

ARCHIWUM EMIGRACJI

W poprzednich zeszytach m.in.:

Czesław Miłosz, *Bieliński i jednorożec*

Jan K. Kapera, *Od Guggenheim Museum do Currier Gallery. Jan Lebenstein — Kronika Amerykańska*

Dobrochna Ratajczakowa, *O teatrze Bronisława Przyłuskiego*

Ryszard Löw, *Literatura polska w przekładach hebrajskich*

Wojciech Ligęza, *Metafory Moralisty — o poezji Tadeusza Sułkowskiego*

Czesław Miłosz, *Wielkie pokuszenie. Dramat intelektualistów w krajach demokracji ludowej*

Tymon Terlecki, *Głos diabelskiego adwokata (w sprawie literatury na emigracji)*

Jerzy Malinowski, *O malarstwie Leona Weissberga*

Lajos Pálfalvi, *Recepcja Józefa Mackiewicza na Węgrzech*

Listy A. Bobkowskiego i K. A. Jeleńskiego do M. Grydzewskiego, J. Kosińskiego do J. Chałasińskiego, M. Wertenstein do K. Kott, J. Stempowskiego do J. i W. Kościalkowskich, W. Gombrowicza do T. Terleckiego oraz korespondencja M. Chmielowca z H. Elzenbergiem i listy różnych osób do M. Modzelewskiej

Rozmowy z Z. Michałowskim, S. Frenklem, J. Czapskim, W. Gombrowiczem, J. Nowakiem-Jeziorańskim, Cz. Miłoszem, B. Taborskim, J. Giedroyciem, W. Iwaniukiem i K. Wierzyńskim

Wspomnienia m.in. o: T. Karren-Zagórskiej, T. Nowakowskim, M. Reszczyńskiej-Stypińskiej, J. Kowalewskim, T. Wittlinie, Z. Broncelu, R. Kowalewskiej, K. Brandysie, S. Kotwiczu, A. Bogusławskiej, J. Kotcie, P. Łabużku (Baro), E. Neusteinie, T. J. Nowackim, J. Eichlerze, Ł. Gliksmem, A. Tomaszewskim

Od Redakcji

Pierwszy zeszyt naszego rocznika naukowego wydaliśmy w roku 1998, nie wiedząc jeszcze, jaki będzie kierunek rozwoju pisma, jakich Współpracowników i Autorów oraz jakie materiały pozyskamy. W ciągu ośmiu lat działalności przekonaliśmy się, iż także w obrębie obszaru tematyki, której pismo nasze poświęcamy, daje znać o sobie specjalizacja i odrębności metodologiczne poszczególnych dziedzin współczesnej humanistyki. W tej sytuacji dalsze utrzymywanie jednoosobowej redakcji naukowej byłoby utrzymywaniem fikcji. Status periodyku naukowego zobowiązuje do troski o poziom merytoryczny, ta zaś narzuca konieczność powierzenia odpowiedzialności za główne działy (dokumentacyjny; historyczny; historycznoliteracki; historii sztuki) fachowcom, reprezentującym poszczególne dziedziny. Nowa struktura redakcji zmienia charakter funkcji redaktora naczelnego — staje się on przede wszystkim koordynatorem prac zespołu.

Są także pozanaukowe powody zmian. Nie wszyscy z dotychczasowych Współpracowników zachowali zdolność dalszej pracy na rzecz rozwoju pisma.

Pragniemy poinformować, że wprowadzone zmiany mają służyć także zwiększeniu częstotliwości ukazywania się periodyku, który odąd ma wychodzić jako półrocznik.

Redakcja:

Anna Frajlich, Zbigniew Girzyński, Jarosław Koźmiński, Joanna Krasnodębska, Jerzy R. Krzyżanowski, Waław Lewandowski (z-ca red. naczelnego; historia literatury), Wojciech Ligęza, Rafał Moczgodan (sekretarz redakcji) Krzysztof Pomian, Dobrochna Ratajczakowa, Jan W. Sienkiewicz (historia sztuki), Anna Supruniuk (źródła i dokumenty), Mirosław Adam Supruniuk (red. naczelny), Mariusz Wołos (historia).

ARCHIWUM EMIGRACJI

STUDIA * SZKICE * DOKUMENTY

ROK 2006

ZESZYT 1–2 (7–8)

Zeszyt poświęcony
Stefanii Kossowskiej

UNIwersytet MIKOŁAJA KOPERNIKA
TORUŃ 2006

ARCHIWUM EMIGRACJI
ŹRÓDŁA I MATERIAŁY DO DZIEJÓW EMIGRACJI POLSKIEJ PO 1939 ROKU

XX/XXI

Pod redakcją
Stefanii Kossowskiej i Mirosława A. Supruniuka

Projekt okładki: Mirosław A. Supruniuk
Rysunek na okładce: Stanisław Frenkiel

Artykuły przeznaczone do kolejnych numerów pisma powinny być przesyłane w dwóch egzemplarzach wraz z krótkim streszczeniem (w miarę możliwości w j. angielskim) oraz wersją elektroniczną na adres: Archiwum Emigracji, Biblioteka UMK, Toruń 87-100, ul. Gagarina 13, p. 225, Poland
tel. (48-56) 611-43-91, 611-43-98, tel./fax (48-56) 652-04-19
e-mail Archiwum@bu.uni.torun.pl
http://www.bu.uni.torun.pl/Archiwum_Emigracji

Recenzenci: Jerzy Z. Maciejewski, Józef Olejniczak

Kolegium Doradcze:
Zofia Bobowicz (Francja), Maja E. Cybulska (Anglia), Stefania Kossowska (Anglia),
Ryszard Löw (Izrael), Krzysztof Muszkowski (Anglia), Lech Paszkowski (Australia),
Jerzy Pietrkiewicz (Anglia)

© Copyright by Archiwum Emigracji
© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2006

ISBN 83-231-1991-0

Książki serii „Archiwum Emigracji” sprzedaje Księgarnia Uniwersytecka
Toruń 87-100, ul. Reja 25
tel./fax (056) 6114298; e-mail ksiazki@uni.torun.pl
Druk i oprawa: EXPOL, ul. Brzeska 4, 87-800 Włocławek

SPIS TREŚCI

STUDIA – SZKICE

| | |
|--|-----|
| Tymoteusz Karpowicz, <i>Władca wyspy czystej świadomości. O poezji Zdzisława Marka</i> | 7 |
| Marta Mroczkowska, <i>Tymoteusz Karpowicz (1921–2005). Nota biograficzna</i> | 47 |
| Janusz Kryszak, <i>Emigracyjne dusze wracają do kraju. Imaginacyjne i rzeczywiste powroty poetów</i> | 49 |
| Kazimierz Adamczyk, <i>Poeta w fortyfikacjach Tobruku</i> | 61 |
| Irena Burzacka, <i>W gąszczu pytań. Powieść „Skrytki” Zofii Romanowiczowej</i> | 70 |
| Marta Karpińska, <i>Spadkobierca awangardy — o poezji Józefa Bujnowskiego</i> | 86 |
| Marta Karpińska, <i>Józef Bujnowski (1910–2001). Nota biograficzna</i> | 98 |
| Marta Rutkowska, <i>Krakowskie dziecko — O życiu i tożsamości Miriam Akavii</i> | 100 |
| Karolina Famulska, <i>Viola Wein. Między Warszawą a Jerozolimą</i> | 111 |

SZTUKA POLSKA W WIELKIEJ BRYTANII

| | |
|--|-----|
| Mirosław A. Supruniuk, <i>„Trwałość i płynność”. Sztuka polska w Wielkiej Brytanii w XX wieku — wstęp do opisu</i> | 127 |
| Janina Baranowska, <i>Jak maluję, jestem szczęśliwa. Rozmowa Mai Elżbiety Cybulskiej</i> | 160 |
| Adam Kossowski, <i>„Złożę moje podziękowanie Bogu”. Rozmowa Martina Sankey’a OCarm</i> . 170 | |
| Magdalena Szejka, <i>Sztuka religijna Adama Kossowskiego</i> | 178 |

STEFANIA KOSSOWSKA (1909–2003)

| | |
|--|-----|
| Stefania Kossowska, <i>Urodziłam się we właściwym czasie</i> | 229 |
| Mirosław A. Supruniuk, <i>Przyjaciele i znajomi pani Kossowskiej. (I książki)</i> | 235 |
| Stefania Kossowska, <i>Absolutna wolność. Stefania Kossowska o „Środzie Literackiej” i książkach</i> . Rozmowa Mirosława A. Supruniuka | 246 |
| Stefania Kossowska, <i>Rudy kot</i> | 251 |
| Stefania Szurlejówna, <i>Spowiedź</i> | 253 |
| Stefania Kossowska, <i>Zakupy. Sztuka w jednym (długim) akcie dla scen emigracyjnych i krajowych</i> | 259 |
| Krzysztof Muszkowski, <i>Rozmowy przy perliczce</i> | 263 |
| Jerzy R. Krzyżanowski, <i>Mistrzynie literackiej miniatury</i> | 268 |
| Maria-Ludwika Korwaser, <i>Stefa</i> | 272 |
| Maria Bielicka, <i>Niedzielne spotkania</i> | 274 |
| Stefania Kossowska, <i>Świadectwa</i> . Rozmowa Mirosława Kowalskiego | 276 |
| Stefania Kossowska, <i>O „Wiadomościach”</i> . Rozmowa Edwarda Duszy | 282 |

WSPOMNIENIA – BIOGRAFIE

| | |
|--|-----|
| Mirosław A. Supruniuk, Magdalena Tarnowska, <i>Kronikarz żydowskiego Wilna. Rafael Chwoles (1913–2002)</i> | 287 |
| Wacław Lewandowski, <i>Wspominając Panią Marię. Maria Danilewicz Zielińska (1907–2003)</i> | 291 |
| Maria Świeczewska-Wanke, <i>Janusz Eichler (1923–2002), jakiego pamiętamy</i> | 293 |
| Ryszard Löw, <i>Notatki o przyjacielu. Natan Gross (1919–2005)</i> | 296 |
| Miriam Akavia, <i>Natan. Natan Gross (1919–2005)</i> | 299 |
| Wacław Lewandowski, <i>Janina Kościalkowska (1915–2004)</i> | 301 |
| Marek Rudzki, <i>Pół wieku przyjaźni. Jerzy Krzywicki (1917–2005)</i> | 303 |

| | |
|---|-----|
| Wiesława Wierzchowska, <i>Leszek Leo Małysa (1953–2001)</i> | 305 |
| Janusz Kryszak, <i>Sarkofag Czesława Miłosza (1911–2004)</i> | 308 |
| Mirosław A. Supruniuk, <i>Chagall z Krakowa. Adam Muszka (1914–2005)</i> | 310 |
| Rafał Moczkoan, <i>Milczący telefon Profesora. Mieczysław Paszkiewicz (1925–2004)</i> | 313 |
| Natan Gross, <i>Wracać do Krakowa. Śmierć Felka Scharfa (1914–2003)</i> | 316 |
| Anna Supruniuk, <i>Slawistka z Saint Denis. Olga Scherer (1924–2001)</i> | 321 |
| Tadeusz Nowakowski, <i>Człowiek z duszą zdobywcy. Czesław Ślania (1921–2005)</i> | 325 |
| Florian Śmieja, <i>Życie nie tylko własne: Tadeusz Walczak (1924–2003)</i> | 329 |
| Tadeusz Nowakowski, <i>Idealista ze Sztokholmu. Łukasz Winiarski (1909–1973)</i> | 332 |
| Józef Poniatowski (oprac. Florian Śmieja), <i>Redaktor „Orła Białego” odchodzi</i> | 339 |
| Ryszard Demel, <i>Z archiwum pisarza rozbrojonego</i> | 350 |
| Krzysztof Muszkowski, <i>Okoliczności ucieczki Andrzeja Panufnika do Wielkiej Brytanii</i> | 354 |
| Elizabeth Kridl Valkenier, <i>Manfred Kridl: uczonec, pedagog, działacz polityczny</i> | 357 |
| Florian Śmieja, <i>Koło Polonistów Polskiego Uniwersytetu na Obczyźnie</i> | 367 |
| Alex Tamir, <i>O Szopenie, Wilnie i przygodach z tożsamością. Rozmowa Karoliny Famulskiej</i> | 371 |
| William Markiewicz, <i>Kanadyjski bilans</i> | 374 |

RECENZJE – OMÓWIENIA – POLEMIKI

| | |
|---|-----|
| Elżbieta Later Chodyłowa, <i>Akcja Kontynentalna w Skandynawii</i> (Eugeniusz S. Kruszewski, <i>Akcja Kontynentalna w Skandynawii 1940–1945</i> . Kopenhaga 1993)..... | 377 |
| Karolina Famulska, <i>Lista nieobecności</i> (Anna Ćwiakowska, <i>Nieobecni</i> . Łódź 2004)..... | 380 |
| Rafał Moczkoan, <i>Książka potrzebna (Polacy w Iranie 1942–1945. Tom I – Antologia, oprac. A. K. Kunert, red. A. K. Kunert, R. E. Stolarski. Warszawa 2002)</i> | 382 |
| Lech Paszkowski, <i>Marynistyka i biografie</i> (Odpowiedź na recenzję Liliany Rydzyńskiej w: „Archiwum Emigracji” 2002/2003 z. 5/6)..... | 384 |
| Andrzej Pomian, <i>Wiktor Trościanko</i> (na marginesie książki <i>Aparat bezpieczeństwa wobec emigracji politycznej i Polonii</i> , pod red. R. Terleckiego. Warszawa 2005)..... | 394 |
| Piotr Rambowicz, <i>„Biografia artysty” czy „kronika wybranych czynności twórczych”?</i> — <i>glosa do książki Anny Mieszkowskiej</i> (Anna Mieszkowska, Marian Hemar. <i>Od Lwowa do Londynu</i> . Londyn 2001)..... | 398 |
| Piotr Rambowicz, <i>Jerzego Stempowskiego zapiski nie tylko intymne</i> (Jerzy Stempowski, <i>Zapiski dla zjawy; zapiski z podróży do Delfinatu</i> , tekst ustalił, przełożył z języka francuskiego i posłowiem opatrzył J. Zieliński, przedmowa W. Karpiński. Warszawa 2004)..... | 403 |
| Wacław Lewandowski, <i>J. Mackiewicz – J. E. Skiwski. Kilka uwag o tym, kogo nazywać emigrantem</i> | 409 |
| Anna Tomczak, <i>Archiwum Józefa Mackiewicza i Barbary Toporskiej w Muzeum Polskim w Rapperswilu</i> | 412 |
| Spis ilustracji..... | 416 |
| Summary..... | 417 |

STUDIA – SZKICE

WŁADCA WYSPY CZYSTEJ ŚWIADOMOŚCI O POEZJI ZDZISŁAWA MARKA^{*}

Tymoteusz KARPOWICZ (USA)

*Kiedy pozłota z ramion rzeźb opada
Kiedy litera z ksiąg prawa opada,
Naga jak oko zostaje świadomość¹.*

(Czesław Miłosz)

O WYSPACH NIEZIEMSKICH

W swoim niezwykle pożytecznym *Słowniku symboli*², Juan-Eduardo Cirlot (ur. w 1916), główny teoretyk poezji i malarstwa Szkoły Barcelońskiej, podaje krótką i naukową definicję symbolu „wyspy”. Jest to symbol obejmujący ogromną ilość różnorodnych znaczeń. Według Junga wyspa jest ucieczką daleko od groźących jej ataków ze

^{*} Niech mi będzie wolno podziękować dr. Zdzisławowi Markowi za współpracę, która pozwoliła mi skorzystać z niezapomnianej lekcji mądrości, taktu i cierpliwości. Odpowiedzi na moje pytania zawarte w kwestionariuszach, które ochrzciłem jako „Ankieta 1” i „Ankieta 2”, były dla mnie szczególnie cenne — T. K.

¹ Cz. Miłosz, *Duch dziejów*, [w:] *Traktat poetycki*. Paryż 1957 s. 22–32.

² Wprowadzony do piśmiennictwa angielskiego dzięki entuzjazmowi Herberta Read: J. E. Cirlot, *A dictionary of symbols*, transl. from the Spanish by J. Sage, foreword by H. Read. New York 1971.

strony „morza” nieświadomości lub, innymi słowy, jest ona syntezą świadomości i woli³. Tym samym zgadza się on z hinduskim wierzeniem, według którego — jak zauważa Zimmer⁴ — wyspa stanowi strefę siły metafizycznej, gdzie przetwarzają się „przyprawiające o zawrót głowy absurdy” oceanu. Jednocześnie wyspa jest symbolem odosobnienia, samotności i w końcu śmierci. Liczne wyspiarskie bóstwa mają w sobie coś pogrzebowego, jak np. Kalypso. Można by nakreślić paralele między kobietą i wyspą z jednej strony i monstrem i bohaterem z drugiej⁵.

Dla René Welleka i Austina Warrena wielokształtna konstrukcja symbolu wyspy jest po prostu „mitem”⁶. Uniemożliwia ona wyprowadzenie idealnej definicji tej złożonej struktury frazeologicznej i sporządzenie precyzyjnego, „zamkniętego” opisu symbolicznego znaczenia wyspy. To właśnie z powodu swego symbolicznego charakteru jest ona polisemiczna i polimorficzna. Nie możemy jednak podtrzymać twierdzenia barcelońskiego teoretyka, że wyspa jest „geografią i geologią świadomości”. W typologii znaków dokonanej przez Charlesa Sandersa Pierce’a nie ma słowa, które nie byłoby symbolem. Nie ma więc również słowa „wyspa”, które nie byłoby symbolem. Według Cirlota chodzi oczywiście o istnienie symbolu wyspy poza samym słowem, o jej istnienie obiektywne, tak jak to pojmuje Percy Bysshe Shelley, kiedy w swoim utworze *Lines written amongst Euganean Hills* pisze, co następuje: „Other flowering isles must be / In the sea of Life and Agony”⁷. Słowo wyspa przenosi swoją treść z dziedziny rozumienia (intelekt) do dziedziny pożądania (uczucie), stając się ‘przedmiotem’. To są właśnie te archipelagi, które rozmnożyły się przede wszystkim w ludzkiej wyobraźni w poszukiwaniu ‘inności’.

Ta potrzeba analizowania człowieka i boskości podczas swoistego „ontologicznego tête à tête”, korzystającego z „ograniczonej odpowiedzialności terytorialnej”, jest szczególnie silna. Jest ona prymitywna i zarazem wypracowana, zrodzona w mrokach prehistorii i dobrze osadzona we współczesnych mitologiach, które z każdego miejsca czynią „wyspę”, aby nadać jej istnieniu solidne podstawy i uniknąć zbyt wielkich kosztów ewakuacji, gdyby spotkał ją los nowej Atlantydy. W sztuce myśl twórcza staje się od razu „wyspą”, chronioną w pewnym geograficznym lub conceptualnym „miejscu na ziemi”, wypełnionym atmosferą pokoju autora *W poszukiwaniu straconego czasu* lub „alefa” Borgesa. Od czasów prehistorycznych wyspy stanowią centrum ziemi, „duchowe centrum globu”⁸. Mówi o tym znakomita większość mitologii z całego świata.

Chevalier i Gheerbrant⁹ zauważają, że według tradycji muzułmańskiej, ziemski raj znajduje się właśnie na Cejlonie, który jest wyspą. Zeus pochodzi ze świętej wyspy Minos, „ojczyzny tajemnic”. Bogowie zamieszkują japońską wyspę Kou-Tche, wyspę „Czterech Mistrzów”, którą identyfikuje się z Thule. Wyspą jest również Monsalvat. To właśnie na wyspie znajduje się nirwana. Starożytni bogowie irlandzcy przybyli z „czterech wysp na północy świata”¹⁰. Wyspy te były często „nieskalane” [dosł. Białe — *blanches* — I. K.]: *carte blanche* dla bogów i ludzi. Dawna nazwa Wielkiej Brytanii to Albion. Wyspy są prawie zawsze zbawcze i szczęśliwe. Apollo króluje na Wyspach Szczęśliwych, gdzie przebywają egzaltowani herosi. Hezjod opisuje je w *Pracach i dniach*:

³ C. G. Jung, *The practice of psychotherapy. Essays on the psychology of the transference and other subjects*. London 1954 (*The collected works*, vol. 16).

⁴ H. R. Zimmer, *Myth and symbols in Indian art and civilization*, ed. by J. Campbell. [New York 1946].

⁵ J. E. Cirlot, *A dictionary of symbols*, s. 160.

⁶ R. Wellek, A. Warren, *Theory of literature*. New York 1970 s. 157.

⁷ P. B. Shelley, *Shelley: a selection by Isabel Quigly*. London 1956 s. 122.

⁸ *Ile (Wyspa)*, [w:] J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*. [Paris 1969] s. 418–419.

⁹ Tamże, s. 418.

¹⁰ Tamże.

„Wyspy Szczęśliwe, na obrzeżach głębokich wirów oceanu, szczęśliwi herosi, dla których płodne słońce przynosi trzy razy do roku ukwiecone i słodkie żniwo”¹¹. Te idylliczne formacje geologiczne są bardzo często azylem wieczności. Autorzy *Słownika symboli* wcześniej wzmiankowani przypominają, że Tetyda, płaczliwa matka Achillesa, najsilniejsza z nereid bogini przyrody i kosmosu, przeniosła ciało swego syna na „białą wyspę”, znajdującą się u ujścia Dunaju¹². Wiemy, dlaczego tak jest: w myśl autorów mitów, wieczność jest przestrzenią pozbawioną czasu. Wyspy z mitów i opowiadań są od tego wolne. Opierając się na poezji i opinii Bachelarda, Gilbert Durand stwierdził to dobitnie: „miejsce zamknięte, miniaturowa wyspa, gdzie czas «zawiesza swój lot»”¹³. To zawieszenie czasu nie dotyczy ludzkiego istnienia na łonie „wyspiarskiego mitu”, ponieważ równie łatwo jest bogom przywrócić życie śmiertelnym jak i uczynić z nich klientów Charona. Dotyczy natomiast istnienia problemów, przez które mity, legendy i opowiadania ujrzały światło dzienne. Każda wyspa stanowi medium. Doświadczenia medium dają niepewne rezultaty i możliwość ich adaptacji do społeczeństwa ludzkiego jest dalece wątpliwa. Dlatego też „wyspiarskie seanse ludzkości” odbywają się za zamkniętymi drzwiami, aby w razie etycznego lub politycznego krachu, katastrofa nie wystąpiła z brzegów wyspy, chyba, że dla potrzeb opowiadania, jakby powiedział Leśmian, w którym wyjaśnia się to za pomocą języka Ezopa. Wypada również nie krzyczeć na cztery strony świata, jakie jest szczęśliwe rozwiązanie doświadczenia. Lepiej „zatrzymać w opowiadaniu” największy ze skarbów (przypomnijmy *Przygody Sindbada Żeglarza*), aby przeszedł on w niej kwarantannę rzeczywistości. Te „odwieczne kondensacje imperium wyobraźni” mogą w całkowicie bezpieczny sposób wyeksponować modele filozoficzne, polityczne, etyczne i estetyczne, okupujące tyle przestrzeni, że usuwają ją spod stóp istot żywych. Nie boją się one mówić o tym, co przemilcza męska część społeczeństwa, ponieważ nie daje się ładu mitom czy opowiadaniom, gdy brakuje języka. Wyspy są zeszytami skarg składanych przez przegranych Odyseusza, siedzących na plaży.

Tak jest już od czasów homeryckich, wieku, który Bulfinch¹⁴ nazwał wiekiem opowiadania, aż do naszej cywilizacji, którą profesor Linus Pauling, dwukrotny laureat Nagrody Nobla, zakwalifikował podczas genewskiej konferencji w 1967 r., zatytułowanej „*Pacem in terris*”, jako „technologiczną cywilizację bezosobową”. W ten właśnie sposób Homer (lub anonimowi bardowie bukolicznej Grecji) stworzył wyspę Ajaja¹⁵, gdzie Kirke, uwodzicielska czarownica, zamienia w wilki, lwy i świny wszystkich tych, którzy, jak towarzysze Odyseusza, ulegli jej czarowi, zapominając o lądowych urokach tych, które wysłały ich w podróż: matek, narzeczonych i żon. Jako przykład wierności Homer podaje marynarzy skazanych na długą rozłąkę, dzięki którym na rozlicznych wyspach narodzi się społeczność grecka, która tak zafascynuje byronowskiego Don Juana. Ajolia, wyspa Króla Wiatrów, chroniła sama siebie przed żądzą wypełniania podróży toreb pustym i niszczycielskim wiatrem, ośmieszając fascynację łupem. Rodził się język Ezopa.

Leukê na Morzu Czarnym, wyspa Strabona¹⁶, gdzie białe ptaki pilnowały rzeźby Achillesa, przynosząc w dziobach rosę, która obmywała mury budowli, poddawała

¹¹ Tamże, s. 419.

¹² Tamże.

¹³ G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire: introduction à l'archétypologie générale*. Paris 1963 s. 268.

¹⁴ Thomas Bulfinch, *The age of fable or beauties of mythology* — moja definicja pochodzi z tytułu tej książki, opublikowanej po raz pierwszy w 1855, zanim została wielokrotnie wznowiona.

¹⁵ Homer, *Odyseja*.

¹⁶ Strabon, *Geographika*.

w wątpliwość świętość kapłanów obarczonych tą pracą. Orzechowa Wyspa Lucjusza¹⁷ skąd wyruszano na lekkich okrętach z orzechowych łupin, złośliwie ośmieszała morską potęgę Grecji. Król, który rządził wyspą Nacumera wymyśloną przez Mandeville'a¹⁸ odmawiał trzysta razy swoją modlitwę zanim zaczął spożywać posiłek. Sir John Mandeville, kłamca i genialny plagiat, który przysięgał na wszystko mistrzowi Wincentemu Kadłubkowi, że zwiedził nawet Kraków (przed 1357), w najniebezpieczniejszym okresie średniowiecza (Jan Hus, ekskomunikowany przez antypapieża Jana XXIII, ginie na stosie w 1415) piętnował za pomocą tego skrawka ziemi pusty pietyzm (ale tylko na fikcyjnej wyspie), a czytelnicy wiedzieli, że Nacumera symbolizuje każde miasto Europy, gdzie Inkwizycja siała spustoszenie. W królestwie Mihragian, gdzieś na Oceanie Indyjskim, ogiery morza (fale) zapładniały lądowe klacze, aby zrodziły najszlachetniejsze konie świata, powiększając skarby kalifa. Zaprzężono baśnie tysiąca i jednej nocy do powozu ekonomii w krainach wymyślonych przez Szeherazadę, aby zmienić rzeczywistość¹⁹. Na swojej zaczarowanej wyspie, Alcyna, bliska krewna Kirke, zamienia na Ajai swoich kochanków w rośliny i kamienie. W tym alembiku o ograniczonej przestrzeni Ariosto²⁰ przeprowadzał za zamkniętymi drzwiami eksperymenty z odpornością na zdradę serc Orlanda i Ruggiero. Nie mógł ich umiejscowić na dworze swego dobroczyńcy księcia Este w Ferrarze, u boku cudownej Isabelle, obiektu podziwu Tycjana i Leonarda da Vinci, tak jak nie był w stanie przejść w ciszy dworskiego lasu i nie wziąć udziału w potyczkach, które tam nań czekały. To był etyczny rozbitek, a wyspa stanowiła jego zbawienną deskę.

7 lipca 1535 wystawiono głowę lorda Tomasza Morusa na Moście Westminsterskim. Mijało osiemnaście lat od publikacji *Utopii*²¹. Straszna egzekucja tego geniusza myśli politycznej odbyła się za przyzwoleniem jego dawnego protektora, urażonego Henryka VIII, który ponownie wydawał historie stosunków biskupa Becketta z królem Henrykiem II. Na wyspie zwaną Utopią Morus usiłował skonstruować najwspanialsze życie, podczas gdy dosięgła go śmierć na największej z nich, zwanej Albionem. I nawet jeśli nie należy szukać bezpośredniego powodu jego śmierci w *Utopii*, dzieło to przywiało na brudny dwór Tudorów czyste powietrze, umieszczając przed nieugiętym władcą zwalniającą z obowiązków lustro. Mimo to autor zadbał o to, aby umieścić wyspę w olbrzymiej jak na tamtą epokę odległości, tzn. piętnaście mil od wybrzeży Ameryki Łacińskiej.

Aby dokonać eksploracji ludzkiej myśli, woli i wiary, Renesans również wybrał wyspę, uciekając się do wszelkich wariantów *Ultima Thule* i *Ubi leones*, żeby określić warunki, w jakich słowo „ludzkość” byłoby synonimem słowa „humanizm”. Ale głupota piętnowana przez Erazma z Rotterdamu²² podłożyła nogę tym próbom. Podobnie jak ignorancja, która w tym wieku odkryć dla ludzkości była kulą u nogi wielkości ziemskiego globu. Znowu była potrzebna alegoria wyspy, aby pokonać ignorantów²³, jej niezłomnych przedstawicieli. Czytamy dzisiaj *Wyspę Ignorantów* Rabelais'go zaskoczeni jej nowoczesnością. Niestety wyspa ta nie pozostała szczelna, a jej zawartość, jak z puszeki Pandory, wylała się na świat. Konieczność ucłowieczenia tłumu potworów, niekoniecznie za ich zgodą, zaprowadziła Szekspira na wyspę Kalibana. Trzeba było być wiernym

¹⁷ Lukian z Samosaty, *Histoire véritable*.

¹⁸ Sir John Mandeville (?–ok. 1372), pisarz angielski, autor *Podróży* (*The travels of sir John Mandeville*).

¹⁹ Opowiadanie *Pierwsza podróż Sindbada Żeglarza* pochodzi z 293 nocy Szeherazady z *Baśni tysiąca i jednej nocy*.

²⁰ L. Ariosto, *Orlando furioso*. Ferrara 1516.

²¹ T. More (Morus), *Utopia*. London [ok. 1516].

²² Erazm z Rotterdamu, *Encomion moriae*. Paris 1509.

²³ F. Rabelais, *Gargantua i Pantagruel*. Paris 1532–1564.

hasłu epoki, sformułowanemu dość wcześnie przez Terencjusza w *Heautontimoroumenos*: „Homo sum, humani alienum a me esse puto”, aby Makbet został szlachetnym księciem Mediolanu. Autor *Burzy* stworzył swoją wyspę jako kaganiec dla bestii²⁴. Okazała się jednak zbyt dobra. Potwór wykazał więcej cech ludzkich niż człowiek. Prospero mógł połamać swoją czarodziejską różdżkę, ale tylko na tej wyspie, nie gdzie indziej.

Bestie, które brały człowieka do niewoli zainspirowały myślicieli do stworzenia państwa rządzonego przez bestie i zamieszkałego przez zwierzęta. Eksperyment zapewne by się powiódł gdyby węże i inne smoki nie wpadły na pomysł przejęcia władzy nad Zwierzęcą Wyspą²⁵. Prawdą jest, że d'Albancourt uspokoił zbuntowanych, ale drzazga pozostała pod skórą. Wyspa nie była kaganiec wystarczająco szczelnym. Podobnie było z Wyspą Wyimaginowaną księżnej Montpensier²⁶, która nadała władzę królewską królikom, swoim ulubionym zwierzętom. Innymi słowy, zastanawiała się czy zwierzę będące u władzy nie stanowiło lepszej alternatywy niż rządy *homo sapiens*. Rosnący problem zezwierzecenia człowieka i pojawienie się w sercu nowoczesnej cywilizacji niebezpiecznej hybrydy pół-człowieka pół-zwierzęcia, sprawiły, że Swift zamknął Yahoów, największe z potworów, na wyspie Houyhnhnmów²⁷. Trzymał na tym małym skrawku ziemi, wytyczonym i ograniczonym przez ogromny ocean, mikroby brzydoty i tyranii; te ostatnie wybierały na przywódcę najgorszą kreaturę, pogardzając nią i czekając na pojawienie się przywódcy jeszcze bardziej ohydny i tyranizującego, aby zdeponować tego *duce à rebours*, pokrywając go ekskrementami. Było to odbierane jako zbyt okropne, nawet jak na opowiadanie.

Wirus wyspy był zaraźliwy i przyczynił się później do narodzin „bohaterów” *Folkwarku zwierzęcego*²⁸. Swift wykorzystuje także wyspę jako worek, aby napiętnować inne modele nowoczesnego państwa oraz złe strony kultury i cywilizacji. Na Wyspie Liliputów kazał tańczyć na sztywnej linii służalczym i podlizującym się dworzanom, korzystając znowu z nietykalności, jaką zapewniała mu ta formacja geologiczna. Na Glubdubdribie dał władzę czarodziejom, którzy uprawiali ziemię i zbierali owoce dzięki duchom swoich przodków. Rzeczywiście w tamtych czasach coraz więcej władców europejskich chciało rozwiązać problemy współczesności za pomocą Historii, tzn. przeszłości lub za pomocą Wielkiej Śmierci. Autor *Podróży Guliwera* działał ostrożnie: nikt nie miał prawa wzywać duchów i używać ich dłużej niż przez 24 godziny, dwa obroty wokół tarczy Big Bena. Mijało wiele lat od czasu jak wykorzystywano je do uprawiania europejskich pól. Jednakże inny kataklizm czyhał na ten kontynent: zakamuflowany kanibalizm narodów i społeczeństw, które nawzajem się pożerały. Problem ten był wyjątkowo „nieprzyjemny”, gdyż można było natknąć się na siebie w garnku. Z kolei Delmotte²⁹ umieścił problem w miejscu pewnym, na wymyślonych wyspach, które nazwał ironicznie Viti. Były one udekorowane ludzkimi kośćmi. Ostatni kanibal pozostawił po sobie następujące epitafium: „Nie mając już nic do jedzenia i umierając z głodu byłem zmuszony zjeść samego siebie”. Wiek XX słynął z tego rodzaju epitafiów, ale nie napisanych na wyspach Viti, tylko powstałych w świecie Morti. Poe nie chciał zdać się na pesymistyczną wy-

²⁴ W. Szekspir, *The tempest*. London 1623.

²⁵ J. J. Frémont d'Albancourt de, *Supplément de l'Histoire véritable de Lucien*. Paris 1654.

²⁶ Anne Marie Louise Montpensier d'Orléans, *La relation de l'isle imaginaire*. Paris 1659.

²⁷ J. Swift, *Travels into several remote nations of the world in four parts; by Lemuel Gulliver, first a surgeon and then a captain of several ships* (Podróże do wielu odległych narodów świata: w czterech częściach: przez Lemuela Gullivera, początkowo lekarza okrętowego, a następnie kapitana licznych okrętów). London 1726.

²⁸ G. Orwell, *Animal farm: a fairy story*. London 1945.

²⁹ H. F. Delmotte [Tridacé Nefé Théobrome de Kaout t'Chouk, pseud.], *Voyage pittoresque et industriel dans le Paraguay-Roux et la palingénésie australe*. Meschacébé [Mons] 1835.

spiarską palingenezę: głos poety zapewniał, że istnieją jeszcze na ziemi takie enklawy jak Narnie, gdzie regenerowały się stare gwiazdy, a białe ptaki śpiewały ludzkim głosem. Chciał przez to powiedzieć, że Stara Europa może jeszcze przybrać wygląd Junony pod warunkiem, że pozwoli poetom i białym ptakom zbudować gniazdo w swoich gałęziach.

W połowie XIX w., coraz bardziej zanieczyszczonego przez materializm mimo fortocy Romantyzmu, wyspy stają się bastionami zagrożonych wartości. Hooloomooloo³⁰, wyspa Melville'a, wynurza się z oceanu obojętności stawiając czoła „odpadkom cywilizacji europejskiej”. To wyspa kalek, królestwo tych, którzy wymknęli się skale Tarpejskiej czasów współczesnych, industrialnych, genetycznemu młotowi naturalnej selekcji. Autor *Moby Dicka* obdarowuje ich królewskim prezentem: oszczędza im świadomości ich własnej bezsilności. To jest wszystko, co może uczynić w tajemnicy, jakby obserwował ze strachem w oczach świat z wyżyn ziarnka piasku. Ale na tę bezsilność, która wynika z serwilizmu, ugięcia się przed władzą, Melville nie znajdzie innego lekarstwa jak tylko romantyczną ironię, najlepiej dziką, przypominającą formuły Fryderyka Schlegla, twórcy teorii na temat tej kategorii filozoficznej i estetycznej. Na wyspie Valapee lub na wyspie Yams („nieproszony gość” i „otakiwacz” w amerykańskim slangu) wszyscy dworzanie odznaczali się ohydnie płaskim nosem. W rezultacie, tyran tej wyspy żąda, aby zbliżano się do jego tronu tylko z opuszczoną głową, z wyrostkiem nosa służącym jako podpora³¹. Z obrazem świata na opak i portretem z głową nisko przy ziemi i z równie niską moralnością, byłby więcej wart dla „ojczyzny ludzi”, na której ewoluowałby „ten, który żył z kanibalami”, choćby tylko na wyspie wymyślonej.

Niepokoje Melville'a są zaledwie lilipucie na tle niepokojów i burz targających Europą i innymi kontynentami w tamtych czasach. W 1848 milion Irlandczyków umiera z głodu. Rewolucje 1848 roku obejmują Paryż, Mediolan, Neapol, Wenecję, Rzym, Berlin, Wiedeń i Budapeszt. Karol Marks i Fryderyk Engels ogłaszają manifest komunistyczny. Potem wybuchają wojny: krymska w 1854, wojny francusko-austriackie w 1859, francusko-pruska w 1870 i rosyjsko-turecka w 1877. Smok zjeje ogniem na powiewających na niebie sztandarach rewolucji chińskiej z 1850, a amerykańska wojna domowa między Północą i Południem zbiera żniwo 618 000 ofiar w latach 1861–1865. Po klęsce powstania styczniowego 1863, deportowani na Syberię Polacy umierają masowo. Rewolta Burów trzęsie Albionem. W 1890 Bismarck zażegnaje chaos polityczny. W 1894 Dreyfus zostaje niesłusznie oskarżony. Zola wygłasza swą obrończą mowę przeciwko Francji, „Oskarżam!” W 1912 tonie Titanic, stając się zbiorowym grobem dla 1913 osób. Bośniacki student wykonuje wyrok na arcyksięciu Franciszku Ferdynandzie: wybucha pierwsza wojna światowa, a niedługo potem ma miejsce siódmy listopada 1917. Wśród świadków owych wydarzeń, które wstrząsnęły Europą, dla tych, którzy znali historię powszechną (a było ich wielu w każdym obozie) uderzające było to, że Klio tylko się powtarzała: po każdej katastrofie można było powiedzieć *Nihil novi sub sole*. Spirale Vico zaczęły zmieniać się w płynące węzły intelektualne. Trzeba było je rozplątać lub choćby rozluźnić. Potrzeby wyspiarskich laboratoriów dały się wyraźnie odczuć.

Charles Kingsley, który zdawał się być napisać *Water Babies* tylko dla dzieci, myślał także o dorosłych, podobnie jak Andersen i bracia Grimm, którym nie udawało się wyjść z orbity filozofii bąka. Pokazywał on Wyspę Plotkarzy³², mały skrawek ziemi otoczony wodą, po którym mieszkańcy, z braku miejsca, mogli poruszać się tylko w kółko i ciągle w tym samym kierunku. W ten sposób krążyła ludzkość po globie ziemskim. W ten spo-

³⁰ H. Melville, *Mardi and a voyage thither*. New York 1849.

³¹ Szkoda, że „dwór” nie wprowadził tego zwyczaju na wyspie „Polonia”. Wówczas wiadomo by było *who is who*.

³² Ch. Kingsley, *The Water-babies: a fairy tale for a Land-baby*. London 1863.

sób formował się błędny krąg historii. Autor nie znalazł sposobu na zatrzymanie jego kursu, ale wykorzystał go, aby postawić prostą diagnozę nieszczęść ludzkości: ziemia kurczy się w miarę jak ludzka pasja zdobywa nowe terytoria (wojny zdobywcze koszą ziemię, aż do ostatniej grudki skrzepłej krwi).

Wells pójdzie jeszcze dalej w swym eksperymencie, wyobrażając sobie wyspę na wyspie, zamknięcie w zamknięciu. W tym „zakątku na ziemi” zwanym Aepyornis żył ptak o tym samym imieniu, który składał jaja na wysokości półtora stopy³³. Oto wyspa na wyspie. Ona to zrodziła ptaka-terrorystę prawdy. Uczy się on mówić szybciej niż papuga, ale kiedy się go poprawia, atakuje swego rozmówcę. W ten sposób autor *Niewidzialnego człowieka* związywał błędny krąg demagogii: Aepyornisy miały wkrótce pofrunąć do Europy.

Anatol France zaniepokojony etycznym niedbalstwem człowieka, który został zdehumanizowany, zwłaszcza we Francji, przez lawinę wydarzeń „przewracającą świat do góry nogami”, powierzył wyspę Alca pingwinom³⁴. Maël, stary bretoński mnich na wpół ślepy, udziela im chrztu biorąc je za istoty stworzone na obraz i podobieństwo Boga. Ale, jak należało się spodziewać po France'ie, dowiadujemy się, że Maël został przysłany przez diabła. Ptaki są następnie przemienione w ludzi przez Anioła Gabriela, twórcę rezygnującego z gliny na rzecz piór i doskonalącego swoje dzieło, uciekając się do hybryd. Rodzi się dzieło „Gesta Pinguinorum”. Święty Maël znowu cumuje wyspę u wybrzeży Francji, natykając się w drodze na Anglików, którzy zasadzają się na wszystko, nawet na rasę usiłującą umknąć kategorii *homo*. Anatol France ma nadzieję, że uda im się uciec od destrukcyjnej żądzy zdobywania. Ale nic z tego nie wychodzi, bowiem żywa materia „uczłowieczona” w ten sposób rozczarowuje go: rodzi się tyran Trinco. Po niepowodzeniu eksperymentu z Alką nasuwa się następująca konkluzja: człowiek będzie zawsze człowiekiem, jakie by nie było jego pochodzenie, a Francja zawsze będzie Francją.

Przewrotny autor *Króla Ubu* odlewa z płonącej magmy współczesnej Europy wyspę, która nie ma formy, jest amorficzna. Ponieważ granice jako stałe brzegi są powodem podziałów między narodami, należy je wyeliminować. Jarry stawia na amebę. Jako, że nie może sterroryzować Europy, sterroryzuje wymyśloną wyspę Amorfię³⁵. Wszystkie namiętności, kaprysy i manie książąt mogą na niej znaleźć swoje miejsce. Aby magma wyspy ugięła się pod berłem, powierza rządy na wyspie sześciu królom, tworząc oligarchię z plasteliny. Można by przelać ją przez lejek i nawet by go nie zatkała. Republika Platona kończy w ten sposób swoją długą karierę w formie parodii państwa królów-słońc. Duże i „solidne” państwo skończyło jako jaja ropuchy. Po raz kolejny na intelektualnym i etycznym poligonie wyspy.

Małość, to „stadium larwalne”, które charakteryzuje żołnierzy-samochwałów (patrz Plaut) czasów współczesnych i ma swoje źródło w cygańskiej feminizacji mężczyzn, doprowadziła Clauzela na wyspę Venusia³⁶, miejsce kultu Astarte i Wenus, gdzie mężczyźni stali się pokornymi niewolnikami neoamazonek. Kobiety będące u władzy (krewne Lizystraty) ograniczyły rolę mężczyzn do ich funkcji reprodukcyjnych. Rozbrzmiewały jeszcze salwy futuryzmu i Clauzel litował się nad mężczyznami o sflaczałych mięśniach. Ostrożnie decyduje się pokazać na wyspie ostatnią fazę tresowania samców przez samice. Dziedzictwo straszne i jednocześnie heroiczne wydarzeń drugiej połowy XIX w.

³³ H. G. Wells, *Aepyornis Island*, [w:] *The stolen bacillus and other incidents*. London 1894.

³⁴ A. France, *L'île des pingouins*. Paris 1908.

³⁵ A. Jarry, *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien: roman néo-scientifique, suivi de spéculations*. Paris 1911.

³⁶ R. Clauzel, *L'île des femmes: roman*. Paris 1922.

i dwu pierwszych dekad XX w., które kończą się na polach walki por Verdun, nad Sommą, pod Caporetto, nad Marną, wojną domową w Irlandii, Cudem nad Wisłą, marszem faszystów na Rzym i utworzeniem partii nazistowskiej, dawało autorowi *Wyspy Kobiet* pełną swobodę przy zmienianiu Okrągłego Stołu rycerzy świętego Graala w trójkąt. Ze wsząd wiało niepokojem, nawet od chitonów i peplosów Astarte i Afrodyty.

To dziedzictwo historyczne w formie cyklonu przekonuje filozofów o wyższości nie sztuki, jak myślą artyści (*Eviva l'arte*), lecz o filozofii, która może uratować zagrożoną ludzkość nie przez florę, faunę czy demony, tylko przez nią samą. Tak właśnie myślą pozytywiści, ale egzystencjalizm i katastrofizm są odmiennego zdania. Spengler przepowiadał śmierć cywilizacji europejskiej³⁷. Tymczasem ciągle jest żywa idea filozofii, która może przynieść pokój światu, przekonać go, że jest on domem dla człowieka, a nie dla Bestii z Apokalipsy, która pożera nawet wyspę Patmos. Ale jak zbudować na niej swoje gniazdo i gdzie? Moszkowski odpowiada na to pytanie tworząc Heliconę, wyspę filozofii. Znowu jest to kawałek ziemi otoczonej ze wszystkich stron przez wodę, gdzie na świnkach morskich testuje się nową szczepionkę szczęścia. Autor poddaje próbie fuzję nauk ścisłych, eksperymentalnych i filozoficznych. Jej wyniki są obiecujące i zwracają się ku przyszłości, ponieważ w tendencji do przyglądania się przeszłości widzi on początek klęski ludzkiej rasy. Na innej wyspie Wiedzy zwanej Vleha przeszłość jest symbolizowana przez czynny wulkan (determinizm historii trzyma ludzi w ryzach). Ciągłe zagrożenie, które uosabia, warunkuje sposób życia i myślenia autochtonów: młode pary pobierają się w trumnach.

Obserwacja horyzontu przez lornetkę pozwala nam jeszcze odkryć Amiocap Burroughsa³⁸. Ta pięćdziesiątka ziemi znana jest również pod nazwą Wyspy Miłości. Po raz kolejny myśl ludzka chwytą się tego uczucia jak enzymu szczęścia, zdeptanego przez historię wieku XIX i początku XX (mamy już rok 1930). Po wszystkich tych kataklizmach dwudziestowieczna filozofia zdecydowała, że zajmie się w mniejszym stopniu prawdą abstrakcyjną, skupiając się na obronie misternie utkanej tkaniny ludzkiej wrażliwości (egzystencjalizm) i ochroną uczuć, które zostały rzucone w ką. Dla mieszkańców Amiocapu miłość jest darem bogów. Chroni wyspę przed cudzoziemcami uciekając się do okrutnej broni, jaką jest stos dla intruzów. Na tym kawałku eksperymentalnej ziemi Burroughs eksploatuje zasadę obrony dobra: czy można uciec się do zła, aby bronić dobra? Autor nie przerywa eksperymentu nawet, jeśli jego wyspa nie musi zdawać z niego sprawy rzeczywistości.

Dla wielkiego Borgesa, który również stawia na uczucie, aby uratować ludzkość, ofiarą historii, zdolność zapamiętania właściwości jakiegoś faktu, wydarzenia lub przedmiotu jest tym, co człowiek posiada najważniejszego. Wszystkie rzeczy powinny zatem posiadać 'jakieś właściwości', a nie być kupą pustej materii, daremnych wydarzeń czy pęcherzy bytu. Na Morzu Egejskim, królestwo Posejdona otacza wyspę Chiros³⁹. To tam znajduje się „zahir”. Może on przybrać formę nieskończoności rzeczy i bytów. Jaki by nie był „zahir”, na którego spojrzymy, zapadnie on na zawsze w naszą pamięć. Borges domyśla się, że należy być zakochanym, aby mieć takie spojrzenie i że „zahir” nie znajduje się poza nami, tylko w nas, w naszym proszącym spojrzeniu na oglądane rzeczy. W ten sposób przynajmniej może to odczytać wrażliwy czytelnik. To amnezja podzieliła ludzi i brak w nich „zahira”.

³⁷ O. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes: Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. München 1920–1922.

³⁸ E. R. Burroughs, *Tanar of Pellucidar*. New York 1930.

³⁹ J. L. Borges, *El Zahir*, [w:] *El Aleph*. Buenos Aires 1949.

W ten oto sposób znajdujemy się w centrum „etycznego oka” współczesnego humanisty, które jest niezbędne dla spojrzenia ludzkości rzucanego ku lodowcowi uczuć drugiej połowy XX w., Borges zamienił laskę Aarona na „zahira”. Po raz kolejny na wyspie wielkości ludzkiego serca. Wielki wyspiarski maraton, który tu częściowo przedstawiłem⁴⁰, kończy się na wyspie ludzkiego uczucia, ponieważ to ono, według większości współczesnych humanistów, przedstawia wartość najbardziej obciążoną hipoteką.

Z wyjątkiem Borgesa, nie znam drugiego pisarza, który lepiej niż Tove Jansson, na swój „poetycko-bajkowy” sposób, poddaje badaniu to „zdjęcie-metę”, ten „moment zaharyczny” (*Alles poetische muss märchenhaft sein* — Novalis). Świat Kalewały i muzyka Sibeliusa zainspirowały tę fińską pisarkę do stworzenia doliny Muminków i ich Wyspy Samotnej⁴¹, gdzie żyją cudowne i tajemnicze małe stworzenia, Hatifnatowie, zawsze poszukujące nieznanego (z pewnością „zahira”) i Wyspy Tatusia Muminka⁴², gdzie przebywa smutna i bardzo dziwna Groke. W tym zwierzątku zupełnie okrągłym Jansson ukryła klucz do tajemnicy „termicznej śmierci uczuć” świata. Na początku Groke grozi wyspie katastrofą ekologiczną: zamraża wszystko, na czym usiadzie (a jest w ciągłym ruchu, tak jak Hatifnatowie). Na krótką metę groziło to istnieniu wyspy. Na szczęście w ostatniej chwili Muminki odkrywają sekret tego destrukcyjnego zjawiska: jest to samotność Groke. Kiedy zaczynają z nią grzeczniej rozmawiać, otaczają ją, zwierzątko staje się źródłem ciepła i wszystko wraca do porządku. Akt poznania ratuje ten cudowny zakątek życia. W bezkresnej przestrzeni ludzkiej świadomości nie ma miejsca, gdzie nie usiadłaby jakaś Groke. Tylko od ludzkiej świadomości zależy czy to miejsce będzie martwym lodowym blokiem czy ciepłą ziemią, gdzie człowiek postawi stopę, a zwierzęta ogrzeją łapy, miejscem, które wyżywi swymi sokami delikatne korzenie roślin. Ludzka świadomość powinna jak najszybciej i jak najdokładniej odczytać *eidōs* każdego zjawiska. Czas mija szybko. Potrzebujemy nowej wyspy (nieskończoności nowych wysp), gdzie Bóg przybrałby kształt Ontologii i zbadałby wszystkie instrumenty poznania dostępne człowiekowi. Ta wyspa już istnieje. Nazywa się Wyspą Czystej Świadomości. Jej władca króluje tylko nad jedynym mieszkańcem tej krainy i jest nim sam Zdzisław Marek.

WYSPA Z NASZEJ ZIEMI

Nazwał ją *Wyspą Orfeusza* i taki jest tytuł jego ostatniego zbioru poezji, który ukazał się w 1986 roku. Zanim stał się „tyranem” tej wyspy (na której tyranizuje tylko siebie samego, pragnąc najlepiej jak to jest możliwe pojąć esencję życia), przedsięwziął długa odyseję, która zaprowadziła go na wszystkie „wyspy ziemskie” wspomniane wyżej, od Homera do Jansson, tak jak i wiele innych, jeszcze nie odkrytych przez literaturę polską, pozbawionych szerokości i długości geograficznej, naznaczonym jedynie stopniem niepokoju, jaki zdradzają o los ludzkości.

Ten poeta-filozof pojawił się jako prawie nikomu nieznanemu kapitan żeglujący po myśli o pięknie i dobru (*kalos kai agathos*) takimi dziełami jak: *Jeden świat: zwycięstw i klęski*⁴³, *Sluchając Sibeliusa*⁴⁴, części *Opowieści pustynnej*⁴⁵ wraz ze *Śpiewem łabędzi*,

⁴⁰ Prezentacja ta opiera się w dużej mierze na bezprecedensowym dziele Alberto Manguela i Gianni’ego Guadalupi’ego, *The dictionary of imaginary places* (New York 1980).

⁴¹ T. Jansson, *Taikurin hatu*. Helsingfors 1958.

⁴² *Taż*, *Muuminpapa merellä*. Helsingfors 1965; *Muminpappan urottyö*. Helsingfors 1966.

⁴³ *Jeden świat: zwycięstw i klęski* to wiersz bez tytułu umieszczony jako epigraf zbioru: Z. Marek, *Wiersze zebrane* (Londyn 1963 s. 5). W dalszym ciągu zbiór ten będzie oznaczony literami WZ.

⁴⁴ *Tamże*, s. 40.

⁴⁵ *Tamże*, s. 81–89.

którego tony osiągają poziom *Liryk lozańskich*⁴⁶; *Południe*⁴⁷, *Jupiter*⁴⁸, fragmenty *Notatek z amfiteatru ciała*⁴⁹ wraz ze swą końcową *Modlitwą*, wzruszającą „podniosłą” i proszącą, aby... modlitwa została zachowana w „religii beznadziei”; *Kosmos*⁵⁰, *Eroica*⁵¹, *Psalm z Neapolu*⁵² pozbawiony wszelkiej intelektualnej lub estetycznej niedoskonałości, *Próby rekonstrukcji*; *Cykl. Moja prywatna archeologia*⁵³, *Twarze przyjaciół*⁵⁴, *Na Kre-sach: wrzesień 1939*⁵⁵ i *Październik*⁵⁶. I w końcu prawie wszystkie teksty *Wyspy Orfeusza*⁵⁷, wraz z niezrównanym *Powrotem*, ideałem rezonansu orficznego i kartezjańskiej medytacji. Nie chodzi tu o odrodzenie mitu, lecz o jego prawdopodobny los, przepowiednię o przyszłości tych, których pochłonął Hades i tych, którzy zasługą, aby wyruszyć na jego poszukiwanie.

Teksty te są wyspami archipelagu Orfeusza. Na tych wyspach, za pomocą niezwykłych ziemskich zjawisk Marek wydobywa poezję z Krainy Śmierci i Pustego Słowa. W ich konstelacji widać, że poprzednie „wyspy” (żeglowanie w żeglowaniu) obierały za cel sam środek archipelagu, „święte centrum świata” z jego „kosmicznym filarem”, jak mówi Eliade⁵⁸, czyli Wyspą Orfeusza, akumulowały ziemię za sprawą słowa poety, zapowiadającego utożsamienie słowa i człowieka. Na Wyspie Orfeusza poeta poddaje badaniu z moralności i piękna przede wszystkim samego siebie (znowu z ograniczoną odpowiedzialnością terytorialną!), inicjacja, o jakiej mistrzowie wysp od czasów Ajolii, aż do Wyspy Tatusia Muminka nigdy nie śnili nawet przez chwilę (wieczność). Oni wystawiali na próbę innych i zamiast dualizmu, który przeciwstawia ‘ja światu’, poddawali badaniu szczególną antynomię ‘ja i nie-ja’, czasami fascynującą, ale zawsze zarozumiałą, ponieważ pozostawała we wspólnym mianowniku pierwszej osoby. Te inicjacje ujawniają dychomację, która przeciwstawia człowieka wiecznego zwykłemu „dzisiejszemu” śmiertelnikowi, „podróżnikowi po świecie”; *Homo viatora* Gabriela Marcela pasażerowi taksówki na dworcu; *vatesa* australijskiemu lekarzowi pocącemu się krwią i wodą, ponieważ taka jest profesja i źródło zarobku poety. W sposób subtelny, nie składając samokrytyki, za pomocą słów cudownie obiera z kory (chciałoby się powiedzieć: jak bóbr) Drzewo Pozorów Dobra i okorowuje fałszywe kolory Tęczy Piękna, czyniąc to wszystko ze spokojem Moneta, którego jest wielbicielem.

Zacytowałem tylko niektóre ze słów-tytułów tych „wysp”. We wszystkich czterech zbiorach poezji Marka znajdujemy o wiele więcej „wyspiarskich” ziem, jak cenny skrawek Ziemi do Przemyslenia, który przeciwstawia on Niebu do Zapomnienia, bez śladu

⁴⁶ Cykl wierszy napisanych przez A. Mickiewicza, kiedy był wykładowcą w Lozannie w latach 1839–1840. Po raz pierwszy zostały opublikowane pośmiertnie w zbiorze dzieł wszystkich w Paryżu w 1880 r.

⁴⁷ Z. Marek, *Południe*, [w:] tegoż, *W cieniu*. Londyn 1967 s. 23. W dalszym ciągu zbiór ten będzie oznaczony skrótem WC.

⁴⁸ Tamże, s. 50–51.

⁴⁹ Tamże, s. 71–86.

⁵⁰ Tamże, s. 107.

⁵¹ Z. Marek, *Eroica*, [w:] tegoż, *Znad rzeki Styx*. Londyn 1967 s. 13. W dalszym ciągu zbiór ten będzie oznaczony skrótem ZRS.

⁵² Tamże, s. 24–25.

⁵³ Tamże, s. 31.

⁵⁴ Tamże, s. 32.

⁵⁵ Tamże, s. 33.

⁵⁶ Tamże, s. 36.

⁵⁷ Z. Marek, *Wyspa Orfeusza*. Londyn 1986. W dalszym ciągu występuje pod skrótem WO.

⁵⁸ M. Eliade, *Sacrum — mit — historia: wybór esejów*, wyboru dokonał M. Czerwiński, wstępem opatrzył B. Moliński, przeł. A. Tatariewicz. Warszawa 1970, zwłaszcza części zatytułowane *Centrum świata* i *Nasz świat znajduje się zawsze w centrum*, s. 73–81.

manicheizmu. Marek należy do pokolenia Kolumbów, ale wyruszając w podróż dokoła człowieka i Boga (znowu dualizm) wybiera podążanie śladami Odyseusza i Telemacha, aby zgłębić przede wszystkim intymne walory uniwersalnej esencji ludzi, a nie tylko Achajów. Bowiem polscy Kolumbowie w poszukiwaniu nowych kontynentów (prze-strzennych modeli ludzkich intymności), jak wyspa marzeń o nazwie Wolność, byli zmu-szeni przez historię (Marek traktuje ją z nieufnością) do uznania Polaków za uprzywile-jowanych właścicieli tych ziem. Pokolenie to często ginęło bohaterską śmiercią podczas swoich poszukiwań: Baczyński, Bojarski, Gajcy, Kopczyński, Stroiński, Trzebiński i wielu innych. Często, a nawet skandalicznie często, ich bohaterska śmierć była przemil-czana, wręcz szkalowana⁵⁹. Marek przypomina tę śmierć w swojej epigramatyce *Ero-ica*⁶⁰, która nie trwa dłużej niż echo rozstrzeliwania lub w elegijnych, „kosmicznych” *Mgławicach*⁶¹, bardziej szafującej słowami i uczuciami. Poeta opłakuje w niej swego Patrocla, ale bez tej homerycznej wściekłości, jaką pokazał Achilles po śmierci swego przyjaciela, który padł z rąk Hektora. W *Elegii niebohaterskiej* odbija się echem *Noc majowa*, kiedy pojawia się końcowe pytanie:

Któż cię znów przypomni ożywi,
młody
nim skamienieje czas?⁶²

Nie jest to jednakże walka z wrogiem, lecz śmiertelne kruszenie kopii przeciwko niepamięci, które stworzyło nowy front w etyce Polaków. Ich „zahirem” mógł być Ba-czyński. Ale nim nie został. Zrobiono z niego człowieka bez charakteru.

Ważna jest polska genealogia odysei Marka. Jest ona kręta i pełna sprzecznych ru-chów, rzucona na pastwę nie niebiańskich bogów, lecz złych demonów tej ziemi, którzy biją dzieci tej planety, poczynszy od forpocztę dwóch przeciwstawnych, najbardziej mrocznych reżimów, jakie kiedykolwiek nosiła „ojczyzna ludzi”: faszyzm i komunizm. Jest koniec sierpnia 1939, początek złotej polskiej jesieni. Pewien szesnastoletni polski Odyseusz opuszcza swoje rodzinne miasto Przemyśl, aby zgłosić się na ochotnika do artylerii przeciwlotniczej i zaczyna swoją podróż w nieznaną. Żądza posiadania jakiegoś celu, tak charakterystyczna dla wieku młodzieńczego, stawia czoła typowej dla Leśmiana „mgle-nierozeznawce”. Wycie syreny przeciwlotniczej zastąpiło śpiew syren, które z góry skał oczarowywały Homera⁶³, Apolloniosa z Rodos⁶⁴, Heinego⁶⁵ i Joyce’a⁶⁶. Za plecami tej młodzieńczej przygody czai się śmierć. Ma ona brunatny kolor niemieckich

⁵⁹ NOC MAJOWA

Z głębi snu wyniósł mnie na powierzchnię jawy
Jakby oddech — niczyj a ogromny.
Gwiazda stała nad ruiną Warszawy
Jak najwyższy, najmniejszy pomnik.
Oddychała odrodzona zieleń,
Dźwięk był tkliwy i nikły.
Nam, którzyśmy ich śmierć zamilczeli
Śpiewał słowik — z ich ciszy odmilkły.

(1945)

(J. Przyboś, *Poezje zebrane*. Warszawa 1959 s. 289)

⁶⁰ ZRS, s. 13.

⁶¹ WC, s. 62–63.

⁶² *Elegia niebohaterska*, [w:] ZRS, s. 17.

⁶³ Homer, *Odyseja*, Pieśń XII.

⁶⁴ Apollonios z Rodos, *Argonautica*.

⁶⁵ H. Heine, *Die Lorelei*, [w:] tegoż, *Buch der Lieder*. München 1827.

⁶⁶ J. Joyce, *Ulysses*. Paris 1922.

dywizji pancernych koło Lwowa. Trzeba więc żyć nie w ‘koncentracji’, lecz w ‘rozproszaniu’. Należy zmienić wszystkie linie proste w krzywe, prostym promieniem słońca odpowiedzieć wybiegami ucieczki. Trzeba uważać się za faworyta Wiktorii, ale nie tej, o której mówi Zbigniew Herbert w słynnym wierszu, lecz o tej z *Theogonii* Hezjoda i ponieść tragiczną klęskę podczas akcji „Burza” na Wiśle, w lipcu 1944⁶⁷. Wykrzyzczyć wraz z Konradem z *Dziadów*: „Myśli moje! Gwiazdy moje! / Czucia moje! Wichry moje!”⁶⁸ i skończyć zasypywany czerwonymi gwiazdami z czapek stalinowskich kohort. Odrodzić Polskę na równinach Radymna⁶⁹ i widzieć jak w październiku 1944 trafia do więzienia ‘polskiej’ bezpieki w Przemyślu. Chcieć ochronić swymi młodzieńczymi dłońmi kłosa dojrzewające na kolorowych polach, „połączonych pszenicą, posrebrzanych żytem” i porzucić te pola zatrute tanimi perfumami kremłowskiej ideologii, aby uciec aż do Monachium, poprzez równiny Czechosłowacji⁷⁰. Wyobrazić sobie dzień, kiedy w jakimś polskim uniwersytecie zostanie odśpiewana pełnym, młodzieńczym głosem (głosem filomatów i filaretów) pieśń *Gaudeamus igitur* i skończyć studia medyczne w dojrzałym wieku, w wieku męskim, prawie w wieku porażki, w Sydney.

Aby wprowadzić porządek do trajektorii wyznaczonych przez sprzeczne tablice, jak w przypadku każdego dualizmu, Marek musiał przekształcić to wszystko w triadę, nie tę heglowską, lecz w oryginalną „triadę nadziei za wszelką cenę”, jakby zainspirowany egzortą św. Pawła: *Contra spem speramus*. Fuzja historii i terażniejszości miała zrodzić naukę i sztukę, które w swojej bliźniaczości zdradzają swego rodzaju super-dualizm, powstały z różnicy między ich obrazami świata wyobrażonego; Marek jako poeta-lekarz przenikliwie zdecydował uważać je, przynajmniej przez jakiś czas, jako wymienne. „Przekroczenie rzeczy materialnych”⁷¹ może być możliwe tylko wtedy, kiedy rzeczy „fizycznie” są znane i trzymane z dala od ich właściwości ejdetycznej, z którą utożsamia się Wielka Sztuka „po odrzuceniu zmysłów”⁷². W tym miejscu autor tomiku *W cieniu* zbliża się na prawie niebezpieczną odległość do autora *Idei czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii* i do jego redukcji fenomenologicznej. Elementy „triady” Marka, który odbudowuje utraconą jedność są szczególne, ponieważ nie pochodzą od sumy tezy i antytezy. Ta jedność jest nieodzowna, pozwala ona Markowi odnaleźć się na dwu pasach transmisyjnych rzeczywistości, przesuwających się w przeciwnym kierunku. Mimo swej ogromnej fascynacji Lawrence’em autor *Przyptywów i odpływów Europy*⁷³, dzieła, które zawiera interesujący esej o autorze *Kangura*⁷⁴, Marek zachowuje dystans. Autor niebanalnej *Apokalipsy* (1931), mazdeiczny wielbiciel słońca, krzyżąc do siebie jakby na pożegnanie życia: „zaczynaj wraz ze słońcem, a reszta powoli, powoli będzie się dziać”, nienawidził jedności wszelkiego rodzaju, zwłaszcza politycznych. W *Przyszłej wojnie* pisał: „Tam, gdzie istnieje nieskończona ilość różnorodności, nikt nie interesuje się wojną. Jedność wywołuje wojnę lub obsesję jedności”⁷⁵.

⁶⁷ Operacja „Burza” to kod powstania narodowego, które, obejmując region po regionie, trwało od stycznia do grudnia 1944. Powstanie warszawskie (sierpień–wrzesień 1944) stanowiło jeden z jego etapów.

⁶⁸ A. Mickiewicz, *Dziady: cz. III*, akt I, scena II, wersy 65–66.

⁶⁹ Radymno — miejscowość oddalona zaledwie o 30 km od Przemyśla.

⁷⁰ *Październik*, [w:] ZRS, s. 36.

⁷¹ *Merkury*, [w:] WC, s. 52.

⁷² Tamże.

⁷³ Z. Marek, *Przyptywy i odpływy Europy*. Londyn 1990. Oznaczone w dalszym ciągu skrótem POE.

⁷⁴ *Przyptywy i odpływy Europy*, Wyewurk, Terra Australis [w:] POE, s. 5–15, 16–21, 152–159.

⁷⁵ D. H. Lawrence, *Last poems*, ed. by R. Aldington and G. Orioli. New York 1933 s. 113.

Dla autora *Wyspy Orfeusza*, który nauczył się linii prostych w zygzakach „nieeuklidesowej” historii i stawiania stóp na ziemi w chmurach ideologii, stan absolutnego skupienia powinien być gwarancją przeciwko ulatnianiu się pamięci, lustrem, które go ustanawia (jak dla Cocteau), kółkiem narysowanym kredą, które go chroni przed samotnością. W swoim wysublimowanym *Psalmie z rafy koralowej*⁷⁶, który przypomina hymn (Marek jest urodzonym psalmistą, dzięki temu gatunkowi wiedzy prym w „laickich” hierofaniach), poeta zazdrości koralowcom, które mimo swej złej biblijnej reputacji budują własną Wieżę Babel, zdolną połączyć przeciwstawne języki i żądze jeszcze bardziej sprzeczne. Nie chce on izolować się w wieży z kości słoniowej, gdzie jedność równa jest tylko jedności. Nie może żyć bez norwidowskiego stawiania czoła, ujętego na chwilę w harmonię⁷⁷ nawet, jeśli jest to harmonia Wieży Babel. Jest to swego rodzaju forma totalności. Poeta skarży się na abstrakcyjność swych poprzednich podróży⁷⁸. Ta jedność na-chwilę musi ochronić go przed samotnością, zagwarantować pewną przynależność „pod bezlitosnym błękitem”⁷⁹. Ponownie mamy do czynienia z prawie bolesną dychotomią w duszy poety: w rzeczywistości zrobił on wszystko, aby zostać „porzuconym”; Europa, a wraz z nią Polska zbliża się do brzegów Australii tylko w chwili, gdy rozpryskuje się wielka fala niepokoju, która następuje po pytaniu o „miejsce na ziemi”, ale odmawia potraktowania tego porzucenia jako „samowygnań”.

Poeta wypełnia szczerbę utopią nauki i utopią sztuki. We współczesnej poezji polskiej nie ma poety tak bliskiego genialnej twórczości Francisa Bacona, czującego i rozumiejącego lepiej wymiar konfliktu, który przeciwstawiał Johna Ruskina cywilizacji przemysłowej. Marek jest bliższy Janowi Śniadeckemu⁸⁰ niż Kochankowi Maryli. Jest zafascynowany naukami ścisłymi i posiada zadziwiająco rozległą wiedzę, począwszy od greckich atomistów, Leukipposa z Miletu i jego ucznia Demokryta, aż do „nowego Einsteina”, Stephena Hawkinga; od jońskiej filozofii przyrody, Anaksymandra i Anaksymenesa, poprzez Empedoklesa i jego cztery elementy: ogień, wodę, wiatr i ziemię, które są tak namacalne u autora *W cieniu*, aż do filozofii antropocentrycznej Franka Plumptona Ramseya i teorii „wydarzeń” (*events*) Whiteheada (to, co Leśmian nazywa dziejbami). Marek nie ukrywa swojej „scjentyistycznej” fascynacji. Uważa nauki ścisłe, a przynajmniej ich część, za tlen dla sztuki, skąd wziął się kult, jakim darzy dzieła Michała Anioła. Wyczerpujące życie lekarza zajęło mu sporo czasu, który mógł poświęcić swej twórczości, ale „nauczyło mnie to pokory, nauczyło mnie to sceptycyzmu”⁸¹ — powiedział poeta. Ten dualizm (ta dychotomia) ułatwia znowu utworzenie pionowego wyłomu ku szczytowi... czystej świadomości i łączy ją po raz kolejny z *ethos*, deficytową wartością w literaturze polskiej. Eskulap i Orfeusz stanowią jedno, a ruchy Browna stają się manifestacjami sacrum, którego pozorny nieporządek gwarantuje nieprzeniknioną zasadę przejścia od

⁷⁶ *WO*, s. 41.

⁷⁷ — A to jeszcze kłóć się klawisze

o nie dośpiewaną chęć:

I trącając się z cicha,

Po ośm — po pięć —

Szemerzą: „Począłże grać czy nas odpycha??...”

(C. K. Norwid, *Vademecum XCIX: Fortepian Szopena*, [w:] tegoż, *Pisma wszystkie*, t. 2: *Wiersze*. Warszawa 1971 s. 145)

⁷⁸ *WO*, s. 41.

⁷⁹ Tamże.

⁸⁰ Jan Śniadecki (1756–1830), matematyk, astronom i filozof, twórca polskiej terminologii matematycznej, zwolennik empiryzmu i metody indukcyjnej.

⁸¹ „Ankieta 1”, niepublikowany wywiad ze Z. Markiem, przeprowadzony przez autora artykułu.

świadomości do formy. Demontaż tej zasady, zwłaszcza, kiedy jest stosowana przez biologów, stanowi synonim czegoś przerażającego: Markowi chodzi o złamanie kohezji w łonie wszech-świadomości, która kończy się podróżą na wyspę Wszech-Kalibanów. To tutaj, w miejscu pojawienia się Wyspy Świni (genetycznej), kończy się pochwała nauki. W eseju zatytułowanym *Mędrca szkiełko i oko*⁸², opublikowanym w jednym z lokalnych dzienników Sydney, pisze:

Niedawno w lokalnej sydneyjskiej prasie zobaczyłem fotografię „genowej” świni. Została ona spreparowana przez biologów jako owoc manipulacji genowych na poziomie molekularnym. Przetawienie porządku składników proteinowych w sekwencji kodu genetycznego. Czysto mechaniczny zabieg, sprawdzalny dopiero po fakcie. Co zatruwa, to fakt, że manipulacje wspomniane miały na celu stworzenie świni, jakiej człowiekowi brakuje: chodziło o to, aby zwierzę stworzone sztucznie na ubój i konsumpcję ludzką miało mniej tłuszczu a więcej mięsa. Kiedyś uczono nas, że Bóg stworzył człowieka na wzór i podobieństwo Boże. Wydaje się, że teraz człowiek stwarza — o ironio — według specyfikacji konsumenta 20-go wieku. Co uderza, patrząc na portret genowej świni, to smutne spojrzenie zwierzęcia, trochę podobnego do psa, a trochę do swoich naturalnych przodków. Wyglądało tak, jakby nie było trwale związane z resztą biosfery.⁸³

Kiedy naukowe spojrzenie Marka chce siłą zawładnąć dziedzinami sztuki, pojawiają się czasami również momenty estetycznego „rozprężenia biosfery”. Na przykład w zbiorze zatytułowanym *W cieniu*, słownictwo i frazeologia naukowa stają się czasami uciążliwe, zwłaszcza w takich utworach, jak *Woda*, gdzie atomowy Konrad „[obraca] pierwiastki w dłoniach jak mosiężne krążki”⁸⁴ tam, gdzie jego poprzednik z 1832 roku „kładał swe dłonie na gwiazdach jak na szklanych kręgach harmoniki”⁸⁵; lub w wierszu *Chwila*: „elektron skoczył wyżej, ferment odnalazł dom, umiera kwadrat komórki, bakterie toczą bój”⁸⁶. Jednakże w większości przypadków, wiedza jest olśniewającym, twórczym, i pokornym Mefistofeilesem Marka. Jest on dyskretny jak u Husserla w chwilach czystego poznania. To prawda, iż zdarza się, że Marek widzi fale jako formuły matematyczne⁸⁷, tak jak Bergson zauważa, że materia jest „obciążona balastem geometrii”, ale kiedy w *Powrocie* poeta pisze: „Za chwilę przybój położy białe palce na dalszych dźwiękach mitu”⁸⁸, wówczas w tej wielopiętrowej metaforze fale stają się antropomorficzne, przyporządkowują o zawrót głowy, palce Szopena muskają klawiaturę wieczności, a Norwid zastanawia się: „Czy taki Mistrz!... że gra... choć odpycha?...”⁸⁹. Takie fale pozostawiają swoje formuły bardzo daleko od brzegu „czystego poznania” i ich znaczenie jest tylko logarytmem ich fizycznej podstawy.

Aby w *Powrocie* fizyczne fale posiadały cechy charakterystyczne swych metonimicznych awatarów, trzeba było, żeby poeta dał dowód parmenidesowej żarliwości

⁸² *POE*, s. 86–110.

⁸³ Informacja ta towarzyszy dramatycznemu apelowi o powszechne potępienie doświadczeń zagrażających nie tylko światu zwierząt, ale również ludzkości: „I dlaczego — pyta Marek — nikt nie protestuje, skoro jeszcze jest czas? Rządy, organizacje, kościoły?” [tamże]. Poeta nie jest wspinał się samotnym duchem, tylko wrażliwym i sokratejskim „obywatelem świata”.

⁸⁴ *WC*, s. 45.

⁸⁵ Ja mistrz wyciągam dłonie!

Wyciągam aż w niebiosy i kładę me dłonie

Na gwiazdach jak na szklanych harmoniki kręgach.

(A. Mickiewicz, *Dziady: cz. III*, wersy 28–30)

⁸⁶ *WC*, s. 28.

⁸⁷ *WZ*, s. 31.

⁸⁸ *WO*, s. 25.

⁸⁹ C. K. Norwid, *Fortepian*, s. 143.

wspartej głęboką wiarą, że można uchwycić ruch wody i kształt fal w formułę matematyczną. Fundament tej utopii nauki zakładał, że właśnie każde istnienie, w ostateczności, jest jakimś aspektem matematyki (co u Marka znaczy: materii, monady, molekuly, cząstki elementarnej, geometrii, etc.). Ale dualizm imię — nie-imię, charakterystyczny dla tomiku *W cieniu* (i częściowo również dla innych tomów), zakładał kontratak wolnej gry kreatywnej wyobraźni, zagrożonej przez „parmenidesowe imię”. Kreatywna wyobraźnia jest zawsze kontrpropozycją rzeczywistości, żywi się ona „negatywami” istniejących danych fizycznych, powraca do odwiecznej debaty podnoszonej przez Norwida na temat porządku światów pozornie przeciwstawnych (materia- duch), których antagonizm rozwiązuje się w *energeionie*, który obejmuje wszystko: „dotyk energii drobnej utworzy / klatkę intelektu i fenomen stanie się rzeczywistością [zmiana czasu — T. K.]”⁹⁰. Im bardziej Marek utrwała rzeczywistość w tekście (tzn. w myśli) za pomocą różnych „formuł” (wzmacnia elementy naukowej utopii), tym więcej jego poetycka wyobraźnia wkłada zawziętości w tworzenie przeciwform lub antyform (dychotomii). Matematyczne rozumienie świata fizycznego rodzi niezwykłą „hybrydę”, w której „geometrycznie śpiewa przestrzeń w nieskończonym złudzeniu”⁹¹. Fizyka poślubia abstrakcję (iluzję).

W ten sam sposób na tonie poezji Marka rozgrywa się twórcza walka drugiej utopii, utopii sztuki. Po raz kolejny dualizm nabiera wyglądu dychotomii, która jak zawsze zmienia się w dychomachie, gdzie stają naprzeciw siebie wiedza czerpana ze źródeł, dane z bezpośredniej percepcji, autopsyjnej, i formy czystej wyobraźni. Sądzę, że Marek mógłby napisać bardzo dobrą historię sztuki. Nie miałyby ona być może rozmachu dzieła napisanego przez parę Will i Ariel Durant, ale, według zasady *pars pro toto*, mogłyby powiedzieć w jednym tomie więcej niż cała seria woluminów zredagowanych przez słynną parę uczonych. Coś na kształt *Żywotów najślawniejszych malarzy* Vasariego czy *Stones of Venice* Ruskina. Jego pełna wrażliwości percepcja świata jest szczególnie bogata: wprowadza ciągle najwyższy próg doświadczenia, który powinien być mierzony „pychą [zuchwalstwem — I. K.] piękna”⁹². Ze swojej strony, znajomość piękna chce dorównać tej pysze, a nawet ją przerosnąć poprzez zbadanie muzeów, galerii, architekturę, słuchanie muzyki, lekturę książek. Ale „czyste piękno” w sposób prawie mistyczny rozpoznaje ten „zamach stanu złej wiedzy” i tak intensyfikuje jego pychę, że doskonała melodia nie dosięga już systemu nerwowego⁹³, słysząc ją tylko dzięki „trzeciemu uchu”, jak chce Reik⁹⁴, tak samo jak ogląda się kolory u Marka za pomocą „trzeciego oka” („morze scalone magnezem cyprysów”⁹⁵: siły działania kochanka są niewidzialne, jednakże w tym kontekście je „widzimy”), powierzchnia istnieje dzięki dotykowi (w słońcu nakrytym wodą, w powietrzu ziarnistym, które mąci biegnące ku brzegom światło⁹⁶: żaden rzeczywisty dotyk nie doświadczy ziarnistości powietrza, jest ono zanieczyszczone przez „dotyk widzialny” i „dotyk oddechowy”, które są strukturami synestezyjnymi). A wracając do tego „trzeciego ucha”, zamiast prawdziwej orkiestry złożonej z prawdziwych instrumentów i muzyków „z tej ziemi” (a Marek zna doskonale historię muzyki i jej „instrumentacji”, choć nazywa sam siebie „ignorantem zakochanym we wszystkim”⁹⁷), znajdujemy wiersz wydzielający zapach serenady Schuberta:

⁹⁰ *Jupiter*, [w:] *WC*, s. 51.

⁹¹ *Skróty*, [w:] *WO*, s. 10.

⁹² *Notatki z amfiteatru ciała*, [w:] *WC*, s. 83.

⁹³ *Jupiter*, s. 50.

⁹⁴ T. Reik, *Listening with the third ear: the inner experience of a psychoanalyst*. New York 1949 s. 144–156.

⁹⁵ *Zapiski z Taorminy*, [w:] *ZRS*, s. 19.

⁹⁶ *Nad wrakiem Otago*, [w:] *ZRS*, s. 14.

⁹⁷ „Ankieta 1”.

Długie puzony kwiatów zbudzonych o świecie
Ustawia stary Sibelius na krawędzi milczenia
I śpiewa ciężarna ziemia⁹⁸.

Żaden ze współczesnych poetów polskich nie zinstrumentował w taki sposób słowami dzieła muzycznego. Niegdyś dokonał tego Norwid, „bazgrzący i skupiony w sobie, obłąkany, lecz wielce prawdziwy”, ale w innym języku poetyckim. Valéry, który odegrał zasadniczą rolę w kształtowaniu się poetyki Marka, nazywał tę wizję rzeczywistości, swoją transkrypcję poetycką, „ośnieniem duszy”, pojawiającym się na końcu intelektualnej kontemplacji. Dla autora *Uroków*, wielkiego samotnika (jak Marek), żyjącego z filozofii i matematyki (jak jego mistrz Mallarmé), poetyckie poznanie jest jak „błyskawica⁹⁹”, dokładnie tak, jak poznanie fenomenologiczne. Ale zawiera w sobie element „magii” i właśnie przez to odstaje ono od gnozeologicznego mechanizmu redukcji fenomenologicznej, od „błyskawicy czystego poznania” à la Husserl. W tym dystansie, jaki wprowadza autor *Idei*¹⁰⁰, autor *Wyspy Orfeusza* jest bliski Valéry’emu (dziwny jest ten dystans, który nie oddala, tylko przybliża w sposób prawie „magiczny”, jak wszystkie dychomachie i wszystkie dualizmy, pola bitew silniej łączą wrogów, bo w sposób eschatologiczny). Ale Marek nie oddala się od *Idei* z tego samego powodu, co Valéry; to nie jest kwestia „magii”, która dzieli tych dwu poetów tak bliskich zresztą (przez ich intelektualizm): pod „zagadką” Marka, i Bóg jeden wie czy jest ona obecna w jego dziełach, mogą się kryć lub kryją się „magiczne siły” (oczywiście innej natury niż u Valéry’ego). Poznanie u Marka jest również „ośnieniem”, ale ośnieniem, które ma swoje źródło w rozumie, a nie w prymitywnej warstwie intelektualnego instynktu jak u Husserla. Wszyscy trzej, Husserl, Valéry i Marek kierują się ku czystemu poznaniu, ku brzegom Wyspy Czystej Świadomości. Są Odyseuszami tej samej utopii, ale różnią się szlakami swoich „kognitywnych podróży”, inne są miejsca zaokrętowania, inne są niespodzianki, jakie zarezerwowała dla nich wyspa. W większości utworów ze swego ostatniego zbioru, polski Ulisses osiągnął stan zamierzonej i ejdetycznej wizji rzeczywistości, tak charakterystyczny dla celu, jaki postawił sobie Husserl. Stan ten nie pozbywa się żadnego zbędnego szczegółu w syntezie chwili, jest on niemożliwym do zastąpienia i niezastąpionym ‘pierwowzorem’ wizji, prymitywnym, skrywającym swoje własne prawo do istnienia, w którym, między nozą i noematem¹⁰¹, pojawia się zjawisko cudownej, natychmiastowej wizualizacji. Dla Bergsona jest to coś, co przynosi prąd świadomości, kiedy przenika do materii: „ogromną obfitość możliwości, które się przenikają¹⁰²”. Dla Merleau-Ponty’ego¹⁰³ jest to moment, kiedy osoba, która należy do siebie na własność staje się częścią świata.

⁹⁸ *Sluchając Sibeliusa*, [w:] WZ, s. 40.

⁹⁹ J’ai de mes bras épais environné mes tempes,
Et longtemps de mon âme attendu des éclairs.
Toute?
[Otaczam szerokimi ramionami swe skronie,
i długo przez mą duszę oczekiwane błyskawice.
Ale czy całą? — tłum. I. K.]

(P. Valéry, *La jeune parque* (Młoda parka), [w:] H. Lemaître,
La Poésie depuis Baudelaire. Paris 1965 s. 254)

¹⁰⁰ E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*. Warszawa 1967.

¹⁰¹ Tamże, s. 297–334.

¹⁰² H. Bergson, *Ewolucja twórcza*. Warszawa 1957 s. 163–164.

¹⁰³ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (Paris 1945); cyt. wg:
Phenomenology of perception, transl. from the French by C. Smith. Londyn 1965 s. 407.

Ale w przeciwieństwie do tej Wielkiej Trójcy fenomenologicznej (do której bez wahania zaliczyłbym autora *Być i mieć*, *Homo Viator*, *Tajemnicy bytu* i *Ludzi przeciwko ludzkości* — Gabriela Marcela), która przewiduje wejście w stan czystego poznania, jako ostateczną granicę poznania, Marek uważa ją za „ostateczną tylko na chwilę”. Poprzez nią świeci bez przerwy tajemnica istnienia, „pod batem cyfry¹⁰⁴”, jak u Rilkego lub Leśmiana, gdzie „mitobójcza muza” (o spojrzeniu Eurydyki, które oznacza tylko śmierć) zawsze wie więcej niż zawierają pieśni Orfeusza¹⁰⁵, a więc wie również więcej o muzyku niż on sam o sobie. Przystawiając sobie akty czystego poznania, którym zbytnio ufa, fenomenologia eliminuje ‘tajemniczy’ i ‘mityczny’ charakter świata, podczas gdy Marek wszędzie go odzyskuje, niczym wyzwanie, które podejmuje nie używając ani religijnych amuletów, ani amuletów gnozeologicznego triumfalizmu. Uwielbia on „kontakt z nieznanym¹⁰⁶”, początkowy charakter myśli i „nad brzegiem przepaści wytańczyć dla siebie / jeden lęk drogocenny lub niebezpieczeństwo¹⁰⁷”. Oczywiście obywatele Wyspy Liliputu, którzy wygrywają na sztywnej strunie swoją pozycję na dworze (jakże to jest aktualne, Jonathanie Swifcie, admirale Flotylli Ironi!) nie skorzystali z żadnego z tanecznych kroków Leśmiana. Autor *Wyspy Orfeusza* natomiast bardzo dobrze je zna, ponieważ „na bagnach żywej pamięci¹⁰⁸” tańczy się tylko święty taniec Poznania, Piękna i Dobra. To trudny taniec. Poeta wykonuje go za cenę niezmiernie samotności w ramach pawiej choreografii współczesnej poezji polskiej, jej krytyków i teoretyków, którzy poszerzają szereg mieszkańców wysp lilipucich. Ten bipolarny krok jak wszystko u Marka, jest abstrakcyjny i zarazem materialny. Poprzez redukcję fenomenologiczną Husserl usuwa z myśli balast materii, podczas gdy Marek, paradoksalnie, czyni z niego swój „punkt ontologicznego zaczepienia”. Wychodząc od konkretności, od „soli ziemi”, opracowuje alfabet „upartych liter ziemi”, aby odmalować sytuacje, które mają gęstość gleby, gdzie poeta sieje transcendentalne jednolite esencje. I w ten sposób rosną one dzięki ziarnu Demokryta:

szczelina w murze: kosmos, gdzie mrówki w konstelacjach ruchu budują nowy ład
nieświadome zmian w rysunku białej etny, ni zmarszczek śpiącego w kwiatach księżyc-
ca¹⁰⁹,

w słońcu nakrytym wodą
w powietrzu ziarnistym które maćci biegnące ku brzegom światła¹¹⁰,

Przeszłość i przyszłość
po kolana
w kropli wody¹¹¹,

sikława
oślizgłe skały
i wysokie paprocie
woda skacze przez palce grając na zeschniętych liściach

¹⁰⁴ *Wyspa Orfeusza*, [w:] *WO*, s. 46.

¹⁰⁵ ...jednego nie wiedział człowiek powoli stapiający się z pustką
że jego coraz rzadszym elegiom przysłuchiwała się już tylko śmierć
mitobójcza muza o smutnym spojrzeniu Eurydyki.

(*Transfiguracje*, [w:] *WO*, s. 45)

¹⁰⁶ *Film z parku narodowego*, [w:] *ZRS*, s. 10.

¹⁰⁷ B. Leśmian, *Metafizyka*, [w:] tegoż, *Poezje zebrane*. Warszawa 1957 s. 98.

¹⁰⁸ *Transfiguracje*, [w:] *WO*, s. 44.

¹⁰⁹ *Zapiski z Taorminy*, s. 19.

¹¹⁰ *Nad wrakiem Otago*, s. 14.

¹¹¹ *Film z parku narodowego*, s. 9.

w skali ludzkiego podziwu jakże mało
zostaje z tej wędrówki w coraz to głębszy cień
jakby zapadał czas i nasze życie turkotało wstecz
z wypuszczonego z rąk kołowrotka¹¹²,

ironio — muzu uliczna
skąd pożyczono ciebie
jeszcze pełna pajęczyn z zaciekami słońca na nieumytej twarzy¹¹³,

a tam martwym głosem
ktoś mówi długo jak z innego świata
za kurtyną z powietrza¹¹⁴,

ślękitny mróz ośnieżona stacja labiryntu
otwarta na nieskończoność
pociągi pędzą łamiąc z trzaskiem lodowaty czas
tu nawet lzy lokomotywy są soplami lodu¹¹⁵,

Ale patrz: już wielka orkiestra świtu zapełnia kosmiczną scenę
i stroi instrumenty; dźwięki kruszcu i metalu rytmy odjęte samotności
i ekstatyczny ton
budzą się ślady na piaskach
to znany solista człowiek w kajdankach czasu szuka swej wielkiej arii¹¹⁶

na widnokregu delikatne obłoki — a może nie — może to ocean wniebowstępuje niewi-
doczny, niepotrzebny
eskadry z ptactwa idą z hukiem na wschód trzepocą ich sztandary w słońcu
które przymyka powieki¹¹⁷,

równinne pustkowie z rzadkimi eukaliptusami zaczepiającymi o przygodne obłoki¹¹⁸,

pod wąskim stropem łójówki na biurku pełnym krążenia monad
albo na polach rozmokłych składałem nie wierząc
uparte litery ziemi¹¹⁹.

Są to niezwykle piękne metafory, jedyne w swoim rodzaju, szafujące niemalże konkretem, bliskie homeryckiemu opisowi tarczy Achillesa. A na drugim stoku poetyckiego języka Marka, jego wyobraźni i filozofii, znajduje się ta spektakularna alchemia, która wypracowuje namacalne powierzchnie, opierając się na obalonej abstrakcji, demonstrującej swoją semantyczną podszewkę, szukając po omacku między ideą a konkretem, przypominając coś w rodzaju semantycznego „naczynia Kleina”:

oddech miarowy trudnych symboli
nikłych gestów, kształtów ledwo wyklejonych
z pustki¹²⁰.

Marek rozwinął tutaj eksperyment Przybosa, o którym tenże wspomina w pierwszym wersie *Nocy majowej*: „Z głębi snu wyniósł mnie na powierzchnię jawy jakby od-

¹¹² Tamże, s. 8–9.

¹¹³ *Obcy*, [w:] *WO*, s. 17.

¹¹⁴ *Skróty*, s. 10.

¹¹⁵ *Sen zimowy*, [w:] *WO*, s. 19.

¹¹⁶ *Przedświt*, [w:] *WO*, s. 29.

¹¹⁷ *Psalm z rafy koralowej*, [w:] *WO*, s. 41.

¹¹⁸ *POE*, s. 9.

¹¹⁹ *Zapisać w pośpiechu*, [w:] *WO*, s. 9.

¹²⁰ *Czwarta maska*, [w:] *WC*, s. 91.

dech, niczyj a ogromny”¹²¹. Kiedy już zdamy sobie sprawę z tej obecności małości w wielkości i wielkości w małości, łatwo jest zrozumieć definicję świata, jaką podaje poeta: jest to „kropla deszczu doskonała na zwiniętym listku”¹²² i wierzyć, że temu cudownemu twórcy, który schwytał świat w język paradoksów, udało się „ze śladów jaszczurki na gorących piaskach [...] / odczytać / kształt świata i przykazanie kosmosu”¹²³.

Ta wszechobecność ambiwalentnego, dychotomicznego dostępu do najwyższego punktu poznania (u Marka, tylko na chwilę), dostęp obowiązkowy do Wyspy Czystego Poznania, dotyczy również zespołów kognitywnych o wiele bardziej złożonych: konfrontuje ona świat rzeczywisty nie z jego myślą platońską, tylko z jego mitem. Dla autora *Republiki* natura myśli była niebiańska, była ona modelem istniejącym w myśli Boga i to pod tym kątem św. Augustyn przetransponował ją do chrześcijańskiej filozofii średniowiecza. Postaci i obiekty mitu trzymały się mocno ziemi, były najwyższą stawką w grze ludzi o ludzkie możliwości, które mit określał — bezkarnie, wg Barthesa — jako boskie. Myśli były zawsze ukrywane pod siódmą pieczęcią tajemnicy Stwórcy, mity pozostawały zawsze na powierzchni rzeczy i ludzi, często w sposób nadmiernie eksplicytny. W innym razie byłyby one nieskuteczne, zbędne. Mogły być siłą stwórczą, ale również niszczytelką, zważywszy „samobójczy” charakter, który przywdziewają czasami ludzkie myśli i działanie. Dlatego też już Heraklit oskarżał Homera i Hezjoda o przywiązywanie do mitów zbyt wielkiej wagi. Kiedy mitologie przestały dorównywać człowiekowi, rozsypały się, aby narodzić się na nowo, przekształcone, lepiej dopasowane do rozmiaru człowieka i ziemskiego obiektu. Lévi-Strauss badający strukturę mitu cytuje „heraklicką” uwagę Franza Boasa: „Wszystko dzieje się tak, jakby światy mitologii zostały wzniesione po to, aby się rozsypać i, żeby zbudować nowe światy na ich ruinach”¹²⁴.

Marek zna podstępne właściwości mitów jak, np. zaszczepianie wirusa heroizmu. Wielu Sarmatów zginęło od tej dżumy ukoronowanej laurami. Nie przepędza ich jednak ze swojej cudownej Wyspy Poznania; bierze je na własność i czyni z nich niewolników poznania, wyznaczając im trudną rolę „kariatyd”, podpór, konsoli podtrzymujących „ziemskie wyżyny”, aby wykazać potęgę rzeczy prawie bez znaczenia. Bez nich poezja Marka byłaby pozbawiona jednego z najwspanialszych dualizmów: początku i końca ziemskich możliwości (u Marka, znowu tylko na chwilę). W ludzkiej wyobraźni. Aby móc zrozumieć tę nieprzeciętną poezję, czytelnik powinien koniecznie odczuwać jednoczesność mitu i „skrzeczającej rzeczywistości”, rządzącą słowem poety. Nie chodzi o paralelizm, lecz o tożsamość, charakterystyczną dla dualistycznej antynomii, bezpośredniej ‘bipolarności poznania’. Tworzy je teraźniejszość, istniejący czas zegara i kalendarza oraz koalicja stworzona przez mitologię (w tym konkretnym przypadku), antropologię, historię, historię sztuki i wszystkie dziedziny intelektualnej pamięci, a zatem kulturalnych współzależności. Tożsamość jest „symfonią współzależności”. Pozwala ona Blake’owi „widzieć świat w ziarnku piasku / i niebo w dzikim kwiecie / uchwycić w twą dłoń nieskończoność / i w jedną godzinę wieczność”¹²⁵. Sprawia ona, że Lawrence, którego Ma-

¹²¹ J. Przyboś, *Poezje zebrane*, s. 289.

¹²² *Zapísane w pośpiechu*, s. 9.

¹²³ Tamże, s. 8.

¹²⁴ C. Lévi-Strauss, *Structural study of myth*, [w:] tegoż, *Structural anthropology*. New York 1963 s. 206.

¹²⁵ [...] To see a World in a Grain of Sand

And Heaven in Wild Flower

Hold Infinity in the palm of your hand

And Eternity in an hour

(W. Blake, *Auguries of innocence*, cyt. przez J. Bronowskiego [w:] *The ascent of man*. Boston 1973 s. 351)

rek podziwia, jest zdolny wyczuć ziarna w jesiennym deszczu, ziarna z nieba spadające na twarz poety¹²⁶. Mechanizm tej twórczej dychotomii łączący świat materialny z jego ideą, esencją, zostaje odsłonięty w ostentacyjny sposób (wręcz prowokacyjny) w tytule ostatniego zbioru poezji Marka. Wpisuje się on w mitologiczne pole współzależności. W pierwszej chwili, *Wyspa Orfeusza* irytuje natrętnymi aluzjami do mitu, oper Jacquesa Peri, Monteverdiego, Haydna, Glucka, do „orfeuszowskiej” literatury, w końcu do filmu Jeana Cocteau, który tak zafascynował Marka¹²⁷. Ten system odniesień istnieje, ale to nie on decyduje o ostatecznym znaczeniu tytułu, a tym samym całego zbioru. Jest to dualizm mit (duch)-rzeczywistość (materia), obecny w tytule (i w zawartości tekstowej zbioru). Na ostatniej stronie tej publikacji¹²⁸ można przeczytać: „tytuł nawiązuje do jednej z wysp należących do rafy koralowej na Pacyfiku, która leży wzdłuż wybrzeża australijskiego stanu Queensland (po angielsku „Orpheus Island” i „Great Barrier Reef”)”. Okazuje się, że geografia ukrywa tutaj przeźroczystą warstwę współzależności od naturalnej historii Ziemi. Trzeba zatem odczytywać *Wyspę Orfeusza* jako metaforę-palimpsest. Zbiór poezji, który Marek wydał w 1975 roku (znowu w bardzo małym nakładzie) nosi tytuł *Znad rzeki Styx*. Tym razem autor tego zbioru wierszy wyjaśnia w przypisie: „Styx: rzeka na Tasmanii, dopływ Derwentu”. Niegdyś, na brzegu tej rzeki, którą mitologia przedstawia jako niezwykle potężną, Apollo, według Owidiusza, przysiągł, że Faeton jest jego synem¹²⁹. Obecnie jest to mała australijska rzeczka! Aborygen lub emigrant zajmują miejsce Charona. Ten rodzaj skojarzeń formalnie degradujących stawia małe lustro rzeczywistości przed wielkimi mitami: Orfeusz — zwykła rafa koralowa, dzisiaj jest „The exclusive Barrier Reef Resort”, turystyczny lizak, którego folder reklamowy zachwala przemyślność współczesnych Robinsonów, którzy są jej właścicielami¹³⁰. Co się zaś tyczy złowieszczego i śmiertelnego kompana Archerona, jest to słabowity dopływ Darwentu. „Mnóstwo jest takich nazw rzek w Australii — mówi Marek. Nie mam ziolo-

¹²⁶ [...]

the clouas sheaves
in heaven's field set
droop and are drawn
in falling seeds of rain;
thy seed of heaven
on my face
falling — [...]

(D. H. Lawrence, *Autumn rain* [w:] tegoż, *The complete poems*,
vol. 1. Melbourne 1957 s. 262)

¹²⁷ *Cienie w półmroku*, [w:] *POE*, s. 116–124.

¹²⁸ Zbiorek ten, jeden z najważniejszych w polskiej poezji powojennej, został wydany (o, okrutna poezjo liczba!) w... stu dwudziestu egzemplarzach; ten, który posiadam jest sto piątym. Wiersze Broniewskiego, które prawie nic nie wniosą do poetyckiej myśli przyszłych pokoleń poetów i czytelników, zostały opublikowane w PRL pod znakiem PIW w 1977, w liczbie czterdziestu tysięcy egzemplarzy.

¹²⁹ Owidiusz, *Metamorfozy*. Księga II.

¹³⁰ They have developed the resort with impeccable taste and certain Mediterranean flair: twenty-three studio rooms and two bungalows nestle into the tropical landscape along the sheltered beachfront. Italian and terracotta tiles, queen size beds and sunken tubs, surround guests [tzn. nowocześni Orfeusze prowadzący daleko od sypialń swoje Eurydyki ze strachu, że mogłyby spędzić życie na spaniu tak, jak oni. — T. K.] with luxury. Further up the hillside, six villas designed by renowned Florentin architect [Arnolfo di Cambio? Filippo Brunelleschi? Leone Battista Alberti? Michał Anioł? Giorgio Vasari? Antonio da Sangallo? — T. K.] Marco Ramoli, enjoy distant views of the Australian mainland”. (Ulotka turystyczna rozprowadzana przez Brisbane Office, Australia.)

nego pojęcia skąd pochodzą. Jest Styx, wzdłuż którego jeździłem codziennie samochodem. Jest Skamander (który by ci się na pewno nie spodobał) i wiele, wiele innych o mitologicznych nazwach. Coś na kształt mapy księżycy¹³¹.

Ten heterogeniczny konglomerat dwóch Orfeuszy i dwóch Styksów chce świadomie skompromitować szlachetność i nadać literacką godność strumieniowi poniżonemu przez swą nazwę. Te dwa światy mają semantyczną skórę, która do nich nie należy. Nikt dzisiaj nie traktuje poważnie Olimpu, tak jak powagi nie wzbudza Styks, którego źródłem jest zwykły kran umywalki. „Utopia / ginie pełzając nisko¹³²” zauważa Marek na długo przed *Wyspą Orfeusza*. Mitologiczny gigantyzm, ratowany w naszych czasach przez Josepha Campbella, wypływa tu ze stron oddychających romantyczną ironią, której Friedrich Schlegel był teoretycznie obrońcą, tak jak mityczny Styks wypływa ze swego Derwentu, daleki od kadru zwykłej ślizgawki obrazów. Ta łatwa demitologizacja mitu zachęciła Rolanda Barthesa do utożsamienia mitu ze słowem¹³³. Lévi-Strauss zajmuje podobne stanowisko¹³⁴. W ten sposób okopy Świętej Trójcy¹³⁵ mitu przebiegają przede wszystkim przez język. Ale język jest słabym obrońcą. Większość filozofów, między innymi Whitehead, poddają w wątpliwość skuteczność językowej tarczy: „Language, in its ordinary usages, penetrates but a short distance into the principles of metaphysics”¹³⁶, i starając się pojąć „esencję” mitu, musimy przeniknąć w dziedzinę metafizycznych praw rządzących grą wyobraźni. Marek nie chce postępować na wzór „rzeźnika mitu”. Oczywiście w przepięknym *Powrocie* („Ziemia przemienie, niebo przemienie, ale tekst ten nie przemienie...”) jego Eurydyka z obojętnością powłóczy nogami za Odyseuszem: zmęczona? wykluczona? czy jej życie musi po raz kolejny wystawić na próbę nieśmiertelność bogów? I zamiast uważnie obserwować przestrzeń opuszczonego Hadesu, tę pułapkę na bogów, mogącą się w każdej chwili za nimi zamknąć (i to właśnie się zdarzy), to idealne miejsce (próbówkę śmiertelności i nieśmiertelności), aby zrozumieć sztukę śmierci i nieśmiertelności, Eurydyka chroni się przed pazernością znudzonego nieba. Na jedną chwilę zdaje się przypominać *Iwonę, księżniczkę Burgunda*. Posuwa się krok za krokiem z oczami utkwionymi w plecy otoczone aureolą i gołe pośladki tego, który za sprawą ludzkiej wyobraźni stał się twórcą orfizmu. W swojej obojętności uosabia ziemskie odrzucenie skamieniałego mitu (dualizm), a misja, którą na stałe została obarczona, tzn. decydowanie o swoim życiu z korzyścią dla bogów, rozpada się na kawałki jak znaczenia w dziełach uczniów Mircea Eliadego¹³⁷. Poeta odszyfrowuje kod dualizmu ziemski–nieziemski w postępowaniu Eurydyki „poza spojrzeniem mitu”. Wygłodzony/nasycony rzut oka na ciało Orfeusza, to spojrzenie dziewczyny, która chciała spędzić złą noc z biernym chłopcem (lub wręcz przeciwnie), jednej z tych heroin, które dzisiaj spotykamy na pla-

¹³¹ „Ankieta 2”, niepublikowany wywiad ze Z. Markiem przeprowadzony przez autora artykułu.

¹³² *Mgławice*, [w:] WC, s. 63.

¹³³ R. Barthes, *Mit dzisiaj*, [w:] tegoż, *Mit i znak: eseje*, wybór i słowo wstępne J. Błoński. Warszawa 1970 s. 25.

¹³⁴ „Myth is a language, functioning on an especially high level where meaning succeed practically at «taking off» from the linguistic ground on which it keeps rolling” (C. Lévi-Strauss, *Structural study of myth*, s. 210).

¹³⁵ Okopy Świętej Trójcy: bastion Świętej Trójcy, który znajdował się na polskich Kresach Wschodnich jest symbolem forpoczty polskiej kultury na obcej ziemi i, ogólniej rzecz biorąc, każdego postępu w jakiegokolwiek dziedzinie. Wspomniana przez Z. Krasieńskiego (1812–1859) w tragedii *Nie-Boska komedia*, stała się ona symbolem różnego rodzaju anachronizmów.

¹³⁶ A. N. Whitehead, *Process and reality*, cyt. za: A. Ambrose, *The problem of linguistic inadequacy*, [w:] *Philosophical analysis: a collection of essays*, ed. by M. Black. Ithaca 1950 s. 15.

¹³⁷ *Myths and symbols: studies to honour of Mircea Eliade*, ed. by J. M. Kitagawa i Ch. H. Long. Chicago 1969.

zach „szmaragdowych wysp”. Dla współczesnego ironicznego czytelnika ta degradacja klasycznego mitu ratuje w cudowny sposób wysublimowany bełkot Helikona, jakby był on tylko głosem wydostającym się ze spragnionego gardła, wyplukanego otrzeźwiająca coca-colą (w chwili, gdy mit się dusi).

Ta sama dychotomia (i dychomachia) króluje również na brzegu rzeki Styx, za zgodą poety. Nie jest to Charon, jak można by się spodziewać, lecz miejscowy Kaliban, wynurzający się z rechotu żab¹³⁸. Zdeformowany, ale jakże ludzki, bohater *Burzy* znalazł się tu z woli boga mitu. Nie chce on narazić Charona na kpiny współczesnej poezji (Jerzy Stanisław Sito „spółkował” już z abstrakcją¹³⁹). Na podwojach ziemskiego Hadesu zastępuje więc zręcznie wersję Charona znajdującą się w niełasce, ratując w ten sposób coś z jego królestwa (ponieważ Kaliban jest mitem). Świadome zawsze nikczemnej gry bogów, ale nieświadome rzeki ani wieku, monstrum to posiada również swoją utopię: muzykę. Szuka jej w drzewie. Ma z niego wystarczająco dużo drewna (konsekwencja zadawania się z bogami), aby móc przekroczyć granicę kory. Jest być może symbolem zmasakrowanego Akteona. Nie można wykluczyć, że chce kogoś obserwować spod kory. Kogoś lepszego od Artemizy. Przeszukuje drzewo, ale nie znajduje w nim Dafne, która po odpoczynku w jego sokach, wychodzi, aby ucieleśnić nowy mit. Jest ona nieśmiertelna. Czyżby Marek brał udział w unicestwieniu mitów, tak powszechnym w dzisiejszej poezji? Popętnilibyśmy poważny błąd, gdybyśmy interpretowali w taki sposób poezję autora z Sydney, tak bogatą w filozoficzne subtelności. Ten mariaż mitu ze zjawiskami z życia codziennego, z jego „podwójną degradacją” (Charon–Kaliban), z jego dramatyczną „rozdziawioną wzniosłością”, specjalnie skonstruowaną (Leśmian nazwałby ją „szczeliną bytu [istnienia — I. K.]”, wyrażenie jakby żywcem wzięte z egipskiej Księgi Umarłych, tak jak niegdyś nazwał metafizykę „szczeliną pomiędzy istnieniem a zgonem¹⁴⁰”), tworzy ontologiczny prześwit, „Królestwo Pomędzy”, przez które świadomość prześlizguje się siłą lub wchodzi w dziedzinę super-mitu i super-rzeczywistości. W *Zimowym śnie* Marka funkcjonuje w ten sposób „stacja labiryntu otwarta na nieskończoność¹⁴¹”. Każdy z nas zna zamgloną „esencję” dworców kolejowych. Jest ona zawsze „przypisana” do jakiegoś fragmentu prostej drogi. Jednakże poeta przeszczepia ją do labiryntu, jakby ją umieszczał pod strażą drugiego króla Amorfii Jarry’ego, aby mogła wić się jak wąż w pogoni za rybami-podróżnikami. I kiedy zaakceptujemy tę myśl à la Salvador Dalí (który fascynował Marka), to paradoksalne rusztowanie myśli (stacja w labiryncie!), autor *Wyspy Orfeusza* przenosi stację z labiryntu na drogę ku nieskończoności. Jest to symultaniczna i syntetyczna próba myślenia paralelnego w kategoriach abstrakcji i konkretności, jeden z dostępów do domeny czystej świadomości, opartej na dualistycznej podstawie, która nie jest prostym dualizmem: można go podzielić na szereg fascynujących antynomii. Nie wszyscy

¹³⁸ [...]

nad rzeką styx
kaliban wychodzi z rechotu żab
szukając lepszej muzyki
wrasta w drzewo
nieświadomy rzeki stuleci
drewnianym palcem stuka
po tamtych warstwach obrazu

(ZRS, s. 5)

¹³⁹ J. S. Sito, *Spółkowanie z abstrakcją*, [w:] *Ryby na piasku. Antologia wierszy poetów „londyńskich”*, pod red. A. Czerniawskiego, ze słowem wstępnym J. Przybosia. Londyn 1965 s. 211–212.

¹⁴⁰ B. Leśmian, *Metafizyka*, s. 97.

¹⁴¹ *Sen zimowy*, s. 19.

czytelnicy-pasażerowie są w stanie przedsięwziąć podróż w tym kierunku (w kierunku „góry poznania”), zwłaszcza ci, którzy kupili bilet w kiosku z gazetami. W tym miejscu nawet Céline mógłby dostać zawrotu głowy, nie z powodu czerni nocy w tekście, ale raczej z powodu braku sygnalizacji („przystanek przy ujściu nieskończoności”), z powodu „perforacji wzniosłości” filozoficznej. W tym twardym kontekście (naszych doświadczeń ze stacjami i semaforami), pojęcie nieskończoności, skompromitowanej przez post-symbolizm, konkretyzuje się, „ponownie wznosi labirynt”. W każdej metaforze w rodzaju „stacja labiryntu otwarta na nieskończoność” mamy do czynienia z metonimią. W tym przypadku, wypracowuje ona swoją prostotę wychodząc od węzła znaczeń, ponieważ opiera się na definicji popularnego, „szkolnego” oksymoronu, według której nieskończoność symbolizują dwie linie równoległe, łączące się w nieskończoności. Rozwijanie nici Ariadny, na tym etapie, zdaje się mówić coś niezwykle prostego, że w chwili śmierci (u jej progu) esencja bytu [istnienia — I. K.] może się okazać zadziwiająco prosta. Może ona rozwinąć tysiące innych ‘indywidualnych’ znaczeń, gdyż taka jest natura metonimii, którą Umberto Eco definiuje jako strukturę frazeologiczną, w której sem jest zastępowany przez semantem i odwrotnie, co dla Freuda jest „transferem”¹⁴². W języku poezji, która dąży do całkowitej ‘idiomatyki’, poszczególnie znaczenia odpowiednich metonimii mnożą się w nieskończoność.

Prawie cała twórczość Marka jest jedną wielką metonimią i zasługuje na dokładniejszą analizę. Postaram się pewnego dnia zrealizować to zadanie, ponieważ perspektywa tego rodzaju dociekań jest niezwykle kusząca. Jest ona jedną ze stacji semantycznego labiryntu, który zamyka się z drugiej strony nieskończoności, aby ponownie się nań otworzyć. Linia prosta poznania biegnie zygzakiem, a wszystko to, aby nie „runąć w oczywistość” [forma bezokolicznika – T. K.]¹⁴³. Jeśli Marek, zaopatrzony w narzędzia kognitywne, chciałby napisać geografii i historię wysp wymienionych na początku tego opracowania, od Ajai do Wyspy Tatusia Muminka, napisałby geografii i historię poczynając od super-Ajai i kończąc na super-Wyspie Tatusia Muminka. W rzeczywistości, lista opisanych tutaj dualizmów kończy się na dualizmie reprezentowanym przez tożsamość podstawy i jej opozycji znajdującej się na szczycie. Nasz świat jest wspólny wszystkim, ale można to pokazać tylko poprzez wskazanie jego zaprzeczenia, również znanego, ponieważ to pełnia potwierdza pustkę, a pustka pełni. Taki jest sens zatrzymania się filozofa na stacji w labiryncie, aby umiał się też zatrzymać na linii prostej, ponieważ jej eleacki przebieg składa się ze stacji poznania.

To jest właśnie to, co Marek usiłuje pokazać, kiedy wrzuca do retorty świata mikro- i makrokosmosy. Rozwijając to, co chciałoby się nazwać dualizmem Keplera, poeta wykorzystuje swego antycznego mistrza Demokryta, który dzieli świat na *mikros diakosmos* — mały porządek świata i *megas diakosmos* — wielki porządek świata (czyni to w dziele, które się nie zachowało). Autor *Wyspy Orfeusza* rozumie ten podział w szerokim znaczeniu, transponuje go do fikcyjnego świata „ziemskich mitów” (np. mit o seksie, który, jak twierdzi, posiada już swoich męczenników¹⁴⁴), zastępując małe porządki/harmonie świata, i w „mity boskie” (mitologie, religie), które reprezentują w tym systemie „wielkie porządki świata”. To przenikanie świata „w górę”, między mitem i „rechoczącą rzeczy-

¹⁴² „... a metonymy becomes the substitution of sememe with one of its semes (for example, Drink a bottle for «drink wine») or of a seme with sememe to which it belongs (for example, weep thou, O Jerusalem for «May the tribe of Israel weep») because among the encyclopaedic properties of Jerusalem must be included that of its being the holy city of the Jews” (U. Eco, *Semiotics and philosophy of language*. Bloomington 1986 s. 114).

¹⁴³ *Czwarta maska*, s. 99.

¹⁴⁴ *Interludium*, [w:] *WO*, s. 7.

wistością”, w kierunku nowych przestrzeni poznania, tzn. (o paradoksie!) w kierunku nowych mitów i nowych rzeczywistości *ad infinitum* (ponieważ na tym polega proces, który ‘pokazuje’ byt [istnienie — I. K.]), może być również ukierunkowane w dół, np. zorientowane na pod-mit, pod-rzeczywistość bądź też na boki (nie tak jak u Milczewskiego-Bruno) sensu. Za każdym razem jego korzenie będzie stanowił dualizm i dychotomia struktury świata „wyobrazonego” i świata „stającego się”, niezależnego od myśli podmiotu poznającego. Ta specyficzna walka Jakuba (ziemia) z Aniołem (niebo), elementu *in excelsis* z elementem błota przyklejającego się do stóp, walka tak charakterystyczna dla Marka jest bliska słynnej apostrofy, którą profan Lawrence’a adresuje do Mojżesza w swojej *Fantasia of the unconscious*:

Zejdź Mojżeszu. Widzisz zbyt daleko. You see too far at once, dear Moses. Too much of a bird’s-eye view across the Promise Land to the shore. Come down and walk across, old fellow. And you won’t see all that milk and honey and grapes the size of duck’s eggs. All the dear little budding infant with its tender virginal mind and various clouds of glory instead of a napkin. Not at all, my dear chap. No such luck of a promise land¹⁴⁵.

Kosmogonie olśniły Marka. Dały mu możliwość skonfrontowania *mikros diakosmos* i *mezas diakosmos*, zbadania w jakich warunkach porządek może się narodzić z chaosu. Jego „kosmiczny” tomik zatytułowany *W cieniu*, gdzie czuje się wpływ atomistów antycznej Grecji, jest swego rodzaju palingenezą świata. W jednym z przypisów autor informuje czytelnika: „Motyw cząsteczek i ich kolejnych odmian, który znajdujemy tutaj niejednokrotnie, został zapożyczony z wczesnych kosmogonii greckich i z filozofii Hipokratesa.” Tom otwiera bardzo blakeowskie w swym charakterze dzieło zatytułowane *Chaos*, zakotwiczone w ślepy kursie biologicznego fermentu¹⁴⁶. Kosmos zawiera się tutaj w całości w ludzkiej skórze. Kosmogonie te znowu uwypuklają zasadę dualizmu i dychotomii konstrukcji; mikrokosmos jest nieprzeniknionym przeciwieństwem makrokosmosu. Tak więc w woluminie zatytułowanym *W cieniu*, gdzie poeta-filozof usiłuje w sposób dramatyczny (nieważne, że tylko połowicznie), utorować sobie drogę do najwyższej położonych rejonów filozofii, aby sprawdzić czy rzeczywiście „świat istnieje [...] tylko niezauważony¹⁴⁷” i wymusić cząsteczkowe i blakeowskie ciśnienie makrokosmosu: „proch planetarny”¹⁴⁸ przedostaje się przez gotyckie okna i ze wszech stron przeciska się powietrze, ogień — „sługa abstrakcji”¹⁴⁹ — woda, ziemia, „bunt gór”¹⁵⁰, „ocean gwiazd”¹⁵¹ i orbita planet.

Urania w sukience z gwiazd
w tiarze konstelacji
szuka innych światłał

przez diamentowe palce
sypie pyły świetlne
w nierówne serca mgławic¹⁵².

¹⁴⁵ D. H. Lawrence, *Psychoanalysis and the unconscious and fantasia of the unconscious*, introd. by P. Rieff. New York 1968 s. 65. Część zaznaczona kursywą występuje w oryginale w wersji francuskiej.

¹⁴⁶ *Chaos*, [w:] *WC*, s. 5–6.

¹⁴⁷ *Obraz*, [w:] *WC*, s. 99.

¹⁴⁸ *Chaos*, s. 5.

¹⁴⁹ *Ogień*, [w:] *WC*, s. 44.

¹⁵⁰ *Powietrze*, [w:] *WC*, s. 41.

¹⁵¹ Tamże.

¹⁵² *Mgławice*, [w:] *WC*, s. 59.

W „formułach astronomicznych” przestrzeni wyobrażonej, ale nieprawdopodobnej, każdy znak jest oddzielony o „tysiąc pięćset miliardów lat świetlnych”¹⁵³. Aby zrozumieć odległości, o jakich myśli Marek, przypomnijmy, że galaktyką najbliższą naszej Drogi Mlecznej jest galaktyka Andromedy, oddalona o 2,2 miliony lat świetlnych¹⁵⁴. Prawie 24 miliony lat świetlnych¹⁵⁵ dzielą nas od galaktyki M 101 (NGC5457). Gromada galaktyk w Pannie leży w odległości około 70 milionów lat świetlnych¹⁵⁶. Co do galaktyki spiralnej NGC6744, jest ona położona od nas o 300 milionów lat świetlnych. Te „formuły astronomiczne” szalone na punkcie przestrzeni, nie przestają pączkować, rozwijać nowe pączki¹⁵⁷, ponieważ kąpią się one w wiecznej wiośnie niewymierności. Pozostawiają za sobą mętłą Andromedę, którą poeta rezerwuje na spotkanie z zaginionym przyjacielem, oddalając się na niewyobrażalną ilość lat świetlnych, tam, gdzie „świat, który się rozszerza”¹⁵⁸ zacznie dopiero istnieć, tryb zero *perpetuum mobile*¹⁵⁹, „emigranci kosmiczni, nasiona słoneczne” zostaną rozrzucone na cztery strony świata przez swego rodzaju bergsonowski *élan vital*; poeta natomiast będzie nadal zrywał „odległe gwiazdy / z płomieniem w oku tęskniącym / do pełni”¹⁶⁰.

Tymczasem, w jakimkolwiek miejscu Demokryt umiejscowiłby swą mikro-wyspę zwaną *megas diakosmos*, parnas wymiarów, mini-wysepkę, *mikros diakosmos*, zarzuca tam swoje cumy. Staje się to wręcz prawem, któremu Marek poddaje się z prawie nieprzejednanym uporem. Świadomie konfrontuje makro- i mikro-wymiary, aby zdusić paplaninę obojętnego bezmiaru i sprowadzić ją do fragmentów przestrzeni, które się na nią składają, makro-formy są przywiązane do mikro-form, każdy pyłek przenosi formy – świat, na swych niewidzialnych plecach Goliata. W ten sposób karłowaty cyklamen „z daleka wygląda jak konstelacja wczorajszej nocy”¹⁶¹, „wąty palec zonglera”¹⁶² ma taką samą siłę motoryczną jak kosmiczne *perpetuum mobile*. Takie samo życie przechodzi przez „labirynt [odrażających] wnętrzości”¹⁶³ i przez wirówkę galaktyk, „strażacka orkiestra”¹⁶⁴ i jej mierne trąbki grają dla Boga wszystko tak dobrze, jak muzykę sfer pitagorejskich. Można również wycelować żelazną kładkę w kierunku gwiazd¹⁶⁵ lub popatrzeć jak turkusowe niebo zatrzymuje swoje podłużne oko na wymytych kamykach, które wnuczka poety znalazła w „zatoce przezroczyściego czasu”¹⁶⁶. To te kamyki stają się archimedesowym punktem świata (w poetyckiej wizji Marka), a nie galaktyką z Panny. Ale bez materialnego istnienia, „namacalnej [widocznej — I. K.] danej” kosmosu, sens kamyka byłby zupełnie skarlłowaciały. Kamienie opisane w podręcznikach geologii mogą śmiertelnie znudzić ucznia. Ponieważ kosmos jest kontekstem kamieni, tak jak kamienie są kontekstem kosmosu. „Szczegół, choć ważny — uprzedza Marek — nie powinien przesłaniać nam gwiazd, wielkie słowa, małe słowa, to tylko różnice pozorne”¹⁶⁷.

¹⁵³ Tamże.

¹⁵⁴ T. Ferris, *Galaxies*. San Francisco [1980] s. 66.

¹⁵⁵ Tamże, s. 82.

¹⁵⁶ Tamże, s. 146.

¹⁵⁷ *Mgławice*, s. 61.

¹⁵⁸ Tamże, s. 67.

¹⁵⁹ *Notatki z amfiteatru ciała*, s. 77.

¹⁶⁰ Tamże, s. 80.

¹⁶¹ *Jupiter*, s. 51.

¹⁶² *Pluto*, [w:] *WC*, s. 57.

¹⁶³ *Notatki z amfiteatru ciała*, s. 75.

¹⁶⁴ Tamże, s. 82.

¹⁶⁵ Tamże, s. 98.

¹⁶⁶ Tamże.

¹⁶⁷ *Sanguine*, [w:] *WC*, s. 93.

Ale wszyscy ci, którzy z „lilipucich światów” tworzą punkt Archimedes, aby dzięki dźwigni wyobraźni zachwiać super-wyspą zwaną Megas Diakosmos, jej olbrzymimi posiadłościami, jej niepodzielnym prymatem, nie zdołają odbudować równowagi sił świata, tzn. równowagi znaczeń myśli. Jeśli na wzór dźwigni Archimedes zastąpimy intelekt „czarami”, narazimy się na karę i zostaniemy uwięzieni przez super-czarodzieja. „Powikłania księżycowe”, wiersz intelektualnie dywersyjny spośród najstarszych utworów Marka przedstawia niejakiego Katza, który „rozwiązawszy zagadkę czasu”, zbudował folwark na brzegu Morza Ciszego na Księżycu (coś w rodzaju Szolem-Alech), gdzie piętnuje teraz autorów najróżniejszych „zbrodni”, takich jak: podcinanie skrzydeł trzmielom (aby nie mogły polecieć do swoich królowych?), zniekształcanie wierszy przez błędy drukarskie (aby je przypadkowo wzbogacić?), „falszowanie kochanków” (aby znaleźć coś prawdziwego?), etc. Jedną z ofiar jest konkurent, który „hipnotyzował puszkę konserw”¹⁶⁸. W sensie kognitywnym puszka konserw nie jest tym samym, co kamyk w rękę wnuczki poety. Katz odbiera puszcę ‘kontekst waloryzujący’. Nie jest to przedmiot-ofiara czarów, który jest odpowiedzialny za tę degradację materii już zdegradowanej w swoich fundamentach ‘jakościowych’ (nie jest to puszka Pandory). Odpowiedzialni są czarodzieje (hipnotyzerzy), tacy jak Katz. Marek wie dobrze, kim oni są. Są to poeci, którzy oprócz sztuczek kuglarskich nie mają nic do zaproponowania w świecie słowa. Zdemaskowany Katz odstępnie autorowi swój folwark (przekazywanie tradycji, poetyki) wraz z „prawdziwym wieczornym tartakiem” i swoją „zegarową sową”¹⁶⁹. Ten pozornie wielkoduszny gest nie czyni z Katza altruisty, jest on zrujnowanym okrutnikiem. Chce się zemścić wciągając innych w swoją ruinę. Wkłada więc do estetycznej pułapki Księżycowego Folwarku znajdującego się na Morzu Ciszego (nowy element w systematyce Wysp Nieziemskich) „hipnotyzującego” przynętą: ‘metaforę’. Według Katza, nowy dualizm (rzeczywistość i metafora tej rzeczywistości) powinien zastąpić dualizmy i dychotomie, które w jego opinii zestarzały się. Sugeruje nowemu właścicielowi wyspy, zmęczonemu już targowaniem się, zastąpienie utopii Katza nową utopią, utopią Wyspy Metafory (do zapisania w inwentarzu mórz i kontynentów). Nie sądzę, aby robił to myśląc o tym, co Ortega y Gasset mówi o tej figurze retorycznej. Gdyby tak było, zaproponowałby coś z letryzmu Isidore’a Isou. Dawny właściciel Księżycowego Folwarku na Morzu Ciszego nie ma dobrych zamiarów. A wiersz, o kursie rozmyślnie meandrycznym, kończy się nie mówiąc nam ostatniego słowa. Zapada norwidowska cisza, za którą, jak za maskami w *Wyzwoleniu*¹⁷⁰, rodzą się pytania: czy folwark Metafory mógłby zastąpić Folwark zwierzęcy Orwella? Ile lat świetlnych dzieli ją od Wyspy Czystej Świadomości? Chyba, że jest to tylko pseudonim albo sobowtór? Którzy Magellani przestrzeni musieliby wyprzedzić Odyseusza/Telemacha filozofa, aby tam wylądować, a ta metafora, czy byłaby dostępna jako metafora oburzona grymasami wyspy, którą autor *Ubu króla* wznosił ponad oceanem politycznej głupoty? A czy byłaby ziemią meta-świadomości o ograniczonej odpowiedzialności terytorialnej? Czy dychotomia między rzeczywistością i jej metaforą jest dualizmem, który wprawia w ruch te same twórcze sprzeczności, co para rzeczywistość–nierzeczywistość? Na te pytania Wielki Żeglarz Wyspy Orfeusza nie daje odpowiedzi. Puszcza je „mimo żagli” (zamiast mimo uszu). Być może nie ma w ogóle zamiaru odpowiadać? Jedna rzecz jest pewna: gdyby po długiej poznawczej podróży, intelektualnej a nie fenomenologicznej, Marek dotarł do Wyspy Puszek do Konserw (ciekawostka dla Lucjusza, właściciela Wyspy Orzechowej, który mógłby zbudować statki jeszcze doskonalsze, o ile przemysł puszek konserwowych nie był zapóźniony), nie miałby zamiaru ich

¹⁶⁸ *Powikłania księżycowe*, [w:] WZ, s. 38.

¹⁶⁹ Tamże, s. 39. Przekazanie folwarku przez Katza jest „wylądowaniem metafor”.

¹⁷⁰ Chodzi o dramat S. Wyspiańskiego.

hipnotyzować. Nie chciałby również tracić ich z oczu. Są one ważne przez swój archimedesowski charakter. Gdyby je znalazł już „dotknięte przekleństwem” (tzn. zahipnotyzowane), zwróciłby im ich ‘prawo pierworództwa’ i ich ‘pierwotne znaczenie’. Dopiero wtedy mogłyby stać się twórczymi metaforami, czyli zmienić się w przeciwbalast wszystkich ‘konserw świata’, tzn. w ‘przestrzenny balast wszystkich kosmogonii’. Takie są zasady gry poznania: należy pozwolić działać przeciwieństwu. Tylko w ten sposób metafora może zostać uratowana, jeśli przylgnie do ziemi mocniej niż Ganimedes.

Świat metaforyczny Marka jest bardzo bogaty, ale i bardzo daleki od rodzaju pułapki, jaką zastawia były właściciel Księżycowego Folwarku na Morzu Ciszey. To, co przeciwstawia się niewspółmierności świata, a więc każdej rzeczy i każdej myśli zawartej w tym Molochu molochów, jakim jest *megas diakosmos*, to w *Wyspie Orfeusza*, ostatnim i najdojrzałszym z dzieł Marka, chmara pochodząca z tej samej rodziny, co puszki do konserw, ale taka, której udało się uciec od magików, mogących zamienić ją w kosmos, pozabawiając nieodzownych dla niej sprzeczności i unifikując istnienie, aby poznanie osiągnęło królewski spokój. Imiona członków tej braci są różnorodne: sztuczne i naturalne. Ich pozorna nieważkość jest ich wspólną cechą. Te różnobarwne ptaki pojawiają się zatem jako: drobna fala (*Interludium*), nicpoń i drań (tamże), ślad po jaszczurce (*Zapisane w pośpiechu*), łojówka na biurku (tamże), kropla deszczu (tamże), pawie pióro — które na pewno ozdabia Jaśka czapkę¹⁷¹ (tamże), bohaterowie o nogach z gliny (*Skróty*), mrówki na zakręcie alejki (tamże), nadgryzione ucho (*Wklęłość*), modne artefakty (tamże), воск (*Obcy*), kruki (tamże), boczne wyjście (tamże), szczęśliwy manekin (tamże), stary kwit z pewnej pralni (*Stary kwit z pewnej pralni*), śmietnik ludzi, zwierząt i roślin (tamże), okaleczone wzgórze (*Dwadzieścia lat później*), ściółka (*Lustra*), gałąź oderwana od pnia (**Krystynie i Czestawowi Bednarczykom*), turystka w srebrnej łusce wprost z lodówki (*Film krótkometrażowy*), cienka warstwa lodu pod obcasami (*Domki z kart*), pole grudek ziemi (tamże), pokrywa szronu (tamże), odbicia w kałużach (tamże), mały listek (*Kochać wszystko*), róża z trucizną soli na płatkach (tamże), wentylator (*Próby rozmowy z Orfeuszem*), coca-cola (tamże), Belzebub sprawdzający kasę (tamże), Boruta ścierający puste stoły (tamże), megafon ogłaszający slogany (*Na krawędzi*), Światowid zmurszały (*Psalm z rafy koralowej*), dymy z fabryk (tamże), skamielina śpiewu (*Jeszcze Orfeusz*), życie ze znakiem minus (*Transfiguracje*), seryjna produkcja Orfeusza (tamże), ryk tranzystorów (tamże), brudne plaże (tamże), samotne żółwie (tamże), mityczna muza samochwała (tamże), palmy z cynfolii (*Wyspa Orfeusza*), wędrowiec o sercu manekina (tamże), seryjna mądrość (tamże).

Wszystkie tomiki poprzedzające *Wyspę Orfeusza* pełne są „pariasów”. Gdyby opublikowano to sztucznie stworzone „drzewo genealogiczne” rodziny puszek do konserw (w porządku ich ukazywania się na kolejnych stronach), miałyby ono prowokujący sens: byłby to wiersz à la Marinetti (bez gramatyki) o sługusach krajobrazu i techniki, marginesie, pariasach, życiowych draniach, połączonych ze sobą „semantycznymi dziurami”, które wrażliwy czytelnik umiałby szybko uzupełnić. Ten rodzaj bractwa, często „folklorystycznego”, zgrupowanego ‘w masę’, byłby wołaniem istot poniżonych i poniżających *in excelsis*. Jednakże w kontekście całego tomu (całej twórczości) to pariasi waloryzują „wysublimowane treści”, bronią lirycznej czystości dzieł, gromadzą twardą ziemię pod stopami ontologii. Ponad Wyspą Czystej Świadomości sklepienie nieba staje się coraz wyższe, nawet w tym upokorzeniu. Ponieważ pariasi podnoszą wszystkie kotwice, zatrzymując uwięzioną myśl paradoksów, myśl przyszłości, otwierając wyjście z portu ku najstraszliwszym podróżom. „Bukowa łódź” poezji może zupełnie bezpiecznie „rozpinać swoje żagle”, pewna, że jej skorupa wytrzyma szok najbardziej szalonych Scylli i najbar-

¹⁷¹ „Jaśka czapka” z dramatu *Wesele* S. Wyspiańskiego.

dziej wściekłych Charybd, którym pozwoli opalać się na mostku, gdy tylko ucichną burze, które same wywołały, podziwiając z miłością ich krągłe i błyszczące w słońcu biodra.

PODRÓŻ NA NASZĄ ZIEMIĘ

Bardzo dawno temu, u źródeł pamięci, Odyseusz/Telemach-Marek zaczął swoją podróż, siedząc na ramionach ojca, znanym dziecięcym statku, który wypływał na Ocean Zdziwienia. Ale dopiero w wieku dojrzałym poeta przelał na papier wrażenia z pierwszych mil tej dziecięcej odysei. Wśród pereł polskiej poezji zawartych w *Wyspie Odyseusza* znajduje się jedna, która przerasta je wszystkie, tzn. *Lustra*¹⁷². Inwokacja, jaką kieruje w tym wierszu nie do antycznych bóstw ani współczesnych bogów, lecz do wysp koloru szmaragdowego (z pewnością takie są wyspy na Pacyfiku), opowiada podróż odbytą na moście z ludzkiego ciała. Inwokacja ta zdaje się bluźnić Bogu i ludziom: czy poeta nie bierze sobie za powierników nieruchomych raf zamiast ludzi lub istot boskich? Ale zastanawiając się nad tym dobrze, czy sam Mickiewicz, który tak czcił Człowieka-Boga-Polaka, nie adresował swoich modlitw do krajobrazów Krymu czy Litwy? Pograżonego w takiej właśnie modlitwie namalował go w *Na skale Ajudahu* (1828) Walenty Wańkowicz, mistyczny malarz uwielbiający światłocienie i autor portretu Andrzeja Towiańskiego. Początek odysei Marka zbiega się z niezwykłym uczuciem: szok spowodowany objawieniem doznany pewnego dnia dzieciństwa podczas podróży przez dopływ Wisły, „błękitną wstążkę Sanu”. Rzeka ta ukazała się dziecku jak niezemskie zjawisko, „jawiła się¹⁷³”, wówczas jako pierwsza, jeszcze nie określona „hierofania”. Rozpoczęła ona długi łańcuch objawień szafowanych przez formy odślaniającego się po trochu lub tłumnie świata, przed którym siły intelektu ustawią wkrótce lustra racjonalizmu. Jednakże Marek nigdy nie poświęca objawionych struktur doświadczeń, stanowią one aż do dzisiejszego dnia nowe dualistyczne królestwo, w którym „cuda” walczą zażarcie przeciwko swojemu racjonalnemu egzorcyście, zanim znajdą wraz z nim *modus vivendi*, którym jest świat poezji. Poetycka rekonstrukcja tej podróży przez San zdaje sprawę z jednego z najpiękniejszych odczuć poety, które również posiada charakter objawienia: cieleśna łódka młodego żeglarza, czyli ojciec, „[niosła] mnie przez prądy rzeki na drugą stronę czasu”¹⁷⁴.

Znajdujemy się przed największym „jasnym mrokiem” filozoficzno-poetyckiej myśli Marka, spotkanej w czasie podróży na Wyspę Czystej Świadomości, formę czasu. To „z drugiej strony czasu” musi się w następstwie zdarzyć coś kluczowego, czego nikt nie umiał, nie umie i nie będzie umiał nazwać. Ta „druga strona”, która stała się dla Marka fascynującą poetycką tajemnicą, czekającą na drobiazgową egzegezę. W tym kierunku „koryto rosnące rzeką świadomości¹⁷⁵”, zaczęło płynąć. Ale u jej źródeł jest uważne spojrzenie dziecka zrzuconego z ramion swego ojca, steru z krwi i kości, w fale Sanu. Zbiega się ono z poczuciem szczęścia podczas bardzo upalnego lata. Na brzegach rzeki topole, jakże odległe od Wyspy Umarłych Böcklina, kołyszą się na wietrze. Brzegi mieniają się w promieniach słońca. Staną one później do konfrontacji w niemal „kosmicznej” (kosmos jest ulubionym słowem autora *Wyspy Orfeusza*) heliomachii w ponurym korycie Styxu. Waga ziemskiego światła (chodzi o specyficzny, nowoczesny mazdaizm) zajmuje miejsce niebiańskiego dziecka w micie o świętym Krzysztofie. Jego blask sprawia, że z apokryficznej opowieści o życiu świętej rodziny staje się ona opowieścią o ludzkim istnieniu. Wszystko to wpisuje się „w pierwszą stronę czasu” dzieciństwa, który organi-

¹⁷² *Lustra*, [w:] *WO*, s. 26–27.

¹⁷³ Tamże, s. 26.

¹⁷⁴ Tamże.

¹⁷⁵ *Obcy*, s. 15.

zuje się, niewidzialny, w oparciu o to, co chwytają zmysły dziecka. Nigdy nie oddala się od świergotu ptaków, zapachu dziegla, aksamitnej trawy, od smaku truskawek, głowy ojca — podłużnej tarczy chroniącej go od wiatru.

Ale jaki czas kryje niezwykła jaskinia z „drugiej strony”? Czas życia? Czas śmierci? Nie. Kryje czas nieprzenikniony, ochrzczony przez D. C. Williamsa „mitem czasu, który mija”¹⁷⁶. S. W. Hawking może nam pomóc wyjaśnić tę tajemnicę „drugiej strony”. Dla autora *Krótkiej historii czasu*, czas jest „kosmicznym zegarem”, który posiada co najmniej trzy wskazówki¹⁷⁷. Każda z nich wskazuje objętość czasu w kierunkach heterogenicznych, mało ortodoksyjny. Wbrew zdaniu większości współczesnych historyków, są one przypisane zjawisku ruchu wstecz i w przód (przeszłość–przyszłość) trwania. Według klasyfikacji spadkobiercy Einsteina (za takiego jest uważany przez większość fizyków) pierwsza wskazówka, ‘termodynamiczna’, symbolizuje marsz czasu ku kosmicznemu bałaganowi (*disorder*), który rośnie; druga wskazówka, ‘psychologiczna’, skierowana wyłącznie w przeszłość, przesuwana się w przeciwnym kierunku po sztywnej linii naszej pamięci; ostatnia wskazówka, ‘kosmologiczna’, wyobraża świat, który się powiększa zamiast się kurczyć, ponieważ „istoty inteligentne mogą istnieć tylko w fazie ekspansji”.

Wiersz, który otwiera tomik zatytułowany *W cieniu*, można powiedzieć umieszczony jako epigraf, a zatem niezwykle istotny, nosi tytuł *Chaos*. Wymiary tego chaosu (*disorder*), tematu wiersza, są uniwersalne, obejmują cały kosmos łącznie z Ziemią i domem poety. Marek jest tutaj wierny Bergsonowi, dla którego świat, a więc *mikros diakosmos* i *megas diakosmos*, podlega ciągłej przemianie, wiecznemu stawaniu się elementarnym; wszystko ujawnia się jednocześnie w procesie rodzenia się (*in statu nascendi*) i umiarnia. W tej samej chwili świat, jak to dobrze widział Blake, rodzi się i popada w ruiny. Ta wizja katastroficzno-konstruktywistyczna bliska jest wizji autora tomiku *W cieniu*:

Sypie się proch planetarny
przez drżące gotyckie okno
w błagalnym kościele gwiazd¹⁷⁸.

Cały tom, niesłusznie lekceważony przez poetę, zgłębia w rzeczywistości możliwość wprowadzenia nowego porządku — „który nigdy nie istniał” — w oparciu o „materię świata sypiącą się przez okno wyobraźni poety” w następstwie wezwania „ślepych wyszcigów ziaren” [liczba mnoga — T.K.]. Ale tylko na jedną chwilę. Poeta przemierza to wyjątkowe piekło nieprzerwanej palingenezy z jedyną Beatrycze, jaką jest matematyczna formuła miłości, „niebaczny ogni co scalają / pierwowzory i czas”¹⁷⁹. To pomieszanie „prototypów i czasu”, cel, którego sobie nie wyznaczył żaden żeglarz apolińskiego słowa, jest racjonalnym „mirażem” Wielkiego Żeglarsza. Chaos, któremu musi stawić czoła jest jego elementem. Giorgio de Santillana i Herta von Dechend znali to bardzo dobrze. Opisują to w swym fascynującym *Młynie Hamleta*¹⁸⁰. Jego kamień jest osadzony na osi „wskazówki termodynamicznej” czasu Hawkinga, który przewodzi „Okrętowi Poznania” Marka. Ale nie tylko jemu.

¹⁷⁶ D. C. Williams, *The myth of passage*, *Journal of Philosophy* 1951 vol. 48 s. 457–472.

¹⁷⁷ „...there are at last three arrows of time that do distinguish the past from the future. They are the thermodynamic arrow, the direction of time in which disorder increases; the psychological arrow, the direction of time in which we remember the past and the future; and the cosmological arrow, the direction of time in which the universe expands rather than contracts” (S. W. Hawking, *A brief history of time: from the Big Bang to the Black Holes*, with introd. by C. Sagan. Toronto 1988 s. 152).

¹⁷⁸ *Chaos*, s. 5.

¹⁷⁹ *Nadzieja*, [w:] *WC*, s. 102.

¹⁸⁰ G. de Santillana, H. von Dechend, *Hamlet's mill: an essay on myth and the frame of time*. Boston 1977.

Na łonie czasu świat Marka porzuca swą dualistyczną i dychotomiczną strukturę. Czas, który posiada klucz do tajemnicy istnienia (przypomnijmy, że Katz, jeden z awatarów Marka, „rozwiązał zagadkę czasu i tak posiadał świat”¹⁸¹) dąży do perfekcji „triady”, nie heglowskiej, lecz metafizycznej. Teoria trzech wskazówek czasu zostaje zestawiona z tą utopią. Oryginalność żeglowania Marka wyjaśnia się przez fakt, że odbywa się jednocześnie, pozornie (lub nie) w trzech przeciwnych kierunkach. Dokładniej rzecz ujmując, są to wskazówki czasu Hawkinga. Poznaliśmy już pierwszą. A oto druga, jeszcze bardziej fascynująca, pochłonięta przez przeszłość, która jest terazniejszością, tak jak pisze Norwid:

Przeszłość — jest to dziś, tylko cokolwiek dalej:
Za kołami to wieś
Nie jakieś tam coś, gdzieś,
Gdzie nigdy ludzie nie bywali!...¹⁸²

Przeszłość tej monstrualnej kosmicznej pompy, która wciąż wszystko jak intergalaktyczna „czarna dziura”, obdarzona siłą grawitacji niewymierną w skali ziemskiej, która nie pozwala prześlizgnąć się nawet światłu. W *Doli człowieka* André Malraux pragnąc uchronić się przed porwaniem terazniejszości przez przeszłość, odmierza najmniejszą odrobinę wydarzeń z życia Kyo i Katowa: trzydzieści minut po północy, wpół do piątej rano, etc., ale każda litera z jego opisu staje się natychmiast małą kotwiczką przeszłości i w końcu, rzadko zdarza się zobaczyć tak uderzający przykład, gdzie przez formę gramatyczną (czas przeszły niedokonany), terazniejszość jest natychmiast i w bezlitosny sposób zapędzona w przepaść przeszłości. Pozorna terazniejszość u Marka jest specyficznym czasem terazniejszym historycznym, w którym niestrudzony mechanizm pamięci (wszystko to, o czym pamiętamy pochodzi z przeszłości), analogii, skojarzeń, czyni z niej awatara czasu Malraux. W zdaniu: „bliski rzeczy ważnych i ciężkich / przerzucam z dłoni w dłoń gładkie kamyczki / które ‘odnalazła’ córeczka [moje podkreślenie — T. K.] w zatoce przezroczystego czasu”¹⁸³, czas czynności córeczki pochłania momentalnie czas czynności ojca. Analogie nie mogą w żadnym przypadku mieć miejsca w przeszłości, ponieważ zawierają w sobie refleksję, którą przeszłość w tej samej chwili otacza kokonem. Waga przeszłości dla małego pasemka naszej terazniejszości tłumaczy w wieloraki sposób. Podobnie jest z wiedzą o tym, kto na Wyspie Czystej Świadomości, daleki od bycia nowicjuszem, odgrywa rolę starego wygi. Wiedza także należy do przeszłości. Z różnych antycznych kosmogonii Marek czerpie systematycznie prawo moralne Kanta. Zestawia świadomość historii narodzin systemu słonecznego, naszej galaktyki i nieskończonej liczby jej kompanek¹⁸⁴ z historią etycznych modeli rasy *homo sapiens*. Wiedza ta jest w rezultacie pamięcią, która porusza się w kierunku drugiej wskazówki czasu, wskazówki psychologicznej. Nie można bowiem wspominać ‘w przód’. Marek chce nawet sztucznie wzbogacić przeszłość, to nie wysychające źródło wiedzy o terazniejszości. Bierze na cel najwyższy poziom myśli paradoksalnej, jak średniowieczny alchemik w poszukiwaniu eliksiru życia: zgłębia ‘możliwość powtórzenia tego, co nigdy się nie zdarzyło’¹⁸⁵, aby poprzez ten absurdalny eksperyment otworzyć drogę na doświadczenie, które nigdy nie będzie miało miejsca.

Ale przeszłość nie jest bezwładnym sarkofagiem kryjącym kości tego, co jeszcze niedawno, w terazniejszości, był żywy. Po śmierci przeszłość żyje i rośnie, zmienia się w tajemniczą poczwarkę. Współczesny rzut oka wystarczy, aby pojawiła się „na po-

¹⁸¹ *Powikłania księżycowe*, s. 38.

¹⁸² C. K. Norwid, *Vade-mecum II: Przeszłość*, s. 18.

¹⁸³ *Świadomość*, [w:] *WC*, s. 98.

¹⁸⁴ Zob.: T. Ferris, *Galaxies*.

¹⁸⁵ *Chaos*, s. 6.

wierzchni dnia poprzedniego” (patrz *Noc majowa* J. Przybosa). Pamięć ściśle związana z „geologią przeszłości” posiada te same własności, nie jest Mnemozyną włożoną do konserwy. Jest żywą córką Uranosa i Gai, Czasu i Ziemi, matką Muz. Cyceron znał wagę tego faktu: „Memoria est thesaurus omnium rerum et custos”¹⁸⁶. Szekspir chciał, aby była żywa: „The memory be green”¹⁸⁷. Dla Marka wszystko jest pamięcią natychmiastową, ponieważ wszystko jest ‘refleksją’. Jest ona podobnie jak przeszłość, organizmem żywym. Ponadto, jest ona niezależna i interpretuje „ikonografię życia” tak, jak ją słyszy. Tylko wąski krąg wybrańców muzy wyposażył pamięć (przeszłość) w takie prawa. Andrew Wyeth, wielki malarz amerykański, autor pięknego i dramatycznego obrazu zatytułowanego *Christiana’s world* (1948), poszedł jak najdalej to było możliwe nadając pamięci status rzeczywistości: „You see, my memory was more of reality than the thing itself”¹⁸⁸. Z powodu drugiej wskazówki czasu Hawkinga Marek bardzo często nadaje pamięci podobny status. Pozwala jej nie tylko dokonywać selekcji klisz pamięci, ale i „prześwieślać” je i „fotografować” ponownie „przeszłą rzeczywistość”, już wywołaną. W wierszu *Notatki z Taorminy*, wyruszając na wojnę przeciw „abstraktowi przeszłości”, pozwalała pamięci robić z nią, co chce, a kiedy przekracza granice, przychodzi cicho pochlipywać na jej łonie:

Abstrakt przeszłości, gdzie szaleją gołębie i wszystko jest znów nie do objęcia
gdzie wystarczyłby szczegół, kilka traw i wiatr, gdyby pamięć sama nie odmieniała i traw
i wiatru¹⁸⁹.

Więcej jest rzeczy, na które skarga ta się godzi niż rzeczy, przeciwko którym protestuje. Wbrew swemu sercu autor wywiera presję na pamięć. Nawet, jeśli Charybda i Scylla pamięci nie są mu obce. Wie, że jest ona zdolna ukryć się za własnym złudzeniem¹⁹⁰ i surowo zabronić wstępu na swoje brzegi podróżnikowi poznania¹⁹¹. Poeta nie ma żadnych złudzeń co do jej miłosierdzia: zadaje ból częściej¹⁹² niż przynosi radość, „człapanie po ekranie pamięci”¹⁹³ jest poniżające. Pamięć pokazuje język w chwili, gdy oczekuje się od niej, że dostarczy niezbędnego wyjaśnienia co do sensu jakiegoś osobliwego wydarzenia lub sensu całej księgi życia. Należy wówczas odwołać się do języka poezji, który winien jest ocalenie jej wierze i jej charakterowi wizjonerskiemu, niezwykle pięknemu, novalisowemu, odbudowującemu siłę przypominania, jaką posiada *Zamek* Kafki.

Ale bez pamięci „niezrozumiały punkt ciemności podróży w dwu kierunkach” ku życiu i ku śmierci byłby jeszcze bardziej złożony i bardziej czarny¹⁹⁴. Autor *Wyspy Orfeusza* zna „sztuczki” pamięci, często okrutne. Mimo to jest gotów dać jej dyktatorskie i magiczne prawa nad poznaniem. Jest to szczegół, który powraca do pamięci, aby stawić czoła całemu kosmicznemu pyłowi. Nawet nie sam ‘oryginalny’ szczegół, lecz jego odbicie, które trwa w lustrze. Dwa wersy epigramu o olśniewającej czystości, zatytułowanego *Przed nocą*, są wstrząsające i bolesne, ale nie beznadziejne:

Dzisiaj pochylonemu nad sobą olśnieniem

¹⁸⁶ Ciceron, *De oratore*, I, 5.

¹⁸⁷ W. Szekspir, *Hamlet*, akt I, scena 2.

¹⁸⁸ W. M. Corn, *The art of Andrew Wyeth*. Boston 1976 s. 38.

¹⁸⁹ *Zapiski z Taorminy*, s. 20.

¹⁹⁰ *Interludium*, s. 7.

¹⁹¹ *Lustra*, s. 26.

¹⁹² *Sen zimowy*, s. 19.

¹⁹³ *Cinerama* [w:] *ZRS*, s. 11.

¹⁹⁴ *Na krawędzi*, [w:] *WO*, s. 39.

Wydaje się gwiazda drżąca w zapomnianej studni¹⁹⁵.

Przy-pominać sobie znaczy wskrzeszać. Używając słów Eliadego, „wyprostować się kosmicznie”. Jeśli pozostałości pamięci ukrywają siły, które mogą zbudować w człowieku „kosmiczną oś” (znowu Eliade), wypada zwrócić na nie szczególną uwagę. Marek składa nam tutaj zaskakującą propozycję: oglądanie kliszy pamięci w negatywie, w odwrotnym porządku kolorów i form. Autor *Wyspy Orfeusza* jest jednym z pierwszych, którzy zadają sobie pytanie, co z obrazu prawdy ginie, kiedy ‘oryginalny negatyw’ jest przetransponowany na ‘pozytywne wywołanie odbitek’, powszechnie uważane za odpowiednik rzeczywistości. W wierszu *Trudno zapomnieć* Marek pokazuje moment sprawdzania klisz pamięci (przeszłości) i zapisuje powody tej operacji:

Prześwietlone stają się bliskie południa obrazy pamięci oglądane w negatywie
zbyt uproszczona ta myśl
że być człowiekiem to oscylować ciągle pomiędzy światłem i cieniem jawą i snem¹⁹⁶.

Zatem dualizm (negatywny-pozytywny) jest konieczny, tylko aby uniknąć pułapki upraszczającego rozumienia osoby ludzkiej. Trafność rozumowania zależy od umiejętności postrzegania rzeczywistości w jej sprzecznościach, w jej natychmiastowych opozycjach, w każdym akcie poznania, w jej noezycznych i noematycznych wymiarach, tak jak chce Husserl. Otwierają się tutaj tylko drzwi do czystego poznania, bez którego każde rozumowanie jest jednoznaczne, ponieważ pochodzi albo od negatywu albo od pozytywu. Negatyw odpowiada „oryginalnej transkrypcji” pamięci, pozytyw — jej współczesnemu odczytaniu i jako negacja „oczywistości” (już znaleźliśmy tę radę: „nie zagłębiać się w oczywistość”) jest charakterystyczny dla procesu twórczego, to ponowne odczytanie jest negacją negatywu. W wyrotowym, ironicznym, meta-poetyckim wierszu pochodzącym z cyklu *Czwarta maska*, zatytułowanym *Poezja*, Marek stwierdza, że na początku poezja chciała mieszkać w „słodkim” pozytywie, ale kiedy tłum łakomczuchów rzucił się na „cukrowe belki, gzymsy z migdałów, okna z marcepana”, poezja umknęła i „zamieszkała w negatywie”¹⁹⁷. Musi się teraz przygotować na inwazję smakoszy łąsych na gorycz. Jej smak staje się jednak coraz bardziej delikatny i nieuchwytny z powodu nowych inwazji konsumentów, niezależnie od miejsca, w którym się ona kryje: na-, pod-, między-, pod-między-, na-między-, na-na-, pod-pod-, etc., negatywne lub pozytywne.

Podążając za skłonnością Marka do „wirtualnej” myśli, „swawolnej” pamięci (kapryśnie powtarzającej to, co nie miało miejsca), hipotetycznej, dołożonej przeszłości, możemy dokonać negatywnego odczytania wysp, z którymi się zapoznaliśmy w pierwszej części tej pracy. Wyobraźmy sobie, co by zobaczył Odyseusz-Telemach/Marek, badacz części terytorium negatywnej teorii aktu tworzenia, podczas swej fascynującej podróży na Wyspę Czystej Świadomości, natrafiając na swej drodze na rafy Ajai, Ajolii, Wysp Orzechowych i Nacumery, rzucając okiem na morskie ogiery zapładniające lądowe kłaczce na plażach Mihragianu, i tak aż do samotnej rafy Wyspy Tatusia Muminka z nie-szczęśliwą Groke, chwytając po drodze odpryski zniekształconej fali przybojowej, szczątki modlitw, przekleństw, lamentów po śmierci, które przepełniają te wyspy, odgłosy bitwy, jaką staczają ze sobą ludzkie pasje.

Móglby wówczas usłyszeć lub zobaczyć: Kirke na swym łożu z kamienia, z braku Odyseusza-turystów, oddaje się wilkowi, lwu lub wieprzowi i to one zmieniają ją w zwierzę. Ajolia jest prawie niewidoczna: jej nowy władca zdecydował uczynić z niej składowisko ołowiu, przewidując hossę na rynku metali strategicznych. To, co można

¹⁹⁵ *Przed nocą*, [w:] *WO*, s. 21.

¹⁹⁶ *Trudno zapomnieć*, [w:] *WO*, s. 28.

¹⁹⁷ *Poezja*, s. 101.

jeszcze zobaczyć na powierzchni oceanu, to Muzeum Przeszłości wystawiające worki wypełnione wiatrem i jego konserwatora-piłkę. Na Wyspie Orzechowej urosły palmy i starzy budowniczy statków z łupiny orzecha są bezrobotni, gdyż nie umieją, jak się pracuje z nowym materiałem. Niektórzy podcinają sobie żyły z rozpacz i turyści mogą zobaczyć, jak wypływa z nich mleczko kokosowe zamiast krwi. Zszokowani przerywają swoją podróż i pośpiesznie udają się do swoich pieleszy, zastanawiając się, co mogło tam wyrosnąć podczas ich nieobecności. Król Nacumara jest przy milionowej dziesiątce różańca, ale jego stół nadal pozostaje rozpaczliwie pusty. Jego najlepsi doradcy nie wiedzieli nawet, która dziesiątka wywoła pojawienie się chleba i czy będzie to chleb z grotu Sezamu czy z ziaren sezamu. Na Mihragianie klacze są okryte pledami, ponieważ jest zimno. Morskie ogiery zamarzły. W ukryciu, aby nie drażnić termometrów, śmierć termiczna krąży wokół wyspy. Święty Mikołaj ma dla nich prezent w swoim worku, ale nie udaje mu się mu się rozplątać sztywnych od zimna rzemieni. Alcyna połyka teraz kamienie zamiast pigułek antykoncepcyjnych, a Ariosto nic nie może dla niej zrobić: Orlando nie jest tak szalony, aby kazać jej je wypłuć. Na Utopii wielka potęga organizuje lekcje czytania i pisania, a Ameryka jest odpowiedzialna za dostarczanie zaopatrzenia. Co do Kalibana zaś, zdarzyła mu się straszna rzecz: stał się człowiekiem. Mimo fali przybojowej Wielki Żeglarz może usłyszeć jęczenie rozpacz księżnej Montpesier — wszystkie charty uciekły do Ameryki, aby tam założyć przedsiębiorstwo transportowe. Na Wyspach Houyhnhnmów John Ruskin, nie posiadając żadnych doświadczeń w tej materii, otwiera wielki salon urody, gromadząc wokół tego dziwnego budynku tysiące Yahów, którzy używają swoich ogonów jako wachlarzy. Znajdujący się w delikatnej sytuacji Balet Teatru Bolszoi daje występy na Wyspie Liliputów. Poprzez spektralną mgłę à la Böcklin unoszącą się nad Glubbudribem Kapitan Żeglugi Wielkiej Czystej Świadomości może zobaczyć ojca Hamleta jak wyrwa ziemniaki, które wyrosły na jego grobie. Ziemia jest głodna i on też. Skończyła się walka na śmierć i życie, która przeciwstawiła sobie królów, a teraz król walczy przeciwko glebie. Kanibale mieszkający na Viti są członkami PEN Clubu i sami wchodzi do konserw. Na Narnie przyjechał Hitchcock, aby nakręcić nową wersję *Ptaków*, jeszcze bardziej przerażającą. Ptasznik z Alcatraz zamieniony we wróbla pracuje jako jego asystent. Na wyspie Yams nosy dworzani stały się trójkątnie, a misjonarze już pracują nad umieszczeniem tam oka. Jeśli Wielki Żeglarz chciałby w tej chwili znaleźć się na Wyspie Plotkarzy, stwierdziłby ze zdziwieniem, że wyspa prawie całkowicie zanikła. Co do biegaczy, rozplnęli się w powietrzu. Młode pokolenie aborygenów, zbuntowanych przeciwko tradycyjnemu biegowi w kółko, wyprostowało brzegi wyspy, czyniąc z niej nieskończony równoległy pas ziemi. Życie trójwymiarowe ma już tylko jeden wymiar, bije na głowę ideę Abbota, ojca Flatlandu, państwa dwuwymiarowego, którego mieszkańcy wpisują się w proste figury geometryczne, państwa, które tak zafascynowało J. R. Pierce'a, autora książki *Symbole, sygnały i szumy: wprowadzenie do teorii informacji*¹⁹⁸.

¹⁹⁸ Bardzo dawno temu (ponad trzydzieści lat), znalazłem w Bibliotece św. Pawła dziełko E. Abbota zatytułowane *Flatland: a romance of many dimensions* (London 1884), które wprowadziło mnie w tajemnicę czwartego wymiaru. Książka ta opisuje życie osób, które znają tylko dwa wymiary. Można narysować cały ich mały świat z najmniejszymi szczegółami na zwykłej kartce papieru. To, co najlepiej pamiętam to zabawny opis społeczności Flatlandu. Jego mieszkańcy mają kształt wieloboczny, a ilość boków decyduje o pozycji społecznej. Osoba najbardziej poważana otrzymuje honorowy tytuł Koła. Trójkąty równoramienne stanowiły najniższą klasę społeczną. Trójkąt równoboczny należy już do klasy wyższej, ponieważ regularność była szanowana i popierana. Dzieci nieregularne są demontowane i ponownie składane w ten sposób, że stawały się bardziej regularne. Operacja ta może się skończyć fatalnie. Kobiety są cienkie jak igły, a ich sposób chodzenia jest obiektem podziwu.

Płynąc dalej Kapitan Czystej Żeglugi może obserwować rezultaty idei, która zakiełkowała w ptasim mózdzku Aepyornisa: zamiast jaj, samica składa gotowe katedry filozofii z *kalos kai agatos* w środku, w miejsce żółtka. Wzrusza się powolnością, z jaką kłamacy rozumieją słowo „prawda”. Na Alce pingwiny wybrały papieża i zdecydowanie (o ile luneta ich nie myli) nie jest to Słowianin. Korzystając z okazji rosnącego wzdęcia liczb, Jarry zebrał wszystkich królów na swojej wyspie, w nadziei, że upadną pod ich ciężarem, podczas, gdy wyspa stała się lżejsza. Wzdłuż Venusii, gdzie w czasach Clauzela ogniste spódnice szeleściły na linach, Wielki Żeglarz może usłyszeć koncert na wiatr i czerpak. W centrum Helicondy można ujrzeć starego Moszkowskiego jak wymazuje drżącą ręką wszystkie litery słowa „filozofia”, aby zostawić tylko ostatnie „a”. Na grobach, gdzie pobierały się młode pary w Królestwie Vlaha, zainstalował katapulty. Związek Radziecki jest odpowiedzialny za wydawanie komend. Dostarcza gigantyczne dziadki do orzechów pod presją administratora Czajkowskiego. Zrujnowany Moszkowski, nie mogąc sobie pozwolić na ryzyko związane z nowymi inwestycjami, używa tych makabrycznych dziadków jako katapult. Burroughs zagrożony plajtą, sprzedał Amiocap, Wyspę Miłości, wędrującej sekcje Wielbicieli Heinego, szacując, że instytucje i organizacja wyspy doskonale odpowiadają ich ideałowi. Zaproponowano mu funkcję kacyka. Wielki Żeglarz może teraz zobaczyć starca „na olbrzymiej i czystej fali”, który zastanawia się czy przyjmując ofertę. Borges zatopiony przez rzekę „zahirów” żebrze o najmniejszy z kamieni z rzeki Lete.

Wielki Żeglarz przesuwa szybko lunetę, aby natrafić na skałę, gdzie Groke zamierza dokonać samo-oparzenia. Bierze kurs na drugą wskazówkę czasu Hawkinga, wskazówkę psychologiczną, dziwiąc się obecności pamięci w pamięci, wiedzy w wiedzy i różnicy, jaka dzieli to, co niegdyś przeczytał od tego, co teraz widzi (w uznaniu imaginacyjnego szaleństwa). Kontynuuje swój kurs nie bez obaw o istnienie innych wskazówek czasu przeszłego i teraźniejszego, nieznanymi ani jemu ani autorowi *Krótkiej historii czasu*. Z tym większą uwagą podnosi kotwicę zmierzając w kierunku trzeciej wskazówki czasu, którą Hawking nazwał kosmologiczną.

Wściekły napad, jakiego dokonuje Marek na bastiony przeszłości-pamięci nie ma jedynie na celu wzięcie „łupu”, tzn. „oryginalnego” negatywu wydarzenia, fundamentalnej percepcji, elementarnej dla jakiejś części chaosu świata, lecz: poczucie znalezienia się u źródeł zjawisk i rzeczy, posiadanie w swej „kognitywnej kieszeni” pierwszego pulsu życia i ograniczenie się do tego. Na zawsze spocząć zwyczajnie jako „tablica pamiątkowa” pewnej „molekuły”, pokrytej przeszłością-pamięcią. Marek manifestuje ogromne przywiązanie do „punktu oparcia” (to, co mogłoby wprowadzić w błąd nawet Archimedeś), aby natychmiast go zdradzić z „powszechną względnością”¹⁹⁹; zakochany jest w ziarnku piasku, ale chce uciec na „wystający klif modlitwy”²⁰⁰, zawieszony na kosmicznej skale; uwielbia „palącą się trawę”, aby ją stracić w „transcendencji pożądania”²⁰¹.

Oto ‘nieuleczalny podróżnik poznania’, który oddałby życie za pantofle na popielicach, wkładając je na nogi nieskończoności, który zawładnąłby wszystkimi zamkami [zapięciami — I. K.] świata, aby je wrzucić do endemicznej przepaści „otwarcia-ekspansji”. Oddając cześć temu, co najbardziej „płaskie” w materii — atomowi — sieje się między galaktykami, oddalonymi w jego wyobraźni o półtora miliarda lat świetlnych

Narrator, pan Kwadratowy, jest solidnym i regularnym obywatelem (J. R. Pierce, *Symbole, sygnały i szumy: wprowadzenie do teorii informacji*. Warszawa 1961 s. 216).

¹⁹⁹ *Ruch*, [w:] *WC*, s. 94.

²⁰⁰ *Deszcz*, [w:] *WC*, s. 27.

²⁰¹ *Nadzieja*, s. 102.

od naszej. Mieszka na małej planecie Ziemi. Spędza swoje poetyckie wakacje na jednym z jej mikroskopijnych kawałeczków, rafie koralowej zwanej Wyspą Orfeusza, ponieważ jest strażnikiem „gzysmu świata”. Sam sobie zarzuca ten dualizm:

Pijany przestrzenią oderwij wzrok od krańców
spójrz w dół: koło stóp twoich w studni pełnej iskier
skacze pstrąg koralowy a dalej w widłach koralu
sunie w orgii kolorów *pygoplites diacanthus*
a za nim głębiej kręci się *naso unicornis*²⁰².

Makro-kurs Kapitana wielkiego Żaglowca Poznania nie kończy się w tym mikro-porcie. Ziemski szczegół jest dla niego tym samym, czym dla gladiatora mały kawałek ziemi, na którym znajduje się on w momencie wymierzania śmiertelnego ciosu, aby wycofać się tuż po zwycięstwie. Wróg, któremu odbiera życie mógłby być jego przyjacielem. Ze szczytu galaktyk (terytorium zdobywanym przez Hawkinga), Marek deklaruje swą miłość do ziarnka pyłu: Ziemi,

I tu właśnie na skraju galaktyki w punkcie niemożliwej krystalizacji
gdzie słońce czarne
dogoniły mnie myśli
już nigdy nie przekreślę tej ziemi ginącej we mnie²⁰³.

W prostym i pięknym wierszu Asnyk wyraża potrzebę opuszczenia tej, którą kocha. Zaczyna słowami: „Ta łza, co z oczu twoich sływa...”²⁰⁴. Istnieje wspólny mianownik między tymi dwoma tekstami, który można by określić terminem ‘predestynacji pośredniej’, ponieważ chodzi o przeznaczenie, które się sprawdza tylko *à rebours*; kochankowie, tak jak „dwoje ludzieńków” Leśmiana, nigdy nie mogą doprowadzić do spełnienia swojej wielkiej miłości. Jest to dziedzictwo romantyzmu. Na tym kończy się wszelkie podobieństwo. Narzeczona Marka to Ziemia. Pomijając ten fakt, deklaracja „nigdy więcej nie wymażę ziemi, która we mnie oddycha” oznacza po prostu: „Zabiorę ze sobą na drogę nasiona tej ziemi, zasieję je między gwiazdami i na gwiazdach, ‘powiększę’ jej byt, nie ograniczę jej do moich zbyt skromnych wymiarów. W innym razie umrzesz — zdaje się mówić — nie przeze mnie, ale dlatego, że jesteś tylko ziemią, nie galaktyką z pewnością wezwaną na śmierć w nieskończenie odległym czasie. Ja mogę ci pomóc w ucieczce jak najdalej stąd, zabierając cię ze sobą, aby poprzez moją śmierć przeszczepić cię w życie świata. Miłość jest przedłużeniem, ‘rozszerzeniem’ istnienia tego, co kochamy. Będę cię kochał w ‘największej przestrzeni’ trwania.”

Kiedy poeta składa przysięgę Ziemi, że jej nie wymażę, nie pragnie na nią powrócić, porzucić kosmos, gdzie, jak pisze autor *The White Goddess*, nieustannie się rozgałęzia rozszerzająca się „Omega”, która „zdaje się oznaczać świat-jajo orfickich tajemnic, rozbite przez Demiurga, aby z niego stworzyć świat”²⁰⁵. We wściekłym, wzruszającym i osobistym wierszu zatytułowanym *Niech nikt nad grobem mi nie płacze*²⁰⁶ Wyspiański pisze, że jeśli ktoś „w swoim własnym języku” „wyprzedza gwiazdę”, powróci, aby kontynuować „pracę, która zabija” [zmiana form zaimkowych — T. K.]. Myśli ziemi docie-

²⁰² *Psalm z rafy koralowej*, s. 42.

²⁰³ *Lustra*, s. 26.

²⁰⁴ A. Asnyk, *Ta łza, co z oczu twoich sływa...*, [w:] *Księga wierszy polskich XIX wieku*, t. 2, ułożył J. Tuwim, oprac. i wstępem opatrzył J. Gomułicki. Warszawa 1954 s. 546–547.

²⁰⁵ „Omega («Great O») seems to signify the world-egg of the Orphic mysteries which was split open by the Demiurge to make the universe” (R. Graves, *The White goddess: a historical grammar of poetic myth*. New York 1966 s. 248).

²⁰⁶ S. Wyspiański, *Niech nikt nad grobem mi nie płacze*, [w:] *Młoda Polska: wybór poezyj*, oprac. T. Żeleński (Boy). Wrocław 1947 s. 218–219.

rają do Marka (myśli kogoś, kogo tam zostawił), odpowiednik apelu w języku polskim u Wyspiańskiego, lecz poeta nie przerywa z tego powodu swej podróży „na gzymśie galaktyki”. W sposób niemal męczący Marek postrzega palącą obecność światów, które gasną²⁰⁷ i on wie, że muszą zginąć. To dlatego przeschecpia je do „imperium myśli”. Nie można się wycofać:

Cofnąć się nie wolno koło kataklizmu
depcze po piętach dziecka zrywającego konwalię²⁰⁸.

W tym zakątku ogarnia nas wielki niepokój: czy te konwalie mają być rzucone do czarnej dziury pod pretekstem, że jest to miejsce pewniejsze od skraju lasu, który rośnie nad brzegiem Sanu? Czy należy zburzyć mury naszych ziemskich domów, aby zbudować chatki z gwiazd, ponieważ los naszej ulicy jest niepewny? Heidegger, który zdaje się być bliski niepokojom Marka w trosce, którą otacza „planetę ludzi”, pisze, że człowiek wsparty poezją musi „zamieszkiwać ziemię w sposób ludzki”²⁰⁹. Stwierdzenie to opiera się na wyjątkowym filarze Piękna i Mądrości — Hölderlinie, który rozwiązał tę kwestię w języku Biblii: „Życie człowieka jest życiem mieszkańca”. W tym czasie, jakby powiedział Białoszewski, Marek włóczy się po Andromedach, ponieważ taką galaktykę przyniósł świat. Jednakże, gdzie by nie był Marek, jest „myślami na ziemi”, pozostaje na niej, gdyż według Parmenidesa, jednego z prawdziwych mistrzów myśli autora *Wyspy Orfeusza*, interpretowanego przez Heideggera, „myśl i byt są tą samą rzeczą”²¹⁰. Marek czerpie siłę z przenikania do „świata, który się rozszerza”, wierząc w Ziemię, podobnie jak Saint-Exupéry w *Ziemi, planecie ludzi*. „Przetrwa ta ziemia uparta”²¹¹, stwierdza z przekonaniem w ostatnim tomiku wierszy, tak jak jego ojciec nosił go na ramionach, syn przenosi „ziemię ludzi” przez „rzekę świata”. Ta druga „kosmiczna wstęga” niepokoi go, kiedy identyfikuje się on z wiecznością. Ponieważ poeta przenosi w sobie Moment-Ziemię. Chwilowo obawia się, aby „rzeka świata” nie była pusta²¹². Wysiadywać ziemię w tym gnieździe bez dna to tak, jakby ją zabić. Ale wówczas słynne przekonanie Platona wyrażone w *Timei* dodaje mu odwagi, ponieważ głosi on w niej, że natura świata jest matematyczna i że żadne miejsce w systemie matematycznym nie może być „puste”, skoro mogą się w nim znajdować liczby. Tam, gdzie nie ma możliwości znalezienia czegokolwiek, nawet jednej myśli z drugą myślą, tam rządzi tylko pustka. Ale trzeba jeszcze dodać imię. Lawrence, którego Marek dobrze zna, mówi o tej potrzebie w sposób głęboki: należy więc „painfully put forth new roots into unknown, and take root by oneself”²¹³. Waga tych słów jest tym bardziej wielka, że są to ostatnie słowa w życiu Lawrence’a, opublikowane po jego śmierci.

Właśnie to przekonanie Marka, że przeznaczeniem człowieka jest atakować ‘nieznane’, aby ochronić ludzkość przed dżumą naukowego przesądu, najgorszej z dżum, czyni z pustki kognitywnego atelier Wielkiego Żeglarza Świadomości swego rodzaju punkt Archimedesesa, dzięki któremu podnosi on „ze swego piedestału blok ciemności”, który nie pozwala nam wyjść z przeciętności. W ten sposób przemienia on w sobie strach w odwagę. „Pustka jest substancją / chłonną i twórczą, podpalaną przez myśl”²¹⁴ — pi-

²⁰⁷ *Domki z kart*, [w:] *WO*, s. 31.

²⁰⁸ *Życie*, s. 31.

²⁰⁹ M. Heidegger, *Poetry, language, thought*, transl. and introd. by A. Hofstadter. New York 1971 s. 229.

²¹⁰ M. Heidegger, *An introduction to metaphysics*. Garden City 1961 s. 215.

²¹¹ *Lustra*, s. 26.

²¹² *Na pogrzebie Wierzyńskiego*, [w:] *ZRS*, s. 23.

²¹³ D. H. Lawrence, *The Uprooted* [w:] tegoż, *Last poems*, s. 107.

²¹⁴ *Śluz*, [w:] *WC*, s. 68.

sze. Podczas poznawczego żeglowania, często ryzykownego, używa z zimną krwią latarni, jak ta z Pharos, często odwołuje się do skutecznej broni paradoksu, aby uspokoić niekończące się rewolty antynomii. Jego wiara w sens obalenia barier poznania, jego pasja włożona w otwieranie nowych dróg w najbardziej ryzykownych krajobrazach korzysta niewątpliwie z poparcia Lawrence'a, który pisze: „Chodźmy, there is no road yed, but we are all Aarons with roads of our own”²¹⁵. Oby tylko pozostać jak najbliższej cudów, które różnie wyglądają i są często paradoksami. Siła Marka w tym przedsięwzięciu opiera się na fakcie, że choć boi się on samotności (wiemy to już i w tym różni się on od Lawrence'a, który ją gloryfikuje w swojej twórczości), akceptuje ją, ponieważ jest ona ceną, którą trzeba zapłacić, aby wejść w posiadanie laski Aarona. Obawia się również śmieszności, jaką się wywołuje atakując między-gwiezdne i między-molekularne wiatraki poznania (lub wiatraki Boga?), ale odczuwa on potrzebę zaatakowania nieznanego, które się w nich kryje. Zna on cenę klęski, przez co ton psalmów, które śpiewa na Wyspie Orfeusza jest bardziej czysty. Dlatego codziennie nękany przez wątpliwości, obnosząc się ze swoją autoironią (jakże to godne podziwu), śpiewa wzruszający hymn poznania, jedyny w swoim rodzaju psalm ponizenia i determinacji:

Blżej cudów? — zanurzam dłonie w wodzie pełnej gwiazd
aktor który utracił maskę i stał się kroplą w morzu
człowiek który uwierzył i przebaczona jest mu jego śmieszność²¹⁶.

Ale to nie tutaj kończy się podróż zdziwionego Orfeusza/Telemacha-Marka przez rejony czystej świadomości, rozszerzające się z powodu trzeciej wskazówki czasu Hawkinga, w głębi studni w formie lejka *mikros diakosmosu* i w przepaściach niezbadanego *megas diakosmosu*. Paradoksalnie, przestrzeń poznania ma takie same możliwości rozszerzenia się w obu wymiarach. Badanie jednej i drugiej „lawiny materii” w jej mikro- i makro-aspektach posiada w działaniu kognitywnym poety solidną zmysłową podstawę percepcji. W pewnym momencie, który odpowiada szczególnie gorączkowemu okresowi pracy, chciałoby się rzec „demiurgicznemu”, uważa tę podstawę za oszustkę, która leży tylko na ‘powierzchni materii’. Z tego powodu poeta decyduje przeniknąć do głębi każdego przedmiotu, który jest nie tylko ‘wyobrażony’, wyrywa więc doświadczenie z ramion zmysłowej percepcji, penetrując rejony wcześniej odwiedzane przez Fichtego i Schellinga, mierzy ku Absolutowi. Jest taki moment, w którym poeta zdaje się otrzymywać chrzest fenomenologii, kiedy jeszcze nie wiadomo, co się zaczyna, ale już wiadomo, co pozostawiamy za sobą — gubi się znaczenie ziemskiego ruchu zmysłów. W swoim dzienniku podróży na Wyspę Najdalszą notuje on, co następuje:

I dzisiaj po przekroczeniu rzeczy materialnych
po odrzuceniu zmysłów
myślę o celowości kierunku
w kosmosie drgań
i myślę o celowości uproszczeń
i o tym czy absolutu osiągnąć potrafię
w wieku męskim po odrzuceniu mitów greckich
układów planetarnych
wieczorów kapanych w świetle naiwnych wierzeń
i wszystkich pogodnych myśli
wirujących w świadomości spokojnej chwili²¹⁷.

²¹⁵ D. H. Lawrence, *Psychoanalysis and the unconscious*, s. 65.

²¹⁶ *Psalm z rafy koralowej*, s. 40.

²¹⁷ *Merkury*, [w:] *WO*, s. 52.

Ale wówczas, za plecami poety, na granicy etyczno-kognitywnej ludzkich decyzji, którą tak dobrze poznał Orfeusz, kiedy zderzył się z płaczem Eurydyki, piękno szczegółów, wielobarwny karnawał „pariasów”, huragan materii, pawie pióra rzeczy i wszystkich zmysłowych zjawisk natury pozwalają usłyszeć „zgiełk kosmosu”, a wszystko to wystrojone jak na ślub, ale nie z „drzewem kosmicznym” (zobaczmy je za chwilę), tylko z ziemskim „opowiadaczem”. Zmysłowa „orkiestra jutrzeńki” gra cichcem dla wszystkich. Są oni uzbrojeni w argumenty rozlewające wonie na ziemi, w powietrzu i w wodzie. Pszczoła jest szczególnie dokuczliwa; bzyaczy mu w uchu: „Czyż nie napisałeś: «i tylko pszczoły w nierównych orbitach wiążą człowieka z oddalającą się ziemią wesołą muzyką?»”²¹⁸. A błyszczący i twardy kamyk w nurcie strumienia (a nie czasu) dodaje obłudnie: „Czy nie zrobiłeś wszystkiego, abym został twoim honorowym chłopcem, kiedy poślubiałeś ziemskie piękno świata, pochlebając mi tym samym: «patrzac tak na gładkie kamienie dna / wszystko jest proste / świat ma krańce obrysowane mocno / i myśl jest ostrzejsza²¹⁹», chcesz nadszarpnąć Absolut, który zęby niemieckiej filozofii dostatecznie nadgryzły?!”; ze swej cielesnej strony, młoda dziewczyna z bukietem glicynii w ręku woła: „Czy nie obudziłeś mnie rano, kiedy słońce było jeszcze różowe, aby mnie poprosić, żebym ci pomogła rozszyfrować tablice chmur, zagadkę wody, która powinna dać klucz do szarad, pozwalający na «naiwność szczęścia powitania i pożegnania odnawiane codziennie²²⁰»?” Kirke? Kalypso? Odyseusz/Telemach-Marek podejmuje ruch w jej stronę. I widzi, że wchodzi w orbitę Arbor Vitae, chińskiego Kien-Mou, który jest centrum świata, hinduskiego słonecznego Aditya, drzewa dwunastu słońc, irańskiego Haoma, japońskiego Himorogi, Drzewa Genezy, drzewa Josuego, setek innych kosmicznych drzew²²¹ i w końcu ziemskiego drzewa, wyrwanego „kosmosowi pasji” przez człowieka, zaręczonego z mężczyznami i kobietami, co opisuje lord James G. Frazer²²², gigantyczny znawca rytuałów i protomitologii — wszystko jest zepchnięte w kierunku przeciwnym niż „ekspansja podróży” ku mikrożyciu, ku gałęziom żył i arterii człowieka. On już wie, co się zdarzy: demitologizacja Drzewa Życia tworzy nową mikromitologię, tuż obok naczyń krwionośnych, a jedyna globulka jest nowym kosmosem, równym pod względem wartości matce *Megas Diakosmosu*, Zimnej i Czarnej Materii osaczonej w naszych czasach przez teleskopy. Nowe, zredukowane mikrokosmosy w fizycznym sensie tego słowa, eksplodujące w nową przestrzeń wiedzy, odpowiadającej występującej z brzegów strefie *megas diakosmosu*, którego ekspansje można zmierzyć za pomocą kosmologicznej wskazówki czasu Hawkinga, zadekują się jeszcze głębiej. Ponieważ świat rozszerza się i kurczy w nieskończoność i jego dwa bieguny mają taką samą wartość dla rozsiania istnienia. Na swoim „najwyższym szczycie”, tak jak na swej „najwęższej podstawie” (dzisiaj — elektronie), uśmiecha się ta sama materia, ma ona cechy Demokryta. I kto wie czy wylot lejka nie jest najważniejszy, ponieważ jest on fundamentem odwróconej piramidy życia. To samo dzieje się z makro- i mikroprzedmiotami: szyba i wieczność oglądane na przetrzał (niebo Kanta?)²²³. Ponieważ napisałeś — krzyczą najmniejsze zjawiska — „kosmos, gdzie mrówka w konstelacjach buduje nowy ład”²²⁴. Jestem tą wszechmocną mrówką. Pokonałem słońca świata, Absolut, zjawiska. Bardzo dobrze pamiętam, rzuciłeś

²¹⁸ *Wstęp do nienapisanego wiersza „Śmierć w Oksfordzie”*, [w:] ZRS, s. 26.

²¹⁹ *Kosmos*, [w:] WC, s. 107.

²²⁰ *Notatki z Taorminy*, s. 19.

²²¹ *Arbre (Drzewo)*, [w:] J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, s. 51–61.

²²² J. G. Frazer, *The Golden Bough: a study in magic and religion*. Vol. 2: *The magic art and the evolution of kings*. New York 1935 s. 57.

²²³ *Na krawędzi*, s. 39.

²²⁴ *Zapiski z Taorminy*, s. 19.

„kosmos kamienia w ciemne lustra oceanu”²²⁵. Tam, w twoim imieniu, „potencjalny pierwotniak”²²⁶ buduje nowe życie. W wierszu zatytułowanym *Dwadzieścia lat temu* lot kruków robiących przystanek przed nocą, zatrzymuje kurs całego świata²²⁷. Jesteś Nowym Demiurgiem i masz małych, bardzo małych sługusów.

Zatem znowu w tej polimachii pojawiają się duchy, tym razem Schopenhauera i Kierkegaarda, i wszystko zmienia się w autoegzorcyzmy, jakby wyjęte z trzeciej części *Dziadów*. Duchy śpiewają:

Prawda już nie wystarczy nie potrafiliśmy jej obronić przed milczeniem naszych spadkobierców²²⁸.

Czy naprawdę istnieje wybór w każdej sekundzie wieczności?²²⁹

Może naprawdę istnieją tylko cienie
może prawdziwe jest tylko przecucie²³⁰.

Człowiek... nie jest realny i nigdy nie żył naprawdę poza mitem²³¹.

Nic tylko przemijanie
choć huczy wokół zdawałoby się wieczna energia
i wielki niepojęty świat wieczne życie²³².

A jedna „sekunda wieczności” nie upływa, bo Erynie rozpinają już zagłę na ławicy pstrokatych ryb:

- zmarszczki na twarzy śpiącego księżycy
- dogasające słońce
- ziarniste powietrze
- wypuszczony z rąk kołowrotek
- błękitny mróz
- zamrożone łyki lokomotywy
- łożówka na biurku
- uparte litery ziemi
- ślady jaszczurki
- marmurowe klify wybrzeża
- krokodyla skóra popękanej ziemi
- wilgotna radość
- ziarnisty smutek
- upstrzony błazen, brzęczące światło, cierpliwość koralowców
- twarde uśmiechy
- woskowy wiatr
- ciężkie oddychanie brzegów
- muzyka rdzewiejąca pod podmuchem wiatru
- archiwa ciszy
- śmiech jarząbu

²²⁵ *Jeszcze Orfeusz*, [w:] *WO*, s. 43.

²²⁶ *Psalm z rafy koralowej*, s. 41.

²²⁷ Tamże, s. 21.

²²⁸ Tamże, s. 43.

²²⁹ *Obcy*, s. 15.

²³⁰ Tamże, s. 18.

²³¹ *Sen zimowy*, s. 19.

²³² *Kochać wszystko*, [w:] *WO*, s. 35.

- kroki [lub stopnie, ślady — I. K.] jasności
- mleczny księżyc
- gorzki owoc południa
- profile zanurzone w klepsydrach
- kruki pijące próżnię pokrytą herbami
- drżąca gwiazda na dnie zapomnianej studni
- igły koralowca
- rozbryzgiwanie fal przez kładzenie swoich białych palców na przyszłych dźwiękach mitu
- topole w Wysocku
- łoskot dźwigów
- czysty oddech morza
- orkiestra jutrzeńki
- ciepłozłota fotografia
- dziura w południowym niebie
- blaski ziarniste
- trudne wzory pękniętej tafli
- pole grud z czapami szronu
- odbicia w kałużach
- róża z trucizną soli na płatkach
- matowe słońce meduzy
- pstrąg koralowy, *pygoplites diacanthus*, *naso unicornis*
- kamienie dna przez nurt toczony
- palmy z cynfolii
- blachy i bębny w oceanicznej symfonii
- uśmiech materii

a wszystko po to, aby zawołać chórem schönbergowskim: „Jeśli nie jesteśmy Prawdą, która mogłaby ci wystarczyć, zastanawiałeś się czy ty wystarczasz Prawdzie? Jeśli nie możesz wybrać spośród nas, podczas gdy każdy jest wybrany jako unikatowe zjawisko, jak możesz oczekiwać, że nasz wybór padnie na ciebie? Jeśli uważasz nas jedynie za cienie i domysły, dlaczego dziwisz się, że cię traktujemy jak wieczne zaćmienie? Jeśli sądzisz, że nie jesteśmy prawdziwi i że istniejemy tylko w ramach mitu, nie miej nam za złe, jeśli zamiast witać cię chlebem i solą, podamy ci dania Cerere i żony Lotha. Jeśli uważasz, że nie jesteśmy ulotnymi ciałami, dlaczego wznosisz nad nami łuk na cześć swych słów. Jeśli jesteśmy mrokami, jak mogłeś nas dobrze zobaczyć i opisać? Jeśli jesteśmy dla ciebie tylko przypadkowym puzzlem według Pierce’a²³³ lub Swifta, grą w domino według Stocha, dlaczego postawiłeś stopę na Wyspie Orfeusza, na rafie koralowej Pacyfiku, Great Barrier Reef, ozdobionej obecnie „włoską ceramiką, posadzkami z terakoty, przestronnymi materacami, wygodnymi wannami, a wszystko to zaprojektowane przez słynnego włoskiego architekta Marco Ramoliego...?”

Poeta zatrzymuje się. Czy się odwróci? Odwraca się! I nie powoduje śmierci Eurydyki-Rzeczywistości. Kontynuuje swoją podróż wraz z Odnalezioną. Ponieważ ich drogi, które podążają za trzema wskazówkami czasu Hawkinga (jest ich nieskończona ilość) spotykają się na jedynej drodze obfitości: droga Poznania, na którą można wejść jedynie wtedy, gdy żaden ślad kroków nie jest na niej dostrzegalny, za dnia ani w słoneczny dzień. Ponieważ wszystkie te sprzeczne kierunki istnieją w tym samym paśmie, noszą-

²³³ J. R. Pierce, *Symbole, sygnały i szumy*, s. 332.

cym nazwę Życie lub Świat. A kiedy na drogach i ścieżkach Wielkiego Łowczego Czystej Świadomości, wytyczonych przez coraz więcej przeciwnych strzałek, znikają odciski pozostawione przez innych, wówczas drżący podróżnik może wyszeptać:

Jeden świat zwycięstw i klęsk,
Świat ciemności i światła, świat żywiołów
I świat ciszy przed Stworzeniem.
[...]
Jeden świat, jak szkolny globus
Okręcany dokoła osi
Ręką dziecka.
I czyjeś oczy
Nad kołowrotem lichej zabawki:
Ciekawe, dziecinne oczy poezji²³⁴.

Chodzi tu o jeden z najstarszych i najwcześniejszych wierszy poety, rzuca on swoje światło na „niełatwe katalogi życia”²³⁵.

Bibliografia dzieł Z. Marka²³⁶

Wiersze zebrane. Londyn: Oficyna Poetów i Malarzy, 1963

W cieniu. Londyn: Oficyna Poetów i Malarzy, 1967

Znad rzeki Styx. Londyn: Oficyna Poetów i Malarzy, 1967

Wyspa Orfeusza. Londyn: Oficyna Poetów i Malarzy, 1986

Przyłoty i odpływy Europy. Londyn: Oficyna Poetów i Malarzy, 1990

Tłumaczenie z jęz. francuskiego: Iwona Kasperska

Tymoteusz Karpowicz urodził się 15 grudnia 1921 roku w Zielonej na Wileńszczyźnie. Tam spędził dzieciństwo i młodość, tam też powstały jego pierwsze wiersze: *Mosty* i *Poemat rąk* (opublikowane na łamach „Prawdy Wileńskiej” w r. 1941, podpisane: Tadeusz Lirmian). Opuścił rodzinną wieś wraz z rzeszą repatriantów w 1945 r., przenosząc się do Szczecina. Tam podjął pracę w rozgłośni Polskiego Radia, równocześnie poświęcając czas twórczości literackiej: publikował m.in. w „Szczecinie” (1946–1948) i „Odrze” (1947), wydał też w 1948 swój pierwszy tomik poetycki *Żywe wymiary*. W 1949 zamieszkał we Wrocławiu, gdzie eksternistycznie zdał maturę i rozpoczął studia polonistyczne. W latach 1953–1958 był asystentem prof. Tadeusza Mikulskiego w Katedrze Historii Literatury Polskiej na Uniwersytecie Wrocławskim. Włączył się w życie literackie, publikował poza poezją także eseje, artykuły krytyczne, z czasem zaczął pisywać dramaty i słuchowiska radiowe. Należał do ZLP (1956–1983), a w latach 1957–1961 był prezesem wrocławskiego Oddziału ZLP. Redagował dział poezji i prozy w „Nowych Sygnałach” (1956–1957), później został członkiem zespołu redakcyjnego „Odry” (1957–1976) oraz zastępcą redaktora naczelnego „Poezji” (1965–1968). W 1958 otrzymał na-

²³⁴ *** *Jeden świat...*, [w:] WZ, s. 5.

²³⁵ *Psalm z rafy koralowej*, s. 42.

²³⁶ Pewnego dnia historia literatury polskiej odda cześć Oficynie Poetów i Malarzy w Londynie i Czesławowi i Krystynie Bednarczykom, którzy nią kierowali, za troskę, z jaką publikowali dzieła Z. Marka i za przyjaźń, jaką otaczali tego wielkiego samotnika i jeszcze większego poetę. Nie jest ona natomiast absolutnie nic winna koterii krytyki polskiej i towarzystwu wzajemnej adoracji, jaką stanowią jego koledzy po piórze, zgromadzeni wokół licznych czasopism. Oni zdają się nie zauważać istnienia tej poezji, która „robi przystanek na skraju każdej rzeczy”, zamieszkałej przez najbardziej złożone z pytań: czy poznanie może mieć inne fundamenty niż Boga? Miejmy nadzieję, że zauważą ją pewnego dnia.

grodę miasta Wrocławia za twórczość poetycką, a w 1961 — nagrodę ZAIKS-u. Zbiory jego wierszy *Kamienna muzyka* (1958), *Znaki równania* (1960), *W imię znaczenia* (1962) i *Trudny las* (1964) wyznaczyły mu własne, suwerenne miejsce w polskiej poezji współczesnej. W 1966 został członkiem Polskiego PEN Clubu. W 1972 r. ukazał się kolejny tom poetycki Karpowicza — *Odwrócone światło*. Na podstawie pracy o poezji Bolesława Leśmiana *Poezja niemożliwa. Model Leśmianowskiej wyobraźni* (opublikowanej w 1975) otrzymał 1973 na UW stopień doktora (promotor: prof. Bogdan Zakrzewski). W tym samym roku wyjechał do USA na roczne stypendium International Writing Programm w Iowa City. Do Polski nigdy już na stałe nie wrócił. W 1975 otrzymał nagrodę Fundacji A. Jurzykowskiego w Nowym Jorku. Do 1976 wykładał historię literatury polskiej na University of Illinois w Chicago, następnie (1976–1977) przebywał na stypendium Deutscher Akademischer Austauschdienst — Berliner Künstlerprogramm w Berlinie Zachodnim. W 1978 wykładał literaturę polską w Ratyzbonie i w Monachium. W tym samym roku Karpowicz otrzymał stanowisko profesora i kierownictwo katedry literatury polskiej w Department of Slavic and Baltic Languages and Literatures na University of Illinois w Chicago. Związał się z tą uczelnią aż do emerytury, na którą przeszedł w 1992. W 1980 utworzył tam The Norwid Society, którego został prezesem. Był pomysłodawcą i współorganizatorem międzynarodowych konferencji poświęconych twórczości C. K. Norwida (1983), B. Leśmiana (1987) oraz J. Przybosa (1992). Praca naukowa jednak nie kolidowała z twórczością literacką — w tym czasie ukazał się tom *Rozwiązywanie przestrzeni. Poemat polifoniczny* (1989). Poezja Karpowicza, uznawanego za mistrza polskiej poezji lingwistycznej, nazywanego także ostatnim wielkim modernistą, stała się niedoścignionym wzorem i punktem odwołań dla wielu współczesnych twórców. Ukazanie się *Słojów zadrzewnych* w 1999 r. stało się jednym z ważniejszych wydarzeń artystycznych w literaturze polskiej, o czym świadczy m.in. nagroda miesięcznika „Odra” i nominacja do Literackiej Nagrody Nike w r. 2000. Z niezwykle szacunkiem podchodził do twórczości innych poetów, do słowa w ogóle. W jednym z listów do Zdzisława Marka napisał:

Ostatecznie jesteśmy skazani na warianty nienazwanego. Nie knebluj siebie jeszcze przed słowem. Nie zmieniamy w skarbonki niewyraźnego. Tłuczmy je słowem. Bo jak inaczej dopracujemy się swego obola potrzebnego do przepłynięcia ciszy absolutnej?

Podróże Twoje któregoś dnia dojrzeją. Wtedy na ich gościńcach będziesz się czuł jak owoc wyprzedzający drzewo przydrożne. Zacząłem się bać przynaglania, bo się zorientowałem, że mało ma się czasu w zapasie. To lud powiedział: „Co nagle, to po diable”.

Wszystkie skrawki dawnych papierzysk ocalaj, tak jak to robisz.

To nie papierzyska, to pergaminy naszych różnych skór. Warto je mieć przy sobie. Jeszcze nie wiadomo, na jakie maskarady może zaprosić nas życie.

Tymoteusz Karpowicz zmarł 29 czerwca 2005 r. w Chicago. W sierpniu 2005 r. został pochowany we Wrocławiu. Miał 83 lata.

[Marta Mroczkowska: na podstawie: *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury*, red. J. Czachowska i A. Szłagan, t. 4. Warszawa 1997.]

EMIGRACYJNE DUSZE WRACAJĄ DO KRAJU

IMAGINACYJNE I RZECZYWISTE POWROTY POETÓW

Janusz KRYSZAK (Toruń)

Pierwszy człon powyższego tytułu zaczerpnięty został z wiersza Wacława Iwaniuka z tomu *Moje strony świata* (1994) zawierającego, jak informuje nota autorska, „wiersze pisane na emigracji gdy Krajem rządziła komunistyczna agentura i w wolnej Polsce”¹. To autorskie wskazanie na dwie przestrzenie lokalizujące fizyczną obecność pisarza jest nader wymowne, bo pociąga też za sobą istotne konsekwencje — wskazuje wszak na graniczny moment doświadczenia biograficznego i poetyckiego, w którym uobecnia się nowa sytuacja, do niedawna jeszcze nie brana pod uwagę, a przynajmniej trudna do wyobrażenia. Sytuacja powrotu po wielu latach emigracji politycznej do miejsc, które za-domowione były jedynie w pamięci i ożywały w snach, zyskując w miarę upływającego czasu coraz wyraźniejszy status przestrzeni idealnej. Wielu emigrantów wszak mogłoby powtórzyć za Wacławem Iwaniukiem:

W Toronto które nie jest dla mnie
alfą ani omegą, po pracy w sądzie
i nad rodzinnym wierszem
gaszę o północy cierpliwe światło
i idę spać.
[...]
Gdy śpię jestem u siebie.
Otacza mnie rodzinna zieleń
z pierwszej ręki, ta sama
którą Pan Bóg wskrzeszał do życia
razem z biblijnym Rajem...

(Welcome; Moje strony świata)

¹ W. Iwaniuk, *Moje strony świata*. Paryż 1994.

Jedynie sen otwierał możliwość powrotu, przywracając pamięci dawny obraz świata².

A że „emigracyjne dusze” nieustannie odbywały tę imaginacyjną podróż do rodzinnych okolic, nie trzeba nikogo przekonywać. Dostatecznie wiele napisano już o takich właśnie powrotach, jest to przecież jeden z centralnych zespołów wyobrazeniowo-emocjonalnych trwale wpisanych w twórczość każdej emigracji. Ma on swoją bogatą, liczącą kilka epok literackich, tradycję i owa stała gotowość wyobraźni do odwiedzania miejsc utraconych wytworzyła przez dwa wieki „dziedzicznego obciążenia” historycznym doświadczeniem uchodźstwa własne konwencje, własne klisze stylistyczne i obrazowe, bez których trudno obyć się kolejnym falom emigracji. Warto jedynie przypomnieć, że siłą motoryczną owych imaginacyjnych powrotów było wyjściowe założenie, że powrót rzeczywisty nigdy nie będzie możliwy:

I nigdy już nie uklękę nad rzeką w maleńkim kraju
Żeby co we mnie kamienne rozwiązało się,
Żeby nic już nie było prócz moich łez, łez³.

(Cz. Miłosz, *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*)

Kołyszenie mnie szumem, pocieszenie śpiewem,
Mówicie, że wrócimy i ja z wami wrócę,
Dziękuję wam, powtarzam za wami, że wrócę,
Choć wiem, że nie ma powrotu⁴.

(S. Baliński, *Ptaki we śnie*)

Powroty mogły być tylko projekcją wyobraźni, osnową fabulacji, ale ich rzeczywista perspektywa (jeśli była brana pod uwagę) opatrywana była adresem tak odległym, że lokował się on w bliżej nieokreślonej dalekiej przyszłości, której horyzont ciągle znajdował się poza zasięgiem możliwym do przekroczenia. Porządek życia emigranta politycznego uwzględniał raczej kategorię „nigdy nie wrócę”, bo na to zdawały się wskazywać wszystkie znaki dzielące powojenny świat na obszary wolności i zniewolenia. Stąd tym bardziej wzmożona i sugestywna praca wyobraźni dopominających się o przynajmniej językowe utrwalenie obrazów przeszłości jako substytutów fizycznej obecności w utraconym świecie. Przytoczony wyżej fragment poematu Czesława Miłosza uświadamia też, że imaginowane powroty poetów były nie tylko wyrazem naturalnej przecież nostalgii, ale traktowano je też jako poszukiwanie magicznych sił odnowy mocy witalnych; niemożność rzeczywistego powrotu, to także utracona szansa na zrozumienie, ogarnięcie sensu całości życia, świata i siebie. Mit Anteuszowy odsłania tu swe warstwy terapeutyczne. Znakomicie ten aspekt problemu oddaje list Jerzego Stempowskiego do Zygmunta Haupta:

Kiedy nachodzi mnie melancholia lub jakaś nudna choroba, zamykam oczy, wybieram sobie jakiś dobry plaj i idę w nim w myśli powolutku, zatrzymując się na zakosach

² Należy jednak pamiętać, że zjawisko snów emigracyjnych jest bardziej złożone. Nie zawsze są one podświadomą realizacją pragnienia powrotu, przeciwnie, zdarzają się też sny grozy, w których powrót jawi się jako ponowne wtrącenie w koszmar. Dobrze sens tej swoistej ambiwalencji doznań oddaje powieść Milana Kundera *Niewiedza* (tłum. Marek Bieńczyk. Warszawa 2000), której bohaterka już w początkach emigracji uświadamia sobie całą osobliwość zjawiska projekcji: „Ten sam reżyser podświadomości, który za dnia przysyłał jej jako obrazy szczęścia fragmenty ojczystego pejzażu, w nocy organizował przerażające powroty do tego samego kraju. Dzień rozświetlało piękno opuszczonego kraju, a noc rozjarzało przerażenie powrotu do niego. Dzień ukazywał jej raj, który utraciła, a noc piekło, z którego uciekła” (s. 13).

³ Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 2. Kraków-Wrocław 1984 s. 217.

⁴ S. Baliński, *Wiersze emigracyjne*. Londyn 1981 s. 11.

ścieżki, koło drzew i kęp trawy, które mogę sobie przypomnieć. Ostatnio z okazji zaburzeń nerwowo-mózgowych, poszedłem tak granią z Delatyna przez Rokietę aż do Kosmackiej Łysiny. Zależnie od ilości znaków zachowanych w pamięci podróż taka trwa dłużej lub krócej, czasami aż do 6 godzin. Kiedy otwieram oczy znów czuję się żwawy. Ciężar lat i kłesk spada mi z ramion⁵.

Stąd zauważalne tak często szczególne staranie wyobraźni o maksymalnie drobiazgowo odtworzenie ze wszystkimi konkretami planu przeszłości osadzonej w ściśle zlokalizowanej przestrzeni, gdzie — jak by powiedział Miłosz — „nie brak ani jednego dymu z komina”. Owo nagromadzenie szczegółów, znaków fizycznej materialności rekonstruowanego w wyobraźni świata sprawia, że prezentuje się on jako rzeczywistość kompletna, szczelnie wypełniająca sobą plan bytu, a odzyskiwanie w poetyckim wspomnieniu utraconego miejsca jest zarazem odzyskiwaniem samego siebie, wołaniem o utraconą część własnego „ja”⁶. Przestrzenny wymiar wyobraźni stanowi więc także rodzaj przebrania dla lęków powodowanych nieuchronnym upływem czasu. Warto też pamiętać, że takie wyliczanie (*enumeratio*) nagromadzonych w pamięci konkretów i szczegółów czy to topograficznych, czy sytuacyjnych niejako „wydłuża” czas, czyniąc go właściwością rozciąglą niczym przestrzeń. Dlatego mówi się niekiedy (św. Augustyn) o „uprzestrzennianiu” czasu, co, jak można sądzić, jest zabiegiem szczególnie często uobecnającym się w poezji emigrantów inspirowanej pamięcią „kraju lat dziecinnych”.

To rys wspólny, łączy on poetów różnych formacji artystycznych, różnych pokoleń, zarówno poetów wysokiego obiegu literackiego, jak i poetów *minorum gentium*. Nie może więc dziwić, że w sensie artystycznym język ewokujący utracone przestrzenie często prezentuje się jako język mocno skodyfikowany, oparty na podobnych tropach, figurach retorycznych, sposobach obrazowania, na bliskich sobie kliszach emocjonalnych, co zapewnia wzmocnienie poczucia wspólnotowości (przeżycie dotyczy nie tylko jednostkowego „ja”, ale rozkłada się też na „my”, my emigranci), jak i jest sposobem zabezpieczenia sprawności komunikacyjnej.

Ale literaturze naszego regionu europejskiego zdarzyła się przygoda jedyna w swoim rodzaju. To, co było założonym pewnikiem, motywacyjnym aksjomatem — niemożność fizycznego powrotu — szczęśliwym biegiem historii, zostało uchylone. Otworzyło to przed literaturą nowe zupełnie pola problemowe, z jakimi wcześniej nie zdołała się ona oswoić. Sama sytuacja zaferowała literaturze nie znane jej dotąd doświadczenie, bo w historyczną naukę przeszłości wpisane było raczej przekonanie, że emigracje na ogół nie wracają i to nie tylko z powodów politycznych, ale i psychologicznych, gdyż długotrwały stan emigracji zużywa możliwość ponownej adaptacji. Radykalna zmiana politycznych konturów Europy u progu ostatniej dekady minionego wieku naukę tę poddała w wątpliwość. Misja emigracji niepodległościowej 1945 roku doczekała się spełnienia, przynajmniej w swych podstawowych oczekiwaniach wyrażających wolę odzyskania niepodległej państwowości, respektującej demokratyczne pryncypia ustrojowe. Tym samym też, zdawało się, tracił na znaczeniu funkcjonujący przez dziesięciolecia, mimo takich czy innych obiekcji, podział na literaturę emigracyjną i krajową. Dobitny temu wyraz, jak wiadomo, dał Gustaw Herling-Grudziński w przemówieniu wygłoszonym 20 maja 1991 roku w auli Uniwersytetu im.

⁵ J. Stempowski, *W dolinie Dniestru. Listy o Ukrainie*, oprac. A. S. Kowalczyk. Warszawa 1991 s. 314 (list z dn. 10 I 1966).

⁶ Dobrze uchwycił ten stan rzeczy M. Grydzewski, gdy pisał: „Jeśli mówi się, że emigranci są obciążeni brzemieniem tęsknoty, mówi się nieprawdę. W duszy emigranta jego kraj rodzinny pozostał taki, jakim go opuścił, a przecież każdy kraj zmienia się, nawet gdy nas w nim nie ma. Dlatego ich tęsknota jest nierealna: tęsknią za czymś, co nie istnieje. [...] Tęsknią bardziej za swoją młodością niż za swoją ojczyzną”. *Psychologia emigranta*, *Wiadomości* 1955 nr 22 s. 4.

Adama Mickiewicza w Poznaniu podczas uroczystości nadania pisarzowi tytułu doktora honoris causa⁷. Od tego też momentu obserwowaliśmy powolny, ale i nieuchronny proces „likwidacji” instytucjonalnych zasobów emigracji 1945 r.

Warto jednak przyrzeć się bliżej owemu okresowi przejściowemu, gdy emigracja — jeszcze nie do końca ufna w trwałość dokonujących się przemian, w ich adekwatność do pielęgnowanych przez dziesięciolecia wyobrażeń — wyrusza na pierwsze spotkania z krajem. Spotkania te obciążone były bowiem bagażem kilku przynajmniej nader ważnych doświadczeń modelujących dotąd sposób bycia emigranta. Wyróżnić należałoby zwłaszcza trzy czynniki kształtujące, jak można sądzić na podstawie świadectw literackich, profil emigranta. Byłyby to: m i t y z a c j a, a k l i m a t y z a c j a i t e a t r a l i z a c j a postrzegane jako kategorie, przy użyciu których pisarz dokonuje autoprezentacji i opisu świata.

Imaginacyjne odwiedziny miejsc utraconych, będące dla wyobraźni swoistym ćwiczeniem z topografii, by ocalić maksymalną konkretność rzeczy, wyglądom, ludzi nieuchronnie, jak wiadomo, prowadziły do nadawania owym miejscom szczególnego statusu ontologicznego. Był to świat kształtowany na wzór rzeczywistości mitu, trwający poza czasem:

Pod turkusowym niebem które nie płowieje
Czysta jak lilia Różia powraca z kościoła⁸.

(W. Iwaniuk, *Lustro*)

Tutaj nie ma wcześniej i nie ma później, wszystkie pory dnia
i roku trwają równocześnie⁹.

(Cz. Miłosz, *Miasto bez imienia*)

Podobnych obrazów można znaleźć dostatecznie wiele, by uznać zabiegi mityzacyjne za jedną z podstawowych strategii właściwych pisarstwu emigracyjnemu i było to też już wielokrotnie przedmiotem refleksji badawczej.

Ale emigracja, o czym przekonują badania socjologiczne, nie jest danym raz na zawsze s t a n e m, lecz rozłożonym w czasie p r o c e s e m kulturotwórczym¹⁰, procesem nadawania wartości nowemu miejscu czy inaczej: przekształcaniem obcej i nieprzyjaznej początkowo przestrzeni w akceptowane miejsce. I akceptacja ta dotyczy nie tylko wyglądom zewnętrznego świata, ale i jego duchowości, klimatu emocjonalnego, obowiązujących w nim systemów wartości. Konsekwencją tego procesu jest aklimatyzacja i akulturacja, której literackim wyrazem staje się między innymi przemienność przenikania się obrazów-wspomnień z obrazami stanu aktualnego, przełamywanie narracji o sobie w przeszłości, narracją o sobie w teraźniejszości. Efektem bywa nie tylko aprobata aktualności, ale i poczucie ponownego zakorzenienia:

Nie urodziłem się tu, nie kosztowałem owoców tej ziemi
Ale głos mój drży kiedy mówię o niej¹¹.

(W. Iwaniuk, *Elegia o cmentarzu w Toronto...*)

⁷ Zob.: G. Herling-Grudziński, *Przestałem być pisarzem emigracyjnym...*, [w:] tegoż, *Wyjście z milczenia*. Warszawa 1993 s. 377–384.

⁸ W. Iwaniuk, *Lustro*. Londyn 1971.

⁹ Cz. Miłosz, *Wiersze*, s. 146.

¹⁰ Zob.: D. Mostwin, *Emigrant polski w Stanach Zjednoczonych 1974–1984*, [w:] *Polskie więzi kulturowe na obczyźnie*, red. M. Paszkiewicz. Londyn 1986 (Prace Kongresu Kultury Polskiej na Obczyźnie, t. 8); D. Mostwin, *Przestrzeń życiowa emigranta*, *Akcent* 1991 nr 4 s. 21–29.

¹¹ W. Iwaniuk, *Nemesis idzie pustymi drogami*. Londyn 1978.

Urodzony wiele razy, urodziłem się raz jeszcze.
Przywiązałem do miejsca¹².

(B. Czaykowski, *Okanagańskie sady*)

Nie mogłem oprzeć się pokusie
powtórnych narodzin
lecz nie jestem pewien
czy pierwsze Ja umarło¹³.

(A. Lizakowski, *Zostałem obywatelem cesarstwa USA*)

To cytaty z wierszy poetów trzech różnych generacji literackich, mających też za sobą inny rodzaj doświadczeń i motywacji uzasadniających wybór emigracyjnego losu, a przecież łączy je wspólny rys, świadomość poszerzenia dotychczasowego wymiaru świata i jednostkowej tożsamości o nową przestrzeń fizyczną i duchową. Poszerzenia, które jest akceptacją¹⁴. Ale proces nadawania wartości nowemu miejscu jest także nieuchronnie procesem transformacji pierwotnej tożsamości. I chociaż nie musi on prowadzić do tego, co E. M. Cioran nazwał niegdyś „heroiczną zdradą”¹⁵, to przecież odmienia on świadomość, gdyż odsłania dystans między dawnym „ja” a „ja” teraźniejszym. Wiedział o tym Wacław Iwaniuk, gdy w jednym z wierszy przyznawał: „Nie mogę zaświadczyć że jestem kim byłem / Bo każdy dzień oddała mnie ode mnie” (*Da Capo al Fine*)¹⁶. Zatem ewentualny powrót byłby powrotem kogoś innego, kogoś kto niesie w sobie inne już poczucie identyczności, a więc siłą rzeczy musi także w rachunku swym uwzględniać możliwe przeżycie obcości.

Splot mityzacji i aklimatyzacji, napięcie jakie rodzi się na styku skłonności do przechowania w pamięci obrazu przeszłości jako pewnej przestrzeni idealnej, która przebija zza obrazów akceptowanej aktualności nowego miejsca tym bardziej dramatyzuje przeżywane konsekwencje możliwego powrotu. Ale obraz ten byłby niepełny, gdyby pominąć jeszcze jeden aspekt sytuacji emigranta szykującego się do powrotu, aspekt, który określono tu mianem *t e a t r a l i z a c j i*. To najmniej chyba opisany w literaturze naukowej „stan duszy” emigranta. Zwrócił na motyw ten uwagę przed wielu już laty Juliusz Mieroszewski, pisząc nie bez ironii o wymuszanych rytuałach zachowaniach współczesnych exulów:

Polaka do końca jego dni prześladowa na obczyźnie kompleks „pielgrzyma-tułacza”. Ma samochód, telewizję, pięknie urządzonego dom i niewąskie konto w banku — ale wciąż drapuje się w szaty pielgrzymie, które stanowią oficjalny frak emigranta.

Co robi „pielgrzym-tułacz” w chwilach wolnych od zajęć zawodowych? Jak sama nazwa wskazuje „pielgrzymuje” do Polski. Pielgrzymuje pokutnie i z pokorą, bo tak przepisuje narodowy rytuał¹⁷.

¹² B. Czaykowski, *Wiatr z innej strony. Wiersze zebrane z lat 1953–1989*. Kraków 1990.

¹³ A. Lizakowski, *Złodzieje czereśni. Wiersze i poematy*. Toruń 2000.

¹⁴ Warto przytoczyć tu znamienne wyznaczenie innego pisarza żyjącego przez dziesięciolecia na kontynencie amerykańskim, Adama Tomaszewskiego: „Jesteśmy jak ta roślina. Wrastamy. Dzisiaj? To już nasz kraj, tutejsza rzeczywistość jest naszą rzeczywistością, jesteśmy Kanadyjczykami polskiego pochodzenia. Powiązania z ojczyzną przodków. Tak. Aż do śmierci. Ale klonowy liść stał się i naszym symbolem. Z wyboru i serca”. A. Tomaszewski, *Wiosna u Wielkich Jezior*. Toronto 1990 s. 115.

¹⁵ E. M. Cioran, *O zaletach wygnania*, przeł. K. Zabłocki, Literatura na Świecie 1990 nr 11 (232) s. 222–226. Wcześniej tekst ten w innym tłumaczeniu [W. Gombrowicza] i pod innym tytułem [*Dogodności i niedogodności wygnania*] drukowany był w „Kulturze” (1952 nr 6 s. 3–6).

¹⁶ W. Iwaniuk, *Moje obłąkanie*. Lublin 1991.

¹⁷ [J. Mieroszewski] Londyńczyk, *Kronika angielska*, Kultura 1958 nr 3(125) s. 67.

Bycie emigrantem, zwłaszcza emigrantem politycznym, oznacza także zgodę na uczestnictwo w pewnej szczególnej formie teatralizacji życia. I nie chodzi tu już tylko o teatralizację dosłowną, która ujście znajduje w różnych formach życia publicznego wychodźstwa, mających utwierdzić w słuszności dokonanego wyboru (akademie, wieczory ku czci, obchody świąt narodowych itp.), ale o rodzaj spektaklu odgrywanego przed samym sobą, bez udziału publiczności. Praktykowanie emigracji jest bowiem także zgodą na pewien rodzaj roli, na uczestnictwo w grze z otoczeniem i samym sobą. Sygnalizował to już cytowany wcześniej wiersz Stanisława Balińskiego *Ptaki we śnie* z charakterystyczną z tego punktu widzenia frazą „[...] powtarzam za wami, że wrócę, / Choć wiem, że nie ma powrotu”. Można powiedzieć, że ten rodzaj gry czyni z faktu bycia emigrantem właśnie coś na kształt roli, którą trzeba odgrywać z całą starannością, by wizerunek politycznego wygnańca nie tracił nic ze swej atrakcyjności. Stałe odgrywanie owego repertuaru (przyznajmy, dość ograniczonego) ról, w jakich zgodnie z przesłaniem tradycji p o w i n i e n widzieć siebie emigrant, staje się — wraz z upływem czasu — nawykiem sprawiającym coraz większą przyjemność, rodzajem przyzwyczajenia, które trudno byłoby porzucić. Ono przecież poza wszystkim jest także składnikiem wyróżniającej dobitnie aksjologii, na której zbudowano etos całego życia na obczyźnie. Wyraźnie czytać to można w poezji Wacława Iwaniuka, by przytoczyć fragment cytowanego już wiersza *Da Capo al Fine*:

Nikt mi nie może zarzucić zdrady wzniosłych uczuć
Wyniesionych z Kraju razem z buławą w tornistrze.
Wykarmiony na chlebie Romantyków
Cierpię jak oni:
Za sto lat niewoli
Za nasze niedołęstwo
Za przegrane Powstania
Ci z Polski Ludowej
Nic nie wiedzą o tym

W podobnym tonie pisze też poeta o kilka generacji młodszy od Iwaniuka, a przecież równie przejęty r o l ą emigranta-strażnika wartości:

piszemy staroświeckie wiersze o ojczyźnie,
(tam nikt już nie potrafi tęsknić, kochać ojczyzny,
wstydzą się tej miłości, cała w nas nadzieja,
to nasza specjalność, płacz.
W Warszawie na sklepach piszą po angielsku
my w Chicago dumni jesteśmy z polskich nazw)¹⁸

(A. Lizakowski, *My emigranci*)

Tak mocno akcentowany tradycyjny etos emigranta uświadamia też, że ewentualny powrót oznaczałby wyjście z roli, która nie tylko jest źródłem autonobilitacji, uwierzytelnieniem słuszności wcześniejszych wyborów, ale i po ludzku sprawia przyjemność.

Pamiętając o trzech wskazanych tutaj jakościach zauważyć trzeba, że jeszcze na długo przed otwarciem się realnej możliwości powrotu, można było w poezji emigrantów dostrzec charakterystyczne pęknięcie między imaginowanymi tak często obrazami utraconej rzeczywistości a wyobrażeniem faktycznej tam podróży. Wyobrażenia takie pojawiały się, ale bywały one na ogół, jak pisał w jednym z wierszy Czesław Bednarczyk, „kłamliwym błyskaniem oczami”, bo silniejsza była świadomość nieuchronnej obcości i nieprzyległości pamięci, doświadczeń, losów:

¹⁸ A. Lizakowski, *Chicago miasto nadziei*. Toruń 2000 s. 57.

Na starość — mówi żona — chyba wrócimy?
Nic nie odpowiadam tylko błyskam kłamliwie oczami,
ale myślę:

Zawiozę im sporo orderów na pochylonej piersi,
starczy spod białych wąsów uśmiech,
długie załatwianie spraw przy okienkach,
bojące się przechodzenie ulicą,
ochryple wspomnianie Klasztoru,
wstydlive przemilczanie grzechów,
i co jeszcze?
a no
lata, lata: słowa obce,
bo nikt tam nie zrozumie ile się w nas życia nazbierało¹⁹.

Powrót zatem byłby ponownym doznaniem obcości na wzór tej, która już raz dała o sobie znać u podstaw emigracyjnego życia, gdy emigranci wkraczali w nową przestrzeń i nowe otoczenie społeczne, gdzie równie trudno było o przekład własnych losów i osobniczych pamięci na odkrywana z wolną rzeczywistość państw osiedlenia. Warto przytoczyć tutaj ważną diagnozę zapisaną przez innego emigranta, wspomnianego wcześniej, Milana Kunderę:

Emigracja jest trudna także z czysto osobistego punktu widzenia: wydaje się zawsze, że chodzi o ból tęsknoty, lecz jeszcze gorszy jest ból wyobcowania. Niemieckie pojęcie *die Entfremdung* dobrze wyraża to, co chcę powiedzieć: proces podczas którego to, co nam było bliskie, stopniowo staje się obce. Wobec kraju emigracji nie doświadcza się *Entfremdung*: proces jest tu odwrotny: to, co było obce, staje się powoli bliskie i drogie. Obcość w postaci szokującej, zdumiewającej nie ujawnia się wówczas, gdy zalecamy się do nieznannej kobiety, lecz wtedy, gdy spotykamy kobietę, która kiedyś z nami była. Jedynie powrót po długiej nieobecności do kraju rodzinnego może objawić substancjalną obcość świata i egzystencji²⁰.

Słowa Czesława Bednarczyka: „bo nikt tam nie zrozumie...” mogą być kluczem do naturalnych obaw przed powrotem kryjącym w sobie niebezpieczeństwo odkrycia „substancjalnej obcości świata i egzystencji”, ale i kluczem do owego swoistego aktorstwa, w którym chcąc nie chcąc pogrążali się emigranci. Towarzysząca nieustannie losom wychodźców myśl o powrocie, chyba równie intensywna, jak pobudzające ją wspomnienia i echa pamięci, powoli stawała się też nawykiem, dobrze opanowaną rolą, ale tylko rolą, jak w wierszu Marka Kusiby, gdzie na postawione emigrantowi pytanie „dlaczego nie wraca” pada wymowna odpowiedź: „przyzwyczaiał się / do myśli / o powrocie”²¹. I można by dopowiedzieć, że w przyzwyczajeniu tym znajduje on swoiste upodobanie.

Kryje się w tym upodobaniu ważna dla emigranta przesłanka motywacyjna. Oto przeżywając swój stan, niezależnie od wszystkich realnych znamion aklimatyzacji, jako stan tymczasowy, bo stymulowany przecież ideą powrotu, co rozluźnia więzy łączące z miejscem aktualnego osiedlenia, zapewnia jednocześnie — o czym sugestywnie pisał przywoływany już tu Emil Cioran — możliwość osiedlenia się we własnym wygnaniu i uzyskania w nim coś na kształt nowego obywatelstwa. Wygnanie staje się wówczas niby-ojczyzną, jedyną realną rzeczywistością, bardziej realną niż fizycznie doświadczana obecność w kraju osiedlenia czy też imaginacyjna obecność w kraju pochodzenia. Obie te krainy naznaczone są bowiem w podmiotowym przeżywaniu świata dotkliwą skazą nie-

¹⁹ Cz. Bednarczyk, *Rodzaje niezgodności*. Londyn 1979 s. 72.

²⁰ M. Kundera, *Zdradzone testamenty*, przekł. M. Bieńczyk. Warszawa 1996 s. 87.

²¹ M. Kusiba, *Rozwiązać siebie*. Berlin 1995.

-do-istnienia, istnienia niepełnego skutkiem wysyłanych w stronę emigranta różnorodnych sygnałów obcości. Przyznając sobie natomiast nowy status obywatela imaginowanego państwa-wygnania, znajduje emigrant motywujący go głęboko autorytet wielowiekowej tradycji exulów. Ona to pozwala mu interpretować własny los przez pryzmat głębokich sensów znaków kultury, podtrzymywać żywą komunikację z antenatami, a tym samym wprowadzić siebie z cienia anonimowości. Trudno zatem oczekiwać, że chciałby emigrant łatwo zrzec się tego współobywatelstwa. Tym bardziej, że tak pojmowane wygnanie może jawić się także jako szczególny dar losu, gdyż umożliwia ono dogłębną transformację wewnętrzną, dzięki której artysta (wiedział o tym Witold Gombrowicz), przezwyciężając swe ludzkie cierpienie, zyskuje szansę odnalezienia swego nowego „ja”. Takie rozwiązanie dylematu wygnania widział już wieki temu Plutarch w swych *Moraliach*, pisząc o tych wygnańcach, którzy „wydaleni z ojczyzny, nie stracili ducha, nie zwątpili o sobie, lecz wykorzystali swe talenty, przyjąwszy od losu wygnanie jako zasiłek, dzięki któremu po śmierci wszędy pozostawili pamięć o sobie”²². Wygnanie jako zasiłek od losu — oto szansa, której emigrant, dostatecznie świadomy zobowiązań artysty, nie chciałby utracić. Wprawdzie nie opuszcza go myśl o powrocie, ale i ona należy do języka, jakim zwykli mówić mieszkańcy państwa-wygnania. Jest to niezbędny człon składowy w y g n a n i a, bez którego nie może się obyć mowa. Co nie znaczy wcale, że łatwo można przejść od słowa do czynu, czyli rzeczywistego powrotu.

O to tym bardziej trudno, że musi emigrant, układając bilans racji za i przeciw powrotom, uwzględnić także oczywistą zmienność i nietrwałość fizycznych wyglądków zapamiętanego świata, która w naturalny sposób sprzyja możliwemu doznaniu obcości. Wiedział o tym Waław Iwaniuk jeszcze przed krótkotrwałym pobytem w kraju na początku lat 90. i dawał temu niejednokrotnie wyraz, akcentując przede wszystkim zawińiony przez historię i upływ czasu proces degradacji i destrukcji pierwotnego obrazu świata:

Na rozłożonej mapie widzę znane miasta
które opuściłem prawie pół wieku temu.
Czas opiekował się mną
ale co stało się z miastami które opuściłem?
Wiem że domy nie wytrzymały wojennego trzęsienia ziemi
[...]
Dziś w listach odczytuję szkielety ulic
którym odebrano dawne nazwy;
świat kłusuje a ja stoję w miejscu
wśród lamentu wiatrów w rodzinnych wierzbach
i tutejszych huraganów w klonowych posągach²³.

(W. Iwaniuk, *Wolność*)

Można domyślać się, że miasta, o których mowa, to miasta trwale wpisane w młodzieńczą biografię poety, Chełm i Lublin, do których nieustannie wraca poetycką pamięcią, a także Warszawa, z której wyruszył w swą emigracyjną wędrówkę po krajach i kontynentach. Miasta siłą poetyckiej wyobraźni unieruchomione i wyprowadzone spod niszczącego naporu czasu w przestrzeń mitu, który przywraca wieczną młodość. Stąd między innymi tak często pojawia się w wierszach Iwaniuka motyw warszawskiego

²² Plutarch, *O wygnaniu*, [w:] *Moralia*, t. 2, przeł., wstępem i przypisami opatrzyła Z. Abramowiczówna. Warszawa 1988 s. 347. W podobnym duchu problem wygnania interpretuje J. Święch, *Wygnanie. Prolegomena do tematu*, [w:] *Narracja i tożsamość (II). Antropologiczne problemy literatury*, red. W. Bolecki i R. Nycz. Warszawa 2004.

²³ W. Iwaniuk, *Moje obłąkanie*, s. 12.

„wspólnego pokoju” przy ulicy Dobrej z centralną w nim postacią Rózi [Rozalii Sawickiej] pozostającej już na zawsze „pod turkusowym niebem które nie płowieje”. Spojrzenie na kraj po latach nieobecności w nim jest wprawdzie modelowane pamięcią topografii młodości wydobywającej z cienia dawne nazwy bliskich miejsc, jak Łęczna, Kraśnik, Fajslawice, Siedliszcze, Trawniki, które były trwałymi składnikami poetyckiego mitu Lubelszczyzny w poezji Iwaniuka, ale też w spojrzeniu tym znaczny udział ma dystans emigranta politycznego, który teraz krytycznie komentuje i ocenia postrzeganą po latach rzeczywistość, nie skąpiąc jej gorzkich słów, układających się w ponury obraz świata zdegradowanego:

Kraj zdjęty z krzyża
podobny jest do żebraka który nie ma sił
by wyciągnąć rękę, prosi wszech
by jałmużnę wpłacano mu na konto bankowe
ale w twardej walucie
[...]
Nieproszony i niepowołany
idę Krakowskim Przedmieściem w ukropie spalin
wśród twarzy o szpitalnej cerze
i złotoustych polityków
świętujących w roboczy dzień.
Zatory nie uprzątniętych śmieci
towarzyszą mi gdy schodzę ku Wiśle
której bieg nie zmienił się
choć zmienili się ludzie²⁴.

(W. Iwaniuk, *Idąc Krakowskim Przedmieściem*
w marcu 1991 roku)

Wszystko to nie jest jednak w stanie przesłonić podstawowej dyspozycji poetyckiej Iwaniuka, jaką pozostaje w ostatnich latach jego pisarstwa, co tak wyraźnie zaznaczyło się w zbiorze *W ogrodzie mego ojca* (Toronto-Toruń 1998), wyraźne zamknięcie się w kręgu spraw ostatecznych. Tu przetworzona w poetycki mit pamięć Lubelszczyzny poddana zostaje dalszej transformacji, odsłaniając swój fundament metafizyczny. Iwaniuk w tomie tym raz jeszcze podejmuje próbę bilansu zdarzeń własnego życia, by odczytać sens tego, co zostało rozbite, co nie układa się w zrozumiałą natychmiast porządek, co wydaje się być rozdzielone między obce sobie przestrzenie, negując możliwość uchwycenia własnej jednostkowej tożsamości poety. Ostatnie jego wiersze mają więc na ogół postać surowych ankiet życiorysowych, gdzie w lapidarnych słowach podaje się jedynie najważniejsze fakty, węzłowe zdarzenia biografii i gdzie nad teraźniejszością zdecydowanie dominuje pamięć przeszłości. Nie dziwi zatem, że wiele wierszy przybiera postać epitafiów, pożegnalnych elegii. Dopiero na tym tle, podobnie jak i na tle obrazów destrukcji realnego świata, mogą być czytane sygnały bukolicznego ładu krainy dzieciństwa. Powrót do „ogrodu ojca”, do pierwszych najwcześniejszych wspomnień rodzinnego domu, bujnej niegdyś roślinności jego otoczenia jest nie tylko potwierdzeniem mitycznego wymiaru zatopionego ładu przeszłości, ale przede wszystkim otwarciem perspektywy eschatologicznej, duchowej przestrzeni wyznaczonej pamięcią przekazu biblijnego, gdzie topograficzny konkret służy symbolicznej transformacji rzeczywistości. Powrót do domu z emigracyjnej tułaczki jest pożądanym powrotem do biblijnego edenu, zamknięciem cyklu, którego wewnątrz wypełnione było wprawdzie wędrówkami wśród obcych, z dala

²⁴ Tegoż, *Moje strony świata*, s. 21.

od rodzinnego domu, ale i pamięcią nienaruszalnego centrum, które w wierszach przybiera postać „lubelskiego Jeruzalem”.

Tak więc w interpretacji Iwaniuka idea powrotu ściśle zespala się z pierwotnym rozumieniem sensu wygnania jako pierwszego doświadczenia ludzkości, które każe człowiekowi od zawsze mówić o sobie „bom tułacz i spośród niebian wygnaniec”²⁵. Zarazem jednak przeżycie wygnania widziane w takiej perspektywie, każe też nieustannie rewitalizować pamięć utraconej więzi. Wydobyty z archiwum pamięci topograficzny i sytuacyjny konkret — w tym wypadku przestrzeń Lubelszczyzny — zawierając w sobie naturalne emocje czasu dzieciństwa i młodości, odsyła jednocześnie do rzeczywistości wzoru sakralnego jako jego dalekie i szkicowe z konieczności odbicie. Być może dlatego wiersz Iwaniuka, w różnych swoich wariantach, ogranicza się głównie do przywołania jednostkowej nazwy (np. siedlisk wokół Chełma czy Lublina), ekspozycji jakiegoś szczegółu czy epizodu, bo tyle tylko przechowała pamięć zarówno ta osobnicza, decydująca o podmiotowej tożsamości, jak i ta archetypiczna, przenosząca w sobie sen ludzkości o wygnaniu z raju. W takim zespoleniu także emocje rozczarowania aktualnym stanem zmitologizowanej na emigracji rzeczywistości kraju, ów dominujący w przeżyciu powrotu obraz degradacji i destrukcji bliskiego niegdyś świata (np. Warszawa widziana po latach) czytany może być również jako wizualizacja marności i nietrwałości tego, co tylko ziemskie, co należy do porządku egzystencji wpisanej w historię, bo rzeczywista esencja bytu znajduje się gdzie indziej, poza horyzontem realnego czasu.

Powtórzmy zatem: „emigracyjne dusze wracają do kraju” i powrót ten jest jak zamknięcie cyklu. Tylko dusza bowiem jest prawdziwą wygnanką: z nakazu boskiego tuła się w obcym jej świecie-ciele, gdy rzeczywisty jej ród skądinąd się wywodzi.

Jakoś przebrnąłem, dużo we mnie wdzięczności, bo nie byłem poddany
próbom nad moje siły, a jednak dalej myślę, że dusza ludzka należy
do anty-świata.

Który jest prawdziwy, tak jak ten tutaj jest prawdziwy, i straszny,
i śmieszny, i bezsensowny.

Trudziłem się i wybierałem jego przeciwieństwo: naturę doskonałą,
wyniesioną ponad chaos i przemijanie, ogród niezmienny po drugiej
stronie czasu.

To słowa Czesława Miłosza zapisane w wierszu *Powrót z tomu Dalsze okolice* (1991). Anty-świat, ogród, natura doskonała, dom, druga przestrzeń — można by znacznie wydłużyć tę sekwencję określeń, z których poetyckie wyobrażenie starają się o d b u d o w a ć w poetyckim widzeniu kształt i istotę utraconej a niezmiennie pożądanej rzeczywistości. Niepewny jej zarys przechowała pamięć pomna dawnych wyglądów rzeczy i dlatego powrót, także ten fizyczny do niegdyś opuszczonych miejsc pochodzenia, przekłada się na obietnicę p r z e j ś c i a do pierwotnej rzeczywistości, w której powinno się dokonać raz jeszcze tajemnicze misterium zaszczepienia utraconych w czasie ziemskich wędrówek sił życiowych. Nie tylko zresztą to, bo Miłosz w takim rozumieniu powrotu idzie jeszcze dalej, gdyż — niejednokrotnie zresztą — sugeruje wpisana w byt boską wolę *apokatastasis* czyli odnowienia wszechrzeczy w ich nowej, oczyszczonej z cierpienia i rozpadu, cielesności. Przemysłnie skomponowany jako całość poetycka tom *Na brzegu rzeki* (1994) taką czytelną drogą nas prowadzi od cyklu siedmiu wierszy objętych wspólnym tytułem *Litwa, po pięćdziesięciu dwóch latach* do zamykających tom wierszy *Po odcierpieniu, Ciało* i *W Szetejniach*.

²⁵ Są to słowa Empedoklesa z zaginionego poematu *Oczyszczenia*, które cytuje przywołany już tu Plutarch, s. 353.

Jeśli w doświadczenie powrotu wpisane jest także, jak chce tego Milan Kundera, nieuchronne rzekomo doznanie wzmożonej obcości świata i egzystencji, to przynajmniej w poezji Miłosza darmo by szukać potwierdzenia tej tezy. Przeciwnie, cykl wierszy mówiący o powrocie czyli konfrontacji widzianego z pamiętanym eksponuje zupełnie inny rodzaj emocjonalnego i intelektualnego przeżywania nowej sytuacji. Jest nim przede wszystkim empatia, jeśli tę umiejętność wczuwania się odnosić nie tylko do ludzi, ale i kształtów świata. Miłosz chłodnym językiem precyzyjnego sprawozdania (Nie ma domu...stare drzewa wycięto...rozebrano świryn...nie poznałem rzeki...przeminięła lipowa aleja) rejestruje wprawdzie aktualny stan rodzinnego niegdyś świata jako stan upadku, rozpadu i zniszczeń, a więc oczywistej degradacji dawnej świetności, nie czyni jednak z tego aktu oskarżenia, ani skargi wnoszonej przed trybunał własnej pamięci. Nie ma tu nic z lamentu zawiedzionego oka, które po latach widzi nie to, co chciałoby widzieć. Miłosz stwierdza tylko i zapisuje w topograficznych szczegółach fakt przemiany świata, wspólny dziejom tej ziemi i dziejom wywodzącego się z niej człowieka proces ulegania niszczycielskiej zachłanności czasu.

To miejsce i ja, choć daleko stąd
Równocześnie, rok po roku, traciliśmy liście
Zasypywały nas śniegi, ubywało nas.
I znów razem jesteśmy, we wspólnej starości²⁶

(*Litwa, po pięćdziesięciu dwóch latach; Dwór*)

Razem we wspólnej starości. Właśnie ów paralelizm, u którego podstaw leży wspólna światu i człowiekowi bezbronność w obliczu następujących po sobie regularnie faz czasu, faz wzrostu i obumierania, każe wszelkie wynikające stąd przemiany traktować jako atrybut trwale przypisany wszystkiemu, co jest. A przeciw tak pojmowanej naturze bytu żaden bunt, żaden protest, żaden lament, bo te otwierają tylko przejścia ku rozpacz i zaciemniają widzenie rzeczy, choć powiedzieć trzeba, że wcześniej Miłosz nieustannie protestował przeciw takiemu urzędzeniu świata, w którym ciągle ginie co jest. Teraz natomiast zdaje się przyjmować, że perspektywa biologiczna sama w sobie już niesie obietnicę, jako że natura ma wpisany w nią kod przetrwania, wiecznych powrotów, tajemniczy szyfr odradzania się na przekór potędze niwelującego czasu. Dlatego cykl „wierszy powrotów” ma też swoją znamioną ramę kompozycyjną: otwiera go hymn pochwalny układany dla bogini Gai ucieleśniającej dostojeństwa natury, a zamyka ekstazyjne przeżycie zjednoczenia w wierszu *Łąka*:

Była to łąka nadrzeczna, bujna, sprzed sianokosów,
W nieskazitelnym dniu czerwcowego słońca.
Całe życie szukałem jej, znalazłem i rozpoznałem:
Rosły tu trawy i kwiaty kiedyś znajome dziecku.
Przez na wpół przymknięte powieki wchłaniałem światłość.
I zapach mnie ogarnął, ustało wszelkie widzenie.
Nagle poczułem, że znikam i płaczę ze szczęścia.

Nie trzeba zaś dodawać, że przeżycie to jest spełnieniem próśb, wydawało się niemożliwych do zaspokojenia, wielokrotnie formułowanych przez Miłosza w wierszach i poematach, by przypomnieć choćby cytowany na początku tego szkicu fragment poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* (1974). Pozostałe wiersze tomu *Na brzegu rzeki* wydają się być tylko dopełnieniem i dopowiedzeniem tego, co zostało zawarte w przywoływanym tu cyklu. Powraca w nich bowiem wielokrotnie ten sam motyw oczekiwanej odnowy bytu w jego czystej, pozbawionej ziemskich skażeń, postaci, kiedy to:

²⁶ Cz. Miłosz, *Na brzegu rzeki*. Kraków 1994 s. 17.

Rzeki zaraz wrócą do swoich początków,
Wiatr ustanie w krążeniu swoim.
Drzewa zamiast pączkować będą dążyć do swoich korzeni.
Starcy pobiegną za piłką,
Spojrzą w lustro i znowu są dziećmi.
Umarli przebudzą się, nie pojmujący.

(*Ten świat*)

Tropiąc zawzięcie ów tajemniczy szyfr odradzania się wszechrzeczy, powrotu ich z „było” do „jest”, przenosi Miłosz tę metafizyczną intuicję także na realny czy wręcz realistyczny obraz siedzib ludzkich swoich rodzinnych okolic. Tam bowiem, mimo mijających lat, mimo wiedzy o kruchości wszystkiego, co jest i powodowanej nią niezgody na takie urządzenie świata, pozostaje trwająca ponad czasem ta sama obecność zwykłego porządku spraw ludzkich. Ten spokój rozumienia i empatii odnalazł Miłosz ponownie po latach nieobecności. Jak przyzna w epigrafie *Kazia* z tomu *Dalsze okolice*:

Mnie ten kraj objawił coś, co zupełnie nie miało nazwy, a co dzisiaj nazwałbym może spokojnym gospodarzeniem człowieka na ziemi: dymy wiosek, bydło wracające z pastwisk, kosiarze siekący owsy i otawy, tu i ówdzie łódka u brzegu kołysana lekką falą. Nie żeby nie było tego samego i gdzie indziej, ale tutaj zgęszczało się to czemuś w zamknięty, nieduży obszar codziennych obrzędów i prac²⁷.

To wydaje się niewzruszone i dlatego tak wiele w wierszach Miłosza obrazów owego ładu egzystencji, którego nic nie jest w stanie wyrugować bez reszty z planu ludzkiego życia. Nawet kiedy dzieło zniszczeń wydaje się absolutne, zawsze zostaje jakiś „baraczek sklecony niezgrabnie z desek i cegły”, jakiś „dymek z rury zamiast komina” (*Dwór*) czy obłupany głąz przypominający, że była tu niegdyś wioska (*W Szetejniach*). Podobnie i ludzkie żywoty mają swój plan ocalenia w „krajnie wiecznych luster” czyli w języku. On, będąc własnością poety, pozwala zachować trwanie choćby tajemniczej panny X (*To lubię*), jak i wielu innych, choć właśnie temu językowi poezji utrwalał Miłosz, jak wiadomo, ufa najmniej świadom, że — jak wyznaje w wierszu *W Szetejniach* — „dzieło jest zamiast szczęścia i [...] zostaje skażone litością i grozą”.

Być może więc — przy takim założeniu — powroty imaginacyjne zawierają w sobie więcej owego pożądanego szczęścia niż powroty rzeczywiste²⁸. W grach wyobraźni uwarzliwionych na mityczny i magiczny wymiar przechowanego w pamięci „centrum” kryje się wszak doznanie świata oczyszczonego ze skaz, sterującego — jak *anima* — ku domenom bytów idealnych. Ten, kto ma moc ich stanowienia w języku sam poniekąd staje się przywróconym do współobywatelstwa mieszkańcem owej domeny.

²⁷ Tegoż, *Dalsze okolice*. Kraków 1991 s. 61.

²⁸ Niejako potwierdzeniem tego mogą być następujące słowa Andrzeja Chciuka: „Wszyscy wzdychamy: ach, żeby tam jeszcze raz pójść, żeby jeszcze raz tam być! Po co? Gdybym mógł jeszcze raz mieć dwadzieścia lat, gdyby tamte czasy wróciły i ożyły, i wrócili wszyscy tamci ludzie w tej postaci, w jakiej ówczasnie byli — to tak! Ale że to niemożliwe, więc po co? Na tamten krajobraz składały się różne elementy: pomijając już zmiany zadane na pewno krajobrazowi przez obcych jemu i jego kulturze ludzi, przecież nie będziemy już młodzi, nie spotkamy już tamtych ludzi i spraw takimi, jakimi wówczas były, więc po co? Nie chcę tej konfrontacji, wolę zachować w sobie jedynie wspomnienie i jak hostię je ponieść ze sobą przez pozostałe mi do przeżycia chwile, bo może obawiam się, że z konfrontacji wyszedłbym odarty z najpiękniejszych wzruszeń i wspomnień?”. A. Chciuk, *Atlantyda: opowieść o Wielkim Księstwie Bałaku*. Londyn 1969 s. 99.

POETA W FORTYFIKACJACH TOBRUKU

Kazimierz ADAMCZYK (Kraków)

Warto czytać pierwodruki utworów literackich ukazujących się w wojennych czasopiśmie polskich emigrantów. Towarzyszą im relacje z pól bitewnych, informacje o okupowanym kraju, a także artykuły polityczne oraz jawnie propagandowe teksty. W takim kontekście dzieło literackie — zwłaszcza poetyckie jawiło się jako prawdziwa „mowa odświętna”¹. Nie znaczy to, iż zawsze wolne było od funkcji perswazyjnych. Redaktorzy gazet, wojskowi propagandiści lubili wiersze, które wzmacniały solidarność żołnierskiej społeczności, mówiły o determinacji i sensie wysiłku wojennego. Takie też były najczęściej wiersze poetów-żołnierzy, nie oznacza to jednak, iż powstawały na zamówienie oficerów-redaktorów. Niewątpliwie wyrażały także autentyczne emocje. Funkcje jakie spełniała ta żołnierska poezja, pojawiające się w niej motywy i retoryczne figury oraz przyrodzona jej prostota języka — to cechy łatwo dostrzegalne i wielokrotnie omówione przez badaczy literatury emigracyjnej². Oczywiście zauważano też wyjątki.

Jednym z nich są *Dziwy niebieskie w Tobruku* Bogumiła Vitalisa Andrzejewskiego. Czytam je w „Polsce Walczącej”, tu bowiem ukazały się w bożonarodzeniowym numerze 1942 r. Wypełniają one prawie całą kolumnę, resztę zajmują liryki Marii Jasnorzewskiej Pawlikowskiej. To prezent dla kolegów żołnierzy. Nie dziwi więc, iż stronica jest starannie zredagowana, wzbogacona elementami graficznymi. Taki moment druku zdarza się w roku tylko raz. Tekst Andrzejewskiego został zatem wyróżniony w sposób szczególny, ale też on sam jest szczególny, jednokrotny, niepowtarzalny, dalece odbiegający od typowej liryki żołnierskiej.

Patrząc na lekko już wyblakły druk i sprawdzam, czy tekst pierwodruku *Dziwów niebieskich* oraz składające się nań zapisy otwierające wydany w 1985 r. tom *Podróż do*

¹ O funkcji słowa poetyckiego w czasopiśmie pisał m.in. J. Łukasiewicz, *Wiersz wewnątrz gazety*, Teksty Drugie 1991 nr 4.

² Już w czasie II wojny światowej o poezji żołnierzy pisał J. Bielatowicz. Na przykład w nr 8 „Kurieru Polskiego w Bagdadzie” z roku 1943 ogłosił artykuł *Wojna królestwo poezji*. Dla czytelnika krajowego ważna jest książka *Wiatr nas nosi po świecie. Antologia polskiej poezji żołnierskiej na obczyźnie 1939–1945*, przedm. A. Międzyrzecki, wybór i oprac. B. Klimaszewski, wstęp i współpraca W. Ligęza. Kraków 1993. Najpełniejsze omówienie zjawiska przedstawiła J. Chłap-Nowakowa, *Sybir. Bliski Wschód. Monte Cassino. Środowisko poetyckie 2. Korpusu i jego twórczość*. Kraków 2004.

krajów legendarnych są identyczne. Okazuje się, że nie. Co prawda, wprowadzona zmiana wydaje się być — dla wymowy ideologicznej i wartości artystycznej tekstu — nieistotna, niemniej warto ją odnotować. Otóż angielska wersja biblijnego imienia Job została zastąpiona właściwym polskiej tradycji imieniem Hiob. Nie jest to operacja całkowicie neutralna. Poeta w fortyfikacjach Tobruku czytał bowiem *The Book*. Pierwotne imię biblijnego patriarchy Job ściślej wiąże zatem tekst *Dziwów niebieskich* z wyznaczonym przez historię momentem aktu artystycznej kreacji.

Nie jest to jedyny „żołnierski” tekst B. Andrzejewskiego. Z polem bitwy związanych jest tematycznie kilka liryków, których nie odnajdziemy w *Podróżach do krajów legendarnych*. Można je znaleźć na łamach „Kuriera Polskiego w Bagdadzie”. Wiersze: *Kole-dze*, *Widma* i *Fraszka* ukazały się 15 grudnia 1942 r., a *Upiór* 2 kwietnia następnego roku. Przed proponowaną lekturą *Dziwów niebieskich* chciałem przywołać te mniej znane utwory. Wyrażone w nich przeżycia odnajdziemy także podczas lektury poematu. Zwraca uwagę bardzo tradycyjny w formie wiersz *Upiór*:

Rozwiała się na pustyni szaro-żółta burza
Rozwiała się na pustynię wygnańcze marzenia.
Upiór sondę długą w moją jaźń zanurza
I kłuje i szarpie i szuka korzenia³.

Można tu oczywiście wskazywać na pewną wtórność języka poetyckiego, odnajdywać wpływy Tadeusza Micińskiego, Jana Kasprówicza, czy nawet słyszeć pogłos arcydzieła liryki romantycznej. Być może drażnią staromodne rymy i zbanalizowana przez młodopolan „jaźń”. Pamiętajmy jednakże, iż termin ten ówczesnie oznaczał to samo, co dzisiejsza „tożsamość”. A jednak — twierdzą — to ostentacyjne rymowanie, powtórzenia słów oraz spójnika „i”, nadają utworowi zwartość, poczucie zamknięcia, czy nieuchronności losu. Z kolei skojarzenie „jaźni” z sondą — jak rozumiem kawałkiem drutu do wymacywania min — ujawnia autentyzm przeżycia. Ten upiór, to jednocześnie demon zwątpienia, który chce pozbawić tożsamości liryczne „ja”.

Także wiersze *Fraszka* oraz *Widma* zawierają prawdę biograficznego przeżycia. Czasem wystarczy jeden neologizm, czy niecodziennosc sytuacji lirycznej, by wiersz przykuwał uwagę, korzystnie wyróżniał się na tle płodów eksplozji żołnierskiego natchnienia drukowanego w polskich pismach na Bliskim Wschodzie. W czterech linijkach *Fraszki* ostentacyjna wyrazistość rymów każe dostrzegać ironiczny dystans wobec zapisu sytuacji:

Bogaty jesteś, kolego.
To dobrze wiem.
Masz pięć morg pola martwego
I zamek od cekaem⁴.

Ta lapidarność wyraża esencję kondycji strzelca dyżurującego przy ciężkim karabinie maszynowym. Ręka na spuście i pole minowe przed sobą, to wszystko. Z kolei w wierszu *Widma* zaskakujący neologizm i realia burzy piaskowej wprowadzają w rymowany i pełen celowych powtórzeń język poezji taką dozę autentyzmu, iż znów można mówić o dążeniu poety do oddania istoty opisywanego przeżycia wojennego:

Idą busolidzi w czas burzy piaskowej.
Kocami zakryte mają głowy.
W pokrowcach niosą karabiny.

³ Kurier Polski w Bagdadzie 1943 nr 76.

⁴ Tamże 1942 nr 11. Zachowuję tu ówczesną odmianę słowa: „morga”.

Idą minową drogą
Na kąć kierunkowy
I trafić, trafić nie mogą⁵.

O autobiograficznym wymiarze poezji Bogumiła Andrzejewskiego pisano wielokrotnie. Maja Elżbieta Cybulska zauważała:

Autobiografizm poematów Andrzejewskiego wyznaczają dwa nurty. Jednym z nich jest osobiste zwierzenie. Drugim specyficznym, nasyconym intensywnością skojarzeń „przygoda słowna”⁶.

Jerzy Pietrkiewicz tyleż będzie bronił autentyczności poezji autora *Celnika listu do Faryzeusza*, co i idei poezji autentycznej, z którą to koncepcją związał początki swojej własnej twórczości. Przypomnijmy dla porządku, iż chodzi tu o autentyzm rozumiany jako artystyczny wyraz prawdziwego wewnętrznego przeżycia poety⁷. O wierności tej poezji „przygodom życiowym autora” pisał Czesław Miłosz. I on przypominał w tym kontekście termin „autentyzm”⁸. Nasyconie autobiografizmem *Dziwów niebieskich w Tobruku* nie uszło uwadze także krajowemu miłośnikowi twórczości Andrzejewskiego. Paweł Tański uznawał ponadto utwór żołnierza za dzieło historiozoficzne i religijne, a dla określenia jego gatunkowych właściwości przywoływał kategorie poematu i pamiętnika⁹. Z kolei monografistka poezji 2. Korpusu łączy *Dziwów niebieskie* z medytacyjną poezją nocy i nazywa dziełem o „religijnej — w finale — wymowie”¹⁰. Wszystkie wspomniane określenia rzeczywiście ujawniają istotne cechy dzieła Andrzejewskiego. Nie mogę jednakże oprzeć się wrażeniu, iż posługiwano się nimi pośpieszenie, ulegając pokusie szybkiego klasyfikowania i pozostawiając poza refleksją badawczą znaczące fragmenty tekstu.

Trzydzieści jeden „krótkich prozaicznych, astronomicznych perełek”¹¹ — określenie Janusza Poray-Biernackiego — układa się w spójną całość. Jeśli miałbym wskazać podobny *Dziwom niebieskim* utwór, to przywołałbym powstały w okupowanym kraju *Świat* Czesława Miłosza. Oba dzieła poetyckie mówią o zwątpieniu, trwodze, lęku i o odzyskaniu wiary w boski ład świata. Być może trudniej jest scalić interpretującą myśl miniatury Andrzejewskiego. Nie wykluczałbym jednak, iż kompozycyjny ład *Dziwów niebieskich* czeka jeszcze na czytelnika idealnego. Z pewnością można tu jednak wskazać na celowo ułożone sekwencje. Fragment *Zodiak* odwołuje się do romantycznej koncepcji snu i przywołuje postać bliskiej zmarłej osoby¹², odkrywającej przyszłość. Los, przeznaczenie odczytywane jest w kategoriach wiedzy astrologicznej. Kluczowa jest tu interpretacja gwiazdnej konstelacji Ryb. Wydaje się ona nawiązywać do archaicznych wyobrażeń

⁵ Tamże.

⁶ M. E. Cybulska, *Piękne imię Bogumił*, Tydzień Polski (Londyn) 1985 nr 29.

⁷ J. Pietrkiewicz, *Poezja i przyjaźń*, [w:] B. Andrzejewski, *Podróż do krajów legendarnych. Poematy i opowieści*. Londyn 1985.

⁸ Cz. Miłosz, *Poeta w Lemurii*, [w:] tegoż, *Życie na wyspach*, wybór i oprac. J. Gromek. Kraków 1997.

⁹ P. Tański, *W kręgu tajemnic mitów, legend i języka. O twórczości poetyckiej B. Andrzejewskiego*, [w:] *Powroty w zapomnienie. Dekada literatury emigracyjnej 1989–1999*, red. B. Klimaszewski i W. Ligęza. Kraków 2001.

¹⁰ Zob.: J. Chłap-Nowakowa, *Sybir*, s. 261.

¹¹ J. Poray-Biernacki, *Poematy Bogumiła przyjaźnie ocenione*, Kultura (Paryż) 1985 nr 9 s. 123.

¹² W analizowanych dalej w tym artykule *Wspomnieniach z oblężonego Tobruku*, poeta będzie pisał o śnie, w którym pojawi się postać nieżyjącej matki.

religijnych, w których ryba jest zarazem symbolem płodności i śmierci¹³. W *Zodiaku* te wartości symboliczne są rozdzielone, a o spotkaniu z jedną z ryb, decyduje traf, ślepy przypadek, zodiakalne przeznaczenie. Mówi się tu zatem o świecie opuszczonym przez Boga.

Dalsze miniatury: *Wąż, Smok, Hydra, Kruk* to rozważania o utracie cnót teologicznych: wiary, nadziei i miłości. Mówiące w wierszu liryczne „ja” przeżywa również zwątpienie w sens wojennego wysiłku. Świat podmiotu zaginął, a kruk — tak jak ten wypuszczony z Arki Noego — ciągle przynosi wieść o katastrofie¹⁴.

Kolejne zapisy: *Gwiazda Zaranna, Harmonia Sfer, Delfin* a potem *Orion* i *Siedem sióstr* deklarują odzyskanie wiary w boski wymiar świata. W tej pierwszej miniaturze czytamy:

Patrzyliśmy razem, przyjacielu, na miecz Oriona, potężny miecz, wiszący nad światem.
A teraz jesteś na Tamtym Świecie. Wzrokiem spokojnym spoglądasz stamtąd na Krzyż
Oriona — świetlany symbol zwycięstwa nad śmiercią¹⁵.

Dla rekonstrukcji intelektualnego przesłania *Dziwów niebieskich* równie ważny jest też inny fragment. W reinterpretacji mitu o Plejadach poeta jedyny raz w całym tekście wypowiada się w imieniu zbiorowości:

Na firmamencie, jak pociecha, jak umocnienie w wierze, że nie wszystko jest podłe
i nikczemne, ukazuje się Siedem Sióstr. Są to dusze siedmiu dobrych Sióstr Miłosierdzia,
co zginęły od bomb. Płaczą nad każdym umarłym. Modlą się nad każdą mogiłą. Pociesza-
ją kaleki i rannych. Jeszcze zostało nam coś, za co warto się bić, dlaczego warto ginąć...
Zostało nam Siedem Sióstr, troskliwie schylonych na nieboskłonie.

W przytoczonych tu zdaniach — rozmyślający w okopach Tobruku żołnierz — mówi o metafizycznym wymiarze ludzkiej egzystencji, o wierze w miłosierdzie oraz sensie żołnierskiej ofiary z życia. Świat odzyskuje wymiar sakralny, nie rządzi nim nieuniknione przeznaczenie. Będzie to oczywiście — jak się później okaże — także wizja chrześcijańska i katolicka, o czym zaświadczy modlitwa do Matki Boskiej.

Inna grupa poetyckich miniatur odsyłać będzie do realiów pola bitwy. Zaś sekwencja zapisów końcowych *Zajac, Aseli, Wielka Niedźwiedzica, Ptaki, Okręt* wyraża nostalgię, uczucia wygnania oraz wskaże na mechanizmy pamięci ocalające tożsamość, czyli ową młodopolską „jaźń” z przytoczonego tu wcześniej wiersza *Upiór*. Do zapisów tych powrócę w dalszej części niniejszego artykułu.

¹³ Bardziej rozbudowaną wykładnię zodiakalnego znaku Ryb podaje A. Niemojewski, *Biblia a Gwiazdy. Sto pytań stawianych Biblistom, oraz sto odpowiedzi dla ludzi umiejących myśleć własną głową z 82 wizerunkami*. Warszawa 1924. Książka ta przynosi szczegółową interpretację nieboskłonu, jako księgi, w którą wpisane są ostrzeżenia odczytywane przez starotestamentowych proroków, ale także historia ewangeliczna i zasady chrześcijańskiej wiary. To wykład bardzo obszerny — żeby nie rzec zawili — i nie wiem, czy znany Andrzejewskiemu. Cała zaś jego materia z pewnością obca jest współczesnemu czytelnikowi. Dodajmy jeszcze, iż ryba ma istotne znaczenie w symbolice *Kabały*. Zob.: S. J. Żurek, „...lotny trud półistnienia”. *O motywach judaistycznych w poezji Arnolda Śluckiego*. Kraków 1999 s. 154–156.

¹⁴ Symbolika kruka jest oczywiście o wiele bardziej bogata i zapewne w oparciu o inne jej składniki można budować inną interpretację tego fragmentu. Na tworzeniu świata poetyckiego ze słów obciążonych wieloma znaczeniami i wartościami symbolicznymi polega omalże postmodernistyczny kłopot z lekturą *Dziwów niebieskich w Tobruku*. Niemal każde z pojęć uruchamia lawinę śnieżną intertekstualnych skojarzeń. O motywach kruka pisał m.in. A. Szyjewski, *Symbolika kruka. Między mitem a rzeczywistością*. Kraków 1991.

¹⁵ Ten i następujące fragmenty *Dziwów niebieskich w Tobruku* cytuję za numerem 52–53 „Polski Walczącej” z 1942 r.

Właściwością *Dziwów niebieskich w Tobruku* jest praktycznie nieograniczona możliwość produkowania sensów symbolicznych. Intertekstualne asocjacje związane z nazwami ciał niebieskich odsyłają czytelnika do uniwersum kultury śródziemnomorskiej, do wyobrażeń i mitów współtworzących ją ludów a także do średniowiecznej koncepcji Wszechświata jako księgi stworzonej „ręką Boga”¹⁶.

Uwagę tę odnoszę nie tylko do całości tekstu, ale i każdego poszczególnego zapisu. Jak czytać na przykład *Lirę Orfeusza*? Czy trzeba mieć w pamięci różne wersje tego mitu i jego późniejsze literackie opracowania. Czy poeta wygłasza tu przekonanie o władztwie szatana, skoro to on na niebie zawiesił instrument Orfeusza i skoro Orfeusz „zstąpił do piekieł”, a „Moce Podziemne” naigrywają się z niego. A może Andrzejewski pisze o samym sobie, o sytuacji twórcy: piekło jest teraz tu w Tobruku, a poeta nie potrafi odnaleźć właściwego instrumentu, czyli takiego języka poetyckiego, by je opisać i dlatego porzuca lirykę wierszowaną? Czy mit orficki służy tu także interpretacji osobistego losu poety? Okazuje się, że skonfrontowanie greckiego mitu z myślą chrześcijańską (postać szatana i ukryty cytat z *Wyznania wiary*) oraz wprowadzenie perspektywy osobistego losu, prowadzić mogą do różnych odczytań tego fragmentu.

Jeśli chcielibyśmy postawić tamę tej hipotetycznie niekończącej się asocjacyjnej przygodzie interpretacyjnej, to musimy przywołać autobiograficzny wymiar poematu. Nie bez powodu zwracali nań uwagę wszyscy piszący o *Dziwach niebieskich*. Konkretnie biograficzny, czas powstania i autentyczność przeżycia wpisane są w ten utwór. W jego siedemnastu miniaturach poeta mówi w pierwszej osobie, w jednej formułuje przekonanie w imieniu wspólnoty. Pozostałe mają charakter uogólniającej, bezosobowej refleksji. „Ja” liryczne bliskie jest realnemu poecie i żołnierzowi. O podkreślenie takiego jego charakteru zadbał sam autor, wpisując swe rozważania w autobiograficzną ramę modalną. Widać zależało mu, by czytelnik „Polski Walczącej”, a przede wszystkim towarzysz z drużyny, uczestnik wojennych zmagania, odnalazł prawdę uczuć i prawdę żołnierskiego losu. Stąd dedykacja „Kolegom z kampanii libijskiej” i komunikat: „Utwór ten jest wynikiem moich rzeczywistych przeżyć i przemyśleń. Obserwacja gwiazd skracała mi długie i nużące noce czuwania na froncie w pustyni”. Również w *Post Scriptum* autor odsyła do rzeczywistych warunków pustynnej obserwacji nieba i frontu, przywołując lornetkę polową jako rekwizyt oraz notując myśl o zmarłych towarzyszach boju.

Warto także zwrócić uwagę, iż kilka miesięcy później Bogumił Andrzejewski, na łamach pisma Tymona Terleckiego opublikował pięcioudcinkowe *Wspomnienia z obleżonego Tobruku*¹⁷. To utwór całkowicie zapomniany przez współczesnych badaczy jego twórczości. A rzecz jest niezwykle ciekawa. Poeta raz jeszcze, tym razem w dłuższej relacji pamiętnikarskiej, mówi o emocjach i przemyśleniach, które zawarł w skondensowanych zapisach *Dziwów niebieskich*. Czy zatem ten świąteczny prezent okazał się zbyt erudycyjny i hermetyczny dla kolegów z drużyny? Oczywiście nie potrafię powiedzieć, który utwór powstał pierwszy, wiemy jedynie w jakiej kolejności zostały one opublikowane. To nie koniec kłopotów. Otóż z prozatorskich *Wspomnień z obleżonego Tobruku* dowiemy się o istnieniu jeszcze innego sprawozdania z bitwy. Być może, ono było tekstem źródłowym dla obu analizowanych tu utworów. To wielokrotnie wzmiankowany na kartach *Wspomnień* pamiętnik-dziennik, którego czas zapisu bliski był czasowi notowanych zdarzeń. Często miały się w nim pojawiać jednozdaniowe notki: „dzisiaj nic się nie wydarzyło”, „bez zmian”, „jak co dzień”. Te dawne dziennikowe zapisy w relacji pamiętnikarza są mało przydatne. Niemniej zostają przywołane, jako świadectwa. Mówią

¹⁶ O symbolicznej i alegorycznej interpretacji natury zob.: K. Stępnik, *Filozofia metafory*. Lublin 1988, zwłaszcza rozdział: *Mechanika i semantyka*, s. 9–51.

¹⁷ Kolejno ukazały się one w numerach 17, 18, 19, 20 i 21 „Polski Walczącej” z 1943 r.

one o nudzie wojny i nadmiarze wolnego czasu. To zaskakujące doświadczenie autor notuje na pierwszych kartach swych wspomnień, zdradzając rozdziew między oczekiwaniami, wyobrażeniami o froncie, a rzeczywistością. Otóż sama bitwa, starcie z wrogiem, to wydarzenia akcydentalne. Frontowy dzień zwyczajny wypełnia ciężka praca, mozolne przeładowywanie kanistrów z benzyną, skrzynek z amunicją, pojemników na wodę i kartonów z puszkami *cornbeef* u. Ten trud w kolumnie transportowej, to kolejna, jeszcze nie wspomniana w mitologii, praca Herkulesa. Inne dni charakteryzować będzie nuda bezczynności, zmagania z piaskiem i długie godziny... lektury. Nasz pamiętnikarz i poeta — zostaną przy tej podwójnej kwalifikacji — jest bowiem człowiekiem kultury. Przed wyruszeniem z Aleksandrii na front nigdy nie przypuszczał, iż wśród piasków pustyni będzie miał aż tyle czasu na obcowanie z książką. O miejscu, do którego wysyłano jego oddział dowiedział się ze studiowania nadruku na skrzynkach z prowiantem. Odcyfrował napis: „*cornbeef* 4 B III R.A.S.C. Tobruk”.

Na kartach *Wspomnień z obłożonego Tobruku* zdradza nam zawartość swojej biblioteczki upakowanej w plecaku. Znajdujemy tu: *Don Kichota*, przedwojenne wiersze Lechonia — „z tym ulubionym o miłości i śmierci”, poezje Kasprowicza, *Kwiaty zła* Baudelaire’a, „suchy jak biszkopt” podręcznik logiki, gramatykę, słownik i *Biblię* — w języku angielskim. Dodajmy jeszcze wspomniany później „mszalik”. Najważniejszą książką okaże się oczywiście *Biblia*, która — jak powiada — najlepiej korespondowała z jego uczuciami:

Właśnie teraz na pustyni, na froncie, najbardziej odpowiadało mi czytanie *Księgi Ruth* i *Pieśni nad pieśniami*. *Księga Mądrości* wydawała mi się tutaj nieaktualna i beużyteczna. Na cóż się bowiem przyda mądrość Eklezjasty, kiedy tu trzeba kierować się raczej instynktem i mieć spryt zwierzęcy¹⁸.

Z tym zapisem pamiętnikarza korespondować będą fragmenty *Centaur* i *Bootes* w *Dziwach niebieskich*. Z księgi Joba uczyć się będzie wiary w przyszłe życie, kres wszystkich cierpień i pogodzenia się z boskimi wyrokami. Te emocje zostaną wpisane w namysł nad gwiazdozbiorem *Delfin*.

Znaczenie lektury wśród piasków pustyni i bunkrów obronnych jest dla powstania *Dziwów niebieskich* w *Tobruku* fundamentalne. Zwróćmy uwagę choćby na fragment *Algol-Demon*. Bogumił Andrzejewski każe czytelnikowi przywołać z pamięci opisaną przez św. Łukasza historię oswobodzenia duszy opętanego, wygnania z niej szatana. Dodajmy, iż słowo Algol jest w języku arabskim jednocześnie nazwą demona i gwiazdy. Nie jest to jednak gwiazda taka jak większość widocznych na nieboskłonie. To raczej zespół ciał niebieskich zmieniających intensywność emitowanego światła. Stąd dla nieuzbrojonego oka może być ona wyrazistą, by za chwilę stać się prawie niewidoczną. Tę właściwość gwiazdy Algol poeta wykorzystuje, by nazwać raz jeszcze opisywane wcześniej religijne zwątpienie i siłę myśli sceptycznej. Jednakże w miniaturze *Algol-Demon* ponownie zatriumfuje wiara, co wyrażone jest poprzez skojarzenie rozsunięcia się zasłony w Świątyni Jerozolimskiej w czasie śmierci Chrystusa. Jeśli teraz mielibyśmy zawrzeć relacji pamiętnikarza, to szmatę-zasłonę powiesiła w bunkrze poprzednia załoga. Zapewne hinduska i — jak czytamy — pełniła dla niej rolę talizmanu. Źródła poetyckiej wyobraźni Andrzejewskiego nie są łatwe do wskazania. Tutaj sam zdecydował się je odsłonić. To rzeczywista sytuacja wojenna i autentyczny rekwizyt nabierają sensów parabolicznych przez umieszczenie ich w kontekście ewangelicznej historii. Powstaje metafora, która zwodniczemu migotaniu gwiazdy oraz szmacianej zasłonie i jej odsłonięciu nadaje sens utraty i odzyskania religijnej wiary.

¹⁸ Polska Walcząca 1943 nr 20.

Myśl i wyobraźnia poety w długie nudne dni żywi się Świętą Księgą. Nocami Bogumił Andrzejewski oddaje się hermeneutycznej lekturze mapy nieba. Gwiazdy w Tobruku tworzą jego biografię tak w wymiarze faktograficznym jak i duchowym. To one witają go po wykrętowaniu z pokładów wojennego transportowca:

Na odcinku nieba, ograniczonym krawędzią dachu samochodu ciężarowego i północnym horyzontem błyszczał gwiazdozbiór liry, w całej swej świetlanej krasie¹⁹.

Przypomnijmy, iż od momentu wyjazdu z Aleksandrii miał przecucie, iż zbliża się „ku warsztatowi śmierci”. Pytał więc: „Co jest po tamtej stronie, skąd nikt nie powraca?”²⁰.

Wyobraźmy sobie Bogumiła Andrzejewskiego w schronie, obserwującego poprzez otwór strzelniczy wycinek nieba. W ograniczone pole widzenia nasuwają się coraz to inne gwiazdozbiory. W czasie burzy piaskowej, może on zapalić lampkę benzynową i oddać się lekturze *Biblii* czy *Don Kichota*. W bezchmurną noc jedynym dostępnym temu nałogowemu czytelnikowi tekstem są konstelacje gwiazd, łączą go ze światem kultury i przeszłością, konstytuują tożsamość.

Wieczór nadchodzi szybko i niepostrzeżenie. Gwiazdy wschodzą. Gwiazdy teraz są jedyną rzeczą, która mnie łączy ze światem, co został za morzem i pustynią, za pierścieniem okopów i nieprzenikalności czasu. Do pierwszej czuwam na stanowisku²¹.

Linie obronne rozciągają się w istocie kilkanaście kilometrów przed miastem. Mimo, iż poeta jest żołnierzem potężnej armii alianckiej, to tkwi pośród piasków jako pustelnik. Nie ma wycieczek do Tobruku, traci jedynego przyjaciela, kobiet — jak czytamy — nie ma w ogóle, a śmierć zbiera swoje chaotyczne żniwo. Tu definiuje go jedynie funkcja, jaką przyszło mu pełnić w machinie wojennej: „Strzelec (mowa o gwiazdozbiorze) — to ja” — napisze w *Dziwach niebieskich w Tobruku*. Przypomnijmy: „...pięć mórg pola martwego / I zamek od cekaem”.

Bogumił Andrzejewski broni się przed taką degradacją tożsamości:

Czytam już ze spokojem *Księgę Joba* i niedługo ją skończę. Czytam ją ze słownikiem i ta praca daje mi dużo zadowolenia a poza tym odwraca uwagę od beznadziejnej monotonii życia na pustyni²².

Powtórzmy, iż nocą obserwuje księgę nieba i obmyśla swój poemat. Czasem ogarnia go przejmująca tęsknota za ojczyzną. W relacji pamiętnikarza wyraża ją w ten sposób:

Już noc. Na pustyni burza. Przypominają mi się spacerzy wśród chłodu i ciszy naszych polskich wieczorów. Przypomina mi się dom. Dziś nie mógłbym czytać żadnych wierszy...²³.

W *Dziwach niebieskich w Tobruku* zapis nostalgii tworzy wyrazista sekwencja fragmentów: *Zajac*, *Wielka Niedźwiedzica*, *Ptaki* (gwiazdozbiory Łabędzia, Orła i Żurawia). One przenoszą myśli poety do opuszczonego domostwa pilnowanego przez konstelację Wielkiego Psa. Wiele tu innych odwołań. Mówi się o czasie liturgicznym, przywołany zostaje bowiem wielkanocny obyczaj i bożonarodzeniowy żłóbek. To sygnaty sakralnego ładów świata. Oczywiście nici skojarzeń wiodą też do arcydzieł literatury polskiej.

Autobiografizm *Dziwów niebieskich* mocno wspiera — jak już zaznaczyłem — znacząca ilość zapisów sformułowanych w pierwszej osobie liczby pojedynczej. Ułatwiają

¹⁹ Tamże, 1943 nr 18.

²⁰ Tamże.

²¹ Tamże, 1943 nr 19.

²² Tamże.

²³ Tamże.

one utożsamienie mówiącego podmiotu i realnego autora. Miotające nim uczucia: trwoga, utrata nadziei i wiary oraz zwątpienie w sens wysiłku wojennego, opisane są poprzez odwołania do *Objawienia* św. Jana. Niebo nad Tobrukiem zamieszkują więc zwierzęta z apokaliptycznego bestiariusium. Będą nimi: Wąż, Smok, Hydra czyli Wąż wodny. Pojawi się też lew wężący krew²⁴. Zwróćmy uwagę, iż w tych najbardziej apokaliptycznych opisach mówi się o doświadczeniu osobistym: „Gdy Wąż zniknął wśród kamieni, w okopie prócz pustki i mnie nie było nikogo” oraz „Skurczyłem się, wtuliłem się we wnękę okopu i czekałem, aż Smok odejdzie”.

Zobaczmy jak zwątpienie zapisane zostało w relacji pamiętnikarskiej:

Ów niemy demon [...] podsuwał mi natrętne myśli, pełne zwątpienia o prawdzie najwyższej Miłości, o słuszności naszej sprawy. Nasuwały mi się na myśl pozornie prawdziwe przekonania o panowaniu przeznaczenia nad światem lub o wielkorządztwie szatana²⁵.

Obok widoku konstelacji gwiazd wywołujących myśl o śmierci i wypełniającego się proroctwa św. Jana dostrzeże przecież gwiazdy pocieszenia. Najważniejszą będzie pojawiająca się przed świtem Gwiazda Zaranna. Poeta wie, że kilka minut później zabłyśnie ona też nad Jasną Górą, zacznie więc modlić się słowami *Litanii loretańskiej*: „Gwiazda Zaranna — Pocieszycielka strapionych, Królowa Polskiej Korony...”. Wygłosowy wielokropki kieruje oczywiście myśl czytelnika — żołnierza kampanii libijskiej — do świętego dla Polaków miejsca. Jest cały zapis wyrazem polskiej religijności i wiary w szczególną opiekę Matki Boskiej nad narodem.

Wizerunek Królowej Polskiej Korony — jak przeczytamy we *Wspomnieniach* stale towarzyszył poecie w okopach: „Na ścianie znowu zawiesiłem przy pomocy kamienia i sznurka obrazek Matki Boskiej²⁶, da tu też świadectwo odzyskania religijnej ufności: „Poczułem w sobie nagle obecność Boga, i to, że jestem stworzony na jego podobieństwo, jak każda istota ludzka²⁷”.

Konstelacje gwiazd to byty szczególne. Obiekty fizyczne i znaki kultury. Dla poety-żołnierza są one także obietnicą trwałości tego świata. Wszak identyczne, przebywa bowiem ciągle na północnej półkuli, obserwował w dalekiej ojczyźnie.

Niebo gwiazdziste, to nie tylko niczym nie ograniczony kosmos, ale i księga odsyłająca czytelnika do niemal nieograniczonej — o czym już wspomniałem — ilości tekstów kultury i mitów. One uruchamiają dalsze asocjacje. Mnogość rozszyfrowanych sensów zależy od erudycji czytającego. I to nie tylko od jego wiedzy astronomicznej. Bogumił Andrzejewski do lektury nieba przystępuje wyposażony w znajomość mitów greckich, *Pisma Świętego*, logiki i także — w jakimś skromnym zakresie — języka arabskiego. To dziedzictwo Europejczyka, ale obok tej wiedzy nanosi on na mapę nieba swój los, własną biografię, w czasie kampanii poniekąd dzieloną z kolegami z brygady; niemniej odrębną, bo także biografię poety.

Nie musimy oczywiście odwoływać się do relacji pamiętnikarza, by w *Dziwach niebieskich w Tobruku* wskazać te elementy świata wojny, które osadzają tekst w doświadczeniu biograficznym. Oto kilka z nich: wodnik — jako po prostu menażka, puszka wołowiny z czerwoną etykietą, podstawowy prowiant żołnierza — jako człon metafory odsyłającej do gwiazdozbioru Byka, czołganie się jako czynność przypisana konstelacji Raka, czerwona rakietka — to po prostu raca wojskowa oświetlająca pole bitwy, nawałnica ostrzału artyleryjskiego opisana zostaje jako nadejście Smoka, patrol kluczący na polu

²⁴ Pisał o tym P. Tański, *W kręgu tajemnic*.

²⁵ Polska Walcząca 1943 nr 20.

²⁶ Tamże, 1943 nr 18.

²⁷ Tamże.

minowym, to gwiazdozbiór psów gończych, arabska nazwa gwiazdy Kaph (malowana ręka) przyrównana została do skrwawionej ręki, oderwanej przez minę, fizyczny trud żołnierzy do prac Herkulesa.

Zaznaczyłem już hipotezę, iż o opublikowaniu *Wspomnień z oblężonego Tobruku* mogła zdecydować chęć podsunęcia kolegom z drużyny klucza interpretacyjnego do *Dziwów niebieskich*, a być może również i potrzeba zaświadczenia, iż mimo pewnej ekscentryczności intelektualnej, był jednym z nich. Przesłanki prowadzące do takiego przekonania podsuwa nam sam autor.

Otóż Andrzejewski-pamiętnikarz wyznaje jak bardzo przeżył okaleczenie przyjaciela o imieniu Józef. Tylko ten jeden jedyny przyjaciel-żołnierz był jego prawdziwym intelektualnym partnerem. Później nie udało mu się już zaprzyjaźnić z nikim więcej.

Przywołajmy wyobrażenie poety siedzącego na skrzynce amunicji i czytającego *Biblię* lub zadumanego w bunkrze nad wierszem Lechonia. Nic dziwnego, iż kolega z drużyny zadaje mu pytanie: „Po co ty ciągle siedzisz nad tymi książkami? Co ci z tego przyjdzie?”. Uwierzmy pamiętnikarzowi, iż to zapis sytuacji autentycznej. Odpowiada więc: „To obrona przed wyjałowieniem duszy. To jest zacięta obrona przed zmechanizowaniem nieśmiertelnej duszy”²⁸. Nie przekonał interlokutora, wywołał jedynie na jego twarzy uśmiech politowania. Być może dlatego, poza jedną jedyną formą liczby mnogiej, poeta nie mówi w *Dziwach niebieskich nad Tobrukiem* o uczuciach wspólnoty. To zapis indywidualnego losu samotnego strzelca i jego rozmyślań w piaskach Afryki.

Autentyzm przeżycia i sytuacyjny konkret są tutaj istotnym i nieusuwalnym kontekstem interpretacyjnym. Prawomocność jego odczytania zaprojektowana została przez samego poetę autobiograficzną ramą modalną, a dodatkowo wzmocniona późniejszą publikacją *Wspomnień z oblężonego Tobruku*.

Tę przygodę z przetworzeniem życia w tekst poetycki warto pamiętać także przy lekturze późniejszej twórczości autora *Podróży do krajów legendarnych*, tak jak i pokazany tu mechanizm asocjacyjny, który każe łączyć puszkę wołowiny z gwiazdozbiorem Byka, a menażkę z konstelacją Wodnika. Źródłowymi członami metafor Bogumiła Andrzejewskiego są bowiem autentyczne przeżycia czy fragment rzeczywistości. Oczywiście nie jest tak, iż w przypadku *Dziwów niebieskich w Tobruku* ujawniają je dopiero przywołane przeze mnie *Wspomnienia*. Relacja pamiętnikarza pomaga jedynie dostrzec i potwierdza znaczenie biograficznego konkrety dla poetyckiej wizji poety umiejscowionego w fortyfikacjach Tobruku.

²⁸ Tamże, 1943 nr 21.

W GĄSZCZU PYTAŃ — POWIEŚĆ *SKRYTKI* ZOFII ROMANOWICZOWEJ

Irena BURZACKA (Toruń)

Skrytki Zofii Romanowiczowej interesowały krytykę, kilkakrotnie stały się także przedmiotem refleksji badawczej¹. Lektura z czasowego dystansu tej interesującej powieści zdaje się jednak przekonywać, że jest w niej jeszcze sporo miejsc niedookreślonych, które czekają na konkretyzację, a w wypowiedziach badaczy i krytyków wiele pomysłów interpretacyjnych czekających na uporządkowanie i reinterpretację

Problemy, których wyjaśnieniem zajmiemy się w tym szkicu, to paraboliczność *Skrytek* oraz współlistnienie w tym tekście powieści psychologicznej i parabolicznej. Niejednokrotnie badacze twórczości Z. Romanowiczowej zauważali, że jej powieść wyrasta z tradycji powieści psychologicznej dwudziestolecia międzywojennego. *Skrytki* w tej kwestii nie odbiegają od wcześniejszych utworów powieściowych. Tym natomiast co je różni od poprzedzających je tekstów Romanowiczowej, jest paraboliczność. Interesujące propozycje dotyczące interpretacji tego zagadnienia zaprezentował J. Detka, który twierdzi, że narrator w *Skrytkach* chce opowiedzieć historię bohaterów jako „*exemplum* sytuacji ogólniejszych”². Zanim ustalimy co decyduje o tym, że dzieje głównych postaci *Skrytek* można odczytać jako przykład sytuacji uniwersalnej, wyjaśnijmy dlaczego używamy tu pojęcia „paraboliczność” — a nie po prostu „parabola”.

Otóż określenie „paraboliczność” jest bardziej pojemne i bardziej nam przydatne niż „parabola”. Określenia „paraboliczność” używamy tu w takim sensie jaki nadaje mu A. Martuszevska w pracy *Pozytywistyczne parabole*.

[...] należałoby więc obok określenia „fikcja paraboliczna” [termin M. Głowińskiego — I. B.] raczej mówić nie tyle o paraboli, ile o „paraboliczności”. Podobnie jak utworom należącym do tzw. fikcji groteskowej przysnaje się cechę groteskowości, z fantastyką wiąże się zwyczajowo — fantastyczność, z groteską — groteskowość, z satyrą — satyryczność,

¹ Najobszerniejszym bodaj artykułem jest tekst pióra E. R. Nowakowskiej, „*Skrytki*” Zofii Romanowiczowej: powieść o relacjach, [w:] *Pisarz na obczyźnie*, pod red. T. Bujnickiego i W. Wyskiela. Wrocław 1985 s. 157–168.

² J. Detka, *Zofia Romanowiczowa*, [w:] *Pisarze regionu świętokrzyskiego*, pod red. J. Paclawskiego, seria I, t. 6. Kielce 1997 s. 221.

z alegorią — alegoryczność, z epiką — epickość, a nawet z powieścią — i nie tylko z nią — powieściowość. Przy czym trzeba by zauważyć, że owe kategorie estetyczne (pojęcia te są bowiem nimi z pewnością) mają tendencję do oznaczania zjawisk o wiele szerszych niż gatunki, a niekiedy nawet typ fikcji, do których się bezpośrednio odnoszą³.

Tak rozumiana „paraboliczność” staje się zjawiskiem międzygatunkowym i pozwala łączyć wszystkie te sposoby prezentacji świata przedstawionego, w których funkcjonuje on na dwóch poziomach, literalnym i sensów naddanych⁴.

Warunkiem jej powstania — pisze dalej A. Martuszevska — wydaje się bowiem być pojawienie w utworze takich postaci lub wydarzeń, które potrafią prezentować pewne rodzaje typowych charakterów lub ludzkich postaw, łącząc cechy ogólne ze szczegółowymi, co może prowadzić do uniwersalizacji zjawisk przedstawionych w utworze⁵.

Zanim zaprezentujemy zabiegi prowadzące do uniwersalizacji świata przedstawionego w powieści Romanowiczowej, zastanówmy się jak możliwa jest koincydencja realizmu i paraboliczności w *Skrytkach*? Jako powieść psychologiczna, są bowiem *Skrytki* zarazem gęstą od szczegółów powieścią realistyczną, co wydaje się być dość trudne do pogodzenia z parabolą w sensie klasycznym charakteryzującą się uproszczoną, schematyczną, odchodzącą od detalu fabułą (vide: *Proces* Kafki). Bogata w szczegół realistyczny proza Romanowiczowej bliższa jest tymczasem takiemu reprezentantowi paraboliczności XX-wiecznej, jakim jest *Ulisses* Joyce’a.

Ewa Owczarz, interesująca się relacją między parabolą i parabolizacją a kategorią mimesis, zwraca uwagę na dialektykę ogółu i szczegółu w fikcji parabolicznej.

Wszystkie próby całkowitego odejścia od mimesis — przy założeniu, że powieściowość pozostaje wyznacznikiem gatunku — z góry skazane są na niepowodzenie. Dialektyka ogółu i szczegółu układa się jednak w powieściach-parabolach różnie, a *Ulisses* i *Proces* mogą być wyrazistym przykładem skrajnych rozstrzygnięć. Być może o paraboli w odniesieniu do powieści należałoby mówić gdy przeważają cechy charakterystyczne dla tej właśnie, archaicznej formy gatunkowej, a sensory ogólne ukazują się przez redukcję tego, co szczegółowe. O parabolizacji zaś — gdy totalność próbuje się uchwycić przez nadanie sensu „widocznemu”⁶.

E. Owczarz stosuje wprawdzie termin „parabolizacja” dla odróżnienia powieści charakteryzującej się gęstością szczegółu realistycznego od paraboli klasycznej, nie wchodzi jednak w kolizję z przyjętym przez nas terminem szerszym, jakim jest „paraboliczność”.

Tym co pozwala mówić o paraboliczności *Skrytek* jest przede wszystkim fakt, że główni bohaterowie powieści są postaciami bez imion i nazwisk: to On i Ona. Są kimś w rodzaju Everymana, pozwalającego czytać tekst w sposób uniwersalny. Główni bohaterowie *Skrytek*, to para małżeńska dotknięta nieszczęściem, jakim jest nieuleczalna choroba ich dziecka, które po podaniu szczepionki przeciwko ospie osunęło się w stan katatoniczno-wegetatywny. Doświadczając cierpienia, przeżywając tragedię regresu osobowości syna, zarówno bohaterowie powieści, jak i przede wszystkim narrator, drażnią problem tego nieszczęścia. Tym samym los jednostkowy bohaterów staje się *exemplum* problemu bardziej uniwersalnego. Problemu, którym jest uwikłanie człowieka w Zło. Pisząc *Zło*, zgodnie z pisownią stosowaną w powieści, przez wielkie „Z” Romanowiczowa odsłania Zło świata ziemskiego, niedoskonałość materii, która manifestuje się przede wszystkim

³ A. Martuszevska, *Pozytywistyczne parabole*. Gdańsk 1997 s. 139.

⁴ Tamże, s. 139–140.

⁵ Tamże, s. 140.

⁶ E. Owczarz, *Parabola i parabolizacja wobec mimesis*, [w:] *Mimesis w dyskursie literackim*, pod red. Cz. Niedzielskiego i J. Speiny. Toruń 1996 s. 91–92.

w chorobach, a wreszcie w śmierci. Co więcej, narrator rozwija tę kwestię wprowadzając do powieści pytania i dywagacje filozoficzne, którymi się jeszcze zajmiemy. Tymczasem przyjrzyjmy się bliżej, kim jest Everyman w *Skrytkach*.

Bohaterowie powieści to „dwoje nieszczęśliwych”, jak ich nazywa M. Szpakowska⁷, którzy szukają w sobie nawzajem oparcia i zrozumienia. To para, którą połączyła na zawsze w nierozzerwalnej więzi — wspólna sprawa, jaką jest opieka nad upośledzonym dzieckiem. W zasadzie trudno powiedzieć, czy opieka, bo chore dziecko ma opiekunkę — *madame* Konik. Raczej — dożywotnia odpowiedzialność za dziecko, z którym nie ma kontaktu, które osunęło się do stanu wegetatywnego. Romanowiczowa prezentuje swych bohaterów jako parę rozumiejących się prawie bez słów, myślących wręcz identycznie:

Od lat tak wyglądały ich rozmowy. Parę zdań zamienianych półgłosem, parę wierzchnich słów i zaraz równoległa cisza, równoległe milczenie, Bo gdy któreś znowu otworzyło usta, okazywało się, że myślą o tym samym, para nurków znoszonych jednym prądem, równocześnie wypływających na powierzchnię dla zaczerpnięcia oddechu (*S*, s. 10)⁸.

Wrażenie jednomyślności potęguje narracja w trzeciej osobie liczby mnogiej. Efektem takiego zabiegu jest wrażenie permanentnej jedności i nierozłączności pary bohaterów, nierozłączności, która przy końcu zostaje na moment zachwiana, po to by jednak wrócić do stanu równowagi.

Za to przez resztę niedziel rzadko kiedy chciało im się ruszyć z domu. Szlafrokowali. Nabierali sił do następnej wizyty u *madame* Konik. Samochód służył im właśnie raz na miesiąc, po to go głównie kupili. No i ze względu na wyjazd do Janów, na lato.

Soboty poprzedzające wypad do Konikowej były trudniejsze od innych. Bardziej zmęczone. Kładli się wcześniej spać, zażywali proszki. Trochę czytali w łóżku, gasili światło gdy litery zaczynały rozpyływać się im w oczach. Sen był jak czarna rzeka, zanurzała się weń, para śniętych ryb, niżej, głębiej, na samo dno (*S*, s. 27).

Główni bohaterowie *Skrytek* dźwigają swój ciężar solidarnie, znajdując jedno w drugim oparcie, podporę, pomoc. Dzięki tej solidarności, okrucieństwo losu staje się wspólną sprawą, łatwiejszą do zniesienia, opanowania i oswojenia.

Wielka bezradność sprawiła, że znowu poszukali ucieczki jedno u drugiego, jedno w drugim. Przenikające się ciała dopełniły wspólnoty myśli, wspólnoty trosk. Byli jedną troską, jednym ciałem w dwu osobach jak syjamska figa w ogródku, wyrosła z dwojga ziaren, ale rodząca wspólny owoc, wspólny rzucająca cień (*S*, s. 122).

Tę „syjamską figę” — „syjamską parę” Romanowiczowa wpisuje w symbolikę krzyża — „Cóż, każdy ma swój krzyż, osobisty, czy pokoleniowy...” (*S*, s. 108). Sugerując, że życie tych dwojga jest dźwiganiem krzyża, który ich jednak nie przytłacza, ale nadaje ich egzystencji szczególny wymiar.

Nie rozprasza się w tym co nieistotne, nie ulegają fałszywym emocjom, są skoncentrowani na tej jednej, jedynej ważnej sprawie: wypełnienia rodzicielskiego obowiązku wobec skazanego na ich dożywotnią opiekę dziecka⁹.

Sugerowana przez przytoczony wyżej cytat symbolika krzyża pozwala cierpieniu bohaterów nadać wymiar i sens chrześcijański, mimo planów, zamysłów głównych postaci *Skrytek* i wreszcie jak się okaże „heretyckich” pytań filozoficznych.

⁷ M. Szpakowska, *Dwoje nieszczęśliwych*, *Twórczość* 1981 nr 8 s. 128–131.

⁸ Wszystkie cytaty ze *Skrytek* Z. Romanowiczowej w niniejszym tekście pochodzą z wydania: Z. Romanowiczowa, *Skrytki*. Paryż 1980. Tytuł powieści oznaczony został skrótem „S”.

⁹ C. Gawryś, *Nie ma Arkadii*, *Więź* 1982 nr 4/5 s. 181.

Co do planów bohaterów to nie sposób zauważyć, że On i Ona czując się napiętnowani przez los z powodu choroby dziecka, zrywają dotychczasowe znajomości ukrywając swoją tragedię. Z pełną ufnością odnoszą się jedynie do ludzi południa Francji zamieszkujących Seweny, w których to górach spędzają rokrocznie wakacje, oczekując od miejscowych jakby akceptacji ich chorego syna.

Projekt zamieszkania z synem w Sewenach, nierozzerwalnie powiązany jest w powieści z planem zbiorowego, potrójnego samobójstwa, które ma zakończyć ich i jego życie.

Skoro nie mogli mu dać pełnego życia, tylko skażone, skoro odepchnął ich, przestał znać, przestał nazywać, na całe życie, skoro nie ma na to żadnej rady, żadnego lekarstwa, odnajdą się i połączą w śmierci. To będą jego drugie, to będą ich wspólne, definitywne narodziny.

Gdzieś tutaj. W domu, który może już tego lata znajdą i nabędą. Przygotują. Tu można przygotować dom i na życie i na dożywocie, i na to, co potem... (S, s. 73)

Charakterystyczne, że projekt zbiorowego samobójstwa jest interpretowany w powieści nie tylko jako „definitywne”, wolne od skażeń materii, narodziny duchowe, ale także jako akt miłości, odsłaniający boskie wręcz, demiurgiczne możliwości rodziców.

Alboż są królami? Bogami także nie są. Ale będą. Dali mu życie z miłości. Odbiorą mu je kiedyś, gdzieś tutaj, w jakimś domu za skałą czy nie także aktem miłości i woli? Stań się! Giń! Według Tory. Według Testamentu (S, s. 108).

Bohaterowie powieści projektując finał, daleki od chrześcijańskiej nauki o naturalnej śmierci, wydają się w swym wyborze być uczciwi i odważni. Usprawiedliwia ich ciężar odpowiedzialności za życie kogoś, kto zgodnie z procesami biologii może ich przeżyć, a przecież nie powinien.

Bo przecież jeżeli to zrobią, mają zamiar, mają wolną wolę to zrobić, zrobią to z miłości. Owszem, pozbyli się na pozór syna, wynajęli go Konikowej. Ale nie przestali go kochać. Nie przestał ich dotyczyć. Więc jakże mogliby go pozostawić samego, takiego, i na takim świecie, tylko dlatego, że rodzice, jak psy, żyją krócej?

Odegra się po prostu do końca akt kiedyś przerwany. Opadnie ramię, kiedyś wstrzymane przez Anioła. Cóż to za Anioł, żeby w takiej sytuacji chwycił kogoś za rękę? Sprawiedliwość mogłaby chcieć aż takiej niesprawiedliwości?

Spełni się pragnienie. Pragnęli, był taki okres, że spieszyło im się do emerytury. Śmierć wydawała im się jedynym wyjściem na wolność, jedyną szczeliną do przeciśnięcia się przez mur (S, s. 146).

Z projektem zbiorowego samobójstwa, wydającym się być jakimś wyjściem, rozwiązaniem, jest nierozłącznie związany w powieści mit Arkadii. On i Ona, Everybody, mają swoją krainę szczęśliwości. Jest ona usytuowana właśnie w Sewenach. Wakacyjne wyjazdy do Janów, do ich „domu za skałą” działają jak balsam, pozwalają na zanurzenie się w zupełnie innej, wyjątkowej rzeczywistości, tak bardzo różniącej się od szarzyzny paryskiego życia. Hodując w sobie mit domu Janów — „domu za skałą”, bohaterowie powieści idealizują mieszkańców odwiedzanej rokrocznie latem wsi w Sewenach. Idealizując, snują projekty zakupu domu w pobliżu lotniska, w którym w przyszłości, po przejściu na emeryturę zamieszkaliby wspólnie z chorym synem i dokonali w końcu aktu zbiorowego samobójstwa.

Gdzieś niedaleko Janów będzie idealnie. Tam ludzie w dobrym gatunku, pełni kamizardowsko-protestanckiej godności i rezerwy, ale już po śródziemnomorsku, kolorowi i weseli. Gdy się oswoją, gdy kogoś przyjmą, można liczyć na nich w szczęściu i w nieszczęściu. Od pokoleń życie tu nie szło po różach. Surowość klimatu, jałowość ziemi i te wszystkie wojny i najazdy, dragonady, czarne ospy, którymi smagał ich jak nie król to Jehowa. Dziesiątkowały ich, ale nie uginały, nigdy. Z takimi ludźmi można było dzielić rodzinne kalectwo (S, s. 51).

Seweńska Arkadia jest jednak w powieści jedynie ułudą. Bohaterom *Skrytek* oczy zostają otwarte. „Dom za skałą” w Sewenach przestaje być azylem w chwili gdy i do niego wkracza Zło. Zawiść, podejrzliwość i pomówienia sąsiadów, z których echem spotykają się w końcu bohaterowie w domu Janów, owym cudownym „domu za skałą”, przeczą dotychczasowym opiniom o wyjątkowości i prawości francuskich południowców. Czary goryczy dopełnia wiadomość o śmiertelnej chorobie Marii, gospodyni „domu za skałą” i w końcu — samobójcza śmierć, broniącego swego honoru, oczernionego przez sąsiadów, Jana. Tracąc złudzenia, tracą równocześnie bohaterowie *Skrytek* szansę na urzeczywistnienie swoich planów: zakupu domu w Sewenach oraz zrealizowania marzeń o wspólnym z synem dokończeniu egzystencji, gdzieś tam na południu Francji.

Odarci ze złudzeń, zaniepokojeni dalszym losem syna w obliczu zmian, dokonujących się w życiu osobistym jego opiekunki, bohaterowie w finale zostają pozostawieni sami sobie. Autorka nazywa wprost Nieszczęściem przez wielkie N, los tych dwojga, który po utracie wiary w istnienie Arkadii, staje się jeszcze bardziej dotkliwy.

Gdyż ich drogą, pod jej śliską od deszczu nawierzchnią, płynęła dla nikogo niewidoczna, na zawsze wszystkim ich drogom poślubiona, podziemna rzeka Nieszczęście.

Szukając ujścia — Alkowsy! (S, s. 178)

Nie wiemy, jaką koleją potoczy się teraz życie bohaterów odartych ze złudzeń i pozbawionych stabilizacji, można się domyślać, że będą musieli zapłacić za to niemałą cenę. Najważniejsze jednak jest to, że mimo konfliktu po powrocie do Paryża z wakacji w Sewenach w obliczu spłądowanego mieszkania przy *rue Debelleye*, w końcu odnajdują drogę do siebie, bo tylko ta wspólnota, którą tworzą, daje szansę na niesienie ciężaru, który przypadło im dźwigać, na wejście w przymierze z losem, tak ciężko ich doświadczającym.

Rzeka Nieszczęście, ich prywatna rzeka, wytrysła jednej nocy krzykiem małego, a teraz płynie pod ziemią, pod kołami ich samochodu. Jej bieg poślubił ściśle bieg szosy, każdy zakręt jak w lustrze małpuje od spodu. Ona ich nie zwodzi ani na chwilę, nie oddali się na milimetr (S, s. 174).

Można sobie zadać pytanie, czy uczucie łączące parę głównych bohaterów *Skrytek*, nazwanych przez Romanowiczową parą „syjamskich ryb pływającą pod powierzchnią rzeki Nieszczęście” (S, s. 189) jest miłością? Nie wszystko wskazuje na to, że tak¹⁰. Bez wątplenia to co łączy Ją i Jego jest uczuciem dojrzałym, polegającym na wzajemnym wspieraniu się w nieszczęściu. Można powiedzieć, że jest to uczucie, za którym stoi wspólnota doznań, swoista jednomyślność. Wrażenie takie, jak się rzekło, jest konsekwencją specyficznie ukształtowanej narracji, narracji w trzeciej osobie liczby mnogiej. Nieznane jest zupełnie czytelnikowi przeżywanie świata indywidualnie przez Niego i Nią, to co pozostaje poza wspólnym myśleniem. Chodzi o tę sferę intymności w każdym z nas, której istnienie jest oczywistością, a której w powieści zabrakło. Brak wiedzy na ten temat nie pozwala do końca nazwać uczuć łączących parę bohaterów *Skrytek*. Dostrzec też można, że podporządkowanie związku dźwiganiu wspólnej sprawy wprowadza swoiste tabu w życie erotyczne tych dwojga, prowadzi do swoistego „skażenia erotyki”.

Nawet gdy się kochali, pomiędzy nimi leżał miecz.

Nigdy nie było i nie będzie z nimi, pomiędzy nimi, tak jak na początku. Wtedy nie byli tego świadomi, nie od razu, ale przecież już wtedy, pragnąc siebie nawzajem, równolegle pragnęli kogoś innego. Było w tym wspólne wyjście poza siebie, jakieś „stań się” — akt stworzenia. Pełny akt miłości. Byli bogami. Bogiem w dwu osobach, który kochał, więc pragnął kogoś na swoje podobieństwo.

¹⁰ Zob. odmienną opinię K. Zawrata: *Powieść o miłości*, Kultura 1981 nr 3(402) s. 122–125.

I zaraz potem, zaraz od upadku małego, pożałowali, przestraszyli się, jak i On pożałował (S, s. 122).

Bohaterowie Romanowiczowej zupełnie odrzucili możliwość spełnienia swojego związku w kolejnym macierzyństwie i ojcostwie, jakby wykluczyli je w obawie, że drugie dziecko będzie również chore, ulegli blokadzie, zahamowaniu, przestraszowi.

Główne postaci *Skrytek* to więc także „ludzie ze skazą”, których tak często spotyka się w powieściach Romanowiczowej¹¹. To, co szczególnie wyraziście odsłania ich skazę to niemożność zbudowania własnego domu, swoista bezdomność. Mieszkanie paryskie przy *rue Debelleye* skrywa tajemnice poprzednich właścicieli — państwa Durand, skrytki usytuowane w jego ścianach przechowują jakieś dziwne, nieznanne obecnym mieszkańcom sekrety. W mieszkaniu tym ponadto „straszy” pusty pokój dziecinny, do którego się nie wchodzi, pokój będący niemym świadkiem choroby syna. To mieszkanie, tak dogodnie położone, nie daje bohaterom poczucia bezpieczeństwa. Przeżywają w nim dzień za dniem, wyczekując spotkania z dzieckiem, czy wyjazdu w Seweny. Są jedynie jego lokatorami, którzy nie potrafią w nim zbudować domu, takiego jak dom „za skałą” czy dom Konikowej¹². Dlatego też tak emocjonalnie są związani z domem Janów, który przez lata jest ich Arkadią, pozwalającą im mieć złudzenie, że na emeryturze zbudują dom podobny do tegoż. Zakończenie powieści tę bezdomność bohaterów pogłębia, odsłania bowiem nie tylko płonność tego złudzenia, ale także destabilizację, chaos w jakim znajduje się paryskie mieszkanie, po splądrowaniu go przez wnuka Durandów.

[...] dawny ład, ustalone kojące nerwy przyzwyczajenia, przydzielone miejsca różnych przedmiotów nie dawały się odwrócić. Zapomnieli jak tu przedtem było (S, s. 186).

Na tym swoistym rumowisku, bohaterowie czują się zagubieni i samotni. „Byli sami w całym domu. Byli sami na świecie. Sami z «tym wszystkim»” (S, s. 187).

Bezdomni bohaterowie *Skrytek* najlepiej czują się w czasoprzestrzeni „Pomiędzy” uruchamianej przez podróż samochodem, nazywanym w powieści „ruchomym domem” (S, s. 47). Romanowiczową interesuje semantyka czasu, mówienie „językiem czasu o świecie”¹³. W *Skrytkach* pojawiają się takie określenia pisane wielką literą jak „Tymczasem”, „Przedtem”, „Potem”. Najbardziej jednak zastanawia ją fenomen „Pomiędzy”, który przywołuje przy okazji retrospekcji i relacji dotyczących wakacyjnych podróży bohaterów samochodem do Janów, używa też tego określenia relacjonując powrót bohaterów do Paryża po nieudanych wakacjach w Sewenach. Najbardziej jednak wnikliwą analizą fenomenu „Pomiędzy” jest czasoprzestrzeń podróży z sadu czereśniowego do „domu za skałą”. Ta właśnie, skądinąd krótka podróż jest szczególnie ważna dla fabuły powieści, ma miejsce po niespodziewanej propozycji kupna domu złożonej bohaterom przez Marię w czereśniowym sadzie. Jest punktem kulminacyjnym akcji powieści, czasem psychologicznym wydłużającym się niezwykle, będącym zarazem retardacją, w której bohaterowie snują marzenia wydające się tak bliskie realizacji, jak zakup „domu za skałą”, meblowanie go, osvajanie. Cała podróż z sadu czereśniowego do domu Janów to w zasadzie turbulencja czasu psychologicznego, to łączywie zawłaszczanie i urządzenie domu, którego możliwość nabycia na własność dopiero co się odsłoniła. To „Pomiędzy” jest tym bardziej istotne, że dramatyczne i natrętne refleksje postaci dotyczące prze-

¹¹ O skazie psychicznej bohaterów Z. Romanowiczowej piszą W. Wyskiel w szkicu *Tematy Romanowiczowej* (Ruch Literacki 1985 R. XXVI z. 1 s. 15–31) i A. Górniak w pracy magisterskiej „Psychologiczne i filozoficzne aspekty twórczości Z. Romanowiczowej”. Toruń 2002.

¹² W. Wyskiel, *Tematy*, s. 30.

¹³ Sformułowanie A. Sobolewskiej, *Polska proza psychologiczna (1945–1950)*. Wrocław 1979 s. 55.

jęcia „domu za skałą” odbywają się w sytuacji jednoczesnej niewiedzy o tym, co wydarzyło się mniej więcej symultanicznie w seweńskim domu, o samobójczej śmierci Jana — właściciela nieruchomości, bez którego kupno domu jest niemożliwe, śmierci, o której dowiadujemy się po retardacji, jaką jest narracja o czasoprzestrzeni „Pomiędzy”.

Owa powrotna droga, ostatnia w ich życiu powrotna droga stamtąd, ta przestrzeń dzieląca zrujnowaną siedzibę zarazanego kasztanowca od domu za skałą, gdzie leżał Jan, w wyścigowym pokonywana tempie, przy pisku opon, zgrzycie hamulców na zbyt ostro branych zakrętach, wydawała się im i będzie się wydawała czymś bardzo długotrwałym, czymś od wszystkiego przedtem i potem wyłączonym, czasoprzestrzennym „Pomiędzy”. Między relacjami Marii a tym, co ich czekało w domu za skałą. Ów czas, owa przestrzeń nie miały nic wspólnego ze wskazówkami zegara czy trasą słońca na niebie, nic z cyferkami pokonanych kilometrów na liczniku [...].

Owo „Pomiędzy” trwało z pół godziny, może trochę więcej, może mniej, a wydawało się wszystkim trojgu, że stanowi osobną epokę ich życia, wydzielony, specjalny okres. Z tych, co to chciałoby się żeby już minął, ale też żeby jeszcze trwał, który chciałoby się przeskoczyć, przefrunąć, ale także utkwić w nim na zawsze, jak przedpotopowa mucha w bursztynie (S, s. 140–141).

Bohaterom *Skrytek* nie udaje się oczywiście utkwić w czasoprzestrzeni „Pomiędzy” na zawsze, co więcej ostatnia ich podróż do Paryża po nieudanych wakacjach w Sewenach, jest już podróżą, w której pod kołami samochodu, pod szosą płynie „rzeka Nieszczęście”. Jeżeli więc dotychczasowe bywanie w sferze „Pomiędzy” oddalało myśli o trudnej codzienności, to ta ostatnia podróż nie jest już azylem. Wraz z wygnaniem z Arkadii, kończy się też sfera bezpieczeństwa w czasoprzestrzeni „Pomiędzy”. Czyżby oznaczało to, że wszędzie i zawsze bohaterowie są zupełnie bezdomni?

Jak się rzekło, tym co pozwala mówić o paraboliczności *Skrytek* jest fakt, że mamy w tej powieści bezimiennych bohaterów. Co więcej bohaterowie ci, co wynika z pewnego układu fabuły oraz komentarza narratora, ponawiają jakby biblijny mit upadku, stając się drugim Adamem i drugą Ewą¹⁴.

Na taką konstatację pozwala narrator powieści, który wskazuje na paralele między sytuacją pierwszych rodziców a losem bohaterów *Skrytek*, sięgnijmy po jeden z sugestywniejszych przykładów:

Drżeli. Dzielili to drzenie, starając się je opanować, jedno ze względu na drugie i nie mogli. Nie znajdowali w uścisku zwykłej pociechy ani ciepła.

Tak musieli drzeć pierwsi rodzice, gdy brutalnie zaszło pierwsze słońce, zapadła pierwsza noc, a oni byli nadzy. Ziąb pierwszej nocy obozu śmierci (S, s. 151).

W końcowej partii powieści narrator zdobywa się na taki komentarz:

Stali osobno, jak skamienieli, jak nadzy. Tak stoją nad frontonem Notre Dame Adam i Ewa, porażeni wiadomością dobrego i złego. Już skazani, już deportowani. Nadzy i osobno (S, s. 193).

Przykłady te wskazują wyraźnie, że Romanowiczowa wpisuje swoich bohaterów w biblijną opowieść o Adamie i Ewie. Są to przecież bohaterowie „porażeni wiadomością dobrego i złego”, na co wskazuje fabuła powieści prezentująca ich dotkliwie egzystencjalne doświadczenie, wynikające z obcowania ze Złem, które poniekąd współtworzą. Są to bohaterowie „skazani” na życie pełne cierpienia i udręki. Są to wreszcie bohaterowie „deportowani”, wygnani z Arkadii, wygnani z seweńskiego Raju. „Odjechali tak, jak stali, właściwie przepędzeni” (S, s. 187). Zmuszeni do egzystencji lokatorów w splądrow-

¹⁴ Adamem i Ewą nazwał już bohaterów *Skrytek* W. Wyskiel (*Tematy*, s. 30–31). Na związki z tą opowieścią biblijną wskazał też J. Detka, *Zofia Romanowiczowa*, s. 222.

wanym mieszkaniu przy *rue Debelleye*, na zawsze i wszędzie bezdomni. Jak będziemy mieli okazję się przekonać, biblijna opowieść o Adamie i Ewie jest przywoływana w powieści wielokrotnie, potęguje zwłaszcza pytania filozoficzne, którymi będziemy jeszcze się zajmować. Obecnie chcę jedynie powiedzieć, że historia bohaterów *Skrytek* jest *exemplum* sensów ogólnych, a analogie z opowieścią o Adamie i Ewie pogłębiają paraboliczny wymiar tekstu.

Tę paraboliczność potęgują także symboliczne przedmioty, którymi nasycony jest świat przedstawiony powieści¹⁵. Najbardziej plastycznym z nich jest wieża Cezara w seweńskim pejzażu „oznaczająca wyosobnienie [bohaterów — I. B.], izolację od świata i ludzi”¹⁶.

Na zachodzie czerwień nieba ostygła, sfiolotowała. Pierwsza gwiazda, podana na obłoku jak kropla rosy na liściu nasturcji, drżała perłowo. Gdy zejść w dół, zobaczą ją na zwykłym jej miejscu, w szczerbatej koronie wieży Cezara, pod którą tymczasem jeszcze sobie siedzieli, trzymając się za ręce poplamione jeżynami i nasłuchując kiedy rozlegnie się zew wieczornej muszli Jana. Był już na to czas (*S*, s. 89).

Innym, symbolicznym przedmiotem jest muszla Jana, dmąc w którą zwoływał pensjonariuszy na posiłki, którą po jego śmierci Maria podarowała głównym bohaterom powieści. Muszla, zgodnie ze *Słownikiem symboli* W. Kopalińskiego jest przedmiotem niezwykle nośnym symbolicznie¹⁷. Symbolizuje między innymi Księżyc, bóstwo, słowo Boże, pielgrzymkę, ale także mizantropię, samotność. Te ostatnie sensory symboliczne muszli wyraźnie przywołują los bohaterów. Janusz Detka uważa, że muszla w *Skrytkach* koresponduje z pustką domu bohaterów¹⁸.

Niewątpliwie przedmiotem symbolicznym są też w *Skrytkach* perły. Romanowiczowa zwraca uwagę na ich podobieństwo do łez.

Równo nanizane, matowo błyszczące, perły miały formę stwardniałych łez (*S*, s. 66).

Stwierdzenie, że perły oznaczają łzy ma swoją tradycję literacką (Gotthold Ephraim Lessing, Torquato Tasso, Juliusz Słowacki)¹⁹. Romanowiczowa przywołuje także przesąd, popularny również w tradycji folklorystycznej²⁰, mówiącej, że perły przynoszą nieszczęście. Bohaterka *Skrytek* przynajmniej początkowo nie dowierza ich fatalnemu oddziaływaniu, otrzymała bowiem naszyjnik z pereł jako prezent od męża po urodzeniu syna. Z biegiem lat, z chwilą choroby dziecka przesąd zaczyna się jakby spełniać. Bardziej pamiętne jest jednak dla niej rozsypanie pereł i rozdeptywanie ich przez synka w katatonicznym odruchu. Zgodnie ze *Słownikiem symboli* W. Kopalińskiego „rozsypane bezładnie perły symbolizują rozproszenie, rozpad osobowości”²¹. Taki sens symboliczny koresponduje z sytuacją syna bohaterów, a także z życiem ze skazą jego rodziców.

Romanowiczowa przyrównuje swoich bohaterów do „syjamskiej figi” (*S*, s. 122). W tradycji kulturowej figa to przede wszystkim symbol płodności i obfitości²². Używając tego porównania Romanowiczowa zaznacza jakby jednocześnie, że między bohaterami

¹⁵ Zob.: J. Detka, *Zofia Romanowiczowa*, s. 221.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ W. Kopaliński, *Słownik symboli*. Warszawa 1990 s. 239–241.

¹⁸ J. Detka, *Zofia Romanowiczowa*, s. 221.

¹⁹ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 308.

²⁰ Tamże.

²¹ Tamże. Podobna interpretacja jest także zawarta w haśle „Perła” w: J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania. Kraków 2000 s. 267.

²² W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 91–94.

w ich intymności erotycznej, leżał miecz. Jest to więc figa już bezpłodna, tak jak ów figowiec w słynnej przypowieści o fidze z Ewangelii św. Łukasza²³.

Nie bez znaczenia jest również metaforyczny wymiar opowieści o jedwabnikach, które straciły zdolność przeobrażenia się z postaci larwalnej w motyla. Narrator zauważa, że trudno było ustalić przyczynę tej choroby, dopiero Pasteur, po długich badaniach odkrył jej właściwe powody. Romanowiczowa opatruje jego ustalenia komentarzem, traktującym chorobę jedwabników jako jeden z przejawów Zła:

Zło gnieździło się w samym załączku życia. Jak zawsze. Niektóre motyle składały jajeczka zapłodnione śmiercią. Przekazywały śmierć tak jak się przekazuje kolor plamek na skrzydłach czy na tęczęwkach. Nie tę śmierć konieczną, normalną, tylko jej formę zwyrodniałą, zanik pamięci genetycznej, roztargnienie gąsienicy, która wiedziała jak się przędzie i że pora prząść. Wystarczyło identyfikować je i nie dopuszczać ich do lotów godowych. Wyśledził po czym można rozróżnić dobre motyle od złych, dobrych od złych rodziców (S, s. 70).

Tę opowieść o jedwabnikach Romanowiczowa odnosi do sytuacji głównych bohaterów powieści, rodziców syna zatrzymanego w fazie psychicznego niemowlęctwa, ich skażonych predyspozycji genetycznych.

Nie byli parą skażonych motyli, którym należałoby zakazać godów. A jednak kto wie? Nikt nie wie. A jeśli przekazali małemu — które z nich? — jakąś słabość, jakieś uczulenie? (S, s. 71).

W. Wyskiel, w zakończeniu interpretacji *Skrytek* nazywa parę głównych bohaterów powieści wręcz „chorymi jedwabnikami”²⁴. Oznacza to, że drążąc przyczyny nieszczęścia, Romanowiczowa dopatruje się Zła między innymi w predyspozycjach genetycznych rodziców, czy raczej uwzględni tę hipotezę, jako jedną z wielu.

„Budulcem przypowieściowym”²⁵ są także tytułowe „skrytki”. Skrytki najbardziej oczywiste to przede wszystkim zakamuflowane schowki w paryskim mieszkaniu bohaterów przy *rue Debelleye*, które ukrywają tajemnice poprzednich właścicieli, państwa Durand. Jeden z takich tajemniczych schowków został odkryty przez parę bohaterów wkrótce po wprowadzeniu się do mieszkania w czasie remontu, znajdował się w nim zasuszony bukiet ślubny najprawdopodobniej *madame* Durand. Przy końcu powieści okazuje się, że nie była to jedyna tajemnica Durandów w tym mieszkaniu. W czasie pobytu bohaterów w Sewenach u Janów, wnuk Durandów wtargnął do mieszkania paryskiego przy *rue Debelleye*, dzięki dorobionym wcześniej kluczom i czyniąc ogromny bałagan i nieład odnalazł jeszcze jeden schowek, o istnieniu którego najprawdopodobniej poinformowała go babcia przed śmiercią. To co znajdowało się w tym schowku pozostaje tajemnicą, która odsłania między innymi niemożność zapanowania nad mieszkaniem obecnych właścicieli, ich nieumiejętność urządzenia własnego domu po tylu latach.

Słowo „skrytka” pojawia się ponadto w powieści w różnych znaczeniach metaforycznych. „Skrytką” nazywany jest zakład dla dzieci upośledzonych umysłowo. W tym znaczeniu „skrytka” jest miejscem utajenia istnienia kłopotliwego dziecka, schowkiem dla Zła.

Odżegnać się od wspólnie poronionego stwora, zagarażować go w jakimś wyspecjalizowanym zakładzie, utaić w jakiejś skrytce, pamiętać tylko o regulowaniu rachunku (S, s. 84).

²³ Tamże, s. 92. Na związek z tą przypowieścią zwraca uwagę A. Górniak, „Psychologiczne i filozoficzne”, s. 46.

²⁴ W. Wyskiel, *Tematy*, s. 31.

²⁵ J. Detka, *Zofia Romanowiczowa*, s. 221.

Określenie „skrytka” stosowane jest w powieści także jako określenie mechanizmu ludzkiej pamięci, dobrodziejstwa zapomnienia, czy raczej wyciszania doznań, dystansowania się od nich. Dzięki czemu możliwe jest oddalenie koszmaru codzienności paryskiego życia i oddanie się bohaterów w pełni wakacyjnemu wypoczynkowi u Janów. „Skrytka” w tym znaczeniu jest schowkiem tego co bolesne i dokuczliwe.

Zazwyczaj to wszystko odpadało od nich, syta krwi pijawka, już gdy wsiadali do samochodu, już Pomiędzy. A w każdym razie na pewno w momencie gdy skręcali za skałę Zamykała się na czterotygodniowe spusty skrytka pamięci (S, s. 119).

Przy końcu powieści pojawia się określenie „skrytki w sercach”, a więc te nierozpoznane schowki ludzkiej osobowości, które wprowadzają animozje w kontakcie pary bohaterów postrzeganej dotąd jako „syjamska figa”, którą konflikt nagle rozdziela.

A skrytki w sercach? Były? Są? Jeżeli są, to już zamurowane szybko schnącym cementem. Pamiętać nabyć zapas szybko schnącego cementu... (S, s. 194).

Te „skrytki” obok tych czysto architektonicznych, są niezwykle ważne dla fabuły powieści. To ich „zamurowanie” decyduje o powrocie do siebie głównych bohaterów, ich odnalezieniu się dla siebie ponownie. I to pojednanie się w finale powieści jest zapowiedzią dalszego wspierania się na dobre i złe. A raczej na to, co zgotował im los wyganiając z Arkadii, pogłębiając bezdomność.

„Skrytki w sercu” jako zakamarki psychologiczne interpretuje M. Szpakowska, korespondują one, jej zdaniem z tym, co Irzykowski nazwał „garderobą duszy”²⁶.

Otwieranie kolejnych skrytek to oczywiście sposób ujawnienia utajonych mechanizmów i intencji, zarazem jednak droga prowadząca ku uświadomieniu sobie, jak wiele spraw pozostaje jeszcze w ukryciu. Tak, jak tajemnicą pozostaje zetlały bukiet, odnaleziony po latach za zamaskowanymi tapetą drzwiami, w niewidocznej wnęce odkrytej przypadkiem w czasie remontu²⁷.

Metaforyczny sens określenia „skrytki w sercach” koresponduje z takim rozumieniem tytułowych „skrytek”, które odsłania tajemnicę człowieka w sensie filozoficznym²⁸. Tę tajemnicę sugeruje zarówno gęsta od szczegółów fabuła powieści, jak i pytania filozoficzne pojawiające się w utworze, które pozostają najczęściej pytaniami bez odpowiedzi. Pogłębiają one paraboliczny wymiar powieści.

Najważniejsze pytanie *Skrytek*: jak pogodzić ludzkie nieszczęście i cierpienie z metafizycznym wymiarem egzystencji? — zostało zgrabnie wpisane w fabułę, na którą składają się trzy wątki. Pierwszy — stanowiący ramę kompozycyjną utworu, to wątek w pewnym sensie sensacyjny, ogniskujący się wokół postaci wnuka Durandów, który poczynając od nieoczekiwanej wizyty złożonej głównym bohaterom w ich paryskim mieszkaniu, dopuszcza się w końcu splądrowania tego mieszkania w poszukiwaniu tajemniczej skrytki wskazanej przez babcię. Drugi wątek, to wątek dramatycznego rodzicielstwa, w jego centrum znajduje się chore dziecko bohaterów, nad którym opiekę rozstracza *madame* Konik. Z nim wiąże się bolesne spełnianie obowiązków rodzicielskich przez głównych bohaterów, wizyty w domu opiekunki mieszkającej w podparyskiej miejscowości, które umożliwiają kontakt z synem, kontakt jednakże, ze względu na jego chorobę, czysto zewnętrzny. I wreszcie trzeci wątek, seweński, koncentrujący się wokół postaci Marii i Jana, mieszkańców „domu za skałą”, u których rokrocznie główni bohaterowie spędzają urlop.

²⁶ M. Szpakowska, *Dwoje nieszczęśliwych*, s. 130.

²⁷ Tamże.

²⁸ J. Detka, *Zofia Romanowiczowa*, s. 224.

Trwająca zaledwie kilkanaście dni akcja powieści pełna jest retardacji i napięć, a monologi wewnętrzne postaci, znacznie poszerzają czas fabularny. Tak ukształtowana fabuła na sformułowane powyżej pytanie nie odpowiada jednoznacznie, przywołując inne.

Znaczące jest motto do powieści, które zostało zaczerpnięte z dzieła Josy Eisenberga: „Można być wierzącym, a jednak stawiać sobie pytania, które wyglądają na heretyckie”. Z mottem tym, eksponującym formę pytań, koresponduje właściwa *Skrytkom* poetyka pytań, w której „rozwiązuje się powieść”²⁹. Ponadto, mimo, iż gwarantem ładu metafizycznego powieści jest, mimo wszystko, Bóg, pojawiają się w niej pytania, ocierające się o herezję. Pytania te inspirowane jest nieszczęście, jakim jest nieuleczalna choroba dziecka.

Jego jedynym językiem był krzyk. Czyli bunt. Wycofanie się w chaos sprzed stworzenia. Gdyż na początku było Słowo. Dobry Bóg wyciągnął świat z chaosu Słowem. Przed początkiem, przed słowem: stań się, był chaos. Zły. I pewno krzyk. Ich mały stoczył się w chaos sprzed pierwszego słowa, sprzed rozdziału łądów i wód, sprzed pierwszego z siedmiu dni Bożej pracy. Jaki duch unosił się nad pustynią jego duszy, czyj krzyk kneblowany był proškami, zamieniony w nieobecność? W odmowę istnienia? (S, s. 23).

Już ten fragment powieści wskazuje, że tekstem niezwykle ważnym dla Romanowiczowej jest Biblia, a zwłaszcza Księga Rodzaju. Autorka *Skrytek* czyta ją jednak na swój sposób, ta lektura Pisma Świętego potęguje raczej dociekliwe pytania natury filozoficzno-egzystencjalnej niż podsuwa odpowiedzi czy gotowe rozwiązania.

Pytaniem, które powtarzane jest i sugerowane wielokrotnie jest pytanie: jak pogodzić istnienie Boga-Stwórcy z obecnością w świecie, pisanego w powieści wielką literą Zła, tego Zła, które daje o sobie znać między innymi w chorobie mentalnej, osunięciu się w zwierzęcość, wegetatywność. Odsłaniając dysonanse między obecnością Zła w świecie a teodyceą dotyka Romanowiczowa kwestii, która od wieków zaprzętała myśl filozoficzno-teologiczną, a której trudno było „przymioty Boga pogodzić ze złem świata”³⁰.

Jak bronić się przed bluźnierczą myślą? A także myślą heretycką. Bo jeśli nie Bóg, to kto? Tego nie mógł chyba chcieć. Jeśli działał, On, który wszystko może, to kim, to jaki jest? A jeśli nie chciał i to się jednak działo, kto się w to wmieszał, kto miał moc to sprawić? Rywal Dobra? Więc Zło ma taką przewagę? Na zawsze? Od zawsze, czy chwilowo, przez moment Bożego snu, roztrągnięcia czy zniechęcenia? (S, s. 85).

A więc kto przyjmuje odpowiedzialność za istnienie Zła? Bóg? Rywalizacja między pierwiastkami Dobra i Zła w świecie? Pytania te pozostają bez definitywnej odpowiedzi, często ulegając swoistemu spiętrzeniu.

Powiedzieliśmy już, że Romanowiczowa parabolicznym gestem wpisuje swych bohaterów w opowieść o Adamie i Ewie. W tym miejscu dodać trzeba, że wielokrotnie w *Skrytkach* pytania o genezę Zła, krążą wokół biblijnych postaci Adama i Ewy, których, zgodnie z nauką Kościoła katolickiego obciąża się odpowiedzialnością za zło moralne, za sprzeciwienie się Bogu, grzech pierworodny. Romanowiczowa, uruchamiając wręcz całą lawinę pytań, odsłania tu swoje wątpliwości, sugerując niewspółmierność kary do popełnionej przez pierwszych rodziców winy.

Czyżbyśmy wszyscy zostali przez kogoś przeklęci? Za co? Za pierwsze, zerwane wbrew zakazowi jabłko? Za świadomość złego i dobrego?

A więc przeklęci przez Dobro? Wydani Złu? Kto, Co pozostało z nami, w nas, gdy pierwszych rodziców wysiedlono gwałtem poza granice Raju? Anioł z mieczem ognistym w dłoni, protoplasta strażników z karabinami maszynowymi? Jaka gwiazdę przyszyto

²⁹ M. Wyka, *Zapomniana sztuka fabuły*, Pismo 1983 nr 1–2 s. 119.

³⁰ L. Kołakowski, *Jeżeli Boga nie ma*. Kraków 1988 s. 14.

nam do piersi? Do jakiej zaliczono nas wzgardzonej rasy? I co przekazujemy, przekazując życie, na które zostaliśmy skazani? (S, s. 97).

Retoryka wojenno-prześladowcza odsłania tu okrucieństwo Kogoś nienazwanego z imienia. Ta lawina pytań, to ciąg pytań „heretyckich”, w których pobrzękują echa argumentów moralnych przeciw doktrynie grzechu pierworodnego, o których pisze L. Kołakowski.

[...] wiara w litościwego i miłosiernego Boga jest uderzająco niezgodna z Jego dziwnym na pozór, kapryśnym i mściwym postępowaniem, widocznym w micie upadku człowieka, jego wygnaniu i odkupieniu³¹.

Romanowiczową jednak, bardziej niż natura Boga, interesują dotkliwe konsekwencje wygnania człowieka z Raju. Przypomina, że pierwsi rodzice zostali „skazani na deportację”, ze współczuciem pisze o ich cierpieniu w chwili urzeczywistniania się kary. Przywołajmy tu cytowany już przykład:

Tak musieli drżeć pierwsi rodzice, gdy brutalnie zaszło pierwsze słońce, zapadła pierwsza noc, a oni byli nadzy. Ziąb pierwszej nocy obozu śmierci (S, s. 151).

Bo wygnanie z Raju, jest zarazem wydaniem człowieka Złu, z którym borykają się i szamocą bohaterowie *Skrytek*. Dlatego też refleksja nad genezą Zła przywołuje poetykę pytań, sugerując, że Zło było zawarte w owocu, w robaczywym jabłku zerwanym i skonsumowanym przez pierwszych rodziców. Po szeregu pytań autorka konstatuje:

W pierwszym jabłku, w pierwszy kęsie był ukryty robak, toczył je od środka. Od Pierwszego Dnia. Aby zniszczyć Zło, należałoby zniszczyć świat. Zabić życie. Nawrócić do pierwotnego chaosu (S, s. 124).

Świat poddany jest procesowi robaczywienia. Tak możemy chyba zinterpretować zawarte w *Skrytkach* obrazy zrobaczywienia sadu czereśniowego czy ziarna. Czereśnie, które zrywają główni bohaterowie powieści, są... robaczywe. Odkryciu zrobaczywienia owoców towarzyszy asocjacja i wspomnienie niemiłej przygody sprzed lat, kiedy to w małym, paryskim mieszkanku na poddaszu załęgły się w ziarnie robaki.

To nie była pluskwa. To nie była też i nie pluskwa. To było coś, czego w życiu nie widzieli i nie byli w stanie zidentyfikować, a co od owego przez właścicielkę domu przyuważonego protoplasty zaczęło się gwałtownie rozmnażać, czernić ściany i sufit. Nawet nie kąsało. Ale było, przebywało. Oprócz obrzydzenia dręczyło ich jednak poczucie winy. Bo jeśli rzeczywiście oni to skądś przywlekli? Z metra? Z targu? Wszystko możliwe (S, s. 128).

Z obrazami robaczywiejącego świata koresponduje epitet „robaczywe” stosowany jako określenie serc.

Serca mogą być robaczywe wszędzie, w Sewenach i Dalmacji. I w Paryżu. Przykład: wnuk Durand, którego już prawie mieli ochotę do wolnego pokoju wprowadzić (S, s. 184).

Określenie „robaczywe serca” jest synonimem Zła, obecnego w człowieku, które potęguje chaos świata. Robak toczy serca ludzkie, podobnie jak czereśnie czy ziarno. Dlatego słowu towarzyszącemu boskiej kreacji *ex nihilo* „Stań się” towarzyszy w powieści wielokrotnie powtarzane słowo „Giń”, a więc robaczywiej, rozpadaj się, pograżaj w Złu. Bo Zło jest wszechobecne, ukrywa się nawet tam gdzie tego najmniej podejrzewamy, nawet w seweńskiej Arkadii, czy macierzyńskiej miłości.

³¹ Tamże, s. 49.

Chęć posiadania? Mieć dziecko, czyli mieć kogoś, oprócz siebie, do kochania. Do kochania, ale mieć. Więc i w tej rozszerzonej, narzuconej instynktem miłości kryje się egoizm? Zło? (S, s. 91)

Nie bez znaczenia dla tego zagadnienia jest refleksja bohaterów o robaczywieniu świata, mająca miejsce po śmierci Jana.

Nie ma już białych, zdrowych plam na mapie. Cały świat, ziemską jego kula, wydały się zepsutym, stoczonym owocem. Giń! (S, s. 161).

Człowiek nie jest koroną stworzenia a chybionym tworem Boga, jego pomyłką. Ukazując akt jego stworzenia, poprzedzony sporem czterech Aniołów o powołanie go do życia, kiedy to dwaj aniołowie: Sprawiedliwość i Miłość opowiedziały się za, a Pokój i Prawda przeciw, Romanowiczowa sugeruje, że Bóg jakby zapomniał, że Zło jest opozycją Dobra istniejącą w koincydencji z nim.

Zapomniał — czy Bóg może zapomnieć? — że Miłość ma drugie oblicze, które zwie się Nienawiść i jest nienawiścią, że Sprawiedliwość ma swoje drugie oblicze, które zwie się niesprawiedliwość i jest niesprawiedliwością, zaś dwa inne Anioły, nieprzychylnie stworzeniu Adama, Prawda i Pokój, także mają w sobie załączki kłamstwa i wojny. Inaczej nie byłyby pełnymi Aniołami (S, s. 123).

Romanowiczowa, odrzucając koncepcję świata jako doskonałego dzieła Boga — katolickiej teodycei, i w tym wypadku pyta. Skoro zgodnie z interpretacją gnostyccko-manichejską Zło istnieje w koincydencji z Dobrem, to czy boski twór — człowiek, został na nie skazany, *in statu nascendi*?³²

Ale Adam? Korona stworzenia? Czy naprawdę powinien być stworzony? Ostatnie to stworzenie, niemożliwe, nie dające się niczym usprawiedliwić poza niecierpliwością miłości, głuchej na przestrogi Aniołów. Gdy zastanawiały się, czy ma być, już był. „Adam jest!”

Pożałowawszy słowa — aktu, rozgniewał się na to, co sam z niczego ulepił — kto kocha, ten i gniewa się i nienawidzi — wyгнаł więc nieudanego Adama, własne przecież podobieństwo, za bramy Raju (S, s. 123).

Bóg popełnia wprawdzie pomyłki w akcie kreacji, Romanowiczowa dostrzega ponadto obecną w Nim wewnętrzną Sprzeczność (S, s. 107), ale nie przestaje być w powieści gwarantem metafizycznego sensu świata. Bohaterowie *Skrytek* noszą w sobie głęboko zakorzenione przekonanie o permanentnej obecności transcendencji w ich życiu. Przekonanie o wertykalnym ukierunkowaniu naszej osobowości, o ustawicznej obserwacji naszych poczynań przez zenit.

Soczewka niebios, wielki kłosz na muchy, przesuwa się razem z nami i na najdalszych wyprawach, nie ma przed nią skrytki. Zenit stanowi, wycelowaną w nas z góry źrenicę, o każdej porze, czy słońce czy księżyc, czy gwiazdy czy deszcz. Ten zenit nosimy z sobą, wiecznie pod nim i w centrum jego widzenia (S, s. 76).

Nurtujący Romanowiczową problem Zła uzyskuje w powieści także historyczną, nie tylko biblijną perspektywę.

Po co sięgać po Adama i Ewę, Abła i Kaina, pewien sporny co do daty Wielki Piątek na Górze Kalwarii. To miasto, też ich dzielnica zostały dosłownie przeklęte. Wiadomo ściśle kiedy, dzień, godzinę, za co, przez kogo i jakimi słowami. (S, s. 97)

³² Na związki prozy Romanowiczowej z gnozą zwraca też uwagę A. Jamrozek-Sowa w szkicu *Sny i przebudzenia Zofii Romanowiczowej*, [w:]: *Oniryczne tematy i konwencje w literaturze polskiej XX wieku* pod red. I. Glatzel, J. Smulskiego i A. Sobolewskiej. Toruń 1999 s. 282.

Autorka przywołuje krwawą, okrutną historię Paryża, z czasów kiedy istniały dwie stolice: Paryż królewski i Paryż Templariuszy, śledząc zarazem różne inne przejawy okrucieństwa na świecie, panoszenia się Zła.

Kto stawia w powieści „heretyckie” pytania? Bohaterowie czy narrator? Odpowiedź na to pytanie nie jest łatwa, ponieważ *Skrytki* są, jak się rzekło, powieścią psychologiczną i co należy tu dodać, powieścią o narracji personalnej³³. Narracja personalna opiera się na założeniu, iż rzeczywistość intersubiektywna dostępna jest jedynie przez pryzmat indywidualnej jaźni³⁴. Konsekwencją tego jest prowadzenie narracji z perspektywy postaci powieściowych. *Skrytki* są powieścią, której narracja w przeważającej mierze jest monologiem wewnętrznym w mowie pozornie zależnej. Czyj jest to monolog? Niekiedy bohaterem prowadzącym³⁵ jest Ona — czyli żeńska partnerka pary małżeńskiej. Najczęściej jednak narracja reprodukuje refleksje ich obojga, wprowadzając trzecią osobę liczby mnogiej. Trzeba przyznać, że ów symultaniczny monolog wewnętrzny w mowie pozornie zależnej jest czymś osobliwym.

Bohaterowie *Skrytek* to dwie osoby, ale jedna osobowość, krystalizująca się wskutek narzuconej, zewnętrznej przyczyny. O tym, że przybranie wspólnej maski psychicznej jest aktem nie tyle wyboru, ile uświadomionej konieczności, świadczą choćby takie zwroty: „A potem kajdany wrosły im w ciała. Przywykli [...] Zorganizowali się” (s. 74) albo: „Równowaga, której dopracowali się wspólnymi siłami, zbyt była cenna” (s. 84)³⁶.

Ta wspólna maska psychiczna przybrana w obliczu nieszczęścia jest jednak swoistą konstrukcją. Odślania *nolens volens* obecność narratora, który spaja te dwie jaźnie, narratora ukrywającego się często poza postaciami w narracji w mowie pozornie zależnej. Technika mowy pozornie zależnej tak została w *Skrytkach* zastosowana, że fragmenty tekstu w których pojawiają się „heretyckie” pytania są opalizujące³⁷, mogą być odczytane jako należące do perspektywy bohaterów bądź języka narratora. Ich język jednak i dociekliwość sugerują często istnienie auktorialnego narratora, z trudem bowiem przemyślenia filozoficzne mieszczą się w świadomości bohaterów. Zgodzić się w tym miejscu należy z E. R. Nowakowską, która zauważa:

[...] sytuacja narracyjna w powieści jest niejednorodna, a horyzont narracji — skrajnie zmienny. Tym samym relacja między bohaterami a narratorem jest dynamiczna, przede wszystkim jednak — nieokreślona³⁸.

Podobnie rzecz się ma z metaforyką wojenną powieści. Jak bowiem traktować takie metafory jak „hiroszimowy wybuch w mózgu ich syna” (*S*, s. 161) czy „gorączkowa Hiroszima” (*S*, s. 146)? Czy należą one do języka postaci, czy też są już interpretującym określeniem narratora? Sprawę komplikuje fakt, że Romanowiczowa wprowadza bardzo skąpe informacje o przeszłości głównych bohaterów, niczego w zasadzie nie wiemy o ich biografii wojennej. Garbem takiej przeszłości obciążone są postacie drugoplanowe: Konik i Jan. Echa wojny dają ponadto o sobie znać we wspomnieniach głównych bohaterów dotyczących ludzi południa, mieszkających u stóp Sewenów.

³³ Termin F. Stanzela użyty w artykule *Sytuacja narracyjna i epicki czas przeszły*, Pamiętnik Literacki 1970 z. 4 s. 261–283 (przeł. R. Handke). Terminu tego używa M. Głowiński w książce *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*. Wrocław 1969.

³⁴ A. Sobolewska, *Polska proza*, s. 11.

³⁵ Termin używany przez M. Głowińskiego, *Powieść młodopolska*, s. 90.

³⁶ E. R. Nowakowska, „*Skrytki*” *Zofii Romanowiczowej*, s. 159.

³⁷ Termin „opalizujące” zob.: A. Sobolewska, *Polska proza*, s. 17.

³⁸ E. R. Nowakowska, „*Skrytki*” *Zofii Romanowiczowej*, s. 167–168.

Cezary Gawryś w recenzji *Skrytek* wiąże jednoznacznie metaforykę wojenną z perspektywą i językiem bohaterów.

Bohaterowie Romanowiczowej dźwigają w sobie utajone, zepchnięte w najgłębsze zakamarki świadomości straszne doświadczenie historii XX wieku. W ich myśleniu o różnych konkretnych sprawach, przeżywanych aktualnie, pojawiają się wciąż obrazy bądź słowa kluczowe z najnowszej i najstarszej historii ludzkości: zakłady opiekuńcze dla upośledzonych to dla nich „odrutowane obozy”, pielęgniarze to „dozorcy”, dyrektorzy zakładów to komendanci, ich mały poniósł ofiarę „szczepionkowej Hiroszimy”: wypalony las kasztanowców w Sewenach to „muzeum Oświęcimia”, wygnanie pierwszych rodziców z rajy to „skazanie na deportację”³⁹.

Jeśli więc metaforyka ta odsłania perspektywę bohaterów to należy dołączyć do wskazanych przez C. Gawryśa przykładów, także i taki:

Czy strzelano w tył czaszki, jak w Katyniu, czy też w czoło, jak pod domami Warszawy. Różne są systemy (S, s. 171).

Tak niewiele, jak się rzekło, wiemy o przeszłości głównych bohaterów i o ich pochodzeniu, że niełatwo jest zrozumieć także związki z polskimi realiami wojennymi i miejscami kaźni Polaków. W powieści pojawiają się porównania i metafory, które jednoznacznie przywołują polskie i wschodnio-europejskie realia wojenne.

Zapalili wreszcie światło. Widok był okupacyjny. Mieszkanie przetrząśnięte jak po rewizji Gestapo czy Bezpieki (S, s. 184)

czy:

Nie było to aż takie straszne więzienie, jak na nasze wyspecjalizowane w kazonnictwie czasy, żaden Pawiak, żadna Łubianka (S, s. 95).

Romanowiczowa, która zdaje się być polską pisarką francuską, osadza często fabuły swych powieści w realiach francuskich, jej bohaterowie mają na ogół status emigrantów. To zdominowanie utworów przez realia francuskie pozwala właśnie obdarzyć tę polską pisarkę dodatkowym epitetem: francuska. O polskim pochodzeniu głównych bohaterów *Skrytek*, niczego jednak nie wiemy. Wielokrotnie natomiast wspomina narrator o słowiańskim pochodzeniu opiekunki *madame* Konik, czy jugosłowiańskiej rodziny stróżów paryskiej kamienicy. Być może, Romanowiczowa stosując wojenną metaforykę odsłania ukryte polskie korzenie pary głównych bohaterów? Być może jednak, co wydaje się również możliwe, metaforyka ta jest konsekwencją, by użyć tu języka D. Hopensztanda — „hebla autora”⁴⁰, to znaczy jest efektem narzucenia mowie pozornie zależnej określeń auktorialnego narratora. Znaczyłyby to, że wojna, która jest w powieściopisarstwie Romanowiczowej traumatycznym przeżyciem, wdziera się *nolens volens* na karty *Skrytek*, stając się budulcem wyobraźni artystycznej, nawet wówczas gdy ich główni bohaterowie nie są jednoznacznie obciążeni przeszłością wojenną, czy też nie mają zdecydowanie polskiego rodowodu. Obecność w *Skrytkach* auktorialnego narratora, który zmienia perspektywę często przyjmując optykę postaci, koresponduje z parabolicznością powieści. To właśnie odautorski narrator zdobywa się często na uogólnienia, pozwala potraktować fabułę, jako *exemplum* sytuacji ogólniejszych. I ta zmienna perspektywa narracji przyczynia się do współlistnienia w *Skrytkach* powieści psychologicznej z jej wymiarem parabolicznym.

³⁹ C. Gawryś, *Nie ma Arkadii*, s. 180.

⁴⁰ D. Hopensztand, *Mowa pozornie zależna w kontekście „Czarnych skrzydeł”*, [w:] *Prace ofiarowane Kazimierzowi Wóycickiemu*. Wilno 1937 s. 379, 382, 401 (Z zagadnień poetyki, nr 6).

Pora na konkluzję: punktem wyjścia tej interpretacji była refleksja nad koincydencją paraboliczności i realizmu w *Skrytkach*. Tym jednak, co interesowało nas przede wszystkim była paraboliczność powieści Romanowiczowej, przejawiająca się głównie w uniwersalizacji świata przedstawionego na różnych jego poziomach. Śledziliśmy ją analizując koncepcję głównych bohaterów powieści jako Everymana. Analiza ta odsłoniła także status wygnańców z Arkadii pierwszoplanowych postaci *Skrytek*, odwołujący się do biblijnej opowieści o Adamie i Ewie, pozwalający uznać interpretowany tekst za fikcję paraboliczną o ludzkim losie. Główni bohaterowie *Skrytek* są nie tylko wygnańcami z Arkadii, są również bezdomni, skazani na czasoprzestrzeń Pomiędzy. Pogłębienie wymiaru parabolicznego powieści dostrzegliśmy w symbolice niektórych przedmiotów świata przedstawionego (wieża Cezara, muszla Jana, perły, tytułowe skrytki). Kolejnym przejawem uniwersalizacji w tej interpretacji stały się obecne w powieści pytania filozoficzne krążące wokół problemów Zła, usiłujące pogodzić jego obecność w świecie z istnieniem Boga — Stwórcy. *Skrytki* sugerują swoistą genezę Zła, z którą korespondują obrazy robaczywienia i destrukcji świata, obecne w powieści. W optyce, eksponującej problem Zła, człowiek wydaje się być nie koroną stworzenia a pomyłką, chybionym tworem. Pytania podejmujące problem Zła nie wykluczają w powieści metafizycznego sensu świata, którego gwarantem jest Bóg. Zastanawiając się kto stawia w interesującym nas tekście „heretyckie” pytania dotyczące Zła, zwróciliśmy uwagę na osobliwości narracji *Skrytek*, eksponując zmienność perspektywy narracyjnej i rolę odautorskiego narratora, istotnych dla współlistnienia w tym utworze powieści psychologicznej z jej wymiarem parabolicznym.

SPADKOBIERCA AWANGARDY — O POEZJI JÓZEFA BUJNOWSKIEGO

Marta KARPIŃSKA (Toruń)

We wczesnych latach powojennych literatura miała dla środowisk emigracyjnych moc terapeutyczną. Nie tylko bowiem zachowywała dla życia to, co minione, ale i pozwalała opanować emocjonalnie sytuację wygnania, oczyścić ją z niepokojących pierwiastków akcydentalności. Jeśli spojrzeć całościowo na ówczesne dokonania poetyckie, okaże się, że ich kształt artystyczny zdominowany został przez tradycję skamandrycką. Dotyczy to przede wszystkim autorów z kręgu londyńskich „Wiadomości”, wychyłnych ku temu dziedzictwu poniekąd programowo. Nawiązania do dorobku Skamandra, którego poetycki autorytet utrwalali przebywający na emigracji Wierzyński, Lechoń czy Baliński, są charakterystycznym rysem tej literatury. Refleksyjna, pozbawiona gwałtownych dysonansów ekspresja pozwalała — choćby w wymiarze artystycznym — złagodzić niepokoje egzystencji, oswoić emocjonalnie przeszłość i teraźniejszość. Późniejszą konsekwencją takiej postawy twórczej było silne zaksjologizowanie literackiego świata emigrantów. Nieustanna potrzeba konfrontowania dwóch niezośsamyh rzeczywistości — minionej i współczesnej — wiodła bowiem ku ich wyraźnej polaryzacji.

Dorobek poetycki Józefa Bujnowskiego wymyka się metodom opisu, którym poddawano i poddaje się tzw. literaturę emigracyjną. Utrwalona w badaniach kwestia dwubiegowości wyobraźni poetyckiej i jej wpływu na kreację czasu, przestrzeni czy wreszcie samą koncepcję tożsamości autorskiej wiedzie — mniej lub bardziej prostą drogą — ku myśleniu ukierunkowanemu polonocentrycznie. Twórczość Józefa Bujnowskiego trudno uporządkować wedle tych wskazań. Na tle czerpiącego ze skamandryckiej tradycji środowiska „Wiadomości” jawił się jako twórca osobny. Uprawiał inny model literatury — przewyciężający narodowy partykularyzm, oferujący szerszą niż tylko emigracyjną wykładnię sensu bycia człowieka w świecie. Poeta z rozmysłem niwelował w swojej twórczości znaczenie kategorii „emigracyjności”, wąpił bowiem w jej kulturową istotność. Autor *Po-ranków i studiów* dążył do przeniesienia wewnętrznego dramatu wychodźcy z obszaru znanych przeciwieństw (ojczyzna – obczyzna, wtedy – teraz) w sferę rozpoznań natury ogólnej. W swym analitycznym nastawieniu wychylał się ku temu, co ponadjednostkowe,

a nie indywidualne. Usiłował przekładać trawiący go niepokój na język uniwersalnych pojęć, poddawać konceptualizacji. Znajduje to odzwierciedlenie zarówno w tematyce wierszy, jak i w ich strukturze. Nie tylko jednak akt twórczy był dla autora *Krawędzi* źródłem artystycznych uświadczeń. Na jego doświadczeniach poetyckich ciążyła refleksja teoretyka literatury. Zainteresowania badawcze Józefa Bujnowskiego, zogniskowane wokół teorii awangardy, poezji konkretnej i ówczesnych antytradycjonalistycznych nurtów polskiej liryki, stanowiły punkt wyjścia jego poszukiwań artystycznych. Świadomość teoretyka problematyzowała zagadnienia, z którymi musiał zmierzyć się poeta.

W postawie wobec londyńskich „Wiadomości” Józef Bujnowski dał się poznać jako twórca bezkompromisowy¹. Deklarując szacunek dla wielkich zdolności organizacyjnych Mieczysława Grydzewskiego, nie obawiał się występować przeciw kształtowanemu przez niego profilowi pisma. Wątpliwości autora *Powrotów* dotyczyły nie tylko utrwalania skamandryckiej poetyki, lecz także propagowania przez tygodnik określonych strategii zachowań twórczych:

Śmiertelnym wrogiem naturalnego rozwoju twórczości artystycznej [...] jest dezinformacja, jaka na przestrzeni dłuższego czasu gnębiła twórczość poetycką na emigracji. Dezinformacja nie zawsze jest świadomie stosowanym złem, bardzo często wypływa po prostu z ignorancji i jednostronności w upodobaniach. Staje się obiektywnym złem, jeśli jest świadomie zorganizowana².

Bujnowski zgłaszał sprzeciw wobec spetryfikowanych rytuałów emigracyjnego życia literackiego, których niesłabnące oddziaływanie na kulturę wychodźczą widział przede wszystkim w powołaniu do życia tzw. Akademii Grydzewskiego. Zarzucał temu kolegium bezproduktywność. Formułę jego działalności uważał za niefunkcjonalną, nie odpowiadającą kulturowym potrzebom czasu. Pietystyczne podtrzymywanie tradycji Akademii było w przekonaniu Bujnowskiego świadectwem zamierzonego wyizolowania się jej inicjatorów z rzeczywistości literackiej. Ta zaś ulegała przeobrażeniom. Wszak już na początku lat sześćdziesiątych ponownie zyskały na sile progresywne zjawiska artystyczne — ideowo dalekie zadaniom, jakie przed twórcami stawiało dziesięciolecie powojenne. Koncepcja elitarnego salonu, kształtującego gusta czytelnictwa publiczności, w dobie neoawangardowego wrzenia we Francji czy Stanach Zjednoczonych wydawała się kulturowym anachronizmem.

Nie sposób mówić o wierszach Bujnowskiego bez świadomości artystycznego rodowodu poety. Autor *Krawędzi* tworzył na emigracji już jako dojrzały człowiek, którego wrażliwość estetyczna została ukształtowana w dobie Dwudziestolecia międzywojennego. Należał do formacji pokoleniowej, której obce miały być niepokoje historii i dramatyczne zmagania ojców; był o rok młodszy od Mariana Czuchnowskiego, o trzy lata od Jerzego Zagórskiego i Teodora Bujnickiego, o rok starszy zaś od Czesława Miłosza. Poeta wyrósł z tradycji awangardowej — pojętej jednak bardzo indywidualnie. Bujnowski dystansował się od poczynań szeroko rozumianego środowiska wileńskiego. Jak zauważył Wojciech Lięża:

Poetę wyróżniają programotwórcza niechęć oraz znikome zaangażowanie w ówczesne spory polityczne, intelektualizm postawy twórczej oraz stosunkowo niewielka rola katastroficznej wizyjności [...]³.

¹ O swoich relacjach z redaktorem Mieczysławem Grydzewskim pisał Bujnowski w szkicu *Wzajemny uśmiech świadczył o wzajemnej życzliwości*, [w:] „Wiadomości” i okolice. Szkice i wspomnienia, t. II, red. M. A. Supruniuk. Toruń 1996 s. 279–282.

² J. Bujnowski, *Przemiany w polskiej poezji poza granicami kraju*, [w:] *Prace Kongresu Kultury Polskiej*, t. 5: *Literatura polska na obczyźnie*, red. J. Bujnowski. Londyn 1988 s. 60–61.

³ W. Lięża, *Wczesna twórczość Józefa Bujnowskiego*, [w:] *Poezja i poeci w Wilnie lat 1920–1940. Studia*, red. T. Bujnicki i K. Biedrzycki. Kraków 2003 s. 243.

Istotnie, Bujnowski już jako początkujący twórca identyfikował się z intelektualnym, nie zaś wizyjno-wyobrażeniowym nurtem awangardy. Intelektualizacja sztuki zakłada wyjątkowy stopień świadomości artysty. Teoretyczna przenikliwość poety kształtowała się podczas studiów polonistycznych na Uniwersytecie Stefana Batorego pod kierunkiem Manfreda Kridla, o którego wpływie na własną wrażliwość literacką Bujnowski nie obawiał się mówić nawet jako doświadczony pedagog. *Awangardyzm i intelektualizm* to zatem ważne klucze interpretacyjne, pomagające zrozumieć całość powojennych doświadczeń twórczych autora *Poranków i studiów*.

O ile przedromantyczny intelektualizm był wyrazem wiary w możliwość przywrócenia estetyce obiektywnego ładu, o tyle ten zrodzony po I wojnie światowej wyrastał ze zwątpienia w urzeczywistnienie tej perspektywy⁴. Objawił się jako zintensyfikowana świadomość artystyczna — ukierunkowana krytycznie, wybierająca czujność, a nie ufność. Spadkobiercy tradycji intelektualistycznej opowiadali się w swych poszukiwaniach poetyckich za interakcją z rzeczywistością. Postulaty konstrukcji i analizy były więc artystycznym przeciwieństwem kreacjonistycznego tworzenia *ex nihilo*. Bujnowski deklarował szacunek dla racjonalistycznego dziedzictwa sztuki nowoczesnej, wywodził z niego własną genealogię poetycką. Spośród polskich kontynuatorów nurtu intelektualistycznego cenil najwyższymi twórcami Awangardy Krakowskiej i ich dokonania na polu odnawiania struktur poetyckich. Oddziaływanie założeń grupy można odnaleźć w dążeniu Bujnowskiego do racjonalizacji pracy artysty oraz tworzeniu nowej wartości liryzmu, którego istotą nie jest intymistyczna penetracja własnego wnętrza, lecz *świądome zorganizowanie* materii poetyckiej. Wiersz staje się propozycją nowego porządku poznawczego. Wyrastając ze starcia z rzeczywistością, przeciwstawia jej własną, doskonalszą logikę, której wewnętrzna celowość czyni go światem autonomicznym. Bujnowski najznakomitszą realizację postulatów Awangardy Krakowskiej (wynikającą z twórczych przekształceń doktryny Peipera) widział w powojennej poezji Juliana Przybosa. W opinii autora *Poranków i studiów* kwintesencją nowatorskich dokonań zwrotniczana był tytuł jednego z tomów jego wierszy:

Każdy niemal jego utwór jest metaforą wyższego rzędu, chociaż opiera się o metafory szczegółowe, pozostające jeszcze w kontakcie ze sferą znaczeń właściwych. [...] Poezja ta staje się rzeczywiście „narzędziem ze światła”⁵.

Ta finezyjna formuła określa kierunek artystycznych dążeń Józefa Bujnowskiego. Jest wcieleniem jego wyobrażenia o idealnym modelu poezji, który warsztatową precyzję łączy z umiejętnością prześwieclania zaciemnionego obrazu rzeczywistości.

Bujnowski był w swych londyńskich początkach twórcą osobnym. Oferowany przez niego typ liryki jawnie kolidował z oczekiwaniami odbiorczymi. Jednak również spadkobiercom Skamandra dziedzictwo awangardy wydawało się kulturowo niefunkcjonalne. Postawę antytradycjonalistyczną często bowiem kojarzono z tendencjami upraszczającymi i destruktywnymi, kwestionowano jej związek z rzeczywistością — dziejowym „tu i teraz”.

⁴ Pojęciem sztuki intelektualnej objąć można szeroki zakres dwudziestowiecznych zjawisk artystycznych. W jego obszarze znajdują się przecież nie tylko doświadczenia awangardzistów (wymieńmy choćby Pieta Mondriana, Władysława Strzemińskiego czy poetów Awangardy Krakowskiej), lecz także dokonania neoklasyków. Wedle Zbigniewa Jarosińskiego te filiacje posunąć można o krok dalej; kojarzy on bowiem „korelat przedmiotowy” T. S. Eliota z Peiperowską teorią ekwiwalentu (zob. *Postacie poezji*. Warszawa 1985 s. 127). Są to oczywiście dwa skrajne bieguny intelektualizmu. Możliwość ich wyznaczenia świadczy jednak o wielowymiarowości prezentowanego zagadnienia, unaczynając jednocześnie fenomen ciągłości kultury.

⁵ J. Bujnowski, *Przemiany we współczesnej poezji polskiej. Trzy wykłady*, Zeszyty Naukowe PUNO (Londyn) 1968 t. 5 s. 40.

Tymczasem wszelki awangardyzm rodzi się jako następstwo dostrzeżenia zmiany historycznej i analogicznej zmiany w kulturze. Uwikłanie w terażniejszość jest jednym z jego najważniejszych założeń. Awangardyzm zyskuje w tym znaczeniu wartość pozaliteracką. Jawi się jako *a k t y w i s t y c z n a p o s t a w a w o b e c ż y c i a*, niosąca nadzieję pokonania kryzysu wielkim wysiłkiem twórczym. Stanowi zaprzeczenie pasywności, stając się jednocześnie manifestacją woli głębokiego doświadczenia tego, co składa się na treść życia.

Twórczość Józefa Bujnowskiego stanowi zapis zmagania poety-awangardysty z fenomenem literatury. Poszukiwania te prowadzą pisarza nie tylko do wykazania niewystarczalności konwencjonalnych metod poetyckiego mówienia, lecz także do zmanifestowania autonomiczności literatury, jej samoistości i autoteliczności. Obrosłe rozmaitymi konotacjami przemyślenia Bujnowskiego są świadectwem odpowiedzialności artysty, który pragnie uzasadnić swoją wolę przemawiania w języku sztuki. Znamiennie, że jednym z najczęściej podejmowanych wątków w twórczości autora *Krawędzi* jest problematyka pisarstwa analizowana zarówno w porządku ogólnokulturowym, jak i z perspektywy indywidualnych doświadczeń. Podjęcie tych zagadnień wiąże się z wprowadzeniem do utworów kwestii związanych z kategorią autora. Włączenie tej tematyki w obszar rozważań literackich nastąpiło w końcu XVIII wieku. Mit poety oraz idea geniuszu poetyckiego, kształtujące duchowość romantyczną, były wszak istotnym elementem ówczesnego dyskursu zarówno artystycznego, jak i filozoficznego. Późniejszy rozwój umysłowości europejskiej sprawił jednak, że wizerunek człowieka natchnionego stracił swą problemową istotność.

Czernienie pustej kartki papieru to akt, odwołujący się do archetypicznych przedstawień pisarza, który zaopatrywany był nierzadko w symboliczne identyfikatory, takie jak lutnia, harfa, gęśle, pióro czy kałamarz. W literaturze dawnej były one nieodłącznie powiązane z określoną wizją twórcy — pieśniarza, proroka, kapłana, mędrca. Najstarsze motywy poezji autotematycznej scentralizowane są wokół unifikacji poety i określającego go rekwizytu. Świadomość współczesna poddaje ten związek analizie, czyniąc przedmiotem krytycznej refleksji.

Co cię obchodzi sprawa
sprawa: którą nazywam
dzisiaj:
otwarta w ciemność.
Nie dotykaj.
Zostawiłem na drugim brzegu:
nie przyzywam.
Pójdzie tą drogą
tylko słowo
i jego
cień.
A potem tylko cień.
A potem nic: bo to tylko znak
zaszyfrowany w poemat.
Papier.

(*Papier, Poranki i studia*, Londyn 1964, s. 42)

Symboliczne zespolenie twórcy z jednym z atrybutywnych znaków jego tożsamości artystycznej traci swoją oczywistość. W wierszu dochodzi do demistyfikacji obrazu poety pochylonego w skupieniu nad pustą kartką. Stan upojnego oczekiwania na natchnienie zastąpiony zostaje pozbawionym nadnaturalnych odniesień aktem zapisywania słów. Deklarowana w utworze potrzeba separacji daleka jest idei zaszczytnego samotnictwa wieszczów. Stronica, na której utrwalono poemat to papier, a nie świadectwo przemawiania w twórczym zachwyceniu. Mamy zatem do czynienia z interesującą modyfikacją

archetypu poety oraz przypisanego mu tradycyjnie wyróżnika — białej kartki papieru. Temu atrybutowi nie nadaje się bowiem wagi symbolu ugruntowanego w kodzie kultury. Przeciwnie. Akcentowana jest jego materialna konkretność, przedmiotowość. Porzucenie emblematycznej interpretacji na rzecz udobitnienia użytkowości papieru prowadzi w konsekwencji do rezygnacji z metafizycznego aspektu aktu pisania. Trudno nie przywołać w tym miejscu słów Tadeusza Peipera:

Ja nie piszę krwią, krew nie jest posłuszna a żyły są kręte,
ja piszę atramentem⁶.

Józef Bujnowski mógłby bez wątpienia tę deklarację zwrotniczana uznać za własną. Zbieżność zapatrywań dwóch poetów-teoretyków ujawnia się w kolejnym fragmencie poetyckim:

nie mam dla ciebie nic
prócz paru słów
na kartce. [...]
Bo tylko tyle chciałem zapisać
w tym wierszu

(Notatka, *Poranki i studia*, s. 46)

Uwydatnianie wartości pisma jest jedną z najbardziej znamienych cech współczesnej refleksji autotematycznej. Dzięki pismu poezja może zyskać status bytu autonomicznego. To ono uniwersalizuje ludzką myśl, uwalniając ją tym samym od określonej sytuacji przekazu obciążonej zawsze historyczną doraźnością. Utrwalenie dzieła w języku zapewnia mu właściwe istnienie. Pismo jako fundament bytowy literatury czyni ją intersubiektywną, wprowadza w sferę dialogu kultury. Tylko tych „parę słów na kartce” tworzy prawdziwie suwerenną, niezmienną rzeczywistość. Wszystko inne (epoki, prądy, szkoły, instytucje literackie) naznaczone jest niepokojącą tymczasowością. Teza o liryce jako językowej ekspresji autora, którą przed II wojną upowszechniali w Polsce awangardziści z kręgu Tadeusza Peipera, znajduje swą kontynuację w twórczości Józefa Bujnowskiego. Wyjaskrawianie operacyjnej funkcji tradycyjnych identyfikatorów pisarza dodatkowo tę orientację uwyrażnia.

Autor *Odsyłacza w bezsens* dokonuje interpretacji archetypu poety również w odniesieniu do przedstawień, wywodzących się z awangardowego dziedzictwa Dwudziestolecia międzywojennego:

Są którzy gwizdki fabryczne
dzwonki tramwajów, brzęk drutów
harmonizują w koncert.
[...] Znam kramarzy: co biegną wzdłuż
w poprzek ulicy
wykrzykując
nazwy
z patosem.
Ten obraz
rysuję czarną kreską na chodniku
po którym chodzisz codziennie.
To tylko studium:
Przykryj je swoim cieniem, Przechodniu.

(*Są, którzy...*, *Poranki i studia*, s. 49)

⁶ T. Peiper, *Dancing*, [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski. Wrocław 1979 s. 330. Poemat pochodzi ze zbioru *Raz* (1929).

Mimo że poeta usytuowany jest w pejzażu urbanistycznym, zdaje się być wobec niego zewnętrzny. Nie ulega wątpliwości, iż przynależy on do przestrzeni miasta. Posiada jednak właściwą przybyszowi zdolność rzeczowej obserwacji. Wydaje się, że obszar miejski jest w wierszu transpozycją tradycji polskiej awangardy przełomu lat dwudziestych i trzydziestych. Fascynacja krajobrazem fabrycznym przywodzi na myśl prowokacyjną postawę środowiska Zwrotnicy. Ukryte odwołanie do pionierskiego *Tramu w poprzek ulicy* Jerzego Jankowskiego przypomina zaś o początkach polskiego futuryzmu. Poeta znajduje się zatem w przestrzeni kultury. Poczucie wspólnoty doświadczeń artystycznych nie wyklucza akcentowania przez niego własnej odrębności poetyckiej. Współczesność domaga się od twórcy wcielenia w życie nowych norm estetycznych, które byłyby świadectwem przemian ewoluującej nieustannie świadomości społecznej. Podjęcie tego zadania oznacza dla Bujnowskiego rezygnację z obrazoburczych gestów na rzecz pełnej skupienia pracy artystycznej. Efektem porzucenia likwidatorskich ideałów futuryzmu, jak i znanej z wystąpień zwrotniczian retoryki manifestu, jest koncentracja na samej esencji toku twórczego. Poetycka figura spisywania wiersza na chodniku namionuje chęć włączenia literatury w miarowy rytm codzienności. Co jednak ważniejsze, staje się ona wyrazem woli poszerzenia własnego doświadczenia poprzez kontakt z innymi ludźmi. Samopoznanie dokonuje się w akcie interakcji z realnie istniejącym światem zewnętrznym. Docieranie do prawdy o sobie jako artyście nie może bowiem ograniczać się do introspekcyjnej kontemplacji, jako że swój istotowy sens poeta odnajduje również i poza sobą.

Dziedzictwo awangardy nie jest zatem dla Bujnowskiego okrzepłym monolitem, lecz intelektualną inspiracją do rozważań na temat poezji. Autor *Poranków i studiów* wpisuje własne doświadczenie twórcze w porządek kultury, konfrontując swoje rozumienie powinności poety z rolą przypisywaną artyście przez szermierzy polskiej awangardy. Z zestawienia dwóch racji Bujnowski nie czyni jednak pretekstu do wydawania ocen. Choć dokonania krakowskich awangardzistów są w sensie estetycznym bliskie Józefowi Bujnowskiemu, to jednak droga jego twórczości przebiega autonomicznie. Podobieństwo nie wyklucza wszak różnic. Te zaś — jak już zostało powiedziane — dotyczą przede wszystkim strategii zachowań twórczych. Rozbieżność tę wytłumaczymy odmiennością momentów historycznych, stawiającą autorów wobec niejednakowych wyzwań.

Szczególnie ważnym aspektem dociekań autotematycznych jest określenie przez poetę swego miejsca w porządku zjawisk współczesnej mu literatury. Wydaje się, że mówi o tym Bujnowski w wierszu *Relief*:

Co krok:
Co imię:
tylko podnieść
spod nóg
i kłękać.
A oni:
kamienne giganty
na niebo.
Jak tedy nie bić w talerze
z miedzi?
(*Fanfary*)
Mój psalm: elipsa zastygła w piasku.
Nieczytelny relief.
Co krok.

(*Relief, Poranki i studia*, s. 36)

Poeta modyfikuje z właściwym sobie dystansem sens powracającego w kulturze sporu, którego umownymi stronami są „my” i „oni”. Pozbawiona aluzji pokoleniowych refleksja dotyczy wyłącznie kwestii literackich. Daleki od emocjonalnej zapalczowości tok wiersza czyni poetę bardziej obserwatorem niż adwersarzem. Bujnowski konfrontuje dwa jakże odmienne gesty artystyczne. Pozbawiony afektacji zwrot ku temu, co pod stopami współwystępuje z hieratycznym dążeniem ku niebu. Powszedniość pierwszej z wymienionych postaw marginalizowana jest przez okazałość, towarzyszącą wystąpieniu „gigantów”. Tę iluzję łatwo jednak poddać deszyfracji. Świadectwem ironicznej rezerwy poety wobec artystycznej ceremonialności jest didaskaliowe wezwanie fanfar. Wydaje się, że Bujnowski wykpiwa w ten sposób relikty wieszczego myślenia o poezji. Akcentuje ich bezproduktywność wobec aktualnych przemian kultury. Jednocześnie jednak dostrzega niepokojącą skłonność do wtórnego wyzyskiwania tak ważnego dla polskiej tradycji archetypu. Ideały artystyczne, które scalały substancję kulturową przed ponad stu laty, po przeniesieniu we współczesne realia stają się czczym rekwizytem. Wskutek uproszczeń i nieadekwatności w stosunku do wymagań momentu historycznego jawią się jako tragicznie groteskowe. Ich intronizacji towarzyszą sceniczne fanfary i brzęk talerzy orkiestry dętej. Teatralizacja poezji, którą piętnowali niegdyś w estetyce Skamandra awangardziści z kręgu Tadeusza Peipera, nie jest zatem zaniechaną dążnością literacką. Wedle poetyckiej diagnozy Bujnowskiego siła jej oddziaływania pozostaje nadal głównym czynnikiem kształtującym upodobania artystyczne. Autor *Krawędzi*, nazywając swą twórczość „nieczytelnym reliefem”, opowiada się po stronie niezależności nawet za cenę niezrozumienia. Wydaje się jednak, że kwestia, której dotyczy jest o wiele boleśnieszka. Proponowana przez Bujnowskiego wizja poezji, owa „elipsa zastygła w piasku”, nie zyskuje powszechnej aprobaty, gdyż zgoda na nią musiałaby oznaczać akceptację czasu historycznego. Rezygnacja ze sprawdzonych, obłąskawionych kulturowo wzorców byłaby przecież równoznaczna z koniecznością wyzbycia się gorliwie pielęgnowanych złudzeń. Obronny mechanizm odmowy czyni jednak porozumienie niemożliwym. Bujnowski zaś nie chce być stroną w dialogu skażonym zachowawczością:

Będę się strzegł pokusy:
[...] krzyk trybunów na forum
jazgot przekupek na rynku
mógłby zagłuszyć rytm
mego wiersza
który jest.
Wolałbym już
kasztele wznosić na żart
zwodzony most
za murami
mojej
ekskluzywnej
estetyki.

(*Miasto po latach, Spod Gwiazdozbioru Wielkiego Psa*,
Warszawa 1987, s. 8)

W zgiełku (również i emigracyjnego) życia kulturalnego, wśród dekoratywnych, bo obliczonych na wywołanie efektu gestów, łatwo ulec pokusie wieszczego przywództwa. Stanowcze *votum separatum*, które zgłasza Bujnowski wobec podobnych aspiracji, jest konsekwencją nie tylko wcielanych w życie przekonań społecznych, lecz także założeń aksjologicznych powiązanych ze sferą działalności twórczej. Poeta po raz kolejny występuje w obronie autonomiczności literatury. Tym razem jednak sygnalizuje konieczność

uwolnienia jej od wszelkiego serwilizmu. W 1842 r. Cyprian Kamil Norwid, zmierzając ku krystalizacji swej koncepcji poezji, napisał:

O, pióro! [...] Do żadnej czapki kłamrą nie przykuj się złota⁷.

Stroniąc od interpretacyjnych nadużyć, stwierdzimy, że zagrożenia dla samej istoty literatury pozostają niezmiennie. Deklaratywne wystąpienia twórcze, gotowość schlebienia chwilowym gustom czy chęć ferowania wyroków spychają poezję w obszar jarmarcznego gwaru i pozbawiają istotności. Odpowiednikiem Norwidowskiego maksymalizmu czyni Bujnowski swą jakże cierpką ironię. Hermetyzm własnej liryki przyrównuje bowiem do warownego grodu. Tylko ufortyfikowane mury są w stanie odgradzić od wrzawy czynionej przez kupców, deklamatorów i polityków.

Stosunek Józefa Bujnowskiego do zakorzenionych w tradycji archetypów poety, ich współczesnych przedstawień i współkonstituujących je atrybutów znamionuje wolę porzucenia kostniejących schematów literackich na rzecz niełatwego poszukiwania nowych powinności artysty. Wykazanie bolesnej niewystarczalności kontynuowanych wtórnie wzorców stanowi dla poety potwierdzenie słuszności wyboru odrębnej drogi twórczej. Modyfikacje dokonywane przez Bujnowskiego w obrębie skonwencjonalizowanych sygnatur uświadamiają, że współczesność czyni pozycję twórcy dramatycznie niejednoznaczną. Autor *Odsyłacza w bezsens* usiłował znaleźć sankcję, która uprawniałaby go do odpowiedzialnego przemawiania w języku sztuki. Daleki od kierowania się aktualnymi tendencjami literackimi, szukał formuły, która określiłaby go jako twórcę najpełniej.

Szczególnie ważnym wątkiem poetyckich rozważań Józefa Bujnowskiego jest dociekanie istoty relacji człowiek – słowo – świat. Zasygnalizowana kwestia to jedno z najważniejszych i jednocześnie najbardziej skomplikowanych zagadnień nowoczesnej liryki. Nie dotyczy ono bowiem wyłącznie materii poezji. Wykracza poza nią, dotykając ontologii literatury, filozofii i semiologii. Zasadnicze pytania centralizują się wokół materialnego pośrednika w relacji między człowiekiem a światem — języka poetyckiego. Wielość jego koncepcji, która narosła w ciągu wieków rozwoju świadomości literackiej, przekonuje, że jest to problem tyleż podstawowy, co trudny.

Emancypacja języka poetyckiego, która dokonywała się w Europie od początków XIX wieku, zmierzała do uwolnienia go od konwencjonalnych powinności komunikacyjnych. Dokonania twórcze francuskich symbolistów uświadomiły, że słowa w poezji nie są prostym środkiem umożliwiającym porozumienie, lecz przedmiotem-medium, wskazującym na właściwości świata. Stopniowe odchodzenie od koncepcji słowa jako symbolu wiązało się z przemianami, jakie nastąpiły w życiu społecznym około roku 1910, jak i z narastającymi po I wojnie światowej wpływami językoznawstwa. Poeci awangardowi (przede wszystkim futuryści i dadaiści) postulowali w swych demaskatorskich wystąpieniach uderzenie w dotychczasowe sposoby komunikacji literackiej. Ów policzek wymierzony powszechnemu smakowi był reakcją antysymbolistyczną. Symbolizm, obwołany przez Adama Ważyka szkołą niekonkretności⁸, mierzył awangardzistów abstrakcyjnością poetyckich przedstawień oraz skłonnością do eksplorowania epifanicznej funkcji języka. Dojmująca potrzeba realności, która warunkowała kształt artystycznych poszukiwań twórców początku XX wieku, była zewnętrznym wyrazem wiary w to, że świat jest całością identyfikowalną. Poszukiwanie konkretności, ciągle nienasycone rzeczywistością nie pozostało bez wpływu na formułowane wówczas koncepcje języka poetyckiego. Rozwój

⁷ C. K. Norwid, *Pióro*, [w:] *Pamiętnik artysty*, wybór i oprac. M. Jastrun. Warszawa 1959 s. 115.

⁸ A. Ważyk, *Dziwna historia awangardy*. Warszawa 1976 s. 8.

językoznawstwa — jednej z najintensywniej przeobrażających się w latach dwudziestych gałęzi humanistyki — przyczynił się do odnowienia dyskusji o randze słowa oraz sposobie jego istnienia w poezji. Pojęcia znaku i systemowości, spopularyzowane przez lingwistów z tzw. szkoły praskiej, nadały tym rozważaniom nowy kierunek. Zagadnienie metafizycznych kompetencji poezji porzucono na rzecz dociekań z zakresu teorii tekstu. Klarowność koncepcji języka-systemu i słowa-znaku nie uwolniła jednak artystów od wątpliwości, dotyczących statusu mowy poetyckiej w pośrednictwie między człowiekiem a światem.

Józef Bujnowski poddaje tę kwestię pogłębionej refleksji w poemacie-studium *Aglaja*. Trzynastoczęściowy utwór to zapis zmagania się poety z dojrzewającym w nim dziełem. Problem odwzorowania świata w języku jest tu myślową osią, wokół której twórca centralizuje najważniejsze dla siebie pytania. Klarowna struktura kompozycyjna studium znamionuje wolę opanowania siły emocji i desubiektywnego odczytania własnych wątpliwości. Poeta z rozmysłem rezygnuje z eksponowania indywidualnych przeżyć, towarzyszących procesowi tworzenia. Zwraca się ku ogólnym zagadnieniom twórczości, dotykając w swych analizach kwestii najbardziej podstawowych. Od początku towarzyszy mu przekonanie, że:

[...] nie ma
i nigdy nie było nazwy
na przedmioty niecodziennego użytku
rozpływające się w geście
akrobatycznej dialektyki

(*Aglaja, Poranki i studia*, s. 53)

W przytoczonych słowach poeta orzeka o właściwościach rzeczywistości. Dostrzega, że przeobraża się ona niezależnie od okalającej ją siatki konwencjonalnych znaczeń językowych. Władysław Stróżewski wyraził niegdyś przekonanie, że twórczość to odpowiedź artysty na możliwości, jakie daje mu byt:

Twórczość możliwa jest tylko wtedy, gdy sama rzeczywistość pozwała na pojawienie się w niej czegoś nowego lub dopuszcza wydarzenie się „bycia inaczej”, a twórca potrafi dostrzec w niej nie tylko niepokojącą metafizyka groźbę nieistnienia, ale i szansę wystąpienia w jej bycie czegoś, czego aktualnie w nim nie ma⁹.

Rzeczywistość nie jest całością ostatecznie zidentyfikowaną. O jej istocie decyduje ustawiczna wymiennność składających się na nią elementów. Dynamizm to zatem podstawowa zasada bytu, którego niewyczerpalność przeciwstawia swą wrącą energią idei skończoności form i znaczeń. Ciągłe stawanie się rzeczy budzi w artyście wolę twórczych poszukiwań. Bujnowski podejmuje je w nadziei dotarcia do istoty poetyckich generalistów:

Chwytasz słowo
a to jest tylko tren
seledynu
odpływającego w kroku pośpiesznym
w górę
po schodach.

(*Aglaja*, s. 53)

Niedopełnienia stymulują tkankę rzeczywistości, czyniąc ją zdolną do dalszego rozwoju. Zasadnicze pytanie dialektyki twórczości brzmi wobec tego: Dlaczego nie istnieje

⁹ W. Stróżewski, *Dialektyka twórczości*. Kraków 1983 s. 182.

coś, co mogłoby istnieć?¹⁰ Ono właśnie leży u podstaw wszelkiej działalności artystycznej. Poeta, odpowiadając na nie swoją twórczością, wprowadza w ciąg dokonujących się nieustannie przemian element stałości. Materializuje w wierszu potencjalność, którą byt zaofiarował mu do twórczego wypełnienia. Wymaga to jednak wyjścia poza schematy ustanowione przez konwencjonalność znaków językowych:

Stałem na pierwszym schodku
niewolnik kształtu i trwania
nogą
na asfaltowej trwałości
ziemi odartej z abstrakcji

(Aglaja, s. 54)

Założenie niezmienności świata, poddanie się Parmenidesowemu żywiołowi jednorodności sprawia, że twórczość staje się niemożliwa. Niemożliwa, bo niepotrzebną. Bez względne zawierzenie stabilizującej mocy systemu języka oznaczać musi zgodę na świat bezpiecznie definiowalny i *odarty z abstrakcji*, o którego prawdziwie orzeka zgodność znaku i znaczenia. Bujnowski podejmuje próbę wyzwolenia się z oswojonych w języku kształtów:

A ja właśnie chcę:
chcę pójść tymi schodami
aż gdzie ostatni dźwięk
kroku
zgasł
nagle
sztywniejąc
w ciszę
i pustkę.
[...] chcę: przelewające się przez palce
złoto
zapamiętać w apostrofie
nieumarłej.
W słowie tak samo idącym w górę
jak nieumarłe życie
na ostatni szczebel
schodów
bez *tertium*
comparationis

(Aglaja, s. 56–57)

Dotykamy kwestii kluczowej dla całej koncepcji poezji Józefa Bujnowskiego. Ideałem, do którego zdąża autor *Krawędzi*, jest wejście w świat znaczeń czysto przenośnych, niemożliwych do weryfikacji w odniesieniu do języka użytkowego. Stąd pragnienie omięcia *tertium comparationis*. Termin wzięty z antycznej teorii metafory¹¹ oznacza element skojarzenia, sankcjonujący porównanie dwóch obiektów. Wedle klasycznych formuł tego zestawienia można dokonać tylko pod warunkiem znalezienia cechy wspólnej obu jego członów. *Tertium comparationis* stawia więc przenośnię w rzędzie sprawdzalnych faktów semantycznych, kodyfikuje ją na sposób konwencjonalny. Metafora zyskuje status ugruntowanego w systemie języka idiomu. Posiada przypisane sobie znaczenie, które

¹⁰ Tamże, s. 181–182.

¹¹ Mowa tu o porównaniowej teorii metafory, wywodzącej się z tradycji Arystotelesowskiej.

łatwo zracjonalizować. Jednostkowość komunikowanych przez nią sensów nie wykracza poza zjawiska dostępne ludzkiemu poznaniu. Ma ona bowiem przedmiotowe uzasadnienie — bezpieczne oparcie w konkretności zjawisk pozajęzykowych.

Bujnowski zwraca się przeciw modelowi przenośni, będącej wykładnikiem relacji znajdujących odpowiednik w rzeczywistości. Wyswobodzić przedmiot z niewoli definicji można jedynie poprzez ominięcie tłamszących go racjonalnych uzasadnień i wprowadzenie w nieznany mu dotąd kontekst:

[...] dzisiaj właśnie odkryłem
uśmiech
do wszystkiego bez kształtu i nazwy.
Po asfalcie przeszły kwiaty
bez definicji
wrosłe bez powietrza wody i słońca
poza zielnikiem
obrócone tyłem do Pliniusza Starszego

(Aglaja, s. 57)

Przewycięzenie dyktatu *tertium comparationis* czyni metaforę niezależną od zobowiązań pozajęzykowych. Położenie słowa w systemie leksykalnym traci więc swoją oczywistość. Metafora wytrąca je poza przypisany mu krąg semantyczny. Wprowadza w interakcję z innym — dalekim mu lub obcym. Z międzysłownych napięć rodzi się antyrealistyczny obraz poetycki. Rzeczywistość powstająca na styku spiętrzonych znaczeń jest całością nie mającą równoważnego wzorca w świecie przedmiotów realnych. Pochód osobliwości nieskodyfikowanych w księgach botaników to transpozycja autonomizującej mocy języka poetyckiego, który przeobraża wiersz w samodzielny byt, ustanowiony przez interferencję znaczeń. Koncepcja Józefa Bujnowskiego pokrewna jest założeniom głoszonym przez Tadeusza Peipera. Wedle teorii zwrotniczania:

Metafora [...] jest samowolnym spokrewnieniem pojęć; jest tworzeniem związków pojęciowych, którym w świecie realnym nic nie odpowiada. Nie jest więc środkiem realistycznego odtwarzania świata. Nie jest niewolniczym inwentarowaniem rzeczywistości. Nie jest opisem. Przenosząc zjawiska w dzielnice, do których one metrykalnie nie należą, metafora przekształca rzeczywistość doznań i przetwarza ją na nową rzeczywistość, rzeczywistość czysto poetycką¹².

Intelektualny projekt Peipera inspirował poetów nie tylko w latach dwudziestych i trzydziestych. Idea lingwistycznej motywacji metafory wdrażała do myślenia o poezji jako o posiadającym moc stanowienia fakcie intelektu. Józef Bujnowski, fundując na tej podstawie swoje zapatrywania artystyczne, dokonywał jednak twórczych przekształceń głoszonej przez autora *Żywych linii* teorii metafory. Podkreślając wagę unieważnienia *tertium comparationis*, stwierdził:

Poeci Awangardy [Krakowskiej — M. K.] nie skorzystali z tej możliwości. Słowo ich, aczkolwiek istotnie inne od słowa prozy i „powszechnych form języka”, najczęściej zawieszono w układzie przenośni i pozbawiono odniesienia do znaczenia „właściwego”, zachowuje jednak składniowy rygor, choćby to był tylko rygor pozorny (gramatyczny)¹³.

Kanoniczny rygorizm Peipera, objawiający się przede wszystkim w szczególnym kulcie zdania, był wedle Bujnowskiego obostrzeniem redukującym siłę oddziaływania przenośni. Autor *Poranków i studiów* uważał metaforę za najszlachetniejszy rodzaj elip-

¹² T. Peiper, *Metafora teraźniejszości*, [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, s. 36.

¹³ J. Bujnowski, *Przemiany we współczesnej poezji*, s. 10.

sy. Wywołanie za pomocą intelektualnego skrótu erupcji zagęszczonych sensów było w jego przekonaniu urzeczywistnieniem poetyckiego ideału. Ekonomia frazy, będąca wyrazem oporu wobec „barokowej” obfitości Peiperowskiego zdania, miała służyć dodatkowej kompilacji znaczeń, ich mocnemu i wyrazistemu związaniu. Wydaje się, że tym zapatrywaniom artystycznym patronuje myśl Juliana Przybośa o poezji jako jedności wizji skondensowanej w maksimum aluzji wyobrazeniowych i minimum słów¹⁴. Bujnowski, odwołując się do muzycznej analogii, napisał wszak:

Pedał jest najważniejszą częścią
poematu
jeśli jest.

(*Aglaja*, s. 55)

Pianista chcąc nadać dźwiękom głębię, wydłuża je lub skraca, czyni niewyraźnymi lub wyostrza. Podobnie poeta. On przestraja znaczenia słów, tok frazy. Dochodzi w ten sposób do wytworzenia układu napięć, z którego wyłaniają się nowe jakości liryczne i poznawcze.

Widzenie poetyckie prześwieśla zjawiskową stronę rzeczywistości. Ujawnia nieznaną dotąd perspektywę oglądu, ingerując w świat skategoryzowanych form egzystencji. Oto kelnerka z londyńskiej ciastkarni staje się boginką z orszaku Afrodyty — Aglają. Jest córą wdzięku, obdarzającą ludzi urodą i pięknem. Rysunek liryczny zmienia proste czynności dziewczyny w zachwycający obrządek. Aglaja z Hampstead, sprawując pieczę nad wdzięcznym ceremoniałem biesiady, napędza serca kojącą błogością. W jej dłoniach kawa to płynne złoto, mieniające się barwą elizejskich promieni. Obecność Jaśniejącej przemienia małą cukiernię na obrzeżach Londynu w mityczne Wyspy Błogosławionych i Szczęśliwych. Ta poetycka projekcja naznaczona jest jednak niepokojącą ulotnością. Opór, jaki wobec poznawczych zamierzeń artysty stawia język, okazuje się bowiem trudny do przewyciężenia:

[...] Popatrz, popatrz: to okno
tylko dla ciebie
całe królestwo nie moje
wszystkie wiosny
którym można pokiwać kapeluszem
na dobranoc.
Tylko poeta nigdy nie umie
powiedzieć.

(*Aglaja*, s. 59)

Wyostrożona świadomość poety sprawia, że jego rozumienie rzeczywistości odznacza się wyjątkową przenikliwością, która dramatycznie uwieloznaczenia celowy w powszechnym odczuciu porządek. Poeta dobrowolnie wyrzeka się go. Nie jest to już jego królestwo. Sam obwołuje się banitą, uznając tym samym trudy wychodźstwa. Wobec niemożności pełnego wyeksplikowania własnej wizji resztę poematu przenosi w sferę potencjalności, szkicując niemożliwe do twórczego zrealizowania posłowie. Dzięki temu jego doświadczenie artystyczne wolne jest od fałszu i mistyfikacji. Ujawniając dialektyczne napięcia towarzyszące procesowi pisania, Bujnowski daje wstęp do literatury również poczuciu bolesnej niemocy. Dotknięcie trudnej strony zależności między językiem a światem nie przekreśla kulturotwórczego znaczenia poezji. Nadaje mu ono nowy sens. Bujnowski, mocując się z ograniczeniami, jakie narzuca język, formułuje myśl:

¹⁴ J. Przyboś, *Linia i gwar*, [w:] tegoż, *Sens poetycki*. Kraków 1963 s. 37.

Zamknięta męka w klatkę słów
tłucze się w twardych prętach ścian
i krwawych czasem kilka plam
rozzuci na złocistym piasku
od skaleczonych łap o drut —
[...] — ostatni oczu blask
męki zamkniętej w mowy klatkę —
zobaczy przenajcięższą z łask
zakutą w twardy chłód kamienia —
zobaczy matkę łask — milczenie.

(*Matka łask, Powroty*, Hanower 1947, s. 37)

Ten drastyczny obraz poetycki uzmysławia całą tragiczność zespolenia rzeczywistości życia wewnętrznego ze słowem, mającym nadać jej kształt zewnętrzny. Poeta znajduje się w sytuacji uwięzienia. Bolesna nieadekwatność mowy poetyckiej, objawiająca się w konfrontacji z intensywnością treści psychicznych, jest źródłem trudnej do wysłowienia udręki. Bujnowski zdobywa wolność oddziałując przez medium doskonalsze, choć trudniejsze — milczenie. Zgoda na ciszę to wyraz przyjęcia konieczności okupionej twórczym udręczeniem. Poeta dobitnie akceptuje gorzką nieuchronność prawa milczenia, uświadamiając jednocześnie, że jego bezwzględność ma w sobie wielki potencjał komunikacyjny. Przejmująca siła ciszy jest najszlachetniejszą formą uczestnictwa ludzi w języku. To, czego słowo wyrazić nie może, co jest zbyt subtelne lub — przeciwnie — zbyt gwałtowne, milczenie może wyrazić lepiej.

Kształt artystycznych i naukowych zapatrywań Józefa Bujnowskiego sytuuje go w rzędzie niezwykle interesujących, choć wciąż mało znanych postaci polskiej kultury emigracyjnej. Autor *Odsyłacza w bezsens* był awangardzistą z przekonania, rozpoczynającym drogę twórczą w niespokojnej atmosferze międzywojennego Wilna. Był literaturoznawcą i nauczycielem, popularyzującym wśród emigracyjnej młodzieży nowe jakości teorii literatury. Był wreszcie poetą, nie obawiającym się swej artystycznej odrębności, występującym przeciw niepokojącym objawom izolacjonizmu emigracyjnych środowisk twórczych i ich zamykaniu się na skomplikowany, acz fascynujący prąd zjawisk, oferowanych przez kulturę powojennej Europy.

Józef Bujnowski, ur. 18 III 1910 w majątku Okolica-Rudawa pod Braśląwem, zm. 15 II 2001 w Londynie; poeta, teoretyk literatury, nauczyciel akademicki.

Studiował polonistykę na Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie pod kierunkiem Manfreda Kridla. Przed wojną wydał swoje dwa pierwsze tomiki poetyckie. W czasie okupacji sowieckiej działał w ZWZ — był adiutantem Komendanta Miasta Wilna. Prowadził tajne kursy języka polskiego i literatury polskiej w Liceum im. Śniadeckich. Był dwukrotnie więziony przez NKWD (1939, 1941–1942) i tyleż razy udało mu się zbiec z łagru. Wraz z Armią Andersa przeszedł szlak ze Środkowego Wschodu do Włoch. Uczestniczył we wszystkich najważniejszych bitwach tzw. kampanii włoskiej. Czynnie współtworzył pismo „Sitwa” — organ wydawniczy 5. Kresowej Brygady Wileńskiej. Bujnowskiego odznaczono m.in. Krzyżem Walecznych, Krzyżem Monte Cassino, Krzyżem Oficerskim i Kawalerskim Polonia Restituta oraz Gwiazdą Italii.

Po przybyciu z 2. Korpusem do Wielkiej Brytanii (wrzesień 1946) podjął pracę nauczyciela w ufundowanym z upoważnienia angielskiego ministerstwa oświaty Liceum im. Mikołaja Kopernika — szkoła działała na terenie Suffolk. We wrześniu 1952 rozpoczął

działalność pedagogiczną w Polskim Uniwersytecie na Obczyźnie. Był dwukrotnie dziekanem tamtejszego Wydziału Humanistycznego (1967–1971, 1978–1985), kierownikiem Katedry Literatury Polskiej (1964–1970), a po latach doktorem *honoris causa* tej uczelni. Obowiązki wykładowcy pełnił również na Uniwersytecie Londyńskim w School of Slavonic and East European Studies (1979–1980). Współpracował z renomowanymi szkołami wyższymi poza Wielką Brytanią. W latach 1970–1978 był związany z Uniwersytetem w Amsterdamie. Walnie przyczynił się tam do rozwoju badań slawistycznych, a zawiązanie amsterdamskiej filologii polskiej poczytywać można za jego osobistą zasługę. Kursy polonistyczne prowadził również na Uniwersytecie w Heidelbergu (1972).

Był założycielem Polskiego Towarzystwa Literackiego (1952), którego głównym celem stała się aktywność wydawnicza. Nakładem PTL ukazały się m.in. tomiki Floriana Śmieji, Wojciecha Gniatczyńskiego i Jerzego Pietrkiewicza. Bujnowski aktywnie upowszechniał twórczość najmłodszych poetów również jako opiekun naukowy Koła Polonistów działającego od 1952 przy PUNO.

W 1956 został członkiem zarządu Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie. W 1987 ZPPnO uhonorował go nagrodą za całokształt twórczości.

Józef Bujnowski jest autorem dziesięciu tomów poetyckich, mikropowieści *Koła w mgławicach* oraz wielu szkiców o tematyce historyczno- i teoretycznoliterackiej.

KRAKOWSKIE DZIECKO — O ŻYCIU I TOŻSAMOŚCI MIRIAM AKAVII

Marta RUTKOWSKA (Olsztyn)

Matylda Weinfeld urodziła się 20 XI 1927 r. w Krakowie jako trzecie i ostatnie dziecko Brajdel i Hirscha Weinfeld¹. Jej rodzice wywodzili się z żydowskich rodów Weinfeldów i Plessnerów osiadłych na krakowskim Kazimierzu. Zafascynowani poglądami Mojżesza Mendelssohna, zdecydowali się na życie w polskiej dzielnicy Krakowa. Zamieszkali w domu przy ulicy Łobzowskiej. Konsekwencją ich wyboru było życie w kręgu dwu kultur: żydowskiej i polskiej. Sytuację Matyldy, zwanej przez rodziców Maniusią, trafnie określa Andrzej Kozioł. Krytyk pisze, że przyszła pisarka żyła na pograniczu dwu światów. Ojciec, który na co dzień nosił się po europejsku, w piątkowy wieczór i w sobotę wkładał rytualny strój. W domu czytało się polskie książki i nuciło polskie piosenki. Państwo Weinfeld byli polskimi Żydami dumnymi i ze swego żydostwa, i z przynależności do Polski². Matylda chodziła do polskiej szkoły im. Teofila Lenartowicza, w której przeżyła inicjację literacką. Doskonałym dowodem jej poczucia przynależności do narodu polskiego jest wspomnienie uczucia dumy, jakie towarzyszyło jej w momencie sypania garści ziemi na Mogiłę Mogił — Kopiec Piłsudskiego³. Jej kontakt z kulturą polską był tak intensywny, że gdyby nie nieobecność na lekcjach religii katolickiej — zauważa Robert Jarocki — byłaby dla swoich koleżanek Marysią mówiącą i myślącą po polsku, tak jak one⁴. Świadomość bycia Polką nie wiązała się jednak z zerwaniem z tradycją przodków. Weinfeldówna obchodziła żydowskie święta. Była świadkiem

¹ Dokładną datę urodzin pisarki podaje: S. J. Żurek, *Akavia Miriam*, [w:] *Leksykon kultury polskiej poza krajem od 1939 roku*, t. 1, pod red. K. Dybciaka i Z. Kudelskiego. Lublin 2000 s. 6.

Imię ojca to imię pochodzenia niemieckiego. Rodzina zdrabniała je, mówiąc do niego Hesiak. Imię matki to imię pochodzenia hebrajskiego. W rzeczywistości matka pisarki posługiwała się imieniem polskim — Bronka. Tak mówiła do niej rodzina i takie imię figurowało na wizytówce, którą zamówiła sobie przed wojną. List pisarki do autorki artykułu, z dnia 13 III 2003.

² A. Kozioł, *Z pogranicza*, *Dziennik Polski* (Kraków) 2 VII 1998.

³ Tamże.

⁴ R. Jarocki, *Urodzona po raz trzeci*, *Kobieta i Życie* 1992.

obrzędów i zwyczajów, które mieszkańcom polskiej dzielnicy z pewnością wydawały się egzotyczne.

My, dzieci — wspomina — lubiliśmy się bawić na podwórku, między deskami. A w Sukot stawał sobie nasz tatuś swoją kuczkę, samotną, jedyną w okolicy, a my dzieciaki stroiliśmy ją w kolorowe łańcuchy⁵.

Życie w obrębie dwu kręgów kulturowych nie było oczywiście pozbawione konfliktów i napięć. W jednym z wywiadów autorka *Mojej winnicy* wyznaje, że jako jedna z pięciu uczących się w polskiej szkole Żydówek, musiała znosić niezbyt przyjazne spojrzenia polskich koleżanek, które nie potrafiły zaakceptować jej nieobecności na lekcji religii. Dobrze pamięta też napisy na murze klasztornym: „Przeciz Żydami” i na gmachu krakowskiej YMCA: „Psom i Żydom wstęp wzbroniony”⁶. Innym zapamiętanym przejawem polskiego antysemityzmu było pobicie brata Izia przez rówieśników z polskiej szkoły. Wpływ na jej stosunek do własnego pochodzenia wywarło także zachowanie matki:

Pamiętam do dziś, jak cierpiałam, mając jakieś dziesięć lat, gdy moja mamusia wróciła z Zakopanego i pochwaliła się, że adorowali ją polscy oficerowie, i jak z dumą opowiadała: „W ogóle nie rozpoznali, że jestem Żydówką”. Wtedy po raz pierwszy pomyślałam, że nigdy nie pogodzę się z tym, iż fakt nierozpoznania w kimś Żyda ma być komplemtem...⁷.

Dzieciństwo Matyldy i jej rodzeństwa: Reli (Lusi) i Jeszajahu (Izia), o którym Koziół pisze, że upływało sielsko i anielsko, było zatem także czasem pierwszego doświadczenia wyobcowania. Matka wspominała o wyjeździe do Palestyny, ale ojciec nie potrafił podjąć decyzji. Obawa o własny los nie pojawiła się nawet wtedy, gdy pod koniec 1938 r. przybyli do ich domu krewni, których Niemcy ograbili, wyrzucili z Rzeszy i przetrzymywali w przygranicznym Zbąszyniu. Kolejnym zwiastunem wydarzeń, które miały całkowicie odmienić ich życie, były wakacje 1939 r. spędzone w Muszynie. Pisarka wspomina, że rodzina kończyła je w gorączce mobilizacyjnej, opuszczała miasteczko pociągiem pełnym żołnierzy i po powrocie do Krakowa podjęła decyzję o pozostaniu w Polsce. Wkrótce okazało się, że wybór ten — podyktowany złym stanem zdrowia matki — był wyrokiem na całą rodzinę⁸.

Wrzesień 1939 r. można uznać za koniec pięknego krakowskiego dzieciństwa pisarki. Dobrze zapamiętała — komentuje Janina Kościółek — dzień, gdy wszystkie wyczytane z dziennika dziewczynki musiały opuścić szkołę i nikt przeciwko temu nie zaprotestował — ani uczniowie, ani nauczyciele⁹. Nauka w Hebrajskim Gimnazjum im. Chaima Hilfsteina na Brzozowej trwała bardzo krótko.

Tu był hałas, zgiełk, mniejsza niż w polskiej szkole dyscyplina, no i chłopcy [...]. Mamy rozkaz zamknąć szkołę — powiedział nauczyciel. Krzyknęliśmy hura, jesteśmy wolni i uśmiech zastępnął na naszych twarzach. Zdaliśmy sobie sprawę, że to koniec naszej nauki w Polsce¹⁰.

Zdesperowani rodzice uznali, że jedynym wyjściem będą prywatne lekcje historii i literatury u pani Róży Bauminger. Po latach pisarka wspomina ją nie tylko jako wspa-

⁵ M. Akavia, *Polska 1986 — złota i szara*, Nowiny — Kurier 17 XI 1986.

⁶ C. Polak, *Uwolnić świat. [Rozmowa z M. Akavią]*, Książki (dodatek do „Gazety Wyborczej”) 2000 nr 5 s. 4.

⁷ D. Terakowska, *Trzykrotne narodziny Miriam* [on-line]. [Dostęp: styczeń 2006]. Dostępny w WWW: <http://terakowska.art.pl/przekroj/miriam.htm>.

⁸ S. Śmierciak, *Ostatnie szczęśliwe wakacje*, Gazeta Krakowska 7 III 2001 s. 4.

⁹ J. Kościółek, *Miriam Akavia w Krakowie*, Nowiny — Kurier 28 VII 1995.

¹⁰ A. Majewska, *Z ziarnem w duszy*, Gazeta Wyborcza 15 VII 1994.

niałą nauczycielkę, ale przede wszystkim jako osobę, która miała decydujący wpływ na jej późniejsze zainteresowania literaturą¹¹. Dyskryminacja uczniów żydowskiego pochodzenia przez faszystów była tylko początkiem systematycznie realizowanego planu Zagłady Żydów. W 1941 r. naziści stłoczyli Żydów krakowskich w getcie. W roku następnym ojciec podjął próbę ratowania rodziny. Wysłał Matyldę i Izia do Lwowa. Miesiąc spędzony przez rodzeństwo na „aryjskich papierach” przyniósł jedynie wiele rozczarowań i zagrożeń: brak pracy, dachu nad głową i poczucie osaczenia. Do najstraszniejszych wspomnień pisarki z tego okresu należy wspomnienie tramwajów wywożących Żydów lwowskich na Zagładę oraz momentu, w którym ojciec kazał jej wrócić do Krakowa, ponieważ bał się, że i ją — podobnie jak Izia — schwyta gestapo¹². Po samotnym powrocie do getta Matylda była świadkiem kolejnych dramatycznych wydarzeń. Najsilniej utkwiły jej w pamięci dwa z nich: dzień, w którym wszyscy już wiedzieli, dokąd odjeżdżają transporty z Żydami i ojciec chciał otworzyć gaz, żeby zginęli z własnych rąk oraz dzień śmierci dzieci z getta. Śmierć trojga dzieci, którymi opiekowała się, gdy straciły swoich rodziców, wspomina ze szczególnych rozżaleniem:

[...] gdy w 1943 roku Niemcy likwidowali getto i wywozili nas do Płaszowa, to dzieci oddzielili od dorosłych. Czekaliśmy wszyscy aż je przywiozą. Czekaliśmy karnie, choć niecierpliwie pod płaszowskimi barakami. I wreszcie dzieci przyjechały. Wszystkie zostały zastrzelone na naszych oczach... [...] Do dziś myślę o tym, że powinienam być z nimi do końca jak Korczak. I noszę w sobie ciężar winy, a miałam przecież tylko czternaście lat¹³.

Dalsze losy Matyldy podobne były do losów wielu innych żydowskich dzieci przeznaczonych na Zagładę. Z nazistowskiego obozu w Płaszowie trafiła do obozu w Auschwitzu, a następnie w Bergen-Belsen. Oswobodzona została przez Anglików w Bergen-Belsen, do którego doszła — wraz z matką i siostrą — z Auschwitz w straszliwym „marszu śmierci”. Dla większości członków jej rodziny wyzwolenie nastąpiło za późno. Matka umarła na jej oczach. Ojciec zamordowany został w Mauthausen, brat prawdopodobnie w obozie Janowskim. Reszta rodziny została zgładzona w hitlerowskich obozach na terenie Polski, Austrii i Niemiec.

W 1945 r., podczas akcji Folke Bernadotte, Matylda przewieziona została wraz z siostrą do Szwecji. Żywa, lecz na zawsze już — pisze Jacek Leociak — „osmalona”, pisała w szwedzkim szpitalu wiersze pełne bólu i gniewu¹⁴. Jedynymi osobami, które je czytały były leżące z nią na tej samej sali panie z powstania warszawskiego. Te panie — wspomina — namawiały ją do powrotu do Polski i twierdziły, że jeśli nie będzie się legitymować, nikt nie rozpozna w niej Żydówki. Ich uwagi uświadomiły jej, że jedynie wyjazd do Palestyny umożliwi jej życie w zgodzie z samą sobą¹⁵. Drugim powodem, dla którego zdecydowała się opuścić gościnną Szwecję był brak związku z kulturą i tradycją tego kraju. Po ośmiomiesięcznej kuracji w szwedzkich szpitalach na prowincji trafiła do Myckelby — maleńkiej szwedzkiej miejscowości, w której zbierała się i przygotowywała do opuszczenia Europy ocalała młodzież żydowska. Przez kolejne trzy miesiące próbo-

¹¹ M. Akavia, „Co pamiętam o pani Róży Bauminger? Czy pamięć o Niej uszła cało?”. Tel Aviv 2003. Z nie publikowanych wspomnień pisarki przesłanych do autorki artykułu 25 II 2003.

¹² S. Obirek, *Zawiedziona miłość*. [Rozmowa z M. Akavią], *Życie Duchowe* 2000 nr 24 s. 105–106.

¹³ Tamże.

¹⁴ J. Leociak, *Winnica Miriam*, Nowe Książki 2000 nr 9 s. 14. Autorką metafory naznaczonego Zagładą życia ocalałych jest Irit Amiel. W posłowie do zbioru jej utworów Michał Głowiński pisze: „Myślę, że metafora, jaką posłużyła się Irit Amiel, ma szansę, by wejść do języka i na stałe określić sytuację egzystencjalną tych, którzy z Zagłady uszli z życiem, są jednak wciąż jej ofiarami”. M. Głowiński, *Posłowie*, [w:] I. Amiel, *Osmaleni*. Izabelin 1999 s. 109.

¹⁵ C. Polak, *Uwolnić świat*, s. 5.

wała — jak sama mówi — uczyć się życia od nowa. Tam poznała swojego przyszłego męża, Żyda z Węgier — Leopolda Jacobovits, który także stracił w nazistowskich obozach prawie całą rodzinę¹⁶. Jedyńm językiem, który znali obydwój i którym mogli się porozumiewać był niemiecki.

W 1946 r. Matylda i Leopold wypłynęli statkiem „Kairo” do Palestyny. Ich pierwszym przystankiem w nowej ojczyźnie był kibuc w Ejmek Hajarden. Po roku — już jako małżeństwo — przenieśli się do kibucu w Ejmek Israel. Mieszkanie i praca we wspólnocie były początkiem próby powrotu do normalnego życia, którą pisarka określa symbolicznie „odbudową Ziemi”¹⁷. Pierwsze lata spędzone w nowej ojczyźnie wspomina jako bardzo ciężkie. Musiała zmagać się z gorącym klimatem, pracą fizyczną na roli, nauką obco brzmiącego języka, układami we wspólnocie kibucowej oraz kolejną wojną — wojną wyzwolenczą, która wybuchła tuż po proklamowaniu Izraela¹⁸. Jako wielka zwolenniczka istnienia państwa żydowskiego, zaciągnęła się wraz z mężem do Hagany i walczyła w obronie ojczyzny. Największym ciężarem okazały się jednak nie trudności adaptacyjne i tęsknota za utraconą rodziną, i dawną ojczyzną, lecz brak zrozumienia i współczucia ze strony współziomków, często określanymi przez ocalałych „osiemdziesiątym pierwszym ciosem”¹⁹. Przykładem — dziś już nie praktykowanego — tłumienia pamięci Zagłady i diaspory, które miało pomóc w budowaniu nowego państwa, może być zmiana imion i nazwisk: z Matyldy i Leopolda Jacobovits na Miriam i Hanan Akavia. Często wspomina się także pełne bezpodstawnych oskarżeń zdanie kierowane przez współziomków do ocalałych: „Szlście na rzeź jak barany”.

Kolejne lata życia w nowej ojczyźnie Miriam poświęciła ciężkiej pracy. Głęboko wierzyła, że właśnie ona uchroni ją przed pogrążeniem się w bolesnej przeszłości. Wspólnie z mężem i przyjaciółmi założyła nowy kibuc, Nahszolim, obok Zichron Jaakow i pracowała tam jako pielęgniarzka. W 1953 r. opuściła kibuc, przeprowadziła się do Tel Awiwu i przez trzy kolejne lata nadal pracowała jako pielęgniarzka. Praca ta była jednak tak ciężka, że pisarka zaczęła poszukiwać innego zajęcia. W 1957 r. objęła stanowisko w Agencji Żydowskiej (Sochnucie) przy absorpcji *olim*²⁰ z Europy²¹. Zajęcie polegało na pomaganiu nowo przybyłym w przystosowaniu się do warunków życia w obcym kraju. Za pośrednictwem Akavii otrzymywali mieszkania, skierowania do szkół i pracy.

W 1964 r. wyjechała z mężem i dwiema córkami (Ofri i Ronit) na placówkę dyplomatyczną do Budapesztu. Hanan pełnił tam funkcję pierwszego sekretarza i *attaché* handlowego ambasady izraelskiej. Jej praca polegała m.in. na pomaganiu Żydom rosyjskim, którzy czekali w Budapeszcie na przetransportowanie do Izraela. Zadanie to — podobnie jak praca w Sochnucie — było dla niej czymś szczególnym, ponieważ do niedawna sama była nowo przybyłą, która potrzebowała pomocy i wsparcia. Wyjazd na placówkę dyplomatyczną w Europie stał się dla niej także pierwszą okazją do konfrontacji ze stłu-

¹⁶ M. Akavia, *Wrażenia z podróży*, Nowiny — Kurier 5 VII 2002.

¹⁷ J. Leociak, *Miriam Akavia*, Polska-Izrael 1993 nr 1 s. 18.

¹⁸ M. Lewińska, „Nie mam innego kraju”. W *Dniu Niepodległości z pisarką Miriam Akavią rozmawia...*, Nowiny — Kurier 28 IV 1998 s. 15.

¹⁹ *Osiemdziesiąty pierwszy cios* to tytuł izraelskiego filmu dokumentalnego, którego reżyserem i scenarzystą jest izraelski poeta Chaim Guri. Tytuł symbolizuje niezrozumienie Żydów ocalałych z Zagłady przez Żydów, którzy przybyli do Palestyny przed Holocaustem lub urodzili się w Izraelu. Dla bohatera filmu, który w obozie został ukarany osiemdziesięcioma uderzeniami pejcza, był to osiemdziesiąty pierwszy cios. Podaję za: M. Akavia, *Jesień młodości*, [tekst częśc. tł. z jęz. hebr. M. Plessner]. Wyd. II rozsz. Oświęcim 1996 s. 157.

²⁰ *Olim* (hebr.) — żydowscy imigranci przybywający do Izraela.

²¹ Więcej na temat tej pracy w tekście: M. Akavia, *Mój przyjaciel Berzek. Wspomnienia i refleksje*, Kontury 2003 t. 14 s. 129–134.

mionymi wspomnieniami. Właśnie w Budapeszcie, który bardzo przypominał jej Kraków, poczuła, że budzi się w niej — z długoletniego snu — europejska przeszłość²². Wtedy zdecydowała się na pierwszą wizytę w Polsce.

Kraków — wspomina — był wtedy dla mnie najsmutniejszym miejscem na świecie. Szłam z Hananem ulicami mojego dzieciństwa, w oknach domów widziałam ludzi: starsze panie, starsi panowie. Patrzyli na mnie, nasze oczy spotykały się. Czy oni znali moich rodziców? Niektórzy na pewno tak. Nie miałam jednak odwagi, nie miałam siły z nikim wtedy rozmawiać²³.

Trzyletni pobyt na Węgrzech uświadomił jej również, że decyzja o wyjeździe z Europy, którą podjęła po Zagładzie, była jak najbardziej słuszną. Wspomina, że z żalem obserwowała Żydów, którzy po wojnie pozostali na Węgrzech i nadal ukrywali swoje pochodzenie. Niezwykle ważny był dla niej także moment, gdy w 1967 r., wraz z wybuchem wojny sześciodniowej, nastąpiło zerwanie stosunków dyplomatycznych między Węgrami a Izraelem. Odebrano im ambasadę, mieszkania, paszporty dyplomatyczne, lecz tym razem — opowiada z dumą — mieli dokąd wracać²⁴.

Po powrocie do Izraela objęła stanowisko kierowniczkę pielęgniarek w Kasie Chorych (Kupat Holim). Nadal ciężko pracowała, prowadziła dom, wychowywała dzieci i już wtedy nosiła w sobie — wyzwolone podczas pobytu w Europie — pragnienie ekspresji swoich najboleśniejszych doświadczeń. W wywiadzie z Anną Lenar mówi, że wpływ na opóźnienie jej debiutu pisarskiego miały nie tylko warunki panujące w ówczesnym Izraelu, lecz również wybór języka twórczości — hebrajskiego, którego zaczęła się uczyć dopiero po wojnie²⁵. Debiut nastąpił w 1975 r. i był dla niej wielkim, porównywanym do ponownych narodzin przełomem:

Trzy razy się urodziłam. Pierwszy raz w moim pięknym Krakowie, niezapomnianym. [...] Drugi raz urodziłam się po tej strasznej wojnie, kiedy myślałam, że zostanę tam razem ze wszystkimi i kiedy nawet nie miałam tak bardzo siły do dalszego życia, ale żyłam i trzeba się było przystosować, i trwać, i to było zupełnie inne życie. [...] Trzeci raz urodziłam się, gdy zaczęłam pisać. To nastąpiło 30 lat po, ale wspomnienia były tak samowolne, w środku wszystko żyło we mnie. I naprawdę to, że mogłam je zacząć wydobywać z siebie, to było tak, jakbym jeszcze raz się urodziła i wróciła, i stała się znów sobą²⁶.

Od samego początku twórczość literacka pełni w jej życiu kilka bardzo ważnych funkcji. Po pierwsze, jest doskonałą formą autoterapii. Akavia wspomina, że po napisaniu drugiej powieści, *Mojej winnicy*, skończyły się kłopoty z nadciśnieniem, z którymi nie mógł sobie poradzić żaden lekarz²⁷. Po drugie, umożliwia zachowanie — tłumionej niegdyś — pamięci własnych przodków i korzeni. Po trzecie, jest sposobem przekazania prawdy o Zagładzie — w imieniu swoim i tych, którzy nie ocaleli. Rozpoczęcie pracy twórczej wiąże się także z aktywnością pisarki w różnego rodzaju związkach i stowarzyszeniach, takich jak: Związek Krakowian, Stowarzyszenie im. J. Korczaka, Związek Pisarzy Hebrajskich, izraelski PEN Club, Komisja przyznająca tytuł Sprawiedliwy wśród Narodów Świata. Działalność ta, zwłaszcza w Związku Krakowian, Komisji przyznającej tytuł Sprawiedliwy wśród Narodów Świata i Stowarzyszeniu im. J. Korczaka, to kolejny dowód otwarcia się pisarki na bolesną przeszłość, w celu poszukiwania zgody z samą

²² Taż, *Miasta mojego życia*, Przegląd Artystyczno-Literacki 2000 nr 12 s. 13.

²³ Taż, *Moje powroty do Polski*, Tygodnik Powszechny 1994 nr 40.

²⁴ Taż, *Miasta mojego życia*, s. 15.

²⁵ A. Lenar, *Chcę postawić pomost, [Rozmowa z Miriam Akavią]*, Kurier Polski 1988 nr 117 s. 4.

²⁶ *Autograf. Pisarze o sobie*, Guliwer 1995 nr 6 s. 11–12.

²⁷ C. Polak, *Uwolnić świat*, s. 4.

sobą i światem. To heroiczna próba odpowiedzi na cierpienie i zło, którego doznała w dzieciństwie, i wczesnej młodości.

Lata 1977–1981 spędziła z mężem — tym razem już bez córek — na kolejnej placówce dyplomatycznej w Sztokholmie. Pełniła tam funkcję *attaché* kulturalnego. Rozpowszechniała literaturę izraelską, nauczała *iwrit*, poznawała i gościła pisarzy, posyłała artykuły do prasy izraelskiej, uczestniczyła w ceremonii wręczenia Nagrody Nobla, gdy laureatem był Isaac Bashevis Singer. Wraz z mężem i innymi przedstawicielami ocalałych z Izraela została przyjęta przez króla i złożyła wyrazy wdzięczności synom Folke Bernadotte, któremu — jak mówi — w pewnym sensie zawdzięcza życie²⁸. Niezwykle ważne były dla niej spotkania z młodzieżą żydowską, która po Marcu 1968 r. opuściła Polskę i osiedliła się w Szwecji. Dzięki jej wysiłkom wielu młodych ludzi odkrywało na nowo swą żydowską tożsamość, uczyło się miłości do Izraela i przyłączało do *aliji*²⁹. Działania te ciekawie określa Livia Bitton-Jackson. Badaczka pisze, że Miriam „zbawiała” ich jako Żydów i w ten sposób osiągała kolejny etap własnego wybawienia³⁰.

Po powrocie ze Szwecji wróciła na swoje stanowisko w Centrali Kasy Chorych w Tel Awiwie, ale już w 1983 r. przeszła na tzw. wczesną emeryturę i podjęła studia na tamtejszym Uniwersytecie. Przez następne cztery lata studiowała literaturę hebrajską i ogólną. Ukończyła także kurs historii Żydów polskich niezbędny do napisania *Mojej winnicy*³¹.

Wydarzeniem, które odegrało decydującą rolę w terapii okaleczonej psychiki pisarki był jej drugi — przypadający na okres stanu wojennego — przyjazd do Polski. Spotkała się wtedy z wieloma pisarzami i intelektualistami: Jerzym Ficowskim, Jerzym Sito, Konstantym Gebertem, Stanisławem Krajewskim. Nigdy nie zapomni uczucia, gdy przedstawili się jako Polacy wyznania mojżeszowego i jeden z nich oznajmił, że wybór życia w Polsce jest osobistą odpowiedzią na doznane zło. Dzięki nim zrozumiała, że nie tylko może, ale powinna wracać do swojej pierwszej ojczyzny³². Ostatecznie przekonały ją słowa Kornela Filipowicza, który podczas spotkania z Ewą Lipską i Wisławą Szymborską, powiedział do niej: „[...] jesteście najbliższym nam narodem”³³. Od tamtej pory jej kontakty z Polską stały się bardzo żywe. Ich głównym celem jest nawiązywanie porozumienia między Polską a Izraelem i łamanie wszelkich stereotypów myślowych, które były przyczyną nieporozumień w przeszłości. Sama pisarka określa swoje działania metaforycznie — jako budowanie mostu między narodami, które nadal mają ze sobą wiele wspólnego. Często przytacza słowa rabiego Nachmana z Braclawia: „Cały wielki świat to bardzo wąski most” i podkreśla, że na most między Polską a Izraelem należy wstępować z wielką uwagą, i ostrożnością³⁴. Dialog polsko-izraelski, który jest w jej pojęciu potwierdzeniem zwycięstwa dobra nad złem, może być nawiązywany w rozmaity sposób. Płaszczyzną porozumienia, którą sobie upodobała jest szeroko pojęta kultura obydwu narodów. Twórczość literacka i translatorska służą według niej wzajemnemu poznawaniu się i zbliżaniu. Tworzą „most ze słów”³⁵. Praktyczną realizacją tego przedsięwzięcia są np.: wieczory autorskie i promocje książek w Polsce, przekłady literatury polskiej na hebraj-

²⁸ M. Akavia, *Miasta mojego życia*, s. 15.

²⁹ *Alija* (hebr.) — emigracja żydowska do Izraela.

³⁰ L. Bitton-Jackson, *Miriam Akavia: Odzyskana przeszłość*, z ang. przeł. B. Ordyk, *Kalendarz Żydowski* 1992/1993 s. 61.

³¹ Z listów pisarki do autorki artykułu, 18 i 27 II 2003.

³² S. Obirek, *Zawiedziona miłość*, s. 109.

³³ C. Polak, *Uwolnić świat*, s. 4.

³⁴ M. Jentys, *Bardzo wąski most: pisarze z Izraela w Domu Literatury Polskiej w Warszawie*, Sycyna 1996 nr 51 s. 13.

³⁵ M. Akavia, *Wystąpienie podczas uroczystości wręczenia medalu Fundacji Ekumenicznej „Zasłużony dla Tolerancji”*, *Przegląd Powszechny* 2001 nr 3.

ski i hebrajskiej na polski³⁶, uczestnictwo w konferencjach naukowych w Polsce. Innym przejawem szukania porozumienia jest działalność pisarki w Towarzystwie Przyjaźni Izrael-Polska. O aktywności towarzystwa świadczą m.in.: przyjmowanie delegacji polityków, pisarzy, naukowców z Polski; wymiana studentów z Polski i Izraela; organizowanie wieczorów poetyckich i filmowych; dbałość o upowszechnianie pozytywnego wizerunku Polski w szkołach izraelskich; organizowanie wycieczek do Yad Vashem; utrzymywanie kontaktów z przedstawicielami ambasady polskiej w Izraelu, Instytutu Kultury Polskiej w Tel Awiwie, Katedry Historii i Kultury Polskiej przy Uniwersytecie Hebrajskim w Jerozolimie; starania o przekłady literatury polskiej na język hebrajski itp.³⁷ Na szczególną uwagę zasługuje fakt, że towarzystwo nawiązuje porozumienie także z Arabami.

Działalność Akavii była niejednokrotnie nagradzana. Już w 1988 r., kiedy jej twórczość nie była jeszcze w Polsce znana, otrzymała nagrodę Polskiego Oddziału Stowarzyszenia Kultury Europejskiej (SEC) — za szerzenie kultury polskiej za granicą, poprzez przekłady literatury polskiej na język hebrajski. Kolejnymi nagrodami były: tytuł „Amicus Poloniae”, medal „Zasłużonego dla Tolerancji”, nagroda przyznana przez Stowarzyszenie im. J. Korczaka, Literacka Nagroda Premiera Izraela, Nagroda Twórczości Kobiet, Złoty Krzyż Zasługi oraz tytuł honorowego obywatela Tel Awiwu. Odbiór działań pisarki w Polsce można określić jako entuzjastyczny. Świadczą o tym nie tylko przyznane nagrody, ale także sposób, w jaki jest określana: człowiek-instytucja, najlepszy ambasador Polski w Izraelu³⁸. Wielu dziennikarzy i krytyków zwraca także uwagę na — właściwy jej — sposób bycia: ujmująco prosty, serdeczny, ciepły, przyciągający ludzi w różnym wieku. Jej postawa — świadka Szoa, który mimo traumy podejmuje próbę otwarcia się na drugiego człowieka — jest nie tylko godna podziwu, ale także zastanawiająca. Wywołuje zdumienie i skłania do pytań o źródła niewyczerpanej siły i dobroci byłej więźniarki Auschwitz. Na pytania te odpowiedzi udziela ona sama. Wspomina, że wyrosła w domu, w którym przestrzegano zasady „Kochaj bliźniego swego, jak siebie samego”³⁹. Doświadczenie dobra w domu rodzinnym sprawiło, że na niewyobrażalne zło odpowiedziała nie chęcią zemsty, lecz pragnieniem szerzenia dobra.

Nie zanoszą się na to, byśmy — nawet razem — mogli pokonać całe zło. Ale możemy rozsiewać dobro [...]”⁴⁰

— mówi ocalała z Zagłady, która do dnia dzisiejszego mieszka w Tel Awiwie i nadal zabiega o zbliżenie dwu narodów.

Znajomość biografii pisarki prowokuje do pytania o jej tożsamość. Kwestię tę podejmują nie tylko krytycy, dziennikarze i pisarze zajmujący się jej twórczością, lecz także ona sama.

³⁶ M. Akavia jest tłumaczką literatury polskiej na hebrajski i hebrajskiej na polski. Z polskiego na hebrajski przetłumaczyła wybrane utwory: H. Grynberga, J. Hena, M. Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, T. Pankiewicza, B. Leśmiana, J. Strykowski, H. Krall, A. Rudnickiego, A. Ziemnego oraz zbiór esejów L. Kołakowskiego. Z hebrajskiego na polski przełożyła wybrane teksty: Sz. Agnony, A. Oza, A. Meggeda, D. Baraka, O. Bartana, A. Jechoszuy, S. Liebrecht. Jest również autorką wyboru *Nowa poezja hebrajska* (Łódź 1995). Ma swój udział w powstaniu I tomu *Antologii poezji polskiej w języku hebrajskim*.

³⁷ M. Akavia, *O Towarzystwie Przyjaźni Izraelsko-Polskiej*, Kontury 2002 t. 13 s. 154–156. Od 1998 r. prezesem towarzystwa jest M. Akavia. Prezesem Towarzystwa Przyjaźni Polska-Izrael jest Joanna Brańska.

³⁸ J. Brańska, *Spotkania z kulturą żydowską. Goście z Izraela w Bibliotece Narodowej*, Biuletyn Informacyjny Biblioteki Narodowej 2000 nr 1/2 s. 56.

³⁹ *Jak pielęgnować dobro?: ankieta „Znaku”*, Znak 1999 nr 9 s. 54.

⁴⁰ „...możemy rozsiewać dobro. Wystąpienie Miriam Akavii podczas ceremonii wręczenia medalu „Zasłużony dla Tolerancji”, Słowo Żydowskie 2000 nr 24.

Poszukiwania odpowiedzi na intrygujące pytanie przybierają różne formy. Niektórzy autorzy tekstów poświęconych jej życiu i twórczości, tacy jak Jerzy Leśniak, pytają wprost: „A Pani, jak myśli, jak czuje: po polsku czy po żydowsku?”⁴¹. „Czy Pani czuje się Polką, czy Żydówką? Czy może polską Żydówką?”⁴² — pytają polscy licealiści. Na postawione pytania Akavia odpowiada: „Jestem Izraelką pochodzącą z polskiego Krakowa”⁴³, „Ja się legitymuję jako Izraelka”⁴⁴. Zadanie pytania i oczekiwanie na odpowiedź ujawnia, że pytający są świadomi subtelności podejmowanej kwestii. Wołają pytać i ufać, że odpowiedź jest wyczerpująca, niż odczuwać ciężar odpowiedzialności za własne słowo. W zupełnie innej sytuacji znajdują się ci, którzy decydują się na samodzielną — często narażoną na sprzeciw innych krytyków — próbę odpowiedzi na pytania: kim jest Akavia i do jakiej literatury narodowej przynależy jej twórczość?

Stanisław Śmierciak pisze, że Akavia jest pisarką „żydowską”⁴⁵, lecz nie uzasadnia wyboru takiego określenia. Możemy przypuszczać, że odnosi się ono do pochodzenia pisarki i kultury żydowskiej, która w znacznej mierze ukształtowała jej osobowość. Życie Weinfeldów w polskiej dzielnicy Krakowa i ich poczucie przynależności do narodu polskiego nie wiązało się — jak pamiętamy — z wyparciem się tradycji przodków. Rodzice Akavii przedstawiali się jako Polacy wyznania mojżeszowego. Świadomie podjęli decyzję o zamieszkanu w polskiej dzielnicy miasta, pielęgnowali w sobie miłość do kraju, w którym osiadła ich rodzina i jednocześnie byli wierni kulturze, i religii żydowskiej. W ten sposób „żydowskość” stała się jedną z częstek współtworzących tożsamość pisarki.

Do określeń mówiących o związkach Akavii z rodzinnym Krakowem zaliczyć można te, które stosują np. Józef Baran, Andrzej Kozioł i Natan Gross. Baran stwierdza, że Akavię nazwać można jedną z najbardziej „krakowskich” pisarek, ponieważ akcja prawie wszystkich jej utworów osadzona jest w Krakowie, a sama pisarka od wielu lat mieszka w Izraelu⁴⁶. Jego zdanie podziela Kozioł, który uzasadnia swój wybór tym, że pisarka urodziła się w Krakowie, przyjeżdża do Krakowa i pisze o tym mieście⁴⁷. Określenie Grossa, który w recenzjach poświęconych twórczości Akavii mówi o niej „krakowianka”, kryje w sobie wielki ładunek emocjonalny⁴⁸. Krytyk ten, podobnie jak ona, pochodzi z rodziny żydowskiej mieszkającej przed wojną w Krakowie, od wielu lat żyje w Izraelu i pisze m.in. o rodzinnym mieście. Zastosowanie takiego określenia jest — w jego przypadku — przejawem odczucia wspólnoty losu. Mieszkająca w Izraelu Akavia była i nadal jest — w jego pojęciu — „krakowianką”, która kocha rodzinne miasto i przechowuje w pamięci jego obraz. Sama pisarka mówi o sobie: „[...] Jestem na zawsze krakowskim dzieckiem, osieroconym z rodziny i ojczyzny, które znalazło izraelską ojczyznę, i stara się jej wiernie służyć”⁴⁹ i cytuje fragment wiersza Grossa o Krakowie:

A my go ciągle jeszcze, po tylu, tylu latach,
Zbieramy i wspominamy, zbieramy i wspominamy⁵⁰.

⁴¹ J. Leśniak, *Ja Polski nie opuściłam. [Rozmowa z M. Akavią]*, Dziennik Polski (Kraków) 2001 nr 56.

⁴² *Płońsk. Wizyta Pisarki z Izraela*, Gazeta na Mazowszu 8 V 1999 s. 4.

⁴³ J. Leśniak, *Ja Polski nie opuściłam*.

⁴⁴ *Płońsk*, s. 4.

⁴⁵ S. Śmierciak, *Ostatnie szczęśliwe wakacje*.

⁴⁶ J. Baran, *Jestem jak pomost*, Echo Krakowa 1994 nr 65.

⁴⁷ A. Kozioł, *Nie od razu Kraków zapomniano*, Dziennik Polski 1 VII 2000.

⁴⁸ N. Gross, *Książka dla młodzieży*, Nowiny — Kurier 24 IX 1982.

⁴⁹ Z. Pakuła, *Gospodarz literatury polskiej*, Gazeta Poznańska 31 III 1997.

⁵⁰ Tenże, *Nie szukam tu łez*, tamże 21 X 1994 s. 5.

Zachowanie związku z miejscem urodzenia jest możliwe dzięki przyjazdom, które od lat 80. są — jak już pisano — coraz częstsze oraz dzięki twórczości, „zbieraniu i wspomnianiu” Krakowa, którego już nie ma. Jan Długosz ryzykuje stwierdzenie, że być może powroty Akavii do miejsca urodzenia są próbą przywrócenia sobie możliwości bycia znowu kimś z Krakowa, wybaczenia światu i ludziom oraz odbudowania ufności⁵¹. Dyktans, z jakim podchodzi do stawiania takiej diagnozy, wynika ze świadomości, że cierpienie, jakiego doznała, pozostawiło trwałe ślady i nikt, kto nie przeżył tego, co ona, nie ma prawa oceniać jej działań. Powrót do Krakowa nie nastąpił przecież od razu po Zagładzie. Dopiero po wielu latach cierpień związanych z wypieraniem z pamięci krakowskich wspomnień, pisarka pozwoliła sobie samej na odwiedzenie ukochanego miasta. Wyraziła zgodę na bycie kimś z Krakowa. Odważyła się powiedzieć, że na zawsze już pozostanie krakowskim dzieckiem. Po wielu latach wyznała: „[...] choć mieszkam wreszcie w swoim kraju — w Izraelu, to jednak jestem stamtąd. Z Krakowa”⁵². Od wielu lat przyjeżdża do Krakowa nie tylko w celach związanych ze swoją twórczością i działalnością, ale także po to, by po prostu pobyc w tym mieście. Świadoma, że przeszłości nie da się zmienić, przełamuje się i wraca do miejsca, w którym przyszła na świat, i w którym żyli jej bliscy. Wraca nie tylko po to, by odmówić Kadisz za rodzinę, która nie ma grobów, ale także z miłości do miasta, w którym spędziła pierwsze lata swojego życia. „Krakowskość” Akavii odnosi się zatem nie tylko do znacznej części jej twórczości, którą poświęciła rodzinnemu miastu, ale przede wszystkim do niej samej. Określa część jej tożsamości i wskazuje, gdzie tkwią jej korzenie. Miejsce urodzenia decyduje o tym, kim była przed wojną i kim nadal po części jest.

Jej związki z Polską są — według niektórych pisarzy i badaczy — nie tylko bardzo silne, lecz wręcz nierozzerwalne. Henryk Grynberg stwierdza w eseju *Pokolenie Szoa*, że powojenna ucieczka Akavii w język hebrajski i w nową, izraelską rzeczywistość nie powiodła się. Jej pisarstwo jest powrotem do rodzinnego domu. Akavia należy do polskiej literatury Szoa. Nie jest pisarką hebrajską⁵³. Krzysztof Dybciak i Zdzisław Kudelski zamieszczają biogram Akavii w *Leksykonie kultury polskiej poza krajem od 1939 roku*⁵⁴. Tytuł tomu i wstęp, w którym informują, że leksykon poświęcony jest kulturze polonijnej i emigracyjnej, mówi, że twórczość Akavii przynależy — w ich pojęciu — do kultury polskiej. Wydaje się, że w podobny sposób traktują twórczość i tożsamość Akavii Grażyna Borkowska, Małgorzata Czermińska i Urszula Phillips, które zamieszczają jej biogram w książce *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności. Przewodnik*⁵⁵. O „polskości” Akavii mówią także Ryszard Matuszewski i Andrzej Kozioł. Pierwszy z nich stwierdza, że Akavia to pisarka izraelska i w jakimś sensie — poprzez podejmowane tematy i związki z Polską — także polska⁵⁶. Drugi zwraca uwagę, że „polskość” pisarki ma związek z tym, że jej osobowość została w znacznej mierze ukształtowana nad Wisłą⁵⁷. „Polskość” jest zatem jedynie rozszerzeniem poprzedniego określenia pisarki. Informuje

⁵¹ J. Długosz, *Z Krakowa kartka*, Przegląd Artystyczno-Literacki 2000 nr 12 s. 11–12.

⁵² B. Szczepuła, *Długie milczenie*, Kobieta i Życie 1992 nr 45 s. 11.

⁵³ H. Grynberg, *Pokolenie Szoa*, Odra 2002 nr 4 s. 47–48.

⁵⁴ *Leksykon kultury polskiej poza krajem od 1939 roku*, t. 1 s. 6–8.

⁵⁵ G. Borkowska, M. Czermińska, U. Phillips, *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności. Przewodnik*. Gdańsk 2000 s. 148. W przewodniku odnaleźć można jedynie powierzchowną wzmiankę na temat życia i twórczości Akavii. Błędna jest informacja o tym, że Akavia pisze po niemiecku. Warto zauważyć, że w książce znalazły się także informacje na temat Idy Fink i Irit Amiel.

⁵⁶ R. Matuszewski, „*Nie od razu Kraków zapomniany*”. *O Miriam Akavii i jej książkach*, [w:] M. Akavia, *Urojenia*, [tekst część tł. z jęz. hebr. przez autorkę]. Poznań 2000 s. 197.

⁵⁷ A. Kozioł, *Świat według Singera*, Dziennik Polski 31 VII 1991.

o tym, że mieszkająca od wielu lat w Izraelu Akavia w Polsce spędziła dzieciństwo, chodziła do polskiej szkoły, uczyła się czytać i pisać po polsku, miała poczucie przynależności do narodu polskiego, jej osobowość kształtowała polska kultura. Mówi także, że pisarka nadal czuje się z Polską bardzo związana. Wraca do niej nie tylko w sensie dosłownym, ale także symbolicznie — poprzez twórczość. „Polskość”, podobnie jak „krakowskość” i „żydowskość”, jest określeniem budującym obraz tożsamości pisarki. Jest kolejną odpowiedzią na nurtujące nas pytanie.

Trzecią grupę określeń stanowią te, które oddają związki Akavii z Izraelem. W 1989 r. wydana została w Polsce jej pierwsza książka — *Jesień młodości*. Wspomniany już Kozioł uznał debiut za zapowiedź na naszym rynku zupełnie nieznanego nam literatury, już nie żydowskiej, lecz izraelskiej⁵⁸. Wyróżnikiem „izraelskości” były dla niego: język twórczości, czyli hebrajski oraz fakt, że pisarka mieszka od wielu lat w Izraelu. Ryszard Löw, Ryszard Wasita i Eugenia Prokop-Janiec uzasadniają stosowanie takiego określenia deklaracją narodową pisarki oraz tematami twórczości związanymi z izraelską rzeczywistością⁵⁹. Synonimem tego określenia jest przymiotnik, którym posługuje się np. Bogdan Wojdowski⁶⁰. Twórczość Akavii zostaje przez niego określona jako „hebrajska”. Zarówno „izraelskość”, jak i „hebrajskość” mają na celu podkreślenie, że Akavia i jej twórczość osadzone są w rzeczywistości i kulturze izraelskiej oraz w języku hebrajskim. Przyczyną takiego stanu rzeczy jest świadomy wybór pisarki, która wiele lat temu zdecydowała, że jej ojczyzną będzie Izrael, a językiem hebrajski. Pochodząca z polskiego Krakowa Matylda, przyjęła imię Miriam i postanowiła zostać Izraelką. Proces, któremu się poddała stał się przyczyną psychicznego i fizycznego cierpienia, lecz umożliwił jednocześnie zyskanie poczucia przynależności do narodu izraelskiego. Inną konsekwencją jej wyboru był fakt, że odtąd jej osobowość kształtowała kultura kraju, w którym osiadła. Był to już trzeci krąg kulturowy, który miał wpływ na kształtowanie się jej tożsamości.

Do trzeciej grupy określeń Akavii należą określenia podkreślające niejednorodność jej tożsamości. Długosz określa ją pisarką „izraelsko-polsko (krakowską)”⁶¹. Jako rodowity krakowianin, przyznaje, że po wysłuchaniu opowieści Miriam i zapoznaniu się z jej twórczością, w inny sposób patrzy na miasto, do którego sam przynależy. Przynależność ta jest — według niego — tym, co umożliwia mu nawiązanie z nią serdecznego kontaktu. Jest to kolejny dowód trwałości więzów Akavii z miejscem urodzenia. Pisarka wraca do niego po latach, lecz pewna, że bez trudu odnajdzie się w otaczającej rzeczywistości. Nadal jest krakowianką, którą z każdym napotkanym krakowianinem łączy miłość do Krakowa. Uczuciu temu towarzyszy jednak świadomość, że przynależy już do zupełnie innej rzeczywistości. Rozdarta wewnętrznie wyznaje: „[...] gdy wracam do Krakowa, nie wiem, czy rzeczywistość jest tu czy tam”⁶². Pytanie to jest pytaniem o własną tożsamość i własne miejsce w świecie. Najlepiej oddaje uczucie, które Akavia określa „ból dwu ojczyzn”⁶³. Innym określeniem, które również ujmuje złożony charakter jej tożsamości jest określenie „pisarka polsko-żydowskiego pogranicza”⁶⁴. „Polskość” i „żydowskość”

⁵⁸ Tenże, *Jesień po przedwiośniu*, *Więści* 30 IV 1989.

⁵⁹ R. Löw, *Rozpoznanie. Rzecz o izraelskiej prasie w języku polskim*, *Kontury* 1995 t. 6 s. 157; R. Wasita, *Zadomowieni w polszczyźnie*, *Więź* 1995 nr 4 s. 209; E. Prokop-Janiec, *Udział Żydów w literaturze polskiej*, *Kontury* 1999 t. 10 s. 152.

⁶⁰ B. Wojdowski, *O Miriam Akavii i jej „Jesieni młodości”*, *Fołk-Sztymy* 5 I 1990.

⁶¹ J. Długosz, *Z Krakowa kartka*, s. 12.

⁶² Z. Pakuła, *Nie szukam tu też*, s. 5.

⁶³ B. Szczepuła, *Długie milczenie*, s. 11. Autorką metafory „ból dwu ojczyzn” jest hebrajska poetka Lea Goldberg. Można je odnaleźć w zbiorze *Mukdam wy'meuchar* tzn. *Wcześniej i później*. Z listu pisarki do autorki artykułu, z 8 IV 2003.

⁶⁴ A. Kozioł, *Sentymentalne podróże*, *Dziennik Polski* 1988 nr 34.

to dwa kręgi kulturowe, które kształtowały jej osobowość, kiedy była jeszcze dzieckiem. Wychowywana w rodzinie żydowskiej, czytała, pisała i mówiła tylko po polsku. Niezwykłość sytuacji, w jakiej się znajdowała, polegała na tym, że jako dziecko nie czuła granicy między światem „żydowskości” i „polskości”. Obydwa były dla niej czymś naturalnym i oczywistym, aż do momentu, gdy zrozumiała, że inni chcą wytyczać granice i dzielić ludzi na Żydów i nie-Żydów. Zagłada utwierdziła ją w przekonaniu, że Żydzi powinni mieć własne państwo. Pochłonięta jego budową, starała się zapomnieć o Polsce — swojej pierwszej ojczyźnie. Miłość do kraju urodzenia była jednak tak silna, że przetrwała najcięższą próbę. Po wielu latach wróciła nie tylko do Polski, lecz także do języka swojego dzieciństwa. Zaczęła tłumaczyć swoje hebrajskojęzyczne książki i stwierdziła, że po polsku brzmią lepiej. Dziś — pisze Zbigniew Pakuła — jest pisarką dwujęzyczną⁶⁵. Fakt, że posługuje się zarówno językiem hebrajskim, jak i polskim, nie wynika tylko z posiadanych umiejętności, lecz przede wszystkim z poczucia silnego związku z Polską, jako krajem urodzenia i dzieciństwa oraz Izraelem, który daje jej pewność bycia „u siebie”. „Dwujęzyczność” to określenie kryjące w sobie informacje dotyczące nie tylko języków, którymi posługuje się pisarka, ale także jej tożsamości, w której obecna jest i „polskość”, i „izraelskość”.

Wszystkie przytoczone określenia Akavii i jej twórczości są świadectwem zmagania się piszących ze skomplikowaną kwestią jej tożsamości. Jak widać, zainteresowani kierują się różnymi informacjami, takimi jak: pochodzenie, język twórczości, miejsce urodzenia, deklaracja narodowa, obecne miejsce zamieszkania, tematyka twórczości, obywatelstwo, własne, często nieuzasadnione, poglądy na temat podejmowanej kwestii oraz wypowiedzi pisarki. Niemożliwe jest wytyczenie ostrej granicy między określeniami odnoszącymi się np. tylko do pochodzenia, języka, miejsca urodzenia. Podział na te, które mówią o pochodzeniu, związkach z Polską, związkach z Izraelem i wielokulturowej tożsamości pisarki jest w dużym stopniu umowny. Stanowi propozycję przedstawienia i uporządkowania głosów, które składają się na dyskusję na temat tożsamości Akavii. Rozstrzygająca wydaje się diagnoza, którą stawia Kozioł. Twierdzi on, że tożsamość kulturowa pisarzy, takich jak Akavia bierze swój początek przynajmniej z dwu, może nawet trzech źródeł⁶⁶. Jest to najlepsza odpowiedź na zajmujące nas pytanie. Refleksja uwalniająca od sztucznych klasyfikacji i ukazująca bogactwo oraz oryginalność tożsamości pisarki.

⁶⁵ Z. Pakuła, *Po polsku i po hebrajsku*, Gazeta Poznańska 18 V 1998.

⁶⁶ A. Kozioł, *Jesień po przedwiośniu*.

MIĘDZY WARSZAWĄ A JEROZOLIMĄ — VIOLA WEIN

Karolina FAMULSKA (Toruń)

Viola Wein zadebiutowała w 1996 r. niezbyt obszernym zbiorem opowiadań pt. *Mezalians*, który został dostrzeżony i uznany. Otrzymał nagrodę Fundacji Kultury między innymi razem z *Koniem Pana Boga* Wilhelma Dichtera. Następnie autorka publikowała pojedyncze opowiadania w „Odrze” i w „Tyglu Kultury”. Zbiór *Mezalians* ukazał się pod koniec 2004 r. w hebrajskim tłumaczeniu Anat Zaydman i cieszy się dużym zainteresowaniem krytyki izraelskiej. Jesienią 2005 r. w Polsce ukazał się kolejny tom prozy Violi Wein, nosi on tytuł jednego z siedmiu składających się nań opowiadań — *Rachmunes*. W nowej książce autorki *Mezaliansu* można odnaleźć kilka motywów i problemów występujących już w debiutanckim zbiorze, jak chociażby postać ojca manewrującego między komunizmem, judaizmem i syjonizmem, na bardzo chwiejnych moralnie podstawach.

Pisarka zajmuje się także tłumaczeniami. Na polskim rynku wydawniczym ukazały się w jej przekładzie dwa tomiki poezji hebrajskiego twórcy o polskich korzeniach, mieszkającego w Jerozolimie Igala Ben-Arie¹.

Właściwie poprzez tłumaczenia, poprzez wysiłek translatorski dokonał się swoisty powrót Violi Wein do języka polskiego po ponad dwudziestu latach funkcjonowania przede wszystkim w obrębie hebrajszczyzny.

Autorka urodziła się w 1946 r. w Poznaniu. Wychowywała się w Warszawie. Tam skończyła szkołę muzyczną, a następnie studiowała fortepian w Akademii Muzycznej. Jej ojciec, znany i ceniony historyk, swego czasu zaangażowany również w struktury PRL-owskich władz, zdecydował o wyjeździe do Izraela w 1969 r. Nie ukończywszy studiów, przyszła pisarka wyjechała razem z rodziną, z ojcem, Avrahamem, pochodzącą z głębi Rosji matką oraz z młodszym o rok bratem, Józefem. Rodzina Weinów zamieszkała w Jerozolimie. Avraham Wein kontynuował pracę naukową w Instytucie Pamięci Yad Vashem. Jego córka podjęła studia muzyczne na Uniwersytecie Hebrajskim. Polska przeszłość — zarówno bezpośrednio doświadczona, jak i ta niejako odziedziczona po przodkach, oraz proces wrastania w izraelską glebę stanowią materię jej twórczości literackiej.

¹ Zbiorki poezji Igala Ben-Arie w wersji dwujęzycznej (polsko-hebrajskiej), ukazały się w Lublinie — pierwszy zbiór zatytułowany został *Żydowski sen*, (1994), a drugi *Inny* (1996).

Debiutancki zbiór *Mezalians* tworzy cykl. Spoiwem składających się nań dziewięciu opowiadań jest przede wszystkim postać Mirki Sztajn — mająca być w założeniu literackim autoportretem samej autorki. Choć większość opowiadań składających się na tomik stanowi jednocześnie portrety innych bohaterów, a właściwie przede wszystkim bohatererek. Świadczą o tym chociażby tytuły opowiadań: *Maryśka*, *Karolina*, *Staśka*, *Liza*, *Rochale*, *Irys*, *Miriam* i *Marian*. Jedynie dwa teksty *Oddział* i tytułowy *Mezalians* — nie odwołują się w tytule do postaci głównego, portretowanego bohatera. Perspektywa indywidualizujących portretów nakłada się na opowieść o historii jednej żydowskiej rodziny, wyznacza poszczególne etapy tej historii. Losy szkicowanych postaci przecinają się z losem Sztajnow. Viola Wein snuje więc opowieść o rodzinie, a jej dynamikę wyznaczają portrety bohaterów poszczególnych opowiadań. Owymi bohaterami, czy raczej, jak już wspomniałam, bohaterkami są przede kobiety prowadzące gospodarstwo domowe Sztajnow i opiekujące się ich dziećmi. Na pewnym etapie narracji odmalowywane postacie to pacjenci oddziału psychiatrycznego, wśród których znajduje się Mirka. Historię Mirki należy wyodrębnić w toku opowieści o rodzinie Sztajnow i traktować jako obszar specjalny w ramach prowadzonej szerzej narracji o rodzinie. Jej przeżycia i doświadczenia zajmują bowiem stosunkowo najwięcej miejsca w opowieści i można dostrzec swoją równorzędność jej perspektywy postrzegania rzeczywistości z perspektywą autorską. Wszystkie trzy obszary obserwacji i interpretacji: rodzina, życie Mirki i napotkane na różnych jego etapach postacie tworzą pewną nadrzędną całość, nasycony refleksją obraz obecności żydowskiej w powojennej Polsce i żydowskiej polskości w zróżnicowanym i uwikłanym w liczne konflikty kulturowe i etniczne Izraelu. Ten skomplikowany obraz, skoncentrowany na konkretnie egzystencjalnym, jest przedmiotem autorskich rozważań o tożsamości.

Akcja opowiadań *Maryśka*, *Karolina*, *Staśka* rozgrywa się w Polsce. Ojciec rodziny Sztajnow jest Żydem zaangażowanym w budowę nowego ustroju, bo wierzy w jego sprawiedliwość i w głoszone ideały równości. A jednocześnie zachowuje przywiązanie do tradycji i historii żydowskiej. W wolnych chwilach czytuje tak obce myśli komunistycznej święte księgi judaizmu. Jest synem sławnego przed wojną rabina i cadyka. Jego nieżydowska żona jest mu w dużej mierze podporządkowana.

W porządku narracji gospośnia spełnia chyba przede wszystkim rolę swoistego medium — ma ona prezentować obraz Żydów i żydostwa w oczach gojów — Polaków. Posiadające realne pierwowzory², kolejne kobiety zajmujące się prowadzeniem domu Sztajnow reprezentują bardzo różne środowiska. Ma to służyć komplikacji rzeczoności obrazu, obiektywizacji jego rekonstrukcji. Choć należy pamiętać, że przynajmniej do pewnego stopnia trzeba traktować ten obraz jako projekcję. Całkowicie obiektywna rekonstrukcja nie wydaje się bowiem możliwa w takiej formie, w fikcjonalnej, psychologicznej, operującej introspekcją prozie.

Maryśka to bardzo posunięta w latach panna, prosta chłopka. Karolina — również stara panna — jest wykształconą, podupadłą szlachcianką, całym jestestwem przynależącą do przedwojennej, niekomunistycznej rzeczywistości. Staśka natomiast — prezentowana w sposób niezwykle, w kategoriach animalnych, jako istota półdzika, ordynarna prostytutka bez żadnego wykształcenia, pijaczka, przyjmująca pracę służącej tylko wtedy, gdy ze względu na warunki atmosferyczne niezbędny jest jej dach nad głową, a jednocześnie paradoksalnie jako osoba wolna od fałszu i bezkompromisowa w ramach pewnego moralnego minimum. Postacie same w sobie — prezentowane jednocześnie z zewnątrz i od wewnątrz — również stanowią materiał do interpretacji, do rozważań chociażby nad

² Autorka mówi o tym w udzielonym mi wywiadzie. Zapis rozmowy znajduje się w moim posiadaniu.

tożsamością kobiecą czy nad kondycją ludzką w ogóle. Ich rola nie sprowadza się do bycia wspomnianym medium.

Maryśka jest pierwszą z przedstawianych gospoś rodziiny Sztajnow, zajmuje się ich małymi jeszcze, kilkuletnimi dziećmi. Narracja w opowiadaniu, którego jest ona tytułową bohaterką, to niejako zobiektywizowany monolog wewnętrzny prostej wiejskiej kobiety, to znaczy, że mimo używania gramatycznych form trzeciej osoby wizję rzeczywistości świata przedstawionego należy uznać za projekcję perspektywy tej właśnie postaci. Język narracji jest w znacznej mierze stylizowany na wiejską mowę, nasyconą emocjami postaci.

Służba u Sztajnow — w mieście — jest dla Maryśki wyzwaniem, traktowanym w kategoriach przygody i życiowej szansy zarazem. Już same wyobrażenia, idące w ślad za informacją, że została przyjęta, czynią ją „prawie szczęśliwą”³.

Inność swoich pracodawców dostrzega i interpretuje, wspierając się stereotypami na temat wyglądu i charakteru żydowskiego⁴:

Pan to pewno mosiek. Taki czarny, kręcone włosy, mówi mądrze, że aż strach. Wszystko wie i wszystko rozumie, co się mówi w radiu⁵.

Charakterystyka pani domu abstrahuje od jakichkolwiek odniesień do żydowskości. Mimo, że nosi ona nazwisko Sztajn i jest żoną Żyda, żadna z kolejnych służących nie podejrzewa w niej Żydówki — zresztą zgodnie z prawdą. Brak zewnętrznych znamion stereotypowo postrzeganej żydowskości wystarcza w ramach tego układu do ustalenia tożsamościowej przynależności.

Inne pojawiające się na kartach opowiadania postaci w swoim myśleniu o Żydach również nie wykraczają poza stereotypy. Pijak napotkany przez Maryskę na rynku woła:

No co panno Marysiu, urządzamy bal, moški przenoszą się do Warszawy, wielkanoc-ka przeszła i jeszcze nie wzięli krwi na macę z tyłka kochaniutkięj dziewicy, co? Pilnujcie go, bo Warszawa to duże miasto, nie będą się tam z wami certować!⁶

Drwina w powyższej wypowiedzi skierowana jest i wobec Żydów i wobec samej Maryśki, która przez swoją samotność też jest inna, odstaje od prowincjonalnych polskich standardów.

Sposób postrzegania Mirki przez Maryskę jest także, choć może nie tak wprost, jak ma to miejsce w przypadku Sztajna, jak się wydaje, dookreślany przez pryzmat żydowskości. Opiekunka nie przepada za samodzielnie myślącą dziewczynką, która wiele czyta, a jednocześnie jest chorowita i nie chce jeść. W dodatku żydowski ojciec woli dziewczynkę niż jej brata. W całościowej perspektywie jej stosunek do Mirki jest ambiwalentny. Dziewczyna daje bowiem swojej opiekunce dowody życzliwości i szacunku, nawet po latach, choć postępowanie Maryśki wobec niej (jak i wobec małego Jurka) bywało, delikatnie powiedziawszy, niewłaściwe. Nakłanianie dzieci do „wyjmowania szkiełek” obiektywnie nosi znamiona wykorzystywania seksualnego, choć prymitywna kobieta nie zdawała sobie z tego w najmniejszym stopniu sprawy. Służąca prowadziła też dziewczynkę do kościoła, co ta przyjmowała entuzjastycznie, a doświadczenie to z pewnością poszerzyło przestrzeń interpretacyjną, w obrębie której kształtowała ona swoją tożsamość.

Historia Maryśki i fragment dziejów rodziny Sztajnow, przedstawione w opowiadaniu otwierającym tom *Mezaliants*, wprowadzają więc w krąg bardzo skomplikowanych zagadnień, takich jak między innymi stosunek stereotypu do rzeczywistości, samotność

³ V. Wein, *Maryśka*, [w:] *Mezaliants*. Olsztyn 1996 s. 5. Wszystkie cytowane w tym tekście utwory Violi Wein pochodzą z tomu *Mezaliants*.

⁴ Por.: A. Cała, *Wizerunek Żyda w polskiej kulturze ludowej*. Warszawa 1992.

⁵ V. Wein, *Maryśka*, s. 6.

⁶ Tamże, s. 8.

i niezrozumienie jako części składowe relacji międzyludzkich i szeroko pojęty destrukcyjny wpływ zaburzeń w sferze seksualności na inne dziedziny życia. Kolejne opowiadania pogłębiają te kwestie.

Karolina Ostrowska, tytułowa bohaterka drugiego tekstu cyklu, pochodzi z wyższych sfer przedwojennego świata. Była niegdyś właścicielką pensjonatu dla dobrze ułożonych panien. W rzeczywistości komunistycznej nie potrafi się odnaleźć. Jej jedyną rodziną jest brat, który starając się być równym nowemu ludowemu społeczeństwu i porzucić „balast” arystokratycznego pochodzenia, zupełnie się zdegenerował. Karolina decyduje się pójść na służbę. Podobnie jak Maryśka, ona również poświęca uwagę żydowskości swoich nowych pracodawców:

— Sztajnowa brzmiała dobrze przez telefon. Sztajnowie — znaczy Żydzi, ale to niekoniecznie musi przeszkadzać [podkreśl. — K.F.]. Czego w końcu brakowało Lewkowiczowi, który tak wspaniale zajmował się sprawami jej pensjonatu⁷.

W podejściu Karoliny do stereotypu, który w pewnym stopniu powieliła ona jako swoiste *a priori* — nakłada się perspektywa osobistego, przeczącego mu doświadczenia. Stąd stwierdzenie, że „to niekoniecznie musi przeszkadzać”. Fakty zaprzeczające stereotypowi nie niwelują go jednak. Nie jest on w swoim istnieniu zależny od rzeczywistości. Można się jedynie zastanawiać, czy wpływa on na poczynania Karoliny, czy stanowi tylko swoiste tło jej myśli, może pomocnicze narzędzie dla nich.

Karolina, mocno podupadła szlachcianka ceni styl, elegancję i dobre maniery. Jest osobą przywiązaną do pewnych ustalonych form współżycia społecznego, które rażą czasami w jej przypadku nieadekwatnością (choćby to, że uważa, że w niedzielę należy odwiedzić rodzinę). Jej brat — Gienek, niegdyś Eugeniusz — spełnia w opowiadaniu analogiczną rolę do tej, którą w *Maryśce* odegrał spotkany na rynku pijak. Za jego sprawą pojawia się w utworze zewnętrzna perspektywa postrzegania świata żydowskiego, na kształtowanie się której nie wpływa nic poza stereotypami. Znowu krytyka wprost skierowana jest przeciwko komuś innemu, ale Żydzi pośrednio również zostają jej poddani, bez żadnego uzasadnienia.

Do swojego żydostwa przy różnych okazjach odwołuje się sam Sztajn. Przy okazji opisu sposobu spędzania przez Sztajna niedziel zmienia się perspektywa narracyjna. Introspekcja nie obejmuje tu Karoliny, tylko jego właśnie. Co do Karoliny, powiedziane jest jedynie, że czytanie Tory przez pana domu było dla niej sygnałem, że może z nim porozmawiać na tematy zbyt trudne na co dzień. Charakteryzowany w tym fragmencie Sztajn to wyemancypowany Żyd, który zachował resztki przywiązania do tradycji przodków z wielu powodów, chociażby dlatego, że tradycję tę reprezentowała jego zamordowana w czasie wojny rodzina, której losy nie są mu nawet w pełni znane, i ponieważ wiąże go ona ze wspomnianą z nostalgią młodością:

Sztajn, na co dzień zajęty budowaniem nowej, lepszej Polski, w niedzielę zasiadał czasami w fotelu i przewracając strony Tory, wracał myślami do domu rodzinnego. Pozostał go jako dwudziestoletni młodzieniec. Był wtedy w wieku poborowym i to może uratowało mu życie. Na początku wojny Armia Czerwona zaciągnęła go do służby wojskowej. Sztajn nigdy więcej nie ujrzał już swoich rodziców, braci i sióstr, wszyscy z pewnością zginęli w obozie koncentracyjnym. Dziś skupiając się na czytaniu wersetów, wracał oczyma wyobraźni do biednego domu, do ojca — rabina, który pozostał w jego pamięci jako najmądrzejszy człowiek na świecie. Spacerował po Lwowie, pływał z kolegami w gliniankach na peryferiach miasta, grał z nimi w szmacianą piłkę nożną, a przede wszystkim tęsknił do matki, której czulent, zrobiony z niewiedomo czego, był najsmacz-

⁷ V. Wein, *Karolina*, s. 14.

niejszy i niepowtarzalny. W tych momentach Karolina czuła, że pan domu jest bardziej dostępny i lubiła z nim podyskutować⁸.

Jednocześnie porywa go komunistyczna idea równości, a wątpliwości, które nasuwa wielokrotnie przewrotna realizacja tej idei, topi w kieliszku.

Choinka — przez wielu komunistów postrzegana jako symbol zupełnie areligijny, wywołała wybuch wściekłości Sztajna:

Czy wyście wszyscy powariowali?! Dzięki Bogu, że mój dziadek, Łajbysz z Dubiecka nie widzi tego cyrku! Od Sztajna ziało wódką. [...] — Panno Karolino, proszę natychmiast przynieść ośmioramienny świecznik i jak zwykle postawić go na oknie. Tak, tak, na oknie, żeby wszyscy widzieli. Będzie tam stał do końca święta Chanuka, a ja w dalszym ciągu będę się nazywał Sztajn, a nie jakiś Kamieniecki, a moje dzieci w dalszym ciągu będą wychodziły z lekcji religii⁹.

W owej batalii o zachowanie odziedziczonej po przodkach tożsamości aspekt duchowy nie jest w ogóle rozpatrywany, przynajmniej nie głośno, nie zewnętrznie. Być może mieści się w sferze prywatności Sztajna, w jego niedzielnych (znamiennie, że nie sobotnich) czytaniach Tory. Własna identyfikacja jest w myśl prezentowanej tu postawy chroniona przez zachowywanie nazwiska i podstawowych obyczajów.

Sztajnowa zupełnie nie sytuje choinki w domenie religijności, kojarzy ją jedynie z Dziadkiem Mrozem, dlatego wybuch męża jest dla niej niezrozumiały i rani ją. Dorastającemu synowi jest ta sprawa zupełnie obojętna, natomiast wrażliwa Mirka zafascynowana obrzędowością chrześcijańską (która marzyła swego czasu, żeby pójść w białej sukience do Pierwszej Komunii Świętej jak jej koleżanki) przyjmuje decyzję ojca z rozżaleniem.

Staśka, kolejna polska gosposia Sztajnow, stanowi zupełne przeciwieństwo arystokratycznej Karoliny. Jej cywilizowane zachowania sprawiają czasami wrażenie gry, jak gdyby wręcz była inteligentnym zwierzęciem, potrafiącym odgrywać człowieka, kobietę. Zachowywała się w sposób cywilizowany, kiedy było jej to potrzebne do osiągnięcia jakiegoś celu, np. kiedy musiała znaleźć schronienie na zimę. Kulturalne, konwencjonalne człowieczeństwo to dla niej rodzaj maski przydatnej do komunikowania się ze światem. W sytuacjach dla niej naturalnych charakteryzowana jest za pomocą określeń nacechowanych negatywnie, np.: „małpia twarz”, „zażała co popadnie”, uzwierzęcających ją.

Ona sama postrzega siebie w taki sposób, narracja relacjonuje bowiem bieg jej prymitywnych, aczkolwiek w pewnym sensie również dramatycznych przemyśleń następująco:

Staśka będzie miała ufryzowany łeb, będzie od niej jechało samymi najlepszymi perfumami, a w ręku? — w ręku podarek dla szczeniary i dla zięcia!¹⁰

Zięć Staśki jest Żydem, w jej monologach wewnętrznych pojawia się więc — zgodnie z koncepcją artystyczną widoczną w całym cyklu — w ujęciu stereotypowym:

— Zięć, ten żydowski mądraluch, podejdzie do Staśki i zapyta — a z kim to mamy przyjemność, proszę szanownej pani?¹¹

A jednocześnie Staśka należy — może nieformalnie i na pewno nieświadomie — do grona Sprawiedliwych Wśród Narodów Świata. Uratowała żonę jednego ze swoich klientów, który po latach przyczynił się do tego, że dostała pracę w domu Sztajnow:

⁸ Tamże, s. 18.

⁹ Tamże, s. 20.

¹⁰ V. Wein, *Staśka*, s. 28.

¹¹ Tamże.0

Pamiętała mgliście [podkreślenie — K. F.], że przybiegał do niej, kiedy Niemcy zamknęli getto, wypychał pieniądze, biżuterię. — Niech panna Stanisława bierze — błagał — wam łatwiej, bo macie kontakty z Niemcami i nikt nie będzie podejrzewał. Ano tak, miała „te” kontakty z Niemcami, miała. Jak kotu żyjącemu na ulicy, nie sprawiła jej różnicy, kto wrzuci odpadki do śmietnika. Przemyciła Szostakową z getta na swój strych bez cienia strachu¹².

Swoje ciało traktuje jako przedmiot należny mężczyznom w sposób naturalny, nie wszystko jej odpowiada, ale ostatecznie na wszystko się godzi. A już na pewno nie stosuje do swojego sposobu życia tradycyjnych kategorii moralnych.

Swoją stosunek do Żydów wyraża wprost: „Ja nie jestem «antysemityzm», panie Sztajn”¹³.

Znamienne, że każda z gospoń pracujących w domu Sztajnow musi mieć jakiś wyrobiony i refleksyjnie wyartykułowany pogląd na temat Żydów, nawet osoba z pozoru tak bezrefleksyjna i prymitywna, jak Staśka. Mimo deklarowanej tolerancji dla odmienności etnicznej czy kulturowej Żydów, antyżydowskie stereotypy uaktywniają się w niej, gdy tylko pojawi się ku temu pretekst. Tak dzieje się w sytuacji sprowokowanej przez Markowicza, Żyda, przyjaciela Sztajna, który napastował Mirkę w windzie. Staśka lekceważąca własne ciało, bardzo przejmując się tym doświadczeniem młodej dziewczyny i reaguje bardzo gwałtownie:

— Cśśś! Nie wrzeszcz gówniaro! Staśka zaraz wszystko załatwi! A to skurwysyn, parch obleśny, nie ma szacunku do Pana Boga! [podkreśl. — K. F.] [...] — Cudem go nie ukatrupili podczas wojny, powinien dzień w dzień stawiać świeczkę w tej swojej synagodze za to, że żyje, że go baba zechciała, że mieszka w takim luksusie!¹⁴

Wydarzenie nie ma żadnego związku z pochodzeniem Markowicza, ostatecznie Mirka też jest Żydówką, a w stosunku do niej Staśka nigdy nie użyłaby określenia „parch”. Stereotyp stanowi jedynie coś w rodzaj skarbcza, a może słownika, pomagającego w wyrażeniu negatywnych emocji. Choć w drugiej części zacytowanej powyżej wypowiedzi prymitywna gospoia i prostytutka nie odwołuje się już do żadnych klisz myślowych — wyciąga jedynie bardzo logiczne wnioski i ujawnia poczucie sprawiedliwości: „Ja nie jestem «antysemityzm», ale takich parszywych Żydów tylko do pieca, ty chuju zboczony”¹⁵.

Świat żydowski i problem żydowskiej tożsamości w omówionych opowiadaniach z tomu *Mezaliens*, których akcja rozgrywa się w Polsce, pojawiają się na kilku płaszczyznach. Można bowiem rozpatrywać, jak przyjmują i interpretują swoją żydowskość poszczególne członkowie rodziny, przede wszystkim Sztajn i Mirka. Skryty wobec rodziny, żyjący w świecie własnych spraw Jurek i nieżydowska matka, uczestnicząca poprzez swoją rodzinną przynależność w żydowskim losie, sytuują się w tym aspekcie raczej na drugim planie, aczkolwiek interpretacja ich zachowań również jest istotna. Swego rodzaju tło stanowią żydowscy znajomi pana domu, przede wszystkim odrażający Markowicz.

Na innej płaszczyźnie sytuuje się próba naszkicowania syntetycznego obrazu żydostwa w oczach Polaków. Obraz ten powstaje ze słów postaci gospoń i innych pojawiających się epizodycznie Polaków. Jego ramy zakreślają stereotypy, pod wpływem których pozostają przedstawiciele wszystkich przedstawianych w tekstach grup społecznych. Każda obserwacja i myśl na temat Żydów w konkretnej sytuacji pozostaje w ścisłym związku ze stereotypem, podsuwającym gotowe pojęcia, sformułowania i wzorce rozumienia. Nawet, kiedy fakty przeczą utartym wyobrażeniom, nigdy ich nie niwelują. Żyd

¹² Tamże, s. 30–31.

¹³ Tamże, s. 32.

¹⁴ Tamże, s. 33.

¹⁵ Tamże, s. 35.

pełni funkcję Innego i przez swoją — czasami jedynie rzekomą — odmienność pomaga określić granice własnej, polskiej tożsamości¹⁶. Stereotypy przywoływane w *Mezaliansie* dotyczą wyglądu, cech intelektu i charakteru oraz kultury, języka, obyczajów i religii. Wykorzystywane są na poważnie albo żartem czy jako narzędzie drwiny. Żydowskie są czarne i kręcone włosy Sztajna. Maryśka dostrzega coś w rodzaju żydowskiej aury jego wyglądu, tak można interpretować jego „czernienie” w trudnej sytuacji choroby córki. Jako cecha żydowska pojawia się też mądrość — mądry jest pan domu, który „rozumie wszystko, co się mówi w radiu”, mianem „żydowskiego mądralucha” obdarza Staśka swojego zięcia. Jidysz — „mośkowy język”, mimo że określane w sposób tak lekceważący, stanowi niedostępną domenę, tajemniczy obszar, dodatkowe, bardzo użyteczne narzędzie komunikacji, którym dla Polaków nie może się stać ich język ojczysty. Polacy nie mogą się bowiem oddzielić za pomocą swojego, hermetycznego języka od Innych. Za słowami i dłuższymi sformułowaniami ze skarbcza stereotypu, przeważnie lekceważącymi albo wręcz pogardliwymi, często kryje się podziw. W opowiadaniach Violi Wein jest to bardzo widoczne. „Moški” często imponują Polakom, a jednocześnie budzą tradycyjną niechęć.

Sztajnowie wyjechali tymczasem do Izraela. Rozpoczął się zupełnie nowy etap w dziejach rodziny, a tożsamość każdego z jej członków znalazła się w tak odmiennym od polskiego układzie odniesienia, w układzie obfitującym we wszelkie możliwe problemy na tym tle. Ich domem zajmuje się teraz po raz pierwszy Żydówka — Liza. Pochodzi ona z Polski, niegdyś była ideową komunistką i jak wielu jej podobnych długie lata spędziła w sowieckich łagrach. W wieku siedemdziesięciu czterech lat przybyła ze Związku Radzieckiego do Izraela. Jej stosunek do zmiany ojczyzny i do swojej przynależności narodowej zajmuje w utworze co najmniej tyle samo miejsca co problemy wrastającej w izraelską glebę Mirki. W opowiadaniu pt. *Liza* właśnie tytułowa bohaterka oraz Mirka znajdują się na pierwszym planie, chociaż tło również stanowi bogaty materiał dla refleksji o tożsamości. Narracja prowadzona jest na przemian z kilku perspektyw.

Liza jest oszołomiona dobrobytem panującym w Izraelu, tak bardzo kontrastującym z tym, co знаła ze Związku Radzieckiego, a przede wszystkim z dwudziestoletniego pobytu w łagrach. Mimo podeszłego wieku udaje się jej dostać pracę u Sztajnow. Zajmuje się córką Mirki, a z nią samą prowadzi przy alkoholu długie rozmowy o życiu, a czasami tylko razem milczą i piją. Liza docenia proste rzeczy, takie jak dostępność jedzenia i dach nad głową. W Izraelu brakuje jej odrobinę jedynie pór roku. Nigdy nie wspomina o swojej mieszkającej w Świętej Ziemi religijnej siostrze, która ją odrzuciła. Do końca życia, którego ostatnie lata spędza w domu starców, dużo pije. Stopniowo traci pamięć i w pewnym sensie w nicosć przemienia się cały dramatyzm jej losu, jej nieszczyśliwych miłości, a ona wielokrotnie tragicznie osierocona zadawała się faktem, że spotkała w Izraelu pewną panią z córeczką, że miała u nich pracę, że ta pani przyniosła jej szczęście w nowym kraju. Na fakt, jak małe jest to szczęście w porównaniu z rozmiarami nieszczęść, które ją spotkały, wydaje się nie zwracać uwagi.

Mirka w momencie, kiedy spotyka Lizę jest już również poważnie doświadczona przez los. Wyszła za mąż w Izraelu za człowieka pochodzącego z zupełnie innego niż ona kręgu kulturowego, mimo że formalnie przynależącego do tego samego narodu. Kiedy Liza widzi Mirkę po raz pierwszy, jej oczom przedstawia się smutny obraz wychudzonej dziewczyny z niemowlęciem na ręku. Mirka zмага się z życiem w gruncie rzeczy samotnie, choć z pewną pomocą rodziców. Całymi dniami pracuje, żeby zapewnić byt sobie i dziecku.

¹⁶ O podobieństwie i różnicy jako dwóch koniecznych elementach procesu określania tożsamości wspominają wszyscy badacze tej kwestii. Zob.: I. Szlachcicowa, *Trwanie i zmiana: międzygeneracyjne różnice w strategiach opracowywania zmiany społecznej*, [w:] *Biografia a tożsamość*, pod red. tejże. Wrocław 2003 s. 12.

Małżeństwo było dla niej bardzo trudnym doświadczeniem, ale sam rozwód nie był łatwiejszy. Dla niej, osoby wychowanej w tradycji względnego równouprawnienia kobiet, owa religijna procedura w pozornie świeckim, demokratycznym państwie, stanowiła rodzaj wstrząsu:

Była już po rozwodzie z mężem. Po rozwodzie, który kosztował ją i rodzinę dużo zdrowia, po rozwodzie otrzymanym dopiero wtedy, kiedy zrezygnowała z całego dobytku, po rozwodzie, podczas którego sędziowie-rabini nie patrzyli nawet w jej stronę, bo jest kobietą, po rozwodzie, który był prawie nieosiągalny, jeśli mężczyzna się nie zgadzał¹⁷.

Po wstrząsie przyszło zaś przygnębienie, choć jednocześnie Mirka żyła z decyzją, że będzie odbudowywać swoje życie. Nerwowe rozchwianie próbowała załagodzić przy pomocy alkoholu, w czym sekundowała jej Liza, która sama korzystała z tego rodzaju metod w celu rozwiązywania własnych problemów. Interesujące, że narracja, w sytuacji gdy mowa o popadaniu przez Mirkę w alkoholizm, prowadzona jest — przynajmniej w pewnym stopniu — z perspektywy jej małej córeczki. Zabieg ten podkreśla w bardzo prosty sposób dramatyzm opisywanej sytuacji:

A mała była bardziej przywiązana do Lizy niż do własnej matki, wiecznie roztrzęsionej, dziwnie pachnącej. Mała wiedziała, że kiedy mama tak pachnie, to zaraz będzie płakać. Liza nalewała mamie do szklanki dziwnie pachnący napój, wpychała w rękę kawałek kielbasy i mówiła — „pijcie, pijcie, bo bez pół litra nie razbieriesz”. I mała wiedziała, że mama najpierw będzie się uśmiechać i nawet zagra coś ładnego na pianinie, ale za to potem zacznie płakać. Mała tego nie lubiła, wołała pójść z Lizą na spacer¹⁸.

Mirka zastanawia się nad swoim miejscem w Izraelu. W 1957 r., jeszcze jako dziecko, przyjechała turystycznie z rodziną do swojej przyszłej ojczyzny. Obraz, który wtedy wytworzył się w jej świadomości, jest wciąż obecny w jej pamięci i kłóci się z doświadczeniem codziennego życia. Zwierza się z tego Lizie, bo trudno jest jej znaleźć kogoś, kto rozumiałby jej rozczarowanie. Zwłaszcza ojciec, niedawno poświęcający swe siły Polsce Ludowej, a obecnie oddany izraelskim ideałom państwowotwórczym, nie pozwala jej na żadne słowa krytyki. Mirce zaś, zwłaszcza po osobistych życiowych klęskach, trudno jest wrosnąć w nową glebę:

Do dziś Izrael dla mnie to Biniamina, w której tak dobrze i bezpiecznie się czułam, a tu w Jerozolimie, czuję się codziennie, jak za granicą. A do tego koszmarnego Tel-Awiwu, który wygląda jak spocona, nieudana makieta zaprojektowana przez niedorozwinięte dziecko i zrobiona z pudełek od zapalek, do tego Tel-Awiwu, gdzie się człowiek przyklepia sam do siebie, to naprawdę nie wiem, po jaką cholere w ogóle jeżdżę. Gdyby nie morze, to pewno ani razu bym nie pojechała¹⁹.

Nowa ojczyzna jawi się jako miejsce nieprzyjemne, trudne do życia, obce. Uwaga Lizy o pewnym niedostatku różnorodności izraelskich pór roku rozbudza w Mirce tęsknotę i przywołuje wspomnienia:

Faktycznie — myślała Mirka — a co z jesienią w Łazienkach? Gdzie te różnokolorowe dywany z liści i ganiające po nich rude wiewiórki? Gdzie zapach fiołków na wiosnę — tych maluteńkich dzieł sztuki, wyzierających filuternie z pozostałych tu i ówdzie gru-

¹⁷ V. Wein, *Liza*, s. 44.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże, s. 46–47.

dek śniegu? A gdzie bazy nad Wisłą, w pobliżu ulicy Krasińskiego, miejsca prawie codziennych wagarów?²⁰

Te mentalne opisy przyrody mają charakter wybitnie emocjonalny. Wspominate krajobrazy kojarzą się z beztroską młodością, z dawnym lepszym życiem i dlatego są idealizowane. Obecne życie stanowi zaś ogromne wyzwanie zwłaszcza dla osoby tak wrażliwej jak Mirka:

W Jerozolimie każdy kamień, po którym człowiek stąpa, wstrzykuje do ciała historyczną adrenalinę, a muzyczne ucho, bogata wyobraźnia sprawiają, że celowo zachowana dekoracja z tamtych czasów — łaskawie i wywyższając się, mówi do ciebie — dostąpiłeś zaszczytu, stąpasz po pępku świata, do którego nasz wybrany naród tęsknił i wzdychał przez dwa tysiące lat! Wobec takiej argumentacji, tak brzemiennej w biblijny nastrój — leśniczówka na Mazurach z obracającym się na różnie trefnym prosiakiem, wesele góralskie w Zakopanem, Bałtyk zawsze zimny, nawet podczas największych upałów — wszystko to trzeba szybko wykreślić z pamięci i udawać przed sobą, że tych kolorów, zapachów, marzeń i tęsknot, planów i rozczarowań po prostu nigdy nie było²¹.

Aklimatyzacja — jej postulat czy może swego rodzaju konieczność — stanowi w tym układzie odniesienia problem moralny, a może nawet religijny. Czym jest owa historyczna adrenalina? Wydaje się, że w powyższym ujęciu to kompleks bodźców atakujących świadomość, bardzo agresywnych. Dążą one do opanowania, podporządkowania ludzkiej indywidualności niesionym przez siebie sensom i ostatecznie przeformułowania hierarchii wartości i przywiązań atakowanego przez siebie podmiotu. Setki lat tęsknot i westchnień do Jerozolimy, wypływających z serc i ust Żydów w diasporze przysłały temu miastu ogromną emocjonalną siłę, wzmocniły zakorzenioną już w tradycji biblijnej interpretację mówiącą o jego wyjątkowej roli w historii świata i dla losu potomków Jakuba-Izraela, jako narodu wybranego spośród wszystkich innych. Ów postulat, że odpowiedzią na taką, w przedziwny sposób narzucającą się wykładnię znaczenia istnienia danego miejsca, ma być całkowite wobec niego oddanie i miłość, budzi jednak zastrzeżenia. Mirka odczuwa wewnętrzny sprzeciw wobec tych narzucających się bodźców i przywiązanie do własnego, indywidualnego doświadczenia, zwłaszcza że wyczuwalny w atmosferze postulat zawłaszczenia i przekształcenia nie przystającej do jerozolimskiego wzorca tożsamości nosi znamiona pewnej manipulacji. Instrumentem nacisku jest bowiem „celowo zachowana dekoracja”. Coś, co można by interpretować, jako zaklętą w kamieniach moc wielkiej, ważnej i przesyconej metafizyką historii, Mirka w odruchu buntu sprowadza do kategorii formy, która w tym ujęciu — za sprawą złożonych czynników — nasycy się złą treścią — pretensjonalną, a przez to destrukcyjną. Owa swoista mentalna dyktatura utrudnia bowiem normalne funkcjonowanie w izraelskiej, a szczególnie jerozolimskiej codzienności.

Człowiek — Żyd — zobowiązany jest w myśl tej wizji do odgrywania roli ważniejszej od jego realnej konkretności, ale jednocześnie zafałszowującej jego tożsamość, zniewalającej go, podporządkowującej wyższemu celom²². Podporządkowanie się temu postulatowi musiałoby prowadzić do realnego zubożenia człowieka, do pozbawienia go wszelkich niezgodnych z „paradygmatem” zasobów wewnętrznych. Wyczuwalny byłby jednak fałsz takiego podporządkowania i swoisty szantaż emocjonalny:

²⁰ Tamże, s. 47.

²¹ Tamże, s. 43.

²² Por. np.: M. Friedman, *Jewish identity in the works of Elie Wiesel*, [w:] *Ancient roots and modern meanings*. New York 1978 s. 50.

To jak tu żyć, przechodząc obok i obserwując samą siebie jako karykaturę w i e c z - n e g o t u r y s t y — osobnika bez ojczyzny, bez własnych, prywatnych krajobrazów, bez własnych zapachów, własnej kuchni, hymnu narodowego, ludowego stroju, barykad w imię własnej sprawy? Jak żyć, kiedy historia czatuje na ciebie z boku i grożąc palcem mówi — „widziałam, widziałam, za daleko sięgasz myślami, a my tu musimy zbudować silny naród, aby broń Boże, nie pójść znowu na rzeź jak stado owiec!”²³.

Życie w świętym mieście szczególnie mocno prowadzi do uzmysłowienia sobie przez Mirkę pułapki, która tkwi w idei wybrania, prowadzącej do odrealnienia życia i paradoksalnie do ograbienia z własnej niepowtarzalności. Mirka nie wytrzymuje tej presji, która nakłada się przecież na wiele innych trudnych życiowych problemów, którym musi stawić czoła młoda rozwódka z dzieckiem.

Następne bardzo krótkie opowiadanie z cyklu nosi tytuł *Oddział*, a przedstawione w nim wydarzenie stanowi naturalną konsekwencję problemów przedstawionych w poprzednim tekście. O kolejności tekstów cyklu nie decyduje w sposób bezwzględny chronologia, ale także pewna logika rozmieszczenia sensów. Córka Sztajnow staje się pacjentką oddziału psychiatrycznego szpitala „Hadasa”, kiedy jest już matką drugiego dziecka, syna z nowego związku. Do szpitala trafia za sprawą wypadku, któremu uległa, kiedy była pijana. Jej poczucie samotności i rozczarowania wciąż są dojmujące.

Mirka stara się dostrzec w swoich życiowych niepowodzeniach wartość. Ale zarazem widzi, że w żaden sposób nie kontroluje swojego stanu i swojej sytuacji. Nie rozumie samej siebie i nieprzyjemne doświadczenie przynajmniej formalnie ułatwia interpretację wszechogarniającego chaosu:

Chora, po prostu jestem chora — Mirka oddycha z ulgą. W ustach ma obrzydliwy kacowaty smak, czuje, że nawet z uszu pachnie jej wódką. To poczucie odgradza ją od pozostałych²⁴.

Takie określenie przez doktora jej stanu, właśnie jako choroby, Mirka przyjmuje z ulgą. Choroba jest stanem możliwym do zrozumienia, wyjaśniającym wiele. Stanem wyjątkowym, ale w znacznym stopniu skonwencjonalizowanym społecznie. Społeczny odbiór osób chorych i ich autointerpretacje są łatwiejsze niż ma to miejsce w przypadku osób, których stanu nie da się tak prosto zdefiniować. Jednak Mirka wyczuwa niedostateczność takiego określenia. Droga na oddział psychiatryczny wydaje się jedynym konstruktywnym wyjściem, a bohaterka mimo wszelkich załamań stara się zawsze dążyć do odbudowy swojego życia. Trafia więc na ów szczególny oddział szpitalny, który widziany jej oczami staje się swego rodzaju mikrokosmosem problemów egzystencjalnych mieszkańców Izraela w ogóle. Oprócz niej swoje życie odbudowuje tam z mniejszym lub większym powodzeniem wielu Izraelczyków. Stosunki tam panujące są zaś doskonałym polem obserwacji komplikacji związanych z zagadnieniami tożsamościowymi. Następne teksty — *Rochale*, *Irys*, *Miriam* i *Marian* — zawierają kolejne portrety, kreślone równoległe z rozwojem historii Mirki.

Rochale pochodzi z Iraku. Przy okazji jej historii zaakcentowana została — pojawiająca się również w innych tekstach tomu — kwestia znaczenia różnic między sefardyjczykami a aszkenazyjczykami w Izraelu.

Córka złotnika z Bagdadu, podobnie jak Mirka i Liza, szuka ukojenia w alkoholu. Jest wręcz nałogową pijaczką. Wyszła za mąż za Żyda z Polski, mimo niezadowolenia swojej rodziny. Po jego śmierci próbowała popełnić samobójstwo. Mirka opowiada Rochale o Polsce, o świecie jej męża, który nigdy nie próbował jej tej utraconej rzeczywi-

²³ Tamże.

²⁴ V. Wein, *Oddział*, s. 54.

stości przekazywać. On nie rozumiał Iraku, Rochale nie rozumiała Polski i w sytuacji izraelskiej wydawało się to nawet naturalne. Mimo, że mąż Rochale był Żydem, różnił się bardzo od jej wyobrażeń, czy wręcz od jej wiedzy na temat, co oznacza bycie żydowskim mężczyzną.

Wyobrażenie Rochale było ograniczone perspektywą świata arabskiego. Mirka spełniła rolę swoistego pośrednika w komunikacji między Rochale i jej mężem, mimo że już nieżyjącym. Udowodniła, że wspólne życie w Izraelu może polegać na wzajemnym poznawaniu swojego zaplecza kulturowego i tradycji, a także pozostających poza kontekstem izraelskim uwarunkowań psychicznych. Nie musi się sprowadzać do rezygnacji z własnej przeszłości, z pamięci. Dla Mirki jest to też okazja do przynajmniej wyobrażeniowego powrotu do ukochanej Warszawy.

Mała Żydówka z Bagdadu popadła w alkoholizm, uciekając przed życiowymi problemami, których świadomość pogłębiała pamięć świetnej przeszłości. Przenosiny do Izraela łączyły się dla rodziny Rochale z pewną społeczną degradacją, aczkolwiek, wbrew jej przekonaniu odczucia aszkenazyjczyków były w tej kwestii podobne. *Olim*²⁵ z Polski często również w taki sposób postrzegali swoją sytuację w nowej ojczyźnie. Kobiety z Polski nazywano nawet paniami „miau, miau”, czy „miał, miał”, bo często wspominały stan swojego posiadania sprzed imigracji. Rochale jednak dostrzegała i podkreślała różnice statusu mieszkańców Izraela ze względu na ich pochodzenie. A wspomnienie poziomu życia w Iraku zyskiwało wymiar legendy, zwłaszcza, że Rochale miała zaledwie pięć lat, kiedy została Izraelką i tak naprawdę niewiele z owej wspaniałości mogła bezpośrednio pamiętać.

Historia Rochale pokazuje, że poczucie rozdarcia i utraty nie musi dotyczyć jedynie Żydów europejskich. Występuje ono niezależnie od pewnego przywiązania do nowego kraju. Swoją izraelską lojalność Rochale ujawnia chociażby zwracając Mirce uwagę, że powinna zhebraizować swoje imię. A niezgoda na trudną rzeczywistość znajduje w alkoholizmie swój uniwersalny wyraz. Nawet swoisty awans cywilizacyjny Żydów-imigrantów z państw arabskich okazuje się relatywny.

Bohaterka kolejnego tekstu — Irys, również należy do tak zwanych „czarnych”. Jej rodzina przybyła z Jemenu. Ojciec miał dwie żony i jedenaścioro dzieci. Między innymi w tego rodzaju zwyczajach wyrażała się odrębność mentalna i obyczajowa Żydów pochodzących z Jemenu. Historię tej młodej dziewczyny opowiada Mirce po części Rochale, „dumna prawie, że może opowiedzieć o kimś bardziej chorym niż ona sama”, a po części sama Irys. Dziewczyna od bardzo wczesnej młodości pozostawała w kazirodczym związku ze swoim starszym bratem, Joelem. Jest w nim wciąż ślepo zakochana. Kiedy rodzina odkryła ten fakt, Joel został zmuszony do małżeństwa z inną kobietą, a Irys od czasu ślubu brata przestała jeść. Do szpitala trafiła w stanie wycieńczenia i w momencie, kiedy Mirka ją spotyka, pozostaje tam już od ośmiu miesięcy. Viola Wein z wielką delikatnością dotyka tu niezwykle trudnej sprawy i ukazuje dramat chorej z powodu zakazanej miłości dziewczyny.

Fakt jemeńskiego pochodzenia Irys, z europejskiego punktu widzenia egzotycznego, nadaje tej krótkiej opowieści szczególny dramatyzm. Żydzi z Jemenu w myśl żywotnych, stereotypowych sądów znajdujących się w Izraelu w powszechnym obiegu mieli się charakteryzować intelektualną prostotą i posiadaniem dużej liczby dzieci. Ewokuje to obraz ludzi, których fizyczność dominuje nad racjonalnością. W jakimś sensie łatwiej w tej sytuacji podjąć refleksję nad związkiem Irys i Joela. Historia Irys dostarcza też materiału do rozważań nad tożsamością kobietą w ogóle.

²⁵ *Olim* (hebr.) — żydowscy imigranci przybywający do Izraela.

Kolejna opowieść — *Miriam i Marian* — również dotyczy osobliwej miłości. Miriam jest ortodoksyjną Żydówką o odrażającej powierzchowności. Do szpitala trafiła z powodu sadystycznych upodobań seksualnych męża, który znęcał się nad nią i nie respektował jej woli. Marian zaś to piękny mężczyzna pochodzący z Polski, który przeszedł na judaizm już w Izraelu, dokąd przybył w interesach. Został oszukany przez nieuczciwego współnika. Ożenił się z Żydówką z Maroka, która nie rozumiała jego polskiej przeszłości i tęsknoty. Marian stworzył sobie własną, bliską i bezpieczną przestrzeń — wybudował gołębnik. Hodowane tam ptaki stały się jednak przyczyną choroby żony Mariana, która zdaniem lekarzy skończyć się mogła albo śmiercią, albo paraliżem. W życiu mężczyzny miał miejsce osobliwy cud *à rebours*, dokonał się on bowiem jak się wydaje na skutek usilnych modlitw zrozpaczonego męża, a jednocześnie jego konsekwencje okazują się dla życia i psychiki Mariana niszczące:

Bo te zarazki od gołębi rzuciły się na mózg. I wtedy stał się cud. Marian spotkał na korytarzu jednego rabina, który go przekonał, że jeśli będzie się bez przerwy modlił, żona nie umrze. I faktycznie ta Marokanka nie umarła, sparaliżowana siedzi na wózku inwalidzkim i nie daje się odwiedzić. A najgorsze, że dzieciom nie daje do niego przyjść. A on taki biedny, ciągle się modli, płacze i dostaje takich dziwnych drgawek²⁶.

Miriam wraca do domu, do swego sadystycznego męża, wierna nakazom swojej religii. Kobieta porównana do „sparszywiatego hipopotama” stała się obiektem niezwykle pięknej miłości, rezygnuje z niej jednak, kierując się poczuciem obowiązku. Na uroczystości z okazji pożegnania Miriam Mirka występuje z recitalem fortepianowym. Po raz pierwszy w Izraelu Mirka czuje, że jest szczęśliwa i to bez pomocy alkoholu. W towarzystwie innych niedostosowanych do społeczeństwa, a często wybitnych ludzi.

Jednocześnie więc, nieco w tle wszystkich opowiadań, których akcja rozgrywa się w szpitalu, można zaobserwować zmagania Mirki, jej walkę o powrót do równowagi. W walce tej bohaterka nie uznaje półśrodków. Obserwuje i ocenia swoją kondycję w pełnym świetle, z całkowitą szczerością. I wpisuje te obserwacje w swój całościowy ogląd rzeczywistości. Konfrontuje te dwa porządki, a także własny sposób postrzegania świata z obrazem narzucanym przez pewien swoisty dyskurs społecznej poprawności, prowadzony między innymi przez pracowników szpitala:

Niejednokrotnie trenowała zbijanie z tropu [...]; odwracanie ról z pytanej na pytającą, ogłupianie niespodziewanymi zwierzeniami, o które lekarz nie prosił, wykazywanie się wiedzą o Freudzie, jego uczniach i innych teoriach dotyczących psychologii — nauki, która ma kompleksy, że tak naprawdę nią nie jest, zaskakiwanie szczerością na tematy seksualne, stawianie znaku zapytania nad każdym twierdzącym zdaniem [...]²⁷.

Ludzie zdrowi, czy przynajmniej tacy, których problemy psychiczne i emocjonalne nie są łatwo dostrzegalne, boją się tych, którzy odstają od normy. W opowiadaniach szpitalnych z tomu *Mezalians* wyśmiane zostaje „pełne zrozumienie”, fałsz wielu normalnych ludzi, zbyt zadowolonych ze swej normalności. W myśl kolejnych opowiadań nienormalność może zdarzyć się każdemu. Nie chroni przed nią pozycja społeczna, inteligencja, pochodzenie. Niezależnie od tych czynników zdarzają się bowiem sytuacje, których system nerwowy nie jest w stanie znieść i jego załamanie stanowi właśnie reakcję normalną. Wiele osób znalazło się wśród pacjentów oddziału, na którym przebywa Mirka, z uwagi na specyficznie problemy blisko powiązane z sytuacją w Izraelu, choć nie brakuje i takich, których zaburzenia mają zupełnie inną genezę.

²⁶ V. Wein, *Miriam i Marian*, s. 73–74.

²⁷ Tamże, s. 70.

Sama Mirka, rozważając przyczyny swojego emocjonalnego załamania i alkoholizmu, wskazuje na polską tęsknotę, jako na podstawowy czynnik destabilizujący jej równowagę psychiczną. Nie chodzi tu o zwykłą nostalgię, ale o pozbawienie elementów konstytutywnych dla tożsamości uznawanej za najgłębiej indywidualną. Dawna tożsamość w nowych warunkach jest trudna do utrzymania, stąd poczucie dezintegracji:

Czuję się jak kawał starej szmaty, którą ożywić może tylko układ harmoniczny zbliżony do wspaniałej muzyki baroku! Nie! Polonez Szopena! Zapach wrzosów w mazurskich lasach! Drzewa kasztanowe! — Mirka z wykrzykników przechodziła na znaki zapytania. — Górskie strumyki? Ciupaga? Słomiaste strzechy? *Kwiaty* Tuwima? Polscy żołnierze na koniach przeciwko czołgom niemieckim? Sanatorium dla dzieci chorych na gruźlicę w Szklarskiej Porębie? Sanki? Żurek? Organy w Oliwie? Konkurs Szopenowski? — Ach, pan nie wie, panie doktorze, o czym ja mówię? A ja nie mogę wytłumaczyć! Nie wytłumaczę, bo w swoim marnym żywocie nie znajdę żadnej paraleli dla pańskiego perskiego pochodzenia²⁸.

Rzeczywistość izraelska, przeżywanie codzienności w zupełnie zmienionych warunkach, wśród ludzi o innej mentalności, obyczajach, tradycjach, przechowujących w pamięci zbiorowej inne wydarzenia, przywiązanych do innych wartości — wszystko to wywołuje poczucie wyobcowania, utratę doświadczenia przynależności i więzi społecznej. Indywidualna tożsamość zostaje niejako zawieszona w próżni, co musi wywoływać zaburzenia, zwłaszcza, że do tej pory była ściśle powiązana z identyfikacją społeczną. Identyfikacja zbiorowa staje się dłużej niemożliwa. Zbiorowość bliska mentalnie staje się instytucjonalnie obca i daleka fizycznie. Natomiast społeczeństwo, którego Mirka stała się nowym członkiem, nie posiada żadnych cech, które mogłaby ona uznać za bliskie swojemu sposobowi widzenia rzeczywistości. Przed wyjazdem z Polski dwa wymiary tożsamości Mirki — zbiorowy i indywidualny wzajemnie się uzupełniały.

Bohaterką ostatniego opowiadania z tomu, czy właściwie jedną z dwóch równorzędnych bohaterek jest pozostająca dotąd raczej w cieniu Sztajnowa. Tekst ten, zatytułowany *Mezaliants*, jest obrazem zmagania tej rosyjskiej żony polskiego Żyda, która dwadzieścia lat spędziła z nim w Polsce, a następnie musiała zostać Izraelką; zakończonych niepowodzeniem zmagania o zdobycie własnego miejsca w świecie:

Wkrótce po przyjeździe do Izraela, po kilkumiesięcznych próbach zaaklimatyzowania się, po nieudanych wysiłkach przyzwyczajania się chociażby do odmiennej pogody — Sztajnowa postanowiła zakończyć życie. [...] Samobójstwo nie leżało w jej naturze. Najlepiej po prostu podjąć decyzję, a śmierć już sama znajdzie sobie jakoś drogę i odpowiedni moment na spotkanie. W związku z tym Sztajnowa umierała powoli, systematycznie, niezauważalnie, a trwało to kilkanaście lat. Odwlekała ostateczną decyzję, bo chciała ukochanego syna ujrzeć stojącego wreszcie na własnych nogach, a córkę urzędzoną na nowo po rozwodzie z mężem²⁹.

Sztajnowa, jak się wydaje, tęskni przede wszystkim za stabilnością życia, której izraelska rzeczywistość nie sprzyja w żadnym wymiarze, począwszy od klimatu, a skończywszy na kwestiach politycznych. Niezaspokojona i niemożliwa do zaspokojenia tęsknota staje się punktem wyjścia do decyzji o śmierci, czyli po prostu do głębokiej wewnętrznej rezygnacji. Kobieta jest bardzo samotna i zamknięta w sobie. Nie skarży się, ani nie walczy o poprawę swojej sytuacji — prawdopodobnie nie wierzy w ewentualną skuteczność dalszych zmagania.

Na Uralu była młoda, pełna życia i nadziei na przyszłość, w Polsce — nieco zagubiona — znajdowała pocieszenie w ramionach kochanka. Od życia w Izraelu nie oczekuje już zasadniczo niczego poza jego zakończeniem. Bardzo wrażliwa i pasywna ko-

²⁸ Tamże, s. 71.

²⁹ V. Wein, *Mezaliants*, s. 77.

bieta niespodziewanie znajduje jednak bratnią duszę i to w osobie, którą na pozór różniło od niej prawie wszystko. Pewnego dnia — ośmielona zapachem smażonej cebuli — do drzwi mieszkania Sztajnow zapukała bowiem prosta Arabka — Naima. Różniła się od Sztajnowej biegunowo pozycją społeczną, sposobem życia, urodą, a przede wszystkim językiem. Naima mówiła tylko po arabsku, który Sztajnowej ze zrozumiałych względów był zupełnie obcy, a jednak między kobietami zawiązała się nić porozumienia, która okazała się bardzo silna.

Kwestia komunikacji między Naimą a Sztajnową jest zasadnicza dla interpretacji utworu. Opowiadanie *Mezaliants* to jedyny tekst w całym tomie, w którym wyraźniej i wprost poruszona została sprawa stosunków między Żydami i Arabami w Izraelu. Nie ma tu jednak generalizujących rozważań, rachunku krzywd czy przyporządkowywania racji. To po prostu historia dwóch samotnych kobiet, które udzieliły sobie nawzajem wsparcia za pomocą zwykłych ludzkich gestów.

Naima była przyzwyczajona do nieżyczliwości Izraelczyków, którzy widzieli w niej przede wszystkim Arabkę i stanowiło to dla nich wystarczającą przesłankę do niechęci. Trudna historia konfliktu żydowsko-arabskiego sprawiła, że gros Izraelczyków „poznało się na Arabach”, czyli w konsekwencji uprościło swój obraz zbiorowości arabskiej w stereotyp. Podobnie negatywny stereotyp funkcjonuje również w drugą stronę. Opowiadanie bez moralizatorskich tez, niejako przy okazji, wyraża sprzeciw wobec powszechnej obowiązywalności schematów myślowych. Pewien sklepikarz, nawet udzielając starej Arabce życzliwej rady, powielił stereotyp:

Nie trać czasu na tych, co mieszkają tu od dawna. Najlepiej będzie, jak pójdziesz szukać pracy u nowych emigrantów. To frajerstwo nie zdążyło się jeszcze poznać na Arabach³⁰.

Podobnie jak w innych opowiadaniach cyklu, dotyczących odmiennych problemów, stereotypowi przeciwstawiony zostaje konkretny egzystencjalny. Naima portretowana jest jako kobieta, dla której nieważne są konflikty i problemy etniczne, jako matka poświęcająca wszystkie siły dla swoich dzieci, aby zapracować dla nich na lepszą przyszłość. W życiu dotknęło ją wiele niesprawiedliwości, ale ponieważ jest to jedyne życie, jakie zna, nie narzeka. Potrafi się za to cieszyć wszelkimi pozytywnymi, nawet drobnymi zdarzeniami. Jest w tym podobna do „wychowanki” radzieckich łagrów, Lizy. Fakt, że Sztajnowa traktuje ją z szacunkiem, jak równą sobie w godności istotę ludzką, jest dla Naimy zachwycający.

Naima odpowiada na tę postawę Sztajnowej całkowitą lojalnością, a wręcz miłością. Szczególnie wyraźne stało się to, kiedy wieloletnie umieranie Sztajnowej znalazło się w ostatnim stadium.

W tle pojawia się jeszcze w opowiadaniu postać Szoszany, która nie może wrócić do równowagi psychicznej po przeżyciu obozu koncentracyjnego, a właściwie przede wszystkim po dotkliwym doświadczeniu niezrozumienia i lekceważenia ze strony rodziny, która spędziła czas wojny w Palestynie. I kilka innych drobnych, ale znakomicie uzupełniających całość portretów, tworzących dramatyczną izraelską mozaikę.

Interpretująco-oceniająca postawa narratorki jest wyraźna w całym cyklu. Nie ma w niej żadnego natręctwa czy dydaktyzmu, a jednak całość może robić wrażenie apelu o autentyczność, czasami wymagającą sporej odwagi. Owej autentyczności sprzyja odnalezienie swego miejsca w świecie, w przestrzeni społecznej i świadomość przynależności. Owa przynależność odkryta czy potwierdzona w drodze trudnych poszukiwań i przemyśleń może być wyzwaniem dla ludzi uwięzionych w myśleniu stereotypowym. Dopiero jednak tożsamość budowana, często z gruzów, ale w pełni świadoma umożliwia życie w pełni i daje szansę na szczęście.

³⁰ Tamże, s. 79.

Omówiony cykl opowiadań podejmuje wiele kwestii związanych z tożsamością. Każdy z bohaterów zмага się z tym problemem w mniejszym lub większym stopniu, w takim czy innym kontekście. Przebieg tych zmagania zależy od sytuacji i od indywidualnej wrażliwości danej postaci.

Istotną sprawę w koncepcji ludzkiego świata przedstawionej w *Mezaliansie* stanowi fizyczność, cielesność człowieka. Większość postaci zaludniającej karty opowiadań jest brzydka. Często w jednej osobie mieści się kontrast piękna i brzydoty. Te kategorie estetyczne są w omawianym cyklu wyraźnie sfunkcjonalizowane. Rochale jest malutka, czarna, zasuszona, ma zeza. Irys określona została jako „dziwny stwór, ni to chłopak, ni to dziewczyna, chude aż strach”. Miriam była karykaturą kobiety. Staśka miała małą twarz, Liza — krzywe kacze nóżki, Maryśka — zepsute zęby. Mirka gra w szpitalu Bacha palcami, które wyglądają jak tłuste parówki. Naima nie ma oka. W *Mezaliansie* można odnaleźć swoistą galerię brzydoty — tylko piękna Sztajnowa i Jurek wyraźnie odbijają się na tym tle. Piękno zewnętrzne nie jest jednak w żaden sposób powiązane z wewnętrzną doskonałością, przynajmniej rozumianą w kategoriach konwencjonalnej moralności. Nawet matka Mirki — opisywana jako osoba kryształowo czysta miała w Polsce kochankę i usunęła ciążę, która była efektem tego związku.

Bezlitosne opisy powierzchowności postaci, jak również przywar ich charakterów i niedoskonałości intelektu paradoksalnie nie służą kompromitacji. I piękno, i brzydota wydają się naturalnymi atrybutami człowieczeństwa i zarówno jedno, jak drugie może nadać losowi człowieka dodatkowy wymiar dramatyzmu. *Mezalians* zawiera pochwałę miłości, indywidualności, szczerości. A żydostwo, traktowane jako wartościowa, wielowymiarowa tradycja może się stać istotnym konstruktywnym składnikiem tożsamości, kiedy znajdzie się w domenie wyboru, a nie przymusu. Jak każde zjawisko przynależne do rzeczywistości ludzkiej posiada w trzeźwym przedstawionym w *Mezaliansie* osądzie wady i zalety. W żadnym wypadku nie może jednak determinować i redukować indywidualności człowieka.

Viola Wein jest współtwórczynią bardzo interesującego zjawiska, jakim jest piśmiennictwo polskie w Izraelu, literatura złożonej tożsamości, swoista kontynuacja posiadającej bogatą tradycję literatury polsko-żydowskiej³¹. Można powiedzieć, że współtworzy najwartościowszy nurt tego zjawiska, nurt pogłębionej i twórczej refleksji egzystencjalnej, za którego mistrza należałoby uznać Leo Lipskiego. Sytuacje egzystencjalne niejako wymuszały i wciąż wymuszają na polsko-żydowskich twórcach (na kolejnych pokoleniach pisarzy wyższej lub niższej rangi) refleksję nad różnymi wymiarami własnej identyfikacji. W konsekwencji może powstać twórczość znakomicie odpowiadająca na pytania uniwersalne, które przynosi obfitująca w gwałtowne zmiany współczesność. Stabilna, niejako nadana i ustalona tożsamość jest w dzisiejszych czasach bardzo rzadkim luksusem. Proza Violi Wein może być inspiracją (choć niełatwą) dla tych, dla których ów luksus nie jest osiągalny.

Jak pisał Jerzy Jarzębski, podsumowując *Rachmaunes*, choć słowa te z równym powodzeniem można zastosować do *Mezaliansu*:

Próżno jednak liczyć na to, że się one — te prawdy — ułożą w ocalający sensowność bytu mityczny wzór — chyba że za ten wzór uznamy najbardziej w Biblii urągającą zdrowemu sensowi i poczuciu sprawiedliwości historię Hioba³².

³¹ Na temat twórczości polsko-żydowskiej, jej tradycji i kontynuacji por. m.in.: E. Prokop-Janiec, *Międzywojenna literatura polsko-żydowska jako zjawisko kulturowe i artystyczne*. Kraków 1992; W. Panas, *Pismo i rana*. Lublin 1996; M. Adamczyk-Garbowska, *Odcienie tożsamości. Literatura żydowska jako zjawisko wielojęzyczne*. Lublin 2004.

³² J. Jarzębski, *Losy wykluczonych*, Książki w Tygodniku (dodatek do Tygodnika Powszechnego) 2006 nr 5 s. 14–15.

SZTUKA POLSKA W WIELKIEJ BRYTANII

**„TRWAŁOŚĆ I PŁYNNOŚĆ”
SZTUKA POLSKA
W WIELKIEJ BRYTANII
W XX WIEKU — WSTĘP DO OPISU**

Mirosław Adam SUPRUNIUK (Toruń)

STAN BADAŃ (OPRACOWANIA I ŹRÓDŁA)

Polskie środowisko artystyczne w Wielkiej Brytanii w XX w., już choćby z tego tylko powodu, że pod względem liczebności i trwałości było największe poza Polską, zasługuje na osobne badania i własną historię. Tymczasem, podstawowym opracowaniem na temat polskich wydarzeń artystycznych na Wyspach Brytyjskich w XX w. jest nadal, pomimo upływu ponad 20 lat, szkic-wykład Stanisława Frenkla — zmarłego w 2001 r. w Londynie malarza, historyka i teoretyka sztuki — pt. *Polskie malarstwo i rzeźba w Wielkiej Brytanii 1945–1985*, wygłoszony w czasie Kongresu Kultury Polskiej na Obczyźnie we wrześniu 1985 r. w Londynie¹. Nieco zmieniona wersja tego odczytu ukazała się w londyńskim „Tygodniu Polskim” w dwóch odcinkach 12 i 19 kwietnia 1986 r. Przedrukowana została następnie w 1998 w tomie *Kożuchy w chmurach i inne eseje*

¹ S. Frenkiel, *Polskie malarstwo i rzeźba w Wielkiej Brytanii 1945–1985*, [w:] *Prace Kongresu Kultury Polskiej*, t. VIII: *Polskie więzi kulturowe na obczyźnie*, pod red. M. Paszkiewicz. Londyn 1986 s. 108, 125. Główne tezy tego artykułu powtórzył Frenkiel w sprawozdaniu z III Kongresu Kultury Polskiej na Obczyźnie w 1998 r. — zob.: S. Frenkiel, *Polskie malarstwo, grafika i rzeźba w Wielkiej Brytanii*, [w:] *Polska poza Polską. Sprawozdanie z III Kongresu Kultury Polskiej na Obczyźnie*, pod red. K. Rowińskiego. Londyn 1998 s. 78–82.

o sztuce, obok innych szkiców Frenkla poświęconych emigracyjnym postaciom i wydarzeniom artystycznym².

Publikowane wcześniej szkice Mariana Bohusza-Szyszko na temat polskiej plastyki emigracyjnej w zbiorze *O sztuce*, zawierającym w większej części recenzje z wystaw w Londynie, mają znacznie mniejszą wartość poznawczą³. Wszystkie późniejsze, tj. powstałe po roku 1986, próby przyswojenia dorobku plastycznego „polskiego Londynu” krytyce sztuki w Polsce były albo swobodnym streszczeniem też Frenkla⁴, albo ich bezkrytycznym powieleniem i uzupełnieniem o szczegóły z biografii poszczególnych malarzy i rzeźbiarzy na podstawie przypadkowego zbioru prac⁵. Publikacje poświęcone sztuce artystów plastyków „polonijnych”, powstałe w Polsce przed rokiem 1989, mają wartość niewielką i z reguły pomijają „Polonię w Wielkiej Brytanii”. Są, naturalnie, ważnym świadectwem podlegającej cenzurze polityki kulturalnej państwa w odniesieniu do dziejów i dorobku kultury polskiej na obczyźnie, ale informacje w nich zwarte są szczątkowe i dotyczą przede wszystkim malarzy, którzy po roku 1945 odwiedzali Polskę i wystawiali w krajowych galeriach: Feliksa Topolskiego, Tadeusza P. Potworowskiego, Marka Żuławskiego, Henryka Gotliba oraz Piotra Mleczki⁶. Tylko nieliczni badacze mieli odwagę postulować konieczność wszechstronnych studiów nad różnymi aspektami kultury emigrantów i dostrzegali w nich szczególne miejsce dla twórczości plastycznej⁷.

Nie miał racji Jan Wiktor Sienkiewicz pisząc, że lata 1990–2003 nie były w „badaniach nad sztuką na emigracji” stracone. Jego optymizm, wyrażony w skądinąd bardzo cennym opracowaniu pt. *Polskie galerie sztuki w Londynie w drugiej połowie XX wieku*, nie znajduje uzasadnienia w przywołanych tamże szkicach — w większej części przyczynkarskich lub poświęconych biografistyce emigracyjnej⁸. Nie dostrzegł Sienkiewicz, że dorobek ten, drukowany w większej części w elitarnych czasopismach i publikacjach uniwersyteckich, nie wszedł w krwioobieg nie tylko nauki w Polsce, ale też wiedzy popularnej, czego dowodem mogą być publikacje takie jak *Leksykon sztuki polskiej XX wieku* z 1996 r., który wśród 30 nazwisk artystów plastyków emigracyjnych notuje jedynie siedem z Wielkiej Brytanii: Jankiela Adlera, Gotliba, Potworowskiego, Stefana i Franciszkę Themersonów, Topolskiego i Żuławskiego. Nie zostały natomiast w *Leksykonie* opisane jakiegokolwiek polskie galerie, czasopisma, stowarzyszenia i ugrupowania artystyczne, czy polskie szkoły malarskie w Anglii; nie zwrócono uwagi na emigracyjnych historyków i krytyków sztuki⁹. Równie ubogo prezentuje się dorobek malarzy polskich z Wielkiej Brytanii w tomie drugim *Słownika malarzy polskich*, który dotyczy

² S. Frenkiel, *Koźuchy w chmurach i inne eseje o sztuce*, wstęp i wybór J. Koźmiński. Toruń 1998 s. 193–200.

³ M. Bohusz-Szyszko, *O sztuce*. Londyn 1982.

⁴ Por. np.: D. Wróblewska, *Wokół Londynu*, [w:] *Między Polską a światem. Kultura emigracyjna po 1939 roku*, pod red. M. Fik. Warszawa 1992 s. 301–304.

⁵ A. Prugar-Myślik, *Polscy malarze w Wielkiej Brytanii*, [w:] *Polscy malarze w Wielkiej Brytanii* [katalog wystawy]. Dom Polonii w Pułtusk, lipiec–wrzesień 1989. Pułtusk 1989 s. 5–11.

⁶ Por.: J. Ziemiński, *Polonijni artyści plastycy*, *Przegląd Zachodni* 1975 nr 5/6 s. 190–207; tegoż, *Artyści plastycy jako specjalna kategoria emigracji*, [w:] *Stan i potrzeby badań nad zbiorowościami polonijnymi*, pod red. H. Kubiaka i A. Pilcha. Wrocław 1976 s. 126–133.

⁷ P. Taras, *Rola polskiej emigracji wśród innych narodów*, [w:] *Wkład Polaków do kultury świata*. Lublin 1976 s. 803 — autor wymienia wśród malarzy tworzących w Londynie: Topolskiego, Knappa, Frenkla, Turkiewicza i Bobrowskiego; W. Sobisiak, *Emigracyjne instytucje upowszechniania polskiej kultury w Wielkiej Brytanii*, [w:] *Kultura skupisk polonijnych. Materiały z II Sympozjum Naukowego, Warszawa, 11 i 12 czerwca 1984 r.* Warszawa 1987 s. 137–159.

⁸ J. W. Sienkiewicz, *Londyn polskich artystów i polskich galerii*, [w:] tegoż, *Polskie galerie sztuki w Londynie w drugiej połowie XX wieku*. Lublin 2003 s. 11–34.

⁹ J. Chrzanowska-Pieńkos, A. Pieńkos, *Leksykon sztuki polskiej XX wieku*. Poznań 1996.

XX w. Znalazły się w nim noty biograficzne zaledwie 15 „Anglików”: Adlera, Bohusza-Szyszko, Frenkla, Gotliba, Mieczysława Janikowskiego, Rajmunda Kanelby, Stefana Knappa, Antoniego Markowskiego, Potworowskiego, Zdzisława Ruszkowskiego, F. Themerson, Topolskiego, Kazimierza Zielenkiewicza (Caziela), Żuławskiego i Aleksandra Żywa¹⁰. Dobrze zapowiadający się lubelski *Leksykon kultury polskiej poza krajem od roku 1939*, pod redakcją Krzysztofa Dybciaka i Zdzisława Kudelskiego, jako jedyny — prócz kilku haseł biograficznych: Adler, Bohusz-Szyszko, Roman Jakubowski i Wiktor Niemczyk (fotograficy) — zamieścił krótkie szkice poświęcone „rzeźbiarom polskim w Londynie” oraz „Stowarzyszeniu Fotografików Polskich w Londynie”¹¹.

Obecność i aktywność polskich artystów na Wyspach Brytyjskich pomijają również wszystkie opracowania syntetyczne dotyczące współczesnej sztuki polskiej, aż po ostatnią książkę Wojciecha Włodarczyka pt. *Sztuka polska 1918–2000*¹², a także — co brzmi paradoksalnie — książki naukowe opisujące życie kulturalne i społeczne „polskiego Londynu”. Szczególnie zastanawiający jest brak choćby jednego zdania o dorobku artystycznym ponad ośmiuset artystów polskich w monografii Rafała Habielskiego zatytułowanej *Polski Londyn*. W książce, w której wymieniani są politycy, pisarze, dziennikarze, aktorzy i piosenkarze, zabrakło miejsca dla zanotowania nazwisk malarzy tej miary, co Marek Żuławski, Henryk Gotlib, Tadeusz P. Potworowski, Stanisław Frenkiel, Zdzisław Ruszkowski czy Janina Baranowska i opisanie choćby jednej polskiej wystawy, w choćby jednej polskiej galerii¹³.

Trudno zgodzić się zatem ze Stanisławem Frenklem, który w przywołanej wyżej pracy pisał:

Ogólnie biorąc, sztuka polska w Wielkiej Brytanii jest bardzo dobrze udokumentowana. Tate Galery ma obszerną bibliotekę katalogów i rubryk wszystkich ważnych artystów, łącznie z komentarzami prasowymi oraz archiwum Halimy Nałęcz¹⁴. Obszerna dokumentacja znajduje się w posiadaniu Biblioteki Polskiej. Dzieła polskich artystów znajdują się w kolekcjach państwowych: Topolski, Werner, Beutlich w Victoria & Albert Museum; Potworowski i Frenkiel w zbiorach Uniwersytetu Londyńskiego¹⁵.

Owo sformułowanie — „wszystkich ważnych artystów” — powoduje zniekształcenie obrazu. W kontekście wiedzy o prawie ośmiuset artystach żyjących i tworzących w XX w. na Wyspach Brytyjskich, skupienie się na kilkunastu nazwiskach wymienionych przez Frenkla daje wiedzę znikomą, a wręcz żadną o sztuce Polaków w Wielkiej Brytanii.

W roku 1957, pisząc *Parę uwag o krytyce i malarstwie polskim w Anglii*, Bogdan Czaykowski użył zwrotu — „polskiej krytyki malarskiej na emigracji właściwie nie ma”. Docenił, co prawda, działalność publicystyczną i popularyzatorską Alicji Drwęskiej w „Dzienniku Polskim”, recenzje Stefani Zahorskiej w „Wiadomościach”, oraz teksty M. Bohusza-Szyszko i zwłaszcza Józefa Czapskiego w „Kulturze” (w niewielkim stopniu dotyczące „Londyńczyków”), ale zwrócił uwagę na małą wiedzę społeczności polskiej w Wielkiej Brytanii o działalności i dorobku artystycznym mieszkających na Wyspach

¹⁰ *Słownik malarzy polskich*, t. 2: *Od dwudziestolecia międzywojennego do końca XX wieku*. Warszawa 2001.

¹¹ I. Grzesik-Olszewska, *Rzeźbiarze polscy w Londynie*, [w:] *Leksykon kultury polskiej poza krajem od roku 1939*, pod red. K. Dybciaka i Z. Kudelskiego, t. 1. Lublin 2000 s. 381–384; K. Łyczewek, *Stowarzyszenie Fotografików Polskich w Londynie*, [w:] tamże, s. 418–420. Niestety, ukazał się tylko tom pierwszy *Leksykonu*.

¹² W. Włodarczyk, *Sztuka polska 1918–2000*. Warszawa 2000.

¹³ R. Habielski, *Polski Londyn*. Wrocław 2000.

¹⁴ L. Bobka, *Archiwum Halimy Nałęcz w Tate Gallery*, *Dziennik Polski* 2001 nr 2 s. 4.

¹⁵ S. Frenkiel, *Polskie malarstwo*, s. 124.

malarzy. Dla Czaykowskiego brak polskiej krytyki był o tyle niezrozumiały, że w Londynie mieszkało wówczas wielu malarzy, którzy z powodzeniem wystawiali w angielskich renomowanych galeriach¹⁶. Konsekwencją oceny była inicjatywa rozpisania w 1960 r. przez czasopismo „Kontynenty — Nowy Merkuriusz” konkursu na najlepszą krytykę twórczości plastycznej¹⁷. Inicjatywa, jak się wydaje, nieudana, bowiem Czaykowski powtórzył swoją negatywną ocenę w książce o Polakach w Wielkiej Brytanii¹⁸, wydanej rok później.

Nasza dzisiejsza wiedza pozwala zweryfikować oceny Czaykowskiego i uzupełnić jego ustalenia. Od lat 40. po lata 80. wydarzenia artystyczne w Wielkiej Brytanii miały swoich kronikarzy oraz mniej lub więcej krytycznych recenzentów w osobach wspomnianych: Henryka Gotliba piszącego regularnie do „Dziennika Polskiego” i „Wiadomości Polskich Politycznych i Literackich” w latach 1940–1944¹⁹; Alicji Drwęskiej, której omówienia i recenzje ukazywały się w „Dzienniku Polskim”, „Orle Białym”, „Kulturze” i „Wiadomościach”; Stefanii Zahorskiej, która zamieszczała pisane z wielką akrybią artykuły krytyczne w „Wiadomościach” oraz „Dzienniku Polskim”, a ponadto wykladała w Studium Malarstwa kierowanym przez Bohusza-Szyszko i opracowywała wstępy do katalogów i albumów; Zygmunta Turkiewicza, autora wyrafinowanych szkiców historycznych w „Orle Białym”, „Życiu” i regularnych cykli: „Z wystaw londyńskich” i „Wystawy polskie w Londynie” pisanych dla paryskiej „Kultury”; Mariana Bohusza-Szyszko, którego wnikliwe recenzje z wystaw polskich w Londynie ukazywały się w „Wiadomościach”, „Kulturze”, „Orle Białym”, „Życiu” i „Dzienniku Polskim”. Mniej regularne recenzje z wystaw londyńskich, ale też osobne szkice krytyczne i historyczne zamieszczali w „Wolnej Polsce”, „Życiu”, „Orle Białym”, „Kontynentach”, „Wiadomościach” czy „Oficynie Poetów” Teresa Jeleńska, Antoni Wasilewski, Bogdan Czaykowski, a także Tymon Terlecki, Bronisław Przyłuski, Adam Kossowski, Marek Żuławski, Józef Natanson²⁰, Mieczysław Paszkiewicz, Czesław Dobek, Stanisław Kowalski, Stefan Arvay²¹, Józef Czapski, Teresa Skórzewska i Stanisław Frenkiel (Żuławski i Frenkiel czytali także recenzje własne i prasowe na antenie polskiej sekcji BBC), sporadycznie nawet Marian Hemar i Stefania Kossowska. W latach 80. do grupy krytyków sztuki w Londynie dołączyli: Andrzej Dzierżyński (BBC) i przede wszystkim Andrzej Borkowski („Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, BBC), a później Jarosław Koźmiński. Wydaje się, że żadna z ważnych wystaw polskich w Wielkiej Brytanii, a zwłaszcza w Londynie nie uszła uwadze recenzentów, felietonistów i krytyków najważniejszych emigracyjnych czasopism. W latach 90. do grona krytyków sztuki emigracyjnej „dopisał się” m.in. Jan W. Sienkiewicz, autor pracy o Marianie Bohuszu-Szyszko (oraz licznych artykułów o nim drukowanych w Polsce i w prasie polonijnej) oraz obszernego opracowania

¹⁶ [B. Czaykowski] bc, *Parę uwag o krytyce i malarstwie polskim w Anglii*, Merkuriusz Polski. Życie Akademickie 1957 nr 1/2 s. 31–32. Dla roku 1956 wymienił pięć dużych wydarzeń artystycznych: wystawę Żuławskiego w Zwemmer Gallery, Potworowskiego z Gimpel Fils Gallery, Wiesława Pilawskiego z Leicester Gallery, Tadeusza Znicz-Muszyńskiego w Related Arts Gallery i Stefana Knappa w Hanover Gallery.

¹⁷ *Komunikat*, Kontynenty–Nowy Merkuriusz 1960 nr 20 s. 15.

¹⁸ B. Czaykowski, B. Sulik, *Polacy w Wielkiej Brytanii*. Paryż 1961 s. 352.

¹⁹ Np.: H. Gotlib, *Wystawa artystów narodów sprzymierzonych*, Wiadomości Polskie Polityczne i Literackie 1942 nr 24 s. 4.

²⁰ Np.: J. Natanson, *Wystawa Żuławskiego, Gotliba i Kopera*, Wiadomości Polskie Polityczne i Literackie 1942 nr 42 s. 4.

²¹ Stefan Arvay pisał sprawozdania z życia artystycznego w Londynie do „Kalendarza Dziennika Polskiego i Dziennika Żołnierza”, zob. np.: S. Arvay, *Malarstwo. Grafika. Rzeźba*, Kalendarz Dziennika Polskiego i Dziennika Żołnierza 1953 s. 52–53.

o galeriach emigracyjnych²², Sławomir S. Nicieja, Tadeusz Chrzanowski, Paweł Kądziała i inni — piszący o Adamie Kossowskim²³, Jarosław Kilian²⁴, a także Mirosław A. Supruniuk i Joanna Krasnodębska przygotowujący wystawy i opracowania w toruńskim Archiwum Emigracji²⁵.

Jedną z ciekawszych prób przybliżenia czytelnikom polskim sylwetek i dorobku artystów plastyków emigracyjnych był zapoczątkowany przez wspomnianego wyżej B. Czaykowskiego w 1968 r. w „Kontynentach” cykl tekstów pt. „Szkice do portretów”. Ukazał się jednak tylko szkic o Tadeuszu Znicz-Muszyńskim²⁶.

Sprawozdania z polskich wydarzeń artystycznych w Wielkiej Brytanii, głównie w Londynie, zamieszczała codzienna londyńska prasa emigracyjna, tygodniki i miesięczniki literackie, kulturalne i polityczne, czasopisma i biuletyny organizacyjne, a nawet „Kalendarz Dziennika Polskiego i Dziennika Żołnierza” i odległa od Londynu paryska „Kultura”.

Teksty poświęcone sztuce polskiej na obczyźnie z reguły ograniczały się do sprawozdawczego opisu wystawy, albumu lub wydarzenia artystycznego, rzadko analizując miejsce polskich malarzy w sztuce angielskiej, europejskiej czy światowej. Pierwszą próbą opisu polskiej plastyki na Wyspach Brytyjskich był szkic Czesława Poznańskiego opublikowany w 1944 r. po angielsku w broszurze zredagowanej przez T. P. Potworowskiego i M. Żuławskiego, wydanej nakładem „Nowej Polski”²⁷. Ten sam artykuł ukazał się rok później w po polsku w miesięczniku²⁸. Szkic *Polish artists in Great Britain (Plastycy polscy w Wielkiej Brytanii)* zawiera wiadomości na temat 21 polskich artystów plastyków, którzy znaleźli się w czasie wojny na Wyspach Brytyjskich.

W roku 1945 A. Kossowski, J. Natanson i T. P. Potworowski zredagowali numer specjalny miesięcznika „The Studio”. Numer poświęcony sztuce polskiej zawierał — oprócz obszernego szkicu na temat historii sztuki polskiej od średniowiecza do lat 40. — ważny tekst Potworowskiego pt. *The Society of Polish Artists in Great Britain*) ilustrowany reprodukcjami prac 13 polskich artystów plastyków. Była to w istocie informacja o powstaniu Stowarzyszenia Artystów Polskich, ale dzięki bogatej szacie graficznej stanowiła zapowiedź potencjału artystycznego polskiej kolonii w Anglii²⁹.

Teksty powyższe opisywały działalność polskich artystów i organizacji artystycznych w czasie wojny, skupiając się na prezentacji dorobku artystycznego powstałego już po 1939 r.

²² J. W. Sienkiewicz, *Marian Bohusz-Szyszko. Życie i twórczość 1901–1995*. Lublin 1995; tegoż, *Polskie galerie sztuki w Londynie*.

²³ S. S. Nicieja, *Adam Kossowski — Artifex Dei*, [w:] *Człowiek i Kościół w dziejach*. Opole 1999 s. 267–277; T. Chrzanowski, *Adam Kossowski*, Tygodnik Powszechny 1987 nr 44 s. 7; P. Kądziała, *Wspomnienie o Adamie Kossowskim (1905–1986)*, Przegląd Katolicki 1987 nr 18 s. 6; J. Kossakowski, *Mistrz sakralnej ceramiki — Adam Kossowski*, Słowo Powszechne 1991 nr 279/280 s. 5; L. Lameński, *O polskiej sztuce religijnej*, Kresy 1993 nr 14 s. 189–192.

²⁴ J. Kilian, *Feliks Topolski — kronikarz XX wieku*, [w:] *Między Polską a światem*, s. 177–184.

²⁵ Efektem tych prac są biogramy w *Encyklopedii polskiej emigracji i Polonii*, t. 1–5, pod. red. K. Dopierały (Toruń 2003–2005) oraz katalog wystawy *Mała Galeria Sztuki Emigracyjnej ze zbiorów Archiwum Emigracji*, autorstwa M. A. Supruniuka i J. Krasnodębskiej (Toruń 2002). W roku 2006 ukaże się zbiór szkiców pt. „Sztuka polska w Wielkiej Brytanii. Antologia”, w opracowaniu M. A. Supruniuka.

²⁶ B. Czaykowski, *Tadeusz Znicz-Muszyński*, Kontynenty 1962 nr 39 s. 12–13.

²⁷ Cz. Poznański, *Polish artists in Great Britain with an essay on Polish art*, ed. by T. Potworowski and M. Żuławski. London 1944.

²⁸ Tenże, *Plastycy polscy w Wielkiej Brytanii*, Nowa Polska 1945 z. 1 s. 64–74.

²⁹ T. P. Potworowski, *The Society of Polish Artists in Great Britain*, The Studio (Special Polish Issue) 1945 wol. 129 nr 622 s. 31–32.

Pierwszą w literaturze historycznej próbą syntetycznego opisu środowiska artystów polskich w Wielkiej Brytanii po 1945 r. był rozdział w książce Bogdana Czaykowskiego i Bolesława Sulika pt. *Polacy w Wielkiej Brytanii*, wydanej w 1961 r. w Paryżu. Opis jest fragmentaryczny i zawiera nazwiska artystów aktywnych przede wszystkim w środowisku polskim i wystawiających w Grabowski Gallery. Oprócz wymienionych z nazwiska (i bardzo ogólnie scharakteryzowanych) kilkunastu malarzy, autorzy wspominają, że w Londynie mieszkało w 1961 r. ponad 50 malarzy, grafików i rzeźbiarzy polskich, którzy „nie mają jeszcze pozycji”³⁰. Z plastyków „młodych” w roku 1961 (35–50 lat), opracowanie Czaykowskiego i Sulika wymienia malarzy: Tadeusz Beutlicha, Piotra Mleczo, Mariana Kościółkowskiego, Stanisława Frenkla, Kazimierza Dźwiga, Leona Piesowockiego, Zygmunta Turkiewicza, Aleksandra Wenera, Stefana Starzyńskiego, Tadeusza Znicz-Muszyńskiego, Adama Kossowskiego, oraz rzeźbiarzy: Andrzeja Bobrowskiego i Tadeusza Kopera³¹.

Wypada dodać do tego liczne wystąpienia i odczyty na tematy związane ze sztuką polską na obczyźnie (ale nie wyłącznie) będące udziałem pisarzy, dziennikarzy i artystów plastyków, które nie zostały zamieszczone w druku. Dotyczy to zwłaszcza odczytów, dyskusji i pogadanek o sztuce wygłaszanych w Sali Klubowej Polskiej YMCA. Wszystkie wystąpienia były, co prawda, nagrywane, ale losy nagrań nie są znane³². Odczyty i wykłady odbywały się także w Klubie Orła Białego, Instytucie Badania Zagadnień Krajowych, w Domu Kombatanta. Wśród osób występujących z odczytami o sztuce byli m.in. Marian Bohusz-Szyszko i Kazimierz Pacewicz. W roku 1952 miała miejsce duża wystawa malarstwa Jerzego Faczyńskiego, wykładowcy rysunku na Polish University College (PUC) i profesora w szkole rzemiosła artystycznego na Hammersmith, którą poprzedziło wystąpienie Jerzego Pietrkiewicza omawiającego twórczość malarza³³.

Osobnym zagadnieniem są relacje i omówienia z wydarzeń dotyczących sztuki polskich emigrantów w Wielkiej Brytanii zamieszczane w publikacjach i czasopismach brytyjskich. Największe wystawy polskie, zwłaszcza w dużych renomowanych galeriach, mogły liczyć na zainteresowanie fachowej prasy angielskiej, nawet najbardziej prestiżowej takiej jak: „The Arts Review” — bogato ilustrowanego dwutygodnika opisującego życie artystyczne w Wielkiej Brytanii; „Art News and Review” — dwutygodnika wydawanego w Londynie, prawie w całości poświęconego recenzjom z wystaw, czy „The Studio” — miesięcznika, który zamieszczał również obszerniejsze monograficzne szkice. Polską obecność w tego rodzaju pismach odnotowywały emigracyjne londyńskie periodyki. Wymieńmy dla przykładu sprawozdawczy artykuł Bohdana Czaykowskiego z „Merkuriuma”: w roku 1956 w numerze marcowym „Art News and Review” zamieścił recenzję z wystawy Stefana Knappa oraz notatkę o twórczości Halimy Nałęcz; numer podwójny — październikowo-listopadowy — przyniósł recenzje ekspozycji Mieczysława Janikowskiego, Potworowskiego, Znicza i Piławskiego³⁴. Także teksty Turkiewicza w „Kulturze” odnotowywały sukcesy polskie w prasie brytyjskiej, np. „polski” w dużej

³⁰ B. Czaykowski, B. Sulik, *Polacy w Wielkiej Brytanii*, s. 351–352. Autorzy zaznaczają jednak, że utożsamianie środowiska polskiego z galerią Grabowskiego jest nieporozumieniem. W galerii nie wystawiali tak ważni malarze, jak np. Potworowski, Żuławski, Herman, Ruszkowski, Topolski, Gotlib czy Knapp.

³¹ Tamże, s. 532.

³² [J. Ostrowski] (n), *Polskie życie kulturalne*, Orzeł Biały 1958 nr 3 s. 3.

³³ Tenże, *Życie kulturalne w kraju i na obczyźnie*, Orzeł Biały 1953 nr 1 s. 3.

³⁴ [B. Czaykowski] bc, *Parę uwag o krytyce i malarstwie polskim w Anglii*, Merkurium Polski-Życie Akademickie 1957 nr 1/2 s. 32.

części numer „The Arts Review” z 21 lipca 1963 r. poświęcony był twórczości S. Knappa i F. Themerson³⁵. Duże artykuły i recenzje polskich wystaw odnotowywane bywały również przez Mieczysława Grydzewskiego w „Wiadomościach” oraz przez kronikarzy życia kulturalnego w „Dzienniku Polskim”, czy „Oficynie Poetów”. Trzeba jednak przyznać, że kwestia ta wymaga wciąż jeszcze szczegółowych studiów. W 1964 r. obecność, działalność i dorobek dużej grupy polskich malarzy emigrantów zostały dostrzeżone i docenione przez krytykę brytyjską. Na wystawie „Dwa światy” w Galerii Grabowskiego pokazano twórczość artystów z Polski, konfrontując ją z pracami emigrantów z Londynu. I choć prasa angielska pochwaliła malarzy z Warszawy, podkreślając, że „wyprzedzili w swych osiągnięciach artystów polskich z Londynu”, to już fakt, że pisma angielskie wymieniły nazwiska kilkudziesięciu artystów polskich z Anglii, nazywając ich przy tym „malarzami nostalgicznymi” — w przeciwieństwie do „zbuntowanych przeciw dyktatowi mecenatu państwowego” malarzy z kraju — miał wielkie znaczenie propagandowe. Jak podkreślił Frenkiel — nigdy więcej twórczość polskich artystów nie została w Anglii tak szczegółowo omówiona³⁶. Symptomatyczne, że ani jeden obraz z wystawy „Dwa światy” nie został sprzedany. Polacy tłumnie przybyli na wernisaż, ale obrazów nie kupowali. Żadna też polska czy brytyjska instytucja nie wystąpiła z propozycją kupna obrazu i wspomnienia artysty. Zainteresowanie tą wystawą ze strony prasy i krytyki brytyjskiej było wyjątkowe. Samodzielne recenzje zamieściły wszystkie duże gazety i branżowe czasopisma londyńskie: „Sunday Times”, „The Studio”, „The Tatler”, „Art Review”, „The Connoisseur”, „The Times”, „Jewish Chronicle”, „Fortnightly Review” i inne³⁷. Wystawę odnotowały też polskie gazety i czasopisma³⁸.

Jeszcze rzadziej Polacy stanowili uzupełnienie dla szerszego opracowania na temat sztuki brytyjskiej czy światowej. Jednym z nielicznych wyjątków był tom rocznika „Modern Publicity” z przełomu 1955/1956 r., poświęcony sztuce stosowanej i grafice użytkowej. Wśród prawie 700 przywołanych z nazwiska i ilustracji artystów znalazło się dziesięciu polskich emigrantów, w tym z Anglii: Jerzy Brzeziński (ps. Karo), Jerzy Him, Jan LeWitt, Zygmunt Kowalewski, Stanisław Król, T. Piesakowski, L. Piesowocki i W. R. Szomański³⁹. Polacy — emigranci z Wielkiej Brytanii z reguły nie figurują w międzynarodowych słownikach biograficznych poświęconych sztuce XX wieku. Ważnym i koniecznym do odnotowania w tym miejscu precedensem jest *The dictionary of artists in Britain since 1945* Davida Buckmana (London 1998), który zawiera ponad 100 krótkich biogramów artystów polskich i polskiego pochodzenia.

Ważnym źródłem do badań nad biografiami i dorobkiem artystów polskich na Wyspach Brytyjskich są archiwalia oraz katalogi wystaw i kolekcje dzieł sztuki. Większe kolekcje tego rodzaju materiałów znaleźć można w Bibliotece Polskiej w Londynie (katalogi i foldery), w Victoria and Albert Museum (np. archiwum Adama Kossowskiego), bibliotece Tate Gallery (katalogi i foldery), Polskim Instytucie i Muzeum im. gen. Sikorskiego w Londynie (tam głównie materiały dotyczące wydarzeń w latach wojny), POSK-u (materiały związane z kolekcją dzieł sztuki). Wielką wartość badawczą posiadają również zbiory zgromadzone w Polsce — tu zwłaszcza kolekcje archiwalne i zbiór dzieł sztuki przechowywane w Archiwum Emigracji Biblioteki Uniwersyteckiej

³⁵ Z. Turkiewicz, *Wystawy polskie w Londynie*, Kultura 1963 nr 11(193) s. 127.

³⁶ S. Frenkiel, *Po wystawie „Dwa światy”*, [w:] tegoż, *Kożuchy w chmurach*, s. 201.

³⁷ Tamże, s. 201.

³⁸ [J. Ostrowski] (n), *Polskie życie kulturalne*, Orzeł Biały 1964 nr 17 s. 5 — tam informacje o innych recenzjach.

³⁹ M. Paszkiewicz, *Zestawienia i liczby*, Merkuriusz Polski 1956 nr 2 s. 9.

i Muzeum Uniwersyteckim w Toruniu. Jednym z najcenniejszych zbiorów artystycznych jest archiwum wspólnie z kolekcją rysunków, gwaszy, pastelów, rzeźb i obrazów olejnych Mariana (Jana) Kościakowskiego (podarowane przez wdowę Lidię Kruszyńską-Kościakowską). Trafiło ono do Torunia w partiach: latem 1997 oraz jesienią 2002 r. Archiwum jest kompletne i składa się z dwóch samodzielnych części. Pierwszą stanowi zbiór rękopisów literackich (głównie wierszy pisanych po polsku i francusku), rękopiśmiennych dzienników (w dwóch dużych tomach), setek kart notatek i notatników, niewielkiej korespondencji z rodziną, malarzami i pisarzami, m.in. Sergiuszem Piaseckim, pamiątek, fotografii i materiałów biograficznych, w tym dokumentacji wystaw malarskich i rzeźbiarskich, korespondencji z wystawcami, dokumentacji pobytu w wojsku itp. Część drugą, nieporównanie większą, stanowią szkicowniki z lat 1942–1977 oraz kilka tysięcy rysunków, grafik, gwaszy, pastelów, akwarel i obrazów olejnych z całego okresu działalności malarskiej artysty od lat studenckich — wileńskich i rzymskich — po lata 70. W części tej znajdują się też prace publikowane, w tym np. egzemplarz *A sentimental journey through France and Italy* L. Sterne'a z 1948 r. z rysunkami Mariana, w którym malarz dorysował kilkadziesiąt nowych ilustracji w stylu książki i epoki.

Na uwagę zasługuje ogromny zbiór prac malarskich, oraz kilkuset grafik, rysunków i szkiców Zygmunta Turkiewicza (dar Pooki Kępińskiej), malarza mieszkającego po wojnie w Wielkiej Brytanii. Turkiewicz — którego wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie w latach 80. była wielkim wydarzeniem — był również historykiem i krytykiem sztuki. Równie ważną dla badaczy będzie kolekcja archiwalna niezwykle wszechstronnej w poszukiwaniach wyrazu artystycznego malarza, grafika, rysownika i rzeźbiarza — Aleksandra Wenera. Zbiór podarowany Archiwum Emigracji przez artystę zawiera ponad tysiąc rysunków, grafik, rzeźb i prac olejnych, a ponadto dokumenty aktywności artystycznej (recenzje, katalogi, fotografie itd.). W darze od artysty Archiwum pozyskało ponadto liczącą prawie 200 obiektów kolekcję rzeźby, szkła, biżuterii, broni i ceramiki z różnych części świata, która stanowić może ciekawy materiał dla badających źródła inspiracji artystycznych Wenera.

Niezwykle cenne, w kontekście potencjalnych badań naukowych, wydają się materiały dotyczące „Grupy 49”. Najcenniejsza jest podarowana przez malarza mieszkającego obecnie w Padwie — Ryszarda Demela, kolekcja rysunków, grafik oraz przede wszystkim pieczołowicie zebranych dokumentów na temat działalności grupy polskich malarzy-żołnierzy studiujących i wystawiających w Rzymie (1945–1947) i później w Wielkiej Brytanii. Archiwum zawiera korespondencje, dokumentację wystaw i spotkań, ulotki, wycinki prasowe, dokumenty osobiste, fotografie, filmy wideo itd. Kolekcję prac Kazimierza Dźwiga, a także jego podręczny księgozbiór i archiwalia podarowała w 2004 r. Mary Dźwig. Dar zawierał też prace innych malarzy polskich studiujących z Dźwigiem w Rzymie i Londynie. Pokazny i cenny zbiór prac malarskich Tadeusza Znicz-Muszyńskiego podarowała wdowa po malarzu. Liczne prace własne oraz przyjaciół podarował Archiwum Leon Piesowocki.

Archiwum Władysława R. Szomańskiego, malarza, grafika i projektanta reklam zawiera materiały do dziejów Związku Polskich Artystów Plastyków na Obczyźnie oraz pełną dokumentację działalności artystycznej. Prócz szczegółowo zebranej dokumentacji fotograficznej z wystaw, korespondencji ze zleceniodawcami i instytucjami artystycznymi na całym świecie, opinii i recenzji projektów oraz prac graficznych, znajduje się tu komplet drukowanych drobnych prac autorskich: plakaty, afisze, pocztówki, okładki książek, winiety czasopism i gazet wojennych, setki rysunków satyrycznych wycięte z czasopism emigracyjnych, głównie z „Pokrzyw” (lata 50.). Osobno przechowywane są oryginalne akwarele, szkice, grafiki, kolaże, rysunki i znaki graficzne, projekty dużych form papieroplastycznych itp. oraz dokumentacja przedstawień Teatryku „Zielony Krokodyl”.

Wielką wartość badawczą i artystyczną ma kilkadziesiąt prac olejnych i kilkadziesiąt rysunków, szkiców i grafik Marka Żuławskiego ofiarowanych przez Marylę Żuławską z Londynu. Wdowa po malarzu przekazała do Torunia także część jego archiwum, w tym dzienniki i szkicowniki oraz kolekcję prac malarskich, rysunki i archiwalia drugiej żony Żuławskiego — Haliny Korn-Żuławskiej. Ponadto, wspólnie z Halimą Nałęcz, podarowały Archiwum Emigracji papiery londyńskiej Drian Gallery oraz liczne obrazy, grafiki, rysunki i rzeźby H. Nałęcz, Feliksa Topolskiego, Józefa Piwowara, Davida Messera, Jerzego Stockiego, Lutki Pink, Witolda G. Kawalca, Andrzeja Kuhna, Tadeusza Wąsa i kilku innych.

Z innych zgromadzonych w Toruniu archiwów i kolekcji dzieł sztuki warto odnotować jeszcze kilka. Są to: kolekcja prac malarskich oraz rzeźbiarskich Janiny Granowskiej-Rennie z Londynu, zajmującej się, oprócz tradycyjnych, alternatywnymi technikami artystycznymi. Są to m.in. kompozycje tworzone na tkaninach (farby, kolorowe nici) własną techniką (*off-beat*), ale też prace w technice batik, oraz niewielkie rzeźby porcelanowe. Ważną częścią archiwum są dokumenty i fotografie.

W darze od Stefanii Kossowskiej, pisarki i dziennikarki polskiej mieszkającej od 1940 r. w Londynie, trafiła do Archiwum kolekcja pamiątek i obszerna dokumentacja fotograficzna działalności artystycznej jej męża — Adama Kossowskiego. Zbiór materiałów zawiera również oryginalne prace malarskie, rysunki i szkice, grafiki i niewielkie rzeźby ceramiczne, a także część wyposażenia pracowni malarskiej (przedmioty osobiste) i część księgozbioru. Kossowska podarowała ponadto rysunki i grafiki Zdzisława Ruszkowskiego.

Fragment archiwum Mariana Kratochwila, подарowany przez brata — Zbigniewa Kratochwila — zawiera dokumenty: publikacje o malarzu, katalogi wystaw, dyplomy, listy (przede wszystkim do brata, oraz korespondencje z instytucjami posiadającymi prace Kratochwila), album z fotografiami i kasety z filmami dokumentalnymi o artyście. Szczególnie cenna jest przygotowana na CD książka Zbigniewa Kratochwila o twórczości artystycznej brata, zawierająca kilkadziesiąt reprodukcji obrazów, a także szczegółowe spisy obecności prac Mariana Kratochwila w muzeach i zbiorach prywatnych na świecie. Uzupełnieniem archiwum są dwa szkicowniki przedwojenne, zbiór kilkunastu rysunków z lat 20. i 30. oraz pięć płócien.

Tylko nieliczni polscy artyści plastycy doczekali się dużych książek o swoim malarstwie wydanych w Wielkiej Brytanii. W 1948 r. wyszły dwie niezależne monografie twórczości Jankiela Adlera; był on bodaj pierwszym polskim malarzem w Anglii, który otrzymał za życia opracowanie swojej twórczości w języku angielskim, przygotowane i wydane przez Anglików⁴⁰. Podobnej doczekał się dwadzieścia lat później Zdzisław Ruszkowski⁴¹ oraz, tuż przed śmiercią, Stanisław Frenkiel⁴². Dorobek kilku innych malarzy — np. Józefa Hermana⁴³ czy Adama Kossowskiego⁴⁴ znalazł uznanie dopiero po ich śmierci. Drian Galleries wydała w 1977 r. album malarstwa Mariana Bohusza-Szyszko⁴⁵. Ukazały się też albumy prac Feliksa Topolskiego z różnych okresów, wśród nich tom ukazujący prace dla

⁴⁰ S. W. Hayter, *Jankiel Adler*. London 1948; P. Fierens, *Jankiel Adler*. London 1948; A. Klappheck, *Jankiel Adler*. Recklinhausen 1966.

⁴¹ J. P. Hodin, *Ruszkowski. Life and work*. London 1966; *The paintings of Ruszkowski*, introd. M. Simonov. London 1986.

⁴² A. Dyson, *Passion and paradox. The art of Stanisław Frenkiel*. London 2001.

⁴³ P. Davies, *Josef Herman. Drawings and studies*. Bristol 1990.

⁴⁴ *Adam Kossowski. Murals and paintings*, introd. by B. Read. London 1990.

⁴⁵ M. Wykes-Joyce, *Seven archangels. The art of Marian Bohusz*. London 1977.

Buckingham Palace⁴⁶. W Polsce powstały opracowania naukowe i monografie twórczości Mariana Bohusza-Szyszko, Stanisława Gliwy, Henryka Gotliba, Marka Żuławskiego, Stefana i Franciszki Themersonów, Caziela. Swoje dzienniki, wspomnienia i autobiografie opublikowali: Aleksander Żyw, Marek Żuławski⁴⁷, Halina Korn⁴⁸, Adam Kossowski, Feliks Topolski⁴⁹, Stefan Knapp⁵⁰, a zbiór szkiców o sztuce: Marian Bohusz-Szyszko i Stanisław Frenkiel.

Wielką wartość poznawczą posiadają katalogi wystaw Zrzeszenia Artystów Polskich w Wielkiej Brytanii (Association of Polish Artists in Great Britain). Choć nie pozbawione błędów, są cennym źródłem do biografii malarzy i rzeźbiarzy. Pierwszy duży katalog ukazał się w 1970 r.; zawierał prawie 70 czarno-białych reprodukcji prac malarzy, głównie z Londynu⁵¹. Nie notował jednak informacji biograficznych o artystach. W 1983 r. Zrzeszenie Artystów Polskich w Wielkiej Brytanii i Galeria Grabowskiego wydały album *Contemporary Polish artists in Great Britain*, pod redakcją Janiny Baranowskiej, z przedmową Marka Żuławskiego i Stanisława Frenkla. Album zawiera 46 reprodukcji barwnych i krótkie biogramy. Wydawnictwo to pozbawione jest, niestety, analizy historycznej, a biogramy pełne są nieścisłości. W wydanym dwa lata później, przy okazji Kongresu Kultury Polskiej, albumie *Polska sztuka współczesna na obczyźnie* ze wstępem Alicji Drwęskiej i w opracowaniu graficznym Szomańskiego, najpewniej z braku finansów, również pominięto biografie malarzy dając zaledwie ilustracje złej jakości. Najciekawszym katalogiem jest broszura wydana w 1995 r. przez POSK Gallery pt. *Forma i kolor / Form and colour. Wystawa sztuk plastycznych Kongresu Kultury Polskiej na Obczyźnie*. Oprócz dobrej jakości prawie pięćdziesięciu fotografii obrazów, uzupełniono ją o tyleż biogramów członków Association of Polish Artists in Great Britain (APA), także zmarłych. W roku 1995, przy okazji wystawy dorobku polskiej papieroplastyki na Wyspach Brytyjskich, w Polish Cultural Institute w Londynie, wydany został folder, w którym znalazł się obszerny szkic Andrzeja Borkowskiego i biogramy artystów⁵².

ARTYŚCI POLSCY W ANGLII — DEFINICJA

Zdaniem Stanisława Frenkla, gdy weźmie się pod uwagę kryteria geograficzne a nie stylistyczne — podobnie jak to czyni się w przypadku określenia kosmopolitycznej „Ecole de Paris”, czy analogicznych zjawisk w Stanach Zjednoczonych i w Wielkiej Brytanii przed II wojną światową — w pełni uprawnione jest, przyjęte w Anglii, używanie nazwy „Szkoła Londyńska” (School of London) w odniesieniu do zbiorowiska artystów należących do londyńskiego środowiska artystycznego, wspólnie tworzących, wystawiających i zrzeszonych w instytucjach brytyjskich na wyspach, pomimo tego, że pochodzili z in-

⁴⁶ Zob. m.in.: *The world's steves: drawings and paintings by Feliks Topolski*. London 1985; *Topolski's Buckingham Palace Panoramas*. London 1977.

⁴⁷ M. Żuławski, *Studium do autoportretu [I]*. Warszawa 1980, tenże, *Studium do autoportretu II*. Warszawa 1990.

⁴⁸ H. Korn-Żuławska, *Wakacje kończą się we wrześniu*. Warszawa 1983.

⁴⁹ F. Topolski, *Fourteen letters — autobiography*. London 1988.

⁵⁰ S. Knapp, *The square sun*. Londyn 1956; wyd. polskie pt. *Kwadratowe słońce* w przekładzie M. Tarczyńskiej (Warszawa 1987); jest to autobiografia obejmująca przeżycia wojenne.

⁵¹ *Polska Sztuka Współczesna na obczyźnie / Contemporary art by Polish artists abroad*. London 1970.

⁵² A. Borkowski, *O papieroplastyce polskiej*, [w:] *Papieroplastyka polska / Polish paper sculpture*, pod red. H. Mauscha i T. Jeśmanowej. [Katalog wystawy]. Polish Cultural Institute. London 1995 s. 21–35.

nych krajów — Niemiec, Szwecji, Włoch, Polski czy Ghany⁵³. „Ecole de Paris” — jakkolwiek jest to definicja nieostra — nie oznaczała jednak konkretnej szkoły malarskiej, lecz była określeniem obejmującym grupę artystów, których łączyło wyłącznie wspólne zamieszkiwanie w Paryżu i wspólne — w różnym zakresie i formie — uleganie wpływom sztuki i tradycji francuskiej, a także wnoszenie do niej własnej twórczości⁵⁴. Dotyczyło to także polskiej kolonii w „Ecole de Paris” w XX w. i — najpewniej — grupy artystów polskich tworzących we Francji w XIX w.⁵⁵ Nawiązując do takiej definicji, Alicja Drwęska, opisując dorobek twórczy polskich malarzy w Londynie (Potworowski, Topolski, Żuławski, F. Themerson, Gotlib) zasugerowała stwierdzenie, że „London Group” była „jednym z odprysków” „Ecole de Paris” — i dodała — „niezbyt ciekawym — to prawda”⁵⁶.

W odniesieniu do najwybitniejszych artystów plastyków polskich mieszkających w Anglii w XX w. przeniesienie kalki określenia „Ecole de Paris” na grunt londyński wydaje się pod wieloma względami wątpliwe. Wielu z malarzy, o których mowa, dotarło do Anglii już w pełni ukształtowanych artystycznie, głównie właśnie we Francji, a wpływy angielskie na ich twórczość ograniczały się do doznań estetycznych i tematycznych. Tylko nieliczni współpracowali ze sobą, ocierali się o te same brytyjskie czy polskie środowiska artystyczne, wspólnie wystawiali i spotykali się w tych samych organizacjach czy stowarzyszeniach. W latach tuż po wojnie, które były bodaj najważniejsze w sztuce polskiej w Wielkiej Brytanii, Londyn przejął rolę wiodącą w rozwoju nowoczesnej sztuki. W Anglii rodziły się nowe kierunki i działali wybitni twórcy, których twórczość wyznaczała drogi malarstwa ostatniego półwiecza. I chociaż najgłośniejsi z nich preferowali wciąż sztukę figuratywną: Freud, Bacon, Kitaj, Hockney, Burra, Frink, Moore czy Butler, to w sztuce brytyjskiej pojawiło się w tym okresie kilka nowych kierunków, takich jak: „Szkoła Zlewu Kuchennego”, szkoła „Euston Road”, a także abstrakcyjny ekspresjonizm i geometryczna abstrakcja. W tym samym czasie, co w Stanach Zjednoczonych w Szkole Nowojorskiej, w Londynie pojawił się pop-art, a chwile później op-art⁵⁷. Polscy malarze i rzeźbiarze tworzyli niezależnie od bieżących i dominujących kierunków lub ulegali ich wpływom, nie zawsze odnajdując w abstrakcji pełnię wyrazu artystycznego.

Musielibyśmy zatem — postępując za propozycją Frenkla — zubożyć definicję „Szkoły londyńskiej” o te ważne elementy oddziaływania i współtworzenia. Ponadto, mając na uwadze, że wiele polskich wydarzeń artystycznych działo się w różnych okresach (w tym zwłaszcza w najbardziej ciekawym, tj. wojennym) poza Londynem — głównie w Szkocji — i nie miało żadnych związków ze szkołami czy środowiskami malarskimi w stolicy Wielkiej Brytanii, właściwsze byłoby raczej określenie „Szkoła Brytyjska — School of Britain” i, w odniesieniu do Polaków, „Polish School of Britain”.

Jest jeszcze jedna ważna różnica pomiędzy opisywanymi pojęciami: w przeciwieństwie do „Ecole de Paris”, która doczekała się wielu cennych opracowań monograficznych w kilku językach i setek (tysięcy) szkiców przyczynkowych, wspomnień i wydaw-

⁵³ S. Frenkiel, *Polskie malarstwo i rzeźba w Wielkiej Brytanii*, s. 108, 125 — Stanisław Frenkiel postulował w roku 1985 napisanie historii sztuki polskiej w Wielkiej Brytanii; zob. też: S. Frenkiel, *Sztuka kopcuszkciem kultury*, [w:] tegoż, *Kożuchy w chmurach*, s. 127.

⁵⁴ A. Wierzbicka, *Ecole de Paris. Pojęcie, środowisko, twórczość*. Warszawa 2004 s. 11–14.

⁵⁵ E. Bobrowska-Jakubowska, *Artyści polscy we Francji w latach 1890–1918. Wspólnoty i indywidualności*. Warszawa 2004 [wł. 2006].

⁵⁶ A. Drwęska, *Polscy malarze w „London Group”*, *Orzeł Biały* 1951 nr 9.

⁵⁷ S. Frenkiel, *Polskie malarstwo*, s. 108–109.

nictw albumowych⁵⁸, „School of London” (czy „School of Britain”) jest pojęciem dopiero zarysowującym się i niemal nie badanym. Polski udział w owej „szkole londyńskiej” nie doczekał się krytycznego opisu. Rację miał Stanisław Frenkiel zaznaczając w jedynej dotąd próbie opisu zjawiska:

Mimo obszernej i bogatej dokumentacji w postaci katalogów i recenzji, artykułów i esejów krytycznych, a co najważniejsze, w postaci dzieł rzeźby i malarstwa, znajdujących się w zbiorach prywatnych i publicznych, twórczość ta nie doczekała się opracowania historycznego. A jest ona właściwie zjawiskiem bez precedensu, bo jak dotąd żaden naród nie stworzył własnego środowiska artystycznego poza granicami kraju ojczystego. Żaden naród nie stworzył twórczego środowiska w łonie innych społeczeństw, które zachowało prężność, żywotność i nadzieję na przyszłość. Charakterystyczną cechą tego środowiska jest jego trwałość i płynność. Nie wyczerpało się przez wymieranie artystów początkowej fali, lecz jest ciągle zasilane przez młodych przybyszów urodzonych w Polsce lub Anglii. Niektórzy ze starszych wrócili do kraju, inni z krajem są w luźnym kontakcie, zależnie od poglądów i orientacji. Należą oni do kultury polskiej i niektórzy wystawiają w kraju, a dzieła ich zdobią muzea w różnych częściach Polski⁵⁹.

Uzupełnijmy ocenę Frenkla o jeszcze jedną charakterystyczną właściwość losów emigracyjnych obcą malarzom „Ecole de Paris”, rzadko podnoszoną — uwikłanie w politykę. Najtrafniej zilustrował to Tadeusz Znicz-Muszyński w rozmowie z Bogdanem Czaykowskim mówiąc, że malarze-emigranci w Anglii nie reprezentują ani Polski, ani Wielkiej Brytanii i przez to nie mają wstępu na najbardziej prestiżowe wystawy międzynarodowe. Dobrze to widać na przykładzie Tadeusza P. Potworowskiego, który mógł wziąć udział w Biennale w Wenecji dopiero po powrocie do Polski, jako jej reprezentant, i zdobyć w 1960 nagrodę⁶⁰. W całej historii weneckiego Biennale tylko raz polscy malarze z Anglii wystawili swoje prace w pawilonie brytyjskim — w 1924 roku byli to Leopold Pilichowski i Stanisława Karłowska. Próba pokazania obrazów Jankiela Adlera i Feliksa Topolskiego w roku 1956 w polskiej ekspozycji nie powiodła się⁶¹.

Ów brak wiedzy o losach, życiu i dorobku polskich artystów w Wielkiej Brytanii wśród historyków, kolekcjonerów i właścicieli galerii w Polsce spowodował, że w zorganizowanej w roku 1991 w Zachęcie autorskiej wystawie dzieł (żyjących wówczas) artystów polskich tworzących za granicą pt. „Jesteśmy” znalazły się prace zaledwie dziewięciu malarzy i rzeźbiarzy z Anglii (Janina Baranowska, Marian Bohusz-Szysko, Stanisław Frenkiel, Magda Kozarzewska, Małgorzata Levittoux, Marysia Lewandowska, Antoni Malinowski, Jan Pieńkowski i Rosław Szaybo)⁶² oraz dwojga, którzy w tym czasie mieszkali już poza Wyspami Brytyjskimi: Tadeusza Kopera z Włoch i Krystyny Sadowskiej z Kanady⁶³.

Definiując pojęcie „Polish School of Britain” zmuszeni jesteśmy określić wielkość i granice zjawiska. Stanisław Frenkiel, opisując dorobek malarzy i rzeźbiarzy polskich w Wielkiej Brytanii w latach 1945–1985, dostrzegł trzy grupy artystów plastyków polskich działających na wyspach brytyjskich:

- artystów, którzy znaleźli się na wyspach przed rokiem 1945;

⁵⁸ A. Wierzbicka, *Ecole de Paris*, s. 325–354 (bibliografia).

⁵⁹ S. Frenkiel, *Polskie malarstwo*, s. 107–108.

⁶⁰ B. Czaykowski, *Tadeusz Znicz-Muszyński*, s. 12.

⁶¹ J. Sosnowska, *Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji 1895–1999*. Warszawa 1999 s. 225.

⁶² Artyści ci w roku 1992 wystawili wspólnie na wystawie w Londynie: *Here and there — Jesteśmy*. [Katalog] Februrary 1992. London 1992 s. 11.

⁶³ *Jesteśmy. Wystawa dzieł artystów polskich tworzących za granicą, wrzesień–październik 1991*. Warszawa 1991.

- artystów, którzy przybyli z wojskiem i uchodźstwem cywilnym w latach 1945–1950;
- artystów, którzy indywidualnie emigrowali i osiedli w Anglii⁶⁴.

Podporządkowanie jednej grupie wszystkiego, co związane było ze sztuką polską w Wielkiej Brytanii przed rokiem 1945 wydaje się wynikać z tego, że szkic Frenkla dotyczył lat powojennych. Trudno jednak zrozumieć, dlaczego autor nie dostrzegł wyraźnej zmiany pokoleniowej w sztuce polskiej w Anglii pod koniec lat 60., której sprawcami byli powojenni absolwenci Studium Malarstwa Stalugowego przy Społeczności Akademickiej Uniwersytetu Stefana Batorego na Obczyźnie. Również przywołane przez Frenkla najgłośniejsze nazwiska plastyków, działania artystyczne i organizacyjne, a także spektakularne osiągnięcia nie tłumaczą zaproponowanego podziału, który — mając na uwadze cały XX w. — nie w pełni odpowiada złożonej strukturze wydarzeń i biografii artystycznych polskich artystów plastyków w Wielkiej Brytanii.

Biorąc pod uwagę wydarzenia polityczne, które miały decydujący wpływ na fale emigracji, a co za tym idzie, na pojawianie się nowych osób na Wyspach Brytyjskich — a także — prowadzone od wielu lat w toruńskim Archiwum Emigracji badania nad biografiami poszczególnych artystów, którzy odcisnęli swoje piętno na sztuce brytyjskiej (i światowej) możemy zaproponować nieco inną chronologię i podział:

- artyści, którzy różnymi drogami dotarli na wyspy przed rokiem 1918⁶⁵;
- artyści, którzy znaleźli się w Wielkiej Brytanii w latach międzywojennych (1918–1939)⁶⁶;
- artyści, którzy zostali ewakuowani z Francji w 1940, przybyli z wojska na Środkowym Wschodzie, wydostali się z kontynentu lub obozów i dotarli do Wielkiej Brytanii do końca 1945 r.⁶⁷;
- artyści, którzy przybyli z Włoch z 2. Korpusem w 1946 i z kontynentu do roku 1952 — byli to zarówno żołnierze, jak i cywile, w tym uciekinierzy z Polski⁶⁸;
- artyści, którzy studiowali w polskich szkołach malarstwa w Anglii lub ukończyli po roku 1952 szkoły brytyjskie, albo dostali się do Anglii z Francji (i innych krajów, w których przebywali jako emigranci)⁶⁹;

⁶⁴ S. Frenkiel, *Polskie malarstwo*, s. 114.

⁶⁵ D. Buckman w swoim *The dictionary of artists in Britain since 1945* (London 1998) wylicza m.in. następujących artystów: Alfred Wolmark, Stanisława de Karłowska, Franciszek K. Black, Lena Pilichowska, Leopold Pilichowski.

⁶⁶ W okresie tym przybyli na wyspy m.in.: Arthur Horowicz, Roman Black, Rajmond Kanelba, Stanisław Reychan, Feliks Topolski, Adam Turyn, Stefan i Franciszka Themersonowie, Marek Żuławski, Jerzy Him, Jan Le Witt, Henryk Gotlib.

⁶⁷ M.in.: Zdzisław Ruszkowski, Jankiel Adler, Józef Natanson, Marian Kratochwil, Leszek Muszyński, Aleksander Żyw, Janina Konarska, Witold Mars, Adam Bunsch (w latach 1940–1945 używał pseudonimu Andrzej Wart), Józef Sekalski, Maria Seyda, Zygmunt Haupt, Tadeusz Janikowski, Tadeusz Koper, Bronka Michałowska, Zygmunt Henelt, Antoni Wasilewski, Tadeusz Piotr Potworowski, Adam Kossowski, Józef Herman, Kazimierz Pacewicz, Stefan Knapp, Marek Szwarz, Stefan Osiecki, Tadeusz Lipski, Oktawian Jastrzebski.

⁶⁸ M.in.: Stanisław Gliwa, Marian Kościakowski, Zygmunt Turkiewicz, Zygmunt Kowalewski, Halina Nałęcz (po wojnie używającą imienia Halima), Tadeusz Zieliński, Aleksander Werner, Andrzej Bobrowski, Antoni Dobrowolski, Kazimierz Dźwig, Leon Piesowocki, Ryszard Demel, Janusz Eichler, Jan Głowacki (Laterański), Marian Bohusz-Szyszko, Andrzej Kuhn, Tadeusz Beutlich, Tadeusz Znicz-Muszyński, Władysław Fusek-Forosiewicz, Janina Baranowska, Władysław Szomański, Jerzy Stocki, Tadeusz Ilnicki, Jan Kepiński, Marek Łączyński, Stanisław Frenkiel.

⁶⁹ Tu choćby absolwenci Studium Malarstwa m.in.: Ludwik Dygat, Jan Pieńkowski, Wiesław Szejbal, Witold Szejbal, Irena Fusek-Forosiewicz, Irena Jakubowska, Stasia Kania, Zofia Pierzcha-

- artyści wykształceni po wojnie w PRL, którzy wyemigrowali do Wielkiej Brytanii po roku 1956, głównie zaś po roku 1968 i 1981⁷⁰;
- artyści urodzeni w Wielkiej Brytanii (lub w innym miejscu poza Polską) w rodzinach polskich, którzy przyznają się do polskich korzeni i polskiej tradycji kulturowej⁷¹.

Niezależnie od podziału chronologicznego, któremu przyporządkujemy wydarzenia i nazwiska, w obszarze polskiej „School of Britain” funkcjonowały zjawiska obecne na przestrzeni wielu lat, niejako wspólne dla całego XX w., choć tworzone przez poszczególne fale emigracji. Mowa tu głównie o polskich (lub zrzeszających w dużej części Polaków) związkach i ugrupowaniach artystycznych, których działało na wyspach zaledwie kilka. Rola tych instytucji nie została dotąd zbadana. Osobnego opisu wymaga również działalność i zaangażowanie polskich, emigracyjnych (ale też oficjalnych w latach 1918–1939 i po 1945 r.) instytucji rządowych, społecznych i prywatnych w propagowaniu, lansowaniu czy wspieraniu finansowym polskich artystów. Szczególnie ważne było to w okresie II wojny światowej i po jej zakończeniu, w latach kształtowania się polskich instytucji kulturalnych na obczyźnie. I te kwestie nie były dotąd badane. Szkice zawarte w tomie *Mobilizacja uchodźstwa do walki politycznej 1945–1990*, wydanym w 1995 r. pod redakcją Leonidasa Kliszewicza, stanowią zaledwie zaznaczenie problemu⁷². Wydaje się jednak, że rację miał Stanisław Frenkiel, który w przywoływanym już szkicu napisał, że:

polskie społeczeństwo emigracyjne odnosiło się w latach powojennych do artystów obojętnie. Polacy w tych czasach (1945–1960) z reguły obrazów, ani rzeźb nie kupowali; byli na dorobku, urządzali się zakładali rodziny i nie mieli dość pieniędzy na popieranie sztuki, czy na inwestowanie gotówki w dziełach, o jak dotąd nieustalonej wartości⁷³.

Sytuacja ta zmieniła się nieznacznie z końcem lat 50., gdy poczęły powstawać polskie galerie. Najważniejszą, działającą od początku roku 1959 do 1975 była Grabowski Gallery (przy 84 Sloane Avenue SW3). W roku 1961 Grabowski, na fali sukcesu londyńskiej galerii otworzył nawet podobną w Bournemouth na południu Anglii⁷⁴. U Grabowskiego mieli indywidualne wystawy: M. Bohusz-Szysko, J. Baranowska, M. Łączyński, T. Beutlich, A. Werner, T. Koper, T. Znicz-Muszyński, P. Mleczo, S. Frenkiel, Antoni Dobrowolski, L. Piesowocki, A. Bobrowski, Cazel⁷⁵. W ciągu 16 zaledwie lat działalności galeria zorganizowała ponad 100 wystaw. Historia polskich galerii na Wyspach Brytyjskich została wszechstronnie opisana przez Jana W. Sienkiewicza. Jest to najpewniej jedyny w miarę poprawnie opisany aspekt życia artystycznego Polaków w Anglii⁷⁶. Warto jednak dopisać do opracowania Sienkiewicza informację, że także Themersonowie nosili się z inicjatywą stworzenia swego rodzaju galerii sztuki. Powstały w latach 50.

Ło-Piasecka, Maria Jarmułłowicz-Hutton, Ewa Wnęk, Halina Sukiennicka, Karolina Borchardt, Zygmunt Kłóś, Stefan Stachowicz, Stanisława Witorzeniec, Wojciech Falkowski.

⁷⁰ M.in.: Cazel, Andrzej Dzierżyński, Ewa Drevet, Tadeusz Czerwinke, Magda Kozarzewska, Rostaw Szaybo, Antoni Malinowski, Marysia Lewandowska, Małgorzata Levittoux.

⁷¹ Wśród wielu artystów wymienimy członków grupy BIGOS: Martin Blaszk, Tessa Blatchley, Maria Chevska, Ruth Jacobson, Louise Severyn Kosinski, Simon Lewandowski, Rosita Matyniowa, Jamoula KcKean, Ondre Nowakowski, Margaret Ochocki, Jozefa Rogocki, Jola Scicinski, Stefan Szczelkun i Silvia C. Ziraneck.

⁷² Mam tu na myśli zwłaszcza szkice dotyczące Polskiej YMCA, POSK-u oraz organizacji wojskowych i rządowych.

⁷³ S. Frenkiel, *Polskie malarstwo*, s. 118.

⁷⁴ B. Czaykowski, B. Sulik, *Polacy w Wielkiej Brytanii*, s. 319.

⁷⁵ S. Frenkiel, *Pożegnanie Galerii Grabowskiego*, [w:] tegoż, *Kożuchy w chmurach*, s. 224–228.

⁷⁶ Por.: J. W. Sienkiewicz, *Polskie galerie sztuki w Londynie*, pass.

Klub Gaberbocchus, zajmujący pomieszczenia obok wydawnictwa, zorganizował wystawę malarstwa kilku artystów, w tym Halimę Nałęcz⁷⁷.

Frenkiel wymienia polskich kolekcjonerów, którzy kupowali dzieła sztuki: Adam Stahl, Ernest Wistreich — prezydent Ruchu Europejskiego, Władysław Jarosz — architekt, Mateusz Grabowski — właściciel apteki, czy Jerzy Rhatiner. Do grupy tej dodać wypadałoby Mieczysława Paszkiewicza i Halimę Nałęcz, których związki ze sztuką wynikały z relacji zawodowych. Żadna z tych kolekcji nie została zbadana czy opisana.

Interesującą formą mecenatu instytucjonalnego — źle zrealizowaną i w końcu zarzuconą — była inicjatywa „Kultury” z 1956 r. Pragnąc „zacieśnić związki pomiędzy polskimi artystami i społeczeństwem emigracyjnym” „Kultura” wpadła na pomysł rozpisywania subskrypcji na „dzieła sztuki graficznej”, podobnie jak działo się to w odniesieniu do książek⁷⁸. Nieco większy oddźwięk miał pomysł stworzenia w „Kulturze” kolekcji obrazów i rzeźb polskich artystów-emigrantów. Miało to być realizowane w formie konkursu: „Kultura” przeznaczała rocznie pewną kwotę na zakup obiektu wybranego spośród zgłoszonych do konkursu. Nabycie obrazu czy rzeźby było również formą wsparcia finansowego dla artystów, a także swego rodzaju promocją, albowiem zakupione prace reprodukowano w miesięczniku wraz z notą o artyście⁷⁹. Z czasem konkurs przyjął kształt „Nagrody plastycznej «Kultury»” przyznawanej do 1964 r. Spośród malarzy polskich z Anglii nagrodę plastyczną otrzymali: Zygmunt Turkiewicz (1957), Marek Żuławski (1963) i Marian Kościółkowski (1964)⁸⁰.

Wśród „mecenatów sztuki” wymienić należy też polskie instytucje handlowe i społeczne oraz Kościół, choć bardzo niewiele wiemy o tym w jaki sposób wspierały artystów. W nielicznych emigracyjnych pomieszczeniach publicznych i kulturalnych w Anglii, w różnych okresach wisiały prace malarskie Polaków. Wymieńmy tu restaurację i kawiarnię Daquise, opodal stacji metra South Kensington, w której znajdują się wielkich rozmiarów obrazy Feliksa Fabiana, czy polski hotel w Glencourt, w którym zawieszono w latach 60., w poczekalniach i jadalni, obrazy Zygmunta Kłosa⁸¹. Zaznaczono wyżej, że Polacy ozdabiali przede wszystkim polskie kościoły i ośrodki kulturalne. Tylko nieliczne dzieła sztuki wykonywane były na zamówienie. Jednym z nich są powstałe w czasie wojny witraże Adama Bunscha w kościele pod wezwaniem Matki Boskiej Częstochowskiej i św. Kazimierza przy Devonian Rd. w Londynie⁸². W londyńskim domu Ośrodka Katolickiego na Ealingu dwóch rzeźbiarzy — Andrzej Bobrowski i Aleksander Werner — zaprojektowało i wystroiło kaplicę; stację Męki Pańskiej przy polskiej szkole ojców Marianów w Fawley Court zaprojektowała Magda Sawicka, a Tadeusz Zieliński wykonał ołtarz z figurą Chrystusa dla kościoła Andrzeja Boboli (w tym samym kościele znajduje się płaskorzeźba „Matki Boskiej Kozielskiej” Zielińskiego)⁸³. Czy i w tych wypadkach było to zamówienie Kościoła, czy inicjatywa artystów — nie wiemy.

Sytuacja ta nie uległa zmianie także w drugiej połowie lat 60., w okresie pewnej stabilizacji finansowej emigracji polskiej i względnych „sukcesów brytyjskich” zamiesz-

⁷⁷ B. Czaykowski, B. Sulik, *Polacy w Wielkiej Brytanii*, s. 359.

⁷⁸ „Kultura” dla plastyków, *Kultura* 1956 nr 2(100) s. 121.

⁷⁹ Tamże.

⁸⁰ [J. Czapski] J.Cz., *O Z. Turkiewiczu*, *Kultura* 1957 nr 4(114) s. 110–112; J. Czapski, *Marek Żuławski — Nagroda Plastyczna „Kultury” za rok 1963*, *Kultura* 1964 nr 6(200) s. 150–151; Redakcja, *Nagrody „Kultury” za rok 1964. Nagroda Plastyczna — Marian Kościółkowski*, *Kultura* 1965 nr 1–2(207–208) s. 205.

⁸¹ M. Bohusz-Szysko, *Zbiory sztuki polskiej w Londynie*, [w:] tegoż, *O sztuce*, s. 180.

⁸² B. Czaykowski, B. Sulik, *Polacy w Wielkiej Brytanii*, s. 260–261.

⁸³ M. Bohusz-Szysko, *Problemy polskiej plastyki na emigracji*, [w:] tegoż, *O sztuce*, s. 213–216.

kujących na wyspach plastyków. Po głośnej wystawie „Dwa światy” w Galerii Grabowskiego w 1964 r., rozżalony na fakt, że ani jeden obraz artysty emigracyjnego nie został sprzedany, Stanisław Frenkiel napisał:

Obliczono niedawno, że organizacje polskie w samym Londynie dysponują w sumie kapitałem około miliona funtów, restauracjami, barami i salami posiedzeń. Jest co najmniej 10 wielkich budynków o dużych salach, obwieszonych konwencjonalną tandetą: nudnymi sztychami, godłami, widoczkami utraconych miast, wycinankami ludowymi, fotografiami wodzów, krakowiankami ci ja, góralami z fajką i tym podobną cepelią. Na palcach jednej ręki można naliczyć w tych instytucjach obrazy zakupione od współczesnych artystów. [...] narasta praca dziesiątków lat, która nikogo nie obchodzi i nikomu nie jest potrzebna. Są w Londynie wartościowi artyści, mieszkający w ciemnych norach z gazowym światłem, zmywający garnki po restauracjach i lokalach nocnych lub malujący wagony kolejowe, których obrazów nikt nie ogląda, za wyjątkiem najbliższych przyjaciół⁸⁴.

ORGANIZACJE I UGRUPOWANIA ARTYSTYCZNE

Tworzenie i przynależność do związków i ugrupowań artystycznych wynikały w dużej mierze nie tyle ze wspólnoty poglądów artystycznych czy tradycji wyniesionej ze szkoły, ale z konieczności ochrony własnej pozycji w świecie wolnego rynku. Najwięcej „profitów” dawała przynależność do organizacji zawodowych brytyjskich, ale — co wydaje się tu godne odnotowania — tylko niewielu Polakom udało się sprostać wymogom stawianym przez największe związki i ugrupowania plastyków w Wielkiej Brytanii, takie jak Royal Academy of Arts (Ruszkowski, J. Lubelski, Baranowska, Znicz-Muszyński), London Group (Karłowska, Potworowski, Gotlib, F. Themerson, Adler, Żuławski, Frenkiel, Herman, Baranowska), Royal West of England Academy (Potworowski, Frenkiel), National Society of Artists (Znicz-Muszyński, Baranowska), Royal Society of Artists⁸⁵, a także mniejsze, do których należało wielu malarzy spoza Anglii: Free Painters Group (Z. Adamowicz, H. Nałęcz, J. Baranowska, Olga Karczewska, Tadeusz Wąs, Lutka Pink, D. Giercuskiewicz, T. Ilnicki)⁸⁶, Artist's International Association (Jan Wieliczko, Maryla Michałowska).

Kilku artystów plastyków polskich należało do ugrupowań artystycznych o charakterze międzynarodowym, takich jak „Group Espace” — powstałe w Szwajcarii ugrupowanie malarzy i architektów, którego członkami byli artyści z Anglii, Włoch, Szwajcarii, Szwecji i Francji. Jedynym Polakiem w grupie był Jerzy Faczyński⁸⁷.

Stąd też wynikała konieczność tworzenia własnych, polskich artystycznych związków zawodowych. Pierwszy pomysł powołania Związku Artystów Polskich (The Society of Polish Artists in Great Britain) powstał jeszcze w czasie II wojny światowej, a jego inicjatorem był Potworowski, który został też pierwszym prezesem tworzonej organizacji. 12 grudnia 1943 r. odbyło się w londyńskim Ognisku Polskim zebranie członków przedwojennego Związku Zawodowego Artystów Plastyków Polskich. Na zebraniu postanowiono reaktywować związek na terenie Wielkiej Brytanii oraz uchwalono tekst nowego statutu i wybrano tymczasowy zarząd. Obok Potworowskiego we władzach związku znaleźli się: M. Żuławski — jako wiceprezes, J. Natanson — jako sekretarz, oraz K. Pacewicz i A. Kossowski — jako członkowie zarządu. Delegatem Związku na

⁸⁴ S. Frenkiel, *Po wystawie „Dwa światy”*, s. 201–202.

⁸⁵ Por.: S. Frenkiel, *Londyn — targowisko sztuki*, [w:] tegoż, *Kożuchy w chmurach*, s. 117–118.

⁸⁶ Grupa Malarzy Niezależnych (FPG) utworzona w 1954 r. przy Instytucie Sztuki Współczesnej (ICA). Zob.: [J. Ostrowski] (n), *Polskie życie kulturalne*, Orzeł Biały 1957 nr 44 s. 3.

⁸⁷ Tamże. Trzeba zaznaczyć, że obecność Polaków-emigrantów w międzynarodowych organizacjach artystycznych nie była dotąd badana.

Szkocję został Maciej Mars. Wśród celów działania Związek zapisał w statucie organizowanie pomocy dla artystów przebywających w kraju w czasie wojny oraz pomoc materialną i materiałową dla artystów i szkół artystycznych po wojnie, ponadto współpracę ze światem artystycznym Wielkiej Brytanii i planowanie „wymiany kulturalnej niepodległej Polski w przyszłości”⁸⁸. W 1944 r. Związek zorganizował wielką wystawę gromadzącą prace malarskie i rzeźby 20 artystów. Należeli doń wówczas malarze i rzeźbiarze o uznanych w Polsce międzywojennej nazwiskach, których wojna rzuciła tymczasem na wyspy, w tym m.in.: F. Topolski, Z. Haupt, A. Żyw, M. Szwarz, J. Henelt, T. Lipski, A. Kossowski, M. Żuławski, Rajmund Kanelba, H. Gotlib, W. Jastrzębowski, W. Mars, J. Konarska, J. Natanson, Z. Ruszkowski i T. Koper⁸⁹.

Związek nie potrafił jednak unieść obowiązków, jakie spadły nań wraz z końcem wojny i nową sytuacją międzynarodową, a zwłaszcza zerwaniem kontaktów ze środowiskami artystycznymi w Polsce. Młodzi artyści oraz ci, którzy zdecydowali o pozostaniu na emigracji, stanęli przed koniecznością stworzenia organizacji zawodowej, która reprezentowałaby ich interesy wobec władz brytyjskich. W roku 1948 powołany został Związek Młodych Plastyków — The Young Artists' Association, na którego czele stanął Stefan Knapp. Do stowarzyszenia należeli przede wszystkim świeżo dyplomowani absolwenci szkoły malarstwa Mariana Bohusza-Szyszko. Największym osiągnięciem Związku była organizacja wystawy w Kingly Gallery przy Piccadilly Circus w centrum Londynu, na której pokazano prace kilkudziesięciu dopiero wchodzących w obieg sztuki brytyjskiej malarzy, rzeźbiarzy i grafików. Związek Młodych Plastyków rozpadł się jednak po roku z braku finansów na działalność i braku zainteresowania tak ze strony instytucji emigracyjnych, jak i plastyków o głośniejszych nazwiskach, dla których stanowili konkurencję⁹⁰.

Rozgoryczeni fiaskiem tworzenia organizacji zawodowej, która broniłaby interesów wszystkich polskich artystów, młodzi malarze i rzeźbiarze skupieni wokół profesora Mariana Bohusza-Szyszko — wówczas kierownika kursów malarstwa sztalugowego pod opieką Zrzeszenia Profesorów i Docentów Polskich Szkół Akademickich — i nieco starszego od nich Mariana Kościałkowskiego, powołali w roku 1949 ugrupowanie artystyczne „Grupa 49” (nazwa wzorowana na niemieckiej „Gruppe 47”). Inicjatorem był Tadeusz Beutlich. Przynależność do tej elitarniej organizacji wynikała zarówno z podobieństwa losów i wieku, jak i wzajemnych relacji towarzyskich. Nie określono bliżej zadań powołanego ugrupowania, ale miało się ono zajmować zarówno promocją twórczości (wystawy), jak i pomocą w sprawach życiowych⁹¹. „Grupa 49” była najciekawszym polskim ugrupowaniem artystycznym na obczyźnie. Należeli do niej głównie uczniowie i absolwenci kursów malarstwa organizowanych przez Mariana Bohusza-Szyszko w Rzymie i Anglii: Andrzej Bobrowski, Piotr Mleczko, Janina Baranowska, Aleksander Werner, Marian Kościałkowski, Leon Piesowocki, Kazimierz Dźwąg, Stefan Starzyński, Tadeusz Znicz-Muszyński, Antoni Dobrowolski, Janusz Eichler, Mieczysław Chojko i Ryszard Demel⁹². Skład ugrupowania ulegał w ciągu dziesięciu lat działalności zmianom (w roku 1956 liczyło 16 osób); niektórzy malarze opuścili Wielką Brytanię, inni wybrali własną

⁸⁸ *Związek Artystów Plastyków*, *Dziennik Polski* 1943 nr 1059.

⁸⁹ T. P. Potworowski, *The Society of Polish Artists in Great Britain*, s. 31–32.

⁹⁰ S. Frenkiel, *Polskie malarstwo*, s. 198; *Contemporary Polish artists in Great Britain*, s. 6.

⁹¹ F. Strzałko, *Z życia kulturalnego emigracji. Wystawa „Grupy 49”*, *Życie* 1949 nr 33(112) s. 7.

⁹² *Polscy studenci żołnierze we Włoszech 1945–1947*. Londyn [b.r.] s. 121–129; R. Demel, *O żołnierzach polskich — artystach i studentach sztuk pięknych w Rzymie*, *Pamiętnik Literacki* (Londyn) 1993 t. 18 s. 95–97; tegoż, *O polskich żołnierzach artystach i studentach sztuk pięknych w Italii i Anglii*, [w:] *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej*, red. M. Morka i P. Paszkiewicz. Warszawa 1993 s. 427–445.

drogę; najsilniej związani ze sobą pozostali członkowie-założyciele. W latach 1949–1959 „Grupa 49” miała wiele wystaw, przeważnie w środowiskach polskich (Polska YMCA). Każda z nich połączona była z wykładami na temat historii sztuki i zagadnień estetycznych, np. w roku 1951 Bohusz-Szyszko mówił o „Wartościowaniu w sztuce”⁹³. Ostatnia, jubileuszowa, wystawa „Grupy” w 1959 roku zorganizowana została w utworzonej wówczas Galerii Grabowskiego⁹⁴. Wzięto w niej udział 14 malarzy: Baranowska, Beutlich, Bobrowski, Bohusz-Szyszko, Demel, Dobrowolski, Dźwig, Chojko, Kościałkowski, Mleczo, Znicz-Muszyński, Piesowocki, Starzyński i Werner⁹⁵.

Około roku 1950 Leopold Kielanowski powołał do życia przy Ognisku Polskim w Londynie Konfraternię Artystów (Artists’ Circle Ltd.), która istniała jeszcze w roku 1951. Należeli doń głównie artyści sceny: aktorzy, muzycy i literaci. W działalności Konfraterni — skupionej na organizowaniu przedstawień teatralnych — brali też udział artyści projektujący scenografię, kostiumy i plakaty⁹⁶.

Kolejna próba tworzenia wspólnoty zawodowej emigracyjnych malarzy i rzeźbiarzy miała miejsce w połowie lat 50. Pomysłodawcą był Władysław R. Szomański, który wspólnie z Zygmuntem Kowalewskim zainicjowali „wieczory czwartkowe” organizowane początkowo w studio Szomańskiego, a później w salach polskiej YMCA i innych lokalach. „Wieczory” organizowane były co dwa tygodnie i gromadziły prócz malarzy, także dziennikarzy, wydawców, pisarzy i ludzi teatru⁹⁷. Spotkania z prelekcją i dyskusją na tematy związane ze sztuką, teatrem i literaturą ściągały do Szomańskiego przyjaciół, głównie malarzy i grafików, którzy podobnie jak on przeszli przez Rosję Sowiecką, Armię Polską na Wschodzie i 2. Korpus Polski: M. Kościałkowskiego, Tadeusza Piotrowskiego, M. Bohusza-Szyszko, Stanisława Niczewskiego, A. Wenera, A. Drwęską i H. Nałęcz⁹⁸. W dyskusjach mówiono o konieczności stworzenia organizacji artystycznej i sposobach wspierania młodych artystów⁹⁹. Po powstaniu Zrzeszenia Artystów Plastyków Polskich spotkania klubowe przeniosły się do Galerii Grabowskiego przy Sloane Avenue¹⁰⁰.

Po 1955 r. kilku młodych artystów: Nałęcz, Baranowska, Kościałkowski, którzy wystawiali w prominentnych galeriach prywatnych w Anglii, zaczęło myśleć o konieczności powołania organizacji związkowej wspierającej malarzy, którzy tworzyli, ale nie wystawiali. W 1957 r. doszło do porozumienia z artystami o głośnych już w Anglii nazwiskach (Topolski, Gotlib, Żuławski, Ruszkowski i Koper) i powołane zostało Zrzeszenie Artystów Plastyków Polskich w Wielkiej Brytanii (Association of Polish Artists in Great Britain)¹⁰¹. Pierwszym prezesem został Tadeusz Koper, wybitny rzeźbiarz, który jednak po kilku miesiącach zrezygnował z funkcji, a władza przeszła w ręce Zarządu na czele którego stanęli pierwotnie Marian Bohusz-Szyszko, Zygmunt Kowalewski, Halina Sukiennicka, Aleksander Werner i Tadeusz Znicz-Muszyński, a od 1960 r. Janina Baranowska. Stanowisko prezesa przywrócono dopiero w roku 1979 powołując nań Stanisława Frenkla oraz — honorowo i dożywczo — Mariana Bohusza-Szyszko. Od 1980 r.

⁹³ [J. Ostrowski] (n), *Życie kulturalne w kraju i na obczyźnie*, Orzeł Biały 1951 nr 28 s. 3.

⁹⁴ J. W. Sienkiewicz, *Polskie galerie sztuki*, s. 164.

⁹⁵ S. Kowalski, *Jubileusz Grupy 49*, Kontynenty–Nowy Merkuriusz 1960 nr 13 s. 22.

⁹⁶ *Rocznik Polonii 1950* (London), 1950 s. 49.

⁹⁷ Archiwum W. R. Szomańskiego w Archiwum Emigracji Biblioteki UMK w Toruniu.

⁹⁸ [J. Ostrowski] (n), *Polskie życie kulturalne*, Orzeł Biały 1957 nr 44 s. 3.

⁹⁹ Tenże, *Polskie życie plastyczne*, Orzeł Biały 1956 nr 11 s. 3; *Contemporary Polish artists in Great Britain*, s. 3.

¹⁰⁰ (mc), *Rozmowy plastyków*, Orzeł Biały 1959 nr 17 s. 3.

¹⁰¹ *Rocznik Polonii 1958–1959* (London) 1958 s. 194; *Contemporary Polish artists in Great Britain*, s. 6; S. Frenkiel, *Polskie malarstwo*, s. 119.

prezesem jest Janina Baranowska¹⁰². Zrzeszenie powstało jako instytucja działająca przy Polskiej YMCA w Londynie, w lokalu przy 46/47 Kensington Gdns Sq.¹⁰³. Miało być organizacją zawodową, dbającą o interesy wszystkich członków i wspomagającą ich wobec władz i instytucji brytyjskich. Dotyczyło to zarówno działalności artystycznej (organizacja i udział w wystawach), jak i praw autorskich, czy spraw socjalnych. Wystawy Zrzeszenia odbywały się rokrocznie pierwotnie w budynku Biblioteki Polskiej przy Princes Gate, a od połowy lat 70. we własnej galerii w gmachu POSK-u przy King Street.

Association of Polish Artists, zrzeszające w momencie powstania 80 członków stało się brytyjską, a z czasem faktycznie ogólnosiwiatową organizacją plastyków polskich tworzących na świecie. W wystawach organizowanych przez APA uczestniczyli artyści z Francji, Włoch, Niemiec, Szwecji, a nawet Stanów Zjednoczonych¹⁰⁴.

Na dorocznych wystawach Zrzeszenia Plastyków Polskich w Wielkiej Brytanii, organizowanych zwykle w czytelni Biblioteki Polskiej w Kensington, a później w Galerii Grabowskiego, Domu Techników i Drian Galleries, Polacy stanowili mały odsetek zwiedzających, jeszcze mniej Polaków odwiedzało ekspozycje malarstwa polskiego w galeriach brytyjskich. W latach 60. stanowiło to wyraźny dowód na brak zainteresowania społeczności polskiej losami i rozwojem malarstwa polskiego w Anglii¹⁰⁵. Z obawy, że brak zainteresowania może skazać dorobek wielu artystów na zapomnienie, Zrzeszenie w porozumieniu z POSK-iem w roku 1965 rozpoczęło gromadzenie dzieł sztuki swoich członków z myślą o dokumentowaniu własnego dorobku artystycznego. W 1968 r. zbiór ten, liczący ok. 100 obiektów (wówczas prace 27 artystów), przekazany został do POSK-u, choć formalności dopełnione zostały dopiero w roku 1972. Prace te stanowią stałą ekspozycję w budynku POSK-u, a opiekę sprawuje nad nimi APA. Niektórzy z krytyków sztuki sugerowali konieczność stałego uzupełniania kolekcji o prace artystów młodszych¹⁰⁶.

W 1974 r. powołana została Komisja Sztuk Plastycznych POSK. Wybudowanie nowego gmachu POSK-u spowodowało przemianowanie Komisji w Sekcję Sztuk Plastycznych, której kierownikiem została Halina Sukiennicka. Do zadań Sekcji należała opieka nad kolekcją dzieł sztuki podarowaną przez APA i powiększanie jej. Planowana stała wystawa kolekcji sztuki polskiej na obczyźnie nigdy nie została zrealizowana; obrazy powieszono bez specjalnego układu na ścianach klatki schodowej¹⁰⁷.

Na długo przed założeniem własnego związku przez malarzy, stowarzyszenie zawodowe powołali fotograficy — zawodowcy i amatorzy, w tym liczni, którzy znani byli już przed wojną. W roku 1949 miała miejsce pierwsza wystawa fotograficzna w klubie polskiej YMCA zorganizowana przez grupę fotografików przebywających w Londynie¹⁰⁸. Rok później powstało przy polskiej YMCA w Londynie — początkowo jako Klub Fotograficzny — Stowarzyszenie Fotografików Polskich w Wielkiej Brytanii (pod tą nazwą od 1958 r.), które skupiło tak wybitnych fotografików, jak Adam Arvay, Stefan Arvay, Eugeniusz Baziuk, Jerzy S. Lewiński, L. Santon-Święcicki, Władysław M. Maryanowicz czy Henryk Mietkowski. W Sali Ogniska YMCA organizowane były wystawy Klubu, a później Stowarzyszenia, zaś do zadań stowarzyszenia należało m.in. organizowanie

¹⁰² S. Frenkiel, *Polskie malarstwo*, s. 119.

¹⁰³ *Rocznik Polonii 1958–1959*, s. 194.

¹⁰⁴ W 1961 r. Zrzeszenie liczyło ok. 60 członków — zob.: B. Czaykowski, B. Sulik, *Polacy w Wielkiej Brytanii*, s. 352.

¹⁰⁵ M. Bohusz-Szysko, *Zbiory sztuki polskiej*, s. 175.

¹⁰⁶ Tamże, s. 176.

¹⁰⁷ H. Sukiennicka, *Sprawozdanie Komisji Sztuk Plastycznych*, *Wiadomości POSK* 1976 nr 23 s. 50–52.

¹⁰⁸ A. Drwęska, *Wystawy listopadowe w Londynie*, *Orzeł Biały* 1950 nr 50 s. 3.

szkoleń dla amatorów, spotkań i prelekcji oraz propagowanie fotografii w konkursach¹⁰⁹. Siedzibą SFP było Ognisko Polskiej YMCA przy 46/47 Kensington Gardens Square. W ciągu kolejnych lat SFP pokazywało swoje prace w klubach, galeriach i muzeach polskich i angielskich, fotograficy brali udział w konkursach międzynarodowych¹¹⁰ i zdobywali najwyższe nagrody, a niektórzy z nich zostali wybrani do Królewskiego Towarzystwa Fotograficznego (Royal Photographic Society np. W. Maryanowicz, Ludwik Meller, czy Witold Pohlman). W retrospektywnej wystawie zorganizowanej z okazji Kongresu Kultury Polskiej na Obczyźnie w 1985 r. pokazano ponad 120 prac 37 fotografików¹¹¹.

Przez wiele lat poza Association of Polish Artists in Great Britain i działalnością polskich galerii tworzyli i wystawiali malarze i rzeźbiarze „polskiego pochodzenia”. Dopiero w połowie lat 80. doszło do pewnej konsolidacji wspólnych działań malarzy, rzeźbiarzy i grafików o polskich korzeniach wespół z artystami urodzonymi w Polsce. Trudno wykluczyć, że nastąpiło to z przyczyn politycznych, a nagły wzrost zainteresowania poszukiwaniem polskich korzeni związany był z pewnym zaciekawieniem wydarzeniami w Polsce i nową emigracją z Polski. Pomysł takiej współpracy wyszedł właśnie ze strony artystów nowej, solidarnościowej emigracji. Jesienią roku 1985, z inicjatywy Kasi Januszko i Stefana Szczelkuna doszło do pierwszego spotkania, na którym powołano luźny związek i zdecydowano o wydawaniu biuletynu oraz zintensyfikowaniu prac w celu zorganizowania wspólnej wystawy. Dyskusja w biuletynie doprowadziła w początkach roku następnego do opracowania programu i powołania Anglo-Polish Artists Exhibition Group. Po wystawie „Our Wonderful Culture” w styczniu 1986 r. w „The Crypt” of St. George’s Church przy Bloomsbury Way w Londynie, w której wzięli udział niektórzy członkowie grupy, a zwłaszcza po kwietniowej wystawie sześciu malarek polskiego pochodzenia w galerii POSK¹¹² w kwietniu tego samego roku, ugrupowanie przybrało nazwę BIGOS — Artists of Polish Origin¹¹³.

„BIGOS” połączył polskich artystów przybyłych do Anglii głównie w latach 80. i dzieci emigrantów — plastyków urodzonych i wykształconych w Wielkiej Brytanii. Różniły ich poglądy na sztukę, szkoły, media i przynależność do innych ugrupowań. Nie wszyscy mówili już po polsku.

Pierwszą dużą wspólną wystawą zorganizowaną przez 22 członków „BIGOS-u” była ekspozycja w Brixton Art Gallery w sierpniu i wrześniu 1986 r. (następnie przeniesiona do „The Crypt” przy kościele św. Jerzego). Wzięli w niej udział Polacy — Lydia Bauman, Andrzej Borkowski, Krystyna Borkowska, Margaret Białokoz Smith, Jerzy (George) Bort, Leszek Dabrowski, Michał Dymny, Kasia Januszko i Ewa Mann, oraz dzieci polskich emigrantów — Martin Blaszk, Tessa Blatchley, Maria Chevaska, Ruth Jacobson, Louise Severyn Kosinski, Simon Lewandowski, Rosita Matyniowa, Jamoula KcKean, Ondre Nowakowski, Margaret Ochocki, Józefa Rogocki, Jola Scicinski, Stefan Szczelkun i Silvia C. Ziraneck¹¹⁴.

¹⁰⁹ B. Czaykowski, B. Sulik, *Polacy w Wielkiej Brytanii*, s. 336; [J. Ostrowski] (n), *Polskie życie kulturalne*, Orzeł Biały 1964 nr 8 s. 3.

¹¹⁰ [J. Ostrowski] (n), *Polskie życie plastyczne*, Orzeł Biały 1956 nr 11 s. 3; On, *Światowa Wystawa Fotografiki Polskiej na Obczyźnie*, Orzeł Biały 1961 nr 8 s. 1, 3.

¹¹¹ *Wystawa retrospektywna Stowarzyszenia Fotografików Polskich, Polska YMCA, Londyn 1950–1985*. [Katalog wystawy]. Londyn 1985; B. T. Lesiecki, *Prace Stowarzyszenia Fotografików Polskich Polskiej YMCA*, [w:] *Prace Kongresu Kultury Polskiej*, t. I: *Ojczyzna w sercach: pokłosie kongresowe*, pod red. E. Szczepanika i Z. Wałaszewskiego. Londyn 1986 s. 72–76.

¹¹² W wystawie wzięli udział: E. Mann, K. Borkowska, K. Januszko, J. Scicinska, R. Jacobson i L. Bauman.

¹¹³ *Bigos — artists of Polish origin*. [Ed. by A. Borkowski]. [London] 1986.

¹¹⁴ Tamże.

W latach następnych działania grupy zostały podporządkowane pracom nad kolejnymi wystawami w Wielkiej Brytanii, oraz działalnością propagandową w środowiskach polskich i brytyjskich, również z wykorzystaniem Internetu i mediów elektronicznych. W roku 1989 działania te poczęły obejmować także Polskę. Wśród najważniejszych ekspozycji wymienić należy wystawy w Watermans Art Centre w Brentford (1990), Cartwright Hall w Bradford (1991), The Huddersfield City Art Gallery (1992) i Polish Cultural Institut przy Portland Place w Londynie (1998). Wystawy powiązane były z performansem i warsztatami.

W połowie roku 2005 do grupy „BIGOS” należeli: A. Borkowski, Basia Janowska, Danuta Sołowiej-Wedderburn, Ela Ciecierska — urodzeni w Polsce, oraz Brytyjczycy: Basia Muslewska, Karen Strang, Krystyna Shackleton Dzieszko, L. S. Kosińska i S. Szczelkun¹¹⁵.

Wśród nielicznych inicjatyw organizacyjnych, lub w obronie własnych interesów zawodowych, w których uczestniczyli Polacy wymienić należy wystąpienie artystów polskich posiadających studia w dzielnicy Paddington. Zagrożeni likwidacją pracowni, wspólnie z innymi malarzami (głównie spoza Wielkiej Brytanii), założyli w 1951 r. związek „malarzy Paddingtonu”. Inicjatorką wspólnego wystąpienia była H. Korn, której pomagali M. Żuławski i F. Topolski¹¹⁶.

W okresie po 1956 r. artyści emigracyjni poczęli nawiązywać współpracę ze związkami zawodowymi artystów plastyków w Polsce. Efektem tych kontaktów były przede wszystkim wystawy malarzy „krajowych” w Londynie oraz nieliczne wystawy „londyńczyków” w Polsce. Jedną z nielicznych ekspozycji „londyńczyka” w renomowanym muzeum w Polsce była wystawa F. Topolskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie. W roku 1961 powstała też emigracyjno-krajowa grupa plastyków pn. „Kraę”, w skład której weszli: J. Baranowska, S. Frenkiel i M. Łączyński. Duża wystawa „Kreęgu” zorganizowana została w Zielonej Górze, a w 1963 w Londynie¹¹⁷. W 1979 r. miała miejsce ostatnia próba reaktywowania „Kreęgu” — ekspozycja z udziałem emigrantów miała miejsce ponownie w Zielonej Górze¹¹⁸.

SZKOŁY I STUDIA MALARSKIE

W XX w. działało w Wielkiej Brytanii kilka szkół polskich lub kierowanych przez Polaków, które kształciły malarzy. Z reguły były to szkoły-studia prywatne, których ukończenie nie wiązało się z uzyskaniem dyplomu. Funkcjonowały jednak także uczelnie o charakterze *quasi*-uniwersyteckim. Opracowania naukowe notują szkoły i studia powstałe po roku 1939, głównie w Londynie; nic nie wiemy o szkołach działających przed II wojną światową, choć ich istnienia wykluczyć nie sposób. Wielu wybitnych artystów polskich lub polskiego pochodzenia osiągnęło w tym okresie spektakularny sukces, mierzony także stanowiskami w organizacjach artystycznych (Pilichowski) czy szkołach malarskich (Bomberg). Ambicją wybitnych malarzy jest kształcenie uczniów, choć nie zawsze musi ono oznaczać nauczanie instytucjonalne.

Artyści polscy, którzy dotarli do Anglii po wojnie mogli — dzięki pomocy rządu RP — uzyskiwać stypendia i kończyć studia artystyczne w szkołach brytyjskich w Anglii

¹¹⁵ *Artists of Polish origin BIGOS*. [on-line]. [Dostęp listopad 2005]. Dostępny w WWW: <http://www.bigos-art.org.uk>.

¹¹⁶ A. Drwęska, *Półroczny bilans malarski*, Orzeł Biały 1951 nr 38.

¹¹⁷ [J. Ostrowski] (n), *Polskie życie kulturalne*, Orzeł Biały 1961 nr 45 s. 3; S. Frenkiel, *Dwie wystawy*, Kontynenty 1963 nr 52 s. 18.

¹¹⁸ *Wystawa „Kreęgu”*, Wiadomości 1979 nr 23(1732) s. 4.

i Szkocji w zakresie sztuki, architektury lub zdobnictwa artystycznego. Utrudniony był dostęp do uczelni najbardziej elitarnych, takich jak Royal Academy of Arts, Royal College of Art, Bath Academy, Slade School of Art na Uniwersytecie Londyńskim, na których studiowanie zastrzeżone było dla osób ustosunkowanych oraz — tuż po wojnie — pilotów RAF-u. Wykorzystując koneksje i służbę wojskową do szkół tych wstąpili: Stefan Knapp, Jan Lubelski, Jan Wieliczko i Andrzej Bobrowski. Większość Polaków studiowała w szkołach mniej znanych, choć często na wysokim poziomie. Najważniejszym ośrodkiem studiów artystycznych Polaków był Sir John Cass College — renomowana akademia sztuki w Londynie. W roku 1947, dzięki pomocy angielskiego Interim Treasury Committee for Polish Questions, około 50 polskich studentów malarstwa uzyskało tam stypendium. Byli to głównie słuchacze i absolwenci szkoły malarskiej przy 2. Korpusie. Dzięki przychylności rektora Edwarda Bainbridge Copnalla, byłego oficera armii brytyjskiej, który „miał wielką słabość do Polaków, datującą się jeszcze z czasów kampanii afrykańskiej”, niemal wszyscy ukończyli ją szczęśliwie w latach 1947–1953¹¹⁹. Wśród studiujących w Sir John Cass College byli m.in.: Beutlich, Piesowocki, Werner, Mleczek, Dźwig, Dobrowolski, Kościalkowski, Znicz-Muszyński, Eichler, ale też nie związani z szkołą rzymską — Tadeusz Zieliński, Danuta Głuchowska i S. Frenkiel.

Wyliczenie wszystkich szkół artystycznych, w których studiowali Polacy nie wydaje się możliwe z braku źródeł. Wymieńmy najważniejsze: w Borough Polytechnic studiowała J. Baranowska (uczył ją wspomniany wyżej David Bomberg, jeden z głównych protagonistów brytyjskiej awangardy) oraz M. Łączyński i D. Giercuskiewicz (Gierc); w Central School of Arts and Crafts — Krystyna Sadowska, Ewa Lubaczewska; w Ackland Burghley Comprehensive School — J. Piwowar; w Camberwell School of Art — T. Beutlich; w Glasgow School of Art — Stefan Baran; w West Surrey College of Art — Leszek Muszyński. Wśród innych szkół wymienić należy: Chelsea School of Art w Londynie — A. Kuhn, Stasia Kania, Ewa Wnęk; St. Martin's School of Art — D. Głuchowska, Zofia Pierzchała-Piasecka, Maria Jarmołowicz-Hutton; Ealing Art School w Londynie — Emilia Kiknadze; Loretta College of Art w Manchesterze — S. Kania. Wielu artystów kończyło kilka szkół uzupełniając wiedzę w różnych dziedzinach ekspresji artystycznej.

Pierwszą polską i instytucjonalną próbą zorganizowania życia artystycznego także w obszarze nauczania (zarówno w sferze poszerzania wiedzy o historii sztuki jak i korekty dzieła) było powołanie w roku 1942 „Polskiej pracowni malarskiej” w Londynie. Służyła ona jako studio dla „bezdomnych” malarzy i rzeźbiarzy. Korzystali zeń: B. Michałowska, uczennica Tymona Niesiołowskiego w Wilnie, Aniela Szymańska, uczennica Tadeusza Pruszyńskiego, A. Kossowski, Rimma (Zofia) Szturm de Sztrem, Elżbieta Horodyńska, T. P. Potworowski, Jadwiga Walker, Władysław Mirecki, Z. Haupt i T. Koper. Zarządcą pracowni był H. Gotlib, on też — na prośbę korzystającego artysty — dokonywał korekty dzieła, a ponadto prowadził z młodymi malarzami wykłady na temat sztuki polskiej przed 1939 r. W pracowni powstała też biblioteka, która — w zamierzeniu malarzy — miała po wojnie być włączona do którejś ze zniszczonych polskich bibliotek¹²⁰.

W końcu roku 1943 Nową Pracownię Artystyczną otworzyła Sekcja Wystaw Ministerstwa Informatyki i Dokumentacji Rządu RP na Wychodźstwie. Znajdowała się ona przy 63 Old Brompton Rd i w założeniu miała służyć jako przestrzeń wystawowa, odczytowa i miejsce zebrań środowiskowych¹²¹. Efektem powstania Nowej Pracowni było

¹¹⁹ S. Frenkiel, *Polskie malarstwo*, s. 116.

¹²⁰ *Pracownia malarska w Londynie*, *Dziennik Polski* 1943 nr 1031 s. 3.

¹²¹ *Otwarcie Pracowni Artystycznej*, *Dziennik Polski* 1943 nr 1017 s. 3.

przemianowanie w roku 1944 studia kierowanego przez Gotliba w Polish Studio of Painting — prywatną szkołę malarską. Gotlib prowadził swoją szkołę malarstwa do roku 1949. Od 1946 r. oficjalny patronat nad nią przejął Instytut Kultury PRL. W pierwszym Studio Gotliba uczyli m.in. Aniela Dynaburska i R. Szturm de Sztrem. Nazwisk absolwentów szkoły nie znamy. W 1949 r., powodowany ambicjami, Gotlib wrócił do Polski i został profesorem krakowskiej ASP. Kiedy jednak okazało się, że nie jest w stanie realizować „swobodnego nauczania” w Polsce, malarz wrócił do Anglii i osiadł w Godstone, w hrabstwie Surrey¹²². Odtworzył tam szkołę malarską, która funkcjonowała aż do śmierci malarza w roku 1967. Studiowali w niej m.in. K. Dźwig i Chrzanowski¹²³.

Najciekawszą i instytucjonalnie najtrwalszą inicjatywą stworzenia polskiego szkolnictwa artystycznego w Anglii były kolejne szkoły artystyczne zakładane przez Mariana Bohusza-Szyszko. Polskie Studium Malarstwa i Grafiki Użytkowej powstało w 1947 r. z inicjatywy Bohusza i dzięki wsparciu gen. Władysława Andersa. Szkoła była fenomenem, jedynym w swoim rodzaju. Powstała jako kontynuacja Rzymskiej Szkoły Malarstwa założonej przy 2. Korpusie w 1945 r. w Cechignoli dla opieki nad polskimi żołnierzami-studentami rzymskiej Akademii Sztuk Pięknych¹²⁴. W skład Rady Naukowej Studium weszli, obok Bohusza-Szyszko, Karolina Lanckorońska i Kazimierz Pacewicz. Kiedy w 1946 r. Szkoła została wraz z całym Korpusem przeniesiona do Wielkiej Brytanii, jej opiekun powołał najpierw Kompanię Artystów w Sudbury (w obozie Polskiego Korpusu Przysposobienia i Rozmieszczenia PKPR), a następnie w Kingwood Common Camp koło Reading w Suffolk. Do Kompani dołączyli artyści znajdujący się w Anglii i wspólnie stworzyli Studium Malarstwa i Grafiki pod patronatem Zrzeszenia Profesorów i Docentów Polskich Szkół Akademickich. Tak studenci, jak i wykładowcy (wśród nich Wojciech Jastrzębowski) musieli przezwyciężać trudności związane z przemieszczaniem żołnierzy z obozów do obozów oraz koniecznością łączenia pracy fizycznej z nauką. W latach 1947–1948 kształciło się w Studium 49 uczniów. Pierwsze dyplomy rozdane zostały 28 lipca 1948 roku przy okazji wystawy w baraku na terenie obozu PKPR. Ukończyło wówczas szkołę 19 pierwszych plastyków, przy czym 13 uzyskało dyplom ukończenia szkoły (T. Beutlich, R. Demel, K. Dźwig, J. Eichler, Filip Kaufmann, Napoleon Kłosowski, Henryk Paar, L. Piesowocki, Kazimierz Stachewicz, S. Starzyński, Alfred Szeliga, A. Werner i T. Znicz-Muszyński), trzech ukończyło trzeci rok studiów (A. Dobrowolski, Stefan Łukaczyński, Alojzy Mazur), a pozostali zaliczyli dwa lata studiów (Zbigniew Adamowicz, A. Bobrowski, Marian Panas). Na wystawie pokazano 350 dzieł wszystkich uczniów. Wystawa, którą odwiedził premier RP gen. Tadeusz Bór-Komorowski, gen. Władysław Anders ze swoim sztabem oraz ambasador Edward Raczyński odniosła spektakularny sukces¹²⁵.

W 1950 r. opiekę nad szkołą przejęła Społeczność Akademicka USB na Obczyźnie, traktując Studium jako kontynuację tradycji Wydziału Sztuk Pięknych USB w Wilnie. Szkoła zmieniła nazwę na Studium Malarstwa Stalugowego, zyskując jednocześnie status uczelni *quasi*-akademickiej. Wszystkie kolejne wystawy dyplomowe odbywały się w ramach oficjalnych Inauguracji Październikowych roku akademickiego Społeczności, najczęściej w lokalu Polskiej YMCA. Zajęcia w Studium odbywały się w cyklach trzydniowych w sobotę, niedzielę i część poniedziałku. Wykłady z historii sztuki prowadzili

¹²² S. Frenkiel, *Słowo o Henryku Gotlibie*, [w:] tegoż, *Kożuchy w chmurach*, s. 220–221.

¹²³ Tamże.

¹²⁴ J. W. Sienkiewicz, *Marian Bohusz-Szyszko*, s. 73–78.

¹²⁵ *Szkoła sztuk pięknych w Kingwood*, *Przegląd Polski* 1948 nr 9 s. 52–53; [Cz. Bednarczyk] Cz. B., *Dziwne pokolenie malarzy*, *Życie* 1948 nr 29(62) s. 3.

M. Bohusz-Szyszeko i Stefania Zahorska, grafiki uczył A. Werner, a technologii materiału R. Demel¹²⁶. Studium, prócz nauczania, prowadziło ożywioną działalność popularyzatorską wśród studentów. Bohusz-Szyszeko organizował coniedzielne wycieczki do muzeów, odbywały się pokazy fotografii polskiej, plakatu, grafiki i lalek artystycznych. W początkach lat 60. absolwenci i wychowankowie szkół malarskich Bohusza-Szyszeko, wliczając w to „Grupę 49” i dyplomantów roku 1948, stanowili większość wystawiających w Londynie malarzy¹²⁷.

W 1978 r. Studium weszło w skład Polskiego Uniwersytetu na Obczyźnie (PUNO) i zostało afiliowane jako jeden z jego wydziałów — Wydział Malarstwa (od 1986 — jako komisja wydziałowa Sztuk Pięknych). Pierwszymi absolwentami szkoły przy Społeczności Akademickiej USB byli tacy artyści jak Tadeusz Ilnicki (1906), absolwent szkoły artystycznej w Odessie (1926–1927) i szkół paryskich w latach 30., który otrzymał pierwszy dyplom Studium w roku 1952; H. Nałęcz, studiująca przed wojną w Wilnie i Paryżu, absolwentka roku 1953; Jerzy Stocki (absolwent Państwowego Instytutu Sztuki w Poznaniu), Jan Pejsak, po studiach w Wilnie, E. Kiknadze, absolwentka ASP w Warszawie, Olga Karczevska, po studiach w Kolonii i Paryżu, a później London School of Art i Chelsea School of Art czy J. Piwowar (1904), absolwent Państwowego Instytutu Wzornictwa Przemysłowego w Poznaniu. Wśród dyplomantów Studium byli artyści, którzy w latach 60.–80. stanowili o kształcie i jakości malarstwa polskiego na Wyspach Brytyjskich m.in.: J. Baranowska, Ludwik Dygat, Jan Pieńkowski, Wiesław Szejbal, Witold Szejbal, Irena Fusek-Forosiewicz, Irena Jakubowska, S. Kania, Zofia Pierzchało-Piasecka, Maria Jarmułowicz-Hutton, Ewa Wnęk, H. Sukiennicka, Maryla Michałowska, Helena Wawrzekiewiczowa, Karolina Borchardt, Z. Kłoś, S. Stachowicz, Stanisława Witorzeniec, Wojciech Falkowski. Do roku 1978 Studium wydało 93 dyplomy (102 studentów ukończyło Studium, w tym 26 cudzoziemców), zaś 650 studentów różnych narodowości pobierało w nim naukę. W najbardziej dynamicznym okresie studiowało równocześnie 48 studentów¹²⁸. Szkoła, pomimo międzynarodowych studentów była polska. Wykłady odbywały się po polsku, choć korektę prac studentów nie-Polaków M. Bohusz-Szyszeko robił po angielsku. Wśród wykładowców byli m.in. Stefania Zahorska, Aleksander Werner i Ryszard Demel. Zachowano też tradycję wileńskiego Wydziału Sztuk Pięknych, wymagając od studentów — także obcokrajowców — zdawania przed otrzymaniem dyplomu egzaminu z historii sztuki a także historii Uniwersytetu Stefana Batorygo. Zajęcia odbywały się początkowo w Klubie „Orla Białego”, a po pożarze Klubu w 1954 r. zostały przeniesione do siedziby Polskiej YMCA. W 1979 r. pracownia artysty, a tym samym i zajęcia, zostały przeniesione do gmachu Hospicjum Św. Krzysztofa na obrzeżach Londynu (artysta poślubił założycielkę hospicjum Dame Cicely Saunders)¹²⁹. Tam też znajdują się najlepsze prace malarskie Bohusza-Szyszeko, stanowiąc wyposażenie skromnych pokoi pacjentów.

W roku 1961 powstała w Chelsea szkoła malarska dla początkujących i zaawansowanych malarzy. Założycielami szkoły o nazwie „Kathleen Browne Painting School” byli Kathleen Browne i Marian Kratochwil. Jednym ze znanych uczniów Kratochwila był Kay Hinwood. Niezależnie od wykładów na temat historii i teorii sztuki oraz zajęć prak-

¹²⁶ *Z życia Y.M.C.A.*, Poradnik Kulturalno-Oświatowy 1952 nr 146/147 s. 30.

¹²⁷ [J. Ostrowski] (n), *Polskie życie kulturalne*, Orzeł Biały 1961 nr 45 s. 3.

¹²⁸ M. Bohusz-Szyszeko, „Dyplomanci Studium Malarstwa Stalugowego Społeczności Akademickiej U.S.B.” [1978], mps. Archiwum Emigracji BUMK.

¹²⁹ Instytut Józefa Piłsudskiego w Londynie, archiwum B. Podoskiego, kolekcja 107,teczka 12.

tycznych we własnej szkole, Kratochwil wykładał w Epsom School of Art. Cztery lata poświęcił na przygotowanie podręcznika o sztuce po angielsku¹³⁰.

Zupełnie osobnym zagadnieniem, również nie badanym wcześniej, jest zakres oddziaływania i wpływu twórczości polskich malarzy i rzeźbiarzy mieszkających w Anglii na twórczość artystów brytyjskich i — generalnie — sztukę brytyjską. Nie chodzi tu jedynie o oddziaływanie jakie wywierali na niepolskich absolwentów wykładowcy szkół artystycznych założonych albo prowadzonych przez Polaków (Gotlib, Bohusz-Szysko, Kratochwil), ale o wpływ wynikający z lektury prac teoretycznych np. Potworowskiego, jednego z ważniejszych malarzy pejzażystów tzw. szkoły w Bath lub doznań wynikających z obcowania z dziełami sztuki plastycznej.

Pierwszym, który pozwolił sobie takie wpływy zasygnalizować — na podstawie wyłącznie informacji prasowych — był David Buckman, autor słownika artystów brytyjskich po 1945 r. W opracowaniu Buckmana czytamy, że malarka Mary Fox (1922), „tworzyła pod wielkim wpływem prac polskich i niemieckich malarzy, wśród nich zwłaszcza Zdzisława Ruszkowskiego, Waltera Nesslerera i Jana Wieliczko”¹³¹; Paul Bird (1923–1993) „tworzył pod wpływem Waltera Sickerta i teorii koloru Tadeusza Piotra Potworowskiego”¹³²; Millie Froud (1900–1988) — malarka i wykładowca — czerpała swoje inspiracje z twórczości Józefa Hermana i Jankiela Adlera¹³³. Kwestia ta wymaga znacznie bardziej szczegółowych studiów opartych również na analizie twórczości.

DZIAŁALNOŚĆ WYSTAWIENNICZA

Wraz z wybuchem wojny polsko-niemieckiej wzrosło w Wielkiej Brytanii zainteresowanie sprawami polskimi. Dotyczyło to również wydarzeń kulturalnych: koncertów muzycznych, przedstawień teatralnych dedykowanych walczącym Polakom i wystaw plastycznych. Pierwsze wystawy polskiej sztuki miały miejsce jeszcze przed klęską Francji i masową emigracją Polaków do Anglii. Co ważne, wystawy organizowane były nie tylko w Londynie. W marcu i kwietniu 1940 r. „Exhibition of Polish Art” przygotowano w City of Manchester Art Gallery¹³⁴.

Wraz z ewakuacją rządu i wojska w maju 1940 r. na Wyspach Brytyjskich znalazło się wielu malarzy i rzeźbiarzy polskich, którzy nigdy wcześniej nie odwiedzali Wielkiej Brytanii, nie znali tamtejszego środowiska artystycznego, muzeów, galerii — nie znali nawet języka. Obowiązek pomocy w organizowaniu życia artystycznego artystów spadł z jednej strony na Ministerstwo Informacji i Dokumentacji rządu RP na Wychodźstwie, z drugiej — na The British Council¹³⁵, które ułatwiało rozmowy z instytucjami muzealnymi i organizacjami zawodowymi artystów brytyjskich.

Jedną z pierwszych wystaw na ziemi brytyjskiej z udziałem nowych emigrantów miała miejsce już w listopadzie 1940 r. w szkockim Dunfermline¹³⁶. Jej organizatorem był niezwykle aktywny w latach wojny Oktawian Jastrzembski (1899–1982), akwarelista, który po studiach w Wilnie na USB przez siedem lat pracował jako urzędnik MSZ w Paryżu, w którym zastała go wojna. Po bitwie pod Narwikiem znalazł się w Szkocji, gdzie brał

¹³⁰ Z. Kratochwil, *Twórczość Mariana Kratochwila*, Archiwum Emigracji. Studia, szkice, dokumenty, 2002/2003 z. 5/6 s. 63–72; D. Buckman, *The dictionary of artists in Britain since 1945*. London 1998 s. 586.

¹³¹ D. Buckman, *The dictionary*, s. 442.

¹³² Tamże, s. 151.

¹³³ Tamże, s. 495.

¹³⁴ *Exhibition of Polish art 20th March to 28 April 1940*. Manchester [1940], s. 19.

¹³⁵ Pełna nazwa instytucji: The British Council for Aid to Refugees, London, 19 Dunraven St.

¹³⁶ W. Cz., *Edinburgh as a Polish Art Center*, *The Voice of Poland* 1947 nr 18 s. 14.

udział w organizacji licznych wystaw polskich malarzy-żołnierzy. Sam również wystawiał. W 1949 r. wyjechał na stałe do Kanady. Był znawcą sztuki i kolekcjonerem¹³⁷.

Wystawa w Dunfermline wzbudziła duże zainteresowanie szkockiej publiczności, co zaowocowało zaproszeniem polskich artystów latem roku następnego do udziału w 115 dorocznej ekspozycji Royal Scottish Academy w Edynburgu. Polacy pokazali 74 prace (na 729 wystawionych) malarzy, rzeźbiarzy i architektów takich jak: A. Żyw, S. Kowalczewski, K. Skrzypecki, Z. Ruszkowski, A. Wasilewski, H. Gotlib, M. Żuławski, F. Topolski, E. Wieczorek, A. Wart (A. Bunsch), E. Horodyński, E. Jakubowski, S. Mikuła, O. Jastrzembski, J. Sekalski, J. Faczyński, W. Kasperski, J. Żakowski, T. Rytarowski, J. S. Pągowski, C. Kopeć, R. Sołtyński, S. Jankowski, T. Sieczkowski, B. Szmidt, S. Tyrowicz, Z. Borysowicz, W. Lalewicz, B. Rudzki¹³⁸. Obecność Polaków w „salonach letnich i jesiennych w Szkocji”, tj. wystawach Royal Scottish Academy i National Gallery, w latach 1941–1947 była najbardziej znaczącym wkładem sztuki polskiej w kulturę szkocką czasu wojny. Obecność ta jednak malała z każdym rokiem: latem 1943 r. w 117. wystawie wzięli udział tylko Jadwiga Walker, Z. Kruszelnicka, Z. Haupt, O. Jastrzembski, J. Faczyński, Z. Ruszkowski, S. Przespolewski, Brochwicz-Lewiński, Dzierminowicz, Żyw i Szwarz¹³⁹, a w „salonie jesiennym” wystawili ponadto: Gotlib, Żuławski, Mars, Natanson, W. Sadowska-Wanke, H. Korn, G. Kamińska, K. Sadowska, Kulesza, W. Mirecki, B. Leśniewicz, E. Horodyński¹⁴⁰. W roku 1947 na 121. wystawie Royal Scottish Academy znalazły się już tylko trzy prace mieszkających w Szkocji artystów — dwa rysunki S. Przespolewskiego i rzeźba W. Kasperskiego¹⁴¹.

Obecność żołnierzy wielu sojusznicznych armii na ziemi szkockiej, wśród których Polacy stanowili większość, powodowała, że organizacja wydarzeń artystycznych spadła w dużej części na dowództwo wojsk polskich w Szkocji. W roku 1941, we współpracy z The British Council, władze wojskowe zorganizowały wystawę malarzy, rzeźbiarzy i rysowników sojusznicznych armii — żołnierzy i cywilów. Wystawa odbywała się niemal równocześnie z „salonem letnim”, w budynku sąsiadującym z Royal Scottish Academy — w National Gallery of Scotland. Ekspozycja w szkockiej galerii narodowej pt. „Exhibition of Works by Artists of our Allies”, otwarta 30 maja, zgromadziła prace artystów z Belgii, Czechosłowacji, Francji, Grecji, Jugosławii, Holandii, Norwegii i Polski, przy czym autorstwa polskiego była ponad połowa (259) wśród 428 prac artystów „narodów sprzymierzonych”¹⁴². Na wystawach znalazły się obrazy, rysunki i rzeźby m.in.: Mieczysław Podgrabińskiego, Zdzisława Ruszkowskiego, Aleksandra Żywa, Witolda Marsa, Józefa Natansona, Jerzego Faczyńskiego, Hima, Rajmunda Kanelby, Stefanii Gorcewskiej, Marka Szwarca, Zygmunta Haupta, Romana Sołtyńskiego i Oktawiana Jastrzemskiego.

Analogiczna ekspozycja malarzy „sojuszników”, uzupełniona o prace artystów mieszkających w Londynie, przygotowana została rok później w londyńskiej National Gallery, z której ścian zdjęto prace muzealne. Recenzentka — Teresa Jeleńska — pisała w marcu

¹³⁷ H. Bartnicka-Górska, J. Szczepińska-Tramer, *W poszukiwaniu światła, kształtu i barw. Artysty polscy wystawiający w Salonach paryskich w latach 1884–1960*. Warszawa 2005 s. 315.

¹³⁸ W. Cz., *Edinburgh as a Polish Art Center*, s. 14.

¹³⁹ [T. Jeleńska] Jel., *Salon i sala odczytowa*, *Dziennik Polski* 1943 nr 875 s. 3.

¹⁴⁰ Taż., *Salon jesienny w Edynburgu*, *Dziennik Polski* 1943 nr 1030 s. 3.

¹⁴¹ W. Cz., *Edinburgh as a Polish Art Center*, s. 14.

¹⁴² *Malarze polscy w Edynburgu*, *Wiadomości Polskie Polityczne i Literackie* 1941 nr 35 s. 4; *Exhibition of works by artists of our allies: Belgium, Czechoslovakia, France, Greece, Jugoslavia, Netherlands, Norway, Poland*. Under the Auspices of The British Council, May 1941. National Gallery of Scotland, Edinburgh 1941.

1942 r.: „W National Gallery panoszy się teraz wojna”¹⁴³. W wystawie wzięli udział: Marek Szwarz, Kuszelnicka-Langowska, Wart (Bunsch), Skrzypecki, Żyw, Mars, Ruszkowski, Jastrzębowski, Jakubowski, Paprotny, Klocek, Sterling, Żuławski, Henelt, Grotowski, Natanson, Turyn, Faczyński, Haupt, Topolski, Gleb-Kratochwil, Wasilewski, Mikuła i Kowalczewski.

Wielki sukces propagandowy odniosła w latach 1941–1943 wystawa 170. prac pięciu polskich artystów-żołnierzy z 10. Brygady Kawalerii Pancernej stacjonującej w Szkocji: Zygmunta Haupta, Stanisława Mikuły, Andrzeja Warta (Bunscha), Antoniego Wasilewskiego i Aleksandra Żywa¹⁴⁴. Zorganizowana w sierpniu 1941 r. przez Ministerstwo Informacji rządu polskiego miała krążyć po Wielkiej Brytanii. Pokazywana była w Edynburgu, Glasgow i Londynie, gdzie ekspozycję połączono z odczytem Henryka Gotliba, oraz w małych miastach na prowincji i w jednostkach wojskowych¹⁴⁵.

W marcu 1942 r. miała miejsce w Edynburgu, w National Gallery of Scotland wielka wystawa fotograficzna pn. „Through Polish Eyes” obejmująca fotografie artystyczną i dokumentalną lat wojny. Wydany katalog informuje, że współorganizatorem wystawy było Edinburgh Photographic Society, a patronat objął British Council¹⁴⁶. Ekspozycja „objechała” w ciągu roku 15 miast w całej Wielkiej Brytanii.

Wśród licznych wystaw czasu wojny wymienimy dla przykładu recenzowaną w prasie polskiej ekspozycję w lokalu YMCA przy dworcu Charing Cross w lutym 1943 r. z udziałem Gotliba, Kopera i Konarskiej¹⁴⁷. Godny odnotowania był także udział malarzy polskich w „salonie letnim” w Royal Academy of Arts przy Piccadilly. Wśród przeszło tysiąca prac malarzy i rzeźbiarzy — głównie brytyjskich — pokazano dzieła R. Kanelby, T. Kopera, Herberta Markiewicza, Marii Seyda, F. Topolskiego i M. Żuławskiego¹⁴⁸.

Najgłośniejszą polską wystawą czasu wojny była ekspozycja zorganizowana między 19 stycznia a 2 lutego 1944 r. przez The Society of Polish Artists in Great Britain w salach The Allied Circle w Londynie. 20 malarzy i rzeźbiarzy polskich pokazało dorobek artystyczny powstały po 1939 r. W wystawie wzięli udział: A. Dynaburska, H. Gotlib, Z. Haupt, J. Henelt, R. Kanelba, J. Konarska, B. Michałowska, S. Mikuła, J. Natanson, T. P. Potworowski, HOG (Helena Okołowicz-Oneszczyk), Z. Ruszkowski, R. Szturm de Sztrem, F. Topolski, M. Żuławski, A. Żyw.

Najpewniej ostatnią wystawą żołnierską był udział polskich artystów w mundurach w ekspozycji sztuki i zdobnictwa 1. Korpusu Brytyjskiego w początkach 1947 r. w Iserlohn w Szkocji. Polacy — żołnierze 1. Dywizji Pancernej, która wchodziła w skład korpusu brytyjskiego — zdobyli dziewięć pierwszych nagród na tej wystawie: w dziale malarstwa pierwszą nagrodę otrzymała Tarpowa, a w dziale rysunku — S. Repeta¹⁴⁹.

¹⁴³ *Allied nations art exhibition for the forces*. London 1943 s. 19; [T. Jeleńska] Jel., *Oblicze wojny*, Dziennik Polski 1942 nr 523 s. 3; H. Gotlib, „*Forces Exhibition*” w Londynie, Polska Walcząca 1942 nr 14/15 s. 5; [T. Jeleńska] Jel., *Wystawa sprzymierzonych*, Dziennik Polski 1942 nr 564 s. 3.

¹⁴⁴ *The art of five Polish soldiers serving with the 10th Polish Mech. Cavalry Brigade*. Catalogue. Great Britain [1942].

¹⁴⁵ [A. Wasilewski] Tony, *Wystawa Pięciu*, Dziennik Polski 1943 nr 878; H. Gotlib, *Polski miesiąc w Leicester*, Polska Walcząca 1942 nr 51 s. 3.

¹⁴⁶ *Through Polish eyes. Exhibition of Polish artistic and record photographs under the patronage of the British Council and with help of the Edinburgh Photographic Society, National Gallery of Scotland, Edinburgh, from 6th to 29th March 1942*. [Edinburgh 1942].

¹⁴⁷ E. Markowa, *Sztuka dla żołnierzy z udziałem artystów polskich*, Dziennik Polski 1943 nr 796 s. 3.

¹⁴⁸ [A. Wasilewski] T., *Salon letni*, Dziennik Polski 1943 nr 873 s. 5.

¹⁴⁹ *Sukces I Dywizji Pancernej na wystawie I Korpusu Brytyjskiego*, Przegląd Polski 1947 nr 3 s. 54.

Wielki sukces odniosła w Londynie ekspozycja malarstwa H. Gotliba, M. Żuławskiego i rzeźby T. Kopera, zorganizowana pomiędzy 8–30 września 1942 r. w Agnews Gallery na Old Bond Street, w której przed wojną wystawiał zazwyczaj Topolski¹⁵⁰.

W październiku 1944 r. miała miejsce zbiorowa „Polish Exhibition”, która się odbywała w Graves Art Gallery w Sheffield¹⁵¹. Katalog tej ekspozycji wymienia prace artystów polskich zamieszkałych w Londynie przed 1939 r., jak i emigrantów wojennych. Większość była w tym czasie członkami Związku Zawodowego Artystów Plastyków Polskich w Wielkiej Brytanii. Pokazano prace m.in. Gotliba, Kopera, Natansona, Kosowskiego, Ruszkowskiego, Topolskiego, Żuławskiego¹⁵².

Przez wiele lat powojennych jedyną instytucją regularnie organizującą polskie wystawy i interesującą się rozwojem i dorobkiem polskiego malarstwa w Wielkiej Brytanii była Polska YMCA w Londynie. W sali wystawowej YMCA na Bayswater (niedaleko od Paddington) odbywały się wystawy malarzy początkujących, jak i dojrzałych. Ponadto, z ramienia YMCA, jeszcze w latach 60. co niedziela odbywały się wycieczki po galeriach londyńskich dla Polaków zainteresowanych poznawaniem sztuki. Przewodnikiem po wystawach był z reguły Marian Bohusz-Szyszko, który korzystał z gościnności YMCA prowadząc w ich lokalu zajęcia i wystawy Studium Malarstwa¹⁵³.

W roku 1949 powstała Oficyna Poetów i Malarzy, której znak graficzny zaprojektował Zygmunt Turkiewicz. OPIM miała być swego rodzaju „komuną”, spółdzielnią, warsztatem pracy pisarzy i malarzy, w którym poeci, prozaicy i graficy współuczestniczyliby w tworzeniu własnych książek. Statut Oficyny, opracowany przez Czesława Bednarczyka, zakładał udział finansowy „członków” owej spółdzielni w postaci składek i ponoszeniu kosztów kolportażu wydawnictw, i to najpewniej zdecydowało, że tylko kilku malarzy zdecydowało się na bliższą współpracę z nowym wydawnictwem. W roku 1950 Bednarczyk, dzięki współpracy z Stanisławem Gliwą rozpoczął wydawanie książek w Mabledon Park, gdzie wówczas pracowali. Różnica poglądów obu drukarzy na rolę ilustracji w książce spowodowała rozjęście się po wydaniu jedynie kilku wspólnych tomów. Gliwa kontynuował działalność drukarni pod swoim nazwiskiem, a OPIM usamodzielniała się współpracując z innymi grafikami. Dla kilku plastyków była to okazja do wydawania tek własnych grafik lub ilustrowania książek przyjaciół. „Zatrudnienie”, czy raczej możliwość publikacji własnych prac, znaleźli w OPIM m.in.: Z. Turkiewicz, M. Kościałkowski, M. Bohusz-Szyszko, A. Werner, Krystyna Herling-Grudzińska i S. Baran. Dwóch innych miało możliwość wydania własnych książek artystycznych: T. Piotrowski i F. Topolski¹⁵⁴. Pomimo silnych związków z artystami z „Grupy 49” — wyrażonymi m.in. przez drukowanie ich prac w rubrykach OPIM w prasie — nie ukazał się planowany w 1952 r. album-teka rysunków „Grupy”¹⁵⁵.

Dorobek grafików i rysowników polskich, typografów, ilustratorów książkowych i prasowych, a także autorów specyficznych form wydawniczych, takich jak „Chronicle” F. Topolskiego, stanowi ważny wkład w dorobek artystyczny „polskiego Londynu”. W stolicy Wielkiej Brytanii działało w okresie powojennym kilkanaście dużych oficyn wydawniczych, których dorobek liczony jest w setkach, a nawet tysiącach tytułów. Opracowaniem graficznym książek polskich zajmowali się z reguły Polacy, wśród nich wybitni malarze, rysownicy

¹⁵⁰ *Catalogue: Henryk Gotlib, Marek Żuławski, Tadeusz Koper, 8th–30th September 1942.* [London 1942]; [T. Jeleńska] Jel., *Gotlib, Żuławski, Koper*, *Dziennik Polski* 1942 nr 670 s. 3.

¹⁵¹ *Adam Kosowski. Murals and paintings*, s. 126.

¹⁵² *Wystawa malarzy polskich*, *Polska Walcząca* 1944 nr 6(204).

¹⁵³ B. Czaykowski, B. Sulik, *Polacy w Wielkiej Brytanii*, s. 335.

¹⁵⁴ J. Kryszak, M. A. Supruniuk, *Oficyna Poetów i Malarzy 1949–1991*. Toruń 1992 s. 17.

¹⁵⁵ *Oficyna Poetów i Malarzy*, *Życie* 1952 nr 4 s. 3; M. Bohusz-Szyszko, *Plastyka*, *Życie* 1952 nr 4 s. 4.

czy graficy, dla których przygotowanie ilustracji lub zaprojektowanie okładki było działalnością grzecznościową lub przypadkową. Wśród takich artystów wymienić należy S. Frenkla, projektującego okładkę do książki Mariana Pankowskiego w OPiM, Z. Turkiewicza — okładka do wierszy Jana Olechowskiego (OPiM), A. Kossowskiego, projektującego okładki dla Jerzego Kossowskiego, S. Kossowskiej, Antoniego Bogusławskiego i książek rocznicowych „Wiadomości”, A. Wenera, współpracującego przez pewien czas z Polską Fundacją Kulturalną, czy S. Knappa, który zaprojektował książkę Stanisławy Kruszelnickiej *Dziwy życia* (Veritas 1948). W większości wypadków autorami okładek i ilustracji byli plastycy mniej lub w ogóle nieznanymi z działalności wystawienniczej — wyspecjalizowani w tej formie ekspresji artystycznej. Do tej grupy grafików i rysowników należą: S. Gliwa (Gryf, Oficyna S. Gliwy, PFK, Veritas, „Dziennik Polski”), Tadeusz Terlecki (Gryf, PFK, Veritas, Orbis, B. Świdorski), Janina Chrzanowska (Instytut Sikorskiego, PFK, Veritas), Danuta Laskowska (OPiM, PFK, Veritas), Andrzej Krauze (Kontra, Aneks), W. R. Szomański (Libella, PFK), Grzegorz Sowula (PFK), Irena Ludwig (PFK, Veritas), Jerzy Faczyński (Veritas), Maria Skińska (PFK), Tadeusz Orłowicz (Gryf, PFK)¹⁵⁶.

W połowie 1951 r. londyńskie koło Zrzeszenia Studentów Polaków Zagranicą zorganizowało niewielką ekspozycję sztuki studentów polskich w Wielkiej Brytanii. Wystawa nie była specjalnym sukcesem artystycznym — raczej wydarzeniem społecznym i towarzyskim — jednak po roku okazało się, że liczba studentów chętnych pokazać swoje prace znacznie wzrosła. Celem kolejnych ekspozycji była wymiana doświadczeń oraz swego rodzaju wzajemna organizacja środowiska młodych artystów, w mniejszym stopniu promocja wartości artystycznych. Inne wystawy, prezentujące prace artystyczne studentów sztuki, architektury i wzornictwa przemysłowego, organizowane były w Instytucie Historycznym im. gen. Sikorskiego lub Domu Kombatanta, w którym Zrzeszenie miało swoją siedzibę, do końca lat 50., a nawet dłużej, choć w po 1955 r. działalność wystawową przejęło Stowarzyszenie Polskie na Uniwersytecie Londyńskim¹⁵⁷. Duży oddźwięk w prasie emigracyjnej miała zwłaszcza III Doroczna Wystawa Prac Studentów Sztuki w roku 1953. Z około 3000 studentów Polaków i polskiego pochodzenia, aż 250 studiowało w tym okresie sztukę bądź architekturę na wyższych uczelniach w Wielkiej Brytanii. Selekcji nadesłanych prac dokonali Topolski i Pacewicz, co zapewne zagwarantowało wysoki poziom. Wśród artystów czynnych w latach późniejszych zadebiutowali wówczas Głuchowska i Giercuszkiewicz¹⁵⁸.

Nie ulega wątpliwości, że wystawy polskie, zbiorowe i indywidualne, w polskich galeriach lub budynkach posiadających sale galeryjne, były jedynym sposobem w miarę stałej obecności sztuki polskiej w środowisku społeczności emigracyjnej i środowisku brytyjskim. W największych galeriach angielskich Polacy wystawiali rzadko, jeszcze rzadziej w zbiorowych wystawach artystów brytyjskich organizowanych przez Royal Academy of Arts, Royal Society of Artists, London Group czy inne organizacje i stowarzyszenia. Z największych galerii brytyjskich, w których wystawiali Polacy po 1945 r., Frenkiel wymienia: Wimpel & Fils (Adler, Potworowski, Żuławski, Kościakowski), Zwemmer (Łączyński)¹⁵⁹. Wśród wielkich muzeów szczególne znaczenie miały wystawy w Victoria & Albert Museum, ale udział w nich Polaków był sporadyczny (Potworowski,

¹⁵⁶ *Okładki książek polskich w Anglii* [katalog wystawy oprac. przez J. L. Englerta]. Londyn 1981.

¹⁵⁷ B. W., *Nie od razu Kraków zbudowano*, *Życie Akademickie* 1952 nr 6/7 s. 2; [notatka], *Życie Akademickie* 1953 nr 4 s. 8; B. Czaykowski, B. Sulik, *Polacy w Wielkiej Brytanii*, s. 539.

¹⁵⁸ M. Wróblewski, *Wystawa prac polskich studentów sztuki*, *Życie* 1953 nr 20 s. 3.

¹⁵⁹ S. Frenkiel, *Polskie malarstwo*, s. 122.

Żuławski)¹⁶⁰. W roku 1960 miała miejsce też jedyna wystawa polska w Buckingham Palace; F. Topolski ozdobił swoimi freskami jedną z sal pałacu królewskiego.

Zupełnie sporadycznie Polacy brali udział w wystawach angielskich poza Wielką Brytanią. Trzeba jednak zaznaczyć, że od początku lat 50. stale rosła liczba niewielkich wystaw w małych prywatnych galeriach i domach aukcyjnych, w których uczestniczyli artyści polscy indywidualnie lub wspólnie z malarzami i rzeźbiarzami brytyjskimi. Polacy byli też obecni w dużych wydarzeniach artystycznych na Wyspach Brytyjskich, takich jak „South-Bank Exhibition” czy Międzynarodowy Festiwal Teatralny w Edynburgu¹⁶¹. Obecność ta była na tyle znacząca, że z końcem lat 50. i na początku 60. recenzenci opisując polskie wydarzenia kulturalne zauważali: „jeżeli idzie o wystawy plastyków polskich, to trudno wprost nadażyć z ich wynotowywaniem”¹⁶², „żyjemy w prawdziwym kalejdoskopie wystaw polskich artystów plastyków”¹⁶³, „posypały się polskie wydarzenia artystyczne”¹⁶⁴, „nieprzerwany łańcuch wystaw i pokazów”¹⁶⁵, „w zakresie sztuk plastycznych trwa nieustający ciąg inauguracji wystaw artystów polskich”¹⁶⁶.

Organizowane przez APA coroczne wystawy plastyków polskich, ze względów finansowych głównie z Wielkiej Brytanii, stanowiły od końca lat 60. jedyną okazję do konfrontowania ich dorobku artystycznego. Od 1968 ekspozycja powiązana została z przyznawaną przez Romana Garby-Czerniawskiego „The Garby Prize” (Garby Award) dla najlepszego wystawcy (medal i opłacenie kosztów indywidualnej wystawy)¹⁶⁷. Laureatami pierwszych medali zostali: K. Dźwign, W. Fusek-Forosiewicz, M. Bohusz--Szyszko, Magda Sawicka, Z. Turkiewicz, Ewa Rusiecka, S. Witorzeniec, J. Baranowska i T. Znicz-Muszyński¹⁶⁸.

W połowie lat 60. liczba wydarzeń plastycznych z udziałem Polaków w Wielkiej Brytanii ustabilizowała się. Stałymi jej elementami były: coroczna wystawa malarzy i rzeźbiarzy zrzeszonych w APA, ekspozycja dorobku uczniów i absolwentów Studium Malarstwa Stalugowego oraz wystawa dorobku Stowarzyszenia Fotografików. Każdego roku mniejsze lub większe wystawy polskie — indywidualne, zbiorowe lub z udziałem Polaków — organizowały galerie polskie: Grabowskiego, Drian Gallery i Cassel Gallery, oraz polska YMCA w Sali Klubowej. Każdego roku odbywały się też zbiorowe ekspozycje brytyjskich ugrupowań artystycznych, do których należeli Polacy, w tym zwłaszcza London Group, Free Painters Group i National Art Society. Do wymienionych wyżej dodać należy indywidualne wystawy dorobku najwybitniejszych malarzy i rzeźbiarzy polskich żyjących na emigracji, takich jak Topolski, Żuławski, Ruszkowski, Kossowski, Knapp, Black, Koper, Nałęcz, Baranowska (oraz coraz liczniejsi w tym okresie malarze z Polski) w mniejszych i większych galeriach na terenie całej Wielkiej Brytanii. Można zaryzykować pewną ocenę statystyczną, wg której w okresie tym w ok. 20 wydarzeniach brało udział prawie 80 artystów plastyków polskich (niektórzy w kilku rocznie)¹⁶⁹.

¹⁶⁰ [J. Ostrowski] (n), *Polskie życie kulturalne*, Orzeł Biały 1961 nr 1 s. 3.

¹⁶¹ A. Drwęska, *Półroczny bilans malarski*, Orzeł Biały 1951 nr 38 s. 3; W. S-ki, *Polskie życie kulturalne*, Orzeł Biały 1957 nr 37 s. 3.

¹⁶² [J. Ostrowski] (n), *Polskie życie kulturalne*, Orzeł Biały 1957 nr 50 s. 3.

¹⁶³ Tenże, *Polskie życie kulturalne*, Orzeł Biały 1959 nr 16 s. 5.

¹⁶⁴ Tenże, *Polskie życie plastyczne*, Orzeł Biały 1956 nr 11 s. 3.

¹⁶⁵ Tenże, *Polskie życie kulturalne*, Orzeł Biały 1961 nr 25 s. 3.

¹⁶⁶ Tenże, *Polskie życie kulturalne*, Orzeł Biały 1961 nr 1 s. 3.

¹⁶⁷ *Association of Polish Artists in Great Britain — 7–25 October 68* [folder wystawy] Drian Gallery.

¹⁶⁸ B. O. Jeżewski, *Polski Londyn / Polish guide to London 1973/1974*. Londyn 1973 s. 89; B. O. Jeżewski, *Polski Londyn / Polish guide to London 1976*. Londyn 1976 s. 94.

¹⁶⁹ J. Ostrowski, *Życie kulturalne polskiego Londynu*, Orzeł Biały 1966 nr 2 s. 43–45; J. W., *Letnia wystawa w Cassel Gallery*, Kronika 1964 nr 31 s. 2.

Wiele inicjatyw związanych z promocją sztuki polskiej na emigracji wykazywali młodzi pisarze, publicyści i wydawcy, skupieni wokół czasopism studenckich i absolwenckich takich jak „Życie Akademickie”, „Merkuriusz Polski” i „Kontynenty” oraz Zrzeszenia Studentów Polaków Zagranicą. W początku lat 50. organizowali oni wystawy sztuki studentów szkół artystycznych, ale spotkali się z zarzutem, że nie mają szacunku dla kultury polskiej. Próbą pogodzenia tradycji z „nowoczesnością” był dodatek artystyczny do „Merkuriusza Polskiego”. W kilku numerach czasopisma z pierwszej połowy 1956 r. ukazywał się „Szkiecownik Kresowy” Mariana Kratochwila w formie osobnych tablic oraz rysunków w tekście¹⁷⁰. W początku lat 60. grupa pisarzy skupionych wokół czasopisma „Kontynenty” prowadziła w Londynie Klub „Piątego Koła”, skupiający osoby „wyobcowane z emigracyjnego środowiska kulturalnego”. Jednym z założycieli Klubu był Zdzisław Broncel. Wśród osób uczestniczących w zebraniach klubu byli liczni malarze, wśród nich regularnie bywali: S. Frenkiel i A. Werner¹⁷¹.

We wrześniu 1970 r., przy okazji Kongresu Współczesnej Nauki i Kultury Polskiej na Obczyźnie, sekcja sztuk plastycznych Kongresu przygotowała dwie duże wystawy sztuki współczesnej artystów plastyków polskich żyjących poza krajem: w Imperial College przy Exhibition Road (9–12 września) oraz tę samą ekspozycję w POSK-u (15 września – 6 października). Pokazano na nich prace prawie 60 artystów polskich z całego „emigracyjnego” świata — wyłącznie malarstwo sztalugowe. Z Anglii pokazano prace: Baranowskiej, Beutlicha, Bohusza-Szyszko, Bobrowskiego, Karoliny Borchardt, Krystyny M. Czelnay, Dobrowolskiego, Barbary Domańskiej, Dźwiga, Frenkla, Władysława i Ireny Fusek-Forosiewiczów, Głuchowskiej, Gotliba, Andrzeja Grabowskiego, Ewy Ilnickiej, Ireny Jakubowskiej, Karczewskiej, Kłosa, Korn, Kossowskiego, Kościakowskiego, Rolanda A. Łubieńskiego-Wentworth, Haliny Martin, Nałeczowej, Piesowockiego, Piwowara, Anny Przyłęckiej, Stanisława Reychana, Marii Rogoyskiej, Ruszkowskiego, Stasi Stachowicz, Stockiego, Sukiennickiej, Szomańskiego, Terleckiego, Turkiewicza, Tadeusza Wąsa, Wenera, Stanisławy Witorzeniec, Zielińskiego, Znicz-Muszyńskiego. Osobny katalog pn. *Polska sztuka współczesna na Obczyźnie* ukazywał, niestety, czarno-białe ilustracje ich prac. Z niezrozumiałych powodów zabrakło na wystawie malarstwa Topolskiego, Żuławskiego i kilku innych malarzy starszego pokolenia¹⁷². Kolejny Kongres w 1985 r. był również okazją do wystawy, a nawet kilku osobnych ekspozycji¹⁷³.

W połowie lat 70. powstała w Londynie z inicjatywy Ewy i Stanisława Rusieckich Konfraternia Artystów Polskich w Wielkiej Brytanii¹⁷⁴. Znalazła opiekę w POSK-u, gdzie realizowane były wszystkie wydarzenia artystyczne. Jednym z najgłośniejszych była wielka wystawa plastyków 3–11 maja 1975 r. w Sali Rautowej POSK. Pokazano na niej ponad 150 eksponatów (malarstwo, rysunek, fotografia i rzeźba) następujących artystów: S. Baran, Wojciech Cichocki (rysunek), Eugeniusz Kokosiński (foto), D. Kozłowska-Głuchowska, Irena Kuhn (rzeźba papierowa), Stefan Legeżyński, W. Marynowicz (fotografie), Maria Aniela Pawlikowska, Maria Luisa Pawlikowska (grafika), Maria Rajeczka (grafika), Maria Rogoyska (tkaniny), Ewa Rusiecka, Stanisław Rusiecki, Maria Dowling-Skibińska, Jerzy Stocki (rzeźba), Helena Waszczukowa, S. Witorzeniec, Barbara Zieliń-

¹⁷⁰ Merkuriusz Polski 1956 nr 2 s. 1; nr 5, tablica.

¹⁷¹ B. Czaykowski, B. Sulik, *Polacy w W. Brytanii*, s. 365.

¹⁷² *Polska sztuka współczesna na Obczyźnie / Contemporary art by Polish artists abroad*. Londyn 1970.

¹⁷³ *Prace Kongresu Kultury Polskiej*, t. I, s. 59–76.

¹⁷⁴ Cz. Bednarczyk, *W podmostowej arkadzie*. Londyn 1988 s. 105.

ska. Konfraternia organizowała także wystawy indywidualne: w 1980 r. urządzono ekspozycję malarstwa Jadwigi Rostowskiej i rzeźb Czesława Kelsey-Koładyńskiego¹⁷⁵.

Rok 1981, to krótki okres flirtu artystów krajowych i emigracyjnych. Większa swoboda wypowiedzi artystycznej oraz ułatwienia w otrzymaniu paszportu spowodowały, że w polskich galeriach w Londynie czy Paryżu możliwe były wystawy malarzy mieszkających w Polsce. Wśród licznych wspólnych inicjatyw wymienić można np. konkurs „AK w sztuce” rozstrzygnięty w marcu 1981 r. w Londynie. Jury, pod przewodnictwem M. Bohusza-Szyszko i Z. Ruszkowskiego, przyznało cztery wyróżnienia: po dwa dla artystów z Polski i z emigracji. Wyróżnienia otrzymali M. Łączyński i J. Stocki.

Przygotowany z rozmachem Kongres Kultury Polskiej na Obczyźnie w 1985 r. ujął w programie kilka wydarzeń artystycznych z różnych dziedzin. Były to m.in. koncerty muzyczne, przedstawienia teatralne, trzy wystawy bibliofilskie — pamiętników emigracyjnych, ekslibrisów emigracyjnych i okładek książek polskich wydanych na obczyźnie, wystawa filatelistyczna oraz wystawa dorobku 35-lecia Stowarzyszenia Fotografików Polskich¹⁷⁶. Najważniejszym przedsięwzięciem artystycznym była — jak się wydaje — ekspozycja malarstwa, grafiki i rzeźby 62 artystów zamieszkałych na terenie Wielkiej Brytanii pn. „Polska sztuka współczesna na obczyźnie”, pokazywana w Galerii POSK między 14 a 20 września. Ograniczenie ekspozycji wyłącznie do dzieł sztuki powstałych na Wyspach Brytyjskich wynikało z względów finansowych i technicznych¹⁷⁷.

Należy dodać, że również przy okazji Kongresu Kultury Polskiej na Obczyźnie w sierpniu 1995 r. miała miejsce w Galerii POSK wystawa malarstwa i rzeźby prawie 50 artystów emigrantów¹⁷⁸.

ZAKOŃCZENIE

Niniejszy szkic jest zaledwie wstępem do opisu zjawiska niezwykle bogatego i złożonego. Dzięki wieloletnim zabiegom i staraniom udało się w ciągu ostatnich 10 lat zgromadzić w toruńskim Archiwum Emigracji w Bibliotece Uniwersyteckiej obszerną i unikatową dokumentację życia, działalności i dorobku ponad 800 artystów plastyków, fotografików i architektów polskich i polskiego pochodzenia mieszkających, wystawiających i tworzących na Wyspach Brytyjskich w całym XX w. Zebrany materiał dokumentacyjny, na który składają się zarówno całe archiwa artystyczne, fragmenty spuścizn po malarzach, wielkie kolekcje dzieł sztuki, jak i pojedyncze prace malarskie, rzeźbiarskie czy graficzne, dokumenty dotyczące polskich galerii, ugrupowań i wydawnictw artystycznych oraz historyków sztuki, a także teki wycinków prasowych i wyimków z książek, zbiór katalogów, plakatów i folderów wystawowych oraz pamiątki po plastykach jest porządkowany i uzupełniany o materiały kopiowane w polskich archiwach, muzeach, galeriach i zbiorach prywatnych. W Archiwum Emigracji trwają prace nad przygotowaniem słownika plastyków polskich w Wielkiej Brytanii, ale już teraz zebrany materiał archiwalny stanowi ważne źródło do studiów nad biografiami poszczególnych osób.

¹⁷⁵ *Plastyka, Przegląd Powszechny* 1980 nr 9 s. 24.

¹⁷⁶ *Prace Kongresu Kultury Polskiej*, t. I, s. 59–76; *Wystawa retrospektywna Stowarzyszenia Fotografików Polskich, Polska YMCA, Londyn 1950–1985*. [Katalog wystawy]. Londyn 1985; J. L. Englert, *Ex-libris polski na obczyźnie*. [Katalog wystawy]. Londyn 1985.

¹⁷⁷ J. Baranowska, *Polska sztuka współczesna na Obczyźnie*, [w:] *Prace Kongresu Kultury Polskiej*, t. I, s. 67.

¹⁷⁸ *Forma i kolor / Form and colour. Wystawa sztuk plastycznych*, ed. by J. Baranowska and S. Frenkiel. London 1995.

W roku 1964, w „Tygodniu Polskim”, S. Frenkiel napisał:

Za 40 lat będą o nas monografie pisać, prace magisterskie poświęcać i na śmietnikach i strychach szukać materiałów. Kiedyś historia będzie to społeczeństwo sądzić nie osiągnięciami polityków i żołnierzy, ale na podstawie sztuki i literatury, którą ono pozostawiło¹⁷⁹.

Minęło 40 lat od tamtego momentu, a jedynym wymiernym efektem wzrostu zainteresowania studiami nad sztuką plastyków z Anglii są prace magisterskie powstałe na seminarium prof. Jana W. Sienkiewicza na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim, poświęcone sztuce F. Topolskiego, J. Baranowskiej, H. Nałęcz i Drian Gallery, M. Żuławskiemu i zbiorom sztuki polskiej w Londynie, oraz na seminarium prof. Krzysztofa Pomiana w Katedrze Historii Sztuki i Kultury UMK w Toruniu, poświęcone A. Kossowskiemu, A. Wernerowi, L. Piesowockiemu, S. Gliwie i M. Kratochwilowi.

¹⁷⁹ S. Frenkiel, *Po wystawie „Dwa światy”*, [w:] tegoż, *Koźuchy w chmurach*, s. 202.

„JAK MALUJĘ, JESTEM SZCZĘŚLIWA”

Z JANINĄ BARANOWSKĄ ROZMAWIA
MAJA ELŻBIETA CYBULSKA

Janina BARANOWSKA (Wielka Brytania)

Janina Baranowska, z domu Zbaraszewska, malarka, urodziła się w 1925 r. w Grodnie. Deportowana do Kazachstanu w 1940 r., wydostała się stamtąd z Armią Andersa. Ukończyła liceum w Edynburgu. Studiowała w Borough Polytechnic w latach 1947–1950. Kontynuowała naukę w Studium Malarstwa Sztalugowego Polskiego Uniwersytetu na Obczyźnie w latach 1951–1954. Malarstwo uzupełniła studiami z zakresu ceramiki i technik graficznych w Putney School of Arts w latach 1955–1956. Pokazywała swoje prace na wystawach indywidualnych i zbiorowych w prestiżowych galeriach i muzeach. Jej obrazy znajdują się w prywatnych i publicznych kolekcjach w Wielkiej Brytanii, Polsce, Australii, Belgii, Francji, Monaco, Norwegii, USA, Watykanie i w Wenezueli. Janina Baranowska maluje również ikony, zajmuje się ceramiką i witrażownictwem. Jej witraże zdobią kościół św. Andrzeja Boboli w Londynie i Przenajświętszej Trójcy w Wolverhampton. Jest członkinią kilku brytyjskich stowarzyszeń artystów plastyków. Od momentu powstania Zrzeszenia Artystów Plastyków Polskich w Wielkiej Brytanii w 1958 r. była jego sekretarzem. W latach 1981–1991 sprawowała funkcję prezesa. Mieszka w Londynie. Rozmowa została przeprowadzona w mieszkaniu państwa Baranowskich, na Wimbledon Park, 4 listopada 2003 r.

M.E.C.

Maja Elżbieta Cybulska: Stanisław Frenkiel napisał kiedyś, że „Baranowska jest sobą najbardziej wtedy, kiedy smaruje farbami płaską powierzchnię”¹. Ale przecież Pani jest sobą także wtedy, kiedy Pani zajmuje się ceramiką, witrażownictwem, sprawuje funkcje zawodowe i społeczne. Jest Pani żoną, matką, babką. Miała Pani około 30 wystaw indywidualnych, ponad 60 zbiorowych. Skąd tyle energii?

¹ S. Frenkiel, *Malarstwo Baranowskiej*, Wiadomości 1975 nr 12 s. 3.

Janina Baranowska: Trudno mi powiedzieć. Wszyscy, tak jak pani, zadają mi to pytanie. Po prostu jestem dobrze zorganizowana i dlatego potrafię na raz robić parę rzeczy. Stąd ta energia, przypuszczalnie, że muszę to robić. Energia przychodzi zupełnie niespodziewanie.

Co Panią absorbuje teraz?

W dalszym ciągu malowanie jest dla mnie najważniejsze. Później idą miedzioryty, gwasze, akwarele. Na drugim planie jest praca społeczna. W tej chwili pracuję w POSK-u, prowadzę tam Galerię już od kilku lat. Miałam prowadzić ją tylko parę tygodni, w zastępstwie, tymczasem zostałam. Poza tym mam domowe sprawy, rodzinne.

Jakie płótna powstają obecnie?

W dalszym ciągu kontynuuję mój ostatni styl. Staram się go pogłębić, żeby miał ciekawą formę, kolory. Jeżeli chodzi o malowanie to chyba tylko tyle.

Proszę coś powiedzieć o swoim stylu.

Moim stylem jest *reflection* [malarstwo refleksyjne — M.E.C.]. To przyszło tak zupełnie niespodziewanie, bo zaczęłam od czystej abstrakcji. Kiedy skończyłam studia, zaczęłam malować abstrakty. To był koniec lat 50. i lata 60. Miałam dużo wystaw, powodzenie było zadowalające. Pracowałam przy abstraktach dokładnie do roku 1975.

A dlaczego Pani przeszła od abstraktu do stylu figuratywnego?

Mój obecny styl to jest abstrakt i figura, połączone. Abstrakt jest tłem obrazu. Figura zostaje wpleciona tak, żeby tworzyła całość. Dlaczego przeszłam? Po prostu po pewnym czasie miałam potrzebę kontaktu z człowiekiem: obserwacja człowieka, nie przyrody, nie otoczenia, nie tego co się dzieje dokoła mnie. Człowiek był zawsze na ostatnim planie. Potem się wysunął na pierwszy plan i zaczęłam obserwować ludzi.

Ale nawet u ludzi uwypuklone są formy, kształty, linie. Np. twarze często nie mają rysów. To musi być tak, bo inaczej by nie było powiązane z abstrakcją.

A Pani zależy na powiązaniu z abstrakcją.

Zależy mi. Tyle lat pracowałam, malowałam abstrakcyjnie, że nie chciałabym tego porzucić. Abstrakt ma dużo ciekawych rzeczy w sobie i człowiek, który rozumie abstrakt może sporo zauważyć, poza tym co się maluje. Tam są pewne myśli głębsze.

Pani jest zdania, że dzięki abstraktowi realizuje się jakieś ważne przesłanie. Zauważyłam, że figury na Pani obrazach nie są dokładnie sprecyzowane, stuprocentowo konkretne. One się tak wylaniają. Pani daje konkretne tytuły do swoich obrazów, ale trzeba wielu rzeczy się domyślać. Czy uważa się Pani za osobę tajemniczą?

Nie jestem wylewna, raczej zamknięta w sobie.

A czy może Pani zdradzić tajemnicę malowania swoich obrazów?

Robię bardzo maleńki szkic jak jadę kolejką, czy jestem w parku, czy na ulicy. Coś zauważę, co mi specjalnie wpada w oko i zaraz sobie szkicuję. Potem w studio ten szkic rozpracowuję i przerzucam na płótno bardzo starą metodą.

To znaczy...

Robię kratę, żeby ten szkic dokładnie był przerzucony, żeby nie było żadnych zmian.

Pani nigdy nie zmienia koncepcji?

Ja to widzę. Widzę skończone i nawet namalowane.

A kolory? Czy kolory Pani też widzi, kiedy Pani szkicuje?

Kolory mam już w wyobraźni.

Nawet wtedy kiedy Pani maluje zwierzęta, krowy powiedzmy, to Pani je widzi w określonej barwie? Tu [w mieszkaniu państwa Baranowskich — M.E.C.] są niebieskie, ale ma Pani jeszcze inne krowy np. fioletowe.

O tak, różne. Jechaliśmy autostradą M3, która jest najspokojniejsza z tych wszystkich autostrad angielskich. Był taki pochmurny dzień i później zaczęły się błyskawice. Światła były ciekawe i pierwszą rzeczą, którą zobaczyłam w błyskawicy to była grupa krów. Trochę wyglądały jak widma, ale naprawdę były bardzo interesujące. Oczywiście, jeżeli w trakcie malowania jakiś kolor nie pasuje, nie jest zgrany z drugim kolorem, dopełniającym, to go wyrzucam i daję inny. Jaśniejszy, ciemniejszy, czy w ogóle inny.

U Pani w ogóle jest dużo zwierząt na obrazach. Krowy są spokojne, bierne, ale jest też kot i kanarek. Czy to nie okrutne połączenie?

Nie, absolutnie. To mój kot, który był taki śmieszny. Mieliśmy ptaki i jednego kota. On te ptaki zawsze obserwował. Jak mnie nie było w pokoju zaraz siadał przy klatce i patrzył na kanarka. To była ciekawa kompozycja: jego spojrzenia takie, czasami drapieżne. I ja to uchwyciłam.

Konie też widać na Pani obrazach, ale krowy są niezrównane. Co Panią pociąga w tych krowach?

Pociąga mnie oczywiście forma. One są takie grubaśne i takie ciężkie. Bo jak jest coś delikatne, filuterne, to trudniej. Niezależnie od tego ja lubię krowy, konie, w ogóle wszystkie zwierzęta.

Czy Pani wychowała się na wsi?

Nie. Ale jeździłam często do babci. Babcia mieszkała niedaleko od Nowogródka.

Á propos jazdy. To jest kolejny motyw w Pani malarstwie, który mnie bardzo interesuje. Za-uważałam grupę obrazów przedstawiających stacje, poczekalnie, perony. Na jednym z nich kobieta macha białą chusteczką, kiedy pociąg odjeżdża. Pani chyba dużo podróżowała. Swego czasu bardzo dużo, ale częściej podróżowałaś samochodem niż pociągiem.

A jaka była Pani pierwsza podróż?

Moja pierwsza podróż była do Włoch.

Kiedyś Pani powiedziała, że pierwsza była podróż z Grodna do Lidy.

Tak. Mój ojciec był wojskowym i miał do dyspozycji maleńki samochodzik, który nazwaliśmy Muszką. Zawsze w niedzielę wyjeżdżaliśmy albo do Białegostoku, albo do Lidy, gdzie można było zobaczyć coś ładnego, zwłaszcza interesowały nas widoki. I to od najmłodszych lat. Tak wyglądały moje podróże, które zresztą pozostawiły pewien ślad, bo ja je bardzo dobrze pamiętam i pamiętam te widoki.

Czy ożyły w Pani malarstwie później?

Przypuszczam, że te widoki, które później rysowałam, miały jakieś powiązania. Może nie są podobne do tych, które widziałam, ale atmosfera...

Co było w niej szczególnego?

Tam było zawsze coś nieoczekiwanego. Jeździliśmy do takiego miejsca gdzie była wąska rzeczka, nie pamiętam jak się nazywała i sosnowy las. Na skraju lasu był grób. I ten grób mnie fascynował. Prosiłam ojca, żeby się dowiedział co to za grób. Okazało się, że tam była jakaś epidemia, bardzo dużo ludzi umarło i człowiek, który pochowany był w tym grobie też wtedy zmarł. Widocznie był najważniejszy w tej okolicy, bo go tak pięknie pochowali. Z powodu tego grobu tam był jakiś dziwny nastrój, tajemniczy. Dla mnie osobiście.

Czy te wczesne obserwacje gdzieś Pani utrwałała?

Oczywiście, że tak. Rysowałam będąc jeszcze w szkole powszechnej. Robiłam rysunki, które wisiły w klasie na ścianach.

To były podróże dzieciństwa. A potem?

Potem to były podróże dalsze. Ucieczka z rodzinnego miasta, z Grodna, przed Rosjanami. Powiedziano nam, że jako rodzina wojskowa będziemy aresztowane. Na pewno nas wywiozą do Rosji. Ponieważ ojciec był w Warszawie i przysłał przewodników, żeby nas zabrali, to skorzystałyśmy z tego.

A co Pani ojciec robił w Warszawie?

Mój ojciec przed samą wojną został tam przeniesiony. Już było załatwione mieszkanie, świadectwa do szkół i mieliśmy po wakacjach, bo mamusia nie chciała jechać przed wakacjami, zupełnie się tam przenieść. No, już nie zdążyliśmy. Kiedy przechodziłyśmy przez zieloną granicę aresztowali nas. Siedziałyśmy niedługo, ale to wystarczyło. Ciężkie przeżycie. To było więzienie w Zarębach Kościelnych. Nie wiem czy to było jakieś przejściowe więzienie, w każdym razie było przykre. W nocy odbywały się przesłuchania. Mnie nie przesłuchiwali, ale innych. A w tej celi była masa ludzi. Łapali i zamykali ich razem z nami. Przesłuchiwanym musieli bić, bo były krzyki. Z Rosji wydostałam się z Armią Andersa. Moja siostra pierwsza powędrowała w stronę Armii, która była na południu, w Jangi-Julu. Pracowała w sztabie jako maszynistka. Załatwiła to, że major Petrolanis, którego żona i córki były razem z nami, w tej samej wiosce, przyjechał po swoją rodzinę i miał przy sobie specjalne papiery, żeby nas zabrać. W ten sposób opuściłyśmy to miejsce. Chciałabym jeszcze powiedzieć jak wyglądało, żeśmy w ogóle się dowiedziały, że jesteśmy wolne, bo pracowałyśmy codziennie od świtu do zachodu słońca, w polu. To było w Kazachstanie, w posesji Dworańsk. Przeważnie kobiety tam pracowały. Zmęczone strasznie. Gdzieś tak po południu zobaczyłyśmy, że coś do nas jedzie. Bryczka z tzw. przedsiębiorcą. Wsiadł z tej bryczki i powiedział: no, jesteście wolne, możecie jechać do domu. Ponieważ on często sobie żartował, nie wierzyłyśmy, że to jest prawda. Później okazało się, że jest, ale do domu jechać nie mogłyśmy, bo tam byli Niemcy, za to z wioski mogłyśmy wyjechać. Jechałyśmy saniami, z workami kartofli, w zimie, ale już śniegi topniały. Musiałyśmy się śpieszyć, żeby dotrzeć do najbliższego miasta, do Aktiubińska. Przed miastem była rzeka, przez którą trzeba było się przeprawić. Przeprawiłyśmy się szczęśliwie, bo była jeszcze na tyle zamrznięta, że lód nie pękał. Zaczęło się życie w mieście. Muszę pani powiedzieć śmieszna rzecz, że tylko ja, najmłodsza z rodziny, dostałam pracę, jako pomocnica stolarza. Heblowałam deski, robiłam jakieś klatki dla ptaszków i różne historie. Dostawałam za to ciasto na chleb. To był cały mój zarobek.

Czy do tej pracy potrzebne były jakieś umiejętności artystyczne?

Nie, absolutnie. Ciężko pracowałam jak taki czarnoroboczy. I musiałam jak najwięcej tego zrobić. Stamtąd podążyłam z matką do Jangi-Julu. Zgłosiłam się od razu do wojska, żeby wyjechać z Rosji. Moja matka też się zgłosiła, ale jej nie przyjęli. Więc była jako

cywilna osoba. Moja matka nie dojechała do Iranu, bo się rozchorowała. Ja byłam z siostrą. Właściwie to zawsze byliśmy oddzielnie, bo ona była przy sztabie, a ja w wojsku jakieś kursy chciałam robić: kurs samochodowy, kurs łączności.

Więc najpierw był Iran, potem Irak...

W Iraku też były trudne czasy. Mieszkałyśmy w namiocie, gdzie niczego nie było. Spałyśmy na piasku, a w deszcz pływałyśmy, bo namiot nie był zabezpieczony. Stamtąd dostałam się do Palestyny i przeszłam kurs prawa jazdy. Chciałam koniecznie pójść do szkoły. W szkole dekorowałam całą moją klasę portretami znanych pisarzy. Były święta wielkanocne to zrobiłam grób Chrystusa w kościele polowym. Udał mi się wyjątkowo. Wtedy mnie zawołano do władz naszych szkolnych i powiedziano, że będę studiowała sztukę. Skierowano mnie do Vlastimila Hofmana², który był w Nazarecie. Niestety, uczył mnie rysunku, a ja już rysunek miałam dobrze opanowany.

Po opuszczeniu Palestyny dokąd Pani się udała? Bo ciągle jesteśmy przy tych podróżach. Do Egiptu i tam zrobiłam kurs łączności. Nawet zdawałam egzamin wcześniej, bo był transport do Anglii. Prawdziwa okazja. Moja siostra też tam jechała i bardzo chciała, żebym była razem z nią. Jakoś nie bałam się, choć to było bardzo niebezpieczne, tylko ja sobie z tego nie zdawałam sprawy. Był 1945 r. Jeden okręt przed nami został storpedowany i podchorążacy zginęli. Nasz, bardzo duży, jeden z największych angielskich okrętów pasażerskich, wiozł oficerów z Burmy, a także rodziny polskie. Dotarł do Liverpoolu. Wsiadłam w pociąg i pojechałam na północ do Szkocji. Tam miałam skierowanie. Mieszkałam w domu ochotniczek. Niektóre panie zostały przyjęte do lotnictwa. To był pobyt przejściowy, a miasto daleko, daleko... Zimne.

Ale musiała przecież Pani trafić do większego miasta, żeby robić to, co Pani chciała.

Udałam się do Edynburga. Chodziłam do Dunalastair House. To było gimnazjum i liceum. Skończyłam szkołę i pojechałam do Londynu. Najprzyjemniejszy okres mojego życia to właśnie Londyn. Zaczęłam studia [w Borough Polytechnic — M.E.C.]. Moim nauczycielem był Bomberg³. On przez lata całe był nie uznawany. Uczył malarstwa i robił to bardzo dobrze, naprawdę fachowo. Dużo skorzystałam na jego lekcjach. Później dopiero, jak umarł, to od razu miał dwie wystawy, w Tate Gallery.

Z tych lekcji na pewno wyniosła Pani wiedzę jak dobry obraz powinien wyglądać.

Obraz jest dobrze namalowany wtedy, kiedy jest płaski. To jest fachowe powiedzenie. Płasko namalowany obraz jest taki, z którego nic nie wyskakuje. Wszystkie formy się ze

² Vlastimil Hofman (1881–1970), malarz, reprezentant nurtu symbolistycznego, syn Czecha i Polki. Studiował w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Jacka Malczewskiego, Józefa Unierzyńskiego, Jana Stanisławskiego i Leona Wyczółkowskiego. W czasie II wojny światowej z Legionem Czeskim przeszedł przez Tarnopol, Sambuł, Hajfę i Tel Awiw do Jerozolimy. W 1946 r. wrócił do Krakowa i wkrótce osiadł w Szklarskiej Porębie, gdzie zmarł.

³ David Bomberg (1890–1957), malarz, syn żydowskich emigrantów z Polski. Studiował w Central School of Arts and Crafts, w Jewish Educational Aid Society i w Slade School of Fine Art. Odbył kilka podróży do Paryża, wystawiał z ważnymi grupami londyńskimi i miał pokaz indywidualny. W latach 1945–1953 był wykładowcą w Borough Polytechnic. Jego uczniami byli m.in. Leon Kossoff i Frank Auerbach, artyści, których sztukę ceni się bardzo wysoko. Bomberga charakteryzuje Edyta Trytek w „Janina Baranowska — malarka z Londynu”, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Andrzeja K. Olszewskiego w Katedrze Sztuki Nowoczesnej KUL, Wydział Nauk Humanistycznych. Lublin 1999, 86 s. Pracę tę udostępniła mi ze swoich zbiorów Janina Baranowska.

sobą łączą. Związane są kolorem, czy specjalną kompozycją. Jak nie jest dobrze skomponowany, to obraz nie jest dobry. W tym obrazie wszystko musi się trzymać.

Studiowała Pani u Bomberga, ale znalazła się Pani również w kręgu oddziaływania [Mariana] Bohusza-Szyszki.

Zgłosiłam się do niego na lekcje. W międzyczasie wysłałam za męża⁴. Po dwóch latach urodził się syn. Byłam w domu i malowałam. Bohusz miał lekcje w soboty i w niedziele. Tam było przyjemne grono malarzy, którzy przyjechali z Rzymu. Nie skończyli studiów, więc kończyli tutaj. To była zaakceptowana szkoła [Studium Malarstwa Ształugowego — M.E.C.]. Bohusz-Szyszko bardzo zwracał uwagę na kolory. Zwłaszcza kolory dopełniające. Malarze, którzy z nim pracowali, dużo dobrego wynieśli z jego pracowni. Dobrze uczył.

Jaki on był?

Zapalony malarz, organizował wycieczki do muzeów. Potrafił pociągnąć za sobą masę ludzi. Zawsze ciekawie mówił i pisał o sztuce.

A czy Pani zajmuje się pracą dydaktyczną?

Mogę uczyć, ale nie uczę. Przeszkadza mi to w malowaniu. Dla mnie jest ważniejsze moje malowanie, niż nauczanie.

W „Contemporary Polish Artists in Great Britain”, zredagowanym przez Panią, na 100 artystów jest 17 kobiet malarek⁵. Od czasu wydania przybyło oczywiście dużo nowych nazwisk. Wymienię więc tylko kilka. Karolina Borchardt, Irena Fusek-Forosiewicz, Halima Nałęcz, Halina Sukiennicka. Jak Pani myśli, dlaczego tyle kobiet na emigracji zajmowało się malarstwem?

Myślę, że Bohusz-Szyszko wiele osób wciągnął do swojego grona artystów. Poza tym niektóre malarki zaczęły studiować przed wojną, ale nie skończyły, więc tu chciały mieć jakiś dyplom.

⁴ Maksymilian Baranowski, mąż malarki, ur. w 1913 r., więzień łagrów sowieckich, wydostał się z Sowietów z Armią Andersa. Z zawodu architekt, był jednym z założycieli Akademickiego Związku Sportowego w Londynie. Zapalony tenisista, poeta i przez ponad 30 lat dyrygent Chóru im. Karola Szymanowskiego w Londynie.

⁵ *Contemporary Polish artists in Great Britain*, ed. by J. Baranowska. London 1983, 101 s. Karolina Borchardt (1900–1995) ur. w Mińsku, pierwsza kobieta pilot. Po wojnie studiowała w Londynie malarstwo pod kierunkiem Mariana Bohusza-Szyszki. Wydała album *Karolina Borchardt: selection of paintings* (New York 1975); Irena Fusek-Forosiewicz (1910–2002) ur. w Charewiczach, studiowała w Warszawie. Brała udział w powstaniu warszawskim. Od 1958 r. w Wielkiej Brytanii. Studiowała malarstwo pod kierunkiem Mariana Bohusza-Szyszki. Halima Nałęcz ur. w Wilnie w 1917 r. Studiowała w Londynie pod kierunkiem Bohusza-Szyszki, założyła Drian Gallery, wystawiała swoje obrazy w licznych krajach Europy, projektowała dekoracje do baletu i opery. Halina Sukiennicka (1900–1998), ur. w Tumulinie, studiowała w Wilnie i w Paryżu. Od 1947 r. w Londynie. Wykładowca nauk społecznych i politycznych. Obok malarstwa zajmowała się ceramiką. Opublikowała w Oficynie Stanisława Gliwy tekę *Black and white. Drawings* ze wstępem Mariana Bohusza-Szyszki (London 1968). W tym samym roku polskojęzyczna wersja pt. *Czarne i białe. Rysunki*. Ciekawą motywację twórczą znalazłam w biografii Danuty Głuchowskiej (początki rysunku i malarstwa w Sir John Cass College, potem St. Martin's School of Art): „She draws and paints most of the time according to the demands of daily life, treating her profession as a fulfilment of some necessary ritual in gaining that delicate liaison between the environment and enriching her inner life” (*Contemporary Polish artists in Great Britain*, s. 33).

Czy Pani którąś z tych malarek uważała za szczególnie obiecującą?

Z tej grupy, którą pani wymieniła, to chyba Nałęczowa była najciekawsza. Malowała kwietne kompozycje. Czasami też wplatała jakiegoś pieska, kotka, albo ptaka, coś ze sztuki wschodniej. Miała kolory. Karolina Borchardt była zdolna, ale nie poświęcała się malarstwu tak kompletnie. Malowała przez jakiś czas, potem przestała. Ona już była starsza. W Polsce nie malowała. Tu zaczęła, pod wpływem Bohusza.

Czy Halina Sukiennicka też malowała pod wpływem Bohusza?

O tak, na pewno tak. Ona też dość późno zaczęła malować. Bohusz robił jej często korekty. Malowała, dokąd nie straciła wzroku. Nauczycielem Ireny Fusek-Forosiewicz był jej mąż. Wspaniale malował. W Muzeum Narodowym ma obraz, który wisi stale. Nie zdejmują go w ogóle. Na początku jej malarstwo było trochę nieudolne, ale potem, pod wpływem Władka, zaczęła ciekawie malować. Tam jest dużo z Bonnarda.

Co takiego malarze polscy wnieśli do tutejszej sztuki?

Wnieśli bardzo dużo, bo obrazy malowane przez angielskich malarzy były bardzo w kolorycie ciemne. Na początku. Oni stosowali brązy, czernie, szare kolory. Takie kolory jak czerwień, niebieski, zielony czy żółty, traktowali bardzo ostrożnie. Pracowali raczej w tonacjach spokojnych. Teraz dużo się zmieniło. Myślę, że dlatego, że zaczęli wyjeżdżać za granicę i zwiedzać muzea, bo nie lubili się ruszać, podróżować. Nawet tutaj w Anglii, jak mieszkali poza Londynem to do Londynu nie przyjeżdżali. Kiedy zaczęli podróżować, zobaczyli dużo ciekawych rzeczy i zmienili styl.

Pani uważa, że polscy artyści zainspirowali ich, żeby rozejrzeli się dokoła.

Przypuszczam, że tak.

Pani była trzykrotnie w Polsce. Pierwszy raz, w 1961 r., wystawiła Pani z grupą „Krag”.

To byli ludzie bardzo zgrani. Ich prezesem był Marian Szpakowski. Mieszkał tutaj, u Frenkla, kiedy był w 1960 r. Oni nas zaprosili do siebie, żebyśmy zostali członkami tej grupy. Ale to nie długo trwało. Czasy nie sprzyjały. To, że wystawiali tutaj było wyjątkiem.

Ale wysiłki zbliżenia artystów krajowych i emigracyjnych nie ustawały. W 1964 r. była ta słynna wystawa „Dwa światy” w Galerii Grabowskiego. Prace swoje pokazywali malarze z Polski i malarze stąd. Czy zbliżenie artystów coś dało?

Owszem, na pewno coś dało. Tutaj zainteresowano się Polakami, malarstwem polskim. Grabowski był pod tym względem bardzo dobry, bo miał stosunki z krytykami angielskimi. Jak było otwarcie wystawy, to przychodziło kilku krytyków i pisali bez żadnego kłopotu, bez honorariów. Teraz to wszystko się zmieniło. Czasy się zmieniły i ludzie się zmienili.

Czy zainteresowanie wyptywało stąd, że Polacy jako grupa emigracyjna byli bardzo aktywni?

Byli aktywni, to jedna rzecz, a druga rzecz, że ludzie, którzy byli krytykami tak samo przeszli wojnę jak my.

Czy Pani do jakiejś grupy należała?

Należałam do Women's International Art Club, do International Association of Art, do National Society of Painters i do Zrzeszenia Artystów Plastyków Polskich.

A czy w ogóle artyście potrzebna jest grupa? Przecież tworzy sam.

Potrzebny jest kontakt z artystami, wymiana poglądów na temat sztuki. Nie można się odizolować zupełnie. To niedobrze.

Pani wystawiała w najbardziej znanych polskich galeriach jak Grabowski, Drian Gallery, Centaur...

W Centaur brałam udział tylko w grupowych wystawach. New Vision Place⁶ to była galeria, którą prowadził Denis Bowen i przez jakiś czas Nałęczowa. Ale się rozłączyli. Właściwie od tej galerii zaczęłam. Miałam dobre krytyki.

Kiedyś Pani wspomniała o Woburn Gallery.

Z Woburn Gallery ciągle jestem w kontakcie. To jest galeria, która stale wystawia moje prace. Prowadzi ją bardzo dobrze Zdzisław Biegański razem ze swoją żoną. Znajduje się w miejscowości Woburn, która łączy się z dużą posiadłością. Jest tam nawet ogród zoologiczny. Można oglądać zwierzęta, które chodzą po parku. To jest posiadłość diuków Bedford⁷, jedna z niewielu utrzymywana przez właścicieli. Bo większość oddana została do National Trust. Rodziny dostały jakąś małą część, albo już w ogóle nie mieszkają w swoich rezydencjach. A ta rodzina mieszka i dobrze prosperuje. Woburn Gallery znajduje się w bardzo ładnym starym domu i w jednym z pokoi moje obrazy stale wiszą. Niezależnie od tego właściciel galerii ma dużo moich obrazów jeszcze nie sprzedanych.

Czy Pani obrazy kupują Anglicy czy Polacy?

Anglicy i Polacy. Polacy to słabo, bo każdy chce obraz za darmo. Goście na te wystawy zapraszani są przez właściciela. Ja nie jeżdżę tam na otwarcia. Dojazd jest bardzo niewygodny. Ładne miasteczko, nieduże i dokoła mieszkają zamożne rodziny.

Mam utwory Pani męża⁸ i widzę, że Pani je ilustrowała. Czy Pani regularnie zajmowała się ilustrowaniem książek?

Nie. Ja malowałam. Szkoda mi było czasu na ilustracje. Mogłam ilustrować, bo w Borough Polytechnic musiałam przejść tzw. kurs *commercial*. Inaczej bym nie dostała stypendium. Artysta otrzymywał stypendium, jeżeli przy czystej sztuce robił sztukę stosowaną np. plakaty, ilustracje, tego rodzaju rzeczy. Więc ilustrację mam opanowaną. Ale nie zajmowałam się nią. Trzeba było chodzić, szukać roboty. To nie było takie proste. Mąż pracował, był architektem, zarabiał, to ja nie musiałam pracować.

Ale przecież Pani też zarabiała, jak Pani sprzedawała swoje obrazy, nie mówiąc już o tym, że tworzenie to jest ciężka praca.

To jest ciężka praca, ale przyjemna.

W Pani obrazach jest tyle spokoju, co mnie zadziwia, bo żyjemy w świecie, w którym przemoc dosłownie wdziera się drzwiami i oknami. Czy Pani się celowo od tego izoluje, czy pogodnie spojrzenie na świat leży w Pani charakterze?

⁶ New Vision Place — galeria założona przez Denisa Bowena, Franka Avery Wilsona i Halimę Nałęcz w 1955 r. W dwa lata później Halima Nałęcz założyła swoją własną Drian Gallery. Nazwa pochodzi od drugiej części nazwiska Mondriana, którego właścicielka darzyła uznaniem.

⁷ Woburn Abbey, posiadłość diuków Bedford od ponad 300 lat. Obecnie miejsce zamieszkania Markiza Tavistock i jego rodziny.

⁸ M. Baranowski, *Sonet*. Londyn 1990; *Rytm pancernego serca*. Hove 1999.

Staram się odbierać rzeczy dobre, bo złych jest tak dużo. Pamiętam, że jak malowałam na początku abstrakty, to tam było wiele niepokoju, gniewu, czarne były te obrazy, wybuchowe. Potem przeszłam do takiego spokojniejszego malarstwa. I to wolę. Dlaczego nie zauważać tego co jest dobre na świecie, tylko tkwić w takiej złej atmosferze?

Czy to znaczy, że Pani jest kobietą szczęśliwą?

Jak maluję, jestem szczęśliwa. Jak nie mogę malować jestem nieszczęśliwa. Na ogół maluję. Mąż mi pomaga. Naciąga mi płótno. Ja tego nie muszę robić. Normalnie artyści sami naciągają płótno, gruntuja. Mąż to wszystko zawsze robił, a ja tylko malowałam.

Ponieważ polskie środowisko malarskie się rozpadło, bo przecież sporo ludzi odeszło, Panią można nazwać opiekunką tej ważnej części emigracyjnego dorobku. Pani pracuje bezinteresownie. Nie pobiera Pani wynagrodzenia. Galeria POSK-u nadal funkcjonuje. Skąd biorą się artyści, którzy tam wystawiają?

Teraz Galeria zaczyna być bardzo popularna. Dajemy ogłoszenia w dobrych, angielskich pismach i w polskich pismach też. Poza tym dużo młodych artystów z kraju wystawia, choć nie tylko młodych. Ja ich popieram. Był taki okres, że oni nie mieli możliwości wystawiania za granicą. Teraz zaczyna się to zmieniać. Poza tym wystawiają też Anglicy. Mamy nawet wystawy malarzy z Bliskiego Wschodu. Są artyści, którzy mieszkają w Anglii już 20 lat. Polskie malarstwo jest w większości figuratywne. Przedstawia krajozrazy, zresztą bardzo dobrze namalowane, kompozycje grup ludzi. Różne rzeczy artyści przywożą i tutaj pokazują. Bardzo piękne fotografie nie tylko z Polski, ale też z krajów egzotycznych.

Pani fotografią się nie zajmowała?

Nie. Ja nie umiem. Mam aparat, który mąż mi kupił na imieniny i leży, bo jest tak skomplikowany dla mnie, że go nie używam.

Jeszcze jedna rzecz mnie interesuje. Gdy zgłasza się artysta, to jak wygląda organizowanie jego wystawy?

On przysyła swoje fotografie, katalogi jeśli ma i na tej podstawie ja decyduję, czy się nadaje na wystawę, czy nie. Czasami ludzie co innego mi pokazują, co innego przywożą. Już macham ręką, ale bardzo jestem z tego niezadowolona.

Jak Pani by podsumowała pozycję artystów polskich tutaj?

Są zdolni. Prace artystów polskich są inne. Teraz dużo Anglików maluje podobnie jak Polacy. Sama jestem zaskoczona. Czasami jak idę na wystawę widzę dużą zmianę. Może niekoniecznie pod wpływem Polaków. W każdym razie Europy.

Czy Pani uważa, że współczesne malarstwo wnosi godne uwagi wartości?

To współczesne malarstwo to dla mnie nie jest malarstwo. To można podciągnąć pod współczesną rzeźbę. Jakies zwierzę sprasują w tafli szklanej i to ma być malarstwo? Albo jakiś sznurek rzucony na ziemię, to ma być rzeźba? No, dzisiaj wszystko jest ważne. Stolik, krzesło uważa się za sztukę. Przedtem tego nie było. To były rzeczy podciągnięte pod inną kategorię. Dawniej byli ludzie, którzy zajmowali się robieniem mebli, pięknych, rzeźbionych. I to była dziedzina oddzielna. Artystyczne rzemiosło.

Ale to nie były, Pani zdaniem, dzieła sztuki. Co jest sztuką?

Ja uważam, że sztuka zamyka się w malarstwie, w rzeźbie, w miedziorytach, w gwaszach. Rzeźba figuratywna musi przedstawiać figurę. Na przykład to krzesło, czy ten

fotel, one mi nic nie mówią. Są martwe. To musi być coś, co żyje. Podobnie z obrazem. Inaczej mija się z celem. Oczywiście czasami mogą być bardzo piękne fotele, czy krzesła, czy stoły rzeźbione, ale to jest co innego. Może ja myślę starymi kategoriami, może powinnam się przestawić na nowe.

Jakie są te nowe kategorie?

Dziki są. Z tej nowej Tate Gallery [Tate Modern] wychodzę chora. Bo tam są obrazy brudne, bez kompozycji, bez koloru, bez niczego. Nie wiem, co te obrazy mają przedstawiać. Chyba ten bałagan, który jest na świecie.

„ZŁOŻĘ MOJE PODZIĘKOWANIE BOGU” WYWIAD MARTINA SANKEY’A OCARM.¹

Adam KOSSOWSKI (Wielka Brytania)

Martin Sankey: Już w szkole zaczęło się twoje zainteresowanie malarstwem?

Adam Kossowski: Kiedy młody chłopak ma odrobinę zwinne ręce, interesuje się rysunkiem i kopiowaniem różnych rzeczy z książek — wtedy natychmiast twierdzi się, że zostanie artystą. Podobnie było ze mną: „Adam będzie malarzem”. Prawdopodobnie odziedziczyłem tę zręczność po mojej matce, która bardzo dobrze rysowała.

Skończyłem szkołę w wieku siedemnastu lat, zdając maturę i wydawało się oczywiste, że powinienem podjąć studia związane ze sztuką, choć wtedy nie byłem całkiem pewien czy powinienem zostać malarzem. W 1923 r. wyjechałem do Warszawy aby studiować architekturę, która wydawała się najbliższa moim zdolnościom malarskim i umiejętności rysowania.

Dla Polski był to bardzo ciekawy okres. Wtedy, po I wojnie światowej, wszystko było nowe i świeżo tworzone. Wydział Architektury był częścią ogromnej Politechniki Warszawskiej (na poziomie uniwersyteckim) a naszymi profesorami byli najlepsi architekci². Jednak uświadomiłem sobie, że tak silne skupienie się na sztukach graficznych — aby przedstawić nasze szkice na odpowiednim poziomie musieliśmy chodzić na warszawskie Stare Miasto, do kościołów etc. i kopiować najlepsze wzory architektury — w pewien sposób paraliżowało moje wrodzone zdolności. Tak więc, kończąc drugi rok studiów, choć byłem prawie w połowie drogi do uzyskania dyplomu architekta, postanowiłem, że zostanę malarzem. Podczas letnich wakacji 1925 r. zdecydowałem się nie wracać do Warszawy tylko jechać do Krakowa i próbować wstąpić na tamtejszą Akademię Sztuk Pięknych, która wtedy była najlepsza i posiadała najdłuższą tradycję wśród wyższych szkół artystycznych w Polsce. Ku memu zdziwieniu z miejsca zostałem przyjęty. W tym czasie mój brat³ był młodym doktorem zatrudnionym na Uniwersytecie Jagielloń-

¹ Tytuł oraz przypisy pochodzą od tłumacza.

² Rysunku architektonicznego uczył Kossowskiego Zygmunt Kamiński (1888–1969) — malarz, grafik, architekt wnętrz, profesor Politechniki Warszawskiej w latach 1927–1936.

³ Tadeusz Kossowski (1902–1945), lekarz pediatra, w latach 1920–1925 studiował medycynę na Uniwersytecie Jagiellońskim, tytuł doktora uzyskał w 1929 r.

skim, więc zatrzymałem się u niego, zostałem studentem sztuk pięknych i taki był początek mojej kariery.

Czy w Krakowie zachowały się jakieś przykłady twojej sztuki, w Akademii lub w muzeum?

Nie wiem. Sądzę, że może kilka. Słyszałem, że coś z mojego wczesnego malarstwa jest w warszawskim muzeum. Nie wiem nic o krakowskiej Akademii, ale pamiętam, że w czasie drugiego roku studiów pokazywano kilka moich prac w korytarzach Akademii.

Czy w tym czasie rozwinął się już indywidualny styl malarstwa, tonację, na których się skupiałeś?

Nie, nie sądzę abym miał jakiś własny, szczególny styl. Był on raczej częścią ogólnego trendu, który panował w tym okresie w Akademii — postimpresjonizmu. Podziwialiśmy Cézanne'a oraz innych francuskich malarzy tego czasu. Między warszawską i krakowską Akademią były zasadnicze różnice. Po moim późniejszym wyjeździe do Warszawy — w 1929 — odkryłem, że przedmiotem kultu wśród młodych malarzy był całkiem inny rodzaj sztuki.

Wspomniałeś Cézanne'a, ale czy prace Picassa wpłynęły na ciebie w jakiś sposób?

W tym okresie nic nie wiedziałem o Picassie. Zbliżał się wtedy do pięćdziesiątki i to naprawdę zaskakujące jak niewiele o nim wiedzieliśmy. Ale nie byłem zachwycony sztuką tego rodzaju. Niezmiernie interesowała mnie sztuka odległych epok, głównie sztuka włoska wczesnego renesansu. Prawdopodobnie byliśmy pod wpływem naszych profesorów z krakowskiej Akademii.

Muszę także wspomnieć o ważnej rzeczy. W Krakowie jest ogromny zamek królewski, Wawel, który był dotkliwie zniszczony przez rządy austriackie i zaniedbany przez wiele wieków. W 1918 r., po odzyskaniu przez Polskę niepodległości w ogólnej gorączce i ożywieniu, natychmiast rozpoczęto odrestaurowanie Wawelu aby przywrócić mu dawny splendor. W Zamku, który jest najpiękniejszym przykładem renesansowej budowli tego typu po naszej stronie Alp, było wiele pozostałości fresków, malowideł ściennych i sztukaterii. W tym czasie rektorem Akademii był wybitny architekt⁴ i to on opiekował się restauracją Wawelu. Zaangażował najlepszych studentów Akademii — dobrze płacąc! — do odnowienia starych malowideł oraz dodania kilku nowych. Byłem wśród nich i to rzecz jasna zwróciło mnie w kierunku malarstwa ściennego.

Więc w tym czasie uznawałeś się raczej za artystę niż za architekta?

Tak, oczywiście. Porzuciłem architekturę w 1925 i zostałem w Krakowie pracując na Wawelu w latach 1927–1928. W 1929 z powodu nieporozumień wśród kadry nauczającej pewna liczba starszych studentów, która tak naprawdę powinna skończyć swoje studia w Krakowie przeniosła się wraz z dwoma profesorami⁵ do stolicy, do warszawskiej Aka-

⁴ Adolf Bohusz-Szysko (1883–1948), architekt, konserwator sztuki. Od 1910 r. prowadził praktykę architektoniczną w Krakowie, od 1911 kierował pracami restauracyjnymi Collegium Maius, od 1916 odnawianiem zamku wawelskiego. W latach 1924–1929 był rektorem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych.

⁵ W 1929 r. po ostrym konflikcie z władzami ASP, Kraków opuścili i przenieśli się do warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych Felicjan Szczęsny Kowarski i Leonard Pękalski. Był to rodzaj demonstracji przeciw przyjęciu na akademię krakowską Kazimierza Sichulskiego, który reprezentował, razem z tzw. „Hucułami”, kierunek w malarstwie uważany przez Kowarskiego i Pękalskiego za „wsteczny”. Por.: A. Kossowski, *Imponujący dorobek polskiego artysty. Rozmowa z ..., laurea-*

demii, która w tym czasie ustaliła się jako druga największa szkoła artystyczna w Polsce⁶. Tam zostałem młodszym asystentem Leonarda Pękalskiego w klasie malarstwa ściennego.

Pozostałeś w Polsce do 1939 r. Co właściwie robiłeś w tym czasie?

W 1937 miałem sporo szczęścia bo dostałem nagrodę na konkursie i to, oraz dotacja od rządu, umożliwiło mi wyjazd do Włoch. Wyjechałem w 1937 r. aby studiować sztukę, głównie techniki ścienne. Zostałem we Włoszech do lata 1938 r. To było dla mnie wspaniałe przeżycie — zobaczyłem po raz pierwszy największe dzieła sztuki, do tej pory znane tylko z reprodukcji, literatury i opowieści moich nauczycieli. Wyjechałem z Rzymu do Florencji potem do Neapolu, na Sycylię i z powrotem do Rzymu, gdzie przez pewien czas studiowałem u profesora specjalizującego się w temperze w bardzo staroświeckiej szkole. Ta włoska podróż była dla mnie wspaniałym doświadczeniem.

Podczas pobytu we Włoszech musieliście widzieć wiele słynnych mozaik np. w Pompejach. Czy to w jakiś sposób wpłynęło na twój rozwój artystyczny, czy wydobyło późniejszy talent do tworzenia w formach ceramicznych?

Mozaiki różnią się w sposób istotny od ceramiki. Oczywiście, mozaiki bardzo mnie interesowały, miałem szczególnie podziw dla najstarszych mozaik chrześcijańskich w Santa Maria Maggiore w Rzymie. Jeszcze w Warszawie widziałem kilka doskonałych reprodukcji. Kiedy byłem w Rzymie miałem możliwość wspiąć się po drabinach ustawionych dla prac konserwatorskich i szczęście zobaczenia ich z bardzo bliska. Poza tym odwiedziłem w Watykanie jedyny warsztat robiący mozaiki, w którym, w tym czasie włoscy rzemieślnicy pod kierunkiem profesora z rzymskiej Akademii wykonywali mozaiki na kopułę jakiegoś szwajcarskiego kościoła. Byłem pod ogromnym wrażeniem świeżości, bogactwa kolorów i materiału. Jednak w tym czasie nie myślałem, że kiedykolwiek sam będę pracował w ceramice.

Co robiłeś po opuszczeniu Włoch?

Z Włoch wyjechałem do Paryża, a potem z powrotem do Warszawy. To było jesienią 1938 r. W październiku ożeniłem się. Moja żona, którą poznałem we Włoszech była Polką, która w tym okresie także przebywała w Rzymie⁷. I zaraz potem, w końcu 1938 r. zostałem starszym asystentem w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych.

W tym czasie w Warszawie było sporo pracy. Wznoszono nowe budynki, pośród nich ogromny Dworzec Główny. Ogłoszono konkurs, dotyczący zarówno dekoracji na zewnątrz, jak i wewnątrz budynku, a ja otrzymałem pierwszą nagrodę za *sgraffito*, które miało być wykonane w jednej w hal⁸.

Czy mógłbyś mi wyjaśnić co oznacza „sgraffito”?

To jest stara włoska technika dekorowania ścian zewnętrznych oraz wewnętrznych, polegająca na położeniu dwóch warstw tynku, z których pierwsza jest zwykle czarna a dolna jest albo biała albo innego koloru. Podczas gdy warstwy są wilgotne rysunek jest odciskany

tem nagrody Fundacji imienia Alfreda Jurzykowskiego. Rozmawiał Janusz Kowalewski, Tydzień Polski (dodatek do Dziennika Polskiego i Dziennika Żołnierza) 1971 nr 12 s. 6–7.

⁶ Szkoła Sztuk Pięknych.

⁷ Adam Kossowski ożenił się ze Stefanią Szurlejówną (1909–2003) — eseistką, pisarką, dziennikarką, ostatnią redaktorką londyńskich „Wiadomości” — którą poznał w czasie kiedy przebywała w Rzymie jako korespondent zagraniczny warszawskich pism „Prosto z mostu” i „ABC”.

⁸ Adam Kossowski dostał pierwszą nagrodę za projekt sgraffita do baru Dworca Głównego. Reprodukcję opublikowano w czasopiśmie „Arkady” (1939 nr 5 s. 230). Realizację przerwał pożar Dworca w czerwcu 1939 r.

na wierzchniej warstwie i wzór jest zeszkrobany. Nazwa *sgraffito* pochodzi od włoskiego *sgraffare*, co oznacza skrobać. Ta technika była bardzo popularna w okresie renesansu, szczególnie na Sycylii, jako tania namiastka bardziej wyszukanych powierzchni w kamieniu lub marmurze. Prawdopodobnie została wynaleziona przez Greków.

Kiedy wybuchła wojna, co się stało z twoimi zdolnościami artystycznymi, czy uniemożliwiono ci kontynuowanie ich rozwoju?

Wszystkim uniemożliwiono robienie czegokolwiek. Wrzesień 1939 w Polsce był całkowitą klęską, przypominającą katastrofę, kiedy wszystko zostaje zniszczone i uniemożliwia prowadzenie normalnego życia. Moja żona wraz z rodzicami musiała opuścić Warszawę ponieważ jej ojciec był sławnym człowiekiem, który mógłby zostać niezwłocznie aresztowany przez Niemców i prawdopodobnie stracony⁹. Dlatego też ogłoszono apel dla wszystkich nie odkomenderowanych jeszcze do wojska aby opuścili Warszawę i przyłączyli się do armii gdziekolwiek to możliwe. Tak więc wyjechałem z Warszawy z innymi. Wszystko działo się tak szybko, a kiedy znalazłem się w przeciagu dwóch tygodni we wschodniej części Polski Rosjanie zaatakowali z drugiej strony, i to był koniec wszystkiego. Nastąpiły szybkie aresztowania i deportacje w głąb Rosji.

Oczywiście, łącznie z tobą?

I setkami tysięcy innych, prawie dwa miliony Polaków, którzy znaleźli się we wschodniej części kraju, w pierwszym rządzie ludzie najbardziej znaczący oraz inteligencja. Aresztowali ludzi bez żadnej przyczyny.

Kiedy, ostatecznie, znalazłeś się w Rosji?

W grudniu 1939 r. byłem już w więzieniu w Charkowie, na Ukrainie, głęboko w Rosji, razem z setkami tysięcy innych, nie tylko Polaków ale także Ukraińców i Żydów¹⁰. Każdy kto uciekał na Wschód przed Niemcami znalazł się w rękach Rosjan, którzy nic jeszcze nie robili lecz trzymali nas w więzieniach i stopniowo wysyłali do obozów pracy, nazywanych dziś Archipelagiem Gułag.

Czy sądziłeś, że przetrwasz?

Tak. Myślę, że młodzi i silni cierpieli bardziej niż ludzie tacy jak ja, ponieważ młodzi są bardziej podatni na zranienie. Lecz kiedy tak przez cały czas byliśmy ogromną masą, stłoczoną w tych okropnych obozach i więzieniach także czułem się bardzo słaby. W końcu 1940 r. zostałem przetransportowany na daleką Północ, za góry Uralu. Byłem tak słaby, że po pewnym czasie umieszczono mnie w szpitalu obozowym, lazarecie, i to pomogło mi przetrwać. Następnego lata wybuchła wojna rosyjsko-niemiecka i podpisano umowę pomiędzy Rządem Polskim na Uchodźstwie i Sowietami. Sowietci stanowczo naciskani przez Niemców uwolnili tysiące Polaków do armii. I tak, wędrowaliśmy przez morza, rzeki na wielbłądach, na arbach — turkmeńska nazwa dla ich prymitywnych wozów — do Buzułuku we wschodniej części europejskiej Rosji, gdzie była organizowana armia generała Andersa.

Czy podczas, kiedy byłeś uwięziony miałeś możliwość uczestnictwa w Mszy św. i komunii?

To było nie do pomyślenia. Pośród nas było kilku księży ale oni nawet nie mogli się ujawniać. To ciekawe, że kilku z moich rodaków brało mnie za księdza ponieważ modli-

⁹ Stanisław Szurlej (1878–1965), znany warszawski adwokat, specjalista spraw karnych. Był obrońcą m.in. Wojciecha Korfantego, Stanisława Mackiewicza, Stanisława Strońskiego oraz Wincentego Witosa w procesie brzeskim (1931–1933).

¹⁰ Kossowski został złapany przy przekraczaniu granicy rumuńskiej.

łem się otwarcie, a niektórzy z nich przyłączali się do mnie. To było moje pierwsze doświadczenie religijne tego rodzaju, które miało późniejsze konsekwencje, ponieważ kiedy byłem głęboko pogrążony w nieszczęściu i bliski śmierci obiecałem sobie, że jeśli uda mi się ocaleć na tej nieludzkiej ziemi złożę moje podziękowanie Bogu. Wahałbym się nazwać to ślubem, była to raczej dana sobie obietnica, o której później zacząłem myśleć jako o obowiązku... kiedy przyjechałem tutaj kilka osobliwych zdarzeń mi o tym przypominało.

Jakie modlitwy były ci wtedy najbliższe?

Była taka szczególna modlitwa, piękne tłumaczenie 91. Psalmu dokonane przez XVI-wiecznego polskiego poetę, które powtarzałem — jak pamiętam — jako chłopiec¹¹. Odmawiałem także „Ojciec nasz”, „Zdrowaś Mario”, wszystkie znane modlitwy, które mi się przypominały.

Czy uwięzieni księża próbowali stworzyć odpowiednie warunki do odprawienia Mszy św.?

Nie było żadnych warunków. Było całkiem inaczej niż, prawdopodobnie, w niektórych obozach niemieckich, gdzie więźniowie mieli swoje „podziemne” organizacje. My byliśmy w większości rozproszeni pośród prymitywnych złodziei, zwanych urkami wywodzących się z wszystkich narodowości Związku Sowieckiego, a nie tylko Rosjan. Nie wspomniano tam Boga, za wyjątkiem kiedy ktoś nas wyśmiewał.

Ile lat spędziłeś w więzieniu?

W więzieniu byłem blisko rok. Potem otrzymaliśmy wyrok. Dostałem pięć lat w obozie pracy i zostałem zesłany do Gułagu nazywanego Peczląg leżącego nad rzeką Peczorą, która wpływa do Morza Arktycznego. Przebywałem tam do 1942 r. W 1941 r. dotarły do nas informacje o ataku Hitlera na Rosję i o umowie polsko-rosyjskiej dotyczącej uwolnienia Polaków do Armii Polskiej, która była zorganizowana w Rosji i potem ewakuowana do Persji. Z obozu nad rzeką Amu-daria — dokąd zostałem zesłany z Północy — w końcu zostałem ewakuowany z innymi Polakami na wybrzeże Morza Kaspijskiego, skąd popłynęliśmy do Pahlawi. Tam, polscy byli więźniowie stopniowo otrzymywali mundury brytyjskie, nasze stare łachmany skażone wszelkiego rodzaju chorobami i robactwem zostały spalone, a my zaczęliśmy podróż do Teheranu a stamtąd do Palestyny.

Gdzie dokładnie znalazłeś się w Palestynie?

W Palestynie przeszedłem w bardzo miłych warunkach rekonwalescencję z innymi żołnierzami. Byliśmy tam przez miesiąc lub dwa a potem wysłano mnie do Szkocji, ponieważ moja żona, która była w Londynie, kiedy dowiedziała się, że zostałem odnaleziony żywy w Rosji zorganizowała moje przeniesienie do Wielkiej Brytanii. Tak więc popłynęliśmy dookoła Kapsztadu na „Scythi”, wielkim liniowcu przekształconym na transportowiec, który później zatonął. Eskortowaliśmy włoskich więźniów wysłanych do Wielkiej Brytanii do pracy. W ten sposób przybyłem do Szkocji, skąd w 1943 r. zostałem wezwany do Londynu, do pracy w polskim Ministerstwie Informacji. Miałem organizować wystawy oraz zajmować się wszelkiego rodzaju propagandą wojenną¹².

¹¹ Psalm *Qui habitat in adiutorio altissimi* (Kto się w opiekę poda Panu swemu) w tłumaczeniu Jana Kochanowskiego.

¹² Między innymi, na zamówienie Ministerstwa Informacji i Dokumentacji w Londynie Kosowski stworzył 16 plansz ilustrujących sytuację polskich więźniów w Rosji. Gotową tekę odebrał od artysty Jan Drohojowski, ówczesny Sekretarz Generalny ministerstwa. Plansze nigdy nie dotarły

A czym zajmowałeś się w końcu wojny, kiedy zaczynało się twoje przyszłe życie w Anglii?
Kiedy byłem zaangażowany w prace związane z wojną zdołałem wypełnić swoją obietnicę. Namalowałem *Zwiastowanie*, które jest teraz w Aylesford, i wysłałem obraz w 1944 r. na International Art Competition zorganizowane przez firmę wydawniczą Mowbray. Ku memu zdziwieniu otrzymałem nagrodę i było to przyczyną całkiem sporego rozgłosu wśród innych angielskich katolickich artystów. [Pomyłka: *Zwiastowanie*, które cieszyło się szerszym rozgłosem było prezentowane na wystawie lecz nagrodę otrzymał olej zatytułowany *Weronika — M. S.*] Philip Lindsay Clark, rzeźbiarz który był w tym czasie przewodniczącym Stowarzyszenia Artystów Katolickich (The Guild of the Catholic Artists) i Goodhart Rendell, wybitny architekt, prezes Stowarzyszenia, zaprosili mnie abym dołączył do nich i nawet włączyli mnie do Rady. Moja praca — poniekąd — została powszechnie uznana, zwłaszcza przez Lindsay Clarka, który później wprowadził mnie do Aylesford.

W jaki sposób spotkałeś ojca Malachiasza Lyncha?

W tym czasie nic nie wiedziałem o Aylesford. Miałem już za sobą kilka wystaw wspólnych z artystami katolickimi, między innymi w Galerii Katolickiej (Catholic Gallery) prowadzonej przez Iris Conlay, będącej również krytykiem sztuki piszącym dla „Catholic Herald”. Moja sztuka zwróciła uwagę, ludzie pisali o niej, tak więc... To były lata — późne 40., wczesne 50. — wrzenia w katolicyzmie i w sztuce katolickiej, budowano nowe kościoły, wspaniały okres tuż po wojnie.

Pamiętam bardzo dobrze jak pewnego dnia Philip Lindsay-Clark przyszedł do mojej pracowni i powiedział: „Miejsce gdzie powinien pan pracować to Aylesford”. Zapytałem: „Co to jest Aylesford?” Wyjaśnił mi historię Aylesford, które właśnie, w końcu 1949 r. zostało odkupione przez karmelitów. Następnie dodał: „Musisz tam pojechać i poznać ojca Malachiasza”. Spytałem ponownie: „Kogo?” Nie wiedziałem w jaki sposób zbliżyć się do niego, a także nie bardzo paliłem się do poznawania nowych ludzi mając świadomość swojej słabej znajomości angielskiego. Ale Philip nalegał i w końcu chwycił za telefon w mojej pracowni, umówił mnie na spotkanie z ojcem Malachiaszem, więc musiałem pojechać tam w następnym tygodniu. A tam był ojciec Malachiasz z otwartymi ramionami. Wiedział już co nieco o mnie i mojej sztuce, obejrzawszy ją na kilku wystawach. Pierwszą myślą ojca Malachiasza było to, że powinienem namalować historię karmelitów z Aylesford — i te historyczne obrazy są teraz w sali kapitulnej w Aylesford.

Co powiesz o zmianie formy z malarstwa na ceramikę, ponieważ, jak sądzę, zostaniesz zapamiętany w Aylesford bardziej z powodu ceramiki niż malarstwa.

Oczywiście. Ceramika stała się moim prawdziwym środkiem wyrazu. Kiedy byłem zaangażowany w te obrazy historyczne, które były dla mnie trudnym zadaniem po tak długiej przerwie — nie wiem dlaczego zrobiłem je tak ogromne! — i kiedy przywoziłem je kolejno do Aylesford, ojciec Malachiasz wpadł na pomysł wykonania Drogi Różańcowej. Powiedział mi, że muszę ją zrobić w ceramice. Prace ceramiczne, które wtedy robiłem to były nieprofesjonalne bardzo małe, głównie wolnostojące drobne figurki i kompozycje. Nie było moją ambicją aby zostać ceramikiem. Tak więc z obawą przyjąłem to zlecenie, ponieważ zdawałem sobie sprawę, że Stacje Drogi Różańcowej muszą mieć pewien rozmiar i wielkość aby zawisnąć na ścianach zewnętrznych i być dobrze widocznymi. Nie miałem wtedy w pracowni odpowiedniego pieca do wypalania, ten który posiadałem był zbyt mały. Ponieważ nie kwapiłem się z podjęciem pracy powiedziałem: „Ojczy, czy

do archiwów i zbiorów MiD, prawdopodobnie zostały zniszczone przez Drohojowskiego. Kossowski namalował ten cykl po raz drugi na podstawie zachowanych szkiców. Zob.: A. Kossowski, *Drohojowski i łagiernicy. Do redaktora „Wiadomości”*, *Wiadomości* 1972 nr 51–52 s. 10.

jesteś pewien, że jestem człowiekiem, który to powinien zrobić? Jest tylu ceramików w Anglii”. Wtedy ojciec Malachiasz rzekł te słowa (potem dobrze znane i wielokrotnie powtarzane): „Adam, jestem pewien, że przysłanie cię tutaj było zamysłem Matki Boskiej”. Z takim argumentem nie mogłem się spierać.

Taki był więc początek twojej ceramicznej kariery w Aylesford. Jaki był twój następny projekt?

Następnym projektem była Kaplica Objawienia św. Szymona Stocka znajdująca się na końcu alei. To było największe ceramiczne zlecenie jakie otrzymałem do tej pory. I naprawdę wymagało odwagi aby się go podjąć. Miałem już wtedy za sobą trochę doświadczenia ze znaną starą pracownią ceramiczną w Fulham, która wciąż działała. Zgodzili się całkiem chętnie wypalać dla mnie wielkie kawałki ceramiki w staromodnych piecach opalanych węglem i koksem, które w innych miejscach nie były już wykorzystywane. Mogły osiągać tylko jedną temperaturę i jeden rodzaj glazury. Nie można było wprowadzać żadnych zmian, a także zdałem sobie sprawę, że każdy kawałek mógł być wypalany tylko raz. Cudem było, że to wszystko wychodziło całkiem dobrze tylko z niewielkimi pęknięciami. A temperatura musiała być bardzo wysoka — przynajmniej 1200 stopni.

Ci, co odwiedzają dziś Aylesford uważają, że twoje ceramiki w kaplicy z relikwiarzem, a szczególnie Stacje Drogi Krzyżowej są najpiękniejszymi pracami. Jest jeszcze jedna rzecz, która mnie intryguje: podczas gdy w innych kościołach jest czternaście Stacji Drogi Krzyżowej, w Aylesford mamy piętnaście. Czy możesz mi powiedzieć co zdecydowało o piętnastej Stacji, jaka ideologia się za tym kryje?

Sądzę, że z początku nie było w tym nic szczególnie ideologicznego. Wiedziałem, że muszę stworzyć czternaście Stacji ale projekt rozmieszczenia ich wewnątrz Kaplicy nie był dobry, ponieważ zostawała ogromna pusta przestrzeń ponad łukiem. I to podsunęło mi pomysł aby dodać nie tyle piętnastą Stację Drogi Krzyżowej, ale koniec męczeństwa Chrystusa, stosowne przedstawienie tego, do czego Ukrzyżowanie prowadzi — Zmartwychwstanie. Zrobiłem to jako — i tak też nazwałem — Pusty Grób. Przykro mi, że stworzyłem to trochę zbyt małe. Na tak wysokim poziomie nie jest wyraźnie widoczne. Lecz jak tylko to zrobiłem myśl została podchwyciona i zaczęto to uważać za piętnastą Stację Drogi Krzyżowej.

Idąc od Kaplicy z Relikwiarzem dochodzimy do Kaplicy Karmelitów gdzie można natrafić na świętych karmelitów w pełnej aureoli obok karmelitów beatyfikowanych mających pół aureoli. Ale po lewej stronie panneau w górnym rzędzie mamy siostrę, zakonnice zupełnie bez aureoli. Dlaczego tak jest?

Ta mała święta wyobraża wszystkich karmelitów, którzy nigdy nie byli kanonizowani. Sądzę, że jest to rodzaj hołdu złożonego tym niezliczonym religijnym dziewczętom, które są prawdziwie świętymi osobami, ale bez rozgłosu. Tak więc, to nie ma innego znaczenia.

Którą swoją pracę w Aylesford uważasz za najlepszą?

Trudne pytanie. Tworzyłem to tak dawno temu i często w odstępach kilku lat, tak więc większość grup w kaplicach może reprezentować różne okresy i różne nastroje. Każda z tych grup ma coś co lubię najbardziej. Na przykład myślę, że około sześciu Stacji Drogi Krzyżowej jest bardzo dobrych — ja najbardziej lubię Dziewiątą Stację, przedstawiającą trzeci upadek Chrystusa pod Krzyżem. Następnie, bardzo lubię relikwiarz. Jestem z niego bardzo dumny ponieważ to było wyjątkowe osiągnięcie techniczne. Nie tylko wzór ale i rodzaj kompozycji architektonicznej jest bardzo efektowny, jak sądzę. Niestety został

bardzo źle umieszczony, jest zbyt schowany w bardzo małej kaplicy, podczas kiedy powinien być bardziej podwyższony. Jeśli ktoś w przyszłości chciałby zrobić coś więcej w Aylesford to powinien rozbudować tę kaplicę i pokryć ściany czymś cenniejszym niż farba. Lubię także kompozycję świętych karmelitów, która jako całość, jest, moim zdaniem, dobra. I lubię przynajmniej dwie z pierwszych prac ceramicznych — *Zwiastowanie* i *Agonię w ogrodzie* w Drodze Różańcowej. Co jeszcze? Bardzo lubię *Przemienienie Pańskie* w Kaplicy św. Józefa. I oczywiście, im staję się starszy, tym bardziej lubię je wszystkie, jako moje dokonania.

Jak bardzo Matka Boska wpłynęła na Ciebie jako na artystę?

Już wspominałem, że kiedy przyjechałem do Aylesford to ojciec Malachiasz odpowiedział mi na to pytanie mówiąc, że wierzy — i ja wiem, że naprawdę w to wierzył — iż to Matka Boska sprowadziła mnie do Aylesford. Lecz muszę wyznać, że kiedy szukałem nadprzyrodzonej pomocy w mojej pracy zwykle modliłem się do św. Antoniego. Bardzo dziwne, ale to właśnie św. Antoni z Padwy był pierwszym świętym w moim życiu, jeszcze przed wojną, który mnie pociągał. Modlitwa do Matki Boskiej była zwyczajem, każdego dnia odmawia się „Zdrowaś Mario”. Po podróży do Włoch i zwiedzeniu Padwy byłem pod swego rodzaju urokiem św. Antoniego. A także kilka wydarzeń w moim życiu sygnalizowało mi bliski kontakt pomiędzy mną a św. Antonim. Ale oczywiście, Aylesford należy do Matki Boskiej, której ojciec Malachiasz jest bardzo oddany — on tylko mówi o Matce Boskiej.

Czy ojciec Malachiasz prowadził Cię w pracy, poniekąd proponując różne kompozycje? Czy był przewodnią siłą Twojej działalności w Aylesford?

Nie. Był wspaniały, ponieważ nigdy nie ingerował w moje pomysły. Miałem ogromne szczęście i świadomość, że mi się powiodło, iż w niczym co kiedykolwiek stworzyłem w Aylesford nie było sprzeczności. Później obawiałem się, że ludziom moja praca może się nie spodobać, nawet niektórzy ojcowie byli dość obojętni. Ale ojciec Malachiasz nigdy nie opuścił mnie w swoim zaufaniu, że dobrze wykonuję pracę. Charakteryzuje mnie to, że jestem zdolny tylko do jednej koncepcji. Jeśli dostaję na coś zlecenie, to muszę szybko zobaczyć jak to wykonać. Robię rysunek, pierwszy szkic i nie mogę nic zmienić podczas pracy. Być może jest to czasami źle ale mam pełną świadomość, że w wielu wypadkach ta postawa umożliwia mi ukończenie pracy, co jest najważniejsze.

Na podstawie maszynopisu z archiwum Stefani Kossowskiej w Archiwum Emigracji Biblioteki UMK w Toruniu. Tekst rozmowy ukazał się w książce: *Adam Kossowski. Murals and paintings*. London [1991].

Tłumaczenie z j. angielskiego: Joanna Krasnodębska

SZTUKA RELIGIJNA ADAMA KOSSOWSKIEGO

Magdalena SZWEJKA (Toruń)

Pomimo upływu dwudziestu lat od śmierci Adama Kossowskiego, ani on, ani jego obszerna i różnorodna twórczość nie doczekały się krytycznej publikacji. Roli tej nie spełnia anglojęzyczne studium *Adam Kossowski. Murals and paintings*, które ukazało się w 1991 r. w londyńskiej oficynie Armelle Press ze wstępem Benedicta Reada i krótkimi passusami Tadeusza Chrzanowskiego, Martina Sankeya i Tymona Terleckiego oraz z pełnym wykazem dzieł Kossowskiego opracowanym przez Andrzeja Borkowskiego. Teksty tych badaczy łączą się harmonijnie z kolorowymi reprodukcjami fotograficznymi Petera Sidebothama i czarno-białymi J. S. Markiewicza. Recenzując tę najobszerniejszą jak dotąd pracę w paryskiej „Kulturze”, Stanisław Frenkiel uznał, iż stanowi ona doniosłe wydarzenie i ważny dokument polskiej twórczości poza krajem¹. Braki w studiach nad twórczością Adama Kossowskiego próbowali wypełnić: Stanisław S. Nicieja², Tadeusz Chrzanowski w „Tygodniku Powszechnym”³, Paweł Kądziela w „Przeglądzie Katolickim”⁴ i Jarosław Kossakowski w „Słowie Powszechnym”⁵. Nazwisko artysty przywołał też Lechosław Lameński, pisząc o niezrealizowanym projekcie polichromii w Chełmie Lubelskim⁶.

Większość publikacji i artykułów krytycznych o twórczości Adama Kossowskiego pojawiła się w polskiej prasie emigracyjnej w Londynie (począwszy od pierwszych lat jego pobytu, tj. od 1942 r.⁷). Nie podejmują one z reguły szerszej charakterystyki sztuki

¹ S. Frenkiel, *Książka o Adamie Kossowskim*, Kultura 1991 nr 12(531) s. 143–145. Do książki o malarzu nawiązuje też: JM, *Na kanwie książki o Adamie Kossowskim*, Inspiracje 1998 nr 2(50) s. 22–24.

² St. S. Nicieja, *Adam Kossowski — Artifex Dei*, [w:] *Człowiek i Kościół w dziejach: księga pamiątkowa dedykowana księdzu profesorowi Kazimierzowi Doli z okazji 65. rocznicy urodzin*, red. J. Kopiec, N. Widok. Opole 1999 s. 267–277.

³ T. Chrzanowski, *Adam Kossowski*, Tygodnik Powszechny 1987 nr 44 s. 7.

⁴ P. Kądziela, *Wspomnienie o Adamie Kossowskim (1905–1986)*, Przegląd Katolicki 1987 nr 18 s. 6.

⁵ J. Kossakowski, *Mistrz sakralnej ceramiki — Adam Kossowski*, Słowo Powszechne 1991 nr 279/280 s. 5.

⁶ L. Lameński, *O polskiej sztuce religijnej*, Kresy 1993 nr 14 s. 189–192.

⁷ H. Gotlib, *Wystawa Artystów Narodów Sprzymierzonych*, Wiadomości Polskie 1942 nr 24; *Malarze polscy w Wielkiej Brytanii*, Polska Walcząca 1943 nr 38; *Pracownia malarska w Londy-*

Kossowskiego. Wyjątek stanowią szkice publikowane w londyńskich „Wiadomościach”⁸ i „Dzienniku Polskim”; tam też ukazały się nieliczne teksty samego Kossowskiego⁹ oraz znacznie liczniejsze jego rysunki¹⁰.

Należy ponadto wymienić niewielki anons prasowy Bronisławy Michałowskiej z 1951 r., opublikowany w „News and Reviews. The London Guide”¹¹ oraz lapidarne i ogólnikowe omówienie Mariana Bohusza-Szyszko w zbiorze esejów *O sztuce*¹².

Z polskich tekstów niepublikowanych na uwagę zasługują: krótkie wspomnienie pośmiertne przyjaciela malarza Zdzisława Ruszkowskiego, list Z. Groszaka do redaktora nowojorskiego „Nowego Dziennika”¹³ oraz — gdy chodzi o sztukę religijną Kossowskiego — szkic Jerzego Faczyńskiego¹⁴ i radiowe wystąpienie Stanisława Frenkla w BBC¹⁵.

Teksty z prasy angielskiej, niemal bez wyjątku, kojarzyły sztukę Adama Kossowskiego z pracami artystycznymi wykonanymi dla klasztoru aylesfordzkiego, jedynie z obowiązku wzmiankując o pobycie malarza w łagrach syberyjskich. Jeden z pierwszych¹⁶, a zarazem najwięcej wnoszący do stanu badań, artykuł traktujący o sztuce cera-

nie, *Dziennik Polski* 1943 nr 1031; *Związek Artystów Plastyków*, *Dziennik Polski* 1943 nr 1059; mc, *Rozmowy plastyków*, *Orzeł Biały* 1959 nr 17; *Wystawa malarzy polskich*, *Polska Walcząca* 1944 nr 6(204); [J. Ostrowski] (n), *Polskie życie kulturalne. Z „Remanentów” ubiegłego roku*, *Orzeł Biały* 1961 nr 1; S. Arvay, *Polacy w Wielkiej Brytanii. Malarstwo, grafika, rzeźba*, *Kalendarz „Dziennika Polskiego i Dziennika Żołnierza”* 1953 s. 52–53; A. Drwęska, *Przegląd polskich wystaw w Londynie*, *Orzeł Biały* 1952 nr 20(515) s. 3; T. Terlecki, *Wystawa A. Kossowskiego*, *Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza* 24 VI 1944 s. 3; agn., *Nowy sukces Adama Kossowskiego*, *Tydzień Polski* 17 IX 1966 s. 5; A. Drwęska, *Nowa ceramika Adama Kossowskiego*, *Tydzień Polski* 26 XI 1966 s. 3; H. Heinsdorf, *Angielski kościół i polscy artyści*, *Tydzień Polski* 1964 nr 22 s. 4.

⁸ Adam Kossowski, *tegoroczny laureat nagrody Fundacji im. Alfreda Jurzykowskiego*, *Wiadomości* 1971 nr 13–15 s. 7; [Nota], *Wiadomości* 1957 nr 12 s. 6; *Nigdy człowiek wojny nie uratował życia tylu ludzi*, *Wiadomości* 1970 nr 1266 s. 3.

⁹ A. Kossowski, *Drohojowski i lagiernicy*, *Wiadomości* 1972 nr 51/52 s. 10; tenże, *Wołanie o program*, *Wiadomości* 1946 nr 27 s. 2; tenże, *Wiara maluczkich i katolicyzm intelektualny*, *Wiadomości* 1951 nr 45 s. 4; tenże, *O niezależność sztuki*, *Wiadomości* 1946 nr 2 s. 1; tenże, *Błędy, których się nie widzi*, *Wiadomości* 1956 nr 515 s. 6; tenże, *Co zrobić z arrasami*, *Wiadomości* 1972 nr 464 s. 10; T. Terlecki, *Adam Kossowski (1905–1986)*, *Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza* 23 IV 1986 s. 3; tenże, *Kossowski of Aylesford*, *Wiadomości* 1952 nr 336/337 s. 4; tenże, *Wystawa A. Kossowskiego*, *Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza* 24 VI 1944 s. 3; A. M. Borkowski, *Pustka pełna nadziei*, *Tydzień Polski* 1999 nr 14 s. 7. Warto też wymienić teksty wydane w Nowym Jorku: Z. Racięski, *Adam Kossowski — artysta w służbie Boga*, *Przegląd Polski* 1 V 1986 s. 6–7, 11; T. Terlecki, *Kossowski wrócił do Aylesfordu*, *Przegląd Polski* 11 IX 1986 s. 8–9, 15.

¹⁰ A. Kossowski, *Prawda o życiu artystów w Polsce*, *Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza*, 19 XI 1945; tenże, *Publiczność a sztuka nowoczesna*, *Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza* 16 II 1945.

¹¹ B. Michałowska, *Religious art*, *News and Reviews. The London Guide* 29 XII 1951.

¹² M. Bohusz-Szyszko, *Malarstwo religijne Adama Kossowskiego*, [w:] tegoż, *O sztuce*. Londyn 1982 s. 225–226.

¹³ Z. Ruszkowski, „O Adamie”, [b.m.r.]. Rękopis, Archiwum Emigracji, Biblioteka Uniwersytetu Mikołaja Kopernika (dalej: BUMK), Toruń; Z. M. Groszak, maszynopis listu do redaktora „Nowego Dziennika”, 2 V 1986, Archiwum Emigracji BUMK, Toruń.

¹⁴ J. Faczyński, „Sztuka religijna Adama Kossowskiego”, 27 VII 1970. Liverpool. Maszynopis 8 s. (Maszynopis znajduje się w Archiwum Victoria & Albert Museum w Londynie oraz w Archiwum Emigracji BUMK w Toruniu.)

¹⁵ S. Frenkiel, „Adam Kossowski a sztuka sakralna w Anglii”, audycja nadana 28 XII 1986. Maszynopis w Archiwum Emigracji BUMK, Toruń.

¹⁶ Pierwszy chronologicznie artykuł, jakim dysponuje Archiwum Victoria & Albert w Londynie ukazał się w „The Tablet” 4 X 1947.

micznej Kossowskiego opublikowany został w 1948 r. w „Pottery and Glass”¹⁷. Po nim obszerniejszy tekst ukazał się w „Queen & Mother” w 1959 r.¹⁸. W tym czasie także pojawiają się dwie wzmianki odnośnie Aylesford w „Mary”¹⁹. Na osobnym miejscu plasuje się esej studentki Oxford University, Poly Stuart, która przytacza biografię artysty, w drugiej części pracy koncentruje się na jego powojennej twórczości ceramicznej w Aylesford²⁰. Esey, uzupełniając braki w badaniach, oparty został w dużej mierze na ukazującym się w Aylesford, wydawanym przez karmelitów periodyku „Pilgrim’s Newsletter” i powstałej na ich bazie książce E. Fielding²¹ oraz na *Image of Carmel*²². Nazwisko polskiego artysty zaistniało także na łamach „Daily Telegraph”²³, „The Times”²⁴, „Leyland Guardian”²⁵, „The Sunday Times”²⁶, „The Messenger”²⁷, „Western Mail”²⁸, „Periscope”²⁹.

Sporo uwagi indywidualności twórczej Adama Kossowskiego poświęcają ponadto publikacje dotyczące Aylesford³⁰. Krótki biogram artysty zamieścił David Buckman w najnowszym słowniku dotyczącym artystów tworzących w Wielkiej Brytanii³¹.

Podstawowym źródłem informacji niezbędnych do nakreślenia biografii artysty są archiwalia i materiały dokumentacyjne znajdujące się w dwóch archiwach: Archiwum Emigracji w Bibliotece Uniwersyteckiej w Toruniu (gdzie znajdują się materiały ikonograficzne oraz archiwalia związane z życiem i aktywnością artysty w Londynie, a także jego współpracą z prasą emigracyjną) oraz Archiwum Victoria & Albert Museum (sekcji Archive of Art and Design), gdzie mieści się właściwe archiwum Adama Kossowskiego, zdeponowane przez Stefanię Kossowską³².

¹⁷ L. M., *3 ceramic artists*, Pottery and Glass, grudzień 1948 s. 33–36.

¹⁸ G. D. Walton, *Adam Kossowski*, Queen & Mother, maj–czerwiec 1959 s. 2–4.

¹⁹ [Nota], Mary, lipiec–sierpień 1959 s. 2, 4–5; toż, maj–czerwiec 1960 s. 20, 64–65.

²⁰ P. Stuart, *A study of the life and work of Adam Kossowski*. Oxford [b.r.].

²¹ E. Fielding, *Courage to build anew: the story of the rebuilding of The Friars, Aylesford, taken from the newsletters of Malachy Lynch*. London 1968.

²² *Image of Carmel. The art of Aylesford*. Aylesford 1974. Z innych prac wymienić należy: I. Conlay, *Art*, Catholic Herald, 13 XI 1964 s. 7; taż, *Where serving God is a joyful thing. Space and colour at E. Acton*, tamże, 28 VII 1961; taż, *Downside Abbey’s New Shrine*, tamże, 8 III 1957; taż, *Biggest ceramic in England*, tamże, wrzesień 1963; S. Hunter, *An exhibition of catholic art*, The Tablet, 4 X 1947 s. 219; *Catholic artist and catholic art*, tamże 29 I 1949 s. 74; *Ceramic for Downside*, tamże 28 IV 1956 s. 396; *Cardiff Cathedral*, tamże 28 II 1959 s. 202; [Nota], *The Universe*, 27 IV 1956; *Former prisoner’s work for church*, tamże 31 III 1961; [Nota], tamże 8 III 1968; T. D. Jones, *Four european artists*, Theology, wrzesień 1987 s. 373–381.

²³ *History of Old Kent Road*, Daily Telegraph, 16 VIII 1966.

²⁴ [Nota], The Times, 1 IX 1966.

²⁵ P. C., *New church will be circular in design. Many beautiful features answer problem of art integration*, Leyland Guardian, 6 VII 1962.

²⁶ G. Smith, *Cabinet of curiosities*, The Sunday Times, 25 X 1953 s. 5.

²⁷ *A Polish artist*, The Messenger, czerwiec 1956 s. 20.

²⁸ *Eighteen years later a great task has been fulfilled*, Western Mail, 3 III 1959.

²⁹ A. Jones, *Aylesford blooms after 300 years*, Periscope, 16 VII 1965.

³⁰ J. H. Sephton, *The Friars, Aylesford*. Aylesford 1999; B. Little, *Abbeys and priories in England and Wales*. London 1979 s. 170; W. McGreal, *The history of The Friars, Aylesford*. Norwich 1998.

³¹ D. Buckman, *Dictionary of artists in Britain since 1945*. Bristol 1998 s. 714.

³² Stało się to na prośbę londyńskiego Victoria & Albert Museum po ukazaniu się wydania albumowego książki *Adam Kossowski. Murals and paintings* — List Stefani Kossowskiej do autorki z 22 IV 2003 r.

BIOGRAFIA POLSKA I ANGIELSKA

Adam Kossowski urodził się 16 grudnia 1905 r. w Nowym Sączu. Wywodził się ze zubożałej rodziny ziemiańskiej. Ojciec Zygmunt był austriackim urzędnikiem, a matka Oktawia (z domu Mniszek) nauczycielką. Jako uczeń nowosądeckiego gimnazjum, Adam należał do harcerstwa, gdzie doszedł do stopnia harcmistrza i kierował jedną z drużyn hufca. Tam nawiązał przyjaźń ze Zbigniewem Racięskim — późniejszym publicystą emigracyjnym oraz redaktorem „Orla Białego”³³. Kolegował się także m.in. z Antonim Chruścielem, późniejszym generałem i Józefem Wąsowiczem — późniejszym profesorem geografii na uniwersytetach we Lwowie i Wrocławiu³⁴.

W 1923 r., w wieku siedemnastu lat złożył egzamin dojrzałości. Po maturze rodzina Kossowskich przeprowadziła się z Nowego Sącza do Warszawy. Adam rozpoczął studia na Wydziale Architektury Politechniki warszawskiej, gdzie wykładowcami byli najlepsi architekci. Kierunek ten wydawał się być najbliższy jego zdolnościom kreślarskim. Niejednokrotnie ze szkicownikiem w ręku wybierał się na Stare Miasto, gdzie studenci kopiowali kościoły i inne zabudowania architektoniczne. Po dwóch latach studiów, mając już prawie „pół dyplomu” architekta, podjął decyzję, aby zarzucić studiowanie architektury na rzecz malarstwa. Podczas letnich wakacji 1925 r. Kossowski udał się do Krakowa, aby na tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych, mającej opinię najlepszej w kraju, złożyć egzaminy wstępne na kierunek malarstwo, które zakończyły się pomyślnie. Zatrzymał się u swojego brata, który jako młody lekarz związany był z krakowskim Uniwersytetem. Na drugim roku studiów obrazy Kossowskiego wisiały w korytarzach Akademii, jako swoiste *exemplum* dla innych studentów. Artysta nie rozwinął wówczas jakiegos szczególnego, własnego stylu malarstwa. Nawiązywał do postimpresjonizmu, malarzy francuskich, z Cézanne’em na czele — jak cała Akademia³⁵. Kossowski interesował się zwłaszcza sztuką wczesnego renesansu we Włoszech, co było prawdopodobnym wpływem profesorów krakowskich. Początkowo studiował w pracowni Wojciecha Weissa³⁶, potem pod kierunkiem Felicjana Szczonego Kowarskiego³⁷, w pracowni malarstwa monumentalnego³⁸, która skupiała elitę studentów z dwóch ostatnich lat studiów. Do prowadzenia pracowni technicznej malarstwa ściennego sprowadził Kowarski Leonarda Pękalskiego z Warszawy.

W roku 1927 krakowska ASP otrzymała od Adolfa Bohusza-Szyszko zlecenie rekonstrukcji malarskiej fryzów i stropów zamkowych Wawelu — najlepszego przykładu renesansowego zamku na północ od Alp. Zlecenie to dało dobrze płatne zatrudnienie i praktykę niemal wszystkim uczniom Kowarskiego w ciągu kilku lat (1927–1928, częściowo w 1931)³⁹, a pracownia jego z Pękalskim jako asystentem była laboratorium doświadczalnym Wawelu. Kossowski był wówczas na trzecim i czwartym roku studiów. To był ważny moment w jego karierze artystycznej, gdyż skierował go ku malarstwu ściennemu. Prawie równocześnie z pracami na Wawelu Kowarski dostał drugie większe zamówienie,

³³ Racięski napisał artykuł, w którym wspomina przyjaźń z Kossowskim od lat szkolnych: *Adam Kossowski — artysta w służbie Boga*, s. 6–7.

³⁴ St. S. Nicieja, *Adam Kossowski*, s. 267–277.

³⁵ *An interview with Adam Kossowski, 1978 by Fr. Martin Sankey OCarm*, [w:] *Adam Kossowski, Murals and paintings*, introduction by B. Read. London [1991] s. 66.

³⁶ Zob.: *Rozmowa z Adamem Kossowskim*, Dodatek Tygodniowy „Ostatnich Wiadomości” 1954 nr 30(296) 1954 s. 1.

³⁷ Kossowski poświęcił Kowarskiemu wspomnieniowy esej w tomie pierwszym pracy zbiorowej pt. *Straty kultury polskiej. 1939–1944* (Glasgow 1945 s. 399–412).

³⁸ Zob.: T. Chrzanowski, *Adam Kossowski*, s. 7.

³⁹ Zob.: A. Kossowski, *Felicjan Kowarski*, s. 399–412.

mianowicie polichromię nowo odrestaurowanych i dobudowanych fragmentów klasztoru paulinów na Jasnej Górze. W roku 1933 Kowarski zaangażował Kossowskiego do rekonstrukcji obrazu *Wieczera Pańska* w kaplicy służącej do komunikowania pielgrzymów⁴⁰.

W roku akademickim 1928/1929, kiedy obie prace (wawelska i jasnogórska) były na etapie finalnym, w krakowskiej ASP doszło do konfliktu personalnego pomiędzy rektorem A. Bohuszem-Szysko, a grupą profesorów postulujących własnego kandydata na miejsce ustępującego Axentowicza⁴¹. Kowarski i jego uczniowie poparli rektora, a w konsekwencji — po przegranej — przenieśli się do Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych⁴².

Praca Adama Kossowskiego w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie przebiegała następująco: od 1 października 1931 r. do 30 czerwca 1934 r. był gospodarzem pracowni profesora Leonarda Pękalskiego. W roku akademickim 1934/1935 prowadził ćwiczenia z technologii malarstwa dekoracyjnego. Od 1 września 1935 r. do 1 stycznia 1938 r. zatrudniony jako młodszy asystent przy Katedrze Malarstwa Dekoracyjnego prof. L. Pękalskiego. Po krótkiej przerwie i powrocie ze studiów artystycznych odbytych za granicą, został mianowany starszym asystentem przy tejże Katedrze, do momentu zamknięcia Uczelni przez Niemców (10 VI – 10 XI 1939)⁴³.

W latach 30. zawiązała się w kręgu Felicjana Kowarskiego grupa Pryzmat, składająca się przeważnie z jego studentów, wśród których był Adam Kossowski. Pierwsza wystawa przyzmatowców odbyła się w 1933 r. w warszawskim Instytucie Propagandy Sztuki⁴⁴. Ugrupowanie to nie chciało ustalać określonego programu czy manifestu. Dla większości członków grupy kolor był ważnym czynnikiem budowy obrazu, nigdy jednak rozstrzygającym celem samym dla siebie⁴⁵. Czesław Poznański uważał, że przyzmatowcy

⁴⁰ Kilka lat wcześniej Kowarski wymalował ten obraz sam, opierając się, wedle życzenia zakonników, na słynnym dziele Leonarda da Vinci. Wkrótce jednak, wskutek złej izolacji ścian od wału, w który kaplica była głęboko wbudowana, wilgoć niemal zupełnie zniszczyła obraz. W roku 1933, na wielki jubileusz jasnogórski, paulini chcieli mieć ten obraz odnowiony. Kowarski zamierzał namalować na nowo cały obraz na płótnie i umieścić go na krosnach w pewnej odległości od ściany. Zakonnikom jednak bardzo zależało na czasie i Kowarski zaangażował Kossowskiego do rekonstrukcji, która została wykonana na czas.

⁴¹ A. Kossowski, *Felicjan Kowarski*, s. 399–412.

⁴² Na Akademii Warszawskiej Kowarski już nie prowadził pracowni dekoracyjnej, którą po prof. Trojanowskim objął L. Pękalski. Malarstwo Kowarskiego było bardzo dobrze przyjmowane tak przez Akademię, jak i przez główne warszawskie ugrupowania artystyczne: Rytm i Bractwo św. Łukasza. W upodobaniach kolorystycznych Kowarski postulował dogmat, że na ścianie należy malować niemal monochromatycznie, stosując mało różnic kolorystycznych. To podejście do malarstwa ściennego dyktowała Kowarskiemu swoista przezorność, bowiem taka metoda zapewniała utrzymanie jednolitości. Kossowski krytycznie odnosi się do tego „monochromatyzowania”, zwłaszcza w późniejszych pracach dekoracyjnych Kowarskiego, argumentując, iż można było odnieść wrażenie, że artysta ułatwia sobie takim zabiegiem zadanie.

⁴³ Dane zostały zacierpnięte z teczek akt osobowych Archiwum Akt ASP w Warszawie, nr K-RP-36.

⁴⁴ A. K. Olszewski, *Dzieje sztuki polskiej 1890–1980*. Warszawa 1988 s. 60.

⁴⁵ Sam Kowarski traktował barwę, rozjaśnioną pod wpływem kolorystów w latach 30., jako jeden z elementów budowy obrazu o formach monumentalnych, przekazujących treści romantyczno-epickie. Z początkiem lat 30. namalował *Wędrowców* (1930), *Wioślarzy* (1931), pejzaże z Włoch, *Rząd Narodowy 1863 r.* (1937). L. Pękalski obrazy zdecydowanie budował kolorem, podporządkowując go jednak ogólnej konstrukcji i treści. W martwych naturach bliższy był tradycji Chardina bądź Cézanne’a, a w kompozycjach figuralnych sztuce klasycyzmu (*Portret siostrzenicy*, 1935, *Podchorążowie na moście Sobieskiego w 1930 r.*, 1939, *Martwa natura z zającem*, 1936). Wśród wystawiających z Pryzmatem najbliższy doktrynie „czystego” koloryzmu był Karol Larisch. Malując kwiaty, akty, pejzaże i najbardziej dla jego twórczości charakterystyczne towarzyskie pikniki, stosował szeroką gamę barwną, od gęstych plam aż po *quasi*-pointylistyczne plamki barwne. Połą-

w swym założeniu byli bardziej realistyczni od kapistów, rzeczywistość widziana była dla nich jeszcze w większym stopniu podstawowym elementem sztuki⁴⁶. Znane są cztery obrazy Kossowskiego z końca lat 30., powstałe w kręgu artystów z grupy Pryzmat, które to dzieła, o chłodnej kolorystyce, ukazują charakterystyczną dla malarza w owym czasie liryczną nostalgię. Są to obrazy: *Most nad Lutynią*, *Trzy dziewczyny w ogrodzie*, *Portret St. Szurleja* oraz *Dom w Słupi i Krajobraz słupieński* (1939)⁴⁷.

Wkład pryzmatowców do malarstwa polskiego nie ograniczył się tylko do martwej natury, portretu, krajobrazu, ale także do sztuki monumentalnej, gdzie osiągnięcia Kossowskiego były na wskroś oryginalne⁴⁸. W 1935 r. wspólnie z Pękalskim ozdobił kaplicę na statku liniowym M/S Batory⁴⁹. W tym samym roku wykonali projekt fresków i ołtarza głównego do kościoła katedralnego w Chełmnie, które nie doczekały się realizacji⁵⁰. Rok później artysta wykonał freski dla kościoła parafialnego w Górznie koło Siedlec. Zimą 1936/1937 został zatrudniony przy pracach renowacyjnych kościoła parafialnego w Dawidówce, we wschodniej Polsce⁵¹.

W listopadzie 1937 r. Adam Kossowski otrzymał stypendium państwowe i wyjechał do Włoch, aby tam zgłębiać tajniki malarstwa ściennego, zwłaszcza technik tego malarstwa. We Włoszech artysta przebywał do lata 1938 r. Jego pierwszym przystankiem był Rzym, potem wyruszył do Florencji, Neapolu, Sycylii i z powrotem do Rzymu, gdzie studiował jakiś czas technikę tempery oraz *sgraffito*⁵². W Wiecznym Mieście miał okazję podziwiać wspaniałe mozaiki w Santa Maria Maggiore, gdzie mógł nawet wspiąć się na drabinę, aby przyjrzeć się im z bliska⁵³. W Rzymie spotkał swojego przyjaciela z Akademii warszawskiej, Józefa Natansona. We dwójkę zwiedzali i dyskutowali o zabytkach Wiecznego Miasta. Potem Natanson pojechał na Sycylię, a Kossowski obiecał dołączyć tam do niego jak tylko skończy studiować malarstwo ścienne⁵⁴. W Agrigento, na zachodzie Sycylii, Kossowski poznał u Natansona swą przyszłą żonę, Stefanię Szurlejównę (1909–2003), młodą warszawską dziennikarkę (korespondentkę „Wieczoru Warszawskiego”, „ABC” i tygodnika literackiego „Prosto z mostu”), córkę wybitnego warszawskiego adwokata, Stanisława Szurleja, obrońcy w głośnych procesach politycznych⁵⁵.

Po powrocie z Włoch, w roku 1938 Kossowski zaprojektował i wykonał polichromię kościoła w Woli Okrzejskiej koło Garwolina, tematycznie związaną z *Quo vadis*, jako że Okrzeja to miejsce, gdzie urodził się Henryk Sienkiewicz⁵⁶. Główną częścią wykonanej w technice tempery polichromii jest plafon nad nawą, podzielony na szereg obrazów

czenie wysokich umiejętności kolorystycznych z tendencją do monumentalizacji formy, w duchu dekoracyjnym, cechowało twórczość Wacława Taranczewskiego. W martwych naturach i wnętrzach budowanych płaszczyznami koloru przypominał nieco Matisse'a (*Martwa natura ze skrzypcami na zielonym tle*, 1933–1934, *Martwa natura z błękitną wazą na tle dywanu*, 1938, *Akt z zieloną zasłoną*, 1937–1938). Bardziej kameralny charakter nosiła twórczość Lucjana Adwentowicza, autora utrzymanych w tonacjach fioletów krajobrazów, scen figuralnych, portretów. (Cyt. za: A. K. Olszewski, *Dzieje sztuki*, s. 60.)

⁴⁶ Cz. Poznański, *Plastycy polscy w Wielkiej Brytanii*, Nowa Polska 1945 z. 1 s. 64–74.

⁴⁷ St. S. Nicieja, *Adam Kossowski*, s. 270.

⁴⁸ Tamże, s. 269.

⁴⁹ Zob.: A. K. Olszewski, *Dzieje sztuki*, s. 63.

⁵⁰ Tamże; zob. też: A. Kossowski, *Felicjan Kowarski*, s. 409.

⁵¹ Zob.: *Adam Kossowski. Murals and paintings*. London 1990 s. 110; zob. też: A. M. Borkowski, *Pustka pełna nadziei*, s. 7.

⁵² *An interview with Adam Kossowski*, s. 67.

⁵³ Tamże, s. 68.

⁵⁴ J. Natanson, *Zgrzyt otwierającej się bramy*. Warszawa 2003 s. 70, 75.

⁵⁵ St. S. Nicieja, *Adam Kossowski*, s. 270.

⁵⁶ Zob.: S. Szurlejówna, *Okrzeja — Henrykowi Sienkiewiczowi*, *Prosto z mostu* 1938 nr 45 s. 4.

przedstawiających sceny z życia św. Piotra. Przykładowo, jeden fresk wyobraża św. Piotra przed ukrzyżowaniem, na tle miasta i krajobrazu o cechach architektury klasycznej, obok rysuje się klęcząca sylwetka Rzymianina, który z belek zbija krzyż. Jerzy Faczyński uznał polichromię okrzejską za ważne dzieło w rozwoju twórczym Kossowskiego, które ujawniło zasadnicze osobiste elementy ideowe i malarskie heroicznej alegorii, które zając miały trwałe miejsce w świadomości i pracy artysty⁵⁷.

W kościele w Woli Okrzejskiej w październiku 1938 r. Kossowski i Szurlejówna wzięli ślub, a ich świadkiem był Leonard Pękalski, z którym w tym samym roku wspólnie wykonał *sgraffito* dla Arsenału Królewskiego w Warszawie i monochromiczne plafony⁵⁸ w budynku Ministerstwa Spraw Zagranicznych⁵⁹.

Pod koniec lat 30. w Warszawie zaczęto budowę reprezentacyjnego Dworca Głównego, według projektu Czesława Przybylskiego. Dekoracje tego obiektu miały być największym przedsięwzięciem w polskiej sztuce monumentalnej tamtych lat⁶⁰. W budowie Dworca po raz pierwszy w budownictwie polskim na tak dużą skalę architekci współpracowali z malarzami i rzeźbiarzami⁶¹. Malarstwo temperowe i olejne, *sgraffito*, rzeźby i płaskorzeźby, grafika, witraże, wreszcie kompozycje mozaikowe miały zostać rozparcelowane w wielu pomieszczeniach dworcowych. Niektóre tematy zostały zaprojektowane drogą konkursów. Konkurs na kompozycję mozaikową i rzeźbiarską w hali odjazdowej wygrał Kowarski⁶²; konkurs na dekoracje baru dworcowego wygrał projekt Adama Kossowskiego⁶³. Realizację dekoracji uniemożliwił pożar, który strawił zabudowania Dworca na trzy miesiące przed wybuchem wojny⁶⁴.

We wrześniu 1939 r. małżeństwo Kossowskich rozdzielił wybuch wojny. Stefania wraz z rodzicami wyjechała z Warszawy do Lwowa; Adam pozostał w Warszawie, czekając na przyjazd mieszkających w Poznaniu matki i siostry. Potem udał się do Lwowa, gdzie dowiedziawszy się, że żona jest w Rumunii, próbował się do niej przedostać. W listopadzie 1939 r., przy próbie przekroczenia granicy rumuńskiej, został aresztowany przez NKWD⁶⁵. Najpierw trafił do więzienia w Skolem (w Karpatach Wschodnich); w grudniu 1939 r. znalazł się w więzieniu w Charkowie w ZSSR. Skazano go na pięć lat ciężkich robót w łagrach nad rzeką Peczorą w północnej Syberii. Życie uratowała mu lekarka, umieszczając w lazarecie. Przesłano ją z Moskwy, gdyż Kreml niepokoił się, że linia kolejowa nigdy nie zostanie skończona, jeśli będzie tak wielka śmiertelność wśród więźniów. Każdy z więźniów musiał przejść rutynowe oględziny. Lekarka postanowiła, że ma on zostać zwolniony od jakiegokolwiek pracy w kopalni lub przy wyrębie lasu i przeniesiony do lazaretu. Kossowski wolno odzyskiwał siły; znaleziono mu papier, ołówki, pióra i atrament, ponieważ rysował portrety pielęgniarzy, strażników („prydu-

⁵⁷ J. Faczyński, „Sztuka religijna”, s. 3.

⁵⁸ A. Kossowski, *Felicjan Kowarski*, s. 410.

⁵⁹ Adam Kossowski, *Murals and paintings*, s. 110.

⁶⁰ St. S. Nicieja, *Adam Kossowski*, s. 270.

⁶¹ T. Dziegielewska, S. Jelnicki, *Parę słów o budowie Dworca Głównego*, *Architektura i Budownictwo* 1939 nr 3 s. 8–13.

⁶² Tematem mozaiki Kowarskiego miały być bogactwa Polski, geniusze symbolizujące miasteczka, alegorie figuralne pięciu części świata. Mozaika miała stanowić tło dla brązowego posągu Polonii podnoszącej oburącz orła (rzeźbiarze Elwira i Jerzy Mazurczykowie). (Cyt. za: A. K. Olszewski, *Dzieje sztuki*, s. 63.)

Dziegielewska i Jelnicki wspominają, że praca wyróżniała się zaletami kompozycyjnymi oraz zastosowaniem ciekawej techniki polewanych płytek ceramicznych o wymiarze 5 × 5 cm.

⁶³ T. Dziegielewska, S. Jelnicki, *Parę słów...*, s. 11.

⁶⁴ Tamże, s. 8. Zob. też: A. Kossowski, *Felicjan Kowarski*, s. 411.

⁶⁵ St. S. Nicieja, *Adam Kossowski*, s. 271.

ków”), a nawet kucharzy, którzy jako zapłatę dawali mu dodatkowe porcje jedzenia⁶⁶. W czasie pobytu w lazarecie stał się człowiekiem religijnym. Złożył wówczas Bogu obietnicę, że jeżeli przeżyje, będzie przez swoją sztukę okazywał wdzięczność Opatrzności⁶⁷.

Zawarcie porozumienia polsko-sowieckiego w lipcu 1941 r. przywróciło wolność więzionym w Sowietach i umożliwiło powstanie armii podporządkowanej Naczelnemu Wodzowi w Londynie⁶⁸. 22 września 1941 r. Kossowski, zamknięty razem z kilkuset łagiernikami polskimi w oddzielnym baraku wielkiego rozdzielczego obozu Peczląga oczekiwał na uwolnienie⁶⁹. Kossowski dotarł do oddziałów polskich wiosną 1942 r. po długiej podróży Amu-Darią, przez Uzbekistan. Tę wędrówkę opisał w angielskim katalogu do wystawy pod nazwą *Polish soldier's journey*⁷⁰. W czasie podróży Kossowski malował i notował w szkicach oglądane miejsca i twarze. Przyjaciel Kossowskiego, polski lekarz, kupił Adamowi szkicownik i akwarele⁷¹. Polskich żołnierzy zobaczył w Iranie⁷². W Pahlevi Kossowski spędził cały kwiecień 1942 r., został przydzielony do obsługi przy ewakuacji szpitala Armii Polskiej. Pomagał w recepcji i przydziale chorych, którzy przybywali z różnych jednostek wojskowych. Pod koniec kwietnia jego jednostka została wysłana samochodami do stolicy Persji — Teheranu⁷³. Tam artysta dostał zlecenie rysowania anatomicznych wykresów dla pielęgniarek i sanitariuszy, którzy podejmowali kursy organizowane w obozie.

Na początku czerwca 1942 r. wraz z jednym z ostatnich konwojów samochodowych Kossowski został wysłany do odległej Palestyny, *via* Hamadan, Kermanszach i Bagdad. Następnie, do Port Saidu i Suez. W porcie wsiadł na statek liniowy M/S Scythia, który przewoził włoskich jeńców wojennych do Wielkiej Brytanii. Natanson pisze, że to Stefania Kossowska, dowiedziawszy się, że mąż żyje i jest w Persji, wystarała się o sprowadzenie go do Anglii⁷⁴. W czasie dziewięciodniowej podróży statkiem dookoła Afryki Kossowski wykonał wiele szkiców, portretów współtowarzyszy rejsu. W zamian otrzymywał pierwsze lekcje języka angielskiego⁷⁵. Zdołał też ze sobą dowieźć do Anglii kilka rysunków z łagru, a potem z wędrówki po Rosji⁷⁶.

OKRES ANGIELSKI

Liniowiec brytyjski Scythia, wraz z oddziałami przeznaczonymi do 1. Dywizji w Szkocji, przez Aden, Mombasę, Durban, Cape Town dotarł do szkockiego portu w październiku 1942 r. Kossowski trafił najpierw do szpitala, gdzie leczył zaawansowaną gruźlicę; zanim dotarł do Londynu minęło kilka miesięcy. W Londynie⁷⁷ został zatrudniony w 1943 r. w polskim Ministerstwie Informacji, gdzie m.in. wspólnie z Józefem

⁶⁶ Wspomnienia te, zasłyszane od Kossowskiego, spisał jego przyjaciel, artysta Józef Natanson w *Zgrzycie otwierającej się bramy* (s. 216).

⁶⁷ *An interview with Adam Kossowski*, s. 70.

⁶⁸ Zob.: *Druga Wielka Emigracja 1945–1990*, t. I: A. Friszke, *Życie polityczne emigracji*. Warszawa 1999 (Biblioteka „Więzi”, t. 113).

⁶⁹ A. Kossowski, „Szkicownik z opisem zwolnienia z łagrów”. [b.r]. Maszynopis, Archiwum Emigracji BUMK, s. 1.

⁷⁰ Tamże, s. 2.

⁷¹ A. Kossowski, *A Polish soldier's journey: reminescences in paint* [katalog wystawy]. Londyn 1944 s. 3.

⁷² Zob.: J. Natanson, *Zgrzyt otwierającej*, s. 216–217.

⁷³ A. Kossowski, *A Polish soldier's journey*, s. 7.

⁷⁴ J. Natanson, *Zgrzyt otwierającej*, s. 216.

⁷⁵ A. Kossowski, *A Polish soldier's journey*, s. 11.

⁷⁶ J. Natanson, *Zgrzyt otwierającej*, s. 217.

⁷⁷ Tamże, s. 216. I miał studio na Hampstead, 6 Frognal Gardens.

Natansonem zajmował się przygotowywaniem wystaw („Poland”, „Polish Sea” etc.)⁷⁸. Jeszcze podczas trwania wojny Ministerstwo zleciło mu, aby na 12 planszach udokumentował czym były łagry stalinowskie. Kossowski wykonał tuszem i gwaszem szesnaście plansz⁷⁹ ilustrujących prawdziwe epizody z życia i perypetie polskich więźniów i łagierników w więzieniu w Charkowie i na zsyłce nad Peczorą⁸⁰. Oryginały plansz, oprawione w tekę, zatytułowane *Polish soldier's journey*⁸¹ i opatrzone legendą, zostały wręczone przez Kossowskiego ówczesnemu sekretarzowi generalnemu Ministerstwa Informacji, Janowi Drohojowskiemu, który niedługo potem przeszedł na stronę reżymu komunistycznego. Wtedy to prace „zagięły” bez śladu. Drohojowski miał podobno posłać czy zabrać ze sobą tekę do Ameryki, rzekomo w trosce o to, by ten dokument uchronić przed zbombardowaniem w Londynie. Kossowskiemu zostały tylko fotografie i szkice⁸².

Pierwsza — indywidualna — wystawa Kossowskiego w Londynie została otwarta 7 czerwca 1944 r. w galerii przy 61 St James Street. Nosiła tytuł „Polish Soldier's Journey” i była pewnego rodzaju malarskim pamiętnikiem z łagrów radzieckich i drogi do Anglii⁸³. Artysta prezentował dwa obrazy olejne: *The house I lost. Słupia near Poznań* i *Autoportret* oraz kilkadziesiąt rysunków i szkiców o wielkiej wartości historycznej, dokumentujących realia i drogę, którą przyszło przejść polskiemu żołnierzowi-artyście podczas II wojny światowej⁸⁴. Na wystawie umieszczono mapę, na której czerwoną linią nakreślono szlak przymusowej wędrówki artysty, wiodący ze środka Polski aż pod krąg polarny nad Peczorą, przez kraj Uzbeków, Morze Kaspijskie, Persję, Syrię, Palestynę, dookoła Afryki, aż do Wysp Brytyjskich⁸⁵.

W październiku 1944 r. Kossowski wziął udział w zbiorowej „Polish Exhibition”, zorganizowanej w Graves Art Gallery w Sheffield⁸⁶. Katalog tej ekspozycji wymienia pięć obrazów jego autorstwa (cztery olejne i jedną akwarelę). Artysci polscy, członkowie Związku Zawodowego Artystów Plastyków Polskich w Wielkiej Brytanii (m.in. Gotlib,

⁷⁸ Adam Kossowski, *Murals and paintings*, s. 126.

⁷⁹ 1) *Long prison in Kharkow*, 1940, 2) *The searching of prisoners in Kharkow Prison*, 3) *Prisoners in their 15-minute exercise period, Kharkow*, 4) *Embarkation of prisoners bound for labour camp, Narian More, Mouth of the River Pechora, October, 1940*, 5) *Under the deck of the slave- barge; the removal of a dead prisoner*, 6) *Prisoners marching over the frozen river Pechora, November 1940*, 7) *The arrival at the camp of the new party of prisoner workers*, 8) *Interior of the „Palatha” — a large tent of canvas on a wood framework, holding up to 200 prisoners*, 9) *The column of workers leaving „the zone” for work in the darkness of polar night*, 10) *Work on the railway line*, 11) *Column of Polish prisoner workers prepared to leave the camp, after the so-called „amnesty” (following the German attack on Russia), Korzwa, October, 1941*, 12) *Free at last. On the way to Kotlos. October, 1941*, 13) *Banks of Amu-Daria: ex-prisoners on way to join the Polish Army. March 1942*, 14) *Polish ex-prisoners disembarked in Pahlevi, Persia; awaiting bath and uniforms. April, 1942*, 15) *In the bath house at Pahlevi*, 16) *In uniform: first mass in the desert*.

⁸⁰ Zostały opublikowane w „Wiadomościach” londyńskich oraz w kanadyjskim kwartalniku literackim „Mosaic”, wydawanym przez Uniwersytet w Manitoba, opatrzone krótkim wstępem Kossowskiego na temat pobytu w Rosji Sowieckiej.

⁸¹ Zob.: A. M. Borkowski, *Pustka pełna nadziei*, s. 7.

⁸² A. Kossowski, *Drohojowski i łagiernicy*, s. 10.

⁸³ Zob.: Adam Kossowski, *tegoroczny laureat nagrody*, s. 7. Zob. też: *Droga polskiego żołnierza*, W drodze 1945 nr 9 s. 4–5.

⁸⁴ Paweł Kądziała we *Wspomnieniu o Adamie Kossowskim* w „Przeglądzie Katolickim” błędnie podaje, że wystawa miała miejsce w 1943 r. i że wystawiono na niej 12 plansz wykonanych tuszem i gwaszem (one zagięły, o czym wyżej).

⁸⁵ T. Terlecki, *Wystawa A. Kossowskiego*, s. 3.

⁸⁶ Adam Kossowski, *Murals and paintings*, s. 126.

Koper, Natanson, Kossowski, Ruszkowski, Topolski, Żułowski) w tym samym roku prezentowali swoje obrazy na zaproszenie londyńskiego Allied Circle⁸⁷.

Miesiąc później, 23 listopada, na międzynarodowym konkursie sztuki sakralnej zorganizowanym przez firmę wydawniczą Mowbray oraz Central Institute of Art and Design, Kossowski zdobył drugą nagrodę za obraz *Zwiastowanie* wykonany w technice *sgraffito* podczas urlopu z wojska 1942–1944⁸⁸ (obecnie obraz znajduje się w prywatnej części kompleksu klasztornej w Aylesford). Szkic do tego obrazu powstał dwa lata wcześniej w łagrach i artyście udało się go zachować i przywieść do Anglii. Dwa dzieła Kossowskiego, *Zwiastowanie* oraz *Jezus niosący krzyż* zostały wystawione w marcu 1945 r. w Leger Galleries na Bond Street w Londynie, gdzie miała miejsce wystawa religijnych obrazów i rysunków. Były to pierwsze prace, będące wypełnieniem obietnicy złożonej na Syberii o oddaniu się twórczości religijnej.

W wyniku konkursu nazwisko Kossowski zostało spopularyzowane w angielskiej prasie⁸⁹. Jego twórczością zainteresowało się Stowarzyszenie Artystów Katolickich (Guild of the Catholic Artists). Poznał wówczas i zaprzyjaźnił się z jego prezesem, angielskim rzeźbiarzem Philipem Lindsey Clarkiem, który wraz z architektem Johnem Goodhard-Rendellem zaproponowali polskiemu artyście akces do Rady Artystycznej Stowarzyszenia⁹⁰.

W marcu i kwietniu 1945 r. w Castle Museum and Art Gallery w Norwich odbyła się kolejna wystawa sztuki polskiej, na której dzieła eksponowali artyści ze Związku Artystów Polskich (The Society of Polish Artists in Great Britain). Nazwisko Adama Kossowskiego figurowało pod trzema akwarelami i czterema obrazami olejnymi⁹¹.

W roku 1946 Józef Natanson stał się inicjatorem założenia przy Old Brompton Road w Londynie pracowni artystycznej Decorative Arts Studio⁹², do której oprócz niego należeli Adam Kossowski, Peggy Erskine i Witold Mars⁹³. Stanisław Meyer, który pracował w Ministerstwie Informacji i Dokumentacji i ze swego stanowiska kierował polskimi wystawami, wspólnie z prawnikiem zredagowali statut stowarzyszenia, które nazwali Decorative Arts Studio⁹⁴. Stowarzyszenie miało udzielać pomocy artystom w wykonywaniu zawodu i otrzymało lokal pracowni założonej przez Natansona. On też został pierwszym prezesem, jednak — jak wspominał — tylko formalnie, ponieważ każdy sam decydował

⁸⁷ Wystawa malarzy polskich.

⁸⁸ Rozmowa z Adamem Kossowskim, s. 1. Zob. też: *An interview with Adam Kossowski*, s. 72; E. Fielding, *Courage to build anew*, s. 25; D. G. Walton, *Adam Kossowski*, s. 2–4.

Niektórzy autorzy podają, że Kossowski drugą nagrodę otrzymał za obraz *Chrystus niosący krzyż* (*Św. Weronika*) (Zob. m.in.: Z. Racięski, *Adam Kossowski — artysta w służbie Boga*, s. 6–7; P. Kądziała, *Wspomnienie o Adamie Kossowskim*, s. 6; A. M. Borkowski, *Biography*, [w:] *Adam Kossowski. Murals and paintings*, s. 126). Prawdopodobnie czerpią oni tę błędną informację za: *Religious paintings and drawings exhibition at The Leger Galleries*, Art Notes (London) 1945 Summer Number s. 20.

Autorka pracy powołuje się na słowa samego Kossowskiego, który w dwóch wywiadach (z roku 1954 oraz 1970) powiedział, że nagrodę otrzymał za obraz *Zwiastowanie*. Tak samo utrzymuje w swojej książce E. Fielding i G. D. Walton w swoim artykule.

⁸⁹ Zob. np.: *Religious paintings and drawings*, s. 18–20.

⁹⁰ *An interview with Adam Kossowski*, s. 72.

⁹¹ Zob. katalog: *Exhibition of Polish art, March–April 1945*. Norwich: Castle Museum and Art Gallery.

⁹² L. M., *3 ceramic artists*, 33–36.

⁹³ Córka Williama Erskine'a, ambasadora brytyjskiego w Warszawie, przed wojną studiowała w warszawskiej ASP; W. Mars — malarz, kolega Kossowskiego. Studiował na Akademii w Warszawie, gdy Adam był wykładowcą.

⁹⁴ J. Natanson, *Zgrzyt otwierającej*, s. 232.

co będzie robił. Artyści zdecydowali, że każdy z nich wybierze sobie jakiś dział sztuki dekoracyjnej, według swoich zdolności, który będzie mógł handlowo wykorzystać⁹⁵. I tak Kossowski, Mars i Natanson zdecydowali się na ceramikę. Natanson kupił mały piec garncarski⁹⁶. Na wstępie eksperymentowali z małymi przedmiotami, głównie zainicjowaną przez Natansona ceramiczną biżuterią i ręcznie malowanymi kaflami. Następnie pojawiły się małe figurki, potem większe, a ostatecznie grupy figuralne⁹⁷.

Studio zaopatrywało się w glinę w Fulham Pottery, a glazura pochodziła od firmy Wengers Ltd. Nie było mowy o kole garncarskim, gdyż to wymagałoby wieloletniej praktyki. Artyści tworzyli więc małe półmiski, koszyczki, dzbanki i figurki. Kupowali również białe naczynia, na których malowali własnego pomysłu desenie. Ponieważ były trudności, aby zakupić białe serwisy, Natanson pojechał do fabryki Wedgwood, gdyż ich ceramika odznaczała się prostą formą. Dyrektorowi fabryki opowiedział o stowarzyszeniu i jego zamiarach ceramicznych. Dyrektor obiecał pomoc i wyprodukowanie specjalnej partii filiżanek, talerzyków i dzbanków, bez nazwy firmy wytłoczonej pod spodem tak, aby artyści z Decorative Arts Studio mogli się podpisać pod swoją dekoracją⁹⁸. Kossowski sam wygniatał w glinie owalne półmiski, na środku których malował proste martwe natury.

Od samego początku zaznaczyły się indywidualne preferencje członków grupy: Kossowski realizował sceny religijne, Mars delikatne i wesołe postaci oraz grupy w strojach współczesnych, Peggy Erskine — figurki dziwnych zwierząt, głównie koni, a Natanson małe koszyki o plecionych ściankach. Figurki i grupy figuralne Kossowskiego tematycznie nawiązywały do scen z Nowego Testamentu. Stylistycznie proste, nawet prymitywne w formie, a czasem wręcz groteskowe. Wcześniejsze grupy Kossowskiego wykazywały pokrewieństwo ze średniowiecznymi rzeźbami religijnymi w drewnie. Następnie jego prace odeszły od techniki rzeźbiarskiej w stronę bardziej plastycznych wartości gliny⁹⁹. Kossowski poszerzał zakres swojej pracy. Z jednej strony powrócił do płaskich prac ceramicznych — malowanych kafla i plaketek; z drugiej, sporządzał pojedyncze figurki oraz grupy figuralne we współczesnych strojach¹⁰⁰. Kolorystyka jego ceramik odznacza się silną i przejrzystą barwą żółtą i zieloną. Lady Erskine, matka Peggy, zorganizowała artystom wystawę w 1947 r., otwartą przez księżną Kentu, która nabyła również kilka ceramik¹⁰¹.

W grudniu 1947 r. miała miejsce mała wystawa ich prac w londyńskim Heal's, która cieszyła się wielkim powodzeniem i w pół roku później zaowocowała drugą ekspozycją¹⁰².

Wiosną 1952 r. ma miejsce druga indywidualna wystawa prac malarskich Kossowskiego w Londynie, tym razem w Ashley Gallery, naprzeciw Westminster Cathedral. Artysta eksponował ponad dwadzieścia obrazów, w tym osiem olejnych, jedno *sgraffito* i czternaście akwarel — szkiców do ceramik i obrazów. Do tego doszły dwa kartony ze sgraffitowymi projektami dla Aylesford oraz trzynaście przedstawień ceramicznych. Wystawa w odczuciu Tymona Terleckiego ukazywała jakby „kuchnię”, zaplecze i atmosferę, w której powstawały dzieła dla karmelitów¹⁰³.

Przez następne dwadzieścia lat Adam Kossowski wykonał wiele prac, głównie ceramicznych, w Anglii, Szkocji, Walii, Irlandii, a nawet dla karmelitów w Chicago. Przeważały dzieła o tematyce religijnej. Oprócz Aylesford jedną z najważniejszych realizacji jest

⁹⁵ Tamże, s. 233.

⁹⁶ Tamże.

⁹⁷ L. M., *3 ceramic artists*, s. 33–36.

⁹⁸ J. Natanson, *Zgrzyt otwierającej*, s. 233.

⁹⁹ L. M., *3 ceramic artists*, s. 33–36.

¹⁰⁰ Tamże.

¹⁰¹ J. Natanson, *Zgrzyt otwierającej*, s. 235.

¹⁰² L. M., *3 ceramic artists*, s. 33–36. Zob. też: A. M. Borkowski, *Biography*, s. 127.

¹⁰³ Zob.: T. Terlecki, *Kossowski of Aylesford*, s. 4.

praca w technice *sgraffito* dla St Benet's Chapel w londyńskim Queen Mary's College. Została wykonana w 1964 r., a ilustrowała sceny z Apokalipsy św. Jana¹⁰⁴. Na wyróżnienie zasługuje również cykl ceramik, skomponowanych na wzór tryptyku, zamówionych do kaplicy Najświętszego Serca w gotyckim kościele benedyktynów w Downside Abbey z 1956 r.¹⁰⁵. Trzy główne kompozycje mają za temat epizody ewangeliczne, na których występuje św. Maria Magdalena (fot. 16).

W okresie angielskim Kossowski parał się głównie sztuką o charakterze religijnym. Miał w swym dorobku jednak także okazałych rozmiarów ceramikę „świecką” (80 stóp długości, 10 stóp szerokości), zdobiącą ścianę zewnętrzną biblioteki miejskiej North Peckham Civic Centre w londyńskiej dzielnicy Southwark (1963–1966)¹⁰⁶. Owo wielkie ściennie *panneaux* ceramiczne, na które składa się 2000 ceramicznych fragmentów, przedstawia szereg scen z dziejów Old Kent Road — drogi, która pamięta okupację Wysp Brytyjskich przez Rzymian, pielgrzymki do Canterbury (od pielgrzymów Chaucera i Henryka V do *cockney*ów w karnawałowym przebraniu).

30 stycznia 1970 r. Kossowski został laureatem nagrody Fundacji im. Alfreda Jurzykowskiego w Nowym Jorku¹⁰⁷.

Adam Kossowski zmarł 31 marca 1986 r. na atak serca w Charing Cross Hospital w Londynie. Ojcowie karmelici ofiarowali mu miejsce ostatniego spoczynku na swym cmentarzu klasztorowym w Aylesford¹⁰⁸. Uroczysty pogrzeb odbył się 4 kwietnia 1986 r. W roku 2003 na tym samym cmentarzu spoczęła również Stefania Kossowska.

„The Friars” w Aylesford

Historia karmelitów w Aylesford, miejscu powszechnie znanym jako „The Friars”, zaczyna się z rokiem 1242. Złoty okres Karmelu przypadł na drugą połowę XIII w. i początek XIV w., kiedy przeżywał on zarówno dynamiczny rozwój ilościowy (przez 50 lat zakon rozprzestrzenił się na Wyspach Brytyjskich, w samej Anglii powstało prawie 40 klasztorów¹⁰⁹). W 1534 r. wszyscy zakonnicy mieli złożyć przysięgę lojalności królowi Henrykowi i królowej Annie i przysiąc, że papież nie ma większego autorytetu niż jaki-

¹⁰⁴ Zob.: T. Terlecki, *Faith by intellectual effort*, [w:] Adam Kossowski. *Murals and paintings*, s. 99–107; I. Conlay, *Art*, s. 7; *The University Chapel of St Benet, Queen Mary's College, Mile End Rd.* [b.r.m.].

¹⁰⁵ Zob.: *Downside Abbey Church guide, Durham West and Sons Paulton*. Bristol 1956; I. Conlay, *A new Shrine at Downside; Ceramics for Downside*, s. 398; *A Polish artist*, s. 20; I. Conlay, *Downside Abbey's new Shrine*, 1957; [Nota], *Universe* 27 IV 1956; [Nota], *Wiadomości* 1957 nr 12 s. 6; A. Milker, *Adam Kossowski i jego prace*, *Gazeta Niedzielną* 10 VI 1956 s. 5.

¹⁰⁶ Zob.: S. Essberger, *Monopoly London. The Monopoly player's tour of London*. Cambridge 1987 s. 29; Daily Telegraph Reporter, *History of Old Kent Road in £6000 mural*, *Daily Telegraph* 16 VIII 1966; agn., *Nowy sukces Adama Kossowskiego*, *Dziennik Polski* 7 IX 1966 s. 5; ulotka North Peckham Civic Centre (*Old Kent Road mural, Camberwell Beauty Butterfly Sculpture*); A. Drwęska, *Nowa ceramika Adama Kossowskiego*, s. 3.; podpisane zdjęcie z ceramiką Kossowskiego [w:] *The Times* 1 IX 1966.

¹⁰⁷ Członkami Advisory Committee w 1970 r. byli: Jan Fryling, Aleksander Janta-Polczyński, Jerzy Krzywicki, Ludwik Krzyżanowski, Szczepan P. Mierzwa (Stephen P. Mizwa). (Cyt. za: *The Alfred Jurzykowski Foundation Awards for 1970*. New York 1971 s. 6, 10, 15.)

¹⁰⁸ S. Frenkiel w nadanej 28 XII 1986 r. audycji w radiu BBC dotyczącej Kossowskiego błędnie podał, że spoczął w kaplicy klasztornej Relic Chapel w Aylesford, w otoczeniu własnych dzieł. Kossowskiego zestawiał z architektem Christopherem Wrenem, którego grób w katedrze św. Pawła nosi napis: *Si vis monumentum CIRCUMSPICE* (jeśli szukasz pomnika, rozejrzyj się dookoła).

¹⁰⁹ B. Panek, *Karmelici, Zakon Braci Najświętszej Maryi Panny z Góry Karmel*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 8. Lublin 2000 szp. 804–808.

kolwiek inny biskup. Poza tym ich kazania sprawdzano pod względem treści. Poza przysięgą, której nie złożyli, miano sporządzić inwentarz cennych przedmiotów i przenośnych dóbr — komisarze zjawili się w klasztorze w 1535 r.

Koniec nadszedł 13 grudnia 1538 r., kiedy Ryszard Ingworth, biskup Dover, otrzymał z rąk króla dom Białych Braci w Aylesford. Tak angielska prowincja karmelitów doszła do kresu i pomimo wieloletnich wysiłków¹¹⁰ dopiero w 1926 r. karmelici ponownie zainstalowali się w Anglii¹¹¹. W 1570 r. klasztor został darowany rodzinie Jana Sedley'a z Southfleet, który rozpoczął przebudowę budynków monastycznych na tzw. *country house*. Sedley zburzył kościół i fragment krużganków. Pozostałe zabudowania przekształcił wstawiając nowe okna. Skrzydło z refektarzem podzielił na trzy piętra, a w 1595 r. wzniesiono bramę wjazdową (*gate-house*). W połowie XVII w. posiadłość trafiła w ręce Sir Johna Banksa z Maidstone¹¹². Banks zrobił fortunę, gdy dostał się do syndykatu dostarczającego żywność marynarce wojennej. W latach 1677–1679 Banks przeprowadził prace przekształcania średniowiecznego klasztoru w *country house*. Krużganki zostały obudowane, wstawiono nowe okna, a kamienny chodnik zastąpiono czarno-białym marmurem. Nowe wejście główne powstało w skrzydle wschodnim, stary *hall* podzielono na pokoje. Skrzydło zachodnie od strony bramy wjazdowej zostało powiększone, aby pomieścić jadalnię. Stary refektarz zaadaptowano na salę balową z wystrojem o charakterze holenderskim. Banks przykładał dużo uwagi do ogrodów, czego ślady widoczne są w otoczonym murem ogrodzie i oranżerii.

Przez następne wieki właściciele zmieniali się, a posiadłość ulegała zaniedbaniu. Podczas I wojny światowej posiadłość została wynajęta od Earl of Aylesford's Estate, gdzie w 1920 r. zamieszkali Alice i Copley Hewitt¹¹³. Dziesięć lat później, w dawnym klasztorze, wybuchł pożar, który strawił dekoracyjne sufity i schody, odsłaniając stare gotyckie mury. Południowe i zachodnie skrzydła krużganków zostały wypalone. Przetrwowało skrzydło północne oraz dziedziniec. Państwo Hewitt wynegocjowali nabycie „The Friars” od Zarządu Hrabstw Aylesford, który to akt był gotowy w marcu 1932 r. Wtedy Hewittowie zaczęli odbudowywać posiadłość, nawiązując do jej średniowiecznego klasztorowego stylu. Krużganki odrestaurowano na wzór XV-wieczny, a stary refektarz na zachodnim krańcu krużganków otrzymał gotycki witraż. Stara kaplica w południowym skrzydle została przystosowana do sprawowania kultu.

Karmelici powrócili do Aylesford 31 października 1949 r. Przez kilka następnych lat przekształcono budynki. Wybudowano sektor kuchenny, a Pilgrim's Hall stał się centrum gościnności dla odwiedzających. Wspólnota zakonna zaczęła rosnąć, wkrótce powstał warsztat i zebrała się grupa rzemieślników (świeckich i zakonnych), którzy odbudowywali budynki i aranżowali w nich kaplice. Oprócz rzemieślników, przy odbudowie „The Friars” zatrudniono artystów. Philip Lindsey Clark¹¹⁴ i jego syn Michael Clark¹¹⁵ to

¹¹⁰ Np. w 1687 r. przeor generalny karmelitów napisał do króla Jakuba II składając pozew o zwrócenie zakonowi klasztoru.

¹¹¹ Karmelici wrócili do Kentu w 1926 r., przejmując katolickie parafie Faversham i Sittingbourne. Generał zakonu, o. Eliaz Maginnis przybył z wizytą do Kentu i udał się wraz z o. Eliaszem Lynch'em do Aylesford, zobaczyć dawną posiadłość karmelitów.

¹¹² Nabył ją od Lady Rycout za cenę 8413 funtów.

¹¹³ Copley Hewitt (1871–1941) pracował w londyńskim City jako komisarz do Inland Revenue (1929–1930), High Sheriff of Kent i asystent komisarza hrabstwa dla skautów. Jego żona Alice zajmowała się harcerkami, tak więc wkrótce miejsce to stało się swoistym centrum skautingu. Spotkania odbywały się w Pilgrim's Hall.

¹¹⁴ Philip Lindsey Clark (1889–1977), rzeźbiarz, warsztatu uczył się wpiery od ojca, Roberta Lindsey Clarka, potem w City and Guilds School (1910–1914) i Royal Academy Schools (1919–1921). Pierwsze rzeźby wystawiał w Royal Academy w 1920 r., rok później na Salonie Paryskim.

dwóch rzeźbiarzy, ale według McGreala, największym wkładem Philipa Linsey Clarka było przedstawienie przeorowi polskiego artysty-emigranta, Adama Kossowskiego¹¹⁶.

Karmelici z Aylesford znali twórczość Kossowskiego już wcześniej, przy okazji wystaw, na których artysta eksponował swoje prace religijne. Jednak decydujące było wstawiennictwo i poparcie rzeźbiarza Philipa Lindsey Clarka (ówczesnego prezesa Związku Artystów Katolickich, do którego należał Kossowski), który namówił przeora by klasztor zatrudnił polskiego emigranta przy pracach artystycznych. Inicjatywa wyszła ze strony Aylesford; Kossowski otrzymał zaproszenie od przeora. Artysta wspominał, że Clark przyszedł do jego pracowni i powiedział: „Aylesford to miejsce, gdzie powinieneś pracować. Musisz spotkać się z ojcem Malachiaszem”. Polak nie wiedział co to jest Aylesford, ani kim jest ojciec Malachiasz. Poza tym był niechętny jakimkolwiek spotkaniom ze względu na słabą wówczas znajomość języka angielskiego. Mimo to Clark zaaranżował to spotkanie kilka dni potem. Kossowski udał się do przeora, którego pierwszym pomysłem było to, by namalować obrazy będące ilustracją historii karmelitów i Aylesford¹¹⁷. Wykonanie tych obrazów nie było łatwym zadaniem dla artysty, zważywszy na tak długą przerwę w malowaniu. Następnym zamówieniem o. Malachiasza było wykonanie w ceramice piętnastu Tajemnic Drogi Różańcowej (*Rosary Way*). Miały one zostać umocowane w ogrodzie klasztornym tak, aby były widoczne dla pielgrzymów. Kossowski w tamtym okresie wypalał jedynie małe przedstawienia ceramiczne i, jak sam wspominał, nie miał żadnej ambicji zostać ceramikiem. Poza tym w swojej pracowni nie posiadał odpowiedniego pieca. Z tych powodów obawiał się przyjąć takiego rodzaju zamówienie. Jednak nieugiętość przeora w tej kwestii oraz jego głębokie przekonanie, że Kossowski jest właściwym artystą do podjęcia się tego zadania¹¹⁸, sprawił, że *summa summarum* Polak zrealizował to zlecenie, które na dobrą sprawę otworzyło mu drzwi do kariery jako artysty ceramika.

Realizacje Adama Kossowskiego dla konwentu aylesfordzkiego

Praca Kossowskiego dominuje w niemalże każdym budynku kompleksu klasztornego. Oficjalne wydawnictwo karmelitów w Aylesford podaje, że: „pierwsze wrażenie

Oprócz dębowych rzeźb św. Teresy z Avila, św. Teresy z Lisieux, św. Szymona Stocka oraz kamiennej rzeźby z Wizją Szkaplerza wykonanych dla Aylesford, wykonał również następujące prace: Cameronians War Memorial 1914–1918 (Glasgow); St Saviour's War Memorial (Southwark), Belgian Soldiers Memorial (Kenstal Green), a także prace dla katedry Westminster i kościoła Męczenników Angielskich w Wallasey. Był członkiem Royal Society of British Sculptors.

¹¹⁵ Michael Clark (1918–1991), studiował w Chelsea School of Art. Po II wojnie światowej wstąpił do City and Guilds of London Art School, Kennington (1947–1950). Od 1960 r. członek Royal Society of British Sculptors, przewodniczącym tego związku był w latach 1971–1976. W 1960 r. odznaczony medalem Otto Beita za statuę Matki Bożej Wniebowziętej, wykonanej dla karmelitów w Aylesford. Dla opactwa wykonał też monumentalne przedstawienie św. Józefa Obrońcy, a do innych jego prac należy m.in. figura Chrystusa nad zachodnimi drzwiami Westminster Abbey, zamontowana w 1967 r. z okazji rocznicy 900 lat fundacji opactwa Westminsterkiego. M. Clark był też rzeźbiarzem i doradcą liturgicznym przy restauracji świątyni z początku XIX w. w Londynie: kościoła NMP oraz św. Johna Wooda.

¹¹⁶ W. McGreal, *The history of The Friars*, s. 41.

¹¹⁷ Zob.: *An interview with Adam Kossowski*, s. 75.

¹¹⁸ O. Lynch powiedział Kossowskiemu te słowa (sławetne i często później cytowane): *Adam, I am sure Our Lady has sent you here for that purpose.*

Ten fakt nasuwa skojarzenie z Matisse'm, który kończąc dekorację kaplicy w Vence (1947–1951), uważając ją za dzieło swego życia, miał powiedzieć: „nie ja tę pracę wybrałem, do tej pracy byłem wybrany”. (Cyt. za: J. Czapski, *Patrząc*. Kraków 1996 s. 357.)

wywoływane przez jego prace to czysta ilość” (*sheer quantity*)¹¹⁹. Artysta pozostawił tu więcej niż sto indywidualnych prac w ceramice, temperze, *sgraffito*, technice olejnej, mozaice, ceramice, kutym żelazie i witrażach, co bez mała pozwala na konstatację, iż w Aylesford znajduje się swoiste muzeum Adama Kossowskiego. Mamy tu udokumentowane ponad dwadzieścia lat jego pracy twórczej. Aylesford to miejsce, w którym spotykają się dwie specjalności artysty: dawna, zdobyta w wolnej ojczyźnie i specjalność wyuczona na wychodźstwie, malarstwo monumentalne oraz kolorowa ceramika. Na podstawie tych dzieł można śledzić rozwój artystyczny oraz ewolucję sztuki Kossowskiego, który zaczął od malowania obrazów, a poprzez projekty witraży i posadzek zajął się niemal wyłącznie uprawianiem monumentalnej ceramiki. Kossowski stosuje program ikonograficzny odzwierciedlający kult Matki Bożej i św. Józefa Oblubieńca. Do innych tematów wyobrażeń plastycznych, wpisujących się w kanony sztuki karmelitańskiej, należą: Wizja św. Szymona Stocka, patroni Karmelu w osobach proroków Eliasza i Elizeusza oraz przedstawienia świętych Karmelu.

Kossowski w jednej z rozmów z przeorem powiedział, że sztuka jest modlitwą (*art is a prayer*)¹²⁰. To przeświadczenie towarzyszyło mu nieodłącznie podczas pracy przy restauracji „The Friars”. Można powiedzieć, że celem ikonografii jest dla tego artysty po-niekąd podniesienie pobożności wiernych przy pomocy twórczości artystycznej.

1. Cykl siedmiu obrazów temperowych oraz dwóch w technice *sgraffito* wykonanych do dawnego Kapitularza (Chapter Room) (1950–1951)

W sali, w której dawniej miały miejsce zebrania kapituł zakonnych (Chapter Room), dookoła pustych białych ścian znajduje się siedem obrazów wykonanych w technice tempery na twardej płycie pilśniowej. Opisują one główne wydarzenia z historii karmelitów w angielskiej prowincji zakonnej. Obrazy powstały w latach 1950–1951, na prośbę przeora — o. Malachiasza Lyncha OCarm i stanowiły pierwsze zamówienie zakonników, dla których praca miała jeszcze zajmować Kossowskiego przez ponad dwadzieścia lat.

Pierwsze dzieło znajduje się na ścianie północnej tej sali, cykl sześciu następnych obrazów na ścianie wschodniej, natomiast ostatnią z tej serii temperę, flankowaną dwoma wyobrażeniami świętych karmelitów, umieszczono na ścianie południowej dawnego kapitularza.

1. Nadanie Reguły Zakonnej (*The Giving of the Rule before 1214*)

Po prawej stronie obrazu, na tronie z motywem architektonicznym, siedzi brodaty mężczyzna w stroju pontyfikalnym, w obu dłoniach trzyma rozwinięty brulion papieru. Po lewej stronie umieszczona jest arkada, w której klęczy czterech mnichów. Jedyny z tonsurą na głowie umieszczony został na pierwszym planie, tuż przed biskupem. Pozostali mnisi, przyodziani w pasiaste płaszcze¹²¹, mają złożone dłonie, a za nimi zarysowują się motywy architektoniczne. Scena przedstawia Alberta z Vercelli prezentującego Regułę Św. Brocardowi. Artysta umieścił inskrypcję: ALBERTUS DG / HIEROSOLYM. ECC.

¹¹⁹ Cyt. za: J. H. Sephton, *The Friars*, s. 67.

¹²⁰ Zob.: Pilgrim’s Newsletter (Aylesford) 1968 nr 93 s. 2.

¹²¹ Jeżeli chodzi o kostiumologię ikonograficzną karmelitów, to w XIII w. habit karmelitański składał się z sukni z kapturem, z ciemnobrunatnej lub czarnej wełny, przepasany pasem skórzanym, z płaszczem białego w pasy brązowe lub czarne, jednakowej szerokości (około 10 cm) i z trzewików.

Początkowo habit zmieniał się co do koloru, płaszcz co do szerokości i sposobu układania pasów. Pasy były pionowe lub poprzeczne, brązowe lub czarne. Habit karmelitański dawnego typu syryjskiego miał być ciemnobrunatny, a płaszcz w pasy. W końcu XIII w. zaczęto nosić kaptur biały i szkaplerz, wreszcie habit — składał się z sukni czarnej i takiego szkaplerza. Na to nakładano duży biały kaptur z dużym białym kołnierzem. Papież Honoriusz IV w 1285 r. pozwolił na zamianę płaszcza w pasy na jednolicie biały.

PATRIARCHA: / DILECTIS IN CHRISTO ET CAET.EREMITIS / IUXTA FONTEM ELIAE IN MONTE / CARMELI

W górce po lewej stronie, w mandorli znajduje się Matka Boża z Dzieciątkiem na rękach, otoczona przez czterech aniołów. Poniżej przedstawiono rzekę z płynącym po niej statkiem. W lewym dolnym rogu obrazu artysta umieścił swoją sygnaturę: A. KOSSOWSKI A.D. 1950

2. *Inwazja Saracenów na Górę Karmel (The invasion of Mount Carmel by the Saracens)*

Trzech modlących się zakonników zostało zamordowanych przez nadjeżdżającego z lewej strony ołtarza Saracena na koniu, przedstawionego bardzo dynamicznie. Nasuwa się tu skojarzenie z fragmentem obrazu Paola Ucella *Bitwa pod San Romano* (1435–1436), znajdującego się w National Gallery w Londynie, przedstawiającego w bardzo podobnym upozowaniu kondotiera Niccolo da Tolentino, siedzącego na grzbiecie nieskazitelnie białego konia.

Za przedstawionymi postaciami rysuje się architektura pustelni, w której zakonnicy zostali rzekomo spaleni podczas śpiewania hymnu *Salve Regina* (Kossowski umieścił napis: SALVE REGINA, MATER OF MISERICORDIAE). Jeden z pustelników w tle ucieka do czekającej łódki.

3. *Przybycie pierwszych pustelników do Aylesford w 1242 roku (The arrival of the first hermits at Aylesford in 1242)*

W części centralnej stoi czterech pustelników w białych kapturach na głowach; środkowy z brodą trzyma w ręku złotą kasetę. Na prawo od nich uzbrojony Sir Richard de Grey ze swoim giermkim dzierżącym w ręku tarczę.

Po prawej stronie obrazu widnieje fragment architektury, w tyle rzeka z zarysem architektury zamku Rochester¹²². Na rzece znajdują się dwa statki ze zwiniętymi żaglami. Na brzegu robotnik targający na plecach wór, przed nim idzie zakonnik.

W prawym dolnym rogu obrazu znajduje się inskrypcja: AD. MCCXL. FRATRES / ORDINIS BEATE MARIAE GENITRICIS / DEI DE MONTE CARMELI PRIMO / VENERUNT IN ANGLIAM¹²³

W lewym dolnym rogu obrazu: ANNO JUBILAEI / M C M L

4. *Pierwszy generalny zjazd Kapituły Zakonnej w Aylesford w 1247 roku (The first general chapter of the order held at Aylesford in 1247)*

Po lewej stronie obrazu siedzi pochylony zakonnik — skryba z piórem w ręku i notuje. Na prawo od niego zasiada w niszach pięciu karmelitów. Pierwszy, siwy z zarostem na twarzy i aureolą nad głową skrzyżował dłonie, a wzrok utkwił *en face*. Rozmiarami jest on większy od pozostałych zakonników, którzy zajęci są rozmową. Jego nisza zwieńczona jest ostrołukiem, podczas gdy zwieńczenia pozostałych nisz są bardziej kubiczne. Przejdźmy zatem do krótkiej charakterystyki tych czterech zakonników. Pierwszy od lewej również siwy, wskazującym palcem prawej ręki pokazuje coś niestety poza zasięgiem wzroku widza, na lewym kolanie umieszczona czerwona księga.

Obok niego siedzi drugi *hermit*¹²⁴, lekko wychylając się korpusem ciała ku swemu rozmówcy, całą powierzchnią lewej dłoni wskazuje w swoim lewym kierunku. W prawej dłoni trzyma brązową księgę, spoczywającą na jego lewym kolanie, opartą o nie grzbietem.

Trzeci z kolei zakonnik, bez zarostu, siedzi ze spuszczoną lekko w dół głową, wzrok kieruje ku napisowi umieszczonemu na podtrzymywanej przez trzech aniołów wstędze znajdującej się w dole obrazu. Zakonnik ten, ujmując w obie dłonie spoczywające na wysokości kolan, poły białego płaszcza, w który jest odziany.

¹²² W zidentyfikowaniu postaci de Greya oraz dominującego w tle zarysu architektury zamku Rochester (Rochester Castle) powołuję się na pracę Jamesa H. Sephtona (*The Friars*, s. 68).

¹²³ W roku 1240 Ojcowie Zakonu Błogosławionej Maryi Bożej Rodzicielki z Góry Karmel przybyli po raz pierwszy do Anglii.

¹²⁴ *Hermit* (ang.) — pustelnik.

Czwarty i ostatni zakonnik siedzi bokiem do widza, brodaty, oczy i spojrzenie kieruje w dół. Prawa pięść jak na znak „Baranku Boży”, umieszczona na lewej piersi, natomiast lewa spoczywa na poręczy tronu.

U dołu obrazu trzy anioły w aureolach, przedstawione tylko do połowy korpusu, dzierżą wstęgę z napisem: FLOS CARMELI VITIS FLORIGERA SPLENDOR CAELI VIRGO PUERPERA SINGULARIS¹²⁵.

Dominantę kolorystyczną tej sceny stanowi żółty — w tej kolorystyce utrzymane są nisze architektoniczne zakonników oraz siedzisko skryby. Pod względem barwy wyróżnia się tło niszy Szymona Stocka (przypomnijmy, że pod względem rozmiarów jest to największa nisza), które utrzymane jest w tonacji purpurowej, podczas gdy nisze pozostałych zakonników są ciemnoniebieskie.

5. Budowa kościoła klasztornego. 1248 (*Building the priory church. 1248*)

Po prawej stronie obrazu wyobrażony został klęczący mężczyzna, który pracowicie wybija coś w bloku kamiennym specjalnym narzędziem, które trzyma w uniesionej prawej ręce. Ponad nim, w górnym rogu przedstawił Kossowski na czerwono herb, reprezentujący pieczęć przeora, a także wstęgę okalającą górną część tego wyobrażenia, z napisem: ASSUMPCIONIS VIRGINIS GLORIOSE.

W lewej części obrazu widnieją postacie trzech zakonników pochylonych nad kartką papieru przedstawiającą plan zabudowy kościoła. Tylko karmelita, który w lewej dłoni trzyma projekt, a w prawej cyrkiel, przyodziany jest w biały szkaplerz z podwiniętym mankietem i przyrządem pomiarowym w lewej dłoni. Za postaciami, w tle, widnieje biała architektura zabudowań kościoła parafialnego z drewnianym rusztowaniem oraz rzeka Medway z białym mostem¹²⁶ i zarysami architektonicznymi. Ponad przedstawieniem zakonników rozpościera się wstęga z napisem: AD. MCCXLVIII IN HONORE¹²⁷.

Jest to pierwsza część napisu, drugą jego część stanowi napis wspomniany już wyżej, usytuowany nad wyobrażeniem pieczęci przeora. Obie wstęgi są wplecione w rusztowanie ustawione przy budowanej świątyni. Na lewym skraju obrazu wyobrażone zostały postaci dwóch zakonników idących drogą i niosących kamienie.

6. Henryk VIII wypędza Karmelitów (*The dissolution and the defacing. 1538*)

Obraz wyobraża odejście karmelitów z Aylesford, będące wynikiem rozporządzenia zarządzającego rozwiązanie domów zakonnych należących do mendykantów. Na pierwszym planie po prawej stronie obrazu przedstawiony Henryk VIII w otoczeniu żołnierzy, trzymający kartkę papieru, z której odczytuje proklamację. Jest jedyną ubraną na czarno osobą, przez co wyróżnia się na obrazie. Po prawej stronie króla zgromadzeni są, stojący tyłem do widza zakonnicy opuszczający klasztor. Za nimi usytuowana została biała architektura z czerwonym dachem. Nad głowami karmelitów przedstawiona Matka Boża w mandorli rozciągająca swój płaszcz na znak swojej opieki, flankowana przez dwa anioły. Nad dachem klasztoru wstęga z napisem: ...PROCEDE TO THE DISSOLUTION / AND THE DEFACING... 1538¹²⁸.

7. Powrót karmelitów (*The friars' return. 1949*)

W centrum kompozycji wyobrażona została brama klasztoru (tzw. *gate-house*) i prowadząca do niego droga, która daje dziełu perspektywę i poczucie głębi. Po prawej

¹²⁵ Kwiecie Karmelu, Winna Latoroślo kwieciami obłożona, Ozdobo niebios, Dziewico Syna Bożego w żywocie nosząca.

¹²⁶ *Ragstone bridge* (*ragstone* to twardy piaskowiec lub wapień, etymologia tego słowa sięga XIII w.).

¹²⁷ Cały dwuczłonowy napis głosi: „Roku Pańskiego 1248 ku czci Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny”.

¹²⁸ Procedura rozwiązania i niszczenia.

i lewej stronie przedstawiono karmelitów z czarnymi modlitewnikami w dłoniach. Pierwszy z lewej strony stoi do widza tyłem i trzyma w ręku krzyż. Postacie zakonników zbliżających się do klasztoru są portretami uczestników biorących udział w tej historycznej ceremonii powrotu do klasztoru w Aylesford.

W kierunku od lewej do prawej strony zostali przedstawieni: Br. P. Anthony McGreal z Faversham (dzierzący w dłoni krzyż), O. Dr E. Kilian Lynch (generał zakonu), O. Carmel O'Shea (prowincjał irlandzki), O. W. Malachiasz Lynch (przeor Aylesford), O. Seiger (przeor Carmelite International College w Rzymie), O. M. Eliaz Lynch (przeor Faversham), O. Alexander z Malty.

Nad bramą klasztorną znajduje się postać Matki Bożej ze złożonymi rękoma, księżyc u jej stóp, aureola nad głową. Postać Maryi flankują dwaj aniołowie, ujmujący rozwiane poły jej płaszcz. Matka Boża, niebo i aniołowie w tonacji błękitu z domieszką fioleto. Nad aniołami dwie błękitne wstęgi. Ta po lewej stronie z napisem głoszącym: AD MCMXLIX / MATER MITIS SED VIRI NESCIA.

Oraz z prawej strony: CARMELITIS DA / PRIVILEGIA * STELLA MARIS¹²⁹.

W przedstawieniu tym jest więcej światła, pochodzącego od Maryi i aniołów, symbolizującego radość i nadzieję.

Obraz ilustrujący powrót zakonników do klasztoru w Aylesford jest flankowany dwoma pionowymi kompozycjami autorstwa Kossowskiego, wykonanymi w technice sgraffita, a przedstawiającymi dwóch duchownych, Tomasza Waldena i św. Piotra Tomasz, jak dowiadujemy się z podpisów umieszczonych przez artystę w dolnej partii tych obrazów.

Po lewej stronie: „Tomasz Walden”¹³⁰ — jest to przedstawienie mężczyzny stojącego *en face* w niszy, przyodzianego w biały płaszcz, w rękach trzyma złotą księgę z napisem: DOCTRINALE FIDEI ECCLESIAE CATHOLICAE CONTRA WICLEVISTAS ET HUSITAS¹³¹. W prawym i lewym górnym rogu znajdują się dwa herby zakonu karmelitańskiego.

„Św. Piotr Tomasz”¹³² — Kossowski przedstawił wyobrażenie mężczyzny z zarostem, w kapeluszu, z aureolą, stojącego w pozycji *en trois quarts* (widoczny prawy profil), ze złożonymi rękoma, na tle niszy. Do atrybutów świętego należy pastorał oparty o niszę oraz infuła biskupia, umieszczona w dolnej partii obrazu. W prawym i lewym górnym rogu przedstawienia umieszczone zostały dwa herby zakonu karmelitańskiego.

Ten cykl siedmiu dużych *panneaux* ilustrujących historię karmelitów nasunął Tymonowi Terleckiemu skojarzenia z malarstwem reprezentacyjnym, oficjalnym czy dydaktycznym¹³³. Kossowski po dwudziestu latach sam się zastanawiał dlaczego obraży namalował tak sporych rozmiarów (125 × 182 cm). Dzieła te charakteryzuje forma monumentalizowana i prosta zarazem. Budulcem obrazu jest kolor, a kompozycja opiera się na kontrastach barwnych.

Mimo iż treść tych obrazów była narzucona z zewnątrz, artysta zespolił w nich wyobraźnię historyczną z wyobraźnią plastyczną, a zmysł kompozycji łączy się tu ze zmysłem koloru. Przedstawione wydarzenia Kossowski wkomponował w tło architektury

¹²⁹ Cały napis głosi: „RP 1949. Matko Łagodna, przez człowieka niepojęta, dzieci Karmelu obdarz swą łaską, Gwiazdo Morza”.

¹³⁰ Thomas Walden (zm. 1430), w Oxfordzie sprawował funkcję Master of Theology oraz został przełożonym prowincji angielskich karmelitów. Jeździł z misjami także do Polski i na Litwę. Do Polski udał się w roku 1419 z ramienia Henryka V w misji dyplomatycznej do Władysława Jagiełły, w celach pokojowych między Polską a zakonem krzyżackim.

¹³¹ Doktryna Wiary Kościoła Katolickiego przeciw Husytom i zwolennikom Wikleta.

¹³² Św. Peter Thomas (zm. 1366) był filozofem i teologiem Patriarchatu Łacińskiego w Konstantynopolu.

¹³³ T. Terlecki, *Kossowski of Aylesford*, s. 4.

pojętej po giottowsku oraz w tło przyrody: drzew, rzeki, morza. Ustawia i wiąże w jedno rozmaite perspektywy, które w rzeczywistości istnieją osobno. Te obrazy są jednocześnie oszczędne i pełne, całkowicie czytelne i jasne. Odznaczają się harmonią kolorów oraz zrównoważeniem ciężarów: gwałtownego ruchu i głębokiego spokoju.

2. Wystrój Kaplicy Głównej p.w. Wniebowzięcia NMP (*The Main Shrine*) (1958–1960) (fot. 19)

Liczba pielgrzymów przybywających do Aylesford przyczyniła się do konieczności postawienia pytania o odbudowę średniowiecznego kościoła, którego fundamenty zostały odkryte, ale decyzja o restauracji nie była dla karmelitów łatwa. Istniała pilna potrzeba osobnej świątyni dla pielgrzymów, jednakże zakonnicy nie posiadali wymaganych nakładów finansowych, niezbędnych do budowy wystarczająco dużego kościoła, odpowiedniego dla wzrastającej z każdym rokiem liczby pątników¹³⁴. W takiej sytuacji przełożony wspólnoty, o. Malachiasz zdecydował się na projekt sanktuarium na wolnym powietrzu, z rozchodzącymi się z niego promieniście trzema kaplicami.

W 1951 r. zostały odsłonięte średniowieczne fundamenty. Następnie cały ten obszar został utwardzony (wyłożony kamieniami) w formę *placzu*. Umieszczenie średniowiecznych fundamentów zostało zaznaczone przez użycie białych płyt chodnikowych, kontrastujących z szarością betonu. Miejsce krypty rodziny Grey uwieczniono białym krzyżem kamiennym umieszczonym na płycie chodnikowej przed stopniami kaplicy.

Czasowy ołtarz z wapienia zaprojektowany przez Philipa Lindsey Clarka w 1951 r., został ustawiony dokładnie na tym samym miejscu, które zajmował średniowieczny ołtarz. Był on osłonięty przed niepogodą miedzianym baldachimem. Na placu ustawiono drewniane ławki mieszczące około dwóch tysięcy pielgrzymów. Tablica na ścianie po prawej stronie kaplicy miała upamiętniać początek restauracji. Pobłogosławił tę tablicę biskup Cyril Cowderoy w Święto Narodzenia Najświętszej Maryi Panny, 8 września 1954 r.

Nowa kaplica główna, pod wezwaniem Wniebowzięcia NMP, została wzniesiona na wschód od poprzedniego średniowiecznego kościoła klasztornego w latach 1958–1960. Nowatorskie sanktuarium na świeżym powietrzu, z sąsiadującymi kaplicami apsydowymi w rozplanowaniu opartym na motywie Krzyża Jerozolimskiego¹³⁵, było zaprojektowane przez Adriana Gilberta Scotta (1882–1963), który był członkiem znanej rodziny architektów. Jego syn, Antony Gilbert Scott, był zastępcą Adriana w Aylesford; obydwaj pracowali tu jako wolontariusze. Projekt sanktuarium miał pogodzić potrzeby Zakonu z zabytkową pozostałością klasztornej architektury.

Tworzenie sanktuarium i sąsiadujących kaplic rozpoczęło się latem 1958 r. Betonowe słupy, które pokryły 30–40 stóp miękkiego gruntu, stanowiły podwaliny świątyni¹³⁶.

Kierownikiem robót i mistrzem kamieniarki był Percy Kitchen (zm. 1966) z Kentu, jeden z kilku lokalnych rzemieślników, który wiedział jak obchodzić się z twardym pia-

¹³⁴ Każdej niedzieli, począwszy od maja aż do końca października, gromadzą się pielgrzymi w liczbie 6–8 tysięcy. Łącznie w ciągu roku do Aylesford przybywa ok. 250 tysięcy osób.

¹³⁵ Tzw. *Crusader Cross* — ikonograficznie przedstawia się go w postaci czterech małych krzyży pomiędzy ramionami większego krzyża. Łącznie pięć krzyży symbolizuje pięć ran Chrystusa. Krzyż Jerozolimski był pierwszy raz użyty dla Królestwa Łacińskiego w Jerozolimie. Znak ten nosił Godfryd z Bouillon, pierwszy władca Jerozolimy po wyzwoleniu od muzułmanów. Podczas krucjat odnoszono się do tego znaku jako Krzyża Krzyżowców, czyli *Crusader's Cross*. Cztery małe krzyże symbolizują także cztery Ewangelie głoszone na cztery strony świata, a duży krzyż wyobraża Chrystusa.

¹³⁶ James H. Sephton podaje, że przy budowie pracowali „wykwalifikowani rzemieślnicy z Holandii, Francji, Niemiec, Hiszpanii, Włoch, Portugalii i Anglii” (*The Friars*, s. 72).

skowcem czy wapieniem, jakim był *ragstone*. Kitchen szkolił ośmiu włoskich kamieniarzy w sztuce kładzenia płytowej konstrukcji kamiennej. Jeden z nich nazywał się Giuseppe Miccoli. Dwóch braci z Hiszpanii, brat Simon i brat Nonio, pracowało nad budową od jej rozpoczęcia. Innym kierownikiem robót był Clifford Jones (zm. 1963).

Ragstone pochodził z lokalnych kamieniołomów i pozostałości rzymskiej willi w Eccles. Część kamienia wzięto z pobliza Boxley i Maidstone. Dachówki do głównej kaplicy pochodzą ze zburzonego browaru w Maidstone¹³⁷.

Nad wejściowym ostrołukiem do głównej kaplicy, nazywanej kaplicą Wniebowzięcia NMP, umieszczono motyw Krzyża Jerozolimskiego. W centrum tej kaplicy znajduje się, także w formie ostrołuku, nisza z wielką rzeźbą przedstawiającą Wniebowzięcie Matki Bożej. Figura ma dłonie i oczy wzniesione w górę, a u jej stóp znajduje się księżyc. Rzeźba została wykonana w 1960 r. przez Michaela Clarka z twardego drewna afrykańskiego¹³⁸. Tło niszy wypełniono dwoma tysiącami drobnych płytek ceramicznych, zaprojektowanych przez Kossowskiego i wypalonych w zakładzie ceramicznym zakonników. Większość płytek wykonano w kolorze niebieskim (symbolizującym niebiosa); są również odcienie granatu, czerni oraz zieleni. Clark wspomina, że dużo czasu spędził na dyskusjach z Kossowskim dotyczących zharmonizowania projektu jego rzeźby z ogólnym wystrojem kaplicy autorstwa Polaka¹³⁹.

Za figurą Matki Bożej Wniebowziętej, w centralnej części niszy, artysta utworzył z płytek jasnoniebieskich i jasnozielonych okrąg — być może sugerujący mandorłę Matki Bożej. Po obu stronach figury, z centrum tego okręgu, rozchodzą się szerokie promienie, ułożone z żółtych płytek ceramicznych, uformowanych na kształt łezek o krawędziach podkreślonych czarnymi, jakby wrytymi na brzegach płytek, liniami (dwie linie proste na każdej płytce).

Za ołtarzem, na ścianie pod niszą Kossowski wykonał fryz w technice *sgraffito* w dwóch kolorach: bladozielonym i czerwonym. Fryz dzieli się na pięć pionowych pasów kompozycyjnych. W każdym pasie znajdują się wstęgi z tytułami Maryi, będącymi wezwaniami modlitewnymi zaczerpniętymi z Litanii Loretańskiej, zilustrowanymi prostymi przedstawieniami. Każdy segment został wydzielony przez przedstawienie palmy.

W górnej partii pierwszego segmentu od lewej strony widnieje wstęga z napisem ROSA MYSTICA¹⁴⁰, pod którym znajduje się wyobrażenie kwiatu róży. Jeszcze niżej przedstawienie architektury z wieżą, zwieńczoną gwiazdą Dawida. Na samym dole wezwanie TURRIS DAVIDICA¹⁴¹.

Drugi pas koronuje napis ORA PRO NOBIS¹⁴², pod którym Kossowski wyobraził Arkę Przymierza w postaci prostokąta zwieńczonego trapezem, na którym stoją dwie palące się świece, a pomiędzy nimi krzyż. Poniżej wstęga z wezwaniem FOEDERIS ARCA¹⁴³. W najniższej partii fryzu tego segmentu przedstawienie geometryczne złożone ze stojących prostokątów, wzór ten rozciąga się również na dwa następne pasy.

Kolejny segment kompozycyjny znajduje się pod figurą Matki Bożej, w jego górnej partii wstęga z napisem DOMUS AUREA¹⁴⁴, a pod nim Kossowski wyobraził przedstawienie architektoniczne zwieńczone kopułą.

¹³⁷ Style and Winch Brewery.

¹³⁸ Rzeźba zdobyła Otto Beit Medal od Królewskiego Stowarzyszenia Rzeźbiarzy Brytyjskich.

¹³⁹ Zob.: *Image of Carmel. The art of Aylesford*, s. 5–7.

¹⁴⁰ *Rosa Mystica* (łac.) — Różo Duchowna.

¹⁴¹ *Turris Davidica* (łac.) — Wieża Dawidowa.

¹⁴² *Ora pro nobis* (łac.) — Módl się za nami.

¹⁴³ *Foederis Arca* (łac.) — Arko Przymierza.

¹⁴⁴ *Domus Aurea* (łac.) — Domie Złoty.

Przedostatni pas zwieńczony został przez prośbę ORA PRO NOBIS, pod którą znajduje się wyobrażenie bramy, ilustrujące umieszczone poniżej wezwanie litanijne przyrównujące Matkę Bożą do Bramy Niebios (JANUA COELI).

Ostatni, piąty pas, wieńczy wstęga z napisem STELLA MATUTINA¹⁴⁵, do którego nawiązuje zawarte poniżej przedstawienie dużej wieloramiennej gwiazdy. Pod nią widnieje wyobrażenie pięciokondygnacyjnej wieży z kopułą, będące ilustracją do ostatniego wezwania umieszczonego w tym fryzie: TURRIS EBURNEA, czyli Wieża z Kości Słoniowej.

Warto dodać, iż da się zaobserwować rytm naprzemienny kształtu wstęg w górnych partiach wszystkich pasów kompozycyjnych. Mianowicie pierwsza, trzecia i piąta, będące wezwaniami do Matki Bożej, przyjmują tradycyjny kształt łuku, podczas gdy druga i czwarta, czyli antyfony błagalne *ora pro nobis*, umieszczone są w łuku odwróconym.

Dla ołtarza w tej kaplicy Kossowski wykonał z kolorowej ceramiki krucyfiks z postacią Chrystusa Ukrzyżowanego w kremowej tonacji. Perizonium i tabliczka z napisem INRI umieszczona nad głową Zbawiciela zostały wykonane z białej ceramiki. Ramiona krzyża zdobią małe czerwone prostokątne plakietki z białym paskiem pośrodku każdej z nich. Na belce horyzontalnej krucyfiksu umieścił artysta dwie takie plakietki, a na belce wertykalnej trzy — jedna nad głową Chrystusa i dwie pod jego stopami. W sumie jest ich pięć, co mogłoby się odnosić, zwłaszcza przez czerwoną barwę ceramiki, do pięciu ran Chrystusa.

Krucyfiks został umieszczony na prostokątnej sztabce, której podłużny bok od strony frontальной ozdobiony został w części centralnej motywem czaszki i kości z białej ceramiki otoczonej przez biało-żółty wzór geometryczny.

Krucyfiks jest flankowany po obu stronach przez sześć identycznych świeczników zaprojektowanych i wykonanych przez Adama Kossowskiego. Kształtem nawiązują do prostopadłościanu z kielichowatą głowicą. Każdy świecznik charakteryzuje się dwoma ostrołukowymi prześwitami umieszczonymi jeden nad drugim.

Na antependium ołtarza w kaplicy poświęconej Wniebowzięciu Najświętszej Maryi Panny artysta umocował na czarnym tle¹⁴⁶ dwanaście osobnych ceramicznych plaket. Wszystkie odnoszą się do symboli zbawienia. Pomiędzy tymi plaketami widoczne są prostokąty jakby wygrawerowane na czarnym tle — jest to dekoracja geometryczna. Przedstawienia ceramiczne dolepienie do antependium są utrzymane w tonacji żółtej, z czarnym cieniowaniem. Patrząc od lewego górnego rogu umieszczone zostały kolejno następujące przedstawienia: plakietka pierwsza ukazuje żydowski siedmioramienny świecznik, tzw. menorę¹⁴⁷. Na drugiej widzimy przedstawienie mężczyzny grającego na harfie (biblijnego Dawida) z głową pochyloną i opartą o górną partię instrumentu, palce dłoni ułożone na strunach. Trzecia przedstawia zarys ryby wśród fal nawiązującej do greckiego słowa ICHTYS¹⁴⁸. Czwarta plakietka wyobraża długi krzyż opleciony węzłem, co jest nawiązaniem do starotestamentalnego motywu, kiedy to Mojżesz sporządził węża miedzianego i umieścił go na wysokim palu na pustyni¹⁴⁹. Wąż miedziany jest figurą Chrystusa Ukrzyżowanego, bo tak jak „Żydzi patrząc na węża miedzianego zostali ura-

¹⁴⁵ *Stella Matutina* (łac.) — Gwiazdo Zaranna.

¹⁴⁶ Kossowski odkrył możliwość umieszczania ceramiki na czarnym tle, tzw. *black slips* (czarne kawałki), które odtąd będzie się pojawiało praktycznie we wszystkich wyobrażeniach ceramicznych artysty, bardzo często z wydrapanym w tych klockach jakimś ornamentem, przeważnie geometrycznym.

¹⁴⁷ Zob.: Księga Wyjścia (Wj) 25, 31–40.

¹⁴⁸ Litery tworzące słowo ICHTYS są pierwszymi literami słów, które po grecku znaczą: Jezus Chrystus, Syn Boży, Zbawiciel. Brzmienie greckie tego słowa było jakby monogramem Chrystusa.

¹⁴⁹ Zob.: Księga Liczb (Lb) 21, 4–9.

towani od śmierci, tak przez krzyż Chrystusa zostało darowane ludziom życie wieczne¹⁵⁰. Na piątej plakiecie widnieje przedstawienie głowy Baranka Paschalnego w aureoli, będącego symbolem Chrystusa ofiarowanego za grzechy świata¹⁵¹. Szóste z kolei wyobrażenie także koresponduje z tematyką ofiarną, gdyż Kossowski przedstawił tu postument, na którym rozpalony jest duży płomień, czyli ofiarę spalającą się na ołtarzu.

Następne plakietki ukazują budowlę zwieńczoną kopułą (Świątynię Jerozolimską)¹⁵² oraz tablicę z Dekalogiem Prawa Bożego objawionego Mojżeszowi na Synaju¹⁵³. Kolejna ceramika ukazuje monogram Chrystusa złożony z liter „X” i „P”¹⁵⁴ na tle ognistych płomieni. Dziesiąta plakietka przedstawia kiść winogron, symbolizujących Chrystusa¹⁵⁵, ale również starotestamentową ofiarę Melchizedeka¹⁵⁶. Przedostatnia plakietka ukazuje trzy gwiazdy na tle góry — jest to karmelikańskie godło, gdzie Góra Karmel wznosi się między gwiazdami symbolizującymi Wiarę, Nadzieję i Miłość. Wreszcie ostatnie przedstawienie ceramiczne ukazuje łódkę pośród fal, a na tej łódce mały domek, będące symbolem Arki Noego¹⁵⁷.

Na antependium ołtarza mamy do czynienia z nagromadzeniem motywów odnoszących się wprost do Pisma Świętego, w przeważającej mierze do Starego Testamentu. Wszystkie te plakietki spaja tematyka wyobrażeń, oscylująca wokół symboli zbawienia.

Wysoko na wewnętrznych ścianach kaplicy sanktuaryjnej, po trzy z prawej i lewej strony ołtarza, zostało osadzonych sześć ceramicznych prac Kossowskiego, wyobrażających postacie anielskie, wszystkie utrzymane w takiej samej żółto-czarnej tonacji, wykonanych w latach 1962–1964. Największa glazura z prawej strony umieszczona jest bezpośrednio nad wejściem do kaplicy Świętej Anny. Przedstawia ona chór anielski — ośmiu aniołów rozstawionych w trzech rzędach. Na prawo od tej ceramiki znajdują się kolejne dwie, na których artysta umieścił pojedyncze postaci aniołów. Pierwszym jest św. Michał Archanioł przedstawiony frontalnie, z obiema dłońmi wspartymi o swój atrybut — miecz, na którym wypisane jest jego zawołanie: *QUIS UT DEUS*¹⁵⁸. Ponad jego głową umieszczona została gwiazda. Drugie frontalne przedstawienie ukazuje nam postać Archanioła Gabriela (a nie anioła z Aylesford, jak konstatuje J. H. Sephton¹⁵⁹), dzierżącego w dłoni projekt architektoniczny — kaplicy klasztornej. Nad jego głową umieszczona gwiazda, a na wysokości stóp anioła widnieją zarysowania wioski Aylesford i czernastowiecznego mostu.

Po lewej stronie ołtarza mamy do czynienia z analogicznym rozmieszczeniem ceramik — najbliżej ołtarza znajduje się największa, przedstawiająca chór anielski złożony z dziesięciu postaci, wśród których jedna trzyma w ręku różę, a jedna lilię. Centralną ceramikę stanowi frontalne wyobrażenie Archanioła Uriela¹⁶⁰ z laską dzierzoną w prawej

¹⁵⁰ Cyt. za: C. Zieliński, *Sztuka sakralna*. Poznań 1959 s. 525.

¹⁵¹ Por.: List do Hebrajczyków (Hbr) 10, 1–18.

¹⁵² Zob.: Pierwsza Księga Królewska (1 Krl) 6 i 7; Druga Księga Kronik (2 Krn) 3 i 4.

¹⁵³ Zob.: Wj 20, 1–21.

¹⁵⁴ Są to pierwsze dwie litery z greckiego słowa *XPISTOS* oznaczającego Chrystusa. Znaczyło „namaszczone” i było słowem użytym w Septuagincie na przetłumaczenie hebrajskiego słowa *masiah*.

¹⁵⁵ Zob.: Ewangelia Jana (J) 15, 5.

¹⁵⁶ Zob.: Księga Rodzaju (Rdz) 14, 17–20.

¹⁵⁷ Zob.: Rdz 6–9. Arka Noego symbolizuje Chrystusa Ukrzyżowanego; drzewo, z którego była zbudowana arka, przypomina drzewo zbawienia krzyża.

¹⁵⁸ *Quis ut Deus* (łac.) — Któż jak Bóg.

¹⁵⁹ *The Angel of Aylesford*. Podaję za: J. H. Sephton, *The Friars*, s. 73.

¹⁶⁰ Imię Uriel nie jest wymienione w Biblii ani razu, pojawia się za to w apokryficznych piśmiach hebrajskich jako imię czołowego anioła, wymieniane czasem z Michałem i Gabrielem. Po

dłoni. Lewą dłoń unosi do góry, trzy palce są wyprostowane, dwa zgięte, jak gdyby w geście ostrzeżenia. Nad głową widnieje gwiazda.

Ostatnim już wyobrażeniem w tej partii jest frontalne przedstawienie Archanioła Rafała, który ukazany został jako trzymający obie ręce wzniesione ku górze, jakby w ekstazie, z modlitwą na ustach, nad jego głową widnieje gwiazda, a pomiędzy stopami jego atrybut w postaci wyobrażenia ryby.

Postaci aniołów, a zwłaszcza archaniołów to przedstawienia monumentalne. Oddziałują na widza przestrzennym rozmieszczeniem i statyczną ekspresją czterech wydłużonych, wręcz hieratycznych postaci ludzkich o dużych oczach.

3. Wystrój Kaplicy św. Anny (*St Anne's Chapel*) (1961–1963)

Na południowy-wschód od kaplicy Wniebowzięcia NMP znajduje się kaplica poświęcona św. Annie, matce Maryi. Jej wnętrze było zaprojektowane i wykonane równocześnie z główną kaplicą. Włoscy tynkarze rozproszili dwie warstwy zielonego tynku na ścianach i suficie. Wybór zieleni na kolor dominujący miał wskazywać na rozkwitanie, kielkowanie, budzenie się nowego życia. Adam Kossowski wydrapał wzory *sgraffito* na ścianach. Po obu stronach ołtarza, w trójdzielnych oknach zwieńczonych treflowymi łukami, umieszczono witraże z wyobrażeniami abstrakcyjnymi. Z lewej strony ołtarza dominuje w nich gama zielono-żółta, natomiast po przeciwnej stronie barwy niebiesko-żółte. Na betonowej posadzce umieszczono około dwóch tysięcy glazurowanych płytek, wypalanych w przykasztornej garncarni, ułożonych następnie w abstrakcyjne kompozycje. A wszystko to według projektu Adama Kossowskiego.

Na ścianach tej kaplicy, na tle dekoracji sgraffitowej w różnych odcieniach zieleni, artysta rozmieścił kompozycje ceramiczne¹⁶¹. Ceramiczki przedstawiają wyimki z apokryficznych historii opowiadających o św. Joachimie i św. Annie, dziadkach Jezusa. Te wyobrażenia, umieszczone po dwa na jednej ścianie, zaprojektowane zostały w ten sposób, że flankują trójdzielne okna. Patrząc od lewej strony, od wejścia do kaplicy, umieszczono kompozycję przedstawiającą historię o tym, jak św. Joachim dowiadyuje się od anioła o spotkaniu swojej przyszłej żony, św. Anny, przy bramie do miasta. Joachim stoi frontalnie po prawej stronie, w białej szacie, boso, nad jego głową widnieje żółta aureola, w lewej dłoni zielona laska, prawa ręka zgięta, dłoń trzyma na piersi w geście niedowierzania, jakby coś odpychał czy odganiał od siebie. Św. Joachim głowę unosi do góry w swoją prawą stronę i patrzy na wyżej umieszczoną postać anioła. Anioł z rozpiętymi skrzydłami, odziany w długą szatę, w aureoli, spogląda z góry na Joachima. Jednocześnie wyciąga w jego kierunku wyprostowane ręce. Cała jego postać wykonana została z ciemnożółtej ceramiki. Kompozycja ta znajduje się na sgraffitowym tle przedstawiającym drzewa, pagórki, dwie owieczki oraz jakieś zabudowania.

Druga kompozycja ceramiczna na tej ścianie opisuje spotkanie Joachima i Anny przy bramie. Widzimy ich stojących naprzeciw siebie i obejmujących się za przedramiona. Oboje mają nad głowami aureole. Anna stoi na stopniu, bokiem do widza, ze wzrokiem spuszczone, a nad nią dodatkowo Kossowski umieścił ceramiczny żółty łuk. Odziana jest w białe maforium i żółtą szatę. Św. Joachim, stojący również bokiem do widza, patrzy na św. Annę, prawą stopę opiera na stopniu, na którym ona stoi. Jego strój to biały turban i długa biała suknia oraz płaszcz. Na zielonym tle sgraffita rysują się budynki i drzewa.

hebrajsku oznacza: „Bóg jest moim światłem/ogniem”. W niektórych żydowskich tradycjach Uriel jest aniołem grzmotu i trzęsienia ziemi, on ostrzega Lameka przed końcem świata.

¹⁶¹ J. H. Sephton przywołuje słowa artysty, że ceramiczki wymyślone przez Kossowskiego do tej kaplicy, jak i jego dekoracja wykonana techniką *sgraffito* opisują „wiosną wiary” w aylesfordzkim klasztorze. Zob.: tenże, *The Friars*, s. 76.

Na naprzeciwległej ścianie, pierwszym od strony ołtarza przedstawieniem ceramicznym jest scena Narodzin Maryi. Właściwie składa się ono z dwóch ceramicznych jedna nad drugą. Wyżej sytuuje się żółte łóżko z białymi poduszkami, na którym leży św. Anna, odziana w białe maforium i różową suknię, trzymając małą Maryję owiniętą w biały becik. Obie mają nad głowami żółte aureole, a nad nimi żółty łuk arkadowy, opierający się na dwóch kolumnkach. Poniżej tego przedstawienia umieszczone zostało drugie, mniejsze pod względem rozmiarów, które wyobraża służącą w bladuróżowej sukni z podwiniętymi rękawami i białym fartuchu, pochylającą się nad żółtą miednicą z wodą, trzymającą w rękach białe prześcieradło. Obok miednicy stoi żółte naczynie. Na zielonym tle ściany Kossowski przedstawił motywy drzew, zarysy architektury oraz wzory geometryczne.

Ostatnim, czwartym przedstawieniem domykającym narrację artysty dotyczącą apokryficznej historii Świętej Rodziny, jest scena z prezentacją Maryi w świątyni. Składają się na nią trzy postacie figuralne, przedstawione bokiem do widza. Po lewej stronie stoi św. Anna, w aureoli, białym maforium, różowej sukni w czarne wzory i jasnych trzewikach na stopach. Oczy kieruje przed siebie, lekko w dół, spoglądając na małą Maryję, kroczącą przed nią. Św. Anna wyciąga prawą wyprostowaną rękę w kierunku córki, prawą zgiętą w łokciu trzyma na piersi. Maryja, znajdująca się przed matką, wyobrażona została w aureoli, w ciemnych włosach, długiej niebieskiej sukience i bucikach tego samego koloru. Ręce trzyma złożone, lewą stopą wchodzi na pierwszy stopień, kierując się w stronę czekającego na nią kapłana. Celebrans znajduje się na drugim, najwyższym w tej kompozycji stopniu, pochyla się lekko ku nadchodzącej dziewczynce, unosząc nieznacznie wyprostowane ręce w jej kierunku. Odziany jest w długą różową suknię przewiązaną *cingulum*, na niej żółta szata wierzchnia przypominająca dalmatykę, oraz kapłańskie nakrycie głowy. Ponad głowami Maryi i kapłana rozciągają się dwa łuki z żółtej ceramiki. Na zielonym tle sgraffita widzimy motywy okrągłej architektury, schodów, wzgórze, motywy liścia. W dolnej partii dekoracji tynku powtarza się litera „M”, na przeciwległej ścianie zaś litera „A”.

Kierując wzrok w stronę ołtarza, centralnym punktem jest ostrołukowa nisza, w której znajduje się XV-wieczna rzeźba niemieckiego artysty Riemenschneidera przedstawiająca św. Annę trzymającą Maryję i Jezusa. Została ona podarowana zakonnikom przez żydowskiego przemysłowca. W wewnętrznych pasach niszy Kossowski umieścił po pięć czterobocznych wypukłych kafli ceramicznych, w żółtym i jasnozielonym kolorze glazury. Całą ścianę dookoła niszy pokrywa zielone *sgraffito* o przeważających motywach abstrakcyjnych, wśród których można się doszukać wątku geometrycznego, jakby uproszczonego zarysu architektonicznego, jak również motywów liścia i krzyża. Po prawej stronie wnęki wydrapany został wizerunek krzyża, a pod nim trzech gwoździ i włóczni.

Antependium ołtarza zdobi ceramiczna okładzina wykonana przez Adama Kossowskiego. Generalnie jest ona wypełniona motywami abstrakcyjnymi w dwóch odcieniach: żółtym i wpadającym w błękit odcieniem zieleni, z przewagą tego pierwszego. Jednakże wśród tych niefiguralnych motywów, w samym środku antependium, da się zauważyć wyryty monogram Chrystusa flankowany umieszczonymi nieco niżej dwoma literami: „A” oraz „M”. Pomiedzy dwubarwnym ornamentem abstrakcyjnym można rozpoznać jeszcze zielony z odcieniem błękitu motyw kołyski, umieszczony w prawym górnym rogu antependium.

Na ołtarzu stoi ceramiczny krucyfiks oraz dwa świeczniki. Jednakże różnią się one od tych w kaplicy sanktuaryjnej Wniebowzięcia NMP. Czerwony krucyfiks, wsparty na żółtej sztabce, został wykonany bardzo oryginalnie, gdyż jego ramiona otacza żółty owal, jakby na kształt mandorli, a po jego obu stronach, na tle tej mandorli, umieścił artysta dwie postacie: Maryi, ze złożonymi i opuszczonymi dłońmi (z prawej strony krzyża)

i patrzącego na Zbawiciela św. Jana ze złożonymi i uniesionymi w górę rękoma (z lewej strony).

Po lewej stronie od wejścia do kaplicy, na zielonym tle *sgraffito*, umieszczono inskrypcję poświęconą Annie Marii Cowderoy (27 styczeń 1868 – 28 luty 1957), matce arcybiskupa Southwark: IN MEMORY OF / ANNE MARIE / COWDEROY / BORN JAN. 27. 1868. DIED FEB. 26. 1957 / MOTHER OF CYRIL 7TH BISHOP / OF SOUTHWARK.

Na przeciwnym ścianie, po prawej stronie od wejścia do kaplicy, umieszczono symetrycznie na zielonym tle długi napis inskrypcję wzywający do uczczenia pamięci dziadków Chrystusa: LET US CELEBRATE THE MEMORY OF / THE GRANDPARENTS OF CHRIST / AND WITH FAITH LET US BESEECH / THEM FOR THEIR ASSISTANCE / SO THAT SALVATION MAY BE / ASSURED FOR ALL THOSE WHO / CRY. O GOD BE WITH US / O THOU WHO DIDST GLORIFY / THEM ACCORDING TO THY WILL.

Kaplica św. Anny to swoisty *Gesamtkunstwerk* — dzieło totalne, dzieło całkowite, wykonane przez Adama Kossowskiego. Albowiem artysta oprócz ściennej i antependialnej dekoracji ceramicznej, oprócz wystroju w technice *sgraffito*, krucyfiksu, świeczników w kolorowej glazurze oraz projektów witraży, opracował wzór posadzki. Podłoga jest całkowicie wyłożona kaflami. Najwyższy stopień — ołtarzowy — udekorowany jest w większości płytkami w kształcie kwadratu, przeważają niebiesko-czarne, jest też kilka brązowych. Przed ołtarzem układają się one w motyw Krzyża Jerozolimskiego. Pozostałą część posadzki wyłożono trójkolorowymi kaflami: dominują czarno-zielone, niewiele brązowych, które przybierają abstrakcyjne wzory kwadratów, trójkątów i owali.

4. Wystrój Kaplicy Relikwiarzowej (*The Relic Chapel*) (1962–1966)

Na południowy-wschód od kaplicy głównej znajduje się Kaplica Relikwiarzowa. Prowadzi do niej długi korytarz. Po prawej i lewej stronie od wejścia umieszczono naczynia do wody święconej z brązowej ceramiki, z zielonymi krawędziami i wyżłobionym wizerunkiem krzyża, wykonane przez Adama Kossowskiego. Na lewej ścianie korytarza umocowano krzyż flankowany przez dwie drewniane rzeźby wykonane przez Philipa Lindsey Clarka, przedstawiające św. Teresę z Avila, trzymającą pióro oraz św. Teresę z Lisieux, z jej atrybutami: krzyżem i różami. Dalej na ścianie widnieje fragment mozaiki ceramicznej Kossowskiego, przedstawiającej głowę anioła, w kolorach żółtym i czerwonym, jest to dzieło niekompletne, zainstalowane po śmierci artysty.

Do kaplicy przylegają trzy dodatkowe, małe kaplice apsydowe. Na wprost od wejścia, za ołtarzem, znajduje się apsyda z potężnym relikwiarzem św. Szymona Stocka. Na prawo od wejścia, na południowy-wschód od Kaplicy Relikwiarzowej, przylega apsyda z kaplicą Świętych Karmelitańskich. Ostatnią przestrzenią jest tu Kaplica Angielskich Męczenników, usytuowana po lewej stronie od wejścia, na północny-zachód od Kaplicy Relikwiarzowej.

Kossowski na początku lat 60. zwiedzał kościół St Germain des Pres w Paryżu, który stał się inspiracją do rozplanowania Kaplicy Relikwiarzowej. Tam artysta po raz pierwszy widział w zastosowaniu nową liturgię, sprawowaną przy wolnostojącym ołtarzu z pulpitemi po obu jego stronach. Stamtąd też wysłał wstępne szkice do Aylesford. Dziśniejszy wygląd kaplicy zdumiewająco przypomina tamte rysunki¹⁶².

Ściany dookoła tej kaplicy obiega fryz, na który składa się piętnaście ceramicznych przedstawień Drogi Krzyżowej, zamówionych u artysty w 1963 r. Mimo iż normalnie Droga Krzyżowa liczy czternaście stacji¹⁶³, tu Kossowski pozwolił sobie dodać jeszcze

¹⁶² Zob.: *Image of Carmel*, s. 21.

¹⁶³ *Via Dolorosa* — Droga Krzyżowa odtwarzana jest w czternastu stacjach umieszczonych w kościele. Dziewięć stacji bierze początek z tekstów Ewangelii, pięć natomiast z tradycji: trzykrotny upadek pod krzyżem, spotkanie Jezusa z Matką i ze św. Weroniką.

jedną — scenę Zmartwychwstania Pańskiego — będącą zwornikiem poprzednich i stanowiącą jak gdyby ich puentę. Jest to wyobrażenie Pustego Grobu, do którego przybyły niewiasty i ujrzały anioła¹⁶⁴. Ceramika ta, większa prawie dwukrotnie od pozostałych, została umieszczona nieprzypadkowo nad samym ołtarzem, ponad przejściem do apsydy zawierającej relikwiarz, który przyciąga wzrok widza już od samego wejścia. Artysta umieścił pod tą sceną podpis: RESSUREXIT SICUT DIXIT. Po prawej stronie została przedstawiona postać anioła z długim krzyżem w ręku, siedzącego na odrzuconym od wejścia do pustego grobu kamieniu. W samym centrum kompozycji rysują się drzwi wejściowe do miejsca, gdzie pochowano Zbawiciela. Po lewej stronie ceramiki stoją trzy kobiety w niebieskich szatach; stojąca w środku trzyma w dłoniach naczynie do olejów świętych. Postać anioła zwiastującego Zmartwychwstanie jest o wiele większa od kobiet jerozolimskich. Jest on bardzo dynamiczny nie tylko przez swój rozmiar, ale gestykulację prawej dłoni, skrzyżowane stopy, pochylenie głowy, rozwianą połą płaszcz oraz ukośnie trzymany krzyż.

W poszczególnych stacjach Drogi Krzyżowej postacie ludzkie wykonane z ceramiki, umieszczone są na czarnym tle, które nie jest gładkie, ale ma wyżłobione fragmenty architektury bądź też są tam wyryte twarze ludzi, zarysy postaci tłumów towarzyszących Jezusowi podczas drogi na Kalwarię. Stacje są ponumerowane i podpisane u dołu każdej sceny, na żółtym ceramicznym pasie.

W tych ceramikach Kossowski mniej uwagi poświęca roli koloru, który ogranicza do barwy żółtej (architektura i podłoże), czerwonej (krzyż), białej (szaty), koncentrując się bardziej na kształcie i samej fakturze kompozycji. Ekspresyjność przedstawień podkreśla zwłaszcza kontrast żółtej ceramiki z czarnym tłem.

Pierwsza stacja (JESUS CONDEMNED TO DEATH) (fot. 18) znajduje się na ścianie po lewej stronie od ołtarza. Na trzech stopniach umieszczone zostało siedzisko, na którym *en face* zasiada Piłat w białej długiej szacie. Korpus ciała przechyla w swoją lewą stronę, gdzie na niższych stopniach klęczy na jednym kolanie sługa, przepasany białą opaską, a w wyciągniętych w górę rękach dzierży żółtą miednicę, nad którą wyciąga swe dłonie Piłat. Obok stoi frontalnie Chrystus, ze skrzyżowanymi, związanymi sznurem dłońmi i spuszczonego wzrokiem. Na głowie ma koronę cierniową, a także widoczną aureolę, w ręce trzyma trzcinę. Przepasany białym perizonium, z narzuconym purpurowym płaszczem. Ponad tym wyobrażeniem umocowano z żółtej ceramiki łuk nad głową Chrystusa i Piłata.

Stacja druga (JESUS CARRIES THE CROSS) przedstawia po lewej stronie Chrystusa, odzianego w białą długą suknię, przewiązaną na wysokości bioder, bez płaszczu purpurowego. Stoi z wyprostowanymi w górę dłońmi, chwytającymi belkę podawanego mu przez żołnierza rzymskiego krzyża, który w odcieniu purpury zajmuje centralne miejsce kompozycji. Po prawej stronie widzimy stojącego żołnierza rzymskiego w białej szacie i hełmie na głowie. Prawą dłonią podtrzymuje on belkę krzyża, a w lewej trzyma włócznię, również w kolorze purpury. Krzyż jest tu elementem centralnym. Kossowski nie wypełnił całego wyobrażenia wewnątrz czarnym tłem, przez co uzyskałby regularne, kwadratowe obramienie sceny, lecz pozwoił, aby krzyż przez to, że jak gdyby wystaje ponad kompozycję, wyróżniał się. Krzyż otrzymuje dodatkowy akcent przez pozostawienie wokół jego górnej części czarnej obwódki¹⁶⁵.

W tle ceramiki widzimy wyraźniej niż w pozostałych zarysy architektoniczne: okna, drzwi, dachy, co daje bardziej zawile modelowanie niż w poprzednich przedstawieniach

¹⁶⁴ Zob.: Ewangelia Mateusza (Mt) 28, 1–8.

¹⁶⁵ P. Stuart w swoim eseju dopatruje się podobieństwa między ceramikami a pracami *sgraffito* ze scenami zaczerpniętymi z Apokalipsy, znajdującymi się w kaplicy Queen Mary's College w Londynie, analogię widząc w nadawaniu niektórym przedmiotom silniejszych zarysów.

ceramicznych Kossowskiego. Wyobrazenie jest zupełnie płaskie (artysta nie używał żadnej perspektywy, by oddać głębię). Zarówno figura Chrystusa jak i żołnierza ustawione zostały na tej samej linii podstawy.

Stacja trzecia (JESUS FALLS FOR THE FIRST TIME) wyobraża pierwszy upadek Jezusa pod krzyżem. Widzimy go jako klęczącego na żółtym bruku, przygniecionego przez drzewo krzyża, które ujmuje prawą dłonią, lewą zaś podpira się o podłoże próbując się podnieść. Powyżej znajduje się żółty łuk arkadowy, obok którego stoi tyłem żołnierz, w białym perizonium i hełmie, z czerwoną włócznią w dłoni, pochylając obojętnie głowę nad Chrystusem. Podłoże, na które upadł Chrystus zostało skomponowane jak gdyby rozsypało się na drobne, nieregularne kawałki przez uderzenie w nie młotem.

Czwarta stacja (JESUS MEETS HIS MOTHER MARY) umieszczona jest nie na wysokości wzroku widza, lecz wysoko ponad wejściem do Kaplicy Męczenników. Po prawej stronie wyobrażenia ugięta i przygarbiona pod ciężarem krzyża postać Jezusa, który swój wzrok i lewą dłoń kieruje ku stojącej przed nim Matce, która odziana w białą długą suknię i maforium wyciąga obie ręce przed siebie, w kierunku syna. Scena rozgrywa się na tle fragmentu żółtej architektury.

Kolejna stacja (SIMON OF CYRENE HELPS JESUS CARRY HIS CROSS) w centrum kompozycyjnym ukazuje mężczyznę w białej szacie i turbanie na głowie podtrzymującego oboma rękoma drzewo krzyża. Obok niego stoi z pochyloną głową omdlały Chrystus. Z drugiej strony Jezusa Kossowski umiejscowił innego mężczyznę, w zielonym perizonium i chustce na głowie, który wzrok swój kieruje na belkę krzyża, podtrzymując ją jednocześnie wyprostowaną i uniesioną w górze lewą ręką.

Stacja szósta (VERONICA WIPES THE FACE OF JESUS) ukazuje dwie postaci: z prawej strony stojącego Jezusa, opierającego się korpusem ciała o belkę krzyża, którą podtrzymuje oboma dłońmi, patrzącego na stojącą przed nim postać kobietę, w białej szacie i maforium, która rozciąga przed nim w obu rękach białą chustę. W tym przedstawieniu widać bardzo wyraźnie rząd lamentujących niewiast, Maryję kierującą swój wzrok na syna i wyciągającą swe dłonie w jego kierunku oraz żołnierzy rzymskich, których postacie Kossowski wyźłobił w czarnym tle sgraffita.

Dwie kolejne stacje umieszczone są wysoko na ścianie, ponad wejściem do Kaplicy Relikwiarzowej. Pierwsza (JESUS FALLS FOR THE SECOND TIME) ukazuje Jezusa na kolanach, z rękoma opartymi na podłożu, z głową pochyloną bardzo nisko do ziemi. Za nim, na wysokości głowy, stoi mężczyzna w białym perizonium i nakryciu głowy, który obiema rękami podtrzymuje belki krzyża. Druga scena (JESUS SPEAKS TO THE WOMEN OF JERUSALEM) wyobraża w centrum Jezusa dźwigającego narzędzie męki, otoczonego przez niewiasty jerozolimskie. Dwie z nich stoją z pochylonymi głowami za Jezusem, który kieruje swój wzrok ku czteroosobowej grupie kobiet z małym chłopcem, lamentujących na widok niosącego krzyż.

Stacja dziewiąta (JESUS FALLS FOR THE THIRD TIME) ukazuje trzeci upadek Chrystusa, który dosłownie został powalony na ziemię w wizji artystycznej Kossowskiego. Cała postać leży bezwładnie na ziemi, a za nią stoją dwaj mężczyźni: jeden przepasany samym perizonium i w turbanie na głowie, oboma rękoma trzyma krzyż w pozycji horyzontalnej, obok niego stoi żołnierz z włócznią w prawej dłoni, lewą podtrzymuje belkę krzyża.

Następna stacja (JESUS IS STRIPED OF HIS GARMENTS) przedstawia stojącego w centrum Jezusa ze spuszczoną głową i rozłożonymi rękoma, który jest odzierany z szat przez stojącego przy swoim lewym boku mężczyznę w białym perizonium i chuście na głowie. Za nimi drzewo krzyża podtrzymuje mężczyzna przepasany zieloną tkaniną i w takim samym nakryciu głowy. W pobliżu stoi również żołnierz rzymski, wspierający się o włócznię.

Kolejne wyobrażenie ceramiczne (JESUS IS NAILED TO THE CROSS) umieszczono nad wejściem do Kaplicy Świętych Karmelitańskich. Jest to scena przybijania Jezusa do krzyża: leży on na ziemi, równolegle do belki krzyża, podparty prawym łokciem o podłogę. Wzrok kieruje w stronę widza. Lewą rękę trzyma wyprostowaną, jest ona przybijana do drewna przez klęczącego powyżej mężczyznę w perizonium, czerwonym młotkiem. Obok leżą rozrzucone gwoździe oraz obcegi. Przy głowie Jezusa stoi, przyglądając się temu zdarzeniu, żołnierz, który podpiera się o swoją włócznię.

Stacja dwunasta (JESUS DIES ON THE CROSS) w centrum przedstawia wbity w ziemię krzyż z białą tabliczką z napisem INRI¹⁶⁶ i przybite do niego ciało Jezusa ze spuszczoną głową. Po prawej stronie drzewca stoi żołnierz unoszący włócznię do serca Ukrzyżowanego, po lewej stronie znajduje się św. Jan patrzący na Jezusa i obejmujący omdlałą postać Maryi, stojącej ze spuszczoną głową i skrzyżowanymi dłońmi. Pod krzyżem widoczna trupa czaszka i piszczele.

Następna stacja (JESUS IS TAKEN DOWN FROM THE CROSS AND PLACED IN HIS MOTHER'S ARMS) ukazuje zdjęcie z krzyża ciała Jezusa. Z prawej strony kompozycji widzimy drabinę przystawioną do krzyża i stojącego na niej mężczyznę (św. Józef z Arymatei¹⁶⁷) prawą dłonią podtrzymującego w łokciu zdejmowane ciało Ukrzyżowanego, obejmowane w korpusie przez św. Jana i pod łokciem przez Maryję, znajdujących się po lewej stronie krzyża.

Stacja czternasta (JESUS IS PLACED IN THE TOMB) przedstawia złożenie ciała Jezusa do grobu¹⁶⁸. W grocie skalnej stoi czerwona ława, na której spoczywa zmarły. U wezłowania stoi ten sam mężczyzna, który zdejmował ciało Jezusa z krzyża — św. Józef z Arymatei, a u stóp św. Jan, obaj nakrywają ciało białym prześcieradłem. W głębi wyobrażono trzy postaci kobiece, z pochylonymi głowami i złożonymi rękoma. Pierwsza z prawej strony trzyma w dłoniach czerwone naczynie na oleje do namaszczenia zmarłych. Ponad tą kompozycją widnieje żółty łuk wykonany z ceramiki. Klamrą spinającą i dopełniającą przedstawienia poszczególnych stacji *Via Crucis* jest piętnasta stacja: Zmartwychwstanie, o której mowa była wyżej.

Antependium ołtarza głównego udekorowane zostało przez Adama Kossowskiego czerwoną ceramiką na czarnym tle, mającą przedstawiać Kalwarię: pośrodku stoi krzyż Chrystusa, flankowany dwoma krzyżami łotrów. Na obu krańcach ceramicznej okładziny antependium widnieją zarysy architektoniczne.

Ołtarz od strony celebransa również otrzymał dekorację glazurowaną. Kossowski z całej płaszczyzny antependium wydzielił trzy pola kompozycyjne oddzielone od siebie prostokątnymi geometrycznymi plakietkami: w każdym polu znajduje się jakby nisza. W środkowej umieszczono monogram Chrystusa, natomiast w dwóch flankujących niszach greckie litery *alfa* i *omega*.

W kaplicy tej znajdują się dwie ambony, obie z motywami czerwonej ceramiki. Frontalna krawędź blatu ambony znajdującej się po lewej stronie od ołtarza zawiera motyw wydłużonych prostokątów, z łukiem wewnątrz każdego z nich. Poniżej, pierwsza plakieta od góry wyobraża motyw krzyża, dalej następują dwie geometryczne wąskie plakiety, następnie znowu większa z przedstawieniem anioła (symbol Mateusza Ewan-

¹⁶⁶ Na pionowym drzewcu krzyża, u góry umieszczona została tabliczka z napisem oznajmującym za co skazano na ukrzyżowanie. Tabliczka na krzyżu Chrystusa była napisana w trzech językach: po łacinie, grecku i aramejsku. Zob.: Mt 27, 37; Ewangelia Marka (Mk) 15, 26; Ewangelia Łukasza (Łk) 23, 38; J 19, 19.

¹⁶⁷ Zob.: Mt 27, 57–61; Mk 15, 42–47; Łk 23, 50–56; J 19, 38–42.

¹⁶⁸ Dwaj synoptycy wspominają, że grób Chrystusa wykuty był w skale. Jan dodaje, że otoczony był ogrodem. Zob.: Mt 27, 59–60; Mk 15, 46; Łk 23, 50–53; J 19, 38–41.

gelisty), sekwencja kolejnych dwóch wąskich plakietek oraz ostatnia, na samym dole podstawy ambony, wyobraża lwa (symbol Marka Ewangelisty)¹⁶⁹.

Ambona usytuowana po prawej stronie ołtarza pod względem formalnym rozwiązana została analogicznie: blat z takimi samymi geometrycznymi motywami, następnie trzy plakiety oddzielone od siebie przez podwójne, wąskie, prostokątne plakietki. Pierwsza płaszczyzna od góry zawiera monogram Chrystusa, środkowa głowę orła (symbol Jana Ewangelisty), zaś ostatnia głowę byka / wołu (symbolu Łukasza Ewangelisty).

W tej partii kaplicy, gdzie znajduje się ołtarz, Kossowski operuje wyobrazeniami ikonograficznymi wiążącymi się tematycznie ze Zmartwychwstaniem. Tu jest miejsce centralne tej kaplicy, ponieważ tu znajduje się ołtarz, na którym dokonuje się ofiara eucharystyczna, upamiętniająca Mękę, Śmierć i Zmartwychwstanie. Dekoracja ołtarza z wizerunkami krzyża nawiązuje do tej idei powstania z martwych; nie było to tylko narzędzie męki i śmierci, ale przez krzyż dokonało się Zmartwychwstanie. Równocześnie w obrębie tej przestrzeni, nad ołtarzem, artysta umieścił ceramiczną wizję Pustego Grobu, zamykającą stację Drogi Krzyżowej.

Bardzo ważne w tej kaplicy są witraże zaprojektowane przez Adama Kossowskiego, a wykonane przez benedyktyńskiego zakonnika — Louisa Charlesa Norrisa z Buckfast Abbey¹⁷⁰. Do wykonania witraży użył nowatorskiej techniki rozwiniętej we Francji w późnych latach 20. XX w. Żeby imitować głębię koloru i fakturę średniowiecznego szkła, używał cienkich odłamków szklanych osadzanych w betonie lub mastyksie. Norris wspomina, że ponieważ projekty Kossowskiego zakładały tradycyjną technikę szkła osadzonego w ołowianych ramach, musiał on dostosować je do swojej techniki kawałeczków szklanych umieszczonych w mieszance żywicznej. Jego modyfikacja zakładała dwie rzeczy: musiał zwiększyć przestrzenie między szkłem oraz lekko przyciemnić kolory, które w projekcie Kossowskiego są bardzo blade¹⁷¹.

Wysoko w czterech narożnikach Kaplicy Relikwiarzowej zamontowane zostały w ścianach bliźniacze wielodzielne okna witrażowe zakończone łukiem ostrym. Każda para witraży uzyskała ściśle określone znaczenie ikonograficzne. Witraże w północno-zachodnim narożniku miały przedstawiać „Nadzieję i Wiarę”. Dominuje tu kolor zielony, utożsamiany z kolorem nadziei. W prawym witrażu wylania się krzyż, w którego centrum wpisany został żółty owal — kształt jajka, symbolizujący nowe życie. Witraże w północno-wschodnim narożniku utrzymane są w gamie pomarańczowej. Kossowski zatytułował je w swoim projekcie jako „Gorliwość i Modlitwa”. Motywem centralnym jest tutaj krzyż. „Samotność i Kontemplacja” to tytuł trzeciego zestawu witrażowego, umieszczonego w południowo-wschodnim narożu kaplicy. W prawym oknie została przedstawiona samotna cela, w kolorach pomarańczowym i czerwonym. Krzyż purpurowo-pomarańczowo-czerwony w prawym oknie sugerował, że kontemplacja to owoc samotności. Witraże w południowo-zachodnim narożniku kaplicy wyobrażają „Pokutę

¹⁶⁹ Lew jest także figurą Chrystusa — lew pokolenia Judy (Apokalipsa świętego Jana /Ap/ 5,5), który zwyciężył śmierć przez swe zmartwychwstanie i który w grobie śpi, mając oczy otwarte i serce czujne. Lew, król zwierząt, jest figurą królewskości Boga-Człowieka.

¹⁷⁰ Wstąpił do opactwa w Buckfast w 1930 r. Jako artysta wykonujący witraże zaczął pracować w 1933 r., studiował szczególnie XII- i XIII-wieczne prace w katedrach Canterbury i Chartres. W latach 1938–1939 pracował pod kierunkiem prof. E. W. Tristrama w Royal College of Art, specjalizując się we fresku, temperze i mozaice. W 1959 r. zaczął pracować z kawałkami szkła i cementem, który później zastąpił mieszanką żywiczną. Oprócz jego witraży w Kaplicy Najświętszego Sakramentu w Buckfast Abbey i Aylesford, wykonał zamówienia różnej wielkości do prawie siedemdziesięciu katolickich i anglikańskich kościołów. W 1943 r. został odznaczony orderem Imperium Brytyjskiego (MBE).

¹⁷¹ Zob.: *Image of Carmel*, s. 36–37.

i Ofiarę”, w kolorze jasnioletowym i niebieskim. W prawym witrażu powtarza się parokrotnie motyw krzyża, oprócz wymienionych dwóch dominujących barw zastosowano również purpurę, symbolizującą skruchę i ofiarę.

Kossowski w witrażach zainstalowanych w Relic Chapel eksponuje konkretny, przemyślany program ikonograficzny, odnoszący się do charyzmatu zakonu, który pierwotnie miał *sensu stricto* charakter eremicki — wypełniano takie praktyki ascetyczne jak samotność, ubóstwo, milczenie i posty, a także ważnym elementem była praca fizyczna. Po przybyciu eremitów do Europy (połowa XIII w.), pierwotnie nieliczne elementy cenobickie (wspólna msza i kapituły) w wyniku konieczności dostosowania reguły do nowych warunków życia uległy wzbogaceniu (np. wspólne modlitwy liturgiczne). To doprowadziło do przekształcenia zakonu w mendykancko-kontemplacyjny. Karmelici uznali proroka Eliasza za swego duchowego ojca, widząc w nim wzór życia eremicko-kontemplacyjnego, a także przykład żarliwości apostoelskiej.

Na osi Kaplicy Relikwiarzowej, w apsydowej wnęcie tuż za ołtarzem, umieszczono masywny relikwiarz z czaszką św. Szymona Stocka, który przyciąga wzrok widza już od samego wejścia do kaplicy. Relikwie umieszczono w nim we wrześniu 1951 r.

Relikwiarz przybrał formę dokładnie wykalkulowanej wieżyczki wysokiej na 11 stóp. Projekt pochodzi od Kossowskiego, któremu w realizacji pomogli: Charles Bodiam (wykonał drewnianą ramę do odlewu betonowego rdzenia) oraz Percy Kitchen (zbudował wieżyczkę z żelazobetonu). Całe to dzieło ozdobione zostało czarną okładziną, do której artysta przytwierdził białe ceramiczne kafle, pokryte prawdziwym złotem. Wszystkie były trzykrotnie wypalane. Złoto na białej glazurze dodawało projektowi akcentu szlachetności.

Relikwiarz można podzielić na dziewięć części składowych: wspiera się on na podstawie w kształcie stojącego prostokąta z dekoracjami geometrycznymi. Drugą część stanowi ścięty trapez, na którym spoczywa główna część relikwiarza, a mianowicie prostokątna skrzynka zawierająca świętą relikwię. Trapez dekorowany jest z każdego boku: od strony ołtarza widnieje na nim godło zakonu karmelitańskiego, następnie krzyż flankowany przez dwa ptaki (przedstawienie wczesnochrześcijańskie), z tyłu motyw Krzyża Jerozolimskiego oraz na czwartym boku trapezu figura Matki Boskiej z Dzieciątkiem na ręku pochylająca się ku klęczącej figurze św. Szymona Stocka, trzymającego w ręce szkaplerz. Wszystkie te cztery motywy obiega geometryczny ornament.

Najwięcej uwagi artysta poświęcił dekoracji skrzynki z relikwiami. Z każdego boku umieszczona jest szybka, otoczona ceramiczną dekoracją. Dookoła cztery ścianki obiega złoty napis: FLOS CARMELI VITIS FLORIGERA / SPLENDOR CAELI VIRGO PUERPERA SINGULARIS / MATER MITIS SED VIRI NESCIA / CARMELITIS DA PRIVILEGIA STELLA MARIS¹⁷².

Szybkę skrzynki od strony ołtarza, ujętą w formie arkady, flankują dwaj klęczący aniołowie z pochylonymi głowami i złożonymi dłońmi (takie same wyobrażenia widnieją na pozostałych trzech bokach). Ponad nimi ceramiczna dekoracja z motywem krzyża, poniżej inwokacja: ST SIMON OF ENGLAND PRAY FOR US. Na skrzynce osadzono wysokie zwieńczenie relikwiarza w postaci sześciu prostokątnych płyt, zmniejszających się wielkością stożkowo ku górze. Miało to wyobrażać Górę Karmel. Każdy z sześciu poziomów Kossowski ozdobił białymi i złożonymi (motyw krzyża i wzory geometryczne) kablami ceramicznymi, przybierającymi kształt trójkątów, z wyciętymi w środku wypełnionymi na czarno otworami. Trójkąty miały sugerować cele pustelników na górze Karmel.

¹⁷² Kwiecie Karmelu, Winna Latoroślo kwieciem obłożona, Ozdobo niebios, Dziewico Syna Bożego w żywocie nosząca, Matko łagodna, przez człowieka niepojęta, dzieci Karmelu obdarz swą łaską, Gwiazdo Morza.

Jak wynika z opisu, Relikwiarz św. Szymona Stocka otrzymał dekorację, której ikonografia nawiązuje *stricte* do historii zakonu. Wskazują na to: godło zakonne, Wizja Szkaplerza św. Szymona, łacińskie motto z wezwaniem do Matki Bożej (*Flos Carmeli*), którego treść przypisuje się właśnie temu świętemu oraz motyw pustelni pierwszych eremitów zamieszkujących Karmel.

5. Wystrój Kaplicy Świętych Karmelitańskich (*The Chapel of the Carmelite Saints*) (1964–1965)

Na południowy-zachód od Kaplicy Relikwiarzowej usytuowano apsydę, w której znajduje się kaplica dedykowana Świętym Karmelitańskim. W całej kaplicy Kossowski stosuje do dekoracji ceramikę tylko w dwóch kolorach: białym oraz brązowo-brązowym — kolorze habitu karmelitańskiego.

Antependium ołtarza ozdobiono białą ceramiką na brązowym tle. W samym centrum umieszczono motyw bramy/wejścia, otoczonej dookoła motywami budowli architektonicznych. W zamierzeniu artysty były to jaskinie-cele Eliasza i innych pustelników. Na ścianie za ołtarzem znajduje się dekoracja mozaikowa ułożona z niewielkich ceramicznych prostokątów w kolorach: różowym, bładoniebieskim i złotym. Okładzina ta została wyłożona na kształt niszy, stanowiąc tło dla wykonanej w drewnie grupy rzeźbiarskiej, przedstawiającej Matkę Bożą z Dzieciątkiem na rękach, błogosławiącą szkaplerz trzymany przez św. Szymona Stocka. Pochodzenie tej rzeźby jest nieznane.

Po obu stronach rzeźbiarskiej Wizji Szkaplerza znajdują się ściennie ceramiki Adama Kossowskiego: z prawej strony są to wyobrażenia świętych kobiet w Karmelu, natomiast po lewej stronie znajdują się przedstawienia świętych mężczyzn karmelitów. Wszyscy zobrazowani święci stoją zgrupowani w trzech rzędach na brązowym tle z motywami architektonicznymi.

Święci karmelitańscy odziani są w tradycyjny brązowy habit, białą płaszcz, a kobiety dodatkowo czarny welon. Dwóch karmelitów przedstawionych jest w strojach pontyfikalnych. Wszystkie postaci, z wyjątkiem jednej zakonnicy, mają aureole nad głowami, w których artysta umieścił ich imiona. Święci kanonizowani otrzymali pełne aureole, zaś osoby beatyfikowane — tylko półksiężyc. W wyobrażeniach tych Kossowski nawiązuje do renesansowego artysty Fra Angelico i jego wspaniałych przedstawień z chórami świętych w niebie. Zwłaszcza można przywołać dwa dzieła: Retabulum wykonane dla kościoła dominikanów San Marco we Florencji (1438–1440), przedstawiające Madonnę z Dzieciątkiem w otoczeniu aniołów i ośmiu świętych oraz Retabulum z Bosco ai Frati (1450 r.), zamówione przez Kuźnię Medyceusza dla klasztoru franciszkanów w miasteczku Bosco ai Frati, z podobną sceną. W obu przedstawieniach mamy ilustracje zakonników w habitach, z atrybutami w dłoniach lub ze złożonymi dłońmi, a w złotych aureolach umieszczono napisy z imionami świętych. Oba retabula znajdują się we florenckim Museo di San Marco.

W pierwszym rzędzie od dołu, z lewej strony stoi lewym bokiem do widza, z lekko pochyloną głową i złożonymi rękoma św. Maria Magdalena de Pazzi. Obok niej przedstawiona *en face*, ze wzrokiem zwróconym w swoją prawą stronę św. Teresa od Jezusa, w obu dłoniach obejmując czarną księgę z wrytym na niej krzyżem. Następna stoi, w takiej samej pozycji, ze spuszczonego wzrokiem św. Teresa Margaret, ujmująca w obu dłoniach złoty krzyż, a w lewej ręce sznur.

W drugim rzędzie, powyżej, widzimy trzy postacie zakonnice, już nie całe sylwetki, lecz pół korpusu. Od lewej strony jako pierwsza umieszczona została bł. Frances Ambroise w pozycji *en face*, z zamkniętymi oczami i złotą koroną w dłoniach. Pośrodku stoi św. Teresa z Lisieux, zapatrzona w dal, ze złotą różą w dłoniach. Obok niej znajduje się św. Joachima, która pochyła głowę w dół, a ręce trzyma złożone do modlitwy.

W trzecim rzędzie przedstawiono cztery karmelitanki, których korpusy rysują się zaledwie do połowy. Pierwsza na lewo stoi św. Joanna z Tuluzy z głową przechyloną w prawo i przymkniętymi powiekami. Obok niej widzimy z palmą w dłoni bł. Teresę od św. Augustyna. Następną postacią jest siostra Benedykta, również dzierżąca palmę męczeńską. I tutaj mamy do czynienia z rzeczą niezwykłą. Adam Kossowski przedstawił tę zakonnice z aureolą przysługującą osobom beatyfikowanym, mimo że siostra Benedykta nie była wyniesiona na ołtarze. Stało się to dopiero niespełna 20 lat później i obecnie znana jest jako siostra Benedykta od Krzyża¹⁷³.

Wreszcie ostatnią zakonnice przedstawioną na tym panelu jest bezimienna karmelitanka, bez aureoli, ze spuszczoną głową i złożonymi rękoma. Uosabia ona wszystkie święte i pobożne siostry z zakonu, o których świat nigdy nie usłyszy i nie zostaną one wyniesione na ołtarze. Po lewej stronie rzeźby przedstawiającej Matkę Bożą z Dzieciątkiem Kossowski umieścił panel ceramiczny z przedstawieniem świętych i błogosławionych karmelitów, ustawionych również w trzech rzędach.

W pierwszym rzędzie po lewej stronie widzimy św. Piotra Tomasza stojącego bokiem do widza, w czarnym kapeluszu na lekko pochylonej głowie, z zarostem i ze złożonymi rękoma. Obok stoi *en face* w stroju pontyfikalnym św. Albert z Jeruzalem. Prawa ręka uniesiona do góry na znak błogosławieństwa, w lewej trzyma złoty pastorał, brodaty, na głowie infuła, a narzucony na ramiona płaszcz dekorowany jest złożonymi motywami krzyża oraz Krzyża Jerozolimskiego. Trzeci z kolei brodaty zakonnik z tonsurą to św. Brocard. W prawej dłoni trzyma rulon zwoju, a lewą przyciska do piersi. Jako jedyny z przedstawionych tu zakonników ma płaszcz w czarne poziome pasy.

W drugim rzędzie znajduje się kolejnych trzech zakonników, których przedstawiono tylko do wysokości pasa. Pierwszy z lewej, ze złożonymi rękoma to św. Albert z Sycylii. Następnie stoi św. Jan od Krzyża, z zarostem, oraz swym atrybutem — krzyżem w dłoniach. Obok niego umieścił Kossowski bokiem do widza św. Andrzeja Corsiniego w stroju pontyfikalnym.

W ostatnim rzędzie umieszczonych zostało, widocznych do połowy korpusu, czterech zakonników. Najniższy z nich, stojący z lewej strony mężczyzna z tonsurą i zarostem to bł. Nonio Alvarez. Dalej bł. Baptista z Mantui z księgą w dłoniach. Trzecim z kolei karmelitą, z tonsurą na głowie i złożonymi rękoma, jest bł. Jan Soreth. I wreszcie, jako ostatniego Kossowski przedstawił o. Titusa Brandsmę, karmelitę, który jeszcze nie był wtedy ogłoszony błogosławionym (stało się to dopiero prawie piętnaście lat później)¹⁷⁴.

Adam Kossowski z całą świadomością przedstawił zarówno s. Benedyktę, jak i o. Tytusa Brandsmę z aureolami błogosławionych nad głowami. Mimo iż godności wyniesienia na ołtarze ci święci dostąpili wiele lat później, artysta swą pionierską wizją uprzedził ten fakt. Oboje błogosławionych było współczesnych Kossowskiemu. Co więcej, łączy ich wspólne doświadczenie trudnych lat okupacji, w których wszyscy troje byli więźniami obozów — Stein i Brandsma nazistowskich, a Kossowski sowieckich.

¹⁷³ Jako Edyta Stein urodziła się na Śląsku w rodzinie żydowskiej w 1891 r. W wieku 32 lat przeszła na katolicyzm. W 1933 r. wstąpiła do Karmelu. 9 sierpnia 1942 r. poniosła śmierć męczeńską w Auschwitz. 1 maja 1987 r. Jan Paweł II beatyfikował Edytę Stein w Kolonii, 11 października 1998 r. w Rzymie ogłosił ją świętą, a w roku następnym współpatronką Europy.

¹⁷⁴ Titus Brandsma, ur. 1881 r. w Friesland (Holandia), śluby wieczyste złożył w Karmelu w 1899 r., w 1909 r. otrzymał doktorat z filozofii, przewodniczący Uniwersytetu Nijmegen (1932–1933). Otwarcie protestował przeciw nazistowskiej kampanii antysemickiej, aresztowany przez Gestapo w styczniu 1942 r. Zabity w Dachau 26 lipca 1942 r. Beatyfikowany przez Jana Pawła II (3 XI 1985).

Oba panele ceramiczne przedstawiające świętych karmelitańskich spaja w jedną całość znajdujący się poniżej podłużny pas dekoracji. Został wykonany z brunatnych klocków, z wyrytymi motywami architektonicznymi oraz elementami w odcieniu zielonym. Na tę płaszczyznę zostały przytwierdzone białe dekoracje ceramiczne, wyobrażające trzy wzniesienia (środkowe najwyższe, symbolizujące zapewne Górę Karmel) z elementami architektury i drzew.

6. Wystrój Kaplicy Męczenników Angielskich (*The Chapel of the English Martyrs*) (1965–1967)

Na północny-zachód od Kaplicy Relikwiarzowej sytuuje się apsyda z kaplicą dedykowaną angielskim męczennikom. Początkowe wrażenie widza jest zdominowane przez nagromadzenie dekoracji ceramicznej w jednym tylko odcieniu: głębokiej czerwieni, kolorze przysługującym męczennikom.

Fasada ołtarza przedstawia zabójstwo św. Tomasza Becketa na stopniach katedry w Canterbury (był to pierwszy etap wystroju). Antependium pokryte zostało czarną okładziną, z wyźłobionym motywem portalu i innych detali architektonicznych. Na to artysta nałożył dekorację ceramiczną — w trzech niszach z obramieniem architektonicznym umieszczone zostały postacie ludzkie. U spodu środkowej niszy Kossowski wyobraził trzy stopnie katedry w Canterbury, na których w geście oranta, stroju pontyfikalnym i w aureoli widzimy św. Tomasz Becketa. Oczy kieruje w swoją prawą stronę, gdzie z sąsiedniej niszy wylania się w jego stronę dwóch oprawców, z mieczami w dłoniach. Pierwszy od prawej już jedną stopą stoi na pierwszym stopniu katedry, prawą rękę zgiętą w łokciu trzyma podniesioną w górze, na wysokości głowy i zamachuje się mieczem na biskupa. Za nim stoi jego towarzysz, który dobywa z pochwy swój miecz. W trzeciej niszy, po prawej stronie biskupa również znajduje się dwóch oprawców, zamierzających zgładzić Becketa, jeden dobywa broń, drugi z wyprostowanym przed sobą mieczem celuje w biskupa. Wszyscy czterej odziani są w miękkie zbroje — szpiczaste hełmy z kolczugą okalającą głowę oraz sięgające kolan rycerskie sukmany, z przywiązanymi do pasa pochwami na miecze.

Na ścianie za ołtarzem znajduje się dwudzielny witraż zakończony łukiem trójlistnym ostrym, wykonany przez Norrisa OSB według projektu Kossowskiego. Artysta wyobraził na nim symbole męczeństwa — po trzy żółte korony spiętrzone jedna nad drugą w polu zielonej palmy na pomarańczowo-czerwonym tle, co płynnie harmonizowało z czerwono-purpurowym wystrojem kaplicy.

Ołtarz flankują po obu stronach przedstawienia dwóch świętych, ujętych *en pied*. Po lewej stronie znajduje się wizerunek św. Jana Fishera, biskupa Rochesteru, stojącego *en trois quarts*, w infule i z pastorałem w lewej dłoni, podczas gdy prawą unosi w geście błogosławieństwa.

Drugim przedstawionym świętym jest Tomasz More, kanclerz Anglii, stojący *en face* w płaszczu z futrzanymi rękawami i kołnierzem. Na głowie czepiec na modłę renesansową, na piersiach łańcuch, a ręce trzyma złożone. Obie postacie zostały umieszczone na czarnym sgraffitowym tle z wyźłobionymi motywami ornamentowymi, w obramieniu o kształcie stojącego prostokąta zamkniętego łukiem dwuspadowym, wykonanego z czerwonej ceramiki.

Fisher i More to znani angielscy męczennicy, żyjący na przełomie XV i XVI w. Łączyła ich przyjaźń i obaj sprzeciwili się uznaniu rozwodu króla Henryka VIII z Katarzyną, a później odmówili złożenia przysięgi na akt supremacji, uznającej króla głową Kościoła w Anglii, za co wtrącono ich do londyńskiej Tower i ścięto.

Na bocznych ścianach kaplicy Adam Kossowski wykonał dekorację ceramiczną, w kolorze czerwono-purpurowym (gdzieniegdzie przebija czarne tło sgraffita) dookoła

wnęk zawierających witraże. Na ścianie po lewej stronie od ołtarza witraże zostały flankowane ceramicznymi tabliczkami, na których są wypisane czerwonymi literami imiona i nazwiska dwudziestu angielskich męczenników (po dziesięć nazwisk z każdej strony¹⁷⁵), umieszczone na czarnym tle i z wyżłobioną czarną gałązką palmową przy każdym nazwisku. Plakiety te ujęte zostały sgraffitową obwódką z wrytym motywem krzyża. Powyżej wnęki okiennej, na obu krańcach, artysta umieścił wąski pas ceramiki, przedstawiający krzyż wpisany w okrąg z ognistymi płomieniami, a w części centralnej umieścił postacie dwóch aniołów podtrzymujących monogram Chrystusa otoczony wieńcem.

Natomiast pod witrażami znajduje się szeroki, sięgający prawie podłogi panel ceramiczny, na który składają się trzy wyobrażenia, oddzielone od siebie wąskim czarnym paskiem z wrytymi motywami krzyża. W centralnej partii widzimy przedstawienie szubienicy z miejsca egzekucji w Tyburn¹⁷⁶. Kossowski wyobraził tę szubienicę jako trzy horyzontalne belki, utrzymujące się na trzech pionowych palach. Taką samą szubienicę widzimy w dziele Williama Hogartha *Execution at Tyburn z 1747 r.* (z serii zatytułowanej *Industry and idleness*). Na szubienicy siedzi kat paląc fajkę, a całe pole kompozycyjne wypełnia grupa przybyłych na widowisko gapiów. Skazaniec jedzie wozem, razem ze swoją trumną, eskortowany przez gwardię na koniach.

Powracając do kompozycji Kossowskiego w Kaplicy Męczenników Angielskich. O szubienicę wsparta została drabina, a obok umieszczono kociołek, z którego zionie, unosząc się w górę, gęsta zasłona płomieni ognistych. Te narzędzia kaźni i śmierci męczeńskiej otoczone zostały motywami zabudowań. Dwa pozostałe wyobrażenia flankujące centralną ceramikę są identyczne z tymi w pasie nadokiennym, prezentującymi motyw krzyża umieszczonego na tle ognistej obręczy, tylko w powiększonych rozmiarach.

Na naprzeciwległej ścianie Kossowski rozwiązał w sposób analogiczny dekorację okalającą wnękę z witrażami, powtarzając niektóre motywy ikonograficzne.

Po obu stronach wnęki ponownie umieścił imiona i nazwiska innych dwudziestu angielskich męczenników¹⁷⁷.

Ponad tymi ceramikami artysta usytuował pas z trójdzieloną dekoracją: po bokach zdublowane motywy krzyża wpisanego w płomienisty okrąg, natomiast pośrodku napis ułożony z czarnych liter, mówiący, że męczennicy przechodząc zwycięsko przez próbę spodobali się Bogu: GOD DID BUT TEST THEM / AND TESTING THEM FOUND / THEM WORTHY OF HIM.

Panel ceramiczny umieszczony poniżej witraży w części centralnej przedstawia najślawniejsze w Anglii miejsce tortur i kaźni — londyńską Tower pośród abstrakcyjnego

¹⁷⁵ Nazwiska umieszczone z lewej strony wnęki okiennej: Luke Kirby, Richard Gwyn, Margaret Clitherow, Margaret Ward, Edmund Jennings, Swithin Wells, Eustace White, Polydore Plasden, John Boste, Robert Southwell. Nazwiska umieszczone z prawej strony: John Houghton, Augustine Webster, Robert Laurence, Richard Reynolds, John Stone, Cuthbert Hayne, Edmund Campion, Ralph Sherwin, Alexander Briant, John Payne.

¹⁷⁶ Pierwsze stałe szubienice w Tyburn powstały w 1571 r. Było to obok Smithfield i Tower Hill główne miejsce publicznych egzekucji w Londynie (aż do XVIII w., gdy zostało zastąpione przez Newgate Prison). Słynęło z tzw. *triple tree of Tyburn* — szubienicy zbudowanej z trzech horyzontalnych belek. Tyburn znajdowało się blisko dzisiejszego Marble Arch, na północno-wschodnim krańcu Hyde Parku.

¹⁷⁷ Nazwiska po lewej stronie wnęki okiennej: Henry Walpole, Philip Howard, John Johns, John Rigby, Anne Line, Nicholas Owen, Thomas Garnet, John Roberts, John Almond, Edmund Arrowsmith. Nazwiska umieszczone z prawej strony: Ambrose Barlow, Alban Roe, Henry Morse, John Southwarh, John Plessington, Philip Evans, John Lloyd, John Wall, John Kemble, David Lewis. Sumując, na obu ścianach Kossowski umieścił z imienia i nazwiska czterdziestu angielskich męczenników, w tym trzydziestu siedmiu mężczyzn i trzy kobiety.

ornamentu. Poniżej Tower widzimy umieszczony na kwadratowym klocu topór — emblemat narzędzia śmierci.

7. Wystrój Kaplicy św. Józefa (*St Joseph's Chapel*) (1966–1971)

Kaplica dedykowana św. Józefowi umieszczona została na północny-zachód od głównej kaplicy sanktuarium. Chronologicznie rzecz biorąc, powstała najpóźniej. Układ przestrzenny nawiązuje poniekąd do rozwiązania zastosowanego w Kaplicy Relikwiarowej. Za ołtarzem głównym mamy tutaj analogiczną wnękę apsydową, w której znajduje się, zamówiona u Michaela Clarka w 1963 r., monumentalna drewniana rzeźba na postumencie przedstawiająca św. Józefa.

Przedstawienia ceramiczne Kossowskiego zaczęły powstawać od 1967 do 1971 r., w czterech fazach. Jako pierwszy powstał prosty marmurowy ołtarz w kolorze bursztynowym, z motywem czarnego krzyża. Za nim, na ścianach północnej apsydy artysta wykreował dekorację *sgraffito* w ciemnozielonym kolorze, z dodatkiem czerni. Kossowski nawiązał tu do idei ekumenizmu poprzez wyobrażenie architektury różnych świątyń.

Pasy dekoracji umieszczone pod oknami tej wnęki zawierają przedstawienie żydowskiej menory. Na ścianie za figurą św. Józefa, w partii centralnej, widnieje zarys Bazyliki Watykańskiej. Nad kopułą Bazyliki artysta umieścił jedyny srebrny element — gołębicę symbolizującą Ducha Świętego. Po prawej stronie widać również wizerunki architektury z kopułami, nad którymi widnieje kilka kopuł cebulastych, charakterystycznych dla cerkwi. Na zwieńczeniach niektórych dachów Kossowski umieścił symbole prawosławnych krzyży. Po lewej stronie przedstawione zostały zarysy architektury katedralnej, portali, sklepień, średniowiecznych witraży. Jest to jedyne miejsce, gdzie artysta umieścił wygrawerowane greckie symbole, np. litera X, połączona z literą P, dające początek imieniu — „XP” XPISTOS (Chrystus).

Autorstwa Kossowskiego jest wykładana biało-zielonymi kwadratowymi kafkami posadzka znajdująca się w północnej apsydzie oraz w strefie ołtarza. Dookoła rzeźby św. Józefa artysta zaplanował przedstawienie symboli czterech Ewangelistów. Są one ułożone z białych kafli, a litery imion z zielonych. Zaraz za ołtarzem jest anioł św. Mateusza, na lewo lew św. Marka, za przedstawieniem rzeźbiarskim św. Józefa wół św. Łukasza, a na prawo orzeł św. Jana. Na posadzce pod mensą ołtarzową znajduje się wyobrażenie godła karmelitańskiego oraz napis: A MAN WHOSE NAME WAS JOSEPH (Luke 1,27)¹⁷⁸.

Powyżej ołtarza znajdują się panele ceramiczne opisujące zasadnicze epizody z życia św. Józefa. Zaczynając od lewej strony nad ołtarzem, w kierunku zgodnym z ruchem wskazówek zegara, są to następujące sceny: „Zaręczyny Maryi i św. Józefa”, „Sen św. Józefa”, „Narodziny Chrystusa”, „Ucieczka do Egiptu” oraz „Znalezienie Jezusa w świątyni”.

W pierwszym wyobrażeniu Maryja i św. Józef w aureolach stoją *en trois quarts* podając sobie prawe dłonie. Pomiędzy nimi stoi frontalnie w geście oranta i z zamkniętymi oczyma celebrans sprawujący tę uroczystość w jasnobrązowej szacie. Maryja ma głowę lekko pochyloną w dół, pod brodą lewą dłonią przytrzymuje swoje maforium. Odziana w białą długą szatę, z pasami złota, na nogach trzewiki. Św. Józef natomiast, nieco wyższy od Maryi, wzrok kieruje w górę. Na twarzy zarost, a szaty jego są bardzo podobne do szat przyszłej małżonki. Na głowie ma turban, a na stopach sandały.

Za Marią stoją na drewnianym podeście trzy kobiety w zielono-niebieskawo-złotych szatach i maforiach oraz ze złożonymi rękoma. Na podeście za św. Józefem ustawiono się dwóch mężczyzn z zarostem, w turbanach na głowach oraz szatach analogicznych do szat trzech kobiet. Pierwszy za św. Józefem wzrok kieruje na młodzieńca, a w dłoniach trzy-

¹⁷⁸ Dosł.: Człowiek, któremu na imię było Józef (Łk 1, 27).

ma długą gałąź z zielonymi listkami. Jego towarzysz patrzy przed siebie, a ręce składa na piersiach. Nad głowami Maryi i św. Józefa są dwa otwory okienne ze złotej ceramiki. Tło tego wyobrażenia to ciemnobrązowe *sgraffito* z wyżłobionymi motywami architektonicznymi (drzwi, okna, kopuły) oraz motywem krzyża. Scena została obramiona łukiem koszowym, obramienie wykonano z długich żółtych ceramicznych prostokątów.

Drugim wyobrażeniem z życia św. Józefa, umieszczonym nad sceną z zaręczynami, jest „Sen św. Józefa”. Jakby zbudzony ze snu, siedzi na długiej ławie w postawie półleżącej, z lewą nogą podwiniętą pod siebie. Ręce i głowę wspiera na prostokątnym podwyższeniu. Z jego lewej strony, na ławie leży zwinięta poła płaszczka oraz dwa wazoniki (większy czerwony i mniejszy zielony). Po prawej zaś stronie jest umieszczony kątownik i duży cyrkiel. W tle rysują się budynki: jeden trzypiętrowy, o smukłej kubaturze, a drugi, przysadzisty i sklepiony kopułą. Wzrok św. Józefa skierowany w górę, w jego prawą stronę, na znajdującego się powyżej anioła, który zwraca się ku św. Józefowi. Posłaniec Boży dotyka go niemal prawą dłonią (jakby ją cofał po obudzeniu Świętego ze snu), a wyprostowaną lewą ręką ukazuje kierunek, w którym św. Józef powinien się udać. Ta gestykulacja oraz rozwiane poły płaszczka potęgują dynamiczność anioła, jego sylwetka przedstawiona została tak, jakby nurkował w wodzie.

Centralnym przedstawieniem w cyklu tych paneli ceramicznych jest „Narodzenie Chrystusa”, umieszczone ponad ołtarzem, nad wejściem do apsydy północnej, a flankowane przez „Sen św. Józefa” z lewej strony oraz „Ucieczkę do Egiptu” z prawej.

Ceramika „Narodzin” jest największa. W centrum kompozycji znajduje się wyobrażenie klęczącej Maryi z lewej strony, a z prawej pochylającego się nad Jezusem św. Józefa, wyciągającego nad nim swą rękę, w drugiej trzymając kij. Matka błogosławi Dzieciątka jedną dłonią, a drugą trzyma na piersiach. Dzieciątka wyobrażone jako nagi bobas, ułożony frontalnie, jakby stojąc, otoczony owalem złotej mandorli. Za żłódek służy niski prostokątny postument. Św. Rodzina znajduje się w grocie skalnej, flankowana przez leżącego byka z dzwonkiem na szyi (zwierzę umieszczone zostało za postacią Maryi) oraz przez osiołka znajdującego się za sylwetką św. Józefa, odwracającego łeb za siebie, w kierunku, z którego procesyjnie zbliżają się do grotty Trzej Królowie. Pierwszy, z zarostem na twarzy, odziany w pomarańczowo-zielonkawą szatę, w dłoniach trzyma złotą czarę. Następnie w czerwono-żółtych szatach idzie czarnoskóry król, niosąc czerwone naczynie. Jako ostatni podąża mag w zielonych szatach, dzierżąc szkatułkę w podobnym odcieniu.

Z przeciwnej, lewej strony kompozycji, do grotty zmierzają boso trzej pasterze. Na początku tego pochodu widzimy mężczyznę w jednej dłoni trzymającego brązowy koszyk, a w lewej długą bordową łaskę pasterską. Ubrany jest w sukienkę z owczej wełny. Za nim kroczy drugi pasterz, przygrywając na flecie (widoczna jest tylko głowa). Procesję zamyka postać trzeciego mężczyzny, niosącego na rękach owieczkę, ubranego w żółtą sukmanę z długim rękawem i w zielonym czepcu na głowie. Grocie skalną porastają zielone drzewa, zaś na samej górze, w centrum kompozycji, usytuowana została duża promienista gwiazda betlejemaska w złotawym odcieniu.

U dołu kompozycji, na tle żółtego pasa ceramicznego, artysta umieścił napis: A WISE AND FAITHFUL SERVANT SET OVER YOUR FAMILY AS GUARDIAN AND FOSTER FATHER OF JESUS CHRIST OUR LORD¹⁷⁹.

W „Ucieczce do Egiptu” widzimy pochylonego św. Józefa, który idzie uginając się pod ciężkim worem umieszczonym na plecach i przytrzymywanym lewą dłonią, zaś prawą wspiera się o łaskę. Na twarzy ma zarost, ubrany jest w długą pomarańczowo-brązowo-zielonkawą suknię i turban oraz aureolę nad głową, obuty w sznurowane

¹⁷⁹ Mądry i wierny sługa ustanowiony nad Twoją rodziną jako stróż i przybrany ojciec Jezusa Chrystusa, naszego Pana.

sandały. Wzrok kieruje za siebie, patrząc na podążającą na osiołku Maryję, trzymającą na swoich rękach owinięte Dzieciątko. Maryja siedzi na czerwonej płachcie materiału, służącej za siodło. Ubrana jest w kremowo-niebiesko-jasnobrązowe szaty i maforium, nad głową aureola. Za św. Józefem wyobrażone zostało wysokie drzewo o bardzo rozłożystym, owalnym konarze. Na podłożu, po którym podążają, rosną krzewy, trawa i grzyby.

Ostatnią w tej partii sceną z życia św. Józefa jest „Odnalezienie Jezusa w świątyni”, umieszczoną poniżej „Ucieczki”. Kompozycja została zwieńczona łukiem koszowym, podobnie jak to było w „Zaręczynach”, a także podzielona na dwie równe części łukami wspartymi o kolumnę znajdującą się na osi przedstawienia. Po prawej stronie widzimy małego Jezusa, nauczającego zgromadzonych w świątyni. Dziecko w białej szacie i aureoli nad głową siedzi frontalnie na czerwonym tronie o wysokim zaokrąglonym zaplecku. Prawą rękę trzyma zgiętą, palec wskazujący wyprostowany, lewa dłoń spoczywa na pierśsiach. Po obu jego stronach znajdują się uczeni w Piśmie. Ten z prawej strony siedzi na czerwonym stołku dwa stopnie niżej, unosząc jedną rękę do góry. Przysłuchujący się z lewej strony siedzi frontalnie tuż obok Jezusa, w geście zamyślenia podpira twarz lewą dłonią, prawą trzyma na kolanach. Za tronem umieszczonych zostało dwóch uczonych, podpierających się o zaplecek i spoglądających na Jezusa.

W drugiej partii kompozycji znajduje się Maryja i św. Józef. Matka kroczy przodem, z zatroskanym wyrazem twarzy, obie ręce wyciąga przed siebie. Ma na sobie bladoniebiesko-żółtawą szatę, nad głową aureolę, a na nogach żółtawe trzewiki. Św. Józef idzie za małżonką, na plecach niosąc wór podtrzymywany prawą ręką, a w lewej trzyma długą laskę. Ubrany w niebiesko-żółte szaty i sandały na stopach. Ponad głowami uczonych i rodziców Jezusa umieszczone zostały dwa otwory okienne z żółtej ceramiki. Scena otoczona obramieniem z żółtych ceramicznych prostokątów.

Przy wschodniej ścianie kaplicy usytuowano apsydę mieszczącą Tabernakulum. Wejście do tej kaplicy Kossowski przyozdobił cyklem ceramik. Po lewej stronie przedstawił figurę św. Jana Chrzciciela w aureoli nad głową, w pasie materiału owijającym ciało i sznurowanych sandałach. W lewej ręce ujmuje długi złoty krzyż, opleciony białą wstęgą, którą św. Jan trzyma w drugiej dłoni. Na wstędze umieścił napis: BEHOLD, THE LAMB OF GOD WHO TAKES AWAY THE SINS OF THE WORLD¹⁸⁰.

Po prawej stronie artysta wyobraził postać św. Jana Ewangelisty z orłem, jako atrybutem, u boku. Widzimy go jako siwego mężczyznę z zarostem, odzianego w biało-żółtawą szatę, a w dłoniach dźwigającego frontalnie rozwinięty rulon papieru z napisem: IT IS THE SAME DISCIPLE THAT BEARS WITNESS OF ALL THIS AND HAS WRITTEN THE STORY OF IT; AND WE KNOW WELL THAT HIS WITNESS IS TRUTHFUL. THERE IS MUCH ELSE BESIDES THAT JESUS DID; IF ALL OF IT WERE PUT IN WRITING I DO NOT THINK THE WORLD ITSELF WOULD CONTAIN THE BOOKS WHICH WOULD HAVE TO BE WRITTEN. JOHN XXI, 24–25¹⁸¹.

Ponad łukiem wejściowym do kaplicy z tabernakulum widnieje horyzontalna ceramika ilustrująca scenę Przemienienia Pańskiego na Górze Tabor (fot. 20). Dominantę kompozycyjną stanowi umieszczona w centrum postać frontalnie stojącego Chrystusa. Odziany w śnieżnobiałą szatę¹⁸², z zarostem i półdługimi włosami, w aureoli stoi na tle złotej mandorli, prawą dłonią udziela błogosławieństwa, natomiast lewą trzyma lekko

¹⁸⁰ Zobaczcie, Baranek Boży, który gładzi grzechy świata.

¹⁸¹ Ten właśnie uczeń daje świadectwo o tych sprawach i on je opisał. A wiemy, że świadectwo jego jest prawdziwe. Jest ponadto wiele innych rzeczy, których Jezus dokonał, a które, gdyby je szczegółowo opisać, to sądzę, że cały świat nie pomieściłby ksiąg, które by trzeba napisać (J 21, 24–25).

¹⁸² Zob.: Mt 17, 1–8.

zgiętą w łokciu i odchyloną od korpusu ciała. Statyczna i majestatyczna postać Chrystusa otoczona jest przez dwóch proroków: Mojżesza i Eliasza, którzy wpatrują się w jego jaśniejące oblicze i zarazem stanowią kontrast poprzez swój dynamizm, z jakim zostali upostaciowieni (skręt ciała, energiczną gestykulację rąk oraz rozwiane poły płaszczy). Te trzy postaci znajdują się na niewielkim wzgórku i są flankowane przez umieszczone nieco niżej postacie Apostołów. Z lewej strony siedzi św. Jakub, wspierając skrzyżowane ręce o lewe kolano, wzrok kierując na Chrystusa. Za nim klęczy przestraszony młodzieniec — św. Jan, brat św. Jakuba, również wpatrujący się w Jezusa, opierając dłonie na plecach siedzącego. Natomiast po prawej stronie kompozycji umieszczony został św. Piotr, przyklękający na prawym kolanie, z uniesionymi i splecionymi do modlitwy rękoma. Tak samo jak pozostali uczniowie, zapatrzył się w swojego Mistrza.

Całą scenę umieszczono na podłożu imitującym górę, złożonym z prostokątnych żółto-zielonych płytek ceramicznych. Nad postaciami św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty, na wysokości głów proroków ze sceny Przemienienia, Kossowski umieścił dwa ceramiczne okręgi. W tym nad Janem Chrzcicielem od czarnego środka rozchodzą się żółte promienie, pomiędzy które wplecione zostały zielone motywy ornamentacyjne. Zaś w drugi, żółty okrąg wpisane zostały czarne esowate promienie, na których umieszczono małe koła.

Kaplica św. Józefa poświęcona jest również prorokowi Eliaszowi, gdyż artysta na naprzeciwległej do ołtarza ścianie umieszcza dwie ogromne ceramiki poświęcone epizodom z życia Eliasza. Jego postać jest szczególnie ważna dla zakonu karmelitów. Jest to jeden z najślawniejszych proroków izraelskich. Zwołał lud bałwochwalczy i kapłanów na górę Karmel i dowiódł wobec nich cudowną ofiarą, na którą ogień z nieba zstąpił, że Jahwe jest Bogiem prawdziwym, ożywił wiarę w ludzie izraelskim, a kapłanów Baala kazał pozabijać, jak było polecane prawem Mojżeszowym.

Pierwsza ceramika obrazuje ten właśnie *casus*, którego opis czytamy w rozdziale osiemnastym I Księgi Królewskiej¹⁸³. Artysta przedstawił jak gdyby dwa poziomy: na wyższym, symbolizującym szczyt góry Karmel, z ołtarzem Pańskim i trawiącymi go płomieniami ognistymi, stoi zatopiony w modlitwie prorok Eliasz, a na niższym znajduje się przerażony lud izraelski. Oba poziomy oddziela wąski pas żółtej ceramiki. Eliasz wyobrażony tu został frontalnie, z uniesioną w górę głową i obiema rękoma na znak błagalnej modlitwy zanoszonej do Jahwe. Jego białe szaty rozwiane są mocnymi podmuchami wiatru, odsłaniając tors. Za Eliaszem powiewa, unosząc się do góry poła jego płaszcza. Po swojej prawej stronie Eliasz ustawił ołtarz z dwunastu kamieni¹⁸⁴ i wykopał dookoła niego rów, który został wypełniony wodą (Kossowski wyobraził to używając zielonej ceramiki i esowatych linii symbolizujących wodę). Na ołtarzu umieszczona jest ofiara z poćwiartowanego cielca ułożonego na drwach (brązowe i krwistoczerwone płytki ceramiczne). Cały ołtarz, aż do podstawy otoczony jest przez wysoki słup ognia zesłanego przez Jahwe, kłęby ognistego dymu z czerwono-brunatno-pomarańczowymi płomieniami unoszą się w górę.

Poniżej widzimy lud izraelski, uczestniczący w tej rozprawie Eliasza z prorokami pogańskimi. Na pierwszym planie znajduje się siedmiu mężczyzn i jedna kobieta stojących w długich szatach bokiem do widza, zadzierających swe głowy wysoko w górę, mimika ich twarzy wyraża zdziwienie i przerażenie, niektóre postaci otwierają usta z niedowierzania, wskazując dłońmi na ogromny słup ognisty. W tle kompozycji, na drugim planie umieszczone zostały zarysy sylwetek Izraelczyków (głównie głowy i dło-

¹⁸³ 1 Krl 18, 20–40.

¹⁸⁴ Według liczby pokoleń potomków Jakuba (1 Krl 18, 31).

nie), lecz w zupełnie innej konwencji — nie realistycznie, gdyż są to twarze zgeometryzowane, zredukowane do swoistych „kubów”.

W tej kompozycji artysta stworzył większe niż miało to miejsce w poprzednich wyobrażeniach, wrażenie głębi. Przedstawiając drugi rząd figur, dał w ten sposób iluzję większego tłumu ludzi. Ta ceramika pełna jest emocji i ekspresji, zarówno przez żywe kolory płomieni, jak i wyraz twarzy oraz ustawienie postaci. Z całej tej sceny ewokuje dynamizm i ruch. Widzimy jak Kossowski skoncentrował się na modelowaniu figur, dając więcej „czucia” faktury niż to miało miejsce chociażby w ceramice „Zmartwychwstanie” w Kaplicy Relikwiarzowej, gdzie jego podejście było bardziej malarskie w formie.

Drugą ceramiką na tej ścianie, nad wejściem do kaplicy od strony południowej, jest scena obrazująca Eliasza namaszczającego Elizeusza na proroka¹⁸⁵. W centrum kompozycji usytuowanych zostało dwóch mężczyzn na tle pola i zarysów architektury. Przyklekająca na jednym kolanie postać po prawej stronie to Elizeusz, przepasany białą tuniką wokół bioder. Głowę trzyma spuszczoną, a ręce złożone. Nad nim pochyla się starszy mężczyzna z zarostem i obydwoma rękoma narzuca na klęczącego biały płaszcz, symbol konsekracji, namaszczenia. Obaj przedstawieni z aureolami. Za nimi wylania się fragment czerwonego pługa. Z prawej i lewej strony umieszczono symetrycznie po sześć białych wołów z czerwonymi uprzężami (stojących w dwóch rzędach). Według przekazu biblijnego Eliasza zastał Elizeusza orzącego, z dwunastoma wołami.

Trzecim i ostatnim wyobrażeniem z tej serii jest dwuczęściowe przedstawienie ceramiczne ukazujące uniesienie Eliasza do nieba¹⁸⁶. Dolny panel tej wizji artystycznej przedstawia Elizeusza, stojącego tyłem do widza, przepasanego na biodrach tuniką, z rękoma uniesionymi wysoko w górę. Tłem dla tej postaci jest dwupasmowy krajobraz (dolny pas z żółtą architekturą domów, pól i bydła oraz dwiema postaciami ludzkimi ze wzniesionymi w górę rękoma i patrzącymi wwyż; górny pas z bordowymi zabudowaniami architektonicznymi i polami oraz zielonymi drzewami).

Ponad tym panelem ceramicznym umieszczone zostało drugie, monumentalne wyobrażenie ilustrujące Eliasza wstępującego do nieba w wozie ognistym zaprzężonym w cztery ogniste rumaki (dominuje pomarańczowy odcień ceramiki). W powozie stoi brodaty mężczyzna w aureoli (prorok Eliasza), a poniżej niego, na samym dole panelu widnieje biała płachta płaszcza Eliasza, który spada na ziemię dla Elizeusza na znak namaszczenia go na duchowego syna i następcę proroka. Kompozycję spina postać horyzontalnie umieszczonego anioła, który wyprostowaną prawą rękę wyciąga nad głową Eliasza, zaś lewą trzyma spuszczoną, jakby wskazując na Elizeusza.

Na ścianie zachodniej kaplicy znajduje się drugie wejście, nad którym znajduje się scena z Adoracją Krzyża. Pod wykonanym z żółtej ceramiki krzyżem biegnie napis: BEHOLD I MAKE ALL THINGS NEW¹⁸⁷, zaś po jego bokach umieszczono wyobrażenie aniołów w białych szatach, złotych aureolach i skrzydłach. Postać anielska z lewej strony zgięta w pasie i pochylona, w dłoniach trzyma wieniec laurowy. Anioł umocowany po drugiej stronie przykleka na prawym kolanie i schyla głowę, dłońmi ujmując twarz.

Wejście jest flankowane dwiema tablicami, na których złotymi ceramicznymi literami wypisane zostały cytaty z Pisma Świętego, a następnie przytwierdzone do czarnego *sgraffito* z rytymi motywami geometrycznymi. Na lewo tablica zwieńczona została złotym monogramem Chrystusa, pod którym umieszczono wyimek z Listu do Koryntian:

¹⁸⁵ 1 Krl 19, 15–21.

¹⁸⁶ 2 Krl 2, 1–17.

¹⁸⁷ Zobaczcie, Ja wszystkie rzeczy czynię nowe.

THEREFORE, IF / ANYONE IS IN / CHRIST / HE IS A NEW / CREATION; THE OLD HAS / PASSED / AWAY, / BEHOLD, / THE / NEW HAS / COME¹⁸⁸, 2Cor 5, 17.

Należy dodać, że Kossowski przedstawił tu także wczesnochrześcijańskie motywy: po dwa złote pawie¹⁸⁹ i ryby.

Plakieta umocowana po prawej stronie wejścia do kaplicy zawiera cytat z Psalmu 90, który poprzedza wyobrażenie siedmioramiennego świecznika: BEFORE THE / MOUNTAINS / WERE BROUGHT / FORTH, OR EVER / THOU HADST / FORMED THE / EARTH AND / THE WORLD, / FROM / EVERLASTING / TO / EVERLASTING / THOU ART / GOD¹⁹⁰, Ps 90(89), 2.

Jak wynika z powyższego przeglądu, motywami przewodnimi w ikonografii stał się z jednej strony św. Józef Obrońca, a z drugiej strony prorok Eliasz, protoplasta karmelitów na Górze Karmel. Do tej koncepcji Adam Kossowski dołączył na pozostałych dwóch ścianach kaplicy dodatkowe przedstawienia ceramiczne tak, aby Kaplica św. Józefa jako całość wizualnie reprezentowała połączenie Starego i Nowego Testamentu. Jako te łączniki artysta wybrał scenę Transfiguracji, postaci św. Jana Chrzciciela i Jana Ewangelisty, dużych rozmiarów inskrypcję zarówno ze Starego, jak i Nowego Testamentu oraz motyw Adoracji Krzyża.

8. Realizacja Drogi Różańcowej (*The Rosary Way*) do parku przyklasztornego (1950–1951) (fot. 14–15)

Po wykonaniu przez Kossowskiego cyklu obrazów temperowych z historią Karmelu w Anglii, artysta został zachęcony przez przeora, o. Malachiasza do wykonania w ogrodzie przyklasztornym *Rosary Way*, czyli Drogi Różańcowej. Miało się na nią składać łącznie piętnaście wyobrażeń, obrazujących trzy Tajemnice Różańca: Radosną, Bolesną i Chwalebłą. Artysta każdą tajemnicę przedstawił w osobnej kapliczce. Za medium artystyczne posłużyła ceramika. Natomiast drewnianą „domkową” obudowę do tych ceramik wykonał rzemieślnik Charles Bodiam. Było to pierwsze zamówienie karmelitów na dzieła ceramiczne, a przyniosło ze sobą całą lawinę kolejnych zamówień, o czym była mowa powyżej.

Kossowski wykonał piętnaście ceramicznych wyobrażeń ilustrujących poszczególne tajemnice, które umieszczone zostały w zaprojektowanych przez polskiego artystę dębowych zamykanych obramowaniach — kapliczkach (na wzór polskich przydrożnych kapliczek). Już w pierwszym projekcie do tej serii — *Zwiastowania* — artysta w prawym górnym narożniku kartonu naszkicował projekt zamykającej się drewnianej obudowy w formie kapliczki¹⁹¹.

Tajemnice Radosne zostały przymocowane do ogrodowego muru. Tajemnice Bolesne umieszczono wzdłuż ścieżki północnej w wolnostojących kapliczkach. Dwie pierwsze z Tajemnic Chwalebnych znajdują się przy ścieżce wschodniej, a dwie ostatnie przy południowej. Te wolnostojące kapliczki wsparte są na kolumnowych podmurowaniach z kamienia lub też przytwierdzone do pnia drzewa. Wszystkie przywołują polskie „świętki”, kapliczki przydrożne, pasje Chrystusów Frasobliwych. Artysta nie miał zbyt dużo czasu, by szukać zupełnie nowych form ekspresji. Po latach napisał w swoich zapiskach, że te tematy, sceny, figury już od dawna jakby były w nim zakodowane i, patrząc z perspektywy czasu, nie wykonałby ich inaczej. Przetransponował je bardzo szybko w formy ceramiczne, któ-

¹⁸⁸ Jeżeli więc ktoś pozostaje w Chrystusie, jest nowym stworzeniem. To, co dawne, minęło, a oto wszystko stało się nowe.

¹⁸⁹ Dwa pawie wyobrażone z każdej strony kielicha, czasem z krzyżem u góry, symbolizują wiernych chrześcijan pijących ze źródła życia. Ponadto paw jest symbolem czujności, ponieważ pióra jego są obsypane oczami.

¹⁹⁰ Zanim góry narodziły się, nim ziemia i świat powstały, od wieku po wiek Ty jesteś Bogiem.

¹⁹¹ Karton ten znajduje się w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej.

rych świeżość kolorów i bezpośredniość koncepcji, a nawet swoista naiwność formy to wyróżniki, które odnajdujemy w sztuce włoskich prymitywów. Wydarzenia i postaci oraz tło (architektoniczne i przedstawiające elementy przyrody), znajdujące się na pierwszym planie ceramik, traktowane są trójwymiarowo, na drugim planie wypukło, w dalszym zaś rysowane w glinie zaostrzonym drewnikiem lub metalowym ryłcem.

Droga Różańcowa, wytyczająca drogę procesjom odmawiającym różaniec, stała się poniekąd osobliwością Aylesford i przeor zachęcony powodzeniem, zamówił u Kossowskiego ceramikę — olbrzyma (jak nazwał ją sam artysta), którą usytuowano w północno-wschodnim narożniku ogrodu klasztornego, w nietypowej kaplicy, zamykającej perspektywę długiej alei. Mianowicie w wysokiej na cztery metry ostrołukowej niszy, wykonanej z kamienia (*ragstone*), została umieszczona monumentalna, złożona z piętnastu części, ceramika Adama Kossowskiego z „Wizją Szkaplerza św. Szymona Stocka”. Matka Boża z Dzieciątkiem podtrzymywanym na lewej ręce stoi w kontrapoście, ubrana w brązową suknię i przewieszony przez prawe ramię długi biały płaszcz. Pochyla się lekko w swoją prawą stronę, ku kłęczącemu u jej boku św. Szymonowi Stockowi, w brązowym habicie i białym płaszczu oraz z tonsurą na głowie. Święty wpatruje się w oblicze Maryi, a w dłoniach trzyma brązowy szkaplerz, który Maryja dotyka prawą dłonią na znak błogosławieństwa. Wizja ta otoczona jest wyobrażeniem pięciu półpostaciowych aniołów z zielonej ceramiki na granatowym tle. Scenę obiega łuk pełny podwieszony, z wąskich białych prostokątnych płytek ceramicznych. Swoistą bordiurę tej sceny stanowi dodatkowo wyobrażenie sześciu postaci anielskich wykonanych z czterystu płytek w żółto-złotej glazurze, trzymających trzy wstęgi ze znanymi karmelitańskimi tytułami Maryi: *Flos Carmeli*, *Stella Maris*, *Mater Mitis*. Od góry kompozycję tę spina wieloramienna jaśniejąca gwiazda, nawiązująca zapewne do wezwania „Gwiazdo Morza”. U dołu natomiast znajduje się napis: ECCE SIGNUM SALUTIS¹⁹², flankowany dwoma herbami karmelitańskimi.

Wyobrażenia aniołów oraz wykonanie podstawy z inskrypcją były pierwszą próbą, by pokryć dużą przestrzeń kompozycją podzieloną na setki nieregularnych płytek, układanych jak puzzle i cementowanych do ściany.

Matryca tego przedstawienia została wykonana z 25 części, wypalanych w dużym przestarzałym piecu na węgiel i koks w Fulham Pottery, garncarni założonej w XVII w. W piecu tym można było utrzymywać tylko jedną temperaturę (1200 stopni Celsjusza) i wypalać tylko jeden rodzaj glazury. Nie można było czynić żadnych zmian, a każda część mogła być wypalana tylko raz. Tak więc kolorowa glazura musiała zostać nałożona od razu. Kaplica została ukończona w lipcu 1953 r.

Wykonanie „Wizji Szkaplerza” było bardzo ważnym krokiem w ewolucji artystycznej Kossowskiego jako ceramika i przygotowywało go do podjęcia prac nad dużymi panelami ceramicznymi do kaplic w Aylesford, którymi parął się w następnych latach. Duże prace ceramiczne wykonywał praktycznie po kilkuletniej przerwie, w czasie której, oczekując zakończenia odbudowy kaplicy głównej, zajmowały go inne projekty. Nie znaczy to jednak, że przez te lata zarzucił zupełnie zamówienia karmelitów. Tak się nie stało, gdyż artysta okazjonalnie dostarczał swoje prace, jak np. obrazy do refektarza¹⁹³. Przez ten okres Kossowski dokonał postępu w zakresie techniki. Jego raczej malarskie niż rzeźbiarskie podejście do ceramiki¹⁹⁴ zostało w pewien sposób zmodyfikowane — kolor stał się mniej ważny niż kształt i modelowanie. Zmiana ta widoczna jest w stacjach Drogi Krzyżowej, które zostały zamówione u niego w 1963 r. do Kaplicy Relikwiarzowej.

¹⁹² Oto znak ratunku/bezpieczeństwa.

¹⁹³ Zob.: *Image of Carmel*, s. 20.

¹⁹⁴ Por.: „Zapiski /1/: On Aylesford ceramics. Thoughts in retrospective”. [b.r.], Maszynopis, Archiwum Emigracji BUMK, Toruń.

Sztuka religijna Adama Kossowskiego

Sztuka religijna to szerokie pojęcie w ramach szczególnych wierzeń, mające swój specyficzny i odrębny wyraz tematyczny o charakterze wierzeniowym w zależności od idei, zadań, osób i nauki, które służą za temat plastyczny artystom tegoż wyznania¹⁹⁵. Sztuka religijna obejmuje wszelką obrazowość, która w jakiś sposób kojarzy się z religią, niezależnie od tego, gdzie ta obrazowość się pojawia. Sztuka religijna będzie w szerokim rozumieniu również sztuką chrześcijańską¹⁹⁶.

Sztuka kościelna ma już inny zakres pojęcia twórczego. Jest wąskim, a nawet ścisłym określeniem twórczości, która służy Kościołowi w jego kulcie religijnym pośrednio lub bezpośrednio. Twórczość ta zamyka się w granicach gmachu kultu i odgrywa w nim swoją określoną rolę: buduje, urządza, wyposaża, ozdabia lub konserwuje. Termin sztuka kościelna zawiera wszystko to, co się znajduje w świątyniach: portale, reliefy, malowidła, mozaiki, freski, rzeźbę architektoniczną, wsporniki, konsole, nagrobki, epitafia itd.

Prawa obowiązujące sztukę kościelną są podyktowane przez autorytet Kościoła. O treści dzieła decyduje Kościół i religia, ponieważ ma ono służyć celom kultu, który ustanowiony jest przez Kościół. Jako prawodawca sztuki kościelnej, Kościół uznaje każdy wyraz twórczości plastycznej, który odpowiada jego zadaniom i celom, niezależnie od tego, jaki reprezentuje kierunek artystyczny. Dlatego też Kościół nie wyróżnia żadnego stylu i nie uważa go za wyłącznie kościelny¹⁹⁷. Nie sprzeciwia się sztuce nowoczesnej, która jest wyrazem danego okresu twórczego, jeżeli twórczość ta zachowuje właściwy charakter liturgiczny czy kościelny. Kościół zastrzega sobie prawo do wydawania obowiązujących zarządzeń i przepisów dotyczących sztuki kościelnej i wydawania autorytatywnego sądu o poszczególnych dziełach sztuki¹⁹⁸.

Rozróżnienie pomiędzy sztuką sakralną a sztuką religijną wprowadził Sobór Watykański II. Niepomniernie ważną datą jest rok 1963, kiedy została promulgowana Konstytucja Soboru Watykańskiego II o liturgii¹⁹⁹, której siódmy rozdział (artykuły 122–129) poświęcony jest zagadnieniom sztuki.

Znaczenie tego Soboru jest przełomowe: po raz pierwszy w uroczystym dokumencie soborowym pojawił się wyraz *ars* — sztuka²⁰⁰. Wreszcie dostrzeżono specyfikę sztuki

¹⁹⁵ C. Zieliński, *Sztuka sakralna*, s. 40.

¹⁹⁶ S. Grabska, *Sztuka sakralna w świetle zmian liturgicznych wprowadzonych przez Sobór Watykański II. Uwagi dla praktyków*, [w:] *Sacrum i sztuka. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Sekcję Historii Sztuki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Rogóżno 18–20 października 1984 roku*, oprac. N. Cieślińska. Kraków 1989 s. 106.

¹⁹⁷ C. Zieliński, *Sztuka sakralna*, s. 40–41.

¹⁹⁸ Przepisy kościelne, przypominające duchowieństwu obowiązek czuwania nad kościelnym charakterem dzieł sztuki kościelnej zarówno w budownictwie, jak w urządzeniu i wyposażeniu wnętrza, przy renowacjach, konserwacjach i zdobieniu gmachu kultu zawierają następujące postulaty: 1) uwzględnić formy i kształty uświęcone tradycją chrześcijańską, 2) zachować wiernie normy sakralnego charakteru dzieł sztuki kościelnej, 3) nie działać bez współudziału rzeczoznawców, o ile ich udział jest konieczny.

Przepisy kościelne nie hamują w niczym postępu kościelnej twórczości plastycznej, ani nie domagają się wiernego naśladownictwa dzieł sztuki minionych okresów twórczych. Kościół zastrzega jednak w przepisach, że wszystko, co dotyczy sztuki kościelnej, zdolne było wywrzeć wpływ na życie wewnętrzne Wiernych. (Podaję za: C. Zieliński, *Sztuka sakralna*, 41–42.)

¹⁹⁹ Promulgowana przez papieża Pawła VI czwartego grudnia 1963 r. i zaczęła obowiązywać od 16 II 1964.

²⁰⁰ J. St. Pasierb, *Problematyka sztuki w postanowieniach soborów*, *Znak* 1964 nr 12 s. 1460–1482.

i doniosłość jej problematyki formalnej²⁰¹. Sztukę sakralną określono jako „znaki i symbole najwyższych spraw”, a jej dzieła powołane są do wyrażania Boga, który jest pięknem i do wznoszenia ku Niemu ludzkich umysłów — odchodzi się od koncepcji ilustratorskiej sztuki²⁰².

W jednym z artykułów postuluje się wysoki poziom artystyczny wewnątrz kościelnych, a wyklucza tandetę, przeciętność i nieoryginalność artystyczną (te cechy prezentują sulpicjańskie kicze). Wnętrze kościelne ma przemawiać swoim autentyzmem, polegającym przede wszystkim na ukazywaniu tworzywa²⁰³.

W roku 1963 Adam Kossowski kończył prace nad kaplicą św. Anny, a rozpoczynał w Kaplicy Relikwiarzowej. Zmiany wprowadzone przez Sobór miały wpływ na projekty kaplic. Jedną z podstawowych reform liturgicznych była zmiana ustawienia celebransa przy ołtarzu i ustawienie go twarzą do wiernych. W sztuce wyraziło się to wysunięciem do przodu ołtarza, który winien być widoczny i sprawiać wrażenie serca i centrum kościoła. Ołtarz akcentuje się zarówno przez jego umieszczenie, wywyższenie, jak i przez odpowiednią organizację światła wewnątrz budynku kościelnego. Reforma położyła nacisk na równorzędność dwu części mszy świętej — części poświęconej czytaniu Słowa Bożego i części eucharystycznej. Przed soborem część pierwsza była traktowana jako mniej ważna. Ważną sprawą stało się odpowiednie usytuowanie obok ołtarza ambonki do czytań — dostępnej tak dla celebransa, jak i lektorów²⁰⁴.

Adam Kossowski należy do kręgu artystów brytyjskich, którzy po zakończeniu wojny zostali zaangażowani w prace związane z odbudową i renowacją świątyń katolickich. Benedict Read podkreśla²⁰⁵, że od 1945 r. przez trzy dekady miała miejsce bezprecedensowa kampania budowy i dekoracji nowych kościołów i katedr, *inter alia* w Liverpoolu i w Cardiff²⁰⁶. Ważnym był fakt, że liczba katolików w Anglii wzrastała, a tym samym rosło zapotrzebowanie na odrestaurowane lub też nowe świątynie²⁰⁷.

Dla Kossowskiego, jak i innych artystów, głównym źródłem pracy dekoracyjnej po wojnie stał się kościół. Jego praca w Aylesford, która trwała od 1950 do 1972 r., zajmuje ważne miejsce w *oeuvre* artysty. Poczynając od pierwszych kreacji artystycznych dla karmelitów, reputacja Kossowskiego zdobyła rozgłos poza Aylesford i od połowy lat 50. przez następne dwadzieścia lat artysta wykonał znaczną ilość zamówień na prace ceramiczne. Kossowski oprócz stacji Drogi Krzyżowej (m.in. w Pontypool, w dwóch świątyniach w Cardiff) zrealizował również reliefy narracyjne (np. w Downside Abbey, kolo-

²⁰¹ Poprzednie sobory, łącznie z Trydentem, zajmowały się wyłącznie *imagines sacri* i ich tematyką. Problem formy nie występował jako zagadnienie artystyczne, lecz tylko jako kwestia czytelności redagowania tematu. Stąd też postanowienia ich nie wychodziły w gruncie rzeczy poza postulat poprawnego ilustrowania wydarzeń biblijnych, prawd wiary czy żywotów świętych. (Podają za: J. St. Pasierb, *Problematyka sztuki*, s. 1460).

²⁰² Tamże, s. 1480.

²⁰³ Np. drzewo nie może naśladować kamienia, a żelbeton marmuru. (Tamże, s. 1481.)

²⁰⁴ S. Grabska, *Sztuka sakralna*, s. 106–107.

²⁰⁵ B. Read, *Introduction*, [w:] *Adam Kossowski. Murals and paintings*, s. 15.

²⁰⁶ W roku 1940 katolicka katedra w Cardiff spłonęła — zostały tylko mury wzniesione w XIX wieku przez wiktoriańskiego architekta A. Pugina (1812–1952). Gdy po piętnastu latach podjęto odbudowę katedry, architekt kierujący odbudową, T. G. Price powierzył wykonanie Stacji Drogi Krzyżowej Adamowi Kossowskiemu. Realizacje ceramiczne dość dużych rozmiarów (120 cm wysokości) zostały rozmieszczone po obu stronach nawy głównej. Artysta wykonał je w technice nieglazurowanej, w trzech naturalnych kolorach gliny: niebiesko-czarnym, kości słoniowej i jasno-złotym. Na matowym tle tylko krzyż błyszczący szkarłatną glazurą.

²⁰⁷ *The English Catholics 1850–1950. Essays to commemorate the centenary of the restoration of the hierarchy of England and Wales*, ed. by G. A. Beck. London 1950 s. 587.

salny tympanon w Leyland, reliefy na ścianach Baptysterium w Acton) oraz ceramiczne kąpielnice na wodę święconą (m.in. w Faversham, Llantarnam, Neath).

Już od początku, kiedy Adam Kossowski zaczął uprawiać sztukę sakralną, miał jasno sprecyzowaną definicję tego pojęcia. Potwierdza to krótka prasowa riposta artysty, opublikowana na łamach „The Catholic Herald” w 1953 r.²⁰⁸, będąca nawiązaniem do artykułu o J. D. Crichtona, stawiającego problem sztuki nowoczesnej we wnętrzach kościelnych. Kossowski kwestionuje jego twierdzenie, że pierwszym i jedynym celem sztuki liturgicznej jest pomoc chrześcijaninowi w modlitwie. Artysta pisze, że jest to jego zdaniem fundamentalny błąd. Argumentuje, że cała historia Kościoła i sztuki wskazuje wyraźnie, iż pierwszym i najważniejszym celem sztuki sakralnej jest oddanie chwały Bogu. Kossowski dodaje, że w przeciwnym wypadku wspaniałe katedry, ogromne freski, niezliczone obrazy, rzeźby i mozaiki w ogóle by nie zaistniały. Cel praktyczny tej sztuki, skądinąd ważny, jednakże posiada znaczenie drugorzędne. Prawdziwy artysta nie może, zdaniem Kossowskiego, tworzyć świadomie podporządkowując smak artystyczny gustom przeciętnego człowieka. To narzuciłoby na niego takie ograniczenia, że nie byłby zdolny tworzyć najlepszych dzieł, których godzien jest Bóg. Kossowski powołuje się na słowa Psalmisty: *Domine, dilexi decorem domus Tuae*, które proponuje jako motto każdemu artyście parającemu się sztuką religijną. Przypomnijmy, cytowaną już definicję sztuki, utożsamiającej ją z modlitwą, którą Kossowski sformułował podczas pracy dla karmelitów²⁰⁹.

Tymon Terlecki zaznaczył, że każdy sakralny temat stanowi dla Kossowskiego nowe religijne doświadczenie, które wyrastało ze spontanicznej emocji i było afirmacją wiary. Wśród lektur Kossowskiego przywołał Pascala i Teilharda de Chardin, których artysta czytał, jak również zaakcentował ważność Apokalipsy św. Jana²¹⁰. W podobnym duchu wypowiadał się Marian Bohusz-Szyszko, dla którego twórczość Adama Kossowskiego, oparta na gruntownym przygotowaniu techniczno-zawodowym, stanowi „rzadki przykład sztuki religijnej — prawdziwej i jako sztuka i jako sztuka religijna właśnie”²¹¹.

Twórczość artysty należy do tych obszarów kultury artystycznej naszych czasów, w których osobiste doświadczenia twórcy i służenie Bogu przez sztukę owocują artystyczną oryginalnością dzieł. Sztuka religijna Adama Kossowskiego „urodziła się” w obozach sowieckich. Ilustrują to dobrze rysunki i gwasze z wyobrażeniami przeżyć syberyjskich, w których można by dopatrzeć się analogii do przedstawień pasji Chrystusa. Czyż w nagim, zamęczonym na śmierć więźniu sowieckiego Gułagu, trupie wynoszonym spod pokładu syberyjskiej barki, nie rozpoznajemy echa zdjęcia z krzyża i składania do grobu Chrystusowego ciała. Być może było nieuniknione, że rozwijany przez wieki w scenach Golgoty obrazowy język umęczenia i bólu, spotęgowany przez własne doświadczenia na nieludzkiej ziemi, podsuwał artyście te formy i gesty ciała²¹².

W wizjach artysty — więźnia, który z dokładnością i realizmem przedstawia martyrologie współziomków, można się doszukać klucza do zrozumienia rozwoju osobistego stylu Kossowskiego, który poświęcił się sztuce sakralnej. Potężne kompozycje ceramiczne o wizji dramatycznej, owiane głęboką treścią ludzką i liturgiczną, związane integralnie z założeniami architektury, zyskały coraz większe uznanie artystów pragnących unowocześnić sztukę kościelną i jej poziom. Na tej drodze monumentalnej sztuki religijnej

²⁰⁸ A. Kossowski, *Art and worship. First aim of art*, The Catholic Herald 15 V 1953.

²⁰⁹ Zob. przypis 151.

²¹⁰ T. Terlecki, *Faith by intellectual effort*, s. 103; zob. też: tenże, *Kossowski wrócił do Aylesfordu*, s. 9.

²¹¹ M. Bohusz-Szyszko, *Malarstwo religijne Adama Kossowskiego*, s. 226.

²¹² A. M. Borkowski, *Pustka pełna nadziei*, s. 7.

Kossowski dokonuje przełomu, wnosząc ożywczy, nowy ton do współczesnej tradycji angielskiej.

Stanisław Frenkiel zauważył, że nazwisko Adama Kossowskiego zaczęło kojarzyć się z rozkwitem nowoczesnej sztuki religijnej w Anglii, do której wniósł nowoczesną technikę i indywidualny styl, nie ulegający szablonom, a zgodny z tradycją Kościoła. Co więcej, Kossowski stał się jednym z najbardziej uznanych pionierów nowoczesnej sztuki sakralnej na Wyspach Brytyjskich²¹³.

Zdaniem Jerzego Faczyńskiego kompozycje religijne Kossowskiego wyrastają z postulatów kolorystycznych i przynależą do nurtu nowoczesnej polskiej sztuki dekoracyjnej okresu międzywojennego. Formy artystyczne przemawiają żywością plamy barwnej i zwartą konstrukcją formy²¹⁴. Monumentalne kompozycje ceramiczne „żyją” we wnętrzach i na murach kościołów, mając wyraz autentycznego przeżycia, w całym wykwincie treściowym, kompozycyjnym i kolorystycznym. Stylistycznie proste i surowe, pełne statycznego rozmachu i zrytmizowania stylizacji figuralnej, prace ceramiczne przepełnia subtelność i finezja w zagadnieniach formy i harmonii barwnej.

Współcześni krytycy angielscy i polscy spostrzegli w Kossowskim artystę zdążającego do odnowienia ikonografii chrześcijańskiej, przechodzącej swój kryzys, w kierunku nasycenia jej indywidualną treścią myślową. Wyrazem tego są wysokie oceny jego twórczości, jak książce Huberta van Zellera *Approach to Christian Sculpture*, gdzie pisze on, że Kossowski zasłużył sobie nazwisko; jego kompozycje ceramiczne są prawdziwie religijne w odczuciu, a prawdziwie rzeźbiarskie w formie²¹⁵. Rzeźbiarski charakter ceramik podkreśla też Winifrede Wilson w *Christian art since the romantic movement*, dając artyście pierwszeństwo wśród innych Europejczyków wykonujących swe dzieła w tej technice²¹⁶.

Adam Kossowski w swoich pracach czerpał z pokładów sztuki wczesnochrześcijańskiej, odznaczającej się linearną płaskością postaci, podkreślaną dodatkowo poprzez płaszczyznowe użycie koloru. W dekoracjach katakumb rzymskich charakterystyczny jest silny linearyzm, modelunek kształtów kolorem i ostrym światłocieniem, toporność proporcji postaci ludzkich i sumaryczne uchwycenie ruchu. W tematyce ikonografii wczesnochrześcijańskiej oprócz tematów bukolicznych, symbolizujących ideał pełni życia (postacie orantów, pasterzy, sceny z życia codziennego, najrozmaitsze gatunki zwierząt, ptaków, drzew i kwiatów), występują motywy ze Starego i Nowego Testamentu. Bogaty repertuar scen biblijnych prezentują katakumby na via Latina w Rzymie, gdzie występują całe cykle: m.in. historia Adama i Ewy, św. Jakuba i św. Józefa, Mojżesza,

²¹³ S. Frenkiel pisze, że nowoczesna interpretacja sztuki sakralnej w Anglii łączy się z odbudową anglikańskiej katedry w Coventry przy współdziałaniu nowoczesnych artystów jak Piper czy Sutherland. Graham Sutherland wykonał dla tej katedry projekt tkaniny dekoracyjnej o wymiarach 23 × 13 m, której tematem był „Chrystus na Majestacie” w otoczeniu czterech sześciokrzydłych stworzeń, symbolizujących Ewangelistów. Zob.: (mamal), *Anglicy i sztuka sakralna*, Tygodnik Powszechny 1958 nr 18 s. 6; S. Frenkiel, „Adam Kossowski a sztuka sakralna w Anglii”.

²¹⁴ J. Faczyński, „Sztuka religijna...”, s. 1.

²¹⁵ „[...] The only Catholic to have made a name for himself, and deservedly, is the expatriate Pole, Adam Kossowski, whose ceramics are truly religious in feeling and truly sculptural in form” (cyt. za: H. van Zeller, *Approach to christian sculpture*. London [b.r.] s. 148–149).

²¹⁶ „[...] It is impossible to enumerate all the competent ceramists at work in European churches before devoting a little more space to Adam Kossowski (b. 1905) who is perhaps the most interesting of all. [...] A fine colourist, his Expressionist vision is best realized in ceramic panels of sculptural character” (cyt. za: W. Wilson, *Christian art since the romantic movement*. London [b.r.] s. 163).

a także pojedyncze sceny — przykładowo Noe, Hiob, Jonasz, Daniel, wstąpienie Eliasza na rydwanie do nieba, pokłon Trzech Króli²¹⁷.

Podstawową formą dekoracji ścian, sklepień, a przede wszystkim apsyd kościelnych stała się w epoce starożytności chrześcijańskiej mozaika. W tematyce przedstawień mozaikowych nad powszechnymi, przede wszystkim w sztuce nagrobnej, cyklami biblijnymi dominował motyw triumfu Chrystusa, Przemienienia i przekazania posłannictwa religijnego jego następcom — Apostołom. Kwitającym centrum mozaikarstwa była Rawaenna, a dekoracja San Vitale (ok. 540 r.) stanowi tak treściowo, jak stylistycznie klasyczne apogeum rozwoju tej dziedziny sztuki²¹⁸.

Drugą ważną proweniencję w pracach Kossowskiego stanowi sztuka romańska. Rzeźba romańska to przeważnie relief — plastyczny, silnie związany z substancją bloku, z którego został wydobyty. W reliefie romańskim ważne jest wzajemne uwarunkowanie i powiązanie wszystkich członów kompozycji tak, że poszczególne elementy, postacie ludzi i zwierząt stykają się albo przynajmniej wiążą dopełniającymi konturami. W rzeźbie romańskiej mamy do czynienia z hierarchiczną gradacją skali i plastyczności. Chrystus i Maryja tronuający na osi tympanonu nie tylko wyrastają ponad towarzyszące postacie świętych i fundatorów, ale górują nad nimi także wydatniejszym reliefem²¹⁹. Frenkiel doszukuje się w sztuce Kossowskiego dalekiego pokrewieństwa z rzeźbą burgundzką Gislebertusa z Autun w specyficznym spłaszczeniu przestrzeni i w ekspresji ruchu postaci²²⁰.

Malowidła romańskie zdobiące w monumentalnej formie wnętrza kościelne były obrazowym odtworzeniem i interpretacją tajemnicy dziejącej się na ołtarzu, słów głoszonych w trakcie sprawowanej liturgii. Przeznaczone do dekoracji malarskiej duże płaszczyzny ścian dzielono zwykle poziomo na pasy, w których rozwijały się następujące po sobie sceny ze Starego i Nowego Testamentu, z żywotów świętych i męczenników, wyobrażano proroków, świętych, aniołów, majestatyczne wizerunki Chrystusa oraz przedstawienia królującej Maryi. Tematem centralnym dekoracji malarskiej były przedstawienia Stwórcy jako Pantokratora otoczonego mandorlą, symbolami czterech Ewangelistów, apostołami lub świętymi. Wyobrażeniom tym artyści romańscy nadawali — podobnie jak bizantyńscy — formę dominującą nad pozostałą dekoracją rozmiarami, monumentalnością, hieratycznością i powagą. Technika, jaką wykonane były romańskie malowidła, nakładane najczęściej na wysuszony tynk i wilgotną zaprawę, narzucała ograniczenie gamy barwnej. W malarstwie ściennym posługiwano się głównie prostymi kolorami: niebieskim, żółtym, zielonym, czerwonym, brązowym oraz czernią. Na płasko potraktowanym tle nakładane były dwuwymiarowe konstrukcje architektoniczne, stylizowana roślinność i postacie ludzkie, najczęściej obwiedzione mocnym konturem²²¹.

Twórczość ceramiczna Adama Kossowskiego to w XX w. zjawisko na wielką skalę. Można przywołać nazwisko katalońskiego architekta i artysty rzemieślnika Antonio Gaudiego (1852–1926) i jego prace w La Sagrada Família (1882–1926 i później)²²², parku Colonia Güell (1898–1917) czy Casa Battlo (1904–1906), Casa Milá, Casa Vicens (1883–1885) i pokusić się o stwierdzenie, iż pomiędzy tymi dwoma artystami zachodzą podobieństwa techniczne i ideowe. Architektura Katalończyka wywołuje silne wrażenie,

²¹⁷ Zob.: E. Jastrzębowska, *Sztuka wczesnochrześcijańska*. Warszawa 1988 s. 91.

²¹⁸ Tamże, s. 233.

²¹⁹ Zob.: Z. Świechowski, L. Nowak, B. Gumińska, *Sztuka romańska*. Warszawa 1976 s. 280–281.

²²⁰ S. Frenkiel, „Adam Kossowski a sztuka sakralna”.

²²¹ Z. Świechowski, L. Nowak, B. Gumińska, *Sztuka romańska*, s. 338–341.

²²² Kontynuacji budowy Sagrada Família podjął się Gaudi w 1883 r. Budowa była finansowana niemal wyłącznie z fundacji i datków, toteż z powodu braku pieniędzy często stawała w miejscu. Niemniej model i plan konstrukcji były już w 1906 r. w zasadzie ukończone.

że mamy tu do czynienia ze sztuką katolicką. Mistyczno-religijne odniesienia dostrzegamy w najrozmaitszych detalach, zarówno w twórczości *stricte* ikonograficznej, jak i w tym, co symboliczne. Gaudiego klasyfikuje się jako twórcę najbardziej organicznej secesji. Całą jego twórczość cechuje dążenie do uchwycenia całości, proporcji i równowagi. Gaudi był przekonany, że architektura powinna pozostawać w harmonii z otaczającą ją przyrodą i stanowić wręcz jej organiczną część. Wzorce czerpał z natury roślin, zwierząt i minerałów²²³. Antonio Gaudi w swoich kreacjach architektonicznych stosował na szeroką skalę ceramikę. Rozfalowana fasada Casa Battlo została ozdobiona mozaiką z kolorowych szklanych i ceramicznych płytek i krążków. Loggie uformowane z ceglanych łuków parabolicznych zostały również oblicowane mieniącą się ceramiczną mozaiką. Park Güell to „dzieło sztuk wszystkich”, system swoistych „kolaży” budowanych z odłamków kamieni, porcelany, ceramiki²²⁴. Gaudi projektuje dzieło totalne (*Gesamtkunstwerk*) — również meble, stopnie schodów, balustrady, drzwi, klamki, bramy²²⁵ itd. są potraktowanymi indywidualnie dziełami sztuki, zintegrowanymi z całą budowlą.

Drugim artystą, którego twórczość mogła inspirować Adama Kossowskiego, jest Georges Rouault (1871–1958), uważany za najwybitniejszego reprezentanta współczesnej sztuki sakralnej. Jego nazwisko często pojawiało się w dyskusjach o sztuce prowadzonych z przyjacielem, malarzem Zdzisławem Ruskowskim²²⁶. Obrazy²²⁷ malowane przez Rouault charakteryzuje zmonumentalizowana, prosta forma, przypominająca średniowieczne witraże, statyka ujęcia oraz czarne konturowe linie, łączące poszczególne płaszczyzny wypełnione kolorem²²⁸. Na zamówienie Vollarda Rouault wykonał wiele grafik (np. cykl *Miserere*, opublikowany 1948 r.), w których stosował radykalnie uproszczoną formę, określoną grubą linią konturową oraz silnymi kontrastami bieli i czerni. Biel i czerń były wystarczające dla artysty, jego sztuka nabierała przez to powagi, wolna od koloru wykazywała surowość i prostotę²²⁹.

Omawiając twórczość Adama Kossowskiego można przywołać dwie analogie występujące w sztuce polskiej. Pierwszą z nich stanowi działalność artystyczna Stanisława Wyspiańskiego w zakresie monumentalnej sztuki dekoracyjnej. Wyspiański zasmakował w operowaniu wielopiętrowymi płaszczyznami ścian, w rytmice ornamentów, w zespłaniu surowych murów w barwną, nową całość²³⁰. Pierwszym, całkowicie samodzielnym dziełem sztuki monumentalnej był projekt witraża dla katedry lwowskiej. Tematem przedstawienia stała się scena ślubów złożonych przez Jana Kazimierza w katedrze we Lwowie połączona z kompozycją *Polonia*, która stanowiła duże osiągnięcie artystyczne. Zauważyć tu także można całkowicie nowe podejście do sztuki sakralnej, tak charakterystyczne dla późniejszych prac witrażowych Wyspiańskiego i jego malarstwa ściennego.

²²³ Przykładowo w La Sagrada Familia bazy kolumn są w kształcie żółwi, a kapitele powyginanych palmet. Natomiast dach Casa Battlo przypomina kształtem wygięty grzbiet jaszczurki, zwieńczony amorficznymi strukturami, a na schodach w Parku Güell umieszczono smoka, oklejonego mozaiką z ceramicznych szklawionych płytek.

²²⁴ Zob.: G. Fahr-Becker, *Secesja*. Köln 2000 s. 195.

²²⁵ Gaudi zaprojektował tzw. „Smoczą bramę” z kutego żelaza — wejście do posiadłości Güella w Barcelonie (1884–1887).

²²⁶ Z. Ruskowski, „O Adamie”.

²²⁷ Np.: *Ukrzyżowanie* (1939), *Weronika* (1945), *Głowa Chrystusa* (1937–1938), *Ucieczka do Egiptu* (1940–1948).

²²⁸ Por.: J. Turowicz, *Rouault*, Tygodnik Powszechny 1958 nr 9 s. 1–2.

²²⁹ M. Arland, *Artistic grandeur. Human grandeur*, [w:] G. Rouault, *Miserere*. Paris–Tokyo 1991 s. 49.

²³⁰ Zob.: J. Bojarska-Syrek, *Wyspiański. Witraże*. Warszawa 1980 s. 5; zob. też: Z. Kepiński, *Wyspiański*. Warszawa 1984; H. Nelken, *Stanisław Wyspiański*. Warszawa 1959.

Dążąc do stworzenia sztuki narodowej, współczesnej i pełnej prostoty, wprowadził do dzieł o tematyce religijnej postacie z ludu o twarzach pospolitych i często wręcz brzydkich rysach. Po powrocie z Paryża w 1894 r. Wyspiańskiego fascynowało przede wszystkim malarstwo monumentalne. W latach 1897–1902 sprawował pieczę nad restauracją kościoła Franciszkanów. Powierzono mu wykonanie polichromii i witraży do świątyni. Tam widoczne jest szczególne zamiłowanie artysty do kwiatów²³¹, które otrzymują znaczenie symbolu. Kolczaste, fioletowe ciernie okalają głowę św. Franciszka, zakwitając złotymi różami. Obok postaci Chrystusa znajdują się ciemne irysy. Św. Salomea otoczona została jasnożółtymi kaczęncami i liliami. *Panneau* z polichromią „Caritas” przedstawia dwie dziewczynki obejmujące się siostrzanym uściskiem, zaś na dolnym planie widzimy tafelę wody, z której wyrastają dwie irysowate lilie: biała i błękitna. I tak oto prosty gest dziewczynek zmienia je w cnotę naturalną (biel) i duchową szlachetność (błękit). Dwie cnoty stapiają się w Caritas. W bocznych oknach prezbiterium umieścił Wyspiański witraże przedstawiające cztery żywioły. Poprzez wprowadzenie makroskopii, tzn. powiększenia roślin do nadnaturalnych wymiarów, uzyskał artysta wertykalizm kompozycji podkreślający gotycką konstrukcję świątyni, nadał również ogromne znaczenie dekoracyjne płaszczyznowym kompozycjom witrażowym²³².

Okno zachodnie kościoła Franciszkanów wypełniał najwspanialszy witraż Wyspiańskiego „Stań się”, przedstawiający Boga Ojca wyprowadzającego świat z chaosu. Monumentalna postać Stworzyciela pojawia się w płomiennych strugach rozjarzonych barw jak w krzewie ognistym²³³. W 1904 r. powstał ostatni, niezwyklej wagi projekt okna witrażowego. Był to „Układ słoneczny Kopernika” zaprojektowany dla Domu Lekarskiego w Krakowie. Wśród błękitnych i szafirowych szlaków krążą, obok ogromnej, monumentalnej w wyrazie postaci Apolla, bogowie — planety. Apollo — Słońce depce Ziemię. Postać jego dominuje, wybija się siłą swojej barwy²³⁴.

Witraże Stanisława Wyspiańskiego stanowiły jedynie „etap” w dążeniu do stworzenia jednolitego, monumentalnego dzieła sztuki, jakim były projektowane przez niego wnętrza: m.in. urządzenie jadalni w mieszkaniu Żeleńskich w Krakowie, „Świetlica” Towarzystwa Sztuk Pięknych w Krakowie, klatka schodowa w krakowskim Domu Lekarskim.

Adam Kossowski ma niezależną paralelę swej twórczości w sztuce obrazów-ikon Jerzego Nowosielskiego. Twórczość Nowosielskiego łączy najwyższy artyzm z głęboką myślą teologiczną. Malarstwo u tego artysty jest sposobem obcowania z wyższym wymiarem, miejscem objawienia się tego, co duchowe. Odnacza się swoistą elementarnością, surową klarownością, hieratycznością i statycznością kompozycji malarskiej. Nowosielski, malując formę ikony, nie czyni tego jako naśladowca. Niezmienności przekazania plastycznego trzech dogmatów: Zmartwychwstania, Wniebowstąpienia i Wniebowzięcia, uzasadnia Nowosielski niezależnością kształtowania się tych wizji poprzez wieki i stałą ich aktualnością. Jego wyobrażenia Chrystusa i Madonny zastygłych w uświęconych kanonach są jedynie nowoczesną syntezą tamtych przekazów i sugerują wkład ręki i myśli współcześnie żyjącego artysty. Równocześnie sama farba, nie podlegająca już dawnym tajemnicom Alchemii, bardziej jest brutalna przez swą całkowitą jedność

²³¹ Wg Kępińskiego kwiaty i barwy są dla Wyspiańskiego odpowiednikami naczelných pierwiastków chemii świata — odpowiednikami Żywiołów.

²³² J. Bojarska-Syrek, *Wyspiański*, s. 11.

²³³ Zob.: Z. Kępiński, *Wyspiański*, s. 48–69 (autor omawia dekoracje kościoła Franciszkanów w aspekcie modelu kosmologicznego).

²³⁴ Analizy tego witrażu podjęła się Krystyna Czerni (*Witraż „Apollo” Stanisława Wyspiańskiego dla Domu Lekarskiego w Krakowie*, *Folia Historiae Artium* 1993 t. XXIX s. 129–149).

i prostotę, a tym samym bardziej bliska nowoczesności. Nowosielski zupełnie jawnie porzuca formę bardziej skomplikowaną na rzecz prostej, może w pewnym sensie prymitywnej, aby zyskać materiał, nie stając się niewolnikiem jego właściwości²³⁵. Postacie ludzkie artysta traktuje sumarycznie, zamykając w syntetycznym konturze. Są one niemal typizowane, uproszczone w rysunku i kolorze. Nowosielski ma swój kanon rysunku: wydłużony owal twarzy, ostry kontur ciała, monumentalizm postaci, prostota rysunku, gestu, oszczędność wyrazu. Wszystko zostało sprowadzone do maksymalnej minimalności. Nowosielski jest mistykiem pędzla, surowym w ujęciu każdego tematu²³⁶.

Trzy z największych, najpełniejszych realizacji malarskich Nowosielskiego znajdują się we wnętrzach kościołów katolickich (Wesoła, warszawskie Jelonki, krakowskie Azory). Jego obrazy religijne czy sakralne ani przez swoją treść, ani przez fakt umieszczenia ich we wnętrzach cerkiewnych czy tym bardziej kościelnych nie odpowiadają kanonom teologii ikony: nie są poświęcone i nie mają identyfikacyjnych inskrypcji, bez czego wyobrażenie nie może być ikoną w sensie kanonicznym²³⁷. Jerzy Nowosielski przetwarza kanon ikony we właściwy sobie sposób, wypracowując swój własny język artystyczny. Jest jednym z niewielu współczesnych twórców, dla których sztuka, aby mogła spełniać swoje posłannictwo, musi pozostawać w sferze sacrum, w kręgu świętości. To rozumienie sztuki, jak i łączenie twórczości malarskiej z uprawianą przez artystę teologią zbliża Nowosielskiego do prawdziwych ikonografów.

Postawa twórcza zarówno Nowosielskiego, jak Kossowskiego jest zdeterminowana ideowym zaangażowaniem artysty. Ów specyficzny element osobowości artystów odegrał niepoślednią rolę w dziedzinie religijnej plastyki ściennej, którą obydwoj uprawiają. U obu przekonania ideologiczne idą w parze z wysoką rangą artystyczną tworzonych przez nich dzieł religijnych.

Kreacje artystyczne Adama Kossowskiego są bardzo liczne. Zrealizował kilkadziesiąt wielkich rozmiarów kolorowych ceramik w ponad dwudziestu świątyniach w Wielkiej Brytanii, Irlandii i Stanach Zjednoczonych. Począwszy od prac dla klasztoru aylesfordzkiego w połowie lat 50., przez następne dwadzieścia Kossowski był w centrum sztuki religijnej w Anglii, należąc do czołowych współczesnych artystów sztuki sakralnej, wśród których można wymienić Erica Gilla czy Grahama Sutherlanda. Prosty i surowy, pełen statycznego rozmachu i rytmiczowania stylizacji figuralnej, pełen subtelności i finezji w zagadnieniach formy i harmonii barwnej styl ceramiki monumentalnej Kossowskiego spowodował, że w prasie brytyjskiej kompozycje wykonane dla Aylesford zostały nazwane jedynym przykładem nowoczesnej sztuki w Wielkiej Brytanii²³⁸, natomiast sam artysta stał się pionierem na szeroką skalę w zakresie monumentalnej religijnej płaskorzeźby ceramicznej.

Adam Kossowski współpracował z innymi angielskimi artystami religijnymi: ołtarz główny w kościele w Acton to przedsięwzięcie Grahama Sutherlanda, Artur Fleischmann²³⁹ wyrzeźbił stację Drogi Krzyżowej, a pozostałe prace rzeźbiarskie są autor-

²³⁵ K. Jerzmanowicz, *Poszukiwania w ikonie*, *Życie i Myśl* 1967 nr 11/12(161/162); zob. też: J. Pollakówna, *Zielony pejzaż. O obrazie Jerzego Nowosielskiego*, Res Publica 1988 nr 3(6); T. Jank, *Krótką historią niejednej ikony*. Gdańsk 1998.

²³⁶ Z. Strzałkowski, *Malarz współczesnej ikony*, *Życie i myśl* 1964 nr 7/8(121/122) s. 179.

²³⁷ Szeroko na ten temat pisze B. Dąb-Kalinowska, *Nowosielski*, *Przegląd Powszechny* 1986 nr 11(783) s. 258–262.

²³⁸ Zob.: J. Faczyński, „Sztuka religijna”, s. 7.

²³⁹ Artur Fleischmann (1896–1990), rzeźbiarz. Kształcił się w Akademiach Sztuki w Budapeszcie, Pradze, Wenecji. Prace w kościołach w Austrii, Niemczech, Holandii, Australii, Wielkiej Brytanii. W 1958 r. na Wystawie Światowej wystawił dzieło *Zmartwychwstanie* w pierwszym

stwa Philipa Lindsey Clarka, Georges'a Campbella i Artura Ayresa. Jednak to kompozycje Kossowskiego otrzymały w prasie najwyższą notę²⁴⁰. Marian Bohusz-Szyszko w jednym ze swoich szkiców napisał: „Gdybym chciał wytoczyć najcięższe dzieło zdobywcze w walce o tryumf polskiej inwencji twórczej w plastyce monumentalnej w Anglii — jest nim niewątpliwie rzeźba ceramiczna Adama Kossowskiego”²⁴¹.

Apogeum twórczości Kossowskiego przypada na powojenne lata, które spędził jako emigrant w Anglii. Należy jednak pamiętać, że te wielkie osiągnięcia artystyczne na wychodźstwie były poprzedzone sukcesami odniesionymi na scenie monumentalnej sztuki dekoracyjnej w Polsce w okresie międzywojennym. Tak więc Adam Kossowski wpisuje się również w dzieje sztuki polskiej jako integralna jej część.

Pawilonie Watykańskim. Autor popiersi papieży: Piusa XII (Australia), Jana XXIII (Rzym), Pawła VI (Rzym).

²⁴⁰ Zob.: I. Conlay, *Where serving God; From our notebook. Cardiff Cathedral*, *The Tablet*, 28 II 1959 s. 202; *Conversion of St Paul in ceramics*, *The Universe and Catholic Times* 1 VII 1966.

²⁴¹ M. Bohusz-Szyszko, *O sztuce*, s. 213.

STEFANIA KOSSOWSKA (1909–2003)

„URODZIŁAM SIĘ WE WŁAŚCIWYM CZASIE”*

Stefania KOSSOWSKA (Wielka Brytania)

Jestem przywiązana do Londynu. On dzisiaj stał się moim miastem bardziej niż Warszawa, która była moim miastem, bo chociaż urodziłam się we Lwowie, moim miastem była Warszawa, w której spędziłam dzieciństwo i młodość, ale tyle życia i tyle ważnych spraw życia przeżyłam w Londynie, że dzisiaj mogę śmiało powiedzieć, że to jest najbliższe mi miasto chociaż stale jestem w nim cudzoziemką. Nigdy nie byłam jego oryginalną mieszkanką. Mam stałe poczucie obcości.

Nigdy nie byłam w Polsce po wojnie. Dużo rzeczy się na to złożyło. Przede wszystkim po pięćdziesięciu paru latach nie wraca się do swojego kraju, bo to nie jest powrót, to jest przyjazd do obcego kraju.

W dzisiejszych czasach, w dzisiejszej atmosferze totalnego niezadowolenia, czy są do tego powody czy nie ma, mogę powiedzieć, że mi przez całe życie towarzyszyło szczęście. Zaczęło się od tego, że urodziłam się we właściwym czasie, bo całe moje dzieciństwo i młodość przeżyłam w dwudziestolecu niepodległej Polski. To był wspaniały czas, który, im byłam starsza, tym bardziej oceniałam. To był czas ogólnej euforii, właściwie mogę powiedzieć, szczęścia. Drugie, to był dom rodzinny, w którym to co stało się sensem mojego życia: bliskości kultury, radość z kultury, było właściwie bez przerwy obecne, nie od święta, tylko na co dzień. Miałam brata i we czworo wszyscyśmy bez przerwy czytali, rozmawiali o tym. Moi rodzice kupowali wszystkie książki. Chodziło się do teatru, na koncerty. I rozmowy były ciągłe na te tematy. Poza tym żyliśmy w środowisku ludzi kultury:

* Na podstawie maszynopisu z archiwum Stefanii Kossowskiej w Archiwum Emigracji Biblioteki UMK w Toruniu. Rozmowa z filmu pod tym samym tytułem zrealizowanym przez Studio Wola: Tadeusz Wudzki, Henryk Janas i in. dla Programu 1 TVP S.A. w 1996 r.

pisarzy, dziennikarzy, artystów, muzyków. Najbliższymi przyjaciółmi mojego ojca byli Adolf Nowaczyński i Kornel Makuszyński. Moja matka miała duży kontakt z muzyką. W młodości miała bardzo piękny głos i namawiali ją, żeby poświęciła się operze, ale nie zrobiła tego, ale zawsze się bardzo muzyką interesowała. Przyjaźniła się ze śpiewaczką Stanisławą Szymanowską, siostrą Karola i przez to z całą rodziną Szymanowskich.

TYLKO KSIĄŻKI

Czytałam od najwcześniejszego dzieciństwa bez przerwy. Ja na przykład nie pamiętam prezentów innych poza książkami. Może tam kiedyś jakąś lalkę dostałam, ale właściwie tylko książki dostawałam, tak że trudno mi jest powiedzieć, co było najważniejszą lekturą. Owszem, jedną rzecz pamiętam. Ja mało pamiętam z przeszłości, zwłaszcza z wczesnego dzieciństwa, ale wtedy mogłam mieć dziesięć, jedenaście lat. Wtedy wychodziły, nie wiem czy obecnie w Polsce są, takie opracowania dla młodzieży — na przykład *Trylogii* Sienkiewicza. Przeczytałam wtedy *Quo vadis*. Mogłam wtedy mieć dziewięć lat czy osiem, nie wiem, coś takiego. I po przeczytaniu *Quo vadis*, pamiętam to jak dzisiaj, pomyślałam sobie, że już więcej w życiu nie mogę równego przeżycia oczekiwać, jak to które miałam po przeczytaniu *Quo Vadis*. Ale później, oczywiście, mój zakres lektury się powiększył.

Miałam wspaniałą szkołę średnią. To było Gimnazjum im. Słowackiego w Warszawie. Państwowe Gimnazjum, gdzie był przekrój całego społeczeństwa. Pamiętam, że chodziłyśmy do jednej z koleżanek razem się uczyć. Ja z moją najbliższą przyjaciółką do tej trzeciej, której ojciec był dozorcą w domu, gdzie mieszkała w suterenie. To było tak zupełnie naturalne. Dzisiaj mnie bardzo irytuje, jak czytam o jakichś przesądach, o jakichś snobizmach przedwojennych. Dlatego, że tego zupełnie nie było w moim życiu. W szkole, która była państwowa i gdzie się nie płaciło, miałam najróżniejsze koleżanki, ale mój ojciec i jeszcze ojciec jednej koleżanki, który był lekarzem, płacili za naukę. Ta szkoła nie tylko miała znakomity nastrój, dzięki wspaniałej przełożonej Helenie Kasperowicz, ale szkoła ta miała też znakomitych profesorów. Był prof. Paszkiewicz, historyk, który tutaj w Anglii ma duże znaczenie jako rusycysta, wydał szereg książek po angielsku. Był prof. Ignacy Wieniewski, łacinnik, tłumacz *Iliady* i *Eneidy*. Był legendarny ksiądz Szwejnica, który był potem kapelanem studentów.

MÓJ OJCIEC

Ojciec był znanym bardzo w Warszawie adwokatem, specjalistą spraw karnych. W jednym pokoju naszego mieszkania ojciec miał swoją kancelarię, w której bywali klienci: złodzieje, oszuści, defraudanci, jak to u adwokata spraw karnych. A dla nas słowo weksel było właściwie równe jakiemuś wielkiemu przestępstwu. Nie było mowy o tym, żeby np. nie zapłacić rachunku od razu jak przychodził, żeby mieć jakiś dług, to się w ogóle w głowie nie mieściło. Bardzo dużą ilość jego spraw zajmowały sprawy polityczne, które były w dużej mierze antysanacyjne. Był obrońcą takich ludzi, jak Wojciech Korfanty, Stanisław Mackiewicz, Stanisław Stroński i oczywiście również Wincenty Witos w procesie brzeskim. Pamiętam nawet moment, jak ojciec przywiózł do naszego domu Witos, po którego pojechał, gdy został zwolniony z więzienia. Tak, że poza sprawami sztuki, kultury, muzyki myśmy byli w środku wszystkich dziejących się spraw. Spraw politycznych w pewnym sensie. Wszystkie te nazwiska były nam wszystkim znane i wiedzieliśmy co się dzieje. To było życie bardzo świadome. To nie było życie, które się toczyło, tylko które się bardzo intensywnie przeżywało.

Mój ojciec urodził się w 1878 r. Jako młody człowiek wstąpił do Stronnictwa Narodowego, które w tych czasach, w czasach zaborów, było deklaracją patriotyzmu. To nie byli endecy z późniejszych lat. I ojciec był w tym Stronnictwie przez całe przedwojenne życie, ale nie

miał dobrych stosunków z nimi, miał bardzo chłodne stosunki ze Stronnictwem, głównie przez to, że miał dużo przyjaciół Żydów i co najgorsze w oczach endeków, że przyjmował aplikantów żydowskich. Przyjmował z przekonania i dlatego, że byli bardzo dobrzy i dlatego że to było pewnego rodzaju akcentowanie swojego stosunku do Żydów. Dopiero w Londynie, jak ojciec tutaj został szefem sądownictwa wojskowego, skorzystał z tej okazji i podając jako pretekst, że będąc w wojsku nie może być w Stronnictwie wystąpił ze Stronnictwa.

ZACZYNAM PISAĆ

W gimnazjum myślałam o tym, żeby iść na medycynę. Jak skończyłam gimnazjum zapomniałam o tym i poszłam na prawo w ślady ojca. Nie skończyłam prawa, dlatego że wtedy serio się zajęłam dziennikarstwem. Miałam pierwszą praktykę, nie jestem pewna czy to nie było jeszcze w gimnazjum, praktykę w „Bluszczu”. To było bardzo szacowne pismo kobiece z dużą tradycją XIX-wieczną. Tam naprawdę dosyć dużo się nauczyłam praktycznie techniki dziennikarskiej, chociaż byłam oczywiście taką dziewczynką do posyłek, bo tam robiłam herbatę, ale mogłam widzieć jak się pracuje. Później zaczęłam pisać do codziennych pism warszawskich. Z tytułów, które pamiętam, to było: „ABC” i „Wieczór Warszawski”. Redaktorem ich był Stanisław Strzetelski, jeden z dobrych znajomych i przyjaciół mego ojca, którego poznałam u rodziców i oczywiście to bardzo mi ułatwiło wejście. Początkowo pisałam sprawozdania sądowe, ale w bardzo specjalny sposób. One miały raczej taki felietonowy charakter. Ale również inne rzeczy. Zapamiętałam, a raczej nie zapamiętałam, tylko ktoś mi przysłał złośliwie bo z datą 1936 r. mój duży artykuł z „ABC”. To był reportaż z wycieczki uniwersyteckiej do domu umysłowo chorych w Warszawie, czy pod Warszawą. Tak, że różne rzeczy pisałam. Później zostało... Nie wiem czy w 1936 czy w 1937 r. utworzono pismo „Prosto z mostu” pod redakcją Stanisława Piaseckiego, też znajomego rodziców, i on mnie zaprosił, żeby coś napisać. I tam dosyć dużo pisałam. Przede wszystkim robiłam dużo wywiadów z pisarzami, których dzięki temu poznałam. Mianowicie m.in. był wywiad z Kuncewiczową, Z Nałkowską, z Choromańskim i jeszcze z paroma innymi osobami, których nie mogę sobie przypomnieć. Stanisław Piasecki, który był bardzo zażartym endekiem i jego pismo uchodziło za bardzo endeckie, nie wpływał w najmniejszej mierze na swoich współpracowników. Ja nigdy, przez cały czas jak pracowałam nie słyszałam od niego najmniejszej uwagi, żeby czegoś nie napisać albo napisać. W ogóle, sprawy polityczne, endeckie nie istniały w jego stosunku do współpracowników.

WYJEŻDŻAM DO WŁOCH

Wyjechałam na parę miesięcy do Włoch z początkiem 1938 r., również jako korespondentka „Prosto z mostu” i tych codziennych pism. Dało mi to zresztą — ten tytuł korespondentki — różne ciekawe okazje, dlatego że miałam legitymację dziennikarską w Rzymie, a w Rzymie to był bardzo ożywiony rok, bo najpierw przyjechał do Rzymu minister Beck z wizytą oficjalną i właśnie z tej okazji byłam na Palazzo Venezia na przyjęciu u Mussoliniego. Więc to było wielkie przeżycie. A potem byłam świadkiem wizyty Hitlera w Rzymie, która była z fantastyczną pompą przygotowywana przez Włochów, którzy umieją robić takie *pure senses* we wspaniały sposób. I z tego robiłam wywiad do „Prosto z mostu” chociaż to było moje wielkie poświęcenie — nie wiem jak to nazwać — i jednocześnie przyjemność, dlatego że w tym czasie przyjechali do Rzymu redaktor „Wiadomości Literackich” Mieczysław Grydzewski i Adolf Nowaczyński. I Grydzewski zaprosił i jego i mnie do najlepszej w Rzymie restauracji. I tam właśnie zaproponował mi, żebym napisała do „Wiadomości Literackich” reportaż z wizyty Hitlera. „Wiadomości Literackie” to były wyżyny, to był Parnas, w ogóle mi się nie śniło o tym, żeby mogło tam coś mojego się ukazać. Ale oczywiście byłam związana z „Prosto z mostu” i nie

mogłam odmówić Piaseckiemu i napisałam do „Prosto z mostu” zresztą z rysunkami mojego męża, którego właśnie we Włoszech poznałam. To właśnie i dzisiaj mnie zdumiewa, bo w tym czasie, gdy to się działo, człowiek nie miał tej świadomości i dopiero potem, kiedy to się stało — dzisiaj to oceniam — nie było w czasie wizyty Hitlera absolutnie żadnej zapowiedzi, żadnego przewidywania tego co się może stać. To były rzeczywiście *pure senses*, zabawa dla Rzymian, wielkie przyjęcie obcej głowy państwa.

WŁOSKIE SPOTKANIA

Po Palermo i innych miejscowościach trafiam do Taorminy, do pięknej Taorminy, gdzie był akurat mój dobry znajomy Józef Natanson, malarz, który wtedy mieszkał w Paryżu i żeby zarobić obwoził wycieczki. Był w Taorminie. I wtedy powiedział: słuchaj ja tu ciebie z jednym kolegą chcę poznać. Bo mój mąż wtedy, jako starszy asystent Akademii Sztuk Pięknych, dostał stypendium Funduszu Kultury na sześć miesięcy i też wpadł na to, żeby zacząć podróż od Sycylii. I w Taorminie poznałam mojego męża. Wspólnie jeździliśmy po Włoszech, zwiedzaliśmy Włochy bardzo dokładnie. Byliśmy w Asyżu dłuższy czas — dwa tygodnie. I w końcu we Florencji na Ponte Vecchio postanowiliśmy się pobrać. I z końcem 1938 r. pobraliśmy się w Polsce, nie w Warszawie, ku wielkiemu rozczarowaniu wszystkich przyjaciół, ale w Okrzei. To była miejscowość, gdzie mój mąż przedtem malował kościoły. Ale nawet nie spędziliśmy pierwszej rocznicy ślubu razem, dlatego że wybuchła wojna i rozstaliśmy się.

To bardzo dziwne, że właściwie nie pamiętam samego wybuchu wojny. Człowiek nie bardzo wierzył, że to jest wojna i że ona potrwa, i że coś wielkiego się stało. Ja mówię człowiek, ale oczywiście myślę o sobie. W każdym razie o naszej naiwności świadczy to, że parę dni od początku bombardowania mój ojciec, który miał wyznaczoną rozprawę w Lublinie, postanowił tam pojechać na rozprawę i zabrał akta. To było wszystko co zabrał ze sobą. Akta sprawy. I zabrał moją mamę i mnie, żeby mamie towarzyszyła. I o tym jak to traktowaliśmy świadczy, że służąca zapakowała walizkę i w tej walizce był między innymi mamy srebrny lis, wtedy modny, i słoje miodu, który ojciec lubił zawsze na śniadanie. I ten miód pozostał na tym srebrnym lisie do końca wojny w Londynie. Dlatego, że to nie było sposobu aby go wywabić. Nigdyśmy do Lublina oczywiście nie dojechali. Ja z rodzicami znalazłam się za granicą. Najpierw w Rumunii, potem w Paryżu, potem w Londynie. A Adam został aresztowany na granicy przez Rosjan i wywieziony do Rosji, do więzienia. A potem łagry na dalekiej północy.

On przeżył te łagry, a jego brat, który był — jak się później okazało — w innym obozie, nie przeżył. Ale Adam przeżył właściwie dzięki swojej sztuce, dlatego, że obsługa tych łagrów, w których był wciąż chciała, żeby robił portrety z fotografii ich rodzin. A także rzecz, która mnie zawsze śmieszyła, mianowicie musiał ozdabiać menu, bo kucharz chciał mieć zawsze ładne menu dla swej restauracji, czy jak to nazwać, kantyny dla urzędników łagrów. A jednego razu zażądał kucharz od Adama dużej dekoracji wagonu, dostarczył mu kredki, tektury i Adam zrobił wspaniałe dekoracje tego wagonu, w którym jak się później okazało był wydany obiad dla Berii, który przyjechał na inspekcję tego łagru. Tak, że dzięki temu, tego dnia dostał wspaniałą puszkę kompotu z gruszek. Trwało to do paktu Sikorski–Majski. I dopiero po paru miesiącach z końcem 1943 r. przyjechał z transportem wojskowym do Anglii, czy raczej do Szkocji, gdzie było wojsko polskie. I wtedy obchodziliśmy czwartą czyli pierwszą rocznicę ślubu.

CZAS WOJNY

Pracowałam jako referent literacki w Ministerstwie Informacji i jednocześnie, pracując w biurze, stale miałam — w polskiej sekcji BBC — radiowe pogadanki o polskich

książkach, które się ukazywały. Książki polskie ukazywały się od razu. Już w 1941 r. ukazał się piękny *Kraj z lat dziecińczych*. Pięknie wydana książka dziewiętnastu autorów. Mówiłam do BBC o różnych książkach i pisywałam różne rzeczy, między innymi dosyć dużo takich trochę propagandowych rzeczy do biuletynu „Światopól”. Był bardzo popularny, rozchodził się wtedy na cały świat.

Mieszkaliśmy wszyscy właściwie razem, tzn. nie w jednym domu ale w podobnych domach. Były wtedy modne tzw. *service flats*. To były małe mieszkanie, rodzaj hostelu czy pensjonatu ale oddzielne mieszkania. Każdy miał jeden czy dwa pokoje. To było z obsługą i była wspólna restauracja. I ja pamiętam, w tym domu, w którym ja mieszkałam i moi rodzice, w osobnym takim mieszkanku mieszkał Stanisław Baliński i szereg innych ludzi. Naprzeciwko mieszkał Antoni Borman, wydawca „Wiadomości”. Ale w tym domu, gdzie ja mieszkałam, wszyscy schodzili na noc do tej restauracji, która była w basemencie czyli w podziemiu, ale niczym nie zabezpieczona, okna jej wychodziły na bruk, więc to był tylko taki psychologiczny zabieg, żeby jeszcze niżej zejść. I tam Baliński zawsze schodził z walizką, na którą wszyscy patrzyli z wielkim szacunkiem bo wiadomo było, że tam są listy Mickiewicza. I wtedy Baliński wbrew teorii, że w czasie wojny muzy milczą miał wielki przypływ weny poetyckiej. I pamiętam jak siedział z kocem na plecach na schodach, którymi wszyscy chodzili tam i z powrotem na górę i pisał swój piękny *Poranek warszawski*.

ZOSTAJĘ W LONDYNIE

Po odebraniu uznania rządowi polskiemu istniały takie resztki ministerstw polskich, które prowadziły, opiekowały się dalej pewnymi sprawami, o ile było to możliwe. Ja byłam w tej resztki Ministerstwa Informacji, więc to była sprawa wydawania książek itd. Ale to skończyło się chyba w 1950 czy w 1949 r. Moje biurowe zajęcia skończyły się w jakimś 1953 r. I wtedy zaczęłam stale pisać do „Wiadomości”. Miałam tam swoją stałą rubrykę „W Londynie”, z której potem wybór znalazł się w książce pt. *Mieszkam w Londynie*.

Zaczęłam stale współpracować z Radiem Wolna Europa. Zaczęło się od tego, że tuż po, czy jednocześnie nawet z otwarciem Radia, Wolna Europa ogłosiła konkurs na esej: „Dlaczego nie wracam do kraju?”. Ja dostałam pierwszą nagrodę na tym konkursie. I to rozpoczęło moją współpracę stałą, która do końca Radia Wolna Europa trwała. Tak, że dzięki temu znalazłam się w „Czarnej księdze cenzury”. I tak trwało do zachorowania redaktora Grydzewskiego w 1966 r. Przez dwa lata zastępował go redaktor Michał Chmielowiec, który zaczął chorować i przez jakiś czas zaczęliśmy na zmianę redagować. Jak on był chory ja go zastępowałam, jak on wracał, to wtedy ja wracałam do siebie. Ale on w końcu był tak ciężko chory, że przez 1973 r. sama prowadziłam „Wiadomości” i oficjalnie je objęłam w 1974 r., kiedy on zmarł. I tak to trwało do 1981 r. Wtedy nie miałam na nic czasu, bo to była praca bez niedziel, bez świąt, bez godzin, ponieważ to była typowa emigracyjna instytucja jednoosobowa.

W 1981 r. w styczniu ja zamknęłam „Wiadomości” ale miałam świadomość odkąd zaczęła się „Solidarność”, to jednak było poczucie, że coś nowego przychodzi, to było bardzo wyraźne. I dlatego miałam znacznie mniejsze opory przy zamykaniu „Wiadomości”, ponieważ liczyłam na to, że coś będzie innego, co zastąpi to co było stare. I sprawdziło się.

I tak się „Wiadomości” skończyły. Ale nie skończyła się Nagroda bo od 1958 r. Grydzewski stworzył takie jury za pomocą głosowania czytelników, które co roku przyznawało nagrodę. Początkowo dostawali ją pisarze emigracyjni. A potem jak pisarze krajowi zaczęli drukować za granicą, to oni w dużej mierze dostawali. Wymieńmy po-

wiedźmy: Konwicki, Szczypiorski, Barańczak, Herbert. Wyszła książka, którą ja opracowałam, a która się nazywała *Od Herberta do Herberta*. To była książka o Nagrodzie „Wiadomości”. A nazwa dlatego jest taka, że pierwszym fundatorem Nagrody był Anglik, Auberon Herbert, bardzo zaprzyjaźniony z Polakami. On wstąpił do Ułanów Jazłowieckich i mówił doskonale po polsku. I on był fundatorem pierwszej nagrody. Przyjaźnił się z „Wiadomościami”, z „Kulturą”. A ostatnim laureatem był Zbigniew Herbert. Dlatego ten tytuł wybrałam, ale w 1991 r. wszystko się skończyło, całe „Wiadomości”. I ja na archiwum „Wiadomości” dostałam piękny pokój z Fundacji Lanckorońskich, gdzie był skansen „Wiadomości” z meblami z redakcji. Wszystko to zostało przeniesione niecały rok temu do Biblioteki Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, gdzie powstaje — z początku zaczęło się od „Wiadomości” a teraz ma powstać — centrum badania literatury emigracyjnej.

Emigracja nie tworzyła nowych ludzi. Ludzie o jakimś wielkim wymiarze rodzą się w swoim kraju. Na geniusza i na wybitnego człowieka składa się wszystko, nie tylko miejsce urodzenia, ale rodzina, szkoła, otoczenie, światło, uniwersytet, wszystko się składa.

Nigdy nie byłam w Polsce po wojnie, tyle rzeczy się na to złożyło. To jest w moim pojęciu wyraz mojego przywiązania do kraju, że ja go chcę zachować w mojej pamięci takim jaki był.

PRZYJACIELE I ZNAJOMI STEFANII KOSSOWSKIEJ (I KSIĄŻKI)

Mirosław Adam SUPRUNIUK (Toruń)

Biografię Stefani Kossowskiej, pisarki, publicystki, felietonistki, ostatniego redaktora londyńskich „Wiadomości”, da się bez przeszkód podzielić na dwa etapy, których cezurą będzie najpewniej czerwiec 1940 r. i nazwisko. Urodzona we Lwowie 23 września 1909 r., córka wybitnego adwokata Stanisława Szurleja i Jadwigi z Ciepielowskich, ukończyła Gimnazjum Rzepeckiej w Poznaniu i Państwowe Gimnazjum i Liceum im. J. Słowackiego w Warszawie. Po zdaniu matury w 1927 r. wyjechała do Szwajcarii, gdzie przez semestr studiowała język francuski na uniwersytecie w Lozannie. Po powrocie, determinowana najpewniej rodzinną tradycją, rozpoczęła studia prawnicze na Uniwersytecie Warszawskim, ale przypadkowa przygoda dziennikarska w „Bluszczu”, najstarszym piśmie kobiecym w Polsce, zdecydowała o dalszym życiu Stefani Szurlejówny. Nie ukończyła studiów, pochłonęła ją praca dziennikarska, podróże i literatura.

Ukazujący się w Warszawie od stycznia 1935 r. tygodnik literacko-artystyczny „Prosto z mostu”, założony i redagowany przez Stanisława Piaseckiego, miał być przeciwwagą dla „Wiadomości Literackich” Mieczysława Grydzewskiego, w owym czasie najbardziej popularnego i wpływowego pisma literackiego w Polsce, które zyskiwało nie tylko wysoki, jak na ówczesne warunki, nakład, ale też zgromadziło zespół najgłośniejszych piór II Rzeczypospolitej z Julianem Tuwimem, Antonim Słonimskim, Tadeuszem Boyem-Żeleńskim, Marią Dąbrowską i Władysławem Broniewskim na czele. Liberalne stanowisko „Wiadomości Literackich” w wielu kwestiach obyczajowych i politycznych oraz wielka popularność drażniły wielu współczesnych, zarówno konserwatystów, jak i komunistów, endeków czy syjonistów oraz całą, wrogą literackim standardom „Skamandra”, awangardę. Wrogi „Wiadomościom Literackim” było też młode pokolenie pisarzy i publicystów, które w latach 30. poszukiwało własnych, zupełnie nowych form wyrazu. Pismo Piaseckiego liczyło głównie na młodych, prezentując kontestujący, wyrazisty i nie stroniący od antysemityzmu obraz polityki i kultury polskiej. „Prosto z mostu” miało ambicję kształtowania nowej elity narodowej, zarówno antysowieckiej jak i antyniemieckiej, opartej na głębokim patriotyzmie i religijności. Sukces, jaki odniosło zaskoczył przede wszystkim autorów „Wiadomości Literackich”. Nowy tygodnik przyciągnął na

swoje łamy zarówno znakomitości jak Adolf Nowaczyński, Karol Irzykowski, Zygmunt Nowakowski, Michał Pawlikowski, jak i pisarzy młodego pokolenia, żeby wymienić tylko Jerzego Andrzejewskiego, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Bolesława Micińskiego, Wojciecha Wasiutyńskiego, Karola Zbyszewskiego, Jerzego Pietrkiewicza, Wojciecha Bąka i Stefanię Szurlejównę¹, która po latach napisała w książce *Przyjaciele i znajomi*:

„Prosto z mostu” miało zasługi kulturalne, okazywało troskę o codzienną rzeczywistość kraju i sprawiedliwość dla jego obywateli, w dużej mierze cechował je redaktorski liberalizm, ale nie da się zaprzeczyć, że z obrazem pisma kojarzył się na pierwszym miejscu antysemityzm samego redaktora i części jego współpracowników [...].²

O swoich związkach z „Prosto z mostu” zaczęła Kossowska pisać i mówić więcej dopiero w latach 90. i głównie za namową Jerzego Giedroycia, który zamówił u niej rozmowę z Jerzym Pietrkiewiczem. Pisała o swej przedwojennej przeszłości z rozwagą, dystansując się wobec młodzieńczych prób literackich. Być może wpływ na to miała również obawa przed wciąż jeszcze powszechną generalizacją, według której „Prosto z mostu” utożsamiane było ze skrajnie prawicową ideologią, z którą ani Szurlejówna, ani tym bardziej Kossowska nie miały nic wspólnego. Tygodnik Piaseckiego, w publicystyce politycznej po 1945 r. — nie ominęło to również części publicystyki emigracyjnej — zyskał miano pisma antysemickiego czy wręcz organu „intelektualistów w amoku” — jak napisał Kazimierz Koźniewski. Jednocześnie — wspominała dalej Kossowska w rozmowie z Pietrkiewiczem — tenże sam Koźniewski

przyznał, że przewertował roczniki „Prosto z mostu”, by znaleźć w nich jakieś moje „en-decko”-antysemickie wypowiedzi i smakowicie przeciwstawić im mój przeskok do potomka warszawskich „Wiadomości Literackich” [...]. Nic nie znalazł...³

Począwszy od numeru trzeciego „Prosto z mostu” (1935), teksty Stefani Szurlejówny zaczęły się ukazywać z pewną regularnością zapowiadającą ścisłą i bliską współpracę autorską. W pierwszym roku było ich aż 18, w kolejnym dziewięć, ale już od roku 1937 zdarzały się sporadycznie. Być może przyczyna coraz rzadszych kontaktów z tygodnikiem Piaseckiego leży w tym, że od 1936 r. Szurlejówna współpracowała jako reporter z kilkoma czasopismami warszawskimi, takimi jak „Wieczór Warszawski” i „ABC”.

Teksty pisane przez Szurlejównę dla „Prosto z mostu” i innych czasopism były to przede wszystkim rozmowy z artystami lub jak sama to nazwała — literackie reportaże ze spotkań, głównie z pisarzami, sprawozdania z warszawskich wydarzeń kulturalnych, relacje z podróży po Polsce i świecie, recenzje. Wśród rozmówców Szurlejówny byli m.in. Michał Choromański, Maria Kuncewiczowa, Zofia Nałkowska, Jerzy Kornacki i Karol Szymanowski. Niektórzy z nich stali się później przyjaciółmi młodej dziennikarki. Będzie po latach z wielką sympatią wspominała bukiet pachnącego groszku, który chorej przysłał z biletem do szpitala autor *Zazdrości i medycyny*.

Jej piarstwo wypracowało sobie własną cechę — tendencję do skupiania się na szczegółach, na pozornie banalnych fragmentach i wydarzeniach, z których zrećnie budowała obraz całości. Większość tekstów na łamach „Prosto z mostu” mniej lub bardziej bezpośrednio dotykała zagadnień sztuki: nowoczesnej muzyki (wywiad z Marion Anderson — śpiewaczką murzyńską), plastyki i tańca, architektury i literatury. Wobec

¹ M. Urbanowski, *Szurlejówna z „Prosto z mostu”*, [w:] *Pani Stefa*, red. R. Habielski, K. Muszkowski, P. Kadziela. Londyn 1999 s. 20–35.

² S. Kossowska, *O „Prosto z mostu”*. *Rozmowa z Jerzym Pietrkiewiczem*, [w:] *Przyjaciele i znajomi*. Toruń 1998 s. 63.

³ Tamże.

„wielkich” Szurlejówna przyjmowała niemal z reguły postawę pełną skromności, a nawet pokory. Z drugiej strony potrafiła być jednak bezlitośnie złośliwa.

Estetyczne sympatie i antypatie Kossowskiej tłumaczy chyba do pewnego stopnia powtarzające się w jej tekstach wprost lub rzucane jakby mimochodem przekonanie, że o randze artysty decyduje w istocie autentyczność przeżycia, jakie wzbudzi jego twórczość w odbiorcy

— napisał M. Urbanowski w artykule do „Księgi pamiątkowej” wydanej w sierpniu 1999 r. na 90-lecie urodzin Stefanii Kossowskiej⁴. Będzie wierna tej zasadzie i później pisząc o wybitnych ludziach wychodźstwa, którzy przewinęli się przez jej mieszkanie, pokój redakcyjny i życie, dostrzegając przecież również tych mniej sławnych, których nobilituje ich pasja i odwaga.

Nie wszyscy, których życie bywało mądre, piękne, ciekawe, mieli głośne nazwiska i miejsce w Historii i często pamięć o nich ginie gdy odchodzą ich współcześni

— napisze we wstępie do tomu *Przyjaciele i znajomi*.

Artykuły Szurlejówny w „Prosto z mostu” i innych czasopismach warszawskich były swoistą „szkołą terminowania” i należy w nich widzieć zapowiedź prac późniejszych, przede wszystkim felietonów i reportaży drukowanych w londyńskich „Wiadomościach”.

W 1938 r. Stefania Szurlejówna zaczęła korzystać ze „sławy”. Przebywała kilka miesięcy w Rzymie jako korespondent zagraniczny kilku pism kobiecych, a po powrocie dostała zamówienie z Ossolineum na prace do wypisów szkolnych i niemal równocześnie zaproszenie do współpracy z Polskim Radio. Jednak najważniejszym wydarzeniem ostatniego roku przed wojną był ślub z Adamem Kossowskim, starszym asystentem Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, który we wrześniu roku następnego aresztowany przez wojska sowieckie, został zesłany w głąb Rosji. Stefania Kossowska razem z rodzicami wyjechała przez Rumunię do Francji; w czasie wojny pracowała w Ministerstwie Informacji w Paryżu (od lipca 1940 w Londynie), a później w Ministerstwie Informacji i Dokumentacji Polskiego Rządu na Wypnaniu jako referent do spraw literackich do roku 1947. W obawie o losy męża, pod panięńskim nazwiskiem współpracowała z pismami polskimi ukazującymi się poza Polską, m.in. z „Wiadomościami Polskimi”, „Polską Walczącą”, „Dziennikiem Polskim” oraz polską sekcją Radia BBC. W 1942 r. Adam Kossowski odnalazł się i ciężko chory wy dostał z Rosji z armią gen. W. Andersa, minęło jednak kilka lat zanim mógł malować i jeszcze kilka nim zdobył sławę wybitnego rzeźbiarza.

Po likwidacji placówek Rządu RP na Uchodźstwie, była urzędniczką Polish University College w Londynie. W roku 1953 — najpewniej na zaproszenie Mieczysława Grydzewskiego — rozpoczęła stałą współpracę z „Wiadomościami”, w których przez ponad 20 lat prowadziła rubrykę „W Londynie” (latem jako „W podróży”) podpisywaną pseudonimem Big-Ben, a także drukowała artykuły, recenzje, opowiadania i reportaże z podróży. W 1954 r. otrzymała pierwszą nagrodę powstałego niespełna rok wcześniej Radia Wolna Europa za *List do kraju* tłumaczący powody pozostania na emigracji i od tej chwili rozpoczęła stałą, trwającą do rozwiązania rozgłośni RWE współpracę jako *free lance*.

Od stycznia 1969 r., w zastępstwie umierającego w zakładzie aleksjanów Mieczysława Grydzewskiego, redagowała tygodnik „Wiadomości” na zmianę z również coraz bardziej chorym w początkach lat 70. Michałem Chmielowcem. W 1974 r., po śmierci Chmielowca

⁴ M. Urbanowski, *Szurlejówna z „Prosto z mostu”*, s. 30.

przejęła całkowicie redakcję pisma, stając się w trzy lata później (po śmierci Juliusza Sakowskiego) również jego dyrektorem finansowym i administracyjnym. Redagowanie tygodnika rozpoczęła od przygotowania w początku 1974 r. numeru jubileuszowego „Wiadomości” na pięćdziesięciolecie istnienia pisma (48 stron — 300 stron wymiaru książkowego).

Zwiążanie się z „Wiadomościami” i redagowanie tygodnika łączyło się również z innymi obowiązkami. Od choroby Grydzewskiego wchodziła w skład utworzonego przez niego Trustu „Wiadomości” (obok K. Wierzyńskiego, E. Raczyńskiego, J. Sakowskiego), a w latach 1973–1991, a zatem długo po zamknięciu pisma, była członkiem i przewodniczącą jury najważniejszego na emigracji wyróżnienia literackiego za książkę wydaną na obczyźnie — Nagrody „Wiadomości”. Po likwidacji nagrody, w sytuacji, gdy trudno już było mówić o „książkach emigracyjnych”, opracowała i wydała szczegółową historię powołania jury Nagrody i okoliczności przyznawania wyróżnień, zatytułowaną *Od Herberta do Herberta*⁵.

Była jedynym wielkim redaktorem prasy emigracyjnej, który był również znakomitym pisarzem. Grydzewski stronił od prozy, Jerzy Giedroyc wolał raczej politykę, a pisarze tacy jak Józef Kisielewski, Jan Bielatowicz, Tymon Terlecki czy Janusz Kowalewski byli redaktorami pism emigracyjnych krótko i bez wielkich sukcesów. W druku ukazały się wybory opowiadań, felietonów oraz artykułów recenzyjnych i wspomnieniowych Kossowskiej: *Jak cię widzę, tak cię piszę*, *Mieszkam w Londynie*, *Galeria przodków*, a ostatnio *Przyjaciele i znajomi*, oraz dwie antologie „Wiadomości” na emigracji i *Od Herberta do Herberta* w jej opracowaniu i z przedmową. Do tego dodać wypadnie liczne rozproszone artykuły, przemówienia i polemiki pisane dla ksiąg pamiątkowych, paryskiej „Kultury”, Radia Wolna Europa, BBC i innych mediów. Na odkrycie czeka ważny i interesujący cykl felietonów pt. „Ważne i nieważne” pisany regularnie dla „Tygodnia Polskiego” w latach 1959–1968 i sporadycznie do 1972 pod pseudonimem „Es-ka”, który powstał, rozwijał się i trwał na marginesie dokonań Big Bena. Pisane w latach 50. i 60. felietony nie zestarzały się, a aktualne wówczas zagadnienia i wydarzenia stanowią dziś o kolorycie „polskiego Londynu”. Emigracja opisana jest przez Kossowską bez zbędnego patosu i megalomanii, ale jednocześnie dostrzega ona autentyczny i heroiczny wysiłek, który w atmosferze pojałtańskiej izolacji i politycznej niechęci ze strony władz angielskich stworzył przeróżne instytucje społecznego i kulturalnego życia.

Obejmując redagowanie „Wiadomości” po Mieczysławie Grydzewskim i Michale Chmielowcu, zapewniła istnienie tygodnika tak długo, jak było to możliwe. Prowadziła „Wiadomości” do ich zamknięcia w maju 1981 r., a później sprawowała opiekę nad zdeponowanym w pomieszczeniach Fundacji z Brzezia Lanckorońskich archiwum „Wiadomości”; w 1994 r. przekazała je pod opiekę Uniwersytetowi Mikołaja Kopernika w Toruniu.

Za swoją działalność literacką i redaktorską Stefania Kossowska otrzymała m.in. nagrodę Fundacji im. Alfreda Jurzykowskiego (1980), nagrodę im. Stefana Badeniego (1984), nagrodę „Kultury” im. Zygmunta Hertza (1993) oraz nadany przez Edwarda Raczyńskiego Krzyż Oficerski Polonia Restituta (1980) i przez Lecha Wałęsę Krzyż Komandorski Orderu Odrodzenia Polski (1994). W 1997 roku Senat UMK przyznał jej Medal „Za Zasługi Położone dla Rozwoju UMK”.

Po zamknięciu „Wiadomości” w 1981 r. Kossowska współpracowała z RWE i Radiem BBC, ogłaszała artykuły w prasie emigracyjnej, m.in.: „Kulturze”, „Przeglądzie

⁵ *Od Herberta do Herberta. Nagroda „Wiadomości” 1958–1990*, oprac. i przedmowa S. Kossowska. Londyn 1993.

Powszechnym”, „Orle Białym”, „Pulsie”, „Pamiętniku Literackim”, „Dzienniku Polskim i Dzienniku Żołnierza” i „Kalendarzu Dziennika Polskiego”. Od roku 1990 publikowała w pismach krajowych: „Więzi”, „Dekadzie Literackiej”, „Gazecie Wyborczej” i in. W latach 1945–1986 była członkiem Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie. Przez wiele lat pełniła nieformalną funkcję doradcy literackiego wydawnictwa Polska Fundacja Kulturalna, a od 1995 r. była współredaktorem serii „Archiwum Emigracji” wydawanej przez Wydawnictwo UMK w Toruniu. W roku 1996 poświęcono jej numer 11 „Nowych Książek”.

Mając prawie 80 lat podjęła się w lutym 1986 r. redagowania miesięcznego dodatku do „Dziennika Polskiego i Dziennika Żołnierza” pn. „Środa Literacka” i oddała jego redakcję dopiero w sierpniu 2002 r.

Była indywidualnością niezwykłą, podziwianą i uwielbianą; poświęcono jej filmy dokumentalne, liczne wywiady, osobny monograficzny zeszyt „Nowych Książek” oraz księgę pamiątkową pt. *Pani Stefa*. Wszystko to stało się udziałem zaledwie garstki pisarzy emigracyjnych po 1990 r. „Łaska losu sprawiła, że otworzyła się Polska” — powiedziała z taśmy magnetofonowej na otwarciu wystawy poświęconej londyńskim „Wiadomościom”. Miała szczęście doczekać nie tylko wolnego kraju, ale i własnej w tym kraju obecności. W recenzji pierwszego tomu wspomnień Stefanii Kossowskiej, Tadeusz Nowakowski przypominając wspólne, trudne początki powojennej tułaczki w nieprzyjaznym kraju i nazwał ją „Lady z polskiego Londynu”.

Dedykacje na książkach, nieocenione w studiach nad proveniencją księgozbiorów, przez filologów postrzegane jako teksty o samodzielnych walorach artystyczno-literackich⁶, są także ważnym źródłem do badań nad biografiami wybitnych osobistości. Dotyczy to zwłaszcza życiorysów ludzi kultury i nauki, dla których książka stanowiła nie tylko oczywisty prezent, ale w mniejszym lub większym stopniu stawała się przedmiotem „codziennego użytku” (w różnym zakresie, innym dla pisarza, innym dla rysownika) lub pomocą zawodową, naukową. Biografie pisarzy, malarzy, muzyków, czy ludzi teatru w naturalny sposób „obudowywane” są książkami, fotografiami, dziełami sztuki i innymi przedmiotami noszącymi znaki dedykacyjne. Szczegółowo zebrane, zidentyfikowane i spisane, bez względu na kompletność księgozbioru, dedykacje pozwalają poznać krąg najbliższych właścicielowi osób i poznać związki łączące go z ofiarodawcami, prześledzić podróże, odwiedziny i ważne wydarzenia itd.⁷ Dedykacje są również ważnym świadectwem działalności osób je wpisujących, uczuć i odczuć związanych z napisaną i darowaną książką, wyrażonych w komentarzu, wierszu lub zwrotach życzeniowych, często rozbudowanych, adnotowanych, opatrzonych w datację i lokalizację adresu.

Pomimo bezspornych wartości poznawczych, dedykacje zebrane z księgozbiorów wybitnych osób nieczęsto bywają drukowane. W ostatnich latach ukazały się trzy większe zespoły dedykacji związanych z wybitnymi pisarzami: Jarosławem Iwaszkiewiczem, Julianem Tuwimem i Aleksandrem Jantą⁸, przy czym dedykacje Tuwima są wyborem

⁶ K. Kowalik, *Adresat i autor w strukturze tekstów dedykacyjnych*, *Prace Filologiczne* 2001 t. 46 s. 355–363.

⁷ A. Kempa, *Dedykacje — świadectwem przyjaźni*, [w:] *Listy bibliofilskie. Materiały z działalności Łódzkiego Towarzystwa Przyjaciół Książki*. Łódź 2000 s. 91–100.

⁸ *Dedykacje dla Jarosława Iwaszkiewicza*, wybór i układ E. A. Cieślak, *Twórczość* 1994 nr 2 s. 187–222; A. Janta, *Słowo o dedykacjach*, [w oprac. F. Palowskiego]. Kraków 1996; J. Tuwim, 90

jego tekstów zebranych z wielu bibliotek. Brak większej liczby publikacji spowodowany jest w dużej mierze niewielką liczbą cennych księgozbiorów pisarskich z XX wieku ocalonych i zachowanych w komplecie. Brak ten szczególnie bolesny jest w wypadku księgozbiorów po pisarzach emigracyjnych.

Biblioteka Stefani Kossowskiej zachowała się. Niestety, niekompletna. Stefa Kossowska (bardzo nie lubiła pełnej wersji imienia — Stefania) nie była zbieraczem książek z gatunku tych, co „zagracają” pokoje regałami i szafami wypchanymi woluminami ustawionymi w równych szeregach wg wysokości grzbietu, koloru okładki czy seriami. Książkami pięknymi lub mądrymi, drogimi albo rzadkimi. Nie przywiązywała znaczenia do wydania i zapominała o ofiarodawcy, który ukrywał się w rzadkich listach, kartkach pocztowych i wycinkach prasowych upychanych w czasie lektury i zagubionych między stronami. Zakurzone książki leżały na półkach i na podłodze w pokoju zwanym „biblioteką” (bardzo ją bawiła ta nazwa: „jakaż to biblioteka” — mówiła — „bibliotekę miał mój ojciec przed wojną w Warszawie”) na pierwszym piętrze domu przy 49 Chesilton Road, ale też na biurku i pod nim (te najważniejsze do pracy) w sypialni-pracowni, w studio malarskim Adama Kossowskiego piętro wyżej, na regale przy schodach (obok butelek dobrego wina) i w salonie obok rzeźb i obrazów — przez ścianę ze studio. Książki od czasu do czasu wędrowały też do kuchni i pokoju gościnnego na parterze, wynoszone i pożyczane do czytania przez gości Kossowskich.

W domu Kossowskich nie było książek nie czytanych. Zarówno te kupione (głównie angielskie powieści i kryminały oraz seria paperbacków PFK z lat 60.), przysyłane do recenzji i Nagrody „Wiadomości”, jak i otrzymane w darze, bywały przydatne w czasie pisania felietonów, listów i sprawozdań, a szczególnie w latach 80., w okresie redagowania „Środy Literackiej”, w której Stefa Kossowska — wzorem Mieczysława Grydzewskiego — zamieszczała fragmenty książek wydanych przed laty na emigracji. Aż do końca lat 80. w bibliotece Kossowskich przeważały książki wydane na zachodzie; rzadkie tomy z Polski przysyłałi dawni przyjaciele lub pożyczali znajomi. Po roku 1990 wzrosła liczba druków (także czasopism) przysyłanych z kraju, wiele z nich trafiało do Londynu z Maisons-Laffitte, w darze od Jerzego Giedroycia.

Nie ulega wątpliwości, że zawartość księgozbioru była stale pomniejszana. Książki „mniej ciekawe” i dublety Kossowska oddawała do Biblioteki Polskiej w Londynie, „naukowe” i zawodowe, odziedziczone po ojcu — Stanisławie Szurleju, wybitnym prawniku — trafiły po jego śmierci do Instytutu gen. Sikorskiego, a wiele związanych z redagowaniem „Wiadomości” (i Nagrodą) zostało w archiwum tygodnika lub po jego likwidacji przekazane zostały do POSK-u. Wiele książek Stefa Kossowska rozdała. Nasiliło się to w latach 90., gdy odwiedzać ją poczęli młodzi goście z Polski, studenci i doktoranci piszący o emigracji, dla których była opiekunem i przewodnikiem po „polskim Londynie”.

W maju 2002 r. Stefa Kossowska, likwidując dom i przenosząc się do ośrodka opieki „Antokol”, zdecydowała podarować archiwum i księgozbiór do Archiwum Emigracji. Wspólnie pakowaliśmy i przeglądaliśmy książki odczytując dedykacje dla niej i wspólne „dla Stefani i Adama Kossowskich”, o których sama dawno zapomniała. Każda z nich wiązała się jakąś przyjaźnią lub bliższą znajomością, o każdej potrafiła powiedzieć znacznie więcej niż można było odczytać z rękopisów. Te dedykacje mówią więcej o Stefie Kossowskiej niż jakiegokolwiek osobiste wspomnienia.

dedykacji, [wybór i oprac. T. Januszewski], Warszawa 1999; A. Kempa, *Dedykacje — świadectwem przyjaźni...* — tu dedykacje Juliusza Wiktor Gomułickiego dla A. Kempy.

DEDYKACJE

Stanisław Baliński

Pani Stefanii Kossowskiej, dziwnej kobiecie, która jest nie tylko piękną kobietą, ale jednocześnie i kobietą mądrą. Z zachwytem S. Baliński, Londyn, czerwiec 1941
(S. Baliński, *Wielka podróż*. Londyn 1941)

W archiwum Kossowskiej zachowało się kilka wierszy Balińskiego jej dedykowanych.

Pani Stefanii Kossowskiej z przyjaźnią i zachwytem oraz w oczekiwaniu na nową nowelę ofiarowując — Stanisław Baliński, 10.5.46 Londyn
(S. Baliński, *Trzy poematy o Warszawie*. Londyn 1946)

Ta dedykacja jest jednym z nielicznych dowodów, na to, że pisane w latach wojny niewielkie opowiadania Kossowskiej cieszyły się uznaniem w „polskim” Londynie. Zamieszczała je głównie w „Wiadomościach Polskich” oraz „Polsce Walczącej”. Dwa z nich zamieszczam poniżej.

Stefanii i Adamowi Kossowskim z serdeczną przyjaźnią na pamiątkę lat londyńskich składa oddany Stan. Baliński, Londyn, IV, 1948
(S. Baliński, *Wiersze zebrane 1927–1947*. Londyn 1948)

Marian Hemar

*[Jeśli trzeba wybierać / To już chyba wolę:
Mieć pierwsze miejsce w sercu — / Ostatnie przy stole....*]*
Drogiej Pani Stefie z serdeczną przyjaźnią, Hemar, 16. czerwca 1942

**) Heńko z Gołędzinowa (Wiek XI)*
(M. Hemar, *Dwie Ziemie Świąte*. Londyn 1942)

Ukochanej Stefie, Zamiast wspomnień. Marjan... ! września 1947
(M. Hemar, *Satyry patetyczne*. Londyn 1947)

*Dla Stefy Kossowskiej, uciekając się jak najczęściej pod Twoją obronę,
zawsze jeszcze Twój Marian, 13. listopada. 1963*
(M. Hemar, *Im dalej w las*. Londyn 1963)

I jako tłumacz Horacego, wykorzystując jego stylistykę:

*Czego żonie nie dali
Niech na męża spłynie,
Chwała Bogu, że chociaż
Zostanie w rodzinie.
Marian 26 II 1971*
(M. Hemar, *Ody Horacjusza*. Londyn 1971)

Antoni Słonimski

Pani Stefanji Kossowskiej najmiłszej przedstawicielce „czarnej reakcji”, wielbicielce poezji — wielbiciel i szczerze oddany przyjaciel A. Słonimski, marzec 44
(A. Słonimski, *Wybór poezji*. Londyn 1944)

„Czarna reakcja”, to zapewne echa współpracy Stefy Kossowskiej z „Prosto z mostu” Stanisława Piaseckiego, albo związki jej ojca — Stanisława Szurleja z Narodową Demokracją. Znajomość ze Słonimskim zakończyła się na dobre z chwilą, gdy pisarz wrócił do Polski. Kiedy po wielu latach poeta odwiedził Londyn, Kossowska nie wybrała się na spotkanie.

Ksawery Pruszyński

Do Polski wrócił również bardzo ważny dla Stefy Kossowskiej w latach wojny — Ksawery Pruszyński; wrócił i krótko po wojnie zginął w wypadku samochodowym. Kossowska napisze o tym po wielu latach do „Kultury”⁹, ale wciąż bez szczegółów, które potrafiła opowiadać jedynie najbliższemu. W kilku książkach Pruszyńskiego wydanych w Polsce po wojnie, które wtedy jeszcze bez przeszkód docierały do Londynu, znalazły się tajemnicze dedykacje „dla S.K.” (ciekawe kto je rozumiał?). Ale dedykacji odręcznych pisarza do S.K. było chyba niewiele. Zachowała się jednak:

Stefie, jak zawsze — Ksawery, 23.I.47, Paryż
(K. Pruszyński, *Trzyście opowieści*. Warszawa 1946)

Mieczysław Grydzewski

Drogim Państwu Kossowskim — ten młodzieńczy debiut przesyła z wyrazami prawdziwej przyjaźni M. Grydzewski, 8.II.1945
(M. Grydzewski, *Na 150-lecie rzezi Pragi*. Londyn 1945)

Kazimierz Wierzyński

Pani Stefie Kossowskiej o 7.29 (i zawsze) obecny, oddany, entuzjastyczny i wdzięczny Kazimierz Wierzyński. Hag Harbor, sierpień 1956
(K. Wierzyński, *Siedem podków*. New York 1953)

Drogim Państwu Kossowskim — Wspaniałej Pani Stefie i Znakomitemu Panu Adamowi — z entuzjazmem z przyjaźnią z oddaniem
Kazimierz Wierzyński, Londyn 28.VI.59 (po świetnej kolacji u nich)
(K. Wierzyński, *Poezje zebrane*. Londyn 1958)

Stefanii i Adamowi Kossowskim z zaproszeniem pod brezent cygańskiego wozu Najserdeczniej Kazimierz, Londyn, marzec 1966
(K. Wierzyński, *Cygańskim wozem*. Londyn 1966)

Stefie i Adamowi, którzy tak gorąco przyjęli „Czarny polonez” (ten mój gniew, protest, może rozpacz ale i nadzieję), z serdeczną przyjaźnią ofiaruje Kazimierz, Londyn kwiecień 1968
(K. Wierzyński, *Czarny polonez*. Paryż 1968)

Józef Wittlin

Czarującej koleżance Stefanii Kossowskiej z prośbą do Big-Bena o pobłażliwość serdecznie ofiaruje stary hultaj i obłudnik — Józef Wittlin, Londyn 9 IV 1963
(J. Wittlin, *Orfeusz w piekle XX wieku*. Paryż 1963)

Bardzo uroczej koleżance Stefanii Kossowskiej z podziękowaniem za Jej czarującą gościnę, towarzyszenie mi w Londynie — Mały wielbiciel Big-Bena, Józef Wittlin oraz pięknemu i bardzo bliskiemu artyście Adamowi Kossowskiemu z najlepszymi życzeniami powalania w pracy, Tenże. Londyn 9.IV.63
(Homer, *Odyseja*. Londyn 1957)

Zofia Romanowiczowa

Stefanii Kossowskiej, Big-Benowi, z podziękowaniem za tak miłą relację o moim wieczorze londyńskim, od której rozgrzało mi się serce. Najprzyjaźniej Zofia Romanowiczowa

⁹ S. Kossowska, *Ksawery*, *Kultura* (Paryż) 1996 nr 9(588) s. 55–74.

PS. A ta „petite robe noire tres parisienne” od Marksa i Spencera. Paryż 4.II.64
(*Brewiarz Miłości: antologia liryki staroprowansalskiej*, przetłumaczyła i oprac. Z. Romanowiczowa. Wrocław 1963)

Drogim Stefanii i Adamowi Kossowskim te „Skrytki”, w których siedzi moja dość struchlala dusza i czeka, co będzie? Zosia. Paryż 8.XI.80
(Z. Romanowiczowa, *Skrytki*. Paryż 1980)

...dla Stefy Kossowskiej — mojemu Doradcy Literackiemu, oraz mojej jedynej „agentce” na Polskę i okolice, mając nadzieję, że trochę pamięta tę jabłonkę z Jours Zosia R. (Paryż 22.III.1996)
(Z. Romanowiczowa, *Ruchome schody*. Warszawa 1995)

Janina Kościółkowska

Zapewne pamiętając rolę Kossowskiej w zredagowaniu książki *Łódź bukowa* (i wielu innych) napisała na jej angielskim tłumaczeniu:

Pani Stefanii Kossowskiej, sternikowi mojej „Łodzi bukowej” z serdecznymi życzeniami na Święta i Nowy Rok. Janina Kościółkowska, grudzień 1993.
(J. Kościółkowska, *Beech boat*. London 1993)

Jan Bielatowicz

Złotej Stefie, Pani Kossowskiej z wdzięcznością za nieocenione dobrodziejstwa w czasie choroby i przed nią, autor, Londyn 4/10/65
(J. Bielatowicz, *Opowiadania starego kaprala*. Londyn 1965)

Wacław Iwaniuk

Stefie i Adamowi, moje pierwsze angielskie koty za płoty. Oby tak się podobały jak Jasper. Wacek, Toronto, wrzesień 1979
(W. Iwaniuk, *Dark times*. Toronto 1979) (Jasper to kot Iwaniuka.)

Drogiej Stefie za serdeczną pomoc, która pomaga mi pisać! Wacek, Toronto, sierpień 1994
(W. Iwaniuk, *Moje strony świata*. Paryż 1994)

Bronisław Przyłuski

Pani Stefanii Kossowskiej, najmilszemu z redaktorów i przychylnej mecenasce mojej leniwej muzy, z podziękowaniem za życzliwość Bronisław Przyłuski, Londyn w kwietniu 1977
(R. M. Rilke, *Pieśń o miłości i śmierci komety Krzysztofa Rilke*, przeł. B. Przyłuski. Londyn 1977)

Anna Frajlich-Zajac

Pani Stefie Kossowskiej z niezliczoną ilością niewypowiedzianych uczuć, z miłością i wdzięcznością za życzliwość i zrozumienie od pierwszego listu, z całego serca Anna F.Z. Indian Summer 82.
(A. Frajlich, *Indian summer*. Albany 1982)

Pani Stefie zawsze z tą samą gorącą miłością i wdzięcznością, Anna
(A. Frajlich, *Ogrodem i ogrodzeniem*. Warszawa 1993)

Czesław Miłosz

W zbiorze tłumaczonych przez siebie wierszy Aleksandra Wata:

Pani Stefanii Kossowskiej ten (może) dowód, że bywają przyjazne konfraternie poetów, od

tłumacza, Berkeley, 17 II 77

(A. Wat, *Mediterranean poems*. An Arbor 1977)

Henryk Grynberg

Pani Stefaniu, mojemu najlaskawszemu Redaktorowi z wyrazami wdzięczności i wierności — Henryk Grynberg, McLean, Virginia 4 listopada 1980

(H. Grynberg, *Wiersze z Ameryki*. Londyn 1980)

Drogi Pani Stefaniu z największą serdecznością — wierny wielbiciel Henryk Grynberg. Waszyngton, 21 września 1983

(H. Grynberg, *Wśród nieobecnych*. Londyn 1980)

Maja Elżbieta Cybulska

Specjalna dedykacja dla P. Stefanii Kossowskiej z podziękowaniem za drukowanie wielu z tych esejów w „Wiadomościach” i za okazywaną przyjaźń. Maja Elżbieta Cybulska, Londyn 29.9.1982

(M. E. Cybulska, *Tematy i pisarze*. Londyn 1982)

Jerzy Kosiński

W czasie wizyty w redakcji „Wiadomości” (jest zdjęcie, które dzięki dedykacji można datować). Obok dedykacji rysunek — autoportret Kosińskiego:

Dla Stefanii Kossowskiej w dowód poważania — admirably with much thought Jerzy Kosiński

W redakcji „Wiadomości”, Londyn 11 kwietnia 1980.

(J. Kosinski, *Passion play*. London 1980)

Jerzy Pietrkiewicz

Stefie w znaku Wagi (która zawsze szuka harmonii) na pamiątkę tylu-tylu lat przyjaźni — to pierwsze wydanie polskie po długim (tam) milczeniu, Jerzy, 25 lutego 1987 r. w Londynie

(J. Pietrkiewicz, *Kula magiczna*. Warszawa 1980 — a do tego rysunek ptaka na gałęzi i kartka z życzeniami)

Jan Kott

Na starej książce wydanej jeszcze w Polsce, ale już znacznie później wysłanej do Londynu, niestety bez daty:

Milej i drogiej Pani Stefie na nasze spotkanie londyńskie z mirrą, kassją i aloesem i z całowaniem przez ocean, Jan. Do zobaczenia

(J. Kott, *Aloes*. Warszawa 1966)

Stefie Najmilszej z miłością Janek, Londyn 5 piątek

(J. Kott, *Kamienny potok*. Londyn 1986)

Stefo, Stefo, Kocham Cię — Janek

(J. Kott, *Zjadanie bogów*. Kraków 1999)

Marian Kukiel

Drogi Pani Stefaniu Kossowskiej z serdecznym wspomnieniem Jej Ojca, który tak bliskim był Generałowi w latach przedwojennych, tak wiernym przyjacielem na Obczyźnie — wdzięczny za Jej życzliwość, z gorącymi życzeniami dla Jej świetnego pióra. Podpisuje

strasznie stary Przyjaciel, M. Kukiel, 8.II.1970
(M. Kukiel, *Generał Sikorski*. Londyn 1970)

Jan Nowak-Jeziorański

Drogiej Pani Stefie Kossowskiej — wdzięczny za przyjaźń, życzliwość i bardzo cenną pomoc i radę w pracy nad „Wojną w Eterze”. Jan Nowak-Jeziorański, 4.10.85 — Londyn (ale pewnie również w podziękowaniu za wieloletnią współpracę Stęfy Kossowskiej z RWE).
(J. Nowak, *Wojna w eterze*, t.1. Londyn 1985)

Jerzy Giedroyc

Stefie — Jerzy, 27.7.99

— napisał jak zwykle „wylewnie” Redaktor „Kultury” w *Autobiografii na cztery ręce*. Co ciekawe, w księgozbiorze są dwa wydania tej książki, ale tylko drugie z dedykacją. Być może w roku 1994, gdy ukazała się pierwsza książka, ta przyjaźń nie była jeszcze dość bliska, choć współpraca i korespondencja sięga połowy lat 80.

Zbigniew Herbert

Drogiej, Kochanej Pani Stefie Kossowskiej
Spóźnione, ale najlepsze życzenia
ŚWIĄTECZNE i NOWOROCZNE
oraz serdeczności wszelkie i ucałowania rąk
przesyła Zbigniew Herbert. Warszawa 7.I.1996
(Z. Herbert, *Studium przedmiotu*. Wrocław 1995)

Drogiej Pani Stefanii Kossowskiej
wszystkie nadwiślańskie / kwiaty —
i wdzięczność za to — / że zechciała stworzyć
nad moją skolataną głową — / kolorową, letnią parasolkę
swojej Dobroci, Zbigniew Herbert
Warszawa 15.I.1995
(Z. Herbert, *Rovigo*. Wrocław 1993)

ABSOLUTNA WOLNOŚĆ — STEFANIA KOSSOWSKA O „ŚRODZIE LITERACKIEJ” I KSIĄŻKACH ROZMOWA M. A. SUPRUNIUKA

Rozmowa została przeprowadzona w końcu maja 2002 r. w mieszkaniu Stefania Kossowskiej przy 49 Chesilton Road, na krótko przed jej przeprowadzką do Antokolu.

Miroslaw A. Supruniuk: W maju 1981 r. zamknęła Pani „Wiadomości”, przez jakiś czas porządkowała archiwum, powierzone Fundacji z Brzezia Lanckorońskich pod opiekę... i nagle stała się Pani bezrobotna?

Stefania Kossowska: Nigdy nie byłam bezrobotna, zawsze miałam jakieś zajęcie. Jeszcze przed likwidacją „Wiadomości” i już po zamknięciu robiłam pogadanki dla Radia Wolna Europa i redagowałam różne książki dla Polskiej Fundacji Kulturalnej. Pomagałam też w „Dzienniku Polskim”. To było zupełnie nieoficjalnie i chyba nawet nie dosta wałam za tę pomoc żadnego honorarium. Redaktor Szumski prosił mnie żebym zajmowała się stroną literacką, „stroną kobiecą”, przysyłał mi różne artykuły pytając czy nadają się do druku... Była też jeszcze nagroda „Wiadomości” — trzeba było z całego świata ściągać ludzi, korespondować, pisać zaproszenia, ustalać daty, męczyć, aby przysyła li na czas listy swoich kandydatów do wyróżnienia. Jury wybierało książki, które chciało nagrodzić, ja musiałam pilnować, aby oceny napływały na czas. Była tylko mała przerwa dwóch lat, gdy na moją propozycję i naleganie Józefa Garlińskiego, administrowaniem Nagrody zajmował się Związek Pisarzy. Garliński został wybrany do jury Nagrody po śmierci Henryka Paszkiewicza w 1981 r. To zresztą było bardzo zabawne, bo ci starsi panowie zupełnie na mnie polegali i o wszystko pytali: „Proszę Pani, kogo mamy wybrać do tego jury, na kogo głosować? itd.”. To wszystko odbywało się po cichu oczywiście, nigdy jawnie. Garliński chciał aby Związek zarządzał nagrodą, a ponieważ nie miałam wiele czasu, bo likwidowałam finanse „Wiadomości” — zgodziłam się. Związek Pisarzy zajmował się jedynie stroną administracyjną. I zupełnie się ten eksperyment nie udał, bo Garlińskiemu nie chciało się pisać żadnych sprawozdań. Kiedy wydałam książkę *Od Herberta do Herberta* o historii Nagrody, okazało się, że nie ma w niej sprawozdania z nagrody dla Herlinga-Grudzińskiego. Musiałam napisać Herlingowi list i usprawiedliwić się. Odpisał bardzo miłą kartką, żebym się nie przejmowała.

Był to też okres Pani współpracy z paryską „Kulturą”...

Zupełnie nie pamiętam kiedy rozpoczęłam jakieś prace dla Giedroycia, ale było to chyba po śmierci Zbyszewskiego w 1985 r., kiedy Giedroyc zapytał mnie w liście, czy nie napisałabym o Wacku Zbyszewskim. Napisałam, choć nie było to bardzo szybko, tekst WAZ ukazał się po kilku miesiącach i to był właściwy początek współpracy z Giedroyciem.

Na czym polegała ta współpraca?

Giedroyc prosił mnie o opinie na temat różnych tekstów, całych książek, przysyłał mi korektę, a nawet więcej niż korektę, bo robiłam i wstęp, i nawet adiustację, czy rewizję. Ale Giedroyc krzyczał na mnie, żebym coś pisała, nawet niekoniecznie do „Kultury”, ale żebym pisała. O ludziach. I sam podsunął mi parę tematów do napisania. Odpisywałam, że nie mogę, nie chcę, a on, że jak nie będę pisała, to zardzewieję. I, naturalnie, miał rację — zardzewiałam i teraz bardzo trudno mi jest pisać nawet głupie rzeczy.

A w międzyczasie redagowała Pani książki różnych autorów...

Robiłam naprawdę dużo książek, wielu z nich już nie pamiętam. Byłam przy tym bardzo ostra. Tadeusz Walczak, którego książkę potwornie objechałam i powiedziałam mu, że powinien drugi raz ją napisać — to ci mówiłam, chodzi o jego książkę wspomnieniową — przypomniał mi niedawno, że redagowałam książkę Nowaka dla Polonii, chyba *Wojnę w eterze*, a może obie... Robiłam też książkę Jadwigi Maurerowej o Mickiewiczu, całą książkę trzeba było prawie przepisać. To samo z książkami Janiny Kościalkowskiej... Napracowałam się nad jej *Łodzią bukową*.

Robiła Pani te prace głównie dla londyńskiej Polskiej Fundacji Kulturalnej?

Głównie dla Polskiej Fundacji, tak, ale też dla innych w Londynie i dla ciebie, dla Archiwum. Romanowiczowa przysyłała mi np. rozdział po rozdziale *Trybulacji*, tych, które miałaś wydać. Różne osoby przysyłały mi też artykuły do twojej książki o „Wiadomościach” zanim poszły do ciebie.

„Środa Literacka” ukazywała się w „Dzienniku Polskim” od lat 60., czy miała Pani z nią do czynienia?

Nie. Nigdy. To były tylko notatki, które nie miały literackiego charakteru. To była taka „sierotka” „Dziennika”, nieregularna, która zamieszczała informacje o wydarzeniach, zebraniach, nowościach wydawniczych itd. Nazywała się „Środa Literacka”, ale miała bardzo mało wspólnego z literaturą. Mam wrażenie, choć to było już tak dawno i nie bardzo pamiętam, a nie chcę skrzywdzić tego pisma, ale wydaje mi się, że w tamtej „Środzie” nigdy nie ukazał się żaden utwór literacki. Przecież tak długo, jak długo były „Wiadomości”, nie było potrzeby innego miejsca dla literatury. I chyba, o ile się nie mylę, w roku 1985 w ogóle przez jakiś czas nie było „Środy Literackiej”, przez długi czas, przez długich parę lat. Przede mną redaktorem był Janusz Jasińczyk, wcześniej Stanisław Baliński, jeszcze wcześniej Wiesław Wohnout, ale musiała być jakaś przerwa i to dłuższa. Inaczej inicjatywa Feliksa Laskiego, że zafunduje dodatek pn. „Środa Literacka”, nie byłaby czymś zupełnie nowym i nieoczekiwanym.

Od razu się Pani zgodziła?

Tak, oczywiście. Nie miałam powodu żeby się nie zgodzić, bo zawsze lubiłam redagowanie. I bardzo się cieszyłam, bo to były ostatnie dwa miesiące życia mojego męża Adama (zmarł 31 marca 1986 r.). Wiedział, że będę robiła „Środę” i pomógł mi zredagować pierwszy numer. Drukowałam coś Karola Zbyszewskiego o Niemcewiczu, nie pamiętam czy fragment jego książki, czy jakąś jego relację, i Adam do tego tekstu zrobił rysunek.

Oczywiście nie wiedział jak to się rozwinie, jak długo będzie trwało, ale bardzo był zadowolony, że będę miała tę robotę... Oczywiście, że się natychmiast zgodziłam.

Czy „Dziennik” stawiał Pani jakieś warunki?

Absolutna wolność. I nikt mi nie powiedział co to ma być. Muszę powiedzieć, że byłam we wspaniałej sytuacji, bo mi pozostawiono wolną rękę i nigdy, przez 16 lat, nikt się nie wtrącił z najdrobniejszą uwagą, ani żaden z redaktorów, ani nikt mi nic nie nakazywał. To była absolutna stuprocentowa wolność i niezależność. I pomysł na „Środę” był mój, absolutnie. Najpierw wymyśliłam rubrykę pn. „Archiwum Londyńskie”. Zawsze mnie martwiło, że pisarze emigracyjni, których znałam, o których wiedziałam, że mieli znaczenie dla emigracji, tacy jak Zygmunt Nowakowski, Józef Łobodowski, Józef Mackiewicz, Stanisław Stroński czy inni, idą w zapomnienie. To miała być „rubryka przypomnienia”, proste przedrukowywanie fragmentów ich książek. Ale okazało się, że właściwie największą moją pracą było szukanie do każdego numeru „Środy” nowego tekstu, mądrego i ważnego, aby urozmaicić, aby nie znudzić, czasem musiałam przeczytać kilka książek na nowo. Na szczęście mam dużą bibliotekę. Na początku miałam dość łatwo z tekstami nowymi, bo dziedziczyłam autorów „Wiadomości”. Jeszcze wtedy żyło kilku pisarzy, a ja ich wszystkich znałam. Żył Tadeusz Nowakowski, do którego często pisywałam, żyli i inni. Z czasem zaczęli dostrzegać „Środę” inni autorzy, nawet autorzy z Polski, i coraz częściej dostawałam listy z zapytaniem: „Czy Pani by nie zamieściła mojego wiersza?”.

Czy pamięta Pani kiedy zamieściła pierwszy raz z tekst autora z Polski?

Zupełnie tego nie pamiętam. Ktoś przysłał, a może jakiś tekst zostawił u mnie któryś z tych młodych ludzi, którzy coraz częściej tu przyjeżdżali. Artykuł się ukazał i potem szły następne... Na przykład ksiądz Jerzy Sikora, którego lubię, on tutaj przyjechał zbierać materiały, bo pisał pracę o „Kontynentach”. Przyszedł do mnie z wizytą, zadzwonił i zostawił coś do druku. Kontakt z tymi młodymi był częsty — oni przyjeżdżali pracować w bibliotece czy archiwum i dzwonili do mnie, i przychodzili. Dwa szczęśliwe wydarzenia miałam: Zbigniew Herbert przysłał mi — on był wtedy w szpitalu w Paryżu — wiersze z *Rovigo*, ręcznie napisany wiersz o Orwellu. Byłam szalenie dumna i wydrukowałam wraz z faksymile i potem zresztą bodaj, po jego śmierci powtórzyłam ten wiersz w „Środzie”. A drugie takie wydarzenie — przyjechał tutaj z wizytą ksiądz Jan Twardowski, z którym też się spotkałam i poznałam, i też mi dał wiersz ręcznie pisany do „Środy Literackiej”. Dwie takie gwiazdy miałam z Polski.

Czy zachowała Pani te wszystkie rękopisy z archiwum?

Nie. Wszystko wyrzuciłam. Robiłam to automatycznie, wyrzucałam tak jak Grydzewski i jak w „Wiadomościach” co wydrukowane....

Czy autorom, którzy przysyłali teksty trzeba było pisać, że mają się ograniczać, bo miejsca miała Pani zawsze mało?

Jeżeli się nie ograniczali to wycinałam połowę. Zawsze jednak pisałam najpierw coś w rodzaju: „Proszę Pana, artykuł jest dobry, ale jest za długi, ja mogę mieć tylko pięć stron, proszę skrócić”. Najczęściej jednak sama musiałam skracać. Ostatnio dostałam tekst Danuty Mostwin, chyba z dziesięć stron, z liścikiem: „Posyłam Ci taki krótki fragment”. Połowę z tego dałam, połowę wycięłam bez żalu. Miałam różne gwiazdy emigracyjne i prawie zawsze musiałam coś skracać: Jadwiga Maurer, Zofia Romanowiczowa, Józef Łobodowski, Tadeusz Nowakowski, Jan Kott, nawet Jerzy Pietrkiewicz. W „Środzie” była ponadto rubryka „Pisarze i książki”, zupełnie moja, przeze mnie w całości

pisana, ale tylko, gdy miałam coś ciekawego i ważnego. Nie robiłam jej regularnie, czasem zebrano się więcej informacji i była większa, ale najczęściej były to niewielkie notatki.

W „Środzie Literackiej” nie było wyraźnego podziału na prozę i poezję?

Miałam bardzo mało miejsca i szło to, co się mieściło. Choć czasem postępowałam jak Grydzewski, który dwa ostatnie wiersze komuś odciął, bo mu brakło miejsca. Brałam różne teksty nadesłane i „oczekujące” i układałam je na stronach jak puzzle. Wybierałam główny tekst — opowiadanie lub wiersze — i zostawało mi tyle, a tyle miejsca na resztę. Czasami z góry chciałam dać więcej wierszy i do nich dostosowywałam inne teksty. Chyba nie było żadnej reguły, wszystko było bez reguły. Jediną stałą częścią każdej „Środy” było „Archiwum Londyńskie” — jak już mówiłam wcześniej. Tylko dwa razy, zdaje się, „Środa” miała większą objętość. To było z powodu jakiejś rocznicy, chyba dziesięciolecia, czy dwudziestolecia „Środy”, ale nawet wtedy nie planowania wcześniej, że dam więcej wierszy, albo więcej prozy. Chociaż zmieściłam przy takich okazjach dwa razy więcej tekstów i fotografii.

W jaki sposób dobierała Pani materiał ilustracyjny?

Zawsze starałam się, aby były ilustracje w „Środzie”. Nie brakowało mi w domu materiału ilustracyjnego, bo mam dużą bibliotekę, którą teraz oddaję razem z papierami do Archiwum Emigracji w Toruniu, gdzie jest też archiwum „Wiadomości”. Czasami prosiłam autorów o zdjęcia i przysyłali bardzo dobre ilustracje. Często prosiłam Andrzeja Borkowskiego, czy kogoś innego, żeby coś tam dorysowali. Kilka razy dałam prace Adama, ale rzadko, przez szesnaście lat może parę razy na Boże Narodzenie, i jakieś rocznice. Ale głównie sama szukałam materiałów do przedrukowania z książek i czasopism. Czasami, zupełnie przypadkiem, trafiałam na coś szczególnego. Na przykład: Stanisław Wujastyk przysłał mi kiedyś historię o lwach. On był lotnikiem i wracał z jakiegoś lotu, zniżał się nad lotniskiem, i zobaczył na bieżni lwicę z dwoma lwiatkami. Jednocześnie zobaczył z góry, że jego synek biegnie w kierunku samolotu i wprost na tę lwicę. Wszystko się dobrze skończyło, ale ta lwica z lwiatkami bardzo utkwiała mi w pamięci. Opowiadanie było bardzo ciekawe, ale długie i konieczna była ilustracja. I zupełnie przypadkiem znalazłam w angielskiej książce fotografię lwicy z dwoma lwiatkami, jak gdyby dla mnie przygotowaną. Bardzo często, gdy nie miałam nic, chodziłam do biblioteki angielskiej i znajdowałam książkę z odpowiednią ilustracją. Kopiowałam nigdy nie mówiąc, że to robię. Wyglądało tak, jakby to autorzy nadesłali zdjęcia.

Jak regularnie przygotowywała Pani kolejne numery „Środy Literackiej”?

Gdy jeden odcinek wychodził, zabierałam się do następnego. Miałam już jednak wcześniej zebrany materiał. Zawsze dbałam o to, żeby mieć materiał z góry na kilka numerów, ale starałam się, aby mniej więcej tydzień po ukazaniu się „Środy” posłać do drukarni następną do składu. Dawniej, gdy drukarnia była w Hove, wysyłałam pocztą materiał w kopercie, a drukarze łamali skład, odbijali i przysyłali mi do korekty. Teraz od szeregu lat są komputery, ale ja robię to tak samo i wysyłam mojemu nieocenionemu Januszowi Kiczmiemu w „Dzienniku” moje puzzle. Powinnam mówić już w czasie przeszłym, bo to ostatni numer „Środy”, już więcej nie będę posyłać. Posyłam tekst Januszowi Kiczmiemu, a on po jakimś czasie ten tekst złożony razem z drugą kopią odsyłał mi do korekty. Robiłam korektę, odsyłałam, oni to poprawiali i dostawałam strony do rewizji. Porozumiewamy się często telefonicznie, ustalając co ma być, a co nie pasuje. Ale rewizja to już są bardzo małe poprawki.

Pamięta Pani listy od czytelników „Środy”?

Prawie żadnych. Nie trzymałam ich nigdy. Raz dostałam list, bo do jakiegoś wiersza, czy opowiadania dałam fotografię z obrazem Maneta *Śniadanie na trawie*, to był list pełen

oburzenia, że „Proszę Pani, żeby taką pornografię w polskim dzienniku dla żołnierzy, którzy pod Monte Cassino...”, itd., itd. „i w Rosji tyle wycierpieli i ten... tak jakby Pani nie mogła znaleźć” — nie pamiętam już kogo on tam wymieniał zamiast Maneta. To jedyny list, który zapamiętałam. Nie było ich zresztą wiele. Za to miałam olbrzymią korespondencję z autorami, którzy czytali swoje teksty. Poczta kosztowała mnie co tydzień pięć, siedem funtów. To było na szczęście finansowane przez Laskiego.

„Środa Literacka” utrzymywała gromadę autorów.

Bogu dzięki, że mogłam tym dysponować i tych autorów wspierać. Specjalnie w Polsce było bardzo wielu zadowolonych ze współpracy ze „Środą”. Zresztą nie tylko w Polsce. Janina Kościałkowska np. była w bardzo trudnej sytuacji i wszystko, co pisała drukowałam. Ale w Polsce to szalenie się cieszyli i przypominali, że „już proszę Pani dawno nie dostałam honorarium, a mam chore dziecko” i tak dalej... To była duża kwota, powiedzmy 25 funtów dla kogoś w Polsce to było całkiem dużo.

Czy obliczyła Pani ile numerów „Środy Literackiej” przygotowała przez 16 lat?

Ten, który robię, ostatnia „Środa”, która wyjdzie w sierpniu będzie dwóchsetna. I to będzie już koniec. Muszę teraz napisać, że właśnie kończę to redagować i że po tym dwóchsetnym numerze już nie będzie „Środy”, bo kto miałby to robić. A nawet jeżeli, to już nie będzie moja „Środa”. Chyba nie pomyliłam się, pierwszy numer był nie w styczniu 1986, tylko w lutym, a ostatni będzie w sierpniu 2002 r. Tak, że wychodzi mi 200 numerów.

Przez szesnaście lat potrafiła Pani zachować, oczywiście biorąc pod uwagę mniejszą objętość, poziom „Wiadomości”.

Staralam się, robiłam to co lubię, dawałam do druku to, co mi się podoba, co jest moim żywiołem... Zresztą, to byli często ci sami autorzy, którzy pisali do „Wiadomości”.

Nigdy nie chciała Pani spisać swoich wspomnień?

Nie, bo ja nie mam wspomnień. Ja mam zasadę, którą stosuję — przeczytałam kiedyś taką formułkę: „Nigdy nie myślę o przeszłości. Miałam ją, ale minęła” (*Never think about the past. I had one but I did it lost*). Ja nie miałam oryginalnego życia, moje życie właściwie, ciekawość mojego życia polegała na kontaktach z ludźmi, na znajomości mnóstwa ciekawych ludzi. Wydaje mi się, że moje życie jest nieciekawe... Najlepsze jest życie, które jest przeżywane codziennie, nie na zapas, że kiedyś to zrobię, kiedyś tam... ale ono nie jest bardzo ciekawe. Tak mi się zdaje, że po tej ostatniej wojnie już nie ma ciekawych życiorysów, bo wszystko, co można było przeżyć ekstremalnego, to ludzie przeżyli w latach wojny. Złego i dobrego, bohaterskiego i podłego. Wszystko było już. Tak, że dzisiaj nie ma co się z przeszłością wypinać.

Myślała Pani, że dożyje XXI wieku?

Nigdy o tym nie myślałam, ale zdumiałam się!

RUDY KOT

Stefania KOSSOWSKA (Wielka Brytania)

Wacio był zawsze bez pieniędzy, ale stan jego finansów w ostatnim miesiącu był gorszy niż wszystko, co zdarzyło mu się dotychczas. Dziewięć szylingów i siedem pensów miało mu wystarczyć na jedenaście dni, aż do chwili, kiedy otrzyma swoje skromne uposażenie, na które zresztą czyhali już dłużnicy.

Nocami zastanawiał się skąd wziąć pieniądze: rozważał możliwości wielkiej wygranej, znalezienie koliai brylantowej na ulicy, niespodziewany spadek po nieistniejącym krewnym, nawet posuwał się do marzeń o bezkarnym obrabowaniu większego banku. Rozważania te kończyły się zawsze na żmudnych obliczeniach, ile dziennie może wydać, jeśli podzieli dziewięć szylingów i siedem pensów przez jedenaście.

Skrupulatnie obmyślany budżet nie wytrzymał dotychczas próby życia. Niemniej Wacio wstał w poniedziałek rano z postanowieniem, że tym razem narzuci sobie żelazną dyscyplinę. Wyszedł z domu zdeterminowany i przygotowany do twardego życia.

Mijając narożny dom po drodze do autobusu, nagle się zatrzymał. Na murze, oddzielającym ogród od ulicy, przy którym stawał niemal co dzień, by pogłaskać leżącego tam zwykle, wspaniałego, rudego kota — wisiała kartka.

Wacio z zapartym oddechem czytał jej treść, zagubioną wśród dramatycznych wykrzykników i podkreśleń. Początkowo do jego świadomości przedostało się tylko jedno — cyfra trzech funtów. Dopiero po przewyciężeniu pierwszego wzruszenia, zrozumiał, że wymieniona suma była nagrodą za znalezienie rudego kota, który zginął dwa dni temu.

Jadąc autobusem do biura, Wacio nie odrywał oczu od okna. Liczył na cud, a cuda zdarzają się przecież, gdy się w nie żarliwie wierzy. Autobus biegł w pędzie koło Hyde Parku, gdy naraz Wacio ze zduszonym okrzykiem zerwał się z miejsca, roztrzącił przerażonych pasażerów autobusu i zaczął gwałtownie dzwonić. Autobus posłusznie stanął, nie tyle z powodu dzwonka, ale dlatego, że właśnie był przystanek.

Wacio, ruszył, jak na starcie stumetrówki w stronę gdzie ujrzał przed chwilą... Tak, to nie było złudzenie; pod krzaczkami na trawniku wygrzewał się w słońcu rudy kot sąsiadki. Wacio zwolnił biegu. Zaczął się teraz zbliżać z czułością, jakiej nie zdołała wykrzesać w nim żadna kobieta:

— *Pussy*, śliczny *pussy*, nie uciekaj koteczku...

„Koteczek” nie miał zamiaru uciekać, wyprężył tylko złowrogo grzbiet i prychnął, by mu dać spokój. Ale nie taka trudność mogła Wacia zniechęcić. Złapał kota i wyrwijącego się, prychnającego, drapiącego trzymał kurczowo, zdecydowany na wszystko, tylko nie

na wypuszczenie swej zdobyczy. Ludzie zaczęli się zbyt interesować całą sceną i nie było innego wyjścia tylko wsiąść do nadjeżdżającej taksówki.

Zajechawszy pod dom sąsiadki, Wacio zadzwonił tryumfalnie. Otworzyła mu pogodnie uśmiechnięta staruszka, ale obojętność z jaką spojrzała na szamocącego się kota, obudziła w Waciu najgorsze przecucia. Wyjaśnił swoją wizytę a staruszka obdarzyła go najpromienniejszym uśmiechem.

Jakże to niezwykle miło z jego strony, *how very, very sweet of you* — że się tak trzymał, ale niestety, obawia się, niezwykle jej przykro, że to nie jest jej kot.

Wacio starał się ją przekonać, argumentował, powołując się na swoją długą znajomość z kotem:

— Niech się pani dobrze przyjrzy, przecież on ma taką samą białą plamę pod gardłem i na jednym uchu, jak pani kot. I taki sam ogon.

Ale staruszka była nieugięta i nawet lekko urażona:

— Moja Tibby ma znacznie, znacznie dłuższy włos niż ten kot. Ja znam Tibby od ośmiu lat. I to nie jest Tibby.

Nie było na to rady. Wacio spróbował sprawę ująć inaczej i bąknął coś o wydatku na taksówkę, o spóźnieniu się do biura itd. Ale w niebieskich oczach staruszki nie było śladu zrozumienia przymówki. W pewnej chwili tylko zatroszczyła się:

— Ale ten biedny kot wygląda na głodnego. Dam mu trochę mleka.

Wacio chwycił się tej propozycji, by choć pozbyć się kota. Skwapliwie wręczył go staruszce i pożegnał się, twierdząc, że musi pędzić do biura.

Nie poszedł jednak do biura. Złamany wrócił do domu, aby oddać się obliczeniom: zmarnowany bilet do biura — 4, taksówka — 2/6, razem — 2/10. Na jedenaście dni pozostaje więc — 6/9. Dziś będzie siedział w domu bez obiadu, a jutro — zobaczymy.

Ale jutro przyniosło niespodziankę. Ranną pocztą przyszedł list z biura, treści mniej więcej takiej: Wczorajsza nieusprawiedliwiona pana nieobecność w biurze zdarzyła się po raz jedenasty w tym miesiącu. Przykro nam, ale niestety z powodu zaniedbywania przez pana obowiązków, zmuszeni jesteśmy od pierwszego zrezygnować z pracy pana...

Wyszedłszy z domu, w drodze do „Ogniska”, by zjeść obiad za ostatnie pieniądze, Wacio, jak zawsze musiał minąć dom swej staruszki-sąsiadki. Na murze nie było już ogłoszenia, tylko na słońcu wygrzewał się rudy kot. Pod gardłem miał białą plamę i biały koniec jednego ucha i gdy Wacio stanął nad nim spojrzął na niego przymrużonymi oczami, w których malowała się niewysłowiona ironia.

„Polska Walcząca” 1948 nr 1.

SPOWIEDŹ

Stefania SZURLEJÓWNA (Warszawa)

Ksiądz Bronisław wyszedł wcześniej z domu. Było w pół do szóstej i upał, który od kilku tygodni spalał miasto, nie zdążył jeszcze tego dnia wybuchnąć. Leżał przyczajony, niewidoczny w czystym wilgotnym niebie, w którego niebieską przejrzystość wtapiał się powoli, coraz bledszy, coraz bardziej nikły płatek księżycy. Drzewa w ciągu dnia zszarzały i zwiędły, teraz po krótkiej nocy lśniły chłodnymi liśćmi, które w ciemności na nowo nabiegły zielonym sokiem.

Ksiądz zatrzymał się chwilę w małym ogródku, przylegającym do wikarówki. Jego szeroka twarz rozjaśniła się — w nocy rozkwitły dwie róże, sztywna, biała, bezwonna Frau Druschki i druga, której nazwy nie znał, ogniście różowa, kapryśna, pachnąca gorąco i gorzko, jak mocna herbata. Ksiądz delikatnie musnął palcem jedwabne płatki — trudno było uwierzyć w ten codzienny cud. Z szarej, sypkiej ziemi, z brunatnych włókien korzenia, z szorstkiej łodygi, z zielonej muszli pąka tryska nagle pod osłoną przyjaznych ciemności nocy gorący strumień barw i zapachów. Ksiądz głaskał kwiaty i uśmiechał się do nich.

Na pobliskim skwerze wrzeszczały rozbudzone ptaki, pusta ulica zakotyssała się od dudnienia ciężkiego wozu. W kościele zaczęto dzwonić: pierwszy dźwięk głęboki, niski, jakby schrypnięty od długiego milczenia oderwał się od niebieskiego stropu, za nim pobiegły dalsze, coraz wyższe, coraz jaśniejsze, wesołe i rześkie.

Ksiądz zszedł z klombu na ścieżkę, wytarł sutannę, zmoczoną od rosy, oczyścił ją z lepjących się trawek i grudek ziemi i z trudem otworzywszy zacinającą się wiecznienie furtkę, wyszedł na ulicę. Do kościoła miał kilkadziesiąt kroków. Szedł wzdłuż ptasiego skweru nie mogąc opanować radości z powodu cudownej pogody. Za kilka godzin ten uśmiechnięty ranek zamieni się w gryzący żarem, biały, morderczy dzień. Ale tymczasem ksiądz nie umiał o tym pamiętać, myślał o nowych różach, o jedwabnym niebie, wysoko rozpiętym, i wdychał pachnące, świeże powietrze, a serce dzwoniło w nim tym samym czystym dźwiękiem, który spływał z wież kościelnych.

Przed drzwiami zakrystii stał jakiś człowiek. Zastąpił księdzu drogę.

— Przepraszam — mruknął.

Ksiądz się zatrzymał.

— Słucham pana — powiedział ciepło. Wiedział, że usłyszy jakąś prośbę. Często czekali przed zakrystią na niego ludzie, którzy pragnęli prosić go o jakąś pomoc. Tutaj mogli o swych sprawach opowiadać swobodnie, wiedząc, że ich nikt nie zobaczy, ani nie usłyszy. Ksiądz rozumiał, że nieraz trudno jest zacząć mówić, więc starał się ułatwić to

zadanie i ośmielał uśmiechem, spojrzeniem, słowem. Nie robił tego z przymusu, widok człowieka, któremu coś dolega — a tylko tacy tu się zjawiali — odwracał go od wszystkich innych myśli i rzucał, przejętego żarliwie, w zamęt cudzych trosk.

Tak samo stało się i teraz. Zachwycająca radość poranka przestała istnieć, ważny był tylko ten człowiek, który czegoś potrzebował, o coś chciał prosić.

Nieznajomy mógł mieć około pięćdziesięciu lat. Nie wyróżniał się niczym — średniego wzrostu, siwawy, o pospolitych rysach. Wyrazu twarzy nadawały tylko oczy, ciemne, żywe, uważne. Ubranie miało swoją wymowę, widać, że pochodziło od dobrego krawca, ale dziś było poplamione, zmięte, wytarte. O ciężkich przejściach mówiła też zniszczona twarz, zaczerwienione powieki i drżące ręce, które nerwowo wycierał co chwilę o ubranie. Milczał.

— Słucham więc pana — powtórzył ksiądz.

Drzwi od zakrystii otworzyły się i ukazał się w nich mały ministrant. Zobaczywszy księdza, cofnął się. Właśnie przestały bić dzwony i w nagłej ciszy, która zapadła po ostatnim powłóczystym dźwięku, szybko zaczął mówić nieznajomy:

— Chciałem prosić księdza wikarego, aby mnie wyspowiadał. Wczoraj przypadkiem znalazłem się w kościele, gdy ksiądz miał kazanie — to było piękne. Ja dawno nie płakałem — ale wczoraj. — Więc dlatego — ja do księdza. Do nikogo innego. Proszę mi nie odmawiać...

— Ależ panie, — zachnął się ksiądz — spowiedzi się nie odmawia, ani nie trzeba o nią księdza prosić. Wystarczy przyjść do konfesjonału. Czy pan chce, abym teraz pana wyspowiadał?

— Jeżeli można, to wolałbym popołudniu — poprosił nieznajomy. — Schylił głowę i szepnął tak cicho, że ksiądz ledwie dosłyszał:

— Spróbuję — jeszcze...

Ministrant znowu drzwi uchylił i wysunął przez nie głowę.

— O wpół do siódmej mnie pan znajdzie przed bocznym ołtarzem — powiedział ksiądz szybko i zniknął za ciężkimi drzwiami. Ubierając się do mszy, myślał jeszcze o nieznajomym, jaki niepokój, jaka klęska kazały mu upaść na kolana przed surową kratą konfesjonału. Przypomniał sobie też krótkim błyskiem myśli, co nieznajomy mówił o wczorajszym kazaniu. Ksiądz Bronisław nie miałby dwudziestu ośmiu lat, gdyby na to wspomnienie nie uczył lekkiego zadowolenia. Ale zaraz uświadomił sobie swoją pychę, przeraził się i zatonął w modlitwie.

Mały ministrant targnął za dzwonek i wyprowadzając księdza, przestąpił próg zakrystii.

Po piekielnym dniu zmierzch stanął martwy ze znużenia i cichy. Stygły powoli kamienie, niebo za dnia białe, teraz zaczęło się różowić, zielenić, błękitnieć. Na ulice wylegli zgrzani i zmęczeni ludzie.

Gdy ksiądz Bronisław przyszedł do kościoła, nieznajomy już czekał. Klęczał przed ołtarzem, z twarzą ukrytą w dłoniach i modlił się. Gdy ujrzał księdza, westchnął, powstał z klęczek i zbliżył się do konfesjonału.

W kościele było zaledwie kilka osób. Panował tu już mrok, tylko święci, wtopieni w szklane witraże, płonęli jeszcze jasnymi ogniami. Na chórze organista uczył nowych pieśni. Urywane dźwięki organów huczały w pustym kościele i za każdym razem, gdy już przebrzmiały, odpowiadały im szklistym brzękiem dygocące świeczniki. Cienkie głosy śpiewaczek zrywały się w górę, to razem, to pojedynczo i łamały się po kilku taktach. Zakrystian układał kwiaty na wielkim ołtarzu, potem zapalił kilka świec i zniknął. Mrok ciemniał, święci na witrażach powoli bledli.

Spowiedź trwała krótko. Nieznajomy wyznał swe grzechy, powszednie grzechy, jakie każdy popełnia co dzień, wysłuchał nauki i poprosił o rozgrzeszenie. Ksiądz wyprostował się w konfesjonale i zaczął się cicho modlić. Naraz usłyszał szept:

— Proszę księdza — ja jeszcze coś muszę powiedzieć.

Ksiądz podniósł rękę ze stulą do twarzy i pochylił się znowu. Nieznajomy mówił teraz szybko, gorączkowo, jakby bał się, że coś mu przeszkodzi wypowiedzieć wszystko, jakby bał się samego siebie.

— Nie powiedziałem księdzu rzeczy najważniejszej, nie przyznałem się do grzechu, który mnie tu sprowadził, grzechu, jeszcze nie popełnionego, — który się dopiero stanie.

Urwał, dyszał gwałtownie. Ksiądz powiedział łagodnie:

— Uspokój się mój synu. Nie może ciążyć na tobie grzech, któregoś nie popełnił. A skoro zwróciłeś się z ufnością do Boga, On pomoże ci zwalczyć pokusę. Więc mów dalej, zwier się ze wszystkiego, co cię dręczy. Powiedz, cóż to za grzech cię kusi.

— Kusi! — powtórzył nieznajomy z goryczą. — Nie ma pokusy w tym grzechu, tylko strach. I nie ma już dla mnie od niego ratunku.

Ksiądz usłyszał jakby jęk, chwila ciszy i znowu głos, lecz zmieniony, zimny i twardy:

— Dziś w nocy odbiorę sobie życie.

Ksiądz rzucił się w tył i zaraz przypadł z powrotem twarzą do kraty.

— Opamiętaj się — wołał szeptem w ciemność. — Synu, nie wiesz chyba co mówisz, nie zastanowiłeś się nad tym. Jakże ty możesz rozporządzać tym, co jest własnością Boga. Nie wolno ci sądzić...

— Proszę księdza — przerwał sucho nieznajomy — niech mnie ksiądz nie próbuje odwieść od mego zamiaru. Nie chcę rad, chciałem tylko uzyskać przebaczenie, ale nawet, jeśli nie uzyskam...

Znowu milczał. Po chwili odezwał się ciszej:

— Niech mi ksiądz daruje te słowa, ale czasem — gdy człowiekowi źle — coś się wyrwie niechący...

— Opowiedz, co cię gnębi. Poradzimy ci, pomożemy. — Uratujesz swoją duszę od potępienia, na które chciałeś ją skazać.

— Nie warto opowiadać — szepnął nieznajomy ze zniechęceniem. — To taka prosta historia, taka codzienna taka bez znaczenia, — gdy kogo innego dotyczy, a nie ciebie, nie ciebie, człowieku — łamiące się słowa ledwo dochodziły uszu księdza. Twarz nieznajomego była niewidoczna, jego głos wypływał z ciemności, jakby tam istniał sam dla siebie, oderwany od ludzkiego ciała.

— Chce ksiądz wiedzieć, dobrze, opowiem. Może się ksiądz zdziwi, że taka szara historia potrafi człowieka doprowadzić do dobrowolnej śmierci. Ale to trzeba samemu przeżyć, samemu w tym być. Zresztą wszystko jedno. Czy opowiem, czy nie, i tak to nie zmieni mojego postanowienia. Łudziłem się, że może ksiądz potrafi zrozumieć, przebaczyć...

Ksiądz się poruszył, chciał się odezwać, ale nieznajomy go nie słuchał, mówił dalej. Głos dochodził teraz stłumiony, jakby z trudem przebijał się przez miękkie ciemności.

— Mam dziesięcioletnią córeczkę. Jedyłą. Żonę i syna straciłem rok temu, prawie jednocześnie. Od kilku miesięcy córeczka zaczęła mi chorować. Leczyłem ją wszystkimi środkami, jakimi rozporządzałem, chodziłem z nią do wszystkich lekarzy w naszym mieście. Bo ja nie jestem tutejszy — zapomniałem księdzu powiedzieć, choć właściwie to nie ma znaczenia. Córeczka cierpiała na jakąś dziwną chorobę, wciąż wywiązywały się nowe komplikacje. Robiłem co mogłem, aby ją ratować. Miałem dobrą posadę, ale i tak musiałem się zadłużyć. Myślałem sobie — będę oszczędzał, będę ograniczał swoje potrzeby, każdego miesiąca coś odłożę, a pospłacam długi. Była ona była zdrowa. Tymczasem...

Głos urwał się. Ksiądz, w fiołkowym cieniu stulę kryjąc twarz milczał.

— Tymczasem — miesiąc temu straciłem posadę. Nie ja jeden, nie pierwszy, nie ostatni, wiem. Ale moja chora córeczka!... I właśnie wtedy, coś dwa dni po otrzymaniu wymówienia, dowiedziałem się, że grozi jej ślepotą. Tylko operacja i długie leczenie może ją uratować.

Pieniędzy, pieniądze, pieniądze — myślałem teraz od rana do wieczora i od wieczora do świtu. Szukałem pracy, ale obok mnie szukał jej tłum innych. Nic, nigdzie, znikąd żadnej nadziei. Chodziłem do szpitala błagać, aby ją leczyli bez pieniędzy. Powiedzieli mi, że każdy by tego chciał. Kiedy indziej usłyszałem, że gdyby moje dziecko było sierotą, to mogłoby jeszcze liczyć na to, że ktoś tam jakaś instytucja za nie zapłaci. I wtedy — wtedy pierwszy raz pomyślałem o tym — ksiądz wie... Córeczce było coraz gorzej. Co za dni, co za piekielne dni przeżyłem. I naraz zabłysła mi nadzieja. Spotkałem nieznanego, który kilka lat temu przeniósł się z naszego miasta tutaj i tu mu się zaczęło bardzo dobrze powodzić. Przyjechał do krewnych, i dowiedziawszy się w jakim znajduję się położeniu, obiecał mi pomoc.

— Niech pan tylko przyjedzie, a znajdę coś dla pana.

— Dziś widzę, że mówił to po to, aby dawnym znajomym zaimponować swymi stosunkami w wielkim mieście. Ale wtedy wierzyłem mu, tak przecież chciałem wierzyć! Zresztą, tak mnie przekonywał, tak obiecywał, mówił z taką pewnością siebie...

Nie miałem na drogę. Poszedłem do jednego znajomego, który pracuje na poczcie. Zaczęliśmy rozmawiać. Urzędowanie właśnie się skończyło i mój znajomy układał serty 100- i 50- złotych. Odwrócił się na chwilę, skorzystałem z tego i szybko schowałem do kieszeni jedną pięćdziesiątkę. Nie spostrzegł się, mnie na pewno nie będzie podejrzewał, znał mnie od tak dawna, pomyśli, że ktoś go oszukał przy wpłacie. Gdy znajdę pracę — myślałem — odeślę mu ten dług anonimowo. Zostawiłem część pieniędzy pewnej kobiecie, która wzięła do siebie moją córeczkę, a sam tu przyjechałem.

Dziś mija tydzień, odkąd jestem w tym strasznym mieście. Mój znajomy mnie oszukał, nie chciał nawet ze mną mówić, kazał mnie z biura wyrzucić. Chodziłem od jednych do drugich, prosiłem, zebrałem o jakiś zarobek. Śmiali się ze mnie, albo mnie nawet słuchać nie chcieli. Od czterech dni nic nie jadłem. Wczoraj postanowiłem — jeszcze dzień jeden poczekam. Dlatego nie wypowiadałem się dziś rano, chciałem w ostatnim dniu jeszcze spróbować, jeszcze ostatnią szansę wykorzystać. Ale dzisiejszy dzień był taki sam, jak i wszystkie poprzednie. I tylko tym się różni, że po nim nie przyjdą już następne...

Nie ma dla mnie wyjścia, to jest jedyne. Nie mogę wrócić do miasta, gdzie czekają na mnie z każdym dniem ciemniejsze oczy mojego dziecka, któremu nie mogę pomóc, gdzie okradziony przeze mnie biedak byłby dla mnie wiecznym wyrzutem. A nawet gdybym chciał tam wrócić. — Mój Boże, od kilku dni nie mam na kawałek chleba...

Może nad moją córeczką, gdy będzie sierotą, prędzej zlitują się ludzie. Nie ma dla mnie wyboru. To jest jedyna rzecz, którą może choć trochę pomogę memu biednemu dziecku.

Dziewczęta na chórze przestały śpiewać. Teraz grzmiały same organy. Strugi wibrujących srebrnych dźwięków spływały w dół, toczyły się przez kościół, dzwoniły o szklane szyby, o świegotliwe świeczniki.

— Synu, synu — wołał ksiądz w uniesieniu — jakże ty, grzeszny człowiek, odważasz się zmieniać Boskie wyroki? Twoja dusza ma przed sobą drogi, które Bóg dla niej naznaczył. Czy zdajesz sobie sprawę, że jednym czynem, od którego już nie ma odwrotu, bo martwego ciała nie wskrzesisz, decydujesz o losach swej duszy na całą wieczność? Pamiętasz tylko o swych doczesnych cierpieniach — straciłeś ufność w moc Bożą, wątpiłeś o Bożym miłosierdziu...

Ksiądz walczył. Przekonywał, tłumaczył, błagał. Zamierał z grozy na myśl, że może coś zaniedbać, o czymś zapomnieć, coś najważniejszego przeoczyć. Wzywał na pomoc

moce niebieskie, aby użyczyły siły jego słowom. Gorzał żarliwym uniesieniem i modlił się, aby płomień łaski spadł na tamtą głowę, pochyloną ku ziemi.

Nie ustawał w walce. Złote anioły oderwały się od ołtarzy i w chrzeście skrzydeł biegły mu na pomoc, święci na ciemnych obrazach podnosili umęczone oczy i modlili się za nim, grzmiąca muzyka kłębiła się nad jego głową chmurami, dymem, kadzidłem. Organy wciąż grały.

Ksiądz umilkł. Nieznajomy przywarł twarzą do samej kraty. W wyciętych otworach majaczyły jego oczy, zalane łzami, wilgotne policzki.

— Więc co mam robić, co mam robić — szlochał głośno.

Ksiądz poczuł się naraz straszliwie znudzony i wyczerpany. Szepnął:

— Módl się, najpierw się módl, prosz Boga o przebaczenie. Nie trać ufności, Bóg cię nie opuści.

Po skończonej spowiedzi ksiądz wyszedł z konfesjonału i pochylił się nad łkającym wciąż mężczyzną.

— Czekam na pana przed zakrystią — powiedział półgłosem.

Wyszedł na powietrze i oparł się o chłodny mur kościoła. Wciąż jeszcze było gorąco. Niebo lekkie i fiołkowe wzbilo się wysoko i spoglądało w dół złotymi źrenicami. Na bliskim skwerze kwitła rezedra, jej słodkawy zapach pelzł nad ziemią, i przy każdym powiewie wznosił się w górę lekką falą.

Ksiądz, przymknąwszy oczy wdychał w siebie słodycz wieczoru. Naraz drgnął. Nieznajomy stał obok. Jego zmięta twarz znów rozogniła serce księdza.

— Niech pan teraz wraca do siebie i odda ten najważniejszy ostatni dług — powiedział i wcisnął coś w rękę mężczyzny. — To wszystko co mam — szepnął jakby z usprawiedliwieniem. — Ale będę dla pana szukał pracy i jestem pewien, że coś znajdę. Są jeszcze dobrzy ludzie na świecie — oni panu pomogą. Postaramy się też, aby pana córeczkę wyleczyć za darmo. Co tylko będę mógł, zrobię. Niech się pan nie martwi, niech pan porzuci złe myśli, Bóg niech ma pana w swej opiece.

Nieznajomy był tak roztrzęsiony, że nawet nie podziękował księdzu za pomoc, widać było, że drży z niecierpliwości, aby już odejść, aby rozpocząć znowu życie. Ksiądz go nie zatrzymywał, pożegnał się i ruszył w stronę domu. Naraz zatrzymał się gwałtownie, przypomniał sobie, że przecież nie znał nazwiska, ani adresu nieznajomego i nie będzie mu mógł dać znać, gdy coś dla niego znajdzie. Chciał zawrócić, zawołać obejrzał się, ale tamten musiał już być daleko.

— Gdy nie będzie mieć ode mnie wiadomości, sam się zgłosi — uspokoił się w myśli. I pchnął zacinającą się furtkę swego ogródka.

Długo jeszcze chodził tego wieczoru wśród małych grządek, po wąskich ścieżkach i modlił się. Dziękował za łaskę, jaka go dziś spotkała, za to, że dane mu było uratować tę ginącą duszę. Modlił się za tamtego człowieka. I wznosił pokorne oczy w górę, do chłodnych, ostrych gwiazd.

Nieznajomy się nie zgłaszał. Ksiądz Bronisław szukał dla niego pracy i starał się o umieszczenie chorej dziewczynki w szpitalu, ale trudno było te sprawy ostatecznie załatwić, nie znając nazwiska. Wyrzucał sobie ksiądz, że nie pamiętał wtedy o to zapytać, bał się, że takie zaniedbanie może znowu sprowadzić nieszczęśliwego na złą drogę. Ale nie miał żadnej wskazówki do odnalezienia tamtego człowieka. Nie było rady. Można było tylko czekać.

Upały minęły, panowała teraz słoneczna, przewiewna pogoda. Ksiądz Bronisław szedł ulicą w towarzystwie swego przyjaciela i kolegi z seminarium, księdza Gracjana.

Widywali się rzadko, bo ksiądz Gracjan był wikarym w odległej części miasta i obaj byli całymi dniami zajęci. Toteż korzystali z przypadkowego spotkania, szli kawałek drogi razem i rozmawiali.

Ksiądz Gracjan coś żywo mówił, naraz przerwał i chwycił przyjaciela za rękę.

— Przyjrzyj się dobrze temu człowiekowi w jasnym ubraniu, który idzie naprzeciwko nas. Opowiem ci o nim ciekawą historię, która cię nauczy, że...

Ale ksiądz Bronisław nie słuchał. Z rozjaśnioną twarzą biegł na spotkanie nieznanego pana. Co za szczęśliwy przypadek! Tak, to był tamten „nieznajomy”. Ale jakże inny — odmłodzony, porządnie ubrany, zadowolony. Szedł brzegiem chodnika i patrzył w bok na jezdnię. Naraz odwrócił głowę i jego oczy spotkały się z uśmiechniętym spojrzeniem księdza. Jednym ruchem wykręcił się na pięcie, skoczył na jezdnię i zniknął wśród stłoczonych samochodów i tramwajów.

Do osłupiałego księdza Bronisława podszedł ksiądz Gracjan.

— Dziwi cię, że uciekł przed tobą? Widzę, że cię już nie zainteresuje moja „ciekawa historia” o ciężko chorej córeczce, o utracie posady, o strasznym położeniu, bo ją niezawodnie sam znasz. Za późno wybrałem się z tym opowiadaniem, aby cię ostrzec.

— Znasz go? — spytał cicho ksiądz Bronisław.

— Czy go znam! Tak samo jak ty i jak kilkunastu innych księży w mieście, których w jednaki sposób oszukał. To najcyniczniejszy oszust o jakim słyszałem. I mistrz w swoim fachu. Opracował swoją rolę do najdrobniejszych szczegółów — mogłeś to zresztą sam ocenić, — nauczył się jej na pamięć i dlatego nie popełnia błędów. Jego największy spryt polega na tym, że wybrał księży na swoje ofiary. Wie, że ksiądz w konfesjonale jest jedyną osobą, która musi mu wierzyć. Każdy inny może się bronić nieufnością przed oszustwem. Tylko nie ksiądz. Więc w niego uderza. Szantażuje go swym samobójstwem, każe walczyć o duszę, gdy tymczasem chodzi tu tylko o większą lub mniejszą sumkę, jaką uda mu się z księdza, poruszonego jego wyznaniem wydobyc. Oczywiście całe jego opowiadanie jest od początku do końca zmyślane. Jeden proboszcz dowiedział się o nim kilku szczegółów. To człowiek, który nigdzie z tego miasta nie wyjeżdżał, kawaler, lubi się wesoło bawić, a specjalnie interesuje go gra na wyścigach. Zdaje się, że dawniej był czymś lepszym. Z tamtych czasów została mu tylko znajomość psychologii — gorzko zakończył ksiądz Gracjan i rzucił krótkie spojrzenie z boku na twarz idącego obok przyjaciela.

Ujrzał zwrócone na siebie oczy, dziwnie rozpromienione, pełne jakiejś wzruszonej radości i zwykły uśmiech na szerokiej twarzy.

Aż się zatrzymał. Nie rozumiał.

— Z czego ty się znów cieszysz? — zapytał trochę niecierpliwie.

Ale ksiądz Bronisław już mówił, gorąco i wesoło, machając gwałtownie rękami, jak zawsze w chwilach podniecenia.

No bo pomyśl tylko, mój drogi, co to za szczęście, że cała ta okropna historia istniała tylko w czyjejś wyobraźni. I że nikt naprawdę nie cierpiał.

— Oczywiście, oczywiście — przytaknął lekko ksiądz Gracjan. — A jeżeli chodzi o to zastępstwo, o którym ci przedtem mówiłem, to...

Powrócili do przerwanej rozmowy.

„Prosto z mostu” 1937 nr 2(110).

ZAKUPY

SZTUKA W JEDNYM (DŁUGIM) AKCIE DLA SCEN EMIGRACYJNYCH I KRAJOWYCH*

Stefania KOSSOWSKA (Wielka Brytania)

OSOBY:
ZNAJOMA Z WARSZAWY
JA
SPRZEDAWCZYNIĘ

Oxford Street. Godzina 10 rano. Thum.

ZNAJOMA: To od czego zaczniemy? Od bucików?

JA: Doskonale. Od bucików.

ZNAJOMA: A może lepiej od płaszcza? Potem zobaczymy ile zostanie pieniędzy na resztę.

JA: Słusznie. Zaczniemy od płaszcza.

ZNAJOMA: Tylko koniecznie z takiej grubej zielonej wełny. Co to taka włochata. Widziałam taki płaszcz na jednej wystawie. Może tam pójdziemy.

JA: Chodźmy. Gdzie była ta wystawa?

ZNAJOMA: Nie pamiętam ulicy. Ale zaraz poznam. Po jednej stronie był sklep z bucikami, a po drugiej zdaje się apteka. (*Zastanawia się*) Może zresztą nie apteka, tylko coś podobnego. Już wiem! Sklep z telewizorami! Ach, żebyśmy ten sklep znalazły!

JA: Boję się, że to będzie trochę trudno. Może byśmy spróbowały najpierw w „C.&A.”, skoro już tu jesteśmy?

* Pierwodruk sztuki ukazał się „Tygodniu Polskim” (sobotnio-niedzielny dodatek do „Dziennika Polskiego i Dziennika Żołnierza”) nr 1 z 4 stycznia 1964 r. Nie udało się potwierdzić, by kiedykolwiek była grana lub czytana na wieczorze literackim albo w teatrze radiowym. Nigdy też, w żadnym tekście, ani wywiadzie, Stefania Kossowska nie wspominała o swoim debiucie dramatycznym. Utworu tego nie zanotowała literatura dotycząca dramaturgii emigracyjnej, por.: L. Kielanowski, *Słowo i ciało (scenopisarstwo polskie na uchodźstwie)*, Pamiętnik Literacki (Londyn) 1976 t. 1 s. 69–96; *Teatr i dramaturgia polskiej emigracji 1939–1989*, praca zbiorowa pod red. I. Kiec, D. Ratajczakowej, J. Wachowskiego. Poznań 1994.

ZNAJOMA: (*zdecydowanie*) To nie to „C.&A.”.

JA: (*zaskoczona*) Jak to „nie to”?

ZNAJOMA: Bo pani Janka mi powiedziała, żeby nic nie kupować w tej filii, że tu sama tandeta. Tylko w tamtej drugiej.

JA: (*z podziwem*) Tyle lat tu mieszkam, a tego nie wiedziałam! Ta pani Janka musi dobrze znać Londyn?

ZNAJOMA: No Jakże! Już dwa razy tu przyjeżdżała z Warszawy do siostry.

JA: (*kusząco*) Co nam szkodzi jednak tu wejść i rozejrzeć się co mają?

ZNAJOMA: Jeśli pani uważa, że nie szkoda czasu...

(*Wchodzi zdecydowanie pierwsza do sklepu. Przebijamy się do działu płaszców. Dzie-
siałki rządów, setki płaszców.*)

JA: (*tryumfalnie*) O, widzi pani, jest taki zielony włochaty. Czy o takim pani myślała?

ZNAJOMA: (*niechętnie*) Podobny. Nie ten sam kolor.

JA: Może by pani jednak zmierzyła... Żeby się tylko przekonać, czy pani w tym rodzaju dobrze.

ZNAJOMA: (*nadąsana*) Jeśli pani na tym zależy...

(*Sprzedawczyni podaje płaszcz z wieszaka.*)

ZNAJOMA: Jak to wykończone! Nie mówiłam, że tu tandeta?

JA: (*jeszcze łagodnie, ale przez zaciśnięte zęby*) Bo to bardzo tani sklep. Jeden z najtańszych. I tak wydaje mi się, że mają ładne rzeczy jak na te ceny. Ale przecież możemy iść do lepszego sklepu.

ZNAJOMA: Gdzie pewno będą zaraz odpowiednie ceny! Tak jakbym ja sobie mogła na to pozwolić! Ale takiego świństwa nie wezmę. Niech jej to pani powie. I że wstydziła-
bym się taką rzecz przywieźć do Warszawy. Co, nie chce pani powiedzieć? Boi się jej pani?

JA: (*do sprzedawczyni*) Mojej znajomej bardzo się ten płaszcz podoba, ale jeszcze musi się zastanowić. Thank you.

SPRZEDAWCZYNI: Thank you.

ZNAJOMA: Widzi pani, że się nie obraziła.

(*Przebijamy się do wyjścia.*)

JA: Chce pani teraz pójść do tego drugiego sklepu „C.&A.”? Tak? To może wsiądziemy do autobusu, bo to dosyć daleko.

ZNAJOMA: Ach, nie, przejdziemy się. Może po drodze znajdzie boty.

(*„Przechodzimy się”. Posuwamy się w gęstym tłumie parę kroków na minutę. Stajemy przed każdą wystawą.*)

JA: (*z nadzieją*) O, widzi pani jakie ładne boty?

ZNAJOMA: Nie, za niskie.

JA: (*nie tracąc nadziei*) Tam za nimi pełno tych wysokich, jakie teraz modne.

ZNAJOMA: Okropne. Nigdy bym ich nie nosiła. Ja chcę takie trochę wyższe. Coś w środku między jednymi i drugimi.

JA: *(tracąc nadzieję)* Może takie?

ZNAJOMA: Wysokość dobra, ale nie lubię takiego zapięcia. Może jeszcze poszukamy?
(Szukamy. Godzina 11.15. Dochodzimy do „C.&A.”. Dział płaszczów.)

ZNAJOMA: *(z dumą)* Niech pani patrzy! Właśnie taki jaki chciałam. *(Ogląda. Rozczarowana)* Tylko tamten miał szeroki kołnierz, a ten ma wąski.

JA: Poszukamy, może znajdzie się taki z szerokim kołnierzem.
(Szukamy. Znajduje się. Mierzymy.)

JA: *(z entuzjazmem)* Doskonale w nim pani!

ZNAJOMA: Za krótki. I te rękawy, widzi pani? *(Wyciąga jak najdalej ręce z rękawów).*

JA: *(nieśmiało)* Zdaje mi się, że to taki fason, że one nie mają być całkiem długie. Ale może pani zmierzy większy numer?

(Sprzedawczyni szuka większego numeru. Idzie do składu. Przynosi. Mierzymy.)

ZNAJOMA: *(zadowolona)* O, ten lepszy. Tylko kolor jakby trochę inny, prawda?
(Porównujemy. Identyczny.)

ZNAJOMA: A ja jestem pewna, że inny odcień. Ja mam oko do kolorów. Niech już zresztą będzie. Tylko guziki wolałabym inne. Proszę, niech się pani zapyta czy nie mają takiego samego, tylko z innymi guzikami?

JA: Na pewno nie mają. Każdy fason powtarzają ze wszystkim szczegółami.

ZNAJOMA: Też! Ale co pani szkodzi zapytać się?

(Pytam. Nie mają z innymi guzikami. Może być inny płaszcz.)

JA: *(wpadam na pomysł)* Możemy kupić osobno guziki jakie się będą pani podobać i sama je pani zmieni.

(Kupujemy. Płacimy. Pakują.)

ZNAJOMA: Jak ona pakuje! Proszę jej powiedzieć, żeby tak nie mięła.

JA: *(do sprzedawczyni)* Doskonale z tymi bibułkami. Naturalnie, że będziemy uważać. Na pewno się nie zgniecie. Thank you.

SPRZEDAWCZYNI: Thank you.

(Oxford Street. Za kwadrans pierwsza.)

ZNAJOMA: Może teraz buciki?

(Wchodzimy do sklepu jednego, drugiego, piątego. Za wąskie. Za szerokie. Za szpiczaste. Za okrągłe. Za wysoki obcas. Za niski. Za brązowe. Za czarne. Może czarne z brązowym? Mierzymy.)

ZNAJOMA: Te mi się dosyć podobają. Tylko prawy bucik za duży. Na pewno chcą mi wepchnąć parę, którą wszyscy mierzą.

(Proszę o inną parę.)

ZNAJOMA: Zaraz widać różnicę. Bardzo wygodne. Tylko, że zamsz będzie się wycierał. Jak pani myśli?

(Już nic nie myślę.)

ZNAJOMA: *(ogłąda buciki)* Już jest nawet trochę wytarty, niech pani spojrzy, tu, z boku. Może inna para będzie lepsza?

(Sprzedawczyni przynosi inną parę.)

ZNAJOMA: Te w porządku. Na razie. Jak pani myśli, wziąć? Chciałabym, ale o funta droższe niż sobie obliczyłam.

JA: *(w panice)* Ja tego funta chętnie dołożę, skoro się pani podobają.

ZNAJOMA: Skądże! Jakże bym mogła przyjąć!

(Certujemy się.)

JA: *(w końcu)* Jeśli pani tak będzie przyjemniej, to może pani tego funta kiedyś zwróci w Polsce komuś z mojej rodziny.

(Godzi się. I tak zapomni. Sprzedawczyni wypisuje rachunek, pakuje buciki.)

ZNAJOMA: *(zadumana)* A może lakierki byłyby praktyczniejsze?

(Gwałtownie porywam paczkę i znajomą. Wychodzimy ze sklepu. Idziemy na kawę. Godzina 3. Oxford Street).

JA: Ach, zapomnieliśmy o botach! Trzeba je było kupić razem z bucikami.

ZNAJOMA: O, nie. Boty chcę kupić w takim szkockim sklepie, niedaleko Harrodsa. Moja kuzynka mi powiedziała, że wszystkie inne przemakają. Czy to blisko stąd?

JA: *(zrezygnowana)* Daleko. Musimy wziąć autobus.

(Mijamy lustro. Widzę: kapelusz na bakier, świecący nos, wzrok błędny. Jedziemy noga za nogą. Scotch House. Nie ma takich ani podobnych botów. Wychodzimy. Knightsbridge. Prawie czwarta.)

ZNAJOMA: Musimy chyba jechać z powrotem na Oxford Street.

JA: *(nieśmiało)* Może byśmy tu w pobliżu gdzieś spróbowały poszukać?

ZNAJOMA: Wolę tam. Pamięta pani? Oglądałyśmy tam jedne, które mi się dosyć podobały.

JA: *(słabym głosem)* Wracajmy na Oxford Street. Tak, to nasz przystanek. Dlaczego tak daleko? Bo jesteśmy na końcu ogonka.

(Ambulans gdzieś się spieszy. Ściągam go rozmarzonym wzrokiem: łóżko! Spokój! Sklepy zamykają o 6-tej.)

ROZMOWY PRZY PERLICZCE

Krzysztof MUSZKOWSKI (Wielka Brytania)

Wszystkie rozmowy ze Stefanią Kossowską miały swoje specyficzne tło. Nie wszystkie były przy perliczce, ale ta jedna, specjalna, kiedy mówiła ona o sobie i o tym co jej było bliskie w życiu, była właśnie przy perliczce. W ciągu lat naszej znajomości a potem przyjaźni, były też rozmowy przy winie, przy kawie, przy herbacie i przy wodzie sodowej z malinowym sokiem. Wydało mi się jednak właściwe by wszystkim naszym rozmowom — a każda była specjalna — dać ogólny tytuł „rozmów przy perliczce”. Poza najbliższymi, niewiele osób wiedziało, czy wie, o kulinarnych talentach tej pisarki, ostatniej redaktorki londyńskich „Wiadomości”, publicystki, erudytki literackiej i dziennikarskiej, entuzjastki młodych, „dobrze się zapowiadających” adeptów pisarskich, wszelkich żółtodziobów klejących wiersze i tych, trochę poważniejszych pracowników drukowanego słowa, kronikarzy i historyków uprawiających sztukę wyboru materiałów do antologii. Otóż jej talenty kulinarne wybiegały kunsztem, smakiem, niekiedy perfidią łączenia smaków, a nade wszystko poetycką wyobraźnią, ponad wszelkie podręczniki kucharskie: polskie, francuskie, włoskie, czasem aż szwedzkie (a miała ich wiele). Wszystko miało w głowie i w smaku, jak malarz na palecie. Bo danie musiało być idealne nie tylko w smaku. Musiało mieć odpowiedni bukiet wonny, harmonię barw i łagodną proporcję płynu w stosunku do całości. Co wreszcie niemal równie ważne, powinno zajmować centralne miejsce na porcelanie zostawiając na niej wolne marginesy. Tak jak delikatna rama na pełnym kunszcie obrazie. Ta świetna obserwatorka życia twórczego, jak i tego codziennego, bez emigracji i na niej, rozumiała ludzką potrzebę obu w równej mierze. Tylko tak widziała pełnię życia.

Znajdą się w tym wspomnieniu fragmenty tych rozmów. U niej w domu, w Ognisku Polskim w Londynie, w polskiej restauracji Dakowskiego „Daquise” przy stacji South Kensington, czasem na zebraniach Jury Nagrody Polskiej Fundacji Kulturalnej im. Edwarda Raczyńskiego za najlepszą książkę roku w języku polskim, wydaną w kraju lub na emigracji, w Instytucie Polskim i Muzeum im. gen. Sikorskiego. Nasza pierwsza rozmowa przy perliczce miała miejsce w jej londyńskim domu we wczesnych latach osiemdziesiątych. Wkrótce po zamknięciu „Wiadomości” (1981). Był to obiad proszony na dwie osoby. Gospodyni i ja. Idąc ze mną tego dnia na górę po długich stromych schodach do kuchni-jadalni, opowiedziała mi z dokładnością literacko-gastronomiczną cechy specjalnego boczku z wybranego sklepu, którym, jak jedwabnym szalem, ochroniła perliczkę od nadmiernego przypalenia. Mówiła o temperaturze i o tym jak boczek, lekko podkropony calvadosem przyciąga zapach perliczki i łaskocze jej pierś dając jej magiczną

kruchosc. „Wiesz”, mowila, „ten calvados to rzeczywiscie wykwinat delikatnosci. Tak jakby flirtowal z perliczka z za framugi. Taki delikatny...”. Tak jak znala sie swietnie na jedzeniu i na calvadosie, co do wina miala zdecydowanie powazne braki w edukacji. Ale lubila je namiennie. Niestety, choc je czesto popijala, nawet sama, zatykala butelka korkiem i trzymala na stoliku w kuchni-jadalni az do nastepnej okazji. Pila je w malych dozach, co nie bardzo sluzylu ani trunkowi, zwykle dosc zwyklemu Beaujolais Village, ani smakowi. Nie robilo jej to rozniczy. Pila kazde wino ze smakiem i wlasnie takie sprawialu jej przyjemnoscu. Nie wierzyla w wielkie marki. Wierzyla, ze kazde wino jest dobre bo jest winem. Francuskie czy wloskie, czy renskie, bylo to jej obojetne. Wino to byl w jej duchu romantyzm, literatura, sztuka, filozofia i poezja. No i wino przynosilo dobry humor, choc czasem tylko na chwile. Ale coz to za chwila?...

Najpierw byl aperitif czyli jej ulubione campari z woda sodowa i z plasterkiem cytryny, bez lodu. Do tego slone paluszki z serem. Krzatała sie po swojej malej kuchence, zagladajac co chwila do pieca. Tam szumialo zachecajaco. W czasie krzatacia mowila o pamietnych smakach z wielu podrozy zagranicznych z mezem Adamem. O smakach francuskich, wloskich, slodkich zapachach z Tunisu, porownujac je do smakow polskich. Potem byla perliczka. Do niej okragle oplatki kartofelkow *sauté*, buraczki ze sloninka i mus z jablek. Jak zawsze Stefa Kossowska mowila szybko, dokladnie wymawiajac slowa. Jej sposob mowienia i akcentowania wazniejszych wyrazow, ksztalt jej ust wskazywal na temperament nie znoszacy marnowania czasu. Zaczeliśmy oczywiscie od „Wiadomosci”.

Kiedy zmarl, po dlugiej chorobie, ich kreator i znakomity redaktor Mieczyslaw Grydzewski (1970), redakcje objal Michal Chmielowiec, a w czasie jego choroby i po jego smierci, objela je juz samodzielnie jako pelna redaktorka, choc po wielu latach bliskiej wspolpracy z pismem i przyjazni z Grydzewskim. Byla tez blisko zaprzyjazniona z calym srodowiskiem pisma. „Mialam wiele strachu — mowila — i roznych watpliwosci. A jednoczesnie czulam ze spotkal mnie wielki zaszczyt. Samodzielna redakcja! Moglam sama decydowac! Ale jak zareaguja na moje rzady autorzy przyzwyczajeni do literackiego dyktatora Grydzewskiego, ktorego erudycja zniewalala niemal ich wszystkich. Nawet ci wybitni, wyroki jego przyjmowali bez zajaknienia?” Miala obawy i uczucie niepewnosci wlasnie przed tym tak zwanym srodowiskiem „Wiadomosci”, bo wiedziala ze czyhalo na nia wielu konkurentow, doradcow, krytykow kazdego jej kroku, i co moze najtrudniejsze, ciagle niepewna sytuacja finansowa pisma. Jak sie okazalo, strach ten nie byl zupełnie bez podstaw. Po jakimis czasie — opowiadala — przyzwyczaila sie do uznania trudnosci codziennych jako godnych zachodu. Doznala dowodow wielkiej zyczliwosci od autorow i czytelnikow. No i nauczyla sie boksowac dosc skutecznie z tymi doradcami, ktorzy mieli jakis wlasny interes, zwykle domniemany, ambicyjny czy finansowy, w prowadzeniu pisma. „To juz historia, wiec nikomu to nie zaszkodzi — mowila — owczesny zespol «Dziennika Polskiego i Dziennika Zolnierza», a specjalnie przyjaciel «Wiadomosci» Juliusz Sakowski, mial ambicje i wizje, utworzenia jednego «skrzydla» prasy polskiej”. Zwiazane z tym byly powazne — jak na owczesne polskie stosunki w Londynie — kwestie finansowe. Trwalo to dosc dlugo az sie samo zalamalo i juz niedlugo potem redaktor i doradcy zaczeli myslec o zakonczeniu wydawnictwa. Zaczely pietrzyc sie trudnosci w postaci zwyżek cen papieru, cen druku, oplat pocztowych (wielu stalych prenumeratorow — wszystkich zawsze wiernych i lojalnych — bylo w Stanach Zjednoczonych i w Kanadzie), ale nade wszystko, bo taki jest porzadek rzeczy, ubywalo stopniowo czytelnikow. Zmieniały sie pokolenia.

Zapytalem kiedyś: „A kogo w tym czasie uwazalas za najwazniejszego i najbardziej pozytywnego doradce i opiekuna «Wiadomosci»?”. „Bezsprzecznie Edwarda Raczyńskiego” — odpowiadala bez wahania. Poza nim, w tej plejadzie bliskich przyjaciol pi-

sma, nie tylko współpracowników-pisarzy, uważała, że nie sposób poprzestać na jednej osobie. Było tych osób wiele. Z opiekunów których określała jako „praktycznych” czyli finansowych, ci pierwsi to Jan Badeni, Feliks Laski, Aniela Mieczysławska-Raczyńska, Tadeusz Walczak i Tadeusz Zabłocki. Ze strony byłego rządu polskiego w Londynie, Witold Czerwiński.

Częstym tematem naszych rozmów byli poeci i pisarze. Było nietaktowne pytać ją o to, który lepszy, a który gorszy. Drukowała ich większość i miała ze wszystkimi dobre stosunki. Sprowokowana do upodobań prywatnych lubiła anegdotki i wtedy wyjawiała swoje warunki na to czy byli bliscy czy nie bardzo bliscy. Najbliższym jej sercu, literacko i uczuciowo, był poeta Zbigniew Herbert. Mówiła o nim z wielkim zrozumieniem jego poezji i ze świadomością, że jego poezje przetrwają, bo mają w sobie najprostszą prawdę, którą tylko poetycko można wyrazić. Bo tylko w poezji prawda nie wymaga komentarzy. Najbliższym jej pisarzem był Jan Kott, który wzruszał ją niezmiennie swoją bystrą inteligencją, swoim specyficznym językiem i swoją spontaniczną przyjaźnią. Nie znała go przed wojną. Kiedy po raz pierwszy przyszedł do redakcji „Wiadomości” w Londynie, byli od razu na „ty”, od pierwszego spojrzenia, bo kiedy otworzyła mu drzwi, krzyknął „Stefa!”. I tak się zaczęła dożygonna przyjaźń i bliska łączność korespondencyjna zakończona jego śmiercią.

Jako redaktorka „Wiadomości” i później, przez lata redaktorka „Środy Literackiej” w londyńskim „Dzienniku Polskim”, którą objęła po Stanisławie Balińskim, kontynuatką dorocznej Nagrody „Wiadomości”, najważniejszego wydarzenia literackiego na emigracji, Kossowska miała dobre oko do młodych pisarzy. Nie tylko na emigracji, ale i w kraju. Nic nie sprawiało jej większej radości niż odkrycie nowego talentu literackiego. Często mówiła o „swoich chłopcach” w Polsce. Oczywiście już w czasach, kiedy kontakty były bardziej otwarte i kiedy zaczął dojrzywać klimat niezależności. Był to klimat, jak sama mówiła, delikatny, dla wielu ciągle niebezpieczny, czasem nawet, z punktu widzenia emigracji, trudny do zaakceptowania, trochę jak młoda roślina o nieznanym nazwie. Niemniej wymagająca poparcia. Ci młodzi wymagali nie tylko poparcia. Szukali informacji. Szukali historycznej prawdy, byli spragnieni rzetelnej wiedzy o emigracji. Jednocześnie mieli w kraju łakomy rynek na tę wiedzę często systematycznie i dogmatycznie przeinaczaną. W sumie, z tych pierwszych, to m.in., Mirosław A. Supruniuk, Rafał Habielski, Paweł Kądziała, Sławomir Niciejka, Janusz Kryszak, Jarosław Koźmiński.

Było też sporadycznie kilku innych. Wszyscy oni bywali w jej domu, wszyscy mieli swobodę rozmowy „w czterech ścianach” i „w cztery oczy”, wszyscy, bez wyjątku, po bliższym poznaniu i po nabraniu zaufania do „bezpieczeństwa” słowa mówionego, łapczywie zbierali emigracyjne plotki, już nie tylko literackie, ale też wszelkie pikantne detale o personaliach polskiego Londynu.

Nasze rozmowy z konieczności często wracały do osoby niezwyklego redaktora „Wiadomości”. Byliśmy oboje z nim związani. Stefa jako częsta autorka, ja jako sekretarz redakcji przez prawie pięć lat po odrodzeniu pisma w kwietniu 1946 r. Lubiliśmy o nim mówić i wspominać różne jego sympatyczne i czasem śmieszne dziwactwa, jego pedanterię, korekty, poprawianie najznakomitszych pisarzy, jego pasję przestrzegania poprawności języka polskiego. Nikt inny chyba w ostatnim stuleciu nie dbał tak gruntownie o styl, jasność i czystość języka od obcych naleciałości. Kossowska była z Grydzewskim jak równa z równym. Ja, jako młody czeladnik żyłem w strachu i w jego cieniu, choć był to wspaniały fakultet na emigracyjnym uniwersytecie życia. Kiedy mówiłem, że była z Grydzewskim jak równa z równym, miała dobrą odpowiedź: „Nie tak bardzo równa, bo też w strachu kiedy się unosił nad niejasnym tekstem. Jego aura sięgała daleko i był ode mnie dużo starszy. Należało mu się posłuszeństwo”. I tak mogliśmy bez końca gawędzić o tym człowieku, który postawił literaturę polską na emigracji na nale-

nym jej poziomie. W obejściu Grydz, jak żeśmy go wtedy wszyscy nazywali, miał wielką kurtuazję. Zgadzał się z Kossowską co do tego, że... wybaczałyśmy mu wszystkie poprawki tekstów, niekiedy zmiany, bo uznawaliśmy, że w większości miał rację. A doświadczenia przybywało. Zgadzał się też, że miał gołębie serce i ostry pazur redaktora. Był nielitościwy w korekcie, niecierpliwy w rozmowie, specjalnie długiej, z autorami, którzy starali się usprawiedliwić popełnione błędy, nieubłagany w wyrzucaniu „niepotrzebnych” przymiotników. Żył w ciągłym pośpiechu, ale zatrzymywał się w pół kroku na dobrą plotkę, niekoniecznie dyskretną, o znanym pisarzu, polityku czy aktorze. Stefa twierdziła że bała się go na początku. Potem coraz mniej. Ale nauczył ją — mówiła — bardzo dużo. Fakt, że po nim i po Chmielowcu prowadziła „Wiadomości”, uważała za coś w rodzaju zawodowego awansu. Trudno mieć wątpliwości, że Grydzewski uznałby jej redaktorstwo za kontynuację jego wspaniałego dzieła.

Dawka codziennej plotki podtrzymywała ducha intelektualnego życia londyńskiej emigracji w czasie wojny i po wojnie. W zwykłej codziennej rozmowie pomiędzy przyjaciółmi — tak jak w przedwojennej Warszawie — plotka o wspólnych znajomych to konieczny zastrzyk energii. Wszystko oczywiście w dyskrecji. Te atrakcyjne drobiazgi, towarzyskie rodzinki, to znak, że wszyscy mamy podobne słabości. Kossowska miała duży talent w „redagowaniu”, jak myśmy to nazywali, usłyszanych plotek. Bawiły ją i lubiła je słyszeć. Ale, nie daj Boże, jeśli dotyczyły osoby jej bliskiej, wtedy zmieniała tekst. Broniła charakteru tam, gdzie uważała, że wiadomość była niesprawiedliwa albo wręcz obraźliwa. Parokrotnie poruszaliśmy w rozmowach jej serdecznego przyjaciela, Ksawerego Pruszyńskiego i jego nagłą śmierć w wypadku samochodowym w roku 1950, w wieku 43 lat, w drodze z Hagi do Polski. Pruszyński był dobrze znany w polskim Londynie jeszcze sprzed wojny, jako pisarz i dziennikarz dużego talentu. Jego świetna publicystyka drukowana była często w warszawskich „Wiadomościach Literackich” Grydzewskiego. Działalność tę kontynuował w Londynie, w „Wiadomościach” i innych pismach. Popularna była wtedy jego książka *Droga wiodła przez Narwik*, opisująca udział wojsk polskich w kampanii norweskiej. Pruszyński jako człowiek i jako pisarz był duchem niespokojnym. Miał w sobie tętniący energią motor działania. Tak się stało, że wbrew wszystkiemu wrócił do kraju. Stał się dyplomatą reprezentującym Polskę w Holandii. Jego nagła tragiczna śmierć okryta była siecią sprzecznych informacji. Tak to bywa w takich wypadkach. Kossowska niezmiennie utrzymywała, że wypadek nie był wypadkiem. O ile wiadomo, sprawa nie została nigdy całkowicie wyjaśniona. Kossowska zawsze uważała Pruszyńskiego za człowieka honoru. Tak jak jego koledzy i przyjaciele. Utrzymywała, że nie było w jego stylu by w sytuacji w jakiej była wówczas Polska, zmienić się z emigranta w obywatela swego kraju i to dyplomatę, bez jakiegoś „wielkiego planu” ratowania ojczyzny, będącej w niebezpieczeństwie. I, że Pruszyński to właśnie przyplącił życiem. To, że był dla ówczesnego reżymu w Polsce osobą zarówno ważną, jak i tajemniczą, trzeba przyjąć jako pewnik.

W naszych rozmowach przewinęło się wiele nazwisk znanych i mniej znanych. Pisarze, politycy, generałowie, artyści i dużo osób mniej znanych, z których każda miała ciepłe miejsce w jej sercu. Wymienię tu jedną parę, Annę i Mirosława Adama Supruniuków. Bo od momentu powstania Archiwum Emigracji w Bibliotece Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, oboje byli na ustach Stefy Kossowskiej niemal ciągle. Połączyły ich „Wiadomości” czyli załączek Archiwum Emigracji i przyjaźń osobista, której ramy objęły całość jej życia aż do końca. Z początku słynne „rozmowy o Supruniukach” bywały w różnej tonacji, z jednej strony nowy rozdział współpracy z krajem, a z drugiej emigracyjna niechęć przekazywania archiwów. Kossowska ostro broniła charakteru i honorowych intencji Mirosława Adama wobec pisarzy polskich na emigracji i instytucji emigracyjnych kurczowo trzymających się swoich archiwów przed jego nieograniczo-

nym apetytem na nie. Kruszyła kopie o to Archiwum, uważając, że tylko tam, w Toruniu, archiwa skatalogowane, uporządkowane i zabezpieczone przed zniszczeniem (były one głównie na papierze!), będą miały szansę przetrwania, bo tylko tam znajdzie się właściwy personel i właściwe pomieszczenie. Jej argumentem zawodowym, jako dziennikarki i pisarki, był dostęp do tych archiwaliów dla historyków, pisarzy i socjologów. Kossowska, może jedyna wtedy w Londynie, uważała, że jeśli archiwa nie są dostępne dla pracowników nauki, szybko tracą swoją wartość. Co do osoby Supruniuka, opierała się na jego profesjonalizmie, zawodowej precyzji i na jego pasji tradycyjnego kolekcjonera tego materiału historycznego, który uważał za istotny.

Literackim i dziennikarskim „generałem”, może nawet „hetmanem”, był w jej oczach Jerzy Giedroyc, redaktor „Kultury”. Mówiła o nim „tytan pracy”, ale innym tonem niż o Grydzewskim. Grydzewski był „warszawski”, ze znanego jej dobrze przedwojennego gruntu „Skamandra” i „Wiadomości Literackich”, politycznie niezależny, choć zbliżony do sanacji, nie znoszący niepotrzebnych kompromisów i łakomy na literackie kontrowersje. Lubił dobrą satyrę, nawet często osobistą byle nie ubliżającą. Giedroyc był „wileński”, mało przed wojną, jeśli w ogóle, znany, politycznie niezależny i bystry, uważał za dobry taki kompromis, z którego mogło wynikać coś dobrego dla Polski, kontrowersje literackie popierał, miał poczucie humoru, choć satyra, jeśli miała miejsce w „Kulturze”, musiała być dość głęboka intelektualnie. Kossowska podziwiała pracowitość Giedroycia tak samo jak pracowitość Grydzewskiego. To ich łączyło. Tak jak redaktorskie intencje bezwzględnej obrony prawdziwej polskiej racji stanu i namiętnego respektu dla literatury polskiej i języka, w którym żyła. Różniły ich tradycje, z których wyszli. W dziele ich życia nie były to różnice. Takie to było dzieło.

Muszę tu dodać rozmowy o indeksach. Stefa zaczynała oglądać każdą nową książkę od końca. Od indeksu. Beletrystykę oglądała od okładki i nie szukała w niej indeksu. Wszystko inne musiało w jej mniemaniu mieć indeks. Tam znajdowała albo zainteresowanie albo nudę. Jeśli indeksu nie było, uważała zarówno autora jak i wydawcę, za nieodpowiedzialnych, amatorów nie należących do intelektualnego parnasu. Tak się złożyło, że w roku 2002 wydawnictwo Norbertinum w Lublinie wydało moją książkę *Parasol angielski* bez indeksu. „Jak można?” — mówiła. Zostałem poważnie zbesztany. Nie miałem odpowiedzi. O żadnym usprawiedliwieniu nie było mowy. Żadnego by nie przyjęła. Oczywiście miała rację. To nie była pedanteria. To była dyscyplina zawodowego pracownika słowa, mistrza doskonałości publicystycznej. Czelowania wyrażonej w piśmie myśli, która ma początek, środek i koniec. I drogowskaz w postaci indeksu. To była dyscyplina literacka i życiowa Stefanii Kossowskiej. Rozmowy urwały się w parę dni przed jej śmiercią 15 września 2003 r. w podlondyńskim Antokolu. Zostały w sercu i w pamięci.

Londyn, październik 2004.

MISTRZYNI LITERACKIEJ MINIATURY

Jerzy R. KRZYŻANOWSKI (Stany Zjednoczone)

Wydawanie książek — pisała Stefania Kossowska — to najważniejsze zadanie emigracji. Wszystko ma wartość chwilową i wcześniej czy później zapadnie w niepamięć, jak tyle spraw, którymi namiętnie żyli nasi poprzednicy z wielkiej emigracji i które razem z nimi umarły. Książki zostają, i w nich może zostać to co godne zapamiętania i przekazania dalej. Książka emigracji to deklaracja jej praw i swobód, wyznanie jej wiary i świadectwo prawdzie, to jej broń i sztandar, i słusznie pierwszą zbiorową wystawę książki emigracyjnej [1957 r.] urządzono w Instytucie Polskim i Muzeum gen. Sikorskiego, gdzie pamiątki wojenne przypominają o innej walce o te same sprawy^{*}.

Stefania Kossowska opublikowała parę zaledwie książek, ale każda z nich zasługuje na trwałe miejsce w dziejach literatury emigracyjnej, gdyż każda — mimo skromnych założeń — jest „deklaracją praw i swobód”, jest „świadectwem prawdy”. Dziś, gdy ich autorki zabrakło, widać to wyraźniej niż przed laty, kiedy zebrane później pod wspólnymi okładkami, ukazywały się jej cotygodniowe felietony, na pozór zwykłe, dziennikarskie notatki z dnia bieżącego, w istocie właśnie deklaracje i świadectwa prawdy. I temu przekształcaniu codzienności w wielkość chciałbym poświęcić parę uwag.

Nie jest to sztuka ani łatwa ani mała, o czym przekonują się niezliczeni dziennikarze i felietoniści, z których wybrani tylko pozostają w rocznikach literatury. Umiejętność uchwycenia drobnego na pozór wydarzenia czy cech charakterystycznych postaci lub obiektu wymaga nie tylko talentu, ale doskonałej techniki dziennikarskiej, stopniowo, w wybranych przypadkach, przechodzącej w technikę pisarską, skąd krok już tylko jeden do prawdziwej literatury. A umiejętności takiej nabywa się nie zawsze w szkole, często bowiem szkołą tą okazuje się dobrze prowadzona redakcja, tak jak w przypadku Stefani Kossowskiej, która pod panięmskim nazwiskiem Szurlejówna stawiała pierwsze kroki w warszawskich redakcjach, przede wszystkim w tygodniku „Prosto z mostu”. Starannie omawia te sprawy Maciej Urbanowski w szkicu *Szurlejówna z „Prosto z Mostu”*, ogłoszonym w książce zbiorowej *Pani Stefa*, wydanej w Londynie w 1999 r., tam też odesłać należy czytelnika szukającego informacji o początkach pisarstwa autorki *Mieszkam w Londynie*. Tutaj natomiast

^{*} S. Kossowska, *Książka emigracyjna*, [w:] tejsze, *Mieszkam w Londynie*. Londyn 1994 s. 271–272.

chciałbym zatrzymać się przy dwóch przykładach jej esejów, wykazujących najlepsze walory tej techniki, która pozwala dziennikarskie felietony zaliczyć pomiędzy mistrzowskie osiągnięcia miniatury literackiej. Jeden z nich — pozornie — dotyczy miejsca, drugi — osoby, ale oba mówią o czymś więcej niż tylko miejscu i osobie, co stanowi jedną z typowych metod pisarstwa Kossowskiej i nadaje im wymiar większy niż tylko felieton.

Szkic zatytułowany po prostu *Londyn* znalazł się zaraz na początku zebranych pod jedną okładką felietonów pisanych pod pseudonimem Big Ben i drukowanych w „Wiadomościach” na przełomie lat 50. i 60., a następnie w tomie *Mieszkam w Londynie* (1964). Przedstawia on jednego z coraz wtedy liczniejszych „przybyszów z kraju”, pana, o którym pisze z ironią: „Człowiek światowy, zawsze mieszkał w wielkich miastach, najpierw w Wilnie, potem w Łodzi, a i zagranicą mu nie obca: był z wycieczką w Warnie, a teraz w drodze zatrzymał się przez całe 24 godziny w Wiedniu i pół dnia i noc spędził w Paryżu. Był co mu nie zaimponuje”. Obywatel ten obecnie zdecydował się odwiedzić osiadłą w Londynie rodzinę. Szczęśliwi krewni, którzy kuzyna od lat nie widzieli (rzecz bowiem ma miejsce zaraz po „odwilży”, która przełamała wieloletni okres uwięzienia obywateli w granicach PRL) pragną pokazać mu „wszystko co jest do zobaczenia”, więc wszystkie polskie ośrodki, takie jak „Ognisko” i kilkanaście polskich restauracji, a w końcu parę sklepów, toteż gość „mógł sobie powiedzieć przed wyjazdem, że poznał Londyn”. „To takich sto pięćdziesiąt Piotrkówów razem wziętych — określił to błyskotliwie”.

I tu zabiera głos Big Ben. Wykazując imponującą znajomość geografii i historii miasta wylicza pokrótce wspaniałości angielskiej stolicy, przy czym sama tylko ich lista zdumiewa bogactwem wiedzy pisarki, która „mieszka w Londynie” i umie z tego znakomicie korzystać. Zaczynając od geografii i statystyk Kossowska prowadzi czytelnika śladami dumnej historii miasta, wskazuje (wskazuje, nie wylicza) na zabytki i muzea, przypomina sale koncertowe i teatry z ich repertuarami, wymienia nazwiska sławnych postaci odwiedzających Londyn i współczesnych turystów z całego świata, przy czym we wszystkich tych przypadkach nie ogranicza się do suchego podawania faktów, ale umie pokazać je żywymi obrazami, tak że przed czytelnikiem pojawia się „cały świat, różny, kolorowy, wymieszany na ulicy z angielskim tłumem”. Konkluzja jest prosta: „Można o Londynie bez końca. O tym, co w nim największe, co w nim jedyne, co najbogatsze, co najciekawsze. O największym na świecie krytym basenie w Wembley, o milionie samochodów rozpychających ulice, o mówcach na rogu Hyde Parku, o Imperial Institute, o...”. I zaskakująca pointa: „Rzeczywiście, Piotrków”.

Londyn, ta sześciostronicowa miniatura zawiera wszystkie elementy klasycznego utworu literackiego: dowcipna anegdota (*story*), kontrast dwóch światów pokazanych tak wyraźnie, że czytelnik sam może wyciągnąć wnioski co do ich relatywnych wartości, znajomość współczesnego środowiska i solidna wiedza historyczna, a wreszcie ironiczna klamra, która otwierając i zamykając felieton spina obie jego części w jednolitą, nierozzerwalną całość. Nie bez znaczenia jest tu wyraźne poczucie humoru, w tym przypadku ujawnione w formie satyrycznego podkreślenia wad narodowych Polaków, dla których poza ich małutkimi sprawami reszta świata nie istnieje („Zobaczysz, a jaki ogród, nawet mają własny koperek”). Temat ten pojawi się jeszcze wielokrotnie w serii felietonów poświęconych „polskiemu Londynowi”. Znakomitym elementem narracji jest barwny i żywy język („wyczałował się z panami z dubeltówki, uskakując przed nadjeżdżającym po Brompton Road autobusem, panie wycmokał po rączkach”) bezbłędnie charakteryzujący polskie środowisko, jest koloryst i nawet zapach opisów („oślizgły, śmierdzący rybami Billingsgate, pilnowany z wody przez stare, żółtkę łabędzie, spasione na odpadkach”), jest osobiste, uczuciowe podkolorowanie pejzażu („ogromne gmaszyska” w City), jednym słowem „język giętki”, znakomicie przystosowany do struktury i kompozycji całości. Kossowska okazała się prawdziwą mistrzynią literackiej miniatury, a umiejętność

tę wykazała w kilkudziesięciu felietonach składających się na tom *Mieszkam w Londynie*. Dzisiaj, po pięćdziesięciu latach od czasu ich publikacji, obrazki te nie tylko nie straciły wartości, ale stały się pewnego rodzaju dokumentem epoki, tak jak felietony Prusa do dzisiaj stanowią nieprześcignione źródło wiedzy o Warszawie sprzed lat stu pięćdziesięciu.

Felietony o Londynie i najrozmaitszych aspektach życia w tym mieście stanowią jednak zaledwie część dorobku literackiego Kossowskiej, gdyż znacznie większa ich ilość mówi o ludziach, przede wszystkim Polakach z tzw. londyńskiej emigracji. Stanowią one bezcenną dokumentację środowiska, które autorka знаła doskonale, nieomal od pierwszych dni napływu Polaków do Anglii przebywając na wyspie, gdzie dotarła tym samym pociągiem, którym do Londynu przyjechał generał Władysław Sikorski latem 1940 r. Zebrane w kilku tomikach zasługują na krytyczne omówienie podobne temu, na jakie powyżej zasłużyły felietony londyńskie. I podobnie jak w przypadku tamtych, najlepiej wybrać jeden z nich, żeby na takim przykładzie pokazać nie tylko warsztat pisarski autorki, ale odnaleźć pod warstwą dziennikarskiej rzekomo narracji drugie, zasadnicze znaczenie, bez którego istnieć nie może literatura naprawdę wartościowa.

Wybór nie jest łatwy, pisze bowiem Kossowska o pobycie w Londynie Słowackiego i Chopina równie żywo jak o ludziach, z którymi stykała się osobiście, nieraz codziennie. Na pewno na wyróżnienie zasługują felietony, czy raczej szkice literackie tak piękne, jak stylizowany na średniowieczną *Rozmowę Mistrza ze Śmiercią (De morte prologus)* lub może góralską bajkę *Na śmierć prof. Strońskiego*, czy bardzo osobiste wspomnienie o Ksawerym Pruszyńskim (*Ksawery*), a każdemu z nich, jak i wielu innym, można by poświęcić wiele miejsca, jakie bez wątpienia znajdą w przyszłych, nie napisanych jeszcze dziejach polskiej literatury emigracyjnej. Tutaj jednak można odstąpić od kanonu tekstów drukowanych w „Wiadomościach” czy późniejszej „Środku Literackiej” i omówić szkic zamieszczony po raz pierwszy w toruńskim wydaniu prac Kossowskiej *Przyjaciele i znajomi* (1998), specjalnie do tej książki napisany.

Szkic ten tym jeszcze różni się od większości pozostałych, że mówi o postaci od Londynu stosunkowo dalekiej, choć ideologicznie najbliższej związanej z emigracją niepodległościową, a mianowicie o Jerzym Giedroyciu. Kossowska miała wszelkie prawa włączyć jego sylwetkę do swojej „galerii przodków” (jak zawczasu nazwała zbiór sylwetek osób sobie współczesnych). Współpracowała bowiem z „Kulturą” przez wiele lat i przez wiele lat utrzymywała najbliższe, osobiste kontakty z „Laffitem”, jak Instytut Literacki poufale nazywała.

Zatytułowany *Rozmyślenia pod pomnikiem* szkic ten, podobnie jak pomniki, jest ponadczasowy, toteż nie jest ważne, czy napisany został przed czy po śmierci redaktora „Kultury”, jednego z niewielu ludzi emigracji, który za Horacym mógłby ze słuszną dumą powtórzyć: *Exegi monumentum*. To, co się w szkicu Kossowskiej liczy to umiejętność uchwycenia i oddania w parostronicowym tekście najważniejszych cech Giedroycia — od wyglądu zewnętrznego poczynając, a na głębokim zrozumieniu jego psychologicznego profilu kończąc. I znowu, podobnie jak w omówionym wyżej *Londynie*, szkic ten zaczyna się od skontrastowania dwóch obrazów. „Postać na pomniku — pisze Kossowska — to jeden Jerzy Giedroyc”. A w następnym akapicie dodaje: „Ten drugi, który siedzi przy biurku, którego trudno sobie wyobrazić gdzie indziej, niewiele w swej izolacji różni się od pomnikowego”. Kontrast zatem pozorny tylko, składający się na jednolitą, istotnie pomnikową postać, przy czym temat izolacji rozwinięty zostanie szerzej zarówno w rozważaniach o otoczeniu redaktora, jak o jego psychice.

Narzucona sobie taktyka codziennego postępowania jest bezwzględna dla siebie i dla innych. Własną naturę trzeba było ujarzmić, odczłowieczyć, zataić własne wrażliwości, uczuciowe i zmysłowe dystrakcje, zakuć się w najciaśniejszy pancerz, żyć zawsze w temperaturze poniżej zera (s. 19).

Każdy, kto w jakikolwiek sposób zetknął się z Jerzym Giedroyciem, nieomylnie rozpozna tu najważniejsze rysy charakteru redaktora, ci zaś, którzy znali go bliżej, odczytają w tych paru słowach ukryty dramat osobisty człowieka, który całe dojrzałe życie poświęcił jednej, najważniejszej sprawie, przez Kossowską określoną jako walka „z porządkiem świata, aby go sprowadzić na sprawiedliwe i bezpieczne drogi dla własnego narodu i dla innych”.

Ale pod postacią chłodnego pomnika kryje się żywy człowiek i autorka nie byłaby kobietą, gdyby w swojej charakterystyce tego motywu nie wykorzystała.

Kochały się w nim kobiety — pisze — ku swemu zmartwieniu, platonicznie. Potencjalne Dalile były z góry skazane na klęskę. — „Po co on jest taki przystojny?” — zirytowała się swego czasu pewna znajoma, sama bardzo piękna, po nieudanej uwodzicielskiej wyprawie do Laffitu. Zdarzali się i mężczyźni zapatrzeni w niego (z podobnym powodzeniem). Jeden z nich, jak pamiętam, przez długi czas nosił na szyi chustkę zamiast krawata, jak JG (s. 21).

Mamy więc zarówno postać pomnikową, jak i człowieka z krwi i kości, czas zatem na konkluzję sylwetki człowieka, który „kocha tylko abstrakcje, swoje wizje, koncepcje, pomysły, postanowienia, utopie, które mogą zawieść, ale nie grożą wścibską wzajemnością, ani nie mogą zranić. Tak jak jego ptaki”. Ten niespodziewanie się pojawiający pod koniec eseju motyw ptaków nie jest tylko realistyczny, ani tym mniej przypadkowy. Kossowska przypomina, że Giedroyc zwykł codziennie je karmić, a to z kolei prowadzi do zamykającego esej obrazu, stanowiącego podsumowanie i wyjaśnienie wszystkiego tego, co zostało o redaktorze dotychczas powiedziane a co tym samym zasługuje na obszerniejsze przytoczenie:

I gdy odwrócony, oddalony od tego, co za jego plecami, sypie im chleb czy ziarno, gdy nachyla się nad kwitnącą za oknem, zasianą przez siebie maciejką i wdycha zapachy płynące z ogrodu, może w tej krótkiej chwili otwierają się jego „oczy serca”, o których mówił św. Paweł, znika gorzkość nagromadzona przez życie i ukazuje się twarz, jakiej nie zna żadna fotografia (s. 22).

Raz jeszcze mistrzyni literackiej miniatury dowiodła, że opanowała swoją sztukę do perfekcji.

STEFA

Maria-Ludwika KORWASER (Wielka Brytania)

Stefę poznałam po przyjeździe z Włoch w 1949 r. przez malarza Józefa Natansona, którego uczyłam włoskiego. Przez niego weszłam szybko w polskie londyńskie środowisko literacko-artystyczne i tam właśnie spotkałam Adama i Stefę Kossowskich. Natanson znał już Stefę przed wojną i on to poznał ją z Adamem, jej przyszłym mężem. Często spotykaliśmy się z Kossowskimi u Józka na lampce wina. Mimo różnicy wieku i pozycji Stefy, doświadczonej dziennikarki, stosunki między nami ułożyły się z miejsca na bezpośredniej, przyjacielskiej stopie. Stefa była ogromnie naturalna, kobieca i dowcipna. Później, gdy bywaliśmy z mężem u Kossowskich na przyjęciach, przeważnie w gronie emigracyjnego świata kultury i sztuki, poznałam ją jako wspaniałą panią domu (prowadziła spis potraw, które podawała, aby się nie powtarzać).

Stefa sama przygotowywała te „lunche” i kolacje. Dobierała starannie potrawy zarówno jeśli chodzi o smak jak i o estetykę podania. Oboje byli smakoszami. Cieszyli się, jeśli mogli gości zaskoczyć jakąś potrawą, ucieszyć albo nawet ubawić. Podczas tych przyjęć w ogromnie nieformalnej a jednocześnie subtelnie eleganckiej atmosferze Stefa stwarzała nastrój bezpośredniości — nigdy nie dając odczuć gościom spoza grupy artystycznej, że może niezupełnie „przynależą”.

W obcowaniu z Kossowskimi wyczuwało się wyraźnie, że Adam był dla Stefy wszystkim. Oprócz wielkiego uczucia, którym go darzyła miała dla niego wielki szacunek, jako artysty. Adam — spokojny, łagodny z dużym poczuciem humoru — Stefa żywa, praktyczna czasami niespodziewanie uparta — dopełniali się doskonale. Potrafili stworzyć w swym domu wspaniałą atmosferę. Długie, ciekawe rozmowy i dyskusje przeciągały się późno w noc, a siły uczestników wspomagane były przez wino rosso, na którym państwo domu się znali.

Gdy w późniejszych latach wyjeżdżali samochodem na urlopy na kontynent, widać było z ich opowiadań jak szerokie były ich zainteresowania. Oboje znali już Włochy sprzed wojny. Adam był idealnym przewodnikiem, jako malarz z głębokim przygotowaniem odbierał wrażenia jak najbardziej wyostrzona antena. Wracali z tych wypraw pełni szczęścia, że oboje razem mogli zachłystywać się cudami Włoch, Francji czy Grecji.

Oboje ogromnie troszczyli się o swych przyjaciół. Gdy Józek Natanson będzie klepał w Londynie bez pracy i bez widoków na nią, a miał ofertę pracy we Włoszech, do studia filmowego, co uważał za poniżające dla siebie, Stefa przywołała go do rozsądku, zagroziła, że go nie będzie utrzymywać na garnuszku! W wyniku tego Józek wyjechał do Rzymu i pracował z najśłynniejszymi reżyserami: Fellinim, De Sica, Mankiewiczem, stanął fi-

nansowo na nogi, osiadł pod Rzymem, kupił piękną posiadłość, dochował się dwójki dzieci i był Stefie dożgonnie wdzięczny.

Wierność w stosunku do przyjaciół okazała się też w pełni, gdy podczas trzyletniej choroby redaktora Grydzewskiego — którego przez lata była prawą ręką a po jego śmierci go zastąpiła — odwiedzała w domu opieki co tydzień mimo, że była to duża odległość do pokonania.

Stefę bardzo bolało, gdy się na kimś zawiodła, była ogromnie uczuciowa, choć tego nie chciała pokazywać. Śmierć Adama była dla niej ciosem. Skończyło się tyloletnie idealne partnerstwo. Już dawno przeor klasztoru w Aylesford, gdzie jest większość prac Adama, zapewnił, że oboje będą mogli być pochowani na cmentarzyku przyklasztornym. Żeby nic nie zakłóciło jej ciężkiej żałoby, Stefa zaaranżowała pogrzeb Adama w ścisłym gronie najbliższych i dopiero potem dała nekrolog do „Dziennika Polskiego”. Była osobą bardzo prywatną.

W jakiś czas po śmierci Adama zaczęła tracić wzrok. Mimo to, wciąż interesowała się literaturą, czytała wszystko, choć z dużym wysiłkiem. Szczególnie interesowała się młodymi pisarzami w Polsce. Utrzymywała ścisłe kontakty z młodymi naukowcami w zakresie literatury i historii w kraju.

Ponaglałam Stefę, że powinna się przenieść do wygodniejszego miejsca, gdzie nie byłaby sama, gdzie miałyby opiekę. Odpowiadała mi: nie nalegaj — jak będę gotowa to ci powiem. I tak się stało. Pewnego wieczoru zadzwoniła: „sprzedaję dom”.

Mało jest chyba osób, które w wieku 93 lat same likwidują swoje archiwa, studio męża, sprzedają dom i z dwoma walizkami, fotelem, biureczkiem i kilkoma pamiątkami przenoszą się do domu opieki („Antokol”).

Stefa była nieprzeciętną osobą — wybitnie inteligentna, erudytką, fachową dziennikarką, doskonałą pani domu, wesołą, dowcipną, zaradną, nieprzeciętnie powiedzmy, stanowczą w swoich poglądach — była jak to Anglicy mówią — *woman for all seasons*. Dziwnym zbiegiem okoliczności zmarła tego samego dnia, w którym zmarł Józef Natanson — długoletni przyjaciel ich obojga.

NIEDZIELNE SPOTKANIA

Maria BIELICKA (Wielka Brytania)

Poznałam Stefę zaraz po przyjeździe do Anglii w 1947 r., gdy rozpoczęłam po raz drugi w życiu studia ekonomiczne na Polish University College. Pełniła tam funkcję sekretarki College'u.

Uroczą, uśmiechniętą z piękną koroną czarnych warkoczy upiętych dookoła głowy, udzielała nam wszelkich informacji o tym nowym dla nas, obcym świecie.

Ona, zasiedziała już przez lata wojenne w Londynie, pomagała nam uchodźcom, którzy przywędrowali do Anglii poprzez przeróżne wyboiste szlaki, wdroić się w rutynę normalnego życia.

Na parę lat straciłam Stefę z oczu, gdy skończyłam studia.

Spotkałyśmy się znowu, gdy Kossowscy zamieszkali przy Redcliffe Road na Kensingtonie w pobliżu, gdzie wówczas mieszkałam z siostrą Wandą Zakliską i jej rodziną.

Stałymi punktami spotkań były — polski sklep żywnościowy przy Hollywood Road i kościół angielski o.o. serwitów przy Fulham Road. Zaczęły się wtedy niedzielne „drinki” po mszy na 12-tą. Jednej niedzieli u nich, drugiej u nas.

Stefa była wspaniałą gospodynią i „drinki” zamieniały się nieraz w jakieś wymyślne mini-przyjęcia.

Obie panie — Stefa i Wanda miały wielkie ambicje kulinarne i starały się jedna przez drugą przygotować jak najbardziej oryginalne, jak Stefa nazywała, „smaczki”.

Te niedzielne spotkania były dla nas cudownym oderwaniem się od ciężkiej, jeszcze w tych czasach, londyńskiej codzienności. Intelkt Adama, erudycja Stefy pozwalały przenieść się na inną płaszczyznę życia emigracyjnego.

Oboje Kossowscy stwarzali gościnną, ciepłą i naturalną atmosferę w swym domu, gdzie my, mimo, że nie „literati” czuliśmy się swobodnie i mile widziani.

Naturalnie, nie brakowało gorących dyskusji, w których łagodny Adam przemawiał do Stefy: „ależ, kochanko moja, spójrzmy na to z innej strony”. Powiedzenie to weszło z czasem w rytuał. W ogólnym śmiechu powtarzaliśmy je wszyscy chórem, gdy Stefa czasami zagalopowała się w zażartej dyskusji na „tematy zasadnicze”.

Gdy Kossowscy osiedli już we własnym domu przy Chesilton Road, wizyty stały się rzadsze. Podczas takich wizyt oblewało się hucznie każdy nowy nabytek — a to lodówkę, a to kanapę, a to lampę. Oblewać zawsze było czym, i to nie cieńkuszem.

Gdy i my i oni zaczęliśmy robić wypadki letnie do Europy samochodem — omawialiśmy bez końca nasze wędrowki. Bardzo często okazywało się, że jechaliśmy tą samą trasą, zatrzymywaliśmy się nieraz w tych samych (skromnych!) hotelach.

Nasze opowiadania uzupełniane były wielokrotnie przez Adama wstawkami o tysiącu różnych ciekawostkach, których, ze wstydem przyznawaliśmy, że nie zauważyliśmy. on, jako artysta umiał je znaleźć i należycie ocenić.

Dawaliśmy sobie adresy dobrych noclegów, restauracji. Pamiętam, jak cieszyliśmy się ogromnie, że my i oni uważaliśmy lody w hoteliku na górze w Asyżu za najlepsze w całych Włoszech.

Gdy wałęsanie się po zatłoczonej już Europie zaczynało być zbyt uciążliwe w emerytalnym wieku Kossowscy przyjeżdżali do nas do Hiszpanii, gdzie mieliśmy mieszkanie i spędzaliśmy zwykle dwa letnie miesiące. Przylatywali samolotem na parę ostatnich dni naszego pobytu i zostawali na dłużej. Oboje bardzo kochali tę małą miejscowość, gdzie Stefa rozkoszowała się kąpielą w morzu a Adam malował widoki z balkonu. Byli tam szczęśliwi, że to nie był hotel, że byli razem, że byli sami.

Śmierć Adama przeżyła Stefa bardzo boleśnie, po prostu jej świat się zawalił. Rzuciła się w wir pracy nad wydaniem po angielsku książki o jego twórczości. Był to, właściwie, jedyny bodziec, który trzymał ją przy życiu. Włożyła w tę pracę wiele wysiłku. Gdy dostała pierwszy egzemplarz pięknie wydanej książki zadzwoniła i powiedziała: „Książka wyszła teraz mogę umrzeć”. I ten motyw śmierci pozostał z nią do końca. Jej życie bez Adama, bez pracy nad książką, która łączyła ją z Adamem — skończyło się. Konkretnie — nie widziała już potrzeby życia.

Przygotowała jeszcze pieczołowicie kartony, obrazy, rzeźby i pamiątki po Adamie i przekazała je do Muzeum Archidiecezji Warszawskiej na Solcu w Warszawie.

Jeszcze spotykała się i korespondowała z młodymi naukowcami z kraju, nazywając ich „moi chłopcy”.

Niejednokrotnie znajdowali u niej przytułek, gdy przyjeżdżali do Londynu, radę i mnóstwo potrzebnych im informacji „z pierwszej ręki” o znanych polskich osobistościach ze świata literatury i polityki, zarówno z okresu przedwojennego, wojennego jak i z czasów powojennych w Londynie. Stefa, rzeczywiście była w samym środku tych spraw i czasów.

Stefa była ogromnie uczuciowa i delikatna. Na wiadomość, że siostra moja zmarła w Brompton Hospital, przyszła, wiedząc, że jestem tam z synem siostry, który przyleciał z Ameryki. Nie wiedziałam o tym, bo nie podeszła do nas, choć nas widziała. Powiedziała mi później: „Ja tylko chciałam być blisko was”. Okazała mi wiele serca.

Przez ostatnie lata i Stefie i mnie trudno już było zdobyć się na wzajemne odwiedziny. Spotykałyśmy się więc od czasu do czasu w połowie drogi w kafejce, żeby zobaczyć jak wyglądamy. Natomiast wieczorem odbywałyśmy długie telefoniczne rozmowy, omawiając sprawy małe i wielkie.

Razem patrzyłyśmy na makabrę 11 IX 2001 przylepione do telewizorów ze słuchawką telefonu przy uchu — ona u siebie, ja u siebie. Pamiętam jak w pewnym momencie powiedziała bardzo cicho, że ledwie posłyszałam — „Marysiu, to jest koniec naszego świata — ja już nie chcę żyć”.

Przeżyła jeszcze dwa lata. Sama załatwiła sprawę sprzedaży domu, przeprowadzkę do polskiego domu opieki „Antokol”. Gdy pomagałam jej przy ostatnich czynnościach opuszczania domu i zaproponowałam, żeby już wsiadała do czekającego samochodu, a ja pozamykam wszystko. Spojrzała na mnie dość ostro i powiedziała: „ja mój dom sama zamknę”.

W Antokolu była bardzo szczęśliwa pod serdeczną opieką siostr Felicjanek.

Pochowaliśmy ją w piękny, jesienny dzień we wspólnym grobie z Adamem na cmentarzu opactwa Karmelitów w Aylesford, tak jak sobie tego życzyła.

Odprowadziła ją garstka jeszcze żyjących najbliższych przyjaciół.

ŚWIADECTWA

ROZMAWIAŁ MIROSŁAW KOWALSKI*

Stefania KOSSOWSKA (Wielka Brytania)

Mirosław Kowalski: Kontynuowała Pani dzieło Mieczysława Grydzewskiego, dobrze go Pani znała. Jakim człowiekiem był redaktor „Wiadomości” na co dzień?

Stefania Kossowska: Żył tylko swoim piśmem. Wstawał o szóstej rano — mieszkał pod Londynem — i przyjeżdżał do Londynu pierwszym pociągiem, razem z robotnikami zatrudnionymi w londyńskich fabrykach. Do dziewiątej pracował w redakcji i przed przyjściem Antoniego Bormana, z którym w 1924 r. założył „Wiadomości Literackie”, a który zajmował się sprawami finansowo-administracyjnymi, uciekał, żeby się z nikim nie widzieć, do czytelni British Museum. Jego miejsce w czytelni było zawsze zastawione książkami, tak żeby się nikt do niego nie przysiadł. Grydzewski by chyba dostał szału, gdyby ktoś usiadł koło niego i spróbował, bo ja wiem obgryzać paznokcie albo brzęczeć kluczami. O pierwszej szedł na obiad do pobliskiej restauracji, czasem na pół godziny wpadał do redakcji — nie było to daleko, „Wiadomości” miały swoją siedzibę na Great Russell Street, naprzeciwko muzeum — zabierał pocztę i znowu uciekał. Wracał o piątej, kiedy już nikogo w „Wiadomościach” nie było, i siedział do ostatniego pociągu, którym wracał do domu o dwunastej.

W jaki sposób porozumiewał się ze współpracownikami?

Pisał na maszynie króciutkie listy. Trzy zdania z dziesięcioma odręcznymi poprawkami. „Dziękuję”. „Będę o tej i o tej...”. Nie znosił telefonu, żal mu było każdego kwadransa na rozmowę. Jeśli się z kimś spotykał, to przeważnie w czasie lunchu. Wyłączył się z życia towarzyskiego, z nikim się nie widywał. Myśmy z mężem byli chyba jedynymi, do których przychodził na kolację. Te kolacje to cały rytuał. Tylko w trójkę, tylko w niedzielę, punktualnie co do sekundy. Był czarującym gościem, zawsze serdeczny, podniecony wszystkim co mu się ostatnio przydarzyło, i od razu zaczynający o tym opowiadać. Praca była dla Grydzewskiego jedyną przyjemnością, narkotykiem, on się tą pracą zabijał. Mając 72 lata dostał udaru mózgu. Przez trzy lata żył jeszcze w zakładzie, sparaliżowany, pod koniec niewidzący. To była skłonność rodzinna. W ten sposób umarli jego rodzice, on sam się z taką śmiercią liczył. I mimo to nie oszczędzał się, harował przez osiemnaście godzin na dobę.

* W tekście rozmowy, publikowanej w „Kulturze Niezależnej” w drugim obiegu, autor krył się pod pseudonimem Marek Korab.

Czy to prawda, że chciał te swoje ukochane „Wiadomości” zabrać ze sobą do grobu?

Tak. Liczył po cichu, że się „Wiadomości” skończą razem z nim. „Wiadomości” były prywatną własnością Grydzewskiego, tak samo jak przed wojną „Wiadomości Literackie”. Strzegł jej zazdrośnie i nikogo do niej nie dopuszczał. Nawet Borman, jego najbliższy współpracownik, nigdy nie wiedział, co się ukaże w najbliższym numerze. Było wielkim wyrzeczeniem ze strony Grydzewskiego, że się zgodził, by „Wiadomości” wychodziły nadal, już nie pod jego redakcją, w czasie jego choroby i po jego śmierci. Ale tych „nowych” „Wiadomości” on już nigdy nie czytał; gdy Borman przynosił mu do zakładu nowy numer, Grydzewski go nawet nie otwierał, czasem tylko spoglądał na ostatnią stronę, na swoją stałą rubrykę „Silva rerum”, którą prowadził dopóki zdrowie pozwalało.

Grydzewski oddał nie tylko swoją własność, ale też zabezpieczył jej byt, stwarzając fundusz...

Nie było żadnego funduszu. Nikt nie wiedział w jaki sposób Grydzewski zdobywał pieniądze na wydawanie „Wiadomości”. Raz dostał jakąś zapomogę stąd, raz stamtąd, jego manewry finansowe to cała historia. Jak już był w zakładzie, Antoni Borman otrzymał z Niemiec odszkodowanie, parę tysięcy funtów, i wkrótce umarł. Grydzewski nie znosił się z Bormanem z powodów czysto charakterologicznych, to były dwa zupełnie inne typy ludzkie — ale byli wobec siebie niezwykle lojalni. Obaj samotni zrobili na siebie wzajemnie testamenty i po śmierci Bormana to jego odszkodowanie przeszło na Grydzewskiego. Grydzewski stworzył trust — po polsku to się chyba nazywa spółka powiernicza — powołał do niego Wierzyńskiego, Sakowskiego, Raczyńskiego i mnie, i nam właśnie przekazał „Wiadomości”. Następcą Grydzewskiego został Michał Chmielowiec — od listopada 1966 r. jego nieformalny zastępca — poeta, krytyk literacki, pracownik Radia Wolna Europa, człowiek świetnie się do tej pracy nadający i niezwykle do niej zapalony. Chmielowiec redagował pismo przez dwa lata, ale w styczniu 1969 r. poszedł do szpitala na operację katarakty obu oczu. I wtedy zaczęła się tragedia, kto go zastąpi? Juliusz Sakowski mnie przydusił, żebym się zgodziła na dalsze wychodzenie pisma. Ja — bardzo niechętnie — byłam dziennikarką, ale nigdy gazety nie redagowałam — wyraziłam zgodę. I jakoś mi poszło. Chmielowiec był poważnie chory, szedł do szpitala na dwa miesiące, na pół roku, na trzy tygodnie i wtedy ja go zastępowałam. Było to o tyle zabawne, że myśmy nigdy nie pracowali razem w redakcji. Raz tylko, w ciągu godziny, Chmielowiec powiedział mi co i jak, pokazał jakieś teczki... Przez cały 1973 r. Chmielowiec już nie przychodził, na początku 1974 r. zmarł i wtedy ja — z konieczności — zostałam redaktorem „Wiadomości”.

Dlaczego z konieczności? Nie było chętnych na to stanowisko?

Owszem, byli. Tacy redaktorzy, co chcieli tylko dawać teksty maszynistce, to by się znaleźli. A tu trzeba było redaktora, który będzie jednocześnie dyrektorem administracyjnym, kasjerem, maszynistką. W „Wiadomościach” zajmowałam się dosłownie wszystkim: odpisywałam na listy, obliczałam honoraria, załatwiałam sprawy bankowe, nie mówiąc już o czytaniu i adiustowaniu tekstów, łamaniu numeru, wybieraniu zdjęć i ilustracji, robieniu rewizji... Urzędnik przychodzący na trzy godziny i załatwiający prenumeraty oraz pani — też na trzy godziny do pomocy w korekcie, no i ja — to była przez wszystkie lata cała redakcja „Wiadomości”.

Redagowała Pani „Wiadomości” w stylu Grydzewskiego, stylu nieco anachronicznym, nie przystającym do tego zwłaszcza, co się działo w kraju pod koniec lat 70. Czy nie myślała Pani o odświeżeniu bądź nawet zmianie formuły pisma, o wprowadzeniu na jego łamy — w większym niż dotychczas zakresie — młodych twórców z kraju i tzw. nowej emigracji, o wyjściu poza polski zaścianek?

O odświeżeniu — myślałam, o zmianie — nie. Zmiana formuły pisma byłaby sprzeniewierzeniem się Grydzewskiemu. Grydzewski miał swoje zasady i te zasady trzeba było uszanować. Stronił od bieżącej polityki i nigdy nie zamieszczał artykułów politycznych na aktualne tematy. Był lojalny wobec swoich autorów — jak się już kogoś drukowało, to nie było mowy o atakowaniu go na łamach. Nie uznawał żadnych rocznic — jak mu się powiedziało, że jest stulecie Niemcewicza, to można było być pewnym, że nic się o Niemcewiczu w najbliższym czasie nie ukaże. Na starość zaczęły mu się nadzwyczaj podobać wspominki rozmaitych panuś ze szlacheckich dworów — drukował tego tyle, że już człowiek wiedział na pamięć co się w tych dworach działo — i z tymi wspominkami ja, oczywiście, musiałam zrobić porządek. I podobnie z poezją, bo Grydzewski — to bardzo śmieszne powiedzieć — człowiek, który właściwie stworzył całą szkołę poetycką, tak naprawdę nie znał się na poezji. Jemu się podobał Asnyk, Konopnicka i ich odpowiedniki w nowoczesnej literaturze. Czasem drukował wierszydła tak okropne... Tej akurat tradycji ja kontynuować nie mogłam. Drukowałam rzeczy, które Grydzewskiemu na pewno by się nie spodobały, drukowałam z największą przyjemnością, zresztą — wiersze młodych poetów z kraju, niektórych pod prawdziwym nazwiskiem, innych pod pseudonimem. Ale o żadnej radykalnej zmianie linii programowej pisma nie mogło być mowy. Po pierwsze dlatego, że ja sama nie miałam ambicji nowatorskich, a po drugie — że nie było młodych, którzy chcieliby przejąć „Wiadomości”. I chyba dobrze, że tak się stało. „Wiadomości” zeszły ze sceny wraz z pokoleniem, które je stworzyło. Pokolenie nowe, pokolenie „Solidarności” powinno mieć i ma pisma nowe, inaczej robione i dla innych odbiorców przeznaczone.

Czy „Wiadomości” zeszły ze sceny „honorowo”, tak jak tego chciał Grydzewski?

O, tak! Nie było grosza długu, wywiązaliśmy się ze wszystkich zobowiązań. Dzięki pomocy pani Karoliny Lanckorońskiej udało mi się znaleźć „schron” na archiwum „Wiadomości” — mają one swój własny pokój w Fundacji Lanckorońskich, tam są dokumenty, listy od autorów, a nawet meble, biurko Grydzewskiego... Nic się nie zmarnowało. Ostatni numer pisma — o znacznie powiększonej objętości — jest taki, że nawet Grydzewski by się go chyba nie powstydział.

Do ostatniej chwili trwała zbiórka pieniędzy na fundusz mający ratować pismo, prezydent RP na uchodźstwie, Edward Raczyński, apelował, by nie dopuścić do „zagaśnięcia pochodni wyniesionej z Kraju”, ale „Wiadomości” przestały się ukazywać — paradoks? — na początku 1981 r., gdy świat — i Polacy po nim rozsiadani — z napięciem wpatrywał się w Polskę.

Żaden paradoks, tylko splot okoliczności. Finansowych, technicznych, życiowych. Przy dzisiejszych kosztach druku i opłat pocztowych nawet największa ofiarność czytelników nie zabezpieczy bytu takiego pisma, jakim były „Wiadomości”. Potrzebna jest stała dotacja, a tej „Wiadomości” nie miały. Czytelnicy pisali do nas: „Nie macie pieniędzy, a drukujecie się na takim drogim, kredowym papierze”, nie wiedzieli, że to był właśnie papier najtańszy, bo mało używany, niemodny.

Niemodny też był format „Wiadomości”. Ale trzy ostatnie numery ukazały się w formacie nieomal o połowę zmniejszonym, już jako miesięcznik. Czy przejście z cyklu tygodniowego na miesięczny było ostatnią próbą ratowania pisma?

To była konieczność techniczna, a nie jakaś rozpaczliwa próba ratunku. Ja już nie widziałam możliwości dalszego wydawania „Wiadomości”. Wszystko się kończyło. Wymówiono nam lokal, drukarnia była tak stara, że się już nie mogła zmodernizować, jej właściciel bankrutował, a zecer, który od lat składał „Wiadomości”, zmarł. Ostatnie numery drukowałam w „Librze”, dla której cykl tygodniowy był nieosiągalny, a i z miesięcznym miałam spore trudności, dość powiedzieć, że ostatni numer — kwietniowy — wyszedł dopiero w czerwcu.

Czy „zgaśnięcie” „Wiadomości” wiązało się w jakiś sposób z niemożnością znalezienia następców, z konfliktem młodzi–starzy?

Ten problem w ogóle nie istniał.

Może w piśmie. A tak na co dzień?

Konflikt niewątpliwie istnieje, ale też musi się skończyć, bo kończy się ta pierwsza, wojenna emigracja. Młodzi z kraju przyjeżdżający tu, do Anglii, widzą bogactwo starej emigracji, te jej domy, ogródki, ale nie chcą wiedzieć, że ta zamożność została wywalczona pazurami, pracą ponad siły w ciężkich powojennych czasach. Że emigracja dorobiła się domów, ale też i chorób. Młodym się wydaje, że to oni pierwsi wymyślili opór przeciw komunizmowi, że to oni są największymi ofiarami systemu komunistycznego, że starzy nic nie rozumieją i mają tylko obowiązki. Zapominają, że bez emigracji wojennej mieliby tu sto razy gorzej, bo musieliby zaczynać od początku. Są niecierpliwi, chcieliby wszystko od razu, już dziś, bez wysiłku.

Przytłaczająca większość nowych emigrantów przybyła tutaj z powodów ekonomicznych, a nie politycznych, w czym przypomina Polonię amerykańską. Pani w swojej publicystyce wielokrotnie przestrzegała przed przeistaczaniem się bojowej emigracji politycznej w pogodzoną z władzami PRL, sentymentalną Polonię.

Zacznijmy od tego, że nikt z nas, którzy w czasie wojny znaleźli się na uchodźstwie, nie myślał o emigracji, o pozostaniu tu na stałe. Myśmy wszyscy codziennie wracali do Polski. Moja mama kupowała różne rzeczy do mieszkania w Warszawie, robiła zapasy, przez całą wojnę szykowała się do powrotu. Gdy przyszła Jałta, cofnięcie uznania rządowi, przeżyliśmy to w sposób straszny. Nasze życie się przełamało. Większość — dziewięćdziesiąt pięć procent — zdecydowała się do Polski nie wracać. I od tego momentu można o nas mówić jako o emigracji politycznej, choć my — ta świadoma swoich zadań część uchodźstwa — raczej tego określenia nie używamy. Emigrant to ktoś, kto wyjeżdża ze swego kraju, nas na obczyźnie rzuciła wojna. Oczywiście, są wśród Polaków, którzy zostali w Anglii, emigranci różnego typu. Jest inteligencja, która osiedliła się w Londynie — to ci, którzy stworzyli pewną filozofię trwania na emigracji. Są byli żołnierze, osadnicy z Kresów, ludzie, którzy nigdy przed wojną nie byli za granicą; ich patriotyzm przypomina nieco patriotyzm Polonii amerykańskiej, choć jest od amerykańskiej mniej „pokojowy”, zabarwiony doświadczeniami z Rosji, zawsze z pieśnią „Ojczyznę wolną rącz nam wrócić Panie” i orłem w koronie. Ci emigranci, tak jak i my, nienawidzą komunizmu, ale poprzyjmowali angielskie paszporty, chodzą do reżymowej ambasady po wizę do w ł a s n e g o kraju, jeżdżą do komunistycznej Polski.

A swoją polskość często ograniczają do kultywowania folkloru, czego również Pani nie lubi.

Oczywiście. Ja w ogóle nie jestem zwolenniczką folkloru — wydaje mi się, że to najłatwiejsze wyjście, jakby stworzone dla ludzi, którzy wolą zajmować się pozorami, a nie rzeczami istotnymi, i swoją polskość traktują jako ozdobniki, a nie sens życia. Krakowski strój czy siano pod obrusem na wilię może mają jakieś znaczenie, ale mnie nie przekonują. Tak jak nie przekonują mnie dzieci, które nie mówią po polsku, a tańczą krakowiaka. Bardziej cenię umiejętność mówienia czy pisania po polsku niż umiejętność wywijania hołubców.

Jakie są w ogóle zadania emigracji? Tej nowej i tej starej?

Te zadania się nie zmieniły. Emigracja musi nadal dawać świadectwo, że Polska nie jest wolna. Musi podtrzymywać polską kulturę i chęć odzyskania niepodległości, pomagać krajowi. Emigracja to ta część narodu, która jest wolna; im więcej wśród niej ludzi, któ-

rzy działają na rzecz niepodległej Polski — w różny sposób: w pracy zawodowej, literackiej czy naukowej, poprzez działalność społeczną czy polityczną — tym lepiej. Jednym z pierwszoplanowych zadań — mówiliśmy już o tym — jest utrzymanie tych licznych instytucji kulturalnych czy charytatywnych, które emigracja wojenna zbiorowym wysiłkiem stworzyła.

Wszystkich? Nowa emigracja jest znacznie mniej liczna od starej, obce są jej też spory, które podzieliły emigrację wojenną.

Przynajmniej tych najważniejszych: Instytutu Polskiego i Muzeum im. gen. Sikorskiego oraz Biblioteki Polskiej. Jest rzeczą naturalną, że jedne instytucje, organizacje czy partie umierają, a inne — w miarę potrzeby — się rodzą. Taką instytucją, która przeżywa dziś drugą młodość, jest Komitet Obywatelski Pomocy Uchodźcom. Powstał w roku 1940, by opiekować się Polakami napływającymi do Wielkiej Brytanii, i przez wiele lat pomagał byłym żołnierzom w urządzaniu się, zakładaniu nowych warsztatów pracy, prowadził bezpłatną przychodnię lekarską. Później jego pierwszoplanowym zadaniem stała się opieka nad ludźmi starymi i często samotnymi — komitet stworzył dla nich specjalny dom, „Antokol”, pod Londynem. Dziś w związku z napływem nowej fali emigrantów z Polski komitet znowu udziela im pożyczek i pomocy na zagospodarowanie się.

Czy ci nowi emigranci napływający do Londynu w latach 70. i 80. zburzyli stereotyp Polaka — emigranta wojennego, żołnierza alianckiej armii — dobrego, skromnego i uczciwego pracownika?

Tak, ta nowa emigracja jest niewątpliwie inna, bo ukształtowała się przecież w innych warunkach. Czy pan wie, że istniał tu w latach 40. Komitet Opieki nad Więźniami, który rychło się rozwiązał, bo nie miał nic do roboty. Było może kilkunastu więźniów Polaków w angielskich więzieniach — to wiele mówi o morale ludzi, którzy się tutaj osiedlili. Kiedy ja tu przyjechałam, Londyn — mimo conocnych bombardowań — był miastem cichym i spokojnym. Obowiązywało zaciemnienie, ale nie słyszałam, żeby ktoś kogoś w tych ciemnościach napadł — dziś boję się wyjść wieczorem na ulicę. Jedyni Murzyni, jakich znałam, nazywali się Wojtek i Leszek, byli polskimi harcerzami, ich matką była Polka, a ojciec muzykiem jazzowym w Krakowie. Polacy pracowali ciężko, mieszkali w prymitywnych warunkach. Emigracja to nie były i nie są żadne kokosy, tylko długie lata pracy na domek, na wykształcenie dzieci, na zabezpieczenie sobie starości.

Jak powodziło się wtedy pisarzom, poetom?

Żle. Wszystkim Polakom było wtedy bardzo ciężko. Mieli za sobą przejścia wojenne, nadszarpnięte zdrowie — i minimalne możliwości zarabiania na życie pisaniem, bo piśma polskie były i są biedne. Przyjmowali więc każdą pracę — dopiero po kilku latach większość z nich znalazła zajęcie najbliższe twórczości literackiej: pracę dziennikarską w BBC, Głosie Ameryki, a przede wszystkim w Wolnej Europie — w Monachium lub w jej londyńskiej filii.

Niektórzy wrócili do kraju. Wcześniej lub później. Wrócił Tuwim, Słonimski, Pruszyński, Zofia Kossak, Kuncewiczowa, Cat Mackiewicz, Parnicki, Wańkowicz...

Nie ma prostej odpowiedzi, dlaczego pisarz wraca do okupowanego kraju. O powrocie decyduje najczęściej splot okoliczności: tęsknota za ojczyzną, trudne warunki egzystencji, brak czytelników, jakieś koncepcje polityczne... Byli wśród nas ludzie, którzy po prostu nie mogli fizycznie znieść izolacji od swego kraju. Taki był Zygmunt Nowakowski, taki był Adam Ciołkosz — oni aż do końca nie mogli sobie znaleźć w Anglii miejsca, żyli tu jak na Marsie, ale byli twardzi, nie wrócili. Kuncewiczowa jest z tych, co to są

zawsze z każdym rządem. Chciała wrócić do swojego domu w Kazimierzu, chciała żyć wygodnie, jeździć za granicę, dostawać nagrody. Nie, to nie była świetlana postać.

Pruszyński.

Wrócił i zapłacił za to życiem. On nigdy nie napisał ani jednego prokomunistycznego słowa. Miał swoje koncepcje — że Wielopolski, że trzeba się z Rosją porozumieć, że wszystko się ułoży. Ku swojemu niezadowoleniu został mianowany posłem w Holandii. W pewnym momencie wezwano go z powrotem do Polski. On już wiedział, że chodzi o działalność w czerwonej Hiszpanii — wtedy w Polsce rozprawiano się akurat z dąbrowszczakami — i ta jego śmierć w wypadku samochodowym raczej nie była przypadkowa. Powrót Cata Mackiewicza to sprawa jego ambicji politycznych — zrobiono go tu na emigracji premierem, ale nikt tej nominacji nie brał poważnie. Mackiewicz tak się nadawał na premiera, jak... Szkoda słów.

Słonimski, Tuwim.

Tuwim, polityczny idiota, był zaczarowany komunizmem i Rosją. Pisał pięknie po polsku, to wszystko, co mogę powiedzieć o Tuwimie, polskim patriocie. Słonimski to z kolei, według mnie, „bezpieczny bohater”, który tak się ustawia, żeby niczym nie ryzykować. Namawiał innych do powrotu, ale sam tak od razu nie wrócił, choć się po tamtej stronie zadeklarował. Pozostał w Londynie jako dyrektor reżymowego Instytutu Kultury Polskiej, później uciekł stąd na parę lat do UNESCO i wrócił do Polski dopiero po śmierci Stalina, kiedy już mu nic w Polsce nie groziło. Stał się w kraju bohaterem młodzieży, znanym opozycjonistą i jako opozycjonistę podejmowano go po latach w Londynie.

Dlaczego mówi Pani, że uciekł? Czy był tutaj bojkotowany?

Oczywiście. Nikt, absolutnie nikt nie utrzymywał z nim żadnych stosunków, wtedy takie sprawy stawiało się na ostrzu noża. Ludzie byli obolali, jakby pokryci ranami. Łatwo było człowieka dotknąć. Współpraca z reżymem, jakiś kontakt z reżymowymi instytucjami — drukowanie w kraju i akceptowanie w ten sposób komunistycznej dyktatury — było nie do pomyślenia!

Pani nigdy nie myślała o powrocie? Nawet po październiku 1956?

Nie, nigdy nie miałam złudzeń. Ale też moja sytuacja była może łatwiejsza: nie miałam w Polsce nikogo bliskiego, moi rodzice, mąż byli tutaj. Mąż wrócić nie mógł — wyszedł z sowieckiego więzienia po układzie Sikorski–Majski, mając do odsiedzenia jeszcze cztery lata. A ja byłam i pewnie nadal jestem na czarnej liście cenzury PRL.

„Kultura Niezależna” 1989 nr 50.

O „WIADOMOŚCIACH”

ROZMOWA EDWARDA DUSZY

Stefania KOSSOWSKA (Wielka Brytania)

Edward Dusza: Jest Pani trzecim redaktorem „Wiadomości” po założycielu Mieczysławie Grydzewskim i Michale Chmielowcu. Czy może Pani opowiedzieć nam o przeszłości tego pisma, a przede wszystkim o głównych celach?

Stefania Kossowska: Przeszłość „Wiadomości” jest jednocześnie złożona i prosta. Prosta dlatego, że pismo założone w Warszawie przed 57 laty — w styczniu 1924 — przez Mieczysława Grydzewskiego przetrwało pod jego redakcją 43 lata i dalszych 14 do dzisiaj, nie tylko w tej samej formie zewnętrznej co dawniej, ale również w pełnej zgodzie z wyznaczonym przez niego kierunkiem i półwiekową tradycją. Wojna i powojenne koleje losu skomplikowały tę zasadniczą prostotę. Pismo najpierw zmieniło w 1940 r. w Paryżu, gdzie znalazło się ze swym redaktorem, nazwę, zastępując przymiotnik „Literackie” na „Polskie”, a potem już w Londynie zrezygnowało z przymiotnika i pozostało jako „Wiadomości”. Jak to się wszystko stało i dlaczego wyjaśniają liczne opracowania na temat „Wiadomości”, m.in. w książce wydanej na XXX-lecie pisma i w *Książce o Grydzewskim*, wydanej po jego śmierci.

Na pytanie o główne cele pisma wyręczę się słowami redaktora Grydzewskiego, które przytacza Stanisław Baliński w *Książce o Grydzewskim*. Na pytanie, zadane mu wtedy gdy zakładał pismo, jaka będzie jego ideologia, Grydzewski — jak pisze Baliński — „pienił się i krzychał: Żadnej ideologii! Żadnej doktryny, ani ideowej ani artystycznej! Musi to być trybuna jak najszersza, obejmująca wszystkie przejawy życia literackiego i artystycznego. Musi to być trybuna śmiała, nowoczesna, postępująca... i na tym koniec!”. Grydzewski do końca odrzekał się od wszelkich programów. Natomiast trzymał się z żelazną konsekwencją pewnych zasad, bardzo rzadkich w polskich stosunkach, a od których i ja staram się nie odstępować. Do zasad tych należy absolutna bezstronność, i kategoryczna odmowa załatwiania w piśmie jakichkolwiek porachunków, co obowiązuje zarówno redaktora jak i autorów (których nieraz trzeba z konieczności poskramiać!). Niewiązanie się z żadnym kierunkiem, politycznym czy literackim, nadało „Wiadomościom” eklektyczny charakter, który pozwalał zawsze, jak i pozwala do dziś, drukować w „Wiadomościach” każdego dobrego autora.

Jak wiadomo, redaktor Mieczysław Grydzewski był z krwi i kości historykiem, uczniem i wynawcą Askenazego i starał się zachować i przekazać dla przyszłej użyteczności

wspomnienia, które według niego — należało utrwalić. Zarzucano mu więc popieranie „wspominkarstwa”. Trudno się z tym zgodzić, bo przecież wiele artykułów w Pani piśmie dotyczy przede wszystkim spraw aktualnych.

Znam ten zarzut skłonności do „wspominkarstwa”, które wypominano Grydzewskiemu. Jeszcze nieraz słyszę go dzisiaj, przeważnie zresztą od ludzi, którzy „Wiadomości” od dawna nie czytają, albo czują do nich jakąś niechęć. O czym dzisiaj pisze się głównie na świecie? Utworów oryginalnych — jak powieści — jest coraz mniej, natomiast zarówno w Polsce jak i na Zachodzie — zresztą z odmiennych powodów — bez przerwy wraca się do przeszłości. Wystarczy przejrzeć stopy książek w byle wielkiej księgarni, lub czytać o nich recenzje — niemal sama historia. Historia ludzi, wydarzeń, rzeczy, biografie, „wspomniki”. W Anglii od paru lat na liście największych „bestsellerów” jest autentyczny domowy dzienniczek pewnej nieznannej „edwardiańskiej lady”. Na kulturę składa się dorobek ludzkości w ciągu dziejów. Więc jakże — zajmując się kulturą — do przeszłości nie wracać?

Grydzewski był w specjalnej sytuacji, wydając „Wiadomości” w czasie wojny i po wojnie. Przed wojną „Wiadomości Literackie” zajmowały się prawie wyłącznie i gorąco współczesną im rzeczywistością. Nie darmo ktoś, pisząc o nich niedawno w kraju — gdzie wciąż są tematem rozważań, m.in. w ostatnim numerze „Więzi” — nazwał je „zwierciadłem epoki”. Wojna stworzyła lukę w historii polskiej. Po fizycznym zniszczeniu kraju i jego historycznego dorobku przyszło późniejsze, trwające do dziś fałszowanie przeszłości. W tej sytuacji Grydzewski uważał za swój obowiązek ukazywać prawdę tej przeszłości, pisząc o historii, przedrukowując dawnych autorów (których rozrywano podczas wojny), drukując wspomnienia.

Wiemy, że jest Pani związana z piśmem od wielu lat. Jeden z członków naszej redakcji zwrócił uwagę, po przeczytaniu Pani książki „Jak cię widzę, tak cię piszę”, że zrobiono Pani wielką krzywdę ofiarując kierowanie piśmem, głównie dlatego, że zajęcia związane z redagowaniem pisma nie pozwalają Pani poświęcić się własnej twórczości. Wiadomo nam, że redaguje Pani pismo sama. Jest to praca ciężka i na pewno nie do pozazdroszczenia.

Jestem rzeczywiście związana z „Wiadomościami” od wielu lat — zaczęłam je czytać w czwartej klasie gimnazjalnej. Ale zbliżenie osobiste nastąpiło znacznie później w Londynie. Przyjaźniliśmy się oboje z mężem z redaktorem Grydzewskim jeszcze w czasie wojny. Parę razy umieściłam wtedy w „Wiadomościach” jakieś opowiadanie, ale stale zaczęłam prowadzić w nich rubrykę pt. „W Londynie”, podpisywaną „Big Ben” — w 1954 r. A na początku 1969 r. zaczęłam je redagować na zmianę z Michałem Chmielowcem. Przyjemnie mi słyszeć to co Pan powiedział o mojej książce, ale jeszcze przyjemniej byłoby mi wrócić do pisania. Niestety, nie mogę nikogo winić za obarczenie mnie pracą w „Wiadomościach”, która nie pozwala mi na robienie czegokolwiek innego. Jestem jednym z kilku powierników „Wiadomości”, którym Grydzewski powierzył swoje pismo i gdy Chmielowiec, wybrany przez nas redaktor, zaczął chorować, najpierw po parę miesięcy w roku a od 1973 r. praktycznie bez przerwy — nie mogąc znaleźć nikogo na jego miejsce, zdecydowałam się — z wielkimi oporami, wziąć na siebie redagowanie pisma na czas jego nieobecności. Jako *trustee* czułam się odpowiedzialna za dalsze trwanie „Wiadomości” a nie było nikogo innego na zastąpienie Chmielowca. Nie wiedziałam, że to będzie „wyrok dożywotni”. Może *free-lance* — dziennikarstwo, które uprawiam zawodowo od ponad 40 lat — sprawiało mi znacznie więcej satysfakcji i pozwalało na pozostawienie jakiegoś marginesu prywatnego życia, którego w obecnych warunkach jestem całkowicie pozbawiona.

Oczywiście wie Pani, że sytuacja wszystkich pism, ukazujących się na emigracji, jest bardzo ciężka. Niektóre z amerykańskich dzienników polonijnych są subsydiowane, wy-

dawcy znajdują różne źródła poparcia finansowego dla pisma. Ostatni apel „Wiadomości” przypominał, że „świątynia emigrancka” (tak nazywała „Wiadomości” „Gwiazda Polarna”) może zostać zamknięta i że życie literatury polskiej na emigracji poniesie przez to niepowetowane szkody. „Wiadomości” żyją tylko z prenumerat. Patrząc na sytuację pisma ze Stanów Zjednoczonych jesteście pełni podziwu, że ciągle ono wychodzi. Jak przedstawia się w chwili obecnej przyszłość „Wiadomości”? Czy uważa Pani, że bez stałych subwencji pismo może przestać wychodzić?

Nie tylko pisma emigracyjne zagrożone są w swym istnieniu, ale i inne, zwłaszcza te o małym zasięgu, poświęcone głównie kulturze, a więc elitarnie. Niedawno dowiedzieliśmy się z prasy o niebezpieczeństwie zamknięcia amerykańskiego pisma „Harper’s”, w którym pisali najwybitniejsi pisarze amerykańscy. Pismo zostało uratowane przez konsorcjum naftowe Atlantic Richfields. My niestety nie możemy liczyć na taką pomoc. Zresztą nasze kłopoty są nie tylko finansowe. Brak nam ludzi, o odpowiednich umiejętnościach, by takie pismo wydawać i którzy mogliby sobie na taką pracę pozwolić, wiedząc, że nie mogą z tego żyć. Dostyc szczegółowo mówiłam o tym na niedawnym „Wieczorze «Wiadomości»”, urządzonym w Londynie, z którego sprawozdanie zostało ogłoszone w „Wiadomościach” z 17 sierpnia br. [1980]. Sytuacja jest bardzo trudna, ale mamy różne projekty i może znajdziemy jakąś ułatwioną formę wydawania „Wiadomości”.

Czytaliśmy ostatnio list czytelnika z USA, skierowany do redakcji „Wiadomości”, gdzie proponował on przenieść pismo do USA. Znając sytuację na tym terenie uważamy to za pomysł poroniony. Polski Londyn ciągle wywiera wpływ na emigrację w Stanach Zjednoczonych, Kanadzie i Australii. Autorzy, publikujący w londyńskich „Wiadomościach” nie zdają sobie często sprawy, że artykuły ich są wielokrotnie powtarzane (bez wiedzy redakcji „Wiadomości”) przez pisma emigracyjne poza Wielką Brytanią. To, że „Wiadomości” są pilnie czytane również i w Polsce, świadczy odnotowywanie czy powoływanie się na utwory przez nie zamieszczone w opracowaniach krajowych (na przykład ostatnio w „Utworach zebranych” Krzysztofa Kamila Baczyńskiego czy wstępie Michała Sprusińskiego do wierszy Aleksandra Janty). Wynika z tego, że „Wiadomości” łącznie z „Dziennikiem Polskim” i „Tygodniem Polskim” stanowią swoistą „agencję informacyjną” nie tylko dla pism emigracyjnych. W odpowiedzi na list wspomniany wyżej oświadczyła Pani, że pismo związane jest z Londynem. Stąd rodzi się też pytanie, czy pismo Pani jest informowane o życiu literackim poza stolicą Wielkiej Brytanii?

Wydaje mi się, że tak. Dostaję teksty od polskich autorów ze wszystkich stron świata — z Nowej Zelandii, Południowej Afryki, Wenezueli, nie mówiąc o Europie i Ameryce. Nie myślę jednak, że można to nazwać „życiem literackim”, czyli istnieniem jakiegoś ośrodka poza Londynem, może coraz bardziej — Stanami Zjednoczonymi.

Niektórzy z czytelników „Wiadomości”, zwłaszcza starszego pokolenia, żalą się, że „Wiadomości” są inne niż dawniej. Wydaje nam się, że obecna redakcja kontynuuje działalność swego założyciela, chociaż rzeczywistość dzisiejsza jest zupełnie inna, chociażby ze względu na liczne zgony stałych współpracowników. Jakie jest Pani zdanie na ten temat?

Każdy redaktor Panu powie, że nie można zadowolić wszystkich czytelników. To na co jedni się skarżą, inni uważają za zaletę. Pismo żywe musi zmieniać się wraz z otaczającą je rzeczywistością. Ale zmiany w „Wiadomościach” są ewolucyjne, bez żadnych radykalnych posunięć. Po prostu dzisiaj pisze się inaczej i o czym innym niż 30 czy 50 lat temu. Staram się utrzymać charakter pisma, ustalony przez redaktora Grydzewskiego, z tym, że może bardziej mnie niż jego pociągają nowe zagadnienia, nowe formy, nowy ton.

W swojej książce „Jak cię widzę, tak cię piszę”, sprecyzowała Pani swoje opinie na temat emigracji politycznej, które nie różnią się od naszych. Czy obecnie, jako redaktor pisma, kieruje się Pani tymi zasadami, które wyłożyła Pani wcześniej w swoim artykule?

Jestem w pełni wierna temu co na ten temat myślałam i pisałam dawniej. I przyznaję, że cieszy mnie, że zmienił się stosunek do „przekonań emigracyjnych”, który przez długi czas po wojnie był modny, wśród różnych *fellow-travellers* lub ludzi nierozgarniętych i pogardliwie nazywany był „zacofaniem niezłomnych”. Dzisiaj zdarza mi się czytać w wypowiedziach młodych dysydentów w kraju czy ich zwolenników na zachodzie niemal słowo w słowo to samo, co myśmy wtedy pisali.

Jaki jest stosunek „Wiadomości” do pisarzy opozycji w kraju?

Pełen entuzjazmu — jeśli dobrze piszą. Nie odróżniam pisarzy według kraju, w którym piszą tylko według tego CO piszą. Są dla mnie częścią tej samej polskiej literatury tu, tam, czy gdzie indziej. Z radością zamieszczam w „Wiadomościach” przedruki z pism ukazujących się w kraju poza cenzurą a także oryginalne utwory, które coraz częściej dostają wprost z kraju — choć często nie pod prawdziwym nazwiskiem autora.

Z całej naszej rozmowy wynika, że „Wiadomości” nie są zagrożone ze względu na brak autorów. Chodzi przede wszystkim o stronę finansową. Ten zaś fakt sprowadza nas do smutnego wniosku, że najwyraźniej nie ma zbyt wielu entuzjastów dobrej literatury na emigracji. Gdyby pismo miało debiit w Polsce, na pewno sprawa przedstawiałaby się inaczej. Czy nie uważa Pani, że gdyby nastąpiło połączenie wszystkich emigracyjnych pism poprzez utworzenie przy najwyższych „władzach” emigracji (jak Kongres Polonii czy Rada Koordynacyjna Polonii Wolnego Świata) odpowiedniego ośrodka, który miałby na celu popieranie i popularyzowanie prasy sprawa mogłaby wyglądać inaczej? Wiadomo nam, że na ostatnim zjeździe przedstawiciele polonijnych środków masowego przekazu w Waszyngtonie niektórzy redaktorzy pism polonijnych wręcz domagali się przejścia z języka polskiego na angielski uważając tym samym, że prasa polskojęzyczna nie ma racji bytu (przynajmniej w Stanach Zjednoczonych). Z drugiej strony wielu młodych, przybywających do Stanów Zjednoczonych nie ma w ogóle pojęcia, że „Wiadomości” istnieją, bo lokalne pisma nie ogłaszają nie tylko nadesłanych książek, ale żadnych adresów. Wyjątek stanowi tu jedynie „Gwiazda Polarna”, która odnotowuje wszystkie nowości wydawnicze z podaniem adresu i cen poszczególnych książek i która również przez pewien czas zamieszczała ogłoszenia „Wiadomości”. Jak z tego widać, współpraca taka jest możliwa.

Gdyby doszło do połączenia wszystkich pism emigracyjnych — w co ani przez chwilę nie wierzę — byłabym temu najgoręcej przeciwna i nigdy nie zgodziłabym się na przyłączenie „Wiadomości” do takiego tworu. Jaki byłby wówczas cel wydawania wielu pism? Wystarczyłoby jedno, pisane pod takie czy inne dyktando. Jakikolwiek nadrzędny ośrodek — bez względu na wartość idei, która by mu przyświecała — to koniec wolności słowa, o którą przecież wszyscy walczymy. Jestem wrogiem wszelkiego konformizmu. „Gwiazda Polarna” prowadzi naprawdę bardzo pożyteczną działalność kulturalną, którą śledzę z daleka. Jestem też wdzięczna pismu za tak życzliwy stosunek do „Wiadomości”, które — za pośrednictwem „Gwiazdy” może pozyskają wielu nowych czytelników.

Redagując „Wiadomości”, ma Pani pewnie swoich ulubionych autorów. Czy może Pani powiedzieć coś na temat nowych twórców, którzy współpracują z Pani pismem?

Nawet gdybym miała „ulubionych” autorów nie mogłabym się do tego przyznać jako redaktor. Ale nie mogę ukryć, że specjalnie cieszę się nowi, młodzi autorzy, niektórzy

bardzo dobrzy i coraz lepsi, gdy stale piszą. Chyba jedna trzecia obecnych autorów „Wiadomości” urodziła się już po wojnie. Najmłodszy z nich urodził się w 1958 roku!

Na zakończenie: wierząc, że „Wiadomości” przetrwają kryzys, życzymy Pani i piśmie dalszych, długoletnich osiągnięć i potrojenia nakładu.

„Gwiazda Polarna” (Stevens Point) 11 X 1980.

WSPOMNIENIA – BIOGRAFIE

KRONIKARZ ŻYDOWSKIEGO WILNA RAFAEL CHWOLES (1913–2002)

Już w 1933 r., gdy Chwoles wystawiał swe pierwsze obrazy, „odkrył się artysta, który był podobny tylko do siebie”. Przedstawiały zgarbione, obrośnięte domy, dachy pojedyncze i łączące się z innymi, glinę, trawy i obłoki. Te chatki były jak ich lustrzane odbicia na tafli głębokiej Wilii, albo ich wizje zapamiętane w naszych duszach — wyłowione przez artystę i ponownie umieszczone w pejzażu.

Dopiero później, po wielkim kataklizmie narodu żydowskiego, gdy malarz zobaczył, co stało się na Ponarach, i pojął tragedię tych wydarzeń, w jego malarstwie nastąpiło trzęsienie ziemi. Kolory spęzły, a kontury form nasiąkły łzami¹.

Rafaël (Rafał) Chwoles urodził się 25 kwietnia 1913 r. w Wilnie, przy ulicy Niemieckiej, wśród zaułków dzielnicy żydowskiej. Niedługo po wojnie, jego rodzice przenieśli się na przedmieście, do domu odziedziczonego po dziadkach. Uczył się prywatnie u wileńskich artystów: M. Lejbowskiego (1876–1942/1943), Z. Packiewicza, M. S. Kuleszy (1878–1943) i A. Szturmana (1869–1944) oraz na kursach malarstwa w Żydowskiej Szkole Rzemieślniczej „Hilf durch arbet” (Pomoc przez pracę) założonej i kierowanej przez inżyniera Abrama Klebanowa.

Artysta przez wiele lat był związany ze środowiskiem artystycznym miasta. W latach 30. nauczał malarstwa w szkołach wileńskich, pełnił także funkcję sekretarza Związku Żydowskich Artystów Plastyków. Należał do grupy literacko-artystycznej Jung Wilne (Młode Wilno), działającej w latach 1929–1939. Należeli do niej pisarze i poeci żydowscy skupieni wokół dziennika „Wilner Tog”: Elchanan Wogler, Szmerl Kaczergiński, Perec Mirański Mosze Lewin, Szymoszon Kahan, Lejzer Wolf, Hirsz Gluck oraz dwaj najwybitniejsi po II wojnie światowej pisarze żydowscy — Abraham Suckewer i Chaim Grade. Z grupą współpracowali graficy i malarze: Szejna Efronówna, Mojżesz Lewin, Róza (Rachel) Suckewerówna, Lejb Zameczek, Mojżesz Worobiejczyk, Bencijon Michtom². Jung Wilne, na wzór łódzkiej „Jung Idysz” (1919–1920) propagowała kulturę żydowską. Wydawała almanach zatytułowany „Jung Wilne”, w którym członkowie grupy umieszczali swoje utwory i prace plastyczne. Środowisko to opisał A. Suckewer w tomie *Czytając z twarzy* (Bajm lejnen penimer), opublikowanym w Jerozolimie w 1993 r. Jeden ze szkiców poświęcony został Rafałowi Chwolesowi.

Chwoles zadebiutował w listopadzie 1933 r. na Wystawie Młodych Malarzy w Wilnie w budynku byłego banku przy ul. Szerokiej 36. Jego talent zyskał uznanie jurorów, otrzymał pierwszą nagrodę za najlepszy portret. W dwa lata później wziął udział w kolejnej ekspozycji młodych plastyków, wspólnie z innymi członkami Jung Wilne, oraz w prestiżowej wystawie zorganizowanej

¹ D. Kac, *Wilno Jerozolimą było. Rzecz o Abrahamie Suckewerze*. Sejny 2003 s. 73.

² J. Lisek, *Jung Wilne — żydowska grupa artystyczna*. Wrocław 2005 s. 27.

z okazji wszechświatowego zjazdu JIWO (Jidiszer Wissenszaflecher Instytut — Żydowski Instytut Naukowy), na której prace swoje prezentowali artyści z całego kraju, zarówno ci o ugruntowanej renomie — Jankiel Adler, Icchak Lichtenstein czy Bencijon Cukierman — jak i przedstawiciele młodszego pokolenia, np. B. Michtom, L. Zameczek. Chwoles pokazał płótno *Sztıl lebn* (Martwa natura), które uznano za najbardziej interesujące dzieło spośród wszystkich prac³. Prace z tej wystawy eksponowane były w 1935 r. również w Genewie⁴. Źródła zanotowały jeszcze udział Rafała Chwolesa w wystawie młodych malarzy w roku 1937⁵.

W kwietniu 1938 r. Chwoles miał w Wilnie pierwszą wystawę indywidualną w Pasażu Bunimowicza przy ul. Zawalnej 21, zorganizowaną przez Związek Żydowskich Artystów Plastyków w Wilnie. Do wybuchu II wojny światowej brał także udział w wystawach ogólnopolskich organizowanych przez Wileńskie Towarzystwo Niezależnych Artystów Malarzy oraz przez warszawskie Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych (ŻTKSP) i Związek Żydowskich Artystów Plastyków w Polsce (ŻŻAPwP). Jego związki z Jung Wilne trwały aż do ostatnich wspólnych prac w roku 1939, choć — jak zaznacza Joanna Lisek — pozycja Chwolesa (i Lejba Zameczka) była specyficzna, bo choć brali udział w wystawach Jung Wilne, nigdy nie byli z grupą tak silnie związani jak Suckewerówna czy Michtom. Mimo to nie dziwi, że praca Chwolesa znalazła się w ostatnim, już nie wydanym, numerze czasopisma „Jung Wilne”⁶. Jeszcze w lipcu 1939 r. ukazał się wileńsko-kowieński almanach „Naje Bleter”, zawierający utwory młodych pisarzy z Litwy oraz reprodukcje malarzy, w tym z Jung Wilne: Michtom, Suckewer i Chwoles⁷.

Pierwsze miesiące II wojny światowej spędził w Wilnie i okolicach. W 1940 r. został dyrektorem Szkoły Sztuk Plastycznych w Wilejce. Miał też wystawę w Moskwie. Po wybuchu wojny niemiecko-sowieckiej ewakuowany w głąb ZSSR, przebywał w okolicy miasta Gorki (Niznyj Nowgorod). Jako „zapadnik” nie mógł walczyć w Armii Czerwonej, dlatego — choć formalnie wcielony do wojska — pracował jako robotnik na kolei. W Gorki poznał przyszłą żonę. Była kierowniczką Domu Kultury, w którym skupiła zespół artystów (tancerzy, śpiewaków, dekoratorów) i organizowała spektakle teatralne — występowali w nich przede wszystkim uciekinierzy z terenów Polski (Wilna, Warszawy, Lublina, Białegostoku) oraz Rosjanie. Chwoles robił dekoracje do tych przedstawień. Dla zarobku, malował z fotografii na zamówienie wdów, portrety ich mężów i synów poległych na wojnie. Jak wspomina syn Aleksander — „obrazy wzruszały czymś niewyjaśnionym, bardzo różniąc się od typowych portretów socrealistycznych”⁸. Z relacji synów wynika, że ok. 1941 r. miał wystawę w Domu Kultury w Krasnych Bakach nad Wołgą. „Jako nagrodę dostał pudełko z tubkami barw olejnych (słynny Lefranc). Ojciec długo jeszcze używał ostrożnie te barwy, takich ani w Rosji, ani nawet w Polsce długo nie było”. W następstwie wystawy oddelegowany został do Moskwy, gdzie pracował jako zwykły malarz pokojowy. Już w 1944 r., natychmiast po wyzwoleniu Wilna spod okupacji niemieckiej Chwoles wrócił do miasta, przede wszystkim po to, by odszukać rodziców i siostry. Odnalazł dwie z nich (uciekły z getta i cudem przeżyły wojnę). Rodzice i trzy siostry zginęły w Ponarach pod Wilnem. Relacja Aleksandra Chwolesa: „Dla ojca to był straszny cios, pierwszą jego myślą było utrwalić na zawsze w swoich rysunkach, obrazach to straszne Wileńskie Getto, w którym (na jakiejś ulicy, w jakimś domu, w jakimś momencie przed zagładą znajdowali się jego rodzice, siostry). Łaził po tych ruinach getta dniami, tygodniami i malował. W ten sposób powstał cykl *Wileńskiego Getta*. Ojciec był pierwszym i chyba jedynym, który utrwalił w swoich rysunkach i obrazach żydowską dzielnicę Wilna, a raczej to, co z niej zostało. Później i to, co zostało zlikwidowane po wojnie (na przykład stary Żydowski Cmentarz, Wielką Synagogę)”⁹.

W Wilnie Rafał Chwoles brał udział w życiu artystycznym rodzinnego miasta i wystawach zbiorowych; wystawiał też w Moskwie i Kownie. W 1946 r. został członkiem związku litewskich

³ Tamże, s. 93–94, 213.

⁴ *Wilno — Jerozolima — Paryż. Malarstwo Rafała Chwolesa (1913–2002)*. [Katalog wystawy]. Warszawa-Toruń 2005 s. 6.

⁵ J. Lisek, *Jung Wilne — żydowska grupa artystyczna*. Wrocław 2005 s. 134.

⁶ Tamże, s. 97, 136.

⁷ Tamże, s. 216.

⁸ Wspomnienie Aleksandra Chwolesa o ojcu — List do M. A. Supruniuka z 24 II 2005 r. Archiwum Emigracji, Biblioteka Uniwersytetu Mikołaja Kopernika (BUMK) w Toruniu.

⁹ Tamże.

artystów-malarzy, co umożliwiło mu zarabianie malowaniem na życie. W końcu lat 50, na krótko przed planowanym wyjazdem do Polski, stworzył drugi cykl obrazów zatytułowany: *Getto zniszczone — architektura starego Wilna* oraz kronikarski cykl pejzaży Wilna i okolic: uliczek, kościołów, dziedzińców z podwórkami, używając zupełnie innych środków wyrazu i stosując różne techniki malarskie od tych, jakimi malowali inni litewscy malarze (w tym okresie pojawiły się w twórczości Chwolesa pierwsze monotypie i technika mieszana z użyciem farb olejnych).

W roku 1959, w ramach repatriacji, osiedlił się wraz z rodziną — siostrą, żoną oraz synami — Milijem i Aleksandrem w Warszawie. Miał pracownię przy ulicy Targowej. Działał aktywnie w żydowskim środowisku w stolicy. Współpracował z instytucjami żydowskimi, m.in. Towarzystwem Społeczno-Kulturalnym Żydów w Polsce, w 1964 został wybrany na przewodniczącego Komisji Kulturalnej. Malował; stworzył również cykl monotypii zatytułowany *Motyw biblijny*, ilustrował książki i czasopisma, projektował afisze teatralne i filmowe. Robił okładki dla wydawnictwa Forlag Jidisz Buch, m.in. do książki *Dos lid fun geto* Ruty Sakowskiej-Pups (1962). W okresie pobytu w Polsce miał wiele wystaw indywidualnych. W 1959 r. zorganizowano w Warszawie pokaz jego prac z cyklu *Motywy z Getta Wileńskiego*. W 1960 r. ekspozycja złożona z malarskiego cyklu „Ojczyste strony”, monotypii oraz akwarel prezentowana była w kilku miastach w kraju. W 1963, w 30-lecie swojej pracy twórczej wystawił swoje obrazy w Warszawie (*30 lat twórczości artystycznej* w Klubie TSKŻ przy ul. Nowogrodzkiej) i Paryżu w Gallerie du Passeur. Namalował wówczas wiele widoków paryskiej architektury. W 1962 ukazał się album *Rafał Chwoles 30 reprodukcji. Tematy żydowskie i Getto w Wilnie*. W 1965 r. wziął udział w dużej wystawie zbiorowej w Tel Awiwie pt. *Współcześni artyści polscy*, a rok później pokazał swoje prace w londyńskiej Ben Uri Art Gallery na wystawie *Artyści współcześni*. W 1966 wydawnictwo Ruch wydało karty pocztowe z jego obrazami kwiatów. Brał także udział w zbiorowych wystawach malarzy żydowskich i polskich w kraju i zagranicą, m.in.: w Warszawie, Radomiu, Sztokholmie Tel Awiwie, Londynie. W latach 1966–1967 i 1969 odbył podróż do Hiszpanii i Maroka, tworząc na zamówienie UNESCO cykl obrazów na temat dzieci, wydany na kartach pocztowych¹⁰.

W 1969 wyjechał z Polski wraz z rodziną i osiadł w Paryżu na stałe. Działał w środowisku żydowskim, przyjaźnił się z pochodzącym z Warszawy malarzem, Adamem Muszką (1914–2005), którego znał z Polski. Wiele podróżował, odwiedzał Polskę, kilkakrotnie Włochy, niemal co roku Izrael. Wystawiał jednak rzadko. W 1972 r. miał w Paryżu wystawę retrospektywną. Podobną przygotowano mu w 1976 r. w Genewie. Podczas wyjazdów malował pejzaże, portrety. Na emigracji miał indywidualne wystawy na kontynencie i w Stanach Zjednoczonych oraz Izraelu. Do Polski „wrócił” dopiero w roku 2002, już po śmierci; na wystawie „Mała Galeria Sztuki Emigracyjnej” pokazano dwa jego obrazy podarowane przez synów do Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu¹¹. W 1981 został odznaczony Medalem Academie Europeenne des Beaux Arts, w 1983, w 50-lecie pracy twórczej, otrzymał Medal Miasta Paryża, w 1994 Izrael przyznał mu nagrodę im. Icyka Mangera (Prix Manger), a w rok później nagrodę im. Szolema Alejchema¹². Zmarł 31 marca 2002 r. w Paryżu.

Pierwsza duża wystawa monograficzna twórczości Rafała Chwolesa po jego śmierci miała miejsce w Wilnie w 2004 r. w dwóch miejscach: Muzeum Żydowskim i Wileńskiej Galerii Obrazów. Wystawa przewieziona do Polski pokazana została w roku następnym w Żydowskim Instytucie Historycznym, Centrum Kultury Żydowskiej na Kazimierzu oraz w Tykocinie. Wszystkie współorganizowane były przez Muzeum Uniwersyteckie w Toruniu, które przygotowało własną ekspozycję w styczniu 2006 r.¹³

Warsztat artystyczny Chwolesa ukształtował się w obrębie tzw. „szkoły wileńskiej”, której przedstawiciele, m.in. jego nauczyciel Mojżesz Lejbowski czy Bencijon Cukierman, specjalizowali się w pejzażu miejskim, łącząc w swoim malarstwie nurt realistyczny i postimpresjonizm. Na styl

¹⁰ Wilno — Jerozolima — Paryż, s. 5.

¹¹ M. A. Supruniuk, J. Krasnodębska, *Wystawa „Mała Galeria Sztuki Emigracyjnej” ze zbiorów Archiwum Emigracji Biblioteki UMK. Sprawozdanie*. Toruń 2003 s. 7.

¹² Wilno — Jerozolima — Paryż, s. 7.

¹³ *Wilno i cały świat w malarstwie Rafała Chwolesa (1913–2002)*. [Folder wystawy]. Toruń 2006.

malarza niebagatelny wpływ miały także studia nad sztuką Cézanne'a i Bonnard. Jego ulubioną techniką był olej, posługiwał się także gwaszem, akwarelą, tuszem, tworzył monotypie i collage. Dojrzałą twórczość artysty cechuje w pełni indywidualny sposób ujmowania świata, w którym elementem dominującym jest barwa i światło, budujące formę i nastrój obrazów. Plamy kolorów, wraz z liniami konturów i wyraźnym duktem pędzla tworzą dekoracyjne, stonowane lub ekspresyjne kompozycje przywodzące na myśl utwory muzyczne. Te zamknięte w niewielkich kawałkach tektury lub płótna wycinki rzeczywistości, są w istocie obrazami świata idealnego, magicznego, ukrytego głęboko w ludzkich sercach.

Rafał Chwoles przez blisko 70 lat działalności artystycznej pozostawał wierny swojej pierwszej i największej fascynacji — miastu. Domy, uliczki, place i podwórka Wilna, a później gmachy i kolory ulic Warszawy, Paryża, Jerozolimy, Tel Awiwu i wielu innych stanowiły dla niego niewyczerpane źródło inspiracji. Potrafił po mistrzowsku oddać atmosferę i koloryt codziennego życia i dumnej przeszłości, wielkich metropolii i małych miasteczek. Chociaż w swoich obrazach uwieczniał wszystkie miejsca, w których mieszkał lub bywał podczas podróży — przez większą część życia pozostał wierny rodzinemu Wilnu. W latach 1944–1959 poświęcił mu dwa duże cykle obrazujące architekturę dawnej dzielnicy żydowskiej i jej zniszczenia wojenne. Na emigracji malował je z pamięci, jeden z takich obrazów, z 1976 r. zatytułował *Moje pochodzenie*. Poza Wilnem, najwięcej uwagi poświęcił Jerozolimie. Podczas licznych pobytów w Izraelu, tak jak większość artystów ją odwiedzających, malował ciasne uliczki arabskiego targu na Starym Mieście, Wieżę Dawida, Ścianę Płaczu, Grobowiec Królów, Racheli i Saula.

Drugim, nie mniej ważnym nurtem w twórczości artysty jest malarstwo figuralne, przeważnie o wymowie symbolicznej, w którym temat jest pretekstem do stworzenia dekoracyjnej kompozycji, niekiedy nawet zmierzającej ku abstrakcji. Podejmował w nim wątki związane z Holocaustem oraz z religią i tradycją żydowską. W pełnej ekspresji pracy zatytułowanej *Pamięć*, samotna postać Żyda, drzewo o nagich, poskręcanych konarach, na których płoną świece, symbolizują rozpacz po zagładzie europejskich Żydów i pamięć o nich.

W dorobku Chwolesa znajduje się także pewna ilość portretów. Artysta malował członków rodziny, przyjaciół, ludzi spotykanych w czasie podróży. Wizerunki, ujmowane przeważnie w popiersiu lub półpostaci, cechuje zwarta, syntetyczna forma. Malowane są dużymi, kontrastowo zestawionymi plamami barwnymi obwiedzionymi ciemnym konturem, czasami postaci towarzyszy rekwizyt¹⁴.

W roku 2002 synowie artysty przygotowali i wydali obszerny album prac Rafała Chwolesa w izraelskim wydawnictwie Amle. Kilkaset fotografii obrazów, rysunków, gwaszy i kolaży z całego kresu twórczości Chwolesa poprzedzonych zostało szkicem Shlomo Beilisa pt. *Reflexions sur le parcours artistique de Rafael Chwoles*.

Mirosław A. Supruniuk (Toruń),
Magdalena Tarnowska (Warszawa)

¹⁴ M. Tarnowska, *Twórczość*, [w:] *Wilno — Jerozolima — Paryż*, s. 8–9.

WSPOMINAJĄC PANIĄ MARIĘ MARIA DANILEWICZ ZIELIŃSKA (1907–2003)

Nie będę przypominał jej zasług i dokonań. Są znane, należycie utrwalone i nadal utrwalane przez tych wszystkich, którzy ocenili i docenili jej wieloletnią służbę niepodległej nauce i kulturze polskiej.

Kilka impresji, zamiast pośmiertnego wspomnienia. Pamiętam zatem wrażenie, jakie wywarło jej *Posłanie do torunian*, które w marcu 1995 nadesłała na wieczór autorski, zorganizowany przez Towarzystwo Bibliofilów im. J. Lelewela i Towarzystwo Naukowe w Toruniu. Z ujmującą prostotą mówiła o swoich (wtedy) 88 latach, których ciężar nie pozwalał jej wybrać się w podróż znad Tagu nad Wisłę. Wspominała Toruń zapamiętany z lat dziecińczych, jako miasto „zagraniczne”, dokąd z jej rodzinnego Aleksandrowa Kujawskiego (w owych czasach „Pogranicznego”) można było podróżować tylko za paszportem. Zastanawiając się nad swoim życiowym powołaniem bibliofilskim, bibliotecznym, naukowym i literackim, jego wczesne źródło dostrzegała w dzieciństwie, w domu rodzinnym, w wychowaniu w kulcie pisanego słowa, w prostym rytuale codziennego rodzicielskiego głośnego czytania książek dzieciom.

Aleksandrowskiemu dzieciństwu poświęciła najpiękniejsze ze swoich opowiadań, które określała mianem „kujawskie”. Gdy przygotowywałem ich krajową reedycję w nowym wyborze, telefonowałem do niej często, zawsze gdy pojawiały się jakieś wątpliwości czy konieczność uzgodnień. Zadziwiała świeżością pamięci tekstów, nieraz napisanych kilkadziesiąt lat temu i nie wznowianych od tamtej pory. Czuło się, że Pani Maria jest z tekstem literackim zżyta jak z bliską osobą, której można wiele lat nie widzieć a przecie pamięta się każdy szczegół twarzy, zmarszczkę, zmruczenie oczu, dołek uśmiechu, grymas ust. Toteż świadom siły owego przywiązania bardzo byłem skrepowany, gdy w przypadku jednego z opowiadań musiałem zaproponować daleko idące zmiany redakcyjne, nazwijmy — „gruntowną modernizację”. Po przesłaniu proponowanych korektur z wielką treścią telefonowałem, by dowiedzieć się, jak odniosła się do wprowadzonych zmian. Powiedziała najprościej: „Rozumiem, że są korzystne dla tekstu, więc akceptuję”. Nie było w niej nic ze spotykanego często u autorów przywiązania do każdego przecinka własnoręcznie postawionego na papierze, nic z tego nabożeństwa wobec własnych działań i własnej osoby, jakie często spotyka się u ludzi. Nawet wobec przez nią samą opowiedzianej literackiej fabuły pełniła swą „funkcję służebną”, jak zawsze wobec tego, co jest dobrem kultury i nad czym bez wahania roztoczyłaby opiekę.

Nie mieliśmy się nigdy zetknąć osobiście, zobaczyć. Z ogromnym zalem jechałem do Aleksandrowa Kujawskiego, by pośród innych powiedzień, zgodnie z jej prośbą, kilka słów nad jej grobem. Przewieziona z Portugalii urna z prochami miała być złożona na cmentarzu pamiętającym początki pogranicznego miasta, w grobie matki. Wyobraźnia podsuwała obrazy jej ostatnich dni w dalekiej pustelni. Tragizm bezradności, samotność. Pożar, zniszczenie domu, ogrom złych przeżyć. Miało więc być smutno, boleśnie, beznadziejnie... Tymczasem, gdy Panią Marię żegnały w miejscowym kościele dzieci z Zespołu Szkół jej imienia w pobliskich Stawkach, usłyszeliśmy wiele pięknych, szczerych i wzruszających słów. Bo jak ma nie zakłuć serce, gdy słyży się małą dziewczynkę, paroletnią, z prowincjonalnego miasteczka, która dziękuje Pani Marii za liczne rozmowy telefoniczne i za to, że miała w niej, w dalekim, niewyobrażalnie dalekim dla takiej dziewczynki świecie kogoś bardzo bliskiego, przyjaciela, powiernika i mądrego doradcę?

Potem przemarsz główną ulicą Aleksandrowa. Kompania honorowa wojska, kondukt. Wszyscy mieszkańcy wylegli na ulicę, wszyscy żegnają tę słynną rodaczkę, Honorową Obywatelkę ich miasta. Droga na cmentarz wiedzie w pobliżu kamienicy, w której był dom rodzinny Pani Marii i apteka jej ojca. Patrzę na szyld nad oknem — nadal jest tu apteka! Kto powiedział, że nie ma powrotów z emigracji?! Tu wszystko jest takie, jakby czas stanął dla niej, w nagrodę za jej wierność tej ziemi, temu regionowi.

Z Aleksandrowa do Stawek prowadzi szosa, jak to na Kujawach, niezbyt szeroka, obsadzona w skrajni drzewami. Dziś nazywa się „Aleją Marii Danilewicz Zielińskiej”. Pocieszam się myślą, że stamtąd, gdzie Pani Maria jest, widać dobrze tę drogę, zabudowania i pola za nią, widać też dalszą perspektywę, za Stawkami, aż po uzdrowiskowy Ciechocinek. Taki widok, taka możliwość się należy. Po ofiarnym, pracowitym życiu — powrót na ukochane Kujawy.

Wacław Lewandowski (Toruń)

JANUSZ EICHLER (1923–2002), JAKIEGO PAMIĘTAMY

Kiedy nagle przychodzi wiadomość, że ktoś bliski zmarł, uświadamiamy sobie jak krucha jest granica pomiędzy życiem a śmiercią. Myślimy wtedy o zagadce nieśmiertelności, o nieskończoności istnienia i o świętych obcowaniu. Janusza już nigdy nie zobaczymy. Odszedł od nas w dziedzinę pamięci. Dziś widzimy jego życie całościowo poprzez żal i ból. To jakiś moment rekapitulacji, uświadomienie sobie, że to, co się stało, stało się nieodwołalnie. Teraz naprawdę na wszystko jest już za późno. Nie będzie już żadnego nowego szczegółu, żadnego spojrzenia i gestu. Na pożegnanie też za późno, bo każda śmierć jest nieodwracalna. Bóg przerwał życie Eichlera i może zapytał: „Kim byłeś?”

Kim on był? My też pytamy o to z bólem nas samych, wiedząc, że go już nigdy nie spotkamy, nie zaprosimy na niedzielny obiad i że mamy tylko to, co nam pozostało we wspomnieniach. Eichler był arystokratą z krwi i kości. Kiedy się zjawiał w towarzystwie, zwracał uwagę nie tyle strojem, co swoją osobowością, dystynkcją, delikatnością manier, a także niewymuszoną swobodą. Umiał mówić z zainteresowaniem, zawsze z dozą humoru, która dodawała mu młodości. Zyskiwał sobie sympatię erudycją i pewnością sądów opartą na ogólnej kulturze. Owszem, uprawiał malarstwo jako specjalność swej artystycznej natury, ale wydawało się, że mógł być wybitny w każdej innej dziedzinie, gdyby zechciał. Wszyscy cenili sobie towarzystwo Janusza, wyczuwając, że to ktoś zupełnie wyjątkowy.

Na emigracji miał ciężkie życie. Już sam fakt, że mieszkał na Boca, w marnej dzielnicy, skazywał go na równie marne warunki. Mieszkał z matką — chorą, kruchą, siwą staruszką, którą otaczał nieopisaną czułością. Zajmował się nią z bohaterską cierpliwością. Do końca. Matka, którą zawsze uwielbiał, była często obecna w jego twórczości. Pamiętam ją zgarbioną na tle wnętrza o spartańskiej prostocie — w tej nieszczęsnej dzielnicy Boca, gdzie do tej pory stoją jeszcze domki z falowanej blachy, zimnej w zimie, a gorącej w lecie; tam, gdzie gromadzili się artyści i cwaniacy; tam, gdzie w spelunkach królowało tango. Kiedy Janusz nareszcie się stamtąd wyprowadzał, okazało się, że go okradli. Nigdy nie odzyskał swoich obrazów, których złodziej na pewno nie umiał ocenić ani docenić, choć być może przecenił, jeśli chodzi o doraźny zysk.

Janusz Eichler, co tu ukrywać, był oryginałem jak przystało na artystę i w pewnym okresie, kiedy miał swoją wspaniałą wystawę w historycznym lokalu w dzielnicy San Telmo¹, wyniósł się na jedną z tysięcy wysp Tigre. Zaginął tam na dłuższy czas i był nieosiągalny. Wystawa natomiast zbierała w miejscowej prasie znakomite recenzje i stała się wkrótce wielkim wydarzeniem sezonu. Krytycy uważali Eichlera za wyjątkowego artystę o wybitnych walorach i rozpoznawalnym stylu. „Lektura” jego obrazów była zawsze pełna głębokiej treści.

Janusz wystawiał też w galerii u Wildensteina. Jedną z tutejszych malarek przypominała mi tam dwie jego świetne prace — *Tango* i *Pociąg*. Uwieczniony na obrazie pociąg istotnie przejeżdżał tuż przed oknami Eichlera, to jakby ilustracja do *Czekania na Godota*, egzystencjalnej sztuki Samuela Becketta.

W tamtym okresie Eichler miał wystawy w wielu sławnych galeriach. Pamiętam ekspozycję w Galatei na Via Monte². Takie wernisaże były dla Janusza wielkim świętem. Schodziło się dużo ludzi. Co chwilę ktoś otwierał drzwi. Przychodzono pojedynczo albo małymi grupkami. Goście z ciekawością kierowali się zaraz do obrazów rozwieszonych dookoła na ścianach. Na niektórych twarzach widniało skupienie. Czasem ktoś przystawał na dłuższy czas jakby wyłączony z szumu rozmów i śmiechów. Zapewne to, co przedstawiał obraz było źródłem wewnętrznych przeżyć, wносиło coś do duszy oglądającego. Może olśnienie, może spokój, może niezwykle wzruszenie. Tymczasem, jak zwykle w podobnych sytuacjach, wygłaszano przemówienia, błyskały flesze apa-

¹ Wystawę zorganizowano w 1985 r. z inicjatywy Fudación San Telmo. Jej pełny tytuł brzmiał *Juan Eichler. Muestra retrospectiva. Obras desde 1948 a la fecha*.

² Prace Eichlera wystawiano w galerii Galatea w latach 1972–1975.

ratów fotograficznych, a kelnerzy roznosili na tacach wino i napoje. Bohater wieczoru uwijał się niestrudzenie, by przywitać gości i porozmawiać z nimi. Był promienny, bo czuł zapewne, że jego sztuka ma powodzenie i przemawia do ludzi. Widać jednak było, że jest zmęczony — nic dziwnego, tyle wrażeń naraz, tylu przyjaciół, tyle osób zarówno z polskiego towarzystwa, jak i z tutejszego, eleganckiego świata. Przychodzili książęta, księżniczki i zwykli ludzie. Ze środowiska artystycznego pojawili się Zygmunt Grocholski³ — mistrz „zyrgografii”, Piotr Pawluczuk — kolekcjoner i malarz, Zygmunt Kozłowski — świetny akwarelista, Nelly O'Brien de Lacy też malująca kolorową wodą deltę Tigre i pejzaże Campos del Tuyú, była Hania Skrzydlewska z mężem-portrecistą. Widziało się też znanych krytyków sztuki, którzy Janusza bardzo cenili. Lamentowały natomiast właścicielki galerii. Zaznaczały, że Eichler za mało pracuje, za mało maluje, że się nie mogą doczekać każdego następnego obrazu. Rzeczywiście, bywało, że Janusz kończył zaledwie dwie lub trzy prace w ciągu roku. Był niesłychanie skrupulatny i wymagający wobec siebie. Jego malarstwo stało na niezwykle wysokim poziomie zarówno jeśli chodzi o stronę techniczną obrazu, jego trwałość, jak i o koncepcję, treść i kompozycję. Nie spieszył się. Długo nosił w sobie wizję nowego dzieła, które nigdy nie było banalne ani tuzinkowe. Tłumaczył, że malarstwo to nie sprzedawanie płótna na metry.

Janusz stosował różne techniki, np. rysował piórkiem. Był mistrzem kreski. Widziałam jego kaligraficzne scenki, które miały charakter satyryczny. Można się było naprawdę ubawić. Malował też obrazy olejne, robił kolaże. Jego seria wycinanek narodowo-ludowych stała się zupełną niespodzianką na wystawie w galerii Galatea w Buenos Aires — u właścicielek zachłannych na twórczość Janusza. Wycinanki polskie zrobiły szaloną karierę. Popularna sztuka kolorowych papierków została wyniesiona z wiejskiej chaty na wyżyny sztuki. Tę technikę można było stosować nie tylko do tworzenia tradycyjnych stylizowanych kwiatków, kogutków czy ptaszków, ale nawet portretów. I właśnie portretem wystawionym w Galatei zachwycał się jeden z ważniejszych krytyków.

Widziałam też olejny portret Gombrowicza siedzącego w fotelu w swoim mieszkaniu na Venezueli. Obraz był raczej posępny, utrzymany w ciemnych tonach. Przy tej okazji spotkali się dwaj wybitni twórcy emigracyjni — malarz i pisarz. Dziś pozostały po nich tylko dzieła jako spuścizna złożona na ołtarzu narodowym oraz pamięć tych, którzy mieli szczęście zbliżyć się do nich. Obaj przeżywali ciężkie czasy. Gombrowicz zyskał sławę, ale za późno. Eichler, uważany za najlepszego naszego malarza, nigdy się o tę sławę nie ubiegał, nie troszczył się o dobra materialne, nie gonił za groszem.

Z trzech rodzajów sztuki — pisarstwa, malarstwa i muzyki — najtrudniejsza jest chyba droga malarza. Jak ma się wybić malarz emigracyjny? Gombrowicz stał się znany dopiero po wyjeździe z Argentyny do Europy, po otrzymaniu stypendium Fundacji Forda w 1963 r., po przybyciu do Paryża, który go zrobił sławnym. Książki zostały przetłumaczone na mnóstwo języków i rozesłane w świat. Gombrowicz stał się bożyszczem swego czasu.

Zamknięty na kontynencie południowoamerykańskim malarz Eichler miał dużo trudniejszą rolę. Cóż się mogło Januszowi przydarzyć na Boca, a potem na Tigre? Promieniował tylko na małe kółko publiczności, która go znała. Nie spotkał mecenasa, który by go wyniósł na wielką światową scenę. Można powiedzieć, że „ziarno padło na twardy grunt”. Niestety, taki los jest często udziałem wielu talentów i znakomitych malarzy.

Mimo że Eichler nie gonił za groszem, nigdy jednak nie pozostawał bez środków do życia. Miał przyjaciół, którzy dbali, by nie popadł w nędzę. Jednym z nich był pan Pinitera. Znał Janusza od najdawniejszych czasów i mieszkał niedaleko. Eichler wpadał do niego kilka razy na tydzień. W ostatnim okresie Pinitera brał go nawet do siebie do domu — z Hogar San Martin na Warnes. Janusz miał też swoją dawną uczennicę Soci, która — jak mi mówiono — kupowała każdą jego pracę i w ten sposób zasilala kasetę malarską artysty.

Janusz był nie tylko wspinałym artystą-malarzem. Miał przede wszystkim piękną duszę. „Oby było więcej takich ludzi” — wyraził się Pinitera ze łzami, które się wyczuwało w jego głosie. Niech znajdzie Janusz Eichler spokój wieczny. Niech mu Bóg wynagrodzi wszystkie niedostatki i krzywdy ziemskie. Niech da mu w raju farby, pędzel i płótno, by portretował anioły — ich słodczy i nieskazitelne piękno. Niech się spotka z matką już wolną od szaleństwa umysłu i szczęśliwą

³ Zygmunt Grocholski, pseud. Zyrgo (1905–1989) — malarz, grafik; studiował we Lwowie i w Warszawie; w latach 1945–1947 przebywał we Francji, w 1948 osiadł w Argentynie.

z synem na resztę wieczności. Śmierć nas dzieli, ale i łączy w oczekiwaniu na drugie przyjście Chrystusa.

Na koniec powinno być naszym obowiązkiem uczcić pamięć tego znakomitego artysty wystawą pośmiertną — choćby w Domu Polskim, gdzie wielokrotnie prezentowano prace malarzy argentyńskich i polskich. Gombrowicz mieszkał w Argentynie dwadzieścia trzy lata, ale dopiero po przyjeździe do Europy odkryto go jako niepospolitego geniusza i rozśławiono na cały świat. Upamiętnijmy więc teraz dokonania innego wybitnego artysty, naszego wyjątkowego rodaka, który wślawił sztukę polską i był naszą chlubą. W dodatku trzeba się spieszyć, by dotrzeć do jego obrazów póki się nie rozpląną w fali czasu, póki się nie rozejdą wśród nieznanych ludzi, póki jeszcze można do nich trafić. Niech pamięć o nich nie zaginie a ich autor nie zagubi się w naszej obojętności, ospałości, egoizmie i wygodzie.

Maria Świczewska-Wanke (Argentyna)

NOTATKI O PRZYJACIELU NATAN GROSS (1919–2005)

I. Piątego października 2005 r., w drugi dzień świąt Nowego Roku żydowskiego, umarł Natan Gross. Ostatni okres, okres wcale nie krótki, był dla niego uporczywą walką o przetrwanie, o przedłużenie życia poszatkowanego powtarzającymi się zabiegami leczniczymi, badaniami lekarskimi i odwlekaniem ostatecznych diagnoz. Sądzę, że zupełnie wyraźnie zdawał sobie sprawę ze zbliżającego się końca — docierał przecież do osiemdziesiątego szóstego roku życia — i czynił świadome wysiłki, ażeby zabezpieczyć pamięć o swojej mijającej obecności: nagrywał taśmy radiowe i kasety filmowe, porządkował, przekazywał dyrektywy dalszego przekazywania prywatnego archiwum i olbrzymiej korespondencji, którą ustawicznie prowadził, pod właściwy dla nich w Polsce adres: toruńskie Archiwum Emigracji.

Pracował uporczywie, rzec można, z determinacją do ostatniej najdosłowniej chwili. Narzucił sobie twardą dyscyplinę lektur, redagowania artykułów, pisania listów we własnych i cudzych sprawach. Żył w radosnym napięciu nadawania ostatecznego kształtu dwóm książkom, które już niebawem — jako wydawniczy pogrobowcy — ukażą się w jego rodzinnym Krakowie: reedycja wspomnień okupacyjnych i tuż powojennych *Kim pan jest panie Grymek?** I pierwodruku ich izraelskiej kontynuacji — *Przygody Grymka w Ziemi Świętej*. I między tą huśtawką wahania się, ostatecznie nie podjęta decyzja: pojechać na uroczystość związaną z wydaniem tych książek — i to na zaproszenie prezydenta miasta Krakowa — czy... Nie, nie pojedzie.

II. Był poetą i tłumaczem poezji, prozaikiem, publicystą historycznym, krytykiem literatury i malarstwa, redaktorem i inicjatorem wydawnictw zbiorowych, filmowcem — reżyserem, scenarzystą, producentem, krytykiem i historykiem filmu. Terytoria jego zaciekawień artystycznych, zainteresowań intelektualnych, erudycyjnych rozpoznań (tych związanych z okresem Zagłady, tych dokumentujących żydowski Kraków, tych o powiązaniach literackich polsko-żydowskich, poza tym o literaturze polskiej i autorach) rozłożone były daleko i ich krańce się zacierały. Teksty potrafił czytać wnikliwie, pamięć zaś usłużna ułatwiała mu korzystanie z nagromadzonych zasobów, dokonywania porównań i przywołań, co jego pisarstwu często nadawało wymiar przerastający doraźny cel publicystyczny i czas, w którym powstało.

Przykłady z zakresu krytyki literackiej zawierają liczne recenzje wierszy polskich przełożonych na hebrajski. Wybrany utwór poddawał szczegółowej analizie, rozkładał na elementy, sięgał do oryginału i konfrontował; wskazywał na poprzednie tłumaczenia lub alternatywne możliwości, na — daleko nierzadkie! — przypadki niezrozumienia wiersza przez tłumacza, skracanie go lub przeinaczanie. Ujawniał sukces, lub — oględnie — klęskę tłumacza. Był krytykiem kompetentnym, życzliwym i twórczym.

III. Oto jedna z możliwych, w tej chwili, do zredagowania wersja — w miarę dokładnej, bardzo jednak dalekiej od szczegółowości — noty biobibliograficznej Natana Grossa.

Urodził się w Krakowie 16 listopada 1919, gdzie w 1938 uzyskał maturę w Gimnazjum Hebrajskim i podjął studia w Akademii Sztuk Pięknych i na wydziale prawa Uniwersytetu Jagiellońskiego jednocześnie. Wojnę przeżył na „aryjskich papierach” i *Kim pan jest panie Grymek?* (wersja hebrajska 1986; polska 1991, 2005; angielska 2001) jest zapisem tych lat.

Po wojnie szybko znalazł się w Krakowie, rozpoczął naukę na prowizorycznych kursach filmowych i współpracę z Żydowską Komisją Historyczną; tłumaczył wiersze poetów żydowskich, spisywał zeznania ludzi, którzy ocalili. Niebawem przeniósł się do Łodzi, do Szkoły Filmowej. Tutaj też rozpoczął systematyczną twórczość pisarską, publicystyczną i translatorską.

Jeszcze przed przybyciem do Izraela w 1950 r. wydał w Łodzi dwa zbiorki wierszy: *Wybór współczesnej poezji hebrajskiej* (1947) i *Pieśń o Izraelu* (1948) gdzie umieścił przekłady utworów z hebrajskiego i jidysz oraz własne wiersze.

* Oba wydania (1991, 2005) opublikowało krakowskie Wydawnictwo Literackie.

W Izraelu został filmowcem. W sumie wyreżyserował trzy długometrażowe filmy i ponad sto dokumentalnych, świadczących o odradzaniu się narodu Żydów we własnym państwie. Przez wiele lat prowadził dział recenzji filmowych w dzienniku „Al Hamiszmar” i opracował po hebrajsku pionierskie w swej dziedzinie monografie: *Film żydowski w Polsce* (Jerozolima 1991 — przekład polski ukazał się w 2002) i — wraz z synem Jaakowem — *Historię filmu izraelskiego* (1991). Jego prace i trud filmowca zostały w 1992 r. nagrodzone „Oskarem” Izraelskiej Akademii Filmowej.

IV. Pisał po polsku i po hebrajsku; po hebrajsku głównie na tematy literatury i kultury polskiej, o polskich autorach i książkach. Ale przede wszystkim pisał po polsku, był bowiem najbardziej pracowitym i z pewnością najbardziej płodnym autorem izraelskiej literatury polskiej. (Tu miejsce na zapisanie jego pseudonimów: Gen, Enge, Ridens, Hagrizi).

Przez ponad pięć dziesięcioleci — przez pięćdziesiąt i parę lat! — współpracował systematycznie, w pewnych okresach redagując kilka artykułów tygodniowo, z izraelską prasą w języku polskim; okresowo pisywał do prasy polskiej w Londynie i toruńskiego „Archiwum Emigracji” (od początku istnienia rocznika), podobnie jak do telawiwskich „Konturów” i „Nowin-Kuriera”. Na stronach tych dzienników, tygodników, jednodniówek, itp. pozostaje rozproszony, praktycznie niedostępny, olbrzymi zrąb jego produkcji pisarskiej.

Tutaj, w Izraelu opublikował trzy tomiki wierszy: *Co nam zostało z tych lat* (1971), *Okruszyny młodości* (1976) i *Wiersze buntu i zagłady* (1976). Ani potrafił, ani chciał oderwać się od swego krakowsko-żydowskiego rodowodu, przynależności do kręgu kultury polskiej i świadomości wywodzenia się z pokolenia, które doświadczyło i przeżyło Zagładę — tam, w Polsce. Imperatywem, czyli normą moralną twórczości Natana Grossa stało się — zachowanie pamięci, temu poświęcał swój trud. Skrótowo wyraził to w zakończeniu wiersza *Cyganeria 1942* (zainspirowanego utworem Leśmiana *Ludzie*):

Szli tędy ludzie, ludzie prości —
Ku wiekuiestej szli jasności
Widziałem ich, słyszałem ich!

Szli urzeczeni, nieprzytomni —
Wołali ginąc: Nie zapomnij!
Widziałem ich, słyszałem ich!

Śpiewali piosnkę o pożarze —
Nic ich z pamięci nie wymaże.
Widziałem ich, słyszałem ich!

Jeszcze ich widzę, jeszcze słyszę
Poprzez trwającą po nich ciszę.
Widziałem ją, słyszałem ją.

Usiłował pojąć ogrom tragedii żydowskiej — była i jego udziałem; usiłował dostrzec objawy życzliwości i pomocnych rąk Polaków — wyciągały się do niego. Za posłannictwo dobrej wiary poczytywał sobie członkostwo w komisji Instytutu Yad Vashem przyznającej tytuły Sprawiedliwych Wśród Narodów Świata.

Z tego więc obrębu narzuconych sobie obowiązków pisarskich wywodzą się jego w Polsce wydane książki: zbiór szkiców *Poeci i Szoa* (1993), monografia żydowskiego poety Krakowa Mordechaja Gebirtiga *Żydowski bard* (2000), album *Królewski Kraków i żydowski Kazimierz w rysunkach Franciszka Turka* (2001). Jest on także współautorem znakomitej antologii poezji hebrajskiej o Zagładzie *Ha-szoa by szira ha-ivrit* (1975) i zbioru wierszy o Januszu Korczaku napisanych w wielu językach.

V. Do najciekawszych osiągnięć poetyckich Grossa zaliczyć trzeba, jak sądzę, jego tłumaczenie wierszy hebrajskich. Był poetą. Tekst hebrajski rozpoznawał właściwie, rozumiał go nie tylko dosłownie. Jednocześnie znakomicie obeznany z poezją polską, na której się wychował, którą przeżywał, w której tradycję był wpisany i która uformowała jego świadomość literacką (np. wielbiony przez niego Leśmian) mógł z niej czerpać wzorce do przekazu translatorskiego. Kongenialny wprost przekład ballad hasydzkich Szymszona Melcera — byłby niemożliwy bez długiego współ-

życia z poezją Mickiewicza i Leśmiana — zaś tłumaczenie wierszy Natana Altermana i Aby Kownera bez Broniewskiego, Tuwima, Gałczyńskiego.

Niejednokrotnie namawiałem Natana do zebrania wszystkich rozproszonych przekładów — nie tylko z hebrajskiego, także jidysz (np. Abrahama Suckewera) i niemieckiego (np. Ericha Kästnera) — i wydania w osobnej książce. Ciągłe wracaliśmy do tej sprawy, przyrzekał, odkładał, zwlekał. Nie wydawało mu się to tak ważne, tak istotne w jego twórczości, jak mnie.

VI. Śmierć, wyznaczająca sytuację nieodwołalnie, zabierając Natana Grossa zamknęła w jednej chwili pewną, tak bardzo żywotną dla nas, epokę. Epokę z życia prywatnego tych, których darzył przyjaźnią, inspirującą wymianą doświadczeń, poglądów i zapładniających pomysłów pisarskich; tych, których inspiracje i pomoc z wdzięcznością przyjmował.

Epokę w życiu literackim polskiego Izraela, które zubożało o jego wytrwałe pisarstwo, emblemat najbardziej widoczny, powstającego u nas piśmiennictwa. Przez dziesiątki lat trwającą epokę jego „ambasadorowania” w publicystyce hebrajskiej, inicjatyw wydawniczych, edytorskich i organizacyjnych poświęconych sprawom literackim polskim, i to wtedy, kiedy tak wielu w Izraelu spoglądało na tę działalność nagannie.

I epokę, kiedy swoją twórczością, z tak wielkiego oddalenia geograficznego, wpisywał się w dzieje ogólnopolskiego piśmiennictwa humanistycznego, piśmiennictwa tego — z pewnością! — dłużnik, ale i wierzyciel. Albowiem, przytaczając słowa tak bliskiej Natanowi pod każdym względem, osobistym i artystycznym, Wisławy Szymborskiej, kończące wiersz pod tytułem *O śmierci bez przesady*:

[...]
Śmierć
zawsze o tę chwilę przybywa spóźniona.

Na próżno szarpie klamką
niewidzialnych drzwi.
Kto ile zdążył
tego mu cofnąć nie może.

Ryszard Löw (Izrael)

NATAN NATAN GROSS (1919–2005)

Nagła śmierć Natana Grossa poraziła nie tylko jego rodzinę, ale także tych wszystkich, którzy go znali, szanowali i kochali. Wszechstronnie utalentowany Natan, choć nie był już młody, był w pełni sił twórczych. Miał jeszcze tyle do zrobienia, a tu nagle serce odmówiło posłuszeństwa. Na pewno dlatego, że w życiu codziennym kierował się sercem i serce miało otwarte dla wszystkich.

Pisał o wszystkim i o tak wielu z nas — ale czy wiele pisano o nim? Nie przypominam sobie i szkoda, że piszemy o nim teraz, kiedy go już nie ma...

Bo polegamy na ludziach, których kochamy, o których wiemy, że kochają nas. I dlatego nie staramy się o nich za bardzo, bo „miłość wszystko wybacza...”. Czyżby? Ja sama kochałam Natana, ale czy zrobiłam coś dla niego? Na pewno można było, coś, cokolwiek... Nigdy o tym nie myślałam, a teraz już za późno.

Urodził się w Krakowie 1919 r., w dobrze sytuowanej rodzinie. Rodzice posiadali sklep z porcelaną na Rynku Głównym, w samym sercu Krakowa.

Od pierwszej klasy powszechnej był uczniem hebrajskiej szkoły, zwanej Hebrajskie Gimnazjum w Krakowie. Od dzieciństwa wchłaniał równocześnie kulturę polską i hebrajską. Już jako uczeń był wybitnym polonistą i znawcą polskiej literatury, równocześnie działał w ruchu syjonistycznym „Gordonia” i w sportowym klubie „Makabi Cair”.

Umarł w drugim dniu Nowego Żydowskiego Roku, 5766, 5 października 2005.

Natan był dobrym mężem, wspaniałym ojcem i kochającym dziadkiem — o tym świadczą jego syn Jakub i córka Aliza. Należał do nich, ale również był nasz, tych wielu wszystkich, którzy go kochali. Nie znam żadnego innego człowieka obdarowanego tak wieloma talentami jak Natan, bez odrobiny zarozumiałości.

Znał do głębi historię Polski i historię Żydów. Był wybitnym znawcą sztuk pięknych, najbardziej interesował się filmologią i literaturą. Z literatury polskiej mógł deklamować na pamięć prawie wszystkich polskich wieszczy.

Już jako uczeń Gimnazjum Hebrajskiego w Krakowie, wyróżniał się, już wtedy komponował piosenki, wierszyki, reżyserował przedstawienia.

Wojnę i okupację niemiecką spędził na aryjskich papierach, razem z młodszym bratem, Jerzym (dziś znanym filmowcem w dalekiej Australii). Ich dzieje z tego okresu opisuje Natan w autobiograficznej książce *Kim pan jest, panie Grymek?*. Każdy, kto czytał tę książkę, wie, że nawet w koszmarnych latach szoa, nawet wtedy, przeważał u Natana humanizm i wiara w człowieka.

Z końcem wojny zrzucił z siebie fałszywą maskę, powrócił do swojej tożsamości, działając od razu dla dobra swojego zamęczonego narodu, wśród sierot i niedobitków potrzebujących pomocy.

Przez ukochany Kraków, w którym nie było już nikogo z drogich mu dusz, dotarł do Łodzi, tam organizowało się po wojnie życie żydowskie. Natan zapisał się na Akademię Filmową, planując po jej ukończeniu wyjazd do Izraela, do którego przyjechał wraz z żoną Szulamit i z małym Jakubem w 1950 r.

W nowej ojczyźnie zajął się od razu produkcją filmów dokumentalnych krótkometrażowych, które tworzył dla zespołu „Geva”, jednego z organów mocnego w owych czasach Histadrutu (Związki Zawodowe). Nakręcił aż sto krótkich filmów dokumentalnych i kilka długometrażowych filmów fabularnych.

W 1989 r. otrzymał wyróżnienie AMI, Izraelskich Artystów, a w 1991 otrzymał „Izraelskiego Oscara”.

Przez długie lata działał Natan w Związku Krakowian w Izraelu; organizował imprezy kulturalne, spotkania z pisarzami, promocje książek krakowian i o Krakowie... Kraków, miasto jego urodzenia i młodości, intensywnie żył w jego sercu.

Wydał kilka tomików własnych wierszy.

Wraz z synem, Jakubem, napisali i wydali książkę *Historia filmu hebrajskiego*, a w Polsce ukaże się książka Natana Grossa: *Historia filmu żydowskiego w Polsce*.

Natan, zafascynowany Gebirtigem, pisał o nim i wytrwale tłumaczył go. Według słów syna Jakuba, na biurku Natana zostało wiele rozpoczętych tłumaczeń tego niezwykłego twórcy-stolarza — pięknych melodii i popularnych słów w języku jidysz — zamordowanego na ulicach krakowskiego getta w 1942 r.

Kiedy w Yad Vashem powstała Komisja do spraw Sprawiedliwych Wśród Narodów Świata, (pod hasłem: „Kto uratował jedno życie, uratował świat”), zaciągnął się Natan do tej ważnej działalności i był członkiem Komisji. Rozpatrując sprawy według ustalonych regulaminów, nie zapominał używać własnego rozumu i co najważniejsze — własnego serca.

W ciągu 30 lat publikował artykuły w „Al ha’ miszmar” i przez tyleż lat był w tej gazecie stałym krytykiem filmowym. Od kiedy gazeta — organ izraelskich robotników — przestała istnieć, niestrudzenie publikował w izraelskich polskojęzycznych „Nowinach-Kurierze”. Pisał o nowych książkach, ukazujących się w Izraelu, w Polsce i w innych miejscach na świecie; pisał o ciekawych ludziach, Polakach i Żydach; pisał o ważnych wydarzeniach w Polsce, w Izraelu i na świecie; w przeszłości i w teraźniejszości. Łączył przeszłość z teraźniejszością, był mostem między Polską a Izraelem, mostem między ludźmi i narodami...

W dniu jego pogrzebu, 7 X 2005, w „Nowinach-Kurierze” ukazał się fragment z autobiograficznej, wspomnianej już, książki Natana *Kim pan jest panie Grymek?*, poprzedzony takimi oto słowami:

Jeśli ktokolwiek, gdy będę w grobie
Zapraśnie o mnie zasięgnąć wieści
Niechaj przeczyta com ja o sobie
Napisał w chwilach ciężkich boleści*.

W naszej tęsknocie za Natanem, pociesza fakt, że tyle po nim zostało! Będziemy zasięgać o nim wieści i nie zapomnimy.

By błogosławiona była po nim pamięć.

Miriam Akavia (Izrael)

* K. Janicki, *Elegia VII: O sobie samym do potomności — podczas niebezpiecznej choroby*, [w:] *Przekłady poetów polsko-lacińskich epoki zyguntowskiej*, t. 1, przekład [L. W. Kondratowicz] W. Syrokomla (pseud.). Wilno 1851 s. 45. W oryginale: „Jeśli ktokolwiek gdy będę w grobie, / Zapraśnie o nas zasięgnąć wieści / Niech przejrzy kartę, com sam o sobie / Napisał w chwilach ciężkiej boleści” — red.

JANINA KOŚCIAŁKOWSKA
(1915–2004)

Urodziła się 27 marca 1915 r. we Lwowie, jako córka Jana Węgrzyńskiego, adwokata i wicedyrektora Banku Hipotecznego i Marii z Szeligowskich. Do gimnazjum uczęszczała w Jaśle, tam uzyskała maturę w 1933 r. Studiowała we lwowskim Państwowym Instytucie Sztuk Plastycznych, w latach 1935–1939, na wydziałach malarskim i tekstylnym. W 1939, gdy wojska sowieckie zajęły Lwów, podała się za robotnicę i zgłosiła do pracy w fabryce włókienniczej. Otrzymała jednak wezwanie do podjęcia pracy w redakcji „Czerwonego Sztandaru”, ale zdecydowała się nie respektować tego nakazu i zaczęła ukrywać się we Lwowie, by uniknąć represji, a zwłaszcza zagrażającej jej deportacji. W grudniu 1940 r. udało jej się wyjechać z rodzinnego miasta pod okupację niemiecką. Władze niemieckie skierowały ją do Weimaru, do pracy przymusowej. Korzystając z pomocy Stanisława E. Nahlika, attaché Poselstwa RP w Bernie, uzyskała dokumenty szwajcarskie i zgodę na opuszczenie Niemiec. W maju 1941 przybyła do Berna, w tym samym roku wyszła za mąż za Nahlika i odtąd, uzyskawszy status małżonki dyplomaty, mogła się poświęcić działalności społecznej na rzecz Polaków przebywających w Szwajcarii, zwłaszcza internowanych żołnierzy 2. Dywizji Strzelców Pieszych. Prowadziła teatr objazdowy, działała w zarządzie Towarzystwa Polskiego.

Jako pisarka debiutowała opowiadaniem, osnutym na tle wspomnień z Niemiec, ogłoszonym pod pseudonimem Ina Wadwicz we „Wiadomościach Polskich” w 1942 r. W maju 1945 przeniosła się do Londynu, w tym samym roku rozeszła się z mężem, nie akceptując jego decyzji podporządkowania się władzom warszawskim i powrotu do kraju. Związała się z Decorative Arts Studio Ltd., zajęła się malowaniem porcelany oraz projektowaniem druków reklamowych.

W 1948 r. wyszła za mąż za Wacława Zyndram-Kościałkowskiego i wraz z mężem osiedliła się w Laloubère w Wysokich Pirenejach we Francji. Otworzyła tam własną pracownię dekoracyjną, specjalizowała się w ręcznym malowaniu porcelany. W 1949 została członkinią ZPPnO. Współpracowała z „Wiadomościami”, „Życiem”, „Tygodniem Polskim”, „Ostatnimi Wiadomościami” (Mannheim) i dziennikiem „La Nouvelle République des Pyrénées”, wychodzącym w Tarbes, dla którego pisała opowiadania po francusku, pod pseudonimem Jibe. W 1991 r. została członkinią Stowarzyszenia Pisarzy Polskich.

Przez lata jej specjalnością literacką były powieści w odcinkach, pisane dla emigracyjnych czasopism, często pod pseudonimem Jan Szeliga. Poruszała w nich tematykę współczesną, łącząc poetykę powieści popularnej (kryminalnej) z tematami i artystycznymi rozwiązaniami właściwymi literaturze wysokiej.

Najważniejszymi literackimi dokonaniem Kościałkowskiej stały się jednak dwie najpóźniej napisane powieści: *Łódź bukowa* (Londyn 1988; Wrocław 1992; przekł. angielski A. Mariańskiej Londyn 1993) oraz *Bih me!* (Warszawa 2000). Pierwsza z nich, która przyniosła autorce nagrodę londyńskich „Wiadomości”, jest *quasi*-pamiętnikiem, łączącym narrację wspomnieniową z kreacjami światów fikcyjnych. Bogaty w aluzje literackie utwór chętnie operuje cytatem i kryptocytatem, stylizacyjnymi nawiązaniem do staropolszczyzny oraz regionalnych i żargonowych odmian polszczyzny współczesnej. Język jest tu „gęsty”, programowo „literacki” i „nieprzejrzysty”. *Łódź bukowa* jest artystyczną „autobiografią” Drugiej Emigracji, narrator utożsamia się bowiem z emigracyjną społecznością, zacierając granicę między doświadczeniem indywidualnym a zbiorowym. Skomplikowana struktura czasowa powieści, na pozór będącej zapisem wspomnień z pierwszych lat wygnańczego bytowania w Londynie, umożliwia narracji objęcie wieloletniego procesu kształtowania się i duchowego dojrzenia Drugiej Emigracji, od zakończenia wojny po lata 80. XX wieku i napływ fali „nowych uchodźców” spod znaku „Solidarności”. Wydarzenia z różnych lat trwają tu jednocześnie, uświadamiając że jedyną współczesnością w pełni dostępną świadomości wygnańczej jest teraźniejszość wspomnień; świat nierzeczywisty, kreowany przez umysł redukują-

cy swą aktywność do funkcji pamięci. Utwór jest udaną analizą literacką psychologii zbiorowej emigracyjnej społeczności.

Ukończona w 1988 r. powieść *Bił me!* ukazuje tę samą zbiorowość w świecie odmienionym po przemianach politycznych roku 1989 i lat 90. XX wieku. Weteranów Drugiej Emigracji łączy tu poczucie goryczy, a nawet odrzucenia. Czują się oni odtrąceni przez nową Polskę. Do kraju tęsknią, ale i lękają się go odwiedzać, wiedząc że III RP jest państwem niepodobnym do utraconej ojczyzny, której przez lata starali się służyć. Pisarka ukazała powieściowe postaci z dużym dystansem, nie szczędząc ironii, często podkreślając anachroniczność ich sądów i naiwność wyobrażeń. Jednak ten dystans jest również autodystansem, ironia — autoironią, bowiem poczucie wspólnoty narratora z opisywanym środowiskiem jest wyraźnie uwidocznione. Kompozycję utworu wyznacza porządek nawiązań do *Rozmów polskich latem 1983* J. M. Rymkiewicza.

Prócz powieści Kościałkowska pisywała też utwory dramatyczne — większość z nich nie doczekała się jednak publikacji. Po roku 1989 pisarka nawiązała żywy kontakt z instytucjami krajowymi, także z Archiwum Emigracji, odwiedzała Toruń, przy okazji odwiedzin rodziny w kraju.

Janina Kościałkowska zmarła w Laloubère 23 lipca 2004 r.

Wacław Lewandowski (Toruń)

PÓL WIEKU PRZYJAŹNI JERZY KRZYWICKI (1917–2005)

W październiku 1951 r., wraz z ojcem, Adamem Rudzkim, wylądowaliśmy w Nowym Jorku. Zamieszkaliśmy w domu kuzyna ojca, Władysława Gieysztora, w podmiejskiej miejscowości New Rochelle. Mieszkał tam również Jerzy Krzywicki, zięć Gieysztora. Przybył do Ameryki wcześniej — w 1949 r., po uzyskaniu doktoratu z filozofii w Belgii. Początkowo wykładał na University of North Carolina w Chapel Hill, a w 1951 r. przeniósł się do Nowego Jorku i rozpoczął pracę w Polskiej Sekcji Radia Wolna Europa. Należał do zespołu przygotowującego każdego ranka polityczne komentarze na temat bieżących wydarzeń. W tym wczesnym okresie, jeszcze przed powstaniem monachijskiej rozgłośni, była to zapewne najważniejsza audycja w kierowanym przez Stanisława Strzetelskiego radiu. Ja również dostałem wkrótce posadę w radiu w charakterze tłumacza. Praca w tej samej instytucji dawała nam pole do wymiany zdań, do prywatnej, a więc czasem nawet dowcipnie złośliwej krytyki pewnych audycji. Najczęściej zgadzaliśmy się w naszych opiniach. W rezultacie blisko rok spędzony pod tym samym dachem, zarówno w domu, jak w biurze zaowocował nurtem przyjaźni, który przetrwał i z biegiem czasu stawał się coraz mocniejszy.

Rola, jaką Jerzy Krzywicki odegrał w nowojorskiej Polskiej Sekcji Radia Wolna Europa przez ponad pięć lat pracy, nie jest dostatecznie znana. Kiedy odszedł kierownik programu Zygmunt Lityński, Jerzy zajął jego stanowisko.

Nie był dziennikarzem. Jak wspominał po latach, dziennikarstwa dopiero się uczył, lecz dzięki niezwykle szerokiej wiedzy, połączonej z błyskotliwą inteligencją, komentarze spod jego pióra odznaczały się jasnością sformułowań, której wielu zawodowych dziennikarzy mogło mu pozazdrościć. Zdarzało się, że przy wieczornym kieliszku wina w New Rochelle zapowiadałem Jerzemu, że wygłoszę jego jutrzejszy komentarz i obaj zaśmiewaliśmy się z mojej komicznie przedstawianej wersji tego, co miałby napisać.

Komentarz polityczny nie był jedyną dziedziną, jaką się zajmował w radiu. Brał udział w cotygodniowych dyskusjach literackich, elitarnym programie prowadzonym przez Jana Lechoń, z którym się przyjaźnił. Stałym uczestnikami audycji — bez przygotowanego wcześniej tekstu — byli Jan Lechoń, Kazimierz Wierzyński i Józef Wittlin. Czwartego uczestnika zapraszał Lechoń, a był nim często właśnie Krzywicki, którego wkład do literackich deliberacji Lechoń bardzo cenił. Z czasem Jerzy przejął rolę organizatora tego programu.

Jesienią 1952 r. państwo Krzywicy zamieszkali w pobliżu biur radia. Jerzy nie musiał już wstawać o piątej rano, by dotrzeć do redakcji na poranny komentarz. W mieszkaniu na 58. ulicy spotykali się Lechoń, Wittlin, Wierzyński, Zdzisław Czermański i przyjezdni z Europy pisarze i intelektualiści. Nie brakowało wina, sypały się dowcipy, w czym celował Lechoń i Czermański; myślę, że atmosfera podczas tych kolacji przypominać mogła przedwojenną Ziemiańską.

Kiedy na początku 1955 r. Jan Nowak-Jeziorański przejmował nowojorską sekcję radia, Krzywicki stawał w obronie pracowników, którym mogła grozić utrata pracy. Nowym dyrektorem podporządkowanej Nowakowi sekcji miał zostać Karol Wagner. Na okres przejściowy Nowak-Jeziorański mianował dyrektorem Jerzego Krzywickiego, słusznie rozumując, że z całego zespołu on właśnie na to stanowisko najlepiej się nadaje. W dramatycznych dniach po śmierci Lechońa w czerwcu 1956 r. jemu przypadła główna rola w organizowaniu pogrzebu i zabezpieczeniu spuścizny po zmarłym poecie-przyjacielu.

Jerzy był zapałonym narciarzem, odbyliśmy wiele wspólnych wypraw. Jako kawalerzysta świetnie jeździł konno, dzieląc to zamiłowanie z moim ojcem, również kawalerzystą. Kiedy kończył się sezon narciarski, zaczynały się konne jazdy, w czym i ja brałem udział, choć nigdy nie mogłem dorównać prawdziwym oficerom kawalerii.

W późniejszych latach, kiedy Jerzy został profesorem filozofii w Queens College, po zakończeniu wykładów bywał na kolacjach w naszym domu, a w lecie odwiedzaliśmy Jerzego i Basię w Connecticut, gdzie ich prywatny basen stanowił dodatkową atrakcję.

Był niezłomnym emigrantem politycznym. Odznaczał się wielką tolerancją, szanował cudze poglądy, ale w sprawach zasadniczych, tak jak Lechoń, kompromisów nie uznawał.

Widziałem Jerzego ostatni raz na początku września. Zajmował się porządkowaniem biblioteki i papierów. Zdawał sobie sprawę z poważnego stanu zdrowia, lecz pozostawał dobrej myśli. Na fotelach w ogrodzie mówiliśmy o starych czasach i Jerzy zapowiadał, że coś wspólnie napiszemy, jak tylko poczuje się lepiej. Tego planu nie udało się nam spełnić.

Marek Rudzki (Stany Zjednoczone)

LESZEK LEO MAŁYSA
(1953–2001)

W październiku 1981 r., wkrótce po ukończeniu studiów we wrocławskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych Leszek Małysa wybrał się w podróż artystyczną do Berlina Zachodniego.

Pierwsze miesiące — opowiadała mi żona Leszka, Anna — były najpierw fascynującym poznawaniem nowych miejsc szalenie żywego i zwariowanego miasta. Kiedy ogłoszono stan wojenny, stanął, jak my wszyscy będący akurat poza Polską, przed decyzją — co dalej? Wyprawa po nowe doświadczenia, podróż, zmieniły się w decyzję o wyborze miejsca życia. Powrót do Polski wydawał się niemożliwy. Jesienią 1982 r. zdecydowaliśmy się na emigrację do Stanów Zjednoczonych. Nie wyjeżdża się tam jednak z dnia na dzień, zatem ja kontynuowałam studia (na Free Universität Berlin), a Leszek wysiłki włączenia się w berliński świat sztuki. Poprzez niemiecki związek plastyków nawiązał kontakt z ministrem kultury berlińskiego senatu. Tak zaczęła się współpraca z wydziałem kultury miasta. Był to ważny etap — utrzymywanie się z wykonywania zawodu artysty grafika w kraju o tak restryktywnym prawie pracy dawało satysfakcję. Tworzył plakaty dla galerii, ulotki, plakaty do imprez cyklicznych. Miał także wystawę indywidualną pt. „Leszek Małysa — Grafik”, do której zrobił autorski plakat, uczestniczył w konkursie dla Check-Point-Charlie Museum „Überwindung der Mauer” (Przewyciężenie muru). Ważne były także kontakty z polskim środowiskiem emigracyjnym skupionym wokół wydawnictwa „Pomost”.

Szybkiemu „zaistnieniu” w życiu artystycznym miasta będącego jednym z głównych centrów sztuki współczesnej sprzyjała oczywiście ówczesna sytuacja polityczna. Decydujące znaczenie miał jednak talent i dobre, wyniesione z uczelni, przygotowanie do zawodu.

Małysa dyplomował się w roku 1980 w pracowni Jana Jaromira Aleksiana, mistrza technik graficznych, wybitnego plakacisty i rysownika. Studia pomogły mu wcześniej określić krąg własnych zainteresowań, ośmieliły do eksperymentów w zakresie stosowania nowych mediów, dały znakomite podstawy w rysunku. Już w ostatnich latach pobytu na uczelni Małysa zaczął wystawiać (Ogólnopolskie Biennale Rysunku Studenckiego, Katowice 1979 — II nagroda; Galeria Sztuki Najnowszej, Wrocław 1979; Galeria X, Wrocław 1980 i in.) eksponując prace świadczące o dojrzałości, opanowaniu warsztatu i rozległości poszukiwań. W *Śniadaniu na trawie* — serii zdjęć grupy przyjaciół upozowanych w pejzażu według dzieła Maneta — posłużył się reżyserowaną fotografią do analizy znaku kulturowego, jakim jest ten obraz. Natomiast kompozycja *Rysunek i ja* była czymś w rodzaju ironicznego manifestu. Przedstawia autora niosącego nagą modelkę. Ciężar masywnego aktu dziewczyny zdaje się wskazywać na wagę podjętego trudu artysty i przekonanie, że zdoła mu sprostać. Przesłanie pozornie z przymrużeniem oka, z dystansem do własnej osoby i do roli artysty, z humorem, za którym, sądzę, kryje się potrzeba osłonięcia podatnej na zranienie, głębokiej wrażliwości. Własna twarz, własna postać pojawia się często w jego pracach, poddawana różnym zabiegom i przekształceniom jak w cyklu *Stan świadomości* z roku 1980. Ta swoista rozmowa z samym sobą odbywa się także na niewielkich, półprzeźroczystych kalkach z nadrukami, na których prowadził szczególną postkonceptualną dokumentację (zapisków, fragmentów twarzy, starych dokumentów, świadectw szkolnych, dokumentów) jak gdyby odkrywania własnej tożsamości. Problem „stanu świadomości” nabiera specyficznego, dramatycznego wymiaru po podjęciu decyzji pozostania poza krajem. W Berlinie powstał cykl „Dziennik Berliński”, w którym „zapisywał” swoje ówczesne przemyślenia, doświadczenia, emocje. W tej niby spontanicznej relacji w nagromadzeniu znaków i symboli: politycznych, religijnych, narodowych, kulturowych, cytatów z codzienności, reklam, napisów, w pomieszaniu wzniosłości i śmieszności, heroizmu i fan-

faronady, tragedii i groteski zawarł ogromne napięcie. Artysta zdaje się tutaj bawić jak żetonami stylami i konwencjami, na inny jednak sposób, niż robili to równocześnie „nowi dzicy”.

Wnikliwa obserwacja wszystkiego, co się dzieje, penetrowanie własnego świata wewnętrzne-go, eksperymenty formalne i techniczne nieprzeciętne poczucie humoru wreszcie, stanowiły dobry grunt także dla grafiki użytkowej: plakatu, ilustracji, grafiki książkowej i prasowej. Rozpoczęta jeszcze we Wrocławiu, kontynuowana w Berlinie, stała się głównym terenem działalności Małysy po przeniesieniu się do Stanów Zjednoczonych w roku 1984. Anna Małysa wspomina:

Leszek rzeczywiście zaistniał w Berlinie, tworzył dla siebie, wystawiał prace. Oboje jednak czuliśmy się trochę jak futerko przyszyte do kołnierzyka letniej koszuli, owszem, płynnie mówiliśmy po niemiecku, blond włosy, ale raziło nas czasem, jak traktowani byli inni. Poza tym życie w Berlinie to jakby zbyt blisko Polski, a nie w Polsce. Nie chcieliśmy też rezygnować z polskiego obywatelstwa, a tylko przyjmując niemieckie dałoby się tam żyć jako stuprocentowy obywatel tego kraju. Pierwsze miesiące przeżyliśmy w Syracuse, w stanie Nowy Jork. Dla Leszka były one szukaniem pracy w zawodzie tam, gdzie nie było rynku na bardziej wyrafinowaną grafikę. Zetknięcie z Ameryką potwierdziło nasze wyobrażenia: inne zasady funkcjonowania rynku, szalona komercja. Od maja 1985 r. byliśmy już w Nowym Jorku. Tu powoli po żmudnych poszukiwaniach przychodzą wreszcie pierwsze zlecenia i początek funkcjonowania na nowojorskim rynku. Jest on ogromny i wyspecjalizowany. Leszkowi świetnie udawała się współpraca z wydawnictwami specjalizującymi się w problematyce teatralnej i psychologicznej. Mówił, że dają mu większą swobodę użycia mózgu w sposób wykraczający poza cele stricte ilustracyjne. Myślenie twórcze było dla niego bardzo ważne, nie tworzył jedynie dla efektów wizualnych, pomysły, myśli były najważniejsze w tym, co robił.

Kiedy w roku 1990, przygotowując wraz z Elżbietą Dzikowską wystawę prac artystów polskich tworzących na emigracji „Jesteśmy”, trafiliśmy do braci Małysów (starszy Bartek znalazł się w Nowym Jorku wcześniej), obaj byli mocno osadzeni w tamtejszym życiu artystycznym. Talent i wyobraźnia Leszka, znajomość różnych technik plastycznych, do których doszło posługiwanie się komputerem, pozwoliły mu wejść na bezwzględny rynek amerykański i skutecznie konkurować z innymi. Także z grafikami polskimi. Polacy weszli na rynek amerykański już pod koniec lat 60., prawdziwa ekspansja przypadła jednak na lata 80., kiedy za oceanem pojawili się młodzi, dobrze przygotowani artyści emigrujący z kraju z powodu stanu wojennego. Wykształcili oni własny styl ilustracji prasowej i książkowej, poetyckiej, skojarzeniowej, surrealistycznej, zaskakującej inwencją i dowcipem. Małysa wpisał się w tę formację jako indywidualność dojrzała, oryginalna, wyrazista. O świadomości kontynuacji wcześniejszych poszukiwań świadczy plakat z napisem „Liberty” z roku 1986, na którym powtórzył kompozycję „Rysunek i ja”, tyle że naga modelka miała teraz na głowie koronę nowojorskiej Statuy Wolności. Artysta współpracował między innymi z czasopiśmie „Life” z Applause Theatre and Cinema Books, East/West Network, Guilford Publications, Northwest Airlines, The Royal Shakespeare Company, rzeczywiście wnosząc własny styl obrazowania i własne ogromne poczucie komizmu, ironii z jednej, a tragiczności istnienia z drugiej strony. Obrazowe komentarze Małysy do zdarzeń i zamawianych tematów często przekraczały swoją doraźną użytkowość, nabierały znaczenia symbolicznego — także dzięki odwoływaniu się do wielkiej artystycznej tradycji. W zupełnie jednak odmienny niż wcześniej sposób; Małysa nie analizował już, jak w *Śniadaniu na trawie* struktury wybranego dzieła, ale traktował je jako obiekt powszechnie znany, obrosły znaczeniami, funkcjonujący w zbiorowej świadomości. Historia sztuki stała się dlań magazynem, do którego sięgał bez zahamowań, *Mona Liza* na powierzchni piły do cięcia wchodzi w zupełnie inny układ znaczeniowy i kontekst niż w Luwrze. Stara zabawa artystów okazała się ciągle podniecająca i zaskakująca możliwościami intelektualnego skomentowania aktualności. Małysa stał się mistrzem tej „gry szklanych paciorków”, korzystał bezustannie z zasobów przeszłości w swoich plakatach, ilustracjach, okładkach. Pracując nad zamówieniami chętnie nawiązywał też do wcześniej podejmowanych motywów tworząc warianty rozwiązań nie tylko w poszukiwaniu tego najtrafniejszego, ale przede wszystkim, aby prześledzić zawarte w pomysłach możliwości rozwiązań alternatywnych.

Tematem, który zajmował go szczególnie, był problem czasu. Symbolizowany przez zegar stał się bohaterem wielu kompozycji, wielu towarzyszył dyskretnie przypominając o przemijaniu. Czas-

zegar traktowany był raz z uszanowaniem, raz z bojaźnią, kiedy indziej kpiarsko, wyniośle, czule. Drzwi otworzone kiedyś przez Salvadora Dali zaprowadziły do krainy obfitości, z zegarem można teraz robić wszystko: przekształcać, deformować, łamać — jego istotna treść pozostaje jednak niezmienna — jednokierunkowe odliczanie życia. I kiedy Małysa tworzył własne logo — pojawił się na nim zegar miękko spływający z rozbitej skorupki jajka, spadający kroplami czas...

Anna Małysa:

Motyw czasu zaczął pojawiać się od połowy lat 90. Czym był dla Leszka? Jest wiele możliwych odpowiedzi. Był już po czterdziestce. Był zadowolony ze swojej pracy zawodowej, jako wolny strzelec pracował dla MetLife, ogromnej firmy ubezpieczeniowej, dającej mu możliwość nieskrępowanej pracy, miał duży margines swobody, czas na twórczość dla siebie i solidne zabezpieczenie finansowe. Lubił grono swoich tamtejszych kolegów — grafików. Zaczął intensywnie pracować nad swoimi rzeczami, dojrzewał do pokazania prac. Był to jednak czas taki, jakim postrzegamy go wszyscy — mijający, niekiedy przypominający nam, że jesteśmy jego panami, gdy go dobrze wykorzystujemy. Od połowy 1999 r. Leszek zaczął poważnie zapadać na zdrowiu. Jesienią diagnoza raka płuc, choroby, którą udaje się przeżyć tylko nielicznym — wtedy czas stał się czymś innym i tak to chyba widział. Było aż nadto oczywiste, co chce powiedzieć w ostatnich pracach — chciał żyć, walczył o to i bał się, że nie będzie mu dane więcej zrobić.

Wiesława Wierchowska (Warszawa)

SARKOFAG CZESŁAWA MIŁOSZA (1911–2004)

Na sarkofagu Czesława Miłosza na Skalce widnieje krótka, aczkolwiek nie pozbawiona kategoryczności inskrypcja, której sens może wydawać się dość enigmatyczny. Słowa jej głoszą bowiem: „A dbałość o naukę jest miłość”.

Jaka nauka i dlaczego nauka, skoro pochowany jest tu poeta? Czyżby dlatego, może pytać wędrowiec odwiedzający narodową nekropolię, że był Czesław Miłosz przez wiele lat profesorem prestiżowego uniwersytetu amerykańskiego, „scholarem gdzieś w odległym kraju”, jak pisał w wierszu *Moja wierna mowa* i skądinąd profesję tę cenił sobie wysoko? Wyjaśnienie chyba dość wątpliwe.

Wyrte na sarkofagu słowa Salomona pochodzą z *Księgi Mądrości* w tłumaczeniu poety i są fragmentem trzech wersów z rozdziału szóstego, które w całości brzmią: „A dbałość o naukę jest miłość. A miłość jest trzymanie się praw Mądrości. A trzymanie się jej praw jest pewność niezniszczenia” (6, 18). Zatem, by zrozumieć przesłanie, jakie kryje się w napisie, należałoby uważnie przesłedzić kolejne ogniwa sylogizmu zakończzonego wnioskiem, że do nieśmiertelności czyli Królestwa prowadzi jedynie mądrość, której najpewniejszym początkiem jest umiłowanie i pożądanie nauki. O mądrości zaś powiada Salomon, że „Łatwo ją widzą, którzy ją miłują/ i znajdują ją, którzy jej szukają” (6, 12). Tak więc w słowach inskrypcji kryje się jakby zaproszenie do odbycia, wzorem wpisanej w tekst figury retorycznej zwanej *sogites*, drogi prowadzącej do bram nieśmiertelności. Zarazem też jest to jakby jeszcze jedno wskazanie mające ułatwić interpretatorom dotarcie do sensu dzieła Miłosza.

Metafora drogi obejmująca sobą kolejne etapy wtajemniczenia od pożądania nauki utwierdzanej miłością, poprzez poszanowanie praw mądrości aż do osiągnięcia stanu „niezniszczenia” czyli udziału w Królestwie może być przydatnym tropem interpretacyjnym w podejmowanych próbach ogarnięcia całości tak rozległego i gatunkowo wielokształtnego dzieła poety. To zaś, że sens owej całości lokuje się niezmiennie w bliskim sąsiedztwie wielkich kontekstów transcendencji, metafizyki, teologii i religii, że ma za sobą powagę elementarnych dramatów i dylematów współczesności dodatkowo jeszcze uwierzytelnia znaczenie i przydatność takiej metafory. Na tej drodze jedynym towarzyszem człowieka jest samotność. „Chciałem być taki jak wszyscy, a dostałem gorycz odłączenia./ Myślałem, że będę wśród równych, a zbudziłem się obcy” — napisze Miłosz w ważnym z tego punktu widzenia wierszu *Odległość*.

Gdy umiera wielki poeta — a Czesław Miłosz był nim niewątpliwie, do czego przekonują nas liczne książki poświęcone jego twórczości — zwykło powiadać się, że śmierć taka jest zamknięciem pewnej epoki. Łatwo o takie mniemanie zwłaszcza wówczas, gdy zmarły pisarz obdarowany został przez Los długim i pracowitym życiem, znacznym wyraźnie ważkimi przełomami i katastrofami historii. Tych zaś w życiu Miłosza i jego epoki, naszej epoki, było aż nadto. Dzieło to budzi zatem niekłamany podziw swą rozległością i ciężarem zawartych w nim problemów. I jest to dziś dzieło obrósłe tysiącami komentarzy, tak uwikłane w gęstą sieć interpretacji, że być może należałoby już nawet mówić o swoistym „przemysle badawczym” (tak niegdyś Tomas Venclova określił wzmożone zainteresowanie pisarstwem M. Cwietajewej), który oferuje czytelnikom coraz to nowe wzory lektury. Nie ulegając jednak zbyt tej presji interpretatorów należałoby zastanowić się, co w dziele Miłosza jest perspektywą otwarcia (nie zamknięcia epoki) na świat, jaki rysuje się przed nami. W czym może ono pobudzać i utwierdzać wrażliwość czytelnika XXI wieku? Tego czytelnika, który z coraz większym lękiem obserwuje w otaczającym go świecie regres ku barbarzyństwu i którego uwaga coraz częściej koncentruje się głównie na przyjmowaniu złych wiadomości. Innymi słowy należałoby szukać odpowiedzi na pytanie w jakim stopniu w dzieło Miłosza wpisany jest też wysiłek dla przyszłości?

Przywołany już tu Tomas Venclova, bliski przyjaciel Miłosza, napisał kiedyś, że wiersze Miłosza zwiastują nadejście nowej epoki, którą nazwał Wiekiem Nadziei w Beznadziejności. Jest to

diagnoza niezwykle trafna, a ów wpisany w dzieło dukt nadziei powieła trop odsłonięty w cytowanym fragmencie *Księgi Mądrości*. Słowa wyryte na sarkofagu są tego świadectwem.

W innej wersji stylistycznej nadzieja ta odsłania się w dwóch wersach *Traktatu teologicznego* i to niezależnie od wszystkich wątpliwości logicznych, jakie może ów poemat budzić:

Oby do naszej mowy wróciła rzeczywistość.
To znaczy sens niemożliwy bez absolutnego punktu odniesienia.

Te dwa wersy wprowadzają nas w samo sedno dzisiejszej refleksji nad stanem sztuki, stanem umysłów, a co za tym idzie — kondycji ludzi Nowego Wieku. Sztuka minionego stulecia tego oparcia, o którym mówi Miłosz nazbyt często świadomie się wyrzekła. Nie bez powodu więc jesteśmy dziś świadkami coraz ostrzejszej krytyki dwudziestowieczności postrzeganej dotąd jako niekwestionowany triumf awangardyzmu. Triumf ów odsłania dziś całą swą dwuznaczność, aksjologiczną pustkę, która sprawiła, że wraz z obrazami przekształcaną na różne sposoby rzeczywistości, rzeczywistości deformowanej, rozbijanej na sekwencje epizodów, samodzielnych fragmentów oderwanych od scalającego je podłoża, zagubił się też obraz człowieka. Jak pisał już wiele dziesięcioleci temu Nikołaj Bierdiajew: „Tak oto człowiek, szukając oparcia w sobie samym, doprowadził do zagłady własnego swego obrazu”. Te słowa rosyjskiego filozofa, zapisane w toku analiz nowatorskiej sztuki początku XX wieku (*Nowe Średniowiecze*), wracają dziś do nas w odmiennym nieco kształcie stylistycznym, ale z tożsamą dawką niepokoju. Odnajdujemy ów niepokój zarówno u pisarzy polskich (Tomasz Burek), jak i obcych (Josif Brodski), ale niewątpliwie pierwszym, który dał mu wyraz i to w formie niezwykle brutalnej (*O czym piszesz, bando niedouków...*) był, jeszcze w latach 30. tamtego stulecia, Czesław Miłosz. Poezja bowiem jest *i n t u i c j ą c a ł o ś c i*, mimo że całość owa dostępna jest poznaniu tylko w okrucinach, fragmentach, drobinach bytu. Bez tej intuicji czerpiącej siłę ze świadomości „absolutnego punktu odniesienia” los ludzki musi wydać się absurdalny. A przeciw temu Miłosz protestował jak najgwałtowniej. Stąd powtarzał:

Na miejscu młodych poetów
(miejscu wysokim, cokolwiek sądzi pokolenie)
wolałbym nie mówić, że ziemia jest snem wariata,
bajką niemądrą, pełną wrzasku i furii.

(*Rady*)

I w innym wierszu dodawał: „A przecież świat jest inny niż nam się wydaje” (*Ars poetica?*).

Ten głos Miłosza nabiera dziś mocy. Dwuwiersz z *Traktatu teologicznego*, inskrypcja na sarkofagu są tylko zwieńczeniem długiej drogi Miłosza w „poszukiwaniu rzeczywistości”, jej dogłębnego, nie kamuflowanego maskami, sensu.

Janusz Kryszak (Toruń)

CHAGALL Z PIOTRKOWA ADAM MUSZKA (1914–2005)

Nazwali go „malarzem Shtetl” (*Peintre du shtetl*), „żydowskim realistą romantycznym tłumaczącym zwyczajnie mieszkańców Shtetl”. Każdy jego obraz, rysunek czy grafika, aż po ostatnie, tworzone już w paryskiej pracowni przy 4 rue de l’Eure, był pełną pasji i oddania podróżą w krainę szczęśliwego dzieciństwa, w zachowane w pamięci dźwięki, barwy i zapachy przeszłości; był podróżą do wyidealizowanego Piotrkowa z początków XX wieku. Świata kuszącego, pociągającego i tajemniczego, choć przez to również hermetycznego i — tam gdzie mógł o tym mówić, w odległym Paryżu — poznawalnego jedynie z daleka i dzięki literackiej analogii i anegdocie. Bo z kim mógł rozmawiać o smach kantora piotrkowskiej synagogi, o żydowskich grajkach w bramie piotrkowskiej ulicy, o chłopcach wracających w chederu, smaku koziego sera i ciepłe ciężkiego żelazka, na którym zasypiał krawiec w oknie naprzeciwko? Z synem, córkami, może jeszcze z malarzami, którzy jak on wyjechali z Polski w końcu lat 60. — Rafałem Chwolesem i Devi Tuszyńskim... Jakże niewiele słuchaczy, jakże niewiele świadków, a przecież dość, by nie zapomnieć i nie poddać się duszącej atmosferze Paryża. Zapewne dlatego Adam Muszka — podobnie jak Chagall — choć w innej, indywidualnej poetyce, przez całe życie malował ten sam jeden obraz, w którym opisywał magiczne pory roku żydowskiego miasteczka od narodzin, przez szkołę, zabawy dzieciństwa, bar micwę, szabasową modlitwę, sen po ciężkiej pracy, aż po śmierć i Sąd Ostateczny. A wszystko to „spowite w głęboki smutek, refleksyjny smutek żydowski”, nad którym unosi się zapowiedź tragicznej przyszłości.

Adam (Aron) Muszka urodził się 4 marca 1914 r. w Piotrkowie Trybunalskim jako najmłodszy z dziewięciorga dzieci kantora piotrkowskiej synagogi. Jego dziadek — Akiba Muszka-Apter (z Opatowa) — był sławnym kantorem i kompozytorem, którego muzyka liturgiczna budziła niekłamany zachwyt znawców. W mieszkaniu ojca malarza spotykali się przyjezdni śpiewacy synagogalni i melomani, a pieśni i muzykę słychać było pod oknami domu, gdzie gromadziły się tłumy Żydów piotrkowskich¹. Muzyka była obecna w życiu i twórczości Adama Muszki; jego własne interpretacje żydowskich pieśni, które grywał na elektrycznych organach w paryskiej pracowni były ciekawym lecz prawie nieznanym uzupełnieniem malarstwa. Lubił mówić i pisać w listach o muzyce i przeżyciach z nią związanych².

W Piotrkowie Muszka przez pięć lat uczęszczał do chederu, następnie do szkoły powszechnej. I zapewne poszedłby w ślady ojca, ale rodzice przenieśli się do Warszawy, gdzie przyszły malarz kontynuował naukę w szkole handlowej. Po jej ukończeniu objął posadę subiekta sklepowego, a jednocześnie wieczorami studiował w Miejskiej Szkole Sztuk Zdobniczych i Malarstwa, działającej od 1920 r. w Warszawie, niejako w opozycji do Szkoły Sztuk Pięknych im. W. Gersona³.

Wojnę spędził Adam Muszka w Związku Sowieckim, w Taszkencie. Wrócił do Polski w 1946 r. przywoząc ze sobą cykl akwarel odtwarzających krajobrazy słonecznego Uzbekistanu. Został dom zniszczony i nikogo z bliskich przy życiu. Osiadł w Łodzi, gdzie współorganizował życie środowiska żydowskich artystów. Przez dwa lata był nawet Dyrektorem Spółdzielni Artystów Plastyków „Sztuka” w Łodzi. Pomimo Holocaustu Łódź odrodziła się w roku 1945, a społeczność żydowska w tym mieście należała do najliczniejszych w powojennej Polsce. W 1946 r. mieszkało w Łodzi i województwie 17,5–30 tys. Żydów (wg różnych danych), z czego ponad połowę stanowili repatrianci z Sowietów. Zawiązany Wojewódzki Komitet Żydowski powołał do życia szkoły, domy dziecka, organizacje religijne, zawodowe, kulturalne, społeczne i sportowe. Powstał teatr żydowski, który przyciągnął ocalałych aktorów, wśród nich Idę Kamińską. W 1946 r. założono

¹ L. Berger, *A. Muszka*. Warszawa [1967] s. [7].

² M. Fuks, *Adam Muszka (1914–2005)*, *Słowo Żydowskie* 2005 nr 27/28 s. 18.

³ L. Berger, *A. Muszka*, s. [7].

Towarzystwo Społeczno-Kulturalne Żydów w Polsce (TSKŻwP)⁴, do którego należał Adam Muszka. W gmachu TSKŻ wykonał fresk, który uległ w latach późniejszych zniszczeniu. W Łodzi był członkiem efemerycznego stowarzyszenia artystów żydowskich pn. „Grupa Ośmiu”, do którego należeli Mejer Apfelbaum, Mojżesz Boruszek, Rafał Chwoles, Irena Molga, Bolesław Pacanowski, Józef Pasmańnik oraz Karol Piasecki.

W 1947 r. zdobył pierwszą nagrodę w konkursie na plakat upamiętniający tragedię warszawskiego getta. W 1954 r. zlecono mu opracowanie sposobu upamiętnienia żydowskich ofiar niemieckiego nazizmu w Łodzi. Projekt został w latach 60. zrealizowany w formie pomnika ustawionego tuż przed bramą cmentarza żydowskiego w Łodzi.

Siłę wyrazu monumentu podkreśla wysoki, strzelisty obelisk, nawiązujący kształtem do komina krematoryjnego, w przyległym do niego cokole znajduje się płaskorzeźba wyobrażająca strzaskane, bezlistne konary, będące metaforą śmierci i Zagłady, jednak z jednego pnia wyrasta, pnąc się ku górze, nowy pęd — to nadzieja na odrodzenie. Powyżej niego, a równocześnie w opozycji do krematoryjnego komina — menora — jeden z symboli narodu żydowskiego i godło odrodzonego w 1948 roku Izraela⁵.

Pomnik zaprojektowany przez Muszkę jest jedynym miejscem upamiętniającym łódzkich Żydów.

Współpracował z Pracownią Sztuk Plastycznych (PSP) w Łodzi mieszczącą się przy ul. Piotrkowskiej. W 1967 r. na zamówienie Wydziału Kultury Wojewódzkiej Rady Narodowej miasta Łodzi Muszka przygotował malowidła na plafonie zniszczonej synagogi w Piotrkowie, która miała być odrestaurowana i adaptowana dla potrzeb Miejskiej Biblioteki i Czytelnicy Publicznej.

Wykonałem dwa projekty malarstwa sufitu, które Komisja Artystyczna przy P.S.P. zaakceptowała. Obydwa projekty, za które honorarium otrzymałem. Każdy projekt o wymiarach: 50 × 50 cm był złożony do P.S.P. Kompozycja 1-projektu przedstawia miasteczko z mieszkańcami różnych zawodów, oraz sceny świąt żydowskich, a nad miasteczkiem duży ptak z połamanym skrzydłem. Drugi projekt był o podobnej treści, prawdopodobnie inaczej kolorystycznie traktowany⁶.

Adam Muszka był również związany z Wydawnictwem Jidysz Buch (Książka Żydowska), które w 1967 r. wydało jego jedyny w Polsce album w opracowaniu Lili Berger.

W grudniu 1967 r. malarz wyjechał do Paryża by przygotować wystawę swojego malarstwa. Już na miejscu zdecydował pozostać we Francji na zawsze i sprowadził rodzinę. W latach 1971–1972 mieszkał w Charenton i realizował grant nowojorskiego Memorial Foundation for Jewish Culture zatytułowany „Pictures of Jewish Life in Poland before the Holocaust”. Powstało wówczas wiele prac opisujących życie codzienne piotrkowskich Żydów pokazanych na wystawie w Paryżu oraz film o malarstwie Muszki pt. *Couleur de memoire*, emitowany w telewizji francuskiej w 1972 i 1973 r., w Izraelu w latach 1973 i 1975 oraz Nowym Jorku i Montrealu w 1974.

Muszka uprawiał malarstwo płaskie, o spokojnej, przygaszonej kolorystyce, niemal pozbawione ekspresji. W większej części realistyczne, opisujące życie codzienne Żydów, np. *Kukielki*, *Orkiestra podwórzowa*, *Podwórzowe zabawy* (Dupniak), *Powrót z chederu*, *Czulent na sobotę*, *Jom Kipur*, *Kapores*, *Będą pierze i puch*, *Przygotowanie na pesach*, *Tragarz macy*, *Wieczera sederowa*. Ale dominujący, uproszczony realizm pejzażu i postaci, w którym symboliczną rolę grają powtarzane „magiczne” przedmioty i elementy ograniczonej przestrzeni, takie jak studnia, koza, lampa naftowa, baldachim weselny i piec, z czasem przetkany został wydarzeniami i anegdotą typowymi dla żydowskiej tradycji religijnej i ludowej. Szczególnie widoczne jest to w obrazach ukazujących legendy, sny, marzenia, postaci literackie i obrzędy religijne, takich jak *Cale miasto na mojej głowie*, *Na czym stoi świat*, *Sen*, *Czulent*, *Modlitwa księżycowa*, *Pobożna kotka* (wg I.L. Perca), *Sąd Ostateczny*, *Zielona wiolonczela*, *Złoty paw* (poświęcone pamięci I. Mangerera). Ważną rolę w obra-

⁴ P. Piłuk, „Odnaleziony wizerunek. Ślady żydowskie w pejzażu miejskim Łodzi”. Wykład na Uniwersytecie Warszawskim, sesja naukowa 12–26 listopada 2003 r. pt. „Świat Żydów Europy Środkowo-Wschodniej w XIX i XX wieku”.

⁵ Tamże.

⁶ List A. Muszki do autora z 15 V 1995 r. — w zbiorach Archiwum Emigracji.

zach Muszki odgrywa muzyka: samotne postaci skrzypków i wiolonczelistów na niektórych obrazach łączone są w pary, a nawet całe orkiestry. Tak jest, np. w pracy *Rabi Elimelech*, gdzie śpiewającym rabinowi towarzyszy sześciu muzyków.

Adam Muszka przede wszystkim malował obrazy olejne, ale zostawił po sobie również znakomite czarno-białe litografie ukazujące te same sceny jednak uproszczone w rysunku, bardziej wyraziste i bardziej „chagallowskie”. Rzeźbił także w glinie. W ostatnich latach zaczął tworzyć nie tylko judaica, ale też kompozycje abstrakcyjne, których nigdy nie wystawiał. Były to przede wszystkim gwasze malowane na kartonach oraz szkice flamastrami.

Miał liczne wystawy w Warszawie i Łodzi (m.in. w Salonie Wystawowym Państwowego Teatru Żydowskiego w Warszawie, kwiecień 1962) oraz zagranicą: Londyn 1971 (Ben Uri Art Gallery); Paryż 1972, 1975, 1980 (Centre Rachi); New York 1974; Buffalo 1974; Izrael (Tel Awiw — Museum Haretz) 1977.

Jego prace znajdują się w Muzeum Narodowym w Warszawie, Muzeum Miasta Warszawy, Muzeum Historycznym Miasta Krakowa, Muzeum Sztuki w Łodzi, Żydowskim Instytucie Historycznym, Archiwum Emigracji w Toruniu oraz w zbiorach prywatnych w Europie, Izraelu i USA.

Zmarł 3 stycznia 2005 r. Urnę z prochami złożono na Père-Lachaise.

Mirosław A. Supruniuk (Toruń)

MILCZĄCY TELEFON PROFESORA MIECZYŚLAW PASZKIEWICZ (1925–2004)

Kiedy latem 2000 r. stojąc w budce telefonicznej niedaleko londyńskiego POSK-u wybierałem numer 0208-959-57-46, nie wiedziałem, jak prof. Paszkiewicz zareaguje na propozycję spotkania. Okazało się, że obawy te były zupełnie płonne — zgodził się natychmiast i umówił się ze mną w kawiarni POSK-u na dzień następny. Zjawił się punktualnie, uśmiechnięty i serdeczny, z numerem „Oficyny Poetów” pod pachą. Wręczył mi egzemplarz pisma mówiąc, że skoro chcę go „naciągnąć” na rozmowę o jego współpracy z grupą poetycką „Kontynenty”, a on nie dysponuje numerami „Merkurjusza Polskiego” i „Kontynentów”, to „Oficyna” będzie dobrym początkiem spotkania. Rzeczywiście była — życzliwy, obdarzony rzadką umiejętnością słuchania, obficie czerpiący z zasobów swojej imponującej wiedzy i pamięci, a przy tym nad wyraz skromny — rozmawiał z młodym doktorantem przez kilka godzin i na odchodnym zachęcał mnie do dalszych kontaktów. Jak się później okazało, miałem przyjemność z tego zaproszenia skorzystać...

Mieczysław Paszkiewicz urodził się 10 lutego 1925 r. w Linowie (byłe województwo Sandomierskie). Był synem Ludwika Paszkewicza i Janiny z Horczaków. Uczęszczał do Gimnazjum Księży Marianów na Bielanach w Warszawie. Debiutował jako poeta w 1939 r. w lubelskim „Głosie Literackim” poematem prozą pt. *Nokturn*. Członek Narodowej Organizacji Wojskowej po wybuchu II wojny światowej działał w konspiracji w Janowie Lubelskim, gdzie zajmował się m.in. rozprowadzaniem podziemnego pisma „Walka”. Po aresztowaniu w lutym 1941 r. trafił do obozu koncentracyjnego w Oświęcimiu (więzień nr 14139), skąd w czerwcu 1942 przeniesiono go do obozu w Mauthausen-Gusen. Pobyty w obozach nie osłabił jego woli tworzenia — podczas pobytu w Mauthausen-Gusen zdobył (w lipcu 1944) nagrodę tajnego zespołu literackiego na konspiracyjnym konkursie poetyckim za utwór *Madonna bruku*. Po oswobodzeniu 5 maja 1945 r. i krótkim pobycie w Niemczech przedostał się do Włoch, gdzie w Potenza-Pilena zaciągnął się do 2. Korpusu Polskiego. Po zakończeniu wojny — jesienią 1946 r. — osiedlił się na stałe w Anglii. W latach 1952–1955 studiował grafikę na Regents Polytechnic School of Art. W tym czasie był aktywnym członkiem Zrzeszenia Studentów i Absolwentów Polskich na Uchodźstwie (m.in. w 1956 r. wszedł w skład Komitetu Wykonawczego, którego celem było wydanie „Monografii Skarbów Wawelskich”), a także współpracował z grupą poetycką „Kontynenty” i współredagował wydawane przez nią pismo (w latach 1953–1956 redagował tam rubrykę *Res Antiquae*, zaś w roku 1956 był członkiem redakcji odpowiedzialnym za dział historyczny). W 1957 r. za działalność literacką został uhonorowany Nagrodą Młodych im. S. Strońskiego, przyznaną przez Związek Pisarzy Polskich na Obczyźnie. W 1959 r. wchodził w skład londyńskiego tygodnika „Życie”. W latach 1963–1971 był członkiem komitetu redakcyjnego *Materialów do biografii, genealogii i heraldyki polskiej*. Był także aktywnym współpracownikiem *Polskiego słownika biograficznego*, do którego przygotował kilkadziesiąt not o ludziach emigracji. W latach 1968–1987 był wykładowcą historii sztuki w Extra-Mural Department University of London. Jednocześnie w latach 1972–1976 prowadził wykłady z zakresu historii sztuki na uniwersytecie w Cambridge. W roku 1984 doktoryzował się na Polskim Uniwersytecie na Obczyźnie w Londynie na podstawie rozprawy „Tematyka polska w twórczości Stefana Della Belli”. Po obronie doktoratu związał swoje losy już na stałe z PUNO — od 1993 r. pełnił dodatkowo funkcję dziekana Wydziału Humanistycznego. Podczas Kongresu Kultury Polskiej na Obczyźnie, który odbył się w Londynie we wrześniu 1985 r., był kierownikiem sekcji „Polskie Więzy Kulturowe na Obczyźnie”, a następnie redaktorem ósmego tomu „Prac Kongresowych” (*Polskie więzy kulturowe na obczyźnie*, Londyn 1986).

Przez szereg lat był aktywnym działaczem i członkiem szeregu stowarzyszeń i organizacji naukowych i literackich; m.in. Rady Wykonawczej Fundacji Jana Pawła II (Polski Instytut Kultury

Chrześcijańskiej) 1988–1990, Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie (prezes 2003–2004) 1968–2004, Polskiego Towarzystwa Naukowego na Obczyźnie 1969–2004, The Royal Archeological Institute 1969–2004, Polskiego Towarzystwa Heraldycznego w Warszawie 1988–2004, Redakcji Ilustrowanego Słownika Biograficznego Polonii Świata w Paryżu (honorowy) 1992–2004, Stowarzyszenia Polskich Autorów, Dziennikarzy i Tłumaczy w Europie (honorowy) 1997–2004. Uczestnik sympozjów i kongresów naukowych, m.in.: Międzynarodowych Sympozjów Biografistyki Polonijnej w Londynie, Rzymie, Wiedniu, Krakowie, i Brukseli.

Od chwili debiutu nie zaprzestał działalności literackiej publikując wiersze, prozę poetycką, artykuły literackie i przekłady poezji anglojęzycznej w liczących się pismach emigracyjnych — od londyńskich „Wiadomości” i „Życia” poczynając, przez „Myśl Polską”, „Oficynę Poetów” i „Gazetę Niedzielną”, na „Pamiętniku Literackim” i „Orle Białym” kończąc. Za swe dokonania na polu literatury został wyróżniony w roku 1969 nagrodą Fundacji im. Kościelskich, a w 1986 — Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie. Dodatkowo w 1999 r. zdobył nagrodę lubelskiej Fundacji Promocji Spraw Słowiańskich. Obok tego uhonorowany, m.in. Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski oraz Medalem Honorowym „Polonia Semper Fidelis”.

Obok zbiorów poetyckich (*Zmiany*, Londyn 1957; *Opowiadania jońskie*, Kraków 1984; *Przebudzenie jesieni*, Lublin 1995; *Był niemy*, Londyn 1996) i opowiadań (*Rozmowy z Saszą*, Lublin 1994; *O Bogu, prozą*, Lublin 1999) publikował szkice, eseje i wspomnienia z podróży (*Zrywając kwiaty w Stabiae*, Kraków 1977; *Kamień i muszla. Notatnik podróży*, Londyn 1979; *Gorejący kamień: notatnik podróży*, Kraków 1980; *Granice Europy (Notatniki podróży)*, Londyn 1982; *Ziemia obiecana innym*, Londyn 1985; *Śladem Antygony*, Lublin 1993; *Księżę na pustej scenie*, Lublin 2002), a także szereg prac z zakresu historii sztuki i muzealnictwa.

Do najciekawszych prac w jego dorobku zaliczyć trzeba eseje i szkice — zwłaszcza te opatrzone dopiskiem „notatnik podróży”. Niestrudzony komentator kultury, znawca sztuki szkicuje swoje obrazki z talentem i werwą. Gdyby trzeba podać najbardziej zwięzłą charakterystykę jego stylu, należałoby nazwać go żywym i przykuwającym uwagę. Taki był on od początku — już w artykułach drukowanych w pismach studenckich w latach 50. ubiegłego wieku, udawało mu się wzbudzać w czytelniku rzeczywiste zainteresowania. Osiągał to poprzez wybór interesujących, frapujących tematów, a także przez oscylowanie między stylem poetyckim, a potocznym. Dla przykładu zacytujmy, jak w szkicu *Jan Kochanowski „którego właśnie możemy zwać ojcem języka polskiego”* opisywał narodziny fraszki polskiej:

[...] bardzo blisko rozwartego szeroko okna szumi lipa. Szumi rzeczywiście — nie w poetyckiej przenośni. Dzień jest bardzo ciepły, niemal upalny. Cisza — żywa, ruchliwa cisza haftowana głosami ptaków, które wzbogacają ją bez uszczerbku, cisza szeroka w biodrach i z uśmiechem na twarzy pochyła się nad domem, nad rozłożonymi księgami, nad piszącym człowiekiem.

A tak oto, kilka akapitów dalej, komentował jej kryzys w wieku XIX:

Raz już wpadłszy we fraszki, trudno się będzie z nich wygrzebać. Pasjonująca to bowiem i o nie lada znaczeniu strona naszej literatury, a traktowana po macoszemu i w naszych smutnych czasach wegetująca ledwie. Fraszki zatraciły jędrność i soczystość, stały się jałowe mniej więcej od początków wieku dziewiętnastego [...] Uszy ckliwych romantyków oraz ich gorzkich synów i wnuków nawykłe do salonowych kłamstewek nie mogły znieść jurnej prawdy opowiedzianej niedwuznacznie przez rubasznym szlachciców, jakimi bez wyjątku niemal byli wielcy poeci polscy, a równocześnie wielcy fraszkopisarze.

Ci, którzy mieli przyjemność znać go osobiście, wspominają, że był człowiekiem nad wyraz zycliwym ludziom i niezmiernie taktowym. Regina Wasiak-Taylor mówiąc o nim przytoczyła taką oto anegdotę: „Pamiętam, że po jednym z wykładów na temat biografistyki polskiej poszłam złożyć mu gratulacje i spojrzałam na plik karteczek, do których zerkał podczas swojego wystąpienia. Ze zdumieniem spostrzegłam, że były... puste. Wrodzona skromność, pokora i niewątpliwie szacunek dla słuchacza podyktowały mu takie właśnie rozwiązanie”.

Można dodać, że będąc erudytą posługującym się ogromnymi zasobami swej wiedzy w sposób umiętny i rzeczowy, nigdy się z nią nie narzucał, nie edukował, nie wychowywał. Przeciwnie — nieustannie skupiony na odbiorcy, nigdy się nad niego nie wynosił, nie dawał do zrozumienia, że jego współmówca całkowicie się myli. Podczas toruńskiej konferencji poświęconej londyńskiemu Katolickiemu Ośrodkowi Wydawniczemu „Veritas”, która odbyła się w listopadzie 2002 r., podczas kuluarowych rozmów wspomniał, jak to w trakcie spotkania z młodzieżą jeden z licealistów zapytał, go czy nie próbował uciekać z obozu koncentracyjnego. Profesor odpowiedział, że nie, na co ów młody człowiek rzucił mu w twarz: „To był pan tchórzem!”. Zamiast unieść się gniewem, Paszkiewicz odpowiedział: „Nie, proszę pana, to nie było tchórzostwo. Ci, którzy uciekali, byli przez tych, którzy zostawali i ponosili za nich karę, uznawani za zdrajców. Zaniechanie ucieczki, nie było oznaką tchórzostwa, było aktem odwagi”. Opowiadając tę historię Profesor był pełen zrozumienia dla postawy swego interlokutora. Trzeźwo oceniając jego słowa, tłumaczył jego zachowanie brakiem wiedzy i świadomości tego, jak pewne zjawiska — dla młodych ludzi odległe i abstrakcyjne, a dla niego wciąż żywe i nadal bolesne — z biegiem lat zatracają swój rzeczywisty kształt.

W Toruniu widzieliśmy się po raz ostatni. Na pożegnanie, gdy wymienialiśmy uścisk dłoni, umawiał się ze mną, że gdy tylko będę w Londynie, mam do niego zadzwonić. Przez dwa lata do stolicy Wielkiej Brytanii nie dotarłem, a potem dotarła do mnie jakże smutna wieść, że 23 sierpnia 2004 r. telefon profesora Mieczysława Paszkiewicza zamilkł na zawsze.

Rafał Moczko (Toruń)

ŚMIERĆ FELKA SCHARFA (1914–2003)

Wracać do Krakowa

Tonąc w bałaganie „świętecznych porządków”, podniosłem machinalnie słuchawkę telefonu, który już parę dobrych chwil brzęczał niecierpliwie, właściwie cierpliwie, to ja byłem niecierpliwym „nie wiedząc co robić wcześniej”, by wywiązać się z obowiązków... „Szana towa!” — Kto mówi? Londyn? Mówił Londyn: Umarł Felek. Felek Scharf... Głos z Londynu mówił coś jeszcze — dochodziło do mnie przez szum w głowie i gęstą mgłę — że leżał już dość długo złożony niemocą, nie męczył innych swą męką, gaśł po cichu; jeszcze na godzinę przed zamknięciem oczu reagował radosnym uśmiechem na zdjęcia z Festiwalu Żydowskiej Kultury w Krakowie, które przyniosła mu przyjaciółka Lili; śmiał się bezgłośnie do ludzi, których znał i kochał i którzy jego kochali, cieszył się swoim Krakowem. Umarł z Krakowem w oczach i w sercu, które zabiło mocniej na chwilę — i przestało bić.

Felek urodził się w Krakowie w roku 1914, tu się chował, tu chodził do hebrajskiej szkoły, a potem studiował na Uniwersytecie Jagiellońskim, tu spędził najlepsze lata swojego życia. W roku 1938 wyjechał do Palestyny, ale po drodze zatrzymał się w Londynie — i tam już pozostał przez dalsze sześćdziesiąt lat. Ale natychmiast po wojnie, w angielskim mundurze wojskowym już był z powrotem w Krakowie, by spotkać się ze swoją matką, która uratowała się na tzw. „aryjskich papierach” — i zabrał ją do siebie do Anglii. Od tego czasu dużo wody upłynęło w Tamizie, Wiśle i w Jordanie, ale gdy tylko otwarły się bramy Polski, wracał konsekwentnie rok po roku do swojego Krakowa, na Kazimierz, „gdzie każdy kamień «słodkim wspomnieniem rani». Przejść się znowu tymi ulicami, gdzie się nasze losy splatały, gdzie ulica Bożego Ciała krzyżuje się z ulicą Rabina Meiselsa, a św. Sebastiana z Berka Joselewicza; ulicami Estery, Jakuba, Izaaka — gdzie to jeszcze w diasporze były ulice nazwane imionami ze Starego Testamentu? Przejść ulicą Kołetek pod boisko «Makkabi», ulicą Orzeszkowej pod «Nowy Dziennik», Miodową pod Tempel, Brzozową pod Żydowskie Gimnazjum. Zatrzymać się pod bóżnicami Poppera, Wysoką, Kupa, Starą, Remu.

Ten ludzki krajobraz jest zartyty w moim sercu, duszy i pamięci. Na chwilę nie mogę zapomnieć, że większość przyjaciół, rodziny, znajomych — nikt z nich nie był mi obcy — zginęła zaszczuta w gettach, w obozach pracy, w kacetach, w fabrykach śmierci, w komorach gazowych”.

A jednak rok po roku wracał na ten cmentarz szczęśliwej młodości. Odnaczał się niezwykłą pamięcią: mógł przejść przez całą długą ulicę Dytłowską, wskazując w każdym domu na mieszkanie znajomego — i na ogół znanego lokatora żydowskiego z jego nazwiskiem i rodziną, i rodowodem... Jeśli chodzi o Kraków — mawiał — jestem jak ten Eliezer ben Hurkanos, o którym Talmud mówi, że jest jak „bor sid szelo neabed af tipa”, czyli jak cembrowana cysterna, która nie uroni ani kropli...

Wracał rok po roku na festiwal kultury żydowskiej na Kazimierzu, gdzie prowadził seminaria dla studentów z USA, których oprowadzał po Krakowie. Bo wracać — to kochać. W powrotach wyraża się miłość najmocniej — serce bije mocniej, gdy wracamy...

„Faktem jest, że po kilku godzinach pobytu w Krakowie, że każdym razem od nowa, czuję się tam w pewnym sensie (na temat «w jakim to sensie» można by traktat napisać) bardziej «w domu» niż po 60 latach pobytu w tym przyjaznym dla mnie Londynie, gdzie mam rodzinę, przyjaciół, warsztat pracy, pole działania, książki — mój angielski świat. To coś mówi — o Anglii, o Polsce, o Żydach, o mnie”.

Wracał do Krakowa, ale przecież wracał potem do Londynu do swojej rozpaczki — to też była miłość. Życie pełne miłości. Wracał i wracał, a gdy już nie był w stanie przełamać swojej fizycznej słabości — przychodzi i taki czas — wrócił do swojej żony, dzieci i wnuków, by im też dać trochę siebie, potem smutny położył się do łóżka i już nie mógł nawet mówić, tylko oczyma...

Jednym z najbardziej ukochanych miejsc była jego — nasza — szkoła na Brzozowej. „Na rogu ulicy Brzozowej i Podbrzezie w Krakowie mieściła się Szkoła Powszechna i Gimnazjum

Hebrajskie. W roku 1987 staraniem Związku Krakowian w Izraelu i Komitetu Opieki nad Zabytkami Kultury Żydowskiej odsłonięto na fasadzie tego budynku tablice pamiątkowe w języku polskim i hebrajskim. Mnie przypadł honor przemawiać na tej ceremonii i myślę, że będzie nie od rzeczy przytoczyć urywki z tego przemówienia: «Moja i moich przyjaciół obecność tutaj, w tym miejscu, w tym mieście, w tych murach ma jakiś nierealny, słodko-gorzki posmak, jakby odpomnienie odległego snu. Choć skronie me przyprószone siwizną, czuję się jak sztubak wywołany do tablicy, nie mający pojęcia, o co go pytają».

Tak się to przemówienie zaczyna. Tu dodam tylko znamienne, charakterystyczne dla Felka zakończenie: „Chcę być z Wami bardzo szczerzy. Gdyśmy dyskutowali z przyjaciółmi możliwość i cel ufundowania takiej tablicy, ktoś powiedział (no, niejeden taki ktoś): «Wywieście tę tablicę wysoko i przymocujcie mocno — przecież ledwie się odwrócisz już znajdą się tacy, którzy ją zniszczą i zeszcęca». Nie podzielałam tego zdania, czego dowodem jest, że tu jestem. Ale fakt, że takie podejrzenie mogło się zrodzić (i to niecałkowicie jako stwór chorej wyobraźni) daje dużo do myślenia i rzuca światło (a raczej cień) na historię stosunków polsko-żydowskich i na to, co jest w tej dziedzinie do zrobienia. Musimy tak myśleć, działać i wychowywać siebie samych, ale głównie nowe pokolenie, aby dowieść, że ten «ktoś» nie miał i nie będzie miał racji. Niechaj przechodząc patrząc na te tablice, ten skromny ślad żydowskiej obecności w tym miejscu, w tym mieście, w tym kraju, pochyli głowę i zaduma się nad swoją i naszą wspólną przeszłością».

To było piętnaście lat temu — a dwie tablice w języku polskim i hebrajskim pozostały na miejscu, na wysokości oczu mogących ten tekst przeczytać. Co więcej, nawiązały się bezpośrednie, serdeczne kontakty między nauczycielami i uczniami obecnie funkcjonującego tam gimnazjum a wychowankami szkoły hebrajskiej, którzy odwiedzając Kraków zachodzą tu często pojedynczo i zorganizowanymi wycieczkami młodzieży z Izraela.

Być polskim Żydem

Szkoła i dom na Kazimierzu dały Felkowi absolutną i niepodważalną świadomość swego żydostwa. Gdy został odznaczony medalem Instytutu Kultury Fundacja Judaica, nadmienił w swoim przemówieniu: „Uwaga na marginesie: w liście, w którym mnie Fundacja powiadamia o wyróżnieniu, którym mnie darzy, jestem określony jako «obywatel Wielkiej Brytanii pochodzenia żydowskiego». Muszę to sprostować: nie jestem «pochodzenia żydowskiego», jestem po prostu Żydem, polskim Żydem — nic tu dodać, nic ująć, to dosyć, to dużo, by nie powiedzieć «wszystko»».

A w innym miejscu mówi (i pisze): „Nie mam potrzeby mojego żydostwa uzasadniać, kwestionować, analizować. Moje żydostwo jest naturalne, oczywiste, nie wymagające definicji. Chociaż jestem niewierzący — poszczę w Jom Kipur, odprawiam «seder» w Pesach, odmawiam Kadisz w synagodze w rocznicę śmierci rodziców, a także chadżam na lekcje Talmudu z moim ulubionym rabinem, bo bawią mnie te teksty, ta metoda debaty i po prostu hebrajskie litery. Jeśliby mnie ktoś przyparł do muru i domagał się odpowiedzi, dlaczego przy judaizmie trwam i staram się go w jakiejś formie kontynuować i przekazać, powiedziałbym (aby się odczepić), że wystarczającym powodem w moich oczach jest wewnętrzny przymus, aby odmówić Hitlerowi pozagrobowego zwycięstwa».

Felek jest dumnym Żydem — polskim Żydem — i tej polskości się nie wyrzeka. Kulturą polską, polską literaturą zaraził się chronicznie w tym hebrajskim gimnazjum, gdzie opanowała go zarówno poezja Białika, jak i Mickiewicza. Jego fenomenalna pamięć zanotowała dziesiątki wierszy i poematów. Może „od ręki” wyrecytować piętnastominutowy *Maraton* Kornela Ujejskiego, kilkanaście strof Asnyka i kilometry Tuwima. I wśród tej antologii odnotowanej w głowie i sercu zawsze, co chwila znajdzie się właściwy cytat. Zdumiewa swoich przyjaciół Polaków — i zdobywa ich swoją wiedzą i znajomością polskiej poezji. Na 85-lecie urodzin (1999) obdarowali go przyjaciele wspomniał, jemu dedykowanym tomem *The Jews in Poland*, gdzie czterdziestu intelektualistów polskich i żydowskich, profesorów uniwersyteckich, pisarzy, poetów, historyków — Jan Błński, Jerzy Ficowski, Marcin Kula, Sławomir Mrożek, Antoni Polonski, Andrzej Szczypiorski, Jerzy Tomaszewski, Andrzej Wajda — zamieściło swoje teksty polskie, angielskie, tłumaczone... Z tekstu prof. Normana Davisa z Wydziału Historycznego Uniwersytetu Londyńskiego: „Pan Rafael Scharf należy do wybranej grupy osób, którym udało się być zarówno Polakami jak Żydami w niemal równym stopniu. Urodził się w czasach, gdy nacjonalizmy tamtego okresu — endecja

wśród Polaków, syjonizm wśród Żydów — akcentowały ekskluzywizm tożsamości narodowej. Obie strony twierdziły, że nie można być jednocześnie dobrym Polakiem i dobrym Żydem. Scharf zadał kłam temu przekonaniu. W owym delikatnym zadaniu odnalezienia równowagi pomogła mu zapewne żona Angielka, a także dziesiątki lat życia spędzonego na neutralnym gruncie w Londynie. A ponieważ jest człowiekiem niewierzącym, uniknął również zaanektowania przez rywalizujące z sobą obozy judaizmu i katolicyzmu.

Tak czy inaczej, osiągnięcia ma imponujące. W latach, gdy kontakt z Polską był ograniczony, skupił się na swych żydowskich powiązaniach, pracując jako redaktor zasłużonego «Jewish Quarterly». Zaraz jednak po upadku PRL-u odnowił swe bliskie związki z krajem rodzinnym i zaczął odgrywać bardzo aktywną rolę w odbudowie działań polsko-żydowskich w Krakowie, mieście swej młodości i lat szkolnych. Sądzę, że gdyby ktoś zapytałby go o narodowość, odpowiedź brzmiałaby: «krakowianin». Potrafi nadal cytować z głowy polską literaturę, jak w czasach uczniowskich.

Tajemnica jego cudownie ciepłej osobowości polega wszakże na głębokim umiłowaniu człowieka. Stara się zrozumieć wszystkie punkty widzenia, nie żywi do ludzi żadnej urazy, tęskni za harmonią i pojednaniem. Działa krzepiąco na wszystkich ludzi dobrej woli”.

Prof. Błoński: „Życie Felka było motywowane wiernością. Z jednej strony wiernością wobec Izraela, religii i tradycji żydowskiej, a z drugiej przywiązaniem do kraju, który musiał opuścić”.

Znany jezuita ks. Stanisław Musioł: „Czy jest większy trud niż budowanie porozumienia między Polakami a Żydami? Jest ono budowane od wielu lat, ale efektów wciąż jeszcze nie widać. To, co robi Felek Scharf, jest przedsmakiem świata, który nadejdzie, świata przyjaźni między ludźmi, których różni bardzo wiele”.

Ale najwymowniejsza i najbardziej wzruszająca jest wypowiedź wybitnego pisarza śp. Andrzeja Szczypiorskiego, której fragment przytaczam: „Przed wielu laty powiedział mi [Felek] żartobliwie: «Tak się dziwnie ułożyło w moim życiu, że dla Polaków jestem Żydem, dla Żydów Anglikiem, a dla Anglików Polakiem».

Ale to tylko anegdotka. Bo doskonale wiadomo, kim on jest. Jeśli istnieje na tym świecie autentyczny polski Żyd, jest nim Felek.

Ojczyzną jego jest polszczyzna, którą włada najpiękniej chyba pośród wszystkich znanych mi ludzi. Ojczyzną jego jest Kraków, do tego stopnia, że kiedy mówi o tym swoim Krakowie, to ja czuję się trochę cudzoziemcem. Ojczyzną jego jest polska literatura narodowa, ta najwyższego lotu, najbardziej Polską rozjaśniona. Mickiewicz, Słowacki, Norwid, a z bliższych nam czasów oczywiście Tuwim.

Jego serce pełne jest żydowskiego bólu, o którym ja mam tylko blade wrażenie, bo wobec żydowskiego bólu mogę odczuwać tylko mój polski wstyd. W tym sensie jest dla mnie Felek od pierwszej godziny naszej przyjaźni także wyrzutem sumienia. Jego wielka miłość do Polski, polskości, Krakowa jeszcze ten wyrzut sumienia pogłębia. Nie na tym tylko rola Felka polega, że on jest zawsze z nami, wśród nas obecny, naszymi problemami nieustannie zajęty. Nie na tym, że on jest rozpięty — jak sam powiada — pomiędzy Jerozolimą i Krakowem. Czasem myślę, że ten człowiek został do nas przez kaprys historii posłany, abyśmy wciąż od nowa rozpamiętywali wspólność polsko-żydowską i nasze grzechy zaniechania, obojętności, jawnej wrogości, choć on sam nigdy o tym ani słówka nie mówił”.

A oto jak sam Felek komentuje swoją przynależność do kultury polskiej — jeden ze swoich „paszportów na polskość” — jego wypowiedź w filmie nakręconym o nim przez Cracfilm w reżyserii Jerzego Ridana (przy konsultacji Eugeniusza Dudy i Joachima Russeka): „Jest nim to, że ja rozumiem każdy akcent *Wesela* Wyspiańskiego, które jest — moim zdaniem — największym polskim dramatem. Jest on skomplikowany i pełen symboli... Schlebiam sobie, że ja rozumiem każdy akcent tego utworu i... to jest mój specyficzny paszport na polskość. Ludzie nie mają pojęcia, co na przykład znaczy postać Szeli ze skrwawionymi rękami..., a to aluzja do rzezi galicyjskiej. No i ten niezapomniany taniec chochoła.

Samo pojęcie ojczyzny, które się manifestuje jakimś hymnem, flagą, rubieżą, jakąś retoryką, jakąś historią..., te pojęcia są mi obce. Ja chciałem — jak mawiał La Martine — chciałbym myśleć, że moja ojczyzna jest w prawdzie. I oczywiście dystans od tego ideału jest miarą sukcesu albo klęski całego życia.

Ojczyzna jako rubież, jako skrawek ziemi..., te pojęcia są mi obce, tym bardziej, że mieszkając w Polsce działałem w ruchu syjonistycznym, który miał na celu stworzenie państwa Izrael. Zawsze miałem oczy zwrócone ku temu ideałowi”.

Dlaczego nie Anglikiem?

„Wyjeżdżając z Polski w 1938 r. i zajeżdżając do Anglii szczerze myślałem, że ja jestem w drodze do Palestyny. Nie przeszło mi przez myśl, że mógłbym mieszkać i działać w innym kraju. Jest takie powiedzenie o świętym Augustynie: «Panie Boże spraw, abym był czysty i nie uganiał się za kobietami..., ale jeszcze nie teraz». Ja miałem to samo wrażenie. Byłem w drodze do Palestyny, ale jeszcze nie teraz. Byłem ciekawy życia, o którym czytałem i słyszałem, tego horyzontu dostępnego człowiekowi w wolnym świecie...

Byłem w drodze do Palestyny, ale chciałem jeszcze zatrzymać się w kraju, gdzie się czegoś nauczę, otrę się o inną kulturę i będę tym bardziej użyteczny w tym moim ostatecznym celu — w Palestynie. Wybuchła wojna, różne osobiste sprawy i tysiące różnych powodów spowodowały, że ugrzęzłem w Anglii, do której jestem bardzo przywiązany, ale nie uważam za moją ojczyznę...

[...] Przybyłem do Londynu z Krakowa rok przed wybuchem wojny (gdymy mówimy o «wojnie», wiadomo jaką wojnę mamy na myśli) — żyłem więc w tym kraju nieprzerwanie ponad 60 lat. Moja małżonka, z którą szczęśliwie dzielę moje życie, jest Angielką. Mamy troje dzieci, już dorosłych, pięcioro wnucząt. Opanowałem język (do pewnego stopnia), nie staram się więcej pozbyć resztek mojego cudzoziemskiego akcentu. Myślę, że z tą resztką jest mi do twarzy. Zdobyłem, świadomie i podświadomie, pewną wiedzę o tym kraju, która zezwala mi, gdy zachodzi potrzeba, prowadzić poważną konwersację na różne tematy. Założyłem komercyjne przedsiębiorstwo, które zapewniało dostatnią egzystencję rodzinie. Mam szeroki krąg znajomych, wielu z nich w kołach akademickich. Nic szczególnego nie wymaga podkreślenia, ot, zwyczajny profil przeciętnego członka klasy średniej.

Dlatego nasuwa się pytanie — dlaczego się nie «zasymilowałem», dlaczego nie myślę o tym kraju jako o «moim», dlaczego pozostaję tu w głębokim sensie «obcym»? Na to pytanie ma Felek szereg odpowiedzi. Zadowolę się mniej filozoficznymi:

„Przez 50 lat pobytu w Anglii, zachwycony literaturą i językiem angielskim, nie nabyłem ekwiwalentu inwentarza poetyckiego. Nie rozumiem poezji angielskiej. Nie znam jej na pamięć... Uwielbiam ten język, ale to nie jest to, co polska poezja, która wychodzi z trzewi i która, gdy recytuję, ścisza mi gardło...

[...] W moim wypadku — jeśliby to miało rzucić dodatkowe światło na ten problem — mój Judaizm, taki jaki jest, odróżnia mnie w pewnym sensie od części otoczenia. Także ta ostatnia wojna, chociaż odsłużyłem ją w armii angielskiej, była dla mnie, Żyda z Polski, czym innym niż dla moich angielskich «towarzyszy broni»...

[...] Co się tyczy «emocjonalnego zaangażowania w losy tego kraju», co w moich oczach jest ważnym probierzem identyczności, nie mam z tym problemu. Nie mam o to bezsennej nocy, czy Anglia jest nieco bogatsza, czy nieco uboższa, jaką rolę odgrywa w gospodarce i polityce światowej, nie są to problemy, o które mam bezsenne noce. O co mam bezsenne noce, to troska o los Izraela, gdzie w grę wchodzi sama egzystencja tego państewka”.

Gdzie Kraków, a gdzie Jerozolima...

„Identyfikuję się całkowicie z Państwem Izrael. Wiem, że Państwo jako takie, jak każde Państwo, jest czasami instrumentem krzywdy wobec niektórych swoich obywateli, jakiejś mniejszości, któregoś z sąsiadów. Istniał czas, nim nowe Państwo Żydowskie zaistniało, że naród żydowski (jeśli można go było takim nazwać) dzięki swej unikalnej sytuacji nie był nigdy instrumentem krzywdy wobec innych. Ten wiek niewinności minął bezpowrotnie.

Tym niemniej uważam powstanie Państwa Izrael za jedno z najwspanialszych osiągnięć naszych czasów i akceptuję z żalem konsekwencje tej utraty niewinności. Z każdą krzywdą należy walczyć wszystkimi możliwymi środkami, które nie prowadzą do większej krzywdy. Jestem przekonany, że po Holocauście resztki narodu żydowskiego w diasporze nie ostałyby się w żadnej znaczącej formie”.

Felek miał swoje ustalone poglądy, ale jako humanista nie był nieczuły na poglądy swoich adwersarzy. Nigdy nikogo nie obrażał, ale też nie schlebiał nikomu obłudnie, by się przypodobać i — choć z bólem, o którym pisze Szczypiorski — bronił swoim żydowskim sercem swoje żydowskie stanowisko nie raz przed sobą samym. „Kiedyś brałem udział w publicznej dyskusji, gdzie moim przeciwnikiem był Palestyńczyk zamieszkały w Londynie, jeden z przedstawicieli Arafata.

«Nim Scharf opuści podium, niech powie otwarcie, czy jest zdania, że Palestyńczycy są ofiarami niesprawiedliwości». Odpowiedziałem cytatem z Alberta Camusa: «Jestem całkowicie za sprawiedliwością, ale własna Matka jest jeszcze ważniejsza». To zaspokoilo na chwilę moje audytorium, ale to jest tylko retoryczny wybieg. Jakiś inny facet na widowni uderzył celniej. Gdy wyraziłem się nieco krytycznie o Baraku, powiedział: «Bardzo łatwo jest krytykować z przytulnego fotela w Londynie. Pańska przyszłość i przyszłość pańskich dzieci i wnuków nie zależy od tego, co się dzieje i stanie w Izraelu. Pan się uważa za syjonistę? Dlaczego Pan nie pojechał do Palestyny budować to Państwo, walczyć o nie, działać, aby było tam lepiej?».

On miał zupełną rację. Postanowiłem nie zabierać więcej publicznie głosu na ten temat. Ale po głębokim namyśle — ja mam jakieś prawo się odezwać. Izrael to jest żydowskie Państwo. Ja jestem Żydem żyjącym poza jego granicami, mam pewien (skromny) wkład w jego powstanie, czuję się wobec niego lojalny i zań odpowiedzialny. Czy to mnie nie upoważnia (a może nawet zobowiązuje) do zabierania głosu?».

I najdrażliwsza, a zarazem najważniejsza sprawa Holocaustu. Kiedyś na konferencji o Szoa w Krakowie po makabrycznej wizycie w Oświęcimiu: „Nagle, nie wiem, co mnie napadło, wyrwało mi się zdanie: «Żaden nie-Żyd nie może odebrać tego Oświęcimia tak jak go odbiera Żyd». Zapanowała konsternacja. Jeden z uczestników, człowiek, dla którego mam ogromny szacunek, podszedł do mnie i powiedział: «Czuję się twoją uwagą urażony. Czyż moja percepcja rzeczy, moja wrażliwość na zło jest inna, bardziej ułomna niż Twoja? Moje serce bije innym rytmem?». (Zabrzmiało mi to omal jak echo *Kupca weneckiego* Szekspira, gdy Szajlok peroruje: «Gdy Żyda ukłujesz, czy on nie krwawi? Gdy go połączasz, czy on się nie śmieje? Gdy go poisz trucizną, czy on nie umiera? Gdy go skrzywdzisz, nie będzie się mścił?» — postulaty wspólnego człowieczeństwa.)

Nie chciałem w żadnym wypadku jego ani jemu podobnych urazić ani na pewno siebie i mnie podobnych wywyżżyć. Ale to moi bracia i siostry wyginęli w obozach śmierci i to ślady mojego dorobku cywilizacyjnego zostały zniszczone — czy to arogancja z mojej strony, czy to nie naturalne, że czuję się bardziej niż on zraniony i uszkodzony i bardziej nad tym boleję? Prawda jest, że ta moja strata jest w pewnym sensie także jego stratą, ale tylko «w pewnym sensie». Podczas gdy dla mnie cały «sens się tam skończył».

Umarł Felek Scharf. Mój serdeczny przyjaciel. Łączyło nas wiele: ten sam Kraków, ta sama szkoła i nauczyciele, ten sam Kazimierz — Remu. Alte Szul. Mój przyjaciel, nasz przyjaciel, przyjaciel Żydów i Polaków, przyjaciel ludzi. Jeden z tej rasy, której nadejście przewiduje poeta Władysław Broniewski w wierszu *Do Żydów polskich*: „najwyższa rasa — ludzie szlachetni”.

Natan Gross (Izrael)

ŚLAWISTKA Z SAINT DENIS OLGA SCHERER (1924–2001)

Urodzona 6 stycznia 1924 r. w Krakowie. Córka Wiktora Scherera, inżyniera fizyka, i Eleonory z Kornów (*primo voto* Gumplowicz). W Krakowie skończyła koedukacyjną szkołę powszechną im. Sebaldy Münnichowej i w żeńskim gimnazjum tejże instytucji dotarła przed wojną do czwartej klasy. Od najwcześniejszych lat uczyła się prywatnie języków obcych, pobierała lekcje gry na fortepianie, rysunków, rytmiki i tańca. Latem 1939 r. razem z matką spędzała wakacje w Vichy we Francji, gdzie wybuch wojny uniemożliwił im powrót do Polski. Jej ojciec Wiktor Scherer, porucznik rezerwy z roku 1920, powołany w sierpniu 1939 r. do swego pułku strzelców podhalańskich w Nowym Sączu i awansowany na kapitana, brał udział we wrześniowej obronie Warszawy. Po czterech miesiącach więzienia jako zakładnik na Pawiaku, ciężko chory przebywał w Klinice Omega. Po ponownym aresztowaniu w roku 1943, osadzony był w więzieniu przy alei Szucha, skąd uciekł do Nałęczowa. W początkach 1944 przewieziony został do szpitala w Lublinie, w którym zmarł w tragicznych okolicznościach na przełomie 1944/1945 r., w kilka miesięcy po wkroczeniu armii sowieckiej do Polski.

Przebywając w roku 1939 we Francji kontynuowała naukę w szkole średniej najpierw w Vichy, potem na południu w Nicei i Marsylii. Po upadku Francji w czerwcu 1940 wraz z matką przedostała się przez Pireneje do Hiszpanii, a następnie do Lizbony, gdzie przez dziesięć miesięcy doskonaliła język angielski i uczyła się hiszpańskiego i portugalskiego, w finansowanej przez rząd RP świetlicy dla młodzieży polskiej. Z Portugalii w 1942 r. udało im się wyjechać konwojem do Stanów Zjednoczonych. Tam, w Nowym Jorku przez kilka miesięcy uczęszczała do amerykańskiej szkoły średniej, po czym zapisała się na romanistykę w Hunter College (1943–1945). W 1944 r. zdobyła III nagrodę w uniwersyteckim konkursie recytatorskim (za recytację w języku hiszpańskim). W tym samym roku została wybrana członkiem Phi Beta Kappa. Dzięki stypendium z Uniwersytetu Columbia ukończyła studia iberystyczne (dyplom *Bachelor of Arts*, 1945). W roku 1946 uzyskała stopień *Master of Arts* Wydziału Filozoficznego Columbia University na podstawie pracy „Jose Enrique Rodó (1871–1917). A study of France in His Works” napisanej pod kierunkiem profesorów: Federico de Onis i Andresa Indurta. Niezależność materialną zapewniło jej stanowisko asystentki na wydziale romanistyki w Bard College w Annandale-on-Hudson, N. Y. (1946–1948), gdzie powstały jej pierwsze drobne prace naukowe (m.in. esej o *Dżumie* A. Camusa). W czasie studiów poślubiła Alfreda Wirskiego (Fred Virski, ur. 1919), żołnierza 2. Korpusu i autora książki *My life in the Red Army* (New York 1949).

W 1948 r. powróciła na nowojorską Columbię dzięki stypendium otrzymanemu od waszyngtońskiego American Council of Learned Societies, by przez cztery najbliższe lata pracować wyłącznie nad doktoratem pod kierunkiem wileńskiego teoretyka literatury profesora Manfreda Kridla, uczęszczając jednocześnie na wykłady i seminaria innych wybitnych profesorów (m.in. Ernsta Nagela, Andrei von Gronicka, Karla Mengesa, Romana Jakobsona)¹. W okresie pobytu w Ameryce poznała wielu polskich emigrantów, wśród których Kazimierz Wierzyński, Wiktor Weintraub, Jan Lechoń i Wacław Solski mieli największy wpływ na jej późniejsze losy². W Nowym Jorku mieszkała wraz z matką na 46. ulicy (246 E. 46 Street), niedaleko siedziby Narodów Zjednoczonych.

Debiutowała w roku 1948 artykułem *Julius Slowacki* w *Collier's encyclopedia*. Doktorat (tzw. *Philosophiae Doctor*) otrzymała w 1953 r. na podstawie rozprawy „The Modern Polish Short Story” (opublikowana w La Heye 1955) poświęconej noweli polskiej, poczętej w duchu formalistów

¹ W roku 1956 przełożyła na angielski książkę Manfreda Kridla pt. *A survey of Polish literature and culture* (Nowy Jork 1956).

² W latach późniejszych napisała wspomnienia o swoich z nimi spotkaniach, m.in. w: *Przebitym światłem. Pożegnanie z Kazimierzem Wierzyńskim*. Londyn 1969; *For Wiktor Weintraub. Essays in Polish literature, language and history presented on the occasion of his 65th birthday*. Hague 1975.

przede wszystkim rosyjskich, a opracowanej na tle rozwoju noweli w znanych jej innych literaturach, co pchnęło ją trwale w kierunku studiów porównawczych.

Pozostała wierna temu kierunkowi, pogłębionemu dzięki osobistym kontaktom z wybitnymi komparatystami — jak Erich Auerbach i Rene Wellek — podczas pobytu na Uniwersytecie w Yale (1953–1957), gdzie uczyła języków i literatur w ramach czteroletniego programu magisterskiego dla nauczycieli szkół średnich. W tym czasie za namową swego dawnego profesora Romana Jakobsona przerobiła pracę doktorską, która ukazała się w 1955 r. po angielsku³. Przypuszczalnie dzięki tej publikacji otrzymała po zakończeniu programu w Yale stypendium Fundacji Guggenheima, które pozwoliło jej na spędzenie dwóch lat w paryskich i londyńskich bibliotekach na badaniach nad nowelistiką francuską, angielską, niemiecką i rosyjską. W latach 1959/1960 na uniwersytecie Indiana w Bloomington jako *assistant professor* prowadziła zajęcia z literatury polskiej; w tym czasie poświęciła się częściowo lekturze XIX-wiecznej prozy amerykańskiej. Rok spędzony w Indianie zaowocował powieścią *Wesołych Świąt*, w której przedstawiła kłopoty aklimatyzacyjne młodej Polki w środowisku uniwersyteckim amerykańskiego Środkowego Zachodu (Midwest).

W trakcie pracy nad rozprawą doktorską, a później antologią prozy polskiej pt. *10 contemporary Polish stories* pod redakcją Edmunda Ordon (Detroit 1958), dla której napisała przedmowę, nawiązała korespondencję z Witoldem Gombrowiczem. Efektem tej korespondencyjnej znajomości był angielski przekład opowiadania Gombrowicza *Zbrodnia z premedytacją*, zamieszczony w antologii, a później wspomnienie w „gombrowiczowskim” „L’Herne” z 1971 r.⁴ W druku ukazały się także listy Gombrowicza do Olgi Scherer⁵. Osobiście poznali się wiosną 1963 r., w Paryżu, na przyjęciu wydanym na cześć pisarza przez François Bondy.

W 1960 r. po raz pierwszy po wojnie odwiedziła Polskę; na sesji poświęconej Marii Konopnickiej w Łańcucie wygłosiła referat porównujący nowelistikę Konopnickiej z nowelistiką naturalizmu francuskiego. W początkach lat 60. zamieszkała na stałe w Paryżu, choć zjawiała się tam już w 1957 r. otrzymawszy stypendium rządu francuskiego. W końcu lat 50. XX wieku młodzi Polacy przebywający w Paryżu spotykali się w kawiarni Old Navy — na bulwarze Saint-Germain — położonej naprzeciwko Księgarni Polskiej. Kawiarnię i jej bywalców uwieczniła w dwóch rozdziałach powieści *W czas morowy* (Paryż 1967; własne tłumaczenie na francuski fragmentu w „Cahiers de l’Est”, 1979). W Paryżu, w Galerie Lambert Zofii i Kazimierza Romanowiczów, poznała Jana Lebensteina, z którym przez wiele lat łączyło ją odwzajemnione uczucie⁶. W latach 1962–1966 pracowała w Centre Nationale de la Recherche Scientifique (CNRS) w Paryżu, gdzie zajmowała się ideologiami w literaturze romantycznej pod kierownictwem Jean Bourrilly. Praca ta zaowocowała serią rozpraw w języku francuskim ogłoszonych w czasopiśmie „Etudes Slaves et Est-Européennes” (ESEE) Uniwersytetu Montealskiego (1965–1967) oraz esejami z niedosłej antologii śmiesznotek i ciekawostek z Wielkiej Emigracji pt. *Czerep rubaszny* w londyńskich „Wiadomościach” (1967–1969).

W 1962 r. opublikowała w londyńskiej Oficynie Poetów i Malarzy powieść pt. *Wesołych świąt*. Jerzy Stempowski napisał o niej:

³ O. Scherer-Virski, *The modern Polish short story*. ’s-Gravenhage 1955 (Slavistic printings and reprintings, 5).

⁴ *Gombrowicz*, par D. de Roux et K. A. Jeleński. Paris 1971 s. 115 (L’Herne, no. 14. Série Slave).

⁵ J. Siedlecka, *Jaśniepanicz*. Kraków 1987 s. 252–264; *Korespondencja Witolda Gombrowicza i Olgi Scherer*, oprac. [R. Bubnicki] M. Zaborowski (pseud.), Obecność. Niezależne pismo literackie (Wrocław) 1988 nr 21 s. 23–33. Korespondencję z Gombrowiczem nawiązała w roku 1954, korzystając z pośrednictwa Jerzego Giedroycia.

⁶ Jednymi z nielicznych świadectw ich związku są: rozmowa Renaty Gorczyńskiej z Olgą Scherer zamieszczona w książce *Portrety paryskie*. Kraków 1999 s. 93–117, oraz wspomnienia Czesława Miłosza: „Przykro mi łączyć Olgę Scherer z Paryżem już znikającym, odchodzącym. Bo przecież Olga pojawiała się w różnych paryskich okresach, na przykład wtedy, kiedy przyjeżdżałem do Paryża na krótko, żeby zobaczyć się z księdzem Sadzikiem albo Jasiem Lebensteinem, którego była długotrwałą przyjaciółką i z którym rozstała się w dramatycznych okolicznościach” (*Olgą Scherer*, Tygodnik Powszechny 2004 nr 22 s. 20).

Pani książeczkę — sądząc z budowy to właściwie krótka powieść — przeczytałem z największą przyjemnością. Jest w niej wiele świetnych pomysłów i jak gdyby niezdecydowanych przeblysków geniuszu. Słowem jest to doskonała lektura, zwłaszcza dla nieśpiesznego czytelnika, obytego z wzorami klasycznymi. Trudniej mi wyobrazić sobie, co pomyśli o niej czytelnik śpieszący się, gdy znajdzie się przed tak wieloplanową budowlą, podobną do architektur Piranesiego. Zresztą Pani sama pewnie na niego nie liczy.

Przeblyskiem geniuszu wydaje mi się główny wątek powieści: przemiana Kaspara w kundla i jego śmierć z ręki hycła wśród obojętnego rozgwaru intelektualnych rozmów. Coś genialnego ukrywa się także w samym języku powieści. O ile rozumiem, traktuje Pani ten język z dystansu, niemal satyrycznie. Rzecz w tym, że po pół wieku błędzenia między metaforami i schematycznymi uogólnieniami język nasz jak gdyby zeszytywniał i przestał przylegać do rzeczy i nawet do naszych wrażeń. Do snucia onirycznych obrazów i omfaloskopicznych dywagacji wystarczy i taki język, ale do konfrontacji ze światem zewnętrznym nie. [...] Pewien dystans, jaki Pani zajmuje w stosunku do języka kampusowych intelektualistów i także do swego własnego, ma w sobie jakąś nowość, zapowiedź czegoś innego⁷.

W latach późniejszych napisała jeszcze wspomnianą powieść *W czas morowy* (1967). Po angielsku opublikowała *Spot Luck: a novelette for children* (New Haven 1957), która doczekała się polskiego tłumaczenia i wydania dopiero po jej śmierci jako *Psim śwędem*, z rysunkami Jana Lebensteina (Warszawa 2001). Pierwsza — angielska — wersja wspomnianej książeczki, której akcja dzieje się na przedwojennych krakowskich ulicach, została wydrukowana prywatnie (na starej ręcznej prasie) i wydana dzięki uprzejmości jednego z kolegów (im. Jonathana Edwardsa) Uniwersytetu Yale, w nakładzie 300 egzemplarzy. Dwie inne powieści zachowały się w maszynopisie: „Eastern” (po polsku 1979 oraz „Lepszości” (fragment wydrukowany był w piśmie „Potop” (Warszawa) 1991 nr 1, oraz po francusku w paryskim „Bas de Casse”, 1981).

Czesław Miłosz tak scharakteryzował jej pisarstwo:

[...] jeszcze jedną cechę jej pisarstwa powinienem wymienić. Podobnie jak Anglik David Lodge, uprawiała powieść kampusową, do której wprowadzeniem była, tak samo jak w przypadku Lodge’a, teoria literatury. Powieść kampusowa, oparta głównie na powikłaniach stosunków damsko-męskich, za poprzedników ma Amerykankę Mary McCarthy, a także rosyjskiego pisarza Vladimira Nabokova (*Pnin*). Olga Scherer, wrażliwa na elementy komiczne, które zdają się być atrybutem gatunku, napisała parę takich powieści, ale jakby nie przywiązując wagi do swoich wypraw w sferę wątków romansowych⁸.

W 1965 r. ukazała się w Paryżu *Anthologie de la poésie polonaise* w opracowaniu i redakcji Konstantego A. Jeleńskiego (drugie wydanie: Paris 1981). Olga Scherer współpracowała nad redakcją przypisów do antologii oraz robiła tzw. tłumaczenia robocze dla Jeleńskiego poezji XIX wieku⁹.

W 1968 r. podczas zjazdu slawistów w Pradze odkryła twórczość rosyjskiego teoretyka literatury i filozofa kultury Michaiła Bachtina — którego poglądy przyjęła — co spowodowało jej odejście od metod formalistycznych. W tym samym roku zaczęła wykładać po angielsku metodologię w paryskim American College. Od roku 1969 pracowała na Uniwersytecie Paris VIII (w Vincennes do 1980, w Saint Denis obecnie), gdzie aż do emerytury w 1994 r. badała i wykładała teorię literatury i komparatystykę w zakresie literatur anglojęzycznych, słowiańskich i romańskich. Prowadziła tam seminarium z literatury porównawczej; wychowała wielu studentów i doktorantów, którzy dzięki niej rozpoczęli samodzielną drogę naukową we Francji, Anglii i Stanach Zjednoczonych. W 1974 r. otrzymała tytuł profesora wspomnianego uniwersytetu, a od 1 lipca 1977 r. etat państwowy, na podstawie pracy habilitacyjnej o charakterze porównawczym na temat związków Williama Faulknera z Fiodorem Dostojewskim (według teorii dialogu Bachtina). Kilkanaście artyku-

⁷ *Listy Jerzego Stempowskiego do Olgi Scherer*, oprac. [R. Bubnicki] M. Zaborowski (pseud.), Obecność. Niezależne pismo literackie (Wrocław) 1988 nr 23 s. 18–19. Wspomniana korespondencja obejmowała lata 1961–1967.

⁸ Cz. Miłosz, *Olga Scherer*, s. 20.

⁹ *Anthologie de la poésie polonaise*, par C. Jelenski. Paris 1965.

łów i esejów opracowanych na podstawie tej pracy, lub też jej ekstrapolacji, ukazało się w książkach po angielsku¹⁰. Drukowała również liczne artykuły w czasopismach francuskich: „Le Langues Modernes”, „Delta”, „Revue de Littérature Comparée”, „Revue Française d’Etudes Americaines”, „Tréma”, „Théorie de la Littérature et Enseignement” (TLE), a także najważniejszych czasopismach slawistycznych „Slavic Review” (Waszyngton), „Etudes Slaves et Est-Européennes” (ESEE, Montreal), „Tematy” (Nowy Jork) oraz w pismach emigracyjnych i krajowych: „The Polish Review” (Nowy Jork), „Wiadomości” (Londyn), „Kultura” (Paryż), „Tydzień Polski” (Londyn), „Życie Literackie” (Warszawa), „Obecność” (Wrocław), „NaGłos” (Kraków).

Przez wiele lat współpracowała z ośrodkiem Ojców Pallotynów przy 25 rue Surcouf w Paryżu i ich wydawnictwem Editions du Dialogue. Przełożyła dla nich, głównie z francuskiego na polski, książki Marcela Lelonga, Paula Chaucharda, René Le Trocquera, Marie-Dominique Chenu, Henri de Lubaca oraz Basil’a C. Butlera¹¹.

Była związana z Ośrodkiem Badań Literatury i Nauk Poznawczych istniejącym od połowy lat 80. XX wieku w Paryżu, który wydaje rocznik „Théorie de la Littérature et Enseignement” (TLE). Była wiceprezesem ośrodka i współredaktorem pisma, także po przejściu na emeryturę. W latach 1986/1987–1989/1990 była dziekanem Wydziału Literatury Powszechnej i Porównawczej (D - département de Littérature Générale et Comparée) Uniwersytetu VIII. Poza uczelnią, od roku 1982, była czynna w zarządzie Funduszu Pomocy Niezależnej Literaturze i Nauce Polskiej w Paryżu (który siłą rzeczy od 1989 r. zmienił nieco charakter); do 1987 r. pełniła funkcję skarbnika w zarządzie Funduszu, którego głównym celem było dawanie stypendiów młodym naukowcom z Polski, Litwy, Białorusi, na pobyty w krajach Zachodu. W jej paryskim mieszkaniu przy 16 rue du Parc Royal odbywały się posiedzenia Funduszu. W roku 1994 nawiązała współpracę z powstającym w Toruniu Archiwum Emigracji. Efektem tej współpracy były teksty napisane do książek: „Wiadomości” i okolice. *Szkice i wspomnienia*, t. 2 (Toruń 1996) i *Libella. Galerie Lambert. Szkice i wspomnienia* (Toruń 1997), a także подарowany obszerny fragment archiwum i — po śmierci — księgozbiór.

Zmarła w Paryżu 26 listopada 2001 r.

Anna Supruniuk (Toruń)

¹⁰ *Intertextuality in Faulkner*, ed. by M. Gresset and N. Polk. Jackson 1985; *Southern literature and literary theory*, ed. by J. Humphries. Athens 1990.

¹¹ M. Lelong, *O dialog z niewierzącymi*. Paryż 1967; P. Chauchard, *Nauka i wiara*. Paryż 1968; R. Le Trocquer, *Kim jestem ja — człowiek*. Paryż 1968; M.-D. Chenu, *Teologia materii. Cywilizacja techniczna i duchowość chrześcijańska*. Paryż 1969; H. de Lubac, *Ateizm i sens człowieka*. Paryż 1969; B. C. Butler, *Teologia soboru watykańskiego drugiego*. Paryż 1971 (z angielskiego na polski).

CZŁOWIEK Z DUSZĄ ZDOBYWCY CZESŁAW SŁANIA (1921–2005)

Nazywany był „królem grawerów”, „obywatelem świata” i „czarodziejem ryłca”. Z całą pewnością był też najsłynniejszym Polakiem-emigrantem mieszkającym w Szwecji. Czesław Słania urodził się 22 października 1921 r. w Czeladzi, w rodzinie górniczej. Rodzinne miasto nigdy nie zapomniało o nim: w 1999 r. nadało mu tytuł honorowego obywatela. Wcześniej taki tytuł otrzymali m.in.: Józef Piłsudski i Edward Rydz-Śmigły.

Relacje o „cudownym dziecku” powtarzają się niemal w każdym opracowaniu poświęconym Czesławowi Słani. Gdy miał sześć lat jego rodzice przenieśli się do Osmolic na Lubelszczyznę, w rodzinne strony jego matki. Tam też po raz pierwszy ujawnił swoje zdolności manualne. Jego przyjaciele z lat dzieciństwa wspominają, że nigdy nie rozstawał się z brulionem, w którym rysował dosłownie wszystko. Sam Słania mówił zaś w wywiadach, że jego talent do rysowania objawił się zanim nauczył się czytać i pisać.

Rysunki chłopca były miniaturowe, oddawały rzeczywistość z dokładnością fotografii. Kiedy poszedł do szkoły sprzedawał swoje rysunki kolegom. Oni otrzymywali za nie piątki, a ich autor — dwóje, bo nie nadązał z oddawaniem prac nauczycielowi. Pamięta jak dziś, że kiedy zgubił legitymację szkolną, postanowił wykonać jej kopię, ale niestety... i tą zgubił. Po pewnym czasie dyrektor szkoły wezwał roztrzępanego chłopca do siebie i pokazał obie legitymacje — czytamy w jednym z opracowań.

Podobnie o życiu Słania pisał w „Tygodniku Powszechnym” (2003 nr 13) Michał Kuźmiński:

Marzył nie o byciu artystą lecz leśnikiem. Tymczasem gdy kończył 18 lat, wybuchła wojna. Pracował jako księgowy, grywał na wiejskich weselach — i walczył: był oficerem Armii Ludowej. W czasie okupacji złapał ciężkie przeziębienie, które rozwinęło się w gruźlicę. Choroba miała wpłynąć na jego dalsze losy.

Jego umiejętności przydawały się w partyzantce do podrabiania niemieckich dokumentów. Z oddziałami polskimi dotarł do Zagłębia i tam zastał go koniec wojny. Opuścił armię w randze porucznika. W 1945 r. zdał egzaminy na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie rozpoczął studia pod okiem prof. Witolda Chomicza, który szybko potwierdził jego niezwykle talent. Profesor zaproponował nawet Słani by ten zilustrował podręcznik anatomii (siedem tomów) dla Akademii Medycznej. Wywiązał się z tego zadania znakomicie. Wykonał większość plansz, wykresów i rysunków, wiernie oddających budowę człowieka.

Mimo ujawnionego talentu po pierwszym roku na ASP, Słania postanowił przenieść się na leśnictwo. Całe szczęście nie pozwolił mu na to prof. Chomicz. Kontynuował więc studia. Na II roku wybrał Wydział Graficzny. W 1947 r. praktykował w Drukarni Narodowej w Krakowie, gdzie zapoznał się z zaawansowaną techniką grawerską. To zdecydowało, że następne dwa lata studiów na Akademii Słania poświęcił tajnikom sztuki grawerskiej, szczególnie technice miedziorytniczej i technice trawienia w metalu. Gdy powrócił z drukarni na studia wiedział już, że ryłec w połączeniu z miniaturowym formatem będzie jego życiową pasją.

Jako pracę dyplomową wykonywał staloryt według „Bitwy pod Grunwaldem” Matejki; pracował nad tym dwa lata. Studia skończył jako jeden z trzech wyróżnionych, razem z Danielem Mrozem, ilustratorem „Przekroju” i scenografem Józefem Szajną — pisze Michał Kuźmiński.

Otrzymał dyplom z cennym odznaczeniem — Summa Cum Laude. Zaraz po studiach w 1950 r. rozpoczął współpracę z Poczta Polska. Najpierw pracował w krakowskiej filii Wytwórni Papierów Wartościowych, później w Warszawie, gdzie szlifował talent pod okiem znanego grawera

Mariana Polaka. Tam właśnie, na początek otrzymał zadanie wykonania na próbę znaczka z portretem Józefa Stalina.

Ponieważ Słania nie był zadowolony z projektu, według którego miał zrobić znaczek, skorzystał z dużego afisza przyklejonego na murze, potajemnie przez siebie zerwanego. To właśnie widniejąca na plakacie postać wodza posłużyła mu za wzór projektu, a następnie do grawerowania znaczka-próby. Ku zdumieniu wszystkich znaczek został wykonany w ciągu miesiąca, latem 1950 r. Niestety, próba pracy grawerskiej Słania, w postaci znaczka, nie ujrzała światła dziennego. W sierpniu 1950 r. ukazał się znaczek „I Kongres Pokoju” grawerowany przez wspomnianego już M. R. Polaka. Po raz pierwszy Słania został dopuszczony do pracy przy oficjalnym znaczku (Tygodnik Chemik 2001 nr 17).

W marcu 1951 r. wykonał swój pierwszy znaczek, który został wydany. Był to okolicznościowy znaczek na 80-lecie Komuny Paryskiej. Później zleceń było coraz więcej. Wykonał m.in. portret gen. Jarosława Dąbrowskiego i wspólnie z Marianem Polakiem przygotowali serię znaczków na siódmą rocznicę Manifestu Lipcowego.

W latach 1951–1956 wykonał dla Poczty Polskiej 22 znaczki i 14 projektów (nie licząc takich samych znaczków, wydanych w innym kolorze lub o innym nominale). Za najcenniejsze, a właściwie najbardziej ulubione przez siebie, uważał dwa — „Pomnik Kopernika w Warszawie” oraz „Pomnik Bohaterów Getta w Warszawie”. Kiedy do sprzedaży trafił znaczek — 60-groszówka w serii „Igrzyska Olimpijskie w Melbourne 1956” — przedstawiający postać Janusza Sidły, jego autora nie było już w Polsce. W sierpniu 1956 r. Czesław Słania był na statku „Mazowsze” w drodze do Sztokholmu. Było regułą, że z każdego rejsu co najmniej kilku pasażerów zostawało w Szwecji...

Gdy przybył do Szwecji był postacią zupełnie nieznaną. Jego los nie różnił się od losu wielu innych artystów, którzy w roku 1956 opuścili Polskę i osiedlili się w różnych częściach świata. Pierwsze lata w Szwecji były dla niego trudne, nie pomogły także rekomendacje jakie uzyskał od swego mistrza — M. R. Polaka od słynnego szwedzkiego grawera Svena Everta. Poczta szwedzka grawerów miała pod dostatkiem... Przez pierwsze trzy lata mimo wielokrotnych starań Poczta Szwedzka nie chciała go zatrudnić bojąc się... szpiegów. A przybysz zza żelaznej kurtyny nie mógł w tamtych czasach budzić zaufania. Czesław Słania podzielił los wielu emigrantów, zaczynając od zmywania naczyń w restauracji. Rylec i lupa leżały na dnie walizki, w oczekiwaniu na lepsze czasy. A że te nie nadchodziły, w wolnych chwilach, aby nie wyjść z wprawy, Słania wykonywał grawerunki, prywatne znaczki bez nazwy kraju i nominału, a tylko niekiedy realizował drobne zlecenia szwedzkiej poczty czy telekomunikacji.

Wreszcie pomógł przypadek i to w chwili gdy zaczął starać się o wizę do Kanady (gdzie miał już załatwioną pracę w Wytwórni Papierów Wartościowych). Zachorował jeden z głównych sztycharzy i Sven Evert polecił Czesława Słanię do dokończenia jego projektu — wygrawerowania portretu Gustawa Frödinga. Znaczek ten ukazał się w 1960 r. Jeszcze w tym samym roku wydany został oficjalnie drugi znaczek grawerowany przez Słanię, przedstawiający znanego i cenionego malarza szwedzkiego Andersa Zorna. Prace młodego emigranta tak się spodobały, że 1 kwietnia 1960 r. został zatrudniony na stałe, w biurze znaczków pocztowych. Posypały się zamówienia, wyróżnienia i nagrody. Wykonane po mistrzowsku przez Słanię szwedzkie znaczki zwróciły uwagę Duńskiego Zarządu Poczty, z którym — jak go zaczęto nazywać — czarodziej rylca nawiązał współpracę w 1962 r. Wkrótce też nawiązał kontakty z innymi państwami, m.in. z księstwem Monako, dla którego zaprojektował i wygrawerował wiele pięknych znaczków, choćby serię sławnych władców czy widoki Monako. Współpraca z pocztą tego państwa doprowadziła do nawiązania bardzo bliskich, przyjacielskich stosunków z rodziną księżęcą. Później zresztą Czesław Słania poza mieszkaniem w Sztokholmie, miał również stały adres w Monako, gdzie chętnie przebywał.

Od tego czasu niemal bez przerwy pracował. Często po 16–18 godzin dziennie. Z rylcem nie rozstawał się także podczas swoich licznych podróży. Ze względu na brak czasu nie angażował się zbyt wiele w życie polonijne w Szwecji, ale w grudniu 1959 r. zapisał się do sztokholmskiego koła Stowarzyszenia Polskich Kombatantów (nr legitymacji: 77572). Później rzadko pojawiał się na spotkaniach środowisk emigracyjnych, ale w 1966 r. wykonał w podarunku dla polskiej diaspory w Szwecji znaczek pamiątkowy „Polacy w Szwecji” z okazji 1000-lecia Chrztu Polski.

Z biegiem lat prasa szwedzka zaczęła o nim pisać „najbardziej popularny artysta szwedzki”. On sam na pytanie, czy uważa się za artystę szwedzkiego czy polskiego odpowiadał: „Cały świat wie, że jestem Polakiem ze Szwecji”. Dziennik „Dagens Nyheter”, opisując otwarcie sztokholmskiej wystawy poświęconej Czesławowi Słani, pisał: „To zupełnie niebywale, że jedna osoba może być autorem tak cudownych rzeczy... i to 800 rzeczy” (19 X 1991). Już wtedy Słania miał na swoim koncie ponad 800 wykonanych znaczków, a na rok 2000 planował, że będzie ich 1000. Słowa dotrzymał.

Sława największego artysty miniaturowej grafiki szybko rozeszła się po całym świecie. Portrety panujących w Szwecji, Danii czy Monako, wykonane po mistrzowsku, przyniosły mu cenne odznaczenia państwowe i tytuły. W 1972 r. król Gustaf VI Adolf nadał mu tytuł nadwornego grawera. Od tego czasu Słania miał przywilej wyłączności na portretowanie rodziny królewskiej dla potrzeb poczty. Od dworu szwedzkiego otrzymał order „VIII Wielkości z Niebieską Wstęgą”, od królowej Danii „Order Kapituły Rycerskiej”, a od dworu Monako Krzyż św. Karola i wiele innych, nie mniej zaszczytnych. Już w nowych czasach nie zapomniano o nim również Państwo Polskie: w 1999 r. otrzymał Krzyż Komandorski Orderu Zasługi.

W swojej karierze grawera wykonał ponad 1000 znaczków m.in. dla poczty z Anglii, Belgii, Australii, Francji, Grenlandii, Salwadoru, Polski, Irlandii, Islandii, Jamajki, Watykanu, Wysp Owczych, ONZ i USA. Nakład znaczków wykonanych przez Czesława Słanię przekroczył 30 miliardów. W 1986 r. trafił nawet do Księgi rekordów Guinnessa, gdzie zapisano: „Zaświadczamy niniejszym, że p. Czesław Słania, urodzony 22 października 1921 r., mieszkający w Sztokholmie, jest najbardziej płodnym grawerem świata. Wygrawerował 720 znaczków pocztowych, które zostały wydane w 13 krajach należących do Międzynarodowej Unii Pocztowej”. Później jeszcze wielokrotnie ten rekord poprawiał. Drugą, nie mniej ważną, częścią artystycznych zainteresowań Czesława Słani było projektowanie banknotów. Jak pisze Zbigniew Różański (Serwis „Polska-Polacy”) pierwszy banknot powstał na zamówienie Wenezueli — 10 bolires. Później projektował je także dla Litwy, Argentyny, Kazachstanu, Kanady, Izraela, Portugalii, Brazylii i wielu innych krajów. Trzecią pasją Słani było wykonywanie portretów znanych osobistości. Wykonał ich wiele upamiętniając m.in. prezydenta Francji Charles’a de Gaulle’a, premiera Wielkiej Brytanii — Winstona Churchilla, prezydenta USA Johna Kennedy’ego, Mao Tse Tunga, Richarda Nixona, Józefa Piłsudskiego, gen. Władysława Andersa, Fryderyka Chopina, a także postaci ze świata filmu: m.in. Brigitte Bardot czy Marilyn Monroe. Zrobił także portret Jana Pawła II. Z okazji rocznic historycznych wykonał pamiątkowe znaczki m.in.: „1000-lecie Państwa Polskiego”, „Bitwa o Monte Cassino”, „50-lecie «Cudu na Wisłą»” i wiele, wiele innych. Ponadto grawerował ekslibrisy, plakietki, medale, wykonywał prace dla związków i organizacji polonijnych.

Swoje prace często prezentował na wystawach filatelistycznych, zbierając liczne nagrody: Nagroda Roberta Stolza za serię „Muzyka w Szwecji”, przyznana w 1984 przez Philatelic Music Circle; nagroda za najładniejszy znaczek świata — szwedzki znaczek „Balet” (1979). Zresztą, aż sześciokrotnie znaczki Czesława Słani wygrywały konkursy na najładniejszy znaczek świata. Natomiast w 27 konkursach organizowanych w Szwecji w 19 przypadkach znaczki Słani uznawane zostały za najładniejsze znaczki roku.

Pierwszą Szwedzką Akademię Sztuki Filatelistycznej, powołaną w 1981 r., nazwano jego imieniem; w kilku krajach założono specjalne grupy studyjne analizujące jego metody pracy (m.in. w 1985 r. w Milwaukee „Czesław Słania Study Group”), a w Danii wydano katalog *Mestaren Czesław Słania*.

W Szwecji był postacią niezwykle popularną. Do jego największych admiratorów należał hrabia Lennart Bernadotte, który wielokrotnie organizował mu wystawy w swoim zamku na wyspie Mainau nad Jeziorem Bodeńskim. Również i Polacy w Szwecji widzieli w nim najwybitniejszego przedstawiciela Polonii. W 1999 r. w plebiscycie ogłoszonym przez ukazujący się w Sztokholmie dwutygodnik „Nowa Gazeta Polska” uznali go za Polaka Stulecia w Szwecji.

Czesław Słania zmarł po długiej chorobie 17 marca 2005 r. w Krakowie.

Cesarz pośród sztycharzy, arcy mistrz sztuki rytowniczej, królewski grawer — to tylko niektóre z określeń, które przyłgnęły do Czesława Słani. Był artystą o niezwyklej temperamencie i niezaspokojonej ciekawości twórczej, zaskakującym nowatorskimi rozwiązaniami. Ten niezmordowany wirtuoz ryłca jak nikt inny był zakochany w swojej pracy — dla niej świat realny pozostawiał za progiem pracowni. Jego dzieła, powielane na wszystkich kontynentach w miliardowych nakładach, oglądali ludzie różniący się wie-

kiem, kolorem skóry, językiem. Miał duszę zdobywcy. Wyznaczał sobie kolejne cele i z powodzeniem je realizował. [...] Wraz z odejściem tego mistrza została zamknięta pewna epoka. Teraz dla wielu miłośników jego sztuki, świat już nie będzie taki sam.

W takich słowach żegnali go przyjaciele z Państwowej Wytwórni Papierów Wartościowych w Warszawie.

Tadeusz Nowakowski (Szwecja)

ŻYCIE NIE TYLKO WŁASNE TADEUSZ WALCZAK (1924–2003)

Jak wspomina w swojej autobiografii *Życie nie tylko własne* Tadeusz Walczak, spotkaliśmy się w Gimnazjum i Liceum im. Juliusza Słowackiego w Szkocji w grudniu 1945 r. w powojkowym obozie w małej miejscowości Bridge of Allan koło miasta Stirling. Tam to zawędrowała perypateczna szkoła z Crieff a przedtem z Glasgow. W nie najszczelniejszych barakach, tzw. „beczkach śmiechu” zaczęliśmy razem uczęszczać do pierwszej klasy liceum humanistycznego. Uczniowie tej szkoły tworzyli bardzo mieszane towarzystwo złożone z żołnierzy, marynarzy, lotników i garści cywilów, oficerów, szeregowców, maruderów, kombatantów i obiboków.

Nasi wykładowcy pracowali z wielkim zapalem niejednokrotnie potrafiąc z surowego materiału wydobyć niespodziewane rezultaty. Łacinnik na klasówkach otrzymywał tłumaczenia łacińskich tekstów w formie rymowanych odpowiedzi, względnie pisanych staropolszczyzną czy też polskim heksametrem. Gorliwość tę poświadczyło urządzenie wieczoru poświęconego Wergilemu pt. „Nasz przyjaciel Maro” wzbogaconego obok istniejących, przekładami uczniów. Wśród pedagogów wielkim mirem cieszył się Eugeniusz Wietrzny, natchniony historyk, oraz sarkastyczny polonista Czesław Bobolewski, ogromnie wymagający, chyba sfrustrowany brakiem kompetentnych rozmówców i piszący samotnie z mozołem skrypt poetyki, a palący się równocześnie do odkrywania wśród swoich uczniów literackich talentów i sekundowania z oddaniem ich rozwojowi.

Latem 1946 r. szkołę przeniesiono dalej na północ nad zatokę Gareloch do miejscowości Garelochhead. Wysoko na zboczach schodzących do fiordu, w którym zakotwiczone stały duże jednostki Królewskiej Marynarki, znane nam już, metalową blachą kryte baraki powitały chętnych do nauki uczniów, którzy tam mieli kończyć drugą klasę licealną i zdawać egzamin dojrzałości z pobliskim, legendą owianym jeziorem Lomond za plecami.

W miesięczniku „Nasze Sprawy” próbowali swoich sił adepci twórczości dziennikarskiej czy zgoła literackiej. Grupy dyskusyjne roztrząsały interesujące tematy, miłośnicy teatru pokusili się o znakomite wystawienie *Dożywocia* Aleksandra Fredry z niezapomnianą kreacją Mieczysława Cudaka w roli Rózi.

Z Tadzkiem zamieszkałem w tym samym baraku, siedziałem w klasie na tej samej, ostatniej ławie.

O ile dobrze pamiętam, wcale się nie przechwalał przebyłym szlakiem. Jako piętnastoletni chłopak został w lutym 1940 r. deportowany z rodziną z Wołynia pod Archangielsk, ale zdołał z wojskiem gen. Andersa wyjechać do Iranu i przez Irak i Palestynę dostać się do Egiptu. Stamtąd w składzie kompanii podchorążych popłynął do Afryki Południowej. Eskortując stamtąd do Anglii jeńców włoskich na statku „Laconia” został przez niemiecką łódź podwodną storpedowany. Po kilku dniach dryfowania po Atlantyku doczekał się przybycia francuskiego krążownika „Gloire”. Wzięty do niewoli wraz z innymi rozbitkami dowieziony został do Casablanki i osadzony w obozie jeńców w Maroku. Kiedy dwa miesiące później wylądowali tam Amerykanie, uwolniwszy obóz przetransportowali Polaków do Wielkiej Brytanii. W składzie 1. Dywizji Pancerniej gen. Maczka znalazł się później we Francji, ale raniony w walkach w Belgii po konwalescencji wrócił do Szkocji na podchorążówkę w Crieff, a następnie zapisał się do Gimnazjum Słowackiego.

Roman Szajnowski, nasz polonista, starał się nam jak mógł przedmiot swój uatrakcyjnić. Nie zawsze odnosił sukcesy. Wiedząc, że redaguję obozowy miesięcznik, patrzył na mnie łaskawszym okiem z czego i Tadzio korzystał. Nie raz zresztą celnie mu podpowiadałem.

Bardzo dobrze obaj opanowaliśmy język angielski. Z tej przyczyny, jako dwaj reprezentanci 1. Korpusu ze Szkocji, Tadzio i ja pojechaliśmy na kurs instruktorski do angielskiego Welbeck Abbey, arystokratycznego pałacu, gdzie czasowo rozlokował się British Army College nr 2. Stara posiadłość sięgająca dwunastego stulecia po grabieży za czasów Henryka VIII została przebudowana w innym stylu, ale dopiero w XIX wieku stała się sławna a raczej powszechnie znana, kiedy dziwak czy szalony książę Portland wziął się do gigantycznych robót ziemnych, do budowania ogromnej podziemnej

sali balowej, ogrzewanego ogrodu i kilkukilometrowych podziemnych tuneli, by mógł incognito jeździć swoim powozem. Majątek miał piękne tereny, lasy, ogrody i stawy. Na jego łąkach rozgrywano mecze *cricket*'a w tradycyjnych białych flanelach. W głównym budynku znajdowały się biura, salę balową w podziemiu ozdabiała imponująca galeria obrazów.

Ten ośrodek szkoleniowy, a właściwie przeszkoleniowy, miał za zadanie ułatwić demobilizowanym kombatantom przejście do życia cywilnego. Zaskakujący dla nas był już sam regulamin: do południa, do godziny dwunastej, obowiązywał ścisły rygor wojskowy i skrupulatne respektowanie hierarchii. Na uderzenie zegara zrywaliliśmy z głowy furażerki, wkładaliśmy ręce do kieszeni i nie dostrzegaliśmy żadnych szarż.

Kwaterowaliśmy z innymi Polakami w osobnym baraku. Rano toczyliśmy boje z Anglikami, którzy nam robili wczesną pobudkę i przegląd kwater, ale my, choć na kursie dla instruktorów języka angielskiego, udawaliśmy, że angielskiego nie rozumiemy i ociągaliśmy się z wstawaniem ku bezsilnej furii budzących. Dopiero w ostatni dzień, dzień wyjazdu, zaskoczyliśmy kompletnie angielskiego sierżanta, który wszedłszy do baraku, by nas groźnie budzić, zastał całe towarzystwo na nogach z wzorowo posłanymi łózkami.

Tadzio w swoim eleganckim, podszykowanym mundurze kaprała podchorążego 1. Dywizji Pancерnej z czarną patką (jak mówiliśmy, żałobą po utracie koni) udzielał się towarzysko praktykując język, chodził na tańce do okazałej podziemnej sali balowej, grał w tenisa, łatwo dawał się skusić bliskiemu życiu szczęśliwego cywila. Miał już wtedy piękny cywilny garnitur, który nam pożyczył, kiedy robiliśmy fotografie czy musieliśmy się gdzieś na mieście pokazać.

Naszymi instruktorami byli wytrawni wykładowcy i instruktorzy brytyjscy oraz dwóch Polaków. Demonstrowali nam najnowsze, wypróbowane metody uczenia, dynamicznej ingerencji słownej, ustawicznego praktykowania, kompletnego wchodzenia w atmosferę dyskursu, posługiwania się pomocami. Po intensywnym szkoleniu nastąpiły z kolei nasze popisy i demonstracje nauczonych umiejętności. Pamiętam, jak kazano mi objaśniać zasady formowania zdań podrzędnych i nadrzędnych grupie polskich kucharzy i tzw. „ciurów obozowych”, którzy nie mieli zielonego pojęcia o budowaniu zdań w jakimkolwiek języku.

Obaj ukończyliśmy kurs pomyślnie, a wróciwszy do oddziałów, poszliśmy różnymi drogami. Jako funkcyjny sierżant-instruktor znalazłem się w końcu w Aberdeen w centrum szkolenia rybaków dalekomorskich. Fama głosiła, że rybacy dobrze zarabiają i szybko mogą oszczędzić potrzebne na studia pieniądze. Może przeczuwałem już wtedy, że zegarmistrzem nie będę, mimo bawienia się w reperowanie zegarków, ku uciesze współmieszkańców baraku, łącznie z Tadzkiem, i że niebawem w morzach zabraknie dorsza, bo zacząłem gorączkowo szukać jakiejś mniej drastycznej alternatywy. Po wie do wysiłkach uśmiechnęło się do mnie szczęście. Udało mi się zakwalifikować na studia humanistyczne do południowej Irlandii w miejscowości Cork.

Tadzio natomiast studiował ekonomię w Londynie. Obaj zgłosiliśmy się do egzaminu konkursowego, ja go nawet zdałem z wysoką lokatą, ale w końcu przyjęto innych, mnie tłumaczono, że oficerowie, że zasłużeni, ranni, że jestem młody, mogę jeszcze poczekać. Niepocieszony, nie rozumiałem wtedy błogosławieństwa tej odmowy. Cóż bym ja robił w życiu z ekonomią?

Co innego Tadzio. On miał smykałkę do interesu. Zaczęło się niemrawo. Pamiętam jego sklep i pierwsze transakcje. Potem zakładał różne firmy. Handlował azbestem. Ustawiło go w końcu szkło a upadek PRL-u umożliwił sensowne kontakty z Polską. Miał ogromną satysfakcję, że mógł współpracować z rodakami i pomagać krajowi w godzinie próby. Międzynarodowe sukcesy handlowe i specyfika firmy wymagały częstych i dalekich podróży. Tadzio był wielokrotnie w Chinach obserwując z bliska dynamikę rozwoju tego niezwykłego kraju. Będąc w Turcji zainteresował się Adampolem, polską osadą założoną przez Adama Czartoryskiego w 1842 r. Pisze o niej z melancholią obserwatora posiadającego wiedzę historyczną, oglądającego ostatki szacownej inicjatywy, ofiarę nieubłaganego przemijania. Jeszcze jedną niezwyčajną wyprawę trzeba wymienić: odwiedziny po latach wioski Jeluga niedaleko Kottasu.

W 1993 r. pojechał szukać śladów pobytu w miejscu, gdzie w 1940 r. wraz z rodziną wywieziony został na leśne roboty. Zobaczył jeszcze resztki baraków i spotkał niedobitki Polaków, którzy utknęli na tej nieludzkiej ziemi, często utracili swój język lecz zachowali mglistą pamięć o zsyłce i nieosiągalnej ojczyźnie.

W czasie swoich częstych podróży do Polski kilka lat temu zajechał do Częstochowy na dzień Patronki uczelni, na której wtedy pracowałem jako gościnnie profesor, i na dorocznym wykład wybit-

nych gości, w tym wypadku prof. Adama Strzembosza. Współ z prezydentem Ryszardem Kaczorowskim celebrowaliśmy niespodziewane spotkanie w prężnej Akademii Polonijnej.

Wcześniej utrzymywaliśmy korespondencyjne kontakty (bo od 1969 r. zamieszkałem w Kanadzie) szczególnie w czasie powstawania autobiografii *Życie nie tylko własne*. Użyczyłem do książki kilku fotografii z naszej szkoły w Garelochhead, na których byliśmy obaj z wychowawcami i kolegami żałując, że w wielu wypadkach nie potrafiliśmy już przypomnieć sobie niektórych nazwisk, jeszcze jeden dowód na konieczność skrzętnego notowania w czas dla zachowania pamięci.

Książka Tadzia pięknie podsumowuje żywot jej autora i protagonisty, który z czasem zyskał w Londynie popularność i poważanie, i zaczął odgrywać ważną rolę w życiu społecznym emigracji. Przez wiele lat udzielał się w Gminie Londyn Południe. Uehonorowaniem jego pełnego poświęcenia oddania pracy organizacyjnej był wybór w 1976 r. na przewodniczącego Polskiego Ośrodka Społeczno-Kulturalnego. Przez dwie kadencje urzędowania popularyzował swoją organizację jeżdżąc po świecie, często w czasie wyjazdów zawodowych spotykał się z Polakami na różnych kontynentach, a w Londynie stał się duchem sprawczym wielu ważkich akcji polskiej społeczności. W roku 1997 został prezesem Polskiej Fundacji Kulturalnej. Czy szło o ratowanie zasłużonego tygodnika żołnierskiego rodem jeszcze z ZSSR i Iraku „Orła Białego” czy później „Dziennika Polskiego” czy wreszcie wspieranie polskiej twórczości literackiej, Tadeusz Walczak, wieloletni dyrektor Polskiego Ośrodka Społeczno-Kulturalnego w Londynie, nie żałował ani czasu, ani środków wsparcia.

Kiedy odbierałem nagrodę Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie w 1991 r., żartowałem, że warto było ongiś w Szkocji podpowiadać Tadziewi na lekcjach polskiego, bo to on właśnie był fundatorem nagrody, która mnie akurat przypadła i spowodowała przylot po odbiór do Londynu z Wrocławia, gdzie gościnnie wykladałem w Katedrze Iberystyki.

Florian Śmieja (Kanada)

IDEALISTA ZE SZTOKHOLMU ŁUKASZ WINIARSKI (1909–1973)

Należał do pokolenia powojennych idealistów, dla których praca niepodległościowa, o wyraźnym zabarwieniu politycznym, była podstawą ich emigracyjnego życia. Zaliczał się do czołówki intelektualnej powojennej Polonii szwedzkiej, a swoją niezależnością myślenia wyraźnie odróżniał się od innych działaczy.

Ostra i zasadnicza krytyka chwilowych rządców Polski nie prowadziła jednak nigdy u niego ani do apologii okresu międzywojennego, ani do bezpłodnego wikłania się w nieuchronne spory emigracyjne i odwrócenie uwagi od wydarzeń i przemian, jakie przechodzi naród polski —

wspominali zmarłego redaktora współpracownicy z „Robotnika” (1973 nr 2).

Łukasz Winiarski, dziennikarz i publicysta, trafił do Szwecji tuż po zakończeniu wojny. Od samego początku wyraźnie formułował swoje poglądy na otaczającą go powojenną rzeczywistość, a swoją działalnością zmienił oblicze emigracji polskiej w Szwecji. Był pełen idealizmu i radykalizmu politycznego. Nie zawsze pozyskiwało mu to przyjaciół.

Z walki dwóch ideologii, starej i nowej, rodzi się w tej chwili synteza — pisał w jednym z wielu manifestów programowych. — Jesteśmy nie tylko świadkami, ale i uczestnikami tego procesu. Już dziś mamy ocenić wartości stare, które pragniemy utrwalić w nowym porządku — i osiągnięcia nowe, które chcemy przyjąć.

Zdaniem wielu, którzy z nim współpracowali, Winiarski największą uwagę poświęcał sprawom przyszłości — jak wspominali po jego śmierci redaktorzy „Robotnika”

szczególnie kwestiom programowym analizie warunków zewnętrznych i wewnętrznych, które prowadziłyby do upadku narzuconego narodowi systemu biurokratycznej dyktatury i umożliwiły zbudowanie na jej gruzach niepodległej Polski, Polski demokratycznej i socjalistycznej. Był przekonany, że tego typu prace, tworzone w warunkach wolności, bez ingerencji cenzury, stanowią najlepszy, najważniejszy i najtrwalszy wkład w walkę, której głównym przeciwnikiem jest kraj.

Łukasz Winiarski urodził się w 1909 r. w Warszawie. Był synem Józefa (adwokata, zmarł kilka lat przed wojną) i Marii. Po maturze i rozpoczęciu studiów na wydziale filozofii Uniwersytetu Warszawskiego, przeniósł się do Paryża, gdzie kontynuował studia na wydziale filozoficznym Sorbony. Po powrocie do kraju pracował jako sekretarz redakcji „Kurierza Polskiego”. Był członkiem Związku Dziennikarzy RP. Po wybuchu wojny znalazł się ze swoją jednostką na Kresach Wschodnich. Uwięziony przez Sowieców zdołał uciec i postrzelony w nogę przedostał się do Lwowa. Stamtąd, rok później, wrócił do Warszawy. W czasie okupacji należał do Związku Walki Zbrojnej. Był stałym współpracownikiem prasy podziemnej. Aresztowany wskutek donosu z całą grupą w sierpniu 1942 r. pod nazwiskiem Roman Rupniewski, wysłany został, po paru miesiącach spędzonych na Pawiaku, do Oświęcimia, a stamtąd do Gross Rosen i Sachsenhausen. Po wyzwoleniu, ciężko chory na chroniczną anemię i niewydolność serca, w lipcu 1945 r. przewieziony został dzięki akcji UNRRA na rekonwalescencję do Szwecji. Trafił do szpitala w Helsingborgu. Podobnie jak do wielu innych polskich pacjentów, także i do jego rąk trafił wydawany w Lund (na południu Szwecji), przez Zygmunta Łakocińskiego, tygodnik „Polak”.

Łakociński znalazł się w Szwecji jeszcze przed wojną. Był absolwentem Uniwersytetu Jagiellońskiego i od 1934 r. wykładowcą języka polskiego na uniwersytecie w Lund. Jego żona, Karola, była Dunką. Oboje cieszyli się dużym poważaniem i popularnością w środowiskach polskich

w Szwecji. Już w czasie wojny Łakociński legitymował się paszportem szwedzkim, co — jak wspomina jego późniejsza współpracowniczka, Maria Lasocka (później żona Winiarskiego) — przez nowo przybyłych emigrantów przyjmowane było z niedowierzaniem i zdziwieniem, gdyż nikt sobie nie wyobrażał, że można pozbyć się obywatelstwa polskiego (rodzina Winiarskich złożyła podanie o szwedzkie obywatelstwo dopiero w 1963 r.). Dzięki funduszom z Delegatury Polskiej Opieki Społecznej, której w Sztokholmie przewodniczył Maurycy Karniol, Łakociński założył w czerwcu 1945 r. „Polaka”. Pismo rozchodziło się w prenumeracie i rozsyłane było do wszystkich obozów, w których znaleźli się Polacy. Tak właśnie wpadło w ręce Łukasza Winiarskiego. Pierwsze dwa numery „Polaka” powielano w Malmö. Pomagał w tym Adam Ryszard Sokółski, który jeszcze w 1938 r. skierowany został przez polski MSZ do pracy oświatowej w Danii. W październiku 1943 r., w obawie przed aresztowaniem przez Gestapo, musiał uciekać do Szwecji. Te pierwsze dwa numery „Polaka” były powielane, później Łakocińskiemu udało się załatwić normalną drukarnię i kolejne numery pisma drukowano już w Lund.

Pod koniec lipca 1945 r. Łukasz Winiarski napisał do redakcji list, że jest zainteresowany współpracą z „Polakiem”. Zaczął przysyłać swoje artykuły, a wkrótce doszło do spotkania w redakcji w Lund, w którym uczestniczyła poza Łakocińskim i Winiarskim także Maria Lasocka. Wizyta ta zbiegła się akurat z nową inicjatywą Łakocińskiego, który zakładał Polski Instytut Źródłowy. Zaproponował on Winiarskiemu pracę w Instytucie, ale ten był wówczas bardziej zainteresowany pracą dziennikarską. Zbiegło się to zresztą z chwilą, gdy z funkcji redaktora wydawanych w Sztokholmie „Wiadomości Polskich” odchodził Michał Lisiński (znalazł on pracę w Interim Treasury Committee for Polish Questions). Sztokholmskie pismo ukazywało się jako tygodnik i powstało w 1940 r. dzięki inicjatywie pisarza Michała Kryspina Pawlikowskiego, który pracował w poselstwie polskim w Sztokholmie. Jak wspomina Michał Lisiński, gdy przeniesiono go do Londynu, przekazał redakcję Stanisławowi Leszczyńskiemu, który w poselstwie był kierownikiem biura, które opracowywało prasę niemiecką. Redakcja mieściła się najpierw przy Surbrunnsgatan 46, a następnie przy Jungfrugatan 30, w lokalu „Ogniska”. Z dniem 1 września 1945 r. Leszczyński przekazał pismo Lisińskiemu. Ten wydał łącznie 17 numerów „Wiadomości” po czym redakcję objął Winiarski. Już wówczas lokal redakcyjny mieścił się w centrum miasta, na Riddargatan 25, w mieszkaniu, które wcześniej należało do Stanisławy Gostyńskiej (pracując w Poselstwie przepisywała na maszynie artykuły zamieszczane w „Wiadomościach”). Wyjeżdżając do Londynu odstąpiła mieszkanie najpierw Lisińskiemu, a ten z kolei Winiarskiemu.

Powstała więc dość dziwna sytuacja. Winiarski, który do tej pory był korespondentem „Polaka”, nagle stał się jego konkurentem. Był to oczywiście poważny problem i zagrożenie dla Łakocińskiego. W Sztokholmie zaczynała bowiem wychodzić bardziej profesjonalnie redagowana gazeta, o zdecydowanie bardziej politycznym charakterze niż „Polak”, który jako pismo informacyjne, skierowany był do szerokiej grupy uchodźców. Początkowo pojawienie się „Wiadomości Polskich” pod redakcją Winiarskiego nie stanowiło wyraźnego zagrożenie dla bytu „Polaka”, ale wkrótce okazało się, że pieniądze, które wcześniej Delegatura Polskiej Opieki Społecznej przekazywała na utrzymanie redakcji (poza Łakocińskim i Lasocką, pracowała tam też w roli maszynistki Zofia Sokulska), zostały wstrzymane. Redakcja jeszcze próbowała ratować pismo wydając je z własnych oszczędności, ale koniec „Polaka” był przesądzony. Ostatni numer ukazał się na Boże Narodzenie 1946 r.

W latach 1945–1946 pismo wydawane przez Winiarskiego dofinansowywane było przez Delegaturę Polskiej Opieki Społecznej, a gdy w 1946 r. powstała Rada Uchodźstwa Polskiego w Szwecji, to właśnie ona przejęła finansowanie gazety. Ze względu na przepisy, pismo musiało mieć szwedzkiego wydawcę. Najpierw była nią Józefina Armfelt, później, zamężna ze Szwedem, Stanisława Dahn. Józefina, żona barona Gustawa Armfelta, była córką powstańca styczniowego Józefa Alfonsa Pomiana-Hajdukiewicza i siostrą pierwszego konsula RP w Szwecji po odzyskaniu niepodległości w 1918 r., Alfa de Pomian Hajdukiewicza. Natomiast Stanisława, z domu Wołłowicz, która pochodziła z Wilna, była żoną kupca Waldemara Dahna. Zarówno Armfeltowa jak i Dahn były tylko nominalnymi wydawcami pisma. Ich rzeczywistym wydawcą była od 1946 r. Rada Uchodźstwa Polskiego.

Początkowo Winiarskiemu pozostawiono sporą swobodę w redagowaniu pisma, później jednak rozpoczęły się kłopoty. Wśród członków zarządu Rady pojawiły się głosy, by rozszerzyć redakcję. Wkrótce więc dobre stosunki jakie Winiarski nawiązał z czołowymi działaczami emigra-

cyjnymi w Sztokholmie, m.in. z Norbertem Żabą (byłym attaché prasowym Poselstwa RP), zaczęły się psuć. Postawiono żądanie, by powołać komitet redakcyjny: mieli do niego wejść N. Żaba, pułkownik Iwanowski i radca Józef Weytko. Niewiele to zmieniło. W dalszym ciągu większość numeru wypełniał swoimi artykułami Winiarski, a to z kolei nie przysparzało mu przyjaciół. Tym bardziej, że coraz więcej miejsca w „Wiadomościach” zajmowały artykuły krytyczne wobec rządu londyńskiego i całej działalności politycznej na emigracji. To początkowo grzeczne i ostrożne pismo stało się z czasem ważnym orężem prasowym w krytyce stosunków emigracyjnych. Ale nie tylko. Winiarski był osobą o bardzo skrytykowanym poglądach politycznych dotyczących stosunków międzynarodowych. Gdy w jednym z artykułów napisał, że Stany Zjednoczone popierają dyktatorów w Ameryce Południowej, naraził się dużej części emigracji, która broniła Amerykanów, uważając ich za jedynych sojuszników Polski. Ten niezależny ton „Wiadomości” irytował zwłaszcza niektórych działaczy emigracyjnych wywodzących się z byłych pracowników polskiego przedwojennego wywiadu w Szwecji. Osoby, które wyrażały niezależne poglądy, traktowane były z podejrzliwością. Swoje niezadowolenie z publikacji Winiarskiego nie ukrywali więc zarówno pułkownik Witold Szymaniak, jak i wcześniejszy redaktor pisma Michał Lisiński, obydwaj związani wcześniej z „Dwójką”. Sprawa nabrała jeszcze większego rozgłosu, gdy władze amerykańskie odmówiły Winiarskiemu wydania wize, gdy chciał jechać do USA. Część środowisk emigracyjnych okrzykała go „bolszewikiem”, a konflikt doprowadził do tego, że Rada Uchodźstwa Polskiego zażądała od Winiarskiego zwrotu mieszkania, w którym mieściła się redakcja i w którym mieszkał z rodziną. Redakcję miał poprowadzić Wincenty Siąkowski, który wcześniej współpracował z „Wiadomościami”, a wydawcą odpowiedzialnym miała zostać jego żona Märta, która była Szwedką. Siąkowsky byli związani z RUP-em, a zwłaszcza z Tadeuszem Norwidem-Nowackim (który bardzo często sprzeciwiał się poglądom Winiarskiego).

Gazeta redagowana przez Winiarskiego nie tylko naraziła się na konflikt ze środowiskiem emigracyjnym, ale także była celem ataków władz PRL. Dzięki kontaktom z uchodźcami z Polski pismo było dobrze poinformowane o życiu i losach w okupowanym Kraju i często cytowane w prasie zachodniej. O jego znaczeniu politycznym najlepiej świadczy fakt, że było zaciekle atakowane nie tylko przez prasę reżimową, ale także przez wydawnictwa lewicowe ze sztokholmskim „Ny Dag” na czele. Doszło do tego, że redakcja znalazła się przed sądem z powództwa Adama Schaffa i Romana Werfla za przedrukowanie przez „Wiadomości Polskie” artykułów z „Inter Catholic Press” „obrażających uczucia narodowe” wspomnianych intelektualistów z Warszawy. Sąd skazał pismo na wypłacenie 121 koron każdemu z poszkodowanych. Ale te problemy z krajowymi krytykami były niczym w porównaniu z problemami, które dopiero redakcję miały czekać.

Wkrótce po rozwiązaniu „Polaka”, do Sztokholmu przyjechała Maria Lasocka. Początkowo rozpoczęła studia na Uniwersytecie Sztokholmskim. Potem jednak dostała propozycję pracy w „Wiadomościach”. Została jednak tam bardzo krótko. Targana już wtedy kłopotami, również personalnymi, redakcja, nie mogła jej zatrzymać. Pod koniec 1947 r. wyszła za mąż za Łukasza Winiarskiego. Akurat w momencie, gdy narastał konflikt redaktora „Wiadomości” z wydawcami. Doprowadziło to do tego, że na początku 1949 r., pod nagłówkiem „Wiadomości Polskich” pojawił się podtytuł „Niezależny Tygodnik Informacyjny”. W tym samym roku Rada Uchodźstwa zaprzestała finansowania pisma redagowanego przez Winiarskiego, a w 1950 rozpoczęła wydawanie własnego pisma pod tym samym tytułem. Początkowo nowe pismo ukazywało się nieregularnie jako biuletyn, a potem — w różnych odstępach czasu i pod różnymi redaktorami przetrwało aż do 1988 r.

Jak wspomina Maria Winiarska, większość

emigrantów politycznych w Szwecji uznawała rząd polski w Londynie jako jedyny legalny — w przeciwieństwie do reżimu komunistycznego w Polsce, zależnego od Moskwy. „Wiadomości Polskie” wydawane przez Winiarskiego nie reprezentowały żadnej partii ani — poza podkreśleniem niezbywalnych ideałów demokracji — żadnej grupy politycznej, gdyż były przeznaczone dla ogółu Polaków rozproszonych po obcym kraju i spragnionych uczciwej informacji. Istniały jednak wśród Polaków interesujących się polityką, różnice w ocenie spraw polskich i międzynarodowych, zanim jeszcze nie zorganizowali się jako ludowcy, narodowcy, socjaldemokraci, czy inni. Na łamach „Wiadomości” mówiono otwarcie o blaskach i nędzach niepodległościowej polityki polskiej na emigracji i nie zawsze z należytą czułością o naszych aliantach z czasów wojny. To spotkało się

z niechęcią, a nawet oficjalnym potępieniem ze strony zarządu Rady Uchodźstwa Polskiego, w której, po pierwszym okresie „demokratycznym”, przeważała mentalność sanacyjna sprzed wojny. To było źródło rozłamu, które spowodowało, że pod wignetką „Wiadomości Polskich” pojawił się napis „Niezależny Tygodnik Informacyjny”. Nastąpiły lata niesłuchania ciężkie dla redakcji prowadzonej przez Łukasza Winiarskiego. Pismo usiłowano utrzymać dosłownie z tygodnia na tydzień. Było jednak wiele radości z odzewu czytelników, wyrazów uznania z różnych, nawet odległych stron, i satysfakcja z niezależnej działalności i pracy. Ze względów finansowych w 1953 r. pismo uległo likwidacji (Nowa Gazeta Polska, 2004 nr 2/96/).

O sporze między Winiarskim, a Radą Uchodźstwa Polskiego pisze także wspomniany już wcześniej Michał Lisiński w publikacji *Polacy w Szwecji po II wojnie światowej* (Sztokholm 1992):

W kwietniu 1949 r. wybuchł spór między redaktorem pisma Łukaszem Winiarskim, a Radą Uchodźstwa Polskiego w Szwecji. Dotyczył on oceny polityki amerykańskiej. Utworzono w Radzie Komitet Redakcyjny, w skład którego weszli: pułkownik Iwanowski, ówczesny przewodniczący Stowarzyszenia Polskich Kombatantów, Adam Szczypiorski, Norbert Żaba i dziennikarz Wincenty Siąkowski, małego wzrostu, ale sporego temperamentu. Jego żona Szwedka Märta zarejestrowała wtedy „Wiadomości Polskie” na swoje nazwisko i zwolniła Łukasza Winiarskiego z redakcji. Przeniosła ją na Jungfrugatan. Zmieniał się ten komitet redakcyjny kilka razy. Wybrano w końcu na wydawcę Tadeusza Norwida-Nowackiego, redaktorem został Norbert Żaba i rozpoczęto wydawanie „Wiadomości”. Łukasz Winiarski nie zaprzestał jednak wydawania pisma i Tadeusz Norwid-Nowacki przewidywał skierowanie sprawy przeciwko niemu na drogę sądową. Zwrócił się do szwedzkiego adwokata, który ustnie doradził na początek, aby wydawano pismo drukiem. Chociaż był to tylko dwutygodnik, pochłonęło to masę pieniędzy, jak na emigracyjne warunki. Winiarski wydawał swoje pismo w dalszym ciągu na powielacz. Adwokat udzielił właściwej odpowiedzi dopiero po czterech miesiącach. Pogrzebała ona nadzieje komitetu: szwedzka ustawa nie przewidywała kroków sądowych przeciwko powielanemu pismu i nie mogła zabronić ani jego ukazywania się, ani nie chroniła tytułu. Wówczas komitet zrezygnował z kosztownego druku pisma i wrócił także na powielacz. Potem ukazywały się przez przeszło trzy lata podwójne „Wiadomości Polskie”: jedno wydawał jako tygodnik, Łukasz Winiarski, drugie, na początku jako dwutygodnik, a w następnych latach coraz rzadziej, Rada Uchodźstwa Polskiego.

Byt „Wiadomości” wydawanych przez Łukasza Winiarskiego był bardzo ciężki. Pismo utrzymywało się wyłącznie z prenumerat, a także dofinansowywane było z prywatnych oszczędności państwa Winiarskich. Organizowano zbiórki pieniędzy wśród czytelników, znalazło się sporo osób, które chciały pismu pomóc. Redakcji jednak już nic nie mogło uratować. Na początku 1953 r. Winiarski po raz ostatni wydał numer swojego pisma.

Jeszcze przed upadkiem „Wiadomości” rozpoczął pracę w Sjöhistoriska Museet (Muzeum Historii Morza) w Sztokholmie jako archiwista, a później w Arbetsrörelse Bibliotek och Arkiv (Bibliotece i Archiwum Ruchu Robotniczego). Między innymi opracował tam bibliografię Komuny Paryskiej i napisał w tym czasie książkę *Stalinizm w świetle nauki*. Kilka lat później, w latach 60., związał się z Östeuropeiska Socialkommitté.

Od początku lat 50. związany był z działalnością partyjną w Polskiej Partii Socjalistycznej. (Oddział PPS w Szwecji powstał w 1952 r.) Ta działalność to drugi obok „Wiadomości” ważny nurt życia Łukasza Winiarskiego. W 1953 r. jako delegat ze Szwecji, brał udział w zjeździe PPS-u w Londynie, przyjmowany tam przez Adama Szczypiorskiego, z którym wcześniej przyjaźnił się już w Sztokholmie. Początki jego działalności politycznej również nie były łatwe. Zarówno w Szwecji, jak i w prasie londyńskiej, wytykano Winiarskiemu jego rzekome sympatie z ludowcami, dlatego że w swojej publicystyce nie nazwał Stanisława Mikołajczyka zdrajcą. Właśnie w londyńskim „Dzienniku Polskim” napisano kiedyś, że „Winiarski i Pluciński są krakusami Mikołajczyka”. Opinia ta mogła jednak tak naprawdę dotyczyć tylko Michała Plucińskiego, za przyjaźnionego z Winiarskimi, który był rzeczywiście działaczem ruchu ludowego i od 1950 r. prezesem Polskiego Stronnictwa Ludowego w Szwecji.

Po powstaniu Radia Wolna Europa Winiarski czyni starania o znalezienie tam zatrudnienia. Korespondencja z dyrektorem Radia, Janem Nowakiem ciągnęła się wiele miesięcy, ale — jak twierdzi Maria Winiarska — podjęciu pracy w Monachium przeszkodziła opinia jaką wystawiała mu część nieprzyjaznej mu emigracji londyńskiej, m.in. związany ze Stronnictwem Narodowym Zbigniew Stypułkowski. Cała sprawa nie przeszkodziła Winiarskiemu we współpracy z Radiem. W 1953 r. otrzymał nawet pierwszą nagrodę w konkursie literackim ogłoszonym przez RWE za „List do kraju”, który napisał pod pseudonimem Stanisław Gostek. Kiedy okazało się, że autorem jest Winiarski, jak twierdzi Maria Winiarska, Nowak chciał tę nagrodę wycofać. Dzięki m.in. interwencji Lisińskiego, cała sprawa zakończyła się jednak dobrze. Później nawet, przez pewien czas, opracowywał dla radia m.in. „Program dla komunistów”.

Od tego czasu widać już także pewną zmianę we wzajemnych stosunkach Winiarskiego z przedstawicielami Rady Uchodźstwa Polskiego w Szwecji. Jak wspomina Michał Lisiński, sztokholmskie „Wiadomości Polskie”, wydawane przez RUP, zamieściły pochlebny recenzję książki wydanej przez Winiarskiego, *Liryki szwedzkie*, a w 1962 r. „oba obozy porozumiały się”. Winiarskiego wybrano do prezydium Rady i spór się zakończył.

Po okresie nieporozumień doszło znowu do bliższej współpracy Lisińskiego z Winiarskim. Z relacji Ludomira Garczyńskiego-Gąssowskiego (wspomnienie o Lisińskim zatytułowane *Uparty góral z „Wolnej Europy”*) wynika, że pod koniec lat 60. Lisiński (który był później sztokholmskim korespondentem RWE) nawiązał do swoich ideałów młodzieńczych i aktywnie włączył się w działalność PPS-u.

Winiarski był działaczem polskiego ruchu socjalistycznego z temperamentu i świadomego wyboru. Szybko stał się jedną z czołowych postaci PPS-u w Szwecji, jego prezesem, a w 1969 r. także wiceprezesem Centralnego Komitetu Zagranicznego PPS w Londynie. Była to grupa związana z Zygmuntem Zarembą i Stanisławem Wąsikiem, uważana za bardziej lewicowy odłam socjalistów (w odróżnieniu od PPS-u Ciołkosza). Początkowo dobre kontakty z Adamem Ciołkoszem (Winiarski pisywał w wydawanym przez niego i Zygmunta Zarembę „Światle”) skończyły się w 1958 r. Zerwanie z Ciołkoszem nastąpiło wówczas, gdy najpierw Zaremba, a później Wąsik nie chcieli uznać Rady Trzech. Winiarski stanął po ich stronie, bo tamta — według nich — połączyła się z sanacją. Ciołkoszowie, Adam i Lidia, nie uznawali zresztą później szwedzkiego odłamu PPS-u.

W latach 1969–1972 Winiarski był redaktorem ukazującego się w Sztokholmie „Biuletynu Socjalisty”, którego redakcja początkowo mieściła się na Regeringsgatan 56. W jednym z pierwszych numerów, publikuje artykuł, który miał stanowić podstawę do dyskusji programowej wewnątrz PPS-u, a który — czytany dzisiaj — może jedynie budzić uśmiech na twarzy. Formułowane w nim myśli i spostrzeżenia dowodzą, że Łukasz Winiarski na sytuację w Polsce patrzył bardzo idealistycznie i zupełnie nie rozumiał jak społeczeństwo w Polsce reaguje na hasło „socjalizm”. Jednym z punktów programowych było precyzyjne określenie czym ma być gospodarka socjalistyczna. Zdaniem Winiarskiego

musi być gospodarką planowaną i to bardzo precyzyjnie, co w epoce komputerów nie przedstawia większych trudności. Planowanie winno być hierarchiczne, a więc tak zorganizowane, by najwyższa instancja dawała najogólniejsze wytyczne planu, zaś każdy szczebel niższy planował i decydował w swoim zakresie kończąc na poszczególnych zakładach pracy (Biuletyn Socjalisty, 1969 nr 2).

„Biuletyn” redagowany przy współpracy Michała Lisińskiego, drukowany był w Oficynie Poetów i Malarzy w Londynie. Jak wyjaśniano w pierwszym numerze miał stanowić „lokalne uzupełnienie «Robotnika», który jest oficjalnym organem PPS”. Założyciele pisma — poza Winiarskim i Lisińskim był nim także Julian Szwacki — wystartowali na własną odpowiedzialność finansową. Przez krótki czas otrzymywali dotację od szwedzkich socjaldemokratów, ale ci szybko wycofali się motywując to brakiem funduszy. Pismo przetrwało do 1971 r. Później ukazywało się znowu nieregularnie aż do 1987 r. (m.in. pod redakcją Lisińskiego i Marii Winiarskiej).

Jednak dziennikarski zapal nie opuszczał Winiarskiego. W tym samym roku, w którym zaprzestano redagowanie „Biuletynu Socjalisty”, został redaktorem naczelnym „Robotnika”, centralnego organu PPS wydawanego w Londynie. Pozostał mu wierny aż do śmierci w 1973 r. Nie wszystkim się to podobało. Jego oponent, Adam Ciołkosz, twierdził, że redagowane przez Winiarskiego pismo to nie ten właściwy „Robotnik”. Odzwierciedlało to jedynie wewnętrzne problemy, jakie PPS przeżywał na emigracji, a które najlepiej widać było w swarach emigracji londyńskiej.

Burzliwe lata 40. i początek lat 50. spowodowały, że stosunki między Winiarskim, a częścią środowiska emigracyjnego w Szwecji, na kilka lat uległy pogorszeniu. Dopiero po 1954 r. wszystko zaczęło powracać do normy. Powracały zerwane przyjaźnie i znajomości. Maria Winiarska wspomina, że po tym okresie najczęściej spotykali się z Michałem Plucińskim, Kazimierą Lekszewiczową, Haliną i Witoldem Wołowiczami (do czasu ich wyjazdu ze Szwecji) i komandorem Michałem Żebrowskim. Na prywatnych spotkaniach bywali m.in. Norbert Żaba, Julian Szewacki, Jerzy Adamczyk, Bietkowsy, Wiesław i Irena Patkowie, Wanda Madlerowa (aktywna działaczka polskich organizacji niepodległościowych), później bywali także generał Zdzisław Przyjałkowski (wieloletni prezes RUP) i jego żona Irena, a po 1968 r. także Stanisława i Tadeusz Polanowscy. Przez cały czas bliskie kontakty utrzymywali ze Stefanią Żelechowską, Bożysławem Kurowskim — którego Łukasz poznał jeszcze w Sachsenhausen, a który był ojcem chrzestnym jego pierwszordnej córki, i oczywiście Zygmuntem Łakocińskim. Winiarski uczestniczył także w tak zwanych męskich spotkaniach Dyskusyjnego Klubu Politycznego (nazywanych inaczej „obiadami klubowymi”). Za każdym razem spotykano się u kogoś innego, a w jego skład wchodziłi byli pracownicy Poselstwa RP i dziennikarze-komentatorzy polityczni. Do grupy tej, poza Winiarskim, należeli m.in. gen. Z. Przyjałkowski, J. Woytko, T. Nowacki, W. Patek, N. Żaba, Alf de Pomian-Hajdukiewicz, M. Lisiński i S. Leszczyński.

Spokój wokół Winiarskiego trwał jednak tylko do końca lat 60. Nowe spory w Radzie Uchodźstwa Polskiego zbiegły się z chwilą, gdy jego prezesem został Tadeusz Głowacki. Było to zaraz po „wypadkach marcowych 1968 r.”, które zakończyły się masową emigracją. Dwa tysiące osób miało trafić do Szwecji. „Wywołało to popłoch w RUP, bowiem nie było wiadomo, kto i po co tu przyjedzie. — pisze w opracowaniu *Organizacje polskie w Szwecji 1971–1989* Ludomir Garczyński-Gąssowski.

Chodziły pogłoski, że wyjeżdżają z Polski przeważnie dygnitarze, w tym pracownicy UB (Urzędu Bezpieczeństwa), którzy utracili ciepłe posadki. Inne pogłoski głosiły, że wyjeżdżają studenci bici na ulicach i wyrzucani z uczelni za to, że żądali podstawowych praw obywatelskich. [...] Na wszelki wypadek zmieniono wtedy bardzo liberalny dotychczas statut RUP. Dodano klauzule, jakie miały uniemożliwić zdominowanie RUP przez nowych uchodźców, którzy *nota bene* wcale nie palili się do wstępowania do starych organizacji. [...] Nowy statut RUP działał, tyle że w odwrotnym kierunku. Posłużył bowiem do usuwania z tej organizacji niewygodnych ludzi. Jakie były kryteria trudno ustalić, bo usunięto tak różne osoby jak: kierownika Polskiej Misji Katolickiej księdza prałata [Czesława] Chmielewskiego, przedstawiciela Rządu RP w Londynie Wiesława Patka i socjalistę Łukasza Winiarskiego. Prawdopodobnie nie były to względy polityczne, a raczej animozje osobiste.

Ale w tym czasie Winiarski zajmował się już głównie działalnością partyjną i publicystyczną. Publikował w redagowanym przez Ciołkosza paryskim „Świetle”, w „Życiu Katolickim”, ukazujących się w Niemczech „Ostatnich Wiadomościach” i prasie szwedzkiej m.in. w „Dagens Nyheter”. Był także tłumaczem literatury. Jeszcze przed wojną tłumaczył poezję m.in. Horacego, Rilkego i Goethego, a jego największym dokonaniem translatorskim było wydanie *Liryki szwedzkiej*, która ukazała się w Londynie w 1952 r. w Oficynie Poetów i Malarzy. Drugie poszerzone wydanie ukazało się już po jego śmierci w 1975 r. z inicjatywy żony. W książce znalazły się tłumaczenia m.in. Gustafa Frödinga, Pära Lagerkvista, Karin Boye, Harry’ego Martinsona, Artura Lundkvista, Olofa Lagercrantza i Tomasa Tranströmera (pierwsze zresztą tłumaczenie na język polski wiersza tego największego dzisiaj poety szwedzkiego!). Ale nie wszyscy dostrzegli tę ważną pozycję translatorską. „Kultura” paryska konsekwentnie odmawiała umieszczenia recenzji. Ani z pierwszego wydania, ani z drugiego, do którego entuzjastyczną recenzję napisał Piotr Wojciechowski. Z jednej strony zaważyła na decyzji Jerzego Giedroycia niechęć jaką darzył Czesława Bednarczyka (właściciela Oficyny Poetów i Malarzy i wydawcę książki), z drugiej krytyczny stosunek do „Biuletynu Socjalisty” (być może Giedroyc uważał pismo za niepotrzebną konkurencję?!). Warto wspomnieć, że w czasie wojny Winiarski pisał także własne wiersze. Później publikował część z nich w „Polaku” i „Wiadomościach” (m.in. pod pseudonimem Roman Rupniewski). Był także autorem artykułu *O realizmie Mickiewicza* w wydanej w 1956 r. w Sztokholmie *Księdze Pamiątkowej na stulecie zgonu Adama Mickiewicza*.

Aż do końca swojego życia Łukasz Winiarski pozostał wierny swoim socjalistycznym przekonaniom. Gdyby dożył dzisiejszych czasów pewnie wiele ze swoich poglądów musiałby zweryfikować. Ale w tamtych czasach — latach 50. i 60. — kiedy jeszcze polskie życie polityczne emigracji mieniło się wszystkimi barwami, miał na tej scenie swoją rolę do odegrania. Jeszcze w 1971 r. w „Biuletynie Socjalisty” pisał o zachwianiu się porządku świata pod wpływem ekspansji m.in. socjalizmu afrykańskiego, czerpiącego wzory z komun chińskich i kubańskich. Jego niepokój przede wszystkim budził jednak rozwój kapitalizmu:

Kapitalizm poczuł się zagrożonym przez wzrost nastrojów lewicowych i przeszedł do kontrofensywy. Kapitał chce mieć „prawo i porządek”. Więc uchwała się takie „prawo” jak np. antystrajkowe drakońskie ustawy w Anglii, oraz wzmocnienie zbrojeń państw europejskich w ramach NATO. Wzmaga się dostawy broni do Grecji i Italii, rozbudowuje bazy. Uzbrajanie Afryki Południowej i Rodezji jest tylko ogniwem w łańcuchu szerszego planu, na który bodaj lewica europejska nie zwróciła dostatecznej uwagi.

Życie pokazało jak bardzo idealistyczne były to poglądy. Ale wówczas takie były czasy, a emigrację tworzyli idealisci. Łukasz Winiarski zmarł na atak serca w 1973 r. w Sztokholmie.

Tadeusz Nowakowski (Szwecja)

Bibliografia:

Polacy w Szwecji po II wojnie światowej. Materiały z sympozjum. Sztokholm, luty 1939. Stockholm 1992.
A. N. Uggla, *Polacy w Szwecji w latach II wojny światowej.* Gdańsk 1996.
Polacy w Szwecji. Słownik biograficzny emigracji polskiej w Szwecji, opr. T. Nowakowski. Sztokholm 1992.
Czasopisma: „Biuletyn Socjalisty”, „Robotnik”, „Wiadomości Polskie”, „Polak”.
Relacja ustna Marii Winiarskiej.

REDAKTOR „ORLA BIAŁEGO” ODCHODZI*

Rzym, 9 listopada 1944 r., czwartek

[...] Od chwili odejścia Czapskiego i przyjścia na jego miejsce rotmistrza Świąćckiego, a powyżej — Bąkiewicza, stosunki w naszym Oddziale zaczęły się psuć. Przyjęto sporo nowych osób, prawie w całości z Dwójki, które nie raczyły ani przedstawić się dawnym współpracownikom, ani można zrozumieć, co robią. Nastąpiła atmosfera obca i nieprzyjemna. Szczególnie to wzrosło po przeniesieniu się naszym z Neapolu do Rzymu. Widoczne było także, że psują się stosunki z gen. A[ndersem]. Zamiast dawnych pochwał, zainteresowania, obrony „Orla” przed krytyką, poczęły nas dochodzić głosy niezadowolenia, złośliwej krytyki.

Początek tego zbiegł się jeszcze z dymisją Czapskiego w czerwcu. Mianowicie Bielatowicz, b[ły] kierownik działu literackiego w naszej redakcji, liniowy podchorąży z Karpackiej, tobrukczyk, sympatyczny chłop, choć zajadły endek, napisał artykuł pt. *Libia i Cassino*, gdzie przeprowadza porównanie obu kampanii, przeciwstawiając się lekceważeniu tamtej pierwszej, choć mniejszej. Artykuł mógł wzbudzić w wojsku trochę kwasów, jak zawsze, gdy się chwali jakąś akcją, gdzie nie wszyscy byli. Giedroyc jednak nalegał, że to bardzo dobre, Kopciowi także się podobało, a ostatecznie sama myśl obrony przed zapomnieniem i tamtych wartości wydawała się słuszna. Po namyśle więc artykuł puściłem, nieco go jedynie łagodząc, a w szczególności zmieniając przeciwstawienia na zestawienia.

Skutek był piorunujący. Przez wiele dni każdy przyjeżdżający z Korpusu opowiadał nam jaki gen. A[nders] jest wściekły z powodu tego artykułu, jak uważa, że to jest pomniejszanie zwycięstwa pod Cassinem itd., pomimo, że od zwycięstwa upłynęło już 3 tygodnie, a „Orzeł” był przez ten czas pełen artykułów sławiących Cassino.

Bodajże tegoż dnia, w którym była wspomniana pierwsza odprawa Bąkiewicza, przysłano nam numer „Orla” z owym artykułem i napisem szefa sztabu pułk. Wiśniowskiego: „Co za dureń to napisał? Odpowiedzialny redaktor zamelduje się u mnie”. Giedroyc postanowił jechać wraz ze mną, uważając się za współodpowiedzialnego. Przyszedł jeszcze rozkaz, że zameldować się mamy w formie raportu. Miał nas przedstawić do raportu Bąkiewicz tam się już znajdujący.

Korpus stał w tym czasie na południe od Pescary. Pojechaliśmy łązikiem prowadzonym przez por. Kowalewskiego. Droga piękna w poprzek Półwyspu niespełna 300 km. Przenocowaliśmy w Vesco, ciekawym starym miasteczku już nad Adriatykiem, rano przyjechaliśmy do kwatery głównej w gaju oliwnym. Chociaż byliśmy na ten dzień zamówieni, okazało się, że Generał wyjechał do Rzymu, ppłk B[ąkiewicz] nie wiem dokąd, a płk W[śniowski] także wyjechał, ale na krócej. Istotnie, pod wieczór się zjawił. Przyjął nasz raport w samochodzie, w którym urzęduje.

Podobno porządny jest chłop i bliski gen. Sosnkowskiemu, ale nie powiem, żebym odniósł najlepsze wrażenie. Najpierw indagował Giedroycia, potem mnie, ale żadnego z nas nie pytał o to, jak rozumiemy artykuł, dlaczego uznaliśmy go za możliwy, tylko pytał, czy uważaliśmy go za pożyteczny, a twierdzącymi odpowiedziami tak był zdumiony, że już nie dyskutował więcej, tylko oświadczył, że nie nadajemy się wobec tego do pełnienia funkcji i zostaniemy ukarani. Cała rozmowa była na stojąco, a na pożegnanie nawet ręki nie podał. To drobiazgi, ale odczułem przepaść

* Fragment rękopisu pamiętnika Józefa Poniatowskiego (1897–1995) — ekonomisty, redaktora naczelnego „Orla Białego” na Bliskim Wschodzie i we Włoszech (1942–1944), ministra Spraw Krajowych w gabinecie dra Stanisława Ostrowskiego w Londynie, doktora honoris causa PUNO, kawalera orderu Polonia Restituta.

W nawiasach kwadratowych rozwinięto skróty i dodano niezbędne szczegóły. Wprowadzono drobne zmiany ortograficzne i interpunkcyjne. Ujednolicono pisownię słowa „Korpus”. Daty są datami zapisków. Niektórych słów nie udało się odczytać z powodu zabrudzenia atramentem — Florian Śmieja.

między umysłowością tego zawodowego oficera, wcale nie gorszego od przeciętnej, raczej przeciwnie, a cywilnym sposobem myślenia.

Skończyło się na tym, że dostaliśmy po 2 tygodnie aresztu domowego, co prawie nie zmieniło naszego trybu życia, ale z uwagi na nonsensowność faktu namyślałem się, czy by się nie podać do dymisji, zwłaszcza, że umotywowanie rozkazu o ukaranie było nieprzyzwoite, mówiło bowiem o zamieszczeniu artykułu obniżającego wartość wysiłku Korpusu itp. brednie. Ponieważ jednak rozgrywała się gra o sprawy ważniejsze, a płk W[isniowski] wciąż uchodzi za przyjaznego naszej postawie, więc ograniczyłem się do złożenia drogą służbową, po odbyciu kary, obszernego zażalenia do d[owód]cy Korpusu, z wyraźnym zaznaczeniem, że za artykuł Bielatowicza przyjmuję pełną odpowiedzialność i proszę o unieważnienie kary nie z powodu jej wymiaru, a tylko uzasadnienia. Odpowiedzi dotąd nie otrzymałem.

Rzym, 12 listopada 1944, niedziela

[...] Dalszy rozwój naszego kryzysu propagandowego polegał na stopniowym rozszerzaniu się dystansu między nami i gen. A[ndersem], w czym jego odprawa w Campobasso, potem przyście Bąkiewicza i odejście Czapskiego były tylko etapami, a awantura o artykuł Bielatowicza — wskaźnikiem, że wiele się zmieniło. Przyczyny tego zewnętrzne są łatwo zrozumiałe: odległość, niedostateczny kontakt i niezycliwe nam otoczenie, tłumaczące każdy nasz krok i artykuł na naszą niekorzyść. W szczególności mam tu na myśli i Bąkiewicza i Strońskiego, ale i parę innych osób rolę odegrało, a i nie obeszło się bez wpływów angielskich, zwalczających nas coraz wyraźniej, w szczególności usiłujących wmówić, jakobyśmy dążyli do osłabienia przyjaźni polsko-angielskiej, a może i do zerwania Polski z obozem sprzymierzonych!

Mamy, niestety, pewne dane do przypuszczenia, że obok tej przyczyny zewnętrznej działa inny czynnik, może w części zależny od tamtego — stopniowe rozchodzenie się linii taktycznej generała z naszą. Skoro zaś nasza linia żadnej zmiany, poza koniecznym wzmocnieniem, nie uległa, a jednak staje się coraz mniej wygodna — wnioski same się nasuwają.

Rzym, 13 listopada 1944 r., poniedziałek

Nie chciałbym, by powyższe zdanie mogło być rozumiane przesadnie. Nie podzielam metody myślenia tych, którzy każde zawahanie się, czy pośliźnięcie potępiają jako niemal zdradę. Rozumiem, że można różnymi drogami dążyć do jednego celu i nie mam powodu twierdzić, jakby co do celu istniała różnica między nami i naszym d[owód]cą. Nie ulega wątpliwości, że ma on duże ambicje, ale brak mi elementów do stwierdzenia, na którym szczeblu hierarchii celów te osobiste ambicje lokuje. Natomiast to, co mogę stwierdzić z całą pewnością, to że kontynuowanie przez nas bezkompromisowej walki z polityką ugody i chodzenia na obcym pasku, reprezentowaną przez rząd p. Mikołajczyka — przestało mu dogadzać. Że zaczęły się różne zastrzeżenia, „okresy zwłoki” itp. No i dążenie do uczynienia całego aparatu propagandowego bardziej „elastycznym” i „dyspozycyjnym”.

Sytuacja uległa zaostrzeniu w końcu sierpnia i początku września. Powstanie warszawskie, sporo dokumentów, które w tym czasie mieliśmy możliwość poznać, rosnący konflikt między Naczelnym Wodzem i rządem, pierwsza podróż Mikołajczyka do Moskwy, a wreszcie historyczne memorandum, zmusiły nas do dalszego zaostrzenia tonu. Pisząc w zastępstwie chorego Ryszarda [Piestrzyńskiego] „przegląd tygodniowy” w nrze z 23 lipca uważałem za konieczne ostrzec, że ktokolwiek chciałby odegrać rolę polskiego Hachy, napotka jednolity odpór II Korpusu. W Londynie to zrozumieli i Prezydent R.P. interweniował w tej sprawie (obok innych) u Naczelnego Wodza. Mikołajczyk w drodze powrotnej z Moskwy opowiadał w Kairze, że Stalin pokazywał mu z wymówkami numer „Orla”. Cenzura angielska przez kilka dni próbowała zastosować twardą politykę wobec nas, co zresztą długo nie trwało, ale kłopotu narobiło. Po wizycie Churchilla u gen. Andersa wylewaliśmy wręcz zimną wodę na nieuzasadniony optymizm, który nagle powstał i to wywołało duże niezadowolenie tak angielskiego generała Beaumont-Nesbitta jak i gen. A[ndersa].

Po jeszcze jednej nieciekawej odprawie Bąkiewicza, gdzieś na początku lub w połowie września przyjechał na odprawę z nami gen. Anders. Poświęcił ją głównie 2 sprawom, tj. sprawozdaniu z swej rozmowy z Churchillem oraz usprawiedliwieniu wydanego mu zakazu ogłoszenia słynnego rozkazu Naczelnego Wodza nr 19, stanowiącego protest przeciw postawie sprzymierzeńców i Rosji wobec Warszawy. Jego optymizm wobec obietnic Churchilla i nie dość stanowcze słowa o Miko-

łajczyku były równie przykre, jak mętny stosunek do Naczelnego Wodza. Odmówił wystania depeszy do Londynu, co proponował Gierat, natomiast obiecał zastanowić się, czy nie wydać nowego rozkazu do wojska, malującego sytuację. Oświadczył też, że być może, pojedzie sam wkrótce do Londynu. Dyskusja wiele ciekawego nie wniosła.

Na krótko przedtem Bąkiewicz miał trzecią odprawę, na której zaatakował nas za artykuł z kół słowackich, oświadczył, że wolno tylko pisać to, co ma służyć zachęceniu W[ielkiej] Brytanii i St[anów] Zjedn[oczonych] do popierania naszej sprawy, a nie rozpraszać wysiłków na inne sprawy, wreszcie zapowiedział, że kto chce, może się zapisywać na rozmowy u niego zaczynając od dnia następnego. Widocznie dyskusji publicznych miał już dość. Zapisałem się tedy, ale rozmowy nigdy nie uzyskałem. Rozeszły się zresztą wieści, że płk B[ąkiewicz] ma odejść.

Nastąpiła uchwała Rady Ministrów wzywająca do usunięcia gen. Sosnkowskiego i w tym samym kierunku interwencja Edena. Gen. A[nders] wyjechał do Londynu wraz z ppłk. B[ąkiewiczem]. Zaraz prawie po powrocie ten ostatni miał u nas znowu odprawę, tym razem ostatnią i tylko dla prasy. Oświadczył, że gen. A[nders] rozmawiał w Londynie obok Prezydenta i N[aczelnego] Wodza także z Mikołajczykiem, z Edenem, z szefem imperialnego sztabu marsz[alkiem] Allan Brookiem, bodaj także z Churchillem. Wynikało z tego, że N[aczelny] Wódz jest w bardzo trudnej sytuacji, w której zapewne się nie utrzyma i że ze strony naszego Korpusu w osobie jego d[owód]cy nie otrzymał w tej sytuacji poparcia. Tego *explicite* B[ąkiewicz] nie powiedział, ale wynikało to wyraźnie z jego niemal cynicznego sprawozdania. Mówił i o innych sprawach, mówił jakieś ogólnikowe niesmaczne zarzuty, aż oświadczył, że taka jak zreferował jest obecna linia generała i kto się z tą nową linią nie zgadza, powinien nazajutrz lojalnie zameldować, że nie zgadza się i nie może wobec tego pracować w propagandzie. Specjalnie co do „Orla”, obok krytyki niedoskonałości działania itd. stwierdził jednak, że wie o tym, że redakcja nadzwyczaj ofiarnie pracuje po kilkanaście godzin dziennie, że w Londynie „Orzeł” jest rozchwytywany nawet przez przeciwników i że poziom jest rzeczywiście bardzo wysoki, „może zbyt wysoki w stosunku do potrzeb”. Dodał, że jeśli się okaże, że nie zgadzamy się z obecną linią i odejdziemy, to trzeba będzie rzecz zorganizować bardziej po wojskowemu, zapewne poziom będzie niższy, ale za to będzie to sprawniejsze narzędzie działania. Dyskusji, jak zwykle z wyjątkiem pierwszej odprawy, nie otwierał, natomiast na końcu oświadczył, że ostatni raz z nami rozmawia, bo odchodzi ze stanowiska, natomiast w najbliższym czasie odbędzie z nami ponowną odprawę gen. Anders.

Ta ostatnia wiadomość znowu wstrzymała nas od wyciągania konsekwencji z tego, co usłyszeliśmy, bo skoro generał ma z nami mówić, byłoby nieprzyzwoitością ustępowanie tuż przedtem, no i nierozsądkiem, bo mogą przyjść nowe elementy.

Odprawa ta jednak nie doszła do skutku, natomiast przyszła wiadomość o dymisji Giedroycia, zamierzonej jeszcze przed podróżą londyńską.

Gierat i Świącicki pojechali do Korpusu. Po kilku dniach wrócili — przez ten czas właśnie zaszła dymisja Naczelnego Wodza i mianowanie gen. Bora-Komorowskiego. To ostatnie zrobiło piorunujące wrażenie i na razie poprawiło nasze stanowisko oraz ułatwiło rozmowy Gieratowi. Stało się bowiem oczywiste, że ambicje zbyt już niewstrzemięźliwie ujawnione, zostały tym razem całkowicie zawiedzione, a wkrótce potem dostanie się gen. Komorowskiego do niewoli nie poprawiło sytuacji gen. A[ndersa], faktyczna bowiem władza w zakresie operacyjnym znalazła się w rękach jego podwładnego, gen. Kopańskiego, z którym na pewno nie łączyły go więzy nadmiernej sympatii. To rozumieli nawet podwładni i na odprawie wyższych oficerów uchwalono zupełnie niezły tekst depeszy z wyrazami niepokoju o losy Polski do Prezydenta R.P. a tekst depeszy podał gen. Anders do wiadomości wojska w rozkazie. Ponadto obiecał zwolnić Świącickiego, z tym, że wzrósłby wpływ Gierata.

Jednakże dymisja Giedroycia nie została cofnięta, a do tego doszła dymisja Zielińskiego i Sapińskiego. Mój artykuł z powodu odejścia w znanych warunkach Naczelnego Wodza został uznany za „defetystyczny” i nie podobał się, jak również inne rzeczy w „Orle”. Instrukcje, które Gierat i Świącicki obwieścili nam na odprawie po powrocie od generała nie zawierały właściwie nic nowego, albo sprzecznego z naszą linią, ale sytuacja pozostawała niewyjaśniona.

Rzym, 18 listopada 1944 r., sobota

W tym czasie, o ile w dobrze zgranej grupie należałoby oczekiwać większej zwartości w obliczu grozy położenia ogólnego, a zarazem zagrożenia naszego odcinka pracy, co w pewnej mierze

ujawniło się po dymisji Czapskiego, ale na krótko, a i potem parokrotnie, zawsze przejściowo — tym razem stan rzeczy raczej ujawniał pogorszenie. Wzajemne rozdziewki stały się częstsze i ostrzejsze. W szczególności Kopeć i Ulatowski stworzyli grupę, tym osobliwą, że przez dłuższy czas z sobą nie rozmawiali, obrażeni, ale podtrzymywali się w sprawach politycznych i zaczęli urabiać taki pogląd, że teraz sytuacja jest już tak jasna, że ludzie dzielą się nie według przekonań czy metod, ale według charakterów i oni są ci dwaj niezłomni, którzy chcą „coś” zrobić, a my wszyscy jesteśmy kunktatorzy, którzy się w decydującej chwili załamają. Obaj też zarzucali, jakby „Orzeł” zmienił linię, a mianowicie rzekomo ją złagodził, właśnie wtedy, gdyby sytuacja wymagała zaostrzenia.

Rzecz prosta, że w normalnych warunkach powiedziałoby się po prostu gościom: nie podobają się wam nasze twarze — doберите sobie inne towarzystwo i nawzajem. Tu jednak takie oświadczenie wyszłoby na złe pracy i stąd ciągły wysiłek, żeby jakoś te wewnętrzne stosunki zakłajstrować, byle robota szła. Najwięcej wysiłku w to złagodzenie i uzgadnianie włożył Gierat, poza tym zaczęły się co dni kilka konferencje mające dać wspólne stanowisko, często burzliwe, trochę przypominające dyskusje akademickie, a sprawiające największą przyjemność Kopciowi, który nawet na czczo bardzo potrzebuje mieć słuchaczy, a po szklaneczce, czy paru, wina zaczyna „przemawiać” nie dopuszczając innych do głosu i wygłaszając nader sugestywnym i uczuciowym tonem mętne zdania, pełne ogólników.

Co do mnie, będąc z natury bardziej skłonny do refleksji, byłem skłonny uważać się za skrzydło konserwatywne, „kunktatorskie”, przeciwne nieprzemyślanym eksperymentom. Z drugiej jednak strony jestem zwolennikiem logiki w działaniu i nie lubię linii wahającej się i zamazanej. Z tego powodu znalazłem się kilkakrotnie raczej po stronie skrzydła radykalnego, gdy Gierat wciąż uosabiał ostrożność, Piestrzyński nawet ją zwiększył, a Giedroyc, który dawniej zawsze był po stronie każdej inicjatywy i skrajności, już przed otrzymaniem dymisji, a zwłaszcza w okresie, gdy była ona przedmiotem dyskusji — wykonał niespodzianą dla mnie woltę w kierunku taktyki wycozkującej. W szczególności uderzyło mnie, że gdy we trzech u Gierata omawialiśmy mój artykuł o Sosnkowskim, oni obaj bardzo silnie dążyli do złagodzenia, a Giedroyc wręcz zaproponował, żebym zdanie o tym, iż murem stoimy za nim, zmienić w ten sposób, że stoimy za Sosnkowskim i za Andersem, co w danym razie nie miałyby sensu i na co się nie zgodziłem po dość ostrej wymianie słów. Musiałem i tak przyjąć dość bolesne poprawki Gierata. Temu ostatniemu się nie dziwię, bo zawsze unikał zaostrzenia sytuacji bez konieczności, ale Giedroyc tym razem zupełnie nie pasował do swej dawnej roli.

Było dla mnie jasne, że jeśli wszyscy bronili artykułów, zwłaszcza Ulatowskiego, bardzo rozgrzewających nastrojów antyrządowy, to konsekwencją tego musi być albo doprowadzenie do ostrego wystąpienia generała przeciw rządowi, albo konflikt nasz z generałem, bo zejść z tej drogi nie możemy bez ujemnego wpływu na postawę wojska. Skoro bowiem powtarza się tak dobitnie, że jest źle, żołnierz ma prawo stawiać pytanie: co dalej i co zamierzacie, żeby złe przerwać? Tym bardziej, gdy polityka ustępstw jest coraz bardziej katastrofalna, naciski angielskie są coraz silniejsze i każdy dzień może przynieść utratę legalności.

Po odejściu gen Sosnkowskiego powstało jeszcze nowe niebezpieczeństwo: możliwość zabrania z Korpusu gen. Andersa, w drodze np. przeniesienia go na równorzędne, a choćby wyższe stanowisko. Przecież wymieniano już nazwiska następców, którzy stanowczo ukróciłiby niemłą rządowi propagandę. W ten sposób nie tylko cały wysiłek uległby zmarnowaniu, o to mniejsza, ale co gorsza, zniszczony byłby jedyny dziś na obczyźnie ośrodek woli walki o niepodległość, którym jest nasz Korpus.

Przyszła druga konferencja moskiewska. Ulatowski napisał dość ostry artykuł *Elementy decyzji*, który jednak znacznie złagodźliśmy. Gdy przyszła wiadomość, że Mikołajczyk wyjechał na razie nic nie podpisawszy, dodaliśmy notatkę Kopcja *Z ostatniej chwili* wyjaśniającą, że wprawdzie katastrofa jeszcze nie nastąpiła, groza nie przeminęła, bo p. Mik[ołajczyk] jadąc już musiał brać swoje memorandum za punkt wyjścia i gotować się na dalsze ustępstwa.

W tym czasie nasi „radykali” uznali, że pisać jest za mało, że trzeba natychmiast żądać, by Anders domagał się dymisji rządu, należy tymczasem tutaj tworzyć jakiś komitet, który przejąłby funkcje, gdyby rządowi wypadło odmówić dalszego uznania itd. Zrobiliśmy jedno zebranie u Gierata — bez uzgodnienia, drugie u Janikowskiego, gdzie zostało uzgodnione właściwie jednogłośnie, że Gierat pojedzie wkrótce do Andersa, wyłoży mu sytuację i skłoni do wysłania depechy do Prezydenta, ew[entualnie] ogłoszonej w rozkazie, domagającej się dymisji rządu. Gdyby w ciągu

dwu tygodni Prezydent nie odpowiedział, należałoby uznać, że nie ma warunków swobodnego wyrażenia swej woli i uznając go nadal za symbol władzy szukać innego oparcia. Gdyby zaś gen. A[nders] nie zgodził się na któryś z etapów proponowanego planu — postanowiliśmy ustąpić z propagandy. Ponadto Gierat miał przedstawić Generalowi punkty obejmujące naszą postawę wobec Anglików, wobec Z.S.R.R. i wobec naszych władz państwowych, przedstawione przeze mnie i przez Ulatowskiego.

Dziś sądzę, że te uchwały były nieco przedczesne, że gdybyśmy je wykonali — mogliśmy się narazić na zarzut, że wywołujemy konflikt bez konieczności, że wycofujemy się z pracy pod byle pozorem, bo udowodnić, że Generał chcąc dłużej poczekać byłby na pewno w błędzie — byłoby trudno.

Rzym, 20 listopada 1944 r., poniedziałek

Do tego jednak nie doszło, ponieważ równocześnie z naszym dążeniem do przyśpieszenia naciśku ujawniły się dążenia Generała w kierunku przeciwnym — przeczekania, złagodzenia tymczasem tonu. Gierat i Święcicki przywieźli ze sztabu wyrazy ostrego niezadowolenia z powodu ostatniego artykułu Ulatowskiego i notatki *Z ostatniej chwili*. Święcicki jeszcze przed wyjazdem pokazał mi depeszę gen. Andersa, mniej więcej takiej treści: „Artykuły *Elementy decyzji*, *Z ostatniej chwili* w „Orle Białym” uważam za szkodliwe i przekraczają moje wytyczne. Czynię Pana za to odpowiedzialnym, jak również za treść następnego numeru. Pan i kpt. Gierat meldują się u mnie”.

Cały tedy numer w robocie musiał być przedłożony Święcickiemu. Nowy artykuł Ulatowskiego został przez autora wycofany wskutek poprawek rotmistrza. Dużo dyskusji wywołał nadesłany z Kairu doskonale napisany artykuł Julka Mieroszewskiego, naszego byłego współpracownika, a obecnie redaktora „Parady”, pt. *Rubikon Niepodległości*, gdzie autor wykazuje spokojnie, ale z wielką logiką, że polityka Mikołajczyka wobec Rosji nie jest demokratyczna, ponieważ nie opiera jej żadna część naszego społeczeństwa. Na wszelki wypadek ścięliśmy sami parę ostrzejszych zdań oraz dodaliśmy zastrzeżenie, że zwalczając politykę rządu naród nie podaje w najmniejszą wątpliwość legalność tegoż rządu.

Święcicki przyszedł do mnie z dalszymi poprawkami, na które, acz niechętnie, się zgodziłem zaznaczając, że trochę psują one artykuł. Ale po otrzymaniu wspomnianej depeszy uznał, że poprawki mogą nie wystarczyć i zabrał artykuł do generała. Gdy już numer był prawie gotów, w części wydrukowany, a w reszcie złożony, nadeszła decyzja generała wstrzymująca druk *Rubikonu* i części spokojnie napisanego przez Piestrzyńskiego *Tygodniowego przeglądu wydarzeń*.

Rzym, 21 listopada 1944 r., wtorek

Po powrocie od generała Święcicki zrobił odprawę, na której i on i Gierat złożyli sprawozdanie z rozmów, ale G[ierat] ograniczył się do suchego i jasnego przedstawienia faktów, natomiast Ś[więcicki] usiłował polemizować z nami, i mówił także o swej rozmowie z Anglikami w Casernie. M.in. twierdził, że gen. Beaumont-Nesbitt wydał zarządzenie, by cenzura niczego nam nie konfiskowała, co opiera się na prawdzie, a natomiast ma wpływać na kierunek propagandy w drodze rad udzielanych naszym władzom. Przycisnęliśmy Ś[więcickiego] do muru kilkakrotnie dosyć boleśnie, głównie Kopeć, Ulatowski i ja.

W tej chwili sobie przypominam, że trochę nieściśle przedstawiłem przebieg zjawisk. Do generała wtedy w końcu października jeździł sam Gierat i miał nasze błogosławieństwo, by wrócił „z tarczą lub na tarczy” tzn. bądź uzyskał wyraźną zgodę na naszą postawę, bądź zgłosił ustąpienie, co i my byśmy poparli. Święcicki zaś pomimo depeszy nie pojechał, widocznie jakoś się porozumiał, a tylko jeździł na jeden dzień do Caserty na zebranie cenzorów. Po powrocie Gierata odbyło się w pokoju Kopia pod etykietą jego imienia [28 X] wieczorne zebranie, na którym G[ierat] oświadczył, że podał się do dymisji, którą generał dość łatwo przyjął, zresztą proponując dalsze rozmowy. W sensie linii nic wyraźnego się nie dowiedział, z wyjątkiem owych krytycznych uwag o „Orle”. Odprawa zaś, o której wyżej wspomniałem, miała miejsce bodaj nazajutrz, jeśli nie w dwa dni potem. Dlatego mi się to pomieszało, że nieco wcześniej jeździł do Korpusu razem i także była wspólna odprawa sprawozdawcza.

Po odprawie 28 X Święcicki zaprosił mnie na chwilę do swego pokoju i tajemniczo poinformował, że generał spodziewa się w najbliższych dniach wyjaśnienia swojej sytuacji w związku

z prowadzoną przez niego korespondencją z Prezydentem w sprawie stanowiska naczelnego wodza. „Jak pan sądzi — zwrócił się do mnie Św[ięcicki] — czy stanowisko generała nie będzie w tych wszystkich rzeczach, o które nam wspólnie chodzi, mocniejsze, jeśli będzie Naczelnym Wodzem, a nie tylko dowódcą Korpusu?” Odpowiedziałem, że to wcale nie jest takie proste: jeżeli Prezydent zdecydowałby się wyznaczyć go wbrew p. Mikołajczykowi, do czego ma prawo, w takim razie nie jest do tego potrzebne osłabienie, choćby chwilowe krytyki ugodowej polityki rządu. Jeśli zaś, na co raczej wygląda, osłabienie jest potrzebne dla uzyskania zgody i protekcji p. Mikołajczyka, w takim razie sądzę, że na stanowisku N[aczelnego] W[odza] uzyskanym z takiej protekcji gen. Anders byłby bardziej uzależniony i słabszy niż przy zachowaniu linii na stanowisku d[owód]cy Korpusu. Kontrargumentu Świdzki nie znalazł. Było widoczne, że jego celem było skłonienie nas do wstrzymania się z decyzjami. Muszę jednak przyznać, że skutek mógł być tylko przeciwny. Poprzednio bowiem mogliśmy sobie od biedy wyobrazić, że taktyka „przeczekania” paru czy kilku tygodni wynika z posiadania jakichś nieznanych nam elementów z dziedziny polityki zagranicznej, które pozwalają spodziewać się jakichś wydarzeń ważnych dla sprawy polskiej. Tymczasem okazało się, że chodzi jedynie o sprawę — personalną. To mogło tylko utwierdzić nas w decyzji.

Wkrótce po odprawie przyszedł do mnie por[ucznik] Telmany, młody, dość sympatyczny robiący wrażenie oficer, podobno ekonomista ze Lwowa, którego przelotnie poznałem w Bagdadzie, a który niedawno przyjechał po dłuższym pobycie w Anglii i właśnie został wyznaczony na miejsce Giedroycia na szefa referatu prasy i wydawnictw, które to stanowisko Gierat powierzył już Piestrzyńskiemu, na co się generał nie zgodził. Niektórzy łączą to z sugestią gen. Beaumont-Nesbitta, o której m.in. wspominał Św[ięcicki] — że stanowisko po Giedroyciu nie powinien objąć nikt z redakcji „Orła” — nie chcę w to jednak wierzyć, by gen. Anders zgodził się aż na uleganie tego rodzaju wręcz już nieprzyzwoitym interwencjom obcych w nasze sprawy.

Ów tedy Telmany męczył mnie blisko godzinę, że nie powinniśmy podawać się do dymisji, ponieważ robota, którą robimy, jest ważna i potrzebna, a nasza linia jest słuszna i prawdopodobnie już za kilka dni, najdalej za dwa tygodnie stanie się ponownie aktualna. Muszę przyznać, że wywarł na mnie raczej korzystne wrażenie człowieka poważnego i szczerze zatroskanego, ale oczywiście nie zmieniło to mego stanowiska, bo nie mógł mi dostarczyć nowych elementów.

Wieczorem tego dnia i jeszcze następnego mieliśmy znowu długie rozmowy już w swoim zamkniętym kole. Stało się jasne, że ustępujemy z propagandy, ponieważ wypadki poszły przeciw naszej linii bardziej, niż to przewidywaliśmy. Natomiast za dużo czasu straciło się w tych rozmowach znowu na „przemówienia” i w rezultacie cały szereg zagadnień nie został ostatecznie sprecyzowany, co nam obecnie wyłazi bokiem.

Mój punkt widzenia jest taki:

Decyzja rezygnacji z pracy w propagandzie jest złą, bardzo złą koniecznością. Dlatego złą, że przerywa ona pracę jeszcze daleko od dojrzewania, rozbija i usuwa grupkę stanowiącą bądź co bądź ośrodek myśli niepodległościowej i oporu przeciw rezygnacji, pozostawia żołnierza w bardzo trudnej sytuacji pozbawionego organu uświadamiającego, pomagającego mu kształtować własne sądy, posiadającego spory kapitał zaufania. Mniej jest ważne, że każdemu z nas to rozbitcie przynosi szkodę pozbawiając możliwości pracy bądź co bądź dającej satysfakcję stwarzania pewnych wartości i pochłaniającej prawie bez reszty.

Rzym, 22 listopada 1944 r., środa

Jakkolwiek tedy rozbitcie naszej pracy jest faktem, który oceniam bardzo ujemnie, stało się ono nieuniknione, skoro wyjaśniło się, że prowadzić jej jak dotąd już na pewno nie możemy. Wprawdzie Ryszard [Piestrzyński] parę razy podnosił, że np. w „Ku Wolnej Polsce” byliśmy jeszcze znacznie bardziej skrepowani i nie mogło być mowy o zamieszczaniu nawet takich artykułów politycznych, które dziś nie wywołują żadnych trudności, albo nawet są kwalifikowane jako „blade”. To prawda, ale zupełnie jest co innego przyjsć w trudne warunki i usiłować pomimo nich coś wykrzesać, a co innego zsuwać się po równi pochyłej. To trudno, „Orzeł” przestał być pisemkiem dla rozrywki żołnierza i zajęcia mu czasu, stał się jedynym na kuli ziemskiej jawnym organem zdecydowanej walki o rzeczywistą niepodległość i całość Polski, o godność polityki państwa polskiego, o niezależne stanowisko wojska. Z tego stanowiska wszelkie cofanie się byłoby przekreśleniem dorobku, pozbawieniem go wartości. „Orła” już obowiązuje własna przeszłość. Nie może

on bezkarnie stać się organem taktycznej rozgrywki o czyjaś buławę hetmańską. Czytelnicy nasi nie mogli by zrozumieć, i słusznie, zmian postawy wywołanych nieznanym im stanem przetargów o sprawy personalne.

Z drugiej zaś strony, jesteśmy przecież w wojsku, a wojsko zbudowane jest na zasadzie hierarchii i dyscypliny. Gen. Anders jest naszym dowódcą. Propaganda jest organem dowodzenia. Można było przez pewien czas iść trochę mocniej, niż zapewne by sobie tego życzył, ale nie ma sposobu iść wbrew jego wyraźnej woli. Właściwie zawsze w tej pracy przewidywałem, że może przyjść chwila konfliktu między moim rozumieniem potrzeby naświetlania rzeczywistości a intencją przełożonych i zawsze byłem na to przygotowany, że w tym wypadku — odejdę. Nie, żeby to odejście było rozwiązaniem pożądanym, czy dodatnim, ale że jest jedynym lojalnym i wobec sprawy, której się służy, czyli po prostu polskiej racji stanu, i wobec dowódcy.

Drugą przyczyną tej konieczności było, że dalsza praca przy jakimś połowicznym kompromisie nie mogłaby i tak trwać dłużej nad kilka tygodni. Stało się przecież jasne, że pod wpływem wszelakich Bąkiewiczów, Strońskich, a przede wszystkim Anglików, samodzielność polityczna „Orla” stała się niepożądana. Postanowiono zrobić z pisma organ „dyspozycyjny”. Z drugiej zaś strony zdawano sobie sprawę, że pójście za radą Bąkiewicza wylania nas od razu wszystkich narobiłoby niepotrzebnego rozgłosu, a nadto wywołałoby dużo trudności w zastąpieniu nas. Przyjęto więc praktyczniejszy plan działania: likwidowania opornych na raty, aż do chwili, gdy paru pozostałych nie będzie już mogło ani chciało się upierać przy swoich „niezłomnych” przekonaniach.

Także i od innej strony nie mogłem zostać: już dymisja Czapskiego miała związek z „Orłem” a Giedroycia i Gierata — bardzo ścisły. Gdybym się zgodził na to, że za treść pisma wylatują zwierzchnicy, a ja nie ponoszę odpowiedzialności — zdegradowałbym się sam z roli naczelnego redaktora do roli nieodpowiedzialnego sekretarza redakcji.

Skoro tedy nie tylko nie było mowy o realizacji naszych postulatów wzmocnienia linii, ale i krytyka „Orla” i konfiskata już wydrukowanego artykułu Mieroszewskiego przekreślająca numer i wprowadzenie akceptowania treści pisma przez władze Oddziału i dymisji Gierata — stworzyły zupełnie jasny, choć niewesoły obraz — podanie się nasze do dymisji stało się nieuniknione. Natomiast, jak wspomniałem, nie udało się dostateczne uzgodnienie stanowisk, co do dalszej taktyki.

Rzym, 24 listopada 1944 r., piątek

W moim przekonaniu, o ile już trzeba odejść, to należałoby zrobić cały wysiłek, by to odejście nie marnowało dotychczasowego dorobku, a tylko wzmacniało jego wartość. Dlatego powinno być demonstracją, która zostałaby zrozumiana tak u dołu, przez ogół czytelników, jak i u góry. Sądzę, że wydarzenie z krytyką nr 36 i konfiskatą artykułu Mieroszewskiego, a więc pośrednio całego nr 37 ułatwiło nam zadanie. O ile bowiem ustępowalibyśmy z powodu, że generał nie chce zaostriżyć taktyki na nasze żądanie, to byłaby podstawa dość krucha i dziś skłonny jestem, mniemać, że ówczesnej uchwały dostatecznie nie przemyśleliśmy. Jeszcze słabiej by rzecz wyglądała, gdyby trzeba było podawać takie motywy, jak zwiększenie kontroli nad pismem, czy inne natury organizacyjnej, nie ideowej. Tymczasem dostaliśmy doskonały niewątpliwej wartości argument polityczny: dowód, że nie wolno nam kontynuować dotychczasowej nieugiętej linii. Aby wrażenie było dostateczne, proponowałem wydać zwiększony nr 37/38 z udziałem możliwie całego zespołu, idący zupełnie po dotychczasowej linii, mocny, ale nie prowokujący. Przedtem już zgłosić nasze dymisje, motywując każdy inaczej, ale wszyscy z powodu niemożności utrzymania linii. Gdyby w numerze chciano porobić zasadnicze zmiany — nie wydać go wcale. A następny, gdyby jeszcze nie przyszła nowa redakcja, wydać zupełnie apolityczny sklejony głównie z leżących w tece materiałów bez artykułów przez nas pisanych. Poza tym wyobrażałem sobie, że dymisja powinna objąć możliwie spore grono, a więc prócz redakcji „Orla” (z wyjątkiem naturalnie Janka Ostrowskiego, który będąc redaktorem technicznym nie ponosi odpowiedzialności ideowej) i Gierata, także Gorgola, Skorupskiego, Janikowskiego, możliwie redakcję „Dziennika” ew. nawet Naglerową, redaktorkę „Ochotniczek”. Wyobrażałem sobie także, że wychodzący nie przyjmą żadnej pracy choćby pośrednio związanej z oddziaływaniem ideowym. Mam wrażenie, że wynikiem byłaby ogromna trudność zmontowania nowego aparatu, zrozumienie w Korpusie, że się zmieniło na gorsze i nacisk pretensji o to od dołu w górę. Jeżeli nawet nie doprowadziłyby to z czasem do umożliwienia nam powrotu — zapewne nie, bo na to już nie pozwoliłaby ambicja — to przynajmniej bardzo utrudniłoby dalsze ześlizgiwanie się z linii.

To znaczenie demonstracyjne docenili oprócz mnie bodaj tylko Kopeć i Ulatowski, Kopeć nawet żądał niewydawania już numeru znajdującego się na warsztacie, co nie miałyby sensu, gdyż moglibyśmy być usunięci za odmówienie wykonania rozkazu i konflikt z płaszczyzny ideowej przesunąłby się na dyscyplinarną. Udało się również po dłuższej dyskusji doprowadzić do uchwały, że numer na warsztacie jeszcze będzie polityczny, dla podkreślenia kontrastu z następnym.

Nazajutrz, 31 X, podali się do dymisji w drodze rozmów ze Święcickim: Piestrzyński, Kopeć, Żaba, a Ulatowski złożył prócz tego pismo politycznie uzasadniające, nie wydaje mi się, żeby najszcześliwiej sformułowane. Ja postanowiłem również napisać pismo i wręczyłem je Święcickiemu dnia następnego. Treść tego pisma przytaczam dosłownie:

Józef Poniatowski por., redaktor naczelny tyg. „Orzeł Biały” M.p. dn. 31.8.1944 r.

Dowódca 2 .Korpusu, w m.o. (drogą służbową)

Melduję prośbę o zwolnienie mnie ze stanowiska redaktora naczelnego tygodnika „Orzeł Biały”. Prośbę swą uzasadniam jak następuje:

Równo przed dwoma laty z rozkazu Pana Generała objąłem redakcję czasopism wojskowych, a następnie „Orła”. Przez cały czas pracy w Iraku i Palestynie stwarzał Pan Generał korzystną atmosferę pracy redakcji darząc ją zaufaniem, zachęcając, broniąc na zewnątrz, a przede wszystkim dając wyraźną i [nieczytelne] linię ideową, zgodną z przekonaniami zespołu redakcyjnego o służeńiu polskiej racji stanu i zostawiając dużą swobodę w wykonaniu tej linii oraz łatwość bezpośredniego kontaktu z Panem Generałem w wypadkach wątpliwości.

Skoro spotykały nas ze strony Pana Generała pochwały, nie nagany, widzę w tym potwierdzenie, że pracowaliśmy lojalnie i właściwie.

Od kilku miesięcy dowiadujemy się już nie o uznaniu, ale o zastrzeżeniach Pana Generała do naszej pracy, chociaż na terenie włoskim wysiłek raczej zwiększyliśmy, nie zmieniając, a tylko pogłębiając linię ideową w myśl wytycznych Pana Generała i zgodnie z rozwojem sytuacji. W szczególności ppłk. dypl. Bąkiewicz, wyznaczony przez Pana Generała jako oficer do zleceń, któremu podlegała propaganda, dawał na każdej odprawie wyraz niezadowolenia z wyników naszej pracy. Na przedostatniej odprawie ppłk Bąkiewicz zakwestionował, o ile zrozumiałem, jedną z podstawowych składowych ideologii aprobowanej poprzednio przez Pana Generała — koncepcję współpracy narodów Międzymorza. Nie mogłem uzyskać ściślejszych wyjaśnień, ponieważ rozmowy, na którą się zgłosiłem, nie uzyskałem.

Na ostatniej swej odprawie ppłk Bąkiewicz przedstawił nam, jako wytyczne udzielone przez Pana Generała po powrocie z Londynu, poglądy, których bez wyjaśnienia nie mógłbym zrozumieć, ani zastosować. Dyskusji nie dopuścił, natomiast wezwał by ci, którym te poglądy nie będą odpowiadały, co wyraźnie przewidywał, [nieczytelne] do pracy w propagandzie. Dodał jednak, że w najbliższym czasie Pan Generał zamierza odbyć z nami odprawę, wobec czego uważałem za konieczne wstrzymać się z decyzją.

Odprawa nie nastąpiła, natomiast ostatnio zaszły fakty świadczące o zaniku zaufania Pana Generała do pracy redakcji, a także i do linii politycznej przez nią reprezentowanej. Wprawdzie na niedawnej odprawie Szef Oddziału po rozmowie z Panem Generałem zakomunikował, że wytyczne pozostają bez zmian, wszakże w parę dni potem zażądał okazania mu do kontroli całej treści znajdującego się w robocie numeru, wprowadził do dwóch artykułów szczegółowe zmiany idące po linii łagodzenia krytyki rezygnacyjnej polityki premiera, a więc sprzeczne z dotychczasowymi wytycznymi i wynikającą z sytuacji koniecznością ostrzegania, jeśli nie będzie za późno.

Dn[ia] 27 bm. okazał mi Szef Oddziału depezę Pana Generała, z której wynika, że w nr. 35 „Orła” drukując artykuł *Elementy decyzji* i notatkę *Z ostatniej chwili* przekroczyliśmy wytyczne. O ile w artykule mogła zająć rozbieżność w ocenie tego lub innego wyrażenia, o tyle nie jestem w stanie wyjaśnić sobie, w jaki sposób mogła być przekroczeniem wytycznych notatka, zredagowana bardzo spokojnie, mniej ostra od wielu wystąpień drukowanych dawniej bez zastrzeżeń, a nawet z aprobatą Pana Generała.

Na odprawie dn[ia] 30 bm. Szef Oddziału i jego zastępca poinformowali redakcję ponownie o niezadowoleniu Pana Generała z ostatniego numeru „Orła”, a także o tym, że Pan Generał zażądał przedłożenia sobie politycznych [nieczytelne] numeru następnego.

Wreszcie nadeszła decyzja Pana Generała zakazująca ogłoszenia już wydrukowanego z poprawkami Szefa Oddziału artykułu J[uliusza] Mieroszewskiego, jakkolwiek oznacza to zniszczenie nakładu i niedostarczenie czytelnikom numeru. Muszę stąd wnosić, że powodem decyzji nie były drobne szczegóły, ale zasadnicza niezgodność artykułu, dowodzącego w spokojnej, chociaż dobitnej formie, że olbrzymia większość narodu polskiego sprzeciwia się kapitulacyjnej polityce p. Mikołajczyka, uznając jednocześnie w całości legalność jego rządu — z intencjami Pana Generała.

Ponieważ uważam się za wykonawcę na odcinku powierzonym wielokrotnie manifestowanej woli Pana Generała twardej i nieustępliwej polskiej racji stanu przed kapitulacyjną, a w sytuacji nie widzę elementów, które uprawniałyby do zmiany tej linii, a choćby jej złagodzenia — przeciwnie, wydaje się bardziej niż kiedykolwiek niezbędne powołanie do steru rządów ludzi, którzy potrafią zapobiec katastrofalnym zakusom obcych mocarstw — nie umiałbym prowadzić pisma po linii, której przesłanek nie jestem w stanie zrozumieć. Zarówno lojalność żołnierska wobec Dowódcy, jak i lojalność obywatelska każą mi w tej sytuacji prosić Pana Generała o zwolnienie mnie od pełnionych obowiązków.

Józef Poniatowski por.

Rzym, 25 listopada 1944 r., sobota

Rotmistrz Św[ięcicki] każdemu z nas powiedział, że nie wie, czy dymisje nasze będą przyjęte i raczej sądzi, że nie. Wobec tego, rozmawiając z nim jako ostatni, prosiłem o za [nieczytelne] wobec generała, że tego nie traktuję bynajmniej jako próbę zastraszenia czy szantażu, ale składam dymisję prosząc z naciskiem o jej przyjęcie, gdyż ponoszenie nadal odpowiedzialności za pracę ideową nie byłoby już dla mnie możliwe w powstałych warunkach. Zawiadomiłem go także, że bieżący numer zamierzamy wydać po dotychczasowej linii, natomiast radziłyśmy już nie robić następnego. Na zapytanie, co chciałbym zrobić po ew[entualnym] wyjściu z „Orla”, odpowiedziałem, że nie mam szczególnych dezyderatów, że w każdym razie chciałbym uniknąć prac związanych z propagandą, natomiast wolałbym jakieś czekanie np. w rezerwie oficerów, gdzie mógłbym przynajmniej czytać i pisać niż funkcję administracyjną.

Święcicki pojechał z tym do generała, my zaś mieliśmy jeszcze wieczorne zebranie u Janikowskiego, na które nie przyszedł już Piestrzyński, wymawiając się zmęczeniem, ani Ulatowski, który obraził się, że nikt nie chciał czekać, aż on zje kolację (choć o umówionej godzinie wiedział z wczasu). Wspominam o tym dlatego, by odmalować nastrój tej dziwnej mieszanki hysterii, wzajemnych niechęci, obraz itp., która utrudniała niezmiernie dogadanie się w sprawach podstawowych.

Na tym zebraniu postanowiliśmy ostatecznie nie przyjmować stanowisk propagandowych, z wyjątkiem ew[entualnej] pracy we Francji, jako na terenie dość teoretycznie tylko podlegającym dyrektywom d[owó]dcy Korpusu, oczywiście w części południowej, bo północna podlega I Korpusowi i Londynowi. Mówiono też, że może być pożądana praca w tzw. „dobrobycie żołnierza” (*Welfare*), dająca możliwość jeżdżenia i komunikowania się.

Jeszcze w końcu października przyjechał Julek [Juliusz Poniatowski, brat stryjeczny, były minister rolnictwa] i brał udział w jednej z naszych narad, a oprócz tego rozmawiałem z nim przez te kilka dni, które tu był, sporo godzin. Bardzo zawsze krzepiąco na mnie wpływa rozmowa z nim, jako człowiekiem, do którego charakteru ma się stuprocentowe zaufanie. On stoi na stanowisku, że znaną pośpieszyliśmy się z ustąpieniem, że ta praca była tak ważna, że należało ją pomimo wszystko kontynuować do granic możliwości. Sądzę jednak, że ten sąd wypływa z niedoceniań, albo nieposiadania wszystkich elementów, które właśnie czyniły, że dalsza praca byłaby marnowaniem pracy poprzedniej.

W tym samym czasie spędziliśmy jeden wieczór w towarzystwie gen. Sulika, d[owó]dcy 5. dywizji, który odwiedził nas w „Patrizii” (pensjonat w którym mieszkamy), rozmawiał bardzo otwarcie i sympatycznie, zrobił jak najkorzystniejsze wrażenie. Zapewne nie jest to żaden polityk, kiepski mówca, nie umie gładko formułować swoich myśli, wygląda ze swymi wąsami raczej na ekonoma niż na współczesnego generała. Ale z tym wszystkim dobrze mu z oczu patrzy, widać, że jak coś zrozumiał, to już wyciąga z tego konsekwencje, człowiek uczciwy i nie bez odwagi cywilnej. Szkoda, że podobno mają go spławić do Anglii. Siedział u nas aż poza północ.

Po paru dniach wrócił Święcicki. Oświadczył mi, że generał przyjął dymisję moją i Ulatowskiego (te dwie, które były na piśmie), że wyrażał się o mnie jak najlepiej, że jest dla mnie pełen

szacunku itd., że żałuje, że ja do niego nie mam zaufania i że w 3 miejscach owego podania zamieściłem sugestie, jakoby on zmienił linię, co bynajmniej nie odpowiada rzeczywistości. Co do reszty kolegów, to na razie muszą zostać, a potem jeśli się będą upierali, to generał rozważy możliwość ich zwolnienia. Potem Św[ięcicki] rozwinął przede mną projekt rozbudowy redakcji „Orła”. Objąć ją miałyby na razie Piestrzyński, a gdy przyjedzie sprowadzony z Anglii Wasiutyński, to Piestrzyński będzie mógł zdecydować, czy zatrzyma redakcję, czy też wyjdzie. Ma również przyjechać Nowakowski, ale raczej do teatrów niż do prasy, ma się ściągnąć z wojska Kобрzyńskiego, Grudzińskiego, kilku innych. Odniosłem wrażenie, że nie ma w tym ani jednej indywidualności publicystycznej z wyjątkiem Wasiutyńskiego, w którego jednak przyjazd w tych warunkach nie bardzo wierzę. To zwiększałoby szanse naszej demonstracji.

Ponieważ przyjazd rotmistrza nastąpił już po wyjściu naszego politycznego numeru 36/37, musiałem więc zacząć numer następny, ale uprzedziłem Telmanyego, że zamierzam go zrobić jako apolityczny, bez artykułów politycznych (z wyjątkiem informacyjnych i to spoza redakcji) i nawet bez przeglądów. On stanął na stanowisku, że trzeba dać przynajmniej przegląd tygodniowy wydarzeń, choćby zrobiony „po profesorsku”, czysto informacyjnie. Po powrocie rotmistrza zreferowałem mu tę sprawę. On zajął to samo stanowisko, co Telmany. Powiedziałem, że zakomunikuję o tym Piestrzyńskiemu, ale nie wiem, czy będzie on w stanie podjąć się napisania, zresztą może rotmistrz zechce sam z nim o tym pomówić.

Nazajutrz miała miejsce ta ich rozmowa i od tego czasu zaczyna się dziwna polityka Ryszarda [Piestrzyńskiego]. Nie tylko napisał przegląd, ale wstawił pod koniec takowego dwa wstępy najzupełniej ideowo-polityczne, właśnie dotyczące sporu polsko-rosyjskiego a więc w silnym stopniu przyczynił się do zamazania różnicy między poprzednim numerem „naszym” i tym, robionym rzemieślniczo i z konieczności. Coraz też jaśniejsze zaczęło się stawać, że redakcję gotów jest objąć poważnie, ułatwiając władzom wybrnięcie z sytuacji. Zaczął coraz częściej oświadczać, że jest przeciwnikiem numeru politycznego (sam był projektodawcą, by poprzedni numer był apolityczny) że powinniśmy wyzyskiwać każdą możliwość działania politycznego, że nasze decyzje były przedwczesne, że każdy musi robić w wojsku to, co mu każą itd. Obecnie jeszcze wstrzymuje się od pisania w „Orle” politycznych artykułów, ale pisze przeglądy, stara się o materiały, zamawia ideowe artykuły u ks. Bocheńskiego, drukuje polityczne „dokumenty”, do „Ochotniczki” obiecał już artykuły polityczne. Że zaś jest naprawdę rasowym dziennikarzem wysokiej klasy, więc mimo braku naszej współpracy jest w stanie wydawać „Orła” na poziomie trochę niższym od dawnego i bardziej uzgadnianym z władzami, ale unikając kontrastu, z którego czytelnik musiałby zrozumieć, że coś się stało.

Do zamarnowania strony demonstracyjnej i zamazania sytuacji przyczynił się również Gierat, który wprawdzie nie idzie na kompromis i sam wychodzi, ale skłonił Siutę i Wąchałę, żeby zamiast wychodzić z propagandy przeszli do redakcji dziennika powstającego w Bari, nie nacisnął Rubla, który najpierw obiecał ustąpić, a potem, jak to było do przewidzenia, został, nie nacisnął również ks. Bocheńskiego i ks. Meysztowicza, żeby przestali zasilać „Orła”. Ponadto zgodził się, choć to dwukrotnie odradzałem, na urządzenie pożegnalnej kolacji dla niego i dla mnie przez ogół oficerów Propagandy, z udziałem coś 27 osób i wygłosił na tym przyjęciu długie przemówienie jakby programowe, czy uzasadniające jego politykę, nieźle zresztą zbudowane, ale to miało ten skutek, że zamazywało przepaść, którą raczej należało uwidocznić między nimi i nami. W dodatku w tym przemówieniu niespodzianie dla mnie dość obszernie wspomniał, że on był zwolennikiem szerszego uwzględniania momentów społecznych, na co ja, jako „liberał” nie chciałem się zgodzić. Akurat dobry czas i dobre audytorium na podkreślanie różnic wewnętrznych między nami, zresztą mało istotnych w tej chwili, gdy gra idzie o samo istnienie Polski.

Rzym, 28 listopada 1944 r., wtorek

Opisałem te swoje wątpliwości dla większej dokładności ale oczywiście czuję się i sam współodpowiedzialny za niedociągnięcie do końca zawczasu zagadnienia, czy chcemy zastosować poważną demonstrację, czy nie chcemy. Wydawało mi się to tak jasne, że nie widziałem konieczności dalszego wyjaśniania. Okazuje się, że i tu byłem nadmiernym optymistą.

Gierata, pomimo tej niezgodności i pomimo, że czasem mnie trochę drażni swą nieco techniczną, a nieco mentorską postawą wobec wszystkiego i wszystkich, cenię bardzo wysoko i chętnie współpracowałbym z nim nadal. Nie jest tak błyskotliwy jak np. Ulatowski, nie zawsze miewa łatwość

formułowania, ale za to łączy zdrowy sąd i na ogół dostatecznie przenikliwą obserwację, z dużą solidnością, a tę ostatnią cechę nauczyłem się szczególnie cenić. Najczęściej łączy się ona u ludzi bądź z safandułowością, bądź też z brakiem inteligencji. On zaś szczęśliwie łączy solidność z inteligencją ponadprzeciętną i ze sprawnością realizacyjną. Poza tym jest na tle ogólnej hysterii jednym z niewielu ludzi opanowanych nerwowo, zwykle jest pogodny, łączy trzeźwy pesymizm w ocenie faktów z optymistyczną wiarą w dalszą metę, wreszcie umie zdobywać się na autorytet i narzucanie swej woli innym, nie wpadając w zbyt jaskrawą manierę patrzenia z góry na ludzi. Przed wojną znałem go mało i uważałem raczej za typowego inteligenta frazeologa bez głębokiej wypracowanej koncepcji. Dziś widzę, że się myliłem: nie ma on może wszystkich zagadnień rozwiązanych — któż może je wszystkie rozwiązać — ale szuka bardzo uczciwie i poważnie. Wyrazem jego optymistycznej postawy ogólnej jest m.in., że wciąż jest gorąco przejęty sposobem urzędowania Polski po wojnie, gdy szansa na to, by ją w ogóle można było swobodnie urządzić, jest w tej chwili obiektywnie nikła. Ja zresztą także zachowuję więcej optymizmu, niżby na to pozwalały przesłanki ściśle racjonalistyczne — może to jest samoobrona organizmu.

Gdzieś koło 10 listopada odbyło się jeszcze jedno liczniejsze zebranie w pokoju Tadeusza [Kopcia], niby także o charakterze pożegnalnym (ale znacznie wcześniej niż tamte, ogólne, które były dopiero 21 XI), ale faktycznie przeistoczyło się w dyskusję, chwilami dość ostrą i przykrą. Oprócz redakcji i Gierata był Czapski, Milczer, Gorgol, Sapiński, Zieliński (ci dwaj nazajutrz wyjeżdżali), bodaj ktoś jeszcze. Ostatecznie nic ciekawego się nie wymyśliło, natomiast przy tej okazji poinformował mnie Czapski, że pułk[ownik] dypl[omowany] Piątkowski, wezwany do Londynu na stanowisko i zastępcy szefa sztabu głównego, mówił mu w przejeździe, że zamierza zawezwać mnie do Londynu. Jak się później dowiedziałem, Wacek Sikorski rozmawiał z nim o tym i prawdopodobnie mu to zasugerował. Pono Piątk[owski] rozmawiał o tym z Andersem, który oświadczył, że nie będzie stawiał przeszkód. Wiadomość ta trochę mnie zakłopotała, bo co tu z taką ofertą robić? Do jej przyjęcia najbardziej namawiał Piestrzyński, natomiast Gierat wyraźnie radzi odmówić, a inni raczej zachowują rezerwę. Dotąd nie otrzymałem wezwania (choć podobno nadeszło do Korpusu), więc i nie potrzebowałem odpowiadać, ale po namyśle doszedłem do przekonania, że trzeba odmówić. Oczywiście, byłoby szalenie ciekawe znaleźć się w W[ielkiej] Brytanii, poznać tamtejsze nastroje, zobaczyć kupę kolegów i znajomych, których kilka lat nie widziałem, może nawet udałoby się uzyskać jakąś drogę dodatniego oddziaływania. Ponadto Piątkowskiego bardzo wysoko cenię, uważam za jednego z najlepszych naszych oficerów, a zdaje się, że i on jest mi szczerze życzliwy. Ale przemawiają dwa względy za odrzuceniem propozycji: 1) nie bardzo wypada porzucić Korpus, na którego postawę psychiczną usiłowało się wpływać przez 2 lata, w chwili gdy może on właśnie stanąć przed trudnymi decyzjami; 2) jakkolwiek Piątkowski jest na pewno ideowym człowiekiem wielkiej wartości, ale też jest zawodowym oficerem i podobnie jak gen. Kopański, którego ma być zastępcą, chciałby uniknąć wciągania wojska do polityki, a zdaje się, że właśnie gen. Anders miał za złe nadmierne rozpolitykowanie wojska. Nie ulega też wątpliwości, że gen. Kopański, jakkolwiek w okresie kryzysu na stanowisku Naczelnego Wodza zachował się formalnie poprawnie, to jednak pośrednio gen. Sosnkowskiemu zaszkodził, zajmując postawę neutralnego fachowca i przyjmując po dymisji Sosnk[owskiego] stanowisko jego quasi-zastępcy czy następcy. Otóż znaleźć się odosobnionym wśród tej grupy doskonałych i doskonale apolitycznych oficerów w chwili, gdy sytuacja może katagorycznie wymagać działania — to mogłoby być bardzo głupio.

Niedawno przyszedł wreszcie z Korpusu rozkaz przenoszący mnie do wydziału Dobrobytu Żołnierza II Korpusu. Trzeba więc będzie lada dzień pojechać, zameldować się majorowi Ślepeckiemu.

Józef Poniatowski
(podał do druku i oprac. Florian Śmieja)

Z ARCHIWUM PISARZA ROZBROJONEGO

Na obwołanie książki Hanny Kister „*Pegazy na Kredytowej*”. *Wspomnienia*¹ ktoś napisał: „Dewizą «Roju» było: Nie kłamać — bawiąc, nie nudzić — ucząc”.

Znałem Sergiusza Piaseckiego w ostatnich latach jego życia, uczestniczyłem w jego zmaganiach z problemami, których sam nie mógł rozwiązać. Uczynił mnie powiernikiem swego dorobku i przekazał swoje archiwum w moje ręce.

Szkoda, że ten głośny pisarz nie dożył wydania «*Pegazów...*», pewnie dowiedziałby się więcej o sobie z tej książki, która „pragnie odpowiedzieć na wiele pytań” (s. 5)². A dręczyło Piaseckiego wiele pytań, najwięcej w najgorszym okresie jego życia, kiedy nie miał dostępu do własnych praw autorskich ani żadnych dochodów ze swoich powieści, a przecież były tłumaczone na piętnaście języków.

W tym miejscu zaznaczam, że nie zamierzam ujmować przedwojnemu „Rojowi” Kistera i Wańkowicza zasług dla kultury i w lansowaniu wielkich nazwisk, widzę jednak te zasługi mocno ocienione przez Złotego Cielca.

Mając teraz dostęp do oryginalnych dokumentów, trudno mi przyjąć poważnie i bezkrytycznie *Wspomnienia* pani Kister, która pisze:

Oczywiście zupełnie inaczej wyglądały nakłady i kalkulacje książek, które spotykały się z powodzeniem na rynku — jak *Dzikuska* Zarzyckiej (125.000 egz.) czy *Kariera Nikodema Dyzmy* Dołęgi-Mostowicza lub *Kochanek Wielkiej Niedźwiedzicy* Piaseckiego (s. 27).

Mówiły one o wielkim sukcesie finansowym „Roju”. Trudno mi też zrozumieć aż tak krótką pamięć autorki *Wspomnień*, kiedy stwierdza: „Po wybuchu wojny Piasecki brał udział w walkach wrześnieowych i zmarł w czasie wojny w Anglii” (s. 37) [!]. Przecież zarówno Marian, jak i Hanna Kister korespondowali z Piaseckim, jego agentami literackimi lub adwokatami do końca 1950 r. w duchu nie bardzo przyjaznym.

Ósmy rozdział książki byłby teraz rewelacyjny dla Piaseckiego. Dotyczy on odsprzedaży praw do obcojęzycznych wydań *Kochanka Wielkiej Niedźwiedzicy*. W Szwecji, Danii i Norwegii „powieść ta była wielkim sukcesem wydawniczym” (s. 65) — pisze Hanna Kister. W związku z tym dziwią mnie bardzo wspomnienia autorki «*Pegazów...*» o decyzji męża, by udała się do Skandynawii, żeby „na miejscu zorientować się, jakie były losy *Kochanka Wielkiej Niedźwiedzicy* — jaki nakład, ilość sprzedanych egzemplarzy etc.” (s. 65). Nakład i inne dane zawsze ustala się w kontrakcie, regularne rozliczenia są obowiązkowe, a ich daty określone przez odpowiednie klauzule. Piasecki rozliczeń nie otrzymał. „Okazało się, że sprzedaż nie przyniosła zysku, nakład nie rozszedł się” (s. 66) — pisze autorka po rozmowie z wydawcą w Sztokholmie. „Pan popełnił błąd z pierwszą książką. Wygląda ona, jakby była przeznaczona tylko dla mężczyzn, a przecież ma wielkie powodzenie wśród kobiet” (s. 66) [!] — stwierdza Kister, po czym streszcza fabułę powieści. Aż się wierzyć nie chce, że ktoś, kto handlował tyloma książkami i nazwiskami wielkich pisarzy i tyle wiedział o sprawach finansowych, mógł napisać tyle bredni o tak poczytnej książce i jej autorze:

Była to historia przemytnika, który operował z własną grupą [!] między Polską a Litwą [!]. Bohater tej książki uciekł z domu mając lat siedemnaście [!] i dołączył do przemytniczego gangu [!] (s. 66).

¹ H. Kister, „*Pegazy na Kredytowej*”. *Wspomnienia*. Warszawa 1980. Po fragmentach cytowanych z tego wydania numery stron podano w nawiasach.

² Wszystkie wykrzykniki i podkreślenia pochodzą od autora.

Autorka *Wspomnień* zawarła całą poezję *Kochanka* w niezwykle natchnionych słowach uczennicy II klasy szkoły powszechnej:

Tutaj następowały opisy ciemnych nocy, jakie mężczyźni spędzili w gęstych lasach [!]. Wreszcie dotarli do małego miasteczka na granicy rosyjskiej, gdzie zostali powitani przez miejscową grupę przemytników litewskich [...]. Przez jakiś czas życie było szczęśliwe i bez większych przygód, ale pewnego dnia nastąpił powrót do Wilna [!], gdzie ograbili bogatego kupca i nakryła ich policja [!]. Autor [!] został skazany na śmierć zgodnie z ówczesnym prawem przewidującym karę śmierci za grabież. Kara śmierci została zamieniona przez prezydenta na piętnaście lat więzienia [!] (s. 66).

Nie zamienił kary prezydent, lecz sąd, który otrzymał poświadczenie od II Oddziału o wielkich zasługach, odwadze i ofiarności Piaseckiego w służbie wywiadowczej³.

Po sukcesie wydawniczym *Kochanka Wielkiej Niedźwiedzicy* recenzja w wileńskim „Słowie” miała tytuł *Panie Prezydencie Rzeczypospolitej: wskreś człowieka*⁴, a nie jak chce Hanna Kister „Panie Prezydencie, zwróć życie człowiekowi” (s. 67). Autorka pisze dalej: „Zwróciliśmy się z apelem do prezydenta o uwolnienie Sergiusza Piaseckiego, podejmując się równocześnie odpowiedzialności moralnej i finansowej za niego” (s. 67). Ta odpowiedzialność „moralna” rozbawiłaby pewnie biednego Piaseckiego, gdyby wiedział, kto był jego Aniołem Stróżem przez całe jego marne pisarskie życie, nie mówiąc już o odpowiedzialności finansowej.

Prawdą jest, że apel dr. Pragiera był poparty przez „plebiscyt” wśród pisarzy i przez prawie całą prasę aż przekonał wysokie osobistości w Ministerstwie Sprawiedliwości o talencie pisarza⁵.

„Zorganizowaliśmy wszystko tak, — pisze dalej Kister — że cały czas zwolnienia [Piaseckiego] pozostał tajemnicą, i Marian [Kister] zjawił się w więzieniu osobiście w towarzystwie tylko jednego reportera” (s. 67). Tym reporterem był Eugeniusz Żytomirski, który dokładnie opisał spotkanie z Piaseckim w dniu zwolnienia pisarza po jedenastu latach z więzienia, ostatnich na Św. Krzyżu⁶. Był sam bez Kistera. Jest prawdą, że Kister dzwonił do „Gazety Polskiej”. Odpowiedział mu Żytomirski. Kister informował go o tym, że Piasecki opuszcza więzienie następnego dnia. Pytał, czy korespondent wie, o kogo chodzi. Tenże odpowiedział, że już czytał powieść i że należy do entuzjastów pisarza. Kister prosił Żytomirskiego, aby się udał na Św. Krzyż i zaopiekował Piaseckim w drodze do Kielc i Warszawy. Dodał, że „Rój” już wysłał na ręce naczelnika aresztu pieniądze, które wypłaca więźniowi w chwili zwolnienia. Żytomirski chętnie się zgodził i zapewnił, że wszystko najlepiej załatwi.

Po kilku tygodniach — pisze Hanna Kister — dowiedzieliśmy się, że Piasecki po prostu zniknął. A byliśmy przecież odpowiedzialni za niego, poręczyliśmy osobiście przed prezydentem [!]. Nastąpiła nowa fala podekscytowania i oczekiwania. Ani detektywi prywatni, ani policja nie byli w stanie wpaść na jego ślady. Po kilku tygodniach otrzymaliśmy fotografię Piaseckiego z nożem w zębach i kilkoma słowami dołączonymi do tej przesyłki: „Przyjeżdżajcie i wyrwijcie mnie z kleszczy tej strasznej kobiety!”. Okazało się, — pisze dalej Kister — że Piasecki dosłownie został porwany przez pewną damę z towarzystwa znaną z licznych zwycięstw w jeździe konnej. Zabrała go do swych włości. Oczywiście wyrwaliśmy go z tych kleszczy [!] (s. 67).

Prawdą natomiast było, że cierpiący na gruźlicę Piasecki udał się oficjalnie na leczenie do Zakopanego, gdzie spotkał się z Witkacym, któremu pozował do trzech portretów. Po leczeniu zapro-

³ W latach 1922–1926 Piasecki był agentem cywilnym polskiego wywiadu wojskowego (tw. II Oddziału) na terenie ZSSR, gł. Białoruskiej SRR.

⁴ [Stanisław Mackiewicz] Cat, *Panie Prezydencie Rzeczypospolitej: wskreś człowieka*, Słowo 1937 nr 162.

⁵ Adam Pragier zabiegał o ułaskawienie Piaseckiego u wiceministra Adama Chełmońskiego, zob.: A. Pragier, *Kilka wspomnień o Sergiuszu Piaseckim*, Wiadomości 1970 nr 26 s. 3. Inicjatorem wspomnianej kampanii prasowej był Melchior Wańkowicz.

⁶ E. Żytomirski, *Z Sergiuszem Piaseckim na Świętym Krzyżu*, Wiadomości 1970 nr 36 s. 3.

siła go p. Wanda z Wołłowiczów Roycewiczowa do majątku Rohotno w województwie nowogródzkim. Mieszkał u niej jako płatny gość od grudnia 1937 r. do marca 1938 r. z dała od ciekawskich korespondentów. Spędził tam w spokoju zimę pisząc *Bogom nocy równi* wydaną przez „Rój”, który tym samym wyrwał autora „z kleszczy tej okrutnej kobiety”.

Opis podróży Hanny Kister do Sztokholmu jest udekorowany zbędnymi szczegółami po to tylko, by wskazać, że wydawca nie miał zysku, bo nie umiał wykorzystać tytułu powieści już dobrze znanej w innych krajach. Po Szwecji autorka udała się do Kopenhagi, „by zorientować się w losach duńskiego wydania *Kochanka Wielkiej Niedźwiedzicy*. Książka została tutaj przyjęta z dużym zainteresowaniem i szeroko rozprzedana” (s. 68).

Następnie Kister opisuje wyjazd z Polski przez Austrię do Italii — przez Weronę do Genui w 1941 r. Tu w konsulacie francuskim (przez szczęśliwie przygotowany przypadek) spotkała przedstawicieli znanego wydawcy włoskiego Mondadoriego, który „zaofiarował jej pomoc we wszystkim, czego będzie potrzebowała” (s. 93). Tu może kryje się odpowiedź na wielkie pytanie, której autor nigdy nie znalazł. Okoliczności przejazdu pani Kister przez Mediolan i pomoc, jaką otrzymała, dziwnie i mocno kojarzą mi się z trzema edycjami *Kochanka Wielkiej Niedźwiedzicy* wydanymi po włosku przez Mondadoriego⁷ — wszystkie bez praw autorskich i z podaniem fałszywych danych o losie autora we wstępie, że „jeszcze w 1939 r. sprawy sądowe pisarza nie były załatwione, że w pierwszych dniach wojny opróżniono więzienie na Św. Krzyżu, że więźniowie się r o z p r o s z y l i, że o Piaseckim nie było śladu i że zginął w czasie wojny [!]”⁸. Gdyby nie zjawienie się autora w Italii w 1946 r. z grupą uchodźczych z Polski członków AK i odkrycie w księgarniach już trzeciego wydania *Kochanka* po włosku bez praw autorskich, może i ta zasługa dla kultury polskiej uszłaby niezauważona. Autor w mundurze oficera z Krzyżem Zasługi na piersiach i z pustymi kieszeniami stał się teraz wytrawnym wywiadowcą na ziemi włoskiej. Dotarł do osoby, która podobno „operowała” jego prawami na podstawie jakichś tajemniczych kontaktów z nim samym czy ex-wydawcami przez organizację niemiecką Todta. Wielki sukces *Kochanka* w Italii i rozgłos, jaki w czasopiśmie wydawcy nadano zjawieniu się *misterioso scrittore*, podziały kojąco na autora jeszcze bez praw do własnych powieści. Zadowolili się w biedzie symbolicznym odszkodowaniem od wydawcy w zdewaluowanych lirach włoskich. Wystarczyło mu to na spokojne przeżycie trzech tygodni w nowym kraju, kiedy rozpoczął trudne starania o przyjęcie go do 2. Korpusu Wojsk Polskich w sztabie w Ankonie. Tłumaczka — pani Ewelina Bocca-Radomska pisała Piaseckiemu długie, prawie sentymentalne listy, w których starała się go przekonać, że powieść zyskała sukces dzięki jej pracy, co było prawdą. Gorzej było z wyjaśnieniem pisarzowi, dlaczego zabrała się do tej pracy bez praw autorskich. Piaseckiemu nigdy przez myśl nie przeszło, że Hanna Kister w swojej *grand tour* na Zachód mogła skorzystać z przystanku w Mediolanie, aby i tu tak wydatnie przyczynić się do poszerzenia jego sławy za sprawą doskonałego przekładu *Kochanka* na język włoski.

Hanna Kister pisze dalej we francuskiej części swych *Wspomnień*, że „Marian zaczął organizować wydawanie polskich książek w Paryżu [...]. Wspólnie z wydawnictwem francuskim Corrèa opracowali już cały program. Zawierał on między innymi książki Marii Kuncewiczowej i Sergiusza Piaseckiego” (s. 94)⁹. *Kochanek* tłumaczony w pośpiechu przez improwizowaną tłumaczkę, krewną Kisterów, został brutalnie okrojony, nawet w ciągle inaczej przepisywanym nazwisku autora. Powieść nie odniosła sukcesu w tej formie. Corrèa rozliczał się z Kisterem (4 VI 1946), a Mondadori z tłumaczką (20 IV 1944). Borykający się najpierw w Italii, a później w Anglii z trudnościami finansowymi autor sam lub przez agentów literackich, wreszcie przez adwokatów prowadził oży-

⁷ Wydawnictwo Mondadori zostało założone w 1907 r. przez Arnaldo Mondadoriego. Dziś dom wydawniczy Mondadori publikuje w kilku językach. Specjalizuje się zarówno w literaturze pięknej, jak i specjalistycznej (filozofia, ekonomia, religioznawstwo, historia, politologia). Wizytówką Modadoriego są finezyjnie ilustrowane publikacje z zakresu sztuk pięknych.

⁸ Mowa tu o trzech mediolańskich wydaniach *Kochanka*, wszystkich z 1942 r.: *L'amante dell'Orsa Maggiore*, [przekł.] E. Bocca Radomska, G.G. Severi, [przedm.] M. Wańkowicz. [Milano] 1942, wyd. nast. tamże: [wyd. 2] 1942, [wyd. 3] 1942.

⁹ Wspomniane wydawnictwo zostało założone w 1929 r. przez Roberta Corrèa, od 1936 r. prowadzone było ze współudziałem Jean'a Chastel i Edmond'a Buchet; w 1959 r. nazwę przemianowano na Buchet-Casel. W ofercie wydawniczej dominowała literatura piękna.

wioną korespondencję z przebywającymi w Nowym Jorku redaktorami „Roju”. Dotyczyła ona zawsze rozliczeń, których w całości nigdy nie otrzymał poza drobną jałmużną dla głodnego pisarza.

Znałem dobrze Piaseckiego. Nie miał uprzedzeń do Żydów, bo przez lata z ryzykiem życia przemycił ich towary i narkotyki do Rosji, na czym i on, i oni dobrze zarabiali — z tą różnicą, że kiedy został złapany przez policję, musiał odsiedzieć karę w więzieniu, a im udawało się za każdym razem wykupić własnych ludzi. Rozumiał dobrze ich sytuację pod okupacją, bo sam jako Polak w przybranej ojczyźnie był ciągle ścigany przez Niemców, Rosjan i Litwinów. Bronił Żydów przed Żydami współpracującymi z okupantem i Polaków przed Polakami. Narzązał życie zarówno przy wykradaniu cennych dokumentów kultury żydowskiej z wystawy antysemickiej, jak i dokumentów o Katyniu z centrali gestapo. Po sukcesie jego słynnej książki — mimo tragedii lat wojny, emigracji Kisterów do Nowego Jorku i uratowaniu przez nich depozytów, do wysokości których i on bezwiednie się przyczynił — żył w nadziei, że podadzą mu rękę w potrzebie, ale nie uczynili tego. Po ostatnim spotkaniu w 1947 r. Piasecki nie podał ręki Kisterowi.

Piasecki urodził się pod najgorszą z gwiazd, chociaż kochał je wszystkie. Dużo się nauczył za życia od Aniołów Stróżów, pilnujących jego moralności. Gdyby żył, nauczyłby się o sobie jeszcze więcej z tej książki, „która pragnie odpowiedzieć na wiele pytań”. Anioły go opuściły. Wierną mu została tylko Wielka Niedźwiedzica. Teraz świeci mu nad karraryjską bielą skromnego grobu na przymorskim wzgórzu w Hastings, które polscy lotnicy ratowali przez pożogą.

Padwa, 16 stycznia 1997 r.

Ryszard Demel (Włochy)

OKOLICZNOŚCI UCIECZKI ANDRZEJA PANUFNIKA DO WIELKIEJ BRYTANII

W 2001 r. Państwowe Wydawnictwo Muzyczne opublikowało książkę Beaty Bolesławskiej o Andrzeju Panufniku¹. Autorka, zbierając materiały do tej pracy, bywała w Londynie. Niektóre szczegóły wyjazdu Panufnika z Polski pochodzą ode mnie. Bolesławska potwierdza to w książce. Jest to praca o Panufniku jako kompozytorze i dyrygencie. Szczegóły biograficzne i techniczne związane z jego dramatycznym opuszczeniem Polski mogą jednak wymagać uzupełnienia.

Warszawa, Polska Ludowa, rok 1951. W niespełna rok po rozwodzie ze znanym pisarzem Adolfem Rudnickim Irlandka Scarlett (a właściwie Marie Elizabeth) O'Mahoney wyszła za mąż za Andrzeja Panufnika. Było to 13 lipca 1951 r. Bolesławska wspomina, że „mimo gorących uczuć, jakie połączyły Panufnika ze Scarlett, ich małżeństwo nie należało do szczęśliwych — już wkrótce dały o sobie znać różnice charakterów obojga”². Panufnik marzył o skupieniu, w którym jego praca kompozytorska mogłaby zająć naczelne miejsce. Jego żona natomiast domagała się „[...] nieustannego zainteresowania dla jej osoby ze strony męża”³. W dwa miesiące po ślubie zmarł ojciec Panufnika. Artysta nie miał już więc żadnej bliskiej rodziny poza mieszkającą na Śląsku bratanicą Ewą. Jednocześnie mnożyły się wymagania partii komunistycznej. Koncerty, wyjazdy, podczas których reprezentował muzykę polską, oficjalne zebrania i akademie zabierały mu tak drogocenny czas do pracy twórczej. Taki tryb życia nie mógł wróżyć nic dobrego. W tym trudnym okresie Panufnik wyjechał na Zachód tylko raz. W 1952 r. był w Helsinkach, gdzie dyrygował wykonanie swojej *Uwertury bohaterskiej* nagrodzonej na konkursie z okazji XV Letnich Igrzysk Olimpijskich odbywających się wówczas w Finlandii. Mimo że od 1950 r. pełnił oficjalną funkcję wiceprzewodniczącego Rady Muzycznej UNESCO w Paryżu, ani razu nie pozwolono mu wyjechać na zebranie tej instytucji. Bywał tylko w krajach demokracji ludowych — w Związku Radzieckim, Niemczech Wschodnich, na Węgrzech. 14 września 1952 r. Scarlett urodziła córeczkę, której nadano imię Oonagh. Był to snop szczęścia i radości w życiu Panufnika. W roku 1953 kompozytor stanął na czele delegacji w paromiesięcznej podróży do Chin i Mongolii. Podróż ta okazała się niezwykle wyczerpująca. W czasie jej trwania Panufnik otrzymał tragiczną wiadomość o utonięciu małej Oonagh podczas kąpieli. Sprawa ta stała się głośna w Polsce. 5 marca 1953 r. zmarł Józef Stalin. Miano wówczas nadzieję na głębokie zmiany systemu w państwach demokracji ludowej. Nadzieje te się nie spełniły. W korespondencji przyjaciół Panufnika znajdują się sugestie, że zaczął on już wtedy myśleć o wyjeździe na Zachód. Wkrótce po powrocie z Chin uznał, że naciski władz, które chciały wykorzystywać go do doraźnych celów politycznych, stają się nieznośne. Wtedy to zdecydował postawić wszystko na jedną kartę i nielegalnie opuścić Polskę.

Scarlett udało się dostać pozwolenia na wyjazd w celu odwiedzenia chorego ojca. Opuściła Polskę oficjalnie 6 marca 1954 r. i miała dokumenty pozwalające jej na pozostanie w Wielkiej Brytanii do połowy lipca. By uniknąć jakichkolwiek podejrzeń, była w posiadaniu biletu powrotnego do Warszawy. Będąc w Londynie odwiedzała regularnie polską ambasadę. Panufnik polecił jej skontaktować się z dwoma przyjaciółmi — profesorem Konstantym Regameym⁴ i Witoldem

¹ B. Bolesławska, *Panufnik*, wstęp J. Pietrkiewicz. Kraków 2001. Autorka jest absolwentką Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego. Napisała pracę magisterską pt. „Symetria w symfoniach Andrzeja Panufnika. Teoria i praktyka”.

² B. Bolesławska, *Panufnik*, s. 143.

³ Tamże.

⁴ Konstanty Regamey (1907–1982) — kompozytor, muzykolog, indoeuropeista i orientalista; w Polsce przebywał w latach 1920–1944; profesor literatur słowiańskich i sanskrytu na Uniwersytecie w Lozannie oraz językoznawstwa porównawczego na Uniwersytecie we Fryburgu; prezes Stowarzyszenia Muzyków Szwajcarskich (1963–1968), członek zarządu Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej.

Małcużyńskim⁵ i poprosić ich o pomoc w ułatwieniu wyjazdu z kraju. Tak się stało. Obaj natychmiast zrozumieli powagę sytuacji. Chodziło o rzecz niełatwą, mianowicie o oficjalne zaproszenie Panufnika na koncerty lub nagrania. Trudność polegała na tym, by takie zaproszenie nie wzbudziło najmniejszych nawet podejrzeń władz w Warszawie, specjalnie czujnych ze względu na pobyt Scarlett zagranicą. Profesor Regamey przebywał we Fryburgu, więc nie było trudności z komunikacją. Małcużyński koncertował wówczas w Argentynie, ale zamierzał wkrótce przyjechać do Paryżu. Scarlett miała codzienny kontakt telefoniczny z jednym i z drugim. Regamey natychmiast zaczął działać. Małcużyński skontaktował się ze mną i poprosił o pomaganie Marie Elizabeth w miarę możliwości. Zajmowałem się wtedy jego sprawami w Londynie i byłem jednym z polskich tłumaczy w brytyjskim ministerstwie spraw zagranicznych (Foreign Office). W międzyczasie Scarlett na własną rękę skontaktowała się z reporterem wielonakładowego popularnego dziennika „Daily Mail”, nie bardzo pewnie zdając sobie sprawę z tego, jakie to mogło pociągnąć za sobą niebezpieczeństwa. Z pomocą tegoż reportera, który na szczęście stanął na wysokości zadania, znalazła bezpieczny kontakt, dzięki któremu udało się dyskretnie zawiadomić brytyjskie ministerstwo spraw wewnętrznych (Home Office) o natychmiastowej potrzebie ewentualnego azylu dla Panufnika, jeśli ten wylądował niespodziewanie i bez odpowiednich papierów na londyńskim lotnisku. Jednocześnie drogą znaną jedynie tej instytucji zawiadomiono Foreign Office. Cała rzecz musiała być otoczona najgłębszą tajemnicą ze względu na protokół dyplomatyczny, nakładający na Brytyjczyków konwencyjne przepisy z tytułu ich stosunków dyplomatycznych z Polską Ludową. Scarlett, pchana raczej motorem emocjonalnym, nie wyczuła potrzeby powściągliwości, jakiej wymagają wszelkie kontakty z oficjalnymi czynnikami. Dla niej najważniejszy miał być rozgłos po udanej ucieczce męża. Nie potrafiła widocznie dostosować własnego temperamentu do logiki sytuacji, która wymagała zachowania całkowitej dyskrecji. Z racji niezajomości stosunków polskich w Anglii Scarlett nie szukała pomocy wśród emigracji. Nawet jeśli cokolwiek o niej wiedziała, bała się nieporozumień. W sumie nie miała zaufania do „londyńskich Polaków”. Uważałem jednak, że polskie władze w Londynie powinny być poinformowane. Gdyby plan Panufnika powiódł się, miałyby to dla emigracji duże znaczenie polityczne i propagandowe. Zawiadomiłem więc na własną rękę Ludwika Łubieńskiego⁶, wówczas adiutanta gen. Władysława Andersa oraz ambasadora Edwarda Raczyńskiego⁷, ówczesnego ministra spraw zagranicznych w rządzie polskim w Londynie. Szczęśliwie tak się złożyło, że nikt w tym łańcuchu nie otworzył ust w niewłaściwym momencie. Regamey, z którym skontaktowałem się w odpowiedzi na nagłący telegram od Małcużyńskiego i na równie nagłący telefon Scarlett, niezwłocznie wykorzystał swoje wpływy w Radio Szwajcarskim. Dyrektorem Radia był jego przyjaciel — szwajcarski kompozytor Rolf Liebermann⁸. W rezultacie pod koniec czerwca 1954 r. wezwano Panufnika do Komitetu Współpracy Kulturalnej z Zagranicą w Warszawie, gdzie przedłożono mu propozycję wyjazdu na nagranie do Zurychu. Zaproszenie było wystosowane przez dyrekcję Radia Szwajcarskiego na 12 i 13 lipca 1954 r., podpisał je Liebermann. Panufnik z początku odmówił, nie chcąc rzecz prosta wzbudzić podejrzeń swym nadmiernym entuzjazmem. W odpowiedzi na wymówkę o braku czasu na przygotowanie materiału dyrektor biura Komitetu wydał mu polecenie przyjęcia zaproszenia. Do wyjazdu zostały dwa tygodnie.

⁵ Witold Małcużyński (1914–1977) — pianista, absolwent Konserwatorium Warszawskiego, uczeń Józefa Turczyńskiego i Ignacego Paderewskiego; w 1937 został laureatem III Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina (III nagroda). Po II wojnie światowej osiadł w Szwajcarii.

⁶ Ludwik Łubieński (1912–1996) — w latach 30. pracownik służby dyplomatycznej; w czasie wojny m.in. oficer w sztabie gen. Regulskiego we Francji (1940), oficer łącznikowy w Gibraltarze, adiutant generała Sikorskiego i naoczny świadek katastrofy jego samolotu. Po wojnie przebywał początkowo w Wielkiej Brytanii. W latach 1958–1968 pracował w Radio Wolna Europa jako kierownik działu produkcji.

⁷ Edward Raczyński (1891–1993) — polityk, dyplomata; minister spraw zagranicznych w rządzie RP na uchodźstwie (1941–1953); członek Rady Trzech (1954–1972); prezydent RP na uchodźstwie (1979–1986).

⁸ Rolf Liebermann (1910–1999) — szwajcarski kompozytor i dyrygent; dyrektor muzyczny opery w Hamburgu (1959–1972) i w Paryżu (1973–1980).

Tymczasem Regamey we Fryburgu miał dwa poważne dylematy. Co zrobić, żeby Panufnik zamiast wracać po dwóch dniach do Warszawy mógł polecieć do Londynu. Chodziło o takie rozwiązanie, by Londyn stał się postojem tranzytowym. Udało mu się to załatwić przy pomocy urzędników Radia Szwajcarskiego bez konieczności wtajemniczenia ich w cel podróży. Drugi dylemat dotyczył polskich placówek dyplomatycznych. Ich przedstawiciele mieli powitać Panufnika na lotnisku w Zurychu, a przecież kompozytor musiał uniknąć wizyty w polskim poselstwie czy konsulacie. Według prawa jest to teren należący do państwa reprezentowanego. Tymczasem poselstwo starało się przyjąć Panufnika między innymi pod pozorem ustalenia daty jego powrotu do Warszawy. Jednak Regamey tak zorganizował sesje nagrań, że na nic więcej poza nimi nie było czasu. Natychmiast po zakończeniu pracy, z zachowaniem wszelkich dostępnych środków ostrożności, Panufnik wyleciał z Zurychu do Londynu. Nie obyło się bez zmiany hotelu na kilka ostatnich godzin przed odlotem, by zmylić ślady w obawie przed natarczością polskich urzędników dyplomatycznych. Scarlett była w kontakcie telefonicznym z Regameyem aż do momentu odlotu samolotu ze Szwajcarii. Trzeba tu dodać, że Panufnik postanowił prosić o azyl polityczny w Wielkiej Brytanii, a nie w Szwajcarii, gdzie było to oczywiście możliwe. W połowie lipca 1954 r. kompozytor wylądował w Londynie. Tu po odpowiednich przesłuchaniach otrzymał azyl polityczny.

Dla porządku należy dodać, że Witold Małcużyński zaofiarował Scarlett natychmiastową pomoc finansową już w pierwszych dniach jej pobytu w Londynie. Poza tym wkrótce po przybyciu Panufnika do Wielkiej Brytanii jeden z zamożnych przyjaciół Małcużyńskiego z Buenos Aires zamówił u kompozytora koncert fortepianowy.

Londyn, w grudniu 2003 r.

Krzysztof Muszkowski (Wielka Brytania)

MANFRED KRIDL: UCZONY, PEDAGOG, DZIAŁACZ POLITYCZNY

Pisanie o własnym ojcu jest równie zenujące jak mówienie o sobie. Poza tym łatwo jest popaść w jedną z dwóch skrajności. Postaram się mówić o MK obiektywnie bez nadmiernej skromności ale też bez idealizacji. Przygotowałam ten tekst na podstawie materiałów MK znajdujących się w archiwum uniwersytetu Columbia w Nowym Yorku¹, notatników MK oraz własnych wspomnień. Będę omawiać trzy okresy życia MK: wileński i dwa w Stanach. Amerykański pobyt MK jest geograficznie odcięty od Wilna ale łączy wileńskie czasy z wydarzeniami światowymi.

O okresie wileńskim (1932–1939) będę mówić najkrócej, bo jest dobrze znany i wielokrotnie opisany, zaczynając od wielu wspomnień-nekrologów, a kończąc na pracach Czesława Zgorzelskiego² lub Tadeusza Bujnickiego³. Mogę tutaj tylko dodać pewne wspomnienia z perspektywy dziecka, które obserwowało świat dorosłych. Więcej powiem o dwóch okresach pobytu MK w Ameryce, które są o wiele mniej znane w Polsce, to jest ośmiu latach w Smith College (1940–1948) i następnym ośmiu latach w uniwersytecie Columbia (1948–1956).

Okres wileński

Oczywiście nie mogę nic nowego powiedzieć o działalności naukowej MK w Wilnie, o ważności pracy, jego i jego uczniów, poświęconej metodzie integralnej. Ale mogłabym dodać kilka słów o zdecydowanym pierwszeństwie pracy naukowej MK, co było widoczne w jego stosunku do mnie i brata. Dom był prowadzony, tak aby MK miał maksimum spokoju. Ojciec miał osobny duży gabinet wypełniony książkami, do którego (w naszym odczuciu, choć to nigdy nie było wyraźnie zabronione) wstęp nie był otwarty. W domu musiała być cisza nie tylko w czasie codziennej popołudniowej drzemki, ale także wtedy kiedy wracaliśmy ze szkoły lub z zabawy.

Przyjmowaliśmy prymat pracy naukowej MK za coś normalnego i nawet podziwu godnego. Nigdy, ani wówczas ani dzisiaj, nie miałam mu za złe, że mało nam dzieciom poświęcał czasu. W jego gabinecie uniwersyteckim byłam chyba tylko raz. Natomiast nasz ulubiony spaniel, Miki, chodził sobie z MK do uniwersytetu dosyć często, przesiadując w czasie zajęć spokojnie pod stołem lub biurkiem. Rodzina żartowała z tego dobrodusznie. Tak samo zapatrywało się uniwersyteckie grono. I na jednej z dorocznych szopek w czasie Bożego Narodzenia podśmiewano się z jego „ojcowskich” uczuć do Mikusia.

Co do MK jako pedagoga, to także nie mam wiele do powiedzenia. Mogę tylko dodać, że stosunki z niektórymi studentami były tak bliskie i serdeczne, że przychodzili na obiady do nas do domu, a niektórzy nawet zaprzyjaźnili się ze mną i z bratem. Podrastając zagranicą pamiętałam ich dobrze z czasów wileńskich i łatwo było odnowić kontakty, kiedy od roku 1956 zaczęłam mniej więcej regularnie odwiedzać Polskę. Bliskie, bezpośrednie stosunki MK z uczniami, ich współpraca i „odkrycia”

¹ „Manfred Kridl Papers” [w:] Bakhmeteff Archive. Rare Book and Manuscript Library. Columbia University (dalej BA). Zawartość pudeł: nr 1: Cataloged correspondents A–R; nr 2: Cataloged correspondents S–Z, Cataloged photographs and documents; nr 3–5: Arranged correspondence; nr 6–8: Manuscripts — college and university lectures; nr 9–15: Manuscripts; nr 16–17: Subject files; nr 18: Documents and notes; nr 19: Notebooks on the Russian language, Miscellaneous notes. Obok wymienionych materiałów w BA znajduje się dodatkowo 10 pudeł, które zawierają kopie opublikowanych prac Manfreda Kridla, jego pamiętniki (w większości krótkie notatki bieżące) i korespondencję rodzinną.

² Cz. Zgorzelski, *Manfred Kridl: jego dzieła i osobowość*, Przegląd Humanistyczny 1957 nr 1 s. 66–72 (przedr. w: *Mistrzowie i ich dzieła*. Kraków 1983).

³ T. Bujnicki, *Manfred Kridl i rosyjska „szkoła formalna”*, Pamiętnik Literacki 1996 z. 1 s. 111–126.

na Uniwersytecie Stefana Batorego utorowały mi drogę do podtrzymywania po śmierci MK stosunków z Marią Rzeuską, Ireną Sławińską, Marią Renatą Mayenową i Eugenią Krassowską.

Pozostając w Stanach po wojnie, MK nie stracił kontaktów z uczniami wileńskimi. Świadczy o tym jego żywa korespondencja, często dotycząca spraw naukowych, która znajduje się w Bakmeteff Archive na Columbii⁴.

Oddanie wileńskiemu gronu było także widoczne w obszernej pomocy niesionej przez MK dawnym kolegom lub uczniom — większość z których osiadła w Toruniu — w pierwszych trudnych latach powojennych. W ciągu lat 1946–1948 MK posyłał albo na własny koszt, albo za pośrednictwem różnych charytatywnych organizacji, książki, prenumeratę pism naukowych, paczki żywnościowe, ubranie, lekarstwa. Listownie dopytywał się, co komu było potrzebne zarówno do przeżycia, jak i do pracy naukowej. Kłopotał się również, czy wszystko dotarło na miejsce i starał się sprawdzić, czy pomoc docierała równie do profesorów jak i do studentów. W 1947 r. urządził w Smith College duży bazar pomocy polskim uniwersytetom, na którym zebrano pokątną, jak na tamte lata, sumę 1400 dolarów.

Mało wiem o działalności politycznej MK w Wilnie, bo o tym z nami, dziećmi, się nie mówiło. Pomimo tego, mam żywe wspomnienie postawy politycznej ojca, którą się po prostu wyczuwało na tle ogólnej atmosfery końcowych lat trzydziestych. Nie wiem, co doprowadziło do stworzenia Stronnictwa Demokratycznego w Warszawie w 1937 r., którego MK i Marceli Handelsman byli wiceprezesami, i Klubu Demokratycznego w rok później w Wilnie, którego MK został prezesem. Dane o tym powinny być w archiwum MK, które matka zostawiła Bibliotece Wróblewskich⁵ przed naszym wyjazdem z Wilna i które — o ile mi wiadomo — ocalało.

Mogę za to, na podstawie materiałów znajdujących się na Columbii, odtworzyć stosunek MK do rządów sanacyjnych i spraw narodowych. Zachował się tekst wspomnień MK *O pierwszej sowieckiej okupacji Wilna*, napisany w końcu 1943 r. dla czasopisma „Nowa Polska”⁶. Z goryczą pisze o przekroczeniu granic polskich przez armię sowiecką 17 września. Ale także notuje z pewną ironią, że oświadczenie moskiewskie o ratowaniu ludności od „chaosu” i wyzwoleniu „Ukraińców i Białorusinów spod jarzma panów polskich” zawierało „gorzkie ziarna prawdy”, jeśli się wspomni „ucieczkę nie tylko rządu, ale i wodza naczelnego” lub „politykę wobec mniejszości narodowych”⁷.

Opisując, co się działo w Wilnie w pierwszych dniach września przed wkroczeniem Sowietów, MK zaznacza, że sytuacja odzwierciedlała to, co się „działo w całej Polsce na większą skalę. I Wilno miało swoich «wodzów», którzy pierwsi uciekali samochodami, zostawiając żołnierzy bez broni, [...] miało swoich wojenistów, którzy zabierali pieniądze z kas państwowych bez pokwitowania — widziało sznury samochodów i pojazdów wszelkiego rodzaju, uwożących elitę obywatelską ku granicy litewskiej...”⁸.

Z postawy rodziców było jasne, że oboje byli przeciwko bojkotowi sklepów żydowskich. Dobrze pamiętam poczucie dumy, kiedy matka spokojnie i bez słowa przechodziła ze mną przez kordon studentów okrążających perfumierię Pruzana na ul. Mickiewicza. Żadne argumenty nie były potrzebne; sama postawa eleganckiej pani wystarczała, aby speszyc tę młodzież.

Sprzeciw MK przeciwko wprowadzeniu getta ławkowego na uniwersytecie jest znany. Ale mnie ciekawi ilu innych profesorów, i do jakiego stopnia, protestowało otwarcie. Możliwe, że się mylę, ale mam wrażenie, że MK był jednym z niewielu. Przychodzą mi do głowy nazwiska Czeżowskiego, Zawadzkiego, Elzenberga i Srebrnego. Jakoś „podskórnie” wyczuwałam, że Konrad Górski, z którym MK łączyły przyjazne koleżeńskie stosunki, miał inne poglądy (choć wóczas nic o postępowych lub prawicowych stanowiskach nie wiedziałam).

Chciałabym tutaj dodać, że postawa polityczna MK do pewnego stopnia groziła mu niebezpieczeństwem. Pobicie docenta Cywińskiego w jego własnym domu przez grupę oficerów za to, że niepoehlebnie wyraził się o marszałku Piłsudskim było głośnym skandalem w Wilnie, a echa tego zdarzenia dotarły nawet do mnie. Matka obawiała się podobnej rozprawy z ojcem. Kiedy MK nie wracał do domu na czas, czuło się jej niepokój i zdenerwowanie.

⁴ BA pudła nr 3–5.

⁵ Obecnie Biblioteka Litewskiej Akademii Nauk.

⁶ Nowa Polska 1944 t. III z. 2 s. 135–143.

⁷ Tamże, s. 135.

⁸ Tamże.

Pierwszy okres w Stanach

Uniwersytet Stefana Batorego został zamknięty przez władze litewskie w grudniu 1939 r. i MK został pozbawiony pracy. Niedługo potem otrzymał zaproszenie uniwersytetu brukselskiego, na którym wykładał w latach 1929–1932. Opuścił Wilno 25 marca 1940 r. Pobyt w Belgii był bardzo krótki: MK dał tylko jeden wykład, ponieważ pomimo, że kraj był neutralny Belgia została zaatakowana przez Niemcy hitlerowskie i nie wytrzymała naporu okupanta. Bombardowanie zaczęło się 10 maja i już w dwa dni później MK uciekł do Francji. W czasie miesięcznego pobytu w Paryżu rząd londyński zaoferował MK stanowisko dyrektora polskiego muzeum w Raperswilu, w Szwajcarii. Ale szybka eskalacja działań wojennych zmusiła go do ponownej ucieczki — przez Hiszpanię i Portugalię — do Stanów Zjednoczonych. W Nowym Yorku znalazł się 10 września 1940 r.⁹

Wyjazd do Stanów był ułatwiony przez Bohdana Zawadzkiego, kolegę MK z USB i działacza w Klubie Demokratycznym, który dostał się do Stanów wcześniej, wykorzystując związki i kontakty z przedwojennego pobytu na stypendium Rockefellera. Zawadzki wykładał psychologię w Smith College i wystarał się o posadę dla MK — a gwarancja zatrudnienia była niezbędna do otrzymania wizy amerykańskiej.

I tak przez następne osiem lat, od 1940 do 1948 r., MK „wykładał” na małej, ale prestiżowej żeńskiej uczelni. Stawiam znak cudzysłowu nad opisaniem zajęć MK w Smith College, bo nie można porównać, ani zasięgu, ani poziomu wykładów w tej instytucji z USB. W Smith College ojciec uczył języka rosyjskiego (który notabene znał słabo) i wykładał literaturę polską lub rosyjską — przedmioty, które nie cieszyły się wielkim zainteresowaniem. Trzeba tu jednak podkreślić chwalebny rolę Smith College. Chociaż uważano, że popyt na dziedzinę, w której specjalizował się MK nie będzie duży, stworzono tę „słowiańską” placówkę aby uratować jeszcze jednego naukowca-uciekinię z Europy. Podobnie zachowywało się wiele innych amerykańskich uczelni, już od połowy lat trzydziestych, kiedy w Niemczech zaczęto czystki na uniwersytetach.

W tym okresie działalność wykładowa MK nie kończyła się na pracy w Smith College. MK wykorzystał swoją obecność w stanie Massachusetts dla rozprzestrzeniania i pogłębiania wiedzy o Polsce, jej kulturze i literaturze wśród licznej Polonii w tym stanie. Dawał częste odczyty o osiągnięciach w przedwojennej Polsce, o losie kraju w czasie wojny, o Pułaskim, Koperniku lub o polskich laureatach Nagrody Nobla. Poza tym, regularnie prowadził cykl wykładów o literaturze i kulturze polskiej dla wychowanków polonijnego katolickiego seminarium w pobliskim miasteczku, Granby.

Podobną działalność oświatową prowadził wśród Amerykanów nie pochodzących z Polski. Wygłaszał przemówienia w różnych kościołach, klubach obywatelskich, mówił przez radio, udzielał wywiadów do miejscowych gazet. Więc w czasie pobytu w Smith College, misja nauczycielska MK wykraczała daleko poza kręgi żeńskiej uczelni. Brał żywy udział w informowaniu Polonii oraz szerszej społeczności amerykańskiej o przeszłości, teraźniejszości i przyszłości Polski¹⁰.

Praca wydawnicza i naukowa tego okresu podobnie skupiała się głównie na pisaniu książek lub artykułów informujących szersze kręgi czytelników o Polsce. Największym osiągnięciem było napisanie obszernego tomu, *Literatura polska. Na tle rozwoju kultury*, wydanej najpierw po polsku (New York [1946]) a potem po angielsku¹¹ w 1956. Ponadto, MK współpracował z prezesem i założycielem Fundacji Kościuszkowskiej w Nowym Yorku, Stefanem Mierzwą, nad książką *Great men and women of Poland*¹², do której napisał rozdział o Mickiewiczu. Napisał także rozdział o rozwoju nauk humanistycznych w Polsce, do tomu *Poland*¹³, wydanego przez uniwersytet kalifornijski w 1945 r. pod redakcją znanego amerykańskiego historyka, Roberta Kenera.

⁹ Informacje na podstawie odczytu Manfreda Kridla „Przeżycia wojenne” (9 X 1940), BA pudło nr 8; „Notatnik” (1940), BA pudło nr 21.

¹⁰ Teksty wystąpień Manfreda Kridla i notatki do odczytów, BA pudło nr 8.

¹¹ *A survey of Polish literature and culture*, transl. from the Polish by O. Scherer-Virski. New York 1956.

¹² *Great men and women of Poland*, ed. by [S. P. Mierzwa] S. P. Mizwa. New York 1941 (II wyd. 1942, III wyd. 1943).

¹³ M. Kridl, *Polish literature*, [w:] *Poland*, ed. by B. E. Schmitt. Berkeley 1945. [Robert J. Kerner w tej publikacji jest autorem *Epilogue* — red.]

Podczas pierwszego ośmiolecia w Stanach MK brał raczej niewielki udział w życiu naukowym, sensu *stricto*. Utrzymywał kontakty z amerykańskim środowiskiem naukowym: korespondował ze znanymi uczonymi, jak np.: Roman Jakobson (językoznawca), George R. Noyes (tłumacz polskiej literatury), lub Michał Karpowicz (historyk Rosji). Brano pod uwagę jego opinię przy obsadzaniu ważnych katedr, jak np. przyjęcie Renato Poggioli na stanowisko profesora slawistyki i literatury porównawczej w Harvardzie. Ale nie można powiedzieć, żeby to była bardzo intensywna lub bliska współpraca.

Na własną pracę naukową MK miał mało czasu i okazji. Starał się pracować nad liryką Słowackiego (praca ta ukazała się dopiero pośmiertnie)¹⁴. Udało się mu jednak napisać w 1944 r. rozprawę o formalizmie rosyjskim dla ważnego pisma poświęconego teorii literatury, „The American Bookman”¹⁵.

W tym okresie MK był niezmiernie zajęty polskimi kwestiami politycznymi. Z materiałów w archiwach Columbi widać, że przejmował i zajmował się trzema sprawami: przeszłością i przyszłością demokracji polskiej, politycznymi rozgrywkami wśród emigracji i stosunkami polsko-rosyjskimi.

MK dużo przemawiał i pisał o polskich demokratycznych tradycjach, szczególnie dla amerykańskiego i angielskiego społeczeństwa. Najważniejszym było wydanie antologii (razem z poetą Józefem Wittlinem i wileńskim PPS-owym działaczem, Władysławem Malinowskim) *Polska myśl demokratyczna w ciągu wieków*¹⁶ — książka najpierw ukazała się po angielsku, a dopiero dwa lata później po polsku. Te posunięcia były podyktowane nową atmosferą polityczną, a mianowicie zmianą postawy aliantów oraz pewnej części zachodniej opinii publicznej do sprawy Polski, która nastąpiła po przystąpieniu ZSSR do antyhitlerowskiej koalicji w 1941 r. Stosunek do ZSSR, dawnego sojusznika Niemiec, uległ radykalnej zmianie. Duża część polityków, a także inteligencji zachodniej kierując się albo wymaganiami *real politik* lub współczuciem dla ofiarnej walki sowieckiej ludności — stała się bardzo prosowiecka. Ta zmiana poglądów odbiła się niefortunnie na stosunku do rządu polskiego w Londynie i do sprawy powojennych losów Polski. Sympatie propolskie wyraźnie osłabły; zaczęto traktować i Polskę i rząd emigracyjny nie jako symbol bohaterskiego przeciwstawienia się siłom hitlerowskim, ale jako zawadę w gładkim funkcjonowaniu sojuszu trzech mocarstw. Zaczęto przedstawiać Polskę jako kraj politycznie i społecznie zacofany, obciążony grzechami zaborczości i nietolerancji.

Wydanie antologii najpierw po angielsku było podyktowane koniecznością pozytywnego naświetlenia polskich tradycji politycznych. Wybór materiałów, zaczynając od XV wieku i kończąc odezwaniami wojennego podziemia, podkreślał, że nurt demokratyczny — ściśle związany z postępowymi ideami Zachodu (jak tolerancja wyznaniowa, wolność słowa, poszanowanie mniejszości narodowych, lub sprawiedliwość społeczna) — istniał i istnieje u Polaków.

Antologia była bezsprzecznie przedstawieniem polskiej myśli politycznej w sposób jednostronny, ale jej kilkakrotne wydanie po angielsku i po polsku — czy to w czasach Solidarności, czy ostatnio, w 2000 r.¹⁷ — podkreślają potrzebę szerzenia tej tradycji w czasach politycznych zaburzeń lub niepewności.

W podobnym duchu, to jest w obronie demokratycznej tradycji, brał MK udział w dyskusjach nad kształtem powojennego ustroju politycznego Polski. Działalność ta była głównie przeznaczona dla polskiej emigracji. W odczytach, na zebraniach lub na łamach prasy MK podkreślał nie tylko potrzebę reform politycznych, społecznych i gospodarczych, ale także potrzebę krytycznego rachunku sumienia wśród inteligencji emigracyjnej.

Jako mniej więcej typową wypowiedź w tym duchu mogę zacytować wykład MK „Zagadnienia demokracji polskiej”, wygłoszony w Stowarzyszeniu Prawników Polskich w Nowym Yorku w lutym 1944 r.¹⁸ Nawoływał do konieczności „wyleczenia polskiej inteligencji z różnych atawi-

¹⁴ M. Kridl, *The lyric poems of Julius Słowacki*. 's-Gravenhage 1958.

¹⁵ M. Kridl, *Russian Formalism*, *The American Bookman* 1944 nr 1 s. 19–30.

¹⁶ „For your freedom and ours”. *Polish progressive spirit through the centuries*, ed. by M. Kridl, J. Wittlin, W. R. Malinowski. New York 1943 (wydanie w języku polskim pt. *Polska myśl demokratyczna w ciągu wieków* ukazało się w Nowym Yorku w 1945 r.).

¹⁷ W 2000 r. antologia nie została opublikowana — red.

¹⁸ BA pudło nr 17.

stycznych kompleksów [...], wynikających częściowo z [jej] szlacheckiego przeważnie rodowodu”. Przemówienie wyliczało następujące wady i zawierało następujące porady: 1) wyleczenie się z „pojęcia specjalnej misji na świecie, która wyrażała się dawniej w «idei jagiellońskiej» [...] a obecnie odżywa w koncepcji przewodniczenia Polski w Europie Środkowej”, 2) rewizja w stosunku do mniejszości narodowych. W tym związku MK podkreślał ważność wytrzebiecia wzajemnych fobii i nieufności w stosunkach polsko-żydowskich, 3) przekształcenie armii polskiej w „duchu demokratycznym i cywilnym, tj. obywatelskim”, pozbycie się „ducha kastowości, uprzywilejowania, spoglądania z góry na cywilów, robotników, chłopów”, 4) konieczność „uczciwego i obiektywnego” informowania społeczeństw obcych o sprawach polskich, tj. strzeżenie się „wybielania wszystkiego co było w przedwojennej Polsce [...] Nie należy ukrywać błędów reżimu sanacyjnego”.

Poglądy MK na przyszłość polityczną Polski nie były popularne wśród większości emigracji w Stanach. Dlatego, jego stosunki z innymi przedstawicielami kultury przedwojennej — ludźmi takimi jak Oskar Halecki lub Władysław Lednicki — były uprzejme lecz nie bliskie. MK stronił od włączenia się w ich działalność, nawet kiedy to była działalność kulturalno-naukowa. Na przykład, w 1942 r. odmówił członkostwa i pozycji w nowo zorganizowanym Polskim Instytucie Naukowym w Nowym Yorku ponieważ Wojciech Świątosławski, dawny minister wyznań religijnych i oświecenia publicznego w czasach sanacyjnych, był wyznaczony przez Instytut na przewodniczącego Sekcji Problemów Nauczania¹⁹.

Bliskie stosunki osobiste i polityczne utrzymywał MK z ludźmi o mniej lub bardziej postępowych poglądach. Do pierwszych można zaliczyć pisarza Józefa Wittlina, historyka Stanisława Kota lub matematyka Antoniego Zygmunta, do drugich: Oskara Langego, znanego profesora ekonomii w University of Chicago (który po wojnie z entuzjazmem wrócił do pracy w Polsce) lub Bohdana Zawadzkiego. Większość ludzi najbliższych charakteryzowała się umiarkowanymi poglądami.

Działalność polityczna MK nie kończyła się na pisaniu lub odczytach. Stronnictwo Demokratyczne było odtworzone w Stanach jako Grupa Amerykańska PSD. Widoczne jest z materiałów archiwalnych na Columbii, że nie była to, ani liczna, ani dobrze znana grupa. Pomimo tego, zabierała głos w różnych emigracyjnych dyskusjach. Grupa Amerykańska uważała PSD w Londynie za głównego rzecznika na polu krajowym i międzynarodowym i posyłała do centrali swoje projekty oświadczeń dla informacji lub dla redakcji²⁰.

Do politycznej działalności MK w tych pierwszych ośmiu latach w Stanach należy także zaliczyć jego wypowiedzi o polityce zagranicznej ZSSR. Rola ZSSR na świecie i jego zamiary w Europie Wschodniej stały się zagadnieniem aktualnym z chwilą kiedy Armia Czerwona zaczęła kontrofensywę i kiedy w Rosji ukazał się Komitet Lubelski. Powojenny los Polski stał się bolączką i spornym pytaniem wśród amerykańskiej i emigracyjnej inteligencji już na długo przed konferencją w Jałcie, która dała ZSSR wolną rękę w krajach sąsiednich.

Nie wchodząc zanadto w szczegóły opisałabym postawę MK odnośnie stosunków polsko-radzieckich jako umiarkowaną (*middle of the road*). Kiedy przemawiał lub pisał na ten temat zawsze podkreślał tradycyjną zaborczą politykę Rosji, czy to carskiej, czy to radzieckiej²¹. Ale także bronił rozsądnego, realistycznego podejścia do powojennej sytuacji biorąc pod uwagę geograficzne położenie Polski i niezaprzeczną potęgę ZSSR. Z jednej strony był kategorycznie przeciw bezkrytycznej postawie wobec Rosji i jej zamiarów w Europie Wschodniej — to jest widzenia tylko dobrej strony moskiewskiej polityki i wpływów. Z tego powodu współpraca MK z bardziej lewicowymi działaczami emigracyjnymi, jak np. Oskar Lange, urwała się. MK nazywał takich ludzi „sowietystami” — to jest ludźmi, którzy „wyrzekli się socjalistycznych ideałów demokratycznych, a poszli na służbę totalizmu sowieckiemu, monodoktryny, monopartii i dyktatury jednostki, którzy nie uznają wolności myśli i swobody twórczości²²”.

Ze swojego umiarkowanego stanowiska, MK proponował następujące podejście do polsko-radzieckich stosunków: był równie przeciwny „postawie nieprzejednanej wyrażającej się w sta-

¹⁹ Korespondencja z Polskim Instytutem Naukowym w Ameryce, BA pudło nr 4.

²⁰ Polskie Stronnictwo Demokratyczne, BA pudło nr 17.

²¹ Ta sprawa została obszernie omówiona w artykule *Poland and Russia in the past and in the future* (Journal of Central European Affairs, styczeń 1945).

²² „Psychologia sowietystów”, BA pudło nr 13.

nowczym odrzuceniu decyzji krymskich”, jak i zupełnemu poddaniu się Moskwie tych osób, których nazywał „sowiezystami”. Sam był za „trzeźwym stanowiskiem [...] opartym na przesłankach rozumowania politycznego, liczącego się z warunkami i starającego się je wyzyskać”. MK w pełni zdawał sobie sprawę, że takie podejście było „daleko idącym kompromisem, połączonym z dużym upokorzeniem”, ale dodawał, że „innego jednak konkretnego i realnego programu nie ma”.

Kompromis nie był widziany przez MK jako kapitulacja. Rozumował, że „sowietyzacja Polski to jest proces obliczony na szereg lat”. Uważał, że „te lata można wyzyskać dla zorganizowania społeczeństwa do oporu wszelkim narzuconym formom ustrojowym”. Gwarancje takiego możliwego rozwiązania MK widział w domaganiu się „istotnie koalicyjnego rządu; końca politycznych aresztowań; oraz wywiezienia sowieckich wojsk z Polski, i ustanowienie mocnej nadzorczej obecności międzynarodowej w kraju”. Nie łudził się za bardzo co do szans takiej polityki, ale uważał, że pozwoli to „ratować co się da”²³.

Uniwersytet Columbia

Oba okresy życia uniwersyteckiego MK, wileński i amerykański (podczas drugiego ośmiolecia w Stanach), były niezwykle twórcze, choć ten drugi w nieco mniejszej skali. Zmiana warunków naukowych była związana z przeniesieniem się ze Smith College (małej uczelni żeńskiej na prowincji) do objęcia katedry literatury polskiej (pierwszej w Ameryce) na uniwersytecie Columbia, ważnym ośrodku ulokowanym w Nowym Yorku.

Zacznijmy od działalności naukowej MK na tym stanowisku. W tym ostatnim okresie, i życia, i pobytu w Ameryce, MK zaczyna pracować na poziomie przypominającym wileńskie czasy. Na Columbii MK może się nareszcie poświęcić głównie zagadnieniom literackim a nie — jak było w poprzednich latach — popularyzacji wiedzy o Polsce. Pracuje intensywnie i to głównie naukowo. Liczność wydawnictw, recenzji, artykułów i odczytów jest ogromna. Píše lub redaguje książki poświęcone literaturze, zaczyna zabierać głos w kwestiach teorii literatury, podejmuje badania nad nowymi zagadnieniami, które wykraczają poza margines polskiej lub słowiańskiej literatury.

MK wykorzystuje związki z poważnym uniwersytem dla otrzymania środków na angielskie tłumaczenie historii literatury polskiej, które ukazuje się w 1956 r. pod tytułem *A survey of Polish literature and culture*. Poza tym, wydaje pod swoją redakcją dwa obszernie tomy: *Adam Mickiewicz: Poet of Poland* (1951) oraz *An anthology of Polish literature* (1957)²⁴. Już pośmiertnie ukazała się praca *The lyric poems of Julius Słowacki* (1958).

Popularyzację wiedzy o Polsce MK zawęży w ostatnim czasie głównie do spraw kultury i literatury i robi to na najwyższym poziomie, m.in. publikuje w poważnych pismach naukowych lub wydawnictwach. Wyjątkowo pisze artykuły o Polsce dla dwóch encyklopedii amerykańskich: *Encyclopedia americana* (1950) i *Colliers encyclopedia* (1952). Bardziej charakterystyczne dla tego okresu jest regularne informowanie amerykańskich specjalistów o rozwoju nauk literackich w powojennej Polsce na stronicach „American Slavic and East European Review”, głównego amerykańskiego kwartalnika naukowego poświęconego krajom słowiańskim. MK pisze nie tylko o publikacjach uznanych starszych profesorów (takich jak Juliusz Kleiner, Julian Krzyżanowski lub Wacław Borowy), ale również młodszych polonistów (takich jak Kazimierz Budzyk, Maria Mayenowa lub Maria Rzeuska).

Podczas pierwszego ośmiolecia MK opublikował tylko jeden artykuł poświęcony teorii literatury, to jest charakterystykę rosyjskiego formalizmu dla „The American Bookman” w 1944 r. W następnym okresie zaczyna pisać o swojej własnej pracy w dziedzinie teorii literatury: *The integral method of literary scholarship: theses for discussion*²⁵. Dlatego też wkład MK do teorii literatury jest uznany przez amerykańskich uczonych, a jego prace są często cytowane, m.in. w publikacjach Victora Erlicha²⁶ i Rene Welleka²⁷.

²³ Projekt oświadczenia Grupy Amerykańskiej PSD, BA pudło nr 17.

²⁴ Te trzy książki były wydane przez Columbia University Press.

²⁵ *Comparative Literature* 1951 nr 3 s. 18–31.

²⁶ V. Erlich, *Russian formalism: history, doctrine*, with a pref. by R. Wellek. 's Gravenhage 1955.

²⁷ R. Wellek, *Theory of literature*. New York 1949.

MK nie poprzestaje na powrocie do kręgu dawnych badań. Zajmuje się analizą struktury nowelek amerykańskiego pisarza, Erskine'a Caldwell²⁸ oraz omówieniem zagadnień realizmu w zachodnioeuropejskiej powieści²⁹.

Również na Columbii bardzo podniósł się poziom nauczania. To samo można powiedzieć o uczniach. Wykłady i seminaria MK dotyczyły głównie historii literatury polskiej lub krajów słowiańskich. Wykładał także historię polskiej kultury, polskiej poezji, oraz języka polskiego. Były także kursy o bardziej wąskim zakresie, np. o polskim folklorze, polskiej powieści lub literaturze staropolskiej. Na koniec MK miał wykłady poświęcone zagadnieniom teoretycznym, np. o nowożytnej słowiańskiej poetyce lub słowiańskiej teorii literatury³⁰.

MK miał w Columbii dużo zdolnych i utalentowanych uczniów. Jednak większość specjalizowała się w literaturze rosyjskiej i studiowała u MK głównie, aby wypełnić wymaganą znajomość drugiej słowiańskiej literatury dla uzyskania wiedzy porównawczej. Tak więc, język polski i literatura były dla niektórych doktorantów lub magistrantów drugim, mniej „ważnym”, przedmiotem w porównaniu z literaturą i językiem rosyjskim. Ale trzeba zaznaczyć, że wielu słuchaczy MK zostało wybitnymi znawcami literatury rosyjskiej. Wymienić tu można takie postacie jak Victor Erlich (znawca formalizmu), William Edgerton (specjalista od Leskowa), Mauriac Friedberg, Edward Brown, William Mathewson (specjaliści od literatury radzieckiej), Richard Gregg (znawca Fedora Tiutcheva), Catherine Feuer (pisząca o XIX-wiecznej literaturze rosyjskiej), Robert Maguire (badacz Gogola).

Studentów, którzy wybrali literaturę polską jako główny przedmiot było mało i tylko niewielu wyróżniło się naukowo. Olga Scherer-Virski, na podstawie swojej pracy doktorskiej wydała książkę o polskich nowelach XX wieku³¹. Elsa Bernault, na podstawie doktoratu poświęconego polskiemu pisarzom chłopskim, później drukowała prace o polskim folklorze. Irene Nagórski napisała bardzo dobry doktorat o nowelach Prusa, ale nigdy nie zakończyła planowanej książki, czego MK od niej oczekiwał.

MK nie stworzył więc na Columbii tak zwanej „własnej szkoły” na wzór wileńskiej. Ale pomimo to nie można zaprzeczyć, że pozostawił po sobie ważną spuściznę profesorską. Świadczą o tym rozmowy, które miewałam z dawnymi uczniami oraz publikacje. Do najobszerniejszych należy esej Roberta Maguire³², obecnego dziekana wydziału słowiańskich literatur na Columbii (który notabene także tłumaczył na angielski poezję Różewicza i Szymborskiej).

W swych wspomnieniach Maguire pisze, że czytając teraz, po 50. latach, notatki z wykładów ojca o słowiańskich teoriach literatury, „kiedy wiem o wiele więcej [na ten temat — E.K.V.] niż w tamtych czasach, widzę że sformułowania MK są świeże i fascynujące. [...] I zdaję sobie sprawę, że nauczanie i podejście Manfreda Kridla pomogły mi sformułować moje własne narzędzia naukowe, które mi tak dobrze później służyły”. Maguire podkreśla, że podejście MK do analizy literatury nie było wówczas, w połowie lat pięćdziesiątych, zupełnym *novum*. Było podobne do amerykańskiej „nowej krytyki”, która także podkreślała autonomiczną jakość dzieł literackich. Ale ten fakt, nie pomniejsza zasługi MK.

Amerykańskim uczniom, jak i wileńskim, imponowała u MK świetna znajomość prądów literackich tak na Zachodzie jak i na Wschodzie, wnikliwość i ścisłość naukowa połączona z żarem własnych przekonań. Równie imponująca była jego postawa wobec obowiązków dydaktycznych. Jesienią 1956 r., będąc chory na raka i poruszając się tylko przy pomocy wózka, MK nie przerwał wykładów. Znalazł siłę aby przyjmować studentów u siebie w domu. Umarł 4 lutego 1957 r., blisko miesiąc po zakończeniu pierwszego półrocza akademickiego.

Trudności związane ze stanowiskiem politycznym reprezentowanym przez MK ściagały go również w ostatnim ośmioleciu. Tym razem nie chodziło o postawę MK wobec rządów sanacyj-

²⁸ „The short stories of Erskine Caldwell”, maszynopis 61 s., BA pudło nr 14; tekst polski „Nowele Erskine'a Caldwell”, maszynopis 151 s., BA pudło nr 16.

²⁹ Urywki tej pracy ukazały się pośmiertnie w „Pamiętniku Literackim” (1958 nr 1); Notatki Manfreda Kridla o literaturze angielskiej, francuskiej, niemieckiej i hiszpańskiej, BA pudło nr 18.

³⁰ Teksty i notatki Manfreda Kridla do wykładów w Columbia University, BA pudła nr 6–7.

³¹ O. Scherer-Virski, *The modern Polish short story*. 's-Gravenhage 1955.

³² R. A. Maguire, *Manfred Kridl*, [w:] *Between Lvov, New York and Ulysses' Ithaca. Józef Wittlin: poet, essayist and novelist*, ed. by A. Frajlich. New York–Toruń 2001, s. 201–212.

nych lub troskę o ustrój w powojennej Polsce. W roku 1948 uniwersytet Columbia zaproponował MK katedrę literatury polskiej, im. Adama Mickiewicza, subsydiowaną przez rząd komunistyczny w Warszawie. Samo ufundowanie katedry i reputacja polityczna MK spowodowały skandal wśród amerykańskiej Polonii, emigracji, i nawet pewnych amerykańskich kół rządowych. Ta postawa była bardziej odzwierciedleniem antykomunistycznej histerii, która panowała w Stanach w czasie zimnej wojny niż reakcją na domniemaną działalność polityczną MK.

Można różnie się ustosunkować do zgody MK na przejęcie katedry — potępić lub próbować znaleźć strony dodatnie. Ale jedna rzecz jest pewna — MK nie był wybrany przez Warszawę. W archiwum znajduje się list od Miłosza, zawierający wiadomość, że w czasie pertraktacji o obsadzeniu katedry (około 1947 r.), rząd proponował władzom Columbii własnego kandydata z Polski³³. To było nie do przyjęcia dla uniwersytetu, który nieraz przyjmował fundusze obcych rządów, ale zawsze miał swojego własnego kandydata o wysokim poziomie naukowym. Na przykład katedrę literatury czeskiej, finansowaną przez komunistyczny rząd w Pradze, objął Roman Jakobson.

MK był dobrze usytuowany dla objęcia katedry, i to nie tylko z powodu osiągnięć naukowych. Jego postępowe poglądy polityczne były znane w Warszawie wśród dawnych wileńskich uczniów, którzy po wojnie osiągnęli wysokie stanowiska. W samym Columbia University, MK miał poparcie kolegi, Romana Jakobsona. Czesław Miłosz, z którym miał bliskie stosunki jeszcze z USB, mógł śledzić te sprawę jako attache kulturalny w waszyngtońskiej ambasadzie. A również ze swej strony, MK nie ukrywał osobistego zainteresowania objęciem stanowiska na Columbii.

Skandal związany z nominacją MK wybuchł latem 1948 r., kiedy Arthur Coleman, który przez blisko 20 lat wykładał język polski i literaturę na Columbii, ogłosił w prasie, że ustępuje ze swej posady z powodu ufundowania katedry. Stopień zaciekleści politycznej tamtych czasów można sobie odtworzyć czytając wywiady Colemana: albo informował, że woli przekwalifikować się do prac fizycznych (zostać murarzem) niż być związanym z uczelnią, która „współpracuje z Kominformem”; lub apelował o donacje funduszy, aby zorganizować nowy, „niezależny ośrodek” nauk polonijnych. Coleman bardzo ostro wypowiedział się o Columbii: „naprawdę wstyd, że najbogatszy uniwersytet bruka sobie ręce «darem» międzynarodowych gangsterów, najpodlejszego gatunku lokajów totalistycznych władców Kremla” i nazwał ustanowienie katedry „Yaltańską sztuczką”³⁴.

W dodatku, Kongres Polsko-Amerykański apelował do władz Columbii aby odmówiły przyjęcia warszawskiego subsydium³⁵. A polonijni działacze polityczni apelowali do House Un-American Activities Committee (który zajmował się wykorzenieniem komunistycznych wpływów w Stanach), aby zareagował na to, że znany kryptokomunista objął katedrę w amerykańskiej uczelni.

O ile dobrze pamiętam, to MK nie był za bardzo przygnębiony tymi napadami na uniwersytet i na samego siebie jako „przedstawiciela komunistycznej piątej kolumny”. Takie skrajne pomówienia nie były nowym zjawiskiem w jego życiu. Mógł spokojnie odpowiedzieć dziennikarzom, że jego poglądy polityczne były już w przeszłości nie zrozumiane i atakowane: „w Polsce przedwojennej prawica uważała mnie za lewicowca, a lewica za prawicowca”.

Materiały w archiwum na Columbii potwierdzają, że objęcie katedry przez MK nie było wykorzystane dla celów politycznych, to jest propagowania osiągnięć rządów komunistycznych w Polsce. Wszystkie imprezy organizowane pod egidą katedry były poświęcone literaturze lub kulturze i to głównie sprzed czasów I wojny światowej.

Spis uroczystości i odczytów zorganizowanych przez Koło Polskie na Columbia University lub samą katedrą pokazuje, że ogromna większość była poświęcona rocznicom — Szopena, Mickiewicza, Kopernika, Konstytucji 3 maja — lub koncertom muzyki polskiej. Było trochę filmów, fabularnych — nie dokumentalnych. Wygłaszane odczyty na temat powojennej Polski nie miały politycznego charakteru: Amerykanie, którzy pracowali lub zwiedzali powojenną Polskę dzielili się wrażeniami o polskim teatrze lub o warunkach nauczania³⁶.

³³ Korespondencja Manfreda Kridla, BA pudło nr 1. Zob.: Cz. Miłosz, *„Mój wileński opiekun”: listy do Manfreda Kridla (1946–1955). Z uzupełnieniem o listy Manfreda Kridla i addendum*, [oprac.] A. Karcz. Toruń 2005 (Archiwum Emigracji, t. XIX).

³⁴ Wycinki z gazet i inne informacje o ustanowieniu katedry, BA pudło nr 17.

³⁵ Subsydium rządu polskiego wynosiło 10 tys. dolarów rocznie i trwało do 1954 r., kiedy to Uniwersytet Columbia przejął finansowanie katedry.

³⁶ „Polish Circle at Columbia”, BA pudło nr 17.

Widać z korespondencji, że MK starał się ograniczyć współpracę z polską ambasadą w Waszyngtonie do minimum. Bardzo rzadko przyjmował tamtejszych prelegentów, odmówił zorganizowania wystawy poświęconej powojennemu szkolnictwu, ale zgodził się na obchody kopernikowskie (wystawa i koncert) w 1953 r.³⁷ Za to bardzo chętnie korzystał z usług ambasady aby powiększyć lub uzupełnić zbiory uniwersyteckiej biblioteki o książki polskie. O ile mi wiadomo, to MK nie brał udziału w żadnych imprezach zorganizowanych przez ambasadę poza uniwersytetem. Wyjątkiem chyba, było jego wystąpienie z odczytem w ONZ w 1955 r. na zebraniu poświęconym uroczystościom mickiewiczowskim³⁸.

Stanowisko MK na katedrze było więc prawie wyłącznie wykorzystane dla pogłębienia i rozprzestrzenienia wiedzy o kulturze i literaturze polskiej. Naturalnie wielu działaczy polonijnych i emigracyjnych — którzy jeszcze kilka lat po wybuchu skandalu nie przepuszczali żadnej możliwości, aby oczernić MK jako prokomunistę — nie podzielało tego poglądu. Na przykład, w marcu 1952 r. Artur Coleman wysłał list do prezydenta Columbi, generała Eisenhowera³⁹, donosząc mu, że tom poświęcony Mickiewiczowi, redagowany przez MK był krytykowany w jednej z recenzji za pomijanie postawy opozycyjnej poety wobec rosyjskiego zaboru i represji. Coleman traktował tę recenzję nie tylko jako świadectwo jawnych prorosyjskich „sympatii” MK, ale także jego „służby” dla ZSSR.

Na zakończenie opisu pobytu i działalności MK w Stanach stosowne jest poruszyć sprawę jego decyzji aby nie powrócić do Polski po zakończeniu wojny. Nie ma najmniejszej wątpliwości, że MK tęsknił za krajem i tamtejszym środowiskiem, i że czuł się obco w Ameryce. Mówią o tym bardzo wymownie jego listy do przyjaciół, kolegów i dawnych uczniów. Na przykład w lutym 1946 r. zwierzał się Czesławowi Zgorzelskiemu o „swoim wygnaniu w tym pięknym, ciekawym, zacnym ale jakże obcym kraju” i zapewniał, że „gdyby było możliwe spakowałbym zaraz manatki i przyjechał do kraju. [...] Miejsce moje jest w kraju, w moim biednym uniwersytecie, wśród moich przyjaciół, kolegów i uczniów współpracowników”⁴⁰.

W Polsce oczekiwano powrotu MK. Namawiano go ogólnikowo. Na przykład, Kazimierz Budzyk pisał w marcu 1947 r., że spodziewa się, że MK „wnet przejmie [serię wydawniczą — E.K.V.] „Z Zagadnień Poetyki”⁴¹ żeby ją — jak było przed wojną — teraz też pewną ręką prowadzić”. Próbowano też bardziej bezpośrednio. W maju 1947 r. Jerzy Borejsza, dyrektor „Czytelnika”, w czasie swojego pobytu w Stanach zaproponował MK podróż do Polski. Niedługo potem MK otrzymał oficjalne zaproszenie i w sierpniu, wraz z żoną Amerykanką i ze mną, popłynął „Batorym” na miesięczną wizytę do Polski.

Zaraz po przyjeździe do Gdyni, gdzie oczekiwali nas Krassowska i Budzyk, ofiarowano MK kierownictwo Instytutu Badań Literackich. Spodziewano się, że MK albo zostanie trochę dłużej niż miesiąc, aby dać cykl odczytów, albo zgodzi się na późniejszy powrót. MK odmówił zarówno pozostania jak i późniejszego powrotu. Odmówił także pozostawienia mnie w Warszawie na studia uniwersyteckie, tłumacząc, że nie chce zostawić „zakładnika”.

Oficjalne kręgi były niezmiernie rozczarowane odmową MK i było widać, że nie przygotowano się na taką ewentualność — tylko z trudnością udało nam się znaleźć kajutę na statku powracającym do Nowego Yorku. O ile MK przypłynął do Polski prosto w otwarte ramiona rządowe, to wyjeżdżał zmrożony oficjalnym chłodem. Nikt go tym razem nie odprowadzał.

Dlaczego MK podjął decyzję aby nie wracać? Powodów było kilka. Polityczna przyszłość Polski była już jasna i pamiętam, że wielu kolegów ostrzegało MK⁴². Totalitarny rząd komuni-

³⁷ „The Copernicus Celebration, 1953”, BA pudło nr 16.

³⁸ „Adam Mickiewicz (1955 United Nations talk)”, BA pudło nr 9.

³⁹ Dwight D. Eisenhower (1890–1969) — amerykański generał, prezydent USA (1953–1960), w latach 1948–1951 był rektorem (prezydentem) Columbia University.

⁴⁰ Cz. Zgorzelski, *Mistrzowie i ich dzieła*, s. 69.

⁴¹ Seria redagowana przez Manfreda Kridla w Wilnie w latach 1936–1939, wokół której skupił młodych, nowatorsko nastawionych badaczy. Ukazało się 7 tomów. Po wojnie podjęto w Warszawie próbę wznowienia serii. W 1946 r. jako nr 8 wydano pracę zbiorową *Stylistyka teoretyczna w Polsce* pod redakcją Kazimierza Budzyka.

⁴² List od Kazimierza Budzyka, BA pudło nr 1; informacja o zaproszeniu Manfreda Kridla przez Borejszę na podstawie „Notatnika/Dziennika 1947” (12 VI 1947) — archiwum rodzinne w posiadaniu autorki.

styczny odpowiadał MK mniej niż wygnanie na emigracji. W dodatku jestem pewna, że już wówczas była mowa o ufundowaniu katedry polonistycznej w Columbii (ponieważ Arthur Coleman dostał nominację z Waszyngtonu na posadę kulturalnego attache w Warszawie i zaczęły się poszukiwania następcy, najpierw tylko tymczasowego). Była więc możliwość, że MK otrzyma dobre stanowisko naukowe związane z Polską, ale nie podlegające rządowej polityce lub naciskom. Na koniec, zawarcie nowego związku małżeńskiego MK z Amerykanką — dla której materialne i życiowe warunki w powojennej Polsce były po prostu odstrasające — także musiało wpłynąć na odmowę powrotu.

MK do końca tęsknił za krajem, ale nigdy stuprocentowo nie żałował decyzji podjętej w 1947 r. Co do uczuć osobistych, to MK otwarcie notował w dzienniczku „swoją obcość” w Ameryce z jednej strony, i swoją świadomość, że w Polsce nie „czułby się dobrze”, z drugiej⁴³. Ta rozdwojona postawa została u niego aż do końca. Jednak, jeśli mówić o życiu MK jak uczonego, to wydaje mi się, że czuł i zdawał sobie dobrze sprawę, że pozostając w Stanach miał możliwość normalnego, twórczego życia naukowego. Jego osiągnięcia w ostatnim ośmioleciu dają dowód, że taka ocena nie była mylna.

Elizabeth Kridl Valkenier (Stany Zjednoczone)

⁴³ Tamże.

KOŁO POLONISTÓW POLSKIEGO UNIWERSYTETU NA OBCYZYŃNIE

Młodzieżowe stowarzyszenie Koło Polonistów Studentów Polskiego Uniwersytetu Na Obczyźnie (PUNO) w Londynie istniało zaledwie nieco ponad dwa lata (grudzień 1952 – styczeń 1955). Ponieważ nie prowadziło kroniki ani nie robiło sprawozdań, jego opis dziś ogranicza się do drukowanych zapisków Józefa Bujnowskiego, inicjatora i opiekuna Koła, oraz wspomnień prezesa usiłującego odnaleźć osoby naówczas uczestniczące w spotkaniach, które mogłyby dorzucić jakieś szczegóły. Bolesław Taborski w swoich zapiskach zanotował, że poznał Floriana Śmieję 29 stycznia 1954 r. w restauracji Dakowskiego na South Kensington w Londynie w towarzystwie historyka Andrzeja Bethleya. Dodał, że go namawiał do wstąpienia do Koła Polonistów.

W eseju *Przemiany w polskiej poezji poza granicami kraju* Józefa Bujnowskiego czytamy:

„Kontynenty” stały się symbolem buntu młodych przeciwko starym, a zaczęło się to było właściwie w Kole Polonistów Studentów Polskiego Uniwersytetu na Obczyźnie, którego założycielem i prezesem był Florian Śmieja, dodatkowo studiujący polonistykę, po uzyskaniu stopnia naukowego z hispanistyki na uniwersytecie w Irlandii. Były to czasy wielkiej popularności studiów polonistycznych w Londynie. Wykłady i seminaria odbywały się na Princes Gardens, w pobliżu Ogniska Polskiego i niedaleko od kawiarni Dakowskiego. Po wykładach i seminariach studenci często wielką gromadą wpadali do Dakowskiego na kawę i kontynuowali dyskusję o literaturze. Przysiadał się często do nich Ferdynand Goetel i na równych prawach zabierał głos zwłaszcza na temat powieściopisarstwa. Zespół słuchaczy był wielce zróżnicowany. Można tam było spotkać Mariana Nowakowskiego (śpiewak), wraz z żoną, a niekiedy i z córką; Jadwigę Otwinowską, późniejszą autorkę opowiadań i książek dla młodzieży; Krystynę Cywińską, późniejszą dziennikarkę; Krystynę Günther, autorkę pracy o balladzie Beaty Obertyńskiej; Floriana Śmieję, z jego późniejszą małżonką (z domu Poniatowską); Hankę Smoleńską, działaczkę harcerską (żonę generała) i wiele innych barwnych postaci, interesujących się literaturą. Koło Polonistów miało co pewien czas zebrania naukowo-literackie, w których uczestniczyli nie tylko studenci PUNO ale i absolwenci innych uczelni. Były tam np. referaty: Wojciecha Gniatczyńskiego o Norwidzie; Danuty Bieńkowskiej o „formalistach” rosyjskich; czytanie własnej „oryginalnej” twórczości poetyckiej studentów i dyskusje m.in. na temat Skamandrytów i Awangardy. Ten żywy ruch intelektualno-artystyczny przyciągnął do grupy nieco później Zygmunta Ławrynowicza, a jeszcze później, Bogdana Czaykowskiego i Jerzego Sito, świeżo wypuszczonych maturzystów z Liceum Mikołaja Kopernika w Bottisham, gdzie nauczali nieprzeciętnej wagi poloniści, tacy jak Adolf Fierla czy Ludwik Stańczykowski. Gdzieś na przedłużeniu aktywności tej grupy powstawały równolegle Polskie Towarzystwo Literackie i późniejsze „Kontynenty”, które wtedy były jeszcze embrionem, zwanym „Życie Akademickie”, przekształcającym się z kolei w „Merkuriusza”. Główną sprężyną tych przemian był niezmordowany prezes Koła Polonistów PUNO, Florian Śmieja¹.

Zachowały się dwa listy Józefa Bujnowskiego określające początek i koniec inicjatywy oraz kopia listu i kopia projektu statutu, również autorstwa Bujnowskiego.

¹ J. Bujnowski, *Przemiany w polskiej poezji poza granicami kraju*, [w:] *Prace Kongresu Kultury Polskiej*, t. V: *Literatura polska na obczyźnie*, pod red. Tegoż. Londyn 1988 s. 43–64.

LISTY I DOKUMENTY

1.

31.XI.52.

19, Martindale Rd.,
Balham, S.W.12.

Wielce Szanowny Panie Dziekanie!

Z licznych rozmów, które przeprowadziłem ze studentami polonistyki, zorientowałem się, że na naszym wydziale, wśród polonistów i historyków, jest pewna ilość studentów, próbujących pióra w poezji i prozie. Studenci wyrazili chęć zorganizowania Kółka Twórczości Oryginalnej pod moją opieką. Stwierdziłem również, że jest kilka osób o wyraźnie badawczym nastawieniu naukowym, co pozwoliłoby zorganizować Kółko Akademickich Badań Historyczno-Literackich. Wydaje mi się zatem, że są sprzyjające okoliczności dla zorganizowania Koła Polonistów Studentów PUNO z sekcjami.

Proszę uprzejmie Pana dziekana o łaskawe rozważenie tej sprawy i ewentualne przedstawienie jej Jego Magnificencji Rektorowi do aprobaty. Ze swej strony wyrażam gotowość objęcia opieki nad powstającą organizacją, jeśli Rada Wydziału zechce mi ją powierzyć.

Łączę wyrazy głębokiego szacunku,

mgr. Józef Bujnowski

.XII.52 [...]iadamiono odręcznie [...] zgodzie Rady Wydz. [...] że prof. St. Stroński opiekunem [...] podano adres i tel. Prof. Strońskiego — winien się z nim porozumieć².

2.

Londyn, dnia 2 lutego 1953 r.³

KOŁO POLONISTÓW STUDENTÓW P.U.N.O.

Do Jego Magnificencji
Rektora P.U.N.O.
(Na ręce Prof. St. Strońskiego).

Komitet organizacyjny Koła Polonistów Studentów PUNO działając na zasadzie porozumienia z Dziekanem Wydziału Humanistycznego Prof. T[adeuszem] Sulimirskim na zebraniu organizacyjnym w dniu 2. lutego 1953 r. w obecności przedstawiciela Uniwersytetu st[arszego] asystenta mgr. J[ózefa] Bujnowskiego, przyjął statut i ukonstytuował Zarząd Organizacji, który niniejszym przedstawia z prośbą o zatwierdzenie.

Równocześnie Zarząd uprzejmie prosi o wyznaczenie Kuratorem Organizacji Prof. St[aniława] Strońskiego, wyrażając przekonanie, że mgr. J. Bujnowski, który służył nam radą i pomocą we wszystkich dotychczasowych poczynaniach, zechce kontynuować swoją pomoc w naszej dalszej pracy.

TYMCZASOWY ZARZĄD KOŁA POLONISTÓW

Prezes: F. Śmieja
Sekretarz: (brak nazwiska)
Skarbnik: (brak nazwiska)

² Odręczna notatka na marginesie listu. Fragment listu oderwany.

³ Kopia listu od studentów podpisana jedynie przez prezesa.

3.

STATUT KOŁA POLONISTÓW STUDENTÓW POLSKIEGO UNIwersYTETU
NA OBCZYŹNIE⁴

NAZWA. Organizacja nosi nazwę Koła Polonistów Studentów Polskiego Uniwersytetu na Obczyźnie. Siedzibą organizacji jest Londyn.

CEL. Celem organizacji jest samokształceniowa praca w zakresie badań historyczno literackich oraz w zakresie literackiej twórczości oryginalnej. W miarę rozwoju i możliwości organizacja będzie zmierzała przez wystąpienia zewnętrzne do zainteresowania tymi zagadnieniami szerszego ogółu społeczeństwa polskiego na emigracji.

ŚRODKI. Referaty, zebrania dyskusyjne, imprezy artystyczno-literackie, publikacje w prasie akademickiej i innej.

CZŁONKIEM organizacji może być każdy student/studentka P.U.N.O. przyjęty przez Zarząd. W poszczególnych wypadkach, z uwagi na warunki emigracyjne polskiej młodzieży akademickiej, członkiem może być każdy Polak, student wyższej uczelni angielskiej.

WŁADZE. Władzami organizacji są Kurator z ramienia Senatu PUNO, walne zebranie, zarząd i komisja rewizyjna. Skład zarządu może ulegać zmianom w razie potrzeby drogą kooptacji. W zasadzie składać się ma z prezesa, sekretarza, skarbnika i kierownika sekcji. Zarząd kieruje całokształtem prac Koła. Walne zebranie i komisja rewizyjna urzędują wedle ogólnie przyjętych zasad.

SKARB. Organizacja nie przewiduje stałych składek. W razie potrzeby zarząd zaproponuje dobrowolne doraźne ofiary. Przeznaczeniem ewentualnych sum z imprez zajmie się zarząd. W razie likwidacji Koła ewentualny majątek ostatni urzędujący zarząd przekaze instytucji o pokrewnych celach.

SEKCJE. Z uwagi na dwutorowość dążeń organizacji praca ogniskować się będzie w dwóch sekcjach: Sekcji Akademickich Badań Literackich i Sekcji Twórczości Oryginalnej (SABL, STO). W miarę wzrostu organizacji każda z sekcji może mieć własnego kierownika i własny skład osobowy.

Statut niniejszy uważa się za sformułowanie ramowe. Dobro zamierzonej pracy usprawiedliwi wszelkie odchylenia formalne. W myśl tej zasady nie spisuje się szczegółowych regulaminów urzędowania władz organizacji.

Jest rzeczą nie wymagającą sformułowań fakt, że Koło Polonistów Studentów Polskiego Uniwersytetu na Obczyźnie jest niepodległościową organizacją prowadzącą w warunkach wolności studiów niezależne badania literackie. Członkowie organizacji są świadomi znaczenia tych wysiłków dla dobra Kraju.

Londyn, 2 lutego 1953 roku.

Za zgodność:
Zarząd K.P.S. P.U.N.O.

4.

WPan Prof. Dr. Stanisław Stroński
19 Martindale Rd., London SW 12
10.I.1955

Wielce Szanowny Panie Profesorze,

W związku z tym, że w bieżącym roku akademickim zawiesiłem swoje seminaria i wykłady na P.U.N.O., zaprzestałem też opiekować się Kołem Polonistów Studentów P.U.N.O. Wiadomości jakie ostatnio otrzymałem od prezesa tego Koła Floriana Śmieji, wkładają na mnie ostatni z tym

⁴ Statut został sporządzony przez Józefa Bujnowskiego.

związany obowiązek zakomunikowania Panu Profesorowi, jako formalnemu Kuratorowi Koła, że ta, wydawało mi się, bardzo pożyteczna inicjatywa młodzieżowa przestaje istnieć. Za dalsze kroki tego zespołu nie mogę brać wobec Pana Profesora i P.U.N.O. żadnej odpowiedzialności, bowiem formalnie przestałem się nim opiekować. Młodzież ta, wspólnie z [byłą] Redakcją „Życia Akademickiego”, zorganizowała się w klub, którego dalszym wyczynem będzie m.in. „Merkuriusz”, pismo społeczno-literackie, kontynuacja „Życia Akademickiego”.

Zespół jest jeszcze zielony, ale i dynamiczny. Szkoda, że po moim chwilowym odejściu, innym polonistom ([Mieczysławowi] Giergielewiczowi i P[anu] [Władysławowi] Guentherowi) nie udało się znaleźć języka porozumienia z tym zespołem. I ta oto dziedzina życia młodzieżowego wymyka się z rąk Uniwersytetu. Szkoda.

Łączę jak najserdeczniejsze pozdrowienia Panu Profesorowi, spodziewając się, że może Pan Profesor znajdzie jeszcze jakieś drogi, by koncepcję Koła Naukowego przy P.U.N.O. podtrzymać, chociaż równocześnie obawiam się, że zaszedł tam proces nieodwracalny.

Szczerze i serdecznie oddany

J. Bujnowski

18.1.55. — Drogi Dziekanie! Sądzę, że powinienem przesłać Panu list Bujnowskiego, który dziś dostałem (w liście 10.I, na pieczęcie pocztowej 17.I). Widzę, że zwrot w Kole Polonistów dokonywa się nie na torze naukowym, lecz na pisarskim. A właśnie od roku zgoła Związek Pisarzy bardzo wydatnie zajmował się młodymi w wieczorach i nagrodach. Serdeczne wyrazy St. St⁵.

Florian Śmieja (Kanada)

⁵ Dopisane odręcznie przez Stanisława Strońskiego.

O SZOPENIE, WILNIE I PRZYGODACH Z TOŻSAMOŚCIĄ ROZMOWA Z PROFESOREM ALEXEM TAMIREM

Karolina Famulska: Czy mógłby Pan opowiedzieć o swoich korzeniach, o swoim wileńskim dzieciństwie?

Alex Tamir: Bardzo mało pamiętam. Urodziłem się w Wilnie w 1931 r. Ojciec — dr Noach Wołkowyski, asymilator, był laryngologiem. W domu mówiliśmy tylko po polsku. Jidysz nie znaleźliśmy w ogóle. Ojciec był także docentem na uniwersytecie — jedynym żydowskim lekarzem w tym gronie. Chodziłem do szkoły żydowskiej. A jednak nauczano w niej tylko po polsku. To była szkoła Epsteina.

W czasie wojny był Pan cały czas w Wilnie?

Do likwidacji getta. W 1939 r. wyjechaliśmy do Rosji. Najpierw przebywaliśmy na Białorusi — w Mińsku, w Witebsku i w Połocku. W 1939 r. Rosjanie oddali Wilno Litwinom, których myśmy się bardzo bali, bo słynęli z antysemityzmu i z wrogości do Polaków. Kto tylko mógł, uciekał. Do 1941 r. przebywaliśmy w Rosji. Nie wiem z jakiego powodu Rosjanie postanowili w 1941 r. odebrać z powrotem Wilno Litwie. Wróciliśmy więc do domu i wtedy nagle weszli tam Niemcy. Zaczął się czas getta — dwa lata. W 1943 była „likwidacja” getta. Dla mnie to był koniec Wilna.

Czy udało się jakoś uciec?

Nie. Potem były obozy koncentracyjne.

Czym było wejście Niemców i ich postępowanie dla takiej jak Pańska zasymilowanej rodziny?

Trzeba zrozumieć, co znaczy słowo „zasymilowany”. Członkowie mojej rodziny czuli się Polakami, ale to nie oznaczało, że nie chcieli być Żydami. W asymilacji chodziło o to, żeby nie wyróżniać się w otoczeniu. A jednocześnie ojciec należał do Bundu. Chociaż było oczywiste, że w domu po żydowsku się nie mówi i syn musi dostać polskie wykształcenie. Jednak dużo to nam potem nie pomogło... [To jedyne odniesienie do wydarzeń z czasów Zagłady. Rozmówca wyraźnie unika tego tematu, szybko wraca do kwestii asymilacji — K.F.] Nawet dziadek ze strony ojca pochodzący z Łodzi był już zasymilowany i wykształcony. Wszyscy w moim rodzinnym otoczeniu mówili po polsku. Matka pochodziła z rodziny tradycyjnej.

Dlaczego się asymilowali?

Nie było łatwiej. Może nawet trudniej... Oni byli dumni z tego, że byli wykształconymi ludźmi. Ale nie chcieli przestać być Żydami. Mój ojciec musiał stoczyć batalię, żeby pracować na uniwersytecie.

Czy, kiedy skończyła się wojna, zastanawiał się Pan, co dalej?

Zostałem oswobodzony w kwietniu 1945 r. z obozu w południowych Niemczech. Nawet nie wiedziałem, czy matka żyje czy nie. Wiedziałem tylko, że ojca zabili dwa lata przed wyzwoleniem. Nie zastanawiałem się, co dalej. To było dla mnie oczywiste — taki silny impuls, żeby szukać rodziny. A jedyni krewni, jacy mi zostali, mieszkali w Palestynie. Więc tu przyjechałem. Dopiero po latach zacząłem myśleć, że może jednak warto by było starać się o polskie obywatelstwo. Nie-kiedy jeszcze to rozważam.

Jakie były pierwsze wrażenia po przyjeździe do nowego kraju?

Mieszkała tu duża rodzina. Dziadek zmarł dwa, może trzy miesiące przed wojną. Miał siedmiu synów i siedem córek. Kto miał czas przyjechać na pogrzeb przy okazji uciekł przed Hitlerem... Mój ojciec nie miał czasu. Od 1945 r. zacząłem zupełnie nowe życie tutaj. Było łatwo, miałem babcię, licznych kuzynów. Byłem jednym z wielu izraelskich Wołkowyskich. Bardzo chciałem uczyć się muzyki. Poszedłem do szkoły muzycznej. Życie zaczęło się układać.

Z muzyką miał Pan już kontakt wcześniej, prawda? Przejmujące „Stiller, Stiller” to dzieło jedena-stolatka!

Zacząłem się uczyć gry na pianinie w wieku pięciu lat.

Kontynuował Pan naukę w getcie?

W getcie próbowaliśmy mieć normalne życie. To był taki kulturowy ruch oporu. Działały — orkie-stra, chór, szkoła. Uczyliśmy się aż do likwidacji. Ja uczyłem się muzyki. Dlatego skomponowałem tę piosenkę, która stała się bardzo popularna. *Stiller, stiller* ma trzy zwrotki. Pierwszą napisał mój ojciec po polsku. Druga była po żydowsku — Karczybylski przetłumaczył polski tekst. Trzecia po hebrajsku w przekładzie Szlonskiego. To część historii.

Czy później Pan jeszcze komponował?

Napisałem jeszcze jeden temat z wariacjami. Jeszcze przed przyjazdem tutaj. Tu sobie to nawet zapisałem. Ale ja nie jestem kompozytorem, tylko pianistą. Choć przez tę jedną piosenkę należę do dzisiaj do Związku Kompozytorów.

Pana kariera przebiegała w imponujący sposób. Ściany Pańskiego domu zdobią afisze z całego świata. Czy może Pan trochę o tym opowiedzieć?

Co tu dużo mówić. Trzeba mieć oczywiście talent, motywację, chęć. Ale trzeba mieć też szczęście. A my mieliśmy kolosalne szczęście. Byliśmy na całym świecie.

A co Pan lubi grać?

Muzyka jest dobra albo niedobra. Nawet Beethovenowi zdarzały się kiepskie kompozycje. Ja lubię grać tę dobrą.

Kiedy nawiązał Pan na nowo kontakt z Polską, już jako Izraelczyk?

Wracam często do Polski. Mam tam wielu przyjaciół. Tutaj w Izraelu działałem w Towarzystwie Szopenowskim. Prawie co roku jeżdżę do Polski, zwłaszcza do Nowego Sącza, bo tam jest warsztat kameralistyczny Szopenowskiej. W 1967 r., przed wojną sześciodniową, kiedy między Izraelem a blokiem komunistycznym panowały cudowne stosunki mieliśmy [z Brachą Eden] tournée w PRL. Zetknęliśmy się z wieloma wspaniałymi ludźmi (niektórzy z nich zresztą wkrótce znaleźli się w Izraelu, na przykład ówczesny szef Konkursu Szopenowskiego, Bystrzycki z PAGART-u...). Pamiętam z tamtego pobytu jazdę taksówką w Warszawie. Była straszna pogoda — chmury, mgła. Kierowca zorientował się na podstawie mojego akcentu, że nie jestem miejscowy. Zapytał skąd jestem. Powiedziałem, że z Wilna, a on na to: „Piękna pogoda dzisiaj!”. „Jak to?” — zapytałem. „No, nie widać tego Pałacu Kultury...”. Graliśmy też w Krakowie i we Wrocławiu. Dostaliśmy za te recitale mnóstwo pieniędzy, których nijak nie można było wywieźć, a wydać też bardzo trudno. Potem od około 1985 r. znowu zacząłem przyjeżdżać regularnie.

A miał Pan okazję, by odwiedzić też Wilno?

Do Wilna nie chciałem jechać, bardzo się bałem. Duża część tamtej pamięci jest niezbyt sympatyczna. Likwidacja getta... Bałem się tej pamięci. Ostatecznie jednak pojechałem dwa razy, żeby zrobić program dla telewizji izraelskiej cztery lata temu. Chodziło o piosenkę *Stiller, stiller*, która stała się bardzo słynna w obozach i w ogóle wśród Żydów. Dlatego telewizja zabrała mnie do Wilna. Jednak pamięć zawodziła. Miałem wskazać nasz rodzinny dom, wskazałem, a potem okazało się, że zapamiętałem „5”, a to był numer „25”. Po polsku nie można było tam mówić. Po rosyjsku owszem — dla komunikacji. Ale gdy zapytać o cokolwiek po polsku — nikt nie odpowie. To już zupełnie inni ludzie. Nie ma tam Polski. Nawet Żydzi są inni. Tkwią z własnej woli w anty-semityzmie. Niczego nie czułem w czasie tej wizyty, żadnego wzruszenia... Z Polską mam kontakty, ale Wilno to nie Polska.

A jak to się stało, że Aleksander Wołkowyski został Aleksem Tamirem?

W 1959 czy 1960 r. — lecieliśmy z Izraela do Nowego Jorku na koncerty. Lot trwał 34 godziny. Oczywiście było mnóstwo międzylądowań. Na pokładzie był z nami Mosze Szaret. Chodził po samolocie, czuł się jak u siebie. Wypytywał pasażerów, kto jest kim. Bracha już wtedy nazywała

się Eden. Okazało się że premier znał jej ojca, adwokata Łuczyńskiego. Potem przyszła kolej na mnie. Szaret był wzburzony: „Ty jedziesz z nazwiskiem Wołkowyski reprezentować Izrael?! Jak jakiś futbolista amerykański. Z polskim «sportywnym» nazwiskiem”. Wtedy akurat wielu amerykańskich futbolistów miało polskie nazwiska (i polskie korzenie)... Gestykułował. Krzesło się pod nim rozpadło. Wszyscy patrzyli na mnie, co ja zrobiłem premierowi. Więc stwierdziłem, że się poddaję. I „przechrzcii” mnie w samolocie. Byłem pierwszym Tamirem w Izraelu. Drugim został Szmul Kacnelson.

Co znaczy to nazwisko?

Tamir to znaczy wzniosły, wysoki — w sensie duchowym. Trochę jak palma — *tamar*.

Czy poczuł się Pan kimś innym?

Tamirem!

Czym jest Polska dla Pana teraz?

Na pewno wciąż mam sentyment. Trudno obiektywnie powiedzieć, na czym to polega. Trzy czy cztery lata polskiego kształcenia wywarły na mnie duży wpływ. Kultura i dobre wychowanie kojarzą mi się z Polską. I z Rosją. To coś, czego brakuje w Izraelu czy w Ameryce. Polska to Polska. To jak odbudowali Stare Miasto w Warszawie. Gdzie znajdziesz naród, który za swój symbol wybierze sobie muzykanta — jak Polacy? Gershwin nigdy nie będzie dla Amerykanów tym, czym dla Polaków Szopen czy Paderewski. Amerykanie powiedzą po prostu: „bardzo ładna muzyka”. W Kanadzie znalazłem miejscowość o nazwie Wołkowysk, Wilno też. Zwracam uwagę na takie rzeczy. A poza tym — mazurki Szopena to jest esencja. Z takim programem (z referatem i z prezentacją) przyjechałem do Warszawy na kongres. Wykazałem się żydowską hucpą i przyjechałem z Jerozolimy do Warszawy, żeby opowiadać o esencji polskości. Zostało to zresztą bardzo dobrze przyjęte. Okazało się, że żaden mazurek Szopena nie jest czystym mazurkiem. Ktoś, kto się urodził w Polsce, będzie je zawsze dobrze grał. Jeżeli np. Chińczycy grali cudownie, to znaczy, że mieli pewnie polskiego pedagoga. Ten specyficzny polski rytm mają też niekiedy Rosjanie, bo to niedaleko... Czajkowski też niekiedy pisał mazurki. Chodzi o to, żeby grać inaczej niż jest napisane. Polonez to już nie to.

A jacy są wobec tego Żydzi w Izraelu? Czy też może Pan wskazać na jakieś wyraźne cechy tej zbiorowości, tak jak w przypadku Polaków?

Nie da się zbyt wiele powiedzieć. To wszystko jeszcze się kształtuje. Nie można mówić o narodzie w Izraelu. Każdy ma swoje korzenie. Są liczne towarzystwa, ziomkostwa. Szczególnie uderzające to jest w przypadku przybyszów z Rosji. Oni pielęgnują swoją rosyjskość. Są też w Izraelu znakomici wilnianie. Na przykład pianista Emanuel Krassowski — przy czym on ma bliskie związki z kulturą litewską. Nawet mówi po litewsku. Natomiast Moti Szmidt, znakomity skrzypek, profesor akademii — jest bliższy kulturze polskiej. Do dziś utrzymuje kontakty z Wilnem. Oni też mogliby dużo powiedzieć o swoich korzeniach.

(Jerozolima, sierpień 2005 r.)

Rozmawiała Karolina Famulska (Toruń)

KANADYJSKI BILANS

W roku 1972 utworzyłem pierwszą prywatną gazetę polonijną „Kurier Polsko-Kanadyjski”, który prowadziłem do 1985. Pismo ukazuje się do dziś, choć już w innych rękach i pod nazwą zmienioną na „Nowy Kurier”. W latach 70. współpracowałem z lokalnymi pismami z Toronto, m.in. z francuskojęzycznym „Courrier Sud”, hiszpańskojęzycznym „Correo Hispano-Americano”, który mnie zainspirował do nazwy „Kurier Polsko-Kanadyjski” oraz z wieloma innymi, których nazw nie pamiętam. Mniej więcej w tym samym roku, co „Kurier”, założyłem „Kolumnę Etniczną” w „Toronto Sun”, którą prowadziłem do roku 1983. Otrzymywałem od redakcji „Toronto Sun” krocie wielojęzycznej kanadyjskiej prasy i tłumaczyłem wybrane przeze mnie wyciągi z języków romańskich, słowiańskich, radziłem sobie z niemieckim i z innymi językami germańskimi. Nie zapomniałem powołania malarskiego — pióro i pędzel były dla mnie jednakowo ważne. Sztukę uważam jednak za dziedzinę samotników, zaś ten bilans pragnę poświęcić dziennikarstwu, czyli stosunkom społecznym.

Opuściłem Polskę w wieku chłopięcym i spędziłem młodość w Paryżu. Zrobiłem *licence* z biologii na Uniwersytecie w Genewie. Pracowałem w Instytucie Zootechnicznym pod Paryżem, lecz wkrótce zmiarkowałem, że nie mam temperamentu naukowca. Profesor mawiał: „Markiewicz, nie bądź filozofem, tylko licz nogi owadzie”. Ale to nie było dla mnie, rzuciłem biologię i zacząłem „dryfować po życiu jak żeglarz po morzu”. Dlaczego wybrałem Kanadę? Powód był bardzo głupi — pamiętałem *Kanadę pachnącą żywicą*. Kiedy tam przyjechałem, zastanawiałem się, czy aby Fiedler się nie pomylił. To nie może być Kanada. Przybyłem w gorącym sierpniu. Nie spodziewałem się takiego upału. Straszne ulice z drewnianymi słupami jak z Dzikiego Zachodu.

Jaką gazetą był „Kurier Polsko-Kanadyjski”? Działał na podobnej zasadzie, co „Kolumna Etniczna” w „Toronto Sun” — trochę tego, trochę tamtego. Dostawałem gazety polonijne z całego świata. Oprócz własnych tekstów i rysunków zamieszczałem artykuły z prasy polonijnej. Wycinałem różne informacje i ciekawostki, naklejałem i drukowałem. Własny materiał drukowałem off-setem. Kolumny były różnego formatu, ale udało mi się tak skomponować strony, żeby trzymały się tekstu, były ułożone tematycznie i wyglądały efektownie.

Byłem „samotnym strzelcem”. Redagowanie i walka o ogłoszenia znajdowały się wyłącznie w moich rękach. Major Antoni Gębski pomagał mi przez pewien czas w administracji. Jak wiele etnicznych pism o niewielkich środkach finansowych „Kurier” bazował głównie na przedrukach. Materiał przychodził z pism nieosiągalnych na lokalnym rynku, więc konflikt interesów nie wchodził w rachubę. Druk offsetem umożliwiał kopiowanie używanego materiału. Problem składania szpalt był głównie techniczny. Strona musiała być tematycznie jednolita i estetycznie do przyjęcia. Jak jednak połączyć na jednej stronie kolumny ukształtowane czasem różnorako? Tutaj dopomogło mi artystyczne doświadczenie kompozycji. Strona, która mogłaby się wydawać niemożliwa do skomponowania, tworzyła mozaikę — zapewne niezbyt tradycyjną dla gazety, lecz spójną estetycznie i tematycznie.

Początki „Kuriera”? Gdy pracowałem w Toronto jako pomocnik pielęgniarski w Szpitalu św. Józefa, jednym z pacjentów na moim piętrze był polski ksiądz. Kolega, Polak, który dyżurował ze mną, powiedział mi, że ten duchowny jest ważną osobistością w hierarchii kościelnej. Rozmawiałem z księdzem na różne tematy. Przyjemnie było rozweselić kogoś w szpitalu. Już wówczas nosiłem się z zamiarem założenia polskiej gazety. Zanim założyłem „Kurier”, doradzono mi, że bym się skomunikował z pewnym księdzem na Dovercourt. Poszedłem tam i napotkałem młodego polskiego duchownego — innego niż ten, którego szukałem. Gdy go poinformowałem, że mam zamiar wydawać polską gazetę, dosłownie światło ukazało się w jego oczach. Powiedział: „Czy wie Pan, że ma Pan piękną ideę?”. Widziałem go tylko raz i przelotnie, nie wiem nawet, jak się nazywa i gdzie obecnie przebywa. Jeśli przypadkowo przeczyta te słowa, niech wie, że nigdy o nim nie zapomniałem. To światło w jego oczach zawsze mi dodawało otuchy w ciężkich chwilach. Gdy „Kurier” był już na półkach sklepowych, doszli inni przyjaciele. Pierwszym z kolei był mece-

as Aleksandrowicz, którego znałem niestety tylko telefonicznie. Wyrażał się z wielkim uznaniem o „Kurierze”. Odniosłem wrażenie, że był to bardzo dystyngowany pan. Nie zdążyliśmy się spotkać, gdyż niedługo później Aleksandrowicz zmarł. Poznałem też p. Olbrychskiego — stryja aktora Daniela. Nasz ostatni kontakt listowy był dramatyczny. Olbrychski zawiadomił mnie o lekarskim werdykcie co do swego beznadziejnego stanu. Życzył mi, by „Kurier” rósł, gdy jego już nie będzie. Dr Włodzimierz Kozak — dyrektor nieistniejącego już Amerykańsko-Słowiańskiego Instytutu w Nowym Jorku wyrażał się o piśmie w superlatywach, co mnie właściwie dziwiło, bo „Kurier” był cieniutką gazetą z redakcją o jednoosobowym składzie. Przybyśza z Polski wysiłek mógł wzruszać, lecz nie oczekiwałem podobnej reakcji od kogoś przebywającego w USA. Dowiedziałem się też z miarodajnych źródeł, że ks. Tischner znał „Kuriera” i zwrócił uwagę między innymi na moje aforyzmy. Oczywiście, że poczułem się uhonorowany i wzruszony, bo wiedziałem o jego złym stanie zdrowia. Dalsze aforyzmy zamieszczałem z myślą o nim, z nadzieją, że znów do niego dotrą.

Różni ciekawi ludzie przewijali się przez redakcję, np. Edward Dragan. Pracował w Toronto jako kierowca ciężarówki, a do „Kuriera” pisał poezję:

Chodził on sobie wciąż po ulicach,
mówił do siebie niesamowicie
i modlił się po wszystkich kaplicach —
takim dla niego było życie.

Tak pisał Edward Dragan. Snobistyczna Polonia go zlekceważyła. Dlatego broniłem tych, którzy tworzyli z potrzeby serca. Bo tylko elitarne społeczeństwo może sobie pozwolić na elitarne pismo.

Gdy „Kurier” był jeszcze mój, wszyscy życzliwi ludzie, których nie wymieniam, ale pamiętam ich szczerozłote serca, dodawali mi moralnej otuchy i w dużej mierze to właśnie dzięki nim pismo trwało. Kiedy „Kurier” znalazł się w innych rękach, współpracowałem z nim dorywczo. Co było przyczyną mojej definitywnej rezygnacji z działalności w „Kurierze”? W listopadzie 2004 r. odbyła się w konsulacie uroczystość wręczenia Krzyża Kawalerskiego pani redaktor-wydawcy Jolancie Cabaj. Na tę ceremonię mnie nie zaproszono, a nawet mnie o niej nie powiadomiono. Podczas uroczystości nie powiedziano, kto był założycielem „Kuriera”. Wkrótce nastąpił kolejny zgrzyt, o czym pisałem w kilku gazetach polonijnych. W 1985 r. nowi właściciele nadali pismu nazwę „Nowy Kurier”. W tym tytule zamieszczony jest rok 1972. Nieświadomi czytelnicy wywnioskują, że „Nowy Kurier” powstał w 1972 r., z czyjej inicjatywy — nie wiadomo. Założyłem „Kurier Polsko-Kanadyjski” jako pierwszą polonijną gazetę prywatną, która po zmianie właściciela w połowie lat 80. zmieniła również swoją nazwę. Wtedy nie zareagowałem, bo nie zależało mi na tym, jaki tytuł będzie nosić gazeta dopóty, dopóki jej ciągłość zostanie zachowana, a ja pozostanę w stopce redakcyjnej jako założyciel. Czy mogłem przypuszczać, że ktoś po latach zechce usunąć z pamięci Wilka Markiewicza i owoce jego pracy? Ale czy zmianą nazwy można wyeliminować czyjąkolwiek przeszłość?

William Markiewicz (Kanada)

RECENZJE – OMÓWIENIA – POLEMIKI

Akcja Kontynentalna w Skandynawii

Eugeniusz S. Kruszewski, *Akcja Kontynentalna w Skandynawii 1940–1945*. Kopenhaga: Instytut Polsko-Skandynawski, 1993, s. 179 (brak recenzentów).

Profesor Eugeniusz S. Kruszewski, urodzony w 1929 r. w Zbąszyniu, w Wielkopolsce, początkowo życie zawodowe związał z Wybrzeżem. W Sopocie ukończył w 1962 r. Wyższą Szkołę Ekonomiczną uzyskując magisterium z nauk ekonomicznych; potem był wykładowcą w Gdańsku. W 1969 r. ze względów politycznych wyemigrował z Polski. Osiedlił na stałe w Kopenhadze, gdzie skupiwszy wokół siebie grupę Polaków, rozwinął szeroką działalność naukową kulturalną i polityczną. Był delegatem Rządu Polskiego na Wychodźstwie w Danii i współtwórcą Naczelnego Komitetu Wolnych Polaków w Danii.

W latach 1972–1974 odbył studia licencjackie w Instytucie Ekonomii Królewskiego Uniwersytetu w Kopenhadze, a w latach 1973–1975 studia doktoranckie na Wydziale Prawa i Nauk Politycznych Polskiego Uniwersytetu na Obczyźnie w Londynie. Na tymże Uniwersytecie habilitował się w 1980 r., a w 1985 r. został mianowany profesorem zwyczajnym historii stosunków międzynarodowych Europy Środkowej. Opublikował wiele prac, w tym m.in., takie jak: *Problemy osadnictwa Polaków w Danii 1893–1939* (1980), *Małe państwa w stosunkach międzynarodowych* (1982), *Duńska kandydatura do polskiego tronu 1673–1674* (1985), *Mówią świadkowie Ravensbrück* (2001) i *Polski Instytut w Lund (1939–1972)*. *Zarys historii i dorobek* (2001). Jest również współautorem takich pozycji, jak: *Maria Skłodowska-Curie and Niels Bohr* (1990), *Z dziejów Polski i Skandynawii / Fra Polens og Nordens Historie* (1995), *Katyn skoven og dens hemmeligheder* (1996), a także autorem licznych artykułów naukowych.

Profesor Eugeniusz S. Kruszewski jest założycielem i dyrektorem Instytutu Polsko-Skandynawskiego z siedzibą w Kopenhadze, który został powołany 3 X 1985 r. Instytut jest niezależną polską placówką naukowo-badawczą, zajmującą się historią stosunków Polski z krajami nordyckimi. Został on zarejestrowany w *World of learning* oraz ujęty w rejestrze UNESCO *World directory of social science institutions* (wyd. V). W 2001 r. w skład osobowy Instytutu wchodziło dwóch członków honorowych, 15 członków zwyczajnych, 10 członków korespondentów, siedmiu współpracowników i dwóch instytucjonalnych członków wspierających. Organem naukowym Instytutu jest od 1985/1986 r. „Rocznik Instytutu Polsko-Skandynawskiego”, którego XVI tom wyszedł w 2001 r. Głównym celem działalności Profesora Eugeniusza S. Kruszewskiego i Instytutu Polsko-Skandynawskiego jest wymiana doświadczeń i myśli naukowej, współpraca pomiędzy placówkami naukowymi w Polsce i za granicą oraz wymiana kulturalna i promocja kultury polskiej.

W pracy *Akcja Kontynentalna w Skandynawii 1940–1945* Eugeniusz S. Kruszewski przedstawia szczegółowy i wyrazisty obraz Akcji Kontynentalnej w Skandynawii, a głównie w Danii, wraz z jej różnorodnymi uwarunkowaniami. Praca oparta jest na szerokiej bazie źródłowej pierwszorzędного stopnia. Autor wykorzystał dokumenty źródłowe znajdujące się w Instytucie Polskim i Mu-

zeum im. gen. W. Sikorskiego w Londynie, dokumenty duńskiej Komisji Parlamentarnej oraz dokumenty będące w posiadaniu prywatnych osób. E. S. Kruszewski przeprowadził też wiele wywiadów. Nie wszystkie jednak osoby zaangażowane w ruch oporu chciały wypowiadać się na ten temat, co jest reminiscencją tamtych lat, gdy ruch oporu w ówczesnych eksponowanych kręgach społecznych nie cieszył się zbyt dużą sympatią. Autor nie miał także możliwości dotarcia do dokumentów Biura Centrali Akcji Kontynentalnej 1940–1945 w Londynie, znajdujących się w Instytucie Józefa Piłsudskiego w Ameryce. Jednakże, wobec mnogości spożytkowanych źródeł, niedoskonałości te nie umniejszają ogromnej wartości publikacji.

We *Wstępie* na uwagę zasługuje podanie definicji i form cywilnego ruchu oporu (sformułowanych przez Gene Sharpa i Adama Robertsa) oraz jego podobieństw do wojny (według Richarda B. Greggsa).

Sam opis Akcji Kontynentalnej w rozdziale pierwszym obejmuje trzy podrozdziały: 1. *Genezę*, 2. *Założenia i strukturę organizacyjną* oraz 3. *Współpracę z rządem brytyjskim*. Autor w analityczny sposób wychwycił i uwypuklił wszystkie elementy politycznej genezy Akcji Kontynentalnej, podniósł problemy jej założeń i struktury organizacyjnej, a także współpracy z rządem brytyjskim, krytycznie się do nich ustosunkowując. Umieścił w nich informacje streszczające się do poniższych stwierdzeń.

Projekt zorganizowania polskiego podziemia poza krajem został opracowany jesienią 1940 r. przez Jana Libracha, I sekretarza Ambasady RP w Paryżu (późniejszego kierownika Wydziału Akcji Kontynentalnej w Ministerstwie Spraw Wewnętrznych) w memoriale przedłożonym Rządowi jako „szóstej kolumnie”, przez co rozumiano „tajną walkę z wrogiem wszystkimi sposobami z wyłączeniem otwartej walki zbrojnej”. Był to szeroki zakres prac w dziedzinie informacji i dywersji politycznej, propagandowej, wywiadowczej i sabotażowej, ale nie będących sensu stricto żadną z nich. W latach 1942–1943 w pełni rozwinięta Akcja Kontynentalna obejmowała m.in. Danię i Szwecję pod kryptonimem „Felicja”.

Rozdział drugi: *Skandynawia w czasie II wojny światowej* składa się z trzech podrozdziałów, traktujących o: 1. *Położeniu geopolitycznym*, 2. *Politycznej sytuacji polskiego wychodźstwa* oraz 3. *Polskim życiu społeczno-organizacyjnym*. E. S. Kruszewski w uogólniony, politologiczny sposób podał charakterystykę instytucji i osób, będących obszarem, podmiotem, a zarazem kontekstem działania Akcji Kontynentalnej.

W latach poprzedzających II wojnę światową polityczna droga państw skandynawskich rozeszła się i każde z nich próbowało indywidualnie rozwiązywać problem swego bezpieczeństwa. Neutralność dla państw nordyckich stanowiła jedyną nadzieję na przeżycie wojny. Do walki z Sowietami — sojusznikiem Hitlera została wplataną Finlandia; Danię i Norwegię Niemcy zajęły bez trudu, a neutralna Szwecja pozostała nieobjęta działaniami wojennymi. Zróżnicowane państwa skandynawskie reprezentowały w systemie międzynarodowym siłę opartą wyłącznie na moralno-prawnych podstawach. Jednakże ich sytuacja neutralności nie była najgorsza dla wychodźstwa polskiego w tych krajach. Polacy w Skandynawii na ogół wykazywali orientację proaliantką. Nie tylko dzielili los miejscowych społeczeństw, ale też poddani zostali obserwacji władz miejscowych i okupacyjnych. Organizacje polskie nie napotykały w swej działalności poważniejszych trudności, choć sytuacja polityczna czy wojenna zmuszała wychodźców do zaniechania manifestacji polskości. Cała działalność polska nie byłaby możliwa, gdyby Akcja Kontynentalna nie przejęła tajnej opieki nad polskimi instytucjami i nauczycielstwem, jak to miało miejsce w Danii.

W rozdziale trzecim: *Kryptonim „Felicja”* autor omówił działalność organizacji w podrozdziałach: 1. *Cele i zadania*, 2. *Problemy organizacyjne*, 3. *„Felicja” w akcji*, 4. *Trudna jesień* oraz 5. *Walka trwa*. Naukowe podłoże faktów i ciągów wydarzeń E. S. Kruszewski pokrył tu publicystycznym stylem, łatwym w odbiorze, po części fabularnym. Stwierdził on, co następuje. Akcja Kontynentalna była czysto polskim przedsięwzięciem. Rząd postanowił wykorzystać siłę polskiego wychodźstwa do walki wyzwoleniczej. Przedsięwzięcie to mieściło się jednocześnie w planach brytyjskich. Kluczową pozycją „Felicji” stała się Dania. W ramach akcji zamierzano zbierać szczegółowe informacje o sytuacji politycznej, społecznej i gospodarczej państw skandynawskich ze szczególnym uwzględnieniem Danii i Norwegii i ze specjalnym zwróceniem uwagi na penetrację niemiecką we wszystkich jej formach, a także informacje dotyczące przeciwdziałania tym penetracjom, względnie samoobrony władz miejscowych i społeczeństwa. O zadaniach „Felicji” w Danii informowano stopniowo, sukcesywnie dorzucając tematy i zadania, gdyż rząd polski utrzymywał w tajemnicy pełne plany z nią związane. W pierwszym rzędzie chodziło o dobór ludzi. Po długich

próbach kierownikiem Akcji Kontynentalnej na terenie Skandynawii z siedzibą w Sztokholmie został Michał Bukowiński. Miał on do dyspozycji Bolesława Redigera — wicekonsula RP w Malmö, ten zaś miał do pomocy na miejscu Romanę Heinze, w Kopenhadze — Romanę Heltbergową i w Nakskov — Adama R. Sokólskiego. „Felicja” w Danii miała osiem placówek, a do wykonywania zadań przystąpiła pod koniec 1941 r. Działo w niej wtedy dwudziestu mężczyzn i siedem kobiet, a w rezerwie pozostawały setki osób. Trzonem organizacji były „trójki”, wokół których grupowali się dalsi wykonawcy poszczególnych zadań. Była to wyłącznie polska młodzież urodzona w Danii. Akcja rozwijała działalność na płaszczyźnie społecznej, w ramach Związku Polaków w Danii i w Szwecji. Działalność ta obejmowała: 1. organizowanie przerzutów kurierów i łączników na trasie Szwecja–Dania–Niemcy i w przeciwnym kierunku, 2. pomoc polskim jeńcom wojennym, uciekającym z obozów na terenie Niemiec, 3. pomoc Polakom dezertantom, zmuszonym do służby w Wehrmachcie lub organizacji TODT, 4. zdobywanie informacji o dyslokacjach wojsk, umocnieniach fortyfikacyjnych, obronie przeciwlotniczej, itp., 5. sporządzanie dokumentacji i opisów obiektów stanowiących niemiecką tajemnicę wojskową, 6. zdobywanie oryginałów dokumentów takich, jak: paszporty, przepustki, blankiety urzędowe wszelkiego rodzaju, 7. dystrybucja gazetek, ulotek i innych materiałów propagandowych, 8. obsługa radiostacji, 9. akcje propagandowe mające na celu przekonywanie społeczeństwa o pewnym zwycięstwie aliantów, jak również działania propagandowe wśród żołnierzy niemieckich, osłabiające ich morale. „Felicja” dokonała wiele poważnych akcji w tym zakresie. Jesienią 1943 roku ostrzeżeni R. Heltbergowa i A. R. Sokólski zbiegli do Szwecji, gdzie dowiedzieli się, że nie będą mogli współpracować z Akcją Kontynentalną. Do Szwecji uciekła też Barbara Chełmicka-Mogensen. Kierownictwo organizacji objął Stanisław Henschel. Wiosną 1944 r. nastąpiły dalsze aresztowania członków „Felicji”, w tym m.in. Genowefy Słabodziukówny; aresztowany został też wtedy S. Henschel. Kierownikiem tajnej organizacji polskiej został Lucjan Masłocha, który wraz z żoną Anną (Lone) Mogensen, zdradzony zginął w walce z Niemcami w styczniu 1945 r. w Kopenhadze.

Analizę poczynań „Felicji” autor oparł na jednostkowej ilustracji poszczególnych ośrodków czy ogniw, z uwagi na brak systematycznej dokumentacji, zrozumiałej ze względu na konspiracyjny charakter organizacji. Także relacje z wydarzeń, zwłaszcza w 1944 r., autor był zmuszony z tych samych powodów oprzeć na incydentalnych opisach.

Ukonkretnienie działalności „Felicji” zawarł E. S. Kruszewski w rozdziale czwartym: *Uzupełnienia*. Tworzą je podrozdziały: 1. *Polegli na Polu Chwały* (Życiorysy Lucjana i Anny Masłochów), 2. *Relacja Franciszka J. Malca z Kopenhagi (Rok 1984)* wraz z jego trzema wierszami, 3. *Relacja Michała Lisińskiego ze Sztokholmu (Rok 1985)*, 4. *Nota biograficzna Jana Librachy*, 5. *Nota biograficzna Bolesława Redigera*, 6. *Charakterystyki personalne E-ków w B*, 7. *Charakterystyka* (obejmuje poszczególne osoby stojące na czele „trójek”), 8. *Instrukcja* (przesłana przez Ministra Spraw Wewnętrznych Stanisława Mikołajczyka do „Adama” w Sztokholmie z 22 XII 1941), 9. *List Erika Larsena do Helgi*, 10. *Oznaczenia* (kody opracowane przez kierownictwo Akcji Kontynentalnej w Londynie 25 XI 1941, do wyłącznego użytku „Helgi” — R. Heltbergowej i „Clausa” — A. R. Sokólskiego), 11. *Miesięczny budżet komórki „Felicji” w Malmö*, 12. *Rozliczenie „Anzelma”*, 13. *Notatka* (sporządzona w Londynie dla kierownika Biura Akcji Kontynentalnej Ministerstwa Spraw Wewnętrznych Rządu RP E. J. Tomaszewskiego), 14. *Memorandum Bronisława Helczyńskiego* (8 X 1943).

W *Zakończeniu* E. S. Kruszewski podnosi, iż „Felicja” działając przez trzy lata nie została zdekonspirowana ani zdeorganizowana, za wyjątkiem kilku wpadek i nie poniosła większych strat w ludziach oraz w dobrach materialnych. „Felicja” — zdaniem autora — stanowiła jeszcze jeden szczegół tajnego frontu II wojny światowej i dalszy dowód wkładu legalnego rządu polskiego do zwycięstwa nad hitleryzmem.

Dołączone do tekstu pracy *Załączniki* tworzą oryginalne, publikowane po raz pierwszy niezwykle istotne dokumenty. Składają się na nie: 1. Memorandum spisane między S.O.E. a Polskim MSW w sprawie Tajnej Organizacji Polskiej w Danii, 2. Raport „Polacy w Danii pod okupacją niemiecką” z 3 X 1941 r., 3. Sprawozdanie oświatowe za 1942/1943 z 23 XI 1943 r., 4. Sprawozdanie Zarządu Głównego Związku Polaków w Danii z 16 I 1944 r., 5. Statut Związku Polaków w Szwecji, 6. Ulotka „Do Polaków organizacji TODT w Norwegii”.

Pracę kończą streszczenia w języku duńskim i angielskim, wykaz skrótów, bibliografia, wykaz nazw geograficznych i skorowidz nazwisk. W książce znajduje się kilka fotografii i map.

Szczegółowo przedstawiona zawartość publikacji przekonuje o szerokim potraktowaniu problematyki Akcji Kontynentalnej w Skandynawii, o której do tej pory istniały na ogół wzmianki, za wyjątkiem prac G. Nellemanna (nieprecyzyjnych zresztą) oraz prac W. S. Wojciechowskiego. Książka E. S. Kruszewskiego jest pionierska nie tylko w tym sensie, czy ze względu na wykorzystanie niepublikowanych dotąd źródeł, ale również dlatego, iż autor opisywane fakty i zjawiska umieścił w złożonym, bogatym kontekście. Podał tylko pewne fakty, które rzeczywiście miały miejsce, ustalił ich ważność, rzetelnie przy tym wyjaśniając ich przyczyny i skutki. Autor, jako Polak wyczuwający i reprezentujący polski punkt widzenia, w opisie przedmiotu badań dotknął sedna sprawy, zgodnie z prawdą, właściwie go interpretując.

Na uwagę zasługuje treść przypisów, gdyż zamieszczone tam informacje są bardzo istotne i w dużym stopniu uzupełniają treść właściwej książki.

E. S. Kruszewski zaprezentował w swej pracy nie tylko doskonale znawstwo wychodźstwa polskiego w Danii pod względem politycznym, ekonomicznym, społecznym i organizacyjnym, ale też gruntowną znajomość stosunków międzynarodowych oraz praktyki politycznej i dyplomacji. Uwagę zwraca politologiczny język i niepodległościowa terminologia.

Narracja w książce przyjęła różne formy — od generalizacji na wysokim poziomie ogólności jeżeli chodzi o genezę i problemy organizacyjne Akcji Kontynentalnej oraz położenie geopolityczne Skandynawii i sytuację tamtejszego wychodźstwa polskiego — do zwyczajnego, acz bardzo barwnego opowiadania w idiograficznej, właściwej części pracy o akcji „Felicja”, ujętej w literackiej wręcz postaci. Narracja ta odpowiada w pełni wymogom intersubiektywnej komunikowalności.

Wszystko to czyni pracę E. S. Kruszewskiego bardzo ciekawą, łatwą i przyjemną w lekturze. Budzi ona przy tym wiele refleksji nad egzystencją polskiego wychodźstwa w Skandynawii, do którego i sam autor się zalicza, a także zadumy nad dążeniami wolnościowymi i niepodległościowymi poszczególnych osób, grup, instytucji i urzędów. Krzepi serca i wzbudza dumę z przejawów patriotyzmu wychodźstwa polskiego, czym godnie spełnia swój nadrzędny cel. Książkę E. S. Kruszewskiego polecić trzeba zwłaszcza młodszemu pokoleniu, w mentalności którego bardzo nieokreślone pozostaje pojęcie wolności i niepodległości, ideałów którym poświęcało życie tysiące Polaków.

Elżbieta Later Chodyłowa (Poznań)

Lista nieobecności

Anna Ćwiakowska, *Nieobecni*, Łódź: Oficyna Bibliofilów, 2004, 219 s.

Michał Milberger, Amihud Gur, Edmund Neustein, Zev Vilnay, Chone Shmeruk, Andrzej Szczypiński, Symcha Holzberg, Kazimierz Brandys, Aleksander Bernfes, Irena Gaber, Kalman Segal, Devi Tuszyński, Miriam Szir, Cwi Ehrman, R. Sobol-Masłowska, Dawid Denczarski, Michał Gierszgał, Ida Kamińska, Josef Goldkorn, Krystyna Bernard-Sztatler, Samuel L. Shneiderman, Jan Kott, Leopold Held, Ożjasz Hofstatter, Łucja Gliksman, Arie Ben-Tov, Czesław Slezak, Artur Eisenbach, Fanny Solomian-Łoc, bracia Turkow. Anna Ćwiakowska w swojej najnowszej książce odczytuje taką właśnie niealfabetyczną listę obecności, a może raczej nieobecności, czy też jedno i drugie zarazem. Są wśród tych „nieobecnych” artyści, pisarze, dziennikarze, naukowcy różnych dziedzin, działacze społeczni, ludzie wybitni, a czasami po prostu interesujący, choć nie zawsze sławni.

Autorka, jednocześnie Polka, Żydówka i Izraelka, została wplątana w niestety typowe dla jej pokolenia okrucieństwa historii. W bardzo wczesnej młodości nie ominął jej hitlerowski obóz koncentracyjny, utrata większości najbliższych. Po wojnie zaczęła od nowa układać swoje życie w swoim kraju. Pracowała w katowickim oddziale Polskiego Radia. Była żoną Polaka, potem wdową po nim. W obłędnym roku 1968 polowanie na czarownice objęło jednak również ją. W dojrzałym wieku znalazła nową ojczyznę — Izrael. Kontynuowała pracę dziennikarską. Miejsce

radia zajęła jednak gazeta. Przez wiele lat Ćwiakowska pracowała w „Nowinach Kurierze”, w izraelskim dzienniku w języku polskim.

Trzydzieści szkiców biograficznych, zawartych w tomie *Nieobecni* sama autorka określa jako swoją książkę wspomnień dziennikarskich. Są to szkice różnej długości. Nie realizują też jakiegoś wspólnego schematu układu treści. Na pewno nie są to po prostu życiorysy. Czasami autorka przedstawia swojego bohatera w jednej — jej zdaniem istotnej dla całościowego portretu — sytuacji. Nasyca przy tym jej opis elementami charakterystyki, często refleksjami w bardzo osobistym tonie. Taki szkic poświęca Ćwiakowska Dawidce — Dawidowi Denczarskiemu, malarzowi-prymitywiście, który czekał na odwiedzin Baszewisa Singera. Czekający Dawidka nakreślony przez autorkę, przede wszystkim obraz jego emocji, mógłby zostać odczytany niemalże jak metafora ludzkiego losu, jako niedoczekania. A oprócz tego króciutki tekst zawiera impresje na temat twórczości Denczarskiego.

Zdarza się natomiast, że rozbudowany szkic zawiera szczegółowy wykaz prac, publikacji, ról czy wystaw prezentowanej postaci. Wspomnienie zatytułowane *Był wszędzie, gdzie działo się coś ważnego*, poświęcone Samuelowi L. Shneidermanowi zawiera dość dokładny życiorys zawodowy tego dziennikarza, tłumacza i pisarza, uporządkowany w ramach kilku kategorii. Ale stanowi to zaledwie wstęp do właściwych rozważań. Podobnie jest w szkicach o Michale Milbergerze, Zevie Vilnay, Kalmanie Segalu, Idzie Kamińskiej czy o Ozjaszu Hofstaetterze. Celowo użyłam słowa „rozważania”, bo wspomnienia Ćwiakowskiej nie sprowadzają się do przywoływania historii i wzruszających albo zabawnych epizodów z życia i działalności portretowanych postaci. W znacznej mierze są to właśnie rozważania, a biografie — przeważnie żydowskie, ale nie tylko, stanowią dla nich bogaty materiał.

Wydaje się, że zawartość każdego ze szkiców stanowi w jakimś sensie pochodną wewnętrzną dynamiki i charakteru relacji między dziennikarką a obiektem jej zainteresowania. Bohaterów wszystkich portretów łączy to, że autorka zetknęła się z nimi w swojej pracy (czasami — jak na przykład z Andrzejem Szczypiorskim czy Kalmanem Segalem — jeszcze w Polsce). A owe zetknięcia zaowocowały przyjaźniami lub przynajmniej inspirującymi znajomościami. Przybliżając kolejne postacie, Ćwiakowska wykorzystuje obfitość zgromadzonego przed laty, niezbędnego do przeprowadzanych wówczas wywiadów i pisanych artykułów, materiału źródłowego. Przywołuje opinie i wspomnienia innych osób o swoich „nieobecnych”, dotyczące ich artykuły czy recenzje. Przede wszystkim jednak umiejętnie wplata fragmenty własnych wywiadów z nimi czy innych tekstów na ich temat. Zyskuje przez to wielowymiarową perspektywę czasową, a w konsekwencji pogłębia portrety. Można też poznać dzięki temu autointerpretacje wielu aspektów życia i działalności samych postaci.

Jej szkice to znacznie więcej niż teksty dziennikarskie. Nie stroni od płoteczek i anegdot, ale jednocześnie wiele jest w jej książce poważnych refleksji o sztuce, o zawiłościach historii polskiej i żydowskiej, o sensie trudnych doświadczeń, czyli o tym wszystkim, czym żyli „nieobecni”.

Anna Ćwiakowska wprowadza w sekrety i niezwykłą atmosferę paryskiego atelier rzeźbiarza izraelskich prezydentów — Michała Milbergera. Z jej książki można się dowiedzieć, dlaczego tak wiele obrazów Ozjasza Hofstattera jest czarno-białych. Wspólnie z Devim Tuszyńskim (mimo, że już „nieobecny”) analizuje szczególną przyległość artystycznej formy miniatury do charakteru żydowskiego. Pisząc o Kazimierzu Brandysie mądrze i z taktem podejmuje kwestię jego złożonej tożsamości.

Każdy ze szkiców przynosi wiele informacji niejako pobocznych. Wiele tekstów ma też „bohaterów drugoplanowych”. Wspominając znakomitego dziennikarza i pisarza jidysz — Samuela Shneidermana, wiele uwagi poświęca autorka jego związkom z Tuwimem i z Rudnickim. Tak wiele, że właściwie można uznać ten szkic także za tekst o nich.

Bardzo szeroki zakres działalności i zainteresowań wspominanych w książce postaci sprawia, że jakby przy okazji powstaje dość szeroka problemowa panorama obu ojczyzn Anny Ćwiakowskiej. Często towarzyszy jej także refleksyjne spojrzenie sięgające poza sprawy polskie czy izraelskie.

Większość wspominanych osób związana była z co najmniej dwiema kulturami. W rozmowach i w powstałych na ich podstawie wspomnieniach znalazły wyraz nieuniknione w takich właśnie sytuacjach egzystencjalnych problemy i dylematy. Sytuacje te były przecież warunkowane nie tylko przez osobiste wybory. W przypadku osób pochodzących z Polski ich nieodłącznym kontekstem była trudna polsko-żydowska historia. W Annie Ćwiakowskiej „nieobecni” znaleźli niewątpliwie w sposób naturalny kompetentnego słuchacza, partnera do rozmowy i depozytariusza sensu owych dylematów.

Z jednej strony jej książkę można uznać za swoiste podsumowanie długoletniej pracy dziennikarskiej. Można by powiedzieć, że autorka wybiera fragmenty swoich artykułów i wywiadów prasowych, z którymi czytelnik polski poza Izraelem nie miał najprawdopodobniej szansy się

zetknąć i komponuje na ich podstawie książkę wspomnieniową, wykorzystując swój warsztat dziennikarski. Takie stwierdzenie nie wyczerpuje jednak istoty omawianego tomu. Anna Ćwiakowska nie zajmuje się „recyclingiem” starych roczników „Nowin Kuriera”. Każdy z trzydziestu szkiców składających się na *Nieobecnych* zarazem ocala przed niebytem coś bardzo ważnego, coś z życia ludzi, którzy odeszli już na zawsze, a czego wartość wykracza poza suchą faktografię czy też faktografię okraszoną sentymentalnymi i standartowymi westchnieniami nad nieodżałowanymi błogosławionej albo świętej pamięci zmarłymi. Autorce udaje się uchwycić pasję życia portretowanych w kolejnych szkicach postaci, ich dynamizm intelektualny i emocjonalny — i to, jak się wydaje, było jej główną intencją. Gdy uwzględnia się taką właśnie motywację, szczególnie cenne wydają się teksty poświęcone osobom, o których prawdopodobnie nikt już w przyszłości nie będzie pisać, a już prawie na pewno nie w polskim kręgu językowym. A może? Może właśnie dzięki książce Ćwiakowskiej — która sama w sobie chroni już „nieobecnych” przed całkowitym zapomnieniem, jakiś historyk lub historyk sztuki jednak zainteresuje się którąś z postaci i może ktoś napisze jeszcze choćby o wspomnianym Dawidce, wskrzeszającym świat wschodnioeuropejskiego sztetu czy o subtelnej Irenie Gaber, malarce i poetce, piszącej do szuflady — po polsku.

Sama autorka, nie korzysta z potencjalnych przywilejów literackiego gawędziarza. Nie ekspozuje własnej podmiotowości — ani nie podkreśla swojej roli w opisywanych relacjach, nie stara się imponować „znajomościami”, ani nie sili się na błyskotliwość stylu, jeżeli chodzi o warstwę językową. Nawiasem mówiąc, można by nawet zgłosić pretensję, chyba raczej do redaktora tomu, że nie usunął pewnych zbędnych z perspektywy całości i sprawiających wrażenie natrętnych powtórzeń, przede wszystkim nieodłącznego wyjaśnienia, że „Nowiny Kurier” to izraelska gazeta w języku polskim przy każdym — ze zrozumiałych powodów częstym — wspomnieniu tego tytułu. Wracając zaś do sprawy podmiotowości autorki — prawie na marginesie przemyka postać skromnej dziennikarki, śpieszącej na kolejne wywiady w różnych często mało komfortowych warunkach i zmagającej się z nowym „językiem ojczystym”, w wykonywanej pracy szczególnie potrzebnym. I ten marginesowy autoportret uzupełnia wymowę całości.

Nieobecni oprócz tego że stanowią naprawdę bogate źródło informacji przede wszystkim dla badaczy różnych dziedzin życia emigracji, czy też problematyki żydowskiej, mogą stać się również źródłem zwyczajnej, ludzkiej życiowej inspiracji.

Karolina Famulska (Toruń)

Książka potrzebna

Polacy w Iranie 1942–1945. Tom I: Antologia, oprac. A. K. Kunert, red. A. K. Kunert, R. E. Stolarski. Warszawa: Rada Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa i Oficyna Wydawnicza „Adiutor”, 2002, 560 s.

Polacy w Iranie 1942–1945. Tom I: Antologia opracowana przez Andrzeja K. Kunerta należy do tego typu książek, które z pewnością zajmują znaczącą pozycję wśród innych prac poświęconych historii uchodźstwa polskiego. Wykorzystanie wielu, trudnodostępnych materiałów, udostępnienie ich *in extenso* z zachowaniem układu chronologicznego (książka została podzielona na kilka części, z których najważniejszymi są cztery, w których przedstawiono wydarzenia lat 1942–1945) z jednej strony pozwala czytelnikowi na dogłębne poznanie okoliczności, w jakich Polacy opuszczający ZSSR na mocy układu Majski–Sikorski trafiali do Iranu, w którym wielu z nich przyszło spędzić kilka kolejnych lat, z drugiej zaś umożliwia poznanie warunków, w jakich przyszło im tam bytować.

Bogaty materiał zdjęciowy, szereg mappek, szkiców sytuacyjnych, wycinków z prasy — nie tylko polskiej, lecz także światowej — składa się na niezwykle interesujący obraz tej części polskiej diaspory. Co ciekawe, redaktorzy *Antologii* (obok Kunerta wymienione zostało nazwisko Rafała E. Stolarskiego) zadbali o to, aby wśród tekstów, jakie się na nią złożyły, znalazły się nie tylko takie, które obrazują czy opisują wydarzenia istotne z punktu widzenia polityki czy wojskowości — szerzej: sprawy polskiej, lecz także te dotyczące życia kulturalno-literackiego czy zjawisk

o charakterze społecznym. Stąd w książce szereg informacji na temat różnorodnych organizacji, stowarzyszeń i ruchów (np. harcerstwa, Towarzystwa Studiów Irańskich, Koła Prawników, Rady Obywatelskiej), a także zjawisk społeczno-obyczajowych (obchodów świąt, rocznic, wizyt ważnych osobistości ówczesnego świata itp.).

Skali zjawisk ujętych w *Antologii* nie sposób opisać w pełni. Wskazując na jej rozpiętość tematyczną wystarczy wspomnieć, że — obok wymienionych powyżej — pojawiają się tam informacje m.in. o stanie szkolnictwa (s. 238, 247), konkursach i wystawach malarskich (s. 247, 328), zebraniach uchodźców (s. 247), zbiórkach pieniędzy na paczki dla polskich jeńców przebywających w obozach niemieckich (s. 258), nabożeństwach (s. 263), szczepieniach ochronnych (s. 264), zgonach (s. 283) itp. Redaktorzy posunęli się do tego, że zdecydowali się na opublikowanie druków tak ulotnych jak rozkłady jazdy autobusów (s. 229) czy dyżury lekarskie (s. 286). A obok tego przedrukowali szereg tekstów publicystycznych i literackich, które w widoczny sposób wzbogacają książkę.

Przebogaty, bardzo interesujący tom. A jednak — niestety — można mu co nieco zarzucić. Po pierwsze, w książce brak jest indeksu nazwisk. Przy tak dużej pracy, w której wymienionych i przywołanych zostało tak wiele postaci uchybienie to jest dość poważnym błędem. Po drugie, brak odredakcyjnego komentarza powoduje, że pewne partie pracy nie są do końca czytelne. Część *Zamiast przedmowy* z powodzeniem można by zastąpić normalną przedmową lub notą wydawniczą, w której podane by były informacje, na temat dostępności poszczególnych źródeł, powodów, dla których *Antologia* powstała, jej celów i zasad dobierania i porządkowania materiału. Nie używając odpowiedzi na te pytania, czytelnik musi sam ich poszukiwać w dalszych częściach pracy, co nie oznacza, że udaje mu się odnaleźć wszystkie. Po trzecie, zastrzeżenia budzi *Aneks bibliograficzny*, który, jak informują daty podawane przy jego poszczególnych częściach, powstał w latach 1945–1949, i w całości złożony jest z irańskich polonistów. Taki sposób jego opracowania sprawił, że nie sposób dociec, na ile jest on kompletny, a z drugiej strony nie daje żadnego poglądu na temat zainteresowania tematyką polsko-irańską i przedstawionym w *Antologii* okresem wśród historyków i innych badaczy polskich i irańskich. Co ciekawe, w książce przywołanych zostało wiele prac, które odnoszą się — choćby pośrednio — do interesującej nas tu tematyki, jednak zbiorczego ich zestawienia znaleźć w niej nie sposób. To najpoważniejsze zastrzeżenia, jakie nasuwają się podczas lektury książki.

Z drobniejszych na uwagę zasługuje strona edytorska przywoływanych tekstów. Jak zaznaczono na wstępie „Wszystkie reprodukcje oryginalnych tekstów drukujemy w ramach na jasnoszarym tle, natomiast teksty przepisane przez nas tylko otaczamy ramkami” (s. 4). Informując czytelnika o przyjęciu takiej metody redaktorzy zdają się sami o niej zapominać, dublując po wielokroć tę informację (w formie: „bez polskich czcionek”) przy tekstach drukowanych na jasnoszarym tle. Zupełnie niezrozumiała jest strategia rozwijania i uzupełniania skrótów i form niepełnych (dla przykładu na stronie 30 rozwinięcia doczekał się skrót ZSSR, a nie uzupełniono imion — choć w innych miejscach zostało to uczynione — przy nazwiskach Smirnowa i Masłowa). Podobnie rzecz się przedstawia z przypisami, gdzie szereg informacji objaśnianych jest po wielokroć (zob. s. 27, 40, 61, 71, 78), a inne objaśnień nie uzyskują (wydaje się, że wykaz skrótów umieszczony na początku książki rozwiązałby te problemy w stopniu znacznie bardziej zadowalającym). Podobnie niejednoznaczne są niektóre wytluszczenia (s. 151, 321, 323) czy niejednolite odsyłacze (s. 25, 70, 110, 131). Zupełnie zaś niedopuszczalne jest umieszczanie w różnych częściach książki tych samych zdjęć z różnymi opisami jako ilustracjami różnych zjawisk (s. 16, 23, 296, 431).

Abstrahując od tych uchybień wypada jeszcze raz podkreślić, że *Polacy w Iranie 1942–1945. Tom I: Antologia*, stanowią pozycję niezwykle ważną i cenną, która winna się znaleźć w zbiorach tych wszystkich, którzy interesują się historią drugiej emigracji niepodległościowej w jej wymiarze politycznym, wojskowym, kulturalnym i społecznym. Jak wynika z informacji zawartych w książce, w przygotowaniu są kolejne trzy tomy, w których znajdą się spisy osób ewakuowanych z Iranu i tych, których irańska ziemia przyjęła na wieczny spoczynek. Miejmy nadzieję, że poziomem będą one co najmniej równe *Antologii*.

Rafał Moczgodan (Toruń)

Marynistyka i biografie

Andrzej Chciuk, *Rejs do Smithton. Stary ocean*. Paryż: Instytut Literacki, 1960, 206, [1] s.; Bogumiła Żongołłowicz, *Andrzej Chciuk. Pisarz z antypodów*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 221, [2] s., il. (brak recenzentów); Liliana Rydzyńska, *Profesjonalna i moralna odpowiedzialność biografą*, *Archiwum Emigracji. Studia, szkice, dokumenty*, 2003 z. 5/6 s. 395–399.

La mer ce mauvais sujet

(Georges Guy, *Mercure de France*, Paris 1933)

I. *Rejs do Smithton* Andrzeja Chciuka ukazał się nakładem „Kultury” w roku 1960, przeszło 46 lat temu. Na temat tej noweli nic dotąd nie pisałem, ani pisać nie zamierzałem. Niestety w zeszytcie 5/6 „Archiwum Emigracji” w recenzji pod tytułem *Profesjonalna i moralna odpowiedzialność biografą*, na s. 397, zostałem wymieniony w roli profana. To co tu piszę, nie jest skierowane do miłej pani Liliany Rydzyńskiej, ale do czytelników „Archiwum” jako po prostu wyjaśnienie cytowanych moich słów.

Cytowane słowa nie były nigdy ogłoszone drukiem, ani też nie zamierzałem ich publikować. Zostały one wzięte z prywatnego listu, który pisałem do śp. kapitana żeglugi małej Bogdana Kołodzieja. List był pisany do przyjaciela i kolegi, a nie do druku. Udostępniając dr Bogumile Żongołłowicz swoje zbiory nie miałem zamiaru wtrącać się do jej wyboru materiałów.

Geneza tego komentarza sięga roku 1960 gdy kapitan Kołodziej zatelefonował do mnie z Tasmanii, prosząc o komentarz, gdyż przeczytał *Rejs*, który go zirytował. Preczytałem nowelę. Pierwsze wrażenie przyniosło pewnego rodzaju podziw nad swadą pisarską autora tego utworu. Wydawało się, że jest w nim coś rzeczywiście conradowskiego. Miała zupełną rację Maria Danilewiczowa, oceniając literacką wartość noweli jako „conradowską”¹. Przy zapoznawaniu się z innymi utworami Chciuka nigdy takiego uczucia nie doznawałem.

Jednak już przy początkowym czytaniu uderzyło mnie kilka szczegółów i *Postowie*. Gdyby nowela miała tytuł „Rejs do Ikston” na wyspie „Fantazjola”, a autor podał otwarcie, że jest to fikcja miałbym dla niego dużo większe uznanie. Pisać przekonująco z fantazji nie jest łatwo. Lektura *Rejsu* jako noweli była prawdziwie zaciekawiająca i porywająca.

Natomiast z *Postowia* dowiedzieliśmy się, że Chciuk pływał na statku „Leederry” jako kucharz. Wśród bohaterów noweli znajduje się również „Andy: Kucharz, grubas, emigrant...”. Była w tym sugestia, że autor doskonale znał się na sprawach, o których pisał. W rezultacie, nawet Maria Danilewiczowa doszła do wniosku, że autor był świetnym znawcą Tasmanii i wysp okolicznych „z powszednich i codziennych doświadczeń pracy na statkach lub w porcie, z kuchni okrętowej albo z nadbrzeżnych magazynów”. A dalej, że dbał „z widoczną troską o wierność tła i prawdopodobieństwo szczegółów”. Tak, istotnie, te dwa ostatnie zagadnienia są podstawą do sukcesu w literaturze marynistycznej. Nie należy ich lekceważyć, zbywać jako śmieszne „szczegółiki”. Żongołłowicz w dociekliwych poszukiwaniach znalazła, że Chciuk był istotnie kucharzem na „Leederry” przez dziesięć dni, w tym na morzu najwyżej cztery. Na świadectwie zejścia ze statku, jakie widziałem, kapitan wypisał mu *Efficiency not proven*. Ponieważ, jak mi mówiono, Chciuk był dobrym kucharzem, więc można wnioskować, że na morzu chorował, skoro nie mógł wykazać się zawodową wydajnością. Osobiście nie chciałbym dostać tego rodzaju świadectwa, schodząc ze statku.

Przypadkowo Bogdan Kołodziej otrzymał, w grudniu 1957 r., propozycję dowodzenia keczem „Leederry” (125 ton), w zastępstwie kapitana, który miał wziąć urlop. Po przyjęciu oferty Kołodziej telefonował do mnie z Launceston, proponując bym odbył z nim kilka rejsów jako sternik. Pierwsze z nich opisałem w reportażu *Na chłodnym Południu* w londyńskich „Wiadomościach”².

* * *

¹ M. Danilewicz Zielińska, *Szkice o literaturze emigracyjnej półwiecza 1939–1989*. [Wyd. II rozszerz.]. Wrocław 1999 s. 279.

² L. Paszkowski, *Na chłodnym Południu: notatki z żeglugi*, *Wiadomości* 1958 nr 51/52 s. 26.

W roku 1964 Wydawnictwo Morskie w Gdyni opublikowało w 4250 egzemplarzach książkę Bronisława Miazgowskiego pod tytułem *Morze w literaturze polskiej*. Monografia liczy stron 288. Pozwolę sobie przytoczyć na wstępie chociaż kilka zdań z rozdziału IV „*Sargassowe Morze*” *marynistyki*.

Co byśmy powiedzieli o pisarzu „lądowym”, który by orkę nazywał odwracaniem ziemi, orczyk mylił z dyszlem, komin fabryczny lokował na dachu słomą krytej chałupy, płodozmian mylił z bronowaniem, wóz drabiniasty nazywał dylizansem, a traktor nie odróżniał od limuzyny? W książkach, których autorzy upodobali sobie szczególnie temat morski bez jego gruntownej znajomości, spotykamy bardziej zadziwiające — nazwijmy to delikatnie — nieporozumienia³. [Dalsze bardziej dosadne słowa opuszczam — L.P.]

Nie znaczy to, że książka o treści morskiej musi być naszpikowana fachową wiedzą i terminologią. Ale tam, gdzie autor rzuca jakiś szczegół, używa jakiejś nazwy czy opisuje wykonywaną czynność, nie może to zabrzmieć jak zgrzyt, dysonans, nie może być absurdem. Można nieraz przemknąć się nad tymi realiami, poprzestać na ogólnikach, ale potrzebnej, koniecznej wiedzy nie można pokryć ignorancją. Jak w każdej rzetelnej pracy, obowiązuje i tu rzetelność. Talent pisarski — to tylko połowa udanego dzieła. Druga połowa — to wiedza⁴.

Miazgowski nie zawahał się zwrócić uwagę autorom *Troi północy*, że na statkach Słowian z XI w. nie mogły „konie kwiczeć pod pokładem”⁵. Statki Wikingów i Słowian w tych czasach pokładów nie miały, chociaż gdy przewożono konie kładziono na dno podłogi, wznoszące się parę centymetrów od poszycia dna. Autorami *Troi północy* byli Zofia Kossak i Zygmunt Szatkowski. Przyznam, że nie lubię książek pod dwoma nazwiskami i rola drugiego pisarza w tym dziele jest dla mnie dotąd nieodgadniona. *Troja północy* leży w mojej bibliotece na honorowej półce, gdyż kiedyś studiowałem z zapalem historię Słowian Zachodnich i przesełto pięć lat niewolniczej katorgi wypadło mi przeżyć na ziemiach wytępionego narodu Obodryczyków. Ta księga miejscami zaczepia o ich losy.

Na głowę Miazgowskiego posypały się gromy i krzyki oburzenia. Jak można poprawiać uznanego pisarza!? W dodatku autorzy nie przyznawali się do błędu. W moim przekonaniu autor *Morza w literaturze polskiej* miał rację, nie uznając żadnego „tabu”, gdy napisano nieprawdę.

Przez setki lat kultura polska była wyłącznie śródłądowa i dotychczas słownictwo morskie nie weszło do świadomości Polaków. Jako motto do rozdziału IV, Miazgowski dał znane powiedzenie Sebastiana Klonowica: „Może nie wiedzieć Polak co morze, gdy pilnie orze”. Słusznie też zauważył, że „W Polsce [...] książka o treści morskiej nie może się jeszcze ukazać bez fachowego słowniczka i dodatkowych objaśnień. W Anglii, Norwegii — jest to zbędne”⁶.

Brak znajomości słownictwa morskiego wykazywał nawet tak wielki znawca polszczyzny jak redaktor Mieczysław Grydzewski. „Adiustując” moje artykuły poprawił raz „rzucanie” kotwicy na „zarzucanie”, a innym razem „maszyny” na O.R.P. „Burza” poprawił na „motory”. Posypały się wyzwiska, znawców morza i okrętów, na głowę autora. W przeciwieństwie do Zofii Kossak i Zygmunta Szatkowskiego, Grydzewski uznał swoje błędy, przeprosił i wydrukował sprostowania.

Prawdopodobnie również Jerzy Giedroyc nie był lepszym znawcą słownictwa morskiego niż Grydzewski, gdyż jako redaktor i wydawca *Rejsu do Smithton* nie zwrócił uwagi na tę stronę ciekawej noweli, a to leżało w jego zakresie.

* * *

Wertując *Rejs do Smithton*, kartka po kartce, zwracałem uwagę, co mogło zirytować kapitana Kołodzieja. Na s. 16 mamy opis A.K. „Diana”: „Ketch [*sic!*] o 250 tonach wyporności. Dwumasztowiec, ma dwie śruby, dynamo i pomocniczy motorek Diesla...”. Czytelnik jest pod wrażeniem, że wzorem A.K. „Diany” był „Leederry”. W takim razie do czego podłączone są dwie śruby? Do

³ B. Miazgowski, *Morze w literaturze polskiej*. Gdynia 1964 s. 119.

⁴ Tamże, s. 121.

⁵ Tamże, s. 146.

⁶ Tamże, s. 122.

dynamą czy do motorku? Autor, który był na keczu „Leederry” powinien był napisać, że statek miał dwie śruby i dwa motory Diesla. Kecz jest zawsze dwumasztowy, więc nie ma potrzeby aby powtarzać to samo znaczenie dwukrotnie. Niżej jeszcze jedno dziwne powiedzenie: „Bass Strait zawsze jest burzliwa, gdyż ściera się tu kilka prądów i wiatrów”. Prądy łączą się, albo schodzą, a wiatry dmą lub wieją, ale nie ścierają się. Na statki ładuje się „drewno”, a nie „drzewo”.

Pierwszy zgrzyt: dalej czytamy czytamy:

Gdy z morza nadpływa się do Tasmanii, widok jest wprost urzekający. Tyle różnej w odcieniach i nasyceniu zieleni nie spotyka się nigdzie indziej. Zieleń rozkłada się powoli na różne słoje, włókna, wzory, plamy, smugi, kreski, pasma i refleksy. Jest intensywna, żywa, szalona, obłądna, pełna miąższu i soku [...] Cienka kresa piaszczystych plaż pławi się w zieleni: jarmark zieleni, dżungla zieleni, wyprzedaż zieleni, licytacja zieleni, piekło i niebo zieleni⁷.

To jest świetnie, sugestywnie, z talentem napisane i nadawałoby się do pierwszego aktu sztuki Witkacego, osadzonego w Port Moresby na Nowej Gwinei. Ale Tasmania nie jest krajem tropikalnym ani podzwrotnikowym. Przez King Island przechodzi czterdziesty równoleżnik, a stolica Tasmanii Hobart znajduje się poniżej 42 stopnia. To znaczy na wysokości środkowej Patagonii, nie należącej do krajów słynnych z orgii zieleni.

Przypływając do brzegów Tasmanii, w okresie Bożego Narodzenia, widzi się kolory ciemne, szarawe, z trudem przypominające czarniawą zieleń. Tam gdzie prześwitują zeszcłe łąki, linię brzegów nieco rozjaśniają plamy rudawe, rzadko żółtawo-słomiane. Chciuk pisze: „[...] wielodniowa posucha na wyspie stwarzała niebezpieczeństwo pożaru. Radio ciągle o tym przypominało i ostrzegało: *fire danger* ogłoszono na całej wyspie. Okres Bożego Narodzenia to pora największej suszy, ograniczono spożycie wody...”⁸. To zupełnie nie zgadza się z „obłądną” zielenią „pełną miąższu i soku”.

Nawet lesisty pas Półwyspu Helskiego, widziany od strony pełnego morza, w ponury i deszczowy wieczór, z pokładu „Daru Pomorza”, pozostał w mojej pamięci bardziej zielony, niż ujścia rzek Tamar i Mersey w Tasmanii, gdzie wprowadzałem statki jako sternik.

Może z dziesięć razy, płynąc na motorowcu „John Franklin”, którego współwłaścicielem był kapitan Kołodziej, obserwowałem przez lornetę wybrzeża Perkins Bay. W głębi zatoki, o jakie cztery mile, leżało ujście Duck River, prowadzące do Smithton. Wzrok uderzał zawsze widok, nie orgii zieleni, ale wyniosłej góry, po wschodniej stronie tej zatoki, zwanej The Nut. Wznosi się ona stromo, nad plażą i portem Stanley, 140 metrów w górę. Wyglądała jak olbrzymi rondel lub wulkan o ściętym w połowie wierzchołku, widoczny z odległości 30 mil morskich. Stanley dzieli od Smithton w linii prostej około 14 kilometrów. Obserwując ujście Duck River widziałem wydmy, piachy i błota zalewane słoną wodą pływów, które w tym miejscu osiągały prawie trzy metry. Zieleń na Perkins Island była ledwo widoczna.

* * *

Jeżeli autor opisuje miejsca o prawdziwych nazwach geograficznych — to do czegoś obowiązują. W połowie roku 1966 Grydzewski przysłał mi książkę Normana Sherry’ego pt. *Conrad’s eastern world* (London 1966), zamawiając jednocześnie jej recenzję⁹. Czytałem dziesiątki książek na temat Conrada, ale monografia Sherry’ego była niezwykłym wzbogaceniem wiedzy biograficznej o Korzeniowskim. Autor odkrywał, z pasją detektywa, prototypy postaci powieści Conrada, jak i realia miejsc geograficznych skąd brał tła do opisów literackich. Bogactwo faktów było ciekawsze niż psychologiczne rozważania biografów. Sherry dowiódł jak opisy Conrada doskonale oddawały wygląd rzek, portów i miast, skąd wziął materiały do swojej twórczości literackiej. Na przykład opisane przez Conrada szalasy nad rzeką Berau, na wyspie Borneo, można było znaleźć i fotogra-

⁷ A. Chciuk, *Rejs do Smithton. Stary ocean*. Paryż 1960 s. 16–17.

⁸ Tamże, s. 72.

⁹ Por.: L. Paszkowski, *Conrad i Daleki Wschód*, *Wiadomości* 1967 nr 8 s. 3; tenże, *Na australijskiej kanwie*, [w:] „*Wiadomości*” i okolice. *Szkice i wspomnienia*, t. 2, red. i oprac. M. A. Supruniuk. Toruń 1996 s. 235–254.

fować, a nawet rysować trasę jego spacerów w Singapore, zwanym zwykle Wschodnim Portem. Później Sherry wydał drugi tom, *Conrad's western world* (Cambridge 1971). W jego ślady poszedł Amerykanin Ian Watt, wydając *Conrad in the nineteenth century* (Berkeley 1979)¹⁰, zwracając jeszcze większą uwagę na wątki literackie. Watt opracował również drugi tom, *Conrad in the twentieth century*, korzystając ze współpracy Sherry'ego. W Polsce poszedł w te ślady Zdzisław Najder, wydając dwutomowe *Życie Conrada-Korzeniowskiego* (Warszawa 1996) i powołując się na obu wspomnianych autorów. W nowelach Conrada realia tła były zawsze bezbłędne. Inna sprawa, że będąc marynistą *par excellence* Conrad nigdy nie był „piewcą” morza. Tematami jego utworów był zawsze człowiek i jego poczucie lojalności w stosunku do idei lub innych ludzi.

* * *

Wracam do *Rejsu do Smithton*. Na s. 19 „Donald wyskakuje na molo, biegnie z liną i okręca cumę na żelaznym palu”. Cumy nakłada się, albo zdejmuje, ewentualnie wiąże węzeł cumowy, ale nie okręca. Town Pier w Smithton zbudowany jest z pali drewnianych. Żelazne polery spotyka się tylko przy betonowych nabrzeżach.

„[...] Diana” minęła światła latarni morskiej w Queenscliff. Czekają ją jeszcze 30 godzin spokojnego przepychania się przez niemrawe na razie morze. [...] światła Queenscliff zniknęły, rozplynęły się w nocy: gdzieś z lewej migotały światła Kings [*sic!*] Island i Wyspy Trzech Hamaków¹¹.

Czytelnik może narysować sobie linię od Queenscliff czyli wyjścia z Port Phillip Bay do Smithton. King Island leży po prawej stronie, ale tak daleko od kursu, że niemożliwe byłoby obserwowanie światła tej wyspy. „Diana” mogłaby dopłynąć do King Island w najlepszym wypadku po 12 godzinach czyli nad ranem. Ważniejsze od światła są na King Island dwie potężne latarnie morskie, w porcie Currie i na Wickham Point.

Three Hummocks Island również leży po prawej stronie kursu, tuż przy brzegach północnej Tasmanii i dziesiątki mil na południe od King Island. W dodatku jest to wyspa bezludna i nie ma na niej żadnych światła, oprócz latarni na Przylądku Rochon. Lepiej też nie tłumaczyć obcych nazw geograficznych na polski, bo często wychodzą z tego różne nieporozumienia. Three Hummocks Island znaczy po polsku Wyspa Trzech Wzgórz, a nie hamaków.

Na s. 21 pojawia się okręt-widmo, które Chciuk przedstawił jako scenę swojego dramatu. Nie wiadomo dlaczego wybrał do tego tankowiec, opowiadanie wyszłoby bardziej wiarygodnie, gdyby był to zwykły frachtowiec lub drobnicowiec. Szczególnie gdy autor podkreślił, że działo się to w „wieku radaru i elektroników”. Pokłady zbiornikowców są zwykle bardziej niebezpieczne, nie tylko dla marynarzy ale i dla literatów. Miało to za cel zapewne podniesienie dramatyczności tła noweli. Na następnej stronie „morze [...] wre i syczy przełamującymi się falami sztormu”. Ale nieco dalej „Diana» przytuliła się do S/S «Christchurch»”¹². Gdyby przy takim stanie morza drewniany kecz „przytulił” się do burty frachtowca, to zostałyby z niego drzazgi.

Najbardziej charakterystyczną cechą sylwetek zbiornikowców jest wąski pomost komunikacyjny, którym można przejść od samej rufy, aż na dziób. Na mocno załadowanych zbiornikowcach fale przelewają się przez pokład i dlatego konstruowano te pomosty. Są one szczególnie ważne w razie zagrożenia wybuchu pożaru. Na tankowcu z *Rejsu do Smithton* tego pomostu nigdzie nie widać.

Statki handlowe podnoszą banderę tylko, gdy wchodzi do portu, ale nie na pełnym morzu. Jeśli jest obawa, że statek może zatonać banderę się zabiera, a nie zostawia na flagszoku. Najdziwniejsze, że opuszczony tankowiec miał „tlące się deski pokładu głównego na śródkręciu, międzypokładu z prawej burty, obudowę rury wentylacyjnej, a także płonące oszalowania pomieszczeń załogi [...]”¹³.

Nigdy nie widziałem tankowców z drewnianymi pokładami. Na zbiornikowcach nie widać ani śdźbła drewna. Pod pokładami ze stali znajdują się zbiorniki, ale nie drewniane międzypokłady.

¹⁰ Wydanie polskie: *Conrad w wieku dziewiętnastym*, przekł. M. Boduszyńska-Borowikowa. Gdańsk 1984.

¹¹ A. Chciuk, *Rejs do Smithton*, s. 20.

¹² Tamże, s. 22–23.

¹³ Tamże, s. 23.

Zadziwiająca jest ta „rura wentylacyjna”, obudowana drewnem, jak i „płonące oszalowania pomieszczeń załogi”. Dwie strony wcześniej autor zapewniał nas dwukrotnie, że na statku panowała „ciemność”, w dodatku „zagęszczona”. Wobec tego jak się paliły „płonące oszalowania”, to nie było tego widać przez okienka kajut pomieszczeń załogi, a „żarzące się deski” pokładów nie wydawały najmniejszego blasku. Na tym tankowcu załoga „Diany” wygaszała „żarzące się deski” gaśnicami, a potem „wyciąganą kubłami wodą”. Dziwny to sposób likwidowania pożaru „w epoce radaru i elektroników”, gdy każdy statek ma pompy ciągnące wodę z za burty.

W sterówce znaleźli szałuplan, zorientowali się więc, że zbiorniki były niedawno przebudowane, okręt wyszedł z remontu w Bergen zaledwie pięć miesięcy temu¹⁴.

Szałuplan był ważnym dokumentem, ale przydatnym na drobnicowcu. Jest to plan rozłożenia ładunku na statku, przygotowany przez maklera, wykazujący jakość towarów, kolejność wyładowania i rodzaje opakowania. Na tankowcu wystarczy mieć plan zbiorników. Oficer Fox powinien był szukać planu grodzi wodoszczelnych i grodzi przeciwpożarowych, a przede wszystkim sprawdzić czy zawory zbiorników są zamknięte.

Fox zdawał sobie też sprawę, że „pod pokładem mogą również gromadzić się gazy, groziłoby to rozerwaniem statku”¹⁵. Dziwne, że w takiej sytuacji beztrudno pozwalał marynarzom na ustawiczne zapalanie papierosów i zapalek. W innym miejscu wspomniano, że w zbiornikach jest ropa.

Dla każdego, kto jest nieco obeznany z budową statków najbardziej szokujący jest opis na s. 30: „Foxowi [...] przyszła do głowy myśl, że przepalony i nadniszczony pożarem pokład mógłby się nagle osunąć i zapaść w dno statku, nie wytrzymując ciężaru maszyn i kotłów”.

Przedziwna historia. Okazuje się, że tankowiec Chciuka miał maszyny i kotły na pokładzie! W takim razie jego napędem było chyba śmigło lotnicze, obracające się w powietrzu. Czyż trzeba wyjaśniać, że maszyny czy motory umieszczone są zawsze na dnie statku. Pod nimi jest niska żeza. Maszyny służą do poruszania śrub, z którymi połączone są poziomymi wałami. Tymczasem Fox, który był oficerem majaczy, że na tankowcu pod pokładem jest jakaś przepastna próżnia! Jakby nie wiedział, że każdy pokład jest oparty na poprzecznych belkach stalowych, zwanych pokładnikami, że pod nimi są stalowe zbiorniki.

Następuje punkt kulminacyjny, tankowiec „Eureka” tonie, w ciągu jednej minuty. Dziób ulatuje „ku gwiazdom”, chociaż na poprzedniej stronie „wokół zagęszczała się mgła”. „Napierająca fala musiała roznieść sterówkę”. Sterówka, mała oszklona kabina, ochraniająca ster, mogła się znajdować na keczu „Leederry” czy na „Dianie”. Na tankowcach nie ma sterówek, ale są sterownie, zwykle połączone z kabinami nawigacyjnymi, zajmujące całą szerokość statku. Sterówka na keczu może mieć cztery lub pięć metrów kwadratowych, na zbiornikowcu sterownia byłaby pięć razy większa. Nie ma mowy by stalową konstrukcję sterowni mogła rozbić fala.

Po zatopionym tankowcu ukazuje się na powierzchni, jak po starym żaglowcu, masa drewna, „deski, beczki, szczątki sprzętów, ławki pokładowe”, ale ani śladu plam ropy.

Kiedyś opisałem, jak pięciu lotników australijskich przewróciło na morzu wspólnymi siłami, nadmuchaną powietrzem gumową dinghy¹⁶. Chciuk podaje, że kucharz Andy i marynarz Charlie „jakimś nadludzkim wysiłkiem” przewrócili szalupę. Nie można przewrócić ciężkiej łodzi, wypierającej kilka ton wody, majątając nogami w morzu.

Koniec przygody. „Na holownikach rozbłysły reflektory, ktoś kazał rzucić sztormtrap, inny głos wrzeszczał aby wypuścić rzutki...”¹⁷. Co za fantastyczny nonsens! Zamiast rzucać koła ratunkowe, ktoś wrzeszczy, żeby wypuścić rzutki! Wypuścić można balonik, ptaszka z klatki, albo latawca ku uciesze dziećmi. Wydaje się że Chciuk nie wiedział jak wygląda rzutka i do czego ona służy. Rzutka jest to ciężarek około pół kilograma wagi, kawał otowiu, a w jego braku nawet woreczek z piaskiem, który oplata się siatką sznurową. Do ciężarka przymocowuje się cienką i wiotką linkę, długości kilkudziesięciu metrów. Koniec linki przywiązuje się węzłem ósemkowym do oka cumy. Gdy statek podchodzi do nabrzeża rzutki, wyrzuca się na molo, jak ręczny granat. Tam portowcy podejmują rzutkę i przy pomocy linki wyciągają cumę zakładając ją na poler. Rzutki znajdują się również na holowni-

¹⁴ Tamże, s. 24.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ L. Paszkowski, *Kawaler „Złotej Rybki”*, Wiadomości 1957 nr 21 s. 4.

¹⁷ A. Chciuk, *Rejs do Smithton*, s. 50.

kach w celu podania w podobny sposób liny holowniczej. Oplata się rzutkę dlatego by w razie przypadkowego trafienia nią człowieka, zmniejszyć możliwość zranienia.

Wypuścić rzutki w ciemnościach nocy gdzie? Za burtę? Aby momentalnie zatoniły i stworzyły niebezpieczeństwo wkręcenia się w śruby? Fantastyczny nonsens.

Tankowiec Chciuka „Eureka” zatonął z nieznanych przyczyn. Oficer Fox stwierdził, że burty statku nie były gorące, więc nity nie były rozgrzane. Znane na całym świecie stocznie norweskie w Bergen nie wypuszczają statków z nadzartymi rdzą nitami. Zbiorniki z ropą nie zapaliły się, wybuchu nie było, tylko spłonęły te nieszczęsne deski pokładów.

Kto opowiadał brednie o maszynach i kotłach na pokładzie? Fox, oficer marynarki handlowej. Nic nie wiemy o jego karierze na morzu. Siedział w kabinie oglądając albumy filatelistyczne, zamiast pilnować czy statek idzie dobrym kursem, szczególnie o zmroku. Dziwny oficer marynarcki. „Nienawidzi morza”. Jego głównym zainteresowaniem jest totalizator i *bookmaking*. Gdy są wyścigi w Melbourne, cała załoga w kabinie kapitana [*sic!*] siedzi, słuchając radia.

„Diana” płynie wtedy samopas, jak chce i może, jak ją fale, czy wiatr zadryfuje: dopiero po wyścigach Fox sprawdza przyrządy nawigacyjne i naprostowuje „Dianę” na właściwy kurs¹⁸.

Jest to zupełnie nieprawdopodobne by kapitan i jego oficer bez cienia odpowiedzialności za statek i ludzi, pozwolił dryfować okrętowi bez żadnego nadzoru. Chciuk w tym wypadku nie uchwycił mentalności marynarzy. Nie może być nic ważniejszego dla marynarza jak statek, na którym płynie.

Na końcu podawał Chciuk w formie *acknowledgement*, że:

[...] z podobnym wypadkiem, zatonięcia opuszczonej przez załogę francuskiej bazy wielorybniczej „Janina” na Morzu Północnym, spotkałem się w którymś z krajowych magazynów. Autora, ani nazwy magazynu niestety nie pamiętam. Statek poszedł wówczas na dno w 30 sekund¹⁹.

Na liście francuskiego biura ubezpieczeniowego „Veritas”, odpowiednik brytyjskiego Lloyd, bazy wielorybniczej „Janina” ani „Janine”, z lat 50., nie było. Znaczy to, że domniemany reportaż był fikcją. Nawet ciężko załadowane statki, z drugiej wojny światowej, po trafieniu torpedą utrzymywały się na powierzchni dłużej niż 30 sekund. Wypieranie powietrza ze wszystkich pomieszczeń zabiera czas, a baza wielorybnicza to duży statek.

Rejs do Smithton miał szansę na wejście do niklej marynistyki polskiej jako ważna pozycja. Niestety nie został dopracowany pod względem realiów morskich i okrętowych. Być może nowela pisana była w zbyt wielkim pośpiechu. Dziwne też, że nie zauważył tego wydawca i redaktorzy tomu.

II. Mieczysław Grydzewski przypominał mi czasami, że według niego polemiki są zwykle niepotrzebną stratą czasu. Toteż i w tym rzadkim wypadku, gdy piszę komentarz, nie będę nikogo przekonywał, że mam absolutną rację, bo mi na tym nie zależy. Nie będę też wymagał, by wszyscy myśleli podobnie jak niżej podpisany. Jeżeli piszę to jedynie by dać znać czytelnikom, że można mieć nieco inne zdanie niż Liliana Rydzyńska w swojej recenzji, o trochę dziwnym tytule, *Profesjonalna i moralna odpowiedzialność biografów*. Nie znajduję też żadnej satysfakcji w robieniu komukolwiek przykrości.

Biografie są pewnego rodzaju portretami, malowanymi piórem. Portrety mogą być ukazywane w różnym świetle, pod różnymi kątami widzenia i w różnym kolorycie. Stworzenie takiego czy innego wizerunku zależy tylko od artysty. Osobiście nie miałbym pretensji do malarza, że stworzył kompozycję według własnego pomysłu. Mógłbym protestować jedynie, gdyby portret przedstawiał ohydny karykaturę.

Książki biograficzne mogą być pisane z różnym podejściem, na przykład panegiryczne, w których nie wolno umieścić ani jednego zdania krytycznego. Mogą być też groteskowe, jak *Niemcewicz od przodu i tyłu* (Warszawa 1939), Karola Zbyszewskiego, albo „odbrązowiające”, pisane zwykle przez miernych autorów, pragnących zabłysnąć na świeczniku przez atakowanie uznanych

¹⁸ Tamże, s. 14.

¹⁹ Tamże, s. 100.

postaci. Bywają też biografie mające na celu zniszczenie dobrej sławy, pisane z nienawiści do opisywanej osoby, stając się paszkwilami. Są to wypadki rzadkie.

Bogumiła Żongołłowicz wydała parę lat temu biografię Andrzeja Chciuka *Pisarz z antypodów* (Kraków 1999). Do tematu swojej pracy przystąpiła z wrodzonym jej entuzjazmem, traktując bohatera swej pracy ze szczerą życzliwością. Trudno by było inaczej. Moim zdaniem portret namalowany jest pozytywnie, ale nieco wyretuszowany. To znaczy przedstawiony w najlepszym świetle. Na okładce widnieje na fotografii najpiękniejsza z podobizn Andrzeja Chciuka, jakie widziałem. Książka miała szereg pochlebnych omówień w prasie.

Na wstępie swojej recenzji Rydzyńska kwestionuje powiedzenie Mariana Hemara, współczując poecie Chciukowi samotności i braku środowiska w „dalekiej Antypodii”. Czyż nie skarżył się wysoce utalentowany pisarz Zbigniew Jasiński: „Ciężko jest być samemu. Ciężko jest być odciętym od swoich, być niczym wśród obcych i myśleć, myśleć, myśleć”²⁰. Skargę tę w powtórzył w wychodzących w Sydney „Wiadomościach Polskich” (1.04.1956):

Ciężko jest być buchalterem, gdy się było — gdy się wciąż jest pisarzem. Ciężko jest nie móc pisać, czas niepowrotnie gubiąc na zdobywanie chleba powszedniego. [...] Ciężko, strasznie i samotnie jest palić za sobą własne mosty.

Jeśli kto wątpi o wielkości talentu Jasińskiego, niech zajrzy do opowiadania *Na obcej planecie*²¹. Na tamtych stronach, w nielicznych zdaniach, między innymi winietkami, pokazał rąbek rzeczywistości, w jakiej żył. Tamże skarżył się, że go „los zatknął jak tykę samotną w pustym kręgu, konającego kontynentu, wypalonej Australii”.

Samotność, izolacja kulturalna, ciężka praca buchaltera, od rana do nocy, zabiła talent Jasińskiego. Nikt nie rodzi się od razu pisarzem, ale dzieckiem uzdolnionym literacko lub takich talentów pozbawionym. Na formowanie się przyszłego pisarza wpływa krąg rodzinny, szkoły i środowisko w jakim się obraca. Życiorysy pisarzy były bardzo różne i nie ograniczały się do samotników. Nie brakowało przykładów szczęśliwej egzystencji wśród rodziny i przyjaciół. Na pewno oderwanie się od rodzimego środowiska i kultury, w której się wyrosło, jest wstrząsem. Do tego przeniesienie się na krańce cywilizowanego świata, nie wpływa dobrze na rozwój talentu, szczególnie dla polskiego pisarza.

Australia może być doskonałym tematem do książki podróżniczej czy reporterskiej. Ale dla literata piszącego po polsku, który osiadł w tym kraju, atmosfera twórcza nie była nigdy sprzyjająca.

Pisze Lilianna Rydzyńska, że każde „polskie środowisko” piszących „ignoruje i niszczy”. Polskę pamiętam przedwojenną. Cieszyono się w Warszawie, gdy młody pisarz Jerzy Andrzejewski wydał *Ład serca*, gdy Janusz Stempowski dostał nagrodę marynistyczną im. Szareckich za *Legendę o maszowej sośnie*, gdy kapitan żeglugi wielkiej Stanisław Kosko został laureatem Polskiej Akademii Literatury za reportaż *Przez trzy oceany*. Sukcesy literatów radowały wszystkich. Nikt niktogo z piszących nie niszczył.

Czy zespół „Kultury” w Paryżu niszczył kogokolwiek? Chyba raczej pomagał polskim pisarzom, włącznie z Chciukiem, również obcym. Czy Związek Pisarzy Polskich na Obczyźnie nie pomagał kolegom po piórze? Czy „Akademia Grydzewskiego” czyli jury Nagrody „Wiadomości” niszczyła piszących? Od tejsze „Akademii” dostał Chciuk nagrodę, jak również od „Kultury” Giedroycia²², a książki jego były wykupywane przez czytelników.

Emigracja nigdy nie była najlepszym polem dla pisarzy, szukających powodzenia i rozgłosu. Diaspora ograniczona zarówno swą liczebnością i trudnościami w osiedleniu się na obczyźnie nadmiaru odbiorców literatury nigdy nie miała. Emigracja z natury jest przypadkowym zbiorowiskiem ludzi, nie mających ze sobą wiele wspólnego, ani w pochodzeniu ani w wykształceniu i nie jest przekrojem normalnego społeczeństwa. Zwykle też, gdy po pewnym czasie i tarcach jednoczy się w jakąś wspólnotę, napływa nowa fala przybyszów, która ją rozmywa, jeśli nie rozbija, wpro-

²⁰ Z. Jasiński, *Z cyklu „Teorie bez «wz»”*: *Życzenia odludka*, *Wiadomości* 1956 nr 12 s. 1.

²¹ Tenże, *Na obcej planecie*, *Kultura* 1954 nr 7/8(81/82) s. 3–10.

²² A. Chciukowi przyznano Nagrodę „Wiadomości” za *Atlantyde*, która została uznana za wybitniejszą książkę polską wydaną na emigracji w 1969 r.; nagrodę literacką „Kultury” otrzymał w 1955 r. za zbiór opowiadań pt. *Smutny uśmiech*.

wadząc odmienne zwyczaje i idee oraz tworząc nowy ferment. Pisarzom trudno jest znaleźć wśród emigrantów osoby o podobnym zapleczu.

Lilianna Rydzyńska wyróżniła „środowisko polskiej emigracji” w Melbourne, jako szczególnie napastliwe i pałające „chęcią zniszczenia” Andrzeja Chciuka. Środowisko to powstało na moich oczach i nie myślę by było gorsze, ani lepsze, jak w innych stolicach stanowych Australii. Nic nie dzieje się bez powodu. Gdy w roku 1957 ukazała się, nakładem „Kultury” nowelka *Smutny uśmiech* to czytelnicy w Sydney, Adelaide, Brisbane, w Paryżu i Londynie, widzieli postaci noweli, szkicowane dowcipnie, z talentem, chociaż czasami złośliwie. Natomiast w Melbourne, pomimo, że autor zasłonił się fikcyjnością utworu, każdy rozpoznawał Zygmunta Żerdzickiego jako Ziarnickiego, Wacława Lewulisa porównano z Lisem, Maria Spielrain — Maria Spielman, Leopold Muszkat — Cynamon, Roman Gronowski — Winowski, konsul Zygmunt Przybyłkiewicz — konsul Kobyłkiewicz, itd., itp.

Odiu portretowanych spadło na Chciuka. Utrata popularności nie powstrzymała go by w innych książkach o emigrantach dalej nie wtrącać cienko zawołanych nazwisk i postaci z Melbourne. Powstawała więc, u niektórych obrażonych chęć odwetu czy zemsty. Mnie się wydaje, że częściej atakował Chciuk niż atakowano Chciuka.

Jerzy Giedroyc, przeglądając jego rękopis innej książki, zwracał uwagę Chciukowi, że widzi „[...] szereg sylwetek [...] przerysowanych, zbyt niedyskretnych, czasami robiących wrażenie nawet nie bardzo smaczne...”²³.

Nie bardzo rozumiem znaczenia zdania z recenzji Rydzyńskiej „[...] że słynnej z agresji i kółtństwa emigracji — po prostu i jak zwykle, jeszcze raz się... upiekło”²⁴. A gdyby się nie „upiekło”, to co by się stało?

Zarzutem dla Bogumiły Żongołłowicz jest, że:

Wymieniając w [...] jedynym miejscu również Lilianę Rydzyńską autorka wyraźnie pomija jej twórczość w Australii, jej publikacje [...], jej pisemną reakcję — obronę Chciuka wobec napaści na niego, a przede wszystkim jej obecność w życiu pisarza jako kolegi po piórze i bliskiego sąsiada na Adams Street; ich współdziałaniu w wieczorach literackich i autorskich oraz ich subtelną przyjaźń w tych jej melbourniejskich latach²⁵.

Tematem książki *Pisarz z antypodów* był Andrzej Chciuk, a nie jego przyjaciele. Zwiększenie objętości książki do ponad 400 stron mogło zamknąć możliwości jej wydania w Polsce. Niemal jednocześnie z ukazaniem się omawianej tu biografii, wyszedł w Wiedniu, tom IV *Symposium Biografistyki Polonijnej*, pod tytułem *Losy Polek*. Bogumiła Żongołłowicz zamieściła tam, bardzo życzliwie ujęty, szkic biograficzny o Lilianie Rydzyńskiej, omawiając również jej dorobek pisarski²⁶. W dodatku wygłosiła na ten sam temat odczyt na Zjeździe.

Przeczytałem w tym szkicu m.in., że Rydzyńska „czuła się w zasadzie dobrze jedynie w swoim środowisku literackim”²⁷. A więc było coś z prawdy w tym, co powiedział Marian Hemar. Potrzebne jest jednak środowisko, koledzy, krytycy. Pisarze polscy w Australii takiego środowiska nie mieli. Chciuk w przypiływach dobrego humoru nazywał siebie „latarnikiem z lodówką”. Wszyscy piszący w Australii byliśmy „latarnikami” w sienkiewiczowskim sensie, a przyjaciół czy dusz pokrewnych można było znaleźć licząc na palcach. W dodatku Melbourne ma sto kilometrów średnicy, do Canberry 400 km, do Adelaide 600, do Sydney 1000, do Brisbane 1500, do Perth 2000 kilometrów. Jak tu można było odnawiać spotkania z przyjaciółmi.

Trudno się zgodzić, że biografia Chciuka była pisana po dziennikarsku i jako „pewnego rodzaju źródło sensacji”. Podejście autorki było poważne i sumienne. Nie wahała się nawet szukać śla-

²³ Por.: B. Żongołłowicz, *Andrzej Chciuk: pisarz z antypodów*. Kraków 1999 s. 155.

²⁴ L. Rydzyńska, *Profesjonalna i moralna odpowiedzialność biografów*, Archiwum Emigracji. Studia, szkice, dokumenty, 2003 z. 5/6 s. 395.

²⁵ Tamże, s. 396.

²⁶ B. Żongołłowicz, *Od podróży do podróży*, [w:] *Losy Polek żyjących na obczyźnie i ich wkład w kulturę i naukę świata. Historia i współczesność. Materiały IV Symposium Biografistyki Polonijnej. Wiedeń, 1–2 września 1999*, pod red. A. i Z. Judyckich. Lublin 1999 s. 361–365.

²⁷ Tamże, s. 362.

dów w samym Drohobyczu. Ileż wysiłków, czasu i kosztów wymagają takiego rodzaju podróże? W rezultacie tak obszernych poszukiwań książka jest kopalnią wiadomości o pisarzu.

Lilianna Rydyńska twierdzi, że na tle „imponującego intelektualizmu” literatury światowej, a także „anglojęzycznej” — „nasza literatura nie stanie się nigdy światową”. Oczywiście racja, ale jak można porównywać literaturę polską z poprzednią, gdy naród walczył przez 250 lat o swoje istnienie. Jakby dzisiaj wyglądała elita i literatura angielska, gdyby straciła w czasie II wojny światowej większość warstwy wykształconej, a po roku 1945 wszystkie *manors* czyli dwory zostały zrównane z ziemią, wraz z bibliotekami i archiwami, a ich mieszkańcy wymordowani lub rozpe-
dzeni na cztery strony świata?

Recenzentka *Pisarza z antypodów* dopatruje się „profesjonalnej i moralnej nieodpowiedzialności biografów” — dlatego, że zacytowano opinię Jerzego Giedroyc’a, iż Chciuk był „dobrym pisarzem drugiej klasy”. Czyżby biograf miał obowiązek ukrywania przed czytelnikiem, że istniały oceny i głosy krytyczne? W moim pojęciu Chciuk zaistniał na emigracyjnym firmamencie przede wszystkim dzięki Giedroycowi, który wydał jego pierwsze książki i dał mu nagrodę. Sam Chciuk nazywał Giedroyc’a swoim mecenasem.

Czyż mecenas nie miał prawa zwracać uwagi swemu pupilkowi na potknięcia i tylko zasypywać go samymi pochwałami? W końcu listopada 1969 r., Giedroyc napisał do Chciuka:

[...] miałem od początków naszej współpracy dużo nadziei na rozwój Pana talentu i bardzośmy sobie z Jerzym Stempowskim dając Panu nagrodę dużo obiecywali²⁸.

Po dwunastu latach nawiązania współpracy z Giedroyciem Chciuk miał na swoim koncie *Smutny uśmiech* (1957) i *Rejs do Smithton* (1960), wydane przez Instytut Literacki w Paryżu oraz *Pamiętnik poetycki* (1961) drukowany w Melbourne. W tym czasie, dopiero składanej w Londynie *Atlantydy* Giedroyc jeszcze nie czytał.

Nie wydaje mi się trafna uwaga Rydyńskiej, że istniał wyraźny podział między ośrodkami wydawniczymi w Paryżu i Londynie oraz selekcja autorów. Chciuk wydał trzy książki w Paryżu, cztery w Londynie i jedną w Toronto. Pisywał też zarówno w „Kulturze” jak „Wiadomościach”, nieraz na zmianę, a redaktorom ani czytelnikom to nie przeszkadzało. Także Zbigniew Jasiński wysyłał utwory z Australii do obu czasopism.

Dlatego też nie bardzo rozumiem jakie to niesprecyzowane

istniały dwa rodzaje podejścia do twórczości emigracyjnej i jej publikacji: paryskie — które reprezentował Instytut Literacki i „Kultura” w osobie wydawcy-redaktora Jerzego Giedroyc’a oraz londyńskie — reprezentowane przez „Wiadomości” i kontynuowane przez takich redaktorów jak Mieczysław Grydzewski i Michał Chmielowiec — aż do objęcia redakcji przez Stefanię Kossowską, która to podejście zmieniła i bliskie stosunki redaktorów z twórcami zaniedbała — a także wydawnictwo Polska Fundacja Kulturalna z jej kierownikiem Juliuszem Sakowskim²⁹.

To przydługie, jak na mój gust, zdanie nie wyjaśnia na czym polegało „podejście” i co miało wspólnego z Chciukiem? Wiadomo było, że tygodnik „Wiadomości”, utrzymując swoje przedwojenne tradycje był pismem bardziej literackim, pokazującym, jak w zwierciadle, życie twórcze pisarzy i artystów polskiej diaspory. Miesięcznik „Kultura”, oprócz ambicji literackich był nastawiony na zagadnienia polityczne i próby działania na Kraj.

Nie jest dla mnie jasne dlaczego „podejście zmieniła i bliskie stosunki zaniedbała” Stefania Kossowska. Korespondowałem z trzema kolejnymi redaktorami „Wiadomości” w latach 1952–1981. Grydzewski należał do pokolenia mojego ojca, toteż dzielił nas pewien dystans, ale listy były zawsze uprzejme i miłe. Chmielowiec, tylko rok starszy ode mnie, nawiązał korespondencję może bardziej serdeczną i koleżeńską. Listy Stefani Kossowskiej były równie serdeczne i zawsze zachęcające do współpracy. Sytuacja jej była trudniejsza niż poprzednich redaktorów, gdyż wykruszała się „stara gwardia” emigracji londyńskiej, udzielając coraz mniejszej pomocy, a również spadała liczba prenumeratorów i kurczyły się dochody. Stefania Kossowska oprócz redagowania tygodnika musiała zajmować się sprawami, którymi jej poprzednicy nie kłopotali się.

²⁸ B. Żongołłowicz, *Andrzej Chciuk*, s. 155.

²⁹ L. Rydyńska, *Profesjonalna i moralna*, s. 398.

Powiada Rydzyńska, że:

Nigdy też ani Grydzewski, ani Chmielowiec, ani Sakowski nie byliby zdolni i nie pozwoliliby sobie na takie opinie o pisarzach, jakie o Chciuku (i na pewno o innych) wyrażał Jerzy Giedroyc — a które teraz za sprawą biografą Chciuka poznaliśmy³⁰.

Jestem pewny, że wymienieni trzej znakomici redaktorzy wyrażali różne opinie o pisarzach i na to sobie pozwalali. Nie mam możliwości, ani najmniejszej ochoty, wertowania korespondencji Grydzewskiego pod tym kątem, ale przypomniałem sobie jak Stanisław Cat-Mackiewicz strofował redaktora „Wiadomości”:

Od wielu lat odgrywa on decydującą rolę w ustalaniu hierarchii talentów w literaturze polskiej, on robi gwiazdorów pierwszej i drugiej wielkości, on przenosi na emeryturę, on skazuje na nicość, on wreszcie, jeśli chodzi o pisarzy początkujących, zamyka lub otwiera przed nimi drzwi³¹.

Co do Chmielowca to polecam, jeśli kogo to interesuje, uważne przeczytanie jego recenzji pod tytułem „Pamiętnik poetycki” *Andrzeja Chciuka*³². Chmielowiec nie zachwycał się zbyt poematami, a recenzję zakończył zdaniem: „A jeśli idzie o rangi, myślę że zwłaszcza w prozie Andrzej Chciuk już wnet dosłuży się gwiazdek rotmistrza”. Było to nawiązanie do posłowania umieszczonego na obwolicie omawianej książki, gdzie Chciuk niefortunnie przywołał „facetów uważających się za generałów”, a sobie zostawił skromnie rangę „ułana”. Dzielenie pisarzy na klasy czy rangi wojskowe nie ma dla mnie żadnego sensu. W tym jednak wypadku została zastosowana gradacja rang wojskowych, która jak wiadomo dzieli się na trzy klasy, generalicja, oficerowie sztabowi i oficerowie młodszy, włączając kapitanów i rotmistrzów. Już po czterech latach od ukazania się *Rejsu do Smithton* Chmielowiec obiecywał Chciukowi, że „dosłuży się gwiazdek rotmistrza”.

W biografii Bogumiła Żongołłowicz nie umieściła żadnych krytycznych uwag Sakowskiego. Jej znajomość tematu jest nieporównanie większa jak niżej podpisanego. Uniwersytet Macquarie w Sydney nadał Bogumile Żongołłowicz tytuł doktora za pracę „Obraz Polonii australijskiej w twórczości Andrzeja Chciuka”. Zapewne jego emigranckie opowieści zostały tam wykorzystane i ocenione.

W mojej bibliotece zająłem przypadkowo do książki *Kulisy twórczości: Listy 14 pisarzy emigracyjnych do Juliusza Sakowskiego 1945–1977*, wydanej przez Księgarnię Polską w Paryżu (bez daty!). Znalazłem tam osiem listów Chciuka pisanych do swego drugiego mecenasa oraz list z 1972 roku, pisany do Sakowskiego przez Jana Frylinga, lwowianina, laureata, a potem członka jury Nagrody „Wiadomości”, który talentem Chciuka nie zachwycał się (s. 63).

Pisarze z prawdziwego zdarzenia nie powinni bać się krytyki. Pamiętam, jak na wieczorze autorskim, który miał miejsce w Domu Sodalicyjnym na przedmieściu Richmond, w Melbourne, a tematem był rodzaj przeglądu literatury polskiej, Chciuk wyraził się: „Quo Vadis ta katolicka szmira?!”. Nikt ze słuchaczy nie skrzywił się, a ksiądz Józef Janus nawet uśmiechnął się pod nosem. Obecni byli pewni, że tego rodzaju krytyka nie odbierze Sienkiewiczowi Nagrody Nobla, ani czytelników.

Nie wątpię, że Chciuk zostawił Liliannie Rydzyńskiej miłe wspomnienia. Potrafił być prawdziwie czarujący. Doświadczyłem tego, gdy zapukał do drzwi, jeszcze na przedmieściu Elsterwick. Przyjąłem go, jak każdego rodaka, który przekraczał próg mojego domu, z otwartym sercem. Potem byłem chyba pierwszy, który przedstawił go czytelnikom na łamach prasy w najbardziej życzliwych słowach. Niestety nawet najbliższych przyjaciół jak Andrzej Gawroński, Roman Gronowski, Zbigniew Jasiński i szkolny kolega Tadeusz Leżoń, uszanować nie potrafił i wielokrotnie popadał z nimi w konflikty.

W zakończeniu swojej recenzji Rydzyńska po czterech stronach wypominania braków, uchybień i niewłaściwości, zaskakuje pochwałami: „jak to dobrze, jak wspaniale, że Bogumiła Żongołłowicz sprawiła, iż nasz własny w Australii pisarz Andrzej Chciuk znów znalazł się między nami i na półkach naszych bibliotek!”³³.

³⁰ Tamże.

³¹ R. Habielski, *Niezlomni nieprzejednani: emigracyjne „Wiadomości” i ich krąg 1940–1981*. Warszawa 1991 s. 176.

³² M. Chmielowiec, „Pamiętnik poetycki” *Andrzeja Chciuka*, *Wiadomości* 1964 nr 10 s. 3.

³³ L. Rydzyńska, *Profesjonalna i moralna*, s. 399.

Czyż zatem wielbiciel twórczości *Pisarza z antypodów* nie powinni wyrażać autorce biografii wdzięczności za jej trudy i dobrą książkę, zamiast gorzkich żalów?

Lech Paszkowski (Australia)

Wiktor Trościanko (1911–1983)

Na marginesie książki *Aparat bezpieczeństwa wobec emigracji politycznej i Polonii*, pod red. R. Terleckiego. Warszawa 2005.

W latach 1918–1939 Polacy kresowi (z ziem wschodnich dawnej Rzeczypospolitej) nazywali siebie „kresowiakami” lub znacznie rzadziej „kresowcami”. Wyraz „kresowianin” nie był im wtedy znany, choć kobiety kresowe nazywano „kresowiankami”. Od reszty Polaków odróżniali się nie tylko manierami i wymową, zresztą wcale nie jednolitą, lecz przede wszystkim postawą. Zamieszkując ziemie, na których przeważnie nie stanowili etnicznej większości, zabiegali o ich polskość kulturalną, a przynajmniej cywilizacyjną. Gdy dla pozostałych Polaków polskość była czymś naturalnym, dla nich stanowiła tradycję stałego wysiłku na rzecz utrzymania przynależności narodowości niepolskich do państwa polskiego.

Takim „kresowiakiem” był Wiktor Trościanko, poeta, prozaik, działacz polityczny, radiowiec.

Urodził się w Wilnie 24 października 1911 roku. Należał do pokolenia, które się ukształtowało już w Polsce niepodległej, ale pamiętało z lat dziecięcych życie pod zaborem rosyjskim na „ziemiach zabranych”.

Do czasów Polski międzywojennej zachowali się jeszcze na Wileńszczyźnie Litwini w dawnym słowa znaczeniu, obywatele Wielkiego Księstwa Litewskiego, stanowiącego składową część przedrozbiorowej Rzeczypospolitej. Uważali się za Litwinów, będąc gorącymi patriotami polskimi, języka litewskiego nie znali. Takim Litwinem był Józef Piłsudski.

Litwinów w nowoczesnym, kowieńskim słowa znaczeniu, było na Wileńszczyźnie niewiele. W trzech województwach północnych: wileńskim, nowogródzkim i białostockim było ich tylko 84 tysiące (na 3 miliony 597 tysięcy ludności).

Trościanko był Polakiem i do Litwinów „kowieńskich” odnosił się z wielką niechęcią. Zawsze wspominał Wilno i Wileńszczyznę jako polską własność. Skłonił się wprawdzie do ogólnopolskiej wymowy literackiej, powracał jednak do swojej wileńskiej zawsze w chwilach podniecenia lub gniewu, jak ja do swojej ukraińskiej z Podola Wschodniego. W towarzystwie układny, miły i wesoły, bywał jednak gwałtowny w słowach, gdy ktoś go rozdrażnił. Lepiej było z nim nie zaczynać słownych utarczek, bo nie pozwalał sobie w kaszę dmuchać.

O jego latach szkolnych i akademickich wiem bardzo niewiele. Uczył się w Wilnie, ukończył gimnazjum im. Króla Zygmunta Augusta i prawo na USB. Jako wolny słuchacz uczęszczał też na wykłady polonistyczne, jako że żywo interesował się literaturą piękną. W latach studiów obserwował działalność tzw. lewicy akademickiej, której przewodzili Stefan Jędrychowski i Henryk Dembiński. Niektórzy działacze prawdziwie polscy, szczerzy niepodległościowcy lecz zarazem liberałowie, bronili ich jako ludzi dobrej woli o radykalnych poglądach społecznych. Trościanko uważał ich po prostu za komunistów i agentów Związku Sowieckiego. Miał rację, co potwierdził bieg wypadków wojennych, gdy w 1939 r. Sowiety zajęły Wileńszczyznę.

Zetknąwszy się przed wojną z bezbożnym uniwersalizmem komunistycznym, znalazł nań odpowiedź w ideologii narodowo-demokratycznej, więc w uniwersalizmie chrześcijańskim, ale zacieśnionym do zadań rozwoju narodu polskiego. Do Stronnictwa Narodowego wtedy jednak jeszcze nie należał.

W roku 1932, jako student drugiego kursu prawa, rozpoczął Trościanko pracę radiową. Jednocześnie założył i redagował tygodnik „Sprawy Otwarte”. Stał się publicystą politycznym.

Po ukończeniu kursów uniwersyteckich przeniósł się do Warszawy. Zaangażowany przez Polskie Radio, stworzył „Tygodnik Radiowy”. Niebawem miał już sporo słuchaczy, był radiowcem znanym i cenionym.

W czasie kampanii wrześniowej, gdy zarządzono ewakuację zespołu radiowego na wschód, Trościanko przedarł się do Wilna, zajętego przez Litwinów. Na początku 1940 został przez nich aresztowany, zdołał jednak uzyskać zwolnienie. Ponownie znalazł się w areszcie, gdy Litwa stała się sowiecką republiką związkową. Zwolniony, przystąpił do wileńskiej konspiracji patriotycznej. Nielegalnie przedostał się, bodaj na początku roku 1941, do Warszawy, rozpoczął aplikację adwokacką pod kierunkiem Włodzimierza Kozubskiego, profesora prawa rzymskiego na UW, który zajął się prowadzeniem kancelarii adwokackiej, gdy Niemcy zamknęły wyższe uczelnie.

Znałem prof. Kozubskiego jeszcze sprzed wojny, gdyż byłem jego asystentem. Był to człowiek łagodny, wyrozumiały, bardzo kulturalny. Któregoś dnia pozalił się przede mną, że jego aplikant Trościanko bez uprzedzenia wyjechał do Wilna. Nie orientował się, że Wiktor nie mógł powiadomić go o wyjazdowej misji ze względu na wymagania konspiracji, jednak gdy Trościanko wrócił, Kozubski pozostawił go u siebie i nie wyciągnął żadnych konsekwencji.

W roku 1942 objąłem referat spraw mniejszości narodowych przy Komendzie Głównej AK w Warszawie. Pewnego dnia udałem się na konferencję z przedstawicielem Stronnictwa Narodowego. W zakonspirowanym lokalu zastałem, ku swemu wielkiemu zdumieniu — Trościankę. Okazało się, że wszedł on do podziemnego SN oraz Narodowej Organizacji Wojskowej i stał się czołowym publicystą podziemnego tygodnika „Walka”, wkrótce zaś jego redaktorem.

Jak się dowiedziałem później, działał też w podziemiu literackim. W piśmie „Sprawy Narodu” ogłosił swój wiersz pt. *Pusty dom*. Wraz z Jerzym Zagórskim i Janem Dobraczyńskim opracował bardzo cenną antologię poezji *Słowo prawdziwe*, która ukazała się dwukrotnie w roku 1942 (II wydanie było rozszerzone). Umieścił w niej trzy własne wiersze, w tym *Rozmowę z wrogiem*, którą przedrukował po wojnie (w zmienionej wersji) w tomie *Przeciw wiatrom* (Londyn 1956).

W rozmowie ze mną Wiktor wyrażał się niepocholebnie o naszych mniejszościach narodowych na ziemiach wschodnich. Próbowałem wtedy dojść do porozumienia z głównym ośrodkiem Zjednoczenia Nacjonalistów Ukraińskich we Lwowie. Armia Krajowa odbiła nawet z więzienia niemieckiego jednego z przywódców ukraińskich, Jarosława Starucha, który po wojnie dowodził UPA i zginął w walce z wojskiem reżimowym. Wiktor nie miał najmniejszego zaufania do Ukraińców, a i moje nadzieje na porozumienie z nimi zostały zawiedzione.

Trościanko, jak to już wspomniałem, był wysokiego szczebla działaczem podziemia cywilnego i wojskowego. Odmienne niż władze jego partii, był przeciwnikiem zamiaru wzniesienia powstania w Warszawie. Uważał, że nie ma żadnego powodu liczyć na jakąkolwiek współpracę wojskową z Sowietami. Gdy jednak powstanie wybuchło, wziął w nim udział.

Po upadku powstania dostał się do niewoli niemieckiej i odbył pieszo „marsz głodowy” do Bremy. W kwietniu 1945 uwolnili go Brytyjczycy. Objął wówczas stanowisko redaktora alianckiej rozgłośni radiowej w Luksemburgu. Gdy Waszyngton i Londyn cofnęły uznanie legalnemu Rządowi RP w Londynie, podał się do dymisji i na krótko przeniósł do Paryża. Stamtąd skierował się do Rzymu (w misji zleconej przez SN) i zajął się pracą dziennikarską w 2. Korpusie Polskim. Wraz z Korpusem przybył do Londynu jesienią 1946 roku. Został zastępcą redaktora naczelnego organu SN „Myśl Polska”. Opublikował sporo zasadniczych artykułów i trochę wierszy. Gdy 3 maja 1952 zainaugurowała działalność Rozgłoszenia Polska RWE, Trościanko zaangażował się do niej jako jeden z pierwszych pracowników, liczył bowiem, że dzięki tej pracy zyska możliwość bezpośredniego oddziaływania na postawę narodu w kraju.

Szybko objawił swój talent publicystyczny i radiowy, a jednocześnie zalety towarzyskie i koleżeńskie. Mimo zadzierzystego usposobienia łatwo zjednywał kolegów, także tych, którzy z niechęcią odnosili się do „endeków”. Dał się poznać także jako zapalony narciarz, bywalec alpejskich nartostrad Bawarii i Austrii.

W 1956 roku wydał w Londynie zbiór wierszy *Przeciw wiatrom*. Tytuł wybrał niefortunnie — treściowo właściwy, ale dwuznaczny. Wiatry mają w polszczyźnie rozmaite znaczenia... Wiadomość o ukazaniu się tomu umieścić na tablicy na korytarzu. Następnego dnia pod zawiadomieniem ujrzał karteczkę z dopiskiem: „Do nabycia w każdej aptece”. Kto był autorem tego kawału — wówczas nie wykryto, podejrzewano że uczynił to jeden z dwóch redaktorów: Zygmunt Jabłoński albo Tadeusz Nowakowski. Przypuszczam, że sprawcą był Nowakowski, zresztą, przyjaciel Wiktora. Dowcip ten godził się z jego poczuciem humoru¹. Pośmiano się trochę z tego żartu, niemniej dla

¹ Sprawcą był Tadeusz Nowakowski, co poświadcza wdowa po pisarzu, Danuta [red.].

Wiktora zachowano wielki szacunek. Był on bowiem ozdobą zespołu. Razem ze Stanisławem Zadrożnym zainicjował audycję „Odwrotna strona medalu”, a gdy Zadrożny przeszedł na emeryturę, opracowywał ją samodzielnie. Audycja była poświęcona prostowaniu fałszów reżimowych, świetnie redagowana, zdobywała dla Rozgłośni Polskiej bardzo wielu słuchaczy w Polsce. Wiktor dbał o jak najwyższy poziom audycji, nie pozwalał nikomu, nawet dyrektorowi Janowi Nowakowi na wprowadzanie jakichkolwiek zmian, co uchodziło mu tylko ze względu na popularność „Odwrotnej strony medalu”. Wiktor pracował bardzo uważnie; sprawdzał każdy fakt, nie dowierzał pamięci, nie pozwalał sobie na najmniejszą nawet nieścisłość. Myślę, że była to najlepsza audycja w dziejach emigracyjnej radiofonii polskiej. Jakości treści odpowiadała uroda ujęcia i wygłoszenia.

Dla radia Wiktor pisywał również reportaże, słuchowiska świąteczne i okolicznościowe. Poza tym pisał powieści, nie zaniedbał i wierszy.

Nowak, jako dyrektor rozgłośni wtrącał się nieraz do życia prywatnego redaktorów. Niektórzy znosili to bez protestu, lecz Wiktor, gdy Nowak pozwalał sobie na to w stosunku do niego, natychmiast dawał mu należną odprawę. Nowak musiał się liczyć z Trościanką, przede wszystkim ze względu na jego wysoką pozycję w Stronnictwie Narodowym, które w ówczesnym polskim Londynie stanowiło wielką, może i największą siłę polityczną, co dla Nowaka miało wtedy znaczenie.

Nowak uprawiał istic amerykański „bossizm” — usuwał bez wypowiedzenia redaktorów, także najlepszych, gdy tylko mu się przeciwstawiali. Niektórzy z nich znaleźli potem zatrudnienie w BBC i doszli do najwyższych stanowisk. Ale naśladowanie stylu amerykańskiego „bossa” przeostało się w Monachium oplać. Liberalne ustawodawstwo zachodniemieckie wprowadziło rady zakładowe z wyboru. Ich zadaniem było otoczenie pracowników ochroną prawną. Odtąd, by zwolnić kogoś z pracy, trzeba było wykazać się naprawdę dostatecznym powodem. Wiem o tym z doświadczenia, gdyż koledzy wybrali mnie do Rady Zakładowej. Członkowie Rady byli nieusuwalni, mieliśmy więc swobodę działania.

Wiktor żywił poważne zastrzeżenia do działań Nowaka. Ja Nowaka znałem od 1942 r. z pracy w Komendzie Głównej AK w Warszawie. Jako szef referatu zagranicznego wydawnictw przeciwhitlerowskich w Wydziale „N” Biura Informacji i Propagandy Komendy Głównej AK (BiP) był on niezwykle sprawny, pomysłowy i odważny. Podróżował do Londynu jako kurier AK, po upadku powstania warszawskiego wraz z żoną „Gretą” (Barbarą Wolską) przeniósł w styczniu 1945 r. przez Niemcy i Szwajcarię odbitki prasy powstańczej i inne ważne dokumenty. Jako żołnierz AK miał kartę zaszczytną. Do mnie odnosił się przyjaźnie, wyświadczył mi poważne przysługi. W RWE nie miałem z nim nigdy konfliktu służbowego. Był inteligentny i pracowity. Zorganizował Rozgłośnię Polską RWE, dbał o jej jak największą niezależność i swobodę wypowiedzi. Jasno dawał do zrozumienia, że w sprawach polskich fachowcem jest on, nie urzędnicy amerykańscy. Miał „plecy” w Waszyngtonie i mógł sobie pozwolić na dość lekceważący stosunek do Amerykanów w Monachium, którzy woleli unikać z nim zatargów. Swoich polskich podwładnych traktował jednak nierówno, do niektórych odnosił się brutalnie. Był ogromnie pożyteczny i wydajny w pracy indywidualnej, w pracy na stanowisku kierownika zespołu wymagał ścisłej kontroli, bez której był nie do zniesienia.

Za mego pobytu w Monachium, w latach 1974–1977, powstała w zespole poufna „grupa szczęściu”, która nawiązała kontakt z dyrekcją amerykańską RWE za pośrednictwem jej członka Hansa Fischera. W roku 1975 zwróciła się ona do Amerykanów o odwołanie Nowaka ze stanowiska dyrektora. Do grupy tej należałem wraz z Trościanką, Janem Mierzanowskim, Tadeuszem Chciukiem-Celtem, Tadeuszem Nowakowskim i Józefem Ptaczkiem, także delegatem do Rady Zakładowej. Po jego śmierci Nowak oskarżył Ptaczka, że był agentem reżimu. Zarzut niesłuszny, bezpodstawny, oparty przede wszystkim na osobistej wrogości...

Po odejściu Nowaka stanowisko dyrektora Rozgłośni Polskiej RWE objął jego zastępca Zygmunt Michałowski, człowiek zupełnie innego rodzaju, potrafiący ułożyć stosunki z podwładnymi. W Rozgłośni nareszcie zapanował spokój. Trościanko mógł pracować w znacznie lepszym nastroju, zostało mu jednak niewiele czasu do emerytury. Myśląc o niej zakupił w Hiszpanii willę w okolicach Alicante, rozbudował ją i nazwał „Wiwa”. Wyjechał z Monachium 31 października 1976 r. i osiadł w swojej hiszpańskiej siedzibie. Zmarł tam na atak serca 26 listopada 1983 r.

Jeden z jego wierszy z czasów okupacji niemieckiej *Pusty dom*, drukowany anonimowo w piśmie podziemnym „Sprawy Narodu”, przedrukował w 1957 r. Jan Szczawiej w swej *Antologii*

poezji podziemnej (1939–1945). Nie podał jednak do wiadomości czytelnika nazwiska autora wiersza. Następnie reżim skazał na przemilczenie nie tylko nazwisko Trościanki, ale i jego twórczość. W rozszerzonym drugim wydaniu antologii Szczawieja nie ma już *Pustego domu*, a z zamieszczonego tam spisu zawartości *Słowa prawdziwego* znikły wiersze Trościanki...

Pora przywrócić go nareszcie piśmiennictwu polskiemu.

Uzupełnienie

Paweł Machcewicz, dyrektor jednego z biur Instytutu Pamięci Narodowej (IPN), w artykule pt. „Sprawa Wiktora Trościanki, kryptonim Medal” („Rzeczpospolita” 18 IX 2004)² napisał m.in.: „Większej pomocy komunistycznym służbom specjalnym mogły udzielić osoby, które nie były wcale agentami, należały natomiast do grona bardziej znanych postaci polskiej sekcji RWE. Przykładem, do jak szokujących skutków może prowadzić «paktowanie z diabłem», jest historia Wiktora Trościanki, czołowego komentatora politycznego RWE”. Z dokumentów przekazanych do IPN wynika, że Trościanko w latach 1965–1971 spotykał się z oficerami Wojskowej Służby Wewnętrznej (kontrwywiadem wojskowym). Miał to robić za aprobatą kolejnych prezesów emigracyjnego Stronnictwa Narodowego: Tadeusza Bieleckiego i Antoniego Dargasa, dwukrotnie nawet przy udziale tego ostatniego.

Jak widać niektórzy członkowie IPN nie umieją traktować w sposób krytyczny dokumentów pozostawionych przez zawodowych fałszerzy reżymowych. Pan Machcewicz powinien wiedzieć, że oficerowie Wojskowej Służby Wewnętrznej nie mogli się spotykać z Trościanką ani w Monachium, ani w Hiszpanii, gdyż ówczesna Polska Republika Ludowa nie utrzymywała stosunków dyplomatycznych ani z Republiką Federalną Niemiec ani z Hiszpanią, nie miała więc do państw tych oficjalnego dostępu. Trościanko spotykał się natomiast z licznymi uchodźcami z PRL. Konieczne mu to było do pracy w RWE. Wysłannicy PRL mogli się z nim kontaktować jako uchodźcy i prowadzić z nim rozmowy. Być może udawali ludzi z nurtu narodowego. Stronnictwo Narodowe i jego myślowi kontynuatorzy w kraju sądzili, że głównym wrogiem narodu polskiego są Niemcy. Rosja, taka czy inna, interesuje się przede wszystkim Dalekim Wschodem. Były to czasy, kiedy w Rosji po śmierci Stalina doszedł do władzy Nikita Chruszczow. Potępił on ostro praktyki stalinowskie, próbował utrzymywać lepsze stosunki z Zachodem, odwiedził Stany Zjednoczone i padł w ciężkie kłopoty z reżymem Mao Tse Tung (jak się wtedy pisało) w Chinach.

Nikt wtedy nie przypuszczał, że w ciągu następnych lat dwudziestu Związek Sowiecki znacznie osłabnie i niebawem przestanie istnieć. Trościanko i inni narodowcy mogli sądzić, że po zmianie atmosfery politycznej w ZSSR warto wy badać, czy Moskwa nie zgodzi się na zelżenie stosunków w Polsce i czy nie pozwoli narodowcom, dążącym do lepszych stosunków z Moskwą, na wznowienie w kraju działalności partyjnej. Była to koncepcja polityczna nawiązująca do poczynań Romana Dmowskiego przed I wojną światową. Rozkładał on dążenie do niepodległości na etapy. Po II wojnie światowej próbował to wypraktykować w Polsce Jan Matłachowski (1906–1989), jeden z czołowych działaczy „młodych” narodowców i w Polsce podziemnej członek tajnej Rady Jedności Narodowej.

Koncepcji tej nie podzielała ogromna większość polskiej emigracji politycznej w Wielkiej Brytanii. Widziała ona w Rosji drugiego obok Niemiec śmiertelnego wroga Polski. Skoro droga do niepodległości nie rysowała się wtedy przed nami całkiem realnie, odmienność koncepcji endeckiej była faktem politycznie zrozumiałym.

Jan Nowak-Jeziorański, niegdyś przełożony Trościanki, jako dyrektor Rozgłośni Polskiej Radia Wolna Europa w Monachium, działacz zaśluzony, lecz skłonny do wielkiej przesady, nazwał go ostatnio „zbrodniarzem” i zdrajcą („Rzeczpospolita”, 18 IX 2004). Podobno Trościanko zarzucił Nowakowi uprawianie handlu narkotykami i zalecał rozpowszechnianie tej wiadomości w kraju. Gdyby Trościanko istotnie rozpowszechniał w złej wierze te nieprawdziwe pogłoski, popełniłby zniesławienie ścigane z oskarżenia prywatnego, nie publicznego. Nazwanie takiego zniesławienia przez Nowaka „zbrodnią i zdradą” jest absurdem prawnym.

Trościanko nie był człowiekiem, który głosiłby cokolwiek w złej wierze. Zawsze mówił otwarcie to, co myślał. Ponadto przywiązywał ogromną wagę do swojej audycji radiowej „Druga

² Tekst ten w pełniejszej wersji ukazał się w książce *Aparat bezpieczeństwa wobec emigracji politycznej i Polonii*, pod red. R. Terleckiego. Warszawa 2005 s. 70–79.

strona medalu”. Gdyby postępował w sposób opisany przez Machcewicza, w kraju traktowano by z rezerwą wszystko, co nadawała Rozgłośnia Polska. Przypisywanie Wiktorowi tego rodzaju wypowiedzi to wymysł ówczesnego reżymowego kontrwywiadu, który być może sam rozsiewał kłamstwa o Nowaku.

Byłem zawsze przeciwnikiem ideologii i działalności endecji. Pod względem poglądów politycznych dotyczących spraw wewnętrznych Polski nie miałem nic wspólnego z Trościanką. Nie godziłem się także z koncepcją endecką co do dróg, którymi należy kroczyć na emigracji w sprawie polskiej. Muszę jednak przyznać, że endecja mimo swoich rażących moim zdaniem wad i błędów, zrobiła bardzo wiele przed I wojną światową dla rozwoju narodowego Polaków w zaborze pruskim, a w okresie dwudziestolecia niepodległości dla obrony polskiego stanu posiadania w Poznaniu i na Pomorzu. Dysponowała tam wielkimi wpływami. Miała duże znaczenie i z tego tytułu wchodziła do podziemnej Rady Jedności Narodowej w latach okupacji jako jedna z czterech głównych polskich partii politycznych.

Wiktor Trościanko zajmował w niej od wojny czołowe stanowiska, zwłaszcza na emigracji. Jako polityk, publicysta i radiowiec należał bezsprzecznie do elity politycznej swego pokolenia.

Andrzej Pomian (USA)

„Biografia artysty” czy „kronika wybranych czynności twórczych”? — glosa do książki Anny Mieszkowskiej

Marian Hemar. Od Lwowa do Londynu: szkic do biografii artysty, oprac. Anna Mieszkowska. Londyn: Polska Fundacja Kulturalna, 2001, 254 s. (brak recenzentów).

Dokładnie w dniu 10 grudnia 1935 r. Marian Hemar — współpracownik kabaretów warszawskich, autor szlagierów, które śpiewała cała Warszawa, przyjaciel skamandrytów, we wstępie do tomu swych wierszy, dedykowanego Julianowi Tuwimowi, „prywatnie od autora”, tak pisał:

Piosenek i utworów kabaretowych nie włączyłem do zbioru *Konia trojańskiego*. Zwolenników tej bujnej gałęzi mojej twórczości odsyłam do XII i XIII tomu wydania pośmiertnego moich dzieł (Marian Hemar: *Życie i dzieło*, tomów 15, z przedmową dr. Piotra Krzywickiego, Warszawa, nakładem Polskiej Akademii Literatury, 1981)¹.

Ów utrzymany w żartobliwym tonie bibliograficzny odsyłacz można by potraktować jako punkt wyjścia do rozważenia biograficzno-historycznego kontekstu, z jakiego wyrasta twórczość poetycka słynnego lwowianina. Przywołany przez pisarza, najprawdopodobniej przypadkowo wskazany, rok 1981 jawić się musiał jako bardzo odległy w przyszłości moment historyczny, jako wybiegający *in futurum* okres, którego autor *Marchewki* nie spodziewał się być naocznym świadkiem. Owa, mająca humorystyczny wydźwięk, projekcja zaistnienia własnej twórczości pisarskiej w niedosiężnej fizycznie dalekiej przyszłości dyktowana być musiała jakimś — nic to, że utrzymanym w postaci literackiego żartu — przekonaniem o cywilizacyjnej ciągłości dziejów naszego państwa. Wskazane przez Hemara przyszłe czasy odczytane zostały jako kolejny, utrzymujący kulturową ciągłość z latami 30. XX w., etap historii Polski, w którym, zgodnie z humorystyczno-profetyczną projekcją odautorską oczekiwać będzie można druku własnej twórczości. Hemarowska wiara w wydawniczą obecność płodów swego pióra na początku lat 80. ubiegłego wieku wykluczała możliwość wystąpienia jakiegoś bliżej niesprecyzowanego, wstrząsającego podstawami egzystencji, cywilizacyjnego kataklizmu przekreślającego kulturowy dorobek przeszłości, strącającego w niebyt zapomnienia współczesny poecie obraz świata; nie było tu miejsca na myśl o radykalnie odmiennie oblicze Europy, apokaliptycznej wizji historycznego tryumfu wrogich człowiekowi systemów totalitarnych. Nie sposób już chyba dzisiaj precyzyjnie rozstrzygnąć, w jakim

¹ M. Hemar, *Koń trojański*. Warszawa 1936 s. 9.

stopniu sporządzona przez Hemara bibliograficzna notka pozostaje świadectwem li tylko legendarnego poczucia humoru i delikatnie zawołowanej autoironicznej sugestii, a w jakim stopniu można w niej dostrzec również przekonanie o ciągłości historycznego oraz kulturowego trwania II Rzeczypospolitej i całej Europy. Wszelako odczytywany z dzisiejszej perspektywy historycznej ów fikcyjny adres książkowy budzić może refleksje natury historiozoficznej, w której pobrzmiwają nuty swoistego literackiego tragizmu. Hemar rzeczywiście nie dożył lat 80. XX w. (zmarł 11 lutego 1972 r.), ale jednocześnie — czego w połowie lat 30. przypuszczać raczej nie mógł — stał się ofiarą komunistycznej cenzury, nie otrzymując szansy na poetyckie zaistnienie w PRL-u². Kataklizm dziejowy w postaci dominacji wrogich wolnemu człowiekowi zbrodniczych totalitaryzmów nie tylko przekreślił domniemane marzenie o wydaniu zbiorowym *Dzieł* poety, ale równocześnie pozbawił go możliwości fizycznego kontaktu z krajem lat dziecińczych, z ukochanym Lwowem, utopił w morzu kłamstwa i nienawiści wszystko, co Hemar kochał i cenił, uczynił z artysty, „Polaka z wyboru”, ideowego wygnańca, któremu odmówiono prawa do istnienia i pochówku w ojczyźnie³.

Po roku 1989 jego emigracyjna twórczość zaczęła być stopniowo przywracana świadomości czytelników. A to głównie dzięki drukowanym wyborom jego wierszy, skeczów, jednoaktówek, piosenek i dramatów. Rozpoczęła się również, podobnie jak w przypadku innych pisarzy uważanych w PRL-u za „źle obecnych”, krytycznoliteracka recepcja krajowa Hemarowskiej twórczości. Również teatry zaczęły częściej sięgać po jego utwory sceniczne. Książkę Anny Mieszkowskiej rozpatrywać można w tym kontekście jako cenne uzupełnienie faktograficzne stanu badań nad życiem i twórczością londyńskiego emigranta. Jest to jednocześnie trzecia książka, obok opublikowanej rozprawy doktorskiej Jana Bila⁴ i popularyzatorskiej pracy Ryszarda M. Grońskiego⁵, poświęcona w całości Hemarowi. I wśród owych prac zajmuje miejsce szczególne.

Słowa obrane za tytuł niniejszej recenzji, stanowiące jednocześnie podtytuł publikacji Mieszkowskiej, precyzyjnie sygnalizują zamiar autorki. Celem jej pracy nie jest bowiem wszechstronna prezentacja bogatego dorobku artystycznego słynnego lwowianina. Nie jest to więc monografia jego twórczości, ale nie jest to także studium historycznoliterackie, które, stosując standardowe procedury analityczno-interpretacyjne, byłoby próbą opisaną wybranej części spuścizny literackiej satyryka, dramaturga, liryka. Autorka ma pełną świadomość dokonanego wyboru:

² Zob.: M. Fik, *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1944–1981*. Londyn 1990. Na stronach 695–696, na których autorka przytacza „zapisy cenzorskie obowiązujące w roku 1981”, czytamy: „zwalniać «utwory własne» M. H e m a r a, [podkr. moje — P. R.] Z. Nowakowskiego, A. Wata, J. Wittlina, S. Vincenza”, ale „bez pochlebnych ocen walorów artystycznych i treściowych ich utworów w komentarzach i przypisach, za to z negatywną oceną działalności politycznej”. W praktyce oznaczało to ograniczoną możliwość publikacji przedwojennych piosenek i sztuk dramatycznych Hemara. Do roku 1990 nie ukazał się w Polsce ani jeden tom jego wierszy, przynajmniej w obiegu oficjalnym.

³ Pod koniec roku 1950 „Administracja Warszawska” odebrała poecie obywatelstwo polskie jako „artyście Andersa”. Zob.: [S. Zahorska] Pandora (pseud.), *Siedem lat chudych*, Wiadomości 1956 nr 19 s. 4. Reakcją Hemara była z impetem napisana satyra *Brutalny szok* (w tomie *Siedem lat chudych*. Nowy Jork 1955 s. 119–125) pozostająca jednym z wielu ważnych świadectw aksjologicznej samoświadomości emigracji niepodległościowej. Sam lwowianin zwykł nazywać siebie właśnie „Polakiem z wyboru”, podkreślając tym samym swe, wyrastające z głębi serca, a nie z podporządkowanego ideologicznie odgórnego nadania, bądź odebrania tegoż prawa, zakorzenienie w polskiej literaturze i kulturze (zob. np. *Trzy powody* w tomie *Chlib kulikowski*. Londyn 1971 s. 185–188). Na co dzień, przy załatwianiu rozmaitych oficjalnych spraw, Hemar legitymował się — by dopowiedzieć ten ważny szczegół biograficzny — tzw. paszportem nansenowskim, dokumentem przyznającym status bezpaństwowca, pierwotnie, tj. od roku 1922 uciekinierom ze Związku Sowieckiego, po II wojnie światowej także innym emigrantom. Lwowianin wspomina o tym chociażby w reportażach z Ameryki — zob. *Awantury w rodzinie*. Londyn 1967 s. 27, 49. Paszport nansenowski był zewnętrznym, widzialnym symbolem wygnania, bezdomności oraz ideowego sprzeciwu wobec sowietyzacji części Europy. Dokument taki posiadali także m.in. Józef Mackiewicz i Barbara Toporska.

⁴ J. Bil, *Poetycki świat Hemara*. Wrocław 1999.

⁵ M. Hemar, *Ryszard Marek Groński przedstawia — kabaret Hemara*. Warszawa 1988.

[...] nie komentuję, w dalszej części książki, jakichkolwiek faktów, zdarzeń, prac literackich i teatralnych Hemara. Zadaniem, które sobie postawiłam było przedstawienie możliwie dokładnej kroniki życia Mariana Hemara. Nie jest to pełna jego biografia (s.16).

Kilka stron dalej Mieszkowska doprecyzowuje naczelny zamiar badawczy, jaki skryształizował się po dziewięciu latach gromadzenia materiałów do tej książki:

Postanowiłam więc jeszcze bardziej zawęzić pole swoich zainteresowań. Ograniczyć je wyłącznie do tematu: teatr w życiu i działalności emigracyjnej Mariana Hemara” (s. 19).

W efekcie otrzymuje czytelnik właśnie „szkic do biografii artysty”, mający charakter rozbudowanego kalendarium życia i twórczości Hemara. Najprawdopodobniej właśnie kronikarska metoda zapisu podyktowała autorce chronologiczny układ treści książki, w której główne rozdziały poświęcone są kolejnym miejscom pobytu artysty, ilustrują przedwojenne koleje jego życia, a także przeżycia wojenne z lat 1939–1942 i emigracyjne bytowanie-protest w Anglii, skierowane przeciwko jałtańskiemu *status quo*.

Tak zaprojektowane i wykonane zamierzenie badawcze, powinno, jak wolno przypuszczać, zaowocować w miarę — mimo „zabezpieczającej” przed podobnymi zarzutami deklaracji autorki — pełną biografią satyryka, jednej z ważniejszych postaci „polskiego” Londynu. Po przeczytaniu książki czytelnikowi towarzyszy jednak, obok szacunku dla bogactwa przekazanych informacji, dokuczliwe odczucie nikłego, by tak rzec, istnienia Hemara. I — paradoksalnie — zaciążyła tu, sądę, obrona przez Mieszkowską kronikarska „metoda przedstawieniowa”. Konsekwencją jest szkicowy charakter tejże publikacji, ujawniający się we fragmentaryczności i skrótowości zapisu: z danego roku wybrać można i przekazać tylko garść faktów dotyczących publicznej aktywności artysty. Tak właśnie potraktowany został chociażby rok 1958, zajmujący niewiele ponad półtorej strony, a chciałoby się mieć także opis życia prywatnego, osobistego, ilustrującego emigracyjną codzienność. W przeciwnym wypadku, z całym szacunkiem i podziwem dla bogatego w faktografię przedsięwzięcia, szkic utrwali tylko tę „okładkową”, niejako oficjalną część egzystencji człowieka, tę poświadczoną afiszami teatralnymi, suchą obecnością nazwiska w druku bądź w jakimś dokumencie. Być to może, że na takim ostatecznym kształcie książki zaważyło tempo jej powstania. Sama Autorka przyznaje się, że pisała ją przez 36 dni. Raczej na dobre to publikacji nie wyszło. Wyczuwa się pewien pośpiech, ucinanie pewnych wątków, nie do końca jasne skróty materiałow⁶. W efekcie otrzymujemy coś w rodzaju kroniki wybranych czynności t w ó r c z y c h Hemara: gdzie był tego dnia, z kim rozmawiał tamtego, co napisał w tym czasie, jaką rewię kabaretową przygotował na ten wieczór, jakie słuchowiska nagrywał w tym tygodniu itd., itd. I oczywiście w wymiarze czysto informacyjno-dokumentarnym nie śmiem wątpić o walorach publikacji Anny Mieszkowskiej. Z jednej strony niby, zgoda, szczere uznanie należy się książce, której celem pozostaje szczegółowa prezentacja istotnych wydarzeń z życia Hemara. Tak ważna postać z najnowszej historii Polski, w pewnym sensie dobijająca się dopiero skromnego, ale odrębnego i w pełni zasłużonego miejsca w obrazie polskiej literatury i kultury współczesnej, zasługuje na to, aby opracować jej życiorys niekiedy dosłownie dzień po dniu (np. s. 185; rok 1966). Jednakże autorka do drażniącego minimum ograniczyła interpretacyjno-objaśniający komentarz własny, dotyczący zwłaszcza historyczno-politycznych realiów, w cieniu których kształtowała się twórczość artysty, jak również uwagi objaśniające ideowe zaplecze wyobraźni artystycznej Hemara, ducha tej twórczości. Postać naczelnego satyryka Drugiej Emigracji staje się przez to mało barwna, „drewniana”. Stosunkowo najciekawsze są fragmenty książki odkrywające codzienny wymiar emigracyjnej egzystencji, emocjonalne podejście pisarza do różnych spraw, kulisy emigracyjnej działalności artystycznej, socjologiczno-ideowe ramy funkcjonowania literatury na wygnaniu. Ów zarzut swoistej „niepełności biograficznej” nie jest spowodowany, dopowiem jednak tę oczywistość, przekonaniem o wyższości plotek czy mniej lub bardziej pikantnych smaczków z życia osobistego Hemara nad informacjami sprawdzonymi, w sposób istotny doprecyzującymi jego

⁶ Np. na s. 185 jest jednozdaniowa informacja: „3 maja Marian Hemar otrzymał Krzyż Oficerski Orderu Odrodzenia Polski”. W sposób naturalny nasuwają się pytania: Jak to się odbyło? Kto zgłosił nominację? Jak uzasadniano wybór? Jak przeżył i odebrał owo wyróżnienie sam pisarz? Czy i jak sam je skomentował? Podobnie z nagrodą Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie, jaką otrzymał pisarz w roku 1959 (s. 157).

emigracyjną działalność teatralną. Czyż jednak większym pożytkiem nie zaowocowałyby połączenie obranej przez autorkę kronikarskiej metody przedstawieniowej z opracowaniem „tekstu biograficznego”, rozumianym jako rozpatrzenie węzłowych (np. dla formowania się nieprzejednanego antykomunizmu pisarza), spożytkowanych pisarsko, wydarzeń, słów, wystąpień, gestów, komentarzy wartościujących itd. samego artysty? Brakuje w tej książce również, choć być może autorka byłaby w stanie obronić się przed podobnymi zarzutami, uwag dotyczących aksjologicznego statusu Hemarowskiej wersji emigracji, zrealizowanej w jego wszechstronnej twórczości artystycznej, mającej swe tekstowe wykładniki. A w związku z tym redukcji uległy także wątki, które mogłyby udzielić odpowiedzi na pytanie: Kim był Hemar dla Drugiej Emigracji? — w wymiarze literackim, artystycznym oraz ideowym. Jak wpisywał się swą aktywnością komentatorsko-pisarską w panoramę wychodźczych sporów, polemik, analiz rozmaitych spraw istotnych dla niepodległościowej zbiorowości londyńskiej, rozmaitych kwestii z dziedziny polityki i kultury określających pojałtański „świat zepsuty”. By wymienić przykładowo, choć to zawsze sprawa w jakimś stopniu subiektywna: Jak reagował Hemar na tzw. przełomy odwilżowe w Polsce? Jak ustosunkował się do słynnej uchwały Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie z października 1956 roku? W szerszym kontekście — do, mówiąc skrótowo, a mam nadzieję, że jeszcze nie błędnie, sporów ideowych „londyńsko-paryskich”. Jak z biografii Hemara wyrasta jego, poświadczone artystycznie, zainteresowanie aktualiami PRL-owskimi i emigracyjnymi? Brakuje również, co wydawałoby się dopełnieniem pracy nad biografią Hemara, próby odpowiedzi na pytanie o, w jakimś sensie zdeterminowany właśnie biograficznie, tryb scenicznego reagowania na bieżącą rzeczywistość polityczno-kulturową pojałtańskiego trzydziestolecia.

Bogata w faktografię publikacja, której powstanie poprzedzone zostało licznymi kwerendami materiałowymi w bibliotekach i muzeach, gromadzeniem informacji drogą korespondencyjną, prawie zawsze może być jeszcze uzupełniana nowymi, nie znanymi autorowi faktami. Nic w tym dziwnego ani przekreślającego wysiłek badawczy autora. W tym miejscu jedno takie uzupełnienie. Autorka pisze (s. 186) o wizycie w Londynie we wrześniu 1966 Kazimierza Krukowskiego (słynnego Lopka — przedwojennego recytatora Hemarowskich tekstów, głównie szmoncesowych), Ireny Santor i Jerzego Michotka. Dbająca o rzetelność źródłową Mieszkowska pisze: „Prasa odnotowała spotkanie Krukowskiego z Zosią Terné. O spotkaniu z Hemarem nie zachował się żaden przekaz. [...] A przecież do tych spotkań musiało dojść”. Rzeczywiście do takiego spotkania doszło, o czym informuje sam Michotek w swej książce *Tylko we Lwowie* (Warszawa 1990). W części prezentującej pamiątkowe zdjęcia, na nienumerowanych stronach, znajduje się krótka wzmianka o londyńskim występie trójki artystów: „[...] centralą lwowskich przesiedleńców jest chyba Londyn. Pojechaliśmy w trójkę: Irena Santor, Lopek Krukowski i ja. Zdążyliśmy jeszcze spotkać się z Hemarem, nie udało mi się natomiast zobaczyć idola mojego dzieciństwa — Tońcia”.

Kilka sprostowań faktograficznych. Nie Hemar otrzymał nagrodę „Wiadomości” za rok 1962 — dostał ją, o czym pewnie autorka doskonale dziś już wie, Jan Bielatowicz za *Książeczkę*⁷. Hemara, owszem, nagrodzono ale za cykl dwunastu wierszy o miesiącach (przedruk w tomie *Liryki, satyry, fraszki*. Londyn 1988 s. 360–366). Członkiem jury emigracyjnej nagrody „Wiadomości” został Hemar w 1969 roku; wybrano go w miejsce zmarłego Kazimierza Wierzyńskiego (nie w roku 1970; s. 200).

Należy również odnotować kilka drobnych, na szczęście nie psujących radości obcowania z tą ważną książką, niekonsekwencji w zakresie formułowania przypisów. Autorka nie ujednoliciła bowiem informacji o prasowych i książkowych przedrukach wierszy Hemara. Niekiedy, np. wymieniając przy jakiejś okazji tytuł którejś z satyr, podaje szczegółowe informacje o scenicznej prezentacji danego tekstu, o pierwodruku prasowym i przedruku książkowym, niekiedy zaś — taki przypis „źródłowy” jest niepełny. Przykładowo:

— s. 127: jest wspomniany wiersz, który Hemar napisał po śmierci Gałczyńskiego i tym razem autorka w przypisie odnotowuje książkowy przedruk utworu;

— s. 143: wspomniany jest ważny, polemiczny artykuł Hemara *Kij w mrowisko* bez informacji o przedruku w zbiorze *Awantury w rodzinie*; gdzie indziej informacje o przedrukach są (np. s. 153, artykuł pt. *Porządki noworoczne*);

⁷ Zob.: *Od Herberta do Herberta. Nagroda „Wiadomości” 1958–1990*, oprac. i przedmowa S. Kossowska, postscriptum T. Nowakowski. Londyn 1993 s. 60–71.

— s. 149: autorka relacjonuje przebieg jednego z wieczorów Hemarowskich, wspomagając się recenzją Juliusza Sakowskiego, w której czytamy m.in. „Nowy wiersz Hemara o Cyrankiewiczu to wzór satyry w najświetniejszym gatunku; dowcip, ironia i głębsze znaczenie w obłoczku pogody”; brakuje informacji dotyczących owej satyry⁸;

— s. 152 jest informacja o scenicznej prezentacji przez Wojciecha Wojteckiego wiersza Hemara *Lekcja rybołówstwa* wraz z fragmentem recenzji pióra Stanisława Balińskiego z rewii, na której wiersz ów był deklamowany; brakuje informacji o książkowym przedruku utworu i ewentualnym prasowym pierwodruku;

— s. 155: jest wzmianka o rewii Hemara, którą poeta uzupełnił „nowymi wierszami o pomidorach, o Putramencie i o szpiegu atomowym Klausie Fuchsie”; całość wsparta jest odniesieniem do tekstu Zygmunta Kona, będącym recenzją z tegoż wieczoru, brakuje zaś bardziej szczegółowych informacji o owych „nowych wierszach”; podobnie jest na s. 160;

— s. 156: jest fragment, jak można się domyślić, radiowej zapowiedzi Hemara, który przedstawia Leo Fuchsa, swego przedwojennego współpracownika; brakuje przypisu umiejscawiającego ów cytat;

— s. 161: podobna sytuacja — autorka przytacza fragment ogłoszenia reklamującego wieczór dyskusyjny zorganizowany w Ognisku Polskim bez umiejscowienia cytatu.

— s. 185: brakuje numeru strony w przypisie, w którym autorka przywołuje „Tydzień Polski”; gdzie indziej normą jest podawanie numeru strony.

Tego rodzaju drobnych, technicznych niedociągnięć jest w książce Mieszkowskiej więcej. Skłonny jestem przypuszczać, że wzięły się z nadmiernego pośpiechu autorki⁹.

Jeszcze jedno niewielkie zastrzeżenie. Jeżeli autorka obrała taką właśnie metodę prezentacji biografii Hemara — że wydarzenia z jego artystycznego życia opatruje wypowiedziami świadków, recenzentów, uczestników tamtych wydarzeń, co samo w sobie zasługuje na uznanie, bo dostarczać może bazy materiałowej dla prześledzenia recepcji twórczości lwowianina, to jednocześnie niedopuszczalne wydaje się, aby fakt wydania przez Hemara w 1968 roku tłumaczenia *Sonetów* Szekspira opatrywać następującym komentarzem, poczynionym nie wiadomo do końca w oparciu o co, a moim zdaniem błędnie (s. 193): „Dopiero wówczas zwraca na siebie uwagę poważnych krytyków literatury, którzy dostrzegają w nim poetę «dojrzałego» i «poważnego»” — a następnie (na poparcie powyższego zdania?!) przytacza się fragment posłowania do wydania krajowego *Sonetów* pióra Anny Nasiłowskiej z roku 1993. Właśnie w tym miejscu przydałyby się jakieś recenzenckie, krytycznoliterackie świadectwa owych „poważnych krytyków literatury”, jak nazwała ich Mieszkowska.

Można by również mieć niekiedy zastrzeżenia do selekcji materiałów dokonywanej przez autorkę. Z jednej strony dba się o to, aby nie przeciążyć pracy informacjami, które w optyce Mieszkowskiej „nie wnoszą nic, w sensie informacji, do biografii Hemara” (przypis na s. 196) — i taki los spotkał listy pisarza do Mieczysława Grydzewskiego¹⁰. Z drugiej zaś strony sporo miejsca poświęca autorka (widocznie w tym zakresie posiadająca lepsze zaplecze źródłowe) wymienianiu nazwisk osób występujących w przedstawieniach, rewiach, skeczach itp. (np. s. 154, 161, 164). A czytelnicze odczucie jest takie, że owe litanie nazwisk są po prostu nużące, a ich wkład w biografie Hemara („w sensie informacji” — jak to ujęła autorka) również pozostaje wątpliwy. Zwłaszcza, że

⁸ A chodzi tu najprawdopodobniej o utwór *Ballada o jednym premierze*, Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza 1957 nr 201. Przedruk w tomie: *Moja przekora. Wybór satyr politycznych 1943–1971*, wybór i oprac. A. K. Kunert. Kraków 2001.

⁹ Inne trzy fragmenty, które dopraszają się objaśnienia: na s. 197 odnotowuje Mieszkowska: „W marcu przeszedł kolejny zawał. Pisał o tym w liście do Juliusza Sakowskiego, Józef Wittlin”. — w jakim liście? Co pisał? Z kolei na s. 199 w przypisie 389 powołuje się autorka na jakieś sprawozdanie Hemara — niestety nic więcej na temat tego tekstu dowiedzieć się nie można. Dalej (s. 201–202) — brakuje czegoś więcej na temat owych dwóch satyr, których „druku odmówiła redakcja «Tygodnia Polskiego»”, a ponadto przydałby się jednak przedruk listu Hemara do redakcji „Tygodnia” uzasadniający zerwanie przez poetę współpracy z pismem, tym bardziej, że ów list — pisze Mieszkowska — „trzeba przeczytać w całości, aby zrozumieć powody, dla których nastąpiło rozejście się dróg porozumienia między coraz bardziej chorym pisarzem, a redakcją «Dziennika»”.

¹⁰ Chodzi o książkę zredagowaną przez R. Habielskiego *Z listów do Mieczysława Grydzewskiego 1946–1966*. Londyn 1990. Zamieszczone tam 12 listów pisarza stanowią niewielkie objętościowo, ale niezwykle ważne świadectwo Hemarowskiego pojmowania różnych, istotnych dla emigracji spraw.

częstokroć są to osoby raczej epizodycznie pojawiające się w biografii Hemara, przypuszczalnie, choć wymagałoby to odrębnych ustaleń, niekiedy nawet dorywczo zatrudniane dla potrzeb scenicznych.

Całość książki, mimo wskazanych przeze mnie możliwości uzupełnień czy korekty, zasługuje w pełni na ocenę zdecydowanie dodatnią. Imponować może zwłaszcza znanstwo spraw teatralnych na emigracji. Niezwykle cennym znaleziskiem (i bardzo ciekawym pomysłem na rozpoczęcie „szkicu do biografii”) są listy Hemara do siostrzeńca, Stefana Koronczewskiego, mieszkającego do dzisiaj w Szczecinie. Cenne są również zamieszczone w książce zdjęcia dokumentujące różne okresy życia poety. Tego rodzaju „empiryczne ilustracje” zawsze uatrakcyjniają przekaz biograficzny.

Wśród zawodowych badaczy literatury przyjęło się pewne wyrażenie potocznie używane na określenie sytuacji, w której dany pisarz pozostaje twórcą mało znanym, nie dość przez badaczy rozpoznany, słabo funkcjonującym w naukowym krwioobieg. O kimś takim mówi się, że jest „do zrobienia”. W przypadku literatury emigracyjnej kimś takim jest np. Wacław Solski czy Michał K. Pawlikowski. Publikacja Anny Mieszkowskiej jest, przychylniej oceny godną, próbą kronikarskiego uporządkowania teatralnej działalności emigracyjnej autora *Pierwiastka z minus jeden*. Ale należy jednocześnie zauważyć, że Marian Hemar pozostaje nadal pisarzem „do zrobienia”. W moim przekonaniu, zakres spraw przez autorkę świadomie pominiętych, a domagających się bezwzględnie rozpatrzenia wyznaczają pytania, jakie teoretyk i historyk literatury może postawić tej twórczości, pytania o genologiczny model satyry emigracyjnej, o jej zaplecze warsztatowe i aksjologiczne, o samoświadomość poetycką Hemara i okolicznościowy charakter tej twórczości.

Wiem jednocześnie, że Autorka pracuje nad obszerną monografią Hemara, nad książką, która w sposób całościowy przedstawiać będzie różnorodny dorobek artystyczny lwowianina. Nie chciałbym przeto, aby powyższy tekst, potraktowany jako swoista glosa do publikacji Mieszkowskiej, odczytany został jako seria zarzutów stawianych autorce, iż nie napisała czegoś, czego napisać nie zamierzała.

Piotr Rambowicz (Bydgoszcz)

Jerzego Stempowskiego zapiski nie tylko intymne

Jerzy Stempowski, *Zapiski dla zjawy; zapiski z podróży do Delfinatu*, tekst ustalił, przełożył z języka francuskiego i posłowiem opatrzył J. Zieliński, przedmowa W. Karpiński. Warszawa: Noir sur Blanc, 2004, 92 s.

Odkrycie i udostępnienie niepublikowanego dotąd i zupełnie nieznanego¹ dziennika wojennego Jerzego Stempowskiego, wypełnionego zapiskami datowanymi od 28 sierpnia 1940 do 10 lutego 1941 r., z całą pewnością uznać można za bardzo ważne wydarzenie nie tylko dla zawodowych badaczy literatury emigracyjnej, ale także dla wszystkich ludzi aspirujących do miana świadomych uczestników kultury narodowej, dla każdego, kto chce zrozumieć najważniejsze wydarzenia z XX-wiecznej historii i kultury Polski i Europy. Jest już bowiem chyba tak, że ranga eseistycznego, listowego i dziennikowego piarstwa Stempowskiego zapewniła myślicielowi miejsce wśród najwybitniejszych humanistów polskich XX wieku, zaś płody jego pióra, w tym omawiana książka, zaczynają niemal od razu współtworzyć klasyczny kanon diarystyki współczesnej.

Notka umieszczona na ostatniej stronie okładki informuje, iż *Notes pour une ombre* to „prywatny dziennik”, który „z wielu powodów jest tekstem zasadniczym dla zrozumienia osobowości i dzieła autora”². Można by zatem, na prawach zwykłego oczekiwania czytelniczego, spodziewać

¹ Chociaż nie zupełnie niedostępnego, gdyż edycję książkową *Zapisków* poprzedziła edycja fragmentu w „Zeszytach Literackich” wraz z, wprowadzającym w problematykę dziennika, tekstem pióra Jana Zielińskiego, który to tekst, z drobnymi zmianami stylistycznymi, wszedł do wydania książkowego jako *Postowie*. Zob. *Zeszyty Literackie* 2004 nr 1 s. 5–17.

² W podobnym tonie utrzymane jest *Postowie* Jana Zielińskiego, wobec którego niniejszy szkic jest tekstem częściowo polemicznym.

się sporej dawki uzewnętrznienia tego, co najbardziej własne, jednostkowe, intymne, „jedynie moje”, jak mógłby powiedzieć autor. Jest jednak tak, iż nurt osobistych wynurzeń, najszczerzej intymnych w swej prywatności i jednostkowości — co poniekąd zrozumiałe w przypadku błyskotliwej i wnikliwej umysłowości Stempowskiego, „skażonej” dziennikowym odruchem analizowania i komentowania bieżących wydarzeń — zdominowany został przez kronikarski obowiązek rejestracji świadectw upadku rzeczywistości moralnej Europy, znajdującej się pod okupacją nazistowską i ujawniającą się coraz wyraziściej agresywną polityką Sowietów.

Tytułową zjawą, dla której Stempowski prowadzi swe intymne zapiski, jest Ludwika Rettingerowa, serdeczna przyjaciółka eseisty jeszcze z czasów przedwojennych. Kobieta bliska jego sercu, do której, jak sam pisze, był „niezmiernie przywiązany”, zmarła zimą 1939 roku w domu Stanisława Vincenza w Słobodzie Rungurskiej pod Kołomyją, gdzie we wrześniu tegoż roku przebywał również Stempowski³. Od kilkunastu lat była chora na raka, zaś pisarz, zamieszkujący w warszawskim domu państwa Rettingerów, pełnił przy niej rolę opiekuna medycznego i terapeuty powstrzymującego chorobę. Poświęcił zmarłej przyjaciółce słynny *Esej dla Kassandry*, zaś w liście do Krystyny Marek wyznawał:

[...] ciążyła na mnie odpowiedzialność, której dziś nie mam, utrzymywania przy życiu chorej na raka kobiety, do której byłem niezmiernie przywiązany. To utrzymywanie jej przy życiu przez blisko 13 lat było moim arcydziełem, *chef d'oeuvre, capo lavoro*, najbardziej udanym i niewiarygodnym przedsięwzięciem, podjętym wbrew wszelkim rozumnym obliczeniom⁴.

Zapiski zrodziły się zatem z potrzeby kontynuowania rozmowy z duchem zmarłej ukochanej osoby. Są — przynajmniej w sferze autorskiej deklaracji — rodzajem psychicznej terapii, w której role jakby się odwróciły. Teraz towarzysząca samotnemu i zbłąkanemu uchodźcy (od kwietnia 1940 r. Stempowski przebywa w Szwajcarii) zjawia bliskiej osoby, przywoływana w pamięci, towarzysząca jak cień rozmyślaniom i spacerom pisarza, staje się pocieszycielem i wsparciem dla rozbitej duchowo i nadwątlonej fizycznie jaźni „nieśpiesznego przechodnia”, przeżywającego głęboki kryzys psychiczny. „Odkąd towarzyszy mi dobroczynna zjawia, stałem się o wiele spokojniejszy. Obywam się teraz bez gardenalu” (s. 46) — pisze człowiek, którego sen na skutek choroby i rozregulowanego słuchu uzależniony był od niewielkiej dawki środka nasennego. Autor o jednym ze swych spacerów ulicami podberneńskiego Muri, tak pisze, objaśniając i strategię podjętego poniekąd wbrew własnym przekonaniom prowadzenia intymnego dziennika⁵, i osamotnienie duchowe, i zarazem określając rolę, jaką w koncepcji całego dzieła zajmuje zjawia Ludwika:

Towarzyszyła mi wierna i jak zwykle nieco smutna zjawia Ludwika. Ze spokojem przyjmowała moje dywagacje. [...] Sprawiała wrażenie, że mnie słucha, jak słucha się kojącego szmeru strumienia, podążała za moimi słowami, jak podąża się zakosami górskiej ścieżki. [...] Wszedłszy w okres ostatecznej samotności, nie mam teraz innej kompanii, jak jej zjawia, jej cień. Chyba zresztą wolę to od innego wszelkiego towarzystwa. [...] Nadszedł dla mnie czas wytchnienia od zbędnych słów. Ale odkąd jej zjawia zaczęła mi towarzyszyć, powinienem nadal mówić do niej łagodnie, jak przystoi zwracać się do cienia. Muszę jej zatem wyjaśnić, jak dawniej, że próbuję zrozumieć to, co wciąż się przydarza mojej świadomości. Do tego posłużą niniejsze uwagi. Jeśli pewnego dnia przestanę je notować, będzie to dowodem, że kochana zjawia, dla której je spisuję, znikła i że nic mi już nie potrzeba (s. 26).

Przy okazji czytania się w dziennikowe zapiski osób wybitnych, a tak jest w naszym przypadku, zawsze warto postawić sobie pytanie: Jakim człowiekiem był Stempowski? Jak trakto-

³ Zob.: A. St. Kowalczyk, *Nieśpieszny przechodzień i paradoksy. Rzecz o Jerzym Stempowskim*. Wrocław 1997 s. 27, 30.

⁴ *Listy z ziemi berneńskiej*, do druku przygotowała L. Ciołkoszowa, wstęp W. Weintraub. Londyn 1974 s. 64 (list z 5 maja 1947).

⁵ Stempowski wyjaśniając pisarski zamysł uwag prowadzonych „dla zabawienia cienia zmarłej” (s. 23), próbuje w początkowych partiach *Zapisków* odpowiedzieć na stawiane sobie pytanie: „Jak to się stało, że robię coś, co zawsze wydawało mi się śmieszne?” (s. 25).

wał życie i jego sprawy? Jak indywidualny tok życia duchowego konfrontował z rzeczywistością dookolną? Te i podobne pytania tym bardziej intrygują, jeżeli uwzględnić opinię znawcy twórczości wybitnego eseisty i diarysty, głoszącą, iż:

Sam Stempowski mówił o sobie, a tym bardziej pisał, niewiele. W jego twórczości, tak bardzo nasyconej doświadczeniem, nie ma prawie wyznań osobistych czy intymnych. Wydarzenia z własnego życia są dla eseisty tworzywem, pretekstem, punktem odniesienia, ale nigdy nie stają się samodzielnym tematem. Stempowski epistolograf, diarysta, autor esejów personalizuje literaturę (względnie: literaryzuje teksty osobiste), podkreślając, że sztuka słowa jest suwerenną domeną ekspresji jednostki. Ale gest twórczy polega na obiektywizacji i selekcji tego, co chwilowe, ulotne, nie skoordynowane: emocji, doznań, wspomnień⁶.

Powyższe rozpoznanie w całej rozciągłości odnieść można do prowadzonych przez Stempowskiego niby intymnych zapisków. Oto z jednej strony pisarz decyduje się na poniekąd terapeutyczny zabieg spisywania własnych prywatnych przemyśleń, chociażby na temat swego fizycznego wyglądu czy młodzieńczego stosunku do kobiet (s. 27), czyniąc w ten sposób zadość diariuszowym wymogom genologicznym, w myśl zasady, iż „skupienie uwagi na własnej autorskiej osobie jest przecież jedną z cech konstytutywnych gatunku”⁷. Z drugiej zaś strony — paradygmat pisarstwa intymistycznego rozsadzają raz po raz, dyktowane pasją obserwatora-eseisty, polityczno-społeczne diagnozy, w swych podstawach będące wyrazem filozoficznej potrzeby zrozumienia rzeczywistości dookolnej oraz służące utrwaleniu zmiennych stanów świadomości samotnego uchodźcy, wyczerpanego tułaczką i odejściem ukochanej osoby. Jeżeli chodzi o tematykę i stopień nasilenia obecności konfesyjnych wątków właściwych intymistyce, wielowątkowość dziennikowych zapisków daje się uporządkować następująco.

Po pierwsze mamy tu do czynienia z diagnozami, przemyśleniami i przypuszczeniami, których materia jest wielki świat polityki europejskiej, kontynentu ogarniętego wojną i jakimś zbiorowym szaleństwem ludobójstwa strącającego w niebyt właściwy Europie klasyczny kanon wartości moralnych. Już druga z notatek dziennych (30 sierpnia 1940) poświęcona jest w całości agresji sowieckiej w Europie Wschodniej i dygresyjnemu wspomnieniu rokowań niemiecko-bolszewickich w Brześciu Litewskim. Stempowski powraca też kilkakrotnie do kwestii sojuszu niemiecko-sowieckiego, w kontekście niewypełnienia przez Anglię zobowiązań sojuszniczych wobec Polski (s. 38). Diagnozuje także sytuację okupowanego Kraju, doskonale świadomy przeżywanej przez ludność gehenny wywózek i aresztowań (3 września 1940):

Pod okupacją rosyjską mówi się tylko o aresztowaniach i wywózkach na Syberię. Liści wywiezionych to jeden krzyk rozpacz. Zabrani w lecie, pojechali w lekkich ubraniach i są przekonani, że zimą poumierają z zimna. Ci, którym udało się zabrać zimowe ubrania, musieli je posprzedawać, żeby kupić chleb. Wszyscy głodują (s. 39).

Stempowski dużo czyta i rozmyśla. Śledzi prasę lokalną, otrzymał również paczkę dzienników litewskich z okresu między 22 lipca a 5 sierpnia 1940 r. (s. 40–41). Ciekawy jest zwłaszcza fragment dziennika dotyczący lektury „Gazety Żydowskiej”, organu wspólnoty izraelskiej w Krakowie (s. 46–47). Jest ważny choćby dlatego, że pojawia się także, obok tematu kolaborującej z Niemcami prasy francuskiej, w opublikowanym przed kilku laty po raz pierwszy eseju *Sytuacja moralna kontynentu*⁸. Dziennikowa zapiska o „Gazecie Żydowskiej”, a było to „jedyne pismo wychodzące legalnie pod okupacją w języku polskim i nie będące organem władz okupacyjnych”⁹, pojawia się 23 września 1940 roku. Wspomniany esej powstał później, pewnie jeszcze jesienią tego samego roku. Założyć więc można, iż przy pracy nad nim autor korzystał z dziennikowych zapisków, wracał do nich, nie przestały być dla niego ważne, ani nie stały się jakimś lekceważonym, skrywanym świadectwem nietrwałego nastroju, ponurej depresji psychicznej; nie odłożył ich po odegraniu przez nie *quasi*-terapeutycznej roli. W tym czasie Stempowski pełni także funkcję in-

⁶ A. St. Kowalczyk, *Nieśpieszny*, s. 7.

⁷ Tenże, *Gombrowicz i Husserl. O fenomenologicznych inspiracjach w „Dzienniku”*, Znak 1984 nr 5 s. 612.

⁸ Zob. *Archiwum Emigracji. Studia, szkice, dokumenty*, 2000 z. 3 s. 182–190.

⁹ Tamże, s. 185.

formatora rządu londyńskiego, jeżeli chodzi o sytuację w Polsce. Z prośbą taką skierował się do pisarza ówczesny minister spraw wewnętrznych prof. Stanisław Kot (s. 40). Efektem współpracy z poselstwem RP w Bernie były raporty przekazywane do Londynu¹⁰. Przyglądając się z perspektywy podberneńskiego Muri polityczno-militarnym zawirowaniom Europy, odczytując z doniesień prasowych i prowadzonych rozmów etyczny wymiar dziejącej się rzeczywistości, śledził Stempowski „przejawy kapitulacji moralnej”, dochodził do pesymistycznych wniosków, kreślonych własnym niepowtarzalnym stylem, z błyskotliwą przenikliwością:

Porównując skupiony i tragiczny ton „Gazety Żydowskiej”, z niewysłowioną głupotą dzienników francuskich, można się obawiać, że nieodwołalnie zerwą się ostatnie więzy łączące jeszcze Wschód z Zachodem. Ludzie Wschodu, jeśli uda im się ująć żywcem z tamtego piekła, będą mogli jedynie żywić pogardę dla ludzi Zachodu, których postawa w godzinie powagi okazała się haniebna (s. 47).

Stałym wyróżnikiem i niejako znakiem rozpoznawczym politycznych diagnoz i analiz prowadzonych przez Stempowskiego jest właśnie swoistego rodzaju aksjologiczna przenikliwość i wrażliwość eseisty. Mamy w jego pisarstwie, również dziennikowym, do czynienia przede wszystkim z twierdzeniami wygłaszanymi w poczuciu zagrożenia aksjologicznej tożsamości i spójności europejskiej wspólnoty narodów. Przemawia do nas klasyczny *homo ethicus*, zaniepokojony moralista, dla którego wierność wysokim wartościom moralnym bliższa jest nad doraźność świata politycznych dyrektyw nawet, gdyby wspierać miała je, racjonalna w swej interesowności, sprawa narodu. We fragmencie *Zapisków* zatytułowanym *Prawo do przemocy*, tak pisał:

Można odnieść wrażenie, że między Niemcami a Polakami ustaliło się coś w rodzaju milczącego porozumienia, na mocy którego w razie klęski Niemcy nie powinni ująć z życia z kraju. Polacy zdają sobie mieć swoje prawo do dopłacania hitlerowcom pięknym za nadobne. Przypadła im rola wściekłych psów, napuszczanych przez Anglików przeciwko Niemcom (s. 66).

W podobnej tonacji krytycznej niezgody aksjologicznie ufundowanej utrzymane są także wątki piętnujące wszelkie przejawy agresywnego nacjonalizmu, czy to w wydaniu przedwojennej endecji, czy w stosunku spotykanych przez Stempowskiego na uchodźstwie Ukraińców. W odniesieniu do Rumunii tak pisał (8 października 1940):

Najbardziej nieprzejednani patrioci, obrzydliwi nacjonałiści, zwolennicy najzacieklejszego egoizmu narodowego obejmują władzę, żeby skapitulować i poddać swój kraj obcej dominacji. Ten groteskowy spektakl zapowiada zapewne kres nacjonalizmu, który nie tylko nie jest w stanie obronić ojczyzny, ale w dodatku demoralizuje swą nienawiścią wszystkich, co ośmielają się o tym pomyśleć (s. 58).

Surowa ocena wystawiona zostaje także Wielkiej Brytanii, której wpływ na stosunki polityczne panujące na kontynencie przed wojną nie zapobiegł wybuchowi wojny, zaś w trakcie jej trwania zabiegi dyplomatyczne rażą naiwnością i brakiem świadomości, jak bardzo techniki postępowania bolszewików nie przystają do zachodniego modelu uprawiania polityki:

Zdumiewające, jak bardzo naiwni są Anglicy, poszukujący ugody z Rosją. [...] Nie zdają sobie sprawy, do jakiego stopnia ludzie pokroju Stalina, Mołotowa czy Dekanozowa gardzą ich ministrami, takim Edenem czy Halifaxem (s. 67, zapiska z 25 stycznia 1941).

Za podsumowanie owego „wątku brytyjskiego” służyć mogą słowa Stempowskiego, pozostające także ważnym świadectwem samodzielności myślenia oraz ideowej odrębności przenikliwego diarysty: „Podejrzewam, że z całego mojego pokolenia ja jeden jestem odporny na tę anglomańską aberrację” (s. 57).

Wykorzystując dosadność i plastyczność poetyki naturalizmu, w wyjątkowo ostrych słowach pisał Stempowski o politykach sanacyjnych i endeckich:

¹⁰ A. St. Kowalczyk, *Nieśpieszny*, s. 32.

Historia Polski powojennej (1919–1939) przypomina mi rozdział podręcznika medycyny sądowej, poświęcony robakom gnieżdżącym się w trupach. [...] Narodowi demokraci zaszczepili Polsce śmiertelnego wirusa niemieckiego nacjonalizmu i rasizmu, paraliżując wszystkie twórcze siły narodu i skupiając opinię publiczną na jałowych i nierozwiązalnych zagadnieniach walk rasowych. Potem przyszli legioniści Piłsudskiego, stawiając sobie za zadanie przekształcenie narodu w bezkształtną i głupią masę. „Tak, żeby nikt nie wiedział, czego się trzymać”, powiedział mi [Walery — P. R.] Sławek w roku 1927. Po nich zjawili się neonacjoniści Śmigłego-Rydza, czerpiący siłę polityczną z kolejnych „czystek”, które puściły z torbami część zniechęconych legionistów. A na koniec przyszli hitlerowscy Niemcy, odgrywając rolę much plujek (s. 71).

Drugą grupą spraw, wokół których krąży myśl Stempowskiego, jest rzeczywistość jego szwajcarskiego *hic et nunc*, codzienność uchodźczego bytowania, dokuczliwego w swej tymczasowości. Partie dziennikowych zapisków wypełniają rozmaite sprawy bieżące, o okolicznościowym, doraźnym charakterze, jak choćby wzmianka o zmarłym znajomym dziennikarzu (s. 33), wieczorna rozmowa z „pułkownikiem V.” na temat angielsko-niemieckiej wojny powietrznej czy dyskusja z młodym Estończykiem na temat stosunków polsko-ukraińskich (s. 55). Diarysta jest więc towarzysko oraz intelektualnie aktywny: prowadzi wykłady z literatury w Wintherturze (s. 67), jest obecny na jakimś wykładzie o nieśmiertelności duszy (s. 62). Nie pozostaje również obojętny na piękno szwajcarskiej przyrody — liczne samotne spacery wśród lasów i jezior sprzyjają kontemplacji, regenerują duchowo, prowokując wysmakowane oko erudyty do, naznaczonych delikatną melancholią, eseistycznych refleksji:

Mało jest miejsc w Europie, które tak dobrze zachowały piętno osiemnastego wieku jak okolice jezior Morat i Bienne. Domy, drzewa, ogrody, wszystko oddycha tu słodyczą życia wieku oświeconego. Jakby się oglądało ryciny z czasów Rousseau (s. 59).

Nieco odmienny charakter ma, wyraźnie odrębny na tle całości dziennikowych zapisków, fragment utrzymany w „poetyce” rozpoznania lekarskiego dotyczący „badania kobiety trzydziestoczwolletniej, która przeżyła w Warszawie osiem miesięcy pod niemieckim terrorem” (s. 62–65). Swoista karta choroby, szczegółowy zapis fizycznych i mentalnych dolegliwości, jak również świadectwa bestialskiej przemocy okupanta stają się emblematem, skrótownym zapisem tego, co dzieje się z człowiekiem doświadczającym terroru nazistowskich żołdaków.

Trzeciej warstwie dziennikowych zapisków, utrzymanej w paradygmacie intymistyki filozoficznej, patronować mogłyby słowa Stempowskiego: „zglebić do cna zagadkę życia”. Przynależą tu te wszystkie fragmenty dziennika, wyzwolone spod jarzma spraw codziennych, w których najsilniej, poprzez polityczne diagnozy, erudycyjną dygresyjność, poprzez filtr kulturowych odniesień, charakterystycznych dla niepowtarzalnego stylu Stempowskiego, przedmiotem oglądu staje się, najogólniej mówiąc, duchowość diarysty. Właśnie wtedy najczęściej pisarz zaświadcza o obecności zmarłej przyjaciółki, przygląda się sobie, prowadząc *quasi*-rozmowę z duchem Ludwiki Rettingerowej. Mamy tu do czynienia z refleksjami o miłości i poezji (s. 61–62), z powtarzającymi się zapiskami o nadwątlonej kondycji psychicznej Stempowskiego. Obcujemy z człowiekiem, który na gruzach świata wyznawanych wartości próbuje odnaleźć sens życia, poszukuje afirmatywnego wsparcia i racji własnej egzystencji poprzez aksjologiczne zakotwiczenie w duchowych twórcach kultury. Świadom dokonujących się cywilizacyjnych przemian, rozpamiętujący postać zmarłej, licząc się z własną śmiercią, wydany na pastwę demona zwątpienia, stawia diarysta serię pytań, naznaczonych pesymizmem i rezygnacją, kluczowych dla zrozumienia duchowej stagnacji, która go dopadła:

Czy wolny czas oraz smak literacki przetrwają? Często myślę, że moje audytorium zniknęło na zawsze i że mnie także pora wkrótce udać się jego śladem w nicość. Czyż nie jestem nikomu niepotrzebnym przeżytkiem świata pochłoniętego przez fale? Bronięm się dotąd przed tą myślą, równoznaczną z moralną kapitulacją na modłę Vichy. Jeśli przestanę wierzyć we własny smak i w słuszność mego sposobu istnienia, jakie będę miał prawo do swego miejsca pod słońcem, choćby najbardziej skromnego? (s. 68) [podkr. moje — P. R.].

Właśnie kwestia swoistego usprawiedliwienia dotychczasowego życia, nasycenia sensem egzystencji oderwanej od ożywczej substancji kultury wydaje się zajmować Stempowskiego najbardziej. Duch *Zapisków dla zjawy* jest duchem walki o prawo do istnienia. Samotny wędrowiec, niezwykle erudyta, człowiek obdarzony zdolnością postrzegania głębszego, szerszego widzenia procesów kulturowych, zwłaszcza tych zagrażających Europie, jej aksjologicznej stabilności i tożsamości, umiejscawia swój los w już zakrzepłej substancji kultury, dbając o to, by duchowe fundamenty egzystencji własnej budować w oparciu o filozoficzną maksymę: „Widzę, próbuję zrozumieć, więc jestem”. Dlatego przyjęta przez Stempowskiego technika opisu powikłanej sytuacji własnej, obfituje w historyczne analogie, kształtowana jest z wykorzystaniem aluzyjnego przywoływania postaci i wydarzeń z przeszłości, wzbogacając dygresyjny tok dziennikowej narracji.

Powinienem naśladować Borysa Sawinkowa, który po najgorszych porażkach przybierał minę obojętną i tajemniczą, minę przywódcy, który ma jeszcze w odwodzie wielkie rezerwy i nieskończone możliwości manewru. [...] Inaczej jakże mógłbym żyć, skoro przeczuwam, że pozostało mi tylko to do obrony, że jestem odcięty od wszelkiej przyszłości i mam przed sobą jedynie to nieznośne napięcie, jakie towarzyszy zbliżaniu się do ostatniej granicy tego, co ludzkie? (s. 28)

— pisze autor, broniący się przed ostatecznym upadkiem. Analogiczną funkcję pełni obszerne przytoczenie fragmentu intymnego dziennika Maine'a de Biran, francuskiego filozofa i polityka (s. 43–44), przeżywającego kryzys, złaknionego samotności, spokoju i duchowej stabilności, fragmentu kończącego się uwagą diarysty: „Sam mógłbym napisać te słowa”.

Stempowski obdarzony cenną i chyba rzadko spotykaną, właściwą umysłem niepospolitym, umiejętnością syntetyzowania i uogólniania pojedynczych faktów i zdarzeń, przekuwa je na sądy ogólnotwierdzące o różnorodnej tematyce. Mamy tu najczęściej do czynienia z gorzkimi zapowiedziami wydarzeń przyszłych, próbującymi przewidzieć specyfikę duchowego portretu cywilizacji powojennej: „Odkryje się na nowo liberalizm, który nam obmierzył, ponieważ za naszych szkolnych czasów należał do lektur obowiązkowych” (s. 36). Pięknym świadectwem, strąconej w niebyt przez dwudziestowieczne totalitaryzmy, humanistycznej formacji rodem z XIX wieku, hołdującej nienaruszalnym prawom jednostki, a nie zniewalającemu interesowi masy, są inne słowa Stempowskiego, utrzymane w postaci rozpoznania ogólnego: „Dawniej niepewność polityczna nie zawsze wiązała się z niepewnością indywidualną, jako że w zasadzie istniało poszanowanie wolności” (s. 56).

To niewielkie dziełko jest kolejnym rysem do duchowego portretu jednego z najwybitniejszych humanistów polskich XX wieku. Czytając sprowokowane osobistym nieszczęściem zapiski, kształtowane przeciw z dbałością o artystyczne oddziaływanie słowa, mamy okazję śledzić zarówno smutny okres duchowych rozterek jednostki, jak i spotykamy się z niezwykle cennymi diagnozami cywilizacyjnymi diarysty, który „za chwilę” napisze *Dziennik podróży do Austrii i Niemiec* — arcyważne świadectwo duchowego rozkładu tuż powojennej Europy.

Całość uzupełnia krótki dziennik z podróży odbytej przez Stempowskiego w maju 1942 r. na południe Francji w celu spotkania z francuskim i polskim podziemiem, a także z ciężko chorym Bolesławem Micińskim, filozofem i przyjacielem eseisty¹¹. Właśnie w *Zapiskach z podróży do Delfinatu* znajdujemy uwagę, która w jakimś stopniu zapowiada, kontynuowane w *Dzienniku podróży* rozpoznania dotyczące sytuacji moralnej Europy, zepchniętej na margines, podzielonej na zony okupacyjne, ze ścisłą reglamentacją dokumentów podróżnych, ze szlabanami amerykańskimi, z fenomenem *displaced persons*, które to zjawiska na długo określają krajobraz cywilizacji starego kontynentu:

Europa zostanie pokonana przez mocarstwa pozaeuropejskie, które narzucą jej swoje prawa. Stare państwa europejskiego Zachodu znajdują się w sytuacji krajów bałkańskich, wciśniętych pomiędzy wielkie mocarstwa (77–78).

¹¹ Z tego okresu pochodzi najprawdopodobniej słynne zdjęcie obu panów z kilkuletnią Anną „Dunką” Micińską pośrodku, rozpoczynające także edycję listów obu pisarzy, przygotowaną m.in. przez córkę Micińskiego, późniejszą edytkę filozoficznej twórczości ojca. Zob.: B. Miciński, J. Stempowski, *Listy*, oprac. A. Micińska, J. Klejnocki, A. S. Kowalczyk, wprowadzenie H. Micińska-Kenarowa, K. Regamey. Warszawa 1995.

Można by nieco żartobliwie zapytywać — jaką to korzyść ma zjawia ukochanej osoby z tego, że opisuje jej się wydarzenia literackie z prasy okupowanej Francji, czy dokonuje się bezkompromisowego rozrachunku z endecką rzeczywistością przedwojennej Polski? I choć geneza dziennika jest wybitnie okolicznościowa i terapeutyczna, to przecie jest to tekst niezwykle ważny także dlatego, że pozwala lepiej zrozumieć światopogląd i tryb reagowania na rzeczywistość dookolną człowieka wybitnego, którego skomplikowane drogi życiowe śledzi się z niekłamaną fascynacją i podziwem, zaś wszystkie wątki prowadzonych przezeń zapisków funkcjonują na tych samych prawach ważności, w zgodzie z filozoficznym przekonaniem, iż uniwersum zdarzeń tworzy sieć wzajemnych odniesień, z których żadnego nie można zlekceważyć, jeżeli chce się zrozumieć wydarzające się zło i swoje miejsce na ziemi.

Piotr Rambowicz (Bydgoszcz)

J. Mackiewicz – J. E. Skiwski. Kilka uwag o tym, kogo nazywać emigrantem

W listopadzie 2004 roku, podczas odbywającej się na Uniwersytecie Warszawskim konferencji poświęconej pisarzom emigracyjnym, z niejakim zdumieniem wysłuchałem komunikatu na temat powojennych losów Jana Emila Skiwskiego¹ (1894–1956), publicysty i krytyka literackiego w okresie międzywojennym, podczas hitlerowskiej okupacji — kolaboranta nazistów, współredaktora „Przełomu”, dwutygodnika który był jednym z trybów maszyny propagandowej okupanta w Generalnym Gubernatorstwie. Przyczyną zdumienia było bezrefleksyjne, jak mi się zdało, zaliczenie Skiwskiego do grona członków społeczności Drugiej Emigracji, co uznałem za nieporozumienie. Owszem, Skiwski ewakuował się z Polski wraz z ustępującymi Niemcami i resztę życia spędził na obczyźnie. Udało mu się zwolnić z angielskiego obozu dla jeńców wojennych na terenie Włoch i pod przybranym nazwiskiem dostać się do Wenezueli, w której przebywał do śmierci. Jest prawdą, że żyjąc w Ameryce Południowej kontaktował się z niektórymi Polakami-emigrantami, wymieniał listy z Czapskim, z Wańkowiczem, a zwłaszcza z Giedroyciem, który — słysząc, że w Wenezueli Skiwski bieduje — próbował mu dopomóc, dając możliwość pisania (pod pseudonimem) artykułów do „Kultury”. Ta współpraca szybko się, zresztą, skończyła, jako że Skiwski nadsyłał do Giedroycia memoriały polityczne o wyraźnie antyamerykańskim (i antysemitycznym) ukierunkowaniu, zapewne wierząc, że teksty te mogłyby uzasadnić postawę autora podczas hitlerowskiej okupacji. Z tego wszystkiego nie wynika jednak, że był Skiwski uczestnikiem politycznej polskiej emigracji pojałtańskiej, takim jak choćby J. Giedroyc, J. Czapski, W. Gombrowicz czy J. Mackiewicz, choć w tym ostatnim wypadku łatwo o nieporozumienia i fałszywą analogię. Rzecz w tym jednak, że o ile Mackiewicz jego polityczni adwersarze pomawiali o kolaborację z hitlerowcami, o tyle w przypadku Skiwskiego miast pomówień mamy oczywisty fakt kolaboranckiej współpracy i takiegoż pismactwa. Niewątpliwie, dożywający swych dni w Wenezueli Skiwski był politycznym uchodźcą, unikającym odpowiedzialności karnej za swą wojenną działalność. Jego położeniu bardziej jednak odpowiadają losy niemieckich funkcjonariuszy nazistowskich, którzy zachowali głowy dzięki ucieczce do Ameryki Południowej, niż usytuowanie Polaków-emigrantów, nawet takich, którym komunistyczne władze krajowe groziły sądem za rzekomą współpracę z okupantem. Skiwski mógł otrzymywać, z czysto humanitarnych powodów, pomoc od emigrantów, mógł nawet od biedy brać udział w dyskursie politycznym, jaki toczył się w emigracyjnej prasie, nigdy jednak jako pełnoprawny członek emigracyjnej społeczności, co najwyżej jako tajemniczy „nikt”, skryty pod nic nie mówiącym pseudonimem. Społeczność Drugiej Emigracji była bowiem tą częścią społeczeństwa polskiego, która wybrała los wygnańcy w imię służby sprawie wolności Polski, niejako z definicji nie można zatem policzyć do niej kogoś, kto świadomie

¹ Drukowany w księdze konferencji — zob.: J. Beczek, *Dialektyka mitu. Kilka uwag o Jana Emila Skiwskiego emigracyjnym dyskursie politycznym*, [w:] *Pisarz na emigracji. Mitologie, style, strategie przetrwania*, red. H. Gosk, A. St. Kowalczyk. Warszawa [2005] s. 330–338.

i z istic straceńczą pismaczą gorliwością sprawie tej się sprzeniewierzył. Rzecz jasna, nie wynika z powyższego, jakoby o Skiwskim nie warto było pamiętać, pisać czy badać tekstów jego pióra. Do zasobów polskiego piśmiennictwa nie należą przecież wyłącznie teksty patriotów, lecz wszystkich autorów, którzy po polsku pisali, także renegatów. Co ważne — uważna analiza tekstów „zaprzająca” czy apostaty może przynieść znaczne poznawcze korzyści, bo i tą drogą można dowiedzieć się czegoś ważnego o przeszłości narodu, o stanie świadomości społeczeństwa w danym momencie dziejowym, jak tego uczy klasyczny już dziś szkic Michała Głowińskiego o Józefie Aleksandrze Miniszewskim — *Pismak 1863*.

Znakomicie więc się stało, że znalazł się badacz, który poświęcił Skiwskiemu kilka lat swej naukowej aktywności, czego owocem jest obszerna książka o życiu i działalności autora *Na przelataj*². Nie jest moim zamiarem recenzowanie tej pracy, zwłaszcza że jest obecna na rynku wydawniczym prawie trzy lata i — zasłużenie — doczekała się już omówień. Jeżeli wspominam o niej to przede wszystkim z tego powodu, że czytając ostatnio ogłoszoną recenzję miałem okazję przeżyć zdumienie podobne temu, jakiego doświadczyłem podczas warszawskiej konferencji. Wybitny znawca dziejów i piśmiennictwa Drugiej Emigracji, Krzysztof Dybciak, omawiając książkę Urbanowskiego o Skiwskim³, napisał m.in.:

Dzięki docieklivosti Macieja Urbanowskiego poznaliśmy najbardziej bulwersującą działalność Skiwskiego podczas II wojny światowej, a także zupełnie dotąd nieznanego twórcę emigracyjnego, co poszerzyło geografie polskiej kultury o Wenezuelę.

Znów, zatem, kolaborant Skiwski został, zapewne mimowolnie, nobilitowany w akcie zaliczenia go do społeczności Drugiej Emigracji! O powodach, dla których budzi to mój sprzeciw, pisałem wyżej. Dodam jedynie, że jakkolwiek wykpiwano nieraz historyków emigracyjnej literatury, zarzucając im swoisty „etyzm”, szczególnie i nadmierne wartościowe waloryzowanie przedmiotu badań i czyniono to nie bez słuszności, warto jednak pamiętać, że jeśli całkowicie pominię się etos Drugiej Emigracji, przestaniemy widzieć dostatecznie odrębność tego obszaru polskiego życia umysłowego w czasach pojałtańskich oraz mentalne spoiwa czyniące z emigracyjnej masy świadomą swęj tożsamości społeczność. Nie wolno, po prostu, dopisywać do emigracyjnej listy obecności nazwisk osób, które — na mocy etosu właśnie — były ze społeczności Drugiej Emigracji wykluczone. Takiego „odświeżania” emigracji po latach nie uzasadnią wątpliwe analogie. Pisze Krzysztof Dybciak, że Urbanowski „przekonująco ukazał semantyczny proces rozmywania ostrości [...] kategorii [takich jak: ‘kolaboracja’ i ‘zdrada’] pod koniec II wojny światowej, zasygnalizował analogiczne zjawiska w prozie Józefa Mackiewicza, Odojewskiego, Władysława Lecha Terleckiego”. Prawda: Urbanowski przytacza, co mówią bohaterowie światów przedstawionych w utworach wymienionych pisarzy na temat zdrady i kolaboracji. Ma to się jednak nijak do oceny postawy i działalności Skiwskiego przez tychże twórców! Dość powiedzieć, o czym dowiadujemy się z pracy Urbanowskiego, że sam Skiwski uważał słynny tekst Józefa Mackiewicza na temat grupy „Przełomu” (nb. tekst, któremu monografia Skiwskiego zawdzięcza tytuł), *Ludzie z głębszego podziemia*, za donos na jego osobę, donos, z pomocą którego Mackiewicz pragnął rzekomo spowodować schwytanie i osądzenie Skiwskiego po wojnie. Wydaje się, że owo przekonanie autora *Na przelataj* podważa zasadność budowania jakiegokolwiek analogii pomiędzy nim a Mackiewiczem. Cokolwiek bohaterowie powieściowi autora *Nie trzeba głośno mówić* powiadają na temat znaczeń słów „zdrada” i „kolaboracja”, cokolwiek mówi się o tym w powieściach Odojewskiego i Terleckiego, w niczym nie upoważnia to do ignorowania siły wyrazu tekstów dyskursywnych poszczególnych pisarzy, jeśli — jak J. Mackiewicz — pisali o kolaboracji Skiwskiego, i pisali z nieskrywaną dezaprobatą.

Owszem, J. Mackiewicz pisał pod koniec wojny, iż szaleństwem jest dalsza walka Polaków z Niemcami hitlerowskimi w sytuacji, gdy jest już oczywiste, że Hitler przegrał wojnę i ostateczna jego klęska jest już tylko kwestią czasu. W broszurze *Optymizm nie zastąpi nam Polski* pisarz przypominał, że polska ofiara krwi złożona w dziele walki z nazizmem jest już nadto wielka, by powiększać jej ogrom, zwłaszcza że nikt nie ma prawa zakwestionować udziału Polaków w antyhi-

² Zob.: M. Urbanowski, *Człowiek z głębszego podziemia. Życie i twórczość Jana Emila Skiwskiego*. Kraków 2003.

³ Zob.: K. Dybciak, *Pisarz głębszego podziemia i dalszej emigracji*, Topos 2006 nr 1–2(86–87) s. 159–161.

tlerskiej koalicji. Radził więc, by oszczędzić siły do walki z wrogiem postępującym na terytorium polskie i — w odróżnieniu od III Rzeszy — nie pobitym, ale rosnącym w moc. Niemcy wojnę przegrały, więc zagrożeniem śmiertelnym są teraz Sowiety, powiadał. Co, oczywiście, nie ma niczego wspólnego z politycznymi kolaborancko-pismaczymi wywodami Skińskiego. Możliwość przeprowadzenia analogii przekreśla też oczywisty fakt, iż Józef Mackiewicz nie tylko nie był nigdy zafascynowany faszyzmem, III Rzeszą, lecz także, póki Hitler nie został *de facto* pobity, pisarz opowiadał się za podjęciem zbrojnej przeciwko niemu walki. W lipcu 1939 roku, pod wrażeniem niemieckiej aneksji Kłajpedy, Mackiewicz pisał o tym, jaka powinna być polska polityka w sprawie Gdańska, w następujących słowach.

Proszę mi powiedzieć, co jest niehitlerowskiego w Gdańsku? [...] wiele i to bardzo wiele. Wszystko mianowicie, co nosi [...] godło Rzeczypospolitej, co reprezentuje czy symbolizuje polskie interesy państwowe [...], które w każdej chwili i mogą i powinny być poparte bronią i ogniem. [...] w najbliższych [...] kwartałach r. 1939 jedynie słuszne wydaje mi się podejście do „sprawy Gdańska” [...] z bagnietem osadzonym na karabinie. A kto wie, czy nie lepiej prędzej niż później⁴.

Myślę, że nie pomyłę się zbyt, jeśli taki właśnie stosunek do żądań hitlerowskich wobec Polski uznaję za jedną z mentalnych kwalifikacji warunkujących powojenną, bezdyskusyjną przynależność pisarza do społeczności Drugiej Emigracji. Pozostaje zatem zaapelować: badajmy, proszę, całość piśmiennictwa w języku polskim, pamiętajmy także o kolaborantach i zdrajcach. Ale nie stawiajmy uczestników Drugiej Emigracji w towarzystwie, w jakim się obracać nie chcieli.

Wacław Lewandowski (Toruń)

⁴ J. Mackiewicz, *Memel – Prag – Danzig*, *Wiadomości Literackie* 1939 nr 31–32 (823–824) s. 6.

Archiwum Józefa Mackiewicza i Barbary Toporskiej w Muzeum Polskim w Rapperswilu

W 1984 r., na kilka miesięcy przed śmiercią pisarza i w obliczu ciężkiej choroby jego towarzyski życia, Barbara Toporska i Józef Mackiewicz podjęli decyzję o przekazaniu swojego dorobku twórczego, dokumentów i pamiątek osobistych oraz bogatego, liczącego kilkaset pozycji księgozbioru, wraz z kompletem roczników czasopisma „Ostprobleme”, do Muzeum Polskiego w Rapperswilu. Postanowienie to poprzedziły długie rozmowy z Niną Kozłowską — osobą, którą już od wielu lat darzyli przyjaźnią i głębokim zaufaniem, a która jednocześnie jako przedstawiciel muzeum rapperswilskiego, związana była z tym największym, o wielkich tradycjach, polskim ośrodkiem kulturalnym w Szwajcarii. Nie bez znaczenia w wyborze miejsca złożenia dorobku swego życia była dla Mackiewiczów — osób o antykomunistycznych postawach — chlubna przeszłość instytucji, której twórcami byli polscy emigranci nie akceptujący władzy komunistycznej w Polsce oraz Szwajcarzy popierający polskie aspiracje wolnościowe, a także rola, jaką wówczas Muzeum odgrywało — symbolu żywej Polski niepodległej.

Józef Mackiewicz zmarł 31 stycznia 1985 r., Barbara Toporska w niespełna pół roku po nim — 20 czerwca. Już 13 lipca 1985 r. na mocy testamentu Barbary Toporskiej z dnia 22 kwietnia trafiły w formie daru do rapperswilskiego muzeum trzy skrzynie metalowe i jedna skrzynia drewniana zawierająca ich archiwum pisarskie — korespondencję, manuskrypty, maszynopisy dzieł i materiały źródłowe, a także recenzje, albumy rodzinne, dokumenty osobiste i materiały osób trzecich. Pozostałe dwa kartony pomieściły ich całą spuściznę materialną. Złożyły się na nią: biurko Józefa Mackiewicza; jego fotel, w stylu biedermeier; maszyna do pisania marki Royal; lupa do czytania; wkład do długopisu oprawiony w ptasie pióro; porcelanowe naczynie Rosenthal z ołówkami; malowany kubek metalowy na materiały piśmienne; rozcinacz do listów; aparat fotograficzny i minikamera marki Voigtländer; komplet pionków do gry w szachy i pudełko drewniane do ich przechowywania; zegarek Mackiewicza; fifka z czarnej laki; dwa pudełka do zapalek w dwustronnej kartonowej oprawie, ręcznie robionej; popielniczka metalowa z emaliowanym dnem malowanym w kwiaty, z uchwytem; metalowa podstawka (również popielniczka?); srebrne pudełeczko i srebrna łyżeczka; scyzoryk, nożyczki, pęseta. Ponadto: pięć obrazów przedstawiających Wilno, w tym dwa autorstwa Barbary Toporskiej; jej portret, pędzla W. Ostrowskiej; fotografia portretowa Józefa Mackiewicza; oraz malowane własnoręcznie przez Toporską dwa przyciski z kamienia, pudełko drewniane i talerzyk z dedykacją. To wszystko... Oto dorobek materialny życia Mackiewiczów.

Znacznie większa i o wiele bardziej złożona jest spuścizna literacka, archiwum dokumentacyjne i prywatne. Zgodnie z testamentem Mackiewiczów, przez 20 lat od daty złożenia skrzyń w Rapperswilu nikt nie miał prawa wglądu do nich. Dwadzieścia lat upłynęło w roku 2005. Tylko raz, przy okazji Stałej Konferencji Archiwów, Muzeów i Bibliotek Polskich na Zachodzie, która w roku 1997 miała miejsce w Rapperswilu, opublikowany został niewielki komunikat z bardzo ogólną informacją na temat zawartości spuścizny Mackiewiczów¹. Przez kolejne lata nikt nie miał dostępu do archiwaliów.

Dopiero latem 2005 r. przystąpiono w Rapperswilu do prac porządkowych nad spuścizną Józefa Mackiewicza i Barbary Toporskiej. Wstępne porządkowanie archiwaliów przeprowadziły Izabella Gass i Katarzyna Świdarska. Polegało ono na posegregowaniu materiałów na dwie części — osobno archiwum Mackiewicza i osobno — Toporskiej, podziale rzeczowym archiwaliów, wyodrębnieniu i scaleniu innych, mniejszych kolekcji osobowych w ramach spuścizn, oraz sporządzeniu roboczej wersji inwentarza. Przygotowany wówczas spis dokumentów stał się podstawą dalszych prac inwentaryzacyjnych.

¹ A. Buchman, *Informacja o pamiątkach i archiwum po Józefie Mackiewiczu w Rapperswilu*, [w:] *Ślady polskości. Polonia i emigracja w świetle badań i źródeł historycznych*, pod red. D. Nałęcz. Warszawa 1999 s. 91–100.

Kompleksowe uporządkowanie i opracowanie archiwaliów Józefa Mackiewicza i Barbary Toporskiej w celu ich publicznego udostępnienia, a także przygotowanie szczegółowego inwentarza archiwum Mackiewicza i Toporskiej było efektem realizacji czteromiesięcznego stypendium przyznanego na początku 2006 r. przez Pracownię Badań Emigracji Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Stypendium otrzymała Anna Tomczak.

Podstawą układu archiwów był podział dokonany wstępnie w roku 2005. Zamysłem autorki niniejszego artykułu, kończącej porządkowanie spuścizny i nadającej inwentarzowi ostateczny kształt było wprowadzenie jak najmniejszej liczby zmian w ogólnym schemacie układu jednostek nadanych przez porządkujących materiały w roku poprzednim, tj. uszanowanie zasady przynależności zespołowej. Nie zawsze jednak udawało się tę zasadę zachować — zwłaszcza, jeśli poszczególne, uformowane już jednostki-zespoły akt, zawierały materiały błędnie zakwalifikowane i zachodziła potrzeba wyłączenia ich z zespołu i nowego sklasyfikowania. Błędy dotyczyły nie tylko błędnej klasyfikacji poszczególnych dokumentów, ale też podstawowego podziału na archiwalia należące bądź to do spuścizny Józefa Mackiewicza, bądź Barbary Toporskiej. Przemieszczenia w ramach archiwum powodowały konieczność tworzenia nowych jednostek, włączenia do zawartości zespołów materiałów wcześniej nieuwzględnianych lub wydzielenia ich w celu łączenia z innymi, cząstkowo opracowanymi.

Spuścizna Józefa Mackiewicza i Barbary Toporskiej została podzielona na dwa samodzielne zespoły. Materiały Mackiewicza, z lat 1929–1985, otrzymały nazwę: „Spuścizna po Józefie Mackiewiczu (1902–1985)” i sygnaturę I-1. Z archiwaliów Toporskiej, obejmujących okres od 1945 do 1985 r. utworzono zespół pn. „Spuścizna po Barbarze Toporskiej (1913–1985)” o sygnaturze I-2. Następnym etapem było nadanie materiałom spuścizn układu zgodnego z *Wytycznymi opracowania spuścizn archiwalnych po uczonych*² Archiwum Polskiej Akademii Nauk.

W wyniku prac porządkowych i inwentaryzacyjnych archiwalia Józefa Mackiewicza podzielono na osiem zasadniczych grup: I. Materiały twórczości literackiej, II. Materiały działalności twórcy zespołu, III. Materiały biograficzne, IV. Korespondencja, V. Materiały o twórcy zespołu, VI. Materiały rodowe, VII. Materiały osób obcych, VIII. Załączniki.

Grupa pierwsza — największa — obejmująca materiały twórczości literackiej z lat 1931–1981 (dominują w niej materiały z okresu 1962–1975) liczy 81 jednostek archiwalnych (j.a.) i składa się z następujących podgrup: A. Maszynopisy powieści, rozpraw politycznych, B. Maszynopisy opowiadań, nowel, broszur, C. Maszynopisy artykułów, studiów, D. Bruliony tekstów, E. Teksty opublikowane w prasie, F. Materiały warsztatowe. Znajduje się tutaj większość ważniejszych prac Mackiewicza.

W podgrupie pierwszej znalazły miejsce najstarsze prace pisarza jak sztuka *Pan poseł i Julia* i najpóźniejsze — *W cieniu krzyża* i *Watykan w cieniu czerwonej gwiazdy*, będące analizą polityki Kościoła wobec komunizmu. Na końcu umiejscowiono maszynopisy tekstów, których nie udało się datować. Druga podgrupa zawiera jeden z unikatowych egzemplarzy broszury rozpowszechnianej w obiegu podziemnym *Optymizm nie zastąpi nam Polski* z 1944 r. W podgrupie maszynopisów artykułów można znaleźć kilka prac pisarza jeszcze nie publikowanych. Dużą i ciekawą jest podgrupa brulionów stanowiących rękopisy fragmentów różnych, często także jeszcze nie ustalonych tekstów. Ich opracowanie przysporzyło jednocześnie najwięcej trudności. Podgrupa następna — teksty drukowane w prasie — obejmuje prace zamieszczane w prasie polsko- jak i obcojęzycznej, będąca zapewne cennym źródłem dla badaczy pragnących uzupełnić bibliografię prac Józefa Mackiewicza. W skład materiałów warsztatowych wchodzi notatki i wypisy z literatury, zapiski pisarza do własnych tekstów. Szczególną uwagę przykuwają umieszczone tutaj uwagi i poprawki autorstwa Barbary Toporskiej do prac Mackiewicza.

Drugą grupę tworzą w spuściznie następujące podgrupy: A. Działalność organizacyjno-naukowa na konferencjach i zjazdach, B. Działalność społeczno-polityczna, C. Działalność popularyzatorska. Zawiera ona materiały z lat 1941–1984 zgrupowane w 17 j.a. W pierwszej podgrupie archiwaliów znalazła się dokumentacja działalności Józefa Mackiewicza jako członka PEN-Clubu i Studiengesellschaft für Fragen mittel- und osteuropäischer Partnerschaft oraz odczyty z różnych, nieustalonych do tej pory zjazdów i konferencji. Druga podgrupa to materiały przedstawiające działalność pisarza w sprawie mordu w Katyniu oraz dotyczące oskarżeń Jana Nowaka-Jeziorańskiego o kolaborację.

² *Wytyczne opracowania spuścizn archiwalnych po uczonych*, [oprac. H. Dymnicka-Wołoszyńska i Z. Kolankowski]. Warszawa 1990.

Materiały związane z Katyniem są liczniejsze i obejmują pracę Józefa Mackiewicza *Zbrodnia katyńska w świetle dokumentów* (z przedmową Władysława Andersa), artykuły i teksty audycji radiowych jego autorstwa poświęcone tej właśnie problematyce, korespondencję (w tym także dotyczącą praw autorskich do książki o Katyniu), materiały osób trzecich związane z tematem wymordowania polskich oficerów przez Sowieców w czasie II wojny światowej.

W grupie trzeciej z lat 1940–1985 znajdują się materiały biograficzne zawierające: dokumenty osobiste (paszporty, dowody tożsamości, meldunki, ubezpieczenia, materiały dotyczące stanu zdrowia), bibliografię prac własnych, umowy z wydawnictwami, rachunki, testamenty, akt zgonu. Tutaj znalazły się również materiały tzw. „sprawy Mackiewicza”, tj. zarzutów o kolaborację w latach wojny. Na archiwalia odnoszące się do tematu oskarżeń powieściopisarza o kolaborację z hitlerowcami składa się sześć jednostek. Pozostałą część tej grupy stanowią dokumenty związane z nagrodami literackimi przyznanymi pisarzowi, kandydaturą do Nagrody Nobla i Światowym Kołem Przyjaciół Twórczości Józefa Mackiewicza.

Bardzo obszerna korespondencja wpływająca i wychodząca z okresu 1947–1984 stanowi czwartą grupę materiałów i obejmuje 80 j.a. Znaleźć tu można liczne świadectwa powiązania twórcy ze wszystkimi najważniejszymi ośrodkami myśli polskiej na Zachodzie, listy od pisarzy, wydawnictw i wielu wybitnych indywidualności kształtujących kulturę polską i europejską. Warto wymienić wśród korespondentów J.M. takie osoby jak: Józef Maria Bocheński, Marian Szyszko-Bohusz, Czesław Miłosz, Jerzy Giedroyc, Mieczysław Grydzewski, Michał Chmielowiec, Stefania Kossowska, Stefania i Juliusz Sakowscy, Marian Hemar czy Janusz Kowalewski. Listy ułożono alfabetycznie, jako pierwszych sytuując korespondentów prywatnych, potem instytucje, organizacje, stowarzyszenia, redakcje i wydawnictwa. Na końcu listy umieszczono listy nieustalonych autorów i adresatów.

W grupie piątej ułożono materiały na temat Józefa Mackiewicza z lat 1938–1985. Liczy ona dziewięć j.a., składają się na nią prace naukowe dotyczące twórczości J.M., recenzje i omówienia jego prac, uwagi do artykułów pisarza, wzmianki o nim i jego publikacjach, w tym dziewięć albumów z wklejonymi wycinkami prasowymi.

Inwentarz zamykają grupy: VI — materiały rodowe (1977) i VII — materiały osób obcych (1941–1985), w których znalazły się materiały biograficzne, prace literackie i naukowe, artykuły, referaty i korespondencja. Archiwalia związane z osobą prof. Krystyny Marek wyłączono z zespołu na polecenie Anny Buchmann, Dyrektora Muzeum, i dodano do jej spuścizny przechowywanej w Archiwum Muzeum Polskiego.

Jako załączniki potraktowano druki ulotne, materiały kartograficzne, bogaty zbiór fotografii przedstawiających Józefa Mackiewicza i Barbarę Toporską, ich rodzinę i przyjaciół oraz materiałów prasowych, wykorzystywanych przez Mackiewicza jako teksty źródłowe do własnych prac. Załączniki liczą 74 jednostki i zawierają archiwalia z lat 1945–1985.

Inwentarz archiwum prywatnego Józefa Mackiewicza opracowany wg porządku rzeczowo-chronologicznego liczy w sumie 272 j.a. Został uzupełniony o jeden aneks obejmujący spis spuścizny materialnej.

Nieco mniej bogate, obejmujące zaledwie 89 j.a., jest archiwum Barbary Toporskiej. Podzielone zostało ono na następujące części: I. Materiały twórczości literackiej, II. Materiały twórczości artystycznej, III. Materiały biograficzne, IV. Korespondencja, V. Materiały o twórcy spuścizny, VI. Materiały osób obcych, VII. Materiały fonograficzne.

W grupie pierwszej zebrano maszynopisy czterech powieści Toporskiej: *Na mlecznej drodze*, *Na wschód od dzisiaj*, *Stostry* i *Spójrz wstecz*, *Ajoni!* oraz napisane na podstawie esejów Karola Wędrzysłowskiego „*Pamiętniki*”. Znalazły się tutaj również zbiór wierszy „*Athene noctua*”, artykuły do prasy oraz skromne objętościowo materiały warsztatowe. Zgromadzone tu archiwalia pochodzą z lat 1959–1984 i zawierają się w 24 j.a.

Grupa druga to materiały twórczości artystycznej. Składają się na nią rysunki, pastele, akwarele, szkicownik i dokumentacja fotograficzna prac.

Trzecią grupę tworzą materiały biograficzne, do których włączono m.in. dokumenty osobiste, dokumentację dotyczącą stanu zdrowia i materiały odnoszące się do pomocy społecznej udzielanej Mackiewiczom. Pozostałe archiwalia z tej grupy to dokumentacja finansowa (głównie rozliczenia z „*Głosem Ameryki*”, którego to Toporska była wieloletnim współpracownikiem) i materiały sprawy sądowej przeciwko teźże właśnie rozgłośni radiowej. Szczególną uwagę w tej części inwentarza

zwraca dziennik Barbary Toporskiej prowadzony od roku 1961 aż do śmierci. Całość zamykateczka z testamentami, aktem zgonu, mowami pogrzebowymi i nekrologami. W grupie tej zawarte dokumenty z lat 1945–1985 liczą 8 j.a.

Grupa czwarta obejmuje korespondencję z lat 1951–1985 i jest najobszerniejsza (zawiera 41 j.a.). Dominuje tutaj korespondencja rodzinna oraz listy z rozgłośnią „Głos Ameryki”.

Na grupę piątą — materiały o twórcy spuścizny (1955–1984), składają się recenzje prac Toporskiej. Dwie ostatnie grupy to materiały osób obcych i materiały fonograficzne — bardzo skromne, liczące tylko po jednej jednostce.

Józef Mackiewicz i Barbara Toporska-Mackiewicz zgromadzili w czasie swej długoletniej działalności imponujący dorobek pisarski. Z punktu widzenia badań naukowych nad historią, historią literatury, dziejami emigracji polskiej, archiwa te stanowią źródło nie do przecenienia. Jedną z pierwszych okazji by się o tym przekonać będzie konferencja z cyklu „Duchowe źródła Europy” poświęcona życiu i twórczości Józefa Mackiewicza i Barbary Toporskiej przygotowywana w Rapperswilu w dniach 27–28 września br.

Anna Tomczak (Toruń)

SPIS ILUSTRACJI

MALARSTWO POLSKIE W WIELKIEJ BRYTANII

1. Jan Marian Kościółkowski (1914–1977), *Niepewność*, b.r., (olej na płótnie)
2. Marek Żuławski (1908–1985), *Ludzie nad morzem*, 1957 (olej na płótnie)
3. Marian Kratochwil (1906–1997), *Hiszpanka z niewidomym synem*, b.r., (olej na płótnie)
4. Adam Kossowski (1905–1986), *Cala Fornells, Majorka*, 1954, (olej na płótnie)
5. Aleksander Werner (1920–), *Kompozycja*, b.r., (olej na płótnie)
6. Zygmunt Turkiewicz (1913–1973), *Reclining nude*, b.r., (technika mieszana)
7. Janina Baranowska w Grabowski Gallery, lata 70. XX w.
8. Adam Kossowski (z prawej) przy pracy nad Old Kent Road, Londyn, ok. 1965 r.

STEFANIA KOSSOWSKA (1909–2003)

9. Stefania Szurlejówna, lata 30. XX w.
10. Z Mieczysławem Grydzewskim, 1948
11. Z mężem, Adamem Kossowskim, lata 50. XX w.
12. Z Wacławem Iwaniukiem, 1975 r.
13. Z Zofią Romanowiczową na tle obrazów Adama Kossowskiego, lata 80. XX w.

SZTUKA RELIGIJNA ADAMA KOSSOWSKIEGO

14. *Zwiastowanie (Droga Różańcowa, Aylesford)*
15. *Zmartwychwstanie (Droga Różańcowa, Aylesford)*
16. Kaplica Najświętszego Serca, Downside Abbey
17. Kapliczka Wizji Szkaplerza w Aylesford
18. *Jezus na śmierć skazany (Droga Krzyżowa)*, Kaplica Relikwiarzowa, Aylesford
19. Kaplica Główna p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny, Aylesford
20. *Przemienienie Pańskie*, Kaplica św. Józefa, Aylesford

WSPOMNIENIA – BIOGRAFIE

21. Natan Gross (1919–2005)
22. Olga Scherer (1924–2001) i Jan Lebenstein
23. Janusz Eichler (1923–2002), *Autoportret*, 1952 (piórko, tusz)
24. Janusz Eichler (1923–2002), *El morocho*, 1971 (piórko, tusz)
25. Adam Muszka (1914–2005), *Sen krawca*, 1980 (fotolitografia)
26. Rafael Chwoles (1913–2002), *Wspomnienie*, b.r., (olej na tekturze)

Dzieła sztuki na fot. 1–6, 23–26 i zdjęcia 7–13, 16, 21–22 pochodzą ze zbiorów Archiwum Emigracji Biblioteki UMK w Toruniu.

SUMMARY

A double volume of the periodical "Archiwum Emigracji" is going to be issued twice a year, after a long break, by new editors and in a new form. It is still the only scientific periodical in Poland devoted to the research of Polish culture in exile in the 20th century.

Tymoteusz Karpowicz's article "Władca wyspy czystej świadomości" opens "Studia – Szkice" ("Studies – Sketches") chapter. Karpowicz — a known poet and a specialist in literature, presents a monograph of Zdzisław Marek's artistic work. Karpowicz analyzes his, a little bit forgotten poetry, recognizes it and explains, indicating values, which usually obscure the hermeticism of the texts.

Janusz Kryszak, in his sketch, takes up a motive of coming back to Poland from exile, imaginary as well as real. This motive is one of the central imaginary-emotional complex, which became a permanent part of the creative activities of each emigration. The author combines the works of poets in exile, among others: Czesław Miłosz's, Waław Iwaniuk's, or Adam Lizakowski's, and proves that emigration is not a closed process, finished along with a historical turn in 1989.

Krzysztof Adamczyk, in his sketch "Poeta w fortyfikacjach Tobruku" follows the transformation of the text in *Dziwy niebieskie* by Bogumił Andrzejewski in the period from the first edition of the Christmas issue "Polska Walcząca" in 1942, till the one from 1985 in the volume *Podróż do krajów legendarnych*. Seemingly insignificant author's changes, inserted in the second edition, open up two independent interpretative tracks for the researchers, certain appeal to two literary traditions: neo-romantic (in case of a war version of the text) and romantic (the second version). Adamczyk proves that there are features of autobiography in Bogumił Andrzejewski's work. Lena Burzacka's sketch is devoted to *Skrytki* by Zofia Romanowiczowa. The author underlines the parabolic character of the text while analyzing the romantic novel, comparing it to the realism of the novel and psychological thread.

In the sketch "Spadkobierca awangardy" Marta Karpińska makes a comprehensive presentation of, still not enough known, Józef Bujnowski's poetic profile. Karpińska points at tight connections between Bujnowski's works and the Cracow Avant-garde tradition. The fact that Józef Bujnowski used to consciously continue mentioned connections in exile made his position in the life of literary London emigration marginal and was one of the reasons for the defiance of the "Wiadomości" periodical community.

The sketch "Krakowskie dziecko" is the presentation of Miriam Akavia, a writer of Polish origin, now living in Israel and writing in Hebrew. Marta Rutkowska penetratingly describes the complexities of Akavia's biography, migrations all over Europe till the moment she settled down in Israel — in many respects universal experiences, typical for Polish Jews; the victims of the history and extermination, who lost their national, cultural or religious identity, who were forced to find a new place for living and a new definition of their identity.

A similar subject is taken up in the following sketch by Karolina Famulska, who presents to a Polish reader, still little known Viola Wein, a writer emigrated in 1969, living in Israel and writing in Hebrew.

Another large chapter is devoted to Polish Art in Great Britain. Mirosław A. Supruniuk with his extensive article "«Trwałość i płynność». Sztuka polska w Wielkiej Brytanii w XX wieku — wstęp do opisu" ("«Stability and instability». Polish art in Great Britain in the 20th century — introduction to the description") opens this chapter. It is a certain introduction to a historical and sociological study on the history of Polish artists, emigrants living in GB and on their art. The author emphasizes the scale and the diversity of an examined phenomenon as well as meager research in this matter. Another sketch in this chapter is Magdalena Szwejka's study on religious art of Adam Kossowski. Joining Kossowski's biography with the description of the most eminent of his works, the author presents the works of this forgotten artist, focusing mainly on the period of his cooperation with Carmelite Abbey in Aylesford. Apart from the sketches, this chapter also features two interviews: a conversation between Maja Elżbieta Cybulska and Janina Baranowska, and the one between Carmelite Martin Sankey and Adam Kossowski.

A large, separate chapter honors Stefania Kossowska: a writer, a journalist, the last editor of “Wiadomości” in London. You can find here either Stefania Kossowska’s texts (autobiographical sketch “Urodziłam się we właściwym czasie”, two novels — “Spowiedź” and “Rudy kot” as well as one-act play “Zakupy”), or sketches — memories about the writer, written by closest co-workers and friends: Krzysztof Muszkowski, Jerzy R. Krzyżanowski, Maria-Ludwika Korwaser and Maria Bielicka, who tried to create the most complete profile of Stefa, not only an editor but also a private person and a key-character for so called Polish London. A supplement to the autobiographical sketch by Stefania Kossowska is Mirosław A. Supruniuk’s text “Przyjaciele i znajomi”, in which the author not only places a detailed biographical note but also presents collected and listed dedications from Kossowska’s book collection, passed together with her archive to The Archives of Polish Emigration in Toruń. The chapter has also three interviews with Stefania Kossowska: led by Mirosław A. Supruniuk about her editing “Środa Literacka”, by Mirosław Kowalski and Edward Dusza about “Wiadomości”, the editor Mieczysław Grydzewski and people connected with this periodical.

The chapter “Wspomnienia – Biografie – Rozmowy” (“Memories – Biographies – Conversations”) has sketches about mostly recently deceased, Polish diaspora figures — writers, journalists, artists, scientists like: Rafał Chwoles, Maria Danilewicz Zielińska, Janusz Eichler, Natan Gross, Janina Kościakowska, Manfred Kridl (an extended memoir written by his daughter Elizabeth Kridl Valkenier), Jerzy Krzywicki, Leszek Leo Małysa, Czesław Miłosz, Adam Muszka, Mieczysław Paszkiewicz, Rafael Scharf, Olga Scherer, Czesław Słania, Tadeusz Walczak, Łukasz Winiarski. Moreover, this chapter has source materials prepared by Florian Śmieja: a fragment of a manuscript diary by Józef Poniatowski (1897–1995) — an economist, chief editor of „Orzeł Biały” in the Middle East and in Italy (1942–1944) and materials concerning the initiative of establishing Koło Polonistów Polskiego Uniwersytetu na Obczyźnie in years 1952–1955 (The Polish Association of the Polish University in Exile) (three letters and the plan of the statute by Józef Bujnowski). Ryszard Demel in his sketch “Z archiwum pisarza rozbrojonego” describes Sergiusz Piacecki’s difficult relations with the owners of the publication “Rój”, Hanna and Marian Kister, bounded mainly by publishing his novel *Kochanek Wielkiej Niedźwiedzicy* (*The lover of Ursa Major*). The chapter also presents the profiles of two Polish musicians. Krzysztof Muszkowski exposes the circumstances, which caused that Andrzej Panufnik, an outstanding composer, decided in 1954 not to come back to Poland from one of his creative journeys and in fact settled down in GB. Whereas, a composer Alex Tamir, in the conversation with Karolina Famulska depicts his fate from the early times spent in Wilno, through the war, up till settling down in Israel. William Markiewicz’s sketch ends this chapter, writing about ups and downs of his editing “Kurier Polsko-Kanadyjski” in years 1972–1985, the first private newspaper of the Polish community abroad, issued in Toronto and its latter continuation — “Nowy Kurier”.

The last chapter “Recenzje – Omówienia – Polemiki” (“Reviews – Discussions – Polemics”), includes, among others, reviews of works recently published about Polish community in exile: Elżbieta Chodyłowa writes about the book by Eugeniusz E. Kruszewski devoted to Akcja Kontynentalna w Skandynawii (Continental Action in Scandinavia); Karolina Famulska writes about the book *Nieobecni* by a journalist Anna Ćwiakowska — biographical sketches, mainly about Polish Jews, artists, writers, journalists, scientists, social activists: Rafał Moczko elaborates the anthology of the texts *Polacy w Iranie 1942–1945*; Lech Paszkowski polemicalizes with the review by Liliana Rydzyńska concerning a published biography of Andrzej Chciuk by Bogumiła Żongołłowicz; Andrzej Pomian depicts a profile of Wiktor Trościanko, a writer and journalist of long standing Radio Wolna Europa (Radio Free Europe) worker, responding to Paweł Machcewicz’s charges concerning the cooperation Wiktor Trościanko with PRL (People’s Republic of Poland) security services; Piotr Rambowicz reviews a sketch to biography of Marian Hemar *Od Lwowa do Londynu* compiled by Anna Mieszkowska, and war diaries *Zapiski dla zjawy* by Jerzy Stempowski; Wacław Lewandowski polemicalizes with an article by J. Beczko, in which the author counts Jan Emil Skiński, a publicist and a literary critic, collaborating during World War II with the occupier, among the members of Druga Emigracja (Second Foreign Exile) community. The text about the archives of Józef Mackiewicz and Barbara Toporska, deposited in the Polish Museum in Rapperswil, by Anna Tomczak ends the last chapter and the volume.

Tłum.: Barbara Sękowska-Reinke

MAŁARSTWO POLSKIE W WIELKIEJ BRYTANII



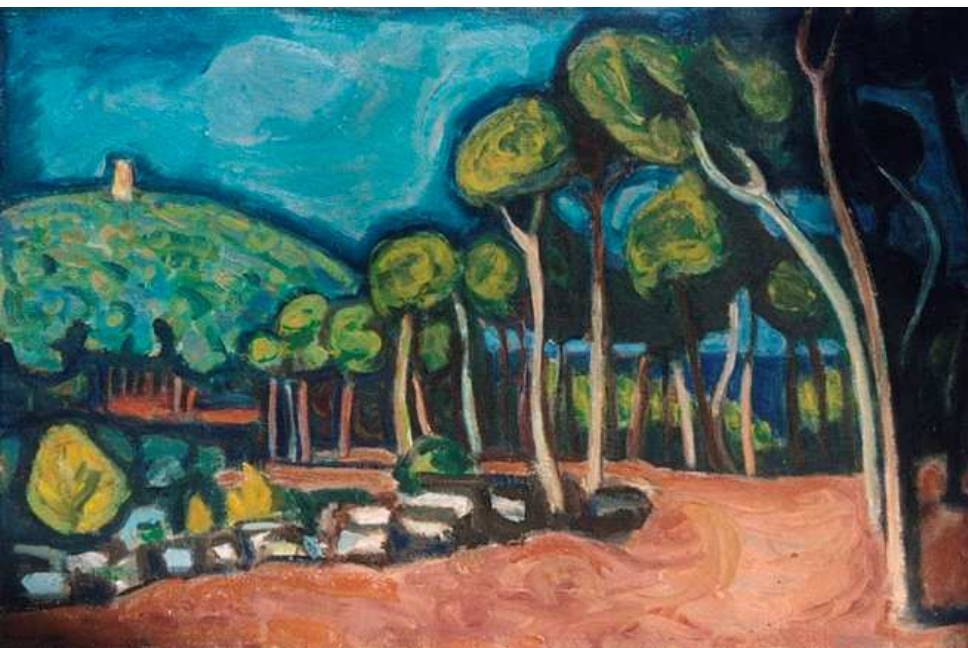
1. Jan Marian Kościalkowski (1914–1977),
Niepewność, b.r., (olej na płótnie)



2. Marek Żuławski (1908–1985), *Ludzie nad morzem*, 1957 (olej na płótnie)



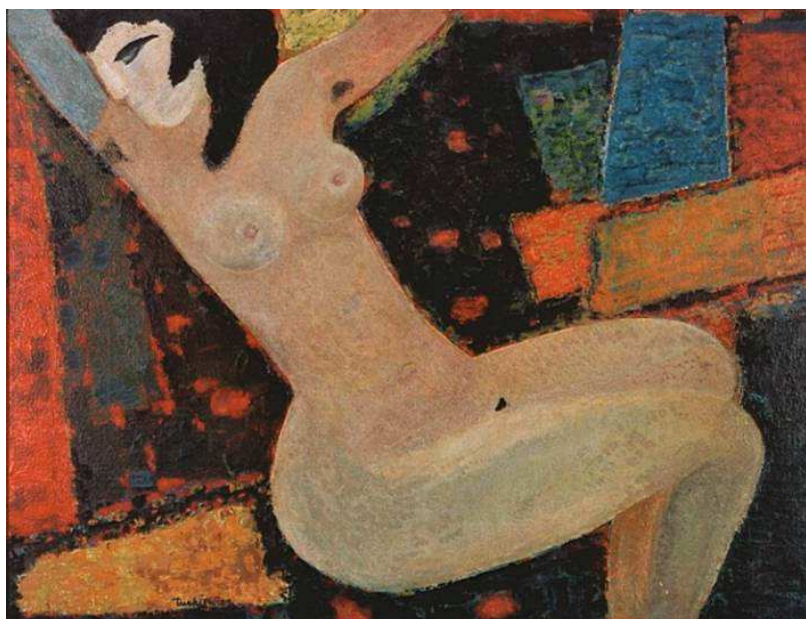
3. Marian Kratochwil (1906–1997), *Hiszpanka z niewidomym synem*, b.r., (olej na płótnie)



4. Adam Kossowski (1905–1986), *Cala Fornells, Majorka*, 1954, (olej na płótnie)



5. Aleksander Werner (1920–), *Kompozycja*, b.r., (olej na płótnie)



6. Zygmunt Turkiewicz (1913–1973), *Reclining nude*, b.r., (technika mieszana)



7. Janina Baranowska w Grabowski Gallery, lata 70. XX w.



8. Adam Kossowski (z prawej) przy pracy nad Old Kent Road, Londyn, ok. 1965 r.

STEFANIA KOSSOWSKA



9. Stefania Szurlejówna,
lata 30. XX w.



10. Z Mieczysławem
Grydzewskim, 1948



11. Z mężem, Adamem
Kossowskim, lata 50. XX w.



12. Z Waławem Iwaniukiem, 1975 r.



13. Z Zofią Romanowiczową na tle obrazów Adama Kossowskiego, lata 80. XX w.

SZTUKA RELIGIJNA ADAMA KOSSOWSKIEGO



14. Zwiastowanie
(Droga Różańcowa, Aylesford)



15. Zmartwychwstanie
(Droga Różańcowa, Aylesford)



16. Kaplica Najświętszego Serca, Downside Abbey



17. Kapliczka Wizji Szkaplerza w Aylesford



18. Jezus na śmierć skazany (Droga Krzyżowa), Kaplica Relikwiarzowa, Aylesford



19. Kaplica Główna p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny, Aylesford



20. Przemienienie Pańskie, Kaplica św. Józefa, Aylesford

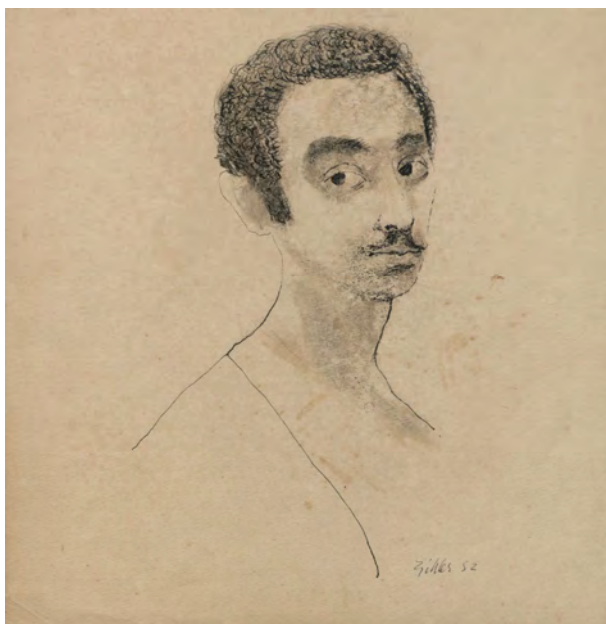
WSPOMNIENIA — BIOGRAFIE



21. Natan Gross (1919–2005)



22. Olga Scherer
(1924–2001)
i Jan Lebenstein



23. Janusz Eichler (1923–2002), *Autoportret*, 1952 (piórko, tusz)



24. Janusz Eichler (1923–2002), *El morocho*, 1971 (piórko, tusz)



25. Adam Muszka (1914–2005),
Sen krawca, 1980 (fotolitografia)



26. Rafael Chwoles (1913–2002), *Wspomnienie*, b.r., (olej na tekturze)

