

ARTYŚCI Z ZAGŁĘBIA

- o Michale Spisaku • o Janinie Kraupe • o Januszu Gajosie
- o Eugeniuszu Chmielu • o Stanisławie Jędryce • o Władysławie Szpilmanie • o Janie Świderskim • o Natalii Stokowackiej
- o Zdzisławie T. Łączkowskim • o Ance Kowalskiej



ARTYŚCI Z ZAGŁĘBIA

ORGANIZATORZY
VII Sesji Zagłębiowskiej:

Miejska Biblioteka Publiczna
im. Gustawa Daniłowskiego
w Sosnowcu

Wydział Filologiczny
Uniwersytetu Śląskiego
w Katowicach

Pracownia Życia Literackiego
na Górnym Śląsku i w Zagłębiu Dąbrowskim
przy Instytucie Nauk o Literaturze Polskiej
im. Ireneusza Opackiego
Uniwersytetu Śląskiego
w Katowicach

ARTYŚCI Z ZAGŁĘBIA

Materiały VII Sesji Zagłębiowskiej

Sosnowiec, 27 listopada 2008 roku

pod redakcją
Mariana Kisiela i Pawła Majerskiego



Miejska Biblioteka Publiczna im. Gustawa Daniłowskiego
Sosnowiec 2009

Copyright © Miejska Biblioteka Publiczna im. G. Daniłowskiego
w Sosnowcu, 2009

Recenzent:

Prof. dr hab. Jacek Łyszczyński



929:4.041(438)
"18/20" (06)

Redakcja i korekta:

Elwira Kabat-Georgijewa

217.322

Projekt okładki:

Michał Noszczyk

Regionalna

Publikacja dofinansowana

z budżetu Samorządu Województwa Śląskiego



Województwo Śląskie

Wydawca:

Miejska Biblioteka Publiczna im. Gustawa Daniłowskiego

ul. Warszawska 6, 41-200 Sosnowiec

e-mail: biblioteka@biblioteka.sosnowiec.pl

www.biblioteka.sosnowiec.pl

Skład i opracowanie:

W. i A.A. OFFMAX s.c.

Druk i oprawa:

Drukarnia GRAPH

ISBN 978-83-924820-7-9

217.322

Spis treści

Słowo wstępne

7

Magdalena Dziadek

Michał Spisak – z Zagłębia na emigrację

11

Anna Baranowa

Janina Kraupe – artystka II Grupy Krakowskiej

19

Krzysztof Karwat

Janusz Gajos – szkic do portretu

37

Włodzimierz Wójcik

W pracowni malarskiej Eugeniusza Chmiela

45

Jan F. Lewandowski

Zielona lata Stanisława Jędryki

53

Wiesława Konopelska

Władysław Szpilman – pianista z Sosnowca

61

Piotr Zaczkowski

Jan Świdorski – prawda nienaturalna

73

Regina Gowarzewska

Natalia Stokowacka – gwiazda nie tylko na scenie

79

Marian Kisiel

Zdzisław Tadeusz Łączkowski: słowo i Słowo

91

Agnieszka Nęcka

Anka Kowalska: scriptrix unius libri

101

Indeks nazwisk

113

Słowo wstępne

Świat nie jest, lecz się czyni, ostatnim słowem rozwiązania zagadki bytu jest swoboda. Byt będzie tym, czym się sam uczyni, czym my go uczynimy: jest więc swobodą. [...]

Dwa są momenty w drodze do swobody:

Pozyskanie pewnej treści i jej wyzwolenie.

Ku temu celowi dąży byt poprzez wszystko. Dąży i poprzez sztukę.

Miarą sztuki jest, co zdobyła i co wyzwoliła. Nie panuje się nad rzeczą zdobywaną, lecz, przeciwnie, ona panuje nad nami. Nie każda więc zależność w dziele sztuki jest zboczeniem i grzechem i nie wszystkie wyzwolenia są równoznaczne.

Jest swoboda prawdziwa i swoboda udana, pierwszą zdobywa się w walce, druga jest uchyleniem się od walki, przymknięciem oczu. Swoboda jest zawsze swobodą nad czymś; być swobodnym od czegoś, znaczy zrzekać się i wyrzekać – najbardziej obłudna forma zależności.¹

Prawdziwym marzeniem artysty jest wolność. Wolność od ludzi i od świata, od miejsca urodzenia i miejsca osiedlenia. W tym romantycznie naznaczonym marzeniu o wolności konfrontacja przebiega między „tu” i „tam” – miejscem znanym i miejscem wyobrażonym; między światem oswojonym i tym, który budzi nasze pożądanie. Kim jest „marzący” artysta? Ten romantyczny „model, arcywzór człowieka” – „jest tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tu, gdzie jest”².

Przez niemal cały XX wiek zagłębiowski artysta wybierał emigrację, by móc zrealizować swoje marzenie o sztuce. Tę

¹ S. Brzozowski: *Kultura i życie. Zagadnienia sztuki i twórczości. W walce o światopogląd*. Lwów 1907, s. 54, 55.

² M. Janion: *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*. Warszawa 1991, s. 30–32.

bliższą – do centrów krajowych i tę dalszą – do kulturowych centrów Europy i świata. Zagłębie Dąbrowskie było dlań prowincją, na której mógł najwyżej być kolejną „rozdartą sosną”. Tak to się układało przez stulecie: od końca wieku XIX do końca wieku XX. Dopiero po roku 1989 możemy mówić o zmianie statusu zagłębiowskiego artysty. Wraz z unieważnieniem „centrum” i podniesieniem rangi „prowincji” zmieniło się wszystko. Dzisiaj Zagłębie Dąbrowskie ma swoich pisarzy, malarzy, muzyków i – prawem słusznej retorsji – nie chce wciąż pamiętać o dawnych emigrantach.

Nie chce pamiętać, lecz pamięta. W tym rozdwojeniu przeszłości i teraźniejszości zawiera się rozsądne skądinąd przekonanie, że przeszłość – wiele tłumacząc – jest również okrutnym balastem dla podmiotu poznającego. I że nie lekceważąc jej, stajemy naprzemiennie wobec pytania o to, jak uobecnia się ona w działaniach dzisiejszych. A wreszcie: czy eksponując jej znaczenie, nie tracimy także z pola widzenia tego, co rozgrywa się na naszych oczach?

Stale pamiętając o rozdźwięku między dawnymi i obecnymi czasy, postanowiliśmy raz jeszcze ulec **podszepctowi zobowiązania**. VII sesja zagłębiowska niemal w całości została poświęcona tym, którzy **wyszli** z Zagłębia Dąbrowskiego, **mieli** z nim kontakt duchowy, lecz objawiali się w jego kulturze **okazjonalnie**. Stąd ważną rolę w tytule sesji odgrywa przyimek „z”. W słowniku *Pisarze i badacze literatury w Zagłębiu Dąbrowskim* przeczytamy:

Właśnie: nie pisarze i badacze literatury Zagłębia Dąbrowskiego, lecz „w” Zagłębiu Dąbrowskim. Przyimek odgrywa w tytule rolę niepoślednią, słownik przedstawia bowiem twórców literatury pięknej oraz badaczy literatury (zatem poetów, prozaików, dramaturgów, historyków literatury, krytyków literackich, bibliotekoznawców), którzy w Zagłębiu się urodzili i tu pozostali; tych, którzy stąd pochodzą, ale związali swe życie z innymi regionami; tych, którzy działają zawodowo w instytucjach Zagłębia i tutaj „dojeżdżają”; tych wreszcie lu-

dzi pióra, którzy o nasz region zaledwie się „otarli”, ale epizod zagłębiowski pozostawił ślad biograficzny i artystyczny.³

Artyści z Zagłębia, sesja siódma, podobnie jak sześć poprzednich konferencji, w dużej mierze miała ów charakter „przyimkowy”. Pewnie inaczej być nie mogło, jeżeli chciało się pokazać podłoże intelektualne, tradycje i osiągnięcia artystyczne Zagłębia. Jest co przypominać i chwalić. Niejeden pewnie się będzie zdumiewał, kiedy sięgnie do tej książeczki, widząc jak wielki potencjał twórczy promieniował z Zagłębia na świat.

I – promieniuje. Jeżeli los będzie łaskawy, pokażemy to w kolejnych tomach pokonferencyjnych. Zagłębie Dąbrowskie wciąż jest obszarem dla wielu odkryć, wielu krytycznych wyśłowień. Jest – jak pisał niegdyś Jan Pierzchała – „regionem o trwalszej, niżeli się sądzi, świadomości duchowej”⁴.

Dawnej i obecnie ujawnianej.

Marian Kisiel, Paweł Majerski

³ P. Majerski: *Wstęp*. W: *Pisarze i badacze literatury w Zagłębiu Dąbrowskim. Słownik biobibliograficzny*. T. I. Red. P. Majerski. Sosnowiec 2002, s. 5. Por. też: *Zagłębie poetów. Antologia*. Red. M. Kisiel, P. Majerski, przy współud. W. Wójcika. Przedmowa M. Czarski. Wstęp M. Kisiel, P. Majerski. Sosnowiec 2002, s. 7–10.

⁴ J. Pierzchała: *Z ciemni podskórnej. Szkice o pisarzach współczesnych urodzonych w Zagłębiu Dąbrowskim*. Katowice 1992, s. 86.

Magdalena Dziadek

Michał Spisak – z Zagłębia na emigrację

Lektura listów Michała Spisaka, wydanych przez Leona Markiewicza w książce poprzedzonej wyczerpującym szkicem biografii kompozytora¹, zachęca do zastanowienia się nad losem kompozytora, jako typowym losem polskiego artysty-emigranta, a więc nie emigranta z wyboru, lecz „z winy historii”. Historia zaciążyła nad życiem artysty niemal od początku. Umieszczony przez matkę u krewnych w Warszawie, miał możliwość uczęszczania do jednej z najbardziej znanych prywatnych szkół muzycznych stolicy – do prowadzonej przez Adama Bukowińskiego Szkoły Muzycznej im. M. Karłowicza. W roku szkolnym 1929/1930 ukończył szkołę powszechną i to był moment, kiedy powinien był wedle wszelkiego prawdopodobieństwa skierować swe kroki na ulicę Okólnik, gdzie działało renomowane konserwatorium warszawskie – jedna z najstarszych tego typu szkół w Europie, posiadająca znakomitych profesorów, już wówczas przyciągająca uczniów z całej Polski. Dlaczego tak się nie stało? W konserwatorium warszawskim Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego przeprowadzało akurat wtedy reorganizację, wydzielając w jego ramach szkołę wyższą (dostępną dla osób posiadających maturę) oraz szkołę średnią (przeznaczoną dla kandydatów z sześcioma klasami gimnazjalnymi i ukończonymi niższymi kursami muzycznymi). W projekcie nowej organizacji konserwatorium nie uwzględniono kursów niższych, na które musiałby się zapisać Michał Spisak – tak więc możliwości kontynuowania nauki w konserwatorium warszawskim po prostu dla niego w tym czasie nie było.

¹ L. Markiewicz: *Michał Spisak 1914–1965*. Dąbrowa Górnicza 2005.

Szczęśliwym zbiegiem okoliczności w Katowicach uruchomiono w roku 1929/1930 Państwowe Konserwatorium Muzyczne o programie wyższej szkoły muzycznej², dające możliwość kształcenia się w zakresie gry instrumentalnej oraz teorii muzyki i kompozycji. Michał Spisak zdał latem 1930 roku egzamin do katowickiego konserwatorium i stał się uczniem klasy skrzypiec Józefa Cetnera – wychowanka konserwatoriów we Lwowie i Wiedniu. W czasie studiów zaczął komponować. Prace twórcze konsultował z pedagogiem fortepianu Aleksandrem Brachockim – wybitnym pianistą, posiadającym kontakty z Ignacym Janem Paderewskim. Brachocki nie był zawodowym pedagogiem kompozycji, w tych czasach bowiem zawód ten właściwie jeszcze nie istniał. Przygotowywano się do działalności kompozytorskiej według tradycji dziewiętnastowiecznej, realizując kursy dyscyplin traktowanych jako „wstęp do kompozycji”: harmonii, kontrapunktu, instrumentacji i form muzycznych. W uczelniach muzycznych zaczęto zatrudniać profesorów kompozycji dopiero od połowy lat trzydziestych. Dwie takie klasy utworzono wówczas w konserwatorium warszawskim. Jedną objął Piotr Rytel, drugą – Kazimierz Sikorski. Rytel uchodził za zatwardziałego konserwatystę (co nie przeszkodziło, by jego klasę opuścili wybitni twórcy powojennej awangardy muzycznej, np. Tadeusz Baird), Sikorski – za modernistę. Sikorski był ponadto wsławiony przyjaźnią z Karolem Szymanowskim – rektorem Wyższej Szkoły Muzycznej Państwowego Konserwatorium Muzycznego w Warszawie w kadencji 1930/1931 i charyzmatycznym przywódcą polskiej młodzieży muzycznej, o czym tak pisze Stefan Kisielewski, absolwent warszawskiego konserwatorium z 1937 roku: „Należałem do pokolenia muzycznej warszawskiej młodzieży, której dążenia, aspiracje i marzenia nierozzerwalnie złą-

² W czasach przedwojennych nazwa wyższej szkoły muzycznej przysługiwała placówce, która prowadziła pełny kurs przedmiotów muzycznych, łącznie z teorią i kompozycją. Żadne z ówczesnych krajowych konserwatoriów nie było szkołą o statusie wyższym (akademickim).

czyły się z tą wielką, sugestywną osobowością Karola Szymanowskiego, choćby trudno było stwierdzić bezpośrednie wpływy czy to stylistyczne, czy to intelektualne [...]. Szymanowski fascynował nas młodych kalibrem swej osobowości, intensywnością i powagą stosunku do muzyki, wszechstronnością uzdolnień, zainteresowań oraz wiedzy, co podziwialiśmy często – także w jego wypowiedziach publicznych, w przemówieniach, odczytach, esejach. Jego walki o nową polską muzykę, która przezwyciężyć by mogła smutne dziedzictwo zaborów, śledziliśmy z zapartym tchem od końca lat dwudziestych aż po jego śmierć [...]. Powstała u nas i skryształizowała się wokół postaci wodza nowej muzyki cała specyficzna, a pełna blasku ekipa entuzjastycznych wykonawców, teoretyków czy pedagogów”³. Owey grupie przewodzili młodzi kompozytorzy zawdzięczający Szymanowskiemu przyjęcie do konserwatorium, pierwsze wykonania swoich utworów pod batutą Grzegorza Fitelberga, a czasem i zagraniczne stypendia. Wśród osób, które trzeba tu wymienić, są przede wszystkim aktywiści Stowarzyszenia Młodych Muzyków Polaków w Paryżu – grupy, która stypendia na wyjazd do europejskiej stolicy muzyki otrzymała właśnie dzięki protekcji Szymanowskiego: Piotr Perkowski, Feliks Łabuński, Tadeusz Szeligowski, Michał Kondracki, Stefan Kisielewski, Jan Maklakiewicz, Witold Rudziński, a dalej – grupa młodych pedagogów warszawskiego konserwatorium, która dzięki poparciu Szymanowskiego i Fitelberga stworzyła solidną bazę instytucjonalną dla promowania młodej twórczości – mowa o założycielach Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej: Bronisławie Rutkowskim, Tadeuszu Ochlewskim, Teodorze Zalewskim i właśnie Kazimierz Sikorskim.

W połowie lat trzydziestych każdy młody polski kompozytor planujący karierę (oczywiście międzynarodową) chciał

³ S. Kisielewski: *Szymanowskiego pisma i wpływy*. W: K. Szymanowski: *Pisma*. T. I: *Pisma muzyczne*. Oprac. K. Michałowski. Kraków 1984, s. 5, 6.

być w „stajni Szymanowskiego”. A jeżeli nie, to przynajmniej być w kontakcie z jego najbliższymi współpracownikami. Nic zatem dziwnego, że w 1936 roku Michał Spisak wystarał się u swego przyjaciela, katowickiego kompozytora Tadeusza Prejznera, o protekcję u Kazimierza Sikorskiego. Przez rok pobierał u niego prywatne lekcje kompozycji i oficjalnie mianował się jego uczniem. Ten sposób reklamy nie pozostał – jak przypominał Leon Markiewicz – bez reakcji jego „urzędowego” pedagoga – Aleksandra Brachockiego⁴. Reakcja była niestuszną i przesadzona – nie liczyła się bowiem z realiami przedwojennego życia muzycznego, bazującego w aspekcie marketingowym na „zaliczaniu” znanych pedagogów, nieważne, czy w trybie prywatnym czy też oficjalnym.

Roczny pobyt u Sikorskiego spowodował, że Spisak został dostrzeżony i zaakceptowany przez osoby z kręgu Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej, czego wyrazem było przyznanie mu wyróżnienia na konkursie kompozytorskim zorganizowanym przez to Towarzystwo, a dalej – entuzjastyczne recenzje autorstwa Jana Adama Maklakiewicza – „urzędowego” krytyka grupy Szymanowskiego. Naturalną i pożądaną konsekwencją tak pomyślnie rozpoczętej w stolicy kariery miał być wyjazd na stypendium, oczywiście do Paryża, który zachwalał swoim podopiecznym Karol Szymanowski jako Mekkę nowej muzyki. Co ciekawe, stypendium ufundowało Spisakowi nie Ministerstwo WRiOP – urzędowy mecenas młodych artystów polskich, lecz Śląskie Towarzystwo Muzyczne. Było to zatem stypendium półprywatne – tym bardziej należy docenić profesorów katowickiego konserwatorium, którzy wsparli kompozytora w jego staraniach o wyjazd do europejskiej stolicy kultury.

Z dzisiejszego punktu widzenia wybór Paryża na początek kariery młodego muzyka polskiego nie wydaje się tak trafny, jak to przez lata za Szymanowskim powtarzano. Stosunek paryżan do polskiej kultury był bowiem wtedy co najwyżej obo-

⁴ L. Markiewicz: *Michał Spisak...*, s. 16.

jętny, na co wpłynęła atmosfera poprzednich dekad, upływających pod znakiem przyjaźni politycznej Francji z Rosją. W ramach tej przyjaźni obowiązywał w nadsekwaniańskiej metropolii po rok 1914 bojkot sztuki polskiej⁵. Po roku 1913 – roku pamiętnej premiery paryskiej *Święta wiosny* Strawińskiego – paryżan opanował na serio kult muzyki rosyjskiej, wspomagany przez Rosjan-emigrantów, którzy osiedlili się tam po rewolucji. Wzorcem estetycznym, do którego zaczęto odnosić wszelkie objawy muzyki narodowej, stała się muzyka Strawińskiego. Fascynacja jej nowoczesnością, odrębnym „orientalnym” brzmieniem, egzotykiem sprawiła, że inne propozycje narodowe odbierano w Paryżu jako blade kopie tamtej. To właśnie spotkało Szymanowskiego po paryskiej premierze *Harnasiów* w 1937 roku. Większość młodych polskich kompozytorów, którzy ochoczo przybywali do Paryża, by kształcić się w kompozycji (większość skierowała swe kroki do charyzmatycznej Nadii Boulanger) szybko zorientowała się, że nie ma większych szans zapuszczenia tu korzeni. Aktywiści Stowarzyszenia Młodych Muzyków Polaków powrócili do kraju jeszcze przed 1939 rokiem. Michała Spisaka – spóźnionego przybysza z Polski – wybuch wojny zaskoczył w Paryżu. Chcąc nie chcąc (pewnie nie chcąc), spędził całą okupację w mieście Voiron położonym w Alpach. Rok 1945 zastał go z teką nowych poważnych utworów, z których niektóre doczekały się wykonania, jak również świetnych recenzji. Spisak odniósł sukces jako autor neoklasycznych fajerwerków orkiestrowych – prawdziwym przebojem europejskich estrad lat czterdziestych stała się *Toccata*, prawykonana w 1947 roku w Brukseli pod batutą Franza André. Równie popularna okazała się *Suita* kilkakrotnie prezentowana przez Nadię Boulanger oraz przyjaciela Spisaka – Pawła Kleckiego. Głośnym wydarzeniem było również prawykonanie *Koncertu na fagot* pod dyрекcją Andrzeja Panufnika (Paryż 1944). Utwór został zakwalifikowany do wykonania na XXI Festiwalu Międzynaro-

⁵ Przypomina o tym Franciszek Ziejka w książce *Paryż młodopolski*. Warszawa 1993.

dowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej – potężnej organizacji mającej od momentu swego powstania (1923) poważny wpływ na losy nowej muzyki

Zagraniczne sukcesy kompozytora zostały, oczywiście, zauważone w kraju. Sporo w latach czterdziestych o Spisaku pisano w prasie fachowej, od czasu do czasu odbywały się też wykonania jego utworów w krajowych filharmoniach i w radiu; mieli je w repertuarze czołowi dyrygenci: Grzegorz Fitelberg, Zygmunt Latoszewski, Walerian Bierdiajew, Witold Rowicki.

Najtrudniejszym aspektem tego etapu życia kompozytora było odzyskanie udziału w strukturach organizacyjnych polskiego życia muzycznego, na co liczył jako przedwojenny członek (i ostatni prezes) Stowarzyszenia Młodych Muzyków Polaków w Paryżu. Kompozytor zakładał, że w PRL zostaną odtworzone przedwojenne struktury, pozwalające tworzyć i żyć nie tylko twórcom mieszkającym w kraju, ale i tym, którzy obrali siedzibę za granicą. W tym układzie łącznikiem między krajem a emigracją miało być nadal paryskie Stowarzyszenie, przed wojną zasilane finansowo przez polskie instytucje rządowe. Tymczasem umarło ono śmiercią naturalną, bo „kraj” go nie poparł. Wkrótce nastąpiły posunięcia związane z naporem stalinizmu. Żelazna kurtyna, która zapadła między muzycznym Wschodem i Zachodem, poważnie przeszkodziła Spisakowi w odnalezieniu się w roli polskiego kompozytora emigracyjnego. W okresie prezesury Witolda Rudzińskiego w ZKP doszło do próby zablokowania jego kandydatury na kolejny Festiwal Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej (Spisak wystąpił na nim jako twórca niezależny). Jako „niezależny” działał dalej na Zachodzie, starając się jednak gorączkowo zachować kontakt z krajem. Zapisał się do Związku Kompozytorów Polskich, „zabezpieczając” sobie „przydział” zamówień na utwory, wydań i wykonań. Opublikowana przez Leona Markiewicza korespondencja z Polskim Wydawnictwem Muzycznym i ze Związkiem Kompozytorów ukazuje dramatyczną sytuację kompozytora żyjącego na ob-

czyźnie, ale pozbawionego tam możliwości godziwego zabezpieczenia sobie bytu mimo prestiżowych nagród, licznych wykonań, prezentacji radiowych oraz nagrań płytowych utworów. Kompozytora stale narażonego na wrogie gesty tych, którzy rządili krajowym rynkiem muzycznym, w okresie PRL dosyć drapieżnym, mimo zasady centralnego kierowania, a może tym bardziej z powodu jej obowiązywania.

Przełomowym momentem kariery Spisaka było uzyskanie I nagrody na prestiżowym konkursie kompozytorskim im. Królowej Elżbiety Belgijskiej, za *II Symfonię koncertującą*. Było to w 1954 roku – dwa lata przed pierwszym Międzynarodowym Festiwalem Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, w którego programie pojawiły się, oczywiście, utwory Spisaka – *Suita* i koncert fagotowy. Także na kolejnych „Warszawskich Jesieniach” rozbrzmiewała regularnie muzyka kompozytora, a o jego rosnącej w kraju pozycji przekonywały entuzjastyczne recenzje pisane m.in. przez dawnych paryskich przyjaciół: Stefana Kisielewskiego i Zygmunta Mycielskiego.

W 1964 roku Michał Spisak został uhonorowany roczną Nagrodą ZKP (przed nim otrzymali ją m.in.: Piotr Perkowski, Kazimierz Sikorski, Grażyna Bacewicz, Tadeusz Szeliński, Witold Lutosławski). Był jedynym kompozytorem polskim zamieszkałym poza krajem, który został jej laureatem. Miała ona przypieczętować jego czołową pozycję w kraju; kilka miesięcy po jej przyznaniu kompozytor już nie żył.

Najbardziej żyty z Polską w gronie kompozytorów-emigrantów – to uznana dziś formuła, za pomocą której historycy próbują rozpoznać rolę, jaką odegrał Spisak w dziejach naszej współczesnej kultury muzycznej. Jeśli chodzi o znaczenie, jakie uzyskał na Zachodzie, nie zostało ono jeszcze rozszyfrowane. Bez wątpienia jednak można już dziś powiedzieć, że Spisak „paryski” był outsiderem. Nie przyłączył się do powojennej formacji francuskiej nowej muzyki, której prorokiem był Olivier Messiaen. Jako kompozytor zamknął się w kręgu neoklasycyzmu, który we Francji przebrzmiał już w latach czterdziestych.

Jednak uparte trwanie przy estetyce neoklasycznej zapewniło mu sukces w kraju, gdzie stylowi temu hołdowali najwięksi twórcy lat pięćdziesiątych.: Sikorski, Woytowicz, Bacewiczówna, Lutosławski. W latach sześćdziesiątych, wraz z dojściem do dojrzałości młodego pokolenia kompozytorów polskich, doszło u nas do erupcji twórczości wzorowanej na awangardzie – o dziwo niemieckiej, nie francuskiej. Po raz drugi historia potwierdziła nikłość ścieżek, które wydeptała nasza muzyka w Paryżu. Wśród owych ścieżek widnieje ślad Michała Spisaka, wyraźny, ale skierowany na zewnątrz, jakby sugerujący, że artysta chce na koniec wrócić. Dzisiaj wyraźnie powraca jego twórczość. Po latach dominacji „nowego romantyzmu” spod znaku Pendereckiego i Góreckiego muzyka neoklasyczna znowu brzmi w naszych uszach świeżo i „zdrowo”. Powraca Spisak już nie jako paryżanin i nie jako kompozytor „ogólnopolski”, ale jako obywatel regionu. Z emigracji do Zagłębia – taki kierunek to ewidentny znak czasu.

Anna Baranowa

Janina Kraupe – artystka II Grupy Krakowskiej

Nestorka

Janina Kraupe jest nestorką wśród polskich twórców. Dobiega końca dziewiąta dekada jej życia, ale nie wypada mówić o wieku artystki – bynajmniej nie ze względu na konwenans. Nie wypada, gdyż Kraupe od dłuższego już czasu nie starzeje się. W analogii do bardziej popularnego pojęcia *puer aeternus* można by o niej powiedzieć *puella aeterna*. Jest nieustająco aktywna. Posiadła tajemniczy dar odnawiania sił.

Jej twórczość przynależy do dorobku II Grupy Krakowskiej – czołowego w Polsce ugrupowania promującego sztukę nowoczesną¹. Kraupe jest członkiem-założycielem tej formacji skupionej przy słynnej galerii Krzysztofory od pięćdziesięciu lat. Aktualny prezes Grupy Krakowskiej, Jerzy Bereś, mówiąc kiedyś o krzysztoforskim Olimpie, nazwał Janinę Kraupe „boginią dyscypliny”². „Zeusem gromowładnym” był tu oczywiście Tadeusz Kantor. Cnota dyscypliny przydaje się szczególnie teraz, gdy artystka stanowi jeden z filarów gasnącej – niestety – grupy.

W ostatnich latach w kilku miastach Polski prezentowana była wystawa retrospektywna Janiny Kraupe w ramach cyklu „Mistrzowie polskiego malarstwa współczesnego”. Ekspozycja ta – ambitnie zrealizowana przez ABC Gallery w Poznaniu – w

¹ Zob. mój artykuł: *Grupa Krakowska – awangarda i tradycja*. W: *Kraków – dialog tradycji*. Red. Z. Baran. Kraków 1991, s. 123–144 (również edycja angielska i niemiecka). Przedruk w: *Grupa Krakowska 1932–1994* [katalog wystawy]. Zachęta. Warszawa 1994, s. 9–14.

² J. Bereś: *O awangardzie w Polsce i w Krakowie*. W: Tegoż: *Wstyd. Między podmiotem a przedmiotem*. Kraków 2002, s. 139.

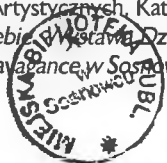
2006 roku dotarła wreszcie do Krakowa, by uświetnić jubileusz 85-lecia urodzin artystki. Wystawa jubileuszowa była pewnym ewenementem, gdyż została pokazana w Gmachu Głównym Muzeum Narodowego w Krakowie, które z założenia nie organizuje wystaw monograficznych artystów żyjących w naszym mieście. Dzieło malarskie, graficzne i rysunkowe Janiny Kraupe zostało wpisane w cykl „Graficy z Krakowa”, którego formuła jest na tyle rozciągnięta, że od czasu do czasu można zaprezentować w jego ramach pełny dorobek artystyczny wybranego twórcy.

Znakomita passa artystki zaowocowała w następnych latach kolejnymi wystawami i wyróżnieniami. Ostatnio została uhonorowana ogólnopolską Nagrodą im. Kazimierza Ostrowskiego za rok 2007, przyznawaną przez środowisko gdańskie. Werdykt jury trafnie określa walory jej twórczości: „za wierność wartościom malarstwa wysokiej sztuki operującej wyrafinowanym kolorem i pełnymi znaczeń symbolicznymi formami przekazującymi uniwersalne przesłanie filozoficzne. Za wierność swojej sztuce nie ulegającej modzie”³. Przyznanie nagrody zostało połączone z wystawą w Pałacu Opatów w Gdańsku-Oliwie (Oddział Muzeum Narodowego w Gdańsku). W tym samym czasie artystka została uroczystie przyjęta w poczet członków Polskiej Akademii Umiejętności, zasiadając w Wydziale VI (Twórczości Artystycznej). Jest to największy laur, jaki w Polsce może spotkać twórcę.

Aż dziw, że Janina Kraupe – wobec tylu zaszczytów – nie została dotąd właściwie uhonorowana przez swoje rodzinne środowisko – miasto Sosnowiec. Artystka przez wiele lat podtrzymywała kontakt z tutejszym kręgiem artystycznym, wystawiając z Grupą Zagłębie⁴. Swoistym fenomenem Grupy Kra-

³ Cyt. za: Janina Kraupe [katalog wystawy]. Muzeum Narodowe w Gdańsku – Oddział Sztuki Współczesnej Pałac Opatów, Gdańsk 2008, s. 1; zob też: <http://www.zpap-gdansk.art.pl/html/nagrody.htm>.

⁴ Zob. *X-lecie Grupy Zagłębie 1956–1966. Wystawa Jubileuszowa*. Związek Polskich Artystów Plastyków, Biuro Wystaw Artystycznych, Katowice 1966, s. nlb.; M. Piątek: *Grupa Zagłębie*. W: *Zagłębie. Wystawa Dzieł Artystów Grupy Zagłębie w Miejskiej Galerii Sztuki Extravaganse w Sosnowcu*. Sosnowiec, styczeń–luty 2002, s. nlb.



kowskiej jest to, że aż troje jej członków – z racji swojego urodzenia w Sosnowcu i powinności koleżeńskich – było związanych z tą zagłębiowską formacją artystyczną (oprócz Kraupe, Jadwiga Maziarska i Andrzej S. Kowalski). Artystka brała udział w wystawie jubileuszowej z okazji 10-lecia Grupy Zagłębie w 1966 roku oraz ważnej dla tego środowiska wystawie urządzonej w 1970 roku jako pokłosie Ogólnopolskiego Pleneru Miasta Sosnowiec. Miała tu też dwie wystawy monograficzne: w Galerii Extravagance na przełomie lat 1998 i 1999 oraz w Sosnowieckim Centrum Sztuki – Zamek Sielecki w 2007 roku. Kilka dzieł Kraupe znajduje się w zbiorach Muzeum w Sosnowcu⁵. Zapewne dałoby się zrobić więcej, aby obecność artystki trwale zaistniała w jej rodzinnym mieście.

„Warsztat mam we krwi”

Janina Kraupe urodziła się 27 stycznia 1921 roku jako córka Bronisławy z Jodkowskich i Wincentego Kraupego. Matka pochodziła z Wileńszczyzny – wcześniej osierocona, była wychowywana przez wuja Franciszka Staszewicza. Natomiast gniazdem rodzinnym ojca była Wieliczka, gdzie Krupscy od pokoleń wykonywali zawód żupników i notariuszy. Wedle relacji artystki, nazwisko Kraupe przyjął jej dziadek, Stanisław (ur. w 1861 roku), który zmieniając tożsamość, uciekł przed woją austriackim do zaboru rosyjskiego. Stanisława Kraupego pociągała kariera przedsiębiorcy, którą mógł urzeczywistnić – jak tyłu Polaków – w Królestwie Polskim, gdzie od początku istniały najkorzystniejsze spośród trzech zaborów rozwiązania dla rozwoju rodzimego przemysłu⁶. Dziadek artystki dla osiągnięcia swoich celów wybrał Zagłębie, które uchodziło za „zie-

⁵ Zgodnie z informacjami, które uzyskałam od szefowej Działu Sztuki Muzeum w Sosnowcu, kustosz Ilony Gajdy, w 2000 roku zakupiono obraz olejny na płótnie *Kantor* (1975) oraz dwie grafiki *Lingam* (1975) i *Muzyka Fryderyka Chopina* (1999), natomiast w 2008 roku dwa obrazy olejne *Meteority* (1967) i *Motyw zimowy* (1966).

⁶ A. Bocheński: *Wędrowki po dziejach przemysłu polskiego*. Cz. II. Warszawa 1962.

mię złotodajną” – polskie Klondike. Jak głosiła fama, „każdy przybywający tam z gołymi rękami obywatel, w krótkim stosunkowo czasie się bogaci, dochodząc do majątku i znaczenia”⁷. I rzeczywiście, Kraupe jako jeden z pionierów przemysłu w Zagłębiu zrobił karierę w stylu amerykańskim⁸. Przyjechał tam w 1881 roku, skończył szkołę sztygarów w Dąbrowie Górniczej i podjął pracę w kopalni „Niwka”. Jako specjalista w dziedzinie odwadniania kopalń dobrze znał potrzeby górnictwa, co pozwoliło mu założyć już w 1901 roku własną fabrykę na Starym Sosnowcu, znaną pod nazwą Fabryka Armatyr i Odlewnia Brązów Fosforowych St. Kraupe (od początku mieściła się przy alei Mireckiego 7). Ważną rolę w rozwoju przedsiębiorstwa pełnił najstarszy syn właściciela, Wincenty – przyszły ojciec artystki – który kierował zakładem od 1912 roku, odbywszy studia w zakresie budowy maszyn na Politechnice w Zwickau. Do I wojny światowej fabryka osiągnęła kapitał zakładowy w wysokości 140 tys. rubli i obrót roczny 190 tys. rubli. Po wojennej zapaści ponowny okres prosperity rozpoczął się w latach dwudziestych, kiedy to przedsiębiorstwo zostało poszerzone o znaczne udziały w Zakładach Przemysłowo-Budowlanych „Dźwignia” przy ul. Swobodnej. W skład zarządu spółki aukcyjnej „Dźwignia” wchodził członkowie rodziny Stanisława Kraupego (który miał 5 synów i 5 córek), m. in.: synowie Edward (dyrektor zakładu), Wincenty, Wacław i Antoni oraz zięciowie Adolf Bekker (we-

⁷ S. Jermułowicz (Stachowicz): *Z moich wspomnień o Sosnowcu 1881–1898*. W: J. Przemsza-Zieliński: *Sosnowiec znany i niezany. Leksykon nazw miejscowych od A–Z*. Sosnowiec 1997, s. 232.

⁸ Informacje o przedsiębiorstwie Stanisława Kraupego i SA „Dźwignia” na podstawie wspomnień wnuków: Janiny i jej brata Olgerda oraz literatury przedmiotu: J. Ziółkowski: *Sosnowiec. Drogi i czynniki rozwoju miasta przemysłowego*. Katowice 1960, s. 322–323; J. Przemsza-Zieliński: *Sosnowiecka encyklopedia historyczna*. Z. 1–2. Sosnowiec 1994; Z. 3. Sosnowiec 1996; Tenże: *Historia Zagłębia Dąbrowskiego*. Sosnowiec 2006, s. 397; *Sosnowiec. 100 lat dziejów miasta*. Red. J. Walczak. Sosnowiec 2002, s. 52; A. Szajnowska-Wysocka, M. Kulesza: *Studia społeczne i przestrzenne ośrodka przemysłowego (na przykładzie Sosnowca)*. Łódź 2007, s. 99.

tery narz) i Stanisław Paszyc (chirurg). „Dźwignia” prosperowała aż do wybuchu wojny (w 1938 roku posiadała kapitał w wysokości 800 tys. zł i zatrudniała 120 pracowników). Warto również wspomnieć, że Stanisław i Maria Kraupe, dziadkowie artystki, byli fundatorami witraży w transepcie kościoła, a obecnie katedry pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny (*Archanioł Michał i Najświętsza Maria Panna*, 1936)⁹. Nie ulega wątpliwości, że rodzina Kraupe dobrze zasłużyła się dla Sosnowca¹⁰.

Artystka zachowała wiele wspomnień z okresu dzieciństwa i wczesnej młodości, które dotyczą sosnowieckiej fabryki. Rodzina mieszkała w domu zaprojektowanym przez jej ojca i wybudowanym na fabrycznej parceli (w jednej pierzei stały obok siebie: budynek fabryki, dom rodziców i oddzielony od nich bramą fabryczną dom dziadków). Zabawom dziecięcym towarzyszył cały czas stukot maszyn. Kraupe często powtarza: „Warsztat mam we krwi”. Wraz z czworgiem rodzeństwa miała przy tym dużo swobody. Wiele czytała i chętnie uprawiała sporty na pobliskich terenach rekreacyjnych (tenis, pływanie, rower, łyżwy, narty w Zakopanem). Żywe wspomnienia z dzieciństwa związane są też z Leszmem w Wielkopolsce, gdzie znajdowała się fabryka pomp, będąca własnością ojca Janiny Kraupe, wniesiona jako wiano przez jej matkę. Ogród w Lesznie – zachowany na fotografiach i we wspomnieniu – powrócił w ostatnich latach w cyklu *Haiku*. W wizualno-poetyckiej kompozycji artystka zanotowała:

ogród dzieciństwa
na starej fotografii
słoneczne plamy

⁹ Cz. Ryska: *Matka kościołów. Katedra Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny w Sosnowcu*. Bytom – Sosnowiec 1999, s. 122–123.

¹⁰ Ostatnio wzmiankowano o rodzinie Kraupe w artykule E. Tocz-kowskiej: *Sosnowiecka nekropolia jako muzeum*. W: *Mozaika kultur. Materiały IV Sesji Zagłębiowskiej, Sosnowiec, 1 grudnia 2005 roku*. Red. M. Kisiel i P. Majerski. Sosnowiec 2006, s. 163–164.

blisko rodzina
patrząca w lustro wody
małej sadzawki

dzieci wśród kwiatów
i pobielonych pni drzew
już zamyślane

nadejdzie przyszłość
rozproszy się rodzina
zdziczeje ogród.

Oryginalną reminiscencję związaną z dorastaniem przy fabryce stanowi cykl prac na chińskiej bibułce, który powstał na przestrzeni lat 1975–2000. Kraupe wykorzystała tu jako gotowy motyw obrazowy odciski miedzianych i stalowych szablonów pomp z fabryki ojca, które przechowuje w swojej pracowni w drewnianej skrzyni. Ambiwalencja metalowego odcisku i delikatnej bibułki chińskiej wiele mówi o formacji i psychicznej strukturze artystki. Ta sama osoba – z jednej strony – jest twardo osadzona w życiu, zna jego praktyczne wymagania, umie ciężko pracować i podejmuje rozliczne wyzwania, z drugiej zaś – najważniejsze jest dla niej życie duchowe, które rozwija poprzez medytację i specyficznie pojęty proces twórczy. Właśnie ta dwoistość jest tematem prac omawianego cyklu, poczynając od *Wiersza o fabryce* (1975) po *Bieguny istnienia* (2000). Stosując technikę mieszaną (odcisk graficzny, rysunek, malarstwo), artystka stworzyła unikatowe „fragmenty autobiografii”¹¹. Sztywne w swej wyrazistości odciski rozmaitych pomp kontrastują tu z płynnym, spontanicznym zapisem duchowych wibracji. Zapamiętany z dzieciństwa mechaniczny stukot przełożony został na melodię abstrakcyjnych znaków.

Sam Sosnowiec znalazł bezpośrednie odniesienie w twórczości Kraupe w dwóch tylko, odległych od siebie momentach.

¹¹ Na odwrocie pracy *Wiersz o fabryce* znajduje się tytuł nadany przy okazji jednej z wystaw zagranicznych *El fragmento de la autobiografía*.

W początkowym okresie wojny, spędzonym w domu rodziców, powstały dwa bardzo dobre pejzaże w duchu postimpresjonistycznym (*Widok z okien domu rodzinnego*, 1939 oraz *Pejzaż z okien domu na Alei*, 1940). Wiele lat później, podczas wspomnianego Ogólnopolskiego Pleneru Miasta Sosnowca, artystka wykonała dwie barwne grafiki na płótnie: *Sosnowiec* i *Wspomnienia z ulicy Chemicznej* (obie z 1970 roku). Chociaż temat przewodni pleneru brzmiał propagandowo – dotyczył bowiem architektury przemysłowej i ludzi pracy – Kraupe wykonała zadanie całkowicie po swojemu, zestawiając w obu pracach – niczym „klisze pamięci” – przetworzone motywy sosnowieckie. W jedenastu kadrach składających się na kompozycję *Sosnowiec* widzimy mocno uogólnione, syntetyczne w formie zarysy fabryk i kopalń z kominami i wieżami wiertniczymi, piramidę w pobliżu huty „Katarzyna” i typową sosnowiecką wedutę z motywem muru z wapienia. Artystka przywołała również po raz pierwszy wątki autobiograficzne. Jest tu kadr ulicy z budynkiem fabryki armatur, doklejonym do niej domem rodzinnym oraz bramą fabryczną, która prowadziła do utraconego świata dzieciństwa i wczesnej młodości. Pojawia się powiększony motyw zwieńczenia balkonu, zaprojektowany – jak cały dom – przez ojca artystki. Pojawia się wreszcie ona sama w wyidealizowanej postaci – oswojona z tym przemysłowym otoczeniem i zarazem mu obca, aspirująca do innego życia. Podobny charakter ma grafika *Wspomnienia z ulicy Chemicznej*, przywołująca nastrój miejsca kojarzonego z dwiema szkolnymi koleżankami: Krystyną Goedel, przyszłą malarką, której wizerunek pojawia się w centralnej strefie kompozycji, i Barbarą Wolff, przyszłą znaną historyczką sztuki.

Rodzinny Sosnowiec powraca we wspomnieniach artystki przede wszystkim jako miejsce pierwszych, kształtujących ją kontaktów ze światem. Wyczulona na różnorodność i egzotykę znajdowała w swoim bezpośrednim otoczeniu stymulujące impulsy, które wpływały na rozwój jej przeżyć duchowych. Dla tak wrażliwej dziewczynki ważne było wszystko, z czym się

stykała. Z okresu nauki w Gimnazjum im. Emilii Plater, gdzie rozpoczęła edukację w 1931 roku (wcześniej uczyła się w domu), wspomina m.in. troje nauczycieli, którzy wywarli na nią największy wpływ: polonistkę, pannę Jodłowską, która komunizowała i wyrobiła w niej wrażliwość na los najbardziej potrzebujących; przyrodniczkę Marię Czarnecką i matematyka, pana Łukowicza, który stworzył dla niej „świat Wielkiego Porządku, gdzie logicznym myśleniem dochodzi się do sprawdzalnych wyników, unikając wszelkiego chaosu i niejasności”¹². Jak napisała we wspomnieniu z okazji 90-lecia swojej szkoły: „Moja cicha pasja dążenia do Prawdy miała zawsze swoje święto na lekcjach matematyki, kiedy nowe wzory zajaśniały na tablicy albo kiedy w domu rozwiązywałam skomplikowane zadania ze stereometrii”¹³.

Wielokulturowy Sosnowiec dostarczał też impulsów dla jej zainteresowań odmiennością i życiem religijnym. Jak widać, nie tylko mityczne kresy wschodnie były matczynikiem wieloetnicznej i tym samym pluralistycznej kultury. Wspomnienie artystki o pierwszych spotkaniach z religijnością Żydów można porównać do doświadczenia „Homera Huculszczyny” Stanisława Vincenza, który w *Spotkaniu z chasydami* podkreślał wczesny wpływ chasydzkiego świata na jego wyobraźnię¹⁴. Tu i tam pojawia się motyw podglądania i oczarowania tajemniczym i nieznanym rytuałem modlitwy. Swoje obserwacje dziesięcioletnia dziewczynka czyniła z okna budynku szkoły, która przed przeniesieniem do nowego gmachu mieściła się w dzielnicy żydowskiej. Podczas przerw między lekcjami, spoglądając w okna wąskiej oficyny, doznawała szczególnego – wtedy od-

¹² J. Kraupe: [***]. W: *90 lat II Liceum Ogólnokształcącego im. Emilii Plater w Sosnowcu*. Red. M. Waliński. Sosnowiec 1998, s. 60.

¹³ Tamże.

¹⁴ Por. wspomnienie Vincenza ze *Spotkania z chasydami*: „Patrzyłem długo do wnętrza dużej izby, w której modlili się Żydzi. Widok wciągnął mnie od razu w obcy świat. Jeszcze teraz wydaje mi się, jakbym wtedy zaglądał przez tajemnicze szpary poza ściany zwykłego, codziennego świata. Wszystkie postacie ludzi były przeczarowane”. Cyt. za: M. Wyka: *Stanisław Vincenz – tryptyk biograficzny*. „Dekada Literacka” 1992, nr 11/12, s. 16.

czuwanego z niepokojem – promieniowania. We wspomnieniu napisała: „Byłam negatywnie przyciągana przez widok starego Żyda ubranego w obrzędowy strój modlitewny, stojącego twarzą do okna nad pulpitem z księgą. Kiwając się rytmicznie, nie zwracał uwagi na kobiety czasem przechodzące przez pokój za jego plecami. Modlił się – w nieznanym mi tajemniczym sposobie – jego myśl jednoczyła się z wymiarem, który niepokoił mnie już wcześniej”¹⁵. Po przeniesieniu szkoły w nowe miejsce fascynowała się również tym, co dzieje się w pobliskiej cerkwi. Gdy sięgniemy do katechizmu sprzed Soboru Watykańskiego II, przekonamy się, że były to fascynacje zakazane. Uczennica z dobrego domu wykorzystywała każdą okazję, „żeby wstąpić do cerkwi podczas nabożeństwa i doznać oszałamiającego uczucia zatopienia w muzyce, zapachu kadzideł, w migoczącym nakoło złocie”. Artystka, przekonana o wadze tamtych doświadczeń dla jej formacji duchowej, po latach napisała: „Takie wcześnie otwarcie się na duchowość, o innej niż moja tradycja, w przyszłości rozwinęło się w stałe zainteresowanie religioznawstwem i psychologią głębi, która tłumaczyła ukryty wymiar naszej psyche”¹⁶.

„Budzenie się wewnętrznej tancerki”

Janina Kraupe miała pewność, że zostanie malarką na długo przed rozpoczęciem edukacji artystycznej. Pokazała mi swój zeszyt szkolny z wypracowaniami, zapisany wyrobionym pismem niespełna dziesięcioletniej uczennicy. Na zadane pytanie: „Czym chciałabym być w przyszłości?” odpowiadała z godną podziwu pewnością: „Nieraz myślałam, o tym czym chciałabym być w przyszłości. W myślach widzę salę. Na ścianach wiszą wspaniałe obrazy, stoją sztalugi, a nich rozpięte płótna, na których będą nowe dzieła, na które przejdzie nowa myśl malarki, nowe marzenia, tęsknota, wspomnienie. O, tak! Chciałabym być malarką. Często przed oczami, jakby tony muzyki przesu-

¹⁵ Kraupe: [***]..., s. 59.

¹⁶ Tamże.

wają się obrazy: nimfy ze złotymi skrzydełkami płasają z elfami, szum skrzydeł aniołów, gra piękna nadziejska... Widzę Grecję, jej świątynie, piękne kobiety, cudowne budowle i sadzawki rzeźbione z marmuru w lesistych zakątkach pięknego dawniej kraju. W końcu widzę matkę i małe dzieciątko na łonie. To dziecko to jej radość, jej nadzieja, przyszłość ojczyzny, to szczęście rodzinne! I wszystko to zlewa się w jeden szum, w jedną muzykę, w jedno zdanie: bądź malarką, oddaj na papier: miłość, szczęście, piękno i marzenie w obrazie!... Chcę być malarką, chcę oddać światu to co myślę, co czuję, chcąc kształcić talent, który może rzeczywiście dostałam od Boga, tę gwiazdę Bożą, która może jest w moim sercu, w mej duszy, chcę jej nie zniszczyć, ale żeby potężniała i rosła z każdą chwilą” (grudzień 1930 roku)¹⁷.

To żarliwe wyznanie jest nie tylko samo spełniającą się przepowiednią, ale również potwierdza istnienie nietypowych predyspozycji, które Kraupe posiadała od wczesnego dzieciństwa. Była lunatyczką, mówiła obcymi językami, miała zdolności paranormalne. Rodzina się tego obawiała, zwłaszcza matka, która miała wówczas (bo później to się zmieniło) bardzo konserwatywne zapatrywania. Za radą lekarza wyleczyła córkę z tych dziecięcych anomalii polewaniem zimną wodą, wedle modnej wówczas metody dr Kneippa. Niezwykłe skłonności przetrwały jednak w stanie utajonym. Dziewczynka była ponad swój wiek dojrzała. Już w piątym roku życia rysowała z natury – inaczej niż większość dzieci, które na tym etapie rozwoju realizują najczęściej swoje spontaniczne fantazje. Zdolność do rysunku odziedziczyła po ojcu. Janinie przeszkadzało dziecko, które w niej było. Marzyła o dorosłości.

Na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie trafiła już w osiemnastym roku życia. Pierwszy rok jej studiów 1938/1939 – ostatni rok przed wojną – był dla niej szczęśliwym czasem wolności. Na akademii czuła się jak ryba w wodzie. Profesor Paweł Dadlez, u którego uczyła się rysunku, oceniał ją bardzo wysoko. Kraupe przez całe studia była doskonałą studentką, co po-

¹⁷ Archiwum artystki.

twierdzącą noty, pochwały i nagrody zapisane w Albumie Wydziału Malarstwa ASP w Krakowie¹⁸. Typową dla jej pokolenia była wojenna przerwa, która zburzyła indywidualne plany i perspektywy. Drugi rok studiów, który powinien był rozpocząć się w październiku 1939 roku, formalnie trwał aż do lipca 1945!¹⁹

Ten najdłużej trwający wojenny etap edukacji okazał się – z dzisiejszej perspektywy – obfitujący w okoliczności, które zaważyły na późniejszej pozycji artystki. Janina Kraupe dzieli się dziś szczerze wielkiej wagi wspomnieniami na temat życia i twórczości w okresie okupacji, a zwłaszcza na temat swojego środowiska rówieśniczego, skupionego w Kunstgewerbeschule i w konspiracyjnej Grupie Młodych Plastyków zawiązanej z Tadeuszem Kantorem i jego Teatrem Podziemnym. Artystka opowiada o potęgze przyjaźni i międzyludzkich kontaktów, które pozwalały przetrwać niebezpieczeństwa, głód i chłód w okupowanym Krakowie. Przenosimy się z nią na Plac Matejki, gdzie w gmachu Akademii Sztuk Pięknych, przekształconej w zawodówkę (osławioną Staatliche Kunstgewerbeschule), spotyka się w pracowniach z koleżankami i kolegami, z których większość wyrośnie na tuzy polskiego życia artystycznego. Kogo tam nie ma: Tadeusz Brzozowski, Kazimierz Mikulski, Jerzy Skarżyński, Adam Hoffmann, Jerzy Nowosielski, Jerzy Kujawski, Mieczysław Porębski, Lidia Minticz, Ewa Kierska, Ewa Gutkowska, Wojciech Has, Marek Rostworowski i wielu innych. Odwiedzamy z Kraupe miejsca, gdzie potajemnie spotykają się ci młodzi – pełni niezgody na otaczający świat i, mimo wszystko, pomysłów na przyszłość. Angelika – bo tak została nazwana przez przyja-

¹⁸ Album Wydziału Malarstwa, IV 1937–1946, I. 85. Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

¹⁹ W dokumentach artystki widnieje wpis na rok akademicki 1939/1940 z datą 1 października 1939 – został on jednak dokonany *ex post*, gdyż ASP została zamknięta przez okupanta i uruchomiona dopiero w 1940 roku jako Staatliche Kunstgewerbeschule. Wybuch wojny zastał Kraupe w Sosnowcu, do Krakowa przedostała się przez „zieloną granicę” w 1940 roku, by podjąć studia w Kunstgewerbeschule.

ciół – odwiedza starszego od nich Kantora na odległym Podgórzu, bywa w słynnej melinie u Hoffmanna na Placu Biskupim, na Ariańskiej u Brzozowskiego, na Filipa u Ewy Jurkiewicz, wreszcie u Siedleckich na Szewskiej, gdzie „młodzi plastycy” organizują w 1943 roku swoją pierwszą wystawę i pierwszy spektakl w okupacyjnym teatrze – *Balladynę* Juliusza Słowackiego. Kantor powierza Angelice dyskretną rolę, która polega na użyczeniu głosu abstrakcyjnej formie Goplany (aby uzyskać metaliczny efekt, mówiła do miednicy). Kraupe jest częścią tej pięknej legendy, jaka otacza środowisko artystycznej młodzieży w okupowanym i powojennym Krakowie. Również po wojnie – kończąc już regularne studia i rozpoczynając pracę na Akademii – bierze udział we wszystkich wystawach organizowanych w kręgu Kantora. W 1958 roku na okres półwiecza wchodzi w skład Stowarzyszenia Artystycznego Grupa Krakowska. Tutaj znów można by roztoczyć opowieść o kontaktach, spotkaniach, wystawach i podróżach, które artystka regularnie odbywa. Nie po to, by uprawiać biograficzne gadulstwo, lecz dla zakreślenia topografii, w obrębie której rozwinęła się jej złożona, oryginalna twórczość.

Cel, jaki postawiła przed sobą Kraupe u progu dojrzałości twórczej, był maksymalistyczny: uchwycić „widzialność niewidzialności”. Od dawna szukano sposobów na to, aby rzeczywistość duchową zakląć w rzeczywistą formę. W tradycji idealistycznej zachodniego świata oraz w mądrościach Wschodu znajdziemy wielką liczbę nauk na ten temat, które wszakże sprowadzają się do jednego mianownika. I średniowieczni scholastycy, którzy widzieli *spiritualia sub metaphoris corporalium*, i romantycy, i symboliści rozumieli świat postrzegalny empirycznie i świat niedostępny zmysłom jako hierarchiczną i jednorodną strukturę, zbudowaną na zasadzie powszechnej analogii. Trafnie wyraził to Novalis, romantyczny spadkobierca Emanuela Swedenborga oraz prekursor symbolizmu i surrealizmu: „Gdyż wszystko, co widzialne spoczywa na tym, co niewidzialne, to, co się słyszy,

na tym, czego usłyszeć nie można, to, co jest dotykalne, na tym, czego dotknąć się nie da”²⁰.

Kraupe wpisując się w ten nurt, przyjęła na siebie rolę „ekstatycznego świadka tajemnicy”. Stało się to możliwe dzięki wypracowaniu własnej metody artystycznej. Przełomem był rok 1950, w którym umarł ojciec artystki. Pod wpływem silnego wstrząsu i refleksji nad przemijaniem powróciły stłumione w dzieciństwie doświadczenia duchowe. Nastąpiło otwarcie na sferę *au-delà*, wzmocnione studiami ksiąg ezoterycznych, kabały, grafologii, astrologii i tradycji duchowych Wschodu²¹. Studia, rozmyślanie i medytacje nie wiele by jednak dały, gdyby artystka nie potrafiła przełożyć swoich doświadczeń na język sztuki.

Janina Kraupe postawiła przed sobą zadanie połączenia tych dwóch sfer duchowej aktywności. W rozmowie z Pawłem Taranczewskim mówiła: „Uważam, że działanie malarza jest pośrednictwem. Malarz jest wrażliwą istotą i przekazuje wiedzę o bogactwie świata, o bogactwie powiązań, bogactwie istnień i planach, o których istnieniu jest przekonany”²². Połączenie pomiędzy sferami rzeczywistości widzialnej i niewidzialnej dokonuje się dzięki specjalnemu zmysłowi, który artystka nazywa – za mędrkami Wschodu – „ośrodkiem trzeciego oka”. Mistycy zachodni nazywają ten czuły instrument „okiem wewnętrznym”. Nie wiadomo, gdzie ono jest usytuowane. Posiadają je tylko ci, którzy nieustannie dążą „do zjednoczenia / z promieniem / padającym prosto / na mały kryształ / w samym środku serca”²³. Artysta jest tym, który odbiera energie prze-

²⁰ Cytat w tłumaczeniu własnym za: M. Raymond: *De Baudelaire au surréalisme. Essai sur le mouvement poétique contemporain*. Paris 1934, s. 21.

²¹ Piszę o tym szerzej w: A. Baranowa: *Angelica*. W: Janina Kraupe. *Malarstwo i grafika. Retrospektywa 1996* [katalog wystawy]. Galeria Piano Nobile, Galeria Krzysztofory. Kraków 1996, s. nlb.

²² P. Taranczewski: *O malarstwie, wizjach i astrologii. Rozmowa z Janiną Kraupe*. W: Janina Kraupe. *Malarstwo, grafika* [katalog wystawy]. Galeria ZPAP „Sukiennice”. Kraków 1997, s. 8.

²³ Cyt. za: Janina Kraupe. *Malarstwo, grafika...*, s. 4.

plywające w kosmosie, przepuszcza przez siebie i przekazuje na zewnątrz, utrwalając odebrane wibracje w dziele sztuki. Obraz staje się wedle tej koncepcji wypadkową współdziałania ducha i materii.

Od połowy lat pięćdziesiątych Kraupe była już pewna swojej metody. Określa ją jako „budzenie się wewnętrznej tancerki”²⁴. W stanie półtransu artystka całym ciałem odczuwa i zdobywa pewność tego, co winno znaleźć się na obrazie. Nie szuka formy na płaszczyźnie obrazu, lecz rzutuje ją z własnego wnętrza – z ośrodka uczuć i pojęć – niczym na ekran. Powstawanie obrazu jest aktem, który trwa dopóty, dopóki utrzymuje się „stan obecności twórczej siły”²⁵. W ciągu półwiecza konsekwentnego uprawiania tej metody powstało wiele obrazów i jeszcze więcej grafik, tworzących cykle o wybitnych walorach malarskich. Na wystawie w Muzeum Narodowym w Krakowie po raz pierwszy zobaczyłam w retrospekcji skalę tego zamierzenia. Nie da się jej bowiem uchwycić podczas oglądania obrazów w pracowni, ani nawet w galeriach. Sceptyk mógłby jednak zauważyć, że skoro Kraupe od lat stosuje tę samą metodę i ten sam jest kierunek poszukiwań, to i rezultatów można by się spodziewać nazbyt jednostajnych. Tym bardziej że obszary, po których się porusza, są nieprzenikalne dla profanów, którymi w większości jesteśmy.

Historyk sztuki – choćby domena ezoteryczna była dla niego zamknięta na siedem pieczęci – i tak potrafi wyróżnić niuanse stylu. Inna jest stylistyka obrazów z późnych lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, inna z następnych okresów. Z dystansu półwiecza wyraźnie wyodrębniają się obrazy, w których czytelna jest inspiracja malarstwem informel i malarstwem materii. Poszukiwanie indywidualnej metody zapisu dobrze

²⁴ Zob.: J. Kraupe: *Mistyka i horoskopy*. W: Z. Baran: *Apokalipsa i nadzieja. Portrety współczesne*. Kraków 2000, s. 154.

²⁵ Szerzej o tym piszę w artykule: *Co widzą oczy Janiny Kraupe?* „Dekada Literacka” 2007, nr 1, s. 116–118.

łączyło się możliwościami spontanicznej ekspresji, jaką dawał informel. Z kolei malarstwo materii pozwalało wzbogacić fakturalną strukturę płócien. Przykładów takich obrazów jest wiele: *Duchy morza w dzień chmurny i wietrzny* (1957), *Pejzaż* (1958), *Zabawy dziecięce* (1958), *Balet chiński* (1960), *Zbieranie chrustu* (1960), *Samotny wieczór* (1960), *Burza* (1961), *W głębi słońca* (1963), *Znaki jezior* (1967). Jeszcze więcej powstało w tym okresie prac wykonywanych szybkimi technikami akwareli, monotypii oraz linorytu²⁶.

Z końcem lat pięćdziesiątych artystka sformułowała cały repertuar znaków i symboli, które wciąż będą się w jej twórczości pojawiać. Ich źródła z pozoru są synkretyczne. Czerpanie z różnych kultur i religii bierze się raczej z przekonania o wspólnych korzeniach różnych wyznań i duchowych postaw. Kto przekracza próg pracowni artystki przy alei Krasińskiego, z miejsca odnajduje tę wielokulturową, „ekumeniczną” jedność. Jak pamiętamy, pierwsze fascynacje egzotyką i wielokulturowością sięgają sosnowieckich początków.

Największym atutem malarstwa i grafiki Janiny Kraupe jest dla mnie jej autorskie pismo, wyzwolone przez „wewnętrzną tancerkę”. Surrealiści mówili: „Ręka malarza uskrzydla się razem z nim”. Charakter tego pisma jest wypadkową wielu czynników. Artystka, potrafiąc połączyć medytacyjne skupienie z metodą spontanicznego, automatycznego zapisu, wspiera się na własnych gruntownych przemyśleniach z dziedziny grafologii i psychologii. Z innej strony trudno zaprzeczyć jej filiacji z nurtem malarstwa znaku, malarstwa kaligrafii, który stanowił na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych wyróżniającą się tendencję. Michel Ragon, jeden z najlepszych krytyków epoki, pisał w 1958 roku, iż „cały nurt w sztuce aktualnej zwraca się coraz bardziej ku malarstwu znaku i plamy”. Wskazywał jednocześnie na zachodnią i wschod-

²⁶ W 2000 roku Galeria pod Rejentem wraz z Salonem Antykwarycznym Nautilus pokazała grafiki i monotypie z lat czterdziestych i pięćdziesiątych, a w 2001 roku grafiki, monotypie i akwarele z lat sześćdziesiątych.

nią proveniencję tej tendencji: od Wassily'ego Kandinsky'ego, Paula Klee i Joana Miró, przez amerykańskich malarzy z Seattle i Nowego Jorku (Mark Tobey, Franz Kline, Jackson Pollock), po kaligrafię chińską i japońską²⁷.

W jednym z licznych poetyckich autokomentarzy artystka określa swoje miejsce jako strefę, „gdzie następuje przemiana wszystkich / sygnałów / na magiczne gesty wydobywające ukryty sens rzeczy”. Jest to strefa „bez czasu i przestrzeni / gdzie kształty kojarzą się z rytmem / melodie z kolorem / tonacje z barwą”. Kraupe „przepisuje” to, co widzi, słyszy i odczuwa na hermetyczne i abstrakcyjne znaki swojej sztuki. Potrafi zakłąć w obraz nastrój poranka, układy planet i melodię modlitwy. Ma niezłomną pewność swoich działań, zwłaszcza że dobrze zna dokonania poprzedników, którzy przeszli tę samą drogę²⁸. Wyposażona jest we wszystko, co na wyprawę w nieznane i nienazwane potrzeba: wyczulone zmysły, pewność ręki i rynsztunek pojęć. To tylko nam się wydaje, że jej cele są maksymalistyczne. Ona po prostu podąża za myślą. W jej credo zawartym w zbiorze *Signatura rerum* możemy przeczytać, jak rozumie tę siłę sprawczą swojej twórczości:

wyczuwająca powierzchnię i głębię wody
gęstość listowia drzew
miętkość płatków róży
zagłębiająca się w najdalsze przestrzenie
gdzie mieszkają już tylko samotne gwiazdy
i wracająca potem do swego gniazda
utajona
rodząca obrazy-gesty

²⁷ M. Ragon: *Vingt-cinq ans d'art vivant. Chronique vécue de l'art contemporain de l'abstraction au pop art 1944–1969*. Tournai 1969, s. 265 (rozdział: *Signes, lettres et lettrisme 1958–1963*).

²⁸ Obszerny materiał porównawczy zawierają publikacje: *Okkultismus und Avangarde. Von Munch bis Mondrian 1900–1915*. Schirn Kunsthalle. Frankfurt 1995; K. von Maur: *Von Klang der Bilder*. München – London – New York 1999.

rysująca giętkie linie
wyszukująca nieznane harmonie
nie usłyszane melodie
zapomniane alfabety.

Mysł²⁹

Dzieło artystki świadczy o zadomowieniu – w mikro- i makrokosmosie. Janina Kraupe przekonuje nas, że są to światy piękne i urządzone z wyższym zamysłem. Warto skorzystać z tej nauki.

²⁹ J. Kraupe: *Signatura rerum*. Kraków 1991, s. nlb.

Krzysztof Karwat

Janusz Gajos – szkic do portretu

Urodził się 23 września 1939 roku w Dąbrowie Górniczej. W roku 1950 wraz z rodzicami przeprowadził się do pobliskiego Będzina. W tym mieście ukończył podstawówkę i III Liceum Ogólnokształcące noszące dziś imię Cypriana Kamila Norwida. Tutaj, na szkolnej scenie, wystąpił w inscenizacji *Pana Tadeusza*. Wtedy poczuł, że chce być aktorem. Ale droga wiodąca do tego celu okazała się wyboista. Dziś trudno w to uwierzyć: Janusz Gajos bez powodzenia kilkakrotnie próbował dostać się do szkół aktorskich. Dopiero w 1961 roku, po odbyciu służby wojskowej, został studentem łódzkiej Filmówki. I wtedy wyjechał z rodzinnego Zagłębia. Zawodową karierę rozpoczął jednak wcześniej. Był adeptem w będzińskim Teatrze Dzieci Zagłębia. W dokumentach kadrowych odnotowano, że został zatrudniony 1 września 1957 roku w „zespolu artystycznym pomocniczym”. Pracę w Będzinie zakończył 14 października 1959 roku. Zachowała się adnotacja, że w tym czasie Janusz Gajos otrzymał „powołanie do odbycia zasadniczej służby wojskowej”.

„Będzin wraca do mnie w różnych momentach – mówił Gajos w wywiadzie dla „Dziennika Zachodniego” w grudniu 2005 roku, po uroczystości nadania mu godności Honorowego Obywatela Będzina. – Jest jednak rzeczą trudną opowiedzieć bez banałów, że tu, w tym miejscu rodziły się moje marzenia, którym towarzyszył strach, czy uda się je spełnić. Wspomnień z tym miastem, poza teatrem oczywiście, mam bardzo wiele. Na przykład deptak na ulicy Kołłątaja, po którym często marszerowaliśmy z kolegami, już po maturze, kiedy nie dostaliśmy się na studia. To był taki trochę marsz donikąd. Pamiętam też,

jak zazdrościliśmy studentom, którzy w sobotę przyjeżdżali na będziński dworzec... Na szczęście trafiłem do Teatru Dzieci Zagłębia i traktowałem to jako etap do mojego celu. Jego dyrektor Jan Dorman wiele nas nauczył. Przede wszystkim abstrakcyjnego myślenia. Pamiętam, jak wieszał pieluszki i kazał nam myśleć, co mogą symbolizować”.

Różne biografie aktora pomijają będziński epizod, co raczej nie jest uzasadnione, bo nie wiadomo, jak potoczyłaby się jego kariera, gdyby nie krótki okres terminowania u Jana Dormana. Wprawdzie niewiele śladów zachowało się sprzed półwiecza, to jednak w archiwum Teatru Dzieci Zagłębia odnajdujemy choćby taką oto notatkę, sporządzoną w maju 1958 roku, a zamieszczoną w okolicznościowej publikacji z 1975 roku: „Kol. Janina Dorman prowadzi próbę *Kolorowe piosenki* z udziałem: Riedel, Bulski, Gajos, Sitko, Michaluk, Dormanowa, Krasowiak”. W tym jubileuszowym druku więcej razy nazwisko Gajosa już się nie pojawia, bo musimy pamiętać, że w owym czasie przyszły aktor nie miał nawet 20 lat i był tylko adeptem, chyba jeszcze niezdradzającym skali swego nadzwyczajnego talentu.

Podobnie pomija się maluteńkie epizody, jakie zdarzało się grywać studentowi Gajosowi w polskich filmach (Wydział Aktorski Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej i Filmowej w Łodzi ukończył w 1965 roku, dyplom uzyskał w 1972 roku). Jego oficjalną filmografię otwiera dopiero obraz Janusza Wejcherta pt. *Obok prawdy* z 1964 roku, w którym Gajos zagrał młodego, przybyłego ze wsi robotnika, sprawcę kopalnianego wypadku (*notabene*, zdjęcia kręcono m.in. na Śląsku, w Chorzowie). Ta rola zadaje kłam niemal powszechnemu przekonaniu, że w filmie Gajos debiutował dopiero jako słynny Janek Kos w serialu *Czterej pancerni i pies* (w rzeczywistości – nie był to nawet jego debiut telewizyjny, bo rok wcześniej wystąpił w epizodzie w jednym z odcinków serialu *Kapitan Sowa na tropie*). Przed Kosem zagrał jeszcze parę innych epizodów: w *Barierze* Jerzego Skolimowskiego oraz *Panience z okienka* i *Biczu*

Bożym Marii Kaniewskiej. Niemniej rzeczywiście dopiero główna rola w serialu Konrada Nałęczkiego przyniosła mu wielki sukces, uznanie i niebywałą sympatię milionów, przede wszystkim młodych, Polaków.

Fenomen *Czterech pancernych* jest trudny do przeoczenia, ale i oceny. Nawet późniejsze zarzuty, w dużym stopniu zasadne, że serial ten niósł pod atrakcyjnym płaszczkiem młodzieńczej przygody sporą dawkę propagandy i przede wszystkim upraszczał obraz II wojny światowej, nie zmieniły prawdy podstawowej – te filmy wykreowały pełnokrwistych bohaterów, z którymi można się było identyfikować. Wielka w tym zasługa właśnie Janusza Gajosa, który połączył w postaci Janka Kosa młodzieńczą czupurność z bezwiednym, pozbawionym patosu bohaterstwem, a tony komediowe umiejętnie stopił z delikatnymi nutami romantyczno-sentymentalnymi. Naturalność, wdzięk i ujmująca prostota – oto cechy, za które miliony pokochały Gajosa-Kosa.

Ale przecież ta rola na długie lata zamknęła aktora w „szufladzie”, z której w pewnym momencie – zdawało się – nie było już wyjścia. Warto uświadomić sobie, że *Czterech pancernych* produkowano „na raty”. Ostatnie odcinki powstały dopiero w 1970 roku, cztery lata po premierze pierwszego. Okres hibernacji, pewnego zamknięcia w „pancernym getcie”, trwał więc dość długo, bo wiązał się też z licznymi podróżami po kraju, dziś rzeklibyśmy – promocyjnymi. Wprawdzie w tamtych latach angażowano Gajosa do kolejnych obrazów, nieraz powierzając mu role mundurowych, ale były to role albo nieistotne, albo drugoplanowe, albo drugorzędne okazywały się same filmy. W każdym razie Janusz Gajos nie miał szczęścia. Nie trafił do żadnego głośnego filmu z lat sześćdziesiątych czy nawet siedemdziesiątych, wyłączywszy końcówkę tej drugiej dekady, kiedy to włączył się w nurt „kina moralnego niepokoju”, sporadycznie występował w filmach Andrzeja Wajdy (np. w *Dyrygencie*) i otrzymał główną nagrodę aktorską na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku (w 1977 roku za

rolę Józefa Mikuły w filmie *Milioner* w reżyserii Sylwestra Szyski). Jednak i wtedy Janusz Gajos pozostawał niemal wzorcowym przykładem aktora, którego „wykończył” telewizyjny sukces jednej roli. *Notabene*, roli ciągle przywoływanej w niezliczonej ilości powtórek. O tym, że Janusz Gajos zamknął się (czy raczej: został zamknięty) w swoistej złotej klatce, pułapce jednego sukcesu, dyskutowało się niemal powszechnie i potocznie. Zresztą, tak jest do dziś, tyle że obecnie przywołuje się ten przykład jako zwyczajną i rzadką umiejętność przełamania stereotypu, zrobienia czegoś nowego i ważnego na przekór wszystkim i wszystkiemu. Jest więc niejako odwrotnie niż przed laty. Postać Janka Kosa przywoływana jest przez krytyków i dziennikarzy właściwie w każdym wywiadzie z aktorem. Ale teraz po to, by stanowić rodzaj „tła”, od którego aktor skutecznie się odbił. Swoją drogą, dla niego samego temat ten musi być już ograny jak najbardziej zdarta płyta. Ale kiedyś nie mógł takim być. Był raczej nieprzyjemny. Po latach Gajos przyznawał: „Dostawałem tylko mało ważne propozycje. Przeżywałem to bardzo boleśnie. Myślałem, że będę grywał Kordianów, a tymczasem to wszystko przepadło”.

Kordianów rzeczywiście nie grywał, ale w teatrach pracował i jednak od czasu do czasu powierzano mu poważniejsze zadania aktorskie. Na scenie dramatycznej debiutował w 1964 roku, aż do końca dekady etatowo był związany z Teatrem im. Jaracza w Łodzi. W końcu jednak wyjechał do Warszawy, gdzie przez wiele lat związany był z „Komedią” i „Syreną”, a przede wszystkim z „Kwadratem”, grając w wielu komediach i farsach reżyserowanych przez Edwarda Dziewońskiego. Zaczął też pojawiać się w jego spektaklach telewizyjnych, odkrywając przed coraz bardziej zaskoczoną publicznością swe ogromne możliwości komediowe (np. w *Oskarze Claude’a Magniera*). „To jest Janek? Chyba tylko podobny?” – takie pytania padały w niejednym polskim domu. Bo rzeczywiście – dojrzały już Janusz Gajos także zewnętrznie przestał przypominać sympatycznego, szczupłego blondyna o wiecznie chłopięcym wyglądzie. Poważ-

nym sygnałem pokazującym zmianę kierunku i totalne odwrócenie utrwalonego *emploi* była kapitalna rola Antka, brata Magdy Karwowskiej, w dziewiątym odcinku kultowego *Czterdziestolatka* Jerzego Gruzy. Gajos z wigorem i dynamiką ukazał lekko skarykaturowanego badylarza, jak się wtedy mówiło, który przyjechał do stolicy zamienić pieniądze zarobione na hodowli królików na zagraniczny samochód. Antek, jowialny i bezceremonialny, obrazował typ małomiasteczkowego dorobkiewicza, któremu słoma z butów wylazi. Stąd był już tylko krok do postaci woźnego Tureckiego z telewizyjnego *Kabaretu* Olgi Lipińskiej. Ta rola, pomyślana jako drugoplanowa, urosła niemal do rangi symbolu epoki „późnego Gierka”. Pewny siebie, charyzmatyczny, na swój sposób cwany, niechlujny i z petem przylepionym do warg stał się Turecki klasycznym przykładem przedstawiciela „klasy pracującej i rządzącej”, więc mogącej wpływać nawet na decyzje dyrektorskie. Wraz z pojawieniem się Tureckiego, bezpotomnie „umarł Janek Kos”. Odtąd *Pancernych* można było powtarzać choćby co roku. Już było wiadomo – Gajos to „ktoś inny”. Zarchetypizowana postać Tureckiego znowu przydała karierze Gajosa nowego blasku. Nawet mniej wyrobieni telewidzowie mieli świadomość, że trzeba być niezwykle aktorem, by przejść taką ewolucję. Ba, Gajos tak świetnie rozwinął swe komediowe talenty, że ponownie pojawiło się niebezpieczeństwo, że nikt go już nie będzie chciał zatrudniać (ani oglądać) w produkcjach „poważnych”. Kolejny okres „kwarantanny” był jednak tym razem znacznie krótszy. W Polsce dokonywały się wielkie przemiany społeczno-polityczne. Teatr i kino próbowały oddać rytm i temperaturę tych wielkich procesów dziejowych. Pojawiło się kilka znaczących filmów, choć niektóre z nich musiały poleżakować na „półkach”. Przynajmniej w dwóch z nich pojawił się Janusz Gajos. To były świetne role w bardzo dobrych filmach. Prawdziwy moment przełomu w karierze aktora. Mowa przede wszystkim o roli Michała Szmańdy w *Wahadelfku* Filipa Bajona (kolejna główna nagroda aktorska na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych) i

bezwzględneho majora „Kąpielowego” w *Przesłuchaniu* Ryszarda Bugajskiego. Tą drugą rolą Gajos zadał kłam podejrzeniu, że zawsze będzie obsadzany tylko w filmach politycznie „słusznych”. Ona niejako odblokowała go. Zresztą wyznaczyła także inną, szerszą i wieloletnią perspektywę. Odtąd reżyserzy różnych generacji i uprawiający różne gatunki filmowe chętnie będą obsadzali Gajosa w rolach rozmaitych dygnitarzy, cenzorów i podejrzanych moralnie aparatczyków. Przywołajmy choćby tylko kilka z nich: towarzysz Winnicki w serialu *Alternatywy 4* Stanisława Barei, redaktor Winiecki w *Idolu* Feliksa Falka, sędzia Laguna w *Piłkarskim pokerze* Janusza Zatorskiego czy cenzor Rabkiewicz w *Ucieczce z kina „Wolność”* Wojciecha Marczewskiego. Gajos okazał się mistrzem w kreowaniu postaci etycznie podejrzanych, przesiąkniętych cynizmem, niekiedy sporą dawką swoistej autoironii, dystansu do siebie, ale i otaczającej nas rzeczywistości. Istota zła, by tak rzec, w jego wykonaniu przybiera zawsze niejednorodną barwę. Przez różne gatunki i różne filmy aktor niesie zaskakujące i trochę nieprzyjemne przesłanie, że oto świat, w którym żyjemy, ciągle poddawany jest nieudanej próbie wierności jakimś zasadom; o ileż łatwiej ulec moralnemu mataczeniu, wygodzie, podejrzanym interesom i dwuznacznym kompromisom. Te role i te obrazy pozwoliły później Gajosowi wystąpić w kolejnych produkcjach telewizyjnych i filmowych, w których grał wyrachowanych gangsterów i przestępców. Nigdy jednak już nie pozwolił się zamknąć w kolejnej „szufladce”, mimo że tak sugestywnie zagrał na przykład byłego ubeka „Siwego” w *Psach* Władysława Pasikowskiego czy mafiosa Jana Tuwarę w kolejnych seriach *Ekstradycji* w reżyserii Wojciecha Wójcika. Bo też w latach 90. i obecnej dekadzie Janusz Gajos miał okazję do twórczego płodozmianu, by przypomnieć jedynie jego znakomite doświadczenia w filmach Krzysztofa Kieślowskiego (np. w *Trzy kolory: Biały*). Mówimy już o czasach, gdy o tego aktora upominali się „wszyscy” polscy reżyserzy. Mówimy o czasach, gdy bywało, że Gajos właściwie jednoosobo-

wo decydował o powodzeniu filmu (to przypadek filmu Jacka Bromskiego *To ja, złodziej*).

Koleje aktorskiego losu są w przypadku Janusza Gajosa zaskakujące i pouczające. To niebывałe zakręty i zakosy, z których artysta nie pozwolił się wypchnąć, mimo że nie zawsze sprzyjało mu szczęście i tzw. okoliczności zewnętrzne. Ilekroć jednak pojawiała się szansa, by dotknąć „nowego”, potrafił to zrobić i wykorzystać. Stąd tak łatwo wskazać w jego przebożatej karierze punkty przełomowe i nadzwyczajnie znaczące. Bez wątpienia jeden z przełomów nastąpił wraz z serią spektakli telewizyjnych zrealizowanych przez Kazimierza Kutza pod koniec lat 80. i na początku 90. minionego stulecia. Mowa przede wszystkim o genialnej roli Odon von Horvatha w *Opowieściach z Hollywoodu* Christophera Hamptona (aktor nadzwyczajnie „kaleczył” język, pokazując, że jego bohater słabo zna angielski), Podsiekalnikowa w *Samobójcy* Nikołaja Erdmana i Jana Sebastiana Bacha w *Kołacji na cztery ręce* Paula Barza. Wprawdzie Gajos w następnych latach zagrał wiele niezapomnianych ról w teatrze telewizji (np. tytułową w *Bigda idzie* Juliusza Kadena-Bandrowskiego w reżyserii Andrzeja Wajdy), to jednak właśnie kreacje w spektaklach Kutza określiły jego wprost nieograniczone możliwości. Były ważne podwójnie, bo wyznaczyły wraz z tymi spektaklami nową estetykę, nową poetkę widowisk telewizyjnych.

A przecież Janusz Gajos odnosząc tak spektakularne sukcesy w telewizji i kinie (nie ominęły go właściwie żadne możliwe nagrody, jurorskie i publiczności, nie wyłączając „Orłów” i „Złotego Berła” Fundacji Kultury Polskiej), nigdy nie przestał być aktorem teatralnym, choć przecież początki nie były łatwe. W ostatnich latach z wielkim powodzeniem grał w warszawskich teatrach w sztukach m.in. Czechowa, Gogola, Dostojewskiego, Mrożka czy Millera, reżyserowanych przez Andrzeja Domałika, Jana Englerta, Jerzego Jarockiego czy Kazimierza Kutza. Nie rezygnuje też ze swej wielkiej pasji, jaką stała się dla niego fotografia (zauważmy, pierwszą wystawę indywidualną

niał w Katowicach w roku 2002). A przecież – to pewne – nie powiedział jeszcze w sztuce aktorskiej ostatniego słowa. Dziś zaś można już powiedzieć, że po śmierci Tadeusza Łomnickiego i Gustawa Holoubka nikt spośród ciągle aktywnych aktorów nie osiągnął tak wiele jak właśnie Janusz Gajos. Czy to przypadek, że w ankiecie tygodnika „Polityka” na najważniejszego aktora polskiego XX wieku tego niegdysiejszego członka „artystycznego zespołu pomocniczego” z małego teatryku w Będzinie, tak długo bezskutecznie dobijającego się do drzwi uczelni teatralnych, wyprzedziły tylko te dwie wielkie postacie polskiej sceny? Nie przepadam za takimi rankingami i stratyfikacjami artystycznymi, ale w tym przypadku fakt ten przypominam, mając niemal pewność, że Janusz Gajos urósł do rangi gwiazdy największej wielkości. Gwiazdy? I tym razem boję się używać w odniesieniu do jego sztuki pojęcia, które ostatnio rezerwuje się dla amatorów tańczących na lodzie. Na koniec zatem musi nam wystarczyć taka oto konstatacja: nie ma dzisiaj w Polsce aktora, który miałby w swym dorobku tak bogaty i poniekąd „wykluczający się” dorobek. Gajos dotknął wszystkiego: kabaretu i satyry, komercyjnego serialu, wielkich ról w wielkim repertuarze teatralnym, współczesnym i klasycznym, wybitnych kreacji w wybitnych filmach – komediowych, dramatycznych, politycznych i sensacyjnych. Ba, nawet estradą nigdy nie gardził. Cóż, bo wyszedł z prowincji. Cóż, miał wielki talent, choć zaczynał od tego, że – w Będzinie – „oglądał pieluszki” a jego pierwszy dyrektor kazał mu myśleć, co też one mogą symbolizować. Widać, była to dobra lekcja.

Włodzimierz Wójcik

W pracowni malarskiej Eugeniusza Chmiela

I

W czas refleksji przedwigilijnych przywołujemy cienie tych, co odeszli. Członków rodziny, przyjaciół, sąsiadów, bliskich nam ludzi kultury i sztuki. Tym razem przywołuję piękną osobowość przyjaciela-artysty.

Eugeniusz Chmiel od zawsze był dla mnie po prostu Gienkiem, lub Gieniem; podobnie jak Roman Chruściel – Romkiem, a Marian Malina – Marianem. Moim refleksjom o osobie Eugeniusza Chmiela zwykle towarzyszą trzy uczucia: radość, smutek i bezgraniczne zdziwienie. Radość wynika z faktu, że los dał mi okazję poznania znakomitego artysty malarza, cudownego, życzliwego ludziom człowieka. Życzliwość ta manifestowała się na jego twarzy promiennej, trochę „misiowatej”, bardzo swojskiej. Smutek mój rodzi się z faktu, że to tak bardzo twórcze życie zostało zbyt wcześnie przerwane nagłą śmiercią. Żył zaledwie pięćdziesiąt pięć lat. Zdecydowanie zbyt krótko. Jest i bolesne zdziwienie. Oto uświadamiam sobie fakt, że od daty pogrzebu Eugeniusza dzieli nas prawie okres dwudziestu dwu lat. Przez ten czas wielokroć o nim myślałem, zwłaszcza wówczas, gdy kroczyłem po tych miejscach, po których chodziliśmy razem, nie spiesząc się, gawędząc, milcząc niekrępującym milczeniem.

Te nasze wspólne miejsca żyją w mojej pamięci, żyją w moich oczach. Wybieraliśmy się nad stawiki w okolicach ulicy Naftowej lub Sobieskiego. Spacerowaliśmy nad Czarną Przemszą. Zmierzaliśmy przez Park Harcerski, przez tory kolejowe, ku ulicy Brzozowej, do mojego ogródka. Długo obserwowaliśmy stary fragment tej ulicy z charakterystycznymi komór-

kami z wapienia, jaki kiedyś stosowano przy budowie skromnych domków na Śróduli. Gienek robił na poczekaniu szkice, które – jak się później okazało – przekształciły się w ciekawą akwarelę. Gienek miał w sobie coś, co od wielu lat obserwuję u Wyspiańskiego jako pejzażysty i rysownika. Jest to atawistyczny związek ze światem, który twórcę otacza. Z ziemią, łąkami, ścieżkami polnymi, krzewami, badyłami pozostałymi jesienią w rowach przydrożnych.

Te niespieszne spacerowały nam we wzajemnej wymianie wiadomości o sobie. Okazuje się, że byliśmy równolatkami. Rocznik 1932. Gienek ukończył Liceum Plastyczne w Katowicach. Rozpoczął studia w warszawskiej Akademii Sztuk Plastycznych, którą ukończył w roku 1958. Zaraz też – na krótko – podjął pracę pedagogiczną w Liceum Sztuk Plastycznych w Częstochowie. Na dłużej (1958–1965) był związany z sosnowieckimi – bardzo dobrze prowadzonymi – szkołami: z Liceum Ogólnokształcącym im. Bolesława Prusa i Liceum Ogólnokształcącym im. Stanisława Staszica. Od 1969 roku w Uniwersytecie Śląskim prowadził zajęcia fakultatywne z plastyki na kierunkach nauczycielskich. W 1981 roku podjął pracę w Instytucie Kształcenia Nauczycieli i Badań Oświatowych w Katowicach przy ulicy Kasprzaka. Prowadził zajęcia z metodyki wychowania plastycznego dla nauczycieli, którzy tego przedmiotu uczyli w szkołach średnich. Tam też bardzo często spotykaliśmy się. Tam przecież prowadziłem przez pewien czas studia doktoranckie. Po zgonie Gienia w roku 1987 pracował tu, tak bardzo przez wszystkich lubiany, jego syn Czarek. Niestety, i on – bardzo zdolny malarz – odszedł od nas po zbyt krótkim życiu.

Kim był Eugeniusz Chmiel? W ujęciu encyklopedycznym to znakomity malarz i grafik. Ale to także pomysłowy, wybitny pedagog, nauczyciel i wychowawca. Cierpliwy, taktowny, wymagający od siebie dydaktyk. Oddany swojej ziemi miłośnik Zagłębia, otwarty na urodę jego pejzaży, na świat i ludzi. Tę fascynację dokumentują jego dzieła, które eksponował na kilkunastu indywidualnych wystawach krajowych. Uczestniczył też w licz-

nych wystawach w kraju i za granicą. Rok 1969 – Szwecja. Rok 1975 – Austria. Rok 1977 – Norwegia i Kanada. Rok 1979 – Jugosławia. Pośród wielu nagród i wyróżnień warto wymienić: „Najlepsza Grafika Miesiąca” – 1960/62; „Człowiek i otoczenie” (1963, 1965, 1966) oraz „Wiosna Opolska” (1964).

Biuro Wystaw Artystycznych w Katowicach zorganizowało w 1979 roku wystawę malarstwa Eugeniusza Chmiela, eksponując 62 prace. Techniki to: akwarele, akryle, tusz, kredki akwarelowe. Prezentujący dorobek artysty Alfred Ligocki w słowie wprowadzającym do katalogu zwracał uwagę na relacje zachodzące pomiędzy techniką akwareli a malarstwem olejnym. Pisał: „Akwarela w przeciwieństwie do techniki olejnej wymaga błyskawicznej decyzji, nie można tu nakładać na siebie plam barwnych, poprawiać układu kolorystycznego poprzez uzupełnianie go nowymi warstwami farb; raz położony zestaw plam barwnych jest ostateczny i niezmienny. Ponadto jakość farb akwarelowych jest odmienna od olejnych: inaczej odbijają światło, kolory są bardziej zwiewne, lżejsze. Sprzyja to spontaniczności wizji malarskiej, a także większej jej bezpośredniości. Widać to wyraźnie w malarstwie Chmiela. W technice olejnej artysta stosuje kolor gęsty, nasycony, wydobywany najczęściej za pomocą grubego nakładania warstw farby o bogatych efektach fakturowych, gama kolorystyczna natomiast jest stosunkowo wąska. W akwarelach natomiast zdaje się jakby zdejmować z siebie ciężki rysztunek: kolory są lekkie, kładzione z rozmachem, gama kolorystyczna staje się rozległa, nie cofająca się przed ryzykownymi zestawami farb. W przeciwieństwie do skupionej powagi malarstwa olejnego. W akwarelach przeważa stan radosnego odprężenia”.

To, co pisze Ligocki to szczerą prawdą. Mogłem się o tym przekonać, wędrując z Eugeniuszem po okolicy oraz prześiadując w jego pracowni w Sosnowcu przy ulicy Małachowskiego. Wdrapywanie się na ostatnie piętro czynszowej kamienicy nieopodal Banku Śląskiego to był wysiłek, a zarazem przyjemność. Dwuizbowe mieszkanie dzielił Eugeniusz z trochę od

nas starszym kolegą, malarzem Zbigniewem Rybakiezym. Sąsiedztwo było miłe. Było z kim wypić drinka, kawę, podzielić się wiadomościami ze świata polityki, sztuki, literatury. Gdy przychodziły godziny pracy, wówczas nie było zabawy. Padały zwięzłe, kilkuwyrazowe zaledwie uwagi dotyczące techniki malarskiej, warsztatu twórczego. Gawęda i milczenie – to nas osadzało na tym miejscu na wiele godzin. Panował klimat prywatności, bezpieczeństwa i swojskości: ów luksus czasów głośnych, apodyktyczności i totalnego uspołecznienia wszystkich i wszystkiego. Kiedy te czasy zbyt głośne się ujawniły, kryjówka malarzka miała szczególną wagę. Tutaj było sporo koloru.

II

Jest w tym zaskakująca symbolika, że 13 grudnia 1981 roku, a więc już w stanie wojennym, kiedy na ulicach pojawiły się posterunki wojskowe ze słynnymi koksiami, Gienek ofiarował mi dużą akwarelę (46 x 34) z wyjątkowo serdeczną dedykacją na *passe-partout*: „Znakomitemu Humaniście Koledze doc. dr. Włodzimierzowi Wójcikowi w dowód sympatii i wielkiego uznania, aby dzielnie pracował dla Regionu Zagłębiowskiego. ChmielEug.” Obraz jest fragmentem pejzażu beskidzkiego. Na pierwszym planie przedstawia zabudowania gospodarcze i dom mieszkalny stojące za drogą, biegnącą z prawej strony ku lewej, w górę. W tle jawi się trójkąt nieba z jasnymi chmurami. Z lewej strony zbocze zalesionej góry z płatami jasnozielonych łąk. Z prawej mamy górę wznoszącą się ku zamglonemu niebu. Ceglana czerwień dachów, odmiany żółci na ścianach budynków, ciemne zielenie wąwozu, lekkie brązy okolicznych krzewów, mleczna szarość mgieł tworzą fascynującą radosną impresję, fundującą całość malarską dojrzałą artystycznie. Ta radosna tonacja akwareli Gienka była w czas stanu wojennego prawdziwym balsamem na serce.

Ale też pewne ukojenie spływało na mą duszę wówczas, gdy spoglądałem na wcześniej podarowany mi przez przyjaciela obraz. Tym razem olejny. Ów obraz, nazwany

przez Eugeniusza *Wielkie Tyrnowo* (81 x 65), przedstawia tarasowato ukształtowane miasto. Na ciemnobrązowym tle widać w ujęciach pionowych i poziomych położone motywy architektoniczne typowe dla krajów południowej Europy. Są to fragmenty kamiennych murów, bram, piwnic, wieżyczek, okienek, witraży, ikon. Ich kształty osobnicze stają się wyraziście z uwagi na to, że każda z tych form z brązu przechodzi to w czerwień, to zielen, lekką żółć, niebieskość, to znów zamgloną żółć. Całość urzeka spokojem, dostojnością. Jest pochwałą wiecznego trwania. To uśpione na pozór miasto nie pokazuje ludzi. Jest zapewne noc. Życie jednak pulsuje. Za delikatnie oświetlonymi okienkami – jak się domyślamy – krzątają się ludzie w normalnym człowieczym rytmie codzienności. Patrząc na jeden i drugi obraz – ten pierwszy weselszy, i drugi poważniejszy, z głębszą fakturą – mamy przecież jednakowe odczucie. W jednym i w drugim przypadku u podstaw aktu twórczego artysty leży antropologizm. Zawirowania butnej Historii, szcęk zbroi, łoskot żołnierskich butów na bruku przejdą wreszcie w fazę wyciszenia, a pozostanie w końcu człowiecze dzieło – budowle, Boże dzieło – przyroda i leczący swe obolałości człowiek: ANTROPOS.

Nie powołując się na jakiekolwiek wielkie dzieła z zakresu antropologii kulturalnej staraliśmy się na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych wpływać na kształt naszego środowiska na miarę możliwości finansowych władz regionalnych. Oglądaliśmy sosnowieckie zakątki: stylowe zaniedbane bramy, ciekawe podwórka, miejsca przygodnego handlu, placiki pełne gruzu i śmieci. Snuliśmy wizję miasta zadbanego, cywilizowanego, czystego. Pisałem na ten temat felietony. Do jednego z nich pod tytułem *W swojskim pejzażu targowisk* („Wiadomości Zagłębia” 1981, nr 12) Gienek postanowił dołączyć rysunek. Przedstawia on wizję postulowanego targowiska na wzór targu, jaki pojawiał się i nadal pojawia się w Kazimierzu nad Wisłą. Wiadomo, Kazimierz – miasto malarzy, poetów i pisarzy – mógł służyć jako miasto wzorcowe; swojskie, przy-

tulne, typowo polskie. Oczywiście, władze miasta nie przejęły się zbyt wiele naszymi pomysłami i ideami, ale los sprawił, że na dawnym nieestetycznym klepisku handlowym po latach powstała znana wszystkim Plaza. Z myślą o działaniach kulturotwórczych założyliśmy Stowarzyszenie Twórców i Działaczy Kultury, w którego pracach aktywny udział brali: Zofia Wierzbicka – kierownik Wydziału Kultury Urzędu Miejskiego w Sosnowcu oraz Elżbieta Solipiwo, Krzysztof Adamczyk, Tadeusz Kwaśnik, Roman Chruściel, Jan Pierzchała, Stanisław Waliński i wielu dziennikarzy, nauczycieli szkół, przedstawicieli środowiska akademickiego. Stowarzyszenie miało użyczoną siedzibę w kawiarni „Tokaj” przy alei Zwycięstwa, gdzie prowadzono dyskusje oraz wygłaszano referaty dla środowiska.

Dziesięć lat po zgonie Eugeniusz Chmiel objawił się na nowo miłośnikom jego talentu. We wrześniu i październiku 1997 roku mogli oni oglądać jego malarstwo akwarelowe w Miejskiej Galerii Sztuki „Extravagance” w Sosnowcu. Oceniający z wielkim entuzjazmem ten dorobek przyjaciele artysty, Jadwiga Bednarska i Tadeusz Kwaśnik, sformułowali w katalogu wystawy wiele ciekawych spostrzeżeń dotyczących osoby i dzieła Eugeniusza Chmiela. W obrazach Chmiela, prezentowanych na wystawie, Bednarska wyodrębniała – całkiem zasadnie – prace o charakterze dokumentacyjnym oraz kompozycje przetworzone, pełne aluzyjności i metaforyki. W tych drugich gama barw jest „(...) wyszukana, pełna delikatnych jasnych tonów, co powoduje, że pejzaże te są jakby na poły wizjonerskie, spowite mgłą. Szczególnie wyraźnie widać to w pejzażach górskich, w których barwy przybrały takich wartości iryzujących, jakby w efekcie odbicia szlachetnych kamieni”.

Kwaśnik podkreślał, że akwarela to jedna z technik stosowanych przez Chmiela w malarstwie, ale i ono – malarstwo – choć najważniejsze, nie jest jedyną formą jego wypowiedzi. To przecież społecznik, doskonały pedagog, pełen pasji podróżnik, ciekawy gawędziarz, człowiek o wyrafinowanym poczuciu humoru. Stwierdza, że prezentowane na wystawie ob-

razy to tylko część dorobku Chmiela. Pisz: „Te prace charakteryzuje oczywista w tych warunkach synteza, szybka notacja tego, co dla Artysty w oglądanym i świadomie wybranym wycinku krajobrazu najważniejsze. Czas na konstrukcje formalne, na budowę kompozycyjną obrazu przyjdzie później, w pracowni. Teraz, w plenerze, czasem na kolanie, uchwycić trzeba nastrój, klimat, specyficzność zjawiska widzianego w przyrodzie okiem malarza. Chmiel robi to znakomicie, a domyślać się można, że pomocna jest Mu tutaj odebrana w warszawskiej Akademii dobra szkoła polskiego koloryzmu, wywodząca się z francuskiego impresjonizmu”. Kwaśnik sugeruje, że te doświadczenia z kolorem wywodzą się u Chmiela z jego zafascynowania malarstwem Jana Cybisa i Tadeusza Pruszkowskiego.

Eugeniusz Chmiel spoczywa pośród ludzi zasłużonych dla Zagłębia na cmentarzu w Małobądzu. Bilans jego zasług dla naszej „najbliższej ojczyzny” jest znaczący. Waga tych zasług okaże się zdecydowanie większa, jeśli nasze środowisko zdobędzie się na pokazanie całokształtu dorobku tego znakomitego artysty, nauczyciela, społecznika. Myślę, że twórcy zrzeszeni w Grupie Zagłębie podejmą wielki wysiłek organizacyjny, aby w całej pełni pokazać dzieło Eugeniusza Chmiela.

Jan F. Lewandowski

Zielone lata Stanisława Jędryki

Gdy kilka lat temu filmy Stanisława Jędryki dla dzieci i młodzieży przypomniano na festiwalu Era Nowe Horyzonty w Cieszynie, okazało się, że nadal mogą liczyć na powodzenie. Niektórzy spostrzegali w nich dzieła kultowe. Z pewnością Jędrykę można nazwać klasykiem polskiego kina młodzieżowego.

Tego domu już nie ma

Pochodzący z Sosnowca Stanisław Jędryka (urodzony 27 lipca 1933 roku) lata dzieciństwa i młodości spędził na Starym Sosnowcu – dzielnicy położonej tuż nad graniczną Brynicą oddzielającą Zagłębie Dąbrowskie od Górnego Śląska, a Sosnowiec od Szopienic, skąd – po drugiej stronie rzeki – wywodzi się Kazimierz Kutz. Po latach obaj poznali się w Łódzkiej Szkole Filmowej, lecz przecież mogli znać się od dzieciństwa, skoro dorastali w tym samym czasie po obu stronach tej samej rzeki. Mogli nawet rzucać w siebie kamieniami, gdyż takie chłopięce walki należały do najzwyczajniejszych rzeczy nad pograniczną Brynicą.

Jednak dopiero przy okazji cieszyńskiego przeglądu w 2003 roku, gdy Jędryka pojawił się także na specjalnym pokazie w Sosnowcu, odłoniły się szerzej jego sosnowieckie korzenie, które przez lata były publicznie mało znane. Okazało się wtedy, że jego rodzinnego domu na Starym Sosnowcu (przy dawnej ulicy Wiejskiej 26) już nie ma. Zburzono go w 1977 roku, gdy stawiano nowe bloki osiedla Piastów. Z czasu dzieciństwa reżysera pozostały w tym miejscu dwa stare kasztany, które czasem odwiedza, gdy bywa w rodzinnym mieście.

Stanisław Jędryka ukończył Szkołę Podstawową nr 27 przy ulicy Grabowej na Starym Sosnowcu, a potem Liceum Ogólnokształcące im. Bolesława Prusa, a właściwie jego filię przy ulicy Dziewiczej. Był prymusem, najlepszym matematykiem w klasie. Należał do szkolnego kółka hodowców jedwabników. Występował w jasełkach w parafialnym domu katolickim. Z pewnością otwierały się przed nim różne możliwości. Mógł pójść drogą kariery piłkarskiej, gdy w końcówce szkoły średniej zaczął grać w piłkę nożną w II-ligowej drużynie Stali Sosnowiec, która przemieniła się później w GKS Zagłębie. Jako kapitan juniorów Stali zdobył nawet mistrzostwo Zagłębia Dąbrowskiego. Zakwalifikował się do kadry juniorów reprezentacji Polski. Z czasem zagrał nawet w pierwszym składzie Stali. Rokowano mu karierę na boisku.

Nie został piłkarzem na długo, niemniej fascynacje piłką nożną pozostały. W 1953 roku Jędryka prowadził jako kapitan jedenastkę Szkoły Filmowej w Łodzi, która zdobyła mistrzostwo akademickie Łodzi, mając w drużynie m.in. Kazimierza Kutza oraz sławnych później operatorów: Witolda Sobocińskiego i Wiesława Zdorta. Młodzieńcze fascynacje piłkarskie odezwały się po latach w jego filmach *Paragon gola* i *Do góry nogami*.

Z „Muzy” do Filmówki

Po maturze, w lipcu 1951 roku, Jędryka zdecydował się jednak pojechać do łódzkiej Filmówki, by spróbować dostać się na reżyserię, co dla chłopca z Sosnowca wydawało się prawie niemożliwe. Niemniej udało się. W latach 1951–1956 studiował reżyserię w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej w Łodzi, rozpoczynając tym samym drogę kariery filmowej.

Jak przystało na przyszłego filmowca, Jędrykę od dzieciństwa pochłaniało oglądanie filmów. Swoją pierwszą film zobaczył w kinie „Zagłębie” w 1938 roku. Po wojnie był stałym bywalcem w kinach „Zagłębie” i „Muza” w centrum miasta oraz „Momus” na Pogoni, a nawet wyprawiał się regularnie do kin w

Szopienicach, Katowicach i Mysłowicach. Te wyprawy zaprowadziły go ostatecznie w mury łódzkiej Filmówki.

Z początku nic nie wskazywało jednak, że Jędryka zostanie autorem filmów dla dzieci i młodzieży, że staną się one jego specjalnością. Zaraz po studiach został asystentem reżysera Stanisława Lenartowicza przy *Zimowym zmierzchu* i *Spotkaniach* – filmach o nowatorskiej formie estetycznej. Z kolei w 1958 roku rozpoczął kilkuletnią współpracę ze Stanisławem Różewiczem jako drugi reżyser jego trzech filmów: *Wolne miasto*, *Miejsce na ziemi* i *Świadectwo urodzenia*, przeważnie o tematyce wojennej. Jako samodzielny reżyser zadebiutował w tym samym 1958 roku krótkometrażowym filmem eksperymentalnym *Stadion*, opartym na projektach plastycznych Waleriana Borowczyka i z jego żoną Lidią Borowczyk na ekranie.

Jako reżyser zadebiutował w fabule w 1962 roku psychologicznym *Domem bez okien* rozegranym w środowisku ludzi cyrku. W tym filmie, który reprezentował kinematografię polską na festiwalu w Cannes (zresztą bez sukcesu), jedną z pierwszych ról zagrała rozpoczynająca błyskotliwą karierę Elżbieta Czyżewska, a jedną z ostatnich – gwiazda kina przedwojennego Jadwiga Andrzejewska.

Pierwszym filmem Jędryki adresowanym do młodszej widowni była *Wyspa złoczyńców*, zrealizowana w 1965 roku według popularnej wtedy powieści Zbigniewa Nienackiego.

Zresztą i później Jędryka kręcił filmy kinowe dla dorosłych, by wspomnieć *Powrót na ziemię* z 1966 roku, *Najlepsze w świecie* z 1976 roku czy *Amnestię* z 1981 roku. Do tego dodajmy telewizyjne nowele, jak *Katarynka* i *Kamizelka* według Bolesława Prusa. Wreszcie 3-odcinkowy serial telewizyjny *Zielona miłość* z 1978 roku, w którym po raz pierwszy pojawiła się na ekranie młodziutka Joanna Pacuła.

Najważniejsza przygoda filmowa Stanisława Jędryki zaczęła się w końcu lat sześćdziesiątych, gdy nakręcił pierwszy serial dziecięcy *Do przerwy 0:1*, a po nim zaraz następne. Od tego serialu z 1969 roku rozpoczyna się niezwykle intensywny,

kilkunastoletni okres wielkich sukcesów reżysera, opartych w większości na popularnych powieściach młodzieżowych Adama Bahdaja. Do najślawniejszych należały seriale telewizyjne z lat siedemdziesiątych: *Wakacje z duchami*, *Podróż za jeden uśmiech*, *Stawiam na Tolka Banana*. Do tego dodajmy serial *Szaletstwo Majki Skowron* z 1976 roku, oparty na powieści Aleksandra Minkowskiego.

Do tego dochodziły filmy kinowe, jak *Koniec wakacji*, *Zielone lata*, wreszcie *Do góry nogami* – wszystkie rozegrane w scenerii śląskiej lub zagłębiowskiej. W realiach górnośląskich rozgrywa się także akcja późniejszego 5-odcinkowego serialu telewizyjnego *Banda Rudego Pajaka* z 1988 roku.

Dzisiaj, gdy Jędryka już nie kręci filmów, jego dorobek prezentuje się imponująco: 9 fabularnych filmów kinowych oraz dodatkowo 2 filmy kinowe z seriali telewizyjnych, ponadto 7 seriali telewizyjnych (przeważnie 7-odcinkowych) i 11 pojedynczych fabularnych filmów telewizyjnych, jeden film krótki eksperymentalny, 2 filmy dokumentalne dla telewizji, wreszcie 4 spektakle telewizyjne. Niewielu twórców filmowych może pochwalić się tak potężnym dorobkiem. Należy przy tym podkreślić, że filmy i seriale w reżyserii Jędryki cieszyły się w swoim czasie przeważnie dużą popularnością. To na nich właśnie wychowywali się młodzi ludzie w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Jemu wielu sławnych później aktorów zawdzięcza swój debiut.

Trzy z późniejszych filmów Jędryki zasługują na naszą szczególną uwagę, ich akcja bowiem rozgrywa się w scenerii śląsko-zagłębiowskiego regionu: *Koniec wakacji*, *Zielone lata* i *Do góry nogami*.

Koniec wakacji

Wprawdzie autorzy *Końca wakacji* – scenarzysta Janusz Domagalik (z Czeladzi) i reżyser Stanisław Jędryka (z Sosnowca) – pochodzą z Zagłębia Dąbrowskiego, lecz akcja filmu na podstawie powieści dla młodzieży Domagalika rozgrywa się

w pejzażu górnośląskim, a same zdjęcia nakręcano głównie w Szopienicach.

Tym razem Jędryka uczynił bohaterem 14-letniego Jurka, który w ciągu kilku tygodni wakacji przeżywa przyspieszony proces dojrzewania. Młody bohater staje się świadkiem rozpadu rodziny, przeciwstawia się paczce rozwodrzonych młokosów, a przede wszystkim przeżywa pierwszą młodzieńczą miłość, gdy w sąsiedztwie pojawia się tajemnicza dziewczynka z Warszawy. Zdarzenia powodują, że chłopak musi podejmować pierwsze samodzielne decyzje. Wszystko to zostało rozegrane w sennie zarysowanej górnośląskiej osadzie, w której spędza wakacje wśród znajomych hałd, pejzaży z szybami kopalń i hutniczymi piecami. Z pewnością atutem filmu są kreacje dziecięcych aktorów: Marka Sikory w roli Jurka i Agaty Siecińskiej jako Elżbiety, którzy potrafili znakomicie wtopić się w górnośląskie pejzaże. Szczególnie gra Marka Sikory zaskakuje swoją dojrzałością.

W efekcie *Koniec wakacji* to interesujące dzieło o dojrzewaniu. Realia górnośląskie, chociaż nakreślone bez szczególnej egzaltacji, są wyraźnie zauważalne i spełniają istotną rolę dramatyczną, jakby wpływały na procesy dojrzewania bohatera. Możliwe, że stały za tym jakieś względy autobiograficzne. Bo zmieniając scenerię z zagłębiowskiej na górnośląską, Jędryka nakręcał zdjęcia na pograniczu, w pobliżu znanych sobie stawików między Szopienicami a Sosnowcem, które zapamiętał z dzieciństwa z sosnowieckiej strony.

Zielone lata

W *Zielonych latach* Jędryka sięgnął do przeszłości, by opowiedzieć o zdarzeniach z przełomu pokoju i wojny w 1939 roku, w dodatku o zdarzeniach rozgrywających się w jego rodzinnym Sosnowcu. Dzięki temu tytułowe „zielone lata” odnoszą się także do sosnowieckiego dzieciństwa reżysera.

Podstawą scenariusza filmu stała się powieść *Troje nad czarnej rzeki* Jerzego Przeździeckiego, pisarza pochodzącego

również z Sosnowca. Zgodnie z powieściową fabułą akcja filmu rozpoczyna się przed wybuchem II wojny światowej. Jego bohaterowie to trójka dzieci narodowości polskiej, żydowskiej i niemieckiej, których przyjaźń – na skutek dramatycznych wojennych doświadczeń – zostaje wystawiona na próbę. Nastrojowe sceny dziecięcych zabaw z początkowych kadrów filmu z chwilą wybuchu wojny przechodzą w sytuacje dramatyczne.

Zielone lata to dzieło o przyjaźni dzieci, której nie potrafią zniszczyć wojenne przeżycia, a zarazem jeden z nielicznych filmów, których akcja rozgrywa się w realiach Sosnowca ukazanego jako miasto kulturowego pogranicza. Zdjęcia niemal w całości kręcono w Sosnowcu, z wyjątkiem jednej sekwencji katowickiej. Pojawiają się w nim fragmenty Środuli i Pogoni nad Czarną Przemszą. Do najważniejszych należą sceny w sztucznych, kamiennych grotach nakręcone w przypałacowym, neo-romantycznym parku niemieckich fabrykantów Schönów. Jedną z nich odgrywa kluczową rolę jako kryjówka, w której zbierają się bohaterowie. Jeśli ktoś chciałby obejrzeć stare fragmenty Sosnowca z lat siedemdziesiątych, gdy kręcono *Zielone lata*, może sięgnąć właśnie do filmu Jędryki.

Do góry nogami

Podobnie jak we wcześniejszych *Zielonych latach*, w filmie *Do góry nogami* Jędryka opowiada znowu o przyjaźni dzieci na przełomie pokoju i wojny, tyle że nie w scenerii zagłębiowskiej, lecz górnośląskiej. Akcja filmu rozpoczyna się wiosną 1939 roku w Wielkich Hajdukach, robotniczej osadzie będącej dzielnicą Chorzowa. To w niej narodziła się drużyna piłkarska „Ruchu” Chorzów, która już w latach trzydziestych zdobywała mistrzostwo Polski. Podobno niektóre sceny pochodzą z dzieciństwa Gerarda Cieślika, powojennej sławy piłkarskiej „Ruchu”.

Bohaterami filmu są kilkunastoletni chłopcy, którzy wyrastają w cieniu sławy wielkich piłkarzy tamtego czasu: Peterka, Wilimowskiego i Wodarza. Sześciu zaprzyjaźnionych chłop-

ców z familoków kopie szmaciankę, marząc o wielkiej piłkarskiej karierze. Wkrótce jednak młodzieńcze fascynacje przerywa brutalnie wojna, z dnia na dzień świat staje do góry nogami. Za niewinną karykaturę Hitlera namalowaną na budynku chłopcy trafiają do więzienia, a trzech z nich zostają straceni.

Dramatyczne zakończenie razi nieco martyrologicznym patosem, jakby z innego rodzaju kina. Zaletą filmu Jędryki jest natomiast odtworzenie z dużym wyczuciem realiów dawnego górnośląskiego obyczaju (zdjęcia kręcono głównie w Świętochłowicach). Wątki scenariusz Jerzego Wolena przesądza o zanadto epizodycznej strukturze filmu, niemniej zdjęcia Mieczysława Jahody odkrywają ciekawe pejzaże, przedstawiane czasem w konwencji niemal surrealistycznej, jak choćby w sekwencji z muzykiem puzonistą grającym na hałdzie. Nawet połączenie melodramatu z regionalną specyfiką wydaje się zupełnie do przyjęcia. Dzisiaj dzieło Jędryki pozostaje nostalgicznym zapisem dawnego Górnego Śląska, którego już nie ma.

Z powrotem do Sosnowca

Z tych trzech kinowych filmów Jędryki *Zielone lata* są dla reżysera niczym podróż w krainę dzieciństwa, skoro rozgrywają się właśnie w Sosnowcu. Dla reżysera to wspomnienie dawnego Sosnowca, którego już nie ma. „Odczuwałem głęboką potrzebę opowiedzenia o tych sprawach – stwierdził sam Jędryka przy okazji premiery tego filmu – tym bardziej, że moje przemyślenia ożywione są wspomnieniem dzieciństwa spędzonego w Sosnowcu – mieście, w którym toczy się akcja filmu. Zawarłem w nim wiele własnych odczuć i obrazów z minionych lat. Osobiste elementy są w utworze bardzo ważne i czynią go szczególnie mi bliskim”.

Przez wiele lat filmowej pracy Jędryki jego sosnowieckie korzenie były raczej mało znane. Pojawiły się o nich wzmianki przy okazji sosnowieckiej premiery *Zielonych lat*, która miała miejsce w 1980 roku w kinie „Muza”, tym samym, w którym

on sam spędzał wiele czasu w zielonych latach swego życia. O medialnym powrocie Jędryki do Sosnowca możemy mówić jednak dopiero w 2003 roku, kiedy to z okazji siedemdziesiątych urodzin reżysera zorganizowano przegląd jego klasycznych filmów w ramach festiwalu filmowego Era Nowe Horyzonty w Cieszynie. Sam Jędryka przyjechał wtedy do Cieszyna, a z nim wielu aktorów jego dawnych filmów, co oczywiście było atrakcją medialną. Duże całokolumnowe teksty o Jędryce i jego sosnowieckich korzeniach pojawiły się wtedy na łamach regionalnej prasy: w katowickiej „Gazecie Wyborczej”, w „Dzienniku Zachodnim” i „Trybunie Śląskiej”, ponadto ukazały się liczne materiały w innych gazetach i czasopismach, w lokalnej telewizji i stacjach radiowych. A zaraz po cieszyńskim przeglądzie Jędryka otwierał kolejny przegląd swoich filmów w kinie „Światowid” w Katowicach. Na koniec zawitał ponownie do sosnowieckiej „Muzy” na specjalny jubileuszowy pokaz *Zielonych lat* na zaproszenie prezydenta Sosnowca Kazimierza Górskiego. W pokazie tym uczestniczyło ponadto dwoje z dawnej trójki dziecięcych aktorów: Agnieszka Konopczyńska i Tomasz Jaroński, odnalezieni specjalnie na tę okazję dzięki akcji „Gazety Wyborczej” w Warszawie.

Następstwem tego powrotu Jędryki do Sosnowca było przyznanie mu w 2005 roku Nagrody Artystycznej Miasta Sosnowca.

Z kolei w październiku 2008 roku przegląd filmów Jędryki (w tym oczywiście projekcję *Zielonych lat*) zorganizowano w Centrum Filmowym „Helios” w Sosnowcu, także z udziałem reżysera. Wreszcie z końcem listopada tego samego roku Jędryka pojawia się po raz kolejny w Sosnowcu jako gość specjalny wernisażu wystawy *Kino według Stanisława Jędryki* przygotowanej przez Miejską Bibliotekę Publiczną. I wówczas nie obyło się bez kameralnego pokazu filmu *Zielone lata* i spotkania publiczności z jego reżyserem.

Można powiedzieć, że dzisiaj Jędryka coraz częściej i coraz bardziej intensywnie powraca do Sosnowca.

Wiesława Konopelska

Władysław Szpilman – pianista z Sosnowca

Jest 2002 rok – festiwal filmowy w Cannes – Złotą Palmę otrzymuje *Pianista* Romana Polańskiego. Rok później ten sam film zdobywa trzy Oscary przyznane przez amerykańską Akademię Filmową: pierwszy, najbardziej prestiżowy – za reżyserię, drugi – dla odtwórcy głównej roli Adriena Brody'ego, trzeci – dla scenarzysty Ronalda Harwooda. Cały świat znów mówi o wielkim reżyserze. Znów mówi o wspaniałym polskim pianiście – Władysławie Szpilmanie, którego wojenne wspomnienia posłużyły Polańskiemu za kanwę tego filmu.

Gdy w styczniu 2000 roku rozeszła się wieść, że Roman Polański swój najnowszy film zamierza zrealizować na podstawie wojennych wspomnień Władysława Szpilmana, zainteresowanie osobą artysty, po wielu latach, znów rozrosło się do olbrzymich rozmiarów. Każdy chciał z nim rozmawiać, zrobić zdjęcie, zapytać o tamten wojenny czas, uszczknąć coś niepowtarzalnego z tej niezwyklej osobowości. Pianista był na ustach wszystkich. Z niecierpliwością oczekiwano polskiej premiery filmu.

Władysław Szpilman to zainteresowanie komentował z pewnym żalem: „Zawstydza mnie to, że teraz ludzie widzą we mnie bohatera filmowego, a nie pianistę”.

Bo tak naprawdę z czym kojarzone było po wojnie nazwisko Władysława Szpilmana? Ci, którzy interesowali się bądź interesują polską piosenką, wiedzą, że skomponował ich bardzo dużo – ponad 500. Wiele z nich stało się prawdziwymi szlagerami, które po dziś dzień śpiewa kolejne pokolenie: jest wśród nich *Czerwony autobus*, *Nie ma szczęścia bez miłości*, *Nie wierzę piosence*, *Piosenka mariensztacka*, *Pójdę na Stare Miasto*,

Trzej przyjaciele z boiska, Tych lat nie odda nikt czy W małym kinie. Pisał je dla popularnych i lubianych w czasach przedwojennych i powojennych artystów estrady, jak Maria Koterbska, Mieczysław Fogg, Helena Majdaniec, Sława Przybylska, Irena Santor, Jerzy Połomski, Violetta Villas. Śpiewali je także bohaterowie filmu *Pianista* – Andrzej Bogucki i Janina Godlewska-Bogucka.

I to właściwie tyle.

Dopiero film Polańskiego przypomniał, a właściwie odkrył na nowo Władysława Szpilmana jako znakomitego pianistę. Dopiero wtedy odżyła legenda tego wspaniałego polskiego muzyka, pianisty z Sosnowca – co dla wielu było ogromnym zaskoczeniem. Bo jak się okazało, stąd wywodzi się nie tylko wielki Jan Kiepura, ale i Władysław Szpilman – artysta znany w Europie i Ameryce, w Japonii, Kanadzie i Meksyku. A sosnowiecka ulica Targowa, zwłaszcza, zaś kamienica pod numerem 18, stała się jedną z najslynniejszych kamienic w Polsce.

Niestety, Władysław Szpilman ani nie doczekał nowego wydania swoich wspomnień w 2000 roku, ani laurów, jakie zebrał twórca filmu.

Władysław Szpilman – pianista i kompozytor – mawiał, że do tego zawodu nawet nazwisko miał dobre. Szpilman to w języku niemieckim *grajek, muzykant*. Te słowa niejako powtarza za nim w filmie Polańskiego hitlerowski oficer Wilm Hosenfeld. Szpilman oznacza także grajka w języku jidysz, chociaż rodzina artysty nigdy się nim nie posługiwała. Szpilmanowie, czyli pochodzący z Ostrowca Świętokrzyskiego Szmul Szpilman i Estera Rappaport z Częstochowy, osiedlili się w Sosnowcu przy ulicy Targowej 18, w typowej żydowskiej dzielnicy. Ówczesne centrum miasta, skupione wokół ulicy Modrzejowskiej, było miejscem, gdzie Żydzi mieli swoje kramy i sklepy, a kilka kroków od kamienicy zamieszkiwanej przez Szpilmanów, przy ulicy Policyjnej (obecnie Dekerta), zbierali się na modlitwę w synagodze. Rodzice Władysława nie byli praktykującymi Żydami (Władysław mawiał, że czuje się, po prostu, Polakiem) a w ich domu nie mówiło się po żydowsku, czyli w popularnym wtedy języku jidysz.

W dniu 5 grudnia 1911 roku przyszedł na świat syn Szmula i Estery – Wolf, który sam w późniejszym czasie zmienił swe imię na Władysław. Był najstarszym z czworga rodzeństwa. Brat Henryk ukończył filozofię, choć też zapowiadał się na dobrego muzyka, siostra Regina studiowała prawo na Uniwersytecie Jagiellońskim, a Halina także została pianistką. Władysław rozpoczął edukację w leżącej nieopodal ulicy Targowej Szkole Męskiej Handlowej (tzw. gimnazjum Płockiego). Tu miał zdobyć „porządny” zawód, ale to muzyka była jego przeznaczeniem. Nie mogło być zresztą inaczej, skoro ojciec był muzykiem – skrzypkiem w miejscowym teatrze i koncertmistrzem orkiestry Teatru Polskiego w Katowicach. Pierwszą nauczycielką gry na fortepianie zaledwie kilkuletniego Władysława była jego matka. Wiadomo, że już jako czterolatek uwielbiał grę na tym instrumencie. Miał fenomenalną pamięć, której dowody znajdujemy w jego wspomnieniach – już po pierwszym odczytaniu nut bezbłędnie grał melodię. Niezwykle utalentowanego muzycznie kilkunastoletniego syna ojciec przedstawił dyrektorowi zespołu operowego. Wkrótce, w wieku szesnastu lat, Władysław był już studentem warszawskiej Wyższej Szkoły Muzycznej im. Chopina (Konserwatorium Muzyczne w Katowicach powstało dopiero w 1929 roku, dlatego w 1926 roku, chcąc studiować, musiał wyjechać na naukę do Warszawy). Stało się to zapewne pod wpływem znajomości z wybitnym skrzypkiem Bronisławem Gimplem, którego poznał przed wyjazdem do stolicy. To on, jak się zdaje, przesądził o karierze pianistycznej i kompozytorskiej Szpilmana. Z Bronisławem Gimplem spotkał się ponownie po wojnie, kiedy założyli znany w Europie i na świecie Kwintet Warszawski (zespół był ewenementem jako że kwintet jest bardzo rzadko spotykanym składem kameralnym). W warszawskiej szkole lekcji fortepianu udzielali mu profesorowie Józef Smidowicz i Aleksander Michałowski – uczniowie Franciszka Liszta.

W 1931 roku wyjechał na dalsze studia muzyczne do Berlina, gdzie kontynuował naukę w Akademii Muzycznej pod kie-

runkiem Leonida Kreutzera, a później Artura Schnabla. „Inni wyjeżdżali do Paryża – mówił w jednym z wywiadów Władysław Szpilman – mnie nie było na to stać. Miałem stypendium berlińskiej akademii, które pozwalało mi na skromne utrzymanie”. W trakcie studiów ujawnił się talent kompozytorski Szpilmana (studiował kompozycję u Franza Schreckera) – stworzył pierwszy *Koncert na skrzypce*, suitę na fortepian *Życie maszyn* (obydwie partytury zaginęły w czasie wojny) oraz liczne utwory na fortepian i orkiestrę. Pisał wiele piosenek, które wkrótce przyniosły mu popularność.

Rodzinny Sosnowiec odwiedzał bardzo rzadko, wyłącznie podczas wakacyjnej przerwy. Ale do tego miejsca nigdy nie odnosił się z sentymentem. Żydowskich właścicieli i mieszkańców domu wyrzucili w czasie wojny Niemcy, a ludzie przesiedleni do ich kamienicy już odeszli. Kiedy odwiedzał to miejsce, nikt tu o Szpilmanach nie pamiętał. Silne więzi z Sosnowcem łączyły natomiast jego ojca, który opuścił miasto dopiero w 1935 roku. Przeniósł się do Warszawy, kiedy Władysław otrzymał pracę w Polskim Radiu. We wrześniu 1939 roku wielu Żydów sprzedawało swój majątek i udawało się na wschód, w jedynym kierunku, w którym mogli jeszcze uciekać przed Niemcami. Rodzina Szpilmanów pozostała w Warszawie. Szmul – Samuel Szpilman – podjął tę decyzję dlatego, „bo nie chciał zbytnio oddalać się od Sosnowca, z którego pochodził. Warszawy nigdy za bardzo nie lubił – wspomina jego syn, Władysław – i im bardziej było nam tu źle, tym bardziej tęsknił za swoim rodzinnym miastem i tym bardziej je idealizował. Tylko tam było dobrze i pięknie, ludzie kochali muzykę, cenili jego grę na skrzypcach i tylko tam można było napić się dobrego, chłodnego piwa, podczas gdy tu, w Warszawie, podawano obrzydliwą, odrażającą lurę. Po kolacji spletał ręce na brzuchu, siadał wygodniej w krześle, przymykał w rozmarzeniu oczy i umiał nam życie monotonnie wygłaszanymi wspomnieniami o Sosnowcu, jaki istniał tylko w jego pełnej tęsknoty wyobraźni”.

Kiedy w Niemczech sytuacja polityczna zaostrzyła się, a władzę kanclerską objął Adolf Hitler, Władysław Szpilman za namową matki powrócił do kraju. Jednak nie do Sosnowca, lecz do Warszawy. Początkowo utrzymywał się z lekcji muzyki. Nie miał znanego nazwiska i mimo pewnego dorobku kompozytorskiego nie drukowano jeszcze jego piosenek. Los odmienił się po poznaniu Tadeusza Sygietyńskiego, współtwórcy „Mazowsza”, który urzeczony techniką gry młodego pianisty, umożliwił mu pracę w Polskim Radiu. „Moje zarobki zwiększyły się wtedy dziesięciokrotnie – wspominał kompozytor. – Mogłem kupić mieszkanie blisko rozgłośni i sprowadzić do Warszawy rodziców i rodzeństwo”. Teraz był pianistą w Orkiestrze Tanecznej Polskiego Radia. W tym czasie napisał muzykę do filmów Juliusza Gardana *Doktor Murek* i *Wrzos*, które stały się kinowymi szlagierami. Posypały się kolejne zamówienia, a nazwisko Władysława Szpilmana stało się bardzo znane i cenione. Do 1939 roku komponował muzykę symfoniczną i filmową, a także piosenki, z których wiele okazało się prawdziwymi przebojami. Koncertował ze światowej sławy skrzypkami, wspomnianym Bronisławem Gimplem, Henrykiem Szeryngiem, Idą Händel i Romanem Totenbergiem. Ostatni koncert dał 23 września 1939 roku. Była to również ostatnia audycja na żywo, nadawana już wśród huku wystrzałów, w łunie palącej się Warszawy. Tego dnia radiostacja zamilkła. W tej pamiętnej chwili grał *Nokturn cis-moll* Fryderyka Chopina. Tak wydarzenie to opisuje Szpilman: „23 września grałem po raz ostatni przed mikrofonami Polskiego Radia. Sam nie wiem, jak znalazłem się w rozgłośni. Przemykałem od bramy do bramy, kryłem się na chwilę i biegłem dalej, gdy nie słyszałem w najbliższym otoczeniu gwizdu bomb. W drzwiach spotkałem prezydenta Starzyńskiego. Był niedbale ubrany, nieogolony, a na jego twarzy odmalowywał się wyraz śmiertelnego zmęczenia”. I dalej: „Tego dnia miałem grać Chopina. Była to, jak się później okazało, ostatnia audycja żywej muzyki na antenie Polskiego Radia. Bomby spadały co chwilę w bezpośredniej bliskości studia, okoliczne

zaś domy stały w ogniu. W takim huku nie słyszałem prawie dźwięku własnego fortepianu. Po koncercie musiałem czekać dwie godziny, nim ogień artyleryjski ustał na tyle, bym mógł udać się do domu. [...] Tego dnia, parę minut po trzeciej, rozgłośnia zamilkła”. Tym samym utworem rozpoczął w 1945 roku swą pierwszą audycję w studiu Polskiego Radia.

Do końca września 1939 roku Władysław Szpilman pracował nad swoimi nowymi kompozycjami. I znów posłużę się cytatem ze wspomnień Szpilmana: „W drugiej połowie listopada, bez podania jakichkolwiek powodów, Niemcy rozpoczęli ogradzanie drutem kolczastym północnej strony ulicy Marszałkowskiej. Natomiast w końcu miesiąca ukazało się obwieszczenie, w które z początku nikt z nas nie mógł uwierzyć. Przekraczało ono nasze najczarniejsze nawet oczekiwania: między 1 a 5 grudnia wszyscy Żydzi mieli zaopatrzyć się w białe opaski z naszytą biało-niebieską gwiazdą Dawida.. [...] Nadeszły miesiące nadspodziewanie ciężkiej zimy”.

Nie tylko dla rodziny Szpilmanów nadszedł czas gehenny warszawskiego getta. Mimo dramatu sytuacji, Władysława nie opuszczała obawa o jego dalszy los jako pianisty. Muzyka była dla niego solą życia, jedynym zajęciem, które tak naprawdę potrafił wykonywać z pasją i miłością. Zajęciem, które w niedalekiej wojennej przyszłości dawało jemu samemu i jego rodzinie gwarancję przeżycia. W 1940 roku Władysław Szpilman wraz z rodzicami i rodzeństwem stał się więźniem warszawskiego getta. W wywiadzie dla „Rzeczpospolitej” z 17 kwietnia 2000 roku, a więc niespełna na dwa miesiące przed nagłą śmiercią, tak wspominał pobyt w getcie: „[...] przyjąłem ją tak [wiadomość o osiedleniu się w getcie – W.K.], jakby skazano mnie na śmierć. Miałem się zamknąć jak w jakiejś klatce? Żyć wśród ludzi, z innych dzielnic i małych miasteczek, których w ogóle nie znałem? Z początku w getcie nie zdawano sobie sprawy, że wszystko jest robione po to, by mieć wszystko pod ręką i w odpowiedniej chwili zacząć wysyłać do Treblinki. Nikt o tym wtedy jeszcze nie wiedział.

Zresztą, jak można było wierzyć w to, że można wysiedlić całe stutysięczne miasto? A oni to potrafili”.

Po przesiedleniu do getta Szpilman zarabiał na utrzymanie rodziny grając w żydowskich kawiarniach. Codziennie na ulicach widział nędzę odizolowanych od świata Żydów, narastający podział na bogatych i biednych, na kolaborantów i ludzi pozbawionych wszelkich środków do życia. Widział głód, śmierć, dzieci żebrzące i zabijane za przemyt chleba. Kolejne egzekucje, łapanie, zezwierzęcenie hitlerowskich żandarmów wyrzucających z okien domów kaleki, pastwiących się nad ludźmi oszalałymi z bólu i rozpacz, tańczącymi w rytm hitlerowskich nahałek i żydowskich skrzypiec, na których wygrywali skoczne melodie. Muzyka, którą ukochał Szpilman, tu, w getcie, nabrała karykaturalnego wymiaru. Towarzyszyła sierotom, które wraz ze swym opiekunem, Januszem Korczakiem, maszerowały na zagładę w odświętnych ubraniach przy akompaniamencie skrzypiec małego chłopca, zabawiała oprawców oczekujących na otwarciu przejścia na „aryjską” stronę, rozweselała do łez szubrawców pastwiących się nad niespełna rozumu komediantem.

W tej samej rozmowie mówił dalej o koszmarze życia w getcie: „Ratował nas głównie fakt, że graliśmy w dzielnicy objętej zakazem wstępu dla żołnierzy niemieckich. Na terenie tak zwanego Seuchengebiet, na którym szalał tyfus plamisty. Ludzie żyli w wielkiej ciasnocie. Wszędzie panoszyły się wszy. Codziennie widziałem ludzkie zwłoki. Bardzo popuchnięte. Wykładano je przed domostwa i okrywano je jedynie gazetami. To były straszne obrazy! Na własne oczy widziałem, jak młody chłopak, który pewnie kilka dni nic nie jadł, usiłował wyrwać jednej z kobiet garnek z zupą. W czasie szarpaniny zupa wylała się na ziemię. Czy może sobie pan wyobrazić, że ten młody człowiek rzucił się na ziemię i zaczął wylizywać tę zupę z ziemi”.

W kawiarni przy Siennej bywał – jak to ujął we wspomnieniach Szpilman – jeden z najszlachetniejszych ludzi, jakich

spotkał w swoim życiu – to malarz Roman Kramsztyk, wybitnie uzdolniony artysta, przyjaciel Artura Rubinsteina i Karola Szymanowskiego. Pracował nad wspaniałym cyklem grafik przedstawiających życie w obrębie murów getta, nie przeczuwając, że zostanie tu zamordowany, a duża część tych rysunków zaginie.

Po kilku miesiącach Szpilman przeniósł się do kawiarni „Sztuka” – największego lokalu w getcie, gdzie muzykował wspólnie z Marią Eisenstadt, później zamordowaną przez Niemców, grał w duecie z Andrzejem Goldfederem, współpracował z piosenkarzami Andrzejem Włastem i Polą Braunówną. Warto dodać, że grali nie tylko oni. Członkowie żydowskiej policji, którzy z pałkami w rękach poskramiali mieszkańców getta, wieczorami przeobrażali się we wrażliwych muzyków założonej przez siebie orkiestrze jazzowej.

Ostatni koncert w getcie Szpilman dał 19 lipca 1942 roku w ogródku kawiarni na Nowolipkach. Nie musiałby przerywać swej działalności koncertowej, gdyby przyjął propozycję w niemieckim kasynie, „gdzie panowie z gestapo i SS, zmęczeni całodziennym mordowaniem Żydów, oddawali się wieczornym rozrywkom”. Nigdy tego nie uczynił.

Tragedia, która dotykała Żydów w warszawskim getcie, nie ominęła Szpilmanów. Jak dziesiątki tysięcy innych, tak i oni w końcu musieli udać się na Umschlagplatz, by tu w skupieniu, przed wywózką do Treblinki, zjeść ostatni wspólny posiłek – zakupiony za absurdalnie dużą kwotę cukierek – jeden irys podzielony przez ojca na równe części dla każdego z rodziny. Wtedy po raz ostatni widział ojca, matkę i rodzeństwo. On sam został uratowany z transportu przez żydowskiego policjanta, który znalazł go z koncertów w kawiarniach. Tak oto rozpoczęła się walka o przetrwanie, o każdy dzień życia.

Do 1943 roku pracował jako robotnik budowlany. Dalej – do końca lipca 1943 roku – był ukrywany przez Czesława i Helenę Lewickich oraz Andrzeja i Janinę Boguckich. W dramatycznej walce o życie pomagali mu, zdobywając pieniądze na zakup jedzenia, przyjaciele ze studiów i Polskiego Radia – Eu-

genia Umińska, Witold Lutosławski, Edmund Rudnicki, Piotr Perkowski. Po Powstaniu Warszawskim, pozostając w ukryciu, został odcięty od wszelkiej pomocy.

W tym tragicznym położeniu nie opuszczała go muzyka, choć nie brakowało chwil zwątpienia. Jest taka scena w filmie Polańskiego: zostając sam w jednym z mieszkań, dostaje nakaz zachowywania się bezszelestnie. Ale jak to zrobić, skoro przy ścianie stoi pianino, a ręce, choć zgrabiące i wyniszczone ciężką pracą na budowie, rwą się do grania? Znajduje sposób: podnosi klapę pianina, zasiada na stołku, ale nie zdejmuje z klawiszy chroniącego je sukna. Unosi ręce i z niewyobrażalnym smutkiem i rozpaczą zaczyna grać Chopina – ponad klawiaturą. To niezwykle przejmująca scena. Muzyka zagrała tylko w jego wyobraźni! To tylko tyle i aż tyle, czego mógł dostąpić w tej absurdalnej i okrutnej sytuacji, w jakiej się znajdował!

Szpilman wielokrotnie zmieniał adresy. Powstanie Warszawskie zastało go w domu przy alei Niepodległości. To tu zdecydował się zakończyć swoje życie, połykając środki nasenne, które znalazł w kryjówce. Na próżno. Okazały się nieskuteczne, zwietrzałe. Podjął więc po raz kolejny walkę o przetrwanie. Po upadku Powstania i przymusowym wysiedleniu ludności w Warszawie pozostali jedynie ranni i ukrywający się w piwnicach desperaci. Miasto opustoszało. Szpilman rozpoczął żywot „Robinsona warszawskiego”, jak tych ludzi określił reportażysta Olgierd Budrewicz.

Jego ostatnią kryjówkę odnalazł Wilm Hosenfeld, kapitan Wehrmachtu. Ten, który – usłyszawszy nazwisko „Szpilman” – powiedział: „Dobre nazwisko dla pianisty”. Następnie zaprowadził go do zrujnowanego i w większości zburzonego salonu i kazał mu zasiąść do fortepianu. „Niech pan coś zagra – powiedział Hosenfeld. – Gdy położyłem palce na klawiaturze, drżały. Miałem tym razem dla odmiany wykupić swe życie grą na fortepianie. Nie ćwiczyłem od dwóch i pół roku, moje palce były skostniałe, pokryte grubą warstwą brudu, a paznokcie nie obcinane od dnia pożaru domu, w którym się ukrywałem. [...]

Zacząłem grać *Nokturn cis-moll* Chopina. Szklisty, brzękliwy dźwięk. Wydobywający się z rozstrojonego instrumentu, odbijał się o puste ściany mieszkania i klatki schodowej, brzmiąc przyciszonym, smętnym echem w ruinach domków po drugiej stronie ulicy. Gdy skończyłem, cisza panująca w mieście stała się jeszcze bardziej głucha i upiorna”.

Polański ukazał w tej scenie niezwykle brawurowy koncert Szpilmana, kiedy palce same przebiegają po klawiaturze, nie pamiętają dnia wczorajszego, nie pamiętają strachu, głodu i nędzy, nie proszą o życie, ale grają najpiękniejszy i najważniejszy koncert w życiu! Gra o własne życie, a jednocześnie wspomnienie dawnych chwil w studiu Polskiego Radia! Po prostu, znów mógł dotknąć instrumentu.

Szpilman został uratowany. Był Polakiem, Żydem. Wilm Hosenfeld był hitlerowskim oficerem, Niemcem. Po wojnie, chociaż Hosenfeld zginął w sowieckich łagrach, Szpilman nie zapomniał mu tej „przysługi”. Jak się okazało, było wielu Polaków, którym ten niemiecki oficer taką pomoc ofiarował. Ale to zupełnie inna opowieść.

W 1945 roku Władysław Szpilman zaczął spisywać swoje wojenne przeżycia. Ukazały się rok później w książce zatytułowanej *Śmierć miasta*, którą opracował Jerzy Waldorff. Książka znalazła się na indeksie książek zakazanych przez władze komunistyczne. Mimo to stała się kanwą scenariusza filmowego Jerzego Andrzejewskiego i Czesława Miłosza. Ze względów politycznych również film nie mógł zostać wyprodukowany. Po przeróbkach (Andrzejewski i Miłosz wycofali swoje nazwiska) film był rozpowszechniany pt. *Miasto nieujarzmione*.

Drugie wydanie książki, a właściwie jej nowa wersja pt. *Pianista*, już bez udziału Waldorffa (z opracowania nie był zadowolony Szpilman), ukazało się w Niemczech w 1998 roku. W ciągu dwóch lat książkę przetłumaczono na kilka języków. Polskie wydanie ukazało się w 2000 roku. Książka zyskała światowy rozgłos i z biegiem czasu została przetłumaczona na 35 języków. Wspomnienia Władysława Szpilmana poprzedza

przedmowa jego syna – Andrzeja. Dodano także osobiste zapiski i listy Wilma Hosenfelda z czasów wojny (postać „dobrego Niemca” nie miała prawa zaistnieć w pierwszym wydaniu książki). Szpilman zmarł na krótko przed jej wydaniem. Roman Polański – który jako dziecko poznał gorzki smak życia w krakowskim getcie – przeczytał *Pianistę* w wersji angielskiej i na jej podstawie postanowił nakręcić film.

Gdy w 1945 roku Polskie Radio wznowiło działalność, Władysław Szpilman podjął pracę pianisty na nowo. Wkrótce został mianowany dyrektorem muzycznym stacji. Równocześnie występował jako solista w Europie i Ameryce, w duecie z Bronisławem Gimplem dali wspólnie ponad dwa i pół tysiąca koncertów na całym świecie.

Kiedy zakończył pracę w Polskim Radiu, w 1963 roku założył Kwintet Warszawski, z którym w ciągu 25 lat przemierzył sceny koncertowe całego świata. Wybitny skrzypek Krzysztof Jakowicz, który grał w jednym ze składów Kwintetu, wspominał Szpilmana jako niezwykłego pianistę, który „łączył w sobie cechy wybornego solisty z niezwykłym wyczuciem grających partnerów.” Zauważył jednak, że mimo swej popularności nigdy w Polsce nie był doceniony, bowiem w tym czasie łączenie tzw. muzyki poważnej z rozrywkową w jakimś sensie deprecjonowało twórcę. Chociaż lepsze pozycje w repertuarze kompozytorskim mieli i Witold Lutosławski, i Wojciech Kilar – twórca muzyki do *Pianisty* Polańskiego. Zaprzyjaźniona ze Szpilmanem znakomita kompozytorka, Grażyna Bacewicz, napisała dwa kwintety fortepianowe specjalnie dla Kwintetu Warszawskiego. Wojciech Kilar określił Szpilmana polskim Cole Porterem.

Był pomysłodawcą festiwalu w Sopocie. Pisał piosenki, utwory orkiestrowe, muzykę do musicali, do przedstawień teatralnych, słuchowisk radiowych, muzykę filmową. Ostatnim filmem, do którego skomponował muzykę był *Piłkarski poker* w reżyserii Janusza Zaorskiego z 1988 roku. Był także twórcą charakterystycznego sygnału Polskiej Kroniki Filmowej.

Władysław Szpilman pojawił się po wojnie również z koncertem w Katowicach – grał *Koncert d-moll* Brahmsa, a orkiestrą dyrygował Jan Krenz. Współpracował z twórcą Rozgłośni Polskiego Radia w Katowicach – wybitnym dyrygentem Witoldem Rowickim. W 1968 roku w sosnowieckim Teatrze Zagłębia wystawiono *Czerwonego kapturka* Eugeniusza Szwarca z muzyką Szpilmana w inscenizacji Marii Biliżanki.

Władysław Szpilman niechętnie powracał do miasta swojego dzieciństwa. Sosnowiec jednak pamięta o Władysławie Szpilmanie. W 96. rocznicę jego urodzin na kamienicy przy Targowej 18, gdzie spędził dzieciństwo i wczesne lata młodości, usytuowano pamiątkową tablicę, a w zamurowanych oknach pojawiły się zdjęcia matki i jego samego.

Władysław Szpilman zmarł 6 lipca 2000 roku w Warszawie. Został pochowany na Cmentarzu Wojskowym na Powązkach.

Po premierze *Pianisty* Roman Polański powiedział: „Przeżyłem krakowskie getto i bombardowanie Warszawy i chciałem powrócić do wspomnień z dzieciństwa.[...] Zanim rozpoczęliśmy zdjęcia, zasięgnęliśmy, oczywiście, opinii historyków i tych, którym udało się przetrwać getto. Pokazałem także ekipie kilka filmów dokumentalnych o warszawskim getcie... Całą prawdę o holocauście macie tutaj z pierwszej ręki”.

Zagładę obserwujemy oczami bohatera. Jego uszy łowią z otoczenia każdy dźwięk, który może ostrzegać przed niebezpieczeństwem. Oczy i uszy Adriana Brody’ego – filmowego Szpilmana – zamieniają się w zmysły widzów, napisał w książce *Ścigany*. Roman Polański Andrzej Bątkiewicz. Powtarza on za wielkim Luchino Viscontim: „Obecność istoty ludzkiej jest jedyną rzeczą, która wypełnia ekran; ta pulsująca życiem obecność kreuje otoczenie, a odczuwanie przez namietności nadają mu prawdę i blask”. Taki jest *Pianista* Romana Polańskiego, takim był Władysław Szpilman – pianista z Sosnowca.

Piotr Zaczkowski

Jan Świderski – prawda nienaturalna

Wszelkie grupy artystyczne można podzielić na programowe i sytuacyjne. Członków pierwszych integrują wspólne poglądy na sztukę, uczestników drugich – możliwość wspólnego, a zatem bardziej skutecznego prezentowania się publiczności. Założona w 1956 roku w Sosnowcu Grupa Zagłębie była bardziej wspólnotą cechową niż artystyczną. Cechową, gdyż dopiero po pierwszym roku istnienia udało się reaktywować w mieście Oddział Związku Polskich Artystów Plastyków. Wtedy też (w związkowym lokalu przy ul. Małachowskiego 24) odbyła się premierowa wystawa grupy. Rozwiązanie Oddziału ZPAP w 1981 roku było zaś równoznaczne z końcem Grupy Zagłębie. Wspólnotę plastyków Zagłębia, deklarowaną poprzez uczestnictwo w działaniach Grupy, można zatem w praktyce uznać za pogłębienie wspólnoty czysto formalnej, organizacyjnej.

W gronie założycieli Grupy Zagłębie byli twórcy, którzy bezpośrednio po wojnie powołali do życia sosnowiecki Oddział ZPAP: Stefan Anders, Stefan i Wiktor Chorembalscy, Zygmunt Honiek, Piotr Kowalski, Władysław Pilecki, Bolesław Nowicki. Nie oni zdecydowali o obliczu grupy i nie oni już patronowali jej najważniejszym społecznym strategiom, ale to im plastyczne życie Sosnowca zawdzięczało określoną ciągłość. Kolejnym symbolicznym znakiem ciągłości był akces do Grupy Mariana Maliny i Stanisława Gawrona. Obaj bowiem byli wychowankami działającego w latach 1936–1939 Gimnazjum Przemysłu Artystycznego w Sosnowcu.

Jan Świderski przyszedł na świat 2 czerwca 1913 roku w Grodźcu. Po opuszczeniu rodzinnego Będzina podjął w latach

1930–1938 studia artystyczne, trafiając zrazu do Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu, później zaś na Wydział Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Po wojnie należał do założycieli krakowskiego Związku Polskich Artystów Plastyków, by w 1950 roku objąć funkcję prezesa Oddziału. W Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie już w 1947 roku – nie mając jeszcze trzydziestu pięciu lat – otrzymał tytuł profesora i objął funkcję prorektora, a w roku akademickim 1952/1953 – piastował stanowisko rektora.

Aktywność akademicką lub pedagogiczną artysty można rozpisywać na notki, słupki dat i kolumny osiągnięć. Nie statystyka publicznych osiągnięć – do których można dopisywać nagrody i wystawy – bywa jednak najważniejszym śladem obecności, a twórczość. W będzińskim Muzeum Zagłębia – w Sali im. prof. Jana Świderskiego (do której jeszcze przyjdzie nam powrócić) – wystawiono m.in. monumentalnie zmęczonego *Hutnika*. Na powstałym w 1954 roku obrazie olejnym hutniczy wysiłek jest chłodny, a cała męka pracy wydaje się już tylko zmaganiem o układ farb, nie mając zbyt wiele wspólnego z walką o stal. Dwa lata młodszy *Olej przemysłowy* jest zapisem wpadania w konwencję, w której gaśnięcie kolorów zdaje się już być świadectwem gaśnięcia mitu, złudzenia, błędu.

Jan Świderski był luźno związany z Grupą Zagłębie, niejako okazjonalnie uczestnicząc w wystawach i plenerach. Wiele tych ostatnich miało ułatwić artystom zrozumienie piękna pejzażu przemysłowego i heroicznego wymiaru codziennych zajęć klasy robotniczej. Od edukacji politycznej nie były wolne nawet Plenery Jurajskie w Zawierciu, w których programie umieszczano nie tylko seanse w ruinach zamku w Ogrodzieńcu, ale i liczne artystyczne wycieczki po inspirację do zakładów pracy.

W 1977 roku „Wiadomości Zagłębia” zapowiedziały II Przemysłowy Pejzaż Przyjaźni w hucie „Katowice”, z udziałem artystów radzieckich: „Ideą [...] pleneru [...] jest bezpośrednie zetknięcie się artystów plastyków z dniem dzisiejszym

środowiska i ośrodka przemysłowego, jego specyficznym krajobrazem, ludźmi pracy, warunkami ich życia i działalności zawodowej, a także dorobkiem materialnym regionu”. Katalog poplenerowej wystawy pokazuje, że w praktyce idea przekładała się na mniej lub bardziej kosztmarne malowanie wielkiego pieca huty „Katowice”.

Autor *Hutnika* – jak wielu innych – odrobił rolę artysty stąpającego mocno po socjalistycznej ziemi. Tyle że to już dzisiaj nieważne. Nad ziemią – w wielu miejscach – wznoszą się góry. Góra jest bryłą jak gdyby samowystarczalną, skupiającą w sobie cały świat. Wrośniętą w ziemię, ale dotykającą nieba. Gwałtowne i kapryśne przemiany jej życia bywają jednak echem piekła. Ikonografia natury i symbolika tego, co ponad przyrodą, a więc nadprzyrodzone, krzyżują się w akcie codziennej, zwyczajnej liturgii.

W pejzażowym malarstwie Jana Świdorskiego wyjątkowy sens miały seryjne wizerunki Babiej Góry w Zawoi. Obrazom dawał różne tytuły, np. *Daleka góra*, *Pod blaskiem nieba*, *Niespokojne obłoki*. Na *Groźnej górze* możliwa anegdota pejzażowa została praktycznie rozbita na sekwencje abstrakcyjnych plam, które godzą wyłącznie ograniczające je linie. To one jednak do całej wariacji o górskim pejzażu dobudowują wyższy sens – opowiadając własną przypowieść nie tyle o krawędziach jakiegoś widzenia, ile o ucieczce od wszelkich krawędzi, ograniczeń, spełnień. W obrazie *Wrzesień pod Babią Górą* światło jest niedokładne i kapryśne – za to precyzyjnie, dokładnie wyłożono mistyczny i zarazem ironiczny dialog między niebem a ziemią obrośniętą kamieniem i kolorem. W którymś momencie równie ważne jak wyprawy pod Babią Górę stały się powroty do Będzina. Do końca życia malował Świdorski Górę Zamkową i Górę św. Doroty – „Dorotkę”. Rozjaśnione, nierzeczywiste, abstrakcyjne i liryczne.

W Muzeum Zagłębia postanowiono utrwalić pamięć o Janie Świdorskim przyczynkami do jego społecznego rodowodu. Dwa niewielkie malunki z lat trzydziestych ubiegłego wieku

dokumentują *Pogrzeb proletariusza* i *Wiec socjalistyczny* – wydarzenia z życia Grodzca. Można te po trosze artystyczne, a po trosze polityczne obrazki uznać za świadectwo czasu – lub archaicznego i naturalistycznego teatru.

Realizm walki klasowej ma jednak, na szczęście, niewiele wspólnego z walką artysty o siebie. Olejna *Pełnia* z 2000 roku z dystansem tłumaczy naturalną wertykalność góry na pasemka i smugi tłumionych zieleni i błękitów, z dodatkiem żółci, jak gdyby onieśmielonych i przypadkowych. W ramach pejzażu tli się ikona – natura jest święta, natura nie jest realistyczna. W obrazie *Dorotka. Spojrzenie z Łagiszy* mocna, wyraźna góra na drugim planie unieważnia, niweczy szkicowo potraktowany plan pierwszy. Światy, które prowadzą ku górze i opadają z góry, są skojarzone jak gdyby przymusowo. Obydwa dotyka niedostatek światła i rezygnacja z cienia, który mógłby wszystko uporządkować. Komu potrzebne są góry?

W 1968 roku zorganizowano plastykom Grupy Zagłębie plener w Dąbrowie Górniczej. Przewodniczącym jury w był Alfred Lenica. Rozdał obficie artystom złote, srebrne i brązowe „szpady”, ale w wypowiedzi do prasy nie ukrywał nienasyceń: „[...] za mało pokazano człowieka i jego pracy”.

Z plenerów przemysłowych lub szkicowania świata rzeczywistego starano się wycisnąć aktualność, ale wyciskano na zmarnowanie jedynie farbę z tub. Surowe huty, stalownie, szyby kopalń czy – w ostateczności – niby-melancholijny miejski krajobraz miały uobecnić rzeczywistość, a w praktyce były ucieczką do rzeczywistości dyrektyw i wskazań pozaartystycznych.

Wiara w mitologię chociaż jednej góry pozwala wypełnić zadanie nie tylko wobec sztuki (o rzeczywistości nie mówiąc), ale i wobec samego siebie. Znamienne, że będązińska góra jest „Dorotką” nie tylko z racji powszechnej, potocznej konwencji językowej. Jest „Dorotką”, gdyż łatwiej się zaprzyjaźnić, spoufalić z kimś, kto nie upomina się o dojrzałość i monumentalność. Jest „Dorotką”, bo człowiekowi zawsze pod górę – ale kiedy osiąga dojrzałość, kiedy ta dojrzałość powoli przeistacza

się w starość, już wie, że wszystko – do samej śmierci – trwa zbyt krótko, i że nie schodzi się z wielkiej góry, ale zbiega z góry żywota.

W będzińskim Muzeum położono na sztaludze fotografię Jana Świdorskiego, malarza, starca. Mocne, silne spojrzenie w obiektyw. Światłocień konturuje skrzyżowane z przodu ręce. Więcej światła pada na twarz. Inne, wewnętrzne, odbija się w oczach. Parkiet w Sali im. Jana Świdorskiego skrzypi niemiłosiernie. Zastłony, koloru upadłego złota, udrapowano jak kurtykę w małomiasteczkowym teatrzyku. W dużej donicy strzępi się po swojemu paproć. Nie chce być fragmentem martwej natury. Jest nienaturalnie prawdziwa.

Regina Gowarzewska

Natalia Stokowacka – gwiazda nie tylko na scenie

Za wstęp musi tu posłużyć wyjaśnienie. Jestem córką, a zarazem wychowanką prof. Stanisławy Marciniak-Gowarzewskiej, pod której kierunkiem ukończyłam studia w katowickiej Akademii Muzycznej, znakomitej solistki Opery Śląskiej w Bytomiu. Wychowałam się za kulisami tej sceny. Niemal od pierwszych miesięcy życia poznawałam artystów i ich głosy. W ten sposób ukształtowała się moja wrażliwość muzyczna i miłość do opery.

Jakie jest moje najsilniejsze wspomnienie związane ze wspańiałą śpiewaczką Natalią Stokowacką? Otóż, jej pożegnalny spektakl, który odbył się 10 grudnia 1978 roku. Byłam wówczas dzieckiem, ale dzieckiem niezwykle uwrażliwionym na piękny śpiew. W *Madame Butterfly* Giacomina Pucciniego, operze, którą artystka wybrała na swoje pożegnanie, znałam już wtedy każdy dźwięk. Poruszyła mnie niezwykle, pełna dramatyzmu interpretacja tytułowej postaci w wykonaniu artystki i jej wyjątkowy głos. Pamiętam też, jak przytuliła mnie po spektaklu w garderobie. Teraz, z perspektywy czasu, wiem, że byłam wówczas świadkiem końca pewnej epoki w Operze Śląskiej w Bytomiu. Epoki legendarnego kwintetu: Natalia Stokowacka, Krystyna Szczepańska, Bogdan Paprocki, Andrzej Hiolski i Antoni Majak. Z tego grona aż czwórka artystów stała tamtego dnia na scenie.

Znałam też Natalię Stokowacką prywatnie. Mimo upływającego czasu kobietę wciąż piękną, naturalną, sympatyczną, otwartą, bez gwiazdorskich manier. A jednak emanująca z niej siła i ogromna klasa zawsze budziły szacunek. Mieszkałyśmy w tej samej dzielnicy – na katowickiej Koszutce. Jej serdecz-

ne, koleżeńskie kontakty z moją Matką pozwalały i mnie czasem spotykać się z panią Natalią na gruncie prywatnym. Podziwiałam ją także podczas rozmaitych wydarzeń w Operze Śląskiej: Konkursów Wokalistyki Operowej im. Adama Didura, gali i jubileuszy...

I jeszcze jedno. Na Natalię Stokowacką mówiono Nafka, ale tego zdrobnienia nie używali wyłącznie przyjaciele. Tak mówili o niej również melomani i wielbiciele, wymawiając je jednak zawsze z należnym szacunkiem. W końcu to była ich najprawdziwsza primadonna. Tylko zbieg różnych okoliczności spowodował, że nie podbiła scen operowych całego świata. Cóż, nie łatwo było wówczas zaistnieć w największych teatrach artystom zza żelaznej kurtyny, a poza tym, Natalia Stokowacka za bardzo przywiązała się do bytomskiej sceny.

Urodziła się 1 stycznia 1920 roku w Małogoszczy, w powiecie Jędrzejowskim. Jej ojciec, Stanisław, dostał pracę w hucie Miłowice, więc rodzinę zabrał ze sobą do Sosnowca. Tam, już podczas nauki w Gimnazjum im. Emilii Plater, Natalia rozpoczęła naukę śpiewu – pod kierunkiem Ewy Horbaczewskiej – w prywatnej szkole muzycznej, mieszczącej się w 7-pokojowym mieszkaniu przy ul. Dęblińskiej. Miała wówczas 15 lat. Musiała wyróżniać się talentem i umiejętnościami, skoro w 1937 roku wystąpiła z recitalem przed mikrofonami Polskiego Radia: „Akompaniował mi początkowo Adam Bryzek, potem Jan Liersz, znany powszechniej jako Jerzy Harald. Śpiewałam pieśni: Chopina, Moniuszki, Karłowicza, Niewiadomskiego, Żeleńskiego, Noskowskiego. I uczestniczyłam także w słuchowiskach dla dzieci bardzo popularnej Cioci Heli Tymienieckiej. Wspominam te czasy z prawdziwym wzruszeniem.” – tak opowiadała o tym wydarzeniu w jednym z wywiadów dla gazety „Wieczór”. Śpiewała również podczas koncertów dobroczynnych.

Wybuch wojny na kilka lat przerwał marzenia o karierze. Natalia Stokowacka jednak nadal się kształciła, również w Krakowie pod kierunkiem Sergiusza Nadgryzowskiego. Już

po wyzwoleniu, od stycznia do czerwca 1945 roku, była solistką Śląskiego Teatru Muzycznego w Katowicach. Zespół ten utworzył Stefan Garda, wybitny baryton. Teatr rozpoczął działalność artystyczną, chociaż w okolicach Katowic jeszcze trwały walki. Nowo powstały zespół był ostoją wolnej Polski. Pierwszy koncert odbył się już w lutym. Wykonawcom nie straszne były złe warunki, ziąb czy wszelkie braki w zaopatrzeniu. Co więcej, zespół wyruszał poza Katowice, docierając nawet na Opolszczyznę. Natalia Stokowacka wystąpiła w dwóch programach estradowych Teatru: *Wesołe przedpołudnie* oraz *Z pieśnią i tańcem po Śląsku*. W prasie zaczęły się ukazywać pierwsze wzmianki na jej temat. Po występach Teatru w Gliwicach można było przeczytać: „Szczególnie gorąco przyjęła publiczność każde wystąpienie Stokowackiej”. Dodajmy, że w zespole Teatru Muzycznego pojawiały się również nazwiska Olgi Szamborowskiej i Adama Kopciuszewskiego, którzy potem współtworzyli pierwszy zespół Opery Śląskiej. Trudy tamtych występów Natalia Stokowacka tak wspominała w wywiadzie udzielonym Stefanii Jagielnickiej na łamach „Dziennika Zachodniego” w listopadzie 1979 roku: „Były to szczególne czasy. Na swój pierwszy koncert przyszłam do Katowic pieszo z Sosnowca, przemoczona do suchej nitki.”

Sława młodej artystki rozeszła się po całym Śląsku. Z dniem 1 listopada 1946 roku Stefan Belina-Skupiewski zaangażował ją do zespołu Opery Śląskiej w Bytomiu. Trafiali tam najlepsi polscy śpiewacy tamtego pokolenia. Cóż, była to pierwsza operowa scena w powojennej Polsce. Z premierowym spektaklem wystąpiła bowiem już 14 czerwca 1945 roku, prezentując *Halkę* Stanisława Moniuszki. Zespół ten stworzył wybitny polski bas, Adam Didur. Potem jego szeregi zasilili artyści przesiedlonego zespołu Opery Lwowskiej. Natalia Stokowacka, która nie od razu zdecydowała się stanąć na przesłuchaniach, trafiła więc do ukształtowanego teatru operowego, niestety już bez Adama Didura, który zmarł 7 stycznia

1946 roku. Dyrektorem został Stefan Belina-Skupiewski, wybitny pedagog i niegdyś słynny tenor. Zadebiutowała 21 grudnia 1946 roku partią Musetty w *Cyganerii* Pucciniego. Znalazła się wówczas na scenie w gronie wybitnych śpiewaków, takich jak: Wiktoria Calma – Mimi, Lesław Finze – Rudolf, Andrzej Hiolski – Marcello, Antoni Majak – Colline. Opisuując wyjątkowość tamtego spektaklu, warto dodać, że wyreżyserował go Adam Dobosz, scenografię zaprojektował Stanisław Jarocki, a za pulpitem dyrygenckim stanął Mieczysław Mierzejewski. Było to przedstawienie premierowe, uznane za realizację sceniczną na najwyższym artystycznym poziomie – tak pisano o nim wówczas w „Gazecie Robotniczej”.

Warto w tym miejscu podkreślić, że Natalia Stokowacka nie tylko wystąpiła w spektaklu premierowym, ale na dodatek zadebiutowała pierwszoplanową rolą. Prędko okazało się, że jej niezwykły talent postawił ją w szeregu wielkich gwiazd tej sceny. Miała głos o ogromnych możliwościach, co pozwalało jej wykonywać z powodzeniem zarówno repertuar przeznaczony dla sopranu koloraturowego, lirycznego, jak i dramatycznego. Tak więc kreowała z jednej strony heroiny, takie jak tytułowa Toska w operze Pucciniego czy Leonora w *Trubadurze* Giuseppe Verdiego, a z drugiej – uwodziła subtelnymi koloraturami jako Gilda w *Rigoletcie* Verdiego, Rozyzna w *Cyruliku sewilskim* Gioacchino Rossiniego oraz tytułowa Lakme w operze Leo Delibesa, lub śmiało zdobywała szczyt koloraturowej biegłości wykonaniem partii Królowej Nocy w *Czarodziejskim flecie* Wolfganga Amadeusza Mozarta. Nie stroniła też od repertuaru operetkowego, śpiewając Rosalindę w *Zemście nietoperza* Jana Straussa czy Eurydykę w *Orfeuszu w piekle* Jakuba Offenbacha. Najbardziej jednak ukochała główną bohaterkę opery *Madame Butterfly* Pucciniego, którą na scenie śpiewała prawie 100 razy. W ciągu 32 lat pracy w Operze Śląskiej wzięła udział w 27 premierach, wykonała 36 partii wokalnych. W sumie wystąpiła w 1500 spektaklach. Nie tylko w macierzystej siedzibie. Spełniała również

misję bytomskiej sceny, tę wyznaczoną przez Adama Didura, który marzył o tym, by jego zespół docierał ze sztuką do wszystkich zakątków regionu. Często więc wyruszała z pozostałymi artystami „w teren”.

Już po debiucie stała się jednym z filarów wspomnianego wcześniej kwintetu – najlepszego w dziejach polskiej opery. Wspólnie stworzyli najpiękniejszą kartę historii tego teatru, a starsi melomani, którzy mieli okazję ich słuchać, zawsze z największą atencją odnosili się do swoich ulubieńców.

Występowała gościnnie w operach w: Warszawie, Łodzi, Poznaniu, Wrocławiu, Bydgoszczy, Gdańsku i Krakowie. Śpiewała także za granicą w: Czechosłowacji, Związku Radzieckim, NRD, Rumunii, Bułgarii, Indiach i Egipcie. „Natalia Stokowacka, która wykonała kilka wokalnych utworów, zaprezentowała unikalny i bogaty głos. Jej muzyka posiada głębię. W uczuciowej interpretacji poruszała się znakomicie w obrębie całej skali, jednak prezentowała wyjątkowy sposób wykorzystania trzeciej, najwyższej oktawy swoje głosu.” – pisano o niej w „Hindustan Standard” w lutym 1956 roku.

Co ciekawe, artystka mało koncertowała na estradzie. Niedawno jednak, przy okazji 50-lecia Telewizji Katowice, przypomniano na łamach „Gazety Wyborczej”, że to właśnie Natalia Stokowacka pojawiła się 3 grudnia 1957 roku na ekranie telewizorów. W tamto wtorkowe popołudnie, punktualnie o godzinie 16.00, po raz pierwszy widzowie zobaczyli charakterystyczną planszę z wieżą wyciągową, a w eter popłynęły słowa: „Tu Telewizja Katowice”. Potem nadano program rozrywkowy z katowickiej kawiarni „Europa”, który prowadził Czesław Berenda, a śpiewali m.in. Natalia Stokowacka i Andrzej Hiolski, przy fortepianie akompaniował Wojciech Kilar.

Stokowacka przede wszystkim spełniała się w repertuarze operowym. Może dlatego, że do sceny predestynowała ją niezwykła uroda. Śmiało można o niej powiedzieć, że była kobietą nie tylko piękną, ale i z wielką klasą. Nikt tak jak ona nie potrafił nosić kostiumu królowej czy damy. Była wielce

uzdolniona aktorsko, czego świadectwem są liczne stwierdzenia tego faktu zawarte w recenzjach, na przykład tej z 21 numeru „Odry” z 1960 roku, autorstwa Leona Markiewicza, po premierze *Łucji z Lammermoor*: „W obsadzie premierowej rolę Łucji kreowała Natalia Stokowacka. Rola ta jest bardzo trudna, zarówno aktorsko, jak i wokalnie, ze względu na bardzo długą i pełną koloratur partię w obrazie siódmym. Za szczególnym zadowoleniem należy więc odnotować sukces Stokowackiej. Postać Łucji w jej interpretacji tchnęła niekłamany wdziękiem, prostotą i naturalnością. Świetne opanowanie trudności wokalnych pozwoliło Stokowackiej na poświęcenie większej uwagi grze, w wyniku czego śledząc obraz drugi, mimo woli myślałem o najlepszych wzorach szekspirowskiej Julii, tak jak w obrazie szóstym nasuwało się porównanie z tragiczną Ofelią.”

Zresztą, ta niezwykła kreacja często była przypominana podczas niedawnej premiery tego dzieła w Operze Śląskiej w Bytomiu.

Genialny bytomski kwintet szybko zwerbowano do Warszawy. Był to rok 1957. Przez pewien czas pracowali w dwóch teatrach operowych, ale trzeba było podjąć decyzję. Tylko ona została wierna. Nigdy nie żałowała tej decyzji, mimo że była z dala od „centrali”, czyli kontaktów i prestiżu stolicy, co mogło ułatwić karierę. Warto jednak tu zwrócić uwagę, że bytomska scena wówczas bardzo liczyła się w polskim świecie operowym: „Byłam w nim wierna sobie. W pewnej mierze zaważyły na tej decyzji komplikacje rodzinne. Nie dążyłam do zrobienia kariery za wszelką cenę. Bardziej zależało mi na spokojnym, harmonijnym, uporządkowanym życiu osobistym. Tu na Śląsku miałam poczucie bezpieczeństwa, ugruntowane zaplecze do dalszego działania. Warszawa mnie męczyła. Nie chciałam zaczynać życia od nowa. Pragnęłam kontynuować i doskonalić to, co w trudzie zdobyłam. Postawiłam wszystko na szalę dalszej, solidnej pracy. Uważam, że jeżeli ktoś jest w swojej dziedzinie naprawdę dobry, to i na tak

zwanej prowincji ma szansę samorealizacji.” – opowiadała o kulisach swej decyzji Stefani Jagielnickiej w cytowanym już wywiadzie dla „Dziennika Zachodniego”.

Kolejne występy Natalii Stokowackiej, i te gościnne poza Śląskiem, budziły entuzjazm. Podziwiano jej talenty wokalny i aktorski. Podkreślano, że ów niezwykle głos stawia ją w pierwszym rzędzie polskich śpiewaczek. Oto kilka przykładów: „Śpiewaczkę tę wyróżnia wśród wielu koloraturowych sopranistek ta drogocenna różnica, że posiada ona, prócz najwyższej wirtuozerii wokalne, jeszcze ten rzadki dar wrodzony: »serce« i ciepło w samym głosie.” – pisał po występach Opery Śląskiej z *Cyrulikiem sewińskim* w Łodzi Bolesław Busiakiewicz na łamach „Głosu Robotniczego” z 14 lipca 1950 roku. I dalej: „Stokowacka była postacią centralną nie tylko z pozycji wyznaczonej jej przez kompozytora, ale również przez jej własny nieprzeciętny talent. Stokowacka posiada głos bogaty i piękny. Jest dojrzałą muzycznie.” – wyrokował Adolf Dygacz w „Trybunie Robotniczej” z 10 maja 1957 roku po premierze *Manon* Julesa Masseneta. O tej samej premierze napisał Józef Michałowski w „Dzienniku Zachodnim”: „[...] rola Manon w wykonaniu Natalii Stokowackiej była bodaj jej największym sukcesem aktorskim w całej dotychczasowej, tak pięknej zresztą, karierze operowej. Poczynając od aktu II jej wcielenie w postać bohaterki było tak szczere, tak wzruszające i ujmujące, że przekonywało widza o prawdzie przeżyć i kazało podziwiać talent aktorski wybitnej polskiej śpiewaczki operowej.” Adolf Dygacz nie krył zachwytów również 15 kwietnia 1960 roku, kiedy to na łamach „Trybuny Robotniczej” chwalił *Łucję z Lammermoor*. „Z zastępu solistów niewątpliwie najlepsza była Natalia Stokowacka w roli Łucji. Świetna aparycja idzie u niej w parze z grą aktorską pełną ekspresji i kultury oraz znakomitą sztuką wokalną, która pozwala porównać Stokowacką z najlepszymi śpiewaczkami, jakie Polska posiadała. Przy tej kondycji należałoby dokonać z nią możliwie najwięcej nagrań archiwalnych i prezentować jak najczęściej za granicą.”

Właśnie, co się tyczy nagrań archiwalnych: nie pozostał nam po Natalii Stokowackiej zbyt imponujący zbiór wykonanych partii operowych tej artystki. Na płytach, które dziś są białymi krukami, znalazły się arie z *Rigoletta* i *Cyrulika sewilskiego* oraz duety z Andrzejem Hiolskim z *Rigoletta* i *Traviaty*. Jeszcze w archiwum Opery Śląskiej znajdziemy ślady jej głosu, na przykład niepublikowane nagranie *Opowieści Hoffmanna* Jakuba Offenbacha z 1950 roku, gdzie śpiewała partię Olimpii. Ciekawe nagranie wypłynęło też na światło dzienne z radiowych archiwów w ubiegłym roku, kiedy to w Operze Krakowskiej przygotowywano się do światowej prapremiery operetki Karola Szymanowskiego *Loteria na mężów* w reżyserii Józefa Opalskiego, który jest także autorem książki *Chopin i Szymanowski w literaturze XX-lecia międzywojennego*. Pierwszy raz o zapomnianej kompozycji Szymanowskiego usłyszał od znawczyni muzyki tego kompozytora, Teresy Chylińskiej. To ona zaprezentowała mu fragmenty nagrania radiowego z grudnia 1952 roku, gdzie pod dyrekcją Grzegorza Fitelberga Bogdan Paprocki i Natalia Stokowacka wykonali duet i dwie arie. „Gdy usłyszałem nagranie, popłakałem się ze śmiechu – wspominał Opalski na łamach „Tygodnika Powszechnego” z 7 października 2007 roku – Przegrałem sobie te fragmenty i odtąd za każdym razem, gdy odwiedzał mnie wybitny muzyk, taki jak Tadeusz Strugała czy Kazimierz Kord, kazałem im zgadywać, co to za muzyka. Lehar? Kalman? *Księżniczka czardasza*? Gdy mówiłem, że to Szymanowski, nikt nie chciał uwierzyć.”

Powróćmy jednak do scenicznych występów Natalii Stokowackiej. Cieszyły się one nie tylko uznaniem krytyków, ale przede wszystkim były uwielbiane przez melomanów. Co więcej, z wyrazami podziwu spotykała się nie tylko biorąc udział w kolejnych spektaklach, ale również po zakończeniu kariery, kiedy to wystarczyło, że zasiadła na widowni, a wierna publiczność gotowała jej owacje. Przypomnijmy jednak pewne zdarzenie, jeszcze z czasów jej występów, które opi-

sał Jan Pierzchała na łamach „Poglądów” z 15 listopada 1970 roku: „Podczas jednego z przedstawień *Zemsty nietoperza* na scenę spadła burza kwiatów. Młodzi entuzjaści opery, wielbiciele pięknego głosu, doskonałego aktorstwa, oryginalnej sztuki wokalne, reprezentowanej przez Natalię Stokowacką, wyrazili hołd jej pracy artystycznej, niesłabnącemu talentowi, także urokowi, jakim darzy słuchaczy niezmiennie. Koło miłośników muzyki poważnej, skupiające ludzi bardzo młodych złożyło artystce adres takiej treści: »Pani Natalii Stokowackiej – wielkiej artystce, wiernej bytomskiej scenie operowej od początku powstania – w uznaniu Jej, najwyższego podziwu godnego, kunsztu śpiewaczego i aktorskiego.«”

Współcześni młodzi śpiewacy mogą tylko pozazdrościć tego, że głos Natali Stokowackiej budził tak silne emocje i uwielbienie. Może sekret tkwi w tym, że artystka traktowała sztukę z wielkim oddaniem. Służyła jej z całych sił. Mimo że była niekwestionowaną primadonną, nie stawiała wygórowanych żądań. Zresztą, to były przecież czasy bardzo trudne, więc jak wszyscy stała w kolejkach po zakupy, nosiła ciężkie siatki i do pracy dojeżdżała środkami komunikacji miejskiej. Przez pierwsze 5 lat pokonywała trasę z Sosnowca do Bytomia autobusami i tramwajami, a czas spędzany w podróży wykorzystywała na... naukę ról. Potem przeprowadziła się do Katowic.

Była szczera i naturalna. To również zjednywało jej serca wielbicieli, o czym świadczą wielkie brawa w Operze Śląskiej, już po zakończeniu kariery, przy okazji jubileuszu 50-lecia pracy artystycznej Bogdana Paprockiego. Cóż, odeszła ze sceny operowej w wielkim stylu. W takim momencie, kiedy ludzie ciągle jeszcze pytają: „Dlaczego?” Melomani mieli jeszcze okazję usłyszeć ją podczas okolicznościowych koncertów w Operze Śląskiej.

Natalia Stokowacka nie podjęła pracy pedagogicznej, ale została jurorem Ogólnopolskiego Konkursu Wokalistyki Operowej im. Adama Didura w Bytomiu: „Jest ona szalenie interesująca, aczkolwiek niestłuchanie odpowiedzialna [mowa

o pracy jurora – przyp. R.G.]. Odchodząc ze sceny nie chciałam rozstać się na zawsze z Operą, bo to jest chyba niemożliwe. Byłam przecież z nią związana przez całe życie. Dlatego też obecnie interesują mnie nasi następcy. [... Pragniemy im przekazać sukcesy, dobre doświadczenia i piękne tradycje.” – opowiadała w cytowanym już wywiadzie dla „Dziennika Zachodniego” w 1979 roku.

Scena to jedno, a wielka życiowa pasja – tenis ziemny – to drugie. Co ciekawe zaczęła grać dosyć późno. „Początkowo wcale nie zamierzałam jej w to wciągać – wspomina mąż artystki, Roman Paszkowski, znany radiowiec i dziennikarz sportowy. – Gdy poznałam Natalię mieliśmy po 45 lat. Ja uprawiałem różne sporty, ale tenis lubiłem najbardziej. Grywałem często z Kazkiem Szatkowskim, a jego żona, Olga Szamborowska [znakomita śpiewaczka operowa, odtwórczyni roli Zofii w pierwszej, historycznej *Halce* Opery Śląskiej – przyp. R. G.] często przychodziła na korty katowickiego Baildonu jako kibic. Z czasem zaczęła pojawiać się i Natalia. Pamiętam, że była wówczas platynową blondynką. Tak to się wszystko zaczęło. Kiedyś siedzieliśmy na kortach i oglądaliśmy, jak grają koledzy. Natalia stwierdziła, że to nie jest wielka sztuka. Postanowiliśmy spróbować.” Miała więc stanąć na korcie i odbijać piłki rzucone przez męża. Na sześć rzuconych nie trafiła w dwie. Pozostałe, chociaż w stylu rozpaczliwym, ale odbiła. Przekonała się jednak wówczas, że to nie jest takie proste. Zaczęła grać, mając 50 lat. „W operze nie miała już takich obowiązków i jej pasja przeniosła się na tenis. Czasem, gdy mi się nie chciało iść na kort, Natalia mobilizowała mnie – wspomina dalej Roman Paszkowski. – Chociaż w życiu bywała wybuchowa, na scenie i na korcie była idealnie opanowana. Zawsze byłem pewny każdego jej odbicia. Odnosiła wielkie sukcesy w swojej kategorii wiekowej. Trzy razy była krajową Mistrzynią Polski, a raz wygrała międzynarodowe Mistrzostwo Polski. Wygrywaliśmy również w mikście.”

Natalia Stokowacka zasłała właśnie na korcie. To był wylew. Zmarła 23 marca 1996 roku. Miała 77 lat. Pogrzeb odbył się na sosnowieckim cmentarzu przy alei Mireckiego. Spoczęła w rodzinnym grobie. Podczas uroczystości żałobnych w kościele pw. św. Józefa Rzemieślnika śpiewali jej następcy, młodzi soliści Opery Śląskiej i artysta, u boku którego rozpoczynała swoją karierę – Bogdan Paprocki.

Marian Kisiel

Zdzisław Tadeusz Łączkowski: słowo i Słowo

Słowo z małej i wielkiej litery

Dwie książki krytyczne o Zdzisławie Tadeuszu Łączkowskim, wydane w tym samym czasie, lecz napisane z odmiennych perspektyw, każą przyjrzeć się temu twórcy raz jeszcze. Nie dlatego, iżby polemizować z takimi oto stwierdzeniami:

Urzekająca i zadziwiająca bogactwem, w zakresie zarówno problematyki jak i środków wyrazu, poezja i proza Zdzisława Tadeusza Łączkowskiego towarzyszy nam już od kilku dziesiątków lat i wciąż dostarcza powodów do głębokich przemyśleń i wielu wzruszeń, wciąż zaskakuje świeżością dokonania dawnych i najnowszych. Warto do niej wracać, warto też przypominać ją Czytelnikowi. Jednocześnie należy mocno podkreślić, że wobec niej mają zobowiązania historycy i krytycy literatury.¹

Zdzisław Tadeusz Łączkowski to jeden z głównych przedstawicieli kręgu tzw. poetów kulturowych – obok Zbigniewa Herberta, Janusza St. Pasierba i kilku innych wielkiej miary pisarzy [...].²

Niezależnie od tego, jak radykalnie będziemy formułować własne stanowisko krytyczne, warto do twórczości autora *Zaklętego jelenia* dopisać swoje zdanie³. Szkic ten jednakże

¹ Por. E. Cichła-Czarniawska: *O twórczości Zdzisława Tadeusza Łączkowskiego (szkic)*. Lublin 2008, s. 5.

² Z. Korzeńska: *Zdzisława Tadeusza Łączkowskiego ogrody kultury*. Starachowice–Kielce 2008, s. 3.

³ Życiorys twórcy, wykaz jego książek i bogatą literaturę przedmiotu daje E. Oleksiak: *Łączkowski Zdzisław Tadeusz. W: Pisarze i badacze literatury w Zagłębiu Dąbrowskim. Słownik biobibliograficzny*. Red. P. Majerski. T. I. Sosnowiec 2002, s. 110–118.

nie rości sobie prawa do historycznoliterackich uogólnień, jest on raczej włączeniem do znaczeń już funkcjonujących w krytyce dwóch uwag nowych.

O słowie – jako znaku twórczości literackiej i o Słowie – jako filozoficznej, moralnej i w ogóle egzystencjalnej podstawie bytu. Słowo z małej i wielkiej litery jest – jak się zdaje – kluczem do zrozumienia pisarstwa autora *Załoby z Antygoną*.

Uwaga pierwsza: poezja

W roku 1957, nakładem Instytutu Wydawniczego PAX, ukazał się debiutancki zbiorek wierszy Zdzisława Łączkowskiego *Słoneczniki gorejące*. Poeta, rocznik 1926, nie był już autorem młodym, skończył lat trzydzieści jeden, jakkolwiek od momentu jego pierwszej prezentacji na łamach prasy minęło lat zaledwie siedem. Nie był wszakże Łączkowski kimś nieznanym czytelnikowi. Przypomnijmy, że jego utwory znalazły się w pierwszej niesocrealistycznej antologii *Każdej chwili wybierać muszę*, obok wierszy Mikołaja Bieszczadowskiego, Stanisława Grochowiaka, Zbigniewa Herberta, Jacka Łukasiewicza i Józefa Szczawińskiego. Obecność w tym tomie oraz czas debiutu książkowego sprawiły, że Zdzisława Łączkowskiego naturalną kolejną rzeczą przypisano do „pokolenia 56”, choć dzisiaj można by z tym przyporządkowaniem polemizować. Niewątpliwie jednak ówczesna – by użyć słów Gałczyńskiego – aura „demoliryczna” wpłynęła na model liryki autora *Ciemności z bursztynu*, co widać szczególnie wyraźnie, kiedy czyta się jego twórczość z zachowaniem praw chronologii. Poza tym porządkiem – widzi się nieostro.

Z praw chronologii autor zrezygnował – i jest to dla nas wskazówka bardzo ważna – w wyborze *Gwiazdobranie*⁴. Rodzi się tutaj pytanie zasadnicze: Jak wyznaczyć linie jego liryki od „wyobraźni wyzwolonej” (kanonicznej dla pierwszych to-

⁴ Z. Łączkowski: *Gwiazdobranie. Wiersze i fragmenty poematów*. Wybór Z. Irzyk. Poślowie P. Smogorzewski. Warszawa 1996. Z tego wydania będę cytował dalej wiersze poety.

mików) poczynając, przez „apel do tradycji” judeochrześcijańskiej, na ścisłych odwołaniach do katolicyzmu kończąc – jeżeli w swoim kanonicznym wyborze wierszy Łączkowski zatarł wszystkie możliwe do siebie ścieżki? *Gwiazdobranie* pozbawione liryków prozą (te znalazły się w wyborze w *Zaklętym jeleńniu*⁵) i redukujące czterdziestoletni ówczesnie dorobek tylko do dwóch, trzech (sporadycznie do czterech, pięciu) wierszy z tomów pierwotnych, musiałoby wydać się zbiorem swoiście „nieprawdziwym”. Ale potraktujmy tę decyzję poety jako programową odpowiedź.

„Jeszcze raz dotykam / sensu życia / a pora późna...” – pisał poeta w przejmującej *Samotności*. Pisał to także blisko siedemdziesięcioletni człowiek, który wiedział, że „dotykane / sensu życia” jest procesem bezustannego poszukiwania – odnajdywania i tracenia, pewności i niewiedzy, zgody i buntu. Że ów sens ma takie samo oparcie w Bogu i w człowieku (bo kto jest blisko człowieka, jest również blisko Boga). Że, wreszcie, nieważna pora (choćby i „późna”), ważna – owa chęć „dotknięcia”, ponowne zmierzenie się z dostępnym nam uniwersum chaosu i ładu.

To „dotknięcie / sensu życia” w poezji Zdzisława Łączkowskiego widoczne było już w tomiku debiutanckim, rozdartym między tym, co doczesne i skazane na śmierć czy zapomnienie, a tym, co wieczne, co opiera się tchnieniu *vanitas*. Przenikliwie zwrócił na to uwagę Paweł Smogorzewski:

Oszłomiony jaskrawym światłem pragnień i tęsknot pozostaje bohater [...] [wierszy Łączkowskiego – M.K.] wciąż w mroku swej samotni i niespełnienia. W jasnych, jakby dla dodania kontrastu i spotęgowania wrażenia alienacji, sceneriach przybranych w pustynne zółcie i słoneczne odcienie blasku ognia, rozgrywa się dramat strachu, trwogi, rozpaczliwe go zdziwienia przemijaniem.⁶

⁵ Z. Łączkowski: *Zaklęty jeleń. Wybór prozy poetyckiej z lat 1950-1990*. Wybór i postłowie M. Kisiel. Warszawa 1992. Tamże zob. moje uwagi, s. 102-103.

I dalej:

Szukanie wewnętrznego oparcia w prawdach wiary łączy się z pragnieniem odnalezienia i potwierdzenia ich w konkretnych przejawach ludzkich postaw. Stąd często wskazuje [poeta – M.K.] na postacie fascynujące, potrafiące wypełnić twórczym, nieraz heroicznym życiem człowiecze posłannictwo. Kieruje myśli ku tym, którzy żyli, wciąż żyją jakby ponad czasem.⁷

Oto między tymi stanami świadomości: znikomością oraz trwaniem, trwogą przed śmiercią oraz wiarą w heroiczną wartość twórczenia – zawiera się prawda o poezji Zdzisława Łączkowskiego, poezji wybitnie upodmiotowionej, stawiającej człowieka wobec pytań elementarnych i elementarnych lęków. Poezji w pewnym sensie także tragicznej, bo nie umiejącej rozstrzygnąć sporu, jaki człowiek prowadzi z szatanem ciała, złudą pamięci, tęsknotą do ideału i grzechem dnia codziennego. Kto wie, być może walorem liryki autora *Monogramu z wiewiórką* jest właśnie owo ciągle nierozstrzyganie, owo zdążanie ku pewności, która przeradza się zwykle w zdziwienie, iż – tak wiele wiedząc o świecie i ludziach – wciąż wie się zbyt mało, by móc powiedzieć: „wiem”.

„Zaledwie doświadczam ziemi” – napisał Zdzisław Łączkowski w wierszu *Odejście*. I dalej:

Czy zostanę wezwany
na Sąd Osteteczny
jako człowiek
czy jako jeden z łotrów
a może jako:
nic?

To zasadnicze pytania u człowieka wierzącego. I te pytania formułowane są od *Modlitwy wieczornej* z tomu *Słoneczniki gorejące*. W tym wierszu pełno jest jeszcze świeżej pewności,

⁶ P. Smogorzewski: *Oczarowany Biblią*. W: Z. Łączkowski: *Gwiazdobranie...*

⁷ Tamże.

że „przejdę”, „udźwięcznie”, „wzniosę”. Wiersze ostatnie już tej pewności nie mają: „bo to już jesień / i czarne żniwa liści / na opał / i deszcze kamienne”. Oto droga jaką się przebywa naturalnie – od młodości do starości; i oto gorycz, że nie udało się niczemu zaradzić: „i padają zdrowe dęby / wielkie systemy prawd / i płoną na stosach / święte liście etyki”.

U poety tak żarliwie religijnego jak Łączkowski, przytoczone fragmenty muszą pobudzać do myślenia. W jego wierszach, które zasadnie możemy nazwać apologią miłości do stworzenia i wiary w Boską opatrność, człowiek zawiera siebie Bogu niepewien czy może swój chaos powierzać istocie doskonałej. Świat stworzony przez Boga człowiek wypełnił małością; ideał sięgnął bruku. Ale przecież pragnienie ideału jest nieodłączną cechą niedoskonałego stworzenia (jakże przejmująca jest w tym kontekście *Litania do męczenników z Ugandy*), o „sercu / zziębniętym od rosy porannej”.

Religijność poezji Zdzisława Łączkowskiego⁸ ma swój głęboki rodowód biblijny. Pisał Paweł Smogorzewski:

Oczarowanie Biblią, jej klimatem, wiecznie żywymi jej treściami, dostrzegalne jest najpełniej w stronie formalnej poetyckich utworów. W doborze metaforyki płynności, melodyjności fraz, często jakby wprost zaczerpniętych z psalmicznych konstrukcji. Ornamentyka biblijna pociąga pisarza i swym etycznym, i estetycznym przesłaniem, będąc źródłem, niewyczerpanym wprost źródłem symboliki, śmiałych zestawień. Sam język Biblii, klarowny, łagodny, dostojny, rozpala wyobraźnię poety poprzez swoją wieloznaczność, nastrojowość, medytacyjność, zdaje się być najodpowiedniejszym dla wyrażenia wielości uogólnień, jakie chce przedstawić.⁹

Trafność tych słów potwierdzają nie tylko wiersze Łączkowskiego, ale także jego – poetycka w wyrazie – proza: *Piękna Rahab i Gad*.

⁸ W. Natanson: *Tęsknota w locie jastrzębim*. „Nowe Książki” 1987, nr 10: „Religia była i jest dla Łączkowskiego drogą filozoficzną oraz moralną”.

⁹ P. Smogorzewski: *Oczarowany Biblią*. ... Szeroko na ten temat pisze także Z. Korzeńska: *Zdzisław Tadeusz Łączkowski ogrody kultury*..., s. 8–32.

W poezji autor *Żałoby z Antygoną* czyni Biblię świadectwem doskonalej współjedni Boga z Człowiekiem. Świat, w którym dane jest nam żyć, nie odbiega od tamtego sprzed tysiącleci. Te same prawa określają jego radości i tragedie. Nam tylko przyszło ponowić los przeszłych pokoleń. Nie udało się nam uczynić naszego świata lepszym; mieliśmy szansę, którą zmarnowaliśmy. Kiedy przychodzi „jesień” – to tylko jest pewne.

„Jeszcze raz dotykam / sensu życia / a pora późna” – pisze Zdzisław Łąckowski. Bo nigdy dość prób. Bo nie wolno sprzeniewierzać się młodzieńczej pewności (wierze), że „przejdę”, „udźwięcznie”, „wniosę”. Bo po to zostałem powołany: by sięgać gwiazd, zbliżać się do Boga.

Uwaga druga: proza

Proza Zdzisława Łąckowskiego jest zjawiskiem w polskiej literaturze współczesnej nierozpoznanym, zepchniętym na peryferie, rzecz można nawet – zapoznanym. Rzadko spotyka się jakieś pogłębione refleksje nad jej specyfiką; okazjonalne noty, recenzje czy omówienia nie są wystarczającym powodem do uznania, iż twórca ten zasłużył na tyle, ile ma. Dwie jego powieści – *Piękna Rahab* i *Gad* – przemknęły w gruncie rzeczy zarówno przez księgarnie, jak i przez biurka krytyków literackich. Wciąż o nich prawie nic nie wiemy, nawet jeśli któraś z recenzji była publikowana w prestiżowym czasopiśmie i wyszła spod pióra wytrawnego krytyka. Łąckowski jako prozaik właściwie nie funkcjonuje w świadomości współczesnych, chociaż od wielu lat upominają się o to krytycy różnych generacji.

A przecież nie jest to pisarz, którego trzeba zbywać komplementującymi uwagami bądź zdawkowymi głosami powątpiewania. Dwie powieści Łąckowskiego są – jak miemam – ważnym osiągnięciem prozy lat sześćdziesiątych, ważnym nie tylko dla czasu, w którym się ukazały, ale też i dzisiaj.

Powieści Łąckowskiego wyrastają z **rozmowy**. Pragnienie przekazania najbardziej osobistych wrażeń, odczuć, pragnień i niepokojów wysuwa się w obydwu książkach na

plan pierwszy, nawet kosztem innych celów. Włączony w strukturę *Pięknej Rahab* i *Gada* adresat – nawet jeśli nie zawsze zabiera głos – jest nieodzownym partnerem narratora. Tylko dzięki adresatowi bowiem ma sens i nabiera znaczenia prowadzone opowiadanie. Dialogowość powieści Łączkowskiego staje się czymś pierwszorzędnym, ona warunkuje elementarną komunikację między bohaterem, narratorem i odbiorcą, ona też jest kluczem do zrozumienia istoty twórczości autora *Wszystkich stołów sprawiedliwości*.

Pisano onegdaj, iż postawę pisarską Zdzisława Łączkowskiego każdorazowo charakteryzuje wrażenie empatii, umiejętność wczuwania się w powoływane przez pisarza postacie, życzliwy i bezpośredni stosunek do ich zachowań. To ważne spostrzeżenie. Rzeczywiście, Łączkowski jest twórcą bardzo wyczulonym na osobowościowy rys swoich bohaterów: nie kieruje nimi, by dojść do jakichś z góry założonych celów. On wraz z nimi uczestniczy w ich życiu, staje się jakby mimowolnym świadkiem ich zachowań i reakcji. Nie stara się ich ani osądzać, ani tym bardziej wpasowywać w określone ramy czy założoną przestrzeń.

Jest pisarzem głęboko odczuwającym radość i nieszczęście ludzkie, smak sukcesu i gorycz porażki, głębokie szczęście i porażające osamotnienie. Mimowolne uczestnictwo w procesie życia – każdorazowo czyni z pisarza *porte parole* narratora bądź głównego bohatera utworu. Nie jest to wszakże obserwacja mieszcząca się w naskórkowej, niepogłębionej strukturze pisarstwa. Łączkowski jest na to za mądrym twórcą, by poddać się niekontrolowanemu rytmowi bezwolnej refleksji. Przeczuwa, że to, co się wokół niego dzieje – jest wynikiem złożonych mechanizmów ludzkiego niepogodzenia ze światem, mechanizmów polityki i zwykłej banalności codziennego życia.

Dla powieści Zdzisława Łączkowskiego najważniejszy jest rytm zdania. Bierze ono swój początek bezpośrednio z tradycji wersetu biblijnego. Biblia jest dla pisarza nie tylko

księgą życia, spraw przeszłych i jeszcze nieznanym, jest najdoskonalszym dziełem – przede wszystkim – o człowieku. W niej autor *Gada* odnajduje początek i konsekwencje narodzin, a także jego koniec. Nie jest przypadkiem, że imiona bohaterów obydwu książek mają biblijny, czy – dokładniej – starotestamentowy rodowód, nie jest też czymś zwykłym ujmowanie przez pisarza kondycji współczesnego człowieka w wymiarze biblijnej mądrości.

W jednym z wywiadów Łączkowski powiedział:

Byłem i jestem urzeczony Biblią, a ściślej Starym Testamentem. Tam została powiedziana okrutna prawda i piękna prawda o człowieku, której zapewne mądrość świata nie byłaby zdolna odkryć. To coś więcej. Nie mówiąc już oczywiście o poezji, niezwykle pięknie miłości, jakie te księgi zawierają. Stąd całe moje pisanie.¹⁰

Ale nie tylko biblijną genealogię posiada pisarstwo Łączkowskiego. Autor *Pięknej Rahab* urzeczony jest poezją, baśnią, mitologią. Być może, mają one swój bezpośredni rodowód w Biblii, niemniej odrywają się od niej – żyją we własnym świecie. Moralność Biblii i moralność poezji ustawione zostały w prozie Łączkowskiego na jednym poziomie, trudno je bezwzględnie rozdzielać od siebie.

O czym w gruncie rzeczy traktują obydwie powieści? Najprościej można by powiedzieć, że o współczesnym człowieku w masce biblijno-baśniowej. Nie jest to konkretny człowiek, raczej *Nomen Nescio*, rzucony w rytm ciemnego świata, rozdarty wewnętrznie, niepokodzony, poszukujący elementarnych wzruszeń, pragnący akceptacji, poszukujący własnej tożsamości i autentyzmu życia. Tak o tym pisał Stefan Jończyk:

[Łączkowski M.K.] demonstruje świadomie i mimo woli problem samopoznawczych możliwości człowieka, problem

¹⁰ *Człowiek... cudownie godny naszej pieśni... Ze Zdzisławem Łączkowskim rozmawia Stefan Jończyk. „Słowo Powszechne” 1963, nr 267.*

granic ludzkiej szczerości wobec siebie i innych oraz problem ustosunkowania się człowieka do natury swego „ja”, do tego wszystkiego, co przy najdalej posuniętej wnikliwości i szczerości w sobie znajduje.¹¹

Trudno nazwać powieści Zdzisława Łączkowskiego narracjami w znanym tego słowa znaczeniu. Są to raczej procesy powieściowe, niemające ani początku, ani końca (jest to cecha zwłaszcza *Pięknej Rahab*). Ich mozaikowa struktura nakazuje czytać je uważnie i po wielokroć, by nie zagubić głównej nici, łączącej poszczególne wątki i motywy. Eksperymentalny charakter tej prozy wyznacza jej interesujące miejsce w dokonaniach połowy lat sześćdziesiątych i początku siedemdziesiątych¹². Elżbieta Cichła-Czarniawska przenikliwie zauważyła:

[...] melodyka [powieści Łączkowskiego – M.K.] tworzy się niejako spontanicznie poprzez wprowadzanie różnych gatunkowo wypowiedzi, np. bezpośrednich zwrotów lirycznych, listu, krótkich zapisków jakby (lub naprawdę) wyjętych z dziennika, opisu, cytatu, szczątkowego dialogu, autocytatu, lirycznego wyznania czy włączenia formy liryku i miniprozy. Wszystko to drga i migoce kontrastowością zestawień, zaskakuje niemal ich nieprawdopodobieństwem; wydaje się, że przeskok od jednej do drugiej formy wypowiedzi jest niemożliwy, że każda „cegiełka” jaskrawo się wyodrębnia. A jednak ich dobór tworzy konsekwentną całość. Pytanie: czy to tylko kwestia emocjonalności? Odnosimy wrażenie, że właśnie ona dominuje, ale widać też, że za pozornie spontaniczną erupcją doznaj ukryta jest praca świadomego swych założeń konstruktora.¹³

Prawda. Czy możemy jednak formułować tak radykalny sąd jak ten, Michała Kasprzaka, że Łączkowski

¹¹ S. Jończyk: *Przypowieść o nędzy i chwale człowieka*. „Życie i Myśl” 1970, nr 9.

¹² Por. P. Smogorzewski: *Zdzisława Łączkowskiego próba opisan*a. „Kierunki” 1987, nr 43.

¹³ E. Cichła-Czarniawska: *O twórczości Zdzisława Tadeusza Łączkowskiego...*, s. 32-33.

[...] pozostaje niezwykle wierny metodzie [...] podkreślającej przede wszystkim fikcyjność i umowność literatury, a realizowanej w pseudopamiętnikarskiej i pseudodokumentalnej konstrukcji dzieła.

I że:

Łączkowski [...] w powojennej prozie polskiej był niewątpliwym prekursorem tego typu powieści i to właśnie on stworzył jej „postmodernistyczny” model.¹⁴

Łączkowski jest świadomy swych celów w literaturze, natomiast jego pisarstwo wymaga od interpretatora głębokiego namysłu. Nie rozstrzygajmy jednak tak ostro kwestii historycznoliterackich. Za wcześnie na takie rozstrzygnięcia.

Słowo końcowe

Ktoś kiedyś słusznie zauważył, że poeta ma do dyspozycji tylko słowa i od tego jak z nich korzysta zależy jego miejsce w „dziejach słowa”. Zdzisław Łączkowski odwołując się w swojej twórczości do Słowa, wie, że może czerpać tylko ze słów pisanych z małej litery. Ale jak napisał kiedyś Gaston Bachelard: „to, co małeńkie, jest schronieniem dla tego, co wielkie”. Bez tej świadomości trudno byłoby w ogóle pisać.

¹⁴ M. Kasprzak: *Posłowie*. W: Z. T. Łączkowski: *Wiktoria (opowieść o matce, matkach)*. Zagnańsk 2005.

Agnieszka Nęcka

Anka Kowalska: *scriptrix unius libri*

Anka Kowalska urodziła się jako córka Jerzego Kowalskiego i Zofii Gębickiej 22 lutego 1932 roku w Sosnowcu, gdzie mieszkała do 1940 roku. W obawie przed wysiedleniem przeniosła się wraz z rodziną na wieś pod Olkusz. Po wojnie wróciła do Sosnowca i rozpoczęła naukę w II Liceum Ogólnokształcącym im. Emilii Plater. Maturę zdała w 1950 roku w liceum w Będzinie. W roku 1955 ukończyła polonistykę na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. W 1953 roku zadebiutowała wierszami w „Słowie Powszechnym”. Od 1955 roku zamieszkała w Warszawie, gdzie pracowała jako dziennikarka i gdzie 29 czerwca 2008 roku zmarła. Pracowała początkowo dla Polskiego Radia, później jako korektorka w redakcji „Dziś i Jutro”, a od 1956 roku najpierw w charakterze korektorki, potem redaktorki w piśmie „Kierunki”. Od 1962 roku podjęła współpracę z wydawnictwem „PAX”. W latach 1960–1968 należała do Stowarzyszenia „Pax”, z którego wystąpiła w ramach protestu przeciwko stanowisku stowarzyszenia wobec wydarzeń marcowych. W latach sześćdziesiątych publikowała poezję, prozę i recenzje m.in. we „Współczesności” (1960–1961) i miesięczniku „Życie i Myśl” (1968–1969). Od 1968 do 1983 roku była członkiem Związku Literatów Polskich. Od 1976 roku należała do KOR-u, gdzie prowadziła kartotekę radomską, redagowała Komunikat, była nieformalnym sekretarzem Komisji Redakcyjnej. Prowadziła także bank informacji o represjach. Działała w „Solidarności”. Od 13 grudnia 1981 do 30 maja 1982 internowana. Trafiła do obozów w Olszynie Grochowskiej, Jaworzu (Pomorze Zachodnie), Gołdapi, Darłównu. Dzięki staraniom organizacji Lekarze Świata została zwolniona z internowania i wyjechała na

leczenie do Francji, skąd wróciła w 1983 roku, a po powrocie przeszła na emeryturę. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku współpracowała z pismami „drugiego obiegu” wydawniczego: „Pulsem”, „Zapisem”, „Biuletynem Informacyjnym”, „Kulturą Niezależną”, „Krytyką” oraz z paryską „Kulturą” i „Zeszytami Historycznymi”¹.

Tak pokrótce przedstawia się biografia pisarki, która będąc autorką pięciu tomików poetyckich: *Credo najmniejsze* (1960), *Psalm z doliny* (1969), *Spojrzenie* (1974), *Wiersze z obozu internowanych* (1983; pierwodruk: „Kultura” 1982, nr 11), *Racja stanu. Wiersze z lat 1974-1984* (1985, 1986), powieści *Pestka* (1964) oraz opowiadań *Ołtarze. Ptasznik. Wieża* (1977), okazała się w rzeczywistości *scriptrix unius libri*. Chodzi o przetłumaczoną na pięć języków *Pestkę*, która doczekała się w Polsce jedenastu wydań (1964, 1965, 1967, 1968, 1970, 1973, 1975, 1991, 1995, 1996, 2001) oraz opartego na jej wątkach filmu, wyreżyserowanego w 1995 roku przez Krystynę Jandę, która wcieliła się również w postać Agaty, natomiast rolę Teresy kreowała Anna Dymna, z kolei Borysa – Daniel Olbrychski.

O docenionej przez ówczesną krytykę powieści Kowalskiej powiadano, że była – głównie dzięki znakomicie nakreślonym postaciom kobiecym, „zniewalającej poezji miłości”² oraz „wysokim zaletom formalnym”³ – jednym z oryginalniejszych debiutów prozatorskich 1964 roku. Mimo sugestywności i autentyczności sportretowanych osobowości lub też sprobowania tematu małżeństwa niezwykle serio nie sposób było potraktować owej powieści „po prostu jako poradnika w sprawach życiowych”⁴. Najkrócej rzecz ujmując, *Pestka* jest pozba-

¹ Zob. M. Toczowska: Kowalska Anka. W: *Pisarze i badacze literatury w Zagłębiu Dąbrowskim. Słownik biobibliograficzny*. T. 2. Red. P. Majerski. Sosnowiec 2002, s. 97–100.

² S. Melkowski: *Moralność, obyczaj czy też konwencja?* „Twórczość” 1965, nr 7, s. 127.

³ W. Szwedowicz: *Miłość jako światopogląd*. „Nowe Książki” 1964, nr 24, s. 1111.

⁴ A. Cieński: *Pułapki małżeństwa*. „Odra” 1965, nr 3, s. 92.

wioną *happy endu* opowieścią o losach romansowego trójkąta, na których tle rozgrywa się dramat innego jeszcze małżeństwa oraz poruszane są kontrowersyjne kwestie moralno-obyczajowe (na czele z aborcją i etycznym aspektem zdrady). Gdyby chcieć zdeprecjonować powieść Kowalskiej, można by rzec, że *Pestka* jest niemal „klasycznym” romansem. Niemal czyni jednak w tym przypadku sporą różnicę, bowiem miłosna narracja autorki *Creda najmniejszego* nie została pozbawiona pewnych ambicji, dzięki którym Władysław Szwedowicz mógł uznać debiut prozatorski Kowalskiej za książkę „dojrzałą [...], »dorosłą«, ambitną, ryzykowną, ale ryzykowną świadomie”⁵, powieść, która jest swoistą kompilacją tego, co piękne i wzniosłe z tym, co uznać należy za „płaskie efekty melodramatyczne”, połączeniem „subtelnej analizy psychologicznej” z „obiegowymi kawiarnianymi »mądrościami«, w której współwystępują „wytarte schematy literackie” i literacka odkrywczość⁶.

Pod względem formalnym opowieść o burzliwych kolejach wspólnych losów Teresy, Borysa i Agaty – bo to właśnie ta trójka tworzy ramiona miłosnego trójkąta – snuta jest przez Sabinę – przyjaciółkę „tej trzeciej”, która opowiada o Agacie Borysowi, próbując zrozumieć nie tylko decyzję Agaty o związaniu się z żonatym mężczyzną, ale także swoją małżeńską porażkę. Monolog Sabiny pełni ponadto funkcję autoterapeutyczną. Konstruowana w obecności Borysa opowieść o życiu jego kochanki ma pomóc pogodzić się tym, którzy kochali tę przebojową, piękną, pełną uroku intelektualistkę, z popełnieniem przez nią samobójstwa.

Tragiczny finał *Pestki* nie czyni z niej jednak jeszcze powieści wyjątkowej. Historia Teresy, Borysa i Agaty w gruncie rzeczy była przecież podobna do innych opowieści obrazujących romansowe perypetie miłosnych „trójkącików”. A jednak proza Kowalskiej stała się w latach sześćdziesiątych XX wieku powieścią kultową. Gdzie zatem tkwią źródła owego fenome-

⁵ W. Szwedowicz: *Miłość jako światopogląd...*, s. 1111.

⁶ Tamże.

nu? W pogłębionym psychologizmie bohaterów? W pokazaniu romansu z perspektywy „tej trzeciej”? W sugestywnym obrazowaniu, które opiera się na zbudowaniu porozumienia z czytelnikami, opartym na wywołaniu współczucia i skłonieniu do współodczuwania? A może w jej kontrowersyjności lub też w pokusie doszukiwania się w prozie autorki *Spojrzenia* powieści z kluczem? Wszak główna bohaterka otrzymała nieco z biografii samej Kowalskiej, a i portret Warszawy z lat sześćdziesiątych został narysowany grubą kreską. Na popularność *Pestki*łożyło się wiele czynników, sprawiając, że i dziś – czego dowodem choćby ekranizacja tej prozy – nie straciła na swej aktualności. A to za sprawą prostej, bazującej na „tradycyjnym” motywie miłosnego trójkąta, fabuły, która – obarczona intencją „odnowienia” ogranej na różne już sposoby konwencji romansej – została podbudowana problematyką etyczno-religijną⁷.

Borys, o którym tak na dobrą sprawę nie wiemy nic poza tym, że „posiada fizyczną i psychiczną zdolność do kochania w rozmiarach tak wielkich, że nawet sam Casanova mógłby się wydać w porównaniu z nim niewydarzonym niezgułą”⁸, daje się uwieść przyciągającej bez trudu męskie spojrzenia Agacie. W porównaniu z niezbyt atrakcyjną, chorowitą, nieporadną życiowo i egoistycznie nastawioną do świata Teresą Agata jawi się jako „rajski ptak”, przy którym obarczony zbyt wieloma obowiązkami męczyzna można odetchnąć swoistą wolnością. Borys zamienia przeto ustabilizowane, nudne, wypełnione kłótniami z żoną życie na „Czas niepamięci, czas wyzwolenia z przeciętności, z szarzyzny, z ciężaru odmierzanych zmęczeniem dni; swoboda otwartej klatki, niedostrzegalność jej prętów”⁹ stały się dla Borysa czymś bezcennym, czymś, dla czego warto było

⁷ S. Melkowski: *Moralność, obyczaj...*, s. 126. Zob. też K. Zgorzel-ska: *O gustach publiczności, czyli wydajmy „Trędowną”*. „Więź” 1971, nr 1, s. 132–135.

⁸ S. Melkowski: *Moralność, obyczaj...*, s. 126.

⁹ A. Kowalska: *Pestka*. Warszawa 1973, s. 70. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Po symbolu P podaję numer strony, na której dany cytat się mieści.

wszystko zaryzykować. Podobnie stało się z Agatą, która przechodząc długą drogę od namiętności do miłości, z powodu uczucia i ze względu na uczucie musiała wyrzec się siebie, wyprzeć własnej tożsamości, abdykować.

[...] abdykowała w dniu, kiedy podjęła się miłości do ciebie – tak powiedziała: „podjęłam się miłości”, i że tamta abdykacja, sam jej akt, to było najłatwiejsze. – Decyzja, rozumiesz; na decyzję zdobyć się można zawsze. Sama decyzja czasem nic nie kosztuje. Tyle razy człowiek mówi sobie: od dzisiaj będę... Albo: już nigdy więcej. Ale dochowaj tej decyzji. Uczyni ją własnym przyzwyczajeniem: ciężko (P, 166).

Kowalska detalicznie pokazuje kolejne fazy miłości, w jakie „wchodzą” Agata i Borys, poczynając od „pierwszego” zauroczenia poprzez zafascynowanie cielesne, na porozumieniu duchowym kochanków skończywszy. Szczególnie bacznie pisarka penetruje jednak psychikę Agaty, przekonując, że bycie „tą trzecią” wiąże się z wieloma wyrzeczeniami i wymaga konsekwencji, zaparcia i olbrzymiej odporności psychicznej. Wprawdzie wysiłek wkładany w (z)budowanie i utrzymanie związku sytuuje się po obu stronach, to jednak znaczny jego balast dźwiga Agata. Sabina wspomina słowa przyjaciółki:

Jeśli będziesz się bał bardziej niż cieszył, powiedz. Ale sama mi to mówiła, że bałeś się bardzo długo. Rok, dwa lata uczyłeś się ufności; nie tylko wiary w trwałość Agaty, ale także wiary w jej umiejętność, w jej wolę kłamstwa. Bo tak było: po pierwsze, trzeba wam było straszliwej miłości, żeby tak obłąd nie wszystkim kłamać; po drugie, trzeba wam było posiąść straszną sztukę kłamstwa, żeby zachować miłość. Bałeś się, ach, jak ty się bałeś. O nią i o Teresę. O Teresę i o nią. O siebie w obliczu sumienia (P, 111).

Niemniej *Pestka* jest bezsprzecznie hymnem na cześć miłości, zarówno tej spełnionej, jak i niespełnionej. Stanowi afirmację nawet miłości beznadziejnej, która pomimo wszystko

trwa, bo potrafi wiele znieść. „Radość, Sabina; kiedy ludzi łączy nie tylko namiętność, już nie tylko namiętność, pierwsza pojawia się radość – powiedziała kiedyś Agata. – Pierwszy znak miłości to ona; zaraz następne jest cierpienie” (P, 78–79). Nie inaczej stało się w przypadku trzech sportretowanych tu par: Teresy i Borysa, Sabiny i Józefa czy wreszcie – Borysa i Agaty. Ale to nie miłość unieszczęśliwia. Przyczyn niepowodzeń związków międzyludzkich autorka *Psalmu z doliny* szukała w sferze bezwzględnych nakazów moralno-obyczajowych, w zgubnym przywiązaniu do rutyny i obawie przed samotnością czy też w konieczności dbania o materialny aspekt egzystencji. Bohaterowie *Pestki* mają świadomość istnienia nadrzędnych etycznych dominant, z którymi łączy się odpowiedzialność nie tylko za siebie, ale i za innych (dzieci, współmałżonka). W konsekwencji tego ból i cierpienie zdają się być nieodzownym elementem miłości. Subtelna analizę psychologiczną Kowalska podbudowała przeto dramatem metafizycznym, który najbardziej szczegółowo i melodramatycznie został opisany właśnie z perspektywy „tej trzeciej”:

Sabina, ty mnie pytasz, czy nie było we mnie tyle siły, aby mu się oprzeć. Na początku... całą siłę włożyłam w to, aby jego opory przełamać. Jego „nie”. A potem – Bóg jeden wie, ile siły trzeba mi było na to, aby nie odejść. Żeby tego wszystkiego nie rzucić. [...] ja ci powiem coś więcej: ja się strasznie modliłam, żeby tę siłę mieć, żeby wytrwać, żeby chcieć wciąż na nowo (P, 63).

Miłość porównywalna jest tu z amokiem twórczym, w jaki wpada artysta, dla którego świat zewnętrzny przestaje mieć jakiegokolwiek znaczenie. Podobnie jest w przypadku romansujących, dla których niezwykle istotne są zarówno „szybkie”, migawkowe spotkania, potajemne rozmowy telefoniczne, jak i „Wielkie Wakacje”, pozwalające nacieszyć im się sobą przez dłuższy okres. Obsesyjne uczucie, jakiemu poddaje się Agata, ma widoczne konsekwencje, uobecniające się w postaci nie-

umiejętności skupienia się na codziennych obowiązkach, na pracy czy też zazdrości odczuwanej o Teresę, a wypływającej ze świadomości, że to ona – prawowita małżonka – posiada prawo pierwszeństwa, a sprawując kontrolę nad czasem Borysa, decyduje o tym, kiedy może „wypożyczyć” swego męża innym. W tym trójkącie tylko Teresa nie odczuwa wyrzutów sumienia. To właśnie z powodu jej egoistycznej natury sympatia czytelników sytuuje się bezwzględnie po stronie Agaty. To „ta trzecia” jest w gruncie rzeczy moralnym zwycięzcą. Jest nim nawet w chwili samobójstwa, które okazało się być „ceną, jaką się płaci za nieortodoksyjne rozważania o istocie dobra i zła, wiary i niewiary, za odwagę i żarliwość wewnętrzną”¹⁰. Wydaje się, że debiut prozatorski autorki *Racji stanu* nie mógł mieć szczęśliwej kody. Wszak zdaniem Agaty,

Każdy ma w sobie pestkę, każdy swoją. Jak owoc. Przy latują ptaki, przychodzi jedno po drugim spustoszenie. Robak. Gnije to, co jest mięszem. Odpada. Ale pestkę trzeba uratować. Pestka musi zostać nietknięta. Z pestki przecież...

Niepojęcie wstrząśnięta spytałam, co jest pestką.

– To, w co nie przestajemy wierzyć. Co najgłębiej jest nami; pomimo wszystko. Pomimo zła w nas, pomimo naszych odstępstw, mimo wszystkich srebrników, jakieśmy wzięli. Kradnę, kłamię, cudzołożę – ale nie zabiję; tysiąc kompromisów, a kiedyś jednego nie; za każdą cenę, nigdy. Rozumiesz? (P, 173)

Miłości się nie wybiera. Nie zawsze też da się zapanaować nad uczuciami. Przypadek Borysa, Agaty i Teresy, ale tak-

¹⁰ W. Szwedowicz: *Miłość jako światopogląd...*, s. 1112. Z drugiej jednak strony należy pamiętać, że historię Agaty poznajemy z ust jej przyjaciółki. Jak zauważyła Krystyna Zgorzelska: „Przyjaciółka o przyjaciółce wie wiele, więcej niż inni i nie może mówić rzeczy niekorzystnych, gdyż wtedy nie byłaby przyjaciółką. Niezły pomysł konstrukcyjny, jeśli chodzi o realizację zamierzeń autorskich, tyle że niesmaczny, gdyż z góry zakłada taki a nie inny obraz bohaterki. Obraz wyłącznie pozytywny”. Taż: *O gustach publiczności, czyli wydajmy „Trędowatą”...*, s. 133.

że Sabiny i Józefa pokazuje, że – co oczywiste – sprawy damsko-męskie nigdy nie są proste czy moralnie jednoznaczne. Utwierdzanie się każdego dnia w decyzji o pozostawaniu w związku z żonatym mężczyzną było dla Agaty niezwykle trudne. Barię, z którą nie była sobie w stanie poradzić, okazało się porzucenie przez Borysa rodziny. Świadczyć to może – w moim odczuciu – o tym, że Kowalska obrazując konflikt sumień, nie lokowała go, jak to zwykle bywa w „literaturze katolickiej” między świętością a seksem. Wprawdzie Agata uwięziona w sidłach erotycznego pożądania „pośpiesznie zszarpywała z siebie suknie, klipsy, kiedy tak niecierpliwie stroiła się dla miłości w nagość” (P, 79), niemniej sfera erotyki w przypadku jej związku z Borysem zdawała się z upływem czasu odgrywać coraz mniejszą rolę. Seks nie był według przyjmowanego przez nią światopoglądu miłością. „Agata twierdziła zawsze, że to jeszcze nie było to; że tą drogą objawia się namiętność. »U jednych budzi ją po prostu odmienna płeć i to są koty, a nie ludzie – mówiła. – Innym trzeba choć trochę duszy, czegoś pociągającego w samym człowieku, i to już ludzie. Ale stąd do miłości daleko«” (P, 70). Z tego po części powodu *Pestka* jest prozą kontrowersyjną, bo programowo miała być powieścią katolicką, w której niezwykle istotnym elementem jest wiara¹¹. Moralność, na straży której stoi nakaz Kościoła rzymskokatolickiego mówiący o nierozzerwalności małżeńskich więzów, zostaje zachwiana. Rodzinna stabilizacja Borysa rozsypuje się pod wpływem miłości do Agaty. A jednak ona – kobieta wyzwolona, która uznawała tylko jeden nakaz moralny: poszukiwanie szczęścia – zdobywszy wbrew wszystkim i wszystkiemu mężczyznę swego życia, nie potrafi unieść ciężaru odpowiedzialności, w efekcie czego rzuca się pod pędzący tramwaj. Zresztą z moralnością „na bakier” okazuje się być także mąż Sabiny – Józef, który, mając „na boku” kochankę, żąda od żony usunięcia ciąży. Mieszczański model wychowania, z jakim mamy do czynienia w przypadku bohaterów *Pestki*, przejawia się tedy

¹¹ Zob. W. Szwedowicz: *Miłość jako światopogląd...*, s. 1111.

nie tylko w kreśleniu głównych dominant ich egzystencji (awans, mieszkanie spółdzielcze, „pryzwoite” zarobki, telewizor), ale i w sposobie problematyzowania zdrady. Dla przykładu przywołajmy słowa Sabiny:

Poczułam satysfakcję i wdzięczność dla niej za to odarcie się w moich oczach z całego blasku i urody, myślałam, że stoi przede mną po prostu zagubiony i nieszczęśliwy człowiek. I nawet, gdy mi powiedziała, że jest szczęśliwa i uwierzyłam, że taka jest jej własna prawda, moje oczy, oczy wewnętrzne, i mój mózg rozeznawały dobrze jej dramat: nieładny, niedobry, pełen goryczy dramat, z którego nawet dumnym być niełatwo, bo dumnym ze swego nieszczęścia łatwo być wobec widzów, tak jak grzechem można się pysznić przed innymi – którzy nas – opromienionych, naznaczonych tym grzechem – obserwują, podziwiają, podpatrują. Ale samemu znosić swój dramat i samemu żyć ze swoim grzechem bardzo jest trudno, a ona to właśnie miała (P, 48).

Sabinie długo ciężko było zaakceptować romans przyjaciółki z żonatym mężczyzną. Opowieść, którą snuje nie tylko dla Borysa, ale nade wszystko dla samej siebie, ma pomóc uporać się z ową niechęcią, przełamać moralno-obyczajowe opory.

I tak mówiła, [...] mówiła, a ja słuchałam i zapiekło mnie w oczach, i miałam sucho w gardle, Józef, myślałam, Józef i ja – ty [Borysie – A.N.] i ona, dwa światy nigdzie nie graniczące z sobą, dlaczego, dlaczego, a potem przypomniałam sobie, że ona mi tu opowiada o mężczyźnie, który zdradził żonę i swoje dzieci, swoją przysięgę, i o kobiecie, która ani przez chwilę o tym nie myślała. I że to grzech był taki słodki i może tylko grzechowi wolno być takim słodkim, tak przejmującym. I że jej znów zazdroszczę. Jak dawniej (P, 86–87).

Zbyt to uproszczony model myślenia, ale – jak pokazuje życiowe doświadczenie – niezwykle powszechny. Kowalska nie zadbala jednak dostatecznie o usankcjonowanie samobójstwa.

Powiedzieć bowiem, że innej drogi Agata dla siebie nie widziała, bowiem ani nie mogła żyć bez ukochanego mężczyzny, ani nie potrafiła unieść ciężaru świadomości bycia przyczyną zakończenia nieszczęśliwego w gruncie rzeczy, bo pozbawionego miłości, małżeństwa, to powiedzieć za mało. Można by przecież właściwie zapytać: „dlaczego nie”? Wszak brak tu – niestety – wystarczająco przekonującego uargumentowania psychologiczno-filozoficznego, tłumaczącego takie nasilenie rozterek Agaty. A jednak, mimo starań pisarki o to, by stworzyć romans z ambicjami „wyższego rzędu”, nie sposób odmówić słuszności zarzutowi, jaki na marginesie *Pestki* sformułował Stefan Melkowski, którego zdaniem Kowalska nie poradziła sobie w pełni z połączeniem „życia” i „problemów”. Pomimo obecności w powieści warstwy metafizyczno-religijnej, to jednak nie da się nie zauważyć, że

[Kowalska – A.N.] stworzyła postacie właściwie absolutnie „głuche” na problematykę metafizyczną i religijną [oprócz jednej ateistki, Agaty!] i teraz na gwałt dorabia im drugą połowę duszy, której im zupełnie brak. Więcej – sprawę, o której można by powiedzieć tylko tyle, że pewien żonaty pan sypiał z pewną ładną panią i miał z tego powodu trudności w domu, rozgrywa w wymiarach: grzech, wino, kara, palec Boży itd. Wcale nie sędzę po prostaku, że problematyka metafizyczna czy religijna powinna nie istnieć dla współczesnego człowieka i dla współczesnej sztuki. Rzecz jednak w tym, że są to chyba sprawy rozgrywające się na zupełnie innej płaszczyźnie niż u Kowalskiej, na płaszczyźnie egzystencjalnej, a nie – obyczajowej.¹²

Dziś *Pestka* za powieść ryzykowną czy kontrowersyjną żadną miarą nie mogłaby być uznana. Współcześnie, w czasach postmodernistycznych, które oswoiły nas już z rozmaitymi wariacjami tekstowym i obnażyły rozmaite tematy tabu, trzeba by zaliczyć ją w poczet tzw. ramotek, reliktyw prze-

¹² S. Melkowski: *Moralność, obyczaj czy też konwencja?...*, s. 127.

szłości. A jednak czytana nawet dziś intryguje, pociąga o wiele bardziej aniżeli nakręcony na jej motywach film Jandy. W wersji kinowej główna bohaterka jest kobietą dojrzałą, bo dobiegającą czterdziestki, po przejściach. Pracuje w Polskim Radiu, zdążyła opublikować kilka tomików poezji i z niejednego pieca chleb już jadła, ale mimo to nie zdecydowała się na założenie rodziny. Nie chce także rozbijać małżeństwa Borysa, którego poznaje na weselu przyjaciółki i z którym łączy ją namiętny romans. Ale jak to w życiu bywa, a o czym przecież doskonale wiemy, wszystko – włącznie z miłością – ma swoje konsekwencje. Największą cenę, podobnie jak i w powieści, za tak wielkie uczucie zapłaci Agata. Być może jednak – mimo wszystko – warto podjąć ryzyko? Ryzyko miłości, ale i ryzyko małżeństwa, skoro i tak nie da się uniknąć pułapek codziennej egzystencji...

Indeks nazwisk

A.N. zob. Nęcka Agnieszka

Adamczyk Krystian 50

Anders Stefan 73

André Franz 15

Andrzejewska Jadwiga 55

Andrzejewski Jerzy 70

Bacewicz Grażyna 17, 18, 71

Bach Johann Sebastian 43

Bachelard Gaston 100

Bahdaj Adam 56

Baird Tadeusz 12

Bajon Filip 41

Baran Zbigniew 19, 32

Baranowa Anna 19-35

Bareja Stanisław 42

Barz Paul 43

Bątkiewicz Andrzej 72

Bednarska Jadwiga 50

Bekker Adolf 22

Belina-Skupiewski Stefan 81, 82

Berenda Czesław 83

Bereś Jerzy 19

Bierdiajew Walerian 16

Bieszczadowski Mikołaj 92

Biliżanka Maria 72

Bocheński Aleksander 21

Bogucka Godlewska Janina 62, 68

Bogucki Andrzej 62, 68

Borowczyk Lidia 55

Borowczyk Walerian 55

Boulanger Nadia 15

Brachocki Aleksander 12, 14

Braunówna Pola 68

Brody Adrien 61, 72

Bromski Jacek 43

Bryzek Adam 80

Brzozowski Stanisław 7

Brzozowski Tadeusz 29, 30

Budrewicz Olgierd 69

Bugajski Ryszard 42

Bukowiński Adam 11

Bulski, aktor 38

Busiakiewicz Bolesław 85

Calma Wiktoria 82

Cetner Józef 12

Chmiel Cezary 46

Chmiel Eugeniusz 45-51

Chopin Fryderyk 21, 63, 65, 69,
70, 80

Chorembalski Stefan 73

Chorembalski Wiktor 73

Chruściel Roman 44, 50

Chylińska Teresa 86

Cichła-Czarniawska Elżbieta 91, 99

Cieński Andrzej 102

Cieślik Gerard 58

Cybis Jan 51

Czarnecka Maria 26

Czarski Michał 9

Czechow Anton 43

Czyżewska Elżbieta 55

Dadlez Paweł 28

Dekert Jan 62

Didur Adam 80, 81, 83, 87

Dobosz Adam 82

Domagalik Janusz 56

Domalik Andrzej 43

- Dorman Jan 38
Dorman Janina 38
Dostojewski Fiodor 43
Dygacz Adolf 85
Dymna Anna 102
Dziadek Magdalena 11–18
Dziewoński Edward 40

Eisenstadt Maria 68
Elżbieta Gabriela Bawarska,
królowa Belgów 17
Englert Jan 43
Erdman Nikołaj 43

Falk Feliks 42
Finze Lesław 82
Fitelberg Grzegorz 13, 16, 86
Fogg Mieczysław 62

Gajda Ilona 21
Gajos Janusz 37–44
Gałczyński Konstanty Ildelfons 92
Gard Stefan 81
Gardan Juliusz 65
Gawron Stanisław 73
Gębicka Zofia 101
Gierek Edward 41
Gimpel Bronisław 63, 65
Goedel Krystyna 25
Gogol Nikołaj 43
Goldfeder Andrzej 68
Gowarzewska Regina 79–89
Górecki Henryk Mikołaj 18
Górski Kazimierz 60
Grochowiak Stanisław 92
Gruza Jerzy 41
Gutkowska Ewa zob. Nowo-
sielska Ewa z Gutkow-
skich

Hampton Christopher 43
Händel Ida 65
Harald Jerzy 80
Harwood Ronald 61
Has Wojciech 29
Herbert Zbigniew 91, 92
Hiolski Andrzej 79, 82, 83, 86
Hitler Adolf 59, 65
Hoffmann Adam 29, 30
Holoubek Gustaw 43
Honiek Zygmunt 73
Horbaczewska Ewa 80
Hosenfeld Wilm 62, 69, 70, 71

Irzyk Zbigniew 92

Jagielnicka Stefania 85
Jahoda Mieczysław 59
Jakowicz Krzysztof
Janda Krystyna 101, 111
Janion Maria 7
Jaracz Stefan 40
Jarocki Jerzy 43
Jarocki Stanisław 82
Jarosiński Tomasz 60
Jermułowicz (Stachowicz)
Stanisław 22
Jędryka Stanisław 53–60
Jodłowska Anna 26
Jończyk Stefan 98, 99
Józef Rzemieślnik, św. 89
Jurkiewicz Ewa, 1 v. Kantor,
2 v. Krakowska 30

Kaden-Bandrowski Juliusz 43
Kálmán Imre 86
Kandinsky Wassily 34
Kaniewska Maria 39
Kantor Tadeusz 19, 29, 30

- Karłowicz Mieczysław 11, 80
 Karwat Krzysztof 37–44
 Kasprzak Michał 99, 100
 Klepura Jan 62
 Kierska-Hoffmannowa Ewa 29
 Kieślowski Krzysztof 42
 Kilar Wojciech 71, 83
 Kisiel Marian 7–9, 23, 91–100
 Kisielewski Stefan 12, 13, 17
 Klecki Paweł 15
 Klee Paul 34
 Kline Franz 34
 Kneipp Sebastian 27
 Kołłątaj Hugo 37
 Kondracki Michał 13
 Konopczyńska Agnieszka 60
 Konopelska Wiesława 61–72
 Kopciuszewski Adam 81
 Korczak Janusz 67
 Kord Kazimierz 86
 Korzeńska Zofia 91, 95
 Koterbska Maria 62
 Kowalska Anka 101–111
 Kowalski Andrzej S. 20
 Kowalski Jerzy 101
 Kowalski Piotr 73
 Kramsztyk Roman 68
 Krasiński Zygmunt 33
 Krasowiak, aktor 38
 Kraupe, rodzina 21–23
 Kraupe Antoni 22
 Kraupe Bronisława z Jodkowskich 21
 Kraupe Edward 22
 Kraupe Janina 19–35
 Kraupe Maria z Rabińskich 23
 Kraupe Olgierd 22
 Kraupe Stanisław 21, 22, 23
 Kraupe Wacław 22
 Kraupe Wincenty 21, 22
 Krenz Jan 72
 Kreutzer Leonid 64
 Krupscy, rodzina 21
 Kujawski Jerzy 29
 Kulesza Mariusz 22
 Kutz Kazimierz 43, 53
 Kwaśnik Tadeusz 50, 51
 Latoszewski Zygmunt 16
 Lehár Ferenc 86
 Lenica Alfred 76
 Lewandowski Jan F. 53–60
 Lewicka Helena 68
 Lewicki Czesław 68
 Liersz Jerzy 80
 Ligocki Alfred 47
 Lipińska Olga 41
 Liszt Ferenc 63
 Liszt Franciszek zob. Liszt Ferenc
 Lutosławski Witold 17, 18, 69, 71
 Łabuński Feliks Roderyk 13
 Łączkowski Zdzisław Tadeusz 91–100
 Łomnicki Tadeusz 43
 Łukasiewicz Jacek 92
 Łukowicz Marian 26
 M.K. zob. Kisiel Marian
 Magnier Claude 40
 Majak Antoni 79, 82
 Majdaniec Helena 62
 Majerski Paweł 7–9, 23, 91, 102
 Maklakiewicz Jan Adam 13, 14
 Malina Marian 45, 73
 Małachowski Stanisław 47, 73
 Marciniak-Gowarzewska

- Stanisława 79, 80
Marczewski Wojciech 42
Markiewicz Leon 11, 14, 16
Markiewicz Leon 84
Massenet Jules 85
Maur Karin von 34
Maziarska Jadwiga 21
Melkowski Stefan 102, 104, 110
Messiaen Olivier 17
Michaluk, aktor 38
Michałowski Aleksander 63
Michałowski Józef 85
Michałowski Kornel 13
Mierzejewski Mieczysław 82
Mikulski Kazimierz 29
Miller Arthur 43
Miłosz Czesław 70
Minkowski Aleksander 56
Minticz Lidia, 1 v. Mikulska, 2 v.
Skarżyńska 29
Mirecki Józef 22, 89
Miró Joan 34
Mondrian Piet 34
Moniuszko Stanisław 80, 81
Mozart Wolfgang Amadeus 82
Mrożek Sławomir 43
Munch Edvard 34
Mycielski Zygmunt 17
Nadgryzowski Sergiusz 80
Nałęcki Konrad 39
Natanson Wojciech 95
Nęcka Agnieszka 101–111
Nienacki Zbigniew 55
Niewiadomski Stanisław 80
Norwid Cyprian Kamil 37
Noskowski Zygmunt 80
Novalis, właśc. Friedrich
Leopold von Hardenberg 30
Nowicki Bolesław 73
Nowosielska Ewa z Gutkow-
skich 29
Nowosielski Jerzy 29
Ochlewski Tadeusz 13
Offenbach Jacques 82, 86
Offenbach Jakub zob. Offenbach
Jacques
Olbrychski Daniel 102
Oleksiak Elżbieta 91
Opalski Józef 86
Ostrowski Kazimierz 20
Pacuta Joanna 55
Paderewski Ignacy Jan 12
Panufnik Andrzej 15
Paprocki Bogdan 79, 86, 87, 89
Pasierb Janusz Stanisław 91
Pasikowski Władysław 42
Paszkowski Roman 88
Paszyc Stanisław 23
Penderecki Krzysztof 18
Perkowski Piotr 13, 17, 69
Peterek Teodor 58
Piątek Magdalena 20
Pierzchała Jan 9, 50, 87
Pilecki Władysław 73
Plater Emilia 26, 80
Płocki, dyr. gimnazjum 63
Polański Roman 61, 62, 71, 72
Pollock Jackson 34
Połomski Jerzy 62
Porębski Mieczysław 29
Porter Cole 71
Prejzner Tadeusz 14
Prus Bolesław 46, 54, 55
Pruszkowski Tadeusz 51
Przeździecki Jerzy 57

- Przybylska Sława 62
 Puccini Giacomo 79, 82
 R.G. zob. Gowarzewska Regina
 Ragon Michel 33
 Rappaport Estera 62
 Raymond Marcel 31
 Riedel, aktor 38
 Rossini Gioacchino 82
 Rostworowski Marek 29
 Rowicki Witold 16, 72
 Różewicz Stanisław 55
 Rubinstein Artur 68
 Rudnicki Edmund 69
 Rudziński Witold 16
 Rutkowski Bronisław 13
 Rybakiezy Zbigniew 48
 Ryszka Czesław 23
 Rytel Piotr 12
 Sachnowie, rodzina 58
 Santor Irena 62
 Schnabel Artur 64
 Schrecker Franz 64
 Siecińska Agata 57
 Siedleccy, rodzina 30
 Sikora Marek 57
 Sikorski Kazimierz 12, 13, 14,
 17, 18
 Sitko, aktor 38
 Skarżyński Jerzy 29
 Skolimowski Jerzy 38
 Słowacki Juliusz 30
 Smidowicz Józef 63
 Smogorzewski Paweł 92, 93,
 94, 95, 99
 Sobieski Jan III, król Polski 45
 Sobociński Witold 54
 Solipiwko Elżbieta 50
 Spisak Michał 11–18
 Starzyński Stefan 65
 Staszewicz Franciszek 21
 Staszic Stanisław 46
 Stokowacka Natalia 79–89
 Stokowacki Stanisław 80
 Strauss Jan zob. Strauss Johann
 Strauss Johann 82
 Strawiński Igor 15
 Strugała Tadeusz 86
 Swedenborg Emanuel 30
 Sygietyński Tadeusz 65
 Szajnowska-Wysocka Alicja 22
 Szamborowska Olga 81, 88
 Szatkowski Kazimierz 88
 Szczawiński Józef 92
 Szczepańska Krystyna 79
 Szeligowski Tadeusz 13, 17
 Szeryng Henryk 63, 65
 Szpilman Andrzej 71
 Szpilman Regina 63
 Szpilman Szmul (Samuel) 62, 64
 Szpilman Władysław (Wolf) 61–72
 Szpilmanowie, rodzina 62, 64
 Szwarc Eugeniusz 72
 Szwedowicz Władysław 102,
 103, 107, 108
 Szymanowski Karol 12, 13, 14,
 15, 68, 86
 Szyszko Sylwester 40
 Świdorski Jan 73–77
 Taranczewski Paweł 31
 Tobey Mark 34
 Toczowska Ewa 23
 Toczowska Małgorzata 102
 Totenberg Roman 65
 Tymieniecka Helena 80

- | | |
|-------------------------------|------------------------------|
| Umińska Eugenia 69 | Wodarz Gerard 58 |
| Verdi Giuseppe 82 | Wolff-Łozińska Barbara 25 |
| Villas Violetta 62 | Woytowicz Bolesław 18 |
| Vincenz Stanisław 26 | Wójcik Włodzimierz 9, 45–51 |
| Visconti Luchino 72 | Wójcik Wojciech 42 |
| | Wyka Marta 26 |
| W.K. zob. Konopelska Wiesława | Zaczkowski Piotr 73–77 |
| Wajda Andrzej 39, 43 | Zalewski Teodor 13 |
| Walczak Jan 22 | Zaorski Janusz 42, 71 |
| Waldorff Jerzy 70 | Zdort Wiesław 54 |
| Waliński Michał 26 | Zgorzelska Krystyna 104, 107 |
| Waliński Stanisław 50 | Ziejka Franciszek 15 |
| Wejchert Janusz 38 | Zieliński Przemysław Jan 22 |
| Wierzbicka Zofia 50 | Ziółkowski Janusz 22 |
| Wilimowski Ernest 58 | |
| Włast Andrzej 68 | Żeleński Władysław 80 |

W serii materiałów posesyjnych ukazały się tomy:

LITERACKIE ZAGŁĘBIE:

- W. Wójcik – *Daniłowski i Piłsudski*
P. Bajer – *Czas w „Martwym morzu” Emila Zegadłowicza*
J. Paszek – *Poetycki debiut Kruczkowskiego*
J. Kisielowa – *„Przed pustką stygnę w grozie”*
O poezji Władysława Sebyły
E. Jaskółowa – *„Sosnowiec 1929”*
Wokół wiersza Stanisława Ciesielczuka
P. Majerski – *„W poezji nie można powracać”*
Notatki o wierszach Lecha Piwowara
J. Cembrowska – *Dylematy i dychotomie*
Głosa do powieści Jana Pierzchały „Krzak gorejący”
P. Sarna – *Pragnienie transcendencji.*
O wierszach Tadeusza Sławka
A. Kałuża – *Brzoska, Lekszycki, Sarna, Barański*
Szkic do portretu młodych poetów

BIOGRAFIE Z ZAGŁĘBIA:

- A.W. Jarosz – *Zagłębiowskie biografie*
Doświadczenia i perspektywy badawczo-wydawnicze
E. Gondek – *Wiktor Monsiorski*
Wydawca prasy w Sosnowcu
U. Rzewiczok – *Marian Kantor-Mirski. Szkic do biografii*
J. Pierzchała – *Czas skadenizowany*
D. Rott – *Stefan Ślązak*
Z dziejów życia muzycznego w Zagłębiu Dąbrowskim
M. Kaczmarczyk – *Konstanty Cwierk*
Twórca zagłębiowskiego dziennikarstwa radiowego
J.F. Lewandowski – *Śladami Poli Negri w Sosnowcu*
P. Majerski – *Urodzeni sosnowiczanie*
O bohaterach zagłębiowskiej powieści Edwarda Kudelskiego
D. Fox – *„Powiedz, że jestem”. Teatr autorski Jana Dormana*
T. Kwaśnik – *Mistrz czerni i bieli – Marian Malina*

O JANIE PIERZCHALE:

- Włodzimierz Wójcik – *Janek*
Adam W. Jarosz – *Jan Pierzchała o Józefie Piłsudskim*
Grażyna B. Szewczyk – *Niemcoznawcze prace Jana Pierzchały*
Jan Klemens – „...by trwał zawsze, jak Zagłębie Zagłębiem”
Paweł Majerski – *Legenda Zagłębia – reaktywacja?*
Krzysztof Kłosiński – *O „Krzaku gorejącym” Jana Pierzchały*
Paweł Sarna – „Kazałeś wiatrom mówić sprzeciw”
O formach lirycznych Jana Pierzchały
Agnieszka Nęcka – „Jak to się tylko zdarzyć może”
Małe narracje Jana Pierzchały
Jan F. Lewandowski – *Adaptacje filmowe powieści Jana Pierzchały*
Józef Górdzialek – *Jak powstawała powieść „Szept węża
w wysokiej w trawie”*
Materiały do bibliografii Jana Pierzchały – oprac. M. Toczowska

MOZAIKA KULTUR:

- Ewa Kosowska – *Tożsamość regionalna,
tożsamość kulturowa*
Bogumiła Barańska – *Wiedza jako czynnik kształtujący
świadomość regionalną*
Magdalena Pastuch – *Plusy i minusy językowej odrębności
Refleksje na temat „gwary zagłębiowskiej”*
Dorota Fox – *Teatr w procesie poszukiwania tożsamości
kulturowej Zagłębia*
Paweł Majerski – *Milcząc w skowycie
Wokół „Drzewa ciemności” Stanisława Wygodzkiego*
Wojciech Jaworski – *Żydzi w Zagłębiu Dąbrowskim
do 1968 roku*
Przemiany kulturowe
Włodzimierz Wójcik – *Zagłębiowskie
„sklepy cynamonowe”*
Żydzi w Łagiszy i Będzinie
Grażyna Barbara Szewczyk – *Ewangelicy w Sosnowcu*
ks. mitrat Sergiusz Dziewiatowski – *Dzieje
parafii prawosławnej w Sosnowcu*
Ewa Toczowska – *Sosnowiecka nekropolia jako muzeum*

SYMBOLE ZAGŁĘBIA:

- Włodzimierz Wójcik – *Góra Świętej Doroty*
Adam W. Jarosz – *Miasto rozdartej sosny*
Sosnowiec czy Dąbrowa Górnicza?
Jan Jakóbczyk – *Dotyk, u(ś)cisk i splot*
Uwag kilka o „Czarnych skrzydłach”
Juliusza Kadena-Bandrowskiego
Krzysztof Kłosiński – *Poetycki pejzaż wewnętrzny*
Zagłębia
Aleksander Nawarecki – *Profesor Ireneusz Opacki*
Twórca sosnowieckiej polonistyki
Piotr Fast – *Profesor Gabriela Porębina*
O życiu i pracy w trudnych czasach
Jan F. Lewandowski – *Jan Kiepura na ekranie*
Piotr Zaczekowski – *Zmierzch pamięci.*
Dyskurs prowincji z uniwersum
Szkic o twórczości Jacka Rykały
Janusz Osiński – *Jan Ciszewski*
Mistrz sportowego mikrofonu

ZAGŁĘBIOWSKIE RODY:

- Ewa Kosowska – *Więzy krwi i dziedzictwo lokalne*
Jarosław Krajniewski – *Mieroszewscy w Zagłębiu*
Ryszard Kaczmarek – *Rodzina Lamprechtów*
Niemieccy mieszczenie w Sosnowcu
Agnieszka Mika – *Życie i działalność Dietlów 1878–1945*
Miejsce rodu w historii Sosnowca i kraju
Anna Makarska – *Sosnowieccy przemysłowcy*
– Schönowie
Włodzimierz Wójcik – *Ciechanowscy*
Janusz Lewanda – *Zarzyccy*
Elżbieta Oleksiak – *Rody zagłębiowskie*
w zbiorach regionalnych

M I C H A Ł S P I S A K

(1914-1965)



*Michał Spisak w Paryżu
[z archiwum Muzeum „Szttygarka” w Dąbrowie Górniczej]*



*Po wykonaniu „Concerto giocoso” podczas ostatniego pobytu
na „Warszawskiej Jesieni” w 1964 roku
[z archiwum Muzeum „Szttygarka” w Dąbrowie Górniczej]*

J A N I N A K R A U P E



*Janina Kraupe jako uczennica Gimnazjum im. E. Plater w Sosnowcu
[z archiwum rodzinnego]*



Janina Kraupe „Horoskop”, 1994
[z archiwum rodzinnego]



*Janina Kraupe „Burza”, 1961, olej
[z archiwum rodzinnego]*



*Wernisaż wystawy „Janina Kraupe. Malarstwo i grafika”
w Sosnowieckim Centrum Sztuki – Zamek Sielecki, 2007
[z archiwum SCS Zamek Sielecki]*

J A N U S Z G A J O S



*Fotos z filmowej adaptacji „Przedwiośnia” w reżyserii Filipa Bajona, 2001
[z archiwum Filмотeki Śląskiej Centrum Sztuki Filmowej w Katowicach]*



Kadry z filmowej adaptacji „Zemsty” w reżyserii Andrzeja Wajdy, 2002
[z archiwum Filмотeki Śląskiej Centrum Sztuki Filmowej w Katowicach]



*Uroczystość nadania Januszowi Gajosowi tytułu
Honorowego Obywatela Miasta Będzina, 2005
[z archiwum „Aktualności Będzińskich”, fot. Krzysztof Dulko]*

EUGENIUSZ CHMIEL

(1932-1987)



Eugeniusz Chmiel
[ze zbiorów prywatnych]



Rys. E. CHMIEL

Rysunek Eugeniusza Chmiela
[z archiwum prof. W. Wójcika]



*Eugeniusz Chmiel „Bukowiec”, 1980, akwarela
[z katalogu wystawy Malarstwo akwarelowe Eugeniusza Chmiela,
MGS Extravagance, Sosnowiec, 1997]*



*Eugeniusz Chmiel „Nadwiślańskie łąki”, 1984, akwarela
[z katalogu wystawy Malarstwo akwarelowe Eugeniusza Chmiela,
MGS Extravagance, Sosnowiec, 1997]*

STANISŁAW JĘDRYKA



*Stanisław Jędryka na planie filmowym
[ze zbiorów prywatnych reżysera]*



*Wystawa „Kino według Stanisława Jędryki” w Bibliotece Głównej, 2008
[fot. MBP w Sosnowcu]*



*Stanisław Jędryka na spotkaniu autorskim w Bibliotece Głównej, 2008
[fot. MBP w Sosnowcu]*

WŁADYSŁAW SZPILMAN
(1911-2000)



*Władysław Szpilman, 1946
[z archiwum rodziny Szpilmanów]*



*Władysław Szpilman z rodzeństwem
[z archiwum rodziny Szpilmanów]*



*Władysław Szpilman z żoną Haliną
[z archiwum rodziny Szpilmanów]*



*Dom rodzinny Szpilmanów przy ul. Targowej 18 w Sosnowcu
[fot. MBP w Sosnowcu]*

J A N Ś W I D E R S K I
(1913-2004)



Jan Świderski
[z archiwum „Aktualności Będzińskich”]



*Jan Świdorski „Wrzesień pod Babią Górą”, 1995, olej
[ze zbiorów Muzeum Zagłębia w Będzinie, fot. Bartosz Gawlik]*



*Jan Świdorski „Zamek”, 1954, olej
[ze zbiorów Muzeum Zagłębia w Będzinie, fot. Bartosz Gawlik]*



*Jan Świdorski „Pejzaż przemysłowy”, 1954, olej
[ze zbiorów Muzeum Zagłębia w Będzinie, fot. Bartosz Gawlik]*

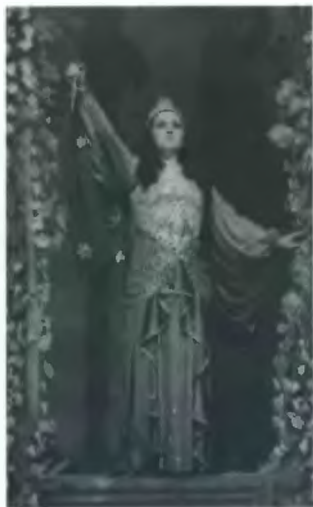


*Jan Świdorski „Wzniesienie”, 1975, olej
[ze zbiorów Muzeum Zagłębia w Będzinie, fot. Bartosz Gawlik]*

NATALIA STOKOWACKA
(1920-1997)



*Natalia Stokowacka jako Łucja z Lammermoor
[z archiwum rodzinnego]*



*Natalia Stokowacka w „Czarodziejskim flecie”
[z archiwum Opery Śląskiej w Bytomiu]*



*Natalia Stokowacka w „Cyruliku sewilskim”
[z archiwum rodzinnego]*



*Natalia Stokowacka prywatnie
[z archiwum Opery Śląskiej w Bytomiu]*



*Natalia Stokowacka na korcie z mężem Romanem Paszkowskim, 1987
[z archiwum rodzinnego]*

ZDZISŁAW T. ŁĄCZKOWSKI



*Zdzisław T. Łączkowski
[ze zbiorów prywatnych pisarza]*



*Zdzisław T. Łączkowski na spotkaniu autorskim w Bibliotece Głównej, 2006
[fot. MBP w Sosnowcu]*



*Wystawa „Rodem z Zagłębia. Rzecz o Zdzisławie T. Łączkowskim”
w Bibliotece Głównej, 2006
[fot. MBP w Sosnowcu]*



*Jubileusz 80-lecia urodzin Zdzisława T. Łączkowskiego
w Bibliotece Głównej, 2006
[fot. MBP w Sosnowcu]*

ANKA KOWALSKA
(1932-2008)



*Anka Kowalska na spotkaniu z czytelnikami po ukazaniu się „Pestki”
[z archiwum rodzinnego]*



Anka Kowalska na IV Zjeździe Pisarzy Zagłębiowskich, Sosnowiec, 1997
[fot. MBP w Sosnowcu]



Jedno z ostatnich zdjęć Anki Kowalskiej
[z archiwum rodzinnego]

MBP SOSNOWIEC

nr inw.: BG - 217322



ID: 0000000432343

BGREG 929

ARTYŚCI Z ZAGŁĘBIA

szkice: Anny Baranowej, Magdaleny Dziadek, Reginy Górawzewskiej, Krzysztofa Karwata, Mariana Kisiela, Wiesławy Konopelskiej, Jana F. Lewandowskiego, Agnieszki Nęckiej, Włodzimierza Wójcika, Piotra Zaczkowskiego

MBP SOSNOWIEC

nr inw.: BG - 217322



ID: 0000000432343

BGREG 929

Miejska Biblioteka Publiczna im. Gustawa Daniłowskiego
Sosnowiec 2009

ISBN 978-83-924820-7-9