

Patrzeć
tylko przed siebie –
receptą
na długowieczność



Irena Kwiatkowska, fot. polki.pl

Irena Kwiatkowska (1912-2011).

Irena Kwiatkowska to aktorka, o której się nie zapomina. Zapisła się na stałe w historii polskiego kina, stwarzając postacie jedyne w swoim rodzaju. Zawsze pełna specyficznego humoru i niesamowitej energii, której pokłady nigdy się nie kończyły. Przyjechała do Toronto z programem złożonym z utworów Tetmajera, Gałczyńskiego, Boya-Żeleńskiego i po raz kolejny genialnie odtworzyła postać Hermenegildy Kociubińskiej, stworzonej dla niej przez Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego

50 lat wcześniej. Wystąpiła w Centrum Jana Pawła II w Mississaudze, tuż przed Bożym Narodzeniem w 2001 roku. Miała wtedy 89 lat, ale energii mógłby jej pozazdrościć niejeden młody człowiek. Do tego świetna pamięć i wielkie plany na przyszłość. Planowała wydać nową płytę, pojechać w kolejne turnee, jakby jej życie było z gumy i mogło rozciągać się bez końca. Do Toronto przyjeżdżała wcześniej wiele razy, mówiła żartobliwie, że „znają ją tu jak zły szeląg, ale jakoś tolerują”. Chętnie umówiła się na wywiad. Oczywiście, trudno było nie zapytać o jej receptę na życie i o jej optymizm. – Bo ja patrzę tylko przed siebie – powiedziała. – I to jest moja recepta na życie.

Wydawało by się, że Irena Kwiatkowska zawsze będzie z nami. Odeszła w 2011 roku w wieku 99 lat. Wprawdzie nie ma teraz okrągłej rocznicy, ale czy zawsze trzeba rocznic, żeby przypomnieć rozmowę z tak ciekawą i znaną każdemu osobą?

Joanna Sokołowska-Gwizdka: *Czy to prawda, że już jako dziecko zetknęła się pani ze sceną?*

Irena Kwiatkowska: Gdy byłam dzieckiem, ochronki należały do takich miejsc, gdzie opiekowano się dziećmi niezamożnych rodziców. Ja chodziłam do szkoły do ochronki w Warszawie. W

okresie Świąt Bożego Narodzenia wystawiane były Jasełka. Mnie obsadzili w roli diabełka. Bardzo to przeżywałam. Pomyślałam sobie, że dziewczynka, która gra aniołka jest blondynką, kręcą jej się loczki, a mnie nie, więc dlatego w przedstawieniu jestem diabełkiem, a nie aniołkiem. Teraz tym się nie martwię, Teraz to by się nazywało – rola charakterystyczna.

J.S-G: *I od tamtej pory drzemie w pani taki „diabełek”. Czy na studiach w Szkole Teatralnej zetknęła się pani z literaturą dla dzieci?*

I.K: Podczas moich studiów, dyrektorem Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej był Aleksander Zelwerowicz. Co roku organizował on konkurs aktorski. Na pierwszym roku hasłem konkursowym była bajka dla dzieci. Wybrałam sobie wtedy ludową bajeczkę o koguciku i kurce. Na pozór wydawało by się, że to prosty tekst. Lubię wykonywać takie pozornie łatwe utwory. A więc bajeczka zaczynała się tak: *był sobie raz kogucik i kurka, poszli razem na spacer, ale kogucikowi bardzo zachciało się pić. Wyciągnął nóżki i zemdlał. Kurka bardzo się zafrasowała, poleciała do morza po wodę. I powiada – morze, morze daj wody, – komu wody, – kogucikowi wody, bo kogucik leży koło drogi i schnie. – A nie dam Ci, aż pójdiesz do lipy po łyko. – Lipa, lipa daj łyko...itd.* I ta historia się ciągnęła i ciągnęła, aż na końcu tekst mówiło się na jednym oddechu. Ta bajka była technicznie trudna, dlatego nie znalazła naśladowców. W

konkursie zdobyłam pierwszą nagrodę i pamiętam do dziś, dostałam 20 zł. Przyniosłam te pieniądze do domu, a że dom nie był zamożny, to mama powiedziała do mnie – postaraj się, żebyś w przyszłym roku też przyniosła 20 zł.

J.S-G: *Od tej pory opracowała pani wiele bajek dla dzieci. Pod względem aktorskim są świetnie opracowane, z dużą dbałością o szczegóły. Czy mały odbiorca, to wdzięczny słuchacz?*

I.K: O tak. Ja bardzo lubię grać dla dzieci. Są szalenie sugestywne. Jeśli na przykład w którymś momencie gdzieś spojrzę, to momentalnie wszystkie główki się odwracają, takie są ciekawe, co ja tam zobaczyłam. Dzieci są rozkoszne. Czytałam też dla dzieci ociemniałych, w Laskach pod Warszawą. Staralam się tekst poprawić, bo miałam na uwadze to, że słucha mnie dziecko niewidome. I dlatego nie unikałam określenia – zobacz. Dziecko niewidome patrzy poprzez dotyk, jego wyobraźnia pracuje. Mówiłam więc, zobacz jaki to jest ładny materiał. Dziecko podchodziło, patrzyło. Piękne są spotkania z takimi dziećmi.

I.S-G: *Debiutowała pani na scenie w 1936 roku. Czy zetknęła się pani z Hemarem, Słonimskim, Lechoniem, Tuwimem?*

I.K: Oczywiście, znałam ich wszystkich, ale jako wielkości. Natomiast nie miałam z nimi kontaktu, przecież byłam wtedy

zupełnie nieznana. Na popularność trzeba sobie zapracować. Ja sobie zapracowałam dopiero po wojnie w Kabarecie „Siedem Kotów” w Krakowie. Tam sięgnęłam po teksty Gałczyńskiego, które mi się bardzo podobały. Kiedyś przypadkiem Gałczyński będąc w Wilnie usłyszał przez radio, jak recytowałam „Inge Bartsch”. I z Wilna przysłał kartkę, w której napisał – dziękuje pani za świetną interpretację mojej „Inge Bartsch”. Jaki skromny, o sobie nie wspomniał, tylko napisał o mojej interpretacji.

J.S-G: *Gałczyński odtąd pisał teksty specjalnie dla pani.*

I.K: Napisał dla mnie Hermenegildę Kociubińską z Kabaretu „Zielona Gęś”. To był trudny tekst, rewolucyjny w formie. Ale miał dużo takiego humoru, który mi odpowiadał. Agatha Christie mówiła, że każdy człowiek jest trochę zwariowany, ale dopóki nie mówi, że jest jajkiem na twardo, może chodzić na wolności. Gałczyński napisał też dla mnie „Sierotkę”. Był to zgrabny wierszyk, no, ale ja akurat do takich wierszy się nie nadawałam, nie odpowiadał mi ten tekst. Powiedziałam więc Gałczyńskiemu w ten sposób (pamiętam, ta rozmowa była na Nowym Świecie). – Wie pan, mnie uczyli w szkole teatralnej, że utwór sceniczny musi się składać z introdukcji, z akcji, konfliktu i puenty. Wtedy ja taki utwór mogę grać. Ale wierszyka nie umiem mówić. I on genialnie się do tego zastosował. Włożył w ten tekst intrygę, rozbudował go.

J.S-G: *Powiedziała pani kiedyś, że do śpiewania piosenek na scenie ośmielili panią „Starsi Panowie”. Jak pani wspomina ten kabaret?*

I.K: Na początku audycje z Kabaretu „Starszych Panów” nie trafiały do widza, były zbyt trudne i za bardzo nowatorskie. Np. jak się na scenie mówiło, że ktoś otwiera drzwi, to publiczność, się dziwiła. – Jakie drzwi, nie ma tam przecież żadnych drzwi. Później się nauczono, że to taki troszkę zwichrowany dowcip. Zespół aktorski, był zespołem stałym, Kraftówna, Michnikowski, Gołas, Kwiatkowska, Jędrusik. Przybora pisał znakomicie, ale myśmy stworzyli pewien klimat tej audycji. On sam natomiast nie doceniał jakości swojego tekstu. My za to szanowaliśmy tekst Przybory i stosowaliśmy się do jego interpunkcji. Dlatego teksty razem z wykonaniem podbiły publiczność. Natomiast Kabaret „Dudek” mimo, że występował w nim prawie ten sam zespół, to już była zupełnie inna forma i edycja.

J.S-G: *Czy była jakaś szczególna sytuacja w pracy scenicznej, która wspomina pani do dziś?*

I.K: Adolf Dymśa był znakomitym aktorem. Ja miałam grać z nim w duecie. Mieliśmy być parą w noc poślubną. Ona bardzo skromna, panienka. Dymśa był znany z tego, że lubił robić kawały na scenie. Wiedząc o tym powiedziałam mu – ja na scenie nie mam poczucia humoru, bardzo więc pana proszę o

zachowanie takiej formy, jak należy. I on się zastosował. Zrozumiał mnie, że ja się mogę bawić, żartować za kulisami, ale na scenie ściśle się trzymam tekstu. Dlaczego tak się obawiałam? No bo w tej scenie byłyby dla niego przeróżne możliwości. Jako młody żonkoś z młodą żoną, dziewczicą. Ale on zagrał ją pięknie, tak jak pan młody, który wie, że ma do czynienia z niewinną panienką. Ja jego genialności nie potrafię przekazać. Więc byłam mu za to bardzo wdzięczna. A tu koledzy już stali za kulisami w oczekiwaniu, że teraz będą te draki, skoro jest noc poślubna.

J.S-G: *Zasłynęła pani rolą kobiety pracującej w „Czterdziestolatku”. Jest to wielka sztuka stworzyć z roli epizodycznej, rolę charakterystyczną, taką, którą się pamięta.*

I.K: Kobieta pracująca, to hasło, które bardzo się przyjęło. Do tekstu też się dużo przyczyniałam, bo dobre teksty m.in. Przybory pisane były bardziej literacko. Więc ja ten język trochę poprawiałam. Na szczęście nie mieli o to pretensji, bo dobrze na tym wychodzili.

J.S-G: *A jak pani wspomina tę rolę?*

I.K: Nie oglądałam „Czterdziestolatka”. Nie patrzę do tyłu. Zna pani takie powiedzenie, rolnik musi patrzeć przed siebie, a nie za siebie. Ja zawsze stosuję tę zasadę i to dlatego, że taką mam

naturę. Jak coś jest zrobione, to już poszło. A co jest złe, to trzeba naprawić, jak będzie okazja. Po nagraniu sceny widzę ją na wizji, skrzywię się i idę do domu. I dziwię się, że się ludziom to podoba.

J.S-G: *Podobno lubi pani, żeby przedmioty, którymi się pani otacza, miały swoje przeznaczenie i były wykorzystywane, żeby żyły razem z panią. Oddała pani do fundacji stare pianino, bo na nim nikt nie grał.*

I.K: Tak, oddałam pianino Seilera. Gdy umarł mój mąż, ono do niczego nie służyło. I mimo, że było dla mnie drogą pamiątką, przekazałam je w takie miejsce, gdzie nie było instrumentu. Pianista, który na nim grał powiedział, że to pianino ma duszę.

J.S-G: *Czy ma pani jakąś receptę na tak wspaniałą kondycję życiową, taką ilość planów, chęci do życia i działania.*

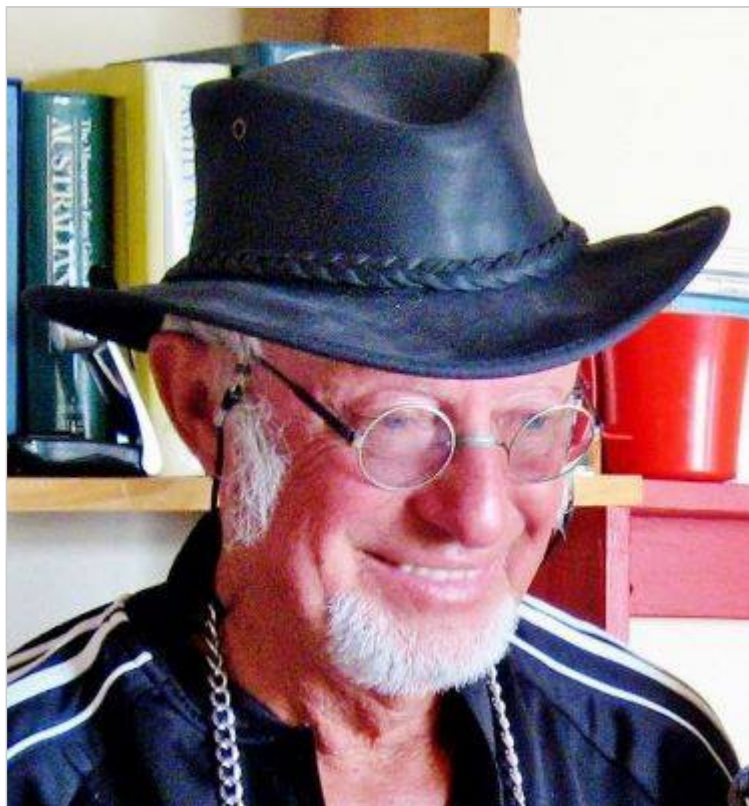
I.K: Z natury jestem optymistką. We wszystkim widzę dobre strony. Pada deszcz, wilgoć przeszkadza, ale wilgoć dobra jest na cerę, wilgoć dobra jest na serce i już jest dobrze. Przyroda jest taka wspaniała. Czasami się zastanawiam, czy to wiatr porusza liśćmi, czy to liście tworzą wiatr. Poza tym mądrzy w piśmie mówią, że jestem biologicznie młodsza jak na swój wiek. Może to też daje energię i optymizm. Dużo radości daje mi praca zawodowa. To jest charyzma, dar boży.

J.S-G: *Czy wykonywane przez panią teksty mają zawsze ukrytą mądrość?*

I.K: Tak, choć ludzie czekają na wesołe rzeczy, to ja czasami lubię i głębokie. Staram się nie podlegać presji widowni, tylko ją kształcić. I myślę, że taka jest moja rola, sprowokować do myślenia.

wywiad został przeprowadzony w Toronto w 2001 roku.

Adam Fiala – wiersze i rysunki



Adam Fiala

Adam Fiala od czasu studiów pasjonował się prawem międzynarodowym, stąd jego twórczość nasiąknięta jest polityką. Od lat zajmuje się literaturą, sztuką oraz muzyką (modern jazz, piosenka). Jeszcze w gimnazjum uczył się gry na fortepianie, a potem uczestniczył w studenckim ruchu kabaretowym. Pisząc latami aforyzmy nabrał oszczędności i klarowności języka. Przed stanem wojennym był popularnym autorem wielu książek prozatorskich, stan wojenny przeciął jego życie na pół. Nie czuje do nikogo urazy, lubi Australię, gdzie mieszka od wielu lat i dobrze się w tym kraju czuje. Jego wiersze są nietypowe, o bardzo indywidualnej tematyce i spojrzeniu, są wierszowanymi

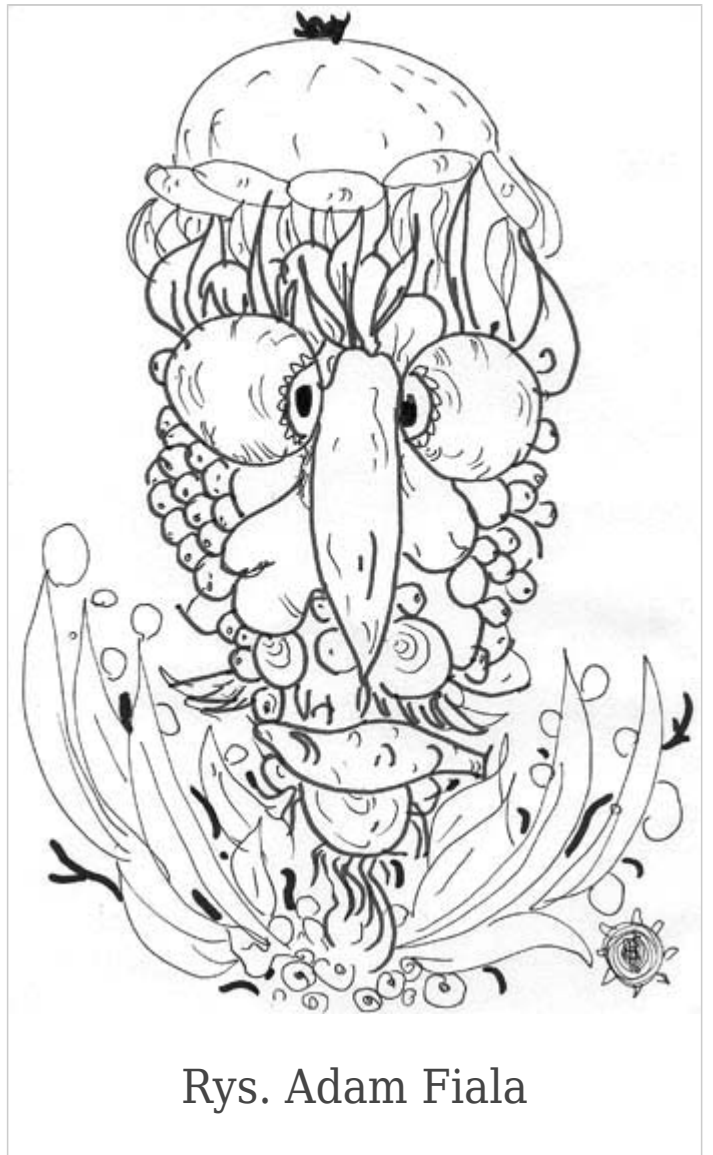
mini nowelami.

Piłki i Olimpiady

Mam awersje

do piłek

owszem



Rys. Adam Fiala

gdy Olimpiada

nadejdzie

obejrzę trójskok

kłusowania

czyli biegi

i kaczującą dreptaninę

czyli chód sportowy

ale przerzucam kanał

gdy zobaczę piłkę

piłki są różnej

wielkości

od wielkich

do dziwnych ćwiczeń

gimnastycznych

po nożne

ręczne

tenisowe

cricketowe

golfowe

ale jest jedna

którą toleruję

biała piłeczka

do ping ponga

Olimpijskie kosiarki

Od Olimpiady w Sydney

wiele się zmieniło



Rys. Adam Fiala

otwierająca uroczystość

zadziwiła świat

kosiarkami do trawy

obecnie

coraz rzadziej słyszymy

odgłosy kosiarek

bo z wodą kłopoty

trawniki

wysypują żwirem

lub chipsami

z twardego drzewa

obawiam się

że w czasie kolejnej Olimpiady

(do trzech razy sztuka)

w Brisbane

zabraknie w ogóle kosiarek

Pytanie

Pytanie zadane

przez przypadkowego

rozmówcę na ulicy



Rys. Adam Fiala

“skąd pochodzisz”

jest zawsze

kłopotliwe

zastanawiam się

czy odpowiedzieć prawdę

czy coś skrócić

ale myślę

że może być

jeszcze bardziej

kłopotliwa odpowiedź

na pytanie

“przybyszu

co zrobiłeś

naprawdę dobrego

dla twego

nowego kraju”

na szczęście

o to nikt nie pyta

Kadłub wieloryba i podręcznik

Na piękną plażę w Perth

Zachodnia Australia

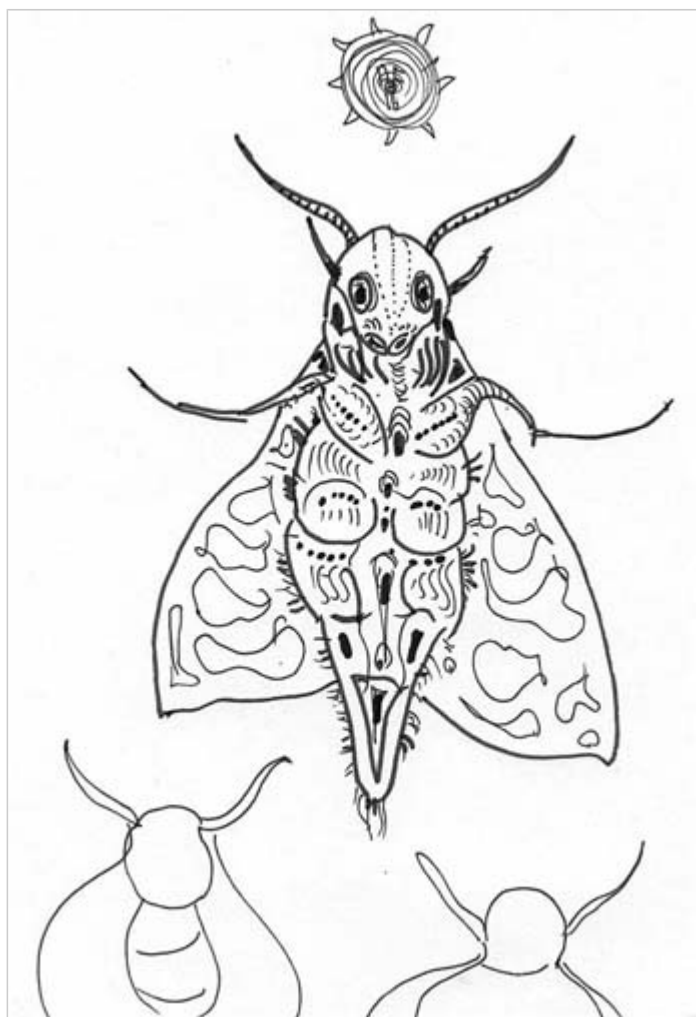
fala wyrzuciła

niezbyt piękny

kadłub

martwego młodego

wieloryba



Rys. Adam Fiala

ludzie jak zwykle

się zgromadzili

kadłub odgrodzono

policyjnym pasem

w niebieską kratkę

potem przyjechał dźwig

i załadował kadłub

na traka

pan z bródką zauważył

“zamiast wrzucać

to do dołu

odholujcie łodzią

w głąb Oceanu

bo to naturalne

pożywienie rekinów”

ale nikt nie słuchał

człowieka z tłumu

profesjonaliści

posługiwali się

manualami

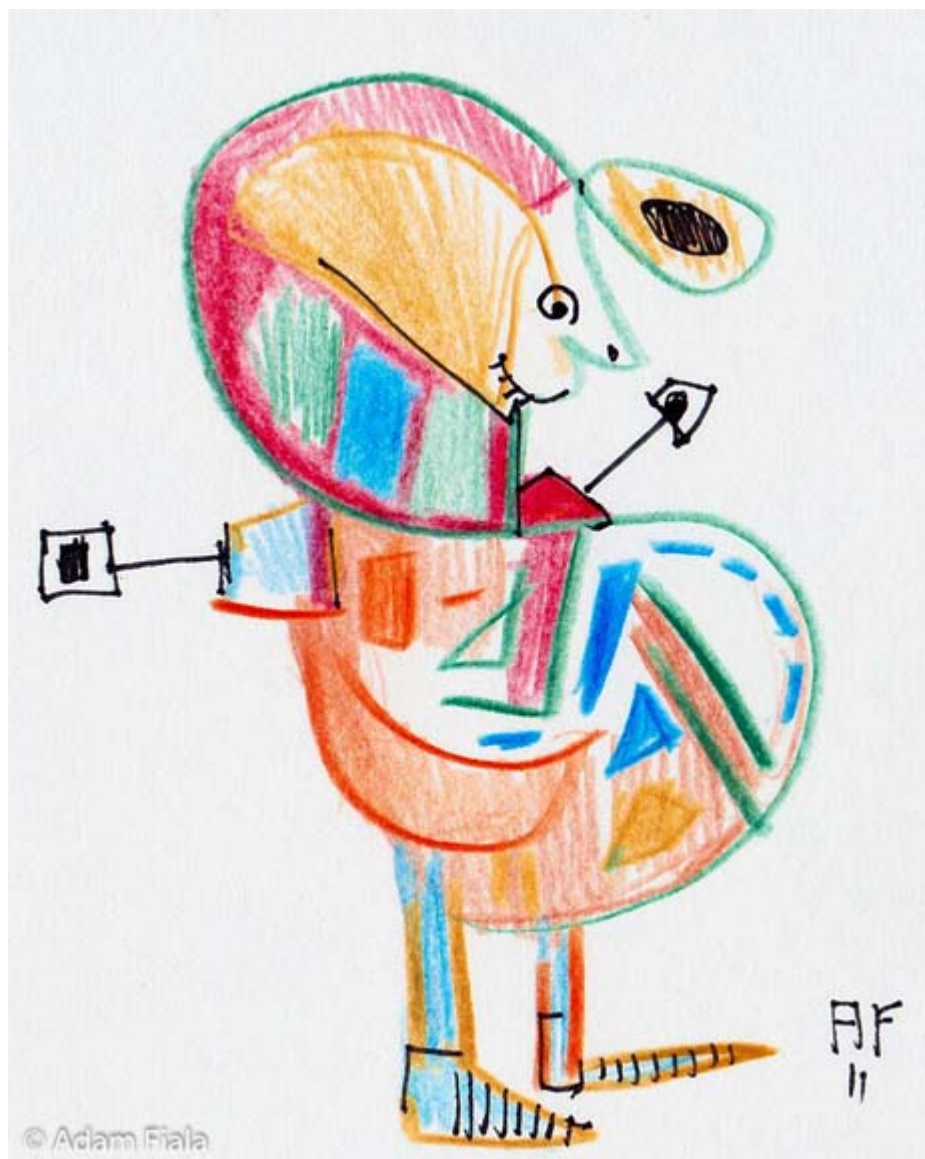
które przewidywały

każdą sytuację

Galeria



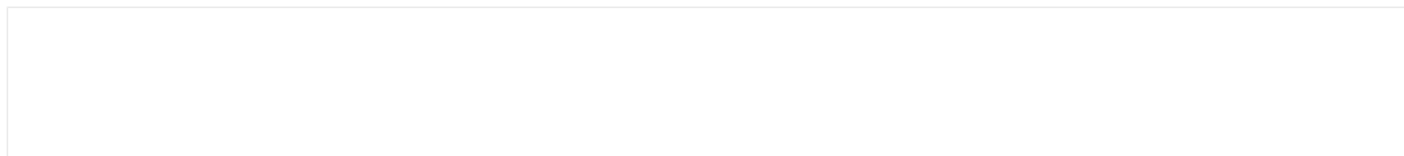




**Strona Anny, Adama i Andrzeja
Fiali: <http://www.fialaart.com/>**

Wilno nad Tamizą

„Wilno nad Tamizą” to cykl, niezwykle interesujących wideo-wykładów prowadzonych przez historyka sztuki, prof. Jana Wiktora Sienkiewicza, nagranych przez Dziennik Internetowy „Niebywałe Suwałki”, na temat twórczości artystów pochodzących z Suwalszczyzny i Wileńszczyzny, związanych ze środowiskiem tzw. Polskiego Londynu.



Część pierwsza:

Część druga:

Część trzecia:

Fotografia na pierwszej stronie: Marcin Tylanda – „Niebywałe Suwałki”.

Jan Wiktor Sienkiewicz, ur. 1960 r. w Przerośli, ukończył Katolicki Uniwersytet Lubelski na kierunku historia sztuki na Wydziale Nauk Humanistycznych KUL oraz prawo, na Wydziale Prawa Kanonicznego i Świeckiego. Tytuł zawodowy magistra historii sztuki otrzymał w 1987 r. na podstawie pracy magisterskiej, pt. *Zbiory im. Olgi i Tadeusza Litawińskich w Muzeum Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego* (opublikowana w 1991 r.), napisanej pod kierunkiem ks. prof. dr hab. Władysława Smolenia, ówczesnego kierownika Zakładu Historii Sztuki Kościelnej Sekcji Historii Sztuki KUL i dyrektora Muzeum Uniwersyteckiego KUL im. Ks. Jana Władzińskiego.

W 1992 r., uzyskał stopień doktora z zakresu historii – historii sztuki, na podstawie rozprawy doktorskiej pt. *Marian Bohusz-Szyszko 1901-1995, życie i twórczość* (opublikowana w 1995 r.), obronionej pod kierunkiem prof. dr. hab. Tadeusza Chrzanowskiego na Wydziale Nauk Humanistycznych KUL.

Po doktoracie, będąc zatrudnionym na stanowisku adiunkta w Katedrze Historii Sztuki Nowoczesnej, prowadził również zajęcia dydaktyczne w Katedrze Historii Sztuki Średniowiecznej Polskiej (ćwiczenia oraz proseminarium). W październiku 1998 r., na Wydziale Nauk Humanistycznych KUL, na podstawie rozprawy habilitacyjnej pt. *Attilio Alfieri a malarstwo włoskie XX wieku* oraz dorobku naukowego, otrzymał stopień naukowy doktora hab. z zakresu historii sztuki, specjalizacja: historia sztuki

najnowszej europejskiej i polskiej – polska sztuka na emigracji po 1945 roku.

Od października 2000 r., uchwałą Rady Wydziału Nauk Humanistycznych KUL, kierował Katedrą Kultury Artystycznej w Instytucie Historii Sztuki KUL. W kwietniu 2003 r., uchwałą Rady Wydziału Nauk Humanistycznych KUL został zatrudniony na stanowisku prof. nadzw. w Instytucie Historii Sztuki KUL. Od 2000 r. do września 2006 r. był członkiem Rady Wydziału Nauk Humanistycznych KUL.

W czerwcu 2001 r., uchwałą Senatu Polskiego Uniwersytetu na Obczyźnie w Wielkiej Brytanii, został mianowany profesorem PUNO z siedzibą w Londynie.

W październiku 2006 r. rozpoczął pracę na stanowisku prof. nadzw. Uniwersytetu Stefana Kardynała Wyszyńskiego w Warszawie w Katedrze Antropologii Kulturowej Sekcji Teologii Kultury na Wydziale Teologicznym. Od 1 października 2007 do 30 września 2009 r. kierował Katedrą Dialogu Kultury Artystycznej i Teologii w Instytucie Wiedzy o Kulturze UKSW. 1 października 2009 r. podjął pracę w Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu w Katedrze Historii Sztuki i Kultury, w której strukturze od stycznia 2010 r. kieruje jedynym w Polsce Zakładem Historii Sztuki i Kultury Polskiej na Emigracji. 14 sierpnia 2014 roku, decyzją Prezydenta RP Bronisława

Komorowskiego, otrzymał tytuł profesora nauk humanistycznych.

Prof. Jan Wiktor Sienkiewicz w pracy badawczej i publikacyjnej zajmuje się zagadnieniami związanymi z kulturą artystyczną w obrębie XX-wiecznej polskiej i europejskiej sztuki nowoczesnej; zwłaszcza polskiej sztuki i polskiego życia artystycznego na emigracji w latach 1939-1989, w tym szczególnie: twórczości plastycznej artystów tak zwanego Polskiego Londynu 1945-1989 (Szkola Malarstwa Sztalugowego i Grafiki Użytkowej Mariana Bohusza-Szyszki; Wydział Sztuk Pięknych PUNO; Zrzeszenie Polskich Artystów Plastyków w Wielkiej Brytanii APA) i innych polskich związków, szkół, stowarzyszeń i grup artystycznych w Wielkiej Brytanii po drugiej wojnie światowej; dziejów polskich i obcych galerii sztuki współczesnej na emigracji a szczególnie w Wielkiej Brytanii (zwłaszcza Drian Galleries, Grabowski Gallery, Centaur Gallery); twórczości polskich artystów na Bliskim i Środkowym Wschodzie, Egipcie i we Włoszech (1942-1947); sztuki włoskiej XX wieku – szczególnie środowiska artystycznego Mediolanu (w tym Triennale di Milano i Attilio Alfieri) oraz Rzymu (Accademia di Belle Arti); twórczości artystów polskiego pochodzenia na Litwie, szczególnie Roberta Bluja; badań związków sztuki i turystyki (szczególnie na Mazowszu).

źródło: www.janwiktorsienkiewicz.pl

Londyńska „Oficyna Poetów i Malarzy”



Feliks Topolski na początku lat 60. oficynę wydawniczą Bednarczyków ściągnął do podmostowej arkady, sąsiadującej z jego pracownią.

Jan Wiktor Sienkiewicz

W 1948 roku nękali ludzi pióra i plastyków na emigracji: zróbmy coś razem. Założmy towarzystwo. Ale Polaków bardzo interesowały personalia. Co? Kozłowski też się zgodził? Jak ten grafoman to nie ja! Wsparł ich tylko profesor Marian Pankowski z Brukseli. Przesłał depeszę: Nie zwracajcie sobie głowy z towarzystwem, bo z tego zawsze będą jakieś kwasy. Macie siłę - róbcie sami. Przeczytali i Czesław powiedział: on ma rację! Tak powstała „Oficina Poetów i Malarzy”.

Arkady londyńskiego mostu Hungerford, niedaleko stacji metra Waterloo, do 1989 roku były miejscem gdzie królowała polska książka i sztuka. A wszystko to za sprawą Krystyny i Czesława Bednarczyków oraz malarza Feliksa Topolskiego (1907-1989), który na początku lat 60. oficynę wydawniczą Bednarczyków ściągnął do podmostowej arkady, sąsiadującej z jego pracownią.

Jeszcze przed II wojną światową, w 1935 roku, warszawskie „Wiadomości Literackie” wysłały Feliksa Topolskiego służbowo do Londynu, celem dokumentacji uroczystości koronacyjnych Jerzego V. Artysta z zadania wywiązał się doskonale, wykonał

serie rysunków – szkiców brytyjskiej rodziny królewskiej, jednak do Warszawy już nie wrócił. Został w Londynie, gdzie szybko znalazł miłośników i odbiorców swojej twórczości. W czasie II wojny światowej, jako jedyny z Polaków mianowany został Artystą Wojny (War Artist) i ze szkicownikiem objechał wszystkie teatry wojenne świata.



Feliks Topolski 1976 r., fot. Jorge Lewiński.

Po II wojnie, dzięki bliskiej przyjaźni z księciem Filipem, Topolski otrzymał jedną z arkad pod mostem Hungerford z przeznaczeniem na pracownię. Artysta i jego podmostowa pracownia, zwłaszcza pod koniec lat 60., stała się swoista przystania dla przeróżnych artystów i „dziwnych postaci”, a sam malarz przyjmowany na królewskich salonach, stał się nawet

kimś w rodzaju „guru hipisów”: *Drzwi jego pracowni były zawsze otwarte. Nie było dla niego problemem zjeść jednego dnia śniadanie razem z Cyrankiewiczem, a obiad z Andersem. Londyńscy „niezłomni” nie szarpali jednak za to Feliksa, czuli przed nim respekt. Anglicy też go szanowali, Elżbieta II ma sporo jego prac. Nic dziwnego, że doczekał się własnego muzeum jeszcze za życia* – mówi Krystyna Bednarczykowa. *Memoir of the Century* jest jedyną polską żywą galerią, która funkcjonuje jako muzeum jednego artysty w pejzażu londyńskiego South Bank, w towarzystwie kompleksu Royal Festival Hall.

Na początku lat 50. XX wieku, Feliks Topolski wpadł na pomysł drukowania własnej „Kroniki” – w formie autorskiego rysunkowego pisma. Zaprosił do współpracy Czesława i Krystynę Bednarczyków. Pomysł okazał się zjawiskiem interesującym i niepowtarzalnym. Nie przyniósł jednak żadnych finansowych korzyści.

Jak wspomina Krystyna Bednarczykowa: *Szybko zmontowaliśmy artystyczny tercet. Topolski ozdabiał nasze książki, a myśmy drukowali jego „Kronikę” po tysiąc egzemplarzy pisma co dwa tygodnie. Odbijaliśmy „Kronikę” w pięknej technice – w blokach – siedem, dziesięć razy zmieniając kolory i przepuszczając tę sama kartkę przez maszynę. Podkłady wycinaliśmy najpierw z drewna a potem z linoleum. Topolski kochał blok, kiedy po latach musiał przejść na litografię – był głęboko nieszczęśliwy. Całe to,*

niestety deficytowe, przedsięwzięcie trwało do 1956 roku i nigdy już (pomimo planów artysty) nie zostało wznowione. Do dzisiaj prawie wszystkie numery „Kroniki” można nabyć w pracowni Feliksa Topolskiego, która udostępniana jest dla publiczności przez syna – Daniela i córkę Teresę, cztery razy w roku.



Krystyna i Czesław Bednarczykowie

Bednarczykowie poznali się w Budrio koło Bolonii latem 1945 roku. Czesław Bednarczyk był majorem Wojska Polskiego, który przeszedł z generałem Andersem szlak bojowy, Krystyna zaś przerzucona z Polski łączniczką Armii Krajowej, której komórka został rozszyfrowana przez Niemców, a prawie wszyscy jej członkowie rozstrzelani. W 1947 roku Bednarczykowie

przyjechali do Anglii. Żeby żyć, Krystyna nocami szyła, a w dzień dorabiała jako kelnerka. Czesław Bednarczyk układał tory kolejowe. Po paru miesiącach, jak wspomina żona, *zaczął słabnąć, szerniał, zaczął szukać innej pracy. najwięcej oficerów od Andersa* – wspomina Bednarczykowa – *zahaczyło się wtedy w fabryce biszkoptów. Układali je w pudełkach. Czesław dostał adres tej fabryki i nazwisko majora F., który mógł załatwić pracę.* – *A Pan w jakiej formacji służył?* – *zaciekał się major F.* – *W piechocie.* – *Piechota? A ... a to chyba nic z tego-* *posmutniał.* – *Tu u nas raczej kawaleria. Nie przyjęli go do biszkoptów.*

Trzeba przypomnieć, iż w okresie, kiedy rodziła się w Bednarczykach myśl założenia drukarni, mieszkali oni w londyńskim Domu Pisarza na Finchley Road. Dom ten miał raczej charakter „artystycznego pośredniaka” czy akademika pełnego „pisarskiej biedoty”. Finchley Road to nie była świątynia artystów, raczej noclegownia.

Trudno było przed współmieszkańcami ukryć fakt, iż Czesław Bednarczyk kupił właśnie swoją pierwszą maszynę drukarską napędzana nogą. W Domu Pisarza zaczęły się awantury: *Drukarnia? Będzie hałas, będą wibracje! Bielatowicz strasznie się buntuje, że nie będzie mógł spokojnie zjeść.*

Mimo przeszkód, to tutaj, w Domu Pisarza, z pomocą i doświadczeniem młodej drukarskiej parze przyszedł Stanisław

Gliwa, przedwojenny artysta i niezastąpiony fachowiec, znający tajniki sztuki drukarskiej. Swoje pierwsze książki „Chwilę nocną” Jana Olechowskiego i „Pola minowe” Mariana Czuchnowskiego, złożyli sami, ale drukowali jeszcze w cudzej oficynie.



„Kronika” Topolskiego stała się wspaniałym polem doświadczalnym dla młodej Oficyny. Logo zaprojektował artysta – malarz i grafik – Zygmunt Turkiewicz.

W maju 1966 roku, dziesięć lat po zamknięciu „Kroniki” Feliksa Topolskiego, polskie środowisko artystyczne otrzymało swoje, jak to kreślił Stanisław Frenkiel, *okno wystawowe na świat*. Ukazał się w Londynie, w języku polskim, pierwszy numer kwartalnika „Oficyna Poetów i Malarzy”.

Nikt wówczas nie wiedział jak długi żywot będzie miała ta, dosyć ryzykowna (jak na polską emigrację) inicjatywa. *W tych czasach emigranci nie znali jeszcze języka angielskiego, mocno potrzebowali polskiej książki i polskiej gazety. Niestety, przede wszystkim – jak mówi Krystyna Bednarczyk – ku rozpaczy pisarzy potrzebowali bardziej polskich gazet codziennych, niż polskiej literatury, potrzebowali raczej informacji, gdzie kupić kiełbasę.*

Przez piętnaście lat, od maja 1966 roku do maja 1981 roku, w swoim kwartalniku, oprócz poezji, drukowali specjalne wkładki z

reprodukcjami dzieł malarzy, rzeźbiarzy, grafików, jak też reprodukcje prac z zakresu rzemiosła artystycznego. Pośród 57 numerów kwartalnika, aż 40 reprodukuje dzieła 34 artystów, w tym 26 twórców polskiego pochodzenia. Swoje prace zaprezentowali w „Oficynie Poetów i Malarzy”: Feliks Topolski, Jan Lebenstein, Krystyna Sadowska, Władysław Szomański, Antoni Dobrowolski, Zygmunt Turkiewicz, Tadeusz Koper, Stanisław Elaszkiwicz, Ryszard Wieteck, Leon Romanow, Wyndham Lewis, Tadeusz Beutlich, Tadeusz Piotrowski, Stanisław Frenkiel, Adam Hofman, Marek Żuławski i wielu innych.

Obok ścian wystawowych trzech najważniejszych dla „polskiego Londynu” galerii sztuki, prowadzonych w stolicy Anglii po II wojnie światowej przez Polaków: Grabowski Gallery (czynnej na rynku londyńskim w latach 1959-1975), założonej przez aptekarza Mateusza Grabowskiego; Drian Gallery (pracującej w latach 1957-2001), której założycielką i dyrektorką była Halina Nałęcz oraz Centaur Gallery (otwartej nieprzerwanie w latach 1960-2000) Jana i Dinah Wieliczków, polscy artyści mieli w „Oficynie Poetów i Malarzy” Bednarczyków specjalne *okno wystawowe*.

Nie ma nic wiecznego na tej ziemi

**Michał Tyszkiewicz. Romantyczny podróżnik - uczony
antykwariusz.**

Joanna Sokołowska-Gwizdka



Ogromnego wzrostu, z wielką rudą brodą, serdeczny i przyjazny, Michał hr Tyszkiewicz to jeden z potężniejszych magnatów na Litwie. Jako najstarszy syn Józefa i Anny z Zabiełłów odziedziczył bardzo dobrze zagospodarowaną ordynację Birżę, która przynosiła ogromny dochód, nie licząc oczywiście innych rozległych dóbr na Litwie, Białorusi i Polesiu, z których czerpał duże zyski. Poza tym, jak każdy z trzech braci, otrzymał w spadku milion rubli, co było, jak na owe czasy majątkiem nie małym. Jednym słowem fortuna Tyszkiewicza była ogromna, stał on więc w kręgu najbogatszych i najbardziej wpływowych ludzi na Litwie.

Michał Tyszkiewicz (1828-1897) otrzymał bardzo staranne domowe wykształcenie, a w 1848 roku ukończył Gimnazjum w Wilnie. W 1854 roku ożenił się z Marią z Radziwiłłów, córką księcia Mikołaja (z linii berdyczowskiej) i osiadł w Gródku Ostroszyckim, rezydencji ordynacji Birżańskiej. Tu powoli zaczął rozwijać swoją największą, życiową pasję – kolekcjonerstwo. Wzbogacał odziedziczone zbiory o rzeźby, obrazy, pamiątki narodowe, a w późniejszym okresie nadesłane zabytki sztuki antycznej pochodzące z własnych wykopalisk. Jako zapalony podróżnik i myśliwy wyruszył na kilka wypraw afrykańskich,

które bardzo wpłynęły na rozwój jego zainteresowań. Na własną rękę podjął się prac wykopaliskowych w Egipcie. Aby zaspokoić swoją pasję poszukiwacza i kolekcjonera osiadł na stałe w Włoszech i stąd organizował kolejne wyprawy. Mieszkał przez 25 lat w Neapolu, Paryżu i Rzymie. Rodzina nie miała o nim najlepszego zdania, zdawkowo wspominano o jego pasjach i odkryciach, gdyż miano mu za złe, że opuścił rodzinę, żonę i czwórkę małych dzieci. Najstarszy Józef, późniejszy autor „Tyszkiewiczianów” miał wtedy 12 lat, jego brat Jan – 10, a siostry Jadwiga i Wiktoria 5 i 3 lata. Kuzyn Eustachy Tyszkiewicz, w liście do brata. pisał, że Michał w ogóle nie interesuje się Birżami, bardzo się zmienił i kłóci się o każdy mebel. Michał natomiast związał się z Juliette le Beaux, której ekscentryczne zachowanie raziło sfery wyższe. Po długim związku ożenił się z nią, ale dzieci nie mieli.



Pałac Tyszkiewiczów w Łohojsku

Od zerwania stosunków z rodziną i zostawienia ordynacji (choć oficjalnie Michał był do śmierci ordynatem birżańskim) Tyszkiewicz całkowicie poświęcił się pasji kolekcjonerskiej, rozwinął swoją żylkę żądnego przygód odkrywcy. „W roku 1862 kupiłem willę w Neapolu i bez ociągania się zacząłem czynić przygotowania do prowadzenia wykopalisk w sąsiedztwie” – pisał we „Wspomnieniach”. Wybranym terenem pierwszych badań było cmentarzysko Kume, w Kampanii nad Morzem Tyreńskim, jednej z najstarszych kolonii greckich w Italii, gdzie znajdowała się kiedyś słynna wyrocznia Sybilli. Ponieważ Michał nie odniósł tam dużego sukcesu zwrócił ku położonym niedaleko Pompejom. Zgłosił ofertę sponsorowania tam wykopalisk na wielką skalę, których celem byłoby odkopanie całego zespołu ruin. Ta szokująca propozycja nie została jednak przyjęta, więc Tyszkiewicz przeniósł się do Rzymu i prowadził działalność wykopaliskową na terenie Lacjum. I tam odniósł duży sukces. W okolicach miasta Acjum – rezydencji rzymskich cesarzy odkrył ślady starożytnej świątyni. Następnie prowadził badania na terenie etruskiego miasta Weje, a także w samym Rzymie na słynnej drodze Via Appia. Po tych sukcesach przeniósł się dalej w przeszłość, czyli na teren Egiptu i Nubii. Już wcześniej (1861/62) odbył egipską podróż, o której pisał: „Moja podróż do Egiptu i wykopaliska. które tam prowadziłem wywarły wielki wpływ na

moje życie, ponieważ od tego czasu moja miłość do archeologii stawała się coraz silniejsza i w rok po moim powrocie na Litwę zdecydowałem się wyjechać i żyć w kraju, gdzie mógłbym zaspokoić to pragnienie”.

I tutaj, właśnie na terenie starożytnego Egiptu, Michał hr Tyszkiewicz dokonał najwięcej odkryć, a jego pasja kolekcjonerska doprowadziła do tego, że uznany został za jednego z większych zbieraczy starożytności egipskich, II poł. XIX w.

Tyszkiewicz do „podboju” Egiptu przygotowywał się niezwykle sumiennie. Kupił kilka dzieł wybitnych egiptologów (m.in. „Gramatykę języka egipskiego” J. Fr. Champolliona – odkrywcy sposobu odczytania hieroglifów) studiował historię, staroegipskie wierzenia, religię.

Egipska przygoda hrabiego przypadła na ciekawy okres w dziejach samego Egiptu. Państwo to stanowiące wówczas oficjalnie część imperium otomańskiego, podlegające władzy sułtana i będące pod panowaniem lokalnej dynastii potomków Mehmeda-Alego, wchodziło w krótki okres własnej niezależności. Mohammed Said Basza, za panowania którego Michał Tyszkiewicz odwiedzał Egipt nosił jeszcze tytuł wice króla i był namiestnikiem sułtana. W 1869 roku nastąpiło uroczyste otwarcie Kanału Sueskiego, a dwa lata później w obecności kilku

koronowanych głów i ambasadorów wszystkich znaczących państw, odbyła się w Kairze, w specjalnie na ten cel wybudowanym gmachu opery, światowa prapremiera „Aidy” Verdiego, która nawiązuje do czasów faraonów i realizuje egipski mit snu o potędze. Scenografię opery przygotowano z wielkim rozmachem, a czuwał nad jej realizacją i wierności starożytnym realiom autor libretta, August Mariette, założyciel Egipskiej Służby Starożytności i dyrektor Muzeum Starożytnego w Egipcie.

 Posążek
kapłana, z
kolekcji
Tyszkiewicza,
zaginiony
podczas
wojny.

Michał Tyszkiewicz później zaprzyjaźnił się z Mariettem i działał za jego zgodą oraz pod jego kierunkiem. Mariette był francuskim egiptologiem i asystentem konserwatora działu egipskiego w Luwrze, a wsławił się odkryciem słynnego serapeum memfickiego w Sakkarze, zawierającego podziemny cmentarz świętych byków. Był on twórcą nowoczesnego podejścia do

wykopalisk. Twierdził, że odkrycia na tym terenie powinny być źródłem informacji, a nie miejscem „polowania” na zabytki. Dlatego wydobyte przedmioty powinny być zabezpieczone w muzeach. Za Marietta zgoda na rozpoczęcie samodzielnych wykopalisk nie była więc łatwa do uzyskania, koncesję mógł udzielić tylko sam Mariette, lub ewentualnie w wyjątkowych przypadkach wicekról. Jak więc hrabiemu Tyszkiewiczowi udało się zdobyć takie pozwolenie? Na pewno jego fortuna i pozycja w świecie dawały mu przewagę nad „zwykłymi” turystami. Podróżował jako ważna osoba, jego bagaż omijał komorę celną, a rosyjscy konsulowie osobiście go odwiedzali w hotelu. Przybycie statku Tyszkiewicza witano salwami armatnimi. Tak więc w tym przypadku konsul rosyjski zorganizował mu audiencję u wicekróla Saida Baszy. Po miłej rozmowie Said obiecał list polecający, który miałby mu ułatwić działalność na terenie Nubii, po czym, zapomniał o danej obietnicy. Po interwencji konsula, prawdopodobnie bez zgody Marietta, aby zrekompensować czekanie, udzielił Tyszkiewiczowi pozwolenia na prace wykopaliskowe na terenie całego kraju. Tyszkiewicz był więc jedynym Polakiem, który pod własnym nazwiskiem prowadził prace archeologiczne. Wykopaliska w Tebach zachodnich przyniosły mu wspaniałe wyniki. Oprócz znalezionych luźno mumii po trzech dniach ekipa natrafiła na nie otwarty grób od czasów starożytnych. W grobie tym „u stóp czterech skrzyń grobowych na ziemi leżących stał stółek z drzewa sykomorowego – wklęsły u wierzchu, na nim błękitna fajansowa misa, na dnie

której jakieś zeschłe resztki potrawy”.

Michał Tyszkiewicz przekazał niewielką część swoich zbiorów na Litwę, resztę otrzymał Luwr. Rodzina, Eustachy i Konstanty Tyszkiewicz, członkowie Wileńskiej Komisji Archeologicznej, powołanej kilka lat wcześniej do życia razem z Muzeum Starożytności przez Eustachego, robiła kuzynowi wyrzuty, że tylko część zbiorów trafiła na Litwę. Michał Tyszkiewicz argumentował swoją decyzję w ten sposób, że na Litwie zbiory byłyby tylko ciekawostką, a we Francji będą służyć nauce. Jeszcze jednym argumentem było bezpieczeństwo zabytków. Trzeba pamiętać, że Polska była wówczas pod zaborami i nikt nie wiedział, jakie jeszcze burze dziejowe przez nią przejdą.



Oreste Cortazzo, Portret Michała
Tyszkiewicza z 1884 roku.

Michał Tyszkiewicz spisał swoje doświadczenia w „Dzienniku podróży do Egiptu i Nubii”. Oprócz drobiazgowego zapisywania codziennych wydarzeń i kolejnych odkryć, pamiętnik ten jest fantastycznym materiałem poznawczym tego okresu w Egipcie, pełnym barwnych obyczajowych scenek i ludzkich sytuacji. Michał Tyszkiewicz wyraźnie podkreśla ignorancję władz w stosunku do zabytków starożytnych oraz brak kultury arabskich

notabli, w europejskim znaczeniu. Cytuje na przykład rozmowę z wicekrólem, który mówi do Tyszkiewicza, żeby zabrał sobie i wywiózł ile chce mumii, skoro tu są, bo on jest zainteresowany żywymi kobietami, a nie takimi sprzed tysiącleci. No, ewentualnie, jeśli któraś miałaby biżuterię, która podobałaby się jego żonie, to prosi o zawiadomienie. W innym momencie Tyszkiewicz opisuje ekskluzywne przyjęcie i wielkie zdumienie, w jaki wprowadził go sposób jedzenia.

Pamiętnik ten, przez wiele lat uważany za zaginiony, został odnaleziony i opublikowany przez egiptologa z Uniwersytetu Warszawskiego, Andrzeja Niwińskiego. Rodzina Michała Tyszkiewicza twierdziła, że „Dziennik” spłonął podczas zawieruchy wojennej. Taka też jest historia księgozbioru Józefa Tyszkiewicza, najstarszego syna Michała. Księgozbiór trafił do poznańskiego bibliofila Stanisława Latanowicza, a następnie został zakupiony przez Zarząd Miasta Poznania i przekazany do Biblioteki Raczyńskich. W 1945 roku biblioteka wraz z cennymi zbiorami spłonęła. Ale w 1943 r. Józef Aleksander Raczyński zaoferował okupacyjnym władzom przechowanie części zbioru w swoim majątku w Obrzycku pod Szamotułami. Tam też wywieziono cenne rękopisy, m.in. „Dziennik” hrabiego Michała. Poszukiwany rękopis został odnaleziony w 1992 roku.

zob. „Egipt zapomniany czyli Michała hr Tyszkiewicza Dziennik podróży do Egiptu i Nubii (1861-1862)”, wstęp i opracowanie tekstu Andrzej Niwiński, wyd. Pro-Egipt, Warszawa 1994.

Lech Majewski:
Inspiracją jest zawsze
obraz



Lech Majewski

Barbara Lekarczyk-Cisek: *Jest Pan artystą obdarzonym wieloma talentami: pisarskim, poetyckim, malarskim, muzycznym, tworzy też autorskie kino. Ale w młodości zapowiadał się Pan przede wszystkim jako artysta malarz. Podobno, mając bodaj czternaście lat, zorganizował Pan pierwszą wystawę, wybierał się na studia na ASP... Skąd więc nagle kino?*

Lech Majewski: Aby to wyjaśnić, muszę sięgnąć wstecz, do

czasów, kiedy jeździłem na wakacje do Wenecji. Często wyjeżdżałem tam jako nastolatek, we Włoszech mieszkał bowiem mój wujek, który był profesorem konserwatorium muzycznego. Właściwie mieszkał w Mediolanie i był krytykiem muzycznym „Corriere Della Sera”, specjalizującym się w recenzjach koncertów La Scali, a przez cztery dni uczył historii kompozycji w weneckim konserwatorium. W lecie jego mieszkanie akademickie było wolne, więc zaproponował nam, że możemy z niego korzystać. Tym sposobem spędzałem całe wakacje w Wenecji, w której do dziś pomieszkuję i która stała się najbliższym mi miastem, obok Katowic. W Katowicach narodziłem się fizycznie, a w Wenecji duchowo i ... filmowo.

To miasto jest soczewką wszystkiego, co się dzieje w sztuce. Na Biennale w Wenecji poznałem takich twórców współczesnej sztuki, jak Roy Lichtenstein, Andy Warhol czy Giorgio de Chirico. To były czasy, kiedy artyści nie byli tak niedostępni jak dzisiaj.

Oprócz tego obcowałem ze sztuką dawną i byłem zakochany w małym obrazie Giorgione`a, zatytułowanym "Burza" - bardzo tajemniczym, którego głębia kolorów i aura tajemniczości sprawiały, że spędzałem przy nim całe godziny. W owym czasie malowałem i wybierałem się na Akademię Sztuk Pięknych. Otóż w pewnym momencie tam, w Wenecji, uświadomiłem sobie, że tajemniczą atmosferę z obrazu Giorgione`a niedawno widziałem w kinie, w scenie parku z "Powiększenia" Antonioniego. Jest w

niej brzemienne cisza. Zdałem sobie wówczas sprawę, że gdyby Giorgione żył w naszych czasach, to z pewnością robiłby filmy. Tak więc zdecydowałem się zdawać do szkoły filmowej pod wpływem "Burzy", nie wiedząc wiele o filmie. I chociaż nie spełniałem wymogu formalnego (nie miałem ukończonych wyższych studiów), zostałem przyjęty. Wcześniej byłem na konsultacji u Henryka Kluby, któremu pokazałem swoje obrazy, rysunki, fotografie i wiersze. I to on zachęcił mnie do zdawania, dając nadzieję, że dostanę się na studia, jeśli zdam egzamin. Powiedział, że będę eksperymentem i tak się stało. Byłem najmłodszy na roku, o siedem lat młodszy od drugiego najmłodszego studenta.

BLC: *Podobno Antonioni jeszcze raz się Panu przysłużył, kiedy pojawił się osobiście w łódzkiej Filmówce...*

LM: Antonioni nie miał w planach wizyty w szkole filmowej – miał być w „Kwancie”- legendarnym klubie filmowym, którego szef, Andrzej Słowicki, zaprosił mnie na to spotkanie. Ponieważ jednak następnego dnia rozpoczynałem realizację etiudy pod auspicjami Jerzego W. Hasa, który był niesłychanie wymagający, toteż zrezygnowałem z wyjazdu do Warszawy. Nie znałem wtedy dobrze języka filmowego, a musiałem stworzyć precyzyjny scenopis, którego uczyłem się na pamięć. I tak nie spałem całą noc, bo miałem wyrzuty sumienia, że nie pojechałem na spotkanie z Antonionim, a poza tym przeżywałem mający

nastąpić nazajutrz mój pierwszy plan filmowy. Tymczasem w poniedziałek rano w szkole pojawił się niezapowiedziany Antonioni. Dosłownie wyrwałem się z planu, bo mój kierownik produkcji nie chciał mnie wypuścić na to spotkanie. Byłem jednak zdeterminowany. Kiedy się pojawiłem w szkolnej sali kinowej, wszyscy siedzieli w nabożnej ciszy, bo nikt nie ośmielił się zadać pytania. W końcu ktoś zapytał, nawiązując do "8 i pół" Felliniego, kiedy reżyser zrobi swoje „9”? Na co Antonioni odpowiedział, że już zrobił - "Zawód reporter", z którym właśnie przyjechał do Polski na Konfrontacje. W końcu odważyłem się i zadałem praktyczne pytanie o to, czy kiedy idzie na plan, to też się uczy na pamięć scenopisu. Odpowiedział, że przeciwnie - stara się zapomnieć. Zdenerwowała mnie wówczas jego odpowiedź. Pomyślałem, że otrzymałem w odpowiedzi zgrabny *bon mot*, więc mu powiedziałem, żeby sobie ze mnie nie kpił, bo to dla mnie rzecz niezmiernie ważna. Na co uśmiechnął się i odparł, że mnie bynajmniej nie zbył, bo kiedy idzie na plan, to naprawdę nie chce pamiętać, co ma kręcić, tylko patrzy, jak wygląda świat: jaka jest pogoda, jakie światło, jak się układają włosy jego aktorki... I z tego próbuje zbudować scenę. A jeśli mu to nie wychodzi, wzywa asystenta, żeby mu przypomniał, co mają dzisiaj kręcić.

Poszedłem potem do atelier, na swój plan filmowy - zdruzgotany tym, jak tandetnie wygląda otaczająca mnie rzeczywistość. Wszystko było stare, brzydkie, szwenk w kamerze był luźny, więc

operator użył miotły, aby go ustabilizować... W akwarium pływały zdechłe ryby... A tu nagle otworzyły się drzwi, wszedł rektor, Maria Kornatowska, Antonioni i jeszcze ktoś z włoskiej ambasady, otoczeni wianuszkami kamer. Zachęcono mnie, abym podszedł i wtedy Antonioni uściśnął mi rękę, życząc powodzenia. To jest niesamowite, że w życiu takie rzeczy się zdarzają!

Po latach, kiedy Antonioni zmarł, napisałem do "Rzeczpospolitej" jego nekrolog. A kiedy niedawno byłem we Włoszech, spotkał mnie niesłychany zaszczyt, ponieważ zostałem jurorem festiwalu włoskich filmów dokumentalnych i krótkometrażowych. W związku z tym festiwalem przygotowano galerię portretów włoskich twórców, którzy byli przewodniczącymi jury. Byłem jedynym nie-Włochem i mój portret powieszono obok... Antonioniego. Moment metafizyczny... Potem miałem wykłady na Akademii Sztuk Pięknych w Rzymie (wł. Accademia Nazionale di San Luca), otrzymałem pięknie wydany album, zawierający znakomite, bardzo wnikliwe analizy wszystkich filmów Antonioniego.

BLC: *Wróćmy jednak do szkoły filmowej. Kto, poza Wojciechem Hasem, wywarł na Pana wpływ?*

LM: Największy wpływ miał na mnie Has i Królikiewicz. Wykłady Grzegorza Królikiewicza nie dadzą się porównać z niczym. Ten show, który urządzał i jak nas prowokował do myślenia... Do

młodych durniów, którymi wówczas byliśmy, przemawiał bardzo skutecznie. Jego zajęcia przypominały amerykańskie filmy sądowe – tak to prowadził. Był zarazem oskarżycielem (naszej bezmyślności), jak też adwokatem filmów. Robił to pięknie! Jego analityczny umysł był niezrównany. Jego wykłady były dla nas wielkim przeżyciem. Z kolei Has był introwertykiem. Przypalał "Marlboro", popiół spadał na jego nylonowy golf, w którym wypalał dziury... Cedził słowa, ale w jego podejściu do kina był wielki świat. Ważną dla mnie osobą była także Maria Kornatowska, również bardzo ludzka, prywatna, a jednocześnie światowa. Ponadto Henryk Kuźniak, który był wyjątkowo dobrym pedagogiem wykładając muzykę filmową.

BLC: *Podobno był Pan także na planie filmowym u Ingmara Bergmana...*

LM: Wygrałem wówczas konkurs na scenariusz i pierwszą nagrodą było (w ramach wymiany między szkołami filmowymi) uczestnictwo w planie filmowym "Twarzą w twarz".

BLC: *Jakie wrażenie sprawiał Bergman podczas pracy nad filmem?*

LM: Kiedy rok wcześniej byłem na planie polskiego filmu pewnego znanego reżysera, co i rusz słyszałem, że kręcimy arcydzieło, mimo że był to absolutny gniot. Interesowało mnie

więc, co wobec tego mówi na planie twórcą prawdziwych arcydzieł. Byłem też dobrze przygotowany "z Bergmana". Pojechałem więc do Szwecji i nazajutrz po przyjeździe poszedłem na plan. Wszyscy już od rana dziarsko się uwijali, co wprawiło mnie w zdumienie po uprzednich doświadczeniach, ale przede wszystkim szukałem Bergmana. Sądziłem, że pewno pojawi się na planie jak jakiś cesarz. W końcu zapytałem asystenta producenta. Ten wskazał mi palcem jakiegoś mężczyznę, który klęczał w przepoconej koszuli i przesuwiał kabel... Dopiero wtedy rozpoznałem Bergmana.

Miał taki system, że kiedy rozmawiał z aktorami, to zawsze ustawiał się w pozycji niższej niż oni. Poza tym męczył się nad ujęciami jak jakiś, nie przymierzając, debiutant. To była fizyczna walka człowieka z przestrzenią i ze swoim własnym wnętrzem. Mimo że był protestantem, człowiekiem niezwykle precyzyjnym, to jednak dopuszczał do siebie nieznane.

Rozmawiałem z nim potem kilka razy, zawsze bardzo krótko, bo nie był wylewnym człowiekiem. Mówił mi, że w kinie nic nie wiadomo na pewno. Za każdym razem jest tak, jakby się zaczynało od nowa. Przy tego typu podejściu – rzeczywiście tak jest. Gdy obserwuję młodych reżyserów, to są pełni buty. Bergman zaś był obrazem pokory.

BLC: *Czy Pański debiut – "Rycerz" nie jest czasem z ducha*

Bergmana, z jego "Siódmej pieczęci"?

LM: Pewnie jest. Ale także z Tarkowskiego... Te filmy mnie fascynowały!

BLC: *Jak to właściwie jest z tymi inspiracjami? Czy na początku jest w Pański wypadku obraz, np. malarstwo Ucella, jak to było w przypadku "Rycerza"? Czy może impulsy płyną z innych źródeł?*

LM: Dzięki Włochom zrozumiałem, że nie można ograniczać się do jednego środka wyrazu. Różne tematy domagają się innej ekspresji. Żyjemy w czasach, w których jest się synonimem albo anonimem. Innymi słowy, albo kogoś się z czymś utożsamia, np. z kinem, tenisem, albo się nie istnieje. Dzisiejszy świat jest tak pogubiony, że żąda od człowieka jednoznacznych rozwiązań. Jeśli coś jest bardziej skomplikowane, zaczyna być podejrzane. Przykładem takiego człowieka, który zajmował się wieloma dziedzinami, jest Leonardo da Vinci. Ale wybacz mu się to ze względu na "Moneę Lisę". Nikt nie traktuje poważnie całej reszty.

W moim wypadku inspiracją jest zawsze obraz. To swego rodzaju wizja. Niektóre moje wizje obradają jak drzewo, a inne nie. Te, które emitują kolejne obrazy, stają się centralnym punktem, rodzajem osi. Z tego rodzi się potem albo teatr, albo opera, albo film, seria video artów, rzeźba... Np. scenę orki w hipermarkecie w "Onirica" ujrzałem wewnętrznym okiem, robiąc zakupy w

takim miejscu.

BLC: *Czy w przypadku "Angelusa" punktem wyjścia było malarstwo Ociepki?*

LM: Zaczęło się od tego, że przeczytałem w "NaGłosie" artykuł Seweryna A. Wisłockiego, który opisał fenomen Grupy Janowskiej. W owym czasie interesowałem się kultem proroka Eliasza Klimowicza, który założył Wierszalin, gdzie chciał zbudować raj na ziemi. O ruchu tym pisał w latach 70. prof. Włodzimierz Pawluczuk. Chciałem nawet zrobić adaptację tekstu T. Słobodzianka, ale nic z tego nie wyszło. W tym samym czasie mój św. pamięci przyjaciel Irek Siwiński zwrócił moją uwagę na historię Grupy Janowskiej, sięgającą lat 30. XX wieku. Była to założona przez Teofila Ociepkę gmina okultystyczna, której jedną z form ekspresji było malarstwo. Przeczytanie artykułu Wisłockiego natychmiast zaczęło skutkować wizjami i obrazami. Pojechałem do domu, w którym mieszkał pociotek Teofila Ociepki, który zaprowadził mnie na strych i dał harfę po malarzu.

BLC: *Po "Rycerzu" wyjechał Pan za granicę i robił tam filmy bliższe mainstreamowi, np. "Ewangelię według Harry'ego". Mimo że w Ameryce doceniono Pańską twórczość i miał Pan tam znakomite warunki, postanowił jednak wrócić. Co Pana do tego skłoniło?*

LM: Mnie dopieszczają i doceniają wszędzie, z wyjątkiem Polski i to mi się najbardziej podoba (śmiech). To mnie trzyma w formie.

<http://kulturaonline.pl/>

Dantejskie sny Lecha Majewskiego



Lech Majewski, fot. Przemek Dzienis

Korespondencja z Polski

Barbara Lekarzyk-Cisek

„Onirica” to oszałamiająca, bardzo plastyczna wizja filmowa. Poznajcie jej części składowe i przeczytajcie, co mówił o niej reżyser podczas wrocławskiej premiery.

Pięknie skomponowane kadry, nieśpieszna, kontemplacyjna narracja, nastrojowa muzyka, a także czerpanie inspiracji z własnych snów, z języka poezji i z malarstwa – oto, co wyróżnia filmy autorskie Lecha Majewskiego na tle postępującej komercji

kina. Jego najnowsze dzieło – „Onirica” jest – wedle deklaracji reżysera – ostatnią częścią tryptyku, po „Ogrodzie rozkoszy ziemskich” oraz „Młynie i krzyżu”. W istocie, wszystkie je łączy wspólny temat: miłości, cierpienia i śmierci. O ile jednak dwa pierwsze zostały zainspirowane konkretnymi obrazami (Boscha i Bruegla), o tyle „Onirica” zdaje się być próbą stworzenia własnego obrazu. Obrazu utkanego ze snów, lektury Dantego, malarskich fascynacji, a także współczesnej rzeczywistości – oczywiście twórczo przetworzonej.

Podczas wrocławskiej premiery filmu (10 kwietnia w Kinie Nowe Horyzonty), Majewski poruszył wiele istotnych tematów. Mówił m.in. o wpływie „Boskiej komedii” Dantego na swój film, o języku symboli, o swoich snach i o tym, że współczesny człowiek stał się bytem wirtualnym. Fragmenty tych wypowiedzi uzupełnią moją próbę analizy filmu.

Obraz jako artystyczna wizja

U źródeł twórczości Majewskiego zawsze leży obraz – artystyczna wizja. Taka też jest pierwsza sekwencja filmu: wnętrze kościoła, z dominującą postacią Anioła (śmierci?), który swoim skrzydłem osłania leżącą na ławie postać kobiecą. W pobliżu siedzi mężczyzna z przymkniętymi powiekami. Okazuje się, że to jego wizja, jego sen...

W „Oniryce” co prawda istnieje pewien rodzaj narracji, ale rządzi się ona regułami snu – jest (zgodnie z tytułem) oniryczna. Obrazy płynnie przechodzą z jednego w drugi, jaw miesza się ze swym przeciwieństwem. Realnością są przeżycia bohatera, który straciwszy w wypadku ukochaną, nie potrafi pogodzić się z ową utratą i błąka się w rzeczywistym świecie, co i rusz się z niego wyłączając i zapadając w marzenia senne. Zresztą całą tę rzeczywistość należałoby również wziąć w cudzysłów, czymże bowiem jest wnętrze hipermarketu o przewrotnej nazwie „Real” albo ekran telewizora, z którego płyną informacje o powodziach, kataklizmach, o katastrofie smoleńskiej..?

– Jeżeli się porusza rzeczywistość i wizualnie nią potrząsa, to ona podsuwa nam różnego rodzaju rzeczy, o których myśmy nawet nie pomyśleli. W 2008 roku napisałem w scenariuszu, że dziewczyna bierze ślub z brzozą. A ile teraz to ma konotacji... Nagle ta wizja, poprzez to, co się wydarzyło w Smoleńsku, nabiera dodatkowego znaczenia.

Kiedyś widziałem na cmentarzu kobietę, która trzymała malutkie dziecko i kiedy zadzwonił telefon, położyła je na grobie. Zobaczyłem w tej scenie początek i koniec – taki niebywały skrót. Trochę to potem zmieniłem w „Angelusie”, gdzie jest czaszka i dziecko, a z kolei w „Ogrodzie rozkoszy ziemskich” kobieta zdejmuje pantofel i dotyka bosą stopą kamienia na cmentarzu w Wenecji.

Od starożytności istnieją wierzenia, że tylko kamień jest w stanie przechować nasze tchnienie. W prymitywnych kulturach umarłemu daje się właśnie kamień. W kulturze żydowskiej kładzie się je na grobach. To oksymoron – ale kamień jest „przechowalnią” dusz. Ulegam pewnym swoim wizjom, ale nie wszystkie do końca rozumiem. Np. te woły w supermarkecie. Aby zrealizować tę wizję, poświęciłem półtora roku, a scena trwa 29 sekund...



Kadr z filmu Lecha Majewskiego „Onirica”

Paralele z „Boską komedią” Dantego

Ważnym elementem filmowej narracji są także fragmenty

„Boskiej komedii” Dantego. Nie chodzi jednak tylko o paralele związane z utratą ukochanej. W swoim wcześniejszym poemacie „Vita nuova” („Nowe życie”) włoski poeta opisał własne przeżycia związane ze śmiercią ukochanej Beatrice. Jemu również ukojenie przyniósł sen, w którym zmarła mu się ukazała. Odtąd będzie podążał za nią, sublimując swoje uczucie. Beatrice pojawia się także w „Boskiej komedii” – jako przewodniczka Dantego, prowadząca go do Raju. Zanim to jednak nastąpi, poeta doświadczy kryzysu duchowego i załamania moralnego. Będzie musiał przejść Piekło i Czyściec – poznać grzech i karę, pokutę i nadzieję. Zobaczy nie tylko ukochaną, ale także zagrożoną katastrofami ludzkość. Tę główną myśl odnajdziemy także w filmie Majewskiego.

– „Boską komedię” Dantego znałem od bardzo dawna, ale nie jest to tekst, który można łatwo przyswoić. Potraktowałem poetę bardziej jako malarza, gdyż stwarza on niesamowity gąszcz obrazów, wśród których idąc człowiek może się dotkliwie poranić. Potem te obrazy ulegały przetworzeniu, pojawiały się w moich snach, pojawiały się też w rzeczywistości. W sposób pełny objawił się Dante w rzeczywistości roku 2010. Cały film nie opiera się na Dancie, ale jest peryfrazą i parafrazą „Boskiej komedii”.

Otóż ten 2010 rok rozpoczął się od tego, że zobaczyłem takie zdjęcie: pod Częstochową – bezkresne białe pole, z szeregiem

pokrzywionych słupów, które skrzywił i pociął szron i lód. Wyglądają jak szereg kostuch z kosami, które idą zebrać żniwo 2010 roku. Taka scen znajduje się na początku mojego filmu.

W wyniku zmian pogody Polskę zalało wówczas pięć dużych powodzi. To były prawdziwe tragedie dla wielu ludzi, którzy potem mieszkali na zalanych terenach, bo musieli tam wrócić, gdyż nie stać ich było na przeprowadzenie się gdzie indziej.

Kiedy robiłem kwerendę we wszystkich stacjach telewizyjnych, znalazłem materiały nakręcone przez operatorów, które były tak przerażające, że nigdy ich nawet nie wyemitowano. Płynące trumny, a obok nich napęczniałe zwłoki krów, które były pożerane przez szczury... Były to prawdziwe sceny dantejskie. Potem nastąpiła tragedia w Smoleńsku – przerażające wydarzenie, które do tej pory budzi zażarte spory.



Kadr z filmu Lecha Majewskiego „Onirica”

Pytania o istotę cierpienia i śmierci

Początkowo bohater zupełnie nie radzi sobie z cierpieniem. Poszukuje jego sensu w wierze, ale ta okazuje się zawodna. Próbuje też racjonalizować swój stan, a właściwie czyni to jego ciotka, u której pojawia się od czasu do czasu. Przytacza ona słowa perskiego poety, mówiące o tym, że z ciemności rodzi się światło. Próbuje także przywoływać rozważania filozofów, szczególnie Seneki i Heideggera, wedle których śmierci de facto nie ma. Nie daje to jednak nieszczęśnikowi żadnej pociechy.

Tej doznaje przede wszystkim w wizjach sennych, które stają się

jego alternatywnym życiem. Porzuca stałe zajęcie (jest profesorem uniwersyteckim, specjalistą zajmującym się znaczeniem symboli), podejmuje pracę w hipermarkecie, ale z miernym skutkiem. Wędrowki odbywa nie tylko w snach, ale również w rzeczywistości, jednak granice między nimi są tak nieostre, że czasami nie wiemy – sen to czy jawa... „Boskiej komedii” słucha – jak współczesny młody człowiek – w wersji audio (w oryginale). Ostatecznie odnajduje swoją Beatrycę i w boskiej ekstazie unoszą się ku niebu. Po czym razem, jak Orfeusz i Eurydyka, płyną łodzią w nieznanym kierunku.

- Sartre powiedział, że nadrealizm jest realizmem totalnym. Ja w to też głęboko wierzę, ponieważ mój stosunek do opisywania człowieka jest przeciwny do typowego kinowego opisu, który polega na oddawaniu jego ruchu i jego słów, czyli behawioryzmu w czystej postaci. Ja nie wierzę w takie kino. Mnie natomiast wydaje się, że każdy z nas złożony jest z wielu warstw, tyle w nas funkcjonuje dziwnych obrazów, sekwencji, które nigdy nie wychodzą na światło dzienne. Człowiek jest uwikłany w pewną grę obrazów – bardzo skomplikowaną rzeczywistość wewnętrzną. W człowieku pozornie unieruchomionym jest czasem więcej akcji niż w bohaterze znajdującym się w pędzącym samochodzie.

Uroda obrazu

Pięknie skomponowane kadry, nieśpieszna, kontemplacyjna

narracja, którą niesie także nastrojowa muzyka, autorstwa Majewskiego (do spółki z Józefem Skrzekiem) – stanowią znak rozpoznawczy tego poety i malarza kina. Czerpanie inspiracji z własnych snów, o czym wspominał nieco żartobliwie podczas spotkania z publicznością w Kinie Nowe Horyzonty, inspiracje, malarskie i literackie, wpływ Junga – wszystko to sprawia, że kino Majewskiego jest oryginalne i niepowtarzalne. Ale jednocześnie bliskie człowiekowi jak żadne inne. Żyjąc wśród ekranów, w sztucznym hiperrzeczywistym świecie (jakby powiedział Baudrillard), często zatracamy kontakt z sobą samym, bagatelizując sny i marzenia na jawie. Film zdaje się nam przypominać o tym, jak wiele tracimy. „Onirica” przemawia do widza owym „zapomnianym językiem” symboli i obrazów sennych.

- Lubię czytać symbole – to moja pasja. Uważam, że jest to taki „zapomniany język”, który każdy z nas powinien znać, ponieważ wierzę głęboko, że nie jesteśmy osamotnieni w rzeczywistości. Ona się z nami komunikuje, ale czyni to specyficznym językiem, którego nie potrafimy odczytywać. Zauważam u ludzi taką formę „nieistnienia”, wirtualnego bytu, to znaczy bytu ograniczonego do odbierania świata przez szkło: szyby samochodu, komputera, telewizora, gry...

Wychodzę z założenia, że widz jest współtwórcą filmu. Poprzez jego odbiór filmów sam bardzo wiele się dowiaduję.

Choć są też obszary w filmie, o których nie wiem i nie chcę wiedzieć. Dużo rozmawiam w ten sposób ze zmarłymi. Większość moich filmów: „Wojaczek”, „Angelus” to jest swoiste przywoływanie duchów.



Kadr z filmu Lecha Majewskiego „Onirica”



Kadr z filmu Lecha Majewskiego „Onirica”

<http://kulturaonline.pl/>