

Wacław Liebert – literat i ekonomista



Florian Śmieja

Urodzony 23 IV 1902 r. w Moskwie, był synem inżyniera, społecznika i organizatora szkolnictwa polskiego dla

uciekinierów czasu pierwszej wojny światowej i rewolucji bolszewickiej, odznaczonego za swoje zasługi pośmiertnie krzyżem Polonia Restituta. W Moskwie spędził dzieciństwo i młode lata. Do Polski repatriował się mając lat osiemnaście. W Warszawie ukończył ekonomię na WSH. Pracował najpierw w zarządzie, a potem jako naczelný dyrektor założonej przez ojca fabryki wodomierzy i gazomierzy w Toruniu.

Kiedy Niemcy przejęli fabrykę, Liebert przeniósł się do Kielc, gdzie wraz z żoną, Wandą, należał do podziemia aż do końca wojny. W 1945 r. na wniosek robotników wrócił do swojej, upaństwowionej już, fabryki na kierownicze stanowisko, ale prześladowany przez SB uszedł z rodziną w 1947 do Szwecji, gdzie m.in. pracował jako robotnik w fabryce tekstylnej. W 1951 r. przyjechał do Kanady, do Montrealu, a następnie do podtorontońskiego Bramalea. Do wieku emerytalnego pracował jako projektant.

Zmarł na raka, znoszonego przez lata z pogodą, 27 lipca 1993 roku. Pogrzeb odbył się w Mississaudze, ale prochy spoczęły w rodzinnym grobie w Warszawie.

W ankiecie wypełnionej niedługo przed śmiercią Liebert nazwał siebie ekonomistą i literatem. Po licznych artykułach politycznych na temat życia pod reżimem komunistycznym, drukowanych głównie w detroickim „Dzienniku Polskim”, na

tychże łamach zadebiutował powieścią „Piraci w bzach” oraz drukował opowiadania, których miał się stać mistrzem. Na konkursie Związku Aktorów Scen Polskich w Londynie w 1950 r. dramatem „Szkarłatna suknia” zdobył wyróżnienie. Był współpracownikiem londyńskich „Wiadomości”, a pod koniec życia związał się z torontońskim tygodnikiem „Echo”.

W Montrealu i Sydney grano jego sztukę „Tysiąc gorejących”. Jest ponadto autorem komedii „Coca Cola”. Większy rozgłos przyniósł mu dopiero tom wspomnień z Rosji „Wrony nad Moskwą”, wydany w 1974 r. przez londyński Polski Fundusz Kulturalny. Znajdziemy w nim plastyczne przedstawienie losów Polaków na tle ginącej Rosji carskiej i rodzącego się komunizmu. Z kolei napisał powieść „Ewidencja W.16” (Londyn 1981). Jest to rzecz o Chorwacie, nazwiskiem Hans Wittek, który stał na usługach gestapo i dał się we znaki polskim patriotom na Kielecczyźnie. Fragmenty karty ewidencyjnej protagonisty poprzedzają poszczególne rozdziały książki, które te dane rozszerzają i uzupełniają przytaczając dodatkową ewidencję wzbogaconą intuicją i fantazją autora respektującego ściśle wydarzenia okupacyjne z zachowaniem autentycznych nazwisk i sylwetek gestapowców, ich konfidentów oraz pseudonimów członków podziemia. Książka posiada sensacyjną fabułę, co sprawiło, że przedrukowana w Polsce przez wydawnictwo Volumen stała się bestsellerem.

Tom opowiadań „O miłości i tak dalej” (1982) został wyróżniony przez Ontario Arts Council. Wacław Iwaniuk z tej okazji nazwał autora „narratorem z Bożej łaski” podnosząc rozległość tematyki, jakość techniki pisarskiej oraz artystyczne osiągnięcia. Wyróżnił on szczególnie opowiadania z terenu Kanady jak „Bretnal” oraz „Złote runo”, świetnie podpatrzone przejawy kompleksu roszczeniowego rodaków przyjeżdżających z PRL-u. Jego bohater, Duduś, jest przykładem człowieka zdemoralizowanego przez system komunistyczny, którego nie zmieni fakt przeniesienia się w inne miejsce. Liebert nazwał takich osobników „mormonami”, czyli łapigroszami, od angielskiego *more money*.

Tom lekkiej, dowcipnej prozy zatytułowany „Byłe i niebyłe”, wydany nakładem tygodnika „Echo” (1990), cechuje również rozpiętość tematyczna: od obrazu ostatnich dni Stanisława Augusta w Grodnie, po historię przyjezdnej Polki wydającej się za majątnego emigranta, aby uśmiercić go poszatkowanymi włosami z własnego warkocza dodawanymi do jedzenia. Liebert pisał do końca życia meldując pracę nad sztuką (humorystycznym opowiadaniem) „Ogród szczęśliwości”. Zdołał ją ukończyć, mimo że praca szła mu opornie. Skarżył się na wzrok, a także na

świadomość idealnej obojętności naszego społeczeństwa na

wszystko, co nie jest produktem ich subkultury. A ta wydaje mi się obca i niezrozumiała. Czasem podejrzewam, że w ogóle jej braknie.

Rodzina była jego mocnym atutem. W żonie miał znakomitą towarzyszkę przygody literackiej, bo ona była jego najbliższą współpracowniczką, czytelniczką i korektorką.

Liebert, ekonomista, był przykładem profesjonalisty, który na innym polu, w tym wypadku literatury, ma równie solidne osiągnięcia. Jego sztuki, powieści i opowiadania ukazują inwencję, łatwość operowania wymyślnymi wątkami, bogaty kalejdoskop kobiecych postaci, humor i doskonały język. Był urodzonym karykaturzystą. Wyznał kiedyś, że patrząc na ludzi przerysowuje ich „podkreślając śmieszności, ułomności czy głupotę, niezależnie z jakiej pochodzą sfery czy klasy społecznej”. Tematyką swoją (nie licząc wycieczek w epokę jaskiniową czy czasy starożytnej Grecji) objął, posługując się wspomnieniami, obserwacją, a nawet pilnymi studiami obok śmiałych wzlotów fantazji, szmat ziemi na dwu kontynentach, od rewolucyjnej Rosji, okupowanej Polski, krajów europejskich po Kanadę. Dał świadectwo nie tylko temu, co zaszło dawno i wczoraj, ale co się dzieje dzisiaj, rejestrując zmieniające się stosunki i style życia na emigracji na styku emigracji wojennej i nowej, ekonomicznej.

Jak większość pisarzy emigracyjnych, niedoceniony i nieznany, znalazł przecież czytelnika i krytyka w Polsce, gdzie zainteresowano się jego teatrem, a oprócz „Wron nad Moskwą” na półkach księgarskich znalazła się „Ewidencja W.16”. Wiadomości te radowały autora. Nie doczekał się wprowadzenia tam swoich opowiadań, ale pewien jestem, że to nastąpi w przyszłości. Liebert czas swój na obczyźnie rzetelnie okupił.

Ojczyzna

Ojczyzna jest to wielki – zbiorowy – Obowiązek (C.K. Norwid).

155 rocznica wybuchu Powstania Styczniowego



Jacek Malczewski, Ojczyzna, Tryptyk (Prawo, Ojczyzna, Sztuka), 1903 r., olej, deska, 69,5 × 98 cm, Muzeum Narodowe we Wrocławiu.

Zdzisław Najder

W *Iliadzie* mało słyszymy o ojczyźnie. Nic dziwnego: Grecy jako najeźdźcy walczą tu na obcej ziemi, pod Troją. Homer opowiada tylko, że tęsknią za ziemią ojczystą, podobnie jak potem Odys, kiedy tuła się po Morzu Śródziemnym i marzy o ukochanej wyspie. *Odyseja* mówi o pragnieniu tytułowego bohatera, by „zobaczyć bodaj dym wznoszący się” z Itaki, nad którą nie ma dla niego „nic bardziej słodkiego”.

Starożytni Grecy byli ludem wędrownym. Łatwo i jakby

bezboleśnie emigrowali. Osiedlali się masowo z dala od Hellady: na Sycylii, w dzisiejszej Turcji, w dzisiejszym Egipcie. Łączył ich wspólny język. Motyw głębokiej miłości dla rodzinnego kraju występuje w antycznej literaturze greckiej z wielką i pamiętną mocą. Zazwyczaj jest to po prostu dobrze znany i kochany kawałek ziemi, gdzie się wyrosło; to, co dzisiaj nazywamy „bliską ojczyzną”, a Niemcy słowem *Heimat*. To oczywiste, że należało jej bronić przed napastnikami. Jakies sto lat po Homerze poeta Kallinos napisał:

Rzecz to bowiem chwalebna dla męża i świetna zarazem

Walczyć z wrogiem w obronie ojczyzny, dzieci i żony swej własnej.

Najbardziej znane były w późniejszych wiekach patriotyczne utwory Tyrtajosa czyli Tyrteusza (VII wiek przed Chr.):

Rzecz to piękna zaprawdę, gdy krocząc w pierwszym szeregu,

Ginie człowiek odważny, walcząc w obronie ojczyzny.

Walczmy mężnie w obronie tej naszej ziemi i dzieci.

Choćbyśmy zgiąć musieli, życia naszego nie szczędźmy.

Kiedy zaś padnie w szeregu i ducha miłego wyzionie,

Miasto chwałą okryje, ojca, a także i ród swój.

Podobne myśli i obrazy są nam znajome. Ale dla nas „ojczyzna” to coś więcej, niż tylko odziedziczony po przodkach grunt, rodzinna okolica i krewni. To również tradycja upamiętniona w słowach i budynkach, zbiorowa pamięć, obyczaje, symbole, prawa, ubiory, instytucje. Takie szersze i głębsze pojęcie „ojczyzny” jako wspólnej idei zaczyna się kształtować w Atenach, w złotym wieku (V przed Chrystusem) kultury tego miasta-państwa. Sławne przemówienie Peryklesa na pogrzebie poległych w I roku wojny peloponeskiej jest zarazem pochwałą wolności i praworządnego państwa:

Grobem sławnych mężów jest cała ziemia, sławę ich głoszą nie tylko napisy na nagrobkach w ich ojczystym kraju, lecz nawet na obczyźnie żyje o nich pamięć, spisana nie na pomniku, lecz w duszach ludzkich.

Siedemset lat potem (II wiek) Lukian z Samosaty (dziś Samsat w Turcji, nad brzegiem Eufratu) podsumował starogreckie poglądy na ojczyznę:

„Nie ma nic słodsze­go od własnej ojczyzny”, głosi od dawna utarte zdanie. ... Ojczyzna jest przyczyną i mistrzynią tego wszystkiego, co ludzie uważają za dostojne i boskie, ona, która zrodziła, wyżywiła i wychowała. ...Ojczyzna uchodzi u wszystkich ludów za rzecz tak cenną, że wszędzie w świecie prawodawcy za największe przestępstwo wyznaczają wygnanie jako karę najcięższą. ...Zachętą najskuteczniejszą dla oddziałów bojowych jest przypomnienie, że wojna toczy się w obronie ojczyzny. Nie ma człowieka, który słysząc te słowa chciałby się spodlić. Nawet z tchórza czyni bohatera hasło: ojczyzna.

Tę samą myśl znajdujemy w sławnym zdaniu Norwida z roku 1850: „Ojczyzna jest to wielki – zbiorowy – Obowiązek”. W polskiej tradycji narodowej zdaje się ona oczywista. Powinniśmy sobie jednak uświadamiać, że nie jest to taka sama oczywistość, jak twierdzenie, że lipiec jest cieplejszy od stycznia. To, czy uważamy ojczyznę za źródło obowiązku – zależy od naszej decyzji. I musimy wiedzieć, że bardzo wielu innych ludzi, zwłaszcza poza Europą, która jest ojczyzną ojczyzn, wcale w tych kategoriach nie myśli.

Śląskie emigracje i powroty



Kazimierz Kutz, fot. Bartłomiej Barczyk, za biografia24.pl.

Marek Baster: Co mówiła matka, kiedy wyjeżdżał Pan ze Śląska w wielki świat?

Kazimierz Kutz: „Pamiętaj, mój mały, z czepkiem w dłoni przejdziesz przez świat cały”...

MB: To znaczy: bądź skromny i układny, tak?

KK: Nie narażaj się. Zdejmuj czeppek przed kimś, kto na to zasługuje. Nie szalej, nie buntuj się. To było przesłanie, które wynikało z wielopokoleniowego doświadczenia robotniczej sfery na Śląsku, gdzie strajki i powstania uczyły, że jak człowiek chce coś zmienić, to się naraża. Więc nie buntuj się. Mimo klęsk i sukcesów, żyj przyzwoicie – w gruncie rzeczy w zgodzie z Dekalogiem, z którym Ślązacy byli prawie na „ty”. Rób swoje i nie daj się zniszczyć – taka była filozofia mojej matki, która się bała o dziecko, które wybiera niebezpieczną ścieżkę, z dala od swoich.

MB: I co Pan zrobił z tym przykazaniem?

KK: Ja je wciąż słyszę. Bo można o mnie różne rzeczy mówić, ale w istocie pozostaję w środku skromnym człowiekiem. Między innymi dlatego, że nie myślę kategoriami biznesu czy kariery, tylko staram się robić swoje. Właśnie: z czepkiem przez ten świat przejść.

MB: No, to się sprawdziło.

KK: Wie pan, pewnie nie wszystko. Moja matka do końca życia nie ludzko się o mnie bała. Że pyskuję, narażam się, że mnie napadają. Była przerażona, czytając z przejęciem o różnych moich wybrykach, ale z drugiej strony była szczęśliwa, że do czegoś dotarłem i że jestem kimś. I tylko drżała, żebym nie został przemielony. Ale wiedziała, że wszystko to jest efektem wolności, którą sama we mnie rozbudziła. Więc miała poczucie winy i satysfakcji jednocześnie. Jak się dowiadywała o jakichś moich przejściach, od razu sobie tłumaczyła, że za tę moją rogowatość będę odsuwany i biedny, że sobie nie dam rady w życiu, choć się jej do tego nie przyznam. W pewnym momencie, to było jakoś w stanie wojennym, przysłała mi swoją rentę. Bez słowa. Ja bez słowa jej te pieniądze odesłałem. I ona się na mnie bardzo obraziła.

MB: Wychowanie w wolności - to nie była wtedy zwykła na Śląsku postawa.

KK: Moja matka była genialna. Tutaj tak się chowało dzieci, żeby się kamuflowały, nie zdradzały. Pracuj i siedź cicho, bo jak nie, to będziesz miał problemy. A ona nas wszystkich wychowała w fantastycznej wolności, w której mogliśmy ujawniać charaktery, również z wszystkimi wadami. Wychowała nas po prostu na inteligentów. Ludzi, jak mówiła, okrzęsanych. Czyli po dzisiejszemu - wykształconych, którzy nie godzą się na bycie robolem, buntują się.

MB: Więc jednak bunt.

KK: Przeciwno śląskim ograniczeniom, które zakreślały świat naszych rodziców. Ja z grupą kolegów spędziłem okupację na samokształceniu. Dzieci powstańców, pierwsze pokolenie Ślązaków, które chodziło do polskiej szkoły – poszliśmy w konspirację kulturalną. Bardzo nie polską przecież, chociaż patriotyczną, bośmy byli przekonani, że ta Polska jednak będzie. Dlatego niewiarygodnie pracowaliśmy nad sobą. I nie Sienkiewicza czytywaliśmy, a Goethego i Woltera. A jak się wojna skończyła, byliśmy już inni od rodziców. Jeszcze strzelali, a myśmy lecieli zapisywać się do gimnazjum, do harcerstwa, do sportu. Wiedzieliśmy, że Polska potrzebować będzie mądrych ludzi. Ja miałem w głowie tyle książek, że nauczyciele dziwili się, skąd ten gówniarz tyle może wiedzieć. I bardzo dobrze kombinowaliśmy – powiem, że bardzo po śląsku, bo praktycznie.

MB: Ale zawód to Pan sobie wybrał mało „praktyczny”.

KK: Wie pan, ja idąc do szkoły filmowej nie wiedziałem, kim jestem ani jakie są moje możliwości. To była bardziej intuicja, bo przecież ta szkoła dopiero co powstała. Pewnie też miałem lęk przed uniwersytetem, bo chociaż mówiłem świetnie po polsku, kultura polska mnie onieśmielała. Jednak człowiek pochodzący ze Śląska, obracający się wśród ludzi niewykształconych, nie czuł tego dziedzictwa na sobie. Z mojej grupki jeden poszedł na

medycynę, inny na ASP. Część pouciekała przed ruskimi, bo się strasznie bali, że jeden koszmar się skończył, to teraz przyjdzie Azja. A pokolenie, które przeżyło Wehrmacht, wróciło jako kompletne wraki. Ci ludzie już nigdy nie stanęli na poziomie swoich możliwości, choć byli szczęśliwi, że w ogóle do swojego gniazda wrócili. My, którzyśmy wojnę przeżyli na nauce, z tego gniazda wyfrunęliśmy.

MB: Ku karierze.

KK: Mnie by do głowy nie przyszło, że idę robić jakąkolwiek karierę. W ogóle. Ja chciałem być człowiekiem sztuki, chciałem być pożyteczny społeczeństwu. Chciałem służyć.

MB: Serio?

KK: Tak. Wtedy nie brało się w rachubę pieniędzy. Jeśli już, to człowiek myślał o prestiżu społecznym, że jak coś zrobi dla ludzi, to go będą szanować. To jest, sądzę, efekt myślenia jeszcze XIX-wiecznego, bo całe moje pokolenie było wychowane na tamtej kulturze, ze swej natury prospołecznej, organicznej. Zwłaszcza w moim przypadku, kiedy myśmy zawsze żyli w biedzie, ojciec i dziadkowie sprzedawali swoje ręce pracy. Dlatego w głowie miałem nie interes, a zapłatę za pracę. Ja to mam do dzisiaj, ja nie wiem, jak się zarabia duże pieniądze. Rozmawiam z kolegą reżyserem, który pracuje w reklamie, a on mi mówi, że za jeden

dzień pracy w reklamie można dziś zarobić do 20 tysięcy. Taka reklama powstaje, powiedzmy, w pięć dni. To ja bym musiał w ciągu roku z pięć spektakli zrobić, i to w bardzo bogatym teatrze.

MB: Ale wtedy odnalazł się Pan w tym świecie, cudowne dziecko polskiego filmu, jak ryba w wodzie.

KK: Mnie wyjątkowo łatwo wszystko poszło. Oczywiście źle się ubierałem, byłem biedny, ale już na drugim roku zostałem asystentem dwóch katedr w szkole filmowej. Bo miałem przydatny w zawodzie instynkt wodzowski, no i tę ogromną ilość przeczytanych książek w sobie. A człowiek się jednak bierze z książek, prawda? Więc praktycznie nie chodziłem na wykłady, za to sam dostawałem pensję asystencką, która wystarczyła na codzienne utrzymanie ze stołówką, i zostawało 30 złotych. Potem, jeszcze na studiach, wchłonęła mnie produkcja – Wajda zaprosił mnie do „Kanału”, jako jedyne go z młodszego rocznika. Ponieważ okazało się, że jestem bardzo dobrym asystentem, mając tę swoją porządność śląską, zajął się mną Kawalerowicz. I kiedy organizowały się zespoły filmowe, byłem pierwszym człowiekiem, który zapracował na samodzielny debiut. Nie miałem wtedy jeszcze 30-tu lat. Film, który zrobiłem, „Krzyż Walecznych”, uznano w tamtym roku za najlepszy w Polsce. A konkurencja była już bardzo silna.

MB: I jeszcze parę lat, a rzuci Pan wszystko w diabły i

wsiądzie w pociąg do Katowic.

KK: Aż za dobrze mi wszystko szło. Myślałem, że jak mi się wszystko udaje, to nic mi nie grozi. Wystąpiłem z buntowniczym filmem „Nikt nie woła”. To był skandal zaprogramowany: patrzcie, wszystko, co robiliście, jest do niczego, ja wam pokażę, jak się filmy robi!

MB: Myślał pan już o powrocie na Śląsk?

KK: W tym czasie w ogóle o Śląsku nie myślałem. Śląsk się wydawał rzeczą nie nadającą się do kina. Byłem wobec Śląska bezradny. I w jakiś sposób go nienawidziłem.

MB: Jak?

KK: Jak tu przyjeżdżałem, to wszystko było takie samo. Nie wiedziałem, jak się do tego wszystkiego zabrać. Wie pan, Śląsk jest jednak pusty, nie ma się na czym oprzeć. Polskie kino było oparte na literaturze, na konsumpcji tekstów. Było co konsumować. Na Śląsku nie było nic.

MB: Ale w 1967 wrócił Pan.

KK: Stwierdziłem, że jałowieję, że się rozplływam w *dolce vita*. Żyłem w elicie warszawskiej pomiędzy pisarzami, ponieważ mnie

filmowcy nie interesowali. Miałem słabość do kobietek. To był też okres wielkiego romansu z alkoholem. Wie pan, życie było tanie. Wódka była tania, a pozycja reżysera luksusowa. Dziś to śmieszne pieniądze, ale zarabiało się wtedy relatywnie dużo – przeliczając na pół litra, to było w ogóle nie do wypicia.

Już mi czterdziecha dochodziła i doszedłem do wniosku, że czas spoważnieć. Powiedziałem sobie – ja, *wunderkind*, który uciekł ze Śląska – że trzeba wrócić pokornie i próbować się zmierzyć z tym molochem. Że to moja szansa i obowiązek. Muszę zrobić film o Śląsku. Ale żeby to zrobić, trzeba się było zastanowić, co to jest Śląsk.

MB: A co to jest: Śląsk?

KK: To jest sierota, bez ojca i matki. Ma tylko siebie. Nie mieścił się ani w Polsce, ani w Niemczech. Okropna ziemia. Cały czas wykorzystywana, okradana, napadana, raz polska, raz niemiecka – no, kocioł potworny! Jakby jakieś przekleństwo wisiało nad tą ziemią. I kiedy sobie ten mój Śląsk nazwałem, pojawił się szacunek do tego, co tutaj jest. I rodzaj miłości do tego, co odmienne. A dla sztuki odmienność oznacza szansę pokazania oryginalności. Dlatego „Sól ziemi czarnej” dotyczy kluczowej sytuacji, kiedy po wiekach nastąpiło rozdarcie Śląska na Polskę i Niemcy. Powstał ten przeklęty kocioł, którego Ślązacy wcale nie chcieli, bo oni zawsze byli pomiędzy, a właściwie – zawsze na

dole. Żeby to wyartykułować, musiałem znaleźć poetykę podnoszącą „regionalne” do „ogólnopolskiego”. Odrzucić wszystko, co człowiek czytał i zrobił, całą tę Polskę szlachecką, i po prostu zrobić coś z własnego nasłuchu. Wymyślić formę.

A jak już byłem gotowy – ta wielka potrzeba powiedzenia: patrzcie, to jest takie! To jest wielkie! I to jest moje! Ci wszyscy fantastyczni ludzie są stąd, tylko wy o tym nie wiedzieliście! Do dziś ludzie mówią mi, że nie znają takiego natężenia miłości do ojczyzny jak w moich śląskich filmach. Faktycznie, te filmy są wielkim krzykiem dziecka porzuconego przez matkę.

MB: A potem Śląsk Pana odrzucił.

KK: Idąc za ciosem, chciałem tu założyć zespół. Po to, żeby na jego podstawie mogło powstać regionalne centrum filmowe. Te moje filmy były dobrą do tego przygrzywką. To był jedyny zespół, który był poza Warszawą. Pomysł był taki, żeby zaprosić filmowców, reżyserów, scenografów, stworzyć im tu miejsce, które wykorzysta ich talenty i na bazie Śląska realizować programy w kinie i w telewizji regionalnej. Ekipa Gierka była przy władzy, sekretarzem do spraw ideologii był ten... jak on się nazywał... Szydlok. Pojechałem do niego z projektem takiej małej wytwórni filmowej. I mówię: proszę pana, macie władzę, zróbcie coś, chodzi o odrabianie niedoborów kultury górnośląskiej, to nie może być cały czas kolonia!

No i nic. Nie byłem Zagłębiakiem, nie byłem członkiem partii. A jednocześnie mówiłem cały czas to, co myślę, bez „ogródek”. Zostałem więc wrogiem publicznym. Nie tylko perspektywy filmowe, ale i moja egzystencja osobista się kompletnie skończyła. Tu nie było możliwości pracy.

MB: No i znowu Pan wyjechał. Albo uciekł, jak Pan woli.

KK: Jako człowiek zdrowy, uciekłem ze strefy zakażonej. Żeby móc w ogóle pracować. Zachowałem się jak zdrowy szczur, prawda?

MB: Nie szkodzi, dzisiaj też wszyscy stąd wyjeżdżają...

KK: Bo tam są pieniądze i decydenci.

MB: Ale żeby zrobić film o Śląsku, na przykład „Serce z węgla”, to przyjeżdżają inni.

KK: Dlatego, że, jak to się mówi, mieli dojście na Woronicza. A tutaj jest pełny analfabetyzm i ubezwłasnowolnienie. Szkoda, bo Śląsk naprawdę ma pokrycie, żeby być źródłem sztuki. Są młodzi reżyserzy, jest szkoła filmowa, wydziały teoretyczne – wszystko, żeby ujawniać potencjał odmienności Śląska.

MB: W „Soli ziemi czarnej” pyta Gabriel, czemu nam

Polska nie pomogła, a Erwin odpowiada: „Może nas mo kajs”. A dziś?

KK: Dzisiaj jest coś gorszego: nieżyczliwa obojętność dla Śląska. Przeciwnie temu trzeba się buntować. Moje filmy takie były. O powstaniu, o strajku, o Habryce, który walczy o swoje. Myślę, że w jakimś sensie Śląsk jest ostatnim regionem w Polsce, w którym cała nadzieja w związkach zawodowych.

MB: Socjalista z Pana.

KK: Ja jestem liberałem, ze zdecydowanym skrętem w lewo. Nie bez powodu lewica – ta bardziej okrzesa – daje mi nagrody... *(śmiech)* I to nie ma nic wspólnego z rewolucjonizmem radzieckim. To jest bardzo europejskie. Moi rodzice byli PPS-owsami. Matka była radną miejską, pyskowała, więc się jej wszyscy bali. I ja od moich dzieci chciałbym tego samego, żeby się buntowały w słusznych sprawach. Bo to jest prawdziwe szczęście, żeby się buntować i żeby był z tego jakiś pożytek. Bo cały czas trzeba się buntować, także wobec siebie.

MB: Matka byłaby z Pana zadowolona?

Jak ją ostatni raz widziałem, właściwie żegnałem się z nią, ponieważ ona wiedziała, że odchodzi, pocałowała mnie w rękę i podziękowała, że się na mnie nie zawiodła. A na koniec

powiedziała: Nie musisz się o mnie martwić, bo na trumnę mam odłożone.

Rozmowa odbyła się w 2003 r.

Kazimierz Julian Kutz - urodził się w 1929 roku w Szopienicach, reżyser teatralny oraz filmowy, poseł VI kadencji. Jego rodzicami byli Franciszek Kuc, który był kolejarzem, oraz Anastazja Kamińska. W młodości Kazimierz Kutz należał do Związku Harcerstwa Polskiego oraz do Czerwonego Harcerstwa Towarzystwa Uniwersytetu Robotniczego. Ukończył Państwową Wyższą Szkołę Filmową, Telewizyjną i Teatralną. Po jej ukończeniu pracował jako asystent Andrzeja Wajdy. „Krzyż walecznych” był samodzielnym debiutem Kazimierza Kutza. Popularność przyniosły mu filmy „Sól ziemi czarnej” i „Perła w koronie”, oba opowiadały o Śląsku. Od lat 70. inwigilowany, internowany w czasie stanu wojennego. W związku z krwawymi zdarzeniami jakie miały miejsce w kopalni „Wujek” zrezygnował z piastowanego stanowiska głównego reżysera regionalnego ośrodka telewizyjnego w Katowicach. Wielokrotnie wybierany do Senatu, poseł IV kadencji. Mimo że w wyborach do obu izb parlamentu startował z określonych partii politycznych, nigdy nie był członkiem żadnej z nich. (biografia24.pl).

Marek Baster, dziennikarz, redaktor miesięcznika „Śląsk”, współpracownik m. in. „Gazety Wyborczej”, „Rzeczpospolitej” i „Polityki”, pracownik Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Przeprowadził wiele świetnych wywiadów. Jego rozmówcy, wybitni artyści, naukowcy, politycy zwierzali mu się z rzeczy i spraw, których nikomu innemu by nie powiedzieli.

Zginął tragicznie w wypadku samochodowym 7 kwietnia 2004 r.

Powroty Jana Darowskiego



Londyn. Widok na pałac Westminster.

Irena Wyczółkowska

Sympatyczna niespodzianka: gruba koperta, a w niej książka: *Powroty. Wybór wierszy Jana Darowskiego*, opublikowana w Raciborzu w 2008 r. przez wydawnictwo Raciborskie Media. Do książki dołączono pismo „Brzeski Parafianin”, które ukazuje się przy Parafii Rzymsko-Katolickiej św. Apostołów Mateusza i Macieja w Brzeziu nad Odrą – ofiarowany mi numer ma charakter okolicznościowy, jest bowiem w całości poświęcony pamięci poety, eseisty i tłumacza Jana Darowskiego, który urodził się w Brzeziu i tam również, zgodnie ze swoją ostatnią wolą, został pochowany.

Pismo zawiera listy Darowskiego, wspomnienia o nim, słowa

mówiące o jego dorobku jako autora świetnych przekładów literatury polskiej na język angielski, m.in. Miłosza, Herberta, Różewicza, Białoszewskiego, oraz dokonaniach poetyckich, wierszach pełnych goryczy – tych śmiałych i bezkompromisowych wypowiedziach o polskiej historii, o moralnych dylematach życia na obczyźnie. Najciekawszy w piśmie jest artykuł profesora Floriana Śmieja z Kanady, który przyjaźnił się z Darowskim od wielu lat, łączyły ich wspólne zainteresowania, praca w redakcji słynnych już dzisiaj pism polskiej emigracji „Merkuriusz” i „Kontynenty”, gdzie, jak wspomina profesor Śmieja:

[Darowski] wniósł świeże, odważne spojrzenie, niebanalną myśl, wiele serca oraz gruntowną znajomość warsztatu drukarskiego.

Profesor Śmieja napisał także wstęp, który opatruje pośmiertny wybór poezji Darowskiego. Treść i artykułu, i wstępu będzie nader istotna dla wszystkich, którzy cenią sobie lekturę uważną, wnikliwe poznawanie intencji poety, tajników jego artystycznego myślenia. Oba teksty nader plastycznie ukazują sytuację poety emigracyjnego, tu słowa Floriana Śmieja:

twórcy bez czytelnika, tworzącego w obcym kraju, wśród

nieswojego społeczeństwa.

Autor wstępu przytacza melancholijne stwierdzenie poety:

Jeśli sam akt twórczy całkowicie nie spełnia i nie jest sam w sobie najlepszą nagrodą, wtedy gra nie warta świeczki.

Z tekstów towarzyszących wyborowi wierszy wyłania się sylwetka poety nie dość, że niebywale skromnego, to jeszcze o zaniżonym poczuciu własnej wartości, kogoś, który nader pesymistycznie postrzega pozycję poezji w racjonalnym i dalekim od uduchowienia świecie współczesnym.



Irena Wyczółkowska i Florian Śmieja w Wilnie.

Chciałabym jeszcze dodać, że we wspomnianym piśmie parafialnym znajdują się także fragmenty prac maturalnych i dyplomowych omawiających poetycki dorobek Darowskiego. Jak to dobrze, że i na nie zwróciłam uwagę – wbrew często słyszczanym biadoleniom, mądrzy są ci młodzi ludzie, wiele widzą i rozumieją, choć, wtrącę kąśliwie, nie zawsze piszą najsprawniej. Godne pochwały wydały mi się refleksje dziewczyny, która w obrazach przedstawianych przez Darowskiego dostrzega podobieństwo do wizerunku emigracji w epilogu do *Pana Tadeusza*. Bywają to wiersze, jak choćby głośny *Luksus*, wręcz okrutne, pisane z bólem. Oto ów wiersz, przyznacie Państwo, niezwykle przejmujący:

Co nas trzyma tutaj

wśród tych zręcznych kupców

sto tęsknot od domu

na bazarze wszystkiego pod słońcem

nic prócz krwi tu nie mogących sprzedać

nic prócz smutku kupić?

Luksus – wiadomo

Luksus patrzenia na rzeczy

luksus czasem dotykania rzeczy

i luksus mówienia

że są tym czym są

A nie tym co mówią

Oczy pełne strachu

lub doradza że lepiej by były

życiowy kompromis

Luksus ciężko zarobiony

krociem kalectw zapłacony

i droższy niż życie

Zwolennicy kunsztownej zabawy poetyckiej, nowych przestrzeni stwarzanych przez wyobraźnię, finezji i elegancji na pewno nie staną się miłośnikami twórczości Darowskiego, być może wyda się im nawet jedynie moralizującą publicystyką. Ale to pisarstwo odwołuje się do nurtu, który w naszej literaturze miał swoje szlachetne tradycje, do epok, które wierzyły jeszcze w estetyczną kategorię wzniosłości, w misję poety – wrażliwego świadka i krytyka swoich czasów.

Witold Urbanowicz. Polski pallotyn- artysta w Paryżu.



Witold Urbanowicz

Jan Wiktor Sienkiewicz

„Malarstwo ks. Witolda Urbanowicza SAC to nie do końca oszlifowany diament” – napisał abp Henryk Hoser we *Wstępie* do bogato ilustrowanego albumu wydanego przed siedmioma laty, poświęconego twórczości współbrata zakonnego – artysty malarza mieszkającego i tworzącego od kilku dziesięcioleci w stolicy Francji[1]. To niewątpliwie diament, bez którego obraz polskiego artystycznego Paryża byłby nie pełen – pozbawiony tak piękna plastycznych przedstawień jak i – co może najbardziej istotne w twórczości Urbanowicza – głębi teologicznej refleksji i filozoficznego namysłu nad kondycją człowieka we współczesnym świecie.

W wieloaspektowej, zarówno w obszarze stosowanych środków wyrazu, jak też zakresie tematyki, twórczości plastycznej Witolda Urbanowicza pojawiają się równolegle przez całą twórczość kompozycje pejzażowe, malarstwo figuratywne, rzeźba religijna, witraże, a także fotografia – która wraz z filmową pasją artysty była bodajże najbliższa sercu paryskiego pallotyna.

W każdym z tych pól artystycznej ekspresji, polski artysta w Paryżu, czuje się tak samo dobrze, chociaż niewątpliwie najbardziej ekspresyjne, pełne ładunku emocjonalnego i siły wyrazu są jego kompozycje rzeźbiarskie, zarówno te – podejmujące wątki biblijne, jak też rzeźby o tematyce świeckiej.

Głęboka wiedza teologiczna, połączona z wyczuleniem na piękno

- w odniesieniu do doświadczeń artystycznych minionych epok, a zwłaszcza do ekspresyjnej - wczesnogotyckiej rzeźby religijnej powoduje, iż nawet niewielkich rozmiarów pełnoplastyczne kompozycje figuralne Witolda Urbanowicza, zawierają w sobie ogromny kod znaczeniowy.

Dla mnie - mówił artysta w jednym z ostatnich (rzadko zresztą udzielanych) wywiadów - powstawanie obrazu czy rzeźby to rodzaj modlitwy, homilii. Nie umiem tego rozdzielić. (...) Piękno jest jakimś dowodem na istnienie Boga. Z piękna i harmonii świata człowiek wnioskuje o Siłę Nadprzyrodzonej. Stan kapłański wcale w tym nie przeszkadza. Przeciwnie, bardzo pomaga, jest autentyczną pomocą. Tworzenie to rodzaj kontemplacji, to swego rodzaju modlitwa i ekstaza[2].

Ten mistyczny sposób podejścia do aktu twórczego ma niewątpliwie ogromny wpływ na plastyczny wyraz i siłę ekspresji, jakie zawierają w sobie przede wszystkim (ale nie wyłącznie) kompozycje religijne Witolda Urbanowicza. Szczytowym osiągnięciem w zakresie rzeźby religijnej jest niezwykle przejmująca w swym dramatyzmie figura Chrystusa Ukrzyżowanego, którą Urbanowicz wykonał do kaplicy domu pallotynów w Osny[3].



Witold Urbanowicz, Chrystus.

Wykrzywione i wychudzone ciało udęczonego Chrystusa, artysta „zawiesił” nie na krzyżu, lecz w kosmicznej pustce – której symbolem jest owal lustrzanego tła, odbijający zniszczone ciało Ukrzyżowanego, z głową opuszczoną nisko na klatkę piersiową i twarzą widoczną dopiero w lustrzanym odbiciu.

Równie wymowne w swojej warstwie plastycznej i znaczeniowej, są poszczególne stacje drogi Krzyżowej, którą polski artysta wykonał do wnętrza XII-wiecznego kościoła Saint Martin w Herblay pod Paryżem[4]. W na wpół abstrakcyjnie

potraktowanych, półplastycznych przedstawieniach, Urbanowicz-rzeźbiarz zastosował monochromatyczną kolorystykę podkreślającą i wzmacniającą dramatyzm scen.

Poprzez niezwykle indywidualną formę plastycznej wypowiedzi, w scenach zaczerpniętych z Nowego Testamentu, Urbanowicz jest na gruncie emigracyjnego środowiska polskich artystów w Paryżu podobny do Mariana Bohusza-Szyszki, nazywanego przez Tymona Terleckiego malarzem „z inspiracji religijnej”, który do 1995 roku był niekwestionowanym nestorem artystów polskiego Londynu[5].

Pokazana na pierwszej w Polsce, retrospektywnej wystawie prac artysty w suwalskim Muzeum Okręgowym od czerwca do października 2017 roku, w wyborze ponad stu dzieł, twórczość Witolda Urbanowicza to: pejzaże, akty, erotyki oraz sceny religijne.

Szczególnie, jak podkreślają gospodarze suwalskiego muzeum, „prace o treści religijnej są pełne głębokiego duchowego uniesienia, zaś krajobrazy to przede wszystkim widoki z rodzinnych stron, zaś w erotykach artysta porusza problem ludzkiej cielesności i seksualności”[6].



Witold Urbanowicz, fot. Niebywałe Suwałki.

Wyjątkową siłą ekspresji i teologicznych odniesień, charakteryzuje się przede wszystkim dynamicznie zakomponowany przez Witolda Urbanowicza, „wystrzelony z wnętrza ziemi”, pełen nadprzyrodzonej siły i witający z miłością

człowieka „Chrystus Zmartwychwstały”. Zdaje się – jakby wzięty wprost z idei londyńskiego Hospicjum św. Krzysztofa, którego „filozofię” godnego umierania – pod opieką medyczną, aczkolwiek w warunkach zbliżonych do domowej atmosfery, zbudowała – we współudziale swojego męża malarza – Mariana Bohusza-Szyszki – Dame Cicely Saunders w londyńskim Sydenham[7].

Zaprojektowana przez artystę z Paryża – jak do tej pory (a szkoda) nie zrealizowana wielka rzeźba, która miała stanąć na osi wjazdowej do gdańskiego pallotyńskiego Hospicjum dla dzieci im. Ks. E Dutkiewicza, zawiera w sobie podobne przesłanie, jak olejna scena autorstwa Mariana Bohusza-Szyszki pt. „Chrystus Ukrzyżowany z zapowiedzią Zmartwychwstania”, która jeszcze do niedawna wchodziła w skład ciągu ponad 100 obrazów olejnych zdobiących poszczególne piętra hospicjum, stanowiąc główne przedstawienie religijnym „Cyklu Chrystologicznym” w St. Christopher’s Hospice[8].

Modlitwa i ekstaza towarzyszą Urbanowiczowi również w procesie powstawania dzieł o tematyce świeckiej, a szczególnie podczas pracy nad pejzażami i aktami, które artysta najchętniej wykonuje w akrylu lub pastelu. Zajmują one w jego dorobku artystycznym pokaźne miejsce.

Niezwykłe intrygujący jest fakt, iż pomimo silnego osadzenia w

wielkomiejskim środowisku Paryża, miasta będącego nadal jednym z najważniejszych centrów artystycznych świata i pretekstem malarskim dla twórców z Europy i krajów pozaeuropejskich – Witold Urbanowicz w swoich pejzażach nie mówi o mieście.

Nieustannie i konsekwentnie powraca do motywów znanych mu przede wszystkim z dzieciństwa i wczesnej młodości. Urodzony i wychowany w Zarzeczu Jeleniewskim pośród dziewiczej przyrody i surowego klimatu Suwalszczyzny, sięga po widoki zapamiętane z okna jego rodzinnego domu, okolicznych polodowcowych lekko pofałdowanych pól. W jego pejzażach często pojawiają się widoki rozrzuconych po licznych wąwozach Suwalszczyzny niewielkich rynnowych jezior lub świeżo-zielone jak też żniwne łąny zbóż i dzikie łąki na pagórkowatych wzniesieniach Szeskich Wzgórz.

Zatrzymane w kadrze, migawkowe ujęcia „krainy szczęśliwości”, uspokojonej w swojej oszczędnej i surowej (wręcz prawie monochromatycznej) kolorystyce – ograniczonej do zieleni miejscowej przyrody i niezwykle intensywnego, zwłaszcza w porze letniej, błękitu nieba z kłębiastymi białymi chmurami, stanowią bodajże najbardziej jednorodną grupę dzieł Urbanowicza.



Witold Urbanowicz, fot. Niebywałe Suwałki.

Do tych, wykonywanych najczęściej podczas jednego posiedzenia kompozycji artysta wykorzystuje przede wszystkim akryle i suche pastele. Wybór tych środków wyrazu, co sam podkreśla, jest skutkiem jego niecierpliwości. Efekt końcowy swojej pracy chce widzieć natychmiast. „Nie lubię, kiedy obraz schnie długo. (...) „Nie potrafię czekać na efekt. Dlatego maluję akrylem”[9].

Podsuwalski pejzaż wiejski – to temat, po który wiek wcześniej sięgali również wielcy poprzednicy artyści, tacy jak Ferdynand Ruszczyc i Alfred Wierusz-Kowalski. Do błękitu i zieleni Wileńszczyzny powracała również mieszkająca w Paryżu, bliska znajoma Witolda Urbanowicza, wybitna malarka – wnuczka

Alfreda Wierusza-Kowalskiego – Janina Wierusz-Kowska-Turowska, w której malarstwie, przez całą twórczość (szczególnie paryską), pojawiały się „kolory Wileńszczyzny” [10].

Twórczości plastycznej Witolda Urbanowicza nie sposób rozpatrywać także w oderwaniu od środowiska, w którym jego artystyczny talent znalazł warunki rozwoju, i dzięki któremu wiele realizacji (zwłaszcza prac rzeźbiarskich i witraży) znalazło swoje godne miejsce we wnętrzach sakralnych w krajach europejskich, w tym w Polsce[11].

Szczególnie twórczość witrażowa, zdaje się być jedną z ważniejszych dziedzin ekspresji, w której artysta-amator wypowiada się najpełniej, a dzieła które do tej pory zrealizował, charakteryzują się dobrym wyczuciem tak formy jak i kolorystyki.

Pytany przed piętnastoma laty o witraże, Urbanowicz odpowiedział:

To zupełny przypadek. Nigdy wcześniej się tym nie zajmowałem. To coś zupełnie nowego w mojej pracy. Przygoda z witrażami rozpoczęła się cztery lata temu, po wystawie moich obrazów i rzeźb we Wrocławiu. Klub Muzyki i Literatury znajduje się w niewielkiej odległości od kościoła

Bożego Ciała. Prace można było tam oglądać. Gospodarze kościoła szukali wówczas artysty plastyka zainteresowanego projektem witraży do fasady i do prezbiterium. Przedstawione dotychczas projekty nie znalazły aprobaty. Zaryzykowałem więc i przedstawiłem swoją wizję Paruzji na witraż fasady i scenę Zesłania Ducha Świętego do trzech okien prezbiterium. Projekt został zaakceptowany[12].

Przez blisko pół wieku, mieszkając w sercu Paryża, w Domu Zgromadzenia Księży Pallotynów przy 25 rue Surcouf, Witold Urbanowicz SAC[13] poznał wiele osobowości polskiej kultury, literatury oraz artystów-plastyków – zarówno tych – którzy tworzyli w powojennej Polsce, jak i tych – którzy do Polski pojechańskiej – po 1945 roku nie chcieli powrócić.



Witold Urbanowicz

Od pierwszych lat pobytu w Paryżu, do którego Urbanowicz przyjechał w 1972 roku, był jednym z członków zespołu pallotyńskiego wydawnictwa *Editions du Dialogue* oraz Ośrodka odczytowo-dyskusyjnego *Centre du Dialogue*, założonego przez księdza Jozefa Sadzika[14]. Ośrodek ten, do czasu upadku muru berlińskiego w 1989 roku, był głównym centrum polskiego życia kulturalnego we Francji, w tym miejscu spotkań z ludźmi polityki, nauki i sztuki[15].

Twórczość plastyczna Witolda Urbanowicza, nie jest więc zjawiskiem narodzonym w próżni, pozbawionej impulsów i inspiracji płynących z otaczającego artystę otoczenia.

Nie ulega wątpliwości, iż na rozwój jego zmieniających się i ewoluujących różnorodnych sposobów artystycznej wypowiedzi, środków formalnych i stylistycznych, oddziaływały (być może często nie do końca uświadamiane) stylistyki artystyczne mieszkających wówczas w Paryżu i mających kontakt z pallotyńskim ośrodkiem, takich artystów jak chociażby Józef Czapski, Alina Szapocznikow czy Jan Lebenstein, który w 1970 roku wykonał cykl witraży pt. „Apokalipsa”, zdobiący salę odczytową ośrodka, pełniącą jednocześnie w pallotyńskim domu rolę kaplicy[16].

I chociaż zakonnik-artysta z rue Surcouf nigdy nie miał swojego artystycznego „mistrza” i przewodnika, to niewątpliwie znajomość z Janem Lebensteinem, który przez lata wspierał go w twórczych poczynaniach, pozostawiła silny rys w kształtowaniu manieri twórczej, widocznej przynajmniej w niektórych jego dziełach. Już tylko zatrzymując się przy malarskich i rzeźbiarskich przedstawieniach ludzkiej sylwetki, które wyszły spod ręki Urbanowicza, nie sposób tych „cech” Lebensteinowskich nie zauważyć.

W twórczości malarskiej Witolda Urbanowicza pojawiła się również fascynacja malarstwem ściennym. Najciekawszym, wielkoformatowym przedstawieniem, zajmującym ścianę z drzwiami wejściowymi do zakonnego paryskiego refektarza pallotyńskiego domu w Paryżu, jest utrzymane w stonowanych szarościach, przedstawienie ustawionego tyłem do widza Papieża

Jana Pawła II w towarzystwie Jana XXIII (?) zbliżających się do stołu Wieczernika – z fragmentarycznie zarysowanymi szkicowo postaciami uczniów Chrystusa zgromadzonych podczas Ostatniej Wieczerzy. Tajemnicą warsztatowych zabiegów zastosowanych przez malarza z Paryża, pozostaje niezwykle intrygująca haptyczna strona malowidła ściennego, na której powierzchni – podczas przesuwania po niej dłoni, wyczuwamy wyraźnie wymykające się spod palców dłoni, delikatne wypustki włosowe.

Kompozycja ta, wpisuje się w stylistykę mniejszych formatowo, innych prac artysty, wykonanych najczęściej suchym pastelem, w których malarz rozmywa szczegóły portretowanych osób. Przykładem takiej kompozycji jest pastelowy autoportret malarza, prezentowany zarówno podczas paryskiej jak i suwalskiej prezentacji.

Wielowątkowość bogatej twórczości Witolda Urbanowicza, wyeksponowała pierwsza paryska prezentacja prac artysty w Galerii Roi Dorè w lutym 2017 roku. Pokaz wybranych dzieł na wystawie „Recto/Verso” ukazywała, co podkreślali gospodarze paryskiej galerii:

różne, czasami antynomiczne – w każdym razie pozornie – oblicza tego artysty o bogatej wyobraźni, którego źródła natchnienia są równie zróżnicowane jak jego sztuka. Czerpie

on swoje inspiracje z jednej strony z krajobrazów rodzinnych Suwałk, które ukształtowały jego wrażliwość, z drugiej zaś ze swoich licznych doświadczeń, w tym spotkań z wielkimi postaciami świata polityki i sztuki, które spotykał jako dyrektor pallotyńskiego wydawnictwa Éditions du Dialogue. Owa dwoistość jest wszechobecna w twórczości Urbanowicza, w której sceny o tematyce religijnej sąsiadują z pejzażami, portretami, aktami, scenami erotycznymi czy rodzajowymi. Jednakże w każdej z tych kategorii, artysta wydobywa istotę rzeczy, łącząc jednocześnie elementy na pozór sprzeczne: siła gestu nie przeczy jego lekkości, dynamika kompozycji – otrzymana dzięki kontrastom kolorystycznym bądź kresce szybkiej, ale precyzyjnej – nie unicestwia spokoju i harmonii charakteryzujących dzieła Urbanowicza. Ta postawa „recto verso” artysty jest także oczywista w jego sposobie traktowania tematu i medium: z jednej strony artysta nie koncentruje się na wiernym odtworzeniu rzeczywistości, mimo iż jest ona obecna, a nawet kluczowa w jego dziełach, z drugiej zaś eksperymentuje z materiałami – jego dzieła są najczęściej zrealizowane farbą akrylową lub pastelami na różnych materiałach, w zależności od tego co artysta posiada akurat pod ręką: płótno, kawałek papieru, kartonu czy plastiku, a nawet kamień – te eksperymenty nie są jednak istotą jego sztuki[17].



Witold Urbanowicz, malarstwo

Przyszły monografista dorobku artystycznego Witolda Urbanowicza, będzie musiał uwzględnić jeszcze jeden – niezwykle ważny aspekt związany z jego życiem i twórczością.

Artystyczny *oeuvre* pallotyna z Paryża wpisuje się bowiem w losy wielu inny polskich artystów na stałe lub w długich okresach mieszkających i tworzących poza Polską, a których dzieła pozostające nadal „w poczekalni sztuki”, oczekują na właściwe ich rozpoznanie i wprowadzenie do dziejów polskiej historii sztuki XX i XXI wieku.

Warto, przy okazji przekrojowej wystawy dzieł Witolda

Urbanowicza, zainaugurowanej na początku czerwca 2017 roku w Muzeum Okręgowym w Suwałkach zaakcentować, iż urodzony w 1945 roku artysta reprezentuje nie lokalny, lecz poza-Polski dorobek, który do niedawna wpisywany był do tak zwanej „sztuki emigracyjnej”.

Sztuka ta jednak – co należy wyraźnie podkreślić, w takim samym stopniu jak sztuka powstała w PRL-owskich granicach do roku 1989 – a po upadku muru berlińskiego w III Rzeczypospolitej – stanowi o wartości całego polskiego dorobku plastycznego powstałego w drugiej połowie XX wieku i pierwszej dekady wieku XXI[18]. Dokonana po 1945 roku „amputacja” sztuki powstałej poza krajem – od tej krajowej spowodowała, iż sztuka polska (szczególnie ta, która powstała poza granicami Polski w latach 1939-1989) nadal nie jest obecna w opracowaniach poświęconych historii sztuki polskiej XX w. W żadnej z dotychczasowych naukowych syntez dziejów sztuki polskiej, nie podejmowano nawet wątków związanych ze sztuką polską powstającą poza granicami kraju, co w efekcie skutecznie doprowadziło do utrwalenia w Polsce – jednostronnego obrazu polskiego dorobku artystycznego w zakresie sztuk plastycznych, ograniczonego do terytorium Polski po 1945 r[19].



Od lewej: Witold Urbanowicz i Jan Wiktor Sienkiewicz.



Od lewej: Witold Urbanowicz i Jan Wiktor Sienkiewicz.

Sztukę polską powstała poza Polską po 1939 roku, która od blisko trzydziestu lat jest moim głównym obszarem badawczym i publikacyjnym, a w której obszar wpisuje się prezentowana po raz pierwszy i w rodzinnych stronach artysty i w Polsce w ogóle twórczość Witolda Urbanowicza, nazywam „sztuką w poczekalni”[20]. Przywracana obecnie polskiej kulturze, szczególnie poprzez opracowania monograficzne, obejmujące poważne jej obszary (w odniesieniu do wielu europejskich i pozaeuropejskich krajów osiedlenia polskich artystów po 1945 roku) powoduje, iż zmienia się nie tylko znaczenie i zasięg pojęcia „współczesna sztuka polska”, ale na naszych oczach

dokonuje się proces poważnej rewizji i przewartościowania całej polskiej sztuki drugiej połowy XX wieku[21].

Suwalska, a wcześniej paryska wystawa prac Witolda Urbanowicza zorganizowana w lutym 2017 roku w Galerie Roi Dorè[22], są więc przedsięwzięciami niezwykle istotnymi. Ukazującymi, poprzez pryzmat doświadczeń i dokonań jednego artysty, skalę dokonań artystycznych polskich artystów tworzących poza Polską i znaczenie ich dorobku dla polskiej sztuki współczesnej w ogóle.

Zespolony ze sobą (mam nadzieję niebawem), dorobek polskich artystów mieszkających i tworzących w powojennej Polsce wraz z osiągnięciami artystycznymi polskich artystów takich jak Witold Urbanowicz (przez dziesięciolecia tworzących poza Polską), można będzie ująć w pojęcie „polskiej sztuki współczesnej”[23].

Na wejście bowiem, do mającego niebawem powstać słownika polskiej sztuki i kultury artystycznej XX i XXI wieku, czeka (tak jak Witold Urbanowicz) – w „poczekalni sztuki” plejada nazwisk i tysięcy dzieł, które nie funkcjonowały do tej pory nad Wisłą w tak zwanym oficjalnym „obiegu” polskiej sztuki współczesnej[24].

Przypisy:

Niniejsze opracowanie, to wzbogacony o nowe wątki oraz szerszy kontekst historyczny w obrębie polskiego środowiska artystycznego w powojennym Paryżu, tekst artykułu pt. *Witold Urbanowicz. Polski artysta w Paryżu. Cały do odkrycia*, ukazał się w katalogu wystawy w Muzeum Okręgowym w Suwałkach, w drugiej połowie 2017 r. Patrz: <https://bayerfm.eu/wystawa-witolda-urbanowicza/>; <http://www.vectorpolonii.com/wystawa-witolda-urbanowicza-w-suwalkach/>, stan z 10 czerwca 2017 r.

[1] *Witold Urbanowicz. Artysta nienasycony*, Warszawa 2011. Reprodukowane w wydawnictwie prace obejmują zarówno malarstwo pejzażowe, martwą naturę, portrety i autoportrety (tak w technikach malarskich jak i w szkicach i rysunkach) oraz sceny religijne i motywy biblijne, a także projekty i realizacje witraży. Reprodukjom dzieł ks. Urbanowicza towarzyszą eseje m.in. Jacka Cygana, Elisabeth Dudy i ks. Marka Wittbrota. Album powstał pod redakcją B. Stettner-Stefańskiej. Książka została wydana pod patronatem Departamentu Dziedzictwa Kulturowego w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Całości tekstu również w języku francuskim.

[2] A. Sobolewska, *Paryż bez ulic. Jocz, Niemiec, Urbanowicz i inni*, Paryż 2015, s. 38.

[3] Patrz: [http://www.congresmisericordefrance.catholique.fr/\(pjiw0untzuxill552ts2ny55\)/Default3_22.aspx?HeaderID=3&ArticleID=Societe_De_L_Apostolat_Catholique&DirID=Visages_Communautes%5C&SubtitleID=Visages%20de%20la%20Mis%C3%A9ricorde%20%3E%20Communaut%C3%A9s](http://www.congresmisericordefrance.catholique.fr/(pjiw0untzuxill552ts2ny55)/Default3_22.aspx?HeaderID=3&ArticleID=Societe_De_L_Apostolat_Catholique&DirID=Visages_Communautes%5C&SubtitleID=Visages%20de%20la%20Mis%C3%A9ricorde%20%3E%20Communaut%C3%A9s), stan z 10 czerwca 2017.

[4] Por.: <http://herblay.fr/ma-ville/le-patrimoine/legilse>, stan z dnia 10 czerwca 2017.

[5] Por.: J.W. Sienkiewicz, *Promienie ekspresji. Z prof. Tymonem Terleckim z Londynu, laureatem nagrody Towarzystwa Naukowego KUL, o malarstwie Mariana Bohusza-Szyszki rozmawia Jan Wiktor Sienkiewicz*, „Dziennik Lubelski” 1995, nr 27, s. 7.

[6] Za: <http://www.radio.bialystok.pl/wiadomosci/index/id/144969>, stan z 10 czerwca 2017.

[7] Szeroko na temat Hospicjum i jego artystycznego wyposażenia: J.W. Sienkiewicz, *Obrazy Nadziei. Paintings of Hope*, (w:) *Hospicja Nadziei. Hospice of Hope*, pod red. W. Falkowskiego, E. Lewandowskiej-Tarasiuk i J.W. Sienkiewicza, Warszawa-Londyn 2004, s. 107-134.

[8] Por.: J.W. Sienkiewicz, *Na styku życia i śmierci. Malarstwo*

Mariana Bohusza-Szyski w St. Christopher's Hospice, „Dziennik Lubelski” 1994, nr 216, s. 10.

[9] A. Sobolewska, *Paryż bez ulic. Jocz, Niemiec, Urbanowicz i inni*, Paryż 2015, s. 37.

[10] J.W. Sienkiewicz, *Francuskie światło, litewska ziemia. O malarstwie Joanny Wierusz-Kowalskiej-Turowskiej*, „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty” 2012 (wydanie: 2013), z. 1-2 (16-17), s. 175-182. Dzięki decyzji Marka Turowskiego – syna malarki z Paryża, w zbiorach Muzeum Okręgowego w Suwałkach znajdują się prace, reprezentujące stosunkowo dobrze przekrój całej jej twórczości. W suwalskiej kolekcji znajdują się zarówno prace namalowane przez artystkę tuż po studiach w pracowni Artura Nachta-Samborskiego, jak też (choć mniej reprezentatywne niż w kolekcji wrocławskiej), prace powstałe we Francji od lat 70. XX wieku. Więcej na ten temat, w przygotowanym do druku artykule: J.W. Sienkiewicz, *Dążenie do jasnego punktu. Przed i paryska twórczość Joanny Wierusz-Kowalskiej-Turowskiej* (w druku, ss. 9).

[11] Wg projektu W. Urbanowicza zrealizowane zostały: witraż w kościele Bożego Ciała we Wrocławiu, w kościele św. Andrzeja Boboli w Bielsku-Białej oraz w kaplicy w pallotyńskiej prokurze w Brukseli.

[12]

Za:

http://www.recogito.pologne.net/recogito_16/znaki1.htm, stan z 10 czerwca 2017.

[13] By nie następowały pomyłki – z którymi wielokrotnie się spotkałem, dopowiadam – iż w polskiej historii sztuki mamy imiennika naszego artysty (starszy od ur. w Zarzeczcu Jeleniewskim Witolda Urbanowicza) – Witold Urbanowicz (ur. 1931 w Oszmianie, woj. wileńskie, zm. 2 grudnia 2013 r. w Krakowie). W latach 1950-56 studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Był uczniem Zygmunta Radnickiego, Zbigniewa Pronaszki, Czesława Rzepińskiego i Jonasza Sterna. Urbanowicz wystawiał po raz pierwszy pod patronatem Marii Jeremy, Jonasza Sterna i Tadeusza Kantora z grupą przyjaciół którą współtworzyli: Barbara Kwaśniewska, Julian Jończyk, Janusz Tarabula, Jerzy Wroński. Potem dołączyła do nich Danuta Urbanowicz. Wspólnie tworzyli tzw. „Grupę Pięciu” i „Grupę Nowohucką”. Pod koniec lat 50. XX w. artyści ci współtworzyli jedno z najciekawszych zjawisk sztuki powojennej jakim było malarstwo materii. Po wystawie w galerii Krzysztofory i w Nowej Hucie (w 1960 r.), zostali przyjęci do Grupy Krakowskiej w 1961 r. W latach 1963-64 artysta przebywał w Paryżu, a po powrocie do Polski wykonał cykl obrazów inspirowany surrealizmem. Por.: <http://www.artinfo.pl/pl/blog/relacje/wpisy/witold-urbanowicz-sta-re-i-nowe-pda-sztuka2/>, stan z 8 marca 2017.

[14] „Éditions du Dialogue (Wydawnictwo Dialogu). Paryż, 25, r. Surcouf. Oficyna założona w 1965 lub 1966 r. przez Zgromadzenie Księży Pallotynów (Stowarzyszenie Apostolstwa Katolickiego), którego jednym z głównych zadań jest apostołstwo książki i prasy. Francuscy palotyni, będący z pochodzenia Polakami, dotarli do Paryża w 1937 r. Od 1944 r. wydawali miesięcznik „Nasza Rodzina” – „Notre Famille” (w latach 1944-1946 pt. „Głos Misjonarza”), a od 1986 r. kwartalnik religijno-społeczny „Znaki Czasu”. Nie później niż od początku lat 60. XX w., pod firmą „Notre Famille” lub Société d’Éditions Internationales – publikowali książki, przeważnie po polsku, rzadziej po francusku. Z biegiem czasu ich działalność nabrała dużego rozmachu, a najbardziej przyczynił się do tego ks. dr Józef Sadzik (zm. 1980), twórca i pierwszy dyrektor Éditions du Dialogue. Za życia ks. Sadzika nakładem Éditions du Dialogue ukazało się ok. 150 książek. Szczególnie dużo (do 1986 r. – 50 pozycji) wyszło w założonej w 1967 roku serii „Znaki Czasu”, której tytuł nawiązuje do rzuconego na II Soborze Watykańskim wezwania do badania „znaków czasu”, a więc podejmowania tematyki aktualnej – perspektywy odnowy Kościoła, jego stosunku do ateizmu, misji apostołskiej ludzi świeckich itp. Z dzieł polskich autorów drukowano w niej m.in. *Znak sprzeciwu* Karola Wojtyły (1980) i *Polska jest ojczyzną. W kręgu filozofii pracy* Józefa Tischnera (1985). Drugą serię – „Chrystus Żywych” – otworzono w 1963 roku *Encykliką o współczesnych przemianach społecznych* papieża Jana XXIII. Paryscy palotyni są

głównym edytorem dzieł prymasa Stefana Wyszyńskiego. Z ich oficyny wyszło m.in. pierwsze polskie wydanie *Mszału rzymskiego* (1968). Z ich sygnetem ukazują się książki z zakresu literatury pięknej (m.in. kilka tomów wierszy Władysława Pelca). Od 1967 r. pod firmą „Naszej Rodziny” co roku wychodzą almanachy, zwane potocznie kalendarzami, będące w istocie rzeczy popularnymi monografiami, np. *Panorama emigracji polskiej* (1968), *Prymas tysiąclecia* (1982).mNa podkreślenie zasługuje wysoki poziom edytorski, techniczny i estetyczny nakładów Éditions du Dialogue. Jest to m.in. zasługą czuwającego nad ich szatą graficzną ks. Witolda Urbanowicza. Do jego szczytowych osiągnięć artystycznych należą piękne bibliofilskie edycje *Księgi Hioba* (1981) i *Apokalipsy* (1986) w przekładach z hebrajskiego i greckiego Czesława Miłosza i z ilustracjami Jana Lebensteina. Po śmierci ks. Sadzika na czele wydawnictwa stanął ks. Zenon Modzelewski. Od czasu powstania Éditions du Dialogue nazwa tej oficyny najczęściej pojawia się na publikacjach palotyńskich. Ale i poprzednich (zwłaszcza „Notre Famille”) nie odesłano do lamusa. Księża palotyni dysponują doskonale wyposażoną drukarnią Busagny. Ich działalność wydawnicza i poligraficzna stanowi tylko ważną część szerszej działalności kulturalno-religijno-społecznej”, cyt. za: http://www.bu.umk.pl/Archiwum_Emigracji/Kloss1.htm, stan z 10 czerwca 2017.

[15] W. Urbanowicz urodził się 14 maja 1945 r. w Zarzeczu na

Suwalszczyźnie. W 1962 r. wstąpił do nowicjatu Księży Pallotynów w Otwocku. W latach 1965-1967 odbywał służbę w jednostkach specjalnych Ludowego Wojska Polskiego. W 1972 r. przyjął święcenia kapłańskie w Ołtarzewie pod Warszawą. W tym samym roku wyjechał do Francji. Warto dodać, iż od czasów seminaryjnych interesował się teatrem, fotografią, filmem i astronomią. Przez wiele lat był odpowiedzialny za działalność edytorską pallotyńskiego Editions du Dialogue w Paryżu – graficzne opracowywanie książek oraz miesięcznika „Nasza Rodzina. Por.:

http://www.recogito.pologne.net/recogito_16/znaki1.htm, stan z 10 czerwca 2017.

[16] Por.: J. Bielska-Krawczyk, *Lebenstein – ilustrator Malarz jako czytelnik, obraz jako lektura*, za: <file:///C:/Users/lenovo/Downloads/bd02fa8eefea08a824350825edbb71ac83fa2462.pdf>, stan z 10 czerwca 2017.

[17] Za: <http://www.vectorpolonii.com/wystawa-witolda-urbanowicza-rectoverso-oraz-spotkanie-z-ks-janem-sochoniem-w-paryzu/>, stan z 10 czerwca 2017.

[18] Po raz pierwszy pisałem o tym w opracowaniu: J.W. Sienkiewicz, *Polskie galerie sztuki w Londynie w drugiej połowie XX wieku*, Lublin-Londyn 2003.

[19] Wielokrotnie o tym mówiłem w kraju i zagranicą, m.in.: *Rozmowa z Prof. dr. hab. Janem Wiktorem Sienkiewiczem o sztuce polskiej na emigracji*, Polskie Radio Kurier w Perth, Australia Zachodnia. www.kurier.iinet.net.au/Radio/, stan z 3 marca 2017; *Sztuka w poczekalni. Z prof. Janem Wiktorem Sienkiewiczem, nagrodzonym medalem „Zasłużony Kulturze – Gloria Artis” rozmawia dr Marcin Lutomierski*, „Nowy Czas” (Londyn) 2014, nr 11/12, s. 28-29; *Nowy blask. Kolekcja polskiej sztuki współczesnej na wystawie 50-lecia POSK. Z prof. Janem Wiktorem Sienkiewiczem rozmawia Jarosław Koźmiński*, „Tydzień Polski” (Londyn) 2014, nr 3, s. 6-7; Cykl „Wilno nad Tamizą” (cz. I-III) *Z prof. Janem Wiktorem Sienkiewiczem o artystach na emigracji* (video), dziennik internetowy „Niebywałe Suwałki”, <https://www.youtube.com/watch?v=GKf7RJ9iaH0>, stan z 3 marca 2017.

[20] J.W. Sienkiewicz, *Sztuka w poczekalni. Studia z dziejów plastyki polskiej na emigracji 1939-1989*, Toruń 2012.

[21] O sytuacji polskich artystów, którzy od 1939 r. znaleźli się poza Polską, a szczególnie tych – którzy uratowani przez generała W. Andersa, przeszli cały szlak 2 Korpusu, przez Monte Cassino, by ostatecznie (większość z nich) osiedlić się w Wielkiej Brytanii po 1946 r.: J.W. Sienkiewicz, *Artyści Andersa. Continuità e novità*, Warszawa-Toruń 2013; II wyd., Warszawa 2015, III wyd. Warszawa 2016.

[22] Por.: Wystawa Witolda Urbanowicza „Recto/Verso” w Galerii Roi Doré w Paryżu, za: <http://www.vectorpolonii.com/wystawa-witolda-urbanowicza-recto-verso-oraz-spotkanie-z-ks-janem-sochoniem-w-paryżu/>, stan z 10 czerwca 2017.

[23] Szczególnie w ostatnich pięciu latach, poważne osiągnięcia publikacyjne i konferencyjne, poświęcone polskiemu środowiskowi artystycznemu i polskim twórcom, ma na swoim koncie zespół polskich historyków sztuki pracujący w ramach Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata, kierowanego przez prof. dr. hab. Jerzego Malinowskiego. Patrz: <http://world-art.pl/>, stan z 2 marca 2017.

[24] W 2017 r., ukazała się seria katalogów, kolekcji dzieł sztuki autorstwa malarzy polskiego Londynu w zbiorach Muzeum Uniwersyteckiego UMK: Janusza Eichlera, Stanisława Frenkla, Jana Mariana Kościałkowskiego, Mariana Kratochwila, Zdzisława Ruszkowskiego, Zygmunta Turkiewicza, Haliny Korn-Żuławskiej i Marka Żuławskiego, opracowanych w ramach grantu NPRH, kierowanego przez prof. dr. hab. J.W. Sienkiewicza w latach 2012-2017.

Muzyczne ciekawostki i refleksje



Florian Śmieja

Muzyka polska w Londynie połowy ostatniego wieku święciła swoje sporadyczne triumfy. Marian Nowakowski śpiewał przez

kilka sezonów w operze Covent Garden, a Alfred Orda w Sadlers Wells. Do sal koncertowych zaglądali Witold Małcużyński i Henryk Szeryng. Raz zjawił się Jan Kiepura z Martą Eggerth. Kiedy chłopak z Sosnowca starym zwyczajem z taksówki po koncercie zaczął podpisywać autografy na programach tłumów fanów, policja angielska spokojnie zaczęła mu pomagać podpisując także programy, by poszło szybciej.

Nie zapomnę odkrycia nazwiska Tekli Bądarzewskiej w angielskiej książce, w której obok Chopina reprezentowała muzykę polską. Człowiek ciągle się uczy. Z przyjemnością też słuchałem pieśni „The Yoeman’s Wedding Song” granej często w radiu BBC autorstwa dotąd enigmatycznego księcia Józefa Michała Poniatowskiego, wnuka brata ostatniego króla polskiego, kompozytora i dyplomaty francuskiego.

Kiedy zamieszkałem przed laty w nowym domku na południu Londynu, odwiedził mnie pewnego dnia Jerzy Pietrkiewicz (1916-2007), mój szef z uczelni, w towarzystwie Andrzeja Panufnika (1914-1991), który pojawił się w Anglii i zaczął robić muzyczną karierę. Zapamiętałem, że wspomniał debiut u Mariana Hemara, ale uszły mi bliższe szczegóły. Teraz w

autobiografii *Panufnik o sobie* wyczytałem, że mając 16 lat skomponował fokstrot „*Ach, pardon*”, który Hemar, napisawszy słowa, włączył do swojej rewii, a Adolf Dymsha zaśpiewał. Na prezentację utworu autora jednak nie wpuszczono, gdyż nie miał 18 lat kwalifikujących do wstępu do teatru.

Jakże się cieszę z pojawienia się na scenie tenora Piotra Beczały. Nie tylko możemy go słuchać w programach amerykańskich oper, ale także z płyt, na których zaczął propagować polskie arie operowe, zupełnie w świecie nieznane. W repertuarze słowiańskich utworów, obok znanych już słuchaczom arii rosyjskich i czeskich, wprowadził polskie utwory, godne zaprezentowania cudzoziemcom.

Może jego przykład pobudzi z kolei polskich kompozytorów i dyrygentów, by pomogli lansować polską muzykę kameralną, która jest nieobecna w świecie. Pokazuje się zaledwie śladowo i nie znajduje zainteresowanych propagatorów, by słuchacze zagraniczni mogli poznać jeszcze inne utwory oprócz symfonii Góreckiego czy „*Legandy*” Henryka Wieniawskiego.

Czy będę nieodpowiedzialny winiąc polskich muzykologów i innych pracowników kultury za to, że przez całe życie byłem przekonany o tym, że nie istnieje polska muzyka kameralna, że

byli rówieśnicy Chopina o znacznych osiągnięciach kompozytorskich godnych słuchania i propagowania. Bo oto dzięki technologii i amerykańskiej wyszukiwarce google, „odkryłem” 2 koncerty fortepianowe Józefa Krogulskiego (1815-1842) i Ignacego Dobrzyńskiego (1807-1867). Znalazł się genialny skrzypek i kompozytor Karol Lipiński. Teraz wiem, że istnieje polska muzyka kameralna i że należy to samemu odkrywać i doceniać, że nie bardzo w tym rodacy są pomocni, ale spolegliwi cudzoziemcy. Przykładem może służyć Japończyk, który przyleciał do Warszawy i z archiwum wydobył pół tuzina kompozycji Tekli Bądarzewskiej, a myśmy przez półtora wieku kontentowali się znajomością jedynie „Modlitwy dziewicy”. Oba te „odkryte” koncerty dotąd mi nie znane, gdy pomyślimy, że zostały napisane przez 15 letniego chłopca i 17 latka, wprawiają w zdumienie. Są rewelacyjne. Dlaczego sami nie potrafimy ich propagować?

Dzięki google’owi słucham sobie barokowego kompozytora z mojej okolicy Grzegorza Gorczyckiego (1667-1734) i odświeżam łacinę. Dla towarzystwa dodaję symfonie i msze Józefa Elsnera oraz owiane tajemnicą melodie Józefa Zeidlera.

Staropolska sztuka kulinarna. Część II.



Dwór polski

Joanna Sokołowska-Gwizdka

Skarbnicą wiedzy na temat obyczaju kulinarnego za czasów Augusta II i Augusta III Sasa jest „Opis obyczajów...” Jędrzeja Kitowicza. Książę Jędrzej osobno opisuje potrawy starodawne, czyli te, które od stuleci stanowiły o charakterystyce polskiej kuchni oraz nowe, zwane tu „wykwintnymi”, które weszły do Polski poprzez coraz liczniejsze związki Polaków z Francją i jej gustami. W rozdziale „O potrawach staroświeckich” Jędrzej Kitowicz tak opisuje staropolską kuchnię:

W pierwszym zwyczaju staroświeckim, na początku panowania Augusta III jeszcze trwającym, nie było zbyt wykwintnych potraw. Rosół, barszcz, sztuka mięsa, bigos z kapustą, z różnego mięsiwa kawalcami, kielbasą i słoniną, drobno pokrajanymi i z kapustą kwaśną pomieszanymi, i nazywano to bigosem hultajskim; dalej gęś gotowana z śmietaną i z grzybkami suszonymi, w kostkę drobną pokrajanymi, kaszą perłową zasypiana. (...) Dalsze potrawy: flaki, czasem żółto szafranem zaprawne, osobliwie w województwie sendomirskim, od których i od cielęciny, tymże szafranem zaprawianej, nazywano ich żółtobrzuchami, czasem bez szafranu, w białym sosie mąką zaklepanym; cielęcina szaro, cielęcina biało ze śmietaną, kury, kurczęta, gęsi rumiano, indyki, kapłony, bażanty, baranina z czostkiem, prosięta, nogi wołowe na zimno z galaretą, wędzonka wołowa, a w Wielkiej Polsce barania i

wieprzowa. Wszystko to rozmaitymi smakami, do których zwyczajne zaprawy były: migdały, rozenki, kwiat, goździk, gałka, imbier, pieprz, szafran, pistacje, pinele, tartofle, miód, cukier, ryż, cytryna, ale bardzo jeszcze natenczas mało, jako droga, bo od tynfa jedna sztuka najtańsza; nadstawiano kwasu potrzebę octami; dalej jeszcze: kiełbasy, kiszki z ryżem i wątrobnę; toż zwierzyna: zające, sarny, jelenie, daniele, dziki, przepiórki, kuropatwy, kaczki dzikie, ciećwierze, ptaszki drobne, pasztety, pardwy na Rusi; z tymi mięsiami łączyli warzywa ogrodowe, jako to: marchew, pasternak, rzepe, buraki i kapustę słodką. Takowe potrawy dawano na pierwsze danie i było to wszystko gotowane i przysmażane; gdy zaś takie było, zwał się po francusku: rugu, frykasse. Na drugie danie stawiano na stół także mięsiwa i ptastwo pieczone, na sucho całkowicie albo też jakim sosem podlane.

W tych zaś wszystkich potrawach najbardziej przestrzegano wielkości, tak iż półmiski i misy musiały być czubate. Między pomienione pieczone z mięsa stawiano także torty i ciasta francuskie, które jeszcze dotąd widzimy, ale te ciasta owych czasów dla nie wydoskonalonej sztuki kucharstwa były bardzo ciężkie i grube względem teraźniejszej delikatności onych. (...) Między półmiski, rozmaitym ptastwem i ciastem napełnione, podług wielkości stołu stawiano dwie albo trzy misy ogromne, na kształt piramidów

z rozmaitego pieczystego złożonych, które hajducy we dwóch nosili, boby jeden nie uniósł. Te piramidy na spodzie miały dwie pieczenie wielkie wołowe, na nich położona była ćwiartka jedna i druga cielęciny, dalej baranina, potem indyki, gęsi, kapłony, kurczęta, kuropatwy, bekasy; im wyżej, tym coraz mniejsze ptastwo. Z tych piramid, jako też mis i półmisków, goście sprawniejsi do krajania za prośbą gospodarza brali przed siebie owe pieczyste, rozbierali, częstowali w kolej siedzących u stołu i nie przepominając zostawić dla siebie najlepszej sztuczki, po obczęstowaniu wszystkich sami jedli. (...)

Trzecie danie składało się z owoców ogrodowych i cukrów rozmaitych na talerzach i półmiskach, między które stawiano z cukru lodowatego misternie zrobione baszty, cyfry, herby, domy, dragantami zwane, które biesiadujący łamiąc burzyli. Postne obiady tymże szły porządkiem, co i mięsne; a że wtenczas Polacy ściśle zachowywali posty, nie obaczył u żadnego pana na stole maślanej potrawy, ale wszystkie z oliwą lub olejem, który wybijano z siemienia lnianego, konopnego, z maku i migdałów.



Dwór polski



Dwór polski

Kulinarne nowinki, Jędrzej Kitowicz opisuje w rozdziale „O potrawach nowomodnych”.

Skoro się naciśnęło do Polski kucharzy Francuzów i rodacy wydoskonalili się w kucharstwie, zniknęły potrawy naturalne, a nastąpiły na ich miejsce jak najwykwintniejsze, jako to: zupy rumiane, zupy białe, rosóły delikatne, potrawy z mięsów rozmaitych komponowane, pasztety przewyborne. Zaprawy nie wystarczały z korzennych sklepów; brano z aptek spirytusy, esencje i olejki drogie, zapachu i smaku przydające i apetyt rozdrażniające. Gęś czarna wyszła z

mody; nie dawano jej, chyba na obiadach pogrzebowych albo w partykularnych domach; a gdy się kędy na stole pokazała, kolor jej dawano nie ze słomy palonej, ale z miodowniku, dodawszy do niego cytryn zamiast octu, cukru, goździków. Miód praśny powszechnie ze wszystkich kuchniów pańskich i szlachty mającej został wywołany, na jego miejsce nastąpił cukier. Cytryny były już powszednie i gdzie przedtem nadrabiano octem, tam potem robiono kwasy z cytryn, a jeżeli dla oszczędności przymieszowano octu, to samego winnego, i to w małej kwocie. Żaden kucharz nie miał się już za dobrego, jeżeli musiał gotować bez cytryny. Pistacje i pinele wyszły z mody, a nastały na ich miejsce kapary, oliwki, serdele, tartofle i ostrygi marynowane. Wina także zaczęto używać do potraw, które miały być [z] ostrym sosem, mianowicie zaś szafowano nim do ryb. (...) Łososia świeżego u panów wykwinniejszych gotowano w samym winie burgunskim. (...) Oprócz sztuki mięsa, którą gotowano w samej wodzie z pietruszką i solą, inne wszystkie potrawy nalewano sokiem, z mięsiwa rozmaitego wygotowanym. Ten sok po kucharsku zwał się alabrys; robiono go tak: w wielki kocioł, w każdej kuchni będący, nakładł kucharz całą goleń wołową, z mięsa nieco ogołoconą, w sztuki porąbaną, a jeśli miał być wielki obiad, to przyłożył pieczeńią jedną i drugą, ćwiartkę cielęciny, ćwiartkę baraniny, kapłona jednego i drugiego, słoniny niesłonej karwasz, pietruszki, selerów, porów, marchwi; to wszystko wrzało bez soli w owym kotle,

aż się mięsiwa od kości oddzieliły. Tym sokiem dopiero nalewali potrawy w osobnych rondlach gotowane, przyprawując je rozmaitymi kondymentami wyżej wypisanymi i solą.

Drugi wymysł był farsz, to jest siekanka z łoju wołowego, z cielęciny, z kapłona, z chleba tartego, jajec, masła, gałki muszkatołowej, pieprzu, imbieru i innych kurzeniów; tym farszem nadziewano mostki cielęce i baranie, prosięta, kapłony, kury, które nazywano pulardami. Dosyć wyrazić, że tyle mięsiwa, ile go psuli kucharze na sosy i siekanki, wystarczyłoby przedtem na cały suty obiad, a przecież lubo tak wiele mięsiwów i ptastwa brano do kuchni, na stole mało tego znać było. Wyszły z mody wielkie półmiski i głębokie, nastały małe, okrągłe i płaskie; salaterki jeszcze mniejsze; misy nie służyły już więcej, tylko do sztuki mięsa i pieczeni albo ptastwa wielkiego, gęsi, indyka, głuszca. Byłoby grubiaństwem i obrzydzeniem, gdyby na jedną misę położono dwie pieczenie albo dwóch indyków; półmiski także nie były zawalone, ale tak tylko, żeby potrawa samo dno zajmowała, przeto jeden kapłon, jedna kura, para kurcząt lub para kuropatw dosyć była na półmisek każdy z osobna, mając to za jakąś pewność, że wielkość potrawy psuje do niej apetyt. Nie uważano za tym, choć się tej i owej potrawy nie każdemu dostało, gdy natomiast liczba potraw, do sześćdziesięciu i więcej na jedno danie stawiana,

nadgradzała szczupłość onych; a do tego gdy rosły, zupy, sztuka mięsa i pieczenia w tej obfitości były zastawiane, żeby się z nich każdemu choć po trosze dostało. Moda też wprowadzona razem z nowymi potrawami ostrzegała gości, ażeby się nie bardzo potrawami obkładali, kosztując bardziej tej i owej po trosze niżeli jedząc, chociaż drugi, dobry mający apetyt, dla tej mody wstał głodny od stołu, co się najwięcej wstydlivej białej pici i galantom francuskim przytrafiało. Kończąc o potrawach nowomodnych, to jeszcze przydać należy: kucharze przedni dla pokazania swojej doskonałości wyjmowali sztucznie z kapłona lub z kaczki mięso z kośćcami, sarnę skórę w całości zostawując, to mięso posiekawszy z rozmaitymi przyprawami kładli nazad w skórę zdjętą, a powykrzywiawszy dziwacznie nogi, skrzydła, łby, robili figury do stworzenia boskiego niepodobne; i to były potrawy najmodniejsze i najgustowniejsze. Rybne obiady tymże sposobem dawali jako i mięsne: jedną połowę ryb rozmaitych gotowali w kotle na smak z przydatkiem rozmaitej zielenizny wyżej opisanej, w tym smaku dopiero gotowali ryby, które się miały prezentować na stole, przeto były arcysmaczne. (...) Ciasta także francuskie, torty, pasztety, biszkopty i inne, pączki nawet – wydoskonaliło się to do stopnia jak najwyższego. Staroświeckim pączkiem trafiwszy w oko, mógłby go być podsinić, dziś pączek jest tak pulchny, tak lekki, że ścisnąwszy go w rękę, znowu się rozciąga i pęcznieje jak gąbka do swojej objętości, a wiatr zdmuchnąłby

go z półmiska.

Stawiano na stole przed potrawami w mięsne obiady jedną i drugą parę śledzi surowych na talerzach; tego panowie przed wszystkimi potrawami jedli po dzwonku lub mniej, a to dla zaostżenia apetytu, jak mieli podanie od doktorów, którzy z obżarstwa panów spodziewając się chorób, doradzali im to, co psuło zdrowie, aby mieli kogo leczyć. (...)

Nie ustępując nasi Polacy w niczym Włochom i Francuzom, nawykli powoli, a dalej w najlepsze specjały obrócili owady i obrzezki, którymi się ojcowie ich jak jaką nieczystością brzydzili. Jedli żaby, żółwie, ostrygi, ślimaki, granele, to jest jądrka młodym jagniętom i ciotkom wyrzynane, grzebienie kurze i nóżki kuropatwie (same paluszki nad świecą woskową przypiekane), w których sama tylko imaginacja jakiegoś smaku dodawała, sałaty, ogórki, musztardy i inne surowizny, które dawano do stołu do sztuki mięsa i pieczeńiów. Te nie należały do kuchni, ale do kredensu, i stawiano to na stole razem z serwisem.



Salon żółty w Zamku Królewskim w Warszawie. Tam odbywały się słynne „obiady czwartkowe” za czasów króla Stanisława Augusta Poniatowskiego.

Nowinki kulinarne XVIII wieku na dobre zadomowiły się w polskiej kuchni na modnych dworach magnackich za panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego, choć sam król gustował w umiarze i dobrej staropolskiej tradycji. Do panteonu kuchni polskiej należą słynne “obiady czwartkowe”, wydawane przez króla w latach 1771-1781, na które zapraszano artystów, uczonych, pisarzy. Potrawy były jak na ówczesne gusta magnackie, zbyt proste, lecz przyrządzone i serwowane wykwintnie. Przygotowywał je “pierwszy kuchmistrz Europy” – Paweł Tremo. Mistrz Tremo potrafił łączyć zalety kuchni

francuskiej z dobrymi tradycjami kuchni staropolskiej i serwował: Staropolską zupę - barszcz z uszkami, różnorodne przystawki z wędlin, paszteciki, pikantne marynaty, różne pieczenie (najczęściej baranią), ryby, jarzyny. Zgodnie z odpowiednimi potrawami podawano znakomite wina, królowało hiszpańskie. Popijano wodą źródlaną. Król Stanisław August Poniatowski do posiłków pił tylko wodę zamiast wina.

Obiad trwał od godziny 3 po południu do 6-wieczorem, menu musiało więc być wielodaniowe i urozmaicone. Zakończenie obiadu było dyskretnie zainscenizowane; paziowie podchodzili do króla i podawali:

- pierwszy, niezależnie od pory roku, trzy świeże śliwki na porcelanowym talerzyku,
- drugi, na srebrnej tacy zalakowaną kopertę z napisem "Au Roi".

W tym czasie stała się też modne picie kawy, która za Jana III Sobieskiego traktowana była z dużą rezerwą. Na dworze królewskim zatrudniano specjalną osobę do parzenia kawy, tzw. kawiarkę. Zaparzenie kawy trwało ok. 4 godzin, kawiarka upalała kawę w specjalnym naczyniu, tak więc już z daleka czuć było jej aromat. Kawa uważana była na XVIII-to wiecznym dworze za napój niezwykle, a książę Adam Kazimierz Czartoryski

poświęcił jej sztukę teatralną pt. „Kawa”.



Nalewki



Zioła

Kariera herbaty, natomiast była w Polsce bez porównania mniejsza niż kawy. Początkowo traktowano ją jako lek żołądkowy, później napój wykwintny podawany w modnych salonach, lecz szczyt popularności osiągnęła w czasie rozbiorów (na terenach rosyjskich) pito ją jako napar, ze śmietanką, z cytryną, z sokiem malinowym, wiśniowym i czerwonym winem., najczęściej z samowara, stojącego na kominku, jako tzw. „czaj”.

Gorąca czekolada była natomiast początkowo napojem wielkopańskim, podawanym najczęściej do łóżka, lecz jej kariera została wyparta przez kawę, a dzieci uzurpowały ją sobie, jako ich napój podawany na podwieczorek.

Od najdawniejszych czasów, po dziś dzień do skarbcza staropolskich przepisów kulinarnych należał i należy legendarny bigos staropolski. Jego tradycje sięgają daleko w przeszłość. W dawnej kuchni polskiej bigos, przechowywany w drewnianych faskach lub wielkich kamionkowych garnkach, należał do niezbędnego wyposażenia dobrze zaopatrzonej spiżarni. Ogrzewany, zyskiwał na smaku i aromacie. Można więc było ugościć bigosem niespodziewanego gościa, raczono się nim w czasie polowań, odgrzewając w kociołkach zawieszonych nad ogniskiem, zabierano faskę bigosu w „dalszą drogę”, jako że należał do zestawu staropolskiego prowiantu podróznego, podawano w czasie karnawału, w czasie uczyty wielkanocnej i przy każdej innej okazji. Prawdziwy staropolski bigos robiło się z dwóch rodzajów kapusty – kiszanej i surowej, różnego rodzaju mięsów, kielbasy, grzybów, z przyprawami takimi jak czosnek, cebula, listek bobkowy, zamiast wody dolewano czerwone wino oraz zaprawiono sporą ilością miodu. Bigos taki należało kilka razy zamrozić i rozmrozić, wtedy był najlepszy. Polski bigos opisuje Adam Mickiewicz w „Panu Tadeuszu”:

W kociołkach bigos grzano. W słowach wydać trudno

Bigosu smak przedziwny, kolor i woń cudną:

Słów tylko brzęk usłyszysz i rymów porządek,

Ale treści ich miejski nie pojmie żołądek.

Aby ocenić litewskie pieśni i potrawy

Trzeba mieć zdrowie, na wsi żyć, wracać z obławy.

Przecież i bez tych przypraw potrawa nie lada

Jest bigos, bo się z jarzyn dobrych sztucznie składa.

Bierze się doń: siekana, kwaszona kapusta,

Która wedle przysłowia sama idzie w usta.

Zamknięta w kotle tonem wilgotnym okrywa

Wyszukanego cząstki najlepsze mięsiwa.

I praży się, aż ogień wszystkie z niej wycisnie

Soki żywe, aż z brzegów naczynia war pryśnie

I powietrze dokoła zionie aromatem.

Bigos jest gotów.



Łańcut, miedziane naczynia



Lamus dworski

Polska tradycja kulinarna to także sposób podania potraw na staropolskim stole. Polskie zastawy stołowe mają swoje bardzo dawne tradycje, sięgające uczty u Bolesława Chrobrego. Zastawy były złote i srebrne, cynowe, drewniane, potem również porcelanowe i fajansowe. Stół najczęściej ustawiony był na kształt podkowy. Przykrywano je białymi obrusami adamaszkowymi sprowadzanymi z Holandii i Kolonii, zdobiono kwiatami, często polnymi układając je nie wysoko, ale w poziomej linii wzdłuż stołu. W magnackich domach półmisków nie stawiano bezpośrednio na obrusie, ale na tzw. prawdach, czyli metalowych tacach. Przed każdym gościem kładziono talerz

z małą serwetką zakrywającą chleb i łyżkę. Noży i widelców, a niekiedy i łyżek nie podawano, ale każdy przynosił je ze sobą. Łyżki noszono ze sobą za pasem lub w cholewie buta. Złote lub srebrne łyżki grawerowane były na końcach w żartobliwe sentencje i herb właściciela. Widelce pojawiły się na polskich stołach wcześniej niż we Francji i w XVII w. były już w powszechnym użytkowaniu. Jeśli nie było przy stole widelca, a tego wcześniej nie noszono przy sobie, był zwyczaj jedzenia palcami, co nikogo nie gorszyło i do dziś gorszyć nie powinno, gdyż zwyczaj ten uchował się w Polsce aż do XVII w. we wszystkich krajach Europy z wyjątkiem Włoch. „Nożenek”, tak zwano dzisiejszy nóż, używano w Polsce stosunkowo szybko, bo już XVII w. Wtedy to zaczęto go nosić ze sobą w futerale wraz z widelcem. Często sztucze oprawiano w kość słoniową, bursztyn, lub zdobiono szlachetnymi kamieniami. Jędrzej Kitowicz tak opisuje zastawy stołowe w XVIII wieku:



Pałac Zamojskich w Kozłowie



Pałac Zamojskich w Kozłowie

...Od połowy panowania Augusta III nastały talerze farfurowe, dalej porcelanowe, nareszcie cała służba stołowa składała się u wielkich panów z porcelany: wazy, serwisy, misy, półmiski, salaterki, talerze, solniczki, karafinki, trzonki nawet u nożów i widelców porcelanowe; (...) kieliszki zaś małe do wina stawiano z osobna przed każdego tudzież butelkę z winem i wodą i szklankę do niej przed każdą osobą. Jeżeli kto żądał piwa, to na tacy roznoszono w szklankach dla siedzących u stołu. Gdy zaś ta moda nastała, już wtenczas przy całym stole od końca do końca kładziono talerze, serwety, noże i widelce, za każdą potrawą odmieniano talerze, a nawet noże i widelce, przepłukując je w wodzie. Do brania potraw z wazów i półmisków były osobne łyżki duże, także do rozkrawania pieczystego osobne noże i widelce. Na ostatku, aby na niczym nie zbywało wykwinności, na każdym talerzu kładziono po kilka drewienek bukszpanowych, cienko i kończysto zastruganych, do wykulania zębów. (...) Liberia służyła do stołu, podając i odbierając talerze przez serwetę, ażeby gołą ręką niezgrabną na czas lokaj lub hajduk pieszczonemu smakowi nie sprawił obrzydzenia. Toż samo zachowywał kuchmistrz, zastawiający stół potrawami, i roznoszący półmiski lokaje.

Efektom światowej globalizacji jest ujednolicenie obyczajów kulinarnych i wyparcie ich narodowych tradycji. Już w wielu

restauracjach na całym świecie można spotkać dokładnie te same dania, a i wielkie sieci typu McDonald's podbiły już świat. Dlatego ważne jest, aby pielęgnować tradycję, by wiedzieć o tym co było i jest walorem polskiej kuchni, by nie zginąć w tyglu smaków i gustów „podawanych z frytkami i keczupem”. Typowa kuchnia polska, znana nam z domów babć i cioć bez końca namawiających do jedzenia, może nam się wydawać obfita i niezdrowa. Ale kuchnia polska to przecież nie tylko pierogi, kiełbasa czy kotlet schabowy. Pod względem wykwintności i urozmaicenia, a także wymyślnego podania i dekoracji stołu polska kuchnia uchodziła za jedną z najbardziej cenionych w Europie. Przyjeżdżano nawet i z „z zamorskich krajów”, aby przyrządzić się słynnym przyjęciom na polskich dworach. Jakże piękny jest starodawny walor staropolskiej kuchni, otwarta na kulinarne nowinki, ale nie zatracająca tego co dobre i prawdziwie polskie.

Źródła:

Zygmunt Gloger: „Encyklopedia staropolska”.

Jedrzej Kitowicz: Opis obyczajów za panowania Augusta III.

Zbigniew Kuchowicz: „Obyczaje staropolskie”.

Maria Lemnis, Henryk Vitry: W staropolskiej kuchni i przy polskim stole.

Halina Szyposzyńska: „Kształtowanie się kuchni polskiej”.

Materiały własne – kserokopie XVII-to wiecznych rękopisów ze zbiorów Biblioteki Ossolińskich.