Ach ci poeci!



Florian Śmieja

Witold Gombrowicz w swoim “Dzienniku” napomknął, że go źle czytam. Widocznie uważał, że powinienem obrać inną metodę. Zrobię to, jak czas pozwoli. Pisał do mnie w sprawie tłumacza, któryby potrafił przekładać jego teksty na język hiszpański. Próbowałem mu pomóc, ale nie wiem, czy ostatecznie z moich sugestii skorzystał.

***

Wymieniając kiedyś współczesnych polskich prozaików, którzy równocześnie byli autorami dobrych wierszy, otrzymałem list od **Józefa Wittlina** z Nowego Jorku, bym o nim nie zapomniał, bo i on należał do tej kategorii. Nie tylko o nim pamiętałem, ale nawet odwiedziłem jeszcze znalazłszy się na amerykańskim kontynencie.

***

Wisławę Szymborską poznałem w redakcji "Tygodnika Powszechnego". Kiedy wszedłem do pokoju Jerzego Turowicza, zastałem go z poetką, która akurat zdawała relację z podróży do Niemiec, gdzie odebrała nagrodę Goethego. Wręczyłem jej emaliowy znaczek w postaci miniaturowej kanadyjskiej flagi. Kiedy wysłałem jej artykuł z przełożonymi na język hiszpański jej dwoma wierszami z gazety kolumbijskiej, otrzymałem charakterystyczną kartkę z ryżym kotem i podziękowaniem. Teraz kot pilnuje mojego depozytu w Bibliotece Uniwersytetu w Rzeszowie.

***

Zaproszenie **Czesława Miłosza** do Londynu przez naszą grupę młodych poetów spotkało się z protestem przeciwników

politycznych z **Zygmuntem Nowakowskim** na czele. To on w felietonie w “Dzienniku Polskim” z 3 października 1957 roku napisał

> To pewna, że odczyt nie powinien odbyć się w gmachu, przyozdobionym sztandarami wojska polskiego. Trzeba ten gmach wykadzić.

Jako redaktor miesięcznika, który Miłosza zaprosił napisałem wtedy list do “Dziennika Polskiego”. List się ukazał mimo, że Nowakowski był jednym z dyrektorów dziennika, a list nie był elegancki.

Atoli trzy lata po incydencie z Miłoszem, Nowakowski napisał felieton *Kula u nogi?* Był to błyskotliwy komentarz do dyskusji, jaką wówczas przeprowadziliśmy w naszym piśmie na temat języka zastanawiając się, czy w naszej sytuacji polszczyzna była dla nas najwłaściwsza, czy nie należało się od niej uwolnić i przylgnąć do języka angielskiego. Zygmunt Nowakowski ani przez momemt nie wątpił, że jednak zwycięży język polski.

Cytując fragment mojego przekładu hiszpańskiej prozy poetyckiej, nie szczędził mu najwyższych pochwał i zakończył tak:

> I czy ktoś, kto tak pisze, może kiedykolwiek wyrzec się pisania po polsku? Czy polszczyzna i polskość może być u niego kulą u nogi?

Mimo że widział, iż stare i młode pokolenie pisarzy na uchodźstwie odnosi się do siebie z obojętnością i chłodem,nie miał wątpliwości co do tego, który język młodzi wybiorą. Decyzja nie zapadnie w dyskusji, argumentował:

> Ona wykluje się sama, w samotności, w pasji, w trudzie, w męce, w wewnętrznym szamotaniu się. Decyzja taka nie może być dziełem rozwagi. Ona przyjdzie pewnego dnia jak piorun. I będzie wyrazem solidarności nie wykalkulowanej na zimno, nie wyrozumowanej, ale radosnej, tajemniczej solidarności z Polską, przed którą nie da się uciec nigdzie, nigdzie ukryć, nigdzie zamknąć.

I zakończył:

> A język, zamiast kulą u nogi lub wędzidłem, stanie się ostrogą do lotu.

Po latach wiem, że przeczucia Nowakowskiego jednak go nie zawiodły, także w odniesieniu do mnie samego.



Życie rodzinne Stanisława Moniuszki

Z okazji 200. rocznicy urodzin Stanisława Moniuszki Senat Rzeczpospolitej Polskiej ogłosił rok 2019 – Rokiem Stanisława Moniuszki.

Stefan Król *(Kanada)*



Ubiel, miejsce urodzenia Stanisława Moniuszki, rycina Napoleona Ordy.

Rodzina Moniuszki

Miała Polska XIX w. dwu geniuszy muzycznych nierównej zresztą

miary i wielkich chociaż różnych zasług: Fryderyka Chopina i Stanisława Moniuszkę. O ile jednak życiu prywatnemu Chopina poświęcono wiele powieści, sztuk teatralnych, filmów, a także biografii, to życie Moniuszki jest prawie nieznane szerszemu ogółowi. Szkoda, bo życie "ojca opery narodowej" jest naprawdę warte poznania, choćby dlatego, że takich rodzin jak rodzina Moniuszków w naszych antyrodzinnych czasach już nie ma.

> W maju urodziłeś się kochany Stasiu – wielki był kłopot nimeś przyszedł na świat; pięć dni Matka się dręczyła. Ochrzczono cię 8 maja i dano ci imię Dziada, abyś był jak on bogobojnym i szczęśliwym…

– tak pisał do syna jego ojciec, kapitan wojsk napoleońskich, Czesław Moniuszko. Syn urodził się 5 maja w 1819 roku w majątku rodzicielskim Ubiel pod Mińskiem na dzisiejszej Białorusi.

Świetność rodu Moniuszków zaczyna się od owego Dziada, który jako wielce chude pacholę, herbu Krzywda, wyruszył z Podlasia szukać fortuny i "zawieruszył się na Litwie". Na dzierżawach, dostawach, pożyczaniu pieniędzy magnatom, z niebywałym u szlachty tamtych czasów, drugiej połowy XVIII w., talentem do interesów zdołał zgromadzić milionowy majątek. Legendy krążyły o skrzętności Stanisława Moniuszki, obdarzonego

zaszczytnym tytułem Sędziego Wojsk Wielkiego Księstwa Litewskiego. Podobno sfukał ostro za karygodne marnotrastwo syna Czesława, gdy ten do przetkania fajki podał mu słomkę – z kłosem wypełniomym ziarnami!

Onże Czesław zostawia taki wizerunek sędziego Stanisława Moniuszki w wspomnieniach dla syna:

> Dziad twój był apostołem w okolicy, wprowadził zwyczaj powitania chrześcijańskiego: Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus, który jest zwyczajem na Podlasiu. Bóg mu błogosławił, bo się go nie wstydził.

Mimo późnego ożenku, bo szedł do ołtarza czterdziestkę przekroczywszy, doczekał się pan sędzia sześciu synów i czterech córek. Trzeba przyznać, że dobrze zaopatrzył na życie swoje stadko. Córki otrzymały dostatnie posagi, natomiast sześciu synów wyposażył, tyleż w dobra materialne, co duchowe, dając im świetne wykształcenie. Właściwie każdy z pięciu stryjów autora *Halki* zasługuje na osobną monografię. Absolwenci Uniwersytetu Wileńskiego, z tytułami doktorów filozofii i prawa, głęboko wyksztalceni, wielcy społecznicy i co najważniejsze – wspaniali Polacy.

Najstarszy stryj, pułkownik Ignacy Moniuszko własnym sumptem

pułk strzelców dla armii napoleońskiej wystawił, dzielny, prawy, waleczny. Jemu wdzięczny bratanek zadedykował "od serca do serca" – jak napisał – operę *Verbum nobile*.

Major Dominik Moniuszko – najsławniejszy z braci. Wielki filantrop obywatel – tak go nazywała prasa. Majątek rozdzielił między swych chłopów. W swych włościach walczył o ideał ojczyzny, gdzie "wszyscy równi i szczęśliwi beda". Założył dla dawnych poddanych szkoły i szpitale. Napisal proroczo: "Teraz mych postępków ocenić nie umieją i jak wariata wyśmiewają (...). Ale przyjdzie czas, kiedy wspomną o mnie!" Dziś historycy porównuja Dominika Moniuszkę do Kościuszki i Staszica! Biografowie Moniuszki piszą o wstrząsającym kontraście jakim był widok chłopów z dóbr Dominika – wykształconych, godnych – "obok ich sasiadów, ciemnych, biednych i na pół dzikich".

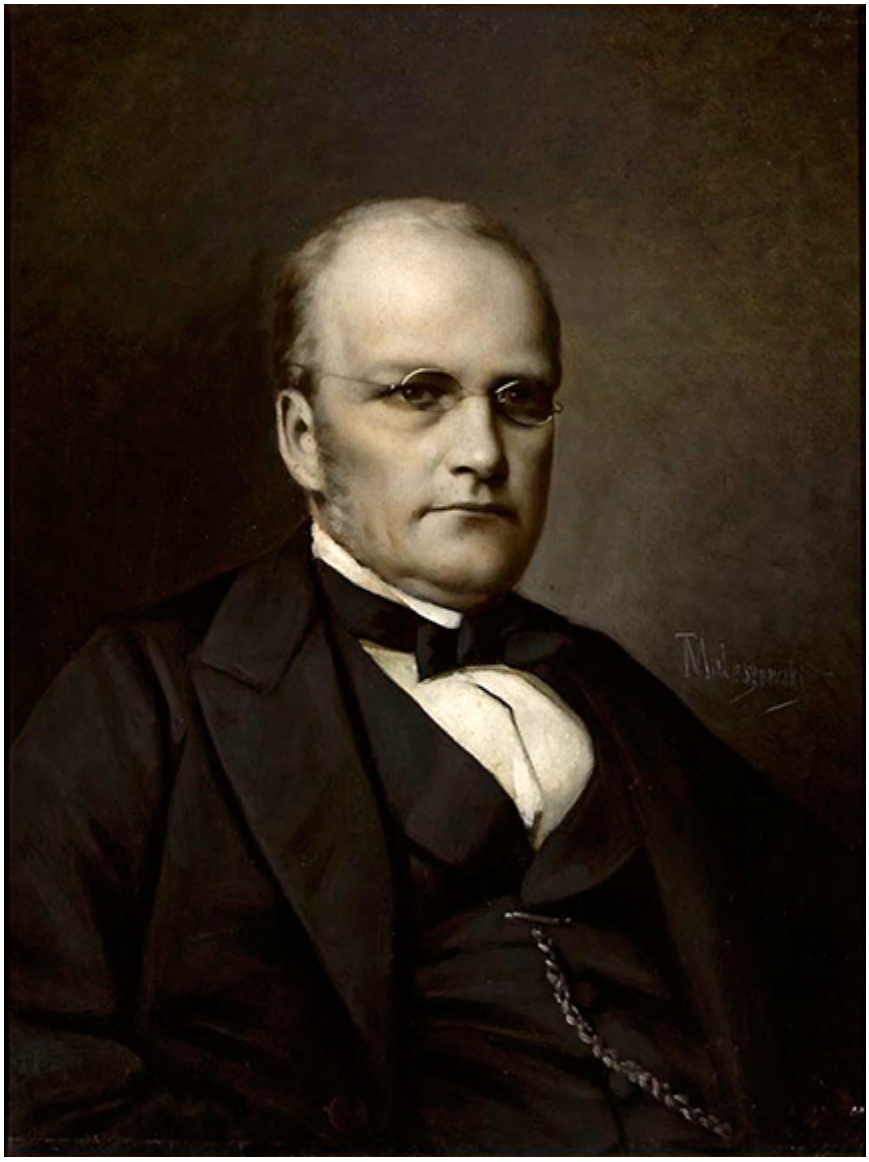
Józef Moniuszko – stryj trzeci – był wielkim teatromanem, który na swe amatorskie przedstawienia ku zgorszeniu braci szlachty włościan zapraszał, do stołu ich pospołu z dostojnymi gośćmi sadzajac.

Kazimierz Moniuszko – stryj czwarty – uważany jest za jednego z najwybitniejszych absolwentów Uniwersytetu Wileńskiego. Doktor praw, wizytator szkół na Litwie i Wołyniu, wszechstronnie wykształcony, zamiłowany i botanik i bibliofil. On to – bywało – czytał o wieczornej porze małemu bratankowi

Stasiowi przemycony z Paryża tomik zaczynający się od słów “Litwo, ojczyzno moja…” Tak żegnali Kazimierza Moniuszke poeci:

> On był sam żywą księgą, z której wspomnieć miło,
>
> Tyle sie naczytało, tyle nauczyło! (…)
>
> Każda jego rozmowa była księgi kartą,
>
> Czytania i długiego rozmyślania wartą.

I stryj ostatni – najmłodszy – Aleksander, świetny lingwista, znawca greki i łaciny, miłośnik malarstwa – całe niedlugie życie (35 lat) spędził w ciszy domowego ogniska.



Stanisław Moniuszko, fot. Tytus Maleszewski, Muzeum Narodowe w Warszawie, za Wikipedią.

> Z sześciu synów jam się piąty urodził w roku 1790, w epoce burzliwej, w której smutne gotowały się wypadki dla naszej Polskiej Ojczyzny

– napisze w *Pamiętniku* Czesław Moniuszko, prezentując się jako “adiutant generałów” i “kapitan Wojsk Polskich”.

Razem z braćmi – Ignacym i Dominikiem – odbył całą kampanię napoleońską, przeszedł szlak od owej wiosny 1812 r. – która miała być "wiosną zmartwychwstania", po straszliwą zimę, która utopiła w krach Berezyny nadzieje Polaków.

Mając 28 lat ożenił się z Elżbietą Madżarską. "Bóg pobłogoslawił temu wyborowi, osłodził mnie wszystkie przykrości życia" – napisze w *Pamiętniku* kapitan Moniuszko, nazywając żonę "aniołem dobroci, łagodności niebiańskiej".

Czesław Moniuszko był najbardziej upośledzony z szóstki braci. Studiów skończyć nie zdążył, ospa poznaczyła go bliznami, niedowidział na jedno oko. Jego ojciec – ówże "bogobojny" sędzia Stanisław – sam piekny, atletycznej postawy mężczyzna, zapewniał syna-brzydala, że mu Opatrzność w czym innym nagrodzi. I rzeczywiście. Tylko on z dumą mógł rymować:

> Jestem ojcem Stanisława
>
> Jego głośna będzie sława.

Dzieciństwo, młodość, małżeństwo

> Nie należałem wcale do dzieci zwanych cudownymi, lecz od najmłodszych lat czułem nieprzeparty pociąg do muzyki, (…). Obdarzony bystrym i delikatnym słuchem, ledwiem zaczynał chodzić, już zatrzymywałem w pamięci każdą nutę słyszanych piosenek. Matka moja najpierwsza dostrzegła tę połyskującą iskierkę zdolności i (…) zaczęła mnie uczyć początków ukochanej sztuki na klawikordzie (…)

– wspominał Moniuszko.

> Pierwszą szkołą pojmowania muzyki byly dla mnie „Ś*piewy historyczne”* Niemcewicza, wykonywane dziwnie miłym głosem przez moją matkę…

Śpiewy historyczne napisane przez adiutanta naczelnika Kościuszki, towarzysza niewoli i Maciejowic – Juliana Ursyna Niemcewicza – niejednego polskiego pokolenia miały być nauczycielem. Oto Henryk Sienkiewicz – na pytanie o pierwsze historii pojmowanie – odpowie:

> Nie wiem, czy umiałem już czytać, gdy uczono mnie *„Śpiewów historycznych”* Niemcewicza. Chciałem wówczas jeździć po cecorskim polu odważny i smutny…

Grały kuranty starych zegarów w dworku państwa Moniuszków, trzaskały ogniem szczapy na kominku, a ojciec kapitan i stryjowie spod znaków napoleońskich nucili dumy o polskich hetmanach… Albowiem, jak wierzył Niemcewicz:

> Mogą burzyciele świata gubić narody i niszczyć księgi, ale nie stłumią nigdy w ustach ojców tych pieśni, którymi przypominają dzieciom, że miały ojczyznę…

Pan Czesław lubił powtarzać: Czego się skorupa za młodu napije, tym na starość trąci! Przekonany o słuszności swego porzekadła powiódł pan Czesław swego jedynaka w 1827 r. na nauki do Warszawy, gdzie zamieszkali w Pałacu Staszica na Krakowskim Przedmieściu. Niedaleko obok mieszkali dwaj inni młodzieńcy: Fryderyk Chopin i Zygmunt Krasiński, których zapewne mały Staś nieraz musiał mijać.



Stanisław Moniuszko, rys. Ksawery Pillati, za Wikipedią.

Wśród nauczycieli małego Moniuszki był sam Joachim Lelewel, o którym pan Czesław napisze z atencją, że jako jeszcze dawny znajomy z Uniwersytetu Wileńskiego i

> sławny historyk służył mi za przewodnika do prowadzenia mego dziecka… Uczone z nim rozmowy czyniły nam wielką satysfakcję i korzyść…

Do końca życia historia będzie wielką pasja Stanisława Moniuszki, a kroniki Jana Długosza – ulubioną lekturą.

Po edukacji w warszawskim gimnazjum Ojców Pijarów i gimnazjum w Mińsku – z nauczycielem muzyki Dominikiem Stefanowiczem, którego Moniuszko nazwie "nieoszacowanym, rozmiłowanym w swej sztuce" należało pomysleć o studiach za granica.

Właśnie gotował się siedemnastoletni młodzianiec do wyjazdu – gdy w mieście nad Wilią spadła na niego jak grom z jasnego nieba – miłość.

„Jeszcze głosu Stasia nie słyszałam, eolo był pierwszym naszym pośrednikiem" – wyzna później panna Aleksandra Mullerówna z uczciwej, mieszczańskiej, wileńskiej rodziny. W domu zajezdnym prowadzonym przez jej zapobiegliwą matkę, Marię, dla zamożnej szlachty odezwały się oto pewnego dnia miękkie dźwięki instrumentu zwanego melodyjnie eolomelodikonem. Zawtórowały one romantycznej lekturze panny Aleksandry, która czytywała Mickiewicza i marzyła by i jej ktoś powiedział: "…będę ja przy tobie, bom wszędzie cząstkę mej duszy zostawił".

Kiedy spotkali się na załomie schodów – bał się spojrzeć na szeleszczącą muślinami boginkę. Taki był niepozorny. Niewysoki. W okularach. Utykał. W szkole koledzy przezywali go drwiąco

“paniczykiem”. Wolał marzyć i muzykować. A wiersz Mickiewicza spełnił się w tym przypadku nie tylko romantycznie, ale dosłownie: wszędzie i zawsze byli przy sobie. Choć na początku czekała ich rozłąka. Bowiem trzeźwa mama Mullerowa zażądała kategorycznie – na szczęście dla muzyki – by siedemnastoletni narzeczony ukończył, pierwej nim stanie przed ołtarzem, solenne studia muzyczne. Tak też się stało.

Z Niemiec, z Berlina gdzie zgłębiał tajniki harmonii, instrumentacji, dyrygentury i drukował swe pierwsze pieśni biegły nieomal codziennie błękitne listy do Wilna z najczulszymi słowami miłości.

Po skończeniu studiów berlińskich i powrocie młodziutkiego kompozytora do Wilna rodzice ani chwili nie stawiali zakochanym przeszkód na drodze do ołtarza. Papa Moniuszko wyrysował piękne “eolo” – pierwszego miłości pośrednika – i posłał narzeczonej syna z tkliwym apelem:

> bądź jego moralności stróżem, a on twym pocieszycielem. Waszą niewinną, anielską miłość niech Bóg wspiera.

W *Pamiętniku* zaś zapisał, że Staś

> pokochał się w córce pułkownikowej Mullerowej, a projekt jedynaka widać był wolą Boską – a lubo zdawał się ludziom za wczesny – wolałem się na to zgodzić i błogosławiłem z duszy i serca.

I gdy 24 sierpnia 1840 r. w kościółku na Antokolu ślubował jej miłość i wierność, dwudziestojednoletni pan młody wierzył, że jak w swojej piosence uczyni z tej "polnej różyczki" prawdziwą królową.



Stanisław Moniuszko, fot. Polona, domena publiczna.

I tak się stało. W romatycznej epoce, gdy żony uważano za coś rozpaczliwie banalnego – przypomnijmy uwagę Krasińskiego, że

anielska ukochana i żona “dobra do cerowania pończoch” nie mogą być tą samą osobą! – pani Aleksandra Moniuszkowa zwana czule przez męża Omką lub Omtaszkiem była przez lat 32 prawdziwą królową małżeńskiej miłości. Ona, “proza zupełna, kądziel i wrzeciono” – jak pisała żartobliwie o sobie – stała się adresatką słów, które przez lat trzy dziesiątki nie zmieniły barwy najczulszej: “Moja Omeczko złota”, “Moje jedyne szczęście i życie”. Gdziekolwiek jest – w Rosji, Warszawie, Paryżu – pisze do żony w podobny sposób jak w liście z Petersburga z sierpnia 1842 r:

> Tylko Ty, moja najdroższa, szanuj siebie, jako moje najważniejsze dobro, w smutku najlepszą pociechą, w radości jedyną towarzyszką, opiekunką dzieci naszych.

A “dzieci naszych” było ni mniej ni więcej, lecz jak u dziada Stanisława – dziesięcioro! Papa kapitan grzmi radośnie:

> Brawo! Panie Stanisławie wstepujesz w ślady swego Dziada, któren nasiał Moniuszków jak bobu… Życzę, zebyś miał tyle pociechy ile ja ze swego syna…

Pani Moniuszkowa, matka jedynaka, wzdycha z podziwem: “Moja

synowa, pracowita kobiecina”.

Legenda domowa powiada, że po narodzinach Stasia, do dworku w Ubielu wpadła jaskółka i zaczęła lepić gniazdo nad kołyską… Symbol domowego szczęścia.

I jest Stanisław Moniuszko jednym z nielicznych, jeśli nie jedynym! – wśród naszych wielkich – posiadającym ognisko rodzinne – wzór miłości, ciepła, zrozumienia.

Na podstawie książki Barbary Wachowicz: „Malwy na lewadach”. Wszystkie cytaty pochodzą z tej książki.

_____



Stefan Król, fot. arch. Marianny Król.

Stefan Król *(1937-2015) – kanadyjski fizyk, piszący felietony.*

http://www.cultureave.com/stefan-krol-glos-w-dyskusji/

Za udostępnienie materiałów dziękujemy żonie autora, pani Mariannie Król z Kanady.

Redakcja

„Tamara L.” – sztuka Kazimierza Brauna

Fragment książki „Teatr spełnionych nadziei. Kartki z życia emigracyjnej sceny”, wyd. Novae Res 2016 r. Książka została nagrodzona w 2018 roku polonijnym Oskarem – statuetką Złota Sowa w kategorii literatura, przyznaną przez Klub Inteligencji Polskiej w Austrii i wręczaną w Polskiej Akademii Nauk w Wiedniu.



Kazimierz Braun, „Tamara L.”, spektakl Salonu Poezji, Muzyki i Teatru z Toronto., Agata Pilitowska jako Tamara Łempicka, Maria Nowotarska jako zakonnica, scenografia Joanna Dąbrowska, arch. PUNKT.CA, fot.: Yarek Dąbrowski.

Joanna Sokołowska-Gwizdka *(Austin, Teksas)*

Inspiracją do napisania sztuki przez Kazimierza Brauna o malarce Tamarze Łempickiej był obraz z 1935 roku „Matka Przełożona”. Powstały spektakl oparty jest na odwiecznym pytaniu o źródła energii twórczej. Tamara, będąca u szczytu sławy i kariery przeżywa poważny kryzys. Pragnie uciec od świata, zamknąć się w klasztorze i przemyśleć swoje życie. Artystka malująca głównie portrety bogatych i sławnych oraz wielopłaszczyznowe, tchnące grzesznym pożądaniem akty, bulwersujące i skandalizujące, nagle spotyka zakonnicę i pragnie

ją namalować. Dlaczego zakonnica się zgadza? To pytanie jest osią dramatu, wokół której toczy się akcja.

„Za jednym pociągnięciem pędzla, wybierasz dobro lub zło” – mówi w spektaklu Matka Przełożona. Jedno proste zdanie, a tyle mądrości. Każda życiowa droga, każda ścieżka prowadzi w jakimś kierunku. Tylko dokąd iść? To pytanie zadają sobie wszyscy Ci, którzy stanęli na rozdrożu. Tamara jest właśnie w takim momencie. Czy jej dotychczasowe życie było złe? Dokąd ją zaprowadziło?



Kazimierz Braun, „Tamara L.”, spektakl Salonu Poezji, Muzyki i Teatru z Toronto., Agata Pilitowska jako Tamara Łempicka, Maria Nowotarska jako zakonnica, scenografia Joanna Dąbrowska, arch. PUNKT.CA, fot.: Yarek Dąbrowski.

Tamara opowiada o sobie, o tym co lubi, wspomina jak kupiła sobie samochód bugatti, wspomina znanych jej ludzi, przyjaciół, dzieciństwo. Jest to mieszanka różnych uczuć, namiętności, bólu i rozterek, a także uciech życia. Tamara jest swobodna i emanująca życiem, bez kompleksów czy konwenansów. Jej całkowitym przeciwieństwem jest Matka Przełożona, która poświęciła swoje życie dla innej miłości, dla służby Bogu i ludzi. Jest skupiona i emanująca wewnętrznym ciepłem. A jednak obie

bohaterki z tak różnych światów znalazły wspólny język. Powoli jedna zaczyna wnikać w świat drugiej, scalają się ze sobą, stają się jednym ludzkim jestestwem. Tamarę L. wprawia w zdumienie wiadomość, że mają podobne zainteresowania sztuką. Matka Przełożona dokładnie wie z kim rozmawia. Jest historykiem sztuki, niegdyś wykładowcą na Uniwersytecie.



Agata Pilitowska w sztuce Kazimierza Brauna „Tamara L”< fot. Stan Borys.

Ważnym tematem w sztuce, oprócz wyborów dwóch dróg życiowych, jest też istota inwencji twórczej, talentu, magii

twórczości i motoru jaki daje akt tworzenia. Scena, w której Tamara L. przypomina sobie, jak od dzieciństwa musiała czuć zapach farby, dotykać płaszczyzn, odczuwać, niemal w fizyczny sposób kolory, ich różnorodność i możliwości, jest w dużej mierze odpowiedzią na wybory, których dokonywała malarka. To jest po prostu „powołanie". Ona musiała tworzyć, była w jakimś sensie na to skazana. Urodziła się z talentem i pasją twórczą. Brak twórczości oznaczał dla niej śmierć, jakby zabrakło jej powietrza do oddychania. Dlatego odsuwała wszelkie przeszkody, czasami w brutalny sposób, które utrudniały tworzenie, dlatego poszukiwała ciągłej „pożywki", inspiracji do tego, by zaspokoić swój głód twórczy. Znalezienie tej odpowiedzi jest kwintesencją sztuki. Tamara nie jest potępiana, Tamara jest zrozumiana.

Kazimierz Braun:

Maria i Agata zostały skonfrontowane z postaciami od siebie dalekimi, już nie mogły ani wychodzić od swoich doświadczeń, ani „grać siebie". Proces prób służył przebyciu tej dalekiej drogi od każdej z nich – do ich postaci. To była długa i trudna droga. Doszły do celu. Obie stworzyły przekonujące postaci, żyjące swoim życiem w obrębie określonego czasu i środowiska, posługujące się określonymi czynnościami w ramach swoich uwarunkowań, nawyków, umiejętności (proste przykłady, oczywiście – malowanie Tamary, modlitwa różańcowa Matki

Przełożonej). Ta praca – i jej rezultaty – przyniosły nam wszystkim wielką zawodową satysfakcję.



Kazimierz Braun, „Tamara L.”, spektakl Salonu Poezji, Muzyki i Teatru z Toronto., Agata Pilitowska jako Tamara Łempicka, Maria Nowotarska jako zakonnica, scenografia Joanna Dąbrowska, arch. PUNKT.CA, fot.: Yarek Dąbrowski.



Kazimierz Braun, „Tamara L.”, spektakl Salonu Poezji, Muzyki i Teatru z Toronto., Agata Pilitowska jako Tamara Łempicka, Maria Nowotarska jako zakonnica, scenografia Joanna Dąbrowska, arch. PUNKT.CA, fot.: Yarek Dąbrowski.

Sztuka powstała w dwóch polskich wersjach i w jednej angielskiej. Polska wersja z 1999 roku składała się z dwóch aktów i występowały w niej cztery postaci: Tamara (młoda), Matka Przełożona, Tamara (dojrzała), Kizette (córka Tamary), przy czym Tamarę młodą i Kizette miała grać jedna aktorka (Agata Pilitowska), a Matkę Przełożoną i Tamarę dojrzałą druga (Maria Nowotarska).

Akt I był rozmową Tamary z zakonnicą, to pierwsza połowa życia, podsumowania i przewartościowania. W Akcie II dojrzała Tamara Łempicka, ukształtowana przez życiowe klęski, opuszczona i zapomniana, rozmawia ze zdominowaną przez siebie córką, Kizette. Kolejną wersją była wersja angielska. Na prośbę amerykańskiego producenta została uproszczona i sprowadzona

do dwóch (zamiast czterech) postaci: Tamary i Matki Przełożonej. Tak też sztuka została zagrana w Irish Classical Theatre w Buffalo, w reżyserii autora (premiera 23 września 2001 r.).

Efekt był bardzo dobry, stąd druga, polska wersja podobna jest w swojej konstrukcji do angielskiej. Sztuka ograniczona została do jednego Aktu. Występują więc tylko dwie postacie: Matki Przełożonej i Tamary Łempickiej. Z teatralnego punktu widzenia pierwsza wersja była bardziej efektowna. Dawała większe możliwości popisu aktorskiego i kończyła się mocno, iście teatralnym gestem – rozsypaniem prochów Tamary, według jej życzenia, nad meksykańskim wulkanem. Druga wersja ogranicza się do celi klasztornej i dwóch ról. Nie jest może tak bardzo efektowna, ale przekazuje dużo wątków filozoficznych, których słucha się w skupieniu i pozostają na długo w pamięci.



Projekt plakatu – Joanna Dąbrowska.

K. Braun, Tamara L., reż. K. Braun, Maria Nowotarska (Matka Przełożona, Malarka) Agata Pilitowska (Malarka, Córka), scenografia: Joanna Dąbrowska, prapremiera 9.04.1999, Toronto.

Galeria fotografii:

http://www.cultureave.com/teatr-spelnionych-nadziei-galeria-zdje

c/

Recenzje:

Jarosław Abramow-Newerly, Rzecz o Tamarze L.,”Związkowiec”, Toronto, 22.04.1999 r.

> (…) Obrona wyższych wartości duchowych przed miałkością życia nie jest li tylko sprawą malarki Łempickiej, jej córki, czy siostry zakonnej, ale również aktorek, które w tej sztuce grają – Marii Nowotarskiej i Agaty Pilitowskiej-Borys. Jest sprawą każdego z nas. Codziennie przecież stajemy wobec wyboru: mieć czy być? Duch droższy czy chleb? Przyziemna krzątanina czy twórcza kreacja. Kazimierz Braun niezwykle obrazowo (jak przystało na sztukę o malarstwie) ukazał ten problem. Świetnie wykorzystał efekt kontrastu. Od pierwszej chwili obserwujemy zderzenie dwóch światów (…) Wszystko w tej sztuce ma swoją funkcję i uzasadnienie. Autor misternie splótł obraz ze słowem traktując malarstwo Łempickiej jako element akcji. Każdy kolejno wyświetlany portret malarki odsłania jej nową twarz. Posuwa akcję do przodu. Obraz jak rekwizyt wspiera tekst. (…) O ile dyskurs aktorek w pierwszej części ma charakter ogólny,

> metafizyczny ze świetną pointą, gdy to Matka Przełożona po tych wszystkich ekscesach Tamary z pokorą dźwiga jej stelaż, jak krzyż Pański – o tyle dialog drugiej części jest konkretny. Dotyczy stosunku matki i córki, a więc spraw z natury nam bliższym. Ich pożegnalna rozmowa, gdy Tamara L. pragnie by jej prochy, zgodnie ze starą indiańską legendą wrzucone zostały do krateru, bo wtedy mimo grzesznego życia ma szansę zmartwychwstać i pójść do nieba, należy do najlepszych w sztuce. (...) Sztuka napisana jest żywym językiem pełnym poetyckich zwrotów i błyskotliwych zdań, które zapadają w pamięci, daje dużo do myślenia. Jest to niewątpliwie najbardziej dojrzały utwór teatralny autora „Heleny". Jego „Tamarze L." wróżę długi żywot sceniczny. Rzadko bowiem zdarza się tak dobrze napisana dwuosobowa sztuka. Kazimierz Braun dowiódł, że umie po mistrzowsku budować postacie i zaskakiwać.

***

Joanna Sokołowska-Gwizdka, Dwa światy, dwa wybory, "Gazeta", Toronto 2-4.05. 2003.

> (...) Ten właśnie portret stał się osią, wokół której Kazimierz Braun stworzył dramat „Tamara L.". Pomysł jest wspaniały. Daje możliwość pokazania, że w każdym człowieku są dwie

strony, każdy człowiek przechodzi różne etapy i dokonuje wielu wyborów. Sztuka jest bardzo ludzka, bliska człowiekowi i jego cierpieniu. Jest wspaniale napisana. Akcja toczy się wartko, widz powoli zostaje wciągany w intrygę teatralną i delektuje się słowami padającymi ze sceny. Kazimierz Braun wyszedł z założenia, że skoro Tamara L. namalowała portret zakonnicy, musiała z nią rozmawiać, musiała przebywać wiele godzin w towarzystwie osoby, która przywdziała habit. Ze wspomnień Tamary wynika, że portret namalowała w Nowym Jorku i z pamięci. Ale ścisłe trzymanie się faktów, nie jest w tym wypadku konieczne. Autor sam zaznacza, że sztuka oparta jest jedynie na życiu malarki. W jakimś więc sensie postać zakonnicy jest postacią fikcyjną, bo nie wiemy, jak wyglądała rozmowa Tamary z siostrą zakonną. Możemy się tylko domyślać. (…) Genialne wprost kreacje stworzyły aktorki, Maria Nowotarska – Matka Przełożona i Agata Pilitowska – Tamara L. Był to jeden z większych popisów gry aktorskiej. Maria Nowotarska potrafi grać twarzą, niemal nieruchomą, uwięzioną w habicie. Potrafi grać oczami, łzą i błyskiem, które widać z najdalszego zakątka sali teatralnej, potrafi ściszać głos, modulować go, aby wydobyć z głębi ciepło, zrozumienie, mądrość i dobroć tego świata. Agata Pilitowska po mistrzowsku odegrała Tamarę. Piękna i wiotka, grała całym ciałem, całą duszą, każdym słowem i gestem. Grała pewną siebie i zbuntowaną przeciwko wszelkim kanonom malarkę,

> spoza klasztornej bramy, która przybrała maskę, by być silną w życiu i by zrealizować swoje podstawowe pragnienie, jakim jest akt twórczy. Ale jednocześnie gdzieś na tej drodze się zgubiła, poszukuje ciepła, miłości, jest wrażliwa i delikatna. Te dwie strony natury nie tylko sławnej malarki, ale chyba większości ludzi, Agata Pilitowska zagrała znakomicie. Popisową sceną była scena, w której Agata Pilitowska gra dziecko, stopniowo poznające świat, rozpoznające kształty i kolory i w którym rodzi się pasja twórcza. (…)
>
> Jakże ta sztuka różni się od dotychczasowych, kasowych, hoollywoodzkich produkcji, których scenariusz oscylował wokół erotyki i skandali towarzyskich. Kazimierz Braun oraz wspaniałe aktorki dotarli dużo głębiej, niż powierzchowna warstwa tego, co widać i co chętnie powtarzają inni. Dodarli do wnętrza człowieka.

***

Barbara Bernhard, Łaska płaczu, czyli kolory i kształty a dobro i zło, „Przegląd Polski”, Nowy Jork 29.07.2003 r.

> (…) Pytań zostało tu postawionych bardzo wiele: czy sztuka może być religią? Czy może mieć wyzwalający efekt, jak

> wiara? Czy artyści odpowiedzialni są za to, co tworzą? Co oznacza tzw. wolność wewnętrzna? Czy jest to wolność od konsekwencji i reguł, które ustala i narzuca społeczeństwo? Do czego ta wolność prowadzi? czy istnieją granice? Czy możemy je przekraczać? Kiedy owa wolność staje się aktem nieetycznym? Czy tylko wówczas, gdy ranimy innych? A co z ranieniem siebie samego? Skąd wiemy, że to już nastąpiło? Odpowiedzi, choć niewypowiedziane wprost, są oczywiste. Tamara bardzo szybko zauważa, nawet jeśli nie dzieje się to jeszcze w sferze świadomości, zagrożenie, jakim jest dla niej świat wartości wyznawanych przez zakonnicę. Związane jest ono z ryzykiem uzmysłowienia sobie przez artystkę bezsensu i pustki, towarzyszącym jej dotychczasowemu życiu. (…) Dość dużo miejsca poświęca Braun problemowi postrzegania rzeczywistości. Choć Tamara Ł. apoteozuje zmysły jako punkt wyjścia i cel ostateczny zarówno w sztuce, jak i w życiu, z jej egzaltowanych, kwiecistych, a jednocześnie zdradzających ogromny niepokój monologów, wyraźnie wyłania się tęsknota za głębią i sensem.



Inne fragmenty książki:

https://www.cultureave.com/opowiesci-poli-negri/

http://www.cultureave.com/teatr-spelnionych-nadziei--opowiesc-o-polskim-teatrze-w-toronto/
http://www.cultureave.com/klan-pilitowskich/
http://www.cultureave.com/dobry-wieczor-monsieur-chopin/
http://www.cultureave.com/basniowy-galczynski/

Podróże i spotkania z czytelnikami:

http://www.cultureave.com/teatr-spelnionych-nadziei--podroze-i-spotkania-z-czytelnikami/

Wywiad Aleksandry Ziółkowskiej-Boehm z Joanną Sokołowską-Gwizdka:
http://www.cultureave.com/joanna-sokolowska-gwizdka--laureatka-zlotej-sowy-polonii/

Książka jest dostępna w księgarniach stacjonarnych i internetowych w Polsce, a także na Amazon:
https://www.amazon.com/gp/offer-listing/8380832779/ref=-tmm_hrd_new_olp_sr?ie=UTF8&-condition=new&qid=1512162735&sr=1-1

Tamara Łempicka –

malarka owiana legendą.



Tamara Łempicka, fot. Getty Image.

Joanna Sokołowska-Gwizdka *(Austin, Teksas)*

W Madrycie w Palacio de Gaviria od 5 października 2018 r. do 26 maja 2019 r. trwa wielka wystawa prac Tamary Łempickiej „Tamara de Lempicka. Reina del Art Deco”

(„Tamara de Lempicka. Królowa Art Deco”). Pokazano na niej ponad 200 dzieł wyeksponowanych na tle mebli i elementów dekoracji wnętrz z epoki – lamp, wazonów, czy starych fotografii. Eksponaty zebrano z kolekcji 40 muzeów i zbiorów prywatnych. Kuratorką wystawy jest Gioia Mori, która poświęciła Łepmickiej trzydzieści lat swojej pracy naukowej. Wystawa miała trwać do końca lutego 2019 r., jednak wielkie zainteresowanie, jakim się cieszy ta ekspozycja spowodowała, że przedłużono pokaz. W Polce jej obrazy rzadko były pokazywane. Miała wystawę w Zachęcie w 1928 r. i na Międzynarodowych Targach Poznańskich w 1929 r. Muzeum Narodowe w Warszawie w ramach wystawy „Wyprawa w dwudziestolecie” pokazało tylko jedną jej pracę – „Kobieta na krześle”. O tym, że Tamara Łempicka jest wciąż w modzie może świadczyc fakt, że nie tak dawno jeden z jej obrazów „La Musicienne” został sprzedany za 9,5 miliona dolarów. Jest to jak do tej pory rekord cenowy za obraz polskiego artysty.

(Na podst.: Marta Waglewska, Najdroższa polska artystka w Madrycie, kobieta.pl).

***

> Życie jest jak podróż – powiedziała Tamara swojej wnuczce Wiktorii – spakuj tylko to, co najbardziej potrzebne, bo musisz zostawić miejsce na to, co zbierzesz po drodze.

Tamara Gurwik-Górska urodziła się w Moskwie w roku 1898. W 1916 r. w Petersburgu, wyszła za mąż za Tadeusza Łempickiego. W 1918 r. małżonkowie wyemigrowali do Paryża i tam urodziła się córeczka Kizette. W Paryżu Tamara po raz pierwszy wzięła lekcje malarstwa. Krótko po tym, sprzedała swój pierwszy obraz. W 1925 r. miała pierwszą wystawę swoich prac. Była to również pierwsza wystawa Art Deco w Paryżu.

W roku 1933 rozwiodła się z Tadeuszem, a krótko potem wyszła za mąż za barona Raoula Kuffnera. W 1939 r. Raoul i Tamara zamieszkali w Ameryce. W 1960 r. artystka zmieniła swój styl malowania na abstrakcyjny i zaczęła malować szpachlą. Od śmierci Raoula w 1962 r., całkowicie poświęciła się malarstwu. Zmarła we śnie, w 1980 r. w swoim domu w Cuernavace. Według życzenia artystki jej prochy zostały rozsypane nad kraterem wulkanu Popocatepetl w Meksyku.

Polka z Petersburga, malarka z Paryża, Amerykanka z wyboru, wielka skandalistka i nieprzeciętna osobowość, trudny charakter i wielka wyobraźnia, ekstrawagancja i szalony temperament. Kim tak naprawdę była Tamara, nikt do końca nie wie. *Femme*

fatale swojej epoki, portrecistka A*rt Deco* zaskakiwała wszystkich, zmieniała nastroje i obyczaje, szokowała, ale i przyciągała. Byli tacy, którzy ją kochali do końca życia i tacy, którzy nienawidzili. Mimo, że od jej śmierci minęło już wiele lat, ciągle jest obecna, nie tylko dzięki swoim obrazom wiszącym w największych galeriach świata i prywatnych kolekcjach, ale też i poprzez barwny życiorys, który stał się podstawą wielu scenariuszy hollywoodzkich produkcji. Jej życie było ciągłą huśtawką, raz u szczytu sławy, raz w zapomnieniu.



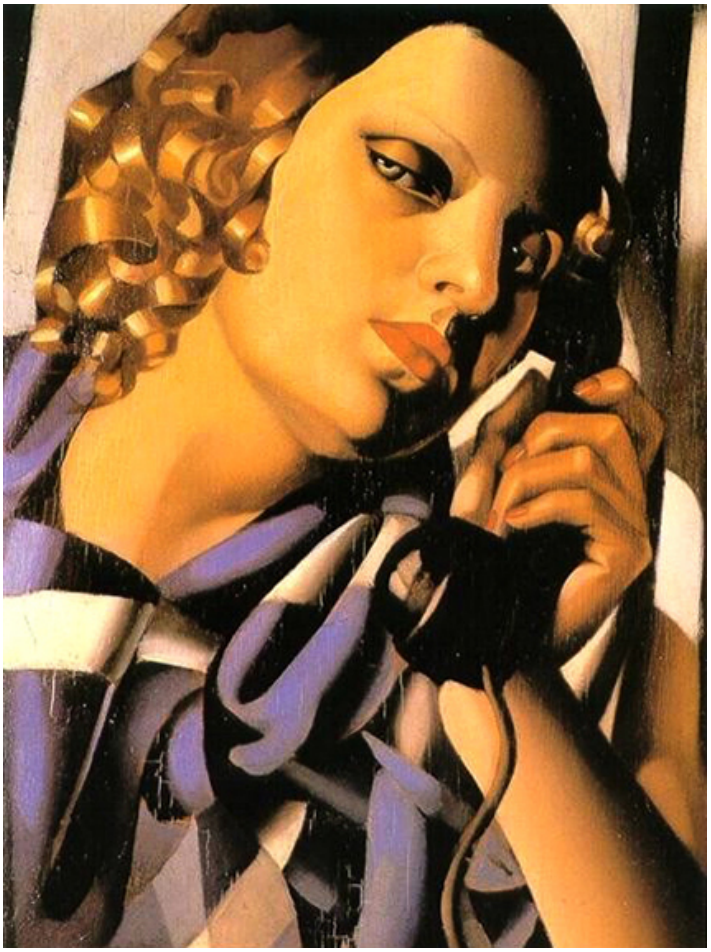
Tamara Łempicka malująca portret swojego męża, Tadeusza Łempickiego, fot. materiały prasowe.

Rok po jej śmierci Claude Picasso, syn Pabla i Francoice Gilot powiedział japońskiej dziennikarce, która zamierzała napisać biografię Łempickiej, że we Francji wszyscy mówią o Tamarze, jest bardzo duże zainteresowanie jej obrazami i wielu chętnych na kupno, ale mimo ogromnych oferowanych sum, właściciele dzieł nie chcą ich sprzedać. – „W Paryżu, gdzie krążyły o niej najrozmaitsze plotki, Tamara wciąż jest tajemnicą”.

Tymczasem w Kanadzie reżyser teatralny Richard Rose wystawił sztukę na temat Tamary de Łempickiej. Wykorzystał materiał opublikowany w książce biograficznej, która wyszła jeszcze za życia Tamary, wydanej przez włoskie wydawnictwo Ricci. Książka była rozchwytywana, choć malarka nie wyraziła zgody na taką wersję i próbowała oskarżyć wydawcę o oszczerstwa. Oprócz bardzo dobrych reprodukcji jej obrazów i krytycznego, fachowego wstępu oraz szeregu informacji biograficznych podawanych przez artystkę, znalazł się tam pamiętnik służącej znanego włoskiego poety Gabryjele'a D'Annunzio. Tamara nie raz chwaliła się ogromnym, bardzo cennym pierścieniem z topazem, który dostała od D'Annunzia i podawała romantyczną wersję uwielbienia poety dla jej twórczości i jej samej. Natomiast pamiętnik pokojówki podaje wiele pikantnych szczegółów.

Fragment dotyczący znajomości Tamary z D'Annunziem w 1926 roku, Richard Rose wykorzystał w spektaklu, który stał się przebojem *Toronto Theatre Festival* w 1981 roku. Przedstawienie grane w starym torontońskim domu na zaimprowizowanej scenie, dawało widzom poczucie, że uczestniczą w wydarzeniu awangardowym, z obszaru teatru radykalnego. Po ośmiu miesiącach niesłabnącego zainteresowania przedstawienie zostało zakupione przez kanadyjskiego przedsiębiorcę rozrywkowego Mosesa Zeinera i przeniesione do Hoollywood. W 1984 roku sztuka miała premierę w Los Angeles. Wieczór zaczynał się od koktajli, które dawały

czas publiczności do zastanowienia się nad wyborem kierunku mających zaistnieć na scenie wydarzeń. Widzowie musieli zadecydować, który z rozwijających się symultanicznie wątków będą śledzić. W przerwie zapraszano do wytwornego bufetu, a po zakończeniu goście mogli porozmawiać przy kieliszku szampana.



Tamara Łempicka, Telefon, 1930 r.



Tamara Łempicka, Młoda dziewczyna w zielonej sukience.

Na premierze pojawili się Jack Nicholson, Lauren Hutton, Steve Martin, Arnold Schwarzeneger i cała masa różnych filmowych gwiazd. „Tamara” – sztuka elegancka, żywa i dobrze zagrana – jak pisały gazety – sprawiła, że w latach 80. znów o malarce zrobiło się głośno. W 1987 roku sztuka miała premierę w Nowym Jorku i grana była przez trzy lata, mimo niebotycznych cen biletów. Il Vittoriale – posiadłość D’Annunzia nad jeziorem Garda, została odtworzona w arsenale Park Avenue. Tamara de Łempicka Kuffner nie byłaby zadowolona z takiego ciągu wydarzeń i sprowadzenia istoty jej malarstwa do jakiejś mało znaczącej afery. Jej córka Kizette próbowała protestować, ale w

końcu dała spokój, gdyż faktycznie popularność matki niezwykle wzrosła. No i nie należy zapominać, że artystka mieszkając przez jakiś czas w Hoollywood sama stwarzała taki obraz, który jej malarstwo sprowadzał do kroniki towarzyskiej, była w centrum zainteresowania, co uwielbiała, jednocześnie zrażając do siebie krytyków i znawców sztuki, czego nie chciała zaakceptować.

Wielu z aktorów hoollywoodzkich kolekcjonowało obrazy Tamary. Jedną z największych kolekcji miał Jack Nicholson, który interesował się późniejszym okresem w twórczości artystki, malarstwem abstrakcyjnym. Zafascynowana Łempicą, była także Madonna, wielka wielbicielka i kolekcjonerka jej obrazów. Madonna wykorzystała pomysły Łempickiej do stworzenia swojego *image'u*, a także wielokrotnie w swoich wideoklipach opierała się na stylu stworzonym przez malarkę.



Tamara Łempicka, Adam i Ewa, 1932 r.

Wielką sensację wywołała aukcja z 1994 roku, kiedy w domu aukcyjnym Christie’s w Nowym Jorku obraz Tamary Łempickiej „Adam i Ewa” z 1931 roku, należący do kolekcji Barbary Streisand, został sprzedany za dwa miliony dolarów.

> – Byłam w mojej pracowni w Paryżu – pisała Tamara Łempicka nt. powstania tego obrazu – i malowałam tę dziewczynę, doskonałą piękność, klasyczną. Ona chodziła

> zupełnie naga i podeszła do dużego stołu, na którym były owoce, pięknie ułożone. Spytała „czy mogę wziąć jabłko?”. Odparłam „naturalnie, śmiało”. Wzięła jabłko i podniosła do ust. A ja powiedziałam „nie ruszaj się, wyglądasz jak Ewa. Potrzebny nam Adam”. I wtedy przypomniałam sobie, że ulicę przy której był mój dom patroluje pewien policjant. Powiedziałam, „poczekaj chwilę” Wyszłam z pracowni i zobaczyłam policjanta. Podeszłam do niego i powiedziałam „jestem malarką. Zna mnie Pan?”. Odpowiedział „o tak, znam panią i mam reprodukcje pani obrazu”. A ja powiedziałam „czy przyszedł by pan mi pozować do obrazu?” Spytał „kiedy?”. „Jutro” odparłam. „Przyjdę”. Nie mogłam uwierzyć.

Obraz „Adam i Ewa”, mimo, że przepojony ładunkiem erotycznym, świadczy też o zwrocie Tamary Łempickiej ku tematyce biblijnej, inspirowanej malarstwem włoskim. Obraz był niezwykle popularny i reprodukowany przez różne wydawnictwa.

Cztery miesiące po aukcji, na której obraz „Adam i Ewa” osiągnął tak zawrotną sumę, w Muzeum Sztuk Pięknych w Montrealu odbyła się retrospektywna wystawa prac Łempickiej.



Tamara Łempicka, Matka Przełożona, 1935 r.

Obrazem, który nawiązuje do tematu religijnego i różni się od innych prac artystki to „Matka przełożona”. Tamara Łempicka, będąca u szczytu sławy i kariery przeżyła poważny kryzys. Uciekła więc na jakiś czas od świata i zamknęła sie w klasztorze. W lutym 1979 roku Tamara Łempicka udzieliła wywiadu japońskiej dziennikarce, na temat powstania obrazu „Matka przełożona”.

– Byłam bardzo przygnębiona – mówiła. Pójdę do katolickiego klasztoru. Zostanę zakonnicą. I wtedy będę malować. Ale nie chcę wystawiać, niepotrzebny mi sukces. Depresja, załamanie nerwowe, depresja. Byłam we Włoszech i zapytałam, „gdzie jest klasztor?". A oni powiedzieli, „ależ tu, w Parmie, to całkiem blisko". Znalazłam klasztor i zwróciłam się do zakonnic. A one powiedziały: „Usiądź moje dziecko". To było takie miłe, że powiedziały do mnie „moje dziecko". Byłam bardzo przygnębiona i czekałam, może z 10 minut, może ze 20. Nie wiem. I następnie zobaczyłam starszą panią, która podeszła do stołu i to była ona. To była matka przełożona. Powiedziała „dziecko, matka przełożona jest tutaj". Poprosiłam, żeby przyjęła mnie do klasztoru. Ale nagle zapragnęłam namalować tę fantastyczną twarz, utrwalić wyraz twarzy tej kobiety. W jej oczach było cierpienie. Wyszłam nie mówiąc ani słowa. Kiedy przyjechaliśmy do Ameryki powiedziałam do męża „Chcę malować". Byłam pierwszy raz w Nowym Jorku i codziennie jeździłam do starej, brudnej pracowni. Postawiłam tam krzesło, położyłam kawałek czarnego i kawałek białego materiału. I ona tam była. Matka przełożona siedziała na krześle. I mówiłam do niej. Powiedziałam „głowa trochę bardziej w lewo, dziękuję bardzo, odpocznijmy". Jakbym oszalała. Rozmawiałam z nią i myślałam, że tam jest. Była jak światło.

„Matka przełożona” została wystawiona dopiero w roku 1939, kiedy Tamara już na stałe przyjechała do Stanów. Malarka uważała, że nie oferuje jej się za niego dość pieniędzy, dlatego podarowała obraz *Musee de Nantes*, które pierwsze zakupiło jedną z jej prac z lat 20. Obraz ten miał dla niej duże znaczenie, a praca nad nim była oczyszczeniem duszy i mózgu.



Tamara Łempicka, Autoportret w zielonym bugatti, 1925 r.

„Autoportret” z 1929 roku, na którym artystka siedzi w pilotce za kierownicą bugatti to kolejny bardzo znany i często reprodukowany obraz Tamary Łempickiej. Jest on symbolem dynamicznego rozwoju malarki, jej nieprzeciętności i odwagi w tworzeniu nowego. W ówczesnym świecie panował stereotyp myślenia, mówiący o tym, że sztuka kobiet różni się od sztuki mężczyzn, z racji różnic biologicznych i sposobu widzenia świata. Sztuka kobieca jest dekoracyjna i estetyczna, a męska – filozoficzna, głębsza, bardziej wartościowa. Symboliczne przedstawienie siebie w roli męskiej miało być protestem przeciwko takiemu podziałowi. Po burzliwej dyskusji Marinettiego z grupą studentów w paryskiej kawiarni, podczas której twórca „Manifestu futurystycznego” namawiał do zniszczenia przeszłości i do „podpalenia Luwru”, Tamara tak bardzo chciała stać się częścią chwili, że zaproponowała, iż ma niedaleko zaparkowany samochód, więc może entuzjastyczną grupę podwieźć. Niestety, źle zaparkowała i zamiast pod Luwrem tłumek młodzieży z Marinettim na czele znalazł się dla towarzystwa na komendzie policji, a echa tego zdarzenia były inspiracją obrazu.

***

Tamara de Łempicka baronowa Kuffner była niewątpliwie silną osobowością. Dwa razy runął jej świat i musiała budować go od nowa. Były to dwie kolejne wojny światowe. W wyniku pierwszej

straciła bogactwo i przepych Petersburga, wizyty w teatrach, salonowe przyjemności, dający spokój rodzinny majątek. Drugi raz musiała opuścić ukochany Paryż – miasto artystów naznaczone już jej sukcesem i zaczynać kolejne swoje życie w nie rozumiejącej jej sztuki Ameryce, gdzie „paryskie” metody działania były przyjmowane inaczej, a hollywoodzki splendor i aura sukcesu, nie była dobrze odbierana przez krytyków i koneserów sztuki.

Pedagodzy Polskiego Uniwersytetu na Obczyźnie

Florian Śmieja *(Mississauga, Kanada)*

W pierwszych latach działalności Polskiego Uniwersytetu Na

Obczyźnie w Londynie, to znaczy w latach pięćdziesiątych, studenci mieli rzadką okazją, by słuchać wykładów znakomitych pedagogów sprzed wojny. Byli tam m.in. humaniści tej rangi co profesor Władysław Folkierski, Stanisław Kościałkowski, Stanisław Kott, Marian Kukiel, Stanisłw Stroński, Stanisław Świaniewicz czy Władysław Wielhorski.



Władysław Folkierski (1890-1961), fot. Narodowe Archiwum Cyfrowe, Wikipedia.

Jako świeżo upieczony filolog iberyjski zabrałem się do udowodnienia tezy Edwarda Porębowicza, wedle której oryginałów niektórych wierszy Sebastiana Grabowieckiego (1545-1607) należało szukać wśrtód poetów hiszpańskich. Zamknąłem się na trzy letnie miesiące w bibliotece *British Museum* w Londynie. Do ostatnich dni pilne poszukiwania nie przynosiły żadnego efektu. Pod koniec zacząłem lustrować autorów włoskich. Bodaj w ostatni dzień znalazłem poszukiwane oryginały u Bernarda Tassa (1493-1569) w jego "Salmi".

Napisałem w te pędy artykuł o moim odkryciu. Konkludowałem w nim z triumfem:

> Z powyższego wynika, że Sebastian Grabowiecki hiszpańskiej literatury nie znał.

Profesor Folkierski, który mój tekst przeczytał z zainteresowaniem, z pochopną konkluzją się nie zgodził. Przyjął dopiero tekst, kiedy poprawiłem wniosek na:

> Jeżeli Sebastian Grabowiecki znał literaturę hiszpańską, to w jego twórczości nie znajdujemy żadnych śladów tej znajomości.

Niby to drobnostka, lecz wymagał precyzji zacny professor. I słusznie.

Wewnętrzny rejestr myśli. Część II.

Narracja a psychologizm w wybranych utworach Piotra Guzego (1922-2018).



Piotr Guzy

Marcelina Janisz

Problematyka emigracyjnych utworów Piotra Guzego koncentruje się przede wszystkim wokół psychiki człowieka. Dominującym aspektem jest poszukiwanie pierwiastków zła w ludzkiej duszy. Według pisarza człowiek XX wieku poprzez doświadczenie traumy totalitaryzmów zostaje skazany na pamiętanie, retrospekcje kształtują jego życie.

W wywiadzie radiowym z 1967 roku Piotr Guzy opowiadając o swojej pierwszej powieści emigracyjnej – *Krótki żywot bohatera pozytywnego* zaakcentował juz wówczas krąg swoich literackich zainteresowań, które stały się dla niego podstawowym kanonem obecnym w jego prozie:

> Mnie interesuje psychika człowieka. (…) problem zła, problem moralny, moralność w świecie, w którym żyjemy. Jak to jest możliwe, że ludzie, którzy (…) są dobrzy, którzy prowadzą normalne (…) cywilizowane życie są jednocześnie zdolni do tak potwornych zbrodni. Mnie ten problem interesuje, problem upadku człowieka, na który składają się zarówno czynniki wewnętrzne w samym człowieku, jakieś (…) wrodzone słabości i zarówno rzeczywistość zewnętrzna, która w jakiś sposób nie dostarcza człowiekowi hamulców, przy pomocy których on byłby zdolny opanować to zło, które ostatecznie w każdym człowieku siedzi. My wszyscy jesteśmy zdolni do potwornych zbrodni i te zbrodnie „wyżywamy" w naszych snach, (…) w filmach kryminalnych, w książkach, w których roi się od morderstw, perwersji, itd. Ale sami nie popełniamy tych zbrodni[29].

Pisarz, zarówno w powieściach i opowiadaniach, podejmuje się uchwycenia psychologicznych rysów ludzi zmagających się z własnym, wewnętrznym złem lub warunkami, które wydobywają

je na światło. Pobrzmiewa w utworach echo prozy psychologicznej ze względu na sposób narracji („personalna") i analizę psychologiczną, czyli „opis procesów psychicznych bohatera oraz ich motywacji wewnętrznej"[30]. Takie konstruowanie narracji odnajdziemy m. in. w powieści *Requiem dla pani Tosi:*

> W głowie Tosi zahuczały bowiem echa przeszłości. Z dna pamięci podniosły się nigdy dostatecznie głęboko nie pogrzebane sprawy, wypłynęły i jak lawa coraz szerszym strumieniem ogarniają jej zbolałą świadomość. Tosia musi się bronić. Tosia musi coś zrobić, czymś się zająć, żeby ten natłok słów, gestów, scen wyzwolonych niechcąco przez Pawła zatrzymać, zepchnąć z powrotem na dno, bo zabić ich w sobie nigdy przecież nie zdoła, więc niech przynajmniej od niej odejdą , niech jej w tej chwili nie męczą[31].

Studium psychologiczne głównej bohaterki to ścieranie się pamięci, wspomnień z teraźniejszością. Na pierwszy plan wysuwają się emocje Tosi, jej jednostkowa perspektywa odbierania rzeczywistości, przeplatana całą gamą uczuć. Tak prowadzona narracja ma na celu pełne oddanie stanów wewnętrznych bohaterki, w sposób subiektywny, pozbawiony dystansu narratora.

Niewątpliwie ważnym elementem narracyjnym jest strumień świadomości pełniący funkcję mimetyczną, portretującą ludzki umysł[32]. Także tok fabularny wydaje się być prowadzony chaotycznie, co podyktowane jest zaakcentowaniem psychiki postaci, jej perspektywy odbioru rzeczywistości. Zilustrowanie myśli, wewnętrznego głosu zdaje się być zabiegiem dominującym w prozie Guzego. Poczynając od omawianej już książki – monologu *Krótki żywot bohatera pozytywnego*, strumień świadomości konstruuje rysy postaci i narrację. Wydaje się wiec, że Guzy czerpie z raz sprawdzonej techniki narracji. Za egzemplifikację niech posłuży fragment utworu *Stan wyjątkowy* i narracja Romana Niesztora dotycząca jego zaginionej żony Aleksandry:

> nigdy jej tego nie wybaczyłem, może gdyby potem wszystko się było między nami ułożyło normalnie, gdyby kochała to dziecko, nawet nie próbowała, taka wyrodna matka! ile razy ją w myślach dusiłem za to! leży na łóżku, siadam obok, gładzę jej szyję, Romcio się nie zmienił nic a nic (…), dobrze, niech tak myśli! wpatruję się w jej oczy, śmieją się, teraz! i oburącz ją za gardło i ściskam, z jej ust wydobywa się pluskotliwy charkot, ukarzę cię, wyrodna matka, ty! toś ty mi chciała moje dziecko! ach, Boże, dlaczego ja tak ciągle? no już przestań, przestań! zwolnij mięśnie, teraz zrób kilka oddechów, już lepiej? Nie wiem, skąd to się we mnie bierze,

> ile razy sobie przypomnę, (…) Wyrodna matka, ty! toś ty mi chciała moje dziecko zabić! i czuję, jak mięśnie się we mnie napinają, jak cały się sprężam w sobie, wyrodna matka! tak! tak! wyrodna matka! i ściskam i czuję jak pod palcami trzaskają chrząstki jej gardła, wyrodna matka! moje dziecko chciała mi![33].

Konstruowanie narracji jest powiązane przede wszystkim z perspektywą postaci, a co za tym idzie skorelowanie rzeczywistości z odbieraniem jej przez bohatera literackiego. Aby przybliżyć spersonalizowane postrzeganie postaci pojawia się mowa pozornie zależna oraz monolog wewnętrzny, a także tzw. „rytm pamięci" (według niego budowany jest świat przedstawiony)[34]. Z mową pozornie zależną przechodzącą w monolog wewnętrzny mamy do czynienia w *Zwidach na wysokościach*, kiedy to narrator odsłania myśli głównego bohatera, by w końcu oddać mu głos:

> Michał Amadeusz Żywoń nie ma łatwego życia. Znajduje się w bolesnej rozterce. Miotają nim różne racje. Nie ukrywa, że byłoby mu ciężko rozstać się ze swoją ambicją. Jest w czołówce. Dobrowolnie się stamtąd wycofać? Wyrzec się wszystkiego, co dotąd nadawało sens jego życiu? Zakładając jednak, myśli niepostrzeżenie zbaczają znowu w kierunkach tych grzęzawisk, że będę nadal pisał, nawet, powiedzmy, z

> pewnymi ustępstwami na rzecz ich doktryny[35].

W narracji zostają wyeksponowane retrospekcje[36] pozwalające na odtworzenie życiorysu postaci. Przeszłość bohatera tworzą „istotne przeżycia urazowe”[37], które kształtują jego teraźniejszy portret psychologiczny. Taki model narracji występuje w opowiadaniu *Odwiedziny u duchów*:

> Karol prowadzi samochód, zatopiony w niedobrych myślach. Cały wszechświat jego myśli wypełnia w tej chwili obraz ojca na klęczkach przed tym niemieckim oficerem, z obiema rękami błagalnie ku niemu wyciągniętymi. I słyszy załamujący się w płaczu głos: ***Bitte, bitte nich schiessen!*** To jest wszechświat mieszczący się w jego głowie[38].

„Urazem” dla głównego bohatera jest wspomnienie ojca korzącego się przed niemieckim żołnierzem. Powraca on wielokrotnie w opowiadaniu i dominuje w umyśle Karola, który opowiada żonie o wojennych losach rodziny. Nękający go obraz przewija się w jego głowie niczym film:

> Karol nie potrafi wyjść poza wywoływane z pamięci wydarzenia, w tle każdej sceny, każdego widoku, który

> pamięć wywołuje na wewnętrznym ekranie, widzi ojca na klęczkach przed tym Niemcem. Właściwie to jest tak, jakby wszystko, co się wydarzyło owego dnia, stało się właśnie tak, a nie inaczej, żeby w pełni słonecznego dnia na jego żywych, wybałuszonych od bólu oczach, widok ojca tak paskudnie korzącego się przed tym Niemcem zdruzgotał jego nie w pełni jeszcze ukształtowany obraz świata. Odtąd obraz ten miał być na zawsze naznaczony skazą, pęknięciem nie do sklejenia[39].

Należy zauważyć, że w dwóch pierwszych powieściach emigracyjnych Guzego: *Krótki żywot bohatera pozytywnego* i *Stan wyjątkowy* przeważa narracja personalna, strumień świadomości, który oddaje szczegółowo i z pietyzmem cały wachlarz stanów psychicznych bohaterów. W kolejnych powieściach – *Requiem dla pani Tosi* czy *Zwidy na wysokościach* pojawiają się dialogi, które przeważają nad wewnętrznymi monologami postaci. Autor częściej posiłkuje się narratorem trzecioosobowym, pozwalając mu na analizowanie procesów psychologicznych, mechanizmów pamięci. Z kolei w opowiadaniu *Ostatnia posługa* pojawia się narracja w pierwszej osobie liczby pojedynczej, co wpływa na zniesienie dystansu i zbliża formę utworu do spowiedzi, intymnej opowieści. Guzy często posługuje się modelem narracji przypominającym formułę spowiedzi, zwierzenia (mi. in.: *Krótki żywot bohatera pozytywnego, Stan*

wyjątkowy, Requiem dla pani Tosi, Będziesz miłował kata swego, *Wstyd*). Stworzenie atmosfery intymności, zaufania również sprzyja wiwisekcji procesów jakie zachodzą w ludzkiej psychice. Niech za przykład takiej spowiedzi – narracji posłuży fragment powieści *Requiem dla pani Tosi*, kiedy bohaterka zwierza się kochankowi:

> To, co teraz następuje, jest generalną spowiedzią z jej życia. Tosia mu opowiada o sobie, swoim domu, najpierw tak ogólnie, skrótowo kluczowe punkty, potem do pewnych spraw wraca, żeby je rzucić na szersze tło. Powiada: – Ja się wychowałam w bardzo bogobojnej rodzinie. Od kiedy pamiętam wszystko się u nas obracało wokół kościoła, który notabene był jakieś dwieście metrów od domu. Dzwony kościelne… Jeszcze dziś je słyszę. Ciągle trzeba było do kościoła, ranne msze, sumy, nabożeństwa wieczorne, adoracje najświętszego sakramentu, roraty, wszystko… Jasne, że byłam w Sodalicji Mariańskiej. Mama należała do Bractwa Różańcowego, to z nią musiałam na różaniec… I nigdy cię nie odstępował strach, bo na każdym kroku czyhał grzech i ostateczne potępienie. Do kina… Mój drogi, nie uwierzysz, ja dopiero po maturze, jak się przeniosłam na studia do Warszawy, to zaczęłam chodzić do kina. Kino to była rozpusta[40].

O wiele bardziej emocjonalna spowiedź występuje w utworze *Będziesz miłował kata swego*. Ignacy, zmuszony do podpisania zobowiązania do współpracy z bezpieką, dzieli się swoją mroczną tajemnicą z przyjacielem:

> No więc już wiesz, z kim masz do czynienia. Mianowicie ze świnią. Jestem szpiclem, donosicielem, prowokatorem (…). Smutne to jest wszystko. Obnażył się, teraz jakby spoglądał na swoje odbicie w lustrze: jakaż to żałosna kreatura, strzęp człowieka (…). Ignacy płacze. Między jednym chlipnięciem a drugim, (…) skarży się na swój los, boleje nad tym, co go spotkało: – Paweł, mówię ci, ja już więcej nie mogę. Ja – powtarza się, bo już raz to powiedział – idę czasami ulicą w biały dzień i płaczę. Przecież, słuchaj, Paweł, ja znowu nie jestem taki głupi, wiem, że w każdym człowieku siedzi dobro i zło. Normalny człowiek idzie przez życie i to zło nie dochodzi u niego do głosu. Dlaczego Pan Bóg pozwolił, żeby ono we mnie tak podniosło swój obleśny łeb i tak się we mnie rozwielmożniło? Czy mnie też się nie należy trochę zmiłowania? Paweł, ja bym nigdy, ale to nigdy! nigdy! bym nie był podejrzewał, że we mnie aż się mrowi od tego robactwa[41].

Znaczącą rolę odgrywa tu pamięć oraz „czas psychologiczny”, który ma wymiar subiektywny, a jego zakres zależy od psychiki

postaci. Proza psychologiczna powojenna splata ze sobą dwie zasadnicze funkcje – prezentowania „życia wewnętrznego bohaterów” oraz „ważnych faktów historycznych”[42]. W prozatorskich ujęciach Piotra Guzego historia związana z okresem PRL-u, wojną, „rzeźbi” psychologiczne rafy ludzkiego umysłu, wpływając na sferę osobowości i tożsamości. Psychologizm i historyzm zdają się iść w parze, budując portret Polaka – świadka przeszłości XX wieku.

Zazwyczaj kreowane postacie w prozie Guzego są obarczone zniewoleniem zakotwiczonym w przeszłości, systemie komunistycznym, uzależnieniem od drugiego człowieka. Proza psychologiczna Guzego to również próba literackiego ujęcia egzystencji „człowieka gwałconego przez historię”[43]. Bohaterowie Guzego nie są papierowymi marionetkami, ale odzwierciedlają skomplikowaną, dwoistą naturę człowieka:

> Nie ma ludzi, którzy są bez reszty dobrymi i względnie bez reszty złymi. Każdy człowiek (…) jest pobojowiskiem dla walki pomiędzy złym i pomiędzy dobrem. Trochę w tym (…) manicheizmu. (…) Nie mogę pogodzić się z tym, żeby jakiegokolwiek człowieka całkowicie, kompletnie potępić, bo mnie się wydaje, że zawsze w człowieku istnieje jakaś iskierka tylko trzeba ją znaleźć, rozdmuchać ją. Nawet największy zbrodniarz prawdopodobnie posiada taką

> iskierkę. Ostatecznie upadli aniołowie to byli aniołowie. Zbrodniarz, to jest niejako odwrócona strona świętego (…) ja wierzę w człowieka, wierzę w to, że człowiek może się podnieść, (…) jest zdolny do tego żeby walczyć ze złem. Czy wygra, czy przegra to inna sprawa, ale wierzę, że istnieją w nim te siły, (…) impulsy, które dążą do tego żeby go skonfliktowały ze złem które go otacza i które on sam w sobie widzi[44].

„Wiara w człowieka" zdaje się być osobistym *credo* pisarza. W prozie dąży on do pokazania swoich bohaterów w pełnym świetle, od strony psychologicznej, z bagażem przeszłości, emocji, trudnych relacji międzyludzkich oraz z własnymi fobiami, psychozami i traumami. Idealnym przykładem jest tytułowa bohaterka powieści *Requiem dla pani Tosi*. Autor akcentuje potok myśli, które nieustannie „zalewają" kobietę:

> na Tosię spada jedna z tych chwil, które jakby umieszczają aktualny moment w tle całego dotychczasowego życia, rozpryskami, strzępami, w migawkowych rozbłyskach: Biegnie, w białej tiulowej sukience, z siatką na motyle w ręce, poprzez kwiecistą łąkę (…) W Saskim Ogrodzie na ławce obok jakiegoś pomnika, z Jerzym, który ja obejmuje przez plecy, na gałązce pobliskiego krzaka przycupnął maleńki ptaszek (…) Pan mylnie interpretuje moją

> uprzejmość, to mnie stawia w dwuznacznej sytuacji… Jerzy z rękami omotanymi drutem kolczastym nad otwartą fosą… Co dopiero wyszła z wody, spojrzenie Marcina myszkującego po jej ciele… I kiedy z przedziurawionym od kuli mózgiem zwalał się do tego rowu… Kucając na płyciźnie morza wypłukuje z siebie nasienie tego człowieka… Dlaczego ja tam poszłam, na ten dansing, przecież wiedziałam, do czego to może doprowadzić… To ja ciebie, kurwa, z tego sowieckiego piekła wybawiłem… I kiedy z przedziurawionym od kuli mózgiem spadał do tej fosy… (…) Pod Tosią jakby się otwarły ziejące zielonym ogniem czeluście, w które spada krzycząc, że tak, że jest winna, ale trzeba jej przebaczyć, przecież nie można całe życie płacić za jeden błąd[45].

W tak poprowadzonej narracji przebijają się fragmenty traum: gwałt, śmierć męża w Katyniu, krótkotrwały romans. Ich „ciężar" podkreślają bardzo dosadne i brutalne słowa – myśli, tkwiące głęboko w umyśle bohaterki. Atakujące bohaterkę wspomnienia pogrążają ją w stanie permanentnej aberracji.

Takie portretowanie człowieka, jako istoty dwoistej pojawia się u Carla Gustava Junga i jego kategorii cienia, który „reprezentuje ogólnoludzką ciemną stronę w nas, wrodzoną każdemu człowiekowi skłonność do rzeczy podrzędnych, mniej wartościowych i ciemnych"[46]. Cień jest naszą nieodłączną

częścią, tą „ciemną stroną”, która najczęściej ukrywa się w podświadomości. To „szuflada”, do której człowiek wrzuca negatywne doświadczenia, przeżycia, niezrealizowane aspiracje – wszystko to, co może się stać źródłem frustracji i psychozy. Cień wskazuje, że w człowieku również jest zło, które pomimo tłumienia może zmaterializować się w konkretnej sytuacji[47]. Szczególna w tym kontekście wydaje się być powieść *Wilk stepowy* Hermanna Hessego, pokazująca dualność natury ludzkiej, w której drzemie istota człowieka i wilka. Zarówno bohater powieści jak i sam autor są rozdarci wewnętrznie:, gdyż „Hesse uświadamia nam, że ambiwalencja jest kategorią stanowiącą ontologiczny aksjomat, trwale wpisany w życie każdego człowieka”[48]. Motyw cienia ujawniającego się pod postacią sobowtóra jest dobrze znany z powieści Oscara Wilde`a *Portret Doriana Greya* czy z noweli Edgara Allana Poe *William Wilson*, w którym „mroczne” odbicie jest również nieodłączną częścią postaci, a śmierć cienia/odbicia oznacza również zagładę jego „właściciela”, co tylko utwierdza w spójności człowieka z nieodłącznym jego cieniem[49].

Powieści emigracyjne Guzego są jak zwierciadło, które przede wszystkim pokazuje labirynty ludzkiej duszy, gąszcz nieustannie płynących wspomnień przeplatanych z teraźniejszością. Znamienne wydaje się być konstruowanie postaci zagubionych, rozczarowanych, ale ciągle próbujących odnaleźć cząstkę siebie. Autor nie ocenia ich postaw, pokazując każdy ich upadek jako

kombinację różnych wewnętrznych i zewnętrznych impulsów. Ich motywacje są w pewnym stopniu bliskie Camusowskiej wizji świata, przejawiające się w buncie wobec otaczającej rzeczywistości oraz w ukłuciach absurdu, który definiowany jest jako „atrybut każdej ludzkiej egzystencji", nieustanne poczucie sprzeczności, alienacji, kruchości człowieka w kontaktach ze światem[50]. Życie zatem to nieustanna walka człowieka ze złem, ale aby ją podjąć jednostka musi sobie zdać sprawę do czego sama jest zdolna, jak nisko może upaść by dosięgnąć zła i jak mocna, by się od niego uwolnić. Zdaje się, że temu zadaniu zostały podporządkowane kreacje bohaterów prozy i technika narracyjna autora *Stanu wyjątkowego*, wszak życie – powiada pisarz – to nieustanny stan wyjątkowy.

Ostatni wywiad Piotra Guzego:

https://www.cultureave.com/pomiedzy-emigracja-a-ojczyzna/

_____

Przypisy:

[29] *Rozmowa Leopolda Kielanowskiego z Piotrem Guzym* z dn. 15.03.1967 http://www.polskieradio.pl/68/2461/Audio/294004,Rozmowa-z-Piotrem-Guzym [dostęp 11.05.2016].

[30] A. Sobolewska, *Zagadnienia narracji w prozie psychologicznej pierwszych lat powojennych* [w:] tejże, *Polska proza psychologiczna (1945 – 1950),* Wrocław 1979,s. 885.

[31] P. Guzy*, Requiem dla pani Tosi*, Londyn 1990, s. 13.

[32] Można w tym miejscu powołać się także na utwory okresu międzywojennego, w których pojawiał się wewnętrzny monolog: *Duże litery* (1933) Adama Ciompy, *Rozmowa z cieniem* (1933) Stefana Napierskiego, *Ciszy lasu i twojej ciszy…* (1931) Zbigniewa Grabowskiego, *Róże w betonie* (1935) Mariana Promińskiego, *Przygoda w nieznanym kraju* (1933) Anieli Gruszeckiej, *Portret ojca w czterech ramach* (1934) Adama Tarna. A. Sobolewska, dz. cyt., s. 890.

[33] P. Guzy, *Stan wyjątkowy,* wyd. II, Opole 2015, s. 75.

[34] A. Sobolewska, *Zagadnienia narracji w prozie psychologicznej pierwszych lat powojennych* [w:] tejże, *Polska proza psychologiczna (1945 – 1950),* Wrocław 1979, s. 11.

[35] P. Guzy*, Zwidy na wysokościach*, wyd. II, Opole 2016, s.126.

[36] Retrospekcje pełnią zasadniczą rolę w powieści psychologicznej, czyniąc narratora transparentnym: „przeszłość nie może bowiem być przedstawiona przez narratora jako przedakcja lub inwersja czasowa. W ramach narracji z perspektywy bohatera retrospekcje są „uwewnętrznione", wprowadzone do świadomości postaci, a ich pojawienie się musi być umotywowane działaniem praw pamięci". W prozie Guzego retrospekcje najczęściej uruchamia jakiś detal kojarzony z konkretnym wydarzeniem z przeszłości. A. Sobolewska, *Struktura czasowa utworu i problematyka czasu,* [w:] tejże, dz. cyt., s. 47.

[37] Tamże, s. 41.

[38] P. Guzy, *Odwiedziny u duchów,* [w:] tegoż, *Odwiedziny u duchów i inne opowiadania,* Opole 2015, s. 88 – 89.

[39] Tamże, s. 86 – 87.

[40] P. Guzy, *Requiem dla pani*…, s. 57.

[41] P. Guzy, *Będziesz miłował kata swego* [w:] tegoż, *Odwiedziny u duchów*…, s. 109 – 110.

[42] A. Sobolewska, *Problemy motywacji i analizy psychologicznej,* [w:] tejże, dz. cyt., s. 62.

[43] P. Guzy, *Kartki z notatnika*, „Kultura" 1968, nr 1-2, s. 12.

[44] *Rozmowa Leopolda Kielanowskiego z Piotrem Guzym* z dn. 15.03.1967 http://www.polskieradio.pl/68/2461/Audio/294004,Rozmowa-z-Piotrem-Guzym [dostęp 11.05.2016].

[45] P. Guzy, *Requiem dla pani…*, s. 52 – 53.

[46] J. Jacobi, *Praktyczne zastosowanie teorii Junga,* [w:] tejże, *Psychologia C. G. Junga*, przeł. S. Łypacewicz, Warszawa 1996, s. 153 – 154.

[47] Motyw cienia pojawia się m.in. w powieściach: *Wilk stepowy* Hermanna Hesse; *Kobieta bez cienia* Hofmannsthala-Straussa, *Szara eminencja* Aldousa Huxleya; *Rybak i jego dusza* Oskara Wilde`a. Zob. Tamże, s. 152. Z kolei w romantyzmie niemieckim pojawia się postać separująca się od własnego cienia, lustrzanego odbicia, na przykład w prozie E. T. A. Hoffmana (*Przygody w noc sylwestrową; Diable eliksiry*) czy u Alberta Chamissa (*Przedziwna przygoda Piotra Schlemihla*). Również u Mikołaja Gogola pojawia się „człowiek bez cienia". Zob. S. Kamińska-Maciąg, *„Człowiek bez cienia" w*

opowiadaniach fantastycznych Mikołaja Gogola, „Slavia Orientalis" 2013, nr 3, s. 391 – 402.

[48] Michał Zawadzki w swoim artykule zalicza *Wilka stepowego* do prozy o znamionach autobiograficznych, przesyconych intymną wiwisekcją własnych lęków i obaw, gdyż powieść „stanowi odzwierciedlenie przerażenia pisarza współczesną mu epoką, w której jednak stara się po omacku znaleźć świat, w którym nie byłby sam". M. Zawadzki, *Hermann Hesse, ambiwalencja i tragizm życia przebudzonego*, „The Polish Journal of the Arts and Culture" 2014, nr 10, s. 151- 152.

[49] Sobowtór jako „odwrotna strona medalu" pojawia się również w prozie Roberta Louisa Stevensona *Doktor Jekyll i pan Hyde*, Stefana Grabińskiego *Zez; Problemat Czelawy.* Zob. S. Wysłouch, *Anatomia widma*, „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja" 1977, nr 2, s. 150.

[50] Kategorię buntu i absurdu w filozofii Camusa obszernie wyjaśnia Tomasz Błaszczyk w artykule: *Filozofia egzystencjalna Alberta Camusa* „Studia Europaea Gnesnensia 2012, nr 6, s. 167 – 182.

Uczestniczyć w czymś wielkim

Rozmowa z pianistką Margaritą Shevchenko, zwyciężczynią Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego w Cleveland w 1995 roku, zdobywczynią czwartego miejsca na XII Międzynarodowym Konkursie im. Fryderyka Chopina w Warszawie w 1990 roku, oraz profesorem w klasie fortepianu na Michigan State University.



Margarita Shevchenko , fot. Nannette Bedway .

Bożena U. Zaremba *(Floryda)*:

Oprócz wygrania wielu konkursów pianistycznych, wielokrotnie otrzymałaś także specjalne nagrody za wykonania utworów Chopina. Uważana jesteś za znakomitą interpretatorkę jego muzyki. Jak pianista zostaje wybitnym Chopinistą?

Margarita Shevchenko:

Trudno to wytłumaczyć. Po pierwsze trzeba kochać muzykę Chopina. Powinno się także zapoznać z jego postacią i spróbować zrozumieć jego osobowość. Wrażliwość i „naturalne" wyczucie jego muzyki są również pomocne, ale najważniejsza jest umiejętność uczenia się od eksperta. Spośród wielu studentów, jakich uczyłam, mogę stwierdzić, że ci, którzy mają wyobraźnię i zdolność do intuicyjnego zrozumienia tego, co nauczyciel próbuje im przekazać osiągają największe sukcesy w interpretacji muzyki Chopina. Istotne jest, żeby mieć dobrego nauczyciela. Miałam szczęście studiować z Verą Gornostaevą, która była nie tylko ekspertem od Chopina, ale także znakomitym pedagogiem. Wystarczyło, że powiedziała kilka zdań i nagle wszystko stawało się jasne. Albo zademonstrowała na fortepianie. W tym momencie pałeczkę przejmują umiejętności ucznia do odtworzenia — nie, zwróć uwagę, kopiowania, bo to co innego. Nie można kopiować i być naturalnym. Trzeba umieć skonstruować pomysł poddany przez nauczyciela. Poza tym, w muzyce Chopina, granica między byciem wrażliwym, a nadekspresją jest bardzo cienka. Wielu studentów popełnia błąd myśląc, że skoro Chopin był Romantykiem, mogą sobie pozwolić na dużo swobody w interpretacji jego muzyki. A tak wcale nie jest.

Vera Gornostaeva była Twoim pedagogiem w Konserwatorium Moskiewskim. Czym wyróżniała się jako

nauczyciel?

Miała niesamowite wyczucie muzyki Chopina. Zresztą także innych kompozytorów romantycznych — świetnie uczyła Schumanna i Liszta, i cały romantyczny repertuar. Do tego, od razu wyczuwała, czego dany student potrzebuje. Jej wskazówki były bardzo wyraziste, na przykład opowiadała o analogiach między muzyką a literaturą i sztuką, i tłumaczyła, co student powinien sobie wyobrażać podczas grania utworów Chopina. Było to dla mnie bezcenne. Mówiła, na przykład, że ten fragment jest jak tchnienie świeżego powietrza. I zaraz, wszystko co grałam, brzmiało zupełnie inaczej. To była jej silna strona. Nie koncentrowała się jedynie na technice. Mówiła o samej muzyce, jej zobrazowaniu, o sensie muzyki Chopina — więcej o tym, co muzyka wyraża niż o sprawach warsztatowych. Oczywiście uczyła, jak dotykać klawiszy, żeby uzyskać na przykład *legato*, ale to była sprawa drugorzędna. Po pierwsze uczyła tego, co muzyka ma wyrazić, co sobą niesie.

Czy stosujesz te same metody wobec swoich studentów?

Tak, oczywiście, z tym, że dostosowuję je indywidualnie do każdego studenta. Ci, którzy mają solidne podwaliny i chodzili do dobrych szkół zanim do mnie trafili są zdecydowanie bardziej podatnym materiałem. Staram się wpłynąć na każdego studenta w taki sam sposób, jak robiła to Vera Gornostaeva. Ona była

naprawdę wyjątkowa.

W jaki sposób podchodzisz do utworów Chopina?

Staram się być jak najbardziej wierna zapisowi nutowemu, po czym próbuję to „przepuścić” przez własną osobowość. Staram się zawsze zrozumieć, dlaczego Chopin napisał jakiś utwór w taki właśnie sposób, dlaczego tutaj dał akcent, a tam *crescendo*, i co to oznacza. Niektóre części zapisu traktuję oczywiście dowolnie i jeżeli nie jestem do czegoś przekonana, stosuję inne środki wyrazu, ale zawsze w kontekście danej muzyki. To jest jeszcze jedna z rzeczy, które wpoiła we mnie moja pani profesor: nie trzeba być pedantycznym w stosunku do oryginału. Nie znaczy to, że zrobię coś wbrew tradycjom wykonawczym, ale są różne drobne rzeczy, które można zastosować. Staram się być wierna Chopinowi, ale pozwalam sobie na trochę dowolności w mojej interpretacji. Tylko wtedy wykonanie brzmi świeżo.

Kiedy słucha się na przykład Twojego wykonania *Scherza cis-moll, Op. 39*, wydaje się, że bawi Cię kontrastowa faktura i zestawienie różnego brzmienia, z jednej strony lekkich, perlistych dźwięków, a z drugiej, bardziej majestatycznych.

To konkretne scherzo ma dwa zdecydowanie kontrastowe tematy — jeden mroczny, bardziej tajemniczy, albo nawet diabelski, a

środkowa część jest bardziej marzycielska i liryczna. Podobnie *Scherzo E-dur, Op. 54* ma w sobie takie gwieździste i piękne pasaże, po czym bardzo ekspresyjną, głęboką i dramatyczną cześć środkową, która oddaje nostalgię, melancholię i smutek. Odzwierciedla ona sprawy odwieczne. Grając Chopina ważne jest, żeby zrozumieć, co jego muzyka ma do przekazania i nigdy nie przesadzać w interpretacji. Artysta tak naprawdę balansuje na granicy — trzeba w tę muzykę tchnąć życie, ale bez zbytecznych modyfikacji.

Co w muzyce Chopina najbardziej budzi Twoje emocje?

Jest takie słowo w języku polskim, „żal", które porusza mnie dogłębnie. Odnosi się ono do charakterystycznej cechy muzyki Chopina, którą znajdujemy wyłącznie u niego. Żal, który występuje wszędzie — w jego mazurkach, w środkowych częściach scherz, w wielu nokturnach — wyraża szczególne poczucie nostalgii i melancholii. Jest to coś bardzo kruchego i smutnego, ale z drugiej strony ten smutek ma w sobie jakąś „lekkość".

Czy Twoja Русская душа ("rosyjska dusza") czuje jakiś specjalny związek w Chopinem?

Powiem, tak: jeżeli chodzi o wszystko to, co odnosi cię do słowiańskich tańców, to zdecydowanie, tak. Weźmy, na przykład

rytmy w jego mazurkach albo w *I Koncercie fortepianowym e-moll* [*śpiewając*] "tam, tadari, da…" Bardzo mi się to podoba. Ta figlarność w jego muzyce przypomina muzykę rosyjską. Czajkowski jest tego dobrym przykładem, ale w jego muzyce jest ten rosyjski, „odwieczny" smutek, te dramatyczne, pełne powagi emocje. U Chopina jest trochę inaczej, on jest bardzo „arystokratyczny". W muzyce Chopina zawsze jest zrównoważenie, nawet wtedy, gdy wyraża głębokie uczucia. Tam zawsze jest jakaś granica. Nie znajdziemy tam pompatycznego szlochu, który u Czajkowskiego jest wręcz wyśrubowany [*śmiech*], na przykład w jego *Trio fortepianowym a-moll*: na końcu jest to dramatyczne [*śpiewając*] „taaa dir dira dra dira" — to jest niemożliwe! Ten szloch ciągnie się przez pięć stron! To jest właśnie ta rosyjska dusza.

Na ile ważne jest zaznajomienie się z życiem Chopina, żeby stworzyć przekonującą interpretację?

Bardzo ważne. Powinno się wiedzieć o tragediach jego życia, które czasem było mroczne i bolesne. Bardzo dobrze to obrazuje *Mazurek a-moll Op. 17, No. 4* [*śpiewając*] "ti, ta, titda dida…", który zaczyna się od dramatycznej septymy. Wiele jego utworów jest właśnie takich: bolesnych i penetrujących. Ale przy tym jest dużo stanów błogości, kiedy Chopina ponosi. W takich momentach może miał przed oczami obraz swojej ojczyzny albo wspominał jakieś szczęśliwe chwile swojego życia, jak na

przykład w *Nokturnie des-moll* albo w drugiej części *Sonaty fortepianowej h-moll,* która zawiera jeden z najpiękniejszych tematów muzycznych, jakie kiedykolwiek zostały napisane. W ostatniej części tej sonaty następuje nagromadzenie doznań takich, jak udręka, wzburzenie i zamęt. Można to odnieść do mrocznych i dramatycznych momentów historii Polski.

Niejeden z artystów, z którymi przeprowadziłam wywiad opowiadali o znaczeniu śpiewności w muzyce Chopina, ale żaden z nich nie śpiewał w czasie rozmowy [*śmiech*].

Naprawdę? [*śmiech*] Ta śpiewność odnosi się do wielu kompozytorów epoki Romantyzmu. Można przytoczyć utwory Franciszka Liszta *Pocieszenie des-moll* albo Schumanna *Romanza* z *Karnawału wiedeńskiego,* które zawierają wiele pięknych melodii. Ale Chopin pod tym względem zdecydowanie się wyróżnia, jest rzeczywiście wyjątkowy.



Margarita Shevchenko, fot. Nannette Bedway.

Porozmawiajmy o Twoim wykształceniu muzycznym. Czy rodzina wspierała Twoje dążenia do rozwijania kariery pianistycznej?

Myślę, że tak. Moja mama była tancerką baletową a babcia nauczycielką fortepianu. Na pewno wspierały mnie w tym, żebym się starała jak tylko najlepiej potrafię. Najpierw studiowałam w Centralnej Szkole Muzycznej, która świetnie mnie przygotowała

do Konserwatorium Moskiewskiego, gdzie z kolei otrzymałam najlepsze wykształcenie jakie było możliwe w Rosji. Cieszę się, że mnie rodzina wsparła. Ale ja też ze swej strony byłam konsekwentna.

Co w edukacji muzycznej przychodziło Ci naturalnie, a nad czym musiałaś ciężko pracować?

Kiedy byłam młodsza, nie chciało mi się ćwiczyć. Ale, oczywiście nikomu się nie chce [*śmiech*]. Wkomponowanie ćwiczenia na fortepianie w codzienny harmonogram zajęć jest ciągle dla mnie wyzwaniem. Też opanowanie umiejętności występowania na scenie nie było łatwe, bo każdy ma tremę. Udział w wielu konkursach pianistycznych pomógł mi nauczyć się kontrolować emocje podczas występu.

Co było dla Ciebie motorem działania?

Kiedy byłam małą dziewczynką, widziałam te wszystkie rosyjskie pianistki i pianistów, którzy zdobywali nagrody i jeździli z koncertami po świecie. Chciałam być jedną z nich. Poznałam Dinę Yoffe, kiedy miałam dwanaście lat. Właśnie wróciła z Warszawy, gdzie zdobyła drugie miejsce na Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. Fryderyka Chopina. Miałam poczucie, że jeżeli będę wystarczająco ciężko pracować, osiągnę sukces. Był w zasięgu ręki. I to przekonanie, że uczestniczę w

czymś wielkim — bardzo mnie to pociągało.

Czy miałaś jakieś inne zainteresowania poza muzyką?

Zawsze lubiłam balet i często oglądałem przedstawienia baletowe. Także chciałam być śpiewaczką. Podczas moich studiów brałam lekcje u koleżanek, które były na studiach wokalnych. Kiedy przyjechałam do Ameryki i zaczęłam studia u Sergeia Babayana w *Cleveland Institute of Music*, także brałam lekcje śpiewu. Ale w pewnym momencie zdałam sobie sprawę z tego, że nie jestem w stanie zajmować się i jednym, i drugim, i wybrałam fortepian.

Dlaczego postanowiłaś zostać w Stanach Zjednoczonych?

Po pierwsze dlatego, bo tutaj studiowałam, po drugie w niedługim czasie wygrałam Konkurs Pianistyczny w Cleveland w 1995 roku, a potem wygrałam jeszcze jeden konkurs i zaczęłam otrzymywać dużo propozycji koncertowania. Kiedy dostałam zieloną kartę dla artystów, podróżowanie stało się dużo łatwiejsze. Z jakiegoś powodu łatwiej było rozwijać karierę tutaj niż w Rosji, zwłaszcza, że Rosja miała wtedy poważne problemy.

Jak znajdujesz amerykańską publiczność?

Jest bardzo odmienna od tej w Europie czy w Rosji. Amerykańska

publiczność lubi inny repertuar. Wolą współczesnych kompozytorów i ekscytujący, efektowny repertuar.

A w życiu prywatnym, czy czujesz się już zasymilowana?

O, tak. Mieszkam tu już od dwudziestu pięciu lat i czuję się u siebie.

Niektórzy pianiści w pewnym momencie „zmieniają bieg" i zaczynają się koncentrować bardziej na uczeniu niż koncertowaniu. Jakie są Twoje priorytety na obecnym etapie kariery?

Trzeba robić i jedno, i drugie. Dając koncerty, ma się większy wpływ na swoich studentów. Kiedy widzą swojego nauczyciela występującego na scenie przez półtorej godziny, widzą końcowy efekt. Chcą wtedy naśladować swoich nauczycieli, może nie naśladować, ale zdobyć takie cechy, które pomogą im stać się lepszymi pianistami. Nie jestem zwolenniczką uczenia „z krzesła". Trzeba zademonstrować to, co chce się, żeby student osiągnął. Poza tym, nie da się wyżyć z samego koncertowania, chyba, że gra się sto pięćdziesiąt koncertów rocznie, a to, oczywiście, jest niemożliwe. W obecnych czasach trudno jest sprzedać muzykę poważną, nawet znanym artystom. Pedagogika daje mi stały dochód.

Czy znajdujesz czas na cokolwiek innego?

Nie bardzo [*śmiech*]. Mam szczęście, kiedy da mi się wepchnąć trzy godziny codziennego ćwiczenia. Będąc pedagogiem trzeba wiele poświęcić. Jest codzienne ćwiczenie, uczenie się nowego repertuaru, a potem jeszcze spędza się kilka godzin na uczeniu innych. Posada na uczelni, poza tym, wymaga udziału w zebraniach i przesłuchaniach. Do tego dochodzą jeszcze podróże i prowadzenie klas mistrzowskich. To wszystko wymaga dużego wysiłku. Ale nie narzekam. Uważam, że szczęście się do mnie uśmiechnęło.

_____

Margarita Shevchenko przedstawi recital fortepianowy w Atlancie 24 marca, 2019 r. na zaproszenie Chopin Society of Atlanta. Wywiad w wersji angielskiej na stronie CSA:

http://www.chopinatlanta.org/interviews/MargaritaShevchenko.html

Rozmowa z Diną Yoffe:

https://www.cultureave.com/chopin-odpowie-miloscia/