Calderón i Słowacki w Opolu

Teatr Opole, spektakl „Córki Powietrza. Sen Balladyny”, fot. Edgar de Poray.

Beata Baczyńska *(Wrocław)*

Wawel Ten, co w laurach chodzi,

Autor niniejszej sztuki, słusznie wam opowie,

Że odkąd nosi wieniec laurowy na głowie,

Piorun weń nie uderzył.

Publiczność Pochlebiasz, mój łysy,

I królom, i poetom… Idź precz za kulisy!

Juliusz Słowacki, Balladyna. Epilog (ww. 26-30).

[…] tylko w ten sposób tożsamość tę możemy poświadczyć: to, co zostało napisane niegdyś, pisząc raz jeszcze, aby to, co było i co może nie być – bo zagrożone jest przez czas – uczynić tym, co jest i co być musi. I tylko w ten sposób – odtwarzając i naśladując, i badając podobieństwo rysów odbitych w lustrze – możemy dokonać magicznego aktu imitacji: czyli porównać się z naszymi umarłymi.

J. M. Rymkiewicz, Co to jest imitacja? (P. Calderón de la Barca, „Życie jest snem", imitował J. M. Rymkiewicz, Warszawa 1971, s. 12).

Calderón i Słowacki spotykają się znowu w Opolu

Kolaż dramatyczny *Córki powietrza. Sen Balladyny* w trzech aktach (jak u Calderóna) i w XVIII scenach (podobnie jak u Słowackiego) to tekst, który umieszcza widza na pograniczu życia i snu, w kontekście polskiej i hiszpańskiej tradycji teatralnej. Autorzy przedstawienia zrobili to, co było powszechną praktyką wśród poetów piszących dla teatru w siedemnastowiecznej Hiszpanii. Napisali tekst do spółki – *comedia colaborada*. Tak historycy teatru hiszpańskiego nazywają sztuki dramatyczne, które powstały w wyniku współpracy kilku autorów. Często brano na warsztat „starą sztukę" (*comedia vieja*), którą adaptowano do nowych potrzeb.

W przedstawieniu skonfrontowano ze sobą dwa klasyczne teksty: *Balladynę* Juliusza Słowackiego i *Córę powietrza* (*La hija del aire*) Pedro Calderóna de la Barca, które przepisano („dwa w jednym"!) z myślą o współczesnych aktorach i widzach, polskich i hiszpańskich. Jest to drugie spotkanie Calderóna ze Słowackim w Opolu, bo to właśnie w Opolu przed pięćdziesięciu pięciu laty Jerzy Grotowski zaczął pracować nad *Księciem Niezłomnym* Calderóna-Słowackiego – najważniejszym polskim przedstawieniem teatralnym, a zarazem najgłośniejszą realizacją dramatu Calderóna w historii teatru światowego.

Juliusz Słowacki

Gdy Juliusz Słowacki, jesienią 1831 roku, znalazł się w Paryżu, bez możliwości powrotu do kraju, miał zaledwie dwadzieścia dwa lata. Wiedział, że zostanie poetą – „wielkim poetą”. W liście z 20 października, z młodzieńczym entuzjazmem, zawierzał bliskim ambitne plany na przyszłość:

> *Widzicie sami, iż dla mnie nie ma innego widoku, jak te nieszczęśliwe poezje – czyż mnie ta nadzieja, jedyna nadzieja w moim życiu nie zawiedzie? Innych snów wielkości nigdy nie miałem, innej nie spodziewałem się kariery. […] Oskarżajcie mnie więc, iż trzymam się tego, co mi najwięcej w życiu zrobiło przyjemności. – Jeżeliby mi się szczęśliwie z wydaniem poezji powiodło, to mam zamiar pojechać do Hiszpanii, a stamtąd do Neapolu morzem, a przez Rzym i Wenecją, Tryjest, Wiedeń wrócić do Was, jeżeli będzie można. – Jak bym był szczęśliwy, gdyby się mi te projekta udały! – Wiecie, iż teraz snom wierzę i mam przekonanie, powzięte z doświadczenia, iż niektóre są prawdziwe.*

Na samym wstępie tego listu, pisanego w szóstym tygodniu pobytu w Paryżu, gdzie dotarła go wieść o końcu powstania listopadowego, tak relacjonował swoje aktualne położenie:

> *Samotny prawie przepędzam dzień cały. Brałem lekcje hiszpańskiego języka i teraz już doskonale rozumiem „Don Kiszota” – nic równego jak „Don Kihote” (notabene uczę Teofila, że jeżeli chce uchodzić za Hiszpana, niechaj to „h” wyrwie z głębi brzucha). Uczyłem się po hiszpańsku jedynie dla Kalderona tragedii, ale dotąd ich nie skosztowałem – co to dla mnie będzie za źródło! jest ich kilkaset.*

Słowacki do Hiszpanii nigdy nie pojechał, ale bardzo chętnie przebywał w towarzystwie Hiszpanów i Hiszpanek, co skrupulatnie w korespondencji do matki odnotowywał. Pewnie dlatego, że lubił rozmawiać po hiszpańsku. Do ojczyzny także nie wrócił, a z matką zobaczył się – po niemal dwudziestoletniej rozłące – w czerwcu 1848 roku, we Wrocławiu, na niespełna rok przed śmiercią. Było to bardzo trudne dla nich obojga spotkanie.

Nie wiemy, kiedy zaczął czytać dramaty Calderóna. Na ważny ślad natrafiamy w liście, jaki poeta wysłał do matki z Florencji, gdzie zatrzymał się po powrocie z trwającej prawie dwanaście miesięcy podróży na Wschód – do Grecji, Egiptu, Ziemi Świętej (spełnił swoje marzenie); pisał 3 października 1837 roku:

> *Muzyka i moje umysłowe prace zabierają mi dzień i wieczór cały – czasem chodzę rano do biblioteki czytać po hiszpańsku Kalderona – i upajam się jego brylantową i świętości pełną imaginacją.*

Słowacki opanował biegle język Cervantesa i Calderóna de la Barca, co poświadcza – uznany za kongenialny – przekład dramatu *El príncipe constante*, który ukazał się nakładem poety w Paryżu w styczniu 1844 roku pod tytułem *Książę Niezłomny (Z Calderona de la Barca) Tragedia we trzech częściach*. W tym samym czasie napisał i wydał dwa inne dramaty – *Księdza Marka* i *Sen srebrny Salomei*, dla których inspiracją była twórczość dramatyczna Calderóna. W liście do przyjaciela, krakowskiego malarza Wojciecha Stattlera, 15 stycznia 1844 roku, pisał:

> *[…] posłałem Wam dwa obrazki i jeden dawny wielki obraz starego Hiszpany, odlakierowany przeze mnie na nowo… Niech się mną ten Hiszpan, mnich srogi, opiekuje, bo się teraz zupełnie na opiekę niebieskich spuszczam, a o ziemię zupełnie nie dbam… Chciałbym jednak, aby było choć kilka tak czystych duchów w Polszcze, aby wierzyły, że zawsze i wszędzie wierny jestem… i tak jak mój Książę Niezłomny (tytuł hiszpańskiej tragedii) – srogo i twardo stoję przy dawno straconej chorągwi – a może na straconej placówce.*

Teatr Opole, spektakl „Córki Powietrza. Sen Balladyny”, fot. Edgar de Poray.

Pedro Calderón de la Barca

Dziewiętnastowieczne ryciny ukazywały Calderóna jako mężczyznę w podeszłym wieku, w ciemnej księżowskiej sukni, bo wzorowały się na przedstawieniach, jakie towarzyszyły późnym wydaniom jego dramatów. Słowacki nie wiedział, że poeta, o którym myślał, że był „srogim mnichem”, sprzeciwił się woli rodziny, oczekującej, że przyjmie święcenia kapłańskie, aby objąć kaplicę ufundowaną przez babkę. Calderón w wieku dwudziestu trzech lat zaczął z dużym powodzeniem pisać sztuki teatralne. *Księcia niezłomnego* skomponował, gdy miał 29 lat. Został księdzem dużo później, w wieku 51 lat.

Determinacja młodego Słowackiego, który założył sobie, że będzie poetą

dramatycznym, przypomina bezkompromisową postawę Calderóna, ale to trochę inna opowieść. Odkłamać wypada jeszcze jedno stwierdzenie: Calderón nie napisał „kilkuset tragedii", jest autorem ponad 120 trzyaktowych sztuk dramatycznych (*comedias*) i około 80 *autos sacramentales*.

***La hija del aire/Córa powietrza*, czyli dylogia dramatyczna Calderóna o Semiramidzie**

Calderón historię Semiramidy, legendarnej władczyni Babilonu, przedstawił w dwóch dramatach. W pierwszym ukazał dojście Semiramidy do władzy, w drugiej – jej upadek. Semiramida naznaczona jest przez fatum: jest dzieckiem gwałtu, jej matka zgładziła w zemście jej ojca, sama zmarła w czasie porodu. Niemowlę karmione przez ptaki odnalazł Terezjasz i wiedząc, co jest jej pisane, postanowił zamknąć w grocie, aby przepowiednia się nie wypełniła. Terezjasz popełnia samobójstwo, nie mogąc powstrzymać Menóna, generała wojsk króla Babilonu, przed uwolnieniem Semiramidy. Generał się w niej zakochuje i chce poślubić. Ona jednak wybiera na męża króla Babilonu, Ninusa.

Drugi dramat przedstawia Semiramidę, która rządzi po śmierci męża Babilonem twardą ręką. Krążą plotki, że sama doprowadziła do jego śmierci, aby rządzić samodzielnie. Na dwór przybywa, pod przebraniem posłańca, Lidoro, władca sąsiedniego królestwa, aby upomnieć Semiramidę, że prawowitym spadkobiercą tronu jest jej syn, Ninias. Co więcej, wybucha powstanie – lud Babilonu domaga się uznania Niniasa za prawowitego króla. Semiramida przekazuje władzę w ręce syna, aby sama oddać żałobie, zamieszkując w odosobnieniu. W rzeczywistości królowa nie zamierza pozbawić się władzy. Ma perfidny plan: postanawia potajemnie osadzić syna w wieży, a sama – wykorzystując podobieństwo – w męskim przebraniu zająć jego miejsce. Broniąc Babilonu przed najeźdźcami, ginie w boju jako Ninias. Gdy Babilończycy udają się po Semiramidę, aby prosić ją o ponowne objęcie rządów, uwalniają jej syna. Wypełnia się fatum ciążące na Semiramidzie, a królestwo Babilonu odzyskuje prawowitego władcę.

Co ciekawe, Calderón w dylogii *Córa powietrza* wykorzystał elementy obecne w dramatach poświęconych uzurpacji władzy w baśniowej Polsce – *La vida es sueño*

(*Życie jest snem*) oraz *Yerros de naturaleza y aciertos de fortuna* (*Omyłki natury i zrządzenia losu*).

Teatr Opole, spektakl „Córki Powietrza. Sen Balladyny". – Jak gram, to czuję, że istnieję – powiedziała po spektaklu 92-letnia Zofia Bielewicz, fot. Edgar de Poray.

Polskie klimaty w hiszpańskim teatrze

Najsłynniejszy dramat Calderóna – *La vida es sueño*, czyli *Życie jest snem*, dzieje się w baśniowej Polsce. Jak napisał Józef Szujski, skądinąd znakomity historyk, w przedmowie do własnego przekładu sztuki (1881):

> *[…] to jak Czechy Szekspira w Opowieści zimowej. Stolica jej i zamek królewski stoi nad morzem, hipogryfy gnieżdżą się w jej górach […]. Nie mamy się jednak co gniewać na Kalderona: jeżeli nas nie znał, miał najlepsze o nas wyobrażenie; król Bazyli jest wielkim uczonym, na kształt Alfonsa Kastylijskiego, królewicz Zygmunt […] dzielnym w gruncie człowiekiem, grand Klotald reprezentuje wierne tronowi możnowładztwo, państwo samo jest wielkie i sławne. Jest to niezawodnie odbicie*

opinii, jaką miano na dworze Filipa IV o Polsce Zygmunta III i Władysława IV.

Co jest faktem, bo Calderón w 1625 roku w dramacie *El sitio de Bredá* (*Oblężenie Bredy*) sportretował królewicza Władysława Wazę, który rok wcześniej był we Flandrii i wizytował fortyfikacje, jakimi Hiszpanie otoczyli obleganą Bredę.

W 1634 roku Calderón, do spółki z Antonio Coello, skomponował dramat *Yerros de naturaleza y aciertos de fortuna* (*Omyłki natury i zrządzenia losu*), w której królewna Matylda, bliźniacza siostra Poliodora, następcy tronu Polski, uzurpuje sobie władzę, nakazując uprowadzić brata, a sama – bez wiedzy otoczenia – przywdziewa jego szaty, aby rządzić… Sądzono nawet, że ta właśnie sztuka powstała wcześniej niż *Życie jest snem*. Obecnie wiemy, że było odwrotnie. Ten nowy dramat powstał dla znakomitej aktorki, Marii de Córdoba, zwanej *Amarilis*, która miała zagrać podwójną rolę – Matyldy i jej brata bliźniaka, Poliodora (podobnie pomyślana została rola Semiramidy i jej syna Niniasa w *Córze powietrza*). Sztuka zachowała się w rękopisie – autografie spisanym przez obu autorów – z adnotacją cenzora i obsadą. W druku została ogłoszona dopiero w 1910 roku. Z tego samego czasu pochodzi dramat *No hay ser padre siendo rey* (*Nie jest się ojcem, gdy się jest królem*) Francisca de Rojas Zorrilli, w którym dwaj bracia – Rugero i Alejandro, synowie króla Polski, rywalizują o władzę.

Sam Calderón bardzo świadomie i umiejętnie sięgał po anachronizmy w swoich dramatach, czego przykładem może być *Życie jest snem*. O Polsce pewnie coś wiedział, skoro w jego rodzinnym domu bywała Juana Dantisco, naturalna córka Jana Dantyszka, polskiego ambasadora na dworze Karola V. Ta dostojna matrona, pani Dantisco (zamężna kobieta zgodnie z hiszpańskim zwyczajem nosiła nazwisko ojca, w tym wypadku oddając honor jego rodzinnemu miastu, Gdańskowi, po łacinie – *Dantiscum*), trzymała do chrztu jego najstarszego brata, Diego.

Teatr Opole, po spektaklu „Córki Powietrza. Sen Balladyny”, występująca gościnnie 92-letnia Zofia Bielewicz przyjmuje gratulacje, fot. Marta Eloy Cichocka.

Polska baśniowa według Słowackiego

Słowacki zamierzał stworzyć cykl dramatów poświęconych legendarnym dziejom Polski. *Balladyna* była pierwsza, pisał do matki: „ułożona tak, jak by ją gmin układał, przeciwna zupełnie prawdzie historycznej, czasem przeciwna podobieństwu do prawdy” (18 grudnia 1834). Miał dwadzieścia pięć lat – puścił wodze młodzieńczej fantazji: nimfa Goplana (jak Tytania w *Śnie nocy letniej* Szekspira) i służące jej dwa duszki, Chochlik i Skierka, ingerują w losy ludzi.

Akcja rozgrywa się „za czasów bajecznych, koło jeziora Gopła”. Rycerz Kirkor, który zamierza oczyścić kraj z bezprawia, za radą Pustelnika (króla Popiela III Wygnanego) ma poślubić prostą dziewczynę. Trafia do chaty wdowy, która ma dwie córki, Balladynę i Alinę. Nie wie, którą wybrać. Matka proponuje, aby rankiem obie poszły do lasu na maliny,

> *która pierwsza dzban pełny przyniesie […], tę weźmiesz za żonę.*

Balladyna, starsza siostra, skrytobójczo zabija młodszą Alinę i zostaje żoną Kirkora, który zabiera ją i jej matkę do zamku. Wkrótce młodą żonę opuszcza, aby otrzymać od Pustelnika dalsze instrukcje i wypełnić misję, przywracając mu tron w Gnieźnie. Dowódca straży zamkowej – Fon Kostryn, Niemiec, poznaje podstępem tajemnicę swojej pani i będzie nią manipulował. Razem wystąpią zbrojnie przeciw Kirkorowi. Balladyna zostając „królową polską", ma już przygotowany zatruty nóż: przy jego pomocy podstępem usunie Kostryna, jedynego świadka jej krwawej tajemnicy. Z woli królowej uwolnieni zostają jeńcy, ona też każe odszukać zwłoki Kirkora i godnie go pochować. Balladyna ma osądzać i wydawać wyroki w trybunale. Oskarżycielami są: lekarz, który odkrył, że Kostryna otruto; szaleniec Filon, który odnalazł trupa dziewczyny, dzbanek malinowy i nóż; ślepa wdowa, która miała dwie córki, a została bez opieki. Wdowa dowiedziawszy się, jaka kara grozi jej córce za to, że się matki wyrzekła, chce wycofać oskarżenie. Poddana torturom, umiera, nie wyjawiając imienia córki. W ostatniej scenie „piorun spada i zabija królowę". Juliusz Słowacki dramat ogłosił drukiem w Paryżu, w 1839 roku, opatrując prologiem w formie listu, w którym *Balladynę* zadedykował Zygmuntowi Krasińskiemu.

Balladyna jest silną i bezwzględną kobietą, zaślepiona żądzą władzy gotowa jest popełnić największe zbrodnie. Postać calderonowskiej Semiramidy, legendarnej władczyni Babilonu, w zadziwiający sposób antycypuje zachowania i gesty Balladyny, którą Słowacki uczynił – jak sam pisze – „wbrew rozwadze i historii […] królową polską".

Córki powietrza. Sen Balladyny

Czy Słowacki – tak jak sądzi reżyser przedstawienia, Ignacio García, znał dramat *Córa powietrza* Calderóna, tworząc *Balladynę*? Myślę, że niekoniecznie. Słowacki jednoznacznie wskazuje na dramaty Szekspira jako punkt odniesienia. W korespondencji z 1834 roku, kiedy dramat powstawał, brak jakiejkolwiek wzmianki o Calderónie, a przecież Julek bardzo skrupulatnie donosił bliskim o bieżących lekturach. Tak czy inaczej, zbieżność pewnych elementów fabuły i charakterystyki głównej bohaterki z *Córą powietrza* jest zaskakująca. Te właśnie analogie skłoniły twórców tego polsko-hiszpańskiego przedsięwzięcia teatralnego do fuzji obu tekstów. Powstała nowa sztuka w dwóch (paralelnych) wersjach językowych, która pokazuje ponadczasowość gestów władzy, czerpiąc pomysły „po równo" z Calderóna

i Słowackiego – w czasach, gdy *Gra o tron* cieszy się podobnym powodzeniem co *House of cards*.

Czy spektakl *Córki powietrza. Sen Balladyny* ma szansę „poświadczyć tożsamość doświadczeń i równoczesność istnienia ludzi różnych epok”?

Teatr Opole, po spektaklu „Córki Powietrza. Sen Balladyny”, fot. Marta Eloy Cichocka.

Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu: *Córki powietrza. Sen Balladyny*, kolaż dramatyczny na podstawie utworów Juliusza Słowackiego oraz Pedro Calderona de la Barca,

<u>reżyseria:</u> Ignacio García,

<u>tekst i adaptacja:</u> Marta Eloy Cichocka,

<u>dramaturgia:</u> Anna Galas-Kosil oraz José Gabriel López Antuñano,

<u>scenografia i kostiumy:</u> Anna Tomczyńska,

<u>reżyseria światła:</u> Bogumił Palewicz,

<u>ruch sceniczny:</u> Witold Jurewicz i Marlena Bełdzikowska,

<u>obsada:</u> Joanna Osyda (Starsza Siostra), Magdalena Maścianica (Intuicja), Magdalena Dębicka (gościnnie – Młodsza Siostra), Zofia Bielewicz (gościnnie – Pamięć), Karol Kossakowski (Przyjaciel, Żołnierz), Rafał Kronenberger (Generał), Michał Kitliński (gościnnie – Hrabia).

PREMIERA:

16 marca 2019 – Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu, Modelatornia.

Lipiec 2019 roku – światowa premiera w Hiszpanii w ramach Festival Internacional de Teatro Clásico w Almagro.

Spektakl powstał we współpracy z Instytutem Polskim w Madrycie.

Tekst pochodzi z programu teatralnego przedstawienia w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu.

Literatura:

Baczyńska Beata, *Dramaturg w wielkim teatrze historii: Pedro Calderón de la Barca*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2005.

——-, *„Życie jest snem* i *Książę Niezłomny,* czyli dwa «polskie» dramaty Pedra Calderóna de la Barca”, w: *Arcydzieła literatury hiszpańskiej. Dziesięć wykładów,* pod red. Magdy Potok, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2016, s. 131-155.

Calderón de la Barca Pedro / Słowacki Juliusz, *El príncipe constante. Książę Niezłomny (Z Calderona de la Barca)*, wstęp i opracowanie wydania dwujęzycznego Beata Baczyńska, Wrocław, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2009.

Calderón de la Barca Pedro, *La hija del aire*, edición de Francisco Ruiz Ramón,

Madrid, Cátedra, 2002.

——-, *Życie jest snem*, imitował Jarosław Marek Rymkiewicz, Warszawa, PIW, 1971.

Cruickshank Don W., *Don Pedro Calderón*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

Rymkiewicz Jarosław Marek, *Słowacki. Encyklopedia*, Warszawa, Sic!, 2004.

Słowacki Juliusz, *Dzieła wybrane*, tom 3: *Dramaty. Maria Stuart. Kordian. Horsztyński. Balladyna*, opracował Eugeniusz Sawrymowicz, Wrocław, Ossolineum, 1989; tom 6: *Listy do matki*, opracowała Zofia Krzyżanowska, Wrocław, Ossolineum, 1990.

Muzyczne odwiedziny u Elżbiety Stefańskiej

Jolanta Łada-Zielke *(Hamburg, Niemcy)*

W moim muzycznym domu to tytuł wydanego w formie książkowej wywiadu-rzeki z profesor Elżbietą Stefańską, jedną z najbardziej znanych klawesynistek, która przez długie lata kierowała Katedrą Klawesynu i Instrumentów Dawnych krakowskiej Akademii Muzycznej. Jest założycielką i prezesem Stowarzyszenia im. Ludwika i Haliny Czerny-Stefańskich, propagującego krakowskie tradycje muzyczne. Koncertowała i nagrywała w wielu krajach na całym świecie, zasiadała w jury konkursów pianistycznych noszących imię jej mamy, lub obojga rodziców oraz w jury konkursów międzynarodowych. Wykonywała partię klawesynu w ścieżce dźwiękowej do dwóch polskich filmów: „Awatar, czyli zamiana dusz” Janusza Majewskiego, oraz „Skazany” Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego. W marcu tego roku znalazła się w gronie osób uhonorowanych tytułem „Człowiek Roku Gazety Krakowskiej 2018”.

Elżbieta Stefańska, fot. arch. E. Stefańskiej.

Wywiad z artystką przeprowadziła Joanna Wiśnios, absolwentka muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, nauczycielka historii muzyki i literatury muzycznej w Państwowej Szkole Muzycznej II stopnia w Krakowie i wielka propagatorka muzyki klasycznej wśród dzieci i dorosłych. Tytuł książki nawiązuje oczywiście do piosenki Hanny Banaszak *W moim magicznym domu*. Ta parafraza ma tu jednak swoje uzasadnienie, ponieważ mieszkanie państwa Stefańskich przy ulicy Garncarskiej w Krakowie posiada i posiadało niepowtarzalną atmosferę, którą tworzyły nie tylko sprzęty, ale przede wszystkim ludzie.

Rodziców Elżbiety, którzy byli wybitnymi pianistami, nie trzeba nikomu przedstawiać. Warto jednak wspomnieć, że jej ojciec, Ludwik Stefański poświęcił się działalności pedagogicznej. Jej matka, Halina Czerny-Stefańska została Laureatką

Pierwszej Nagrody IV Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina, w którym otrzymała również nagrodę Polskiego Radia za najlepsze wykonanie mazurków. Pamiętam z dzieciństwa, które przypadało na lata siedemdziesiąte, że reklamy pojawiały się w telewizji sporadycznie, a między programami emitowano przerywniki muzyczne. Wtedy często oglądałam fragmenty recitali Kaji Danczowskiej i właśnie Haliny Czerny-Stefańskiej.

> *Miała piękny i zarazem wielki dźwięk – mówi o jej grze córka – Posiadała to coś, co nazywam szlachetną prostotą, czyli niby nic się nie dzieje, ale wszystko zostaje powiedziane (…) Mamie udało się stworzyć własny styl. Nawet gdy grała na zdezelowanym pianinku, można było bez problemu rozpoznać, że to właśnie ona, nikt inny.*

Halina Czerny-Stefanska i Elzbieta Stefanska, fot. arch. E. Stefańskiej.

Obie panie koncertowały i nagrywały m. in. w Japonii. Elżbietę zafascynowała kultura tego kraju, oraz sumienność i obowiązkowość mieszkańców, której sama miała okazję doświadczyć. Podczas *tournée* towarzyszyła jej dziesięcioosobowa ekipa fachowców.

> *Nikt nigdy nie zawiódł – opowiada artystka – Mogłam spokojnie przygotowywać się do koncertów i nie musiałam zawracać sobie głowy niczym innym(…) Wszędzie jeździł ze mną stroiciel.*

Domownicy i goście

Najważniejszymi meblami w domu przy Garncarskiej są instrumenty muzyczne: fortepiany, pianino, klawesyny i szpinet. Elżbieta Stefańska wznowiła po latach przerwy koncerty domowe, które wcześniej odbywały się za życia jej rodziców, z udziałem znanych muzyków i aktorów. Dziś w domu profesor Stefańskiej mieści się założona przez nią w 2010 roku Prywatna Szkoła Muzyczna, do której przyjmowani są chętni bez limitu wiekowego. Najstarszy uczeń ma siedemdziesiąt lat.

Gościło w nim, a nawet przemieszkiwało wielu młodych pianistów z całego świata: z Japonii, Chin, Niemiec, Czech, a nawet jeden student z Kuby.

> *Mama prowadziła dom otwarty. Chciała pokazać nam, młodym, że nie należy zamykać się w czterech ścianach i twierdzić, że wszystko co polskie i krakowskie jest najlepsze. Nie mogliśmy w tamtych czasach jeździć po świecie, więc mama zapraszała świat do nas.*

Elżbieta Stefańska opowiada nie tylko o swoich sukcesach, fascynacjach i wspaniałych ludziach, jakich spotkała na swojej drodze, ale i o rozczarowaniach, błędach i rozstaniach. Surowo ocenia siebie, zarówno jako muzyka, jak i jako pedagoga, choć zaznacza, że dla uczniów stara się być zawsze życzliwa i ma indywidualne podejście do każdego z osobna, w zależności od jego wrażliwości.

Elżbieta Stefańska, fot. arch. E. Stefańskiej.

Niektóre fragmenty pełne są humoru. Kiedy Joanna Wiśnios zauważa, iż pozostawianie uczniom zbyt dużej swobody może spowodować, że zaczną „małpować” profesora, Elżbieta Stefańska odpowiada:

> *My, muzycy, często małpujemy. Ważne, żeby wybrać tę właściwą małpę!*

W muzycznym domu profesor Stefańskiej byłam dwukrotnie, ale dzięki tej książce mogę „odwiedzać” go częściej. Z radością odkryłam, że goszczą tam osoby znane mi z Państwowej Szkoły Muzycznej II stopnia im Władysława Żeleńskiego przy ulicy Basztowej. A więc dyrektor szkoły Stefan Wojtas, uczeń i student profesora Ludwika Stefańskiego, pianista i wybitny pedagog, który wykształcił kilku laureatów konkursów chopinowskich; znakomity organista Joachim Grubich oraz dyrygent

Stanisław Krawczyński, Rektor Akademii Muzycznej w Krakowie. Do grona stałych gości i współpracowników Elżbiety Stefańskiej należy też mój szkolny kolega, flecista Tomek Potaczek.

Elżbieta Stefańska i Mariko Kato, fot. arch. E. Stefańskiej

Elżbieta Stefańska i Mariko Kato, fot. arch. E. Stefańskiej

Profesor Stefańska gra także w duecie ze swoją chrzestną córką Mariko Kato, która wprowadziła się na Garncarską kilkanaście lat temu. Przyjechała do Polski na wakacyjny kurs pianistyczny i zapragnęła zobaczyć dom Haliny Czerny-Stefańskiej, którą pamiętała z kursów prowadzonych przez nią w Japonii. „Muzyczny dom" spodobał jej się do tego stopnia, że wyraziła chęć zamieszkania w nim. *Tak mnie zaskoczyła, że od razu się zgodziłam* – mówi profesor Stefańska.

Muzycznie i życiowo

Wydawnictwo Polihymnia z Lublina zatroszczyło się o odpowiednią szatę graficzną książki, przypominającą album rodzinny. Sięgałam po nią z obawą, że jest to rozmowa muzykologa z muzykiem, czyli dwóch osób „znających się na rzeczy", niezrozumiała dla mniej zorientowanego czytelnika. Jednak już lektura pierwszych stron mile mnie zaskoczyła. Owszem, są fragmenty przeznaczone dla wtajemniczonych w muzykę klawesynową, na przykład, jak wydobywać dźwięk z instrumentu, żeby gra na nim była „artystyczna, a nie tylko sprawnościowa". I tu

kryje się niespodzianka dla tych, którzy kojarzą klawesyn wyłącznie z epoką baroku i z klasycyzmem do Mozarta, bo okazuje się, że można wykonać na nim również jeden z utworów Krzysztofa Pendereckiego – *Partitę*.

Mamy tu do czynienia z opowieścią o życiu, które obraca się wokół muzyki. Jej treścią są kolejne etapy edukacji, relacje z koncertów, nagrań, konkursów i opisy dalszych losów niektórych laureatów. Treść pewnych anegdot i sposób ich opowiadania wywołuje wzruszenie, z kart książki bije wewnętrzne ciepło. Obalony zostaje stereotyp, że droga zawodowa muzyka, pochodzącego z muzycznej rodziny jest usłana różami; a jeśli nawet, to te róże mają kolce, które czasem boleśnie ranią. Przy niektórych fragmentach niejeden czytelnik, zwłaszcza czytelniczka, powie na pewno: „Ojej, ja też przeżywałam coś podobnego! Też miałam, albo miałem, podobne spostrzeżenia, wątpliwości, lęki!”

Jeśli chodzi o mnie, najbardziej spodobała mi się, sformułowana spontanicznie przez profesor Stefańską, definicja idealnego ucznia i żałuję, że nie poznałam jej wcześniej. Dzisiejsi adepci sztuki muzycznej, nie tylko klawesyniści, albo pianiści, znajdą w tym wywiadzie wiele cennych rad, popartych doświadczeniem. Dowiedzą się na przykład, jak można neutralizować „złe spojrzenie” nieżyczliwych ludzi, który to sposób stosował profesor Ludwik Stefański.

Książkę przeczytałam w ciągu jednego wieczoru i trudno było mi się od niej oderwać. A kiedy skończyłam, poczułam zbierające się pod powiekami łzy.

Joanna Wiśnios, W moim muzycznym domu. Rozmowy z Elżbietą Stefańską, wyd. Polihymnia, Lublin 2017 r.

Muzyka największą miłością Chopina

Klejnoty polskiej kinematografii. „Chopin. Pragnienie miłości”.

Kadr z filmu „Chopin. Pragnienie miłości”. Danuta Stenka (George Sand) i Piotr Adamczyk (Fryderyk Chopin), fot. materiały prasowe.

Joanna Sokołowska-Gwizdka

W kinematografii polskiej co jakiś czas pojawiają się nowe adaptacje literatury oraz tematy związane z polską tradycją i kulturą. Możliwości techniczne, montaż komputerowy oraz kredyty bankowe, które wspomagają produkcję filmową, powodują, że filmy powstają szybko, często z dużą stratą dla jakości. Film o Fryderyku Chopinie, jest jakby poza tym nurtem kolejnego interpretowania narodowych mitów i symboli. Dość dużą trudnością przy pisaniu scenariusza był niewątpliwie bardzo bogaty materiał i szereg interpretacji postaci wielkiego kompozytora zarówno w literaturze jak i w filmach zrealizowanych w Polsce i na świecie.

Pierwszym filmem jaki nakręcono o Chopinie był obraz Carla Boese „Nocturno der Liebe” z 1918 roku. W roli kompozytora wystąpił Conrad Veidt, który później zasłynął rolą medium w „Gabinecie doktora Caligari”. Ta niemiecka produkcja, z popularnym aktorem w roli głównej, dała początek serii kilkudziesięciu filmów na

ten temat. W 1927 roku powstał francuski film o Chopinie w reżyserii Henry'ego Roussela z popularnym amantem filmowych Pierrem Blanchardem w roli głównej pt. „Walc pożegnalny. Kartka z życia Frydryka Chopina". Akcja filmu osnuta została na historii narzeczeństwa Chopina z Marią Wodzińską, która zazdrosna o George Sand zrywa zaręczyny i zaręcza się z hrabią Skarbkiem. Na tę wieść Chopin jedzie do Polski i zrozpaczony gra Walca pożegnalnego.

Po epoce kina niemego w 1934 roku nakręcono film w dwóch wersjach językowych, niemieckiej („Chopin-piewca wolności") i francuskiej („Pieśń pożegnalna"). Fabuła została potraktowana swobodnie. Wydarzenia z kilku lat zostały przedstawione w czasie kilku miesięcy. Chopin wraz z prof. Elsnerem jedzie do Paryża i spotyka się z brakiem zrozumienia i akceptacji. George Sand i Liszt otwierają mu drogę na salony. W tym czasie przybywa z Polski Konstancja (pierwsza miłość Chopina Konstancja Gładkowska) lecz nie wytrzymuje konkurencji z George Sand. Z amerykańskiej produkcji największy rozgłos zdobyła „Pamiętna pieśń". Film miał powstać w 1938 roku z Marleną Dietrich w roli George Sand. Ostatecznie nakręcony został w roku 1944 z Merle Oberon jako panią Sand i Cornelem Wildem jako Chopinem. Młody Chopin wśród publiczności przybyłej na jego koncert widzi rosyjskiego gubernatora, nazywa go carskim rzeźnikiem i odwołuje występ. Józef Elsner radzi swojmu uczniowi, aby wraz z nim uciekł przed represjami do Paryża. Tam, Chopin zakochany w George Sand, odnosi sukces artystyczny, zapomina o Polsce i swoim profesorze. Elsner żyje w biedzie, George Sand nie dopuszcza do żadnych kontaktów. Dopiero na wieść o wybuchu Powstania Listopadowego w Chopinie budzi się patriotyzm. Na prośbę przybyłej z kraju Konstancji Gładkowskiej i Elsnera daje serię koncertów na rzecz powstańców, zapada na zdrowiu i umiera. Film jest więc melodrametem, nakręconym w hoollywodzkim stylu i nie wiele ma wspólnego z rzeczywistością. Obraz ten jednak został nominowany do Oskara w sześciu kategoriach.

Po II wojnie światowej w Polsce nakręcono kilka filmów o Chopinie, gdyż władza ludowa widziała w filmowych biografiach cele propagandowe. W 1952 roku powstał film „Młodość Chopina" w reż. Aleksandra Forda. Do czasów „Krzyżaków" z 1960 roku film ten był największą produkcją ówczesnej polskiej kinematografii. Zdjęcia trwały rok, zaangażowano półtora tysiąca statystów, uszyto dwa tysiące kostiumów. Utwory Chopina nagrała Halina Czerny-Stefańska, laureatka pierwszego Konkursu Chopinowskiego. Bezpośrednim pretekstem do rozpoczęcia prac nad filmem stała się

setna rocznica śmierci kompozytora (1849). Na rok przed rocznicą ogłoszono międzynarodowy konkurs na scenariusz. Jury nie było jednak zadowolone z wyników i nie zatwierdziło do produkcji żadnego z nagrodzonych projektów. Scenariusz przyszłego filmu napisał ostatecznie sam reżyser. W myśl założeń realizmu socjalistycznego środowisko ma decydujący wpływ na jednostkę, a więc także na artystę. Ford zdecydował się więc na opowieść o młodości Chopina (między piętnastym a dwudziestym rokiem życia) i kształtowaniu jego talentu przez środowisko w okresie dojrzewania. Chopin w tym filmie chłonie postępowe idee i rejestruje muzykę ludu podczas pobytu na wsi i w karczmie, obraca się też w kręgach postępowej inteligencji, o nastrojach narodowo-wyzwoleńczych. Mimo wierności podstawowym faktom biograficznym, osoba Chopina schodzi w tym filmie na drugi plan. Nie pomogła tu nawet kreacja postaci przez Czesława Wołłejkę. Muzyka jest ilustracją dla manifestacji, dyskusji politycznych, starć z policją.

W 1969 roku powstał film hiszpański pt. „Jutrzenka. Zima na Majorce” (1838-39). Scenariusz oparty na listach George Sand skupia się głównie na relacjach pomiędzy przybyszami z Paryża, a mieszkańcami wyspy, niezrozumieniu i konfliktach. Z filmu emanuje atmosfera osaczenia i melancholii ogarniająca bohaterów.

Kadr z filmu „Chopin. Pragnienie miłości”. Danuta Stenka (George Sand), fot. materiały prasowe.

Dwa odmienne filmy z lat 90-tych, brytyjski i francuski, znów podejmują interpretację postaci wielkiego kompozytora. „Improwizacja” („Impromptu”) z 1991 roku jest debiutem kinowym brytyjskiego reżysera teatralnego Jamesa Lapine’a. Główną bohaterką filmu jej George Sand, która stanowi motor całej akcji i w zabawny, komediowy sposób, osacza biednego, zagubionego kompozytora. Pisarka, skandalistka, ciągle zmieniąjaca partnerów, zawsze marzyła o idealnej miłości. Spotykając Chopina, wie, że to właśnie ten Anioł, więc zamienia się w pielęgniarkę, opiekuje się nim i uczestniczy w trudnym procesie tworzenia. W roli George Sand wystąpiła Judy Davis, w roli Chopina, nie pasujący do tego typu postaci, Hugh Grant. Film jest komedią, czasami o zabarwieniu groteskowym, nie mający za wiele wspólnego z Polską.

Zupełnie inny charakter ma film Andrzeja Żuławskiego „Błękitna nuta” również z 1991 roku. Reżysera zafascynował etap umierania związku i ostatnie dni spędzone przez Chopina w Nohant w sierpniu 1846 roku. Ten sam okres był tematem słynnej

sztuki Jarosława Iwaszkiewicza z 1936 roku „Lato w Nohant”. Iwaszkiewicz spojrzał na Chopina przez pryzmat rywalizacji George Sand z córką Solange. Sam Chopin jest niejako w tle, nieobecny, jedyne poprzez dźwięki fortepianu dochodzące gdzieś zza sceny można wiedzieć o jego obecności. Natomiast Żuławski podjął temat samotności Chopina i jego wyobcowania jako człowieka, artysty, mężczyzny oraz Polaka. Chopin jest osią całej intrygi. Stanowi najspokojnieszy element krzykliwego, rozbieganego i rozchwianego emocjonalnie świata Nohant. Żuławski upatruje przyczyny rozstania Chopina z George Sand w nienawiści jaką żywił dla niego syn pisarki, Maurycy. Pozostając w zgodzie z faktami, nadał całej opowieści osobisty i ekspresyjny charakter.

***

Kadr z filmu „Chopin. Pragnienie miłości”, fot. materiały prasowe.

Po tak wielu interpretacjach i podejściach do tematu niezwykle trudno więc było spojrzeć na postać świeżo i pokazać na ekranie obraz kompozytora jak najbliższy temu, co po sobie zostawili i sam Chopin i jego najbliżsi, będący jednocześnie

malarską opowieścią o człowieku i artyście. Autorzy scenariusza do filmu „Chopin. Pragnienie miłości” – Jerzy Antczak i Jadwiga Barańska, dokonali więc wyboru oraz znacznej selekcji materiału archiwalnego i muzycznego, a następnie zbudowali swój wizerunek postaci, który powstał w myślach, sercach, odczuciach, wrażeniach i skojarzeniach. Pomysł na film o Chopinie zrodził się wiele lat temu. Jerzy Antczak i Jadwiga Barańska przeczytali wszystko, co zostało napisane na ten temat, zagłębiali się w postać, poznawali z bliska, i zaprzyjaźniali się. Bogata korespondencja to najlepszy materiał poznawczy, pozbawiony dorabianej, łatwo sprzedawalnej czy sensacyjnej warstwy. Tak więc w efekcie scenariusz oparty jest na źródłach, co jest niewątpliwie dużą zaletą, jako przyczynku do biografii kompozytora. Fabuła jest niejako pretekstem do pokazania ludzi, relacji między nimi, konfliktów i samego geniuszu. Chopin w filmie, nie jest postacią papierową, mityczną czy symboliczną, ale żywym człowiekiem, którego dotykają różne nastroje, choroby, cierpienia, któremu nie podobają się spodnie, bo źle są skrojone, który jada tylko pierś kurzą, a nie udko itd. Postać Chopina jest niezwykle bogata, mimo, że nie skupia na sobie całej uwagi widza. Fryderyk jest zmienny, od łagodnego, delikatnego, wrażliwego artysty, poprzez romantycznego kochanka, uczuciowego, tęskniącego syna, wybuchowego, nerwowego, drażliwego i rozhisteryzowanego gruźlika, nieobecnego, żyjącego w swoim świecie mieszkańca Nohant, po umierającego i żegnającego się ze światem kompozytora. Fryderyk ma w pamięci sceny z dzieciństwa, krajobrazy, wierzby, bociany, łąki, polne kwiaty, pola, słońce i zapach domu rodzinnego, dobrą, łagodną matkę, ojca, który widział talent syna. Te myśli i uczucia Chopina są bardzo wyraźne w filmie. Pojawiają się obrazy, wspomnienia, sceny retrospektywne nakładające się na muzykę. Kwindesencja tych tęsknot znalazła się w przepięknej „Kołysance”, pochodzącej z początku XIX wieku, skomponowanej przez Kazimierza Lubomirskiego, a opracowanej przez Ernesta Brylla. Na obraz domu, stołu wigilijnego, choinki, rodziny, która jest taka bliska sercu, nakładają się tęsknie brzmiące słowa „O Gwiazdezko, coś błyszczała, gdym ja ujrzał świat. Czemu to mi Gwiazdko mała twój promyczek zbladł. (…) Zaświećże, jak w dawne święta, Gwiazdko chociaż raz…” Ta tęsknota za krajem lat dzieciństwa powoduje przeniesienie potrzeb i marzeń o spokoju i opiece na George Sand i Nohant. Pisarka, co było niezwykle wyraźnie pokazane na filmie, w wyobraźni Chopina zastępuje mu matkę. Opiekuje się nim w chorobie, siedzi przy jego łóżku, sama gotuje, daje mu upragnione poczucie bezpieczeństwa. A jest to mu niezmiernie potrzebne, gdyż

Fryderyk wie, że jemu zegar bije szybciej niż każdemu innemu człowiekowi. Wie, ze musi się spieszyć, by zdążyć zapisać siebie i swoje uczucia w muzyce.

Kadr z filmu „Chopin. Pragnienie miłości”, fot. materiały prasowe.

Chopin czuję się wyobcowany w zderzeniu z kulturą francuską. Mówi do Solange, że ciągle nie nauczył się dobrze francuskiego i mimo, że ma francuskie korzenie, czuje się Polakiem. Polska została w filmie pokazana wyraźnie, poprzez pryzmat odczuć Chopina. Pokazany został jego stosunek do Wielkiego Księcia Konstantego, poczucie upokorzenia, gdy musi uczestniczyć w scenie zrywania orzełków z mundurów polskich oficerów i zakuwania Polaków w kajdany. Podczas jednego z paryskich salonowych występów gra „Etiudę Rewolucyjną” i na tym tle pojawiaja sie obrazy z Powstania Listopadowego, dom rodzinny, przerażone siostry i niczczony instrument, symboliczny gwałt na wartości, jaką jest muzyka.

Nie mniej ważnymi postaciam są George Sand i jej dzieci, Maurycy i Solange. Fryderyk Chopin i jego świat muzyki stoi po jednej stronie, a z drugiej strony trzy postacie spragnione miłości, każde pozostające w innych relacjach z kompozytorem,

walczą ze swoimi emocjami. Tak można by schematycznie narysować filmową sytuację. W filmie pokazana została George Sand, jak bardzo zniszczył ją emocjonalnie rozwód i upokorzenia, jakich doznała od swojego męża, jak wielokrotnie szukała miłości i ciągle jej nie znajdowała, jak bardzo spragniona jest „spokojnej miłości”. Potrafi prawidłowo ocenić geniusz Chopina, czuje się mu potrzebna, walczy o niego, choć ta miłość ją dużo kosztuje.

Maurycy, odtrącony przez ojca, nade wszystko pragnie miłości matki. W porównaniu z Chopinem czuje się nikim jako artysta, choć ciągle słyszy od matki pochwały. Jego wielka zazdrość i ból narastają, nie znajdując ujścia. Jedyne uczucie, jakie może żywić do Chopina, to nienawiść.

Kadr z filmu „Chopin. Pragnienie miłości”, fot. materiały prasowe.

Solange natomiast, nie mająca kontaktu z matką lokuje swoje świeże uczucia w Chopinie, gotowa jest na wszelkie poświęcenia, marzy, pragnie być potrzebna i stąd jej rywalizacja z matką. Każda z tych postaci ma rację, każda ma motywację i powody do takiego, a nie innego postępowania. I ten problem został wyraźnie pokazany w

filmie. Postać George Sand została nieco złagodzona, w porównaniu z materiałem, który po niej został. Zaznaczona jest jej wybuchowość i porywczość (scena z odtrąceniem małej Solange, która przynosi bukiecik polnych kwiatków), ale w ogólnym odbiorze pisarka pokazana została jako osoba starająca się łagodzić konflikty, postawianiona pomiędzy geniuszem, a swoimi dziećmi, rozdarta emocjonalnie, a jednoczesnie potrafiąca pogodzić pracę literacką z przyziemnymi sprawami codzienności i prowadzeniem domu. Mimo, że też ma artystyczną duszę, stoi mocno na ziemi. Jej czas tak szybko nie płynie.

Jak w tragedii antycznej, w filmie nie ma zwycięzców, ani pokonanych, wszyscy płacą podobnie wysoką cenę za walkę o uczucia.

Podjęcie tematu miłości na ekranie jest bardzo niebezpieczne, gdyż blisko jest do kiczu, melodramatu, łzawej opowieści o niewielkich wartościach. Ten film nie przekroczył granicy, jest trzymającym się faktów obrazem z uwypukleniem międzyludzkich konfliktów.

Należy zwrócić uwagę na świetną grę aktorską. Piotr Adamczyk w roli Chopina jest wyjątkowy. Dobrany tak pod względem fizycznego podobieństwa, jak i emanacji wewnętrznej wrażliwości oraz specyficznego ciepła. Aktor utożsamia się z postacią Chopina, a nie kreuje siebie. Nie jest przy tym tylko zamkniętym w sobie, nieobecnym artystą, lecz jego gra jest zróżnicowana, oddająca zamierzenia autorów scenariusza.

Danuta Stenka, jako George Sand wzbudza ogromną sympatię widza, który tłumaczy jej wybuchy. Prezentuje swoją urodę w różnych sytuacjach, raz wygląda jak Amazonka, kiedy indziej jak Hiszpanka czy Cyganka, dama w kapeluszu, matka i gospodyni. Tworzy wizerunek żywej i prawdziwej kobiety-pisarki.

Niewątpliwym walorem filmu jest jego malarskość. Scena, na przyjęciu w Paryżu, gdy George podaje liścik Chopinowi z napisem „j'adore" nawiązuje do słynnego obrazu Delacroix'a „Chopin i George Sand", gdy George tak samo pochylona, stoi przy fortepianie z kwiatem we włosach. Wiele scen plenerowych w słońcu i przy księżycu, w alei nocą i na łąkach w pełnym słońcu oraz piękne polskie pejzaże niezwykle pasują do muzyki. Bo przecież ten malarski ładunek zawarty jest w utworach.

Oprócz rozgrywajacego się na ekranie dramatu i konfliktów, oprócz biografii Chopina i George Sand, oprócz wątków patriotycznych, towarzyskich czy miłosnych, od początku filmu, aż do końca obecna jest muzyka Chopina. I tak naprawdę, to ona jest główną „bohaterką”. Motywem przewodnim, dość często się powtarzającym, jest Walc a-moll. Ale w filmie zostało wykorzystanych bardzo wiele różnorodnych utworów. Marsz dla Księcia Konstantego opracowany został na podstawie Poloneza C-dur. Poza tym słyszymy Ediudę Rewolucyjną, Polonez A-dur, nokturny, preludia, sonaty, walce, mazurki. Większość utworów Chopina wykonuje Janusz Olejniczak. Około 60 procent utworów, ktore pozostawił po sobie Chopin powstało w Nohant. Jakże więc uboga byłaby spuscizna kompozytorska Chopina, gdyby nie George Sand i to jest chyba jeden z głównych wniosków, który się nasuwa po obejrzeniu filmu.

Kadr z filmu „Chopin. Pragnienie miłości”, fot. materiały prasowe.

„Chopin. Pragnienie miłości” (2002).

Scenariusz: *Jadwiga Barańska, Jerzy Antczak,* ***reżyseria:*** *Jerzy Antczak,* ***współpraca reżyserska:*** *Jadwiga Barańska,* ***w rolach***

głównych: *Fryderyk Chopin: Piotr Adamczyk, George Sand: Danuta Stenka, Maurycy: Adam Woronowicz, Solange: Sara Muldner, Bożena Stachura, Justyna Chopin: Jadwiga Barańska, Mikołaj Chopin: Jerzy Zelnik.*

Recenzja ukazała się w „Gazecie” w Toronto w 2002 r.

_____

W piątek, 22 lutego 2019 roku ukaże się rozmowa z Jerzym Antczakiem i Jadwigą Barańską na temat filmu.

Fryderyk Chopin w Nohant:

http://www.cultureave.com/fortepian-i-pioro/

„Dzieci Paderewskiego” – spektakl Kazimierza Brauna

Premiera sztuki napisanej i wyreżyserowanej przez Kazimierza Brauna „Dzieci Paderewskiego” odbyła się w Buffalo w 2004 roku. W 100-lecie odzyskania przez Polskę niepodległości przypominamy zarówno tę opartą na źródłach sztukę, jak i postać Ignacego Jana Paderewskiego.

Kazimierz Braun: Dzieci Paderewskiego (Paderewski's Children). Scena z I aktu: żołnierze Armii Kościuszki i dziewczęta z zespołu tanecznego im. Mickiewicza w Buffalo. Na pierwszym planie Paweł Chomczyk (por. Chwalski).

Joanna Sokołowska-Gwizdka

„Dzieci Paderewskiego", to sztuka wielopłaszczyznowa, w której autor przekazuje treści odwołujące się nie tylko do wiedzy i wrażliwości widza, ale i zawierające szereg elementów poznawczych. Dlatego spektakl wywołał tak duże emocje zarówno u Polonii, jak i amerykańskiego odbiorcy. Były łzy, śmiech, oklaski, chwile ciszy. Polacy odbierali sztukę przez pryzmat wzruszenia, Amerykanie poznawali polską historię. Mogli się dowiedzieć o polskich zrywach patriotycznych, marzeniach o wolnym kraju, a także o Polsce podczas II wojny światowej, o niemieckiej agresji, łapankach i tajnej działalności.

Prapremiera spektaklu zrealizowanego w języku angielskim („Paderewski's Children"), odbyła się 25 lutego 2004 roku, w *Black Box Theatre, Center for the Arts* na Uniwersytecie w Buffalo, jako przedstawienie „warsztatowe" na Wydziale Teatralnym, prezentowane w ramach Festiwalu Paderewskiego, który miał miejsce w

Bufflo od 31 stycznia do 29 lutego 2004 roku. Festiwal zorganizowała Polska Fundacja Kulturalna przy współudziale Uniwersytetu w Buffalo, Warszawskiej Akademii Teatralnej, Tarnowskiego Teatru im. Ludwika Solskiego oraz lokalnych polsko-amerykańskich organizacji. W ramach festiwalu odbyły się, m.in. prelekcje na temat życia i twórczości Paderewskiego, wystawy prezentujące Paderewskiego jako wybitnego muzyka oraz koncerty fortepianowe. Pokazywane podczas festiwalu pamiątki po Paderewskim pochodziły w dużej części z kolekcji zaprzyjaźnionego z muzykiem dr Francisa Fronczaka, zgromadzonej we *Fronczak Room* na terenie *Butler Library* w *Buffalo State College*.

Dr Fronczak, urodzony w Buffalo w 1874 roku jako syn polskich emigrantów, z wykształcenia prawnik i lekarz, patriota czynnie działający na rzecz odzyskania przez Polskę niepodległości, współpracował z Ignacym Janem Paderewskim. Podczas I wojny światowej obaj przewodniczyli *Polish American Organization* na rzecz Polaków – ofiar wojny, a po wojnie wiele lat się przyjaźnili. Kolekcja dr Fronczaka zawiera, oprócz dokumentów, bogaty zbiór osobistych pamiątek, fotografii, listów, artykułów i różnego rodzaju materiałów zarówno w języku polskim, jak i angielskim, dotyczących mistrza Paderewskiego, a w szczególności jego związków z Buffalo, wizyt nad Niagara Falls, przemówień do polskich żołnierzy itd. Na tych m.in. źródłach oparł swoją sztukę Kazimierz Braun, osadzając akcję pierwszej części w okolicach Buffalo, w Niagara-on-the-Lake, w obozie wojskowym polskiej Armii Kościuszki (później zwanej „Armią Błękitną”), wiosną 1918 roku.

W spektaklu nie pojawia się sam Paderewski. Sztuka pokazuje odbiór osoby mistrza przez różne środowiska: amerykańskie, polonijne i polskie oraz wynik jego charyzmatycznej i patriotycznej działalności. Paderewski to symbol wolnej Polski. Dzięki wirtuozerskiej grze z „armatami ukrytymi w kwiatach” oraz porywającym przemówieniom, zgłasza się wielu chętnych do walki. Odzywają się wszelkie tęsknoty, ukryte głęboko w sercach Polaków. A i Amerykanie popierają dążenia Polski do odzyskania niepodległości. Tę sytuację wymownie oddaje autor przedstawienia, wykorzystując w tym celu różne środki teatralne. Tak więc o Paderewskim dowiadujemy się z szeregu dialogów. Np. Marysia, dziewczyna z zespołu wokalno-tanecznego Towarzystwa im. Mickiewicza z Buffalo mówi w spektaklu do dowódcy obozu wojskowego w Niagara-on-the-Lake, płk. LePana:

Słyszałam to od ojca urodzony tutaj, już ledwo mówi po polsku. I on poszedł na koncert mistrza Paderewskiego w Buffalo. Słuchając mistrza grającego Chopina mój ojciec uświadomił sobie, że jest Polakiem, ten Chopin grany przez Paderewskiego… ta muzyka przeniosła go z powrotem do kraju… To było tak… jakby Chopin napełnił dłonie Paderewskiego miłością do ojczyzny, Polski, i Paderewski dawał tę miłość ojcu, wszystkim Polakom na widowni, Amerykanom też…(…). I po tym koncercie, po niekończących się owacjach, mistrz wygłosił mowę o dzisiejszej sytuacji w Polsce, (…) powiedział, że Polska musi być wskrzeszona, i że Ameryka musi do tego wskrzeszenia się przyłożyć, że wielki prezydent Wilson jest po stronie Polski, i wszyscy Amerykanie, a najpierw to Amerykanie polskiego pochodzenia, i że oni muszą dla sprawy Polski dać swe serca, pieniądze, a jak by trzeba, to i krew. Sir, ojciec wpadł w zachwyt. Publika stała i klaskała. Ludzie skandowali Pa-de-re-wski, Pa-de-re-wski. Sir, dwaj moi bracia i dwóch kuzynów są pana żołnierzami. Usłyszeli wezwanie mistrza i zaciągnęli się. Ja także dałabym co tylko mam dla Polski, z miłości do mistrza.

W obozie wojskowym nad rzeką Niagara trwają przygotowania do wyruszenia na wojnę w Europie. Z kolejnych dialogów dowiadujemy się, że wyjazd ma nastąpić za cztery tygodnie z Montrealu, jednak do tej pory nie doszły dostawy dodatkowych karabinów, amunicji i 22 tys. masek gazowych. Dowódca obozu grozi, że nie wyśle nieodpowiednio przygotowanego wojska na front. Paderewski czuje się odpowiedzialny za „swoje dzieci" i kupuje z własnych środków maski gazowe. Przed wyjazdem wojska, ma odwiedzić obóz. Chcąc godnie przyjąć tak uwielbianą osobę, porucznik Chwalski – żołnierz i poeta, postanawia zainscenizować przedstawienie. Pomaga mu w tym młody pianista, porucznik Zygmunt Dygat. Rozpoczyna się teatr w teatrze. Jest to kolejny sposób na pokazanie Paderewskiego, jego dzieciństwa, studiów, początków kariery artystycznej. Na oczach publiczności budowana jest scenka, a postać Paderewskiego przedstawiona jest za pomocą Marionety, poruszanej przez aktora-lalkarza, grającego rolę porucznika Chwalskiego. W przedstawieniu zaaranżowanym w obozie biorą udział żołnierze i zaproszone gościnnie dziewczęta w strojach krakowskich, z zespołu wokalno-tanecznego z Buffalo. Tworzy się barwne widowisko, bogate w treści, ale i malownicze, z piosenkami „Jeszcze jeden Mazur dzisiaj", „Marsz Sokołów" i „Wojenko, wojenko" w tle.

Kolejnym środkiem wyrazu artystycznego, za pomocą, którego autor spektaklu kreuje postać mistrza fortepianu, to grana na żywo muzyka, która jest obecna od początku do końca spektaklu, jako ważny jego element. Utwory Chopina, Paderewskiego, Mozarta, grane są w II części na koncertowym fortepianie Steinway. W pierwszej części można zobaczyć też jak gra sam Paderewski, gdyż wykorzystany został fragment filmu z 1936 roku „Sonata księżycowa”, zrealizowanego przez węgierskiego reżysera Lothara Mendesa w angielskiej wytwórni Pall Mall, w którym utrwalono fragmenty recitalu artysty. W spektaklu grający Paderewski metaforycznie zamienia się w swojego ucznia, Zygmunta Dygata, (Igora Lipińskiego odtwarzającego rolę), z przesłaniem, że muzyka zwycięży czas.

Kazimierz Braun: Dzieci Paderewskiego (Paderewski's Children). Paweł Chomczyk (płk. Jan Chwalski) operuje Marionetę Paderewskiego. Na pierwszym planie Brian Butera (Daniel).

Akcja drugiej części spektaklu rozgrywa się w Krakowie w 1941 roku, w domu Zygmunta Dygata i jego żony Zofii. Z dialogów dowiadujemy się, że jako oficer Armii Kościuszki podczas I wojny światowej pianista walczył we Francji z Niemcami, a na Podolu z Bolszewikami. Potem studiował pod kierunkiem Paderewskiego w

Szwajcarii. Został profesorem w Akademii Muzycznej w Krakowie, która została zamknięta przez Niemców. W jego domu odbywają się próby tajnego zespołu teatralnego.

Zygmunt Dygat (podobnie jak porucznik Chwalski) jest postacią autentyczną. Urodził się w 1894 roku, zmarł w 1990. Studiował fortepian w Krakowie i w Wiedniu, a w latach 1928-32 pod kierunkiem Paderewskiego w szwajcarskiej posiadłości Riond Bosson. Koncertował w Europie i USA. Podczas II wojny światowej dał we Francji ponad 200 koncertów charytatywnych. W sztuce przedstawiony jest jako człowiek zamknięty w świecie muzyki, bolejący nad utratą tak ciężko wywalczonej niepodległości, ideałów i marzeń. Gra głównie kompozycje Paderewskiego, nie gra utworów kompozytorów niemieckich, chyba że na wyraźny rozkaz funkcjonariusza Gestapo.

> *Mąż odmówił przyjęcia do wiadomości, że jest wojna, – mówi Zofia, żona profesora Dygata, – że kraj jest pod okupacją niemiecką i sowiecką, że Akademia Muzyczna została zamknięta, że tylu jego studentów i kolegów gdzieś przepadło. Właściwie przestał mówić. Daje prywatne lekcje, co pozwala nam jakoś przeżyć, a resztę czasu spędza przy fortepianie. Gra tylko Paderewskiego. Jakaś obsesja. Powtarza, że muzyka Paderewskiego jest najdoskonalszym wyrazem polskiej duszy, anielskiej i rubasznej, że Paderewski służył Polsce służąc muzyce, a służąc muzyce służył Polsce.*

Podczas spotkań zespołu teatralnego w mieszkaniu Dygatów, znów powraca postać Paderewskiego. Nielegalnie słuchane radio podaje wiadomość o odejściu wielkiego artysty i Polaka (czerwiec 1941 roku). Kolejne już, patriotycznie wychowane pokolenie młodzieży, bardzo przeżywa utratę mistrza i opiekuna duchowego. Znów spotykają się ze śmiercią, po niedawnej utracie kolegi, który ginie w ulicznej strzelaninie. Symbolicznie, w monologu Haliny, która opowiada o tragicznych wydarzeniach na ulicy, pojawia się pomnik Grunwaldzki ufundowany przez Paderewskiego, a wysadzony przez Niemców. Młodzi chcą go odbudować, a póki trwa wojna, za nic się nie poddać. Będą pracować w ukryciu i żyć pielęgnując ideały, jako „dzieci Paderewskiego”, które odziedziczyły po nim hart ducha i wiarę w spełnienie marzeń o wolnej Polsce. Chcą kontynuować dzieło Paderewskiego, aby w

ten sposób przezwyciężyć śmierć. Na osobowość młodych ma wpływ też inny kolega, który występuje w rozmowie jako Karol, były uczestnik spotkań teatralnych, obecnie studiujący w tajnym seminarium duchownym. Koledzy mówią o wartościach, które on reprezentował, o przekonaniach i emanującej z niego miłości. Jak się można domyśleć, chodzi o Karola Wojtyłę, który podczas wojny studiował teatrologię na tajnych kompletach w Krakowie.

Po śmierci Paderewskiego, w krakowskim mieszkaniu zjawia się były porucznik, obecnie pułkownik Chwalski, który przybywa do kraju w charakterze emisariusza rządu londyńskiego. W przeciwieństwie do kolegi Dygata, wrócił po I wojnie do Ameryki, do swojej dziewczyny i pracował jako dziennikarz jednej z gazet w Buffalo oraz kierownik zespołu im. Adama Mickiewicza. Podczas II wojny światowej zgłosił się do wojska, tym razem do Anglii. Okazuje się, że w domu Dygatów przechowywana jest słynna Marioneta przedstawiająca Paderewskiego, która była wykorzystana w amatorskim przedstawieniu w obozie w Niagara-on-the-Lake. Paderewski znów żyje, a pułkownik animując Marionetę, opowiada dalsze losy mistrza. Młodzi są pod wrażeniem i postanawiają przygotować spektakl pt. „Dzieci Paderewskiego”, bo:

> *chodzi o wszystkich, którzy uznawali i uznają nadal, jego duchowe przywództwo, jego artystyczne mistrzostwo…*

Oprócz ciekawego tekstu sztuki, opartego na źródłach i dokumentach, interesująco skonstruowanych dialogów i wartkiej akcji, na odbiór spektaklu wpłynęła też ciekawa inscenizacja i duże emocjonalne zaangażowanie młodych aktorów.

Kazimierz Braun: Dzieci Paderewskiego (Paderewski's Children). Igor Lipiński, pianista, który wystąpił w roli ppor. Dygaga (w akcie I) i prof. Dygata (w akcie II) wraz z autorem i reżyserem Kazimierzem Braunem przed przedstawieniem.

Obsada spektaklu liczyła 34 osoby. Wystąpili w nim głównie studenci Wydziału Teatralnego, w tym troje ze studiów podyplomowych. Dwie główne role obsadzone były zaproszonymi z Polski młodymi artystami. Pułkownika Chwalskiego grał Paweł Chomczyk, student IV roku Akademii Teatralnej w Warszawie (Wydział Lalkowy w Białymstoku). W roli tej wypadł znakomicie. Ma on talent aktorski z widoczną wiarą w to, co mówi ze sceny, dzięki czemu stworzył barwną i żywą kreację postaci. Wykazał się też umiejętnościami w operowaniu, wykonaną w Polsce „marionetą strunową" wysokości ok. 80 cm, symbolizująca Paderewskiego, która w spektaklu pełniła ważną „aktorską rolę". Paweł Chomczyk stworzył wspaniałą iluzję postaci i gry fortepianowej mistrza. Ogromnym walorem młodego aktora była też dobra znajomość języka angielskiego. W postać Zygmunta Dygata, wcielił się młodziutki pianista-wirtuoz, uczeń klasy maturalnej Liceum Muzycznego im. I. Paderewskiego w Tarnowie, Igor Lipiński, dwukrotny laureat Festiwalu im. Paderewskiego w Kąśnej Dolnej. Jego rola polegała głównie na grze fortepianowej i wywiązał się z niej wspaniale, wywołując burze oklasków na widowni. Występujący w spektaklu młodzi aktorzy zdawali się być „dziećmi Paderewskiego", przygotowani odpowiednio przez

swojego profesora, Kazimierza Brauna, którego wpływ na studentów nie ograniczał się jedynie do spraw czysto warsztatowych i technicznych, ale też duchowych, poprzez długie rozmowy z młodzieżą na temat podłoża ich ról, patriotyzmu, historii Polski i wszelkich wartości. Wyraźnie się czuło w spektaklu kontakt młodzieży ze słowem i rolą, która nie była im obca, mimo, że większość studentów nie miała polskich korzeni i nic o Polsce nie wiedziała (dwoje aktorów było czarnoskórych). Dramatyczną rolę stworzyła studentka, odgrywająca Halinę z drugiej części spektaklu, dziewczynę w ciąży, która opowiada o swoim mężu, Olku, jego marzeniach o wolnej Polsce i tragicznej śmierci w ulicznej strzelaninie. Z przejęciem mówiła o swoim strachu, gdy widząc strugę krwi męża, nie drgnęła, nie dotknęła go, aby zachować życie swojego dziecka.

Organizacja przestrzeni teatralnej stworzyła iluzję rzeczywistości, wciągając widza w spektakl, z perspektywą miejsca i czasu. Widowisko zostało zagrane w dwóch teatrach ze zmienną przestrzenią. W pierwszej części urządzono wnętrze kantyny w baraku w obozie wojskowym w Niagara-on-the-Lake. Z jednej strony ustawiona została scenka z pianinem i z tej strony, na oczach widzów, przy pomocy ramy scenicznej z kurtyną, urządzany był teatrzyk, a z drugiej strony usytuowano biuro komendanta obozu. Obrazu dopełniały flagi – polska, kanadyjska i amerykańska. Widzowie usytuowani byli po dwóch stronach długich boków kantyny. Druga część rozgrywała się w drugim teatrze, do którego widzowie musieli przejść podczas przerwy. Zmiana teatru była jednocześnie zmianą miejsca (z Niagara-on-the-Lake do Krakowa) i czasu (z 1918 roku na 1941). W drugiej części urządzone było wnętrze domu profesora Dygata, z fortepianem koncertowym, dużym stołem z krzesłami i kącikiem do czytania, w którym stał kuferek z ukrytym radiem i polską flagą. Przed wejściem do domu był mały ogródek i skrzynka na listy, w której zostawiano wiadomości. Dom został otoczony chodnikiem, z latarnią uliczną. Widzowie usytuowani byli z czterech stron sceny. Wnętrze domu sprawiało bardzo ciepłe i realistyczne wrażenie, stare, drewniane meble, kolory, drzwi z zacinającym się zamkiem i widoczny z okna ogródek, wszystko to nadawało naturalny charakter.

Kaziemierz Braun: Dzieci Paderewskiego (Paderewski's Children). Paweł Chomczyk (por. Jan Chwalski) w garderobie przed przedstawieniem.
W pierwszej części kostiumy stanowiły mundury wojskowe i stroje krakowskie dziewcząt z zespołu tanecznego. Aktorzy w drugiej części poprzez stroje i fryzury ucharakteryzowani zostali na okres wojenny.

Klimat stwarzało też światło stosowane w całym przedstawieniu było nierealne, zawsze punktowe, wydobywające z przestrzeni scenicznej poszczególne miejsca czy postaci. Natomiast efekty dźwiękowe budowały wrażenie przestrzeni, istniejącej poza terenem gry. W pierwszej części były to dźwięki dochodzące z placu alarmowego, w drugiej częste odgłosy przelatujących nad domem samolotów.

Mimo, że Ignacy Paderewski jest w Ameryce znany, sztuka Kazimierza Brauna wniosła dużo nowych treści poznawczych, gdyż związała Paderewskiego z konkretnym miejscem – Buffalo. Pokazane zostały też inne autentyczne postacie, mniej znane, jak uczeń Paderewskiego Zygmunt Dygat. Najważniejszym przesłaniem sztuki, są jednak wartości, reprezentowane zarówno przez osobę mistrza fortepianu, jak i tych, którzy znaleźli się w ich kręgu i je przechowywali. Warto dodać, że na

genezę utworu scenicznego wpłynęła także historia rodziny autora sztuki, która była i jest bardzo patriotyczna, polska, nastawiona na pracę społeczną i narodową. Młodość ojca Kazimierza Brauna, Juliusza i jego rodzeństwa przypadła na lata zaborów. Zarówno ojciec, jak i bracia, jako harcerze włączyli się do walki o odzyskanie niepodległości Polski. Brat ojca, Kazimierz, po którym autor sztuki odziedziczył imię, harcerz i Legionista, zginął jako jeden z pierwszych polskich lotników, podczas wojny z Bolszewikami. Drugi brat ojca, Jerzy w latach wojny aktywnie zajął się działalnością podziemną, niepodległościową, był twórcą organizacji „Unia", nastawionej przede wszystkim na rozwój kultury i sztuki, ale i mającej duży udział w działalności podziemia. Członkiem „Unii" był przez pewien czas Karol Wojtyła, który został wspomniany w sztuce. Treści patriotyczne i wartości duchowe, stały się więc jednym z czołowych tematów sztuki.

Ignacy Jan Paderewski podczas wiecu w Chicago 30 maja 1915 powiedział do Polonii:

> *A gdy spoglądając na Wasze zmęczone oblicza (…) bogaci a pyszni (…) zapytywać Was będą o Wasze prawa, tytuły, odpowiedzcie tylko, żeście Piastów, Chrobrego, Łokietka potomstwo, żeście Zawiszów, Zyndramów, Warneńczyków spadkobiercy, żeście Czarneckich, Żółkiewskich, Sobieskich synowie, żeście Dąbrowskiego, Pułaskiego, Kościuszki dzieci. (…).*

Sztuka Kazimierza Brauna dodaje ciąg dalszy – powiedzcie, *żeście Paderewskiego dzieci*.

Po przedstawieniu do autora przyszło wiele listów i gratulacji. Pisali ludzie, którzy odnaleźli w sztuce powiązania z własną rodziną i własnymi doświadczeniami. Jeden z profesorów Uniwersytetu w Buffalo, informatyk, George Bobiński napisał, że jego ojciec, który wyemigrował do Ameryki w 1913 roku, był jednym z żołnierzy-ochotników, którzy przygotowywali się do wojny w obozie wojskowym w Niagara-on-the-Lake, dlatego ta sztuka była dla niego szczególnie ważna i wzruszająca. Inny widz, Amerykanin polskiego pochodzenia powiedział, że po tej sztuce uświadomił sobie, że i on jest „dzieckiem Paderewskiego". Także w prasie amerykańskiej ukazały się bardzo pochlebne recenzje („The Buffalo News" z 27.II.2004, „Spectrum z 27.II.2004).

Paderewski's Children: tekst, reżyseria, projekt przestrzeni teatralnej, dobór muzyki: Kazimierz Braun. Obsada: por. (płk) Jan Chwalski – Paweł Chomczyk, Zygmunt Dygat – Igor Lipiński oraz studenci Wydziału Teatralnego Uniwersytetu w Buffalo. Prapremiera: 25 luty 2004, Black Box Theatre, Center for the Arts, University at Buffalo, State University of New York.

Prof. dr Marek Waszkiel, prorektor Akademii Teatralnej w Warszawie zaszczycił swą obecnością prapremierę „Dzieci Paderewskiego" (Paderewski's Children) Kazimierza Brauna w Buffalo, 2004. Na zdjęciu prof. Waszkiel zwiedza warsztaty Wydziału Teatralnego Uniwersytetu w Buffalo.

Kazimierz Braun (1936-), *pisarz, reżyser teatralny, historyk teatru, prozaik, ukończył Wydział Reżyserski Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Warszawie (1962), doktoryzował się na Uniwersytecie Poznańskim (1971), habilitował się na Uniwersytecie Wrocławskim (1975). Mianowany został profesorem w USA (1989) i w Polsce (1992). Jako reżyser debiutował jednoaktówkami S. Mrożka: „Karol", „Na pełnym morzu" i „Striptease" w gdańskim Teatrze Wybrzeże (1961), gdzie pracował do 1965 r. Równocześnie reżyserował w warszawskim Teatrze Polskim – „Pierścień wielkiej damy" C.K. Norwida (1962), w Teatrze im. W. Horzycy w Toruniu – „Wesele" S. Wyspiańskiego (1966). Był kierownikiem artystycznym i reżyserem Teatru im. J. Osterwy w Lublinie (1967-1974, od 1971 także dyrektorem), następnie dyrektorem Teatru Współczesnego we Wrocławiu (1975 – 1984), na którego scenie zrealizował wiele głośnych przedstawień, m.in.: „Dziady" A. Mickiewicza (1978), „Przyrost naturalny" T. Różewicza (1979), „Annę Livię" Jamesa Joyce'a, „Operetkę" Witolda Gombrowicza, „Dżumę" A. Camusa we własnej adaptacji (1983), będącej aluzją do stanu wojennego. Współpracował z Teatrem Telewizji oraz teatrami w Niemczech, Irlandii i USA. Zrealizował wiele sztuk Norwida, Różewicza, Ionesco i Witkacego. Napisał dużo książek o współczesnym teatrze, np. „Przestrzeń teatralna" (1982), „Wielka reforma teatru w Europie" (1984), „Nadmiar teatru" (1984). Jest laureatem krajowych i zagranicznych nagród teatralnych, literackich i naukowych, w tym Nagrody Fundacji Turzańskich (2002). Od 1985 przebywa za granicą. Profesor uniwersytetów we Wrocławiu, Santa Cruz, Nowym Jorku i Buffalo. Obecnie na stałe mieszka i pracuje w Stanach, jako emerytowany profesor Wydziału Teatralnego Uniwersytetu w Buffalo.*

Powroty Jana Darowskiego

Londyn. Widok na pałac Westminster.

Irena Wyczółkowska

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

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

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

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

> *twórcy bez czytelnika, tworzącego w obcym kraju, wśród nieswojego społeczeństwa.*

Autor wstępu przytacza melancholijne stwierdzenie poety:

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

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

Irena Wyczółkowska i Florian Śmieja w Wilnie.

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

Co nas trzyma tutaj

wśród tych zręcznych kupców

sto tęsknot od domu

na bazarze wszystkiego pod słońcem

nic prócz krwi tu nie mogących sprzedać

nic prócz smutku kupić?

Luksus – wiadomo

Luksus patrzenia na rzeczy

luksus czasem dotykania rzeczy

i luksus mówienia

że są tym czym są

A nie tym co mówią

Oczy pełne strachu

lub doradza że lepiej by były

życiowy kompromis

Luksus ciężko zarobiony

krociem kalectw zapłacony

i droższy niż życie

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

Boski Niżyński

Kamil Maćkowiak w spektaklu „Niżyński”, fot. Joanna Jaros.

Joanna Sokołowska-Gwizdka

Klatka, z metalowych prętów, półcienie świateł, projekcje myśli, psychodeliczna muzyka i „Bóg tańca” – to barwny, dynamiczny spektakl z pogranicza snu i jawy o walce ze sobą słynnego tancerza Wacława Niżyńskiego. Wcielający się w tę postać Kamil Maćkowiak, na dwie godziny, bez przerwy, przykuwa uwagę publiczności. Czas mija jak jedna chwila, a po zakończeniu dramatu czuje się niedosyt, chciałoby się, aby to misterium jeszcze trwało. Nic dziwnego, że zaledwie w ciągu dwóch tygodni sprzedano 1200 biletów, a wielu z widzów przychodzi na spektakl po raz kolejny.

Kamil Maćkowiak w spektaklu „Niżyński”, fot. Joanna Jaros.

Wacław Niżyński to jeden z najwybitniejszych artystów baletu XX w. Urodzony w 1889 r. w Kijowie był synem pary tancerzy, absolwentów Warszawskiej Szkoły Baletowej, występujących w Operze Warszawskiej, a potem w wędrownej trupie tanecznej. Gdy miał sześć lat, ojciec opuścił rodzinę. Matka z dziećmi przeniosła się do Petersburga i tam Wacław zaczął się uczyć tańca. Jako 11-letni chłopiec wstąpił do Teatralnej Szkoły Imperatorskiej. Zadebiutował na scenie Teatru Maryjskiego w wieku 18 lat w „Don Giovannim” Mozarta. Wtedy też związał się z możnym protektorem, który opiekował się całą rodziną, z księciem Pawłem Lwowem. Zaczął też występować razem ze swoją siostrą Bronisławą Niżyńską, która była mu przez całe życie bardzo bliska. Gdy poznał słynnego Siergieja Diagilewa, wstąpił do jego zespołu Baletów Rosyjskich, nie rezygnując z Teatru Maryjskiego. Związał się też z Diagilewem na pięć lat. Wyjeżdżał z zespołem, m.in. do Paryża, gdzie odnosił wielkie sukcesy i stał się pupilem publiczności. W 1911 r. został zwolniony z Teatru Maryjskiego po tzw. aferze kostiumowej. Podczas spektaklu „Giselle” artysta wystąpił w samym trykocie, bez krótkich spodenek, co w Paryżu nie wzbudzało takiej

sensacji. Od tej pory występował tylko u Diagilewa. W 1912 roku zadebiutował jako choreograf w „Popołudniu fauna” Debussego. Jego choreografia, jak i kolejny spektakl, w którym wystąpił – „Święto wiosny” Strawińskiego, wywołały oburzenie i to także u paryskiej publiczności. Uważano, że układy taneczne w „Święcie wiosny” były zbyt żywiołowe i pierwotne, a przy tym brutalne.

Kamil Maćkowiak w spektaklu „Niżyński”, fot. Joanna Jaros.

W 1913 roku Niżyński wyjechał wraz z zespołem Diagilewa (bez Diagilewa) na tournée do Ameryki Południowej. Ożenił sie wtedy z młodziutką węgierską tancerkę Romolą de Pulszky. Romola bardzo zabiegała, żeby dostać się do zespołu Diagilewa, a jak poznała Niżyńskiego, za pomocą tłumacza, sama mu się oświadczyła. Wkrótce, w 1914 roku w Budapeszcie urodziła się im córka Kira, późniejsza tancerka. Ślub artysty spowodował zerwanie związku z Diagilewem.

Wacław Niżyński próbował występować w Londynie z własnym zespołem, jednak nie

odniósł sukcesu, gdyż nie miał doświadczenia administracyjnego. Przeniósł się więc wraz z żoną do Budapesztu i zamieszkał z pochodzącymi ze zubożałej arystokracji teściami. Podjął jeszcze raz współpracę z Diagilewem, ale w pracy zaczęła mu przeszkadzać rozwijająca się schizofrenia. Wycofał się z występów i opracowywania nowych układów choreograficznych. Ostatni jego występ publiczny miał miejsce 19 stycznia 1919 roku w małej szwajcarskiej wiosce Saint Moritz. Przez trzydzieści minut stał nieruchomo, twierdząc, że to są jego zaślubiny z Bogiem. Publiczność zrozumiała, że „Bóg tańca" jest chory. Przez sześć tygodni od ostatniego występu Wacław Niżyński pisał „Dziennik", który miał być rodzajem terapii. Potem poddał się leczeniu w Szwajcarii u doktora Eugena Bleulera. W latach 30. zastosowano nowatorską terapię insulinową, która odniosła tylko chwilowy skutek. Przez trzydzieści lat przebywał w ośrodkach zamkniętych, pod opieką żony, pozostając w swoim wewnętrzym świecie. Zmarł w 1950 roku w Londynie.

Kamil Maćkowiak w spektaklu „Niżyński", fot. Joanna Jaros.

„Dziennik" Wacława Niżyńskiego to zapis strumienia myśli osoby chorej, nie

potrafiącej się odnaleźć w społeczeństwie. Czasami wypowiedzi mają sens, czasami toczą się bez ładu i składu. Głównym tematem, powracającym jak bumerang, jest relacja z Bogiem. Niżyński przedstawia się jako wybrańca, który ma spełnić specjalną misję. Szokować czytelnika mogą intymne zwierzenia, opisy spotkań z prostytutkami i wulgaryzmy. Pośród spraw dnia codziennego, pojawiają się refleksje i uczucia. Kolejne fragmenty zaprzeczają sobie. Tematy, które wciąż powracają to Diagilew, żona Romola, córka Kira, zepsucie, lęk, sytuacja polityczna, giełda.

„Dziennik" Wacława Niżyńskiego został po raz pierwszy opublikowany w 1936 roku, w wersji bardzo okrojonej przez żonę Romolę. Pełna, nieocenzurowana wersja ukazała się dopiero w 1997 roku w Anglii. Opublikowanie tej wersji „Dziennika" wywołało ponowne zainteresowanie postacią słynnego baletmistrza. W 2001 australijski reżyser Paul Cox nakręcił film „Nijinsky". W Polsce pojawiły się spektakle teatralne oparte o wspomnienia artysty. Oprócz „Niżyńskiego" wystawionego przez Teatr im. St. Jaracza w Łodzi w 2005 roku, Teatr Wierszalin w Supraślu przygotował spektakl „Bóg Niżyński" (prapremiera w 2006 r.), a w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie w 2013 roku odbyła się premiera sztuki „Niżyński. Zapiski z otchłani". Podczas premiery „Święta wiosny" Strawińskiego w Teatrze Wielkim w Warszawie, 11 czerwca 2011 roku, w przerwie przedstawienia, w foyer Teatru Wielkiego w Warszawie została odsłonięta pierwsza w Polsce rzeźba legendarnych polskich tancerzy-choreografów: Wacława Niżyńskiego i jego siostry Bronisławy w rolach Fauna i Nimfy z baletu „Popołudnie fauna". W 2014 roku nakładem wydawnictwa Marginesy ukazała się biografia legendarnego tancerza i choreografa Wacława Niżyńskiego autorstwa znanej historyk i dziennikarki Lucy Moore „Niżyński. Bóg tańca" w przekładzie Hanny Pawlikowskiej-Gannon.

Kamil Maćkowiak w spektaklu „Niżyński”, fot. Joanna Jaros.

Kamil Maćkowiak w spektaklu „Niżyński”, fot. Joanna Jaros.

„Niżyński” – spektakl według scenariusza Waldemara Zawodzińskiego i Kamila Maćkowiaka, w reżyserii Zawodzińskiego przez osiem lat do 2013 roku grany był w Teatrze im. St. Jaracza w Łodzi. Po odejściu aktora z teatru Jaracza Fundacja Kamila Maćkowiaka odkupiła spektakl. „Niżyński” był potem wystawiany w wielu miejscach m.in. w Warszawie i poza Polską, w Niemczech po angielsku, w Moskwie, w Petersburgu. Wszędzie wzbudzał wielki entuzjazm. Po latach „podróży” monodram powrócił do Łodzi i teraz jest grany na scenie Teatru Nowego im. K. Dejmka.

Kamil Maćkowiak jest aktorem, reżyserem, scenarzystą, tancerzem i choreografem. Ukończył gdańską Szkołę Baletową i łódzką PWSFTviT. Połączenie umiejętności aktorskich i przygotowania z zakresu baletu klasycznego dało fenomenalny rezultat przy spektaklu „Niżyński”. W wywiadzie udzielonym Izabelli Adamczewskiej dla „Gazety Wyborczej” (czerwiec 2016), Maćkowiak wspomina: *Poszedłem na film Paula Coxa, który był inscenizacją dziennika Niżyńskiego. Zetknąłem się z tym nieprawdopodobnym tekstem i zafascynowała mnie wrażliwość tego faceta, jego choroba, to, że ciało stało się dla niego więzieniem. (…). Fascynował mnie ten temat, chciałem go dotknąć. Tekst nawet najlepszego pisarza nigdy nie będzie miał takiej mocy, jak autentyk Niżyńskiego.*

Kamil Maćkowiak w spektaklu „Niżyński”, fot. Joanna Jaros.

Kamil Maćkowiak w spektaklu „Niżyński”, fot. Joanna Jaros.

Klatka z drążkiem, gra świateł, projekcje twarzy Kamila Maćkowiaka w szalonym pędzie, muzyka jak pełne niepokoju bijące serce chorego człowieka, do tego pasja, wizja, artyzm. Aktor ubrany w czarne spodnie i czarną koszulę, nie potrzebuje kostiumu epoki i zbędnych ozdobników. Wchodzi w relację z postacią, w którą się wciela na tak wysokich rejestrach emocji, że obydwaj, mistrz i aktor, stają się jednością. Niżyński-Maćkowiak snują swoją opowieść ciałem, ciało staje się klatką, ogranicza myśli, powoduje ból istnienia. Ciało, które doprowadzone do doskonałości, dało się plastycznie modelować, emanowało siłą twórczą, zarażało pierwotną energią, zniewolone chorobą, zaczyna stawać się więzieniem. Mistrz Niżyński szamocze się, prowadzi walkę z własną cielesnością, próbuje wyzwolić się z pętów. W głowie huczy nieokrzesany, niehamowany strumień myśli, narasta niepokój, jak dudniąca kolej po szynach. Artysta robi rachunek sumienia, wspomina ważne postacie ze swojego życia, matkę, siostrę, zmarłego brata, księcia Lwowa i Diagilewa, który powraca jak bumerang. Zazdrość o nowego kochanka „Sierioży”, śmierć Diagilewa w Wenecji, dudni w głowie, wiruje wraz ze skrajnymi emocjami, żalu, rozczarowania, tęsknoty. Żona raz jest nadzieją na stabilizację i spokój duszy, a raz wzbudza lęk, staje się uosobieniem kolejnych więzów życia. Projekcje myśli na temat żony mieszają się z przygodami z prostytutkami. Nowe doznania przenikają się z odrazą do siebie, chęcią ucieczki od swoich myśli. Najbardziej liryczne partie dotyczą córki Kiry, obserwacji jej zachowań, lęku, że jej nigdy nie zobaczy. Nad tym chaosem emocji, namiętności, lęku, geniuszu i cierpienia góruje Bóg. I tak jak Maćkowiak stał się Niżyńskim, tak Niżyński staje się Bogiem. Rozpiera go pycha, ciąży misja, którą ma do spełnienia, unosi się w powietrzu, lewituje ponad światem i swoim życiem, po czym spada w dół, a każdy kolejny upadek jest bardziej bolesny, bo prowadzi do nicości. Niżyński w ostateczności decyduje się na leczenie, zaczyna rozumieć, że jest chory, opadają emocje, następuje rezygnacja, wyciszenie.

Misterium istnienia w obłędzie, na pograniczu geniuszu i choroby psychicznej, w wykonaniu Kamila Maćkowiaka, to mistrzostwo aktorstwa i utożsamienia się z rolą. Spektakl prowokuje do myślenia, rozważenia wielu ważnych momentów w swoim życiu, uruchamia pokłady podświadomości. Nic dziwnego, że monodram zdobył wiele nagród i mimo, że grany był już ponad 200 razy, nie wypalił się, publiczność wciąż tłumnie przybywa na spektakle.

Kamil Maćkowiak w spektaklu „Niżyński”, fot. Joanna Jaros.

„Niżyński”, spektakl na podstawie „Dziennika” Wacława Niżyńskiego w przekładzie Grzegorza Wiśniewskiego; w roli Wacława Niżyńskiego: Kamil Maćkowiak; reżyseria i scenografia: Waldemar Zawodziński; scenariusz: Waldemar Zawodziński i Kamil Maćkowiak; choreografia i opracowanie muzyczne: Kamil Maćkowiak; reżyseria światła: Łukasz Schwiperich; projekcje multimedialne: Arkadiusz Stasiak i Wojciech Burczak; kostiumy: Marta Joanna Bryś; kierownik produkcji: Jarosław Bydny; grafika (2014-2016): Dona Sołtysiak; zdjęcia: Fundacja Kamila Maćkowiaka; prapremiera: Teatr im. St. Jaracza w Łodzi 2005 r.; Teatr Nowy im. K. Dejmka w Łodzi, listopad 2016 r.

Nagrody: w Łodzi (Złota Maska), Kaliszu, Jeleniej Górze, Wrocławiu. W 2007 roku Kamil Maćkowiak dostał za rolę Niżyńskiego główną nagrodę na Międzynarodowym Festiwalu Monodramów MONOKL w Sankt Petersburgu. W 2008 roku – nagrodę mediów niemieckich na Festiwalu Monodramów w Kilonii – THESPIS Media Award.

Informacje biograficzne na temat Wacława Niżyńskiego na podstawie Wikipedii oraz biografii Lucy Moore „Niżyński. Bóg tańca”.

Otruty kwiatem

Marcin Kurek czyta poeamat „Oleander”,
źródło: kultuba.info

Jacek Bierut

Widzialny dowód na istnienie południa – tak w „Oleandrze”, poemacie uhonorowanym nagrodą Kościelskich (2010), jego autor, Marcin Kurek, określa przywiezioną do Polski podstępną gałązkę. Od niej bierze się całe nieszczęście, ale też całe szczęście, czyli pomysł na książkę, od razu dodajmy, książkę bardzo udaną,

nagrodzoną słusznie (nie słychać sprzeciwów, co w ostatnich latach rzadko miało miejsce po ogłoszeniu werdyktu szanownego jury), książkę gotową do wywołania fermentu w coraz mniej pewnej siebie (a właściwie narzuconych sobie ograniczeń) współczesnej polskiej poezji. Książkę, która jest widzialnym dowodem na to, że wciąż można pisać lekko i przede wszystkim *znaczeniem*, i nie być przy tym niczyim pogrobowcem.

Marcin Kurek debiutował arkuszem poetyckim („Monolog wieczorny", OKiS, Wrocław) w 1997 roku. Później ogłaszał swoje wiersze (przez stosunkowo krótki czas) w prasie literackiej, żeby jako poeta zamilknąć na dekadę. To milczenie rekompensuje czytelnikom w pewnym stopniu jego praca translatorska. Tłumaczenia z francuskiego, hiszpańskiego i katalońskiego. Bunuel, Rimbaud, Roche. Przede wszystkim Brossa, za przekład którego nagrodziła tłumacza „Literatura na Świecie". Ale jak widać, ciągnie (na szczęście) wilka do lasu, znaczy w tym wypadku ciągnie owcę od lasu.

Bo wielkim walorem tego poematu w siedmiu pieśniach jest właśnie jego przewrotność. Tu się swobodnie przekracza, wydawałoby się nieprzekraczalne dziś granice. Tu się siada na granicznym słupku między epokami i z przyjemnością majta nogami. Tu się powraca do wysokiego modernizmu, jak do trampoliny, dzięki której udaje się przekroczyć ostre linie brzegowe, w które poezja się wyposażyła po jego odrzuceniu. Jak w balecie, dwa kroki w tył, żeby można było zrobić trzy do przodu (bez wartości dodatkowej, że w balecie równie często bywa odwrotnie). Chodzi o samą formę, pola tematyczne i sposoby ich realizowania, ale także na prostej zasadzie, powrót do starych mistrzów z nowym oprzyrządowaniem. Już samo motto urzeka. Jest bardzo ryzykowne, bo to początek „Upiora" Mickiewicza, czyli żelazny początek wszystkich wydań jego „Dramatów" bądź „Utworów dramatycznych". *Serce ustało…* Ryzykowność polega na tym, że kiedy się je czyta, będąc tuż przed lekturą „Oleandra", czyli tak, jak w tym kontekście powinno się je czytać, można odnieść mylne wrażenie, a nawet uprzedzić się do książki. Że oto następny *romantyczny* (nadwrażliwy, skrajnie egocentryczny i pełen emocji) poeta ogłasza nam swoje dzieło. Szybko jednak czytelnik się przekonuje, jak to motto jest celne, i w jak przewrotny sposób zostało użyte. Dosłowność, merkantylna (w nienacechowanym – pierwszym, tak jak słów używa Kurek – znaczeniu tego słowa, czyli nastawiona na czysty, dobry zysk, niekoniecznie własny) dosłowność – to jest jedna z wielu zalet tej

książki.

Akcja poematu bowiem to zapis zupełnie zwariowanego i zarazem całkowicie przypadkowego sposobu na śmierć. Sposób jest o tyle *przyjazny* dla czytelnika, że osoba mówiąca w tych pieśniach do samego końca ma mnóstwo czasu (siedem regularnych pieśni) na zdanie relacji i dysponuje absolutnie niezachwianym i precyzyjnie funkcjonującym umysłem, wyposażonym w sprawny, konsekwentnie budowany i przejrzysty aparat językowy. Cóż to za sposób na śmierć? Sądzę, że na tym motywie spokojnie można zbudować dobry kryminał, ale także ciemną, *rodzinną* powieść psychologiczną, ze zbrodnią doskonałą w tle. Otóż jedną z przewrotności tej książki jest to, że odwraca ona wielokrotnie i często z dobrymi skutkami realizowany motyw podróży na południe. Popularny topos odkrywania *śródziemnomorskości* na żywo w okolicznościach architektury i natury, ale także jej licznych śladów w naszej *bałtyckości*. W tej książce przewrotnych realizacji z południa się wraca. Równie urokliwie. Opisy historii miejsc, zajmujących podmiot liryczny, są naprawdę ciekawie prowadzone, bez zbędnego przegadania (zagadywania czytelnika, epatowania szczegółem, światowością i odległością), delikatnymi, ale mocnymi i wyrazistymi kreskami. Ale to jest tylko jeden z wielu planów tej książki. Najważniejsze jest to, że powracający wiozą z bagażniku gałązkę oleandra, dla zachowania jej przy życiu wsuniętą do butelki z wodą. Oleander to roślina ozdobna – to jest jej podstawowa funkcja, ale jako że książka jest przewrotna, należy w tym wypadku dodać – o silnych właściwościach trujących. Po powrocie gałązka wędruje w inne miejsce, znika nam z pola widzenia, ale właśnie to (znów przewrotność – brak podstawowego rekwizytu) powoduje, że zagrożenie wzrasta. Nieświadomy bohater pije wodę z tej butelki. Prawdopodobnie fakt ten nie pociągnąłby za sobą żadnych skutków, gdyby nie to, że zostaje mu uświadomiony. Wbrew pozorom, nie panika staje się osią napędową poematu. Pojawiają się znacznie ważniejsze dominanty, świadomość, zakotwiczenie w kulturze, w rodzinie, ale także filmy z własnej przeszłości. Tak zaczyna się konstrukcyjny majstersztyk. Najważniejszą jego zasadą jest realizowany z precyzją (właściwą – jak by inaczej – hispanoamerykańskiej prozie – kojarzy się oczywiście tłumaczony przez Kurka David Huerta) podział czasowy. Tu – umieranie, i Tam – czyli wędrówka przez własne życie i kulturę. Oba plany czasowe niezmiernie barwne i bogate. Migotliwe. Nakładają się na siebie w rytmicznych sekwencjach.

Tu (Teraz) – nic nie boli, nie ma żadnych namacalnych zwiastunów szybkiego końca,

ale niepokój narasta. Następuje szybkie poszukiwanie informacji. Przede wszystkim źródłem jest internet, ale zaczynają się telefony, dość nerwowe (w wymiarze próby zmieszczenia się w dostępnym przewidywalnym czasie) poszukiwanie specjalistów na całym świecie. Tu – pojawia się i znika, wchodzi w stadia, wciąga czytelnika swoją dosłownością i realnie wertykalizowanym zagrożeniem nieuniknionego. Tu – jest człowiecze dotykalnie i narastająco. Bohater zachowuje jednak pewną dozę spokoju i dystansu, przez co nie zamęcza czytelnika egzaltacją i spodziewaną niebawem stratą. O nie. *Otruty kwiatem!* Właśnie tak to należy traktować. Nie tylko niespodziewane naturalne piękno, ale i pewien (bardzo przewrotny) surrealistyczny realizm sytuacji. Wszystko tu raczej kwitnie, zakwita, niż więdnie i usycha.

Tam (Kiedyś). Książka nie byłaby tak ciekawa, gdyby nie barwność, złożoność i piętrowość jej, wydawałoby się, drugiego planu. Samo umieranie, nawet tak zaskakujące, nie jest w dzisiejszej kulturze atrakcyjnym tematem. Okazuje się, że warto je nałożyć na inne umierania i inne życia. Zobiektywizować. Za to wędrówki po niej samej, po dzisiejszej kulturze i jej źródłach, a także po swoich osobistych doświadczeniach z nią i z tak zwanym światem, są ciekawe jak najbardziej. I tak drugi plan staje równoważnym, a nawet wysuwa przed swoje konstrukcyjne umocowanie. Rozrasta się. Pęcznieje. Puchnie. Wychodzi od Miłosza i Herberta, ale raczej bardziej od postaci, niż ich dzieła. Pojawiają się miejsca, w których miały miejsce epizody w ich życiu. I w niektórych z tych miejsc pojawia się nasz bohater. Ale – przewrotnie, a jakże – ważniejsze są inne miejsca, w których dotarła do niego wiadomość o ich śmierci. Vence. Gombrowiczowskie Vence. Hotel na Antón Martín. Pojawia się tu przemyślna gra z ich poetykami i z samym czasem. Gra na polu znaczeń i w warstwie budowlanej. Bo w tej książce chce się mówić językiem adekwatnym. Nie własnym, tylko inżyniersko dopasowanym do zadań. Realizacja odbywa się na zasadzie ustanowienia języka na pozycjach precyzyjnej (choć jak najbardziej literackiej) komunikatywności (bo ważniejsze od tego, jak się mówi tak w ogóle, jest co się mówi i jak to, akurat to, zostaje powiedziane), by pozwolić mu dryfować (narastać aż do zwieńczenia w ostatniej Pieśni) w jawny (i bardzo udany) eksperyment formalny w brzmieniach postashberowskich, na wskroś nowoczesnych. Ten eklektyzm idzie dalej. Widać go świetnie w wątkach muzycznych, gdzie jawne zainteresowanie bohatera wykonaniami najlepszych orkiestr symfonicznych miesza się z posłuchiwaniem Toma Waitsa (w dodatku wczesnego! czyli tego znacznie mniej

wyrafinowanego) lub cytowaniem Lecha Janerki (również wczesnego, punkowego, z czasów Klausa Mitffocha). Także doświadczenia wysokie miesza się tu z niskimi, co pozwala uchylać się w chwilach nadmiernego patosu i umożliwia czytelnikowi pozostawać wciąż po tej samej (naturalnej) stronie książki, co jej bohater. Bohater bowiem ani przez chwilę nie stara się być *wielkim poetą*. Tu się ani przez monet nie myli poezji z poetyckością. Osoba mówiąca w wierszu (zupełnie nie jak świadomy swoich środków i ich możliwości jej autor) ani przez moment nie stoi ponad książką. Pozycja autora i pozycja mówienia, to są różne płaszczyzny, co wcale nie jest takie częste we współczesnej polskiej poezji. Może dlatego książka daje się czytać tak naturalnie, tak nieliteracko. Jako swoisty zapis intuicji, pamięci i łączenia skojarzeń. To jest duży walor tej książki. Czytelnik ani przez chwilę nie jest zmuszony do szukania drzwi w murze oddzielającym go od niej, bo nie ma żadnego muru. Są przestrzenie, z wprawą napisanie przestrzenie, nasze, północne (Polska jako kraj drzew), i jak się okazuje, nasze południowe. Bo w tej książce wszystko jest nasze, czytelników, czytamy i mamy.

Ale to wcale nie znaczy, że książka nie zadowoli czytelnika zaawansowanego. Nawet dość przemyślne sposoby na używanie cytatów i kryptocytatów (Eliot, Auden, Miłosz) nie zaburzają toku potoczystej i pełnej satysfakcji lektury. Wzbogacają ją tylko i pozwalają mnożyć percepcyjne plany. Idiomy z hiszpańskiego (w spolszczeniu siłą rzeczy nieco zmodyfikowane), brzmią tu jak wdzięcznie użyte cytaty. Na przykład „Cały czas świata należy do mnie". Pojawiają się momenty autorecenzji („Nie potrafię już mówić ciemniej"). Stare motywy (choćby ten Schopenhauerowski: *Czy to nie szaleństwo wierzyć w istnienie / świata przed naszym urodzeniem?*) z gracją poddawane są udanemu liftingowi, do czego przecież literatura sprowadza się od dziesięcioleci. Słynna *smuga cienia* dostaje nową, mniej rozpaczliwą twarz (*Skąd to niewiarygodne / przywiązanie do rysów własnej twarzy, z chwili, kiedy się miało dziewiętnaście lat?*). Wszystko, włącznie ze śmiercią, jest relatywizowane. Nawet jedno zdanie (*Ile kosztuje słowo do Polski?*), zaczerpnięte z jakiegoś zabytkowego przewodnika z czasów przedmailowych, z czasów telegramu, pojawia się raz w brzmieniu wysokim, raz w niskim, w funkcji fanfary lub w dźwięcznej funkcji wentyla bezpieczeństwa. Odwracane są nawet nowsze, niewytarte jeszcze motywy, jak choćby ten (z Sosnowskiego) z człowiekiem budzącym się na krze w delcie u samego ujścia wielkiej rzeki, gdzie tym razem do rzeki się wpływa z otwartego morza, i to

wpływa nie byle co, tylko ciało Brodskiego (choć można też domniemywać, że to ciało Petrarki) wymyte z (spod?) cmentarza usytuowanego na włoskiej wysepce. Również same obserwacje są relatywizowane, opisy urokliwych obrazków (*z pewnością ktoś powiedział to przed tobą*). Nawet sny idą w wielu planach, w części po polsku i w części po hiszpańsku. A w języku, korzystającego z prostych konstrukcji i używającego słów w ich pierwszym znaczeniu, dochodzi się do zagmatwań (czyli przewrotnie, uproszczeń): *Czy skowyt to jedyny sposób, by powiedzieć coś własny mi słowami?*

„Oleander" to książka, która cieszy. Jej autor zapewne zostanie wpisany w szereg poetów klasycyzujących, ale to mu nie powinno zaszkodzić, gdyż jego klasycyzowanie polega głównie na świadomym używaniu zastanych środków w celach z gruntu nowoczesnych. A tradycja, z której czerpie, jest bardzo szeroka.

Marcin Kurek

Oleander (fragment)

Będzie tak samo: dwie topole, lichy

rdest i żywotnik przy murze, skrzypiąca

furtka, rdza. Jak to się stało,

jak doszło do tego, że leżę teraz

martwy na podłodze? Martwy?

Ale czy można umrzeć

w równie głupi sposób: otruty wodą

z plastikowej butelki, do której wczoraj

wstawiono uciętą gałązkę?

Jest koniec października, deszcz
pada od trzech dni. Słucham adagia
z dziewiątej Brucknera,
a potem podchodzę do okna
i w tej samej chwili granatowy boeing
i połyskliwa sroka krzyżują swój lot
na niebie w kolorze brudnego lukru.
A co pokażemy, sroczko?
Wszystko zaczęło się w tamtą sobotę,
kiedy przyszła wiadomość
o śmierci Czesława Miłosza,
a ty siedziałeś na ławce
w Vence patrząc, jak Z. huśta się
na drewnianym koniu, a platany
na skwerze zrzucają skórę
aż do kości.
Kilka lat wcześniej zaskoczyło cię
inne, zapowiedziane odejście.
Był wtorek, od kilku dni
kobiety pod kościołem
wieszczyły śmierć największego

Polaka, a M. zdjęta przepowiednią

modliła się za papieża,

który miał jeszcze przeżyć

prawie siedem lat.

Tego dnia, w pokoju na ósmym piętrze,

wśród półek z książkami,

obok stosu niebieskich teczek

opasujących kserokopie

gromadzone miesiącami w tanim hotelu

na Antón Martín,

obudziłeś się o siódmej i pamiętając

o proroctwie kobiet włączyłeś radio,

które podało, że nad ranem

w Warszawie umarł

Zbigniew Herbert.

„Herbert nie żyje?” zapytali jednocześnie

D. i T., kiedy dwa tygodnie później

opowiedziałeś im tę historię,

a których w podróży nad Rodan

wiadomość ta nie odnalazła.

Gdy po siedmiu latach w parku w Vence

zastała cię wieść o śmierci Czesława
Miłosza pomyślałeś, że ktoś zażartował
z niego i pozwolił zasmakować
nowego stulecia. Ale kto już wkrótce
miał zażartować z ciebie?

[…]

Nie pamiętam już, komu z nas przyszło
na myśl zabrać ze sobą gałązkę,
która miała przetrwać najdłuższą
podróż, a potem służyć za widzialny dowód
na istnienie południa.
W ostatni wieczór po zmierzchu zeszliśmy
do ogrodu, żeby dotknąć
rozłogów i pędów (o, rozmarynie! oberżyno!)
i wybrać najsilniejszy z nich: oszalały krzew,
który rozkładał długie łodygi
wokół obejścia i właśnie zakwitał
na tak wielu skwerach, trawnikach i rondach,
poboczach dróg i parkingów po wszystkich

stronach morza.

Witkę uciętą na wysokości wzroku

– ciemnozielone liście

i kilka kwiatów o zapachu wanilii –

J. włożyła do plastikowej butelki

napełnionej wodą i wciśniętej rano

pomiędzy bagaże, garść kamieni

zabranych z plaży i niewielką kontrabandę

(panowie Gigondas i Vacqueyras

lubią podróżować razem).

Wyruszyliśmy przed świtem, żeby

jeszcze w połowie dnia okrążyć Alpy

i o północy położyć się w chłodnej

pościeli. Ciepła noc, reflektory w mroku,

dalekie światła domów na wzgórzach,

nazwy obiecujące długie pożegnanie:

Villefranche, Beaulieu, Eze

(*Sehr langsam und noch zurückhaltend*)

i w końcu skała Tropaeum Alpinum,

o której Wergili powiada w *Czyśćcu*,

że bez skrzydeł nie sposób

postawić tam stopy, a Pliniusz Starszy

w *Historii* wymienia czterdzieści pięć

liguryjskich plemion, których klęskę

z ręki Oktawiana Augusta sławi pomnik.

Życie tamtych pada cieniem na żywoty

siedzących wysoko.

A więc, Imperator Caesar Divi filius Augustus,

światło i sól, o świcie i nagle

żegnam was, żegnam, żegnam!

Poemat „Oleander” – mp3:

https://www.dropbox.com/sh/kwgs0dfdb4je6vl/AACJnHfCoMqtfGO5etSjwTPla?dl=0

Marcin Kurek *(ur. 1970), poeta, eseista, tłumacz. Ukończył filologię hiszpańską na Uniwersytecie Wrocławskim i do dziś pracuje tam, prowadząc zajęcia z literatury hispanoamerykańskiej, przekładów i twórczego pisania. Jako poeta i tłumacz poezji opublikował siedem książek. Jego przekład „62 wierszy” katalońskiego poety Joana Brossy został wyróżniony Nagrodą „Literatury na Świecie” (2006). W 2010 r. nakładem Zeszytów Literackich ukazał się jego poemat „Oleander”, za który otrzymał Nagrodę im. Kościelskich i nominację do Nagrody Silesius. Całość poematu ukazała się w Czechach (Wydawnictwo Triada) i w Hiszpanii (Bartleby Editores), zaś jego fragmenty przełożono na francuski, rosyjski, słowacki, ukraiński i litewski.*

Jacek Bierut *(ur. 1964) – poeta, prozaik, krytyk literacki. Absolwent polonistyki UMCS, laureat m.in. nagród im. Kazimiery Iłłakowiczówny i Fundacji Kultury. Mieszka we Wrocławiu. Tekst ukazał się w miesięczniku „Akcent” (1/2011) oraz w książce „Rozkład jazdy. Dwadzieścia lat literatury Dolnego Śląska po 1989 roku” (2012).*

O rodzinie Kościelskich i nagrodzie na Culture Avenue:

http://www.cultureave.com/koscielscy-i-ich-dzielo/

Marcin Kurek – Wielkie Nocne Czytanie: fragment „Oleandra”: