Kraina Wesołych Nauk, czyli Ogród Doświadczeń imienia Stanisława Lema w Krakowie



Rakieta, fot. Muzeum Inżynierii Miejskiej w Krakowie

Jolanta Łada-Zielke *(Hamburg)*

Ten niezwykły Ogród Doświadczeń, o powierzchni sześciu i pół hektara, powstał w Krakowie w 2007 roku i na mocy decyzji Rady Miasta przyjął patronat Stanisława Lema, który był nie tylko pisarzem, ale i wizjonerem oraz miłośnikiem eksperymentów. W Ogrodzie można nie tylko poobserwować, ale i osobiście doświadczyć, jak działają prawa fizyki. Twórcy Ogrodu zainspirowali się Parkiem Doświadczeń Zmysłowych w Norymberdze i opracowali większość urządzeń według tamtejszych wzorów. W roku 2008 miasto Kraków włączyło Ogród w strukturę Muzeum Inżynierii Miejskiej. Wtedy

stanowisko kierownika placówki objął doktor Rafał Sworst i pełni ją do dnia dzisiejszego. W czasie mojej wizyty oprowadził mnie po parku i pokazał jego osobliwości.

– Ogród jest podzielony na strefy związane z fizyką i takimi jej poddziedzinami jak optyka, hydrostatyka, akustyka, mechanika i magnetyzm – opowiada Rafał Sworst – Ale przez cały czas ulegał stopniowej rozbudowie. W roku 2013 powstał tu Ogródek Geologiczny, gdzie znajduje się siedemnaście rodzajów skał, których cechą wspólną jest obecność w architekturze Krakowa. W Ogródku Zapachów można zapoznać się z różnymi rodzajami woni, wydzielanymi przez kwiaty i zioła. Urządziliśmy także *Lembirynt,* czyli zielony labirynt, w którym na tablicach są umieszczone cytaty z utworów Stanisława Lema. W tym roku powstały nowe strefy: naukowa siłownia, piaskowa planeta i plac zabaw. Wszystkie znajdujące się tam urządzenia edukacyjne w liczbie około stu dziesięciu, nawiązują do nauki przez zabawę. W części optycznej demonstrujemy, jak załamują się promienie światła w soczewkach, pryzmatach i na lustrach. Mamy też planetarium, w którym można obejrzeć filmy edukacyjne.

Twórczość Lema nie jest łatwa w odbiorze, więc jeśli ktoś potrafi zainteresować nią dzieci, to jest to naprawdę wielkim osiągnięciem. Pytam kierownika, czy w Ogrodzie znajdują się jakieś atrakcje dostępne dla najmłodszych.

– Początkowo adresowaliśmy naszą ofertę do uczniów ostatnich klas szkoły podstawowej i dla młodzieży szkół średnich, co nie znaczy, że nie cieszyły się popularnością wśród małych dzieci. One też wykazują zainteresowanie, jeśli jakieś zjawisko fizyczne prezentowane jest w sposób obrazowy, jak na przykład tarcza z iluzją optyczną, albo wir wodny. Możliwość samodzielnego pokręcenia korbą w celu wywołania wiru jest atrakcyjna też dla kilkulatków. Ale żeby wyjść naprzeciw potrzebom najmłodszych gości, zamontowaliśmy w nowych strefach urządzenia przeznaczone specjalnie dla nich. One prezentują zaawansowane zjawiska fizyczne, na przykład przenoszenie energii za pomocą drgań.



Huśtawki, fot. Muzeum Inżynierii Miejskiej w Krakowie



Słońce, fot. Muzeum Inżynierii Miejskiej w Krakowie

Urządzeniem, za pomocą którego można doświadczyć tego zjawiska jest para huśtawek, w tej chwili okupowana przez dwóch rozbawionych chłopców.

– Jeżeli rozhuśtamy tylko jedną osobę, to nie robiąc już kompletnie nic, będziemy mogli obserwować, jak ta rozhuśtana buja się coraz wolniej, a ta obok coraz szybciej i odwrotnie. Jest też inna, pojedyncza huśtawka, gdzie rolę drugiej osoby pełni

ciężar zawieszony obok. Kiedy rozhuśtamy ciężar, on potem rozhuśtuje nas.

Punkt centralny placu zabaw stanowi sześciometrowa rakieta, z której wypuszczone są dwie zjeżdżalnie.

– Jedna z nich ma kształt fragmentu cykloidy, czyli krzywej najszybszego spadku. Pomiędzy dwoma punktami nie znaleźlibyśmy innej krzywej, po której zjeżdżałoby się szybciej. Dla porównania, zjeżdżalnia obok jest prosta i każdy może sam się przekonać, na której szybciej się zjeżdża.

Do niewątpliwych atrakcji należy także jazda rowerem po linie, na co nie odważyłam się mimo zapewnień Rafała, że jest to całkiem bezpieczne:

– Pod rowerem zawieszony jest ciężar, który powoduje znaczne obniżenie środka ciężkości i przez to zapewnia stabilność całego układu. Osoba jadąca na rowerze nie jest w stanie ani z niego spaść, ani go przewrócić. Zresztą podwieszamy ją wcześniej na linie, ale tylko na wypadek, gdyby w pewnym momencie sama zechciała zeskoczyć.



Wiszący rower, fot. Jolanta Łada-Zielke

Ogrodowy Układ Słoneczny i muzyczne niespodzianki

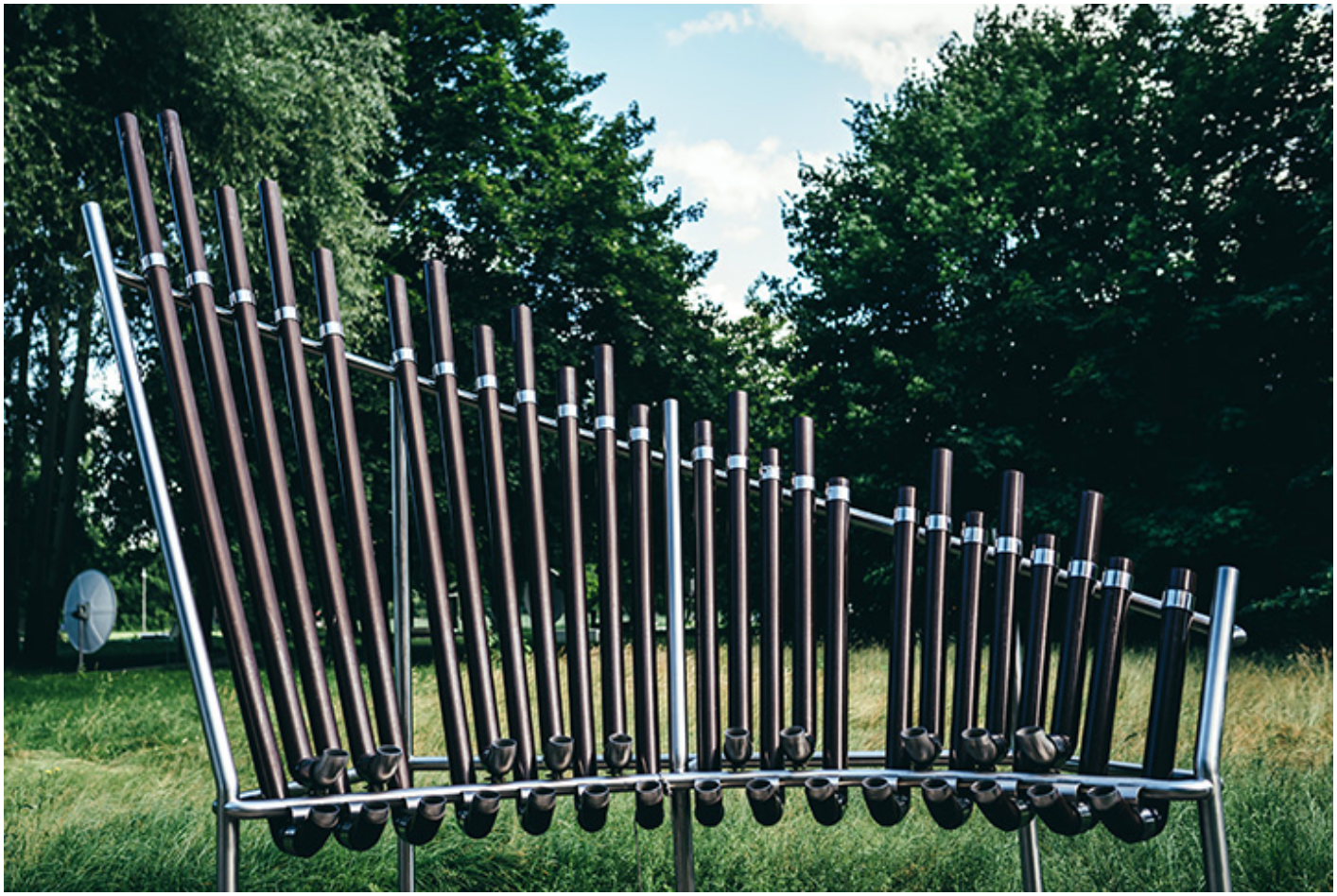
Wzdłuż głównej ścieżki usytuowano model Układu Słonecznego. Rozpoczyna go model Słońca o rozmiarach średniej wielkości piłki.

– Jeśli pomniejszylibyśmy Słońce do tej wielkości, to kolejne planety umiejscowione byłyby w odległościach wprost proporcjonalnych do rzeczywistych i miałyby takie właśnie rozmiary – tłumaczy Rafał Sworst – Ta malutka, czarna kulka pod szklaną kopułą, o rozmiarach dużej główki od szpilki, odpowiada Merkuremu i jego wielkości w stosunku do Słońca. Dalej mamy modele kolejnych planet aż do Jowisza, który znajduje się na samym końcu, przy ogrodzeniu. Reszta planet nie

zmieściła się już w Ogrodzie. To pokazuje, jak ogromna i jednocześnie pusta jest nasza kosmiczna przestrzeń i jak mało materii się w niej znajduje.

Na placyku obok stoi postument z dziewięcioma odważnikami, które w ogóle nie różnią się wyglądem.

– Mają jednak różną wagę, w zależności od tego, na której planecie mogą się znaleźć. Jeżeli mówimy o dwunastokilogramowym odważku na Ziemi, to możemy sprawdzić dla porównania, ile on waży na innych planetach, bo na każdej jest inna siła grawitacji. Na Księżycu mamy jedną szóstą tej wartości, czyli około dwa kilogramy, natomiast na Jowiszu – 32 kilogramy. To są przykłady skrajnych przypadków w ogrodowym modelu.



Szumiące rury, fot. Muzeum Inżynierii Miejskiej w Krakowie



Szumiące rury, fot. Muzeum Inżynierii Miejskiej w Krakowie

Miłą niespodzianką było dla mnie odkrycie nietypowych instrumentów muzycznych w części akustycznej. Wykonane są z różnych materiałów: plastiku (jak na przykład rury PCV), metalu (dzwony rurowe), drewna (ksylofon) lub kamienia. Uderzając raz po raz w mniejsze lub większe granitowe elementy można wsłuchiwać się w natężenie dźwięku i określić jego wysokość. Są tu organy, których dźwięk wydobywa się przez skakanie po klawiaturze oraz ogromne, drewniane cymbały. Uderzam w nie i słyszę jakby lekko przytłumiony dźwięk dzwonka. Szczególnie fascynujące wydają mi się „szumiące rury” różnych długości. Każda z nich wzmacnia dźwięki z otoczenia, charakterystyczne dla jej długości. Przyłożywszy ucho do najdłuższej słyszę falę

dźwiękową w postaci „wielkiego Es”. W tym momencie domyślam się, co czuł Ryszard Wagner, kiedy usłyszał ten sam dźwięk znajdując się w stanie półsnu i wykorzystał komponując uwerturę do *Złota Renu*.

Czekając na werdykt „Lemoniady”

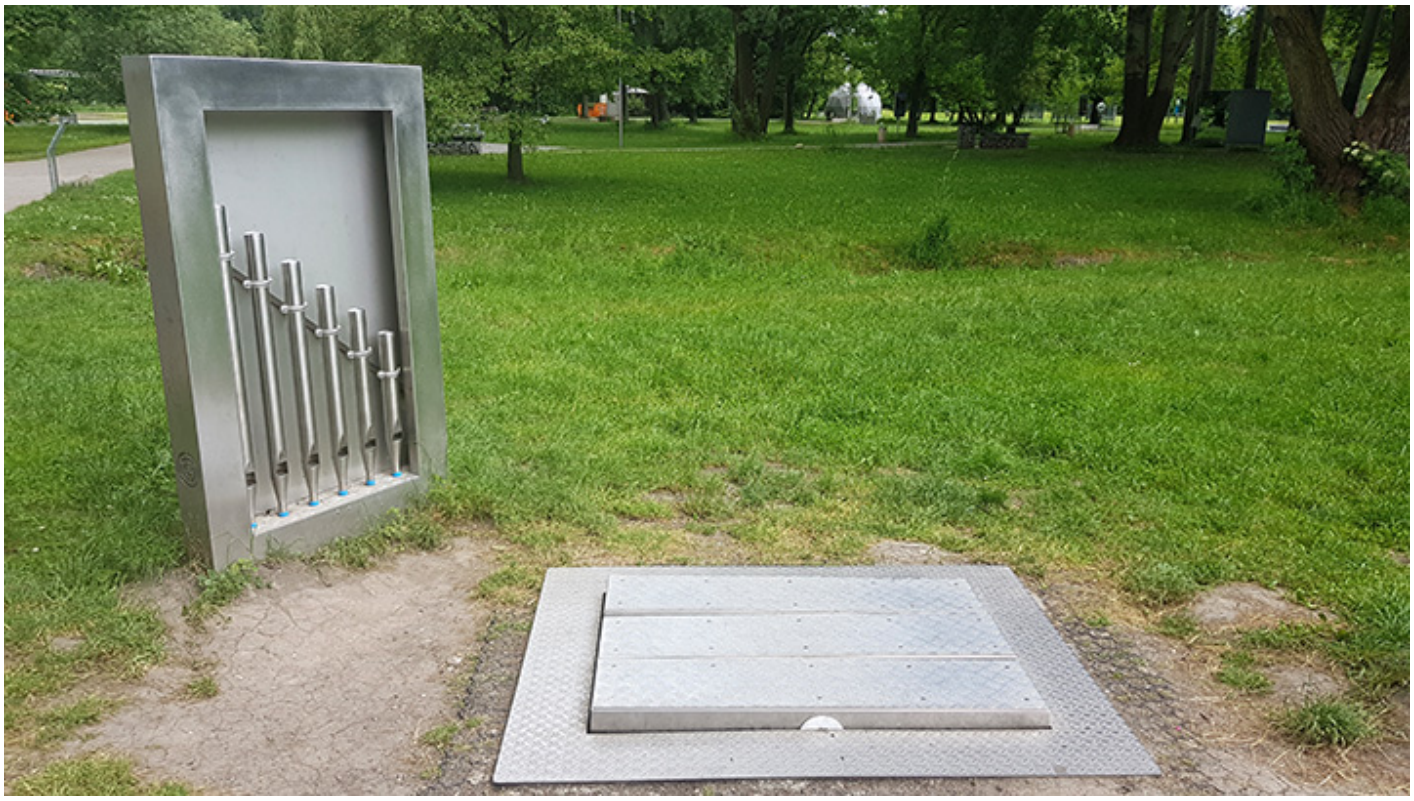
Interesuje mnie liczba gości zwiedzających Ogród.

– Ogólnie ponad sześćdziesiąt procent zwiedzających w ciągu sezonu letniego stanowiłą grupy szkolne, pojawiające się głównie w maju i w czerwcu. Nasza dotychczasowa rekordowa frekwencja to około sto dwadzieścia tysięcy zwiedzających w ciągu sześciu miesięcy, od kwietnia do października. W dni weekendowe przychodzą głównie rodziny z dziećmi.

Fizyka to także optyka i operowanie światłem. Dzięki współpracy z firmą Wonderful Lighting kierownictwo Ogrodu przyciągnęło publiczność podczas minionej zimy, kiedy trwał „twardy lock down”. Inspirując się baśnią o Alicji w Krainie Czarów, przygotowano instalacje świetlne, wykorzystując w tym celu między innymi drzewa na terenie parku. Pomysł bardzo spodobał się zwiedzającym.

– W tamtym okresie przewinięło się przez Ogród około dwustu pięćdziesięciu tysięcy osób; sami byliśmy tym zaskoczeni – opowiada Rafał – Wystawa była czynna codziennie od

zapadnięcia zmroku, czyli w grudniu od godziny szesnastej, a później od siedemnastej. Musiało być już ciemno, żeby pożądany efekt został osiągnięty. Oświetlone drzewa i instalacje świetlne, nawiązujące do scen z bajki, wywoływały bardzo pozytywne wrażenie.



Organy, fot. Jolanta Łada-Zielke

Rzucam uwagę, że ktoś kto nie lubi fizyki, mógłby przekonać się do niej podczas wizyty w Ogrodzie. Pytam kierownika, czy docierają do niego takie opinie.

– W komentarzach na portalach społecznościowych pojawiają się często wpisy osób dorosłych, które żałują, że będąc w wieku szkolnym nie miały okazji poznać tych zjawisk w taki właśnie sposób, przez zabawę, bo być może łatwiej byłoby im wtedy je

zrozumieć.

Zadaję Rafałowi ostatnie, ale nie najmniej ważne pytanie: w jaki sposób Ogród Doświadczeń będzie świętować stulecie urodzin swojego patrona, 12 września 2021 roku?

– Zaczęliśmy świętować dość wcześnie, ogłaszając dziesiątą edycję naszego konkursu czytelniczego *Lemoniada.* Od stycznia, co miesiąc prezentujemy kolejną serię dziesięciu pytań na temat książki *Niezwyciężony,* na które odpowiedzi można przysyłać mailem i zbierać punkty. Finał odbędzie się właśnie 12 września 2021 roku w Ogrodzie, wtedy laureaci powinni pojawić się tu osobiście. Nagroda dla zwycięzcy jest bardzo atrakcyjna; to komplet dzieł Stanisława Lema, obejmujący 33 pozycje, przechowywane w piwnicy domu samego autora. Nagrodę tę ufundował jego syn Tomasz. Pozostali laureaci otrzymają teleskopy, lornetki i inne tego typu urządzenia.

Naprawdę warto odwiedzić Ogród Doświadczeń imienia Stanisława Lema, niezależnie od wieku, pory roku, ani od tego, czy jest się miłośnikiem fizyki i dziedzin jej pokrewnych.

*



Rafał Sworst

Rafał Sworst *pochodzi z Niebylca na Podkarpaciu. Z wykształcenia jest fizykiem jądrowym. Pracę doktorską dotyczącą analizy zjawisk w układach kilku nukleonów obronił w 2009 roku na Uniwersytecie Jagiellońskim. Od tego czasu pełni funkcję kierownika Ogrodu Doświadczeń im. Stanisława Lema – II Oddziału Muzeum Inżynierii Miejskiej. Autor wystaw interaktywnych, scenariuszy zajęć i publicznych eksperymentów naukowych. W codziennej pracy największą satysfakcję daje mu śmiech i okrzyki radości eksperymentatorów w Ogrodzie Doświadczeń.*

O autonomii uczelni w realiach współczesnego życia akademickiego w Polsce



Fot. thata_tonks z Pixabay

Prof. zw. dr hab. Maria Wichowa

Uniwersytet Łódzki

Wyraz *autonomia* ma grecką etymologię, utworzony został z dwóch słów: *auto* i *nomos*. *Auto* (gr. *autos)* znaczy *sam* zaś *nomos* (gr. *nomos*) to *prawo*, natomiast greckie pojęcie *autonomia* oznacza *samostanowienie*, prawo do samodzielnego rozstrzygania sprawy wnętrz danej zbiorowości[1]. Odnosiło się ono między innymi do rządów w miastach greckich, które posiadały swoje prawa. Polskie odpowiedniki to niezależność, samorządność. Uczelnia posiadająca autonomię, jest niezależna,

suwerenna, samodzielna. W dawnych wiekach szkoły wyższe (akademie) powoływał papież na skutek starań władcy. W aktach fundacyjnych pojawiał się osobny punkt, w którym zarówno *pontifex maximus* jak i król nadawali powoływanej instytucji autonomię, zobowiązując się do jej poszanowania i respektowania wynikających z niej praw władz uczelni oraz studentów. Właściwie szkoły wyższe – „ mimo przemian w zakresie, formach, treściach ich działalności – zachowały do dzisiaj pewne podstawowe elementy struktury organizacyjno – ustrojowej ukształtowanej w średniowieczu, a następnie wzbogaconej lub zmodyfikowanej przez model uniwersytetu liberalnego”[2].

Wśród najważniejszych cech systemu organizacyjnego uniwersytetu trzeba wskazać korporacyjny charakter władzy połączony ze strukturą cechu, zaś struktura władzy, relacje pomiędzy poszczególnymi jednostkami (fakultety, później wydziały, katedry) bywały różne: władza kolegialna lub jednoosobowa. Sposób powoływania władzy także funkcjonował w dwóch wariantach: dominacja bądź wybór. W średniowieczu czyli w dobie powstawania pierwszych wyższych uczelni (XIII w.) funkcjonowały one jako korporacje na wzór gildii kupieckich czyli zrzeszeń osób mających na celu realizację pewnych wspólnych samodzielnie ustalanych na walnych zgromadzeniach zadań. Uniwersytety posiadały osobowość prawną, działały na podstawie statutu nadawanego przez władzę miejską lub

królewską. Działalność uczelni finansowały początkowo organizacje kościelne[3] a stopniowo przejmowali ten obowiązek władcy[4]. Korporację uniwersytecką tworzyły jednostki mniejsze, tak zwane fakultety, w skład których wchodzili nauczyciele akademicy oraz nacje, gromadzące studentów. Fakultety z biegiem czasu przeobrażały się w wydziały, tworzone przez profesorów, reprezentujących różne specjalności naukowe, a całość uniwersytetu reprezentował senat, do którego powoływano przedstawicieli wydziałów. Senat wybierał rektora, a wydziały dziekanów. Decyzje podejmowano kolegialnie, w drodze głosowania.

Kompetencje jednostki najniższego poziomu w hierarchii uniwersytetu skupione były w rękach profesorów – kierowników katedr, odpowiedzialnych za działalność akademicką w danej dyscyplinie. Ich władza, oparta na personalnej kompetencji, wzorowana była na władzy mistrza w cechu, któremu podporządkowani byli czeladnicy – pracownicy niesamodzielni oraz uczniowie – studenci. W ten sposób – kierownicy katedry – sprawowali władzę oparte na autorytecie osobistym i kontrolowali – każdy z nich – określoną dyscyplinę. Łącznie zaś tworzyli, złożone z równych, sobie ciało kolegialne, nadzorujące szerszy zakres dyscyplin akademickich[5].

Kolejny etap rozwoju wyższych uczelni w średniowieczu, szczególnie na terenie Włoch to uniwersytet liberalny, także

posiadający autonomię. Jest on oparty na wolności badań i wolności nauczania, całkowicie odrzucający wszelką zewnętrzną ingerencję w zasady jego funkcjonowania i w jego aktualną działalność.

Gdy pojawiały się informacje o pracach nad zmianą ustawy o szkolnictwie wyższym polscy intelektualiści zorganizowali w Warszawie sesję naukową 10 maja 2017 roku. Przedstawiciele środowiska akademickiego spotkali się na konferencji na temat autonomii uczelni. Spotkanie zorganizowane zostało przez Komisję ds. Komunikacji i Odpowiedzialności Społecznej KRASP, Instytut Problemów Współczesnej Cywilizacji im. Marka Dietricha oraz Politechnikę Warszawską. Temat obrad to *Autonomia uczelni i środowiska akademickiego – odpowiedzialność i etos akademicki* [6]. Powszechnie wiadomo., że środowisko akademickie postrzega autonomię uczelni jako niezbędny warunek istnienia wolności akademickiej, umożliwiający właściwe wypełnianie misji uczelni przez jej pracowników naukowych. Z okazji 900-lecia Uniwersytetu Bolońskiego podpisano w 1988 roku *Magna Charta Universitatum Observatory*. W tym dokumencie wśród podstawowych zasad stanowiących podstawę działalności uniwersytetów na pierwszym miejscu wymieniono autonomię uczelni. Obecnie również *European University Association* (EUA) przypisuje autonomii uczelni duże znaczenie w swoich dokumentach i prowadzonych debatach. Ostatnia konferencja

EUA w Bergen poświęcona była kwestiom autonomii uczelni[7]. Jest oczywiste, że tego problemu nie można oddzielać od odpowiedzialności środowiska naukowego i dbałości o wysoki etos akademicki. Jednak problem autonomii uczelni i jej zakres jest nieraz kwestionowany; głównie przez środowiska pozauczelniane. Zwolennicy ograniczania czy nawet usunięcia z realiów życia akademickiego tej podstawowej wartości, której nie można przecenić, co dobrze rozumieli pierwsi założyciele uniwersytetów, stosują przewrotne i demagogiczne rozumowanie. Przede wszystkim kwestionują podstawowe zasady życia naukowego i organizacyjnego uczelni zarzucając, że przywiązywanie dużego znaczenia do autonomii szkół akademickich jest tylko wyrazem konserwatyzmu tego środowiska, przyzwyczajonego do tradycji, rodzajem „intelektualnego kołtuństwa", a nie kultywowaniem ponadczasowych wartości. Pytają też przewrotnie o to, czy rzeczywiście wolność akademicka, gwarantowana przez autonomię uczelni, jest niezbędnym warunkiem twórczości, czy też jest wyrazem roszczeń środowiska, które domaga się nieuzasadnionego przywileju? Autonomia uczelni drażni tych wszystkich, którzy pragną mieć wpływ na działanie wszelkich niezależnych instytucji i posiadają skuteczne narzędzia do ograniczania i likwidacji tej przez wieki pielęgnowanej ostoi wolności akademickiej.

Uczestnicy warszawskiej konferencji opowiedzieli się po stronie

poszukiwania prawdy i wolności myślenia, utrzymania autonomii uczelni, za kultywowaniem w tym zakresie dorobku środowiska akademickiego wypracowanego w dobie staropolskiej, w czasach oświecenia i żywotnego w dobie nam współczesnej.

Prof. Piotr Sztompka z Uniwersytetu Jagiellońskiego wykazywał, wnikliwie analizując zagadnienie[8], że autonomia jest fundamentem kultury akademickiej. W jego rozumieniu autonomia uniwersytetu to nic innego jak „niezależność kultury akademickiej w stosunku do innych pozaakademickich kultur i niesionych przez nie wartości. A naruszanie autonomii to inwazja elementów z innych kultur na teren kultury akademickiej, parafrazując Jurgena Habermasa: „kolonizacja tej kultury przez wartości jej obce”[9]. Naruszanie bądź ignorowanie. tej niezależności dokonuje się na dwa sposoby drogą prawną – przez zmianę obowiązującego prawa gwarantującego autonomię oraz/(lub) drogą mentalną – przez adaptację do obecnego systemu wartości, akceptowanego przez społeczeństwo, dla którego naczelną wartością jest pieniądz. Ograniczanie autonomii czy też całkowita jej marginalizacja, zachowywanie pozorów jej respektowania jest boleśnie odczuwalne w obszarze wolności badań i nauczania oraz w dziedzinie samorządności, czyli niezależności organizacyjnej.

Tradycja staropolska i oświeceniowa przekazała współczesnym uniwersytetom przekonanie, że autonomia oznacza wolność

wyboru problematyki i dostosowanie do niej metod badawczych. Nie przestrzega i nie szanuje tej zasady obecnie uprawiana tzw. „polityka naukowa” polegająca na szczegółowym planowaniu w nauce, na narzucaniu tematów badawczych, na naginaniu argumentów dla uzasadnianiu fałszywej tezy, np., że biurokratyzacja, monstrualnie rozbudowana sprawozdawczość, szczegółowe kontrole nauczania poprzez składanie konspektów zajęć, są wprowadzone dla dobra uczelni, pracowników itd. Tymczasem są narzucane z zewnątrz według kryteriów pozanaukowych (np. tzw. tematy zamawiane, kiedyś węzłowe, resortowe itp).

Prof. Sztompka wskazał, że niezgodny z istotą autonomii jest nacisk na praktyczne zastosowanie wyników badań, niecierpliwość w oczekiwaniu na zakończenie prac, lekceważenie przekonania, że „nie ma nic bardziej praktycznego niż wiedza prawdziwa”. Profesor przytoczył tu słowa Alexandra von Humboldta. Opowiadając się za zachowaniem prawa do wolności badań krakowski uczony oświadczył, że „nie zgadza się z tą regułą także logiką konkursów o granty, owe brane z sufitu kosztorysy i harmonogramy”, bo przecież nie można przewidzieć długości podjętych badań, które od wieków mają być twórcze i odkrywcze, w sposób widoczny wzbogacające dotychczasową wiedzę, a czasem przecież przypadkowo można trafić na nowy wątek badań, który zachęca do ich kontynuowania w rozszerzonym wymiarze. Co zatem w takiej sytuacji ma zrobić

uczony, który wcześniej musiał sporządzić kosztorys i wskazać termin zakończenia książki? Co z wolnością badań?

Autonomia pracy profesorów na uczelniach w dawnych wiekach oznaczała wolność wyboru zagadnień omawianych na zajęciach ze studentami i metod dydaktycznych. Obecnie nie respektuje się tej zasady, bowiem „królową nauk" stała się biurokracja, powołano Krajowe Ramy Kwalifikacji, owe niezliczone punkty i podpunkty instruujące szczegółowo, jak ma postępować profesor czy inny samodzielny pracownik naukowy, mimo że wysokie umiejętności tego pouczanego „nieudacznika" potwierdził prezydent RP nadając mu tytuł profesorski. Znieważenia autonomii dostrzegam również w tym, że obecne przepisy narzucają rozdźwięk między dydaktyką a badaniami własnymi profesora, wprowadzaniu studentów do jego własnego warsztatu naukowego. Trzeba respektować obowiązek przekazywanie wiedzy czerpanej z drugiej ręki, z obcych podręczników, nie ma okazji do zapoznawania młodzieży z najnowszymi wynikami badań nauczyciela akademickiego. Trzeba przestrzegać ogólnie przyjętego schematu kształcenia. Tymczasem ten element tradycji uniwersyteckiej, tzn. oddziaływanie wybitnego uczonego, mistrza na studentów jest zmarginalizowany. Mamy skłonić młodzież akademicką do opanowania podstaw wiedzy z danej dyscypliny, natomiast budowanie warsztatu pracy, kształtowanie osobowości studenta, jego postawy obywatelskiej, wrażliwość na wydarzenia

dominujące w życiu publicznym, lojalność wobec wspólnoty, do której przynależymy, wpajanie wysokich wartości etycznych, przygotowanie do udziału w życiu publicznym, praktyczne przyuczenie do występowania w debatach, uczenie i praktyczne wdrażanie kultury dyskusji, nie są ujęte w żadnych przepisach i nie stanowią przedmiotu troski władz. Dużo ważniejsza jest buchalteria, pisanie konspektów zajęć i przedstawianie ich do kontroli. Choć pracownik autonomicznej uczelni ma świadomość, że młodzieży takie praktyczne przygotowanie jest potrzebne, nie może tego rodzaju inicjatywy podjąć. Tradycja uniwersytecka przekazała, że autonomia wymaga samooceny dokonanej przez środowisko akademickie. Tymczasem kryteria oceny dorobku i pracy dydaktycznej nauczyciela akademickiego powstały na najwyższym szczeblu, zmiany nie podlegały merytorycznej konsultacji na poziomie wydziałów uczelni, Twórcy tych nowych zasad są przekonani, że ewaluacja to serce Konstytucji dla Nauki. W wyniku reformy system oceny działalności naukowej został gruntownie zmieniony, jednak niekoniecznie na korzyść pracowników – niezależnych badaczy, pionierów i odkrywców. Biurokratyczna punktacja publikacji jest zupełnie nowa, dodatkowo zależna jest od wykazów czasopism i wydawców, których jeszcze nie ma. Zwłaszcza zawartość tego drugiego wykazu jest wielką niewiadomą i będzie miała kluczowe znaczenie dla nauk humanistycznych.



Fot. Pexels z Pixabay

Nie pora tu szczegółowo omawiać zasady punktacji, która jest podstawą oceny wartości publikowanych prac. Nie ich wartość merytoryczna jest podstawą oceny tylko wydawca, w którego oficynie książka się ukaże. Monografie wydane przez oficyny z poziomu I wyceniane są na 80 pkt, te z poziomu II na 250 pkt. Monografie spoza wykazu to 20 pkt. Artykuły w czasopiśmie z wykazu będą punktowane od 20 do 200 punktów. Artykuł z czasopisma poza wykazem to 5 punktów. Artykuły w czasopiśmie z wykazu będą punktowane od 20 do 200 punktów. Artykuł z czasopisma poza wykazem to 5 punktów. Tak więc wartość monografii, według tych kryteriów może być mniejsza niż artykułu w czasopiśmie. Co zatem z wolnością badań? Do tej pory uczony „wpadał na trop" nowego zagadnienia, widział tam szansę prowadzenia odkrywczych prac, na początku pracy nie był w stanie określić, jaki będzie jej wynik po ukończeniu badań i napisaniu książki, w której przedstawił ich wyniki. Liczyła się przede wszystkim odkrywczość prowadzonych prac, pasja

badawcza i radość tworzenia nowej wiedzy. Teraz przydatne są profetyczne umiejętności moc przewidywania, czy prowadzone studia się opłacą, czy warto je prowadzić ze względu na punktację. Trudno oczekiwać, że te zmiany spotkają się z akceptacją większości środowiska akademickiego, bo stoją w sprzeczności z zasadą niezależności badań. Jeśli mimo tych barier polscy uczeni dokonują odkryć na miarę światową, niekoniecznie ich wysiłek intelektualny jest „skonsumowany" przez gospodarkę. W roku 2015 badacze z Politechniki Łódzkiej opracowali i zaprezentowali urządzenie do produkcji grafenu[10] z fazy ciekłej. Rok później wynalazek ten uzyskał ochronę patentową w Unii Europejskiej i USA. Jednak w Polsce nie zastosowano tej metody na skalę przemysłową. Inicjatywę przejęli Japończycy i Chińczycy.

Wreszcie trzeba też egzekwować we współczesnych realiach akademickich fakt, że autonomia wymaga odpowiedzialności za wypełnianie powinności wobec uczelni, ale powinności te mają być rozliczane i egzekwowanej przez samo środowisko, oceniające je według wysokich wymogów. Szczególnie ważne są tu pozytywne kryteria uznania dla osiągnięć i dorobku naukowego, wyróżnienia, nagrody. Stosowane są również kary, a one są orzekane tylko w wypadku oczywistych przypadków łamania etyki środowiska. Zagrożenie dla tego aspektu niezależności uczelni to prerogatywy czynników i kryteriów zewnętrznych, a więc nadzór i kontrola prowadzone przez rady

nadzorcze, tzw. partnerów społecznych, zatem obcy kulturze akademickiej czynnik polityczny, samorządowy i biznesowy. Autonomię narusza przymusowa, obsesyjna sprawozdawczość, ów nieustanny audyt stanowiący udrękę pracowników i władz uczelni, Wszystko to ma negatywny wpływ na niezależność w obszarze twórczych badań, na ich innowacyjność i na poziom dydaktyki oraz na kulturotwórcze oddziaływanie uczelni na inne środowiska współpracy z otoczeniem,

Uczelnie posiadające dużą autonomię doceniają aspekt praktyczny: dobrą kooperację z biznesem i z przemysłem, oczywiście potrzebną, ale też, a może przede wszystkim, stawiają sobie za cel realną obecność szkół wyższych w życiu i funkcjonowaniu państwa, służebność nauki w obszarze kultury i relacji społecznych. Uniwersytet ma kształtować elity społeczne, uczyć tolerancji, a nie prowadzenia walki z inaczej myślącymi, szacunku do prawdy, której poszukujemy podczas badań i która powinna być imperatywem dla życia akademickiego, wskazywać konieczność wymiany argumentów racjonalnych, a nie posługiwania się demagogią, co w codzienności RP coraz częściej jest obecne. Uniwersytet ma dbać, bez względu na liczne niesprzyjające okoliczności, o godność i dostojeństwo[11] swojej społeczności, o jej wysoką kulturę, także o kulturę języka, o nie budzący zastrzeżeń poziom etyczny pracowników wypowiadających się jako autorytety czy eksperci w mediach. Mamy wychowywać nie przez oracje umoralniające lecz poprzez

przykład, wedle antycznej maksymy *Verba docent (movent),exempla trahunt*, co staropolska paremia oddaje słowami: *Przykład lepszy niż nauka: czyń, co mówisz, to mi sztuka*[12].

Należy uwzględniać fakt, że autonomia polega na respektowaniu zasady niezależnej od czynników zewnętrznych elekcji władz uczelni wszystkich szczebli. Istotne jest, że kampanie wyborcze i same wybory stanowią wyjątkowe możliwości autentycznej mobilizacji całej wspólnoty akademickiej, że ma wówczas miejsce legitymizacja oddolna oparta na wyrażonym w wyborach zaufaniu. Stanowi ona wyjątkową wartość i jest niezbędnym czynnikiem zarządzania na wszystkich szczeblach uczelni. Prof. Sztompka mocno akcentuje przekonanie, że autonomia uniwersytetu i wytworzony przez nią zespól zasad funkcjonowania niezależnej uczelni stanowi wielką wartość i kapitał społeczny, autonomia to warunek *sine qua non* życia akademickiego. .

Niestety, we współczesnych realiach życia akademickiego coraz częściej pojawiają się oznaki braku poszanowania dla autonomii uczelni i odważna jej obrona, walka o niedopuszczanie narzucania z zewnątrz jakichkolwiek ograniczeń wolności badań. Oto przykłady lekceważenia autonomii, z ostatniej chwili. W dniu 19 maja 2018 r. w ośrodku Uniwersytetu Szczecińskiego w Pobierowie rozpoczęła się konferencja naukowa poświęcona

twórczości Karola Marksa, jak wiadomo, jednego z XIX – wiecznych filozofów, „ojca” socjologii. Jakiś „sygnalista” powiadomił prokuraturę o tym „nieprawomyślnym” spotkaniu uczonych, a ta posłała na obrady policję, która miała szukać wśród uczestników dowodów „praktyk totalitarnych”. Policjanci, z nagła przeobrażeni w ekspertów od poprawności politycznej (ideologicznej) przystąpili, jak to teraz mówią, do czynności, wolno się domyślać, że dochodzeniowych, które polegały na legitymowaniu osób biorących udział w obradach i przeglądaniu, „zabezpieczaniu” programu spotkania. Trudno to cenić inaczej jak brutalną próbę ingerencji władzy państwowej w życie naukowe autonomicznego środowiska uniwersyteckiego, posiadającego od wieków prawo do wolności badań i do dochodzenia do prawdy. Ci doraźnie powołani poszukiwacze dowodów nieprawomyślności w pracach naukowych raczej zawiedli zleceniodawców podjęcia owych „czynności”, bo nie potrafili udowodnić, że studiowanie pism Marksa to przestępstwo, natomiast za ewidentne naruszenie autonomii uczelni nikt nie odpowiadał. Wolność tego środowiska jest coraz bardziej marginalizowana i lekceważona. Nasuwa się jeszcze jedna refleksja połączona z niepokojem o to, czy aby dzieła Karola Marksa nie trafią na być może wkrótce powołaną przez jakiś ruch społeczny listę ksiąg zakazanych. A może powstanie indeks tematów badawczych pożądanych i niedozwolonych? To nie są obawy z podtekstem ironicznym tylko troska o to, aby wolność badań naukowych nie była fikcją.

Na Uniwersytecie Śląskim w marcu 2019 roku. profesor E. B., socjolog prowadziła zajęcia, na których wygłaszała poglądy wywołujące dezaprobatę ich uczestników. Studenci zarzucili wtedy wykładowczyni, że prezentuje ona w swym nauczaniu nietolerancję i homofobię. Oficjalną skargę młodzież złożyła do władz uczelni w dniu 8 stycznia 2020 roku. Rzecznik dyscyplinarny Uniwersytetu Śląskiego wystąpił z wnioskiem do komisji dyscyplinarnej o ukaranie pani profesor naganą, więc ona na znak protestu odeszła z uniwersytetu. Na tym jednak sprawa się nie zakończyła, ponieważ decyzję władz uczelni kwestionują prawnicy z *Ordo Iuris*, prokuratura i policja, która pod nadzorem Prokuratury Rejonowej Katowice-Południe prowadzi śledztwo w sprawie wszczęcia wspomnianego postępowania dyscyplinarnego i przesłuchuje studentów, według relacji mediów, w sposób dla nich stresujący i poniżający ich, stawiając im bezzasadne zarzuty. Władze uniwersytetu mówią publicznie, że to ingerencja w autonomię funkcjonowania organów uczelni. Rektorzy katowickiej uczelni w dniu 25 maja 2020 r. obradowali w sprawie toczącego się postępowania i przesłuchań studentów i wydali oświadczenie, którego fragment brzmi:

> Z głębokim zaniepokojeniem odbieramy podejmowane przez organy ścigania przesłuchiwanie studentów, którzy zdecydowali się wnieść skargę na budzące ich sprzeciw

> treści zajęć prowadzonych przez Panią dr hab. E.B. Skarga ta stanowi przedmiot postępowania prowadzonego przez niezależną komisję dyscyplinarną UŚ, zgodnie z obowiązującymi w tym względzie przepisami. Nie ma żadnych podstaw, aby wątpić w rzetelność i bezstronność działań tej komisji.

Są to słowa prof. dr hab. Ryszarda Koziołka, prorektora ds. kształcenia i studentów Uniwersytetu Śląskiego. Nasuwa się tu oczywista refleksja i zarazem wniosek, że autonomia, fundament kultury akademickiej, została tu brutalnie zlekceważona tak jak zostały upokorzone i poniżone władze uczelni, których decyzji nie aprobuje *Ordo Iuris*, instytucja uzurpująca sobie prawo do ingerencji w sprawy uniwersytetu i w relacjach z prokuraturą ma więcej do powiedzenia od rektora, którego decyzje podważa. Pojawia się pytanie o to, jakim prawem organizacja ta ignoruje czy marginalizuje władze uniwersytetu, jakim prawem tak ostentacyjnie i lekceważąco traktuje decyzje komisji dyscyplinarnej Uniwersytetu Śląskiego? Czy władze autonomicznej uczelni mają respektować tak bezpardonowe łamanie zasady samorządności uniwersytetów? Co to za instytucja, która uzurpuje sobie prawo do bezwzględnej i skutecznej, aczkolwiek całkowicie bezprawnej ingerencji w życie uczelni, ostentacyjnie łamiąc przy tym normy i dobre obyczaje akademickie oraz lekceważąc decyzje władz szkoły wyższej.

Kompetentnej odpowiedzi dostarcza nam historia, teksty źródłowe poświadczające przebieg wieloletnich kampanii o autonomię szkół wyższych.

***

Wyższe uczelnie w dobie staropolskiej i w czasach oświecenia, na przestrzeni wielu stuleci przeszły niejedną zwycięską batalię o zachowanie autonomii uczelni, przekazały bardzo potrzebne nam współczesnym bogactwo swoich doświadczeń na temat zachowania tej wartości i zarazem fundamentu kultury akademickiej oraz wiedzę o metodach walki o tę zdobycz i przywilej, gwarantujący wolność i niezależność życia naukowego, o sposobach organizowania tego „ruchu oporu", batalii o poszanowanie odwiecznych praw rządzących życiem uniwersytetu, o godność profesorów i studentów, o szacunek dla władz uczelni i dla praw w naszym środowisku obowiązujących, zgodnych przecież z prawem krajowym. Omówione tu przykłady łamania we współczesnych realiach życia akademickiego autonomii uczelni budzą wielki niepokój i zdecydowany protest tych profesorów, którzy są krnąbrni, niezależni w myśleniu i dalecy od zaakceptowania sytuacji, w której władza tłumaczy opinii publicznej, że są w społeczeństwie kasty, np. sędziowska, że środowisko akademickie ma bez szemrania zaakceptować nowe „lepsze" przepisy, dzieło ministerialnych urzędników, pozbawiające go możliwości decydowania o swoich sprawach,

pogrążające w mrokach niepamięci historii podstawową wartość, jaką jest autonomia uczelni, choć mimo różnych meandrów losu przetrwała ona od średniowiecza do dziś. Nie „zniewolone umysły”, by użyć terminu Miłosza, ale otwarte i niezależne, gwarantują rozwój nauki.

Tak w praktyce prezentuje się obecnie wolność badań prowadzonych na uczelni rządzącej się przypisaną jej przed wiekami autonomią – wartością bezcenną i ponadczasową.



Fot. Clker-Free-Vector-Images z Pixabay

Przypisy:

[1] Por. *Słownik wyrazów obcych PWN,* Warszawa 1980, s. 58; zob. także: Jerzy Bralczyk, „Autonomia”, samorządność, niezależność w języku polskim, [w:] *Autonomia uczelni i środowiska akademickiego – odpowiedzialność i etos akademicki,* Warszawa 2017, s. 17.

[2] Cyt. z: Julita Jabłecka, *Niezleżność, autonomia i wolność akademicka a modele koordynacji szkolnictwa wyższego. Na marginesie artykułu c.Kerra,* „Nauka i Szkolnictwo Wyższe" 2004 nr 1 (23), s 58- 77.

[3] Jabłecka, op. cit., s.60.

[4] Jan Szczepański, *Szkice o szkolnictwie wyższym,* Warszawa 1976; por. także: Janusz Tymowski, *Organizacja szkolnictwa wyższego w Polsce,* Warszawa 1976.

[5] Jabłecka, op. cit., s. 60.

[6] Publikacja materiałów z obrad w tomie: *Autonomia uczelni i środowiska akademickiego – odpowiedzialność i etos akademicki,* Warszawa 2017.

[7] Podaje za: Andrzej Kraśniewski, *Autonomia wśród podstawowych celów European University Association i innych organizacji działających w europejskim środowisku akademickim,* [w] *Autonomia uczelni…,* s.39 – 50.

[8] Piotr Sztompka, *Autonomia fundamentem kultury akademickiej,* [w:] *Autonomia uczelni i środowiska akademickiego – odpowiedzialność i etos akademicki,* Warszawa 2017 , s. 29- 34.

[9] Ibidem, s. 30.

[10] *Polska metoda produkcji grafenu z patentem w USA i UE*, [w:] Nauka w Polsce [online], PAP, 7 kwietnia 2016 [dostęp 2021-03-16].

[11] Kazimierz Twardowski, *O dostojeństwie uniwersytetu,* Poznań 1933.

[12] Samuel Adalberg , *Księga przysłów, przypowieści i wyrażeń przysłowiowych polskich*, Warszawa 1889 -1894, s. 450

[13] https://dzieje.pl/wiadomosci/we-wtorek-wyrok-ws-ksiazki-dalej-jest-noc

---

Miasto błękitu. Kartka

z Maroka.



Chefchaouen, Maroko, fot. Czesław Sornat

Chefchaouen (Szafszawan) to miasto położone w północno-zachodniej części Maroka, niedaleko Tangeru i Tetuanu. W latach 1912–1956 należało do Maroka Hiszpańskiego. Jest niezwykle malownicze. Otoczone górami, z oryginalną architekturą, błękitnymi fasadami domów, wąskimi uliczkami, kwiatami i fontannami, wygląda jak z bajki. Istnieje kilka teorii wyjaśniających, dlaczego ściany domów pomalowano na niebiesko. Jedna z teorii głosi, że błękit odstrasza komary. Mówi

się też, że kolor niebieski symbolizuje niebo i służy przypomnieniu o prowadzeniu życia duchowego. W mieście tym można kupić oryginalne wyroby rękodzielnicze, które nie są produkowane w innych rejonach. Region Chefchaouen jest też jednym z głównych producentów konopi w Maroku. Pobliską atrakcją jest jaskinia Kef Toglobeit, jedna z najgłębszych jaskiń w Afryce. Nazwa w języku berberyjskim nawiązuje do górujących nad miastem dwóch szczytów, kształtem przypominających kozie rogi.

Szafszawan został założony w roku 1471. W kolejnych wiekach przybywali tu Żydzi i muzułmańscy uchodźcy ze zdobytych przez Hiszpanów południowych terenów Półwyspu Iberyjskiego. Szafszawan stawał się coraz bardziej niezależny i antyeuropejski, a przez dłuższy czas miasto było zamknięte dla chrześcijan pod groźbą śmierci. Pierwszym Europejczykiem, który wszedł do miasta legalnie był francuski odkrywca Charles de Foucaud w 1883 roku. Duża społeczność żydowska w mieście pozostała aż do początków XX wieku i kiedy w 1920 roku przybyli tu Hiszpanie, zaskoczyli ich Żydzi mówiący średniowiecznym językiem kastylijskim, który w Hiszpanii był używany czterysta lat wcześniej. Miejscowa ludność używała także technik rzemieślniczych typowych dla średniowiecznej Andaluzji. *(Na podstawie Wikipedii polskiej i angielskiej).*

*

G A L E R I A

Czesław Sornat *(Austin, Teksas)* **– fotografie**

*




35
CZE SEAN SORHAT


Cze Shaw Sornat


CZESŁAW SOKOŁAT

- 
Cez Seaw Sorkat

- 
Cre Sean Sorcat

- 
20


Cre Sidaw Soekat

- 

- 

- 

- 
Cez Sean Sorrat

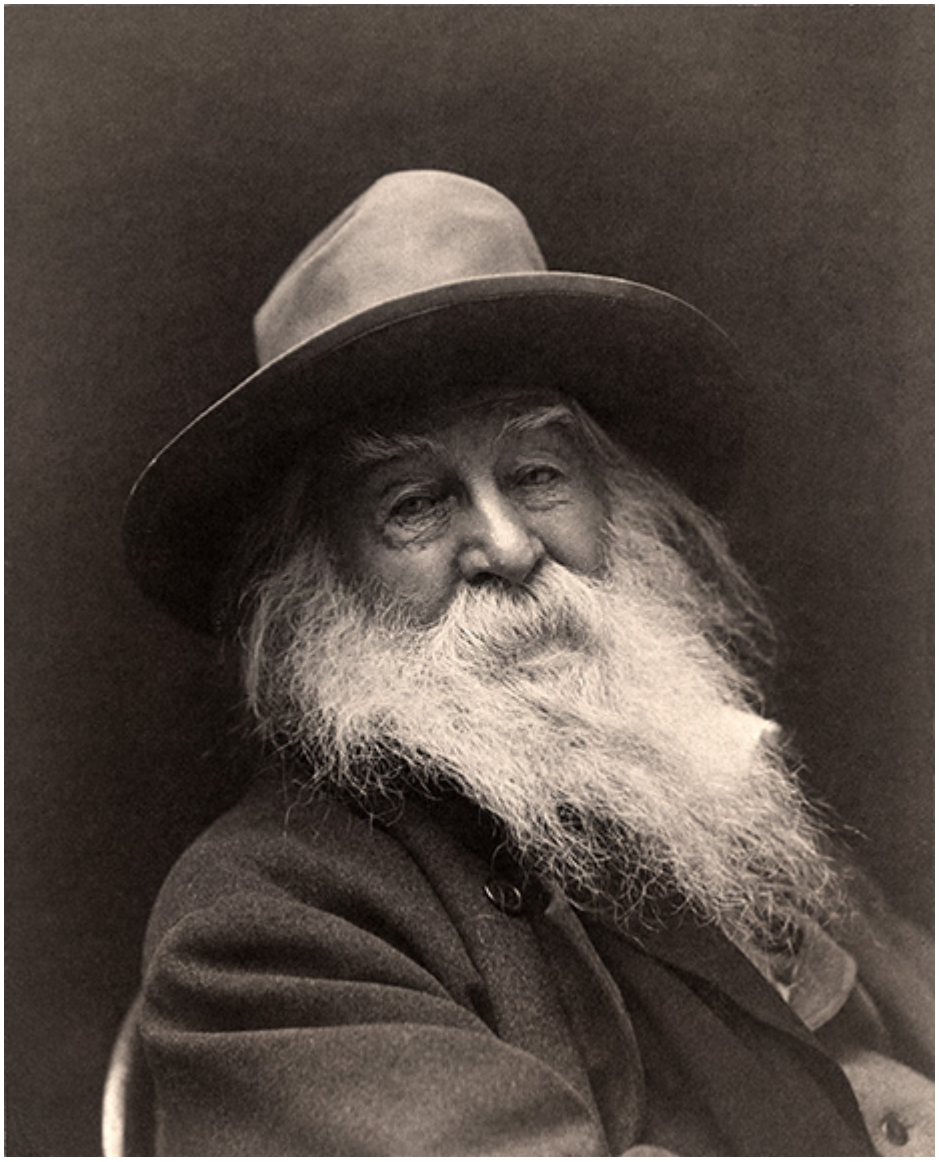


Zobacz też:

> Transformacje. Czesław Sornat.

Poemat „Salut Au Monde!” Walta Whitmana

Adam Lizakowski *(tłumaczenie)*



Walt Whitman, George C. Cox (1851–1903, photo), Adam Cuerden (1979-, restoration), Library of Congress's Prints and Photographs division, wikimedia commons

Walt Whitman

Salut Au Monde!

> **1.**
>
> O, weź mnie za rękę, Walcie Whitmanie!

Takie wirujące cudowności! Takie widoki i dźwięki!

Wszystkie połączone w nieskończoności, jedno z drugim!

Każde odpowiada każdemu – wszystkie dzielą ziemię ze wszystkimi.

*

Co się w tobie rozrasta, Walcie Whitmanie?

Jakie fale i ziemie dojrzewają?

Jakie klimaty? Jacy ludzie i kraje są tutaj?

Kim są te niemowlęta? Niektóre się bawią, inne drzemią.

*

Kim są te dziewczyny? Kim są te zamężne kobiety?

Kim są trzej starcy idący powoli z ramionami

Splecionymi na szyjach?

Co to za rzeki? Jakie to lasy i owoce?

Jak nazywają się te góry, wznoszące się tak wysoko

We mgły?

Co to za mrowia mieszkań, wypełnione mieszkańcami?

2.

We mnie szerokość geograficzna się poszerza, długość się wydłuża,

Azja, Afryka, Europa są na wschodzie – Ameryce przeznaczony jest

Zachód;

*

Gorący równik obejmuje wypukłą ziemię;

Ta obraca się na osiach północny i południa, te łączą ją;

We mnie jest najdłuższy dzień – słońce wschodzi

Pochylonymi pierścieniami – nie zachodzi przez miesiące,

Wyczekuje na swój czas we mnie zorza polarna,

Unosi się nad horyzontem i ponownie zachodzi.

*

We mnie strefy, morza, katarakty, równiny, wulkany,

archipelagi,

Oceania, Austrazja, Polinezja i szereg

Wysp Indii Zachodnich.

3.

Co słyszysz Walcie Whitmanie?

*

O poranku,

Słyszę śpiew robotnika i żony farmera,

W oddali słyszę odgłosy dzieci i zwierząt;

Słyszę pełne emocji okrzyki Australijczyków ścigających

dzikiego konia,

Słyszę hiszpański taniec z kastanietami w cieniu kasztanów, przy dźwiękach

Mandoliny i gitary,

Słyszę gwar znad Tamizy,

Słyszę żarliwe pieśni francuskie o wolności,

Słyszę melodyjne przyśpiewki starych poematów włoskiego gondoliera;

Słyszę straszną armię szarańczy w Syrii, gdy atakuje

  zboże i trawy,

Słyszę, koptyjski przyśpiewki przed zachodem słońca, w zadumie opadające na

Czarną pierś Nilu czcigodnej, potężnej matki:

Słyszę ćwierkot Meksykanina poganiającego muła i

jego dzwoneczki

Słyszę, nawoływanie arabskiego muezin z wieży meczetu,

Słyszę chrześcijańskich kapłanów przy ołtarzach ich kościołów, słyszę

odpowiedzi basu i sopranu;

Słyszę okrzyk Kozaka i głos marynarza dobiegający znad morza

Ochockiego.

Słyszę sapanie niewolników pól kawowych,

gdy w grupach maszerują, skuci łańcuchami po dwóch

i trzech za ręce i kostki,

Słyszę, Hebrajczyka czytającego księgi i psalmy,

Słyszę zrymowane mity Greków i pełne mocy legendy

rzymskie;

Słyszę opowieść o boskim życiu i krwawej śmierci pięknego

Boga, Chrystusa,

Słyszę, jak Hindus uczy swojego ulubionego ucznia przypowieści

o miłości i wojnie, pisanych trzy tysiące lat temu

przez poetów a troskliwie przekazywanych dzisiaj.

4.

Co widzisz Walcie Whitmanie?

Kogo pozdrawiasz, kto to jest, i kto ciebie pozdrawia jeden po drugim?

*

Widzę wielki, okrągły cud, obracający się w przestrzeni,

Na jego powierzchni małe gospodarstwa, wioski, ruiny, cmentarze, więzienia,

fabryki, pałace, szałasy barbarzyńcy, namioty nomadów,

namioty koczowników;

*

Widzę zacienioną część, w niej ludzie śpią,

i część słoneczną po drugiej stronie,

Widzę zadziwiające szybkie zmiany światła i cienia,

Widzę odległe krainy, tak rzeczywiste i bliskie ich mieszkańcom jak

mój kraj jest dla mnie.

*

Widzę olbrzymie obszary wodne,

Widzę szczyty górskie, widzę pasma Sierry i Andów,

Widzę wyraźnie Himalaje, Chian Shahs, Altaj, i Ghaty,

Widzę potężne szczyty Elbrusu, Kazbeku, Bazardżusi,

Widzę Alpy Styryjskie i Alpy Kornijskie,

Widzę Pireneje, Bałkany, Karpaty, a na północy –

Dofrafields i wystający ponad morze wulkan Hekla.

*

Widzę Wezuwiusza i Etnę, Góry Księżycowe i

Czerwone Madagaskaru,

Widzę pustynie libijskie, Arabii i Azji,

Widzę ogromne, groźne góry lodowe Arktyki i Antarktydy,

Widzę oceany większy i mniejszy Pacyfik i Atlantycki

Zatokę Meksykańską, morze brazylijskie i morze

Peruwiańskie;

Wody Hindustanu, morze chińskie i Zatokę Gwinejską,

Wody Japonii, piękna zatokę Nagasaki otoczona górami;

Wiedzę wybrzeża Morza Bałtyckiego, Kaspijskiego, Botnickiego, wybrzeża brytyjskie i

Zatokę Biskajską,

W jasnych promieniach słońca Morze Śródziemne i wyspy jedna

po drugiej,

Morze Białe i morze wokół Grenlandii.

*

Widzę żeglarzy świata,

Niektórych w objęciach sztormów, innych stojących na wachcie,

Niektórzy dryfują bezradnie, inni cierpią na choroby zakaźne.

*

Widzę żaglowce i parowce świata, niektóre zakotwiczone w

portach, niektóre na pełnym morzu,

*

Niektórzy opływają Przylądek Dobrej Nadziei, drudzy

Zielony Przylądek, a inni przylądki

Guardafui, Bon lub Bajadore,

*

Inni kierują się na Dondra, inni na Cieśninę Sundajską, inni na przylądek

Łopatka, inni na Cieśnię Beringa,

Inni na przylądek Horn, inni płyną do Zatoki Meksykańskiej lub koło Kuby

lub Hayti, inne do Zatoki Hudsona lub na morze Baffina,

Inni przepływają przez cieśniny Dover, inni wpływają do Wash, inni do

Zatoki Firth, inni okrążają Cape Clear, inni przylądek Lands End,

*

Inni zmierzają do Zuyder Zee lub Szeldu,

Inni, odwiedzają i opuszczają Gibraltar lub Dardanele,

Inni ciężko torują swą drogę przez północne zaspy śnieżne,

Inni płyną w górę lub w dół na Obi lub Lenie,

Inni Nigru lub Kongo, inni Indu Brahmaputry

i Kambodży

Inni czekają w gotowości w portach australijskich,

Czekają w Liverpoolu, Glasgow, Dublinie, Marsylii, Lizbonie, Neapolu,

Hamburgu, Bremie, Bordeaux, Haga, Kopenhadze,

Czekają w Valparaiso, Rio Janeiro, Panamie.

5.

Widzę sieci linii kolejowych świata,

Widzę je w Wielkiej Brytanii, widzę je w Europie,

Widzę je w Azji i Afryce.

*

Widzę elektryczne telegrafy świata,

Widzę strzępy wiadomości o wojnach, śmierci, stratach, zyskach,

pasje mojej rasy.

*

Widzę długie koryta rzek na ziemi,

Widzę Amazonkę i Paragwaj,

Widzę cztery wielkie rzeki Chin, Amour, Żółtą Rzekę,

Yiang-tse i Perłową

Widzę, gdzie płynie Sekwana i gdzie Dunaj, Loara,

Rodan i Guadalquiver,

Widzę jak się wije Wołga, Dniepr, Odra,

Widzę, jak Toskańczyk płynie w dół Arno, a Wenecjanin po

Pad,

Widzę greckiego marynarza wypływającego z Zatoki

Egejskiej.

6.

Widzę kolebkę starożytnego imperium Asyrii oraz Persji i

i tego w Indiach,

Widzę ujście Gangesu nad wysokim brzegiem Saukary.

*

Widzę to miejsce idei Bóstwa wcielonego przez awatary w

ludzką postać,

Widzę miejsca sukcesji kapłanów na ziemi, wyrocznie,

ofiary, bramini, sabianie, lamy, mnisi, mufici,

egzorcyści,

Widzę, Druidów gdy spacerują po gajach Mony, widzę jemioły

i werbeny,

*

Widzę świątynie, gdzie umierały ciał Bogów, widzę

stare symbole.

Widzę, Chrystusa jedzącego wśród młodych i starych

na ostatniej wieczerzy,

Widzę, gdzie silny, boski młody człowiek, Herkules, służył długo i

wiernie, a potem zmarł,

Widzę miejsce niewinne, bogate w życie i nieszczęśliwego losu

pięknego syna nocy, atletycznego Bachusa,

Widzę w Knepha, ubranego na niebiesko, z koroną z piór

na głowie,

Widzę Hermesa umiłowanego , niespodzianie umierającego, mówiącego do

ludzi; Nie płaczcie a mną,

To nie jest mój prawdziwy kraj, żyłem wygnany z mojego prawdziwego

kraju, teraz tam wrócę,

Wracam do sfery niebieskiej, gdzie na każdego przyjdzie kolei.

7.

Widzę pola bitew świata, rośnie na nich trawa i

kwiaty i kukurydza,

Widzę ślady starożytnych i współczesnych wypraw.

Widzę bezimienne mury, starodawne przesłania nieznanych

wydarzeń i bohaterów kronik ziemskich.

wydarzenia, bohaterowie, zapisy ziemi.

*

Widzę miejsca sag,

Widzę sosny i jodły rozdarte przez podmuchy wiatrów północy,

Widzę rumowiska granitowe i klify, widzę zielone łąki i jeziora,

*

Widzę kopce skandynawskich wojowników,

kamieniami usypano je wysoko na krawędzi niespokojnych oceanów,

aby duchy umarłych zmęczone ciszą grobów mogły wzbić się

i popatrzeć na szalejącą kipiel i odświeżyć się w burzach,

bezmiarach, swobody działania.

,

Widzę stepy Azji

Widzę kurhnany Mongolii, widzę namioty Kałmuków i

Baskirowie,

Widzę koczownicze plemiona ze stadami wołów i krów,

Widzę krainy płaskie, pocięte wąwozami, widzę dżunglę i

pustynie,

Widzę wielbłąda, dzikiego rumaka, dropa, owcę o grubym ogonie,

antylopę i wilcze jamy.

Widzę wyżyny Abisynii,

Widzę stada kóz karmiących się i widzę figę, tamaryndę, daktylę,

Widzę pola obsiane trawą abisyńską-pszenicą i miejsca zielone i złociste.

Widzę brazylijskiego kowboja,

*

Widzę Boliwijczyka wspinającego się na górę Sorata,

Widzę Wacho* przekraczającego równiny, widzę niezrównanego jeźdźca

z lasso na ramieniu,

Widzę ponad pampasami zaganianie dzikiego bydłem dla ich kryjówek.

Wacho* – król Longobardów w latach ok. 510–540.

8.

Widzę regiony śniegu i lodu,

Widzę bystrookiego Samoiede i Fina,

Widzę łowcę fok w jego łodzi, unoszącego lancę,

Widzę Syberyjczyka w sankach ciągniętych przez psy,

Widzę łowców morświnów, widzę załogi wielorybników z południowego

Pacyfiku i północnego Atlantyku,

Widzę urwiska, lodowce, potoki, doliny Szwajcarii – pamiętam

długie zimy i izolacja.

9.

Widzę miasta świata i losowo staje się ich

Mieszkańcem,

Jestem prawdziwym paryżaninem,

Jestem mieszkańcem Wiednia, Petersburga, Berlina, Konstantynopola,

Jestem z Adelaide, Sidney, Melbourne,

Jestem z Londynu, Manchesteru, Bristolu, Edynburga, Limericku,

Jestem z Madrytu, Kadyksu, Barcelony, Porto, Lyonu, Brukseli, Berny,

Frankfortu, Stuttgartu, Turynu, Florencji,

Należę do Moskwy, Krakowa, Warszawy lub na północ w Christiania

albo w Sztokholmie, w syberyjskim Irkucku lub na jakiejś ulicy w

Islandii,

Wpadam do nich wszystkich i opuszczam je znów.

10.

Widzę opary, wyziewy z niezbadanych krajów,

Widzę ludy dzikie, łuk i strzałę, zatrute ostrze,

fetysz i obi.

*

Widzę miasta afrykańskie i azjatyckie,

Widzę Algier, Trypolis, Dernę, Mogadorę, Timbuctoo, Monrovię,

Widzę mrowie ludzkie Pekinu, Kantonu, Benares, Delhi, Kalkuty, Tokio,

Widzę Krumana w jego chacie oraz Dahomejczyków i Aszanti

w swoich chatach

Widzę Turka palącego opium w Aleppo,

Widzę malownicze tłumy na targach w Chiwie i tych

w Heracie

Widzę Teheran, widzę Maskat, Medynę i piaszczystą pustynię,

widzę karawany mozolnie się posuwające,

,

Widzę Egipt i Egipcjan, widzę piramidy i obeliski,

Patrzę na wykute historie, rejestr podbojów królów, dynastie,

wyryte na płytach z piaskowca lub na blokach granitowych,

Widzę zabalsamowane mumie owinięte płótnem, w grobowcach w Memphis,

leżą tam wielu stuleci,

Patrzę na zabitego Tebańczyka, o dużych oczach z szyją przekrzywioną

na bok, z dłoni złożonymi na piersi.

*

Widzę wszystkich usługujących świata, pracujących w pocie czoła,

Widzę wszystkich więźniów w więzieniach,

Widzę defekty ludzkich ciał,

ślepotę, głuchoniemych, idiotów, garbatych, wariatów,

piratów, złodziei, zdrajców, morderców, żyjących z pracy innych ,

bezbronne niemowlęta i bezradnych staruszków.

*

Wszędzie widzę mężczyzn i kobiety,

Widzę serdeczną przyjaźń między filozofami,

Widzę konstruktywność mojej rasy,

jej osiągnięcia, wytrwałość i pracowitość,

pozycje społeczne, kolory skóry, niecywilizowanych i cywilizacje,

jestem wśród nich, mieszam się nimi bezkrytycznie,

I pozdrawiam wszystkich mieszkańców ziemi.

11.

Kimkolwiek jesteś!

Córką lub synem Anglii!

Pochodzisz z potężnych słowiańskich plemion i imperiów! Rosjaninem z Rosji!

Jesteś czarnym, Afrykańczykiem, z boską duszą, duży, pięknie zbudowany,

o szlachetnych proporcjach, jesteśmy sobie równi!

Ty, Norwegu! Szwedzie! Duńczyku! Islandczyku! Ty, Prusaku!

Ty, Hiszpanie z Hiszpanii! Ty, Portugalczyku!

Ty, Francuzko i Francuzie z Francji!

*

Ty, Belgu! Ty, Holendrze, miłośniku wolności! (pochodzenie

mam holenderskie)

*

Ty, solidny Austriaku! Ty, Lombardzie! Węgrze! Czechu!

Chłopie z

Styrii!

Ty, sąsiedzie znad Dunaju!

Ty, robotniku znad Renu, Łaby lub Wezery! Ty,

pracująca kobieto także!

Ty, Sardyńczyku! Bawarczyku! Szwabie! Sasie! Wołosie!

Bułgarze!

Ty, Rzymianinie! Neapolitańczyku! Ty, Greku!

Ty, zwinny matadorze na korridzie w Sewilli!

Ty, góralu żyjący swobodnie na Taurusie lub Kaukazie!

*

Ty, pastuchu, pilnujący pasących się klaczy i ogierów!

Ty, pięknie zbudowany Persie w galopie strzelający z łuku

do tarczy!

Ty, Chińczyku i Chinko w Chinach! Ty Tatarze w Mongolii!

Wy, kobiety świata, wypełniające swe obowiązki!

Ty, Żydzie wieczny tułaczu, podstarzały, podejmujący ryzyko, aby

jeszcze jeden raz stanąć na ziemi syryjskiej!

Wy, wszyscy inni Żydzi, czekający we wszystkich krajach na

waszego Mesjasza!

Ty, Armeńczyku pełen zadumy rozmyślający nad dopływem Eufratu!

Ty, wpatrujący się ruinom Niniwy!

Ty, wspinający się na górę Ararat!

Ty, pielgrzymie o obolałych stopach, witający odległe błyszczące

minarety Mekki!

Wy, szejkowie rządzący swoimi rodzinami i plemionami

wzdłuż drogi od Suezu aż do Bab-el-mandeb!

Ty, plantatorze oliwek uprawiający je na polach Nazaretu, Damaszku-

lub nad jeziorem Tyberiadzkim!

Ty handlarzu z Tybetu, handlujący w głębi lądu lub targujący się

w sklepach Lhassy!

Ty, Japończyku lub Japonko! Ty, żyjący na Madagaskarze, Cejlonie,

Sumatrze lub Borneo!

Wy, wszystkie kontynenty, Azja, Afryka, Europa, Australia, bez różnicy

z którego miejsca!

Wy, wszyscy z niezliczonych archipelagów morskich!

I wy, ze wszystkich następnych stuleci, słuchacie mnie!

*

I wy, wszyscy i każdy, których nie wymieniłem, was to też

dotyczy!

Żyjcie sto lat w zdrowiu i szczęściu, najlepsze życzenia ode mnie i Ameryki!

*

Każdy z nas jest potrzebny!

Każdy z nas jest w niczym nieograniczony – każdy z nas ma prawo

aby tutaj być,

Każdy z nas ma odwieczne prawo bycia na ziemi,

Każdy z nas tutaj jest tak samo boski jak każdy inny.

12.

Ty, Hotentocie z mlaskającym językiem! Wy, hordy włochate!

Wy, niewolnicy zlani potem lub zalani krwią!

Wy, ludzkie postacie, z nieprzeniknionym, przerażającym

wyrazem twarzy brutali!

Ty, biedny koboo*, wzgardzony przez wzgardzonych, patrzących

z góry na twój łamliwy język i duchowość!

Ty, karle z Kamczatki, Grenlandczyku, Lapończyku!

Ty, Aborygenie, nagi, czerwony, okropny, z wystającą wargą, pełzasz

za jedzeniem!

*

Ty Kafrze*, Berberze, Sudańczyku!

Ty, wychudły, nieokrzesany, niewykształcony Beduinie!

Ty, zakażony tłumie w Madrasie, Nankinie, Kaubulu, Kairze!

Ty, prymitywny wędrowcze z Amazonii! Ty, Patagończyku! Ty, Fidżyjczyku!

Każdego z was i wszystkich razem was szanuję!

Złego słowa przeciwko wam i miejscu waszym nie powiem!

(W odpowiednim czasie się spotkamy, gdy on nadejdzie).

***Koboo – nazwa XIX wieczna mieszkańców mokradeł w Indonezji.**

*** W XIX i XX wieku biali koloniści z południowej Afryki używali słowa „Caffre”, aby scharakteryzować czarną większość regionu jako gorszą rasę pochodzenia afrykańskiego.**

13.

Moja dusza przeleciała nad ziemią ze zrozumieniem i determinacją.

Szukałem równych sobie i kochanków i znalazłem ich gotowych

czekających mnie we wszystkich krajach.

Myślę, że jakaś boska moc zrównała mnie z nimi.

Wy, mgły, myślę, że uniosłem się z wami, uleciałem na

dalekie kontynenty i opadłem nie bez powodów,

Wydaje mi się, że razem z wami wiałem wiatry;

Wy, wody, razem z wami obmywałem wszystkie brzegi,

Byłem w każdym korycie rzeki, w każdej cieśninie na tym

globie,

Stałem mocno na półwyspach i w górach wysokich

krzycząc:

*

Salut au Monde!

Do którekolwiek miast światło lub ciepło dociera, ja także tam

dotrę,

*

Do którekolwiek wysp, dolatują ptaki, ja także tam dolecę.

Do was wszystkich w imieniu Ameryki.

Wysoko prostopadle rękę podnoszę, czynię znak,

Dla wszystkich po mnie abym zawsze był widoczny

We wszystkich miejscach i domach ludzi.



Autograf Walta Whitmana, fot. wikimedia commons

Tłumaczenie z języka angielskiego: Adam Lizakowski. Pierwodruk poematu; Miesięcznik Społeczno- Kulturalny RAZEM, wydawany w San Francisco, Kalifornia, 1987.
Copyright: Adam Lizakowski; San Francisco, Chicago, Pieszyce, 1987- 2020.

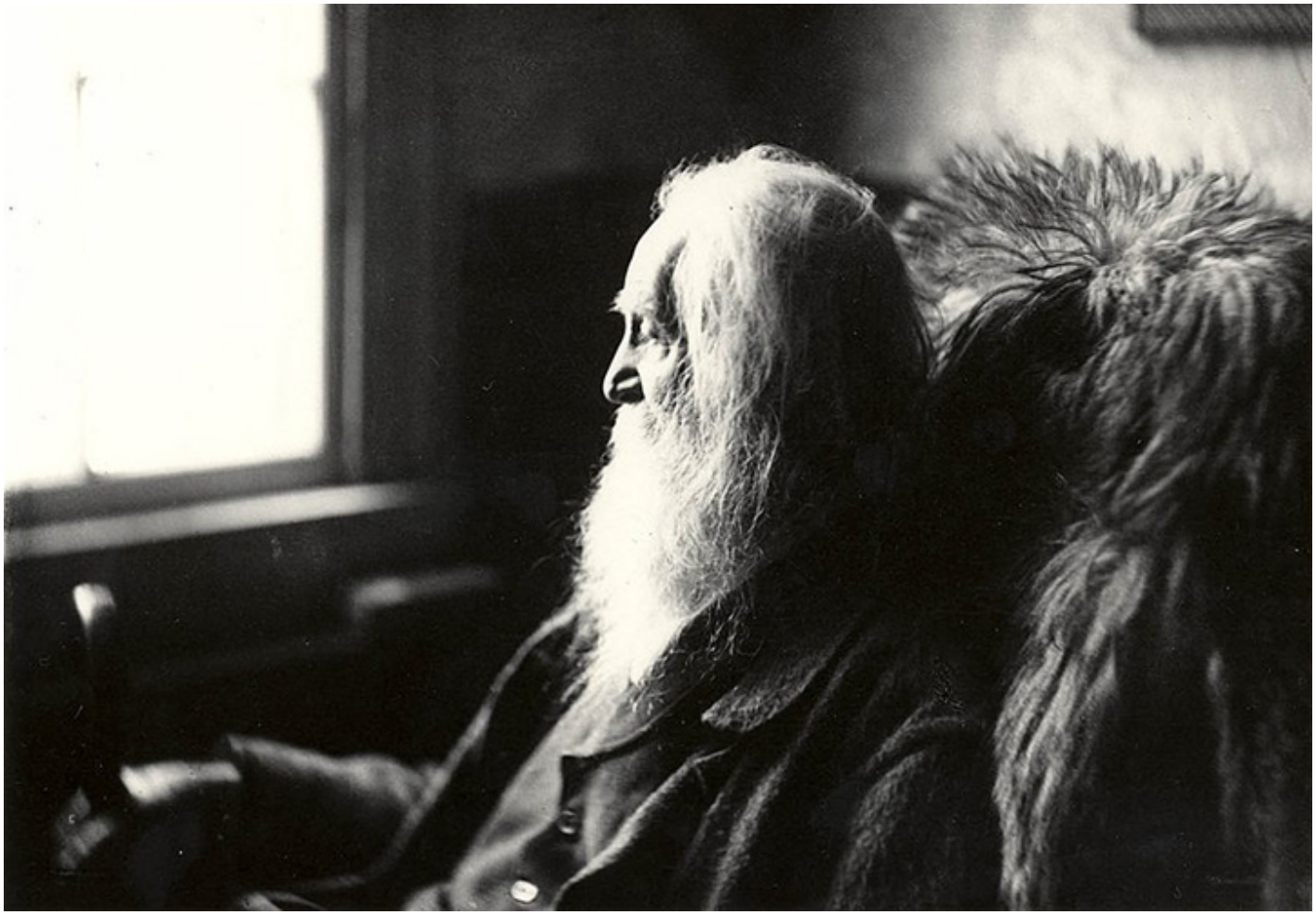
*

Zobacz też:

> Bob Dylan w przekładzie Adama Lizakowskiego

Walt Whitman. Pozdrawiam Świat – Salut Au Monde!

Adam Lizakowski *(Chicago-Pieszyce)*



Walt Whitman w swoim domu w Camden, New Jersey., 1891 r., fot. Samuel Murray, wikimedia commons

Wstęp

Walt Whitman przyszły piewca Ameryki długo zwlekał z wydaniem swojego pierwszego tomu wierszy, nie, dlatego, że nie miał odwagi, ale dlatego, że czekał na odpowiedni moment. Wcześniej dziennikarz Walter swoją twórczość literacką, prozę i wiersze publikował sporadycznie w lokalnych pismach, które sam wydawał lub był ich współpracownikiem. Nic na to nie wskazywało, aby przyszły poeta Walt kiedykolwiek miał ochotę stać się twórcą amerykańskim w szerokim tego słowa znaczeniu,

nie mówiąc już o tym, że ambicje z czasem popchną go do pragnienia zostania poetą o randze międzynarodowej.

Imię Walter odziedziczone po ojcu, za którym wcale nie przepadał, skrócił do prostego Walt, zresztą już od dziecka wołano na niego Walt, bo Walter w jego uchu brzmiało zbyt pretensjonalnie. Gdy stał się Waltem z dumą napisał o sobie: „I, now thirty-six years old, in perfect health, begin" *(Mam trzydzieści sześć lat, jestem w doskonałym zdrowiu)*, ogłosił światu swoją nową tożsamość, nawet narodziny, tak jak podaje się światu wiadomość o narodzeniu dziecka, ile waży, jakiej jest płci i jak ma na imię. Chociaż jak na narodziny poety był już w wieku dość zaawansowanym. Wspaniały poeta angielskiego romantyzmu John Keats nie żył od dziesięciu lat, inny poeta Lord Byron zmarł dokładnie w jego wieku, dwaj twórcy romantyzmu angielskiego; William Wordsworth i Coleridge autorzy *Lyrical Ballads,* mieli po dwadzieścia kilka lat, gdy je wydali. William Cullen Bryant autor *Thanatopsis*, napisał swój najbardziej znany wiersz, w wieku szesnastu lat, a większość innych wielkich poetów romantycznych, których Whitman podziwiał pisali swoje najbardziej pamiętne dzieła na wczesnym etapie dorosłego życia.

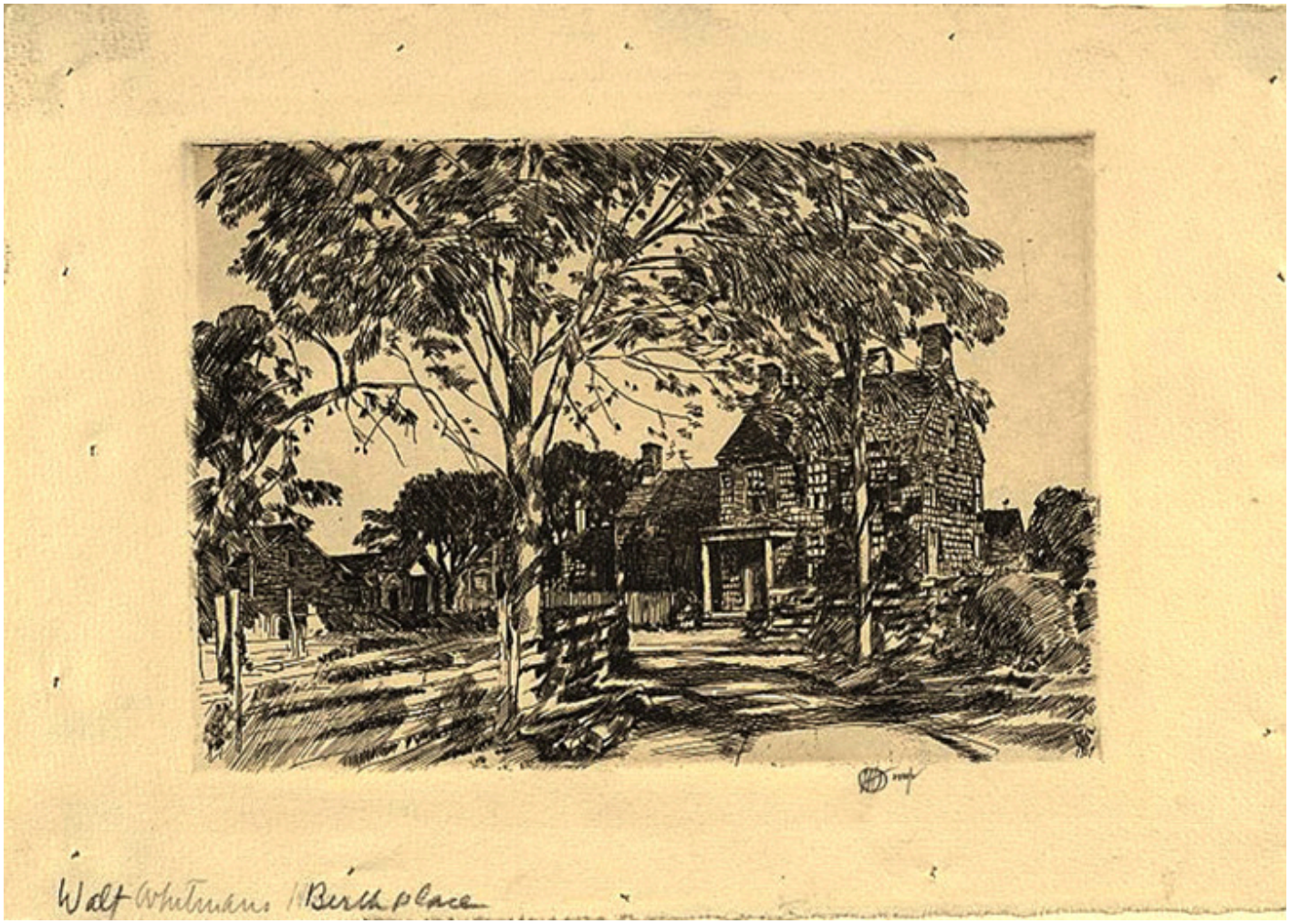
Walt, gdy osiągnął trzydzieści lat, był człowiekiem nerwowym, łapiącym wszystko, co mu w ręce wpadnie, aby tylko przeżyć. Nic nie wskazywało nato, że w czymkolwiek się wyróżniał, był jednym z milionów w tłumie, i wydawało się, że jeśli ma zdobyć

jakieś okruchy uznania w jakiejkolwiek dziedzinie, powinien to zrobić, jako dziennikarz. Nikomu nie przyszłoby do głowy, że kiedykolwiek będzie literatem, nikt nie mógł się tego domyślić, że ten w średnim wieku, zakochany w sobie samouk, miłośnik demokracji, nagle zacznie tworzyć dzieła, które ostatecznie doprowadzą wielu poetów, nie krytyków literackich, do postrzegania go jako największego i najbardziej rewolucyjnego poetę Ameryki.

Ralph Waldo Emerson i jego esej pt. *The Poet*

I nadszedł ten moment. Tak, to prawda, to, co pisał Emerson, Whitman czytał bardzo uważnie i nie ulega żadnej wątpliwości, że musiał znać esej pt. *The Poet*. Emerson w tym eseju napisał: "Yet America is a poem in our eyes; its ample geography dazzles the imagination, and it will not wait long for metres". A Whitman po prostu parafrazował Emersona w swoim słowie wstępnym do pierwszego wydania *Leaves of Grass*, pisał; „The United States themselves are essentially the greatest poem". Podobieństwo idei i poglądów rzuca się w oczy i nie ma żadnych wątpliwości, że Emerson „siedział" w głowie Whitmana. Badacze twórczości poety sugerują, że już w 1842 roku ten musiał słyszeć/czytać, lub być na serii wykładów poświęconych literaturze w Nowym Yorku, które Emerson wygłaszał, być może nawet z nim rozmawiał osobiście na wiele lat przed wydaniem swoich wierszy. Można się domyślać, że dopiero zbiór esejów wydany w 1844 roku *The*

Poet, wpłynął na decyzję Whitmana nie tylko na wydanie własnej twórczości, ale także na temat przemyśleń, jaki powinien być poeta? Kim jest poeta? Emerson zastanawiał się nad rolą i zadaniami poety o wiele wcześniej niż Whitman. On widział poetę w szczególny sposób, bardzo romantyczny, pytał się wprost, nie tylko jaki powinien być poeta, kto powinien być poetą, ale także jaka powinna być jego rola w społeczeństwie? (What makes a poet, and what that person's role in society should be). Emerson uzasadniał, że „the poet is a seer who penetrates the mysteries of the universe and articulates the universal truths that bind humanity together" *(Poeta powinien być mędrcem, który zgłębia tajemnice wszechświata i wyraża uniwersalne prawdy, które łączą ludzkość)*. Dalej pisał: „Hence, the true poet, who puts into words what others feel but cannot express, speaks for all men and women" (Mignon). Prawdziwy poeta, to ten co wyraża w słowach to, co czują inni, ale nie mogą wyrazić, więc on przemawia w imieniu wszystkich mężczyzn i kobiet. Niestety nie jest jasne, kto i dlaczego dał poecie takie prawa, albo przywilej reprezentowania innych, ale ani Whitman ani Emerson, zbytnio tymi pytaniami nie zawracali sobie głowy.



Miejsce urodzenia Walta Whitmana, fot. Metropolitan Museum of Art, wikimedia commons

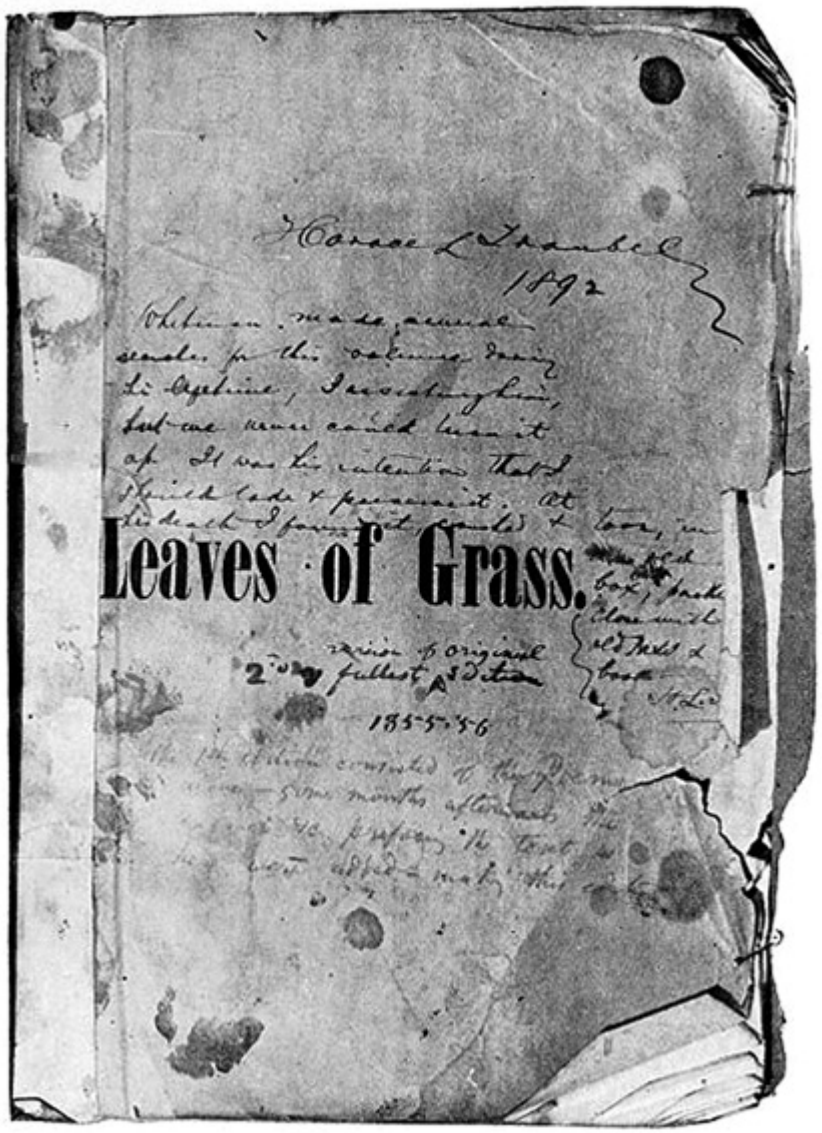
Leaves of Grass, 1855 rok.

Badacze twórczości Whitmana od wielu lat próbują dowiedzieć się, co się stało, ale nie wiedzą, skąd u niego taka nagła przemiana z dziennikarza w poetę. Co się mogło stać, co wydarzyło w jego duchowym życiu, że tak nagle wytrysnął poezją, wysoko, pod same niebiosa? Niektórzy twierdzą, że poeta bardzo mocno wziął sobie słowa Emersona do serca, inspirowany jego esejem, pełen entuzjazmu i wiary w siebie, postanowił wydać swoją twórczość. Nie było to dla niego aż tak

trudne, bo w owym czasie pracował, jako drukarz, a dzieło swoje wydał w zaprzyjaźnionej drukarni i można powiedzieć, że nie tylko napisał dwanaście wierszy bez tytułów, ale literka po literce, słowo po słowie złożył je do druku. Zaprojektował okładkę, i dokładnie nadzorował wszystkie detale składające się na dobrze wydaną książkę. Pomimo ogromnych nadziei i oczekiwań tomik *Leaves of Grass* wydany 4 lipca w 1855 r., był całkowitą klapą, sprzedano niewiele egzemplarzy, a krytycy jeden po drugim wylewali nie niego kubły zimnej wody. Pewny siebie poeta, że jego praca jest nie tylko wyjątkowa, ale i genialna, był święcie przekonany, że „sprzeda poezję na pniu, a przede wszystkim zyska uznanie w oczach krytyki, co było dla niego ważniejsze niż pieniądze". Wysłał kopie do wielu znanych pisarzy (w tym do Johna Greenleafa Whittiera, który, jak głosi legenda, wrzucił swoją kopię do ognia). Mało tego prokurator okręgowy w Bostonie uznał tę książkę za nieprzyzwoitą i próbował zakazać jej rozprowadzania. Przez nią Whitman stracił pracę po przeczytaniu jej przez Sekretarza Spraw Wewnętrznych, który uznał ją za nieprzyzwoitą i obraźliwą (1).

Inni krytycy postąpili tak samo, potraktowali wiersze poety – debiutanta, jako papierową podpałkę do pieców lub kominków. Dziennikarz z pisma „The Atlantic", Thomas Wentworth Higginson, pisał: „Walta Whitmana nie dyskredytuje, to, że napisał *Leaves of Grass*, ale to, że później nie spalił tej książki". Rufus Wilmot Griswold, krytyk literacki „The Criterion"

napisał o jego pracy: *„A mass of stupid flith”*, czyli w dowolnym tłumaczeniu, „stek głupot”, albo „masa gnoju, nieprzyzwoitości”. Gorzej już być nie mogło, to już nie woda była na niego wylewana, ale pomyje. Poeta przyparty do muru, wpadł na szatański pomysł, sytuacja do tego go zmusiła, sam sobie napisał pochlebne recenzję do „The United States Review”, a w niej między innymi zasugerował czytelnikom: „his poetry brings hope and prophecy to young and old” *(jego poezja przynosi nadzieję i proroctwo młodym i starszym)*. Następnie wyjaśnia co miał na myśli: „Every word that falls from his mouth shows silent disdain and defiance of the old theories and forms” *(każde słowo, które wypływa z jego ust, oznacza cichą pogardę i sprzeciw wobec starych teorii i form).* Aby jeszcze bardziej się uwiarygodnić dodaje: „Every phrase announces new laws” *(każde zdanie zapowiada nowe prawa*). Whitman świadomie już w pierwszym wierszu, a nawet w słowie wstępnym, w nowo wydanym tomiku, od samego początku kreował się na wieszcza narodowego Ameryki, teraz znalazł potwierdzenie swojej wielkości w liście Emersona. Poetyka bezczelności autora *Song of Myself* i arogancja, „biła w oczy” w każdym wersie jego dopiero co wydanej książki. Być może ta zarozumiałość, pewność siebie w pewien sposób wpłynęła na tak nieprzychylną ocenę jego twórczości przez uznanych krytyków. Ten bez stałego zajęcia dziennikarz, drukarz, wykonawca wielu innych zawodów, już nie młody bo przed czterdziestym rokiem życia, kreował się na geniusza poetyckiego Ameryki.



Okładka pierwszego wydania „Leaves of Grass”, 1855 r., kopia autorska, fot. wikimedia commons

List Emersona

Whitman bronił się jak mógł przed krytykami niezostawiającymi na nim suchej nitki i niespodziewany list pełen pochwał, napisany pięknym uduchowionym językiem nadszedł, można powiedzieć, w najważniejszym momencie życia poety. Ralph W. Emerson tym listem uratował nie tylko poetę od klęski, ale dodał mu wiatru w skrzydła, autor długich, jak włoski makaron,

poematów uwierzył w siebie. Już w pierwszym zdaniu listu napisał: „I am not blind to the worth of the wonderful gift of Leaves of Grass” *(nie jestem ślepy na wartość cudownego daru Leaves of Grass)*. „I find it the most extraordinary piece of wit and wisdom that America has yet contributed. I am very happy in reading it, as great power makes us happy” *(uważam, że jest to najbardziej niezwykła rzecz napisana inteligentnie i z mądrością, jaką do tej pory widziała Ameryka. Bardzo się cieszę, że mogłem to przeczytać, ponieważ wielka siła czyni nas szczęśliwymi)(2)*. Emerson nawet nie zdawał sobie z tego sprawy, jak bardzo pomógł Whitmanowi swoim listem. Warto przytoczyć fragment pracy Davida Reynoldsa:

> During the weeks and months immediately following [the publication of the 1855 Leaves of Grass], Whitman moved decisively to create a reading audience for it. One of the most obvious ways to do so was to mail out copies to writers and editors whim he respected. The first response he received in return, with fine poetic justice, was the one he cared most about: Emerson’s. Writing in the first blaze of his enthusiasm, Emerson saluted his 'benefactor’ with unreserved praise. . . . It is not hard to imagine what this letter meant to Whitman; it brought him high praise from, in his hero-worshipping eyes, the highest source (3).

Emerson nazwany przez Adama Mickiewicza „Sokratesem Ameryki” (4) – tak bardzo go sobie cenił polski poeta – nie mógł się mylić. Dlaczego więc, poza nim właściwie nikt na talencie Whitmana się nie poznał? – Odpowiedz nie jest łatwa, ale w tym liście, tak ważnym dla debiutującego poety krytyk udowodnił, że poeta spełnia jego oczekiwania i jak pokażą następne dekady nie mylił się. Tak się nie pisze do nieznanego sobie poety, który nawet nie miał, ani śmiałości, ani odwagi podpisać się pod swoim dziełem. O tym też trzeba pamiętać, że Whitman nie umieścił swojego nazwiska na pierwszym wydanym tomie swoich wierszy. W drugim paragrafie wspomnianego entuzjastycznego listu Emerson pisał: „I greet you at the beginning of a great career, which yet must have had a long foreground somewhere, for such a start: (The Walt Whitman Archive). *(Pozdrawiam cię na początku wielkiej kariery, którą od dawna musiałeś planować, aby tak wystartować)*. Emerson się nie mylił, faktycznie poeta długo planował wydanie swojej książki i nie jest przypadkiem, to że wydał ją właśnie 4 lipca w Dzień Niepodległości Stanów Zjednoczonych, bo w tym dniu została ogłoszona Deklaracji niepodległości Stanów Zjednoczonych od Wielkiej Brytanii, co miało miejsce w 1776 roku. Whitman i Emerson byli też jedynymi ludźmi, którzy dostrzegli w wierszach *Leaves of Grass,* coś, co wróżyło ich autorowi „poetycką przyszłość”. Emerson poparł Whitmana, bo on spełnij jego oczekiwania, zobaczył w jego poezji, to o czym sam dawno myślał, pisał i marzył; całkowite zerwanie z literaturą europejską, w tym przypadku

angielską. Whitman zdawał sobie sprawę z roli jaką odegrał w jego życiu Emerson i z czasem, gdy ten stawał się coraz to bardziej krytyczny, co do jego poezji zaczął zacierać, a nawet bagatelizować zarówno swoją wcześniejszą znajomość z nim, jak i jego twórczość. Takie postępowanie wśród artystów, a w szczególności poetów, nie jest niczym nadzwyczajnym. Dzisiaj, żaden badacz twórczości Whitmana nie zaprzeczy podobieństwa myśli obu twórców, z tym, że Emerson pisał przed Whitmanem prawie dwie dekady wcześniej. Bez prac Emersona trudno jest zrozumieć Whitmana, dlatego, ktokolwiek, chciałby dobrze zrozumieć „siwobrodego poetę", musi najpierw przeczytać, to, co eseista pisał.

Drugie wydanie rok 1856

Pierwszy nakład książki jeszcze się nie sprzedawał, a już Whitman pracował nad drugim wydaniem, które było „grubsze", bo zawierało więcej wierszy, a także mniejsze, bo poeta zmniejszył format książki tak, aby mogła się zmieścił – tak to ujął – w kieszeni kogoś, kto wybiera się na do pracy na morzu lub w lesie. W ten sposób stworzył a *pocket-size edition,* coś, co później zostało nazwane kieszonkową edycją. Na przekór wszystkim, nie zważając na krytykę, zaślepiony wiarą w siebie, po raz drugi w przeciągu kilku miesięcy zaryzykował własnym domowym budżetem i wydał książkę z wierszami, niezrażony wcześniejszym niepowodzeniem. Wydanie z 1856 r., jak i pierwsze pod tym

samym tytułem, było wciąż bez nazwiska poety na okładce, ale powiększone o dwadzieścia nowych wierszy. Na okładce tego wydania, opublikowanego i dystrybuowanego przez firmę drukarską Fowlera i Wellsa umieszczono notatkę, że poeta jest wydawcą, co sugeruje czytelnikowi, że firma nie bierze odpowiedzialności za treść książki. Bez pytania Emersona, wydrukował złotymi literami na grzbiecie książki słowa z jego listu: „I greet you at the beginning of a great career", podpisane imieniem i nazwiskiem Emersona. W ten sposób nieświadomie stał się w Ameryce pierwszym poetą, który stworzył „blurbs", czyli tzw. reklamową notkę wydawniczą. Taka decyzja i postawa też niczego dobrego mu nie wróżyła, a wręcz przeciwnie, naraziła go na gniew Emersona, którego list bez jego zgody i wiedzy zamieścił w całości na tylniej okładce książki. Niewiele to pomogło, ale było podyktowane obroną siebie i swojej twórczości przed napastliwymi krytykami i to usprawiedliwia w pewnym sensie poetę przed „samowolką" publikacji prywatnej korespondencji. Oprócz listu Emersona zamieścił fragmenty swoich trzech recenzji oraz kilka zdań recenzentów mu nie przychylnych. W ten sposób poeta stał się pionierem strategii „każda reklama jest lepsza niż brak reklamy". W książce znalazł się także długi list poety zatytułowany „Master", w którym próbował przedstawić swój punkt widzenia, broniąc się przed napastliwymi krytykami, odpierając ich zarzuty. Włożył sporo pracy w przeredagowywanie wierszy, a sama książka miała cztery razy więcej stron niż pierwsze wydanie, nadał także tytuły

wierszom z pierwszego wydania, ponieważ ich nie miały. Słowem robił wszystko, aby drugie wydanie wyraźnie różniło się od pierwszego, począwszy od wspomnianego już małego i grubego formatu, a na samych wierszach i tytułach kończąc, bo do każdego z nich dopisał słowo „ Poem”, aby czytelnik nie miał wątpliwości, że czyta poezję. Jak już zostało powiedziane, na niewiele to się zdało, bo po raz drugi poeta poniósł finansową porażkę. Czytelnicy nie doceniali oryginalności i swoistego Whitmanowskiego teatru wyobraźni, w którym on główny aktor, bohater balansuje między sferą świata realnego, a światem fantasty. Poeta jeszcze nie zdołał przekonać masowego czytelnika i krytyka do magii wątków nadprzyrodzonych, ale ściśle powiązanych z miejscem na ziemi, którą tak sugestywnie opisywał. Czytelnicy nie byli urzeczeni niezwykłością kreowanego świata poetyckiego, w którym pierwiastek romantyzmu występował obok znaków symbolizmu. Pisze;

> Gorący równik obejmuje wypukłą ziemię;
>
> Ta obraca się na osiach północny i południa, te łączą ją;
>
> We mnie jest najdłuższy dzień – słońce wschodzi
>
> Pochylonymi pierścieniami – nie zachodzi przez miesiące,

> Wyczekuje na swój czas we mnie zorza polarna,
>
> Unosi się nad horyzontem i ponownie zachodzi,

Whitman nieśmiało sugeruje, że to, co czytelnik czyta, może pochodzić ze snu lub tylko z nazbyt śmiałej wyobraźni, prowadzi go poprzez przestworza, kontynenty, labirynty gór i dolin, zatoki i dżungle, które dla niego mogą być labiryntami z wieloma różnymi wyjściami. Poeta potrafi znaleźć się wszędzie; może słyszeć Australijczyków polujących na dzikie konie i buszującą szarańczę w Syrii oraz pieśni wolności we Francji. Pisze: We mnie szerokość geograficzna rozszerza się, długość geograficzna wydłuża, poeta staje się globem ziemskim, obejmuje wszystkie kraje, które pomagają mu zrozumieć swoją własną tożsamość. Państwo, które „zaledwie” przez trzy pokolenia ukształtowało naród amerykański mówiący wieloma językami, przede wszystkim językiem niemieckim i angielskim. Naród, który rozpoczął podbój całego świata ekonomicznie, który po wojnie secesyjnej, po raz drugi się narodził, a raczej przebudził, złoto i bawełna, spadły na plan dalszy, głównym źródłem dochodów stał się przemysł, który całkowicie zmienił kształt wymiany handlowej Ameryki ze światem. Wspomniane złoto i bawełna zostały zastąpione pszenicą i mięsem. Powstały ogromne huty i kopalnie, zaczęto produkować wyroby ze stali i żelaza, maszyny rolnicze i tokarki, obrabiarki, etc. i wszystko to, co było

amerykańskie stało się symbolem luksusu, dobrej, jakości, reszta świata uznała za najlepsze. A gdy jest się bogatym można biedniejszym stawiać warunki, szybko Amerykanie „dojrzeli" politycznie i kulturalnie, zapragnęli także w tych dziedzinach rządzić światem. Walt Whitman zażądał od Muzy poezji, aby ta pozostawiła biednych greckich pasterzy kóz i owiec, którzy wcześniej czy później przypłyną do Ameryki za chlebem. Aby zostawiła biedną zacofaną gospodarczo Grecję i jej wyspy i przybyła do bogatej, pięknej, rozwijającej się gospodarczo Ameryki i do niego, jej piewcy, pomogła mu kształtować świat poezją, czyniąc go międzynarodowym amerykańskim poetą.

Grecka Muza posłuchała się Whitmana, przypłynęła do niego, dzisiaj może stwierdzić, że nie ma kraju, poety, który by nie powoływał się na Whitmana. Ta „Whitmanowska międzynarodowość poetycka", zbliża do siebie nie tylko poetów, ale i zwykłych ludzi i jest ważniejsza niż wszystkie zabiegi dyplomatyczne czy traktaty, które są podpisywane, ale i często nieprzestrzegane. Whitman wyrusza ku nieznanemu nie tylko, jako wizjoner, ktoś, kogo myśli wybiegają ponad przeciętne myślenie zjadaczy chleba – jak pisał Juliusz Słowacki- on myśli abstrakcyjnie, dostrzega coś ponad tym, co jest już odkryte i tego szuka, bada na nowo, z innej perspektywy. Zadaje pytania; „What do you see Walt Whitman? lub What do you hear Walt Whitman? I sam sobie odpowiada na nie; I see […] I hear […]". Widzi i słyszy inaczej, przekracza granicę stawianą przez

przeciętnego człowieka i krytyka i ma odwagę mówić o sobie, przede wszystkim nie boi się i nie wstydzi wyznać uczucia, nic go nie krępuje, ani opis kobiecego czy męskiego ciała. Kocha zarówno kobiety jak i mężczyzn, wielu czytelników i krytyków będzie podejrzewać go o homoseksualizm, ale tak naprawdę nigdy nie znajdą przekonywujących dowodów, i do dzisiaj nie wiemy, czy Whitman był impotentem, heteroseksualny czy homoseksualistą. Zresztą, jego łóżko nas nie interesuje, dla nas jest najważniejszy Walt Whitman poeta.

Walt Whitman poeta wyniosły – udający prostego człowieka z ludu – przemawia do niego, jest przekonany, że jego duch wciela się w geografię świata, w przyrodę, okrąża cały świat, nadaje równość pierwiastkowi żeńskiemu i męskiemu.

> **Part 13**
>
> My spirit has pass’d in compassion and determination
> around the
> whole earth,
>
> I have look’d for equals and lovers and found them ready for
> me
> in all lands,

> I think some divine rapport has equalized me with them

Łączy się cieleśnie z ziemią, zanurza się w jej ogromnych kosmicznych przestrzeniach, zaludnia je i na końcu wydaje swój plon, potomstwo, czyli wiersze, i idąc dalej tym tropem czytelników, czyniąc z siebie i Ameryki jakąś wyjątkowość, której wcześniej żaden kraj nie miał. On osobiście odnosi sukces i Ameryka odnosi sukces. Odnalazł swój głos, nowy głos poezji amerykańskiej i Ameryka odnalazła swoje miejsce w świecie.



Miejsce urodzenia Walta Whitmana, Amityville Road (State

Route 110), West Hills, Suffolk County, NY, fot. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. 20540 USA, wikimedia commons



Miejsce urodzenia Walta Whitmana, wnętrze domu, Amityville Road (State Route 110), West Hills, Suffolk County, NY, fot. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. 20540 USA, wikimedia commons

Poemat *Salut au Monde!*

Rozpoczyna się prośbą podmiotu lirycznego, aby wziął poetę za rękę, zwraca się do niego po imieniu i nazwisku: „O Take my hand Walt Whitman!” (Co wcale nie oznacza, że autor wiersza

identyfikuje się z podmiotem lirycznym czy Waltem Whitmanem, czytelnik powinien sam wiedzieć, kto do niego przemawia). Utwór właściwie kończy wersem trzecim od końca: „I raise high the perpendicular hand, I make the signal" (*Wysoko prostopadle rękę podnoszę, czynię znak*). Wysoko podniesiona ręka tak, aby wszędzie być widocznym i zauważalnym we wszystkich miejscach (siedliskach, osadach), i domach ludzkich, wszędzie tam gdzie światło dochodzi, tam gdzie ptaki dolatują. Pewność siebie, a nawet butność podmiotu lirycznego, może nie wszystkim się spodobać. Głosem swoim kataloguje globalną społeczność, pokazując w ten sposób łatwą umiejętność nawiązywania kontaktów, jest otwarty na świat. Oczy narratora poematu patrzą i obserwują jego własną ojczyznę uświadamiają mu, czym ona jest dla pozostałych ludzi za wielkimi oceanami. Te szerokie spojrzenie na globalną społeczność pomaga mu zrozumieć i siebie i swój naród i świat. Jego silny głos, a także osobowość, powodują, że staje się głosem Ameryki zarówno we własnej ojczyźnie jak i poza jej granicami. Jest świadomy swojej tożsamości (korzeni), zapewnia również, że jest świadomy swoich powiązań; przemawiając do świata, pokazuje, że wie, że granice Ameryki są otwarte, ponieważ fizyczny skład Ameryki dowodzi, że istnieje świat poza nią.

Analiza utworu

Poemat *Salut!*, został napisany w formie rozmowy poety ze

swoim poetyckim PODMIOTEM padają krótkie pytania i długie odpowiedzi, tego, co poeta widzi i słyszy. Całość kończy stwierdzeniem: Moja dusza okrążyła całą ziemię ze zrozumieniem i determinacją, szukałem równych sobie i znalazłem ich, szukałem miłośników mojej twórczości i znalazłem ich, czekających na mnie w każdym kraju. Aby jeszcze bardziej siebie utwierdzić w tym, co wcześniej powiedział, dodaje; tak musiało się stać, bo jakaś siła wyższa, boska, jakiś nakaz boży jakiś los tak zrządził, że jestem równym nim, czyli oni także są równi mnie. Jesteśmy tacy sami, niczym się nie różnimy. Taką technikę pytań i odpowiedzi poeta stosuje w pierwszych czterech częściach poematu. Część pierwsza to w zasadzie same pytania, na które znajdzie czytelnik odpowiedz w drugiej części. W części trzeciej Whitman pyta o siebie:, „Co słyszysz…?" i natychmiast odpowiada w trzydziestu dwóch wersach i dwustu osiemdziesięciu słowach, co słyszy. A słuch ma doskonały, słyszy m.in.; hiszpański taniec z kastanietami i dzwonki mułów w Meksyku. Można go podziwiać i pozazdrości wyobraźni oraz słuchu. Cześć trzecia to właściwie jedno tylko zdanie, bo na samym jej końcu jest kropka. W części czwartej pyta sam siebie:, „Co widzisz…?" i przez następne sześć to jest do dziesiątej części wymienia to, co widzi. Słuch ma również doskonały, tak jak wzrok, więc widzi wiele. Nie ma sensu tutaj wszystkiego wymieniać, jego lista jest bardzo długa, widzi pasma górskie, żeglarzy na morzach i rzeki Chin i Ameryki południowej, Azji i Europy. W części jedenastej i dwunastej zwraca się do swojego

czytelnika/słuchacza w bardzo bezpośredni sposób przechodząc na pierwszą osobę „You”.

> You Norwegian! Swede! Dane! Icelander! you Prussian!
>
> You Spaniard of Spain! you Portuguese!
>
> You Frenchwoman and Frenchman of France!
>
> You Belge! you liberty-lover of the Netherlands! (you stock whence I myself have descended;)

Czasem jednak zwraca się przez „You”, w liczbie mnogiej, „”Wy”, gdy zachodzi taka konieczność.

> All you continentals of Asia, Africa, Europe, Australia, indifferent
> of place!
>
> All you on the numberless islands of the archipelagoes of the sea!
>
> And you of centuries hence when you listen to me!

> And you each and everywhere whom I specify not, but include
> just the same!

Jednak nie You/ Ty/Wy jest ważne w tym poemacie, najważniejsze jest I/Ja. Powtarzalność słów *I am* (Jestem) to sekwencja dźwięków muzyki sfery, dźwięki wszechświata.

> **Part 5.**
>
> I see the long river-stripes of the earth,
>
> I see the Amazon and the Paraguay,
>
> I see the four great rivers of China, the Amour, the Yellow River,
> the Yiang-tse, and the Pearl,
>
> I see where the Seine flows, and where the Danube, the Loire, the
> Rhone, and the Guadalquiver flow,
>
> I see the windings of the Volga, the Dnieper, the Oder,
>
> I see the Tuscan going down the Arno, and the Venetian

> along
> the Po,
>
> I see the Greek seaman sailing out of Egina bay.

Poecie jest jednak za mało, tylko patrzeć, słuchać, przemawiać, on chce jeszcze „być”. Pisze wprost: Jestem prawdziwym paryżaninem. […] I tutaj następuje długa lista miejsc, gdzie poeta chciałby być.

> **Part 9**
>
> I am a real Parisian,
>
> I am a habitan of Vienna, St. Petersburg, Berlin, Constantinople,
>
> I am of Adelaide, Sidney, Melbourne,
>
> I am of London, Manchester, Bristol, Edinburgh, Limerick,
>
> I am of Madrid, Cadiz, Barcelona, Oporto, Lyons, Brussels, Berne,
> Frankfort, Stuttgart, Turin, Florence,

> I belong in Moscow, Cracow, Warsaw, or northward in Christiania
> or Stockholm, or in Siberian Irkutsk, or in some street in Iceland,
>
> I descend upon all those cities, and rise from them again.

Whitman, wolnym, nieregularnym wierszem, poruszając się na granicy prozy, stworzył coś amerykańskiego, coś, czego wcześniej nie było, okazał się całkowitym nowatorem, niezależnym od kultury innych narodów, wynalazł język, w którym każde słowo „smakuje" wynalazł styl, którego wcześniej nikt nie miał odwagi wynaleźć. Efekt końcowy „tego wynalazku był „piorunujący".To litania modlącego się człowieka powtarzającego rytm na nowo i na nowo i bez końca „programując" ludzki mózg, który lubi powtórzenia, wprawia nas w trans, medytację, tworząc fakturę muzyczną. W *Salut* jest ogromna gęstość dźwięków*:* „I see, I hear, I sing, I have, What" etc., dlatego nie ma ciszy w tym utworze zawsze „coś się dzieje", i nie ma takich samych dźwięków, każde czytanie tego poematu, zawsze jest nowym doznaniem, nowym odkryciem, tak samo jak słuchanie tej samej pieśni, czy utworu muzycznego, będzie za każdym razem inne. Poezja Whitmana to skarbnica wiedzy dla początkujących poetów uczących się rzemiosła poetyckiego na warsztatach poetyckich, bo zawiera cała gamę środków

stylistycznych: przerzutnie, rym, rytm, wykrzykniki, parafrazy, paralelizm składniowy, personifikacje, peryfrazy, porównania, onomatopeje, enumeracje, epifory, epitety, aliteracje, aluzje literackie, amplifikacje, anafory, etc. Poeta celowo je zastosował, bo chciał pobudzić wyobraźnię odbiorcy, wzbudzić emocję w sposób sugestywny i oryginalne wyrażać myśli i uczucia.

Jego „ liryczne ja „jest nierozłączne z Ameryką i światem, ma się odczucie, że, „ja" mówi w „naturalny" sposób, ale wytrawne ucho usłyszy jego „sztuczności". Skąd się ona bierze, może ze zbyt dużego podekscytowania tematem, może jest wynikiem jakiś środków pobudzających, albo jest efektem halucynacji wywołanej nazwami geograficznymi, albo wynikiem determinacji, by „okrążyć" całą kulę ziemską i osiągnąć swoistą rekompensatę za wysiłek włożony w recytowanie rzeczowników – nazw, a nie opisanie jej przymiotnikami. Rekompensatą będzie „wieczna pamięć" przyszłych pokoleń, o których poeta, co rusz wspomina i pamięta.



Walt Whitman i motyl, fotografia z książki ”Leaves of Grass” , 1897 r., wikimedia commons

Interpretacja utworu

Whitmanowi – można odnieść takie wrażenie – pisanie przychodzi łatwo – ale to tylko wrażenie, bo każdy poeta się ogromnie męczy przy pisaniu wierszy- on ma dar wyrażania siebie. W tym sążnistym poemacie, jest zdolny pomieścić swoje olbrzymie poetyckie „ja” – źródło inspiracji i temat dzieła. Umiejętnie konstruuje podmiot liryczny wypowiadający się nie

tylko w imieniu Ameryki, ale i całego świata. *Salut au Monde* jest nie tylko wspaniałym przykładem wyobraźni poetyckiej, ale także dowodem na to, że poeta, jest przekonany, że Ameryka jest jedyna na świecie i jest niepowtarzalna. Poeta pozdrawia ludzi całego świata w przekonaniu, że oni go rozumieją w języku angielskim, mówi do nich i za nich, bo ma poczucie amerykańskiej wyjątkowości, mówi to z dużą dozą pychy, ale czyż poeci nie słyną z dużej pychy i zarozumiałości?! To, że mówi o świecie pobieżnie i powierzchownie, to nie ma większego znaczenia. Siła poematu nie leży w znajomości tekstów pisarzy antycznych, ani nie w wykształceniu ogólnie mówiąc, ale w tej wyjątkowości amerykańskiej. O wyższości języka angielskiego i w ogóle rasy angielskiej nad innymi pisze w wierszu pt. *Poem of a Few Greatnesses*, (wydanie z 1856 roku), stawia tam pytania, na które sam sobie odpowiada, m.in.;

> Great is the English speech—what speech is so
>
> great as the English?
>
> Great is the English brood—what brood has so
>
> vast a destiny as the English?

Wielka jest mowa angielska – jaka inna jest tak wspaniała?

Wielkie jest angielskie plemię, które inne ma – tak wielkie znaczenie? W następnych wersach odpowiada sam sobie;

> It is the mother of the brood that must rule the
>
> earth with the new rule,
>
> The new rule shall rule as the soul rules, and as
>
> the love, justice, equality in the soul, rule.

To matka rodzicielka musi rządzić Ziemią nowymi zasadami, te nowe zasady powinny rządzić tak, jak rządzi dusza, i jak miłość, sprawiedliwość, równość dusz – rządzą. Whitman miał wizję Ameryki imperialnej, wielkiej i z zapałem udowadniał to w swoich poematach, że tak jest i jego oczytanie jest tak samo rozległe i głębokie jak każdego, kto weźmie jego twórczość do ręki. Twórczość ta wywołała reakcję na wszystkich kontynentach, tak jak poeta sam to zakładał. Pisał o tym bardzo dobitnie w drugiej części omawianego poematu składającego się z trzynastu części/zwrotek. W nim jest wyczuwalne mesjańskie posłannictwo poety przemawiającego do ludzi w jego własnym języku angielskim. Nie wynika ono z humanizmu, ale jest próbą kulturowego zawłaszczenia przez poetę dla siebie samego całego świata. Whitman jest gadułą i nic nie jest w stanie go

powstrzymać. Jest jak powódź, jak rwąca rzeka, jego poemat to wspaniała lekcja/okazja przypomnienia sobie ponad trzysta rzeczowników, nazw miast i państw, rzek i jezior, gór i mórz, etc. Ta długa lista pobudza czytelniczą wyobraźnię. *Salut* jest pełen terminów geograficznych (żargon kartograficzny), terminów etnicznych, lokalizacji, miast, rzek, gór, cieśnin, itp. Whitman wspomina o Himalajach, Tianszan, Ałtaju, Atlasie, a także o plemionach murzyńskich z Afryki Wschodniej i Zachodnie, etc. Poeta wierzy, że ma do czynienia z uważnym i inteligentnym czytelnikiem, polega na jego wiedzy i znajomości geografii, chociaż gdy to pisał w połowie XIX wieku, to siedemdziesiąt pięć procent ludzkości świata nie umiała ani czytać, ani pisać. Poeta pisze nie tylko dla miłośników geografii, ale i dla miłośników poezji. On jest zainteresowany wszystkim i każdym, gdy się czyta to dzieło na głos, to brzmi ono tak, jakby Whitman po prostu zapisał swoje myśli, gdy te wpadły mu do głowy, gdy ten patrzył na mapę lub globus. Zabiera swojego czytelnika wszędzie i jednocześnie wszędzie szuka swoich czytelników, nie zastanawia się nad tym, czy jego twórczość jest czytana czy nie, wcale się tym nie przejmuje, ma dobre samopoczucie, bierze na swoje barki odpowiedzialność za losy nie tylko narodu amerykańskiego.

Muzyka w *Salut au Monde!*

Whitman kochał operę i za każdym razem, kiedykolwiek miał okazję zawsze uczestniczył w przestawieniach operowych. Dla

niego ciało ludzkie było instrumentem muzycznym, a fascynacja głosem czyniła, że pragnął wykorzystywać go, jako instrument, narzędzie pracy do bycia mówcą i do popisów oratorskich a przede wszystkim w pisaniu poezji. Czytając poemat *Salut au Monde* nie sposób jest nie wspomnieć o muzyce, którą wielki bard nasycił swój utwór. Muzyka jego poezji jest bardzo głęboka, osobista, nawet po latach ma się ją w pamięci, w sercu, umyśle, nie sposób o niej zapomnieć, ona ma to coś w sobie, co w nas porusza. Ale poezję Whitmana, którą on często nazywał pieśniami, należy czytać bardziej, jako lirykę niż poezję, chociaż jego styl układania wierszy bardziej przypomina prozę niż wiersz. Gołym okiem wydać to na kartce papieru, wspomniane długie wersy ogranicza tylko margines kartki z prawej strony. Przykładem niech będzie największy i najważniejszy poemat Whitmana pt. *Song of Myself,* czyli *Pieśń o sobie*. (Takich przykładów można podać o wiele, wiele więcej). Jego pomysł na wiersze, to nic innego jak piosenki, pieśni, które można czytać jak wiersze, ale trzeba pamiętać o nieustającym powtarzaniu się słów i zwrotów. Piosenki polegają na częstym powtarzaniu, a to bardzo różni poezję od liryki piosenek. Ale bez względu na to, czy słuchamy piosenki, czy wiersza, fascynujemy się mocą słów, jesteśmy pod wpływem idealnego zwrotu frazy. Wiadomo, wiersza raczej nie zagwiżdżemy, piosenkę tak.

Whitman na początku lat 40. XIX wieku pracował, jako dziennikarz i krytyk literacko-muzyczno-teatralny dla pisma z

Brooklynu *Daily Eagle*. Wiele jego recenzji z tamtego okresu zachowało się do dzisiejszych czasów. Czytając je mamy wrażenie, że poeta kochał muzykę, muzyków, śpiewaków, słowem artystów, ale nie zawsze jego miłość szła w parze z wiedzą na temat muzyki, opery oraz samej techniki śpiewania czy głosu operowego. Jak podaje Robert Strasburg w eseju pt. *Whitman and Music*, Whitman zanim wydał pierwszy tom *Leaves of Grass* znał już muzykę takich kopozytorów jak: Handla, Haydna, Mozarta, Beethovena, Rossiniego, Bellininiego, Donizetta, Verdiego, Aubera, Meyerbeera, Webera, Mendelssohna i Gounoda.

> By the time he had written the first edition of *Leaves of Grass* in 1855, he was acquainted not only with the sentimental ballads, folk songs, and hymns popular in his time, but with the music of Handel, Haydn, Mozart, Beethoven, Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Auber, Meyerbeer, Weber, Mendelssohn, and Gounod as well. Musical terms are used in abundance throughout his poetry. The larger forms of opera, oratorio, symphony, chamber and instrumental music, as well as solo arias, influence the structure, style, and design of the longer as well as some of the shorter poems. His orchestral „Proud Music of the Storm” celebrates all the passionate chants of life.(5).

Swoje dziennikarskie pasje do muzyki poeta także „przelewał” na poezję, co łatwo może gołym okiem dostrzec czytelnik. Walt znał nie tylko sentymentalne ballady, pieśni ludowe i hymny popularne w jego czasach, ale także muzykę, wspomnianych już kompozytorów. Terminy muzyczne też nie były mu obce i są zastosowane w całej jego poezji. Większe formy opery, oratorium, symfonii, muzyki kameralnej i instrumentalnej, a także arie solowe, wpływają na strukturę, styl i konstrukcję zarówno dłuższych, jak i niektórych krótszych wierszy. Jego orkiestrowa *Dumna muzyka burzy* celebruje wszystkie namiętne pieśni życia.



Dom Walta Whitmana w Camden, New Jersey, fot. wikimedia commons



Wnętrze domu Walta Whitmana w Camden, New Jersey, fot. wikimedia commons

Zakończenie

Poemat *Salut au Monde!*, pierwotnie nosił tytuł *Poem of Salutation* i miał fragmenty dotyczące amerykańskiego życia, które poeta usunął, aby nadać całości bardziej uniwersalny, kosmiczny klimat. Po tych przeróbkach zdecydował się na tytuł *Salut au Monde*! Następne wydania książkowe, będą zawierać ten proroczy okrzyk: *Salut au Monde!* i jak zostało powiedziane

utwór przeszedł drobne poprawki w różnych wydaniach *Leaves of Grass*, co było u Whitmana standardem, poprawianie i przepisywanie wierszy. Sto lat później poemat stanie się wizytówką Whitmana w świecie a także jedną z jego najbardziej udanych kompozycji. W nim poeta przemawia do tak wielu ludzi, żyjących w tak wielu miejscach, na tak wiele sposobów, że krytycy i badacze jego twórczości wciąż go analizują i interpretują. Zastanawiają się, czy poezja Whitmana w tym poemacie oparta na standardowych wyobrażeniach o ludziach i miejscach ma faktycznie „globalną wartość", czy nie? Czy zdolność do nazywania i rozpoznawania różnych kultur, znajomość geografii to tylko stereotypowanie, czyli generalizowanie takich zagadnień jak przynależność rasową i etniczną, płeć, preferencje seksualne, religia czy wygląd zewnetrzny. Walt Whitman beztrosko pozdrawia „wszystkich mieszkańców Ziemi" w ich ojczyznach, a robi to między innymi poprzez wymienianie nazw ich ojczyzn, czy miejsc, gdzie żyją. Robi to z takim znawstwem, że czytelnik może być przekonany, że poeta we wszystkich wspominanych miejscach był osobiście, albo przeczytał tuziny książek, oczywiście, tylko po angielsku, bo żadnego innego języka, jak na prawdziwego Amerykanina przystało nie znał.

Poemat *Salut* został napisany na początku kariery poetyckiej Whitmana i opublikowany jako trzeci utwór w drugim wydaniu książki. Symbolizuje ówczesny optymizm Whitmana i jego

żywiołowe zainteresowanie światem. W utworze tym poeta w wizjonerki sposób opisuje świat, silne poczucie boskości we wszystkich aspektach natury;

> Each of us inevitable;
> Each of us limitless—each of us with his or her right upon the earth;
> Each of us allow'd the eternal purports of the earth;
> Each of us here as divinely as any is here.

Poetycki żywy styl Whitmana, przypomina rytmiczny styl biblijny, sugeruje wpływ Biblii na jego twórczość, a przede wszystkim na jego język i obrazowanie codziennego życia oraz wyrażanie własnej duchowej wizji. Wspomniany już wielokrotnie Emerson miał wielki wpływ na autora *Salut*, ale dopiero pełny obraz tego twórcy poznamy, gdy zrozumiemy, że poza Emersonem Whitman ulegał wpływom wielu kaznodziejom, ich kazaniom i ich stylowi wysławiania się i w retoryce. Na stronach Archiwum poświeconego poecie możemy przeczytać, że;

> Whitman osiągnął dojrzałość w szczególnie bogatym okresie amerykańskiego oratorium religijnego. Protestancki styl ambony, szczególnie ewangelicznej, stał się bardziej swobodny i zróżnicowany i grał w znacznie szerszym

> zakresie emocjonalnym. Budując swój własny styl, Whitman poświęcił wiele uwagi oratorium wpływowych ministrów, takich jak Henry Ward Beecher. Oprócz Beechera prawdopodobnie najbardziej znanym kaznodzieją wpływającym na Whitmana był Edward Thompson Taylor z Bethel Chapel Seamana (Influences on Whitman, Principal).

Późny debiut poetycki, poprzedzony latami pracy dziennikarskiej pomógł mu, bo życie ukształtowało go już na tyle, że mógł ocenić siebie, swoją tożsamość, dokonania Amerykanów na tle powstającego narodu amerykańskiego i państwowości amerykańskiej. Wykorzystany bardzo długi katalog wpływów na jego twórczość jest ogromny, natomiast zakres wiedzy z literatury, muzyki, malarstwa, nauki, religii, polityki, filozofii, etc., już nie, bo trudno jest nie zgodzić się wieloma badaczami jego twórczości, że wiedza poety jest właśnie katalogowa, co w tym przypadku oznacza powierzchowna. Warto przywołać w tym miejscu panią profesor DOROTHY FIGUEIRA, która tak pisze o W. Whitmanie:

> W artykule opublikowanym kilka lat temu w czasopiśmie „The Comparatist", amerykański krytyk o kubańskich korzeniach Alfred Lopez omawia interpretację utworów Walta Whitmana autorstwa José Martíego (dziewiętnastowiecznego kubańskiego poety i działacza

> niepodległościowego). Z artykułu tego dowiedziałam się, że Whitman był czytelnikiem niedokładnym, czytającym tuzin książek naraz, kilka stron tu i tam, rzadko zainteresowanym jakimś dziełem na tyle, by przeczytać je w całości, sięgającym po różne gatunki i czytającym wyłącznie w języku angielskim. Whitman nigdy nie udał się w podróż poza Amerykę Północną, ale nie powstrzymało go to przed wyobrażaniem sobie wielu miejsc, które wymienia w wierszu „Salut au Monde", choć – jak zauważa Lopez – „jego własna, mistyczna, abstrakcyjna wizja Ameryki jest jednocześnie zuniwersalizowana i wyjątkowa". Świat, jaki opisał w tym poemacie Whitman, zamieszkiwali niezróżnicowani Inni, „powierzchownie sprowadzeni do «Camarados», dopasowanych z kolei do jego heglowskiej z natury wizji Ameryki jako wiecznie rozrastającego się końca Historii" (6) .

Dopiero na stare lata, gdy dopadnie poetę choroba wtedy przyjdą refleksje, zaczynie zdawać sobie sprawę nie tylko ze swojej ludzkiej niedoskonałości, (tężyzny fizycznej), ale i ułomności swojej twórczości. Jego dążenia do wyrażenia całości egzystencji, do poetyckiego ujęcia całej sumy ludzkich doświadczeń przeszłych i obecnych, mają sens dosłownie i metaforycznie. Jednak ogrom pracy był już nie do ogarnięcia przez człowieka starszego i schorowanego i tak naprawdę niczego już nie zdąży

poprawić, zmienić, przede wszystkim raz jeszcze przepisać. W sumie pozostawi banały obok pięknych metafor poetyckich, gadulstwo obok natchnionych proroctw, wyliczanki niczym inwentarz dobrego gospodarza obok zwięzłych mocnych jak stal myśli.

Poemat „Salut Au Monde" w tłumaczeniu Adama Lizakowskiego ukaże się we wtorek 20 lipca 2021 r.

Źródła:

1. Curiosity to Canon: Walt Whitman's Leaves of Grass. By Brian Hoey. Topics: Legendary Authors, American Literature
2. Mignon, Charles W., and H. Rose. *CliffsNotes on Emerson's Essays.* 28 May 2020, </literature/e/emersons-essays/ralph-waldo-emerson-biography>.
3. David S. Reynolds, Walt Whitman's America: A Cultural Biography, strony 341-42.
4. A. Nawarecki, D. Siwicka, *Przeszłość to dziś*, Warszawa 2003, str. 117
5. J.R. LeMaster and Donald D. Kummings, eds., *Walt Whitman: An Encyclopedia* (New York: Garland Publishing, 1998.
6. Ruch Literacki, Dwumiesięcznik. Rok LVII Kraków, maj–czerwiec 2016 Zeszyt 3 (336) Polska. Akademia Nauk

Oddział w Krakowie i Wydział Polonistyki UJ. *Salut Au Monde.* Jak Literatura Światowa Wyobraża Sobie Świat DOROTHY FIGUEIRA (tłumaczenie z jęz. angielskiego: Jakub Czernik).

*

Zobacz też:

> List Do Generała Suttera

Kobiety w polskiej muzyce i muzykologii

Z Danutą Gwizdalanką rozmawia Jolanta Łada-Zielke *(Hamburg)*



Danuta Gwizdalanka, fot. Krzysztof Meyer

Danuta Gwizdalanka, absolwentka muzykologii i filologii angielskiej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, obroniła w 1990 roku pracę doktorską pod tytułem „Aspekty brzmieniowe kwartetów smyczkowych Beethovena". W latach 1981-1991 pracowała w Teatrze Wielkim w Poznaniu i w Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy. W 1995 roku prowadziła seminarium „Muzyka polska po 1945 roku" na Uniwersytecie Michigan w USA. W latach osiemdziesiątych podjęła jako pierwsza w Polsce temat ekologia

muzyki, tłumacząc esej R. Murraya Schafera „The Music of the Enviroment”, na podstawie którego powstała jego praca „Tuning of the World”. W 1999 roku ukazała się jej książka „Muzyka i polityka”. Gwizdalanka jest autorką biografii Mieczysława Weinberga, Witolda Lutosławskiego i Karola Szymanowskiego, a także przewodnika po muzyce kameralnej. Współpracuje z magazynem „Ruch Muzyczny” oraz z Wyższą Szkołą Muzyczną i Teatralną w Hamburgu przy projekcie MUGI (Musik und Gender im Internet), dla którego opracowała biografie Zofii Lissy, Krystyny Moszumańskiej-Nazar, Marii Szymanowskiej i Eugenii Umińskiej. Danuta Gwizdalanka jest żoną kompozytora Krzysztofa Meyera.

Pani książka *Muzyka i płeć* (Kraków, 2001) była pierwszą polską publikacją opisującą udział kobiet w historii muzyki. Monografię muzyki polskiej wydaną w stulecie odzyskania niepodległości (ukazała się ona już po polsku[1]**, po angielsku**[2]**, a teraz czeka na wydanie niemieckie, które zamyka rozdział *Herstoria*, czyli zasługi kobiet w owym stuleciu). Od czasu do czasu pisuje się w Polsce na ten temat, ale spojrzenie na dzieje muzyki ze specyficznie kobiecej perspektywy pojawiło się tu późno. Jest też tematem rzadko poruszanym – inaczej niż to się dzieje w Niemczech, w Anglii czy w Stanach Zjednoczonych. Skąd to opóźnienie – i właściwie brak zainteresowania tym tematem?**

Mówiąc najprościej – z braku potrzeby, bo chociaż sytuacja Polek, które śpiewały, grały i komponowały nie różniła się zasadniczo od położenia ich zachodnioeuropejskich koleżanek, to w muzykologii – a to ona bada historię muzyki i opowiada o niej – różnica była ogromna.

Zacznijmy więc od muzykologii. To niewątpliwie budujący fakt, że od początku XX stulecia aż tyle Polek zajmowało się muzyką od strony naukowej, a nie tylko jako pianistki i śpiewaczki.

Przede wszystkim były to zdolne Lwowianki. Proszę sobie wyobrazić, że już w 1926 roku asystentką na muzykologii we Lwowie została kobieta – Maria Szczepańska. Właściwie nic w tym dziwnego, bo należała do pierwszych absolwentów tego kierunku, chociaż raczej należałoby powiedzieć – absolwentek: były to dwie kobiety i ksiądz. W Krakowie do grona piątki wykładowców pierwsza pani dołączyła w 1935 roku. I znów – nie było w tym nic aż tak nadzwyczajnego, bo przed wojną na Uniwersytecie Jagiellońskim habilitowało się 15 kobiet, w tym 2 na muzykologii. W Niemczech – sytuacja, na którą przyszło czekać zdolnym absolwentkom tego kierunku trwała jeszcze długie, długie lata.

Tytuły tytułami, ale potem stanowiska kierowników katedr i tak otrzymywali mężczyźni?

Owszem, w Niemczech i innych krajach europejskich, ale nie w Polsce. W Warszawie muzykologią kierowała Zofia Lissa – wybitna naukowczyni i to na skalę międzynarodową. Stała na czele muzykologii od 1949 roku do 1975. Po niej nastały kolejne panie (Anna Czekanowska, Zofia Helman), w latach 1996-1998 był zaledwie dwuletni okres, gdy kierowanie Instytutem Muzykologii powierzono mężczyźnie (Mirosław Perz) i znowu wróciły rządy kobiece. W Krakowie, po śmierci założyciela muzykologii na Uniwersytecie Jagiellońskim, czyli Zdzisława Jachimeckiego, jego stanowisko przejęła Stefania Łobaczewska i kierowała krakowską katedrą przez dziesięć lat, aż do śmierci. Potem kierowały nią następne muzykolożki, wśród nich Elżbieta Dziębowska – w dodatku redaktor naczelna wielotomowej Encyklopedii Muzycznej PWM; kolejna funkcja, na którą żadna kobieta nie miała wtedy szans w jakimkolwiek zachodnioeuropejskim państwie. I to trwa aż do dzisiaj: zarówno w kadrach jak i na stanowiskach kierowniczych w muzykologii wyraźnie dominują kobiety. Trudno więc się chyba dziwić, że poczucie dyskryminacji z racji płci nie bardzo mogło dojść do głosu w tym środowisku.

Jak doszło do tego, że zainteresowała się Pani tym tematem, w efekcie czego powstała książka *Muzyka i płeć?*

Moje zainteresowanie było wynikiem małego szoku. Doznałam go, oglądając listę wykładowców muzykologii w Kolonii, a potem

patrząc pod tym kątem na inne niemieckie ośrodki. Kobiety stanowiły tam – i to jeszcze w latach dziewięćdziesiątych – margines! Dla mnie było to niezrozumiałe i stąd wynikło zaciekawienie owym egzotycznym wtedy jeszcze w Polsce wątkiem „genderowym", a w efekcie wyszła książka *Muzyka i płeć*. Zresztą muszę przyznać, że przyjęto ją z umiarkowanym zainteresowaniem. Mniej więcej w tym samym czasie opublikowałam książkę *Muzyka i polityka,* która wzbudziła znacznie większy rezonans i szybciej wyczerpał się nakład. A *Muzyka i płeć* traktowana była jak ciekawostka na temat, który wtedy obchodził jeszcze niewielu.

Po lekturze książki *Muzyka i płeć* doszłam do wniosku, że kobiety, które wbrew przeciwnościom i konwenansom zostały dyrygentkami i kompozytorkami, musiały włożyć o wiele więcej wysiłku w swój rozwój zawodowy niż mężczyźni. Niektóre rezygnowały ze szczęścia osobistego, aby poświęcić się muzyce, tak jak Antonia Brico, przypomniana niedawno w filmie Marii Peters *Dyrygentka*. Ale są też panie, którym udało się pogodzić jedno z drugim?

Tak, na przykład Grażyna Bacewicz sama mawiała żartobliwie o wewnętrznym „motorku", który napędza ją niespożytą energią. Było to konieczne, bo jej działalność naprawdę wymagała sporego nakładu energii. Nie ma innego wyjścia dla kobiet, które

chcą zawodowo zajmować się muzyką i mieć rodzinę. Bez tego „motorka” brakuje motywacji i siły, żeby to wszystko ogarnąć.



Maria Szymanowska, ok. 1830 r., Muzeum im. Adama Mickiewicza w Paryżu, fot. wikimedia commons



Geażyna Bacewicz, fot. wikimedia commons

Utwory Grażyny Bacewicz grywano w Niemczech. Czy inne polskie kompozytorki też są znane u naszych zachodnich sąsiadów?

Niektóre z nich stały się znane, ale trudno w tym wypadku mówić o sławie. Można powiedzieć, że dowiedziano się o ich istnieniu, i że doczekały się zainteresowania dzięki nagrodom zdobytym w konkursie dla kompozytorek w Mannheim, w którym

z powodzeniem uczestniczyła (z dość licznego grona Polek) między innymi Krystyna Moszumańska-Nazar. Ów konkurs był inicjatywą pionierską, mającą zachęcić kompozytorki do wchodzenia w życie muzyczne, w dziedzinie faktycznie zdominowanej wówczas prawie całkowicie przez mężczyzn. Dzisiaj kobiety wprawdzie nadal są mniejszością, ale – wyraźnie rosnącą. W tej chwili najbardziej znaną polską kompozytorką w Niemczech jest Agata Zubel.

W „tabeli kompozytorów“ Petera Heilbuta, czyli chronologicznym zestawieniu nazwisk i dat życia twórców z różnych krajów, pojawia się tylko jedna Polka, Elżbieta Sikora i to w doborowym towarzystwie Sofii Gubaiduliny, rosyjskiej kompozytorki zamieszkałej w Niemczech.

To miło, bo Elżbieta Sikora, to znakomita kompozytorka. Dlaczego jednak tylko ona? Trudno mi powiedzieć. Sikora mieszkała i działała przez długi czas w Paryżu i może Heilbut akurat o niej usłyszał? Kiedy trzeba dokonywać wyborów w materiale tak obfitym, trudno czasem o konsekwencję, a na pewno – o wyczerpanie tematu.

W 1975 roku pierwsza polska dyrygentka Agnieszka Duczmal otrzymała wyróżnienie na odbywającym się w Berlinie Zachodnim IV Międzynarodowym Konkursie Dyrygentów im. Herberta von Karajana. A on powiedział na

konferencji prasowej w 1979 roku, że kobiety nadają się nie do orkiestry, lecz do kuchni. Jego wypowiedź przytoczyła Pani w książce *Muzyka i płeć*. Z czego Pani zdaniem wynika ta niechęć mężczyzn do kobiet zajmujących się muzyką, z którą spotykamy się nawet dzisiaj?

Odpowiedź za to pytanie wymagałaby potężnego eseju. Ograniczę się zatem do dwóch uwag – bardzo poważnej i może mniej, ale na pewno nie pozbawionej sensu.

Pierwsza: w patriarchalnym społeczeństwie kobiety są podporządkowane mężczyznom. Grają w orkiestrze? To dobrze, skoro muszą. Siadają przy fortepianie jako solistki? To też można znieść, zwłaszcza jeśli grają ładnie i porywająco. Ale stanąć przed orkiestrą i kierować zespołem, w dodatku w znacznej mierze męskim? To było jeszcze niedawno temu wręcz niewyobrażalne. Wystąpić z symfonią, albo operą, stając w szranki w roli „twórcy" z postaciami tak symbolicznymi jak Beethoven lub Wagner? To też dla wielu było nie do zaakceptowania i to na tej samej zasadzie, na jakiej kobietę w banku albo ministerstwie można było sobie wyobrazić w roli sekretarki, ale już nie dyrektora, a co dopiero ministra.

A teraz drugi kierunek szukania odpowiedzi, podpowiedziany mi zresztą kiedyś przez znajomego dyrygenta: zarobki są za dobre,

by oddawać je paniom. Proszę zauważyć: kobiety dopuszcza się do zawodów, które nie wabią samców alfa ani prestiżem, ani oszałamiającymi honorariami. I to też nie jest sytuacja znana tylko wśród muzyków.

Wracając do wątku Agnieszki Duczmal, to powyższe wyróżnienie nie było jej jedynym znaczącym sukcesem?

Nie. Dwa lata później Duczmal założyła orkiestrę w Poznaniu i kieruje nią do dzisiaj na zmianę z córką, która przejęła po niej pałeczkę, a ściślej mówiąc batutę. Znane są dynastie dyrygentów, a to byłaby pierwsza na świecie dynastia dyrygentek.



Agnieszka Duczmal, fot. Jarosław Roland Kruk, wikimedia commons



Elżbieta Sikora, fot. wikimedia commons

Jedną z bohaterek książki *Muzyka i płeć* jest Maria Szymanowska (1798-1831), która w czasach niesprzyjających kobiecej emancypacji przejawiała daleko idącą samodzielność. Obecnie pracuje Pani nad jej obszerną biografią. Na jakim jest Pani etapie?

W tej chwili porządkuję zebrane materiały i szukam odpowiedzi na kluczowe pytania, jakie pojawiły się w trakcie pracy. Jednym z

nich jest to, co naprawdę skłoniło Marię Szymanowską do wyruszenia w świat w roli wirtuozy fortepianu. Ona sama wielokrotnie mówiła, a i pisała – co pozwalało potem na skrzętne cytowanie jej słów – że zdecydowała się na ów krok po rozwodzie z mężem, chcąc tym sposobem zarobić na utrzymanie dzieci. Miała ich trójkę – dwie córki i syna. Tymczasem ja nie bardzo wierzę w to, że taka była jej główna motywacja. Nie wierzy w to również Doris Bischler, autorka znakomitej pracy doktorskiej o Szymanowskiej wydanej przed paroma laty w Berlinie. A czemu? Bo wygląda na to, że Szymanowska po prostu chciała spróbować „bycia gwiazdą" i zwiedzić świat. Osiągnąwszy trzydziesty rok życia, zapragnęła przeżyć niezwykłą przygodę, podbijając europejskie stolice jako pianistka porównywana z największymi ówczesnymi gwiazdami, oczywiście – mężczyznami. W tych czasach – życzenie skrajnie ekstrawaganckie.

W początkach XIX wieku kobiety – z wyjątkiem śpiewaczek – nie bywały zawodowymi muzykami. Miały siedzieć w domu i zajmować się dziećmi oraz mężem. Ona natomiast mówiła o konieczności zarabiania na dzieci dając do zrozumienia, że postanowiła samodzielnie je wychowywać, nieomal bez wsparcia ani pomocy męża. Tymczasem dzisiaj, gdy czytamy listy od niej i do niej odkrywamy, że kiedy mama ruszyła w świat, dzieci zostały w podwarszawskim majątku ojca. Pretekst był więc sprytny i pozyskiwał jej sympatię, bo w przeciwnym wypadku zapewne budziłaby zdziwienie i zgorszenie.

Rzeczywiście była samowystarczalna i osiągała sukcesy. A czy pojawił się w jej życiu jakiś autorytet muzyczny, który wskazał jej właściwą drogę?

Nie w tym sensie, jak rozumielibyśmy to dzisiaj. W Warszawie pod koniec XVIII wieku właściwie nie było wybitnych osobowości muzycznych, bo czas rozbiorów i powstań nie sprzyjał sztuce. Szymanowska nie miała więc szans na naukę u jakiegoś wybitnego muzyka – na co mogłaby sobie zapewne pozwolić w ówczesnym Wiedniu. Uczyła się więc u miejscowych pedagogów, miała okazję podsłuchiwać znakomitych wirtuozów przejeżdżających przez Warszawę w drodze do Rosji. Dopiero w 1819 roku zdarzyło się, że w Warszawie pojawił się Franz Xaver Mozart – syn Wolfganga, znakomity pianista działający od lat we Lwowie, który wyruszył w podróż koncertową. Wcześniej słyszał o znakomitej warszawskiej pianistce, więc oczywiście postarał się o to, aby nawiązać z nią znajomość. I uznał, że ma ona wprawdzie wielki talent, ale… – i widocznie to „ale" dał jej do zrozumienia. Parę miesięcy później Szymanowska wybrała się więc do Drezna, by wziąć u niego kilka lekcji. Dzisiaj powiedzielibyśmy, że pojechała na „kurs mistrzowski". Widocznie była na tyle rozsądna, by potraktować krytyczną opinię Mozarta poważnie i postanowiła udoskonalić swoje umiejętności. Całe jej postępowanie wskazuje zresztą na to, że miała nie tylko wielką fantazję – ale także dar przewidywania i rozsądnego planowania. Dla artystki (i nie tylko) – to wymarzona

kombinacja.



Danuta Gwizdalanka, fot. Krzysztof Meyer

Wieloma mitamii legendami obrósł wątek przyjaźni Marii Szymanowskiej z Johannem Wolfgangiem Goethe. Jak Pani podchodzi do tego tematu?

Ostrożnie. Był to bowiem epizod w życiu Szymanowskiej, a tymczasem z powodu wagi czy popularności osoby Goethego oraz pewnego wiersza, nabrał wyjątkowego znaczenia. Ta

znajomość stała się bodaj najczęściej relacjonowanym wydarzeniem z jej biografii. Zaczęło się w Marienbadzie, dokąd Maria Szymanowska przyjechała w towarzystwie siostry i brata 8 sierpnia 1823 roku. Tydzień później Szymanowska i jej siostra spotkały się z Goethem i 74-letni poeta miał wtedy okazję posłuchać gry 34-letniej pianistki. Był zachwycony, a pamiątką po ich spotkaniu stał się wiersz, zapisany w sztambuchu pianistki. Szymanowska zbierała bowiem autografy – w tym czasie zajęcie dość popularne. Ten wiersz wyrażał zachwyt dla muzyki, która niesie ukojenie w cierpieniu, a sędziwy poeta przeżywał wówczas uczucie do młodszej o 54 lata Ulryki von Levetzow. I stąd owe słowa:

> ***Pojednanie***
>
> *Do Madame Marii Szymanowsk*iej
>
> *Namiętność męką! Któż da, by ucichło*
>
> *To serce, które strat swych już nie zliczy?*
>
> *Kędyż godziny, co zbiegły tak rychło?*
>
> *Próżno czar kwitnął największej słodyczy!*

Mrok w duszy, źródło natchnienia zmącono,

Świat wzruszeń świętych okrył się zasłoną.

Lecz oto skądeś powstaje muzyka,

Dźwięki splatając w tonów miliony;

Całą istotę ludzką wskroś przenika,

Aż duch jej wiecznym pięknem napełniony.

Łza wilży oko, a duszy żywiołem

Niebiańskie dobro dźwięków i łez społem.

I czuje serce z ulgą niespodzianą,

Że jeszcze bije, chce bić, by w ofierze

Za przeobfitą łaskę otrzymaną

Samo się oddać ochotnie i szczerze.

I w dziękczynieniu błogim się odsłania

> *Podwójne szczęście: dźwięków i kochania!*
>
> *(przekład z niemieckiego Alina Świderska)*

Wiersz ten trafił potem do *Trylogii namiętności* (*Trilogie der Leidenschaft*), przez wielu uznanej za jedno ze szczytowych osiągnięć romantycznej poezji niemieckiej. Tym sposobem, opiewając muzykę jako pocieszycielkę, Goethe unieśmiertelnił Szymanowską w środowisku pozamuzycznym. Przed paroma laty ukazała się powieść Martina Walsera *Ein liebender Mann,* której tematem jest owa ostatnia, marienbadzka miłość Goethego i pisarz dwukrotnie wprowadził na jej karty Marię Szymanowską wraz z pytaniem: czy muzyka emocje łagodzi czy raczej ekscytuje?

Patrząc na pobyt w Marienbadzie z perspektywy Szymanowskiej łatwo dostrzec, że dla niej samej ważniejsze i ciekawsze było chyba tamtejsze spotkanie z kompozytorem i pianistą Václavem Tomáškiem, skoro po to, by wspólnie z nim pograć, przedłużyła dla niego pobyt w tym miejscu. No, ale to nie ma tej siły medialnej co przeżycia sławnego poety poruszonego jej grą…

Dziękuję za rozmowę i czekam na ukazanie się książki.

Linki:

https://issuu.com/pwmedition/docs/stonasto_monografiabox_pl_promocja

https://www.amazon.de/Hundred-Years-Polish-Music-History/dp/8322450192/ref=sr_1_7?__mk_de_DE=%C3%85M%C3%85%C5%BD%C3%95%C3%91&dchild=1&keywords=Gwizdalanka&qid=1621609848&sr=8-7

*

Zobacz też:

> Chopin zabrzmi w sieci

> Czy Sopot stanie się na powrót „Bayreuth Północy”?

Róża Parczewska – zapomniana malarka z Wileńszczyzny. Część 2.

JOLANTA KLIETKUTĖ *(Kretynga, Litwa)*

Stanisława Kucewicz *(tłumaczenie)*, **Joanna Sokołowska-Gwizdka** *(redaktor wersji polskiej)*



W niemeńczyńskiem kościele, fot. Adomas Daukša, LDM, Fi 1986

Malarstwo religijne w kościołach

W XVI w. w większości państw Europy Zachodniej w koncepcji sztuki nastąpił przełom, którego istota polegała na autonomii osobowości artysty, zrozumieniu, że sztuka rządzi się nie tylko zasadami, ale przede wszystkim zależy od talentu, wyobraźni i intuicji autora. Renesans zamknął etap historii sztuki anonimowej i otworzył historię sztuki autorskiej. Wtedy znalazły się, w dzisiejszym rozumieniu, kopie dzieł sztuki – jako

powtórzenie znanych prac słynnych malarzy. Pojawienie się kopii i ich rozpowszechnienie, było także związane z początkiem zbierania kolekcji dzieł sztuki: nie mając możliwości posiadania eksponatów, należących do innych właścicieli, miłośnicy sztuki, zamawiali kopie. Jednak fenomen kopii w Europie Zachodniej w malarstwie jest jeszcze bardzo mało zbadany.

Zarówno profesjonalni jak i mniej wykształceni malarze byli pod silnym wpływem ikonograficznych przykładów. Na Litwie rozpowszechniły się różnego typu druki, małe obrazki o treści religijnej, przeznaczone do prywatnej modlitwy. Powstawały też obrazy dużych rozmiarów, które można było zawiesić w kościele lub w kaplicy. Do połowy wieku popularne były litografie ze słynnych niemieckich i francuskich drukarni. Miejscowi malarze chętnie korzystali z dzieł pochodzących z Europy Zachodniej i Środkowej, lub ich grawerowanych reprodukcji. Używali ich jako punkt wyjścia w swoich dziełach.

Róża Parczewska od miniatur przeszła do malowania farbą olejną dużych obrazów dla kościołów. Skromna i pokorna malarka fachowo i dokładnie kopiowała prace przedniejszych mistrzów. Jednak pomimo – odpowiednich kwalifikacji, nie odważyła się, aby tworzyć oryginalnie. Władysław Syrokomla o jej pracach pisał:

> znawca oddaje pochwałę przezroczystości kolorytu; widne tam umiejętne traktowanie draperyj, precyzya cieniów, gradacya swiateł, umiejętne wydanie muskułów, a nadewszystko uzucie, które kierując ręką niewiasty artystki, hojine okupuje właściwy jej płci niedostatek – brak śmiałej energii w pociągach pędzla, brak szczegółowych anatomicznych studijów.

Obrazy dużego formatu malowane farbami olejnymi, podarowała kilku kościołom. Według pracy, malowanej ok. 1756–1758, Szymona Czechowicza (1689–1775), która była w wileńskim kościele św. Katarzyny, 1831 r., Róża Parczewska namalowała obraz „Niepokalane Poczęcie Najświętszej Panny Maryi” (nazywany „Wniebowzięcie Najświętszej Maryi Panny”), i podarowała go do kościoła franciszkańskiego w Kretyndze. W akcie wizytacyjnym kościoła z tego okresu wspomina się nowy, duży (211–124 cm) wspaniały obraz Maryi Panny. Na odwrocie obrazu, w górnej części pod ramą pomocniczą znajduje się napis w języku polskim „R 1831. Malowała panna Ruża Parczewska Pułkownikówna w Cerwonym Dworze”. Latem 2017 r. ten obraz został odrestaurowany przez Kęstutysa Banysa, konserwatora polichromii Muzeum Sztuki M. K. Cziurlionis.



Szymon Czechowicz, ołtarz w węgrowskim kosciele w Polsce



Szymon Czechowicz, wileńskim kościele św. Katarzyny, LDM, T 15942

Jeszcze jeden obraz według dzieła Szymona Czechowicza w 1837 r. namalowany przez Różę Parczewską, wisi w jednym z piękniejszych kościołów XVIII–XIX w. na Białorusi – w Grodzieńskiej Katedrze, w kaplicy Matki Bożej Studenckiej, na ołtarzu z cudownym wizerunkiem Matki Bożej. Na odwrocie obrazu, jak i na obrazie, który znajduje się w Kretyndze, jest podpis autorki. Wcześniej ten obraz zasłaniał znajdujący się w

ołtarzu obraz Maryi Snieżnej (Rzymski kościół S. Maria Maggiore). W roku 1923 białoruski, litewski i polski archeolog, historyk sztuki i numizmatyk, Józef Jodkowski (1890–1950) pisał, że namalowany przez Różę Parczewską obraz N. M. P. Niepokalanego Poczęcia został uszkodzony przez restaurację, bo restauracja przeprowadzona została przez nieudolnego malarza od szyldów. Ten obraz jest skromniejszy, nie tak starannie namalowany, nie ma na nim tak obfitego zastępu aniołów, jak na obrazie w kościele w Kretyndze.

W Kretyndze obraz Róży Parczewskiej jest uważany za cudowny, w 1986 r. wisiało nad nim 45 wot – znaków wdzięczności za otrzymane cuda. W styczniu 2018 r., na ścianie była zawieszona deska obciągnięta czerwoną wstęgą, na którą przeniesiono 96 wot. Obraz Kretyngskiej Najświętszej Maryi Panny został wpisany do rejestru dóbr kultury (pod kodem 20195).

Jednak zdaniem białoruskich badaczy sztuki, obraz Matki Bożej z Grodna nie jest na tak wysokim poziomie artystycznym, aby przyciągnąć uwagę naukowców.

Możliwie, że do namalowania obrazu Niepokalanego Poczęcia Marii Panny natchnęło malarkę wydarzenie, które miało miejsce 27 listopada 1830 r. Siostrze zakonnej z kongregacji Paulinów św. Wincentego, Katarzynie Laboure (Catherine (Zoe) 1806–1876) objawiła się Matka Boska nakazała zakonnicy

wybicie i rozpowszechnianie medalika z wizerunkiem NMP Niepokalanego Poczęcia. Medalik ten szybko zasłysnął cudami.



Róża Parczewska 1871 r., „Niepokalane Poczęcie Najświętszej Panny Maryi” w kościele w Kretyndze, fot. Jolanta Klietkutė, 2017 r.

Namalowane przez Różę Parczewską obrazy, znajdujące się w Kretyndze i w Grodnie, przedstawiają Najświętszą Pannę w niebie jako Niepokalanie Poczętą – temat łączy ikonograficzne typy Niepokalanego Poczęcia i Wniebowzięcia Maryi Dziewicy, które często w dziełach są połączone. W Europie szczególnie

popularne były kopie obrazu „Niepokalana“ autorstwa Bartolomea Estebana Murillo (1617–1682). Namalowane dzieło kopiowali zawodowi malarze, wyrobnicy warsztatów kościelnych i amatorzy. Spośród 30 dzieł stworzonych przez B. E. Murillo na ten temat na Litwie najczęściej były kopiowane dwa: „La Inmaculada de Soult” (1678, muzeum w Pradzie) i „Immaculata” (około 1680, Ermitaż, kolekcja Roberta Valpole). Znajdujący się oryginał w Ermitażu w swoich pracach powtórzył Szymon Czechowicz, którego pracę bardzo dobrze skopiowała Róża Parczewska.

Możliwie, że i inne swoje prace Róża Parczewska malowała wzorując się nie na kopiach, a nie na reprodukcjach Szymona Czechowicza, wydanych w 1815 r.

Dla kościoła św. Michała Archanioła w Niemenczynie Róża Parczewska podarowała obraz o niepopularnej fabule w litewskiej sztuce sakralnej „Rozmowa Chystusa z Nikodemem”. Obie figury wielkości naturalnej, siedząc rozmawiają przy stole, nad którym wisi starożytna lampa. Obraz spłonął 2 sierpnia 1842 r. podczas pożaru w miasteczku, kościół w tamtym czasie był drewniany. W latach 1848–1855 został wybudowany murowany kościół, którego fundatorem był brat Róży, Aleksander Parczewski. Wzorując się na jednym z najbardziej znanych włoskich malarzy renesansu Rafaela (1483–1520) Róża Parczewska w 1837 r. namalowała obraz „Przemienienie

Chrystusa” (6 arszynów długości i 3 szerokości). Ten obraz został przeznaczony do kaplicy Niepokalanego Poczęcia NMP w Katedrze Wileńskiej. W katedrze obraz wisiał kilkanaście lat, a po śmierci malarki, za pozwoleniem wileńskiego biskupa Wacława Żylińskiego (1803–1863), jej brat Aleksander przeniósł obraz na głowny ołtarz świątyni w Niemenczynie. W roku 1920 w dokumentach kościelnych zapisano, że na głównym ołtarzu znajduje się cudowny obraz „Szkaplerznej” (Świętej Matki Bożej z góry Karmel), zasłonięty obrazem „Przemienienie Chrystusa”. Obraz wraz z ołtarzem spłonął w 1947 r. podczas pożaru.



Róża Parczewska, 1837 r., „Niepokalane Poczęcie Najświętszej Panny Maryi” w kościele w Grodnie.



Fotografia z książki: Kałamajska-Saeed, M. Katedra w Grodnie.
Kraków, 2015, s. 424

W pierwszej połowie XX w. Róży Parczewskiej błędnie przyznano autorstwo jeszcze dwóch obrazów: „Święty Jerzy” i „Św. archanioł Michał”, jednak doktor hab. Rūta Janonienė wskazała, że te obrazy są pędzla Jana Moraczyńskiego (Jan Chwalibóg Moraczyński, pseud. Jan Chwalibóg od Wschodu, 1807–1870).

Oprócz czterech wspomnianych obrazów Aleksander Parczewski wymienia inne malowane farbą olejną:

1. obraz „Najświętszej Panny Bolesnej”, na którym była przedstawiona siedząca Matka Boża naturalnej wielkości, patrząca na leżący na kolanach wieniec cierniowy swego Syna. Praca wykonana została subtelnie, z pierwszego obrazu szkoły włoskiej, bardzo dokładnie zostały przeniesione szczegóły i koloryt. Zdaniem A. Parczewskiego to najlepsze dzieło siostry. Obraz był podarowany znajdującemu się w Żytomli kościołowi Niepokalanego Serca NMP. Musiał być namalowany i podarowany do 1831 r., bo należący do Konstantego Parczewskiego dwór Żytomla powiatu grodzieńskiego z 761 mieszkańcami został w 1833 r. skonfiskowany a udział w powstaniu po aresztowaniu właściciela.

2. „Ukazania się Chrystusa Apostołom” (z czarnego sztychu Rembrandta) – obraz nieduży (45×52 cm), na którym pięknie zostało odzwierciedlone światło i figury znajdujące się w cieniu.

3. „Uwolnienie św. Piotra z okowów przez Anioła” (według Pompeo Batona).

4. „Św. Romuald śpiący”. Fabuła obrazu – marzenie założyciela Zakonu Kamedułów o mnichach wznoszących się po drabinie do nieba, co oznacza, że królestwo niebieskie osiąga się przez

wspinanie się po schodach doskonałości.

5 i 6 – o niedużej wielkości obrazy: „Głowa Chrystusa Pana”(Acheiropita) i „Chrystus pomiędzy faryzeuszami”.

7. „Madonna” (według Il Garofała – Benwenuto Tisi) przedstawiona Św. Maryja Panna ze złożonymi rękami do modlitwy.

8. „Sąd św. Pawła”.

9. Portret Zofii Potockiej (według Giovanni Battista Lampi).

10. „Maryja Egipcjanka”. Zdaniem A. Parczewskiego, obraz był *pięknie i śmiało zaczęty lecz niezupełnie skończony*.

11. „Widok grobowca greckiego.

W nekrologu Ró Parczewskiej „Gazeta Warszawska” napisała, że malowała i pejzaże, jednakże w innych publikacjach nic o tym się nie wspomina.

Wszystkie prace malowane farbą olejną i miniatury, Róża Parczewska rozdawała. Kilka jej prac miała galeria Ermitażu w Sankt-Petersburga. Niestety sprawdziwszy zapasy galerii sztuk pięknych Europy Zachodniej w Ermitażu Sankt-Petersburga i

zapasy kultury rosyjskiej – prac Róży Parczewskiej nie znaleziono.





Róża Parczewska, 1837 r., kopia Rafaela, 1516–1520 „Przemienienie Chrystusa” (fragment)

Portret R. Parczewskiej

Róża Parczewska zmarła w 1852 roku, mając zaledwie 53 lata. W tym czasie fotografia w Wilnie już była znana prawie od dziesięciu lat. Możliwie, że Róża odwiedzała fotografa, może był wykonany portret, niestety nie wiemy, czy zachował się, a jeżeli jest w muzeach, czy w bibliotekach może być nazwany portretem nieznajomej kobiety.

Portret malarki około 1838 roku namalował francuski malarz Antoine Maurin (1793–1860). Przedstawił ją ubraną w ciemną sukienkę, siedzącą przy stole z paletą i pędzlami. W Paryżu, w wydawnictwie Lemercier, w 1857 r. była wydana litografia. To dzieło rozprzestrzeniło się na świecie. Może być, że taką litografię miał Konstanty Parczewski w dworze Jakubowo i później podarował do klasztoru franciszkanów w Kretyndze, bo w 1913 r. w jednym z gościnnych pokoi na ścianie wisiał właśnie ten obraz Róży Parczewskiej otrzymany z dworu Jakubowo. Jednak teraz w klasztorze portretu nie ma.

W Wydziale Druku i Fotografii Francuskiej Biblioteki Narodowej w dziale portretów i mikrofilmów oraz w kolekcji Laruelle przechowywane są po jednym portrecie Róży Parczewskiej (i jeden jej bratanka Konstantego Parczewskiego) – naiprawdopodobniej to są te same prace litograficzne A. Mauriniego. Portret przedstawiający Róży Parczewską – litografię rzeźby A. Mauriniego – na Litwie możemy zobaczyć tylko w zakrystii kościoła w Niemenczynie.



Portret przedstawiający Różę Parczewską w zakrystii kościoła w Niemenczynie, fot. Jolanta Klietkutė, 2018 r.

Podsumowanie

Róża Parczewska w ciągu ostatnich 20 lat życia malowała obraz „Niepokalane Poczęte NMP”, jednak nie można go zobaczyć w grodzieńskim kościele, ponieważ jest ukryty w ścianie kościelnej. Nie wiadomo, czy pozostał obraz artystki „Najświętszej Panny Bolesnej” w kościele w Żytomli, ponieważ nikt nie odpowiedział na zapytanie.

Ołtarz kościoła w Niemenczynie z przełomu XIX i XX w. zdążył zachować fotograf Adam Dauksza, ale na zdjęciu widać zaledwie

kontury obrazu Róży Parczewskiej „Przemienienie Chrystusa”. Obecnie można zobaczyć tylko dzieło malarki – obraz ołtarza Matki Bożej w kościele w Kretyndze.

Róża Parczewska nie była zawodową malarką, nie miała odpowiedniego wykształcenia, jednak jako malarka amatorka osiągnęła niezłe wyniki: była pierwszą kobietą malarką, brała udział w wystawach i jej prace doczekały się słów pochwały. Współcześni badacze sztuki jej osiągnięcia w malarstwie oceniają średnio, jednak dwie prace, które zachowały się i są uznawane za specyficzne przykłady XIX w. malarzy amatorów, uznają za ciekawe i cenne.

Na przełomie XX–XXI w. uwagi dla Róży Parczewskiej nie brakuje (według E. Rastawieckiego, wspomina się w polskich, białoruskich, czeskich, amerykańskich oraz litewskich słownikach malarzy), jednak trzeba przyznać, że twórczość malarki jest mało znana, między innymi dlatego, że nie zachowały się jej prace. Twórczość Róży Parczewskiej jak i „twórczość większości malarzy przeszłości możemy oglądać tylko w zarysie, dlatego oceniać ich dorobek, znany jedynie ze źródeł pisanych, jest niezwykle trudno, zarówno przy zastosowaniu profesjonalnych kryteriów, jak i wyciągając ogólne wnioski”.

Wersja bez przypisów i bibliografii. W razie zainteresowania pełną wersją proszę kontaktować się z redakcją.

*

© Jolanta Klietkutė, 2021, Muzeum w Kretyndze

ISBN 978-609-475-746-4

Część 1:

> Róża Parczewska – zapomniana malarka z Wileńszczyzny. Część 1.