicką-Dulak, jednak jako osoba bardzo obeznana ze współczesnymi „praktykami religijnymi” „śmiertelnych kreatorów”, popada często w zwątpienie, co do doczesnego losu naszych wspólnych światów egzystowania.

Por. W Łomnicka-Dulak, „Na mapie serca”. 99 wierszy, redakcja – Iwona Dudzińska, Bolesław Faron – Zamiast posłowania, grafiki w tomiku – Antoni Dulak, zdjęcie autorki – Leszek Zegzda, Wydawnictwo Edukacyjne, Kraków 2016, s. 140.

E. Dymowski, W. Kowalczyk, „Pęknięta struna świata”, posłowie – Stanisław Stabro, Wydawca: ATELIER WM, Kraków 2017, s. 122.



ELIGIUSZ DYMOWSKI

Z Pieśni nad Pieśniami

Kim jest ta, co się wyłania z pustyni... (3, 6)

wiosną
 jej zamysłona w oknie twarz
 odbija jasność nieba

 łzy jak jaskółki
 zwiastują
 burzę lub szczęście

Znaki Jonasza

budzisz mnie nocy czarna od myśli
 jakby Bóg zakrył rękami twarz
 i taka cisza
 i pustka taka
 a wokół ciemno
 i lęk
 i łza

25 IV 2015

Madame Bovary przed podróżą

Dla K.

napisz wiersz
 – powiedziała – zaciągając się papierosem
 napisz go dla mnie
 tylko dla mnie
 nie chcę już więcej
 dzielić słów i tęsknot
 ze łzami
 innych kobiet
 tylko wieczność musi być sprawiedliwa

„Leda z łabędziem” według Gustave’a Moreau

urodzą ci miłość
 daj mi tylko czas
 aby ośwoić ból
 po stracie bieli moich marzeń
 teraz już nie ma znaczenia
 na jaki kolor
 pomalujemy ściany

Modlitwa upadającego

A jeśli wiara się wypali
 jak sucha trawa na ugorze
 to daj mi chociaż w szumie wiatru
 stóp Twoich dotknąć Święty Boże...

Kościół Misjonarzy w Krakowie’ 2015



WANDA ŁOMNICKA-DULAK

Życiorys

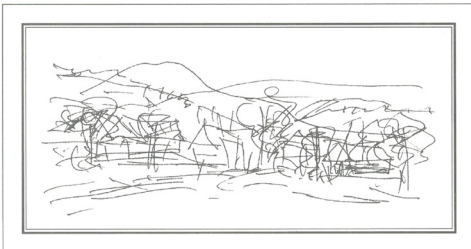
Odbieram
życie
z błogosławiących
dłoni Boga
z krwiobieg matki
z mocy miłości ojca

przeprowadzam
życie
przez wszystkie
pory świtu
na drugą stronę
Nadziei

WANDA ŁOMNICKA-DULAK

NA MAPIE SERCA

99 WIERSZY



Pieśń o domu

Wznoszę go na skale przeszłości
wpatrzona w błękit
wznoszę ku górze przeznaczeń

do czterech uroczystych ścian
zapraszam
ptasie przedświty
wieczory świerszcza
wiosenny zapach łąki
syty smak chleba

zawieszam nad drzwiami
promień słońca na jaśniejszą chwilę
rózaniec babci na czarną godzinę

ve

JURATA BOGNA SERAFIŃSKA

CZY ZBAWIENIE JEST DLA WSZYSTKICH?

Wielu myślicieli na przestrzeni wieków zadawało sobie pytanie czy zbawienie jest dla wszystkich, a co za tym idzie, czy wieczne potępienie nie jest sprzeczne ze szczęśliwością Boga, który pragnie, aby wszyscy byli zbawieni?

Już na wstępie należałoby doprecyzować to pytanie i określić, na jakiej podstawie przyjmujemy, że Bóg naprawdę chce, aby wszyscy bez wyjątku byli zbawieni. W samej Biblii można znaleźć wersety zarówno za, jak i przeciwne temu twierdzeniu. Ponieważ nie jesteśmy w stanie, w obecnym życiu ani zweryfikować, ani sfalsyfikować żadnej z tych dwóch hipotez – przyjmuję *a priori*, że Bóg, jako najwyższe Dobro, naprawdę chce wszystkich doprowadzić do zbawienia.

Drugą sprawą, którą należałoby uściślić, jest określenie – wszyscy. O jakich wszystkich tu chodzi? Na pewno o istoty stworzone przez Boga, ale może być kilka wariantów rozumienia tego wyrażenia: 1) wszyscy chrześcijanie 2) wszyscy ludzie, 3) wszystkie osoby, a więc istoty rozumne /zarówno cielesne jak i duchowe/, 4) wszystkie istoty żyjące /a więc również zwierzęta/, 5) całe stworzenie.

Rozważania na ten temat mogłyby zająć wiele stron, a i tak zakończyłyby się jedynie postawieniem kilku hipotez bez możliwości ich potwierdzenia, bądź zanegowania. Wobec tego przyjmuję, że może chodzić o wszystkie byty osobowe, a więc o wszystkich ludzi i wszystkie istoty duchowe.

Jeśli zbawione miałyby być wszystkie istoty duchowe – to należy w tej liczbie rozpatrywać również szatana diabła czyli Lucyfera, gdyż inaczej nie można by mówić o wszystkich i doszłoby do sprzeczności w rozumowaniu. Trudno jest stawiać dzisiaj hipotezę o nawróceniu szatana, podobną do tej postawionej przez Tertuliana, niemniej są filozofowie, którzy ostrożnie oscylują wokół tej hipotezy. Na przykład Hryniewicz rozważa możliwość zbawienia dla wszystkich, a Adams pisze o powszechnym zbawieniu i o tym, że Bóg nie niszczy własnych stworzeń².

Joseph Ratzinger jako Benedykt XVI w Encyklice "Spe salvi o nadziei chrześcijańskiej" pisze, że świat bez Boga byłby światem

bez nadziei³, ponieważ to łaska Boga pozwala mieć nadzieję. Z tego zaś wynika, że obraz Sądu Ostatecznego nie powinien być obrazem przerażającym, ale obrazem nadziei, łaski i sprawiedliwości. Sąd Boży jest nadzieją, zarówno dlatego, że jest sprawiedliwością, jak i dlatego, że jest łaską, a łaska pozwala wszystkim mieć nadzieję i ufnie zmierzać ku Sędziemu⁴. Z kolei w książce *Zmartwychwstanie i życie wieczne*, pisząc na temat piekła, Ratzinger przywołuje słowa Orygenesusa, a konkretnie jego myśl o tym, że z Bożej logiki dziejów wynika, iż na koniec musi dojść do powszechnego pojednania⁵.

Wracając do problemu szatana. W Biblii znajdują się wersety, które mogą posłużyć zarówno wykazaniu jego diabelskiej niegodziwości, jak też fragmenty dające podstawę do zastanowienia się nad osobowością Lucyfera i skłaniające do hipotezy, że być może nie jest on istotą, która w sposób ostateczny zatraciła możliwość uzyskania zbawienia. A może szatan jest podobny do syna marnotrawnego z Przypowieści Jezusa Chrystusa, może jest to jeden z Synów Bożych, który zbłądził, ale cały czas może się jeszcze nawrócić?

W *Księdze Ezechiela*⁷ jest opis księcia, który bywa interpretowany jako wizerunek Lucyfera przed jego upadkiem. Ale dla mnie najważniejsze dla omawianego tematu jest zachowanie się szatana na zebraniu zorganizowanym na Boskim dworze dla Jego synów, opisane w *Księdze Hioba*⁸. Szatan jest nie tylko zaproszony i dopuszczony na dwór Wszchemogącego, ale – co ważne – nie jest pozbawiony prawa rozmowy z Bogiem. Bóg przemawia do niego stanowczo, ale i łagodnie i zasięga jego opinii w kwestii postępowania Hioba, również dopuszcza, czyli wyraża zgodę na ciężkie próby jakimi potem diabeł doświadcza Hioba. Szatan okazuje posłuszeństwo i nie przekracza zakazów jakie otrzymał. Księga Hioba została prawdopodobnie spisana przez Mojżesza. Czyżby te piękne sceny dotyczące zebrania na niebiańskim Dworze nie miały mieć istotnego znaczenia? Sądzę, że zostały zapisane dla naszego pouczenia, abyśmy się nad nimi zastanowili i wyciągnęli wnioski (nawet nieśmiało).

Taki sposób myślenia był chyba dany Michaiłowi Bułhakowowi, który przedstawił w swojej powieści *Mistrz i Małgorzata* – szatana Wolanda⁹. Woland pomimo całej swojej diabelskości okazuje się być posłuszny przesłaniom jakie otrzymuje za pośrednictwem Mateusza Lewity. Pomimo swoich czarcich sztuczek, melduje, że wykona zadanie („zostanie zrobione”) i wywiązuje się z powierzonych misji. Oczywiście jest to fikcja literacka, ale – fikcja, która wyrosła z przesłania jakie niesie biblijna *Księga Hioba*. W każdym razie diabeł został w powieści Bułhakowa przedstawiony jako istota poważna i dość przyzwoita. Inna sprawa, że literaturę piękną można pod pewnym względem uznać za szatańską, jeśli by przyjąć za pewnik historię atramentu, który według apokryfów został podarowany ludziom przez jednego z współbraci ze świty Lucyfera. Ale ten fakt można chyba też określić jako fikcję literacką, chociaż zastanawiające są słowa o karcie i atramencie użyte w II i III liście św. Jana¹¹.

Na zakończenie pragnę wyrazić moje gorące pragnienie, aby wielkie powszechne zbawienie okazało się możliwe, gdyż wieczne potępienie jakichkolwiek stworzeń Bożych byłoby sprzeczne z wszechmocą Boga. A jak jest naprawdę, to wedle słów Platona – wie tylko jeden Pan Bóg.

Bibliografia

- Biblia – Pismo święte Starego i Nowego Testamentu, Brytyjskie i Zagraniczne Towarzystwo Biblijne, Warszawa 1979r.
- Benedykt XVI: *Encyklika Spe Salvi O nadziei chrześcijańskiej*, Pallottinum Poznań 2007
- Ratzinger J., *Opera Omnia. Zmartwychwstanie i życie wieczne*, wyd. KUL, Lublin 2014
- Bułhakow M., *Mistrz i Małgorzata*, Warszawskie Wydawnictwo literackie Muza SA, Warszawa 2007
- Platon, *Parmenides*, Teajter, Wyd. Antyk, Kęty 2002
- Ziemiński I., *Życie wieczne. Przyczynek do eschatologii filozoficznej*, wyd. W drodze, Poznań 2013
- *Księga Henocha* <https://www.slideshare.net/oroasor/ksiega-henocha-1> dostęp 2.06.2017

Przypisy:

1. Por. Ziemiński I., *Życie wieczne. Przyczynek do eschatologii filozoficznej*, wyd. W drodze, Poznań 2013, s. 558-559.
2. Wykład Monograficzny „Eschatologia filozoficzna” Profesora Macieja Bały dla doktorantów, UKSW, 30.V.2017.
3. Por. Pismo święte Starego i Nowego Testamentu, Brytyjskie i Zagraniczne Towarzystwo Biblijne, Warszawa 1979r., List do Efezjan 2,12
4. Benedykt XVI, *Encyklika Spe Salvi O nadziei chrześcijańskiej*, Pallottinum Poznań 2007, s. 58,59, 64
5. Ratzinger J., *Opera Omnia. Zmartwychwstanie i życie wieczne*, wyd. KUL, Lublin 2014, s. 204.
6. Pismo święte Starego i Nowego Testamentu, dz. cytowane, Łukasza 15;11-32
7. Tamże, Ezechiela 28;12
8. Tamże, *Hioba* 1;6-12, 2;1-6.
9. Bułhakow M., *Mistrz i Małgorzata*, Wydawnictwo literackie Muza SA, W-wa 2007, s. 492
10. *Księga Henocha* <https://www.slideshare.net/oroasor/ksiega-henocha-1> dostęp 2.06.2017, g. 16,30 : „8”[...] Penemue. Ten [...]9 Nauczył ludzi sztuki pisania atramentem i [wyrobu] papieru. Przez to wielu poszło na manowce [...] 10 [...] nie zostali stworzeni po to, aby wzmacniali swoją wiarę piórem i atramentem.11 [...]z powodu owej nauki idą ku zagładzie i z powodu owej mocy niszczy ich śmierć”.
11. *Pismo święte Starego i Nowego Testamentu*, dz. cytowane, II list św. Jana: „12 Wiele mógłbym wam napisać, ale nie chciałem użyć karty i atramentu”
12. Ziemiński I., *Życie wieczne. Przyczynek do eschatologii filozoficznej*, dz. cytowane, s. 600.
13. Witwicki W., Wstęp [w:] Platon, *Parmenides*, Teajter, Wyd. Antyk, Kęty 2002, s. 12.





JOANNA KRUPIŃSKA-TRZEBIATOWSKA

NARODOWE CZYTANIE "WESELA"

w Muzeum Narodowym Oddział w Sukiennicach poprowadził w sobotnie przedpołudnie 2 września br. dyrektor niedawno utworzonej Biblioteki Kraków, Stanisław Dziedzic, snując barwną opowieść o okolicznościach powstania dramatu i kulisach jego wystawienia.

W roli Pana Młodego wystąpił dyrektor Muzeum Andrzej Betlej a w postać Panny Młodej wcieliła się celebrytka Ewa Wachowicz, zdobywając nie mniejszy aplauz niż kreująca Rachełę, niezastąpiona Anna Polony. I rzecz zdumiewająca, udział w tej zabawie wzięło dwóch znacznych profesorów Uniwersytetu Jagiellońskiego, Franciszek Ziejka i Stanisław Waltoś, z których co najmniej jeden minął się z powołaniem. Dodać wypada, że "Wesele" zwyciężyło podczas internetowego głosowania. Utwór konkurował z „Przedwiośniem” Stefana Żeromskiego, „Pamiętkami Soplisy” Henryka Rzewuskiego i „Beniowskim” Juliusza Słowackiego. Łącznie oddano blisko trzydzieści siedem tysięcy głosów, a „Wesele” uzyskało prawie osiemnaście tysięcy.

Czy jednak takie akcje przyczynią się do popularyzacji czytelnictwa w Polsce, śmiem wątpić. To jedynie niezły sposób skupiania na sobie uwagi przez prominentów, a w tym prezydenckiej pary w Ogrodzie Saskim.

Warto jednak przy tej okazji zastanowić się dlaczego zwyciężyło akurat "Wesele".

Czyżby skandal wywołany przed stu laty przez wywodzącego się z jednej z najświetniejszych krakowskich rodzin, Lucjana Rydla, utrwalił się na tyle w świadomości, albo raczej pamięci społecznej krakowian, że nadal budzi emocje. Nie ulega wątpliwości, że mezalians popełniony przez syna profesora UJ stał się wówczas sensacją, gdyż trudno było zrozumieć współczesnym, co popchnęło tak znakomitego młodzieńca do zawarcia związku małżeńskiego z piękną chłopką. A że była piękna, to fakt.

Ale uroda to nie wszystko, dla trwałości związku potrzeba o wiele więcej, starała się zapewne przekonać swojego syna wdowa po rektorze UJ, pani Rydlowa. Ostatecznie uległa presji i nie odmówiła Młodym swojego błogosławieństwa, czego nie uczynił wcześniej, postawiony w identycznej sytuacji ojciec Włodzimierza Tetmajera

ułań z 31 roku, później marszałek szlachty nowotarskiej. Nie kto inny bowiem, ale właśnie ów młodopolski malarz i poeta, jako pierwszy, w 1890 roku postawił swoją rodzinę przed koniecznością dokonania wyboru pomiędzy miłością do syna a tym, co w opinii społecznej było akceptowalne. Jego żona, Hanusia, z pewnością nie!

Aż się prosi przywalać dla zobrazowania moralności mieszczańskiej z przełomu XIX i XX wieku pastisz Gabrieli Zapolskiej „Moralność Pani Dulskiej”. Ta moralność, albo obawa przed skutkami jej pogwałcenia, przez długie lata powstrzymywała Stanisława Wyspiańskiego przed poślubieniem kobiety, którą bez wątpienia kochał i która była matką jego dzieci. Ostatecznie zdecydował się na cichy ślub, o czym niewiele osób w Krakowie wiedziało. Wiedział natomiast z całą pewnością Lucjan Rydel, a pomimo to, z sobie tylko wiadomych powodów, nie zaprosił żony Wyspiańskiego na swoje wesele, czym śmiertelnie obraził autora przyszłego dramatu, tak dalece, że ten odmówił wystąpienia w roli świadka. Zaskoczony Rydel postanowił naprawić swój błąd i w asyście dwóch konnych друзów udał się do Wyspiańskiego, zajmującego wówczas mieszkanie w ostatniej kamienicy przy ulicy Krowoderskiej, a więc prawie na końcu świata. Artysta znajdował się w tak dalece niekorzystnej sytuacji finansowej, że musiał prosić przyjaciół o pożyczanie pieniędzy na przeprowadzkę.

Trudno powiedzieć, czy miał już wtedy jakiś zamiar napisania „Wesela”, niewykluczone, że chciał napisać coś na kształt pamfletu na swoich znajomych. Ostatecznie przyjął przeprosiny i zgodził się świadkować Rydlom. Zabrał też ze sobą żonę, prosząc, aby zachowała w pamięci wszystko, co będzie się tam działo. A działo się, oj działo!

Ślub odbył się w bocznej kaplicy kościoła Panny Maryi. Wstęp do kaplicy był zamknięty, mimo to tłumy publiczności cisnęły się do niej, a głównie falanga uczennic Rydla ze „studiów Baranieckiego”. Wesele Rydla odbywało się w domu Tetmajera, było huczne, trwało wraz z czepinami, ze dwa czy trzy dni. Wiś była oczywiście zaproszona cała, z miasta kilka osób z rodziny



Stanisław Wyspiański, *Autoportret*, 1893–94. Olej na płótnie. 35 x 46,5 i przyjaciół Rydla, cały prawie światek malarski z Krakowa. I oczywiście Wyspiański.

„(...)najbardziej podziwu godnym jest to właśnie, jak drobnymi, lekkimi dotknięciami Wyspiański umiał codzienną rzeczywistość przeczarować w poezję, jak mało odbiegając od anegdoty umiał jej nadać olbrzymie rozpięcie symbolu” – napisał w dwadzieścia lat po wystawieniu „Wesela” Tadeusz Boy-Żeleński¹, jeden z uczestników wesela Lucjana Rydla, kiedy to jeszcze plotki na temat okoliczności powstania dzieła i jego premiery były wciąż żywe.

Kiedy po mieście rozeszła się wieść, że Wyspiański w dramacie opisał żywych ludzi i wcale nie starał się ukryć ich tożsamości, a wręcz przeciwnie przyszedł do teatru z afiszem, na którym widniały prawdziwe nazwiska, na niedysyjszych weselników padł błąd strach. Z trudem zdołano mu wytłumaczyć, że takiego afisza dać nie można, oraz nakłonić go do zastąpienia nazwisk ogólnikami. Pozostawił jednak autentyczne imiona: Zosia, Maryna, Haneczka, co budziło bardzo daleko idące kontrowersje. Szczególnie zaniepokojona była profesorowa Domańska, ciotka Lucjana Rydla, żona lekarza i radcy miejskiego, czy aby opis ten nie zagraża reputacji pańienek i jeszcze zanim doszło do premiery, postarała się o rękopis Wyspiańskiego. Zosia i Maryna to w rzeczywistości Pareńskie, córki sławnego lekarza Pareńskiego, a Haneczka – to Hanka Rydlówna, siostra Lucjana. Najmniej autentyczną postacią wydaje się córka bronowickiego karczmarza piętnastoletnia Pepa Singer, która z czasem stała się niejako chodzącym cieniem swego literackiego sobowtóra, i istniała odtąd wyłącznie jako Rachela. Co więcej w rękopisie Wyspiańskiego zawierającym scenę Stańczyka z Dziennikarzem; dziennikarz nie nazywał się tam „dziennikarz”, ale po prostu „Dolek”, tak jak przyjaciele nazywali Rudolfa Starzewskiego, redaktora „Czasu”, gazety wokół której skupiało się ówczesne galicyjskie „Koło polskie”².

Nikt przed premierą „Wesela” nie zdawał sobie sprawy z jego doniosłości artystycznej i ideowej i zdumiewać może fakt, iż ówczesny dyrektor krakowskiego teatru Józef Kotarbiński bez wahania przyjął je do realizacji. Publiczność była oszołomiona, zdezorientowana, a Włodzimierz Tetmajer i Rydel napisali do Wyspiańskiego listy z wymówkami, na szczęście Rudolf Starzewski, szeregiem głębokich i świetnych felietonów poddał ton, w jakim należało pisać o Weselu.

Odtąd powodzenie i znaczenie „Wesela” rosły lawinowo. Poprawiała się też kondycja finansowa jego twórcy.

Wracając do samego wesela, wypada przypomnieć, że Bronowice należały wówczas do parafii kościoła Panny Maryi w Krakowie i z tam też brali śluby bronowiczanie, ciągnąc paradnymi wozami w asyście družbów na koniach ulicą Karmelicką na Rynek. Obraz był to zaiscie kolorowy i nic dziwnego, że pobudzał zmysły i wyobraźnię artystów stojących u schyłku XIX wieku na rozdrożu pomiędzy historyzmem mistrza Matejki, a naciągającym z Zachodu impresjonizmem. Na tej kanwie rodzi się modernizm. Trzeba sobie uzmysłowić, że Wyspiańskim i Tetmajer byli uczniami Matejki, jego pomocnikami przy polichromii Mariackiego kościoła, a pomimo to malowali piękne bronowickie modelki z zapałem, a i one jadąc z bańkami z mlekiem na Kleparz, chętnie zjawiały się później w pracowniach Akademii Sztuk Pięknych.

W efekcie w okresie Młodej Polski powstało wiele aktów, a przy okazji portretów pięknych kobiet pędzła Wyspiańskiego, Mehoffera, Weissa, Malczewskiego, Wodzinowskiego, Stachewicza, Górskiego.

Temat ten podjął również Przybyszewski, natchniony swoją rudowłosą żoną Dagny, a na wyżyny abstrakcyjnej sztuki wyniósł go Witkacy, ale co ważniejsze, symbolizm Wyspiańskiego, który wyszedł wprawdzie z secesji, ale na koniec stworzył nowoczesny teatr, dał zaczątek dla rozwoju nowej sztuki.

Można zaryzykować twierdzenie, że bez geniuszu Wyspiańskiego i jego przesyconych symbolizmem dramatów, a szczególnie „Nocy Listopadowej”, czy „Wyzwolenia”, nie byłoby „Umarłej klasy” Kantora, teatru Szajny, czy Gierowskiego.

W tym też kontekście można postrzegać pojawiające się w trakcie wesela zjawy, choć w tym co mówi Wernyhora, uważa Tadeusz Boy-Żeleński³, *nie tyle chyba dopatrywać się należy wskazań Wyspiańskiego dla narodu – mimo że w zastosowaniu do późniejszych wypadków, jest w tych słowach coś zadziwiająco proroczego – ile raczej: promieniowania tej arcy-polskiej natury Gospodarza i jej zamaszystego sposobu odbudowania ojczyzny. Wizja Wernyhory to może odpowiednik do owego cudownego „...i jakoś to będzie” sędziego Soplicy.*

Wszelako zagubiony róg zaprzepaszcza szanse na zryw narodowy. Jego dźwięk miał poderwać ludność do działania. Zamiast tego zasłuchani w melodię chocholich skrzypiec ludzie, pogrążają się w sonambulicznym martwym tańcu. –Zupełnie jak dzisiaj...

Przypisy:

1 Tadeusz Boy-Żeleński, „Plotka o Weselu Wyspiańskiego”

<https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/plotka-o-weselu-wyspianskiego.html>

2. Tamże

3. Tamże

BARBARA KORTA-WYRZYCKA



SŁOWO



Krystyna Nowakowska, rzeźba

Z mównicy padały słowa. Ciężkie, lżejsze i zupełnie lekkie, podfruwające jak płatki śniegu, przyimki i spójniki. Jednak wszystkie, bez względu na swój ciężar z pluskiem spadały na posadzkę. Łączyły się ze sobą w galaretowatą masę rozlewającą się powoli po sali.

Rozejrzałem się po twarzach uczestników poważnej sesji naukowej. Na żadnej nie dostrzegłem śladu zaniepokojenia. Śluzowata maź nieuchronnie zbliżała się do moich stóp. Zdecydowanie wstałem, zebrałem swoje rzeczy i ruszyłem do wyjścia.

– Panie redaktorze, proszę nas nie opuszczać! – słowa organizatora świsnęły mi jak pociśki koło ucha. Wrażenie było na tyle niespodziewane i nieprzyjemne, że nie czekałem na dalsze i szybko zamknąłem za sobą drzwi. Hol był pusty. Odetchnąłem z ulgą, że nikt mnie nie zatrzyma. Szatniarka podała mi płaszcz. Odruchowo powiedziałem – Dziękuję! Słowo z brzękiem potoczyło się po kontuarze zamieniając w dwuzłotówkę

Ulica wyglądała jak gigantyczna plansza do gry w paint ball. Przechodnie mieli na ubraniach wielobarwne plamy. Każda wymiana zdań kończyła się serią kolorowych wyładowań. Zacząłem się przysłuchiwać. Rozmowy toczyły się o sprawach codziennych, banalnych. Intensywność barw zależała od poziomu emocji. Niezadowolenie i irytacja manifestowały się odcieniami czerwieni, a zdawkowe informacje były zwykle zielonawo-niebieskie. Były też incydenty niepokojące. Do rozmawiającego przez telefon trzydziestoparolatka w garniturze zbliżał się kilkunastoletni blokers w naciągniętej głęboko czapce. Bluznął standardowym przekleństwem i zażądał smartfonu. Zaatakowany młody człowiek cofnął się i zobaczyłem, że jego tors oblał się czernią, a pośrodku ziała ogromna dziura. Przez jego płuca i brzuch widziałem chodnik i krawężnik. Zrobiło mi się słabo.

Usłyszałem, we wnętrzu własnej głowy rozwijający się powoli niepokojący dźwięk, który zarazem był i nie był melodią. Zdumiewające było to, że wszyscy zachowywali się naturalnie, jakby niczego nie widzieli.

Ruszyłem prosto do hotelu. Starłem się patrzeć tylko pod nogi. Cudem pokonałem dwie ulice i przeciąłem skwer. Czekając na klucz nieopatrznie spojrzałem na stojącą obok kanapę.

Młoda kobieta tuliła się do kilkudziesięciu lat starszego od niej mężczyzny. Szeptła mu półgłosem ciągle te same słowa układając seksownie usta w dzióbek: „I love you!” Każde powtórzenie zamieniało się w zwinnie pomykającą po plecach mężczyzny jaszczurkę. Na oparciu kanapy kłębiła się ich cała gromada, a z każdą chwilą przybywało ich więcej i więcej. Z kieszeni marynarki niespiesznie wysunął głowę wąż i zaczął polowanie na jaszczurki.



Krystyna Nowakowska, Figura III,
250 cm brąz-marmur

Nie czekałem na windę. Złapałem klucze i pobiegłem na piętro po schodach. W pokoju, szarpiąc się z płaszczem, od razu włączyłem telewizor.

Akurat toczyła się jakaś debata. Politycy przekrzykiwali się ponad stołem swoimi racjami. Wyglądało to na pierwszy rzut oka zabawnie, bo usta rozmówców łączyła jakby elastyczna śluzowata pajęczyna gęstniejąca z każdą wypowiedzią. Najbardziej aktywni uczestnicy z każdym wypowiedzianym słowem wgrzyzali się w gęstą substancję, która niebezpiecznie kurczyła się zmuszając jednych do wyciągania w przód żuchwy, a innych do oderwania siedzeń od krzeseł i przybliżenia głów ku środkowi stołu. Nie chciałem patrzeć jak zacie-trzewieni zderzą się sklejeni dziwną pajęczyną, więc zmieniłem kanał. Tym razem był to film bez dźwięku za to z napisami. Nie dostrzegłem żadnych anomalii. „Kretynie – skarciłem się w myślach – przecież to program dla niesłyszących, a zapisane słowo to nie słowo tylko wyraz, znak”.

Chyba zacząłem pojmować logikę obserwowanych zdarzeń. Dla potwierdzenia wyjrza-łem na zewnątrz. Okno było szczelne i widok podwórka, z wyładowującym zgrzewki napojów dostawcą w poplamionym kombinezonie, nie budził zastrzeżeń. Jednak woła-łem zaciągnąć zasłony.

Nadal towarzyszyło mi dochodzące nie wiadomo skąd niepokojące, mroczne brzmienie. Nagle usłyszałem w głowie wyodrębniający się z dźwięków pomruk: „Kocham cię...”.

Dreszcz przebiegł mi po kręgosłupie. „Kto może mnie kochać tak ostatecznie spoza świa-tów?” – zadałem sobie pytanie.

Jak błyskawica przemknęło mi przez myśl rozwiązanie tak oczywiste, że trudno zrozu-mieć czemu na nie wcześniej nie wpadłem. Rozejrzałem się wokół. Od jakiegoś czasu każdy pokój hotelowy w kraju musiał być zaopatrzony w egzemplarz Biblii.

„Jest!” – wypatrzyłem ją na nocnym stoliku. Otworzyłem i zacząłem głośno czytać: Na początku było Słowo, a Słowo było u Boga i Bogiem było Słowo...

Przerwałem porażony swym odkryciem i wyszeptałem: „Słowo ma moc! Słowo ma moc...”

Przy drugim powtórzeniu poczułem siłę, która wstrząsała moim ciałem.

Pracownik obsługi jak kleszcz przywarł do mojego ramienia i przy każdym kolejnym szarpnięciu powtarzał niezmordowanie: „Niech się pan obudzi! Niech się pan obudzi!”

– Tak, tak, już dobrze – zamruczałem do niego pojednawczo z nadzieją, że przestanie mnie tarmosić. Przestał, za to zwięźle pouczył:

– Proszę pana jest przerwa w obradach. Uczestnicy są na obiedzie. Zapraszam do sali restauracyjnej.

Rozejrzałem się, faktycznie sala konferencyjna była pusta. Zebrałem swoje rzeczy, wsta-łem, ale nie mogłem zrobić kroku. Opadłem z powrotem na siedzenie i zacząłem ze spo-rym wysiłkiem odrywać pojedynczo stopy od posadzki.

– Ki czort! – uniosłem nogę i obejrzałem but. Żelówkę i boki pokrywała zastygła glutowato-żelowa masa.

(fragment książki *Kółko konsekrowanych wdów i inne opowiadania*)

IGNACY S. FIUT



MONIZM PSYCHOFIZYCZNY POETKI

Nasza kultura i duchowość nie tylko europejska przeżywa wrażliwy kryzys w postrzeganiu i kulturowaniu wartości uniwersalnych, które uczyniły i czynią istotą ludzką w pełni wyjątkowym gatunkiem na planecie. Wszędzie jednak zaciera się granica między dobrem i złem moralnym, ale i pięknem a brzydotą, prawdą a kłamstwem. Myślenie linearne i dwuwartościowe przeżywa kryzys w uzasadnianiu podejmowanych przez ludzi działań praktycznych, a najczęściej dobre ich chęci przeradzają się w piekło doczesnego istnienia i już większość nie umie się cieszyć choćby odrobiną dobra, piękna i prawdy w życiu codziennym. Budzi się demagogia i rozwija „mowa nienawiści” i w takim klimacie powstawały wiersze Joanny Krupińskiej-Trzebiatowskiej pisane przez kilka ostatnich lat, wydane w tomiku pod tytułem „Puste obłoki”. Autorka, jak w poprzednich tomikach, skierowuje swoją uwagę ku kulturom Dalekiego Wschodu związanych z buddyzmem i hinduizmem, ale równolegle bierze pod lupę kultury późniejsze, wynikające z religii monoteistycznych: judaizmu, chrześcijaństwa oraz islamu. Bezpośrednią inspiracją dla tych utworów są rozliczne podróże artystki po Europie i świecie, którym towarzyszą głębokie refleksje historyczne, refleksja filozoficzna, nad ich dziejami i kondycją współczesną, ucieleśnioną m.in. w dziełach sztuki, które wywołują jej bezpośrednio przeżycia estetyczne, ale i typowo egzystencjalne.

Tomik otwiera utwór pt. „Ten który się oddalił”, gdzie czytamy „to nie woda/powietrze/lub ogień/początkiem wszechświata/choć bez wody i powietrza/człowiek by nie zaistniał/a bez ognia nie przetrwał//ten który wytoczył granice/dwóch światów – materii i idei – /liczbą złotego podziału/i wypowiedział słowo/aby stało się logosem/pozostawił trwały ślad/w genotypie człowieka/i zapisał w jego pamięci swoją tożsamość//umysł generuje obraz/Konstruktora Wszechświata/tajemnica pozostaje/skąd przyszedł/i dlaczego się oddalił”. Nietrudno zauważyć, że poetka zakreśla w tym wierszu horyzont filozoficzny naszej europejskiej kultury, stworzonej na bazie refleksji intelektualnej: od Heraklita, Platona i Arystotelesa, którzy to przygotowali aparaturę wyobraźni ludzi, funkcjonująca do dzisiaj. To w niej pewnie za sprawą G. Leibniza pojawił się współczesny projekt „Wielkiego Zegarmistrza”, który za sprawą teoretyków różnych religii chrześcijańskich przyjmuje model „Inteligentnego Projektu”, walczącego o uznanie kreacjonizmu tzn. istnienia siły nadprzyrodzonej w ewolucji Kosmosu, Ziemi, człowieka i jego duchowości, która nimi kieruje. Pogląd

ten najbardziej jest bliski teologom monoteistycznym i niesie za sobą całą gamę negatywnych konsekwencji: przez wojny religijne, rasizm, faszyzm, terroryzm wyznaniowy, po różne formy holocaustu włącznie i dotyka tych, którzy myślą i wierzą inaczej. Wydaje się zatem, że ten problem budzi najczęściej mieszanych uczuć poetki i w czasie jej podróży po świecie, owocuje seriami wierszy. Są one wyrazem również pewnych sugestii filozoficznych o charakterze bytowym, poznawczym, ale i aksjologicznym, a w konsekwencji i antropologicznym. Ten problem zawarty w pytaniu o stworzenie żywołów, będących dla antycznych myślicieli źródłem wszelkich form istnienia, poetka odnajduje nie tylko w kulturze Inków, Majów i Azteków, biblijnej opowieści o stworzeniu Adama, w których to granica między dobrem i złem zanika, bo każde narodziny przywołują konieczność śmierci, a walka o przetrwanie przeciwstawia się zbrodniczo władającemu światem logosowi „powstawania i giniecia”, karmiącego się nadzieją na dotarcie do porządku wiecznego istnienia – „porządku wielkiego Ojca”, nawet „za wszelką cenę niegodziwości”. Co to oznacza: „im bardziej jesteśmy ludźmi, tym większe ryzyko, że staniemy się „bardziej okrutnymi zwierzętami bezrefleksyjnym”, bo jesteśmy jak: „marionetki/na kosmicznej scenie/uwięzione w pętli czasu”, której w kulturze monoteistycznej obca jest w poznaniu „logika samsary”. Efekty widać np. w potopie zesłanym przez Boga i arce Noego, aż pod World Trade Center, zaś ludzie i ich ofiary przypominają pochody zombi, w których dusze umarły i nie poznają własnych braci.

W wierszu bez tytułu poetka jak po nici Ariadny podejmuje nocą, pomiędzy jawą i snem, podróż po znakach i symbolach kultury i bada ich potencjalny wpływ na własną świadomość oraz osobowość. Na pierwszy plan wysuwa Diabła i Mefisto, by zauważyć, że zabawa z nimi jest „arcyniebezpieczna” – w końcu to antytetyczni przeciwnicy Boga monoteistycznego, posiadający współmierne mu właściwości o charakterze destrukcyjnym. Następnie oddaje się zagadkowemu kultowi Mitry, by uwolnić się od czarcich demonów przyspieszających wirowanie naszego świata, co w pewnym sensie tłumaczy zbieżności jego kultu wśród legionistów rzymskich z Chrystusem, dzięki czemu rozpropagowali kult tego ostatniego, głoszącego zmartwychwstanie analogicznie do tego pierwszego, po całym Imperium Rzymskim. To doświadczenie pozwala również i artystce żywić pewne nadzieje co do wieczności. Te same motywy

zwiera inny wiersz pt. „Dance macabre” opisujący podróż poetki po Francji i słyszającej „uszami duszy” jak onegdaj w noc św. Gwidona po kolejnej epidemii dżumy w Europie ów: „Allahu Akbar to za Syrię”. W kolejnych wierszach bez tytułu wędruje autorka po naszych mityczno-religijnych pojęciach antycznych religii Grecji, by przez bogów i ich żywoty interpretować własne istnienie: idzie tu o tańce z Afrodytą, Apollem, Uranosem i jego córkami, aż do wrót wyroczni delfickiej, gdzieś ponad Parnas, by w końcu doznać owego katharsis, dzięki któremu może tworzyć, biorąc w nawias to, że się starzeje, ale i pamięta o młodości i rozkoszy istnienia, kiedy w nocy prowadzi metafizycznie budujące dialogi z księżycem. Stara się również w tej konwencji zrozumieć metafory Platona opisujące byt człowieczy jak „trój - zrosły zaprzęg dwóch koni i woźnicy (rozumu), z których jeden jest biały (dobra wola) i ościenia nie potrzebuje, drugi zaś czarny (zła wola) i bez niego się nie obejdzie”. To jest właśnie ta mityczna metafora człowieka i jego położenia w świecie, – co autor „Timajosa” skomentował: „Jakież to trudne powożenie nami!”. Te wszystkie doświadczenia na poły metaforyczno-metafizyczne prowadzą poetkę do ciekawej konstatacji, że gorąca miłość przez całe życie, której wynikiem jest powołanie do bytu nowej istoty, pozwala i mieć i inne doświadczenie, że „ogień miłości” nie tylko popieli ciało, ale i również i duszę, przekazując ją dalej w procesy życia. I tu Joanna Krupińska-Trzebiatowska przywołuje cytaty z „Boskiej Komedii” Dantego Alighieriego – „Miłość, co wprawia w ruch słońce i gwiazdy”, wskazując jednocześnie, że w swym „tańcu życia” jest jej z taką miłością po drodze. Napawana lękami własnej znikomości modli się do swego Anioła Stróża o to, by jej *second life* nie była nią niepokojona pod gwiazdami w „pasie Oriona”; by ten sen z ukochanym, choć w postaci cieni, przeniósł ich oboje do wieczności. Chce więc doznać tej nirwany tu i teraz jednocząc się z naturą w postaci wierzby nad jeziorem, ale i przed Żydowską Bramą, pomiędzy Słupami Herkulesa, do czego przywołuje siły antycznych bohaterów–bogów: Orfeusza, Eurydykę, Wenus, czy Kirke, a nawet „gromowładnego Zeusa”. Tym sposobem splata swoje życie osobiste z antyczną tragedią istnienia, u podłoża której ukazuje się jej owa nierwana, mająca ułatwić jej osobiste egzystowanie w świecie.

Powracając do kraju obserwuje „dom wariatów” na „Krakowskim Przedmieściu”, przypominając biblijny opis Wieży Babel i konstatuje: „po Krakowskim Przedmieściu snuje się Nimrod/ w nowym wcieleniu/i podszywa się pod budowniczego Wieży Babel/nic dziwnego, że pomieszał Pan Bóg ludziom języki”. Tu wolność staje się dla poetki „pustym dźwigiem”, dzielącym ludzi w nieskończoność. W kolejnym wierszu bez tytułu czytamy: „droga/do wolności/zawsze tylko jedna//prawda/przybita do krzyża/krzyczy/choć to prawda zabita”. Te doświadczenia odsyłają poetkę znów ku antykowi, tym razem Rzymu, a całość współczesnej wizji najbardziej kojarzy się jej z wojną między bogami: Kronosa z Uranosem, co opisuje następująco: „(..)Kronos zabija Uranosa/sam także zginie z ręki syna/historia lubi się powtarzać/wpisana zbrodnia w nasze dzieje”. Te doświadczenia przez pryzmat pamięci historycznej w czasie podróży po Europie, świecie i Polsce, odsyłają poetkę ku kulturze buddyjskiej: ku nirwanie, która wydaje jej się jej ścieżką bycia obdarzoną najmniejszym ryzykiem dotarcia do wieczności. W kolejnym wierszu bez tytułu sygnalizuje te

zmianę perspektywy myślowej, pisząc: „(..)to nie koniec wędrówki w czasie/Koło Życia obraca się nieprzerwanie/czas rządzi kołem”, a w innym utworze dodaje: „nie zatrzymuj mnie/w mojej widmowej postaci/minęłam granicę/prowadzącą w nicość/przedemną morze/wiekuista cisza/i spokój”. W ten sposób podąża szlakiem tybetańskim, szlakiem dla kultury Zachodu – straceńców. Na tej drodze nie towarzyszy jej już muzyka Chopina, Beethovena, czy Bolero Ravela, ale ta nowa konstelacja podpowiada, że należy żyć „dla niepoznaki/aby nie pochowano cię żywcem”. Z tego poziomu refleksji o świecie poeta pisze bardzo troskliwie wiersz do swojej „córeczki w dziele tworzenia” – Kai Soleckiej, ale i podpowiada mężowi Januszowi pewne strategie artystyczne, by swoją sztuką plastyczną postarał się odkodować ową wieczność, którą dają doświadczenia myśli buddyjskiej w stosunku do świata.

Nietrudno zauważyć, że ta krótka i skrótowa analiza, ukazuje, że tomik Joanny Krupińskiej-Trzebiatowskiej ma wyraz głęboko filozoficzny. Jej doświadczenie egzystencjalne, refleksja intelektualna nad nim, stanowią formę przeciwstawienia się kulturze Zachodu obfitującej w wiele dualizmów: materii i duszy, ducha i przyrody, świadomości i ciała, które rodzą nieracjonalne podziały między ludźmi. Jest jej bliski natomiast pewien monizm psychofizyczny, charakterystyczny dla myśli Wschodu inspirowanej taoizmem i buddyzmem, który odżył w drugim pozytywizmie europejskim E. Macha i R. Avenarius, a którego na gruncie myśli polskiej był znakomitym przedstawicielem myśliciel i artysta – Tadeusz Garbowski. Myśliciele ci zakładali, że u podłoża bytowego świata istnieją „czyste elementy” o charakterze psychicznym, które ludzie w procesie poznania zdwajają przez introjekcję na świat duchowy i materialny oraz ich pochodne. Krakowska poetka zdaje się podążać tą samą drogą monizmu psychofizycznego!

J. Krupińska-Trzebiatowska, „Puste obłoki”, posłowie – Kazimierz Świegocki, projekt okładki i reprodukcje obrazów – Kaja Solecka, Krakowski Oddział Związku Literatów Polskich, Biblioteka, t. 10, Kraków 2016, s. 112.



JOANNA KRUPIŃSKA- TRZEBIATOWSKA

Modlitwa

otul mnie Aniele swoim skrzydłem
ośłoń prze ciemnością nocy
niech srebrny pył przysłoni moje oczy
i złagodzi ból
porywa mnie rzeka czerwona krwiozercza
żar płomieni spopiela umierające ciało
i tak niewiele już także z mojej duszy zostało
że mogłabym już teraz wraz z tobą wyruszyć
niechby już nigdy noc oczekiwania
na jeden choćby czuły gest
na jedno ciepłe słowo nie kończyła się świtem
niechby już nigdy nikt nie mówił
że jestem nikim
niechby darowano mi spojrzenia pełne pogardy
i nigdy więcej nie padały nienawistne słowa wzgardy
niechby nie oczekiwano ode mnie tak wiele
nie dając w zamian nic
więc skoro i tak tylko pustka wokół
śnię że uczepiona twych skrzydeł
unoszę się ponad ziemię
tam gdzie wiekuisty spokój
i tylko ta miłość
ta miłość której noszę w sobie zbyt wiele
nie pozwala mi Aniele
oderwać się na zawsze od cierpienia
trzyma mnie na uwięzi niczym
ranne zwierze w sidłach

KOBALT WYSTAWA MALARSTWA

26.05.2017 – 31.08.2017

Muzeum Miejskie w Żywcu – Stary Zamek / ul. Zamkowa 2 / Żywiec

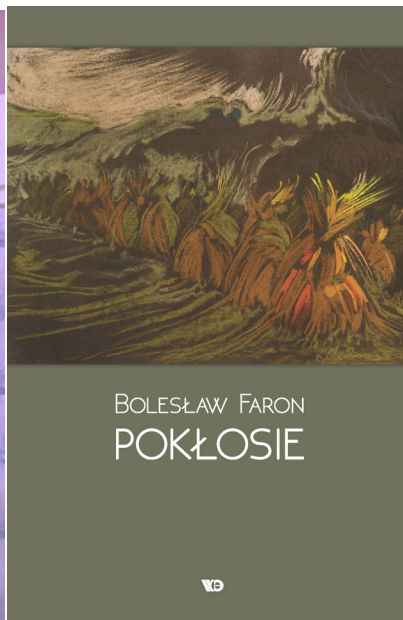


Kaja Solecka, Katarzyna Zawierucha

Abstrakcyjne ujęcie pejzażu, wysublimowane faktury na obrazach, aura snu i melancholii, zainspirują nas w Noc Muzeów w Starym Zamku w Żywcu i zostaną z nami przez okres wakacyjny. Wystawa malarstwa pt. „Kobalt” towarzyszy IV plenerowi malarskiemu „Raj na Połomiu”, którego uczestniczkami są trzy wybitne artystki: Halina Nowicka, Kaja Solecka, Katarzyna Zawierucha. Jak połączył różne style i temperamenty malarek wspólny tytuł wystawy przekonamy się przychodząc na wernisaż tej interesującej i nowoczesnej ekspozycji malarstwa.

Andrzej Borowski

"POKŁOSIE" PROFESORA FARONA



korespondencje z pisarzami, sylwetki postaci i rozważania nt. lektur wybranych twórców. „Pokłosie” to jakby swego rodzaju spowiedź literacka Autora, w której przejawiają się Jego preferencje estetyczne, ujawniają się kontakty z współczesnymi twórcami i efekt Jego aktywności pisarskiej w ostatnich dziesięciu latach. Oprócz wypowiedzi prof. Bolesława Farona, dotyczącej genezy powstania „Pokłosia”, zapowiedzi nowej książki traktującej o polskich Noblistach (nie o ich twórczości), wysłuchaliśmy w interpretacji Tadeusza Kwinty obszernych fragmentów promowanej publikacji, m.in. urywków korespondencji z Czesławem Miłoszem, Jarosławem Iwaszkiewiczem, recenzji tomu poetyckiego Józefa Barana oraz wspomnień nawiązujących do miejsca pochodzenia Profesora (Czarny Potok k. Łącka). Ciepło i laudacyjnie o prof. B. Faronie wypowiedział się obecny na spotkaniu znany dziennikarz, publicysta – Jerzy Skrobot. Jubileuszowe, promocyjne spotkanie poprowadziła poetka, dr nauk humanistycznych Małgorzata Lebda. Lampka „gruszkowego” wina zatrzymała „Pod Gruszką” licznie przybyłych gości. I poruszone w „Pokłosiu” tematy, i sam JUBILAT (w doskonałej formie!) zasłużył sobie na to. Gratulujemy, Profesorze!!!

13 czerwca 2017 w Klubie Dziennikarzy „Pod Gruszką” w Krakowie odbyło się Jubileuszowe spotkanie autorskie prof. Bolesława Farona. Autor promował książkę „Pokłosie. O literaturze i kulturze współczesnej” pięknie wydaną przez Wydawnictwo Edukacyjne (na okładce reprodukcja obrazu Janusza Trzebiatowskiego).

Obszerny tom zawiera zróżnicowaną problematykę: są w niej refleksje na temat współczesnej literatury i kultury, artykuły prasoznawcze, krytycznoliterackie,

"PRZYCHODZI WENA DO LEKARZA"

Gala VI edycji Ogólnopolskiego Konkursu Literackiego im. Profesora Andrzeja Szczeklika już przeszła do historii. Perfekcyjnie przygotowana impreza literacko-muzyczna odbyła się w pięknych wnętrzach Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie.

Przypomniano postać znakomitego krakowskiego lekarza-naukowca, profesora Kliniki Chorób Wewnętrznych Uniwersytetu Jagiellońskiego, pisarza eseisty i filozofa medycyny Andrzeja Szczeklika cytując (najpierw przy zasłoniętej kurtynie H. Siemiradzkiego (wspaniały efekt!) fragmenty wypowiedzi Czesława Miłosza i Adama Zagajewskiego pomieszczone we wstępach do książek prof. Andrzeja Szczeklika.

Potem nastąpiło wręczenie nagród laureatom Konkursu (piękna statuetka autorstwa obecnego na Gali zakopiańskiego artysty rzeźbiarza Karola Gąsienicy Szostaka). Nagrody wręczali członkowie jury w osobach: Maria Szczeklika, Anna Dymna, Waldemar Hładki (prezes

Unii Polskiej Pisarzy Lekarzy – współorganizator Gali), Ewa Lipska, Bronisław Maj, Adam Zagajewski (nieobecny – wyjazd służbowy). Ceremonii towarzyszyła oprawa muzyczna – na fortepianie zagrał i lekarz i muzyk w jednej osobie, Bartosz Zwolan.

Anna Dymna, współprowadząca Galę, odczytała fragmenty nagrodzonych utworów w trzech kategoriach: Poezja, Proza–non fiction i Opowieść pacjenta–opowieść lekarza.

Po wręczeniu nagród odbył się wspaniały koncert Anny Marii Jopek. A po koncercie Organizatorzy Konkursu zaprosili Gości na artystyczny poczęstunek i teatralne wino, bo charakter Gali był naprawdę teatralny. No cóż, i miejsce wydarzenia, i sam Kraków (taki majowy!) współtworzył niecodzienną atmosferę. Goście z całej Polski (słyszałam w kuluarach) byli zachwyceni! Ja też!

KRAKOWSKIE SPOTKANIA ARTYSTYCZNE 2017 KONFIGURACJE MALARSTWO RZEZBA RYSUNEK



od lewej: Magdalena Ziółkowska dyrektor Galerii Bunkier Sztuki, Andrzej Kulig wiceprezydent M. Krakowa, prof. Ewa Janus dziekan Wydziału rzeźby ASP, prof. Jerzy Nowakowski - kurator wystawy malarstwa i rzeźby „Wydobyte z Niepamięci”, prof. Jan Tutaj prorektor ASP, Ewa Gołogórska-Kucia, Małgorzata Bundzewicz, Kamil Kuzko - kuratorzy wystaw.



Jerzy Nowakowski, Dwoistość z cyklu Przemijanie

Na projekt składają się organizowane przez Związek Polskich Artystów Plastyków Okręgu Krakowskiego przy wsparciu finansowym Gminy Miejskiej Kraków, wystawy główne – w Galerii Bunkier Sztuki, w Pałacu Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, Galerii ZPAP OK Pryzmat, Galerii Promocyjnej ASP, na Plantach, w Rynku Podgórskim i alei Róż – oraz kilkadziesiąt prezentacji zaproponowanych przez muzea, instytucje i galerie prywatne. Swoje prace zaprezentowało łącznie kilkuset autorów. Inauguracja odbyła się 30 czerwca w Galerii Sztuki Współczesnej BUNKIER SZTUKI, dawniej Galerii BWA.

„Głównym celem przygotowanego na tak wielką skalę projektu jest zwrócenie uwagi na potencjał krakowskiego środowiska artystycznego, zapoznanie odbiorców z ciekawymi kreacjami twórczymi, mającymi wpływ na kształtowanie się aktualnego wizerunku sztuki, w wymiarze nie tylko krakowskim, ale ogólnopolskim i europejskim, unaocznienie różnorodności osobowości twórczych i postaw artystycznych oraz podkreślenie znaczenia klasycznych dyscyplin sztuk plastycznych w wymiarze kierunków i trendów charakterystycznych dla końca XX i początku XXI wieku z zaznaczeniem indywidualnych koncepcji interpretacyjnych i postaw twórczych. Oprócz wymiaru czysto artystycznego Krakowskie Spotkania Artystyczne 2017 – mają służyć konsolidacji środowiska krakowskich twórców poprzez wypcowanie postaw integracyjnych i potrzeby wspólnoty działań. Przyczynią się również do promocji wszelkich instytucji kultury oraz Miasta Krakowa.”

<https://www.facebook.com/events/668431173346030/>

TRZECH POETÓW Z UKRAINY

W PRZEKŁADZIE MARKA WAWRZYŃSKIEGO

MYKOŁA MARTYNIUK*

Kto wierzy
w magię drogi
tego ona
ochroni
od labiryntów

my wszyscy
wyruszający w drogę
za dalekie horyzonty
bierzemy ze sobą
paszporty
a imiona i nazwiska
zostawiamy w domu
poeci i artyści
tam zostawiają
tylko
swoje twarze

*Mykoła Martyniuk – ukraiński poeta, prozaik i wydawca. Na stałe mieszka w Łucku.

WASYL SŁAPCZUK*

nie bój się mnie
mówię zbliżając się do chłopczyka
– czym przestraszysz człowieka
który co dnia przez stulecia
spotyka się ze sobą
odpowiedział chłopczyk

co ty robisz całymi dniami
w tych burzanach
pytam chłopczyka
– ukrywam się przed rybą
nie ma tu żadnej ryby
– ale w każdej chwili
możemy się jej spodziewać

po co żyć
skoro życie
może się przysnąć
zapytał chłopczyk
wysłuchawszy moich
długich wyjaśnień
i tylko ziewnął

ludzie wybierają słowa
chłopczykowi trafiają się te
które po wszystkich się ostają
– czemu ty zawsze milczysz
pyta dziewczynka

– niegrzecznie milczeć
gdy do ciebie mówią
pouczam chłopczyka
– ale przecież chyba nie odzywam się
gdy mówią nie do mnie

ilu ludzi
tyle szlaków
i po co było
tory prowadzić

chłopczyk dostał w szkole jedynekę

obrazili chłopczyka
zamknął się w ciemnym pokoju
– ludzie nie przeszkadzajcie mi
was kochać

dorośli gadają jak najęci
chłopczyk:
słowa są niczym spławiki
na falach ciszy
– ja za swoimi słowami
do samego dna nurkuję
niczym po tytuł szlachecki
nadmieniam chłopczykowi
że jestem literatem
dnem ciszy milczenia
słowo nie wymówione
ale odczute jest prawdziwe
nie wiadomo czy
zrozumiał moje słowa
nie wiadomo czy
i swoje wypowiedział

idziemy przez pokosy
kłuje ściernisko
chłopczykowi smutno
trawa wyszła za mąż

chłopczyk odebrał
dziewczynce lusterko
i błyska jej po twarzy
słoneczne zajączki
– ona ci się podoba
mrugam żartobliwie
– prawda patrzy
w lustro
i nie widzi siebie
my widzimy siebie w lustrze
ale nie widzimy lustra
oddaje dziewczynce lusterko
mnie podobają się
słoneczne zajączki

no i już wiosna
pokazuję przylaszczkę
chłopczyk mruży oczy od słońca
– co roku więcej ludzi
dla których ptaki z wyraju
to przesiedleńcy

wiosenne strumyki
chłopczyk papierowe
stateczki puszcza
– po co książki drzeć
pouczam go
kto by wtedy wiedział
że piszesz wiersze

wiosna
miłość
a chłopczykowi
oczy zwilgotniały:
brzoza wenę podcięła

chłopczyk z dziewczynką
przywitał się
nie odpowiedziała
kobieta to jest to żebro
na którym mężczyzna
na haku podwieszony

i jabłoń
tego roku nie kwitła
i mama się nie śmiała
narzeka chłopczyk
– bo jeszcze wcześniej
tylko nie dla tego
kto przyszedł
jabłkami handlować

ogrodnik stoi
pośrodku okrążonego sadu
z siekierą
chłopczyk jabłoń objął:
i poznają drzewa
dobro i zło
i będą jak ludzie

chłopczyk głośno
rozmyśla
– uciekam od ludzi
do lasu
od kogo
drzewa
z lasu uciekają

*Wasył Słabczuk - urodził się w 1961 roku w Nowym Zboryszewie na Wołyniu. Ukraiński poeta i prozaik, doktor filologii ukraińskiej Wschodnioeuropejskiego Państwowego Uniwersytetu imienia Łesi Ukrainki. Krytyk literacki i eseista. Autor 16 zbiorów poetyckich.

Laureat wielu nagród literackich i artystycznych. Wśród nich:

Nagroda imienia Wasyla Stusa – 1999r. Zasłużony Artysta Ukrainy – 2001r.

Nagroda Państwowa imienia Tarasa Szewczenki – 2004r.

Nagroda imienia Pantalejmona Kulisza – 2011r.

Zasłużony dla Kultury Polskiej – 2013r.

Międzynarodowa Nagroda Literacka imienia Józefa Łobodowskiego – 2015r.

Mieszka w Łucku.

WIKTOR MELNIK*

automat

żelazny ptak dziobem czerwonym
przez całą noc
kłuje horyzont

a śniegi w powietrzu
takie powolne
że zdaje się
już już
się zatrzymają

*Wiktor Melnik – ukraiński poeta. Mieszka w Równym.

INSPIRUJĄCA ROLA MUZYKI W PROJEKTOWANIU PLAKATU ARTYSTYCZNEGO

Polski plakat muzyczny pośród plakatów o tematyce kulturalnej zajmuje szczególne miejsce. Pierwsze projekty pojawiły się ponad 100 lat temu, a ich twórcami byli głównie artyści malarze¹. Ważnym nurtem, który rozpoczął się jeszcze przed drugą wojną światową były plakaty związane z naszym genialnym kompozytorem Fryderykiem Chopinem. Dotyczyło to zarówno samego kompozytora, jak i organizowanych co pięć lat konkursów jego imienia. Ta piękna tradycja jest kontynuowana do dzisiaj i niejako kanonem dla każdego niekoniecznie tylko polskiego artysty stało się zaprojektowanie plakatu chopinowskiego. Po drugiej wojnie światowej powstało w Polsce bardzo wiele znakomych plakatów muzycznych, między innymi za sprawą artystów z kręgu Polskiej Szkoły Plakatu.

Ogromny wpływ na moje zainteresowania i podjęcie tematyki muzycznej miał fakt, że wychowałem się w rodzinie o tradycjach muzycznych. Permanentne obcowanie z muzyką miało istotny wpływ na kształtowanie się mojej wrażliwości i estetyki. Ta fascynacja dźwiękiem była obecna w moim życiu od wczesnej młodości i stanowiła ważny bodziec dla mojej twórczości. Przez wiele lat gromadziłem w sobie te wszystkie emocje, jakie towarzyszyły mi podczas słuchania muzyki. Setki niezapomnianych koncertów, spotkań i dyskusji z muzykami, przesłuchania płyt i własnych skromnych prób muzycznych, stanowiły niewyczerpane źródło inspiracji. Ilekroć obcowalem z muzyką, starałem się szukać adekwatnych technik plastycznych, którymi mógłbym dokonać transpozycji świata dźwięków na kod plastyczny. Już we wczesnej młodości malowałem obrazy, a nade wszystko tworzyłem przezrocza inspirowane muzyką, głównie barokową i jazzową. Utwory muzyczne, których słuchałem wywoływały w moim mózgu różnego rodzaju wizje kolorystyczne, które starałem się przedstawić w formie obrazów. Wykorzystując różne techniki graficzne tworzyłem na materiałach transparentnych serie obrazów, z których komponowałem projekcje świetlne, będące syntezą obrazu i dźwięku. Dzisiaj nazwalibyśmy to projekcjami multimedialnymi, a proces ich tworzenia wizualizacją. Nadal poszukuję i przeprowadzam rozmaite eksperymenty formalne, wykorzystując fotografię, grafikę komputerową i warsztatową oraz techniki malarzkie w celu znalezienia najbardziej odpowiednich środków wyrazu. Od samego początku miałem świadomość, że te z pozoru tak różne dziedziny sztuki, mają wiele wspólnego. Począwszy od kompozycji, definiowanej jako uporządkowany według określonej zasady układ wszystkich elementów dzieła sztuki. Wszystkie te podstawowe elementy używane w muzyce i plastyce, jak kształt, plama, barwa, rytm, metrum, artykulacja, faktura, walor, etc. mają ze sobą wiele wspólnego, a niejednokrotnie w sensie intencji wyrażają to samo.

Wśród artystów sztuk wizualnych jest wielu, którzy czerpali inspirację z muzyki i odwrotnie, kompozytorów, dla których inspiracją było malarstwo. Szereg opracowań naukowych i popularnych zajmuję

się zjawiskiem synestezji, czyli występowaniem pod wpływem jednego bodźca różnego typu wrażeń zmysłowych na przykład; widzenia barw podczas słuchania muzyki². Najczęściej występującym rodzajem synestezji jest kolorowe widzenie. Wielu wybitnych artystów i naukowców było synestetykami, między innymi: Vincent van Gogh, Paul Klee, Ludwig van Bethoven, Arnold Schönberg, Franciszek Liszt, Olivier Messiaen, Albert Einstein i Richard Feymann³. Uważany za ojca malarstwa abstrakcyjnego Wassily Kandinsky, dla którego muzyka miała ogromne znaczenie, namalował szereg obrazów bazując na stworzonym przez siebie systemie opisującym związki między kolorami, a dźwiękami charakterystycznymi dla poszczególnych instrumentów muzycznych. Poszukując relacji między muzyką i malarstwem, porównywał oddziaływanie barw do brzmienia instrumentów, dokonując równocześnie analizy psychologicznej znaczenia poszczególnych kolorów. Na przykład cynober, według Kandinsky'ego, wyraża pasję i brzmi jak tuba, błękit działa uspokajająco i zależnie od natężenia sugeruje brzmienie fletu, wiolonczeli, organów itp. Te wszystkie formy i kształty Kandinsky'ego o często trudnych do zdefiniowania zarysach, linie oraz spirale według wielu historyków sztuki i psychologów są charakterystyczne dla percepcji synestetycznej. Wiele abstrakcyjnych obrazów jest nasyconych barwnymi plamami, a kompozycja sceniczna „Żółty dźwięk” stanowi doskonały przykład synestezji, a zarazem syntezy sztuk, gdzie artysta zasadniczą treścią dramatu czyni elementy muzyczne, barwne i taneczne. Również dramat *Szczęśliwa ręka* autorstwa jednego z najważniejszych kompozytorów XX wieku – Arnolda Schönberga – jest przykładem syntezy sztuk, gdyż sam kompozytor napisał libretto i zaprojektował scenografię oraz kostiumy. Być może przełom jakiego dokonał Schönberg wyzwalając muzykę z ram tonalności, ma wiele wspólnego z dokonaniem Wassila Kandinsky'ego, który uwolnił malarstwo od figuratywności.

Inspiracja muzyką od dawna towarzyszyła wielu wybitnym polskim artystom sztuk wizualnych. Odwołam się tylko do trzech przykładów. Zaczę od profesor Janiny Kraupe-Świderskiej (1921–2016), z którą miałem okazję wiele razy na te tematy rozmawiać i wymieniać doświadczenia. Artystka tworzyła całe cykle obrazów i grafik inspirowanych muzyką. Szczególnie dla mnie interesującym przykładem odtworzenia i przeniesienia dzieła muzycznego na kod wizualny jest w jej twórczości seria grafik warsztatowych zatytułowana „*Die Kunst der Fuge* – Jana Sebastiana Bacha”, będąca symboliczną transpozycją rytmu i nastroju, wyrażonego poprzez kolor. W roku 2000 byłem organizatorem dużej wystawy grafik Kraupe-Świderskiej w Nowohuckim Centrum Kultury. Tylko w ciągu dwóch dni ekspozycję obejrzało kilka tysięcy osób.

Na pewno do tej grupy artystów należy też Bogusław Lustyk, absolwent warszawskiej ASP, którego interesuje, jak o sobie mówi – ruch

w każdej formie – realnej i abstrakcyjnej. Artysta twierdzi, że „wszystkie obrazy są wibracją”. Można się z tym zgodzić lub nie, ale bezsprzecznie jego obrazy muzyczne imponują rozmachem i kolorem. I wreszcie cykl obrazów pt. „Chopinowi – Duda-Gracz”, zrealizowany przez artystę w związku z obchodami roku chopinowskiego (2010). Cykl liczący 313 dzieł, będący graficzną interpretacją 295 utworów Fryderyka Chopina. Jest to największy cykl w powojennej historii polskiego malarstwa. Jerzy Duda-Gracz tworzył te prace w latach 1999–2003. W efekcie dogłębnej analizy muzyki wielkiego kompozytora, każdy z utworów doczekał się przynajmniej jednej interpretacji malarskiej, a jeżeli była to większa forma muzyczna, nawet kilku⁴.

W moim przypadku trudno mówić o synestezji, ponieważ – w przeciwieństwie do wielu znanych mi artystów sztuk wizualnych – nie widzę kolorów poszczególnych dźwięków. Raczej ulegam nastrojom, które wywołują utwory muzyczne lub ich fragmenty. Zazwyczaj, kiedy tworzę, słucham muzyki. Staram się oddać charakter kompozycji, transponując nie tyle poszczególne dźwięki, ile raczej całe frazy, bądź cechy charakterystyczne słuchanego utworu. Mogą to być kontrasty dynamiczne, rytm, faktura, plama. Moje muzyczne obrazy i grafiki są raczej wizualizacją samego nastroju, jaki wywołuje we mnie słuchany utwór. Muzyka jest tym twórczym impulsem, który pobudza moją wyobraźnię i pozwala tworzyć serie obrazów i grafik. Często wywołuje u mnie bardzo wyraźne projekcje, składające się z barwnych plam, wzorów, ruchomych obrazków i figur, które staram się później zwizualizować. Wspominam o tym dlatego, ponieważ znakomita większość moich obrazów lub grafik muzycznych stanowiła punkt wyjścia do zaprojektowania plakatów. Pomysł zajęcia się szczególnie intensywnie plakatem muzycznym narodził się w momencie, kiedy mój projekt zdobył pierwszą nagrodę w konkursie na plakat do *Canadian Chopin Festival* (2010). Z okazji 200 rocznicy urodzin Fryderyka Chopina wykonałem dwa projekty, wykorzystujące motyw fortepianu zamiast oka. Jeden na zamówienie Galerii Plakatu w Krakowie, a drugi zwycięski dla *Canadian Chopin Society* w Toronto. Pierwszy projekt był bardzo kolorowy, drugi natomiast minimalistyczny, zredukowany do kolorów narodowych Polski i Kanady, czyli bieli i czerwieni. W projekcie postanowiłem nieco zmodernizować profil kompozytora, nadając mu bardziej młodzieńczy wygląd. Do tego celu wykorzystałem jedno z najbardziej ulubionych przez projektantów narzędzi komputerowych – parametryczną krzywą Béziera⁵. Pozwala ona na uzyskiwanie gładkich zakrzywionych linii, modelowanych przez punkty kontrolne⁶. Wyprofilowaną linię wielokrotnie multiplikowałem, uzyskując pięciolinię, tworzącą zarys profilu twarzy Chopina. Wygrywając ten konkurs, otrzymałem oprócz nagrody, propozycję zorganizowania cyklu wystaw moich plakatów w Kanadzie. Postanowiłem włączyć do tego projektu moich studentów z Krakowskiej Akademii [im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego]. W ten sposób narodził się projekt *Chopin 2010*, składający się z plakatów wystawowych oraz prezentacji multimedialnej. Odnosił on spektakularny sukces i był pokazywany w Polsce, Kanadzie i Stanach Zjednoczonych. Obecnie plakaty znajdują się w zbiorach biblioteki Indiana University of Pensylwania (USA).

Mimo, że wcześniej projektowałem już plakaty muzyczne, był to dla mnie moment przełomowy, ponieważ od tego czasu tematyka muzyczna zdominowała moją twórczość plakatową. Projektowanie

każdego plakatu ma swoją indywidualną, własną historię i nie da się tego w żaden sposób zgeneralizować. Można jedynie mówić o pewnych analogiach, dla których wspólnym mianownikiem są zawsze inspiracja i wyobraźnia. Gdyby szukać porównań do informatyki, w jakiejś mierze proces ten przypomina algorytm, który za każdym razem wymaga jednak pewnej modyfikacji, zależnej od realizowanego tematu. W tym algorytmie należy też koniecznie uwzględnić oczekiwania zleceniodawcy, bo to on ostatecznie akceptuje projekt.

W dalszej części chciałbym się skoncentrować się tylko na kilku wybranych przykładach, które pokażą jak różnymi drogami dochodzę do ostatecznej wersji. Wiele z moich plakatów zaprojektowałem w ten sposób, że najpierw powstała grafika lub obraz, stworzone pod wpływem emocji, jakie mi towarzyszyły podczas słuchaniu utworu danego kompozytora. Tak narodził się projekt do plakatu "Licht" (Światło) – Karla Heinza Stockhausena, niemieckiego kompozytora żyjącego w latach 1928–2007. Stockhausen uważany jest za jednego najbardziej prominentnych kompozytorów współczesnej awangardy muzycznej. W swoich kompozycjach starał się dotrzeć do fundamentalnych kwestii akustyki i psychologii odbioru dźwięku i dzieła muzycznego. Z jego nazwiskiem wiąże się wiele kluczowych dla sztuki muzycznej XX wieku pojęć i idei, takich jak: serializm, punktualizm, nowa muzyka elektroniczna (wraz z *live electronic music*), muzyka przestrzenna, statystyczna, rytualna, intuitywna, kompozycja grupowa, momentowa, „formulacomposition” i „multi-formulacomposition”, muzyka świata (integracja „obiektów znalezionych”, m.in. hymnów narodowych i muzyki etnicznej najrozmaitszych krajów), „telemusic” (synteza muzyki różnych kontynentów), wreszcie wertykalna „muzyka oktofoniczna”⁷. W latach 1977–2003 Stockhausen zajmował się komponowaniem monumentalnego cyklu operowego *Licht* (Światło), w którym każda z siedmiu oper odpowiada jednemu z dni tygodnia. Mimo, że sam kompozytor odżegnywał się od takich porównań, krytycy muzyczni uważają, że istnieje powiązanie pomiędzy tym utworem, a cyklem *Pierścień Nibelunga* Ryszarda Wagnera.

Najpierw zainspirowany operą *Światło* stworzyłem obraz na płótnie techniką mieszaną (140x100 cm), który pokazałem kilku niemieckim muzykologom z Kolonii, zajmujących się twórczością Stockhausena. Kiedy opowiedziałem o swoich wrażeniach, jakie towarzyszyły mi podczas malowania i skonfrontowałem je z ich odczuciami, doszliśmy do wniosku, że moja wizja plastyczna znakomicie koresponduje z charakterem tego utworu. Muzyczni eksperci zasugerowali mi zaprojektowanie bazującego na tym obrazie plakatu, do kongresu poświęconego twórczości Stockhausena, co z mojej strony sprowadziło się już tylko do działań czysto typograficznych. Dzięki kontaktom z muzykologami dotarłem do oryginalnych zapisów nutowych Stockhausena, które same w sobie są niezwykle ciekawymi grafikami. Niektóre z nich wykorzystałem, jako tło w kolejnym plakacie pt. „Tribute to German Composer Karlheinz Stockhausen”. Podobny zabieg formalny zastosowałem do plakatu „Schönberg Composer and Painter”. Tym razem natchnienie szukałem w kompozycji *Verklärte Nacht, Op. 4*. Jak wiadomo Arnold Schönberg (1874–1951) był twórcą dodekafonii – to jest techniki kompozytorskiej w muzyce współczesnej, opartej na skali dwunastodźwiękowej⁸. I mimo że nie ukończył

konserwatorium muzycznego, ani akademii sztuk pięknych, opracował na początku XX wieku skalę muzyczną, która miała fundamentalne znaczenie dla dalszego rozwoju muzyki. Zajmując się równocześnie plastyką, namalował też szereg obrazów, interesowała go bowiem synteza sztuk. Do zaprojektowania tego plakatu wykorzystałem profil binarny Schönberga oraz – jak w przypadku Stockhausena – jego oryginalne zapisy nutowe. Ta rewolucyjna dla muzyki XX wieku koncepcja skali dwunastodźwiękowej, zrodziła się w jego umyśle i być może znaczącą rolę odegrały też zainteresowania plastyczne kompozytora. W moim projekcie znalazło to swoje odbicie w dwunastu kolorowych nutach, z których cztery opatrzone są krzyżkami podnoszącymi wysokość dźwięku, co wynika bezpośrednio z zapisu Arnolda Schönberga. Skala ta zawiera wszystkie dźwięki w obrębie oktawy, które tworzą postęp dwunastu półtonów. Wszystkie stopnie tej skali są niezależne i równorzędne. Pojawia się też liczba 12 silnia, co odpowiada maksymalnej możliwej liczbie kombinacji dźwięków ($479001600 = 12!$).

O tym, jak bardzo muzyka jest powiązana z obrazem mogłem się po raz kolejny przekonać przystępując do projektu plakatu z okazji 100 rocznicy śmierci Gustava Mahlera. Kiedy otrzymałem to zamówienie, wiedziałem już, że podczas jubileuszowego koncertu będzie wykonywana moja ulubiona *V Symfonia* Mahlera. Słuchając tego utworu stworzyłem grafikę komputerową, która oparta była na algorytmie i ilustracji zaproponowanej przez Roberta Hodgina⁹. Wydał się on najbardziej odpowiedni do zilustrowania tej wielowarstwowej, trudnej w odbiorze dla przeciętnego słuchacza muzyki. Wykorzystałem do tego celu język programowania *Processing*, który pozwala na generowanie finezyjnych kształtów, zwojów układających się w warstwy. Brakowało mi jeszcze koloru, bo kompozycje Mahlera są niezwykle barwne. Fakturę i bogactwo koloru uzyskałem przez nasączenie ecoliną materiału, który następnie wskanowałem i po przetworzeniu w aplikacji do grafiki rastrowej, elektronicznie nałożyłem na wydruk. Proste zabiegi techniczne w połączeniu z wyrafinowanymi algorytmami prowadzą niekiedy do ciekawych efektów wizualnych. Grafika programowalna, a ściślej mówiąc język *Processing*, okazała się też niezwykle przydatna w projektowaniu plakatów dla zespołu *Tangerine Dream* oraz dla Klausa Schulze. Wykorzystałem algorytm przyrostowy, a w celu uzyskania efektów kosmicznych dodałem kilka fraktali wygenerowanych w programie *Chaos Pro*. Zarówno zespół *Tangerine Dream*, jak i multiinstrumentalista Klaus Schulze, reprezentują muzykę elektroniczną, co przynajmniej dla mnie, narzuca określoną konwencję. Stąd moje poszukiwania w obrębie technik ściśle związanych z informatyką. Niejako na przeciwnym biegunie są plakaty malarzkie, realizowane głównie pędzlem i szpachlą do Lutosławskiego, Bouleza, Fausta, Orfeusza i Kandyda. W tych projektach szczególną rolę odgrywa kolor i faktura, którą trudno byłoby uzyskać metodami komputerowymi. Jedynie skład typograficzny i przygotowanie do druku zrealizowane zostały elektronicznie. Ważną grupę plakatów stanowią projekty wykorzystujące fotografię analogową i cyfrową. Dotyczy to plakatów: „Krzysztof Penderecki – 80 lat”, „Wozzeck – Albana Berga”, „*Requiem* – Wolfganga Amadeusza Mozarta”, „Henryk Mikołaj Górecki”, „Jan Kanty-Pawluśkiewicz – kompozytor”. W plakacie „Chopin – Music for Every Ear” – 36 sfotografowanych uszu ludzi w różnym wieku i różnej

profesji (każde inne) – mają zachęcić do słuchania muzyki Chopina, podobnie jak plakat zainspirowany *Preludium deszczowym*, gdzie z kropli wody został utworzony ciąg nut. Wszystkie fotografie oraz pozostałe elementy graficzne, których używam w projektowaniu są mojego autorstwa. Wyjątek stanowi plakat pt. „Tribute to Giants of the Music: The Beatles”, zaprojektowany dla jednego z klubów muzycznych w Wielkiej Brytanii w formacie 190 x 298. W tym przypadku zdjęcie zespołu w wysokiej rozdzielczości zostało dostarczone przez zamawiającego. Z plakatów bazujących na fotografii szczególnie jestem zadowolony z projektu do *Requiem d-moll*, Wolfganga Amadeusza Mozarta. Przeglądałem wcześniejsze plakaty innych autorów do *Requiem*, ale były one jak dla mnie dość stereotypowe. Zależało mi na zrobieniu jakiegoś niestandardowego projektu. Kluczem do sukcesu okazał się pomysł wykorzystania szywnego futerału do kontrbasu, którego forma kojarzy mi się dość jednoznacznie. Adekwatność tego projektu potwierdził osobiście założyciel światowej sławy zespołu *Academy St. Martin in the Fields*, Sir Neville Marriner [AP, str. 268]. Było to dla mnie ogromne wyróżnienie, kiedy zostałem na jego życzenie zaproszony na uroczystość wręczenia doktoratu *Honoris Causa* przez Akademię Muzyczną w Krakowie. Rozmowa, jaką odbyłem z Maestro Marrinerem na temat tego projektu była dla mnie prawdziwą ucztą duchową i utwierdziła mnie w przekonaniu, że warto poszukiwać niekonwencjonalnych rozwiązań projektowych. W przypadku plakatów kompozytorów i muzyków, których nie mogłem osobiście sfotografować, chociażby z tej racji, że żyli w innej epoce, wykorzystuję archiwalne fotografie, ryciny i obrazy, które poddaję komputerowemu przetworzeniu. Bardzo często korzystam z operacji binaryzacji wieloprogowej, bądź z pętli histerezy¹⁰. Przekształcenia te pozwalają na uzyskanie wiernego, choć nieco zgeneralizowanego odwzorowania konturów twarzy. Jako przykłady mogę podać plakaty do twórczości: Gustava Mahlera, Arnolda Schönberga bądź Philipa Glassa, współczesnego kompozytora amerykańskiego. Inspiracją do zaprojektowania tego plakatu był cykl utworów na fortepian solo pt. *Metamorphosis*, zawierający niezwykle brzmienia, pobudzające wyobraźnię i skłaniające do refleksji nad przemianą życia; sposobu myślenia i postępowania. I mimo, że Glass jest przez wielu krytyków określany jako muzyczny minimalista, dla mnie jego kompozycje są pełne napięcia emocjonalnych i nasycenia kolorem.

Największy sentyment i przywiązanie mam do muzyki Jana Sebastiana Bacha. Dla niemieckiego towarzystwa bachowskiego zaprojektowałem plakat „Die Kunst der Fuge”, składając tym samym osobisty hołd wielkiemu kompozytorowi. Poprzez wypełnienie żywymi kolorami osiemnastowiecznej ryciny chciałem pokazać, że mimo upływu tylu lat jego muzyka jest ponad czasowa. Skoro jestem przy Bachu, chciałbym jeszcze wspomnieć o innym plakacie, który w sposób bezpośredni łączy się z lipskim kantorem. Mam na myśli projekt opracowany dla legendarnego, francuskiego zespołu jazzowego *Jacques Loussier Trio*. Zespołu, który tak naprawdę otworzył mi drogę do polubienia muzyki poważnej. To dzięki tym muzykom bez reszty pokochałem muzykę Jana Sebastiana Bacha, Jerzego Fryderyka Haendla. Doskonale pamiętam z jak ogromnym przejęciem oraz zaangażowaniem przystąpiłem do tego projektu. Wykonałem kilka szkiców, aż wreszcie znalazłem właściwą formułę. Połączyłem w tym projekcie grafikę 3 D z grafiką 2 D. Pierścienie i spirale, to

dla mnie Bach w oryginale, a reszta to już jazz. Zachowując konstrukcję bachowską dzieła, wzbogaciłem ją o wartość dodaną poprzez dołożenie basu i perkusji oraz zawrotnego tempa, jakie towarzyszy opracowaniom Loussiera. No... i oczywiście improwizacja, nieodłączny element jazzu. Sporo czasu zajęło mi umieszczenie akcentu francuskiego i niemieckiego. Takie bowiem było życzenie zamawiającego plakat. Zespół francuski, ale festiwal w Niemczech, gdzie trio Jacquesa Loussiera jest bardzo cenione i znane.

Zaraz po Bachu jest Wolfgang Amadeusz Mozart, chyba najgenialniejszy kompozytor w dziejach muzyki. Inspiracją tym razem nie był żaden utwór, lecz plakat wybitnego polskiego projektanta prof. Władysława Pluty z ASP w Krakowie. Plakat literniczy, w którym autor słusznie zwrócił uwagę na trzy ostatnie litery nazwiska Mozart. Po niezwykle wysmakowanym doborze czcionki (fontu), i nałożeniu żywych kontrastowych kolorów na trzy ostatnie litery, wyeksponował końcówkę art, co uczyniło ten projekt znakomitym. Zastosowałem ten sam zabieg typograficzny w moim projekcie, z tym że skoncentrowałem się przede wszystkim na sylwetce Mozarta, starając się wypuklić jego szczególną wrażliwość na dźwięki. Wykorzystując mapy wysokościowe i przekształcenia geometryczne oraz nałożenie kolorów w okolicy ucha, chciałem wywołać efekt wibracji. Zależało mi na tym, żeby plakat choć w jakiejś skromnej mierze wprowadzał widza w taki stan, w jaki wprowadza porywająca muzyka austriackiego kompozytora. Plakat stanowi dopełnienie do plakatu *Requiem d-moll* i na każdej wystawie staram się je umieszczać obok siebie.

Projekty plakatów poświęcone wybitnym kompozytorom stanowią w mojej twórczości znaczącą grupę. W 2013 zaprojektowałem dla Towarzystwa Wagnerowskiego plakat z okazji 200 rocznicy urodzin Ryszarda Wagnera (1813–1883). W tym wypadku przydała się bardziej wiedza, niż inspiracja, jaką miałem na temat niemieckiego kompozytora. Richard Wagner, któremu w tetralogii *Pierścień Nibelunga* (wykonanej po raz pierwszy w 1876 roku), potrzebne było uroczyste, nieznanne dotąd jakości brzmienie, zasugerował swojemu przyjacielowi Adolfowi Saxowi zbudowanie instrumentu pośredniego pomiędzy rogiem a tubą. Instrument ten posiadał kształt tuby, lejkaty ustnik – podobny do stosowanego w rogu i cztery wentyle przeznaczone do obsługi lewą ręką, ponieważ na tych tubach grali waltorniści¹¹. I dlatego właśnie ten instrument, zastępujący ucho, zwany tubą wagnerowską, umieściłem na plakacie.

Kolejną ważną grupę moich plakatów stanowią plakaty do koncertów. Szczególnie pieczołowicie przystąpiłem do pracy nad projektem plakatu do koncertu, w repertuarze którego były utwory organowe trzech wybitnych francuskich kompozytorów. Bardzo długo myślałem nad tym projektem. Po Bachu najbardziej bowiem lubię muzykę organową trzech wielkich kompozytorów francuskich. Pewnym ułatwieniem było to, że Charles - Maria Widor (1844–1937) był nauczycielem Marcela Dupré (1886–1971), z kolei Dupré był nauczycielem Oliviera Messiaena (1908–1992). Czyli ich muzyka była pewną całością i kontynuacją. Wpadłem na pomysł stworzenia trzech warstw, odpowiadających charakterowi ich kompozycji. Znalazło to również odbicie w kolorze czcionki, jakiej użyłem dla poszczególnych nazwisk. Zastosowane w projekcie czarne znaki to próba zwizualizowania *Symfonii Gótyckiej* Widora, jako fundamentu.

Użyłem do tego algorytmu opartego na morfologii matematycznej¹², który przekonwertował fragment zapisu nutowego *Toccaty I* na system znaków graficznych. Ten zabieg spowodował, że ostra zdecydowana *Symfonia Gótycka* Widora kontrastuje z muzyką dwóch pozostałych kompozytorów, której charakter jest bardziej kontemplacyjny. Dlatego ten zapis został rozmyty i zróżnicowany kolorystycznie. Na temat tego projektu odbyłem interesującą rozmowę z muzykologiem, a zarazem krytykiem muzycznym specjalizującym się we francuskiej muzyce organowej. Generalnie pomysł mu się podobał, ale zakwestionował zbyt awangardowe ujęcie tematu, ponieważ dla niego ci trzej francuscy kompozytorzy to bardzo uporządkowana, rygorystyczna muzyka, szczególnie jeżeli chodzi o Widora i Dupré. Wtedy uświadomiłem sobie jak bardzo jestem wychowany na baroku, wobec którego dźwięki kompozytorów francuskich brzmią niezwykle nowocześnie. A Widor, to w końcu muzyka romantyczna w czystej postaci.

Obecnie największym moim wyzwaniem, jest dokończenie serii plakatów poświęconych polskim kompozytorom współczesnym. W jakiejś mierze już mi się to udało, ponieważ na moich plakatach pojawili się Andrzej Panufnik, Henryk Mikołaj Górecki, Krzysztof Penderecki, Witold Lutosławski, Wojciech Kilar oraz Jan Kanty Pawluśkiewicz. Obecnie pracuję nad Karolem Szymanowskim, Tadeuszem Bairdem, Janem Krenzem, Krystianem Zimermanem, Krzysztofem Meyerem i Włodzimierzem Pawlikem. Mamy prawdziwy urodzaj światowej sławy muzyków, a zwłaszcza kompozytorów. I jak słusznie powiedział jeden z profesorów Akademii Muzycznej w Krakowie, gdyby były przyznawane Nagrody Nobla w dyscyplinie muzyka, z pewnością mielibyśmy co najmniej trzech laureatów.

Ważnym nurtem w mojej twórczości plakatowej są plakaty jazzowe. Realizowałem je dla polskich muzyków i zespołów jazzowych (Tomasz Stańko, Leszek Możdżer, Motion Trio), a także do koncertów w Kanadzie (Szostakowicz, Bobby Mc Ferrin, Marcus Miller). Są też plakaty do festiwali jazzowych oraz do wystaw plakatu jazzowego z kolekcji Krzysztofa Dydo. Nasza rzeczywistość jest jak scena, pojawiają się na niej kolejne media, środki przekazu, narzędzia i zaczynają funkcjonować. W moim przekonaniu jest to z korzyścią dla sztuki, bo im większe bogactwo środków, tym większa szansa na ciekawą realizację. Znamienne są w tym kontekście słowa Jacksona Pollocka: „Uważam, że nowe potrzeby wymagają nowych technik. Nowoczesny artysta musi znajdować nowe drogi i sposoby wyrażania swoich opinii. Nowoczesny malarz nie może przedstawiać ery samolotu, bomby atomowej, radia na sposób sztuki renesansu lub którejkolwiek z wcześniejszych epok. Każdy czas znajduje swoją własną technikę”. Pollock był pierwszym amerykańskim malarzem, który uchwycił wyobraźnię masową. Tworząc swoje prace z nurtu ekspresjonizmu abstrakcyjnego zrywał z tradycją europejską¹³.

W tym wszystkim chciałbym zwrócić uwagę na to, co często nam umyka. Dzięki nowym mediom, nie tylko powiększa się paleta możliwości warsztatowych, ale jej uczestnicy uczą się też nowych umiejętności. Niemal każdy z nas ma potrzebę ekspresji i obecnie jak nigdy dotąd, jest w czym wybierać. Paradoksalnie wirtualne narzędzia za pomocą których tworzymy, pozwalają na generowanie nie tylko wirtualnych światów, ale też rzeczywistych obrazów i muzyki. Obecnie zachwyca nas dostępność technologii i przyjazność oprogramowania. Jeżeli dołączymy do tego tradycyjne techniki malarskie

i graficzne, możemy znacznie powiększyć zakres twórczych poszukiwań, a jedynym ograniczeniem pozostaje nasza wyobraźnia.

Istotnym uzupełnieniem moich wystaw plakatów i grafik są prezentacje multimedialne. Pierwszą zrealizowałem w 2010 roku, kiedy cały świat muzyczny celebrował 200 rocznicę urodzin Fryderyka Chopina. Projekt nosi tytuł „Chopin 2010” i obejmuje plakaty chopinowskie oraz grafiki mojego autorstwa, a także plakaty zaprojektowane specjalnie na tą okazję przez studentów Wydziału Architektury i Sztuk Pięknych Krakowskiej Akademii [im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego]. W prezentacji za zgodą muzyków, zostały wykorzystane utwory Fryderyka Chopina w jazzowym opracowaniu zespołu Andrzej Jagodziński Trio. W drugiej prezentacji multimedialnej; „ZL – Plakaty muzyczne 2+3D” wykorzystałem elementy grafiki 3d wygenerowane w programie Blender i połączyłem je w określonej sekwencji z moimi plakatami muzycznymi. Trzecia prezentacja multimedialna została wykonana w technologii rozszerzonej rzeczywistości (ang. augmented reality). Technologia ta pozwala na mieszanie obrazu rzeczywistego z elementami cyfrowymi, które są pozycjonowane na kartach ze specjalnie zaprojektowanymi kodami obrazkowymi. Aby uzyskać taki efekt zostały wykorzystane algorytmy z zakresu komputerowej analizy obrazu oraz algorytm z obszaru grafiki 3D. Prezentacje te najczęściej towarzyszą moim wystawą.

Wiele grafik i obrazów, po części też plakatów, tworzę z autentycznej potrzeby ekspresji. Tworzenie obrazów jest dla mnie bezustannym odkrywaniem siebie. Staram się swoje prace nasycać, podobnie jak muzycy, uczuciami i emocjami, będącymi dla mnie formą energii, którą staram się przekazać odbiorcy. Sam bowiem czerpię taką energię, na przykład z muzyki, która stanowi dla mnie ważne źródło inspiracji i motywacji do działania. Chciałbym, aby i moje prace inspirowały oraz skłaniały do refleksji. Czy tworzę czekając na natchnienie... Staram się raczej pracować regularnie, bo natchnienie, jak mawiał rosyjski kompozytor Piotr Czajkowski, nie przychodzi do leniuchów. Stosuję zasadę: „Don't waste time waiting for inspiration. Begin, and inspiration will find you” (Nie trać czasu czekając na inspirację. Zaczynaj, a inspiracja cię znajdzie). Ta zasada nadzwyczajnie się sprawdza w przypadku pracy z komputerem, ponieważ narzędzia jakimi dysponuje to medium, są same w sobie inspirujące o czym piszę szerzej w mojej publikacji naukowej¹⁴.

Odnosząc się do mojej twórczości stricte plakatowej, sądzę, że cechuje ją zmienność i fantazja oraz wykonywanie „skoków” w różne style. Staram się projektować takie plakaty, które chciałbym widzieć w przestrzeni publicznej. Nie do końca zgadzam się z projektantami, którzy twierdzą, że w plakacie „odejmować znaczy dodawać”. Bardzo lubię minimalizm w sztuce, ale na ogół wtedy, kiedy są też inne propozycje, niekoniecznie tylko minimalistyczne. Cenię w plakacie malarskość, myśl, magiczną grę światła i barw, głębię, humor oraz zmysłowość. Niech plakat będzie różnorodny, bo w tym też tkwi jego bogactwo. Bardzo często, kiedy dostaję zamówienie na projekt plakatu muzycznego pada sugestia ze strony zleceniodawcy, żeby zrobić coś kolorowego. Chętnie realizuję takie zamówienia, bo muzyka jest dla mnie kolorowa.

Jeżeli chodzi o moją twórczość, to na pewno jej mocną stroną jest różnorodność środków formalnych, z których korzystam (techniki

graficzne, fotograficzne, komputerowe, malarskie, rysunkowe i inne dostępne). Pogłębiona znajomość nowych mediów umożliwia mi wybór narzędzia najbardziej odpowiedniego dla realizowanego tematu. Czasem sięgam też do grafiki programowalnej, wykorzystując język *Processing*¹⁵. Generalnie jestem bardzo otwarty na nowe technologie, choć paradoksalnie coraz częściej wracam też do tradycyjnych technik malarskich i graficznych, łącząc je często z technologiami komputerowymi. Z drugiej jednak strony sądzę, że nie należy zbyttno przeceniać narzędzia. W. Schurian – autor książki o sztuce wyobraźni uważa, że sztuka dzieli się na dobrą oraz złą i z całą pewnością nie rodzaj użytego narzędzia ma tu decydujące znaczenie, lecz wyobraźnia i wrażliwość twórcy¹⁶.

Plakaty i grafiki, które pokazuję na swoich wystawach ukazują mnogość środków z jakich korzystam. W wielu przypadkach połączenie technik komputerowych z analogowymi pozwoliło mi na uzyskanie efektów trudnych do osiągnięcia innymi metodami. Oglądając moje prace łatwo zauważyć ich stylistyczną różnorodność i... że na pewno nie boję się koloru, ponieważ muzyka jest dla mnie kolorowa. I jak pięknie powiedział dziewiętnastowieczny malarz francuski Eugène Delacroix „Kolory są muzyką dla oczu, gdyż dają się zestawiać jak nuty”.

Przypisy:

1. Dydo K.: „Polski plakat muzyczny”, Filharmonia Śląska, Katowice 2012.
2. Sidorowska I.: „Kognitywne implikacje synestezji”, Neurokognitywistyka, Szczecin 2009.
3. Wierszyłowski J.: „Psychologia muzyki”, PWN Warszawa 1981
4. <http://kultura.trojmiasto.pl/Plastycznosc-muzyki-czyli-Duda-Gracz-inspirowany-Chopinem-n37409.html#tri>
5. Lisowski E.: „Modelowanie geometrii elementów maszyn i urządzeń w systemach CAD z przykładami w SolidWorks, Solid Edge i Pro/Engineer”, Wydawnictwo PK, Kraków 2003.
6. Foley J. et al.: „Wprowadzenie do grafiki komputerowej”, tłum. Zabrodzki, PWN, Warszawa 2001.
7. <http://www.karlheinzstockhausen.org/>
8. Boechmer K.: „Schönberg and Kandinsky: An Historic Encounter”, HAP, 1997.
9. Pearson M.: „Generative art., a practical guide using processing”, Publications Co, New York 2011.
10. Wojnar L., Majorek M.: „Komputerowa analiza obrazu”, Fotobit Design, Kraków 1994.
11. Newman E.: „The Life of Richard Wagner”, Cambridge University Press 2014.
12. Serra J.: „Image Analysis and Mathematical Morphology, Theoretical Advances”, Academic Press 1988.
13. Hess B.: „Ekspresjonizm abstrakcyjny”, Taschen, Bonn 2005.
14. Latała Z.: „Grafika komputerowa – inspiracje”, Artykuł w monografii: Acta AcademiaeModervianae – Idea, Sztuka, Filozofia, KSW Kraków 2009.
15. Pearson M.: „Generative art, a practical guide using Processing”, Manning-Publications Co, New York 2011.
16. Schurian W.: „Sztuka wyobraźni. Motywy fantastyczne w sztuce”, Kolumbia – Warszawa, 2005.

Dr Zbigniew Latała E- mail: zlatala@mech.pk.edu.pl

Politechnika Krakowska, Pracownia Inżynierii Wzornictwa Przemysłowego

SŁOWIAŃSKIE DIVERTIMENTO



Marta Wasilczyk i dr Jan Sęka, Peter Krupa - poniżej



Filharmonia Lubelska już po raz czwarty była organizatorem **IV Festiwalu Muz Słowiańskich**, propagując muzykę kompozytorów słowiańskich czy literaturę muzyczną zainspirowaną słowiańszczyzną, co zarazem jest muzycznym spojrzeniem w kierunku naszych sąsiadów na wschodzie i południu, z którymi łączy nas więź wspólnych korzeni i tradycji. Rzeczony festiwal zainaugurowało wymownie brzmiące *Słowiańskie Divertimento*. Muzyczna forma *Divertimenta*, stała się kanwą niecodziennej formy kilkuczęściowego koncertu. Umiejscowienie wydarzeń w nietypowych przestrzeniach nowego gmachu Filharmonii Lubelskiej mogło być dla przybyłych licznie melomanów nie lada zaskoczeniem. To osvajanie "niemuzycznych" przestrzeni i wypełnienie ich dźwiękiem stworzyło niejako wędrówkę od korzeni aż do francuskiego salonu czasów F. Chopina, w którym dzięki życzliwym mecenasom sztuki młodzi artyści prezentowali swoje wysokie umiejętności

Melomani powitani na filharmonicznym foyer przez Dyrektora dr Jana Sęka, co zwykle jest dla odwiedzających miłym akcentem, mieli możliwość w części pierwszej spotkania obejrzeć **wystawę ceramiki Marty Wasilczyk**. Artystka prowadzi własną Pracownię Ceramiki Artystycznej oraz pracuje jako nauczycielką ceramiki i tkaniny artystycznej w Zespole Szkół Plastycznych im. C.K. Norwida w Lublinie. Było to niezwykle ciekawe doświadczenie, zwłaszcza że ten rodzaj sztuki, podobno z uwagi na kruchość materiału, w galeriach gości niezwykle rzadko. Przepięknej urody dzieła, w kolorze jasnej glinki, otoczone zostały pracami pędzla słowackiego artysty z Popradu – Petera Krupa. Obrazy inspirowane muzyką, niezwykle optymistyczne w kolorystyce stworzyły tło a nawet przenikający się z ceramiką melanż. Zresztą, czego nie kryli autorzy, łączy ich niezwykła artystyczna przyjaźń, której lustrem stała się wystawa. **Peter Krupa** jest jednak twórcą nie tylko inspirującym się muzyką, ale również sam ją uprawia. W drugiej części *Divertimenta*, zaprezentował arcyciekawą i egzotyczny instrument – słowacką fujarę pasterską o ciekawych, naturalnych walorach brzmieniowych, a co za tym idzie ilustracyjnych. Dźwięk fujary, będącej dobrem narodowym Słowacji (instrument jest wpisany na listę zabytków UNESCO), oprócz niekwestionowanych walorów artystycznych może pełnić również rolę terapeutyczną. Artysta, choć bez zamierzeń terapeuty, przeniósł nas w słowackie Tatry i odmalował dźwiękiem echo pasterskich łąk górskie strumienie i wodospady. W opowieściach o swojej twórczości oraz instrumentacie nie szczędził zachwyty dla słowackiej przyrody i Popradu oraz inspiracji muzyką F. Chopina, co stanowiło doskonałe wprowadzenie do ostatniej – trzeciej części *Divertimenta*, którą wypełnił **recital fortepianowy młodej pianistki Izabeli Jutrzenka-Trzebiatowskiej**, która utwory F. Chopina wykonała. Muzyka tego kompozytora nie bez przyczyny pojawiła się na inauguracji festiwalu. Inspiracje polskim folklorem przebijają się jaskrawo w mazurkach, które artystka wykonała z niezwykłą dojrzałością. Słuchacz mógł w nich odnaleźć to co najistotniejsze, czyli echa ludowej kapeli, w akompaniamencie pojawiały się współbrzmienia imitujące „brzęczenie” dud i basów, które młody Chopin słyszał zapewne w Szafłarni, a młoda pianistka z dużą świadomością prezentowała. W recitalu zabrzmiał również „melancholijny” *Polonez cis-moll op. 26*, w tej samej tonacji *Nokturn op. 27*. Obydwa utwory, choć wykonane z młodzieńczą świeżością, to w sposób wyważony i bez brawury kosztem temp, w zamian otrzymaliśmy tę unikatową słowiańską żarliwość i skromną elegancję. Na zakończenie pianistka zaproponowała *Scherzo b-moll op. 20*, w którym „Lulajże Jezuniu” wybrzmiało z dokładnością, ale też wrażliwością, że nawet będące na widowni dzieci natychmiast całą uwagę przeniosły na pianistkę. Brawa i gratulacje były potwierdzeniem zadowolenia lubelskiej publiczności, w tak ciekawy sposób zaproszonej do festiwalowych przeżyć.

Ewa Kuszewska

FESTIWAL NIEPODLEGŁA 1917-2017

MUZYKA EMISARIUSZEM NIEPODLEGŁOŚCI CHOPIN W PIANISTYCE PADEREWSKIEGO

ELŻBIETA STEFAŃSKA
KLAWESYN

MARIKO KATO
KLAWESYN

POLSKIE DROGI DO CHOPINA

IZABELA JUTRZENKA-TRZEBIATOWSKA
FORTEPIAN

MAŁGORZATA SĘK
WIOLONCZELA

CHOPIN

11 LISTOPADA 2017 GODZ.18.00

SALA KONCERTOWA FLORIANKA

KRAKÓW UL.BASZTOWA 8



MUSIKVEREIN BRAHMS-SAAL

DONNERSTAG 16. NOVEMBER 2017 19:30 Uhr

MUSIKVEREINSPLATZ 1
1010 WIEN

Kartenvorverkauf: Musikverein
Verein TAKT: +43676 647 2000

WEIHNACHTLICHE KLÄNGE

IZABELA JUTRZENKA-TRZEBIATOWSKA

MIT QUARTETT : CRISTIAN IFRIM - VIOLIN I

ANNA RADOMSKA - VIOLIN II

BOGUSŁAWA HUBISZ-SIELSKA - VIOLA

JACEK PODGÓRSKI - VIOLONCELLO

CHOPIN : 2. KLAVIERKONZERT F-MOLL OP.21 * POLONAISE C-DUR OP.3

JERILYN CHOU

SOPRAN

KATHRIN BUCZAK

KLAVIER

BERNSTEIN * GERSHWIN * STRAUSS
CHINESISCHES VOLKSLIEDER



Redaktor Naczelny:

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

Sekretarz Redakcji:

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

Kolegium Redakcyjne:

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

Korekta:

Barbara Korta-Wyrzycka
Anna Szumowska-Chudzińska

Zdjęcia:

Andrzej Makuch
Andrzej Szełęga
Jan Zych

Naukowa Rada Redakcyjna:

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

Wydawca:

Janusz Trzebiatowski
Stowarzyszenie Twórcze POLART

Redakcja:

30-250 Kraków, ul. Gajówka 25
tel. 12 4297040
ISSN 1731-9668
ISBN: 83-8664855-11-6

Numer konta:

Stowarzyszenie Twórcze POLART
30-250 Kraków, ul. Gajówka 25 A
40 1240 4533 1111 0010 3142 4771
<http://www.polart.org.pl/>
<http://polart-stowarzyszenie.pl/>

Druk:

Bikstudio Krzysztof Marek Szwaczka
Brzeście 30, 28-330 Wodzisław



