

Arché



9

SZTUKA ŹRÓDEŁ

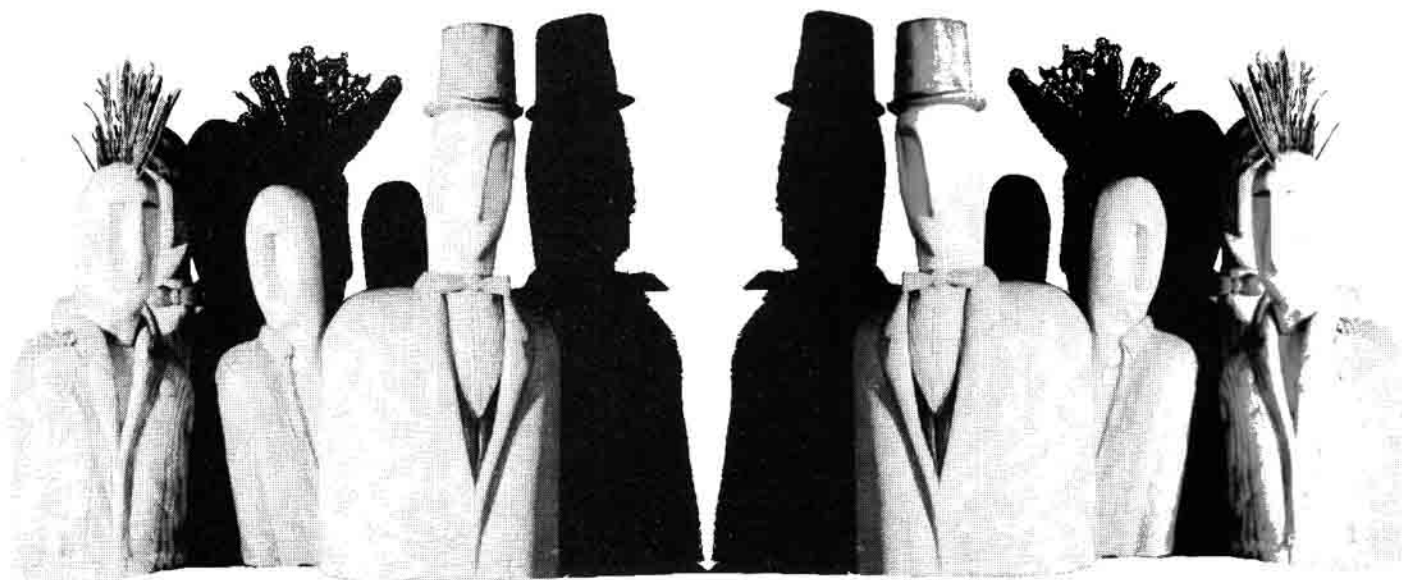


OKŁADKA I – BABA-CHIMERA ■ OKŁADKA II – DZIEWCZYŃKA Z PTASZOREM ■ OKŁADKA III – SĄD OSTATECZNY
PONADTO NA STRONACH 2,4,6, i 8 PRZEDSTAWIAMY INNE PRACE WOJCIECHA MARCHLEWSKIEGO Z CYKLU –
DRZEWORYTY – GRZECHY I ŚWIECI ■ RZEŻBY W DREWNI – PTASZORY I BIUROKRACI

Arché 1



FRASOBLIWY



Arché 2

SZTUKA ŹRÓDEŁ

Po latach mentalnego zniewolenia nastąpiło u NAS przebudzenie DUCHA, a wraz z owym przebudzeniem nastąpiła niebywała eksplozja żądz i pożądań. To co przez ostatnie generacje było domeną intelektualnego i duchowego wyposażenia, czyli tak zwany "materialistyczny światopogląd", doszło wyraźnie do głosu na poziomie relacji indywidualnych i społecznych. Swoisty ironiczny śmiech zza grobu upadłego systemu ujawnił niebywale obszary ekspansji materializmu. Tak więc, obok mentalnego zniewolenia, nastąpiło zniewolenie intelektualne, moralne i światopoglądowe. Nie ma dziś w Polsce innego światopoglądu, niż materialistyczny.

Komercja, konsumpcja i komunikacja to dzisiejszy i tutejszy Ku Klux Klan, który przygotował ekspansję na naszą Ziemię, tak jak kiedyś wtargnął na Ziemię Indian.

Stawomir Gołaszewski.
marzec 1995r.

Droga do miejsca wiodła każdego inaczej. Motyw Drogi to odwieczny archetyp dla tych wszystkich, którzy podejmują wysiłek poszukiwania i wędrówki. Droga do wewnątrz i wokół, droga w miejscu dawnych szlaków, biegnąca aż do Granicy, Droga Mleczna urywająca się na krawędzi, prześwitująca spoza nadmurszanych murów, wyglądająca z okien pozabawionych szyb.

Droga ma swój początek i koniec ponieważ przebiega pomiędzy punktami "stałości". Skrzyżowanie dróg biegnących na przestrzał Kosmosu.

Sztuka źródeł - nigdy nie była u nas specjalnie eksponowana, mimo panującej od połowy lat siedemdziesiątych swoistej mody na kulturową identyfikację. Sztuka ludowa to równoprawnie inspiracji różnych kręgów. Zbliżyła się do końca kolejne tysiąclecie, a tu wciąż brak desygnatu dla słowa *folk*.

W dzisiejszym obrazie świata nie da się już zauważyć dominacji jednego wzoru. Modelem obowiązującym jest różnorodność. Pośród istniejących dzieł i dziedzin aktywności najwięcej uwagi skupiają na sobie te spośród nich, które znajdują odniesienia do czegoś więcej niż "efekt". Przedstawienie czy koncert domaga się dopełnienia na płaszczyźnie wartości czy obecności. Scena nie jest już jedynym miejscem dzielenia się tym, co własne, a czas spektaklu rozciąga się na to co przedtem i co potem.

Naturalna przestrzeń Teatru. I jej wypełnienie. Jeszcze jeden sen. Kolejne marzenie. Przestrzeń wypełniona brzmieniem. Tajemnica Stworzenia. Bo jeśli niosą Obraz i Podobieństwo to z czego rodzi się Szaleństwo? I w czyich oczach szuka Zrozumienia? Pocieszenia? Ukojenia?

SZTUKA

Sukcesja miejsca. Albo zwyczaju. Opowieści i pieśni się przenikają. I staje się zwyczajem Święto. O nim opowiadali prorocy, wędrowni starcy, jurodwi, szaleńcy Boży, głosząc, że każde święto jest pieśnią.

Miara stałości jest możliwością przemiany. Ten rodzaj aktu wykracza poza granice Teatru.

Świat się wymienia w końcu tego wieku. Albowiem tylko źródło jest świadectwem.

Dzisiejsi mieszkańcy *globalnej wioski* mają równe szanse w dawaniu znaków swej kulturowej przynależności. Obecność tych źródeł inspiracji, które pochodzą z różnych kręgów kulturowych, to naturalny przepływ Tradycji i Nauki.

Nauka może odbywać się poprzez świadectwa i obrazy, które przez swą inność stają się medium.

Pytanie o naturalne środowisko, taki wątek tak modnej dziś "ekologii": Moje najbliższe otoczenie, moje dziś i moje wspomnienie, moje najdawniejsze obrazy w pamięci tego, co już dawno minione, a może wręcz przeciwnie - nigdy nie spełnione i wytęsknione?

Tradycyjny zwyczaj polegający na sukcesji umiejętności został zastąpiony przez wszechogarniającą papkę kultury masowej. Powstaje wiele grup i środowisk, których działalność łączy w sobie aspekty tradycyjnie przypisywane jednej dyscyplinie. Ich pojawienie się zdaje się tworzyć swoistą kulturową tkankę łączną spełniającą - konstатовaną przez socjologów - próżnię pomiędzy rodziną a narodem. Tworzące się między nimi powiązania (również o charakterze ponadnarodowym i międzykulturowym) nie oznaczają utraty lokalnej tożsamości kulturowej, wręcz przeciwnie - podkreślają ją: tylko wspólnoty zachowujące pełną tożsamość, a jednocześnie otwarte na perspektywę międzykulturowego dialogu, są w stanie trwale zaznaczyć swoją obecność w nowych warunkach kulturowych.

Gdzie odpowiedzi są pozytywne, tam jest siła wsparcia i przetrwania. Przestaje mieć znaczenie kto skąd przychodzi. Ważne jest co może przekazać innemu. Sztuka może kierować w stronę religii, religia może mobilizować naukę, nauka mobilizuje mowę i język.

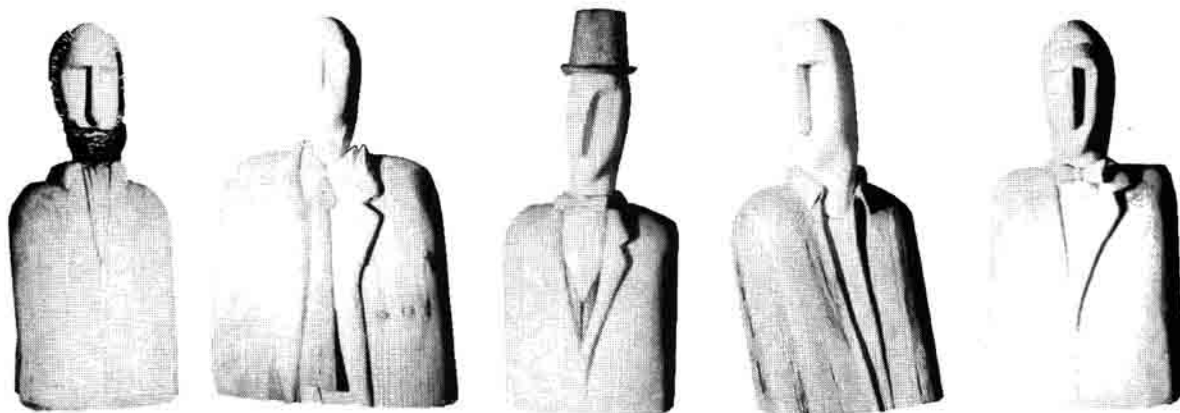
Mówić własnym językiem, odnaleźć zaginiony śpiew, przypomnieć zatraconą mowę i znaleźć oparcie pośród rzeczy tego świata, nawet wtedy, gdy ujawnia one swą ukrytą naturę, nawet wtedy, gdy pośród nich przebywać będzie Bóg, podtrzymując je w trwaniu swym istnieniem.

Próbując dziś odpowiedzieć na pytanie, jakie działania oraz jakiego rodzaju aktywność zachowuje kulturotwórczą rolę, znaną nam z tradycji i historii, zauważyć możemy, że jako mieszkańcy "globalnej wioski" wszyscy mamy równe szanse w zdobywaniu wiedzy. Owa pauperyzacja stwarza

STAWOMIR GOŁASZEWSKI



TRÓJCA ŚWIĘTA



SZTUKA ŹRÓDEŁ

różne możliwości interpretacyjne, ale również niebezpieczeństwo popadania w informacyjny i aksjologiczny chaos.

Sztuka stała się techniką. W ten sposób praktyka przeszła z poziomu czynienia do poziomu intelektualnej refleksji. Przestało być ważne kto co robi, a pozytywnie zaczęto oceniać słowne deklaracje i obietnice.

Każda próba urzeczywistnienia dowolnego projektu stawiała się pytaniem o możliwości, głównie finansowe, jakby zapomniano o tym, że kulturą nie można handlować (natomiast można się nią wymieniać).

Pojawiają się nowe pokolenia, które zadają wciąż ważne pytania. Odpowiedzi płynące z najbliższego otoczenia, proste propozycje światopoglądowe nie są jednak satysfakcjonujące dla tych wszystkich, którzy próbują "zrobić coś ze swoim życiem".

W inspiracji sztuką ludową możemy dziś wyróżnić u nas trzy nurty. Pierwszy związany jest z tradycją romantyczną i określony mianem "praktykowania romantyzmu". W powojennej Polsce związany był głównie z teatrem, lecz nie był zbyt intensywnie propagowany. Nie znaczy to jednak, że nurt ten jest nieobecny w kulturze. Większość początków tzw. awangardy i kultury alternatywnej (włączając w to nawet artystów ze sceny rockowej) odwołuje się do romantyzmu.

Drugi nurt to tradycja wspólnotowa, której sukcesja, choć też może być identyfikowana z romantyzmem, nie jest jednak personalistyczną linią przekazu wiedzy i doświadczenia. Jest tu trochę z nowoczesnej psychologii humanistycznej, trochę z dokonani kręgu kontrkultury. I mimo, iż jest to tradycja wspólnotowa, ten krąg oddziaływań można określić mianem indywidualizmu.

Trzecim nurtem jest postmodernizm. Droga do poszukiwania źródeł jest indywidualna, lecz wypowiedź ma charakter kreacji wspólnotowej. Mamy tu do czynienia z tzw. synchroniczności zdarzeń. Akt twórczy jest przywoływaniem różnych stanów wiedzy, uruchamianiem sprawczej mocy. Mając szacunek dla słowa o sprawczej mocy, próbujemy ożywić martwe języki, ujawnić żywe źródła inspiracji w tradycji potoczności. I gdy już zaczęliśmy doceniać wartość "żywych źródeł", te zaczynają powoli wysychać. Droga do poszukiwania źródeł jest indywidualna, lecz wypowiedź ma charakter kreacji wspólnotowej. Konsekwencje pomysłów stanowią własność Umysłu; niedokończona wieczera, po której nie chce się spać i daleko czeka świtu.

Czas i miejsce stały się jednorodną "przestrzenią bycia", a słowa przestały być nośnikami informacji, stając się wehikułami energii spajającej to, co ludzkie, z tym, co boskie, to, co powszechne, z tym, co odmienne, to, co własne, tutejsze, z tym co skądinąd.

Mieszkańcy globalnej wioski, nawet jeśli uczestniczą w wielkich problemach wielkiego świata, to uwagi czynione do siebie na ten temat wypowiadają w języku różnym od tego, w jakim podawane są komunikaty. Jedność obrazu nie oznacza jedności rozumienia. Bowiem każdy dokłada tu dziedzictwo pokoleń, skojarzenia własne i nabyte. Rozumienie nie oznacza nabytych umiejętności. Widzieć to samo to widzieć różnorodność, różne postaci i kształty jako przejawy i ucieleśnienia tej samej energii.

Zgodnie z klasyczną, starożytną definicją "czas jest miarą zmiany pomiędzy tym, co najpierw i co potem". A tam gdzie jest miara jest i dystans. Pojawiają się odległości nierzadko kosmiczne. Skala użyta do naszkicowania obrazu staje się bezużyteczną konwencją, rodzajem stroju, w którym zabrakło harmonii.

Jeżeli czas jest miarą zmiany, to przestrzeń jest miarą stałości. Pomiedzy tym, co "tam" i co "tutaj". Ujawnia się Miejsce

i Tradycja Miejsca. Ukazywanie miejsca jest "odkrywaniem przestrzeni".

A więc chodzi przede wszystkim o okoliczności. To nie tylko pokaz form i energii, pokaz informacji i tego co one niosą. Jednocześnie wyzwanie wobec drugiego, pytanie o moc i siłę, pytanie o sen i przebudzenie, ciągle dopominanie się o coś, co będąc pokarmem nie mamy zmysłów i nie zawodzi w potrzebie. Co będąc napojem przynosi spokój i ukojenie. Co będąc zapachem staje się gestem: jak dotknięcie. Bowiem kultura to uprawa i uprawianie. U-prawo-mocnienie nie tyle tego, co własne, co "ja", co ego, ale tego, co pomiędzy, jak Ja i Ty, albo Ja i drugie Ja, albo Ja będące i Ja chcące być. U-prawo-mocnić to inaczej U-wiary-godnić. A więc dzielenie się intuicją i przeświadczeniem. I czego mi tu brak w tym świecie? Harmonii stworzenia, pieśni początku i końca.

Źródło to ruch. Niczym nie krępowany. Miejsce pęknięcia. Między tym co jest, a tym co się staje.

Powyższe powody sprawiają, że interesuje nas szczególnie ta sztuka, która szuka sobie form i obszarów obecności, szuka odbiorców ale także dopomina się o współtworzenie.

Czynienie i od-czytywanie są jednym i tym samym kierunkiem poszukiwań. Ważne są więc źródła: te, które wciąż są żywe w inspiracji i te, które zapomniane dopominają się o pamięć.

Są takie "techniki" i "sposoby" pracy, które niejako same powodują artystyczny efekt, skutek, który stać się może "dziełem"; są też i takie działania, które - nastawione na proces - pozwalają innymi drogami dojść do miejsca świadomej obecności. Samo ujawnienie tego, co jest, stanowi nieprzewidywalny potencjał, którego zasoby dadzą się określić jako "energetyczny fundament" dla urzeczywistnień niespodziewanych.

Od połowy lat 70. panuje swoista moda intelektualna na kulturową identyfikację.

Myszę, że upadł już ostatecznie model mono-kulturowy, nakazujący twórcom stosować zuniifikowaną technikę i technologię.

Sztuka źródeł - nigdy nie była u nas specjalnie eksponowana. Czego najlepszym przykładem jest brak desygnatu dla słowa "folk". O ile na świecie wyraźnie odróżnione są od siebie takie style i gatunki wykonawcze jak *new age*, *folk* i *world music*, o tyle u nas każdego z owych określeń można użyć zamiennie. Postęp technologiczny sprawił, że dziś w obrazie kulturalnym świata nie można już zauważyć dominacji jednego wzoru kulturowego, a modelem obowiązującym stała się różnorodność.

Pośród istniejących dzieł i dziedzin aktywności najwięcej uwagi skupiają na sobie te spośród nich, które znajdują odniesienia do czegoś więcej niż "efekt". Przedstawienie czy koncert domaga się dopełnienia na płaszczyźnie wartości czy obecności. Scena nie jest jedynym miejscem "dzielenia się" tym, co własne, a czas "spotkania" rozciąga się na to co przedtem i co potem.

W miejscu, w którym są sami swoi, nawet obcy czują się jak u siebie. I gdy goście idą w świat - niosą ze sobą wieści o miejscach, w których można czuć się jak w domu. Te wieści niesione od miejsca do miejsca budują tradycję. A taki sposób ukazywania tradycji to sukcesja. Może być sukcesją miejsca. Albo zwyczaju. I w ten sposób się przenikają opowieści i pieśni. I staje się zwyczajem Święto. O nim opowiadali prorocy, wędrowni starcy, jurodiwi, szaleńcy Boży, głosząc, że każde święto jest pieśnią.

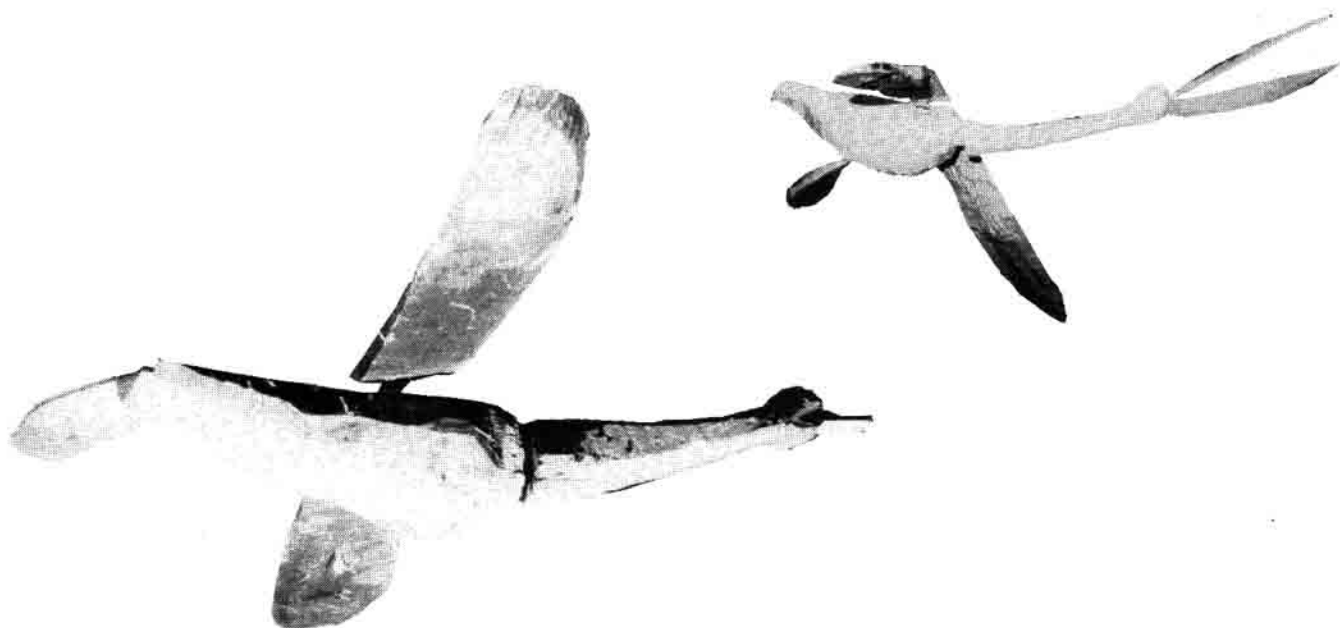
Jest też święto snu i marzenia.

Pytanie o przywracanie wartości w kulturze jest pytaniem osobistym: o związek z własnymi dziećmi i ich kolegami, o

SLAWOMIR GOŁASZEWSKI



ŚWIĘTA KATARZYNA



SZTUKA ŹRÓDEŁ

stosunek do rodziców i przodków. Jest pytaniem o akceptację innego: wiekiem, sprawnością fizyczną i psychiczną, wiedzą na temat świata, upodobaniami i tak dalej, bez końca. Jest pytaniem o możliwości doświadczania różnic: płci, percepcji, opisywania świata.

Wszystkie te pytania mają swe wyraźne odpowiedzi w Tradycji ludowej i w sztuce z tej tradycji wyrastającej.

Problemy badawcze, które pojawiają się w perspektywie historycznej mogą projektować nam ważność wartości kulturowych, wnoszonych do nowego Tysiąclecia przez Naród jako całość oraz przez Jego ludy i plemiona.

"Powrót do źródeł". Bez takiego powrotu nie jest możliwe uczestnictwo w tworzeniu żywej kultury dzisiejszego świata. Albowiem tylko źródło jest świadectwem.

Elementem fundamentalnym dla kulturowego obrazu dzisiejszego świata jest problem identyfikacji kulturowej. Nowoczesna technologia oraz media kultury masowej sprzyjają owej identyfikacji. Dzisiejsi mieszkańcy "globalnej wioski" mają równe szanse w dawaniu znaków swej kulturowej przynależności.

Zachowane i autentyczne źródła żywej kultury stanowią jedną z niewielu prawdziwych wartości, którymi świat się wymienia w końcu tego wieku.

Jednym z poważniejszych problemów współczesnego świata jest zanikanie tradycyjnych związków między Twórcą a Jego dziełem. Alienacja czyli poczucie "obcości" i "inności" jest dziś zjawiskiem tak normalnym jak oddychanie i sen.

Inną sprawą jest obecność tych źródeł inspiracji, które pochodzą z innych kręgów kulturowych. W dobie powszechnego dostępu do informacji źródłowych nie jest to niczym dziwnym. W dobie możliwości przemieszczania się po świecie i spotkania nauczycieli tam, gdzie oni są - jest to naturalny przepływ Nauki i Tradycji.

Przewidując możliwość prowadzenia bieżących prac dokumentacyjnych tych grup, które kontynuują wątki "kultury czynnej", oraz jednocześnie prowadząc dokumentację "historyczną" zebrać należy relacje tych, którzy w jakikolwiek inspirujący dla nich sposób zetknęli się z owymi pracami. Tradycyjne pojmowanie różnych pojęć doprowadziło do impasu na płaszczyźnie wzajemnego porozumiewania się i rozumienia, czym jest kultura dziś, co odróżnia ją od polityki, jak się ma do rzeczywistości społecznej, geograficznej i naturalnej (gdzie przez Naturę będziemy rozumieli związek człowieka z otaczającym Światem).

Przez "dziwność" pojęć, stosowanych w administrowaniu kulturą rozumiem nieprzekładalność języka urzędowych raportów na język mowy potocznej lub język obcy. Słowa te nie służą rozumieniu. Są martwe, jak system, który powołał je do pełnienia "urzędniczej misji".

Na płaszczyźnie wyznaczonej przez granice etniczności dzieją się zjawiska przynależne do kręgu sztuki ludowej, również te, które zajmują pogranicze sztuki i religii (obrzędy, wierzenia, tradycje związane z praktykowaniem czynności twórczych), lecz trudno pośród nich znaleźć (lub umieścić) to, co zwykliśmy nazywać sztuką ludową tutaj. Sztuka ta, przez swą inność staje się najbardziej nośnym medium dla wartości.

Dziś przedstawiciele "zagrożonych" nurtów kultury alternatywnej są nierzadko jedynymi reprezentantami i "ambasadarami" kultury polskiej.

Staramy się odpowiedzieć na pytania o obecność tradycji, o lokalny zasięg owej obecności (albowiem w "globalnej wiosce" każdy ma swe miejsce, o ile potrafi je precyzyjnie odróżnić od miejsca kogoś innego), oraz o "ekologiczność" owych działań. Tam gdzie odpowiedzi są pozytywne, tam jest siła naszego wsparcia i naszego przetrwania.

Tworzenie nowej sytuacji kulturowej jest zawsze zderzeniem z sytuacją zastaną. Jest zawsze pytaniem o możliwości działania w danym obszarze, w przestrzeni już przecież wypełnionej wartościami życia codziennego oraz odmiennością czasu świat. Jest pytaniem o możliwości zaspokojenia potrzeb duchowych wywołanych odmiennością sytuacji twórczej.

W kulturowym obrazie współczesnego świata nie da się już zauważyć dominacji jednego wzoru aksjologicznego, zaś modelem obowiązującym stała się różnorodność. Dlatego też zachowane i autentyczne źródła żywej kultury stanowią jedną z niewielu prawdziwych wartości, którymi można się wymieniać w końcu tego wieku.

Podjęcie decyzji, które z aktualnych działań i dokonań w obszarze kultury są aktualnym świadectwem stanu kultury, musimy określić nasz stosunek do tradycji. I odkrywając te z jej wątków, które dziś nabierają szczególnej ważności - te właśnie wspierać.

Zadanie na dzisiaj to "odkrywanie niepowtarzalności i jedyności".

Tradycja romantyczna, zupełnie u nas unicestwiona, traktowana jako część historii, ma przecież swój alternatywny margines żyjący do dziś swym własnym życiem. I nie da się go zbadać nawet najdoskonalszymi metodami naukowymi; trzeba podjąć wysiłek uczestniczenia w życiu owego nurtu naszej kultury, aby później sobą zaświadczyć o możliwościach uobecniania w świecie wartości z nim związanych.

Dziedzictwo romantyzmu jako epoki mającej szacunek dla słowa o sprawczej mocy zostało wykorzenione niemal tak samo jak dziedzictwo ludowej sztuki.

W dzisiejszym świecie przestaje mieć znaczenie kto skąd przychodzi. Ważne jest kto co może przekazać innemu: najprostsze czynności stają się alternatywne wobec potoczności.

Przyzwyczajenie do obrazu świata podawanego przez jedną z owych struktur symbolicznych i wychowanie w kulcie jednej dyscypliny ("nauki" lub "religii") spowodowało aksjologiczną lukę w obrazie dzisiejszego świata kultury. Więc każda z urzeczywistnionych wartości staje się godna uwagi.

To, co tradycyjne, nigdy nie zostało zarejestrowane, jako że nigdy nie było uznawane za wartościowe. Dziś, gdy powoli zaczynamy doceniać wartość żywych źródeł, te zaczynają powoli wysychać. Entuzjazm kilku młodych zapaleńców, "archeologów kultury", nie doprowadzi już do ożywienia "skamieliny".

O ile w krajach ucywilizowanych sztuka ludowa (etniczna) jest świadectwem przynależności do dominacji religijnej, subkulturowej, lub jakiegokolwiek innej, związanej z praktykowaną tradycją (sposób bycia, wyrażania uczuć i poglądów, codzienna praktyka obecności w rodzinie, sposoby odżywiania, uprawy ziemi i produkowania żywności) to również mamy tam do czynienia ze zjawiskiem określanym mianem folk, które polega na prezentacji sztuki, nierzadko odległej terytorialnie od miejsca prezentacji, lecz przetworzonej na potrzeby lokalne (relaksu, rozrywki i zabawy) przy użyciu nowoczesnej technologii.

Tak więc tradycja i sukcesja jako żywe nurty wartości kulturowych przenoszone są do dzisiaj poprzez media sztuki współczesnej. A problem identyfikacji z owymi wartościami to problem obecności kultury w życiu codziennym.

Czas od wyjścia do wejścia
I miejsca
Pomiędzy miejscami - Droga
Miejsca Spotkania
Miejsca osławiania
Miejsca wśród bezdroża

SLAWOMIR GOŁASZEWSKI

P.S. Wszelkie konsekwencje pomysłów zarysowanych powyżej stanowią wyłączną własność Umysłu je projektującego. Zależności od wyznawanego światopoglądu: Boga lub Człowieka.



WYGNANIE Z RAJU

POSTKATASTROFICZNA SEKWENCJA

1991 ■ POSTKATASTROFICZNY ŁUK

Na przełomie września i października 1991 roku przebywałem w East Rounton, małej miejscowości w północnej Anglii, leżącej nieco na południe od przemysłowego Middlesbrough.

W dawnych garażach stanowiących resztki zabudowy wielkiego majątku rodzinnego, zaprzyjaźniony ze mną malarz i rzeźbiarz David Seaton, urządził pracownię i galerię. Zjeżdżali tam jego studenci z Saint Albans

College of Art oraz artyści z różnych zakątków Europy. Motor House mogący pomieścić niegdyś ponad dziesięć samochodów przerobiony został na wygodny, kilkunastopokojowy dom mieszkalny, sporą pracownię z zapleczem technicznym oraz galerię. Na przykładzie garaży mogliśmy sobie jedynie wyobrazić jak potężna była to posiadłość w latach swej świetności.

Po głównej rezydencji nie było już bowiem śladu, żal z tego powodu był tym większy, że projektował ją Philip Webb,

jeden z czołowych architektów bogatej, imperialnej Anglii końca XIX w., reprezentant "Domestic Revival", solidnego, wygodnego stylu miejskich i wiejskich domów, projektant słynnego Red House w Bexleyheath w hrabstwie Kent, zbudowanego dla Williama Morrisa.

W odległości około jednego kilometra od Motor House znajdował się Gate House, coś w rodzaju stróżówki, choć nazwa taka nie bardzo przystoi sporej budowli, z pięknym łukiem bramy i dużymi pomieszczeniami mieszkalnymi. Dom stał w polu otwierając w nieco pompatyczny sposób długą drogę, wiodącą przez pola i łąki do głównych zabudowań. Wędrując od stróżówki, gdzie mieszkaliśmy do garaży, gdzie prowadziliśmy rozmowy na temat podobieństw i różnic



kultur i rozważaliśmy skutki, wyraźnego wtedy, rozpadania się sowieckiego imperium, oglądałem pejzaż północnego Yorkshire. Mijając niezbyt okazałe zabudowania farm, porzucone tu i ówdzie maszyny rolnicze, doświadczając nieznosnych zapachów nawozu, rozmyślałem o historii. Zaiste nie był to czas rozkwitu tych okolic, ruiny zabudowań i cmentarzyska starych maszyn dawały smutne

świadczenie dawnej gospodarczej i politycznej potęgi. Cały ten pejzaż wyglądał zresztą swojsko, szczególnie w porównaniu do, dosyć dobrze znanych mi, okolic Radomia.

Jakby nie było dosyć widocznych wokół oznak upadku, w kilka dni po moim przybyciu do East Rounton rozpętała się potężna burza. Powaliła ona jeden z konarów ponad stuletniego drzewa bukowego, które zdobyło podjazd reprezentacyjnego domu. Po domu nie było już śladu a drzewo rosnęło w dziczym parku tuż obok cmentarzyska starych maszyn, stanowiącego smutną pamiątkę wielkiej przemysłowej i rolniczej kultury, kwitnącej w tym miejscu przed laty.

Dochodzące do metra grubości gałęzie uderzając o ziemię z ogromną siłą strzaskały się dramatycznie.

Dwie złamane w ten sposób odciąłem pożyczoną od Seatonu spalinową pilą łańcuchową, robiąc w ten sposób także symboliczny ukłon w stronę Davida Nash'a oraz uśmiechając się całkiem realnie do Joanny Przybyły, pracującej w pobliżu.

Spinając konary stalowymi klamrami uformowałem "Postkatastroficzny łuk" jako Hommage dla Philipa Webba.

JAN STANISŁAW WOJCIECHOWSKI

JAN STANISŁAW WOJCIECHOWSKI



W sierpniu 1993 roku, w norweskiej, górskiej dolinie Mårådalén, wykonałem rysunek na śniegu. Był to kwadrat o boku 15 x 15 m, narysowany 2,5-metrową tyczką drewnianą o przekroju kwadratowym 8x8 cm. Projekt ten zrealizowałem podczas 10-dniowej ekspedycji artystycznej, w ramach międzynarodowego sympozjum "Present". Ekspedycja zakładała dotarcie do lodowca ukrytego w górach, na północ od miejscowości Lom. Spotkanie z lodowcem, oprócz nieopisanych stymulacji zmysłowych, emocjonalnych i energetycznych, miało wielki wpływ na wyobraźnię, stało się również powodem różnych spekulacji intelektualnych. Dotarliśmy do pierwszego "rysownika" i pierwszego "rzeźbiarza" znacznej części europejskiego krajobrazu, "twórcy" naszego środowiska wizualnego i przestrzeni duchowej.

1993 ■ BIAŁY KWADRAT NA BIAŁYM TLE

JAN STANISŁAW WOJCIECHOWSKI



Rysunek, "biały kwadrat na białym tle" wykonałem na zboczu stromej góry, pomiędzy urwiskiem skalnym powyżej i rozległym rumowiskiem kamieni poniżej. Malewiczowski kwadrat usytuowany został pomiędzy, a raczej w środku, skalnej katastrofy. Rysunek wykonałem balansując na wąskiej ścieżce wykopanej w śniegu, na krawędzi stromego zbocza, w dole którego, ok. 30 metrów poniżej, rozpościła się skalne rumowisko. Z wiszącej powyżej skały odrywały się mniejsze lub większe bloki kamienne, działo się to jednak raczej w nocy i wczesnym rankiem pod wpływem różnicy temperatur. Zresztą za każdym razem, gdy rozpoczynałem pracę, prowadziłem "rozmowę" z górą, tłumacząc jej pokojowy cel mojej pracy. Rysunek został ukończony, a w dowód, iż moje wyjaśnienia zostały wysłuchane ze zrozumieniem, duży blok skalny stoczył się w miejscu mojej pracy z bukiem, w dniu i w chwili, gdy z wolna, wraz z kołami obciążonymi bagażem, opuszczaliśmy dolinę.



JAN STANISŁAW WOJCIECHOWSKI

FROM PRIMARY UNITY TO THE POSTCATASTROPHIC BALANCE
(OR TENSION). SOME HISTORICAL CONCEPTS OF NATURE.

1. / PREHISTORICAL "PRIMARY UNIT" * (CONFESSION OF THE SPHERES.
(NO DIVISIONS BETWEEN "PHYSICAL", "CULTURAL", "NATURAL", "SPIRITUAL",
AND "HUMAN"...). NATURE AS SACRED.
2. / ANCIENT PLURALITY. (NO CLEAR DIVISIONS BETWEEN NATURAL, CULTURAL
& SPIRITUAL.
3. / CHRISTIANITY'S TWO-SIDED VISION OF THE WORLD: SPIRIT/BODY;
SKY/EARTH; UP/DOWN; HEAVEN/HELL. (NATURE IS DOWN, CLOSER
TO HELL).
4. / ENLIGHTENMENT AUTONOMIZATION FROM SACRED, INDUSTRIA-
LIZATION. (BOURGEOISE CONCEPT OF "NATIONAL PARK".
5. / POSTMODERN DE-CONSTRUCTION, TOTAL DISORDER OF THE
ENVIRONMENT (LIBERALS' CONCEPT OF NATURE AS COMM-
DITY - "GOODS FOR SALE", AMERICAN DREAM OF NATURE AS
A BIG DISNEYLAND; SOVIET'S UNRESPONSIBLE MANIPULA-
TION OF NATURE - CHERNOBYL CATASTROPHE.
6. / POSTCATASTROPHIC ATTEMPT TO REGAIN THE UNITY
OR BALANCE / THE TENSION BETWEEN CULTURAL, NATURAL
AND SPIRITUAL. / ART AND NATURE PROJECTS PER EXAMPLE,
ALSO IN MY OWN WORKS).

* HEGEL'S CONCEPT OF "PRIMARY UNIT", AESTHETICS, VOLUME 3

JW, MÅRÅDALEN 1993



1995 ■ BIAŁY KWADRAT NA TLE WULKANU

JAN STANISŁAW WOJCIECHOWSKI

W poniedziałek 30 maja 1995 roku, upłynął tydzień od momentu, gdy wraz z grupą artystów z Anglii, Portugalii, Polski i Stanów Zjednoczonych znalazłem się na Fajal, jednej z większych wysp azorskiego archipelagu. Dzień zapowiadał się piękny. Wczoraj, niedzielną porankę był co prawda podobny, ale nie przypuszczaliśmy wtedy, że pogoda na Azorach może być stabilna, nie dawał on więc jeszcze tej nadziei na ciepło i słońce, szczególnie, że kilka wcześniejszych dni było deszczowych, wietrznych i chłodnych. A więc mamy tu już lato, choć to dopiero koniec maja. Jak na moje polskie doświadczenia to dosyć wcześniej, zresztą na Fajal zawodne są takie porównania.

Schodząc wąską ścieżką przez ogród do Oceanu. To tylko kilkadziesiąt metrów przez bajecznie ukwiecone gaje pomarańczowe i bananowe. Bananowce nadawały ogrodowi nadzwyczajny, raijski omalże wyraz. Ich potężne liliowe kwiaty, egzotyczne dla mnie, zwisały ciężko ku ziemi, rozpościerając kiście bananów, sterzających w górę gesty grzebieniemi. Róże, piwonie, orchidee w rozkwicie lub właśnie przekwitające ścieliły mokra jeszcze po niedawnych deszczach ziemię. Tu i ówdzie leżały pomarańcze. Chciałem podnieść jedną z nich aby przyrzeć się, powąchać, pomyślałem jednak czy wypada. Właściciel pensjonatu dbał o ogród, to widać. Przeciwnie go wzduż i wszcz metalowe rurki nawadniały. Drzewa i niektóre kwiaty podtrzymywały drewniane tyczki. Niektóre gałęzie podwiązane były plastikowymi sznurkami. No raczej nie wypada jeść. A czy wypada je malować?

Malować owoce w sadzie to tak, jakby jeść je ukradkiem podniesione z ziemi. To ignorować fakt wygnania artystów z raju naturalnego piękna, omijać wszelkie kulturowe formy pośredniczące pomiędzy naturą a naszymi zmysłami, wypaść ze sfery języka kultury, zapomnieć historii sztuki a już zupełnie zaprzeczyć sztuce nowoczesnej. Malować kwiaty w ogrodzie to gorzej niż jeść palcami. Rozejrzałem się czy jestem naprawdę sam, podniosłem ukradkiem pomarańczę i schowałem w fałdach kurtki.

Zbocze kończyło się wyschniętym łozyskiem strumienia prowadzącego ku ciemnemu, wiejącemu chłodem tunelowi, który biegł pod pasem startowym lotniska. Wchodziłem tu od pewnego czasu bez laski, oswojony już trochę z tym lochem, choć zwykle nie obywało się bez lekkiego deszczu chodzącego mi po plecach. Betonowe sklepienie i podłoga było suche, nie było tu też śladów życia w postaci jakichkolwiek roślin, robactwa czy gadów. Tunel tonął w całkowitych ciemnościach, prowadził bowiem w dół mając po drodze dwa gwałtowne uskoki i pochylnie. Światło na końcu tunelu ukazywało się więc bardzo późno i to tylko w krótkich przeblyskach. Zanim to następowało, szło się długo w niekończący, wydawać by się mogło, mrok mający ciasną zweżającą się perspektywę.

Zapytajmy zniechęca poważnie: czy mamy jeszcze jakąś europejską transcendencję, którą spełnia w realnym świecie nasza sztuka, czy może pozostało nam już tylko pielgrzymować do pamiętek jej zagłady, do Auschwitz, do Katynia, Hiroszimy i Gulag? Transcendencja - sfera poza przestrzenią ludzkiej egzystencji, poza czysto racjonalnym poznaniem, niedostępna wzrokowi, praktycznym zachowaniem oraz ludzkiej kreacji, mimo to będąca warunkiem odpowiedzi na wszelkie fundamentalne pytania. Jej obecność umożliwia nam obronę przed zwątpieniem, pozwala nam trwać w przypływach poczucia bezsensu, w obliczu nagłego nieszczęścia, godnie umierać. Europejska transcendencja - sfera pogańskiego i greckiego mitu, sfera chrześcijańskiego boga uciwiałego, pracy uświęconej, rozumnie oświeconego i historii postępowej. Europejska transcendencja - magiczna, zielarska, piewna, uinna lub uódczana, po bożemu etyczna, to znów apriorycznie rozumna bądź dialektycznie powikłana.

Czyż sztuka nie jest przede wszystkim łozyskiem transcendencji lub inaczej mówiąc: ekranem jej uświetniania, rytuałem, podczas którego możemy ją przywołać i spełnić? Jeśli tak, to sztuka europejska istniała dzięki studiom natury, będącym wciąż ponawianym testem prawdziwości świata, i dzięki rzemieślniczemu rytuałowi, utrzymującemu związek rytmu ręki artysty z jego rozumem. Sztuka europejska to także powszechnie znany w jej kręgu mit Odyseusza, który dotarł do Itaki, Chrystusa, ukrzyżowanego - odkupiciela. Rozumu apriorycznego acz solidnego, Historii niespełnionej choć postępowej.

Pierwszy uskoki w tunelu wydawał się niewinny. Wymierzałem go bambusową tyczką, którą opukiwałem beton pod nogami. Miał około 80 cm; nie był zwykłym, wysokim progiem lecz bardzo strumą pochylnią. Nie dawało się więc po prostu skoczyć. Trzeba było zsuwać

się w kucki, podpierając rękami, a i tak nie odbywało się bez potknięć i postużeń.

Już kilka pokoleń trzodzi się, aby emigrować ze sfery wpływu transcendencji europejskiej. Kilka pokoleń artystów tak przysposabia sztuce, aby mogła być webikulem podróży w nieznanie. Zastąpiono zatem studium natury spekulacyjnym gestem wyboru lub interwencji w otoczenie, bądź osobą artysty występującego w roli "dzieła". Zastąpiono rzemiosło przedmiotem znalezionym, gotowym lub wyprodukowanym przez maszynę, oderwanym od wzajemnych wibracji pomiędzy ręką (ciałem) artysty i rozumem. Oderwano ją także od mitu, który był warunkiem komunikowania sensów dla wspólnot europejskich. Zastąpiono go egzystencjalnymi uniwersalami, konceptualnym komentarzem, tautologią. Wielkie europejskie narracje religijne i humanistyczne wyparte zostają przez massmedialną, skomercjalizowaną ikonosferę. Nie pełnią już one roli uniwersalnych i powszechnych odnośników artystycznego przekazu, nie mogą go uczylić. Sztuka awangardowa uczestniczyła w dekonstrukcji tych narracji, zastępując je nowymi uniwersalami i regułami komunikacyjnymi. Próbowala tworzyć je poprzez architekuralizację formy (dzieło sztuki staje się "tekstem" na temat swych własnych cech strukturalnych). Inną drogą do tego celu była konceptualizacja (autokomentarz artysty staje się niezbędnym uzupełnieniem dzieła wizualnego, objaśniającym jego sens). Wreszcie czytelność dzieła próbowano osiągnąć przez jego personalizację (dzieło "objaśnia" osoba artysty i jego indywidualna historia) lub anarchizację.

Proces odchodzenia od transcendencji jako źródła kultury, porzucenie wszelkich nauk "świeckich" sposobów transcendowania, skutkuje dalszą autonomizacją sztuki i rozpowszechnieniem nowych jej reguł, opartych na tautologii i samoreferencji. Główne kierunki tego procesu to, oprócz wspomnianej już architekuralizacji, konceptualizacji, personalizacji i anarchizacji sztuki, również historyzacja (sztuka rozumiana jest jako proces wewnętrznych przemian, droga kolejnych "Odkryć i modyfikacji formy oraz sposobu samodefiniowania się sztuki), archaizacja ("pierwotna jedność" jako ideał samoreferencji), utroście popularyzacja sztuki. Ta ostatnia oznacza oddawanie formy i znaczenia sztuki doświadczeniu i w przenośni w ręce odbiorcy. Działania dosłowne oparte są na idei partycypacji widza w procesie kreowania dzieła, działania mniej dosłowne oparte są na podporządkowaniu dzieła ideałom i gustom szeroko rozumianej publiczności począwszy od klientów galerii, których standardy estetyczne są źródłem inspiracji artysty a na konsumentach pop-kultury kończąc.

I oto zamiast dawnej rzeźby mamy obiekty i instalacje, zarekwirowane przez artystę fragmenty natury lub jego samego podanego we własnym ciele, mamy techniczne nie zamieszkałe przez człowieka architekty. Wszystko to zwrócone na siebie, samoreferencyjne bądź odwołujące się do komentarza artysty, jego prywatnego gestu, cielesności próbującego zastąpić milczenie transcendencji.

Ten fragment tunelu budził początkowo największą moją grozę. Istne piekło. Światło płynące od wejścia kurczyło się i bladeło, przede mną gęstniała ciemność. Od pewnego momentu wyżej wzrok dostrzec już było można blade szarości sklepienia a potem nagły, krótki błysk, po nim następowała ponownie ciemność, pojawiała się natomiast długa pochylnia.



1995 ■ BIAŁY KWADRAT NA TLE WULKANU

JAN STANISŁAW WOJCIECHOWSKI

Odzykiwałem tu pewność siebie. W czasie późniejszych spacerów lubiłem przystawać i bawić się tym błyskiem sygnalizującym koniec tunelu poprzez krótki prześwit opadającego w dół sklepienia i kolejnego progu betonowej podłogi.

Opisując proces modernizacji, mówiłem w zasadzie o zamkniętym już rozdziale historii sztuki XX w., o czymś, co dobiegło się gdzieś około połowy lat 60. Czy wydarzyło się coś ważnego później - mamy dziś przecież za sobą dekadę lat 70. i 80.? Otóż awangarda, główna siła napędowa procesów modernizacyjnych, poddała się autodestrukcji, testując krytycznie wszystkie nieomal zasady, jakie zdołała wykształcić w opozycji do tradycyjnych reguł sztuki. Pod koniec lat 60. bowiem tworzyły one już nowy kanon, akademizujący się zresztą bardzo szybko. Koniec XX wieku stał się więc widowiskiem reakcji na awangardowy akademizm. Postmodernistyczna reakcja przybiera bardzo różne formy. Orestaurowano zatem rzemieślniczy fundament sztuki poprzez ośnialacyną powrót do technik artystycznych, sankcjonujących podział na malarstwo i rzeźbę. Krytycznie postrakowano uniwersalistyczne dążenia awangardy: sprowadzające się do tautologizacji lub anarchizacji treści sztuki. Próbowano na powrót nawiązywać do europejskich mitów kulturowych lub inicjować małe, lokalne narracje czytelne dla określonych społeczności. Awangardowy ikonoklazm i "wysuszenie" semantyczne dzieła, a także narastający elitaryzm próbowało przełamać, nawiązując do strategii mass mediów lub poddając sztukę testowi opinii odbiorcy, który w latach 80. przybrał postać członka klasy średniej, klienta, konsumenta sztuki.

Lata 70. i 80. są co prawda widowiskiem wewnątrz nowoczesnej reakcji, burzliwego kwestionowania tautologii awangardowych lecz paradoksalnym tego rezultatem jest dalsze pogłębianie się i wewnętrzne wzbogacenie sposobów samoreferowania się sztuki. I tak zatem historyczna zasada samousadniania się poprzez własny rozwój, idea "postępu" sztuki poprzez pozytywny proces nakładania się odkryć i coraz przez to lepszego poznania sensu sztuki zastąpiła transhistoryczność. Polega ona na mnożeniu odbić własnego wizerunku w dowolnym historycznym "zwierciadle", na uruchamianiu dowolnych historycznych formuł stylistycznych wraz z częściową rekonstrukcją ich kontekstu kulturowego. Personalizacja wzbogaca się o autohistorie artysty a przede wszystkim bardziej bezpośrednio uruchomienie cielesności, bardziej ofiarne użycie ciała. Nowoczesne arce zawiązało się z konkretnym miejscem w bezpośrednim kontakcie z naturą. Proces architekuralizacji formy wykształcił nową kategorię, jaką jest dziś obiek. Rozwinęły się i upowszechniły popularne formy sztuki. W procesie tym żywiołowo udział wzięły mass-media oraz nowy, postindustrialny rynek sztuki. Anarchiczne strategie oparte na kontestacji, negacji, opozycji wobec zastanego status quo w sztuce usankcjonowane zostały i wzmocnione poprzez Feyerabendowską zasadę "anything goes", zaistniała na gruncie, wzorcowej dla wszystkich porządków poznawczych, metodologii nauki.

Na ostatni poziom schodziło się po kilku zardzewiałych prętach. Na końcu był kamień, podłożony przez kogoś życzliwego. Było tu już całkiem jasno i szumiał Ocean. Dzieliło od niego już tylko kilkadziesiąt metrów skalnego rumowiska - potężne szaroczarne, wulkaniczne kamienie i pasmo gąbczastej, stwardniałej lawy.

Lata dziewięćdziesiąte nie są, jak się okazuje, otwarciem całkiem nowej perspektywy. Kondycja kultury ostatniego dziesięciolecia XX w. kształtowała się dużo wcześniej. Ukształtowały ją procesy

rozpoczęte w latach pięćdziesiątych, a szczególnie intensywnie lata 70. i 80. Pewien rys szczególnie nadaje im namolności bankructwo komunizmu, dość nagle, choć trudno powiedzieć, że nieoczekiwane. Na samym początku dekady nadało ono Europie i światu pewien szczególny klimat nowości, otwarcia całkiem innych perspektyw. Odsłoniło ono jednocześnie procesy, które wcześniej nie były dostrzegane z taką wyrazistością, aczkolwiek istniały i powoli kształtowały ukazujący się dziś układ stosunków i hierarchię wartości.

Dominującą rolę odgrywa dziś ekspansywna przedsiębiorczość i kapitał. Wokół nich ułożył się pewien zespół przekonań, poglądów i instytucji zachodnich, liberalnych demokracji. Stan ten najlepiej diagnozuje tocząca się od późnych lat 70. debata o postmodernizmie. W swej skrajnej postaci poglądy te sprowadzają się do moralnego, religijnego i ideowego indyferentyzmu lub wręcz nihilizmu.

Spekulacyjna opozycja wobec tej formacji stanowił przez powojenne lata komunizm wraz ze swym układem polityczno-gospodarczo-militarnym. Jak się okazało, podlegał on, szczególnie od lat 70. stałej erozji, która strawiła go ostatecznie pod koniec lat 80. Bankructwo ZSSR pozwoliło dostrzec, istniejące od dawna, inne formacje opozycyjne wobec skrajnego liberalizmu, istniejące na zewnątrz lub wewnątrz postmodernistycznego świata zachodu. Takim zewnętrznym punktem oporu stał się islam. Wewnętrzny opozycję stanowił katolicyzm. Silną opozycję stanowiła zresztą wszystkie konstelacje religijne, posuwając się nawet do aktów terroru. Powszechna defensywa komunizmu wzmocniała niejako determinację punktów oporu, z nacjonalizmem łącznie.

Upadek komunizmu miał również spore reperkusje w tradycyjnych na zachodzie, zinstytucjonalizowanych politycznie, środowiskach lewicowych: komunistycznych lub socjaldemokratycznych. Były to zawsze środowiska tworzące idee i sposoby działania broniące świeckiego światopoglądu i skupione wokół oświeceniowych idei humanistycznych. Bankructwo komunizmu oraz pewien triumfalizm liberalizmu chętnie wykorzystującego się wszelkiej motywowacji aksjologicznej, powodowały na początku lat 90. defensywę środowisk lewicowych, które z trudem w połowie lat 90. odbudowały swoją pozycję.

Lata dziewięćdziesiąte, wbrew oczekiwaniom, nie są, jak to się okazuje w połowie dekady, czasem otwarcia jakiegś zupełnie nowej perspektywy artystycznej. Tak jak nastąpiła jakaś szczególna erupcja w całej kulturze. Jest to raczej okres przedłużającej się samorefleksji, nie owocujący - jak dotąd - jakąś szczególną aktywnością artystów, tworzących wyróżniającą się nową formację.

Skacząc z kamienia na kamień i podpierając się bambusową laską, kierowałem się w lewo, w stronę stromeego cypla obmywanego jeszcze przedwczoraj potężnymi falami, dziś otoczonego tylko pianą. Zmienił się wiatr i moja ulubiona zatoczka, niespokojna jeszcze lecz przejrzysta, odsłoniła swoje kamieniste, zielonoszafirowe dno. Ocean falował dziś inaczej, jego powierzchnia z milionami załamów i szczytów się w słońcu intensywnie, tworząc w słonecznych promieniach powierzchnię jakby niematerialną. Za to wulkan Pico przy bezchmurnym niebie ukazał się w całej okazałości. Odsłonił swój fiołowo-brunatny, odwrócony lejek, odcinający się równo i ostro od migotliwej powierzchni wody.

Pokonałem z trudem strome, skalne urwisko kierując się w stronę cokołu, z którego oglądać było można najlepiej to nadzwyczajne objawienie się wulkanu. Chciałem jednak przede wszystkim przyjrzeć się skalnej katastrofie. Prezentowała się ona dziś lepiej niż kiedykolwiek wcześniej. Codziennie odkrywałem w niej nowe, niepokojące momenty. A to niebezpieczne pęknięcia, a to nawisy skalne z trudem trzymające się podłoża. Stojąc na skalnym cokole, dostrzegłem dziś nowy, groźny element. Zwykła krawędź urwiska okazała się kamienną maczugą pochyloną w stronę oceanu i czekającą na mocniejsze udzielenie wiatru, na jakiś moment trwający tu od setek lat erozji, który spowoduje, iż stoczy się z potężną siłą na rumowisko tworzące strzępiasty brzeg Oceanu.



1995 ■ BIAŁY KWADRAT NA TLE WULKANU

Do szumu Atlantyku dołączył się hałas pasażerskiego odrutowca. Kierunek wiatru spowodował, iż startował on w stronę wulkanu, unosząc się ponad "moją" skałę. Dwie mewy zerwały się przestraszone hałasem silników i szybkimi, gwałtownymi ruchami skrzydeł skierowały się w stronę morza.

To nie na tych skałach roztrząsał się Ikar, katastroficzne metafory odnosił tu raczej trzeba do Atlantydy... Muszę jednak pamiętać o odrzutowcach, światła pozycyjne pasa startowego lotniska tworzyły regularną linię gubiącą się poza grzebieniem urwiska. Samolotowe wibracje mogły być decydujące dla katastrofy, którą szykowałem w myślach.

Próżno dopatrywać się dziś miejsc, gdzie biadał ułt greccy bogowie, pogańskie riaszki i gnomy. Oddala się coraz bardziej obszar zagospodarowany łaską bożą. Blednie u oddalonych Historii biegnąca w rytmach rozumu, w rytm ustulowany przez awangardę. Z czarnego tunelu totalitaryzmu wycehalimy u przestrzeni ideologicznych ruin, na których generacja kontrkultury ostatnim ideowym wysiłkiem, próbowała usławić Ciało i indywidualną Psyche. Represjonowana przez Rozum cielesność i drugorzędna dla Historii teraźniejszość, ustanawiać mały nowo-po-awangardowe imponderabilia. Gdzie, zamiast potęgi samokreacji ludzkiej, ostatecznego uczulowienia, zadowolenia i urealnienia świata, zamiast solidności i bezpieczeństwa, wcebalimy w sferę rynkowej korupcji, współnotowej krzepy lub pop-kulturowego gadżetu. Spoza artystycznej kreacji, mającej zastąpić wszelką transcendencję, wychyla się groźnie charcząc i pojękując, morda upiorna. Zamiast Boga, Rozumu, Historii pojawia się stwór nieokreślony, nieobliczalny i głupi. Wyłania się z dzikiej przestrzeni, ni to z głębin morskich, ni ziemskich, ni to kosmicznych przesłurczy. Przybiera nieokreślony, zniszczony formę agresywnych szczęk, postać bezwzględnej mordery lub bezkształtnej mutant, operującego poza wszelką miarą, miejscem i czasem. Czy możliwa jest jeszcze jakaś transcendencja w liberalnym bezreligijnym, po-filozoficznym świecie, która powstrzyma erozję osoby ludzkiej i dla odpór upiorom? Czy możliwe jest jeszcze jakieś życie w postmodernistycznej, schizofrenicznej głębi bezdennej, ludzkiego "ja", w horrorystycznej transcendencji lub w otoczeniu pustych tautologii? Czy nieodwołalnie biegniemy ku światu zniszczeń, technologii, marketingu, komunikacji, indywidualizmu? Czy podążamy zatem ku światu bez transcendencji, który próbujemy zastąpić samokreacją lub swoistą "inercencją"? Czy świat ten zadawał się będzie już tylko materialnymi dobrobytami, sensualnymi spełnieniami indywidualistów, technologiczno-komunikacyjnym spażem? Czy zatem po Bogu i Historii, możliwa jest jeszcze jakaś sztuka lub choćby tylko po-sztuka? A może w sztuce owładniętej przez obiekty i instalacje można już tylko replikować, inkrurować i zdobić na ludowo bądź narodowo duchową pustynię, tworzyć obiekty rajcowej samoidentyfikacji? Czyżby należało odwrócić tradycyjne pytanie filozofów i zapytać dziś - dlaczego istnieje raczej nic niż coś? Czyżby platońska pieczara kusząca nas płynącym z zewnątrz nieuchwytnym światłem poznania, dostępnym nam co prawda tylko przez jego cienie, miała nas wciągnąć swą, rzadko dostrzeganą przez filozofów, drugą stronę, ciemną, wewnętrzzną głębią? Czyżby zatem w konsekwencji świat zamiast w boskim bycie lub w świetle ludzkiego poznania miał ostatecznie ugrunтовać się w katastrofie?

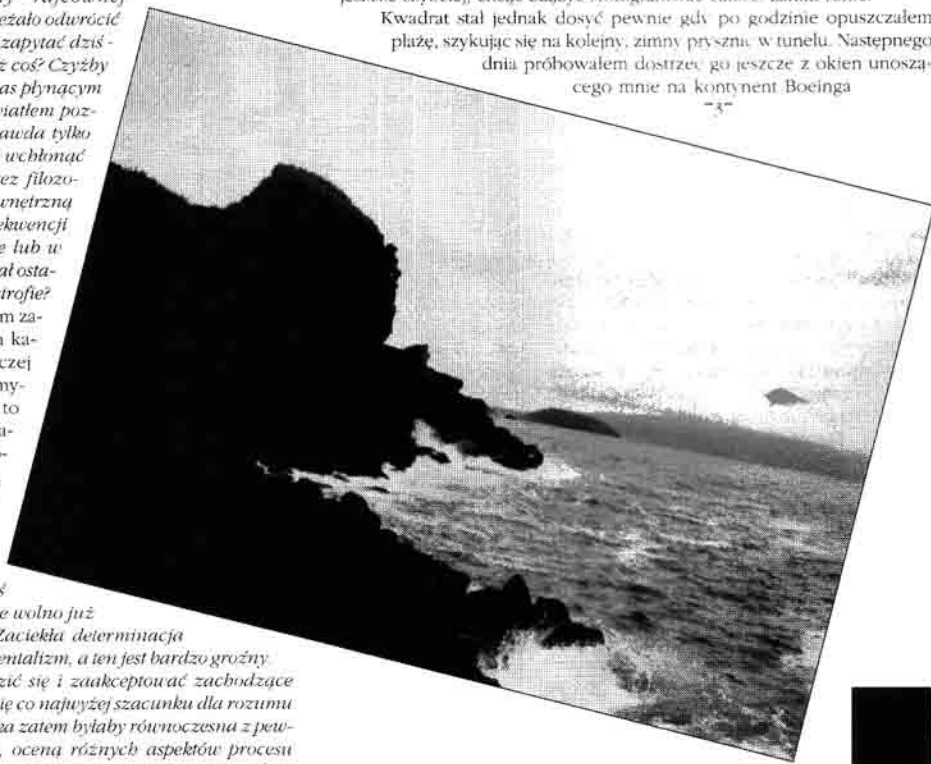
Obieciał mnie strach. Nie miałem zamiaru złożyć swego życia na tym kamiennym ołtarzu, wolałbym raczej kontynuować opowieść, podtrzymać jej słabnące tętno. Ale czy to skalne rumowisko nie zażąda ofiary? A może pozwoli jednak na dokonanie symbolicznego obrzędu, na spełnienie artystycznego rytuału nie pochłaniając mnie w akcie krwawej dosłowności naglej śmierci.

Czy możliwy jest jeszcze jakiś ruch zwrotny? Zależy się, że nie wolno już sobie zbyt wiele obiecywać. Zacieśnia determinacja przerodzić się może w fundamentalizm, a ten jest bardzo groźny. A może trzeba jednak pogodzić się i zaakceptować zachodzące procesy w kulturze i domagać się co najwyżej szacunku dla rozumu po katastrofach. Akceptacja taka zatem byłaby równocześnie z pewnym bilansem zysków i strat, oceną różnych aspektów procesów modernizacyjnych. Rozprzestrzeniu ulegają w nim wartości, lecz

rosną za to możliwości wyboru i wolności jednostki. Trywializują się wszelkie narracje dostarczające objaśnienia i sensu życia potężnym zbiorowościom; nie znikają one jednak całkowicie, zyskują nawet nowego blasku i wagę w indywidualnych wyborach ludzkich. Sztuka indywidualizuje się, wypada z ram wielkich systemów kulturowych stając się plemiennym fetyszem lub firmowym "logo" samotnego, lecz niekoniecznie skazanego na zagładę.

Sobota była drugim deszczowym dniem na Fajal. Co prawda sobotni ranek był zdecydowanie lepszy od piątku. Niebo było pochmurne lecz już nie lało. W samochodzie objaśniałem Gawinowi, czego oczekuje od niego i jego kamery. Spieszyliśmy się trochę, to był ostatni dzień sympozjum, miałem jeszcze sporo roboty przy wystawie, Gawin troszczył się o swoją realizację, skończeniu której przeszkadzała awaria prądu. Tłumaczyłem mu dlaczego nie może uruchomić swego Sony Super 8 przez cały czas mojej akcji. Niestety baterie były już na ukończeniu i nie było także gdzie ich doładować. Na krawędzi ogrodu niespodzianka. Betonową rynną prowadzącą do tunelu rwała woda. Wczorajsze deszcze ożywiły wyschnięty potok i ostatniego dnia mogłem zobaczyć prawdziwą funkcję tego betonowego lochu. Wyglądało to na to, że przyroda zakpiła sobie ze mnie, i wielodniowe przygotowania zakończyła się kompletnym fiaskiem. Gawin przeprosił, że nie może ryzykować bardzo drogiego sprzętu, nie będącego zresztą jego własnością. Ja również przeżywałem moment załamania i właściwie gotów byłbym się wycofać. Wróciliśmy na górę, aby wypić kawę i dać sobie trochę czasu na ostateczną decyzję. Po kawie pożegnałem się z Gawinem i ponownie zszedłem do potoku. Przez chwilę wahałem się czy brnąć na bosaka czy poświęcić trampki. Woda sięgała powyżej kostek. Obawiałem się mogłem poślizgnąć. Nie wiedziałem również, co stanie się na kolejnych progach. Wędrowka okazała się jednak całkiem bezpieczna. Pierwszy próg pokonałem bez trudu. Również pochylnia dawała dostateczne oparcie nogom. Problem pojawił się dopiero na ostatnim, głębokim załamaniu drogi. Woda pędziła tu z szybkością górskiego strumienia i zapadała się z siłą i hukiem wodospadu. Metalowe preciki owinięte były trawą i porwanymi przez wodę gałązkami. Tu również skończyło się na kilku niegroźnych na szczęście poślizgnięciach. Udało się. Mokry, ale zadowolony z podjętej decyzji, ruszyłem znowu w stronę skalnego rumowiska. Zmoczona tyczki, które dziś dzwigałem ze sobą, stawały się nieco cięższe. Zostawiłem Nikona pod kamieniem i zacząłem przedzierać się znaną mi trasą w stronę kamiennego nawisu. Starałem się nie myśleć za wiele, choć dręczyła mnie dodatkowa obawa o to, jak zachowają się skały po deszczach. Nieco bardziej zdyszany niż zwykle dotarłem pod maczugę. Do pracy zabrałem się bez wstęchnienia, zresztą nie było jej dużo. Zamiar zniwieczyc mogła już tylko spadająca skała oraz bardzo mocny wiatr uniemożliwiający mi swobodne ustawienie mojego kwadratu. Konstrukcja okazała się dość mocna. Kwadrat o boku dwu i pół metra mimo wiatru dał się ustawić pionowo jednym bokiem oparty o skałę, u podstawy drugiego podparty kamieniem. Droge powrotną pokonałem jeszcze szybciej, chcąc zdążyć sfotografować całość, zanim runie.

Kwadrat stał jednak dosyć pewnie gdy po godzinie opuszczałem plażę, szykując się na kolejną, zimną przysn. w tunelu. Następnego dnia próbowałem dostrzec go jeszcze z okien unoszącego mnie na kontynent Boeinga



JAN STANISŁAW WOJCIECHOWSKI

Przestrzeń, którą operuje każdy spektakl teatralny, z samej swojej natury jest niejednolita, składa się z dwóch odmiennych, a nawet stojących w stosunku do siebie w pewnej opozycji przestrzeni; i każde przedstawienie musi te oba rodzaje przestrzeni w odmienny, oryginalny sposób dla siebie odkryć, pogodzić ze sobą i podporządkować nadrzędnym celom artystycznym. Pierwszy rodzaj, przestrzeń realna, to jest ta, w którą spektakl musi się wpisać, przestrzeń architektury, a więc gmachu teatralnego, sali, sceny, widowni, balkonów, często także foyer czy otaczających scenę rusztowań, platform i machin teatralnych. Drugi rodzaj, przestrzeń imaginacyjna, to ta z kolei, którą trzeba sobie wyobrazić, czy też dostrzec, wydobytą środkami teatralnymi, ta przestrzeń, w której rozgrywa się opowiadana historia, przestrzeń realnie nieobecna, ale przywoływana siłą dramatycznego wyrazu lub też artystycznej iluzji czy sugestii. W dobrym spektaklu obie te przestrzenie muszą się nawzajem przeniknąć i dopełnić, obie muszą zagrać, zostać wykorzystane jako jeden ze środków, podobnie do dekoracji, rekwizytów, oświetlenia, a w niektórych wypadkach może nawet podobnie do aktorów, gdyż żaden inny z elementów dzieła scenicznego nie wykazuje takiej zdolności do samostannego życia, ruchu, przeobrażeń, jak właśnie odpowiednio zmieniana i interpretowana przestrzeń. W dobrym teatrze obie przestrzenie razem muszą powołać do życia świat Utopii.

W wyniku współpracy obu typów przestrzeni, w efekcie końcowym, przestrzeń imaginacyjna powinna zwyciężyć realną, gdyż przestrzeń realna jest pokrewna środkom technicznym, danym wyjściowym, wstępnie postawionym warunkom, podczas gdy przestrzeń imaginacyjna bliższa jest skutkom scenicznego działania, ostatecznemu kształtowi dzieła, jego artystycznej pełni. Drugą podstawową cechą wzajemnej relacji obu rodzajów teatralnej przestrzeni jest trwała opozycja: stałość - zmienność, o ile bowiem przestrzeń realna jest w danym teatrze dla wszystkich spektakli trwała, o tyle przestrzeń imaginacyjna jest za każdym razem osiągnięta inaczej, i im bardziej jej struktura jest oryginalna, niepowtarzalna, zaskakująca, tym większe wywiera wrażenie i tym bardziej wpływa na odkrywcość przedstawienia jako całości.

Teatr Krystiana Lupa, podobnie jak inne teatry całkowicie autorskie, jest organizmem stworzonym na wskroś oryginalnie, toteż i sprawy przestrzeni zostały tam rozwiązane w sposób szczególnie. Krystian Lupa, reżyser niezwykle uwarliwiony na zagadnienia struktury przestrzennej i tego, co należy nazwać architekturą spektaklu, rozwijał te problematykę w dwóch przeciwnych kierunkach, traktując w pewnych wypadkach scenę i widownię jako przestrzeń wspólną, w innych zaś jako rozdzielną, kiedy akcja dramatyczna zamyka się w kręgu nazywanym przez autora "sceną pudełkową".

Przestrzeń, którą Krystian Lupa nazywa wspólną, charakteryzuje położenie nacisku na naturalne ograniczenie wnętrza. Ściany, a szczególnie okna, otrzymują swe role w budowaniu przestrzennej wspólnoty. Okna teatralnego gmachu, w niektórych wypadkach nagle podczas przedstawienia otwierane na realny świat, wywołują zaskakujące efekty artystyczne poprzez zderzenie klimatu zamkniętej, wyizolowanej teatralnej sali z atmosferą ulicy ("Życie człowieka", "Kolacja", "Pragmatyści", "Szkice z 'Człowieka bez właściwości'").

Do środka wdzierają się wówczas zupełnie inne, rześkie powietrze otaczające budynek, w oczy widza uderza jakże odmienne od jupiterów oświetlenie wieczornego nieba, do nozdrzy docierają zapachy unoszące się nad miastem i raptem, w tym zderzeniu dwóch jakże odrębnych bytów,

TOPOGRAFIA UTOPII PRZESTRZENI I ARCHITEKTURA W TEATRZE KRYSZTIANA LUPY

rodzi się coś całkowicie odmiennego niż należało się spodziewać: rzeczywistość pozateatralna daje o sobie znać nie jako konkret, a przeciwnie, wzrasta poczucie nierealności wydarzeń i wzmagają się aura cudowności, w której widz uczestniczy.

Tym sposobem na usługi przedstawienia zostaje zaanektowana przestrzeń otaczająca gmach teatru wraz ze wszystkimi jej wielostronnymi aspektami czysto zmysłowymi; przestrzeń, która na ulicy odbierana jest jako powszednia, zwyczajna sceneria naszego bytowania, raptem otwiera się dla nas jako żywioł nasycony osobowością miasta i dopiero jako taka objawia się jako przynależna do wszystkiego, co rozgrywa się we wnętrzu teatralnej sali. Spektakl okazuje się zbudowany z materii w swoisty sposób chłonącej sygnały pochodzące z zewnątrz, a chłonność jej można w świadomy sposób zaprojektować i wykorzystać jako metodę nawarstwiania dodatkowych treści.

"W takiej przestrzeni - mówi Krystian Lupa - proponuję wspólnotę widza i aktora; ale nie bezgraniczną wspólnotę dotyku (jak na przykład u Grotowskiego), co uważam za (*a priori*) zarażone fałszem (załobnowane) - lecz właśnie wspólnotę przestrzeni".

W tak odczuwanej wspólnocie przestrzennej muszą jednak zaistnieć pewne elementy naturalnie ograniczające aktora od widza - w taki sposób, by zarazem nie rozłamywać przestrzeni na dwie oddzielne strefy. Najlepiej tę rolę w spektaklach Krystiana Lupa spełniają bariery niewidzialne, choć ich istnienie wyraźnie się odbiera, czysto symboliczne, o wymowie raczej rytualnej niż fizycznej, granice wytyczone podobnie do nieprzekraczalnej linii, jaką posługują się dzieci w swych zabawach, z całą powagą i namaszczeniem.

Ten rodzaj podejścia do przestrzeni dzieła teatralnego można było zaobserwować w takich przedstawieniach Krystiana Lupa jak "Przeźroczysty pokój", "Pragmatyści", "Maciej Korbowa i Bellatrix", "Szkice z 'Człowieka bez właściwości'". Drugi rodzaj, przestrzeń rozdzielna, którą Lupa nazywa "sceną pudełkową", szczególnie jasno doszedł do głosu w takich spektaklach jak "Powrót Odysa", "Bezmiennego dzieła", "Ślub", "Miasto snu", "Marzyciele", "Bracia Karamazow", "Malte", "Kalkwerk". Ich "pudełkowość" autor uważa za "wyostrzoną", co - jak wyznaje - realizuje dzięki zastosowaniu dwóch odrębnych metod.

W trójkątnie obudowanej ze swej natury przestrzeni sceny zostaje zaznaczony, rozwiązany nieypowo lecz zdecydowanie problem czwartej ściany. W "Powrocie Odysa" była to naciągnięta na wysokości mniej więcej pasa linia graniczna, która grała niezmiennie ważną rolę w przebiegu akcji jako składnik o wymowie nadzwyczaj różnorodnej, w niektórych sekwencjach występowała jako element nieledwie niewidoczny i nieobecny, w innych symboliczny, w jeszcze następnych jako realna przeszkoda czy namacalny, przedmiotowy rekwizyt. W "Bezmiennym dziele" rolę czwartej ściany przejmowała siatka, zamykająca od strony widza więzienną celę. Następnie w "Marzycielach" pojawił się ekran z naciągniętą siatkową osiłą współrzędną. W "Braciach Karamazow" tę samą rolę spełniała ściana z napiętego tiulu.

Najbardziej radykalnie postępował w tym kierunku spektakl z wymienianych tu najnowszy, "Kalkwerk", w którym pokój bohatera stanowił - dzięki geomatrycznemu wykreśleniu krawędzi sześcianu, z zaznaczeniem tylko drzwi i okien - pozór bryły przeźroczystej ze wszystkich stron: realność nieobecnych ścian wydobywana była w każdej chwili wyłącznie grą aktorską.

Innym rozwiązaniem tego samego problemu, "sceny pudełkowej", jest taka struktura, którą Lupa nazywa "gablotą". W tym wypadku rama

dzieląca widownię od sceny zostaje podkreślona dodatkową ramą, nie należącą już do architektury sceny, ale do architektury spektaklu, nie jest elementem konstrukcji pomieszczenia, a funkcją scenicznego wydarzenia. Rama ta jest czynnikiem dynamicznym, czasem zanika, czasem nagle zostaje wyeksponowana i podkreślona aż do świetlistej emanacji. Jest to bowiem właśnie promieniowanie pewnych intensywnych stanów ducha, które za pośrednictwem owej gry przestrzeni najsugestywniej są od aktorów przekazywane widzowi.

"Chodzi o to - powiada Krystian Lupa - by wytworzyć wewnątrz spektaklu podział identyczny do podziału zawartego w architekturze teatru, który wolny byłby od jego schematyzmu, stwarzał go w psychice widza, niejako za każdym razem na nowo".

"Gablota" jest więc w pewnym sensie zintensyfikowaniem sceny pudełkowej, ale nie w sferze struktury zamkniętej fizycznymi ograniczeniami, jak w poprzednim typie, lecz pewnym skupieniem myśli, nasileniem klimatu (dzięki kolejnemu zacieśnianiu przestrzeni) we wnętrzu odbiorcy, jest jakby przestrzenią pudełkową wzmoczoną do kwadratu przez napięcie nastroju i nasycenie nim pewnych realnych na scenie straci.

Wszelkiego typu wnętrza pudełkowe Lupa nie są oparte na oddziaływaniu iluzorycznym, a nawiązują w pewnej mierze do autentycznego wnętrza teatru, w swoisty sposób uzupełniają je, a nawet przetwarzają.

Te pudełkowe pomieszczenia są często przesuwane na scenie, zbliżane i oddalane od widza, w zależności od dystansu psychicznego, jaki jest w danym momencie z bohaterem pożądanym. Pudełkowy pokój wraz ze swym odjazdem przenosi bohatera i widza w całkiem odmienne realia i stany, jakby w inny wymiar, w którym poetycki świat postaci scenicznego nabiera szczególnego rozgorączkowania ("Malte", "Bracia Karamazow"). Wchodząc w relację z wnętrzami pudełkowymi Lupa, jesteśmy postawieni w sytuacji, w której nie tylko zderzają się ze sobą owe dwa zasadnicze gatunki przestrzeni, realna i imaginacyjna, ale spotykają się i wzajemnie przenikają również dwa wnętrza - wnętrze teatru i wnętrze spektaklu, dzieła. Architektura, którą realizatorzy przedstawienia zastają w budynku teatralnym, zawsze przedstawia sobą, oczywiście, pewnego rodzaju walory, które w sposób aktywny nakładają się na wymagania utworu. Ale sam spektakl ma także własne wnętrza, które - według słów reżysera - jest rodzajem "narodzi na wnętrzu teatru", nie zaś autonomiczną kreacją ilustracyjną.

Wnętrze teatru nigdy nie przestaje być podczas przebiegu sztuki tylko wnętrzem teatru i choćby przestrzeń miała sugerować na przykład las czy brzeg morza i tak zawsze pozostaje sobą. To zatem, czego może z przestrzenią zastaną dokonać przestrzeń wymagana spektaklu, to znów: albo silnie i na nowo utwierdzić, albo podważyć i kwestionować, nie rozbijając jej wszakże nigdy całkowicie, gdyż to jest (na szczęście) niemożliwe.

Najistotniejszym wnętrzem w teatrze Krystiana Lupa jest - pokój bohatera. Nie jest to przestrzeń stanowiąca wyłącznie pomieszczenie, wyłącznie scenariusz biegu jego życia. Pokój jest organizmem żywym, obdarzonym osobowością, własnym bytem psychicznym, jest (lub dąży do tego, by stać się) sobowtorem swego mieszkańca. To pokój ujawnia naturę bohatera, obnaża jego wewnętrzną niejednoznaczność, stanowi dla niego zarazem azyl i teren, na którym najsilniej - jak powiada Lupa - "dopada bohatera jego kondycja". I ważne przy tym, by był raczej "wyrzicielem jego losu niż jego woli".

"Więc pokój! Pokój bohatera. Pokój, w którym mieszka człowiek. Mój pokój. Miałby być tym bardziej tajemnym wnętrzem, do którego przybyszą przedmioty, by dzielić mój los, przemieniać się i w końcu ukazać moje wewnętrzne

kacje, otwiera kilkoma kluczami rdzewiejące zamki i wchodzi do ciemnych pokoi. Okna zostały zasłonięte na zimę starymi kocami albo... Okiennice! Prawda, były przecież okiennice. Mrok i zapach stęchliny... [...] Te ściany mają na sobie wciąż jeszcze tę farbę z czasów, kiedy dom żył... Dom narzuca inne przeżywanie dnia, inny rytm. Skłania do bierności i nasłuchiwania. Do wczuwania się. Nie jesteś odgradzony, nie jesteś izolowany od wpływów, jakie wyłaniają się z Miejsa; z tych rejonów, na jakie rozpada się tutaj każdy pokój. W miejskich mieszkaniach tępi się te rzeczy, nie dopuszcza się do powstawania miejsc wymykających się spod władzy, spod dyscypliny... Tutaj Miejsca są nie do pokonania, zresztą wcale nie chce się ich pokonywać. Miejsca, Piętna przechowują Czas. [...] Tu panuje dziwna swoboda, przypadko-

wość i bezwład. Nikt nie dba specjalnie o kompozycję tych opuszczonych wnętrz. Powstaje jakoś sama. Coś ułatwia nasze decyzje, sprzyja wysiłkowi mieszkańca i sprzęty zeszlizgują się w zagłębienia, które na nie czekały. Jakby ulegały jakimś przyciąganiom. Nie zastanawiamy się nad pochodzeniem tych sił, nie badamy natury tych pochyłości... aż w pewnym momencie Miejsce wciągnie nas w swoją dolinę i zacznie mówić...

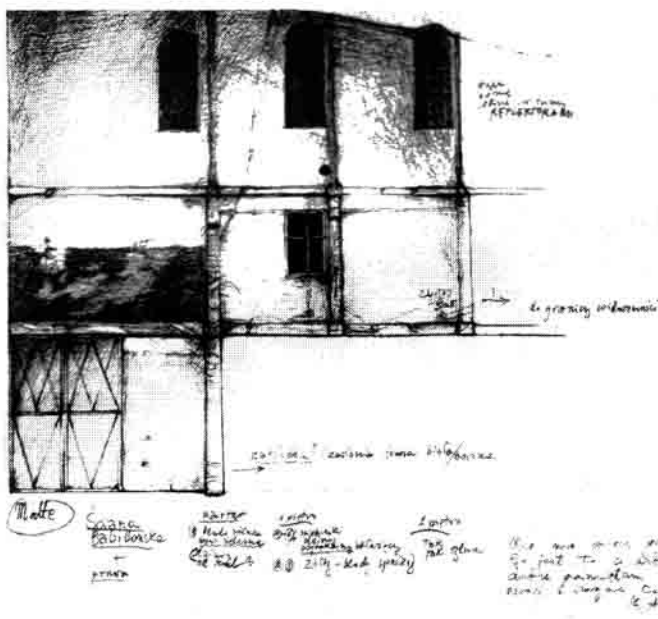
Kładę ręce na starym stole kuchennym po długim okresie rozłąki i rozpoznaję swój gest dawny, tak dawny, że tamte dłonie mieszczą się całkowicie we wnętrzu dzisiejszych. Gest ten zaczyna magię przywrócenia." (Krystian Lupa: "Utopia i jej mieszkańcy", str. 149-152).

Pokój jest miejscem niejednoznacznym, ma tyle oblicz, ilu miał mieszkańców, a oprócz tego może jeszcze jakieś wcześniejsze, pierwotnie własne oblicze; jego struktura jest wielowarstwowa, a granice tych warstw wyznacza czas.

Miejsce pobytu Konrada w "Kalkwerku" to tylko pozornie wymarzone mieszkanie. Dopiero z czasem pojawia się w jego psychice świadomość, że jest to miejsce-palimpsest, miejsce-pułapka, w którym to, co stare, co od wieków chyliło się tutaj do ponadindywidualnej śmierci, wlewa się teraz pod ciśnieniem w duszę Konrada i determinuje - jego osobisty los i los jego nienapisanego dzieła.

Pokój jest azylem i zarazem pewnego rodzaju oficjalnym (przynajmniej oficjalnym przed samym sobą) teatrem życia bohatera. Obok tego pokoju istnieją inne pomieszczenia, mniej oficjalne, te, gdzie już nie potrzeba grać swej roli nawet dla samego siebie, przestrzenie archetypowe - piwnicy ("Miasto snu") czy strychu ("Ślub"), w których uciekający przed światem dnia, tłący się w głębi człowieka pierwsiastek dziecięcy może się skryć i wyzwolić od obowiązujących dojrzałość kulturowych nacisków.

Swoiste życie tych przestrzeni, oficjalnych i skrytych, odzwierciedla egzystencja przedmiotów i sprzętów, ich wędrówki z pokoju na strych, a czasem także z powrotem. Meble, rzeczy należące do bohatera, stanowiące niegdyś własność innych ludzi, żyją bardzo intensywnie, noszą na sobie ślady dawniejszych przeżyć, wydarzeń i sytuacji; ludzom obdarzonym ponadmysłowymi



Rys. Krystian Lupa

odbicie? Czy też odwrotnie: niedosłyszalnie, lecz uporczywie podszeptując mi swój kształt, bym wreszcie przyjął go w siebie i wyszedł z nim na ulicę?... Mój pokój w Utopii jest inny niż ten prawdziwy - który raczej jest pomieszczeniem mego sobowrota, ambitnej, pyszałkowskiej osoby przyjmującej gości, stawiającej im obrazy przed nos, wypolerowane szafy z książkami, ścielące im pod stopy dywany. W Utopii ujawniłyby się natychmiast: fałsz i brzydota tego miejsca. Nie - tu powstanie pokój - który z kolei w ścianach mego mieszkania krzyczałby skandaliczną szpetotą, odrzucającym zniszczeniem i niedopasowaniem... Jak to się dzieje, że Utopia nadaje mu jedność, wzruszające piękno i prawdę?" (Krystian Lupa: "Utopia i jej mieszkańcy", str. 67).

Lupa tak potrafi i lubi manewrować sytuacją, by bohatera pokazać raczej w pokoju, na który jest skazany, niż w pokoju, który sam sobie wybiera. Tak dzieje się w odpowiednich scenach "Maltego", w "Marzycielach", w "Kalkwerku", gdzie cisza wewnątrz ma specyficzny smak, gdzie - słynne już w spektaklach Lupa - skrzywienie podłogi staje się dobrze znaną mową, nieuniknionym dialogiem, który bohater musi nawiązać z przestrzenią, a który widz - umieć podsłuchać. Tak się bowiem właśnie dzieje w życiu: to przestrzeń, rozliczne jej miejsca, jej nieodłączne cechy mają nad nami władzę, a nie my nad nimi. To przestrzeń, rozmaite jej magiczne punkty, architektura, dom, pokój, są napiętnowane czasem, są żywiołem pamięci, żywiołem wspomnienia... Dom rodziców, dom dzieciństwa - teraz stoi pusty. Owszem, przyjeżdża się tu latem na wa-

zdolnościami odbioru ich mowa opowiada dzieje pokoleń, które przemieniały. Przemieniały dla ludzi, nie dla sprzętów, domów, nie dla przestrzeni.

"Przedmioty i sprzęty ostatecznie wyrzucone na strych, pozostawione tam w trudnych dla siebie, bezlitosnych spiętrzeniach - umierają pospiesznie. Ujawniają się rany i stygmaty w miejscach przygotowanych przez wieloletni dotyk człowieka. Były bowiem wciąż dotykane - tam niżej - na pierwszym piętrze. Teraz łączą się wzajemnie tymi miejscami, wyciekają poprzez nie i wnikają w siebie. Wymieniają uwagi i plotki o byłych swych właścicielach. Kopulują na starość... Po paru latach trudno je ponownie rozplątać. [...] Wszystkie gdale zostały ponownie zniszczone ze strychu, gdy trzeba było urządzić ten pokój. Oto krzesło, które zostało wyrwane z kanapy, wyjęte z jej trzewi - porażone wieloletnią niemocą i bezdłkiem bólow człowieka, który na niej spoczywał. Wszystkie te bóle dopadają mnie na tym krześle... Rychło doświadczam, że ten pokój z obcymi, wyjętymi z grobu sprzętami jest moim pokojem. Pokojem mi przeznaczonym. Pokojem, któremu się poddam i w którym rozpoznam swój los. Przedmioty kojarzą się błyskawicznie z mymi słabymi miejscami, wnikają w nie i przyspieszają tę dziwną chorobę, która tak przypominia chorobę dzieciństwa. Przybliżają mnie do tych innych - już wyrzuconych. Kocham je jednak, bo przecież prowadzą mnie poprzez śmierć - ku powrotowi - ku odrodzeniu.

Popadam w tym pokoju w sen i obojętność. Resztki narzuconego - tam, w domu, na pierwszym piętrze - porządku - więdną, gniją, umierają w nieważności. Węć ten rozpływający się chaos jest moim pokojem?" (K. Lupa: "Utopia i jej mieszkańcy", str. 67-68).

Ale najbardziej przejmująca i zarazem najbardziej (nie-) czytelna jest struktura palimpsestu, którą Krystian Lupa wpisuje w swoich spektaklach w przedstawienia miast.

Miasto było zawsze, od najdawniejszych czasów, od pierwszych prób twórczych, terenem wyjątkowo pobudzającym Krystiana Lupę do fantazji, do wizji, do refleksji. Miasto, jego przestrzeń, jego tkanka, jego poetyka, łączyły się z wizjami o charakterze niejasnym, przesiąkniętym tajemnicą i obdarzonym osobowością. Znajdujemy to już, i to jako zasadniczy, podstawowy temat, w jednej z pierwszych prób literackich Krystiana Lupy, w bardzo wczesnym, nieopublikowanym opowiadaniu "Granatowa kurtyna", gdzie niemal obsesyjnie nawracają opisy miasta i one to decydują o wewnętrznym stanie bohatera, one go określają:

"... w dole u stóp góry leżało MIASTO. Wspinał się. Dziesiątki wieżowców, o nowoczesnej, śmiałej w prostocie konstrukcji - prostokątów, kwadratów, walców i form parabolicznych". [...] "U dołu wije się szosa, po której pełnią autobusy, ginie wśród ogrodów i sadów, jeszcze niżej liczne przesła mostów przeskakują rzekę, za którą rozpościera się MIASTO, wystrzela wieżowcami, rozczłonkowane, wielowarstwowe, spowite lekką mgłą stoi w nieruchomym majestacie". [...]

"Szyny tramwajowe przecinają się pod kątem prostym. Nigdzie sklepów, za to pełno magazynów, których szerokie, dwuskrzydłowe wrota zamykają się na sztabe". [...]

"Miasto leżało pode mną nic nie tracąc ze swej wspaniałości, ukazywało swoją logiczną konstrukcję wyważonych proporcji ulic, prostokątów nie się krzyżujących. Długości. Szerokości. Wysokości. Piętrzyło się, narastało w nakładanych na siebie poziomach, skosach, serpentynach. Szare, spowite lekką mgłą".

"Odszedłem. Zagłębiłem się w nieznaną las. Między domem na czerwonej kurzej nodze". Miasto staje się organizmem, w który wielowar-

stwowo został wpisany los poprzedników, odeszłych pokoleń obecnych jednak wciąż, przemawiających do wrażliwego bohatera (widza) przez stygmaty. Jeden z najbardziej wstrząsających fragmentów "Pamiętników Malte-Lauridsa Brigge" Rilkego, w scenicznej interpretacji Lupy wypada równie wstrząsająco. Warto przypomnieć ten fragment (w dotąd nie publikowanym tłumaczeniu Krystiana Lupy), który niezwykle trafnie odzwierciedla stosunek reżysera do miasta jako takiego, nie tylko w tryptyku "Maltego", ale typowy i dla wszystkich innych jego spektakli, w których miasto gra ważną rolę, przekracza granicę sceny. By stać się organizmem żywym - także na scenie.

"Czy ktoś uwierzy, że są takie domy? Nie - powiedz, że fałszuje. Tym razem to prawda, nie tu nie da się ująć i, naturalnie - nie dodać. Zresztą, skąd miałbym wziąć? Wiadomo, że biedny. Wiadomo. Domy? Ale, żeby być ścisłym, były do domy, których już nie ma. Domy, które zburzono od góry w dół. To, co zostało - inne domy, stojące obok - wysokie domy sąsiednie. Widocznie istniało niebezpieczeństwo, że się zawala, odkąd z drugiej strony wszystko odjęto: bo całe rusztowanie z długich, osmołowanych bel stało ukośnie między obnażonymi ścianami a zasłanym gruzami gruntem. Nie wiem, czy powiedziałem, że mam na myśli tę ścianę. Nie była to jednak, żeby tak rzec, pierwsza ściana istniejących domów (jak właściwie należałoby sądzić), lecz ostatnia - tych byłych. Widziało się ich stronę wewnętrzną. Widziało się ściany pokoiów na różnych piętrach, na których trzymały się jeszcze tapety, tu i ówdzie resztki podłogi albo sufitu. Obok ścian pokoiów był wzdłuż całego muru skrawek brudnobiałej przestrzeni, przez którą pelżała w niewymownie wstrętnych, robakowato miękkich, trawiących skrętach otwarta, rdzawa rura klozetowa. Po drogach, którymi szedł gaz, zostały szare od kurzu ślady przy krawędziach sufitu, które skreślały tu i ówdzie całkiem niespodziewanie i wbiegały obło w głąb ściany, w otwór, który - bezwzględnie porożrywany - ział czeluścią. Wszędzie najbardziej niezapomniane były same ściany. Uparte życie tych izb nie dało się niczym zdeptać. Wciąż było jeszcze, trzymało się pozostałych gwoździ, stało na kilkucentymetrowym skrawku podłogi, zbierało się we wgłębieniach kątów, gdzie pozostał jeszcze kawałek wnętrza. Można było zobaczyć, że tkwiło w farbie, która z wolna, z roku na rok, przemieniała błękit w spleśniałą zielen, zielen w szarość, a szół w starą, odstającą biel, która gnije. Było jednak i na świeżych powierzchniach, co zachowały się za szafami, lustrami i obrazami, bo to ono obrysowało je i pogłębiło, i schroniło się z kurzem i pajakami w zakryte miejsca, które stały teraz przed wzrokiem obnażone i puste. Było w każdym udartym pasemku, było w wilgotnych pęcherzach na dolnym brzegu tapet, chwiało się w oberwanych strzępach i parowało ze wstrętnych, spotniałych plam, które powstały przed wielu laty. I z tych kiedyś niebieskich, zielonych i żółtych ścian, obramowanych wyszczerbionymi szczątkami zburzonych murów, wystawało powietrze tych żyć, uparte, leniwe, zatechłe powietrze, którego żaden wiatr rozwiązać nie zdołał. Tkwiły tu obłady i choroby, tkwiły wyziewy, tkwiły wieloletni dym i pot, co spływa spod pach i obciąża suknie, odór z ust i zaczyn fermentujących stóp. Stała tu przenikliwa ostrość uryny, zar sadzy, mdły ziemniaczany opar i ciężki, gładki smród zastarzałego smalcu. Ślodka, ciągnąca się woń zaniedbanych niemowląt, zapach lęków dzieci chodzących do szkoły i z duch z łózek dojrzewających chłopców. I wiele innych przykrychło się z dołu, wyparowało z otchłani ulicy, wiele zciekło z góry wraz z deszczem, który nad miastem nie bywa czysty. Wiele

nanoszą słabe, oswojone przeciągi, utrzymujące się wciąż na tych samych ulicach; i jeszcze innych wiele, których pochodzenia nie można dociec. Powiedziałem przecie, że pozywano wszystkich mury, do ostatniego - ? I teraz o tej ścianie mówię wciąż, bez ustanku. Bo to jest straszne, że ją poznałem. Poznałem tu wszystko i dlatego tak wchodzi to we mnie; czuje się u mnie jak w domu".

Jest to zapewne najbardziej przejmujący opis niedoburzonej, zaniedbanej miejskiej okolicy, jaki kiedykolwiek pojawił się w światowej literaturze, obraz przesycony napięciem dotykanej wręcz zmysłowości, sensualizmem aż bolesnym i odczuwającym w swej ludzko-nieludzkiej, zwierzęcej namacalności. Takie lubi oglądać i pokazywać (domyślne) miasto w swych spektaklach Lupa, takie są ściany z "Miasta snów", z "Macieja Korbowa i Bellatrix", z "Maltego". Za każdym razem przestrzeń odkrywa tam swe archaiczne piętno, owe ślady, które są odpowiednikami naszych wewnętrznych blizn, tych, które mamy także na dnie swej osobowości.

Miasto jest dla świata kreowanego przez Krystiana Lupę swego rodzaju labiryntem, w którym bohater przeżywa archetypową przygodę poszukiwania centrum. Tak dzieje się w "Mieście snu", w "Maltem" takim właśnie centrum jest "Babilon". Wnętrze sceny zostaje wówczas przeobrażone w wielopiętrową studnię, w wieżę Babel, w strefowo ustrukturyowany plac, gdzie to, co wewnętrzne i to, co zewnętrzne przenika się; raz jest to wielość okien wychodzących na plac czy ulicę z cudzych domostw, nieznanymi mieszkalnymi wnętrz, raz znów pokój bohatera, rozrosły, wyglądający wieloma oknami na zewnątrz teatru, w przeczącą - najczęstszą poprzez autentyzm, przypadkowo dochodzące dźwięki - zewnętrzność. Taki jest obraz miasta dostępnego wzrokowi (lub przynajmniej świadomemu odczuciu) obserwatora; ale oprócz tego widoku istnieje jeszcze podświadoma siła miasta, jego ukryta, tajemna sieć, peryferyjne, nieoficjalne przejścia, ślepe drożki niedyszniesionych tymczasowo, a potem porzuconych i zapomnianych urządzeń urbanistycznych lub przemysłowych: rozmaite żelazne konstrukcje, pomosty, galerie i schody. Te absurdalne już, zbędne, lecz tajemnicze, nieusunięte po dawnych operacjach, przeprowadzanych na miejskim organizmie, szwy wdzierają się w palimpsestową architekturę aglomeracji. Jeżeli bohater tymi ścieżkami podąży (a ma on już w swej psychicznej strukturze wpisane do tego skłonność), zostaje wyprowadzony na manowce, na peryferia miasta, obrzeża świata realnego, gdzie dotykalsko spotyka się z tkanką oniryczną. Interesujące i charakterystyczne, że to właśnie te peryferyjne, jałowe tereny, te zapuszczone, zaśmiecone pejzaże podmiejskie są punktem spotkania z cudownością. W pewnego typu dziełach jest to zresztą swego rodzaju tradycja: codzienność staje się w takich strefach rozprężona, a przestrzeń spełnia rolę czynnika stymulującego psychiczne nastawienia widza. Doki i slumsy w powieściach Dickens'a czy w filmach młodych gniewnych z lat 60-tych, te właśnie zapuszczone składowiska rupieci, są miejscami szczególnie podatnymi na poetycką fermentację, tu dziwnie sensualność spotyka się z duchowością, jakby stąd było bliżej do nieba.

Jeżeli Krystian Lupa opowiada w swoim teatrze o Utopii mającej cechy świata nakreślonego w konkretnych wymiarach, jeżeli ów teatr spełnia szczególnie, wielowymiarowe posłanie, odniesione do wielowymiarowości naszej psychiki, to oczywiście, że topografia jego świata nie jest możliwa bez odwoływania się do zasad rządzących architekturą, urbanistyką, przestrzenią.

JAN RYLKE

ANDROMEDA

OPERA DOMOWA

OSOBY

GORGONA - MARTWA, ANDROMEDA - ŻYWA,
NI TO ŻYWE, NI MARTWE JEJ PIERSI, SKAŁA, CZAS, OCEAN, POWIETRZE.
TAKŻE KSIEŻYC, PŁACZ, SPOJRZENIE KTÓRE ZABIJA.
PÓŁŻYWY PERSEUSZ.
PEGAZ I POTWÓR - RZECZY NIE STWORZONE



SPODKA SEN LETNIEJ NOCY
TU KONTYNUUJĘ
Z WAMI

ANDROMEDA

Księżyc:

Powiem to,
co zobaczę
z własnego oblicza,
bo odbijam światło
W księżycowe noce.
Tańcząc
na szczytach fal i skał,
na piersiach
Andromedy.

Piersi Andromedy

Niech księżyc tańczy ładnie,
to może ze mnie spadnie.

Andromeda:

Wciąż od nowa
do skały
Przykuwają mnie grzechy
tych,
co oglądają
niemieckie programy,
gdzie potwory morza
robią to,
co robią.
Tak tęsknię
do ich szczęk.
Niechaj zaczną
Niechaj zaczerwienią
Niechaj zaczerwieni
mną morską pianę.
Niechaj brzuch i płuca
moje
oplucze morską wodą.
Niechaj samotne dłonie
moje
wiszą na skałe
w łańcuchach.

Skała

Czuje, jak we mnie
rdzewieją łańcuchy twoje
i uderzają boki moje.
To nie pieśczęty
twoich wyrwanych
stóp i dłoni.

Ocean:

Z potem i moczem
spływa we mnie
strach Andromedy.
Chociaż wielki,
to jestem.
Chociaż delikatny, to czuję.
Mimo strachu wszystkich ryb
uciekających we mnie
przed śmiercią.

Potwór:

Ja, z płynów zrodzony
potwór morski.
Ja piłem mól
podwodnych rzek.
Raje chwytałem za ogony
i obgryzałem.
Ja rogami narwała
wydłubywałem
perły z zębów.
Ja, Potworny.
Ja, Wytworny.
Ja, Wygnany.
Ja Dziewice ze skał
wyjadam
jak glony.
Ja Mogę być omytą
z potworności
skałą.
gównem,
wodą,
powietrzem.
Byłem nie człowiekiem.

Powietrze:

Tylko ja
wiem wszędzie i wszystko.
Trzępocę płaczem
w płucach Andromedy.
I wzbudzam wiatr
przed nami
wszystkimi tymi
działającymi.

Plaż:

Powietrze mnie obudziło w tobie.
Splnę rozpacz po tobie

i rozplnę się.

Gorgona:

Piękną dziewczą uderzona.
Piękność we mnie
się zamknęła.
Chronią ją węże
w mych włosach
i moich oczu
spojrzenie.
Chociaż zabita,
otwarte mam oczy.
Moje twarde spojrzenie
nie spojrzysz na syna,
bo skamienie on w locie
i spadnie na ziemię.

Spojrzenie:

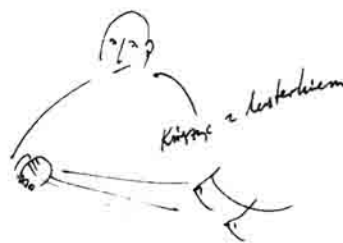
Tańczę w otwartych oczach
za kratami rżęs
Gorgony.
Chcę być na wolności,
Żeby zabić w was
cokolwiek.

Pegaz:

Urodziła mnie brutalność
i dosiada moje ciało
zabójca matki.
Jej głowa w worku
gniecie moje skrzydło.
Jej wzrok martwe umartwia
i ożywia żywe.
Albo odwrotnie.
Moje kopyta beczelnie
wiszą w powietrzu.
Mogą was zanieść tam,
gdzie wszystkie muzy
głodnymi oczami
obierają z błota
jeden samotny kartofel.

Czas:

Nadchodzę,
Jesteśmy.
Godzina wojny,
wojna
i żołnierze.
Złapię wasze gardło,
przyspili do nieba,
jak Coca colę,
albo Heinekena.
Więc wyjmij jej głowę
ranny Perseusz.
Za zaszłość!
Za wyszłość!
Za przeszłość!
Za przyszłość!



ANDROMEDA

Perseusz:

Mam wszystko w rękę,
bo słucham poleceń.
Nigdy nie dodałem
do słowa
póśłowa.
Nic, to nie ona,
nie krzyczy pode mną
Z miłości,
Z nienawiści,
Z bólu.
Cielnie rzucam dyskiem,
kiedy los
kieruje moją ręką.
Teraz czas
zawiązuje węzeł
mojej szyi na węzeł.



*Perseusz
Zagrozi legendzie z syfonem
tenis na głowę Gorgony.*

Księżyc:

Wciąż wschodzę i zachodzę.
Moje skamieniałe światło
spada jak grad
w waszą ciemność.

Gorgona:

Jak każda zabita
otwarte mam oczy.
Śmierć w zębach została
i na was spogląda.
Powietrze, Ocean i Czas.
Bądźcie przenikliwi.
Leć moje spojrzenie!
Niechaj Potwór z tobą
kamienieje!
Niechaj Skąta z tobą
potwornieje!

Spojrzenie:

Leć jak laserowe działo
żeby zabijać
Z szybkością światła.
Jest we mnie węzowy
i trupi jad Gorgony.
Jestem mordercą
i wszystkich was
w sercu moim
pomieszcze.

*Leć od Gorgony
do Skąty i Potwora*

Skąta:

Ożyłam za sprawą martwego spojrzenia
pośladek Andromedy.
Teraz wyrwę
z siebie łańcuchy
i będę szła chodząc
i szła chodząc,
aż zejść na piasek.



*Perseusz Andromedy
i idzie sobie.*

Potwór:

Skamieniałem,
bo działałem, bo wiedziałem.
Dam boki swe małżom,
a okrętom brzeg.
Faluj po mnie
Oceanie.
To niewiele
chwil zostanie.



*Perseusz się kłania
i poroście zmierzchnięty
o obciążeniu.*

Gorgona:

Achtung! Uwaga!
Wnimanje! Wnimanje!
Perseuszu, Andromedo
macie wyrok obozowy
zawieszenia w niebie.
Wieczność Dożywocia
Rozpalania.
W sobie gwiazd.

Andromeda:

Więc
przybij na gwiazdach
moich starych.
Tych, co mnie przybili
tu,
na tej skale.
Oni są starzy, o obwisłej twarzy.
Dla nich wieczność,
to codzienność:
od godzin, od dni, od lat.

Gorgona:

Pegazie!
Masz moje piękno
i moją potworność.
Hulaj między nimi
do utraty tchu.
Tratuj swoją duszę,
Białymi skrzydłami
na pienistą pianę.

Andromeda:

Perseuszu!

Perseusz:

Andromedo!
Koleżanko!

Andromeda:

Mój kolego!

Księżyc:

Teraz świecę prosto
w twarz potwora.
Niechaj rykoszetem odbija światło
księżycowej nocy.
Lekkie rannym rankiem,
z promieniami słońca
ulatujące.



Wydobyty pod ręką.

Koniec

Didaskalia ciekra

Muzyka szamańsko-rytmiczna, improwizowana 4 - 7 uderzeń na sekundę,
śpiew tak jak należy.

A Oni nie zgrani i bez prób. Każde przedstawienie inne.
Można dodać od siebie, zmieniać, skracać, płakać, wchodzić i wychodzić.

Niech płynie rzeka słów
od głów do głów
(do nóg)
jak Bug.



ADAM M. ZABYTKI - POLIT

I

Niewątpliwie to, co w ciągu ostatnich 40 lat zdziałano w odniesieniu do zabytków na specyficznej kulturowej scenie Europy pojałtańskiej - z Polską jako wiodącym krajem pod tym względem - może być uznane za najbardziej instruktywny rozdział światowej Historii Konserwatorstwa. Tu też związki między politycznymi strukturami i ochroną zabytków uzewnętrzniały się najostre, najszybciej również postępowała kulturowa degradacja społeczeństwa. Oczywiście, nie będę tu gloryfikował i/lub potępiał realnych osiągnięć ochrony zabytków i krajobrazu kulturowego, ani przedstawiał dramatycznej, wyboistej drogi utrzymywania ich przy życiu. Moim celem jest raczej analiza ich skomplikowanych warunków egzystencji, zarówno ówczesnie jak i dzisiaj, determinowanych przez politykę państwa, profesjonalne podejście konserwatorów oraz ogólne zainteresowanie społeczne. Te wszystkie trzy determinanty były w przeważającej mierze poddawane naciskom dwóch populistycznych fundamentalizmów, niejednokrotnie nakładających się na siebie, które infekowały państwa pojałtańskie: komunizmu i nacjonalizmu.

Podczas kiedy nacjonalistyczna interpretacja przeszłości, czasem nawet poprostu fałszowanie historii, ingerowała głównie w koncepcje dziedzictwa kulturowo-narodowego, to komunistyczna ideologia i praktyka rządzenia wywarły niezwykle dalekosiężne wpływy na same działania konserwatorskie. **W komunistycznym państwie doprowadzały m.in. do tego, że owe trzy determinanty - totalistyczna władza, aktywność konserwatorstwa i postawa społeczeństwa - nie mogły współdziałać bez mniej lub bardziej ukrytego ale głębokiego konfliktu.**

Początki tego konfliktu zaczęły narastać już w 1949 r., kiedy Komitet Centralny podjął decyzję odbudowy warszawskiego Starego Miasta. Nie wdając się w dyskusję nad zasadnością tego przedsięwzięcia, które zyskało światową sławę, ale też w środowiskach profesjonalnych doprowadziło do naruszenia obowiązującej doktryny konserwatorskiej, należy tu podnieść jego polityczną dwuznaczność. Jest bowiem wiele prawdopodobne, że zniwelowano by buldożerami pozostałe ruiny do gruntu, gdyby - wraz z zaciśnięciem w tym samym 1949 r. pętli stalinizmu - Komitet Centralny nie uznał w odbudowie Warszawy pierwszorzędного instrumentu politycznych manipulacji.

W istocie przedsięwzięcie to miało uwiarygodnić w kraju, a szczególnie za granicą wysokie kulturalne aspiracje nowego komunistycznego reżimu. Jedynie dodatkowo miała ta quasi historyczna rekonstrukcja podtrzymać narodową tożsamość Polaków, czy raczej stworzyć rodzaj wentylu bezpieczeństwa przeciw niebezpiecznej wolnościowej i anty-komunistycznej ideologii ówczesnej heroicizacji, powojennej generacji. W ten sposób polityczny pragmatyzm i hipokryzja badaczy u władzy spotykał się z nostalgicznymi oczekiwaniami i patriotycznymi ideałami rządzonych (Miłobędzki).

Neo-romantyczna rekonstrukcja Starego Miasta stworzyła więc złudny obraz, daleki od rzeczywistości i w istocie dwuznaczny, postawy reżimu komunistycznego wobec narodowego dziedzictwa. Jednocześnie bowiem „monopol państwowego sektora i biurokracji - również rozciągnięty na pole ochrony i konserwowania zabytków - i zniknięcie w praktyce lokalnego samorządu, wraz z łamaniem praw własności ... wyalienowywało społeczności ze środowiska” kulturowego (Parfianowicz). W ramach komunistycznej administracji „ciasny ekonomizm wkraczał z dążeniami do ahistorycznego ikonoklazmu...” (Bakos).

„W konsekwencji [tej dwutorowości] mamy z jednej strony wielkie osiągnięcia rekonstrukcji po II Wojnie światowej” a z drugiej - masę zaniedbywanych i/lub intencjonalnie niszczonego zabytków oraz „zatrącony charakter setek miejscowości i powszechny amorfizm krajobrazu” (Parfianowicz). W taki to sposób „w domenie ochrony zabytków technokratyczny i utylitarny ikonoklazm szedł ręką w rękę z neo-romantycznym iluzjonizmem i rekonstruktywizmem” (Bakos).

Przykład Warszawy wywarł zasadniczy wpływ na materialne/fizyczne postępowanie wobec zabytków w PRL, a następnie w innych pojałtańskich państwach. Coraz częściej rygorystyczna konserwacja ustępowała przed rekonstrukcją lub swobodną „rewaloryzacją”, zacierającą autentyzm dawnych schematów przestrzennych i funkcjonalnych. **Historyczne formy były często programowo „poprawiane”, przyczem zdarzało się niejednokrotnie, że zabytki wychodziły z konserwacji tak piękne i okazałe, jakimi nigdy przedtem nie były.** Takie historycznie nierygorystyczne podejście było sukcesywnie rozciągane na coraz większą masę poszczególnych zabytków, i na tej drodze uniwersalne, Europejskie „naukowe” reguły konserwatorstwa były faktycznie łamane w imię enigmatycznej „Polskiej Szkoły Konserwatorskiej”, która później miała wywrzeć także wpływ na konserwatorów w innych europejskich krajach.

Wiele z tych grzechów było rezultatem nowego dialogu między konserwacją zabytków a aktualną, oficjalną sztuką - dialogu, który niegdyś - w latach '20-ych został na dłużej osłabiony przez estetykę modernizmu, czy raczej jego skrajnie awangardowych nurtów (Bakos). Teraz jednak - od połowy stulecia, socrealizm, który stał się ideologicznym wymogiem Partii, zaczął wkraczać w dziedzinę ochrony zabytków (gdziekolwiek usadawiając się w niej nawet do dziś dnia). **Jednym z podstawowych wykroczeń soc-realizmu było to, że zrównał autentyczną historyczną architekturę z pastiszem.** To pomieszanie miało również głębsze historyczne podłoże, do czego jeszcze wrócimy.

Z wielu przyczyn powyższe historyczne nadużycia i artystyczne spaczenia były w przeważnej mierze przyjmowane bezkrytycznie przez architektów uprawiających konserwatorstwo, którzy na nieszczęście po II Wojnie światowej nie należeli na ogół do najwyższej profesjonalnej klasy (Miłobędzki). To, że z czasem przez ich kreacje mogło przebiegać drobnomieszczaniście bezguście i pretensjonalność, nie było niezależne także od ogólnych, światowych przemian społeczno-kulturowych ostatniego czterdziestolecia.

II

Podczas kiedy konserwowane zabytki często cierpiały na skutek historycznej ignorancji i/lub przerośniętych ambicji pośledniejszych architektów, działalność administracji i przedsiębiorstw powołanych do sprawowania i realizowania opieki nad zabytkami była praktycznie redukowana do pragmatycznych, biurokratycznych i politycznych poczynani. Było to zabiśwem dla

LOBĘDZKI YKA - KULTURA

doktrynalnej bazy konserwatorstwa (Parfianowicz). Na ogół biernie przyjmowano postulat ochrony zabytków jako coś tak oczywistego, że - niezależnie od dyskusji technicznej natury - nie zastanawiano się nad jej teoretyczno-filozoficznym uzasadnieniem. I dziś: „Powszechne jest domniemanie, że - również w opinii społecznej - „pozytywnego z natury rzeczy charakteru tej działalności.” A mianem teorii „obdarza się zwykłe rutynowe biurokratyczne enuncjacje” (Parfianowicz), formułowane normatywnie i obfitujące w nowo-mowę.

Nowoczesne rozpoznanie zabytków na płaszczyźnie kulturowej i filozoficznej redukowano w najlepszym wypadku do ich prostego wymiaru aksjologicznego. Ten zaś wiązano niekiedy nieprecyzyjnie z „wartością artystyczną”, bądź z sentymentalno-malowniczą ekspresyjnością, ale podstawowy ranking był i jest zazwyczaj odnoszony do skali historycznej. Nie może być bardziej złudnego!

Skala ta bowiem odzwierciedla zawsze bieżącą tylko koncepcję dziedzictwa kulturowego. Ale czyje to dziedzictwo? I czyją przeszłość wciela?

Wiemy dziś aż nadto dobrze, że dziedzictwo bywa wykreowane jeśli nie sztucznie to pragmatycznie - na drodze przemysłowego zadziałania (Ashworth). Ścisłej - niektóre materialne i duchowe zasoby przeszłości przemieniane są w dziedzictwo poprzez ich odpowiednią interpretację. Interpretacje są dobierane do wymagań rozmaitych rządów, polityków, społecznych klas, narodowości, mafii itd., i są zawsze adresowane do konkretnych grup odbiorców.

Skoro patronat każdego rządu, każdej władzy nad dobrami kultury (o ile wogóle istnieje) ma zawsze polityczny charakter, poczynania konserwatorów musiały być często podejmowane dla podbudowy aktualnego, ortodoksyjnego widzenia historii. Zabytki były więc podporządkowywane meta-historycznym wizjom, kojarzącym heglowską tradycję z bieżącymi politycznymi dyrektywami (Parfianowicz). Zaraz po Wojnie występowało to w ramach komunistycznej, marksistowskiej ideologii, której założeniem była nie tyle ochrona dziedzictwa, co jego kreowanie - podejście, jakie nie zaginęło nawet w dzisiejszej, zmienionej politycznie rzeczywistości.

Skoro „przeszłość była dzielona ... na tę godną i tę niegodną ochrony” (Bakos), wartość zabytku uzależniano od jego powstania w „postępnych” lub „reakcyjnych” okresach dziejów i/lub - od przynależności do „lepszego” czy „gorszego” stylu. Oczywiście, po przełomie anty-stalinowskim taki ideologiczno-polityczny ranking zabytków stał się coraz neutralniejszy, ukierunkowując natomiast swoje kryteria bardziej ku ideologiom nacjonalistycznym, ostatnio gwałtownie ogarniającym kraje post-komunistyczne i przeciwstawiającym anachronicznie dalekie od ostrości pojęcia: „rodzimości” i „obcości”.

W naszej części Europy z jej przemieszkanymi wielo-etnicznymi i wielo-wyznaniowo/kulturowymi populacjami mówienie o jednorodnym dziedzictwie i „czystych” narodowych, rodzimych rozwiązaniach architektury sprowadza co najmniej na manowce. Nakładają się tu na siebie najrozmaitsze kulturowe i artystyczne tradycje, które nigdy nie dają się zamknąć w dzisiejszych granicach państwowych lecz raczej odzwierciedlają terytorialną i społeczno-narodową mozaikę Europy *ancien régime*, podregulowaną przez wojny i postępy industrializacji wieku 19/20 oraz - od 1939 r. - przez czystki etniczne.

Innymi słowy, sieć kulturowych i artystycznych tradycji poszczególnych regionów środkowej Europy narastała setki lat i z trudem może się nagiąć do wyłącznie jedno-narodowej interpretacji przeszłości, podbudowującej koncepcję dziedzictwa w post-komunistycznych państwach. Można dziś obserwować, jak „jednorodne narodowe dziedzictwo wydziedzicza inne miejscowe grupy społeczne, etniczne czy regionalne, jak ich odrębny historyczny wkład jest ignorowany bądź uszczuplany na skutek anektowania całej historii przez grupę dominującą” (Ashworth). Manipulacje tego rodzaju idą paradoksalnie razem ze wzrostem zbiorowej amnezji historycznej wiedzy i świadomości (o czym niżej). Większość interesującego nas obszaru - dotyczący to zwłaszcza wielkich historycznych domen Rzeczypospolitej Obojga Narodów oraz Królestwa Węgier - stała się areną szczególnej rywalizacji o dziedzictwo. Toteż można się tam obawiać nowej fali re-nacjonalizacji krajobrazu kulturowego.

III

Patrząc dziś na perspektywę ochrony zabytków w naszej sferze Europy, należałoby zauważyć, że różnej skali zmiany struktury politycznych, ekonomicznych i kulturowych w małym tylko stopniu odzwierciedliły się w domenie założeń i praktyki konserwatorstwa. Trwa dalej hybrydyczne splecenie utylitarnego protekcjonizmu władzy, technokratycznego ikonoklazmu oraz neo-romantycznego rekonstruktywizmu (Bakos).

Natomiast w ciągu ostatniego 10-lecia rozładowywały się początkowe sprzeczności i napięcia między władzą a społeczeństwem, dotyczące kultu i funkcji relikwii historii. Było to konsekwencją przede wszystkim radykalnej zmiany miejsca tych relikwii w świadomości szerszych kręgów społecznych - w szczególności zatracenia pierwotnej roli zabytku jako „współczesnego fetychu o magicznych siłach, zdolnych do pobudzania i chronienia społecznej tożsamości” (Bakos).

Należy tu przypomnieć, że sam kult historycznych zabytków, który można uznać za nowoczesną, zeświecczoną formę kultu relikwii, jest stosunkowo młodym zjawiskiem. Jak wiadomo, pojawił się w 18 w. w wyniku wielkiej kulturowej transformacji związanej z upadkiem



ancien régime'u. Nie całkiem przypadkowo powstanie w Europie nowoczesnego narodowego państwa w 19 w. zbiegło się z budzeniem zainteresowania ochroną historycznych artefaktów, jak również z jej zinstytucjonalizowaniem (Ashworth). Równolegle, w krajach pozbawionych wówczas państwowości, jak Polska, rozwijał się na bazie romantycznych tradycji kult o niepodległość wzmoczonej, patriotyczny kult zabytków. Dotrwał on do generacji II Wojny Światowej, wywołując wielki entuzjazm dla ich odbudowy - o czym wspominaliśmy, mówiąc o rekonstrukcji „nowego” Starego Miasta w Warszawie.

Po połowie 20 w., wraz następstwem nowych generacji, głębsze zainteresowanie tak czy inaczej rozumianym dziedzictwem historii sukcesywnie malało - nawet pośród warstw lepiej edukowanych. Dziś jest ono raczej kulturowane przez poszczególnych entuzjastów, żeby nie wspomnieć o eksponowanej pozycji zabytków w świecie turystyki, i jest wielce prawdopodobne, że może niezadługo idealistyczne zainteresowanie ochroną dziedzictwa znaleźć podtrzymanie niemal tylko wśród profesjonalistów - konserwatorów czy historyków - oraz wśród dziennikarzy, odgrzebujących zawsze „przywiedle” tematy. Już dziś zabytki coraz powszechniej funkcjonują jako „znaki” zabytków.

Ta przemiana postawy jest oczywiście rezultatem kryzysu tzw. „wysokiej kultury”, postępującego wraz z powojennym rozpadem uniwersalistycznych wzorców kulturowych. Podczas kiedy w Europie Zachodniej masowe, post-industrialne społeczeństwo i jego ahistoryczna popkultura, mocno zainfekowana amerykańskim, powszechnie się stabilizowała, socjo-kulturowe struktury państw po-jałtańskich, straszliwie porożrywane przez komunizm, dryfowały w rozmaitych kierunkach. Najczęściej - ku na polu zruralizowanemu populizmowi, nie obarczonemu jakimkolwiek zainteresowaniem dla krajobrazu kulturowego i jego ikonosfery.

Zniszczenie przez komunistów tej specyficznej w środkowej Europie średnio-wyższej klasy, jaką była inteligencja, przyspieszyło bieg kulturowej degradacji. Z drugiej strony, nowa, aktualna klasa średnia nie ustabilizowała się, i nie jest pewne, czy się w ogóle ustabilizuje - w sytuacji rozkładu spójności dawnej społecznej tożsamości na korzyść splątanej „wiązki kontekstualnych tożsamości” (jak rasowych, wykształceniowych, zawodowych, mafijno-politycznych, gatunkowych itd.).

Dziś coraz częściej, wśród szerszych kręgów społeczeństwa europejskiego, na Wschodzie i na Zachodzie, pojęcie kultury sprowadzane bywa do znaczenia dziedzictwa, a tradycja - równana z historycznym lunaparkiem/parkiem tematycznym czy *son et lumière*. Nawet idea miejskich zespołów zabytkowych zdążyła niekiedy ku sztuczności „rezerwatu zabytkowego” lub teatralnemu archeologizmowi Skansenu czy Williamsburga, żeby nie wspomnieć o najgorszym - bajkowym surrealizmie reprezentowanym przez Eurodisney (Rykwert).

Wszystkie te fundamentalne przemiany umiejscowienia historycznej spuścizny w społecznej mentalności są symptomami wielkiej kulturowej transformacji doświadczanej przez naszą generację. **Całe obszary dzisiejszej kultury wydają się być napiętnowane przez puszczanie w niepamięć Historii (w świecie Zachodnim połączone z łamaniem chrześcijańsko-humanistycznej tradycji).** „Nasza -postmodernistyczna- epoka jest powszechnie uważana za „wiek post-historyczny”, który jest cecho-

wany „kurczeniem się historycznej świadomości” (społeczeństwa) aż do granic zbiorowej amnezji” (Van den Braembussche).

Co nie znaczy, by historią nie manipulowano. W dzisiejszym świecie bywa ona przede wszystkim wykorzystywana do dwóch funkcji - politycznej i ekonomicznej. W pierwszym przypadku podbudowuje „naukowo”, postu-

lowane przez struktury władzy akcentowanie tożsamości kulturowej określonych populacji czy środowisk, a w drugim - wydobywa z przeszłości zasoby dla coraz ważniejszego dziś przemysłu turystycznego. Mam na myśli marketing rozlicznych dziedzictw, pobudzających rozwój zorganizowanej turystyki w historycznych miejscach, miejscowościach czy regionach (Ashworth). Dla zabytków może to stać się niekiedy szczególnie niebezpieczne, ponieważ przy frymarzeniu miejscowym dziedzictwem nie łatwo się powstrzymać od jego fałszywego dowartościowywania dla 0 poprzez budowanie ich nowych „doskonalszych” przykładów i „poprawianie” zbyt skromnych starych.

Wracając do politycznych funkcji historii i zabytków, należy podkreślić, że „obecne czasy równoległe z zatracaniem społecznej świadomości historycznej wydają się bardziej niż kiedykolwiek zaabsorbowane, nawet obsesyjnie opętane kolektywną pamięcią... Opinia publiczna bywa poruszana bardziej niż kiedykolwiek przez „kult rocznic”. Ideologiczno-polityczne wydzwieki i celebracje obchodów rocznicowych budzą znacznie większe zainteresowanie niż zdarzenia, które miałyby one upamiętniać” (Van den Braembussche). Drugim obok kultu rocznic historycznym instrumentem władzy, lekceważącym resztki bliskiego, intymnego współzycia ludzi z przeszłością ich „małej ojczyzny”, z zabytkami, wśród których wzrosła, ich rodzimym krajobrazem, jest typowanie tzw. pomników historii. Część z nich włączana bywa do tzw. Listy Światowego Dziedzictwa UNESCO - ale to jest jeszcze inne zagadnienie. Albowiem pojęcie światowego Dziedzictwa (podobnie zresztą jak spowinowacona z nim idea integracji Europejskiej) wyrasta z uniwersalistycznej, post-nacjonalistycznej interpretacji przeszłości, zorientowanej ku przyszłości i nieufnej w istocie wobec wartości patriotyczno-narodowych - ma więc nader konkretną funkcję polityczną.

Konczę uwagę, że w beznamiętnym eklektyzmie, jaki się dziś obserwuje w ideach, postawach, materialnych poczynaniach itd. włączanych w ramy ochrony zabytków, można widzieć zjawisko typowe dla dzisiejszego post-modernistycznego świata. Jak dowodzi Jan Bakos, eklektyzm ten jednak tylko pozornie odpowiada postmodernizmowi. Wyraża raczej historyczno-relatywistyczne koncepcje Aloisa Riegla, które teraz dopiero zostały doprowadzone do swego konsekwentnego końca. Dziś żadna doktryna konserwatorska nie może aspirować do swej wyłączonej wyrozumłości. Żaden zabytek nie ma określonej substancji ani zafiksowanych granic. A to nie tylko dlatego, że jest sam w sobie historycznie wielowarstwowy i w stanie ciągłej zmiany, ale również ponieważ zależy od irracjonalnych interpretacji, bazowanych na naszej osobistej aksjologicznej hierarchii, naszym światopoglądzie, naszym guście.

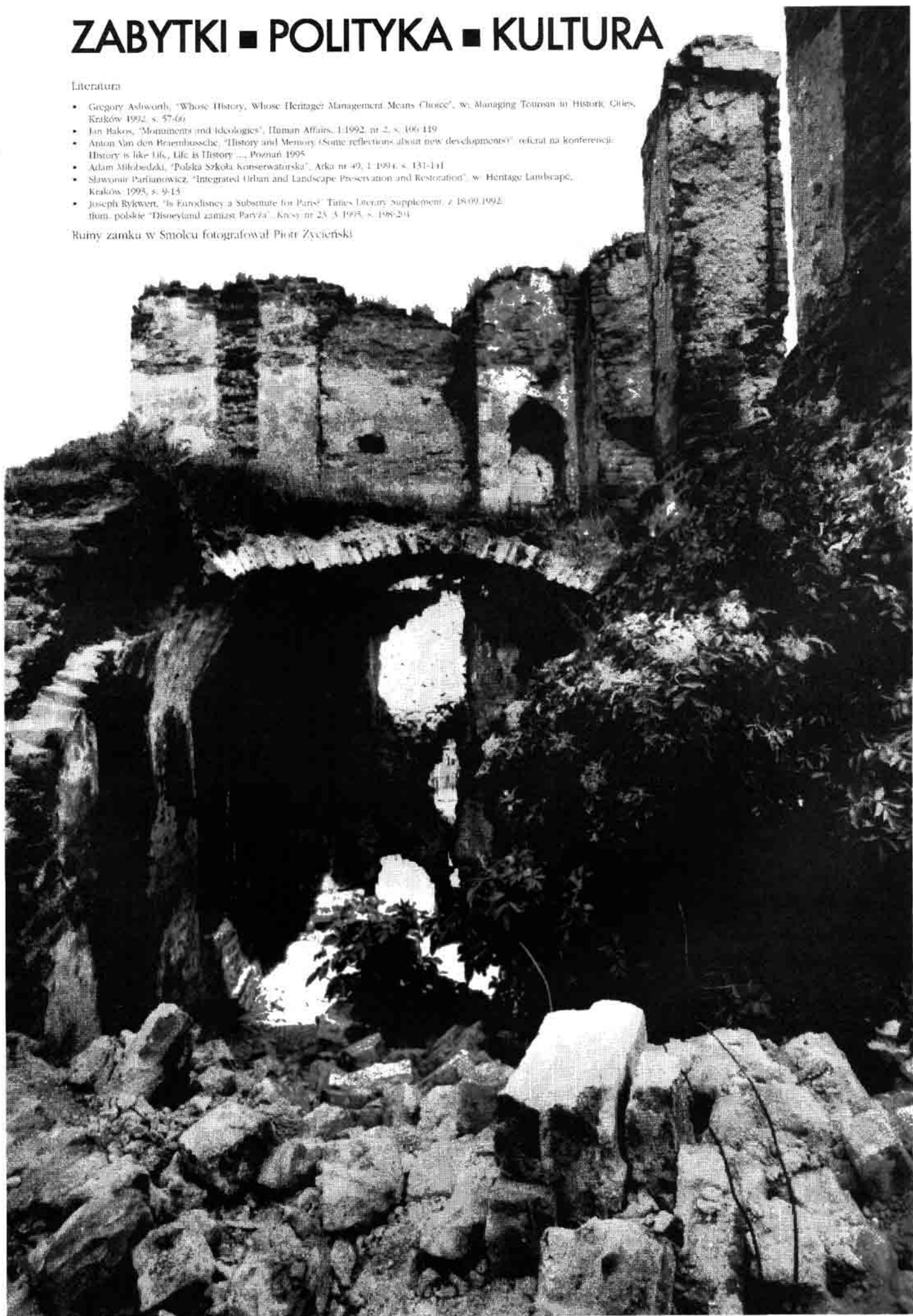
Są to również podstawowe czynniki, które desygnują możliwość symbiozy zabytku ze współczesną twórczością architektoniczną - jej zakres, charakter, język formalny. **Czy ze strony architektury istnieją także fundamentalne uwarunkowania włączania się w sferę zabytkową? - Owszem - istnieją: talent i kultura projektanta.**

ZABYTKI ■ POLITYKA ■ KULTURA

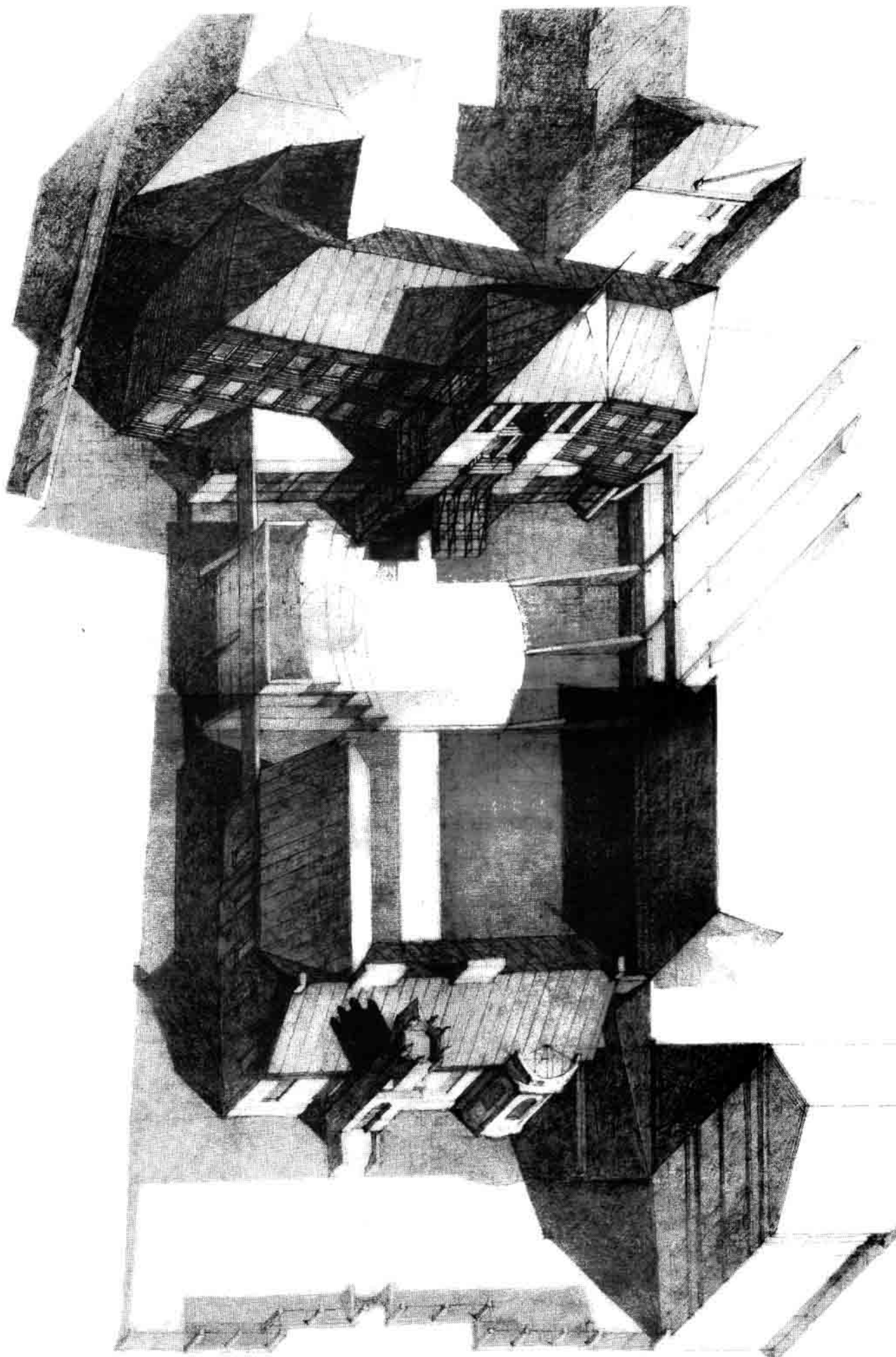
Literatura

- Gregory Ashworth, "Whose History, Whose Heritage? Management Means Choice", w: *Managing Tourism in Historic Cities*, Kraków 1992, s. 57-66.
- Jan Bakos, "Monuments and Ideologies", *Human Affairs*, 1:1992, nr 2, s. 106-119.
- Anton Van den Brinkhussche, "History and Memory (Some reflections about new developments)" referat na konferencji: *History is like Life, Life is History* ..., Poznań 1995.
- Adam Miłobędzki, "Polska Szkoła konserwatorska", *Arka* nr 49, 1-1994, s. 131-141.
- Sławomir Parlianowicz, "Integrated Urban and Landscape Preservation and Restoration", w: *Heritage Landscape*, Kraków 1995, s. 9-13.
- Joseph Rykwert, "Is Eurodisney a Substitute for Paris?", *Tatler Literary Supplement*, z 18.09.1992, tłum. polskie "Disneyland zamiast Paryża", *Kresy* nr 25, 3, 1993, s. 198-204.

Ruiny zamku w Smolcu fotografował Piotr Zycieński



LUBLIN



LUBLIN



SKRZYŻOWANIE DIALOGÓW

Lublin, miasto na siedmiu wzgórzach, leżał w centrum I Rzeczypospolitej, dziś leży w centrum Federacji Instytutów. Instytut Europy Środkowo - Wschodniej w Lublinie, niezależna placówka badawcza w zakresie nauk humanistycznych, społecznych, politologicznych i prawnych powstała w 1991 roku. Z jego inicjatywy powołano w 1992 roku międzynarodową federację Instytutów Europy Środkowo - Wschodniej. Przedstawiamy poniżej projekt siedziby Instytutu i Sekretariatu Federacji, która w 1995 roku zaprojektował zespół lubelskich architektów BIEŃKOWSKI - LIS - MIERZWA.

PRZEDMIOT OPRACOWANIA

Pierwszym etapem tworzenia siedziby Instytutu jest rewaloryzacja dworku przy ul. Niecałej 5 w Lublinie. Projekt rewaloryzacji wykonuje architekt Jędrzej Jędrzejowski.

Drugim etapem jest budowa na tej samej parceli Centrum Konferencyjnego. Jest ono wraz z planem zagospodarowania tej działki przedmiotem niniejszego opracowania.

ZAKRES OPRACOWANIA

Śródmieście Lublina nie ma planu szczegółowego, który określiłby możliwości i warunki zabudowy parceli, będącej własnością Instytutu. Opracowanie niniejsze w części urbanistycznej poprzez ogólną analizę okolicznej zabudowy usiłuje zastąpić ten brak.

Część architektoniczna zawiera propozycje rozwiązań programowo-przestrzennych, funkcjonalnych i formalnych.

Studium urbanistyczno-architektoniczne stanowi materiał do uzyskania opinii Architekta Miejskiego i Miejskiego Konserwatora Zabytków na temat przyjętych rozwiązań.

DANE CHARAKTERYSTYCZNE INWESTYCJI

powierzchnia parceli	3.300 m ²
powierzchnia netto obiektu	2250 m ²
w tym: parkingo-garaż	400 m ²
zaplecze mag.-techn.	240 m ²
Instytut - część użytkowa	1.161 m ²

POŁOŻENIE TERENU

Działka Instytutu znajduje się w centrum Lublina, przy bocznej, ślepej ulicy o niedużym natężeniu ruchu.

KONTEKST URBANISTYCZNY

Zabudowa tej części miasta charakteryzuje się przemieszaniem różnych form zabudowy. Sąsiadują ze sobą: zwarta zabudowa przyuliczna z dworkiem w ogrodzie, dawny skład przemysłowy na wydzielonej działce, klasztor z ogrodem, szkoła z boiskiem. Dochodzi tu do konfliktów przestrzennych. Na obraz parceli Instytutu negatywny wpływ mają ślepe ściany szczytowe budynków stojących na granicach działki. Konflikt pogłębia duża różnica w gabarytach obiektów. Tereny niezabudowane, potencjalne tereny zielone poszczególnych działek tworzą wartość, której

zachowanie może być podstawą do planowania tego fragmentu miasta i może dać podstawę do koncepcji zabudowy parceli Instytutu.

UKSZTAŁTOWANIE TERENU

Teren działki ma niewielki spadek na stronę północną. Położony jest ok. 1,5-2,0 m poniżej ulicy terenu.

UZBROJENIE TERENU

Teren jest uzbrojony w podstawowe sieci. Przebiegająca wzdłuż jego północnej granicy magistrala ciepłownicza stanowi utrudnienie dla realizacji inwestycji.

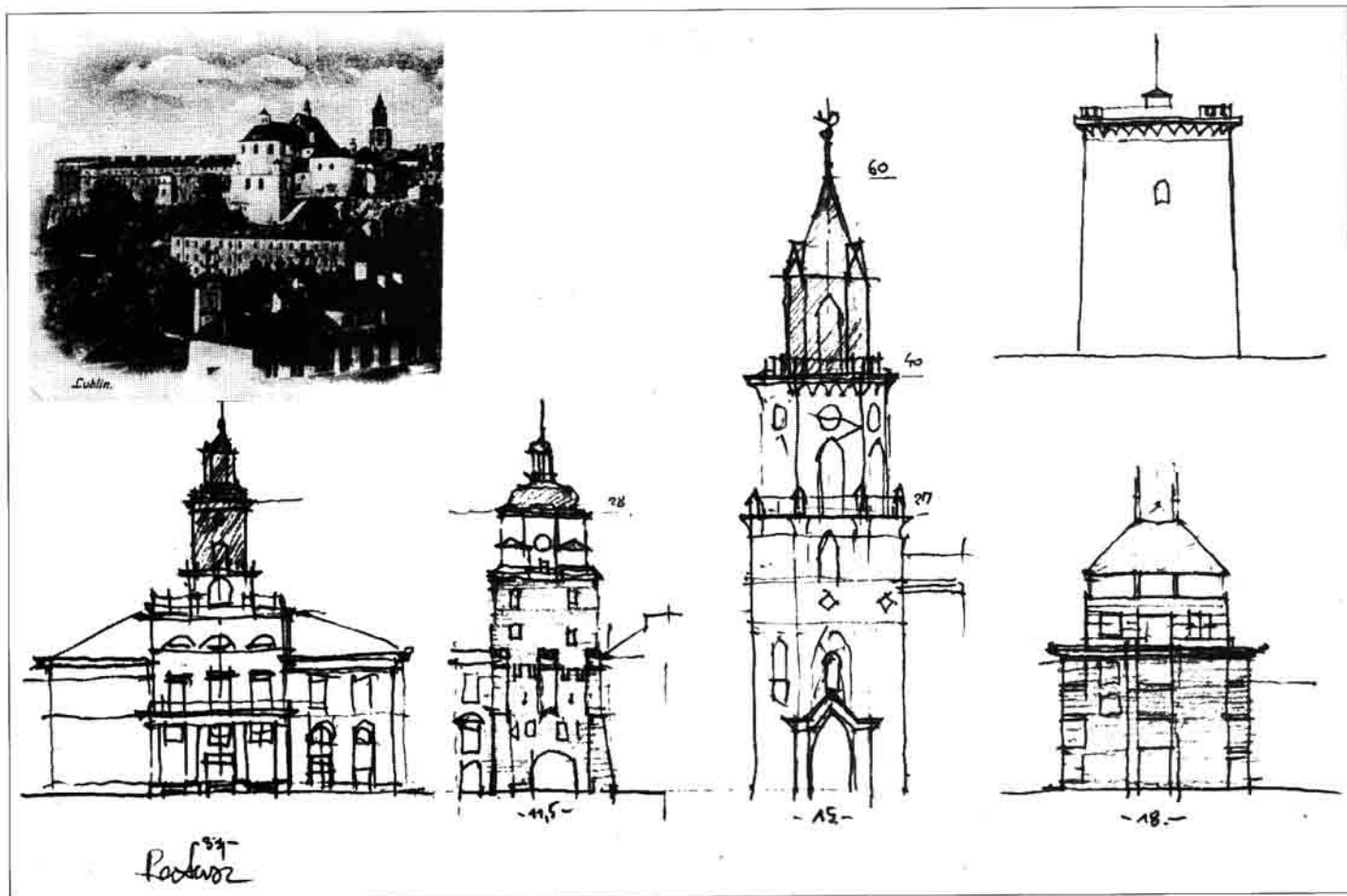
ISTNIEJĄCA ZABUDOWA

Poza dworkiem na terenie znajduje się budynek dawnej stajni nie podlegający ochronie konserwatorskiej oraz współczesny budynek gospodarczy w złym stanie technicznym.

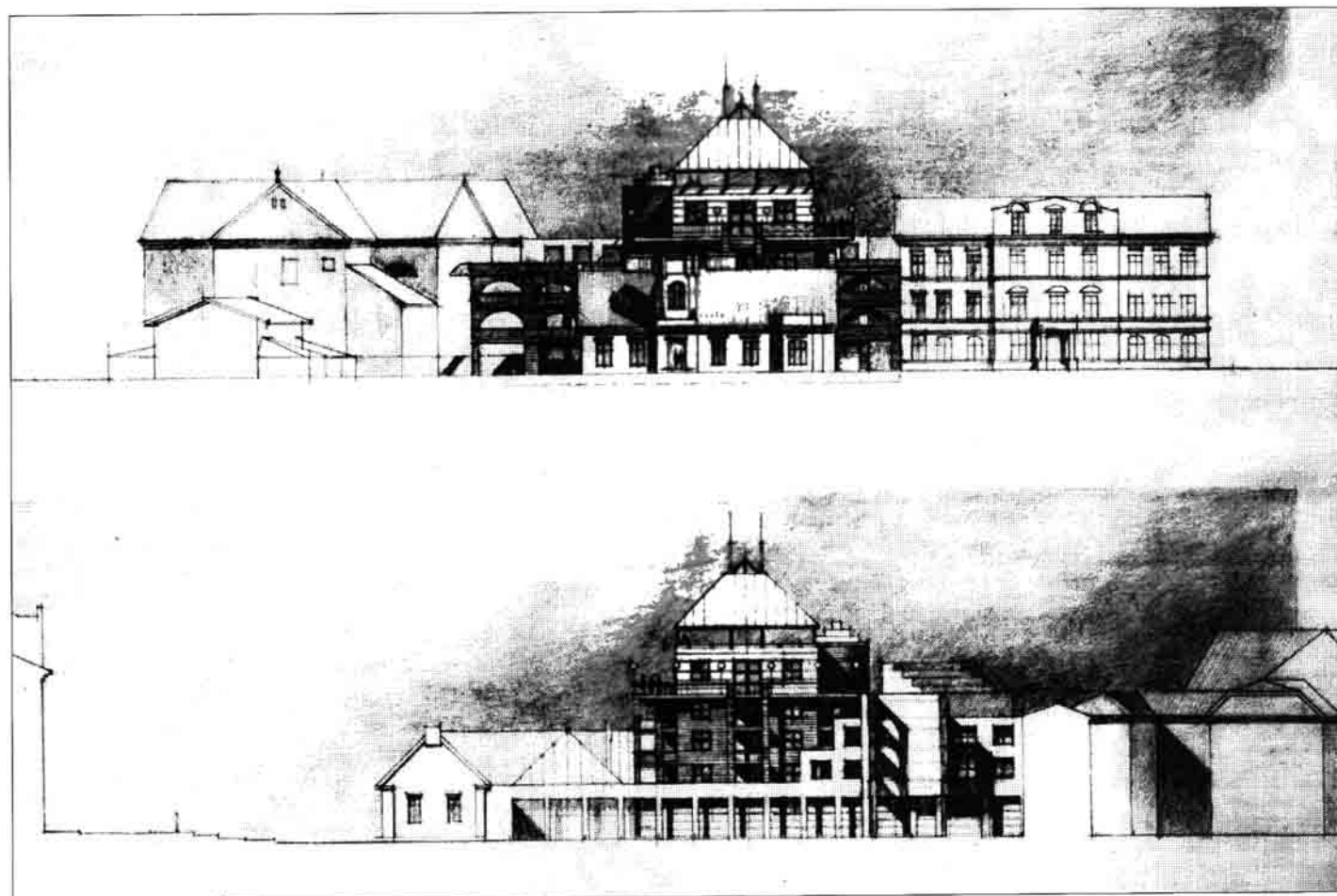
ZIELEŃ

Wzdłuż południowej granicy działki rośnie kilka wysokich drzew. Kilka mniejszych jest rozrzuconych na terenie parceli.



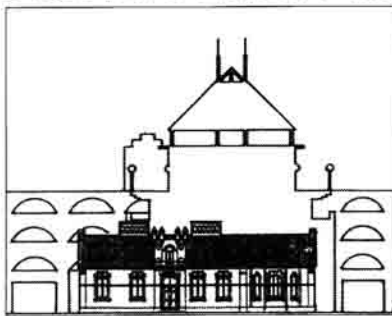


INSPIRACJE: RATUSZ, BRAMA KRAKOWSKA, WIEŻA TRYNITARSKA, BASZTA ZAMKOWA (U GÓRY)



PIERWSZA WERSJA PROJEKTU

CENTRUM KONFERENCYJNE INSTYTUTU EUROPY ŚRODKOWO-WSCHODNIEJ

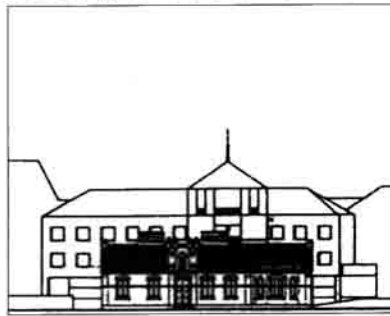


KOMPOZYCJA PRZESTRZENNA

Celem proponowanej kompozycji urbanistycznej jest uzyskanie spójnego układu przestrzennego dworku i nowej zabudowy Centrum Konferencyjnego z równoczesnym zneutralizowaniem omawianych konfliktów architektonicznych i utrzymaniem zespołu zieleni.

Jej zasadą jest utworzenie wnętrza urbanistycznego. Na kierunku wschód-zachód wewnątrz jest zamknięte przez parterowy dworek i dwupiętrowe Centrum Konferencyjne. Inny charakter, zachowujący ciągłość zidentyfikacji w obszarze kilku działek, ma zamknięcie na kierunku północ-południe. Stanowią je ogrodzenia i świetliki sali konferencyjnej zaprojektowane w formie amfiteatru.

Bryła projektowanego Centrum Konferencyjnego zlokalizowana w głębi działki łączy się ze ślepych ścianami szczytowymi oficyn na sąsiednich parcelach czyniąc je niewidocznymi z okien Instytutu. Z drugiej strony zamyka ona wewnątrz urbanistyczne będące przedłużeniem ulicy Klinicznej. Placik przed dworkiem uzyskuje w projekcie nowy charakter przez przebudowę ścian szczytowej budynku przy ul. Niecałej 3. Budynek ten przestaje być kamienicą i uzyskuje formę miejskiego, wolnostojącego pałacu.



UKŁAD FUNKCJONALNY

Zespół sali konferencyjnej zlokalizowany w podziemiu jest łącznikiem między starą i nową zabudową. Wydłużone foyer pełni rolę korytarza. W dworku zaprojektowane zostały schody prowadzące na ten poziom.

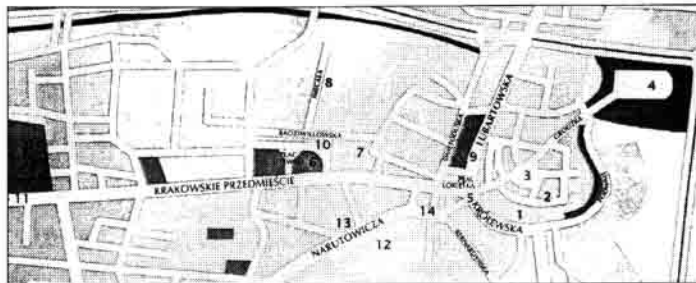
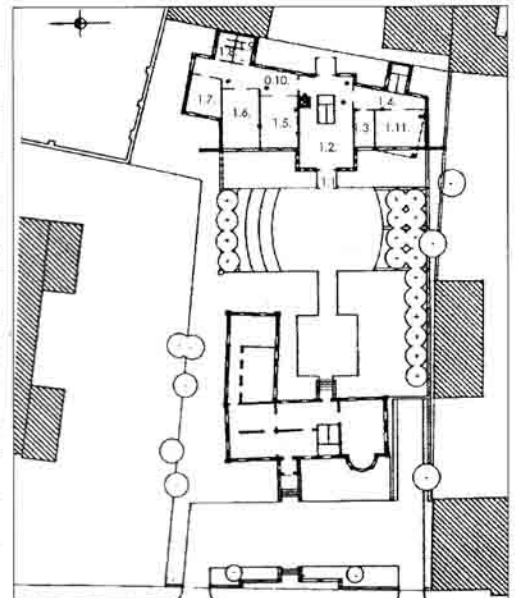
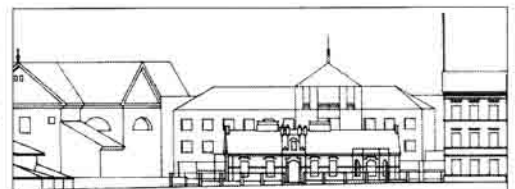
W podziemiu zlokalizowany jest także parking-garaż i zaplecze techniczno-magazynowe.

Na poziomie parteru jest utrzymana oś komunikacyjna będąca zarazem osią kompozycyjną zespołu. Wyznaczają ją: wejście ogrodowe dworku, urządzenie terenu z alejką i placzkami oraz fronton centrum Konferencyjnego.

Na parterze Centrum Konferencyjnego znajdują się salki konferencyjne i kawiarnia. Takie usytuowanie wymienionych funkcji daje możliwość traktowania ich jako elementu kompleksu z zespołem sali konferencyjnej.

Na pierwszym piętrze umieszczony jest sekretariat Federacji Instytutów Europy Środkowo-Wschodniej, biblioteka i pracownia naukowa. Te trzy zespoły funkcjonalne są dostępne niezależnie z hallu.

Na drugim piętrze zlokalizowane jest wydawnictwo i pokoje gościnne.



1. Katedra
2. Stary Teatr
3. Rynek Starożytności
4. Zamek
5. Brama Krakowska
6. Plac Litewski
7. Pałac Czartoryskich
8. Centrum Instytutu Europy Środkowo-Wschodniej
9. Rotunda
10. Pałac Radziwiłłów
11. Katedra
12. Uniwersytet Łódzki
13. Teatr
14. Plac Wolności

UKSZTAŁTOWANIE ZABUDOWY

Przyjęte założenia urbanistyczne decydują o kompozycji zabudowy.

Korpus Centrum Konferencyjnego poprzez usytuowanie równoległe do granicy działki oraz swoją wysokość łączy się przestrzennie z zabudową oficyn. Ryzalit wejściowy i parter z salami konferencyjnymi obrócone w stosunku do korpusu o niewielki kąt nawiązują swym kierunkiem i gabarytami do dworku.

Przewidywana programem Instytutu sala konferencyjna dla ponad stu osób oraz parking-garaż zostały zlokalizowane w podziemiu. Pozwoliło to na pozostawienie terenu zielonego w centralnej części działki.

OBSŁUGA KOMUNIKACYJNA

W podziemiu zlokalizowany został parking-garaż dla jedenastu samochodów. Na placu przed dworkiem może parkować osiem samochodów.

SITUACJA TERENOWO-PRAWNA

Teren jest własnością Instytutu Europy Środkowo-Wschodniej.

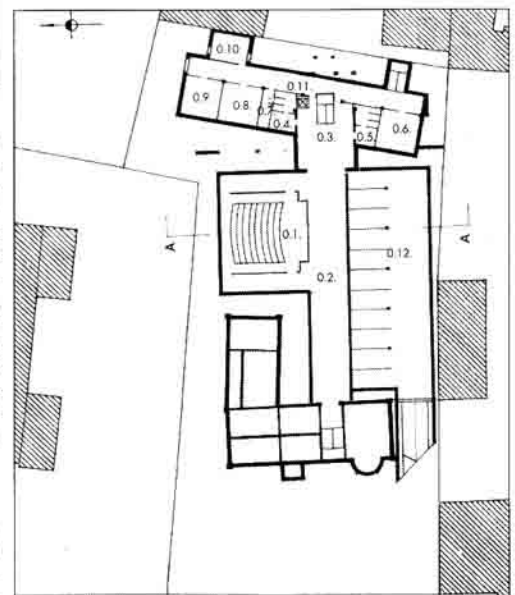
FORMA ARCHITEKTONICZNA

Architekturę Instytutu tworzą proste geometryczne bryły - prostopadłości z czterospadowymi dachami. Przenikanie się korpusu budynku z ustawionym pod innym kątem ryzalitem wejściowym i parterem z salkami konferencyjnymi nadaje tektonice budynku nieco dynamiki. Zastosowane formy architektoniczne nie są dosłownie przeniesione z okolicznej zabudowy: dworku, oficyn, klasztoru czy kamienic. Jednak Centrum Konferencyjne w proporcjach i skali korpusu nawiązuje do oficyn, w proporcjach ryzalitu można znaleźć odniesienie do transeptu kościoła, a w sposobie akcentowania wejścia analogie z dworkiem. Forma przenosi tu znaczenie symboliczne np. ryzalit wejściowy nawiązuje do bramy miejskiej.

MATERIAŁY ELFWACYJNE

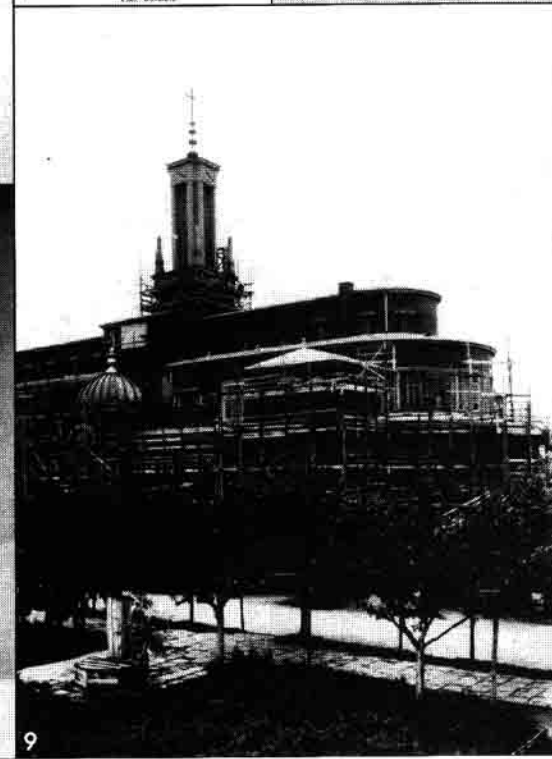
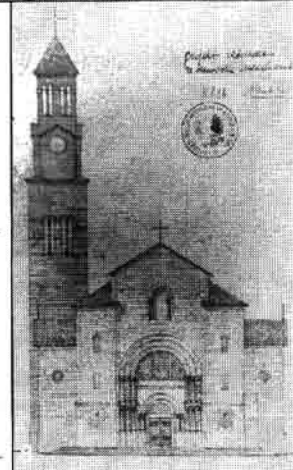
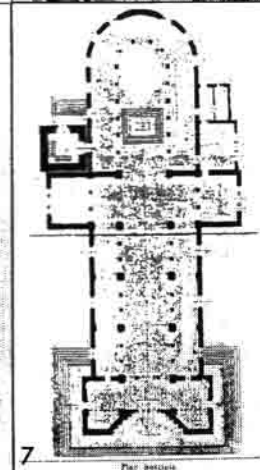
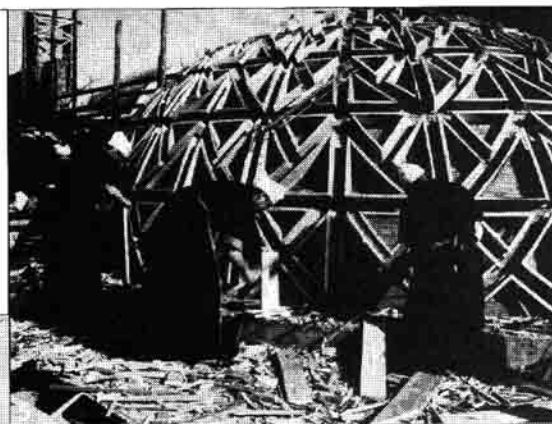
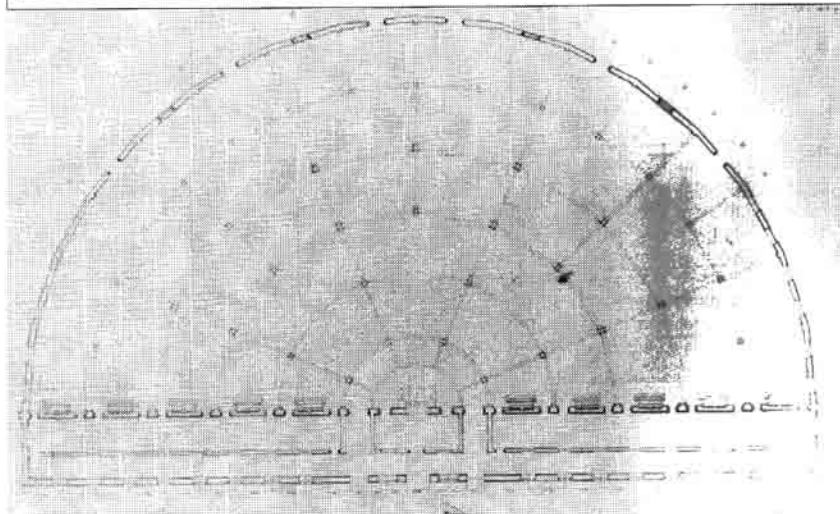
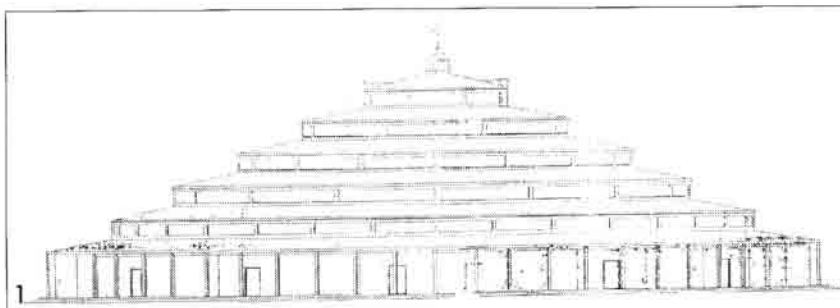
Zastosowane materiały elewacyjne podkreślają decyzję kubaturową. Ściany korpusu są licowane cegłą klinkierową z widocznym rysunkiem podziałów architektonicznych. Parter z salkami konferencyjnymi ma duże powierzchnie przeszklone, osadzone w profilach aluminiowych i gładkie ściany obłożone płytami z gresu. Ryzalit - brama wykończona jest okładziną z różnego rodzaju kamienia.

PARTER	420,0 m ²	Salki konferencyjne	204,5 m ²
Część wejściowa	170,5 m ²	1.5 Salka konferencyjna	45,0 m ²
1.1. Przedsiłki	11,5 m ²	1.6 Salka konferencyjna	50,5 m ²
1.2. Hall wejściowy	120,0 m ²	1.7 Salka konferencyjna	30,0 m ²
1.3. Szatnia	15,0 m ²	1.8. Toalety m	12,5 m ²
1.4. Korytarz	27,0 m ²	1.9. Toalety k	12,5 m ²
		1.10 Korytarz	54,0 m ²
		1.11 Kawiarnia z zapleczem	42,0 m ²



PODZIEMIE	1110,0 m ²	Zaplecze magazynowo-techniczne	240,0 m ²
Zespół sali konferencyjnej	470,0 m ²	0.6. Archiwum	34,0 m ²
0.1. Sala konferencyjna dla ok. 100 osób	145,0 m ²	0.7. Pom. gospodarskie	9,0 m ²
0.2. Foyer + korytarz	195,0 m ²	0.8. Pom. magazynowe	34,0 m ²
0.3. Hall	90,0 m ²	0.9. Pom. magazynowe	34,0 m ²
0.4. Toalety m	20,0 m ²	0.10. Pom. techniczne	26,0 m ²
0.5. Toalety k	20,0 m ²	0.11. Korytarz + schody	103,0 m ²
		Parking-garaż	
		0.12. Stomowiska + podjazdy	400,0 m ²

BIENKOWSKI • LIS • MIERZWA
ARCHITEKCI



KOŚCIÓŁ W NIEPOKALANOWIE I JEGO ARCHITEKCI

ŚWIĘTY MAKSYMILIAN KOLBE

I

ZYGMUNT GAWLIK

Polska architektura sakralna powstała po 1945 r. nie doczekała się dotąd szczegółowego opracowania i lukę tę w bardzo małym stopniu wypełniają wydawnictwa typu albumowego jak np. *Kościół w Polsce: odbudowane i wzniesione 1945-1965*, Warszawa 1966 czy album K. Kucza-Kuczynskiego, A. A. Mroczka, *Nowe kościoły w Polsce*, Warszawa 1991. Jednym z powodów takiego stanu rzeczy jest niewielka liczba monografií poszczególnych obiektów, a jeśli nawet takie prace powstają, nie są najczęściej publikowane. Niniejszy artykuł to skrócona monografia jednego z polskich kościołów, zbudowanego tuż po wojnie, w okresie bardzo nieprzychylnym dla wznoszenia świątyń wobec zubożenia społeczeństwa, niedostatków materiałów budowlanych oraz rosnącej dominacji socjalistycznej biurokracji. W wielu miejscach potrafiono jednak zjednoczyć siły i prowadzić inwestycje. Tak było i w Niepokalanowie. Mamy tu do czynienia z przykładem olbrzymiej mobilizacji zakonników oraz konsekwentną realizacją projektu architekta, który przez wiele lat uczestniczył w kształtowaniu wnętrza świątyni.

Niepokalanów, podobnie jak Jasna Góra w Częstochowie, jest jedynie nazwą klasztoru ojców franciszkanów konwentualnych, otoczonego osiedlem Teresin i położonego przy stacji kolejowej Szymanów i wsi Paprotnia (42 kilometry na zachód od Warszawy). Początkowo osiedle zakonne zajmowało niewielką działkę ofiarowaną w 1927 r. przez księcia Jana Marię Druckiego-Lubeckiego (1898-1990) z majątku Teresin. Darczyńca jakby przewidując przyszły rozwój tego ośrodka, pozwolił użytkować tyle miejsca, ile będzie konieczne. Obecnie dzięki rozwojowi klasztoru i jego wydawnictwa teren ten obejmuje powierzchnią 28 hektarów.

Kościół usytuowany jest na placu sąsiadującym z główną drogą, otacza go zieleń oraz kilka budynków niezbędnych do sprawnej obsługi duszpasterkiej (parafie w Niepokalanowie erygowano w roku 1950). Za absydą znajduje się teren z ołtarzem polowym wzniesionym w latach osiemdziesiątych. W Niepokalanowie mieszka blisko 30 ojców, 180 braci i 80 uczniów seminarium.

Na teren klaszury można dostać się wejściem, którym zakonnicy udają się do kościoła (w pobliżu zakrył północnej) lub od strony ulicy, przez furte klasztorną. Na terenie użytkowanym wyłącznie przez franciszkanów wzniesiono większość zabudowań niezbędnych do prawidłowego funkcjonowania zgromadzenia: mieszkania dla zakonników, Niższe Seminarium Duchowne, budynki gospodarcze, wydawnicze i Ochotniczej Straży Pożarnej (zakonnicy są też strażakami).

W pobliżu furty klasztornej stoi jeden z najstarszych budynków użytkowany jako muzeum Świętego Maksymiliana Kolbego, któremu Niepokalanów zawdzięcza swe powstanie. Program działalności apostołkiej opierano na powstałym tu wydawnictwie, a w końcu lat trzydziestych klasztornej radiostacji. Około 1938 r. myślnano nawet o wybudowaniu przy klasztorze lotniska, aby droga powietrzna przyspieszyła kolportaż niepokalanowskiich czasopism.

W miarę rozwijania działalności, rozbudowy klasztoru i mnożenia zastępów zakonników, u progu lat trzydziestych zaczęto myśleć o wzniesieniu świątyni. Pierwsza wzmianka o potrzebie budowy większej kaplicy lub kościoła pochodzi z 1933 r. Wkrótce potem O. Maksymilian zapisał: *"Zapewne 'bazylika' będzie spora wedle potrzeby, ale uboga i piękna harmonia wszystkich części zgranych do jej jedynego celu, zbawie, usłuszyć jak najwięcej dusz przez Niepokalaną. Zresztą nie będzie tam nic, co by nie było do tego celu potrzebne... Wyobrażam sobie piękną figurę Niepokalaną w wielkim ołtarzu, a na jej ile pomiędzy rozłożonymi rękami monstrancję w ciągłym wystawieniu Przenajświętszego Sakramentu. Bracia na zmianę adorują. Kto zaglądnie do kościółka 'bazyliki', pada na kolana, adonuje, spogląda na twarz Niepokalaną, odchodzi, a Ona z Panem Jezusem jego sprawę załatwia. I załatwia sprawy misyjne, twarde opieczystych serc pogańskich. Ponad figurą w ułtarzu (ścianie) piękny obraz Serca Pana Jezusa".* W końcu 1935 r. *"Okazała się... koniecznością... budowa kościoła. Nie chodzi nam o jakąś uspaniałą, bogatą bazylikę i choć nie brak takich, co mówią, że świątynia Niepokalaną powinna być arcydziełem. Chcemy natomiast wystawić kościół piękny, ale skromny, zgodny z naszym duchem zakonnym. Zauważyliśmy w tym roku ze 2.000 m³ kamieni pod fundamenty. Krzątamy się już rok około planów, a z wiosną [1936] zamierzamy użyć się do budowy fundamentów. Oczywiście wobec mnóstwa prac tak w wydawnictwie, jak i przy budowie, trzeba przyjąć ludzi świeckich do tych robót. (Bezrobotnych w bliskiej okolicy jest mnóstwo). Już w zimą trzeba zwozić cegły kołmi z fabryki odległej o 16 km. A tak na cegły i na żurawie trzeba będzie sporo grosza. Skąd je wziąć?"*

Pierwszym architektem, który przedstawił wstępny szkic kościoła i klasztoru był Łukasz Wolski z Warszawy, jednak jego propozycje nie przyjęto, ponieważ cały kompleks wydał się za duży i zbyt kosztowny. Niedługo potem ojcowie zaakceptowali plan innego architekta, Leona Dubiejewskiego z Wilna¹, a po uzyskaniu zgody władz duchownych i świeckich zaczęto budować refektarz z kuchnią w pobliżu terenu pod przyszły kościół². Nie wiadomo, czy po-

wyższa zgoda dotyczyła też planów samego kościoła. Gdy w 1936 r. O. Maksymilian Kolbe wrócił z Japonii i objął przełożenie klasztoru, wstrzymał budowę i przedstawił własnoręcznie sporządzony szkic nowego kościoła. Wg relacji br. Wawrzyńca Marii Podwapińskiego, prawdopodobnie w 1937 r. *"gdy sprawa budowy kościoła w Niepokalanowie stawała się coraz bardziej aktualna... Maksymilian Kolbe wysunął własną koncepcję architektoniczną. Oryginalnym pomysłem O. Maksymiliana było, by kościół był w kształcie koła, tak by główny ołtarz z dużą figurą Niepokalaną był widoczny z każdego miejsca w kościele. Pod ścianami miały stać boczne ołtarze i konfesjonały, a z zewnątrz przybudówki mieszczące m.in. zakrytą".*

O Maksymilian przedstawił swój projekt jednocześnie zmienił lokalizację przyszłej świątyni, która miała stać przy szosie szymonowskiej (prawdopodobnie tu gdzie jest obecny kościół³). Ówczesny prowincjał O. Anzelm Kubit wraz z radą zgodził się na zmianę lokalizacji, ale przedstawionego projektu świątyni (po tajnym głosowaniu) nie przyjęto, uznając go za zbyt oryginalny i mało praktyczny. W tej sytuacji ojcowie z Niepokalanowa nawiązali kontakt z następnym architektem: cały czas świadomi trudu jaki niesie ze sobą budowa kościoła. Świadczy o tym fragment listu O. Maksymiliana z marca 1937 r. *"Szkic kościoła pomyłkowo tam zjechał. Chciałem go [...] jeszcze ja przedtem widzieć. Jest to dalszy ciąg zwyczajnej akcji w kierunku budowy. I ja nie bardzo pałę się w tej sprawie, bo i długi spór i urabianie dusz przez prasę pilniejsze".*

Wybrano w końcu do realizacji projekt (nieznanego bliżej architekta) Wtórceckiego z Warszawy⁴. Jego rysunki ukazują plan, fasadę i wieżę kościoła w stylu neoromańskim; krytego tzw. rzymską dachówką, ściany miano pokryć licówką i obliczano, że zużyje się około 750 000 zwykłych cegieł oraz 410 000 licówek.

Obszerne prezbiterium miało pomieścić 400 braci, nad bocznymi nawami były przewidziane empy, pojemność docelowa całego wnętrza miała wynosić 2 000-3 000 osób. Na przedłużeniu ramion transeptu planowano kaplice, a w całym kościele przewidywano 13 ołtarzy. Na prawo od prezbiterium miały być zakryta i składzik na baldachym, chorągwie i sztandary do procesji, na lewo w przyziemiu wiczy skarbiec, myślnano także o podziemiach, których część miała mieścić grobowce, a część kotłownię centralnego ogrzewania oraz schron przeciwgazowy.

Na przełomie 1938 r. i 1939 r. wszystkie właściwe władze kościelne i administracyjne zatwierdziły plany kościoła i wiosną 1939 r. przystąpiono do prac budowlanych. Wg harmonogramu robót, po ukończeniu fundamentów do końca 1939 r. miano zbudować ściany do dolnej linii okien (3,5 m), do końca 1940 r. skończyć świątynię w stanie surowym po dach, od 1941 r. wykarcać wnętrze, aby 8.12.1942 r. móc dokonać konsekracji⁵. Do chwili wybuchu wojny położono większość fundamentów, przerywając prace drugiego dnia wojny. Zgromadzone materiały budowlane zostały rozkradzione⁶.

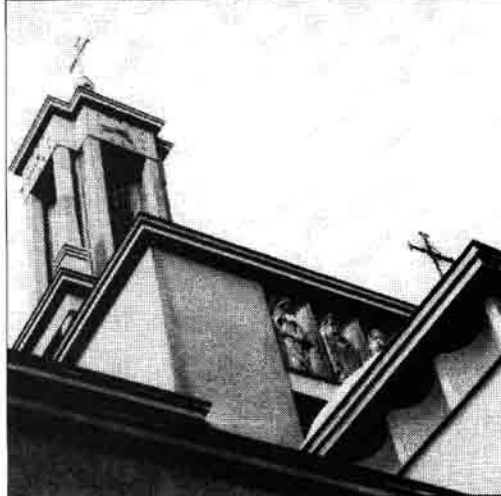
W wyniku wojennej zawieruchy stracono kontakt z architektem Wtórceckim, zrezygnowano też z planów opracowanych przez inżynierów Millera i Nechaję. Ówczesny gwardian O. Witalis Jaskiewicz polecił zatem gromadzić materiały oraz wyszukać architekta, który zbadałby fundamenty i na tej podstawie opracował nowy projekt. Zgłosiło się dwóch inżynierów: Władysław Podwapiński z Warszawy, znany przed wojną budowniczy kościołów i Zygmunt Gawlik z Krakowa⁷, którego projekt przyjęto do realizacji.

Już w 1947 r. Zygmunt Gawlik wykonał w Niepokalanowie próbnę wiercenia w celu zbadania gliniastego gruntu. W tym samym czasie Stolica Apostołów wydała pozwolenie na wszczęcie procesu beatyfikacyjnego Maksymiliana Kolbego. Fakt ten zapewne nie był bez znaczenia przy podejmowaniu decyzji w kwestii wielkości i wyglądu kościoła. Jak poinformował mnie I. Wójcik, Z. Gawlik pierwotnie przewidywał zwany gmach o obszernym wnętrzu, z dwuwieżową fasadą, ojcowie wymogli jednak na architekcie konieczność zachowania istniejących fundamentów motywując swoją decyzję racjami ekonomicznymi. Pozwolono jedynie na rozbicie wadliwych fundamentów oraz też niewielkiej części, którą architekt uznał za konieczną do usunięcia. Zapewne na przełomie 1947/1948 r. powstał zasadniczy projekt oraz makiet, które nie przewidywały żadnej wieży, choć architektowi bardzo na tym zależało⁸.

Po uzyskaniu pozwoleń odpowiednich władz, do czerwca 1948 r. zakończono znuadne uzupełnianie fundamentów⁹ pod ściany przyszłych naw, po czym przystąpiono do wznoszenia ścian¹⁰.

Sytuacja klasztoru w nowej, socjalistycznej rzeczywistości stawała się coraz trudniejsza. Skonfiskowano wszystkie urządzenia poligraficzne, co spowodowało przejściową utratę zajęcia przez pokązną część zakonników. Rozpoczęły się przesłuchania robotników i pracowników nadzoru technicznego. W takiej sytuacji coraz większą część prac budowlanych zaczęli wykonywać sami zakonnicy. Nierzadko pracowano dniami i nocą, aby wykorzystać świeżo sprowadzone materiały budowlane. Miało to zapobiegać ich konfiskacie ze składowisk przy budowie, kradzieży lub zniszczeniu przez "nieznaną sprawców".

1. Fletacja wg koncepcji Ojca Maksymiliana Kolbego, ok. 1937 r. 2. Plan kościoła wg koncepcji Ojca Maksymiliana Kolbego, ok. 1937 r. 3. Autorski szkic kościoła Zygmunta Gawlika, pierwotny projekt kościoła, ok. 1948 r. 4. Makiet kościoła wg projektu Zygmunta Gawlika, 1947/1948 r. 5. Zakładanie form do szarownicy kopczy z żelbetu. 6. Wylewanie żelbetowego stropu kasetonowego. 7. Fundamenty położone w 1939 r. wg projektu Wtórceckiego. 8. Fasadę projektu Wtórceckiego, 1938 r. 9. Stan budowy ok. 1950 r.



Wciąż liczono się z ewentualnymi sabotażami mogącymi uniemożliwić lub opóźnić budowę.

Do połowy września 1948 r. zakończono prace przy fundamentach pod prezbiterium, a do listopada mury osiągnęły wysokość 17,5 m. Przestrzeń pod nawą główną wypełniono nawieszoną ziemią. Największe pomieszczenie pod prezbiterium przeznaczono na kaplicę (obecnie odbywają się w niej pokazy Panoramy Tyświeckiej i Misterium Mięki Pańskiej), natomiast mniejsze - boczną, zaplanowano jako pomieszczenia pomocnicze.

Od początku nowego sezonu budowlanego w 1949 r., prowadzono bardzo intensywnie prace. Już w lipcu zaczęto konstruować wieżę dachową, aby do końca jesieni móc pokryć blachą wszystkie dachy. Prawdopodobnie w tym okresie nasilił się poważny konflikt między architektem, a władzami klasztoru, jak o tym świadczy następujący list Z. Gawlika: "Przewielebny Ojcie Gwardianie.

Stare łacińskie przysłowie powiada *De gustibus non disputandum*. Toteż nie sililibym się na podejmowanie jakiegokolwiek dyskusji w tej materii jako bezcelowej, gdyż dzieło samo musi mówić za siebie: temat ten jednak wiąże się ze sprawą zasadniczą. Na to, aby dzieło mogło w pełni przemówić trzeba też, aby w pełni doszło do swego wyrazu. Jaki byłby sens dyskusji na temat formy habitu z krawcem, który otrzymał dwa metry materii zamiast trzech i uszył habit po kolanka. W wylanym na mnie potoku zarzutów i wyrzutów czuję się jak koń, któremu związano przednie i tylne nogi, postawiono przed przeszkodą, a za nim stanęła gronada z batami i naigrywa się: No, koniu skakaj, skakaj koniu. Nie chcesz skakać? - toś kiepski koń. Zadacie ode mnie wielkich linii, a sami przeciw nim występujecie i moje na ten temat postulaty zbywacie uśmiechkiem. Architektura jest sztuką równowagi brył, ich wzajemnych stosunków i proporcji.

Chcę zrozumieć trudności problemu Waszej świątyni trzeba się trochę cofnąć w przeszłość. Przewielebny Ojcie jeszcze wtedy na swym stanowisku nie było¹⁶. Zostałem fundamenty założone na grząskim błocie i kurzawce - 60 cm ponad nośnym gruntem, popękane, chociaż jeszcze nie obciążone murami i sklepieniami.

Byłem skrepowany nie tylko na szerokość i długość, ale przede wszystkim na wysokość, bo wadliwie założone fundamenty nie pozwalały na rozwinięcie potrzebnej dla proporcji wysokości. W tych warunkach nie byłbym się wahał ani chwili i zaleciłbym usunięcie istniejących fundamentów. Cofnąłem się jednak przed taką decyzją, gdyż byłem przekonany, że takie postawienie sprawy naraziłoby Was na słuszny zarzut zmarznięcia groza publicznego. I to był mój największy błąd architektoniczny, względnie ogromne utrudnienie sobie zadania.

Silą rzeczy narzuciła się proporcja bryły bardzo wydłużonej w stosunku do swojej wysokości; proporcja charakterystyczna dla hali fabrycznej czy budynku użyteczności publicznej, a nie budynku sakralnego, którego cechą charakterystyczną jest raczej wznoszenie się do góry! Przy tym wszystkim zdawałem sobie jednak sprawę, że te niekorzystne warunki potrafię w dużej mierze opanować. Dlatego długość kościoła rozbiłem pionowym akcentem sygnatury i dlatego wydłużoną bryłę korpusu kościoła chciałem zrównoważyć pionową bryłą wieży. Dwie wieże lekko cofnięte i odsunięte od lica frontu skracająby w perspektywie długość kościoła, a masą swą nadawałyby całości strzelistość. I ta strzelistość byłaby z daleka dominantą. Z bliska kolumnady między klasztorem a kościołem tworzyłyby ograniczone przetarcie zmuszające widza do zajęcia właściwych perspektywicznych punktów widzenia. W ten sposób uzyskałoby się malowniczość sylwetki i monumentalną oprawę całości i poszczególnych części.

Wewnątrz kościoła ołtarz z okazałą nadstawą uważam za konieczność. Dlaczego? Z dwóch powodów: *primo* ponieważ akcent pionowy nadstawy rozbiła długość wnętrza, *secundo* ponieważ jasna postać Matki Boskiej wymaga kontrastowego ciemniejszego tła, którym nie może być w żadnym wypadku jasna empora ze swoimi poziomymi liniami. Jasna plama na jasnym tle nie da żadnego efektu. I tu muszę z uznaniem podkreślić może podświa-

domie, ale właściwe ujęcie braci, którzy urządzali tymczasowy ołtarz, w formie wprowadznie niesharmonizowany z całością, ale właściwie ujmujący istotę zagadnienia. Nie można komponować ołtarza w oderwaniu od całości wnętrza. Muszą one stanowić nierozdzielalną całość. Głędzenie znawców o samej tylko mense dobre może gdzie indziej, w innych warunkach tutaj nie może mieć zastosowania. Chyba nie trudno wyobrazić sobie samą mense ołtarza z jasną figurą Matki Boskiej na tle jasnej empory z bracią w czarnych habitach, a naprzeciw modlącą się publiczność. Nie ma też żadnej przeszkody w przeprowadzeniu próby, po prostu zdjąć nadstawę, zostawić mense z figurą, wprowadzić braci na emporę i przypatrzeć się temu z bliska i z daleka.

Inną sprawą jest kwestia szczegółów i harmonii całości kościoła. W muzyce są heroiczne utwory Beethovena i koronkowe Chopina. Trudno mówić o wyższości jednej muzyki nad drugą. Podobnie jest w architekturze. Moim zdaniem kościół Chrystusa Króla powinien być utrzymany w surowych, potężnych formach; Kościół Niepokalanej Dziewicy może być w formach delikatnych, koronkowych. Trudno mi się zgodzić ze zdaniem znawców niesharmonizowania szczegółów czy banalności tematu adoracji aniołów. Każda postać, każda scena była już w Kościele Katolickim i będzie tysiące razy powtarzana. Czy dlatego miałyby być banalne? Nie. O wartości dzieła stanowi bowiem nie co, ale jak jest wykonane. Cenię ludzkie zdanie. Czasem w krytyce można znaleźć dużo cennych myśli. Jakże często jednak jest ziarno zmieszane z plewami, jeśli nie same plewy. Kompozytor Strawiński zapytany o wartość muzyki Beethovena powiedział, że przedkładał nad nią etudy Czernego. Znany krytyk St. Witkiewicz długo nie uznawał malarstwa Matejki, zatruł mu życie i wbił gwóźdź do trumny swymi krytykami. Michał Anioł publicznie odmówił artyzmu Leonardowi da Vinci. Seweryn Goszczyński krytykami wytrącił na zawsze pióro z ręki Aleksandra Fredry. Przeciwno Berniniemu, kiedy budował wielkie tabernaculum w kościele św. Piotra, kilkunastu architektów rzymskich wniosło petycję do papieża z oskarżeniami i zarzutami.

Mówiąc o tych wielkich i największych w sztuce i krytyce, chciałem tylko wskazać na względność wszelkich osądów. W zawodzie swoim nie jestem nowicjuszem i potrafię świadomie operować środkami architektonicznymi. Przed wojną, kiedy Polska miała wziąć udział w międzynarodowej wystawie sztuki religijnej w Rzymie, zaproszono do jej reprezentowania trzech architektów, a w tej liczbie i mnie. Prace nasze przejrzała krytyka zagraniczna i krajowa bardzo pochlebnie. Wspominam o tym nie przez próżność, ale chciałbym podnieść, że sztuka kościelna nie jest mi obca. W pracy swej muszą mieć zawsze przed oczyma wizję całości i nie mogę się powodować zdaniem ludzi postronnych, którzy tej całości nawet nie przypuszczają. Przykład Waszej świątyni jest wyjątkowo ciężki, gdyż skomplikowany narzuconymi trudnościami. Z trudności zdaje sobie sprawę i wiem jak je pokonać, ale proszę mi powiedzieć, że aby mogło powstać dzieło, oprócz artysty potrzebne jest także zrozumienie mecenasów¹⁷.

List dowodzi, że architekt nalegał m.in. na budowę wieży, ale przełożeni nie ustąpili i nie zgodzili się ani na to, ani na budowę męskiej ołtarzowej. Nieznany jest projektowany wygląd wieży i czy miały być dostawione do kościoła, czy też wymagałyby innego zakomponowania elewacji; możemy się jedynie domyślać, że wieże miały pomieścić dzwony i zegar. Gdy w 1949 r. stało się jasne, że nie będzie dwonnic, postanowione tarcze zegarowe umieścić w górnej części sygnatury. W końcu tego samego roku budowa była gotowa w stanie surowym; 8.XII.1949 r. odprawiono we wnętrzu pierwszą mszę świętą, 10 kwietnia 1950 r. gwardian Niepokalanowa O. Anzelm Kubit dokonał zwykłego poświęcenia kościoła, po którym zaczęto regularnie odprawiać nabożeństwa w niedzielę i święta. Cały czas prowadzono budowę; w listopadzie 1950 r. pracowało na niej 21 murarzy, 5 kamieniarzy i 6 cieśli (EN, 1950, nr 14, s. 13).

Echo Niepokalanowa (EN, 1952, nr 19, s. 7) donosiło: "Budowę kościoła znacznie posunęliśmy naprzód. Już jest cały pokryty dachem i w większości

NIEPOKALANÓW

otynkowany zewnątrz i wewnątrz¹⁸. Obecnie zakłada się okna¹⁹ i drzwi. Prowadzone są też prace kamieniarskie. Ostatnio zostały wykonane główne schody wejściowe. Pracy pozostaje jeszcze wiele do zupełnego wykończenia, szczególnie wewnętrzne urządzenia: posadzki, ołtarze, konfesjonały, ławki itp. Tłumy jednak, że (...) uda się w najbliższych latach świątynię tę wykończyć i przyozdobić na chwałę Maryi. Konsekrację chcielibyśmy urządzić na setną rocznicę ogłoszenia dogmatu Niepokalanego Poczęcia NMP tj. w 1954 r.

Z tego czasu pochodzi informacja o tajemniczej wizycie w Niepokalanowie: "W niedzielę palmowa, w czasie sumy pięć linuzyn zatrzymało się przed naszym kościołem. Towarzystwo wysiadło z samochodów i skierowało się do kościoła. Szoferzy byli ubrani w uniformy urzędów państwowych. Na zapytanie (...) skąd przybyła ta wycieczka, jeden z szoferów odpowiedział: - Linuzyny z Warszawy, goście zaś z M. Jaskwyl. Wycieczka ta ma pewien związek z budową Pałacu Kultury i Sztuki [sic!] w Warszawie" (EN 1952, nr 16, s. 18). Jeżeli ta relacja nie została zniekształcona, to być może tajemniczymi gośćmi byli sowieccy architekci pracujący nad projektem warszawskiego Pałacu Kultury i Nauki, którzy podróżowali wówczas po Polsce zapoznając się z tradycją architektoniczną naszego kraju (np. jesienią 1951 r.) i wybierając pewne detale do stylizacji.

Być może Niepokalanów był jednym z etapów drugiej hipotetycznej podróży sowieckich architektów po Polsce w poszukiwaniu uspokojonego wyrazu naszej architektury (rzecz jasna w pojęciu twórców doby socrealizmu). Niedziela Palmowa w 1952 r. wypadła na dzień 6 kwietnia, a w dniach 18-19 kwietnia Rosjanie przedstawili polskim architektom szczegółowy projekt wstępnego Pałacu Kultury i Nauki²⁰.

Zgodnie z planem konsekracji świątyni dokonano w czasie wspomnianego jubileuszu 3 października 1954 r., nadając jej wezwanie Niepokalaney Wszechpośredniczki Łask, gdyż Niepokalanów wraz z Milicją Niepokalaney opierał swą akcję na dwóch przywilejach Maryi: Niepokalanym Poczęciu i Wszechpośrednictwie Łask.

Konsekratorem miał być Prymas Stefan Wyszyński, który żywno interesował się kościołem i pracą klasztoru, o czym świadczą jego częste przyjazdy do Niepokalanowa²¹ jednak z powodu jego uwięzienia przez władze komunistyczne o przeprowadzenie konsekracji poproszono sufragana warszawskiego, ks. Wacława Majewskiego. W uroczystościach wzięli udział jeszcze trzej biskupi: abp Antoni Słagowski, bp Antoni Pawłowski ordynariusz wrocławski, bp Karol Niemira, oraz liczni dostojnicy spośród kleru diecezjalnego i zakonnego, kapłani, zakonnicy i wielu wiernych.

W wigilię konsekracji odbyły się modlitwy do świętych męczenników, których relikwie miały spocząć w ołtarzu. Właściwe ceremonie rozpoczęły się o 8 rano i trwały do godziny 14²², a ważniejszym akcentem była konsekracja ołtarza głównego, któremu dano wezwanie Najświętszej Maryi Panny Niepokalaney Wszechpośredniczki Łask. Konsekwano też drugi ołtarz (skierowany ku chórowi zakonnemu) pod wezwaniem Królowej Zakonu Serafickiego.

Nad drzwiami kruchy wmurowano tablicę z inskrypcją: "NA CHWAŁĘ BOGA W TRÓJCY JEDYNEGO, KU CZCI BOGARODZICY DLA HARTOWANIA SERC RYCERSKICH W SŁUŻBIE MARYJNEJ, ŚWIĄTYNIE TE, ZACZĘTA PRZEZ BL. MAKSYMILIANA KOLBEGO, A WEDŁUG PROJEKTU INŻYNIERA ARCHITEKTA ZYGMUNTA GAWLIKA DLONMI BRACI FRANCISZKAŃSKICH I PRACOWNIKÓW ŚWIECKICH WZNIESIONA JAKO WOTUM Z OFIARY LUDU POLSKIEGO, W ROKU MARYJNYM 1954. DNIA 3 PAŹDZIERNIKA, ZA PONTYFIKATU PAPIEŻA PIUSA XII, POD NIEOBECNOŚĆ PRYMASA POLSKI, J.E. KS. BISKUP WACŁAW MAJEWSKI SUFRAGAN WARSZAWSKI UROCZYSTIE KONSEKROWAŁ NADAJĄC JEJ TYTUŁ 'NIEPOKALANEJ WSZECHPÓŚREDNICZKI ŁASK'".

Uroczystości formalnie zakończyły okres budowy. Następne lata to czas wyposażania świątyni w paramenty, ołtarze boczne, rzeźby i meble wg projektu Z. Gawlika.

"Przy budowie kościoła pracowali bracia zakonnicy i ludzie świeccy (...) prace murarskie, zbrojenie żelbetowe, roboty kamieniarskie i początkowo - instalacje elektryczne wykonali fachurowy świeccy. Cały zaś szereg innych prac, jak (...) betonowanie fundamentów, filarów, sklepienia, fryzów, przygotowanie (...) form drewnianych do betonowania azurów, sporządzanie ławek do kościoła (...), pieca centralnego ogrzewania, okuć, precyzyjnych zamków i kluczy, krat ozdobnych (proj. Z. Gawlika), instalacji dzwonów automatycznych, fabrykacja zegara wiezowego i wiele innych prac [także radiofonizację] wykonali (...) wyłącznie bracia zakonnicy (...). Prace kamieniarskie początkowo wykonywali fachurowy świeccy, z czasem jednak bracia tak opanowali te techniki, że wkład zakonników w tej dziedzinie stał się wydatniejszy niż ludzi świeckich (...). Szkielet budynku, sklepienia, filary, liczne azury, odrzwia i ramy okienne zbudowane są z żelazobetonu, a wszystkie ściany z cegły. Budowla ma formę krzyża łacińskiego i składa się z dwóch części, jedna przeznaczona dla ogółu wiernych, druga zaś jest chórem zakonnym i prezbiterium. Obie części oddziela balustrada i podwójny ołtarz (...). W prezbiterium na okazałych marmurowych stopniach wznosi się dwustronny ołtarz z białego marmuru. Zdobia go bogato rzeźbione kolumnienki oraz symboliczne płaskorzeźby na tle złocistej mozaiki. Na ozdobnej marmurowej predelli stoi (...) tabernakulum, krzyż i świeczniki (...). Posadzka w kościele jest ułożona w gustowne desenie ze szlachetnego marmuru (...)"²³.

Kościół podobał się braciom i władzom franciszkańskim. Według oceny z 1954 r. "Styl kościoła jest nowoczesny, oparty na motywach klasycznych (...). Kościół w swoich harmonijnych liniach odznacza się gustowną lekkością i spokojnym połosem. Nabierze on jeszcze więcej piękna, gdy staną boczne ołtarze i wykończona będzie ambona, gdy konfesjonały wraz z dewową boazerią przybędą, a w oknach pojawią się kolorowe witraże, a mozaikowe obrazy zapadną dziś jeszcze puste ramy ze sztucznego kamienia"²⁴.

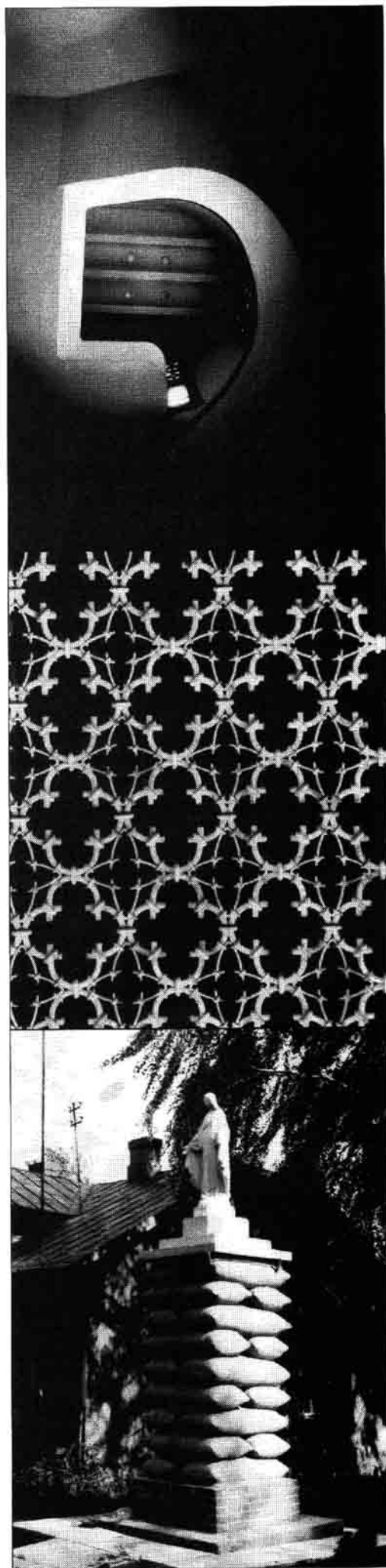
Budowę finansował maryjny lud polski, błogosławiła Niepokalaną (...) a jako cechy charakterystyczne warto podkreślić: wyzyskanie techniki żelbetowej do ozdoby (azury, przeczochy) śmiałe zastosowanie ozdób rzeźbiarskich do stylu współczesnego (m. in. posagi na frontonie), umiarkowane użycie sztuki dekoracyjnej w rozwiązaniu krat okiennych i drzwiowych oraz oświetlenie odpowiednie z punktu widzenia zdrowotnego i artystycznego (oświetlenie ukryte). W swych elementach dekoracyjnych świątynia odznacza się lekkością i połosem. Całość nabierze dużo więcej wdzięku i powagi świątynnej po całkowitym urządzeniu wnętrza: ołtarzy, ambony, mozaik, konfesjonałów itd. oraz otoczenia zewnętrznego"²⁵.

Zwraca przy tym uwagę niemal pełna samowystarczalność rzemieślniczo-artystyczna zakonników z Niepokalanowa. Wszystkie rzeźby i meble do zakrystii wykonał absolwent ASP w Warszawie br. Maurycy Kowalewski z pomocnikami (wg proj. Gawlika lub własnych), prace mozaikarskie (wg proj. Mieczysława Kościelniaka, Józefa Sławińskiego i Bogdana Drwala) br. Tadeusz Złotkowski i br. Józef Twardowski, mandorle z blachy miedzianej na ołtarzach bocznych wykonał br. Paschalis Banach, krzyże i świeczniki na ołtarze br. Marian Jastrzębski, tabernakulum oraz drzwi w balustradzie (datowane 1961 r.) br. Kilian Król i br. Tytus Kutesa.

Najważniejsze prace kamieniarskie w płaskowcu i białym marmurze karraryjskim prowadził Józef Wesołowski z Krakowa wraz z pomocnikami. Ich autorstwa jest piękna posadzka z mistrzowska rozeta w transepcie oraz ambona z azurową balustradą. Są to arcydzieła sztuki kamieniarskiej zasługujące na najwyższe uznanie. Na początku grudnia 1967 r. rozpoczęto prace malarskie w paru odcieniach bieli. Stworzyło to doskonale tło dla całego wnętrza, które w nawie głównej przykryte jest kasetonowym sklepieniem kolebkowym, a w nawach bocznych płaskim stropem, także z kasetonami.

Z. Gawlik pracował nad projektem dwukondygnacyjnej nastawy ołtarza głównego (znanej z makie-





ty), który nie został zrealizowany na skutek sprzeciwu władz Niepokalanowa, wiązało się to m.in. opinią Maksymiliana Kolbego z początków budowy, który pragnął, by w przyszłym kościele były typowe elementy niezbędne i by nie rozpraszało uwagi wiernych. Wyposażenie i wystrój uzupełniają płaskorzeźbione w białym marmurze karraryjskim stacje Drogi Krzyżowej (wyk. br. M. Kowalewski), ambona z tegoż marmuru proj. Z. Gawlika, wyk. przez zespół J. Wesołowskiego, o ażurowych balustradach i płaskorzeźbach na tle niebiesko-złotej mozaiki. Witraże w oknach nawy głównej proj. Łukasza Karwowskiego z Krakowa, wyk. J. Twardowski od 1968 r.; kinkiety i lampy w kształcie ażurowych rozet w kasetonach stropu, oraz wyposażenie dębowe proj. Z. Gawlika z lat ok. 1950-54 (ławki, 14 konfesjonaliów, 74 drzwi) wyk. bracia (konfesjonale ukończono w 1960 r.). W kościele dolnym znajduje się obraz Matki Bożej Częstochowskiej pędzla Stanisława Gawłowskiego z Częstochowy²³. Gdy w 1960 r. Prymas Stefan Wyszyński poświęcił ten obraz, życzył, aby Niepokalanów stał się filią Jasnej Góry²⁴.

W podziemiach znajdują się sale katechetyczne, urządzenia do ogrzewania kościoła i mechanizm "Panoramy Tysiąclecia". W podziemiach zainstalowano figurę Misterium Meki Pańskiej; tutaj też znajdują się obrazy Vlastimila Hofmanna z cyklu "Ave Maria".

Ogrodzenie ukończono w 1964 r. Odbiega ono od propozycji Z. Gawlika, który w swoim niezrealizowanym projekcie chciał użyć figury wzorem ogrodzenia kościoła św. św. Piotra i Pawła w Krakowie.

Materiały do budowy i wyposażenia wnętrz pochodziły m.in. z dzierżawionej przez klasztor skały w kamieniołomach, dzięki czemu możliwe było zastosowanie w takich ilościach kamienia budowlanego. Istniały także i inne drogi pozyskiwania materiałów, jak świadczy list z klasztoru do Z. Gawlika z 9. grudnia 1959 r.: "Szanowny Panie Architekcie. Udalo nam się nabyć wagon karraryjskiego marmuru, ale to są różne niemieckie figury, rzeźby, chcielibyśmy to możliwie jak najprędzej przetrzeć na drobniejsze elementy. Wobec powyższego prosimy uprzejmie, żeby Pan nam przysłał projekty ołtarzy bocznych kaplic, albo przynajmniej wykaz i wymiary poszczególnych elementów [...]".

Szukając źródeł inspiracji kościoła w Niepokalanowie, wskazałbym kościół św. Antoniego w Bazyli, zbudowany w latach 1926-1929 przez Carla Mosera, (taki sam system sklepień płaskich w nawach bocznych i kolebki w nawie głównej), oraz kościół Le Raincy Auguste Perret'a (żelbet, azury).

Należy jednak zauważyć, że Z. Gawlik projektując i realizując kościół w Niepokalanowie w blisko 20 lat po wybudowaniu dwu wspomnianych, nie użył surowych, purytańskich form charakterystycznych dla kościołów lat dwudziestych i trzydziestych, a wywodzących się z pierwotnego nurtu tradycji Perret'a. Czy chciał przez to odejść od form przemysłowych, proponowanych przez Perret'a dla wnętrza sakralnego, czy też forma niepokalanowskiego kościoła jest wynikiem niemożności odejścia od pewnych akademickich pryncypiów? Według mnie Z. Gawlik mieści się w nurcie uspokojonej architektury postperretowskiej i nie można zarzucić jego twórczości dwudziestolletniego zapożyczenia względem zachodnich wzorców. Nie była to budowa rewolucyjna w dziejach architektury, ani nie uznano jej za arcydzieło. Trzeba jednak mieć świadomość, że ograniczonymi środkami (budowę rozpoczęto trzy lata po zakończeniu wojny) architekt wznosił kościół będący dobrym przykładem nawiązania do pewnych tendencji europejskich w architekturze z okresu międzywojennego.

Z lektury źródeł wynika, że od początku budowy wygląd świątyni nie budził kontrowersji, a nawet wyzuwa się pewne zadowolenie, że zakon zyskuje nowoczesny obiekt. Świadczy to dobrze o zleceniodawcy, choć nie należy zbyt preceniarć tego faktu; rzeczywistą odwagą byłoby wybudowanie i akceptacja kościoła o zbliżonej formie w Polsce około 1930 r., czyli co najmniej 20 lat wcześniej.

Kościół w Niepokalanowie trzeba zaliczyć do nurtu twórczo interpretującej architekturę postper-

retowską, który utracił już brutalność szarych, betonowych form (szczególnie we wnętrzach).

Jest nie tylko - twórczą kontynuacją tego co zapoczątkował Auguste Perret i Carl Moser, ale nawet w pewien sposób rozwinięciem ich idei, które odpowiednio zinterpretowane, poddane dwudziestolletniemu osądowi użytkowników, w tym szczególnie duchownych, dały w sumie to, z czym mamy do czynienia w Niepokalanowie: z poprawnym wnętrzem sakralnym na miarę przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Należy pamiętać, że były to czasy, w których w Polsce powielano jeszcze wzory neohistoryczne, eklektyczne lub wręcz wznoszono świątynie bezstylowe, a w Europie Zachodniej niebezpiecznie eksperymentowano w architekturze sakralnej z najnowocześniejszymi zdobyczami konstrukcji i zreformowanego pojęcia wnętrza użyteczności publicznej.

W tym świetle kościół w Niepokalanowie jest doskonałym przykładem architektury "średka", która nie była awangardą, ale nie była z pewnością architekturą przestarzałą.

Zygmuntowi Gawlikowi udało się stworzyć w Niepokalanowie kościół o współczesnym, choć nie-awangardowym wyglądzie, który swą spokojną, nawiązującą do wzorców klasycznych formą zyskał uznanie wiernych i duchownych. Architekt wykorzystując elementy dostępnej mu techniki projektowej i budowlanej nadał swemu dziełu dyskretne zabarwienie stylowe oparte na renesansie.

Jego kościół to udana próba spokojnego poszukiwania wyrazu dla architektury sakralnej przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Niepokalanów należy do tego nurtu architektury kościelnej, który bezpośrednio poprzedzał niezwykle śmiałe dokonania polskich projektantów w tej dziedzinie, pochwyciwszy od schyłku lat pięćdziesiątych.

Gdy Zygmunt Gawlik umierał w 1961 r., w wieku 66 lat, jego dorobek był bogaty lecz daleki jeszcze do spełnienia wszystkich możliwości twórczych.

Zbierając materiały do monografii kościoła w Niepokalanowie korespondowałem z wieloma instytucjami, przeprowadziłem kilka wywiadów; ale podstawowym źródłem informacji było archiwum klasztoru oo. franciszkanów w Niepokalanowie, gdzie udostępniono mi część archiwaliów dotyczących historii budowy i wyposażenia.

Jak dotąd jedynym opracowaniem kościoła był maszynopis (s. 21) Kościół Niepokalnej Wschodopłodniczki Łask w Niepokalanowie autorstwa wieloletniego klasztornej archiwisty, br. Innocentego Wójcika, który udzielił mi wielu informacji i wyjaśnił wątpliwości. Prawdziwą skarbnicą szczegółowych danych było "Echo Niepokalanowa" maszynopis powielany na prawach rękopisu, który co kilka dni informował o najważniejszych wydarzeniach na terenie klasztoru (przejrane roczniki 1936-1939, 1950-1952, 1961). Ważną okazała się lektura Rycerza Niepokalanej (1933-1939), źródłami uzupełniającymi była klasztorna chronologia (fiszki w układzie chronologicznym i rzeczowym) oraz parafialna kronika (1950-1975). Poza klasztorne najcenniejsze i usystematyzowane materiały znalazłem w Archiwum Franciszkańskim w Warszawie (dz. III, sygn. 133, teczek nr 1-12). Do części analizującej architekturę bardzo cenna była publikacja Andrzeja Osowieckiego *Budownictwo kościelne w Polsce po II wojnie światowej* (w: "Zeszyty Naukowe PAX" 1978 nr 1 s. 92).

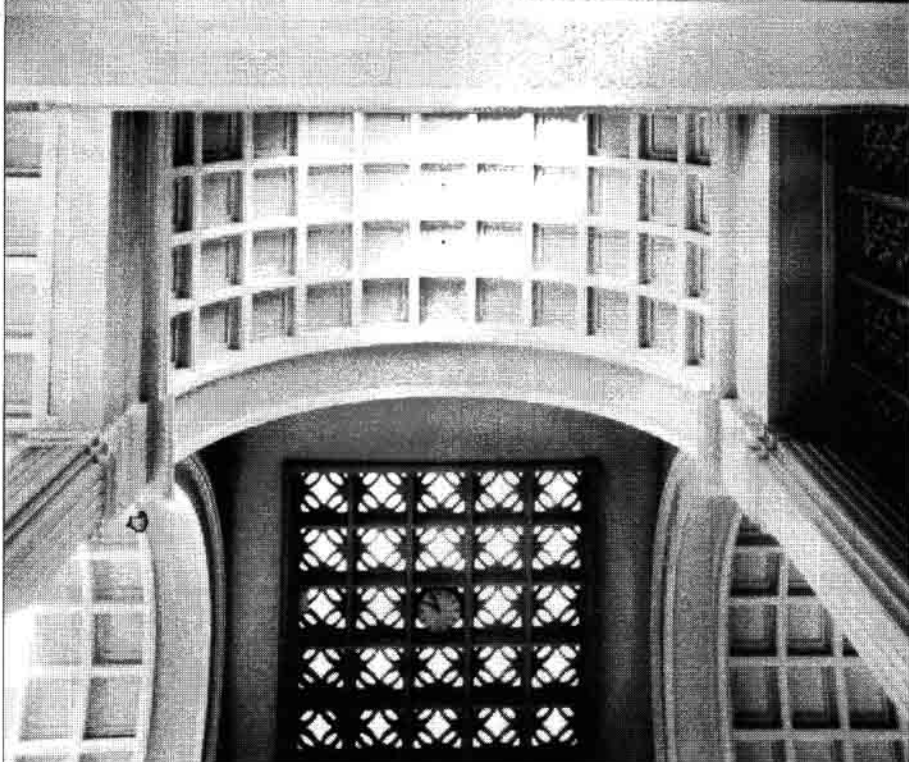
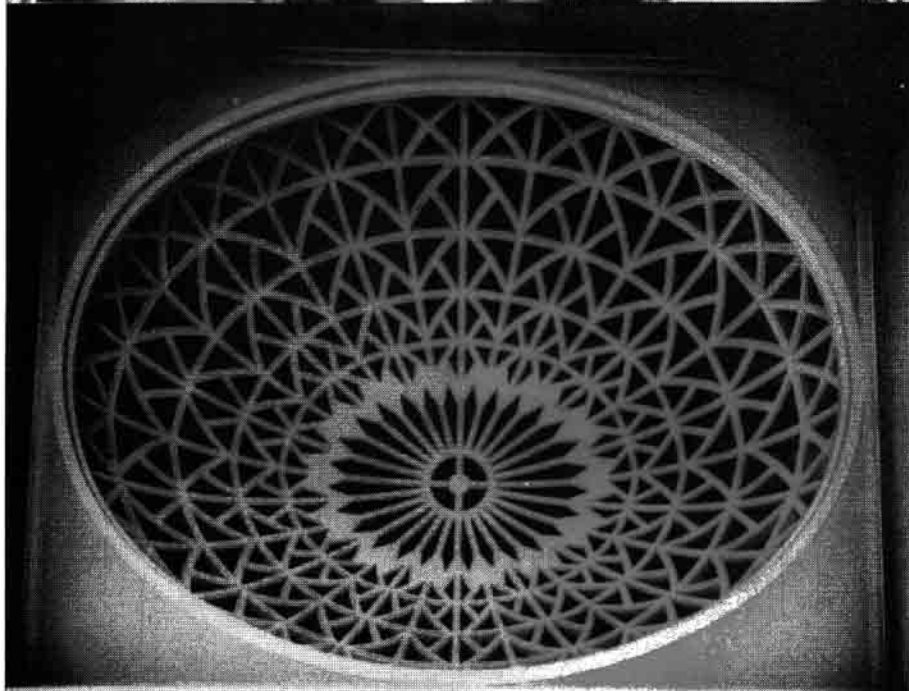
Do biografii i katalogu prac arch. Zygmunta Gawlika posłużyły wiadomości z kilku teczek personalnych z różnych archiwów (m.in. Instytutu Sztuki PAN, CAW, Politechniki Warszawskiej, ZG SARP, ZO ZPAP, ASP Kraków), resztki spuścizny w posiadaniu spadkobierców, wywiady z rodziną, podróże do obiektów budowanych przez architekta i analiza archiwaliów z nimi związanych (m.in. Dział Kartograficzny Archiwum Państwowego w Krakowie, Archiwum Kurii Metropolitalnej w Krakowie). Zebrany materiał przekazuje mi w potrzebie opracowania i publikacji monografii Zygmunta Gawlika (1895-1961), artysty wszechstronnie ułtowianego, który pozostawił po sobie spory dorobek głównie z dziedziny architektury. ■

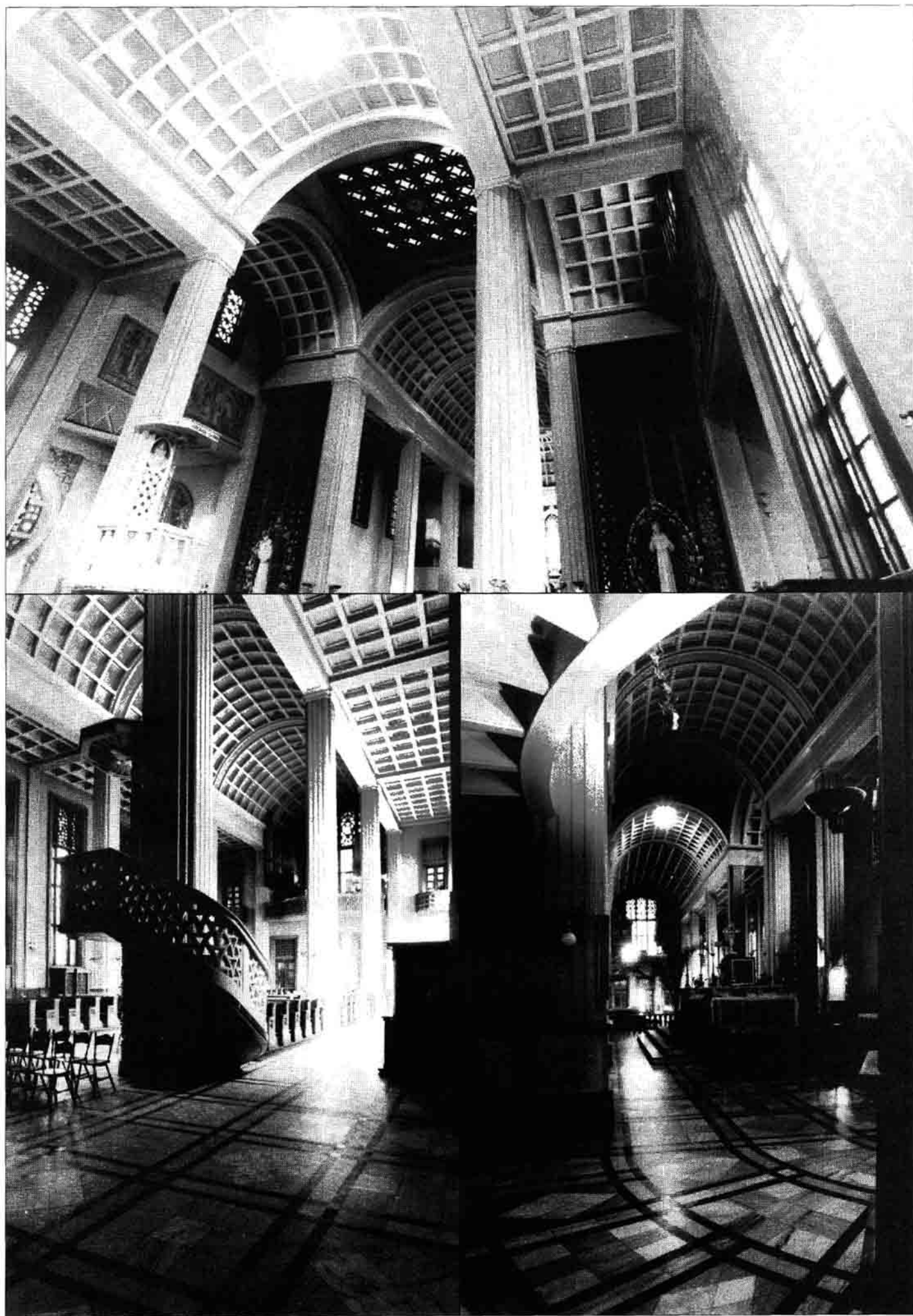
NIEPOKALANÓW

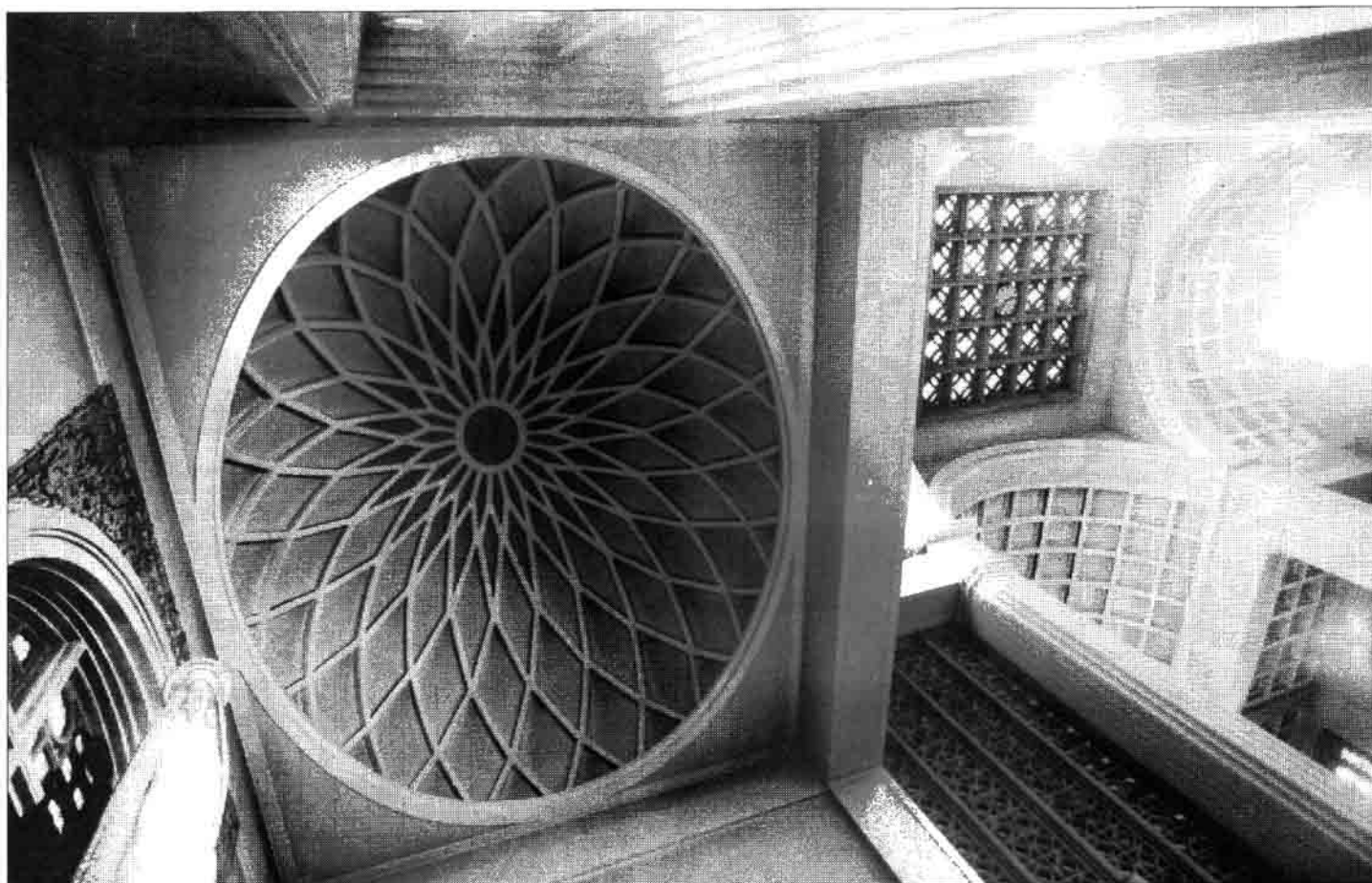
- ¹ Miłosz Milin Kolbe, *Pisma*, t. 3, Niepokalanów 1970, w. 127, list 518.
- ² Rycerz Niepokalanów RN, 1935 nr 12, s. 572; "Sprawa kościoła nie pozostaje w tyle za innymi materiałami budowlanymi", RN 1936 nr 11, s. 336.
- ³ Archiwum Franciszkańskie Niepokalanów (ANpłd), trzy listy L. Dubielkowskiego dat. 30.XII.1935, 7.II.1936, 5.VII.1939.
- ⁴ Archiwum Franciszkańskie, Warszawa (ArFwW), mps z 1954 r.
- ⁵ ArNpłd, Relacja br. Wawrzyńca z dn. 5.III.1971 r. w sprawie podania projektu kościoła przez O. Kolbe.
- ⁶ Poprzednio zamierzano budować na placu naprzeciwko "stacji kolejowej *Ecce Niepokalanowa*" (EN) 1936, nr 2, s. 6.
- ⁷ Kolbe, op. cit., t. 1, s. 58, list 622.
- ⁸ Nie jest nawet znane jego imię, być może zginął w czasie wojny, ponieważ nie zgłosił się po 1915 r., by kontynuować budowę. Nie figuruje też w kartotekach PKB. Według danych systemu PENS w 1990 r. nikt w Polsce nie nosił nazwiska Wtorzecki. Kazimierz Kymit, *Słownik nazwisk współcześnie w Polsce używanych*, Kraków, 1992-1994.
- ⁹ Szczegółowy opis projektowanego kościoła, rzut oraz przekroje zostały opublikowane w: EN, 1939, nr 22, s. 1-2; Projekt fasady opublikowano także w: RN, 1939, nr 7/21, s. 208-209.
- ¹⁰ EN, 1939, nr 22, s. 1.
- ¹¹ Innocenty Wójcik, *Kościół Niepokalanowy Wschodopolskim, zki łaski w Niepokalanowie*, 1977 mps, s. 5, ANpłd.
- ¹² Dwa listy Z. Gawlika datowane, 25.V.1946, 11.I.1947, ArNpłd.
- ¹³ Wymiary nowego kościoła siłą rzeczy musiały nawiązywać do wymiarów neoromantycznej koncepcji Wtorzeckiego. Zestawienie wymiarów obu kościołów (w nawiasach plan przedwójny) o dł. 74,40 m (75 m) szer. 18,10 m (18 m), wys. do sklepienia 15,5 m (14 m), wys. do szczytu dachu 22,8 m (21 m).
- ¹⁴ Powazny problem stanowiła konieczność kopania w błotnistym gruncie i zalewanie dodatkowej ławy fundamentowej, co wymagało użycia suchego betonu z powodu występującej kurzuwki. "Kłopotem Niepokalanów prof. [Romuald] Cebertowicz... którego w praktykach budowy naszego kościoła sprowadzili na konsylium... m. Gawlik i prof. [Wacław] Zenczykowski celem wydania orzeczenia o wstrzymaniu fundamentów..." EN, 1955, nr 15, s. 17.
- ¹⁵ Kierowniczo budowę sprawował Z. Gawlik, البته ایندنا starczył i plany konstrukcyjne wykonał m. Bolesław Mayzel, a sprawdził je z ramienia Urzędu Wojewódzkiego m. Zdz. prof. Politechniki Warszawskiej inż. [Wacław] Zenczykowski sprawdził bezinteresownie plany konstrukcyjne, inż. Krawczyński czuwał nad stanem bezpieczeństwa na budowie, inż. [Jan] Niewęgłowski sprawował nadzór nad jakością prac żelbetonowych (...). Wójcik, op. cit., s. 111.
- ¹⁶ Gdy Z. Gawlik rozpoczął współpracę z klaszturem, przełożonym był O. Witaliś Jaskiewicz (do 1947 r.), w latach 1947-1954 O. Anzelm Kubit, następnie ponownie O. Witaliś Jaskiewicz. List 6 (wtedy spódy możemy datować na lata przeżyczeń O. Kubita).
- ¹⁷ mps nie dat., ze spódy po Z. Gawlika: brak danych, czy jest to kopia listu wysłanego do Niepokalanowa, czy nie wysłany oryginał.
- ¹⁸ Jak bardzo spieszono się świąteczny fakt, że jeszcze zimą kładziono rytki i aby szybką wysychały suszono je ruchomymi piecykami koksowymi, które zawieszano na rusztowaniach (EN, 1950, nr 10, s. 15). Do rytkowania użyto szlachetnej wyprawy tzw. terabony. W niektórych partiach (np. sygnatura) użyto kilku odmian rytku, Cześć zółkową kościoła (tj. do wysokości ok. 2 m od poziomu ziemi) obłożono okładziną z piaskowca sztyfowickiego.
- ¹⁹ W sumie wstawiono 7326 sztyf w rozmiarach od 5 x 5 cm do 200 x 140 cm. Do szklenia okien żelaznych i żelazowych użyto szkła o grubości 4 mm, a do okien w ramach drewnianych o grubości 1,5 mm.
- ²⁰ Józef Sugala, *Warszawa 1944-1980. Z archiwum architekta*, Warszawa 1980 t. 2, s. 453, 457.
- ²¹ ArNpłd, ArFwW, mps z 5.II.1954 r., Kronika (zmioty... s. 10).
- ²² J. Wójcik, op. cit., s. 11. Wystrój rzeźbiarski elewacji tworzą: rzeźba NMP w fasadzie, paskorzeźbiony fronton z postaciami trzech świętych zakonu franciszkańskiego: św. Franciszka z Asyżu, św. Antoniego z Padwy i św. Bonawentury. W północnym skrzydle transeptu płyciny z płaskorzeźbami wykutymi i zamontowanymi przez zespół Józefa Wesołowskiego z Krakowa, o tematyce związanej z kultem maryjnym: bł. Jakub Strzemię, św. Ludwik Maria de Montfort, św. Bernard z Clairvaux; w południowym skrzydle postacie niewiast związanych z kultem franciszkańskim: św. Elżbieta Węgierska, św. Klara z Asyżu, bł. Salomea. Trzy pary drzwi wejściowych z dębu obito blachą miedzianą z 24 płaskorzeźbami o tematyce maryjnej, autorstwa br. Maurycego Kowalewskiego. Posadzka z czarnego i białego marmuru o geometrycznym motywie siatki z rozetą i niejednoznaczny program ikonograficzny odnoszący się generalnie do problematyki wiary i wieczności (słońce i księżyc z trzema gwiazdami, księga z siedmioma pieczęciami, kielich w otoczeniu czterech gołębi). Do posadzki w kaplicach bocznych użyto płyty marmurowe o kilku barwach.
- ²³ Ołtarz główny, marmurowy (proj. Z. Gawlika, wyk. zespół J. Wesołowskiego), z rzeźbą NMP od strony ambry i obrazem MB Królowej Polski od strony zakonnej (pędzla Piotra Stachewicza); w transepcie ołtarze św. Antoniego i św. Franciszka z Asyżu, oraz dwie duże kompozycje mozaikowe 7 x 2 m: proj. Bogdan Drwal z Tarnowa, ze scenami Drogą do Niepokalanowa Porzecz, kanonizacja św. Maksymiliana przed bazyliką św. Piotra w Rzymie. W kaplicy północnej p.w. św. Józefa Oblubienicy mozaika proj. Józefa Sławskiego z Warszawy ze sceną Chrysta Młodego i Maryi z okazji Milenium w 1966 r.), z witrażem proj. Z. Gawlika, rzeźbami ołtarzowymi proj. br. M. Kowalewskiego (w tym alegoria rolników, robotników i rzemieślników) i chrzcielnicą proj. Gawlika wyk. przez braci jako dar dla parafii z okazji 1000-lecia Chrysta Polski. W kaplicy południowej p.w. św. Maksymiliana mozaika proj. Mieczysława Koscielnika z Warszawy, ze sceną kazania św. Maksymiliana w okresie komentaryjnym, witraż proj. Jw. ze scenami wizji Maksymiliana, oraz ołtarz proj. Gawlika, gdzie w murze przedłożowane są relikwie św. Maksymiliana (włosy) i św. Józefa z Kupertym. Wśród przedstawień znajduje się pierwszy wizerunek Prymasa Stefana Wyszyńskiego w chwili ślubowania przedstawił narodzi przed ołtarzem MB Częstochowskiej, sam ołtarz konsekrował Prymas Wyszyński 9 kwietnia 1972 r.
- ²⁴ Wizerunek kościoła w Niepokalanowie pojawił się dość wcześnie w plastyce monumentalnej (witrażach, polichromiach itd.). Bronisław Chroński wkomponował podobiznę kościoła w spławowe drzwi kościoła p.w. św. Maksymiliana Marii Kolbego w Tarnowie, moryw fasady niepokalanowskiego kościoła pojawia się też w witrażach kościoła p.w. Podwyższenia Krzyża Świętego na Jelonkach w Warszawie.

BIOGRAFIA ZYGMUNTA GAWLIKA NA STRONIE 45

fort. Piotr Życieński, 1995

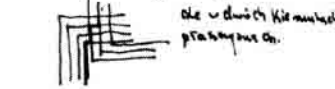
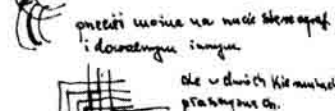
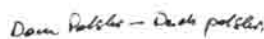






1000

[illegible]



Zdjęcia z budowy - archiwum autora, pozostałe - fot. Piotr Życieński

EXIT

NOWA SZTUKA W POLSCE

NEW ART IN POLAND

Kwartalnik • Quarterly

Rynek St.Miasta 2, 00-272 Warszawa, Polska, tel./fax 31 99 31

Prenumerata roczna: 12 zł (120 000 zł) • Subscription one year: 24 \$

Wpłat należy dokonywać na konto • Please make foreign currency payments to:

PBK III 0/Warszawa, Staromiejski Dom Kultury, EXIT

Nr 370015- 807393-131

AUTORZY Arché



(JERZY) ADAM MIŁOBĘDZKI, ur. 1924
 • historyk architektury, sztuki i kultury
 • ukończył Wydział Architektury Politechniki Warszawskiej, gdzie wykładał od 1955 do 1969 r.
 • Później aż do chwili obecnej profesor Uniwersytetu Warszawskiego
 • członek Międzynarodowego Komitetu Historii Sztuki, członek honorowy Society of Antiquaries (Londyn) i innych towarzystw naukowych
 • Autor około 150 publikacji z zakresu historii sztuki i kultury polskiej i europejskiej ze szczególnym uwzględnieniem architektury i krajobrazu kulturowego m.in. Zarys dziejów architektury polskiej (1963 - 6 wydań), Architektura polska XVII wieku (1980), Architektura ziem Polski: rozdział europejskiego dziedzictwa (1997 + wersja angielska), Atlas zabytków architektury w Polsce (1965 + wersja angielska i francuska); współautor Jerzy Z. Łoziński).

tektury polskiej (1963 - 6 wydań), Architektura polska XVII wieku (1980), Architektura ziem Polski: rozdział europejskiego dziedzictwa (1997 + wersja angielska), Atlas zabytków architektury w Polsce (1965 + wersja angielska i francuska); współautor Jerzy Z. Łoziński).



JAROSŁAW OBI-DZIŃSKI, ur. 29 maja 1952 • ul. Rycka 8 m. 1, 00-254 Warszawa, Polska; tel.: (4822) 31-61-34
 • Zakres działalności: powierzenie inwestycyjne, budownictwo użyteczności publicznej, przemysłowe, mieszkaniowe, architektura wnętrz, konserwacja zabytków, krytyka i teoria architektury i sztuk pięknych • 1977 -

dyplom na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej, 1981 - dyplom w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, 1979-1989 - uczestnik seminarium historii architektury polskiej prof. A. Miłobędzkiego, i seminarium antropologii kulturowej prof. A. Wiercińskiego, 1977-1984 - asystent i projektant w Miejskim Biurze Projektów "WARCENT" w Warszawie, 1980 - uzyskał uprawnienia projektowo-budowlane, 1985 - uzyskał uprawnienia w dziedzinie projektowania wnętrz i wystawiennictwa, 1985-1988 - projektant i kierownik pracowni w PP Pracowni Konserwacji Zabytków - Oddział Konserwacji Architektury Monumentalnej w Warszawie, 1987-1990 - szef Agencji Architektonicznej MURATOR, 1990 - założył własne biuro projektowe, 1993 - zgłoszenie działalności gospodarczej, 1990-1991 - prezes zarządu Fundacji Pro-Architektura - wydawcy czasopism Architektura i Arché (nr 2 i nr 3), 1992-1995 - projektant współpracujący z KORONA sp. z o.o. • SARP od 1977, SHS od 1986, OISTAT od 1986, członek prezydium ZG SARP 1991-1994.



SŁAWOMIR GOŁASZEWSKI • filozof, muzyk i poeta. • Studiował metafizykę i filozofię kultury w Akademii Teologii Katolickiej w Warszawie (1980 - "Człowiek i kultura"), Art Management w Amsterdamie i Krakowie (1992-93), religioznawstwo i psychologię religii na U.W. • Autor książek i artykułów o muzyce reggae, inspiracji Rasta i inspiracji we współczesnych dokonaniach artystycznych i kulturowych.



JAROSŁAW ZAWADZKI • ul. Pańska 65 m. 9, 00-830 Warszawa
 • Lata szczenięce: Urodziłem się w bardzo spokojnych czasach, bo w 1965 r. Miałem pełne uroku i bez troski dzieciństwo i nagle gdy skończyłem 12 lat zmarł mój tata. Cały trud wychowania spadł na mamę.
 • Edukacja: Moja podstawówka miała chyba najdziwniejsze imię ze wszystkich szkół, TUPAC' A AMARU (bohater narodowy Peru). Od 1980 r. uczyłem się w Liceum Księgarskim i niestety przez matematykę oblałem maturę. Potem było

Policealne Studium Informacji Archiwistyki i Księgarstwa (kierunek archiwistyka) i w końcu wymarzona HISTORIA SZTUKI. Studiowałem na Akademii Teologii Katolickiej w Warszawie (1987-1992, dyplom z wyróżnieniem). Moje magisterium stanowi monografia kościoła w Niepokalanowie. Po obronie dyplomu rozpocząłem gromadzenie materiałów do doktoratu. I 1995 r. ukończyłem podyplomowe studia na SGH o profilu "Menadżer Kultury". • Co poza szkołą: Jako pięcioletni trafiłem na zajęcia plastyczne i rytmy do Pałacu Młodzieży. Kilka moich dziecięcych obrazków zawędrowało nawet na zagraniczne wystawy. Potem modelarstwo i dziewięcioletni epizod w harcerskim zespole GAWĘDA (1977-1986). Był to nie tylko kontakt ze sceną, wyjazdy, próby, występy, ale głównie fantastyczna szkoła aktywnego życia w grupie i towarzyskiego obycia. W połowie lat osiemdziesiątych zacząłem projektować i tkąć gobeliny. Zafascynowało mnie zmaganie się z wątkiem i osnową, tworzenia nowej jakości estetycznej, nowego bytu. W tym samym okresie zająłem się badaniami genealogicznymi. Spisałem zanikającą ustań tradycję rodzinną i rozpocząłem szperanie w różnych archiwach. Zebrałem sporo danych o większości moich antenatów od czasów napoleońskich. Obecnie pracuję nad monografią rodu RAJKIEWICZÓW. Jestem współzałożycielem Warszawskiego Towarzystwa Genealogicznego. Zawsze lubiłem podróże. Niedawno wróciłem z miesięcznej wyprawy po bezdrożach Afryki Północnej (góry Atlas, Sahara), poprzednio byłem w Portugalii i Kazachstanie. Jest coś urzekającego w tym, że codziennie spię się w coraz to nowym miejscu, spotyka ludzi odmiennych od nas, inną kulturę. • Obecna praca: Jestem antykwariuszem w jednym z salonów firmy DESA. • Troski? Najwyższa pora założyć rodzinę... no i cały czas brak najwzajemniejszego telefonu, na który czekamy w domu od 1968 r.



WOJCIECH MARCHLEWSKI, ur. 29 sierpnia 1956 roku • socjolog wśród etnologów, etnograf wśród socjologów, artysta nieprofesjonalny i nieludowy, wykładowca na Uniwersytecie Warszawskim, biurokrata • Jako badacz zajmuję się problemami osadnictwa ołędzkiego i mennonickim w Polsce, grupami subkulturowymi młodzieży, społecznościami lokalnymi • Jako artysta zajmuje się malarstwem na szkle, rzeźbą, drzeworytem konstruowanie rzeźb latających • Najważniejsze dzieła w twórczości artysty to cykl obrazów na szkle święci drzeworyty grzechy oraz rzeźby latające Ptaszozy • Ostatnimi dziełami artysty są rzeźby biurokratów • Prace w zbiorach przyjaciół, znajomych i nieznajomych w Polsce, Wielkiej Brytanii, Francji, Niemczech, Norwegii, Danii.



ZYGMUNT GAWLIK,

ur. 2 maja 1895 r. w Krakowie. Był synem Jakuba i Marii z Kucielów. Ojciec pracował jako krawiec i zapewnił synowi wykształcenie na Wydziale Budownictwa Krakowskiej Szkoły Przemysłowej. • Przed I wojną światową był w szeregach "Strzelca" (ps. SOKOLICZ). Od sierpnia 1914 r. walczył w Legionach m.in. jako ułan pod dowództwem Władysława Beliny Prądmowskiego. Po opuszczeniu wojska zapisał się do klasy Jacka Malczewskiego na krakowskiej ASP. • W 1919 r. rozpoczął praktyki architektoniczne, z przerwą podczas ofensywy bolszewickiej, kiedy zaciągnął się ponownie jako ochotnik do armii. Równoległe do wspomnianych praktyk Z. Gawlik kontynuował studia na krakowskiej ASP, m.in. pod kierunkiem Józefa Gałęzowskiego na Wydziale Architektury (tytuł inżyniera otrzymał w 1938 r. po zdaniu eksternistycznego egzaminu na Politechnice Warszawskiej). Od 1924 r. studiował w szkole malarstwa i grafiki Jana Wojnarskiego. Nie przerywając nauki podjął pracę w Biurze Konserwatorskim Urzędu Wojewódzkiego Krakowskiego (1925-1930). Sprawował nadzór architektoniczny w trakcie inwentaryzacji zabytków, prowadzonej pod kierunkiem Tadeusza Szydłowskiego. Brał udział w badaniach archeologicznych i pracach restauratorskich. • Końcowy etapem nauki były studia u Xawerego Dunikowskiego i Fryderyka Pautscha (1926-1935). Oprócz wykształcenia ściśle architektonicznego, posiadał następujące specjalności: konserwacja zabytków, malarstwo, rzeźba i sztuka użytkowa. Niewątpliwie tak szerokie studia i doświadczenie praktyczne wpłynęły na obraz jego twórczości. • Około 1926 r. otworzył biuro architektoniczne, a już w 1929 r. stać go było na wybudowanie własnej kamienicy (Kraków, ul. J. Lea 17). Dom artysty wyposażał w meble własnego projektu i ozdobił kolekcją malarstwa i militariów. Posesja posiadała ogród urządzonej według planów właściciela. Tuż obok była wykupiona następna parcela z przeznaczeniem

architektonicznym i w wyposażeniu wnętrza stosował motywy pojawiające się w tym czasie w europejskiej architekturze sakralnej. W konstrukcji używał żelbetu i dzięki niemu mógł swobodnie wykorzystywać nietypowe plany wnętrza, np. kwadrat, koło lub trójkąt. • Obok działalności architektonicznej Z. Gawlik zajmował się malarstwem i rzeźbą. Działal w ZPAP. Na posiedzeniach krakowskiego oddziału Komisji Historii Sztuki PAU przedstawiał wyniki swych prac badawczo-konserwatorskich. Zasiadał w sądzie konkursowym na pomnik Fryderyka Chopina w Krakowie. Startował w konkursie na pomnik Marszałka Józefa Piłsudskiego w Warszawie. Brał udział w kilkunastu wystawach zbiorowych (m.in. w Rzymie, Warszawie, Poznaniu, i Krakowie). • Z. Gawlik lubił podróże. Praktycznie objechał niemal całą Europę i część północnej Afryki. W 1939 r. miał już wykupiony bilet na rejs do Nowego Jorku, aby obejrzeć Wystawę Światową. • Fascynowały go sporty motorowe. Uczestniczył w rajdach. Obok garaży posiadał stajnię, bo lubił wyczynową jazdę konną. Brał udział w różnych zawodach i pokazach hippicznych. Był członkiem Krakowskiego Klubu Jeździeckiego. • Ten niemal sielankowy obraz życia skończył się z chwilą wybuchu II wojny światowej. Razem z rodziną został wykwaterowany i bezpowrotnie stracił część wyposażenia mieszkania. W latach 1940-1951 zarabiał jako nauczyciel. • Po ustabilizowaniu się sytuacji po wojnie kończył przerwane budowy. Zaczął też podejmować nowe prace. Przystąpił do konkursu na Pomnik Czynu Powstańczego na Górze Św. Anny oraz podjął się zaprojektowania i budowy kościoła Franciszkanów w Niepokalanowie. • Przy tym kościele twórca był skrupowany koniecznością zachowania części fundamentów z przedwojennej



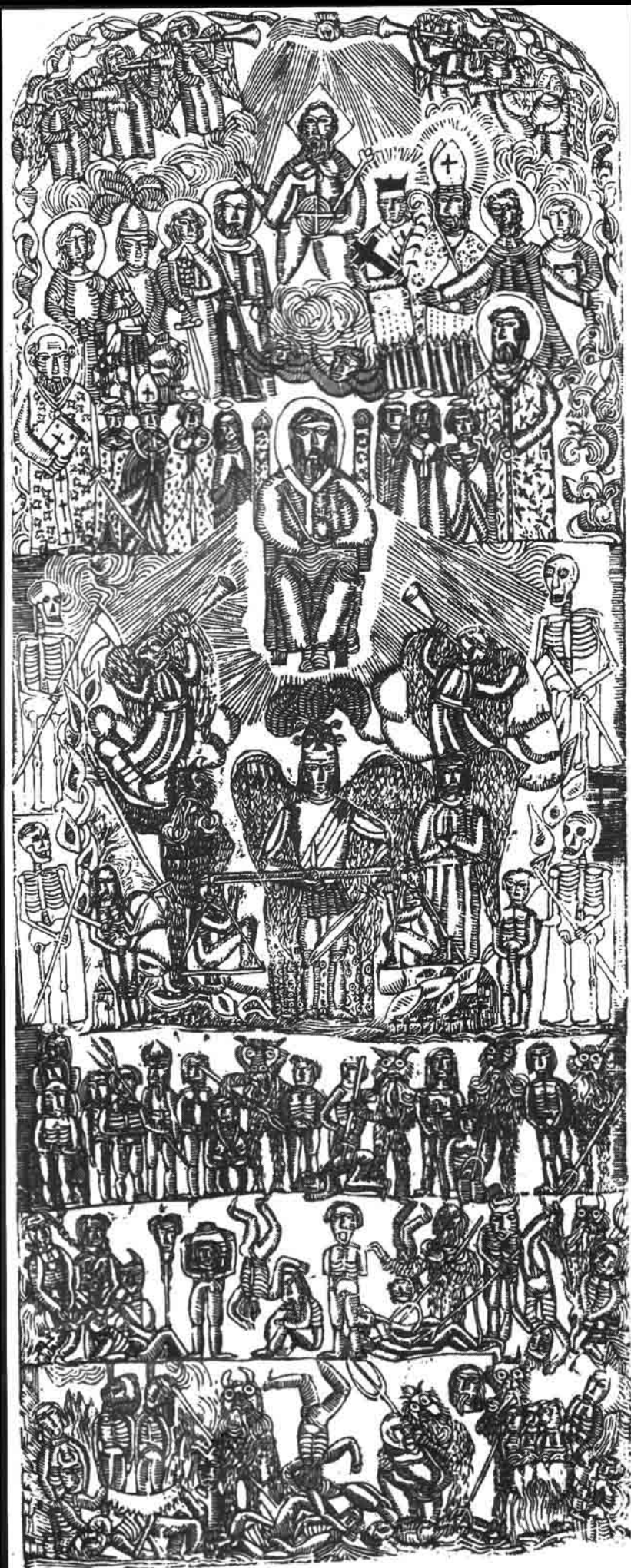
koncepcji architekta Wtórceckiego. W sumie, w latach 1948-1954 powstała świątynia bardzo oryginalna w bryle i detalu architektonicznym (wykorzystanie szerokiego katalogu azurów żelbetonowych). Architekt miał też decydujący wpływ na wyposażenie wnętrza kościoła dzięki czemu jest ono bardzo harmonijne. Styl tej budowli przez ówczesnych ludzi był określany mianem **współczesnego** lub **nowoczesnego**, inspirowanego duchem klasycyzmu. • W tym czasie Z. Gawlik prowadził także prace restauracyjne przy zamku w Będzinie, rotundzie w Cieszynie i kościele grodowym w Siewierzu. Jako reprezentant już nieco przestarzałej koncepcji konserwatorskiej był krytykowany przez historyków architektury. • W okresie powojennym ponownie kierował trwającą od lat dwudziestych budową katowickiej Katedry Chrystusa Króla. Niestety przy tej realizacji zaczęły mnożyć się kłopoty. Wiązały się one głównie ze względami politycznymi. • Ze strony księży, którzy przejęli kontrolę nad dziełem kończenia budowy (biskupi byli wtedy wypędzeni z diecezji przez komunistów) poczęły wpływać żądania takiego zredukowania planów wznoszonej katedry, aby stosunkowo niskim kosztem i szybko można ją było skończyć i to bez względu na wynik estetyczny. Jednocześnie aparat polityczny zaczął nalegać na zamknięcie budowy kopuły katedry lub jej znaczne obniżenie. Zabiegi te dążyły ku temu, aby monumentalna bryła budowli sakralnej "nie psuła" panoramy Stalinogrodu (w latach 1953-1956 nazwa Katowic). • Ciągła niepewność co do realizacji największej budowy jego życia, śmierć żony Walerii z Korczaków w 1960 r., a także choroba serca spowodowały, że Z. Gawlik zmarł w pełni sił twórczych w wieku 66 lat, dnia 27 września 1961 r. Pochowano go w grobowcu rodzinnym na Cmentarzu Rakowickim. W uroczystościach pogrzebowych oprócz bliskich, uczestniczyło m.in. kilku zaprzyjaźnionych biskupów i delegacja zakonników z Niepokalanowa.



pod kort tenisowy. Architekt zamierzał też wybudować dwa prywatne domy letniskowe (nad morzem i w górach). • Tajemnica tak oszałamiającego sukcesu finansowego tkwi w ogromnej pracowitości oraz w tym, że po 1925 r. rozpoczął budowę (według własnego projektu) niezwykle prestiżowego kompleksu – katedry, pałacu i kurii biskupiej w Katowicach dla Diecezji Śląskiej. W takich okolicznościach (możni protektorzy, prestiżowa budowa) nie było trudno o pozyskanie nowych, intratnych zamówień. • Najpierw były to dwa gmachy seminarium w Krakowie, a następnie kościoły, w budowie których zaczął się specjalizować. Pierwszy powstał w Pawłowic, a następnie w Warszawie (dla SS. Felicjanek), w Szarleju, Murckach, Leńczach i Częstochowie (Św. Antoniego Padewskiego). Projekty niezrealizowane z tych czasów to: Bazylika Morska w Gdyni i przebudowa cerkwi na kościół Św. Jakuba w Częstochowie. • W początkowym okresie twórczości można zauważyć silne uzależnienie architekta od tradycyjnego, zwartego formowania brył budowli sakralnych. Ten fakt można wytłumaczyć licznymi pracami badawczo-konserwatorskimi przy zabytkowych kościołach. W każdej kolejnej pracy artysta udawał jednak swój rozwój i twórczą interpretację poszczególnych elementów, które musiały się składać na świątynię. W detalu









Rylke odkrywa przed czytelnikami "zawartość" parków, ogrodów; zadziwia jej bogactwem, z wielką erudycją wskazuje tropy interpretacyjne krajobrazów, Grecji i Dalekiego Wschodu, taoistów i współczesnych fizyków i antropologów. A jednak nie zgubimy się w tym gąszczu "Tajemnic ogrodów" – pewnie prowadzi intrygującymi ścieżkami do oryginalnego odczytania piękna przyrody, która jest sztuką.

JACEK KAMIŃSKI, "Życie Warszawy", 27 września 1995 r.