HYBRYDA

Pismo Artystyczno-Literackie Stowarzyszenia Twórczego POLART

Nr 15/2010

Redaktor Naczelny:
Joanna Krupińska-Trzebiatowska
e-mail: joanna.kt@poczta.fm

Sekretarz Redakcji:
Barbara Korta-Wyrzycka
e-mail: wyrzycka@pk.edu.pl

Kolegium Redakcyjne:
Józef Baran
Anna Chudzińska
Edward Chudziński
Bolesław Faron
Ignacy St. Fiut
Ferdynand Nawratil
Tadeusz Skoczek
Wacław Krupiński
Zdzisława Tołłoczko

Wszystkie artykuły są recenzowane
przez Naukową Radę Redakcyjną w składzie:
dr Edward Chudziński
prof. dr hab. Bolesław Faron
prof. dr hab. Ignacy St. Fiut
prof. dr hab. Józef Lipiec
prof. dr hab. Ewa Okoń-Horodyńska
prof. dr hab. Inż. arch. Zdzisława Tołłoczko, prof. PK
prof. dr hab. Stefan Dousa
prof. dr hab. rzeźbiarz Jerzy Nowakowski
prof. dr hab. Adam Zieliński

Korekta:
Barbara Korta-Wyrzycka

Skład i łamanie tekstów:
Andrzej Błaszczyk

Adres redakcji:
30-250 Kraków, ul.Gajówka 25
tel.12 4297040

Wydawca:
Janusz Trzebiatowski
Stowarzyszenie Twórcze POLART
Adres:
30-250 Kraków, ul.Gajówka 25
tel. 012 4297040

Druk:
Drukarnia Polskiej Prowincji Zakonu Pijarów
Kraków ul. Dzielskiego 1

ISSN 1731-9668
ISBN 83-8664855-11-6

HYBRYDA

PismoArtystyczno-LiterackieStowarzyszeniaTwórczegoPOLART

Nr 15/2010

W numerze:

Joanna Krupińska- Trzebiatowska
Słowo od redaktora 3

Maria Zientara
Sztuka Krystyny Nowakowskiej 5

Ewa Janus
Znaki pamięci. Medale Jerzego Nowakowskiego 8

Józef Lipiec
Miłość i cierpienie (studium esencjalne) 11

Ignacy Stanisław Fiut
Przygodność człowieka w poetyckiej perspektywie 18

Tadeusz Skoczek
Ferdynand Ruszczyc. Poeta pejzażu 22

Elżbieta Wojnarowska
Śmierć na suku 29

Joanna Krupińska- Trzebiatowska
Wspominamy Jerzego Habera 31

Stanisław Czerniak
Wiersze 32

Jolanta Baziak
Wiersze 33

Ignacy Stanisław Fiut
Intymne rozrachunki z życiem 36

Joanna Cygnus
Dom na wrzosowisku 39

Izabela Jutrzenka-Trzebiatowska
Dobrze jest być Schaefferem 41

Józef Baran - Korespondencja z Brazylii
Dolina wschodzącego słońca 44

Zdzisława Tołłoczko
Architektura klasycyzmu w XX wieku
Kontynuacja czy neostyl Część II 47

Justyna Skoczek
Japonia w życiu Haliny Czerny-Stefańskiej 61

Izabela Jutrzenka-Trzebiatowska
Oratorium. Zarys historii gatunku 63

Sylwester Marynowicz
Antypowieść pani Joanny 71

Kalendarium stowarzyszenia twórczego POLART 73

Walne Zgromadzenie Stowarzyszenia Twórczego POLART
w pracowni Krystyny i Jerzego Nowakowskich

Krystyna i Jerzy Nowakowscy z synem Marcinem oraz Zbigniew Święch i Walenty Gabryś

Stefan Dousa, Zygmunt Dobrowolski, Henryk Sołga

Joanna Krupińska-Trzebiatowska

Słowo od redaktora

Szanowni Państwo,
z radością oddajemy Państwu do rąk nowy, jubileuszowy numer HYBRYDY, pisma artystyczno- literackiego Stowarzyszenia Twórczego POLART, zawiązanego wiosną 1990 roku z inicjatywy Janusza Trzebiatowskiego.
Jubileusz XX- lecia istnienia stowarzyszenia jest wielkim świętem dla nas wszystkich; członków założycieli i tych, którzy dołączyli w późniejszym czasie do naszych szeregów.
Na przestrzeni minionych dwudziestu lat spotykaliśmy się na wiosennych i jesiennych Walnych Zgromadzeniach Stowarzyszenia w różnych miejscach, manifestując za każdym razem więź ze sztuką i nauką.
Idea propagowania sztuki najnowszej urzeczywistniała się na wiele rozmaitych sposobów; raz były to spotkania autorskie należących do stowarzyszenia poetów i pisarzy, innym razem koncerty muzyków, a wreszcie Wielkie Salony Sztuki, w których uczestniczyli wszyscy zgromadzeni w POLARCIE artyści plastycy, malarze i rzeźbiarze. Salonom tym towarzyszyły za każdym razem wystawy indywidualne, a nad organizacją całości czuwał, oddany stowarzyszeniu ciałem i duszą, Ferdynand Nawratil. On też podjął się roli komisarza kolejnego Wielkiego Salonu Sztuki, który w marcu 2010 roku gościć będzie w prowadzonej przez Hannę Wojterkowską- Haber Galerii Piano Nobile.

Łatwo policzyć, że na przestrzeni minionych dwudziestu lat odbyło się ponad czterdzieści spotkań polartowskich szczegółowo przedstawionych w załączonym do niniejszego numeru Kalendarium; wszystkie też zostały odnotowane w ukazujących się począwszy od 1998 roku numerach HYBRYDY; taka bowiem miała być w założeniu rola naszego pisma.

Z czasem HYBRYDA zaczęła koncentrować się na wszelkich dokonaniach twórczych swoich członków, zamieszczać obok fragmentów niepublikowanych dotąd książek i wierszy również artykuły naukowe, stawiając sobie przy tym za cel z jednej strony prezentowanie różnorodnego dorobku, a z drugiej przybliżanie czytelnikom sylwetek ludzi wielkich.
Udało się nam przeprowadzić wiele wywiadów, między innymi z Elżbietą Stefańska-Kłyś, Tadeuszem Strugałą, Maciejem Zborowskim, a ostatnio z Bogusławem Schaefferem świętującym właśnie swoje osiemdziesięciolecie.

Wywiad z tym wiekowym, lecz awangardowym wciąż artystą, gorąco polecam Państwa uwadze, tym bardziej że pozostaję pod wrażeniem przesłania dopiero co wystawionej w sali koncertowej Akademii Muzycznej w Krakowie sztuki *Multimedialne coś*.
-*O czym my tu mówimy*? – padło ze sceny pytanie i zaraz potem odpowiedź: - *O kulturze*.
Problem to newralgiczny, na który wielokrotnie zwracaliśmy na łamach naszego pisma uwagę, wzywając wszelkiego rodzaju „kulturalnych" decydentów do rzeczywistego działania w miejsce mających na celu uśpienie czujności środowisk twórczych działań pozorowanych, takich choćby jak niedawno zwołany Kongres Kultury Polskiej. Truizmem będzie stwierdzenie, że wszelkie dalsze zaniechania w tym względzie godzą w najwyższe dobro narodu, świadczące o jego tożsamości.

Wracając jednak do tematu naszych spotkań, donoszę nie tylko z obowiązku, lecz z wielką przyjemnością, że ostatnie jesienne Walne Zgromadzenie Stowarzyszenia Twórczego POLART odbyło się w niecodziennej scenerii, w oprawie prawdziwie artystowskiej, jaką stworzyli Krystyna i Jerzy Nowakowscy, podejmując w sobotę 21 listopada 2009 roku członków stowarzyszenia w swojej pracowni przy ulicy Emaus w Krakowie. Para znakomitych rzeźbiarzy od lat dzieli nie tylko pracownię, ale również i życie, a ich zmaganiom ze sztuką towarzyszy syn – z zawodu historyk sztuki. Sztuka najwyraźniej zdeterminowała wszystko w kręgu Nowakowskich, wypełniając szczelnie pracownię rzeźbami i Jej i Jego i choć tworzą w obrębie różnorakich światów, przesłanie zdaje się być w obu wypadkach tożsame; głęboko zakorzeniony w ich twórczym myśleniu humanizm i próba ukazania człowieka w wielu aspektach jego egzystencji, z tym, że Jerzy zdaje się poszukiwać praźródeł w kosmosie; Krystyna zaś dopatruje się prawd metafizycznych i odzwierciedla je w postaci pięknych uskrzydlonych istot o eterycznej naturze. Anioły odwzajemniają się Krystynie Nowakowskiej napełniając jej twórczość pięknem i harmonią.

W tym jednak miejscu wypada przytoczyć słowa Jerzego Madeyskiego, nieodżałowanej pamięci członka- założyciela naszego stowarzyszenia, który pisał : *… Przekonanie [Krystyny Nowakowskiej], że nie tylko każdy człowiek, lecz każda żywa istota, a nawet każda rzecz ma swego anielskiego opiekuna, dało artystce wprost nieogarnione możliwości interpretacji i takąż skalę uczuć i form. Stąd bierze początek Anioł wież WTC, których dymiące zgliszcza widziała na własne oczy, podobnie jak Anioł pokory, Ziemi i Wiatru. Właśnie – wiatru, bo wyobraźnia artystki przekroczyła również niemożliwe, jak się zrazu wydawało, do przekroczenia granice motywu i zaczęła dążyć do wyrażenia czystego, wolnego od wszelkich skojarzeń ruchu, do swobodnego baletu form, będących marzeniem każdego rasowego rzeźbiarza*.[1]
Krystyna i Jerzy Nowakowscy otwierając Walne Zgromadzenie POLART-u zaprezentowali film obrazujący różne etapy swojej twórczej drogi, a także pokrótce sam proces twórczy i piękne dzieła, które dawno temu opuściły pracownię i powędrowały świat. Byliśmy też świadkami przekazania przez Krystynę Nowakowską jednej ze znaczących w jej dorobku rzeźb w darze na rzecz Muzeum Sztuki Współczesnej w Chojnicach, gdzie już wcześniej znalazły się prace jej męża.

Spotkanie, na które przybyło bardzo wielu członków, mniej lub bardziej zaprzyjaźnionych z artystami, przebiegało w nad wyraz sympatycznej atmosferze, a w części formalnej zgromadzenia, z radością powitaliśmy w szeregach POLART- u Elżbietę Wojnarowską; pisarkę i poetkę od lat związaną z Piwnicą Pod Baranami, która zobowiązała się podjąć stowarzyszenie jesienią na specjalnie w tym celu zaaranżowanym koncercie, na który czekamy teraz z niecierpliwością!

[1] Krystyna Nowakowska rzeźba/sculpture/ Jerzy Nowakowski rzeźba, medale/ sculpture,medals/ Wydawnictwo Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 2004

Maria Zientara

Sztuka Krystyny Nowakowskiej

Sztuka Krystyny Nowakowskiej to opowiadana na wiele różnych sposobów ta sama historia. Historia o ludzkiej kondycji, egzystencji w nieprzyjaznym świecie, o codzienności i przemijaniu. Refleksja nad rzeczywistością pozwala jej na rozładowanie lęków i niepokojów, uspokojenie się, osiągnięcie *katharsis*. Bohaterowie rzeźb Nowakowskiej to zwykli ludzie, a sytuacje w które są uwikłani często przydarzały się i nam. A jeśli nie, to byliśmy ich bezpośrednimi lub pośrednimi uczestnikami lub świadkami.

W powstających w latach osiemdziesiątych i na początku dziewięćdziesiątych cyklach „Impresje codzienności" i „Kolejki" oglądamy nawiązujące do realiów tamtego okresu kolejne odsłony z prywatnej historii obywateli schyłkowego PRL-u i ich zmagań z upokarzającą codziennością. Bierni, zobojętniali na wszystko trwają w niekończących się kolejkach, które były wówczas wizytówką naszych miast. Kiedy indziej przedstawieni w czterech ścianach swoich mieszkań, zniechęceni trwożnie skupiają się wokół okien. W cyklu „Mur", pochodzącym z tego samego czasu, artystka wyszła poza prywatny kontekst narracji nawiązując do rozruchów w byłej NRD, które zakończyły się zburzeniem muru berlińskiego w 1989 r., a w rezultacie połączeniem NRD z Republiką Federalną. Te symboliczne kompozycje, w których bohaterami są zwyczajni ludzie, odnoszący zwycięstwo nad upiorną materią monumentalnych bloków, ustępujących pod naporem bezbronnych ciał, są pochwałą siły tkwiącej w determinacji.

Spektakularne zwycięstwo zbiorowości ukazane w cyklu „Mur" nie przesądza o silnej kondycji jednostki jako takiej w porządku bytu. Człowiek w twórczości Krystyny Nowakowskiej jest, mówiąc słowami egzystencjalistów, „delikatny" i „kruchy". Przemijalność jako generalna zasada wszelkiej egzystencji wpisana jest także w unikatowe indywidualne istnienie każdego z nas. Sprawia, że byt ludzki nacechowany jest niepokojem i trwogą. Świadomość przemijania rzuca się cieniem na doświadczanie świata przez człowieka. Zmusza do refleksji nad sprawami ostatecznymi i nad tym, co po nas pozostanie. W twórczości Krystyny Nowakowskiej często pojawiają się refleksje na ten temat. Artystka ukazuje człowieka jako istotę ulegającą degradacji szybciej niż otaczające go pospolite przedmioty. W cyklu „Ślady istnień" krzesła, fotele, łóżka, sofy

są daleko bardziej realne, niż pozostawione na nich negatywowe odciski ludzkich ciał. Wrażenie wstrząsające swą nierealnością robi także „ukrzesłowiona" para z cyklu „Zatraceni". Istoty ludzkie w stanie narastającego rozkładu, który za chwilę pogrąży je w niebycie. Patrząc na niepewne trwanie bohaterów rzeźb Krystyny Nowakowskiej nasuwa się nieodparcie sartrowski wniosek: „Absurdem jest żeśmy się urodzili, i absurdem, że umrzemy".

Przemija człowiek, a wraz z nim stworzone przez niego cywilizacje. Przemija sztuka. Wprawdzie trwałość wytworów ludzkiego umysłu jest nieporównywalna z kruchością indywidualnej ludzkiej egzystencji, jednak i one ulegają nieuniknionej destrukcji. Jako relikty minionej świetności są jednak jedynymi liczącymi się świadectwami istnienia jednostek i ich twórczych możliwości.

Myliłby się jednak ten, kto uznałby, że w twórczości Krystyny Nowakowskiej jest tylko negacja i pesymizm. Pod powłoką wizji świata smutnego i pogrążonego w aurze przemijania kryje się wiara w celowość bytu, w postęp, naturalne dążenie człowieka do życia w godności i poszanowaniu jego praw; wiara w przyjaźń i miłość oraz w siłę życia i jego niepoznawalne na tym etapie stanu wiedzy bogactwo i odnawialność. Świadczą o tym pęknięte mury, zlane w androgyniczną jedność pary, czułe gesty wymieniane między sobą przez ludzi uwięzionych we wnętrzach, czy symboliczne rzeźby – „Układ sił" z 1989 r. i. „Odradzające się życie", praca zaprojektowana w 1987 r. dla Szpitala Wojskowego w Krakowie, będąca prawdziwym peanem na cześć potęgi życia, rodzącego się i zamierającego w holistycznym ciągu.

Począwszy od drugiej połowy lat dziewięćdziesiątych Krystyna Nowakowska rzeźbi anioły. Anioły – istoty niematerialne, pośredniczące między bóstwem a ludźmi – zajmują znaczące miejsce w religiach Wschodu, m.in. w mazdaizmie, islamie, judaizmie i chrześcijaństwie. Angelologia chrześcijańska grupuje anioły w trzech hierarchiach i dziewięciu chórach. Serafini, Cherubini i Trony kontemplują wszechpotęgę Boga, Państwa, Księstwa i Zwierzchności rządzą światem doczesnym, a Mocarstwa, archaniołowie i aniołowie wypełniają polecenia jednostkowe istoty boskiej. Święty Tomasz z Akwinu nazywany Doktorem Anielskim w swojej „Summa theologia" zawarł cały obszerny wywód poświęcony naturze aniołów, próbując nawet odpowiedzieć na pytanie, ile tych istot może zmieścić się na ostrzu szpilki.

Anioły Krystyny Nowakowskiej nie tańczą na ostrzach szpilek, ani nie są funkcjonariuszami zhierarchizowanych organizacji, powołanych do życia przez teologów. To posłańcy z innego wymiaru, którego istnienie człowiek przeczuwa. Pośrednicy „ułatwiający" kontakt z absolutem na różnych płaszczyznach i w różnych aspektach, dostosowanych do ludzkich możliwości pojmowania niepoznawalnego. To osobiści przyjaciele, doradcy i sędziowie, przemawiający przez rodzące się w ludzkich umysłach pomysły, wątpliwości lub wyrzuty sumienia. W twórczości artystki anioły sugerują ścisłe związki z człowiekiem poprzez epifanię w formach sugerujących związki z ludzką sylwetką, szczególnie z sylwetką kobiecą. Są to anioły dobroci i czułości otulające skrzydłami. Także anioły dobrego początku, harmonii, ale i anioły smutku i rozpaczy o konwulsyjnie zwiniętych skrzydłach. Są aniołowie posłańcy, przynoszący dobre i złe wiadomości, ewokujący różne nastroje. To królestwo aniołów staje się niemal realne przez swoją mnogość i oddanie dla człowieka, którego stany personalizuje i którego życzenia spełnia. Dodać tu trzeba, że anioły Krystyny Nowakowskiej uosabiają nie tylko potrzeby i przeczucia ludzi. One symbolizują także fenomeny natury i zjawiska dziejące się w świecie. Artystka powołała bowiem do życia anioły wiatru, ziemi, powietrza i burzy - istoty wyrażające metafizyczny aspekt materialnej rzeczywistości i jego fenomenów. Mamy tu zatem bez wątpienia do czynienia z indywidualną „teologią anielską" artystki. Przepojoną ciepłem, niosącą ukojenie i życzliwość. Smutny świat zaludniły przyjazne mu i bliskie byty - anioły. Wzięły nawet pod swoją opiekę rumowiska World Trade Center na Manhattanie, by wskazać duszom zabitych inny wymiar.

Jak widać pod względem tematycznym twórczość Krystyny Nowakowskiej jest wielowątkowa, choć zasadniczo koncentruje się wokół codziennej ludzkiej egzystencji oraz potrzeb emocjonalnych i duchowych człowieka. Pod względem formalnym, podobnie jak sztuka większości współczesnych artystów, jest eklektyczna. Nowakowska bez trudu przemieszcza się od zwartych brył do otwartych form penetrujących głęboko przestrzeń. Penetracja przestrzeni pozwala jej na rozbicie rzeźb i uaktywnienie wydrążonych lub otwartych przestrzeni negatywowych. Artystka lubi strzępić powierzchnie swoich prac, uzyskując ciekawe efekty dematerializacji nawet dość zwartych form. Efekt dematerializacji osiąga również poprzez nakładanie

na siebie poszczególnych planów i warstw. Tworzy zarówno rzeźby tektoniczne, wyważone, jak i lotne i dynamiczne. Cykl „Anioły" stanowi najlepsze świadectwo tego drugiego sposobu kształtowania formy przez artystkę. Czasem wprowadza otwartą rozległą przestrzeń do dzieła rzeźbiarskiego uzyskując efekt „sceny teatralnej". Ma tendencje do zbytniej fabularyzacji przedstawień, jednak jeśli uzna za stosowne potrafi stworzyć oszczędną ascetyczną formę, sprowadzoną do czystego klarownego znaku.

Mobilność stylistyczna Krystyny Nowakowskiej jest typowa dla czasów w których żyjemy, dla epoki postmodernizmu. Artyści hołdując naturalnej niechęci do zamkniętych systemów i zasad z dużą dowolnością wykorzystują stylistyki powstałe w obrębie sztuki ubiegłego wieku. Podobnie Krystyna Nowakowska. Artystka korzysta z doświadczeń impresjonizmu dużą wagę przywiązując do faktury i światłocieniowości powierzchni oraz neoekspresjonizmu – dynamizując i aktywizując bryły kosztem ich tektoniki, dramatycznie rozbijając i mieszając plany. Do sztuki materii odwołuje się poprzez naśladowania rozkładających się substancji organicznych i specyficzne imitacje kolaży. Wymienione środki służą artystce do stworzenia niezwykle ekspresyjnych, dramatycznych, a czasem lirycznych przedstawień. Heterogeniczna tkanka formalna, wsparta siłą naturalnej ekspresji powstałej w wyniku artystycznej indywidualnej kreacji i głębokiego przeżycia, zyskuje charakterystyczny subiektywny walor. W rezultacie rzeźby Krystyny Nowakowskiej stają się łatwo rozpoznawalne pośród prac innych artystów.

Krystyna Nowakowska Chorał Anielski

Ewa Janus

Znaki pamięci. Medale Jerzego Nowakowskiego

Specyfika sztuki medalierskiej czy nawet małej formy rzeźbiarskiej nie pozwala na pełną formę upowszechnienia, ma zupełnie inny rezonans w świecie krytyki artystycznej, bywa, że powstaje na marginesie dużych, jeśli idzie o skalę, założeń rzeźbiarskich i niezmiennie bardziej kojarzona jest z numizmatyką. Aby móc w pełni powiedzieć o doświadczeniu medalierskim, które przez ostatnie dziesięciolecia dopracowało się statusu samodzielnej wypowiedzi artystycznej, trzeba zobaczyć w pełni obraz, przeniknąć wieloetapowość, różnorodność rozwiązań, co jest możliwe dopiero w oparciu o retrospektywny przegląd.

Tym cenniejsza jest możliwość obejrzenia w Galerii Kameralnej w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku wystawy Jerzego Nowakowskiego krakowskiego rzeźbiarza, medaliera (wystawa miała miejsce w CRP od października do listopada 2009 r. – przypis autora). Kluczem do tej retrospektywnej wystawy wydaje się być nie tylko przekrojowy wgląd w etapy dynamicznie rozwijającej się drogi twórczej Jerzego Nowakowskiego, skłaniający zarówno do refleksji o całokształcie Jego wizji artystycznej, ale również pewnego rodzaju analiza nawarstwień znaczeniowych: ideowych, kulturowych i historycznych, jakie prace te, głównie medalierskie, z zasady ze sobą niosą. Przekrój wielorakich rozwiązań formalnych, warsztatowych, materiałowych, bogactwo tematów stało się w przypadku twórczości Nowakowskiego symbolicznym świadectwem czasu i miejsca, diagnozą kondycji twórczej autora i przedmiotu jego dociekań. Również przemian, dokonujących się na przestrzeni lat w indywidualnym rozwoju Artysty, jak i sztuce reliefu w ogóle.

Zarówno tytuł wystawy „Medaloteka" jak i forma prezentacji już na wstępie wprowadzają w zamysł koncepcyjny sugerujący, że mamy do czynienia z rodzajem rekonstrukcji czasu poprzez medal jako Znak Pamięci.

Każda z tych prac, niezależnie czy jest to plakieta, medal unikatowy czy menniczy; ma charakter specyficznego dokumentu. Dzięki medalom Nowakowskiego dostrzegamy jakby w innym świetle współczesne miejsce tego gatunku. Uświadamiamy sobie wówczas, że w rozpędzonym świecie sztuka małego reliefu jest niezwykle cenna przez swoją formę: pojemną i złożoną, wymagającą u odbiorcy uwagi i namysłu, pozwalającą skonfrontować własną niecierpliwość oglądu z procesem powstawania. Wbrew zasadom współczesnej praktyki artystycznej trwa on długo,

wymaga umiejętności manualnych, sprawnego warsztatu, wnikliwego oka i jest intensywną trudną pracą mierzenia się formy i idei w ograniczonym polu doświadczalnym.

Dla pełnego obrazu twórczości Jerzego Nowakowskiego należy dodać, ze zajmuje się on nie tylko małą formą lecz korzysta z całego spektrum możliwości warsztatowych rzeźbiarskich, malarskich i rysunkowych. Medalierstwo jednak od lat tworzy zasadniczy rdzeń tej twórczości, czego przykładem niech będzie kilkadziesiąt wystaw krajowych i międzynarodowych, w tym dziewięć wystaw indywidualnych w samej tylko szacownej instytucji jaką jest Muzeum Sztuki Medalierskiej we Wrocławiu.
Twórczość medalierska Nowakowskiego nacechowana indywidualnym, rozpoznawalnym stylem jest przykładem rozwijania i dojrzewania formy rzeźbiarskiej na przestrzeni lat przez mnogość doświadczeń, pasję, które przyniosły mu świetną znajomość warsztatu i rzadką już dzisiaj umiejętność posługiwania się w reliefowej miniaturze lapidarnym i esencjonalnym językiem.
Liczba dzieł rzeźbiarskich składających się na dorobek artystyczny jest imponująca. Obejmuje zarówno formy plenerowe m.in. (Legnica, Tychy, Rzeszów, Kraków) jak i cykle rzeźb kameralnych (Introwersja, Epitafium, Eco System, Zniewolona rzeczywistość, Portrety, Spotkanie), medale dla Mennicy Państwowej, jak i małe formy reliefowe dla wąskiego grona koneserów. W tym bogatym zbiorze znajdują się więc: medale-nagrody, medale upamiętniające, medale okolicznościowe, dedykowane, ale są też takie formy reliefowe, których swobodniejsza forma wynikała z własnych przeżyć i przemyśleń.
Wiele jego prac zostało nagrodzonych i wyróżnionych, a z zakresu medalierstwa przypomnijmy choćby prestiżowy Złoty Medal autorstwa Giacomo Manzu na Międzynarodowym Biennale Dantego w Rawennie w1981 roku .
Właściwa dla Nowakowskiego mobilność, witalny i pozytywny stosunek do rzeczywistości to charakterystyczne cechy jego osobowości. To one przekładają się zarówno na szczególną dynamikę procesu twórczego jak i aktywnego życia w środowisku artystycznym, akademickim. Od lat jest stałym uczestnikiem licznych sympozjów, konkursów, plenerów jednocześnie znajdując czas na bycie animatorem wydarzeń kulturalnych. Prospołeczna działalność, współpraca z licznymi ośrodkami, instytucjami, stowarzyszeniami sprawia, że Nowakowski wygenerował wokół siebie środowisko ludzi aktywnych, pełnych pasji, czerpiących, tak jak on, satysfakcję z działalności na rzecz środowiska w którym tworzą. Interesujące jest również, że działalność ta nie odbywa się na marginesie głównych zajęć, nie dzieje się w próżni, lecz buduje niejako zasadniczą osnowę. Dla pełnego obrazu, niemal wiarygodności swego przesłania Nowakowski jako wnikliwy obserwator potrzebuje gruntu pozwalającego zakorzenić się swym dziełom w realnym życiu człowieka, w jego środowisku, mówić o wartościach i ideach poprzez tematy dostarczane choćby przez zwykłą codzienność. Stąd zapewne obecność silnego nurtu publicystycznego w całej, nie tylko medalierskiej twórczości. W różnych okresach życia, jego prace były wynikiem żywej reakcji na pojawiające się sygnały wymagające od twórcy (jak zapewne uważał) zabrania głosu, jako wyraz postawy wolnościowej artysty domagającej się prawa wyboru. Reagujący na zmiany, nie bez przyczyny został doceniony jako twórca publicystyczny, obdarzony szczególną pasją wnikliwego obserwatora, utrwalającego w swym przekazie mnogość ważnych zjawisk i wydarzeń, zarówno tych, wobec których autor nie skrywał swojej osobistej refleksji jak i tych, które niejako zostały mu powierzone, aby stanowiły trwały ślad pamięci. W przypadku Nowakowskiego, który nie wartościuje swych doświadczeń pod kątem: osobiste-artystyczne i zlecone ma to dodatkowe znaczenie.
Rzeźby Jerzego Nowakowskiego są zatem świadectwem oglądu świata z perspektywy twórcy, którego osobowość nie uległa alienacji. Przeciwnie, czerpie on inspiracje i wyjątkową energię życia z bezpośrednich konfrontacji, z reporterskiego wręcz nakazu bycia w „oku cyklonu" w bliskości ważnych wydarzeń. Z obecności wszędzie tam, gdzie dzieje się coś twórczego; toczą się polemiki i dyskusje, jest żywa wymiana myśli, doświadczeń.
Być może właśnie to decyduje, że CZŁOWIEK, który jest wspólnym mianownikiem tych prac jest tak dobrze przez niego poznany. Usytuowany w najróżniejszych konfiguracjach staje się bliski, przyjazny nawet w najbardziej przejmujących momentach życia, w sytuacjach granicznych, w skomplikowanych relacjach międzyludzkich, w okowach namiętności i pasji – zawsze jest godny uwagi, akceptacji a nawet współczucia .
Wszystkie te psychologiczne penetracje znajdują swój formalny wyraz w przekładzie na język formy, rodzaj faktury pozwalającej mierzyć się z najbardziej trudnym zadaniem. Wyduma-

ne abstrakty ustępują miejsca (bynajmniej nie w sposób literacki) refleksji o nas samych wprost takimi jacy jesteśmy: zwykli i „ucokołowieni" pełni emocji, sprzeczności, poddani wpływom, które docierają z zewnątrz i nieustannie weryfikują ludzkie postawy, poglądy, przyzwyczajenia. Nowakowski posiada bowiem szczególny słuch do odbioru najmniejszych zmian, wyczulenie, przez co zawartość jego dzieł ideowa i formalna jest wynikiem akumulacji wszystkiego co dociera dzięki wrażliwości; artysty, społecznika, pedagoga – humanisty.

Dopełniając obraz twórczości reliefowej Nowakowskiego nie sposób pominąć prac prezentowanych na wystawie, w większej skali, choćby tych z cyklu „Eko System". W reliefach- asamblażach śmiało używa środków o różnym rodowodzie, aby uwydatnić wymowę i charakter problemu jakim jest problematyka ekologiczna. Nurt ten zrodzony na bazie lęków o perspektywy naszej fizycznej egzystencji, u Nowakowskiego przybiera wyraz czujnego, ale też badawczego poszukiwania śladów coraz trudniej dostrzegalnego pulsu, głosu MEMENTO dla niszczycielskiej siły tkwiącej w nas samych zbudowanych z tych samych cząstkech materii, która dziś obumiera. Materia w kompozycjach reliefowych Nowakowskiego, choć ulega rozproszeniu, żyje i pulsuje energią, lecz jako forma przetrwalnikowa pierwotna i ostateczna. Jeszcze trwa. Materia to nie tylko posłuszeństwo wobec technologicznych wymagań. W tym budowaniu z rozproszonych, przypadkowych elementów istnieje napięcie mówiące o kruchości życia. Jest w tych w dziełach jakaś szczególna synchronizacja wrażliwości artysty i języka materii. Harmonijny balans na krawędzi pomiędzy dyscyplinującym warsztatem a estetycznym wyrazem, który Nowakowski doprowadził do mistrzostwa.

Tym cenniejsze są dzieła Nowakowskiego niezmiennie kojarzące starą tradycję z nowoczesną formą, przemawiające nowym językiem, pulsujące witalnością, finezją, nie poddające się schematycznym rutynowym kliszom. Przy rozszerzającej się możliwości docierania do najbardziej odległych granic Nowakowski jakby na przekór otwiera dla nas świat w odwróconej perspektywie wymiaru. Ale jakaż w nim przestrzeń!

Jerzy Nowakowski Marzenie - z cyklu „Introwersje", brąz, marmur, wys.145 cm. 2004

Józef Lipiec

Miłość i cierpienie
(studium esencjalne)

SENS, KRYTERIUM, INICJACJA

Potoczna mądrość powiada, że każda miłość, jeśli sama nie jest tragedią ani samoistnym źródłem bólu, to przynajmniej zawiera koniecznie jakąś, choćby niewielką domieszkę cierpienia. Dotyczy to, oczywiście, miłości autentycznej, nie udawanej, takiej, w której jest ktoś kochający i jest ktoś kochany, a może nawet oboje równocześnie potrafią zamieniać się pozycjami w relacji kochania wzajemnego. Wielu szanowanych autorów – poetów i myślicieli po równi - uznaje nawet, iż negatywne, złe, destruktywne emocje stanowią w y r a z s e n s u m i ł o ś c i . Kto nie cierpi, ten nie kocha prawdziwie. Gdzie nie ma cierpienia, tam chyba i samej miłości brak. Jest to też właściwość k r y t e r i a l n a . Dopiero dzięki wyraźnemu i wysokiemu poziomowi cierpienia można poznać, czy się „naprawdę kocha". Cierpi się więc tylko w ramach głębokiej, nie udawanej, nie powierzchownej, nie przelotnej miłości. Cierpisz, szalejesz, krzyczysz i płaczesz z miłości, bo tu cierpieć się musi, ogromnie, bezgranicznie, beznadziejnie. Jeśli nie cierpiałeś – znaczy to: nie kochałeś, po prostu.Być może, cierpienie ma też dyspozycje i n i c j a c y j n e . Przeżycie cierpienia miłosnego stanowi znak zbliżającej się i dojrzewającej, jak to powiadają: „wielkiej" miłości. Ten bolesny ucisk w sercu i łomotanie w skroniach, ten smak suchego wiatru na wargach oraz dokuczliwa wilgoć w niepewnym, nic nie widzącym wpatrzeniu się w dal - oto pierwsze sygnały zbliżania się i coraz bardziej dojmującej obecności uczucia kochania. Wcześniej chyba nie domyślamy się jeszcze, że właśnie kochamy i jak mocno kochamy. Świadomość miłości pojawia się zatem wówczas dopiero, kiedy przechodzimy przez trudne i przykre stany negatywne. One to i tylko one stanowią wiarygodny sprawdzian, a może i miarę uczucia. Rodzi się ponadto uzasadnione podejrzenie, iż miłość jako taka wyłania się nie wcześniej, niż razem z lękiem jej zagrożenia i strachem przed jej niszczącą mocą, a więc wtedy, kiedy zdolna jest wyzwolić przynajmniej zapowiedź cierpienia. Im ono większe, im trudniejsze do zniesienia, tym miłość zdaje się nam potężniejsza. Im groźba ta jest bardziej prawdopodobna, a moje, kochającego podmiotu zniszczenie coraz bliższe, bardziej oczywiste i nieuchronne, z tym większą determinacją zanurzamy się w otchłań, czasem licząc na cud wyzwolenia ku szczęściu, częściej jednak na równie wspaniałą śmierć ofiarną.

PRAWDA O MIŁOŚCI

Czy to jest prawda o miłości? Czy ów wielostronny związek cierpienia z uczuciem i czynem kochania należy traktować jak sens i podstawę struktury miłości samej? Padają tu zazwyczaj mocne argumenty empiryczne, odwołujące się wprost do doznań własnych, do zaobserwowanych nieszczęść bliźnich naszych z bliższego i dalszego otoczenia, do rozmaitych fragmentów wiedzy zasłyszanej, przeczytanej i uporządkowanej w tabelach wypadków miłosnych, a także do przeróżnych mądrości życiowych, zawartych w sentencjach myślicieli i przysłowiach ludu, tudzież w relacjach z wydarzeń opisanych w mediach i literaturze, szeroko i z przejęciem komentowanych przy kawie i piwie. Oto X, Y i Z kochają tak, że aż zabijają z miłości - siebie lub swych ukochanych, albo giną obydwoje, niczym Julia i Romeo. Jakiś zdesperowany P porzuca wszystko, co najdroższe i najświętsze, podążając za obiektem swych uczuć, nawet za cenę poniewierki i samozatracenia. Kiedyś żwawa i radosna W wciąż jeszcze wegetuje jako człowiek przytomny, lecz dramat nieszczęsnej, nieudanej miłości z dnia na dzień, z godziny na godzinę wysysa z niej siły życiowe, niczym najokrutniejsza choroba. Inni lub inne R, S i T przekształcają normalną, piękną miłość w dziką, obsesyjną zazdrość, prowadzącą wprost do zatraty osobowości, godności, a potem życia samego. A, B i C kochają tak mocno i żarliwie, że żyją w ustawicznym niepokoju, lęku i niepewności, przeplatając krótkie, nerwowe chwile wybuchów wyimaginowanego, euforycznego szczęścia miłosnego długimi, dusznymi okresami depresji tęsknoty, odrętwienia, melancholii oraz koszmaru bezsennych nocy. Dla miłości z premedytacją D i E burzą wieloletnie przyjaźnie. F, G, H i J rozbijają rodziny. K i L likwidują pięknie rozwijające się kariery zawodowe. M i N rujnują się finansowo. I tak dalej, i tak dalej. Tyle, ile jest liter we wszystkich alfabetach świata, bo zawsze znajdzie się kolejny, pożałowania godny przypadek miłosnej destrukcji. Jest poniekąd zrozumiałe, że bezpośrednio przeżywają miłosną klęskę oni, miłujący nieszczęśliwie, kochający nadmiernie, bo bezgranicznie, to znaczy kochający tak wspaniale, tak szczerze i tak potężnie, że muszą utracić imperatyw samozachowawczy, zdolność przetrwania i samodzielność bycia. Nieszczęśliwie kochający skazują się w sposób konieczny na kolejne i rozmaite jakościowo konsekwencje swego nieszczęścia. Mniej jasna jest wszelako kwestia, dlaczego też cierpi z nimi niemal cały świat. Oto zakochany syn, któremu ani rodzice, ani bracia i siostry, ani nawet babcia i dziadek, ani nikt nie umie pomóc wyrwać się ze złej miłości. Oto płacząca córka, wciąż bezskutecznie nasłuchująca kroków za oknem lub choćby zbawczego terkotu telefonu. Zrozpaczony, wyszydzony kolega. Przyjaciółka, której nikt nie potrafi wydobyć z przepaści urojeń. Tam oto dokonuje się samobójczy krok idola mass-mediów, okazuje się, również nieodpornego na wirusa niszczącego uczucia. Tu obłąkanie powszechnie szanowanego człowieka, przeciwne zda się, naturze i obyczajom. Tam dziwactwa i ekscesy ludzi w różnym wieku, pochodzeniu i wykształceniu. Alkoholizm. Narkotyki. Porzucenie nauki albo pracy. Wyjście z domu na wieczną tułaczkę. Ślepota względem oczywistych faktów. Śmieszność w obliczu okrutnej prawdy, niedostrzeganej jedynie przez bezsensownie i bezrozumnie zakochanego. Ucieczka w ekstremizm, włóczęgostwo lub w desperackie przedsięwzięcia. Bolesna samotność. Obłęd. Szaleństwo. Agresja. Samobójstwo. Zbrodnia. Klinika toksykologiczna lub szpital psychiatryczny. Więzienie. Coraz bardziej i najbardziej tragicznie. Wtedy, kiedy Eros zamienia się rolami z Tanatosem. Miłość zabijająca człowieka.

PRZYPRAWA CZY TRUCIZNA?

Istnieją, jak widać, poważne przesłanki do rewizji optymistycznej tezy, iż miłość musi być kojarzona wyłącznie ze słodyczą szczęścia, błogością pieszczoty, onirycznością nastroju i słonecznym uśmiechem losu. Warto spojrzeć w sposób bardziej pryncypialny przede wszystkim na problem i s t o t y m i ł o ś c i . Czy nie zawiera ona aby w sobie zawsze i we wszystkich przypadkach koniecznej dawki goryczy, krzywdy i lęku, bez której to porcji zła ona sama – owa dobra w sobie miłość – nie byłaby zdolna się ziścić? Czy cierpienie nie jest aby jej składnikiem esencjalnym, stale nam towarzyszącym, a może tylko przygodnym wypadkiem w niektórych miłościach, najzwyczajniej mniej udanych? Biorąc pod uwagę proporcje między szczęśliwymi a tragicznymi miłościami, warto też zapytać, czyż to nie cierpienie właśnie stanowi jakiś teoretycznie być może zbędny, acz przecież nader częsty w praktyce jakościowy przydatek dla wielkiego zbioru m i ł o ś c i r e a l n y c h, konkurujących z ogólną koncepcją m i ł o ś c i j a k o t a k i e j? Tylko ta druga, idealna, bezkonfliktowa i harmonijna, wyróżnia się doskonałością tak absolutną, że nie podlegającą nigdy żadnej korekcie, niezdolną do poprawienia, podniesienia na wyższy poziom, zmiany na lepsze (zdolną

więc tylko do zepsucia). Taka właśnie miłość – cudowna, szczęśliwa, pełna i bezwzględna - pożądana jest przez wszystkich zakochanych, marzycieli i fantastów, a także przez filozofów jako naturalne urzeczywistnienie platońskiej idei, niestety, bytującej w zaświatach, poza czasem i przestrzenią. Problem polega wciąż jednak na tym, że ta miłość, gorsza lecz realna istnieje niewątpliwie, co więcej: w niepoliczalnej mnogości faktycznych zdarzeń i przeżyć, świadcząc tym samym o własnej ontologicznej przewadze nad ideałem. Kiedy zejdziemy zaś niżej, na ziemię, spytać musimy wreszcie, czy tragizm i destrukcja nie są aby swoistą przyprawą miłości. Uczucie miłosne, przeżywane przez ogół ludzi naprawdę, otrzymuje zatem niezbędny, psychiczny dodatek do wartości podstawowej. Nadaje on specjalną jakość i zabarwienie miłości, mimo iż sam z siebie nie przynosi bynajmniej żadnej samodzielnej satysfakcji (co wydaje się akurat oczywistością, zważywszy specyfikę samej, z reguły gorzkiej przyprawy). Tym bardziej nie domaga się, że tak powiemy, własnej, osobnej korzyści w akcie miłowania, wyłącznie współuczestnicząc w tworzeniu specyficznego smaku realnie przeżywanej, tej oto, konkretnej miłości? Najtrudniej wszelako przystać na pomysł, iż w miłości – czy każdej to rzecz nadal do sprawdzenia – może, potrafi, albo musi zagnieździć się swoista siła samoinfekcyjna, coś w rodzaju stanowczego, nieubłaganego i surowego kontrolera miłosnych wzlotów. Miałby on stosować metodę symulowanej autodestrukcji, sprawdzając autentyczność i głębię uczucia, przede wszystkim zaś jego odporność na zagrożenia. Ten nowotworowy, immanentny towarzysz miłości pełni więc funkcję koniecznego negatywnego współczynnika uczucia (z natury, załóżmy, przecież wysoce pozytywnego). Kogo miłość nie zniszczy, tego zapewne wzmocni (wedle modnego porzekadła). Godzi się wszakże sformułować przestrogę, iż ta domieszka zła może się okazać dla podmiotu – i dla samej miłości - śmiertelnie niebezpieczna, a nawet zabójcza. Na nic zda się pocieszenie, że zatrucie pochodzi w zasadzie spoza miłości, wyprowadzane mianowicie z jakichś innych, pozamiłosnych relacji między kochankami, tudzież z głębin urazów i kompleksów niedostosowania osobowości do życia.

BILANS ZYSKÓW I STRAT

Stan miłości prowadzi, jak wiemy, do radykalnego osłabienia podmiotowej niezależności kochającego. Kochając – dążymy do połączenia się i do stworzenia pełnej jedności z obiektem uczuć. Przenosimy tym samym własne siły życiowe, swoją indywidualną elan vital wpierw na teren relacji między mną a osobą kochaną, a potem, jeśli cała operacja przebiegnie pomyślnie, do samego przedmiotu mego afektu. Uzależnienie od miłosnej relacji, a w konsekwencji intencjonalne przeniesienie mojego, przedtem niepodległego ja w obręb struktury danego nie-ja, czyli drugiego, jak najszczerzej kochanego człowieka, powoduje efekt respiracji. Tracimy oto podstawę własnego istnienia w sobie samym, z konieczności wpinając się w jakiś innobyt, po to, aby w ogóle istnieć dalej. Być może, występuje tu zarazem efekt repetycji egzystencjalnej (wedle ulubionej formuły neofreudowskiej), a więc powtórzenie stanu niesamodzielności embrionalnej. Nie jesteśmy wtedy w stanie zaistnieć osobiście, samoistnie i niezależnie, na własną rękę, z własnego nadania i dzięki własnym zabiegom, lecz tylko wczepiając się w byt innego podmiotu - czyli matki. Miłość byłaby zatem swoistym powrotem – jak po kole - do wczesnych faz istnienia, z takim samym niemal, zniewalającym, przedmiotowo destruktywnym skutkiem dla kochającego. Wynika stąd wielce interesująca hipoteza, iż wbrew mitowi platońskich połówek (niezdolnych do osobnego istnienia poza miłością wzajemną), aby być sobą - człowiek musiałby się uwolnić od uzależniającej go, urzeczowiającej miłości. Jeśli zaś poświęci się zniewalającemu kochaniu, musi on w takim razie poświęcić siebie w swym podmiotowym istnieniu, albo w pełni, albo przynajmniej częściowo (etapowo lub segmentalnie). *Tertium non datur*. Czy wskazujemy w ten sposób na jakieś ogólne prawo miłości? Czy może chodzi tylko o wstępny zarys jakiejś uproszczonej, choć wygodnej w użyciu typologii, powracającej do dychotomii dobra i zła, tym razem akurat w wydaniu miłosnym? Łatwiej zrozumieć sens ponoszonych w miłości strat i klęsk, gdy zestawimy je z rachunkiem możliwych zysków. Cóż bowiem się dzieje, jeśli dzięki udanemu skojarzeniu trafiamy na miłość szczęśliwą - obustronną, harmoniczną, z równowagą dawania i brania? Wydaje się, iż nie dość, że niczego wówczas nie tracimy, to przeciwnie, wiele jeszcze zyskujemy, zwłaszcza jakościowo i uczuciowo. Po pierwsze, w ramach zasady ekwiwalentnej wymiany darów; dajemy wszak to sobie wzajemnie, co jakościowo jest przydatne obdarowanemu (kochający pragną przecież przekazać to, co szcze-

gólnie ważne i drogie jest kochanemu). Po drugie, zysk właściwy osiągamy na mocy p r a w a m i ł o s n e j s y n e r g i i, pozwalającej nie tylko na proste sumowanie wkładanej energii przez miłującą się parę (1+1=2), lecz na samoczynne zwielokrotnianie energii wyjściowej (wedle formuły: 1+1>2 (=może 5 albo nawet 10). Po trzecie, obiektywna wartość daru zostaje potęgowana przez dobro samej m i ł o s n e j i n e n c j i , poprzez dar przekazanej aktem jednej ku drugiej (i wzajemnie). Wspólny kapitał wzajemnych uczuć okazuje tedy się skarbnicą, z której dowoli może czerpać jeden i drugi udziałowiec miłosnej wspólnoty. Miłość szczęśliwa – i tym samym – synergiczna - pozwala na wyjście z wielu, a może nawet i z wszelkich opresji. Pomaga też przetrwać takie trudności, z jakimi bez miłosnego zasilania z pewnością większość ludzi nie potrafiłaby sobie poradzić w pojedynkę. Ta dobra, wzajemnie konstruktywna miłość wydaje się mieć, z jednej strony, charakter *perpetuum mobile*, które samo siebie napędza, umacnia i odradza się, kiedy trzeba. Z drugiej strony, potrafi wyzwalać samoczynne a potężne siły sprawcze, transcendujące poza nią i poza byt jej szczęśliwych uczestników. Wielka, konstruktywna miłość buduje tedy samą siebie i buduje świat wokół. W świetle szczęścia i harmonii tym ostrzej widać jednak kontrasty między dobrą i złą miłością. Znacznie gorzej – i względnie i bezwzględnie - rzecz się ma z miłością jednostronną, destruktywną (dla jednej ze stron przynajmniej), żądającą od amantów o f i a r y m i ł o s n e j . W trakcie jej składania dokonuje się szczególny, rytualny akt wyssania sił miłosnego podmiotu, z jednoczesnym wydarciem uprawnień do procentów od wkładu nieszczęśnika (przechodzą one bowiem na konto osoby miłowanej) jak też i z pozbawieniem prawa do korzystania z jakiejkolwiek części aportu własnego, zainwestowanego szczodrze w uczucie niszczącej miłości. To co – kochając – wkładamy w miłość, zostaje stracone, zwykle bezpowrotnie, jak w bankrutującym banku. Nasze aktywa mogą albo zostać przejęte i zaanektowane przez obiekt takiej nieszczęsnej, jednostronnej miłości (jest on wtedy kochany naszym kosztem), albo też obracają się całkiem w niwecz, bo nawet i temu drugiemu niechciane ukocha-nie wyda się niepotrzebne, obojętne, a może i uciążliwe, zawsze zaś pozbawione znaczenia i zalet.

ALIENACJA MIŁOSNA

Tak lub inaczej, n i e s z c z ę ś l i w i e k o c h a j ą c y w s z y s t k o t r a c i – bo wszystko oddaje - na rzecz osoby kochanej. W warunkach miłości jednostronnej lub niepewnej, zdradliwej i kapryśnej niczego nie otrzymuje w zamian, pozostając w obiektywnym stanie s t r a t y i z subiektywnym poczuciem k r z y w d y n i e p o w e t o w a n e j .Wyłączony, wyzuty z własności siebie samego, kochający człowiek zostaje tym samym p r z e k a z a n y uczuciu do ukochanej osoby, a potem ulokowany nie tylko w relacji pomiędzy mną a nią, ale już wprost w t y m d r u g i m. Poprzez miłosny akt przekazania niezależności dokonuje się s a m o p o z b a w i e n i e p o d s t a w y p o d m i o t o w e j e g z y s t e n c j i. Kochający nie musi uświadomić sobie jasno dramatycznej zmiany swego ontycznego statusu, wystarczy mu jednak poczucie uczestnictwa w jakimś niezwykłym a tajemniczym procesie u t r a t y l u d z k i e j s u w e r e n n o ś c i. W wyniku transformacji statusu bytowego, stworzony przez osobę kochającą stan afektu staje się czymś dla niej pośrednim „między bytem a niebytem” (wedle formuły Platona), a więc zarazem j e s z c z e w ł a s n y m lecz rosnącym i stopniowo wszechogarniającym, czymś j u ż o b c y m, nadto coraz bardziej n a d r z ę d n y m i p a n u j ą c y m. Mamy tedy do czynienia z klasyczną a l i e n a c j ą, tym razem miłosną. Kreując wielką, zachłanną i żądającą podmiotowej zatraty miłość, człowiek kochający doświadcza tylko poniżenia, lęku i upokorzeń, tym brutalniejszych w skutkach i wymowie psychologicznej, im więcej wkłada z siebie w wyobcowaną potęgę. Nikt go bowiem nie pragnie i nikt nie pożąda, w żadnym sensie tych określeń. Przeciwnie, stworzona przezeń miłość odrzuca go, zawstydza, pohańbia, ośmiesza, zeszmaca i rozbija, ostatecznie zaś niszczy jego fundament bytowy jako człowieka podmiotowo niezależnego.

Miłość nieszczęśliwa u n i c e s t w i a k o c h a j ą c e g o pomimo tego, iż to on ją przecież stworzył. To on przekazał wszystko z siebie co najlepsze i utrzymał dzięki sobie w gotowości bycia. Mechanizm m i ł o s n e j a l i e n a c j i jest nieubłagany i niepowstrzymany w swej destrukcyjnej, dewastacyjnej, rujnującej sile. Lawina zniszczeń wzrasta sukcesywnie, w miarę słabnięcia szans swego faktycznego twórcy, czyli nieszczęśliwie zakochanego człowieka. Jak w przypadku każdego, dowolnego wyobcowania – zawsze dochodzi do przeżycia skrajnie negatywnych emocji, eskalacji napięć, czasem zaś do d r a m a t u s a m o z n i s z c z e n i a . Im silniejsza miłość, tym bardziej jest zdolna do zadania klęski jej podmiotowi. Teoretycznie rzecz ujmując, nieszczęśliwa miłość absolut-

na musiałaby zniszczyć absolutnie wszystko i wszystkich, nawet bez możliwości odrodzenia się z popiołów.

Mechanizm alienacji wskazuje jednak nie tylko na człowieka wyalienowanego, ale i na finalny efekt alienacji, czyli na zrodzoną z nieszczęścia siłę, podporządkowującą sobie jej twórcę. Oczywiście, można łatwo wskazać na najbardziej trywialną interpretację tego fenomenu, powiadając, że skoro kochający pozbawia się miłosnej energii, to tym samym lokuje ją w obiekcie kochania. Tak też bywa faktycznie, że wraz z utratą samodzielności wzrasta przewaga tego, który sam nie kochając, jest bezwarunkowo kochany. Proces ten może odbywać się za wiedzą i z przyzwoleniem owego kochanego, albo też całkiem bez jego świadomości, kiedy to rosnący stan uzależnienia stanowi tajemnicę wyłącznie nieszczęsnego podmiotu miłości. Ten ostatni przypadek przypomina w ogólnym zarysie sens i przebieg alienacji religijnej, kiedy to - wedle Feuerbacha - człowiek wkłada swą moc i ambicję w postać Boga, skądinąd zupełnie bez jego udziału i wiedzy (jako, że Bóg jest wykreowany aktem alienacji właśnie), poddaje się zatem przedmiotowi swego wyobrażenia.

Proces alienacji miłosnej może wszakże powołać do istnienia wytwór inny, niż personalizowany, mianowicie jakiś ogólny, pozaludzki byt, coś na kształt idei Erosa Destrukcji Ta bezosobowa moc niszcząca działająca z bezwzględnością determinacji, wyposażona byłaby w zdolność uwodzenia kandydatów do miłości, zniewalania i osłabiania ich woli, następnie zaś przeobrażania w bierne, zniszczone, zrozpaczone ofiary Erosowej potęgi, nota bene rosnącej sukcesywnie wraz z przybywaniem kolejnych doświadczeń nieszczęścia destruktywnej miłości. Da się wtedy rzec, iż na takiej, wyobcowanej miłości nie zyskuje na pewno żaden realny człowiek, także ten nie wzajemnie kochany, spada natomiast generalny poziom ludzkiego, zaangażowanego dobra miłosnego, rośnie zaś abstrakcyjna suma dramatów i zniszczeń.

Przybywa więc zła hurtowego, tworzonego kosztem wielu konkretnych ludzi, lecz nie owocuje ono bynajmniej jakimkolwiek dobrem detalicznym, przypisanym innym jednostkom. Ten ostatni przypadek prowadzi do ciekawej konkluzji, iż na nieszczęściu miłosnym ktoś traci niewątpliwie, ale raczej żaden z ludzi niczego naprawdę nie zyskuje.

BEZRADNOŚĆ

Miarą miłości okazuje się więc poziom podmiotowej bezradności. W miłości szczęśliwej mamy do czynienia ze stanem porównywanym niekiedy do naiwnej, ufnej, jasnej, roześmianej dziecięcości. Poziom radosnej szczerości bez granic pozwala na takie zestawienia (mówimy wtedy: „kochają się jak dzieci"). Tamta bezradność jest wszakże pozorna, bo szczęśliwie zakochani otrzymują określoną rekompensatę w postaci korzyści z uczestnictwa w miłosnej wspólnocie. W miłości nieszczęśliwej nie dostajemy tymczasem nic, co więcej, nie powinniśmy się czegokolwiek dobrego spodziewać. Przeciwnie, zostajemy bezlitośnie odarci ze złudzeń i ograbieni z wniesionego wiana. Dokonaliśmy oto z ufnością wielkiej inwestycji, przekazując wszystko, co posiadaliśmy, w tym przede wszystkim samych siebie. Miłość została dokonana, istnieje i trzyma nas mocno w swych kleszczach. Okazuje się tymczasem, iż uścisk ten bywa śmiertelny, bo w wyniku złej miłości tracimy obiektywnie wszystko, to czym byliśmy, co mieliśmy i czym mogliśmy się stać. To właśnie oddaliśmy miłości w ofierze. Uświadamiamy sobie tę prawdę nie bez oporów i nie zawsze jasno. Proces ujawniania faktycznego sytuacji miłosnej bywa często równie skomplikowany jak budzenie się z iluzji w stosunku do każdego typu wiedzy nieprzyjemnej (występującej choćby wobec przykrej diagnozy medycznej, nie zostawiającej nam zbyt wiele złudzeń). Nie do końca subiektywnie panujemy więc nad rzeczywistością, poddając się amplitudzie fantomowych nastrojów, perswadując sobie naiwnie, że może jest lepiej niż jest, że nie wszystko stracone, że los się odmieni i będzie kiedyś lepiej etc. Niestety, najistotniejszy w tej sprawie akt dokonanej uprzednio podmiotowej autoamputacji decyduje o braku odpowiednich czynników racjonalnej kontroli. Tłumiąc w sobie nie tylko treść, ale i sam dostęp do prawdy, żywię się fałszywą świadomością, że oddając się miłości wciąż jestem tym samym, normalnym osobnikiem, którym bywałem ongiś. Wyrzucając z własnego, podmiotowego interioru siebie samych, dokonujemy zatem faktycznej anihilacji osobowej. Nie jest to jednak bynajmniej kolejne złudzenie. W obliczu nieszczęścia stajemy przed sobą i światem naprawdę bezbronni i bezradni. Dowiadujemy się w najlepszym razie, że na miłość nie ma lekarstwa, i że albo przetrzymamy bez własnego i czyjegokolwiek udziału cały, nie wiadomo jak długi okres eroty-

c z n e j a u t o e r o z j i , albo musimy się poddać i czekać na wyroki losu. Ani wtedy, ani później nie mamy wszak i nie możemy mieć wpływu na przebieg ciągu zniszczeń dokonywanych przez nieubłaganą chorobę. Może jakoś zdołamy wytrwać w nieszczęściu, ale nie należy wykluczyć, iż to ono nas zniszczy definitywnie i dosłownie, jak tysiące i miliony nieszczęśliwych kochanków.

OCALENIE

Czy i jak możliwe jest o c a l e n i e przed niszczącą siłą złej miłości? Jaka jest rada, jaka recepta na zapobieżenie tragedii - od początku do końca i w kolejnych etapach procesu destrukcji? Czy istnieją skuteczne sposoby, by nie zginąć, by podjąć i wygrać walkę? Literatura, tudzież mądrość potoczna, przekazywana z matki na córkę, ojca na syna, babki na wnuki, tudzież przez wszystkie inne formy tradycji mentorskiej, pełne są pouczeń, wskazówek i ostrzeżeń, Porzekadła, przysłowia, sentencje, rozprawy i poematy zawierają długą listę życzliwych porad, czasem zbieżnych, czasem sprzecznych w treści. Nie istnieje jednak – może poza jedną – żadna wiarygodna strategia, która daje gwarancję pełnego sukcesu. Jak więc uchronić się przed miłosnym cierpieniem? Ta jedna, wyjątkowa – to zalecenie, by n i e k o c h a ć w o g ó l e, likwidując tym sposobem w zarodku szanse także na miłość złą. Rada ta podobna jest zaleceniu, że najlepiej wcale nie chorować, bo tylko wtedy uniknie się bólu, a nawet śmierci. Problem polega na jednak na tym, że człowiek stanowiąc system ledwie w z g l ę d n i e i z o l o w a n y (wolny, lecz tylko częściowo), ma niewielki wpływ zarówno na inwazję zewnętrznych, jak i wewnętrznych czynników chorobotwórczych, a także na poziom własnej odporności na destruktywne procesy rozkładu żywotności swego organizmu. Podobnie jest z miłością. Zgoła nierozsądna wydaje się więc porada, by nie zakochać się nigdy, nigdzie i w nikim, skoro miłość należy do żywiołów o najwyższym stopniu niezdeterminowania, nadciągając kiedy chce i jak chce, nie wybierając obiektu ani jego nastawienia do cudzych potrzeb. Opanować jej niepodobna, trzymać się od niej z daleka także nie sposób. Nie pozostaje tedy nic innego, jak ufnie liczyć na szczęsny uśmiech losu.

Czy do arkanów sztuki miłości należy więc wprowadzić zasadę cierpliwego o c z e k i w a n i a n a c u d? Chodzi wszak o ratunek dla tonącego poprzez nadzwyczajną przemianę przedmiotu złej miłości oraz okoliczności tragedii, która okaże się raptem komedią omyłek i przeobrazi natychmiast w miłosną sielankę. Ile zatem warta jest rada: „oczekuj spokojnie, aż on lub ona pokocha cię gorąco”? Pesymiści podpowiedzą, że mniej więcej tyle, co pouczenie, iż nie trzeba zgłaszać się do dentysty, gdyż po pewnym czasie próchnica sama się cofnie. Optymiści znajdą argument empiryczny, stwierdzając, iż tu i ówdzie zdarza się niekiedy, że miłosna tragedia ustępuje rzeczywiście pod wpływem narodzin uczucia odwzajemnionego, a nawet już przy pierwszym symptomie zaniku obojętności obiektu mego afektu. Cud polega na tym, że wystarczy drobny, przyjazny gest aprobaty, a cierpienie nieszczęśliwie zakochanego mija wtedy jak ręką odjął. Czy istnieje jednak jednoznaczna, rozpoznana przyczyna owej transformacji, skoro nie wystarczy przecież uporczywe podtrzymywanie złego związku – realnego lub tylko jego wyobrażenia - przez jedną ze stron, tę odrzuconą, złamaną, boleśnie doświadczaną?? Zwłaszcza, że jak wiadomo, sam fakt trwania nieszczęsnego, odrzuconego kochanka w pobliżu obiektu złej miłości potrafi raczej umocnić niż osłabić niechęć, obcość i wzgardę, z rzadka obdarzając wytrwałego amanta nagrodą za miłość jednostronną (różną od litości i miłosierdzia, nie mówiąc o wyrafinowanej sprzedajności usług niby-miłosnych).

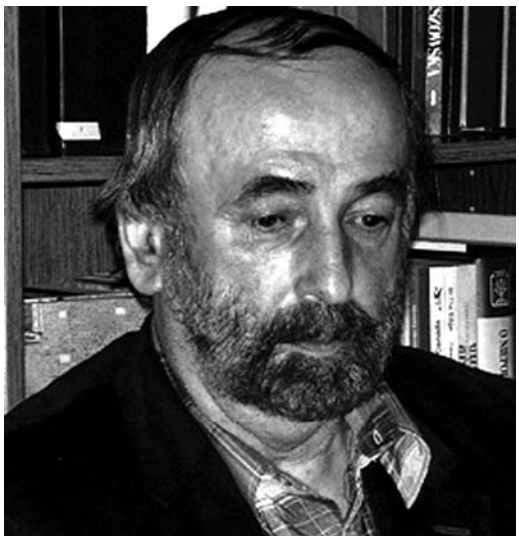
S t r a t e g i e o c a l e n i a mieszczą się najczęściej w czterech głównych grupach przeciwdziałań. Pierwsza zaleca h e r o i z m p o d m i o t u m i ł o ś c i , czyli przyjęcie postawy cierpienia tłumionego ekstraordynaryjnym wysiłkiem woli. Druga promuje zabieg, u s u n i ę c i a z uczuciowego horyzontu p r z e d m i o t u m i ł o ś c i, albo realnie, czasoprzestrzennie (na przykład poprzez długie rozstanie), albo intencjonalne, również z pomocą aktów wyparcia innymi doznaniami (znaną metodą „klina klinem”). Trzecia strategia zmusza kochającego do odważnego i radykalnego z e r w a n i a s t o s u n k u między podmiotem a przedmiotem cierpienia miłosnego, albo wypróbowanym sposobem sztucznego wspomagania (alkohol, narkotyki), albo naturalnym rzuceniem się w wir innych, wysoce pasjonujących zajęć, albo – uwaga - poddaniem się nowym, acz równie dotkliwym niewygodom i cierpieniom, koniecznie jednak pozamiłosnym (swoistym lekarstwem na złą miłość może się stać zła, a nawet jeszcze gorsza choroba. W okolicach trudnej terapii szpitalnej zdecydowanie blednie barwa nieszczęścia uczuciowego, podobnie zresztą, jak i wszystkie inne boleści, wynikłe z zadraśnięcia godności własnej,

z sąsiedzkich swarów, czy opuszczenia przez przyjaciół. Czwarta strategia dostrzega ratunek na drodze psychospołecznego złagodzenia efektów miłosnej tragedii. Mogą tu pomóc najbliżsi, serdecznie współczujący, przyjaciele i mentorzy, literatura i filozofia. Specjalny rodzaj ratunku oferują także ci przede wszystkim, którzy cierpią podobnie jak my. W bliskości współodczuwania wspólnego dramatu istnienia poprzez niespełnioną miłość znajdujemy wsparcie, pociechę, a noże nawet szansę na skuteczne wyleczenie. Zabieg oczyszczenia legł już zresztą dawno u podstaw dramatycznej sztuki, wyzwalając indywidualne, osobiste *katharsis* poprzez zanurzenie się w przeżyciu zbiorowym (poza sztuką również w doznaniu religijnym) . Co jednak zrobić, jeśli zawiedzie każda z podpowiadanych strategii? Powrócić do hamletycznego początku? Nie kochać znaczy wtedy nie być . Któż jednak przystanie na ostateczność drastycznego rozwiązania? Kto weźmie odpowiedzialność za tak absurdalną teorię i za tak ekstremalne i nieracjonalne rozwiązanie praktyczne?

SUBLIMACJA

Eroterapia , czyli - w tym ujęciu - leczenie z destruktywnej miłości, znajduje wszelako specjalną dla siebie szansę w sublimacji nieszczęśliwego uczucia . Nie należy wówczas czynić nic, lecz potraktować zgromadzoną, potężną energię rozsadzającego nas zła jako siłę napędową twórczości . Problem nie polega zatem na tym, jak uchronić kochającego poprzez zmniejszenie lub likwidację miłosnego żywiołu, lecz na tym, jak wykorzystać potencjał zniszczenia dla aktualizacji mocy kreacyjnej? Okazuje się, że oto miłość, aczkolwiek nie każda, zwłaszcza nie ta zamknięta w wewnętrznym obiegu szczęścia, lecz właśnie brzemienna rozpaczą i boleścią, ciężko doświadczona próbą ludzkiej ofiary – stanowi najżywsze, najczystsze źródło innych wartości. Taka jest być może geneza wzlotów geniuszu sztuk i nauk wszelakich. U ich podstaw znajdujemy zawsze gdzieś jakąś niespełnioną miłość, odrzucenie, obojętność lub zdeptaną ambicję. Komu nie udaje się wkroczyć w przyszłość poprzez radosne, erotyczne zapłodnienie, temu pozostaje możliwość bolesnego przejścia na drogę poboczną i w istocie zastępczą, wydającą wszakże dojrzałe owoce kulturowe i cywilizacyjne. Tragicznie doświadczeni w miłości, uzyskują tym samym chwałę w inny sposób, zazwyczaj doceniany – czasem przeceniany – przez podobnych im nieszczęśników. Asceza twórczości występuje wówczas w najwyższej aksjologicznie kategorii wagowej jako – z konieczności zwycięska - rywalka miłosnej hedone . Sublimacja stanowi najlepsze rozwiązanie dramatu życia dla wielkich i silnych osobowości. Małe to wszelako pocieszenie dla większości cierpiących, zmuszonych do uznania, że ich osobiste nieszczęścia mogą przyczynić się do pomyślności narodów i postępu ludzkości. Nie wolno też zapomnieć o syndromie odwrócenia znaków wartości. Wtedy to nadzwyczajne uwznioślenie przeistacza się w nadzwyczajne upodlenie, zaś konstrukcja ustępuje miejsca sile destrukcji. Niestety, obok wspaniałego rejestru przypadków sublimacyjnej zamiany niespełnionych miłości w pozytywne dokonania twórcze na różnych polach, równie częsta bywa obecność konsekwencji złej miłości w aktach niszczenia, nienawiści i zbrodni (pospolitych, tłumnych i politycznych). Kochający lecz odrzuceni są zagrożeniem nie tylko dla samych siebie, ale i dla innych. Zasada ta być może, formuje ludzkie dzieje, nie tylko za kulisami, ale na głównej scenie historii. Nieszczęśliwa miłość – choć psychologicznie zrozumiała - nie może stanowić jednak usprawiedliwienia etycznego dla żadnej ze swych licznych konsekwencji. Niekochani, jak widać z całokształtu doświadczeń, okazują się nieobliczalni, zarówno w czynieniu dobra jak i i mnożeniu zła. Rozszerza to, przyznać trzeba, niepomiernie obszar gatunkowej i indywidualnej wolności, aczkolwiek bez gwarancji co do jakości owych niepewnych, nieprzewidzianych skutków. Na wszelki wypadek warto więc kochać raczej szczęśliwie i wzajemnie, niż na odwrót.

*fragment przygotowywanej do druku książki „Ontologia miłości”:



Ignacy Stanisław. Fiut

Przygodność człowieka w poetyckiej perspektywie

Stanisław Czerniak, urodzony w Mikołowie w roku 1948 roku, rozpoczął własną przygodę poetycką wraz z formacją Nowej Fali. W swej twórczości, na którą składa się równoległe uprawianie filozofii oraz poezji, konsekwentnie skupia się na relacji zewnętrznego świata z wnętrzem człowieka oraz na jego związkach wikłających go jako jednostkę w życie społeczeństwa. Tom *Nagie ŻE*, będący przedmiotem niniejszego omówienia, składa się z dwóch części -:pierwsza pt. Wiersze nowe (1992-2008) oraz druga - Reminiscencje, w której zostały zamieszczone wybory wierszy z poprzednich jego tomików, tj. ze zbiorków pt. *Samowiedza* (1990), *Wnętrze* (1991) oraz wydanego również w roku 1991 tomiku Impas. Budowa i struktura tej książki stanowi poniekąd portret artystyczny, ale i myślowy warszawskiego profesora filozofii. Zamieszczono w niej utwory nieprzypadkowe, ale tak dobrane, by stanowiły logiczną całość i konsekwentnie ukazywały logikę rozwoju twórczości poetyckiej autora, powstałej równolegle z jego namysłem oraz refleksją filozoficzną nad kondycją człowieka, szczególnie współczesnego.

Poprzednie publikacje Czerniaka doczekały się już ciekawych i kompetentnych ocen krytyków oraz badaczy współczesnej literatury, takich jak: Julian Kornhauser, Jan Witan, Wit Jaworski, Ryszard Matuszewski, Eugenia Basara-Lipiec czy Kazimierz Świegocki i trudno się z nimi nie zgodzić. *Nagie ŻE* stanowi bowiem twórczą kontynuację motywów inspirujących twórczość poetycką Czerniaka systematycznie wzbogacaną przez jego badania filozoficzne oraz osobiste doświadczenie egzystencjalne. Zaświadczają o tym utwory pomieszczone w części pierwszej publikacji, ale również zamieszczony w niej wywiad z filozofem-poetą, przeprowadzony przez Lidię Żukowską oraz znakomite i kompetentne posłowie autorstwa Krzysztofa Lisowskiego, sytuujące jego sylwetę twórczą na tle poezji polskiej pt. *Przygodność uważna*. Trudno więc coś jeszcze istotnego napisać o tej poezji, co by nie uszło uwadze jej badaczy. Dobrą poezję należy przecież przede wszystkim po wielekroć czytać, przeżywać, a w tym wypadku głęboko przemyśliwać, bo zawiera cały zestaw problemów istotnych dla współczesnego człowieka. Warto więc pokusić się o kolejny subiektywny wgląd w świat poezji kreowany przez autora Samowiedzy, bo wydaje się, że jego dyskurs poetycki stanowi coś na kształt nowego sposobu uprawiania filozofii. Polega

on na nieustannym budowania stylu myślenia istotnego o świecie człowieka z jednoczesną rezygnacją z budowy jakiegoś kompletnego systemu filozoficznego, który miałby wyjaśnić meandry jego złożonej kondycji w świecie. Poeta warszawski nie tylko polemizuje z wieloma myślicielami opisującymi i interpretującymi sytuację egzystencjalną człowieka, ale również sam stara się pokazać osobisty punkt widzenia, do którego dochodził w głębokim dialogu z myślą i kulturą współczesną, mierząc je osobistym doświadczeniem życiowym intelektualisty.

Wiersze nowe (1992-2008) odzwierciedlają niewątpliwie drogę myślowo-poetycką, na którą wstąpił we wcześniejszych publikacjach, a więc i my skupimy się na tym etapie jego twórczości jako kontynuacji owe drogi, z jednoczesnym otwieraniem się poety na przyszłe formy myślenia, ale i prawdomównego, przepełnionego liryką poetyzowania o przygodności człowieka w świecie. Tematyka oraz usytuowanie podmiotu lirycznego w kolejnych lirykach tej części tomu, do której systematycznie wraca autor, to myślenie o rzeczach ostatecznych, istotnych, ale i wyraz chęci pokonania i upokorzenia czasu, jako „Kanatowskiej formy naoczności" przy jednoczesnym penetrowaniu podglebia „paplaniny egzystencjalnej" człowieka, przysłaniającej sens jego rzeczywistego istnienia. Na nie przede wszystkim jest on skazany jako człowiek, a jego bycie w świecie sprowadza się również do wędrowania po jego doczesnych zakamarkach. Tylko niewielu zdarza się przecież doświadczyć istotnie pełni uroków przysłowiowego „cienia lipy" i „nektaru egzystencji", które i tak każdy ostatecznie zabiera ze sobą do wieczności. Poeta jak na dłoni ukazuje marność doświadczenia cielesnego, z latami coraz bardziej doskwierającego człowiekowi, choć ma w pełni świadomość, że życie również nie miałoby bez niego sensu. Z czasem jednak świat człowieka podlega relatywizacji coraz bardziej podsycanej gęstniejącymi wokół jednostki anonimowymi tłumami, które jakby rozpuszczają go w sobie. Pojawiające się wtedy uczucie anonimowości stopniowo podważa jego tożsamość, ale i chęć coraz bardziej wyrazistego jej posiadania. Człowiekowi trudno wtedy znaleźć właściwy sens dla znaczenia od wieków powtarzanej formuły, że: „nie cały umrę". Samo więc życie stopniowo wyobcowuje od siebie człowieka, a nawet – co podkreśla poeta - spycha go na powrót do świata „kolebki dzieciństwa", który istnieje jeszcze w jego pamięci i to coraz bardziej wyraziście, w rezultacie czego wzmacnia się odczucie jego wyobcowania. Wzmagają się w nim również wątpliwości co do sensu wieczności, którą na dobrą sprawę najczęściej obserwuje w przyziemnej perspektywie „bieli kości". Podobne doświadczenia i obserwacje świata prowadzą go mimowolnie do otwartego sporu z Bogiem o sens zadanych mu przez Niego wyobrażeń wieczności. Nękany rozterkami znikomości własnego istnienia, wzmaganymi zdradliwością swego ciała, marzy, by ono przynajmniej było mu „wierne jak pies". Ale wtedy z przykrością odkrywa, że jedynie wierną mu towarzyszką na dobre i złe - jak ów przysłowiowy pies - jest jego samotność egzystencjalna.

Doświadczenie bólu, szczególnie tej jego zwierzęcej strony, oznacza, że może on odsłaniać dwa jego oblicza: to oswojone, co może i uszlachetnia i to przezwyciężone: ono niewątpliwie buduje, ale może być również przyczyną, że człowiek staje się bestią. Zwierzęcość – sądzi poeta – jest bowiem dla niego siłą, która daje życiu impet, do momentu kiedy ów impet nie zrzuci go w przepaść istnienia z przysłowiowego „drzewa genealogicznego". Wtedy jego zwierzęcość, choć dla niego ponętna, może również stać się okrutną siłą samozagłady. Życie ludzkie - podkreśla wielokrotnie Czerniak - przecież jest stopniowym przygotowywaniem się do „wiecznego snu", a jego zwierzęcość zawsze budzi niepokój egzystencjalny. Perspektywa „wiecznego snu" przypomina poecie również „pusty sklep", w którym najczęściej poruszamy się „na kuckach", a wtedy jedynie czas staje się dla nas „prawdziwym oficerem" żonglującym naszą indywidualną egzystencją. Szczególnie doświadcza go poeta, a zwłaszcza filozof poszukujący piękna i sensu istnienia, a dramat tego doświadczenia najtrafniej oddaje wiersz pt. Pusty sklep II, w którym m.in. czytamy:

(…)
W swej ubogiej świątyni
poeta celebruje
nieobecność, brak, ascezę
i wieczny remanent.

„Serce roście patrząc na te czasy",
na dostatek igrzysk oraz chleba,
ale wtedy zjawia się poeta,
demiurg, który mówi: "Nie ma".

Poecie-filozofowi rzeczywistość dana jest z wysoka jak czarno-biała szachownica, gdzie jasno widać granice między dobrem i złem. Jednak los płata ludziom nieustanne figle wrzucając ich ciągle w sytuacje, gdzie muszą wybierać mię-

dzy konkretnym kolorytem dobra i zła. Miłość w połączeniu z wolą budzi w nich ślepe zwierzę i właściwie wtedy tracą wszystko, co mają, czyli samych siebie. Dzieje się tak dlatego, że nasza samowiedza przypomina „łzę na spoconym ciele", która go opuszcza, a następnie wyparowuje, by stać się właśnie jego wolą. A jeśli jeszcze wziąć pod uwagę projekt „Nietzscheańskiego Nadczłowieka" to – według samowiedzy poety - widać, że pozostaje on bez ciała i serca, i chciałby nawet żyć tą wiedzą, którą zawiera projekt „trzeciego świata" Karla R. Poppera. Ale w takiej perspektywie świat nie potrzebuje już żadnych zmysłów, a więc nie ma w nim miejsca na jakiś krajobraz typowo ludzki – podpowiada Czerniak. Pod ciśnieniem współczesnego myślenia postmodernistycznego – według opinii poeta - człowiek staje się bytem jednostkowym, czyli odosobnionym, dodatkowo rozproszonym, podzielonym na części, (…) przemawia i bełkocze/skrzeczy jak upadły świat. Czerniak poniekąd konstatuje, że czas naszego obecnego życia to właściwie czas upadku, po którym nastąpić może porządek „świata Gombrowicza", w którym będzie rządzić statystyczne, czyli „postmodernistyczne zło". „Bóg wiary" ulegnie w nim „Bogowi ciała", co poniekąd zaświadcza – według namysłu autora Impasu – a właściwie przesądza o tym, że „Wszechmocy" nie ma, przynajmniej w tym naszym świecie.

Podróże i penetracje egzystencjalne Czerniaka po własnej duszy i świecie współczesnego człowieka pozwalają mu również skutecznie docierać do jego głębokiej jaźni oraz tkwiącej tam prawdy nieustannie przypominającej mu, że jest bytem przypadkowym, bo taki jest jego fundament bytowy, dany mu w tym bezpośrednim doświadczeniu „bycia swojego bytu", czyli że jest w nim owo wszechobecne NIC. I tak na najbardziej nurtujące go pytanie o podstawę i sens własnego życia zostaje mu w tym bezpośrednim doświadczeniu dane owo „Nagie ŻE" (*Das neckte Daß*) . Tak ujawniane jego bezpośrednie doświadczenie przeraża go, bo podpowiada mu, że jego „jest" opiera się właściwie na NICZYM. Stara się więc wszelkimi możliwymi środkami „zagłaskać je na śmierć", a równocześnie gorączkowo poszukuje najbardziej wydumanych sensów dla osobistej egzystencji, upatrując w nich istotę własnej wolności w niekończących się wyborach zmysłowej, coraz bardziej wyrafinowanej, cielesnej przyjemności. Poeta podejmuje się więc próby wykładu własnego rozumienia wolności, która nie należy w jego opinii jednak do tego świata. W wierszu pt. Równowaga czytamy:

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

Podążając tym tropem, w którym poeta postrzega wolność jako siłę odsyłającą człowieka poza jego świat. Czerniak stara się tak ujawniać oblicze nicości i towarzyszącą jej samowiedzę, by odkrywać przestrzeń jej „nagiej prawdy" o istnieniu człowieka i głębokiej istocie jego podstawy egzystowania. Można więc przypuszczać, że jeśli już się wie jaką ta prawda jest, wtedy albo pozostaje się z samym sobą, a więc samotnym i zakorzenionym do końca w NICOŚCI, albo to jej doświadczenie może skłonić do postawy twórczej, „pomimo, że". Z takiego doświadczenia wynikają przecież wszystkie egzystencjalne ucieczki człowieka, a w konsekwencji staje się on tym Heideggerowskim bytem, u podstawy którego przeświturje *Sein zum Tode* (Bycie ku śmierci)i nic więcej. Czerniak jednak, choć rozumie do końca konsekwencje tej filozoficznej analityki egzystencjalnej, nie zgadza się ostatecznie z taką perspektywą rozumienia i przeżywania przypadkowości istnienia człowieka. W wielu wierszach stara się nawet zarysować pewien nowy sposób doświadczania oraz myślenia o świecie i człowieku, w którym dowiadujemy się, że owo bycie świata, którego jako człowiek jest przytomnością (*Dasein*) donosi mu w tym pierwotnym doświadczeniu (epistemicznym), że jednak z niego zawsze coś ważnego i pięknego może mu się unaocznić w horyzoncie jego istnienia. A więc idzie tu o to, by go nie zagłaskać, ale by doświadczając siebie w świecie, myśleć o nim istotnie. Choćby po każdym z nas zupełnie NIC zostało, to niewątpliwie kiedyś jednak byliśmy i ujawnialiśmy „bycie świata" naszym w nim bytowaniem, a to jest niewątpliwie owo coś pozytywnego i budującego, bo przecież moglibyśmy nigdy nie być. W wierszu Nagie ŻE poeta przypomina:

(…)
Tak, to cud,
że jest „jest",
że zdarzył się pan i pies,
że nam się przytrafiło
nagie, ślepe „że".

Być może Czerniak chce przekonać ludzi do takiej postawy kreacyjnej człowieka, do której należy uczestnictwo w tej wolności „nie z tego świata", podsycanej „głosem natury" w towarzystwie naszych „braci mniejszych", ale chyba ta perspektywa może być dana tylko nielicznym, do których z pewnością należy filozof-poeta. Widać ten trop w znakomitym wierszu, stanowiącym polemikę z wynikami analityki egzystencjalnej „człowieka w świecie" autorstwa Martina Heideggera, opisującym wsłuchiwanie się poety w „bycie bytu" pt. Kos Martina Heideggera, gdzie czytamy:
(….)
Prawda bycia się nie skrywa,
lecz zmysłowi się
w prześwicie.

Kwili boso do pasterza,
kiedy budzi go nad ranem.

Tylko to jest Dasein dane.

Nie trudno więc zrozumieć, że w poezji Stanisława Czerniaka szczególną rolę pełnią rośliny i zwierzęta, ci nasi „bracia mniejsi", bo to głównie oni swymi „bezgłośnymi językami", szumem, skamleniem, trafiającymi do wrażliwego ucha poety, także pod innymi postaciami „głosów natury", demaskują jej i nasze wspólne bycie. W ten sposób jakby Ono „wychodzi na jaw" spoza zasłony bezpośrednio danej nam u podstawy naszego doświadczenia NICOŚCI, konkretyzując w sobie nasze wspólne bytowanie, a więc ujawnia się tą drogą poniekąd skromny sens naszej w nim egzystencji - owa empatia duszy i jej egzystencjalne zatroskanie. Bo to one odwiecznie i nieustannie dla każdego z nas i poprzez każdego z nas doprowadzają nasz wspólny świat egzystowania do widomego skutku. Choć ze swej głębokiej natury metafizycznej jesteśmy bytami przypadkowymi, to jednak pomimo wszystko – co stara się unaocznić warszawski poeta-filozof - jakoś istniejemy i na dodatek staje się nam dostępna szansa nadawania sensu naszemu jednostkowemu oraz wspólnotowemu istnieniu, a przy okazji mimowolnie w naszym otoczeniu „światujemy świat". Jak to jednak robimy, to już zupełnie inna kwestia, ale ostatecznie ten nasz świat zaświadcza o jakości kondycji naszego w nim istnienia.

S. Czerniak, *Nagie ŻE*, Dom Wydawnictw Naukowych, Kraków 2009, s. 258.

Krystyna Nowakowska , Anioł posłaniec, brąz, 2002

Tadeusz Skoczek

Ferdynand Ruszczyc. Poeta pejzażu

1.Wprowadzenie

Encyklopedie odsyłają poszukujących definicji „pejzaż” do ogólnego sformułowania „krajobraz” podając, że pejzaż to krajobraz przestawiany w sztukach plastycznych. Przenikanie tych definicji widoczne jest też w leksykonach malarstwa czy w słownikach językowych, kiedy krajobraz przedstawiany na obrazie nazywa się z niemiecka landschaftem (landszaft w języku polskim ma niekiedy pejoratywne odniesienia). W językach europejskich definicje te mają podobne znaczenie, choć do niemieckiego terminu przybliżoną wymowę stosują jedynie Anglicy: landscape. W języku francuskim określenie to brzmi paysage, w hiszpańskim *paisaje*, włoskim *paesaggio*, a po rosyjsku i ukraiński podobnie - пейзаж. Zakładając pewną dowolność zgodzić się powinniśmy z tezą, że terminy „krajobraz”, „landszaft”, „pejzaż” mogą występować jako synonimy.

Terminem ogólniejszym „krajobraz” nazywamy jednak częściej wieloznaczne definicje z zakresu nauki o ziemi, ekologii, turystyki (szczególnie turystyki krajobrazowej czy turystyki kulturowej), geografii, biologii czy architektury. Warto zauważyć, że w języku potocznym krajobrazem określamy często piękny widok z okna pociągu czy samochodu, zachwy-

Ferdynand Ruszczyc

camy się pięknem krajobrazu w chwilę po opadach świeżego śniegu, jako malowniczy określimy krajobraz proponowany nam na wypoczynek urlopowy. Jeśli zaś oglądamy fotografie z wycieczek, częściej z zachwytem ogłaszać będziemy jak fotograf potrafił pięknie ukazać pejzaż górski czy nadmorskie wydmy – mimowolnie przykładając ten termin do działań artystycznych.
W naukowych definicjach krajobraz to ogół cech przyrodniczych i antropogenicznych wyróżniający określony teren. To zespół typowych cech danego terenu. Inna definicja mówi, że jest to część epigeosfery, czyli przestrzeni na pograniczu trzech powłok kuli ziemskiej: gazowej - atmosfery, ciekłej - hydrosfery i stałej - litosfery do takiej wysokości i głębokości do jakiej sięga gospodarcza działalność człowieka (ok. 50 km nad powierzchnią Ziemi, najgłębiej 13,5 km). Zostawmy definicje z innych nauk.
Franciszek Kampka powstające wątpliwości definicyjne rozwiązuje zwyczajowym rozumieniem. „W potocznym odczuciu chodzi o fragmenty natury, naturalną kompozycję ukształtowania terenu, roślinności, ewentualnie zabudowań". Stawia jednak filozoficzne pytanie czy „krajobraz to obiektywnie istniejąca przestrzeń, wartość estetyczna, wycinek świata czy też jedynie byt stworzony przez widza, a więc tak naprawdę – wytwór społeczny"; dodając, że „kulturoznawcy posługują się terminami krajobrazu naturalnego i kulturowego". Nieco dalej wymieniony autor bardzo celnie rozbiera źródłosłów pojęcia, konstatując: „Zbudowane jest ono z dwóch cząstek: „kraj" (możemy to rozumieć jako przestrzeń, miejsce, świat, naturę) i „obraz" (odbicie, wizerunek). Mówimy więc o obrazie kraju (…). Krajobraz współtworzy ten, który na niego patrzy, podobnie jak miejsce współtworzy ten, który w nim mieszka".

2. Pejzaż jako kategoria działań twórczych

Krajobraz przetworzony przez artystę, malarza, rzeźbiarza, grafika czy fotografa będąc efektem aktu twórczego nazwiemy z całą pewnością pejzażem, chociaż dokonując opisu dzieła sztuki często używać będziemy (możemy) terminu krajobraz (artysta przedstawił krajobraz, artysta przetworzył, zmienił, upiększył, poprawił… krajobraz). Pejzaż - czyli malarstwo krajobrazowe (przedstawiające krajobraz, obraz kraju), widoki z natury, weduty (pejzaże miejskie), mariny (pejzaże morskie), pejzaże ze sztafarzem (takie na których artysta ukazuje postaci ludzi, zwierząt, roślinność) - był częstym motywem sztuki od starożytności do czasów współczesnych. Do XVI wieku występował najczęściej jako tło motywów głównych dzieła sztuki: komunikatów historycznych, opisów zdarzeń mitologicznych, religijnych, sportowych. Jako temat samodzielny dostrzegany był jedynie w ornamentyce naczyń glinianych, dekoracjach inskrypcji, czy w malarstwie ściennym (polichromie). Renesans przynosząc zainteresowanie człowiekiem i światem, przypominając łacińską sentencję przypisywaną Senece lub Terencjuszowi: *Homo sum humanum nihil a me alienum esse puto* przywrócił zainteresowanie światem przyrody, żywiołami, krajobrazem. W sztuce pojawił się samodzielny gatunek - pejzaż samodzielny. Celowało w nowej formie malarstwo niderlandzkie, wyodrębniając w wieku XVII odmiany i kategorie tematyczne. W pejzażu topograficznym specjalizowali Jan van Goyen, Meindert Hobbema, Jacob van Ruisdael (Ruysdael), w fantastycznym Joachim Patinir (Patinier). Włosi i Francuzi rozwinęli pejzaż komponowany, dzielony na pejzaż heroiczny (np. Nicolas Poussin) i pastoralny (Claude Lorrain). Wenecjanie specjalizowali się w pejzażu miejskim (Giovanni Antonio Canal, Francesco Guardi, Bernardo Belotto znany w Polsce pod przydomkiem Canaletto). Pejzażystami niezrównanymi, mającymi wpływ na całe pokolenia naśladowców byli angielscy artyści: Wiliam Turner i John Constable oraz Niemiec – Caspar David Friedrich. W XIX wieku dominowali „Barbizończycy" (grupa artystów osiadłych w Barbizon niedaleko Fontainebleau) malujący przede wszystkim realistyczne pejzaże wiejskie (Théodore Rousseau, Jean-Baptiste Camille Corot, Jean-François Millet, Charles-François Daubigny, Jules Dupré, Narcisse Díaz de la Peña, Constant Troyo). Mieli w Polsce wielu naśladowców: Franciszek Kostrzewski, Aleksander Kotsis, Józef Szermentowski, Apolinary Horawski, Władysław Malewski, którzy „malowali wyłącznie pejzaże czy sceny o tematyce społecznej". Nieco później u polskich malarzy zamieszkujących kolonie w Monachium rozwinął się styl pejzażu historycznego (Juliusz Kossak, Józef Brandt), a historię Kresów Wschodnich zaczął opiewać w swoich obrazach Józef Chełmoński. Maksymilian Gierymski malował pejzaże realistyczne o cechach społecznych. Powstał nawet termin „polski pleneryzm" na określenie malarstwa Jana Stanisławskiego czy określenie (dużo późniejsze wprawdzie) twórczości Juliana Fałata jako „ekologicznej".
Wcześniej nawet malarstwo okresu biedermajeru interesowało się pejzażem. To zadziwiające, że sztuka tworzona po 1815 roku wyłącznie w kręgach mieszczańskich, wyobrażająca gu-

sta i potrzeby tej nowo powstającej (nowobogackiej) klasy, interesowała się widokami, i to niekoniecznie miejskimi (Jan Feliks Piwarski, Targ w Opatowie czy Karczma „Ostatni grosz"; Jan Nepomucen Głowacki Morskie Oko, Potok wśród głazów; Jan Haar, Młyn wodny w świetle księżyca; Seweryn Mielżyński Krajobraz górzysty Włoch; Chrystian Breslauer Zamek w Trokach). Stało się to za przyczyną Kazimierza Brodzińskiego, który podczas wykładów na Uniwersytecie Warszawskim w latach 1822-1823 oddzielił literaturę od malarstwa. Domeną literatury miała pozostawać akcja, a malarstwo winno się zajmować pejzażem.

Pozytywizm nie rozwijał szczególnie sztuk pięknych, co być może przyczyniło się w epoce następnej do gwałtownego zapotrzebowania na wszelkie działania artystyczne. Naturalizm w sztuce owocował jednakże wieloma przejawami malarstwa realistycznego, głównie pejzażowego i portretowego. Zaczęto nawiązywać do romantyzmu, teoretycy mówili o neoromantyzmie, modernizmie, wreszcie symbolizmie.

Prof. J. Malinowski stwierdził wprost: „W latach 1879-1881 w polskim malarstwie pojawiły się pierwsze dzieła symboliczne. Symbolizm, penetrujący ludzką psychikę, ujawniający egzystencjalne, niekiedy dekadenckie postawy, nastroje melancholii i przemijania w twórczości Adama Chmielowskiego nawiązał znów do zjawisk przeszłości – do romantyzmu. Witold Pruszkowski i Jacek Malczewski przeniknięci byli świadomością historii, ujawniającej się w tematach symboliczno-patriotycznych i mitologiczno-ludowych. Ten typ myślenia pozostanie wciąż obecny w twórczości artystów przełomu wieków, m.in. u Stanisława Wyspiańskiego czy Ferdynanda Ruszczyca".

3. Ruszczyc pejzażysta

Wielu badaczy sztuki okresu Młodej Polski zastanawiało się dlaczego w 1907 roku Ferdynand Ruszczyc przestał malować. Okres jego aktywności w sztuce trwał nadal, był twórczy i znaczący, warto go dokładnie omówić przy innej okazji. Trudno jednak pogodzić się z decyzją twórcy milknącego w samym szczycie swojego artystycznego rozwoju.

Ferdynad Ruszczyc urodził się 10 grudnia 1870 roku w rodzinnym Bogdanowie w powiecie Oszmiańskim, w guberni wileńskiej (w II Rzeczpospolitej województwo wileńskie, obecnie w granicach Białorusi), tym samym w którym przyszedł na świat Adam Mickiewicz. W dzieciństwie przebywał w Lipawie na Łotwie u rodziny matki, pochodzącej z Danii. Kiedy w 1890 roku zdał maturę znał już kilka języków, obeznany był z kulturą kilku narodów. Przyjechawszy do Petersburga zrazu rozpoczął studia prawnicze, chcąc wypełnić wolę ojca zapisując się równolegle do Cesarskiej Akademii Sztuk Pięknych.

Miasto nad Newą było w owym czasie jedną ze stolic kultury, obok Monachium, Berlina, Wiednia. Modernizm zawładnął umysłami elit intelektualnych Rosji niemal w tym samym czasie co na Zachodzie, choć miał ten okres w tym kraju nieco inny przebieg. W filozofii zwracał się ku idealizmowi negując materializm. W życiu społecznym walczył z obyczajowością mieszczańską, podobnie jak twórcy tej epoki w krajach skandynawskich. Nie było gwałtownej potrzeby zwalczania, czy przeciwstawiania się estetyce tzw. cyganerii artystycznej, jak w Polsce, Niemczech czy Francji, choć krytyka lansowała konieczność odejścia od realizmu (naturalizmu) i akademizmu w sztuce. W Rosji – jak stwierdza Bogusław Mucha w wydanej niedawno w Bochni 10-tomowej „*Historii literatury światowej*"- „nobilitowano typowo romantyczne tematy literackie: kult indywidualizmu, artysty i sztuki, miłości, przyrody, tęsknoty za nieokreślonym ideałem, niezadowolenia ze świata, itp.(…). Przełom stuleci upływał w kulturze rosyjskiej pod hasłami fermentu intelektualnego, intensywnych poszukiwań twórczych, ostrych polemik o kształt nowej sztuki i ścierania się spolaryzowanych postaw ideowo-artystycznych. Animatorami owego renesansu duchowego XX wieku stali się przedstawiciele młodej generacji twórczej, rekrutujący się przeważnie ze środowiska inteligenckiego. Jednoczyła ich niechęć do zastanego modelu kultury ojczystej oraz aprobatywny stosunek do aktualnych prądów zachodnioeuropejskich. Różniło zaś odmienne pojmowania zadań i programu nowej sztuki, którą należało dopiero stworzyć"

Pierwszym nauczycielem Ferdynanda Ruszczyca był w Akademii Cesarskiej - Iwan Szyszkin (1832-1898), wybitny rosyjski pejzażysta, utytułowany absolwent Carskiej Akademii z 1860 r., nagrodzony w 1867 roku na Wystawie Światowej w Paryżu za Pejzaż pod Düsseldorfem. Szyszkin po powrocie do Rosji przyłączył się do utworzonego w 1870 roku Towarzystwa Wystaw Objazdowych. Grupę pieriedwiżników (Передвижники) tworzyli ponadto Iwan Kramskoj, Ilja Riepin, Izaak Lewitan, Wasilij Surikow. Szyszkin w swoich technikach malarskich do perfekcji opanował studium natury, wsławił się doskonałością w malowaniu drzew i lasów, był

też wyróżniającym się rysownikiem i grafikiem. Jego pejzaże były bardzo kolorowe pełne słońca i witalności, co zresztą niektórzy jego przeciwnicy krytykowali twierdząc, są to jedynie kolorowe pocztówki. Jego najsłynniejszym obrazem jest eksponowany w Galerii Tretiakowskiej Poranek w sosnowym lesie z 1886 roku.

Przez dwa lata, do uzyskania dyplomu w 1897 roku studiował Ruszczyc u innego wybitnego pejzażysty, również członka grupy pieriedwiżników - Archipa Kuindżego (1841-1910), Ormianina pochodzącego z Krymu. Jego Brzozowy gaj wzbudzał od 1879 roku zachwyty widowni w całej Europie. Pieriedwiżnicy uprawiali sztukę realistyczną propagując rodzimą tematykę rodzajową, pejzaż i portret, będącą wyrazem patriotycznych nurtów ówczesnej kultury rosyjskiej. W sferze formy pozostawali wierni tradycji akademickiej posługując się metodą realistyczną opartą na solidnym rzemiośle. Od 1871 zorganizowali blisko 50 wystaw, m.in. w Petersburgu i Moskwie, które następnie wędrowały po miastach Imperium. Organizowali wystawy i akcje w Kijowie, Charkowie, Kazaniu, byli nawet w Warszawie.

Za namową mistrzów odbył młody student podróż artystyczną na egzotyczną Taurydę (Krym) tworząc tam pejzaże marynistyczne. Podróżował też po Rugii odbywając spotkania z rodziną matki, a także odwiedzał większe ośrodki artystyczne ówczesnej Europy (Belgia, Francja, Szwajcaria, Włochy, Austria).

Trudno się więc dziwić, że Ferdynand Ruszczyc zajmował się również pejzażem, z równie wysokimi artystycznie lotami. Na wystawie dyplomowej w 1897 roku pokazał Gwiazdę zaranną, Wczesna wiosnę, Stary most, W głębi morza i Odwilż. Po pokazie dyplomantów Wczesną wiosnę kupił znany kolekcjoner Paweł M. Tretiakow, stąd do dziś obraz eksponowany jest w Galerii Tretiakowskiej w Moskwie. Już wiosną następnego roku Sawa T. Morozow, inny moskiewski kolekcjoner, kupił po „Wystawie wiosennej" Młyn o zachodzie. W 1989 roku słynny obraz Ziemia (niektórzy krytycy opisują go pod nazwą Orka) zakupiło warszawskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, obraz do dziś eksponowany jest w galerii stałej Muzeum Narodowego w Warszawie.

Na rok 1900 przypadła wystawa jubileuszowa w Uniwersytecie Jagiellońskim, gdzie również zaproszono Ferdynanda Ruszczyca. Poznaje wtedy krakowskie środowisko artystyczne, zaprzyjaźnia się z artystami krakowskiej ASP, zostaje przyjęty do elitarnego Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka". Z krakowskimi kolegami zostaje zaproszony do Wiednia, gdzie z entuzjazmem przyjmowane są jego prace. Powróci jeszcze do Krakowa w 1907 roku, kiedy po propozycji Juliana Fałata obejmuje kierownictwo „szkoły pejzażowej" krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, obejmując sukcesję po Janie Stanisławskim.

Po pierwszym powrocie z Krakowa organizuje w Wilnie Towarzystwo Artystów Polskich „Sztuka" i bardzo szybko przygotowuje zbiorową wystawę tamtejszego środowiska, w ogrodzie pobernardyńskim nazywanym wtedy Gajem. Jego nowoczesną aranżację wystawienniczą nazwano przełomową, niektórzy od tego momentu liczą początki sztuki wystawienniczej w Polsce. Już w 1904 roku podejmuje Ruszczyc pracę pedagoga w nowo powstałej Szkole Sztuk Pięknych

F. Ruszczyc, Stare jabłonie, 1900, Muzeum Narodowe w Warszawie

w Warszawie, spotyka tu swoich kolegów z Petersburga: Konrada Krzyżanowskiego, Eligiusza Niewiadomskiego i Kazimierza Stabrowskiego. Oczywiście prowadzi wykłady z pejzażu, często wychodząc na zajęcia plenerowe i ćwiczenia z natury. W Warszawie zaprzyjaźnił się z Konstantym Čiurlonisem, malarzem litewskim. Był profesorem otoczonym atencją, a równocześnie człowiekiem otwartym na kontakty towarzyskie ze studentami".
W 1907 roku po powrocie z Krakowa do rodzinnego Bogdanowa poniechał twórczości malarskiej. Zajął się teatrem, sztuką użytkową, projektował plakaty, zaproszenia, zajmował się grafiką książkową. Do pejzażu już nigdy nie powrócił.

4. Między realizmem a impresjonizmem i symbolizmem

Ferdynd Ruszczyc zaczynał swoją twórczość jako realista, uczeń akademików petersburskich, twórczy naśladowca swoich mistrzów. W stylu bliskim realizmowi rosyjskiemu stworzył pierwsze obrazy olejne Skała w morzu (1894), Pejzaż z cyprysami (1894-1895), Aleję cyprysową na Krymie (1894), Krym – brzeg morza (1895), Ruiny zamku (1895), Morze i skały (1895), Brzeg skalisty i fala II (1895), Brzeg morza i skały (1895), Dwie łodzie żaglowe (1896). Ale już Wczesna wiosna (1896) eksponowana – jak już wspomniano - w Państwowej Galerii Trietiakowskiej w Moskwie, daje próbkę talentu nowego stylu, impresjonizmu.
Eligiusz Niewiadomski nazwał Ruszczyca romantykiem. Nieszczęsny morderca Gabriela Narutowicza, pierwszego prezydenta odrodzonej Polski, potrafił trafnie oddać charakter twórczości swojego akademickiego kolegi (razem byli wykładowcami w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych): „Ruszczyc wiele zawdzięcza świetnej rosyjskiej szkole pejzażystów, różni go jednak od tamtych – ów, tak polski, i Rosjanom nieznany - romantyzm, porywy fantazji". Tadeusz Dobrowolski pisząc o sztuce Młodej Polski dostrzegł charakterystyczne przejście od realizmu, poprzez idealizm - do impresjonizmu.
Tadeusz Dobrowolski w monografii poświęconej sztuce Młodej Polski napisał: „Wrażenie jedności, jakie się odbiera w obcowaniu z modernizmem pochodzi stąd, że sztukę tę spowija wspólna dla różnych jej gałęzi otoczka duchowego klimatu, jaki się wytworzył wskutek zderzenia się prądów neoromantyzmu, symbolizmu i fantastyki z prądem dawnego realizmu, dzięki czemu wierzchnia warstwa sztuki była wciąż komunikatywna". Tak więc wczesna twórczość Ferdynanda Ruszczyca dawała asumpt do jego nowoczesnego malarstwa tworzonego na przełomie wieków, typowego malarstwa modernistycznego.
Andrzej Z. Makowiecki zajmując się programami estetycznymi przełomu wieków stwierdził, że „Młoda Polska objawiła się jako całościowa formacja kulturowa", a więc programowe treści z równą siłą realizowane były w sztuce pięknej, literaturze, malarstwie, rzeźbie, grafice, sztuce użytkowej, architekturze. Impresjonizm obecny w sztuce polskiej od 1890 roku miał wiele źródeł; z Paryża wrócili do Krakowa Władysław Podkowiński i Józef Pankiewicz. Studia w Petersburgu kończył Ferdynand Ruszczyc. Idee impresjonizmu, mimo różnic środowisk twórczych, różnych miejsc powstania, były jednakże podobne. „Cechy techniki impresjonistycznej – konstatuje Makowiecki – objawiły się szczególnie w polskim malarstwie pejzażowym i portretowym. Na tym gruncie widać wyraźnie wspólnotę impresjonistycznych postaw w literaturze i malarstwie. I w jednym, i w drugim wypadku nie tyle rzeczywistość sama w sobie, ale jej podmiotowe przeżycie staje się elementem decydującym w dziele sztuki. Stąd literatura pragnie po malarsku unaocznić zmysłowo świat postrzegany, malarstwo po literacku nasycić pejzaż treścią psychiczną podmiotu przeżywającego". Artystom palety i pióra towarzyszy podobna chęć pokazania w subiektywnej formie przeżyć i wrażeń, impresji. W malarstwie pejzażowym taka dążność do pokazania formacji ducha w postaci przeżyć wewnętrznych prowadziła do subtelnego operowania światłem, poszukiwań środków wyrazu związanych i ze światłem i z kolorem, zacierania konturów przedmiotów (mistrzynią była tu Olga Boznańska), odejście od realistycznego przedstawiania przyrody na rzecz półtonów, gry świateł, skojarzeń jasności z cieniem.
Cechy malarstwa impresjonistycznego, nie wolnego od symbolizmu i smutku tak charakterystycznego ówczesnym twórcom, rozwinął Ruszczyc w cyklach obrazów Młyn zimą (dwa obrazy z 1897), Młyn (1898) noszący też nazwy Wieczór letni lub Nad upustem… Wydawałoby się, że malarz bierze na warsztat krajobrazy banalne, proste i jednoznaczne. Jednakże technika, która stosuje pozwalają te proste pejzaże wiejskie nazwać arcydziełami. Wilhelm Mitarski, inny współczesny autorowi Nad upustem krytyk sztuki tak pisze: „Ruszczyc należy do malarzy, dla których banalny motyw w naturze nie istnieje. Strona anegdotyczna w pejzażu zajmuje go mało, nie wyraża jej swoich pracach prawie wcale, natomiast cały jego wysiłek streszcza się możliwie wiernym zestawieniem plam barwnych, które

w obrazach transponuje nieraz na nieco wyższy, niż w naturze, ton. Skutkiem tego światłość barw, ich napięcie spotęgowane jest w jego pracach, przeprowadzone jednak logicznie daje wrażenie prawdy. Ruszczyc posiada rzadki dar kolorystycznego sensu, dzięki któremu wprowadził do naszego malarstwa nowe wartości, rozszerzył jego horyzont, wskazał nowy sposób pojmowania pejzażu". Autor *Sztuki polskiej* (1903-1904) znowu nawiązał do romantyzmu pisząc też, że „zajmującym jest w talencie Ruszczyca połączenie pierwiastka wyłącznie malarskiego z odcieniem patosu i romantyczności".

Ruszczyc przywrócił naturze normalność. Do niedawna malując zeschnięte jabłonie, obłoki czy szmat czarnej ziemi zaorywanej przez mało widocznego rolnika można było narazić się nie tylko na zarzuty poruszania trywialnych motywów, ale być oprotestowanym z powodu wyboru tak przyziemnego tematu. Ferdynand Ruszczyc sensację i wielkie zainteresowanie wzbudził swoim obrazem Ziemia, wielkim symbolem zmagań człowieka z naturą.

„Na obrazie tym – pisał po wystawieniu płótna w warszawskiej „Zachęcie" Stefan Popowski – jest tylko szmat ciemnej, ornej ziemi, wypukłym stokiem odcinający się od wielkiej przestrzeni, w której kłębią się szare i srebrne góry sklepionych obłoków. A na krawędzi tego stoku, wychodząc wprost na widza, ukazują się: dwa woły, pług i człowiek, ów odwieczny zaprzęg ludzkości, upartym ruchem kroczący mozolnie przed siebie. Ten prosty motyw sprawia wrażenie dziwnie potężne artystycznie, prawie straszne".

Podobnie odczytywał Ziemię Eligiusz Niewiadomski. „Ze zwyklej sceny orki zrobił Ruszczyc wspaniały symboliczny dramat. Pod niebem ogromnym, na którym kłębią się masy potężnych, zawalnych obłoków, stoi cicho w łuk wygięty grzbiet ziemi żywicielki. Zza wzgórza wysuwają się sylwety wołów i oracza, owianych wiatrem wiosennym. Dosyć porównać ten obraz z Orką Chełmońskiego, żeby odczuć w nim nową epokę: poryw romantyzmu i duch symbolu, obcy zupełnie sztuce tamtego pokolenia".

Stare jabłonie (1900), eksponowane w galerii stałej Muzeum Narodowego w Warszawie, należą do najwybitniejszych przejawów sztuki secesyjnej przełomu wieków. Jak ornament w architekturze, czy tło w malarstwie portretowym, pełne – jak u Wyspiańskiego - dziwnych botanicznych skojarzeń, tak tu cały obraz przywodzi na myśl wysiłek rzeźbiarza pragnącego za wszelka cenę uatrakcyjnić swoje dzieło. Tym razem mamy jednak do czynienia z niezwykłym ukazaniem przyrody, u jej końcowego cyklu, późną jesienią. Powyginane, gołe, gałęzie starego bezlistnego sadu nie są już realistycznym obrazem przywodzącym na myśl przemijanie, nieuchronność, cykliczność. W ornamentowy sposób pokazują po prostu przyrodzoną każdej żywej istocie starość, szarość, nieatrakcyjność, ale jednocześnie - niewyszukane piękno. Ewa Micke-Broniarek nazywa to dzieło „kwintesencją ekspresyjnej wizji pejzażu", dużym osiągnięciem „ówczesnego malarstwa symbolicznego" i – mimo wszystko – „metaforą nadziei" pisząc: „Czerpiąc inspiracje z realnie istniejącego krajobrazu Bogdanowskiego sadu, Ruszczyc przekształcił go według reguł własnej wyobraźni, stworzył subiektywną wizję malarską „starych jabłoni", w której symbolizm łączy się z ekspresjonizmem o naturalistycznym podłożu. Obraz przemawia prostotą motywu – kadrowana z bliska, zamknięta przestrzeń sadu niemal w całości wypełniają dramatycznie powykręcane sylwetki drzew, nadając kompozycji walor dekoracyjnej stylizacji, a zarazem jakiegoś chorobliwego wyrachowania. Drapieżne w wyrazie kadencje linearne pobielonych pni i konarów, ostro skontrastowane z intensywną zielenią trawy, wnoszą do tego obrazu silny ładunek ekspresji, a w konsekwencji decydują o wymowie emocjonalnej i symbolicznej Starych jabłoni".

Nec mergitur (1904-1905), w oryginale dostępny po odwiedzeniu Muzeum Sztuki w Wilnie, wyraża odwieczne życzenie żeglarzy: niech nie zatonie. Obraz przedstawia dziwny żaglowiec, wielki i niedostępny, tajemniczy, kolorowy, pokazany w zasadzie tylko częściowo we właściwym kadrze obrazu. Większość powierzchni zajmuje wzburzone, granatowe (jak to nocą) morze i równie ciemne, choć wzbogacone licznymi gwiazdami, niebo. Obiekt jest oświetlony jakimś dziwnym światłem, które odbija się w morzu, nie widzimy postaci. Czyżby to był legendarny statek-widmo? To kadrowanie obrazu, jakaś dziwna i nieokreślona kompozycja, a nade wszystko kolorystyka, każą zastanowić się nad stanem ducha artysty, nad szukaniem klucza do wyjaśnienia tak symbolicznie ukazanej treści. Malarz jest tu raczej wizjonerem przekazującym odbiorcy, w sposób bardzo ekspresyjny, stan swoich emocji – nie realistycznym artystą ze skłonnościami do romantyzmu. Sam Ruszczyc zanotował zresztą w swoich dziennikach: „Chciałbym cały obraz utrzymać nierealnie, jak kaskadę brylantów (…) jak obraz, który zaczyna żyć w mroku".

Ewa Micke-Broniarek interpretuje dzieło jako parabolę polskiej natury, patriotyzmu ukryte-

go w dociekaniach intelektualnych. „Symbolika Nec mergitur sugeruje treści niepoddające się jednoznacznej interpretacji (…). Od czasów starożytnych dramatyczne zmagania okrętu z morskim żywiołem były alegorią życia ludzkiego (…). Jednak w polskiej rzeczywistości – narodu żyjącego w niewoli – ten archetypiczny motyw dotykał również sfery symboliki patriotycznej. Miotany wichrem historii okręt stawał się alegorią ojczyzny, która pomimo dziejowych burz i katastrof kiedyś dopłynie do portu – odzyska niepodległość". Sam Ferdynand Ruszczyc ukierunkował krytykę na te patriotyczno-symboliczną warstwę interpretacji swojego dzieła. Niewielu potrafi się wyrwać tej interpretacji, chociażby w ukazaniu ekspresjonistycznego języka zakodowanego w tym symbolicznym ujęciu. Zresztą niejednoznaczność interpretacji potęguje tylko zainteresowanie utworem.

5. Zakończenie

Ferdynand Ruszczyc (1870 – 1936), nie był jedynym młodopolskim pejzażystą posługującym się w swojej twórczości różnymi kodami znaczeniowymi; od realizmu w początkowym okresie twórczości, poprzez impresjonizm treści, symboliczną wymowę jego pejzaży, aż po ekspresjonizm stylu prezentowany w niektórych dziełach. Te krytyczne wątki w interpretowaniu twórczości malarskiej wybitnego młodopolskiego artysty wymagają dalszych dociekań i uszczegółowień. Kompetentnie opisana twórczość Stanisława Wyspiańskiego, Jana Stanisławskiego, Józefa Pankiewicza, Jacka Malczewskiego i innych każe mieć nadzieję, że i autor ekspresjonistycznej Sobótki (1898) zyska zainteresowanie monografistów i biografów. Warto też szczegółowo zbadać wpływy grupy artystów petersburskich z kręgu „Mira Isskustwa" na symboliczne malarstwo pejzażowe Ruszczyca. Większość artystów rosyjskich uprawiała sztukę symboliczną przepojoną elementami rosyjskiego folkloru, z założenia dekoracyjną, o żywym kolorycie, stylizowanym konturze i spłaszczonej formie. Wszystkie te cechy znane są z teoretycznych rozważań artystów modernizmu, elementy widzimy w twórczości polskich pejzażystów.

Zasługi Ferdynanda Ruszczyca dla sztuki polskiej przełomu wieków są dużo większe niż znajomość jego twórczości u współczesnych. Pedagog Wilna, Krakowa i Warszawy w pełni na to zainteresowanie zasługuje, chociażby dla zasług jakie wniósł w rozwój polskiego szkolnictwa artystycznego.

Nie można też nie docenić jego działalności w zakresie projektów grafiki książkowej i użytkowej, wystawiennictwa i – używając współczesnego języka – organizacji i zarządzania sztuką.

F. Ruszczyc, Ziemia, MNW (1) (2)

Elżbieta Wojnarowska

Śmierć na suku
(fragment powieści „Pod bezkresnym niebem”)

Pstryk! Stos kolorowych fotek. Pstryk! Teraz tu! O, i tamten minaret! Liza przysiada spocona pod jakimś figowcem. Roześmiana. Jeszcze raz! Uśmiechnijcie się! Liza pod rękę z ojcem, dumna jak paw. Czy wszyscy widzą jej tatę? Teraz razem z mamą. Biega w kółko jak fryga. Suk to dla niej miejsce magiczne. Przekomarza się z miejscowymi dziećmi. Rozdaje obdartusom cukierki i uśmiechy. Są zachwycone. Mama z japońską parasolką, budzi powszechną uwagę. Laura w kadrze pochylona nad Lizą. Niezłe ujęcie, chwali. Pokaż, pokaż! – niecierpliwi się Liza. Po chwili znów biega między kramami. Liza na wielbłądzie, prowadzona dostojnie przez młodego Araba. Łyskającego białymi zębami w uśmiechu, gdy Liza podaje mu bakszysz. Wielki, żółty pies leży znudzony upałem, w zacienionym kącie. Łypnął okiem, postawił uszy, gdy Liza podtyka mu ciastko pod nos. Kłapnął szczęką, połknął ciastko, nie poruszywszy nawet głową.

- Niewdzięcznik – komentuje Liza.

Teraz jej uwagę przykuwa kolorowa papuga i ażurowe klatki. Chce mieć natychmiast ptaka i klatkę. Ciężko jej to wyperswadować. W końcu zadowala się dużym okazem skorpiona w oszklonym pudełku. Barwny, różnojęzyczny tłum na targowisku wciąga ją znów w swój tajemny labirynt odkryć i znaczeń. Mogłaby bez przerwy gonić własny cień.

Casablanka. Fez. Marrakesz. Słowa jak zaklęcia. Tysiące słów. Tysiące ujęć. Z boku dobiegające dźwięki muzyki. Nieznane instrumenty. Rozlewny, zmysłowy śpiew kobiecy. Nowe wrażenia zacierają poprzednie. Obrazy zlewają się ze sobą, tworząc hałaśliwą mozaikę. Orient. Laura fotografuje ludzi. Liza obiekty, rośliny, zwierzęta. Jakub zdejmuje je obie, zatrzymuje w połowie, w ćwierć ruchu. Każdy zajęty sobą. Jednocześnie razem i osobno. Gromadzenie wspomnień. Bibelotów. Drobnych, ważnych, przynależności. Blaski i cienie kolejnych miejsc, zaułków. Zaczarowany urok bycia ze sobą. Pośród niekończącego się tłumu.

Po raz pierwszy stali się tak bardzo integralną częścią tłumu. W masie poczuli się jak w dobrotliwym żywiole. Nie ingerującym. Który ukierunkowuje łagodnie, podpowiadając tę lub tamtą stronę, nie nalega. Można kochać tłum. Przepływający obok jak chłodna fala. Ludzi zaaferowanych handlem. Tłum poddany regułom handlu. Przewidywalny. W granicach bezpieczeństwa.

Jakub wiedział jednak, jak złudne to wrażenie. Że tłum w oka mgnieniu potrafi przemienić się w złowrogi żywioł. Niebezpieczeństwo kryje się w tłumie zawsze. Nawet w pozorach ładu. Wystarczy jeden niebaczny gest. Rozmyślny lub przypadkowy, nagły ruch. Jeden, nie w porę, źle wyartykułowany dźwięk. Głos o nieoczekiwanym, nie takim zabarwieniu. Wystrzał, lub odgłos który go przypomina. I tłum porywa lawina. Skojarzeń. Zamienionych nagle w niebezpieczeństwo. Zbyt realne, żeby próbować mu się przeciwstawić. W jednej sekundzie pojawia się śmierć. Stratowani nie mają szans. Tratujący niczego na swoją obronę. Nie ma czasu na myślenie. Na

chłodną analizę, kalkulację, trzeźwą ocenę sytuacji. Jest wszechpanujący chaos paniki. Krzyk śmiertelnej trwogi. Wojna wyzwolonych emocji. Zadeptany rozsądek. Wojna wyzwolona z człowieka. Suk, niczym pole bitwy ociekający krwią. Jak Jakub dobrze to zna. Teraz też, przechadzając się w oślepiającym słońcu, nie potrafi nie mieć się na baczności.
Olśniona Laura, oczarowana Liza, dawno straciły kontrolę, instynkt samozachowawczy. Najbiedniejsze uliczki ich nie przerażają. Wciągają je tam i wsysają wyciągnięte ku nim ciemne ręce biedaków, którym białe ręce ich obu rzucają co chwilę to monetę, to owoc.
- Chodźmy stąd – Jakub usiłuje wydostać się z podejrzanego miejsca.
- Ale ja lubię poznawać ludzi. Pomagać im – droczy się Laura.
- Nie. Ty kochasz tak zwaną ludzkość w ogóle. Nikogo w szczególności. Tylko globalnie. Masz za szeroką perspektywę.
Jakub zaczął się powoli wycofywać.
- I kto to mówi! – zjeżyła się Laura.
Jednak pozwoliła, aby zawrócili w obręb targowiska.
- Tato? – zapytała Liza. – Będę mogła pokazać zdjęcia w klasie, jak wrócimy? Wszyscy popękają z zazdrości!
Była w zerówce i dość miała przykrości z oglądaniem cudzych ojców. Nareszcie będzie mogła pochwalić się własnym.
- Jasne – zwichrzył jej lniane włoski. A potem pomyślał, że Lusia nie będzie się miała czym pochwalić i o mało serce mu nie pękło z przykrości.
To się stało w tym momencie. W momencie jego rozkojarzenia…
Przechodzący obok Arab, w długiej galabiji wyciągnął nóż i zaatakował jakiegoś głośno kłócącego się z miejscowym sprzedawcą Europejczyka. Za dużo gestykulował, może niezbyt grzecznie wyraził się o sprzedawcy, który nie chciał bardziej opuścić ceny? A może bez żadnej winy ze strony turysty? Atak na bezbronnego człowieka odbył się zupełnie niespodziewanie. Ugodzony w ramię mężczyzna zaczął wzywać pomocy. Zrobiło się nieopisane zamieszanie. Ktoś krzyczał. Ludzie zaczęli uciekać, każdy w swoją stronę, potrącając jedni drugich. Jakub popchnął Lizę i Laurę w bok. Bocznymi ścieżkami, wśród ustępujących pospiesznie miejscowych kobiet i dzieci, wymknęli się z suku.
Na ulicy było spokojnie, jednak Jakub nie dowierzał tej pozornej ciszy. Coś było nie tak. Po powrocie do hotelu już wiedzieli. W Egipcie, w Luksorze, przed świątynią Hatszepsut dokonano ataku terrorystycznego na autokar pełen turystów. Zginęło 58 niewinnych osób. Zebrani z hotelu wczasowicze, rozprawiali wstrząśnięci o tym wydarzeniu. Ktoś dodał, że w Libii też jest niespokojnie.
- Państwo wiecie – przypomniał Jakub – że w 1986 roku w odpowiedzi na spowodowanie przez Muammara al Kadafiego zamachów na amerykańskie cele, lotnictwo USA dokonało nalotu na Libię, w którym zginęły dziesiątki ludzi. Gwałt rodzi gwałt. W 88 roku nad Lockerbie eksplodował w powietrzu samolot pasażerski Pan Am amerykańskich linii lotniczych. Zginęło 270 osób. O zamach oskarżono Libijskie Służby Bezpieczeństwa, które wspierają organizacje terrorystyczne.
- Ale w 1992 roku ONZ nałożyło na Libię sankcje gospodarcze! – ktoś przypomniał przytomnie. –Spowodowały spore trudności w Libii.
To ich miało powstrzymać. I otrzeźwić!
- Nie. Oni się burzą – wyjaśnił Jakub. – Tu też nie jest spokojnie. Właśnie zaatakowano turystę na suku…
Wśród zebranych zapanowało niezdrowe podniecenie. Część osób natychmiast chciała wracać do kraju. Zamierzali powiadomić rezydentkę o rezygnacji z dalszego pobytu.

Jakub długo nie wracał do pokoju. Liza zasnęła zmęczona. Laura leżała po ciemku, potem wstała i wyszła na balkon. Była chłodna noc. Ocean w głębi ciemności szumiał głośno łagodnym oddechem. Nie bała się jego bliskości. Ale ogrom, który wyczuwała, mimo woli budził w niej dziwny, niezrozumiały respekt. Jakby kiwał do niej palcem niewidzialny olbrzym. I tylko ruch tego palca znaczył się świetlistą smugą na horyzoncie. Mogłaby teraz uklęknąć i modlić się. Do tego bezkresu, którym toczyły się, nie przecinając ze sobą, drogi planet. Obliczone bezbłędnie. W obłędnym, niepojętym cyklu. Ceny, handel, nóż, ucieczka… Cały ich dzisiejszy dzień… Jak się to ma do ostatecznego rozrachunku? Do odwiecznego dnia Galaktyk? Dusza Oceanu… Jej dusza. Szumiące w dwugłosie. Wplecione w polifoniczną muzykę Kosmosu. Ruchem ręki nieznanego Dyrygenta… Było w tym uniesienie. I przerażająca pustka. Szczęście, z poczucia nierozerwalności z czymś niepojętym. I dotkliwa samotność. Obcość, naprzeciw temu, czego tylko można się domyślać. Spekulacje. Obliczenia. Obok jej żywe, bijące serce. Poruszane tą samą bezgranicznie rozpaczliwą, nienazwaną siłą. Tą samą, która rzuca kolejne gwiazdy w ich świetlne elipsy. Tą, która bezbłędnie utrzymuje ruch wewnątrz atomu. Precyzja Geniuszu. Zakleszczona w Mgławicach. W czarnych dziurach źrenic człowieka. Człowiek, skończona doskonałość morduje drugą doskonałość. Wojna w człowieku… Wojna dusz… Jak to możliwe? Gdzie kończy się byt, a zaczyna niebyt? i co oznacza? Co znaczy dla niej. Tu i teraz. To przestroga? Czy zachęta? w miliardach lat? w jednym geście szaleńca na suku… Bezimienna krew, wsiąkająca w ziemię. Milcząca ziemia. Bezkarna… Milczące niebo. Po którym oczekuje się tak wiele. Pełne obietnic, które mu przypisano. Zakrzywione, aby po nieustającej wędrówce wrócić do punktu wyjścia. By odpocząć. I dać odpocząć. By zrozumieć. Lot ważki. Mozół mrówki. Erupcję wulkanu. Żywioł tsunami. Niesprawiedliwość. Śmierć. Sens… Jeżeli jest.

Wspominamy Jerzego Habera

Był z nami 21 listopada 2009 roku w pracowni Krystyny i Jerzego Nowakowskich, i jak zawsze serdeczny i uśmiechnięty, będąc członkiem Zarządu Stowarzyszenia Twórczego POLART, uczestniczył w obradach Walnego Zgromadzenia; należał też do grona redaktorów Hybrydy i co ważniejsze był przewodniczącym Rady Naukowej naszego pisma, z ogromnym, więc żalem przyjęliśmy wiadomość o Jego śmierci.

Prof. dr.hab Jerzy Haber odszedł niespodziewanie 1 stycznia 2010 roku w wieku 79 lat.

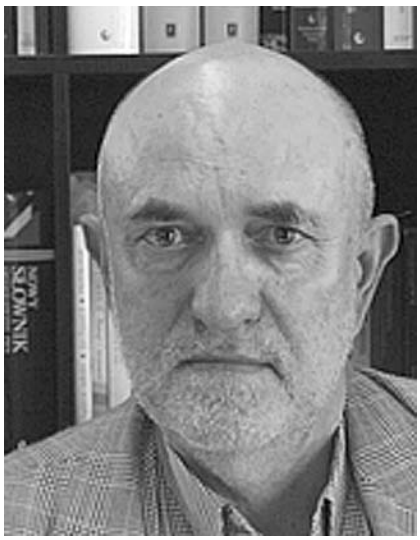
Trzymam w rękach *curriculum vitae* mające stanowić podstawę przyznania Profesorowi Medalu Gloria Artis. Prof. dr hab. Jerzy Haber był zasłużony kulturze i włożył ogromny wkład w działalność Stowarzyszenia Twórczego POLART.

Był miłośnikiem i koneserem sztuki, a przy tym wielkim przyjacielem artystów, których, podejmował w prowadzonej przez małżonkę, Hannę Wojterkowską-Haber, galerii sztuki „Piano Nobile". Galeria ta na przestrzeni lat wielokrotnie stawała się miejscem Walnych Zgromadzeń, wystaw prac należących do POLARTU artystów, a także miejscem spotkań autorskich. Nigdy nie zapomnę, jak profesor Jerzy Haber wywodził, że postawiona przeze mnie w powieści *Cień Boga* teza, że nie jesteśmy jedyną cywilizacją we wszechświecie, a Ziemia jedyną zamieszkałą planetą, z naukowego punktu widzenia, co prawda nie znajduje potwierdzenia, ale nie da się też obalić.

Studiował filozofię, zdobywając w 1951 roku stopień magistra na Uniwersytecie Jagiellońskim i kosmologia nadal żywo go interesowała, trzeba jednak powiedzieć, że życie poświęcił naukom ścisłym. W 1956 roku obronił pracę doktorską na Akademii Górniczo-Hutniczej, tam też trzy lata później uzyskał tytuł docenta chemii fizycznej. Po powrocie z Wielkiej Brytanii, gdzie odbywał staż doktorski w University of Bristol oraz Imperial College of Science and technology w Londynie, w 1968 roku objął stanowisko docenta Akademii Górniczo-Hutniczej, a następnie profesora chemii fizycznej. Był założycielem i dyrektorem Instytutu Katalizy i Fizykochemii Powierzchni PAN. Doctorat honoris causa przyznał mu Université Pierre et Marie Curie w Paryżu oraz Uniwersytet im. Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Prof.Jerzy Haber był prezesem Oddziału Krakowskiego Polskiej Akademii Nauk, dyrektorem Wydziału Matematyczno-Fizyczno-Chemicznego Polskiej Akademii Umiejętności, przewodniczącym Sekcji Nauk Chemicznych Academii Europae.

Nie sposób wymienić wszystkich wybitnych osiągnięć profesora Jerzego Habera; był bez wątpienia człowiekiem o wielkiej i błyskotliwej inteligencji, a przy tym o pięknej i wrażliwej duszy. Z całą pewnością będzie nam ogromnie brakowało Jego ciepła i życzliwości.

JKT



Stanisław Czerniak

Wiersze

NA LIPĘ

Niech ci się nie marzy
wieczne odpoczywanie.
Lipa, siadać.
Teraz, tu.

Pszczoły, wiatr, smak miodu
będą z tobą wiecznie spać,
odpoczną sobie w tobie,
poistnieją z tobą
przez chwilę pod lipą.

KONIEC PROCESU

Jeszcze budzi cię
burza nad ranem, pilnują cielesności
uszy, oczy,
wierne psy.

Lecz już zbliża się ta noc,
zbyt zawiła dla psa,
kiedy w czaszkę albo w serce we śnie
uderzy grom,
żeby „przeżył cię, jak mówi Pismo,
„wstyd”.

SAMOTNOŚĆ

Nie musisz jej wybierać.
Skoro jesteś, więc jest,
zawsze sama z tobą.

Całą wieczność do usług,
pytana, niepytana.

Z niej wyrasta
przestrzeń, w której życie się przydarza
i czas, w którym życie mija.

Żadne modły, klątwy, czary,
nic nie sprawi,
że porzuci cię i spotka.

SAMOWIEDZA (III)

Z nadmiaru intencji
cierpienia, koherencji,
wynaturza się, skrapla,
opuszcza biernie ciało
jak łza.

Jolanta Baziak

Wiersze

Jolanta Baziak, poetka, eseistka, krytyk literacki, filolog polski, filozof i teolog, redaktor naczelny Miesiecznika Literackiego Akant

OSOBNA PLANETA

Mamie
(i nowy wzrok)
Wśród ciemności Bóg namalował
małą Islandię
żyjącą ptakiem i rybą
być może znów pochłonie ją morze
rozsnuwającej się ziemi
Zrzucił kroplę bieli
na plan miłości
by oto z kipieli lawy wyłoniła się wyspa
Błękitnej Planety
powstałej dla zachwytu gwiazd
na dobrą ludzką chwilę

KONTRAKT
(nie jestem wyspą odsuniętą od sztormu)

Maluję opuszkami pamięci ten witraż
za kratami doczesnego okna
– szarość jest tutaj doskonała
jak doskonałość bywa szarością
i tu i tam serce przybywa i oddycha
w liście do istnienia
lód
ornament
oryginał
-zimno-zimno-ciepło
połóż na tę mgłę
marginesy rodzących się konstelacji
zapisz za mnie to jedno wspomnienie
zwycięstwo świtu nad zmrokiem świtu
nad zmierzchem
a wiesz że tak nie było z prawdą?
były gry świadomości
racjonalizm
nauka
a może
jestem tak blisko źródła i tego nie czuję
– że parzysz
dłonie?
a jednak
utrzymam świt gorejący
w palcach
taki mam kontrakt –
TY stwarzasz
ja trzymam

TAK
(Ty stwarzasz ja trzymam)

Ten zapis jest zapewne Twój
ale też z mojego ciała
a co ze skrzynką z narzędziami?
BO TAM JEST NÓŻ
nawet do kochania
i wiele niezbędnie zbędnych rzeczy
bądź ze mną gdy ranię stopy poznania
to chyba najważniejsze
jak fundamentalne „tak” –
pytam czy wystarczy
na dwoje?
oto Perła
nad Reykjavikiem
dla tych
którzy widzą przez kulę
nawet gdy wypełnia się nagłym śniegiem
Perlan
szlachetna łza

AURORA
Kindze
(szlachetna łza)

Tańczyła nad Polską we mnie – panna polarna
nad tą która i gdyby nie tam
bosa prawie naga panna polska
tańczyła także by tego dotknąć
gorejącego lodu na niebie
gdzieś nad Atlantykiem przebywała moja córka
przerażona zachwytem
nad czy pod chmurą światła
otwierała się i zamykała powieka wszechmogącego
tego który jest kolorem
Boże ten skarb tu rośnie
ale nie mam go komu odstąpić
kupiłam więc paletę farby
i nowy wzrok

KRÓTKA MODLITWA
(na dobrą ludzką chwilę)

Niech będzie biało
by wybuchały tysiąclecia
nieskazitelnym błękitem
na krótko – bo zaraz zajadą pługi do czarnych szos
i upartych chodników
powstaną wodospady między maszyną a człowiekiem
niech będzie ziemia w niebie pod lodowcem
tu rozbłyśnie codzienne zwycięstwo nowych Wikingów
zachwyt drogi
zachwyt oceanu
aż po widnokrąg przekazu
zmienia się oświetlenie tej sceny
to tylko ptaki spadają w dłonie
i nieboptaki – unoszą się w tajemnicę
półblask
ponownie
zmienia się doświetlenie tej sceny i słowo w obraz
obraz w słowo

JÓLA
Kristin
(zmienia się doświetlenie tej sceny i słowo w obraz)

Dzieci pytają – jak masz na imię?
- Jola
- więc mamy święta?
nie mamy świąt – mam na imię Jola
jestem trochę starszą dziewczynką
i to ja mam święto
waszej witającej pieśni
jest luty w marketach
teraz na południe
obiegnę ziemię
i wrócę na lato
dofrunę
po nowe dzikie pieśni

ŚWIATŁA NOCY
(po nowe dzikie pieśni)

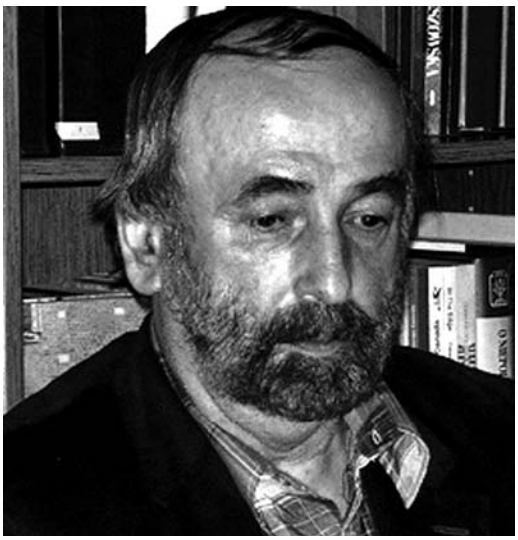
Dzwoniła do mnie córka
ze szczytów Bieli
odległych brzegów
świętuje Zmartwychwstanie
– wiatr słowa
to prawda – Mamuś
Biel
na biegunach
dzień wyłoni się spod ziemi niczym piłka
i będzie trwać zabawa wieczna
człowiek jest powtarzalny więc nieśmiertelny
śmierci Boga tam nie ma
dzwoniła
żeby powiedzieć:
– jestem realna
dotykam dłonią Wielkiej Nocy
w środku materii

MIĘDZY GWIAZDAMI A GRANICĄ ULIC
(w środku materii)

Rozmowy wymagają ołtarzy
– te niedokończone zabijają
jak rybak swoją spracowaną rybę
więc będę z tobą-RYBĄ
do końca
który jesteś rozmową
do zaniku ziemi i ognia
mam na sobie niebieskie rajstopy i czarne buty
jutro nie zrozumiem dlaczego takie barwy dziś pachną życiem
i dlaczego to wszystko potem umiera
na przystanku między gwiazdami
decyduję – odejdź
jeśli nie rozumiesz
(rozmowy wymagają podniesienia i lamentacji)
na następnej ulicy zaczyna się los
bez ciebie
drugi biegun nieskończonej odległości
horyzontu w czerni
niebieskiego życia
tak – podmiot jest tu podwójny
bo on i On
jeden tylko człowiek
i jeden tylko Bóg
zwielokrotniony
przekroczyć tylko wiatr

FAKTURY
(przekroczyć tylko wiatr)

Czy można napisać wiersz większy niż miłość i samotność?
Miłość i Samotność
dodaję i tę rozgwiazdę
którą ogrzałam w stanie rozkładu nad oceanem
zimne plaże z mnogim jednak życiem
mówiące kamienie śpiew muszli
suchego kraba który nagle się połamał śmiertelnie
z materii lodu i ognia budują się kosmiczne faktury
jakby nieboskłon
który to wszystko daje w darze
poderwał się do gonitwy
on nie rozróżnia
miłości od samotności
jednak istnieje tu człowiek
jakiś człowiek
z myśli lub żebra
ponieważ
tylko Jest



Ignacy Stanisław Fiut

Intymne rozrachunki z życiem

Twórczość kobieca bazuje niewątpliwie na osobliwej wrażliwości, na którą składają się odczucia, bliskość obcowania ze sobą ludzi, dotyk, pieszczota, pocałunek, ale i umiłowanie detalu. Kobiety piszące bardziej dramatycznie niż mężczyźni odczuwają upływ czasu, starzenie się, ale i wartości świata, z którym są/były emocjonalnie związane. Ta pamiętliwość powoduje, że ich literatura staje się jakby bardziej faktograficzna, momentami sentymentalna, przepełniona tęsknotami, a więc przybliżająca prawdy i wartości o świecie, w którym rozwijało się ich życie. I na takie właśnie pozycje literackie trzech krakowskich autorek chcemy zwrócić uwagę. Wszystkie one poszukują owego przysłowiowego „gromobicia ciszy" dla delektowania się minionym światem danym w osobistych przeżyciach i przywoływanym w ich utworach.

Wędrówka pod prąd upływającego czasu, by dotykać przeszłości i próbować z perspektywy jego upływu ocenić jej wartość – to wiodący motyw utworów Danuty Perier-Berskiej opublikowanych w tomiku pt. *Smak czasu*. Poetka tworzy w nim osobiste „klucze intuicji", otwiera nim kolejne bramy i furtki własnego życia. Podąża tylko jej znanymi korytarzami i zakamarkami, po których upływał jej osobisty czas. Spotyka na nich swych rodziców, siostrę, wnuczkę, przyjaciół, z którymi rozmawia lirycznym wierszem, przepełnionymi miłością i tęsknotą. Zauważa, że barierą przeszkadzającą w tych poszukiwaniach są współczesne formy komunikacji, a szczególnie zanik w nich „języka dotyku", co powoduje, że związki między ludźmi stają się powierzchowne i bardzo ulotne. Systematycznie poszukuje więc ciszy pomagającej pogłębić refleksję nad sensem życia osobistego. We wrzawie współczesnego świata staje się ona miejscem na zwrot ku sobie, bliskim, ku wspomnieniom. Cisza pozwala bowiem na wydobywanie ze wspomnień kształtu autentycznych wartości umożliwiających szczęśliwe ludzkie istnienie. Dobrym miejscem na taką budującą refleksję jest świątynia oraz święta i obrzędy religijne, np. Boże Narodzenie, Wigilia, Triduum Wielkopostne. To ostatnie odczuwa jako momentami pachnące „smakiem octu", ale i rodzące również nadzieję, że z „gorzkiej pestki" życia można zbliżyć się ku wieczności, bo nawet grzeszna Maria Magdalena nie była pozbawiona takiej nadziei. Takie refleksyjne podejście podbudowane wiarą religijną pozwala jej także dokonywać wglądu w sens przemijania oraz istotę starości, któ-

re dobrze oddaje los rozpadającej się filiżanki. W wierszu bez tytułu tak oto poetka obrazuje dialektykę przemijania i starości: „stanęła z boku żeby jej nikt nie trącał/krucha jak stara filiżanka -/cenny antyk mawiali młodzi(…)//pewnego dnia rozsypała się/teraz młodzi są w miejscu/w którym niegdyś stała".

Wiodącą kwestią, obecną w wielu wierszach Perier-Berskiej jest odkrywanie nowego mężczyzny po utracie wcześniejszego partnera. To nowe doświadczenie z jednej strony pogłębia żal i ostrość widzenia czasu wspólnego życia zarówno z tym wcześniejszym, ale i z tym obecnym. W obydwóch jednak związkach „bycie z mężczyzną" polega – w ocenie autorki - na wspólnym smakowaniu i rozkoszowaniu się upływającym czasem, choć coraz bardziej ujawnia się w nich nowe oblicze erotyki, która zaczyna przypominać „zabawę" w coraz większy „brak odpowiedzialności". Z upływem lat coraz większe przerażenie budzi u poetki wszechogarniający ludzi „wyścig szczurów" władający bezwzględnie ich życiem, pozbawiający go smaku i zmuszający do „zaciągania kredytu z przyszłości", a wtedy „czas jak odsetki/ pracuje na twoją niekorzyść" – przestrzega poetka – ostrzegając przed nieuchronnym widmem bankructwa egzystencjalnego. Smak życia współczesnego człowieka również osłabia i wystawia na próbę udręka jazgotliwego blokowiska, internet zastępujący wyobraźnię i bezinteresowna nienawiść. Dlatego autorka woli kontakty z naturą, podróże za miasto, ale i wycieczki, bezcelowe wałęsanie się po mieście, np. Paryżu, Krakowie. Wtedy właśnie życie staje się dla niej formą pogłębionej rozkoszy, a nawet „anielskiej orgii", a miłość, przyjaźń - jak pory roku - mienią się nieskończoną gamą odcieni kolorów i zapachów. Są to te momenty i te lekcje udzielane przez życie, kiedy uczy się prawdziwej radości z faktu swego istnienia, a to z kolei wzmacnia w niej wiarę w wierność sobie samej. W wierszu bez tytułu zamykającym tomik czytamy więc: „w Twoim ogrodzie znoszę/wiatry deszcze i mrozy/czerpię siłę na kolejne dni/z zapałem uczę się radości//to trudne lekcje".

W tomiku pt. „Światło" Irena Kaczmarczyk, podobnie jak wcześniej omawiana autorka, próbuje oswoić przemijanie czasu, sądząc, że jej wiersze jak przysłowiowy pająk będą chwytać „zmarszczki czasu" w sieć. Próbuje także poszukiwać drogi ucieczki od zgiełku cywilizacji w przysłowiowy „kokon ciszy", demaskując jednocześnie dramaturgię jednostki w beznamiętnym i anonimowym życiu blokowiska. Świat, który ujawniają jej wiersze przypomina zwierciadło, w którym panoszy się obca jej cywilizacja Zachodu. To ona zarzuca ludzi seriami obrazów i tonami słów bez znaczenia, rozrywającymi relacje międzyludzkie, oddalając ich od siebie i skazując na systematyczne osamotnienie pośród wielu. Nawet poeci dotknięci są tą samotnością i skazywani na wybór milczenia, bo cisza ostatecznie może stać się dla nich przyjaznym azylem. Dlatego bardzo cenne stają się dla Kaczmarczyk uczucia, przyjazna bliskość drugiego człowieka, szczególnie członków rodziny, często zmuszanej wybierać życie w oddaleniu emigracyjnym. W wierszu pt. „Czuwanie" poetka pisze: „tej nocy/twoja dłoń/spała tak blisko/że w przegubie snu/słyszałam kukanie/twego serca". Najbardziej przyjazne środowisko stanowi więc dla niej świat przyrody, rytm pór roku, w których jakby jednoczy się z „rzeką przemijania", co przywraca jej namiastkę egzystencjalnego spokoju i pozwala pogodzić się z nieobecnością osób kiedyś jej najbliższych. Nie przypadkowo podejmuje rozmowę z autorem *Zielnika miłosnego* – Józefem Baranem, by z jego świata poetyckiego wejść w przestrzeń przyrody nad Rabą, która podpowiada jej kolejne wersy, ale i pogłębia prawdę o naturze życia i jego przemijania. W kilku wierszach dokonuje interesujących wglądów połączonych z religijnymi uniesieniami w metafizyczne podłoże otaczającej ją rzeczywistości, w czasie których zarówno świat, kościół i łąki kwiatów splatają się w jednolite uniwersum. Z niego wkracza w krakowskie uliczki, odwiedza miejsca historyczne i te, które dla jej życia miały kluczowe znaczenie. Przypomina ducha poezji dwóch kolegów po piórze – Henryka Cyganika i Jana Jacka Cudzicha, którzy wybrali już wieczną ciszę wiersza, a jej echo powtarza jedynie cisza wśród gór i cmentarzy. Czytając wiersz pt. „Moja cisza" dowiadujemy się od autorki, że „w zasadzie jest mi/z nią dobrze/nawet aksamitnie/ najgorsze są jednak świty/gdy marszczy prześcieradło/zwija poduszkę i coraz częściej/układa wiersze o tych /których już nie ma".

Dorota Lorenowicz opublikowała książeczkę, której tytuł brzmi *Małe i duże formy*, gdzie zamieściła utwory poetyckie i cykl opowiadań, które w dużym stopniu kontynuują myśli i przeżycia pierwotnie inspirujące niektóre jej wiersze z tego zbioru. Lorenowicz konsekwentnie w swych utworach eksploatuje pokłady pamięci i wraca do czasu dzieciństwa, poszukując ciszy, która pozwala jej powrócić do tego nieistniejącego już gospodarstwa, które mieściło się w okolicach Małego Rynku w Krakowie, gdzie w podwórzu starej kamienicy znajdowało się mieszkanie,

w którym spędziła dzieciństwo, a w której jej ojciec był dozorcą i nawet miał tam swój gołębnik. To obraz świata z przełomu XX wieku, do którego pisarka wraca z ogromnym pietyzmem i uczuciem. W kolejnych wierszach wspomniany jest więc ojciec i matka, ludzie z tamtych lat, ich sposób bycia, ale i krzak bzu, który został już wycięty, a kiedyś stanowił centrum tego ludzkiego kosmosu. W innych wierszach mamy poetyckie studia odchodzenia ludzi, ich światów i wartości kulturowych, za którymi poetka tęskni, a obcowanie z nimi i dzisiaj buduje jej osobowość. Te kontakty z tamtym światem, ale i silne obecnie związki emocjonalne ze światem przyrody osładzają autorce to, co zwykło nazywać się „bólem istnienia" związanym z doświadczaniem przemijania. W wierszu pt. „1 Listopada" Lorenowicz zastanawia się nad przyczynami tych własnych nawrotów do przeszłości i tak widzi tę kwestię: „Znicze ogrzewają/samotność grobów/Nieuchwytna bliskość/Tych co odeszli/jest jak przez szybę,/przez firankę/przez sen…/(…)//A miłość, co sięga poza grób?/Czy Oni ją czują?...odbierają…?/(Kiedyś nas przecież kochali.)/Ta miłość została w nas i tęskni…/(….)".

Inna kwestia, która zainspirowała pisarkę do tworzenia wierszy była jej choroba grożąca utratą wzroku. Poetka więc sprawozdaje jakby tę walkę o „widzenie świata", w której jej sojusznikiem stają się lekarze, bliscy, ale i sam Bóg, który, w co wierzy, dał jej szansę spotkania odpowiednich ludzi - tej życzliwej i kompetentnej wspólnoty, która przywróciła ją życiu i pozwoliła odzyskać jasność widzenia tego, co stanowi dla niej największą wartość – ukochanych gór i zakamarków jej rodzinnego miasta - Krakowa. W wierszu pisanym z perspektywy szpitalnej sali pt. „Marzy mi się…", w którym tęskni za „pielgrzymką w góry", prosi również: „(…)Pozwól mi Panie dźwigać plecak/i iść…. ….pozwól ZOBACZYĆ!". I dalej Lorenowicz w następnych utworach opisuje swe wędrówki po Krakowie, wyjazdy za miasto, dłuższe wyprawy turystyczne, w których rozkoszuje się pełnią pór roku, detalami tętniącej życiem przyrody, ale i przydrożnymi kapliczkami, czy świątyniami. U podłoża tych utworów daje się odczuć niepokój związany ze świadomością nieuchronnej przemijalności świata, ludzi, ale i wartości, które w nim funkcjonowały i spajały we wspólnoty. Z drugiej jednak strony widać, że w pewnym stopniu autorka jest z tym pogodzona i chce pisząc o nich mieć nadzieję, iż ocali to wszystko od zapomnienia.

Jeśli idzie o drugą część tej książki, to składa się ona z opowiadań: „Moje podwórko", „Szpital", „Upragniony urlop", „Paweł", „Epitafium dla Olesna", „Nasz Papież" i „Podróż na Kresy". Są sprawnie zbudowane fragmenty prozy poświęconej osobistym przeżyciom i odczuciom związanym z wydarzeniami, które odcisnęły się silnie w pamięci autorki, a dotyczą jej osobistych doznań, które w sposób szczególny je odnotowała. Pisarka opisuje więc swój dom młodości, do którego ciągle zagląda, choć dawno tam już nie mieszka; doświadczenia traumatyczne w związku z pobytem w szpitalu; ucznia, któremu chciała pomóc w jego kalectwie; zabłąkanego kota odwiedzającego jej domek wypoczynkowy, radości związanej z wyborem Papieża-Polaka i podróży na Kresy, w okolice Podola, Wołynia, w których ukazuje jak legenda tych miejsc miesza się z teraźniejszością w zależności od związków emocjonalnych konkretnych ludzi z nimi. Wszystkie te teksty stanowią ciekawy materiał dokumentalny, ukazujący dramaturgię historii poprzedniego wieku, daleką od tego, co mówi o nich obowiązująca obecnie ideologia.

Przedstawione książki krakowskich autorek są niewątpliwie interesującym materiałem dla przemyśleń i przeżyć znikającego na naszych oczach świata. Pisarkom udaje się go przynajmniej na pewien czas ocalić od zapomnienia, ale i przekazać prawdy i wartości, choć subiektywnie odkrywane i przeżywane, o nim. Może kiedyś będą one mogły się stać przyczynkiem do odbudowy emocjonalnej wspólnoty ludzi wokół tych wartości i tych obrazów, nad którymi powoli opuszcza się zasłona milczenia, a jedynie cisza umożliwia ich ożywienie w pamięci.

Ignacy S. Fiut

I. Kaczmarczyk, *Światło*, Towarzystwo Słowaków w Polsce, Kraków 2009, s.64, D. Lorenowicz, *Duże i małe formy*, Drukarnia GS Sp. Z o.o., Kraków 2009, s. 112 i D. Perier-Berska, *Smak czasu*, Dom Wydawnictw Naukowych, Kraków 2009,

Joanna Cygnus

Dom na wrzosowisku

W dniu jesiennego zrównania dnia z nocą potrącił go czarny Ford, który w gęstej mgle wyłonił się nieoczekiwanie zza zakrętu i równie nieoczekiwanie zniknął i gdyby nie przejeżdżająca akurat drogą karetka, chłopak niechybnie zginąłby na miejscu. Nie umarł, gdyż podjęto w porę reanimację, po której trafił na stół operacyjny, tyle że kiedy się obudził nie pamiętał ani co się wydarzyło, ani kim jest. Trudno powiedzieć czy i dla kogo byłoby lepiej gdyby odszedł, ale jedno jest pewne, że nie zostałby zapoczątkowany pewien szczególny łańcuch zdarzeń, który należy określić mianem koincydencji znaczącej.

Po wypadku zmienił się nie do poznania, stał się małomówny i obcy i nawet siostra, którą darzył szczególnym rodzajem przywiązania nie mogła nawiązać z nim kontaktu. Brigid nie mogła sobie wybaczyć, że tamtego feralnego wieczoru pozwoliła mu samemu wracać ze szkoły; gdyby szli razem z całą pewnością nie wydarzyłoby się nic złego. Nieszczęścia, jak to mówią, chodzą parami i Lugh nie doszedł jeszcze do siebie, gdy w wypadku samochodowym zginęli jego rodzice. 31 października, w przeddzień święta zmarłych wybrali się na przyjęcie urodzinowe do przyjaciół, gdzie najpierw żartowano sobie z obrządku Samhain, czyli święta zakończenia lata, a następnie po wypiciu większej ilości alkoholu ochoczo zabrano się do wywoływania duchów, nie bacząc na to, że Celtowie zapraszali zazwyczaj tylko te dobre, a złe, skutecznie odpędzali.

Przeprowadzone postępowanie nie wykazało żadnej bezpośredniej przyczyny wypadku, a jednak pojazd wyleciał z szosy i kilkakrotnie koziołkując stoczył się z urwiska wprost do morza. Rodzeństwo zostało samo w wielkim, pustym domu na wrzosowisku i Brigid czuła się niezwykle osamotniona, gdyż jej brat zaczął coraz częściej znikać wieczorami. Nie pomogły wymówki i za każdym razem tłumaczył, że nie jest dość dorosła, aby mu towarzyszyć, co było jawną nieprawdą, gdyż przyszli na świat tego samego dnia, najpierw on, a później ona.

Dokładnie w rok po śmierci rodziców postanowiła sprawdzić dokąd idzie i zdziwiła się niepomiernie widząc, że zmierza wprost do starego opuszczonego kościoła, w którym od dawna nikt nie odprawiał nabożeństw, gdyż ostatni pastor zginął w niewyjaśnionych okolicznościach a niektórzy twierdzili nawet, że wypędził go stamtąd diabeł. Kościół był pusty, lecz z podziemnej krypty dochodziły jakieś głosy. Schodząc krętymi schodami w dół Brigid zaczęła odczuwać pewien szczególny rodzaj niepokoju, lecz nie był to lęk, gdyż świadomość, że miejsce zostało uświęcone przez obecność Boga wyraźnie ją uspokajała.

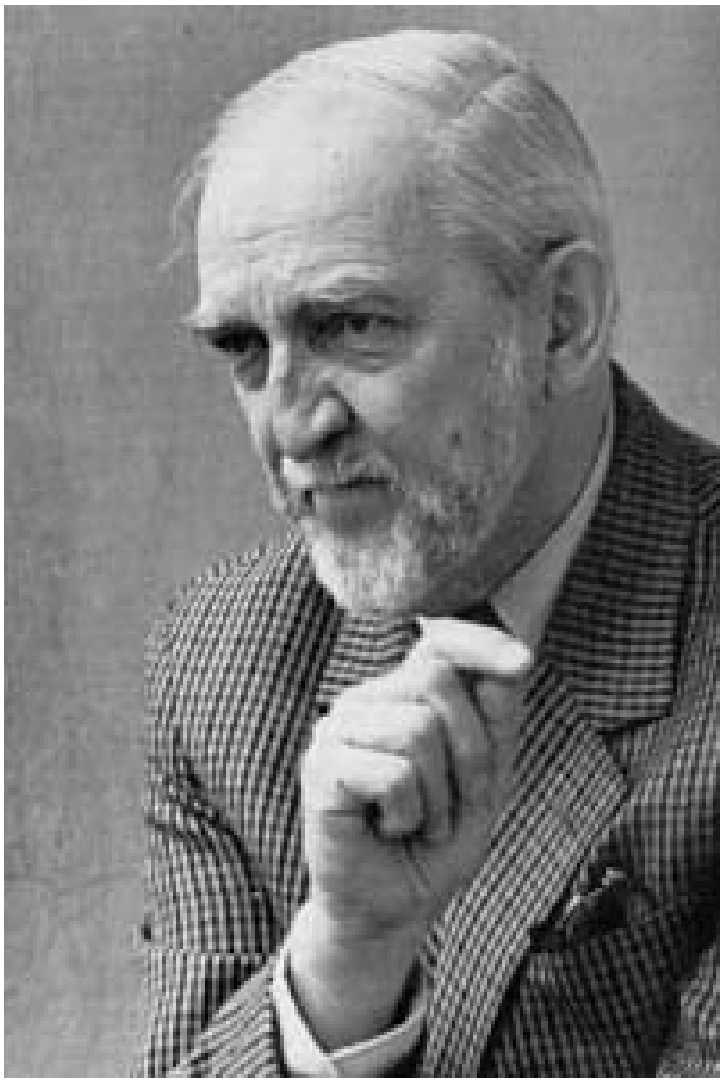
W tym świętym miejscu oczom jej ukazał się ołtarz i wiszący nad nim odwrócony krzyż z ciałem Jezusa, którego głowa zwisała teraz w dół wskazując zgroma-

dzonym zakapturzonym postaciom w czarnych maskach drogę wprost do piekła. Brigid poczuła, że zaciera się granica pomiędzy światem żywych a umarłych. Nie zdążyła pomyśleć o ucieczce, gdy podszedł do niej jakiś mężczyzna, którego twarzy nie mogła zobaczyć i bez słowa podał jej kielich napełniony krwią albo czerwonym winem, który wiedziona trudnym do wytłumaczenia imperatywem wewnętrznym podniosła do ust. Po chwili poczuła, że zaczyna się jej kręcić w głowie, a krąg otaczających ją ludzi się zacieśnia, że dotykają ją czyjeś ręce i odzierają z odzienia, aż wreszcie całkiem naga znalazła się na ołtarzu i z szeroko rozłożonymi rękami i nogami czekała na tego, którego wzywano, aby się zjawił i napełnił ją swoim nasieniem. Nie musiał mówić kim jest, wiedziała, że to jej brat, którego ciało służyło teraz obcej, demonicznej sile i czuła, że siła ta przenika ją na wskroś i że niebawem będzie musiała wydać na świat jej owoce.
Nie wiedziała, kiedy i jak trafiła z powrotem domu, a on nie odstępował jej teraz ani na krok tak jakby była najcenniejszą istotą na świecie, nie było jednak mowy o tym, aby mogła udać się dokądkolwiek. Czuła się więźniem w wielkim domu na wrzosowisku, a kiedy była bliska utraty zmysłów ukazał się jej we śnie duch własnej matki, a po przebudzeniu ujrzała lekko wystający spod łóżka jej pamiętnik. Początkowo nie chciała wierzyć własnym oczom, lecz po chwili odetchnęła z ulgą, przeczytawszy, że dziecko znalezione siedemnaście lat temu przez ojca nocą na wrzosowisku z całą pewnością nie było jej bratem, a jedynie rodzice chcąc zatrzymać noworodka powiedzieli, że urodziły się im bliźnięta, chłopiec i dziewczynka.
Od tej chwili Brigid patrzyła na Lugha jak na obcego, a cała jej dotychczasowa miłość do niego przeobraziła się w nienawiść. Myśl o zemście nie opuszczała jej ani na chwilę i spędzała całe godziny przemyśliwując jak go zabić. Wiedziała, że zabić demona, który wcielił się w ludzką postać nie będzie łatwo i że będzie musiała użyć szczególnych środków, jakich używali jej przodkowie. Śniła też, że jest boginią, a nad jej głową krąży stado nietoperzy i że trzyma w dłoni wielki, obosieczny miecz, zaś intuicja podpowiadała jej, że ma misję szczególnego rodzaju do wypełnienia, że musi uwolnić uwięzione w nietoperzach ludzkie dusze. Wierzyła w życie po śmierci i wędrówkę dusz.
Równie zbrodnicze instynkty żywiła w stosunku do swojego nienarodzonego dziecka, ale żaden sposób na pozbycie się go nie okazał się skuteczny. Nie mogła uwolnić się od ciąży i czuła, że to coś, co rozwija się w jej łonie nie tylko wysysa z niej wszystkie soki, ale równocześnie zabija w niej radość i wolę życia. Świat zmienił raptownie swoje oblicze i nawet słońce utraciło dawny blask, a jedynie księżyc, jak dawniej wielki i pomarańczowy zdawał się przepowiadać swoje rychłe zwycięstwo.
-Zło zawładnie światem – usłyszała jakiś głos w chwili, gdy tuż przed zachodem słońca, które właśnie topiło się w oceanie, poczuła pierwsze bóle. Nadciągała najkrótsza noc w roku, noc podczas której od niepamiętnych czasów na urwistych, klifowych zboczach zbierał się sabat czarownic. Zdawała sobie doskonale sprawę, że to ostatni moment na działanie i że jeżeli teraz nie zrobi nic, to nie otrzyma już drugiej szansy. Była pewna, że takie dziecko nie może się narodzić, bo to tak jakby wylać całą czarę zła na niczego niespodziewającą się ludzkość.
-Czy to jednak może usprawiedliwić morderstwo? – zadręczała się, a rozpacz prowadziła ją w odmienne stany świadomości. Czuła, że znalazła się nad skrajem przepaści i nie ma odwrotu, lecz równocześnie nadal oczekiwała odpowiedzi na pytanie za jakie grzechy skazano ją na taki bezmiar cierpienia, postawiono przed koniecznością dokonania wyboru, jakiego nigdy nie musiała dokonać w dziejach ludzkości żadna matka.
-Medea zamordowała swoje dzieci z wściekłości do Jazona, który porzucił ją dla innej kobiety – usłyszała znowu czyjś głos. Te głosy i szepty doprowadzały ją do szaleństwa; nie czuła się predysponowana do tego, aby zbawić świat. W tym momencie pokój wypełniła świetlista postać przypominająca anioła, który rzekł: Nie lękaj się pójść za mną, w nagrodę za twoje poświęcenie zostanie ci podarowane drugie życie.
-Zabić człowieka nie jest łatwo, a co dopiero kogoś kogo się niegdyś kochało – szeptał nadal jej wewnętrzny głos, z drugiej jednak strony myśl, że gdyby Lugh był normalnym człowiekiem nie wyrządziłby jej tak wielkiej krzywdy prowadziła do wniosku, że jego śmierć będzie mniejszym złem. Od dawna w najgłębszej tajemnicy szepcząc zaklęcia przygotowywała miksturę z jemioły spodziewając się, że go odurzy. Matka zapewniała ją, że druidzi nie składali ofiar z ludzi, aby zyskać przychylność bogów, lecz aby zapobiec pojawianiu się demonów, a Brigid była pewna, że ma do czynienia z demonem.

Przybyła do domu na wrzosowiskach ekipa śledcza zastała makabryczny widok. Pod lampą wisiała całkowicie naga dziewczyna z powrozem na szyi. Głowa denatki opadła bezwładnie na piersi otulając jej ciało płaszczem długich, płomiennorudych włosów. Na podłodze leżał bez oznak życia noworodek, który przyszedł na świat w chwili, gdy jego matka targnęła się na życie. Nie mniej wstrząsające wrażenie robiły zwłoki młodego mężczyzny z rozłupaną czaszką i przegryzionym przez psa gardłem.
Wielki pies, rasy wilczarz irlandzki ze sklejoną od krwi sierścią leżał spokojnie na progu domu nie przejawiając w stosunku do nikogo agresywnych zamiarów i tylko od czasu do czasu wył tak jakby spodziewał się, że przywoła z powrotem swoją panią.

Izabela Jutrzenka- Trzebiatowska

Dobrze jest być Schaefferem - twierdzi Bogusław Schaeffer, odpowiadając na pytania Izabeli Jutrzenka- Trzebiatowskiej



- Pańska nota biograficzna, z której wynika, że studiował Pan muzykologię na Uniwersytecie Jagiellońskim oraz kompozycję w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Krakowie, a następnie wykładał w Akademii Muzycznej w Krakowie, w Salzburgu, w Middelburgu,w Yorku oraz że jest Pan autorem wielu poważnych prac naukowych a także wielu, cieszących się niesłabnącym powodzeniem sztuk teatralnych (Scenariusz dla nie istniejącego lecz możliwego aktora instrumentalnego, Scenariusz dla trzech aktorów, Kaczo, Tutam, Kwartet dla czterech aktorów, Zorza) robi ogromne wrażenie, ale w związku z tym nasuwa się pytanie jaki rodzaj aktywności był dla Pana najważniejszy i skąd czerpał Pan inspirację.

Skomponowałem ponad 560 utworów w 23 gatunkach (część z nich sam wymyśliłem, np. utwory utopijne, czy dla aktorów).

-Co ważniejsze muzyka czy teatr?

- Mam w Salzburgu dwa stoły i rano (wcześnie) rzucam się na stół kompozytorski lub na teatralny. Nigdy nie planuję moich prac, bo nie warto. Inspiracje

pojawiają się w muzyce na tle ogromnych możliwości muzyki, na ogół przez kompozytorów lekceważone, nie tylko nas… Co innego jest z teatrem (przepraszam za styl) – tu opieram się wyłącznie na intuicji – moje sztuki są z zupełnie innego materiału, np. sztuka Multi ujęta w pięciu językach –angielskim, niemieckim, francuskim i … rod. – nikt czegoś takiego nie robi – i może nie chciałby robić. Poznałem na Zachodzie wielu aktorów, którzy grają w kilku językach – m.in. córkę Karajana, która gra w j. niemieckim, francuskim i włoskim – zawsze znakomicie (moją sztukę grała w Szwajcarii po francusku). Ale to nie ona zainspirowała mnie, lecz sama możliwość napisania takiej sztuki. Rzecz dzieje się w hotelu, do którego przyjechało pięć „par" (żona, córka itp.) – jedni mówią w jakimś języku obcym dobrze, inni gorzej lub źle. Uradowała mnie w czasie pisania możliwość wprowadzenia recepcjonisty, który mówi wszystkimi pięcioma językami, ale źle.
Komponuję od sześćdziesięciu pięciu lat muzykę – sztuki piszę od pięćdziesięciu czterech lat, więc mogę powiedzieć, że najmilsze są oba regiony.

- Mam przed sobą dzieła pańskiego autorstwa: *Leksykon kompozytorów XX wieku*, *Mały informator muzyki XX wieku, Muzykę XX wieku, Nową muzykę, Almanach polskich kompozytorów*, oraz *Klasyków dodekafonii* i zastanawiam się czy posiadł Pan również umiejętność zamieniania nocy w dzień czy też podobnie jak Napoleon nie sypiał Pan prawie wcale?

W nocy nie pracuję, za to rano potrafię wstać o piątej, bo wcześnie idę spać; TV nie oglądam ani tu, ani nigdzie, bo to jest śmietnik.
Napisałem czterna ści książek głównie o nowej muzyce. Kompozytorzy nie piszą; kto by tam potrafił napisać trzy historie muzyki przeznaczone dla różnych użytkowników…
Myślę, że kompozytorzy nie mają nic do powiedzenia – na to wygląda. A szkoda, bo napisanie np. historii muzyki jest bardzo pouczające – dotychczas. Muzykę należy dobrze poznać – również po to, żeby nie robić rzeczy wciąż podobnych do już istniejących….
Napoleon sypiał na koniu dziesięć minut i to m u wystarczało. W nocy nie pracowałem nigdy, nie było potrzeby. Ja dużo odpoczywam.

- W artykule opublikowanym w 1971 roku w Forum Musicum Nr 12 dotyczących estetyki nowej muzyki stwierdził Pan między innymi, że „muzyka współczesna powinna się rozwijać w różnych kierunkach estetycznego działania" – czy Pańskim zdaniem ten postulat i Pańskie oczekiwania zwłaszcza w zakresie takich nowatorskich form jak muzyka graficzna czy audiowizualna na przestrzeni minionych blisko czterdziestu lat zostały urzeczywistnione?

Możliwości interesujące, które mnie tak fascynują tworzą idealny klimat dla nowatorstwa. Dotąd kompozytorzy, np. komponują na orkiestry, w których smyczki grają stadami, co dla mnie od początku było nieinteresujące – ergo postanowiłem pisać na solistycznie grających muzyków – Tak jest w moich partyturach od pięćdziesięciu lat ….
Warto eksperymentować, – więc to robię. IV koncert skrzypcowy jest na solistę, grającego na trzech osobnie strojonych skrzypcach…
Czegoś takiego nie było. Albo: Koncert fortepianowy na fortepian i chór piętnastu solistów wokalnych – jest taki zespół w Katowicach…
Przykłady można bez końca wyliczać i może warto, bo nie piszę utworów podobnych. Stefan Kisielewski napisał kiedyś, że komponuję za piętnastu kompozytorów. Za dużo. Nawet były pretensje o to, że za dużo. A ja się pytam, czy ten kto komponuje mało – i tylko na festiwale – co stało się już regułą…(rozpisałem się).
Nowa muzyka ma wielkie szanse, ale pełne urzeczywistnienie trwa dopiero o latach…

- Ciekawi mnie ogromnie skąd u muzyka wziął się pomysł napisania dramatu i czy na tej decyzji zaważyły Pańskie osobiste kontakty z Teatrem Stu (podejrzewam, że Pan je musiał mieć) uchodzącym w swoim czasie w Krakowie za objawienie.

Nie miałem żadnych kontaktów z Teatrem Stu. A tam się wystawiało całe lata sztuki kameralne … i tyle.

- Którą ze swoich sztuk ceni Pan najbardziej i chciałby Pan aby przeszła do kanonu klasyki?

Oczywiście sztuki wielko obsadowe(co za słowo!) – Mroki, Zorza, wspomniane Multi i sztukę Webern, która jest najwcześniejsza (1955)

- Pisząc sztuki teatralne i komponując muzykę tworzył Pan teatr awangardowy – jakie

w Pańskim zamyśle miało być jego ogólnoludzkie przesłanie i jaka w ogóle powinna być rola teatru?

Sztuki pisałem zawsze myśląc o aktorach i o na ogół źle wykorzystywanych [scenariuszach]– w całej Europie . Scenariusza nie pisałem na przykład dla Peszka, lecz dałem mu, bo nikogo nie znałem, a on to trzymał dobrych parę lat i wreszcie przekonał się, że może to zagrać – na prawach wariackich. (Pracował solidnie, ale zawsze posługiwał się tekstem, czytając spore kawały ze scenariusza).
Teatr awangardowy jest potrzebny, to pewne.
Napisałem szereg sztuk mówiących o teatrze. Piszę dla aktorów i publiczności. Przesłania są ukryte (zwłaszcza dla przypadkowej publiczności), ale są wyraźne, a nawet tendencyjne (porównaj ostatnią sztukę Multimedialne coś).
Rysuję obraz karykatur życia (ambicje, niekompetencje, et cetera).
Najlepszą publiczność mam w gronie nauczycieli, którzy znakomicie wyczuwają pedagogiczne cele i myśli w moich sztukach.

- Nie słyszałam aby odbywał Pan studia w Akademii Sztuk Pięknych, a pomimo to Pańskie dzieła graficzne znalazły uznanie zarówno w oczach szerokiego grona odbiorców, profesjonalistów jak i krytyków, a to nasuwa wniosek – nie wiem czy uprawniony - że jeśli człowiek przychodzi na świat naznaczony przez Muzę otwierają się przed nim nieograniczone możliwości bez względu na to czy bierze do ręki pióro, pędzel czy zasiada do instrumentu. Czy zgodzi się Pan z tezą, że źródło twórczości jest zawsze jedno i to samo, a jeśli tak, to czy Pańskim zdaniem ma ono coś wspólnego z Najwyższą Istotą Duchową, z Absolutem?

Jestem pewny, że ma!

- Którą z dziedzin sztuki stawia Pan najwyżej, a przy tym do której ma Pan niegasnący sentyment i w dalszym ciągu uprawia? Czym jeszcze w najbliższym czasie Pan nas zaskoczy?

Najwyżej stawiam muzykę, a sentyment mam do teatru.

- Czy nie odnosi Pan wrażenia, że pańska muzyka, w przeciwieństwie do sztuk teatralnych jest mało rozpowszechniona?

Owszem, ale mnie to nie przeszkadza. Przez ileś tam lat byłem grany więcej za granicą niż w Polsce. Przecież porządnych ludzi nie wypuszczano. Ministerstwo miało nasze paszporty. I z reguły odpowiedź brzmiała „ nie”.

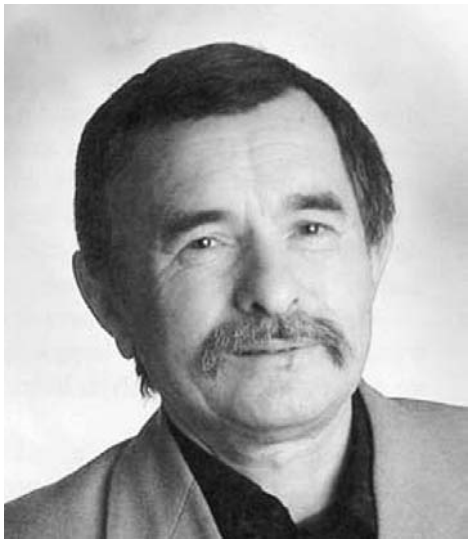
- Czy jest Pan człowiekiem spełnionym, jak z perspektywy czasu ocenia Pan swój dorobek twórczy i czy gdyby danym było Panu przeżyć życie raz jeszcze zdecydowałby się Pan na tę samą, trudną - jak mi się wydaje - drogę człowieka renesansu realizującego się we wszystkich dziedzinach sztuki, czy też koncentrowałby się Pan na jednej z nich, a jeśli tak, to, na której?

Czasem wydaje mi się, że to dobrze jest być Schaefferem. Na muzyce jest łatwo się skoncentrować, nie przy fortepianie jak większość kompozytorów, lecz na dużym stole gdzie można wyłożyć kilka kart na ogół dużego formatu. Teatr – to co innego, są to wizje. Pisząc sztukę wyobrażam sobie aktorów, których prywatnie lokuję w przestrzeni scenicznej. Pisanie sztuk to wielka przyjemność.

- No i ostatnie, być może najbardziej osobiste pytanie; jakie są Pańskie wspomnienia związane ze Lwowem (nota bene ukochanym miastem mojej prababki Adeli z Hardtów Dunin-Wąsowiczowej) ; czy przetrwał w Panu jakiś sentyment i w czym się on wyraża, a wreszcie, jaki jest Pański stosunek do Nowej Huty, w której przyszło Panu żyć?

Lwów śni mi się często. Sny są na ogół mało przyjemne, a najczęściej koszmarne:
Szukam w jakichś norach możliwości zamieszkania… Jesteśmy gdzieś na potężnej piaskownicy, ludzie brzydko poprzebierani itd.
Mieszkamy właściwie nie w Nowej Hucie, lecz w Czyżynach; dawniej były tu same sady, zieleni wokół domów jest mnóstwo, jest nawet park z ławkami, jest tu podobnie jak we Lwowie, na końcu ulicy Stryjskiej. We Lwowie byłem po sześćdziesięciu latach – nic się nie zmieniło. Ulica, na której się urodziłem jest taka sama jak była… Cóż, cicho płakałem …

Kończąc tę listę pytań, życzę Panu dalszych sukcesów i wielu słonecznych dni.
Multos Annos Profesorze!



Józef Baran

Dolina wschodzącego słońca - Korespondencja z Brazylii

- Jeden Bóg to za mało na tak zróżnicowany kraj, tym bardziej, że nikt na Ziemi nie jest w stanie na sto procent udowodnić, że ma patent na religijną rację, bo to właśnie wyznawany przez niego Bóg jest Autorem Świata – a nie jakiś inny Najwyższy, Allach, Budda, Brahma, Olorun… bogowie afrobrazylijscy czy indiańscy… Na wszelki wypadek dobrze byłoby więc może spróbować pogodzić wszystkich bogów w jednej wierze i w jednej świątyni, choćby nawet nie byli zachwyceni faktem, że muszą obok siebie stać i dzielić się Niewidzialną Władzą nad Wszechświatem…

Tak sobie widocznie pomyślała Tia Neiva, założycielka Kościoła w Dolinie Wschodzącego Słońca, w którym koegzystują zgodnie fragmenty idei i praktyk różnych wyznań, kultów, rytuałów i wierzeń. Tia Neiva stworzyła podstawy iście brazylijsko – synkretycznej doktryny wyznawanej dziś przez 500 tysięcy ludzi.

Dużo to czy mało? w porównaniu z kościołami-Guliwerami w Brazylii; z siłą i liczebnością wiernych należących do podstawowych religii i wyznań: katolicyzmu, protestantyzmu, buddyzmu, islamu, judaizmu czy do szamańskich i spirytystycznych kultów – kościół Tia Neivy jest lilipuci…

Tu mała dygresja, w Brazylii uważa się, za wariata kogoś, kto w nic nie wierzy. To mi się nawet podoba, bo ja też do ateistów żywię podejrzliwy stosunek, choć sam nie należę do szczęśliwców obdarzonych łaską szczególnie głębokiej wiary… Prawdę mówiąc żadna ortodoksja mnie do końca nie przekonuje. Ba, mam intuicyjne przeczucie, że wszystkie religie i wierzenia, włącznie ze starożytnymi, to tylko przybliżone, metaforyczne odbicie Prawdy o Bogu i Zaświatach na ścianach platońskiej jaskini.

… Wracając zaś do Brazylijczyków. Każdy wierzy w Boga, a niektórzy nawet w paru, szczególnie w czarnoskórych stanach, gdzie znajdują się rzesze spirytystów, a także wyznawców szamanizmu, religii afrobrazyljskich (candonble, makumba)… Sklepów z dewocjonaliami, płytami z muzyką sakralną różnych zespołów religijnych i to na dobrym poziomie zatrzęsienie!

Ale jeśli wziąć pod uwagę okoliczność łagodzącą, że kościół Tia Neivy powstał zaledwie 40 lat temu, a mimo to ma już 640 świątyń w rożnych krajach… to nie jest źle. W dni weekendowe przyjeżdża do Doliny Wschodzącego Słońca, odległej od Brasilii o 70 kilometrów, tysiące ciekawskich, by uleczyć duszę i poddać

się – egzorcyzmom duchowym, a poza tym, wiadomo, trochę teatru nikomu nie zaszkodzi, a w tej dolinie teatru jest więcej niż trochę.
Przebierańcy, procesje, rytuały, śpiewy i widowisko że hej!
Trudno się dziwić, że przywieziony przez Henryka dla rozerwania się, postanowiłem przy okazji zgładzić parę grzechów, których mam na sumieniu moc. A każdy grzech duchowy to oczywiście – jak tu mówią – geneza wielu chorób, włącznie zapewne ze świńską grypą....
Wjeżdża się do Vale do Amahecer czyli Doliny Wschodzącego Słońca przez piękną bramę. Na tablicach można wyczytać rożne ekumeniczne napisy typu: „Jeśli nigdy nie zranisz brata, sam nigdy nie będziesz zraniony".
Albo: „Tylko miłość i tolerancja prowadzą do Boga". Albo „Przetrwamy, bo wszystko jest Siłą, Światłem i Życiem". Hasła sympatyczne, nikomu nie wadzą i każdy może sobie z nich wyjeść miód, jaki zechce[i]… Sama Tia Neiva lubiła mawiać, że „ból nie przychodzi z Nieba, lecz z ludzkich błędów" i podkreślała, że celem jej organizacji jest służba duchowa poprzez leczenie.
Kim była owa charyzmatyczna kobieta o poetyckiej, choć nieco kiczowatej wyobraźni, czego dowodem świątynia w Dolinie.
Urodziła się w 1925 roku w rodzinie katolickiej o inklinacjach mistycznych. Dość szybko wyszła za mąż, wydała na świat czwórkę dzieci i owdowiała. Pracowała jako fotografik, potem na zakupionym przez siebie rancho. Ponieważ stale chorowała na zapalenie płuc, postanowiła sprzedać gospodarstwo i przenieść się do miasta, co też uczyniła.
W 1949, jako pierwsza kobieta zrobiła w Brazylii prawo jazdy i zakupiła ciężarówkę. Dowiedziawszy się o budowie nowej stolicy, zatrudniła się jako robotnica. W 1957 zaczęła mieć pierwsze widzenia mediumistyczne i słyszeć duchy. Początkowo nie godziła się z tym szaleństwem i szukała porady u księży i psychiatrów. W końcu jednak uległa namowom Wielkiego Ducha. Uwierzyła, że ma misję do spełnienia, polegającą na wykształceniu doktrynerów-kaznodziei, posiadających dar słowa i umiejących nawiązać kontakt z duchami. W latach sześćdziesiątych – najpierw w górach, potem tu, w Dolinie Wschodzącego Słońca, stworzyła podstawy doktryny i obmyśliła system religijny, oparty na nauce Nowego Testamentu, lecz naginany jak plastelina do własnych potrzeb. Misją jej kościoła było – jak zawsze podkreślała – „kanalizowanie energii duchowej, pomaganie ludziom skonfliktowanym wewnętrznie, utrzymywanie równowagi na naszej planecie".
Ideały szczytne, cele wzniosłe; pożeniła dla nich z sobą najróżniejsze doktryny, symbole religijne, rytuały i powstała mieszanka równie fantastyczna i surrealistyczna jak Brazylia.
Wiarę w reinkarnację zapragnęła pogodzić z chrześcijaństwem, z wierzeniami w stare duchy indiańskie i… w dziesięciu największych doktorów ludzkości wcielających się w media, czyli w kapłanów z Doliny Wschodzącego Słońca i dokonujących za ich pośrednictwem operacji duchowych…Wyznawcy Duchowego Zgromadzenia, założonego przez Tei Neivę (ona sama zmarła w parenaście lat po wzniesieniu świątyni na kształt jej natchnionej wizji), to obywatele trzydziestotysięcznego miasteczka, niezależni finansowo, bo pracujący etatowo w rożnych zawodach.
W leczenie i w cały ten swój teatr „bawią się", albo - jakby to oni powiedzieli - wypełniają swoją misję w czasie wolnym od pracy, nie otrzymując żadnej zapłaty, co jest piękne i szlachetne z ich strony.
No i dodajmy – ich teatr rytuałów wypełnia im interesująco życie; nie jest ono puste; czują się potrzebni, gdyż nie są tylko biernymi wyznawcami swoich idei, lecz jej aktorami, kreatorami. Poza tym, jakby nie było, znajdują się w centrum zainteresowania przybyłych z zewnętrz.
Czegóż więcej chcieć, jeśli zważyć, że są przeważnie ludźmi prostymi!
Opowiadał nam o tym wszystkim, oczywiście innymi słowy, niż to ja czynię, nasz przewodnik po dolinie Itamir, emeryt wojskowy, który twierdził, że nie jest fanatykiem, respektuje inne religie, nie walczy z katolicyzmem, bo przecież na pierwszym planie w jego świątyni znajduje się ogromna figura Jezusa, a dopiero na drugim - Bóg indiański „Nowa Strzała". On sam zaplanował sobie przemienić się w kolejnym wcieleniu w ducha patronującego świątyni…
Zgromadzenie Duchowe podporządkowane jest jak w wojsku hierarchiom. Na szczycie trimusowie (4 prezydenci), dalej – arkanowie, mający obowiązki misyjne, doktrynatorzy i doktrynatorki, media i nimfy, inkorporatorzy i inkorporatorki... Ubierają się malowniczo, w uniformy, mundury, suknie, płaszcze, kapelusze, czaka, korony na głowach, tak że radość oglądać, jak defilują po rozległym placu lub biorą udział w procesjach przy wyjściu ze świątyni. Albo gdy uczestniczą w świątyni w rytuałach mających na celu oczyszczenie duchowe – w specjalnych salach lecze-

portret Tia Neiva

nia i modlitwy, gdzie ławy, trony, krzesła, też są poustawiane hierarchicznie. Najpierw poddają się sami oczyszczaniu, dodając sobie siły przed leczeniem innych. Doktrynerzy obchodzą w koło siedzące w ławach media, modlą się nad nimi, trzęsą się, wykonując jakieś dziwne gesty, co udziela się mediom, które również zaczynają się trząść jak osiki i krzyczeć wielkim głosem. Bardzo trudno połapać się o co tu chodzi. W każdym razie ważna jest – jak zrozumiałem - dobra energia, otrzymywana od dobrych duchów, bo nią się leczy. I niewątpliwie wygląda to wszystko bardzo intrygująco i tajemniczo.

Jedne kobiety ze słońcem na sukniach, inne z księżycem, doktrynerzy z krzyżami na białych szatach rozmawiający z duchami, nimfy w długich białych sukniach, w koronach i na wysokich obcasach…

W świątyni znajduje się parę sal z ołtarzami; w jednej się diagnozuje, w drugiej duchy czarnej magii przemieniają się w wirusy i poprzez manipulację energii – wpływają terapeutycznie na chorego pacjenta.

Pacjenci muszą przejść „drogę duchową", zanim zostaną zoperowani przez „wielkich doktorów".

Oprowadzani przez Itamira po świątyni zatrzymujemy się przed ołtarzem Wielkiego Mentora Duchowego. Objawił się on założycielce, żeby kształciła apostołów. Ten Duch ponoć działa już tysiące lat na Ziemi. Ostatnia z niego inkarnacja dokonała się w Boliwii w 1600 roku. Trzyma strzałę w ręku. Itamir zapewnia, że właśnie w niego wcielił się św. Franciszek…

Hmm…przestaję notować, zaczyna boleć mnie głowa, więc czas najwyższy, żeby poddać się operacjom duchowym…I oto przychodzi dla mnie chwila najważniejsza.

W bocznej niszy przekazują mnie sobie z rąk do rąk kapłani-mediumiści, bo nich wcieliły się duchy, odczyniające ze mnie siły nieczyste. Strzelają w palce, mamroczą zaklęcia, biją się w piersi i po ramionach, krzyczą strasznie… klaszczą w dłonie, gwiżdżą, śpiewają, mocują się z moimi duchami, które są widocznie bardzo silne, stawiając tęgi opór…

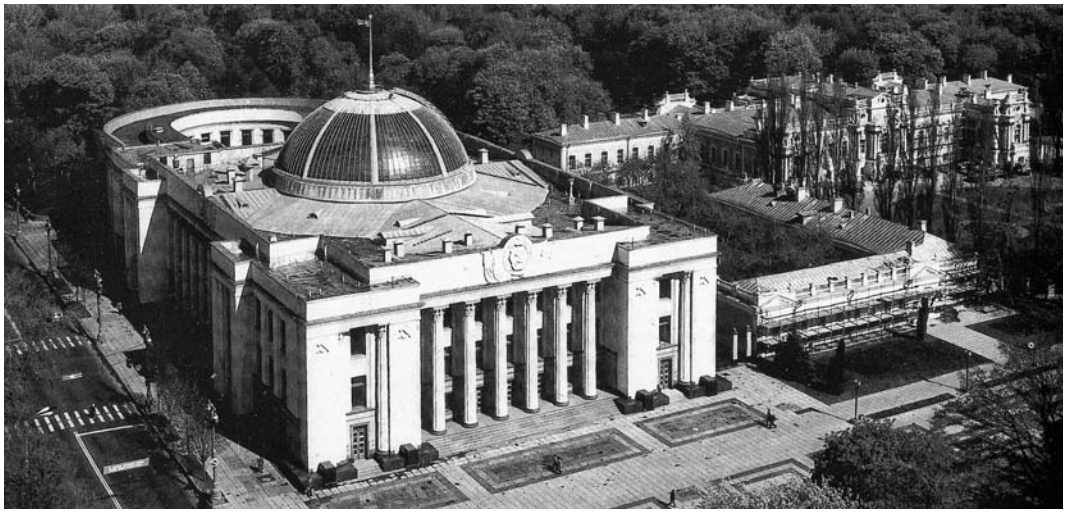
…Obchodzą mnie dookoła, podnoszą ręce, opuszczają, błogosławią, klepią po plecach… no mówię wam, szaleństwo …aż chce się uciekać, gdzie pieprz rośnie… ale widzę Henryka, że ze stoickim spokojem kontroluje całość akcji zza zasłonki, dając mi znaki – wytrzymaj, wytrzymaj, bracie, jeszcze chwilę wytrzymaj… No i wytrzymałem, dedykując to swoje samozaparcie – komu czemu?, oczywiście świńskiej grypie, żeby nie miała do mnie przystępu.

…A następnie lekki, bezgrzeszny, uskrzydlony, oczyszczony, nie tyle siedzący w aucie Henryka, co unoszący się ponad nim niczym duch bezcielesny nad wodami – znów powracam jak bumerang do Brasilii i do czterech kotów Gosi Siewierskiej zagadkowych jak religia Tei Neivy…

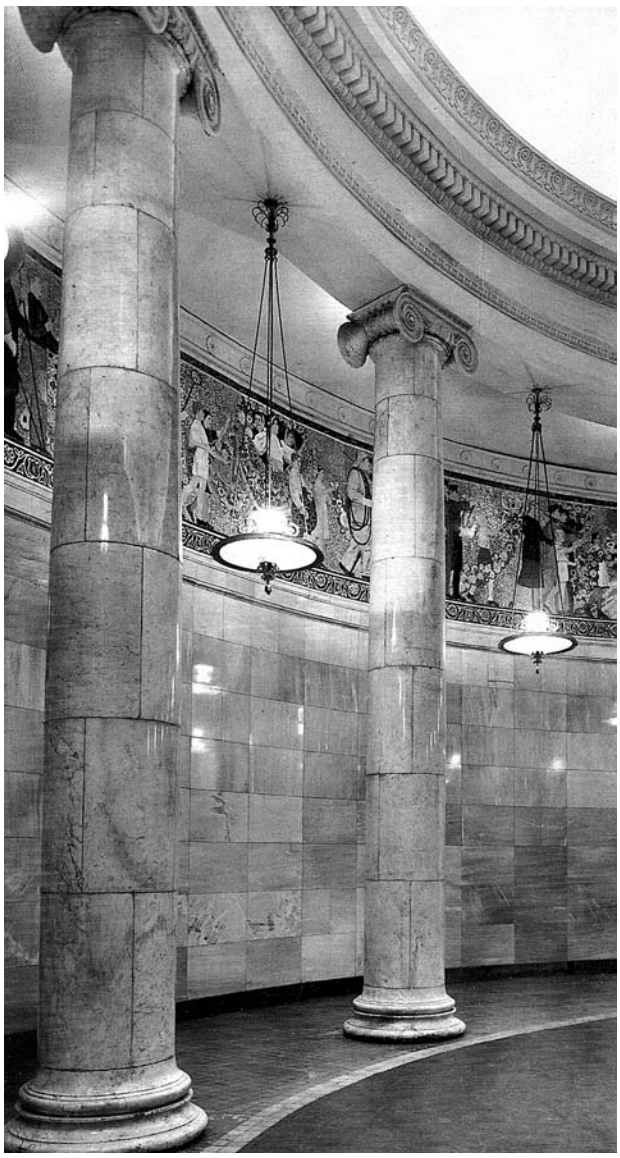
Zdzisława Tołłoczko

Architektura klasycyzmu w XX wieku
Kontynuacja czy neostyl. Część II

Podstawowym argumentem, w badaniach nad dziejami architektury XIX wieku, a wykluczającymi klasycyzm (neoklasycyzm) z kręgu dziewiętnastowiecznego historyzmu (eklektyzmu) jest kontynuacja form, wywodzących się z antyku od jego zaczątków, aż po wiek XX. Owa ciągłość, niekiedy wątła, zanikająca, ale znienacka odżywająca z wielką siłą, była i jest, jak się okazuje, zdumiewającym precedensem kultury śródziemnomorskiej, a następnie euroatlantyckiej. Inaczej było z innymi stylami, jak na przykład z romanizmem, który, ustąpiwszy gotykowi, odrodzi się w kilka stuleci później, czyli w XIX wieku. Jednak każda definicja historyzmu zakładająca, że konkretny neostyl jest naśladownictwem, kryje w sobie swoiste zaprzeczenie tej osobliwej wyjątkowości recepcji form klasycystycznych od, powiedzmy, klasycyzmu palladiańskiego aż po dzień dzisiejszy. Można tę kwestię uchwycić nieco inaczej, a mianowicie – określić historyzm jako naśladownictwo, a ogólnie rozumiany neoklasycyzm – jako ekstrapolację form od czasów renesansu. W tym sensie łatwiej zrozumieć proces symplifikacji i eklektyzacji wzorców klasycystycznych, który zachowując warto-



II.1. Rada Najwyższa Ukraińskiej SRR. Kijów. W. Zabołotnyj, 1949



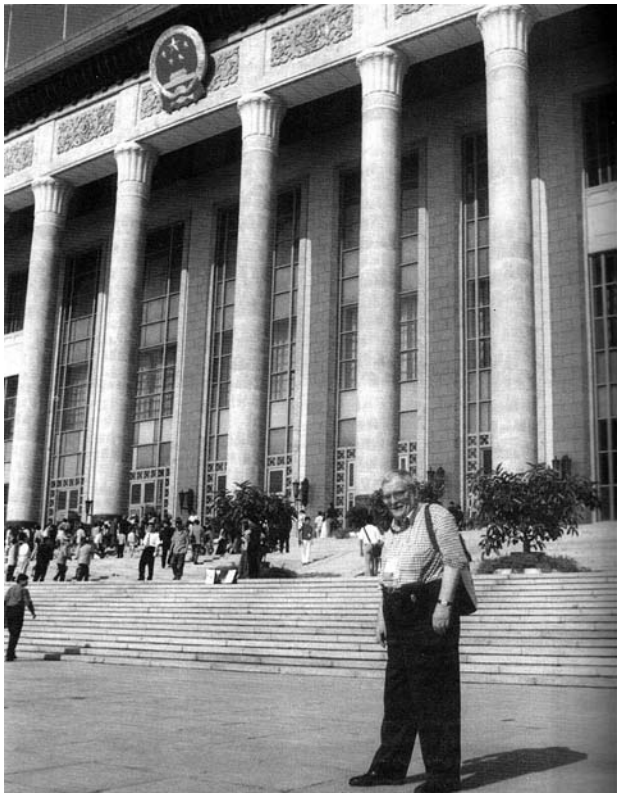
Il. 2. Stacja metra Kijewskaja, wnętrze. Moskwa. L.Lile, 1953

Il. 3. Gmach Komitetu Centralnego BPK. Sofia. G.Owczarow, P.Zlatwiew, 1950-1953

ści kontynuacji, oddala się od neoklasycyzmu. Doskonałym przykładem zaczątków takich przemian jest zarysowany wcześniej klasycystyczny i akademicki konstruktywizm, odpowiadający podobnym tendencjom nie tylko w ówczesnej Europie, a które konstytuowały tzw. 'styl 1937', który to z kolei prognozował pewne formy postmodernizmu, ujawniającego się dopiero z końcem lat siedemdziesiątych XX wieku[1]. Zanim wszakże przejdziemy do kolejnego klasycystycznego rewiwalizmu w ostatnich trzech dekadach minionego wieku, przyjrzyjmy się „remisji" klasycyzmu między około 1945 a około 1970 rokiem. Były to lata triumfu skrajnie awangardowego stylu międzynarodowego w architekturze, w którym, rzecz prosta, nie mogło być miejsca na jakiekolwiek analogie historyczne. Były jednak mniejsze lub większe enklawy, gdzie kontynuowano coś w rodzaju historycznego klasycyzmu. Mowa tu przede wszystkim o epoce socrealizmu, który kultywowany był od Łaby aż po Władywostok. Będzie on zresztą ewoluował od form szalenie tradycyjnych do bardziej okrojonych. W swych najbardziej znanych, głównie monumentalnych, realizacjach socrealizm nie będzie nawiązywał do czystych form klasycystycznych, a raczej kierował będzie uwagę architektów ku rozwiązaniom palladiańskim, albowiem, mimo że Rosja renesansu nie znała, to cieszył się on w popiotrowej Rosji, a następnie w ZSSR, ogromną estymą. Renesans i oświecenie uznawano bowiem, zwłaszcza za czasów Stalina, za szczytowe osiągnięcia cywilizacji, naturalnie uprzedzające najwyższe i ostatnie już stadium rozwoju ludzkości, czyli komunizm[2]. W krajach obozu socjalistycznego, które dla odmiany również epoki klasycystycznej nie doznały, a architektura europejska była kolonialnym importem, np. wspaniałe art déco w Szanghaju, miejscowi architekci starali się nadać owemu klasycyzmowi socjalistycznemu wyrazu bardziej stosownego do okoliczności geograficznych, przez orientalizację detalu. I działo się tak na przykład w Chinach jeszcze po śmierci Stalina w 1953 roku i oficjalnego końca socrealizmu.

Ale nawet w totalnym ZSSR, największym rezerwacie tradycyjnego klasycyzmu, uprawiano dyskretny pluralizm artystyczny. I tak, jeśli w Moskwie, „pod okiem ojca narodów", stosowano klasycyzm w guście renesansu proletariackiego, to w Leningradzie, uznawanym wówczas jakby za miasto inteligenckie, nieco liberalne, czy światłe - Leningradu, którego Stalin nie znosił, architekci skłonni byli sięgać do wzorów przypominających przedwojenną nową tradycję klasycystyczną,

bądź też polski klasycyzm konstruktywistyczny. Takim przykładem może być wzniesiony już po zakończeniu ery socrealizmu, gmach Teatru Młodego Widza w Leningradzie (ob. St. Petersburg), arch. A.W.Żuk i wsp., 1956-1962, który to obiekt wzbudza wątpliwości czy jest symbolem końca pewnej epoki, czy też początkiem nowej i powrotu do łask potępianego ongiś modernizmu. Jednakże z perspektywy XXI wieku można zadać inne pytanie: czy Teatr ten nie awizował, aby postmodernizmu? Mniej więcej po 1956 roku, z momentem słynnej odwilży, większość architektów państw-satelitów ZSSR, rzuciła się w objęcia ówczesnego modernizmu zachodniego, starając się nadrobić stracony czas. Rezultaty były bardzo różne, klasycyzm zaś poszedł w zapomnienie, może z paroma wyjątkami, które dla niniejszych rozważań nie mają większego znaczenia. Tymczasem architekci radzieccy, nie stroniąc od nowoczesnych rozwiązań, po części starali się zachować tradycję sięgającą do dorobku przeszłości. Czy ten kontynualizm był wynikiem obowiązku korelacji, nawet ideologicznej, między w tym wypadku, tradycją dziewiętnastowiecznego klasycyzmu rosyjskiego, klasycyzmu socrealistycznego i nowego klasycyzmu w nowej sytuacji ideowej. Architektura radziecka zawsze była skłonna do czerpania z wzorów architektury czasów minionych, która to miała być zwornikiem między przeszłością, przyszłością i teraźniejszością. W latach między 1956 a około 1970 nie budowano w tym stylu aż tak wiele obiektów, jak w czasach socrealizmu, jednak niektóre realizacje są bardzo znaczące, myślę tu przede wszystkim o Pałacu Zjazdów na Kremlu w Moskwie, arch. P.Posochin i wsp., 1961 oraz biblioteka w Aszchabadzie, arch. A.Achmedow, B.Szpak i W.Aleksejew, 1970. Natomiast lata osiemdziesiąte przyniosą kolejne realizacje w duchu akademickiego konstruktywizmu, żywo przypominające klasycystyczny nurt w łonie zachodniego postmodernizmu, co potwierdza hipotezę o silnych inklinacjach do ponowoczesności, rozumianej jako schyłkowość i wyczerpanie intelektualne modernizmu i nawrót do tradycji, nawet tej wczesnomodernistycznej, zwanej współcześnie na Zachodzie jako Old Modernity. Jako egzemplifikację takiego procesu wskazać można: budynek administracyjny w Jarosławiu, arch. W.Szestopałow i wsp., 1983; Rada Najwyższa Rosyjskiej FSRR w Moskwie, arch. D.Czechulin i wsp., 1980 oraz Pałac Przyjaźni Narodów w Taszkiencie, arch. E.Rozanow, W.Szestopałow, E.Szumow i L.Suchanowa, 1981. Mimo na wskroś uderzających cech eklektycznego postmodernizmu w tych trzech obiektach, nigdy, ani na Wschodzie, ani na Zachodzie, nie przypisywano im miana postmodernizmu. Wszak nie problemy postmodernizmu senso largo lecz kwestie rewiwalizmu klasycystycznego w postmodernizmie, będą tu przedmiotem dalszych rozważań[3]. Również, w odniesieniu do architektury radzieckiej, nie spotyka się refleksji na temat relacji pomiędzy sztuką ZSRR a art déco. Zdaje się, że jedynym wyjątkiem jest stanowisko Evy Weber, która socrealistyczny neoklasycyzm z jego charakterystycznym dekoracjonizmem, uważa za rodzaj ‘totalitarnej art déco’. Jednakże warto tu zauwa-



Il. 4. Wielki Pałac Ludowy. Pekin. Czao Dongri, Czan Bo, 1958-1959

Il. 5. Teatr Młodego Widza. Petersburg. A.W.Żuk i wsp., 1956-1962

Il. 6. Pałac Zjazdów. Moskwa. P.Posochin i wsp., 1961

Il. 7. Biblioteka. Aszchabad. A.Achmedow, B.Szpak, W.Aleksejew, 1970

Il. 8. Budynek administracyjny. Jarosław. W.Szestopałow i wps., 1983

żyć, że nie każdy dekoracjonizm, to właśnie art déco i nie każda art déco i nie każdy klasycyzm, posługiwał się formami art déco, podobnie jak nie każda forma art déco musiała sięgać do form klasycystycznych[4]. To z jednej strony, z drugiej wszakże – nie można zapominać o tradycyjnej inklinacji sztuki rosyjskiej, od czasów klasycyzmu petersburskiego, aż po lata osiemdziesiąte XX wieku, do dekoracyjności zakorzenionej w całej rosyjskiej narodowej kulturze materialnej.

Inaczej przedstawiały się losy neoklasycyzmu na Zachodzie, gdzie styl ten egzystował wprawdzie, aż do lat siedemdziesiątych XX wieku, lecz jego kontynuację reprezentowało kilka zaledwie ważnych przykładów, słowem, stanowiły one cieniutką nić wiążącą klasycyzm międzywojenny z ówczesną współczesnością. Robert A.M.Stern, ów okres zmierzchu, między około 1945 a około 1970 określa jako Modernist Classicism. A Contradiction in Terms. Źródeł rozwoju tego par excellence funkcjonalnego klasycyzmu, a może lepiej, klasyczności w stylu międzynarodowym, upatruje on w rozczarowaniu do architektury monumentalnej projektowanej w duchu tradycyjnego neoklasycyzmu. Na taki stan umysłu wpłynęły niewątpliwie dwie wojny światowe prowadzone przez zachodnie demokracje przeciw reżymom ideowo zakotwiczonym między innymi w historyczno-konserwatywnej wizji świata. Innymi słowy, w ówczesnych społeczeństwach liberalnych z pewnego rodzaju uzupełnieniem modnych wówczas wpływów intelektualnego socjalizmu, imperialny monumentalizm był nie do przyjęcia. Za początek tego swoistego, modernistyczno-klasycystycznego, ruchu protestu, przeciw klasycznemu monumentalizmowi, R.A.M.Stern uznaje Kröller-Müller Huis w Hadze, projektu Ludwiga Mies van der Rohe z roku 19125. Tę konstatację wzmacnia przytaczając jako przykłady dzieła wybitnych architektów związanych z, rozmaicie zresztą pojmowaną, lewicą artystyczną, np.: Le Corbusier, Sąd Najwyższy w Chandigarh, 1951-1956; Oscar Niemeyer (wsp. Lucio Costa), pałac prezydencki w Brasilii, 1956-1958; Louis Kahn, Parlament w Dacce, 1965-1974; Philip Johnson, Lincoln Center, w Nowym Jorku, 1962-1964. z naszej strony dorzucilibyśmy niewielką garść innych obiektów, jak choćby: tegoż Niemeyera, biurowiec w Segrate koło Mediolanu, 1975; Minoru Yamasaki, centrum konferencyjne Wayne State University w Detroit, 1958; Gerhard M.Kallmann, Noel M.McKinnel i Edward F.Knowles, Ratusz w Bostonie, 1963[6]. Już pobieżny rzut

oka informuje nas, że koncepcje z owych lat, kontynuują rudymentarny kod dla klasycyzmu, łatwo wprawdzie rozpoznawalny, atoli niewiele mający już wspólnego z neoklasycyzmem, interpretowanym zarówno tradycyjnie, jak i w guście nowej tradycji. Powrót do bardziej malowniczego traktowania reguł stylu, będzie ponownie udziałem kolejnego 'renesansu' klasycyzmu w dobie postmodernizmu.

Kryzys modernizmu rozumianego jako skrajny funkcjonalizm, zrywający z jakimikolwiek formami historycznymi, dekoracją i ornamentem, funkcjonalizmu, w którym formy klasycystyczne były raczej epizodem, miał różnorakie przyczyny, opisany został w ogromnej literaturze. Dość powiedzieć, że zbiegł się on, na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, z tak zwaną rewolucją konserwatywno-liberalną na Zachodzie, która ujawniła wyczerpanie się, w nowych warunkach społeczeństwa postindustrialnego, idei socjalistycznych, które niezależnie od poglądów na socjalizm, zakładały prymat kolektywnej wyższości grup społecznych nad jednostką, z wszystkimi tego konsekwencjami: ekonomicznymi, politycznymi, społecznymi i co najważniejsze – z punktu niniejszych rozważań – artystycznymi i estetycznymi. I dlatego postmodernizm w sztuce stał się osobliwą rewoltą przeciw skostnieniu i nudzie, szczególnie w architekturze, która była i jest najbardziej społeczną sztuką. W niej to, jak w soczewce, skupiały się i skupiają materialnie wszelkie niemal ludzkie tęsknoty, nadzieje, rozterki i rozczarowania. Był to kolejny paradoks XX wieku, kiedy to formację wywodzącą się z idei postępu, która przez swe progresywne doktrynerstwo, zastygła niczym owad w bursztynie, zakwestionowała formacja upatrująca ożywczych źródeł w przeszłości, ale bez dogmatów. Sięgano do różnych rozwiązań historycznych, nierzadko do wzorów eklektycznych z XIX wieku, ale jednym z najpopularniejszych rozwiązań było kolejne nawiązanie do wypróbowanych ideałów nie tyle klasycyzmu, ile klasycystyczności. Rzecz oczywista, że nie cały postmodernizm w architekturze skupił się na antycznych źródłach. Były też inne nurty, odmiany i rozwiązania z klasycyzmem, nie mające nic wspólnego, a przeciwstawne funkcjonalizmowi. Nie można bowiem stawiać znaku równania między klasycyzmem, zwłaszcza lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, a postmodernizmem, podobnie jak w przypadku art déco w architekturze. W niej nie każda forma nosiła znamiona klasycyzmu, ale te, które ją posiadały, należą do najlepszych.

Il. 9. Rada Najwyższa Rosyjskiej FSRR. Moskwa. D.Czechulin i wsp., 1980

Il.10. Pałac Przyjaźni Narodów. Taszkient. E.Rozanow, W.Szestopałow, E.Szumow, L.Suchanowa, 1981

Il. 11. Sąd Najwyższy. Chandigarh. Le Corbusier, 1951-1956

Il. 12. Ambasada amerykańska. New Dehli. E.D.Stone, 1957-1960

Il. 13. Centrum konferencyjne. Detroit. Minoru Yamasaki, 1958

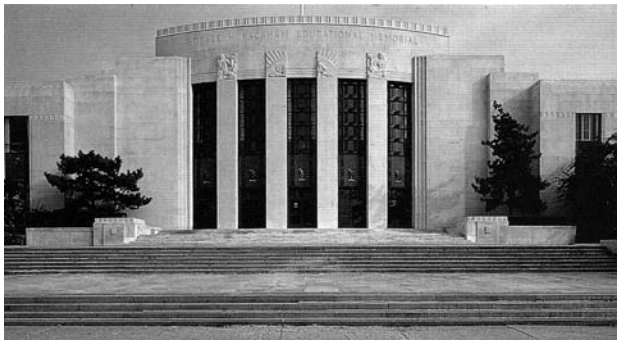
Il. 14. Lincoln Center. Nowy Jork. Ph.Johnson, 1962-1964

Il. 15. Budynek szkolny. Los Angeles. Morgan, Walls & Clements, 1936

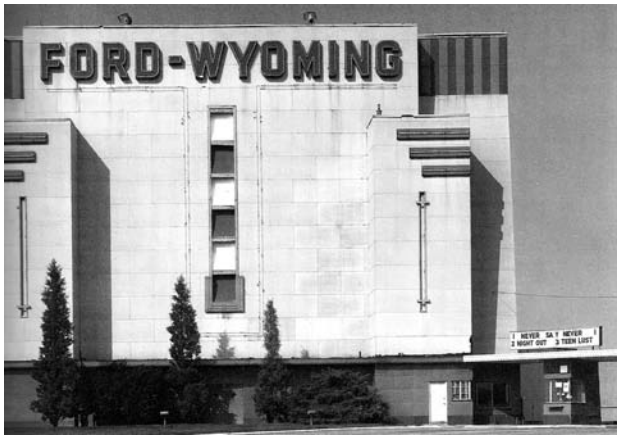
Zrazu, drastycznie krytyczny wobec pozbawionego poezji, a czasami wręcz humanizmu globalnego modernizmu, ruch na rzecz powrotu „obecności przeszłości", stopniowo tracił na swej zapalczywości. Pragnąc nawiązać zerwaną, a w przypadku klasycyzmu, mocno nadwerężoną przez międzynarodowy funkcjonalizm, więź z przeszłością, postmodernizm podejmuje wkrótce nieuchronny również dialog z modernizmem. Ów dialog był nieunikniony, ponieważ nie mogło być mowy o powrocie do modelu z XIX wieku i kontynuacji neostylów adekwatnych do społeczeństwa wieku pary i elektryczności, w warunkach daleko już zaawansowanego społeczeństwa postprzemysłowego, ponowoczesnego, u progu XXI wieku. Przeto, ogólnie rzecz biorąc, według jednego z pionierów postmodernizmu, Roberta Venturiego, cechami nowej architektury miały być: włączanie, nielogiczność, kompromis, przystosowanie, dostrojenie, doskonałe przyleganie, równoważność, wieloogniskowość, zestawianie, czyli dobra i zła przestrzeń. z kolei drugi prominentny matador postmodernizmu, Charles Jencks, konstatował, iż postmodernistyczna budowla jest podwójnie kodowana – jest częściowo modernistyczna, a częściowo czymś innym, czymś wernakularnym, ożywiającym, lokalnym, komercjalnym, metaforycznym czy kontekstualnym. Innymi słowy, idea ponowoczesnej architektury, według Davida Watkina, odrzucając purytańską nienawiść do dekoracji, otwarła perspektywę na nowe, pluralistyczne, tolerancyjne budownictwo oraz szersze zainteresowanie otoczeniem[7]. I takie właśnie przymioty miał postmodernistyczny 'nowy klasycyzm', którego spektakularnym manifestem była tzw. Strada Novissima na Weneckim Biennale Architektury pt. „The presence of the past" w 1980 roku. Był to fantom zabudowy składający się z projektów dwudziestu fasad zaprojektowanych według osobistych wizji takich autorów jak, między innymi: Roberto Venturi, Charles Moore, Ricardo Bofill, Hans Hollein, Léon Krier i inni. David Watkin wskazuje na fakt, że większość twórców zastosowała porządki, a właściwie pseudoporządki klasycystyczne, bądź to bardziej wierne pierwowzorom, dramatyczne - jak pisze - bądź to: zmanierowane lub ironiczne. Autor ten konkluduje dalej: „Element przesady w postmodernistycznym klasycyzmie przypomina nam, że styl ten wywodzi się z modernizmu, który (...) sam wszedł w manierystyczną fazę"[8]. I może tyle, co się tyczy treści metody tego nowego i zarazem starego, starego w sensie głównie Old Modernity, klasycyzmu w postmoderni-

zmie. Rodzi się wszakże pytanie: jak określić styl łączący wątki sięgające fundamentów antyku i jednocześnie awangardy architektonicznej. Wielu znanych autorów unika odpowiedzi lub nie wyodrębnia w szczególny sposób klasycyzmu w architekturze postmodernistycznej, przykładowo umieszcza klasycyzm w kategoriach Contemporary Movements (Vittorio Magnago Lampugnani), bądź plasuje ów styl w między pluralism in the 1970s, a continuity and change in the late twentieth century (William J.R.Curtis)[9]. Precyzując bardziej swe stanowisko, Curtis zawęża kwestię klasycyzmu do pojęcia modern architecture and memory: new perceptions of the past, ograniczając krąg autorów głównie do takich nazwisk, jak: Bofill, Michael Graves, Quinlan Terry, czy Giorgio Grassi. Również Heinrich Klotz, autor monumentalnej pracy pt. „The History of Postmodern Architecture" nie poświęca odrębnego rozdziału klasycyzmowi, chociaż oczywiście komentuje liczne dzieła zrealizowane w tym gatunku i wywodzi, iż zrąb klasycyzmu postmodernistycznego zakorzeniony jest w klasycyzmie modernistycznym, czyli awangardowych, bądź funkcjonalistycznych koncepcjach klasycystycznych z lat międzywojennych oraz szczególnie w tego rodzaju rozwiązaniach z lat od około 1950 do około 1970. Klotz w zasadzie ignoruje dziedzictwo zarówno to utrzymane w tradycji neoklasycyzmu międzywojennego, jak i patrymonium nowej tradycji w duchu okrojonego klasycyzmu, nie mówiąc już o wcześniejszych dziejach klasycyzmu[10]. Inną drogą podąża Robert A.M.Stern, który teoremat klasycyzmu w postmodernizmie precyzuje jako modern classicism. Źródeł tak szeroko rozumianego nowoczesnego klasycyzmu upatruje on już w architekturze nowożytnej, począwszy od Ospedale degli Innocenti we Florencji, Filipa Brunelleschiego (1419-1444)[11]. W świetle takiego założenia Sterna, błędem by było utożsamiać ów modernistyczny, czyli nowoczesny klasycyzm wyłącznie z modernizmem rozumianym jako pewna określona epoka XX wieku. Dla uzmysłowienia sobie różnicy pomiędzy klasycyzmem w wersji międzywojennej, a klasycyzmem w wersji postmodernistycznej, warto zestawić dwa przykłady, modnej jeszcze od czasów Louisa H.Sullivana, koncepcji wieżowców w kształcie historyzujących kolumn. Chodzi tu o dwa, niezrealizowane notabene, projekty drapaczy chmur dla redakcji „Chicago Tribune". Pierwszy pochodzi z 1922 roku i został nadesłany przez Adolfa Loosa na słynny międzynarodowy konkurs pn. Chicago Tribune Tower Competition. Jak wiadomo A. Loos,

Il. 16. Budynek administracyjny. Dallas. Arch.: G.Dahl, C.Staff; rzeźba: R.Josset, J.Martin; fresk: C.Ciampaglia, 1936

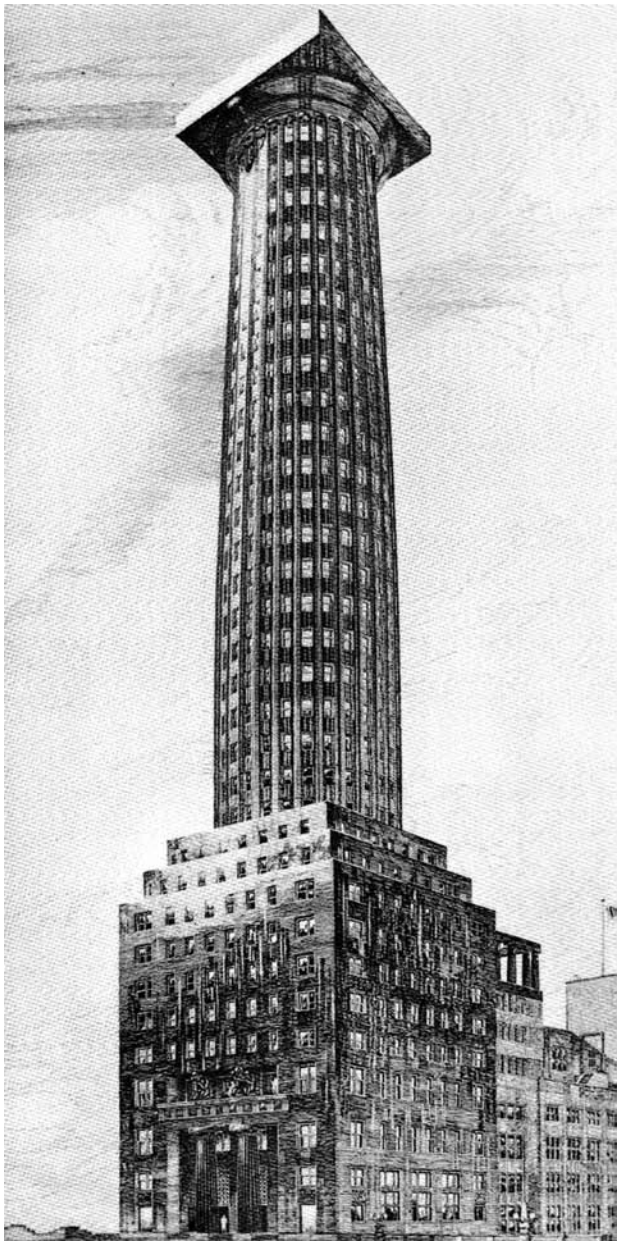


Il. 17. Budynek uniwersytecki. Detroit. Arch.: Harley, Ellington & Day; rzeźba: M.Fredericks, 1941



Il. 18. Kono dla zmotoryzowanych Hamtramck. Arch. nn., około 1946

twórca osławionego hasła, iż „ornament to zbrodnia", nie stronił od form klasycyzujących, jednakże ograniczał je do znaczących elementów w swoich rozwiązaniach. Propozycja dla Chicago to była zupełna nowość w jego twórczości świadcząca, że nawet najbardziej zacietrzewieni zwolennicy odcięcia się od szeroko rozumianego historyzmu, zdolni byli do poszanowania *fons et origo* wspólnej kultury architektonicznej w cywilizacji białego człowieka. Drugi przykład to również niezrealizowany projekt autorstwa Roberta A.M.Sterna, zgłoszony w 1980 roku na zorganizowaną przez The Art Institute of Chicago na prezentację alternatywnych rozwiązań na fantazyjny konkurs pt.: *Late entry to the Chicago Tribune Tower Competition*[12].

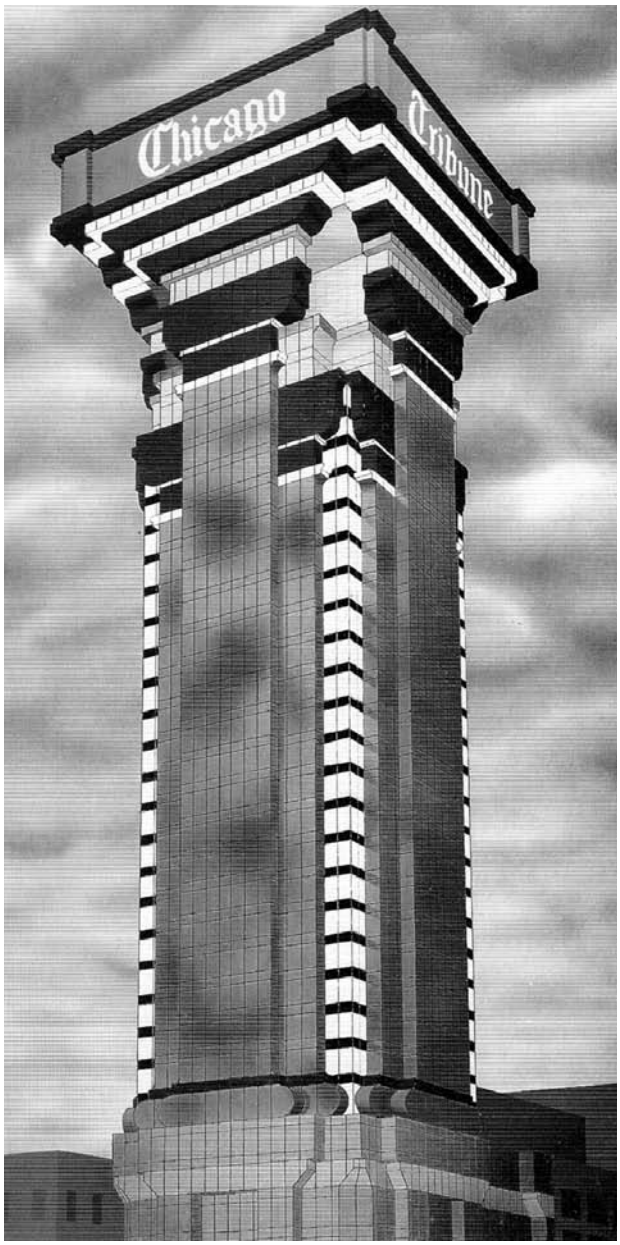


Il. 19. Projekt redakcji The Chicago Tribune. Chicago. A.Loos, 1922

Komparacja ta przywodzi na myśl dodatkową refleksję na temat źródeł przemian w traktowaniu tego czy innego stylu historycznego. Otóż projekt Loosa jest produktem neoklasycyzmu, który jest rezultatem kultury elitarnej, natomiast wizja Sterna jest owocem kultury egalitarnej, popularnej, a nawet populistycznej. Pierwszy należy jeszcze do cywilizacji społeczeństwa przemysłowego, drugi natomiast zrodzony został w społeczeństwie postindustrialnym, społeczeństwie masowym, a przede wszystkim – społeczeństwie, którego estetykę kształtują wszechobecne mass media[13]. Właśnie głównie one są sprawcami procesu przemian, nie polegającego na wypieraniu kultury wysokiej przez kulturę niską, lecz na powszechnej asymilacji i nobilitacji kultury niskiej przez kulturę wysoką otóż[14]. Przeto, w społeczeństwie totalnej wyobraźni, sterowanej elektronicznie, nie można mówić o neostylach, lecz o poststylach. I w związku z tym zaproponować wypada, miast sternowskiego nowoczesnego klasycyzmu, termin inny, a mianowicie – postklasycyzm. Zasadność takiego rozwiązania postaramy się udowodnić, na podstawie krytycznej analizy, przeprowadzonej przez Sterna właśnie, klasyfikacji współczesnego nam klasycyzmu w architekturze, który autor ten określa jako current classicism. Ten modny jeszcze nadal w obecnym stuleciu poststyl, którego apogeum przypadło na ostatnie trzydzieści lat XX wieku, Stern dzieli na pięć odmian, czyli na: *ironic classicism, latent classicism, fundamentalist classicism, canonic classicism i modern traditionalism*. Ten podział, mający cenne walory porządkujące, stworzony został w drugiej połowie lat osiemdziesiątych 'na bieżąco' niejako, czyli current i po ćwierć wieku stracił sporo na swojej aktualności. Przykładowo, klasycyzm ironiczny w swych założeniach mający nawiązywać do drwiącej wymowy manierystycznej i schyłkowej zarazem, twórczości: Michała Anioła, Giulio Romano, Johna Soane czy Edwina Lutyensa – pierwotnie miał być wyrazem żartobliwego sprzeciwu wobec *horror vacui*, pozbawionej ozdób architektury pudełkowej. Obecnie, prześmiewcza nieco wersja, którą reprezentują: Robert Venturi, Charles Moore, Michael Graves, Philip Johnson, Frank Gehry, Terry Farrell, Charles Jencks, James Stirling – stała się już 'klasycznym' przykładem klasycyzmu w postmodernizmie, a nawet przykładem samego kierunku. Również latent, czyli ukryty klasycyzm, nie wydaje się aż tak odkrywczy niż przed laty, kiedy fascynowano się strukturami klasycystycznymi, wtopionymi w funkcjonalno-racjonalistyczną

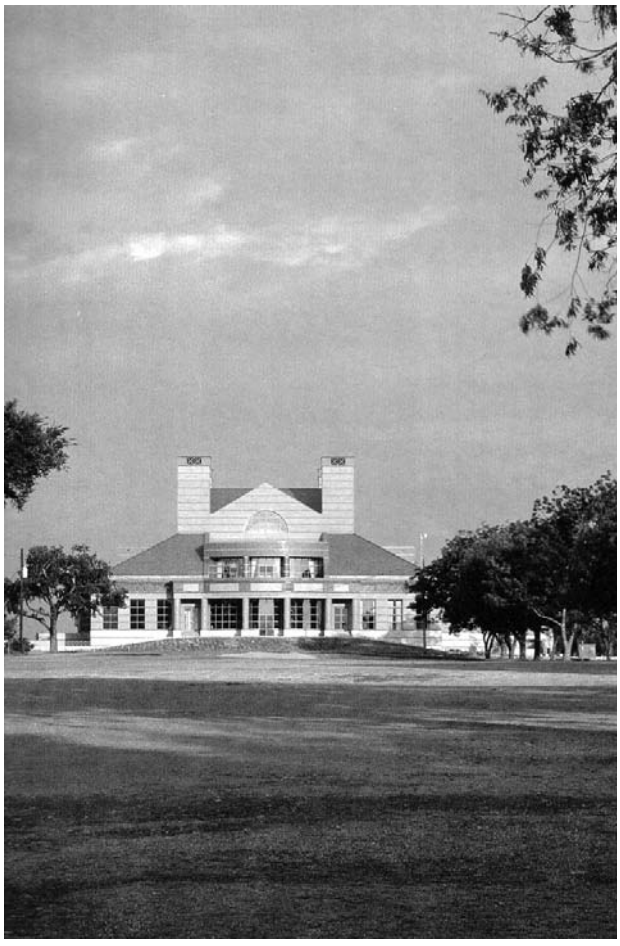
tektonikę. Przypomina raczej rudymenta, bardziej antycznych, niż nowożytnych rozwiązań, zakodowanych w formach funkcjonalistycznych, a które w postmodernizmie stosowali: Jaquelin Robertson, Laurence Booth, Mario Campi, Mario Botta, Kevin Roche. Kolejną odmianą, wyróżnioną przez Sterna, jest *fundamentalist classicism*. Według tego autora differentia specifica tego gatunku, uprawianego przez: Aldo Rossi, Rafaela Moneo, Miguela Garay, José-Ignacio Linazasoro, Andrewa Batey'a, Marka Macka, Andresa Duany, Elizabeth Plater-Zyberk, Alexandra Tzannes, Robina Espie Dodsa, Demetri Porphyriosa – zasadza się na głębokim dystansie wobec „komercjalizacji", rozumianej jako tandetne efekciarstwo i wulgarny populizm budownictwa w stylu Las Vegas, Ginza w Tokio, czy też Times Square w Nowym Yorku. Busolą dla tych 'fundamentalistów', podobnie jak dla wielu ich przedwojennych kolegów, miały być dzieła: Marcusa Vitruviusa Pollio, Leona Battisty Albertiego, czy też, osiemnastowiecznego jezuickiego teoretyka architektury – Marca Antoine'a Laugiera, którego prace inspirowały działalność Soane i Le Corbusiera. Zwolennicy klasycyzmu fundamentalistycznego powoływali się również na Adolfa Loosa, co może w świetle rozmaitych realizacji tej odmiany, wydać się może ciekawym paradoksem, jako, że w ramach tej maniery, powstawała architektura żywo przypominająca art déco, jak np. Galen Medical Building w Bocca Raton na Florydzie, autorstwa Andresa Duany i Elizabeth Plater-Zyberk z lat 1981-1983. To ostatnie nazwisko odnotowujemy ze wzruszeniem, bowiem znakomity ród Platerów, chluba szlachty i arystokracji polskich Inflant, wydawał nie tylko wspaniałych bohaterów, jak choćby słynna Emilia Plater, mecenasów sztuki, ale jej twórców również[15]. I chociaż Stern wskazuje na Galen Medical Building w Boca Raton, E. Plater-Zyberk i A.Duany jako przykład fundamentalistycznego klasycyzmu, to przecież już na pierwszy rzut oka rozpoznajemy w tym obiekcie cechy Miami Deco lub Tropical Deco.

Kolejną dystyngowaną przez Sterna odmianą jest canonic classicism. W obszernym wywodzie powołuje się ponownie na Witruwiusza i sformułowane przezeń kanony architektury budowanej zgodnie z prawami natury, czyli: *soliditas* (moc), *utilitas* (użytek), *venustas* (piękno), które mają być leitmotivem takich architektów jak: Quinlan Terry, John Blatteau, Henry Cobb, Tony Atkin, Christian Langlois, Manuel Manzano-Mon?s. Taka postawa w zasadzie niczym nie różniłaby się od wspomnianych wyżej fundamentalistów, gdyby nie 'kononiczny' ruch protestu, prekursorów tej odmiany sprzeciwiających się, w latach czterdziestych i pięćdziesiątych, modnemu wówczas brutalizmowi w architekturze, a także licznym pseudorenowacjom, bądź tzw. modernizacjom obiektów z przełomu XIX i XX wieku oraz okresu międzywojennego[16]. Tego rodzaju przeróbki dotknęły szczególnie dynamicznie zmieniające się budownictwo Nowego Jorku czy Filadelfii, ale ominęły małe, jak na amerykańskie stosunki, miejscowości, jak np. Nashville w stanie Tennessee, w którego to w centrum miasta naliczyć można kilkadziesiąt monumentalnych obiektów publicznych w stylu klasycystycznym, do których dorzucić można kilka rezydencji prywatnych w tym stylu[17].



Il. 20. "Nowy" projekt redakcji The Chicago Tribune. Chicago. R.A.M.Stern, 1980

Il. 21. Piazza d'Italia. Nowy Orlean. Ch. Moore i wsp., 1977-1978



Il. 22. River Crest Country Club. Fort Worth (Tex.) Taft Architects, 1981-1984

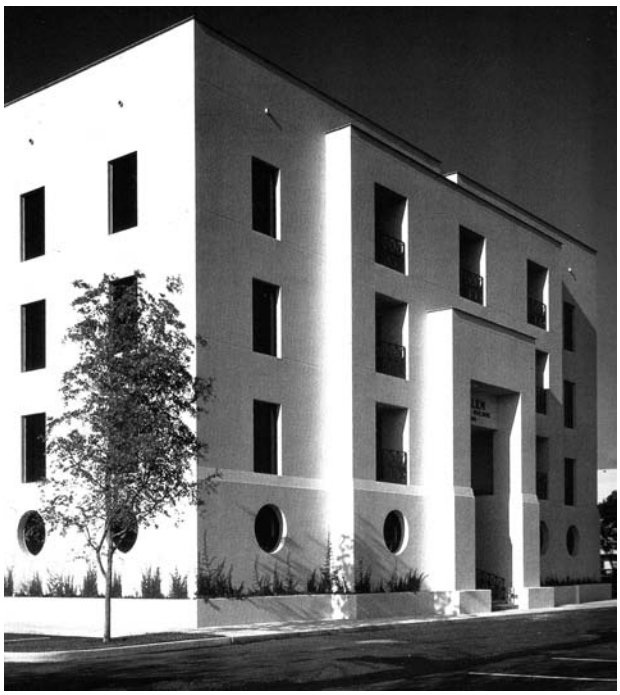
Ostatnią już wersją modernistycznego klasycyzmu, wydestylowaną przez Sterna z architektury postmodernistycznej, jest *modern traditionalism*. Inspiracją postmodernistycznego nowoczesnego tradycjonalizmu ma być przede wszystkim wernakularyzm i pluralizm, umacniający indywidualizm kreacji, przypominający coś w rodzaju neoromantyzmu o zabarwieniu raczej konserwatywnym. Natomiast, co się tyczy wzorców stylowych, to wielką rolę, w tak desygnowanej twórczości, odgrywają rozmaite eklektyzmy rodem z XIX wieku i wczesnego XX wieku. Ową atencję wobec, zdecydowanie bliższej nam, niż dalszej, przeszłości, kontynuującej pewne wątki neoklasycyzmu, skojarzonego z osiągnięciami najnowszej technologii, według Sterna, on sam oraz wielu innych, jak: Thomas Beeby, Hartman-Cox, Kohn-Pedersen-Fox, Michael Graves, Kevin Roche, Kliment-Halsband, Peter Rose, Robert Adam, Stanley Tigerman, Orr-Taylor, John Outram, Thomas Gordon Smith – przejawiali w swojej twórczości[18].

Jak widać, ideały *kalos kágathos*, które kształtowały również architekturę antyku greckiego, oddaliły się poza rubież myślenia historycznego w dziewiętnastym stuleciu, a nawet, po części, w wieku ubiegłym. Zmieniła się bowiem rola téchne, polegająca kiedyś na doskonaleniu sztuki drogą tworzenia artefaktów, a od czasów modernizmu, przekształcająca się w cel sam w sobie. Wraz z wygaśnięciem romantyzmu, który zastąpi pozytywizm dający początek społeczeństwu przemysłowemu, daje się zaobserwować coraz to swobodniejsze traktowanie dawnych reguł klasycyzmu greckiego i rzymskiego. Wielu autorów, w tym Dieter Dolgner, szereg realizacji, pozostających prima facie w kręgu neoklasycyzmu, zalicza wprost do historyzmu, jak np.: Berlińską Galerię Narodową (Friedrich August Stüler, Johann Heinrich Strack, 1866-1876), bądź urząd miejski w Winterthur (Gottfried Semper, 1867-1869). Wzniesiony w latach 1860-1863, w podobnej manierze stylowej, gmach Opery Narodowej w Rydze (Ludvigs Bonštets), w łotewskiej historii sztuki uważany jest za zdecydowany przejaw historyzmu w architekturze tego kraju[19]. Tego rodzaju wtórności, Tadeusz Stefan Jaroszewski określał, jak pamiętamy, mianem neoklasycyzmu.

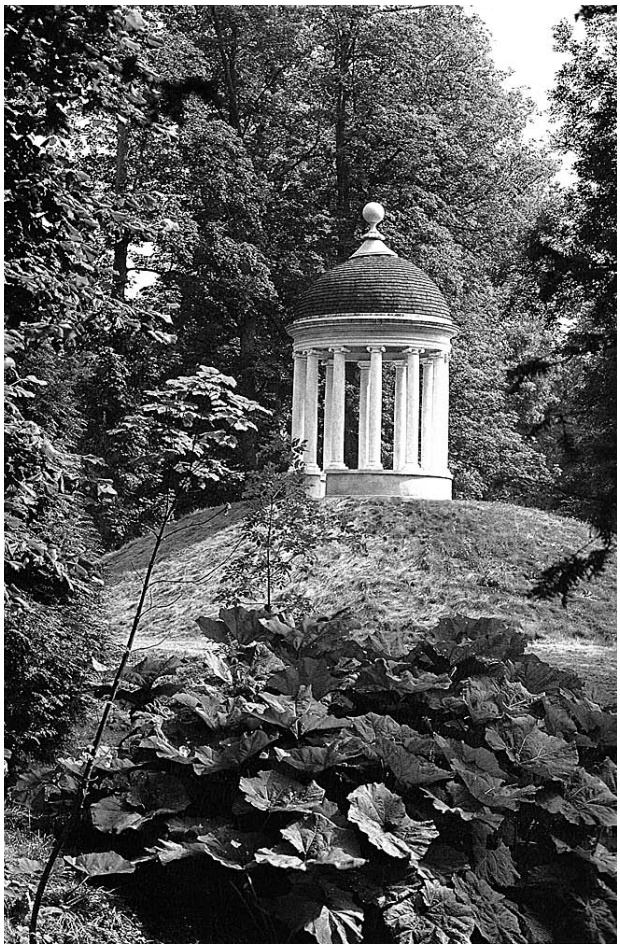
Czas przeto postawić pytanie: czy postklasycyzm jest kontynuacją szeroko rozumianego neoklasycyzmu, bądź jest jedną z form, nie tyle modernistycznego klasycyzmu, ile schyłkową postacią nowoczesnego historyzmu. Łatwo zauważyć, że postmodernistyczni architekci zdradzają wyraź-

ne predylekcje do preferowania bardziej schinklowskiego rozumienia kanonów klasycyzmu, niż recepcji wzorów palladiańskich, tak bliskich jeszcze wielu twórcom, zwłaszcza w okresie międzywojennym. Karl Friedrich Schinkel, który był zarówno animatorem neogotyku i romantycznego klasycyzmu, należał do prekursorów nowoczesności w architekturze. Ten pluralizm postaw twórczych doskonale konweniuje z postawami architektów, którzy pragnąc zachować i utrwalić 'obecność przeszłości', pozostają modernistami, wprawdzie postmodernistami, ale zawsze twórcami architektury współczesnej. Szczególnie wobec słabo zarysowujących się tendencji ku naśladownictwu innych neostylów, z przewagą skłonności ku hybrydyzacji bardziej, niż eklektyzacji, postklasycyzm dla odmiany, znacząco podtrzymuje gasnący płomień klasycystycznej mim?sis, przejmuje do pewnego stopnia funkcję historyzmu. Jest to funkcja zaledwie eklektyczno-artystyczna, podczas gdy historyzm pełnił o wiele bardziej bogatszą rolę. Dlatego też, starając się uprawdopodobnić hipotezę o historycznym charakterze postklasycyzmu, filiacje tego współczesnego neostylu podzielić można na trzy, w miarę jednorodne, nurty, czyli: neohistoryzm, dekoracjonizm i nurt technologiczny[20].

Powyższy podział ma charakter dość względny, ponieważ niejednokrotnie wielu architektów uprawiało więcej niż jeden z wymienionych gatunków, pozwala wszakże uporządkować tę skomplikowaną materię w obliczu faktu, iż neohistoryzm sięgał do wzorów zarówno sprzed epoki modernistycznej, jak i do rozwiązań proponowanych w czasach międzywojennej awangardy, czyli Old Modernity, do której predylekcje nie uległy zupełnej erozji. A jak już powiedziano, naśladownictwo – to jeden z istotnych filarów historyzmu, jako metody przynajmniej. Tak zatem ów neohistoryzm, bądź też, może lepiej, historycyzm – według nomenklatury anglosaskiej- manifestował się dwoma postawami artystycznymi: odtwórczością czasów dawnych i odtwórczością czasów relatywnie bliskich. Stąd też ogromne zróżnicowanie postaw artystycznych w łonie tego nurtu, przebiegające od rygoryzmu w traktowaniu tego neostylu, aż do skrajnej swobody, ograniczającej się do rudymentarnej symboliki znaku. Bodaj najbardziej kanonicznym twórcą wydaje się być Robert Venturi, którego autorstwa rozbudowa w latach 1986-1991, National Galery w Londynie w postaci tzw. skrzydła Sainsbury Wing należy do pionierskich w tej dziedzinie. Sekundował mu pod tym względem



Il. 23. Galen Medical Building. Boca Raton (Fl.). A.Duany, B.Plater-Zyberk, 1981-1983



Il. 24. Temple of Venus. West Wycombe, Buckinghamshire. Erith & Terry, 1980

Allan Greenberg, który rozbudował waszygtoński Departament Stanu o tzw. Marshall Reception Room (1987). Również Robert A.M.Stern zajął poczesne miejsce wśród klasycystycznych historystów, realizując, między innymi, kompleks usługowo-hotelowy Somerset Square w Glastonbury (Connecticut) w latach 1986-1988 oraz willę na Russian Hill w San Francisco z lat 1985-1989. Ta niejako 'nowa forma', bliższa międzywojennej tradycji, ale odległa od omawianej wcześniej międzywojennej nowej tradycji, odbiega daleko od neoklasycyzmu i przypomina wielce manierę Jože Plečnika z jego lubliańskiego okresu twórczości[21]. Rzecz oczywista Plečnik nie mógł inspirować tego gatunku, bo odkryto go dopiero w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia, ale bez wątpienia, z punktu widzenia dziejów sztuki, antycypował taką manierę.

Natomiast o inspiracjach nową tradycją, czyli zredukowanym klasycyzmem we współczesnym neohistoryzmie postklasycyzmu można mówić na przykładzie zaledwie kilku realizacji, z których wybraliśmy jedną, za to szalenie charakterystyczną, bo nawiązującą do Marcello Piacentiniego, a mianowicie Casa Maggi w Arosio w Szwajcarii, wniesionego w 1980 roku, według planów Mario Campiego. Do jednego z protagonistów neohistorycznego postklasycyzmu należy również Ricardo Bofill, aczkolwiek jego najsłynniejsze prace pozostają w duchu eklektycznej mieszanki neobaroku i neorenesansu. Manierę uprawianą przez Bofilla i grupę Taller de Arquitectura zaliczyć można, po części, do nurtu technologicznego, albowiem gross ich realizacji wykonanych zostało z materiałów prefabrykowanych, także monumentalne betonowe doryckie kolumny są w środku po prostu puste, a rytmiczny podział fasad akcentuje użycie profilowanego szkła. Nie zmienia to faktu, że przykładowo osiedle Le Belvedere de St.Christophe w Gergy-Pontoise w Paryżu (1981-1985), plasuje Bofilla w rzędzie postklasycystów.

Z kolei do najwybitniejszych admiratorów rudymentów klasycyzmu w architekturze wczesnej awangardy należy Aldo Rossi. Widać to wyraźnie na przykładzie jego budynku mieszkalnego w Gallaratese (1969-1973), w którym dopatrzyć się można bez trudu wpływów Le Corbusiera, a nawet idei radzieckich konstruktywistów. Dla odmiany zaś, w licznych realizacjach spółki Kohn-Pedersen-Fox odnajdujemy motywy socrealizmu w guście przypominającym zabudowę ulicy Gorkiego (ob.Twerska) w Moskwie, bądź Wohn-palast wokół Karl-Marx Allee (d. Stalina) w byłym Berlinie Wschodnim. Zjawisko to z łatwością rozpoznajemy na przykładzie zespołu budynków użyteczności publicznych One Logan Square w Filadelfii (1979-1983).

A skoro tak często sięgano w projektach postklasycystycznych do wzorów międzywojennych, to nic przeto dziwnego, że odnoszono się do, odkrytej w latach sześćdziesiątych ubiegłego stulecia, art déco i jej licznych wątków tego stylu. Przykładowo, moda z lat dwudziestych na niemal wszystko co egipskie wróciła w postaci monumentalnej dekoracji gmachu urzędów publicznych w Portland w stanie Oregon, wzniesionym w latach 1980-1982, podług planów Michaela Gravesa. Budynek ten był przez wiele lat symbolem postmodernizmu, a dziś należy do najważniejszych obiektów reprezentujących dekoracyjny nurt postklasycyzmu. Również R.A-.M.Stern inspirował się art déco nawiązując do dekoracjonizmu amerykańskiego Skyscraper Style, sumując w zaprojektowanych przezeń wieżowcach międzywojenne doświadczenia nowojorskie i chicagowskie, jak np. w wielofunkcyjnym zespole Berkeley Street w Bostonie, wybudowanym w latach 1986-1991.

Atoli, do bodaj z najbardziej dekoracyjnej realizacji, w łonie omawianego gatunku, postklasycyzmu, należy zaprojektowany przez M.Gravesa, Team Disney Building w Burbank w Kalifornii, (1985-1991). Gmach suto zdobiony, przywodziłby na myśl architekturę amerykańskiej art déco, gdyby nie naturalistyczne rzeźby zdobiące fasadę, ponieważ najczęściej w latach międzywojennych rzeźba ulegała, mniej lub bardziej wyraźnej, kubizacji, bądź to geometryzacji, jak to czynili przykładowo Aleksander P.Archipenko, Henryk Kuna czy Boris Lovet-Lorski. Mimo to budowla kojarzy się z art déco, której Gesamtkunstwerk nieodmiennie łączy się z pogodą i radością życia, a przecież Team Disney Building wywołuje, chyba u każdego, uśmiech na twarzy.

I ostatni już gatunek w repertuarze ponowoczesnego postklasycyzmu, czyli nurt technologiczny, który uprawiali również wyznawcy neohistoryzmu bądź dekoracjonizmu, jak przykładowo wspomniany już wielokrotnie R.A.M. Stern. Metoda przyjęta przezeń, ale także innych architektów, polegająca na bardzo efektownej implantacji nowoczesnych technologii budowlanych w postklasycystyczną strukturę, potwierdza, wysuniętą wyżej hipotezę o tym, że w ogóle postmodernizm pozostał bardziej modernistyczny niż tradycyjny i założenie to odnosi się do współczesnych form postklasycystycznych. Eklektyczne traktowanie postklasycyzmu przebiega w nurcie technologicznym w sposób bardzo rozmaity.

Jeśli przykładowo w biurowcu Bancho House w Tokio, zrealizowanym przez Sterna, między 1988-1989 rokiem, mimo wprowadzenia w tektonikę budynku dużej ilości powierzchni szklanych, to klasycystyczność obiektu ciągle dominuje w estetycznym odbiorze. Zupełnie odmiennych impresji doznajemy spoglądając na, uznany przez Sterna za wprawdzie Ironic Classicism jednak klasycyzm, The Clore Gallery w Tate Gallery w Londynie (arch. James Stirling i wsp.,1982-1986)[22]. Architekt, prostą, płaską fasadę, „przepruł" monumentalnym, przeszklonym portalem o pentagonalnej formie mającej kojarzyć się z klasycznym przyczółkiem lub to np. tympanonem świątyni, ale w rezultacie w fasadzie budynku powstał ostroboczny łuk przypominający formę szeroko stosowaną przez niemieckich ekspresjonistów, głównie z kręgu szkoły hamburskiej[23]. Gwoli ścisłości historycznej dodać trzeba, że ci ostatni preferowali rozwiązania wertykalne, natomiast Stirling wybrał wersję horyzontalną, co zbliża obiekt ponownie do modelu klasycznego. A mimo to są to szczątki klasycyzmu inspirujące luźne asocjacje.

I ostatni już przykład technologicznego postklasycyzmu, czyli zaprojektowany przez Ricardo Bofilla i wystawiony w latach 1992-1995, Kataloński Teatr Narodowy w Barcelonie. Gmach ten uznać można bez wątpienia za koronną egzemplifikację tego nurtu, a być może za syntezę większości tradycyjnych wątków postmodernizmu w ogóle. Przeto, nie od rzeczy będzie, przytoczyć kilka uwag na temat tego obiektu, pióra Davida Watkina: „Przypominającą świątynię budowlą, która umiejętnie łączy aspekty architektury high-tech i architektury tradycyjnej jest kataloński Teatr Narodowy (...) w Barcelonie (...) w tej jednej z najbardziej imponujących budowli lat dziewięćdziesiątych Bofill znakomicie przystosowal formę świątyni do nowych materiałów i nowych funkcji, przyjmując symetrię, harmonię i porządek dla osiągnięcia nadrzędnego celu, którym jest wyraz estetyczny. Ponadto jej monumentalne wymiary (96 x 56 m) sprawiają, że jest ona większa od wszystkich świątyń starożytnego świata. Pełne siły doryckie kolumnady wzdłuż bocznych elewacji znakomicie uwydatniają się na tle ścian z przeźroczystego szkła, przy minimalnej ilości podpór czy obramień. Kolumnady nie zostały przedłużone na fasadę wejściową, która wydaje się otwarta, niczym dziewiętnastowieczna hala dworca kolejowego, jak w Gare du Nord (1861-1865 – dopis.ZT) w Paryżu projektu (Jacques-Ignace – dopis.ZT) Hittorffa."[24].

* * *

Klasycyzm był bodaj, w historii sztuki, stylem najbardziej uniwersalnym i służebność ta zaktualizowała się osobliwie w epoce nowożytnej. Współtworzył, bądź energicznie wspierał artystycznie i estetycznie ideały renesansu, oświecenia, romantyzmu i pozytywizmu. Klasycyzmem posługiwały się - nie raz, nie dwa – demokracja i autokracja, totalitaryzm i liberalizm. Styl ten w swej postmodernistycznej postaci niczego już obecnie nie symbolizuje, z wyjątkiem reliktowej nostalgii za czasem przeszłym dokonanym, za przeszłością, tkwiącą w predylekcjach do nieokreślonej zachowawczości w postnowoczesnej erze, w której tak wiele niegdyś znaczących pojęć, jak np. kapitalizm, który dziś trąci myszką, zostało zdezaktualizowanych. Aż po epokę modernistycznego zamieszania, klasycyzm pozostawał zasadniczo w obrębie swych pierwotnych rygorozów, świadczących o zbiorowej pamięci historycznej. Kolejne jego mutacje w dobie modernizmu i postmodernizmu nadwerężyły to monumentalne dziedzictwo kulturowe. A jednak, spoglądając na zaprezentowaną tu pokrótce ewolucję klasycyzmu w XX wieku, zaryzykować można hipotezę, iż idea kontynuacji tradycji klasycystycznej i jej harmonii z współczesnością pozostała trwała i nie podzieli losów takich stylów, jak: neogotyk bądź neoromanizm.

---

1 A.Miłobędzki, *Architektura ziem Polski. Rozdział europejskiego dziedzictwa*, The Architecture of Poland. A Chapter of the European Heritage, Kraków/Cracow 1994, s.120 i n.; A.K.Olszewski, *Styl 1937 w świetle krytyki i historii* [w:] *Myśl o sztuce*, Materiały sesji zorganizowanej z okazji czterdziestolecia istnienia Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1974, Warszawa 1976; Z.Tołłoczko, *Wybrane problemy współczesnej estetyki architektonicznej*, Kraków 1995.

2 Z.Tołłoczko, *Sen architekta czyli o historii i historyzmie architektury XIX i XX wieku. Studia i materiały*, Kraków 2002, s.97-192; Z.i T.Tołłoczko, *W kręgu architektury konstruktywistycznej, neokonstruktywistycznej i dekonstruktywistycznej*, Kraków 1999.

3 A.W.Ikonnikow, *Architektura XX wieka. Utopii i realnost*, Tom II, Moskwa 2002, s.231 i n.; idem, *Architektura XX wieka. Utopii i realnost*, Tom I, Moskwa 2002, s.484 i n.; A.Ryabushin, N.Smolina, *Landmarks of Soviet Architecture 1917-1991*, New York 1992; W.J.R.Curtis, *Modern Architecture since 1900*, London 1996, s.581-583.

4 E.Weber, *Art Deco*, New York 1989, s.166-167.

[5] R.A.M.Stern, *Modern Classicism*, London 1988, s.51 i n.

[6] M.Tafuri, F.Dal Co, *Modern Architecture*, vol.2, London 1986, s.280 i n.,352 i n.

[7] D.Watkin, *Historia architektury zachodniej*, Warszawa 2001, s.572-573.

[8] Ibidem, s.573; R.M.A.Stern, op.cit., s.246; Z.Tołłoczko, *Między modernizmem a trans-modernizmem czyli o kompromisie w architekturze współczesnej,* [w:] Nurty i tendencje rozwojowe w architekturze drugiej połowy XX wieku, Materiały Sympozjum Rybna '96, Gliwice 1996, s.117-121.

[9] V.M.Lampugnani, *Architecture and City Planning in the Twentieth Century*, New York 1985, s.207 i n.; W.J.R.Curtis, op.cit., s.589 i n.,615.

[10] H.Klotz, *The History of Postmodern Architecture*, Cambridge (Mass.)-London UK 1984.

[11] R.A.M.Stern, op.cit., s.9 i n.

[12] *The Sky's the Limit. A Century of Chicago Skyscrapers*, P.A.Saliga, J.Zukowsky (ed.), New York 1990, s.110,111,283.

[13] Z.Tołłoczko, *Robert A.M.Stern – mistrz klioarchitektury. Ze studiów nad estetyką i etyką architektury współczesnej*, Czasopismo Techniczne,z.3A/1996; Z.i T.Tołłoczko, *Refleksje nad współczesną estetyką architektoniczną na przykładzie Filadelfii i nie tylko – profesorowi Józefowi Tomaszowi Frazikowi dedykowane*, Czasopismo Techniczne, z.2A/1995; idem, *Ku filozofii klioarchitektury. Rozważania o rzeczach dalekich a bliskich w dobie nowych mediów*, Teka Urbanistyki i Architektury Oddz.PAN w Krakowie, t.XXXII,(2000),2001.

[14] Z.i T.Tołłoczko, *Architectura sine arte nihil est. Myśli różne o ekologii, antropologii kulturowej i estetyce architektury współczesnej*, Czasopismo Techniczne,z.1A/1997; Z.Tołłoczko, *„Obrazy są korzeniami myśli". o niektórych edukacyjnych kontekstach architektury współczesnej*, Czasopismo Techniczne,z.1A/1999.

[15] R.A.M.Stern, *Modern Classicism*, op.cit., s.65,131; Z.Tołłoczko, Słowo wstępne/Levadvardi [do:]; R.Kamińska, *Portrety fundatorów i budowniczych kościołów w Inflantach Polskich XVIII wieku i pierwszej połowie XIX* /Latgales baznicas dibinataju un celaju portretejumi 18.gs.-19.gs. 1 puse [w:] *Śladami kultury polskiej na Łotwie*/Polu kulturas zimes Latvija, Ryga/Riga 2007, s.4-7,72-87; D.Ghirardo, *Architecture After Modernism*, London 1996, s.24,159-160,162,229.

[16] R.A.M.Stern, *Modern Classicism*, op.cit., 163-164.

[17] Ch.Kreyling, W.Paine, Ch.W.Warterfield,Jr.,S. Ford Wiltshire, *Classical Nashville. Athens of the South*, Nashville-London 1996.

[18] R.A.M.Stern, Modern Classicism, op.cit., s.187.

[19] D.Dolgner, *Historismus Deutsche Baukunst 1815-1900*, Leipzig 1993, s.67 i n.,88 i n.; D.Brugis, *Historisma Laikmets* [w:] Latvijas Makslas Vesture, R?ga 2003, s.201 i n.

[20] A.Papadakis, *Architectural Design for Today*, London 1991; K.Frampton, *Modern Architecture a Critical History*, London 1985; W.Amsoneit, European Architects, Köln 1991; Ph.Jodidio, *Contemporary American Architects*, Köln 1993; W.A.James, Ricardo Bofill, *Taller de Arquitectura*. Buildings and Projects 1960-1985, New York 1988.

[21] Z.i T.Tołłoczko, *Josip Plečnik – jeden z prekursorów tradycjonalnego modernizmu. Ze studiów nad ewolucją architektury od akademickiego klasycyzmu ku zmodernizowanemu klasycyzmowi, [w:] Studia z historii architektury i urbanistyki poświęcone profesorowi Józefowi Tomaszowi Frazikowi*, K.Kuśnierz, Z.Tołłoczko (red.), Kraków 1999, s.315-344.

[22] R.A.M.Stern, *Modern Classicism*...,op.cit., s.110-111.

[23] Z.i T.Tołłoczko, *In horto latericio. Rozprawy z dziejów architektonicznych szkół amsterdamskiej i hamburskiej*, Kraków 2000.

[24] D.Watkin, op.cit., s.589.

Halina Czerny-Stefańska w Tokio

Justyna Skoczek

Japonia w życiu Haliny Czerny-Stefańskiej

Halina Czerny-Stefańska była uwielbiana przez Japończyków. Sama też darzyła ich wielką sympatią - u studentów ceniła skupienie i grzeczność, u profesorów wiedzę i kulturę osobistą. Podobało się jej, że w Japonii jest tak wielka grupa ludzi zafascynowanych sztuką europejską, a jednocześnie Japończycy szanują i pielęgnują swoją własną bogatą tradycję - temat tradycji przewija się zresztą bardzo często w wypowiedziach artystki. Daleko bardziej ceniła sobie dorobek minionych pokoleń niż zdobycze techniki i współczesnej cywilizacji. Była wszak romantyczką! Z drugiej strony podziwiała przysłowiowy japoński talent organizacyjny, a dzięki uwielbieniu, jakim obywatele Kraju Kwitnącej Wiśni darzą Chopina, nie czuła się tam wyobcowana.

Pani Halina była osobą spontaniczną. Kiedy w 1999 roku w rozmowie telefonicznej padło pytanie, czy nie pojechałaby na 2 lata na lekcje i wykłady do Japonii, nawet nie zaczekała do końca zdania:

-Oczywiście! - a w tym samym momencie zabrzmiało w drugiej słuchawce:

- Mamo, zastanów się! - Pani Elżbiety, która przysłuchiwała się rozmowie przy telefonie w drugim pokoju.

Pani Halina miała wielką potrzebę przekazania swojej wiedzy i umiejętności. Zupełnie mimowolnie kojarzy się to z pragnieniem swoistego „oczyszczenia", oddania jak najszybciej i jak najpełniej innym tego, czego miała niewyczerpane zasoby. Stąd ta szybka odpowiedź, którą przypieczętowała w jednej chwili dwa lata życia (dodajmy - ostatnie dwa lata życia), bez wahania, bez refleksji. W tym miejscu docieramy chyba do istoty Haliny Czerny-Stefańskiej jako pedagoga - sam fakt posiadania wielkiego talentu, który otrzymała i rozwinęła u siebie w rzadko spotykanym stopniu, niejako zobowiązał ją do „pomnażania" go w uczniach. Oznacza to też, że musiała mieć bardzo głęboką świadomość tego talentu - i bardzo głęboki niepokój, że odpoczywając choć przez chwilę traci cenne chwile, które nie dla niej samej zostały jej podarowane.

Zawsze mam ją przed oczami, jak idzie niespiesznym krokiem przez Park Zdrojowy w Dusznikach, uśmiecha się oczywiście do wszystkich napotkanych osób, je lody, najpewniej cytrynowe, a z każdego jej ruchu emanuje spokój. I wiem, że to jest jedyny czas w ciągu dnia, kiedy odpoczywa - bo właśnie idzie z zajęć w sali Fundacji Chopinowskiej na zaję-

cia do Dworku Chopina. Idzie spokojnie, bo im więcej odpocznie w drodze, tym więcej będzie miała energii na lekcjach.

Umiała wykorzystywać czas maksymalnie, na dwa sposoby - albo obcując ze sztuką wszelkiego autoramentu, co rozwijało ją samą (dla innych), albo przekazując innym siebie bezpośrednio - jako artysta-pedagog. Był na tym tle niemal pewnego rodzaju konflikt między matką a córką - Pani Elżbieta usiłowała uratować trochę czasu i energii mamy dla niej samej, wielokrotnie powtarzała: „można i wolno komuś powiedzieć - nie, nie zrobię tego, bo jestem po prostu zmęczona". Niestety, wszelkie podobne zabiegi były bezskuteczne. Nigdy nie stanowiło dla Pani Haliny problemu jechać nawet setki kilometrów po to, żeby komuś coś przekazać, pobyć z kimś, zobaczyć i poznać coś nowego, a przede wszystkim - dotrzymać danej komuś obietnicy. Przy tym zazwyczaj to, czego od niej wymagano, zupełnie jej nie wystarczało. Dokładała sobie obowiązków, przesadnie dbała o to, żeby nie mieć wolnych chwil. Mobilizowała profesorów, studentów, wszystkich wokół siebie, do realizowania swoich pomysłów. Tak powstał dwuczęściowy (11-17 września, 1-9 listopada 2000 r.) festiwal dzieł wszystkich Fryderyka Chopina w Tokio - dziesiątki koncertów w kilku salach, wykłady, tysiące gości...Szczególny pośpiech w działaniach pedagogicznych i szczególne „fajerwerki" pomysłów cechują japoński okres w życiu Pani Profesor. Sam fakt wykładania w czterech uczelniach równolegle - na Uniwersytecie Sztuk Pięknych i Muzyki w Tokio (Geidai), na Akademii Sztuk Pięknych w Nagoya, na Uniwersytecie Senzoku Gakuen Uozu i na Akademii Muzycznej im.Elżbiety w Hiroszimie - daje wiele do myślenia, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę, że w latach 1999-2001 pianistka zagrała w Europie wiele koncertów, prowadziła kursy m.in. we Wrocławiu i w Dusznikach Zdroju. Do domu w Krakowie przyjeżdżała z wielką radością choćby na jeden dzień. Nie miała przecież żadnego zewnętrznego przymusu, żeby pozbawiać się całkowicie możliwości przysłowiowego złapania oddechu - jak silna musiała więc być jej wewnętrzna potrzeba przekazywania innym swojej sztuki! Być może lepiej niż inni zdawała sobie sprawę, jak bardzo krótkie jest w rzeczywistości nasze życie. I sądzę, że z każdym rokiem spieszyła się coraz bardziej.
W ostatnim wywiadzie, przeprowadzonym 3 marca 2001 roku przez Piotra Suszyckiego-Tanakę w Tokio i wydrukowanym w Gazecie Klubu Polskiego w Japonii, Halina Czerny-Stefańska porusza wyjątkowo wiele kwestii związanych z pedagogiką fortepianową i omawia je na przykładzie nauczania w Japonii:
- Dzieci uczy się od bardzo wczesnych lat (...), uważam, że wczesny start jest bardzo potrzebny. Ale to nie znaczy, że takie dziecko ma już od wczesnych lat wiedzieć, że będzie w przyszłości muzykiem, profesjonalnym artystą, czy pedagogiem. Muzyka w wieku dziecięcym powinna być koniecznością, tak jak nauka czytania, pisania, czy choć podziwiania malarstwa. Muzyka jest niezbędna do pełnego rozwoju kulturalnego człowieka. (...) Młodzi ludzie do pewnego wieku powinni kształcić się w swoim kraju (...). Według mnie do ok. 20 roku życia młodzi ludzie powinni studiować w swoim rodzinnym kraju. Również trochę za dużo myśli się o tzw. karierze. Kariera w muzyce jest sprawą, którą bym kwestionowała. Uważam, że są dwa zawody, w przypadku których nie można myśleć o karierze od samego początku: muzyk i lekarz. Dla lekarza najważniejszy jest pacjent i jego choroba, nie powinno się myśleć o pieniądzach w tym miejscu. Podobnie jest z muzyką, muzyk nie powinien myśleć tylko o honorariach i występach. To może przyjdzie, może nie. Muzyk powinien kochać to, co robi i grać dla ludzi, którzy potrzebują albo pragną słuchać muzyki - powinien być to cel najważniejszy.

Artystka przebywała w Japonii z przerwami od 20 marca 1999 do marca 2001 roku. W 2001 otrzymała doktorat Honoris Causa Tokijskiego Uniwersytetu Geidai. Planowała kolejny przyjazd do Japonii w listopadzie 2001 - na drugi już konkurs jej imienia w Aomori, połączony z festiwalem (własnego pomysłu), na którym planowała zagrać razem z córką. Nie zdążyła już jednak do Japonii. Konkurs w listopadzie odbył się, lecz bez niej. Oddano w ten sposób hołd pianistce, której wkład w japońską szkołę pianistyczną jest nie do przecenienia. Wszędzie na świecie, a zwłaszcza w Japonii, Halina Czerny-Stefańska jest ikoną muzyki Fryderyka Chopina, natchnieniem dla studentów, patronką na drodze poszukiwań w dziełach romantycznych prawdziwego romantyzmu, żywych uczuć, kolorów, pięknego brzmienia. „Non omnis moriar" w sztuce pedagogicznej ma szczególną wymowę - jeśli wielki artysta jest równie wielkim nauczycielem, jego dzieło nie zna końca.

Izabela Jutrzenka-Trzebiatowska

Oratorium – historia gatunku. Zarys

Fenomenem naszych, technokratycznych czasów jest odrodzenie duchowości i niesłabnąca siła religii, która na przestrzeni dziejów znajdowała wyraz w wielkiej formie muzycznej, jaką jest oratorium. Fenomen ten skłania nas do prześledzenia genezy i historii tego gatunku.

Od niepamiętnych czasów filozofowie poszukiwali bezskutecznie dowodów na istnienie Boga i jak dotąd nie znaleźli żadnego. Niektórzy uważają, że bezpośrednim dowodem na istnienie Boga, jest ludzka dusza. Panujące powszechnie wśród ludów Dalekiego Wschodu przekonanie o reinkarnacji, także w kulturze zachodniej zdobywa coraz większą liczbę zwolenników. Ontologia współczesna, z jednej strony zajmuje się kwestią wiary w Boga w ujęciu historycznym, z drugiej zaś sama nadal szuka dowodów na Jego istnienie w kontekście najnowszych osiągnięć nauki. Powszechność, a zarazem ciągłość owych poszukiwań, pozwala postawić tezę, że Bóg przebija się do świadomości każdego człowieka, i że człowiek przychodzi na świat z zalążkiem Boga w duszy i kwestią czasu tylko jest to, czy i kiedy sobie ten fakt uświadomi. Mówi się o istnieniu zbiorowej świadomości, ponad którą unosi się powszechne, niezmącone od wieków przekonanie, że Bóg istnieje, niezależnie od nas i w każdym z nas. Pojawia się też nieco jeszcze odosobniony pogląd, że cały świat stanowi żywy i aktywny organizm obdarzony rozumem, uczuciowością i „duszą świata", którego człowiek jest elementem.

Dla stworzenia niniejszej pracy obieram jako postawę metodologiczną metodę kompilacyjną i zamierzam posłużyć się materiałem zawartym w pozycjach wymienionych szczegółowo w bibliografii pracy.

Należy zaznaczyć, że brakuje literatury dotyczącej historii gatunków kantatowo-oratoryjnych zwłaszcza w języku polskim. Natomiast istnieją liczne prace zajmujące się szczegółowo sylwetkami kompozytorów, których twórczość oratoryjna była znacząca.
W literaturze obcojęzycznej wyróżnia się ogromny wkład H.E.Smithera, twórcy *A History of the Oratorio* a zarazem autora hasła *Oratorio* w *The New Groves Dictionary of Music and Musicians*[1].

I. Geneza gatunku i etymologia pojęcia oratorium. Próba definicji gatunku

Muzyka towarzyszy człowiekowi od zarania dziejów - od rytualnych rytmów pierwotnych, aż po dzisiejszą mnogość stylów i gatunków stając się wyrazicielką uczuć i emocji, inspirując i motywując do działania. Inną rolą spełniała na polu bitwy, inną w wysmukłych gotyckich katedrach, a jeszcze inną, kiedy człowiek zmęczony dniem pracy zasiadał do uczty i zabawy. Przybierając rozmaite oblicza artystyczne zmieniała się zarówno pod względem treści jak i formy, dlatego też próba precyzyjnego zdefiniowania, czym jest muzyka, jako dzieło sztuki, napotyka dzisiaj na trudności.

Wyraz „sztuka" jest przekładem łacińskiej „ars", a ta – greckiej „techne" – pisze Władysław Tatarkiewicz[2]. Nawet jeszcze w początkach ery nowożytnej znaczył on tyle co umiejętność zrobienia jakiegoś przedmiotu według ściśle określonych reguł, ale już starożytni podzielili sztuki na *liberales*, czyli wyzwolone i *vulgares*, czyli pospolite i paradoksalnie do tych właśnie zaliczali malarstwo i rzeźbę, jako wymagające wysiłku fizycznego.

Muzyka, jako teoria harmonii z jednej strony i jako muzykologia z drugiej, aż do czasów nowych zaliczała się obok gramatyki, retoryki, logiki, arytmetyki, geometrii i astronomii do sztuk wolnych albo inaczej wyzwolonych. Sztuki wyzwolone oddziaływały na siebie wzajemnie, a zasady stosowane w jednej z nich nierzadko znajdowały zastosowanie w pozostałych, choć w nieco zmodyfikowanej formie. Badając zakres owego przenikania się wszelkich sztuk i ich związków z muzyką z łatwością możemy zauważyć, iż największy wpływ na muzykę wywarła retoryka. Pojawiła się jako usystematyzowana nauka w starożytnej Grecji, zaś w czasach Imperium Romanum stała się narzędziem prawników dowodzących słuszności swojego stanowiska za pomocą pełnych perswazji, i mocno przy tym sugestywnych oracji.

Trudno wyobrazić sobie muzykę bez retoryki. Konstrukcje muzyczne, bądź muzyczno-słowne są wyrazem zastosowania figur retorycznych, za pomocą których wyrażano różne stany emocjonalne, bądź w sposób obrazowy przedstawiano różne zjawiska przyrody. Na tym gruncie z czasem narodziła się teoria afektów. Zastosowanie arytmetyki i geometrii w muzyce jest tak oczywiste, że aż nie wypada o nim mówić, a o związkach muzyki z astronomią, wyrażających się w symbolicznej wymowie tonacji, powiemy nieco dalej.

W starożytnej Grecji „Musike" oznaczała wszelką czynność, której patronują Muzy, *„Musikos" zaś była nazwą stosowaną nie tylko do muzyka w obecnym znaczeniu, lecz szerzej – do każdego człowieka prawdziwie wykształconego, głębiej kulturalnego, znającego się na sztukach i umiejącego je uprawiać*[3]. Muzykę traktowano jako jeden z elementów wychowania, co powodowało, że w kulturze antycznej pełniła zupełnie inne funkcje niż chciałoby się jej dziś przypisać. Jednak ukształtowane wówczas koncepcje muzyki pozostawiły głęboki ślad w dziejach myśli filozoficznej i dały początek rozważaniom o estetyce muzyki jako wyodrębnionej nauce.

Ukrytym założeniem wszelkiej refleksji nad sensem muzyki jest przekonanie Pitagorasa, że wszystko jest liczbą, ta zaś naprawdę jest harmonią bytu całego, a może i nim samym, po prostu – podkreśla Józef Lipiec wywodząc, że ten właśnie wyrażony przez starożytnego filozofa pogląd stał się podstawą uznania prymatu muzyki nad resztą sztuk[4]. *Nota bene* Pitagorasowi właśnie przypisuje się stworzenie doktryny harmonii sfer łączącej ze sobą matematykę, muzykę i astronomię, zgodnie z którą ciała niebieskie poruszając się po swoich orbitach muszą wywoływać muzykę, doskonałość zaś niebiańskiego świata wymaga aby muzyka ta była harmoniczna[5]. Pitagoras(ur. ok.570 p.n.e) z jednej strony nauczał doktryny metempsychozy, a z drugiej w kosmologii dowodził pochodzenia wszechświata w terminach matematycznych, jako narzucenie granicy temu co bezgraniczne, poprzez zaszczepienie w nim jakiejś jednostki[6].

W starożytności, koncentrując się na kwestiach związanych z powstaniem świata i starając się znaleźć odpowiedź na pytanie skąd wszelki byt się wywodzi, filozofowie zapoczątkowali podział filozofii na dwa zasadnicze nurty, materialistyczny i idealistyczny. Twórca pojęcia idei, jako realnych, odwiecznych wzorców wszystkich rzeczy zmysłowych był Platon (427-347 p.n.e.). W dialogach *Uczta* i *Fajdros* miejsce piękna w porządku rzeczy jest zagadnieniem centralnym i dziś jeszcze trudno zrozumieć dlaczego ten prekursor idealizmu obiektywnego, traktujący filozofię jako wiedzę o tym co niezmienne i wieczne, zdecydował się na usunięcie artystów ze swojego idealnego państwa. Wiadomo, że miał do nich stosunek nieprzychylny i zarzucał im, że wytwarzając imitacje rzeczy zwodzą pozorami, podczas gdy już sama rzeczywistość jest jedynie odzwierciedleniem idei pierwotnych, a co dopiero dzieła sztuki jako imitacja imitacji.

Arystoteles(384-322 p.n.e) z kolei w *Poetyce* dostrzegł rolę, *katharsis*, jaką odgrywają w życiu człowieka emocje wywołane odbiorem tragedii, choć tragedia, w jego czasach, nie była bynajmniej zaliczana do kanonu sztuki i długo, podobnie jak wszystkie inne dzieła literackie walczyła o przyznanie jej należnego miejsca. Muzyka natomiast zdaniem Arystotelesa *sprzyja odpoczynkowi, daje przyjemność i wytchnienie od pracy*. Równocześnie duchowe oczyszczenie u Arystotelesa jest swoistym rodzajem terapii. Muzyka staje się lekarstwem dla duszy, kiedy naśladuje ona uczucia lub emocje, które nam towarzyszą i które wyrażają nasz stan psychiczny. Zdaniem Arystotelesa muzyka powinna służyć wielu szlachetnym intencjom i pożytecznym celom, wśród których znajduje się nie tylko duchowe oczyszczenie i uwznioślenie, ale także wychowanie.

Muzyka towarzyszyła Grekom w życiu codziennym, a kitharystyka i auletyka należały do dyscyplin olimpijskich. W II wieku p.n.e. pojawił się pierwszy instrument hydrauliczny, organy. Pisano elegie i pieśni, ody, rapsody i hymny, a teatr antyczny, na którego scenie grywano podziwiane także i dzisiaj greckie tragedie Aischylosa, Sofoklesa i Eurypidesa, rozwijał się od dramatu muzyczno-lirycznego, w rodzaju *Błagalnic* Ajschylosa, w którym długo wielką i wiodącą rolę odgrywał chór. Zdaniem F.Nietzschego tragedia narodziła się z ducha muzyki, w której filozof upatrywał żywiołu dionizyjskiego. Ujarzmicielem żywiołu uczuciowo-lirycznego - wedle koncepcji nietscheańskiej - stał się pierwiastek apoliński, czynnik prześwietlonej intelektem woli.[7]

W średniowieczu ponownie doszło do zespolenia muzyki ze słowem, pojawiły się widowiska teatralne zrodzone, podobnie jak w świecie antycznym, ze związków religii i sztuki. z nabożeństw kościelnych / *oficia* /, z liturgii świątecznej rozwinęły się misteria, dramatyczne opracowania treści danego święta, obok których wystawiano *miracle*, udramatyzowane cuda z żywotów świętych. Również w dobie średniowiecza, w XII wieku, rozwinęła się w ramach chorału gregoriańskiego, a z czasem wyodrębniła się jako gatunek dramatyczny pasja przedstawiająca opis męki Chrystusa. Początkowo była jednogłosowa, z czasem powstały utrzymane w polifonicznym stylu motetowym, z chorałowym *cantus firmus* umieszczanym w tenorze narratora, mocno kontrastującym z basowymi partiami Chrystusa, którym zazwyczaj towarzyszyły organy. Pasja, której wykonawcami są soliści, chór i orkiestra stanowi odmianę oratorium, którego geneza jest późniejsza, barokowa. *Oratorio*, to sala przeznaczona do wspólnych modlitw, etymologicznie wywodzi się od łacińskiego czasownika *ora*; módl się.

Kultura średniowiecza podporządkowana była idei Boga, którego uznawano za przyczynę i cel świata; poszukiwano też z zapałem dowodów na Jego istnienie, takich jak „pięć dróg" św.Tomasza z Akwinu (ok.1225-1274) lub argument ontologiczny św.Anzelma(1033-1109).

W początkach XIV wieku w Italii zrodziło się zapotrzebowanie na odmienną, nastawioną na człowieka kulturę; źródeł wiedzy zaczęto szukać w starożytności. We Florencji narodził się neoplatonizm, propagujący ideę „boskiej jedności" wyrażoną przez Plotyna w *Enneadach*, zgodnie z którą świat został wypromieniowany przez Jednię, wszechobecne, trancententne Dobro[8]. Odrodzenie było reakcją przeciw surowym formom średniowiecznego życia i propagowało wolność, ta zaś idea manifestowała się Reformacją, a przedmiotem sporu była sprawa łaski i wolności woli ludzkiej. Nie obyło się bez ofiar. Giordano Bruno (1548-1600), przekonany o nieskończoności świata, został spalony, Galileusz (1564-1642) zmuszony do odwołania swoich poglądów, Campanelle uwięziony. Wolność natomiast tryumfowała w sztuce, która powinna, jak utrzymywał genialny artysta Leonardo da Vinci, wyrażać się w dążeniu do prawdy.

Jednym z podstawowych postulatów humanizmu w dobie odrodzenia, wynikających z inspiracji kulturą antyku było harmonijne zespolenie muzyki z poezją, które określano mianem *melopoezji*. Pojawiła się wielogłosowa muzyka wokalna, dominowały msza i motet bazujący na psalmach, sekwencjach, pieśniach maryjnych, poezji a zwłaszcza hymnach, zmiennych częściach mszy oraz lamentacjach. Humanistyczne idee połączenia muzyki ze słowem doszły do głosu w twórczości Josquina des Pres (1440 -1521), kompozytora poszukującego w motetach pisanych do tekstów psalmów odpowiednich środków wyrazu dla zawartych w tekście emocji. Równocześnie jednak ogromną popularnością cieszyły się pieśni, i choć śpiew nadal był uznawany za najdoskonalszą postać muzyki wzrosło zainteresowanie muzyką instrumentalną, działały z powodzeniem kapele dworskie i szlacheckie.

Wiadomo, że barok, choć nie odrzucał założeń renesansu, przyniósł w początkach XVI stulecia niepokój i pytanie o sens istnienia, którego wyrazicielem był francuski filozof i teolog Blaise

Pascal(1623-1662).Jego głębokiej wierze towarzyszył daleko idący sceptycyzm.
Kartezjusz (1596-1650), czołowy przedstawiciel racjonalizmu, rzecznik matematycznej precyzji w teorii poznania zajmował się stosunkiem ciała do duszy i był tak jak Platon przekonany, że istnieje pomiędzy nimi wyraźna granica. *Cogito ergo sum* – powiedział szukając dowodu na istnienie Boga i wywiódł istnienie dwóch różnych form rzeczywistości, duszy, za którą kryje się myślenie i nieświadomej, ale za to podzielnej na części materii i w konsekwencji doszedł do wniosku, że człowiek jest istotą podwójną. W swej pracy *O namiętności duszy* Kartezjusz wymienia sześć głównych afektów pierwotnych, które wywołują wzruszenia. Idąc tym tropem niemieccy teoretycy baroku sformułowali teorię afektów - przyjmując, że z punktu widzenia teorii muzyki istotne są dwa; radość i smutek - oraz typologię figur retorycznych.
Równocześnie jednak w Amsterdamie, mniej więcej w tym samym czasie, w którym żył Kartezjusz, pojawił się filozof myślący zgoła inaczej; Barucha Spinosa. Twierdził on, że świat jest w Bogu. Nie pojmował rzeczywistości dualistycznie, nie dzielił jej na dwa światy: materii i ducha. Uważał, że wszystkie myśli, które kiedykolwiek zostały pomyślane, są myślami Boga[9].
Barok narodził się we Włoszech jako następstwo form renesansowych i wkrótce stał się też wyrazem przemian religijnych, filozoficznych, społecznych i politycznych, jakie zaczęły się w XVI wieku po soborze trydenckim, który wprowadził żywą i piękną, pełną uczucia i bogatą liturgię[10]. Barok, to z całą pewnością epoka rozkwitu muzyki i wybitnych kompozytorów, takich jak Antonio Vivaldi, Jan Sebastian Bach, Geogr Friedrich Handel oraz Henry Purcell. Powstaje zainteresowanie *dramma per musica*, później operą, oratorium i kantatą - jako próba wskrzeszenia antycznego, de facto nieistniejącego nigdy, antycznego dramatu muzycznego.
Jak podaje Howard E.Smither [11] oratorium to obszerny utwór muzyczny z religijnym tekstem, złożony z elementów dramatycznych, narracyjnych i kontemplacyjnych, którego charakterystyczną cechą jest wykonanie koncertowe. Autor tego hasła zauważa przy tym, że źródła oratorium tkwią w średniowiecznej pasji i w dialogach *lauda*, madrygałach i motetach wykorzystujących teksty liturgiczne, *lecz* dopiero renesans i wczesny barok jego zdaniem, przynosi rozwój opery i oratorium, które pretendują do wielkiej formy muzycznej. Jako przykład przywołuje motety Lassusa oparte na ewangelii o odnalezieniu w świątyni Jezusa, weselu w Kanie, o zdradzeniu Jezusa i Jego drodze na Emaus i równocześnie podkreśla, że dopiero w pierwszych trzech dekadach XVII wieku pojawiły się dzieła, których dialogi nie tylko bazowały na łacińskich biblijnych tekstach, ale jednocześnie cechowały się większą dramaturgią, emfazą i nowym, dynamicznym stylem.
Podobnie, w *Małej Encyklopedii Muzyki* pod redakcją Stefana Śledzińskiego zdefiniowano oratorium jako formę muzyki dramatycznej związanej na ogół z tekstem o tematyce religijnej bez akcji scenicznej wykonywaną w kościele lub sali koncertowej bez dekoracji i charakteryzacji wykonawców, opierającą się na współdziałaniu partii wokalnych (solowych i chóralnych) i instrumentalnych, niejednokrotnie zawierającą partie narratora[12].

II. Historia gatunku

1. Barok
Gatunek oratorium powstała we Włoszech na początku XVII w. Za pierwsze oratorium uznane zostało powstałe w 1600 roku *Rappresentazione di Anima e di Corpo* Cavalieriego, w którym pojawiają się cztery postaci; Dusza prowadząca dialog z Ciałem, Rozum i Czas. Wczesnym przykładem oratorium z udziałem testa, solistów oraz licznymi religijnymi madrygałami jest *Teatrale armonico spirituale* G.Aneria w języku włoskim - *oratorio volgare*. Najsłynniejszym twórcą oratorium w XVII wieku był Carissimi. Skomponował około czterdziestu oratoriów w języku łacińskim – *oratorio latino: Judicium Salomonie, Baltazar, Abraham i Isaac*.
Z całą pewnością za czołowego twórcę oratorium uchodzi Hendel, urodzony w Halle a zmarły w Londynie i pochowany w Opactwie Westminster, kompozytor niemieckiego pochodzenia, którego Anglicy uznali za swego kompozytora narodowego. Twórczość oratoryjna była dla Handla substytutem opery – zauważa Ludwik Erhardt[13]. Zważywszy brak scenicznej akcji i fakt, że dramat rozgrywa się za pomocą wyłącznie środków muzycznych można się zgodzić z tezą autora hasła zamieszczonego w Encyklopedii PWM, który podkreśla też, że pomiędzy oratoriami a operami Haendla istnieje wiele podobieństw, do których zalicza trzyaktową budowę, analogiczne rodzaje recytatywów i *arii da capo*, występowanie uwertury, a niekiedy wyraziście zarysowane postaci. Można stwierdzić, że to, co wyraźnie odróżnia oratoria od oper to mo-

numentalna rola chóru, podczas gdy w operze przeważają arie solowe. Trzeba powiedzieć, że Handel posługuje się zarówno techniką ściśle polifoniczną, jak i kontrapunktem o swobodnym układzie głosów.

„Ubolewałbym, gdybym swym słuchaczom jedynie dostarczał rozrywki- pragnę czynić ich lepszymi" – powiedział sam Handel po wykonaniu w 1742 roku w Dublinie *Messiah'a*. Handel konsekwentnie realizował ten zamysł, czego dowodem są liczne stworzone przez niego oratoria: powstałe w 1738 roku *Israel in Egypt* oraz *Saul, Susanna, Semele*, wykonany w 1743 roku *Samson*, oraz dwa lata później *Jozeph and his Brethen* oraz *Belshazzar. Deborah, Jephtha, Judas Maccabeus* zostały wykonane w 1747 roku, zaś *Alexander Balus* i *Joshua* w rok później. Oratorium *Solomon* wykonano w 1794 roku. Do nie mniej znanych dzieł *Handla* zalicza się oratorium *De Triumph of Time and Truth*, które de facto bardzo zbliżone jest do kantaty.

Za najbardziej znane, a przy tym najbardziej uduchowione oratorium Haendla z całą pewnością uchodzi *Messiah* - z czysto biblijnym, lecz mało udramatyzowanym tekstem. z tego powodu jest mało reprezentatywny dla oratorium tego kompozytora, które w swej istocie powinno mieć charakter dramatyczny. W *Mesjaszu*, opowiadającym o życiu i śmierci Zbawiciela, nie występują postaci, a partie solowe mogą być wykonywane przez czworo solistów, z towarzyszeniem chóru i orkiestry. Wymowa tego dzieła jest jednak wstrząsająca. Tematy zaczerpnięte ze *Starego Testamentu* podkreślały domniemane związki pomiędzy Brytyjczykami a Izraelitami, a także ich odrębność narodową, zaś heroiczne postaci przywódców zdawały się być pod szczególną opieką Boga wielbionego z pompą i splendorem – co zauważa i podkreśla Howard E.Smither[14]. Wypada nadmienić, że Haendel stworzył też oratorium świeckie *Herkules*.

Jan Sebastian Bach, urodzony w Eisenach a zmarły w Lipsku niemiecki kompozytor, był twórcą niezliczonej liczby kantat kościelnych i świeckich, mszy, motetów, pieśni, arii, chorałów wokalnych i organowych, wariacji organowych i klawesynowych, preludiów, fantazji, sonat, suit, tańców a wreszcie koncertów, a pośród wielkiej rozmaitości jego dzieł dają się zauważyć oratoria: *Oster-Oratorium, Oratorium auf Himmel Fart, Weihnachts-Oratorium*, które jednak bardziej podobne są do kantat kościelnych niż do klasycznych oratoriów osiemnastowiecznych.

Oratorium na Boże Narodzenie obejmuje sześć wieloczęściowych utworów, odpowiadających budową formie kantaty. Wykonywane były oddzielnie, w czasie świąt Bożego Narodzenia, w Nowy Rok i w pierwszą niedzielę po Nowym Roku, w święto Trzech Króli. *Oratorium Wielkanocne* jest natomiast parodią *Entflieher verschwindet entweichet,ihr Sorgen*, tzw. Kantaty pasterskiej. Oba te utwory powstały w 1725 roku, a *Kantata pasterska* wykonana została na urodziny ks.Christiana von Sachsen-Weissenfelds, zaś *Komet, eilet und laufer* jako kantata wielkanocna. Określenie *Osteroratorium* pojawiło się dopiero w 1735 roku przy nowej wersji tego dzieła. Również w *Oratorium na Wniebowstąpienie* wykorzystane zostały fragmenty kantat świeckich, a wstępna partia chóralna pochodzi z *Kantaty Froter Tag, verlangte Stunden*, zaś dwie arie z kantaty weselnej *Auf suss entzukende Gewalt*. Jedna z tych arii stanowi także podstawę dla parodii muzycznej *Agnus Dei z Mszy h- moll*.

Barok niemiecki obok Jana Sebastiana Bacha wydał wielu innych kompozytorów oratoriów, między innymi zalicza się do nich Heinrich Schutz, autor *Auferstehunghistorie, Die Sieben Worte Jesu am Kreutz, Weinahtshistorie*.

Marc Antoine Charpentier, francuski kompozytor, który spędził całe niemal życie w Paryżu, uważany jest za czołowego przedstawiciela francuskiego baroku; twórcę wielkich oratoriów. *Nota bene* jako jedyny Francuz pisał oratoria łacińskie, o cechach typowych dla rzymskiego oratorium połowy XVII wieku, uprawianych w tym czasie przez Carissimiego, o którym była mowa wyżej. Ważną rolę w oratoriach tego kompozytora spełniał chór, raz jako komentator, a innym jako narrator wydarzeń, a te oscylowały wokół tematów starotestamentowych i antycznych. Wymienić należy: *Judicium Salomonis, Extremum Dei judicum, Historia Esther,Filius Prodigus, Josue, Cecylia virgo et martyr, Dialogus inter Angeles et pastorem, Judeae in nativitatem Domini*[15].

W okresie późnego baroku mistrzostwo w tworzeniu oratoriów osiągnęli Włosi, a za arcydzieło tego gatunku uchodzi po dziś dzień *Stabat Mater* Antonio Vivaldiego i kompozytora neapolitańskiego Pergolesiego. W Neapolu też żył i tworzył Francesco Provenzale, autor dzieła *Dialogo per la Pasione* oraz Giovannio Salvatore, twórca oratorium *Stabat Mater*. Obok oratoriów o treści i przesłaniu religijnym pojawiły się w XVII wieku na półwyspie Apenińskim również oratoria świeckie, a wśród nich szczególna po-

zycję zajmuje oratorium Francesca Nicoli Fago *Il Faraone Sommerso*, co tłumaczy się jako Faraon zatopiony.
Barok nie skończył się w ciągu XVII wieku, lecz rozdzielił się na szereg płynących obok siebie nurtów, przenikając w dominujący w architekturze i sztuce klasycyzm, by z początkiem XIX wieku w literaturze i muzyce pojawić się w nowej romantycznej formie. Ciężki i poważny styl Ludwika XIV ustąpił finezyjnym formom francuskiego rokoko, który bywa uważany za ostatnią fazę baroku.

2. Okres przedklasyczny i klasyczny
Joseph Haydn był jednym z głównych przedstawicieli klasycyzmu w muzyce oraz jednym z tych, którzy zdefiniowali główne formy muzyczne tej epoki. Jego dzieła, tworzone w stylu *Sturm und Drang* były awangardowym kierunkiem w ramach kultury klasycystycznej, będąc jednocześnie zapowiedzią romantyzmu. Do ważniejszych oratoriów zaliczane jest wykonane w 1798 roku *Stworzenie świata*.
Mówiąc o oratoriach nie sposób wymienić wszystkich, ale nie sposób też nie wspomnieć o tych stworzonych przez Mozarta. Powstała w 1767 roku jednoaktowa *Die Schuldigkeit des ersted Gebots*, to dramat religijny, niezapowiadający jeszcze, jak twierdzi Irena Poniatowska, wielkiego talentu dramatycznego kompozytora[16]. Za typowe oratorium uchodzą natomiast *La Betulia liberata oraz Davidde penitente*, powstałe w 1785 roku z niedokończonej *Mszy c-moll* z dodanymi dwoma ariami.

3. XIX wiek
Prekursorem romantyzmu w muzyce był urodzony 16 lub 17 grudnia 1770 roku w Bonn a zmarły 26 marca 1827 w Wiedniu, kompozytor niemiecki Ludwig van Beethoven, uważany za jednego z największych kompozytorów wszech czasów. On również zmierzył się z oratorium uzyskując niezwykły efekt brzmieniowy. *Chrystus na Górze Oliwnej* op. 85 wykonany został w 1803 roku.
Nie mniej monumentalne arcydzieło o tematyce religijnej stworzył czeski kompozytor Antoni Dvorak. Ukończone w 1877roku *Stabat Mater* powstało pod wpływem osobistej tragedii kompozytora, śmierci jego trojga malutkich dzieci. Główny temat utworu nawiązuje do słynnej, wielokrotnie wykorzystywanej sekwencji muzycznej pochodzącej ze średniowiecza, którą Dvorak przekształcił w późnoromantyczne dzieło. Stabat Mater jest rodzajem symfonicznego oratorium, gdzie odnajdujemy zarówno wzniosły patos, dramatyczną gwałtowność, jak i modlitewne skupienie i intymny liryzm.
Należy zaznaczyć, że gatunek oratorium stracił na znaczeniu już w dobie klasycyzmu i stanowczo nie należał do gatunków preferowanych przez romantyków oraz twórców II połowy XIX wieku. Niemniej jednak warto wspomnieć o tak znaczących dziełach jak *Dzieciństwo Chrystusa* Hektora Berlioza czy też *Legenda o św.Elżbiecie* Franciszka Liszta.

4. XX wiek – problem tożsamości gatunku
Wiek dwudziesty zrewolucjonizował muzykę pod każdym względem. Obok napierającej awangardy utrzymały się tendencje klasycyzujące, by u schyłku stulecia przeobrazić się w postmodernizm, który nie bez przyczyny określany bywa mianem nowego romantyzmu. Równocześnie silna potrzeba duchowości i nieustające próby poszukiwania ładu we wszechświecie skutkowały odwoływaniem się przez kompozytorów także ostatniego stulecia do tego, co wieczne i niezmienne.
W tym kontekście zauważyć można, że we Włoszech Lorenzo Perosi w swoich dwunastu oratoriach powrócił do tradycji Carissimiego uzyskując dzięki temu silniejszy wyraz religijny. H.E.Smither twierdzi wręcz, że Lorenzo Perosi odrzucił oratorio volgare XVIII i XIX wieku z jego silną zależnością od opery[17].
Wyzwanie to podjął niespodziewanie nawet Claude Debussy pisząc *Le martyre de St.Sebastien*, oratorium wystawione w 1911 roku, oraz niemiecki kompozytor A. Schoenberg w dziele powstałym w latach 1917-22 *Die Jakobsleiter. Drabina Jakubowa* bywa postrzegana jako przejaw mistycyzmu wyrażanego przez szwedzkiego filozofa przyrody Emanuela Swedenborga, założyciela nowego kościoła czyli bractwa religijnego[18]. Według Simona Blackburn' a filozofia Swedenborga jest mieszaniną panpsychizmu, panteizmu i teozofii. Tematyka religijna dominowała również w oratoriach stworzonych tuż przed wybuchem drugiej wojny światowej przez niemieckiego kompozytora Joseph'a Haasa: *Die heilige Elizabeth,Christmacht, Lebensbuch Gottes, Lied von der Muter.*
w dwudziestym wieku oratorium religijne, oprócz wspomnianych już Włoch i Niemiec, pojawiło się również we Francji. Francuski kompozytor Artur Honegger, był twórcą oratorium *Le roi David*, w którym wyraźnie dają się odczuć wpływy muzyki Handla oraz, wykonywanego również jako oratorium spektaklu scenicznego *Jeanne d'Arc au bucher* (1934-35).

Urodzony w 1899 roku w Paryżu Francis Poulenc stworzył oratorium *Stabat Mater*. Jerzy Stankiewicz twierdzi, że utwory Poulenca od końca lat czterdziestych cechuje przejrzystość i prostota, przy czym charakterystyczne jest to, że kompozytor nie stosował zapożyczeń z chorału gregoriańskiego, a w utworach chóralnych nawiązywał do polifonii renesansu oraz tradycji muzyki francuskiej Gounoda, Debussy'ego, Faure'ego, Ravela[19].
Temat bolejącej Matki Boskiej podjął również polski kompozytor Karol Szymanowski. Jako jeden z najwybitniejszych przedstawicieli modernizmu, łączył oddziaływanie harmonią z aktywną rolą melodii, a z drugiej egzotyką wschodu i wyraźnym nawiązaniem tematycznym do kultury i filozofii ludów starożytnych, nie wyłączając staro-irańskiego zaraostranizmu, co było wstępem do późniejszego synkretyzmu kompozytora, próby poszukiwania Boga uniwersalnego, wspólnego dla wszystkich religii.
Uważana za oratorium kantata *Stabat Mater* zajmuje w twórczości Szymanowskiego ważne i szczególne miejsce ze względu na wielki artyzm osiągnięty na drodze daleko posuniętej selekcji środków wyrazu. Szymanowski wiele czasu poświęcił muzyce renesansu i poszedł jej śladem w kierunku archaizacji, co jest widoczne w języku harmonicznym dzieła, w upodobaniu do trójdźwięków (łączonych poza konwencją klasyczną), samych tercji i pustych kwint, połączonych wszelako ze współczesnymi, świeżymi kombinacjami dźwięków[20]. *Stabat Mater* stworzona w ascetycznej niemal, surowej formie trafia do najgłębszych pokładów wrażliwości człowieka pozwalając mu się wczuć w ból matki bolejącej pod krzyżem, jednoczącej się z cierpieniem swego syna, cierpieniem, które wpisane zostało w los całej ludzkości.
W przeciwieństwie do wyżej wspomnianych dzieł kompozytorów włoskich, niemieckich, francuskich i polskich w Rosji nie pojawiło się ani jedno oratorium o tematyce religijnej, co można tłumaczyć uwarunkowaniami politycznymi w jakich przyszło żyć po Rewolucji Październikowej kompozytorom tej części świata. Oratorium stało się natomiast środkiem ekspresji dla heroicznych a czasami bompastystycznych patriotycznych sentymentów twierdzi H.E.Smither[21]. Wydaje się, że mówić należy raczej o socrealizmie w muzyce i sztuce. Niemniej jednak powstałe w 1949 roku *Song of the Forests* Dymitra Szostakowicza, oraz w 1950 roku Sergiusza Prokofieva *On Guard for Peace* są jako oratoria znaczące.
Igor Strawiński urodzony w miejscowości Oranienbaum (obecnie Łomonosow), niedaleko St. Petersburga rosyjski kompozytor w 1927 roku wystawił operę-oratorium *Oedipus Rex (Edyp król)*. Strawiński miał polskie korzenie, a jego ojciec Fiodor, był znanym śpiewakiem operowym i gwiazdą petersburskiego Teatru Maryjskiego. Dopiero, kiedy znalazł się w Stanach Zjednoczonych napisał oratorium o treści religijnej zatytułowane *Babel*.

W Polsce oratorium nie było nigdy gatunkiem popularnym i dopiero Krzysztof Penderecki skupił swoją uwagę na tym gatunku. Powstało *Stabat Mater* włączone później do *Pasji wg Św.Łukasza*, a w 1967 roku powstało *Dies irae*. u progu lat 70. XX w. kompozytor porzucił technikę sonorystyczną, coraz częściej komponował tonalnie, orkiestrując w stylu niemieckiej muzyki symfonicznej z końca XIX stulecia. W tym duchu narodziła się *Symfonia wigilijna*. Szczególne emocje budziły utwory nawiązujące do wydarzeń rozgrywających się na arenie politycznej, a w tym zaliczane do tzw. socrealizmu liturgicznego *Polskie Requiem*. W 1996 roku Krzysztof Penderecki skomponował *Siedem bram Jerozolimy*; prawykonanie miało miejsce w Jerozolimie 9 stycznia 1997 roku, a pierwsze wykonanie w Polsce odbyło się w Warszawie 14 marca 1997 roku.
Z innych polskich twórców oratorium należy wymienić Kazimierza Sikorskiego, który stworzył *Stabat Mater* oraz Aleksandra Tansmana, autora *Proroka Izajasza*.
Tansman napisał też jedną z części zbiorowego dzieła do tekstu *Genesis*, zamówionego przez Shilkreta u kompozytorów przebywających w czasie drugiej wojny światowej na emigracji w Ameryce. *Prolog* (Schonberg), *Stworzenie* (Shilkret), *Upadek człowieka* (Tansman), *Kain i Abel* (Milhaud), *Potop* (Castelnuovo-Tedesco), *Posłanie* (Toch)[22].

III. Problem przesłania dzieła muzycznego.
Oratorium, przeżywa dziś swój renesans, co zważywszy na laicyzację życia i całkowicie nowy paradygmat naszych czasów wydawać się może dziwne i świadczyć o swoistego rodzaju ukrytym w nim fenomenie. Fenomen ten, to nic innego jak budzenie w odbiorcy szczególnego rodzaju stanów emocjonalnych; wstrząsanie nim, co nie jest wynalazkiem baroku i pociąga za sobą konieczność rozważenia, jaki rodzaj sztuki i dlaczego może mieć tak wielką moc oddziaływania.

Odpowiedź nasuwa się sama. Coraz bardziej zagubiony w świecie człowiek, a jednocześnie coraz bardziej świadomy natury swojej egzystencji, osaczony lękiem przed śmiercią i bólem związanym z przemijaniem, stara się odnaleźć chociaż jeden stały punkt.

Katedra Westminster Abbey

---

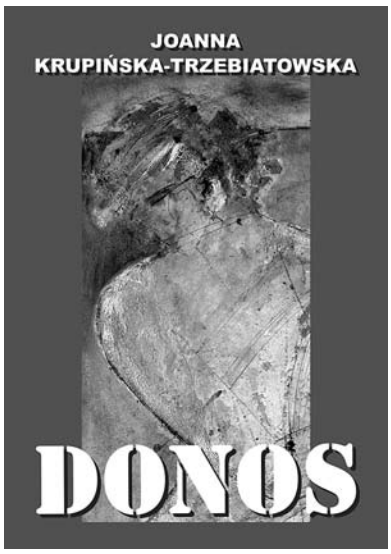
1 Howard E.Smither Oratorio, hasło w *The New Groves Dictionary of Music and Musicians*, Nowy Jork 2001
2 Władysław Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 2008, s.21
3 op.cit. s.89
4 Józef Lipiec, Powrót do estetyki, Fall, Kraków 2005, s.71
5 Simon Blackburn, *Oksfordzki słownik filozoficzny*, Książka i wiedza, Warszawa 2004, s.145
6 op.cit, s.293
7 Julian Krzyżanowski,*Nauka o literaturze*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Wrszawa-Krakow-Gdańsk-Łódź 1984,s.193-194
8 Simon Blackburn, op.cit, s.251
9 op.cit., s.373
10 Karol Estreicher, *Historia sztuki w zarysie*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990, s. 447
11 Howard E.Smither *Oratorio*, hasło w *The New Groves Dictionary of Music and Musicians*, Nowy Jork 2001
12 *Mała encyklopedia muzyki*, PWN Warszawa 1981, s.715
13 Ludwik Erhardt, *Handel*, hasło w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, Kraków 1993
14 Howard E.Smither, op.cit.
15 Z.Szweyk, *Charpentier*, hasło w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, Kraków 1993
16 Irena Poniatowska, Mozart, hasło w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, Kraków 1993
17 Howard E.Smither, op.cit.
18 Simon Blackburn, op.cit., s.383
19 Jerzy Stankiewicz, *Poulenc*, hasło w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, Kraków 1993
20 Tadeusz Zieliński, Szymanowski. *Liryka i ekstaza*, PWM Kraków 1997, s. 256-257.
21 Howard E.Smither, op.cit.
22 Zofia Helman, *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, PWM Kraków 1985, s.69

Sylwester Marynowicz

Antypowieść pani Joanny

Na początku pragnę przytoczyć przyjmowane przez krytyków określenie „antypowieści", która oznaczała grę z czytelnikami w zapisie kompozycji owej prozy, jak i eksperyment językowy, który powinien wskazywać na relatywizm poznawczy, wieloznaczność rzeczywistości i niejasność struktury rzeczywistości. W powyżej przytoczonych kategoriach chciałbym przedstawić powieść Joanny Krupińskiej-Trzebiatowskiej pt. *Donos*, wydanej w 2008 roku przez Wydawnictwo „Rupella" oraz Fundację „Panteon Narodowy na Skałce" a liczącą sobie 685 stron. (Co do tej ostatniej informacji, muszę powiedzieć, że nie jest to jakiś szczególny wyczyn, jako że *Kod Leonarda Da Vinci* Dona Browna to powieść w objętości swojej niewiele mniejsza od Donosu, ma bowiem stron 568). Omawiana książka Joanny Krupińskiej-Trzebiatowskiej składa się z trzech części, które zawierają opis losów głównej bohaterki, Katarzyny, poczynając od drugiego jej małżeństwa, zawartego z niejakim Aleksem, a zamyka się, kiedy kobieta kończy nieco ponad 55 lat i przechodzi na wcześniejszą, wymuszoną, emeryturę; niemniej ten fakt pozwala jej zrealizować dziewczęce marzenia. Wyrusza w daleką podróż do Tybetu, następnie do Europy śladami swoich dociekań związanych z własnym, arystokratycznym, pochodzeniem. Zgodnie zresztą z zasadą – *noblesse oblige*.

Ośmielę się zauważyć, że wszystko w tej książce jest grą z czytelnikiem, poza tym co zabawą być nie powinno. Nie może bowiem rozweselić odbiorcy teza, że cokolwiek robimy nie jest dziełem przypadku, przeciwnie to wytwór jakiejś Opatrzności oraz że jesteśmy dotknięci piętnem zła jakie człowiek nosi w sobie od zarania dziejów ludzkich. Czyli jak chcą ateiści – tuż po pierwszym wybuchy i jak twierdzą teiści – od Ewy skuszonej przez zbuntowanego Anioła Pana Boga, zwanego Szatanem. Co jednakże z tego wynika? a to, że jesteśmy skazani na toksycznych rodziców (patrz: Susan Forward „Toksyczni rodzice", 2006). Słowem – rodzicieli straszliwych, bo zatruwających swoje dzieci od tysięcy lat. Tę złą pasę ponoć chciało przerwać kilku wysłanników Boga: Jezus, Mahomet, Budda, ale ta sztuczka im się nie udała, bo Piekło nie daje za wygraną, czego dowodem w ostatnich dziejach ludzkości są Hitler i Stalin, rzeczywiści wysłannicy capo di tutti capi wszystkich diabłów. Broniąc się przed tą tezą – którą autorka rozciąga na cała książkę, czyniąc z niej główny leitmotiv swojej opowieści – pisarka czyni nie tyle



ród kobiecy za toksyny odpowiedzialnym, a klan mężczyzn, uosobienie satanicznego nasienia. Można by cichutko zapytać: a gdzież tu się podziałowychowanie? Może w wychowaniu cała zwrotna siła przeciwko złu? Niestety „musztra" nie ma nic tu do rzeczy. Autorka idąc tropem uwewnętrznionej na stałe agresji męskiej prowadzi akcję powieści w taki sposób, że poczęcie chłopca-czarta (rzecz co jakiś czas powszechna) następuje w nader makabrycznych okolicznościach. Zawiera się to w zbiorowym, rytualnym gwałcie satanistów na dziewczynie-dziewicy, a narodziny dziecka to „akt" mogący przynieść światu jakiegoś nowego Wolfiego, Adolfa Hitlera lub Iosifa Wissarionowicza Dżugaszwili, zwanego Stalinem.

Na szczęście główna bohaterka *Donosu*, Katarzyna, jest powiedzmy sobie szczerze – wielce przekorna, co z kolei może oznaczać, że autorka prowadzi z czytelnikiem dodatkowo wielce wyrachowaną grę, z której wynika, że mnóstwo wydarzeń ujawniających sposób pojmowania świata przez Katarzynę oraz jej uczestnictwo w literackiej rzeczywistości, rozgrywa się z jednej strony naprawdę (dane historyczne), ale równie dobrze wszystko dzieje się tylko tak dla wzbudzenia temperatury myślowej u czytelnika. Innymi słowy gramy w dosyć dowolną interpretację faktów, które tworzą potężny ciąg hagiograficzny. A jest nim nie co innego, jak w pewnej mierze kontynuacja powieści Dona Browna *Kod Leonarda da Vinci*. Wszystko sprowadza się do wędrówki śladami Świętego Graala, czyli rekapitulujemy losy Marii Magdaleny będącej wcześniej, niż nastąpiła śmierć Jezusa, matką Jego dziecka. MM nosiła więc w sobie krew Boga. Innymi słowy to żona Jezusa stała się świętym Graalem. Natomiast już jako połowica po śmierci męża uciekła z Jego dzieckiem do Francji, dając początek dynastii Merowingów.

Aby gra w opowieści *Donos* toczyła się jeszcze ciekawiej Katarzyna stwierdza, że jej arystokratyczne korzenie z Merowingami łączą się w którymś tam rozgałęzieniu wspólnego drzewa rodzinnego, jako że jej przodkowie wywodzą się z jednej strony od Wikingów, a z drugiej od Merowingów. Tak więc można domniemywać, że główna bohaterka *Donosu* ma w sobie coś ze świętej Marii Magdaleny i oczywiście Jezusa Chrystusa z Nazaretu.

Książka Joanny Krupińskiej-Trzebiatowskiej *Donos* staje się również podjęciem ostrej polemiki, mimo ostatecznie monoteistycznej wiary głównej bohaterki, Katarzyny, z całym chrześcijaństwem, które z natury swojej jest antykobiece. Kobieta, wedle wielu autorytetów Kościoła, stała się inicjatorem grzechu. Autorka ostro polemizuje z tą tezą, udowadniając, że rzekomej próżności płci pięknej przeczy ogromna wiedza kobiet o świecie i życiu, zaś tzw. wyuzdanie dziewcząt to jedynie mit powtarzany przez ród męski na obronę własnej agresji. Kobiety-bohaterki Joanny Krupińskiej-Trzebiatowskiej są partnerkami we współżyciu w stadle rodzinnym wierne przykazaniu miłości, a poza tym są po stokroć mądrzejsze od swoich towarzyszy tak co do działań intuicyjno-emocjonalnych, jak i umysłowo-intelektualnych. W każdym razie Katarzyna imponuje wiedzą wprost niebywałą, praktycznie w każdej dziedzinie. Jeśli psychologowie są skłonni przychylić się do twierdzenia, że kobiety cechuje lepsza pamięć od mężczyzn, to gros bohaterek w Donosie ma tę pamięć wręcz fotograficzną. Przy czym ich analizy filozoficzne mogą świadczyć o tym, że wiedza, którą nabyły jest niezwykle funkcjonalna i przydatna w każdej sytuacji życiowej.

Kiedy Katarzyna wygłasza tezę, że kobiety powinny przejąć władzę nad światem, roztaczając przed czytelnikiem wizerunek egzystencji ludzkiej pozbawionej dramatycznej konfliktowości, to ja również jestem za tym, by to białogłowy rozpoczęły swoje rządy na tym łez padole. I to jak najszybciej.

Co zaś do samego „donosu" tyczącego się aborcji wykonywanej u dziewczyny, na której dokonano gwałtu zbiorowego przez satanistów, to w świetle obowiązującego prawa wszyscy są zgodni co do tego, że usunięcie ciąży powinno w tym przypadku nastąpić. Gorzej naturalnie, gdy kobieta ów dramat osobisty zataja przed stróżami sprawiedliwości, wówczas owa sprawiedliwość staje się ślepa, czyniąc z ofiary kata lub też stawia go na równi z nim. Cóż wtedy pozostaje „kozłowi ofiarnemu"? Niestety, zginąć na „świętym" ołtarzu prawa... Straszna to pointa tej powieści, ale bywa bardzo często wielce prawdziwa.

KALENDARIUM STOWARZYSZENIA TWÓRCZEGO POLART 1990 - 2010

1990 rok	3 maja	Spotkanie założycielsko-sondażowe w pracowni Janusza Trzebiatowskiego w Krakowie. Omówienie założeń statutu.
	14 listopada	Dyskusja w atelier Janusza Trzebiatowskiego w Krakowie nad programem działania i usytuowaniem Stowarzyszenia Twórczego POLART w polskiej strukturze związków twórczych.
1991 rok	19 kwietnia	Zebranie Założycielskie Stowarzyszenia Twórczego POLART. Powołanie Komitetu Założycielskiego w składzie Joanna Krupińska, Agata Jutrzenka -Trzebiatowska, Janusz Jutrzenka-Trzebiatowski, Wiesław Jutrzenka -Trzebiatowski, Zbigniew Jutrzenka- Trzebiatowski. Przyjęcie statutu.
	29 maja	Rejestracja Stowarzyszenia Twórczego POLART przez Sąd Wojewódzki w Krakowie Ns Rej St 72/91.
	30 maja	Walne Zgromadzenie w atelier Janusza Trzebiatowskiego w Krakowie. Wybory i ukonstytuowanie się władz Stowarzyszenia. Prezes Zarządu- Janusz Trzebiatowski, wiceprezes –Eugenia Zdebska, Sekretarz-Stanisław Kaszyński, Skarbnik - Agata Jutrzenka-Trzebiatowska, Członkowie Zarządu: Joanna Krupińska-Trzebiatowska, Andrzej Pollo.
	Jesień	Walne Zgromadzenie w atelier Trzebiatowskiego. Zatwierdzenie dwuletniego planu działań. Dyskusja.
1992 rok	30 kwietnia	Walne Zgromadzenie u Eugenii i Zbigniewa Zdebskich. Honorowy Medal POLARTU - Eugenia Zdebska.
	Jesień	Zgromadzenie w atelier Trzebiatowskiego. Temat wiodący: Stan sztuki polskiej i dalszy rozwój stowarzyszenia.
1993 rok	26 luty	Walne Zgromadzenie u Jolanty i Wiesława Trzebiatowskich. Temat wiodący: Ekologia - katastrofalne skutki zanieczyszczeń dla dzieł sztuki i architektury. Przyjęcie logo stowarzyszenia.
	9 października	Walne Zgromadzenie w Lipniku u Anny Berg i Andrzeja Pollo. Temat wiodący: Stan sztuki w Europie. Chłopskie jadło na murawie.
1994 rok	19 czerwca	Walne Zgromadzenie w „Trzebiatówce" u Joanny i Janusza Trzebiatowskich. Temat wiodący: Stan sztuki krakowskiej i polskiej.
	8 października	Walne Zgromadzenie w Kalwarii Zebrzydowskiej u Bożeny i Marka Łuczaków. Zwiedzanie klasztoru oo. Bernardynów (oprowadza opat). Temat wiodący: Współczesne wnętrzarstwo i meble w produkcji rzemieślniczej i półprzemysłowej.
1995 rok	10 czerwca	Walne Zgromadzenie - i część w Willi Lorenza w Lanckoronie. Gospodarz: prof. Ryszard Czarnecki. Temat wiodący: Zagadnienia współczesnej farmakodynamiki. Honorowy Medal POLARTU - Ryszard Czarnecki. II część w pracowni Antoniego Porczaka przy ul. Emaus w Krakowie. I Salon Sztuki - Wystawa malarstwa Haliny Kicińskiej-Porczak i rzeźby Antoniego Porczaka. Honorowy Medal POLARTU- Antoni Porczak.
	18 listopada	Walne Zgromadzenie w „Trzebiatówce" u Joanny i Janusza Trzebiatowskich. II Salon Sztuki. Otwarcie galerii autorskiej Janusza Trzebiatowskiego. Promocja tomiku poezji Joanny Krupińskiej-Trzebiatowskiej „Rzeczywiste i Nierzeczywiste" - czyta autorka i aktor Krzysztof Litwin.
1996 rok	27 kwietnia	Walne Zgromadzenie u Eugenii i Zbigniewa Zdebskich. Temat wiodący: Sztuka i medycyna. Filozoficzne problemy kardiochirurgii - Antoni Dziatkowiak; Kardiochirurgia dziecka (Instytut w Prokocimiu) - Eugenia Zdebska; Klinika położnicza i jej przyszłość- Zbigniew Zdebski.

III Salon Sztuki - wystawa dzieł Krystyny Nowakowskiej, Jerzego Nowakowskiego, Andrzeja Pollo, Anny Berg, Stanisława Batrucha, Howanesa Kazariana, Janusza Trzebiatowskiego.

26 października Walne Zgromadzenie Sprawozdawczo-Wyborcze w pałacu Radziwiłłów w Balicach. Gospodarz Zgromadzenia: prof. Jędrzej Krupiński.
Temat wiodący: Zwierzęta w sztuce. Referat Jędrzeja Krupińskiego i Jerzego Madeyskiego.
IV Salon Sztuki -Krystyna i Jerzy Nowakowscy.
Prezentacja dzieł sztuki: Andrzej Pollo.
Wybory i ukonstytuowanie się nowych władz stowarzyszenia. Prezes Zarządu- Janusz Trzebiatowski, wiceprezes -Jerzy Madeyski, Sekretarz- Ferdynand Nawratil, Skarbnik- Franciszek Gałuszka, Członkowie Zarządu: Joanna Krupińska-Trzebiatowska, Jerzy Haber, Józef Mędrala.
Komisja Rewizyjna: Lidia Żukowska – przewodnicząca, Ryszard Czarnecki, Henryk Sołga.

1997 rok

19 kwietnia Walne Zgromadzenie w Izbie Przemysłowo-Handlowej w Krakowie. Gospodarze Zgromadzenia: Jolanta i Andrzej Zdebscy. Temat wiodący: Historia i tradycje w sztuce Izby Przemysłowo-Handlowej w Krakowie. Prezentacja Wydawnictwa AGAT-PRINT. Promocja książki Teresy De Laveaux „Muzyka moja miłość

25 października Walne Zgromadzenie w „Jamie Michalika" w Krakowie.
Gospodarz Zgromadzenia: Bolesław Faron.
Honorowy Medal POLARTU - Bolesław Faron, z okazji 60-lecia.
Temat wiodący: „Zielony Balonik", jego epoka w literaturze i sztuce. Promocja książki Bolesława Farona „Jama Michalika – przewodnik literacki".
Referat: Andrzeja Pollo.
Występ kabaretu Studenckiego z NCK w Krakowie „Noc cudów" wg K.I.Gałczyńskiego.

1998 rok

18 kwietnia V Wielki Salon Sztuki w Nowohuckim Centrum Kultury w Krakowie z trzema wystawami towarzyszącymi: Andrzeja Pollo, Antoniego Porczaka i Waldemara Świerzego.
Złoty Medal– Waldemar Świerzy, Srebrny Medal – Krzysztof Litwin, Brązowy Medal – Andrzej Pollo.
Honorowy Medal POLARTU - Ferdynand Nawratil, Gospodarz Zgromadzenia i komisarz V Salonu Sztuki, świętujący 30- lecie pracy w resorcie upowszechnienia kultury.

14 listopada Walne Zgromadzenie w atelier Anny Berg w Krakowie. Salon Sztuki Pań (VI Salon Sztuki) - Anna Berg, Renata Bonczar, Halina Kicińska-Porczak, Krystyna Nowakowska, Jadwiga Rubiś.
Temat wiodący: Kobieta w sztuce polskiej.

Grudzień I wydanie Hybrydy – jednodniówka pod redakcją Andrzeja Pollo.

1999 rok

8 maja Walne Zgromadzenie na Zamku w Niepołomicach. Gospodarz Zgromadzenia: Józef Mędrala, prawnik, ekonomista i koneser sztuki
Temat wiodący: Ekonomiczne aspekty współczesnej sztuki w Polsce
Wystawa jednego dzieła: rzeźba Bronisława Krzysztofa.
Po historii Niepołomickiego Zamku oprowadzał Andrzej Wajda.
Koncert Jana Oberbeka na gitarze klasycznej.

25 września Walne Zgromadzenie w Kamienicy Pod Złotym Słońcem w Rynku Głównym we Wrocławiu, w siedzibie Muzeum Sztuki Medalierskiej. Gospodarze Zgromadzenia: Zdzisław Olszanowski, Tadeusz Strugała i Jacek Dworski.
Wystawy towarzyszące:
-„Zapisy tajemne i muzyczne" w twórczości Andrzeja Pollo,
-unikatowa wystawa batut z kolekcji Tadeusza Strugały.
Koncert Jana Oberbeka (gitara klasyczna) i Bożeny Hausman (sopran) stanowiący polskie prawykonanie starosefardyjskich pieśni według tekstów Mosesa ibu Ezry z muzyką Mario Castelnuovo Tedesco. Honorowy Medal POLARTU: Andrzej Pollo z okazji 60-lecia.

2000 rok

20 maja II Salon Poezji w „Trzebiatówce" w Krakowie.
Gospodarz Zgromadzenia: Joanna Krupińska-Trzebiatowska, Poetyckie wydanie Hybrydy Nr 2/ 2000 pod redakcją Joanny Krupińskiej-Trzebiatowskiej.

10 medali X -lecia POLARTU: Eugenia Zdebska, Joanna Krupińska-Trzebiatowska, Jolanta Piekarska-Zdebska,
Julian Kawalec, Wiesław Trzebiatowski, Jerzy Madeyski, Ferdynand Nawratil.
Wiersze: Józef Baran, Julian Kawalec, Jan Poprawa, Janusz
Trzebiatowski, Adam Ziemianin i Lidia Żukowska

21 października Walne Zgromadzenie w Nowohuckim Centrum Kultury w Krakowie. VII Wielki Salon Sztuki z trzema indywidualnymi wystawami towarzyszącymi: Krzysztofa Litwina, Jerzego Nowakowskiego i Janusza Trzebiatowskiego.
Eugeniusz Mucha – Złoty Medal, Krzysztof Litwin– Srebrny Medal, Kiejstut Bereźnicki – Brązowy Medal,
Wyróżnienia: Renata Bonczar.

2001 rok

19 maja I Salon Prozy w salach bankietowych Grand Hotelu w Krakowie. Gospodarz Zgromadzenia: Adam Zieliński - znakomity pisarz wygłosił po raz pierwszy swoje credo artystyczne. Temat wiodący: Współczesna proza POLARTU. Tadeusz Malak: czyta opowiadania Adama Zielińskiego.
Bolesław Faron: esej o współczesnej prozie polskiej.
Wystawa wszystkich wydań książkowych w kilkunastu językach Adama Zielińskiego.

24 listopada Walne Zgromadzenie Sprawozdawczo-Wyborcze w Galerii „Piano Nobile", Rynek Główny 33 w Krakowie. III Salon Poezji - Wieczór autorski poetki Joanny Krupińskiej-Trzebiatowskiej i recital piosenki Andrzeja Sikorowskiego na tle wystawy Janusza Trzebiatowskiego – VII Salon Sztuki, Gospodarz Zgromadzenia: Joanna Krupińska-Trzebiatowska.
Wybory i ukonstytuowanie się nowych władz Stowarzyszenia:
Prezes Zarządu- Janusz Trzebiatowski, wiceprezes -Jerzy Madeyski, Sekretarz-Ferdynand Nawratil, Skarbnik- Franciszek Gałuszka, Członkowie Zarządu: Joanna Krupińska-Trzebiatowska, Jerzy Haber, Józef Mędrala, Andrzej Zdebski.
Komisja Rewizyjna: Lidia Żukowska – przewodnicząca, Ryszard Czarnecki, Henryk Sołga.

2002 rok

11 maja Walne Zgromadzenie w Galerii „Piano Nobile" w Krakowie.
Gospodarz Zgromadzenia: prof. Jerzy Haber, poprowadził dyskusję panelową „Między Sztuką a Nauką" z udziałem: prof. Andrzeja Staruszkiewicza – wybitnego fizyka teoretyka, prof. Lecha Kalinowskiego – wybitnego historyka sztuki oraz wyśmienitego twórcy Krzysztofa Skóczewskiego.

26 października IV Salon Poezji Lidii Żukowskiej w Śródmiejskim Ośrodku Kultury przy Małym Rynku w Krakowie.
Szeroki esej o poetce wygłosił Bolesław Faron, a poemat „Ruda Turzyca" wraz z autorką czytała aktorka Bożena Adamek.

2003 rok

12 kwietnia Walne Zgromadzenie w Nowohuckim Centrum Kultury w Krakowie.
VIII Wielki Salon Sztuki z dwoma wystawami towarzyszącymi: medalierstwa Ewy Olszewskiej-Borys oraz malarstwa Howanesa Kazariana, artysty narodowości ormiańskiej.
Gospodarz Zgromadzenia i komisarz VIII Salonu - Ferdynand Nawratil.
Srebrny Medal-Janusz Trzebiatowski

15 listopada II Salon Prozy. Zgromadzenie pod honorowym patronatem Prezydenta Miasta Krakowa prof. Jacka Majchrowskiego w Pałacu Wielopolskich, w historycznej Sali Obrad Rady Miasta Krakowa. Temat wiodący: Promocja Miasta Krakowa; jubileusz pisarza Zbigniewa Święcha.
Prowadzenie: Janusz Trzebiatowski

2004 rok

17 kwietnia Walne Zgromadzenie w Klubie Dziennikarzy „Pod Gruszką".
III Salon Prozy. Promocja książki Jana Poprawy „Przegląd Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu".
Koncert Zespołu „Motion Trio" w składzie Janusz Wojtarowicz, Marcin Gałużyn, Paweł Baranek.

9 października Walne Zgromadzenie w Galerii „Kocioł" Lidii Żukowskiej.
Gospodarz Zgromadzenia: Józef Baran.

V Salon Poezji „Święto Barana w POLARCIE”.
Wystąpienie Bolesława Farona, recital Elżbiety Wojnarowskiej, wiersze z poematu „Podróż” czyta autor Józef Baran i aktorka Bożena Adamek.

2005 rok 23 kwietnia Walne Zgromadzenie Sprawozdawczo-Wyborcze w Klubie Aktora „Loża” w Rynku Głównym w Krakowie. Gospodarz Zgromadzenia: Franciszek Gałuszka.
Honorowy Medal POLARTU: Franciszek Gałuszka.
IX Salon Sztuki: Wystawa malarstwa Adriana Poloczka.
Wybory i ukonstytuowanie się nowych władz stowarzyszenia.
Prezes Zarządu -Janusz Trzebiatowski, wiceprezesi: Bolesław Faron, Jerzy Nowakowski, Sekretarz- Ferdynand Nawratil, Skarbnik- Franciszek Gałuszka, Członkowie Zarządu: Jerzy Haber, Joanna Krupińska-Trzebiatowska, Józef Mędrala, Andrzej Zdebski.
Komisja Rewizyjna: Lidia Żukowska-przewodnicząca, Ryszard Czarnecki, Henryk Solga

18 listopada IV Salon Prozy w Klubie Aktora „Loża” w Rynku Głównym w Krakowie prowadzony przez Joannę Krupińską-Trzebiatowską, z udziałem Józefa Barana, Edwarda Chudzińskiego Stanisława Dziedzica, Bolesława Farona, Juliana Kawalca, Jana Pieszczachowicza, Henryka Sołgi, Tadeusza Skoczka.
Gospodarz Zgromadzenia: Joanna Krupińska-Trzebiatowska.
Promocja powieści Joanny Krupińskiej –Trzebiatowskiej „Cień Boga” .
Prezentacja fragmentów: Izabela Drobotowicz-Orkisz, aktorka Teatru Hagiograf

2006 rok 29 kwietnia Walne Zgromadzenie w pracowni malarskiej Renaty Bon
X Salon Sztuki - twórczość Renaty Bonczar, Adriana Poloczka i Agaty Poloczek.

28 październik XI (Wielki) Salon Sztuki w Nowohuckim Centrum Kultury w Krakowie
- prace 21 twórców. Wystawa towarzysząca: malarstwo Krzysztofa Kulisia.
Gospodarz Zgromadzenia i komisarz wystawy - Ferdynand Nawratil.
Medal Złoty - Roman Banaszewski, Medal Srebrny - Krystyna Nowakowska, Medal Brązowy– Renata Bonczar.

2007 rok 8 lutego Koncert Capelli Cracoviensis pod batutą Tadeusza Strugały w Filharmonii Krakowskiej.
Walne Zgromadzenie w Klubie Aktora „Loża”, Rynek Główny w Krakowie. Gospodarz Zgromadzenia: Tadeusz Strugała.
Honorowy Medal POLARTU: Tadeusz Strugała.

13 października XII Salon Sztuki w Art Galerii „Dousa” – twórczość Jolanty Darowskiej - Dousa oraz Stefana Dousy.
Wieczór Piwny „Pod jemiołą” z występem Zespołu Góralskiego „Skalni”.
Honorowy Medal POLARTU: Zdzisław Olszanowski.

2008 rok 24 marca Koncert organowy Macieja Zborowskiego, zorganizowany wspólnie z Fundacją Panteon Narodowy na Skałce i Klasztorem oo. Paulinów na Skałce w Krakowie.
Walne Zgromadzenie i spotkanie z organistą katedralnym z Vaduz w refektarzu.

15 listopada Salon Filozofii w Dworku Białoprądnickim prof. Józefa Lipca, prezentującego najnowszą myśl filozoficzną przełomu wieków.
Gospodarz Zgromadzenia: Józef Lipiec.
Promocja książek prof. Józefa Lipca.
Koncert Malwiny Lipiec na harfę i Artura Rozmysłowicza- skrzypce.

2009 rok 10 czerwca Walne Zgromadzenie na Wawelu.
Gospodarz Zgromadzenia: Adam Zieliński.
Jubileusz prof.Adama Zielińskiego. Laudacja - prof. Franciszek Ziejka.
Wystąpienie prof. Aleksandra Krawczuka i prof. Józefa Lipca.
XIII Salon Sztuki. Wystawa malarstwa Janusza Trzebiatowskiego.

21 listopada Walne Zgromadzenie w atelier Krystyny i Jerzego Nowakowskich przy ul. Emaus w Krakowie. XIV Salon Sztuki - twórczość rzeźbiarska gospodarzy spotkania.

2010 9 marzec Jubileusz XX lecia Stowarzyszenia Twórczego POLART