

numer 2 (1/2010)

perspektywy **kultury**

**Supermarket i antykwariat –
bieguny współczesnej kultury**

Pismo Instytutu Kulturoznawstwa
Wyższej Szkoły Filozoficzno-Pedagogicznej „Ignatianum” w Krakowie

Wydawca: Wyższa Szkoła Filozoficzno-Pedagogiczna „Ignatianum” w Krakowie

Zespół: Tomasz Gąsowski, Tomasz Homa SJ, Krzysztof Koehler, Kazimierz Kuczman
Danuta Quirini-Popławska, Henryk Pietras SJ, Jan Prokop, Stanisław Stabryła
Stanisław Sroka, Paweł Taranczewski, Krzysztof Wałczyk SJ

Redaktor Naczelny: Andrzej Waśko

Sekretarz Redakcji: Monika Stankiewicz-Kopeć

Projekt graficzny: Joanna Panasiewicz

Opracowanie techniczne: Jacek Żaryczny

Pismo recenzowane

Recenzent: dr hab. Maciej Urbanowski, prof. UJ

ISSN 2081-1446

Adres redakcji: ul. Kopernika 26, 31-501 Kraków
e-mail: perspektywykultury@ignatianum.edu.pl
www.perspektywykultury.pl

Druk: Drukarnia Wydawnictwa WAM, ul. Kopernika 26, 31-501 Kraków

spis treści numer 2

Supermarket i antykwariat – bieguny współczesnej kultury
Dyskusja redakcyjna: Tomasz Homa, Chris Humnicki, Krzysztof Koehler
Jan Prokop, Monika Stankiewicz-Kopec, Andrzej Waško

7

Dorota Heck – *Substytucja w symbolicznym supermarkecie*

19

Grzegorz Bogdał – *„Od czasu do czasu” (supermarket – antykwariat)*

25

Katarzyna Jarkiewicz – *A teraz Was pobłogosławię, abyście zdążyli
na najbliższą promocję... Kościół w supermarkecie –
między ewangelizacją a komercjalizacją*

33

Michał Maksymiuk – *Antykwarstwo lat 90. Charakterystyka*

49

Monika Żarnowska – *Antykwariat – świat z wyboru*

55

Rozprawy literackie

Stanisław Stabryła – *Antyczne motywy helleńskie
we współczesnej poezji polskiej*

71

Agnieszka Kurnik – *Narodu prawda wieczna.
O juveniliach dramatycznych Karola Wojtyły*

91

Muzyka z niemodnej epoki

Małgorzata Gawor – *Fryderyk Chopin „in memoriam” –
w dwusetną rocznicę urodzin*

101

Kinga Dobosz – *Dwa bale i kłamstwo. „Don Giovanni” Mozarta a konstrukcja
Balu u Senatora w III cz. „Dziadów”*

109

Artykuły o sztuce

Symbolizm w Polsce i w Wielkiej Brytanii – z dr. Andrzejem Szczerskim
rozmawia Tomasz Tisończyk
133

Dagmara Dygoń – *Pastuszek jako metafora życia Jacka Malczewskiego*
143

Monika Maria Kowalczyk – *Sztuka dawna i sztuka nowa w procesie kształtowania postawy twórczej człowieka. Stanowisko Ireny Wojnar*
155

Film i historia najnowsza

Mariola Dopartowa – „*Narodowy socrealizm*” w kinie PRL.
Wokół „Młodości Chopina”
169

Monika Maszewska-Łupiniak – *Poetyka pamięci braci Różewiczów*
187

Sylwetki

Lilianna Dorak-Wojakowska – *Stanisław Koźmian (1836-1922). Antreprener i krytyk teatralny*
201

Kazimierz Kuczman – *Mieczysław Gębarowicz (1893-1984)*
227

Recenzje:

Damian Tomzik – *Benjamin R. Barber kontra McŚwiat*
239

Barbara Hryszko – *Le siècle français. Francuskie malarstwo i rysunek XVIII wieku ze zbiorów polskich*
249

Leszek Zinkow – *Co to jest dom?*
259

Krzysztof Fiołek – *Młoda Polska i Irlandia*
263

Sprawozdania i przeglądy:

Bogusława Bodzioch-Bryła – *Granice kultury. Sprawozdanie z I Zjazdu Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego (15-17 października 2009 r. Katowice-Cieszyn)*
267

Krzysztof Jabłoński – *Projekt fotograficzno-badawczy*
„Architektura międzywojennego Krakowa – niedoceniany obraz miasta”
285

Wiesna Mond-Kozłowska – *Bałtyk – powinowactwa kultur, pogranicza sztuk*
289

Noty o autorach
293

Summary
299



Supermarket i antykwariat – bieguny współczesnej kultury

Dyskusja redakcyjna

W dyskusji redakcyjnej udział biorą: Tomasz Homa, Chris Humnicki, Krzysztof Koehler, Jan Prokop, Monika Stankiewicz-Kopeć, Andrzej Waśko

Andrzej Waśko: „Supermarket i antykwariat” – te konkretne instytucje handlowe są dla nas pewnymi symbolami. Z jednej strony „katedry konsumpcji”, których tyle wyrosło w ostatnich latach wokół nas, choćby tu, w Krakowie, to – jak się wydaje – czytelny, wykorzystany już niejednokrotnie symbol zglobalizowanej kultury masowej. Z drugiej strony antykwariaty, na które prawie nikt nie zwraca uwagi – małe, prywatne sklepy ze starymi książkami, grafikami, mapami – zepchnięte na margines handlu, lecz wciąż istniejące. Czy nie jako swoisty symbol kultury „wysokiej”, dziedzictwa historycznego i ich miejsca w stylu życia i mentalności współczesnej? Taka symbolika, która sugeruje, że miejsce dawnych wartości duchowych i świadomości historycznej jest dziś... w antykwariacie, jest przewrotna. Ale tym lepiej uzasadnia pytanie, jakie zjawiska społeczne powodują, że nasze życie nie tylko codzienne zaczyna się toczyć wokół galerii handlowych, w świecie zakupów i pop-kultury?

Chris Humnicki: Myślę, że ta metafora jest bardzo dobra, a zestawienie ciekawe. Z drugiej strony, jako technik, zastanawiam się, czy można nazywać galerie handlowe „świątyniami konsumpcji”. Ich powstawanie wynika ze zmieniającej się techniki handlu. Projektując to, co dzisiaj nazywa

się „Galerią Krakowską” zliczyliśmy wszystkie handlowe powierzchnie płaskie powyżej 100 metrów kwadratowych i znaleźliśmy przy Rynku Głównym tylko około 6 takich powierzchni. Taka baza lokalowa nie nadaje się do prowadzenia nowoczesnego handlu. Obecnie po to, żeby zachęcić klienta do kupna, towary muszą być odpowiednio ustawione. Kupujący nie są tego świadomi, ale wszystkie sieci handlowe mają własne metody eksponowania towarów na powierzchni sklepowej. Dotyczy to wszystkich sklepów: z odzieżą, z kosmetykami, itp. Chodzi o to, żeby klient kluczył w sklepie, bo może jeszcze coś więcej kupić i o to, żeby znalazł – obok tego, co go interesuje, także inne rzeczy z tym powiązane. I tak towary układa się w sklepie według specjalnego systemu, co nie udaje się w „antykwiariatach”, to znaczy w małych przestrzeniach, gdzie jest to po prostu niemożliwe. Poza tym koszt wynajmu małych powierzchni w centrum miasta jest znacznie wyższy a dojazd i zaparkowanie samochodu w takich rejonach bardzo trudne. Mimo wszystko za wzór i prototyp centrum handlowego posłużyła amerykańska, a szczególnie angielska *high street* – czyli główna ulica w mieście, którą wystarczyło przykryć dachem, żeby powstało centrum handlowe. Różnica polega na tym, że sklepy w centrum handlowym dobiera się i zestawia bardzo starannie, wyciągając naukę z doświadczenia handlowego, obok buduje się wielki parking, co ma zasadniczą rolę, i przyciąga się ludzi pewnego typu atrakcyjnością danego miejsca. Za chwilę powiem więcej na ten temat, ale chciałbym też zaznaczyć, że budując Galerię Krakowską całkowicie zmieniono pierwotny projekt Tishmanna, który mógł być o wiele lepiej postrzegany. Mieliśmy w tym projekcie muzeum historii Polski, przez które dzieci przyjeżdżające do Krakowa pociągami mogłyby przechodzić, zanim pójdą na Wawel czy do Kościoła Mariackiego, gdzie pewne informacje docierałyby do nich drugi raz. Miały powstać sale wystawowe i niewielkie sale konferencyjne, umożliwiające organizację spotkań i dyskusji publicznych. To nie zostało zrealizowane, przez nowego inwestora nastawionego na czysty zysk. Tishmann miał dzierżawić to miejsce przez 35 lat i zależało mu, żeby funkcjonowało ono jako część miasta. Oplacało mu się więc subwencjonować także pewne aktywności niekomercyjne.

Krzysztof Koehler: To, co pan powiedział jest bardzo ciekawe. Ale hipermarket, który miałby być też jakimś centrum kultury wysokiej, to z mojej perspektywy jest kwadratura koła a nawet jakieś wewnętrzne samooszukiwanie się. To trochę tak, jakby jechać do Paryża przez Las Vegas, czyli od makiety do oryginału: dziwna pielgrzymka. Natomiast dość często bywam w tej galerii i chciałbym zwrócić uwagę na pozytywne cechy hipermarketów gdyż, nie wiem dlaczego, ale mam wielki sentyment do tego typu miejsc. Po pierwsze, robienie zakupów napędza koniunkturę gospodarczą, a w USA *shopping* jest nawet z tego powodu uznawany za swego

rodzaju obowiązek patriotyczny. Po drugie, Galeria Krakowska wytworzyła nowy kulturowy model randki. Obserwuję tam sporo par, młodych ludzi pochodzących najwyraźniej z podkrakowskich miejscowości, którzy ubierają się bardzo starannie, a nawet ekstrawagancko – w to, co jest akurat modne – i romansują czy też po prostu spotykają się w znajdujących się tam barach i kawiarniach. Po trzecie, zwłaszcza gdy pogoda jest brzydka gromadzą się tam istne tłumy spacerowiczów. W soboty i niedziele ludzie przyjeżdżają całymi rodzinami i po prostu spacerują, nie kupując, a raczej po prostu gapiąc się na wystawy. Jest to dawne „wyjście na miasto” – miasto w cudzysłowie – które jest dla nich jakimś pozytywnym przeżyciem, rozrywką, formą bycia we wspólnocie. Choć w klimatyzowanym wnętrzu i pod dachem jest to pewna sztuczność, ale z perspektywy „naturalnej” miasta też są sztuczne, wytworzone, wymyślone itp.

Kiedy wczoraj patrzyłem na ludzi przed Pałacem Prezydenckim na Krakowskim Przedmieściu [po katastrofie smoleńskiej 10 kwietnia 2010 r. – przyp. red.], to pomyślałem sobie, że przyszli tam raczej nie bywalcy antykwariatów, tylko bywalcy hipermarketów. Przypuszczam, bo nie wiem, że ci ludzie nie chodzą do antykwariatów, które są drogie, snobistyczne i z natury „inteligencko-odpychające”, kojarzą się z hrabinami, których czas już dawno przeminął. Często siedzą w nich ludzie, którzy mają taki właśnie inteligencki, wyższościowy stosunek do wspólnoty. A członkowie owej wspólnoty, oddający wczoraj hołd Parze Prezydenckiej, to może są ci sami ludzie, którzy w weekend chodzą do hipermarketu, by dotknąć nowoczesności a przynajmniej pobycć pomiędzy ludźmi. Może więc temu zamkniętemu Krakowowi te galerie handlowe dobrze robią, bo są bardziej demokratyczne; sytuują się wręcz na antypodach tego nieprzyjemnego, „wykształciuchowskiego” „antykwariatu”. A więc demokratyczny, „ludowy” supermarket jest bliższy mojemu sercu niż snobistyczny „antykwariat”, symbol inteligenckiego podszywania się pod arystokrację i przyszywania sobie przodków niekoniecznie własnych.

Monika Stankiewicz-Kopeć: Czy jednak swego rodzaju snobizm nie gna także ludzi do galerii handlowych? Już sama przewrotna nazwa „galeria” ma przecież pewien posmak snobizmu. Dawniej „galeria” kojarzyła się z kulturą wysoką, z miejscem dla elit (choćby galeria sztuki). Dziś „galeria” określając przybytek handlu i konsumpcji, próbuje nadać mu jakiś pozór elitarności, ekskluzywności, prestiżu. Wydaje mi się, że ci, jak pan profesor określił „starannie” i „ekstrawagancko” ubrani ludzie z galerii, spędzając tam czas, także kierują się snobizmem. To właśnie między innymi „odświętnym” strojem manifestują swoją przynależność do tego innego, lepszego (według ich wyobrażeń) świata – świata „galerii” – miejsca luksusu, zamożności, przepychu... Jeśli już wspomnieliśmy o snobizmie,

to chyba dotyczy on zarówno niektórych bywalców antykwariatów jak i galerii. W obu przypadkach łączy się on z udawaniem kogoś lepszego i wartościowszego niż się nim jest w istocie.

Zresztą, tak na dobrą sprawę, to sama „galeria” handlowa mogłaby uchodzić za symbol snobizmu. Jej wnętrze udające miasto stanowi imitację tego co na zewnątrz: uliczek, ogródków kawiarnianych, skwerków itd. Galeria udaje miasto – „lepsze”, bardziej luksusowe...

ChH: Tak to jest. I to jest założone w psychologii marketów – to ma być „przeżycie”. Również w studiach nad Galerią Krakowską było założenie, że będzie ona przyciągać ludzi z terenów leżących w promieniu 100 kilometrów od Krakowa. I są studia na to zrobione.

Jan Prokop: Ja jednak mam ochotę uderzyć czołgiem w Galerię Krakowską, ponieważ jestem użytkownikiem dworca w Krakowie. Kiedyś podjeżdżało się do niego na odległość 50 metrów od peronu. Co zrobiono z tym placem? Skandal absolutny! Proszę sobie wyobrazić: mam dwie walizki, 70 lat, przyjechałem do Krakowa i próbuję się wydostać z tego koszmaru. Jest plac nad peronami i dwie windy, które nie obsługują wszystkich peronów. Poza tym przyjechałem o 22.00. Galeria się zamyka – a tym samym zamyka się zachodnie wyjście na przystanki autobusowe: muszę pokonać dodatkowe 400 metrów. Albo przyjechałem na dworzec – przed godziną 5.00 – to samo! Gdzie tu jest punkt widzenia dobra wspólnego mieszkańców i osób przyjeżdżających do Krakowa, który powinien określać decyzje prezydenta i rady miasta?

ChH: W Krakowie, tak jak i w innych polskich miastach, istnieją ścisłe, przestrzenne i ekonomiczne związki między koleją, pocztą, komunikacją autobusową i miejską. O niemożność pogodzenia tych wszystkich interesów rozbił się właśnie plan inwestycyjny Tishmanna. W planach był dostęp do pociągów, autobusów i tramwaju – ale kolej nie wywiązała się ze swoich zobowiązań. Osobiście miałem na tym tle ostre starcie z wicepremierem Polem. Teraz próbuje się to naprawić, co jeszcze potrwa. Zrealizowano część planów, galerię handlową, bo za tym stał interes prywatny. Reszta – to co jest w interesie publicznym – czeka.

AW: Krytykując to, co zrealizowano przypomnijmy sobie, co było wcześniej na miejscu Galerii Krakowskiej – był to teren całkowicie zdewastowany. Realnie więc mamy krytykowaną galerię, ale nie mamy dawnych ruder. Może dobrze, że ich już nie oglądamy, a na ich miejscu powstało coś, co jest takie a nie inne w wyniku realiów technicznych i ekonomicznych, na które wskazuje pan Humnicki, i których w polskich warunkach

nie potrafilismy zmienić? A wracając do kwestii ogólniejszych: mam wątpliwości co do tezy, że centrum handlowe to po prostu „miasto pod dachem”. W mieście mieliśmy obok sklepów także kościoły i ratusz. Czyli obok działalności handlowej przestrzeń miejska oferowała człowiekowi także inne formy aktywności – religijne, polityczne, itd. Galeria handlowa w centrum życia społecznego sytuuje natomiast działalność komercyjną, w zasadzie ogranicza życie społeczne do komercji. Ponieważ zaś czynna jest w niedziele i święta, likwiduje podział tygodnia na dni powszednie i świąteczne, podział czasu na świecki, świąteczny i „święty”. Zmiany obyczajowe z tym związane są ogromne.

JP: Czy rzeczywiście, kupując „u Forda”, do czego wzywa się w USA, zachowujemy się patriotycznie? Pasuje to do pedagogiki neoliberalnej, według której szkoły mają wychowywać bezrefleksyjnego producenta i nienasyconego konsumenta. Już nastolatkom przedstawia się wizję życia polegającego na zarabianiu pieniędzy, obojętnie w jaki sposób, i rozładowywaniu frustracji związanych z ogłupiającą pracą poprzez niedzielny seans zakupów w supermarkecie. Tak wychowany człowiek idzie do supermarketu po 2 kilo cukru za 3 złote, a wychodzi z niego z wózkiem niepotrzebnych gadżetów, których nakupił wędrując w tym wielkopowierzchniowym labiryncie, za 300 złotych. Po czym przez cały tydzień jest sfrustrowany głupotą swojego zachowania, a tę frustrację leczy w następny weekend kolejną sesją zakupów.

Tomasz Homa: Galerie są ukonkretnieniem współczesnej „filozofii handlu”. Tak się ten biznes rozwija i trudno z tym walczyć. Obok mamy odkryte place handlowe, tanie. Ale galeria jest symbolem społeczeństwa zamożnego. Trzeba mieć pieniądze, żeby sobie pozwolić na zakupy i kawę w galerii. Jest więc ambicją wielu miast, żeby mieć własną galerię. To jest symbol nobilitujący, oznaka zamożności. Inną kwestią jest wpływ supermarketów na drobny handel, który jednak pod wpływem tej konkurencji nie zanika, mimo obaw, jakie często były wyrażane. Natomiast w przestrzeń galerii handlowej wpisane jest, moim zdaniem, pewne ryzyko. Ryzyko wyobcowania, wirtualizacji rzeczywistości. Jest to przestrzeń zamknięta, sztucznie stworzona, gdzie wszystko, nawet to, co jest tzw. elementem żywym, czyli zieleń, drzewka – jest wyselekcjonowane, swoiście „idealne”. Kontakt z ziemią, z powietrzem, z roślinnością naturalną znika. Jest to problem ekologii – tego wymiaru życia, którego człowiek potrzebuje, żeby żyć zdrowo. Zbyt długie przebywanie w tego typu przestrzeni może być szkodliwe.

AW: Tam nie ma zmięchu ani poranka – oświetlenie zawsze jest takie samo. Nie ma różnic temperatury...

JP: To jak w *Lalce* Prusa, w opisie świata arystokracji, gdzie nie ma pór roku, lata i zimy, bo są oranżerie.

MSK: Współcześnie te dawne „oranżerie” zdemokratyzowały się i teraz są dostępne dla mas. Tak więc i tłumy mają wreszcie swój „lepszy” świat; swoje „szklane domy”, swoją własną Arkadię – bez pór roku, deszczu, zimy, gdzie trwa wieczna wiosna. Oczywiście Arkadię na miarę czasów i wyobrażeń – gdzie stale działa klimatyzacja, a egzotyczna „roślinność” nigdy nie więdnie – bo jest... sztuczna

KK: Ależ z tego co mówicie Państwo wynika, że „sztuczny świat” był zawsze. Jest to przestrzeń wymagająca odpowiednich zachowań, ponieważ presja wirtualności może być niebezpieczna. Obserwowałem kiedyś elegancko ubraną parę w czasie takiej randki, podczas której mężczyzna korespondował z kimś na laptopie, a kobieta bawiła się jakąś grą w telefonie komórkowym. I to jest minus tej sztucznej, klimatyzowanej przestrzeni, że ona wyzwala w ludziach ochotę do zatapiania się w wirtulaności. Podejrzewam, że ta para, w swoim przekonaniu, zachowywała się bardzo nowocześnie. Przebywali w centrum nowoczesności, w klimatyzowanym pomieszczeniu, na zewnątrz hulała burza śnieżna, natomiast oni oddawali się zajęciu, któremu powinni się oddawać w tym akurat miejscu. Może to przykład skrajny, kuriozalny, ale po prostu do takich kuriozalnych zachowań ta sztuczna, odnaturalniona przestrzeń może skłaniać. Ale znowu: wcale nie musimy (czy oni nie muszą) temu ulegać.

ChH: Mam w domu dwie dwudziestolatki, które nauczyliśmy z żoną, że komputera i komórki nie używa się, gdy siedzimy wszyscy przy rodzinnym stole. Ale to, o czym pan mówi, to już niestety cecha pokoleniowa ludzi młodych, którym trzeba by wpajać poprzez wychowanie, że w taki sposób zachowywać się nie wypada. Może te kategorie „wypada”, „nie wypada” ktoś odesłałby do tego symbolicznego antykwariatu. Ale i ci młodzi mogą i powinni być wychowywani tak, żeby w pewnym momencie znaleźć swoją drogę do antykwariatu, wiedząc, co tam można odkryć pod warstwą kurzu. Niektóre z tych rzeczy są „fajne”, stare książki na przykład, albo śmieszne przynajmniej. Niewątpliwie współczesne społeczeństwo pozostaje rozwarstwione intelektualnie i materialnie, przy czym te rozwarstwienia nie zawsze się pokrywają.

JP: Supermarket i antykwariat są niewątpliwie symbolicznymi biegunami współczesnej sceny kulturalnej: konsumpcja i oazy „czegoś innego” (*das Andere*). Warto dodać, że u źródeł kryzysu, z czego nie tak wielu zdaje

sobie sprawę, legło postmodernistyczne przekonanie o absolutnej samowystarczalności jednostki; inaczej mówiąc: śmierć bliźniego. Każdy z nas żyje dla siebie samego, gra własną grę o sukces: zawodowy, ekonomiczny czy polityczny, o zysk czy o prestiż, co wychodzi na jedno – *cash is fact, everything else is opinion*. Jak dowodził Bourdieu, który zajmował się karierami pisarzy dziewiętnastowiecznych, prestiż też wchodzi na rynek jako wartość rynkowa. Nawet bycie poetą przeklętym i umieranie na strychu, z głodu, też mogło być wejściem do pewnego rodzaju ekskluzywnego grona. Dziś, kiedy „spadamy we wszystkich kierunkach jednocześnie” (Nietzsche), kiedy horyzontalność zastąpiła wertykalność, nie ma wznoszenia się, doskonalenia – jest tylko rozprzestrzenianie się w płaszczyźnie.

KK: Ale, panie profesorze, hipermarkety mają bardzo regularną strukturę piętrową...

JP: Tak, bo człowiek, który potrzebuje wertykalności do „nieba” wjeżdża tam po ruchomych schodach konsumpcji. Immanentność zastępuje transcendencję. Ale to przeorientowanie zabiło myśl o poświęceniu, o służbie, o ofiarności. Niemiecki socjolog, Schultze, na swoją bohaterkę wybiera panią du Barry. Była ona faworytą Ludwika XVI, której rządy terroru ścięły głowę, i która jest autorką słynnego powiedzenia: „*Encore une minute, monsieur Beaureu*” – „jeszcze minutkę, panie kacie”. Schultze wydobywa z tego powiedzenia stan świata współczesnego, w którym najwyższą wartością stała się możliwość jednostkowego przeżywania. Przejycie – (*das Erlebnis*) – jest tym, czego nam potrzeba, żebyśmy mieli „ciekawe życie”. Życie to taki horyzontalny bufet, szwedzki stół pełen różnych smakolewków, z których tu i tam coś sobie skubniemy. W sumie jednak wszyscy gramy przeciw wszystkim o maksymalną ekspansję własnego ego. I w tym kontekście można zrozumieć ową rozmowę dwojga zakochanych – przecież oni się nie lubią. Każde z nich ma swój własny świat, jeszcze tylko przypadkiem siedzą obok siebie, ale to już tylko resztką jakiegoś dawnego obyczaju. Tak naprawdę im już wystarczy komórka i laptop.

AW: A może oni są uzależnieni od komunikatorów i od tego sztucznego świata galerii handlowej, w którym się zagubili? Może powinniśmy zacząć artykułować jakąś instrukcję obchodzenia się z rzeczywistością opartą na tym, o czym tu już wspominaliśmy: na normach dobrego wychowania, na przepisach higieny, które mówią, że nie jest zdrowe zbyt długie przebywanie w świecie „idealnym”?

ChH: Zdrowo jest czasem przemoczyć sobie buty...

TH: Przyglądając się galerii handlowej mam wrażenie obcowania z czymś niedookreślonym, dla mnie nieczytelnym. Przez Galerię Krakowską przepływają masy ludzi...

ChH: 300 tysięcy dziennie.

TH: Czyli jest to wirtualne miasto, ale całkowicie anonimowe, w którym nikt nikogo nie zna, w odróżnieniu od rzeczywistego miasta, gdzie zna się przynajmniej ludzi z sąsiedztwa. Tu nie ma sąsiedztwa, wszystko jest płynne. A więc człowiek, który tam przychodzi, nie jest zauważany – jest, czy go nie ma?

KK: To mit. Gdyby Ojciec stale robił zakupy w tej galerii, to byłby Ojciec rozpoznawany i zacząłby rozpoznawać innych. Ja znam tam kilka sprzedawczyń i rozmawiam z nimi. Jedna z nich jest na przykład czytelniczką „Arcanów” i artykułów Andrzeja Waśki, inna ma problemy z dorastającym synem. Więc i w galerii można ludzi rozpoznawać i rozmawiać z nimi, tak jak w prawdziwym mieście. A poza tym, to rozumowanie można odwrócić: ile osób przepływa przez Rynek dziennie w Krakowie w lecie? Ile w weekendy? Ilu tam jest „ludzi z sąsiedztwa”?

JP: Nie, te 300 tysięcy ludzi dziennie w przejściu na perony to jest jednak „samotny tłum”. Być może ludzie w Polsce uciekają jeszcze od zbiorowości do samotności. Dziewczyna z małej wioski, gdzie wszyscy wszystkich znają i kontrolują, ucieka do Galerii Krakowskiej i tu sobie romansuje, jednocześnie grając na komórce, bo tu czuje się swobodna.

TH: Tu, w tej masie, czuje ducha wyzwolenia. A poza tym nobilituje ją siedzenie w galerii, gdzie każdy może wejść, ale nie każdy może sobie na to pozwolić ze względów finansowych, by coś kupić. Tym niemniej, skoro mogą tam wejść, niczego nie kupując, to już to daje mi iluzję, jakobym był bogaty.

ChH: Ależ to jest cel: stworzenie iluzji, że każdy może wszystko kupić!

AW: Nie przekonuje mnie natomiast interpretacja krakowskich antykwariatów jako salonów snobizmu. Antykwariuszami są najczęściej pasjonaci, którzy pracują w środowisku nie mającym wiele wspólnego z tym nieco zmitologizowanym, krakowskim salonem. I mimo konkurencji z wzorami kulturowymi kolportowanymi przez potężne galerie handlowe, te placówki trwają. Antykwariaty handlują przedmiotami nie posiadającymi wartości konsumpcyjnej, o znikomej a często wręcz żadnej wartości materialnej. Stąd dla mnie są raczej ostatnimi relictami kultury prawdziwej, wolnej od mechanizmów marketingu, reklamy i wszechwładzy pieniądza.

JP: Postmodernizm to przewidział, jako niszę, jako taki rezerwat z żubrami. Istnieje też cała ideologia staroci, którymi w ponowoczesnym świecie mogą się zajmować dziwacy. W postmodernizmie te strychy, moda retro są dopuszczalne a nawet dość silne, ponieważ mówiąc językiem marksistów jest to „rozładowywanie napięć”. Niech tam sobie „hobbyści” zbierają jakieś tam ordery Piłsudskiego czy coś innego, to nam nie szkodzi, ponieważ to nie należy do *mainstreamu*. „Dziwacy” niech sobie szukają jakichś erudycyjnych zakątków, a my i tak obetniemy naukę historii w szkole, sprowadzając ich do roli filatelistów, kolekcjonerów egzotycznych znaczków pocztowych – wtedy nie będą groźni.

AW: Jak więc skutecznie przeciwstawić się tej strategii odsyłania do „antykwarium”, usuwania z głównego nurtu kultury tych, którzy chcą, żeby w szkołach nauczano historii, i tych, którzy uważają, że w niedzielę powinno się chodzić na mszę do kościoła, a nie na zakupy do „galerii”?

KK: Strasznie dużo włożyliście do tego antykwariatu. Dla mnie to jest synonim postawy antykwarycznej, czyli takiej, która z natury rzeczy sama chce się skazać na pewnego rodzaju dziwactwo. Czy rzeczywiście można tak bardzo rozszerzać tę metaforę – nie wiem. Nie mówię tu o książkach, ale o antykwariatach, które sprzedają bibeloty. To jest jednak pewien wybór, pasja, hobby. Innych treści nie należałoby w to wkładać.

AW: A czy Ty, Krzysztofie, jako znawca i miłośnik poezji barokowej czujesz się lokatorem jakiejś niszy kulturowej, kimś w rodzaju zbieracza starych klamek?

JP: Czy to postmodernizm zrodził w Panu takie niszowe zainteresowanie?

KK: A dajcież wy mi święty spokój... A poważnie: to właśnie Pan Profesor stwierdził, przed chwilą, że postmodernizm „przewidział rezerwat z żubrami”; nikt też nie wepchnął mnie do żadnej niszy kulturowej, bo jak miał to zrobić? Nie było jeszcze ani postmodernizmu, ani galerii, a na seminarium u prof. Ulewicza na UJ było 2. magistrantów, podczas gdy kandydatów na magistra w dziedzinie literatury współczesnej – dziesiątki. Nie chcę się powtarzać, ale sądzę – i tu zgadzam się z Andrzejem mocno – że należy jakoś rozważyć problem wyciągania ludzi z „galerii”, by mogli zobaczyć „inne światy” lub po prostu rzeczywistość jako taką. Problem w tym, że jak się ich zamknie w „antykwarium” uzyskują status inteligentów i nie wiem czy nie będą mniej jeszcze widzieli.

AW: W postmodernizmie, tym który się spopularyzował w dzisiejszej Polsce, widzę taką sekwencję przekonań. Francis Fukuyama miał rację: historia się skończyła. Obecnie nie ma historii, jest tylko rynek. Inkarnacją potęgi rynku jest galeria handlowa. Ona jest światem sztucznym, ale pod każdym względem bardziej atrakcyjnym od prawdziwego, w którym ludzie żyli dotychczas.

JP: Nie, w ogóle nie ma „prawdziwego świata”. Jest tylko symulakrum.

AW: ...Miejsce ostatnich reliktyw „prawdziwego świata” – tych właśnie starych klamek, fotografii, książek i bibelotów – jest „w antykwariacie” (w niszy, „na strychu”). Ale tak się wydaje tylko do pewnego momentu. Do tej mianowicie chwili, w której społeczeństwo przeżywa tragedię, która na powrót uświadamia mu realność historii. I w tym momencie, jak się okazuje, wspólnota nie potrafi sobie poradzić bez tego wszystkiego, co postmodernizm odesłał do antykwarycznej niszy: bez symboli, bez flagi, bez starych obrzędów i wierszy, bez Kościoła Mariackiego i Wawelu.

TH: *À propos* Fukuyamy i historii. Zastanawiam się czy używając takich terminów jak „koniec historii”, „prawdziwy świat”, nie wpadamy w pułapkę na swój sposób „jednowymiarowo”, a zatem i reduktywnie rozumianej rzeczywistości. Fukuyama zdefiniował sobie najnowszą historię w nawiązaniu do jej Hegłowskiego rozumienia i wyciągnął z tego swoje wnioski. Ale czy tylko w ten sposób można definiować historię? Przecież rzeczywistość tworzona przez człowieka i określana tym mianem ma wiele wymiarów, które niekoniecznie osiągnęły owo Hegłowskie spełnienie. Podobnie ma się rzecz z „prawdziwym światem”. Co nim jest i w oparciu o jakie kryteria? Jego „istnienia”? Ale świat „wirtualny” też „istnieje”, jest rzeczywisty tak samo, jak każdy inny świat. Czy jest mniej „prawdziwy”, czy tylko „inny”? A zatem „wielość światów”? Jeśli tak, to rodzi się pytanie, „jak te światy mogą ze sobą współistnieć”?

I jeszcze jedno. Zastanawiając się nad naszymi galeriami i antykwariatami i niejako przeciwstawiając je sobie, zauważmy ciekawe zjawisko występujące w galeriach handlowych. Otóż, supermarketowi chcielibyśmy przypisać cechę nowoczesności w przeciwieństwie do antykwariatu. Wcale tak jednak nie jest, bo w supermarketach mamy wiele rzeczy „starych”, wprowadzonych celowo dla zbudowania pewnej przestrzeni. Nagle więc nowoczesność i przeszłość zostają w tej nowej przestrzeni celowo połączone. Na przykład stary tramwaj czy kuter rybacki zostają wprowadzone jako element wystroju wewnętrznego pasażu w galerii M 1. To celowe zatarcie granicy między tym co „było” i tym co „jest”.

MSK: A według mnie wcale nie chodzi w tym przypadku o to, aby w ten sposób „zacierać granice między tym co było i tym co jest”, ale o coś zupełnie innego i niestety zdecydowanie bardziej banalnego. O przyciągnięciu uwagi „ponowoczesnego” bywalca galerii, takiego hipermarketowego „kolekcjonera wrażeń”, który przecież potrzebuje wciąż nowych bodźców, nowych widoków, chce być zaskakiwany, zadziwiany. Poszczególne „starocie” (jak dawny tramwaj, kuter rybacki itp.) – oczywiście podretuszowane na tę okoliczność według potrzeb estetycznych klientów galerii i wyeksponowane w jej strategicznych punktach – mają mu tych wrażeń dostarczyć. Przynajmniej na jakiś czas.

AW: Sterylna przestrzeń nowoczesna zije pustką, która musi być czymś wypełniona. I wypełnia się ją, na zasadzie plastycznego kontrastu, czymś co może ją „złamać” – a więc starociem. Przeszłość też znajduje zastosowanie w supermarkecie!

TH: Natomiast jeśli chodzi o antykwariat, to mnie on kojarzy się przede wszystkim z książką. I często w antykwariacie robi mi się smutno, gdy widzę książki zniszczone, zapomniane – jakby na cmentarzu intelektualnym. Natomiast handel starymi książkami odbywa się też w przejściu podziemnym pod peronami krakowskiego dworca, w bezpośrednim sąsiedztwie Galerii. I to już nie jest imitacja przeszłości; tutaj to, co stare wdziera się w nową przestrzeń. Na jakiej zasadzie? – Czysto komercyjnej: to się sprzedaje! To jest towar – nic więcej. Książki wyszły z nisz, ze świątyni wysokiej kultury na tani plac targowy.

JP: Kiedyś żyliśmy w pewnej lokalności, znaliśmy 50 osób z naszej wsi, o których wiedzieliśmy to, co nas interesowało. Teraz możemy to wiedzieć jakby o wszystkich. Internet otwiera przed nami nieskończony świat informacji. Pan Bóg otworzył przed nami nieskończone pasmo wiedzy, co jest oszałamiające – ale oszałamiające pozytywnie! Pytanie, jak się w tym wszystkim nie zgubić?

KK: To pytanie, które już tu padło. Jak w tym supermarkecie ocalić to, co jest jeszcze do ocalenia? Nie zgadzam się na to, żeby trafić do antykwariatu. Nie chcę się zgubić w supermarkecie, ale nie mogę z niego wyjść. Nie mogę się obrazić na supermarket. Pytanie, czy istnieje jakaś uczciwa możliwość zamieszkania intelektualnego w tym nowoczesnym świecie, czy też w tej wielości światów, o której mówił Ojciec Tomasz, które się przenikają, a my chcielibyśmy to faktycznie uprościć. Wychodzę jednak z założenia, że supermarket jest naszą przypadłością, od której nie mamy ucieczki.



Dorota Heck

Substytucja w symbolicznym supermarkecie

Bez wątpienia, opozycja antykwariat/supermarket nie wyczerpuje uniwersum kultury. Zostają jeszcze skryptorium i lectorium, księgarnia i skład makulatury, encyklopedia i blog... Długo by wymieniać. Ostatnio zauważyłam znikanie sklepów, w których kupowało się narzędzia i surowce do samodzielnej pracy. Coraz trudniej o sklep papierniczy, tekstylny lub pasmanterię. Zamiast pisać, szyć, dziergać, majsterkować – wybieramy gotowe rzeczy: „klikamy”, kopiujemy i wklejamy, kupujemy.

Tracimy umiejętności, wyobraźnię, inwencję. Tracimy też samowystarczalność, stając się niezauważalnie, stopniowo niewolnikami systemu. Bez formularza nie potrafimy napisać podania. Bez prądu elektrycznego – skorzystać ze zgromadzonych w postaci elektronicznej notatek. Bez transportu i zaopatrzenia hurtowni – zaopatrzenia koniecznie w towary z daleka – nie zdołamy przeżyć.

Już sto siedemdziesiąt jeden lat temu Charles Augustin Sainte-Beuve narzekał na reklamę książek, wskutek której psują się czytelnice gusta. Według Waltera Benjamina, z czasem potęgowała się zdolność wytwarzania imitacji zamiast produktów o wysokiej jakości. Siedemdziesiąt pięć lat temu pisał on:

Nastawiona na tanie towary produkcja masowa zmuszona jest przy tym ukrywać kiepską jakość; w większości przypadków jest ona wręcz zainteresowana niekompetencją klienta. Im intensywniejszy rozwój przemysłu, tym doskonalsze są imitacje, które przemysł rzuca na rynek¹.

1 W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, wybór H. Orłowski, wstęp J. Kmita, przeł. H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1975, s. 182. Podkr. moje – D.H.

Imitacją są już nie tylko przedmioty materialne, ale idee i osoby. Chciwość przybiera pozór powinności moralnej, a hochsztapler zastępuje mędrca. Substytucję i niekompetencję łączy sprzężenie zwrotne. Im bardziej pełnią się surogaty, tym gorszy mają gust ich nabywcy. Im niższe kompetencje odbiorców, tym więcej ersatzów trafia na rynek.

Stykamy się z imitacjami kształcenia oraz wychowania, pozorowaniem mądrości przez rzekomą wiedzę, demokracji bez przymiotników przez demokrację ludową, socjalistyczną, a ostatnio przez demokrację deliberatywną. Odnosi się ona do permanentnej i spektakularnej debaty publicznej, podczas gdy decyzje zapadają w wąskim gronie, poza kontrolą społeczną.

Regres umysłowy lansuje się jako rzekomo profesjonalne i nowoczesne rozumienie komunikacji społecznej. Demokracja deliberatywna, obywatel monitorialny (czyli zadowolający się powierzchowną obserwacją i aktywnością na podstawie nikłej świadomości faktów) czy kultura konwergencji (zob. Henry Jenkins, *Kultura konwergencji*) są to pojęcia, które brzmią „postępowo” i uczenie, a skrywają postępy nieuctwa. Propagatorzy tych pojęć zamiast pracować nad rozwojem młodych obywateli skupiają się na sprowadzeniu poziomu debaty publicznej do możliwości poznawczych dziecka.

Poznanie jest wypierane przez manipulację, czego przykładem niech będzie swoisty eksperyment społeczny, którym było wykreowanie społeczności – dodajmy: rzekomej – wiedzy, odgadujących losy bohaterów widowisk telewizyjnych. Zbiorowy pseudoumysł, przeciwnie niż twierdzi Jenkins, nie prowadzi do synergicznego przyrostu wiedzy, lecz do dezorientacji jednostek. Uczestnikom „społeczności wiedzy” wmówiono, że uzyskali dostęp do elitarnego grona, podczas gdy uczyniono z nich posłuszny manipulatorom, ubezwłasnowolniony tłum.

Poprzedzanie zmian debatą nie służy dostosowaniu zmian do istniejących oczekiwań, lecz zmianę owych oczekiwań. Ponadto, pozorowana dyskusja ułatwia identyfikację ewentualnych przeciwników, których wpływ trzeba będzie zneutralizować lub wyeliminować. Aby zmienić nastawienie „zahipnotyzowanych” kunsztownie upozorowaną debatą mas, warto by się im podobać. Powinno się też zaferować im trefniasia, żeby masy zabawiał. Czy jednak takie środki uzyskiwania poparcia pozwalają jeszcze pozostać sobą? A być sobą oznacza strzec tradycyjnych wartości. Są nimi: równość osób przy nierówności opinii, abstrahowanie od pozorów i cech nieistotnych, szacunek dla starszych wiekiem, uznanie dla wyrzeczeń, bezinteresowność.

Wyliczenie można kontynuować, by coraz ostrzej uprzytomnić sobie, że stawką w przypodobaniu się masom jest radykalna zmiana tradycyjnej w kulturze śródziemnomorskiej hierarchii wartości, czyli – przekreślenie własnej tożsamości i tego, w imię czego zabiegałoby się o uznanie ze strony „obywateli monitorialnych”. Ogół widzów akceptuje kult rzekomo

wyjątkowych jednostek, funkcjonujących na wyjątkowych prawach, czego jaskrawym przykładem są kariery celebrytów. Wynosi się na piedestał osoby, deklarując – choć obłudnie i niekonsekwentnie – równość opinii. Zachowanie pozorów, zwane dbałością o wizerunek jest wszystkim; dzisiejszy obywatel niczym wczorajszy dandys hołduje zasadzie „Sądź po pozorach”. Wiek dyskryminuje, przy czym sukcesywnie obniża się granica wieku, który miałby wykluczać z wpływu na sprawy publiczne. Niech decydują najmłodszy, niedoświadczony, podatny na podpowiedzi. Zabawne, że ostracyzm nie obejmuje starców poprawnych politycznie. Skromność, wyrzeczenia, przyjęcie perspektywy ofiar, a nie oprawców-triumfatorów – no, przepraszam, to już są tylko symptomy nerwic.

Przełożony kilka lat temu brytyjski podręcznik akademicki Chrisa Barkera *Studia kulturowe* nie pozostawia wątpliwości, że kultura, refleksja humanistyczna, aksjologia podlegają umiejętnie wymuszonym zmianom:

W dziedzinę studiów kulturowych wchodzi [...] poglądy teoretyków, którzy uważają wytwarzanie wiedzy teoretycznej za działanie polityczne. Wiedzy nie traktuje się tu jako zjawiska neutralnego czy obiektywnego, dostrzega się jej nieuchronną pozycyjność, czyli znaczenie pozycji, z której się mówi, tego, do kogo się mówi i jakie cele chce się osiągnąć².

Filozof cytowany w podręczniku jako autorytet, *sui generis* klasyk, nie robi nadziei na poznanie rzeczywistości:

[...] konstruowana teoria nie jest systemem, lecz instrumentem, logiką swoistości stosunków władzy i toczącej się wokół nich walki³.

Pogarda dla osoby ludzkiej, zamiana wolnego człowieka o sprecyzowanych poglądach, obdarzonego dziedzictwem swoich przodków i wychowanego przez rodziców wyraża się w zamianie człowieka w przedmiot manipulacji językowej dokonywanej przez władzę. Jak bowiem dowiadujemy się z podręcznika:

Znaczenie bycia osobą, czyli kwestia podmiotowości, oraz sposób, w jaki opisujemy samych siebie wobec innych, czyli kwestia tożsamości, stały się głównymi obszarami zainteresowania studiów kulturowych w latach 90.

2 Ch. Barker, *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, przeł. A. Sadza, Kraków 2005, s. 5.

3 Cyt. za: tamże, s. 5. Znamienne, że autor podręcznika przytoczył to zdanie Michela Foucaulta nie bezpośrednio ze źródła, lecz za pracą B. Best *Over-the-Counter-Culture: Rethorizing Resistance in Popular Culture*, w: *The Club-cultures Reader: Readings in popular cultural studies*, ed. S. Redhead, Oxford 1997. Bezskrytycznie przyjmowane wypieranie epistemologii przez praktykę polityczną dokonuje się m.in. przez lawinową produkcję pełnych zapożyczeń publikacji, mających legitymizować zniszczenie swobód akademickich, wolności nauki, godności uczonych.

[...] Zgodnie z ujęciem określanym jako antyesencjalizm, uważa się, że tożsamość nie jest tworem istniejącym realnie; nie ma ona żadnej ukrytej jakości bądź cech uniwersalnych. Można ją określić jako konstrukt dyskursywny, wytwór dyskursów bądź ustalonych sposobów mówienia o świecie⁴.

Nietrudno sobie wyobrazić dramatyczny konflikt sumienia, w jakim wobec wymienionych założeń studiów kulturowych znalazłby się student lub wykładowca, który używałby z przekonaniem, nie uznając ich za pustosłowie bądź slogany, takich pojęć, jak: wartości uniwersalne, tajemnica człowieka, duchowe wnętrze osoby ludzkiej.

Wystarczy zmienić kryteria ocen, by upozorować prawomocność przewartościowania wszystkich wartości. Powtarzam, że gdy dawniej uczono: „Nie sądz rzeczy po pozorach”, dziś wmówiono, że liczy się jedynie wizerunek. A prawdzie się każe, by a drzwiami stała.

Wpływanie na odczucia prezentuje się jako ważniejsze niż prawda. Pozory wyrastają na coś ważniejszego niż stan faktyczny:

Wśród najbardziej oddanych i aktywnych członków społeczności konwergencji standardy oceniania są pojmowane kolektywnie [...] Taki proces zmusza do uzyskiwania konsensusu i po dłuższym czasie taka zgodność już nie jest czymś, co było dyskutowane lub o co się targowano. To efekt zdrowego rozsądku. Możemy to postrzegać jako część procesu generowania współdzielonej wiedzy przez zbiorową inteligencję⁵.

Ponieważ poszczególnym uczestnikom społeczności zdaje się, iż są dobrze poinformowani, identyfikują się z wykreowaną przez nią fikcją. Upieranie się przy obiektywnej prawdzie zakrawałoby na niekompetencję. Czy wszakże byłoby istotnie przejawem niekompetencji?

Przyjęło się mawiać, że jeśli ktoś sprzeciwia się dominującemu w danej dziedzinie trybowi rozumowania, to znaczy, jakoby się na niej nie znał. Jest natomiast odwrotnie. Jeżeli ktoś poddaje się ugruntowanym w pewnej dziedzinie wiedzy przeświadczeniom, to świadczy o jego niesamodzielności, niepewności, nader ograniczonych kompetencjach, przede wszystkim zaś – o postawie odtwórczej, a nie twórczej.

Między dyktatem eksperta a infantyлизmem amatora jest miejsce na wysiłek przekornego poszukiwania informacji oraz upartego trwania przy sprawdzonej od tysiącleci hierarchii wartości kultury śródziemnomorskiej. Kształcenie ogólne na poziomie maturalnym oraz swobodnie

4 Ch. Barker, dz. cyt., s. 12.

5 H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007, s. 86.

rozwijające się, wewnętrznie zróżnicowane humanistyczne szkolnictwo wyższe powinny zapobiegać „hipnotyzowaniu” obywatela przed ekranem telewizora lub komputera. Przepowiadanie przyszłości fikcyjnych bohaterów, np. zdradzanie sekretów kolejnych odcinków serialu, zwane spojlowaniem, nie może wyczerpywać aspiracji obywatelskich, jak w realiach opisywanych (lub konstruowanych) przez dzisiejsze nauki społeczne:

Amerykanie nie biorą udziału w publicznych debatach między innymi dlatego, że nasze [to znaczy właściwie czyje? – zapytałby ktoś niechętny włączaniu go do społeczności konwergencji – przyp. D.H.] normalne sposoby myślenia i mówienia o polityce wymagają od nas uwierzenia w to, co [...] zostanie omówione jako paradygmat eksperta: by grać w tę grę, musisz fascynować się polityką lub – precyzyjniej – musisz pozwolić osobie, która fascynuje się polityką, myśleć za ciebie. Dlatego też spojlowanie o wiele bardziej frapuje: jest w większym stopniu demokratyczne⁶.

I dalej

[...] dla dzieci język polityki jest nieznany i mało interesujący w porównaniu z bezpośrednio oferowaną przez popularną rozrywkę. [...] Jeśli chcemy, by młodzi ludzie głosowali, musimy zacząć wcześniej, zmieniając proces, podczas którego zostają socjalizowani do roli obywateli⁷.

Kult młodości jawnie okazuje się hołubieniem ignorancji⁸. Kształcimy janczarów regresu kulturalnego, kiedy uczymy zarządzania, nie zaś poznania dziedzictwa i nie pozostawiamy czasu na spontaniczny rozwój, samodzielne poszukiwania intelektualne, kontemplację, medytację, refleksję, na twórczość poza zasięgiem instrukcji. Alarmująco brzmią nienowe za oceanem, ale w Europie świeższej daty hasła, by uniwersytet urządzić na wzór korporacji biznesowej. Jeśli wyposażamy absolwentów w zestandaryzowane: wiedzę, umiejętności i postawy, bagatelizując indywidualność oraz tradycję humanistyczną, preferując przewidywalny produkt inżynierii społecznej nad wolnego człowieka, przykładamy rękę do budowy cywilizacji orwellowskiej⁹.

6 Tamże, s. 33.

7 Tamże, s. 221.

8 Zob. R. Kimball, *Długi marsz. Jak rewolucja kulturalna z lat 60. zmieniła Amerykę*, tłum. M. Kowalczyk, Elbląg 2008, s. 17.

9 Trafnie o drodze od pragmatyzmu do rzeczywistości społecznej jak w antyutopii pisano już dawno. Zob. np. R. Aron, *History, Truth, Liberty*, Chicago 1985, s. 345; R. Scholes, *Textual Power*, New Haven, Conn. 1985, s. 156; T. Todorov, *Literature and Its Theorists*, Ithaca, N.Y. 1987, s. 182-191.



Grzegorz Bogdał

„Od czasu do czasu” (supermarket – antykwariat)

O antykwariacie i supermarkecie mówi się na różne sposoby. Najczęstszym jest ujęcie wykorzystujące narzędzia badawcze socjologii (w wielu odmianach), psychologii i ekonomii – dzięki tego rodzaju opracowaniom zwiększa się nasza wiedza na temat usytuowania, wpływu i znaczenia antykwariatu oraz supermarketu w świecie współczesnym. Nie popadając w rozważania zupełnie prywatne, pozbawione szerszego oglądu, chciałbym zaproponować spojrzenie na temat z nieco innego punktu widzenia, znajdującego się w pewnym sensie na obrzeżach dyskusji. W moich rozważaniach o antykwariacie i supermarkecie przyjąłem perspektywę temporalną – uznając, iż czas jest siłą najintensywniej modelującą obie przestrzenie i świadomość przebywającego w nich człowieka.

Antykwariat i supermarket, to dwa terytoria, które moim zdaniem usytuowane są na przeciwnych krańcach czasu – ze względu na organizujący cy ich funkcjonowanie i określający istotę czynnik dominujący. Podstawowa przyjęta przez mnie opozycja, to przeszłość – przyszłość. Pierwsza wartość dotyczy antykwariatu, druga supermarketu – rozumianych szeroko, nie tylko jako miejsca, ale także jako sposób przeżywania rzeczywistości. Z wymiarami czasu związane są określone postawy, wyróżnione przez św. Augustyna: oczekiwanie – przyszłość, uwaga – teraźniejszość, pamięć – przeszłość¹. Poza głównym obszarem moich zainteresowań pozostawię „teraźniejszość”; w poniższym szkicu nie ma miejsca na rozważania o (nie)istnieniu teraźniejszości jako takiej.

Skojarzenie antykwariatu z przeszłością jest dość naturalne, można powiedzieć, że samo się narzuca, nie wymaga szczegółowych wyjaśnień,

1 H. Buczyńska-Garewicz, *Metafizyczne rozważania o czasie. Idea czasu w filozofii i literaturze*, Kraków 2003, s. 19-20.

przynajmniej w przypadku tej ogólnej, konstytuującej istotę antykwariatu zasady. Inaczej jest w przypadku supermarketu. Otóż jego przyszłościowy charakter wiąże się głównie ze zdecydowanym odrzuceniem przeszłości, które dokonuje się w jego przestrzeni, i ze skierowaniem uwagi człowieka ku „wydarzeniom”/emocjom oraz pragnieniom, które mają się dopiero pojawić – i co ważne, nie są przez niego zbyt dobrze znane. Oczekiwanie pozbawione jest „przedmiotu”/celu, dopóki nie zostanie on narzucony przez jeden z licznych bodźców skierowanych ku klientowi. Supermarket (hipermarket), już przez samą swoją nazwę, sprzyja hiperbolizacji, przekraczaniu, tego co bezpośrednio dane, zauważalne i aktualne. Zawsze jest ponad. W ciągłym dążeniu do wykroczenia poza zwykłe ramy. W pogoni na oślep.

Zamazywanie konturów przeszłości, a zarazem sugerowanie, że niesie ona coś cennego i uzasadniającego wędrówki z koszykiem lub wózkami wśród szeregu stoisk i regałów – jednym zdaniem, popychanie człowieka w niewiadome, przy jednoczesnym poklepywaniu go po plecach i zasypywaniu obietnicami szczęścia – ma w sobie coś z manipulacji. Reżyserowany przebieg całego pobytu w markecie, w większości szczegółów znany jest „górze”. Natomiast klienta wystawia się na kolejne pokusy, wzbudza się w nim coraz to nowe głody, pragnienia i potrzeby, których wcześniej – przed przybyciem do supermarketu – nie uświadamiał sobie, nie przeczuwał ich nawet.

Presja zewnętrzna objawia się jako popęd wewnętrzny; zależność jako wolność. Nic dookoła nie dzieje się przypadkowo, choć wszystko udaje spontaniczność; nic nie jest puszczane samopas, choć wszystko schlebia odkrywczej żylce spacerowicza; to spacerowicz jest troskliwie prowadzonym za rękę aktorem w wielkim spektaklu nabywania towarów².

Supermarket zachęca do rezygnacji z poznania. Jest to warunek konieczny, aby pobyt klienta w sklepie zakończył się sukcesem. Dla firmy. Poznanie bowiem prowadzi do refleksji i może spowodować rezygnację, wynikającą także z zaspokojenia pragnienia poprzez wyobrażenie sobie przeżycia, które mógłby dać zakup. Fantazmatyczne spełnienie pragnień potrafi osłabić potrzebę zrealizowania ich tu i teraz. Tożsamość człowieka zostaje w jakimś stopniu okaleczona. Samoświadomość pozwala na prawidłowe rozpoznanie własnych pragnień i potrzeb. Nic gorszego dla supermarketu – potrzebny mu człowiek, któremu można wskazać, czego potrzebuje i czego pragnie. Zanim sam zdąży to zrobić. Antycypacja jako sposób na „uwodzenie”.

2 Z. Bauman, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Warszawa 1994, s. 24.

Szał zakupów przypomina niekiedy zwierzęcy spęd. Nic w tym obraźliwego ani złośliwego – jest to duże zgromadzenie stworzeń, które przybyły, aby zaspokoić swoje pragnienia/żądze/głody. Rzadko wiedzą przed przybyciem na miejsce, jaki głód poczują. Przyszłość staje się dla nich zagadką, w tych punktach, które nie są objawiane przez supermarket. Niewykluczone, że dużej części klientów to nie przeszkadza. Ich pobyt w sklepie nie jest podyktowany koniecznością życiową, a chęcią wzmocnienia własnego „ja” w oczach innych. Staje się sposobem spędzania czasu, smutnym stylem życia.

Ostentacyjna konsumpcja nie ma na celu zaspokojenia rzeczywistych potrzeb człowieka, jest ona rodzajem wymogu społecznego, który musi być zrealizowany przez jednostkę pretendującą do uzyskania wysokiego prestiżu³.

Supermarket nie daje czasu na marzenia i zastanowienie. Skupia uwagę człowieka, aby za chwilę rozproszyć ją za pomocą innego czynnika. Jeśli klient nie podda się jednej sugestii na zasadzie impuls-reakcja, być może uda się to w kolejnym przypadku. Tak podmiot zostaje skonfrontowany z warunkami, które eliminują możliwość, naturalnego przecieź dla każdego człowieka, przywoływania spójnych fragmentów przeszłości. Ożywianie wspomnień w takim miejscu, to rodzaj buntu. Znamienne są w tym kontekście słowa Bergsona:

Aby przywołać przeszłość w postaci obrazu trzeba posiadać zdolność odcierania się od aktualnie dokonywanej czynności, trzeba umieć cenić to, co nieużyteczne, trzeba chcieć marzyć⁴.

W supermarketach zazwyczaj brak jest zegarów i okien. Nie ma tu zwyczaju do informowania ludzi o czasie w jego wymiarze fizykalno-społecznym, ani też o upływie czasu, który mógłby być zauważony dzięki obserwacji zmian zachodzących w przyrodzie. Z czasu wewnętrznego, współtworzącego ludzką świadomość, człowiek jest zwyczajnie odzierany przez nieustanne rozpraszanie uwagi na szereg drobiazgów. O tego rodzaju zagrożeniu dla osobowości pisał niegdyś Roman Ingarden:

jeżeli nie umiem się „skupić”, jeżeli gubię się w beznaczeniowości drobiazgów życia codziennego (...), jeżeli „trwonię” me siły na sprawy bez wartości lub zużywam się w uludnej pogoni za pozornymi wartościami

3 M. Bogunia-Borowska, *Dylemat drugi: konsumpcja*, w: M. Bogunia-Borowska, M. Śleboda, *Globalizacja i konsumpcja. Dwa dylematy współczesności*, Kraków 2003, s. 197.

4 H. Bergson, *Materia i pamięć. Esej o stosunku ciała do ducha*, Kraków 2006, s. 65.

(...) wówczas powoli rozpadam się w czasie. Wówczas sam jego wpływ mię niszczy, „z dnia na dzień” coraz bardziej staję się „niczym”⁵.

Supermarket staje się sztucznym rajem, gdzie można odnieść wrażenie, iż czas się zatrzymał. Człowiek nie odczuwa jego upływu, bo niewiele się zmienia w otoczeniu. Opuszczając market doznaje nagłego „przesunięcia” – słońce i wskazówki zmieniły swoje położenie, czas wykonał szaleńczy skok. Teraz jego znakiem jest torba z zakupami. Ciężar straconego czasu niesiony do domu. Przykre wrażenie, że ktoś przestawił dekoracje, odpiął słońce i przymocował je w innej części nieba, które w międzyczasie przybrało już inny kolor.

Supermarket chce ogarnąć wszystkie sfery życia – nakarmić, ubrać, напоić, dostarczyć rozrywki i wypuścić, ale z piętnem, na smyczy, która każe wrócić, aby dokonać jeszcze raz niemal identycznego rytuału (a jeśli rytuał, to oferuje też pewnego rodzaju duchowość). Jak każdy projekt totalny, oferujący wszechstronne i uniwersalne rozwiązania jest zagrożeniem dla osobistej wolności człowieka.

W supermarkecie człowiek doświadcza pewnego rodzaju szantażu: kto opuści długą kolejkę, jeśli poświęcił, stracił, spędził (każde z określających to słów będzie chyba związane z utratą) tyle czasu na zgromadzenie produktów. Z drugiej strony jest to szczęśliwy czas, gdy klient już „posiada” w „swoim” koszyku określone artykuły (i zapewne bronilby go zaciekle, gdyby ktoś spróbował mu je wykraść), ale jeszcze nie zapłacił za nie. Niecierpliwie przebiera nogami przed bramą do „raju”, która wydaje się nią tylko dopóty, dopóki nie stanie w jej progu – po przekroczeniu zostaje już tylko rozczarowanie, kończy się możliwość gromadzenia, czar pryska. Zaczyna się oczekiwanie na powrót, dzięki któremu człowiek może odnaleźć w markecie sfalsyfikowany okruch przeszłości – *déjà vu*. Paradoksalnie człowiek tęskni za nudą będącą „wynikiem powtórzenia”⁶.

Supermarket zawczasu pozbawia człowieka przeszłości, czy mówiąc ściślej wyjątkowych przeżyć, które w przyszłości mogłyby stać się cennymi wspomnieniami. Zabiera zagadkę i tajemnicę prywatnego, intymnego przeżycia, w zamian oferuje powszechność, banal i pseudo-wspólnotę na siłę. Trudno wyobrazić sobie, że pobyt w markecie może stać się inspiracją do stworzenia pełnego uroku, wrażliwości i tajemnicy opisu odwiedzanego niegdyś „sklepu”, jak zrobił to Jarosław Iwaszkiewicz w krótkim, pięknym opowiadaniu – *Staroświecki sklep*⁷.

5 R. Ingarden, *Człowiek i czas*, w: tegoż, *Książeczka o człowieku*, Kraków 2001, s. 65-66.

6 J. Brodski, *Pochwała nudy*, Kraków 1996, s. 86.

7 J. Iwaszkiewicz, *Staroświecki sklep*, w: tegoż, *Opowiadania zebrane*, t. 1, Warszawa 1969, s. 381-391.

„Przeszłość” pojawia się w marketach za pośrednictwem produktów w stylu „retro” – ale jest to tylko udawanie, stylizacja, niekiedy (niezamierzona) parodia – najczęściej pastisz, który

podobnie jak parodia, jest naśladownictwem specyficznego czy też wyjątkowego stylu, jest nakładaniem stylistycznych masek, posługiwaniem się martwym językiem; jest jednak neutralnym przypadkiem praktyki podrabiania, pozbawionym ukrytej intencji parodystycznej, satyrycznego impulsu, prześmiewczości (...). Pastisz to pusta parodia, to parodia, która zatraciła poczucie humoru⁸.

Przeszłość staje się ikoną, atrakcyjnym produktem, dopasowanym do aktualnych gustów i trendów.

Nawyki nabyte w supermarkecie wpływają też na inne sfery życia – w tym szeroko pojmowaną uczuciowość człowieka. Każde działanie rozciąga się w czasie. Aktywność wywołuje kontr-aktywność. Ale nie natychmiast, wymaga to czasu, oczekiwania. Czyli czegoś, czego człowiek oduczany jest przez kulturę supermarketu, oferującą zaspokojenie tu i teraz. Zbawienie za cenę długu rosnącego na karcie kredytowej, ale z odsuniętym terminem spłaty, zawsze za ileś tam dni. Spełnienie na wyciągnięcie ręki, jak kawa z automatu – bez wysiłku. Tego rodzaju deformacje przynosi nadużywanie nowoczesnych form „kontaktu” na przykład w postaci nałogowego, nieumiarkowanego używania SMS-ów, które są jak gilotyna dla tęsknoty – trwa ona od jednego do drugiego sygnału telefonu komórkowego. Okaleczona tęsknota zmienia się we frustrację i rozdrażnienie, gdy nie zostaje uciszona (a przecież istnieją warunki ku natychmiastowemu kontaktowi). Możliwość nieustannej łączności odbiera człowiekowi nie tylko, cenną przecież, samotność, ale także współobecność, dając w zamian substytut obecności drugiego człowieka. Tak rozrasta się kultura suplementu, która „nie może zastąpić zróżnicowanej diety”, ale wbrew rozsądkowi – zastępuje, stając się nawet, w skrajnych przypadkach, substytutem realnego kontaktu. Ludzie chodzą wygłodniali, chociaż nie do końca zdają sobie sprawę, co oznacza to dziwne, męczące ich uczucie pustki.

SMS przynosi kontakt i gesty do sfery wirtualnej. Oczekiwanie na list było nauką przeżywania przywiązania i tęsknoty, sposobem na samopoznanie. W obecnych warunkach zostaje to znacznie ograniczone. Człowiek nie ma okazji doświadczyć całego spektrum potencjalnie drzemających w nim emocji. Kuleje.

Ponadto kultura i technika oparta na szybkim przekazie słów przy pomocy SMS-ów pozwala policzyć, ile ktoś oszczędza na kontakcie, gdy

8 F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, w: *Postmodernizm: antologia przekładów*, pod red. R. Nycza, Kraków 1998, s. 195.

nie odpowiada, milczy; ile jest w stanie zapłacić, aby „być”, kiedy dostaje sygnał, że jest potrzebny. Pozwala więc liczyć to, czego liczenie jest profanacją.

Słowa Lisa z *Malego Księcia* o podnieceniu odczuwanym przed przybyciem kogoś oczekiwanego, coraz mniej odnoszą się do relacji interpersonalnych. To „podniecenie” daje się coraz częściej zaobserwować na innym poziomie – głośniki brzęczą irytująco, gdy na pobliski telefon komórkowy ma nadejść wiadomość. Nierzadko alarm jest fałszywy, oczekiwanie daremne. Dochodzi do przeżywania tęsknoty i pełnego nadziei drżenia, które nie są poparte nadchodzącym zdarzeniem, a tylko jego widmem, falsyfikatem.

* * *

Tak jak w supermarkecie, tak i w antykwariacie mamy do czynienia ze zbiorem towarów. Jednak w drugim przypadku jest to zasadniczo zbiór indywidualności posiadających swoje własne, wyjątkowe historie. Wynika to nie tylko z mniejszej skali produkcji w poprzednich wiekach, ale także z faktu, iż chyba każdy z dostępnych w antykwariacie przedmiotów miał już właściciela, naznaczony jest historią określonego człowieka, jego życiem, miejscami, w których przebywał. Dodaje to nieco ludzkiego i pozamaterialnego wymiaru „zwykłym” przedmiotom. Rzeczy z antykwariatu w pewnym znaczeniu są „pamiątkami”, zagubionymi, czekający na człowieka potrafiącego (roz)poznać i ożywić ich historię. Natomiast supermarket oferuje zbieraninę bezosobowych nowości najczęściej pozabawionych historii innych niż (masowa) produkcja i dystrybucja. Każda ze stojących na półkach rzeczy była dotykana tak samo, ze względów praktycznych, bez „czułości”.

Antykwariat bywa (zazwyczaj słusznie) uważany za „okazję” na zbliżenie do przeszłości uobecnionej, trwającej na wyciągnięcie ręki; sprężynę uruchamiającą kontakt z przeszłością, wyzwalającą wspomnienia prywatne lub skłaniającą do „marzenia” o przeszłości wykraczającej poza jednostkową egzystencję. Antykwariat umożliwia zatem podróż w przeszłość – nie tylko prywatną, ale i kulturową, wspólną dla pewnej grupy.

Wszystko to sprawia, iż antykwariat można zaliczyć do szerokiej rodziny tzw. miejsc pamięci, w rozumieniu, jakie nadał temu terminowi historyk Pierre Nora:

chodzi o miejsca, w dokładnym znaczeniu tego słowa, gdzie pewne wspólnoty – jakiegokolwiek by one były – naród, rodzina, grupa etniczna, partia przechowują swoje pamiątki (*souvenirs*) lub uznają je za niezbywalną

część swojej osobowości: miejsca topograficzne, jak na przykład archiwa, biblioteki czy muzea; miejsca monumenty – pomniki, cmentarze, architektura; miejsca symboliczne, takie jak rocznice, pielgrzymki, upamiętnienia; miejsca funkcjonalne – stowarzyszenia, autobiografie, podręczniki⁹.

Na dawnych bazarach i marketach zapewne również można było znaleźć „wszystko” (na miarę czasów i warunków geopolitycznych), ale zasadnicza różnica polega na tym, że na równi z mnogością dostępnych dóbr, klient miał tam do czynienia z wielością oferujących swe towary samodzielnych podmiotów. Natomiast supermarket skupia wszystko w „rękach” jednego bezosobowego „właściciela” – firmy. Pracownicy poszczególnych działów stają się jedynie narzędziami mającymi zagwarantować sprawne i szybkie działanie innych, cenniejszych narzędzi intensyfikujących zysk sklepu – klientów. Samodzielne decyzje dotyczące własności, bezpośredni kontakt kupiec – klient nie mają tu miejsca. Człowiek kupuje od firmy, nie od człowieka. Nic ludzkiego nie rozluźnia sztywnych reguł, które zostały zapisane grubymi czcionkami na tabliczkach z ceną przez „niewidzialną rękę rynku”.

Krytyka hipermarketu nie jest równoznaczna z idealizowaniem antykwariatu – pobyt w nim też może mieć pobudki czysto konsumpcyjne, dążące do zaspokojenia „głodu” zakupów. Różnica polegałaby wtedy jedynie na preferowaniu odmiennej estetyki, nieco bardziej wyrafinowanej niż uniwersalność (estetyczna) produktów z marketu. Nieprawidłowe, bezmyślne „korzystanie” z tego, co oferuje antykwariat doprowadza do histerycznego, ślepego wchłaniania produktów, stających się wtedy ikonami „retro”, lub w przypadku melancholijnej postawy do zagubienia w przeszłości, wegetowania w świecie iluzji, w świecie, który przestał istnieć i jest tylko na okrągło wskrzeszany w postaci powidoków przez zagubiony podmiot. Zagubienie w przeszłości poza melancholią i umieszczającą ideal w przeszłości nostalgią¹⁰ może prowadzić do efektu paramnezji,

czyli percepcji czasu, stapiającej w jedną, nierozróżnialną całość rozróżnialne dotąd sfery przeszłości i teraźniejszości. Paramnezja to sposób przeżywania czasu, właściwy ludziom, których poczucie czasu uległo zaburzeniu¹¹.

Przyszłością supermarketu jest wysypisko śmieci. Antykwariat jest w ciągłym ruchu – część rzeczy, oczywiście, niszczeje, ale inne przekazywane są kolejnym osobom lub oddawane do... antykwariatu.

9 Cyt. za A. Szpociński, *Miejsca pamięci*, „Borussia” 2003 nr 29, s. 21.

10 M. Zaleski, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996, s. 11.

11 Tamże, s. 59.

Po zamknięciu, w obu tych przestrzeniach panuje cisza. Antykwiariat i supermarket nie istnieją bez podmiotu. Pierwszy dlatego, że nie ma kto sięgnąć po historie z przeszłości, zaktualizować je, włączyć w porządek teraźniejszości, przedłużyć ich trwanie dzięki znalezieniu odpowiedniego miejsca w ludzkiej pamięci.

Supermarket nie ma prawa bytu bez człowieka, nie dlatego, że wymiera w nim coś zdeponowanego z przeszłości, a dlatego że niemożliwa staje się dla niego przyszłość. Znajdujące się w nim artykuły tracą ważność i staną się tylko odpadkami (w które przemienią się także, gdy zostaną kupione przez kogoś, ale wtedy przyniosą przynajmniej wymierny zysk pozwalający na kontynuowanie działalności). Długie trwanie i „oczekiwanie” przedmiotów w antykwiariacie zwiększa ich potencjalną wartość. W przypadku supermarketu, jest to odliczanie do zera, w miarę upływu czasu wartość produktów zmniejsza się, a gdy nadejdzie krytyczny moment, organizowana jest pospieszna wyprzedaż.

Katarzyna Jarkiewicz

A teraz Was pobłogosławię, abyście zdążyli na najbliższą promocję...

Kościół w supermarkecie – między ewangelizacją a komercjalizacją

Otwarcie w grudniu 2005 roku pierwszej w Polsce kaplicy na terenie centrum handlowego Silesia City w Katowicach wzmogło dyskusje medialne i merytoryczne polemiki odnośnie funkcjonowania Kościoła w nowej przestrzeni społecznej, jaką tworzą galerie komercyjne. U źródeł tych sporów leżą zarówno wątpliwości odnośnie możliwości prowadzenia przez Kościół jego misji ewangelizacyjnej w warunkach, jakie wyznacza globalna cywilizacja, jak i przekonanie, iż Kościół winien bronić stanowiska o wyjątkowym charakterze niedzieli, ograniczonym zezwoleniami na handel¹.

Kontekst społeczny tych polemik jest jednak znacznie bardziej złożony, daleko wykraczając poza analizy funkcji i znaczenia Kościoła katolickiego w Polsce. Raczej zasadza się on na coraz powszechniejszym w świecie globalnego marketingu przekonaniu, iż handel winien wkroczać coraz śmielej w obszary dotąd pozbawione komercyjnego charakteru². Wprawdzie ekonomia światowa dostosowuje swoje trendy do lokalnych

1 E. Kaźmierczak, *Niedziela będzie dla nas?*, „Przewodnik Katolicki” 36/2004, w: http://www.opoka.org.pl/biblioteka/I/IK/niedziela_dlanas.html, 04.04.2010.

2 Por. M. Kotabe, K. Helsen, *Global Marketing Management* – 3rd Edition, John Wiley & Sons, Inc – Publishers, NJ 2004.

uwarunkowań, m.in. wynikających z tradycji czy historycznych kontekstów, niemniej daleko mocniej dąży do zawłaszczenia tych pól kulturowych, które uznaje za ważne w badaniu skali oddziaływań społecznych³. W tym rozumieniu mieści się zainteresowanie przedsiębiorstw handlowych w Polsce sferą religii.

Należy przy tym pamiętać, iż szczególna rola, jaką spełnia Kościół katolicki w Polsce, nie jest wynikiem jego organizacyjnej sprawności, ale bardziej opiera się na uwarunkowaniach historycznych, które uczyniły z niego strażnika narodowych i kulturowych wartości. Pomimo tych samych co w Europie problemów spadku liczby alumnów i czynnych duchownych, w kontekście rozgrywających się w Kościele powszechnym rozlicznych afer obyczajowych, Kościół w Polsce zachowuje niebywałą żywotność. Blisko 30 tys. księży i ponad 20 tys. zakonnic stanowi dynamiczną społeczność, która cieszy się dużym autorytetem i ma ogromny wpływ nawet na te środowiska, które są oddalone od Kościoła, a nawet mu wrogie. Aktywność Kościoła na polu charytatywnym i w edukacji koresponduje z dużym oddziaływaniem na inne sfery życia, co z oczywistych względów powoduje, iż również instytucje gospodarcze biorą pod uwagę stanowisko Kościoła w wielu aspektach swojego funkcjonowania społecznego.

Przeważają w tym aspekcie jednak doraźne korzyści⁴. Przedsiębiorcy zapraszają duchownych na otwarcie i poświęcenie centrów handlowych, organizują spotkania oplatkowe dla swoich pracowników, w końcu patronują rozmaitym inicjatywom Kościoła⁵. Ocieplenie klimatu wzajemnych stosunków sprzyja artykulacji znacznie poważniejszych oczekiwań w stosunku do Kościoła. Zasadzają się one na przeświadczeniu, iż swoiste *imprimatur* Kościoła na działalność gospodarczą, zwłaszcza na tych polach, które nie mają jednoznacznego, etycznego rozstrzygnięcia, bardziej uwiarygodni zasadność jej prowadzenia, a tym samym wpłynę na efektywność i zyski⁶. Ze swej strony Kościół z dużą ostrożnością podchodzi do tych inicjatyw. Pozytywnie odbiera zaangażowanie przedsiębiorców w podtrzymanie zwyczajowych form obecności Kościoła w przestrzeni publicznej, z drugiej strony z niepokojem śledzi te poczynania handlowców, które

3 Por. *Strategie przedsiębiorstw handlowych w warunkach globalizacji rynku*, red. K. Śliwińska, Katowice 2001.

4 A. Draguła, *Kupić, nie kupić, poświętować można. Rzecz o handlu w niedzielę i nie tylko*, „Więź” 3/2005, s. 50-53.

5 Por. *Centrum handlowe pobógosław Panie*, w: http://www.kociewski.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=232&Itemid=2, 05.03.2010; <http://www.echodnia.eu/apps/pbcs.dll/tngallery?Site=ED&Date=20100414&Category=GALERIA11&Artno=898143114&Ref=PH>, 05.03.2010.

6 Por. *Święcimy domy i samochody*, w: <http://www.gazeta.olawa.pl/archiwum/2000/wywiady/2006/39r1.htm>, 05.03.2010.

sprzyjają zawłaszczeniu obszarów misji Kościoła w silnie skomercjalizowanym świecie gospodarki⁷.

Znamiennym przykładem takich napiętych relacji jest prowadzona w grudniu 2009 roku walka Kościoła z supermarketami o sprzedaż opłatków⁸. Zdaniem choćby biskupa łowickiego, Alojzego Orszulika centra handlowe stosują niedozwolone praktyki marketingowe, przyciągając klientów „towarem na wyciągnięcie ręki”. W ten sposób świąteczne symbole, z natury darmowe, stają się takim samym produktem obrotu, jak żywność czy odzież⁹. Sprzeciw Kościoła wobec tego zjawiska obrazują słowa: „Nie uchodzi wrzucać opłatków do koszyka ze szynką”¹⁰. Należy podkreślić, iż prezentowane stanowisko Kościoła dzielą również wyznawcy innych religii. Gmina Żydowska w Krakowie protestując w styczniu 2010 roku przeciw sprzedaży w hipermarkecie ręczników z symbolem menory i Gwiazdy Dawida odwoływała się do podobnej argumentacji o zawłaszczeniu religijnej symboliki przez żądnych zysków handlowców¹¹.

Znacznie trudniejsza do jednoznacznej oceny jest postawa Kościoła wobec obserwowanego w supermarketach obrotu dewocjonaliami. Z jednej strony Kościół protestuje wobec zalewu azjatyckich towarów – produkowanych masowo w Chinach figur maryjnych, różańców, szopek jasełkowych, książeczek do nabożeństwa, chrzcielnych i pierwszokomunijnych zestawów, z drugiej zezwala na rozbudowę przykościelnych punktów sprzedaży przedmiotów ludowej pobożności¹². Jak zauważa Tomasz Szlendak:

towary te porozstawiane są na półkach niczym proszki do prania w typowym supermarkecie, co u wrażliwszych i uświadomionych wiernych wywołuje zapewne niesmak¹³.

7 A. Draguła, *Kupić, nie kupić, poświętować można. Rzecz o handlu w niedzielę i nie tylko*, „Więź” 3/2005, s. 57-61.

8 Szerzej: M. Goss, *Walka o tradycyjny opłatek na święta*, w: http://www.rp.pl/artukul/18,409581_Walka_o_tradycyjny_oplatek_na_swieta.html, 07.03.2010.

9 http://www.se.pl/wydarzenia/kraj/uwaga-opatki-z-hipermarketu-sa-niewazne_123845.html, 07.03.2010.

10 Por. *Wigilijny opłatek z supermarketu?*, w: http://fronda.pl/news/czytaj/wigilijny_oplatek_z_supermarketu, 07.03.2010.

11 M. Skowrońska, *Gwiazda Dawida na wagę w hipermarkecie*, w: http://krakow.gazeta.pl/krakow/1,44425,7455208,Gwiazda_Dawida_na_wage_w_hipermarkecie.html, 10.03.2010. Por. <http://www.portalspozywczy.pl/handel/wiadomosci/real-sprzedaje-reczniki-na-wage-z-gwiazda-dawida,26650.html>, 10.03.2010.

12 M. Lamperska, *Żeby nie było jak w supermarkecie*, w: http://www.multikulti.org.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=154&Itemid=33, 07.03.2010.

13 T. Szlendak, K. Pietrowicz, *Kultura konsumpcji jako kultura wyzwolenia?*, „Kultura i Społeczeństwo” 3/2005.

W związku z tym wiele centrów pielgrzymkowych Kościoła, w tym choćby Łagiewniki, przeistacza się w sprawnie funkcjonujące supermarkety religijne, oferujące całą gamę duchowych atrakcji. Najbardziej dogłębnie opisanym w literaturze obiektem tego typu w Polsce jest bazylika w Licheniu. Zdaniem Rocha Sulimy odzwierciedla ona medialny obraz supermarketu dostosowany do potrzeb konsumenckich współczesnych wiernych¹⁴. Jest ona przy tym wielkim marketingowym przedsięwzięciem z jej budowaną przez dziesięć lat, trzydziestometrową Golgotą z wmontowanym kolorowym szkłem i wieloma grotami, przesadnie udekorowanymi miejscami objawień Matki Boskiej, rozlicznymi pomnikami i pomniczkami, kurhanem cholerycznym, podziemną Kaplicą św. Krzyża, skarbcem, stawem z malowniczą fontanną, „drózkami różańcowymi” oraz straganami i sklepikami z dewocjonaliami. Robi wrażenie rozmach, z jakim Kościół stara się dostosować swoją ofertę ewangelizacyjną do nowej wizji funkcjonowania społeczeństwa, jaką niewątpliwie proponują galerie handlowe. W tym aspekcie wzajemne przenikanie się konsumeryzmu, obserwowanego w centrach handlowych, z misją Kościoła jest aż nazbyt widoczne¹⁵. Oczywiście, i to należy podkreślić, Kościół w Polsce nie stara się zawłaszczać przestrzeni gospodarczej dla siebie w oparciu o koniunkturalne przesłanie o takim zapotrzebowaniu idącym ze strony władz czy innych grup decyzyjnych. Pomimo obserwowanych gdzieś symptomów „sojuszu ołtarza z tronem” powszechne jest w polskim Kościele przeświadczenie, iż „to, co cesarskie” w żadnym wypadku nie powinno łączyć się z „tym, co Boskie”.

Na prześciwnym biegunie w chrześcijaństwie sytuuje się stanowisko Cerkwi prawosławnej w Rosji, która wykorzystując wsparcie państwa rozpoczęła kilka lat temu inwestycje w budowę dziesięciu centrów handlowych, w tym trzech blisko moskiewskich świątyń¹⁶. Otrzymane już za prezydentury Borysa Jelcyna odszkodowania za konfiskaty 1917 roku poszerzyły nie tylko ruchome majątkości Kościoła, ale dały początek Cerkiewnemu Centrum Inwestycyjnemu, które zarządza siecią ekskluzywnych hoteli, biurowców oraz supermarketów. „Nowyje Izwestia” od wielu miesięcy śledzą budowę wartego 10 mln dolarów twerskiego kompleksu o powierzchni 12-15 tys. metrów kwadratowych. Pikanterii sprawie dodaje fakt, iż robotników opłacają samorządy z państwowych dotacji na turystykę. „Branża religijna” jest bowiem uważana za „podporę współczesnej

14 Szerzej: R. Sulima, *Antropologia codzienności*, Kraków 2000, s. 136-146.

15 Szerzej: T. Szlendak, *Supermarketyzacja. Religia i obyczaje seksualne młodzieży w kulturze konsumpcyjnej*, Wrocław 2004, s. 101-134.

16 T. Bielecki, *Rosyjska cerkiew lubi zarabiać pieniądze*, w: <http://wyborcza.pl/1,86738,2923887.html>, 11.03.2010.

rosyjskiej państwowości”¹⁷. Premier Władimir Putin stwierdził, że tradycja prawosławna buduje najwłaściwszy klimat ekonomiczny w Rosji i jest swoistym barometrem sukcesu gospodarczego¹⁸. Należy podkreślić, iż widoczne bogactwo Cerkwi prawosławnej jest wynikiem nie tylko znacznej przychylności władz, objawiającej się licznymi zwolnieniami podatkowymi i ulgami celnymi. Kompleksową i długofalową politykę ekonomiczną Kościoła budują całe rzesze opozycyjnych wobec Kremla przemysłowców, którzy oddają się na usługi Cerkwi w nadziei intratnych profitów oraz ochrony zagrożonych konfiskatami majątków. To im zawdzięcza Kościół w Rosji kontrolę nad połowem rzadkich i drogich ryb oraz skuteczny międzynarodowy marketing lokalnych marek spożywczych, np. popularnej również w Polsce „szynki moskiewskiej”. Co ciekawe, pomimo iż w całej Rosji spada liczba praktyk religijnych, m.in. w Moskwie tylko 2-3% mieszkańców uczęszcza na nabożeństwa do cerkwi, to przywiązanie do tradycji prawosławnej jest znaczne i przekłada się na aprobatę dla działań Cerkwi, nawet tych najbardziej kontrowersyjnych. Ankietowani moskwianie nie widzą nic niestosownego w tym, że pośród stoisk z żywnością, alkoholem i tytoniem stoi kilka regałów z literaturą religijną i dewocjonaliami. Uznają nawet takie centra handlowe za bardziej wiarygodne niż te nie ekspozujące treści religijnych¹⁹.

Odmiennego zdania są ankietowani przez „Gazetę Wyborczą” Polacy. 67% z nich nie zgadza się na obecność symboliki religijnej w supermarketach, ani na budowę na ich terenie kaplic²⁰. Wielu respondentów zwraca wprawdzie uwagę na wzrost aktywności Kościoła na polu gospodarczym, czego przejawem jest choćby powstanie firmowanych przez uznane zakony, np. benedyktynów i cystersów przedsiębiorstw produkcyjnych i handlowych, niemniej razi ankietowanych „mieszanie pojęć”. Uważają, że misja ewangelizacyjna Kościoła winna ograniczać skalę jego aktywności w sferze gospodarczej. Powinna również wyznaczać pewne standardy w zakresie obecności Kościoła w przestrzeni publicznej i ograniczać obserwowaną dowolność interpretacji odnośnie stopnia udziału instytucji kościelnych w przedsiębiorstwach ekonomicznych. Przy tej okazji zauważa się brak prawnych uregulowań w tym zakresie, co sprzyja rzeczywistym i domniemanym nadużyciom.

17 T. Bielecki, *Rosyjska Cerkiew wychowuje „nowych patriotów”*, w: <http://wyborcza.pl/1,75477,3068485.html>, 11.03.2010.

18 T. Bielecki, *Cerkiew chce dla siebie Kreml*, w: <http://wyborcza.pl/1,86738,4925731.html>, 11.03.2010. Szerzej o relacjach między Putinem a Cerkwią: T. Bielecki, *Cała Cerkiew za Putinem*, w: <http://wyborcza.pl/1,86738,2838196.html>, 11.03.2010.

19 M. Wojciechowski, *Cerkiew wieǳnie*, w: <http://wyborcza.pl/1,75248,1871044.html>, 11.03.2010.

20 *Sondaż*, w: <http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,53621,2078125.html>

Dla przypomnienia warto podać choćby kwestie licencji na wyszynk piwa „Frater”, jakie udzieliło opactwo cystersów w Szczyrzycu Browarowi Belgia²¹. Zobowiązał się on do przestrzegania podczas produkcji i marketingu piwa zasad „przyzwoitości i powagi”. Cystersi zaś zagwarantowali sobie m.in. prawo do wstrzymania kampanii reklamowej, jeśli uznają, że jest ona nieodpowiednia. Obie strony zgodnie ustaliły, że dochód ze sprzedaży piwa idzie w znacznym stopniu na cele charytatywne²². Deklaracja ta przesądziła o sukcesie marketingowym przedsięwzięcia, za który jednak cystersi zapłacili spadkiem społecznego zaufania do ich misji kościelnej. Posądzenia o większą gorliwość w zapewnieniu sobie dóbr materialnych kosztem troski o sprawy duchowe odbiły się niekorzystnie na władzach zakonu²³.

Wobec takich sytuacji nie dziwi dystans, z jakim podchodzi Kościół do kontaktów z światem biznesu. W obawie nadinterpretacji i w celu przejrzystej prezentacji własnej misji benedyktyni z Tyńca prowadzący sieć sprzedaży klasztornych produktów zrezygnowali ze współpracy z supermarketem „Alma”. Jak podkreśla o. Zygmunt Galoch, klienci cenią sobie bezpośredni kontakt z zakonnikami i ich wyrobami²⁴. Chcą konkretnie wiedzieć, na co idą pieniądze ze sprzedaży towarów benedyktyńskich²⁵. Medialne prezentacje, choćby odnowionej biblioteki zakonnej zwanej „Wielką Ruiną”, w znacznym stopniu uwiarygadniają wszelkie przedsięwzięcia tynieckich mnichów²⁶.

Polem eksperymentów pozostaje jednak wciąż kwestia obecności świątyń w centrach handlowych. Ich powstanie jest wynikiem narodzin

21 O. Krynicki, *Klasztorne piwo – Frater*, w: <http://wiadomosci.mediarun.pl/artukul/produkty-nowosci,klasztorne-piwo-frater,6799,2,1,1.html>, 15.03.2010.

22 *Piwo Frater z Kielc już w sklepach*, w: <http://kielce.gazeta.pl/kielce/1,47262,1989569.html>, 15.03.2010.

23 K. Sakowski, *Tajemnicze zniknięcie opata cystersów ze Szczyrzycy*, w: <http://www.gazetakrakowska.pl/nsacz/limanowa/225984,tajemnicze-znikniecie-opata-cystersow-ze-szczyrzycy,id,t.html>, 15.03.2010. Por. *Opat zrezygnował*, w: <http://www.dziennik.krakow.pl/pl/region/limanowa/998754-opat-zrezygnowal.html>, 20.04.2010.

24 A.J. Kozak, *Módl się i pracuj, czyli biznesmeni na kłęczkach*, w: <http://biznes.interia.pl/news/modl-sie-i-pracuj-czyli-biznesmeni-na-kleczkach,857055>, 15.03.2010; A. Mucha, *Benedyktyńskie sklepy*, w: <http://krakoff.info/2007/05/09/benedyktynskie-sklepy/>, 15.03.2010; J. B. Lipszyc, *„Wesoły mnich” z Tyńca*, w: http://www.portalspozywczy.pl/handel/artykuly/wesoły-mnich-z-tyńca,21633_2.html, 15.03.2010.

25 R. Kopeć, *Formaty handlu. Benedyktyni ruszają na Zachód*, w: <http://dd.tradepress.com.pl/print.asp?id=13092>, 20.04.2010.

26 Z. Janowski, *Odbudowa biblioteki oo. benedyktynów w Tyńcu zwanej „Wielką Ruiną”*, w: <http://www.inzynierbudownictwa.pl/drukuj,3407>, 21.04.2010. Por. M. Skowrońska, *Benedyktyni oferują noc w „Wielkiej Ruinie”*, w: http://krakow.gazeta.pl/krakow/1,35798,5445133,Benedyktyni_oferuja_noc_w_Wielkiej_Ruinie.html?skad=rss, 15.03.2010.

w koncepcjach architektonicznych tzw. miejskiego dresingu przeświadczenia, iż współczesna urbanistyka po latach utylitarnego traktowania przestrzeni handlowych winna otwierać się na mniej funkcjonalne cele²⁷. Trend ten koresponduje z dywagacjami o nowym duszpasterstwie, które winno wnikać w przestrzeń *shopping mallów* i poruszać w sprofanowanym świecie kwestie wiary i duchowych wartości²⁸. W obszarze działania polskiego Kościoła te poglądy sprowadzają się zarówno do spektakularnych akcji, jak np. uliczny konfesjonal ks. Jacka Stryczka ze Stowarzyszenia „Wiosna”, czy szerszych projektów w postaci „miejskich pustyń duchowości” (obszarów działania świeckich wspólnot pracujących na rzecz ewangelizacji w obszarze życia wielkomiejskiego)²⁹. Powiązanie tych obu koncepcji nie jest zbyt popularne, a w wielu kwestiach wywołuje duże zastrzeżenia.

Wśród zwolenników umieszczania kaplic w centrach handlowych panuje przekonanie, iż nieodzownym aspektem walki z konsumeryzmem współczesnej kultury jest humanizacja przestrzeni społecznej³⁰. Idei tej przyświeca również potrzeba dialogu między światem ekonomii a masą potencjalnych klientów. W obu tych procesach Kościół powinien odgrywać rolę zwornika – być trybunem wartości ponadczasowych oraz głosem wykluczonych z obiegu społecznego środowisk biedy i cywilizacyjnego застоju³¹. Dla nich miejscem spotkania może być kaplica umieszczona w miejscu ważnym dla realizacji ludzkich potrzeb. Bo skoro jest ona obecna w szpitalach, szkołach, więzieniach i dworcach, czyli obszarach ważnych dla społecznego funkcjonowania ludzi, to tym bardziej tam jej obecność nie razi, gdzie znikają ramy zróżnicowania społecznego i następuje demokratyzacja tłumu³². Z drugiej jednak strony, zauważają krytycy takiego podejścia, następuje mieszanie się ze sobą przestrzeni sakralnej i świeckiej, zanika kulturowe tabu nakazujące czcią otaczać miejsca ważne dla realizacji potrzeb wyższego rzędu³³. Złośliwi z powagą proponują

27 Szerzej: R.S. Sennott (red.), *Encyclopedia of 20th-Century Architecture*, Nowy Jork-Londyn 2004.

28 Szerzej: K. Knotz, *Świątynie konsumpcji*, „Głos Ojca Pio”, 21/2003.

29 Szerzej: D. Nogal, *Konfesjonal przed galerią handlową uratuje ducha świąt?*, w: http://www.pardon.pl/artukul/7263/konfesjonal_przed_galeria_handlowa_uratuje_ducha_swiat, 10.03.2010; M. Delfieux, *Źródło na pustyni miast*, Warszawa 1990, s. 119-121.

30 M. Drozdowska-Bednarz, *Post versus karnawał – koniec wojny? O świątyni i supermarkecie*, w: http://www.socjomat.pl/aktualny/artykuly/id_kultura05.html, 21.04.2010.

31 Por. T. Szlendak, K. Pietrowicz, *Kultura konsumpcji jako kultura wyzwolenia?*, „Kultura i Społeczeństwo” 3/2005, s. 90-91

32 Por. K. Knotz, *Świątynie konsumpcji*, „Głos Ojca Pio” 21/2003.

33 Por. M. Eliade, *Święty obszar i sakralizacja świata*, w: *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. A. Mencwel, Warszawa 2005, s. 143-151.

umieszczenie kaplicy w agencji towarzyskiej, gdzie zgodnie z logiką, najpierw następowałby grzech, a zaraz potem spowiedź³⁴.

Wątpliwości i pytania natury moralnej korespondują z dyskursem architektów o współczesnej architektonicznej schizofrenii. Zdaniem Marka Warchołta

współczesna architektura coraz częściej staje się architekturą zderzeń, nieoczekiwanych spotkań, zadziwiających konfiguracji. Architektura lubi nas zaskakiwać i bez żadnego skrępowania łączyć rzeczy pozornie od siebie dalekie. Szczęście, jeśli przy okazji owe kombinacje okazują się inspirujące, ożywcze, świeże; jeśli stają się źródłem nowych doznań i wartości³⁵.

O ile jednak możliwy do akceptacji jest koncert jazzowy w gotyckiej katedrze, o tyle już daleko bardziej kontrowersyjny staje się występ deskorolkarzy, m.in. w kościele w holenderskim Tilburgu. Podobnie w aspekcie architektury – jej formy organiczne można zaadaptować w nowoczesnych konstrukcjach wielkomiejskich świątyń, ale już znacznie trudniej przyjąć wielopłaszczyznową kompozycję centrum handlowego z wyeksponowaną w niej kaplicą.

Bernard Tschumi, szwajcarski architekt i teoretyk, twierdzi, że o ile zrozumiałe są tego typu napięcia w sferze odbioru architektury, o tyle bezzasadne są twierdzenia, iż poglądy te nie będą ewoluować. Poglądzie się bowiem rozdarciem między formą a funkcją i za niemym przyzwoleniem społecznym przeznaczenie budynku, czyli sposób jego użytkowania, przestaje mieć znaczenie³⁶. Ludzie zaczynają czynić architekturę poddaną własnej woli, swemu chceniu. Potrzeba ludzi do eksponowania swojej wiary w centrum handlowym staje się powodem do zawłaszczenia tej przestrzeni przez obiekty sakralne. Oczywiście, podkreśla Tschumi, architekt prezentuje koncepcję funkcjonalną takiego miejsca, niemniej musi się liczyć z tym, że ludzie w ostateczności zadecydują, czy to akceptują, czy nie. Wynika z tego, iż forma i funkcja budynku, choć wymienne, nie są od siebie zupełnie niezależne – mogą wpływać na siebie wzajemnie, ścierać się, zderzać, tworzyć zupełnie nowe i twórcze konfiguracje lub po prostu wywołać w odbiorcy efekt szoku³⁷.

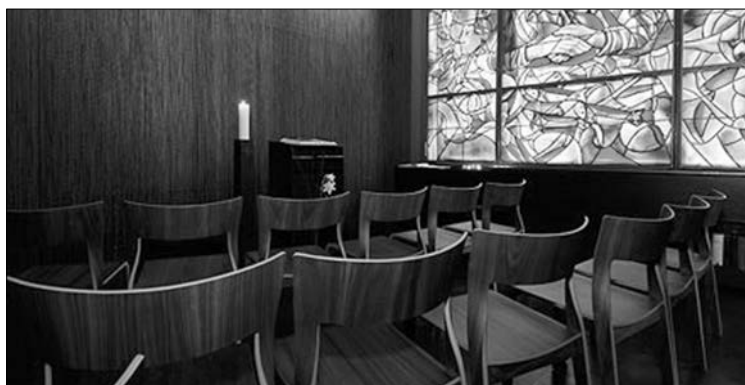
Z poglądami Tschumiego korespondują teorie sytuacjonistów, przedstawicieli ruchu społeczno-kulturalnego, skupiającego się na krytyce

34 M. Warchołt, *Architektura zdarzeń*, w: <http://archiwum.polityka.pl/art/architektura-zdarzen,359473.html>, 17.03.2010.

35 Tamże.

36 Szerzej: B. Tschumi, *Architektura i alternatywy*, Cambridge 1996.

37 Por. M. Warchołt, *Architektura zdarzeń*, w: <http://archiwum.polityka.pl/art/architektura-zdarzen,359473.html>, 17.03.2010.



Il. 1: Wnętrze kaplicy w Silhcity

kapitalistycznej kultury. Celem ich działań jest „*détournement*”, czyli pragnienie oderwania człowieka od przyzwyczajzeń, od leniwego i biernego przyjmowania świata, wyzwolenie w nim twórczej energii i sprawienie, by dostrzegł absurd egzystencji opartej na konsumpcji, odciął się od iluzorycznych wizji, które mu nieustannie podsuwa wolny rynek³⁸. Narzędziami buntu dla sytuacjonistów są działania artystyczne polegające m.in. na umieszczaniu dzieł sztuki czy też produktów masowej kultury w obcym dla nich kontekście, w wyniku czego zarówno obiekt jak i jego nowy kontekst zatracają swoje pierwotne znaczenia i zyskują nieoczekiwany, zaskakujący sens. Również w zakresie architektury „*détournement*” bawi się konwencją funkcjonalnych budynków, które otrzymują nowy wyraz, często szokujący³⁹. Tak jest choćby w analizowanym przypadku galerii handlowych, które łączą sferę profanum z całą gamą odniesień do kultury wyższej. Umieszczenie w tym kontekście obiektów sakralnych jest jak najbardziej głosem sprzeciwu wobec rzeczywistości, która potrzeby religijne spycha na margines, a sferę duchowości zawłaszcza poprzez afekty i wrażenia. Chodzi w tej architekturze o dokonanie rewolucji w naszych głowach, w naszych przyzwyczajeniach, w sposobie, w jaki postrzegamy siebie i świat⁴⁰.

W Kościele wobec tych inicjatyw panuje dużo rezerwy. Obawa, że podejmowana nowoczesnymi metodami misja ewangelizacyjna będzie jedynie spektaklem pobożnych życzeń, przeważa nad głosami zachwyty nad odkrytymi możliwościami oddziaływań społecznych. Wprawdzie pojawia

38 Szerzej: G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu*, Warszawa 2006.

39 Por. D. Misiuna, *Każdy będzie żył we własnej katedrze*, w: <http://www.okultura.pl/texts/plastik/sytuacjonisci.htm>, 25.04.2010.

40 Por. M. Warchoń, *Architektura zdarzeń*, w: <http://archiwum.polityka.pl/art/architektura-zdarzen,359473.html>, 17.03.2010.



Il. 2: Kaplica w Greenhills Shopping Center w Manili

się coraz więcej rozwiązań urbanistycznych, które wpisują w przestrzeń handlową wielkomiejskich osiedli kaplice czy kościoły wyznaniowe, to jednak nie stanowią one rzeczywistej przeciwwagi dla tradycyjnych struktur duszpasterskich. Uzupełniają one jedynie ofertę Kościoła na tych obszarach, które cierpią na ograniczenia wynikłe z lokalnych uwarunkowań lub prowadzonej w przeszłości polityki. Przejawem tych tendencji jest budowa „pokoju refleksji” – ekumenicznej kaplicy w szwajcarskim centrum Sihlcity (Zurych). Powstała ona jak wspólna inicjatywa katolików i kościołów protestanckich, mająca wspierać ich wspólne projekty duszpasterskie⁴¹. Obecnie z jej gościnności korzystają także muzułmanie, hindusi i buddyści. Dwóch pastorów pracujących w kaplicy przyznaje, że większość przychodzących trafia tu z ciekawości, ale część potrafi zreflektować swoją aktywność w Kościele i powrócić do parafii, do czynnego życia religijnego⁴². Aktywizacji młodych przyświecał również filipiński projekt budowy kaplicy w centrum Greenhills w Manili. Ten imponująco obszerny obiekt stał się jednak miejscem spotkań rodzin i rozwoju kultu eucharystycznego⁴³. Zadania społeczne wyznaczono także kaplicy w centrum handlowym w pobliżu Messyny na Sycylii⁴⁴. Zdaniem opiekuna miejsca ks. Giuseppe Lonia pozwoliła ona klientom na chwilę medytacji i ciszy. Dla pracującego zaś personelu centrum stała się przestrzenią

41 *Świątynia konsumpcji otwiera drzwi w Zurychu*, w: http://www.swissinfo.ch/eng/specials/religion_in_switzerland/Temple_of_consumerism_opens_doors_in_Zurich.html?cid=969032, 25.04.2010.

42 *Sprzedaż duchowości szwajcarskim konsumentom*, w: http://www.swissinfo.ch/eng/specials/religion_in_switzerland/Selling_spirituality_to_Swiss_consumers.html?cid=42436, 25.04.2010.

43 <http://www.greenhills.com.ph/chapel.asp>, 27.04.2010.

44 *Pierwsza kaplica w supermarkecie*, w: <http://www.wprost.pl/ar/148788/Pierwsza-kaplica-w-supermarkecie/>, 13.03.2010.

pogodzenia wiary z codziennym życiem, w tym w zakresie uczestnictwa w praktykach religijnych⁴⁵.

W Polsce początki dyskusji wokół zagadnienia obecności kaplic w centrach handlowych sięgają maja 2004 roku, kiedy inwestor Złotych Tarasów przy Dworcu Centralnym w Warszawie ING Real Estate zaprosił do obejrzenia planu budowy znanego architekta dzielnic handlowych Erica Kuhne. Radził on polskim specjalistom, aby wyszli naprzeciw oczekiwaniom ludzi wierzących i zaproponowali im „coś więcej, niż tylko galerię handlową”, tj. rozbudowane centrum usługowe, które zorganizuje im „duchowe przeżycia”. Jako przykład podawał zaprojektowane przez siebie centrum handlowe Bluewater w Wielkiej Brytanii. Oprócz sklepów, butików, ogrodów i galerii sztuki jest tam też miejsce na kaplicę. Modlą się w niej zarówno chrześcijanie, muzułmanie, jak i wyznawcy religii hinduistycznej. W budowanym w 2005 roku centrum handlowym w Dubaju architekt zaprojektował meczet⁴⁶.

Publikowane w mediach wypowiedzi Erica Kuhne zostały ostro potępione przez Kościół, który w tym czasie prowadził medialną walkę z niedzielnym handlem. Ówczesny krakowski biskup pomocniczy Kazimierz Nycz uznał propozycję Kuhna za „pomysł za daleko idący”. Wskazywał wprawdzie, iż takie inicjatywy są dość powszechne w świecie, np. we Francji czy Portugalii, ale w warunkach polskich uzasadniają wyżysk pracowniczy, nie pozwalają również odwiedzającym galerie na właściwe przeżywanie Dnia Pańskiego⁴⁷. Sceptycznie o tej inicjatywie wypowiadał się również warszawski socjolog Krzysztof Kosela. „Dziwnym” dla niego pomysłem było projektowanie w przestrzeni handlowej „miejsca sakralnego”. Zdaniem Kosela przestrzeń sakralna winna być „poważna”, otoczona czcią, a tego nie da się zagwarantować w środowisku „niepoważnych” zakupów i konsumpcyjnych potrzeb⁴⁸. Ponadto, jego zdaniem, kaplica w hipermarkecie nie wpisuje się w normalną strukturę wspólnoty religijnej; stanowi przykład takiej „szybkiej usługi” spełnianej pod presją czasu i okoliczności, a nie duchowych potrzeb⁴⁹.

Narastający spór wokół projektu zmusił inwestora do przeprowadzenia badań, czy warszawiacy chcą się modlić w marketach. Z uwagi na

45 *Pomódl się w supermarkecie*, w: <http://wiadomosci.wp.pl/kat,1371,title,Pomodl-sie-w-supermarkecie,wid,10708257,wiadomosc.html?ticaid=1a23e>, 13.03.2010.

46 <http://hotnews.pl/artpolska-194.html>, 12.03.2010.

47 *Kaplice w hipermarketach: Kościół sceptyczny*, w: <http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,53621,2078125.html>, 11.03.2010.

48 Szerzej: D. Zyśk, *Komercja w kościele? Kościół w hipermarkecie...*, „Życie Warszawy” 15.05.2004.

49 *Kaplice w hipermarketach: Kościół sceptyczny*, w: <http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,53621,2078125.html>, 11.03.2010.

fakt, iż oczekiwania klientów wyraźnie różniły się z wyobrażeniami firmy ING Real Estete budowy kaplicy zaniechano. Niepowodzeniem zakończyły się również rozmowy inwestora centrum Arkadia w Warszawie z władzami kościelnymi stolicy na temat poparcia budowy punktu duszpasterskiego na terenie galerii handlowej. Wprawdzie znani duszpasterze ks. Michał Czajkowski i o. Jan Góra rozważali poparcie dla tej inicjatywy, a nawet przewidywali swój akces jako opiekunowie miejsca, niemniej przeważało przekonanie, iż propozycja ta uderzy w struktury duszpasterstwa parafialnego oraz zmniejszy już i tak niekorzystną liczbę wiernych uczestniczących w niedzielnych Mszach św.⁵⁰

Doświadczenia inwestorów warszawskich centrów handlowych nie zraziły węgierskiego przedsiębiorcy Sandora Dejmana, właściciela firmy TriGranit, budującej w Katowicach gigantyczny hipermarket Silesia City Center, do podjęcia rozmów z arcybiskupem śląskim Damianem Zimoniem w sprawie budowy kaplicy na projektowanym terenie⁵¹. Inwestor argumentował, iż nie zamierza wznosić typowej galerii handlowej, ale zbudować mini-miasto z ulicami, placami, przy których znajdują się wszelkie elementy miejskiego życia z handlem, gastronomią, kulturą, usługami i rozrywką. W związku z tym nie może zabraknąć na tym terenie kościoła, również dlatego, że w jego pobliżu ma powstać osiedle dla tysięcy mieszkańców.

Pomysłodawcy powoływali się również na lokalną tradycję górniczą. Pod koniec XIX wieku wraz z rozwojem przemysłu w Katowicach zaczęto budować dwa nowe osiedla: Giszowiec, zamieszkałe w większości przez ludność wiejską i Nikiszowiec, będące miejscem osadnictwa napływowych rodzin górniczych. Osiedla były samowystarczalne: mieszkańcy mieli do swojej dyspozycji pralnie, łaźnie, magle i pasaże sklepów. Społeczności łączył neobarokowy kościół św. Anny w Nikiszowcu, wybudowany w 1910 roku, m.in. z pieniędzy spółki Giesche, która budowała osiedla⁵².

Inwestorzy Silesia City Center podkreślali, że pragną zachować chrześcijańskie oblicze przemysłowego Śląska. W związku z tym proponują adaptację na kaplicę św. Barbary budynku po maszynie wyciągowej, która sąsiaduje z wieżą szybową „Georg”. Obiekt ten znajduje się na terenach dawnej kopalni „Eminencja” (potem zwanej „Gottwald” i „Kleofas”),

50 W Warszawie tylko 1/3 wiernych uczestniczy w niedzielnej Mszy św. Por. *Polska: mniej wiernych uczestniczy w Mszach św.*, w: <http://www.piotrskarga.pl/ps,3378,2,0,1,I,informacje.html>, 21.04.2010. Szerzej: *Kaplice w supermarkecie*, w: <http://www.racjonalista.pl/index.php/s,11/t,1773>, 11.03.2010.

51 P. Purzyński, *W katowickim centrum handlowym będzie kaplica*, w: <http://katowice.gazeta.pl/katowice/1,35063,2428551.html>, 17.03.2010.

52 Tamże.



Il. 3: Kaplica św. Barbary na terenie Silesia City w Katowicach

które firma TriGranit przekształca w nowoczesne centrum miejskie. Znajdzie się na nim ponad 200 sklepów, kilkanaście restauracji i kawiarni, kino i parking. Ważną rolę w realizacji planów inwestora ma odgrywać również ołtarz św. Barbary, stojący dawniej w budynku dyrekcji zlikwidowanej kopalni, a następnie przekazany na przechowanie do parafii św. Jana i Pawła Męczenników w Katowicach-Dębie. Odnowiony zabytek ma zostać przeniesiony do zaadaptowanej kaplicy i służyć jako miejsce spotkań górniczych. Wokół ołtarza ma koncentrować się również centrum inicjatyw charytatywnych, finansowane przez pomysłodawców przedsięwzięcia⁵³.

Wszystkie te czynniki – szacunek inwestorów do lokalnej, górniczej tradycji, do wiary i do roli Kościoła na Śląsku, wspieranie dzieł filantropijnych oraz wzgląd na przyszłych mieszkańców budowanego osiedla – przesądziły o pozytywnej decyzji władz kościelnych. 3 grudnia 2005 roku nastąpiło uroczyste poświęcenie kaplicy i przekazanie posługi w tym miejscu kapłanom z pobliskiej parafii św. Jana i Pawła Męczenników w Katowicach-Dębie. Msze św. sprawowane są w niedzielę i święta rano i wieczorem. Odprawia się również nabożeństwa okolicznościowe w maju, czerwcu i październiku. Szczególną oprawę liturgiczną zyskują uroczystości kościelne w okresie Bożego Narodzenia i Wielkanocy. W kaplicy można przyjmować wszystkie sakramenty. Wychodzi lokalna gazeta „Wieści od św. Barbary”. Licznie organizowane są koncerty i przesłuchania chórów.

53 M. Leśniak, *Pasaż handlowy, galeria i kaplica*, w: <http://www.kaplica.silesiacitycenter.com.pl/pliki/biznespl170105.pdf>, 21.04.2010.

Aktywność duszpasterska nie przysłania sceptycyzmu wielu komentatorów. Wątpliwości zgłaszano już w momencie otwarcia kaplicy. Na łamach „Więzi” ks. Andrzej Draguła ostrzegwał, iż obecność świątyni w sąsiedztwie supermarketu może być uznana za ciche przyzwolenie Kościoła na handel w niedzielę⁵⁴. W podobnym tonie wypowiadał się Zbigniew Nosowski, podkreślający relatywny charakter obiektu, który może sprowadzić modlitwę do czynności tak powierzchownej jak zakupy⁵⁵.

Inni gratulowali Kościołowi odwagi. Przemysław Simon Bayley zauważał, iż decyzję podjął jeden z najgorliwszych obrońców świętości niedzieli. Abp Damian Zimoń i jego poprzednik bp Herbert Bednorz byli propagatorami hasła „Niedziela jest Boża i nasza”. Obaj śląscy hierarchowie sprzeciwiali się przymusowi pracy w niedzielę i walczyli o możliwość rodzinnego wypoczynku w tym dniu. W sytuacji zmian ekonomicznych 1990 roku postulat wolnej niedzieli nabrał szczególnego znaczenia. Nie chodziło już o obronę górników i hutników przed wyzyskiem, ale o godne życie dla handlowców. Powstające supermarkety przejmowały ponadto funkcję usługową. Stawały się miejscem wypoczynku, rozrywki, spędzania wolnego czasu, także w niedzielę. Taka sytuacja zmuszała Kościół do rewizji swojego dotychczasowego stanowiska. Sprzeciw wobec handlu w niedzielę korespondował z duszpasterską troską o wytyczenie wzorów godziwego niedzielnego wypoczynku oraz wprowadzenie ich w życie⁵⁶.

W tej materii trudno o spektakularny sukces. Tym bardziej potrzeba wyobraźni i pochylenia się nad człowiekiem takim, jaki jest. Ks. Arkadiusz Wuwer, rzecznik arcybiskupa śląskiego, broni idei kaplicy, podkreślając, iż tworzy ona nową jakość w duszpasterstwie. Brak sprecyzowanej wizji obecności Kościoła w tym miejscu, zauważa Wuwer, otwiera możliwości działań dla świeckich, których w ten sposób można aktywizować. Również gorliwy duszpasterz, dynamiczny i nonkonformistyczny, może tu dużo zdziałać⁵⁷.

Wierni zachowują daleko idącą wstrzemięźliwość w sądach. Wielu przychodzących to byli górnicy, których przyciąga sentyment do obiektu i duma, iż został przeznaczony na taki cel. Nie kryją wzruszenia wobec obecności ołtarza św. Barbary, która przypomina im czasy „fedrowania”. Przyjezdni chwalą możliwość skorzystania z kaplicy w trakcie zakupów.

54 A. Draguła, *Kupić, nie kupić, poświętować można. Rzecz o handlu w niedzielę i nie tylko*, „Więź” 3/2005, s. 50-61.

55 Szerzej: J. Dudala, *Kaplica w katowickim hipermarkęcie?*, „Więź” 3/2005, s. 62-67.

56 T. Jaklewicz, *Przystanek św. Barbara*, „Gość Niedzielny” 50/2005. Por. http://www.kaplica.silesiacitycenter.com.pl/pliki/kaplica_gosc.pdf, 17.03.2010.

57 J. Krzyk, *Kupuj, ale się też pomódł*, w: http://www.kaplica.silesiacitycenter.com.pl/pliki/wyborcza_31205.pdf, 17.03.2010.



Il. 4: Wnętrze kaplicy św. Barbary na terenie Silesia City w Katowicach

Uważają, iż chwila refleksji, modlitwy i wypoczynku, jaki daje obiekt, są cenne i pozwalają na wypracowanie pewnego dystansu wobec rzeczywistości. Inni czują niepokój, iż coś niezwykle cennego w niedzielnym świętowaniu może zostać zaprzepaszczone przez płytką celebrację mszy św. w takiej kaplicy. Niektóre osoby są złe na Kościół, że zezwala na „kupczenie świętościami”. Uważają, że handel wdziera się do świątyni poprzez samą obecność tuż obok niej. Młodzi żartują, iż kaplica winna być oddana pod opiekę świętego konsumpcjonisty⁵⁸. Wszyscy łącznie z duszpasterzami oczekują owoców tego przedsięwzięcia. Są pełni nadziei, że śląska religijność objawi swoje nowe oblicze.

Na kształt polskiej religijności z pewnością będzie miało wpływ z czasem pojawienie się większej liczby podobnych inicjatyw. Potrzeb w tej materii jednak nie widać. Powodem takiej sytuacji może być z jednej strony zwiększona aktywność budowlana Kościoła w tradycyjnych formach, z drugiej brak wyraźnych koncepcji architektonicznych rozwoju polskich miast, zwłaszcza takich, które uwzględniałyby alternatywne formy obecności społecznej Kościoła. Ten zaś nie jest zainteresowany poszerzaniem pól swojej obecności w supermarketach. Wprawdzie okazjonalnie występuje jako aktywny partner, np. w sytuacji walki z bezrobociem czy dyskryminacją, ale zwykle nie korzysta z możliwości upublicznienia swojej misji poprzez współpracę z biznesmenami. W tej materii daleko odmienny jest choćby od Kościoła we Francji czy Stanach Zjednoczonych. Aktywności

58 A. Swoboda, *Święta Barbara na zakupach – pierwsza w Polsce kaplica w centrum handlowym*, [w:] http://www.kaplica.silesiacitycenter.com.pl/pliki/metro_51205.pdf, 21.04.2010.

francuskiego biskupa diecezji Mende François Jacolina na rzecz promocji lokalnego Kościoła w supermarketach nie można porównywać z akcją ks. Adama Kaliny w gdańskim Tesco⁵⁹. Nie tylko zresztą dlatego, że siła oddziaływań i pozycja obu Kościołów jest inna, ale charakter duszpasterstwa i potrzeby wiernych są rozbieżne.

Kościół z pewnością komercjalizuje swoją aktywność na polu gospodarczym, ale jedynie w tych obszarach, które tradycja dozwala. Jakiegokolwiek odstępstwa w tej materii są bowiem źle przyjmowane przez wiernych. Również w polskim Kościele nie dostrzega się potrzeb w tym względzie, może z uwagi na brak wypracowanych instrumentów prawnych i organizacyjnych dla takiej aktywności. Supermarketyzacja religii jest więc obserwowana poprzez zewnętrzne przejawy posługi ewangelizacyjnej Kościoła. Przepych form architektonicznych świątyń, nagromadzenie licznych obiektów kultu w budynkach kościelnych, w końcu rozbudowany rynek dewocjonalistów są rzeczywistym zagrożeniem dla misji Kościoła, nie zaś aktywność gospodarcza poszczególnych zakonów, najczęściej świetnie kontrolowana.

Również niegroźnie wygląda spór o zakres oddziaływań przedsiębiorców na sfery tradycyjnie przypisywane Kościołowi. Można nawet pokusić się o stwierdzenie, iż centra gospodarcze w Polsce są w tej materii bardziej konserwatywne i zachowawcze niż Kościół. Troska o *imprimatur* ogranicza aktywność w tej materii, może jedynie z wyjątkiem obiektów kiczu, choćby w postaci pamiątek po Janie Pawle II. Przedsiębiorców zniechęca też elektorat kościelny, rzesze wiernych przyzwyczajonych do rytualnych zachowań i form. Pomimo rozwoju kultury religijnej w Polsce nie zmieniają się potrzeby ludzi. W związku z tym przedsiębiorczość na polu religii jest ograniczona.

Z uwagi na te wszystkie zjawiska, obecność polskiego Kościoła w supermarketach nie jest zbyt mocno wykrystalizowana. Nie cechuje ją ani wzmożona aktywność ekonomiczna, ani nazbyt rozbudowane duszpasterstwo. Można jedynie domniemywać, iż jakieś zewnętrzne czynniki, czy wewnętrzne tąpnięcia mogą zmienić ten obraz, ale w którym kierunku – próżno zgadywać.

59 R. Madajczak, *Boski hipermarket*, w: http://www.pardon.pl/artukul/2572/boski_hipermarket, 15.03.2010; P. Cierniewski, *Kościół nawraca Tesco? A może Tesco nawraca Kościół?*, w: http://www.pardon.pl/artukul/5256/kosciol_nawraca_tesco_a_mozze_tesco_nawraca_kosciol, 15.03.2010.

Michał Maksymiuk

Antykwarstwo lat 90. Charakterystyka

Antykwarstwo jest dziedziną handlu, zajmującego się obrotem dziełami sztuki i dobrami kultury: malarstwem, grafiką, rzeźbą, rzemiosłem artystycznym, drukami od XV po XX-wieczne, militariami i innymi obiektami z przeszłości, mogącymi być przedmiotem kolekcjonowania, bądź użytkowania. Granica wieku obiektów antykwarycznych jest zawsze płynna, bowiem sięga ok. 30 lat wstecz od terażniejszości. W świadomości większości społeczeństwa antykwariaty, antykwarnie kojarzą się przede wszystkim z handlem dawną książką. Było to spowodowane istnieniem niewielu antykwariatów o innej specjalizacji (np. Antykwariat „Starożytności” przy ul. Gołębiej, zał. 1929). Dominujące w czasach PRL-u, salony Państwowego Przedsiębiorstwa „Desa” rzadko były nazywane antykwariatami, choć również były firmami antykwarskimi. W wielu krajach europejskich zawsze funkcjonowały i nadal działają antykwariaty handlujące różnorodnym asortymentem.

Przemiany ustrojowo-polityczne roku 1989 zliberalizowały biurokratyczne wymogi przy zakładaniu i prowadzeniu prywatnych form działalności gospodarczej, w tym handlu sztuką. Zaowocowało to powstaniem wielu antykwariatów. Do roku 1989 monopol na obrót sztuką i dobrami kultury posiadały niemal wyłącznie przedsiębiorstwa państwowe (Desa, Dom Książki, i in.). Nieliczne prywatne antykwariaty posiadały niewielki udział w ówczesnym rynku. Pomimo utrzymania obowiązku posiadania koncesji na handel sztuką, uzyskanie jej nie stanowiło w początkach lat 90. poważnego problemu. Zakładanie antykwariatów, galerii, domów aukcyjnych, odbywało się więc wówczas na niespotykaną w dotychczasowej historii skalę. Można mówić o ponad stu firmach w Polsce. Jaka była ta „nowa populacja antykwariuszy”? Rekrutowali się oni z trzech podstawowych środowisk. Pierwszym byli dawni pracownicy Desy, Domu Książki, Galerii ZPAP, BWA. Często świetni specjaliści i znawcy dzieł sztuki czy książek dysponujący przy tym dobrą bazą klientów, poznanych w trakcie wcześniejszej pracy zawodowej. Drugie to kolekcjonerzy i pasjonaci, pod względem

merytorycznym mogący konkurować z muzealnikami o długim stażu pracy. Wywodzili się z różnych środowisk zawodowych (np. historycy, etnografowie, matematycy, fizycy, prawnicy, inżynierowie). Handel sztuką był im znany z kontaktów z istniejącymi placówkami (Desa, Antykwariaty Naukowe), giełdami staroci oraz innymi kolekcjonerami. Tę drugą grupę charakteryzowała wielka otwartość na nowe doświadczenia w tym zakresie, w tym funkcjonowanie form handlu antykwarycznego w Zachodniej Europie. Starano się przy tym wybierać wzorce optymalne do warunków polskich. Trzecia grupa, najmniej liczna, to inwestorzy. Posiadali oni relatywnie duży kapitał, umożliwiający swobodną działalność. Do bezpośrednich kontaktów z klientami zatrudniali ekspertów: historyków sztuki i muzealników.

Prowadzenie działalności antykwarycznej wymagało lokalu, usytuowanego zazwyczaj w centrum miasta. Antykwariusze obejmowali go poprzez wynajem bądź kupno. Najbardziej atrakcyjną formą było korzystanie z lokali będących w dyspozycji urzędu miasta. Powstałe antykwariaty dzieliły się ze względu na ofertę handlową na kilka grup: antykwariaty ogólne, książkowe, tematyczne (oferujące militaria, numizmaty, meble). Antykwariaty ogólne ulegały węższej specjalizacji, przykładowo w kierunku malarstwa i grafiki bądź rzemiosła artystycznego.

Antykwariaty opierały się głównie na komisie powierzonych przedmiotów. Rzadziej pozyskiwano obiekty poprzez zakupy, co nie oznacza, że ta forma była marginalna. W niektórych firmach dominował zakup. Obok typowych form handlu, bardzo dużą rolę, od przełomu lat 80/90. spełniały aukcje. Organizowane przez nieliczne firmy antykwaryczne, dawały najbardziej optymalne rezultaty pod względem sprzedaży i reklamy. Tematycznie dzieliły się podobnie jak antykwariaty. W ogólnej sprzedaży zajmowały istotny procent rynku. Pod względem merytorycznym skupiały najlepsze obiekty, zwłaszcza w dziedzinie dawnej książki, malarstwa i grafiki.

Antykwariaty są pośrednikiem pomiędzy sprzedającym i a kupującym. Ale ich rola nie skupia się wyłącznie na aspekcie handlowym. Muszą zapewnić bezpieczeństwo transakcji w bardzo szerokim zakresie. Począwszy od właściwej oceny obiektu pod kątem autentyczności i wartości materialnej po wady prawne (np. eliminacja przedmiotów niejasnego pochodzenia). Podział klientów antykwariatów na kupujących i sprzedających jest oczywisty. Ale w każdym z nich można wydzielić kilka kategorii. Pierwszą stanowią osoby prywatne, kupujące dla celów: kolekcjonerskich, inwestycyjnych, dekoracyjnych, pamiątkowych i innych. Drugą – instytucje: muzea, biblioteki, fundacje, urzędy.

Warto przybliżyć motyw inwestycyjny. Dzieła sztuki i dobra kultury, zwłaszcza te najbardziej znane, cenne i rzadkie, zawsze rokowały możliwość relatywnie szybkiego zwrotu poniesionych kosztów i uzyskania wartości dodatkowych. Dotyczy to także obiektów niedocenionych.

Obserwując ceny polskiego malarstwa, grafiki czy dawnych książek, na przestrzeni ostatnich dwudziestu lat można dostrzec istotny wzrost ich wartości rynkowej.

Grupa sprzedających takie obiekty to kolekcjonerzy, inwestorzy, spadkobiercy i tzw. zmiana pokoleniowa. Często rodziny zmarłych kolekcjonerów nie cenią bądź nie akceptują ich pasji. Także zmiana dawnego wystroju mieszkania i konieczność dostosowania do nowych form wnętrza zmusza niekiedy do pozbywania się zbiorów, podobnie jak tzw. wyższa konieczność ekonomiczna lub przypadek.

W konsekwencji II Wojny Światowej nastąpiły zmiany własności obiektów ruchomych o charakterze zabytkowym, związane z tzw. repatriacjami, migracją i działaniami wojsk, głównie radzieckich. Dotyczyło to obszaru obecnej i dawnej Polski. Mogło być również związane z działalnością rabunkową (szaber), co nie oznacza to, że sprzedający mieli jakąkolwiek styczność z pozaprawnym pozyskiwaniem przedmiotów.

Na przełomie lat 80. i 90. ulegały likwidacji lub transformacji różne instytucje, biblioteki i zakłady pracy. Zdarzały się więc oficjalne sprzedaże przez syndyków masy upadłościowej lub nowych właścicieli, obiektów o charakterze artystycznym i bibliotecznym.

Podstawą handlu antykwarycznego są dzieła sztuki i dobra kultury. Pod tymi pojęciami kryje się różnorodny świat wytworów umysłów i rąk ludzkich, powstałych w mniej lub bardziej zamierzchłej przeszłości. Największą rzeszę odbiorców mają grafika artystyczna i użytkowa, rysunek oraz druki. Stosunkowo łatwe do przechowywania, umożliwiają tworzenie zbiorów pasjonatom i nie tylko zamożnym. Niezwykle „demokratyczna” jest grafika, będąca efektem pracy nierzadko znakomitych artystów, zarówno grafików jak i malarzy. Jej powtarzalność stanowi bowiem o dostępności tego rodzaju sztuki dla większego kręgu odbiorców. Celowa de-unikacja jest podstawą kolekcjonerstwa grafiki. Niechaj przykładem będą drzeworyty Albrechta Dürera, akwaforty Rembrandta, czy weduty G.B. Piranesiego, albo nowoczesne grafiki Picasso, Dalego, Miro. Wielokrotne wykorzystywanie płyt czy klocków drzeworytniczych nie pozbawia grafik autentyczności. Stany odbitek tworzą rozległy cennik, zapewniający nawet osobom o skromnej kieszeni cieszenie się bezpośrednim kontaktem z wielkimi dziełami sztuki.

W Polsce stosunkowo niewielka grupa kolekcjonuje obiekty o charakterze ogólnoeuropejskim. Największą popularność zyskują „polonika”. A to – grafiki, rysunki, wykonane przez artystów polskich lub obcych, ale dotyczące Polski. Inkunabuły, starodruki i druki późniejsze, wydane na ziemiach polskich i za granicą, ale związane ze sprawami polskimi. Istotną rolę odgrywają również proveniencje polskie w dawnych drukach, czy to poprzez oprawy z tłoczonymi superexlibrisami, wklejonymi exlibrisami i innymi wpisami lub dedykacjami polskimi.

Przewodnikami dla antykwariuszy i kolekcjonerów są fundamentalne dzieła obce (E. Benezit; V. Thieme i F. Becker; H. Vollmer) i polskie (K. Estreichera, M. Grońskiej, E. Rastawieckiego, zbiorczy Słownik Artystów Polskich i wiele innych). Oprócz monumentalnych opracowań, do kanonu należą katalogi aukcji i wystaw. Wielcy bibliofile jak Anatol France, Umberto Eco podkreślali znaczenie katalogów aukcyjnych zarówno w sferze merytorycznej jak i emocjonalnej. Literatura fachowa stanowi źródło powodzenia antykwariusza.

Początki lat 90. w handlu grafiką i książką przyniosły wiele zmian. Obok istniejących antykwariatów wyrosły nowe, bardzo dynamicznie się rozwijające. Jedną z pierwszych była Uniwersytecka Spółka „Antiqua” w Krakowie, prowadzona przez młodych adeptów nauk humanistycznych. Jej niewątpliwą zasługą było ożywienie zainteresowań dawną kartografią i ikonografią miast w grafice. Nieco później powstały w Warszawie „Lamus” i „Rara Avis” w Krakowie, mocno akcentujące swoją obecność przez organizowanie bardzo dobrych aukcji książkowych i graficznych. Na przełomie 1993/94 powstaje Salon Antykwaryczny „Nautilus”, specjalizujący się w handlu grafiką. Organizuje pierwsze aukcje grafiki, wspólnie z antykwariatem „Rara Avis”. W tym samym czasie następuje faza prywatyzacji sieci antykwariatów, związanych z „Domem Książki”. Pojawiają się w Krakowie Krakowski Antykwariat Naukowy oraz Antykwariat Wójtowiczów. Podobnie dzieje się w Warszawie, Bydgoszczy, Łodzi, Poznaniu, Wrocławiu, Kielcach. Większość z tych placówek uczestniczy w organizacji handlu aukcyjnego.

Nowa rzeczywistość po 1989 roku kieruje też antykwariuszy polskich w stronę Zachodu. Nie w celu wywozu dzieł sztuki (ograniczonego ustawą o zakazie wywozu dzieł sztuki), ale dla sprowadzania do kraju atrakcyjnych pod kątem cen poloników. Za granicą nabywano więc cenne starodruki polskie, np. Macieja Miechowity *Chronica Polonorum*, (wyd. Kraków 1521), czy niezwykle ważne dla ikonografii polskiej XVII wieku dzieło Samuela Pufendorfa *De rebus a Carolo Gustavo*, wydane w Norymberdze w 1696. Cena zakupu połączona z rzadkością wspomnianych prac na rynku polskim, dawała atrakcyjne profity finansowe. Wiele XVI-XVIII-wiecznych map Polski, kupowano w przedziale 50-200 DM, dotyczyło to również widoków miast polskich z *Civitates Orbis Terrarum* F. Hogenberga i G. Branna, M. Meriana, P. Schenka, E. Dahlbergha i innych. Kupowano portrety królów i bohaterów polskich. Sytuacja ta wynikała z braku zainteresowania polonikami na świecie. Kolekcjonerzy polskiego pochodzenia, mieszkający w Zachodniej Europie i Stanach Zjednoczonych byli aktywnymi klientami antykwariatów i domów aukcyjnych, ale stanowili niewielką grupę.

W Europie począwszy od XV wieku po wiek XIX, wydrukowano i odbito wiele książek i grafik o charakterze poloników. W słynnej

kronice H. Schedla *Liber Chronicarum* (1496), poświęcono kilka stron Polsce z najstarszym widokiem Krakowa, wykonanym w drzeworycie. Drukowano kroniki M. Kromera, pisma S. Hozjusza, A. Frycza-Modrzewskiego i inne. W XIX wieku wydawano dzieła romantyków A. Mickiewicza, J. Słowackiego, Z. Krasińskiego, C.K. Norwida. W Paryżu ukazało się wiele wydań *La Pologne* Leonarda Chodźki z wielką liczbą stalorytów A. Oleszczyńskiego, A. Pilińskiego o tematyce polskiej. Odbijano grafiki J.P. Norblina, M. Płońskiego, C.K. Norwida. Należy też pamiętać o emigracji popowstaniowej i wojennej, która pozostawiła pamiątki, zbiory, biblioteki na obczyźnie. Reasumując, środowiska kolekcjonerów polonijnych nie były w stanie wchłonąć tak dużej ilości obiektów, a dodając multiplikację druków i grafik, rynek zachodnioeuropejski był zasobny w rzeczy polskie. Antykwariaty, giełdy staroci na Zachodzie i w Stanach Zjednoczonych w latach 90. były istnym Eldorado dla antykwariuszy, kolekcjonerów polskich. Jednak ten okres trwał stosunkowo krótko. Nałożyło się na to kilka czynników. Najważniejszy z nich to bardzo duża eksploatacja rynków zachodnich przez antykwariuszy lub ich klientów. Kolejne to wzrost cen spowodowany popytem na polonika i trzeci to jednak niewielkie nakłady druków i grafiki. Na bogaty wybór poloników na wspomnianych rynkach, wpłynęła przeszło pięćdziesięcioletnia nieobecność polskich antykwariuszy. Przed II Wojną Światową i wcześniej relatywnie częste były peregrynacje antykwariuszy w poszukiwaniu cymeliów polskich. Napływ antykwariów do kraju spowodował zmiany cen, niektóre z dzieł straciły na wartości z prozaicznych powodów. Niegdyś rzadkie, po otwarciu granic – popularne (m.in.: ryciny z *La Pologne*, akwaforty Norblina, sztychy z dzieła Pufendorfa, mapy A. Orteliusa, J. Bleau'a i inne).

Patrząc z obecnej perspektywy nawet relatywnie duża podaż wynikająca z importu z czasem zanika i wraca do stanu pierwotnego. Podstawą funkcjonowania antykwariatów pozostają więc oferty klientów krajowych. Na lata 90. przypadł czas sprzedaży kolekcji gromadzonych w latach 1950-1970, choć zdarzały się także zbiory z okresu międzywojennego. Naturalnie obok wyprzedaży kolekcji na co dzień spotykało się oferty pojedynczych grafik, książek. Cechą charakterystyczną zbiorów była ich dwójakość. Spotykamy kolekcje wszechstronne i specjalistyczne. W pierwszej, a dotyczącej grafik, zawierały się dzieła dawnych mistrzów (m.in. A. Dürera, H. Goltziusa, L.v.Leydena, Rembrandta, J. Collota, G.B. Piranesiego), polskie portrety (J. Falcka, W. Hondiusa), sceny polskie (np. Stefano Della Bella), widoki miast (od Schedla po litografię N. Ordy), litografie i akwaforty XIX w., po J. Pankiewicza, J. Rubczaka czy K. Brandla. Specjalistyczne to m.in.: widoki miast, kartografia polska; portrety, sceny historyczne od XVI po lata 60. XIX wieku; J.P. Norblin i uczniowie; A. Ormowski; Młoda Polska (m.in. S. Wyspiański, L. Wyczółkowski,

J. Stanisławski); Grupa Ryt (m.in. W. Skoczylas, E. Bartłomiejczyk, T. Kulisiewicz, T. Cieślowski syn); teki graficzne (1990-1939); I grupa krakowska (m.in. J. Stern, L. Lewicki, A. Winnicki, S. Osostowicz).

W sferze druków, analogicznie znajdowały się inkunabuły i starodruki, obce i polskie, druki XIX i XX w. Często oznaczane exlibrisami informowały o wielkości i klasie księgozbioru i jego właścicieli. Specjalistyczne obejmowały m.in.: starodruki polskie; druki epoki stanisławowskiej; elzewiry; oprawy artystyczne (R. Jahoda, F.J. Radziszewski, T. Lenart); druki o tematyce podróżniczej; romantyków polskich; awangardę. Warto też wspomnieć o pewnym ewenemencie, jakim były kolekcje śląskie, zawierające głównie grafiki niemieckie i starodruki obce. Obok dawnych mistrzów spotykało się świetne grafiki ekspresjonistów niemieckich m.in. O. Muellera, K. Kollwitza, E. Heckla, M. Beckmanna.

Rynek antykwaryczny lat 90. cechowała przewaga popytu nad podażą, wynikający stąd sukcesywny wzrost cen nie hamował chłonności rynku. Następowaly znaczne przewartościowania sprzedawanych obiektów. W malarstwie nie tylko sygnatura gwarantowała wzrost cen, ale przede wszystkim wartość artystyczna obrazu. „Kominy cenowe” grafik oznaczały prace wybitnych artystów, świetne stany zachowania i rzadkość występowania. W drukach przywiązywano wagę do egzemplarzy wyjątkowych pod względem rangi dzieła w dorobku światowym, znaczenia dla Polski, opraw, proveniencji i podobnie jak grafik stanów zachowania i rzadkości. Wyraźnie dawały się odczuć wzrosty cen grafik i książek wcześniej niedocenionych. Przykładem mogą być prace Marii Jaremy, w początkach lat 90. jej monotypie można było kupować między 1000-2000 zł., u schyłku lat były już ceny dziesięciokrotnie wyższe. Podobnie było z drukami awangardy XX-wiecznej. Tomiki poezji T. Peipera, J. Przybosia, J. Brzękowskiego ilustrowane i w układzie typograficznym W. Strzeмиńskiego, H. Stażewskiego, M. Szczuki, T. Czyżewskiego, K. Podsadeckiego czy obcych F. Legera, H. Arpa, M. Kissinga, z kwot stużłotowych wędrowały na kilka tysięcy.

Przyszłość handlu antykwarycznego łączy się z nowoczesnymi technologiami informatycznymi. Internet spowodował znaczne ułatwienia w pracy antykwariusza. Są nimi dostęp do informacji, możliwości pozyskania znacznie szerszej grupy klientów, niekiedy także mniejsze koszty funkcjonowania. Dotyczy to zwłaszcza kwestii lokalowych. Internet wpłynął również na zaostrenie konkurencji. Pojawienie się portali handlowych np. Allegro odciągnęło znaczną grupę, zwłaszcza młodych klientów kupujących i sprzedających obiekty. Jednak niezastąpione pozostają nadal wiedza, doświadczenie, wyczucie i odpowiedzialność antykwariusza i to one będą miały zasadnicze znaczenie dla przyszłości zawodu.

Monika Żarnowska

Antykwariat – świat z wyboru

„...Książka to także świat, i to świat, który człowiek sobie wybiera, a nie na który przychodzi...”¹ – napisał Wiesław Myśliwski w *Traktacie o łuskaniu fasoli*. Wybierać ten świat można na różne sposoby. Po swojemu uczestniczy w nim pisarz; po swojemu czytelnik. Można także świadomie wybrać świat książki, prasy i innych form drukarsko-graficznych, czyniąc go swoim hobby, swoją pracą, swoim sposobem na życie. Częścią tego specyficznego świata książki są antykwariaty drukarskie. A więc i antykwariusze należą do tej grupy ludzi, którzy postanowili uczynić go własnym. Pięćoro z nich – antykwariuszy z Krakowa – zechciało odpowiedzieć na moje pytania, czym dla nich jest antykwariat, dlaczego zdecydowali się na jego prowadzenie, jaka jest prywatna historia każdego z nich, jak znajdują się ze swoimi „starociami” we współczesnym świecie pędu do nowości i kultury masowej? Swoimi refleksjami na te tematy podzielili się: państwo Krystyna Kamińska-Samek z Antykwariatu przy ul. św. Jana 3, Grzegorz Żarnecki – prowadzący antykwariat przy ul. Studenckiej 3, Edward Śmiłek – Krakowski Antykwariat Naukowy ul. Sławkowska 6, Henryk Druć z antykwariatu przy ul. Tomasza 26, oraz Michał Zych – antykwariat „Galicja”, przy ul. Łobzowskiej 6.

Na pytanie, czym jest dla niej antykwariat Krystyna Kamińska-Samek odpowiada:

Jest zawodem, którego nigdzie nie można się nauczyć i którego trzeba uczyć się przez całe życie. Jestem antykwariuszem od trzydziestu paru lat, ale nadal mocno przeżywam fakt, gdy trzymam w ręce jakąś książkę po raz pierwszy. Jest ogromną przyjemnością szukanie konkretnych informacji na jej temat – ile ma lat, jakie to jest wydanie i co z tego wynika dalej tzn. czy dana książka jest tania czy droga. To jest takie ustawiczne poszukiwanie. Teraz ułatwione przez Internet, gdzie można znaleźć odpowiedź na wiele istotnych w tym zakresie pytań, jednakże ja wolę źródła tradycyjne.

1 W. Myśliwski, *Traktat o łuskaniu fasoli*, Kraków 2006, s. 156.



Antykwariat, ul. św. Jana



Antykwariat, ul. Studencka



Antykwarjat „Galicja”
ul. Łobzowska

Grzegorz Żarnecki widzi to podobnie:

Zawód antykwarjusza jest moim hobby, mimo że nie przynosi zbyt dużo dochodów, lubię to. Gdybym tego nie lubił to bym tu nie siedział. Książki i stare rzeczy były od dawna moim hobby. Stwierdziłem, że chcę otworzyć działalność gospodarczą i pomyślałem, że skoro mam akurat takie zainteresowania to mogę je połączyć ze sferą zawodową. Zaczynałem w sumie od zera, ale mam satysfakcję, że moje hobby stało się moim wykonywanym zawodem.

Dla Michała Zycha „zawód antykwarjusza to hobby, a czasem wręcz zabawa”. Edward Śmielek mówi zaś: „Zawód antykwarjusza jest dla mnie życiem” a Henryk Druć podkreśla to jeszcze mocniej:

Jest całym życiem, całym moim życiem. Ja mogłem iść pietruszkę sprzedawać, czy coś podobnego, ale to mnie nie interesowało. Pieniądz dla mnie nie grał pierwszorzędnej roli.

Moi rozmówcy dokonali więc świadomego wyboru życia w świecie książki. Są w nim zanurzeni, a często nawet zakorzenieni od wielu pokoleń,

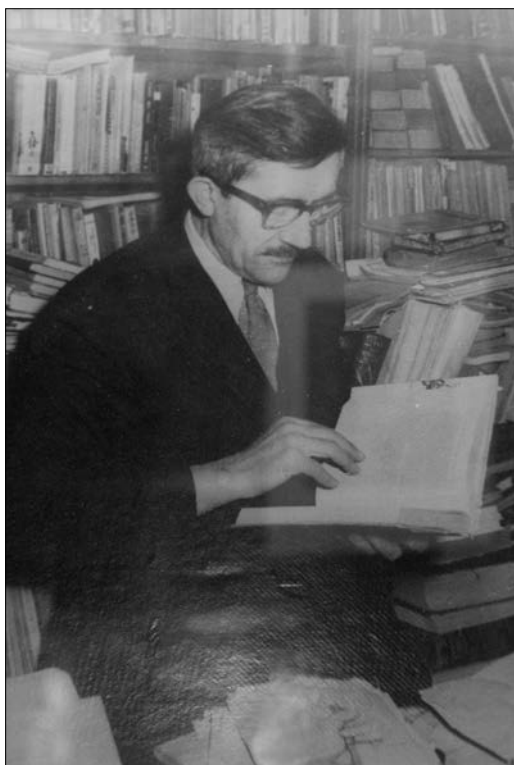
bo antykwariat to nie jest prosty sposób na biznes. Interes, pieniądź, zysk jest ważny, aczkolwiek z reguły jest gdzieś na dalszym planie, lub przynajmniej nie jest wyraźnie przez nich artykułowany. Najważniejsza zdaje się być pasja i przekonanie o sensie bycia wśród starych książek – i z nimi.

Dla większości prowadzenie antykwariatu to także tradycja rodzinna, którą czują się w obowiązku kontynuować. Szczególnie akcentuje to Krystyna Kamińska-Samek:

Założycielem antykwariatu, a w zasadzie wydawnictwa, był mój stryj, Stefan Kamiński, aczkolwiek wszystko zaczęło się od firmy „Nauka i Sztuka” Kazimierza Leśniaka. Po jego śmierci, około 1936 roku mój stryj, który wcześniej pracował w tej firmie, założył spółkę z wdową po Leśniaku. Działalność na własny rachunek rozpoczął od wydania książki *Książka zażaleń Zygmunta Nowakowskiego*. Stefan Kamiński stworzył wydawnictwo z ogromnym rozmachem, które miało dział młodzieżowy, naukowy, umowy z profesorami Uniwersytetu Jagiellońskiego na pisanie podręczników. Znanymi autorami Kamińskiego była np. Zofia Kossak-Szczucka, Karol Bunsch, Witold Zechenter”.

Bardzo trudne chwile przeżywał antykwariat oraz jego właściciel w czasie niemieckiej okupacji oraz po jej zakończeniu. O tym okresie moja rozmówczyni mówi tak:

Stryj przez całą okupację prowadził wydawnictwo oraz księgarnię, w której pojawił się dział antykwaryczny. Wpadł na pomysł, iż dobrze byłoby stworzyć również wypożyczalnię książek. Na zezwoleniu było napisane, że „udziela się zezwolenia na prowadzenie księgarni”, więc stryj dopisał „...i wypożyczalni książek”, sfotografował taki dokument, wydrukował go i przekazał władzom niemieckim do zarejestrowania. Dzięki temu „zabiegowi” funkcjonowała wypożyczalnia, a pod jej płaszczem mógł się ukryć punkt konspiracyjny, bo ludzie masowo przychodzili wypożyczać książki. Stryj prowadził konspirację, co zawsze podkreślał, na własny rachunek. Pomagał Żydom, w wyciąganiu kogoś z obozu, rodzinom dotkniętym wywózkami. Pieniądże miał głównie z wydawnictwa, ale przejawiał nieprawdopodobny dar do robienia interesów. Stworzył płatną prywatną wypożyczalnię oraz wydawnictwo kartek pocztowych (czterokolorowe, okolicznościowe, widokówki ze Lwowa, z Krakowa, kartki imieninowe, świąteczne) i na tym zarabiał. Jak likwidowano konspiracyjną drukarnię w Korybutowej na Woli Justowskiej mój stryj natychmiast otworzył swoją drukarnię na ul. Karmelickiej 29, co jest do dziś uwiecznione pamiątkową tablicą. W drukarni panował potworny hałas. Aby go zagłuszyć stryj wymyślił produkcję ołówków, która zagłuszała pracę drukarni. Oprócz wydawania prasy konspiracyjnej prowadzono także nasłuch z BBC. W czasie wojny Niemcy wydali u stryja trzy propagandowe broszurki. Stryj obawiał się, że będzie miał problemy



Stefan Kamiński

z tego powodu, więc w roku 1943 zmienił nazwę wydawnictwa na „Księgarnia Stefan Kamiński”. Rzeczywiście tak było – zatrzymało go UB ale na szczęście tylko na trzy dni, a w 1946 roku za działalność okupacyjną został odznaczony Krzyżem Kawalerskim, choć na legitymacji było napisane ołówkiem „wycofać”, ale widocznie ktoś nie zdążył tego zrobić. Potem był dość trudny okres, bo w 1951 roku lokal stryja przy ul. Podwale 6 przeszedł na własność Domu Książki. Dziś jest znany, szczególnie wśród studentów, jako Księgarnia Naukowa. Stryj otrzymał lokal zastępczy przy ul. św. Jana 3, w którym dziś mieści się mój antykwariat. Wtedy też zlikwidowano wydawnictwo, gdyż likwidowano wszystkie prywatne wydawnictwa. Ja przyjechałam tutaj do Krakowa na studia i już tak zostałam.

Krystyna Kamińska-Samek prowadzi antykwariat od śmierci stryja tj. od 1974 roku, aczkolwiek to też był bardzo trudny, wręcz przełomowy moment.

Dysponując jego testamentem, złożyłam wszystkie dokumenty potrzebne by uzyskać zezwolenie na prowadzenie dawnej firmy stryja. Dokładniej chodziło o dwie firmy: handlową czyli antykwariat i usługową czyli wypożyczalnię. Mówiono mi wtedy, że „Pan Kamiński miał dwie firmy, ale to

nie znaczy, że Pani Kamińska też będzie mieć dwie” i kazano mi wybrać. Nie poddałam się. Wiedząc, co mnie może spotkać prosiłam naszych nadzwyczajnych klientów o wsparcie i opinie na nasz temat. Przedstawiłam je kierownikowi w Śródmieściu, by wiedział, co będzie likwidował i oczywiście dostałam zezwolenie na dwie firmy i tak to trwa do dziś.

Jak widać ten antykwariat to nie tylko punkt sprzedaży książek, ale to także epizod w dziejach Krakowa oraz wielu mniej lub bardziej znanych ludzi. Długą historię ma również antykwariat Henryka Druca:

Antykwariat został założony 15 lipca 1870 roku przez Stanisława Andrzeja Krzyżanowskiego na ul. Floriańskiej 7. Później, najprawdopodobniej ze względu na lepszą lokalizację przeniósł się na Rynek, na róg ul. Sławkowskiej. Tam był bardzo długo, ale w czasie wojny wyrzucili go stamtąd Niemcy i antykwariat przeniósł się na Plac Wolnica, gdzie był aż do lat 60. XX wieku. Był to bardzo trudny okres, bo tam prawie nie było żadnych klientów. Dalsza wędrówka to przeprowadzka na ul. Szczepańską, a potem na Plac Szczepański. Stamtąd trafiliśmy tutaj, na ul. Tomasza. Jesteśmy tutaj od 1992 roku. Ja pracuję w antykwariacie od 1970 roku.

Wieloletnią działalność, w dodatku cały czas w jednym miejscu, ma za sobą także antykwariat na ul. Łobzowskiej 6. Michał Zych mówi:

Antykwariat został założony w 1937 roku przez Witolda Zechentera. Był to poeta, prozaik, publicysta, autor wielu książek głównie dla dzieci, tłumacz, twórca radiowych felietonów i słuchowisk. Znany był głównie



Henryk Druć



Krystyna Kamińska-Samek

jako fraszkopisarz. Od początku swoją działalność prowadził właśnie tutaj przy ulicy Łobzowskiej 6. Był to antykwarjat i księgarnia „Czytelnik”. Do jego współpracowników należeli min. Kornel Filipowicz, Ignacy Fik, Stanisław Czarniecki. Zechenter zmarł 1978 roku. Antykwarjat przetrwał wojnę, a najtrudniejszy był dla niego czas komuny. W latach 80. przeszedł reaktywację, po której funkcjonuje do dziś. Wprawdzie nie ma już księgarni, ale cały czas jesteśmy w tym samym miejscu.

Jak widać antykwarjaty to nie tylko składy starych książek, ale to także wiele nazwisk znanych osób, które przez swoją twórczość lub działalność związały się z tymi miejscami. Dla antykwarjuszy ważne są także same miejsca, bo one są ostoją ciągłości i takim bardzo konkretnym, namacalnym łącznikiem z przeszłością, choć nie zawsze udaje się taką trwałość zapewnić. Mówi o tym Edward Śmiłek – „Antykwarjat istnieje już bardzo długo. Teraz jesteśmy na ul. Sławkowskiej 6, ale antykwarjat wielokrotnie zmieniał swoją siedzibę. Wcześniej byliśmy na ulicy Brackiej i Tomasza”. Są także nowe i bardzo młode antykwarjaty jak ten Grzegorza Żarneckiego, który ma zaledwie osiem lat.

Mieczysław Szymański uważa, że dla prawidłowego funkcjonowania antykwariatu bardzo ważna jest jego lokalizacja. Wpływa ona na sprawność obsługi klientów oraz dochodowość. Dlatego antykwariat powinien znajdować się:

...w najbardziej ruchliwych punktach miast, w pobliżu wyższych uczelni, bibliotek i instytucji naukowych, jak i też w sąsiedztwie księgarń asortymentowych i specjalistycznych...².

Oprócz miejsca i ludzi, którzy tworzą bazę antykwariatu niezwykle ważna jest oferta. To właśnie ona decyduje o specyfice tego miejsca. Już sama nazwa sugeruje, że są to antyki, czyli stare, zabytkowe przedmioty. Niektórzy żartobliwie stwierdzają, że druga część słowa antykwariat odnosi się do osób, które mają odwagę zajmować się zbieraniem, skupowaniem oraz dalszym przekazem antyków. Funkcjonuje nawet w Internecie strona www.antyk-wariat.pl

Jaki jest zasób materialny antykwariatów? Czasem są to rzeczy bardziej stare niż zabytkowe, ale z reguły takie, których nie można znaleźć w żadnym innym miejscu. Jeśli czegoś nie ma już w księgarni lub bibliotece, to istnieje szansa, że znajdziemy to w antykwariacie. Może tam się znaleźć praktycznie wszystko: literatura piękna, traktaty filozoficzne, słowniki językowe i biografie. Są wydawnictwa poświęcone archeologii, astronomii, medycynie, technice, ekonomii, czy też religiom, historii Kościoła, państw i narodów. Są także i po prostu książki dla dzieci i młodzieży, książki kucharskie, wydawnictwa o sporcie, podróżach, etnografii, filmach, teatrze, muzyce. Antykwariaty grupują swoje zasoby w różne działy, wśród których najważniejsze to: książki dwudziestowieczne i starsze, reprinty, starodruki, rękopisy i autografy, grafika, atlasy, mapy i plany, a także czasopisma i kartki pocztowe. Do podstawowych zadań antykwariatu należy przede wszystkim zakup i sprzedaż polskich i zagranicznych wydawnictw antykwarycznych. To także poszukiwanie i skupowanie konkretnych wydawnictw na życzenie zainteresowanych nimi odbiorców. Zadaniem antykwariatu jest również rzetelna oraz fachowa ocena i wycena³. Tak więc antykwariat poszukuje, skupuje i sprzedaje. Grzegorz Żarnecki tak mówi o tym, co oferuje jego antykwariat:

Jak sama nazwa wskazuje są tu rzeczy, które mają swoją historię, czyli rzeczy nie nowe, chociaż takie też się zdarzają, aczkolwiek rzadko. Dla mnie antykwariat to miejsce, w którym odbywa się przekazywanie książek i przedmiotów od jednej osoby do drugiej. Ja jestem tylko pośrednikiem. Nie chciałem się ograniczać i zawęzać swojej działalności, mam książki

2 M. Szymański, *Świat starych książek*, Warszawa 1989, s. 69.

3 Zob., tamże, s. 66.



Grzegorz Żarnecki

oraz inne używane przedmioty – im starsze tym lepsze. Są tu więc także obrazy, filiżanki, talerze.

Czasem są to rzeczy, które w antykwariacie odnajdują swoją tożsamość. Wspomniany wcześniej Wiesław Myśliwski ustami narratora opisującego swoją wizytę w sklepie z antykami, stwierdza:

Tak się przecież zastanowić, to ileż w tych wszystkich przedmiotach kryje się ludzkich dotknięć, spojrzeń ileż bicia serc, westchnień, smutków, płaczów, przerażeń, naturalnie i śmiechów [...] I tego wszystkiego już nie ma. Ale czy rzeczywiście już nie ma?⁴.

Grzegorz Żarnecki przytacza historię, która temu zaprzecza:

Zdarza się, że przychodzą do mnie ludzie, którzy nie widzieli danej rzeczy wiele lat i właśnie tutaj ją odnajdują. Kiedyś przyszedł do antykwariatu pewien człowiek, który ze zdziwieniem i wielkim zainteresowaniem zaczął przyglądać się wiszącemu na ścianie obrazowi. Okazało się, że trzydzieści lat temu obraz ten wisiał na ścianie w domu jego ciotki, która sprzedała go i nie wiadomo było, jakie były jego dalsze losy. Obraz przedstawiał dwóch chłopców. Byli to jego wujkowie. Jeden z nich był już wtedy na łożu śmierci, drugi żyje do dziś. Ja nie wiedziałem nic o tym obrazie, nie znałem nawet jego autora, ale dzięki takiemu spotkaniu poznałem całą historię, a ten człowiek odnalazł swoje wspomnienia.

4 W. Myśliwski, dz. cyt., s. 124.

Antykwariaty handlują przede wszystkim książkami.

W antykwariacie mamy najwięcej książek – mówi Michał Zych. Myślę, że jest ich około trzydziestu tysięcy. Najstarsze pochodzą nawet z XVII wieku, ale są również książki współczesne. Oprócz książek mamy także karty pocztowe, mapy, grafiki, plakaty, varia, rzemiosło.

Podobnie rzecz wygląda u Edwarda Śmiłka – „Najwięcej mam książek, ale są także mapy, jest grafika, są obrazy, rękopisy, karty pocztowe”. Bardziej specjalistyczną ofertę ma Henryk Druć:

W tym antykwariacie prowadzimy przede wszystkim sprzedaż nut – to nasza specjalność i nasz wyróżnik na całą południową Polskę. Sprzedaję różne książki, ale jeśli trafię na dobrą książkę to zawsze próbuję sam ją kupić. Oprócz nut oferujemy także książki i obrazy. Są to trzy podstawowe rzeczy dostępne w moim antykwariacie.

Antykwariat to swoisty magazyn, w którym można znaleźć wszystko – od książek sprzed kilkuset lat po te sprzed roku, dwóch. Od rękopisów i starodruków po zupełnie współczesne pocztówki. Od starych nut z autografiami wybitnych twórców po zupełnie nieznane obrazy. Co równie ważne, w tym jednym miejscu są przedmioty nie tylko z różnych okresów czasowych, ale także praktycznie ze wszystkich krajów świata i to często w oryginalnych językach, a także z bardzo różnych dziedzin oraz dyscyplin nauki i sztuki. Dzięki temu antykwariat staje się miejscem zapisu historii kultury stanowiącym dowód na jej ciągłość. Przedmioty materialne znajdujące się w antykwariacie mogą być dla właściciela instrumentem realizacji wartości autotelicznej. Antykwariusz jawi się bowiem jako miłośnik antyków, rzeczy starych, z przeszłości, który angażuje się emocjonalnie w to co robi, dla którego są one ważne same w sobie i stanowią cel działania. Ze względu na własne zainteresowania kolekcjonuje więc unikatowe i zabytkowe książki oraz zajmuje się ich sprzedażą. Antykwariusze z pietyzmem wyrażają się o swojej pracy, jakby dotyczyła na codzień pewnej świętości, zaznaczając, że książka to przecież „nie pietruszka”. Carlos Ruiz Zafon pisał, że:

Każda książka, każdy tom, posiadają własną duszę. I to zarówno duszę tego, kto daną książkę napisał, jak i dusze tych, którzy tę książkę przeczytali i tak mocno ją przeżyli, że zawładnęła ich wyobraźnią⁵.

Ten stan zdają się rozumieć właśnie antykwariusze, odkrywając w posiadanych u siebie przedmiotach coś znacznie więcej niż tylko materię

5 C. Zafon, *Cień wiatru*, Warszawa 2008, s. 10.

o możliwej do zdefiniowania wartości. Książka mająca duszę, czyli coś przypisanego wyłącznie człowiekowi, może stać się czymś bliskim, o czym warto jak najwięcej się dowiedzieć, co należy jak najlepiej poznać, z czym można się nawet zaprzyjaźnić.

Równocześnie ta sama książka, niczym pałeczka w sztafecie, musi być przekazana dalej, bo tylko wtedy będzie żyła, jeśli będzie miała swojego odbiorcę. „Stare powiedzenie księgarskie mówi, że książkę trudno napisać, trudniej wydać, ale najtrudniej sprzedać”⁶. Nie ma co ukrywać, sprzedaż to zasadniczy cel i sens istnienia antykwariatów, a ich właściciele są pośrednikami między starym – poprzednim – a nowym nabywcą. Tylko tu można trafić np. na *Album sztuki wileńskiej* z 1930 roku, wydany przez „Kuriera Wileńskiego”, z 16 tablicami z ilustracjami kolorowymi, oprawiony w brązową skórę z tłoczeniami i złoceniami za około sześćset złotych, *Rozbiór chemiczny dwóch źródeł wody siarczanej krzeszowickiej* Adolfa Aleksandrowicza wydany w Krakowie w 1871 roku, za jedenaście złotych, czy też względnie współczesne wznowienie sztuk Michała Bałuckiego *Grube ryby. Dom otwarty* z 1981 roku, za piętnaście złotych.

Tylko w antykwariacie ktoś zainteresowany znajdzie stare czasopisma np.: „Bluszcz. Pismo tygodniowe ilustrowane dla kobiet”. Redaktor i wydawca P. Laskauer. W-wa. 1907, cena 127.92 zł; „Liberum Veto” – pismo poświęcone satyrze politycznej, literackiej i artystycznej z 1904 roku, z rysunkami W. Wojtkiewicza i St. Szreniawy w cenie 213.20 zł; „Missye Katolickie” – Czasopismo miesięczne ilustrowane z 1886 roku z drzeworytami za 426.40 zł. W antykwariacie także można znaleźć unikatowe starodruki np. Johann Bernoulli *Opera omnia, tam antea starsim edita, quam hactenus inedita* – z 1742 roku, zawierające 91 rozkładanych tablic matematycznych, winiety, oprawione w skórę z epoki i złożone, za 8528.00 zł.

Jak widać po tych kilku przykładach oferowane książki, nawet jeśli nie są antykami, zawsze „coś” kosztują, a więc zawsze w tle jest większy lub mniejszy pieniądz. On także może być ważny dla tych, którzy decydują się na oddanie jakiegoś przedmiotu do antykwariatu. Henryk Druć tak mówi na ten temat:

Jest kilka powodów, dla których ktoś pozbywa się jakiegoś przedmiotu, najczęściej prozaicznych, przyziemnych. Pierwszy jest taki, że robi się porządku i rzeczy stare i niepotrzebne, w tym też książki, są oddawane do antykwariatu. Jak to powiadają „Książkę jedną ja już w domu mam”. Druga grupa ludzi sprzedaje książki z zalem, ale musi to zrobić, bo nie ma za co żyć. Raz przyszła do mnie pewna pani i powiedziała, że chce złotówkę za *Pana Tadeusza*. Pytam ją, co sobie kupi za tą złotówkę, a ona

6 R. Cybulski, *Księgarstwo w społeczeństwie współczesnym*, Wrocław 1978, s. 89.

mi odpowiedziała „Bułeczkę i plasterek szynki”. Proszę sobie wyobrazić, jak mnie to gdzieś w sercu zakulo. Przyniosła jedno z najgorszych wydań *Pana Tadeusza*, ale dałem jej za nie pięć złotych. Sprzedałem je chyba za 6 złotych. Tylko czasem taki handel traktuje ktoś jak biznes.

Grzegorz Żarnecki dodaje:

Niektórzy ludzie nie lubią staroci i chcą się ich po prostu pozbyć. Mają na przykład stare książki, które są im niepotrzebne, albo mają zbyt duże biblioteki i dlatego niektóre książki przynoszą do antykwariatów. Oczywiście, że nie skupuję wszystkiego – gdybym tak robił nie dałoby się tutaj wejść – taka jest prawda. Przy wyborze przedmiotów nie mogę kierować się własnym gustem, bo chyba niewiele by się sprzedało. Bardziej kieruję się wyczuciem i doświadczeniem.

Radosław Cybulski twierdzi, że:

Antykwariaty spełniają ważną rolę społeczną, wprowadzając dodatkowy kanał krążenia książek między ludźmi. [...] Sieć antykwariatów spełnia pozytywną rolę. Po pierwsze – przyczynia się do zwolnienia miejsca na zakup nowych książek w zasobnych księgozbiorach prywatnych. Po drugie – w jakimś stopniu wyrównuje braki w zaopatrzeniu rynku. Po trzecie – przywraca materialną wartość książek...⁷.

Antykwariaty, co podkreślają moi rozmówcy, muszą mieć maksymalnie szeroką ofertę tematyczną i równocześnie różnorodną ofertę cenową, choć dżentelmeni o pieniądzach mówić nie chcieli. Ta różnorodność rozszerza znacznie ofertę handlową i zwiększa sferę zainteresowania antykwariatami potencjalnych klientów na przykład o naukowców, studentów i uczniów poszukujących materiałów do prac zaliczeniowych oraz zwykłych „zjadaczy” książek, którzy kupują je za niewielkie pieniądze. Na pytanie, kim są odbiorcy, Krystyna Kamińska-Samek odpowiada:

Większość są to stali klienci, a jeśli przychodzą pierwszy raz to są zachwyceni. Wystrój firmy jest sprzed pierwszej wojny światowej. Te wysokie półki wokół ścian zostały postawione przed pierwszą wojną. Tu zawsze była księgarnia. Jeśli chodzi o sprzedaż, to różnie bywa. Dziś na przykład jeszcze nie dokonaliśmy żadnej transakcji. Ludzie przychodzą tutaj po prostu na pogaduchy.

⁷ Tamże, s. 87.



Grzegorz Żarnecki stwierdza:

Mam bardzo różnych klientów. Na ogół przychodzą stali klienci, ponieważ antykwarjat to nie „sklep papierniczy”, gdzie w każdym można znaleźć takie same przedmioty. Tutaj trafiają ludzie, którzy są kolekcjonerami lub bibliofilami i zazwyczaj wracają do takich miejsc.

Henryk Druć po namyśle stwierdza:

Proszę mi wierzyć, że przychodzą różni klienci – przyjezdni, studenci, a nawet czasem małe bobasy – przychodzą i mówią: „Dzień dobry, bajeczkę proszę”, a ja mu mówię, że nie mam bajeczek.

A Michał Zych dodaje:

Naszymi klientami są bardzo różne osoby. Przychodzą tutaj ministrowie, księża, studenci, wykładowcy, mamy też grupę stałych klientów.

Antykwarjusze są przekonani o potrzebie prowadzenia antykwarjatów. Od lat mają swoich stałych i wiernych klientów, którzy przyprowadzają w te miejsca swoje dzieci i wnuki. Są osoby, które poszukują określonych, starych wydań, konkretnych tytułów, czy książek, które wyszły już z obiegu handlowego. Niektórzy traktują antykwarjat jako doskonale miejsce do ciekawych rozmów, do spojrzenia w przeszłość, do jakiegoś zatrzymania

się i uspokojenia. Tak więc klienci antykwariatów nie zawsze są kolekcjonerami – są raczej poszukiwaczami, dla których te miejsca są często szansą na znalezienie czegoś niepowtarzalnego, lub na dotarcie do niezbędnego tekstu, może od wielu lat bezskutecznie poszukiwanego.

Klienci spotkani w odwiedzonych przeze mnie antykwariatach określali je jako miejsca magiczne, ulubione, gdzie można godzinami przeglądać stopy książek, wśród których zawsze znajdzie się coś interesującego. Stare wydania wydają się ciekawsze, wręcz ważniejsze, niż te z półek księgarskich. Kolekcjonerzy zwracają uwagę, że w antykwariacie decyzji o zakupie wartościowego i poszukiwanego dzieła nie należy odkładać na przyszłość, na co można sobie pozwolić w normalnej księgarni.

Z całą pewnością antykwariat to miejsce specyficzne, zwłaszcza jeśli wchodząc z ulicznego gwaru XXI wieku znajdziemy się nagle wśród półek z czasów przedwojennych, wśród setek mniej lub bardziej znanych nazwisk i tytułów, w środowisku tysięcy pożółkłych kartek, czy nadgryzionych zębem czasu książkowych grzbietów i opraw. Niekiedy są to miejsca bardzo nietypowe, bo książki stoją poukładane w szeregach nie tylko na półkach, ale także leżą w stertach we wszystkich możliwych miejscach, a nawet na podłodze.

To może być wzruszające, to może zaciekawiać i intrygować, ale równocześnie może odpychać i zniechęcać. Aby tu przyjść, trzeba wiedzieć, czego w tym miejscu można się spodziewać. Tak czy inaczej klienci antykwariatów, podobnie jak antykwariusze, to z reguły ludzie świadomie wybierający świat starej książki, starych przedmiotów. Stąd wydaje się, iż są oni niezależną kategorią osób kupujących książki – niezależną i odrębną od nabywców zaopatrujących się w nowoczesnych księgarniach. Mieczysław Szymański uważa wręcz, że „Sąsiedztwo księgarń nie przeszkadza ani nie stanowi konkurencji, gdyż antykwariat na skutek swej odrębnej działalności uzupełnia braki księgarń”⁸. Jest to w zasadzie dobry prognostyk dla dalszego istnienia antykwariatów.

Zagrożenia ze strony księgarni nie odczuwają również antykwariusze z którymi miałam możliwość rozmowy. Krystyna Kamińska-Samek stwierdza wręcz:

Księgarnie są bardzo ważne i potrzebne. Uważam, że ani ja dla nich, ani one dla mnie nie są żadną konkurencją. Antykwariat to jest doświadczenie. Tu są książki, które ja mam w ręku pierwszy raz w życiu, ale mogą też być książki, które mam na codzień i bardzo dużo mogę o nich powiedzieć. To jest nieprawdopodobna wiedza, to jest coś fantastycznego, to są ustawiczne przygody. Tutaj wszystko się liczy: autor, tytuł, oprawa.

8 M. Szymański, dz. cyt., s. 69.

Grzegorz Żarnecki dodaje:

Księgarnie nie są zagrożeniem. Często nie kupuję nowych książek, bo nowa książka za kilka miesięcy zostanie wycofana z księgarni, by za chwilę pojawić się w księgarni z tanią książką. Jeśli nie znajdzie nabywców, to niesprzedany nakład zostaje wycofany do hurtowni, a stamtąd wraca na rynek tanich książek i ma cenę minimalną. Wolę antykwaryczne rzeczy, jeżeli już coś kupuję.

Podkreśla to także Edward Śmiłek:

Księgarnie dysponują innym typem książek. Są to tzw. jednodniówki – dziś są, jutro ich nie ma. Z antykwariatami jest zupełnie inaczej. W antykwariatach można dostać stare książki, jakich nie znajdzie się w żadnej księgarni, książki o pewnej „wadze”, określonej pozycji na rynku czytelnictwem.

Podkreśla to również Michał Zych:

Księgarnie nie są dla mnie żadną konkurencją. W moim antykwariacie są rzeczy używane, a takich nie znajdzie się na pewno w żadnej nawet najlepszej księgarni.

Mimo to antykwariusze nie do końca są pewni swojej przyszłości. Próbują więc zrobić coś, co od lat wydawało się niemożliwe, tzn. „unowocześnić” antykwariaty wykorzystując najnowsze osiągnięcia technik komunikacyjnych w tym przede wszystkim Internet. Grzegorz Żarnecki pytany o plany na przyszłość stwierdza:

Myślę, że będę tu nadal. Sądzę, iż będę to rozwijał, aczkolwiek w zasadzie, co można rozwijać w antykwariacie? Może to, że zrobiłem sklep internetowy. W działalności antykwariatu najważniejsi są stali klienci. Zawsze twierdziłem, że antykwariaty mają rację bytu po 10 latach funkcjonowania. Cały czas musi być w tym samym miejscu. Nie mogą to być efemerydy. Ludzie muszą się przyzwyczaić, że idąc w dane miejsce znajdą antykwariat. Często zdarzają się u mnie klienci, którzy mówią mi tak: „Zawsze gdy jesteśmy w Krakowie, to do Pana przychodzimy”. Traktują mnie w pewnym sensie jak krakowski zabytek, który należy obowiązkowo odwiedzić będąc tutaj. Przychodzą tu także obcokrajowcy ze swoimi znajomymi, którzy nie chodzą po Krakowie utartymi ścieżkami wokół Rynku, lecz szukają miejsc „z boku”. Tak więc o przyszłości jego antykwariatu decyduje jego wejście na rynek usług internetowych, ale równocześnie wydaje się ona być w rękach wiernych klientów których, co istotne, w ciągu dekady zdołał się dorobić.

Podobnie uważa Edward Śmiłek:

Myślę, że w dalszym ciągu antykwariat będzie funkcjonował i będą go odwiedzać kolejne pokolenia. Gdy zaczynałem do antykwariatu przychodziło młodzi ludzie, a dziś przychodzą tu już ich wnuki.

Nadzieje na trwanie w zawodzie antykwariusza i rozwój swojej działalności ma także Michał Zych:

Mam nadzieję, że za kilka lat nadal będę prowadził swój antykwariat w tym właśnie miejscu. Mam nadzieję, że nic się nie zmieni i nadal będzie to moje hobby. Oczywiście należy uwzględnić współczesne oczekiwania rynku, dlatego też prowadzę stronę internetową. Można również dokonywać u mnie zakupów przez Internet.

Mniej optymistycznie o przyszłości mówi Krystyna Kamińska-Samek:

W moim wieku i w mojej sytuacji żyje się tylko dniem dzisiejszym. Ze strony obecnych właścicieli kamienicy nic mi nie grozi. Będę tu, dokąd będzie to ich wola. Perspektywa ewentualnego przeniesienia antykwariatu łączyłaby się z jego likwidacją.

Może siłą napędową dla tego miejsca będzie nadal prywatna wypożyczalnia książek, której pomysłodawcą był wspomniany wcześniej stryj pani Krystyny, a który to „dziwolak”, jak sama mówi z uśmiechem, ona nadal prowadzi. O dalszych dziejach antykwariatu na ul. Tomasza Henryk Druć mówi krótko – „Plany są niewiadome”.

Wydaje się jednak, że antykwariaty to instytucje, które przetrzymują różnego typu burze dziejowe i przemiany, nie poddając się zbyt nowocześnie. Ta zewsząd je otacza, wręcz osacza, szczególnie poprzez nowoczesne techniki przekazu i sprzedaży. Nowoczesna księgarnia to już nie tylko sklep z regałami wypełnionymi książkami. Kwitnie sprzedaż internetowa. Niektóre antykwariaty podążają także w tym kierunku, tworząc własne strony internetowe, gdzie promują swoje sklepy umiejscowione w świecie realnym ale też proponują zakupy a nawet aukcje w sieci. Jest to otwarcie na potrzeby rynku masowego i być może szansa na rozwój i przetrwanie tych placówek.

Stanisław Stabryła

Antyczne motywy helleńskie we współczesnej poezji polskiej

Zbierając materiał do tego szkicu zastanawiałem się, co właściwie należy rozumieć pod pojęciem „współczesna poezja” i co w istocie znaczy „współczesny” czy „współczesność”. Czy określenie to obejmuje kilka, kilkanaście czy może nawet kilkadziesiąt ostatnich lat? Po dłuższych wahaniach przyjąłem, że współczesność to okres jednego pokolenia, a więc w przybliżeniu minionych dwadzieścia lat. Taką konkluzję ułatwił mi fakt, iż dyskurs w mojej drugiej książce na temat recepcji antyku w literaturze polskiej pt. *Hellada i Roma* nie wykracza poza rok 1990, co poświadcza jej podtytuł: *Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1976-1990*¹. A więc współczesność, literatura współczesna to według takiego kryterium twórczość literacka ostatniego dwudziestolecia.

Niniejszy artykuł o antycznych motywach greckich we współczesnej poezji polskiej nie będzie żadną miarą kontynuacją uwag pomieszczonych we wspomnianej książce, już choćby z tego powodu, że dotyczy wyłącznie motywów greckich w naszej literaturze, nie zaś antyku *sensu largo*, po drugie zaś praca nad tym zagadnieniem nie weszła jeszcze nawet w fazę początkową ze względu na katastrofalny brak materiałów bibliograficznych dotyczących literatury polskiej w ogóle, a tematyki w szczególności oraz z powodu odmowy Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego finansowania wysoko ocenionego przez recenzentów projektu badawczego pt. *Antyk w kulturze polskiej XX wieku*. W tej sytuacji musimy się ograniczyć tutaj do pewnych szczegółowych spostrzeżeń opartych na analizie

1 S. Stabryła, *Hellada i Roma. Recepcja antyku w literaturze polskiej 1976-1990*, Kraków 1996.

kilkunastu czy kilkudziesięciu utworów odwołujących się do antycznej tematyki greckiej.

Wydaje się, że przyczyny zapożyczania się poetów współczesnych w antyku grecko-rzymskim zostały dostatecznie wyjaśnione przez mnie w obydwu książkach poświęconych temu zagadnieniu². Otóż zwracaliśmy uwagę, że odwoływanie się poetów współczesnych do antyku, w tym także do antyku helleńskiego, pozostaje w związku z postawą klasycystyczną, która zdaniem wielkiego poety brytyjskiego T.S. Eliota powoduje „spotęgowanie zmysłu historycznego i przeświadczenie o ciągłości kultury”³. Jakkolwiek współczesnego klasycyzmu nie można utożsamiać z praktyką nawiązywania do mitu, historii, sztuki czy antycznej literatury greckiej lub rzymskiej, to jednak wielu poetów reprezentujących orientację klasycystyczną nieustannie powracało i powraca do tej tematyki. Wystarczy tu przywołać nazwiska takich poetów poprzednich generacji, jak Staff, Tuwim, Wierzyński, Lechoń, Jastrun, Grochowiak, Miłosz, Herbert, J.M. Rymkiewicz⁴, by zdać sobie sprawę z trwałości i intensywności tego zjawiska. Również współczesna poezja polska nie zerwała związków z tą tradycją, szukając inspiracji w antycznych motywach greckich czy rzymskich i odwołując się do tej tematyki jako środka wypowiedzi.

Przegląd poezji ostatniego dwudziestolecia odwołującej się do antyku greckiego zaczniemy od odmówienia wybranych utworów najstarszej generacji naszych poetów.

Zwiczły, zaledwie czterowersowy epigram Zbigniewa Herberta (†1998) pt. *Czarnofigurowe dzieło Eksekiasa* z tomu *Rovigo* (1992)⁵ ma formę pytania nieznanego podmiotu:

Dokąd płynie Dionizos przez morze czerwone jak wino
 Ku jakim wyspom wędruje pod znakiem winorośli
 Spity
 winem nic nie wie – więc my także nie wiemy
 Dokąd płynie prądami z pnia bukowego łódź lotna

2 Pierwsza z tych książek: S. Stabryła, *Hellada i Roma w Polsce Ludowej. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945-1975*, Kraków 1983.

3 Por. T.S. Eliot, *Szkice literackie*, przekł. pol. M. Niemojewska, Warszawa 1972, s. 3; por. także J. Kwiatkowski, *Poezja Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1975, s. 272 oraz J.M. Rymkiewicz, *Czym jest klasycyzm*, Warszawa 1967, s. 175.

4 R. Przybylski, *Polska poezja klasyczna po roku 1956*, „Pamiętnik Literacki” 4(1964), s. 517 n. Zaliczył Herberta, a także J.M. Rymkiewicza i J.S. Sitę do klasyków, którzy w naszej poezji po roku 1956 „rozpoczęli dramatyczną próbę powrotu do harmonijnej wizji świata: Wnikliwym studium na temat nowej polskiej poezji „klasycznej” jest książka R. Przybylskiego pt. *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978.

5 Z. Herbert, z t. *Rovigo*, wg wydania *Wiersze zebrane*, Kraków 2008, s. 629.

Piękna amfora, którą poeta miał zapewne okazję zobaczyć w monachijskim Museum Antiker Kleinkunst, jest dziełem Eksekiasa, sławnego malarza greckiego z drugiej połowy VI wieku przed Chr. Malowidło czarnofigurowe na wazie przedstawia scenę nawiązującą do opowieści o przygodzie Dionizosa z korsarzami i przemienieniu ich przez boga winnej latorośli w delfiny. Wskazuje na to bez wątpienia w *ekfrasis* Herberta widoczny na obrazie żagiel opleciony winoroślą, która z woli Dionizosa unieruchomiła okręt morskich rozbójników ukaranych przez boga za próbę uwiedzenia go i porwania. W utworze Herberta znajdujemy wyrażenie „pod żaglem winorośli”, które wyraźnie odpowiada sytuacji zarysowanej w antycznej opowieści. Z kolei homeryckie porównanie „przez morze czerwone jak wino”⁶ jest elementem antycznej stylizacji tego epigramu.

Napisany prozą poetycką utwór Herberta pt. *Achilles. Pentezylea* z tego samego tomu *Rovigo*⁷ nawiązuje do mitu o zabiciu przez Achillesa pięknej królowej Amazonek Pentezylei. Podobnie jak epigram o wazie Eksekiasa, również ten poemat powstał pod wpływem widoku jakiegoś malowidła na wazie greckiej przedstawiającego scenę zamordowania Pentezylei przez Achillesa: Achilles przebija mieczem pierś Pentezylei – i dopiero wówczas spostrzega, jak piękna jest martwa Amazonka. Układa ją na piasku, ale nie ma odwagi zamknąć jej oczu. Jeszcze raz spogląda na nią i wybucha płaczem – wyrażając w ten sposób swój żal i skrucę. Słowa jego spóźnionej skargi okryły jej nieżywe ciało jak tren, ale Pentezylea nie wybaczyła Achillesowi tej zbrodni: „Jej niezamknięte oczy patrzyły z daleka na zwycięzcę z upartą błękitną – nienawiścią”⁸.

Scenie utrwalonej przez greckiego artystę Herbert nadaje nową dynamikę i nowe znaczenie: to nie sam mord, który przedstawił starożytny artysta, wywołuje w Achillesie skrucę i żal, ale piękność ofiary. Estetyka bierze więc tutaj górę nad emocją – litością czy współczuciem. Nienawiść zamordowanej Pentezylei nie ustaje nawet po śmierci, jej martwe oczy są pełne nienawiści do zabójcy. Na pierwszym planie zjawia się więc znowu emocja, ale w negatywnym znaczeniu.

W krótkim poemacie pt. *Głowa* z tomu *Epilog po burzy*⁹ Tezeusz po zabiciu Minotaura unosi jego głowę w zaciśniętej ręce, i to jest jego zwycięstwo. Ale zwycięstwo gorzkie, bowiem upływający czas będzie mu od-tąd aż do końca życia przypominał o tej „słodkiej klęsce”, gdyż bohater – zwycięzca Minotaura wkrótce spowodował śmierć własnego ojca,

6 Por. Homer, *Odyseja* XIX 120.

7 Z. Herbert, z t. *Rovigo* (1992), wg wydania *Wiersze zebrane*, dz. cyt., s. 628.

8 Z. Herbert, z t. *Rovigo*, wg wydania *Wiersze zebrane*, dz. cyt., s. 628.

9 Z. Herbert, z t. *Epilog po burzy*, Wrocław 1998, wg wyd. Z. Herbert, *Poezje*, Warszawa 1998, s. 684.

Ajgeusa, który na widok czarnych żagli okrętu Tezeusza wracającego do Aten odebrał sobie życie. Trofeum – głowa Minotaura to w istocie znak klęski ateńskiego bohatera, gdyż każdego dnia będzie odtąd czuł gorycz tego „zwycięstwa”. Pojęcia klęski i zwycięstwa zostały więc w tym utworze całkowicie zrelatywizowane: to co zwykliśmy uważać za zwycięstwo może okazać się klęską, możliwa jest także sytuacja odwrotna.

Tymoteusz Karpowicz (†2005) należał do kategorii poetów, dla których tematyka antyczna stanowiła materiał do przeprowadzania kolejnych eksperymentów formalnych nawiązujących do tradycji awangardy i poezji lingwistycznej. W zbiorze *Słoje zadrzewne*¹⁰ z tomu pt. *Rozwiązywanie przestrzeni* pojawiają się dwa utwory, w których dominantą tematyczną są antyczne motywy helleńskie. W pierwszym z nich *zepsuty koń: w drodze do troi*¹¹ poeta dokonał swoistej dekonstrukcji mitu trojańskiego, a dokładniej tego segmentu, który opowiadał o koniu trojańskim. Jeśli można dobrze zrozumieć ten bardzo dziwny, dwuczęściowy poemat złożony z quasi-opisu zepsutego konia oraz wędrówki ziemi z jego resztkami do Troi, poeta zamierzał tu przeprowadzić pewnego rodzaju demitologizację części historii trojańskiej z perspektywy dzisiejszego świata. W zakończeniu pierwszego członu poematu podmiot mówiący przytacza „końską statystykę” jakby wziętą ze współczesnych zestawień:

co czwarte miejsce
jest bez konia
co czwarty koń
nie ma miejsca

Drugi segment utworu, *w drodze do troi – paralaksa*¹² zawiera kilka odległych, jakby celowo zaciemnionych aluzji do historii trojańskiej, przede wszystkim do mitu o śmierci Achillesa: oto ziemia prowadzi do Troi „resztę drewna z konia”, ma „siwo włożone pięty/ do skarpetek achillesowych”. Jest tu także nie nazwany po imieniu Los czy bogowie, opisani w tej samej celowo zagmatwanej, niejasno aluzyjnej poetyce:

to co z wiatru zrobiło grzywę
to co pięcie przyznawało życie
co w skarpetkach oddawało syna

10 T. Karpowicz, z t. *Rozwiązywanie przestrzeni*, w: *Słoje zadrzewne. Teksty wybrane*, Wrocław 1999.

11 T. Karpowicz, dz. cyt., s. 192 n.

12 T. Karpowicz, dz. cyt., s. 193.

Drugi „grecki” utwór Karpowicza w jego ostatnim wydaniu za życia zbiorze to *Ocalenie Orfeusza*¹³. W pierwszym segmencie tego poematu punktem wyjścia jest niewątpliwie legenda o Orfeuszu i Eurydyce. Wyeksponował tu Karpowicz motyw głosu, któremu legendarny wieszcz zawdzięczał daremne ocalenie Eurydyki, zachwyt zwierząt i drzew, w oczarowaniu słuchających jego pieśni. Utwór Karpowicza został wpisany w formę wezwania do Orfeusza, aby okrył zmarłą Eurydykę „skórą odartą z dźwięków i kiedy zwierzęta wprawione w zachwyt jego śpiewem „puszczą go żywym”, ułożył ją „na całunie głosu”:

być może zwierzęta otworzą zachwyt w paszczy
i raz jeszcze puszcza cię żywym na początek
trawy nieś pod nim wówczas zmarłą tak długo
jak możesz cały już do ramion słońca aby się nie olśnić
i tam ją wyłóż na całunie głosu

Ocalenie Orfeusza opatrzone przez poetę symbolem kąta *alfa* znajduje swój odpowiednik w drugim segmencie utworu, który jest rodzajem komentarza rozpisanego między funkcje trygonometryczne kąta *alfa* i wypowiedzianego przez repliki antycznych postaci: Miltiadesa II, Likurga II, Heliosa II, Dionizjusza II, Pindara II i Fryga. I tak, komentując pierwszy wiersz poematu *alfa*: „kiedy już odrzesz ze dźwięków skórę”, Miltiades II mówi w funkcji *sinus alfa* „najtrudniej się ściąga skórę z ust zwłaszcza perskich i Dariusz zdoła zawsze wyśpiewać kserksesa”.

Inny wiersz poematu *alfa* – „być może zwierzęta otworzą zachwyt w paszczy”, Dionizjusz II komentuje w funkcji *cotangens alfa*: „zwierzęta zagnane do człowieka bronią się nie kłami lecz śpiewem”. Warto przypomnieć, że autor *Stoi zadrzewnych* podobną metodą posługiwał się już wcześniej, w wydanej w roku 1989 tomie *Rozwiązywanie przestrzeni*¹⁴, gdzie fikcyjne wypowiedzi postaci antycznych zostały zastosowane w funkcji komplementarnej i komentatorskiej w stosunku do tekstu głównego¹⁵. Podobnie jak w tamtym poemacie, także i tutaj owe kwestie stanowiące bezsprzecznie inwencje poety zostały dobrze osadzone w historii, mitologii czy literaturze antycznej i przystają do wypowiadających je postaci.

W liryce *C z e s ł a w a M i ł o s z a* (†2004) motywy antyczne, a szczególnie greckie, zawsze znajdowały ważne miejsce jako źródło twórczej

13 T. Karpowicz, dz. cyt., s. 304-305.

14 T. Karpowicz, *Rozwiązywanie przestrzeni. Poemat polimorficzny*, Warszawa 1989 (przedruk z „Archipelagu” nr 1-2 (28-29), 1986).

15 Por. S. Stabryła, *Hellada i Roma*, dz. cyt., s. 117 n.; krytyka literacka uznała ten utwór za niezrozumiały, a nawet wręcz nieczytelny: por. J. Karasek, rewers okładki wyd. pol.

inspiracji. Licznych przykładów dostarcza jego poezja, poczynając od pierwszego po okupacji niemieckiej tomu *Ocalenie* (1945), poprzez *Światło dzienne* (1948) i *Króla Popiela* (1962) aż po zbiór *Z ogrodu ziemskich rozkoszy* (1984)¹⁶. W zbiorze jego poezji wydanym pośmiertnie w roku 2006¹⁷, krótki, zaledwie ośmiowierszowy utwór zatytułowany *Bez daimoniona*¹⁸ jest rodzajem poetyckiego wyznania czy nawet spowiedzi, w której podmiot mówiący skarży się, że od dwóch tygodni nie nawiedza go jego *daimonion*, jego duch opiekuńczy: „I staję się kim byłbym zawsze bez twojej pomocy” Kim więc jest teraz, bez swego życzliwego, przyjaznego ducha? Spojrzenie w lustro budzi w nim odrazę do własnej twarzy, pamięć odsłania mu straszne obrazy z przeszłości, a wreszcie budzi się w nim świadomość, że jest w istocie „zmałowanym i nieszczęśliwym człowiekiem”, całkiem innym niż ten, jakiego ukazuje jego własna poezja. Teraz nie potrafi nawet przekazać swoim czytelnikom tej żalostnej prawdy o sobie.

Nieodparcie narzuca się tutaj pytanie, czy owe *daimonion* w utworze Miłosza jest kopią czy repliką sławnego *daimonion* Sokratesa, na które wielokrotnie powoływał się ateński mędrzec. Nie wydaje się jednak, by *daimonion* z liryku Miłosza było w jakiś sposób pokrewne duchowi Sokratesa, boskiemu głosowi w jego duszy. *Daimonion* starego poety to raczej jego anioł stróż, który się nim opiekuje, dba o jego dobry nastrój, zadowolenie z siebie samego i z własnych wierszy, stara się, by jego wizerunek podobał się czytelnikom jego poezji, wreszcie usuwa z jego pamięci wszystko to, co straszne, przerażające.

Napisany w roku 2002 obszerny poemat Miłosza *Orfeusz i Eurydyka* z tego samego tomu¹⁹ jest unowocześnioną wersją greckiej legendy o wyprawie Orfeusza do Podziemia po ukochaną małżonkę Eurydykę. Orfeusz w utworze Miłosza zjeżdża do Podziemia automatyczną windą trzysta pięter w dół. Podziemny pejzaż nie przeraził go, ale wprowadził w zdumienie rozległością, królestwo zmarłych zamieszkałe przez cienie, które utraciły pamięć, wydało mu się bezkresne. Zapamiętał słowa Eurydyki, że jest dobrym człowiekiem, jej miłość ogrzała jego zimne serce poety, „uczłowieczyła go”. Tutaj, w świecie bezcielesnych mar tym mocniej odczuwał swoją witalność, nękała go świadomość własnej winy wobec tych, którym wyrządził niegdyś zło. Tylko muzyka, której poddawał się zasłuchany w tony swojej dziewięciostrunnej liry, była jego tarczą przeciwko otchłani. On sam, tak samo jak jego lira, był tylko instrumentem:

16 Na temat greckich inspiracji we wcześniejszej poezji Cz. Miłosza pisałem w książkach *Hellada i Roma w Polsce Ludowej*, dz. cyt., s. 65-72 oraz *Hellada i Roma*, dz. cyt., s. 132.

17 Cz. Miłosz, *Ostatnie wiersze*, Kraków 2006.

18 Tamże, s. 20.

19 Tamże, s. 43-46.

Kiedy stanął przed Persefoną, władczynią podziemnego królestwa, zaśpiewał swoją pieśń o życiu i o świecie:

Śpiewał o jasności poranków, o rzekach w zieleni.
O dymiącej wodzie różanego brzasku.
O kolorach: cynobru, karminu,
sjeny palonej, błękitu,
O rozkoszy pływania w morzu koło marmurowych skał.
O ucztowaniu na tarasie nad zgiełkiem rybackiego portu.
O smaku wina, soli, oliwy, gorczycy, migdałów.
O locie jaskółki, locie sokoła, dostojnym locie stada
pelikanów nad zatoką.
O zapachu naręczy bzu w letnim deszczu.
O tym, że swoje słowa układał przeciw śmierci
I żadnym swoim rymem nie słał nicości.

Łaska Persefony, jej dobrotliwe przyzwolenie okazało się daremne: Orfeusz wypełnił obydwa warunki – nie rozmawiał z Eurydyką w drodze powrotnej i nie oglądał się za siebie, a jednak, gdy doszedł do wyjścia, na ścieżce za nim nie było Eurydyki.

Podejmując antyczny motyw zstąpienia Orfeusza do Podziemia, Miłosz dokonał zasadniczej zmiany znaczenia greckiej legendy. Starożytny bard stał się tu znerwicowanym człowiekiem przełomu XX i XXI wieku, artystą, który nieustannie miota się między wiarą a zwątpieniem, między nadzieją a rozpaczą:

Pod jego wiarą urosło zwątpienie
I oplatało go jak chłodny powój.
Nie umiejący płakać, płakał nad utratą
Ludzkich nadziei na z martwych powstanie,
Bo teraz był jak każdy śmiertelny,
Jego lira milczała i śnił bez obrony.
Wiedział, że musi wierzyć i nie umiał wierzyć.

Tragedią Orfeusza jako męża i kochanka jest w poemacie Miłosza bezpowrotna utrata ukochanej Eurydyki, tragedią Orfeusza jako człowieka i artysty jest utrata wiary i nadziei. W greckiej legendzie Orfeusz przegrywa w walce z Przeznaczeniem, tutaj jest ofiarą własnego zwątpienia, niewiary i nieufności.

W roku 1994 ukazał się pośmiertnie wydany tomik poezji Teresy Truszkowskiej (†1992) pt. *Ten dzień zwie się miłością*²⁰. O ile we wcześniejszych zbiorach poezji Truszkowskiej mit grecki odgrywał ważną

20 T. Truszkowska, *Ten dzień zwie się miłością*, Kraków 1994.

rolę jako tworzywo wielu jej liryków²¹, o tyle tutaj jest on absolutną dominantą tematyczną wszystkich utworów. Należy jednak zaznaczyć, że niektóre z nich, jak np. *Antyгона*, *Feniks* czy *Kasandra* były już publikowane w poprzednich zbiorach – *Ku źródłom* (1972) czy *Ornitologia kosmiczna* (1988). Nie ulega wątpliwości, że mit grecki był jednym z najważniejszych składników wyobraźni poetyckiej Truszkowskiej. Spróbujmy posłużyć się kilkoma przykładami.

Piękny erotyk *Psyche*²² jest rewokacją antycznej baśni o miłości Erosa i Psyche. Tęskniąca za boskim kochankiem dziewczyna gotowa jest przebiec cały świat, aby go odnaleźć, gdyż stał się częścią jej samej. W miłości Psyche odnalazła prawdę o śmierci:

W miłości poznałam śmierć
I więcej się nie boję

Kolejny utwór z tego tomiku wierszy Truszkowskiej nosi tytuł: *Safickie fragmenty*²³ i jest stosunkowo obszernym poematem miłosnym, w którym podmiot – opuszczona przez kochanka poetka Safona ożywia w retrospektywnym monologu lirycznym przeżycia i doznania, jakie wzbudził w niej nieszczęśliwie zakończony romans z o wiele młodszym od niej mężczyzną. Nietrudno dostrzec tu próbę reinterpretacji poetyckiej legendy o miłości Safony do Faona, a także próbę upodobnienia całego poematu do ocalałych fragmentów liryki Safony.

Utwór pt. *Ewolucja*²⁴ z tego samego zbioru wierszy Truszkowskiej jest z kolei reinterpretacją legendy o Ikarze, która stała się tutaj punktem wyjścia do rozwinięcia refleksji na temat zmian, jakim ulegają ludzie wraz z upływem czasu. Mały Ikar, dorosły Ikar, i Ikar starzec to wciąż niepoprawni marzyciele, chociaż całkowicie zmieniła się treść i znaczenie ich marzeń.

W wierszach *W i s ł a w y S z y m b o r s k i e j* z ostatnich lat nawiązania do antyku pojawiają się dość rzadko i nie mają zbyt wielkiego znaczenia w strukturze jej świata poetyckiego, w przeciwieństwie do jej wcześniejszej twórczości²⁵. W jednym z najnowszych zbiorów jej liryków pt.

21 Już w tomie *Ku źródłom*, Kraków 1972. T. Truszkowska wielokrotnie odwoływała się do mitu greckiego, np. w utworach *Głowa Gorgony* czy *Danaidy* (por. S. Stabryła, *Hellada i Roma w Polsce Ludowej*, dz. cyt., s. 86). Rewokacje mitologiczne pojawiają się także licznie w tomie *Ornitologia kosmiczna*, Kraków 1988, jak np. w utworach *Feniks*, *Antyгона*, *Kasandra* (por. S. Stabryła, *Hellada i Roma*, dz. cyt., s. 42-43).

22 T. Truszkowska, *Ten dzień zwie się miłością*, dz. cyt., s. 5-6.

23 Tamże, s. 7-12.

24 Tamże, dz. cyt., s. 41.

25 Np. w zbiorze *Wielką liczbą* (1976) czy też *Poesje* (1977), gdzie pojawiały się dość liczne reinterpretacje mitologiczne, przy pomocy których poetka starała się określić swój stosunek do

*Dwukrópek*²⁶ znajdujemy dwa wiersze o tematyce greckiej. Pierwszy, pt. *Wywiad z Atropos*²⁷ wpisany został, zgodnie z tytułem, w formę wywiadu poetki z Mojrą Atropos. Ten żartobliwy utwór Szymborskiej jest próbą swojego rodzaju „obłaskawienia” motywu śmierci dzięki ukazaniu jej bezpośredniej sprawczyni, córki Ananke, jako pracowitej rękodzielniczki, która dzień i noc beznamyślnie wykonuje swoje rzemiosło: przecina nici życia ludzkiego. Na pytanie, kto pomaga jej w tej pracy, poetka słyszy w odpowiedzi, że to sami ludzie wyręczają ją z własnej inicjatywy, bez zachęty z jej strony: różnego rodzaju dyktatorzy, fanatycy i inni. Okazuje się także, że dla Atropos długość nitki, którą przecina, nie ma w istocie żadnego znaczenia, przeciwnie niż dla ludzi. Jedno tylko pytanie poetki Atropos pozostawia bez odpowiedzi: czy ma jakiegoś zwierchnika? *Interview* kończy się przewrotnie zabawnym pożegnaniem, w którym „do widzenia” poetki nabiera dość specyficznej wymowy.

W odmierzonej tonacji utrzymany jest drugi „antyczny” wiersz z tego samego zbioru *Dwukrópek* Szymborskiej: *Grecki posąg*²⁸. Sprawcą „okaleczenia” marmurowego greckiego posągu przedstawiającego jakąś męską postać, jest czas, który kolejno pozbawia go poszczególnych części ciała, pozostawiając w końcu sam tors. Ale właśnie ten ocalały tors musi skupiać w sobie „cały wdzięk i powagę/ utraconej reszty”. Na tym właśnie polega dziwna tajemnica greckiego posągu sprzed wieków:

I to mu się udaje,
to mu się jeszcze udaje,
udaje i olśniewa
olśniewa i trwa –

Zakończenie utworu, gdzie podmiot liryczny wyjaśnia, że również czas zasłużył na pochwałę, „bo ustał w pracy/ i coś odłożył na potem”, ma półżartobliwą wymowę, osłabiając liryczną refleksję o wszechniszczącym działaniu czasu, któremu podlega wszystko, nawet najwspanialsze dzieła ludzkiej sztuki.

W zbiorze *Julii Hartwig* z roku 2003 pt. *Mówiąc nie tylko do siebie* utwór pt. *Metopa*²⁹ jest piękną *ekfrasis* płaskorzeźby z północnej części fryzu partenoińskiego: grecki artysta przedstawił na metopie procesję dziewcząt, które prowadzą na ofiarę baranka, za nimi idą inne z dzbanami wody

świata, do problemów egzystencji ludzkiej, praw władających życiem współczesnych ludzi: por. S. Stabryła, *Hellada i Roma w Polsce Ludowej*, dz. cyt., s. 111-114.

26 W. Szymborska, *Dwukrópek*, Kraków 2005.

27 Tamże, s. 25-27.

28 Tamże, s. 35 n.

29 J. Hartwig, *Mówiąc nie tylko do siebie*, Warszawa 2003, s. 63.

i wina na ramionach, dalej młodzieńcy wiodący byka, na końcu żołnierz trzymający za uzdę konia. Przy pomocy prostych środków językowo-stylistycznych, przypominających starożytne *ekfraseis* dzieł sztuki z *Antologii Palatyńskiej*, poetka zdołała w tym niewielkim liryku ukazać piękno antycznej płaskorzeźby, odtworzyć pełen powagi nastrój uroczystej procesji ofiarnej, opisać zachowanie ludzi i zwierząt.

Drugi utwór z tego samego tomu, *Filemon i Baucis*³⁰ nawiązuje w istocie tylko samym tytułem do greckiej legendy, gdyż zdarzenie, o którym opowiada, może mieć miejsce zawsze i wszędzie. Jest to zresztą zdarzenie zupełnie zwyczajne, powszednie, nie ma w nim niczego nadzwyczajnego. Kiedy w nocy jedno z dwojga starych małżonków wstaje i idzie do kuchni po omacku po wodę, drugie wyrwane ze snu z przerażeniem zastanawia się, czy słyszany przez nie odgłos kroków jest prawdziwy, czy nie jest tylko wspomnieniem z przeszłości. W końcu z ulgą stwierdza, że kroki, które słyszy są prawdziwe i że oboje są wciąż jeszcze razem: Wdzięczne i pogodzono zapada znowu w swój wątły sen.

Związek tego utworu z greką legendą o parze zacnych staruszków, którzy w nagrodę za gościnne przyjęcie w swej ubogiej chatce Zeusa i Hermesa zostali ocaleni przed potopem i zamienieni w stojące obok siebie drzewa, sprowadza się w istocie do samego tytułu sygnalizującego za pomocą imion przysłowiowo wiernych sobie małżonków, że bohaterowie tej opowieści są podobną, dozgonnie nierozłączną parą małżeńską.

Poezja Jarosława Marka Rymkiewicza od dawna, jeśli nie od samego początku, naznaczona jest obsesją śmierci i pozostaje w kręgu refleksji na temat śmierci i przemijania. Te właśnie motywy pojawiają się bardzo często już we wczesnej poezji tego autora, jak np. w jego zbiorze pt. *Metafizyka* z roku 1963 czy *Thema regium* z roku 1978, także w nawiązaniach do tematyki antycznej³¹. Bez przesady można stwierdzić, że obsesja ta osiągnęła niezwykle, szczytowe nasilenie w najnowszych „greckich” wierszach Rymkiewicza. O ile w utworze *Łzy Ariadny* z tomu *Zachód słońca w Milanówku*³² porzucona przez Tezeusza na bezludnej Naksos kreteńska królewna przeżywa chwile skrajnej rozpacz, zanim posiadzie ją Dionizos, o tyle w kolejnym poemacie z „cyklu Ariadny” pt. *Ariadna w Knossos*³³ znalazł się opis wyuzdanych nocnych orgii seksualnych, jakie królewna odbywała w pałacu swego ojca Minosa z półludzkiem – półzwierzęcym

30 J. Hartwig, *Mówiąc nie tylko do siebie*, dz. cyt., s. 66.

31 Na temat antycznych inspiracji w dawniejszej poezji J.M. Rymkiewicza pisałem w książce *Hellada i Roma w Polsce*, dz. cyt., s. 79-81, 124-127, 202-203 i passim oraz w książce *Hellada i Roma*, dz. cyt., s. 99-100, zwracając uwagę na te dwa przewodnie motywy tej poezji.

32 J.M. Rymkiewicz, z t. *Zachód słońca w Milanówku*, Warszawa 2002, s. 46.

33 J.M. Rymkiewicz, *Ariadna w Knossos*, „Twórczość” 1 (2005), s. 3 n.

satyrem, który tutaj nazywany jest bogiem. Ostatnim członem tego „cyklu” jest utwór Rymkiewicza pt. *Ariadna z dzieckiem w brzuchu*³⁴ swojego rodzaju „dalszy ciąg” mitu o królewnie z Knossos, wymyślony, jak się wydaje przez samego poetę: oto umarła Ariadna została pogrzebana na Cyprze czy na Cykladach z żywym dzieckiem w łonie. Dziecko nie potrafi się wydobyć z martwego ciała matki-dziewicy, ale już nadchodzi „żywy i umarły” Dionizos w skórze czarnej kozy.

Poemat zamykający „cykl Ariadny” może być uważany ze względu na makabryczną scenę grobową za *sui generis* preludium do nowego cyklu utworów Rymkiewicza pt. *Pięć wierszy dla Orfeusza*³⁵, gdzie nagromadzenie okropnych obrazów i odrażających szczegółów jest niezwykle intensywne. Pierwsza część cyklu pt. *Zeście Orfeusza*³⁶ przynosi wizję świata podziemnego, w którym przebywa mara Eurydyki. W części drugiej, pt. *Wyjście Orfeusza*³⁷ bard budzi się do śmierci: oto leży jego głowa z poczerniałym językiem, oto jego ciało oplecione bluszczem, beczeszczone przez dzikie zwierzęta. W części trzeciej pt. *Menady nad ciałem Orfeusza*³⁸ menady w postaci pół kobiet – pół ptaków, rozszarpują szponami wszystkie organy jego ciała, głowę wrzucają do wody. Część czwarta pt. *Gustave Moreau „Głowa Orfeusza”*³⁹ jest monologiem umieszczonej na lirze głowy legendarnego śpiewaka, która przemawia z obrazu XIX-wiecznego francuskiego malarza Gustave Moreau. *Pęknięta czaszka Orfeusza*⁴⁰, ostatnia część cyklu, utworzona jest z dwóch głównych obrazów: rozlupanej głowy śpiewaka i poszarpanych części jego ciała oraz miłosnych godów chłopca i dziewczyny.

Czytając „cykl Orfeusza” i inne „greckie” poematy Rymkiewicza z ostatnich lat trudno oprzeć się wrażeniu, że wyobraźnia poety władają makabryczne wizje morderstw, śmierci, rozkładu ciała, grobowej zgnilizny. Motywy, które dość często pojawiały się w jego wcześniejszej poezji, zdominowały teraz jego twórczość niemal całkowicie.

Mitologizacja rzeczywistości przy zastosowaniu metody prefiguracji w utworach Andrzeja Zaniewskiego pomieszczonych w tomach pt. *Mity* (1978) oraz *Krawędź* (1989) osiągnęła intensywność, dla której trudno byłoby znaleźć paralelę w poezji polskiej ostatnich dziesięcioleci⁴¹.

34 J.M. Rymkiewicz, *Ariadna z dzieckiem w brzuchu*, „Twórczość 2 (2006), s. 4.

35 J.M. Rymkiewicz, *Pięć wierszy dla Orfeusza*, „Twórczość” 6 (2008), s. 3-7.

36 J.M. Rymkiewicz, *Zeście Orfeusza*, „Twórczość”, dz. cyt., s. 3.

37 J.M. Rymkiewicz, *Wyjście Orfeusza*, „Twórczość”, dz. cyt., s. 4.

38 J.M. Rymkiewicz, *Menady nad ciałem Orfeusza*, „Twórczość”, dz. cyt., s. 5.

39 J.M. Rymkiewicz, *Gustave Moreau „Głowa Orfeusza”*, „Twórczość”, dz. cyt., s. 6.

40 J.M. Rymkiewicz, *Pęknięta czaszka Orfeusza*, „Twórczość” jw., 7.

41 Por. S. Stabryła, *Hellada i Roma*, dz. cyt., s. 67-75; por. także K. Pieńkosz, *Mit uwspółcześniony czy współczesność zmitologizowana*, „Poezja” 10 (1978), s. 129-130.

Tymczasem w poezji Zaniewskiego z ostatnich lat obecność mitu greckiego została ograniczona do kilku zaledwie utworów. Należy tu między innymi krótki wiersz bez tytułu z tomu *Nagość*⁴², gdzie poeta przeprowadził swojego rodzaju demitologizację legendy o Prometeuszu: to nie dobry Tytan wykradł bogom ogień, sęp wydziobywał wątrobę z podrzuconych zwłok, a nie jego własną, skała do której miał być rzekomo przykuty, była tylko atrapą z wymalowanymi śladami krwi. Wszystko więc w tym micie było zmyśleniem, kłamstwem, w które ludzie w swej naiwności uwierzyli.

Utwór *Nie bój się Afrodyto o swego żołnierza*⁴³ jest rodzajem apostrofy do Afrodyty, gdzie podmiot mówiący stara się rozwiać niepokój bogini o jej żołnierza – kochanka, którego zabrała jej wojna. Wojny są czasem przelotnym, szybko mijają jak wszystkie nieszczęścia, ale pozostaje samotność, poczucie klęski, życie bez miłości. Owa Afrodyta w wierszu Zaniewskiego to kobieta, która straciła męża lub kochanka, kobieta okrutnie skrzywdzona:

zabrali ci kochanka, święta wyludnili
i pytają czy boli ! Co? Samotność klęski?
Życie bez miłości? Skarga? Kto cię słyszy.

I jeszcze jeden utwór Zaniewskiego z tego samego tomu, tym razem spoza kręgu mitu: *Arystoteles z popiersiem Homera*⁴⁴. Jest to oczywiście nawiązanie do znanego obrazu Rembrandta pt. „Arystoteles kontemplujący popiersie Homera”. W tej podwójnej *ekfrasis* poeta stawia pytanie, dlaczego grecki filozof położył ze smutkiem dłoń na czole marmurowego popiersia Homera, skąd ten współczujący gest. Pytanie musi jednak pozostać bez odpowiedzi, pomimo że ten, kto ogląda ten obraz, niejako utożsamia się z samym artystą, który w jakiś niepojęty sposób uczestniczy w tym seansie.

W poezji Nikosa Chadzinikolau od wielu dziesięcioleci dominuje tematyka grecka w formie rewokacji i reinterpretacji mitu, historii, sztuki i literatury antycznej Hellady⁴⁵. W najnowszych tomikach jego poezji, *Pieśni Orfeusza*⁴⁶ czy *Galop światła*⁴⁷ motywy greckie są wprawdzie nieco mniej liczne, ale sposób ich realizacji został wyraźnie udoskonalony. W pierwszym z tych zbiorów utwór *Orfeusz*⁴⁸ jest prośbą zwróconą do

42 A. Zaniewski, *Nagość*, Kielce 2004, s. 71.

43 Tamże, s. 218.

44 Tamże, s. 160.

45 Por. S. Stabryła, *Hellada i Roma w Polsce Ludowej*, dz. cyt., s. 90-91 oraz 134-135; tenże, *Hellada i Roma*, dz. cyt., s. 64-66, 81, 114 i passim.

46 N. Chadzinikolau, *Pieśni Orfeusza*, Poznań 1999.

47 N. Chadzinikolau, *Galop światła*, Poznań 2000.

48 N. Chadzinikolau, *Pieśni Orfeusza*, dz. cyt., s. 22.

legendarnego barda, by nie wstydził się swego płaczu, który stanowi jedyną miarę naszego człowieczeństwa. W wierszu *Satyr i Eurydyka*⁴⁹ liryczne „ja” w masce satyra wzywa leśną nimfę Eurydykę, aby w pobliżu źródła połączyła się z nim w długim miłosnym uścisku, choćby nawet miała ukąsić ich żmija. Zamykający ten tomik utwór *Żaloba z Prometeuszem*⁵⁰ wpisany został w formę dialogu między dobroczynnym Tytanem a Przemocą, która odrzuca jego twierdzenie, że wykradając bogom ogień kierował się pragnieniem zdobycia ludzkich serc.

Ogień był tylko pretekstem.
Władza,
władza nad duszami
kierowała twoim czynem.
– mówi Przemoc.

Odpierając ten zarzut Prometeusz wyraża najgłębsze przekonanie, że pamięć jego czynu będzie wieczna, podobnie jak darowany z miłości do ludzi ogień.

Bez wątpienia poetycki dialog Prometeusza z Przemocą wzorowany jest w pewnym stopniu na prologu *Prometeusza w okowach* Ajschylosa, gdzie służy Zeusa, Kratos (Przemoc) i Bia (Siła), przybijając dobrego Tytana do skały Kaukazu przekonują go o nieskończonej potędze władcy bogów i daremności wszelkiego oporu.

W *Galopie światła* zamieścił poeta pochwały dwóch sławnych heter starożytnych: pięknej Lais⁵¹ i Atenki Fryne⁵². Pierwsza z nich, Lais, zasłynęła swoją niezwykłą urodą i szczęściem w miłości, druga, Fryne, znana z umiaru i skromności, kochanka i modelka Praksytelesa, oskarżona o bezbożność została uniewinniona dzięki swej piękności.

Kolejny zbiór wierszy Nikosa Chadzinikolau ukazał się w dwujęzycznym, polsko-greckim tomie wydanym wspólnie z synem, Aressem Chadzinikolau w roku 2004 pt. *Laur olimpijski*⁵³. Zaczniemy od wierszy Aresa Chadzinikolau, który podobnie jak jego ojciec, nieustannie odwołuje się do starożytnej Hellady, do jej sztuki, historii, literatury. *Woźnica z Delf*⁵⁴ jest bardzo sugestywnym opisem sławnego posągu woźnicy z Delf, którego poeta niejako przywraca do nowego życia w naszej terażniejszości:

49 Tamże, s. 32

50 Tamże, s. 45 n.

51 N. Chadzinikolau, *Galop światła*, dz. cyt., s. 19.

52 Tamże, s. 20.

53 A. i N. Chadzinikolau, *Laur olimpijski*, Poznań 2004.

54 Tamże, s. 40.

Hipodrom był całym światem.
Jak żyć bez wyścigu?

Teraz, otoczony nowym tłumem,
z krwią zakrzepłą na lejcach
czekasz na zwycięstwo.

Kolejną *ekfrasis* w zbiorze Aresa Chadzinikolau jest utwór pt. *Hermes Praksyteleasa*⁵⁵, gdzie okaleczony przez złodzieja grecki bóg z pogardą spogląda na ludzi, którzy marzą o osiągnięciu boskości.

Ważne miejsce w poezji Aresa Chadzinikolau zajmują motywy greckiego sportu w starożytności. Do serii „sportowych” wierszy Aresa należy utwór pt. *Diagoras z Rodos*⁵⁶, który w całości stanowi pochwałę sławnego boksera greckiego Diagorasa, zwycięzcy olimpijskiego, ojca trzech znakomitych sportowców, którzy podobnie jak ojciec odnieśli wspaniałe zwycięstwa w Olimpii. Dalsze poematy z tego sportowego cyklu Aresa Chadzinikolau to wiersz pt. *Kyniska*⁵⁷ opiewający spartańską królewnę Kyniskę, pierwszą kobietę, która zdobyła wieniec zwycięski w olimpijskich wyścigach rydwanów. Bohaterem następnego wiersza jest Polidamas, znakomity pankratista, który na zaproszenie króla perskiego dawał na jego dworze pokazy siły i zręczności, później jednak zginął pod zawaliskiem skalnym, ratując życie trzem przyjaciółom⁵⁸. Do serii „sportowej” Aresa Chadzinikolau można również zaliczyć utwór pt. *Dyskobol Myrona I*⁵⁹, w którym opis posągu stał się pochwałą utrwalonej przez artystę harmonii i doskonałości ruchu zawodnika.

W drugiej części tomu *Laur olimpijski* zostały pomieszczone wiersze Nikosa Chadzinikolau należące głównie do gatunku *ekfraseis* dzieł sztuki. Znalazły się tu więc między innymi dwa napisane jeszcze z końcem lat siedemdziesiątych wiersze na część sławnego posągu woźnicy delfickiego⁶⁰, dwa utwory sławiące słynnego dyskobolę Myrona⁶¹.

Dość oryginalnym zbiorem poezji współczesnej jest antologia pt. *Pod znakiem Iłara*⁶², złożona z utworów polskich i czeskich poetów młodszego pokolenia, której głównym tematem jest starożytna grecka legenda

55 Tamże, s. 41.

56 Tamże, s. 44.

57 Tamże, s. 47.

58 Tamże, s. 49.

59 Tamże, s. 91.

60 Tamże, s. 87, 89.

61 Tamże, s. 94, 96.

62 *Pod znakiem Iłara. Antologia poetycka*, wybór T. Kijonka i M. Kisiel, Katowice 2004.

o Ikarze. Tytuł *Pod znakiem Iłara* doskonale odzwierciedla przewodnią ideę tego zbioru: fatalny lot i zguba Iłara to tylko początek wielkiej historii zdobywania przestworzy przez człowieka. Upadek i śmierć antycznego Iłara naprawdę nie są końcem jego dziejów, zamysły i marzenia Iłara wciąż bowiem żyją w nas, w naszych myślach i pragnieniach.

Przyglądnijmy się nieco bliżej kilku utworom z tego zbioru. *Skrzydła Arkadiusza Wyrzykowskiego*⁶³ są próbą poetyckiej rekonstrukcji młodzieńczych lat życia Iłara, zanim jeszcze wyruszył z ojcem w bezpowrotną podróż, próbą wniknięcia w jego myśli i uczucia. Środkową część utworu zajmuje motyw, który pozornie nie łączy się z historią Iłara: refleksja podmiotu lirycznego, który wyraża obawę, że sam, podobnie jak antyczny Dedal, nie zdoła swej córce dać odpowiednich skrzydeł:

Ciągle mi się wydaje, że nie potrafię
dać jej skrzydeł
mocnych,
nośnych
nad morza
i ziemi barbarzyńskie.

Jeden z najlepszych utworów w antologii, *Iłar Ta de u s z a M i e s z k o w s k i e g o*⁶⁴ jest współczesną wersją greckiej legendy o Ikarze. Bohater tego poematu, zmęczony codziennością, kłopotami i uciążliwością zwykłego życia, porzucił wszystko, odnalazł w swoim dawnym dziecięcym pokoju czarodziejskie skrzydła i uprosił ziemię, aby wyrzuciła go w przestrzeń:

i iłar poszybował w kosmos
i patrzy z góry
na łupieżę i grawitację
na ten cały chłam i zgiełk
którego wszyscy mają dosyć
ale z którego tylko on wyszedł
jak z przyciasnych butów

*Iłar II Janusza Koryla*⁶⁵ jest poetycką opowieścią o chłopcu, który bardzo chciał nauczyć się latać, w marzeniach unosił się wysoko nad ziemią, ściskając w dłoniach pióra mew, podczas gdy jego rówieśnicy bawili się w zwykłe chłopięce zabawy. Ale nigdy nie zdołał spełnić swoich pragnień, wzbić się w przestworza:

63 A. Wyrzykowski, w: *Pod znakiem Iłara*, dz. cyt., s. 19.

64 T. Mieszkowski, *Iłar*, w: *Pod znakiem Iłara*, dz. cyt., s. 44n.

65 J. Koryl, *Iłar II*, w: *Pod znakiem Iłara*, dz. cyt., s. 107.

Dzisiaj siedzi przed domem, stary i posiwiwały.
Swoje skrzydła powiesił w szafie.
Karmi mewy okruchami pamięci.

Kilka prostych i mało oryginalnych rewokacji mitologicznych pojawiło się już w roku 1978 w tomiku poetyckim Tadeusza Kubasa pt. *Wibracje*⁶⁶. W opublikowanym dwadzieścia lat później zbiorze wierszy tego poety pt. *Najpotężniejszy bóg*⁶⁷ sieć owych nawiązań do antyku, a w szczególności do mitu greckiego jest znacznie gęstsza. Wiersz pt. *Współczesny Prometeusz*⁶⁸ jest próbą reinterpretacji, uwspółcześnienia mitu Prometeusza, jakkolwiek trudno się domyślić z dość niejasnej treści tego utworu, kim w istocie miałby być ten nowy Prometeusz, który: „Podpalil drzewo stosem / rewolucji”. *Ballada o Medei*⁶⁹ z tego samego tomiku Kubasa nawiązuje do mitu o kolchidzkiej królownie, której antyczną ojczyzną była dzisiejsza Gruzja, gdzie powstał ten utwór. Przesłanie *Ballady o Medei* wydaje się ograniczać do owego skojarzenia geograficznego. Zupełnie niezrozumiałe jest natomiast przesłanie wiersza *Szalony Sokrates*⁷⁰, którego treścią jest znana anegdota o latarni Diogenesa. Wydaje się, że poeta pomylił tu postaci greckich filozofów.

Poemat Marka Krystiana Baczewskiego pt. *Itaka*⁷¹ nawiązując w warstwie tematycznej do mitu Odyseusza jest w istocie próbą jego demitologizacji, odkłamania i osadzenia go w realiach współczesności. To dążenie poety do „odbrązowienia” głównych bohaterów tego mitu, Odyseusza i Penelopy, prowadzi w istocie do dekonstrukcji jego tradycyjnej wymowy: Odyseusz wymyślił sobie całą wojnę trojańską, jego powrót do domu był w gruncie rzeczy wielkim oszustwem, tak samo jak jego ojcostwo, natomiast przysłowiowa wierność Penelopy to bezsensowna strata najlepszego czasu jej życia. Całość poematu została wpisana w luźny tok skojarzeń, w których mit Odyseusza funkcjonuje tylko jako punkt wyjścia, jako pole startowe. Baczewski naprawdę nie dyskutuje z mitem, ale usiłuje go zakwestionować, zanegować i obalić, często posługując się obrzydliwymi wulgaryzmami rodem z rynsztoka. Nieodparcie nasuwa się pytanie, jaki jest cel tego rodzaju metody czy raczej procedury. Czy tylko epatowanie odbiorcy niespodziewanymi efektami słownymi, absurdalnymi kalamburami i pozbawionymi głębszego sensu asocjacjami, a w końcu

66 Por. S. Stabryła, *Hellada i Roma*, dz. cyt., s. 35.

67 T. Kubas, *Najpotężniejszy bóg*, Rzeszów 1998.

68 Tamże, s. 66.

69 Tamże, s. 86.

70 Tamże, s. 18.

71 M.K.E. Baczewski, *Itaka*, „Kwartalnik Literacki” FA-art 2 (56), 2004, s. 38-44.

pospolitym chamstwem? Tak czy inaczej, użytek, jaki zrobił Baczewski z pięknego mitu greckiego ma niewiele wspólnego z prawdziwą poezją. Nie warto więc poświęcać miejsca na szersze omówienie tego utworu.

W tomie wierszy Wita Jaworskiego pt. *Kropla. Haiku. Dawne i nowe wiersze*⁷² źródłem inspiracji kilku „greckich” utworów był widok miejsc upamiętnionych w tradycji antycznej. I tak wiersz *Teatr*⁷³ jest zwięzłym zapisem wrażeń wyniesionych ze starożytnego teatru greckiego w Epidauros, słynnego z wielkości i niezwyklej akustyki. Kolejny utwór z „greckiego” cyklu liryków Jaworskiego to poświęcony śp. prof. Izydorze Dąbmskiej utwór pt. *Elida*⁷⁴, który jest rodzajem poetyckiej pocztówki z tego starożytnego miasta w pobliżu Olimpi, w którym żył niegdyś wielki filozof Pyrron, uważany za twórcę sceptycyzmu greckiego. Dzisiaj nie można już odnaleźć jego grobu, a odległą przeszłość przypominają tylko posągi filozofów, którzy zasłużyli na szacunek współobywateli. Czterowerszowy epigram pt. *Lwy z Delos*⁷⁵, przedostatni utwór z „greckiego” cyklu wierszy Jaworskiego, jest skierowanym do nieznanego tyrana ostrzeżeniem przed sławnymi kamiennymi lwami z wyspy Delos, które zetrą go na pył. Z kolei *Epitafium tyrana*⁷⁶ w ironicznym skrócie charakteryzuje istotę relacji między poddanymi a tyranem. W utworze pt. *Państwo Platona*⁷⁷ poeta podejmuje *sui generis* polemikę z platońską koncepcją państwa, ukazując jej nieoczekiwane i nieprzeczuwane przez twórcę Akademii konsekwencje. Wreszcie utwór pt. *Sulla w Atenach*⁷⁸ został wpisany w formę monologu rzymskiego wodza i polityka, który po długim oblężeniu wkroczył do Aten jako zwycięzca i wygłosił swoje *exposé*, przedstawiając Ateńczykom w cyniczny i brutalny sposób swoje zamiary i motywy postępowania.

Twórczość krakowskiego poety Krzysztofa Lisowskiego w ostatnich kilku latach została w znacznym stopniu zdominowana przez współczesną tematykę grecką. Jest to niewątpliwie rezultat częstych, jak się wydaje, podróży poety do Hellady, wycieczek do greckich wysp i dłuższych pobyków w różnych miejscach tego pięknego kraju. Odwiedzając dzisiejsza Grecję nie sposób jednak nie napotkać śladów jej wielkiej przeszłości, nie zetknąć się, choćby tylko przelotnie, z bezcennymi skarbami jej starożytnej kultury. W wierszach Lisowskiego raz po raz pojawiają się

72 W. Jaworski, *Kropla. Haiku. Wiersze nowe i dawne*, Kraków 1998.

73 Tamże, s. 31.

74 Tamże, s. 32.

75 Tamże, s. 35.

76 Tamże, s. 33.

77 Tamże, s. 34.

78 Tamże, s. 36.

sygnały, które przypominają, że współczesna Grecja ma za sobą wspaniałą tradycję antyczną.

W tomie pt. *Niewiedza*⁷⁹ znajdujemy kilka tego rodzaju odwołań do starożytności greckiej. Jednym z przykładów jest w utworze *Zdobycie Thassos*⁸⁰ wzmianka o fenickich kupcach, którzy niegdyś przywozili na wyspę kosmetyki i „dobrą beczynność”. *Motyw antyczny*⁸¹ z tego samego tomu jest na wpół humorystyczną rekonstrukcją rozmyślań dzisiejszego młodzieńca o samochodzie Aleksandra Wielkiego. W liryku *Do Itaki*⁸² współcześni turyści na wyspie, którą niegdyś władał Odyszeusz, mogą zobaczyć leżącego w kącie kawiarni jego psa. W cyklu „greckich” wierszy Lisowskiego ogłoszonych w pierwszym numerze „Twórczości” z ubiegłego roku utwór pt. *Paradoksy Eleatów*⁸³ jest żartobliwym nawiązaniem do jednego z twierdzeń szkoły eleackiej, że czas nie istnieje; Marek dla zabawy zamiast prababki na starej fotografii rodzinnej wstawił zdjęcie swego przyjaciela. I oto paradoksalna teza Eleatów jakby się sprawdziła, gdyż w ten sposób prawnuk stał się rówieśnikiem, współczesnym swoich przodków. Żartobliwe znaczenie ma również utwór pt. *Rzeka Heraklita* z tego samego cyklu⁸⁴: otóż sławne twierdzenie Heraklita, że nie można dwa razy wejść do tej samej rzeki, jest całkowicie słuszne, gdyż Kaystros, rzeka przepływająca w pobliżu Efezu, rodzinnego miasta filozofa, jest tylko przez krótki czas rzeką, ponieważ wkrótce wysusza ją upał – nie można więc wejść do niej drugi raz, bo po prostu przestaje istnieć. Dalsza część tego wiersza jest już poważną refleksją na temat Heraklitowej zasady powszechnej zmienności i względności rzeczy.

Zebrane tu przykłady nie zamykają listy utworów współczesnych poetów polskich, które odwołują się do starożytnych motywów greckich. Bez wątpienia można ją poszerzyć czy uzupełnić, dopisując nazwiska wielu innych poetów starszego i młodszego pokolenia, jak *exempli gratia* Tomasz Majeran (*Do Herostratesa*, 2001), Darek Foks (*Zalany Priap*, 1998), Urszula Koziół (*Tak rzecze Minotaur*, 2005), Uta Przyboś (*Platon*, 2007) itd. Z konieczności pominieliśmy tu setki „greckich” liryków rozproszonych w polskich czasopismach krajowych i emigracyjnych, dziesiątki zbiorów poezji współczesnej, w których również występują antyczne motywy helleńskie.

79 K. Lisowski, *Niewiedza*, Kraków 2007.

80 Tamże, s. 10.

81 Tamże, s. 12.

82 Tamże, s. 70.

83 K. Lisowski, „Twórczość” 1 (2009), s. 14.

84 Tamże, s. 15.

Podsumowując powyższe uwagi nie zamierzamy twierdzić, że poezja, o której mówiliśmy, tworzy we współczesnej literaturze polskiej odrębny nurt czy kierunek. Z drugiej jednak strony stała obecność antycznej tematyki greckiej w tej poezji stanowi dowód żywotności tradycji klasycznej w literaturze polskiej, świadczy także o ponadczasowej aktualności greckich motywów mitologicznych, historycznych, filozoficznych, literackich, artystycznych. Nasuwa się tu także wniosek, że tematyka ta nie uległa w naszej poezji współczesnej redukcji porównaniu z poprzednimi okresami.



Agnieszka Kurnik

Narodu prawda wieczna

O juveniliach dramatycznych

Karola Wojtyły

(...) – Gdzież się podział k r z y ż?

– Stał się nam b r a m ą¹

(C. K. Norwid, *Krzyż i dziećko*)

Twórczość literacka Karola Wojtyły, wielokrotnie przybliżana i opatrywana komentarzami jest w ramach tych zabiegów traktowana bardzo nierównomiernie. O ile nader często poświęca się uwagę zarówno poezji, jak i dramaturgii dojrzałej, o tyle juvenilia dramatyczne poddaje się analizie i interpretacji zaledwie okazjonalnie. Dzieje się tak zapewne z dość oczywistych względów. Wspomniane wyżej młodzieńcze dramaty charakteryzują się silnym zakorzeniem religijnym i historycznym. Trudne w odbiorze, oparte w dużej mierze na przekazie biblijnym, wyróżniają się archaizacją języka i stylizacją na polski przekład Biblii ks. Jakuba Wujka. Refleksja religijna i narodowa, żywa w czasach rozbiorów, stanowiła w okresie Dwudziestolecia międzywojennego podstawowy nurt edukacji szkolnej. Być może ten moment zadecydował o tym, że Wojtyła, przeżywający głęboko klęskę wrześnieową i tragiczny los okupowanej Ojczyzny, korzystając z doświadczeń edukacyjnych i czytelniczych postanowił, na jej kanwie, podjąć się kolejnej – postromantycznej – próby wpisania losu narodu w nurt myśli o ofierze krzyżowej i Trójcy Przenajświętszej. Dramaty te, duchowo nawiązujące tak do przekazu Biblii jak i do tradycji romantyzmu i neoromantyzmu, wskazują na krzyż, oczyszczenie i ofiarę jako jedyną drogę, prowadzącą do duchowego odrodzenia Polski.

Zakładając, że są to pierwsze dramaty Wojtyły, dramaty powstające w niecodziennych warunkach (wybuch II wojny światowej, rozterki duchowe i wcześniejszy pośredni i bezpośredni wpływ indywidualności tej miary, co Juliusz Osterwa i Mieczysław Kotlarczyk), zastanawia

1 C.K. Norwid, *Krzyż i dziećko*, w: tegoż, *Vade – mecum*, Lublin 1984, s. 103.

konsekwencja autora w podejmowaniu rozważań, rozwijanych potem w toku nauczania kapłańskiego, biskupiego i papieskiego. Nie wiedząc przecież nic o roli, jaką przyjdzie Mu pełnić w Kościele, w *Hiobie* i *Jeremiaszu* wytycza Wojtyła pozytywny program odnowy duchowej narodu, jednocześnie przynosząc nadzieję na odrodzenie wolnej, oczyszczonej przez cierpienie i męczeństwo Polski.

Dramat *Hiob* zostaje napisany w Wielkim Poście 1940 roku. *Jeremiasz* zaś powstaje „przed Wielkanocą” tego samego roku². Rok później przybywa do Krakowa Mieczysław Kotlarczyk³. Rozpoczyna się, trwający do roku 1945, okupacyjny okres działalności Teatru Rapsodycznego⁴. Tak jego rolę i funkcję w wypowiedzi z 1946 roku określał Mieczysław Kotlarczyk:

Nazwa „Teatr Rapsodyczny” wskazuje na spójnię i związek z poematami bohaterskimi, które w literaturze polskiej Słowacki i Wyspiański nazwali rapsodami. Następnie nazwa ta ujawnia istotne cele, jakie my, robotnicy tego teatru, zakreśliłiśmy sobie. Chcemy być roznościcielami i głosicielami Żywego Słowa i żywym słowem „pukać do serc narodu”. Takimi byli w pracasach wędrowni rapsodzi i tak samo rolę naszą określił niedawno Artur Górski⁵.

Analizując działalność podziemnego Teatru Słowa, trudno nie zauważyć od początku jego ukonstytuowania się obecności wyraźnej, a kontynuowanej w trudnych latach powojennych repertuarowej linii patriotycznej. Wielokrotnie wspomniana przez krytykę i najbliższych przyjaciół obecność twórczo wykorzystanych, a w większości niesceniczných dzieł m.in. Mickiewicza, Słowackiego, Norwida była – co podwójnie oczywiste – syntezą pragnień artystów i oczekiwań widzów⁶. Odnosi się wrażenie – więcej, jest to nieomal pewne – że profil podziemnego teatru stanowił wypadkową rozważań o nim Kotlarczyka i Wojtyły. Wcześniejsze, słynne „biadania” na Długiej nad formułą teatru Dwudziestolecia niewątpliwie posłużyły za kanwę napisanego prawdopodobnie w grudniu 1942 roku manifestu Kotlarczyka: „Teatr Nasz”⁷. Pisząc o pokrewieństwie

2 Zob. przypis 41 do listu Wojtyły, pisanego do Kotlarczyka w kwietniu, bądź w lecie 1940 roku. M. Kotlarczyk, K. Wojtyła, *O Teatrze Rapsodycznym*, Kraków 2001, s. 318.

3 Zob. zwłaszcza wypowiedź M. Kotlarczyka z roku 1946, w: D. Michałowska (wyb.), „...Trzeba dać świadectwo”. 50-lecie powstania Teatru Rapsodycznego w Krakowie, Kraków 1991, s. 14.

4 J. Ciechowicz, *Żywoć Teatru Rapsodycznego 1941-1967*, w: dz. cyt., s. 258-264.

5 Wypowiedź M. Kotlarczyka z roku 1946, w: „...Trzeba dać świadectwo”..., dz. cyt., s. 16.

6 Interesującymi epizodami, potwierdzającymi wyżej wspomniane uwagi dzieli się zwłaszcza H. Kwiatkowska. H. Kwiatkowska, *Wielki Kolega*, Kraków 2003, s. 66-76.

7 M. Kotlarczyk, *Teatr Nasz*, w: M. Kotlarczyk, K. Wojtyła, dz. cyt., s. 3.

duchowym między Kotlarczykiem a Wojtyłą Wiesław Paweł Szymański zaznaczał:

W romantyzmie tkwiła jakaś siła, niezrozumiała dla postronnych narodów, która nawarstwiający się pokoleniom (wybrańcom tych pokoleń) pozwalała ciągle w i e r z y ć. Nad rozpaczą dominowała więc praca. Mimo świadomości, że można nie otrzymać za nią zapłaty. Praca konieczna, aby bronić ustawicznie zagrożonej Tożsamości. Wielcy romantycy nie ograniczali się więc do funkcji przewodników. Oni chcieli być przede wszystkim ś w i a d k a m i. I chcieli przekazać ś w i a d e c t w o następnym pokoleniom. Między ich misją a m y ś l ą Karola Wojtyły jest „kładka” bezpośrednia, rozpięta nad współczesną poezją polską (...)”⁸.

Znane już w całości listy Wojtyły do Kotlarczyka wskazują, jak wielką wagę przykładał młody Wojtyła do właściwego zrozumienia swych dramatów przez „Brata Mieczysława”⁹. Listy niosą ze sobą zarówno informacje o powstających pierwocinach literackich, jak i dokładne streszczenia i omówienia obu zachowanych sztuk, wraz z przesłaniem, charakteryzującym cel ich napisania. Ponadto staje się niemal oczywiste, że cały pozytywny moment spojrzenia Wojtyły na Naród i człowieka ma w podtekście Norwidowskie korzenie.

Przykłady można mnożyć. Szczególnie wiele takich przykładów znajdziemy w epistolografii C.K. Norwida. Całość dorobku Norwida poznał Wojtyła bezsprzecznie, sam przyznawał się do tego podczas jednego z sympozjów naukowych w Castel Gandolfo¹⁰. W liście, pochodzącym prawdopodobnie z lutego 1852 roku, pisanym do Konstancji Górskiej, Norwid wyznawał bez ogródek:

(...) Wcale nie przez nieuszanowanie władzy (a osobliwie królewskiej) Polska nie istnieje. (...) Nie nieuszanowanie o s o b y tej lub owej ani w ł a d z y tej albo owej, ale nieuszanowanie o s o b y – c z ł o w i e k a. To dla tej przyczyny jedne narody istnieją, inne zaś nie istnieją. (...) Tyle i takiej egzystencji naród ma, ile i jak jest w stanie człowieka uszanować¹¹.

8 W.P. Szymański, *Z mroku korzeni (O poezji Karola Wojtyły)*, Kalwaria Zebrzydowska 1989, s. 83.

9 Listy te zostały opublikowane w całości po raz pierwszy dopiero w 2001 roku, w książce, wydanej z okazji 60. rocznicy powstania Teatru Rapsodycznego. Zob. *Listy Karola Wojtyły do Mieczysława Kotlarczyka*, w: M. Kotlarczyk, K. Wojtyła, dz. cyt., s. 299-335.

10 M. Bobrownicka, L. Suchanek, F. Ziejka (red.), *Współcześni Słowianie wobec własnych tradycji i mitów. Sympozjum w Castel Gandolfo 19-20 sierpnia 1996*, Kraków 1997, s. 12.

11 C.K. Norwid, *Sumienie słowa. Wybór myśli z listów i rozpraw*, Wrocław 2004, s. 82.

To szacunek dla osoby ludzkiej jest zatem w pierwszym rzędzie podstawą możliwości egzystowania każdego narodu jako wspólnoty. Przesłanie to powraca w wielu homiliach i słowach, skierowanych do rodaków.

Ekonomiści (...) XIX – o wieku zapomnieli prawie, iż k a m i e n i e m f i l o z o f i c z n y m pieniądzy nie złoto jest, ale Dekalog, ale Mojżeszowe „nie kradnij, nie pożądaj...”, ale, jednym słowem, Ideał, w myśli Przedwiecznego zapisany i przed – położony człowieczeństwu przez kategorie z – Bożnych, historycznych ciał, ojczyzn (...) ¹².

– pisał Norwid 7 kwietnia 1857 roku w liście do Franciszka Wężyka. Głosił też prawdę ducha narodu jako jego moralnej całości. W myśl tego przesłania Jan Paweł II pielgrzymował do Polski w roku 1991 z bezcennym darem Dekalogu. Doświadczył wówczas odrzucenia, deklarowanego przez „oświeconych”, którzy nie chcieli przyjąć twardych wymagań, niesionych przez Dziesięcioro Przykazań. W myśl filozofii Jana Pawła II, będącej wypadkową prywatnej historiozofii, personalizmu chrześcijańskiego i refleksji Norwida – człowiek jest osobą obdarzoną godnością, zaś szacunek dla każdego człowieka jest podstawą egzystencji narodów. Do tej wizji trzeba dodać jeszcze jeden element stanowiący sedno sprawy narodowej. Motto tego artykułu, pochodzące z wiersza Norwida *Krzyż i dziecko* szczególnie ów element uwypukla. Dla Norwida, a także młodego Wojtyły – autora dramatów – arcyważne jest uświadomienie sobie własnego losu w perspektywie dziecięctwa Bożego – podjęcie cierpienia, rezygnacja z siebie, upodobnienie się do Chrystusa. Wtedy istotnie krzyż może stać się „bramą”, prowadzącą do ostatecznego zwycięstwa.

Wstrząsy, jakimi musiały być dla młodego człowieka zarówno wybuch wojny, jak i wspomnienia dramatycznych przeżyć wędrówki na wschód z ojcem, wywołują wiele pytań o pojawiające się przejawy zła. Widok cierpiących, świadomość bliskości śmierci, to zapewne jeden z powodów, dla których przestrzeń sceniczna Hioba jest pozbawiona wszelkich ozdób. Jest to w pełni zgodne z duchowym wymiarem dramatu, a także zrozumiałe, z uwagi na „prywatny” odbiór cierpienia przez Wojtyłę. Już jako papież przyznawał się do początkowego „onieśmielenia” w reakcji na cudzy ból:

Trudno mi było przez pewien czas zbliżyć się do cierpiących, gdyż odczuwałem jakby wyrzut, że oni cierpią, podczas gdy ja jestem od tego cierpienia wolny. Prócz tego czułem się skrępowany, uważając, że wszystko,

¹² Tamże, s. 121.

co mogłem im powiedzieć, nie ma pokrycia, po prostu dlatego, że to oni cierpią, a nie ja¹³.

Co ciekawe, w listach, pisanych do Mieczysława Kotlarczyka, wyraźnie zaznaczał Wojtyła, iż cierpienie, opisywane w *Hiobie* nie niesie ze sobą wymowy „kary za grzechy” ale stanowi „zadatek” na poczet przyszłych zdarzeń.

Struktura każdego z tekstów dramatycznych prezentuje się odmiennie. O ile *Jeremiasz* jest dramatem, złożonym z trzech aktów („trzech działów”), w *Hiobie*, w którym brak podziału na akty, trójaktowość zastępują trzy płaszczyzny sugerowanego czytelnikowi odbioru. Dramat, w świetle zawartych w didaskaliach wskazówek, należy odczytywać na trzech płaszczyznach: jako historię biblijną, chwilę obecną (rok 1940, „czas hiobowy”) i jednoczesne spojrzenie w przyszłość, złączone z błaganiem o sprawiedliwy sąd. Krzywdą, wyrządzoną Polsce, domaga się sprawiedliwości. Cierpienia Polski i świata zrastają się w jedno z dramatem Golgoty¹⁴.

Istnieją także zasadnicze różnice, gdy idzie o status scenicznych postaci. Większość sylwetek prezentowanych w *Hiobie* ma rodowód biblijny. Bohaterowie Jeremiasza to, obok sylwetek biblijnych, także postaci związane z historią Polski. Wśród nich wymienić należy przede wszystkim księdza Piotra Skargę Pawęskiego, zwanego „ojcem Piotrem” (prawdopodobnie przez analogię do Mickiewiczowskiego Księdza Piotra z III części *Dziadów*)¹⁵, Hetmana Żółkiewskiego (kojarzonego z dramatyczną śmiercią pod Cecorą), nareszcie świętego Andrzeja Bobołą, męczennika. „*Hiob* ma podtytuł Drama ze Starego Testamentu i (...) idzie dość ściśle za tokiem, i duchem, wydarzeń biblijnych”¹⁶ – pisze o dramacie Bolesław Taborski. Wytrawny znawca dramaturgii Wojtyły zauważa jednak, iż sytuacja prezentuje się zgoła odmiennie, gdy idzie o formę utworu:

Dramat napisany jest całkowicie wierszem, częściowo rymowanym, częściowo białym, o ośmiu i dziewięciu zgłoskach – wersyfikacja typowa dla poetów i dramaturgów Młodej Polski, na których autor *Hioba* stylizował wówczas swoje pisarstwo. (...) Do pewnego zaś stopnia „grecka” struktura dramatu – zarówno swoisty hołd dla ulubionego przezeń Wyspiańskiego, modelującego szereg swych sztuk podobnie, jak i wpływ (...) pracy nad przekładem *Edypa* z greckiego – przyczyniła się do nadania *Hiobowi* prostoty i zwartości¹⁷.

13 Jan Paweł II, *Autobiografia*, Kraków 2002, s. 189.

14 K. Wojtyła, *Hiob. Drama ze Starego Testamentu*, w: K. Wojtyła, *Poezje i dramaty*, Kraków 2001, s. 298-364.

15 B. Taborski, „*Jeremiasz*” *Karola Wojtyły*, „Akcent” 2008, nr 3, s. 171-172.

16 B. Taborski, *Karola Wojtyły dramaturgia wnętrza*, Lublin 1989, s. 12.

17 Tamże, s. 12.

Forma dramatyczna przyjęta przez Wojtyłę pozwala mu w swobodny sposób operować dialogiem (czego nie znajdziemy w mądrościowej *Księdze Hioba*, dialog zastąpiony zostaje „przemowami” nawiedzających Hioba przyjaciół), co więcej, zdarza mu się nawet włożyć w usta Hioba wypowiedź ironiczną, co samo w sobie świadczy o próbie quasi-zindywidualizowania postaci. Trudno tu bowiem mówić o pełnej indywidualizacji, zważywszy pierwotny zamiar wierności biblijnemu przekazowi. Mimo to dramat niesie ze sobą sporo „nowości”, których w starotestamentalnym przekazie brak.

Co mam na myśli? Odtwarzając historię Hioba, Wojtyła zadbał o to, by – za pomocą wizji scenicznej, przywodzącej skojarzenie z wizjonerstwem Mickiewicza, Słowackiego, czy Wyspiańskiego – zespolić ze sobą przekaz staro- i nowotestamentalny. Czytelne odwołania do *Księgi Hioba*, parafrazy *Ewangelii św. Jana*, nawiązania do ewangelicznych opisów Męki Pańskiej¹⁸ w moim odczuciu pojawiają się w celu zaprezentowania dramatu Hioba w świetle obecności Trójcy Przenajświętszej. Dramatycznie doświadczany przez los Hiob, napominany przez niedowierzających przyjaciół, opuszczony duchowo przez żonę, jedynie w Bożych rękach widzi szansę ocalenia. Błaganie o sąd, o „rozjaśnienie duszy”, przyniesie objawienie się proroka Elihu. Motyw Świętej Trójcy objawia się pośrednio Hiobowi poprzez trzy wymiary: modlitewny (Bóg-Jahwe, do którego zanoszone zostają prośby o ratunek), duchowy (natchnienie prorockie Elihu, będące darem Ducha Świętego), nareszcie wizyjny (obraz Syna Bożego – wizja Chrystusa w Ogrojcu, stanowiąca rodzaj „wy tłumaczenia” losu Hioba). Modlitwa do Ojca owocuje darem Ducha – prorocstwem o Synu Bożym i roli cierpienia w Bożym planie zbawczym. Początek dramatu niesie ze sobą także tłumaczenie formy zbiorowej: „hijoby”, którą stosuje Wojtyła w prologu dramatu. „Hijobami” są ci wszyscy, których dotyka cierpienie – w każdym czasie i epoce. Problem cierpienia niezawinionego prezentuje zatem Wojtyła w perspektywie uniwersalnej. W prologu dramatu jedynie pierwszy trędowaty, dotknąwszy się wody w sadzawce Betesda po jej poruszeniu przez anioła dostępuje oczyszczenia¹⁹. W wizji udzielonej Hiobowi, po przejściu przez ziemię Syna Bożego, po Jego męce i zmartwychwstaniu wszyscy zostajemy włączeni w „ofiarny krąg”, a zatem – możemy dostąpić uzdrowienia wewnętrznego. Ofiara cierpiących dopełnia niejako zbawczej ofiary Chrystusa. Nietrudno odczytać w *Hiobie* odwołanie do romantycznej, mesjanistycznej wizji Polski.

18 Zob. rozbudowaną analizę B. Taborskiego. B. Taborski, dz. cyt., s. 10-21.

19 Jest to ewidentna aluzja do opisu Ewangelii św. Jana, J 5, 1-18.

Ta sama wizja, wzmocniona dodatkowo przywołaniem wspomnianych już historycznych postaci powraca w *Jeremiaszu*²⁰. Bolesław Taborski, pisząc o księdzu Piotrze Skardze, jednoznacznie powraca w tym kontekście tak do postaci Księdza Piotra z Mickiewiczowskich *Dziadów*, jak i do wykładu Mickiewicza z Collège de France (z dn. 25 VI 1841). W owym wykładzie Mickiewicz charakteryzuje Skargę jako „ogarniającego sobą cały kraj, cały naród z jego przeszłością, teraźniejszością i przyszłością”²¹. Wizja księdza Piotra Skargi, głoszącego wstrząsającą homilię do przedstawicieli narodu, zostaje niejako „wpisana” w didaskalia, kojarzące się nieodparcie z Matejkowskim *Kazaniem Skąrgi*²². Interesujące skojarzenia rodzi także, przedstawiony w didaskaliach, szkic miejsca akcji (katedry) z elementami architektonicznymi, upodabniającymi owo miejsce do Katedry na Wawelu. Nie bez znaczenia pozostaje także sygnalizowana przez Taborskiego lektura *Akropolis* Stanisława Wyspiańskiego. Taborski wskazuje nawet na motyw „gwarzących Aniołów Białych” jako „świadome odniesienie do Akropolis”²³. Tego, jak ważną rolę odgrywała Katedra Wawelska w życiu Karola Wojtyły i Jana Pawła II przypominać nie trzeba:

Ten, kto nawiedza katedrę wawelską, musi stanąć twarzą w twarz wobec historii narodu. (...)Zdajemy sobie wszyscy dobrze sprawę, że wejść do tej katedry nie można bez wzruszenia. Więcej powiem: nie można do niej wejść bez drżenia wewnętrznego, bez lęku, bo zawiera się w niej – jak w mało której katedrze świata – ogromna wielkość, którą przemawia do nas cała historia, cała nasza przeszłość (...) – zespołem imion i nazwisk. Wszystkie te imiona i nazwiska znaczą i wyznaczają: znaczy każde dla siebie, a wszystkie razem wyznaczają olbrzymią, tysiącletnią drogę naszych dziejów²⁴.

Głoszący naukę o miłości Ojczyzny, wywiedzioną z *Kazań sejmowych* Skarga w wizji Wojtyły przekazuje cały ładunek emocjonalny, zawarty zwłaszcza w kazaniu wtórym i ósmym. Profetyczną atmosferę potęguje symboliczne „dzianie się” większości wydarzeń dramatu w Wielkim Poście, w „Kwietną Niedzielę” (Niedzielę Palmową). Podczas medytacji w celi-kaplicy rozpoczynającej dramat kapłan (ojciec Piotr) pragnie znaleźć sposób na dotarcie do zatwardziałych serc i sumień. Tu ujawnia się sens cierpienia, „brama” krzyża, przed którym w błaganiu o ducha

20 K. Wojtyła, *Jeremiasz. Drama narodowe we trzech działach*, w: K. Wojtyła, *Poezje...*, dz. cyt., s. 365-432.

21 B. Taborski, dz. cyt., s. 26.

22 B. Taborski, „*Jeremiasz...*”, dz. cyt., s. 167.

23 B. Taborski, *Karola Wojtyły...*, dz. cyt., s. 25.

24 Jan Paweł II, dz. cyt., s. 56.

proroczego klęka Skarga. Wiodące z nim dialog posągi Aniołów Białych są przekazicielami Bożego depozytu. Nazywając Skargę „sumieniem”, wskazują jednocześnie na rolę, jaką ma spełnić wobec zgromadzenia. Tą rolą jest wywołanie wstrząsu, sprowokowanie szczerego żalu, skruchy, niedopuszczenie do fatalnych następstw złych, spowodowanych popędliwością i swawolą czynów. Zwrot ku Bogu ma być jednocześnie powrotem do „serdecznego” myślenia o Ojczyźnie, w kategoriach *o b o w i ą k u*, pewnego rodzaju *u k r z y ż o w a n i e m* życia (podkreślenia moje – A.K.) Modlitwa, skierowana wprost ku Chrystusowemu krzyżowi owocuje darem ducha proroczego. Wizja Skargi szczególnie akcentuje głuchotę „plemienia wybranego” i proroctwo Jeremiaszowe:

A jeszcze wołam, jeszcze wołam: Jeżeli się nie nawrócicie, o Jeruzalem! Jeruzalem! Wśród dymu przyjdzie i pożogi! Wśród dymu przyjdzie wróg – Ja widzę!²⁵

Specyfika prezentowanych przez Wojtyłę postaci scenicznych, związanych z historią Kościoła i historią Polski wiąże się zapewne z chęcią wyeksponowania wielości powołań do służby Ojczyźnie. Zestawiając ze sobą sylwetki żołnierza i kaznodziei – i każąc im zawrzeć między sobą przymierze w celu ratowania Ojczyzny Wojtyła pragnie niewątpliwie powrócić do dwóch wątków: Polski, jako przedmurza chrześcijaństwa i polskiej Jeruzalem, eksponowanej w myśli Słowackiego²⁶. O ile jednak te kwestie były już wzmiankowane przez krytykę, nie wspomniano jednak o perspektywie Trójjedynego Boga, w świetle obecności którego rozgrywa się dramat. Symbolika ta objawia się subtelnie zwłaszcza w momencie, gdy rozmowę hetmana Żółkiewskiego z ojcem Piotrem przerywa Brat Andrzej. Młodzieniec niesie palmy, przeznaczone dla obu rozmówców. Ofiarowanie palm to jakby symboliczne zaproszenie do udziału w procesji, obrzędzie, rozpoczynającym obchody Pamiątki Męki Pańskiej. Proroctwo, odczytywane przez Brata Andrzeja jest głosem narodowi jego siły „niezlomności”. Świętość męczeńska Brata, potwierdzona przez pojawiający się na nim „krwawy smug”, przydaje wiarygodności słyszanyemu słowom. „Procesja Trzech Męczenników” znów musi budzić skojarzenia z Trójcą Przenajświętszą. Jej wizję odwzorowują: Ojciec Piotr (głosiciel woli Boga Ojca, rzucający gromy na „złoty, delijny”), hetman Żółkiewski (podobnie jak Chrystus przed męczeńską śmiercią kierujący swe

25 K. Wojtyła, *Jeremiasz...*, dz. cyt., s. 382.

26 O Słowackim i związkach Wojtyły z „polską Jeruzalem”, wywiedzionych z niedokończonego dramatu Słowackiego o *Beniowski* wspomina B. Taborski. B. Taborski, *Jeremiasz...*, dz. cyt., s. 169.

kroki do Jeruzalem) i i nareszcie Brat Andrzej, przez którego przemawia proroctwo Ducha Świętego.

Dzisiejszy świat, uciekając od wizji cierpienia i śmierci wydziedzicza się ze zdrowo uformowanego sumienia. Unikanie refleksji o historii, ucieczka w utopię postmodernistycznej dekonstrukcji, czy trwanie w przesadnym aktywizmie zamyka nas na prawdziwy, głęboki kontakt z Bogiem. W trudnych czasach narodowej niewoli Bóg i Kościół były zawsze ostoją narodu polskiego. Nie należy jednak zapominać o roli każdego z nas w procesie obrony ojczyrstych wartości i granic. Wojtyła wielokrotnie i stanowczo zdaje się potwierdzać konieczność wzięcia odpowiedzialności za los narodu. Prezentując rozmaite posłannictwa osób dramatu – nie pozwala nam przejść obojętnie wobec osobistych powinności, jakie mamy do wypełnienia w codziennym życiu. Raz jeszcze przypominając wciąż pomijaną przez współczesnych triadę: Boga, Honoru i Ojczyzny – poddaje pod rozwałę jej odwieczną aktualność.



Małgorzata Gawor

Fryderyk Chopin

in memoriam – w dwusetną rocznicę urodzin

Czapki z głów, panowie, oto geniusz
Robert Schumann

Rok 2010 został ogłoszony Rokiem Chopinowskim, ze względu na dwusetną rocznicę urodzin jednego z największych polskich geniuszy muzyki – Fryderyka Chopina. Już w roku ubiegłym media i instytucje kulturalne przygotowywały nas do tych obchodów. Nie sposób było nie zauważyć różnych zapowiedzi, które anonsowały uroczystości Chopinowskie w wielu miastach. W 2008 roku został powołany komitet obchodów, nad którym patronat objął śp. Prezydent Lech Kaczyński oraz Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Specjalnie dla tego przedsięwzięcia zostało stworzone Biuro Obchodów „Chopin 2010”, współpracujące z Narodowym Instytutem Fryderyka Chopina.

Nie można pominąć tego wydarzenia, które jest obchodzone nie tylko w Polsce ale i na całym świecie, mimo iż niektórzy mogą zapytać, czy „nie za dużo Chopina”, kiedy wokół nas tak wiele referatów, sympozjów, koncertów, festiwali, wystaw, znaczków z jego podobizną, maratonów sportowych, galerii plakatów, jak i wiele innych wydarzeń kulturalnych związanych z tymi jubileuszowymi obchodami?

Swoje koncerty poświęcają mu nie tylko kompozytorzy współczesnej muzyki klasycznej: Krzysztof Penderecki, Paweł Mykietyń, ale również muzycy ze świata jazzu i innych stylów muzycznych: Michał Urbaniak, Jan Ptaszyn Wróblewski, Andrzej Jagodziński. FilMOTEKA Narodowa odtwarza wszystkie dotychczasowe nagrania chopinowskie, włącza się także i polskie radio, a szczególnie rozgłośnie muzyki poważnej jak RMF Classic czy Program II Polskiego Radia, który podczas każdego warszawskiego

konkursu chopinowskiego transmituje wszystkie przesłuchania uczestników. W Internecie powstają jego profile (Facebook, MySpace, Twitter).

Warto w różnych miejscach i publikacjach ukazywać osobę Chopina i sycić się jego muzyką, która jest nie tylko piękna, romantyczna, pełna emocji i wszelkich namiętności, bólu i cierpienia. Niesie też w sobie przesłanie polskości i wolności, o którą Polacy walczyli.

Kalendarium artystyczne zagranicznych imprez Roku Chopinowskiego

W niektórych miastach Europy i na innych kontynentach, były i są organizowane muzyczne projekty poświęcone muzyce Chopina. Należy tu wspomnieć chociażby o odbytym w Brukseli, w Palais des Beaux Arts, festiwalu pod tytułem *Czy Polacy lepiej grają Chopina?*, trwającym od 5 lutego do 21 maja, gdzie zagrało trzech polskich pianistów: Rafał Blechacz, Janusz Olejniczak oraz Krystian Zimerman. W Paryżu w sali Pleyela, w której 26 lutego 1832 roku Chopin dał swój pierwszy paryski koncert, ze swoimi recitalami wystąpił Mauricio Pollini. Natomiast w paryskim Cité de la Musique odbywają się recitale fortepianowe pod nazwą *Chopin Europejszyk* gdzie pianiści m.in. Kevin Kenner czy Dang Tai Son wykonują wszystkie utwory Chopina w porządku chronologicznym, na instrumentach z epoki i ich kopiach. Koncertom tym towarzyszą czytanie tekstów George Sand i Chopina. Godnym zauważenia są także czerwcowe koncerty plenerowe Piotra Palecznego, Leszka Możdżera w Ogrodzie Luksemburskim w Paryżu, czy sierpniowy *Festivals Chopin de Valdemossa*, na Majorce organizowany nieprzerwanie od 1981 roku¹.

Japonia i Chiny, jak możemy się dowiedzieć od Ady Cunał, także świętują Rok Chopinowski².

Oba kraje zakochane w muzyce Chopina zapraszają polskich profesorów akademii muzycznych, do kształcenia miejscowych wykonawców i rozwijania umiejętności interpretacji jego utworów. W National Centre of Performing Arts w Pekinie, zagrają m.in: Lang Lang i Garrick Ohlsson.

1 Por. A. Cunał, „Chopinem pijani”, „Przekrój” nr 2, styczeń 2010, s. 48-51.

2 Tamże.

Kalendarium chopinowskie w Polsce

W Polsce odbyły się, i odbywają, interesujące, godne przypomnienia imprezy. W Warszawie Orkiestra Symfoniczna wraz z Chórem Filharmonii Narodowej pod dyrekcją Antoniego Wita wykonała *Normę* Vincenzo Belliniego – operę w wersji koncertowej z cyklu *Chopinowskie fascynacje operą*. Podczas 14 Międzynarodowego Festiwalu im. Ludwiga van Beethovena miał miejsce koncert pt. *Chopin na jazzowo* i w wersji *fado* w wykonaniu Misi. Nie mogło zabraknąć również Koncertu Rocznicowego Katedry Fortepianu Akademii Muzycznej w Katowicach z cyklu: „Nadzwyczajne Koncerty Chopinowskie” gdzie przy fortepianie zasiedli: Andrzej Jasiński i Józef Stempel.

Pod koniec kwietnia odbył się także *III Gdański Festiwal Muzyczny* pod hasłem *Fryderyk Chopin – inspiracje i tradycje*. Artystką-rezydentką tego przedsięwzięcia była pianistka i pedagog Ewa Pobłocka, laureatka V nagrody na X Konkursie Chopinowskim w 1980 roku. Gościem specjalnym był zwycięzca tego Konkursu Dang Thai Son, który wystąpił także w jazzowym projekcie Tria Andrzeja Jagodzińskiego. W maju **natomiast** w Teatrze Wielkim Operze Narodowej **odbyła się** prapremiera baletu *Fryderyk Chopin – artysta romantyczny*, do libretta Antoniego Libery, w choreografii Patrice Barta. Natomiast podczas *53 Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”*, która odbywać się będzie pod hasłem *Klawiatury*, w programie utwory z udziałem klawiatur, łącznie z komputerową, oraz instalacje, m.in. nawiązujące do muzyki Chopina. Przygotowywany jest również projekt składający się z Międzynarodowego Konkursu na Plakat Studencki *Rok Chopinowski 2010* oraz Międzynarodowego Festiwalu *Chopin i Media. Przegląd Multimedialnych Interpretacji Muzyki Chopina*. Warszawa będzie też gościć wyjątkowych mistrzów wykonawstwa i interpretacji muzyki klasycznej na *VI Festiwalu Chopin i jego Europa*. Wezmą udział m.in.: Marc Minkowski, Philippe Herreweghe, Mariusz Kwiecień, Europa Galante pod dyrekcją Fabia Biondiego. Pianisci będą grać na fortepianach marki Pleyel z 1848 roku, Erard z 1849 roku, i kopii instrument Graf z ok.1819 roku. Na ten festiwal ma przybyć Bobby Mc Ferrin. Opera Wroclawska wystawiła operę Giacomina Orefice – *Chopin*³. W Państwowej Operze Bałtyckiej Emil Wesołowski i chiński choreograf Terrence Ho Sin Hang stworzyli balet *Chopin-art*, przedstawiający spojrzenie na Chopina z perspektywy różnych kultur. W Filharmonii Śląskiej w Katowicach odbył się koncert laureata III nagrody XI Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina w Warszawie

3 Jej kompozytor G. Orefice (1865-1922) skompilował operę ze zinstrumentowanych fragmentów dzieł Chopina na podstawie libretta Angiolo Orvieto, opartego na scenach z życia kompozytora.

z roku 1985 – Krzysztofa Jabłońskiego, a w Warszawie odbył się III Międzynarodowy Kongres *Chopin 1810-2010. Idee – Interpretacje – Oddziaływania*. W Teatrze Wielkim w Poznaniu premiera kameralnego widowiska osnutego wokół historii Chopina i George Sand, z muzyką m.in. Chopina i Belliniego: *En attendant Chopin*. We Wrocławiu dał koncert w Filharmonii Wrocławskiej Ivo Pogorelić, jeden z najwybitniejszych pianistów interpretatorów dzieł Chopina. W Bydgoszczy, Opera Nova pokazała premierę widowiska *Magiczny fortepian Chopina* (interdyscyplinarne widowisko artystyczne z pogranicza teatru lalkowego, baletu nowoczesnego, cyrku i musicalu). Białostocki Teatr Lalek przedstawił premierę spektaklu *Chopin Koncert*, w reżyserii Wojciecha Szlachowskiego, składający się z animacji marionetek niciowych przedstawiających Chopina i jego przyjaciół. W Teatrze Wielkim w Łodzi odbędzie się prapremiera opery Marty Ptaszyńskiej *Kochankowie z klasztoru Valdemosa*. Kompozytorka i perkusistka, profesor Chicago University, stworzyła dzieło na podstawie powieści George Sand, listów Chopina do Juliana Fontany i dramatu Janusza Krasińskiego. W sierpniu odbył się 65 Międzynarodowy Festiwal *Chopinowski Duszniki – Zdrój*. W październiku w Filharmonii Pomorskiej, koncert z okazji Międzynarodowego Dnia Muzyki zaplanowała Orkiestra Filharmonii Pomorskiej. Przy fortepianie znowu zasiądzie Ivo Pogorelić, który także w Bielsku Białej zainauguruje *XV Festiwal Kompozytorów Polskich*. W Katowicach odbędzie się również *Międzynarodowy Konkurs Wiedzy o Fryderyku Chopinie „Wszystko o Chopinie – All about Chopin”*, a w Częstochowie, 17 października Filharmonia Częstochowska da koncert w 161 rocznicę śmierci Fryderyka Chopina.

Najważniejszym wydarzeniem muzycznym jubileuszu będzie *XVI Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny imienia Fryderyka Chopina w Warszawie*. Rozpocznie się on 2 października i trwać będzie do 23 października. W tym roku w jury Konkursu pod przewodnictwem Andrzeja Jasińskiego zasiądą Katarzyna Popowa-Zydroń, Piotr Paleczny oraz zwycięzcy poprzednich edycji: Martha Argerich, Bella Dawidowicz, Adam Harasiewicz, Dang Tai Son, Kevin Kenner, Nelson Freire, Philippe Entremont, Michie Koyama.

Chopin i Kraków

Latem 1829 r. młody Chopin przyjechał do Krakowa, leżącego na trasie jego podróży do Wiednia. Spędzony tu tydzień wywarł na nim zapewne spore wrażenie, skoro mimo wielkiego oddania rodzinie i przyjaciołom pisał do jednego z nich: „Kraków mię zajął tak, że mało chwila

na myślenie o domu i Tobie poświęcić mogłem”⁴. Jego pobyt w Krakowie przypomni w bieżącym roku Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, które w swoich zbiorach ma m.in. jedną z najszlachetniejszych pamiątek po Chopinie: fortepian marki Pleyel, na którym artysta grał, przebywając w Szkocji. Rok Chopinowski w Krakowie rozpoczął się oficjalnie 28 lutego na Wawelu. Po mszy w Katedrze Wawelskiej, w Krypcie Wieszców Narodowych odbyła się ceremonia wmurowania medalionu z podobizną kompozytora – kopii wizerunku z grobu Chopina na paryskim cmentarzu Père-Lachaise. Chopin z Krakowem nie był bezpośrednio związany, ale za to tutaj mieszkała jego najzdolniejsza uczennica – Marcelina Czartoryska z Radziwiłłów. Promowała ona muzykę Chopina na całym świecie, założyła w Krakowie Towarzystwo Muzyczne oraz przyczyniła się do otwarcia krakowskiego konserwatorium muzycznego.

W Filharmonii Krakowskiej z cyklu *Recitale mistrzowskie w Roku Chopinowskim*, wystąpi w maju Rafał Blechacz. W wakacyjnych miesiącach muzyka Chopina zagości na królewskim wzgórzu. Festiwal *Wawel o zmierzchu – Chopinowi*. Jesienią do Krakowa zawita ogólnopolski projekt *Chopinomania* – utwory polskiego kompozytora zabrzmiały na stadionie KS Cracovia. Projekty stowarzyszenia Pro Musica Mundi to koncerty pt.: *Etno-Chopin*, *Chopin & Jazz* oraz *Chopin & Tango*. Benedyktynski Instytut Kultury zorganizował koncerty pod nazwą: *Chopin mistyczny*. W październiku odbędzie się *II Festiwal Pianistyczny Królewskiego Miasta Krakowa* poświęcony muzyce Chopina. Od połowy marca do początku kwietnia odbyła się wystawa manuskryptów – w tym licznych chopinianów – w Bibliotece Jagiellońskiej. Eksponowane były na niej rękopisy dzieł Chopina, pierwodruki i wczesne wydania m.in. obu koncertów fortepianowych. Krakowskie Biuro Festiwalowe przygotowało plenerową wystawę wydruków akwarel Jerzego Dudy-Gracza. Cykl *Chopinowi*, z którego pochodzą, powstał w ostatnich latach życia malarza. Ta sama instytucja przygotowała też projekt *Chopin w mieście* polegający na tym, że w różnych punktach miasta ustawione zostaną multimedialne rzeźby, wewnątrz których posłuchamy dzieł Chopina, oraz repliki fortepianu Chopina – sześć instrumentów naturalnej wielkości, wykonanych z różnych materiałów. (W Warszawie zainstalowano natomiast multimedialne ławki, które odtwarzają muzykę Chopina). W Pawilonie Wyspiańskiego dzięki współpracy KBF z Fundacją Muzeum Wojciecha Weissa, można obejrzeć szkice młodopolskiego artysty do portretu kompozytora, a także pejzaże nawiązujące klimatem do muzyki Chopina *Chopin. Weiss. Fin de Siècle*. Wśród inicjatyw uświetniających 200-lecie jego urodzin są też pomysły nietypowe, np. malowanie klawiatur przy ławkach i na schodach

4 <<http://www.karnet.krakow.pl/aktualnosci>>.

w różnych miejscach Krakowa czy ogłoszony przez Muzeum Manggha konkurs na projekt kimona nawiązujący do jego osoby i twórczości.

Chopin i muzyka nie tylko klasyczna

Nie tylko przedstawiciele muzyki klasycznej świętują urodziny geniusza fortepianu, ale i wykonawcy muzyki pop. W czerwcu w Warszawie odbył się zorganizowany przez Sony koncert *I love Chopin*, z udziałem wielu gwiazd muzyki pop. Także muzyka alternatywna dołączyła swój akces do obchodów jubileuszu. Na sierpniowym Off Festiwal⁵ swoją wizję twórczości Chopina pokazali przedstawiciele muzyki elektronicznej, multiinstrumentaliści, przedstawiciele ambientu, turntablizmu. Aranżacji poświęconych Chopinowi można było posłuchać także na tegorocznym festiwalu w Jarocinie.

Oprócz różnorodnych koncertów, konkursów wiedzy o Fryderyku Chopinie, szkolnych apeli jemu poświęconych, warto wymienić te najciekawsze, które już się zakończyły, jak i te które nadejdą niebawem. 1 marca w stołecznym Zamku Ostrogskich otwarto muzeum multimedialne ze stacjami dźwiękowymi, wideościanami i czujnikami ruchu. Są tam gry komputerowe i ściany dotykowe związane z życiem i twórczością Chopina. Na początku kwietnia odbył się Festiwal *Wszystkie mazurki świata*. Ten festiwal obejmował naukę polskich tańców tradycyjnych, popularyzację wiedzy o muzyce ludowej i jej wpływie na muzykę poważną. W końcu maja odbył się w Ogrodzie Saskim rodzinny piknik muzyczny dla dzieci, pod nazwą *Chopinowski Dzień Dziecka*.

Chopina nigdy nie będzie za dużo. Trzeba go słuchać na nowo, na nowo odkrywać, w tym i każdym innym roku. Bo jego muzyka towarzyszy nam zawsze choć czasami tego nie dostrzegamy. A to w święta Bożego Narodzenia można posłuchać Scherza h-moll i jego środkowej części z cytatem *Lulajże Jezuniu*, a to w *Fantazji na tematy polskie A-dur* na fortepian i orkiestrę można usłyszeć *Już miesiąc zeszedł... Marsz żałobny z Sonaty b-moll*, towarzyszy nam w najcięższych i najbardziej smutnych chwilach naszego życia. Warto wzruszyć się, tak jak on to czynił dając upust swoim uczuciom, wrażliwości i stanom ducha za pomocą dźwięków. On nas tego nauczył. „Fortepianowi gadam to, co bym tobie nieraz powiedział” – tak pisał do jednego ze swoich przyjaciół. Przez to pokazuje nam, iż czasem słowa są zbyteczne. Oscar Wilde napisał: „Po wysłuchaniu muzyki

5 W tym roku trwał od 5 do 8 sierpnia. Organizowany jest w Mysłowicach, jako Międzynarodowy Festiwal Sztuki Alternatywnej. Jego twórcą jest Artur Rojek, wokalista i założyciel zespołu Mysłowitzi.

Chopina chciałbym opłakiwać grzechy, których nie popełniłem, rozdzierać szaty z powodu tragedii, które nie były moimi tragediami”. Ignacy Jan Paderewski powiedział w setną rocznicę urodzin Chopina:

Zabraniano nam Słowackiego, Krasińskiego, Mickiewicza. Nie zabroniono nam Chopina. A jednak w Chopinie tkwi wszystko, czego nam wzbraniało: barwne kontusze, pasy złotem lite, posępne czamarki, krakowskie rogatywki, szlacheckich brzęk szabel, naszych kos chłopskich polski, jęk piersi zranionej, bunt spętanego ducha, krzyże cmentarne, przydrożne wiejskie kościółki, modlitwy serc stroskanych, niewoli ból, wolności żal, tyranów przekleństwo i zwycięstwa radosna pieśń (...).

Nie za dużo Chopina! Jeśli tylu wybitnych poetów: Norwid, Staff, Przybora, Girard, Benn, czy Iwaszkiewicz pisało o Chopinie tak wiele, i jeszcze za mało, to zgodzimy się z profesorem Mieczysławem Tomaszewskim iż:

Zaznaczenie muzyki Chopina i przesłanie, jakie niesie kolejnym pokoleniom trudno określić zwięźle: jest wyjątkowo wszechstronne. Być może właśnie dlatego budzi rezonans w różnych epokach i wśród odmiennych kultur. Cechy dla niej konstytutywne – te które odcisnęły wyraźny ślad na kulturze europejskiej – składają się na zespół właściwości, który można by nazwać syndromem muzycznym Chopina⁶.

Tylu było i jest wielkich wykonawców muzyki Chopina: Ignacy Jan Paderewski, Artur Rubinstein, Mieczysław Horszowski, Henryk Sztopka, Vladimir Horowitz, Władysław Szpilman, Jan Ekier, Witold Małcużyński, Halina Czerny-Stefańska, Regina Smendzianka, Vladimir Ashkenazy, Murray Perahia, Leopold Godowsky, Sergey Rachmaninow i wielu innych – nie za dużo Chopina...

Remember that piano
So delightful unusual
That classic sensation
Sentimental confusion
Used to say I like Chopin
Love me now and again
I like Chopin
(Paul Mazzolini (Gazebo), 1983)



Kinga Dobosz

Dwa bale i kłamstwo

Don Giovanni Mozarta a konstrukcja Balu u Senatora w III cz. *Dziadów*

Don Giovanni należał do ulubionych oper autora *Dziadów*. W swoim zachwycie nie był on odosobniony, opera cieszyła się wielkim uznaniem wśród romantycznych twórców europejskich – do jej admiratorów należeli Ernest Theodor Amadeus Hoffmann, Søren Kierkegaard i Johann Wolfgang von Goethe. Mickiewicz jednak pojmował to dzieło o wiele szerzej i głębiej. Nie tylko bardzo cenił *Don Giovanni*, ale – co najważniejsze – łączył go z tą operą głęboki, osobisty związek. Dowody na to znajdziemy zarówno w życiorysie jak i korespondencji oraz twórczości poety. Mozartowskie arcydzieło odegrało wielką, konstruktywną rolę w genezie *Dziadów*. Nie mamy konkretnych informacji, kiedy i gdzie Mickiewicz widział *Don Giovanni*, ale pewne jest, że pisząc III część *Dziadów* znał operę doskonale. Wpływ Mozarta widoczny jest na tak wielu poziomach, że nie sposób mówić o przypadku. Opera zdominowała konstrukcję niektórych scen dramatu, przeniknęła ich didaskalia a nawet warstwę wersyfikacyjną, wzbogacając dzieło o nowy poziom sensu i znaczeń. Z pewnością mamy tu do czynienia z całkowicie świadomym i celowym zabiegiem artystycznym poety.

Wprawdzie niemal wszyscy badacze poruszają kwestie „muzyczności” utworu i jego związków z romantyczną twórczością operową, pomijają jednak niekiedy bardzo istotne szczegóły. Główną przyczyną była z pewnością nieznamość opery Mozarta. Dodatkowych trudności przysparzało zdobycie nut, nie mówiąc o tym, że dzieło trudno było zobaczyć, nie grywano go tak często, jak w czasach Mickiewicza. W wielu nawet największych inscenizacjach nie zawsze wyciągano wszystkie konsekwencje ze sfery muzycznej dramatu. Niewątpliwie zubaża to wizję dzieła o pewien istotny poziom. Spektakl *Dziadów* bez głębokiej analizy związków z muzyką Mozarta nie oddaje w pełni wartości i sensu przypisanego dziełu przez samego Mickiewicza.

Muzyka z *Don Giovanni* Mozarta pojawia się kilkakrotnie w scenie VIII dramatu, *Pan Senator*. Po raz pierwszy słyszymy ją, gdy „otwierają się drzwi od sali – słycać muzykę, – wbiega Panna ubrana jak na bal”¹. Młoda dziewczyna przerywa rozmowę Senatora z Rollisonową i zaprasza go do sali obok, gdzie będzie wykonany chór z *Don Juana*, a następnie koncert Herza. Henryk Herz to w owych czasach popularny pianista i kompozytor austriacki, jego popularne w europejskich salonach utwory z pewnością były znane Mickiewiczowi.

Zwrot „chór z *Don Juana*” w didaskaliach wymaga szerszego omówienia. Pozornie może się wydawać, że jest tylko pretekstem, umożliwiającym nawiązanie do *Don Giovanni*. Po bliższym zapoznaniu się z librettem można przypuszczać z dużą dozą prawdopodobieństwa, że chodzi o chór wieśniaków towarzyszący wejściu Zerliny i Masetta w scenie VII pierwszego aktu opery Mozarta. Sformułowanie „chór” jest nieco nieprecyzyjne, bo w partyturze Mozarta nie ma chórów w pełnym tego słowa znaczeniu tzn. nie występują one jako samodzielne części. Zbiorowy śpiew wieśniaków przeplatany jest kwestiami Zerliny i Masetta, musimy więc potraktować termin „chór” jako wprowadzony umownie na potrzeby dzieła. Młodzi ludzie śpiewają o zabawie i beztróskim życiu zakochanych, jest to więc jak najbardziej aktualny wątek, jeśli chodzi o zwrócenie uwagi ku sercu. Połączenie chóru z *Don Juana* i koncertu Herza daje Mickiewiczowi świetny pretekst do włożenia w usta Senatora zręcznego kalamburu, wykorzystującego niemieckie dosłowne znaczenie nazwiska Herz i homonimiczne brzmienie słów *choeur* i *coeur* w języku francuskim:

Herz! choeur! tu także była mowa około serc.
Vous venez à propos, vous belle comme un coeur.
*Moment sentimental! il pleut ici des coeurs*².

Senator porównuje urodę panny do serca, mówi o chwili czułości i nawiązuje do przerwanej rozmowy z Rollisonową. Cierpiąca matka zdążyła powiedzieć: *Jeśli masz ludzką serce...*³ słusznie poddając w wątpliwość, czy człowiek, który drwi ze zranionego serca kobiety może „mieć serce”.

Związek z operą Mozarta na poziomie znaczeń jest jak najbardziej uzasadniony, wszystkie zabiegi Mickiewicza służą uwydatnieniu całej lawiny uczuć i wydarzeń. Trzeba więc ujrzeć to zagadnienie w znacznie szerszym kontekście. Okazuje się, że zarówno wydarzenia poprzedzające wejście chóru jak i następujące po nim odpowiadają sytuacji dramatycznej

1 A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 3: *Dramaty*, oprac. Zofia Stefanowska, Warszawa 1995, s. 221.

2 A. Mickiewicz, dz. cyt., s. 222.

3 Tamże, s. 221.

w scenie VIII. Opis zawarty w didaskaliach wskazuje, że w jednej z sal pałacu Nowosilcowa w Wilnie trwają przygotowania do balu. Chór z *Don Giovanniego* też zwiastuje bal. Bohater w tłumie bawiących się wieśniaków dostrzega śliczną pannę. Zachwycony urodą Zerliny próbuje ją uwieść, zamiar jednak kończy się niepowodzeniem, przeszkadza mu w tym Donna Elwira. Urażony i niezadowolony rozpustnik zaprasza więc Zerlinę wraz z Masettem i całą towarzyszącą im grupą wieśniaków do swojego pałacu na bal tylko po to, żeby zrealizować ukryty plan. Już w tym miejscu zarysowuje się podobieństwo między osobą Don Giovanniego i Senatora, obaj wkrótce urządzą bale, które będą służyć realizacji ich nieczystych zamiarów. Takich analogii jest zresztą więcej: pełnej bólu i rozpaczki wypowiedzi Rollisonowej odpowiada recytatyw przeżywającej zawód miłośnicy Donny Elwiry. Kobiety pojawiają się w analogicznych momentach i obie mają zranione serca, a powodami ich cierpień są wyżej wspomniani bohaterowie. Cały kontekst operowy jest wstępnym przedstawieniem analogicznych postaci i sytuacji, będących wprowadzeniem do *Balu*, noszącego podtytuł: *scena śpiewana*. Mickiewicz umieszczając chór z *Don Juana* w początkach sceny chciał z pewnością wywołać odpowiednie skojarzenia u znającego operę czytelnika i tym samym przygotować go do głębokiego przeżycia i zrozumienia balu u Senatora.

Bal u Senatora to scena niezwykle. Autor uzyskał taki efekt przez nadanie jej stylu typowo operowego⁴. Przed wprowadzeniem sceny balu poeta podaje szczegółowe informacje dotyczące aranżacji sceny.

Muzyka gra menueta z *Don Juana* – z lewej strony stoją czynownicy, czyli urzędnicy i urzędniczki – z prawej kilku z młodzieży, kilku młodych oficerów rosyjskich, kilku starych ubranych po polsku i kilka młodych dam. – Na środku menuet. Senator tańczy z narzeczoną Bajkowa; Bajkow z Księżną⁵.

W nagłówku dodaje: *scena śpiewana*. Jak słusznie zauważył Przemysław Mączewski, Mickiewicz tworzy:

typową inscenizację baletu operowego. Menuet daje tej scenie specjalne zabarwienie. Menuet kształtuje budowę wiersza i czyni „ze sceny śpiewanej” kapitalne libretto operowe. W pieśni Konrada [„Pieśń ma być już w grobie...”] była harmonia rytmiczna wiersza z muzyką. Tutaj mamy harmonijny zespół trzech elementów: wiersza, muzyki i tańca (mimiki)⁶.

4 P. Mączewski, *Motywy mozartowskie w „Dziadach”*, „Kurier Warszawski” 1935, nr 47, s. 6-8.

5 A. Mickiewicz, dz. cyt., s. 236.

6 P. Mączewski, dz. cyt.

Giddewski

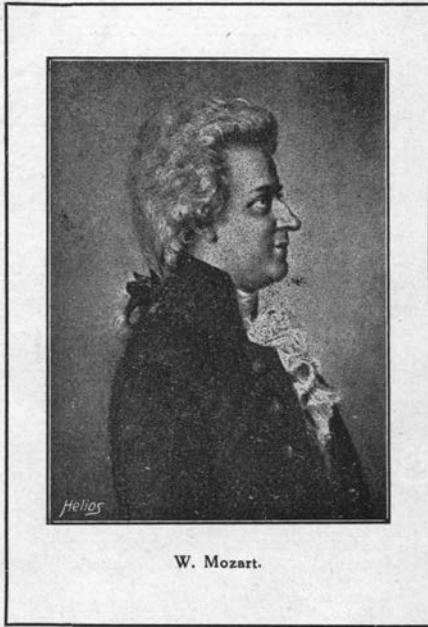
№ 309.

DON JUAN

(M E N U E T).

muz. W. MOZART'A.

276. Ferenada G. Braga.
277. Ave Maria Ch. Gounod.
278. Pierrot i Colombina.
279. Lohengrin (Lubędziumój).
280. Pieśń Salvegi.
281. Moje słonce. (O sole mio).
282. Traviata. (Więć słimy...)
283. Maria, Mari. Piosenka neopolitańska.
284. Marzenia moje płyną w dal...
285. Romka. Walc Boston.
286. Śmierć Azy. Ed Grieg.
287. Arja Nadira z op. „Poiawiacze pereł”.
288. Ekstaza miłości. Walc Boston.
289. Sérénade mélancolique.
290. Marokanski. One-Step.
291. Kotyanka z op. „Jocelyn”.
292. Walc z op. „Faust”.
293. Madame Butterfly. Arja z 2-go aktu.
294. Cyganerka. Arja Musetty.
295. Tannhäuser. Pieśń do gwiazdy.
296. Berceuse slave F. Neruda.
297. Sameon i Dalia. Aria Dailii.
298. Petite valse Ed. Grieg'a.
299. Dwa Preludja Fr. Chopin Op. 28 Nr. 7 i 20.
300. Elegja J. Massenet'a Op. 10 Nr. 5.
301. Moment musical. Schubert'a. Op. 94 Nr. 3.
302. Taniec węgierski Nr. 5 J. Brahms'a.
303. Kujawiak. H. Wieniawskiego.
304. Intermezzo z op. „Cavalleria Rusticana”.
305. Träumerei R. Schumann'a. Op. 15 № 7.
306. Berceuse Ed. Grieg.
307. Gondellied G-moll Mendelssohn.
308. Warum? R. Schumann'a.



W. Mozart.

Nakład F. GRĄBCZEWSKIEGO i I. RZEPECKIEGO.
Skład główny: I. Rzepecki, Warszawa, Krakowskie Przedm. № 1.

Menuet w jednym z popularnych opracowań (lata trzydzieste XX w.)

Do tej pory nikt nie podążył za obserwacjami Mączewskiego i nie podjął się szerszego omówienia tematu.

Menuet z *Don Giovanniego*, lekki, elegancki, modny w czasach Mickiewicza, może wydawać się w *Dziadach* tylko ozdobnikiem; idealnie pasuje

do sytuacji, nadaje scenie balu wiarygodność, stanowiąc element „scenografii”. Tak jest w rzeczywistości, ale przy głębszym badaniu okazuje się, że ten pozornie prosty element pełni wiele różnych, niekiedy zaszyfrowanych funkcji, przenikając wszystkie poziomy dzieła. Pełni funkcję symboliczną. Stanowi erudycyjny znak dla widza, decyduje o strukturze jednej z głównych scen dramatycznych polskiej literatury, a także przenika warstwę wersyfikacyjną dzieła.

Menuet, rozpowszechniony w XVIII i XIX wieku trójdzielny taniec dworski wydaje się idealnym tłem sewilskiego balu u Don Giovanniego. Pod względem formalnym zbudowany jest z regularnego poprzednika i następnika, tworzących 16-taktowy okres, którego schemat harmoniczny nie wykracza poza proste odniesienia dominantowo-toniczne. Także warstwa melodyczna nie jest skomplikowana i operuje prostymi motywami. Geniusz Mozarta polega bowiem właśnie na tym, żeby w scenie balu, w której intryga erotyczna znajduje pierwszą, gwałtowną kulminację, skontrastować dramatyzm i wielopoziomowość akcji z pojawiającym się w tle, prostym i regularnie zbudowanym tańcem.

Melodia menueta bardzo szybko rozpoczęła zresztą zupełnie odrębny, niezależny od swej pierwotnej funkcji w scenie balowej żywot. Stała się, jak kilka innych melodii Mozarta (m.in. także *Non più andrai*) ikoną kultury dziewiętnastowiecznego salonu arystokratycznego, ale także salonów drobnomieszczańskich. Te magiczne 16 taktów grały miliony pozytywek w całej Europie. W każdym tzw. „dobrym domu” grano menueta w jednym z niezliczonych opracowań – ułatwionych, na cztery ręce, na kwartet smyczkowy, na fisharmonię. Menuet funkcjonował – i funkcjonuje do dziś – w licznych przeróbkach instrumentalnych, w wydawnictwach pedagogicznych, w różnego rodzaju drukach ulotnych, *potpourries* na niezliczone składy instrumentalne, w muzycznych *Silvae rerum*.

Menuet utrzymany jest w tonacji G-dur, która w pochodzącym z roku 1713 katalogu etosu tonacji Matthesona, powszechnie znanym i stosowanym w czasach Mozarta, określana jest jako pełna i synuacji [podkr. moje, KD], „rozmowna, pełna blasku, poważna, żwawa”, a w klasycznym katalogu Schubartha (1789) jako „sielska, sielankowa, idylliczna, spokojna”⁷.

Warto wspomnieć, że w strukturze mozartowskiego balu menuet grany jest przez drugą orkiestrę, umieszczoną na scenie. Oprócz orkiestry grającej menueta, znajdują się jeszcze dwie inne, różnocyfrowe menuetem wykonujące dwa inne tańce – kontredansa i nieokreślony taniec

7 J. Mianowski, *Semantyka tonacji w niemieckich dziełach operowych XVIII-XIX w.*, Toruń 2000.

Orchestra I. sopra il Teatro.
Erstes Orchester auf der Bühne.

Menuetto.

Donna Anna.
Donna Elvira.
Zerlina.
Don Ottavio.
Don Ottavio.
Don Giovanni.
Don Juan.
Leporello.
Masetto.
Violoncello
e Basso.

Editio Peters

Fragmety partytury *Don Giovanni* – początek sceny balu

niemiecki, w partyturze określony jako *deutsch*, identyfikowany przez wielu badaczy z ländlerem (niekiedy zwany też nieprawidłowo *allemande*); daje to w rezultacie efekt nakładania się na siebie kilku, niezależnych metrycznie kompozycji. To niezwykle, jak na czasy Mozarta, efekt muzyczny i dramatyczny. W historii muzyki były wcześniej wypadki używania dwóch lub nawet trzech jednocześnie grających zespołów – przede wszystkim w renesansowej szkole weneckiej i epoce baroku, np. w *Pasji wg św. Mateusza* J.S. Bacha. Chodziło jednak wyłącznie o przestrzenny efekt echa. W finale I aktu *Don Giovanni* Mozart po raz pierwszy używa zamierzonej dysharmonii, jaka płynie z nałożenia na siebie kilku niezależnych utworów; podobną ideę podejmuje na przełomie XIX i XX wieku Gustaw Mahler, a potem Charles Ives i Igor Strawiński.

lo mo-ro!
Ich ster-be!

DE (a Donna Anna)
(zu Donna Anna)
Quella è la con-ta-dina!
Die Ar-me traut ihm wieder.

(a Donna Anna)
(zu Donna Anna)
Si-mu-lta-te!
Fals-choe, Fäusung!

L
Da bra-vi via hul-la-te!
Fliegt rasch durch Reiß und Glieder!

Edition Peters. 56154

Menuet odgrywa podwójną rolę. W najprostszym i podstawowym znaczeniu jest muzyką graną na balu, bezpretensjonalnym, niewiele znaczącym podkładem. Jest taki, jaka powinna być muzyka na balu: wpadający w ucho, rytmiczny, klarownie i prosto zinstrumentowany. Gdyby brać pod uwagę tylko to znaczenie, Mickiewicz mógł tu użyć tysiąca innych tańców, nie tylko mozartowskich. Mógł na przykład użyć jednego z niezliczonych menuetów Haydna, popularnych i wpadających w ucho melodii Rossiniego, Beethovena czy Schuberta. Nie uczynił tego, wybrał melodię z *Don Giovanni*. Jeśli jednak ujrzymy cały kontekst, związany z operą wszystkie wcześniej wymienione utwory znikają z pola naszych zainteresowań, ukazując genialność zamysłu artystycznego Adama Mickiewicza.

Nie to jest ważne i działawcze, co przedmiotowo tkwi w danej muzyce (przypuszczając, że ta treść przedmiotowa istnieje i że ją można określić), lecz to, co podmiotowo w nią wkładamy, te przeżycia, które raz z nią związane, przypadkowo, czy też wysiłkiem również naszej woli, działają odtąd na naszą fantazję z siłą nieodpartą – lecz właśnie tylko na naszą, i więcej na niczyją⁸.

Mozart uczynił z menueta taniec, w którym można ukryć kłamstwo i podobnie postępuje Mickiewicz. W swej drugiej, daleko ważniejszej warstwie znaczeniowej menuet jest bowiem symbolem nieczystych zamiarów, fałszu, hipokryzji i zemsty. Każda ze stron działających w czasie balu pod przykrywką blichtru, maski i tańca usiłuje zrealizować ukryte plany. Menuet w takiej konstrukcji dramatycznej zarówno w *Don Giovannim* jak i w *Dziadach* jawi się jako ważny, choć ukryty element czytelny tylko dla wtajemniczonych i umiejących „czytać”. Mozartowski menuet nadaje autentyczność scenie, w której przeważa sztuczność. Łączy dwa, tak podobne, a jednocześnie odległe od siebie bale – przepojony duchem śródziemnomorskiej lekkości i erotyzmu, pełen słońca, tańca i radości bal, organizowany przez sewilskiego rozpustnika-czarodzieja i ponury bal w zimnym, północnym Wilnie czasu procesu przeciwko filomatom. Przenosząc menueta z sewilskiego pałacu Don Juana do wileńskich salonów znieawidzonego tyra Mickiewicz uzyskuje niezwykły efekt artystyczny. Dla słuchacza, znającego mozartowską operę, kontrast między duchem śródziemnomorskiego Południa i rosyjskiej Północy staje się oczywisty, podkreślając między wierszami rozbieżność między wolnością a tyranią.

Warto tu wspomnieć o zadziwiającej zbieżności poglądów między dwojgiem ludzi, dobrze znających Rosję. Jeden z nich – Mickiewicz – był poddanym tego państwa; znał je od dziecka i doświadczył jego okrucieństwa; drugi, wolny podróżnik i przenikliwy analityk, obywatel wolnej Francji, widział Rosję przez trzy miesiące zimowe roku 1830. Tym drugim był markiz Astolphe de Custine, autor *Rosji w roku 1839*. Nie sposób nie zacytować tu kilku fragmentów z tego zadziwiająco przenikliwego dzieła⁹. Bystry obserwator, niedający się zwieść pozorami, przywołuje typowo rosyjskie bale mocno kontrastujące z duchem Zachodu. Salony, na których miał okazję bywać, wprost kipiały przepychem:

8 T. Zieliński, *Z ojczystej niwy*, Zamość 1923, s. 88.

9 A. de Custine, *Rosja w roku 1839*, przełożył P. Hertz, Warszawa 1985. O wadze tego dzieła świadczy fakt, że jeszcze przez wiele lat było ono zalecane jako lektura dla dyplomatów zachodnich i amerykańskich, przygotowujących się do wyjazdu do Rosji, a później Związku Sowieckiego. Zadziwiająca jest także zbieżność opisów Petersburga, analizy mechanizmów władzy, zachowań społecznych, jakiej dokonuje de Custine ze spostrzeżeniami zawartymi w *Dziadach*, zwłaszcza w *Ustępie cz. III*.

Bał, który rozpoczął się po naszej prezentacji, był jednym z najwspanialszych, jakie widziałem. Pośród tej feerii podziw i zdumienie okazywane przez cały dwór na widok każdego z salonów tego pałacu, odbudowanego w ciągu jednego roku, bardzo ożywiały nieco chłodny przepych zwykłych uroczystości. Każda sala, każde malowidło stanowiło niespodziankę dla Rosjan (...) ¹⁰.

Jednak wszystko to zbudowane jest na krzywdzie niewinnych poddanych, którzy zmuszeni są mimo wszystko zabiegać o łaski władcy, okazując mu wbrew sobie szacunek i nieśmiałość. W tej nadmiernej służalczości widać po prostu ogólne zniewolenie tego narodu.

Obserwując tańczących de Custine widzi zasadniczą różnicę, brak szczerzej radości jaką powinni emanować bawiący się goście.

Wszystkie bale i wszystkie uroczystości w Rosji osnuwa smutek; w innych krajach wolność rodzi wesołość, która sprzyja złudzeniom, tu despotyzm nieuchronnie budzi rozmyślania, które rozwiewają wszelki czar (...) ¹¹.

Na twarzach gości malują się dziwne, niespotykane na balach innych narodów skrajności. Z jednej strony widać udrękę i tylko raz po raz pojawiający się nieszczerzy, wymuszony uśmiech, z drugiej wręcz śmieszne wyrazy uznania. Te przesadne oznaki uczuć miały charakter oficjalny, co znacznie obniżało ich wartość. I cóż w tym nadzwyczajnego, że publiczność złożona z dobranych dworaków oklaskuje swojego cesarza! W Rosji hołd wyrażony w sposób szczerzy i bezpośredni już miałby posmak niezależności. Ale Rosjanie jeszcze nie odkryli tego tak zawilego sposobu zdobywania poklasku; w istocie jego użycie mogłoby niekiedy okazać się niebezpieczne, choć służalczość poddanych z pewnością musi nużyć władcę ¹².

W Rosji na każdym kroku spotyka się wymuszoną uległość, narody zachodnie posiadają nieporównywalnie większą swobodę. „W Paryżu żyje się najprzyjemniej, bawiąc się wszystkim i wszystko krytykując; w Petersburgu, nudząc się wszystkim wszystko, trzeba chwalić” ¹³. Naród rosyjski jest bezgranicznie oddany władcy, a ten oszukuje poddanych bez skrpułów. Mimo to

tłum przekłada kłamstwo, nawet to, które mu szkodzi, nad prawdę, pycha ludzka bowiem woli to, co pochodzi od człowieka, niż to, co pochodzi od

¹⁰ Tamże, s. 242.

¹¹ Tamże, s. 243.

¹² Por. tamże, s. 276.

¹³ Tamże, s. 245-246.

Boga. Dzieje się tak pod wszelkimi rządami, nade wszystko jednak pod rządami despotycznymi¹⁴.

Podczas mickiewiczowskiego balu także dominuje kłamstwo.

W Rosji wszystko jest kłamstwem, a łaskawa poufalość cara, który przyjmuje w pałacu swoich niewolników i niewolników swoich dworzan, to tylko jeszcze jedno sztyrdstwo¹⁵.

Patrz, patrz sta - re - go jak się wije! Jak sa - pie. O by skre - cil — sztyje!
 Tań - czy se - na - tor, czy wi - dziecie Ej, so - wiet - ni - ku pój - dźmy w tan!
 A żo - na pańs - ka? W do - mu siedzi. A cór - ki? Jed - ną tyl - ko — mam!
 Ces coup - lets sont vrai - ment fort droles Quel ton sa - ti - ri que et plai - sant!
 Ce - sarz ma u nas liez - ne psiamie Cóż, że ten zdech - nie pies?

5 Jak ślicz - nie, lek - ko tań - czysz pan! Il re - ve - ra dans l' instant.
 U - wa - zaj, czy to przyz - wo - icie, Byś ze mną tań - czył pan!
 I cór - ka ba - lu nie od - wiedzi? Nie! Pan tu sam? Ja sam!
 Pour vot - re mu - se sans ri - vale, Je vous fe - rai academi - cien.
 5 Nóż swierz - bi w rę - ku: poz - wól ubie! Os - trze gam jesz - cze raz!

Tak się złożyło, że trafiamy w dziele de Custine'a na fragment, niemal dosłownie nawiązujący do zaprezentowanego tutaj porównania dwóch balów –

(...) kiedyś w Sewilli urządziłem zabawę dla prostych ludzi, a działo się to pod despotycznymi rządami Ferdynanda VII; naprawdę wyborne zachowanie tych rzeczywiście, choć nie według prawa, wolnych ludzi dostarczyło mi porównania niezbyt pochlebnego dla Rosjan. Rosja to

14 Tamże, s. 328.

15 Tamże, s. 330.

cesarstwo katalogów: jeżeli przejrzeć tylko tytuły, wszystko wyda się wspaniale, ale strzeż się spojrzeć poza tytuły. Otwórz książkę, a okaże się, że nic w niej nie ma z tego, co zapowiada spis rzeczy: wszystkie zaznaczone tu rozdziały trzeba dopiero napisać. (...) cały ten naród to nic innego, jak afisz porozklejany po całej Europie, oszukanej bezczelną, dyplomatyczną fikcją. Życie w całym znaczeniu tego słowa jest tu tylko udziałem cesarza, a swoboda cechuje jedynie dwór¹⁶.

Kontrast ten zarysował się z pewnością wyraziście podczas pobytu poety w Rzymie, gdzie trafił wkrótce po opuszczeniu Moskwy.

Z krainy pustej, pozbawionej pomników chwały, z środowiska ludzi świątym, prymitywnych, przeniósł się w świat piękny, bogaty tradycją i znalazł się wśród ludzi, uderzających silnym zindywidualizowaniem¹⁷.

Mozartowski menuet kształtuje scenę balową we wszystkich aspektach, przenika nawet warstwę wersyfikacyjną dzieła. Pierwszą informacją, zachęcającą do analizy porównawczej materiału literackiego z muzycznym jest informacja zawarta w didaskaliach, wskazująca, że goście tańczą menueta z *Don Juana* Mozarta, druga to bardzo wymowny nagłówek: *scena śpiewana*. Prozodia tekstu dużej części *Balu u Senatora*, budowa strofy, rozłożenie akcentów i intonacja pokrywają się z rytmiką i przebiegiem linii melodycznej menueta. Związek ten najwyraźniej widać w przykładzie nutowym, gdzie tekst muzyczny Menueta zestawiam z tekstem odpowiednich partii *Dziadów* w jedną, integralną całość: okazuje się, że materiał literacki da się świetnie zestawić z materiałem muzycznym. Pierwszym istotnym spostrzeżeniem, które nasuwa się po dokonaniu zestawienia, jest podział całości na frazy muzyczne. Menuet, w którym można wyodrębnić cztery takie dwutaktowe frazy-całości, dzieli w ten sam sposób tekst wiersza. Prozodia tekstu pokrywa się ze zwrotem kadencyjnym. Kolejno następujące po sobie wersy są antykadencjami i kadencjami, którym odpowiada wznosząca i opadająca intonacja wypowiedzianych kwestii. Wiersz przestaje być tylko utworem literackim i staje się tekstem utworu muzycznego. Menuet „czyni ze sceny śpiewanej kapitalne libretto operowe”¹⁸. Scena balu nie jest więc chyba – jak twierdzi Maria Cieśla-Korytowska – sceną śpiewaną tylko z nazwy i z rytmu. Jej stwierdzenie, iż „muzyczność *Dziadów* polega głównie na agogice – nie na melodyce, i nie wynika to

16 Tamże, s. 329.

17 H. Życzyński, dz. cyt., s. 17.

18 P. Mączewski, dz. cyt.



Bal u Senatora w inscenizacji Aleksandra Zelwerowicza, 1927

chyba jedynie z tego, że mamy do czynienia z dramatem...”¹⁹ w wypadku tej konkretnej sceny jest niewystarczające.

Menuet z *Don Giovanniego* ukształtował strukturę sceny śpiewanej. Bal u Senatora jest odbiciem pierwowzoru, którym był bal u Don Giovanniego. Konstrukcja obu balów jest identyczna. Układ wszystkich „elementów” wchodzących w skład scen balowych jest jednakowy. W ten sam sposób rozmieszczone są odpowiadające sobie grupy bohaterów obu scen. Powoduje to, że w ich budowie możemy wyodrębnić trzy zasadnicze poziomy odpowiadające trzem różnym typom postaci. Wzajemne relacje osób bawiących się u Senatora przypominają stosunki łączące bohaterów balu Don Giovanniego. Analogiczne rozmowy nakładają się na siebie w tych samych momentach. Identyczny jest również czasowy przebieg zdarzeń. W obu balach na każdym z trzech poziomów możemy wskazać podobny schemat akcji, podobne sytuacje pojawiają się w tych samych momentach i prowadzą do jednakowego w obu dziełach finału. Napięcie dramatyczne służące wywołaniu efektu niepokoju wzrasta wraz z nakładaniem się na siebie podobnych na obu balach rozmów i wątków. W operze w tym miejscu efekt niepokoju dodatkowo wzmacniają trzy nakładające się na siebie orkiestry, co także odpowiada wzmagającemu się dramatyzmowi wypowiedzi osób na balu u Senatora. Scena zbudowana

¹⁹ M. Cieśla-Korytowska, *Romantyczne przechadzki pograniczem*, Kraków 2004, s. 135.

tak misternie, tak dogłębnie przesiąknięta we wszystkich aspektach duchem muzyki Mozarta, scena będąca kwintesencją dramatu, a także przeżyć samego Mickiewicza zmusza badacza do głębszej refleksji.

Z pewnością konstrukcja „Balu. Sceny śpiewanej” nie jest dziełem przypadku. Widać tutaj głęboki zamysł twórczy Mickiewicza. Bal skonstruowany jest na zasadzie analogii. Powstaje pytanie: czy Mickiewicz mógł tworzyć tę scenę krok po kroku analizując bal z *Don Giovanniego*? Nie sądzę. Artysta tej miary nie tworzy wiernych kopii. Wiemy, że z dziełem Mozarta łączył poetę głęboki, osobisty związek. Opera mocno tkwiła w jego podświadomości i można nawet powiedzieć, że Mickiewicz tworząc dzieło był całkowicie we władzy Mozarta. Podobieństwo – widoczne w dramacie na tak wielu poziomach – zarysowało się być może bezwiednie i zupełnie podświadomie. Don Giovanni zadziałał tajemną siłą i sprawił, że spod strof *Balu u Senatora* prześwituje historia Don Giovanniego z Sewilli. Kluczowym wydarzeniem dzieła towarzyszy szesnaście prostych taktów menueta. Mickiewicz wprowadza w ten sposób do dramatu rodzaj szyfru, który nie każdy jest w stanie odczytać. W czasach współczesnych poecie dużo więcej osób znało operę i dzięki temu umiało odszyfrować wskazówki autora. Dziś niewielu interesuje się operą, a tajny szyfr jest nie do odczytania bez dokładnej znajomości arcydzieła Mozarta. W tradycyjnych interpretacjach *Dziadów* czynniki artystyczne zazwyczaj pozostawiano w cieniu. Mickiewicz dla większości badaczy był tylko „guślarzem tajemnic przeszłości narodu” i tylko nieliczni odkryli jego wszechstronne zdolności. Mickiewicz-wieszcz zasłania Mickiewicza-artystę, toteż osoby nie znające treści opery nie zrozumieją szyfru. Do tej pory nikt nie rozwikłał do końca tego tajnego kodu, którym jest wprowadzenie menueta do sceny balu. Niektórzy nie zwracali zupełnie uwagi na operowe wskazówki Mickiewicza, większość natomiast odczytała tylko niektóre fragmenty szyfru.

Rozpoczyna się bal. Opis zawarty w didaskaliach informuje o dokładnym rozmieszczeniu osób i ich podziale. Goście na jednej z sal pałacu Nowosilcowa podzieleni są na dwie grupy stojące po przeciwnych stronach. *Z lewej stoją czynownicy, czyli urzędnicy i urzędniczki – z prawej kilku z młodzieży, kilku młodych oficerów rosyjskich, kilku starych ubranych po polsku i kilka młodych dam*²⁰. Na środku sali organizator balu – Senator i jego świta. Orkiestra gra menueta z *Don Juana*. Już sam układ sceny balowej *Dziadów* przypomina bal z opery Mozarta. W pałacu *Don Giovanniego* również możemy wyodrębnić dwie grupy. Jedną z nich, odpowiadającą lewej stronie balu wileńskiego stanowi wierny sługa Don Giovanniego, Leporello oraz goście niższego stanu, „prawa strona” w operze to Donna Anna, Donna Elwira i Don Ottavio. Gospodarz, Don Giovanni – w centrum uwagi.

20 A. Mickiewicz, dz. cyt., s. 236.



Bal w sewilskim pałacu Don Giovanniego – przedstawienie La Scali w reżyserii Georgio Strehlera

W obu dziełach można zatem wyodrębnić odpowiadające sobie typy postaci i zachowań, według których przeprowadzę analizę porównawczą. Zacznę od podobieństw między wydającymi bale: Senatorem i Don Giovannim. Obaj mają nieczyste intencje. Senator organizuje bal by pokazać swą hojność i ukryć popełnione przestępstwa. Jego okrucieństwo, fałszywą postawę i cynizm widać na każdym kroku nawet bezpośrednio przed balem, kiedy to w sali obok wyraża zgodę na zamordowanie Rollisona. Don Giovanni wydaje bal, by pod jego przykrywką zrealizować swe nieczyste zamiary. Nie powiódł mu się dotąd plan zniewolenia pięknej Zerliny, niezaspokojony pragnie osiągnąć zamierzony cel podczas balu. Dla zachowania pozorów na oba bale zaproszeni są zarówno bliscy współpracownicy dostojników, jak i reprezentanci pokrzywdzonych stron. Senator pojawia się na sali nieco spóźniony: *C'òz to? – jaką gala*²¹, goście już czekają, powoli układają się w pary, wśród nich jest także Księżna, kochanka Nowosilcowa. Warto dodać, że ich romans wzbudzał powszechne oburzenie w całym Wilnie. Senator jest zachwycony jej obecnością: *Est – ce vous, ma déesse!*²² i zaprasza do menueta. Podobna sytuacja ma miejsce w pałacu w Sewilli. Wielka sala wypełniona jest gośćmi różnego stanu, jest na niej urocza Zerlina, kolejny obiekt zainteresowań uwodziciela, który na

21 Tamże, s. 235.

22 Tamże.

swoim koncie ma już wiele złamanych niewieścich serc. Don Giovanni zachwycony Zerliną: *Sei pur vaga, brillante Zerlina (Jesteś taką piękną, promienna Zerlino)* i wyborną okazją do uwodzenia – zaprasza do zabawy.

DON GIOVANNI
Ricominciate il suono.
DO LEPORELLA
Tu accoppia i ballerini!

DON GIOVANNI
Zaczynajcie grać.
DO LEPORELLA
Proś do tańca!

Przy wtórze menueta pary w rytmicznych dygach i reweransach wdzięcznie przewijają się po sali. Zaczyna się taniec, a wraz z nim główni „reżyserzy” sytuacji balowej rozpoczynają potajemną realizację swych niemoralnych planów. Senator tańczy z narzeczoną Bajkowa, którą chce uwieść, Don Giovanni z Zerliną, narzeczoną Masetta, wobec której ma identyczne zamiary. Menuet zatem wchodzi w momencie, w którym fałsz staje się widoczny, choć nie dla wszystkich. Na jaw wychodzą fałszywe intencje organizatorów. Don Giovanni sam się zdradza, korzystając ze sprzyjającej okazji porwuje Zerlinę do swojej komnaty: „*Vieni con me, vita mia!*” („Chodź ze mną, życie moje!”) Po chwili jednak rozlega się rozpaczliwy krzyk dziewczyny: „*Oh Numi! Son tradita!*” („O, Bogowie! Zdrajca!”) i Don Giovanni zostaje zdemaskowany. Podobnie jest w salonie wileńskim, Senator również zdradza swoje nieczyste intencje mówiąc: „Chcę zrobić znajomość Starosty, on piękną żonę, córkę ma”²³. Zaprasza na bal kobiety, które albo pociągają go fizycznie, albo takie, dzięki którym może coś osiągnąć. W jego salonie jest przecież księżna Zubow, majątna wdowa, z którą łączy go romans, jest narzeczoną Bajkowa, którą uwodzi a także mnóstwo młodych i pięknych dam starających się o względy i wejście w łaski rosyjskiego dostojnika. Starosta widzi ten odrażający cynizm i łajdactwo Nowosilcowa: Widzę, że pan Senator wzywa naraz po kilka dam²⁴ i chce podobnie jak Masetto, Donna Anna i Donna Elwira Zerlinę – uchronić przed nim własną córkę. Wiedzą też o tym bliscy współpracownicy rosyjskiego dostojnika, im to jednak nie przeszkadza, wręcz przeciwnie, postępują w ten sam sposób. Najlepszym przykładem jest wspomniana narzeczoną Bajkowa, wdziękami uzyskująca protekcję dla

23 Tamże, s. 239.

24 Tamże, s. 240.

swojego męża, a także sam Bajkow w tym czasie perfidnie uwodzący kochankę swego dobroczyńcy. Bajkow w swych erotycznych intrygach również upodabnia się do rozpustnika z Sewilli. Niewątpliwie obu bohaterów łączy niezaspokojone pragnienie erotyczne, przy czym sposób w jaki chcą osiągnąć cel w zdecydowanie gorszym świetle stawia Senatora. Jego erotyzm jest wprost obrzydliwy, ulegające mu panny mają zazwyczaj w tym jakiś cel, a i on sam wybiera sobie kobiety, dzięki którym będzie mógł umocnić swoją pozycję. Intrygi erotyczne Don Giovanniego, choć również niemoralne, są jednak pełne wdzięku i czaru. Jego nieodpartemu urokowi ulegnie każda kobieta. Nie ma w tym fałszywych podtekstów.

Podobieństwo widoczne jest także w postępowaniu bliskich współpracowników Nowosilcowa i Don Giovanniego. W wileńskim salonie kompania Senatora zaprasza do tańca tych pozostałych jeszcze bez pary. Sowietnik nie chce tańczyć z Regestratorem, na jego zaproszenie: „Ej, Sowietniku, pójdźmy w tan”²⁵ reaguje oburzeniem. Analogiczna sytuacja ma miejsce na balu u Don Giovanniego, gdzie Masetto nie chce tańczyć z Leporellem. Ten wierny sługa usiłuje wciągnąć do zabawy młodzieńca, by w tym czasie jego pan mógł spokojnie uwodzić Zerlinę: „*Non balli, poveretto! Vien pur, Masetto caro, Facciam quel ch'altri fa*”. („Nie tańczysz, biedaku? Chodź, drogi Masetto, będziemy czynić, jak inni”). W końcu Leporello dopina swego i zaczynają tańczyć kontredansa, Masetto jednak szybko mu się wyrывa i biegnie Zerlinie na pomoc. Obie sytuacje charakteryzuje rys groteskowy, choć pijacka rozmowa rosyjskich czynowników nacechowana jest ironią tragiczną, podczas gdy taniec Masetta z niezręcznym sługą Don Giovanniego jest zwyczajnie komiczny. Postępowanie kompanów Senatora może wzbudzać śmiech, ale o wiele ważniejsza jest głęboko odrażająca i żenująca wymowa tej sytuacji. Z kolei groteskowe perypetie bohaterów operowych są rodem z komedii *dell'arte*. Leporello, jako typowy wierny sługa dzielnie wykonuje rozkazy swego pana, bojąc się popaść w jego niełaskę. Sytuacje, w których się znajdują Leporello i Masetto niejednokrotnie wzbudzają śmiech.

Trzecia grupa będąca przedmiotem porównania to szlachetni goście, owa prawa strona, która przybywa na bal, ale wcale nie ma zamiaru się bawić. Wiele wspólnego znajdziemy w ich wypowiedziach i postępowaniu. Przedstawiciele starszej szlachty i młodzieży polskiej, a także ich zaufani przyjaciele Rosjanie na balu pojawiają się z przymusu. W Rosji zaproszenie na bal jest rozkazem, w rzeczywistości jednak nienawidzą Senatora. Początkowo maskują swoje uczucia i poglądy, tylko ci bardziej zapalczywi chcą ujawnić gorzką prawdę o Nowosilcowie, na szczęście zostają w porę powstrzymani przez rozważniejszych przyjaciół. Raz po raz z ich ust

25 Tamże, s. 237.

padają pełne nienawiści i chęci zemsty okrzyki: „Ach, łotry, szelmy, ach, łajdaki! Żeby ich piorun trzasł!”²⁶. Cała ta szlachetna, lecz pokrzywdzona grupa przypomina trójkę mścicieli przybywających do pałacu Don Giovanniego. Donna Anna, Donna Elvira i Don Ottavio przychodzą zemścić się na Don Giovannim za wyrządzone im krzywdy, przyświeca im zatem inny niż chęć zabawy cel. Nie mogąc ujawnić swojego prawdziwego oblicza przed gospodarzem przybierają maski balowe. Zraniona Donna Elvira domaga się pomsty bożej: „*Vendichi il giusto cielo il mio tradito amor!*” („Niechże niebiosa pomszczą moją zdradzoną miłość!”). Na obu balach potajemnie konspiracyjnie goście udają, że wszystko jest w porządku. Dama ironicznie chwali Senatora: „Jak ślicznie, lekko tańczysz Pan!”²⁷, po czym dopowiada na stronie: *Il crévera dans l’instant*. Donna Anna, Donna Elvira i Don Ottavio, by nie wzbudzać żadnych podejrzeń udają, że się dobrze bawią. Na zaproszenie Leporella do zabawy ironicznie odpowiadają: „*Siam grati a tanti segni di generosità*”. („Jesteśmy wdzięczni za tyle wyrazów łaskawości!”). W chwili, gdy niegodziwość Senatora wychodzi na jaw najślabi nie wytrzymują i nie chcą dłużej kryć swych uczuć. Przedstawiciele młodzieży nie potrafią ukrywać swej niechęci i złości widząc, że tuż obok nich bawi się zdrajca i rozpustnik. Młody filareta, Justyn Pol nie chce dłużej beczynnienie patrzeć na zbrodnie tyrana, poniesiony uczuciem nienawiści wyrwa się w stronę Senatora, na szczęście w ostatniej chwili zostaje powstrzymany przez Bestużewa i przyjaciół Rosjan, gdyż z pewnością wyczyn ten kosztowałby go życie.

POL

Nóż świerzbi w reku, pozwól ubić.

BESTUŻEW

Ostrzegam jeszcze raz!

POL

Pozwól przynajmniej go wyczubić.

BESTUŻEW

A zgubić wszystkich was.

Podobnie postępuje udręczona bólem Donna Anna, zamierza zdjąć maskę i stanąć twarzą w twarz ze swoim oprawcą, nie potrafi dłużej kryć przeszywającego ją bólu: „*Resister non poss'io!*” („Już dłużej nie mogę się powstrzymywać!”). Przed przedwczesnym ujawnieniem się powstrzymują ją silny Don Ottavio i zdeterminowana Donna Elvira: „*Fingete per pietà!*” („Udawaj, na miłość Boską!”).

²⁶ Tamże, s. 238.

²⁷ Tamże.

Coraz bardziej nerwowa atmosfera tworzy się na obu salach balowych. W dramacie przebywanie na jednej sali z obłudnym tyranem staje się wręcz nie do zniesienia dla przedstawicieli prześladowanej młodzieży. Nie mogą dłużej patrzeć na fałszywe środowisko zbrodni i zła. Młodzi filareci domagają się śmierci Nowosilcowa:

JUSTYN POL:

Chcę mu szczyrok mój w brzuch wsadzić
lub zamalować w pysk²⁸

Tak naprawdę są bezradni, nie mogąc się sprzeciwić Senatorowi. Są jednak przekonani, że wkrótce zapłaci on za wyrządzone krzywdy: „Lecz on zapłaci za męczarnie, za tyle krwi i łez”. Zabawa zostaje przerwana wraz z zapowiedzią bliskiej kary boskiej. Na zapytanie Pola: „Czyż go to za nas nikt nie skarże? Nikt się nie pomści?”, ks. Piotr odpowiada: „Bóg!” Scena operowa rozwija się podobnie. Ukrywanie uczuć staje się uciążliwe dla wrażliwych, cierpiących kobiet, a i biedny Masetto nie chce być dłużej oszukiwany. Bal zostaje zakłócony, gdy na sali rozlega się przeraźliwy krzyk Zerliny. Leporello przeczuwa, że *Qui nasce la ruina* („Za chwilę będzie tu katastrofa”), Don Giovanni zostaje przyłapany na gorącym uczynku, ale uchodzi mu to bezkarnie, także i z tej sytuacji udaje mu się wymknąć. Szlachetni mściciele są bezradni. Dwie słabe kobiety i szlachetny choć bezbarwny Don Ottavio nie są w stanie powstrzymać sprytnego nikczemnika. Jego swawoli może położyć kres tylko siła wyższa, siła nadprzyrodzona, zwykły śmiertelnik nie jest w stanie przechytrzyć Don Giovanniego. Piątka pokrzywdzonych: Donna Anna, Donna Elvira, Zerlina, Don Ottavio i Masetto przepowiada, że kara Boża wkrótce go dosięgnie i bliski jest koniec jego frywolnego życia:

Traditore! Tutto gia si sa!
Trema, trema, o scellerato!
Sapra tosto il mondo intero
Il misfatto orrendo e nero
La tua fiera crudeltá!
Odi il tuan della vendetta,
Che ti fischia intorno,
Sul tuo capo in questo giorno
Il suo fulmine cadrá

Zdrajco!! Już wszystko się wydało!
Drzyj! Przeklęty

²⁸ Tamże, s. 243.

Cały świat pozna
Twoje nikczemne i ciemne kłamstwa
Twoją straszną wiarołomność
Słuchaj głosu zemsty
Który już dla Ciebie brzmi
Na Twą głowę już dziś
Spadnie straszliwy ogień.

Obydwa fałszywe bale przerwane są zapowiedzią nadciągającej kary boskiej.

Słusznie zauważa Mączewski, który ze wszystkich badaczy jako pierwszy wykrył najwięcej analogii między *Don Giovannim* a *Dziadami*.

U Mozarta między sceną balową, między menuetem, muzycznym wyrazem beztroski lekkomyślnego życia, a pojawieniem się Komandora i jego ponurą nutą – wypełnia się miara nieprawości zatwardziałego grzesznika. W *Dziadach* między menuetem a zapowiedzią pomsty Bożej, która pada z ust ks. Piotra (tu muzyka gra nutę Komandora), dopełnia się miara nieprawości Senatora i jego niegodziwych kompanów²⁹.

Oba bale przerwane są w momencie, gdy fałsz staje się nie do wytrzymania dla szlachetnych, zranionych serc. Obluda gospodarzy balów staje się czytelna dla wszystkich obecnych na sali gości, jasne staje się, kto jest odpowiedzialny za męczarnie młodzieży polskiej, za potoki wylanej krwi i łez, a także kto szuka piękne, porzucone i cierpiące kobiety.

Bale przerwane są więc w najbardziej dramatycznych momentach, które tworzą: w dramacie stopniowo nakładające się na siebie coraz bardziej wstrząsające rozmowy, w operze trzy orkiestry grające jednocześnie w różnych metrach. Efekt niepokoju w doskonały sposób osiąga Mickiewicz. W scenie balu u Senatora wypowiedzi przeciwnych stron przeplatają się, są urywane i migotliwe, co idealnie odzwierciedla niejasną sytuację i sprzeczne intencje coraz bardziej wzburzonych gości. W równie genialny sposób pożądaną nastrój wywołuje Mozart. Nakłada na siebie orkiestry grające różne fragmenty muzyczne w różnych metrach i z różną harmonią. Wprowadza to zamieszanie i chaos na scenie. Warto dodać, że trzy orkiestry grające w tym samym czasie to ogromny dysonans. Wrażenie, jakie musiał on wyrzucić na każdym ówczesnym widzu, a więc także przecież na Mickiewiczu – poecie i dramaturgu, musiało być nieporównanie silniejsze niż to, jakie odbiera widz dzisiejszy.

Pod koniec sceny balowej, kiedy na jaw wychodzą zbrodnie Senatora i niegodziwych jego kompanów, na sali pojawia się ks. Piotr i przepowiada

29 P. Mączewski, dz. cyt., s. 6-8.

mu, bliską karę boską. W tym momencie po raz ostatni w III części *Dziadów* słyszymy muzykę Mozarta. Autor informuje, że *nagle muzyka się zmienia i gra arię Komandora*³⁰. Melodia menueta urywa się, kiedy na zapytanie Pola:

Czyż go to za nas nikt nie skarże?
Nikt się nie pomści?

– ksiądz Piotr niespodziewanie zjawia się na sali i odpowiada jednym słowem: Bóg!



Bał w sewilskim pałacu Don Giovanniego
– przedstawienie *La Scali* w reżyserii
Georgio Strehlera

Wiktor Sadecki jako Senator w spektaklu
Konrada Swinarskiego (*Stary Teatr*
w Krakowie)

Mickiewiczowskie określenie „aria Komandora” nie jest w pełni precyzyjne, w partyturze *Don Giovanniego* nie znajdziemy fragmentu tak zatytułowanego; kontekst jednak jest jasny – chodzi o fragment, kiedy zaproszony przez Don Giovanniego posąg Komandora pojawia się na uczcie pod koniec II aktu, by wymierzyć gospodarzowi karę. W rzeczywistości Komandor nie śpiewa sam – prowadzi majestatyczny dialog z Don Giovannim. Mickiewicz użył określenia „aria” na potrzeby dzieła, ponieważ już ten krótki fragment pozwala uzyskać pożądany nastrój i wywołuje właściwe skojarzenia u znającego operę czytelnika. Komandor pojawia się u Don Giovanniego równie niespodziewanie, jak ksiądz Piotr u Senatora. Co prawda, był zaproszony ale w sposób ironiczny, nikt nie przypuszczał, że marmurowy posąg może nagle ożyć. Ten element niewątpliwie wprowadza rys romantyczny do opery w ogóle bardzo klasycznej, jak już zauważył Tadeusz Zieliński. Ingerencja w życie ziemskie mocy boskich, mocy nadprzyrodzonych

30 A. Mickiewicz, dz. cyt., s. 245.

jest rozumiana tylko przez romantyków. Bez wątpienia ten właśnie romantyczny pierwiastek zrobił tak silne wrażenie na duszy Mickiewicza.

Oba bale kończą się całkowitą destrukcją. W *Don Giovannim* nie dochodzi jeszcze do interwencji sił nadprzyrodzonych – bohater po prostu ucieka; sprawiedliwość ludzka i ludzka zemsta to za mało, by nad nim zapanować. Sytuacja wraca więc do punktu wyjścia – Giovanni wraz z Leporellem, uwolnieni na chwilę od fatum przeżywają dalsze perypetie. Zapraszając posąg Komandora na ucztę, będącą wielkim finałem II aktu, Don Giovanni nieświadomie prowokuje i sprowadza na swoją głowę akt sprawiedliwości. Kara nie dosięga bezpośrednio także Senatora – gromy uderzają tylko w jego zaufanych. Mickiewicz nie pozwala jednak Senatorowi na iluzję ucieczki od sprawiedliwości. Dokonując zabiegu kontaminacji łączy bezpośrednio menueta, kończącego I akt opery z wejściem Komandora, umieszczonym u Mozarta w finale aktu II. Niezwykle wzmacnia to ekspresję zakończenia balu u Senatora, co potwierdza nie tylko wspaniały zmysł dramatyczny autora *Dziadów*, ale świadczy o doskonałej znajomości opery i wszystkich jej podtekstów. Efekt połączenia menueta i „arii” Komandora, zwykle – niestety – ignorowany w teatrze to rozwiązanie scenicznie znakomite. Kontrast napięciowy, ekspresyjny, i barwowy między menuetem a wejściem Komandora jest bowiem ekstremalny. Samo tylko porównanie wykresu dynamiki i częstotliwości obu fragmentów może doskonale unaocznić ten kontrast graficznie, symbolicznie pokazując różnice ekspresyjną. W górnej części rysunku zestawiono odpowiednie fragmenty partytury *Don Giovanniego*, w dolnej – odpowiadający im wykres fali

The image displays a comparison between musical notation and a waveform. The top section shows the musical score for the Minuet and the beginning of the 'Aria Komandora' from Don Giovanni. The bottom section shows the same musical notation with a corresponding waveform below it, illustrating the dynamic and frequency differences between the two pieces.

Aria Komandora

Menuet

**Cóż to, jaka gala!
Que vois je?
Un menuet parfaitement groupe!**

Co to jest? Co to? Jaka muzyka ponura!

**Ricominciate il suono!
Accoppiate i ballerini!**

Aria Komandora

Non avrei giammai creduto!

dźwiękowej przy zachowaniu rzeczywistej dynamiki, wziętej z nagrania inscenizacji Ricardo Mutiego z mediolańskiej La Scali, w reżyserii Giorgio Strehlera.

Przejście od menueta do „arii” Komandora tworzy kontrast muzycznie i dramaturgicznie znakomity. Niczym grom z jasnego nieba na sali rozbrzmiewają dwa akordy zmniejszone, tworząc niosący olbrzymie napięcie ciąg nonowych dominant wtrąconych do zasadniczej tonacji sceny – d-moll, instrumentowany potężnym *tutti* w dynamice *fortissimo*. Mozart wykorzystał tu najsilniejszy środek harmoniczny i najbardziej dysonansową, dostępną mu postać akordu. To uderzenie o nieziemskiej mocy przejmuje dreszczem. Do salonu Nowosilcowa, tak jak na ucztę do Don Giovanniego, wkracza kamienny posąg Komandora. U Mozarta po chwili dochodzi potężne kołatanie do drzwi, wystraszona Donna Elvira krzycząc w popłochu wybiega z sali. Leporello drżący ze strachu zatrząskuje drzwiami przed przybyciem z zaświatów i lamentując chowa się pod stół. Don Giovanni otwiera drzwi i oto wchodzi gość, marmurowy kolos zaproszony na ucztę. Ziemia ugina się pod jego krokami, a ściany pałacu drżą na dźwięk jego grzmiącego, basowego głosu:

IL COMMENDATORE

Don Giovanni! A cenar teco
m'invitasti e son venuto!

KOMANDOR

Don Giovanni! Zaprosiłeś mnie na ucztę
I oto jestem!

Nawet Don Giovanniego przejmuje trwoga, w komnacie już czuć atmosferę ciemnego, podziemnego świata, mimo to przestępca mężnie stawia czoło wysłannikowi niebios, gotów poświęcić życie w zamian za wierność swojemu systemowi wartości. Taki sam nastrój strachu wypełnia salony Senatora, który jednak ani przez chwile nie zamierza się ukończyć. Na sali powiewa grobowym chłodem, co przeraża, choć na chwilę, prześladowcę młodzieży wileńskiej, a także wszystkich tam obecnych. Jak w tym miejscu zauważa Władysław Noskowski:

otwiera się wtedy owo przeraźliwe „regno di pianto”, o którym mówi E.T.A. Hoffmann, komentując arcydzieło Mozarta. Wesoly „durowy” menuet zmienia się na upiorne d-moll...³¹.

Diametralnie zmienia się atmosfera, przeskok jest wstrząsający.

31 W. Noskowski, *Mickiewicz i „Don Juan”*, „Kurier Poznański” 1927, nr 566.

Operowość tej sceny „pomogła [Mickiewiczowi] w wywołaniu grobowego nastroju, wprowadziła motyw «Dziadów» na salę balową prześladowcy młodzieży litewskiej”³². Aria Komandora ubarwia i znacznie wzbogaca scenę, nadając jej odpowiedni charakter. Nieoczekiwana zmiana muzyki nie uszła uwadze gości:

Co to jest? – co to?
Jaka muzyka ponura!

Szybko na zamieszanie reaguje rozgniewany Senator:

Cóż to? Czemu nie grają?

W tym miejscu warto wspomnieć o fundamentalnym nieporozumieniu, często pojawiającym się na polskich scenach nawet w uznanych za kanoniczne inscenizacjach *Dziadów*. Tekst Mickiewicza wyraźnie mówi, że muzycy „zmylili się”. Nie pomylili dźwięków, nie grali fałszywie – jak często bywa to interpretowane na scenie, ale właśnie „zmylili się”. Już w 1927 roku zwrócił na to uwagę Noskowski pisząc, że „na naszych scenach dają zwykle w tym miejscu jakąś niewyraźną kakofonię”³³. Tymczasem owo „zmylenie się” orkiestry powinno być interpretowane jako realne wzmocnienie zapowiedzi metafizycznej kary, wypowiedzianej przez ks. Piotra. Jeśli bowiem potraktować tę scenę jako fragment rzeczywistej sytuacji, jaka może zdarzyć się na każdym balu, to „zmylenie się” orkiestry nie polega na fałszywym czyli błędnym lub nieczystym graniu, ale na tym, że muzycy omyłkowo wzięli nuty innego utworu – właśnie arii Komandora. Mieli je na pulpitych, „bo to miano grać różne z opery kawalki”. To ingerencja siły, z którą nie mógł walczyć ani Don Giovanni ani Senator spowodowała, że w tym właśnie momencie „omyłkowo” zagrano ten fragment muzyczny. Mickiewicz – poeta przemówił w tej scenie głęboko ukrytym, metafizycznym szyfrem; Mickiewicz – dramaturg zastosował doskonały środek artystyczny o piorunującym efekcie; Mickiewicz – znawca opery i muzyki udowodnił uniwersalność operowego dramatu, wiedząc i czując jaka siła ekspresyjna tkwi w tym gwałtownym, pozbawionym modulacji przejściu od pogodnego tanecznego i delikatnie instrumentowanego menueta w G-dur do potężnego *tutti* w d-moll, tragicznej tonacji mozartowskiego *Requiem*.

Aż trudno w to uwierzyć, że wielu reżyserów zapomina o tak ważnym elemencie, który mógłby wywołać wielkie wrażenie w teatrze. Nawet legendarne przedstawienie w reżyserii Konrada Swinarskiego wystawione w Teatrze Starym w 1973 roku, przy wielu swoich atutach pomija ważny

32 W. Kubacki, dz. cyt.

33 W. Noskowski, dz. cyt.

muzyczny motyw. W przedstawieniu Swinarskiego po menuecie muzyka milknie, przez co reżyser pozbawia tę scenę zamierzonej przez Mickiewicza wymowy. Swinarski nie wyciąga żadnych konsekwencji ze wskazówek samego Mickiewicza, w miejscu arii muzycy dosłownie grają fałszywą i nieskładną kakofonię, żywcem potwierdzającą słowa Noskowskiego. Także w innych przedstawieniach zdarza się, że po menuecie tekst „zmylili się” jest interpretowany wyłącznie jako muzyczny dysonans. Najprawdopodobniej brak dobrego wykształcenia muzycznego leży u podstaw pozbawienia sceny balu jednego z najmocniejszych środków artystycznych, stanowiących do tego głęboki i ukryty szyfr.

Don Giovanni uczowałby dalej, gdyby nie wkroczył marmurowy posąg i tym samym nie wpłynął na dalsze jego losy. Podobnie beztraska zabawa Senatora i jego kompanów trwałaby dalej, gdyby nie ingerencja Boga. Muzyka stała się jakby równoważnikiem guślarzkiej przestrogi (...), niebawem nadciągnie burza, padnie od pioruna gorliwy pomocnik Senatora i goście rozbiegną się w przestachu³⁴. Przybycie Komandora na ucztę do Don Giovanniego znajduje swoje odbicie także w II części *Dziadów*. Postać Guślarza, który rytualnie wzywa do siebie duchy i zjawy przypomina Don Giovanniego, na cmentarzu zapraszającego ducha Komandora. Pod osłoną nocy błędzące w otchłani dusze przybywają z prośbami lub przestrogami, by podczas obrzędu choć chwilowo poczuć ulgę w trapiących je cierpieniach. W tym celu prosty, mocno wierzący w łączność z nadprzyrodzonym światem duchów lud wystawia bogatą ucztę z rozmaitego „jadła i napoju”. Choć zwyczaj to pogański to jednak przyświeca mu niezwykle pobożny cel. Sytuacja mozartowska utrzymana jest w równie głęboko chrześcijańskim duchu. Z podobnym zamiarem do pałacu Giovanniego przybywa duch Komandora. Nie zaznał do tej pory wiecznego spokoju, gdyż poprzysiągł zemstę na swoim oprawcy. Jego duch krążył wśród świata żywych przestrogami napominając lekko ducha. Przy suto zastawionym stole przypominającym stół Guślarza w opustoszałej kaplicy cmentarnej Don Giovanni czeka na marmurowego gościa. Tak jak zjawy w nocy dziadów odmawiają ziemskich pokarmów nie będących w stanie ukoić trapiącego je bólu, tak Komandor nie potrzebuje ziemskiej wieczery bowiem sprowadza go tam inny głód – pragnienie sprawiedliwości. Zaspokojone drobiazgami widma znikają z kaplicy, podobnie jak duch Komandora. Widząc, że sprawiedliwość dosięgła Don Giovanniego duch znika by zaznać wiecznego spokoju. Analogia sytuacyjna między ludowym obrzędem a mozartowską ucztą zbliża całą operę także do pierwotnej idei *Dziadów*. Problemy winy i kary, dobra i zła, miłości i nienawiści a przede wszystkim wiary w istnienie świata nadprzyrodzonego i kontakt z nim niewątpliwie łączą wszystkie części dramatu i jednocześnie spajają go z operą Mozarta.

34 W. Kubacki, dz. cyt.

Symbolizm w Polsce i w Wielkiej Brytanii

Z Andrzejem Szczerskim, kuratorem wystawy *Symbolism in Poland and Britain* zorganizowanej w muzeum Tate Britain w Londynie, w roku 2009, rozmawia Tomasz Tisończyk

Tomasz Tisończyk: *Tematem, a zarazem okazją do tej rozmowy jest wystawa Symbolism in Poland and Britain zorganizowana w ubiegłym roku w londyńskim Tate Britain. Był Pan jednym z kuratorów tej wystawy, czy mógłby Pan przybliżyć okoliczności powstania ekspozycji? Skąd pomysł na zaprezentowanie polskiego symbolizmu właśnie w tym muzeum?*

Andrzej Szczerski: Pomysł wziął się stąd, że odbywał się, a w istocie nadal jeszcze trwa, Rok Polski w Wielkiej Brytanii. Instytut Mickiewicza szukał więc pomysłów na to, jak pokazać tam polską kulturę. Ale jeszcze wcześniej, bo w roku 2002, ukazała się moja książka pt. *Wzorce tożsamości. Recepcja sztuki brytyjskiej w Europie Środkowej około roku 1900* gdzie postawiłem tezę o istotnym znaczeniu sztuki brytyjskiej dla wykształcenia się sztuki przełomu wieków w tej części świata.

TT: *Mowa w niej o Europie Środkowej?*

AS: Tak, jest to dla mnie istotna sprawa, ponieważ chodzi właściwie o pewien model myślenia o sztuce w tej części świata. Z reguły uważa się – taki stereotyp panuje – że jest ona w jakimś sensie wtórna i naśladowcza, ewentualnie uwikłana we własne treści i z kolei w tym sensie partykularna, zamknięta, iż mówi o problemach, które nie dotyczą głównego nurtu sztuki. W związku z tym uważa się, że istnieją takie pojęcia jak „centrum artystyczne” i „prowincja”, która naśladuje centrum. Około roku 1900 takim centrum jest Paryż, a wszystkie pozostałe regiony jemu podporządkowane tylko i wyłącznie go naśladują. Mówi się więc, że polski impresjonizm jest taki naśladowczy; Wyspiański czerpie z francuskich wzorów

itd. Moja książka była właściwie o tym, że nie można mówić w ten sposób o istnieniu centrum i naśladowców. Należy mówić raczej o pewnych rozproszonych środowiskach artystycznych, które w tej części świata nie są wtórne czy zapatrzone w jakieś wzory, tylko potrafią same stworzyć własną sztukę, opierającą się również na tym, iż podejmuje ona dialog. To jest takie pojęcie, które zakłada, iż nie mamy do czynienia z wpływem, przejmowaniem wzorów, tylko z „rozmową”, czymś w rodzaju wzajemnej inspiracji, czy translacji. Środowiska te nie są więc naśladowcami, tylko podejmują taki dialog z różnymi artystycznymi kręgami; tymi, które dla nich są istotne z różnych względów. A więc nie ma mowy o naśladownictwie tylko jest ten rodzaj dialogu. I dlatego wybrałem sztukę brytyjską, bo ona była około 1900, jak pokazałem w swojej książce, wzorem sztuki narodowej i tak ją tutaj odczytywano. Była także wzorem sztuki nowoczesnej, aktualizowała kwestie romantyczne, które z kolei były dla nas szczególnie istotne. Teza jest wyraźnie taka: nie sposób mówić o naszych twórcach, iż są wtórni czy zamknięci we własnym kontekście, ale że są świadomi tego, co dzieje się wokół i dialogują z tym, co ich interesuje, jednocześnie tworząc własną bardzo oryginalną dzięki temu szkołę. Jest to więc rozbitcie takiego myślenia hierarchicznego, że jest centrum i naśladowcy. Ten pomysł, jak sądzę, jest pewnym modelem pisania historii sztuki, czy w ogóle myślenia o historii kultury – mówi natomiast konkretnie o wspomnianym wyżej zjawisku.

W chwili gdy pojawił się Rok Polski w Wielkiej Brytanii, to oczywiście ten wątek był w ewidentny sposób istotny. Ja w 2006 roku z Piotrem Kopszakiem, jednym z kuratorów wystawy londyńskiej, zorganizowałem wystawę w Warszawie, w Pałacu w Wilanowie *Śladami prerafaelitów. Artysty polscy i sztuka brytyjska na przełomie XIX i XX wieku*. Na niej pokazaliśmy olbrzymi zespół prac, które w ten czy inny sposób łączyły się z kontekstem brytyjskim w sztuce polskiej przełomu wieków. Ta wystawa pokazywała malarstwo, rzemiosło, zdjęcia, projekty malarstwa ściennego itd. Była ona pretekstem do myślenia o czymś kolejnym właśnie w okresie, który nazywamy Rokiem Polskim, czy właściwie *Polską!Year* w Wielkiej Brytanii. Organizatorzy zainteresowali się tą właśnie wystawą. Pierwotnie myśleliśmy, że uda nam się pokazać ją w całości. Natomiast żadna brytyjska instytucja nie wyraziła zgody na dużą wystawę, ponieważ rozpoczęliśmy rozmowy na dwa lata przed otwarciem, a dokładnie półtora roku – to jest zbyt krótki okres na dużą wystawę. Proszę sobie wyobrazić, że dobre instytucje planują od trzech do pięciu lat takie projekty. Natomiast Tate Britain zaoferowała nam przestrzeń w obrębie stałej kolekcji. Muzea dzielą się na dwie części: kolekcja stała, która zawsze wisi i wystawy czasowe. W obrębie stałej wystawy więc w Tate pojawił się taki moment, że było wolne miejsce akurat wtedy, kiedy nas to interesowało. Oczywiście

natychmiast się zgodziliśmy, ponieważ w kategorii instytucji, w których taka wystawa mogłaby się znaleźć, Tate jest absolutnie dla nas najważniejsza. Jest to przecież galeria narodowa Wielkiej Brytanii.

TT: *Wystawa prezentowana była oczywiście w oddziale Tate Britain?*

AS: Tak, jest jeszcze oddział Tate Modern i jeszcze kilka oddziałów w miastach prowincjonalnych: St Ives i Liverpoolu. Tate się podzieliła w roku 2000 na te części, wyraźnie podkreślając, która się czym zajmuje. Londyńskie muzeum jest odwiedzane rocznie przez milion osób. Zupełnie niewiarygodna frekwencja biorąc pod uwagę też inne wielkie muzea na świecie. Mieliśmy przekonanie, że trafiamy rzeczywiście do olbrzymiej ilości odbiorców. Poza tym mijemy na uwadze prestiż tej instytucji, która jest standardem ogólnościatowym. No i po trzecie, to jest najważniejsze merytorycznie, wszystkie obrazy, z którymi nasi artyści podejmowali dialog, a przynajmniej najważniejsze z nich wisiały tuż obok. Było to dla nas punktem odniesienia; przekonaniem, że paralele o których mówimy po prostu będą widoczne jak na dłoni. Chciałbym jeszcze jedną rzecz powiedzieć: mieliśmy duże możliwości negocjacyjne ze strony Tate, ponieważ szli nam bardzo na rękę. Zwiększali jeszcze miejsce, gdzie mogliśmy powiesić te prace.

TT: *Rozumiem, że w Tate zaprezentowano dzieła czołówek polskich symbolistów przełomu XIX i XX wieku. Czy może Pan powiedzieć czyje były to prace? Jakże były to dzieła i dlaczego znalazły się na wystawie? Czyich prac zabrakło?*

AS: Mieliśmy relatywnie ograniczone miejsce, więc pokazaliśmy kilkanaście prac. To nie była duża wystawa natomiast, mając charakter problemowy, nie musiała pokazywać wszystkiego. Pokazaliśmy przede wszystkim prace Wyspiańskiego – olbrzymi projekt witrażu *Apollo*, który jest w Krakowie zrealizowany, to jest w zasadzie rekonstrukcja, w Domu Towarzystwa Lekarskiego przy ulicy Radziwiłłowskiej. Pokazaliśmy karton będący w zbiorach krakowskich – olbrzymia praca, absolutnie fenomenalna. Wisiała ona na osi głównej w Tate, tak, że każdy kto zwiedzał muzeum, na końcu widział Wyspiańskiego – dosyć istotna kwestia. A dlaczego Wyspiański? Wyspiański bardzo interesował się malarstwem brytyjskim, szkołą „prerafaelitów”. Obok wisiały prace Witolda Wojtkiewicza, którego krytyka na przełomie wieków porównywała do sztuki brytyjskiej Aubrey’a, Beardsley’a. Następnie wisiały prace polskiego grafika Feliksa Jasińskiego, który był wykonawcą wersji graficznej prac jednego z najważniejszych brytyjskich prerafaelitów, Edwarda Burne-Jones’a. Paradoksalnie on jakby

tłumaczył jego prace na język grafiki. Prace Wojtkiewicza były później dystrybuowane na całym świecie. Edward Burne-Jones uważał zresztą, że niektóre z prac Polaka są doskonalsze niż jego oryginalne prace. O tym nikt nie pamięta, bo Jasiński mieszkał przez całe życie w Paryżu. Większość swojego dorosłego życia był traktowany jako jeszcze jeden przedstawiciel paryskiej sceny artystycznej. Przypomnieliśmy Brytyjczykom, że mieliśmy takiego artystę. Obok wisiały obrazy Pankiewicza. Jedna praca, która wskazywała na związki z malarstwem brytyjskiego-amerykańskiego twórcy Whistler'a – autora bardzo wyrafinowanych kolorystycznie prac na przełomie wieków. Następnie praca Kazimierza Sichulskiego, będącego też pod wpływem prerafaelitów, a właściwie nawiązującego z nimi dialog. I prace brytyjskich twórców, które dotyczyły Polaków. Przypomnieliśmy, że na przełomie wieków Paderewski cieszył się wielką popularnością – pokazaliśmy jego portret autorstwa Burne-Jones'a z Warszawy; zupełnie zapomniany w Wielkiej Brytanii. Był też Lawrence Alma-Tadema. Przed tym stała rzeźba Paderewskiego autorstwa z kolei jeszcze jednego ważnego rzeźbiarza brytyjskiego Gilbert'a. W sali obok wisiał Mehoffera *Dziwny ogród*, który muszę powiedzieć zaprezentował się rewelacyjnie w kontekście malarstwa brytyjskiego wokół. Pani kuratorka brytyjska mówiła, że chciałaby by został już tam na zawsze, jest tak wspaniały. Oraz dwie prace Malczewskiego *Śmierć Ellenai* i *Elloe i Ellenai*. Malczewski był bardzo silnie związany ze sztuką brytyjską, krytyka przynajmniej tak to widziała. Myśmy próbowali wydobyć te związki. Tate udostępniła nam także dwa obrazy ze swoich zbiorów, które są kanoniczne dla sztuki brytyjskiej: jeden z portretów autorstwa Millais'a, którego podziwiał Feliks Jasiński i *Nadzieja* George'a Watts'a – to jest jeden z najbardziej znanych obrazów w malarstwie brytyjskim około roku 1900.

TT: *A kogo zabrakło?*

AS: Nie zmieściła się nam Olga Boznańska. Tego żałowaliśmy.

TT: *Czy nie zabrakło Weissa?*

AS: Weissa nie. Weiss jest zbyt ekspresjonistyczny, mniej subtelny niż ci malarze. W jego twórczości nie widać brytyjskich inspiracji, jest on gdzieś bliżej kręgu Środkowej Europy, ekspresjonizmu niemieckiego, skandynawskiego, to jest „przybyszewszczyzna”, więc trochę inne malarstwo.

TT: *Mamy więc z jednej strony sztukę przełomu XIX i XX wieku, która jest „sztuką dla sztuki”, z drugiej znowuż właściwe są jej wątki narodowe. Artur Górski w 1898 na łamach „Życia” pisał: „Żądamy od sztuki naszej, aby*

była polską, na wskroś polską – bo jeśli straci rodzimność, straci tym samym siłę i wartość, i swoją rację bytu”. Co współczesny Brytyjczyk może dowiedzieć się o kulturze polskiej nie tylko XIX wieku?

AS: To jest bardzo złożony problem. Ja mogę powiedzieć, tak wokół mojej wystawy, iż przede wszystkim nie zdawano sobie sprawy z istnienia takiego wymiaru sztuki, o którym tu mowa. Ma Pan rację, że postulat sztuki narodowej był bardzo istotny. Ale z drugiej strony chcieliśmy pokazać, że dzięki temu, iż ci artyści byli tak pewni swoich tożsamości narodowych, byli tym bardziej zainteresowani innymi kulturami narodowymi. Ten więc rodzaj wzajemnej fascynacji był istotny. Nie wiadano, że sztukę polską, którą postrzega się jako prowincjonalną, bądź będącą pod wpływem Niemiec czy Francji, tworzą ludzie mający tak szerokie horyzonty. Doskonale orientują się w tym, co dzieje się w Londynie, i że ich to intryguje. Ten wątek był przede wszystkim zaskakujący. Wielu Brytyjczyków nie pamięta i nie zna tej sytuacji. Po drugie, paradoksalnie klasa tego polskiego malarstwa nie jest aż tak dobrze znana, jak nam się wydaje. Jest to nasz towar eksportowy – malarstwo około 1900, ale ono nie jest tak bardzo znane jakbyśmy tego chcieli. Co więcej – i było to nasze istotne osiągnięcie – malarstwo polskie tego okresu jest postrzegane jako sztuka bardzo lokalna. Okazało się, że ona ma związki z tą najświętszą kulturą brytyjską – prerafaelitami, symbolizmem. Dla Brytyjczyków są to ważne wątki w historii kultury narodowej. Okazuje się, że istnieje łączność, dlatego to było takie odkrywcze dla obu stron. Natomiast czy Brytyjczyk w ogóle wie cokolwiek o kulturze polskiej? Paradoksalnie wie więcej niż przeciętny Hiszpan czy Włoch, bo wojenna emigracja polska pozostawiła trwałe ślady. Wyszła niedawno książka na temat polskich artystów, którzy zostali w Wielkiej Brytanii po roku 1945. Jest jednym z takich najciekawszych artystów, o których była mowa przy okazji Roku Polskiego, Feliks Topolski. Pochodził on zresztą z Krakowa, potem się przeprowadził do Londynu w latach 30. i został tam, stając się karykaturzystą, portrecistą brytyjskiej klasy politycznej. Jego postać została przypomniana jako rodzaj „pomostu” cywilizacyjno-kulturowego między nami. Jest więc szereg takich detali, które powodują, że właściwie w Wielkiej Brytanii istnieje coś w rodzaju zainteresowania, czy raczej gotowości na przyjęcie kultury polskiej, jako czegoś, co jest wartościowe, a przede wszystkim ma jakiś kontekst miejscowy.

TT: *Jak z perspektywy czasu prezentuje się więc recepcja tej wystawy?*

AS: Po pierwsze wystawa cieszyła się popularnością podobnie jak cała Tate. My nie mamy informacji, ile osób widziało tę wystawę. Wiemy ile

osób weszło do tej części Tate w ciągu tych kilku miesięcy, w których ta wystawa wisiała. To jest „astronomiczna” ilość osób. My podajemy ostrożnie informację, że było to około 400 tys., gdyż naprawdę nie wiemy ile osób przeszło przez te sale, nikt nie liczy wchodzących do pojedynczych sal. Ale zakładając, że wystawa była w najpopularniejszej części Tate, możemy przyjąć, że znaczna część z tej liczby, którą podała nam Tate widziała wystawę. Jest to więc w tym sensie ważna recepcja. Oczywiście jest to zasługa Tate, a nie tylko i wyłącznie wystawy. Ukazała się również książka, która się sprzedawała w trakcie trwania wystawy. Mamy więc też tego rodzaju zainteresowanie – wydane przez Tate krótkiego katalogu z dwoma tekstami, moim i Piotra Kopszaka, oraz kuratorki brytyjskiej Alison Smith. Ukazało się także kilka recenzji w prasie codziennej, które pokazywały z jednej strony zainteresowanie, a z drugiej pewien niedosyt, że jest to tak mała wystawa. To też było poniekąd satysfakcjonujące dla nas... Mieliśmy również wielką satysfakcję, ponieważ najważniejsze pismo brytyjskie, które nazywa się *The Burlington Magazine* (u nas na historii sztuki studenci uczą się o tym magazynie i o tym, co tam jest pisane!) opublikowało dosyć dużą recenzję o książce i wystawie. Recenzja była bardzo pochwalna – właściwie czegoś więcej trzeba? Wiem też, że w Polsce ta wystawa spotkała się z ciekawym przyjęciem. Zwrócono uwagę, że zrywa ona z modelem prezentowania sztuki polskiej („sztuki dla sztuki”) wyłącznie w polskim kontekście. Wystawy sztuki około 1900 odbywają się u nas często, jest to – jak wspomniałem – nasz towar eksportowy. Po raz pierwszy natomiast zdecydowano się na konfrontację dwóch szkół narodowych, brytyjskiej i polskiej. Byliśmy więc w tym *sancta sanctorum* brytyjskim – to tak jakby „część Sukiennic” zdjęto, aby wystawić u nas malarstwo brytyjskie! Udało się pokazać, że polska kultura ma wyraźny kontekst i poza tym, że wyrasta z pewnej tradycji, to jednak jest uniwersalna, da się ją rozumieć też w innych światach. Nie jest to na pewno ten partykularyzm, który zawsze jej przypisywano.

TT: *Wspomniał Pan o wyraźnym dialogu artystów polskich ze sztuką brytyjską omawianego tutaj okresu. W jaki sposób ten dialog prowadzono? Jak wyglądały kontakty polskich twórców z brytyjskimi?*

AS: Jest to również złożony problem. Mamy przede wszystkim takie kontakty, które są bezpośrednie i pośrednie. Pośrednie dlatego, iż wiedza utrzymywana jest na podstawie publikacji, wystaw, które się odwiedza i tekstów na ich temat. Dosyć dużo pisano w Polsce o sztuce brytyjskiej w tym czasie. Z drugiej strony są o wiele ciekawsze kontakty dokumentowane bezpośrednio. Na przykład wiemy, że Burne-Jones obracał się w tych kręgach, w których bywał Paderewski, skoro go portretował. Co więcej on wiedział,

kto to jest, wiedział o jego patriotyzmie i wiedział o jego fascynacji Polską. Gdzieś ten element idealizmu Paderewskiego w pracach Burne-Jones'a jest widoczny. Wiemy też, że twórca stylu zakopiańskiego Stanisław Witkiewicz, czyli stylu narodowego polskiej architektury, korespondował z Johnem Ruskinem. Ruskin był filozofem, myślicielem – pisał zresztą teksty bardzo różne nie tylko o sztukach pięknych – który interesował się ideą stylu narodowego w sztuce. Ruskin miał dostać nawet zdjęcia willi z Zakopanego, chyba *Pod Jedłami*, które mu się bardzo podobały. No więc te kontakty były również takie. Tego już nikt nie pamięta.

TT: *Jak Pan myśli dlaczego tak jest? Dlaczego zapomniano o tych paralelach międzykulturowych?*

AS: Wydaje się, że jest to pewna trwałość stereotypów o historii kultury. Przyjmuje się, jak już powiedziałem, że są pewne ośrodki wiodące i zwraca się uwagę na związek z nimi. W polskiej sztuce przełomu wieków podkreślano wyraźnie konteksty niemieckie, skandynawskie. Podkreślał je głównie Przybyszewski. Z rzadka pisano o innych związkach i właśnie te się gdzieś ulotniły. Kiedy pisałem swoją książkę na podstawie doktoratu sam byłem zaskoczony, do jakiego stopnia było oczywiste, na przykład, że malarstwo Malczewskiego albo Wyczółkowskiego jest bliskie prerafaelitom brytyjskim. Tak krytyka uważała – ktoś pisał, że malarze brytyjscy mogliby ilustrować teksty polskich wieszczów, ponieważ mieli równie wizjonerską twórczość. Irena Solska polska aktorka kreowała postaci według obrazów prerafaelickich i podkreślano, że ma w sobie coś z „bogin” prerafaelickich. W tym czasie to było dosyć oczywiste. Był to po prostu ważny element pejzażu kulturowego około 1900.

TT: *Być może rzecz idzie również o konkretne historyczne wydarzenia: Polską pod zaborami, dwie wielkie wojny światowe, „żelazna kurtyna”?*

AS: W tym konkretnym przypadku dosyć trudno powiedzieć, dlatego że tego wątku nie podjęto w zasadzie też w okresie międzywojennym. Aczkolwiek w Krakowie powstała bardzo ciekawa książka o Ruskinie, ale o sztuce i o związkach z malarstwem brytyjskim szczególnie nie pisano. Natomiast rzeczywiście w chwili, kiedy zaczęła narastać wiedza o sztuce przełomu wieku, czyli w zasadzie od lat 60. XX wieku, to w istocie nie było już szans na kontakty. Jest coś na rzeczy z tą „żelazną kurtyną”. Ogólnie rzecz ujmując, pamiętam pisałem o tym w jednym z tekstów, jak zwiedza się Wiedeń, tam stoi pomnik wdzięczności dla Armii Czerwonej, za wyzwolenie Wiednia, który wiadomo był również okupowany podobnie jak Berlin przez długie dziesięciolecie, jeszcze po zakończeniu wojny.

I tak sobie można pomyśleć, że gdyby został Wiedeń po tej stronie, po której myśmy zostali, to takie postaci jak Gustav Klimt i Egon Schiele, dziś uznawane za zupełnie fundamentalne dla sztuki przełomu wieków, też nie byłyby dostępne tak łatwo dla badaczy, zwłaszcza amerykańskich, którzy ich wylansowali. Można więc założyć, że te prace, może nie byłyby całkowicie zapomniane, ale nie istniałyby w kanonie. Dałoby się po prostu napisać historię sztuki według „żelaznej kurtyny”. Oglądając wspomniany pomnik, poniekąd myśli się o tym, jak bardzo zmieniłoby się nasze widzenie sztuki przełomu wieków, ale też szerzej – po prostu historii kultury europejskiej, gdyby ta kurtyna zapadła w innym miejscu. Jest więc tak w historii sztuki, podobnie jak w historii nauk humanistycznych, że procesy cywilizacyjne, realia historyczne bardzo silnie wpływają na wyobraźnię i na sposób widzenia dzieł sztuki.

TT: *W ramach „PolskaYear” w Wielkiej Brytanii prezentowane były też prace współczesnych artystów polskich. Jak na tle tych prac wypadł XIX wieczny symbolizm? Czy symbolizm jest zjawiskiem stricte historycznym, czy jeszcze przenika do prac współczesnych twórców?*

AS: To jest też istotny problem. Trzeba przyznać, że pomysł pokazania sztuki najnowszej w ramach Roku Polskiego był uzasadniony jakością sztuki współczesnej w Polsce, która jest bardzo wysoka i doskonale wpisuje się w nastrój odradzania się Polski po 1989 roku. To jest ten młody kraj, który wzrasta raz jeszcze. Wszystko to bardzo dobrze się komponuje z ogólnym obrazem Polski w tej chwili. Dobrze, że zostało to pokazane. Natomiast nasza wystawa była pod tym względem dość nietypowa, ponieważ akceptacja dla kultury Polski współczesnej, poniekąd zakłada, że to co było wcześniej, nie miało charakteru mniej istotnego. Ważne było więc, by pokazać coś starszego. Czy natomiast symbolizm jest dla nas istotny? Można powiedzieć, że nawet wydarzenia po 10 IV pokazały, że tak. Pogrzeb Pary Prezydenckiej był przecież stylizowany na tradycje wielkich pogrzebów patriotycznych, które zaczęły się w XIX wieku. Patrząc na sztukę współczesną w Polsce wątków neoromantycznych i symbolistycznych jest bardzo dużo.

TT: *O jakiej konkretnie sztuce mowa?*

AS: Możemy mówić o polskim malarstwie, które bardzo lubi operować symboliką przedmiotu, wydarzeń. Współcześni artyści, na przykład Wilhelm Sasnal, czy Marcin Maciejowski, podkreślają w wywiadach, że dla nich istotnym elementem edukacji były wizyty w krakowskich Sukiennicach i oglądanie malarstwa przełomu wieków. To nie znaczy, że to jest

dosłowne przejmowanie wzorów ani kopiowanie, ponieważ byłby to zupełnie chybiony pomysł. Natomiast w ich pracach w jakimś sensie (i nie tylko mówię tutaj o pracach wyżej przywołanych osób, ponieważ tego można szukać również u innych twórców) jest obecny ten symbolistyczny element. Wystawy malarstwa około 1900 mają pełną frekwencję. Polacy uwielbiają sztukę tego czasu, ponieważ ona trafia w istotne elementy kultury narodowej, czy też wyraża je. Trudno nie widzieć wpływów tego również w twórczości współczesnej. Najciekawsze jest to, że poczyniliśmy jakiś krok dalej, tzn. gdzieś ta tradycja wydaje się być dużo żywsza niż na przykład tradycja sztuki XVIII-wiecznej.

TT: *Z drugiej strony mamy wizerunek współczesnej sztuki, może trochę stereotypowy i dla większości z niej krzywdzący, jako sztuki skandalicznej i prowokacyjnej. Jak prezentują się proporcje w tej kwestii? Co jest wartościowe, a co nie?*

AS: To, co się przebija do powszechnej świadomości najczęściej stanowi informacje wyrywkowe i właśnie prowokacyjne. Jest to jakiś procent tego, co się dzieje, ale wcale nie dominujący. Co więcej, dobry artysta nie będzie robił prymitywnych prowokacji, ponieważ to po prostu jest prymitywne. Sztuka najnowsza jest w Polsce dlatego tak istotna, że najlepsza jej część jest zupełnie fenomenalna i pokazuje pewną kontynuację treści istotnych. Szczególnie jest to widoczne, kiedy się patrzy z perspektywy zagranicznej. Krytyka pisząca o polskiej sztuce współczesnej uwielbia odnajdywać paralele. Proszę sobie wyobrazić, że jeden z krytyków pisząc o tej naszej wystawie zauważył podobieństwo między karłami, które występują w filmach Katarzyny Kozyry a obrazem *Dziwny ogród* Mehoffera. Uważał, że mamy do czynienia z podobną surrealistyczną atmosferą zauważalną u obojga twórców. Rzecz, której byśmy nie dostrzegli, ponieważ wydaje nam się, iż są to dwa różne światy. Fascynujące jest to w pisaniu o współczesnej sztuce polskiej, że można zauważyć, jak w istotny sposób ona jest częścią kultury światowej. Natomiast bez wątplenia treści narodowe gdzieś pozostają. Dlatego też pewni artyści znajdują w ogóle rezonans na świecie, ponieważ oni są właśnie traktowani jako kontynuatorzy pewnej tradycji. Sztuka współczesna jest naprawdę fascynującym obszarem studiów i jest dużo ciekawsza, niż się słyszy. Te najlepsze prace, jeszcze raz podkreślam, są w istotny sposób związane z tym, co się działo tutaj wcześniej. Artyści wielokrotnie będą do tych treści wracać. Nikt jednak dzisiaj nie chciałby używać takich pojęć jak „sztuka narodowa”, które byłyby definiowane w kategoriach formalnych, np. taki a taki kolor jest typowy dla Polski.

TT: *XIX-wieczny symbolizm w Polsce miał takie kategorie formalne?*

AS: Wtedy mówiono często, że pewna kolorystyka jest typowa dla tradycji ludowej. Czy wręcz niektórzy artyści przywoływali kolory, czy stroje ludowe. Kategorie te nie funkcjonują dzisiaj, ale to nie znaczy, że nie funkcjonuje taka problematyka. Ona jest aktualna.

TT: *Podsumowując naszą rozmowę zapytam jeszcze o to, czy wystawa spełniła swoje początkowe założenia? Czy ewentualnie wyznaczyła jakież dalsze perspektywy współpracy polsko-brytyjskiej?*

AS: Z mojego punktu widzenia tak. Trzeba jednak poczekać na ocenę całości. Wymiernie patrząc wiem, że Instytut Mickiewicza podaje ją jako jedno z największych osiągnięć Roku Polskiego. Również wspomniany katalog – książka się rozeszła, mnóstwo ludzi wystawę widziało. Nawiązaliśmy bezcenne i profesjonalne kontakty. Ważne naprawdę jest też to, że działania w dłuższej perspektywie otwierają nowy sposób myślenia o relacjach polsko-brytyjskich. Cały Rok Polski w Wielkiej Brytanii stwarza możliwości dalszej współpracy: wymian wystaw, publikacji i konferencji. W naszym świecie jest to nie do przecenienia, ponieważ budujemy świadomość, jak bardzo kultura polska jest atrakcyjna. Pokazanie się w najlepszej londyńskiej galerii myślę, że będzie miało daleko idące efekty. Wszystko to ma swoje znaczenie, które trudno w tej chwili określić w praktyce. Poza tym, że ukaże się książka z sesji, która towarzyszyła tej wystawie. Jest także projektowana wymiana wystawy z Muzeum Narodowym w Krakowie, w tej chwili jest negocjowana – wielka wystawa malarstwa Turnera. Ponadto przecież Wyspiański i Wojtkiewicz zachwycili wszystkich, być może będzie to jakoś uwzględnione. Mieliśmy też propozycję, by powiększoną wersję tej wystawy pokazać tu i tam. Najważniejsze jest tutaj otwarcie tego kanału komunikacyjnego, który po prostu nie istniał. Nie mówiąc o tym, że mnóstwo Brytyjczyków przekonało się, iż sztuka w Polsce istniała też wcześniej i była bardzo dobra.

TT: *Bardzo dziękuję za rozmowę.*

Dagmara Dygoń

Pastuszek jako metafora życia Jacka Malczewskiego

Kiedy Adolf Dygasiński sprawował opiekę pedagogiczną nad młodym Jackiem Malczewskim nie wiedział jeszcze, jak wielki wpływ na twórczość przyszłego młodopolskiego artysty będą miały opowieści o małych, biednych, bosych pastuszkach z jego bajek. Jacek zetknął się z Dygasińskim podczas pobytu u wuja we wsi Wielgie, gdzie spędził cztery lata swojego młodzieńczego życia. Pobyt na wsi, a przede wszystkim bliska więź z pisarzem, trwająca przez szereg lat, rozbudziły w Jacku miłość ku przyrodzie¹.

Jacek Malczewski stworzył cykl obrazów, których bohaterami są mali pastuszkowie, przedstawiani na tle wiejskiego krajobrazu. To zwykle, proste dzieci, często w podartych ubrankach, niekiedy jednak artysta obdarzył je pewnymi elementami wręcz egzotycznymi, jak np. nadzwyczaj dekoracyjne ludowe stroje, które odrealniają te postacie, stawiają je poza czasem i przestrzenią. Niezwykle postacie pastuszkowie napotykają na swej drodze. I tak, bohaterami tychże magicznych opowieści są aniołki, rusalki, chimery i fauny.

Zdarza się, że fabuła prezentowana przez Malczewskiego jest swoistym odzwierciedleniem jego życia, niedostrzegalnym na pierwszy rzut oka. Pastuszek służy Malczewskiemu do zaprezentowania własnej filozofii życia. Niemal każde przedstawienie związane jest ze światem jego dzieciństwa i młodości spędzonej na wsi. Mały, wiejski chłopiec to w rzeczywistości młody Jacek, który za kilka lat wyruszy w długą podróż w poszukiwaniu swojego przeznaczenia. Podobnie rzecz się ma w odniesieniu do cyklu obrazów poświęconych biblijnej przypowieści o Tobiaszu, z której malarz wyodrębnił scenę wędrówki Tobiasza syna i uczynił ją tematem przewodnim. Jest ona wyznacznikiem wędrówki ludzkiej przez życie, która posłużyła Malczewskiemu do opowiedzenia własnej historii i stała się metaforą poszukiwania jego drogi twórczej².

1 A. Ławniczakowa, *Jacek Malczewski [1854-1929]*, Warszawa 2006, s. 18.

2 K. Wyka, *Thanatos i Polska*, Kraków 1971, s. 76, 81-82.

W obrazie *Tobiasz w drodze*³, z 1904 roku, mały pastuszek wędrujący po polach wraz z aniołem, spotyka chimerę. Malczewski wplótł do owej sceny aż trzy motywy: filozoficzny, mitologiczny i biblijny. Chimera, należąca do świata mitologicznego, jakby ospale, bardzo niechętnie ustępuje z drogi wędrowcom. Jest półnaga, ma ogromne kocie łapy z długimi pazurami, skrzydła lśniące paletą chłodnych barw i rude długie włosy spięte w warkocz zapleciony dookoła głowy. Zwodniczym spojrzeniem chciałaby skusić chłopca, aby zaniechał swojej wędrowki, jednak dzięki mocy i opiece boskiego wysłannika udaje się młodemu podróżnikowi odegnąć złowrogie myśli. Z uśmiechem i błyskiem w oczach spoglądają na pokonaną chimerę, pełni wiary, że nic nie przeszkodzi im w dotarciu do celu. Tobiasz ukazany jako mały wiejski chłopiec, o płowych włosach, dziurawym i brudnym ubraniu, w jednej ręce trzyma naczynie z zółcią, w drugiej rybę, schowaną za siebie, jakby bał się, że chimera zechce mu ją odebrać. Anioł ma męskie rysy twarzy, krótkie włosy, w rękach, wygiętych ku tyłowi, trzyma laskę pielgrzymią zwróconą końcem w stronę chimery a wielkie skrzydła przypięte do szelek na barkach, ciągną się za nim po drodze. Bezkresna wydaje się droga, która rozciąga się i gubi gdzieś za linią horyzontu, a ciemne, kłębiaste chmury sugerować mogą, że droga, którą podążają, jeszcze nieraz podda ich próbie⁴.

To właśnie w kraju artysty mieszka mały pastuszek – Tobiasz, żyjący złudzeniami i marzeniami, tutaj spotyka Anioła Stróża i przez taki kraj ze swoim opiekunem Rafałem wędruje młody Tobiasz⁵.

Pastuszek jest jednocześnie młodym Tobiaszem z opowieści biblijnej, a jego opiekun to Archanioł Rafał. Razem przemierzają pola i łąki niosąc lekarstwo dla ojca Tobiasza. Wędrowka chłopca była przede wszystkim bardzo długa i trudna. Młody Tobiasz nie uchronił się od wewnętrznych rozterek, które musiał pokonać, aby pomóc ojcu. W wyobraźni artysty te przeszkody przybierają wygląd postaci fantastycznych zaczerpniętych z mitologii, czyli chimery. To one są ucieleśnieniem lęku i pokusy. Równocześnie pod postacią pastuszka-Tobiasza kryje się sam Malczewski, a wędrowka Tobiasza jest odzwierciedleniem jego wędrowki przez życie⁶.

Biblijny Tobiasz tułając się po wiejskich drogach szuka swojego przeznaczenia, zmierza do celu, który wytyczył mu ojciec. Podobnie rzecz ma się w stosunku do samego artysty, któremu drogę życiową obrał ojciec Julian, a z którą on sam musiał się uporać. To co wiąże się z powołaniem artysty, to nierzadko los outsidera, samotnika, niezrozumianego i wykluczonego ze

3 Własność Stefana Korzeniowskiego w Krakowie.

4 J. Puciata-Pawłowska, *Jacek Malczewski*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1968, s. 124-125.

5 K. Wyka, dz. cyt., s. 114.

6 Tamże, s. 99-101.

społeczeństwa. Dlatego cykl ten, do którego włączona zostaje chimera, to tak naprawdę opowieść o okrucieństwie owego powołania. W tym ujęciu, chimera z wyżej omówionego obrazu stanowić będzie przeciwności losu, które napotkał artysta w trakcie poszukiwania własnej drogi twórczej⁷.

Podobną wizję Malczewski zaprezentował na obrazach, gdzie zwodnicza chimera hipnotyzuje małych chłopców, młodych artystów.

Na obrazie *Pastuszek z chimerą*⁸ z 1904 roku na pierwszym planie ukazane zostały tytułowe postacie. Pod drzewem leży naga chimera o bardzo jasnym kolorystyce skóry. Obok niej siedzi mały pastuszek, który tym razem nie przypomina z wyglądu wcześniejszych bohaterów – twarz jego jest zupełnie inna, jakby pospolitsza, ma przymrużone oczy, ciemne włosy i brudne stopy. Opierając jedną łapę o nogę pastuszka, chimera kusi go, każąc obcinać sobie paznokcie⁹.



Jacek Malczewski, *Pastuszek z chimerą* ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach, MNKi/M/52, 1904, tektura, olej, 29,5x45,5. Fot. Paweł Suchanek

*Pokusa fortuny*¹⁰, z tego samego roku co obraz poprzedni, jest już doślovną interpretacją sceny kuszenia małego pastuszka mamoną. Chimera

7 S. Stopczyk, *Jacek Malczewski*, Warszawa 1984, s. 29.

8 Muzeum Narodowe w Kielcach.

9 S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Jacek Malczewski*, Wrocław 2005, s. 35.

10 Muzeum Narodowe w Poznaniu.

usiadła podkulając jedną nogę wśród zielonych krzewów i wyciągnawszy rękę w stronę chłopca podaje mu monetę. Ze skrywanym, zdradzieckim uśmiechem spogląda na pastuszka, który waha się, co ma uczynić. I tutaj także Malczewski doskonale uchwycił sprzeczne emocje, które rysują się na jego twarzy. Chłopiec jest bez wątpienia starszym dzieckiem niż na poprzednich obrazach, ale wciąż jego rysy twarzy pozostają niewinne. Ubrany jest jakby w strój młodego malarczyka: ma czapkę na głowie, płaszczyk a pod nim kamizelkę. Zamiast pędzelka czy też innych przyrządów malarskich trzyma jeszcze w ręce nieodłączny bacik. W oddali pasą się świnie, a jeszcze dalej widoczny jest dach gospodarstwa¹¹.

Oba obrazy dotyczą dalszych losów małego pastuszka, któremu, gdy tylko podrósł, przestał towarzyszyć anioł, a na drodze stanęła drapieżna chimera, uosobienie wewnętrznych napięć, utajonych myśli i marzeń¹².

Powracając do obrazów, na których małemu pastuszkowi towarzyszy anioł, wspomnieć należy o cyklu obrazów zatytułowanych *Aniele, pójdę za Tobą*. Malczewski stworzył plastyczną opowieść, będącą jednocześnie rozwiniętą fabułą przypowieści biblijnej jak i ukrytą, opowiedzianą przy użyciu symbolicznych środków historią losów malarza. Pastuszek to nie tylko mały Jacek, który za kilka lat wyruszy w długą podróż w poszukiwaniu swojego przeznaczenia, ale także jest to młody Tobiasz, który napotyka Anioła Stróża, przewodnika w przyszłej wędrówce¹³.

Obraz *Aniele, pójdę za Tobą*¹⁴, z 1901 roku, to jedno z tych magicznych dzieł Jacka Malczewskiego, które głęboko zapadają w pamięć. Oto przed oczyma malutkiego pastuszka pasącego gęsi wyrósł niespodziewanie ogromny anioł z drewnianą laską w ręku. Lnianowłosy, niewinny chłopczyk trzyma w ręku słomiany kapelusz, jego nieodłączny atrybut. Maluch przypatruje się ze zdziwieniem i zawstydzeniem skrzydlatej istocie. Mimo, iż odczuwa lęk przed tą wyjątkową i zupełnie obcą postacią, jednak to właśnie on zaczepia anioła, być może licząc, że otrzyma od niego pomoc. W tym momencie chłopiec musi podjąć decyzję, czy pójść w nieznaną za aniołem, czy też pozostać w miejscu. Anioł w barwnej szacie stoi do widza tyłem, w lekkim półprofilu, z ugiętymi nogami, jakby dopiero co sfrunął z nieba. Obrysowany został ciemnym konturem, w partii skrzydeł nieco mocniej, co przyciąga wzrok widza. Na drugim planie przedstawione zostało zielone pastwisko ze stadem gęsi, w oddali widać las. Niemal połowę obrazu zajmuje piękne, błękitne niebo z kłębiastymi

11 J. Puciata-Pawłowska, dz. cyt., s. 125.

12 Tamże, s. 125.

13 K. Wyka, dz. cyt., s. 75.

14 Muzeum Narodowe w Warszawie.

chmurami. Sceneria jest bardzo prosta, to krajobraz wiejski, na którym rozgrywa się osobliwa scena¹⁵.

W niewielkich rozmiarów tryptyku *Za aniołem*¹⁶, z 1901 roku, artysta w środkowej części umieścił małego pastuszka, przy którym zatrzymał się anioł w błękitnym odzieniu. Stojący na skraju dróżki, również trzyma w rączce ogromny, słomiany kapelusz. Zdumiony i zawstydzony patrzy z niedowierzaniem na niezwykłą postać, która pojawiła się niespodziewanie, pośród typowo polskiego krajobrazu. Wielkie skrzydła anioła lśnią w słońcu różowawym połyskiem, a niebo z kłębiastymi, nieco mrocznymi chmurami, kunsztownie wykonane, przywodzi na myśl płótna Jana Stanisławskiego. Od tej chwili, motyw spotkania pastuszka z aniołem stanie się dla Malczewskiego tematem przewodnim w całej serii obrazów. Natomiast przywołany tryptyk podejmuje również inne wątki, którymi artysta zajmował się przez szereg lat, m.in. motyw wędrówki zmęczonego, starszego mężczyzny, grobu, czy śmierci.

Boczne kwatery tryptyku odznaczają się znaczną przewagą ciemnych barw. Ponura wydaje się być także tematyka płócien. Prawe skrzydło ukazuje wyczerpanego wędrowca podążającego za aniołem. Nic nie udaremni podróży utrudzonemu wędrowcowi i jego towarzyszowi w dotarciu do celu, nawet silny wiatr, który zrywa z jego ramion żołnierski płaszcz i spowalnia kroki. Mimo przeszkód podążają pewnie ku wytyczonemu celowi, z nadzieją spoglądając w dal. Pierwszy plan kwatery przedstawia stado ptaków, które zatrzymały się na skraju drogi, tworząc tym samym ciemną plamę pośród śnieżnobiałych pól i łąk. Gdzieś tam pod śniegu wydobywają się żółta-wobrzazowe, intensywne odcienie trawy. Niebo dorównuje kunsztem obłokom z kwatery środkowej. Natomiast lewa część tryptyku przedstawia wielką postać anioła i wycieńczonego grabarza, który otrzymuje od niebiańskiej postaci krzepiący napój. Anioł trzyma w ręce laskę pielgrzymią, którą wbił w świeżo odgarniętą ziemię z grobowego dołu. Także ta strona tryptyku odznacza się przewagą ciemnych brunatnych barw. Jedynie rozkwitające, jasnożółte kwiatki, delikatnie rozjaśniają pejzaż. Kontrastują tym samym ze scenerią, która roztacza się przed widzem¹⁷.

*Krajobraz wiosenny – Anioł z Tobiaszem*¹⁸, z 1902 roku, to obraz, który odznacza się niezwykle malarskim ujęciem głównych postaci. Bohaterowie stanowią niemal samą plamę barwną po prawej stronie płótna. Znajdują się na pierwszym planie i zdaje się, że przybliżają się do widza. Archanioł Rafał ma podobnie jak na innych obrazach Malczewskiego

15 S. Krzysztofowicz-Kozakowska, dz. cyt., s. 47.

16 Muzeum Narodowe w Krakowie.

17 J. Puciata-Pawłowska, dz. cyt., s. 113-114.

18 Muzeum Narodowe w Krakowie, ze zbiorów Feliksa Jasieńskiego.

wielkie skrzydła, tym razem potraktowane bardzo szkicowo, za pomocą zaledwie kilku pociągnięć pędzla. Tobiasz jest małym wiejskim chłopcem, ubranym bardzo skromnie, ze słomianym kapeluszem na głowie. Natomiast za postaciami rozciąga się piękny, pagórkowaty krajobraz.

W dolinie widać zabudowania chłopskie, brzeg rzeki z zacumowaną drewnianą łódką i las. Scena sugeruje, że biblijne postacie dopiero opuściły domostwo i wyruszyły w daleką podróż, a widz staje się świadkiem tego wydarzenia. Pejzaż ukazany na obrazie to widok Salwatora, niedaleko domu Malczewskiego. Począwszy od tego płótna, bohaterowie biblijni przedstawiani będą wśród krajobrazu rodzinnych stron artysty¹⁹. Obraz ten powstał dwa lata przed jednym z najbardziej znanych, a dziś na nowo odkrywanych dzieł artysty, o nieco zmienionej kompozycji pt. *Krajobraz z Tobiaszem*.

*Anioł i pastuszek*²⁰, z roku 1903, to obraz o charakterze niezwykle lirycznym, ukazuje bowiem moment kiedy przy siedzącym na skraju wiejskiej drogi chłopcu pasącym gęsi zatrzymał się anioł z ogromnymi skrzydłami, czule i z serdecznością przypatrujący się maleństwu. Pastuszek ubrany w białą sukieneczkę, z wielkim kapeluszem na kolanach, trzyma w obu rękach bacik, a stópki zaplótł z zawstydzenia przed obcą istotą. Widać, że pomiędzy bohaterami zawiązała się nić sympatii, a anioł wyraźnie ofiaruje dziecku pomoc. Niezwykle są skrzydła anioła, które mienia się w górnej partii błękitnym odcieniem, przechodzącym stopniowo w coraz jaśniejszą barwę aż po biały, by następnie nabrać ostrości soczystej żółci. Spod czerwonej, podkasanej do góry sukienki wydobywa się strój chłopski, koszula zapięta pod szyję i spodnie podwinięte do łydek, dzięki czemu anioł wygląda zupełnie jak wiejski chłopak, jedynie skrzydła przydają mu cech fantastycznych. Jego białe stopy znamionują, że wędrownik, której obaj się podejmuje nie będzie prosta²¹.

W innej, pochodzącej z tego samego roku kompozycji pod tytułem *Do sławy*²², anioł już nie tyle ofiarowuje pomoc, co na oczach widza przystępuje do jej realizacji, biorąc na skrzydła małego chłopca. W tym przypadku anioł zaczepia pastuszka pierwszy. Obraz przedstawia moment przed jego odlotem, gdy, przygięty na nogach, pomaga chłopcu wspiąć się na swoje plecy. Lnianowłosa pastuszek jest w takiej samej sukieneczce jak na poprzednim obrazie, jedynie anioł zmienił odzienie na zielonkawy krótki strój, a rysy twarzy ma zdecydowanie bardziej dziewczęce. Inne też ma skrzydła, które kształtem przypominają skrzydła motyla. Malczewski

19 K. Wyka, dz. cyt., s. 101.

20 Od r. 1959 w Muzeum Narodowym we Wrocławiu.

21 S. Krzysztofowicz-Kozakowska, dz. cyt., s. 50.

22 Własność prywatna.



Jacek Malczewski, *Anioł i pastuszek* (1903) – Muzeum Narodowe we Wrocławiu

umieścił postacie po prawej stronie płótna, jakby pozostawiając skrawek przestrzeni w lewej krawędzi na przestrzeń do odlotu bohaterów²³.

Mały pastuszek dostrzega anioła, który ofiarowuje mu pomoc, porzucenie dotychczasowego życia i wyruszenie w nieznane. Podobną wędrówkę podjął Malczewski, kiedy postanowił uczęszczać do Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie, opuszczając rodzinny dom. Świat, który otwiera się

23 S. Krzysztofowicz-Kozakowska, dz. cyt., s. 50.

dla pastuszka otoczonego czułą opieką anioła, równocześnie zdaje się być symboliczną wizją początku wędrówki Malczewskiego w poszukiwaniu drogi twórczej, zawsze zgodnej z koncepcją artysty tworzącego dla Boga, której był wierny aż do śmierci²⁴.

Obraz *Pastuszek na łące*²⁵, z roku 1891, ukazuje małego pastuszka odpoczywającego na trawie. Temat potraktowany został niezwykle malarsko, prawie nieobecna jest ciemna kreska konturowa obiegająca niemal wszystkie postaci Malczewskiego. Tym razem scena budowana jest wyłącznie poprzez plamy barwne. Nie widzimy twarzy pastuszka, gdyż skrywa ją pod wielkim kapeluszem i rękoma podłożonymi pod głowę. Leży na brzuszku, jedną nogę zgiętą w kolanie uniósł do góry, druga spoczywa na ciemnozielonej trawie, która pokrywa właściwie całą przestrzeń obrazu. Błękit ciemnoniebieskiego nieba jedynie delikatnie wylania się po prawej stronie płótna przy jego krawędzi. W oddali ukazane zostały pasące się zwierzęta, najprawdopodobniej krowy. Uwaga widza skupia się na pastuszkach, który stanowi jasną plamę barwną i wyraźnie kontrastuje z tłem obrazu.

Inny obraz *Pastuszek*²⁶, z 1890 roku, przedstawia małego, pacholącego chłopca, w słomianym kapelusiku na głowie i jasnej sukieneczynie, bosych nogach i brudnych stopach. Chłopczyk leżąc na trawie, głowę podpira ręką, drugą zaś trzyma na nodze, patrzy zamyślony przed siebie. Pastuszek odpoczywa na tle soczyście zielonej trawy i jaskrawo żółtych mleczki, które pokrywają całą płaszczyznę obrazu. Obraz epatuje spokojem, przedstawia niezwykle w swej prostocie czar wiejskiego pejzażu²⁷.

Jest to krajobraz wiejski, taki, jakim zapamiętał go artysta. Przyroda, z którą obcował podczas pobytu w Wielgiem i którą „pił całą pierśią, prześląknął nią do szpiku kości, rozpląnął się w niej”²⁸. O tym jak był głęboko przywiązany do obrazu pól i lasów pisać będzie bardzo często w listach do swoich bliskich. Z 1890 roku pochodzi list skierowany do żony, który napisał w czasie pobytu w Semmeringu:

Wolałbym siedzieć między żytem na miedzy polskiej [...], tu całkiem ani natury, ani ludzi nie odczuwam. Stamtąd przyjechałbym odświeżony naprawdę, [...] z nowymi myślami w głowie mojej, a stąd widzę już, że wrócę także może wypoczęty, ale z pustką w głowie, a co gorsza z formami zachodnimi w mózgu, które potem wyrwać będę musiał jedna za drugą²⁹.

24 A. Ławniczakowa, dz. cyt., s. 14-22.

25 Muzeum Narodowe w Warszawie.

26 Muzeum Narodowe w Warszawie.

27 J. Puciata-Pawłowska, dz. cyt., s. 67.

28 A. Heydel, *Jacek Malczewski. Człowiek i artysta*, Kraków 1933, s. 14.

29 A. Ławniczakowa, dz. cyt., s. 39.

Niemal każde przedstawienie pastuszka stanowi plastyczny wyraz powrotu artysty myślami do świata dzieciństwa i młodych lat spędzonych na wsi. Sugeruje to głównie tytuł obrazów, bowiem trudno dopatrywać się w nich rzeczywistego autoportretu. Przykładem takiego rozwiązania jest obraz *Wspomnienie młodości*³⁰ z 1890 roku, który wyraźnie skłania ku takiej hipotezie. Oto na drewnianym płotku, siedzi odwrócony tyłem do widza mały pastuszek w słomianym kapeluszu, w białej bluzeczce i ciemnych spodenkach, struga fujarkę z gałęzi wierzby. Nieco dalej, po lewej stronie pasą się świny, a dalej gęsi, którymi opiekuje się dziewczyna w czerwonej chustce na głowie. Tuż obok niej siedzi na trawie kobieta z dzieckiem. W oddali widać stado koni, galopujących ku ciemnej linii horyzontu. Intensywna, soczysta zieleń łąki, a także błękitne niebo z białymi, kłębiastymi chmurami przywodzi na myśl sam środek lata³¹.

Krajobraz, który zwykle towarzyszy małym chłopcom to krajobraz wiejski z okolic Gardzienic i Wielgim, który bardzo mocno odcisnął się w umyśle artysty. Widok dworu i jego otoczenia z kolistym podjazdem, smukłych topoli na tle nieba, tak dobrze zapamiętany w dzieciństwie, pojawia się wielokrotnie w różnych kontekstach symbolicznych. Sceneria ta będzie stanowić przede wszystkim:

uosobienie domu rodzinnego, znak szczęścia i utraconego raju, ale także symbol marzenia o Arkadii, którą można odzyskać w metaforycznym, pośmiertnym powrocie³².

Kraj lat dzieciennych jako czas spędzony w otoczeniu bliskich osób, w miłości i ciepłe domowego ogniska, z pewnością stał się inspiracją przyszłych tematów malarza. Obrazy pozwoliły mu przenieść się w wyobraźni do tamtych chwil i do ludzi, którzy go otaczali.

Takie odniesienie odnaleźć można w tryptyku *W moim ogrodzie*³³ z 1891 roku. To mało znane dzieło przedstawia wiejskiego, bosego chłopca, w podartym ubraniu, siedzącego na ziemi na tle ziół i kwiatów. Chłopiec trzyma obiema rękami fujarkę, która i w tym przypadku jest znakiem przypisanym małemu artyście. Środkowa część to przedstawienie zamyślnego ojca artysty, Juliana, siedzącego na murze ogrodu, z dłońmi wspierającymi się na lasce. Ubrany jest w ciemny surdut i ciemne spodnie w paski. Natomiast na prawym skrzydle ukazana została młoda kobieta w fartuchu, lewą ręką wsparta pod bok. Stoi na tle zielonych, soczystych krzewów, drzew i zabudowań.

30 Muzeum Narodowe w Warszawie.

31 J. Puciata-Pawłowska, dz. cyt., s. 67.

32 A. Ławniczakowa, dz. cyt., s. 19.

33 Zamek Królewski na Wawelu, dar Karoliny Lanckorońskiej z roku 1994.

Tryptyk omówił Mieczysław Paszkiewicz w książce *Jacek Malczewski w Azji Mniejszej i Rozdole* następująco:

(Lewe skrzydło). Wiejski chłopiec, bosi i w podartym ubraniu, siedzi na ziemi. Za nim zioła i kwiaty. (Środek). Autoportret. Malarz zamyślony, siedzi na murze ogrodu. Dłonie wsparte na lasce. Ubrany jest w ciemny surdut i ciemne spodnie w paski. (Prawe skrzydło). Młoda, zażywna kobieta stoi za szpalerem, lewą ręką wsparta pod bok. Ubrana jest w czerwona bluzkę i fartuch w różowe i czerwone paski. W głębi krzewy, drzewa i zabudowania³⁴.

Takie odczytanie postaci nie wydaje się słuszne. Uważam, iż jest to przedstawienie, w którym Malczewski rzeczywiście umieścił swoją postać, jednak nie jest on tutaj starszym mężczyzną, jak twierdził Paszkiewicz, lecz małym chłopcem z lewej kwatery. W rysach twarzy mężczyzny rozpoznaję zaś ojca malarza, Juliana. Chłopiec przedstawiony został z fujarką, która także w tym przypadku jest znakiem przypisanym małemu artyście.

Nierzadko kwestią sporną jest pytanie, czy dzieło staje się lepiej zrozumiałe gdy ustawić je w kontekście życia malarza. W przypadku Malczewskiego taki zabieg wydaje się oczywisty i słuszny, bowiem w kolejach losu i przeżyciach twórcy można odnaleźć ważne przesłanki wyjaśniające charakter jego sztuki. Otoczenie, w którym dojrzewał przyszły twórca, a także kultura i wartości cenione przez jego własne środowisko, miały ogromny wpływ na kształtowanie się nie tylko osobowości Malczewskiego, ale także na charakter sztuki, jaką tworzył³⁵.

Pastuszek, podobnie jak Tobiasz, służy Malczewskiemu do przedstawienia własnej filozofii życia.

Jeśli przyjąć, zgodnie z koncepcją Kazimierza Wyki, iż wędrówka młodego Tobiasza jest metaforą poszukiwania drogi twórczej przez malarza, a seria obrazów z przedstawieniami pastuszka i Anioła Stróża to prolog serii *Tobiasz*, to wysnuć można wniosek, iż sama postać pastuszka symbolizuje etap dziecięcego życia Malczewskiego. Niemal każde przedstawienie wiejskiego dziecka łączy się wyraźnie ze światem jego dzieciństwa i młodych lat spędzonych na wsi³⁶.

W malarstwie Malczewskiego tematyka ludowa odgrywa znaczną rolę, a świat wiejskiego dziecka był mu szczególnie bliski. Wynika to z faktu, że artysta najbardziej upodobał sobie właśnie krajobraz rodzimy, który najsilniej odczuwał. Żyjąc i mieszkając przez wiele lat na wsi, w otoczeniu

34 M. Paszkiewicz, *Jacek Malczewski w Azji Mniejszej i Rozdole*, Londyn 1972, s. 72.

35 A. Ławniczakowa, dz. cyt., s. 7-23.

36 K. Wyka, dz. cyt., s. 99-101.

zwykłych, prostych ludzi, doświadczając uroków natury, nieobce mu było poczucie bliskiej więzi z wiejskim ludem. Tam zetknął się z przyrodą, która głęboko utkwiała mu w pamięci i to do niej będzie wracał w swoich obrazach przez szereg lat. Nieprzypadkowe zatem jest umieszczenie niemal wszystkich kompozycji w scenerii rodzimego polskiego krajobrazu³⁷.

Zapewne stały kontakt z Adolfem Dygasińskim zaostrzył w Malczewskim żywą potrzebę podejmowania w twórczości wątków ludowych. Dygasiński obserwował bacznie życie ludu wiejskiego, zbierał podania, legendy, baśnie, nieobcy był mu świat fantazji, marzeń i symboliki, co na pewno głęboko zakorzeniło się w umyśle małego Jacka³⁸.

Motyw pastuszka, wiejskiego dziecka, czy ogólnie pojęta tematyka ludowa, wypływała z powszechnie wówczas panujących tendencji, stając przy tym kluczowy przedmiot rozważań także w literaturze. Mimo to Malczewski postrzega przyrodę w zupełnie inny sposób, zauważa sprawy, którym nadaje zupełnie nowy sens, dopełniając już na pozór wyczerpaną problematykę³⁹.

Malczewski malując pastuszków nie sprowadzał swoich wyobrażeń jedynie do analizowania stroju, czy ogólnego wyglądu, lecz zanurzał się głęboko w sferę myśli i przeżyć wiejskich dzieci. Jego pastuszkowie mają swój własny świat, świat, do którego nikt nie ma dostępu, oprócz nich samych. Żyją stworzoną przez siebie uludą i iluzją piękniejszej rzeczywistości. Słyszą głosy, których nikt nie słyszy, zapominając zarazem o swoich codziennych obowiązkach⁴⁰.

Wiejskie, samotne dziecko, żyjące marzeniami i przeświadczeniem o otaczającym je fantastycznym, niezmiernym świecie, niezrozumiane przez otoczenie było dla symbolistów figurą artysty, prostodusznej i czystej osobowości, zanurzonej w bogactwach przyrody. To właśnie pastuszkowi jako pierwszemu dane było zobaczyć anioła i to rzeczony wiejski chłopiec gotowy jest podjąć wyzwanie dalekiej, niebezpiecznej wędrówki przez życie⁴¹.

Częstokroć, warstwa treściowa obrazów świadczy o tym, iż artysta wszelkie koncepcje rodzące się w jego głowie odnosił do siebie samego, poprzez pryzmat własnych myśli, uczuć i zachowań. Analogiczną postawę wykazał Malczewski w stosunku do dzieł, które tyczą się małych pastuszków⁴².

37 A. Ławniczakowa, dz. cyt., s. 20.

38 J. Puciata-Pawłowska, dz. cyt., s. 11.

39 Tamże, s. 65.

40 J. Puciata-Pawłowska, dz. cyt., s. 67.

41 Tamże, s. 66-67.

42 A. Jakimowicz, *Jack Malczewski i jego epoka*, Warszawa 1970, s. 55.

Pastuszek jest, w pewnym sensie, drugą tożsamością malarza, albowiem wyraża i uosabia te obawy i przeciwności losu, na które narażony jest każdy artysta, także on sam. Takie rozwiązanie przynosi nam wspomniana wcześniej seria obrazów, na których chimera, niejako w roli *femme fatale*, hipnotyzuje małego pastuszka, symbolizującego owego Artystę.

Eligiusz Niewiadomski przedstawia trzy warianty motywu niszczycielskiej chimery, obecnej w twórczości Malczewskiego. W pierwszym przypadku zalotna chimera uwodzi małego pastuszka melodią wydobywającą się z instrumentów muzycznych, które dzierży w dłoni. Druga wersja obrazuje sytuację, gdy chimera przygniata ciężarem swojego ciała martwe zwłoki artysty, by w trzeciej odsłonie samej paść nieżywą „...bo sztuka umiera razem z twórcą...”⁴³. Niewiadomski zaznacza przy tym, że Malczewski obrazuje to, co jest mu tak bliskie, maluje bowiem swój własny dramat:

Męką była walka twórcza, przeradzanie się w bólach. Jego wyobraźnia jest tak okuta zmysłem rzeczywistości, że natura stała się tyranem artysty. Realne widzenie jest mu kulą u nogi, łańcuchem ducha – ciężkim i nie do zerwania⁴⁴.

Pastuszkowie nie tylko odzwierciedlają myśli i obawy zaprzatające głowę malarza, ale także stanowią wyraz tęsknoty za przeszłością. W ich rysach twarzy często można dopatrzeć się podobieństwa do cech fizjonomicznych przynależnych artyście na obrazach, które ilustrują jego młodsze lata.

W ciągu wieków, odkąd tylko artyści poczęli wykonywać swoje autoportrety, przyjęło się, że przedstawiają swoje oblicze tożsame z wizerunkiem, jaki spostrzegają w chwili tworzenia. W przypadku Jacka Malczewskiego mamy do czynienia z koncepcją dość niecodzienną, bowiem bardzo często artysta wyobraża swoją podobiznę w innym wieku niż w chwili malowania, tworząc tym samym obrazy „retrospekcyjne” i „projekcyjne”⁴⁵.

Pastuszek to nie tylko mały Jacek, który za kilka lat wyruszy w długą podróż w poszukiwaniu swojego przeznaczenia, ale także mały Tobiasz, który napotyka Anioła Stróża, przewodnika w przyszłej wędrówce. Obrazy pozwoliły mu tym samym, przenieść się w wyobraźni do tamtych chwil i do ludzi, którzy go otaczali. Mali chłopcy dopiero zaczynają dorosłe życie, jednak wciąż mają w pamięci ciepło domowego ogniska. To dzieci, które marzą o sławie i potędze, o szczególnej misji, jaką niesie ze sobą rola artysty, której nieobce są jednak zawody, wątplenia i pokusy.

43 E. Niewiadomski, *Malarstwo polskie XIX i XX wieku*, Warszawa 1926, s. 275.

44 Ibidem, s. 276.

45 Jakimowicz, dz. cyt., s. 55.

Monika Maria Kowalczyk

Sztuka dawna i sztuka nowa w procesie kształtowania postawy twórczej człowieka

Stanowisko Ireny Wojnar

Wstęp

W historii estetyki europejskiej pojęcie „twórczości” wielokrotnie zmieniło swoje znaczenie. Władysław Tatarkiewicz w *Dziejach sześciu pojęć* wskazał na trzy konteksty jego użycia: twórczość jako działanie boskie (*creatio ex nihilo*), twórczość jako działanie wyłącznie artystyczne oraz twórczość jako działanie ludzkie. Nie sposób w tym miejscu przedstawić ewolucji interesującego nas pojęcia, począwszy od czasów starożytnej Grecji aż po dzień dzisiejszy. Dlatego nasza uwaga zostanie skoncentrowana na XX wieku, w którym

[...] wyraz „twórca” zaczęto stosować do całej k u l t u r y l u d z k i e j, zaczęto mówić o twórczości w nauce, o twórczym polityku, o twórcach nowej techniki¹.

W tym czasie pojęcie pankreacjonizmu wyznacza rozumienie fenomenu twórczości, zgodnie z którym: „[...] człowiek jest twórczy, gdy nie ogranicza się do stwierdzania, powtarzania, naśladowania, gdy daje coś od

1 W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1988, s. 295-296.

siebie, z siebie”². Twórcze jest każde działanie człowieka „wykraczające poza prostą recepcję”.

Pojawia się pytanie, czy ludzka kreatywność jest wrodzona czy nabyta, np. w procesie wychowania (resp. samowychowania)? Jedno z możliwych rozwiązań tej kwestii proponuje w swojej teorii wychowania estetycznego, współcześnie żyjąca autorka – profesor Irena Wojnar, autorytet w dziedzinie nauk pedagogicznych. Ponieważ każda wizja pedagogiczna wyrasta z określonego pojęcia natury człowieka, dlatego także i w tym przypadku zostały przyjęte określone założenia antropologiczne.

Autorka jest przekonana, że każdy człowiek jest twórcą. Bliskie jej są słynne słowa Herberta Read’a: „Człowiek jest przede wszystkim tym, który tworzy”, sama zaś twierdzi: „[...] nie jest prawdą, że artysta to szczególny gatunek człowieka, a jest natomiast prawdą, że każdy człowiek może być swoistym rodzajem artysty”³. Według niej, twórczość jest typowo ludzką potrzebą, jedną z podstawowych dziedzin życia osoby – biorąc pod uwagę analizę działań ludów pierwotnych, a także badania z zakresu psychologii rozwojowej, które wskazują na stałą potrzebę ekspresji własnej jako istotny czynnik rozwoju osobowości. Ta prawidłowość, jak sama podkreśla, miała w przeszłości swój wyraz w klasycznej definicji sztuki:

Sztuka określana w czasach greckich i średniowieczu zwłaszcza jako umiejętność tworzenia według reguł zawierała się bardziej w dyspozycjach artysty, twórcy niż wytworze⁴.

Po nowożytnym zawężeniu pojęcia sztuki do tzw. sztuk pięknych, co dokonało się w 1747 roku za sprawą Charles’a Batteux⁵, współcześnie, wraz z przemianami artystycznymi, można zaobserwować tendencję powrotu do szerokiego rozumienia sztuki: „Dziś wracamy do szerokiego ujmowania twórczości jako postawy ludzkiej manifestującej się w działaniach różnego typu”⁶. Warto dodać, iż na ukształtowanie tej koncepcji twórczości miały także wpływ idee swobodnego i spontanicznego rozwoju głoszone

2 Tamże, s. 306.

3 I. Wojnar, *Człowiek który tworzy*, w: K. Wilkoszewska (red.), *Eseje o pięknie: problemy estetyki i teorii sztuki*, Warszawa 1988, s. 190.

4 Tamże, s. 189.

5 Tamże, s. 189: „Narastająca przez wieki «specjalizacja» działań twórczych i wyodrębnianie się sztuki jako dziedziny artystycznej wyposażonej w estetyczną samowiedzę doprowadziły do wykrystalizowania się swoistego przedmiotu sztuki czy też dzieła sztuki, zadecydowały także o wytworzeniu się odrębnych wyspecjalizowanych środowisk artystycznych. Różnica między artystą a nieartystą, zrazu nieistniejąca, nabierała coraz większej ostrości”.

6 Tamże, s. 190.

przez Jana Jakuba Rousseau (XVIII wiek), a na przełomie XIX i XX wieku przez Lwa Tolstoja, Johna Deweya i Henri Bergsona.

Wojnar, mając świadomość kreatywnych możliwości człowieka, często pozostających w stanie uśpienia, zaproponowała program wychowawczy, który ma na celu ich aktywizację, umożliwiającą stymulację postawy twórczej człowieka, tzw. postawy „umysłu otwartego”. Jest bowiem przekonana, że dzięki tej postawie człowiek współczesny jest w stanie odnaleźć się w skomplikowanej, nowej rzeczywistości XX wieku, która zmieniła swój dotychczasowy charakter – ze statycznej przekształciła się w dynamiczną. Środkiem wychowawczym we wspomnianym modelu pedagogicznym jest sztuka – szczególnie wartościowa okazuje się sztuka nowa, typowa dla współczesnej dynamicznej rzeczywistości⁷.

Małgorzata Malicka i Henryk Depta w artykule pt.: *35 lat działalności Zakładu/Pracowni Teorii Wychowania Estetycznego*⁸ twierdzą, że teoria Ireny Wojnar stanowi najpełniejszy wyraz polskiej koncepcji wychowania estetycznego. Autorka przedstawiła ją już w 1976 roku, w książce pt.: *Teoria wychowania estetycznego. Zarys problematyki*. Czas jednak nie zdezaktualizował zawartej w niej idei wychowania estetycznego. Chociaż uległa zmianie sytuacja społeczno-kulturowa nadal stanowi ona inspirację dla licznych specjalistów zajmujących się wychowaniem estetycznym. Dostrzeżona przez autorkę zależność między sztuką a wychowaniem nadaje tej teorii charakter uniwersalny.

Warto przywołać kontekst działalności naukowej Ireny Wojnar, aby w głębszym świetle ukazać aktualność jej poglądów. Po przełomie politycznym, tzw. „polskim Październiku”, po śmierci Stalina, w 1958 roku została ogłoszona *Ustawa o szkolnictwie wyższym*, zezwalająca na większą swobodę poszukiwań badawczych. Wówczas pojawiła się możliwość stypendiów zagranicznych dla młodych adeptów nauki, z której skorzystała Wojnar, wyjeżdżając do Paryża (Stypendium Fundacji Forda). Zwieńczeniem tych studiów był doktorat uzyskany na Sorbonie w 1960 roku, pod kierunkiem wybitnego estetyka Etienne Souriau, na temat związków

7 Wśród estetyków często występuje przekonanie o wielofunkcyjności sztuki w społeczeństwie. Do najczęściej wymienianych przez nich funkcji spełnianych przez sztukę zalicza się: estetyczną, komunikatywną, poznawczą, wychowawczą, terapeutyczną, katartyczną, ekspresyjną, humanizującą, adaptacyjną, służącą do przełamywania stereotypów, integracyjną, ideologiczną. Radykalną postacią tego poglądu jest tzw. instrumentalizm estetyczny, według którego: „[...] sztuka stanowi środek do osiągnięcia określonych celów (np. produkcyjnych – gdy ułatwia spełnianie zawodu; pedagogicznych – gdy ułatwia zadania dydaktyczne itp.)” (M. Golaszewska, *Zarys estetyki*, Wyd. I, Warszawa 1983, s. 143).

8 Por. M. Malicka, H. Depta, *35 lat działalności Zakładu/Pracowni Teorii Wychowania Estetycznego*, w: J. Kamińska (red.), *Wydział Pedagogiczny Uniwersytetu Warszawskiego: jubileusz pięćdziesięciolecia*, Warszawa 2004, s. 269-291.

wychowania i sztuki. W 1963 roku dysertacja została opublikowana w języku francuskim (tytuł wydawniczy: *Esthétique et Pédagogie*), następnie przetłumaczona na język hiszpański i włoski; jej polski (poszerzony) odpowiednik stanowi praca *Estetyka i wychowanie* (1964 rok). To, co istotne:

W przedmowie do książki francuski promotor, profesor Etienne Souriau, charakteryzował zaniedbania szkolnego wychowania przez sztukę i wskazywał na „nader skromne” próby reformy. Na tym tle uznawał pracę Ireny Wojnar „za aktywną siłę w nurcie śmiałych poczynań”⁹.

Gdy w połowie 1961 roku, pełna entuzjazmu dla wychowawczych możliwości sztuki, autorka wróciła do Polski starała się przezwyciężyć ówczesny „kryzys wychowania”, „kryzys tradycyjnych instancji edukacyjnych ze szkołą na czele”:

Przyjęła bowiem za prof. Etienne Souriau, że sztuka stanowi jeden z podstawowych faktów ludzkich, że człowiek od tysięcy lat tworzy sztukę i że towarzyszy ona nieustannie jego życiu. Że sztuka z jednej strony wyraża człowieka, z drugiej zaś w pewien sposób go współtworzy¹⁰.

Ta myśl była bliska poglądom pedagogiki kultury reprezentowanej przez Bogdana Suchodolskiego. Jak podkreśla autorka, bez pedagogiki profesora Suchodolskiego nie byłoby idei wychowania estetycznego, którą ona reprezentuje. To bowiem on sformułował podstawy tej teorii, traktując ją jako integralną część pedagogiki ogólnej. Omawiana teoria nawiązuje także do polskiej myśli społeczno-pedagogicznej przełomu XIX i XX wieku.

Myśl Ireny Wojnar zaczęła inspirować innych pedagogów, wokół niej zaczęli gromadzić się doktorzy i doktoranci, którzy wspólnie rozpoczęli pracę nad opracowaniem polskiej koncepcji wychowania estetycznego. W 1966 roku powstał samodzielny Zakład Teorii Wychowania Estetycznego, jednostka Katedry Pedagogiki Ogólnej, w Instytucie Nauk Pedagogicznych Uniwersytetu Warszawskiego. Kierownikiem wspomnianego Zakładu została doc. dr Irena Wojnar. Bez wątplenia powołanie do istnienia tej jednostki naukowo-dydaktycznej przyczyniło się do dalszego, zorganizowanego prowadzenia badań w tym zakresie. Sprzyjała im współpraca z organizacjami międzynarodowymi, typu INSEA (International Society for Education through Art) i UNESCO, a także z licznymi zagranicznymi uniwersytetami. Należy wspomnieć, że Wojnar i jej zespół

9 Tamże, s. 270.

10 Tamże.

rozpowszechniał ideę wychowania estetycznego wśród nauczycieli, aby mogła być realizowana w praktyce szkolnej. Ponadto ich działalność przyczyniła się do włączenia do programu studiów pedagogicznych polskiej teorii wychowania estetycznego.

Można więc powiedzieć, że I. Wojnar jest pionierką wychowania estetycznego w Polsce. Wykształciła wielu wybitnych specjalistów w zakresie tej dziedziny pedagogiki. Jak sama podkreśla, podczas gdy ją samą interesowała ogólna, teoretyczna koncepcja wychowania estetycznego, jej uczniowie podjęli się jej konkretyzacji w obrębie wychowania muzycznego, plastycznego, filmowego, teatralnego itp. Biorąc pod uwagę dorobek naukowy autorki, jej zaangażowanie w szerzenie idei wychowania estetycznego, a także wpływ na środowisko pedagogów wydaje się, że warto przybliżyć stanowisko tej autorki dotyczące ludzkiej kreatywności.

Aby przedstawić w sposób integralny Ireny Wojnar koncepcję *ars in crudo*, najpierw zostanie opisany zróżnicowany świat sztuki współczesnej cywilizacji europejskiej, następnie proces formowania postawy twórczej, zaś w ostatniej części tego artykułu będzie scharakteryzowana postawa twórcza, stanowiąca rację ludzkiej kreatywności w sytuacjach życia codziennego.

Świat sztuki jako całość

Jak zauważa Irena Wojnar: „[...] świat sztuki, w jakim żyje człowiek współczesny, różni się zasadniczo od tego, który stanowił życiowe środowisko ludzi w epokach minionych”¹¹. Rozwój techniki umożliwia bowiem kontakt z bardzo różnorodnymi dziełami sztuki, zarówno tej dawnej (tradycyjnej), jak i współczesnej, co bardzo rozszerza zakres świadomości estetycznej osoby ludzkiej:

Sztuka dostępna współczesnemu człowiekowi to zarówno dzisiejsze malarstwo, literatura, sztuka filmowa, aktualnie konstruowana architektura, najnowsze zjawiska audio- i ikonosfery wyznaczające charakterystyczne tło dla naszych przeżyć, jak też – w tym samym stopniu obecne wśród nas i w nas samych – arcydzieła sztuki czasów minionych. Są to dzieła, o których nie tylko mówimy, że mają dla nas wartość trwałą czy nawet „wieczną”, lecz także i te, które mimo iż powstały w czasach dalekich i różnych od naszych, ośmielamy się określać jako „współczesne”. I one to, na równi

11 I. Wojnar, *Wychowanie estetyczne – stymulacją osobowości i przyswajaniem świata*, w: A. Kuczyńska (red.), *Sztuka i społeczeństwo*, t. 2: *Kreatywne funkcje sztuki*, Warszawa 1976, s. 319.

z dziełami należącymi do współczesności w sensie chronologicznym, wyznaczają treść estetycznej świadomości dzisiejszych ludzi¹².

Człowiek w przeszłości obcował jedynie z dziełami typowymi dla swej epoki, rozumiał jej piękno, wyrażające jego przeżycia i odpowiadające aktualnemu zapotrzebowaniu społecznemu¹³.

Rozdźwięk między sztuką a oczekiwaniami społecznymi zaistniał w XIX wieku, wraz pojawieniem się nowych, do tego czasu niespotykanych, zjawisk artystycznych. Z tego względu sztuka nowa wydaje się przeciętnemu odbiorcy tak bardzo obca, odległa od zwykłego doświadczenia:

Nowe zjawiska w sztuce budzą protesty i niechęci, określane są jako trudne i niezrozumiałe, natomiast bliska i właśnie „zrozumiała” wydaje się sztuka dawna, wciąż obecna dzięki procesom upowszechniania¹⁴.

Początek zmian w sztuce prowadzących do powstania sztuki nowej autorka dostrzega w twórczości Paula Cézanne’a, XIX-wiecznego artysty, co jest zgodne z poglądami historyków sztuki i estetyków. Maria Gołaszewska pisze:

Powszechnie uważa się, że przełomu dokonał Cézanne, wypowiadając walkę iluzji i tematyczności w sztuce: malarstwo ma być malarstwem, a więc komponowaniem barw na płaszczyźnie obrazu¹⁵.

Wspomniany artysta malarz to jeden z prekursorów awangardy, obok Eduarda Maneta, Claude’a Moneta, Auguste’a Rodina, Claude’a Debussyego, Arthura Rimbauda, Paula Verlaine’a, Jorisa Karla Huysmansa, Gabriele’a d’Annunzio¹⁶. Do typowych cech awangardy należą:

[...] przeciwstawienie się dotychczasowej sztuce, podejmowanie daleko idących eksperymentów artystycznych, penetracja wszystkich dziedzin sztuki, łączenie twórczości artystycznej z refleksją teoretyczną nad sztuką¹⁷.

12 Tamże, s. 319-320.

13 Tamże, s. 320: „W epokach minionych, kiedy zakres obcowania ludzi ze sztuką był w pewnym sensie zdeterminowany charakterem sztuki im bezpośrednio współczesnej, ocena pozytywna, uznanie jakiegoś dzieła za wartościowe, a więc tym samym za piękne, w ogromnej większości sytuacji wynikały z bliskiej znajomości sztuki odpowiadającej aktualnym przeżyciom i potrzebom człowieka. Piękno kojarzyło się z tym, co bezpośrednio współczesne”.

14 Tamże, s. 320.

15 M. Gołaszewska, *Estetyka i antyestetyka*, Warszawa 1984, s. 46.

16 Tamże, s. 46.

17 Tamże, s. 47.

W XX wieku działają dwie awangardy artystyczne – pierwsza z nich rozpoczyna się na przełomie XIX i XX wieku:

[...] początkowo cechuje ją znaczne nasilenie nowych tendencji, które trwa do lat dwudziestych, następnie dokonuje się swoista stabilizacja nowatorstwa – awangarda permanentna aż do połowy wieku XX. Do najbardziej znaczących twórców tego okresu zaliczani są: Pablo Picasso (1881-1973), Wassily Kandinsky (1866-1944), Marcel Duchamp (1887-1968), Guillaume Apollinaire (1880-1918), James Joyce (1882-1941), André Breton (1896-1966), Filippo Marinetti (1876-1944), Tristan Tzara (1896-1963), Marcel Proust (1871-1922), Rainer Maria Rilke (1875-1926), Arnold Schönberg (1874-1951), Igor Strawiński (1882-1976)¹⁸.

Przyjmuje się, że druga awangarda XX wieku, tzw. Wielka Awangarda, przypada na trzy pierwsze dziesiętki drugiej połowy XX wieku. Do najbardziej charakterystycznych zjawisk artystycznych tej formacji zalicza się: pop-art, minimal-art, sztukę konceptualną, „mitologie indywidualne”, happening¹⁹.

Wracając do twórczości Cézanne’a, Wojnar twierdzi, że to właśnie w jej obrębie dokonał się przewrót estetyczny, w wyniku którego sztuka nowa zerwała związek z dotychczasową rzeczywistością zewnętrzną, z mimetyczną funkcją sztuki i klasycznym kanonem piękna. Konsekwencją tego jest rezygnacja sztuki nowej z figury, a także odrzucenie piękna na rzecz wartości estetycznych. W ten sposób nastąpiło odejście od tradycyjnego, używając określenia autorki – statycznego pojmowania sztuki. Od tej pory sztuka staje się czymś dynamicznym i zmiennym. Należy zauważyć, że wraz z negacją tradycyjnej sztuki nastąpiło odrzucenie racjonalnego jej źródła, jakim był rozum. Sztuka nowa jest dziełem wyobraźni (s)twórczej – którą Wojnar określa mianem „kreatywnej siły człowieka”, stanowiącej według niej najważniejszą dyspozycję psychiczną współczesnego człowieka. Wyobraźnia uwalnia artystę od sztywnych reguł narzuconych przez rozum, gwarantuje wolność (resp. dowolność) twórczą. Twórca sztuki nowej tworzy wszystko, co tylko zechce, przez co sztuka staje się rzeczywistością otwartą. W sztuce nowej dużą popularnością cieszy się kategoria czasoprzestrzeni. Autorka zauważa, że w czasach minionych rzeczą niedopuszczalną było dzieło w „ruchu”, a obecnie uznanie społeczne znajdują *mobile* – rzeźby w ruchu, *kineformy* – ruchome obrazy nieprzedstawiające oraz *happenings*. Czymś równie właściwym dla sztuki współczesnej są nowe dyscypliny artystyczne, wzajemne przenikanie

18 Tamże, s. 47.

19 Zob. Tamże, s. 59-83.

się poszczególnych rodzajów sztuki, np. malarstwa z rzeźbą. Stąd zanika zjawisko „czystej” sztuki w postaci „czystego” malarstwa czy „czystej” rzeźby. Z tego powodu na terenie współczesnej sztuki trudno o jakikolwiek podział jej wytworów. W tej sytuacji Wojnar proponuje bardzo ogólną ich klasyfikację. Wyróżnia zjawiska plastyczne o charakterze materialno-przedmiotowym, ikonosferę i audiosferę.

Analizując poglądy Wojnar można stwierdzić, że autorka do sztuki nowej zalicza twórczość prekursorów awangardy, a także dwie wspomniane awangardy XX wieku. Należy podkreślić, iż nie utożsamia tej sztuki z antysztuką, choć dostrzega w niej wszystkie cechy uprawniające do zakwalifikowania jej do postsztuki²⁰. Antysztukę utożsamia ze sztuką rozrywkową oraz sztuką masowego przekazu:

Obok sztuki, dawnej i współczesnej takiej, której wartości nie próbuje się kwestionować, pojawiają się zjawiska bardzo kontrowersyjne. W kręgu sztuki profesjonalnej wyrażają się one w tendencjach hermetycznych, które Read określił mianem nihilizmu estetycznego, w zjawiskach nieprzenikliwych dla publiczności nawet wyrobionej, w rzeczywistości społecznej manifestują się wulgarnością przemysłu rozrywkowego lansowanego przez środki masowego przekazu²¹.

Proces stymulacji postawy twórczej człowieka

Pojawia się pytanie, dlaczego Wojnar wybrała sztukę na środek kształtujący postawę twórczą człowieka? Aby na nie odpowiedzieć, należy zastanowić się, na jakich założeniach antropologicznych opiera się prezentowana wizja wychowania?

Autorka uważa, że człowiek to *homo aestheticus*, ze swej natury jest otwarty na sztukę, posiada skłonności estetyczne, które uzasadniają ludzką wrażliwość na utwory artystyczne. Ponieważ wspomniane skłonności są często nieaktywne, dlatego należy wyrwać je ze stanu bierności za pomocą sztuki²². Kolejnym założeniem antropologicznym Wojnar, istotnym z punktu widzenia omawianej problematyki, jest przekonanie dotyczące

20 Na temat antysztuki zob.: M. Gołaszewska, *Estetyka i antyestetyka*, Warszawa 1984.

21 I. Wojnar, *Wychowanie estetyczne – stymulacją osobowości i przyswajaniem świata*, w: A. Kuczyńska (red.), *Sztuka i społeczeństwo*, t. 2: *Kreatywne funkcje sztuki*, dz. cyt., s. 323.

22 „Te właśnie estetyczne skłonności wyrażające się w ekspresyjnym i wrażliwym sposobie życia, utajone i wyciszone, dochodzą do głosu dzięki sztuce i właśnie dzięki sztuce dają się w pewnym sensie wydobyć z każdego człowieka” (I. Wojnar, *Sztuka jako „podręcznik życia”*, Warszawa 1984, s. 197.

dyspozycji psychicznych człowieka, do których autorka zalicza: umysł, uczucia, wyobraźnię i wrażliwość. Według niej bez udziału sztuki nie jest możliwa ich aktywizacja, ani współdziałanie pomiędzy dyspozycjami intelektualnymi (umysłem) a dyspozycjami emocjonalnymi (uczuciami, wyobraźnią, wrażliwością).

Biorąc pod uwagę poglądy na naturę człowieka Ireny Wojnar, a także obecność bogatego świata sztuki w kulturze współczesnej, nie należy się dziwić, że autorka wybrała sztukę na środek kształtujący postawę twórczą. Propozycja pedagogiczna Wojnar wpisuje się w tradycję europejskiego wychowania estetycznego, współcześnie cieszącego się dużym zainteresowaniem wśród „teoretyków i praktyków, pedagogów i estetyków, badaczy przeobrażeń zachodzących w kulturze”²³. Ten typ wychowania:

Wydaje się odpowiadać na nowe rodzaje zamówienia społeczno-wychowawczego, odwołuje się bowiem do sztuki jako swoistego „instrumentu” pedagogicznego, sztuki, którą zawsze kojarzono z najwyższymi wartościami prawdziwego twórczego człowieczeństwa, z udziałem w „naprawie rzeczy ludzkich”. Upowszechniona obecność sztuki stwarza nową szansę wychowawczą, zwielenokrotnioną przez oddziaływanie środków masowego przekazu, odsłania również nowe problemy i nowe trudności, związane zarówno z przeobrażeniami, jakie zachodzą w sztuce, jak i z jej zmieniającym się statusem społecznym²⁴.

Wychowanie estetyczne składa się z wychowania do sztuki oraz wychowania przez sztukę:

23 I. Wojnar, *Wychowanie estetyczne – stymulacją osobowości i przyswajaniem świata*, w: A. Kuczyńska (red.), *Sztuka i społeczeństwo*, T. 2: *Kreatywne funkcje sztuki*, dz. cyt., s. 313.

24 Tamże, s. 313. „Program społeczno-pedagogicznego zaufania do sztuki został sformułowany w epoce starożytnej i wiele z jego elementów zachowało trwałą aktualność. Podstawowa teza tego programu wynika z przekonania, że właśnie dzięki sztuce człowiek osiąga stan wewnętrznej harmonii, że sztuka, pośrednio, pomaga przywracać harmonię społeczną nie dającą się zresztą pomyśleć bez określonego ideału moralnego” (I. Wojnar, *Wychowanie estetyczne – stymulacją osobowości i przyswajaniem świata*, w: A. Kuczyńska (red.), *Sztuka i społeczeństwo*, T. 2: *Kreatywne funkcje sztuki*, dz. cyt., s. 313-314). Na przestrzeni wieków pogląd na temat sztuki jako skutecznego środka wychowania był podtrzymywany i rozwijany. Przełomowym wydarzeniem dla omawianej tradycji pedagogicznej koncepcji sztuki okazały się „Listy o estetycznym wychowaniu” Friedricha Schillera, opublikowane w XVIII wieku. Wspomniany traktat „Był programem postulującym urzeczywistnienie nowego ustroju społecznego, dzięki wyzwoleniu twórczych sił człowieka. Przeobrażenie człowieka dokonać się miało za sprawą sztuki” (I. Wojnar, *Wychowanie estetyczne – stymulacją osobowości i przyswajaniem świata*, w: A. Kuczyńska (red.), *Sztuka i społeczeństwo*, t. 2: *Kreatywne funkcje sztuki*, dz. cyt., s. 315). Dzieło F. Schillera zapoczątkowało nowożytną tradycję wychowania estetycznego, w którą wpisuje się polska tradycja wychowania przez sztukę, reprezentowana przez Irenę Wojnar.

Wychowanie estetyczne to równocześnie proces kształtowania estetycznej kultury człowieka: wyrabianie dobrego smaku, umiejętności oceny i rozumienia wartości estetycznej, i proces kształtowania osobowości w zakresie moralnym i intelektualnym, oczywiście w swoisty sposób²⁵.

Można więc stwierdzić, że wychowanie do sztuki warunkuje wychowanie przez sztukę. W prezentowanej wizji pedagogicznej istotną rolę, choć nie dominującą, pełni wychowawca estetyczny. Irena Wojnar twierdzi, że może być nim każdy nauczyciel, niekoniecznie specjalista z zakresu przedmiotów artystycznych, najważniejsze, aby sam był zainteresowany sztuką oraz rozumiał znaczenie sztuki w procesie formowania człowieka „pełnego”, czyli twórczego. Ponieważ także i on podlega wychowawczemu oddziaływaniu sztuki, dlatego winien być partnerem lub towarzyszem młodego człowieka na drodze jego samorozwoju. Zadaniem wychowawcy estetycznego jest wprowadzenie ucznia w bogaty świat sztuki, „zarażenie” go własną pasją artystyczną, a także, i co najważniejsze, organizowanie przeżyć estetycznych o znaczeniu antropotwórczym – aktywizując i integrując dyspozycje psychiczne człowieka, warunkuje pojawienie się postawy twórczej. Wojnar podkreśla, iż nauczyciel nie może promować jednego rodzaju sztuki, na przykład odpowiadającego jego gustom artystycznym. Powinien natomiast umożliwić swoim podopiecznym doświadczenie różnorodnych wartości estetycznych. Nie wolno mu zapominać, że zasadnicze znaczenie w procesie stymulacji postawy twórczej posiada sztuka nowa.

Następstwem bezpośredniego spotkania podmiotu z dziełem sztuki jest przeżycie estetyczne. Autorka przyjęła dynamiczną, funkcjonalną koncepcję przeżycia estetycznego, tym samym, jak twierdzi, zrywa z tradycyjnym – według niej – statycznym jego ujęciem. Utożsamia je z aktywną kontemplacją, stanowiącą syntezę dwóch przeciwstawnych pojęć: kontemplacji i aktywności. W ten sposób nawiązuje do koncepcji doświadczenia Johna Deweya, według którego pełne doświadczenie składa się z dwóch elementów: doznania i działania – dlatego doznanie wartości estetycznych dzieła sztuki jest inspiracją dla działań twórczych podmiotu. Aktywna kontemplacja w przeciwieństwie do tradycyjnej kontemplacji estetycznej, obecnie już nieaktualnej, zakłada postawę aktywną wobec dzieła. Dlatego podczas przeżycia estetycznego odbiorca sztuki konkretyzuje (uzupełnia) utwór artystyczny, a przez to staje się jego współtwórcą. Pierwszym etapem kontemplacji aktywnej jest percepcja. Już na jej poziomie odbiorca powinien przyjąć postawę zaangażowaną, co jest

25 I. Wojnar, *Wychowanie estetyczne – stymulacją osobowości i przyswajaniem świata*, w: A. Kuczyńska (red.), *Sztuka i społeczeństwo*, t. 2: *Kreatywne funkcje sztuki*, dz. cyt., s. 329.

równoznaczne z uruchomieniem wyobraźni. Dlatego postrzeganie nie jest już tylko biernym procesem przyjmowania bodźców pochodzących ze świata pozapodmiotowego, lecz staje się indywidualną kreacją podmiotu. Każdy człowiek przeżywa dane dzieło we właściwy dla siebie sposób. Według Wojnar, doświadczenie estetyczne warunkują zarówno czynniki indywidualne, jak i społeczne. Ważne są indywidualne cechy osobowości odbiorcy sztuki, jego doświadczenia oraz gust estetyczny, a także środowisko, w którym on żyje, ponieważ zawsze w nim funkcjonuje określony stosunek do sztuki.

Postawa „umysłu otwartego”

W efekcie procesu wychowania przez sztukę sugerowanego przez Irenę Wojnar, człowiek przyjmuje postawę twórczą – postawę „umysłu otwartego” – wobec rzeczywistości zewnętrznej, drugiego człowieka i samego siebie. Konstytuują ją cztery elementy, takie jak spostrzeganie, przeżywanie, sposób zdobywania wiedzy oraz ekspresja własna, które pojawiają się na skutek bezpośredniego przeżywania sztuki. Są ściśle ze sobą powiązane, a w związku z tym w działaniu od siebie uzależnione. Podstawowym (fundamentalnym) elementem postawy twórczej jest spostrzeganie. Trudno bowiem wyobrazić sobie przeżywanie bez spostrzegania, czy zdobywanie wiedzy konkretnej poprzez sztukę bez spostrzegania elementów dzieła itd. Zostaną teraz omówione poszczególne składniki postawy twórczej.

Spostrzeganie to umiejętność dobrego widzenia, umiejętność posługiwania się dyspozycjami wizualnymi. Im częstszy bezpośredni kontakt ze sztuką, tym lepsze (głębsze) widzenie. Spostrzeganie to proces złożony z dwóch etapów – pierwszy z ich to bardzo dokładna obserwacja poszczególnych elementów wytworu, drugi zaś to odkrycie sensu danego dzieła – jego swoistej filozofii. W ten sposób odbiorca sztuki ma możliwość dotarcia do „głębi obrazu”, do zawartej w dziele intencji artysty. Spostrzeganie jest więc równocześnie formą „zrozumienia”. W uchwyceniu wewnętrznej treści dzieła uczestniczy zarówno umysł, jak uczucia i wyobraźnia. Jednak dominującą rolę pełni tu tzw. „lewa ręka”, tj. sfera emocjonalna człowieka, czyli wyobraźnia, uczucia, wrażliwość. W ten sposób zostało pomniejszone znaczenie umysłu. Efektem tak pojętej percepcji jest z jednej strony uchwycenie idei dzieła, a z drugiej jej współtworzenie. Percepcja nie jest już tylko bierną kontemplacją, lecz aktywną kontemplacją. Za myśl Wojnar oddają słowa B. Berensona:

Sztuka uczy nas odczuwać i spostrzegać to, czego dotychczas nie dostrzegalibyśmy i czego z pewnością nigdy może nie mogliśmy zobaczyć, pozostawieni tylko samym sobie – my, którzy nie jesteśmy artystami²⁶.

Umiejętność przeżywania wyrabia się poprzez kolejne doświadczenia estetyczne – przeżywając sztukę, człowiek uczy się przeżywać. Przeżywając konkretne utwory artystyczne, podmiot rozszerza własne doświadczenie (funkcja poznawcza sztuki). Dzięki nim zwielokrotnieniu ulega egzystencjalne doświadczenie człowieka. Umiejętność przeżywania intensyfikuje życie psychiczne człowieka, co zwiększa jego zaangażowanie w rzeczywistość.

Umiejętność zdobywania wiedzy za pośrednictwem sztuki, to kolejna umiejętność wchodząca w skład postawy twórczej. Dzięki niej człowiek uzyskuje wiedzę konkretną, w odróżnieniu od wiedzy ogólnej, zdobywanej na drodze poszukiwań intelektualnych.

Indywidualna ekspresja to skutek spostrzegania, przeżywania i zdobytej wiedzy konkretnej. Umożliwia podmiotowi wyrażanie własnych uczuć, emocji, dzięki czemu może on przezwyciężyć różne trudności i konflikty wewnętrzne. Ekspresja artystyczna przekształca się w postawę twórczą wobec rzeczywistości.

W oparciu o badania Joy'a Paula Guilforda i Viktora Lowenfelda, Irena Wojnar twierdzi, iż postawa twórcza pogłębia wrażliwość na otaczającą rzeczywistość; powoduje gotowość do podjęcia nowych wyzwań, a także mobilność, której przejawem jest umiejętność szybkiego przystosowania się do nowych okoliczności; rodzi „zdolność do przeobrażania i nowych oznaczeń”, polegającą na nadawaniu nowych znaczeń rzeczom ze względu na ich nowe zastosowanie; zapewnia oryginalność w myśleniu i działaniu oraz tzw. organizację koherentną, umożliwiającą harmonizowanie swoich myśli z własną osobowością²⁷.

Pojawia się pytanie, czy postawa twórcza człowieka w prezentowanej teorii wychowania przez sztukę jest celem samym w sobie? Czy raczej jest podporządkowana osiągnięciu wyższych celów przez człowieka? Jak twierdzi autorka, podmiot dzięki postawie „umysłu otwartego” jest zdolny do samodzielnego myślenia, indywidualnego rozwiązywania problemów, z którymi musi się zmierzyć w nowej rzeczywistości, doświadcza przemiany własnej egzystencji – wznosi się na wyższy poziom bytowania, z poziomu pozornego na poziom autentycznej egzystencji. Bogdan Suchodolski w następujący sposób definiuje znaczenie tej postawy w życiu człowieka:

26 Cyt. za: I. Wojnar, *Estetyka i wychowanie*, Warszawa 1971, s. 294.

27 Zob. I. Wojnar, *Człowiek wielowymiarowy – postulaty wychowania humanistycznego*, w: *Kultura polska a socjalistyczny system wartości*, Warszawa 1977, s. 353.

[...] to właśnie otwartość umysłu jest tą zasadniczą właściwością, dzięki której potrafimy odrzucić sformułowania osiągnięte i dostrzec perspektywy nieznane a ważne, podjąć wysiłek wyobraźni, by ujrzeć ten świat inaczej i wierniej, podjąć wysiłek woli, by stworzyć jego nowe kształty²⁸.

Zakończenie

Irena Wojnar uważa, że człowiek współczesny ze swej natury jest twórcą (*homo creator*), ma wrodzoną możliwość kreatywnego bycia w świecie. Jest to możliwe dzięki określonym dyspozycjom psychicznym, o charakterze umysłowym i emocjonalnym, wśród których najważniejszą jest wyobraźnia. Jednak, jak zauważa autorka, wspomniane władze psychiczne należy zaktywizować i zintegrować ich działanie. W przeciwnym razie człowiek pozostanie bierny wobec rzeczywistości zewnętrznej, drugiego człowieka i samego siebie, a także będzie odczuwać w sobie brak harmonii wewnętrznej. Środkiem, za pomocą którego można przezwyciężyć wyżej opisany stan egzystencjalny człowieka jest sztuka, zważywszy z jednej strony na jej możliwości wychowawcze, z drugiej natomiast na naturalne skłonności estetyczne człowieka. Dlatego autorka proponuje teorię wychowania przez sztukę, która wychodzi naprzeciw społecznemu zapotrzebowaniu. Najważniejszym zadaniem wychowawcy estetycznego jest organizowanie wychowankom zróżnicowanych przeżyć estetycznych, dla których materiał stanowią zarówno dzieła sztuki dawnej, jak i sztuki nowej, przy czym sztuka charakterystyczna dla rzeczywistości współczesnej ma w tym procesie zasadniczą rolę do odegrania. Podczas aktywnej kontemplacji aktywizują się wszystkie dyspozycje psychiczne człowieka, zaczynają ze sobą współdziałać, dzięki czemu człowiek doświadcza wewnętrznej jedności, która warunkuje postawę twórczą. Na skutek doświadczeń estetycznych pojawiają się cztery umiejętności formalne, takie jak spostrzeganie, przeżywanie, zdobywanie wiedzy i ekspresja własna, stanowiące elementy postawy „umysłu otwartego”. To, co najważniejsze, ta postawa pozwala człowiekowi współczesnemu odnaleźć się w zmiennej, nowej rzeczywistości XX wieku. Jej poszczególne elementy stanowią źródło dla kolejnych przeżyć estetycznych człowieka – podmiot przeżywa świat na wzór dzieła sztuki. W ten sposób Wojnar swoimi poglądami na człowieka i jego codzienną twórczość realizuje idee współczesnego pan-reakcjonizmu, według którego:

28 B. Suchodolski, *Podstawy socjalistycznego wychowania*, Warszawa 1967, s. 188.

Człowiek chce czy nie chce, musi uzupełniać otrzymywane ze świata bodźce, musi formować swój obraz świata, wrażenia bowiem, jakie odbiera, nie są kompletne i uformowane, wymagają scalenia, są tylko materiałem. Człowiek odbiera z zewnątrz luźne wrażenia, które zespala, musi zespalać w jednolity obraz²⁹.

Rzeczywistość jest więc dla człowieka wyzwaniem, któremu może sprostać dzięki postawie twórczej.

29 W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, dz. cyt., s. 306.

Mariola Dopartowa

„Narodowy socrealizm”

w kinie PRL

Wokół Młodości Chopina

Wśród najbardziej rozpowszechnionych stereotypów socrealizmu znajduje się stereotyp kina złego smaku, tworzonego przez politycznych serwilistów. Kino to miała charakteryzować wymuszona przez politykę kiczowata forma i błaha treść. Inne stereotypy mówią, że kino to po prostu przeszło do lamusa historii, że odwilżowe przemiany przywróciły filmowcom nie tylko dobry smak, ale także możliwość jego pielęgnowania i doskonalenia. Tymczasem wnikliwe spojrzenie na formę i treść filmowych obrazów od pierwszych wojennych polskich kronik filmowych aż po filmy realizowane do 1989 roku nasuwa historykowi wiele pytań, wychodzących od estetyki, lecz sięgających głęboko ku tym jej korzeniom, które wiążą etykę i estetykę w nierozdzielalną całość. Do najważniejszych należy pytanie, czy „narodowa forma”, którą forsował socrealizm była tylko przejawem złego smaku, sofistycznym wymysłem lub importem sowieckich wzorców, niemożliwych do zaszczeplenia na polskim gruncie?

Korzenie polskiej szkoły artystycznej i narodowej sztuki

Od samych narodzin zjawiska stylu narodowego jako odpowiedzi na polityczną niewolę i liczne w całej Europie podziały, konflikty i „rozbiory” – za najbardziej trwałe i swoiste jego elementy uznawano różne modele połączenia tradycji ludowej i, szeroko rozumianej, średniowiecznej. Tradycja chrześcijańska, folklor, elementy pogańskiej, archaicznej obrzędowości, kultura rycerska, wydarzenia historyczne i legendy na nich osnute, gotycka estetyka, romantyczny pejzaż spotykały się ze sobą w zaskakujących splotach. Agnieszka Chmielewska zwraca uwagę, że to spotkanie

tradycji z nowoczesnością (nazywane przez nią „pierwszym kompleksowym działaniem” w tym kierunku) było podporządkowane ściśle sprecyzowanemu celowi:

Sądzone, że ukształtowanie stylu narodowego pomoże zorganizować całe społeczeństwo w naród, ponieważ transformacja kultury niskiej w wysoką mogła po raz pierwszy w historii kultury podnieść rangę mas. Kultura mas postrzegana była jako indywidualna, unikalna, wyrażająca ducha narodu. Jako że poddawała się przekształceniu w wysoką kulturę narodową, mogła przeniknąć do wszystkich klas i warstw społeczeństwa¹.

Koncepcja ta nabrała wyjątkowej wagi w drugiej połowie XIX wieku: uznano, że styl narodowy może pomóc ukształtować tożsamość narodu bez państwa, unieemożliwić redukcję narodu do społeczeństwa i podtrzymać patriotyzm wśród warstw gorzej wykształconych. Wierzone też, że pomoże on zmanifestować narodową jedność:

Wszyscy Polacy mogli propagować w sztukach stosowanych ten sam styl, odróżniający ich od członków narodów ciemniejszych [podkreśl. M.D.], a także eksponować podziały narodowe ponad podziałami społecznymi. W owym czasie Kraków ze swymi dwoma stowarzyszeniami artystycznymi – Towarzystwem Polska Sztuka Stosowana i Warsztatami Krakowskimi – był głównym ośrodkiem ruchu na rzecz określenia i stosowania stylu narodowego².

W Polsce tego czasu nie poezję (jak w romantyzmie), lecz malarstwo uznano za dyscyplinę najważniejszą dla dyskusji nad szkołą narodową. Poszukiwania szkoły narodowej i stylu narodowego odnosiły się do najbardziej pierwotnych cech obyczajowości, sposobu życia, upodobań, sposobów ekspresji. Opisanie tego pierwotnego modelu, najbardziej skondensowanych cech tego, co narodowe, nie miało – jak często mylnie interpretujemy – „zachowywać od zapomnienia”, lecz przede wszystkim podnosiło wartość tego, co opisywane, umacniało narodowego ducha i poczucie wspólnoty. Jeśli ów pierwotny model stawał się dla danej zbiorowości świętym mitem, to wszelkie działania zmierzające do obrony narodu, do jego umocnienia, przetrwania nabierały szczególnej wartości. Człowiek, który podejmował taką aktywność wkroczał w sferę historii świętej. Jako wielką wartość potraktowano w romantyzmie ludową,

1 A. Chmielewska, *Styl narodowy w Drugiej Rzeczypospolitej: artyści a wizerunek odrodzonego państwa*, w: *Naród, styl, modernizm*. CIHA Materiały konferencji 1, red. J. Purchla, Tegethoff-Kraków-Monachium 2006, s. 189.

2 Tamże, s. 190.

niemal dziecięcą wiarę w to, że wielkie, ważne historyczne wydarzenia, przechowywane w podaniu i legendzie są wzorem postaw, ich przekazywanie następnym pokoleniom – obowiązkiem. Opiewane czyny stawały się swoistym testamentem dla następnych pokoleń i nakładały na „wtajemniczonego” słuchacza, należącego do tego samego narodu, takie zobowiązania, jakie niegdyś na rycerza nakładał rycerski epos. Takie myślenie reprezentowali nawet ci twórcy, którzy wykazywali dystans wobec romantycznej afektacji ludowości, jak choćby Słowacki.

Redefinicja pojęcia stylu narodowego pojawiła się w wolnej Polsce około 1923 roku za sprawą profesorów z warszawskiej ASP, których część wywodziła się bezpośrednio ze środowiska Warsztatów Krakowskich (m.in. Józef Czajkowski, Karol Stryjeński, Wojciech Jastrzębowski), a część sympatyzowała z ich poglądami (Tadeusz Pruszkowski, Władysław Skoczylas)³. Styl narodowy w ich ujęciu miał godzić nowoczesność z narodową i lokalną tradycją artystyczną, sztukę elitarną z ludową, wyrażać świadomość wagi historycznego momentu, posiadać „wyraźny charakter narodowy”,

zdobić o d z y s k a n y d o m i uwolnić go od obcych wpływów – śladów po rozbiorach, wzmacniać przywiązanie wszystkich obywateli do nowego państwa. Jak stwierdził Władysław Skoczylas, jeden z najbardziej wpływowych wykładowców, sztuki plastyczne mogły wspierać państwo w re-integracji obywateli wychowanych pod zaborami, asymilacji mniejszości narodowych i promowaniu państwa oraz jego kultury narodowej za granicą [podkreśl. M.D.]⁴.

Uważano, że styl taki przyczyni się do edukacji społeczeństwa i modernizacji państwa. Tadeusz Pruszkowski na łamach „Gazety Polskiej” twierdził wręcz, iż „rezygnacja z polskiego charakteru narodowego w sztuce dowodzi braku zainteresowania niezależnym państwem i sympatii kosmopolitycznych. Co więcej – publiczność światową interesuje *polskość* rodzimej sztuki. Taki pogląd był o tyle zrozumiały, że „tylko dzięki swemu odmiennemu charakterowi narodowemu może sztuka wnieść nowe wartości do ogólnego dorobku artystycznego ludzkości”⁵.

Jednocześnie już w latach rodzenia się europejskiego modernizmu (czyli w okresie naszego pozytywizmu) w Polsce zaczęto z podejrzliwością i niepokojem przypatrywać się dewaluacji takich pojęć, jak wszelkie pochodne słów *naród* i *polskość*, przy jednoczesnym wplataniu ich w sferę

3 Tamże.

4 Tamże, s. 191.

5 Tamże.

sztuki i związanego z nią przeżycia estetycznego. Między innymi krąg pisarzy i krytyków, skupionych wokół czasopisma „Wędrowiec” (głównie Stanisław Witkiewicz), ostrzegał przed zgubnym i dla sztuki i dla narodu mieszanym kategorii, kamuflowaniem braków warsztatowych, wiedzy estetycznej i duchowej pustką mętną pseudopatriotyczną frazeologią.

Z takim zdegenerowanym poczuciem tożsamości powiązało się przekonanie, że „my wszyscy” jesteśmy „z nich” z „wielkich Polaków”: z Chopina, z Mickiewicza, z Sienkiewicza, ze Słowackiego, z Wyspiańskiego, Matejki czy z innej „narodowej świętości”. Po wojnie ten fakt otworzył nowe możliwości przed komunistyczną – paradoksalną – strategią wynaradawiania przez to, co niby narodowe, lecz w istocie powierzchowne. Pompatyczne celebrowanie rocznic i świąt, patronat wielkich romantyków i „neoromantyków” nad kolejnymi latami i sezonami kulturalnymi jedynie używając swej nazwy, czynił wszystko to, coraz bardziej obcym i pustym, pozbawionym znaczenia dla zdeintegrowanej zbiorowości.

„Fordem” ku narodowej kinematografii

W wieku XX marzenia o narodowej kulturze i wolnym narodowym bycie, przeniesionym w sferę pięknego mitu, stały się bardzo niebezpiecznym narzędziem w rękach ideologów i sił politycznych. Łatwo obracały się w resentymentalny nacjonalizm, w szkołę kolektywnego myślenia, oderwanego od rzeczywistości lub lekcję wulgarnego konformizmu, w temat zakrapianych „narodowych” dyskusji (jak w *Weselu*) lub w dwuznaczny dar totalitarnych władz dla zniewolonego i eksploatowanego ekonomicznie społeczeństwa, któremu uniemożliwiano bycie narodem. Było do przewidzenia, że rozciągnięty między dwoma kontynentami sowiecki kolos na glinianych nogach, straci kontrolę nad podbitymi krajami bloku wschodniego, że na micie wyzwoliciela spod hitlerowskiej okupacji nie da się zbudować pełnego niewolnictwa. Totalitarny hegemon postanowił więc przejąć kontrolę nad samym tygłem, pozorując szacunek dla cudzej kultury i tradycji, i zgodę na dialog Polaków z treścią i formą własnej tradycji symbolicznej. Wykorzystał też rodzime doświadczenia z procesów demontażu rosyjskiej tradycji przed II wojną światową.

Drogę ku kulturze polskiej, opartej o najgorsze i najbardziej niebezpieczne oraz puste wzorce tradycji narodowej torowały „archetypowe” obrazy nowej polskości tworzone w pierwszych wojennych kronikach filmowych przy współudziale Jerzego Bosaka (właśc. Jerzy Szelubski) i Aleksandra Forda (właśc. Mosze Lifszyc). Wykorzystano nie tylko specyfikę polskiej kultury i jej tradycje oraz międzywojenną koncepcję stylu

narodowego. W latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku w europejskich kinematografiach narodowych, z jednej strony broniących się przed amerykańską, z drugiej uczących się od Amerykanów sposobów pozyskiwania masowej widowni i organizowania zbiorowej wyobraźni, pojawiały się próby skopiowania hollywoodzkiej strategii przejmowania i budowania narodowej mitologii dla stworzenia kasowego widowiska.

Przejmując powoli międzywojenną koncepcję stylu narodowego, żywo obecną w zbiorowej pamięci Polaków, peerelowskie władze tanim kosztem stwarzały wrażenie ciągłości tradycji i działań „dla dobra” polskiego narodu, jakby poza sowieckimi plecami. Nie było tak łatwo na pierwszy rzut oka zauważyć, że już powojenny komunistyczny panslawizm zacierał rozumienie polskości i sens tego pojęcia jako wielkiej wartości dla Polaków, przesuwając akcent na wartość „sojuszu”. Manipulacja sztuką narodową była możliwa jedynie w państwie, w którym różne grupy, społeczne i środowiskowe działają na swoją szkodę i nienawidzą się wzajemnie nawet wtedy, gdy same w dosłownym tego słowa znaczeniu nie przynależą do żadnej mniejszości ani większości etnicznej, gdy ich korzenie są niejednorodne i splątane, jak cała przenikająca się wzajemnie kultura sąsiadujących ze sobą grup⁶. Mówiąc krótko, to samo, co było możliwe w Międzywojniu, w wieloetnicznym, wielonarodowym i wieloreligijnym suwerennym państwie – choć i wtedy ostro sprzeczano się o tę koncepcję – w społeczności skonfliktowanej, obciążonej wielką traumą, niesuwerennej i pozbawianej zbiorowej pamięci łatwo mogło stać się narzędziem niszczenia tożsamości każdej z tworzących tę społeczność grup.

Niezwykle ciekawego materiału na temat podjętych tu zagadnień dostarcza starannie wydana praca autorstwa Jerzego Giżyckiego *Film o młodym Chopinie. Problemy twórcze, realizacja. Fakty i dokumenty*. Książkę wydała Filmowa Agencja Wydawnicza w 1953 roku. Już we wstępie przytoczona zostaje recenzja Włodzimierza Sokorskiego, który wygłasza peany na temat „narodowego eposu”, jakim rzekomo jest film Forda. Zwrot „styl narodowy” pisze Giżycki (lub redaktor książki) rozstrzelonym drukiem, a cała praca jest swoistą monografią ówczesnej wykładni tego pojęcia, obficie ilustrowaną kadrami z filmu. Socrealistyczny model „narodowej formy” szeroko omawiano w rozmaitych opracowaniach. Za forsowaniem tego, co nazywano „narodową formą” w całej ówczesnej kulturze stał potężny aparat mentalnej inżynierii, którego celem nie było

6 Nie trzeba nawet dodawać, że wzbudzona i podtrzymywana nienawiść zaczyna żyć swoim życiem i żywić się własnym resentymentem i wówczas łatwo odwołuje się także do argumentów związanych z przynależnością etniczną. Dzieje się tak zarówno w mało ucywilizowanych społecznościach, jak i w zbiorowościach o wielkich tradycjach kulturowych i można nawet zaryzykować tezę, że w tym drugim przypadku atawistyczna nienawiść szuka cywilizowanego alibi.

ani przeforsowanie jakiegokolwiek rozumienia „ludu” i „ludowości”, ani samo postawienie znaku równości między słowami „lud” i „naród”, choć od zjazdów w Szczecinie i w Wiśle bardzo szybko zaczyna oznaczać to samo, co słowo *narodnyj* w języku rosyjskim, czyli „ludowy”⁷. Fakt zamiany pojęcia „narodowy” w „ludowy” stanowił najmniej problematyczny aspekt całej operacji, choć nie można tego aspektu bagatelizować.

Polska muzyka ludowa, inspirująca tytułowego bohatera, Chopina (o ile bohaterem filmu Forda nie jest sama personifikacja rewolucyjnej młodości), pobrzmiwa tonami znanymi z folkloru „bratnich republik”, a więc stoi za nią pewne wyobrażenie słowiańskiej ludowości. Uniwersalizm domniemanego eposu wyjaśnia wspomniany już wstęp:

Od trzech strzałów na zabawie karnawałowej do twórczego zwycięstwa w *Etiudzie rewolucyjnej* – to trudna droga narastania w muzyce dążeń narodu, jego cierpienia i jego walki. To droga przerastania oddzielnych faktów oporu i protestu ludowego w wyzwolenczą walkę narodu, w sprawę, która stała się hasłem międzynarodowej solidarności wszystkich postępujących sił Europy⁸.

Giżycki szczegółowo kreśli historię przygotowań inspirowaną nadchodzącym Rokiem Chopinowskim (1949 – setna rocznica zgonu kompozytora), fetowanym we wszystkich sferach kultury. 15 maja 1948 roku zostaje ogłoszony międzynarodowy konkurs na scenariusz. Do 6 września nadesłano 101 prac, ich poziom jury oceniło jako „raczej zadowalający”. Do finału doszło 14 scenariuszy poświęconych polskim losom Chopina, co rzekomo było źródłem pomysłu, że musi to być film o młodym Chopinie. Można by w to uwierzyć bez zastrzeżeń, gdyby nie to, że we wszystkich działaniach władz widać było promowanie „młodości” sprowadzonej do rewolucyjnego stereotypu. Mimo „raczej zadowalającego poziomu” pierwszej nagrody nie przyznano (drugie miejsce otrzymała nowela Stanisława Hadyny *Niezatarte ślady*, z której do filmu weszło kilka wątków i sytuacji). Jednak „żadna z prac nie dawała jakiegось nowego, odkrywczego spojrzenia na postać i twórczość Chopina”⁹. Długo by streszczać dalsze losy scenariusza, którego nie wyłoniono nie tylko z konkursu, ale nawet również z trzech zamówionych nowel. W wyniku tej przedziwnej, zmasowanej zapaści talentów pisarskich „przypadkowo” dochodzi do narodzin powojennego filmu autorskiego w Polsce:

7 Zob. J. Wojnicka, *Wasilij Szukszyn*, w: *Autorzy kłina europejskiego III*, red. A. Helman, A. Pitrus, Kraków 2007.

8 J. Giżycki, *Od Autora w: Film o młodym Chopinie*, Warszawa 1953.

9 Tamże, s. 11-12.

Aleksander Ford podejmuje się zadania i przystępuje do pracy, przestawiając swój warsztat reżyserski (daleko zaawansowane prace dokumentacyjne) na warsztat dramaturga¹⁰.

Tu od razu dodajmy, że obraz samego Forda, jaki wylania się z obszernych partii książki, łączy w sobie cechy romantycznego, wszechstronnie utalentowanego geniusza, sprawnego inżyniera, artysty, badacza, znawcy techniki – w duchu stalinowskiej omnipotencji. Jednym słowem dyskretnie przerzuca się pomost między tytułowym bohaterem a twórcą filmu, który podejmuje się równie „rewolucyjnego zadania”, a więc zadanie to powinno stać się obiektem szczególnego zainteresowania badaczy – choć nigdy tak się nie stało.

Historia konkursu wydaje się typowa dla polskiej kultury w pierwszych latach po wojnie, gdy odbywał się nieustanny sondaż opinii publicznej, sprawdzanie stanu świadomości i opracowywanie sposobów jej ideologicznego korygowania w konwencji „narodowej” dyskusji, którą nagłaśniano przy wszystkich późniejszych superprodukcjach, adaptujących dzieła polskiej klasyki (tylko w wypadku *Zakazanych piosenek* sprawa miała o wiele bardziej dwuznaczny wydźwięk w aspekcie tropienia śladów tradycji AK-owskiej). Pozorowało to również demokrację, równe szanse, wagę artystycznego dyskursu i świetnie służyło perswadowaniu, czym jest prawda „artystyczna” i jak umiejętnie wydobyta „prawda czasów” jest „prawdziwsza” niż historyczne fakty. Tego rodzaju eksperymenty, jak „narodowa dyskusja”¹¹ nad filmem o Chopinie testowały, na ile patriotyczne emocje i oczekiwania są silne, które symbole narodowe okazały się najtrwalsze, jakie są oczekiwania wobec narodowej sztuki. Było to więc swoiste „prześwietlenie kręgosłupa” polskiej świadomości narodowej. Jeśli materiały, na jakich oparł się nie Jerzy Giżycki lecz ekipa Forda, jeszcze istnieją, powinny one stać się jednym z najcenniejszych źródeł dla badań nie tylko nad niezafalszowaną historią filmu, ale historią kultury oraz samą świadomością totalizowaną i mechanizmami propagandy w Polsce Ludowej.

Szczególnie wyeksponowana w książce polskość prezentowanego w filmie stylu filmowego jest szalenie ciekawym materiałem dla historyka kultury. Chyba po raz pierwszy po II wojnie dokonano tak wyraźnej aneksji pewnego obszaru kulturowego, której celem było stworzenie klimatu, dającego namiastkę narodowej sztuki piłsudczyków. Być może nigdy się

10 Tamże, s. 15.

11 Zauważmy, że różne gwałtowne zwroty ideologiczne dokonują się po filmach i książkach, wywołujących „narodową dyskusję”. Cel jest zawsze taki sam: wywołanie chaosu i zamętu, aksjologicznej dezorientacji pod pozorem rewizji stereotypów.

nie dowiemy, jak miała się ta operacja dokonywana tu na artystycznej tradycji do zamiarów rozpropagowania idei państwa federacyjnego i jak się to miało do stalinowskich planów wchłonięcia Polski jako republiki sowieckiej, od których satrapa nigdy nie odstąpił. Ciekawe jest to, że obok Forda, który miłośnikiem polskiego stylu narodowego nigdy nie był, operatorem tej arcy-polskiej produkcji jest „Czechosłowak”, jak pisze Giżycki – i w istocie czeski Żyd – Jaroslav Tuzar, który wcześniej zrobił wraz z Fordem *Ulicę Graniczną*. Równie interesujący wydaje się fakt istnienia szczegółowych kartotek, które założono nie tylko dla każdej z postaci, ale objęto nimi również dialogi, muzykę, gesty, szczegóły scenerii etc. Ta gigantyczna machina filmowa pokazuje, że w *Młodości Chopina* chodziło o coś znacznie ważniejszego niż zamiana Chopina w rewolucjonistę. Film był odpowiedzią na narodowy sondaż, próbą korekty najbardziej spójnych i najbardziej oczywistych wyobrażeń społecznych na temat narodowej i romantycznej tradycji, próbą rozbicia tej spójności. Wydaje się, że duże opóźnienia w wejściu filmu na ekrany wyniknęły z faktu, że Ford nie sprostał oczekiwaniom państwowego monopolisty.

Sowiecki komunizm – jak wszystkie dwudziestowieczne totalitaryzmy – wspierał się o gigantyczny konformizm zastraszonego społeczeństwa i narodów. Opóźnienia takie jak te, związane z *Młodością Chopina* nie wynikały z obecności diabolicznych „władz”, kontrolujących produkcję. Niezmiernie ciekawa i rzetelna monografia Jerzego Borejszy w rozdziale „Upadek” pokazuje jednoznacznie, że władz resortu kultury nie stanowili ludzie politycznego awansu, że nawet najwyższe stanowiska były odpowiednikami wyjazdu na zaściankową i nieliczącą się placówkę dyplomatyczną¹². Splot urzędniczych frustracji, zawiedzionych nadziei, chęci odzyskania utraconych łask i względów, konformizmu, mściwości i indywidualnych cech charakteru musiał być piorunującą mieszanką o niesamowitej „sile rażenia”.

Jako założenie ogólnej koncepcji filmu (różniące się „od dotychczasowych ujęć”) Giżycki wskazuje

ukazanie Chopina jako artysty-geniusza, wyrastającego zdecydowanie z ruchu romantyków. W konsekwencji wymagało to silnego powiązania go z grupą romantyków, poprzez rozwój akcji, i dalej – wyjaśnienie: co to był za ruch, co to była za grupa pod względem ideologicznym i artystycznym¹³.

12 E. Krasucki, *Międzynarodowy komunista. Jerzy Borejsza, biografia polityczna*, Warszawa 2009, s. 234.

13 Tamże.

Muzyka Chopina z okresu polskiego zostaje tu zdefiniowana jako „szturm artysty”, o czym – zdaniem Giżyckiego – należy ciągle pamiętać. W pracy nieustannie powtarza się słowo „polskość” i jej pochodne, wraz z popartą licznymi przykładami tezą, że prawda artystyczna nie musi być tożsama z historyczną, gdy chodzi o ową polskość. Co więcej: prawda o Chopinie zostaje wydobyta „poprzez prawdę jego czasów”¹⁴. „Fordowi-scenarzyście udało się w ten sposób zwycięsko rozwiązać zadanie, z jakim jeszcze nasza kinematografia nie miała do czynienia”¹⁵ – konkluduje autor. Mimo że ani społeczne, ani partyjne przyjęcie filmu, ani sam toporny ideologiczny scenariusz w niczym nie potwierdzają tej tezy, istotnie można zgodzić się z bezprecedensowym charakterem tego przedsięwzięcia, które miało zakończyć jałowy konflikt o „narodową formę” „styl narodowy” oraz możliwości wcielenia jej idei w sam film.

Widzieć i słyszeć ludową ojczyznę

Do lat siedemdziesiątych XIX wieku w polskim malarstwie tematyka rodzajowa (pejzaż wiejski, obrazy prac polowych, rodzima przyroda w tle) była niezwykle popularna. Od tego momentu palmę pierwszeństwa przejęło malarstwo o tematyce historycznej, lecz rodzajowe sceny na nowo stały się modne w Młodej Polsce. Socrealizm wchłonął tradycje malarstwa rodzajowego z elementami naturalizmu. Ów pejzaż, widok prac w polu i wiejska sceneria stają się popularnym tłem akcji filmów socrealistycznych, nie pełniąc żadnej dramaturgicznej roli. W książce Giżyckiego czytamy:

Znacznie szerszy i ważniejszy problem stylu narodowego filmu, a więc nawiązanie do polskich tradycji kulturalnych, głównie literackich i malarskich, jak też zagadnienie polskiego pejzażu to w głównej mierze sprawa koncepcji reżyserskiej. Pisząc scenopis i umiejscawiając teren akcji, reżyser miał przed oczami ojczysty krajobraz oraz narodowy dorobek w malarstwie (Chelmoński, Kotsis, Grottger). (...)

Odrębnym i szczególnie poważnym zagadnieniem plastycznym była sprawa pejzażu w filmie [...]. Chodziło o to, by utrwalić na taśmie filmowej pejzaż polski, i w dodatku dziewiętnastowieczny. Wyłoniło się pytanie – jaki jest pejzaż polski? Co go najcelniej charakteryzuje?¹⁶

14 Tamże, s. 16-27.

15 Tamże, s. 27.

16 J. Giżycki, dz. cyt., s. 37-38; 202.

Odpowiadając na to pytanie, autor książki mówi, że wprawdzie wzór polskiego pejzażu ukazują literatura i malarstwo, lecz nie chodzi o kopiowanie obrazów, ani też o jego piękno, lecz o typowość, korespondowanie z nastrojem poszczególnych scen oraz o to, aby:

nadawać obrazom specyficznie narodowe piętno, jak mamy tego liczne przykłady w naszej literaturze, że choćby wskazać *Chłopów* Reymonta¹⁷. Dlatego też reżyser i operator, szukając typowych dla polskiego krajobrazu płaszczyzn mazowieckich, brzoź i piasków [podkreśl. M.D.] – zwracali zarazem uwagę na pełne możliwości malarskiej kompozycji, by nie narzucać zdjęciom charakteru kronikarskiego autentyzmu¹⁸.

Gdy popatrzymy na kadry z filmu, ilustrujące ową polskość w najbardziej typowych reprezentacjach, możemy być bardzo zdziwieni: zdjęcia te pokazują krajobraz bliższy Syberii oraz jakąś albo ponurą (bagna, piaski, nieużytki z brzydką roślinnością), albo sielankowo-sentymentalną pagórkowatą przestrzeń, która może odnosić się do każdego północnego kraju europejskiego i pewnych obszarów krajów środkowoeuropejskich. Pewne pozostaje jedno: nie jest to reprezentatywny pejzaż mazowiecki. Pejzaż ten nie ma też ścisłego odpowiednika ani w polskim malarstwie romantycznym, ani w neoromantycznym. Niezmiernie ciekawe jest wyeliminowanie symbolicznych dla tego pejzażu ogłowionych wierzb mazowieckich, tak silnie związanych z tradycją Chopinowską z uwagi na ich reprezentatywność dla pejzażu Żelazowej Woli i wspomnienia samego Chopina. Sposób przedstawienia pędzących końskich zaprzęgów również nie koresponduje z typowym dla polskiej tradycji sposobem ich portretowania i odsyła do tradycji rosyjskiej. Jest ciekawą rzeczą, że Ford powtórzy ten sam sposób prezentowania polskiego pejzażu w *Krzyżakach*, lecz tam wartka Sienkiewiczowska akcja każe przechodzić obojętnie nad szczegółami, które w *Młodości Chopina* zwracają uwagę z powodu dłużyzn, zionącej z ekranu nudy, drętych dialogów, rewolucyjnego dydaktyzmu.

Z muzyką w *Młodości Chopina* rzecz wygląda również interesująco. Nagrań dokonano aż w Wiedniu, co pokazuje, jak wielką wagę przywiązywano do filmu. Nagrania te emitowano z głośników na planie i nagrano je metodą *playbacku*. Muzyka została nagrana na nowoczesnych instrumentach, a film sławiący „młodość” stawia na najwybitniejszych młodych,

17 Przykład ten zupełnie dosłownie można nazwać przewrotnym, gdyż jego nowatorstwo formy prawdziwie modernistyczne polega między innymi na zacieraniu śladów konkretnych historycznych, geograficznych, etnograficznych odniesień, na szukaniu nagiętej, prawdziwie uniwersalnej prawdy o człowieku takim, jakim ten człowiek stał się u progu XX wieku, na poszukiwaniu tego, co w tej prawdzie ponadczasowe i związane z naturą, a co narzucone przez historię.

18 Tamże, s. 204.

już wynagradzanych artystów, jak Halina Czerny-Stefańska, Wanda Wiłkomirska, Stefania Woytowicz (partia solowa Konstancji Gładkowskiej). Zaangażowano amatorów z ludowych zespołów, by zachować oryginalny koloryt głosu ludowego, *Mazurek Dąbrowskiego* śpiewa chór podchorążych i, co ciekawe, *Marsyliankę* z końcowych partii filmu wykonują ponoć reemigranci z Francji. Giżycki twierdzi, że: „Założeniem było, by pieśń brzmiała naturalnie, niekoncertowo, a tekst francuski miał charakterystyczny akcent języka środowiska proletariackiego”. Te wymyślne zabiegi wydają się przypadkową pochodną nadmiernej sofistyki w koncepcji filmu, którego w żaden sposób nie mogą wzbogacić.

Przypominają też problem udźwiękowania innego materiału filmowego – szczególnie intrygujący z uwagi na wspólną realizację Forda i Bossaka. Mowa o wojennych kronikach Czołówki – o fragmencie dotyczącym zaprzysiężenia polskich żołnierzy. W filmie *Życie jak film* Bossak wspomina, że akurat wtedy Polacy nie dysponowali nowoczesną amerykańską kamerą, rejestrującą dźwięk, a żołnierze śpiewali *Rotę*. Dlatego został on wgrany do filmu w Moskwie, a *Rotę* śpiewają... rosyjscy chłopcy (tak przynajmniej twierdził Jerzy Bossak), którym polskie słowa zapisano fonetycznie cyrylicą. Rozmowa z autorem kronik wyjaśnia fakt, który mógł być tajemniczy dla widzów pierwszych kronik: rosyjski (nie kresowy!) akcent w śpiewanych pieśniach żołnierskich i patriotycznych nie tylko oddziaływał na podświadomość słuchacza. Przede wszystkim kroniki stały się w ten sposób narzędziem przyszłościowej polityki sowietyzacji, fałszywym dowodem dla wielu możliwych manipulacji obrazem historii. Łatwo wyobrazić sobie, jakie historyczne znaczenie mogłoby mieć pozostawienie analogicznych kronik z terenu Ziemi Odzyskanych, których polska ludność śpiewałaby z niemieckim akcentem.

Filmowy „lud” reaguje na swoją „ludową” muzykę tak, że rzuca wszystko, czym się w danej chwili zajmuje i pędzi do miejsca, z którego dobiegają skoczne tony, by zapamiętać się w tanecznym płasie. Odpowiadało to budowanym w ZSRR wyobrażeniom społecznym i narodowym stereotypom, których zapis znajdziemy na przykład w pracy o muzyce Chopina:

Chłop polski rozmiłowany jest w tańcu. Na odgłos wiejskiej kapeli zbiega się młodzież z najbardziej odległych krańców wioski, dziewczęta zaś jeszcze bardziej garną się do tańca niż chłopcy. Niech-no który z parobków zechce się ociągać, wnet zwleka go z ławy i wepchną go w krąg tańczących [...]. Między tancerzami a muzykantami nawiązuje się ścisły kontakt; łączą ich ta sama ochota i nastrój ten sam, zwłaszcza że jedni i drudzy celują w improwizowaniu¹⁹.

19 W. Paschałow, *Chopin a polską muzyką ludową*, Kraków 1951, s. 16.

Nietrudno dostrzec, że takie postrzeganie chłopca polskiego choćby w samym *Weselu* Wyspiańskiego odbierane jest jako miraż, powierzchowny, fałszywy wizerunek. Jego autor wiele miejsca poświęcił ukazywaniu słabnącej inteligencji, pielęgnującej zatrute obrazy, które wabią spragnionych sensu, prawdy i nadziei Polaków – niczym ćmy do niszczącego żaru.

Kolejny ciekawy zabieg wiąże się z umotywowaniem owej „prawdy folkloru narodowego”. Wzmiankowany zabieg wykorzystania w kompozycjach Serockiego domniemanej polskiej muzyki ludowej był grubymi nićmi szyty i wymagał przekonującego i w żaden sposób nie dającego się podważyć uzasadnienia. Materiały, które otrzymał Jerzy Giżycki byłyby znakomitym przykładem tekstu satyrycznego, gdyby nie pozostawały tragiczne w swej ostatecznej wymowie. Przynotę obszerny cytat, pozostawiając go bez komentarza, podkreślając jedynie szczególnie zwracające uwagę:

Problemem następnym było przedstawienie polskiej muzyki ludowej jako źródła inspiracji muzyki chopinowskiej. Tutaj wyłoniło się wiele trudności natury techniczno-dokumentacyjnej, przede wszystkim jeśli chodzi o dokumentację muzyki instrumentalnej. Niestety, najobszerniejszy polski zbiór melodii ludowych, zebrany przez Kolberga, nie posiada nigdzie ani składu, ani faktury instrumentacyjnej takiej kapeli, a Kolberg ogranicza się w swoich notatkach do uwag w rodzaju: grajek, skrzypek itp. W innych zapiskach również nie mógł znaleźć kompozytor Serocki odpowiednich danych. Z tych względów postanowił rozwiązać to zagadnienie drogą osobistych poszukiwań w terenie.

Po kilkutygodniowym objeździe całego terenu mazowieckiego znalazł w okolicach Łowicza 82-letniego grajka ludowego, Janiszewskiego, który od 68 lat grywał na weselach. Jest to artysta ludowy w pełnym tego słowa znaczeniu. Nie zna nut, gra tylko ze słuchu, a uczył się – jak sam o tym opowiada – też u muzykanta-«słuchowca», który urodził się przypuszczalnie mniej więcej w tym samym czasie, co Fryderyk Chopin.

Dochodząc w ten, niedoskonały zresztą sposób, do możliwie najbliższych i najautentyczniejszych źródeł, na podstawie konfrontacji z ludźmi, ich opowiadań i słuchania żywej muzyki – stworzył sobie Serocki przypuszczalny obraz polskiej muzyki ludowej z pierwszej połowy ubiegłego [tj. XIX] wieku. Opierając się na starych ludowych melodiach, granych przez skrzypka Janiszewskiego (został on potem zaangażowany do filmu, jako skrzypek do scen na chłopskim weselu) skomponował Serocki ilustrację muzyczną do wesela oraz do zabawy ludowej [...] ²⁰.

20 Tamże, s. 67, 69. Analogiczne fragmenty na temat uciekinierów z Polski (w strojach ludowych i z instrumentami) w 1916 roku jako źródła muzykologicznej wiedzy autora znajdziemy w pracy Panfilowa „Chłopi i muzyka ludowa”.

Wybrane tu reprezentatywne przykłady wykładni narodowego stylu (pominęłam przypisywany Chopinowi i jego otoczeniu charakter, temperament, typ antropologiczny wielu postaci) dobitnie pokazują zarówno manipulację świadomością zbiorową, jak i humanistyczną tradycją dla dyskretnego zastępowania kryterium prawdy jako wartości absolutnej, kryteriami ideologicznymi. Było to o tyle łatwe, że muzyka stanowi wyjątkowo wdzięczne tworzywo dla tendencyjnego posługiwania się stereotypami narodowymi i etnicznymi²¹.

„Jak patrzeć na film?”

Popularna broszura Stefana Morawskiego *Jak patrzeć na film*, wydana w 1955 roku przez tę samą Filmową Agencję Wydawniczą również posiada rozdział poświęcony narodowemu charakterowi dzieła filmowego. Autor w przystępny sposób tłumaczy mało wyrobionemu intelektualnie odbiorcy – do którego kierowana jest broszura – na czym polega ów „narodowy” charakter w poszczególnych filmach:

Wydobycie cech narodowych – to znaczy ukazanie swoistych cech ludzi, ich twarzy i gestów niepowtarzalnych gdzie indziej, ich sposobu poruszania się i mówienia, a także swoistych cech pejzażu miasta i wsi, czy też stroju, pieśni i muzyki – nie jest sprawą li tylko zewnętrznych akcesoriów. Jest to przede wszystkim problem wydobycia na jaw głębokich treści życia mas ludowych. Bez tej prawdy, bez ujrzenia w ludziach pracy źródła cywilizacji i kultury, bez rozumienia tradycji postępowych nie sposób stworzyć dzieło prawdziwie narodowe.

[...] Rozważania dotychczasowe prowadzą zatem do wniosku, że im bardziej utwór filmowy jest realistyczny, tym bardziej jest narodowy, i przeciwnie, jeżeli koncepcja jego jest reakcyjna, to funkcja jego jest zarazem antynarodowa²².

Ideologiczna wykładnia, z którą mamy tu do czynienia, zaciekawia z uwagi na przywoływany rok wydania. 1955 rok we współczesnych opracowaniach tematu uchodzi za rok szczególnego przełomu, postawienia na młodych, przy czym trudno nie odnieść wrażenia, że chodzi raczej o postawienie znaku równości między młodością a rewolucją – która istotnie, w pewnym sensie dokonuje się na nowo po śmierci Stalina w ZSRR

21 Szerzej na ten temat wypowiada się Jan Stęszewski, *Polski charakter narodowy w muzyce: co to takiego?*, w: *Narody i stereotypy*, red. T. Walas, Kraków 1995.

22 S. Morawski, dz. cyt., s. 90-91.

i pewien obraz zmian trzeba będzie rozpowszechnić bez wzniesienia antysowieckiego buntu. Wprowadzone w broszurze kategorie oceny łamią sztywny kanon ideologiczny, obecny w pracach z okresu socrealizmu. Przełamanie to w ogóle nie odnosi się jednak do istoty zjawisk, lecz sprawia wrażenie wszechogarniającej rewolucji kulturalnej.

Towarzyszy temu upowszechnianie obrazu sztuki jako „szturmu artystów”, walki o „prawdę” i „polskość”. Ciekawie może, jak w październiku 1955 roku mogą wyglądać podane przez Morawskiego przykłady polskiego „charakteru narodowego” odbite we współczesnym kinie. O dziwo, spotykamy tu właśnie *Młodość Chopina*. Morawski powtarza większość uwag na temat stylu narodowego, obecnych w wydanej dwa lata wcześniej, lecz napisanej chyba w 1948 roku książce Giżyckiego. W świadomości tak zwanego „przeciętnego odbiorcy” przez cały ten czas próbuje się uparcie utrwać trwałą koniunkcję pojęć: *Młodość Chopina* – Ford – styl narodowy – polskość – sztuka jako rewolucja młodych – artysta jako Geniusz i Tytan. Nie chodzi więc o jakąś odkrywczą interpretację stylu i charakteru narodowego – jedynie romantyczny „lud” zostaje zastąpiony masami ludowymi, „ludźmi pracy”²³. Wspólne dla obu prac jest też nowe widzenie reżysera, któremu w książce Morawskiego poświęcony jest rozdział pod wymownym tytułem *Reżyser – dyrygent „orkiestry filmowej”*.

Jednak między tekstem Giżyckiego a krótkimi uwagami Morawskiego zachodzi pewna – jeszcze subtelna, ale już w zarysach widoczna – różnica. W 1953 roku bohaterką filmu jest rewolucyjna świadomość i Chopin jest urodzonym rewolucjonistą, czyli „prawdziwym artystą”. Rok 1955 to czas oczekiwania wszystkich na „coś”, co się musi wydarzyć i władza stara się owo „coś” uprzedzić i być może zawłaszczyć, by nie dopuścić do spontanicznych buntów, jak stłumione w zarodku powstanie w NRD. W tym ważnym roku tak wygląda opis społecznego i historycznego tła, w którym już nie wymienia się wytypowanych wcześniej elementów stylu narodowego, lecz przygotowuje ich metamorfozę:

Reżyser dąży do syntezy, do uchwycenia rysów znamienych dla ludzi i wypadków z lat dwudziestych tuż przed rewolucją 1830 roku. Stylu narodowego nie można wskazać palcem w jednym tylko fragmencie czy na wybranej postaci filmu. Składa się nań całość – patriotyzm Chopina wyrażony w jego twórczości powiązanej z rewolucją i korzeniami tkwiącej w naszej pieśni ludowej, droga jego najbliższego otoczenia do zbrojnego wystąpienia przeciw caratowi, lasy, pola i wody z okolic podwarszawskich, smutna miłość Konstancji i Fryderyka, czy wreszcie budowle, wnętrza,

23 Historykowi filmu nietrudno zauważyć, że choćby wczesne filmy Munka (do fabularnego *Człowieka na torze* włącznie) były autentyczną próbą zderzenia z tego obrazu topornej socrealistycznej manieri, że czyniły bardziej ludzkim i wiarygodnym historycznie ów wizerunek.

stroje i damy ówczesne w salonie Witwickiego, na zabawie w Sali wrocławskiej. Dzięki temu uwypukla się polskość utworów Chopinowskich i tętni w nich rytm tamtych dni historycznych. Nie ztraca się przy tym ogólnoludzkie znaczenie tej niezwyklej muzyki. Przeciwnie, nawet w boleśnie przeżywanych klęskach narodu i w marzeniach o jego triumfie tkwi ów element ogólnoludzki. Takiego Chopina i tak pojętej jego sztuki nie umiał przekazać żaden z reżyserów wielu poprzednich filmów, widzących w biografii genialnego kompozytora jedynie temat do stworzenia ckliwej, romansowej opowieści o chorym człowieku²⁴.

Różnica polega też na poszerzeniu paradygmatu stylu narodowego, ale zarazem jego otwarciu na nowe możliwości, których w tej chwili jeszcze nie można „pokazać palcem”. W tym poszerzonym i zarazem uchylonym paradygmacie nagle znajduje się miejsce dla czegoś, co jeszcze niedawno było odsądzane od czci i wiary. Chodzi zarówno o elementy świata szlacheckiego i kultury mieszczańskiej, jak i o pewną wyrozumiałość dla świata, który wprawdzie „sam na siebie” klęski sprowadził, ale – jako ofiara „znienawidzonego caratu” – zasługuje również na szacunek nie z powodu „naiwnych mrzonek” o triumfie, ale za sprawą owych prześladowań.

Jest niezwykle prawdopodobne, że krytyka w trudnym czasie przed „nieuchronną rewolucją” starała się odgadnąć, jaka będzie przyszła sztuka. Na wszelki wypadek wyrażano te przeczucia za pomocą pojęć zaczerpniętych z estetycznej nowomowy socrealizmu, lecz to „oszustwo”, „tajemne porozumienie” z odbiorcą nie mogło zniwelować skutków totalitarnego kłamstwa. Jego celem i skutkiem – niezależnym od dobrych chęci uwikłanych w ten proces ludzi – było zacieranie granic między prześladowcą a ofiarą, agresorem a napastowanym, „obcym” a „swoim”, terytorium wroga a swoim własnym. W momentach politycznych przełomów, „odwilży” – których nie brakowało w XIX wieku! – ludzie o „dobrych chęciach”, naiwni ideolodzy, utopiści i ofiary wojennej traumy, niezdolne do jej przezwyciężenia, wmanipulowane w to kłamstwo, byli typowani jako jego autorzy. Ich teksty stawały się dowodem świadczącym przeciwko „oszustowi”, pokazywały jego winę. W ten arcymistrzowski sposób antagonizowano ofiary, by w nieskończoność przechodziły przez kręgi tych samych iluzji, opartych na dialektyce fałszywego przełomu. Stefan Morawski pisał:

Często używa się określenia film partyjny, a rozumie się przez to bądź przynależność twórcy do partii, bądź to głoszenie przez utwór jakiejś deklaracji ideowej. Jest to najzupełniej opaczne rozumienie tego pojęcia. Partyjny film, to film realistyczny, postępowy, nacechowany swoistymi

24 Tamże, s. 92.

narodowymi rysami, w których zawarte są zarazem elementy ogólnoludzkie. Im wartościowszy, im bardziej humanistyczny jest obraz świata i ludzi przedstawiony przez artystę, tym bliższy jest ideom partii komunistycznej, która sens sztuki widzi we wzruszającej prawdzie życia²⁵.

Nietrudno zauważyć, że mamy tu do czynienia z czymś więcej niż tylko ze swoistym krytyczno-filmowym rewizjonizmem: z odrzucaniem „cukrealizmu” na rzecz trochę szerszej od socrealistycznego obrazu, bardziej niejednoznacznej wizji świata i człowieka – co oznaczało jednak tylko prostą dychotomię, a nie wielowymiarowość. W wizji tej nawet wrogowie nosili ludzkie cechy, a za pomocą fragmentów zacytowanych tekstów można by skompilować recenzję *Popiołu i diamentu* kilka lat przed powstaniem filmu i przed Październikiem.

Socrealizm jako zatruta studnia

Nowsze badania nad socrealizmem wskazują, że ewolucja tego nurtu idzie wyraźnie w kierunku wchłonięcia przez socrealizm nie tylko polskiego modelu patriotyzmu i wszelkich potrzebnych mu w danym momencie tradycji, obecnych w zbiorowej świadomości lub w świadomości twórczej²⁶. Komunizm nie czerpał z tego, co pomaga w budowaniu i umacnianiu dojrzałej narodowej tożsamości, zdolnej wydobyć się z niewoli. Korzystał nie tylko z pokładów martwych i uschematyzowanych fałszywych wyobrażeń, piętnowanych i odrzucanych przez wspomnianych już wybitnych twórców. Bazował na wszelkich rozłamach i pęknięciach oraz na wszelkiej dwuznaczności, która zawsze pozwalała zaatakować coś, co przebijало pod powierzchnią języka ideologicznych gier.

Sposób aneksji międzywojennych koncepcji stylu narodowego niczym się nie różni od zawłaszczania i przeinaczania innych tradycji. W socrealistycznej odmianie mamy do czynienia z takimi zmanipulowanymi kategoriami, jak cytowane w wypowiedzi Skoczylasa: „specyficzny temperament” twórcy z jego „sposobem malowania”, „powagą”, „cierpieniem, strachem, bólem”, „zawsze pozbawionymi dekadencji”, wyrażanymi przez „gwałtowny ruch” i „bogactwo form”. Jeśli „szczególny charakter

25 Tamże, s. 92.

26 Zob. ciekawe uwagi i przykłady wchłonięcia nasączonego ideologią naturalizmu przez socrealizm pod pozorami walki z nim: M. Niecikowska, *Aktor w teatrze socrealistycznym*, w: *Poznańskie studia polonistyczne*. Seria Literacka V (XXV). *Aktor w świecie i teatrze*, Poznań 1998. Zob. też. P. Osęka, *Rytuały stalinizmu. Oficjalne święta i uroczystości rocznicowe w Polsce 1944-1956*, Warszawa 2006.

narodowy” wywodził się z „historycznego rozwoju kraju i jego kultury”, to na nowo napisana historia i na nowo stworzone społeczeństwo, pozwalały stworzyć nowego „narodowego artystę”, nowy narodowy styl i ...nowy naród. Ów nowy narodowy artysta nie tylko osiągał „narodowe wycucie formy” przez „studiowanie krajobrazu” oraz posiadał „specjalny dar empatii z rodakami”. W peerelowskiej odmianie pojęcia te nie tylko pozwalałyby wytłumaczyć każdy absurd, ale odwoływały się do wypaczonej, rzekomo romantycznej koncepcji artysty, całkowicie zbieżnej z koncepcją totalitarnej władzy: artysta ów lepiej niż naród i społeczeństwo znał potrzeby zbiorowości i drogi do ich zaspokojenia, czuł, co boli Polaków i jak znaleźć gorzkie lekarstwo, które ten ból uleczy, wiedział, co ich cieszy i złości.

PRL zbudował nową, gigantyczną „zatrutą studnię”, którą wypełniało wszystko to, co bolało Jacka Malczewskiego i jemu współczesnych, gdy malował swoje przejmujące obrazy. W tej ciemnej i przepastnej studni „narodowej świadomości”, którą miała wyrażać „realistyczna”, „narodowa” forma znajdujemy najbardziej zwulgaryzowane wyobrażenie polskich artystów-Tytanów, w tym Chopina, jako rewolucjonizującego chłopka-roztropka i postępowego Młodziaka w jednej osobie, zaprzyjaźnionego z Moskalami Mickiewicza, Matejkę jako megalomana i nacjonalistę. Romantyczny lud staje się proletariatem i kliwo-sentymentalnym, młodopolskim ubogim chłopem, którego nędzę wyrażają naturalistyczne środki. Zawartość tę uzupełniły nowe treści, których „chemiczna” natura do dziś nie została dobrze opisana na gruncie kulturoznawczej refleksji.



Monika Maszewska-Łupiniak

Poetyka pamięci braci Różewiczów

Współpraca czy walka?

Jan Błoński, analizując twórczość Tadeusza Różewicza, posłużył się między innymi następującą analogią filmową:

[...] w latach dwudziestych tworzono fantastykę ekranową dziwnością rzeczy, poezja filmu powstawała z ulewy «małych» metafor; Włosi współcześni budzą wzruszenie liryczne ze stosunków zachodzących między najbardziej codziennymi rzeczami, a więc – wielką metaforą filmową. Między wierszami Różewicza a neorealistycznymi filmami włoskimi istnieje zresztą jakiś niejasny a oczywisty związek: i nie byłoby nic dziwnego, gdyby autor *Niepokoju* okazał się twórczym scenarzystą [...]¹.

Te prorocze słowa pochodzą ze *Szkicu portretu poety współczesnego* z tomu *Poeci i inni* z 1956 roku. W tym samym roku Stanisław Różewicz zrealizował film *Trzy kobiety*, do którego scenariusz napisali Kornel Filipowicz i Tadeusz Różewicz. Był to oficjalny debiut scenopisarski poety, otwierający nie tylko kolejny etap poszukiwań nowych środków artystycznego wyrazu, ale też stanowiący początek wieloletniej współpracy z bratem, reżyserem Stanisławem Różewiczem, w dziedzinie polskiego kina.

Wkład pisarstwa Tadeusza Różewicza w dorobek filmowy jego brata jest bardzo duży. W czołówkach wielu filmów twórcy *Westerplatte* figuruje on jako scenarzysta lub współautor scenariusza. Wspólnie z Kornelem Filipowiczem pracował przy filmach: *Trzy kobiety* (1956), *Miejsce na ziemi* (1959), *Głos z tamtego świata* (1962), *Pieękło i niebo* (1967). Ze Stanisławem zaś współtworzył obrazy: *Mąż pod łózką* (1967, według noweli Fiodora Dostojewskiego), *Samotność we dwoje* (1968, według opowiadania Karola Ludwika Konińskiego *Straszny czwartek w domu pastora*) oraz całkowicie

1 J. Błoński, *Poeci i inni*, Kraków 1956, s. 261.

autorskie projekty jak *Świadectwo urodzenia* (1961), *Echo* (1964), *Drzwi w murze* (1973). Ponadto, spośród utworów prozą Tadeusza Różewicza Stanisław dokonał adaptacji opowiadania *Piwo* (telewizyjna nowela z serii *Dzień pierwszy, dzień ostatni*, 1965), na podstawie motywów kilku opowiadań okupacyjnych zrealizował *Opadły liście z drzew* (1975), a w 1994 roku w oparciu o opracowaną przez dramaturga książkę wspomnieniową poświęconą najstarszemu z braci (Januszowi) stworzył osobisty dokumentalny obraz *Nasz starszy brat*.

Wielokrotnie powoływano się na fakt współpracy braci Różewiczów, doszukując się w ich wspólnie zrealizowanych filmach najbardziej charakterystycznych cech twórczości poetyckiej Tadeusza: powściągliwości, uczuciowej dyskrecji i wyciszenia, wrażliwości na szczegóły, prostoty obrazowania. Stanisław Różewicz omawia ten fakt następująco:

I mnie się wydaje, że w rezultacie długich i bliskich naszych kontaktów ja na pewno uległem w pewnym stopniu jego wpływowi. Zwłaszcza jeśli chodzi o rozumienie tego, czym – na przykład – powinna być dzisiaj poezja. Akceptowałem stanowisko Tadeusza opowiadającego się za oszczędnością środków, którymi twórca się posługuje. [...] Oczywiście u Tadeusza to była też sprawa pewnych treści – ale i sprawa formy, słowa, odrzucenia pewnego typu metafory itd. Zależało mi na pewnej ascezie, pewnej surowości czy też prostocie obrazowania. Taka stylistyka odpowiada mi – i na tym polu znajdujemy z Tadeuszem wspólny język².

W innej wypowiedzi podkreśla:

Brat jest bardzo dobrym poetą i ciekawym dramaturgiem. Ale nie należy przesadzać z tym wpływem. Każdego z nas kształtuje wiele rzeczy. Dom rodzinny, szkoła, pejzaże, strachy dzieciństwa, żona, mądrzy i głupi ludzie, książki i obrazy, miłość, klimat... Tadeusz też wpłynął na mnie w pewnym stopniu. Widzenie pewnych spraw... W stylistyce pozornie luźny zapis, wstrzemięźliwość, wrażliwość na szczegóły... Ale przecież mamy różne psychiki, różne wyobrażenia, różne są nasze warsztaty³.

Tadeusz Różewicz swój esej poświęcony współpracy artystycznej z bratem-reżyserem tytułuje *Współpraca czy walka?*⁴ i tłumaczy, że chodzi tu o walkę między dwoma różnymi temperamentami, indywidualnościami artystycznymi, dodatkowo komplikowaną przez więzy rodzinne. Właśnie

2 K. Eberhardt, *Mówić własnym głosem*, „Kino” 1975, nr 11, s. 20.

3 *To sprawa wyboru*. Ze Stanisławem Różewiczem rozmawia Danuta Karcz, „Kino” 1985, nr 3, s. 6.

4 T. Różewicz, *Współpraca czy walka?*, „Film na Świecie” 1982, nr 8.

z tych przeciwieństw – według opinii pisarza – rodzi się jedność, nowe dzieło, film:

Na wyboistej drodze, pełnej dyskusji i utarczek, na drodze między scenarzystą-pisarzem i reżyserem zachodzi tajemnicza metamorfoza, myśl przemienia się w słowo, słowo w obraz, obraz w film. W film, który może się obejść doskonale bez słowa...⁵.

Pisanie scenariuszy, wiążące się z obowiązkiem posiadania wiedzy dotyczącej podstawowych zasad reżyserii i właściwych filmowi środków wyrazowych, dla żadnego literata nie jest sprawą łatwą.

Dla mnie – wyznaje Tadeusz Różewicz – największą trudnością była sama forma, „technika” współpracy. A więc wspólne pisanie, obecność drugiej osoby nie tylko w procesie pisania, ale w samym wnętrzu tego procesu, który dla mnie jest nieodłączny od absolutnej samotności i izolacji od świata zewnętrznego. Do tej pory są to główne przeszkody, które tylko częściowo były przewyciężane. Ingerencja w trakcie tworzenia jest czymś nieznośnym. Oczywiście wszystko zależy od psychiki danego pisarza. Szukaliśmy wyjścia na różne sposoby. Pewne sceny pisaliśmy razem, inne pisałem osobno i gotowe przedstawiałem reżyserowi. Ale tu znów dochodziło do spięć. Ingerencja reżysera wydawała mi się często identyczna ze zniszczeniem obrazu-słowa⁶.

Kompromis jest więc w przypadku ścierania się tych dwóch indywidualności artystycznych elementem niezbędnym. Marek Hendrykowski w studium *Różewicz scenarzysta* obok zwięzłej charakterystyki kina sygnowanego przez braci Różewiczów kilka uwag poświęca warsztatowi i poetyce ich scenariuszy⁷. Analizując fragment *Kropki krwi*, trzeciej noweli wchodzącej w skład *Świadectwa urodzenia*, stwierdza, że w toku lektury Różewiczowskiej prozy filmowej najbardziej uderza niemal całkowity brak nadwyżki literackości, który prowadzi do najdalej posuniętej protokolarności przyjętego przez autora stylu. Autorskiej reżyserii, zakodowanej w języku, podlega wszystko: detal, rodzaj planu, punkt widzenia kamery, przejście montażowe, wewnętrzny rytm, emocjonalny wydzźwięk scen, dramatyczna funkcja ciszy.

W konstrukcji scenariuszy filmowych Różewicza oraz filmów nakręconych na ich podstawie – pisze Hendrykowski – odnajdujemy te same

5 Tamże, s. 9.

6 Tamże.

7 M. Hendrykowski, *Różewicz scenarzysta*, „Dialog” 1992, nr 6, s. 117-118.

cechy, które współtworzą charakterystyczną poetykę jego dramatów. Rzeczywistość znajduje się w stanie dezintegracji i rozpadu. Funkcja wiązań fabularnych ulega znamiennej ograniczeniu. Naturalnie, scenariusze te opowiadają pewną historię i w tym sensie korzystają z pośrednictwa fabuły. Nie gra ona w nich jednak pierwszych skrzypiec, ma charakter pretekstowy, niezdolna jest zawrzeć ukazanego obrazu świata w przyczynowo-skutkowym rygorze linearności⁸.

Scenariusze Różewiczów zawsze podporządkowane są jakiejś naczelniej idei, myśli przewodniej, intelektualno-emocjonalnemu potencjałowi, które następnie znajdują swój wyraz w filmach. W wielu swoich wypowiedziach Stanisław Różewicz podkreśla fakt, że scenariusz nie musi mieć wartości literackich, ale wartości treściowe, co wiąże się z pragnieniem pokazywania widzowi pewnych obrazów i sytuacji które mijają się, często nie dostrzegając ich jako rzeczy nowych, lecz przede wszystkim z pragnieniem zbliżenia do prawdy o ludziach⁹. Zasadne jest w tym miejscu spostrzeżenie Hendrykowskiego, iż ośrodkiem kompozycyjnym podporządkowującym sobie całą resztę scenariuszy jest za każdym razem „bohater uwikłany w dramat własnego istnienia”, gdyż najważniejszy jest w nich zapis zwykłego ludzkiego życia, zaś codzienna rzeczywistość, wypełniająca świat przedstawiony tychże scenariuszy, potrzebna jest po to, by dać wyraz granicznemu doświadczeniu, które staje się udziałem występujących w dziele postaci¹⁰. Ten trop wyznacza charakterystyczny podział tematyczny ich wspólnych dzieł: z jednej strony są to autorskie próby osobistego rozliczenia z problematyką drugiej wojny światowej, z drugiej – wzywsekcie narodowej „małej stabilizacji”. Ich twórczość opisuje i wyraża protest przeciw kryzysowi tradycyjnych wartości i idei, których rozpad towarzyszy człowiekowi w erze nowoczesnej cywilizacji. Przez ten bunt i gorycz przebija potrzeba przepracowania własnego przeżycia pokoleniowego, odbudowy etycznego dekalogu, zasad ludzkiego życia w jego moralnie uporządkowanej zwyczajności. Współpraca artystyczna jest więc dla nich formą aktywnego działania, daje im możliwość ingerencji w sprawy naszego świata – a w takim ujęciu sztuka to nie sfera estetyki, lecz bardziej etyki. Posuwając się do daleko idącego uproszczenia, możemy zaryzykować stwierdzenie, iż problemy i konflikty twórczości Różewiczów, zarówno w sensie treściowym, jak i formalnym, stanowią w jakiejś mierze odbicie ogólnej kondycji człowieka zagubionego w świecie współczesnym, gdzie gromadzą się w chaotycznym przemieszaniu produkty industrialnej

8 Tamże, s. 118.

9 Zob. „Film” 1962, nr 24, s. 10; „Kino” 1967, nr 5, s. 9.

10 M. Hendrykowski, dz. cyt., s. 118.

codzienności, gazetowe informacje, obyczajowe i językowe klisze, ślady historycznych wydarzeń. Całość owej problematyki znajduje przejmujący swą siłą i celnością różnorodny wyraz artystyczny, budzący od lat zainteresowanie działalnością artystyczną braci Różewiczów.

Jednak to krąg reminiscencji wojennych stanowił zasadniczy punkt wyjścia do analiz i diagnoz stawianych współczesnej polskiej rzeczywistości przez Różewiczów. Wojna była w ich życiu wstrząsem doświadczanym równocześnie w dwu nakładających się na siebie wymiarach: w codziennej egzystencji i w wymiarze duchowym. Kataklizm wojenny stanowił też rodzaj przeżycia pokoleniowego, które stało się podstawą ich światopoglądu, moralności i wyobraźni twórczej. Reakcja na to przeżycie przybrała postać określonych propozycji i postaw artystycznych. Wspólne lektury i zabawy w kino okazały się tak samo ważne, jak wspólne doświadczenia w życiu społecznym. „Przepracowanie” własnego przeżycia pokoleniowego rozegrać się miało w sferze różnych idei i praktyk twórczych obu artystów, ale znalazło też i wspólną formę wypowiedzi – film. Zajęta przez braci Różewiczów postawa wobec wojennych doświadczeń znalazła swój wyraz w obrazach długometrażowych takich jak *Trzy kobiety* (1958), *Świadectwo urodzenia* (1961), *Echo* (1964) i *Opadły liście z drzew* (1975), ale i też w realizacjach krótkometrażowych, do których należą fabularne *Piwo* (1965) i dokumentalny *Nasz starszy brat* (1994). Spośród powyższych tytułów szczególnie miejsce w ich dorobku zajmuje osobisty obraz *Nasz starszy brat* – zanurzony w bolesnej biografii rodziny Różewiczów, stanowi wyraz generacyjnych uwikłań w historię.

Historia i pamięć: *Nasz starszy brat*

W 1992 roku ukazała się książka wspomnieniowa *Nasz starszy brat*, poświęcona najstarszemu z braci Różewiczów, Januszowi, opracowana przez Tadeusza Różewicza. Znalazły się w niej wiersze, fragmenty prozy, dzienników, listów Janusza, wspomnienia o nim napisane przez braci, a także współpracowniczkę z AK oraz wiersze poświęcone jego pamięci autorstwa Tadeusza. Zamieszczone w książce teksty wzbogacone zostały o zdjęcia rodziny Różewiczów, ale też fotografie wybranych rękopisów, dokumentów, kart pocztowych. W 1994 Stanisław Różewicz przeniósł książkę na ekran, a jego dokumentalny film *Nasz starszy brat* przyjął konwencję wspomnieniowej opowieści o bracie Januszu.

O Januszu Różewiczu być może nie wiedzielibyśmy nic, gdyby nie był bratem Stanisława i Tadeusza Różewiczów. Janusz, traktowany przez młodszych braci jako „pierwszy mistrz i nauczyciel”, był poetą i konspiratorem, w czasie drugiej wojny działał jako oficer podziemia. W filmie

Stanisław Różewicz wspomina (w książce czyni to Tadeusz), że w czasie ostatniego spotkania Janusza z Tadeuszem, które prawdopodobnie miało miejsce w okresie świąt wielkanocnych w 1943 roku, bracia postanowili, że jeśli do końca wojny nie uda im się spotkać, to zobaczą się po wojnie w Paryżu¹¹. Do ponownego spotkania braci nigdy nie doszło. Janusz w czerwcu 1944 roku został aresztowany przez Gestapo, a w listopadzie wraz z innymi współtowarzyszami rozstrzelany na Cmentarzu Żydowskim w Łodzi. Pośmiertnie mianowano go kapitanem i odznaczono orderem *Virtuti Militari*. Po wojnie ekshumowano rozstrzelanych i przeniesiono do kwatery żołnierskiej na cmentarzu Julianowskim w Łodzi.

Książka i film, odkrywając obszary spraw bardzo osobistych dla ich autorów, budują artystyczny i duchowy wizerunek Starszego Brata. W książce wspomnieniowej czytelnik znajdzie między innymi rozdział napisany przez Stanisława Różewicza, zatytułowany *Przypominali szarą płaskorzeźbę*. Uderzający w tym tekście jest fragment poświęcony ekshumacji zwłok żołnierzy AK, zamordowanych w listopadzie 1944 roku, w grupie których był też brat Janusz:

W pobliżu muru wyraźny zarys zapadniętej ziemi. Paru mężczyzn zaczęło kopać. To kopanie trwało długo, minęło pewno półtorej godziny. Wreszcie na dnie głębokiego dołu zobaczyliśmy ciemne kształty ciał wrośniętych w ziemię. Pomordowani leżeli jedni na drugich, ręce mieli powiązane kablem telefonicznym. Przypominali szarą płaskorzeźbę. [...] Następnego dnia zwłoki leżały w drewnianych skrzyniach w kaplicy na Dołach. Ciemnobrunatne, spłaszczone... były w stanie, który je upodobił do siebie. Maski podobne do siebie. Resztki ubrania. Rozpoznaliśmy Janusza po kształcie głowy, zębach, dłoniach, paznokciach. Czarne spodnie bryczesy. Odciąłem kawałek tych czarnych bryczesów. Pamiętam, był w nich, kiedy ostatni raz przyjechał do domu¹².

Po bracie zostały pojedyncze wiersze, listy, zdjęcia, prawdziwe dowody osobiste i lewe kennkarty oraz mosiężna popielniczka w kształcie liścia klonu. I właśnie te przedmioty są podstawowym materiałem, na którym opiera swoją konstrukcję dokumentalny film Różewicza. Rzeczy

11 Problem związany z tym faktem jest dość złożony. W książce *Nasz starszy brat* Tadeusz Różewicz podaje, że miało to miejsce w roku 1943, on był wtedy tuż po ukończeniu tajnej podchorążówki, a Janusz pracował w konspiracji w Piotrkowie Trybunalskim. Natomiast Stanisław podaje jako prawdopodobny rok 1944, obaj bracia działali wtedy w innych strukturach AK: Tadeusz w leśnej partyzantce w Obwodzie Radomszczańskim, Janusz był w dowództwie Okręgu Łódzkiego AK. Natomiast w filmie komentarz reżysera dotyczący tych wydarzeń związany jest znów z rokiem 1943, przy czym nadmienia, że Tadeusz był wtedy w partyzantce AK (26.06 1943 – 3.11.1944).

12 *Nasz starszy brat*, oprac. T. Różewicz, Wrocław 1992, s. 174-175.

i wydarzenia, o których jest mowa w książce, są nam teraz pokazywane, a przekaz wizualny wzbogacony jest o niezbędny komentarz odautorski.

Dominującym tworzywem w filmie są fotografie Janusza, jego najbliższych przyjaciół i członków rodziny. Ponieważ historia najstarszego z braci związana jest z jego działalnością w AK, to właśnie na okres wojny nakłada się zasadnicza część filmowej biografii. Przyjęta perspektywa spojrzenia na wojnę zmierza w kierunku założenia, że mamy tu do czynienia z prywatną perspektywą tych, którzy stali się ofiarami hitlerowskiej maszyny wojennej. Ta refleksja zawiera się zarówno w temacie filmu, jak i jego stronie formalnej: w wyborze zdjęć (obok prywatnych pojawiają się fotografie frontowe, wykonane przez anonimowych autorów), w ruchach kamery, w dodanym komentarzu (wybrane ujęcia komentuje reżyser), w muzyce i efektach dźwiękowych, w doborze podpisów.

Na obraz wojny w filmie *Nasz starszy brat* składają się przede wszystkim materiały fotograficzne, pochodzące z różnych źródeł, wobec których odbiorca postawiony zostaje w trudnej sytuacji niemożności zakwestionowania tego, co ogląda – przede wszystkim właśnie ze względu na fakt, że wiarygodność obrazu rzeczywistości wojennej ma potwierdzić zarejestrowanie jej przez aparat fotograficzny. Poza tym część z nich operuje wizerunkami wojny, które mają formę powszechnie zrozumiałych znaków i przewidziane znaczenie. Należy jednak zwrócić uwagę na fakt, że nie wszystkie wykorzystane w filmie materiały wizualne funkcjonują na tej samej zasadzie. Część materiałów pochodzi z prywatnych albumów i archiwów rodziny Różewiczów, zaś inna wyrwana została ze swojego pierwotnego kontekstu i wkomponowana w opowieść rodzinną – ten zabieg nadaje „obcemu” materiałowi określone znaczenie, tzn. wzbogaca go o sens, którego sam w sobie nie ma, ale zarazem dookreśla to znaczenie, które wylania się z dokumentów i pamiątek związanych z rodziną Różewiczów. Ikonograficzny obraz wojny, wylaniający się z filmu, jest więc złożoną konstrukcją: ta swoista audiowizualna architektura przyjmuje kształt przestrzeni pamięci, zarówno tej rodzinnej, jak i publicznej. Zapis indywidualnego doświadczenia współtworzy przekaz o charakterze uniwersalnym. Narracja o doświadczeniu zbiorowym przeplata się z jednostkowymi doświadczeniami wojennej codzienności, z opisami zwykłych wydarzeń, zarejestrowanych w pamięci autorów, przy czym tradycyjny podział ról między pamięcią a historią zostaje tu nie tyle zakwestionowany, co zawieszony – pamięć jest tak samo znacząca i wiarygodna poznawczo, jak i historia. Doświadczenia wojenne (dominanta wątkowa) i pamięć o nich stały się istotną częścią tożsamości braci, ocalałych z wojennej zawieruchy. Świadczy o tym przede wszystkim fakt, że tematyka wojenna jest zasadniczym motywem ich twórczości artystycznej: w przypadku Tadeusza literackiej, Stanisława – filmowej. W zdawanych przez nich

narracjach historyczno-biograficznych jest ona ważnym narzędziem wykorzystywanym do interpretowania rzeczywistości i nadawania jej sensu.

Zagłada wymyka się przedstawieniu. Poszukiwania nowych form narracji stale jednak trwają: w nostalgicznym uporze narzucania faktom porządku narracyjnego, a więc rozumienia, a więc wyróżniania, wartościowania, *resp.* „oddawania sprawiedliwości widzialnemu światu”, kryje się być może antropologicznie ugruntowana potrzeba sensu. Zdaniem wielu filozofów narracyjność właśnie nadaje życiu jego ludzki wymiar: życie jest opowieścią konstruowana dla siebie i innych¹³.

Obraz wojny to czarno-biała mozaika, której pojedyncze elementy wciąż na nowo układają się w pamięci autorów filmu. Pamięć nie zawsze operuje narracjami, lecz właśnie znaczącymi obrazami, które tylko czasem przechodzą w narrację. Stąd też charakterystyczne dla konstrukcji tego filmu i podporządkowane narracji nagromadzenie podobnych obrazów, które ma za zadanie podkreślać emocjonalny związek z przedstawianą historią, potęgować ich oddziaływanie, ewokować poliwalentność obrazów mentalnych. Potrzeba „tłumaczenia” wojny w przypadku Różewiczów przybiera wymiar niemal transcendentalny, staje się istotnym warunkiem możliwości bycia:

Pamiętać to dla nas tyle samo, co myśleć, mieć wiedzę, czyli być jak najbardziej, jak tylko można. Zapomnienie oznacza niebyt. [...] Świadectwa pamięci są wyrazem ludzkiego sposobu bycia w świecie, w którym chodzi nie o poznanie, lecz o rozumienie, usensowniające jego przeżywanie¹⁴.

Dokumentalny film *Nasz starszy brat* wydaje się korzystać z poetyki eseju i charakterystycznej dla tej formy wypowiedzi podwójnej perspektywy:

Eseista, pisarz i filmowiec, myśli elementami powszechnymi, odwołując się do tradycji i potocznego ogólnokulturowego doświadczenia, a jednak wizja, jaką tworzy, jest jednostkowa i niepowtarzalna. Nacechowana zostaje subiektywizmem, zarówno w podejściu do tematu, w przedstawieniu go, jak i sposobie opowiadania. [...] z jednej strony twórca ukazuje świat istniejący poza nim, z jemu właściwymi mechanizmami, z drugiej narzuca na niego własną siatkę pojęć, myśli, uczuć, manipuluje nim w sposób arbitralny, decydujący dla późniejszej interpretacji¹⁵.

13 M. Zaleski, *Jedyna instancja. O „Twórcach” Marka Bińczyka*, w: *Narracja i tożsamość*, t. 1: *Narracje w kulturze*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa 2004, s. 275.

14 J.P. Hudzik, *Trzy studia o metafizyce, pamięci i demokracji*, Warszawa 2009, s. 109, 148.

15 E. Lachnit, *Esej filmowy*, „Powiększenie” 1982, nr 4, s. 20-21.

Z kategorią subiektywizmu łączyłyby się dwa obszary zagadnień. Pierwszy wiązałby się z płaszczyzną formalną dzieła i tu moglibyśmy wymienić takie cechy dokumentu Różewiczów jak np. nielinearny sposób wykładu, swobodna budowa na zasadzie skoków myślowych, brak wyrazistej motywacji przyczynowo-skutkowej pomiędzy scenami, oparcie narracji na zbiorze zdarzeń sprzyjających dywagacjom na temat kultury, sztuki, obyczajów. Drugi obszar jest bardziej złożony i trudniejszy do uchwycenia, gdyż nakłada się na ten pierwszy: chodzi tu o subiektywizm, który wiąże się z zaangażowaniem emocjonalnym autorów i ekspozycją ich osobowości przez odwoływanie się do własnych uczuć i doświadczeń osobistych. Chociaż w konstrukcji filmu możemy odnaleźć powyższe cechy, jego budowa jest bardziej złożona: w Różewiczowskiej opowieści o starszym bracie ukrywa się trudna do uchwycenia aporia, w której zapis indywidualnego doświadczenia nakłada się na przekaz o charakterze uniwersalnym. Fotografie i materiały dokumentalne są dowodami potwierdzającymi autentyczność zdarzeń, ale też pretekstem do przekazywania świadectwa czasu Zagłady. W tym kontekście elementy składające się na warstwę wizualną nie są tylko fragmentami zarejestrowanych zdarzeń, ale też częścią narracji, której podstawowym zadaniem jest próba uporządkowania rzeczywistości kulturowej XX wieku. Narracja jest tu szkieletem, konstrukcją nośną wtórną wobec pożądanego przez autorów sensu opisywanego doświadczenia.

John Berger wprowadził niegdyś rozróżnienie na fotografie prywatne i publiczne: w przypadku tych pierwszych powinniśmy mieć jasność co do ich znaczenia, natomiast pozbawiona kontekstu fotografia publiczna może nas wprowadzić w błąd co do swego znaczenia i przesłania¹⁶. O ile więc w prywatnym użyciu fotografia wiąże się zazwyczaj z faktem, konkretem, to w użyciu publicznym ciężar odbioru przesuwają się w stronę znaczenia, ogólniejszego przekazu, jaki fotografia niesie. Sławomir Sikora rozwija to zagadnienie:

[...] w prywatnym użyciu fotografia zawsze wiąże się właśnie z faktem, konkretem (choć nie musi się do niego sprowadzać). Na fotografii widzimy zawsze jakiś konkretny, tego, a nie innego człowieka, tego, a nie innego psa. Wystarczy jednak, żebyśmy nie wiedzieli, że chodzi o tego konkretnie człowieka czy psa, a zaczynamy myśleć o człowieku czy psie w ogóle, ewentualnie o danej rasie psa. Mamy więc do czynienia z przesunięciem pomiędzy odniesieniem rzeczywistym (tym, a nie innym człowiekiem czy przedmiotem) a odniesieniem, które nazwałbym «odniesieniem idealnym»: oto Człowiek, jakiś Typ człowieka, przedstawiciel jakiejś

16 J. Berger, *O patrzeniu*, tłum. S. Sikora, Warszawa 1999, s. 82.

grupy – robotnik, intelektualista, czy rasy – Czarny, Biały, itd. Owa fluktuacja pomiędzy bytem jednostkowym a ideą owego bytu, kategorią uniwersalną, jest rzeczą znamioną, i to właśnie na bazie tego przemieszczenia (czy może należałoby powiedzieć „przełączenia”), jak sądzę, dokonuje się często metaforyzacja czy symbolizacja¹⁷.

W dokumencie Różewiczów, który opiera się na materiale ikonograficznym, ta aporia kryje się w problemie rozdwojenia, a być może zawieszenia pomiędzy literalnością a substancjalnością wizualnej materii, jej symbolicznym ciężarem. W tym „pęknięciu” widoczny jest wzajemny związek pomiędzy dwoma sposobami prowadzenia narracji: tendencja do odtworzenia historycznego następstwa i całości zderza się z siłą pamięci i myślenia symbolicznego, które ciąży ku nielinearności i którym bliższy jest mechanizm kojarzenia:

Rzadko kiedy odtwarzanie wspomnień zachowuje następstwo zdarzeń – lokalizujemy je raczej przez skojarzenia niż dzięki metodycznej penetracji, a przeszłość traktujemy jak „muzeum archeologiczne” [...] porozrzucanych na chybił trafił szczątków¹⁸.

W filmie *Nasz starszy brat* poszczególne sekwencje obrazów skupione są wokół pewnych punktów węzłowych, odwracając uwagę od powierzchni i plastyczności ku przestrzenności danej sytuacji, ku jej jądru, trzeciemu wymiarowi. I w tym znaczeniu narracja jest chybliwa, porwana, pozbawiona łączników, dzięki którym kolejne obrazy przechodziłyby płynnie jeden w drugi. Materiał wizualny jako komunikat uwikłany jest w tworzenie schematów, wzorców, wizerunków, które w dużej mierze są powszechnie zrozumiałymi znakami; przyjmując określoną, konwencjonalną formę estetyczną, w zestawieniu z konkretnym tematem (wojna) nabierają zrozumiałego znaczenia, a część przyjmuje wręcz formę obrazowych toposów, które tłumaczą przedstawianą rzeczywistość w uogólniony sposób. Można to zinterpretować jako próbę generalizacji pewnych zagadnień czy nawet próbę kreowania metafor związanych z ideą wojny. Kwestia podwójnej referencji materiału wizualnego wiąże się z traktowaniem go jako „ślądu faktu”, ale i jako symbolu. Korzystanie z „cytatów z rzeczywistości” przy konstruowaniu narracji filmowej powoduje, że nie tyle istotne staje się ich pochodzenie, co przeznaczenie. Traktując je w określony sposób, przede wszystkim jako nośniki pewnego sensu, autorzy filmu nie tylko chcą pokazać świat naznaczony wojną, ale na swój sposób go zinterpretować.

17 S. Sikora, *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Izabelin-Warszawa 2004, s. 102.

18 D. Lowenthal, *Przeszłość to obcy kraj*, „Res Publica” 1991, nr 3, s. 20, 21.

Różewiczowska poetyka pamięci

Zaproponowana w filmach Różewiczów konwencja oglądania wojennej rzeczywistości podsuwa konkluzję, że historyczne zrozumienie nie jest w ich dziełach celem samym w sobie. Wokół narracji ikonograficznej nadbudowana jest pamięć osobista twórców filmu, obie zaś kategorie konstytuują ich tożsamość.

Dzięki narracji zyskujemy orientację w kilku podstawowych wymiarach naszej egzystencji, tym samym nadając jej spójny sens: ustalamy naszą relację do przeszłości i tradycji, nadajemy naszemu życiu formę celowego dążenia i określamy naszą postawę wobec innych. [...] Wiedzieć, kim się jest, znaczy umieć przepowiadać sobie podstawowe momenty własnej tożsamości: służy do tego narracja indywidualna, wtopiona w narrację wspólnoty, z jakiej jednostka się wywodzi, która z kolei stanowi część wielkiej narracji kulturowo-historycznej. Dla człowieka posiadać tożsamość znaczy coś więcej niż tylko być; mieć tożsamość znaczy: nieustannie powtarzać, a w ten sposób umacniać i potwierdzać akt autointerpretacji¹⁹.

Różewiczowie w swoich wypowiedziach często podkreślają, że w ich twórczości odbija się osobisty ton, za pośrednictwem tworzonych dzieł próbują przekazać swoje widzenie świata i ludzi, a każdy utwór jest rozmową z widzem o sprawach, które ich interesują i poruszają, które są im bliskie²⁰. Istotny jest fakt, że dzieła te nigdy nie były tylko jakimś „historyjkami”, że były robione „ćwiartką serca i ćwiartką mózgu”, a ich realizacji przyświecał cel: mówić prawdę o ludziach i o świecie. Ta nieustanna potrzeba świadczenia prawdzie o rzeczywistości wynikała z wewnętrznego pragnienia „porządkowania świata” i stosunku do niego, zaś przekazywanie tego odbiorcom było dla twórców formą społecznego udziału w kształtowaniu narodowej świadomości. Ta postawa dialogu znalazła swoje potwierdzenie w różnorodności tematycznej ich wspólnych przedsięwzięć i nie dziwi fakt, że dominuje tu problematyka wojenna, sprawdzona osobistym doświadczeniem. Stąd też wynika jawny bądź zamaskowany autobiografizm, który cechuje ich utwory. Tadeusz Lubelski w swoim esejie o postawie autobiograficznej w filmie pisze:

19 A. Bielik-Robson, *Wstęp. My, romantycy – źródła romantycznego modernizmu Charlesa Taylora*, w: Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, Warszawa 2001, s. XXXIII-XXXIV.

20 Zob. m.in.: *Tropy stylistyczne*, dz. cyt.; *Mówić własnym głosem*, dz. cyt.; *To sprawa wyboru*, dz. cyt.; T. Różewicz, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, dz. cyt.; tenże, *Od tego się zaczyna*, „Dialog” 1988, nr 1; *Zgubiony klucz*. Z Tadeuszem Różewiczem rozmawia M. Dębicz, „Dialog” 1996, nr 10.

Kino jest dziś bowiem, wyraźniej niż kiedyś, częścią kultury, w której najwyżej ceniony jest autentyk, najbardziej poszukiwana – relacja świadka. [...] w obrębie tradycyjnych dziedzin sztuki – w literaturze jest to szczególnie widoczne – fikcja jest coraz powszechniej wypierana przez materiał faktograficzny, przez to wszystko, co – skoro „zdarzyło się naprawdę” – znajduje potwierdzenie w doświadczeniu życiowym konkretnego człowieka²¹.

W filmach Różewiczów obecny jest materiał autobiograficzny, podbudowywany „społecznym tekstem biografii”. Szczególnie widoczne jest to w autorskich obrazach dotyczących tematyki wojennej, takich jak *Świadectwie urodzenia*, *Opadły liście z drzew* i *Nasz starszy brat*, w przypadku których Stanisław Różewicz podkreśla ich silny związek z osobistymi doświadczeniami. Twórcy składają fikcyjne konstrukcje z autentycznych elementów, ale autentyk nie tyle ingeruje w świat przedstawiony, ile wypełnia go, prześwituje przez różne jego składniki i płaszczyzny. W filmach Różewiczów wątki autobiograficzne istnieją, ale niejako w funkcji podrzędnej w stosunku do zagadnień, których natura jest inna.

Skoro bowiem chodzi mi o historię – konkluduje Barbara Skarga – jest ona bez wątplenia jakimś rodzajem opowieści, w której ja sam [...] jestem autorem sensu nadanego mojej przeszłości, a jednocześnie narratorem i bohaterem, o którym w tej opowieści mowa. Jak wiadomo, teoria narracji kładzie nacisk na auto-wyjaśniający charakter samego opowiadania. Musi ono bowiem być tak skonstruowane, tak łączyć z sobą okoliczności, wydarzenia, motywy, intencje, rozmaitego typu działania, by ich konfiguracja odsłaniała sens całości. W ten sposób opowieść nie tylko pozwala zrozumieć bieg wydarzeń, ale go także wyjaśnić. [...] Nie ulega wątpliwości, że badając cudze życie, możemy się doskonale uciec do teorii narracji, możemy poprzez samą narrację szukać jej sensu, a także tożsamości bohatera. Konfiguracja zdarzeń, do których się ucieka, poświadcza bowiem, że chodzi wciąż o tę samą osobę, mimo różnych perypetii losu, zmian w jej działaniach czy poglądach. Wszakże narracja nieustannie dokonuje selekcji wydarzeń, ujmując przede wszystkim te, które pociągają poważne dla biegu życia następstwa, chociaż byłyby zupełnie przypadkowe. [...] Z tych to względów opowiadanie, jak to podkreśla Ricoeur, buduje tożsamość bohatera, którą można określić jako tożsamość narracyjną. Przez narrację zmierza się zatem do maksymalnie dokładnego, wyjaśniającego poznania mego Ja i jego historii przez innych. Ma ona odtworzyć faktyczny przebieg tej historii, moją w niej rolę i na takich to faktycznych podstawach określić właściwe mi cechy charakteru, typy reakcji, determinujące mą osobowość.

21 T. Lubelski, *Autor jako bohater. O postawie autobiograficznej w filmie*, w: *Autor w filmie. Z dziejów ewolucji filmowych form artystycznych*, red. M. Hendrykowski, Poznań 1991, s. 82.

Z drugiej strony narracja ma ułatwić samorozumienie, a zatem umacniać osobową tożsamość bohatera. Jednym słowem, mediatyzuje relację o mnie z relacją moją własną²².

Połączenie narracji z historią-opowieścią wskazuje na wagę wyjaśniania, rozumienia, co ma prowadzić do samopoznania, samorozumienia. Próba dochodzenia do istoty historii w ogóle prowadzi pośrednio do tego samego:

Rzeczywistością w historii – twierdzi Ernst Cassirer – nie jest jednolite następstwo zdarzeń, lecz życie wewnętrzne człowieka. Życie to można opisywać i objaśniać, gdy zostało przeżyte; nie można go antycypować, zamykając w abstrakcyjnej formule ogólnej, i nie można go zredukować do schematu paru aktów²³.

Istnienie przeszłości u myślącego o niej człowieka może przybrać postać pamięci – indywidualnej lub zbiorowej. Może też przybrać postać świadomości historycznej, czyli przeżywania historii, co jest jednym z zasadniczych składników świadomości człowieka. Wspominając lub przeżywając historię, Różewiczowie próbują zrekonstruować to, co już nigdy nie powróci. Przechowują osobistą, ale też kulturową przeszłość, wciąż interpretując ją na nowo za każdym powrotem do niej licząc się jednakże z niebezpieczeństwem zniekształcania rekonstruowanej przeszłości. Jak pisze Maurice Halbwachs:

Z każdego okresu życia zachowujemy pewne wspomnienia, stale odtwarzane, poprzez które przewija się poczucie naszej tożsamości. Ale właśnie dlatego, że są to powtórzenia, dlatego, że były kolejno włączane w rozmaite systemy pojęć w różnych okresach naszego życia, straciły swą dawną formę i wygląd. [...] Taka rekonstrukcja przeszłości może być dokonana tylko w przybliżeniu. [...] Jakże mogłoby być inaczej, skoro po to, by przenieść się całkowicie w dawny stan ducha, trzeba by przywołać jednocześnie, i to bez wyjątku, wszystkie wpływy, które na nas wówczas działały, zarówno od wewnątrz, jak i z zewnątrz; to tak, jakbyśmy chcieli po to, by restytuować w całej jego realności jakieś wydarzenie historyczne, wyciągnąć z grobu tych wszystkich, którzy brali w nim udział jako aktorzy i jako świadkowie²⁴.

22 B. Skarga, *Tożsamość, ja i pamięć*, „Znak” 1995, nr 5, s. 10, 11.

23 E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, tłum. A. Staniewska, Warszawa 1971, s. 321.

24 M. Halbwachs, *Spoleczne ramy pamięci*, tłum. M. Król, Warszawa 1969, s. 136, 137.

Pierwiastek osobistego spojrzenia na narodową przeszłość, obecny we wspólnie tworzonych przez braci Różewiczów osobistych obrazach takich jak *Opadły liście z drzew* czy *Nasz starszy brat* powoduje, że „przeżyta historia” stanowi ważny składnik świadomości historycznej obu artystów, ale z drugiej strony ujęta jest ona jako doświadczenie budujące tożsamość ogólnoludzką: to swoista przestrzeń pamięci, w której zapis indywidualnego doświadczenia współtworzy przekaz o charakterze uniwersalnym. Treść i forma dzieł, w których twórcy dają świadectwo przeżyciu pokoleniowemu, jakim była druga wojna światowa, pozwalają na wpisanie ich w kontekst szerszej formacji kulturowej o wyraźnie narodowym rysie. Proponowany przez nich zapis doświadczeń wojennych wpływa na kształt współczesnej kultury polskiej, gdyż, jak słusznie konkluduje Paweł Rodak, najbliższa nam, Polakom, fundamentalna problematyka kulturalna zaczyna się właśnie wraz z wojną i okupacją:

Hitlerowski obóz koncentracyjny, sowiecki łagier, getto, zagłada Żydów, konspiracja, partyzantka, powstanie warszawskie i śmierć miasta, wreszcie życie codzienne w czasie okupacji – to doświadczenia kulturowe, które określają w istotny sposób literaturę i kulturę powojenną. W wymiarze kulturowym wojna ustanawia naprawdę nowy kształt polskiego doświadczenia. W „ustanowieniu” tym pierwszorzędne miejsce należy się tekstom pokolenia wojennego. Bez tych tekstów, bez zapisanego w nich doświadczenia «końca świata» nie sposób naszej współczesności zrozumieć. A, co najważniejsze, nie sposób strzec jej skutecznie przed – na szczęście nie znaną mojemu pokoleniu – zagładą²⁵.

25 P. Rodak, *Wizje kultury pokolenia wojennego*, Wrocław 2000, s. 329.

Lilianna Dorak-Wojakowska

Stanisław Koźmian

(1836-1922)

Antreprener i krytyk teatralny

1.

Stanisław Koźmian – wybitny krytyk teatralny, tłumacz, polityk, dyrektor teatru, reżyser, urodzony w 1836 roku w Piotrowicach na Lubelszczyźnie, pochodził ze starej rodziny ziemiańskiej. Był synem Andrzeja Edwarda Koźmiana i Teofili ze Skrzyńskich, wnukiem poety Kajetana Koźmiana. Wczesną młodość spędził w posażnym majątku swojej matki, Dobrzechowie koło Strzyżowa. Tam pobierał nauki od francuskiego księdza Charlesa Michela Bigault de Maisonneuve, wielbiciela klasycyzmu. Z domu wyniósł głęboką miłość do Ojczyzny i wysoką kulturę duchową. Od dzieciństwa żył w kulcie Zygmunta Krasieńskiego. Średnie wykształcenie uzupełnił w Krakowie. W latach 1852-1853 kształcił się na Uniwersytecie Jagiellońskim. Wkrótce wyjechał za granicę. Najpierw udał się na krótko do Bonn, a stamtąd w ślad za ojcem do Paryża (1855-58) gdzie pobierał nauki na Sorbonie, chodził do najlepszych paryskich teatrów, prowadził życie towarzyskie w salonach politycznych. Jako bywalec paryskich i niemieckich teatrów, wiedeńskiego Burgtheatru, pozostawał w stosunkach przyjaźni z wieloma ludźmi sceny.

W 1858 roku wrócił do kraju i zaangażował się w pracę polityczną i redakcyjną. W Krakowie był redaktorem naczelnym dziennika „Czas” oraz prowadził biuro prasowe powstańczego Rządu Narodowego. Za artykuł wstępny w „Czasie” z 28 października 1863 roku został przez władze zaborcze aresztowany na trzy miesiące¹. Kiedy władze zawiesiły wydawanie „Czasu”, Koźmian redagował pismo „Chwila”, które stanowiło kontynuację zamkniętego dziennika.

1 Zob. *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765-1965*, Warszawa 1973, s. 328.

W latach 1860-1862 był korespondentem Biura Politycznego Hotelu Lambert jednego z najpoważniejszych ośrodków myśli konserwatywnej na emigracji. W czasie powstania styczniowego kierował powstańczym biurem prasowym. Polska w XIX wieku, albo była całkowicie pozbawiona instytucjonalnych form ustrojowych – państwa i administracji, albo w poszczególnych zaborach możliwości takie pojawiały się na pewien tylko czas i w niepełnym zakresie. Toteż – jak zauważa Marcin Król – gdyby nie powstanie i rozwój myśli konserwatywnej i odpowiednio – socjalistycznej, spory ideowe między socjalistami, liberałami i konserwatystami toczyłyby się między postawami, a nawet odruchami – radykalnym i zachowawczym (saskim, sarmackim, obronnym, opowiadającym się za tym, co własne, niepodobne, nadające trwałą tożsamość)².

Koźmian związany wówczas trwałą i bliską przyjaźnią ze Stanisławem Tarnowskim i Józefem Szujkim, założyli wspólnie czasopismo „Przegląd Polski” (1866). Jedyny jak na tamte czasy w Galicji poważny miesięcznik polityczny, prowadzony był z niezwykłą starannością i zacięciem publicystycznym przez krakowskich konserwatystów. Pierwszy numer czasopisma otwierał programowy artykuł Floriana Ziemiałkowskiego, wybitnego polityka galicyjskiego formułujący i uzasadniający potrzebę politycznej decentralizacji monarchii Habsburgów oraz wzywał do narodowej jedności, opartej na rozpowszechnieniu zasad: „miłości ojczyzny i wolności, narodowości, zasady równości obywatelskiej i braterstwa tak między sobą, jak między narodami”³. Za takim programem opowiadał się również Koźmian, który w 1866 roku zostaje redaktorem działu politycznego „Przeglądu Polskiego”. W 1869 roku na łamach tego pisma publikuje słynny cykl pamfletów pod wspólnym tytułem *Teęa Stańczyka*, który następnie ukazuje się w 1870 roku w osobnej książeczce w formie listów satyrycznych, tworząc kamień węgielny galicyjskiego konserwatywnego stronnictwa politycznego – stańczyków. Stańczycy stworzyli tzw. krakowską szkołę historyczną, najpełniejszą koncepcję konserwatywną w dziewiętnastowiecznej myśli polskiej. System szkoły stańczykowskiej zakładał rozkwit bytu narodowego, utrzymanie tożsamości narodowej społeczeństwa poprzez reformy wychowania politycznego. Stańczycy dostrzegali wiele dobrego w tradycji, rozumianej jako ogół dziedzictwa przeszłości, mechanizm przekazywania „przynależnej mu dziedziny ducha” polskości, odwoływali się do kanonu europejskiej kultury i chcieli dobro to przechowywać.

2 Szerzej na temat problematyki polskiej myśli politycznej XIX wieku pisze Marcin Król w swojej książce *Konserwatyści a niepodległość. Studia nad polską myślą konserwatywną XIX wieku*, Warszawa 1985.

3 Por. F. Ziemiałkowski, *Nasze zadania w obecnym położeniu*, „Przegląd Polski” lipiec 1866, s. 22, cyt. za: M. Król, *Konserwatyści a niepodległość...*, s. 193.



Postulowany przez nich rozwój ewolucyjny, „organiczny”, nie miał nie wspólnego z biernym przejmowaniem wzorów z przeszłości. Był to raczej program negatywny, głoszący, że odbudowa życia publicznego nie może się powieść, jeśli za każdym razem – jak zdaniem stańczyków chcieli stronnictwa rewolucyjne – rozpoczynać się ją będzie od nowa⁴. Stąd funkcję podstawową odgrywała w ich myśli tradycja, której gwarancją jest poznanie rozumowe.

Ufali rozumowi – podkreśla Marcin Król – ale jako jednemu tylko z narzędzi poznania i obawiali się wybryków rozumu osamotnionego, pozbawionego pomocy i autorytetu wiary, tradycji, kultury⁵.

4 Zob. *Stańczycy. Antologia myśli społecznej i politycznej konserwatystów krakowskich*, Wybór tekstów, przedmowa i przypisy M. Król, Warszawa 1985, s. 19.

5 M. Król, *Konserwatyści a niepodległość*, dz. cyt., s. 11.

Chodziło o utrzymywanie tradycji rodzimej, szlacheckiej, poszukiwanie historycznych wzorców, a także podtrzymywanie tradycji religijnej, katolickiej i pogodzenie jej z racjami politycznego rozumu. Stańczycy byli przekonani co do tego, iż narodowe odrodzenie przyniesie nadzieję na utrzymanie ciągłości kultury zachodniej, w tym polskiej. Nie wątpili, że wartości wyższe, które należy nieraz ponownie odkrywać, zawsze umacniać i przekazywać następnym pokoleniom, to wartości chrześcijańskie.

Dla stańczyków sprawa polska jest tożsama ze sprawą katolicką. Po pierwsze, polska tradycja jest tradycją katolicką, a po drugie polskie zadanie w ramach kultury zachodniej ma charakter ściśle katolicki⁶.

Nie wierzyli zatem w możliwość powstania trwałej rzeczywistości społecznej nie zagwarantowanej przez odniesienie do Opatrzności. Cała publicystyczna aktywność stańczyków była konsekwencją naczelnego przekonania, którego wyrazem są słowa samego Koźmiana:

Zastąpienie religii Boskiej religią ludzką musi zawsze pociągnąć za sobą nieuniknione następstwa, a bliżej nierównie od religii ludzkiej do zwierzczenia jak od religii Boskiej do ludzkiej⁷.

W 1869 roku Koźmian wybrany zostaje na posła do Sejmu Krajowego, a stamtąd do Rady Państwa w Wiedniu. Od 1877 obejmuje naczelną redakcję „Czasu”, a także prowadzi stałą kronikę polityczną w „Przeglądzie Polskim”.

Równocześnie po przeniesieniu się do Krakowa, od 1866 roku działa w teatrze. Najpierw przez dwa lata (1866-1868) pełni funkcję kierownika artystycznego krakowskiej sceny zarządzanej przez Adama Skorupkę. Z chwilą otrzymania przez Koźmiana posady kierownika artystycznego teatru rozpoczyna się nowy rozdział w dziejach krakowskiej sceny. Koźmian w pierwszym okresie swej działalności w teatrze, podczas rządów Skorupki, wpływał głównie na kształtowanie się repertuaru, a dopiero potem, gdy został dyrektorem teatru, zaczął tworzyć nową szkołę artystów, która miała decydujące znaczenie dla przyszłości sceny polskiej⁸. Na prośbę ciężko chorego Skorupki przejmuje teatr krakowski, którym samodzielnie kieruje w latach 1871-1885. W tym czasie spod jego pióra wychodzi szereg artykułów opublikowanych w „Afiszu Teatralnym”, który służył zadaniom

6 *Stañczycy. Antologia myśli społecznej i politycznej konserwatystów krakowskich*, dz. cyt., s. 27.

7 S. Koźmian, *Bezkarność*, w: tegoż *Pisma polityczne*, Kraków 1903, s. 11, cyt za: *Stañczycy. Antologia myśli społecznej i politycznej konserwatystów krakowskich*, s. 165.

8 A. Bar, *Teatr krakowski pod dyktando Koźmiana*, *Wiedza o teatrze. Zbiór podręczników teatrologicznych*, red. T. Terlecki, t. 3, Lwów 1939.

stworzenia żywej łączności między teatrem a publicznością. Koźmiana interesował przede wszystkim repertuar i gra aktorska, ale uwadze jego nie mogły uść także organizacyjne podstawy nowoczesnego teatru, system repertuarowy, kulturalno-społeczne oddziaływanie sceny⁹.

Teatr w XIX wieku stanowił swoiste narzędzie oddziaływania na opinię publiczną. W Galicji, w drugiej połowie dziewiętnastego wieku znalazł się w centrum sporów politycznych, ideowych, był często używany instrumentalnie jako punkt wyjścia do ataków personalnych na czołowych polityków. Stąd duża część publicystyki teatralnej Koźmiana ma wyraźnie skonkretyzowany cel doraźnego oddziaływania na życie teatru, społeczność teatru – aktorów i publiczność. Ten cel praktyczny wyjaśnia przyczynę anonimowości wielu pism traktujących o sprawach teatralnych, w których łatwo dostrzec pewien eklektyzm. Tradycje środowiska rodzinnego, wychowanie, oraz tradycje środowiska towarzyskiego i społecznego, do którego przynależał jako człowiek dojrzały, narzucały estetykę idealistyczną jako jedyny miernik ocen. Wrażliwość na współczesne kierunki artystyczne i zdolność myślenia w kategoriach historycznych pouczyły Koźmiana o nieraz całkowitej nieprzydatności przyswojonych kryteriów, a także narzucały konieczność stosowania nowych. W tej sytuacji niemożliwe było zajęcie przez niego jednoznacznego stanowiska. Wydaje się, że w zastanej sytuacji teatru krakowskiego Koźmian posunął się w swej „nowoczesności” tak daleko, jak tylko to było dla niego możliwe¹⁰.

Koźmian jako jeden z przywódców stańczyków, które to stronnictwo zdominowało życie ciesząc się znaczną autonomią Galicji – wypowiadał się nie tylko jako ideolog, ale także czynny publicysta, redaktor najważniejszego (przez szereg lat jedyne) wydawanego dziennika w mieście „Czasu”, ale przede wszystkim jako dyrektor teatru krakowskiego i reżyser:

Dla reżysera i dyrektora teatru było ważne uzyskanie zewnętrznego potwierdzenia wskazówek i ocen, jakie dawał na scenie, a że ta pomoc zewnętrzna była zbyt słaba, musiał ją zastąpić własną (...) Krytyka własnego teatru spełniała poza tym artystycznym – nadto jeszcze inne rozmaite zadania. Jedno z najważniejszych, to zabezpieczenie bytu sceny polskiej w Krakowie¹¹.

9 Por. *Polską myśl teatralną i filmową. Antologia tekstów* pod red. T. Siverta, R. Taborskiego, Warszawa 1971, s. 221.

10 J. Got, *Wstęp*, w: S. Koźmian, *Teatr. Wybór pism*, t. 1, Kraków 1959, s. 19-20.

11 Tamże, s. 12.



Teatr Stary w Krakowie

Przed 1865 rokiem teatr krakowski miał okresami bardzo niewiele cech stałej imprezy artystycznej. Przyczyna tkwiła w niesprzyjającej sytuacji politycznej i gospodarczej Krakowa po upadku Wolnego Miasta. Okres od 1863 do 1869 roku doprowadził do samodzielności administracyjnej i gospodarczej, do pewnego rozwoju życia politycznego w systemie konstytucyjnym. W porozbiorowej Polsce próżnię duchową wytworzoną wypadkami 1863 roku wypełnić należało latami ciężkiej pracy i zręczności polityka, ażeby wychować dawną publiczność i zdobyć nową. Wyłączność jedyne, po upadku sceny niemieckiej, teatru nie zabezpieczała jego bytu. W dodatku sytuacja materialna Koźmiana nie równała się możliwościom poprzedniego dyrektora Hilarego Meciszewskiego. Obejmując dyрекcję teatru krakowskiego, Koźmian stawał przed poważnym wyzwaniem. Celem głównym było wspieranie i dopomaganie teatrowi krakowskiemu wszelkimi możliwymi środkami:

Słowem, przedsiębiorstwo teatru, więcej jak inne, wymaga ciągłej łączności między sobą a publicznością, gdyż jedynie ta łączność rozciekawia, zajmuje, przywiązuje publiczność do teatru i ostatecznie sprowadza ją do sali, systematycznie, licznie, bez przerwy, a to właśnie jest głównym celem nie tylko dla dobra teatru lub przedsiębiorstwa, ale także dla dobra sztuki w wyższym nawet znaczeniu¹².

12 S. Koźmian, *Reklama i krytyka teatralna*, w: tegoż *Teatr. Wybór pism*, t. 1, s. 238.

Podniesienie kulturotwórczej rangi teatru w utrzymywaniu bytu narodowego zapoczątkowały zmiany w repertuarze i wymaganie pewnego poziomu artystycznego od tego repertuaru. Zadaniem naczelnym było kształcenie smaku estetycznego publiczności:

Nie ma jeszcze w Polsce prawdziwej publiczności teatralnej, nie ma publiczności wytrwałej, stałej, wiernej, że tak powiem artystycznej, lubiącej teatr dla teatru, sztukę dla sztuki¹³.

Toteż Koźmian starał się w Krakowie mimo wszystko wpoić to zainteresowanie do teatru, rozszerzyć zasięg jego przyciągania na coraz dalsze części potencjalnej publiczności. Rezultaty praktyczne tych usiłowań były coraz bardziej widoczne. Nowy dyrektor uzależnił wzajemny stosunek dwóch pierwiastków: gry aktora od repertuaru. Stosunek Koźmiana do wielkiego repertuaru daje interesujący obraz oceny jego działalności teatralnej. Dzięki jego upodobaniom literackim i estetycznym, teatr krakowski stał się w latach jego dyrekcji jedyną w Polsce sceną kultywującą klasykę światową. Za dyrekcji Koźmiana wystawiono na krakowskiej scenie osiemnaście utworów Szekspira, w tej liczbie dwanaście po raz pierwszy w Polsce w przekładzie z oryginału. Wcześniej grano te utwory w kraju jedynie w przeróbkach. Koźmian nie tylko unowocześnił repertuar zachodnioeuropejski, ale co najważniejsze, całkowitemu przeobrażeniu uległ repertuar polski. W repertuarze krakowskiego teatru znalazły się dramaty: Jana Kochanowskiego, Juliusza Słowackiego, Franciszka Zabłockiego, Ignacego Krasickiego, Wojciecha Bogusławskiego, Aleksandra Fredry. Po raz pierwszy na polskiej scenie wystawiono w dniu 1 stycznia 1872 roku *Konfederatów barskich* Adama Mickiewicza. Koźmian popierał także współczesny dramat polski, wystawiał między innymi dramaty: Michała Bałuckiego, Adama Asnyka, Józefa Blizińskiego, Józefa Narzym-skiego, Kazimierza Zalewskiego. Na scenie krakowskiego teatru pojawiło się także wiele utworów ściśle rozrywkowych, nie wyłączając operetek. Koźmian preferował jednak ambitny repertuar. W niektórych wypadkach, na przekór publiczności utrzymywał na scenie utwory, które nie miały powodzenia. Dla ówczesnego widza teatr był bowiem w pierwszym rzędzie rozrywką, dopiero potem szeroko rozumianą – jak to wówczas pisano – „instytucją oświatową czy kulturalną”¹⁴.

Stanisław Koźmian po ustąpieniu z dyrekcji teatru krakowskiego w 1885 roku, w ciągu następnych dwóch lat sporadycznie reżyserował,

13 S. Koźmian, *Teatr. Wybór pism*, t.1, dz. cyt., s. 104.

14 Zob. A. Tytkowska, *W kręgu piękna, prawdy i polityki. Krakowska krytyka teatralna w latach 1865-1885*, Katowice 2000, s. 111-130.

pisał recenzje teatralne w „Czasie” oraz korespondencje o teatrze krakowskim między innymi do „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego”. Jego artykuły, często anonimowo, komentujące repertuar i wykonanie, ale także oceniające postawę publiczności ogłaszane były w różnych pismach. Dzięki postawie i wyjątkowej wytrwałości Koźmiana jego zabiegi dały wybitne rezultaty: za jego czasów wymagania publiczności krakowskiej znaczenie wzrosły. Reformy Koźmiana podjęte z taką konsekwencją zaczęły promieniować na cały kraj. Jak pisała ówczesna „Scena Polska” – „stworzył z teatru krakowskiego szkołę dramaturgów i artystów dramatycznych”¹⁵.

Od 1887 Koźmian coraz więcej czasu spędzał w Wiedniu. Przed otwarciem nowego teatru krakowskiego należał do komitetu znawców opiniującego projekt organizacji teatru. Po 1893 roku był członkiem komisji teatralnej. W 1895 roku opracował adaptację francuskiej przeróbki *Lizystraty* Arystofanesa i jej inscenizację dla teatru krakowskiego, z Antoniną Hoffman w roli tytułowej. W styczniu 1898 roku usunął się ostatecznie z komisji teatralnej i odtąd już na stałe zamieszkał w Wiedniu. Po pierwszej wojnie światowej powrócił do Krakowa, gdzie mieszkał, aż do swojej śmierci w 1922 roku.

2.

Bogata i wieloletnia działalność Koźmiana publicyisty, dziennikarza, ideologa i polityka, wreszcie dyrektora teatru, jako kierownika artystycznego, reżysera i krytyka teatralnego nie była dotąd przedmiotem systematycznych, źródłowych badań – podkreśla Jan Michalik, autor *Dziejów teatru w Krakowie*¹⁶. W innym miejscu badacz pisze, iż trudno o wyczerpujący portret Stanisława Koźmiana ze względu na brak wiadomości o nim, brak źródeł dotyczących jego aktywności przed pojawieniem się w teatrze, choć zanim się w nim zjawił uczestniczył w życiu politycznym. Znamy jego fotografie, obrazy, karykatury, istnieje kilkanaście, jeśli nie kilkadziesiąt charakterystyk Koźmiana, często różniących się w ocenach, niepełnych¹⁷. Stąd ukazanie się dwóch jedynych tak obszernych monografii o legendarnej „epoce koźmianowskiej” w teatrze krakowskim tego autora stanowi w bibliografii teatralnej znaczące uzupełnienie. W pierwszej

15 „Scena Polska. Organ Związku Artystów Scen Polskich”, Warszawa 1922, nr 6 i 7, s. 59.

16 Zob. J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865-1893. Przedsiębiorstwa teatralne*, t. 4, cz. 1, Kraków 1997, s. 134.

17 Zob. tamże, s. 134.

części książki zatytułowanej *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865-1893. Przedsiębiorstwa teatralne* Jan Michalik, wybitny historyk teatru zwraca uwagę na fakt, iż w rzeczywistości „teatr czasów Koźmiana” (tzw. „epoka koźmianowska”) obejmują okres rozleglejszy niż lata jego dyrekcji w Teatrze Krakowskim¹⁸. W rzeczywistości „epoka Koźmiana” to w krakowskim teatrze okres 1865-1893. Tę epokę autor monografii poddaje historycznej refleksji, ograniczając się do rekonstrukcji losów przedsiębiorstw teatralnych¹⁹, których jak zauważa, formalnie rzecz ujmując było pięć.

Pierwszym kierował Adam hr. Skorupka w latach 1865-1871, drugim Stanisław Koźmian w latach 1871-1878, trzecie prowadzili wspólnie, dzieląc się odpowiedzialnością prawną od 1878 do 1881 r. Koźmian i Józef Rychter, czwartemu znów dyrektorował samodzielnie cztery lata (1881-1885) Stanisław Koźmian. Dyrektorem ostatniego, piątego, był w latach 1885-1893 Jakub Glikson²⁰.

Określenie „przedsiębiorstwo”, które pojawia się w podtytule wspomnianej monografii, nie dotyczy teatru, o którym myśli przeciętny widz żyjący z dala od problemów wewnątrz-teatralnych. W centrum uwagi autora czwartego tomu *Dziejów teatru w Krakowie* znajduje się punkt widzenia dyrektora prowadzącego instytucję, przedsiębiorcy teatralnego (entrepenera), który musi zabiegać z jednej strony o fundusze, z drugiej zaś o dobrą opinię na temat własnej działalności. W swojej praktyce teatralnej Koźmian doskonale potrafił oddzielić własne skłonności i przekonania polityczne od działalności dyrektora teatru. Z jednej strony pragnął zbliżyć teatr krakowski poziomem i stylem do teatrów paryskich i wiedeńskich, z drugiej strony, jako gorący patriota, pragnął w możliwie najszerszej mierze wprowadzić na sceny polski repertuar narodowy. Ta dwoistość zamierzeń Koźmiana, siłą rzeczy przesądzała o eklektyzmie repertuarowym teatru krakowskiego.

18 Teatrowi krakowskiemu w tzw. „epoce koźmianowskiej” jako polskiej instytucji publicznej przypisywano potężną siłę opiniotwórczą, z którą łączono nadzieje na odegranie istotnej roli w kształtowaniu, wychowaniu społeczeństwa. Zob. J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865-1893. Przedsiębiorstwa teatralne*, t. 4, cz. 1, dz. cyt., s. 12 n.

19 Opisy przedstawień, stylu aktorskiego i specyficznych cech wybitnych indywidualności twórczych, a także zasady przygotowania strony plastycznej spektaklu, reguły pracy reżyserii znalazły się w drugiej części tomu zatytułowanej *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865-1893. Instytucja artystyczna* i stanowią dalszy ciąg jedyne go tak obszernego opracowania dziejów teatru krakowskiego.

20 J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865-1893. Przedsiębiorstwa teatralne*, t. 4, cz. 1, dz. cyt., s. 12.

Dyrektor teatru, twórca jego nowego oblicza, stykał się w swojej pracy z wszystkimi stronami praktyki teatralnej. Te z nich, którym poświęcał więcej uwagi, omawiał w swoich artykułach²¹.

Nie tylko jako dyrektor teatru i publicysta teatralny, ale także jako polityk i historyk, potrafił Koźmian do swoich wypowiedzi teatralnych przenieść nabyte doświadczenie historyczne stosując je wobec zjawisk współczesnych:

Gdy krytycy warszawscy, w komediach Szekspira dostrzegają muzealny jedynie okaz, do którego przygotowywać się trzeba przez specjalne studia – Koźmian odróżnia formę renesansową od wiecznie żywej treści i domaga się oddzielnego traktowania w teatrze tych rozbieżnych zjawisk: „Komédie Szekspira muszą dać patrzącej publiczności człowieka wszelkich wieków i czasów, muszą uderzyć w ton dzisiejszych ludzi, aby stać się zrozumiałymi, a muszą przecież zachować barwę czasu i wieku, w którym pisane były”²².

W polskiej krytyce teatralnej dziewiętnastego wieku tak nowoczesne ujęcie było rzadkością.

3.

Omawiając teatr krakowski za czasów Koźmiana, nie można pominąć książki Zygmunta Przybylskiego, wydanej w r. 1898 pt. *Z rozwoju polskiego teatru*, z dodatkiem w podtytule: *Antonina Hoffmann*²³. Praca ta daje bardzo szerokie tło, na którym rozwijała się działalność artystyczna towarzyski życia Koźmiana, dostarcza czytelnikowi cennego materiału z dziejów tego okresu sceny krakowskiej i niewątpliwie należy zaliczyć ją, choćby częściowo, do opisu spuścizny piśmienniczej autora *Rzeczy teatralnych* (1904). Gdyż to, co naprawdę zdziałał sam Koźmian wiemy głównie z jego pism teatralnych, których zresztą pozostawił niezbyt dużo, rozsianych przeważnie na łamach wydawnictw periodycznych. Udostępnił je w tomie zbiorowym, obejmującym jeżeli nie całość jego twórczości, to w każdym razie rzeczy najistotniejsze. Tom ten ukazał się w 1904 roku, a więc po upływie blisko dwudziestu lat od chwili, kiedy Koźmian

21 J. Got, *Wstęp*, w: S. Koźmian, *Teatr. Wybór pism*, t. 1, Kraków 1959, s. 11.

22 Tamże, s. 37-38.

23 Szerzej na ten temat zob. J. Got, *Antonina Hoffmann i teatr krakowski jej czasów*, Warszawa 1958 oraz A. Bar, *Teatr krakowski pod dyktando Koźmiana*, Lwów 1939.

przestał czynnie zajmować się teatrem. *Wyboru pism* Koźmiana dokonał dopiero Jerzy Got. Ukazały się one w 1959 roku w formie dwóch tomów pod wspólnym tytułem *Teatr*. W nich został przekazany obraz życia teatralnego epoki i wyraził swój stosunek do tej dziedziny sztuki. Zawarty tu dorobek publicystyczny Koźmiana cechuje różnorodność. Duża część jego prac ma wyraźnie określony cel doraźnego oddziaływania na życie teatru – aktorów i publiczności.

Kraków w połowie lat sześćdziesiątych dziewiętnastego wieku stanowił „centrum polskości”, nie tylko Galicji, ale wszystkich ziem polskich, pomimo przeżywającego w tym okresie ogromnego kryzysu ekonomicznego²⁴. Do 1865 roku teatr krakowski, oprócz krótkiego okresu dyrekcji Hilarego Meczysławskiego, wiódł nieregularny, przypadkowy tryb życia. W latach 1865-1893, a więc za czasów Koźmiana teatr krakowski przez wielu traktowany był przede wszystkim jako miejsce towarzyskich spotkań, jedyna kulturalna rozrywka, przez innych jako nadzwyczaj ważna instytucja narodowa²⁵. Ta ostatnia rola wiązała się zdaniem Koźmiana z misją jaką teatr powinien odgrywać w społeczeństwie, w tym też dostrzegając jego siłę:

Niemąla jest rola odegrana w dziejach ducha ludzkiego przez teatr, za uważać jednak można, że jego rozkwit łączy się głównie z dwoma momentami dziejów: najwyższą cywilizacją społeczeństw i z obudzeniem się, walką lub triumfem narodowej myśli. Nic w tym, zdaniem moim, zadziwiającego, teatr bowiem w prawdziwym jego i wyższym znaczeniu jest ważną gałęzią nauki człowieka i studiów nad sercem ludzkim. [...] A dla czego, oto głównie dlatego, że przedstawiając uczucia ludzkie przemawia silnie do serca ludzkiego, a przemawiając do niego, porusza przede wszystkim to, co w nim najwięcej jest ludzkiego, to, co najbardziej człowieka od zwierzęcia odróżnia – uczucie miłości do ojczyzny²⁶.

Celem niniejszego artykułu nie jest omawianie opisanych już problemów legendarnego zespołu krakowskiego. Gdyby jednak przerwać w tym momencie szkicowanie sylwetki twórcy szkoły, zwanej krakowską lub niekiedy – od jego imienia – koźmianowską, jego wizerunek byłby niekompletny. Zabrakłoby w nim choćby kilku istotnych stanowisk samego Koźmiana i jego poglądów na teatr. Bo właśnie ta jego działalność – publicysty, krytyka teatralnego owiana została swoistą legendą. Warto przytoczyć

24 Sytuację i perspektywę Krakowa w tamtym czasie najtrafniej opisał w nadzwyczaj interesującej książce Jacek Purchla, *Matecznik Polski*, Kraków 1992.

25 J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865-1893. Przedsiębiorstwa teatralne*, t. 4, cz. 1, dz. cyt., s. 23.

26 S. Koźmian, *Rola narodowa i społeczna teatru*, w: *Teatr. Wybór pism*, t. 1, Kraków 1959, s. 57-58.

w tym miejscu jedną z takich legendarnych wypowiedzi Koźmiana o teatrze, ukazujących się także na łamach „Czasu”, obrazujących powszechny wówczas stosunek do tej dziedziny sztuki:

Teatr nie jest ani kościołem, ani wszechnicą, ani nawet apteką. Teatru nie jest zadaniem ani moralizować, ani nauczyć, ani nawet kurować. Teatr jest teatrem, miejscem poświęconym jednej ze sztuk pięknych najbardziej może złączonej z życiem społecznym i towarzyskim, oto wszystko. Gdy zaś chce być czymś więcej: kościołem, wszechnicą lub apteką, przemienia się w szarlatanizm i wkracza w cudze prawa²⁷.

Koźmian uważał łączenie postulatu upowszechniania wzorców moralnych z teatrem za całkowite nieporozumienie, podkreślał: „Teatr [...] przedstawia świat, a świat moralny nie jest”. O pojawieniu się na scenie niemoralności pisał: „Nie wina tu teatru [...], lecz wina czasów, w których żyjemy; winno społeczeństwo dzisiejsze, że się tak w swoim zwierciadle przedstawia”²⁸. Sugerował, że czerpanie wiedzy wyłącznie z tego „zwierciadła” byłoby błędem, ale przejrzenie się w nim uważał za pożyteczne. Istotnym elementem doniosłej roli teatru przywoływanym na łamach ówczesnej prasy, była możliwość pielęgnowania i propagowania we wzorowej formie żywego języka polskiego, to zdanie najlepiej wyraził Koźmian, nie przejawiający skłonności do tego, aby budować teatrowi kapliczki:

Pod względem repertuaru, jak dawniej tak i teraz, dyrekcja żywi przekonanie, iż należy się w nim pierwsze miejsce utworom oryginalnym, narodowym, że teatr o tyle ma dla nas znaczenie wyższe, o ile połączony jest z literaturą ojczystą, z kształceniem i pielęgnowaniem mowy ojczystej, z ruchem umysłowym i literackim narodowym²⁹.

Przez cały okres trzech dekad teatru w Krakowie, w latach 1865-1885 zmieniała się rzeczywistość społeczna, umysłowa i kulturalna, lecz nie sam sposób myślenia o teatrze. Aż do początku lat dziewięćdziesiątych nie dostrzegano raczej prób modyfikacji propozycji zmiany zadań teatru. Rozważania natury estetycznej, czy artystycznej, zajmowały niewiele miejsca na łamach ówczesnych gazet. Przedmiotem zainteresowania krytyki była nie sama sztuka w swej specyfice, odmienności, lecz jej użyteczność. Jak pisze Jan Michalik:

27 S. Koźmian, *Moralisci teatralni*, w: tegoż, *Teatr. Wybór pism*, t. 1, dz. cyt., s. 61.

28 Tamże, s. 62.

29 S. Koźmian, *Program*, w: tegoż, *Teatr. Wybór pism*, t. 1, dz. cyt., s. 52.

Ograniczano się do stwierdzenia, że teatr jest najwyższym rodzajem sztuki, sztuką najdoskonalszą, a jej doskonałość wynika z możliwości uplastycznienia słów, nadawania im zmysłowych kształtów. Zależności pomiędzy teatrem a dramatem dokładniej nie roztrząsano, a możliwości komplikacji w ich wzajemnych relacjach nie dostrzegano³⁰.

Wśród wypowiedzi na temat roli i zadań sceny, najczęściej pojawiały się świadectwa wskazujące na to, iż widziano w niej instytucję oświatową, co po części oznaczało wówczas także kulturalną. Praktycznie nie ukrywano, że teatr budzi żywe zainteresowanie z racji swej ogromnej potencji perswazyjnej. Koźmian wspominał o możliwości wykorzystania sceny jako „publicznego agitatora i propagatora”:

Niewątpliwie dla sprawy narodowej jest on jednym z bardzo silnych działaczy, a siła jego w tym właśnie, że pozostając obcym polityce, ma przecież plastyczne, żywe znaczenie narodowe; jego istnienie jest afirmacją i propagandą (...) ³¹.

Po pobycie w Paryżu ugruntował Koźmian swój pogląd na rolę teatru w życiu polskiego społeczeństwa, traktując teatr jako środek służący celom zarówno artystycznym jak i ideowym. Stąd zadania jakie wyznaczył teatrowi były dwojakiego gatunku: społeczne i artystyczne. Pierwsze z nich określała sama sytuacja polityczna narodu:

Dla narodów, które utraciły niepodległość, teatr ma wyjątkowe znaczenie dlatego, że pielęgnuje i wspiera rzecz dla nich najdonioślejszą z tych, które się im zostały i które zachować winny – język, a z nim literaturę i piśmiennictwo. Dla narodu polskiego teatr ma zatem niezaprzeczoną użyteczność praktyczną i względną doniosłość. Jest on przy tym jednym z żywiołów łączności i jedności po rozbiorach, należy istotą swoją i warunkami bytu do tego, co nazwiemy wspólnymi sprawami społeczeństwa³².

Drugi kierunek miał charakter utylitarny, chodziło o oddziaływanie społeczne na publiczność przez odpowiedni dobór repertuaru narodowego i światowego. Koźmian, podobnie jak inni stańcy, potępiał romantyczne marzycielstwo, ale nie mógł w swoich planach repertuarowych pominąć romantycznego dziedzictwa. W ujęciu Koźmiana teatr, pielęgnując polską mowę – chroni byt narodowy, staje się więc jednym z nielicznych

30 J. Michalik, rozdz. III: *Cele i zadania teatru*, w: tegoż, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865-1893. Instytucja artystyczna*, Kraków 2004, t. 4, cz. 2, s. 127.

31 S. Koźmian, *Rola narodowa i społeczna teatru*, w: tegoż, *Teatr. Wybór pism*, t. 1, dz. cyt., s. 57.

32 Tamże, s. 57.

dóbr kulturalnych, wspólnych dla całego narodu. Oznacza to, iż taka ocena społecznej roli teatru wyznaczała mu wysokie miejsce w hierarchii nowych zadań po 1863 roku. Zadania wyznaczone teatrowi przez Koźmiana wpisywały się w rozpoczętą pracę nad polityczną edukacją społeczeństwa. Jak pisze twórca krakowskiej teatrologii, a zarazem najwybitniejszy autoritet w dziedzinie historii teatru polskiego Jerzy Got:

W ówczesnej organizacji naszego teatru Koźmian spełniał zadania dziś rozdzielone między kilka osób. Był dyrektorem teatru, a więc kierownikiem całej instytucji, czuwającym nad doborem sił, ogólną polityką repertuarową, projektami i organizacją wyjazdów, sprawami administracyjnymi i gospodarczymi, a nawet propagandą, której poświęcał sporo uwagi. Był kierownikiem literackim, ustalającym i opracowującym szczegółowo wszystkie pozycje repertuarowe (...) Był wreszcie reżyserem, przygotowującym osobiście ogromną większość przedstawień, a współpracującym przy wszystkich³³.

Pomimo swego kosmopolityzmu Koźmian doszedł do pojęcia teatru narodowego. Narodowe wartości teatru były także dla niego warunkiem zaliczenia teatru krakowskiego do zjawisk kulturalnych o poważnym znaczeniu. Za sprawą Koźmiana dostrzegano w teatrze nic podobieństwa czy pokrewieństwa z dziennikarstwem. Jak podkreśla Jan Michalik:

Powszechnie zgadzano się, że teatr stanowi nieodzowny element wyższego etapu cywilizacji, a w proponowanym przezeń mariażu rozrywki z wiedzą widziano jego główną atrakcyjność i siłę³⁴.

O ile oczekiwano od teatru edukacji estetycznej widzów, to nie żądano od niego, aby był szkołą moralności. Świadczy o tym choćby przywołany wcześniej przeze mnie fragment wypowiedzi Koźmiana, którego poglądy i praktyczne podejście do roli i zadań teatru sprawiło, że postrzegany jest on w historii teatru jako pierwszy w Polsce reżyser nowoczesny, konstruujący całość przedstawienia, nie wyłączający ze swojego programu reformy teatru – stylu gry aktorskiej, która to dziedzina była częścią całego systemu pracy Koźmiana w teatrze.

Po trzydziestu niemal latach działalności stańczyków i szkoły krakowskiej, Koźmian powiadał, że mylnie uznawano ją za wsteczną, ultrakonserwatywną, za plagiat wszelkiej reakcji:

33 J. Got, *Teatr i teatrologia*, Kraków 1994, s. 193.

34 J. Michalik, rozdz. III: *Cele i zadania teatru*, w: tegoż, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865-1893. Instytucja artystyczna*, t. 4, cz. 2, dz. cyt., s. 130.

[...] nie była ani arystokratyczną, ani demokratyczną, lecz narodową [podkreślenie L.D.W]. Była wyłącznie szkołą patriotyzmu politycznego [...] Zachowawczą była o tyle, iż jej jedynym zadaniem było zachowanie bytu narodowego społeczeństwa polskiego [...] Celem jej jednak nie były ani reakcje, ani konserwatyzm, ani doktryny, ani teorie; jej cel był rzeczywisty, praktyczny, wyłączny, polski byt narodowy³⁵.

Z tych założeń i ich realizacji powstała słynna „szkoła krakowska”, zwana „szkołą Koźmiana”, która była odzwierciedleniem jego poglądów politycznych, zgodnych z systemem szkoły stańczykowskiej. Przypadło jej zadanie podtrzymywania i rozwijanie kultury polskiej poprzez wystawienie arcydzieł literatury polskiej i światowej na najwyższym poziomie artystycznym.

4.

Pierwsze zetknięcie się Koźmiana z aktorstwem miało miejsce w salonie Stanisława Tarnowskiego i u Marii Czartoryskiej, gdzie uczestniczył jako aktor w przedstawieniach amatorskich. Najważniejszy jednak jego kontakt z profesjonalnym zespołem aktorskim nastąpił w okresie bez mała dwudziestoletniej działalności w teatrze krakowskim. Powstało wówczas jedno z najciekawszych zjawisk w dziejach teatru pod Wawelem – tzw. „szkoła krakowska”, zespół artystyczny Koźmiana, uformowany w 1866 roku, który zwykło się uważać za najlepszy w dziejach teatru krakowskiego, a także w Polsce tamtych czasów.

Obraz teatru krakowskiego i poglądy Koźmiana na sztukę aktorską w sposób nader wyrazisty oddaje jego monografia, pierwszy metodyczny w Polsce życiorys aktora, Feliksa Bendy, zamieszczony w *Rzeczach teatralnych*. To najdłuższa spośród rozpraw, zatytułowana *Z dziejów Teatru Krakowskiego* i obejmująca tekst broszury z 1875 roku, poświęconej Feliksowi Bendzie. Drugi, późniejszy tytuł bynajmniej nie pozostaje w sprzeczności z tekstem, oba te tematy: wizerunek artysty i szkic pewnego okresu historii sceny krakowskiej łączą się tu w sposób wysoce kunsztowny. W tym miejscu należy dodać, że życiorys ten jest jedynym w swoim rodzaju portretem artystycznym aktora, bez wątpienia najlepszym, jaki można spotkać w literaturze polskiej tamtej epoki. Ze wszystkich prac Koźmiana, ta zawiera najwięcej jego wypowiedzi, najlepiej charakteryzujących Koźmiana jako człowieka teatru. Przytoczmy w tym miejscu fragment wypowiedzi

35 S. Koźmian, *Rzecz o roku 1863*, t. 3, Kraków 1896, s. 346, cyt. za: M. Król, *Konserwatyści a niepodległość...*, dz. cyt., s. 232.

samego Koźmiana, umożliwiającą poznanie jego stosunku do zagadnień teatrologicznych:

Benda należał do zastępu artystów Teatru Krakowskiego, który począwszy od 1865 roku wyrobił mu znaczące, a wpływowe na rozwój sztuki dramatycznej w Polsce stanowisko. Był jednym z najlepszych i najdzielniejszych uczniów szkoły krakowskiej, która prawdzie, swobodzie i prostocie zapewniała należne im na scenie prawo. Tymi jej zaletami przejął się Benda. Głównie, jeżeli nie wyłącznie one stanowiły wartość jego gry i artystycznego zawodu, niemi położył w teatrze zasługi.

Przez długi czas wymuszoność, pieścizliwość w wymowie, przesada, gonienie za sztucznymi wrażeniami, przeważały w polskich teatrach i uchodziły w oczach wielu polskich aktorów za szczyt kunsztu i niezbędne warunki wyższości i powodzenia. Były oczywiście chlubne wyjątki i znakomici artyści, zwłaszcza w Warszawie, ale szkoła krakowska powstała w 1866 r., napiętnowała powyżej wskazany sposób, stanowczo, ostatecznie zerwała z nimi i krakowscy aktorzy idąc za przykładem francuskich, zaczęli mówić na scenie jak w życiu, w salonie, jak w dobrym towarzystwie, oraz poruszać się swobodnie, bez powziętego z góry zamiaru wywołania zachwyty, zaokrąglonemi przez to samo sztywnymi ruchami; wreszcie, co najważniejsze, nie udawać uczucia, ale odczuwać to co mówili [...] ³⁶.

Wprawdzie to, o czym pisze Koźmian, nie jest dziś dla nas czymś nowym, jednak nie można zapomnieć, iż znakomita większość tych poglądów ówczesnie w Polsce była nowością. Z dzisiejszej perspektywy poglądy Koźmiana wydawać się mogą dość anachroniczne przy tym jednak niekiedy zadziwiają swoją aktualnością:

W żadnym zaś innym dziele sztuki niebezpieczeństwa nie są tak wielkie, jak w aktorskim; bo nigdzie nie jest tak trudno jak w nim osiągnąć już nie tylko szczytów, z których się widzi dopiero wspaniały widnokrąg, ale nawet podgórze, a nigdzie tak łatwo stoczyć się w przepaść, w mierzok, w pospolitość, w nicość, nawet gorzej jak nicość, bo w płaskość, a to może dlatego, że żadna sztuka nie przedstawia równie bezpośrednio człowieka i ludzkość jak aktorska ³⁷.

W czasie gdy teatr warszawski tylko w dziedzinie gry aktorskiej stanął na poziomie europejskim, Koźmian, pomimo ciężkiej sytuacji finansowej swojego teatru, zadbał o wszechstronny rozwój tej sztuki. Jak pisze Jan Michalik:

36 S. Koźmian, *Rzeczy teatralne*, Kraków 1904, s. 164, 167-168.

37 Tamże, s. 236-237.

W drugiej połowie XIX wieku sztukę teatralną szczególnie często utożsamiano ze sztuką aktorską. W razie potrzeby ta ostanta mogła usprawiedliwić obecność na scenie słabej dramaturgii, przesłonić słabość dekoracji, niedostatki reżyserii, brak wyrównanego zespołu³⁸.

W recenzjach Koźmiana poświęconych grze aktorskiej pojawiło się zasadnicze dla tamtej epoki pojęcie – „złudzenie”. Oznaczało ono, w największym skrócie, naśladowanie „wierne” natury, dalekie jednak od dzisiejszego



rozumienia realizmu. Ówczesna krytyka kwalifikowała styl krakowskich aktorów jako „realizm uszlachetniony”, „realizm artystyczny”, „realizm estetyczny”, czy też „realizm salonowy”, które to określenie najbardziej adekwatnie charakteryzowało krakowski styl gry. U jego podstaw stał system myślowy, który nadzwyczaj trafnie określił Dariusz Kosiński jako – idealizm estetyczny³⁹. Obowiązywała wówczas żelazna zasada: „prawda życiowa” mogła być prezentowana i oglądana jedynie pod warunkiem, że zmieniała się w „prawdę estetyczną”, dopuszczano nawet „fotografie”, ale tylko wtedy, jeśli została uzupełniona „retuszem”⁴⁰.

Taki ideał sztuki aktorskiej najzwyczajniej został sformułowany w 1866 roku na łamach „Czasu”: „Pierwszym warunkiem sceny jest złudzenie; gdy

38 J. Michalik, rozdz. VI: *Sztuka aktorska*, w: tegoż, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865-1893. Instytucja artystyczna*, t. 4, cz. 2, dz. cyt., s. 285.

39 D. Kosiński, *Sztuka aktorska w polskim piśmiennictwie teatralnym XIX wieku. Główne problemy*, Kraków 2003.

40 Zob. J. Michalik, rozdz. VI: *Sztuka aktorska*, w: tegoż, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865-1893. Instytucja artystyczna*, t. 4, cz. 2, dz. cyt., s. 362-363.

je zastępuje udawanie, efekt niknie i budzi niesmak w widzach”⁴¹. Toteż pierwsza konstatacja – „złudzenie było pełne”, stanowiła rodzaj najwyższej pochwały, gdzie nie było złudzenia, tam nie było „w grze prawdy”. Aby do takiej oceny gry aktorskiej doszło, widz musiał utracić wrażenie zetknięcia się z „grą”, co było możliwe, jeśli była „naturalną”, aktor „nie wychodził z roli”, a jego środki wyrazu stawały się „niedostrzegalne”. Widz koncentrował uwagę na kreowanej postaci, a nie na kunszcie aktorskim, który powinien być dyskretny, unikać czysto teatralnych efektów⁴². Druga konstatacja wskazywała na niezbędny warunek oddziaływania aktora na widza: „Szczytem sztuki, jest jeżeli w roli ginie aktor tak, że go dostrzec nie można”⁴³. Ideał ten obecny był od pierwszych tygodni pracy Koźmina w teatrze krakowskim.

Najważniejsze w ocenie sztuki aktorskiej było przede wszystkim – co oczywiste – wrażenie widza. W odbiorze sztuka miała stawać się bliska naturze, ale nie być z nią identyczna w wykonaniu. To wykonanie, dzięki artystycznemu opracowaniu, wzbogaceniu rzeczywistości o element ideału piękna powodowało, że gra zdawała się być życiem takim, jakim je sobie wyobrażała publiczność, jakiego oczekiwała.

Koźmian był przekonany co do tego, że aby ów efekt mógł zostać osiągnięty, aktor musi wyrzec się własnej indywidualności, zniknąć całkowicie za kreowanym bohaterem. Koniecznym do tego warunkiem było „przejęcie się” rolą, a w konsekwencji wytworzenie emocjonalnego stosunku widowni do scenicznej rzeczywistości. Głównym zadaniem aktora było zatem nie tyle odgrywać rolę, co niemal być tym, kogo się przedstawia. Spełnienie tego zadania było uznawane za przejaw artyzmu. Toteż ogromną wagę przywiązywano do spójności postaci ze społecznym o niej wyobrażeniem oraz do harmonijnej korelacji wszystkich aktorskich środków. Szczególnie przywiązywano uwagę do związku „gry zewnętrznej” i „gry wewnętrznej”. Przez „grę zewnętrzną” rozumiano środki ekspresji słownej i pozasłownej, a przez „grę wewnętrzną” sposób interpretacji losów i przeżyć postaci. Pojęcia te były w powszechnym użyciu do początków drugiej połowy lat siedemdziesiątych, gdy tworzyła się krakowska tradycja gry aktorskiej. Nie odmawiano tej umiejętności korelacji środków wyrazu Wincentemu Rapackiemu i Helenie Modrzejewskiej. Dorównywali im w tym Antonina Hoffmann, Aleksandra Lüde, Felicja Stachowicz, Jadwiga Czaki, Helena Marczello, Marcelina Ekerowa, Paulina Wojnowska, Józef Rychter, Antoni Siemaszko, Bolesław Leszczyński,

41 „Czas” 1866, nr 34.

42 Por. J. Michalik, rozdz. VI: *Sztuka aktorska*, w: tegoż, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865-1893. Instytucja artystyczna*, t. 4, cz. 2, dz. cyt., s. 290.

43 *Przegląd dramatyczny*, „Czas” 1873, nr 160.

Ludwik Solski, Albert Eker, Bolesław Ładnowski, Roman Żelazowski, którzy przeszli na trwałe do historii teatru polskiego. Wymienieni aktorzy występowali faktycznie w różnych okresach, „epoki Koźmiana”, w rzeczywistości – jak zauważa Jan Michalik – zespół w takim pełnym składzie nie istniał⁴⁴.

Stanisław Koźmian nie posługiwał się wprost terminami „gra wewnętrzna” i „gra zewnętrzna”, choć w wielu jego opisach gry aktorskiej daje się wyraźnie odczuć opowiedzenie się za „grą wewnętrzną”, która w jego przekonaniu była dopiero wymiarem artyzmu. Oto przykład krytycznej oceny gry aktorskiej, skierowanej pod adresem Bolesława Leszczyńskiego: „Tu efekt dramatyczny płynąć winien z duszy, z uczucia, a nie mechanicznego wymawiania pięknie brzmiących wyrażen”⁴⁵. O wiele bardziej pochlebne recenzje dotyczyły ról stworzonych przez Helenę Modrzejewską, której styl Koźmian wysoko oceniał, dostrzegając w jej grze aktorskiej doskonałe połączenie rzemiosła i talentu. Oto fragment tekstu Koźmiana opisujący Modrzejewską w roli Marii Stuart Friedricha Schillera:

W trzecim akcie już nie tylko postać zewnętrzna, nie tylko pewne strony moralne, odpowiadające charakterowi postaci historycznej, stanowiły tu urok i wartość estetyczną tej roli, ale imponująca całość, w której szczegóły piętrzyły się majestatycznie coraz, coraz wyżej, aż tym razem doszły do szczytu sztuki. (...) szlachetność postawy, królewskość i kobiecość, gra twarzy i imponujące, zarówno mocą, jak pięknnością linii ruchu i gesta, mianowicie wspaniały gest ręki, głos, który tu dziwnej siły i metalicznego nabierał stopniowo dźwięku, a przy tym tony tak prawdziwe, tak naturalny *l'accent de la verité* w każdym calu, jak królewskość w Learze, stopniowanie mistrzowskie, siła fizyczna zadziwiająca, a za nią to, bez czego to wszystko byłoby niczym, to, co jest przyczyną tego wszystkiego, siła moralna, siła duchowa i natchnienie poetyczne [podkreślenie LDW], które koronowało tę królową, w tej chwili prawdziwą królową sztuki (...) ⁴⁶.

Wiele podobnych wypowiedzi Koźmiana na temat kunsztu aktorskiego można by znaleźć w jego pismach, wyraźnie określających jego stosunek do tej sztuki.

Koźmian – wyznaczał teatrowi zadanie wiernego odtwarzania dzieł literackich, choć sam wyznawał autonomię i niezależność literatury dramatycznej od teatru. W praktyce jego myśli o literackiej problematyce

44 Zob. J. Michalik, rozdz. I: *Zespoły artystyczne*, w: tegoż, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865-1893. Instytucja artystyczna*, t. 4, cz. 2, s. 8.

45 S. Koźmian, *Teatr. Wybór pism*, t. 2, dz. cyt., s. 146.

46 Tamże, s. 376-377.

dramatu były podyktowane nie lekturą, lecz przedstawieniem. A więc zrealizowanym kształtem scenicznym literatury dramatycznej; jego osiągnięciami i niedociągnięciami. Stąd w piśmiennictwie teatralnym Koźmiana, gdy mowa jest o tekście sztuki, zawsze rozpatruje on go w kontekście konkretnego przedstawienia. Stanowi to dużą zaletę teatropisarstwa Koźmiana. Wielokrotnie podkreślał odmienność tonu, charakteru przedstawienia spowodowaną zmianą wykonawcy. Z wypowiedzi Koźmiana na temat miejsca natchnienia i pracy w twórczości aktora, wynika, że ponad pracę cenił talent, intuicję przedkładał ponad inteligencję, geniusz ponad systematyczny trud, choć nie zajmował w sprawie obu tych elementów ustabilizowanego, jednoznacznego stanowiska. Świadczą o tym na przykład wypowiedzi Koźmiana szkicujące drogę artystyczną Feliksa Bendy, w których wyraźnie zaznacza on potrzebę równoważnego współlistnienia tych dwóch tak różnych elementów (romantycznego i pozytywistycznego):

Wszelki kunszt, głównie zaś aktorski, składa się nieodzownie z dwóch żywiołów: z talentu i z pracy [podkreślenie LDW]. Jeden bez drugiego stwarza coś niedoskonałego, nieskończonego, najczęściej coś chybionego. Chcąc zbadać istotę kunsztu aktora, trzeba obliczyć lub odgadnąć, który z tych dwóch żywiołów w nim przeważa, talent, czy praca, bo obydwie są niemal równie niezbędnymi dźwigniami, a jeden bez drugiego mało znaczy. Od tego, który z nich góruje zależy gatunek kunsztu. W Bendzie, przy talencie przeważał drugi, praca, ale wszechstronna, rzemieślnicza i artystyczna, drobiazgowo i rozumna, ale ta tak znakomite przyniosła skutki, że posłużyć może za dowód znaczenia i siły pracy w kunszcie⁴⁷.

Podobne postulaty nobilitujące wszechstronną pracę oraz naukę aktora przewijały się w programowych *Przeglądach dramatycznych* w „Czasie” z 1873 roku. Akcentowały one w sztuce dramatycznej nie tyle „poetyckie”, nagle porywy, które są chwilowe i nieprzewidywalne, lecz „znajomość i umiętność sceny”, zdobywaną przez „studia psychiczne i historyczne”, a więc wykształcenie i pracę, obserwację i doświadczenie rzeczywistości. Odnosiły się one zwłaszcza do znamienitego wówczas zjawiska historycznego określanego terminem „szkoła krakowska”, które w owym czasie zrobiło zawrotną karierę. Termin „szkoła krakowska” pojawiał się często w rozważaniach krytyczno-teatralnych, zastępując szczegółową analizę.

Pod tą nazwą należy bowiem rozumieć zespół doświadczeń na scenie teatru w Krakowie w latach 1866-1885, z których wywodzi się znaczna część praktyki nowoczesnego teatru polskiego⁴⁸.

47 S. Koźmian, *Teatr. Wybór pism*, t. 1, dz. cyt., s. 267.

48 J. Got, *Teatr i teatrologia*, Kraków 1994, s. 190.

Dotyczył zatem praktyki scenicznej obecnej na krakowskiej scenie jeszcze za dyrekcji Adama Skorupki (1865-1871). Koźmian sprawował dyrekcję teatru krakowskiego dopiero od 21 października 1871 roku i prowadził ją do lata 1885 roku. Toteż – jak przyznaje Jerzy Got:

mimo że termin „szkoła krakowska” najczęściej był stosowany dla określenia stylu gry aktorskiej, ta dziedzina była tylko częścią całego systemu pracy w teatrze zbudowanego przez Koźmiana⁴⁹.

Stąd niewątpliwie uznawany jest on nadal za twórcę „szkoły krakowskiej”, za rzecznika troskliwego chronienia polskiego stylu gry. Koźmian oczekiwał od aktorów nie tyle samego natchnienia, co „przejęcia się” rolą. I choć nie wypowiadał się na ten temat szerzej, to gra „na zimno” występowała w jego pismach krytycznych zwykle w negatywnym kontekście. Jak pisze Jan Michalik:

Aktorstwo czasów Koźmiana ukształtowało się na glebie komedii i prozy (konwersacji) współczesnego repertuaru. Tzw. komedia społeczna była w decydującej części komedią salonową. Ta wykształciła właściwe salonowi pojęcia „prawdy, naturalności i swobody”, a także piękna, zawsze dalekie od specyficznie definiowanego realizmu, który akceptowano wyłącznie pod warunkiem zmodyfikowania go „estetyzującymi” epitetami⁵⁰.

Według Michalika termin „szkoła krakowska” odnoszony najczęściej do pewnego stylu gry, w rzeczywistości, miał szersze znaczenie. Dotyczył koncepcji, w której przedstawienie teatralne traktowane jako całość przeciwstawiano zasadzie solowych popisów, panujących w Warszawie. W Krakowie o wiele większą wagę niż w Warszawie przywiązywano do indywidualizacji psychologicznego rysunku postaci.

Kardynalną różnicą w traktowaniu sztuki między Warszawą a Krakowem było, iż artyści warszawscy [...] grali na zewnątrz i do takiego traktowania sztuki przyzwyczaili publiczność; w Krakowie, przeciwnie, wszystko wtedy polegało na grze skupionej, wewnątrz⁵¹.

Ekspozowanie gry wewnętrznej oraz dylematów i zawiłości człowieczego losu – jak pisze Jan Michalik – było zasługą nie tylko aktorów, lecz także

49 Tamże, s. 193.

50 J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865-1893. Instytucja artystyczna*, dz. cyt., s. 378.

51 W. Krogulski, *Notatki starego aktora*, BJ, rkps sygn. 7115 I blok, k. 166, cyt za: J. Michalik, rozdz. VII: *Sprawa szkoły krakowskiej*, w: *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865-1893. Instytucja artystyczna*, dz. cyt., s. 403.

„kierunku artystycznego”, myślenia o teatrze, w czym Koźmian jako publicysta i praktyk miał niewątpliwie swój udział⁵².

Podczas gdy praktyka teatrów polskich ograniczała rolę „reżysera” wyłącznie do ustalenia obsady sztuki, uporządkowania z aktorami sytuacji scenicznych i kolejności wejść na scenę, „szkoła krakowska” przejęła zasadę realizacji na scenie wizji poety. Punktem wyjścia tej koncepcji było poprawne odczytanie zamysłu autora. Reżyser odczytywał wizję poety z tekstu dramatu i usiłował odtworzyć ją wszystkimi dostępnymi sobie środkami. Po ustaleniu możliwie najstosowniejszej obsady, uzgadniał z aktorami swoją interpretację utworu. Po wstępnym opanowaniu tekstu przez aktorów odbywały się próby, przeciętnie sześć prób. Ilość prób w stosunku do dzisiejszej praktyki wydaje się śmiesznie małą, natomiast przy ówczesnych warunkach, przy cotygodniowej premierze, była szczytem możliwości teatru. Ustalenie, w jaki sposób należy realizować zamysł autora dramatu, należało do reżysera, którym często bywał sam Koźmian. W tej dziedzinie osobiste upodobania Koźmiana silnie zaważyły na rozwoju aktorstwa w krakowskim teatrze. Stanowczą walkę wypowiedziano późnoromantycznej krzykliwej ekspresji, deklamacyjnemu patosowi, szablonowym odbitkom tzw. „wydziału ról” (*emploi*), których celem było wywołanie chwilowego podziwu publiczności. Im to przeciwstawiona została „prawda życiowa”, która z czasem stała się fundamentem „szkoły”. O wyborze tej właśnie podstawy systemu zdecydowały dwa względy. Jeden wynikał z krytycznego stosunku do dotychczasowej praktyki scen polskich. Druga przyczyna tkwiła w coraz powszechniejszym zwycięstwie estetyki realistycznej. Przyjęcie zasady „prawdy życiowej” miało szereg ważnych następstw:

Przede wszystkim usunięto ze sceny rozpanoszoną przesadę w dykcji, pozie i geście aktora. Wszystkie uświęcone dawną praktyką efekty, nie mające uzasadnienia w koncepcji spektaklu, zostały bez żalu pominięte. Uwaga i wysiłki twórców przedstawienia przeniosły się z pojedynczych sytuacji, robiących wielkie wrażenie, na poprzedzające i wiążące je sceny, tj. na logiczne uzasadnienie spięć akcji. Dzięki temu stała się w ogóle możliwa interpretacja dramatu jako całości. W miejsce barwnych, lecz luźnych strzępów – powstawało na scenie określone dzieło sztuki⁵³.

Zabiegi te wiązały się przede wszystkim z uproszczeniem środków wyrazu, zastąpieniem dawnej afektacji – prostotą. Gest zaczerpnięty z podręcznika i już wytarty przez ciągle powtarzanie, zastępowano

52 J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865-1893. Instytucja artystyczna*, dz. cyt., s. 403-404.

53 J. Got, *Szkoła krakowska*, w: tegoż, *Teatr i teatrologia*, dz. cyt., s. 196.

swobodniejszym, czerpanym z obserwacji codziennego życia. Zamiast sytuacji obliczonych tylko na efekt obmyślano takie, które łatwiej pozwalały przeniknąć psychikę postaci. Duże znaczenie przypisywano charakterystyce środowiska i epoki. Stąd dopuszczalne bywały również szorstkie, a nawet brutalne środki wyrazu, nie wykraczające jednak poza granicę, którą wykreślał swoiście pojmowany kult piękna⁵⁴. Aktor „szkoły krakowskiej” usiłował przede wszystkim stworzyć na scenie postać czytelną, przekonywującą widza logiką swojej psychologii. Służyć temu miało wykorzystanie zgodności psychofizycznych cech aktora z odtwarzaną rolą. Wykreowanie na scenie wymaganej iluzji domagało się, by aktor dawał widzowi złudzenie obserwowania życia obecnego lub minionego:

Jak w ogóle w sztuce, tak i na scenie prostota jest, zdaniem naszym, najwyższym szczeblem doskonałości. Aktor wtedy dopiero staje się prawdziwym artystą, gdy do tego stopnia przejąć się potrafi rolą, że nie gra (nie udaje), lecz jest samym sobą, jest takim, jakim w danych warunkach byłby w życiu codziennym⁵⁵.

To w słowie, geście i wyglądzie aktora szukano kompromisu między prawdą i pięknem. A dewiza szkoły brzmiała: „W sztuce nie wszystko, co jest prawdziwym, jest pięknym; ale co nie jest prawdziwym – pięknym być nie może”⁵⁶.

Stworzono grę zespołową. W przedstawieniu nie mogła wysuwać się przed inne żadna rola, bezwzględnie tępione były popisy solowe. Dlatego też nieraz aktor dla dobra całości, musiał zrezygnować z efektownego wygrania swej kwestii. Ze sceny zniknęła przepaść dzieląca protagonistów od aktorów kreujących role drugoplanowe (tzw. epizodyczne). Spośród wszystkich środków wyrazu na pierwsze miejsce wysunięto dykcję, co było konieczne w teatrze literackim pragnącym przekazać publiczności myśl poety i piękno ojczystego języka. Dużą wagę przywiązywano do dobrej dykcji, gwarantującej czyste i piękne podawanie tekstu. Przyjęto bowiem zasadę zwracania się przede wszystkim do słuchaczy, a nie do widzów, obawiano się nadmiaru wrażeń wizualnych, które mogłyby przytłumić słowo – jej najważniejszy środek działania:

Język stanowi główną treść bytu narodowego, wraz z nim literatura i piśmiennictwo. Istotą swoją jest on materialnym i duchowym dobrem⁵⁷.

54 Por. *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765-1965*, dz. cyt., s. 328-329.

55 J. Got, *Szkoła krakowska*, w: tegoż, *Teatr i teatrologia*, dz. cyt., s. 196.

56 Tamże, s. 196.

57 S. Koźmian, *Szkoła patriotyzmu politycznego*, w: tegoż, *Rzecz o roku 1883*, cyt. za: *Stażnicy...*, dz. cyt., s. 226.

Pomimo nakazu poszukiwania piękna w dziele sztuki teatralnej, w uzasadnionych przypadkach gest przekraczał granice norm estetycznych na rzecz ostrości i szorstkiego wyrazu. Kostiumy miały sugerować widzowi jedynie pojęcie czasu i środowiska akcji, nie roszczone sobie w tym względzie pretensji do autentyzmu historycznego. Kostium współczesny natomiast musiał być troskliwie dobrany. Duże znaczenie przypisywano charakteryzacji, nie przesadnej, ale precyzyjnej i uzupełniającej wewnętrzne rysy postaci. Podrzedną rolę w stosunku do wymienionych składników przedstawienia odgrywała dekoracja.

W dekoracjach zaznaczał się umiarkowany realizm. Zamiast kulis, powszechnie stosowanych jeszcze na innych scenach polskich, w teatrze krakowskim pojawiły się „zamknięte” pokoje, z trzema ścianami i sufitem. Koźmian pokusił się nawet o to, aby ściągnąć do teatru niektórych wybitnych malarzy, m.in. Tadeusza Ajdukiewicza, Juliusza i Wojciecha Kossaków, Jana Matejkę. Pierwszeństwo przyznawano przede wszystkim sztuce aktorskiej bowiem w drugiej połowie dziewiętnastego wieku sztukę teatralną szczególnie często utożsamiano ze sztuką aktorską.

Duże znaczenie miały metody wychowawcze Koźmiana. Przejawiały się one w tym, iż starał się on przewyciężyć zasadę ściślejszej specjalizacji aktorskiej tzw. *emploi* (fach, dział ról) – instytucji nadzwyczaj ważnej dla sposobu uprawiania sztuki aktorskiej w XIX wieku – młodym aktorem pozwalał dublować wielkie role, a wybitnych aktorów przyzwyczajal do grania epizodów. Zespół Koźmiana był więc wdrażany do analizy psychologicznej i tonowania środków wyrazu. Najlepsze wyniki uzyskiwał w dramacie współczesnym i w komediach Aleksandra Fredry. W tragediach o rozległym tle społecznym zasady Koźmiana były trudniejsze do zastosowania. Rezygnacja z kulis i zmian otwartych wywoływała potrzebę licznych przerw, czemu przeciwdziałano przestawiając kolejność scen.

Estetyka „szkoły krakowskiej” jest dziś – jak pisze Jerzy Got – zjawiskiem historycznym, pewnym etapem rozwoju teatru polskiego, minionym jak inne. Ale najistotniejsze rysy tej estetyki, jej ton przewodni nie przepadł⁵⁸.

Świadectwem nieprzemijalności jej dorobku artystycznego jest współczesna reżyseria.

58 J. Got, *Teatr i teatrologia*, dz. cyt., s. 199.

5.

W nekrologach po śmierci Koźmiana, która nadeszła 3 lipca 1922 roku, żegnano go przede wszystkim jako przedstawiciela generacji i przeszłej już do historii formacji stańczyków, jednego z trójki przyjaciół Stanisława Tarnowskiego i Józefa Szujskiego, obdarzonego największym autorytetem i temperamentem politycznym. Teatr w biografii Koźmiana z perspektywy 1922 roku jawi się więc jako ważny epizod, brzemienne w skutki przygoda polityka⁵⁹.

Z kolei na łamach „Przeglądu Teatralnego i Kinematograficznego” z 1922 roku, pisano:

Historia zapomni o przemijających sukcesach i błędach Koźmiana polityka, konserwatysty i współtwórcy *Tęki Stańczyka*, a utrwali na kartach dziejów kultury w Polsce jako znakomitego znawcy i dyrektora, twórcy i pioniera, który położył podwaliny pod rozwój nowoczesnego teatru w Polsce i tym zdobył tytuł do trwałej pamięci⁶⁰.

Dzisiaj ten właśnie pogląd utrwalił się w świadomości historycznej. Koźmian interesuje przede wszystkim jako człowiek teatru mniej już jako polityk. I choć różnica między Koźmianem politykiem i człowiekiem teatru wydaje się na pozór oczywista, to jednak obie dziedziny życia: polityki i sztuki potrafił z sobą doskonale godzić. Nawet jeżeli w *Rzeczach teatralnych* raził nadmiar krytyk pozornie teatralnych, a w istocie rozpraw politycznych, do których przedstawienie było tylko *p r e t e k s t e m*, to stało się to wskutek tendencji polityka Koźmiana.

Koźmian zapamiętany został przede wszystkim jako praktyk. Znał doskonale współczesny teatr europejski i starał się wyrównać zapóźnienie polskiego, zbliżyć go do poziomu najlepszych scen obcych. W odróżnieniu od reformatorów sceny polskiej, tworzących teatr narodowy – Mickiewicza i Wyspiańskiego, zeuropeizował teatr polski, prostując ścieżki dla tych wielkich twórców, podobnie jak Wojciech Bogusławski, Hilary Meciński. Nie patrzył na teatr z „orlego lotu”, lecz z krzesła w łoży.

Dzieło szkoły krakowskiej i stańczykowskiej opisywane jako „epoka Koźmiana” można nazwać za jego autorem – epoką odrodzenia Galicji. Na wszystkich bowiem polach i we wszystkich kierunkach w jednej części

59 Zob. J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865-1893. Przedsiębiorstwa teatralne*, t. 4, cz. 1, dz. cyt., s. 137.

60 W. Prokesch, *Stanisław Koźmian jako literat – publicysta, dyrektor teatru i pionier kultury teatralnej*, „Przegląd Teatralny i Kinematograficzny” 1922, nr 36 i 37, cyt za: J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865-1893. Przedsiębiorstwa teatralne*, t. 4, cz. 1, dz. cyt., s. 137.

Polski zawrzało życie, podjęty został wysiłek wydzwignięcia kraju z upadku, zajaśniały talenty, powstało piśmiennictwo polityczne i teatralne, zanikać zaczęły rany społeczne, ukazali się ludzie, którzy zajęli zaszczytne stanowiska, a w monarchii ustalili wpływ Polski w sposób znaczący. Niech więc zamiast zakończenia posłużą słowa samego Koźmiana:

Żaden świat nie pozostaje mniej obcym, zewnętrznemu i górującym w nim wyobrażeniom, jak teatralny, właśnie dlatego, że jego zadaniem przedstawiać tamten. Poziomość zachceń, brak polotu, proza życia i materializm, wszechpotężne, gdy wywrą wpływ na społeczeństwo aktorskie, zapal i zamięłowanie kunsztu ustąpią wyrachowaniu i walce o byt. Zawód artysty dramatycznego stanie się wtedy rzemiosłem aktorskim. Od tej zaraży na jego chwałę, wolny był zastęp artystów krakowskich, do którego Benda należał. W nim jeszcze górowały: zapal i zamięłowanie kunsztu, uczucie obowiązku względem niego; byli oni jeszcze dobrodusznymi, jak zapewne dziś powiedzą. Piękna, urocza dobroduszość, która pozwoliła jednym osiągnąć wyżyn sztuki, innym zbliżyć się do nich⁶¹.

61 S. Koźmian, *Rzeczy teatralne*, dz. cyt., s. 237-238.

Kazimierz Kuczman

Mieczysław Gębarowicz (1893-1984)

W nowszej historii polskiej humanistyki występują postacie, które, ze względu na format swej osobowości, dorobek, działalność i postawę zasługują na szerokie propagowanie jako wzorce do naśladowania, kierunkowskazy dla kolejnych pokoleń, tak w sferze naukowej, jak i moralnej. U potencjalnego autora ich prezentacji rodzić się musi jednak pytanie, czy nie znając bliżej danej osoby, nie obcując z nią bezpośrednio, jest się godnym ukazania jej wizerunku. Również autor niniejszego szkicu nie jest wolny od takich obaw, a podjęcie decyzji o przygotowaniu tej publikacji dla „Perspektyw Kultury” wynika nie tylko z propozycji Redaktora Naczelnego, lecz także z własnego głębokiego przekonania, że prezentowana postać uczonego nie może odejść szybko w zapomnienie.

W latach siedemdziesiątych minionego stulecia, gdy jako asystent w Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu pracowałem w dziale wydawnictw z dr Ireną Burnatową, pewnego dnia odwiedził nas szacowny gość. Starszy pan w ciemnym garniturze, o szlachetnej, skupionej twarzy, drobnej postury, emanował niezwykłością, kulturą osobistą nie korespondującą z otoczeniem, sprawiał wrażenie zjawy z przedwojennej rzeczywistości. Gdy po jego wejściu szefowa złożyła ręce i z niedowierzaniem splecionym z podziwem wykrzyknęła „O, pan profesor?!”, usłyszeliśmy odpowiedź: „Tak proszę pani, ja jeszcze żyję”. To był profesor Mieczysław Gębarowicz, którego znakomite prace z zakresu historii sztuki dobrze już wtedy znałem. Chciał się dowiedzieć, kiedy w „Studiach do Dziejów Wawelu” ukaże się jego praca na temat *Dzieła złotnictwa polskiego pochodzenia w skarbcu zamku królewskiego w Monachium*. Rozprawa została oddana do druku we Lwowie jeszcze w roku 1939, była nawet pierwsza korekta, ale wybuch wojny uniemożliwił finalizację publikacji. Ponownie przyjął pracę do druku, sporo lat po wojnie, profesor Jerzy Szablowski, dyrektor wawelskiego muzeum, pozostający w przyjaznych kontaktach z autorem. Ostatecznie, po śmierci dr Burnatowej, to mnie przyszło, w roku 1979, wydać IV tom „Studiów” z wymienioną rozprawą. Postać Profesora przybliżyła mi też, w czasie wspólnych rozmów



prowadzonych w Rzymie, uczona z lwowskiego Uniwersytetu, pierwsza habilitowana tam Polka, Karolina Lanckorońska. Jako opiekun obrazów zamkowych od lat niemal dwudziestu obcuje z obiektami związanymi, niekiedy bardzo blisko, z osobą Mieczysława Gębarowicza. Jego przecież zasługą jest, że część zabytkowych przedmiotów z Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Lwowie znalazło się w obrębie dzisiejszej Polski. Niektóre z nich (np. kwatery tryptyku Św. Stanisława czy portrecik Stefana Batoroego pędzla Marcina Kobera) zostały przez wroc-

ławskie Ossolineum zdeponowane w zamku wawelskim. Osobę Profesora przypominają też na Wawelu Zygmuntofskie arras, którym jeszcze przed wojną, wraz z Tadeuszem Mańkowskim, poświęcił fundamentalną rozprawę – *Arrasy Zygmunta Augusta* („Rocznik Krakowski” 1937). Stosunkowo niedawno, w roku 2008, Wanda i Jerzy Wrońscy, mieszkający w Krakowie spadkobiercy profesora Gębarowicza, dla uczczenia jego pamięci ofiarowali do Zamku Królewskiego na Wawelu dwa cenne obrazy pędzla Alessandra Magnasco (*Pejzaż ze sceną rodzajową*, *Pejzaż ze sceną z praczkami*), jednego z najwybitniejszych malarzy włoskich XVIII wieku, które dziś zdobią zamkową salę z porcelaną. Wymienione fakty ubogacają mój prywatny wizerunek tego uczonego, którego intersubiektywny odbiór przez polski świat nauki jest jednoznaczny.

Mieczysław Gębarowicz urodził się 17 grudnia 1893 roku w Jarosławiu, jako syn Teofila i Bronisławy z Aniołków, w domu o patriotycznych tradycjach, z którego wyniósł umiłowanie podstawowych humanitarnych wartości, zarówno w odniesieniu do sfery społecznej, jak też do samego siebie. Po okresowym zamieszekaniu w Stanisławowie i Buczaczu, gdzie pobierał naukę szkolną, rodzina na stałe osiadła we Lwowie. W okresie szkolnym Gębarowicz zaangażował się w działalność patriotycznej organizacji „Zarzewie”, która miała wpływ na kształtowanie się jego osobowości. Praca

oświatowa i kulturalna prowadzona na rzecz młodzieży wiejskiej, jak sam określił w *Autobiografii*, była:

szkołą obywatelskiego myślenia i odpowiedzialności społecznej, którą większość rówieśników pomyślnie zakończyła. Świadczą o tym nazwiska bohaterów pierwszej i drugiej wojny, z których wielu opłaciło ją życiem. Nie pozostali przyziemnymi zjadaczami chleba, niektórzy brali aktywny udział w odbudowie drugiej Rzeczypospolitej.

W roku 1912 Gębarowicz rozpoczął na Uniwersytecie lwowskim studia z zakresu historii i historii sztuki przerywane z powodu działań wojennych, w tym własnego udziału w obronie Lwowa w roku 1918. Jeszcze jako student, w roku 1920, został asystentem Katedry Historii Polski Uniwersytetu im. Jana Kazimierza, a po ukończeniu studiów ze stopniem doktora, uzyskanym w roku 1921, w następnym roku przeszedł do pracy w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich, w ramach którego został w roku 1923 kustoszem Muzeum im. Lubomirskich, jednego z najstarszych i wówczas najbardziej prestiżowych polskich muzeów publicznych. Od początku swej zawodowej kariery rozwijał prężną działalność naukową. Swe horyzonty poznawcze znacznie rozszerzył przez liczne podróże do Włoch, Francji, Belgii, Hiszpanii, Niemiec, Austrii i Czechosłowacji. W roku 1928 habilitował się na Uniwersytecie lwowskim z zakresu historii sztuki, zostając tam docentem, a w roku 1936 profesorem na Wydziale Humanistycznym. W latach 1923-1938 był także wykładowcą historii sztuki na Wydziale Architektonicznym Politechniki Lwowskiej. W roku 1938 został członkiem-korespondentem, w roku 1945 zaś członkiem czynnym Polskiej Akademii Umiejętności.

Po wybuchu II wojny światowej i zajęciu Lwowa przez ZSRR Mieczysław Gębarowicz był krótko jednym z trzech dyrektorów Ossolineum (obok Kazimierza Tyszkowskiego i Władysława Wisłockiego), które wkrótce weszło w skład „Lwowskiej Filii Biblioteki Akademii Nauk USSR”. Kierował tu nowo zorganizowanym Gabinetem Sztuki, w którym znalazło się część zbiorów Muzeum im. Lubomirskich (pozostałe zostały rozparcelowane po różnych muzeach). W roku 1941, po wkroczeniu Niemców do Lwowa Profesor został komisarycznym kierownikiem okrojonego i zreorganizowanego Ossolineum, połączonego z Biblioteką Baworowskich (II Oddział Biblioteki Państwowej). Po zajęciu gmachu Uniwersytetu przez Luftwaffe, za sprawą Gębarowicza wszystkie zbiory biblioteczne (ponad sto tysięcy książek), zostały własnoręcznie przeniesione przez pracowników Zakładu Narodowego do gmachu tej instytucji. W tym okresie pozyskiwał on dla Ossolineum wiele cennych księgozbiorów, narażonych na rozproszenie lub zniszczenie w wojennych

warunkach. W związku ze zbliżającym się do Lwowa frontem wojny Niemcy zarządzili ewakuację części zbiorów Ossolineum na zachód, co wykorzystał Gębarowicz przekazując wiele rękopisów (w tym autografy *Pana Tadeusza*, *Potopu* i *Chłopów*) i dokumentów historycznych, a także kolekcję grafiki polskiej do Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie. Zespół ten został następnie wywieziony przez Niemców do Adelina (obecnie Zagrodno) koło Złotoryi, w roku 1947 trafił zaś do reaktywowanego we Wrocławiu Ossolineum. Przekazał również do Polski inną drogą różnie cenne dzieła sztuki z Muzeum Lubomirskich i Biblioteki Pawlikowskich.

Mieczysław Gębarowicz sam nie wyjechał do Polski, choć we Wrocławiu otrzymał propozycję objęcia katedry historii sztuki na Uniwersytecie i stanowiska dyrektora Muzeum Śląskiego (obecnie Narodowego). Pozostał do końca życia w swym ukochanym Lwowie, by służyć mu jako strażnik i dokumentalista polskich dóbr kultury. W roku 1945 opowiadał się za przeniesieniem całego Ossolineum z jego zbiorami do Polski, proponując Kraków na miejsce lokalizacji. Imponujące były zabiegi Profesora w tej sprawie, jeśli weźmiemy pod uwagę ówczesną sytuację polityczną. Uczestnicząc aktywnie w działalności polskiego środowiska naukowo-kulturalnego we Lwowie został tam wybrany na przewodniczącego Komisji Ekspertów dla Przejścia Polskiego Dobra Kulturalnego, której celem było zgromadzenie danych na temat polskich dóbr kultury we Lwowie. Głównie jego dziełem jest memoriał w sprawie rewindykacji do Polski dóbr kultury, takich jak całość zbiorów bibliotek Ossolineum i Baworowskich, polonica uniwersyteckie, zbiory miejskie, polskie akta archiwalne oraz zabytki kościelne. Memoriał ten został wręczony wiceprzewodniczącemu Krajowej Rady Narodowej prof. Stanisławowi Grabskiemu w czasie jego pobytu we Lwowie, a także dostarczony do instytucji polskich zajmujących się sprawami rewindykacji. Gębarowicz brał udział również w następnym roku w przygotowaniu kolejnego memoriału do polskich władz państwowych. Domagano się zawarcia z ZSRR porozumienia w sprawie zwrotu skarbów kulturalnych, których nie wolno:

uważać za zdobycz wojenną Związku Radzieckiego. Jesteśmy bowiem państwem sprzymierzonym, a nie pokonanym wrogiem, którego można ogołacać z jego dóbr kulturalnych, nagromadzonych żmudnym wysiłkiem wielu pokoleń.

Niestety, starania nie przyniosły oczekiwanych rezultatów.

Mimo tych niewygodnych dla komunistycznych władz ukraińskich wystąpień, w latach 1946-1949 Mieczysław Gębarowicz pełnił obowiązki zastępcy kierownika Katedry Teorii i Historii Sztuki Lwowskiego Uniwersytetu Państwowego im. Iwana Franko, a także funkcje kierownicze

w Ossolineum. W roku 1950 został jednak, jak sam opisał w *Autobiografii*, „wraz z innymi starymi pracownikami Biblioteki, jako żywioł niepożądany, zwolniony z pracy”. Odtąd, w stanie zawodowej degradacji i osobistego upokorzenia, pracował jedynie jako zwykły bibliotekarz w różnych instytutach Akademii Nauk ZSRR, by z czasem zostać „młodszym pracownikiem naukowym” w Oddziale Nauk o Sztuce AN USRR. Dopiero w roku 1962, tuż przed przejściem na emeryturę, gdy był jako wybitny uczony znany i uznany w Polsce i Europie, otrzymał nominację na „starszego pracownika naukowego”. Swe prace publikował przede wszystkim w Polsce, ale także w ZSRR, w języku ukraińskim i rosyjskim. W roku 1956, ogłaszając w periodyku „Sowietskaja Archeologija” rozprawę o znaczeniu ceramicznych figurek kobiecych w prehistorycznej kulturze trypolskiej (*K woprosu o znaczenii tripolskich ženskich statuetek*) naraził się na zarzut uprawiania pornografii (!).

Jak pisze Piotr Czartoryski-Sziler:

Profesor nie mógł pogodzić się z faktem, że Lwów został zabrany Polsce i do ostatnich swoich dni uważał, że nie mieszka poza Polską, a Miasto Zawsze Wierne to w dalszym ciągu jego Ojczyzna. Z tego też względu traktowany był przez tamte władze z zjadłą wrogością, nieufnością i podejrzliwością. Często był upokarzany i narażany na ohydne prowokacje mające na celu jego pognębnienie. Mimo to zachował spokój ducha, wewnętrzzną niezależność i wolność.

Według Janusza Macieja Michałowskiego Profesor w tych trudnych warunkach:

Zachował twarz, niezależność, a jednocześnie musiał lawirować, by jakąś spontaniczną reakcją nie dać argumentów przeciwko sobie, zwłaszcza że był podejrzewany o to, że jest... rezydentem Rządu RP na Obczyźnie, „rządu londyńskiego”. Siłą czerpał z przekonania, że jest tam właśnie, we Lwowie, mieście młodości i pierwszych naukowych sukcesów, potrzebny, i że nikt go na tym posterunku nie zastąpi.

I jeszcze inna wypowiedź, „prywatnego” ucznia Gębarowicza z okresu powojennego, Władysława Szczepańskiego:

Była to niezwykła i pełna czaru w obcowaniu osobowość. Cechami, które zwracały uwagę od początku były Jego optymizm, pogoda i hart ducha, a przy tym niezwykle wprost poczucie humoru. Obcowanie z Nim nie tylko wzbogacało innych wewnątrznie, ale przynosiło ludziom radość i dawało siłę duchowych. W atmosferze bezprawia, beznadziejności, wegetacji i zdemoralizowania oraz zakłamania i obłudy, które nas tam często

otaczały, wśród ludzi, których postawą życiową była kapitulacja, często przejawiająca się w negacji i bierności – Jego cechy, mające swe źródło w zdrowiu moralnym, budziły podziw w otoczeniu znajomych i bliskich mu osób.

Profesor był autorytetem, oparciem moralnym dla stosunkowo niewielkiego grona pozostałych we Lwowie Polaków, interesował się ich życiem kulturalnym, bywał uczestnikiem spektakli w amatorskim teatrze polskim przy ulicy Kopernika, wpływał dyskretnie na ich rozwój intelektualny. Z niektórymi lwowskimi rodakami utrzymywał bezpośrednie, ścisłe kontakty. Należał do nich cytowany już artysta plastyk Władysław Szczepański, dla którego Profesor był:

człowiekiem prostym i przystępnym, a równocześnie niezwykle delikatnym oraz niespotykanie taktownym i dyskretnym. Posiadał szaloną dyscyplinę wewnętrzną i wiele wymagał – przede wszystkim od siebie. Mówił niewiele, głosem spokojnym, nie uciekając się do retoryki, myśli swe zawsze formułował prosto i jasno, nieraz w sposób syntetyczny. Często posługiwał się aluzjami, pozostawiając pole dla domysłu. Każde wypowiediane przez niego zdanie, czy to o życiu, czy też o sztuce, miało głęboki sens i prawdziwą wartość. [...] Folklor, zwłaszcza ukraiński i rosyjski, znał znakomicie, często ku zdumieniu tych, do których ów folklor należał – o wiele lepiej niż oni.

Dom przy ul. Senatorskiej (Dobrolubowa) 9 prowadziła, opiekując się Profesorem, dawna pracownica Ossolineum dr Maria Chmielowska, która zarazem przepisywała mu na maszynie i opracowywała redakcyjnie teksty. To dzięki niej miał on stały kontakt z młodszymi generacjami miejscowych rodaków.

Ten lwowianin o niezwykle szerokich horyzontach był otwarty nie tylko na tamtejszych Polaków. Utrzymywał też bliskie kontakty z tymi Ukraińcami, którzy pragnęli skorzystać z jego rozległej wiedzy. Należał do nich Borys Woznicki, wieloletni dyrektor Lwowskiej Galerii Obrazów (obecnie Lwowska Galeria Sztuki), zasłużony w uratowaniu niezmiernej ilości polskich rzeźb barokowych i innych zabytków, usuwanych z kościołów na Ukrainie. Profesor szczególnie cenił przejęcie przez Woznickiego na cele muzealne, jako filii Galerii, zamku w Olesku (odnowionego przed wojną przez architekta Alfreda Majewskiego, miejsca urodzenia Jana Sobieskiego). Profesor był też niezwykle ceniony przez cały ten okres w Polsce, czego skromnym dowodem było nadanie mu w roku 1972 godności honorowego członka Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Mieczysław Gębarowicz zmarł we Lwowie 2 października 1984 roku i spoczął na cmentarzu Łyczakowskim.

Uczeń historyka Stanisława Zakrzewskiego i historyka sztuki Jana Bołozza Antoniewicza, uważał się Gębarowicz za reprezentanta obu nauk humanistycznych. W swej *Autobiografii* napisał:

Mój profil naukowy sprawiał kłopot przy próbach opatrzenia go etykietką: historyk czy historyk sztuki. Mam wrażenie, że w tym wypadku, jak i w podobnych, problem przestałby istnieć przy zastąpieniu dylematycznego „czy” łącznikiem „i”. W rzeczywistości bowiem jestem – jeśli idzie o przygotowanie teoretyczne – jednym i drugim. Zasadniczo uprawiam historię sztuki, ale z zastosowaniem historycznego trybu myślenia. Jeśli czasem daję się skusić „czystej” historii, jest to zabieg higieny duchowej. Idzie o to, aby najeżone niebezpieczeństwami subiektywizmu manowce historii sztuki zastąpić na chwilę twardym gruntem zobiektywizowanej metodologii i jednoznacznej terminologii historii, tej matki i królowej nauk.

W ogromnym dorobku naukowym Profesora przeważają jednak zdecydowanie prace z zakresu historii sztuki. Zgłębiany przez niego problem wtapiany był zawsze w szeroki kontekst kulturowy, jego prace mają więc niejako charakter kulturoznawczy. Słowo „kultura” niekiedy nawet poprzedza u niego „sztukę”, jak np. w tytule opracowania *Materiały źródłowe do dziejów kultury i sztuki XVI-XVII wieku* (Wrocław 1974). Posiadał umiejętność prowadzenia głębokiej analizy, co znakomicie łączył z syntetycznym spojrzeniem na ciągi zjawisk. Gębarowicz był przede wszystkim mediewistą ale także, zwłaszcza w późniejszym okresie życia, wydał wiele cennych prac zakresu sztuki nowożytnej. Przed wojną, obok swego mistrza Bołozza Antoniewicza, Władysława Podlachy, Władysława Kozickiego, a także Karoliny Lanckorońskiej, był filarem lwowskiej szkoły historii sztuki, drugiej co do rangi po krakowskiej. W przeciwieństwie do starszego pokolenia badaczy dążył on do stosowania w historii sztuki, wzorem innych nauk, precyzyjnego warsztatu metodologicznego. Nowatorską cechą jego metody było wiązanie dzieł sztuki z udokumentowanymi faktami historycznymi. Często, w ślad za wybitnym uczonym wiedeńskim Maxem Dvořákem, posługiwał się analizą ikonograficzną.

Działalność naukową w zakresie mediewistyki Mieczysław Gębarowicz prowadził głównie w okresie międzywojennym. Już w roku 1925 na Zjeździe Historyków Polskich w Poznaniu w swym referacie bardzo ściśle określił zasady metodologiczne i redakcyjne dotyczące badań nad polskim średniowieczem (*W sprawie badań nad historią sztuki i kultury wczesnego średniowiecza polskiego*, w: *Pamiętnik IV Powszechnego Zjazdu Historyków Polskich w Poznaniu 6-8 grudnia 1925*, 1: *Referaty*, Lwów 1926). Wysunięte przez siebie postulaty zrealizował niebawem w pracy *Początki kultu św. Stanisława i jego średniowieczny zabytek w Szwecji* (*Rocznik Zakładu Narodowego im. Ossolińskich* I, 1927). Znajomość średniowiecza w skali europejskiej lwowski

badacz ujawnił w drugim tomie wydanej we Lwowie w roku 1934 *Historii sztuki*. Była to pierwsza polska synteza europejskiej sztuki średniowiecza. Szczególne miejsce w rozległych zainteresowaniach Gębarowicza zajmowała sztuka śląska. Jej średniowiecznym dziejom poświęcił rozdział *Architektura i rzeźba na Śląsku do schyłku XIV wieku* w dwóch zbiorowych opracowaniach sztuki śląskiej do końca roku 1400 (Kraków 1934, 1936). W blisko pięćdziesięciu rozprawach i artykułach opublikowanych przed wojną, na szczególną uwagę zasługuje także wspomniana praca o arrasach wawelskich oraz artykuł o Psalterzu Floriańskim (*Psalterz Floriański, łacińsko-polsko-niemiecki*, w: „Dawna Sztuka” 2: 1939), sygnalizującym szczególne zainteresowania badacza tym obiektem, co po latach zaowocuje książką *Psalterz Floriański i jego geneza* (Wrocław 1965).

W powojennym czterdziestoleciu Mieczysław Gębarowicz był cały czas obecny w życiu polskiej humanistyki, zwłaszcza w zakresie historii sztuki i kultury, wydając w Polsce kilka cennych pozycji książkowych, a także rozprawy i artykuły. Przeważają publikacje dotyczące okresu nowożytnego. W roku 1962, dzięki zabiegom prof. Jadwigi Puciaty-Pawłowskiej, ukazały się jego *Studia nad dziejami kultury artystycznej późnego renesansu w Polsce*, wydane przez Towarzystwo Naukowe w Toruniu (Prace Wydziału Filologiczno-Filozoficznego, t. 13, z. 2). Odwoływanie się w tej pracy do przykładów sztuki lwowskiej było jednym z powodów uznania go we Lwowie za „element niepożądany” i odesłania na emeryturę. Jak pisze Janusz Maciej Michałowski:

Zwołane zebranie pracowników Muzeum Etnografii i Przemysłu Artystycznego, zebranie, które przeciągnęło się na dwa wieczory, a którego celem było „potępienie” Mieczysława Gębarowicza, jako autora książki antynaukowej i antyukraińskiej za ukraińskie pieniądze... Histeryczne okrzyki: „Ten Gębarowicz gorszy od samego Piłsudskiego” mogą śmieszyć z perspektywy prawie trzydziestu lat, które upłynęły od tego czasu, ale nie mogły być przyjmowane w kategorii dowcipu w sowieckim Lwowie w lipcu 1963 r.

Te przykre fakty paradoksalnie otworzyły niezwykle bogaty okres w naukowej twórczości Profesora.

Szeroką panoramę zróżnicowanych zjawisk artystycznych, zwłaszcza z terenów południowo-wschodnich dawnej Rzeczypospolitej zaprezentował Gębarowicz w książce *Szkice z historii sztuki XVII w.*, wydanej również przez toruńskie Towarzystwo Naukowe (Prace Wydziału Filologiczno-Filozoficznego, t. 16, z. 3). Dużo miejsca poświęcił tu zagadnieniu sarmatyzmu, zjawiska tak symptomatycznego dla kultury polskiej omawianego okresu. Lwowskiej odmianie portretu o cechach „sarmackich” poświęcił Profesor odrębną książkę *Portret XVI-XVIII wieku we Lwowie*, wydaną

przez wrocławskie Ossolineum w roku 1969, stanowiącą pokłosie wielkiej wystawy urządzonej w roku 1965 w Lwowskiej Galerii Obrazów. Prezentując wiele nieznanego w polskiej literaturze materiału Autor przed jego analizą zamieścił komentarz dotyczący kryteriów oceny sztuki „prowincjonalnej”, artystycznych masowych zjawisk, w którym czytamy m.in.:

postawa wyłącznie formalistyczna i hedonistyczna, jako suma doznań zmysłowych w oparciu o statyczne kanony estetyki, w stosunku do nich często zawodzi. Poza jednym i drugim pozostaje rozległa problematyka, która w swej odrębności wymaga myślenia innymi kategoriami i ustalenia odmiennych kryteriów oceny, aniżeli te, które obowiązują do rozwojów klasycznych.

Jedną z ostatnich dużych prac Mieczysława Gębarowicza jest książka wydana w roku 1980 przez krakowski „Znak” *Jan Andrzej Próchnicki (1533-1633). Mecenas i bibliofil. Szkice z dziejów kultury w epoce kontrreformacji*, poświęcona mało znanej działalności na polu mecenatu kulturalnego wymienionego w tytule arcybiskupa lwowskiego. Także i tu we wstępie Autor zawarł refleksje natury ogólnej, pisząc m.in.:

Działalność ich [mecenatów] posiada olbrzymie znaczenie dlatego [...], że w niej jak w zwierciadle znajdują nieraz odbicie różne prądy i poczynania, które w rzeczywistości rozproszone i słabo dostrzegalne w niej dopiero występują z całą wyrazistością. Dzięki temu rola społecznego mecenatu w dziejach kultury jest niesłychanie doniosła, stanowi on bowiem jeden z jej motorów, ale zarazem i obraz jej poziomu w danym środowisku i epoce.

Już po śmierci Profesora, w roku 1986, Instytut Sztuki PAN wydał jego obszerną książkę *Mater Misericordiae Pokrow – Pokrowa w sztuce i legendzie środkowo-wschodniej Europy*, poświęconą rozwojowi przedstawień Madonny Opiekunki, tzw. „Madonny Płaszczowej”, w wersji zachodniej i ruskiej, dzieło interdyscyplinarne z zakresu historii religii, sztuki i kultury, ujawniające olbrzymią erudycję autora.

Spoglądając dziś na całokształt spuścizny naukowej Mieczysława Gębarowicza, zadziwia niezwykle szeroki wachlarz tematów, które podejmował i ich rozpiętość czasowa, od prehistorii po wiek XVIII, tematów z zakresu różnych dziedzin historii sztuki i kultury, wszechstronnie, wzorowo metodologicznie badanych. To chyba ostatni polski tak wybitny polihistor, którego pasje, zrodzone na gruncie dziewiętnastowiecznego historyzmu, łączącego pierwiastki romantyczne z pozytywistycznymi, zaowocowały publikacjami opartymi na wypracowanych przez Autora nowych zasadach metodologicznych, stanowiących wciąż kierunkowskaz działań

badawczych dla obecnych i przyszłych pokoleń, bez względu na preferencje każdego nowego okresu.

Odejście na zawsze Profesora było niepowetowaną stratą dla polskiej humanistyki. Pozostał jednak wśród nas jako wzorzec uczonego, nie tylko wnikliwego badacza o głębokiej erudycji i rozległych horyzontach, lecz także działacza – strażnika dóbr narodowej kultury, niezłomnego w walce o ich przetrwanie, składającego, w imię tej idei, ofiary kosztem swego osobistego życia. Zakończmy fragmentem wystąpienia profesora Lecha Kalinowskiego wygłoszonymi w imieniu PAU, Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Uniwersytetu Jagiellońskiego w dziesiątą rocznicą śmierci Uczzonego:

Profesor Mieczysław Gębarowicz całą swoją pracą, całą swoją działalnością, całym swoim życiem ukazał, jak się dostojność tej ofiary osiąga, jak brzmi zrodzona z niej modlitwa za utraconą ojczyznę. Był, jest i pozostanie wzorem szlachetności umysłu, prawości postępowania i wierności Polsce.

Literatura:

- S. Lorentz, *Mieczysław Gębarowicz*, w: *Funkcja dzieła sztuki*, Warszawa 1972, s. 307-312.
- J. M. Michałowski, *Profesor Mieczysław Gębarowicz – Uczony, strażnik dóbr narodowych, obywatel miasta „zawsze wiernego”* (referat wygłoszony na uroczystym wieczorze poświęconym pamięci Profesora Mieczysława Gębarowicza w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej 28 X 1984), <www.lwow.com.pl/rocznik/gebarowicz.html>.
- J.M. Michałowski, *Mieczysława Gębarowicza życie w służbie nauki i kultury*, Muzealnictwo, 30:1986, s. 9-23.
- J. Kowalczyk, *Mieczysław Gębarowicz jako badacz sztuki nowożytnej*, „Biuletyn Historii Sztuki” 52:1991, s. 171-177.
- T. Ulewicz, *Semper fidelis czyli łabędzi śpiew Bronisława [sic!] Gębarowicza*, „Dziennik Polski” 11 marca 1991, nr 59.
- M. Gębarowicz, *Autobiografia. Jeden żywot w służbie nauki*, „Znak” 24:1982, s. 416-442, przedruk z przywróceniem fragmentów usuniętych przez cenzurę: „Czasopismo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich” 1994, z. 4, s. 9-32.
- M. Zlat, *Wschód i Zachód w sztuce polskiej: dwie perspektywy badawcze Mieczysława Gębarowicza*, „Czasopismo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich” 1994, z. 4, s. 105-117
- W. Szczepański, *Mistrz i nauczyciel*, „Czasopismo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich” 1994, z. 4.

Głos Lecha Kalinowskiego w imieniu PAU, Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Uniwersytetu Jagiellońskiego, „Czasopismo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich” 1994, z. 4.

A. Małkiewicz, *Z dziejów polskiej historii sztuki. Studia i szkice*, Kraków 2005, s. 54-55.

M. Matwijów, *Rola profesora Mieczysława Gębarowicza w ratowaniu polskich dóbr kulturalnych we Lwowie*, <<http://www.lwow.home.pl/gebarowicz.html>>.

P. Czartoryski-Sziler, *Wielcy zapomniani. Mieczysław Gębarowicz – strażnik dóbr narodowych*, „Nasz Dziennik” 1-2 października 2005, nr 229 (2334).



Benjamin R. Barber kontra McŚwiat

Benjamin R. Barber, *Dżihad kontra McŚwiat*, tłum. H. Jankowska

Warszawskie Wydawnictwo Muza SA, Warszawa 2000, ss. 450

Benjamin R. Barber, *Skonsumowani. Jak rynek psuje dzieci, infantyлізуje dorosłych i połyka obywateli*, tłum. H. Jankowska

Warszawskie Wydawnictwo Muza SA, Warszawa 2008, ss. 530

Charakter współczesnego świata można trafnie oddać w dwóch słowach: chaos i hałas. Postmodernistyczny świat jest niczym wielki bazar, którego bezkres rozciąga się aż po horyzont; za sobą nie dojrzyz miejsca z którego wyszedłeś, przed sobą próżno wypatrywać celu wędrówki. Nie chodzi bowiem o to, żeby gdziekolwiek dojść. Chodzi tylko i wyłącznie o to, żeby iść – bez początku i bez końca. W narastającym hałasie wzajemnych przekrzykiwań, wobec skutecznych zagłuszaczy naszych sumień i rozsądku, człowiek zdaje się być bezbronny. Nieprzebrane morze transakcji „sprzedam – kup”, fale cudzych przepisów na życie, zalewają naszą wolną wolę. Z każdym krokiem ludzką próżność łechce eksplozja kształtów i barw. Z każdym jednak krokiem niknie nadzieja na przełamanie wszechobecnej,

pozornie zróżnicowanej przestrzeni targowej.

Dżihad kontra McŚwiat i *Skonsumowani* – dwie przetłumaczone na język polski, głośne książki Benjamina R. Barbera, dyrektora Ośrodka Kultury i Polityki Demokracji im. Walta Whitmana na Uniwersytecie Rutgera, dyrektora pozarządowej organizacji CivWorld, członka Demos i byłego doradcy prezydentów: Billa Clintona i Romana Herzoga, to stonowane, wyważone ale jednocześnie pasjonujące rozważania poświęcone kondycji współczesnego człowieka masowego. Choć z pozoru są to dwie różne książki poruszające dwa różne problemy, to w rzeczywistości dotyczą one tego samego zagadnienia; demokracji i wolności obywatelskiej.

Barber stara się odnaleźć w świecie, którego kształt i charakter pokrótce opisałem powyżej. Mam

wrażenie, że podejmuje próbę wytyczenia celu naszej wędrówki, a jednocześnie usystematyzowania i uporządkowania chaosu, który zewsząd nas otacza. To bardzo trudne wyzwanie, bo wymaga użycia rozumu – rozumu krytycznego. Trudno jest zwątpić w szczęśliwe życie, które stało się naszym udziałem, podważyć wolność, którą wszyscy się szcycimy, zwątpić w sens dobrobytu, z którego wszyscy tak skwapliwie korzystamy – w miarę okazji i możliwości. Wrodzona w człowieku potrzeba „wygody i tylko wygody” zdaje się wyznaczać kres naszych starań, tłumaczyć wszystkie nasze zachowania, tłumaczyć nas przed nami samymi. Dla Barbera to za mało.

Autor rzuca wyzwanie współczesnemu „dobrobytowi”, trzeźwo ocenia jego źródła, charakter i perspektywy, jakie przed nami rozciąga. Nie przyjmuje go jako własną zasadę życia, tylko ze względu na blichtr, jakim nas otacza. Poszukuje, a nie jak większość ludzi „oczekuje na...”. Barber chce wiedzieć dlaczego świat jest taki jaki jest, dlaczego daje nam to, co nam daje, a co najważniejsze, jaką cenę przyjdzie nam za to zapłacić. W jego rozważaniach rozum bierze górę nad łaknieniem, instynkt ustępuje miejsca obywatelskiej odpowiedzialności. Czym jest ta wolność, którą tak wielu z nas się szcyci, a której może tak naprawdę wcale nie doznajemy. Czy współczesny świat pozostawia człowiekowi

autonomiczność w działaniu, czy ma szacunek dla naszego człowieczeństwa, czy my mamy jeszcze szacunek dla samych siebie? Czy stwarzając pozory wolności, świat kryje przed nami prawdę o nas samych? Prawdę o tym, że daliśmy się uwieść bogactwu przedmiotów, że tym razem za srebrniki sprzedano nasze człowieczeństwo, czyniąc z nas bezwolną masę „biernych konsumentów”.

Trzeba być odważnym, a zarazem pokornym, świadomym swych ułomności, aby sięgnąć po te publikacje. Trzeba nie bać się stanąć w samym środku „targowiska”, na chwilę zamknąć oczy, by nie widzieć kształtów i barw, wyłączyć się z wszechogarniających, nęcących dźwięków i zadać sobie pytanie: po co, kim jestem, jaka jest moja rola w tym wszystkim, czy jestem z tym szczęśliwy, czy czuję się w tym wolny? Trzeba nie bać się myśleć, a to jak na współczesne czasy wyzwanie niejednokrotnie ponad ludzkie siły i możliwości. Parafrazując słowa J.J. Rousseau, Barber pyta nas, czy w imię „wygody i tylko wygody” człowiek – obywatel może sobie pozwolić na to by nosić na rękach łańcuchy spowite kwiecistą girlandą.

Pierwsza książka autora, do której pragnę się odwołać, nosi tytuł *Skonsumowani. Jak rynek psuje dzieci, infantylizuje dorosłych i polityka obywateli*. Książka powstała w 2007 roku. Nakładem Warszawskiego Wydawnictwa Literackiego MUZA SA w 2008 roku pojawiła

się na polskim rynku. Tekst arcy-ciekawy, bo w bezpośredni sposób odnosi się do zjawiska społeczno-kulturowego, które jak twierdzi sam autor jest „bardziej odczuwane, niż naukowo rozpoznane i opisane”¹. Mowa o współczesnym etosie kulturowym, któremu poddają się w coraz większym stopniu zarówno społeczeństwa krajów rozwiniętych, jak i tych dopiero rozwijających się gospodarczo, a którego przyczyny istnienia i agresywnego rozprzestrzeniania się spoczywają w globalnej gospodarce rynkowej. Barber określa ten etos pojęciem „infantyilizacji dorosłych obywateli”. Różnica między wymienionymi wyżej społeczeństwami jest jedynie taka, że te drugie będą miały wątpliwą przyjemność wpaść w sidła „rynkowych zależności”, perfekcyjnie udoskonalonych doświadczeniami z krajów rozwiniętych. Wspólnym zaś mianownikiem, w przypadkach obu grup społeczeństw, jest całkowita nieświadomość procesów i działań, którym są poddawane.

Barber nie przemawia jako zagorzały przeciwnik współczesnego kapitalizmu. Jest świadomy faktu, że ten właśnie kapitalizm okazał się być najdoskonalszą formą organizacji społecznej, jaką człowiek wytworzył na przestrzeni wieków. W możliwie największym stopniu zapewnia on symbiozę państwowej władzy i obywatelskiej wolności. Z drugiej jednak

strony Barber z całą stanowczością podkreśla niedoskonałość kapitalizmu. Fakt, że jako jedyny ustroj społeczno-gospodarczy względnie zdał egzamin ze swej użyteczności to za mało, żeby zostawić go samemu sobie. Rynek, główne dzieło kapitalistycznej gospodarki nie może być, zdaniem autora, tworem autonomicznym, niezależnym od społeczeństwa, bo taka sytuacja rodzi patologie. Rynek jest dla obywatela, nie zaś obywatel dla rynku. Albo społeczeństwo korzysta z dobrodziejstw obywatelskiego kapitalizmu poprzez zdroworozsądkowy podział dóbr, realny popyt i stosowną podaż, nieustanną kontrolę procesów rynkowych, albo rynek działa sam dla siebie, a społeczeństwo staje się jedynie poligonem doświadczalnym dla marketingowej siły rażenia. Nie ma innych możliwości.

Proces infantyilizacji społeczeństwa Barber określa jako: „proces banalizowania towarów rynkowych i ogłupiania klientów w postmodernistycznej gospodarce rynkowej”². Ten osobliwy etos kulturowy wiąże się w bezpośredni sposób z narastającym globalnym konsumpcjonizmem – wspiera go i warunkuje: „dzieciństwo napędza kapitalizm”. Powód, dla którego zrodził się tak niebezpieczny dla obywatelskiego społeczeństwa proces, jest boleśnie wręcz prosty w swej logice. Dawne społeczeństwo producentów, o którym

1 Tamże, s. 10.

2 Tamże, s. 12.

wspomina Barber powołując się na protestancki model społeczny, było względnie uporządkowane – głównie poprzez wytyczenie granic; dolnej, oznaczającej podstawowe potrzeby i górnej, za którą stały ambicje i pragnienia poszczególnych ludzi, społecznie aprobowane. W wyniku narastających przemian społeczno-gospodarczych, samonapędzająca się gospodarka doszła do momentu, w którym wszystkie realne potrzeby klientów zostały zaspokojone. Pojawił się więc poważny problem, jak utrzymać ciągłość rynkowej podaży, a co najważniejsze: jak zabezpieczyć sobie dostęp do zysków na kolejne lata w sytuacji gdy rynek produkuje znacznie więcej towarów, aniżeli ludzie faktycznie potrzebują.

Tak zwani specjaliści od marketingu znaleźli sposób, aby wyjść z rynkowego impasu.

Konsumpcyjny kapitalizm ma możliwość osiągnięcia kolejnych, niebotycznych zysków tylko i wyłącznie w sytuacji, gdy swoją „urojoną ofertę” skieruje w stronę ludzi, których podstawowe potrzeby zostały zaspokojone, a którzy wciąż dysponują odpowiednimi środkami na zaspokojenie nowych, całkowicie sztucznie generowanych potrzeb. I tu właśnie, zdaniem Barbera, wkracza na scenę etos infantylnizmu. Urabia się społeczeństwo pod rynek, dorosłym zaszczepia się cechy wiecznej dziecięcości, podsyca się w nich indywidualne pragnienia i narcystyczne żądze,

publicznie zwalnia z odpowiedzialności za dorosłe życie, wypaczone zostają tradycyjne cykle ludzkiego życia. W tym miejscu Barber cytuje słowa Roberta J. Samuelsona: „żyjemy w epoce, w której ludzie coraz mniej chcą się zachowywać zgodnie ze swoim wiekiem. Młodzi pragną być starsi, starsi pragną być młodszy (...) lata młodzieńcze zaczynają się przed okresem dojrzewania i dla niektórych trwają do końca życia, wypieranie się własnego wieku, jest zjawiskiem powszechnym”³. W całej tej niebezpiecznej, rynkowej mistyfikacji najgorsze jest to, że na końcu liczą się tylko i wyłącznie pieniądze. Wyrachowanie i innowacyjność marketingowych działań ma służyć jedynie pomnażaniu zysków. Od wieków cel się nie zmienił, zmianie ulegają jedynie metody.

Barber pokazuje również daleko idące konsekwencje oddziaływania wyżej wymienionego etosu na społeczeństwo. Jego zdaniem, rynek poprzez niepohamowaną żądzę zysku nie tylko doszczętnie oglupia swoich konsumentów, ale prowadząc politykę kompletnie nie liczącą się z dobrem publicznym, zagraża istnieniu społeczeństw prawdziwie obywatelskich. Podkopuje tym samym fundamenty demokracji, która traci rację bytu w kontekście

3 R. Samuelson, *Adventures in Agelessness*, w: B.J. Barber, *Skonsumowani. Jak rynek psuje dzieci, infantyлізуje dorosłych i politykę obywateli*, dz. cyt., s. 12.

zindywidualizowanego i zatomi-
zowanego społeczeństwa.

„Branding”, nowa broń rynku w walce o zysk, polegająca na budowaniu swoistej więzi emocjonalnej między marką a konsumentem, skutecznie wypiera zdrowy rozsądek w procesach decyzyjnych klientów. Rozum zostaje zastąpiony rozpalonymi na skutek działania reklamy emocjami. Duże dziecko, chociaż ma wszystko, bezustannie chce jeszcze więcej: „ja chcę!”. W ten sposób dokonuje się „prywatyzacja obywatelska”, jak określa ją Barber. Konsumentom zawężają swoje pole widzenia tylko i wyłącznie do własnych potrzeb. Indywidualizm jednostek skutecznie wyrzuca je poza społeczną orbitę, w kierunku zachłannego rynku. W ten sposób, stając się niebezpieczną ideologią, współczesny indywidualizm godzi – jak na ironię – w dobro jednostki. Obywatelskość traci na znaczeniu, bo konsumenci wycofują się z życia publicznego. Podejmując prywatne decyzje, które mają jednak publiczne konsekwencje, nie biorą pod uwagę tej arcyważnej zależności. Prywatne wybory, których suma w ostateczności decyduje o skutkach w skali społecznej, są przez konsumentów traktowane jako indywidualistyczne akty woli.

Rynek totalizuje przestrzeń, w której żyjemy. Jak twierdzi Barber, pluralizm dóbr jest fikcją, gdyż dla własnej wygody i bezpieczeństwa rynek dąży do unifikacji potrzeb i gustów – zmniejsza koszty,

zwiększa zyski. Pod pozorem mnogości wyborów, jakich rzekomo konsument może dokonywać, kryje się w rzeczywistości brutalnie narzucone, odgórne wskazanie tego, „co ci jest potrzebne”. Owszem, pewien rodzaj wyboru zostaje zachowany, ale jak pisze autor: „jest to tylko wybór więźnia, który może zdecydować, gdzie w klatce konsumpcji usiądzie lub stanie”⁴. W istocie wybór ogranicza się tylko i wyłącznie do możliwości, jakie zaproponuje rynek.

Infantylnizm nakręca rynkowy marketing, szczególnie w sytuacji, gdy jego zdolności produkcyjne są znacznie większe od potrzeb, które powinien zaspokajać. Czyni karykaturalnymi ludzką dojrzałość i postawy obywatelskie. Przyspiesza dojrzewanie dzieci, spowalnia społeczną stabilność dorosłych. Zagrożenie dla człowieczeństwa, a ty samym dla społeczeństwa jest realne, ale jednocześnie skryte za fasadą wszechobecnego dobrobytu i „materialnej różnorodności”. Czy jesteśmy gotowi je dostrzec i zmierzyć się z nim?

* * *

Druga, ważna publikacja Barbera powstała w 1995 roku. Na polskim rynku ukazała się w 1997 roku, potem zaś w ramach wznowienia w roku 2007 – również dzięki staraniom Warszawskiego Wydawnictwa

4 B.J. Barber, *Skonsumowani. Jak rynek psuje dzieci, infantylnizuje dorosłych i politykę obywateli*, dz. cyt., s. 84.

Literackiego MUZA SA. Nosi tytuł *Dżihad kontra McŚwiat*. Celowo odwołałem się w pierwszej kolejności do późniejszej publikacji Barbera, ponieważ uważam, że lektura *Dżihadu* dopełnia problematykę poruszoną w *Skonsumowanych*. Książka *Dżihad kontra McŚwiat* stanowi z jednej strony rozwinięcie wątku poświęconego postmodernistycznej kulturze rynkowej. Z drugiej strony przybliżyła nam zjawisko o zgoła odmiennej tradycji społecznej i kulturowej – współczesny nacjonalizm, którego symbol stanowi tytułowy Dżihad, a który jest, według Barbera, alternatywną wobec konsumpcji formą społecznej egzystencji. W tym miejscu należy podkreślić, że dla autora Dżihad nie oznacza tylko i wyłącznie wojującego fundamentalizmu, ale szereg działań o charakterze społeczno-ekonomicznym, które w założeniu mają stawić czoło konsumpcyjnej hegemonii.

Problem tkwi, jak zwykle, w szczegółach. Otóż według autora, konflikt między obydwooma światami nie jest tak oczywisty. To, co na pierwszy rzut oka zdaje się być walką, w rzeczywistości jest pewnego rodzaju interakcją: McŚwiat pobudza Dżihad do działania, będąc jednocześnie jego zaprzeczeniem – i na odwrót. Jeden świat istnieje w kontekście drugiego, granice obszaru globalnej konsumpcji wyznaczają granice lokalnego nacjonalizmu – niejednokrotnie zlewają się one ze sobą.

W swoich rozważaniach na temat istoty McŚwiata Barber dochodzi do wniosku, że ów przemożny konsumpcyjny kolos w rzeczywistości chwieje się na glinianych nogach. Zupełnie nowym zagrożeniem dla wolnych obywateli i niezależnych społeczności są korporacje. Potężne, międzynarodowe konsorcja wprowadzają chaos i dezorientację w i tak już upośledzony świat konsumpcji, rozmywają granice między prywatnym a publicznym dobrem, a co najważniejsze bezpośrednio godzą w demokrację i narodowy interes. Międzynarodowy charakter korporacji osłabia w znaczącym stopniu realną władzę i wpływy rządów i narodów, jednocześnie pozwala drwić z odpowiedzialności za podjęte działania. Korporacje są dzięki temu wszędzie i nigdzie. Poprzez swój globalny zasięg, kształtują politykę rynkową na świecie, decydują o sprawach społeczeństw i państw, niejednokrotnie za ich plecami. W przemożnym chaosie, który same tworzą dość łatwo „rozmywają się w powietrzu”, a to czyni je bezkarnymi. Główne zagrożenie z ich strony polega na tym, że nie istnieje dla nich racja wyższa, nie ma dobra publicznego, obywatelskich postaw względem ludzi i instytucji państwowych. Jest za to tylko i wyłącznie zysk: jako przyczyna i skutek, początek i koniec.

Dążąc do wypracowania optymalnych zysków przy minimalnych kosztach własnych,

korporacje wypaczają charakter rynku. A ponieważ ciało ludzkie ma ograniczone potrzeby, w odróżnieniu od duszy, na nią to właśnie rynek poczynił niebezpieczne zakusy. Współczesność to epoka dóbr niematerialnych i usług. To co abstrakcyjne, nieokreślone można dowolnie reinterpretować, tworzy się obszar nieograniczonych możliwości kreowania rzeczywistości i kształtowania zunifikowanych ludzkich gustów – preparowania potrzeb. Zdaniem Barbera korporacje mają znaczący wkład w globalne działania umasowienia kultury. Świadomie i bezpardonowo obniżają jej wartość, nie dzielą jej na wysoką i niską. Zamiast tego posługują się innym, znanym skąd inąd pojęciem „kultura masowa” – czyli dla wszystkich i za dobrą cenę. Byt obywatelskiego społeczeństwa nie zależy od obiektywnych działań jego przedstawicieli, wręcz przeciwnie, wpada w bezpośrednią zależność od czysto prywatnego interesu.

W klasycznych teoriach republikańskich, m.in. Machiavellego czy Monteskiusza, na które powołuje się Barber, wartość społeczeństwa wzrasta o tyle, o ile staje się ono samodzielne, o ile staje się autarkią (tj. osiągnięciem niezależności ekonomicznej)⁵. Nie tyle więc rynek wolny, co niezależny miał gwarantować wolność państwa

i społeczeństwa. W postmodernistycznej gospodarce niekończących się potrzeb, działalność korporacji przyczynia się do tego, że państwa tracą resztki swojej niezależności i niezawisłości. W tym miejscu Barber przytacza szereg przykładów na to, w jak absurdalny sposób rozwijające się gospodarki państw Zachodu popadają w zależność od korporacyjnych interesów. Ponadto zdaniem autora, w świecie, który uparczywie niszczy wszelkie granice różnorodności, korporacje stanowią pomost, po którym gotowe, spreparowane gusta i potrzeby przenikają do najdalszych nawet kultur. Parafrazując słowa Czesława Miłosza można stwierdzić, iż współczesny konsumpcyjny rynek udowadnia prawdę, że w życiu ludzkości działa zasada naczyń połączonych, jeżeli cokolwiek gdzieś jest, będzie wszędzie⁶. To tylko kwestia czasu i środków, jakich trzeba użyć, aby stotalizować rynek.

Działalność McŚwiata w oczywisty sposób powołała do istnienia Dżihad. Barber odwołując się do klasycznej teorii społecznej Ferdinanda Tönniesa stwierdza, za autorem dzieła *Wspólnota i stowarzyszenie*, że: „ewolucja podążająca wyłącznie naprzód doprowadzi do tego, iż tradycyjne społeczności połączone więzami krwi i lojalnością klanową nieuchronnie ustąpią miejsca takim, które

5 B.J. Barber, *Dżihad kontra McŚwiat*, Warszawa 2008, s. 56.

6 Cz. Miłosz, *Zniewolony umysł*, Kraków 1989, s. 44.

oparte są na dobrowolnej przynależności i umowie, ewolucja zmierza od tradycji, religii i mistycyzmu, ku umowie, sekularyzmowi i racjonalizmowi, a celem ostatecznym może być tylko to, co Max Weber nazwał odarciem świata z tajemnic⁷.

Pomimo zmasowanych działań podjętych przez rynek w celu ziszczenia wyżej wymienionych tendencji, głównie poprzez środki masowego przekazu, reklamę i marketing emocji, w stotalizowanym świecie tworzą się ośrodki oporu. Rynek sam wpływa na pobudzanie lub łagodzenie etnicznych aspiracji i związany z nim antymaterialistyczny zapal – na tym właśnie, zdaniem autora polega Dżihad. Może on przybierać różne formy: od prowincjonalnych ruchów społecznych podlegających „peryferie przeciwko centralnej władzy”, poprzez odgórnie sterowaną gospodarkę i „kulturę” na wzór Korei Północnej, aż po działalność wywrotową i wожujący fundamentalizm Wschodu. Dżihad w książce Barbera zdaje się być alternatywą dla wszechobecnej konsumpcji i rynkowej globalizacji. Ale czy wolność od konsumpcji jest wystarczającym argumentem by tłumaczyć wszystkie środki, jakimi się posługuje? Dżihad przeciwstawia się skrajnie niebezpiecznej i nieokiełzanej odmianie kapitalizmu, któ-

ra niszczy demokracje, przerabia obywateli w konsumentów. Z drugiej jednak strony niejednokrotnie sam popada w skrajności, gdyż jego przepis na szczęśliwe społeczeństwo ma się nijak do władzy i wolności obywatelskiej.

Zwykli ludzie umieszczeni między Dżihadem a McŚwiatem mogą poczuć się zdezorientowani. Po jednej stronie barykady czają się siły komercji i konsumpcji owijające człowieka niekończącą się nicią zależności i uzależnień od rynku – jak przedstawia tę sytuację Barber w *Skonsumowanych*. Po drugiej stronie, stanowiska zajmują równie niebezpieczne siły Dżihadu, które niosą ze sobą sztandary „wyzwolenia spod władzy pieniądza”, ale niekoniecznie oferują suwerenność w zamian. Zdaniem autora zmusza się nas, byśmy dokonywali wyboru spośród sztucznie ograniczonych i narzuconych odgórnie możliwości. Wybór między konsumpcją, która uchodzi za zmierzch suwerenności, a powrotem do najbardziej zaciekłych konfliktów etnicznych, do zagrożenia globalną anarchią⁸.

Tymczasem dla Barbera obywatelskość oznacza dostrzeganie szerszych perspektyw. Wyzwanie jakie stoi przed nami jest trojakiego rodzaju. Po pierwsze obywatelski konsumpcjonizm, a więc świadomość, że jako konsumenci potrafimy wiedzieć, czego chcemy

7 B.J. Barber, *Dżihad kontra McŚwiat*, dz. cyt., s. 246.

8 B.J. Barber, *Dżihad kontra McŚwiat*, dz. cyt., s. 7.

i pragnąć tylko tego, czego potrzebujemy. Idea wyrażająca się w słowach Jana Jakuba Rousseau: „jeśli warunkiem szczęścia jest zmniejszenie dystansu między naszymi pragnieniami a możliwością ich realizacji, mądrzej jest ograniczyć pragnienia, zamiast zwiększać zakres możliwości”. Po drugie świadomość, że jeśli nie zdołamy przeciwstawić się hiperkonsumpcji w sposób umiarkowany i demokratyczny, to wcześniej czy później do głosu dojdą niebezpieczne i brutalne antymodernistyczne formy oporu związane z Dżihadem. Po trzecie, obywatelski konsumeryzm, umiejętne łączenie dobra prywatnego z dobrem publicznym, wynikające z obywatelskiej dojrzałości i odpowiedzialności.

Benjamin Barber stara się za wszelką cenę wyeksponować przed nami postawy obywatelskie. Pragnie zmusić nas do myślenia, do podjęcia trudu wykuwania rzeczywistości, która zewsząd nas otacza, nie zaś do biernego jej przyjmowania. Dlaczego to robi? Barber zakłada, że we współczesnej kulturze powszechne jest przekonanie o nierozzerwalnym związku wolnego rynku i demokracji. Jego zdaniem obywatele, skutecznie przetworzeni w konsumentów, są do tego stopnia uszczęśliwieni „gospodarczą niezależnością”, że jak sam mówi: „dla pieniędzy robią interesy z diabłem”⁹. Przestają

interesować się polityką, dobro publiczne schodzi na margines prywatnych ambicji i pragnień. Ta masowo aplikowana, „zachodnia propaganda” usypia obywatelską czujność. Barber stanowczo stwierdza, że rynek i demokracja już dawno przestały być tożsame – może tak naprawdę nigdy nie były. Rynek nie potrzebuje demokracji, aby prosperować i liczyć zyski. Nie potrzebuje obywateli, aby rządzić konsumentami. Natomiast my, obywatele potrzebujemy świadomej, dojrzałej demokracji, aby podporządkować sobie rynek.

Damian Tomzik

9 B. Wildstein, *Profile wieku*, Warszawa 2000, s. 119.



Le siècle français. Francuskie malarstwo i rysunek XVIII wieku ze zbiorów polskich

Le siècle français. Francuskie malarstwo i rysunek XVIII wieku ze zbiorów polskich, koncepcja wystawy i katalogu Iwona Danielewicz i Justyna Guze, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2009, ss. 536

W ubiegłym roku w Muzeum Narodowym w Warszawie zorganizowano wystawę *Le siècle français. Francuskie malarstwo i rysunek XVIII wieku ze zbiorów polskich*¹ (28 II – 26 IV 2009). Towarzyszył jej katalog pod tym samym tytułem. Publikacja powstała według koncepcji kuratorek wystawy, Iwony Danielewicz i Justyny Guze, jest oczywiście trwałym śladem zakończonej ekspozycji, ale nadto jest ważnym wydawnictwem autonomicznym, którego znaczenie wykracza poza potrzeby muzealnej wystawy. Jest to pierwszy tak

pełny katalog osiemnastowiecznej sztuki francuskiej znajdującej się w Polsce, o czym świadczą chociażby jego imponujące rozmiary (536 stron, w tym 26 poświęconych bibliografii oraz bardzo obszerny katalog, ujmujący 157 dzieł). Nowoczesne wydawnictwo cieszy oczy wysmakowaną szatą graficzną oraz doskonałą jakością ilustracji, stanowiących niemalże substytut obcowania z oryginalnymi dziełami. Trudno przecenić również znaczenie samego podjęcia się trudnego i ważnego zadania opracowania dzieł francuskich przechowywanych w polskich kolekcjach.

W książce zastosowano powszechną w tego typu pracach regułę podziału na dwie zasadnicze

¹ Ekspozycji towarzyszyła również konferencja naukowa *Francusko-polskie relacje artystyczne w epoce nowożytnej* (19-21 marca 2009 r.).

części: pierwszą tworzy pięć esejów ujmujących problemowo wybrane zagadnienia, następną zaś – właściwy katalog, stanowiący partię analityczną i dokumentacyjną. Dość długie teksty (np. pierwszy liczy 72 strony) zostały podzielone na podrozdziały, których tytuły precyzują problematykę podjętą przez Autorów. Szkoda jednak, że nie zostały one uwzględnione w spisie treści. Takie rozwiązanie, dając precyzyjny wykaz podjętych zagadnień, ułatwiłoby korzystanie z publikacji oraz szybką orientację w jej treści. Dużym walorem esejów jest ukazanie szerszego horyzontu dla dzieł zamieszczonych w katalogu. W ten sposób zyskują one właściwe im tło, a tematyka wystawy – bogatszy kontekst kulturowy.

Autorką pierwszego eseju (*Francuskie malarstwo XVIII wieku. Wybrane zagadnienia*, s. 13-84) jest Iwona Danielewicz. Badaczka – wbrew tytułowi – podjęła się najtrudniejszego zadania – syntetycznego ujęcia najważniejszych ówczesnych zjawisk artystycznych. Próba ta zaowocowała przekrojowym ukazaniem osiemnastowiecznej sztuki francuskiej. W połączeniu z walorami potocznego i przystępnego języka, tekst odznacza się sporą wartością popularyzatorską, upowszechniając wśród polskich czytelników wiedzę o nowożytnej sztuce znaną Sekwany.

Danielewicz w tytułach podrozdziałów zastosowała czytelnym układ problemowy: *Doktryna*

artystyczna XVIII wieku; Akademia; Salon; Kolekcjonerzy; Malarstwo historyczne 1700-1750; Malarstwo historyczne 1750-1800; Pejzaż; Portret oficjalny, portret prywatny; Malarstwo rodzajowe. Słusznie Autorka rozpoczęła od zagadnień teoretycznych, następnie omówiła instytucje artystyczne, na koniec rozważyła dziedzictwo artystyczne w porządku tematycznym. W drugiej części rozważań badaczka zastosowała podział ze względu na hierarchię tematów stworzoną przez André Félibiena², o czym niestety wspomina dopiero przy okazji ostatniego podrozdziału, zamiast na początku części poświęconej tematyce historycznej.

Zastrzeżenia budzi umieszczenie rozważań o pejzażu (s. 45) zaraz po malarstwie historycznym. Taka kolejność błędnie sugeruje drugą lokatę malarstwa krajobrazowego we wspomnianej wyżej hierarchii gatunków. Tymczasem według przywołanego powyżej kryterium, obowiązującego tak w XVII wieku, jak i w następnym stuleciu, po najwyższym cenionym malarstwie historycznym

2 A. Félibien w przemowie rozpoczynającej cykl wykładów w Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby w Paryżu ustalił hierarchię tematów: A. Félibien, *Préface aux „Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667”*, w: *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIII^e siècle*, édition établie par A. Mérot, Paris 1996, s. 45, 50-52.

(zawierającym tematy alegoryczne, religijne, mitologiczne oraz zaczerpnięte z historii antycznej i aktualnej), plasował się portret i sceny rodzajowe. Taki porządek wynikał z przeświadczenia Félibiena, że malarz odtwarzający postać ludzką – najdoskonalsze dzieło Boga – powinien być bardziej poważany niż odtwórca pejzaży, zwierząt czy martwej natury³. Również sama badaczka przynajmniej, że krajobrazy zajmowały dużo niższą pozycję, pisząc: „We francuskiej sztuce przełomu XVII i XVIII wieku, zdominowanej przez akademicką hierarchię tematów, pejzaż pełnił wyłącznie funkcję dekoracyjną” (s. 45) i dalej „...do połowy XVIII wieku pejzaż nie był gatunkiem samodzielnym” (s. 47) oraz odnotowując, że dopiero 1816 r. ustanowiono *Prix de Rome* w dziedzinie pejzażu (s. 57). Wydaje się, że zastosowany układ został przejęty z książki Marii Poprzęckiej *Akademizm*. Jednak Poprzęcka, omawiając sztukę XIX w., już w pierwszych

słowach podrozdziału *Pejzaż* uzasadnia taki wybór kryteriami obowiązującymi w tym okresie⁴.

Inną, sporną kwestią jest zaliczenie do malarstwa rodzajowego widoków portów autorstwa Josepha Verneta (s. 67), tym bardziej, że zostały omówione wcześniej jako pejzaże (s. 53-55). Dyskusyjne jest również potraktowanie scen militarnych malarza historycznego Josepha Parrocela jako rodzajowych. Ze względu na specyfikę tematu malowidła ukazują bitwę w krajobrazie odtworzonym dość realistycznie, jednak nie mają nic wspólnego z ukazywaniem tematów z życia codziennego⁵. W zamierzeniu artysty obrazy te ilustrują doniosłe wydarzenia z czasów panowania Ludwika XIV, zaaranżowane zgodnie z zasadami malarstwa historycznego.

Do treści eseju wkradły się również błędy faktograficzne, np. opinia, że „Królewska Akademia Malarstwa i Rzeźby została powołana do życia przez Ludwika XIV w 1648 roku” (s. 18), co jest rozpowszechnionym, choć mylnym uproszczeniem. W roku powstania Akademii król miał 10 lat, a rządy sprawowała jego

3 Tamże, s. 50: (...) *et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la Terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres*. Również Alain Mérot w komentarzu do wystąpienia A. Félibiena pisze, że martwa natura i pejzaż ustępowały scenom rodzajowym i portretowi. Tamże, s. 44. Por.: R. Démoris, *La Hiérarchie des genres en peinture de Félibien aux Lumières*, w: *Majeur ou mineur? Les hiérarchies en art*, red. G. Roques, Paris 2000, s. 53-66.

4 M. Poprzęcka, *Akademizm*, Warszawa 1977, s. 197.

5 *Les peintres du roi 1648-1793*, Musée des Beaux-Arts de Tours, 18 mars – 18 juin 2000, Musée des Augustins, à Toulouse, 30 juin – 2 octobre 2000, Paris-Tours-Toulouse 2000, s. 97-99.

matka, Anna Austriaczka⁶. To właśnie królowej Martin de Charmois (1605-1661), członek Rady Królewskiej, przedstawił dnia 20 stycznia 1648 r. projekt Akademii, powstały z inicjatywy grupy artystów z Charles'em Le Brunem na czele⁷. Kolejną pomyłką jest stwierdzenie, że „w 1725 roku, po trwającej od 1699 roku przerwie, otwarto ponownie Salon” (s. 78). W rzeczywistości przerwa była o pięć lat krótsza, ponieważ Salon odbył się jeszcze w 1704 r.⁸ Natomiast uwaga, że „dzięki kilku pracom Bouchera do malarstwa francuskiego pierwszej połowy XVIII w. wkroczył pejzaż” (s. 32) jest wprost zdumiewająca ze względu na zdecydowane usunięcie dokonań jego poprzedników (np. Watteau⁹, François Desportes, którego pejzaże, choć mniej znane

są dość liczne w jego twórczości¹⁰, Pierre-Salomon Domenchin de Chavannes¹¹, Jean-Baptiste Ferrat¹², Etienne Allegrain¹³). Najprawdopodobniej mamy tu jednak do czynienia ze zbyt dużym skrótem myślowym, a nie dyskredytacją wcześniejszych twórców. Również jako lapsus językowy należy potraktować wyjaśnienie Horacjańskiego pojęcia „*ut pictura poesis*” jako pokrewieństwo malarstwa i rzeźby” (s. 17-18). W rzeczywistości odnosi się ono do bliskości malarstwa i poezji. Autorka podaje także, że funkcję siedziby Akademii Francuskiej w Rzymie pełniły „od 1725 Palazzo Mancini, a od 1804 – Villa Medici” (s. 20). Wydaje się, że w tekście dotyczącym sztuki XVIII stulecia warto byłoby uzupełnić tę informację o mniej znany fakt, że w jego pierwszym ćwierćwieczu placówka mieściła

6 W rzeczywistości Ludwik XIV przejął samodzielne rządy dopiero po śmierci regenta kardynała Mazariniego w 1661 r.

7 L. Vitet, *L'Académie royal de peinture et de sculpture. Étude historique*, Paris 1880, s. 62-64. Już 1 lutego tego roku członkowie-założyciele nowej instytucji artystycznej zgromadzili się, a jej pierwszym dyrektorem został M. de Charmois.

8 *Liste de tableaux et des ouvrages de sculpture exposez dans la grande gallerie du Louvre par Messieurs les Peintres et Sculpteurs de l'Académie Royale en la présente année 1704*, Paris 1704, passim; *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800, Salon de 1704*, t. II-III, Paris 1869, passim; P. Marcel, *La Peinture française au début du dix-huitième siècle 1690-1721*, Paris 1906, s. 140, 143.

9 Np. *Pejzaż z kózka*, Muzeum Luwru, nr inw. RF1938-36.

10 Np. *Rzeką na równinie*, Archives de la Manufacture de Sèvres, nr inw. V13Pp§4-1814-n°11 oraz *Las jesienią na tle pochmurnego nieba*, nr inw. V11Pp§4-1814-n°8; *Krajobraz z ogrodzonymi polami*, Lille, Palais des Beaux-Arts, nr inw. D.97-1-5; S.27 oraz *Pejzaż z kościołem*, nr inw. D.97-1-4; S.29.

11 Np. *Pejzaż z dwoma jeźdźcami*, 1709 r., Château de Fontainebleau, nr inw. 3230; *Pejzaż z uylomem skalnym*, 1709 r., Château de Fontainebleau, nr inw. 3229.

12 *Les peintres du roi 1648-1793*, Musée des Beaux-Arts de Tours, 18 mars – 18 juin 2000, Musée des Augustins, à Toulouse, 30 juin – 2 octobre 2000, Paris-Tours-Toulouse 2000, s. 249.

13 Tamże, s. 251.

się w Palazzo Capranica¹⁴. Esej został również nadmiernie „okraszony” cytatami nie zawsze trafnie dobranymi, np. *passus* z Diderota za J. Starobinskim umieszczony na końcu podrozdziału o portrecie (s. 66) jest niezrozumiały w podanym kontekście i nie podsumowuje tej części rozważań.

Pomimo wymienionych niedociągnięć esej Danielewicz stanowi dość trafną charakterystykę omawianych zjawisk artystycznych i prezentuje szerokie spojrzenie na całość zagadnienia. Prawdziwą zaletą tekstu jest wskazanie, że sztuka XVIII wieku wyrasta z poprzedniego stulecia, kontynuując najważniejsze założenia sztuki akademickiej, której prawidła był punktem odniesienia również dla artystów w XIX wieku. Autorka, przywołując szeroki wachlarz zagadnień, dotyka również problematyki

kolekcjonerstwa (s. 68), podkreślając powodzenie malarstwa holenderskiego i flamandzkiego wśród zbieraczy i na rynku antykwarskim we Francji.

Bliżej tej problematyce przygląda się Ewa Manikowska (*Paryskie modele kolekcjonerstwa obrazów w Rzeczypospolitej czasów saskich i stanisławowskich*, s. 86-106). Ze względu na tematykę aktualnego numeru „Perspektyw Kultury” warto szerzej przytoczyć treść eseju Manikowskiej. Kolekcjonerstwo francuskie, jeszcze w XVII wieku wzorowane na modelach włoskich, dość szybko wyzwoiliło się spod tego wpływu, proponując własne rozwiązania, które w ciągu następnego stulecia stały się dominujące w całej Europie. Francuski wzorzec zbierania dzieł sztuki polegał na podziale malarstwa na szkoły artystyczne. W zorganizowaniu kolekcji oraz określeniu jej wartości pomocne okazały się klasyczne zasady oceny. Nowatorstwo kolekcjonerstwa paryskiego polegało na rezygnacji z wielkich płócien *peinture d'histoire* na rzecz niewielkich obrazów pasujących do kameralnych wnętrz paryskiego pałacu miejskiego *hôtel particulier*, a szczególnie do gabinetów. Wiek XVIII śmiało można określić jako epokę rozkwitu kolekcjonerstwa. Ten trend był szczególnie charakterystyczny dla Paryża, jednego z najważniejszych europejskich centrów handlu sztuką.

Podział na szkoły artystyczne inspirował gromadzenie zespołów

14 Akademia przeprowadziła się do Palazzo Capranica – swojej pierwszej stałej siedziby – w roku 1684: H. Lapauze, *Histoire de l'Académie de France à Rome*, t. 1: 1666-1801, Paris 1924, s. 17; J.-P. Alaux, *L'Académie de France à Rome. Ses directeurs, ses pensionnaires*, Paris 1933, s. 36; A. Schiavo, *Palazzo Mancini. Sede del banco di Sicilia in Roma*, Palermo 1969, s. 133. Wcześniej placówka zajmowała Palazzo Caffarelli (od 1673 r.): *Lettres, instructions et mémoires de Colbert*, t. 5: *Fortifications, sciences, lettres, beaux-arts, bâtiments*, publ. par P. Clément, Paris 1868, s. 416; A. Castan, *Les premières installations de l'Académie de France à Rome d'après le plus ancien inventaire du mobilier et des travaux de cette institution*, „Mémoires de la Société d'émulation du Doubs”, vol. IV, 1889, s. 157-196, s. 161-162.

dzieł ilustrujących rozwój sztuki wybranego ośrodka. W takim układzie poszukiwane były nie tylko arcydzieła, ale również dużo tańsze prace wypełniające luki w chronologicznym ciągu aktywności danej szkoły artystycznej. Fakt ten sprzyjał upowszechnieniu zwyczaju gromadzenia dzieł sztuki wśród średnio zamożnych warstw społecznych.

Malarstwo historyczne, wymagające m.in. wiedzy na temat literatury i historii antycznej, orientacji w mitologicznych zawłościach oraz kodzie alegoryczno-symbolicznym, zwykle było poza zasięgiem poznawczym odbiorcy bez klasycznego przygotowania literackiego. Istnienie takiej bariery z pewnością wpłynęło na zwrot ku gatunkom usytuowanym na niższych szczeblach akademickiej hierarchii tematów, tj. ku scenom rodzajowym, pejzażom, malarstwu animalistycznemu i martwym naturom. Ogromny wpływ na upowszechnienie tego rodzaju prac miało malarstwo flamandzkie i holenderskie, poszukiwane w paryskich kręgach. Moda na gromadzenie płócien Holendrów i Flamandów inspirowała francuskich artystów do sporządzania malowideł gabinetowych. Niezwykle ciekawym zjawiskiem było budowanie programu gabinetu wokół dzieł ze wspomnianych północnych obszarów poprzez zlecenie rodzimym artystom wykonania kompozycji dostosowanych do posiadanych już obrazów, tak aby razem tworzyły parę lub serię.

Działalności kolekcjonerskiej sprzyjały organizowane co dwa lata Salony. Będąc istotną częścią życia kulturalnego, ale także towarzyskiego, odcisnęły piętno na twórczości artystycznej: celowo malowano obrazy o charakterze kolekcjonerskim, które miały znaleźć nabywcę wśród bywalców Salonu. Generalnie płótna funkcjonowały w nowych kontekstach: jako przedmiot sprzedaży – na aukcji czy w sklepie marszanda oraz jako obiekt dyskusji i porównań – w gabinecie. Manikowska zwraca również uwagę na sposób eksponowania malowideł. Jedynie w gabinetach wypełniały one powierzchnię ścian niemalże bez reszty, tak aby inspirować konwersację. W pozostałych pomieszczeniach wykorzystywano przede wszystkim ich walor dekoracyjny.

Francuski model kolekcjonerstwa rozpowszechnił się w Europie za pośrednictwem rycin reprodukcyjnych, pokazujących całe zbiory, drukowanych recenzji z Salonów, katalogów aukcyjnych oraz opisów gabinetów i zbiorów. Nowa moda dotarła również do Rzeczypospolitej, choć w okresie saskim było to zjawisko marginalne, rozprzestrzeniające się powoli. Swój udział w historii kolekcjonerstwa w Polsce mieli Stanisław Poniatowski oraz jego syn, król Stanisław August, gromadzący zbiory monarsze według kodu paryskiego. Autorka najwięcej uwagi poświęca środowisku Drezna

i Warszawy, wspominając m.in. o gabinetach malarstwa w stolicy (np. w pałacu Wincentego Potockiego oraz Izabeli Lubomirskiej), których zwiedzanie zaliczano do modnej atrakcji miasta.

Niestety, badaczka pominęła osiemnastowieczną kolekcję obrazów hetmana wielkiego koronnego Wacława Rzewuskiego (1706-1779), tworzoną w Podhorcach według koncepcji francuskiej, znanej za pośrednictwem wzorów drezdeńskich¹⁵. W zbiorach tych obecne były również dzieła przypisywane francuskim malarzom, np. François de Troy¹⁶. Drobnymi uchybieniami eseju są sporadyczne niezgrabności w tłumaczeniu (własnym?) z języka francuskiego, np. „nieporównanego Vernet’a” (s. 104), zamiast niezrównanego, czy też kalka językowa w przetłumaczonym cytacie (s. 92-93).

Należy jednak podkreślić, że rozważania Manikowskiej stanowią istotny przyczynek do badań nad artystycznymi związkami Francji i Polski, ukazując dzieje rodzimego kolekcjonerstwa jako refleks kultury francuskiej. Tekst został oparty na własnych badaniach autorki, czego dobitnym wyrazem jest korzystanie ze źródeł archiwalnych (s. 97).

Bliską kolekcjonerstwu problematykę handlu dziełami sztuki

podejmuje Ewa Lajer-Burcharth (*Kwestia nowoczesności: przypadek Bouchera*, s. 122-142). Autorka zaliczyła słynnego malarza czasu rokoka do grona twórców nowoczesnych. Na poparcie swojej tezy wskazała, że „cała twórczość artysty była *prześlągnięta* rynkiem” (s. 128). François Boucher tworzył obrazy i projektował przedmioty mające dopiero znaleźć kupca. Malarz w celu „autopromocji” powieliał swoje własne kompozycje w technikach graficznych umożliwiających wykonanie odbitek liczonych w setkach. Boucher chętnie malował *tableaux de modes* – rejestrujące codzienne czynności modnego towarzystwa, przeważnie kobiet. Badaczka sporo uwagi poświęciła słynnemu dziełu malarza *Le Déjeuner*, z 1739 r. Płótno ukazuje konsumpcję, a nawet więcej, bo „intymny związek” z przedmiotami zbytku, tzw. „dogadzającymi przedmiotami” (s. 131). Problematyka wkroczenia konsumpcji do świata malarstwa oraz kwestia traktowania samej sztuki jako artykułu na sprzedaż są zagadnieniami wyjątkowo ciekawymi pod względem kulturowym i socjologicznym.

W części syntetycznej ujęto jeszcze dwa krótsze eseje: Andrzeja Pienkosa (*Malarstwo na ciemniejącej porcelanie? Powikłana kariera sentymentalizmu Greuze’a*, s. 108-120) oraz Tomasza F. de Rosseta (*Druga „nowoczesność” szkoły francuskiej*, s. 144-151). Należy zasygnalizować, że Pienkos w nowym świetle prezentuje

15 J.K. Ostrowski, J.T. Petrus, *Podhorce: dzieje wnętrz pałacowych i galerii obrazów*, Kraków 2001, s. 31-37.

16 Tamże, s. 31.

dzieje odbioru i oceny twórczości Jean-Baptiste Greuze'a. W czasie lektury tekstu nieodparcie nasuwa się na myśl podobieństwo recepcji *oeuvre* francuskiego malarza do oceny dorobku Jana Matejki. Natomiast ostatni tekst został poświęcony zmiennym osądom sztuki XVIII wieku i różnym, często skrajnie negatywnym opiniom na jej temat. De Rosset akcentuje również wyjątkową rolę Antoine'a Watteau w sztuce XVIII stulecia.

Najistotniejszą częścią publikacji jest obszerny katalog zawierający dzieła późnobarokowe, rokokowe i klasycystyczne. Zamierzeniem autorów było zaprezentowanie szerokiego spektrum zjawisk obecnych w sztuce całego stulecia. Cel ten został osiągnięty. Katalog prezentuje płótna w *grand style* obok skromnych rysunków przygotowawczych, portrety i sceny rodzajowe obok pejzaży oraz martwych natur. Alfabetyczny układ katalogu według nazwisk artystów jest trafnym rozwiązaniem, ułatwiającym szybkie odszukanie interesującego nas obiektu. Bogaty katalog jest pokłosiem pracy zespołowej. Autorami not katalogowych są: Małgorzata Biłozór-Salwa, Ewa Czepielowa, Joanna Czerzniewska, Iwona Danielewicz, Dorota Dec, Andrzej Dzięciołowski, Krystyna Gutowska-Dudek, Justyna Guze, Grażyna Hałasa, Maciej Jarzewicz, Dorota Juszczak, Zofia Kajczuk, Ewa Manikowska, Janina Michałkowska, Piotr Michałowski, Maciej

Monkiewicz, Monika Ochnio, Łukasz Pisarzewski, Agnieszka Rosales-Rodriguez, Joanna Talbierska i Przemysław Wątroba.

Z efektowną oprawą wizualną wydawnictwa kontrastuje niestety jego niestaranna redakcja i korekta, w tym błędy w terminologii, np. używanie terminu grafika (s. 52, 99) zamiast rycina, określenie tamburynu jako bębenka (s. 226-227), wymienne używanie sprzecznych pojęć, np. *en trois quatres* i profilu (s. 227), brak ujednolicenia pisowni nazwisk w całej publikacji, np. La Brun (s. 15), Lebrun (s. 25), niekonsekwentne stosowanie odsyłaczy w glosach dzieł należących do jednej serii (np. noty katalogowe nr 45 i 54, 149, 150), liczne literówki, pomyłki w numeracji, np. nr kat. 90 zamiast 91, błędy w podpisach, np. s. 134, jak również zdarzające się błędy stylistyczne.

Pomimo tych usterek nie do przecenienia jest wielka wartość dokumentacyjna obszernego katalogu dzieł szkoły francuskiej w polskich zbiorach. Warto zaakcentować, że w niektórych przypadkach zmieniono dotychczasową atrybucję prac, ich datowanie lub identyfikację tematu. To wszystko, obok treści esejów, czyni tę pozycję godną polecenia.

Omawiane wydawnictwo może służyć jako wartościowa pomoc w dalszych badaniach nad sztuką francuską, stanowiąc obfity materiał do bardziej szczegółowych rozważań. Szczególnie cenne jest wprowadzenie w sferę naukowych

dociekań dzieł dotychczas niepublikowanych (27 prac, w tym 24 rysunki i 3 obrazy), co otwiera badawczą dyskusję nad nimi. Katalog może stanowić również bazę do badań zagranicznych naukowców zajmujących się francuską spuścizną artystyczną. W tym celu zasadne byłoby wydanie angielsko- lub francuskojęzycznej wersji katalogu, upowszechniającej wiedzę o polskich zbiorach na arenie międzynarodowej.

Barbara Hryszko



Co to jest dom?

Stanisław hr. Tarnowski, *Domowa Kronika Dzikowska*

wstęp, opracowanie i komentarz Grzegorz Nieć

Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków-Rudnik 2010, ss. XXIX, 265

Tragiczny pożar, który wybuchł w 1927 r. w pałacu Tarnowskich w Dzikowie, strawił znaczną część wspaniałego dziedzictwa bezcennych dzieł sztuki, inkunabułów, starodruków, książek oraz pamiątek i dokumentów, nie tylko rodzinnych, które przez wieki zgromadziła znana i niesłychanie zasłużona dla kraju rodzina. O znaczeniu tych zbiorów oraz ich rozmiarach, które, mimo owego pożaru, a w kolejnych dekadach – wojennej zawieruchy i motywowanej ideologicznie destrukcji czasów stalinizmu – niechaj świadczy fakt, iż wciąż przedstawiają się one imponująco¹. Po

wojnie większość pozostałej spuścizny Tarnowskich umieszczono, naturalnie z naruszeniem prawa, w zbiorach publicznych; od 1989 r. rodzina sukcesywnie rewindykuje swoje dziedzictwo. Należy skądinąd podkreślić: wiele najcenniejszych z perspektywy kultury narodowej zabytków zostało wolą rodziny przekazane społeczeństwu (m.in. autograf *Pana Tadeusza*), bądź pozostaje w bibliotekach i muzeach jako depozyt. Spadkobiercy chętnie także, nie czyniąc trudności, udostępniają badaczom przechowywane u siebie przedmioty i dokumenty, nierzadko też inspirują i współfinansują, jak prawnuk Stanisława Tarnowskiego, Adam (ur. 1952), rozmaite przedsięwzięcia upowszechniające dorobek znakomitych przodków.

Wśród unicestwionych podczas wspomnianego pożaru zabytków znalazła się *Domowa Kronika Dzikowska*, spisana przez S. Tarnowskiego, wówczas już profesora uniwersytetu i znanego polityka

1 Zob. np.: F. Hoesick, *Stanisław Tarnowski. Rys życia i prac*, t. 1, Kraków 1906; M. Marczak, *Biblioteka Tarnowskich w Dzikowie*, Kraków 1921; K. Grottowa, *Zbiory sztuki Jana Feliksa i Walerii Tarnowskich w Dzikowie (1803-1849)*, Wrocław 1957. Kilka lat temu w warszawskiej Bibliotece Narodowej prezentowana była wystawa *Ex Collectione Dzikoviana (Ex Collectione Dzikoviana. Zbiór hrabiów Tarnowskich z Dzikowa. Katalog wystawy*, oprac. J. Paulinek, Warszawa 2008).

galicyjskiego. *Kronikę* sporządził własnoręcznie, jako prezent ślubny dla swojego bratanka Zdzisława i jego żony Zofii z Potockich, którzy pobrali się w 1897 roku. Był to dokument w pewnym sensie „oficjalny” (choć nie przeznaczony do druku czy jakiegokolwiek innego upublicznienia) a zarazem niezwykle osobisty, szczerzy i w wielu miejscach po prostu wzruszający. Autor sięgnął pamięcią nie tylko do swoich własnych wspomnień, lecz także do rodzinnych przekazów, rodowych legend i tradycji, zasłyszanych opowieści. Całkowicie bezpowrotnej utracie tego, trudnej do przecenienia wartości, dokumentu, częściowo zapobiegł syn Stanisława Tarnowskiego, Hieronim, uczyniwszy wcześniej ekscerpty, zwłaszcza fragmentów dotyczących ojca, w postaci nieco ponad stustronicowego maszynopisu. W rękopisie natomiast z pożogi ocalały jedynie niewielkie fragmenty wstępnych rozdziałów *Kroniki*, odnoszące się do przodków jej autora.

Zachowane, a obecnie drukiem przypomniane fragmenty *Domowej Kroniki Dzikowskiej* stanowią wobec tego wspomnienia Stanisława Tarnowskiego (z maszynopisu Hieronima), poprzedzone wszakże (zgodnie z niewątpliwą logiką narracji pierwotnej postaci *Kroniki*) przedstawieniem domu rodzinnego i zwyczajów tam panujących oraz najbliższej rodziny (z ocalałego fragmentu rękopiśmiennego). Tytuły trzech

rozdziałów, porządkujących tekst, pochodzą od wydawcy; *Jaki jest nasz początek*, *Co od starszych słyszałem* oraz *Dzieciństwo i młodość*.

Rok po roku, przyszedł rektor Uniwersytetu Jagiellońskiego opisyje swoje dzieciństwo, które spędził w Dzikowie pod troskliwą opieką mentora Fortunata Brodzkiego (byłego powstańca 1831 r., który znalazł schronienie w domu Tarnowskich), wzrastanie w niezwykłym otoczeniu nieprzebranego bogactwa rodzinnych pamiątek, które były wszakże zarazem prawdziwą – dosłowną – kroniką dziejów Rzeczypospolitej. Nie zapominajmy skądinąd, że w rodzinie Tarnowskich owe pamiątki gromadziły się nie tylko jako naturalne dziedzictwo pokoleń; nie zabrakło w tej rodzinie wytrawnych i świadomych kolekcjonerów, jak choćby Waleria i Jan Feliks Tarnowscy. Dalej: lata szkolne w Krakowie, dojrzała młodość – studia, życie towarzyskie, liczne podróże oraz działalność konspiracyjna, w którą zaangażował się w okresie poprzedzającym powstanie styczniowe jako korespondent Biura Politycznego Hotelu Lambert. Udział w konspiracji i powstaniu Tarnowski przypłacił utratą ukochanego, młodszego brata Juliusza, poległego w niefortunnej potyczce oddziału Jordana pod Komorowem a także własnym kilkuletnim więzieniem, w którym pobyt relacjonuje na kartach *Kroniki*. Jej ostatnie stronicę poświęcił początkom swej kariery

publicystycznej, politycznej i naukowej, z finalnym opisem niepozbanionego swoistej dramaturgii, acz uwieńczonego małżeńskim sukcesem, uczuciowego związku z Różą Branicką.

Niezwykle istotne znaczenie z naukowego punktu widzenia, oprócz szczegółów dotyczących życia wybitnej i znaczącej postaci, jaką jest Stanisław Tarnowski, są obszernie relacje i komentarze traktujące o burzliwych wydarzeniach historycznych w Galicji, którym się przyglądał jako dziecko (rabacja 1846; Wiosna Ludów 1848), swoich latach szkolnych w Krakowie, studiach, podróżach, czy wreszcie o wydarzeniach, w których brał aktywny udział; współpracy z kręgiem Hotelu Lambert, konspiracji i powstaniu 1863 r., narodzinach galicyjskiej autonomii. Sporo miejsca poświęca w nich atmosferze wówczas panującej, nie raz wnikliwie i celnie charakteryzuje opisywane postaci, z którymi się zetknął. Czyni to nadzwyczaj celnie, a ponadto szczerze i spontanicznie, co podnosi rangę tego tekstu jako dokumentu. *Kronika* bez wątpienia może być niezwykle cenna zarówno dla historyka, jak i badacza obyczajów czy myśli politycznej. W dziejach tej ostatniej autor *Domowej Kroniki Dziękowskiej* ma miejsce szczególne; treść pozwala nam lepiej zrozumieć proces dojrzewania i kształtowanie się światopoglądu Stanisława Tarnowskiego – jednego z najwybitniejszych polityków galicyjskich

(m.in. współautora *Teści Stańczyka*), a zarazem wybitnego uczonego (dwukrotnie pełnił funkcję rektora Uniwersytetu Jagiellońskiego, był sekretarzem generalnym oraz wieloletnim prezesem Akademii Umiejętności) i świetnego pisarza.

Domowa Kronika Dziękowska to tyleż rodzinna saga – odwołująca się bez wątpienia, także kompozycyjnie (nie zapominajmy, że jej autor był wytrawnym literaturoznawcą), do znakomitej tradycji staropolskiej sylwy – co i osobisty, miejscami intymny wręcz pamiętnik jej autora, któremu niepospolity umysł oraz wyjątkowo sprawne pióro pozwoliły ominąć meandry rzewnej banalności i nadać głębię prawdziwie mądrej refleksji.

Niepomijalnym walorem *Domowej Kroniki Dziękowskiej* jest właśnie styl – wartki i barwny. Stanisław Tarnowski, znany i ceniony stylistą, po prostu niezwykle zajmująco i żywo opowiada historię swoją i swojej rodziny, przysiadając jej zarazem niebagatelny walor literackiej epopei. *Kronika* jest – w najpełniejszym tego słowa znaczeniu – jednym z owych „wybornych malowideł epoki”, jak znakomicie określił literaturę pamiętnikarską Edward Maliszewski w *Przedmowie* do swojej *Bibliografii pamiętników polskich i Polskich dotyczących*².

Edycja opatrzona jest obszernym wstępem oraz niezwykle bogatym, wzorcowym wręcz

2 Warszawa 1928, s. [VII].

aparatem naukowym³ i komentarzem. Ogromnie wzbogaca naszą wiedzę o epoce i polskim pamiętnikarstwie. Wydawca zadbał także o uzupełnienie edycji unikatowym materiałem ikonograficznym; znajdziemy tu na przykład reprodukcje listów i dokumentów odnoszących się do pobytu Tarnowskiego w więzieniu (1863-1865), czy znakomity zbiór fotografii z tamtego okresu przedstawiających towarzyszy niedoli, które Stanisław Tarnowski opatrywał własnoręcznymi opisami.

Domowa Kronika Dziękowska ukazuje się, co trzeba podkreślić, jako pierwszy tom serii zatytułowanej „Pamiętniki i listy polskie”. Pozostaje wierzyć, że ta niesłychanie pożyteczna inicjatywa znajdzie kontynuację w tomach kolejnych. Skład komitetu redakcyjnego, któremu przewodniczy profesor Irena Homola-Skąpska, wybitny historyk a zarazem wytrawna znawczyni dawnego pamiętnikarstwa, jest tu także jak najlepszym prognostykiem. Pomysł znakomity i ze wszech miar godzien najwyższego uznania.

I jeszcze jedno; autor wstępu (a zarazem edycji tekstu), Grzegorz Nieć, rozpoczął, niby mottem, cytatem z *Przydatków do Ekonomiki i Polityki arystotelesowskiej* Sebastiana Petrycego

z Pilzna, polskiego filozofa, żyjącego na przełomie stuleci XVI i XVII. Uderzająco trafnie wybrany, znakomicie oddaje myśl przyświecającą bez wątpienia autorowi *Kroniki*, będącej wszak nie tylko zapisem dziejów znakomitego rodu i jego siedziby, lecz także najprostszą, choć jakże głęboką refleksją nad wielkim zobowiązaniem następstwa pokoleń: „Co to jest dom? [...] Naprzód dom znaczy budowanie jakie, w którym ludzie zwykli mieszkać. Po wtóre znaczy społeczność wielu person w takim budowaniu mieszkających i ze sobą co dzień sprawę mających, których potrzebuje ułomność ludzka.[...] Taki bowiem dom zowiemy pospolicie familią, gospodarstwem”.

Leszek Zinkow

3 Nieliczne omyłki i drukarskie chochliki wskazane zostały w (wcale nieczęstej już w praktyce wydawniczej) dołączonej erracie.

Młoda Polska i Irlandia

John A. Merchant, *The Impact of Irish-Ireland on Young Poland, 1890-1919*
East European Monographs, Boulder; distributed by Columbia University
Press, New York 2008, ss. 281

Temat polsko-irlandzkich powinowactw z wyboru stanął przed paru laty dość mocno w zbiorowej świadomości Polaków, znalazł odbicie w popkulturze, zyskał quasi-polityczny wymiar w hasłach o budowaniu „drugiej Irlandii”. Pojawiały się wówczas cokolwiek fantazmatyczne wyjaśnienia powodów szczególnie licznej emigracji młodych Polaków do Irlandii. Typowo zarobkowe, ekonomiczne motywacje rodaków okraszane bywały narracjami o podobieństwie losów (zdominowanie przez potężnego sąsiada), braterstwie dusz (gościnność, pobożność). Poszukiwania tego typu analogii mają swoją tradycję, bo już Adolf Nowaczyński mienił Irlandczyków Polakami zachodniego świata.

Zaczynając czytać książkę Johna A. Merchanta *The Impact of Irish-Ireland on Young Poland, 1890-1919*, zastanawiałem się, czy domniemane podobieństwa narodowych losów i narodowych kultur można przekonująco

udokumentować, sięgając do polskiej i irlandzkiej literatury lub publicystyki przełomu wieków. Czy wpływ Młodej Irlandii na Młodą Polskę nie jest przejawem akademickiego kreowania burzliwych związków tam, gdzie pojawiają się jedynie efemeryczne koincydencje faktów i tekstów. Wykład Merchanta nie rozwiewa tego typu wątpliwości, aczkolwiek znacznie poszerza wiedzę o dziewiętnastowiecznych polskich spojrzeniach w stronę Zielonej Wyspy. Merchant zajmując się opowieścią o podobieństwach i różnicach w ustosunkowaniu się intelektualnych elit upodrzędzonych narodów do spraw literatury, teatru i kwestii niepodległości.

Modernizm objawia się tu przede wszystkim jako międzynarodowy ruch artystyczny, próbujący uwodzicielsko zaadaptować dawne (romantyczne) kategorie do niepokojąco zmieniającej się sytuacji kulturalnej, cierpiącej z tego powodu na syndrom zdrady i niespełnienia. Jak można się

było spodziewać, jednym z najobszerniej omówionych przykładów oddziaływania irlandzkiego odrodzenia literackiego na Młodą Polskę jest recepcja twórczości Williama Butlera Yeatsa (1865-1939), którego w 1898 roku na łamach krakowskiego „Życia” przybliżył polskim czytelnikom londyński korespondent Jerzy Płoński. Wśród propagatorów literackich dokonań Yeatsa odnajdujemy znaczniejsze nazwiska Młodej Polski – irlandzkiego poetę tłumaczył wybitny krytyk Stanisław Lack, a także konsekwentny anglofil Jan Kasprówic (o zasługach translatorskich Kasprówicza wspomina się na kartach książki wielokrotnie).

W rozdziale pierwszym, zatytułowanym jakby wzorem Miriama – *Melodie dysonansowe i harmonijne*, Merchant streszcza zawilości dziewiętnastowiecznych dziejów polskich i irlandzkich. W niemalże podręcznikowym skrócie przybliżyła niewtajemniczonemu czytelnikowi powody upadku Rzeczypospolitej, smutne konsekwencje rozbiorów, powstań i emigracji. Sporo miejsca poświęca pojawieniu się w polskich salonach (np. dzięki Salomei Bécu) twórczości irlandzkiego poety Thomasa Moore’a (1779-1852), jego empatii dla sprawy polskiej, szczególnie w czasach powstania listopadowego. Fragmenty poezji autora popularnych *Irish Melodies* i wielokrotnie wznawianego, bajronicznego poematu *Lalla Rookh*

zdarzyło się tłumaczyć na polski Niemcewiczowi, Mickiewiczowi, Słowackiemu. Bliższa relacja z irlandzkim poetą połączyła Antoniego Edwarda Odyńca i Stanisława Koźmiana.

Rozdział drugi (*Polsko-irlandzka rodzina*) przynosi porównanie literatury emigrantów w trudnych dla obu narodów dziesięcioleciach 1850-1890. Zatem Merchant próbuje ogarnąć swym spojrzeniem cały wiek XIX. Jednak dopiero w odniesieniu do czasów przypadających na epokę Młodej Polski spojrzenie staje się prawdziwie badawcze – pełne detali, argumentów, rozbudowanych przypisów, wskazówek bibliograficznych. Autor pragnie wyłuskać nawet drobne poszlaki, składające się na materiał dowodowy, świadczący o wzajemnym oddziaływaniu literatur.

W części zatytułowanej *Modelowanie witalności* otrzymujemy ekspresowy wgląd w kulminacyjne momenty Młodej Polski, związane z artystowską gwałtownością krakowskiego „Życia” (1897-1900) i hieratycznym modernizmem warszawskiej „Chimery” (1901-1907). Zrelacjonowana została głośna polemika między tradycjonalistami (Stanisław Szczepanowski, Marian Zdziechowski) a modernistami (Ludwik Szczepański, Artur Górski), w trakcie której kształtowała się samoświadomość pokolenia Młodej Polski. Ciekawie prezentują się rozdziały *Między sztuką a narodem* oraz

Powstawanie irlandzkiego teatru, które obracają się wokół dramaturgii. Na przykładzie sztuk Wyspiańskiego, Nowaczyńskiego, Yeatsa, Synge'a ukazany został performatywny potencjał słowa poetyckiego, ideologiczny wymiar pozornie „niewinnych” historii. Mocno wyeksponowano te utwory Irlandczyków, które znalazły drogę do polskiej publiczności w czasach Młodej Polski, jak chociażby sztuka *The Countess Cathleen* (1892) Yeatsa, przełożona przez Kasprowicza i jako *Księżniczka Kasia* wydrukowana przez Miriamę w „Chimerze” w 1904 roku. Z teatrologicznym znanstwem relacjonuje Merchant poczynania Tadeusza Pawlikowskiego na scenie krakowskiej i lwowskiej, inscenizacje Arnolda Szyfmana w Teatrze Polskim w Warszawie. Powstawanie narodowego teatru irlandzkiego sprowadza się przede wszystkim do istniejącego w Dublinie od 1904 roku Abbey Theatre, z którym u jego początków zetknęli się niemal wszyscy ważniejsi twórcy „odrodzenia celtyckiego” (W.B. Yeats, J.M. Synge, G.A. Moore, et al.).

Z wywodów amerykańskiego badacza wylania się młodopolska hierarchia zasłużonych w propagowaniu literatury irlandzkiej: Nowaczyński, Kasprowicz, Przesmycki, Płoński (autor korespondencji *Z nad Tamizy*). Rozrzut inspiracji metodologicznych jest iście globalny, bo przykładowo natrafiamy w bliskim sąsiedztwie

na nawiązania do prac porównawczych Naoki Sakai, opisujących nacjonalizm i kolonializm na Dalekim Wschodzie, a także do książki o polskim malarstwie młodopolskim *Out Looking In: Early Modern Polish Art, 1890-1918*, której autorem jest Jan Cavanaugh. Poza tym Merchant przywołuje zarówno klasyczne, jak i całkiem nowe książki całego zastępu polskich badaczy literatury i teatru Młodej Polski. Aby ograniczyć się tu jedynie do paru krakowskich przykładów, Merchant cytuje prace Marii Podrazy-Kwiatkowskiej (*O Miriamie-krytyku*), Franciszka Ziejki (*Nasza rodzina w Europie*), Ryszarda Nycza (*Język modernizmu*), Jolanty Dudek (*William Butler Yeats wśród poetów polskich*).

Studium Merchanta jest czymś więcej niż tylko rzetelnym opracowaniem zagadnienia postawionego w tytule. Trudno będzie w przyszłości badaczom polsko-irlandzkich związków literackich nie odwołać się do książki *The Impact of Irish-Ireland on Young Poland*. Nosi ona w sobie zarówno cechy szczegółowej monografii (rozdziały 3-5), jak też naukowej popularyzacji wiedzy humanistycznej. Wydaje mi się, że trzeba zobaczyć w niej również opowieść... o Europie. Nie będzie to Europa głównego nurtu, lecz Europa małych ojczyzn, Europa narodów słabszych i peryferyjnych, których elity w momentach klęsk i nędz konsekwentnie stawiały na kulturę, pogłębienie duchowe, ale

także – nie da się ukryć – akceptowały krańcowość metod oporu. W uskutecznieniu takich strategii Polacy i Irlandczycy chyba mogą zaimponować, nie tylko sobie nawzajem. Zakończenie obu narodowych odysei jest całkiem szczęśliwe. To piękna książka o próbach zadzierzgnięcia duchowego braterstwa, pomimo oddalenia geograficznego i przeszkód językowych (wszakże pisarzom języka angielskiego w XIX wieku trudniej było dotrzeć do czytelników polskich aniżeli pisarzom języka niemieckiego, francuskiego, rosyjskiego; polski salon romantyczny poznawał irlandzkie „melodie” Moore’a poprzez przekłady francuskie). Drobnym felerem okazują się dziwne błędy numeryczne w datach rocznych oraz wpadki edytorskie przy literach z polskimi znakami diakrytycznymi. W amerykańskiej książce przybierają one niekiedy kształty zaskakujące. Jest to szczególnie przykre przy tytułach i nazwiskach. Za te chochliki drukarskie trudno winić autora. Jestem pełen uznania dla owoców jego pracy.

Krzysztof Fiolek

Granice kultury

Sprawozdanie z I Zjazdu Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego
(15-17 października 2009 r. Katowice-Cieszyn)

W polskiej (także europejskiej i światowej) kulturze współczesnej mamy do czynienia nie z kulturą wyraźnie odgranieczoną od rzeczywistości społecznej, ekonomicznej, politycznej, również powszedniej i obyczajowej, ale z jej różnorodnymi pogranieczami. Nie możemy dziś wyraźnie oddzielić sfery kultury artystycznej od kultury całościowo pojętej, czyli antropologicznej. Z kolei wewnątrz tej kultury mamy do czynienia nie – z wyraźnie odgranieczonymi jej segmentami (w postaci kultury artystycznej, społecznej, wysokiej, niskiej, elitarnej, popularnej, itp.), lecz z różnorodnymi ich mieszaniem, czyli pogranieczami¹. Tym fragmentem plenarnego wystąpienia prof. Andrzeja Mencwela można by uzasadnić temat odbytego w dniach 15-17 października 2009 roku (nie długo po wrześniowym krakowskim Kongresie Kultury Polskiej), w Katowicach

1 Z wystąpienia plenarnego Prezesa Honorowego Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego, prof. dr. hab. Andrzeja Mencwela.

i Cieszynie I Zjazdu Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego, zwołanego pod hasłem „Granice kultury”, współorganizowanego przez Polskie Towarzystwo Kulturoznawcze, Komitet Nauk o Kulturze Polskiej Akademii Nauk oraz Instytut Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego. Patronat honorowy nad przedsięwzięciem objął Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego Bogdan Zdrojewski (wrocławski kulturoznawca – jak zaznaczył w przemówieniu inauguracyjnym Zjazd dotychczasowy Prezes PTK, prof. Andrzej Gwóźdź²), Wojewoda Śląski – Zygmunt Łukaszczyk, Marszałek Województwa Śląskiego – Bogusław Piotr Śmigielski oraz Burmistrz Miasta Cieszyna – Bogdan Ficek. Inauguracja miała miejsce w Katowicach (wykłady inauguracyjne wygłoszone zostały w Sali Sejmowej Śląskiego Urzędu Wojewódzkiego, pamiętającej czasy wystąpień Wojciecha Korfantego),

2 Pod koniec Zjazdu podczas III Walnego Zgromadzenia wybrany został nowy Zarząd PTK.

by na dwa dni przenieść się do (*genius loci* – przygranicznego) Cieszyna, w którym miejsca obrad użyczył Wydział Artystyczny Uniwersytetu Śląskiego³.

Dzień pierwszy. Katowicka inauguracja

Zjazdowi przyświecały dwa główne cele: dyskusja nad problemem granic kultury połączona z prezentacją kulturoznawczego warsztatu naukowej ich obserwacji oraz integracja polskiego środowiska kulturoznawczego. Temat spotkania stanowił wynik silnego poczucia wpływu, jaki na funkcjonowanie kultury wywiera kwestia „graniczności” zjawisk kulturowych, owego szczególnego usytuowania ich „pomiędzy” różnymi porządkami kulturowymi, a także przeświadczenia o konieczności namysłu nad granicami kulturoznawstwa jako dyscypliny naukowej i kierunku studiów. Biorąc pod uwagę liczbę uczestników (około 160 czynnych prelegentów wygłaszających referaty w pięciu panelach), przedsięwzięcie zorganizowane zostało jako monumentalna platforma merytorycznej dyskusji o współczesnych problemach kultury i nauk o kulturze⁴.

3 W trakcie trwania Zjazdu nakręcony został film dokumentujący przedsięwzięcie.

4 Biorąc pod uwagę fakt, iż nie sposób wymienić wszystkich referentów, skupiam

Wykłady plenarne wygłosili – Prezes Honorowy PTK prof. dr hab. Andrzej Mencwel (wykład pt. *Kilka reguł elementarnych*) oraz Gość Honorowy Zjazdu prof. dr hab. Ralf Konersmann z Uniwersytetu Christiana Albrechta w Kilonii (*Nauki o kulturze a filozofia kultury*). Prof. Andrzej Mencwel powtórzył tezę wygłoszoną podczas krakowskiego Kongresu Kultury Polskiej – artykułującą szczególne znaczenie i wagę istnienia oraz działalności stowarzyszeń społecznych i kulturalnych. Zdaniem autora, wiedza o kulturze nie może być umieszczona „ponad” czy „poza” kulturą. Każde jej badanie staje się rozpoznawaniem, każde poznawanie – wpisywaniem się w jej realność, każde teoretyzowanie – projektowaniem jej kształtu. Badacz nakreślił obraz kulturoznawstwa jako dziedziny młodej, której podstawy teoretyczne (także terminologiczne) nie są jeszcze należycie ugruntowane (mimo iż grunt uprawiany jest od kilku dekad), oraz kultury – jako zawsze opierającej się na (częściowej przynajmniej) tożsamości podmiotu i przedmiotu badania, w konsekwencji czego okazuje się, iż badając kulturę – badamy zawsze – w jakimś stopniu – samych siebie.

się na niektórych tylko wystąpieniach. WSF-P Ignatianum podczas Zjazdu reprezentowały Bogusława Bodzioch-Bryła (panel *Granice sztuki*) i Renata Szczepaniak (*Granice kultur i cywilizacji*).

Wszechstronnej pograniczności nauk o kulturze nie trzeba uzasadniać, opisywać czy problematyzować, gdyż wyprowadzając kulturoznawstwo z opłotków filologii, historii sztuki czy estetyki i pracując nad jego autonomicznym statusem, a jednocześnie nie zrywając związków z tymi i innymi dziedzinami humanistyki (filozofia, socjologia, psychologia), polska nauka przeprowadziła też – paradoksalnie – dowód pogranicznej autonomiczności wiedzy o kulturze jako takiej, nie redukowalnej do żadnego z jej składników i powinowactw.

Mamy obecnie do czynienia z niebywałą akceleracją procesów mieszalniczych w kulturze, więc z przyspieszoną reprodukcją pogranicz. Akceleracja ta głównie powodowana jest przez ekspansję nowych mediów (przechodzącą w rewolucję komunikacyjną) stwarzających każdemu możliwości swobodnej ekspresji. W konsekwencjach owych procesów dochodzi do sytuacji, w której pogranicza piętrzą się i nakładają na siebie w każdej dziedzinie twórczości, reprodukcji, uczestnictwa, odbioru. To, co komunikacyjne, splata się coraz mocniej z tym, co społeczne, to, co symboliczne z tym, co materialne, to, co estetyczne z tym, co ekonomiczne. A inaczej już nie będzie.

Wywodząc znaczenie zwrotu „być kulturoznawcą” z misji Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego, stwierdzić można, iż

zwrot ten oznacza: być i działać wszędzie tam, gdzie artykułuje się to, co społeczne, kulturalne i edukacyjne, artykulacji tej czynnie sprzyjać, wspomagać ją i sublimować, być inicjatorami i animatorami, znawcami i wychowawcami, społecznikami i obywatelami, tylko nie „ekspertami” i klientami.

Zdaniem prof. Mencwela, najważniejsza jest jedna elementarna reguła: być w kulturze, nie ponad nią⁵.

Dzień drugi. Sesja cieszyńska

Obrady odbywały się w oparciu o pięć paneli, które z uwagi na charakter podejmowanej problematyki podzielone zostały na sekcje: „Granice kultur i cywilizacji” („Granice natury – kultury – cywilizacji”; „Kulturowe zderzenia; Płynność granic”; „Granice kultur narodowych, regionalnych, lokalnych”; „Granice tożsamości”), „Granice teorii” („Kulturoznawstwo otwarte na...”; „Konstruowanie przedmiotu – rozszerzanie teorii”), „Granice antropologii”, „Granice mediów” („Obrazy/media/interfejsy”; „Doświadczenie mediów”;

⁵ Wykład oraz teksty sprawozdań z poszczególnych paneli zamieszczone zostały na stronie WWW Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego. Zob. też „Kultura Współczesna” 2009, nr 4 (62), s. 209-227.

„Widzieć – być”; „Intermedia – Internet – Telewizja”) oraz „Granice sztuki” („Sztuka w granicach teorii”; „Konteksty intermedialności”; „Transgresje literackie”; „Transkulturowość sztuki”; „Doświadczenia graniczne”; „Spektakle transgresji”; „Transgraniczność dyscyplin artystycznych”).

„Granice kultur i cywilizacji”

Problematyka analizowana w pierwszej części panelu („Granice natury – kultury – cywilizacji”) przybrała formę aksjologicznej refleksji nad statusem i konsekwencjami linii demarkacyjnych pomiędzy kulturą i cywilizacją, próbującej odpowiedzieć m.in. na pytania: czy kultura nieuchronnie wyrodnieje w cywilizację, czy też kultura i cywilizacja są odrębne w sensie ontologicznym, a próba sprowadzenia ich do jednego wymiaru jest konsekwencją dominacji drugiej nad pierwszą? Czy dziś, w czasach wieszczania przez wielu badaczy globalnej ekumeny, rozróżnienie na kulturę i cywilizację może w ogóle podpowiadać nam cokolwiek o strukturze ludzkiego uniwersum i rzeczywistości, w której żyjemy? (Walde-
mar Frąc). Kilkakrotnie zwracano uwagę na symbiozę pojęć „natura” i „kultura” oraz jej konsekwencje na poziomie świadomości ekologicznej, uwzględniając jednocześnie fakt, iż współcześnie proces

ten dokonuje się w triadzie: natura – człowiek – kultura (Rafał Wiśniewski). Próbowano dokonać oglądu estetyki ekologicznej jako tej, która może skutecznie wypełnić lukę pomiędzy wartościami ekologicznymi a logiką zachodniej cywilizacji i jej faktycznym rozwojem (Dagmara Jaszewska). Podjęta została refleksja nad kategorią „zwierzęcości” jako „miejscem”, gdzie sytuowana jest jedna z granic kultury (Dorota Wolska), a także próba dookreślenia miejsca i roli doświadczenia transgresji w kształtowaniu dyskursu alpinizmu, zgodnie z przeświadczeniem, iż myślenie alpinistyczne jest doświadczeniem kulturowym, w którym doświadczenie i rozumienie kultury, w różnych kontekstach, na różnych „wysokościach” splatają się ze sobą (Marek Pacukiewicz).

Druga część panelu („Kulturowe zderzenia. Płynność granic”) skupiła autorów analizujących problem zacierania granic pomiędzy różnymi sferami współczesnej kultury. Stawiając pytanie o to, jakie są granice interwencji kulturowej? W jakim zakresie i jak głęboko jesteśmy w stanie, a także – wolno nam – oddziaływać na kulturę (Jacek Schindler), ukazywano procesy zamazywania i konstruowania granic pomiędzy kulturą a techniką, demontażu granic w kulturze płynnej nowoczesności oraz konsekwencje i negatywne skutki tych zjawisk (Michał Bogdan). Na przykładzie

sztuk wizualnych ukazana została podjęta przez kraje socjalistyczne w latach 70. XX w. próba wykroczenia ponad kultury narodowe i stworzenia wspólnej tzw. kultury internacjonalistycznej (przejawu lokalnej globalizacji) (Patrik Wasiak). Charakteryzowano zagadnienia dotyczące praktycznej strony bytowania w kulturze, m.in. zarysowując problem zderzenia kultur w korporacji i kulturowe uwarunkowania rekrutacji pracowników (Agata Strządała), a także kulturoznawcze perspektywy badań nad komunikacją interkulturową w Polsce i w Niemczech, na przykładzie nowych trendów w badaniach i dydaktyce w ich wymiarze praktycznym (Renata Szczepaniak). Uwagę poświęcono również związkom między pojmowaniem europejskości a stosunkiem do równości płci w polskim dyskursie politycznym (Magdalena Dąbrowska).

W trzeciej części panelu („Granice kultur narodowych, regionalnych, lokalnych”) podjęto próbę odpowiedzi na pytanie, czy współczesne kultury – tak zasobne w różnorodność magazynu pamięci zarchiwizowanej i zdigitalizowanej – pozbawione są pamięci żywej, relewantnej aksjologicznie i normotwórczo? Czy pamięć zbiorowa przestała odgrywać rolę w określaniu swoistości i odrębności kultur? (Stefan Bednarek). Dyskutowano problem stereotypów narodowych obecnych w społeczności zróżnicowanej

etnicznie, pojmowanych jako przyczyna powstawania i trwania barier kulturowych i społecznych (Marek Nikitorowicz), a także religijnych odmian konfliktów kulturowych we współczesnej Polsce, przebiegających najczęściej między kulturą typu ludowego a wyrafinowaną kulturą „wysoką”, tradycyjną religijnością a nowymi ruchami religijnymi i duchowością New Age (Zbigniew Pasek). Ważna część refleksji poświęcona została Śląskowi (Jan Hudzik, Justyna Szlachta-Misztal, Renata Tańczuk), który przez hybrydowość pogranicza sam stanowi różnicę kulturową, wymykając się holistycznym próbom identyfikacji. Zastanawiano się nad kwestią, czy Górny Śląsk, często określany mianem tygła kulturowego, czy też mozaiki wielokulturowej – stworzył regionalną kulturę górnośląską, a jeśli tak, to jakie są jej wyznaczniki. I na ile dzisiejsi Dolnoślązacy stają się nie tyle „depozytariuszami” ile „duchowymi sukcesorami” przeszłości dziedzictwa swego regionu? Nakreślone zostały historyczne przyczyny zjawiska, wynikające ze specyfiki Górnego Śląska jako obszaru pogranicza kulturowego, który po 1945 roku, w wyniku ścierania się wpływów politycznych, gospodarczych i kulturalnych Niemiec, Polski i Czech stracił wiele szczególnych, decydujących o jego odrębności cech, a jednak nie przestał być obszarem pogranicza kulturowego (Zygmunt Woźniczka).

W ostatniej części panelu nasświetlone zostały różne perspektywy pojmowania granic tożsamości, poczynając na kwestii tożsamości narodowej w Polsce i w Niemczech (po przemianach 1989 roku i zjednoczeniu Niemiec w 1990) (Magdalena Parus-Jaskółowa), poprzez szczególne przypadki tożsamości dodanej (na przykładzie sytuacji osób ubiegających się o Kartę Polaka na obszarze Wschodniej Syberii i ich poczucia samoidentyfikacji) (Albert Jawłowski), aż po zagadnienie etnicznej tożsamości romskiej (Elżbieta Jakimik). Próbowano udzielić odpowiedzi na pytanie, w jakim stopniu granice kultury wpływają na granice dzieciństwa, gdzie przebiegają te granice w przypadku dzieci-uchodźców, które często wielokrotnie zmuszane są do przekraczania granic; czy dziecko, przekraczając granicę – również kultury – przekracza granice dzieciństwa i staje się „prawie dorosłym”? (Katarzyna Nagórny). Przegląd problematyki poruszonej w panelu dowiódł złożonego i wielowymiarowego charakteru współczesnej refleksji o kulturze, obejmującej niezwykle szeroki zakres przedmiotowy, a także reprezentującej różne orientacje teoretyczne i metodologiczne.

„Granice teorii”

Panel „Granice teorii” zaowocował kilkoma wystąpieniami dotykającymi istoty kulturoznawstwa.

Ważność dyscypliny podkreślił Andrzej Szahaj, uznając w plenarnym referacie nauki o kulturze za podstawowe, co wynika z szeregu przyczyn, m.in. z uświadomienia sobie przez człowieka kulturowego charakteru wszelkiej rzeczywistości oraz coraz powszechniejszego uznania, że problemu dla ludzkości nie stanowi już kontrola jej środowiska przyrodniczego, lecz kontrola środowiska kulturowego.

Obradom towarzyszyła projekcja filmu „Kulturoznawca – współczesny „analfabeta”? (Andrzej Radowski), którego wynikiem może być smutna konstatacja: nieumiejętność posługiwania się nowoczesnymi technologiami oraz ich nieznanomość powoduje, iż badacze specjalizujący się w naukach o kulturze nie są osobami kompetentnie odpowiadającymi na radykalnie zmieniony charakter działalności wiedzy, jaki oferuje współczesny świat; nie potrafią tworzyć nowych form wiedzy i stosować nowych środków jej prezentacji, a także docierać z nią do szerokich kręgów społeczeństwa, które coraz więcej czasu spędza przecież w sieci. Brakuje portali naukowych, sieciowego uprawiania wiedzy, dyskusji czy konferencji (np. w Second Life), skutkiem czego jest zmniejszająca się możliwość prowadzenia badań nad samą kulturą, która coraz częściej kreowana jest przez programy komputerowe. Pałącą potrzebą staje się wobec tego

ukazywanie nowych możliwości, które niosą naukom o kulturze współczesne technologie, a także zachęcanie kulturoznawców do ich stosowania.

Podjęmowano próby ustalenia stanowisk, jakie zająć powinny względem siebie nauki o kulturze i filozofia, kreśląc obraz kulturoznawstwa (Leszek Koczanowicz), które wyłoniło się z tradycji filozoficznej, ale wraz z ukonstytuowaniem się w samodzielny dyscyplinę musiało się wobec niej zdystansować. Współcześnie dostrzegamy na nowo tendencję do wiązania filozofii z naukami o kulturze, co wynika silniej ze strony filozofii, która rozpoznaje się coraz bardziej jako samoświadomość danej kultury czy społeczeństwa. Autor stawiał pytanie o to, ile (i jakie) filozofii potrzebuje kulturoznawstwo oraz zasygnalizował konieczność ponownego zdefiniowania zarówno kulturoznawstwa, jak i filozofii.

W pierwszej sesji panelu („Kulturoznawstwo otwarte na...”) Anna Zeidler-Janiszewska zauważyła, iż w dyskusjach o specyfice interesującej nas dyscypliny podkreśla się albo jej wymiar integracyjny wobec rezultatów badawczych innych dyscyplin humanistycznych albo też eksponuje się jej naturę interdyscyplinarną. Model „humanistyki zintegrowanej” łączy się z formułą kulturoznawstwa jako „późnego wnuka filozofii”, co ogranicza zakres praktyk badawczych. Badaczka sygnalizowała

konieczność zastanowienia się nad możliwością interpretowania kulturoznawstwa jako „transdyscypliny”, zaznaczając, iż poszukiwania określane mianem interdyscyplinarnych towarzyszyły badaniom humanistycznym od momentu ich ukonstytuowania się w obrębie akademickiego podziału pracy i nie ma powodu, dla którego specyfika kulturoznawstwa miałaby polegać na zawłaszczaniu tej tradycji. Nad kategorią interdyscyplinarności zatrzymał się też Krzysztof Linda, sugerując konieczność przyjrzenia się bliżej statusowi i specyfice pojęcia (wraz z oszacowaniem szans i zagrożeń, w które wydaje się być uwikłane interdyscyplinarne podejście badawcze), w celu udzielenia odpowiedzi na pytanie, czy mamy obecnie do czynienia z nowym rodzajem metodologii badawczej, czy też może jedynie z modną ostatnio nazwą, określającą praktyki istniejące od zawsze.

Pojawiły się również wystąpienia dotyczące socjologii kultury jako dyscypliny stanowiącej źródło specyficznej perspektywy poznania zagadnień kultury współczesnej w odniesieniu do modeli społeczeństwa późnej nowoczesności (Roman Chymkowski, Włodzimierz Pessel), a także postulat, by przedstawiciele nauk o kulturze zastanowili się nad możliwością szerszego uwzględniania (w ramach swych profesjonalnych zainteresowań) dorobku współczesnego przyrodoznawstwa w tworzeniu

wiedzy na temat świata i człowieka – by nie być postrzeganymi jako ślepo przywiązani do idei kultury, która ma być odgórną sprawczynią całego ludzkiego świata, człowieka i wszystkich jego wytworów – na czele z nauką (Andrzej Radomski). Podkreślano konieczność spojrzenia na turystykę kulturową jako na praktykę kulturotwórczą, w myśl zasady, iż nie sposób zrozumieć współczesnej kultury, nie uwzględniając zjawiska turystyki, i *vice versa* (Beata Frydryczak).

Refleksji poddana została spajająca Zjazd kategorią granicy, używana (i nadużywana) często-kroć nazbyt pochopnie. Granica jest dla nas naturalna poznawczo, wprowadza porządek, hierarchizuje, typologizuje, dookreśla, porządkuje, podczas gdy ciągła zmiana – „gradient” jest czymś poznawczo trudnym i niewygodnym. Znamienne jest jednak, że wszędzie tam, gdzie pojawiają się wytyczone przez nas granice, przyczyniają się one do powstania konfliktów, co skłania do zastanowienia się nad pytaniem, na ile granice są konieczne i naturalne (Wojciech Borkowski, Dobrosława Węzowicz-Ziółkowska).

Podjęto także (Bogumiła Truchlińska) istotny dla współczesnego kulturoznawstwa problem pluralizacji stanowisk (wynikającej z braku jednoznaczności narzędzi pojęciowych i metod badawczych oraz wielości przedmiotów), która prowadzić może do chaosu i dezintegracji dyscypliny, w związku

z czym istotną wydaje się być potrzeba przywrócenia na obszarze nauk o kulturze refleksji aksjologicznej (współcześnie dostrzega się bowiem dwie główne tendencje: wiążącą się z tradycjami pozytywizmu i scjentyzmu oraz postmodernistyczną, prowadzącą do likwidacji wszelkiej tożsamości).

Wystąpienie Andrzeja Zaprowskiego (Kultura – ruchomy cel) interpretować można jako optymistyczną odpowiedź na pytanie o konsekwencję problemu ciągłego przewartościowywania własnego aparatu badawczego, badacz uznaje w nim bowiem, iż tego typu doświadczenie nadaje – w sensie pozytywnym – postrzeganiu świata charakter dynamiczny i twórczy, pozwalając podmiotowi badającemu bezustannie korygować i zmieniać granice horyzontu badawczego.

Pojawiła się też propozycja włączenia do studiów kulturoznawczych perspektywy posthumanistycznej (Miroslaw Filiciak), zobrazowanej na skrajnie radykalnym przykładzie badań nad kulturą zainicjowanych przez filozofię Friedricha Kittlera, odwracającego McLuhanowskie przekonanie, że media są przedłużeniem człowieka, w myśl twierdzenia, iż to ludzie są przedłużeniem maszyn, a zjawiska kultury można zredukować do wymiany impulsów elektrycznych w układach scalonych, których nie sposób w żaden sposób zrozumieć. Myśl ta silnie inspiruje nowe subdyscypliny

w badaniach nad mediami (np. związane z osobą Lva Manovicha studia nad oprogramowaniem, mające stanowić fuzję badań kultury z informatyką). Autor postawił pytanie o możliwość podobnego połączenia: czy kulturoznawstwo może wykorzystać perspektywę posthumanistyczną, w wielu aspektach radykalnie sprzeczną z podstawami studiów nad kulturą? Jak pogodzić owe sprzeczności z kuszącą obietnicą poszerzenia instrumentarium badań o nowe narzędzia, które pozwoliłyby uchwycić specyfikę przemian współczesnej kultury?

„Granice antropologii”

W obrębie panelu przypomniano, iż antropologia kulturowa postrzega człowieka jako istotę na różne sposoby ograniczoną, a problem jego ograniczeń wiąże się m.in. ze skutkami społecznego i indywidualnego treningu kulturowego, potencjalną wielkością kulturowego bagażu, rozziwem między aspiracjami a wydolnością biologiczną i ograniczeniem możliwości przez konkretną kulturę (Ewa Kosowska). Rozważano (Grzegorz Godlewski) problem granic samej antropologii kultury (pojmowanej jako przykład paradygmatu otwartego, lecz nie zezwalającego na całkowitą arbitralność, a opierającego się o zasady generujące poznanie). Podniesiono kwestię programu badań nad przyszłością

jako faktu kulturowego i przedmiotu badań antropologicznych, próbując sformułować odpowiedź na pytanie, w jaki sposób opisywać doświadczenie nowoczesności, rozumiane nie tylko jako obecność przeszłości w teraźniejszości, ale też jako nieustanne powoływanie do życia prywatnych i publicznych fantazji, projektów i utopii przyszłości (Mateusz Halawa).

Analizowano widowiskowe praktyki kulturowych badań antropologicznych na przykładzie motywów przewodnich dwóch krzyżujących się ze sobą antropologii – Gombrowicza i Grotowskiego – pojmowanych jako formy badania granic ludzkiego doświadczenia w kulturze (Leszek Kolaniewicz, Mateusz Kanabrodzki).

Zaproponowana została formuła antropologii kultury wizualnej, wraz sugestią wyboru zasadniczych jej kategorii, a także możliwych granic dyscypliny, w której kłopotliwe wydaje się być wszystko, poczynając na niejasności kategorii „kultura wizualna”, poprzez język, relację do innych dziedzin podejmujących podobną problematykę, na podstawowych kategoriach badawczych kończąc (Iwona Kurz, Łukasz Zaremba). Sprawę granic antropologii rozpatrywano też na przykładzie problemów o charakterze metodologicznym, np. antropologii słowa (Marta Rakoczy), antropologii literatury (Elżbieta Dąbrowicz, Marcin Płachecki). Podkreślano znaczenie animacji

kultury jako najskuteczniejszego sposobu przeciwdziałania upadkowi kultur i języków mniejszościowych (Nicole Dołowy-Rybińska). Poruszono też kwestię relacji między kulturą dominującą a kulturą mniejszości oraz ograniczeń społecznie zdefiniowanej relacji między płciami (Agnieszka Gawędzka). Próbowano spojrzeć na naród jako na specyficzny system kulturowy, w obrębie którego dostarczyć można granicę chronologiczną oddzielającą wiek nacjonalizmu od ery przednarodowej, którą wyznaczają procesy szeroko rozumianej modernizacji (Krzysztof Jaskułowski), a także odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób antropologia winna brać udział w istotnych debatach społecznych naszych czasów.

Panel – zdaniem Organizatorów – wskazał najciekawsze problemy badawcze i najbardziej obiecujące perspektywy metodologiczne.

„Granice mediów”

W obrębie pierwszej części panelu (zatytułowanej „Obrazy/media/interfejsy”) poruszano m.in. kwestię granic pojęcia mediów charakteryzowanych na tle mediów interaktywnych; mediów pojmowanych jako rodzaj granicy dla (dziedziczonej dzięki językowi) kultury (Wojciech Chyła); nowych mediów (i transmedialności) pojmowanych jako fundament

współczesnej kultury artystycznej (Ryszard W. Kluszczyński); granicznego charakteru nowych technicznych mediów kultury, ze szczególnym uwzględnieniem „nauki o obrazie” oraz próbą odpowiedzi na pytanie, gdzie kończy się miara obrazu, jeśli „obrazować” nie oznacza już odzwierciedlać (reprodukować) tego, co zobaczył obiektyw aparatu (Andrzej Gwóźdź); dzieła umysłu wobec nowomediów copy-pastu, wraz z analizą przyczyn i kulturowych konsekwencji zjawiska (Zbigniew Bauer). Pojawiły się również zagadnienia związane z tzw. miękkimi mediami (Piotr Celiński), przemianami chińskiej piśmienności w epoce nowych mediów (problem zwojów, węzłów sieciowych i ekranów – Karolina Pawlik) oraz performatyzacją życia w społeczeństwie informacyjnym (technologie bezprzewodowe analizowane w kontekście codzienności – Maciej Ozóg).

Sesja druga – „Doświadczenie mediów” – zogniskowana była wokół kwestii funkcji pragmatycznej nowych mediów. Podnoszono zagadnienia kultury promocyjnej i źródeł konsumpcjonizmu (Wiesław Godzic); strategii uczestnictwa w kulturze medialnej (w szczególności wykluczenia i performizacji zachowań) (Agnieszka Ogonowska); presji technologii skierowanej na kulturę oraz konsekwencji procesu (Eugeniusz Wilk); archeologii mediów (Anna Nacher); adaptacji

wartości kulturowych w społeczeństwie informacyjnym (Liliana Węgrzyn-Odzioba). Obecny był także kontekst społeczny, związany z podejmowaniem zagadnień dotyczących granic etyki dziennikarskiej (Małgorzata Gruchola) oraz funkcjonowania mediów w Unii Europejskiej (Monika Łukasik-Duszyńska).

Trzecia, zatytułowana „Widzieć – być”, skoncentrowana została na analityce (w przeważającej mierze filmowej) dokonywanej w kontekście problematyki społecznej i filozoficznej, a zajmowano się w jej obrębie kinetyką obrazów w twórczości Aby’ego Warburga i Jean-Luca Godarda (Tomasz Majewski); fotografią mobilną (Marianna Michałowska); performatywnymi ramami obrazów (Karolina Charewicz); przekraczaniem granic filmowego obrazu w różnych kulturach etnicznych oraz w twórczości rozmaitych autorów (Grzegorz Lechowski, Joanna Aleksandrowicz, Krzysztof Loska), a także wizerunkami mniejszości etnicznych (Artur Piskorz).

Czwarta grupa wystąpień eksplorowała zagadnienia „Intermediów, Internetu i Telewizji”, dotykając m.in. kwestii: symulacji świata fizycznego w środowisku 3D na przykładzie Academia Electronica (Michał Ostrowicki); internetowej prowokacji rozumianej jako akt transgresji granic (Magdalena Kamińska, Tomasz Bielak); wirtualnych spektakli

i hiperrzeczywistości (Agnieszka Ziętek); badań gier komputerowych (game studies, ludologia) traktowanych jako nowa subdyscyplina kulturoznawstwa (Radosław Bomba); performatywnego wymiaru działań językowych w Internecie (Marta Kosińska); morfingu w poezji medialnej, na przykładzie poezji cyfrowej i holopoematów (Monika Górską-Olesińska); telewizji pogranicza etnicznego (Magdalena Zdrodowska).

W podjętych w obrębie panelu zagadnieniach trudno dopatrywać się spójnej wizji metodologicznej, jednakże – zdaniem organizatorów Zjazdu – nie byłoby prawdą utrzymywanie, że mamy do czynienia z całkowitą różnorodnością podejść metodologicznych, tematów i języków dyskursu, można natomiast zauważyć, iż zaczyna się kształtować polski rys tekstów badawczych powstających w punkcie zderzenia się mediów i kulturoznawstwa. Prowadzący panel zwracają uwagę na występowanie kilku dominujących cech wspólnych: różnorodności inspiracji metodologicznych z nastawieniem na to, co obecnie „modne” (co stanowi naturalną konsekwencję braku ograniczeń w docieraniu do tekstów naukowych); niedostatecznego stopnia krytycyzmu względem samej metody (wielokrotnie powtarzane przekonanie o możliwości aplikacji teorii do opisu i interpretacji polskiej rzeczywistości przy braku

krytycznej analizy samej metody); nastawienia na lokalność przy tendencji do pomijania wkładu myśli polskiej. Wydaje się też, iż brakuje refleksji dotyczącej kultury popularnej, której nisze często odwiedzamy, nie podejmując jednak zagadnień dotyczących jej głównych mechanizmów, w myśl zasady, iż sfera ta stanowi dla kulturoznawcy wdzięczny – choć równocześnie ryzykowny – przedmiot badań. Czyżby to znaczyło, że ciągle tkwimy w paradygmatach „kultury wysokiej”? – zapytują organizatorzy.

„Granice sztuki”

Panel zgromadził największą ilość wystąpień, w związku z czym zrealizowany został w dwóch równoległych sekcjach podzielonych na sześć sesji tematycznych. Istotne tematy poruszone zostały w sesji plenarnej („Sztuka w granicach teorii”). Grzegorz Dziamski (wystąpienie pt. Instytucjonalna analiza sztuki – sztuka w kontekście kultury) ukazał, jak sztuka konceptualna odkryła sztukę jako fakt instytucjonalny, nierozzerwalnie związany z istniejącymi w społeczeństwie instytucjami, i jakie z tego odkrycia wyprowadziła konsekwencje dla praktyki artystycznej, a także, jak pokonceptualna praktyka artystyczna doprowadziła do krytycznej analizy instytucjonalnej. Autor zwrócił uwagę na wielość instytucjonalnych obiegów

sztuki, co pozwala artyście przełamywać instytucjonalne ograniczenia sztuki.

Ewa Wąchocka podjęła problem relacji między podmiotem – zarówno autorskim, jak i podmiotowością postaci dramatycznych – a strukturą tekstu teatralnego, w centrum uwagi umieszczając szczególnie charakterystyczne „przypadki graniczne” oraz zarysowując ścisłą zależność pomiędzy dezintegracją, płynnością czy też dekonstrukcją podmiotowej tożsamości a nowymi formami pisania dla teatru.

Podsumowania stanu polskiej dyskusji nad społecznym i politycznym zaangażowaniem sztuki oraz autonomią i instrumentalizacją kultury dokonał Jan Sowa, próbując także odpowiedzieć na pytanie, na czym może polegać społeczno-polityczne znaczenie sztuki.

Refleksję nad kwestią zasadności istnienia granic w sztuce podjęła Maria Popczyk („Postgraniczność sztuki”), zastanawiając się jednocześnie, jaką postacią granice owe przybierają i czy odpowiednie w tym przypadku jest użycie terminu „granica”. W jakim sensie można mówić o granicy dzieła sztuki, biorąc pod uwagę fakt, iż przedmioty realne posiadają – co prawda – granice fizyczne (rzeźba, instalacje, malarstwo), jednak granice przestrzenne (dotyczące fizycznej rzeczywistości dzieła) nie wyczerpują jego przynależności do grupy dzieł sztuki.

W sesji pierwszej – „Konteksty intermedialności” – analizowane były m.in. problemy: płynności granic pomiędzy sztuką i medycyną oraz ewolucji w pojmowaniu relikwii i świętości w kontekście nowożytnego procesu „odczarowywania świata” (naukowo technicznej racjonalizacji) i ponownego dziś „zaczarowywania” – obecność magii w kulturze współczesnej (Katarzyna Saniewska-Popiołek). W kontekście prób ukazania karnawalizacji chrześcijańskiego *sacrum* w sztuce współczesnej rozważano kategorie profanacji, detronizacji, odwrócenia, coraz częściej – na zasadzie strategii – naruszających granice *sacrum* (Marcin Kowalczyk). Miała również miejsce refleksja nad kategorią prawdy i zaufania na gruncie kultury popularnej, gdzie samo pytanie o prawdę okazuje się anachroniczne, nieufność – normą społeczną, natomiast granicą kultury staje się często horyzont ignorancji (klasycznie ujęte zasady logiki nakazują przyjąć, iż powtarzane kłamstwo nie staje się prawdą, intensyfikacja przekazów w obrębie kultury popularnej dowodzi jednak, iż ustawiczne powtarzanie nieprawdy uwiarygadnia przekaz) (Bogusław Dziadzia).

Refleksji poddana została kategoria obrazu. Jedna z propozycji sugerowała konieczność ujęcia zjawiska intermedialności z perspektywy historyczno-kulturowej, w celu ustalenia miejsca obrazu w rozwoju kultury europejskiej

(Anna Olszewska); druga podjęła się analizy dokonanego na terenie sztuki (przeprowadzonego w oparciu o wyniki sondaży zbierających informacje o preferencjach odbiorców w różnych krajach) zjawiska uwspółcześniania przeszłości (na podstawie stworzonego w latach 1994-1997 szeregu prac łączących cechy najchętniej wymieniane przez ankietowanych oraz obrazów łączących cechy wymieniane najrzadziej). W zamyśle twórców projekt ten miał być żartobliwą realizacją sztuki odpowiadającej gustom odbiorców, można nań jednak również spojrzeć jako na projekt stawiający pytanie o granice między pojęciami sztuki dawnej, nowoczesnej, ponowoczesnej i współczesnej (Mateusz Salwa).

W sekcji „Transgresje literackie” analizowano problem przekraczania granic pomiędzy literaturą a nowymi mediami i to, co powstaje w wyniku owego zderzenia, charakteryzując równocześnie problem przemian współczesnego tekstu poetyckiego, który pod wpływem zmian zachodzących w obrębie nośników oraz środków wyrazu artystycznego przybiera postać dzieła hipertekstualnego, rhizomatycznego, ikonicznego, swoistej struktury zmierzającej w stronę dzieła medialnego (Bogusława Bodzioch-Bryła). Analizowano też problem przekraczania granic między literaturą a fotografią (Małgorzata Wiatr), a także łamanie barier w zakresie

języka, interpretacji, gatunku (na przykładzie dramatu – Adrianna Kunka); rozwijano problem intertekstualności (Lidia Koszkało), zastanawiano się nad literackimi sytuacjami granicznymi (Agnieszka Adamowicz-Pośpiech).

W ramach sesji „Transkulturowość sztuki” podejmowano problematykę: łamania granic konwencji w sztuce namban (wykonywanej przez nawróconych na chrześcijaństwo Japończyków, częściowo świeckiej, częściowo sakralnej, zrodzonej ze zderzenia estetyki Wschodu i Zachodu, tworzonej z wykorzystaniem ikonografii oraz technik japońskich i europejskich), której transkulturowy charakter stworzył podwaliny dla rodzącego się znacznie później na gruncie estetycznym dialogu kultur (Judyta Steffek); przekraczania granic ludzkiej cielesności (pytanie o granice możliwości jej przekraczania, o to, co w jej obrębie jest jednostkowe, a co stanowi produkt zmediatyzowanego świata) obserwowane na przykładzie analizy praktyk ograniczania ciała skonfrontowanych z sytuacją współczesną, gdzie ciało indywidualne staje się ciałem globalnym (Anna Ciechanowska). Obserwacji poddano proces przekraczania granic własnej kultury na przykładzie zjawiska „prymitywizmu” (sztuki plemiennej będącej inspiracją prowokującą radykalne przeobrażenia w sztuce Zachodu, a także stanowiącą płaszczyznę pozwalającą na krytykę nowoczesności), które

miało umożliwić ucieczkę przed tym, co niosła ze sobą nowoczesność, utożsamiana z mieszczańską racjonalnością (Andrzej Kisielewski). Charakteryzowano przykłady wielowymiarowej transgresywności japońskiej artystycznej praktyki performatywnej zwanej butoh wymykającej się próbom zdefiniowania (Ewa Janicka). Obserwowano wspólnoty kulturowe funkcjonujące ponad podziałami (Włodzimierz Moch), a także szczególnie przypadek przenikania się kultur na przykładzie rynku wydawniczego na Ukrainie, gdzie proces zacierania różnic międzykulturowych prowadzi do ich wyostżenia i generuje napięcia (Jurij Hałajko).

W obrębie sesji „Doświadczenia graniczne” analizie poddano m.in.: doświadczenie głodu (jako formy walki między biologiczną potrzebą a kulturowymi wzorami zachowań – Aleksandra Achteлик); artystyczne próby „rekonstrukcji” doświadczenia Zagłady (kontrolerskie pytanie o możliwość włączenia go w obszar zmysłowego doświadczenia człowieka urodzonego w okolicach II wojny światowej oraz o konsekwencje, jakie mogą pociągać za sobą podobne próby – Mateusz Skrzeczkowski). Ze zjawiskiem Zagłady usiłowano też zmierzyć się w perspektywie antropologiczno-kulturowej („zagłada” rozumiana jako rodzaj konstruktu wpisanego w możliwości i sposoby doświadczania współczesności, ze szczególnym

naciskiem na właściwości estetyczne problematyki), zapytując, czy dopuszczalne jest mówienie o niej jako o figurze stylistycznej czy toposie nie związanym jednoznacznie z samym wydarzeniem? Czy możliwy jest dzisiaj (w dobie powszechnej estetyzacji, areligijności i „odbierania złu znamion zła”) dyskurs etyczny związany z Holocaustem? Czy istnieją granice pamięci kulturowej (trauma) i jaką rolę odgrywają w ich kształtowaniu muzea, sztuka i nowoczesne media? Czy dopuszczalna jest interpretacja Zagłady przez pryzmat innych form ludobójstwa, wreszcie, czy możliwe jest kulturowe przetworzenie ekstremalnych doświadczeń Holocaustu tak, by zachowały one swoją bezpośredniość (prawdę), ale nie traumatyzowały epistemologicznie (Radosław Filip Muniak)?

Podjęta została też kwestia (auto)krytycznego potencjału sztuki fanów w kulturze Youtube (sposoby pojmowania i realizowania przez nich strategii takich jak m.in.: transtekstualność, transmedialność, body-art, reinterpretacja doświadczenia człowieczeństwa, trans humanizm itp. – Magdalena Roszczyńska). Dyskutowano nad granicami sztuki i twórczości na przykładzie kontrowersyjnych dzieł Davida Nebredy, którego twórczość prowokuje próbę odpowiedzi na pytanie, ile warte jest ciało w sztuce oraz ile ofiar wymaga sztuka (Barbara Wybaczy). Analizowano kwestię miejsca odbiorcy

w sztuce współczesnej, zastanawiając się, czy zacieranie się granic między artystą a widzem prowadzi do zupełnego zaniku tej granicy, stwarzając sytuację, w której każdy może być artystą (Dorota Koczanowicz).

W panelu „Spektakle transgresji” udowodniono, iż zjawiska przekraczania granic na obszarze sztuki współczesnego teatru (także reinterpretacja kategorii granicy w teatrze) nadal mogą stanowić kwestie interesujące i wiele mówiące nie tylko o samym teatrze, ale i kondycji współczesnej kultury (Magdalena Grenda). Zaprezentowano postmodernistyczną sztukę *performance* w aspekcie aksjologicznym, zapytując o granice wolności artystycznej, zasadność przekraczania wszelkiego tabu i przekreślenia tradycyjnych paradygmatów estetycznych i etycznych, oraz zastanawiając się, czy forma artystyczna radykalnego *performance* jest przejawem szeroko pojętej emancypacji sztuki, czy też jej ostatecznego końca (Agnieszka Skrobas).

Analizowano filmowe i medialne inspiracje w twórczości polskich artystek działających po 1990 roku, postrzegając właściwą im ekspresję artystyczną jako rodzaj mediacji między różnego rodzaju formami stylistycznymi i środkami wyrazu (prace wykorzystujące środki kinowe, video, nowe media oraz Internet dla stworzenia transmedialnych przekazów o charakterze audiowizualnej

instalacji – Małgorzata Radkiewicz). Pojawił się również problem cenzurowania sztuki (działań społecznie niezrozumiałych) oraz konsekwencji zjawiska, które sprzyja powszechnemu utożsamianiu sztuki z patologią, prowadząc do skutków zgoła odmiennych niż zamierzone (Małgorzata Kądziała).

Wystąpienia w sekcji „Transgraniczność dyscyplin artystycznych” dotyczyły m.in. postmodernistycznej sztuki publicznej (rozumianej jako taktyka przekraczania granic pomiędzy życiem i sztuką; na przykładzie twórczości artystów wkraczających w przestrzeń publiczną z typem działań odmiennych od tradycji przedmodernistycznej, modernistycznej czy późnomodernistycznej, prowadzących dialog ze społeczeństwem lub stwarzających dla obywateli przestrzeń dyskusji – Marta Raczek); artystycznego aktywizmu jako przykładu subwersji w przestrzeni miejskiej (działającego się w zastanej, bogatej symbolicznie przestrzeni współczesnego miasta), której celem jest artykulacja dążeń i postulatów nowych kultur miejskich oraz krytyczna ingerencja w przestrzeń miasta (Agata Skórzyńska).

Wątek podjętych rozważań stała się też refleksja nad wyartykułowaną przez Paula Virilio groźbą zniknięcia sztuki oraz stawianymi przez niego (w obliczu globalizacji i katastrofy, do której – jak sądzi – nieuchronnie zmierzamy)

pytaniami: czym jest ślepe pole sztuki? Czy sztuka może być świadkiem przemian w kulturze? Czy jesteśmy zdolni stawić opór znikaniu i dyslokacji sztuki? I czy istnieje skuteczna strategia, aby się temu przeciwstawić (Joanna Spalińska-Mazur)? Zastanawiano się również nad koncepcją „Końca sztuki” Jeana Baudrillarda, który twierdził, iż sztuka stanowi jedynie fasadę, mającą na celu zatajenie transestetyzacji społeczeństwa (stała się trywialna, miesza się z banałem codzienności, pod jej pozorem wytwarza się dziś sukcesy zawodowe, kariery, przydające prestiżu przedmioty konsumpcji; w im mniejszym stopniu może zwać się sztuką i powoływać na samą siebie, w tym większym stopniu domaga się dla siebie statusu „wyjątkowości”; artysta jest jak oszust, który profanuje grę, ponieważ przywraca sztuce prawa rządzące w świecie rzeczywistym – Alicja Głutkowska-Polniak).

Panel charakteryzował się różnorodnością tematyki oraz konkretnością artystycznych egzemplifikacji, z których wyprowadzane były ostrożne uogólnienia na temat charakteru współczesnej kultury. Badacze dostrzegają w sztuce wysoce dynamiczną sferę kultury, wykraczającą poza utrwalone normy i wartości, a zapowiedzi przemiany kulturowej upatrują w formach marginalnych, mieszanych. Organizatorzy zauważają, że w związku z faktem, iż niemal wszystkie współczesne praktyki

i dyskursy kulturowe postrzegane są jako kreacyjne, wykorzystywana w trakcie ich badań teoria nie powinna mieć ambicji totalizujących, lecz raczej winna służyć nadawaniu znaczenia poszczególnym kulturowym praktykom i dyskursom, celem jej natomiast powinna być redeskrpcja istniejących praktyk, nadawanie znaczeń praktykom kulturowym w nieustającej konwersacji z innymi pragmatycznymi narracjami, które to podejście jest zgodne z akcentowanym przez badaczy współczesnych społeczeństw ukulturowieniem (usemiotycznieniem) całej rzeczywistości.

Wnioski

W niemal wszystkich dokonanych przez Organizatorów Zjazdu podsumowaniach pojawiały się spostrzeżenia na temat złożonego i wielowymiarowego charakteru współczesnej polskiej refleksji o kulturze (obejmującej niezwykle szeroki zakres przedmiotowy, reprezentującej różne orientacje teoretyczne i metodologiczne, wobec których każda próba podsumowania wydaje się być skazana na redukcjonizm). Zauważono, iż analizowane problemy nie ułożyły się w całość, którą można by uznać za spójną odpowiedź na pytanie o treść współczesnych sporów o teorię kultury, jej zadania, granice, ekspansję oraz proponowane ujęcia jej przedmiotu, sama

natomiast treść terminu „kultura” staje się na tyle niejednoznaczna, że wręcz ulega zatarciu. Jako godziwą odpowiedź na pytania konotowane przez powyższe diagnozy uznać można główną tezę drugiego wykładu plenarnego wygłoszonego przez prof. dr. hab. Ralfa Konersmanna, który, wypowiadając się jako filozof kultury, przedstawił tezę o pregnancji, czyli wielopostaciowości i płodności, doniosłości i samodzielności pojęcia kultury, prezentującą kulturę jako dziedzinę przedmiotową, która jest dana sama przez się, w postaci nieredukowalnej i autonomicznej (zastępując tradycyjny model wywiedlności, marginalizujący świat kultury, mniej znanym, a – zdaniem badacza – jedynie w niniejszym kontekście stosownym modelem autonomii). Teza o pregnancji ma dwie zalety: jest pozytywna, wyodrębnia bowiem przedmiot i systemową samodzielność badań kulturoznawczych oraz krytyczna, gdyż wzywa uczestniczące dyscypliny do zrewidowania swoich strategii poznawczych, zmodyfikowania metodologii i wnikliwego spojrzenia na swoistość przedmiotu. Prof. Konersmann zwraca uwagę na fakt, iż preparowanie nowoczesnego pojęcia kultury oraz coraz liczniejsze i w szybkim tempie tracące przejrzystość próby nadania mu pregnancji dokonują zerwania z tradycyjnymi wzorami wyjaśniania i modelami świata. Pewna problematyczność

sformułowanych swego czasu stanowisk przyczyniła się do tego, że dzisiejsze nauki o kulturze przyjmują do wiadomości wcześniejsze dokonania teoretyczne często tylko w zamiarach polemicznych lub w ogóle o nich zapominają, które to zatarcie pamięci okazuje się fatalne, ponieważ wraz z dawnymi modelami usuwa sprzed oczu ich wyjściową intuicję: wiedzę o pregnancji pojęcia kultury. Ernst Cassirer, który wyraźnie miał przed oczyma to dziedzictwo, nie pozostawił żadnych wątpliwości co do wymiaru pensum ustanowionego wraz z wyemancypowaniem się pojęcia kultury: „Logik kulturoznawstwa” – pisał – musiałby rozpocząć swą pracę „poniekąd od początku”.

Badacz definiuje kulturę jako coś własnego, niewywiadlnego, co nie jest ani bazą, ani nadbudową, ani konstruktem. Określenie specyficznego modusu, w jakim jest dana oraz udostępnienie świata fenomenalnego kultury wymaga gotowości do postrzegania pregnancji pojęcia kultury oraz ujmowanych przezeń fenomenów jako wyzwania dla teorii oraz tegoż wyzwania faktycznej akceptacji.

Bogusława Bodzioch-Bryła

Projekt fotograficzno- -badawczy *Architektura międzywojennego Krakowa – niedoceniany obraz miasta*

Minęły dwie dekady wolności Polski i nieuchronnie nasuwają się podsumowania tego okresu. Niejako samoczynnie narzuca się analogia do II Rzeczypospolitej – państwowość trwała wówczas właśnie dwie dekady. II RP pomimo wielu wad i mankamentów, pozostawiła po sobie zarówno wielkie pomniki czynu narodowego jak również wspaniałe świadectwa zaangażowania struktur państwowych w odbudowę ojczyzny.

To prawda, lista tych największych pomników lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku jest znana; gdyński port i miasto Gdynia, Centralny Ośrodek Przemysłowy, linie kolejowe, w tym magistrala do Gdyni, przemysł lotniczy, mapy Wojskowego Instytutu Geograficznego, polskie uniwersytety,

szkolnictwo i system wychowawczy etc. Cichym świadkiem tej epoki jest jednak także architektura – gmachy publiczne i budynki mieszkalne. Architektura ta przeważnie o skromnej ascetycznej formie, obfituje jednak w znakomite detale, szlachetną fakturę i materiały wysokiej jakości, z których została wykonana.

Niestety ten świadek dobrego smaku Polaków okresu dwudziestolecia międzywojennego, dzisiaj nie zawsze jest znany i doceniany w taki sposób, jak na to zasługuje. Współcześnie architektura międzywojnia nie raz ulega dewastacji poprzez nieprzemysłane modernizacje, przebudowy itp. Nierzadko te znakomite wytwory epoki naszych dziadków, w obecnej szaleńczej epoce przegrywają

konkurencję o opiekę konserwatorską państwa, choćby z architekturą późniejszą – powojenną, z symbolami „hańby domowej”.

Troska o pamięć, kondycję, a nawet istnienie architektury dwudziestolecia, stała się motorem Projektu fotograficzno-badawczego *Architektura międzywojennego Krakowa – niedoceniany obraz miasta* realizowanego w Instytucie Kulturoznawstwa Wyższej Szkoły Filozoficzno-Pedagogicznej „Ignatianum” w Krakowie (od maja 2009 r.). Uczestnikami projektu są pracownicy i studenci Uczelni oraz członkowie Koła Naukowego Turystyki Kulturowej ze studentką Agnieszką Szczygieł na czele. Całość koordynuje mgr Krzysztof Jabłoński.

Dlaczego właśnie dwudziestolecie międzywojenne? Co ciekawego można odnaleźć w architekturze tego okresu w Krakowie? Okres drugiej Rzeczypospolitej Polskiej jest barwnym wycinkiem zarówno w dziejach całej naszej ojczyzny jak i najbardziej nas tu interesującego Krakowa. W 1918 roku zniesione zostało ograniczenie budowlane wynikające z likwidacji twierdzy Kraków¹, czego efektem była wzmożona urbanizacja miasta. Przemianom architektonicznym i zabudowie uległy tereny do drugiej obwodnicy, a w latach 30-tych zakres budo-

wy rozszerzył się za linię obecnych Alej Trzech Wieszców². Na całym tym obszarze wznoszono budynki o różnym charakterze. W większości były to gmachy użyteczności publicznej, wśród nich między innymi: banki, Muzeum Narodowe, Biblioteka Jagiellońska, kliniki na ulicy Kopernika. Obiekty te najczęściej wznoszone były w stylu zmodernizowanego historyzmu i akademickiego klasycyzmu. Ponadto w kilku miejscach w Krakowie zaczęto wznosić osiedla willowe w stylu dworowym, np. przy Rondzie Mogilskim. W czasie tym powstały również kościoły w Borku Fałęckim i na Dębnikach oraz pierwsze bloki mieszkalne oraz (masowo wówczas budowane) kamienice komunalne³, utrzymane w dość jednolitym stylu.

Budynki architektury mieszkalnej tego okresu charakteryzowały się uproszczoną bryłą, płaskimi dachami i wydatnymi okapami. Indywidualnie rozwiązany był zwykle portal wejściowy z rzeźbionym godłem domu, czasem fasada zdobiona elementami nawiązującymi do figur geometrycznych⁴. Tak jednolicie zabudowane są nieraz całe krakowskie ulice np. ulica Iwona Odrowąża. Na pierwszy rzut oka, daje to efekt jednostajności, monotonii. Gdyby przyrzeć się bliżej poszczególnym

1 M. Fabiański, J. Purchla, *Historia architektury Krakowa w zarysie*, Kraków 2001, s. 74.

2 Tamże, s. 85.

3 Tamże, s. 83-84.

4 Tamże, s. 81.

budynkom, dostrzec można szereg różnic: w dekoracji portalu, czasem w podziale architektonicznym fasady... Różnorodna jest też kamieniarka okienna, a elementem absolutnie niepowtarzalnym są godła domów.

Właśnie ta prosta architektura, kryjąca w sobie tyle niedostrzegalnych na pierwszy rzut oka „smaczków”, stała w centrum zainteresowania grupy ludzi, którzy postanowili zająć się bliżej wieloaspektową problematyką architektury międzywojennego Krakowa. Głównym celem naszego projektu jest ukazanie wartości i znaczenia cennej, ale nieco obecnie zapomnianej, krakowskiej architektury tego okresu, poprzez stworzenie fragmentu dokumentacji fotograficznej i naukowej obiektów wybudowanych oraz przebudowanych w latach 1918-1939 w Krakowie, oczywiście w jego granicach administracyjnych z tamtego czasu. Przedsięwzięcie zainaugurował wykład mgr. inż. arch. Michała Wiśniewskiego dotyczący architektury przełomu XIX i XX wieku, ze szczególnym uwzględnieniem architektury międzywojennego Krakowa. Wykład ten (otwarty dla wszystkich studentów „Ignatianum”) stworzył merytoryczne podwaliny pod ideę projektu. W semestrze zimowym 2009 roku zostały sprecyzowane założenia i cele projektu. Podjęto również pierwsze próby pozyskania środków na potrzeby projektu w ramach konkursu Gminy

Miejskiej Kraków w dziedzinie kultury, sztuki, ochrony dóbr kultury i tradycji. Wprawdzie zakończyły się one niepowodzeniem, niemniej jednak pozwoliły zdobyć cenne doświadczenie osobom, które pracowały nad ofertą. W grudniu 2010 roku w imieniu Instytutu Kulturoznawstwa została złożona kolejna oferta – tym razem do Urzędu Marszałkowskiego na konkurs w dziedzinie kultury pod nazwą *Mecenat Małopolski*. Ze względu na odmienne założenia wspomnianych konkursów, projekt aktualnie jest modyfikowany – niemniej jego trzon pozostaje niezmienny.

Jednocześnie ze staraniami o fundusze, trwa realizacja pierwszego etapu projektu, polegająca na przygotowaniu i przeprowadzeniu odpowiednich badań. W tym celu skompletowana została grupa projektowa. Wchodzący w jej skład wolontariusze to w większości studenci kulturoznawstwa, zapaleni fotografowie-amatorzy, faszynaci historii, sztuki i architektury Krakowa. Na potrzeby projektu Kraków w granicach z 1939 roku został podzielony na 35 obszarów – każdy z naszych współpracowników wybrał dla siebie jeden lub dwa obszary badawcze, które docelowo będą terenem jego badań. W maju grupa projektowa przeszła dodatkowe szkolenia z zakresu rozpoznawania stylów architektonicznych występujących w okresie międzywojennym w Krakowie oraz warsztaty

techniczne pozwalające im udoskonalić swoje umiejętności fotograficzne, szczególnie w dziedzinie fotografii architektury.

Zadaniem wolontariusza jest odszukanie i sfotografowanie budynków powstałych bądź przebudowanych w okresie między I a II wojną światową. Kolejny jego krok ma stanowić zebranie podstawowych informacji merytorycznych na temat sfotografowanych budynków, czyli m.in.: określenie adresu obiektu, roku jego budowy lub przebudowy, nazwiska architekta. Dopiero tak opracowany materiał, przekazany zostanie grupie badawczej do scalenia. W ten sposób powstanie podstawowe opracowanie dotyczące występowania budynków wybudowanych w dwudziestoleciu międzywojennym na całym obszarze Krakowa. Kompletny materiał poddany zostanie analizie i szczegółowemu opracowaniu przez dwie grupy badawcze: merytoryczną i techniczną.

Kwestią wciąż jeszcze otwartą, jest sposób przeprowadzenia drugiego etapu projektu, czyli prezentacja wyników badań. W tym względzie wiele zależy od pozytywnych środków finansowych. Planowana jest publikacja zawierająca zdjęcia dotyczące krakowskiej architektury dwudziestolecia międzywojennego (dawne i współczesne) wraz z wynikami badań i opracowaniem merytorycznym w postaci artykułów popularnonaukowych autorstwa partnerów projektu. Dodatkowo

mogłaby być płyta CD pozwalająca zapoznać się z poszczególnymi obiektami. Dzięki tego rodzaju publikacji możliwe stałoby się również pokazanie różnic w architekturze Krakowa za pomocą zestawienia fotografii zrobionych współcześnie z archiwalnymi zdjęciami z okresu międzywojennego. Zanim zdjęcia zostaną zaprezentowane w ww. publikacji, wcześniej pojawią się na wystawie, obok zdjęć z konkursu na najbardziej artystyczne ujęcie międzywojennego Krakowa. pt.: *Budynki z duszą*, realizowanego w ramach projektu.

Projekt w obecnym kształcie jest zaledwie namiastką prac, jakie można by podjąć w związku z tematyką architektury i całego dwudziestolecia międzywojennego. Ma on stanowić inspirację do dalszych działań społeczno-kulturalno-naukowych. Projekt, jako wspólne przedsięwzięcie studentów i pracowników Ignatianum, może przynieść nieocenione korzyści zarówno dla osób, które włączą się w jego realizację, jak i dla zapomnianych obiektów architektury dwudziestolecia.

Krzysztof Jabłoński

Bałtyk – powinowactwa kultur, pogranicza sztuk

Realizowany na Wydziale Filozoficznym „Ignatianum” projekt kulturoznawczy wywodzi swą nazwę od między innymi i polskiego morza, które oddziela naturalną granicą rozmaite cywilizacje odległe etnicznie, a bliskie geograficznie: Słowianie, Bałtowie, Germanie. Kultura postrzegana często jako przezwyciężenie natury, traktowana bywa jako wyróżnik człowieczeństwa. Prowadzi to zazwyczaj do zanegowania związków człowieka z jego naturalnym środowiskiem i utożsamiania sztuki z abstrakcyjnymi twórcami racjonalnego umysłu. Tu jednak głównym kierunkiem działań programowych jest uchwycenie wzajemnie zwrotnych i bezpośrednich relacji pomiędzy naturą a kulturą poprzez badanie zjawisk z dziedziny sztuki inspirowanych przyrodą. Woda jest jednym z żywiołów, ale będąc symbolem życia i ruchu wskazuje na pozostałe elementy środowiska naturalnego człowieka, a zarazem wyznacza dynamikę rozwoju działań projektu otwierającego

coraz to nowe perspektywy badawcze w obrębie zakreślonego programu. Bałtyk zatem uruchamia cały proces badawczy, którego celem jest określenie natury bodźców twórczych, charakteru reakcji na nie w procesie twórczym oraz interpretacji powstałych dzieł sztuki w wymiarze estetycznym i edukacyjnym. Kontekstualizacja nadbałtyckiej sztuki człowieka przebiega na dwóch poziomach, naturalnym i historycznym. Ten drugi, uznany za niezbędny w zrozumieniu ludzkich działań twórczych, zobowiązuje do w pełni świadomej i obiektywnej oceny powiązań kulturowych z krajami ościennymi, badanie zachodzących procesów transkulturowych i analizę współczesnych racji narodowych z uwzględnieniem rzetelnej prawdy historycznej jako niezbędnego warunku budowania trwałych podstaw dla otwartych i partnerskich relacji międzyludzkich.

Bogate artystycznie biografie artystów państw nadbałtyckich

zawierające także silne pierwiastki uniwersalne, stanowić będą tematykę organizowanych kolejnych konferencji, wystaw, spektakli i publikacji. I tak pierwsza edycja projektu zorganizowana w ramach współpracy bilateralnej pomiędzy Uniwersytetem Wileńskim a Wyższą Szkołą Filozoficzno-Pedagogiczną „Ignatianum” poświęcona była twórczości dwóch wybitnych twórców: Polakowi – Stanisławowi Wyspiańskiemu i Litwinowi – Mikołajowi Konstantemu Ciurlionisowi. Dzięki współpracy z Zamkiem Królewskim na Wawelu obrady odbyły się w salach konferencyjnych Zamku, w otoczeniu najbardziej adekwatnym dla refleksji historycznej i estetycznej wywołanej historyczną przeszłością Polski i Litwy, mecenatem Jagiellonów dla sztuki, a nade wszystko związkami Stanisława Wyspiańskiego z Wawelem, jego polskim Akropolis.

Uroczyste otwarcie konferencji miało miejsce drugiego grudnia 2009 w auli imienia ojca Grzegorza Piramowicza Wyższej Szkoły Filozoficzno-Pedagogicznej „Ignatianum” z udziałem przedstawicieli władz lokalnych oraz akademickich i rządowych, Ambasady Republiki Litewskiej w Polsce i Republiki Polskiej na Litwie, patronów honorowych przedsięwzięcia. Otwarcia towarzyszyło otwarcie wystawy fotograficznej zatytułowanej *Kowno, miasto w którym żyjemy*. Wystawa prezentowała prace studentów kowieńskiego wydziału

humanistycznego Uniwersytetu Wileńskiego. Analogiczna wystawa została otwarta tamże, prace studentów „Ignatianum” pokazane w Kownie wystawiane były w ramach wystawy zatytułowanej *Kra-ków, sen Wyspiańskiego*. 3 i 4 grudnia toczyły się na Wawelu obrady konferencyjne z udziałem gości z Litwy, Niemiec, Danii, Czech, Norwegii i Polski. Wygłaszane referaty stanowią bogate kompendium z dziedziny estetyki, z wyakcentowaniem zjawiska synestezji i korespondencji sztuk, ujmowanych w kontekście historyczno-kulturowym. Trzeciego grudnia otwarto w wawelskich salach konferencyjnych wernisaż wybitnej malarki polskiej, Janiny Kraupe-Świdorskiej, będący prezentacją jej doświadczeń synestetycznych na pograniczu muzyki i malarstwa. Wystawa nosiła tytuł *Mity i muzyka*.

Rano przed rozpoczęciem drugiego dnia obrad, kanonik krakowski, ksiądz Jacek Urban odprawił przed relikwiami świętej królowej Jadwigi mszę świętą. Ten niezwykle moment grudniowych obrad konferencyjnych zatrzymał na chwilę czas przed postacią polskiej królowej, patronki nauki i sztuki, która dzięki swej dziejowej misji kulturotwórczej otrzymała słuszny tytuł patronki zjednoczonej Europy.

Druga edycja projektu planowana jest w Kownie w grudniu 2010 roku.

Udział wybitnych polskich i zagranicznych uczonych z dziedziny

historii, historii literatury i estetyki oraz znakomita organizacja przedsięwzięcia była zasługą opieki nad projektem dziekana Wydziału Filozoficznego dr. hab. Józefa Bremera, prof. „Ignatianum”, wynikiem koleżeńskiej współpracy między pracownikami naukowymi Instytutu Kulturoznawstwa i jego dyrektora, dr Tomasza Homy, oraz materialnego wkładu ze strony Wydziału Filozoficznego i Rektoratu „Ignatianum”. Bardzo cenna okazała się gościnna współpraca z Zamkiem Królewskim na Wawelu, Instytutem Goethego w Krakowie, Ambasadą Polską na Litwie i szczodrobliwymi hotelami Royal, Campanile i Stary w Krakowie. To wszystko dowodzi niezbitej prawdy zawartej w słynnym napisie nadproża kamienicy Jana Długosza w Krakowie przy ulicy Kanoniczej 1.

Wiesna Mond-Kozłowska



Noty o Autorach

dr Bogusława Bodzioch-Bryła – doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa Wyższej Szkoły Filozoficzno-Pedagogicznej „Ignatianum”, współpracownik Instytutu Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Ukończyła filologię polską i dziennikarstwo na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. Jest autorką książek: *Kapitan Biblioteki. O poetyckiej i eseistycznej twórczości Adama Zagajewskiego* (2009), *Ku ciału post-ludzkiemu... Poezja polska po 1989 roku wobec nowych mediów i nowej rzeczywistości* (2006), współautorką *Nowego leksykonu szkolnego* (2005) oraz *Leksykonu wiedzy szkolnej* (2008). Publikowała w „Tekstach Drugich”, „Horyzontach Wychowania”, „Śląsku”, „Gazecie Krakowskiej”. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się na opisie sytuacji zderzenia literatury ze sferą nowych mediów, dokonywanym w szerokiej perspektywie kulturoznawczej oraz na współczesnym przekazie reklamowym i dziennikarskim.

mgr Grzegorz Bogdał – absolwent filologii polskiej (specjalność komparatystyka) na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie; stażysta w Dziale Korekty „Tygodnika Powszechnego” (XII 2009 – I 2010); pierwsza nagroda w konkursie literackim zorganizowanym przez Staromiejskie Centrum Kultury Młodzieży w Krakowie (III 2010).

mgr Kinga Dobosz – pracuje jako nauczyciel języka polskiego w Zespole Szkół Podstawowo-Gimnazjalnych w Nowym Sączu. Ukończyła wydział wokalny PSM I i II stopnia im. Fryderyka Chopina w Nowym Sączu. Jest absolwentką filologii polskiej i wiedzy o literaturze, kulturze i sztuce na Uniwersytecie Jagiellońskim.

dr Lilianna Dorak-Wojakowska – doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa Wyższej Szkoły Filozoficzno-Pedagogicznej „Ignatianum” w Krakowie, absolwentka teatrologii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autorka prac naukowych z zakresu dramatu i teatru współczesnego, publikowanych m.in. w serii wydawniczej *Interpretacje dramatu*. Autorka monografii *Poetyka cielesności w utworach dramatycznych Tadeusza Różewicza* (2007).

dr Mariola Dopartowa – pracuje w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz w Wyższej Szkole Filozoficzno-Pedagogicznej „Ignatianum”. Historyk filmu i polonistka, autorka monografii twórczości Agnieszki Holland, zbiorów esejów (m.in. *Labirynt Polańskiego*) i tekstów publicystycznych (krytyka filmowa, publicystyka społeczna). Głównym obiektem jej zainteresowań badawczych są problemy kina i kultury z lat PRL-u oraz dziedzictwo XIX wieku w kulturze polskiej po 1939 roku.

Dagmara Dygoń – absolwentka studiów licencyjnych w Instytucie Kulturoznawstwa WSFP „Ignatianum” w Krakowie w roku 2010.

dr Krzysztof Fiołek – doktor nauk humanistycznych, historyk literatury i okazjonalnie krytyk literacki, pracuje w Katedrze Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Artykuły naukowe publikował w „Pamiętniku Literackim”, „Ruchu Literackim” i książkach zbiorowych, teksty krytycznoliterackie w „Lampie”. Ostatnio ukazała się jego książka *Przetwarzanie i przetwarzanie. Programy kultury narodowej w epoce Młodej Polski* (2010). Zredagował książkę zbiorową *Profesor z Komborni. Stanisław Pigoń w czterdziestą rocznicę śmierci* (2010).

mgr Małgorzata Gawor – asystent w Instytucie Kulturoznawstwa Wyższej Szkoły Filozoficzno-Pedagogicznej „Ignatianum” w Krakowie, nauczyciel muzyki w Szkole Podstawowej, dyrygent chóru akademickiego „Ignatianum,” autorka rozpraw poświęconych wychowaniu muzycznemu i historii muzycznego wychowania w klasztorach krakowskich na przestrzeni wieków. Pisze pracę doktorską na temat *Edukacji muzycznej w klasztorach krakowskich w dobie autonomii galicyjskiej*.

dr hab. Dorota Heck, prof. U. Wr. – pracuje na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Wrocławskiego. Literaturoznawca. Zajmuje się zagadnieniami teoretycznymi oraz historią literatury polskiej XX wieku. Interesuje się restytucją klasycznych wartości w kulturze współczesnej. Ostatnio opublikowała m.in. *Four dilemmas: theory – criticism – history – faith: sketches on the threshold of literary anthropology* (2010).

dr Tomasz Homa SJ – jezuita, doktor filozofii, wykładowca, Prodziekan Wydziału Filozoficznego i Dyrektor Instytutu Kulturoznawstwa w Wyższej Szkole Filozoficzno-Pedagogicznej „Ignatianum” w Krakowie. Zajmuje się problematyką dotyczącą filozofii społecznej, etyki i kultury oraz chrześcijańskich organizacji pozarządowych w Polsce i na arenie międzynarodowej, a także zagadnieniami szeroko rozumianej edukacji dorosłych i młodzieży.

dr Barbara Hryszko – adiunkt w Katedrze Kultury Artystycznej Instytutu Kulturoznawstwa WSFP „Ignatianum”, członkini Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Obszary zainteresowań badawczych: ikonografia świętych oraz tematyka malarstwa historycznego, nowożytna sztuka europejska, szczególnie malarstwo XVII i XVIII wieku oraz sztuka akademicka. Praca doktorska

z zakresu sztuki francuskiej pt. *Życie i twórczość malarza Aleksandra Ubeleskiego (1649/1651-1718)* została obroniona w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego w 2009 roku.

mgr Chris Humnicki – przyjechał do Polski w 2000 roku z firmą Tishman Speyer, w celu budowy Nowego Miasta. Od 2005 prowadzi własną firmę doradczą ukierunkowaną na działalność developerską i Project Management. Firma była zaangażowana między innymi w projektach: Angel Plaza, Angel City, Angel Wawel, Pawia Trade Center. Ostatnio zakończyła project management i przygotowała do budowy Media Buisnes Center dla Onet.pl S.A. zawierający biura, studia TVN wraz z infrastrukturą.

mgr Krzysztof Jabłoński – absolwent historii na Uniwersytecie Jagiellońskim oraz studiów podyplomowych „Akademia dziedzictwa” prowadzonych przez Uniwersytet Ekonomiczny w Krakowie i Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie. Pracownik WSFP „Ignatianum” oraz Urzędu Marszałkowskiego Województwa Małopolskiego.

dr Katarzyna Jarkiewicz – doktor historii, adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa Wyższej Szkoły Filozoficzno-Pedagogicznej „Ignatianum” w Krakowie, wykładowca Wyższej Szkoły Zarządzania i Bankowości w Krakowie. Redaktor Gazety Uczelnianej „Ignatianum”. Zajmuje się problematyką kultury religijnej, mentalnością religijną, dziejami stowarzyszeń i ruchów katolickich w Polsce. Autor m.in. *Dziejów Kościoła w Polsce* (2008), *Duszpasterstwa akademickie Krakowa po II wojnie światowej* (2003).

dr hab. Krzysztof Koehler – poeta, krytyk literacki, tłumacz, eseista, scenarzysta. Pracownik Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego oraz WSFP „Ignatianum” w Krakowie, Dyrektor TVP Kultura. Opublikował m.in. *Stanisław Orzechowski i dylematy humanizmu renesansowego* (2004), *Partyzant prawdy* (1996), *Domek szlachecki w literaturze polskiej epiki klasycznej* (2005); *Stanisława Orzechowskiego i Augustyna Rotundusa Debata o Rzeczypospolitej* (2009).

dr Monika Maria Kowalczyk – doktor filozofii; absolwentka Wydziału Filozofii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II. Adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa Wyższej Szkoły Filozoficzno-Pedagogicznej „Ignatianum” w Krakowie. Zainteresowania naukowe: estetyka, filozofia kultury. Autorka artykułów z dziedziny estetyki, wychowania przez sztukę.

dr hab. Kazimierz Kuczman – historyk sztuki, kierownik Działu Malarstwa, Grafiki i Rzeźby w Zamku Królewskim na Wawelu, pracownik naukowo-dydaktyczny w „Ignatianum” i Uniwersytecie Papieskim Jana Pawła II, specjalizuje się w sztuce nowożytnej; ponad 120 publikacji naukowych i popularnonaukowych.

dr Agnieszka Kurnik – doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa Wyższej Szkoły Filozoficzno-Pedagogicznej „Ignatianum”

w Krakowie, długoletni współpracownik Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Obszary zainteresowań badawczych: kultura i literatura współczesna, polskie dziedzictwo narodowe, dziedzictwo Jana Pawła II. Autorka publikacji naukowych związanych z w/w tematyką.

mgr Michał Maksymiuk – absolwent historii na Uniwersytecie Jagiellońskim, stażysta w Muzeum Historycznym M. Krakowa. Od 1989 antykwariusz. Współzałożyciel Salonu Antykwarycznego Nautilus (1993), „Gazety Antykwarycznej” (1995), Domu Aukcyjnego Sztuka (1997). Współorganizator kilkudziesięciu wystaw poświęconych sztuce polskiej m.in.: *Wojciech Weiss twórczość graficzna* (2006), *Mistrzowie grafiki polskiej* (2006), a także wystaw poświęconych: A. Karpińskiemu, L. Lewickiemu, S. Wójtowiczowi. Należy do Stowarzyszenia Antykwaryszy Polskich.

dr Monika Maszewska-Łupniak – doktor nauk humanistycznych, absolwentka filmoznawstwa Uniwersytetu Jagiellońskiego. Specjalizuje się w historii filmu polskiego. Publikowała w tomach *Odwieczne od nowa. Wielkie tematy w kinie przelomu wieków* (2004), *Kino polskie w trzynastu sekwencjach* (2005) i *Kino polskie jako kino narodowe* (2009); współautorka *Encyklopedii kina* (2003). Wydała książkę *Rzeczywistość filmowa Stanisława Różewicza* (2009).

dr Wiesna Mond-Kozłowska – doktor filozofii, adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa Wyższej Szkoły Filozoficzno-Pedagogicznej „Ignatianum” w Krakowie, wykłada estetyki porównawcze i filozofię tańca. Prezes Polskiego Stowarzyszenia Antropologii Tańca. Jako badaczka zajmuje się ontycznym pograniczem sztuk i fenomenologią doświadczenia estetycznego w sztuce. Ostatnio wydała książkę *Przekroczenie sztuki w metafizycznym doświadczeniu tańca* (2010).

prof. dr hab. Jan Prokop – historyk literatury i historyk idei; wykłada obecnie w Wyższej Szkole Umiejętności w Kielcach oraz w Wyższej Szkole Filozoficzno-Pedagogicznej „Ignatianum” (wcześniej w IBL PAN, w Università di Torino, na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim i Wyższej Szkole Pedagogicznej w Krakowie). Ostatnio wydał: *Polak jaką jest nie(ch) każdy widzi* (2004), *Spory o nowoczesność* (2005), *Kiedy Paryż był stolicą cywilizowanego świata* (2007), *Progi tożsamości* (2008), *Od słowa do skutku* (2009). Współautor *Dziejów kultury francuskiej* (PWN 2005) i *Historii literatury francuskiej* (PWN 2007).

prof. dr hab. Stanisław Stabryła – em. profesor zwyczajny filologii klasycznej Uniwersytetu Jagiellońskiego, obecnie profesor zwyczajny kulturoznawstwa w Wyższej Szkole Filozoficzno-Pedagogicznej „Ignatianum” w Krakowie, kierownik Katedry Kultury Antycznej i Średniowiecznej. Jest członkiem czynnym Polskiej Akademii Umiejętności, przewodniczącym Komisji Filologii Klasycznej PAU, członkiem Polskiego PEN Clubu i Polskiego Towarzystwa Filologicznego. Autor wielu publikacji o charakterze naukowym, krytycznoliterackim, podręcznikowym oraz popularnonaukowym, a także opracowań i tłumaczeń dzieł pisarzy antycznych.

dr Monika Stankiewicz-Kopec – absolwentka Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa Wyższej Szkoły Filozoficzno-Pedagogicznej „Ignatianum” w Krakowie. Sekretarz „Perspektyw Kultury”. Jej obszary zainteresowań to literatura i kultura polska XIX w. Ostatnia publikacja: *Pomiędzy klasycyzmem a romantyzmem. Młodzi autorzy Wilna, Krzemieńca i Lwowa wobec przemian w literaturze polskiej lat 1817-1828* (2009).

mgr Tomasz Tisończyk – absolwent kulturoznawstwa Wyższej Szkoły Filozoficzno-Pedagogicznej „Ignatianum” w Krakowie.

Damian Tomzik – student III roku kulturoznawstwa w Wyższej Szkole Filozoficzno-Pedagogicznej „Ignatianum” w Krakowie. Interesuje się problematyką współczesnej kultury postmodernizmu, wpływem procesów modernizacji i technologizacji kultury na jednostkę i społeczeństwo, zagadnieniami tradycji, wartości i więzi interpersonalnych we współczesnej kulturze.

dr hab. Andrzej Waśko, prof. Ignatianum – historyk literatury, publicysta. Pracownik Wydziału Polonistyki UJ, kierownik Katedry Kultury Współczesnej w Instytucie Kulturoznawstwa Wyższej Szkoły Filozoficzno-Pedagogicznej „Ignatianum”. Autor publikacji naukowych z zakresu historii literatury okresu romantyzmu. Redaktor naczelny „Perspektyw Kultury”.

dr Leszek Zinkow – zajmuje się zagadnieniami wieloaspektowej recepcji dziedzictwa starożytnego Wschodu, głównie Egiptu, w kulturze europejskiej, ze szczególnym uwzględnieniem Polski. Opublikował m.in. książki: *Nad Wisłą, nad Nilem... Starożytny Egipt w piśmiennictwie polskim* (2006) oraz *Imhotep i pawie pióra. Z dziejów inspiracji egipskich w architekturze polskiej* (2009). Jest członkiem International Association of Egyptologists.

mgr Monika Żarnowska – absolwentka socjologii Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz kulturoznawstwa Wyższej Szkoły Filozoficzno-Pedagogicznej „Ignatianum”. Obszary zainteresowań badawczych: socjologia kultury, komunikacja masowa i mass media.



SUMMARY

A Supermarket and an Antiquarian Shop

Ladies and Gentlemen!

We present you with the second issue of "The Perspectives of Culture" devoted to the widely understood problems of an antiquarian shop and a supermarket. These two particular trade institutions constitute extremely significant symbols for us. On the one hand, we have "the cathedrals of consumerism" – the symbol of the globalized "mass" culture used so many times. On the other hand, there are antiquarian shops – small private shops with old books, prints, maps – pushed on to the sidelines of trade, though still existing, treated by us as a peculiar symbol of "high" culture, historical heritage and their place in contemporary lifestyle and mentality. This perverse symbolism, suggesting that the place of former spiritual values and historical awareness is in an antiquarian shop today, generates a discussion on the subject of social tendencies making our everyday life revolve around shopping centres, in the world of shopping and pop culture. All of these problems became the focus of the participants of the editorial discussion entitled "Supermarket and antiquarian shop – the polar opposites of contemporary culture", which gathered researchers into culture, literature: Tomasz Homa, Krzysztof Kohler, Jan Prokop, Andrzej Waśko, Monika Stankiewicz-Kopeć and one representative of the business circle, professionally connected with building shopping centres – Chris Humnicki.

Closely related to the issue of a widely understood supermarket are the articles: "Substitution in a Symbolic Supermarket" by Dorota Heck, "«From Time to Time» – a Supermarket and an Antiquarian Shop" by Grzegorz Bogdał and "And Now I Will Bless You so that You Can Make It for the Next Promotion. Church in Supermarket – between Evangelization and Commercialization" by Katarzyna Jarkiewicz. The title metaphor of a supermarket and an antiquarian shop induced Heck to touch upon a particularly significant issue

of substitution, imitation, faking, omnipresent in contemporary socio-cultural life. Bogdal looked at the problem undertaken from a temporary side placing it in the opposition the past – the future: the former concerns an antiquarian shop, the latter a supermarket – understood not only as places, but also as a way of experiencing reality. Jarkiewicz, undertaking a controversial subject of the presence of chapels in supermarkets, examines the functioning of the Church in the new social space of shopping centres.

The next part of the periodical includes treatises oscillating around the second of the title poles – an antiquarian shop. The functioning of the institution of an antiquarian shop in Poland in the past two decades was discussed by Mariusz Maksymiuk (“Polish Antiquarianism after 1989”). In this context, worthy of attention appears the reportage “An Antiquarian Shop – the World of Choice” by Monika Zarnowska, the result of conversations held by the author with five Cracow antiquarians.

The subsequent treatises featured in this issue were also devoted to the pole of culture symbolized by “an antiquarian shop”. In the section referring to literary issues, Stanisław Stabryła made an analysis of “Ancient Hellenic Motives in Contemporary Polish Poetry”, Agnieszka Kurnik embarked on “Karol Wojtyła’s Dramatic Juvenilia”. The same “antiquarian” line is represented by articles concerning music, painting and the cinema. The text by Małgorzata Gawor introduces the profile of Frédéric Chopin, in connection with the bicentenary of the composer’s birth (“Frédéric Chopin in Memoriam – in the Bicentenary of the Birth”). In the treatise “Two Balls and a Lie. Don Giovanni by Mozart and the Construction of the Ball at the Senator’s in Dziady Part III”, Kinga Dobosz carried out an analysis of the “Dresden Dziady” paying special attention to their relation to Mozart’s music.

The section devoted to the fine arts contains an interview conducted by Tomasz Tisończyk with dr Andrzej Szczerski the curator of the exhibition “Symbolism in Poland and Britain” organized by the Tate Britain Museum in London in 2009 and a treatise by Dagmara Dygoń – “A Shepherd Boy as a Metaphor of Jacek Malczewski’s Life”. Artistic issues are addressed in Monika Maria Kowalczyk’s article touching on the problem of developing a creative attitude through art from Irena Wojnar’s perspective (“Old and New Art in Developing Man’s Creative Attitude. Irena Wojnar’s View”).

Two treatises refer to film-making: “Poetics in Memory of the Różewicz Brothers” by Monika Maszewska-Łupiniak, searching the works of Tadeusz and Stanisław Różewicz for the elements of personal look at the national past and “Socialist Realism towards National Culture. Around «Chopin’s Young Days»” by Mariola Dopartowa, providing scientific reflection for one of the most widespread stereotypes concerning the social realist cinema of bad taste.

In accordance with the line marked out in the first issue of the periodical, the profiles of creators were introduced, this time two of them: Stanisław

Koźmian's – a theatre critic, a translator, a politician, a theatre and film director ("Stanisław Koźmian 1836-1922" by Liliana Dorak-Wojakowska) and Mieczysław Gębarowicz's – an outstanding historian of art, a faithful upholder and documentalist of Polish cultural achievements in post-war Lviv ("Mieczysław Gębarowicz 1893-1984" by Kazimierz Kuczman).

We commend the whole issue, along with the closing reviews and reports, to your attention, wishing you fruitful reading.





HUMANITAS

STUDIA KULTUROZNAWCZE

Badania • Wprowadzenia • Monografie • Źródła

Seria pod redakcją Andrzeja Gielarowskiego

Komitet Naukowy

prof. dr hab. Tomasz Gąsowski, prof. dr hab. Henryk Pietras,
prof. dr hab. Stanisław Stabryła, dr hab. Krzysztof Koehler,
dr hab. Kazimierz Kuczman, dr hab. Stanisław Sroka, dr hab. Andrzej Waśko

Publikacje serii *Humanitas. Studia Kulturoznawcze*, przygotowywanej przez pracowników naukowych Instytutu Kulturoznawstwa Wyższej Szkoły Filozoficzno-Pedagogicznej „Ignatianum” w Krakowie, kierowane są do czytelnika zainteresowanego refleksją nad kulturą w zakresie jej źródeł, natury oraz przemian dokonujących się przez wieki i współcześnie.

Celem serii jest zarówno wprowadzanie w poszczególne dziedziny kulturoznawstwa, jak i prezentowanie najnowszych badań w tym zakresie. Dlatego publikujemy prace zbiorowe i podręczniki, jak też monografie oraz teksty źródłowe ujmujące tematykę kulturoznawczą z różnych perspektyw naukowych.

Naukowy charakter serii, gwarantowany przez uczestnictwo w jej powstawaniu kompetentnych badaczy poszczególnych dziedzin kultury, idzie w parze z jej przystępnością również dla czytelników stawiających pierwsze kroki w analizowaniu fenomenu kultury.

UKAZAŁY SIĘ:

- TOM 1. *Poza utopią i nihilizmem. Człowiek jako podmiot kultury*
red. naukowa A. Waśko, Kraków 2007
- TOM 2. *Odczarowania. Człowiek w społeczeństwie*
red. naukowa A. Gielarowski, T. Homa, M. Urban, Kraków 2008
- TOM 3. *Stanisława Orzechowskiego i Augustyna Rotundusa debata o Rzeczypospolitej*
wybór i opracowanie K. Koehler, Kraków 2009
- TOM 4. *B. Bodzioch-Bryła, Kapłan Biblioteki. O poetyckiej i eseistycznej twórczości Adama Zagajewskiego*, Kraków 2009
- TOM 5. *Symbol w kulturze rosyjskiej*, red. K. Duda, T. Obolevitch, Kraków 2010

W DRUKU:

- TOM 5. *Kultura i egzystencja*, red. P. Duchliński, M. Urban