

Bentina



Quartz



BEATA BEREZA
JAKUB JASIŃSKI

PODRÓŻ W GŁĘB CZASU

Żyjemy w czasach określanych przez wybitnych i wnikliwych obserwatorów współczesnej kultury mianem ponowoczesności. Świat galopujący w szalonym pędzie rozwoju technologicznego, cechujący się fragmentarycznością i epizodycznością relacji międzyludzkich, rozwarstwiający się na wiele wymiarów trudno uchwytnych dla przeciętnego Kowalskiego staje się coraz bardziej obcy i wyjałowiony. Człowiek sprzeniewierza się tzw. wyższym wartościom, jak honor, uczciwość i rzetelność. W ich miejsce pojawia się konformizm, spryt (niewiele mający wspólnego z etyką) i zuchwalstwo podyktowane tzw. wyścigiem szczurów i coraz większymi wymaganiami wobec jednostki. To normalna reakcja na zmiany zachodzące w świecie, w którym coraz trudniej odnaleźć siebie i drugiego człowieka. Zapomina się o odpowiedzialności za innych i planetę, szukając coraz to nowych środków podporządkowania środowiska własnym celom i wygodom. W niebyt odchodzą tradycje i myśli przodków. Na ich spuściznie zbudowano rzeczywistość tak różną i daleką od pierwotnej, iż wydawać się może, że utracono coś bardzo ważnego, coś, co pozwoliłoby ocalić choć część starego świata. Utracono linearność czasu.



Tyrania chwili

Czas się kurczy, przecieka przez palce, goni nas; zegarki, budziki czyhają za każdym rogiem i przypominają o spóźnionych spotkaniach, zaległych terminach, przegapionej okazji, niewykorzystanej do ostatka minuty, godziny, dnia. Cóż to znaczy? zapytałby jegomość w surducie z początku ubiegłego wieku. Kiedyś czas płynął wolniej, nie brakowało go na rozmowy z przyjaciółmi, wielogodzinne spotkania przy herbacie, pogawędki na przyzbie. Dziś, jeśli nie gonisz, wypadasz z szeregu, inni cię prześcigną i przestajesz się liczyć, bo już jeden fakultet nie wystarczy, znajomość jednego języka obcego nie robi na nikim wrażenia, jeden etat to za mało, by zarobić na samochód, spłacać kredyt mieszkaniowy i opłacić dzieciom tenis i grę na fortepianie, więc jeszcze bardziej podkręcamy tempo. Ścigamy się sami ze sobą, aż w końcu organizm mówi „dość” chorobą. Owczy pęd.

Pętla czasu, która dotyka prawie każdego mieszkańca cywilizacji zachodniej, zdaje się zacieśniać wokół naszych szyj. Jakie jest na to antidotum? Jedno: zwolnić, wydostać się spod tyranii chwili. Nasz świat cechuje chwilowość, czas ulega kompresji. Szybkość i intensywność przeżywania powoduje zmniejszanie się przerw pomiędzy jedną chwilą a drugą. Zaczynają się one spiętrzać, nakładać na siebie, a nam ciężko jest zaczerpnąć oddech, odpocząć. Jedna czynność pogania kolejną. W rezultacie jesteśmy zmuszeni zrezygnować z głębokiego zaangażowania się w daną rzecz, a poprzestać na powierzchowności. Nie ma czasu na analizę.

Pożółkłe, koronkowe firanki, herbata parzona w starym porcelanowym imbryku, rozmowy o spadających liściach z parkowych drzew spowitych mleczną mgłą dziś już nikogo nie interesują i nie wzruszają. Zatraciliśmy zdolność cieszenia się dro-

bnostkami codzienności. Może to melancholijne, ale czasem warto wysiąść z biegnącego ku chaosowi świata i spojrzeć z boku na siebie samych i rzeczywistość, w której pragniemy zbudować coś stałego. Dokąd pędzimy, ku czemu zdążamy, co chcemy po sobie pozostawić?

U źródeł czasu

Tak mało szczerze, otwarcie ze sobą rozmawiamy, tak mało mówimy do łąk, lasów, gwiazd, które mijamy jadąc w dal siną, tak niewiele czasu zatrzymujemy w dłoniach, aby przeznaczyć go na kontemplację niesamowitości cudu życia wokół nas.

Doskonałym sposobem na zatrzymanie czasu jest wizyta w skansenie, gdzie wskazówki przyproszonych kurzem zegarów stoją od dziesiątek lat, gdzie wietrząca się przed domem pierzyna przywołuje wspomnienia z dzieciństwa.

Przekraczając próg sądeckiego skansenu (Sądecki Park Etnograficzny) odnosi się wrażenie, iż wkracza się do innego świata, dwuwymiarowego, bez czasu. Położony jest on na obrzeżach miasta, na wierzchołkach pagórków i w dolinach między nimi, zachęca do zwolnienia i wyciszenia, jednocześnie przyciągając uwagę. W pośpiechu jego urok umknąłby percepcji, a przechodzień rozczarowałby się jego pozorną nudą, półniebytem. Podziwiając stare gospodarstwa, stodoły, obory, spichlerze, dworki, kościoły sprzed wieku, stuletnią szkołę powszechną, gdzie stoi jeszcze „koza” i „ośla ławka” udajemy się w podróż do źródeł czasu.

Słońce. Majowe przedpołudnie. Cisza, w której szelest skrzydeł motyla „Cytrynka” pieści nasz zmysł słuchu. Siadamy w milczeniu na ławce z surowego drewna topoli. Przed nami ogród na tyłach małopolskiego dworku z XVII wieku przeniesionego tu z Rdzawy koło Bochni. Wokół nas maki polne, rumianki, pszczoły zapylające koniczynę. W innym wymiarze znajdują się huczące stolice europejskich miast, betonowy pył i zgiełk aut. Po naszej lewej stronie poletko wschodzącego jasnozielonego żyta. Nieopodal sadzawka z

tatarakiem i nieodłączną rzęsą, pod którą na świat przychodzą kijanki. Idealne warunki do spokojnej lektury. Poza nami prawie nie ma turystów. Ludzie nie lubią odwiedzać skansenów. Za cicho tu. Można przypadkiem usłyszeć własne myśli, a to dla wielu nieprzyjemne doświadczenie. My wymieniamy uśmiechy. Tak, to nasz świat. Tak, to ten sposób delektowania się życiem. Naturalne piękno, harmonia z naturą. Nie chodzi wszak o to, by powrócić do kultury neandertalskiej i wyrzec się wszelkich zdobyczy techniki, ale rzecz w tym, aby umiejętnie pogodzić obie sprawy, aby korzystając z jednej, nie niszczyć drugiej. Nie odcinać się od korzeni, od historii, od tradycji, od tego, co było wtedy dobre. Nie przyjmować a priori wszystkich nowinek, nie gonić za modą, filtrować napływającą nowoczesność.

Razem, kontemplując znieruchomiałą chwilę, uświadamiamy sobie trud i jednoczesną prostotę ówczesnego życia. Był mozół, ale bez pośpiechu. Dziś jest jedno i drugie.

Dobrze jest czasem spojrzeć z ukosa na mknący pociąg życia, wyjść poza własny świat, przyjrzeć mu się. Krytycznie. Obrazy widziane przez szybę oszalałe sunącego pojazdu są zamazane, niewyraźne, zlewają się w jeden pejzaż bez konturów, nie sposób zatrzymać wzroku na żadnym obiekcie, wnikać głębiej w istotę rzeczy. Czyż nie jest to „widok z okna” niejednego z nas?





Urok skansenu

W starej, drewnianej cerkwi łemkowskiej - zabytku skansenowskim - zastygłe postaci świętych na ikonostasie drzemią od ponad dwustu lat. Polichromie wykonane we wnętrzach dworku szlacheckiego przez kanoników przetrwały do współczesności przez 350 lat. Można na nich podziwiać scenki przedstawiające „przypadki duszy wśród niebezpieczeństw świata”. Nie sposób uciec od banalnego sformułowania, iż unosi się nad nimi duch czasu i magii. Staje się to tym bardziej odczuwalne, gdy słyszymy historię opowiadaną przez kustosa o rodzinie Baranowskich, która wprowadziła się tamże po 50. latach obecności kanoników i którą zaczęły nękać rozmaite plagi i nieszczęścia. Dodać należy, iż rodzina nie była religijna. Postanowili oni zabielić wapnem ściany zdobione przez polichromię. Zła passa minęła. Dopiero po dwustu latach, gdy dwór przeszedł w ręce Wesołowskich,

odkryto zapomniane malowidła.

Konserwatorom udało się je odzyskać.

Wyglądają niezwykle mistycznie, zwłaszcza, gdy na ścianach toczy się gra wpadających przez okna światel i cieni rzucanych przez słońce i chmury.

Sądecki skansen jest na tyle dużym terenem, iż ma się wrażenie przybywania w autentycznej, starodawnej wiosce. Więcej, ma się wrażenie podróży w czasie. Własnoręcznie wykonane meble, kołyska dla dziecka i wystrugany konik na biegunach, rzeźbiona skrzynia z posagiem paniąskim i gigantyczna dzieża, w której dojrzewało ciasto na chleb, piec, w którym wypiekać można jednocześnie szesnaście bochnów, a którego zapiecek pomieści dwanaście dorosłych osób do spania. To wszystko jest dla współczesnego człowieka odległe jak era mezozoiczna, a w rzeczywistości funkcjonowało powszechnie jeszcze

niespełna sto lat temu. Nasi dziadkowie, mieszkający na wsiach, nie mieli innych przedmiotów codziennego użytku, nie znali innych narzędzi. Gdy zapytamy ich, co sądzą o współczesności, zapewne odpowiedzą, że nie nadążają za zmianami. Czy dlatego, że wiek im na to nie pozwala? Po części pewnie tak. Ale obawiam się, iż jest to problem znakomitej większości z nas. Dlatego proponuję odbyć podróż do przeszłości, by z dystansem i trzeźwością móc spoglądać w przyszłość.

Skansen – muzeum etnograficzne pod gołym niebem, którego celem jest zaprezentowanie kultury ludowej danego regionu. Przenosi się do nich typowe przykłady architektury ludowej z danego obszaru, a wraz z budynkami ich wyposażenie, sprzęty, narzędzia, wystrój, ubrania ludowe i inne elementy folkloru. Nazwy tej obecnie

używa się także dla zebranych pod gołym niebem zabytkowych obiektów technicznych.

Nazwa tego typu muzeów wywodzi się od szwedzkiej nazwy własnej Skansen, użytej dla otwartej w 1891 przez Artura Hazeliusa ekspozycji 150 przykładów architektury drewnianej z terenu całego kraju, na półwyspie Djurgården (czyt. Jurgorden) na terenie Sztokholmu, gdzie po raz pierwszy przygotowano tego typu zbiór zabytków. Przeniesiono tam z różnych regionów kraju charakterystyczne dla nich budynki wiejskie.



ZBIGNIEW DMITROCA

Całą noc padał deszcz

Całą noc padał deszcz ale to jeszcze nie potop
choć nie wiadomo przecież jak to się wtedy zaczęło

Rozsądek podpowiada że nigdy nic nie wiadomo
Początki i końce często nie grzeszą wiarygodnością

I nie wiadomo czy właśnie jakiś wybraniec losu
nie wyszykował już arki w której nie ma już miejsca

Ale niby dlaczego miałby mieć miejsce dla nas
W końcu żyjemy tak że po nas choćby potop

sierpień 2007



ARKADIUSZ KĘPKA

ZROZUMIEĆ IKONĘ

Ikona kojarzy się przede wszystkim z Kościołem wschodnim. Jednak ostatnimi laty dużo mówi się o jej renesansie nie tylko w Kościele wschodnim, ale też zachodnim. Trzeba jednak pamiętać, że ikona jest dziedzictwem także Kościoła katolickiego. Przed rozłamem (schizmą) z 1054 roku istniała już w całym Kościele bardzo bogata ikonografia.

Malarstwo ikon narodziło się w Bizancjum w V i VI wieku. Zaczątki późniejszego malarstwa ikonograficznego stanowiły już malowidła katakumbowe z pierwszych wieków chrześcijaństwa. Kościół nie był wtedy podzielony, wręcz przeciwnie - był bardziej zjednoczony niż obecnie. Ikony są zatem dziedzictwem całego świata chrześcijańskiego. Niektórzy badacze twierdzą, że zaczątków ikony należy szukać już na czterysta lat przed rozłamem w kościele.

Tradycja głosi, że pierwszą ikonę stworzył św. Łukasz. Na desce stołu, przy którym jadła Święta Rodzina, namalował portret Matki Boskiej z Jezusem. Swoje dzieło podarował św. Teofilowi. Po śmierci św. Teofila malunek został przewieziony do Jerozolimy. Tam odnalazła go żona cesarza Teodoryusza - Eudokia. Gdy ikona trafiła do Konstantynopola, została umieszczona w Kościele Ton Hodegon w dzielnicy portowej. Wtedy to nazwano ją Hodegetrią „Ta, która wskazuje drogę”. Obecnie jest to najbardziej rozpowszechniony typ ikony przedstawiający Madonnę z Jezusem. Jednym z jej wariantów jest ikona częstochowskiej Czarnej Madonny.

W 692 roku został zwołany Sobór Trullański, który odegrał istotną rolę w malarstwie ikonowym. Jego orzeczenia definiują istotę ikony oraz wskazują na związek między ikoną a dogmatem Wcielenia. Ikona miała przedstawiać ludzki wizerunek Wcielnego Boga. Od tego czasu Chrystusa przedstawiano ukazywać symbolicznie, jako baranka, lecz jako człowieka, gdyż Jezus Chrystus stał się człowiekiem i zamieszkał wśród nas. Sobór ten określił też kanony,

które pozwalały stwierdzić, czy dane malowidło jest ikoną czy tylko wizerunkiem. Ikona musiała dawać świadectwo, pokazywać oblicze Boga lub ludzi z Nim zjednoczonych. Nie mogła być jedynie wizerunkiem.

W 730 roku cesarz bizantyjski Leon II zakazał kultu ikony. Wtedy to narodził się ikonoklazm - ruch heretycki zwalczający kult ikony. Miał on na celu oczyszczenie religii chrześcijańskiej ze wszystkiego, co materialne, zmysłowe, nie duchowe. Czciocieli ikon okrutnie prześladowano. Jednak ikonoklazm nie zwalczył kultu ikon - czczono je potajemnie. Skutkiem tego ruchu było zniszczenie wielu fresków, mozaik i ikon.

W czasach ikonoklazmu wielkim autorytetem i obrońcą kultu ikony był polityk i teolog - Jan Damasceński (675-750). To jego argumenty doprowadziły do tego, że na VII Soborze Powszechnym w 787 roku wznowiono kult ikony. Jednak król franków Karol Wielki nie zaakceptował postanowień Soboru. Z jego inicjatywy zostały sporządzone *Księgi Karolińskie* (790-794). Zapisano w nich, że obiektem czci jest tylko Bóg, a nie ikony. Wszelkie malunki, w tym też ikony, mogły być używane tylko do upiększania świątyń. Skutkiem tego było to, że na zachodzie Europy w malarstwie nie istniały schematy ikonograficzne, które rozwijały się na wschodzie. Malarze Europy Zachodniej mogli po swojemu interpretować wątki chrześcijańskie i w ten sposób oddalali się od malarstwa Europy Wschodniej.

Po zwalczeniu ikonoklazmu nastąpił szybki rozkwit malarstwa ikonowego. Przeszło ono ewolucję stylistyczną i nabrało jednolitego, harmonijnego charakteru. Malarstwo ikon zostało zespolone z pierwiastkiem duchowym.

W 1435 roku pod naporem Turków upadło Cesarstwo Bizantyjskie. Wtedy też centralnym ośrodkiem malowania ikon staje się góra Atos. Z Bizancjum malarstwo ikonowe

przeniknęło na Ruś i Bałkany. Na Rusi, która była ostatnim państwem, które przyjęło chrzest z Bizancjum w 988 roku, rozwój malarstwa ikonowego przypadł na XV i XVI wiek. Tworzył wtedy najsłynniejszy ikonograf w dziejach malarstwa – zakonnik Andrej Rublow. Wtedy też na Rusi zaczęły powstawać liczne szkoły ikonograficzne. Były to środowiska malarzy działające w monastyrach, wielkich miastach lub na dworze carskim. Najsłynniejszymi były szkoły działające w Nowogrodzie, Pskowie oraz w Moskwie. Równie słynne były też szkoły działające w takich miastach jak Twer, Niżnyj Nowogród oraz w dawnych grodach Rusi północno-wschodniej. Jednak szkoły: nowogrodzka, pskowska i moskiewska wniosły najwięcej do stylu i historii ikonopisania.



Pantokrator (gr. Wszechwładca) przedstawienie Chrystusa z prawą dłonią uniesioną w geście błogosławieństwa, a lewą trzymającego otwartą lub zamkniętą księgę Ewangelii.

Najstarsza jest szkoła nowogrodzka. Działała nieprzerwanie od czasu powstania Rusi. Już w XVI wieku do Nowogrodu zaczęły docierać nowe prądy – wpływy malarzy greckich na czele ze słynnym ikonografem Teofanem Grekiem. To właśnie w Nowogrodzie zachowały się jego jedyne freski w cerkwi Przemienienia, datowane na rok 1378. Szko-

łę nowogrodzką charakteryzuje przeważnie czerwone tło ikony, prosta forma oraz archaiczno-ludowy styl.

Następna szkoła – pskowska była silnie związana z Nowogrodem, jednak już w XVI wieku usamodzielniała się. Ikony tej szkoły wyróżniają się niesymetryczną, dynamiczną kompozycją charakterystyczną gamą barwną – z dominacją ciemnej zieleni i różnych czerwieni oraz złotym lub żółtym tłem.

Najmłodszą ze szkół ikonopisania na Rusi była szkoła moskiewska. W XIV wieku, kiedy to przypada rozwój szkoły, Moskwa była niewiele znaczącym grodem. Szkoła kształtowała się pod wpływem Włodzimierza, gdzie rezydował Wielki Książę oraz dwór metropolity. Szkoła ta, podobnie jak szkoła nowogrodzka, kształtowała się pod wpływem malarzy greckich. Tutaj również przez jakiś czas tworzył Teofan Grek. W szkole moskiewskiej mieszało się wiele nurtów i wpływów artystycznych. Ikony tej szkoły cechuje ciemny koloryt, który nadaje im cechy archaiczności i napięcia. W szkole tej tworzył też Andrej Rublow. Wiek XVII to schyłek malarstwa ikonowego. Nastąpiło to wskutek wpływu sztuki zachodniej na wschodnią. Ponowne jego odrodzenie to przełom XIX i XX wieku. Głównym powodem tego odrodzenia było doskonalenie procesu renowacji.

Ikona przeciętnie „żyła” od 80 do 100 lat.

Następnie pokost, którym było zabezpieczone malowidło, ciemniał do tego stopnia, że całkowicie zakrywał wizerunek. Często też dochodziła do tego sadza ze świec, które paliły się przed ikonami. Wtedy „odnawiano” je. Na poprzedni, niewidoczny już rysunek nanoszono nowy, nie rzadko całkowicie inny. Proces renowacji w XX wieku osiągnął prawie doskonały stopień. Wtedy to spod starych pokostów zaczęły wyłaniać się wspaniałe kolory i piękne formy.

W 1913 roku na wystawie sztuki staroruskiej w Moskwie ikony zadziwiły świat jako zjawisko unikalne i posiadające ogromne znaczenie artystyczne. Wystawiono wtedy odrestaurowane ikony szkoły nowogrodzkiej i moskiewskiej z XIV-XVI wieku.



Hodegetria przedstawienie Matki Bożej z Dzieciątkiem. Maria prawą dłonią wskazuje na Chrystusa Emanuela trzymanego przez Nią na lewym ramieniu.

Przyjęło się powszechnie uważać, że ikona to po prostu obraz o tematyce religijnej. Nic bardziej mylnego. Ikony nie powinno się uważać za dzieło artystyczne, ponieważ ikona zawiera w sobie znacznie więcej. Ikona jest wyobrażającą się przez obraz Tajemnicą Boga, a walory artystyczne ikony są wartością marginalną.

Aby zrozumieć kult ikony i znaczenie, jakie jej nadaje Kościół wschodni, należy się cofnąć aż do początków cywilizacji ludzkiej. Już w czasach najdawniejszych człowiek, aby zawiązać kontakt z czymś boskim, czymś nie z tego świata, posługiwał się wizerunkami wyrytymi lub namalowanymi na skale.

Najstarsze cywilizacje, tj. Egipt, Rzym, Grecja, uważały, że wizerunek ma charakter sakralny i jest symbolem obecności. Najlepszy przykładem traktowania wizerunku jako symbolu obecności jest stosowana w dalekich prowincjach starożytnego Rzymu praktyka rozstrzygania spraw w sądach przy wystawionej podobiznie cesarza - Divus. Wtedy trybunał mógł występować w jego imieniu, a podobizna gwarantowała

świętość każdego wyroku, tak jakby wydał go sam cesarz.

Na soborze w Efezie ikonę określono jako „przybytek” miejsce, w którym osoba przedstawiona jest w cudowny sposób obecna, jest uczestnikiem Tajemnicy Wcielenia wydarzenia, kiedy to Bóg stał się człowiekiem, aby człowiek stał się Bogiem. Ikony nie są obrazami. One nie przedstawiają, ale ukazują inny świat przez szczególne, znalezione w przeciągu wielu stuleci środki przekazu. Ikona staje się miejscem spotkania modlącego się przed nią człowiekiem z Żywym Uobecnionym Bogiem. To jego łaski wylewają się na kontemplującego przed ikoną człowieka i to on jest autorem każdej ikony. Ikonograf dba jedynie o stronę techniczną ikony, zaś jego rękę z pędzlem prowadzi sam Bóg. Dlatego też często mówi się o ikonach, że są „nie ręką ludzką uczynione” - *nierukotvornye, acheiropatejos*.



Eleusa (gr. czułość, miłosierdzie) przedstawienie Matki Bożej z Dzieciątkiem siedzącym na jej ramieniu i przytulającym policzek do jej twarzy.

Z tak rozumianej teologii ikony wypływa cały szereg wymogów i zasad natury czysto artystycznej. Już sam proces wytwarzania ikony musi być mistyczny i modlitewny, ponieważ powstała ikona ma być misty-

cznym miejscem spotkania z samym Bogiem. W 1551 roku Sobór moskiewski zalecił ikonografom pokorę, łagodność, pobożność i przestrzeganie czystości duchowej i cielesnej. Mnich, który miał napisać ikonę, musiał się do tego odpowiednio przygotować. Pisanie ikony poprzedzał post, modlitwa i medytacja. Ikonę pisano w izolacji od świata zewnętrznego.

Zasady pisania ikon podlegały ścisłym normom kanonicznym. Reguły te zebrano w podręcznikach nazywanych *hermenejami* (grec.) lub *podlinnikami* (ros.). Przepisy te dotyczyły schematów przedstawień akceptowanych przez Kościół oraz szczegółów technicznych. Często określały nawet jakość użytych tworzyw. Przepisom tym towarzyszyły nieraz rysunkowe wzorniki w formie książek lub luźnych kartek gdzie zaznaczano obowiązujące kolory. Obok tych instrukcji technicznych *podlinniki* dotyczyły też reguł życia ikonopisa. Twórcom ikon stawiały one wysokie wymagania moralne.

Najstarszą *hermeneją* jest *Księga z góry Athos*, której autorem jest mnich, lekarz i artysta - Dionizos. Księga ta była przez wiele stuleci przepisywana i uzupełniana, dlatego ciężko jest określić dokładną datę jej powstania. Niektórzy uczeni przypuszczają, że powstała ona począwszy od VI aż do XVI wieku.

Na terenie Bułgarii również zachowało się kilkanaście *hermenei*. Pochodzą one w większości z XIX wieku i są wzorowane na *Księdze z góry Athos*, np. *hermeneja Dymitra Zagrafa z 1851 r.*, lub *hermeneja Zachara Petrowicza z 1836 r.* Jednak mimo tego, że te *hermeneje* są wzorowane na *hermenei Dionizosa*, część przepisów tam zawartych opiera się na miejscowych tradycjach warsztatowych i własnych doświadczeniach autorów.

Podobrazim ikony jest przeważnie drewno drzew liściastych lipy i topoli. Jednak w poszczególnych szkołach stosowano różne gatunki drewna. Dominowały oczywiście gatunki miejscowe.

Zanim przystąpiono do prac malarskich, deski przechodziły długi proces przygotowania. Przed suszeniem deski były poddawane działaniu gorącej pary wodnej. Składniki drewna rozpuszczalne w wodzie



Ornata (gr. Modląca się) Matka Boża przedstawiona jest na tej ikonie twarzą do przodu, z rękami uniesionymi na poziomie głowy rozłożonymi na strony i zgiętymi w łokciach. Gest ten oznacza modlitewne zwrócenie się do Boga. Na Jej łonie, na tle okrągłej strefy znajduje się Chrystus Emanuel - Dzieciątko Jezus. Ikona ta też była nazywana Panagia (gr. Najświętsza).

ulegały w ten sposób wylugowaniu i zniszczeniu, co powodowało w przyszłości większą stabilność podobrazia. Proces ten trwał kilka godzin. Następnie jeszcze gorące deski umieszczano w piecu piekarniczym, w którym dopiero co ukończono wypiekać chleb, i tam pozostawiały aż do całkowitego oziębienia. Oziębione deski zawieszano pod stropem pomieszczenia, gdzie istniało zmienne działanie gorąca, dymu i przewiewu. Dym „wędził” deski zabezpieczając je w ten sposób przed działaniem owadów. Deski zawieszano ujęte z obu stron w dwie listwy mocno zesnurowane. Uniemożliwiała to paczenie i wyginanie się desek podczas schnięcia. Przygotowane w ten sposób deski schły kilka lat. Gdy były już całkowicie wyschnięte, przy uderzaniu musiały wydawać dźwięk zbliżony do dzwonu.

W zależności od potrzeb deski ze sobą sklejały. Przed paczeniem i pękaniem zabezpieczano je tzw. szpongiem. Były to dwie deski szerokości od 2,5 do 4 cm z twardego drewna wpuszczone lub przybite z tyłu ikony.

W niektórych ikonach wydrążano tzw. krowczeg - na głębokości ok. 1 cm, uży-

skując w ten sposób obramowanie - pole. Krowczeg był płaszczyzną na zasadniczą scenę, a na polu, które tworzyło jakby ramę, umieszczano teksty komentujące lub drobne sceny z życia świętych. Uskok między krowczegiem a polem nazywano lużą.

Na tak przygotowaną deską naklejano płótno lniane, konopne lub bawełniane. Stosowano do tego zabiegu kleje skórne lub skrobiowe. Naklejenie płótna przyczyniało się do stabilizacji podobrazia, stwarzało dobre warunki związania między drewnem a zaprawą (poprzez zaklejenie płótnem wszystkich styków desek, szczelin i sęków) oraz zabezpieczało zaprawę i warstwę farb przed spękaniem, odtłuszczeniem i przenikaniem żywic. Gdy przyklejone płótno wysychało наносzono na deskę zaprawę. Zaprawa była mieszaniną kleju i gipsu. Nieraz zamiast gipsu stosowano krede. W skład zaprawy wchodziły też gotowany olej lniany i mydło. Zaprawę наносzono w kilku cienkich warstwach (od 3 nawet do 10). Wyschniętą zaprawę wygładzano za pomocą pumeksu. Wygładzanie zaprawy miało już duży wpływ na późniejszy wygląd następnych warstw - pośloty i farb. Stopień wyszlifowania sprawdzano posypując zaprawę sproszkowanym węglem drzewnym i uderzając podobrazem o kamień. Jeżeli cząstki węgla drzewnego utrzymały się na wygładzonej powierzchni świadczyło to o potrzebie dalszego szlifowania.

Gdy zaprawa była już odpowiednio wyszlifowana, наносzono na nią rysunek trzymając się ściśle reguł określonych w podlinnikach. Jeszcze przed przystąpieniem do zasadniczych prac malarskich wykorzystywano złocenia. Najwyżej ceniona była metoda na tzw. pulment. Jest to rodzaj kleju składającego się z krzemoglinianu zawierającego tlenki żelazowo manganowe, wosku, białka jaja i niewielkiej ilości tłustego mydła. Na nałożony w wyznaczonych miejscach rysunku pulment наносzona złota folia. Nieraz stosowano też srebro, miedź lub cynę.

Ikony pisze się głównie techniką temperową. Spoiwem w tej technice jest tempera jajowa. Przygotowywano ją mieszając żółtko

jajka kurzego z octem. Następnie z tak sporządzonym spoiwem ucierano barwniki organiczne z dodatkiem wody uzyskując w ten sposób farbę. Barwnikami były np. tlenek rtęci, który dawał piękną czerwień, lub arsenik, z którego uzyskiwało się żółty kolor.

Ikony pisało się etapami w ściśle określonej kolejności. Najpierw poszczególne części rysunku pokrywano cienkimi warstwami odpowiednich farb w następującej kolejności: tło, góry, budowle, ubrania. Następnie ciemniejszym kolorem zaznaczano linie konturowe budowli, załamań szat itp. Kolejną czynnością było rozjaśnianie oświetlonych części. Przeprowadzano to przeważnie w trzech etapach. Etap pierwszy to pokrycie przewidzianych jasnych miejsc farbą jaśniejszą od podstawowego tonu tła. W etapie drugim, farbą jeszcze bardziej rozjaśnioną, pokrywano miejsca przewidziane na jeszcze jaśniejsze partie, natomiast w etapie trzecim, farbą najbardziej rozjaśnioną, a nieraz samą białą, drobnymi liniami i kreskami zaznaczano miejsca najbardziej rozjaśnione. W ten sposób uzyskiwano tzw. światło naturalne. Cienie na szatach postaci i w krajobrazie pogłębiano наносząc cienką warstwę ciemnej farby.

Następnie malowano karnacje, tj. odsłonięte części ciała i oblicze. Najpierw pokrywano partie ciała podstawowym tonem karnacji nazywanym sankirem. Był to kolor uzyskany z wymieszania umbry zielonej z dodatkiem ochry jasnej i czerwonej. Po tonie karnacji można było odróżnić, z jakiej szkoły jest dana ikona, ponieważ ton karnacji był różny w różnych szkołach, np. w ikonach bizantyjskich ciemnooliwkowy, w nowogrodzkich jasnooliwkowy, w moskiewskich brązowo-żółty itp. W następnej kolejności malowano kontury oczu, ust, nosa, zarostu itp. Po zaznaczeniu konturów rozjaśniano poszczególne partie ciała nakładając coraz jaśniejsze warstwy farby. Na końcu maluje się źrenice oraz konturuje tęczołkę, powieki, końcówkę nosa, usta. Ostatnim etapem malowania części ciała jest naniesienie blinków, tj. jasnych kreseczek będących refleksami światła. Kładzie się je na uwypuklone części

ciała: wokół oczu, na czole, koniuszku nosa, na szyi i dłoniach.

W ostatniej fazie pisania ikony wykonywało się napis. Napis jest nieodzownym i istotnym elementem ikony. Wskazywał on na imiona przedstawianych postaci lub na ewangeliczne wydarzenia przedstawione na ikonie. Były one wykonywane w języku greckim lub cerkiewno-słowiańskim. Na przykład ikona Chrystusa ma napis z greckich liter IC XC będący skrótami od słów Jezus Chrystus. Zaś na nimbie (aureoli), na ramionach wpisanego weń krzyża znajdują się greckie litery OWV, które oznaczają imię objawione Mojżeszowi przez Boga przy krzewie gorejącym „Ten który jest”. Litery w nimbie mogą mieć różną kolejność w zależności od tego czy ikona jest grecka czy ruska. Kolejność wynika ze sposobu odczytywania - na greckich ikonach po okręgu z lewej do prawej, a na ruskich wersami - najpierw górny a później dolny. Ikony nieposiadające napisów nie mają wartości sakralno-mistycznych.

Ostatnią czynnością przy pisaniu ikon było zabezpieczenie warstwy malarskiej i pogłębienie tonacji barw przez pokrycie malunku oliwą. Składała się ona z szybko schnącego gotowanego oleju lnianego lub konopnego i żywicy (bursztynu lub kopalu). Oliwa wnikała głęboko w warstwę malarską i zabezpieczała ikonę przed wilgocią i zabrudzeniami. Jej minusem było to, że z czasem ciemniała.

Ikony są zbudowane z symboli. Symbole te są jak litery, którymi można napisać święty tekst. Dlatego mówi się, że ikony się pisze. Przeczyta go i zrozumie tylko ten, kto zna litery, znaki i układy, kto zna całą skomplikowaną teologię ikon. Rozumienie symboli pomaga zrozumieć mistycyzm ikon. W podobrazu ikony często jest wybrany krowczeg - wgłębienie, a pole tworzy naturalną ramę. Gdy nie jest wykonane wgłębienie, rama była malowana podczas pracy malarskiej. Krowczeg symbolizuje arkę, ikona jest bowiem arką świętości, a pole - rama, stanowi jej ochronę - ochronę świętości.

Symboliczna jest też perspektywa. Jest ona odwrócona. Polega ona na tym, że punkt zbiegu linii nie znajduje się na ikonie, lecz przed nią, czyli w miejscu gdzie znajdują się

osoba modląca. Powoduje to, że przedmioty przedstawione na ikonie rozszerzają się w miarę ich oddalania od widza. Stosowanie tej perspektywy stwarza na osobie modlącej się przed ikoną niezwykle silny efekt. Przestrzeń rozwija się we wszystkich kierunkach wszecz i w głąb, w górę i w dół tak mocno, że to, co dzieje się na oczach modlącego, uzyskuje nierealny boski rozmiar. Uzyskuje on wrażenie, że przedstawiony na ikonie boski świat otacza go i to nie osoba modląca patrzy na ten świat, ale ten boski świat patrzy na nią.

Detale twarzy świętych, ułożenie ciała i gesty mają również symboliczny charakter. Święci przedstawieni na ikonach są już w innym świecie, gdzie nie ma ruchu, zmian i czasu w zwykłym sensie tego słowa. Oni są już zaszczytzeni życiem wiecznym. Ich spojrzenia są spojrzeniami z wieczności. Nie mącą ich żadne namiętności, widzą świat pozaziemski. Ich oczy, duże i przenikliwe, rozplómienna ogień niebieski. Wąskie wargi świętych pozbawione są jakiegokolwiek zmysłowości, namiętności czy łakomstwa - symbolizują ascetyzm. Wydłużone uszy słuchają ciszy. Czoło wysokie i szerokie oznacza mądrość, a jego lekkie zniekształcenia przewagę myśli kontemplacyjnej. Nos jest tylko długą i cienką linią. Z obliczem są też związane ręce, których długie palce oznaczają duchową szlachetność i czystość działania. Gesty rąk są przemyślane i związane z całością.

Na ikonach nie występuje światłocień. Jest to również symboliczne. Cień jest brakiem światła, a skoro Bóg jest światłością to nie może brakować światła w świętej rzeczywistości. Światło to byt, a cień to brak bytu. Światło Boskie prześwieśla realność ikony. Ono nie oświetla przedstawionych postaci, ale wyraźnie promieniuje od nich.

W symbolice ikonograficznej bardzo ważny jest kolor. To dzięki kolorowi, nawet bez odczytywania napisów, można rozpoznać przedstawionego świętego. Każdy kolor miał swoje miejsce i swoje znaczenie. Kolor złoty symbolizował światło. Oznaczał samego Boga. Złoty blask pozwalał poczuć blask Boga i wspaniałość Królestwa Niebieskiego. Kolor czerwony symbolizował ludzką naturę i męczeństwo. Był to kolor ciepła, miłości, życia, energii życiodajnej.



Agiosortissa - na tej ikonie Bogarodzica przedstawiona jest bez Dzieciątka, w pełnym wzroście, zwrócona w prawo, niekiedy ze zwojem w ręce.

Jest symbolem zwycięstwa życia nad śmiercią. Zmartwychwstania. Ale też na ikonach w czerwonych szatach byli przedstawiani męczennicy, ponieważ jest to kolor krwi, kolor męczeństwa. Kolor purpurowy symbolizował króla i władzę. To kolor Boga - władcy na ziemi i w niebie. Na ikonach kolor purpurowy miały szaty Boga i szaty Matki Bożej Królowej Niebios. Kolor zielony to kolor wieczności, nadziei, młodości, wiecznego odnowienia. To kolor kwitnienia, trawy i liści. Na ikonach zielonym kolorem malowano ziemię. Był on obecny tam, gdzie zaczynało się życie - na ikonach ze scenami Bożego Narodzenia. Kolor niebieski był symbolem nieba, innego, wiecznego świata. Był symbolem głębi i tajemniczości. Kolor niebieski to kolor Matki Bożej, łączącej w sobie cechy ziemskie i niebiańskie. Kolor biały to symbol Boskiego światła, czystości, świętości, prostoty i sprawiedliwości. W ikonografii w białych ubraniach przedstawiano świętych, sprawiedliwych, aniołów i dusze umarłych, ale tylko dusze sprawiedliwych. Kolor brązowy to kolor ziemi, prochu, wszystkiego co czasowe i skazitelne. Kolor ten symbolizował ludzką naturę podwła-

dną śmierci. Kolor czarny to symbol śmierci i zła. Na ikonach kolorem czarnym zamalowywano groty, które symbolizowały grób. Koloru tego używano też przedstawiając otchłań piekielną. Nieraz był to też kolor tajemnicy, nieosiągalnej głębi wszechświata, kosmosu. Czarne habity mnichów symbolizowały ich rezygnację z poprzednich przyjemności i przyzwyczajęń. Odstąpienie od zwykłego życia, swego rodzaju śmierć za życia.

Kolor, którego nie znajdziemy na żadnej ikonie, to kolor szary. Był to kolor niebytu, pustki, niejasności. Łączył w sobie dwa kolory: biały i czarny, dobro i zło i dlatego nie było dlań miejsca w świętym i promiennym świetle ikon.

Ikony są pogrupowane w cały szereg typów kanonicznych. Głównym typem są ikony Chrystusa w pojedynczej postaci (np. *Mandylion*, *Pantokrator*), jak też złożonych (np. Ukrzyżowanie). Drugi typ to ikony Matki Bożej z dzieciątkiem (np. *Hodegetria*, *Ornata*, *Eleusa*) lub w scenach wielopostaciowych (np. Zwiastowanie, Narodziny Jezusa). Następny typ to ikony z postaciami Świętych, Ojców Kościoła, a w Rosji nawet carów i kniaziów. Ponad tymi typami znajduje się ikona Trójcy Świętej w ujęciu starotestamentalnym (np. ikona przedstawiająca Trójkę Świętą pod postacią trzech aniołów tak, jak na słynnej ikonie Andreja Rublowa) lub nowotestamentalnym (Bóg Ojciec, Syn Boży z krzyżem lub na krzyżu i Duch Święty jako Gołębica).

Bibliografia:

1. W. Ślesieński „*Techniki malarstwa, społwa organiczne*”, Warszawa 1984.
2. *Wielcy malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło. Część 60 Andrzej Rublow i ruskie ikony*, Warszawa 2003.
3. www.jezuici.pl
4. www.ikona.art.pl
5. www.ikony.czyst.pl
6. www.orthodoxworld.ru





ADAM ŚWIC

#

wieczorami łątamy naszą miłość
 nitkę do cerowania splatamy z dwóch
 trzech różnych promieni
 i dlatego raz jest szaro a raz kolorowo
 ta nić mota nasze ręce i głowy
 w kokonach wyglądamy pokracznie
 ale można w nich przeżyć zimę
 powoli rosną skrzydła które wiosną
 oderwą nas od ziemi

#

zamieszkał w pustej muszli
 którą morze wyrzuciło na brzeg
 Nora znalazła ją
 i przyłożyła do ucha

zniewolił już wiele dziewcząt
 szept pięknego syna króla piratów

#

ostatni raz poprawiła włosy
 ten ruch miał być swobodny ale nie był
 jej szare oczy nie pasowały tu do
 niczego
 i bardzo chciała już je schować w
 poduszkę
 szybko biegła do niej
 ale łzy wysypały się na schody

#

każdy ma własną Itakę
 choć najczęściej dryfujemy
 nie znając jej położenia
 żeglowanie jest rzeczą konieczną i
 piękną

żeglowanie jest rzeczą straszną
 nigdy nie jesteśmy gotowi
 na godziny Scylli i dni Charybdy

ale nawet wtedy
 ktoś czeka



ARTUR ROGALSKI

POGRANICZA, CZYLI PAN TADEUSZ PO PODLASKU, CZ.2

Na początek wypada stuknąć się w piersi za pierwszy esej z tego cyklu. „Do cudzych błędów wyrozumiałe a do własnych bez miłosierdzia” i w myśl tej zasady pokornie proszę PP Czytelników o wybaczenie za uśmiercenie ks. Aleksandra Sapiehy w 1813 roku. Oczywiście Książę zmarł w Dereczynie we wrześniu 1812 roku; pfuj, panie Rogalski, naprawdę starzejesz się ekspresowo skoro takie byki strzelasz. A do księcia jeszcze powrócimy....

Po sprostowaniach wróćmy do teraźniejszości, czyli do peregrynacji, bo nim właśnie miał być poświęcony niniejszy „Kozi”. Ileż treści można zmieścić słowie „wędrowka” wie każdy wszystko jest podróżą na tym leż padole, zawsze dokądś dążymy, nawet kiedy się nie poruszamy i tak podróżujemy w bezlitosnej otchłani czasu. „On wlecze nas my wlecemy go, kałuże lśnią nam pod nogami...” parafrazując słowa piosenki. Ponieważ jesień w tym roku jakaś taka depresyjna to zaczęę minorowo cofając się na dodatek nieco dalej w dziejach naszego pogranicza niż w XIX wieku. Kilka tygodni temu dotknąłem śladu fascynującej wędrowki sprzed wieków. Po raz pierwszy wybrałem się na znany mi dotąd tylko z opowieści stareńki ewangelicki cmentarz w Węgrowie. Przez kręte uliczki prowadzi mnie człek, który o Węgrowie wie wszystko. W prawo, w lewo i już jesteśmy na miejscu. Ale to przecież blokowisko. Pierwsza myśl i pytanie gdzie tu historyczny cmentarz? Mój cicerone wskazuje niewielką kępę drzew i zarośli otoczoną parkanem ukrytą wśród betonowych domów/płyt. Zgrzyt metalowej furtki i patrzę na modrzewiowy XVIII-wieczny zbór protestancki otoczony wianuszkiem grobów. Szkoci, Niemcy i Anglicy leżą pod kamiennymi płytami i metalowymi nagrobkami. Daleką podróż odbyli oni lub ich przodkowie na Podlasie... Ile w niej było przypadku a ile planów? Ilu zmarło traktując tę ziemię jako obcą i nienawistną a dla ilu była to ziemia obiecana? Od razu na myśl przychodzą podlascy Tatarzy, Ormia-

nie, tatarskie mizary w Studziance w białskiem... Ech....

Czas jednak wrócić do naszego pogranicznego matecznika początków XIX wieku, choć dziś o naszych stronach będzie niewiele. W końcu wędrujemy. Na początku - podróż w obrębie mentalności, tej lokalnej, najbliższej. Tu się wszystko zmienia na początku XIX wieku. Zgodnie z duchem czasów - rewolucyjnie. Zmiany chyba najbardziej dotknęły grupę społeczną najczęściej kojarzoną z naszym pograniczem - drobną szlachtą. Z tej grupy zaczynają się rekrutować w początku XIX wieku - *horribile dictu!* - służący w mieszczańskich domach... Oczywiście uboga, rozrodzona szlachta, do końca wolnej Rzeczypospolitej nie mogąc pozostać na roli też miała do wyboru służbę, ale służbę „honorową” u bogatszych krewnych lub najbliższego magnata. Pamiętać trzeba, że pojęcie „służba” w tych wypadkach było względne, bardziej odpowiednie byłoby tutaj określenie stosunki patronalno-klientarne. Początek wieku XIX przyniósł zasadniczą zmianę - po wygaśnięciu wielu fortun magnackich, lub zasadniczych zmianach w ich strukturze (jak w przypadku Siedlec), po zubożeniu średniej szlachty (czyli owych wspomnianych „bogatszych krewnych”), służy się już w pełnym tego słowa znaczeniu, i tym, którzy mają pieniądze. Pieniądze zaś mieli wówczas urzędnicy państwowi, rzemieślnicy i kupcy (a w ich gronie szczególnie hurtownicy i dostawcy) - ogólnie rzecz biorąc mieszkańcy miast. Wojny prowadzone w pierwszej dekadzie wieku XIX wzbogaciły mieszkańców miast, a zubożyły właścicieli majątków ziemskich. Rzemieślnicy miejscy zawierali zyskowne kontrakty na prace dla wojska, kupcy podejmowali się dostaw produktów owe- mu wojsku potrzebnych, urzędnicy dysponowali stałymi choć niezbyt wielkimi pensjami, które z wielką wprawą jak się wówczas określało „sposobem łapowego” potrafili sobie powiększyć. Natomiast właściciel ziemski był nękany nieustan-

nymi rekwizycjami na rzecz wojska (o ile otrzymywał za nie pieniądze to - po cenach urzędowych, kilkakrotnie zaniżonych), dodatkowo tracąc poddanych wybieranych bezlitośnie „w rekruty”. Średnia szlachta pozbawiona koneksji swoich magnackich sąsiadów uciepiała mocno, uderzyło to pośrednio w szlachtę najuboższą. Przedstawiciele tej najliczniejszej i najmocniej się rozradzającej grupy, znaleźli się w tragicznej sytuacji. Małych gruntów dzielić nie było można, pozostawał na nich zazwyczaj najstarszy z rodu. Wyjątkiem zaś podówczas było jedno dziecko. W okresie wolnej Rzeczypospolitej pozostałe dzieci miały do wyboru karierę wojskową, kościelną lub urzędniczą. W okresie zaboru austriackiego szansa na objęcie stanowiska urzędniczego dla drobnej szlachty były minimalne (zmieniło się to od 1810 roku, kiedy drobna bądź zubożała szlachta zasiliła masowo polskie urzędy a zwłaszcza rozbudowujące się podówczas sądownictwo). Dobrowolna służba wojskowa w czasach austriackich także nie wchodziła w rachubę, gdyż była dalszym ciągiem deklaskacji tej grupy. Pozostawała wreszcie - co jeszcze kilkanaście lat temu było uważane za niewyobrażalny dyshonor - służba w mieście...

Wspomnieć też niestety trzeba, że minimalny procent dzieci owej ubogiej szlachty zwłaszcza tych obdarzonych awanturniczą żyłką i wybuchowym temperamentem wybierało wówczas życie obieżyświatów i wagabundów bez stałego utrzymania, kariery ich często kończyły się chwałebnie w szeregach legionów we Włoszech, lub później w armii ks. Józefa, ale bywało, że dokonywali żywota jako pospolici przestępcy, jedni dorabiali się małego mająteczku, a inni wegetowali osiadając na obczyźnie, czasem bardzo egzotycznej.

Mój ulubiony romantyczny podróżnik Władysław Wężyk jasna sprawa Podlasiak z dziada pradziada, z rodziny osiadłej w powiatach łosickim i bialskim wspominał takie spotkanie z krajanem na początku 1840 roku na jednej z ulic Kairu „Mały człeczek, siwy jak gołąb, szyje sobie spokojnie w dziurze, w której na dwie osób najwięcej miejsca ... Wpatrzmy się w rysy



Artur Rogalski

jego twarzy... Z wejrzenia uczciwy!... Z jakiego on też może być narodu? Nie chytre to i zmienne spojrzenie Włocha! Nie ponure i zbójckie Greka! Nie Turek to, ani Arab, bo ma twarz zbyt białą!... Któż więc on? Oto lepiej słuchajmy, bo otwiera usta i ociera zielone okulary. „A wzdyc państwo Polacy!” - „A właśnie mój stary!” - „A witajcież! witajcie! A wchodźcież do mego sklepiku! O! Jaki ja rad! Jaki ja rad dzisiaj”. „Witaj nam stary pocziwcze! co płaczesz na dźwięk rodzinnej mowy”. „A ja stary żołnierz!... Podlasiak!... Michał z Kęczek Kęczkowski! Szlachcic... krawiec w Kairze pod piramidami”. Króciutki wątek Podlasiaka w Egipcie niestety kończy się kilka stron dalej przy okazji wędrówki Wężyka na szczyt piramidy. Ale za to jak! Okazuje się, że na wielką piramidę wejść było dość łatwo, ale na pozostałe, mniejsze - niemal niemożliwe, bo „od wierzchniej połowy tynk jeszcze nie odpadł i formuje prostopadły spadek nie wydający sterczących kamieni. Wdrapują się oni Arabowie - A. R. na nie za kilka groszy nagrody”. A teraz uważajcie „A raz nawet, stary pan Michał z



Mirosław Koczkodaj

Kęczek dla honoru narodowego wlaź także na nią, ale mówi, że jak się spuszczał, to mu włosy stały jak igły na głowie”!!!
 Jeśli już mówimy o Egipcie wspomnijmy też o Antonim Haumanie jednym z niewielu Polaków biorących udział w wyprawie Napoleona nad Nil. Antoni był bratem Filipa, który organizował siłę zbrojną na terenach Galicji Zachodniej (czyli właśnie na naszym pograniczu) wyzwolanych w 1809 roku spod władzy austriackiej. Tutaj m.in. nominował na podporucznika Prota Lelewela (o którym już wspominałem i jeszcze nie raz wspomnę). Filip związany z naszym regionem przez służbę wojskową (a potem też przez majątek ziemski - Uścimów pod Parczewem, zmarł tam w 1829 r.), uważany był przez współczesnych za bohatera; w świetle nowszych badań jawi się bardziej jako sprytny lawirant. Zaś Antoni faktycznie zdolny i odważny wojskowy, przekreślił swoją karierę a także i żywot nadmierną porywcznością. W trakcie służby w legionach włoskich zastrzelił kolegę i to starszego stopniem, powszechnie lubianego majora Zabłockiego. Oczywiście w pojedynku, lecz z powodu nader błahego, który i wtedy i dziś każdy wzięłby za żart, lecz wtedy dołączyły do zatargu zadawnione animozje osobiste, podgrzane przez obecnych przy zajściu „życzliwych”. Ratując głowę przed zemstą towarzyszy broni Hauman uzyskał zwolnienie ze

służby i wziął udział w kampanii egipskiej Bonapartego. Nie miał jednak tyle szczęścia co Michał z Kęczek Kęczkowski i w 1798 roku schwyty w drodze powrotnej do Włoch przez korsarzy tureckich, zmarł na dżumę w niewoli, w lochach stambulskiego arsenału. Egzotyczne podróże nie zawsze kończą się na szczytach piramid....
 Ach ci Podlasiacy rozsiani po całym napoleońskim świecie! Pod koniec 1813 roku w Weissenfels do schwytanego w niewolę Szczepana Swinarskiego żołnierza napoleońskiego (w cywilu pan na włościach w powiecie węgrowskim), feldmarszałek pruski Gebhard Blucher (w cywilu - psychopata) demonstrując charakterystyczną dla Prusaków rycerskość ryczał: „powiesić bezwarunkowo!”. Być może na nasilenie przyływu przyjacielskich uczuć papcia Gebharda do przedstawicieli sarmackiej nacji wpływ miały - jakby to ująć - prywatne troski ojcowskie, otóż w dniu 17 września 1813 roku w bitwie pod Peterswalde Seweryn Fredro starszy brat Aleksandra „ręką własną” ucapił do niewoli feldmarszałkowskiego synalka. Ze względu jednak na to, że Prusy szły jak zwykle na pasieczku Rosji, a car Aleksander miał wówczas wobec Polaków akurat nieco inne plany niż stryk i powróż - Swinarski wrócił wraz z kolegami do kraju.
 A Ejzyk, kupiec z Żelechowa, pytający młodego Prota Lelewela w tym samym tragicznym

1813 roku na ulicach Frankfurtu: „czy Pan nie jesteś przypadkiem Cieciszowski z Okrzei?” A potem wspierający młodego wojaka kilkoma dukatami...

A Władysław Wójcicki, późniejszy znany pisarz i etnograf? To właśnie on jako sześćioletni chłopiec w 1811 roku przywędrował z Warszawy wraz z rodzicami na nasze pogranicze. Może i niewielka to podróż ale dla kształtowania się zamiłowania „do spraw ojczystych” u przyszłego kronikarza Warszawy kluczowa. Ojciec Kazimierza, warszawski rajca, osobisty lekarz Stanisława Augusta Jan Wójcicki w 1811 r. za 40 000 złp wziął w zastaw od księcia Dominika Radziwiłła dobra Sławacin i Łukowce pod Białą. Wójciccy zamieszkali tam i chłopak ujrzał krajobraz, jakiego nie widział wcześniej, i którego nie dane mu było zobaczyć więcej. A oprócz wspaniałego zamku Radziwiłłów, prawdziwych Tatarów, oswojonych węzów, olbrzymich pięciolokciowych ryb łowionych w tutejszych stawach, wilków podchodzących w biały dzień pod stada wołów i innych dziwów chłopiec podziwiał odwieczną puszcze: „Olbrzymie sosny, dęby, olchy, gdy chciałeś spojrzeć na ich wie-rzchołek, musiałeś czapkę przytrzymać na głowie. Dużo było leżaków [przewrócone pnie drzew - A.R.] próchniejących wśród wilgotnych moczarów. Słońce w największy skwar letni przedrzeć się tu nie mogło, a chłód był tak przejmujący i szczególnie, że gdyś wpadł w ten ostęp, nic z nim porównać nie mogłeś. Wśród południa dnia letniego, w czasie pogody i promieni słońca, tam panował zawsze pomrok wieczoru [...]. Im głębiej zapuszczałeś się w ten ostęp, pośród największej burzy i ulewy w najstraszniejszej zawiei, tu ciągle majestatyczna cisza panowała [...] doświadczony strzelec Tatar Jankiewicz, a dawniej hułan z nadwornej chorągwi Radziwiłłowskiej mówił „Tu mój paniczu - od wieki wieków siekiera żadnego pnia nie dotknęła.” Pisząc o peregrynacjach trzeba koniecznie wspomnieć o podróży powrotnej Wójcickich do Warszawy w 1813 roku, właśnie w tym roku po raz pierwszy *en masse* Polacy mieli nieszczęście zostać wyzwoleni przez kolegów ze wschodu. Jak wiele rodzin miejscowych posesjonatów także rodzina

przyszłego literata opuściła w popłochu bialskie dzierżawy. Po latach Kazimierz Władysław wspominał dramatyczne epizody ucieczki: „Z tego folwarku w roku 1813 z matką moją uciekaliśmy ku Warszawie. Mieliśmy 4 konie z tabunu, zakupione we Włodawie, i ręczności ich, oraz zręczności Jana Huczko (woźnicy) [...] winniśmy, żeśmy z rąk Kozaków uszli, którzy wpadłszy do Białej puścili się za nami w pogoń. Dogał nas w drodze Murzyn Lapierre i odtąd jechaliśmy razem. W wielkim lesie pod Kałuszynem po drodze piaszczystej jechaliśmy wolno, gdy wyszedł z gąszcza drab ogromny, prosząc o jałmużnę. Lapierre dał mu kilka groszy, on mu je rzucił w oczy, a włożywszy dwa palce w usta przeraźliwie świsnął. Na ten zbójceki odzew wypadło kilka o pół staja przed nami z pałkami. [...] Na próżno zbójcy chcieli zaskoczyć drogę i uchwycić za lejce; dwóch konie piersiami rozbiły i rzuciły daleko i dzięki ręczności ich zostaliśmy ocaleni. Lapierre jadący za nami bryczką, dostał uderzenie pałą, lubo nieszkodliwe, po plecach. Przybyliśmy szczęśliwie pod Pragę, noc zapadła i dalszej podróży przeszkodziła. Wojska rosyjskie napępniały cały gościniec, zajechaliśmy więc do najbliższej karczmy, natłoczonej już oficerami”. Murzyn Lapierre? Któż zacz? Podczas niewoli Kościuszki w Petersburgu Jean Lapierre był służącym Naczelnika. Potem pojawił się w otoczeniu księcia Dominika Radziwiłła, należał do grona najbliższych przyjaciół młodego ordynata. Do 1813 roku mieszkał w Białej. Mały Kazio zapamiętał go tak: „był to człowiek czytany i otarty w świecie, mówił kilku językami i nieźle po polsku; wysokiego wzrostu, składny, zręczny, umiał sobie zjednywać względy pięknych kobiet”. Po wkroczeniu Rosjan w granice Księstwa przyjechał z Wójcickimi do Warszawy. Ciekawe co działo się z nim potem... Od siebie dodam, że należytości Jeana Lapierre na dobrach bialskich są odnotowane w księgach siedleckiego konserwatora hipotek. Jak długo z nich korzystał nie wiem. Pewne jest jedno - ten to dopiero podróżował!

W późniejszym okresie Wójcicki senior zakupił na własność dwie wsie w powiecie bialskim, i Wójcicki junior znów bywał na po-

graniczu. Ale wszystko co piękne kończy się bezpowrotnie. Kazimierz opuszczając Białą około 1820 roku nie wiedział, że krajobrazu dzieciństwa nie zobaczy już nigdy więcej: „To był mój ostatni pobyt w puszczy, pożegnałem się z nią wtedy na zawsze” - napisał po kilkudziesięciu latach - „...topór spekulantów żydowskich puszcze tę wycinał do szczytu. W roku 1850 z ruin zamku bialskiego widziałem z boleścią, jak z tej wielkiej i poważnej puszczy lichy tylko las kępinami przerastał...”. Naszym starszym braciom w wierze serdecznie dziękujemy. Ja zaś korzystając z okazji wyrażam wdzięczność dla współczesnych władz samorządowych, które chwalebnie kontynuują tradycję czyszczenia rzeczywistości od wrażej zieleni i przeklętych drzew. Żeby wam tak w płucach grało (tak życzył swym wrogom mój dziadek kiedy się zezłościł) jak dźwięczą te piły, którymi tniecie pnie w mieście, tego wam drodzy włodarze Siedlec i innych miast pogranicza serdecznie życzę.

A Oborski ze starej szlacheckiej rodziny spod Liwa, w 1812 roku komendant placu w Siedlcach a w kampanii 1814 roku dowódca sławnego pułku Krakusów, pułku, którym zachwycał się sam Bonaparte, pułku rozbijającego w proch i pył jazdę pruską i rosyjskich kozaków? A czyim przyjacielem był Oborski? Aleksandra Orłowskiego, coś Państwu świta? Tak, tak to ten sam „Nasz malarz Orłowski...”, miał gust Soplicowski Trzeba wiedzieć, że to jest Sopliców - choroba, że im oprócz Ojczyzny nic się nie

podoba. Orłowski, który życie strawił w Peterburku, sławny malarz..., mieszkał tuż przy cesarzu, na dworze, jak w raju... lubił ciągle wspominać swej młodości czasy, wysławiał wszystko w Polsce ziemię, niebo, lasy...” Nie od rzeczy będzie dodać, że Orłowski, był synem siedleckiego karczmarza. Talent chłopaka do utrwalania świata za pomocą węgla, ołówka i kredki ponoć odkryli Czarторыscy, podczas jednej z wizyt u księżnej Aleksandry Ogińskiej ówczesnej właścicielki grodu nad Muchawką... Dość już, moja choroba polega chyba na przeświadczeniu, że wszystko co ciekawe leży na naszym pograniczu.

Ale najbardziej fascynującą podróż tamtych czasów odbył nie kto inny jak właściciel Radzyna, książę Aleksander Sapieha. Od 1804 do 1806 roku penetrował - prawdopodobnie jako agent francuskiego wywiadu - kraje południowosłowiańskie. Wspaniała podróż przez Styrię, Karyntię, Istrię, Chorwację, Dalmację, Bośnię, Hercegowinę, Czarnogórę i Albanię i wyspy greckie zakończyła się w Konstantynopolu. Potem była jeszcze jedna ważna wyprawa - do Polski odradzającej się w ramach Księstwa Warszawskiego. I działanie w którym peregrynacje i mobilność grały niepoślednią rolę - prywatne biuro wywiadu działające na pograniczu Księstwa i Litwy. I w końcu podróż ostatnia - do Dereczyna. Aż nie chce się wierzyć w przypadkowość śmierci księcia Aleksandra. Kto wie co byłoby gdyby nie ona... Wiadomo, że Sapieha odradzał Napoleonowi marsz w głąb rosyjskiego interioru, a doradzał anektowanie w granice Grand Empiru jedynie Litwy i Ukrainy. Takie rozwiązanie byłoby dla Rosji fatalne, o wiele bardziej niebezpieczne niż walka z choćby największą armią świata. Rosja odepchnięta od granic Europy i pozbawiona żyznych ziem ukraińskich - o ile takie status quo by się utrzymało - byłaby mocarstwem ale... już tylko azjatyckim. Niestety, tak się nie stało.

cdn.





MARIA KRYŃSKA - SZOSTAK

Podróż

Co lubie?

Latem lubie zdmuchiwać dmuchawce

nasza podróż pachnie
złotym grzanym winem
taniem i śpiewem zielonym
kwiatem danym dziewczynie
sa w niej słowa szkarlatne
domysły metafor
zagładanie w oczy
fiolety powagi
jest też przestrzeń niebieska
w drzew galezi rozchyle

takie serce co bije
mocno
choć chwile

Koło życia

Witaj pełen miłości
otwarty umyśle
Duchu w ciele człowieka
w harmonii z górami

Twoje życie zatacza kręgi
Wielki Duch
wyznał mi twe imię

Zatańcz taniec życia
rozrzuć swoje mokasyny
włosy w pióra rozwiń
Cztery wiatry wokół

Ziemia matka
ojciec Niebo
poruszają się w kole

Ptaki i duchy
opuszczają ziemię

Rzeki i góry wznoszą się
w przestworza

Nasze plemiona
zataczają kręgi



TOMASZ SOBIERAJ

FOTOGRAFIA

- TERMINY I POJĘCIA ISTOTNE

W związku z licznymi nieporozumieniami, których doświadczam, postanowiłem wyjaśnić i niekiedy stworzyć kilka potrzebnych mi terminów i pojęć, dotyczących fotografii i jej okolic. Nie jest to kompendium wiedzy, tylko niezależna próba uporządkowania chaosu pojęciowego i rozprawienia się z niektórymi błędnymi a powszechnymi poglądami. Mam świadomość, że wszelka niezależność jest źle widziana, ale, jak pisał Nietzsche, jest przywiłem silnych, z którego korzystam.

Założenia podstawowe

I

Fotografia to technika rejestracji obrazu za pomocą promieniowania elektromagnetycznego. Obraz powstaje i jest utrwalany na chemicznym materiale światłoczułym (fotografia klasyczna) lub cyfrowo (fotografia cyfrowa).

II

Błędnym jest powszechne i zupełnie bezpodstawne twierdzenie, jakoby obraz fotograficzny był wiernym odbiciem rzeczywistości. Rzeczywistość konwencjonalna, ludzka, umieszczona w czasoprzestrzeni, jest czterowymiarowa i odbywa się w niej ruch, rzeczywistość fotograficzna to jej przeniesienie na płaszczyznę, z konieczności dwuwymiarowe, w którym ruch i czas można wyrazić jedynie symbolicznie. Dodatkowo, na każdym etapie rejestracji i powielania powstają zniekształcenia spowodowane przez obiektyw, film, matrycę, obróbkę chemiczną, powiększanie, druk itd. Najbliższą ideą poprawnego oddania rzeczywistości, a tym samym jak najdalej od sztuki, jest nieprzetworzona fotografia cyfrowa i również nieprzetworzona, wielkoformatowa, kolorowa fotografia klasyczna.

III

Fotografia, pokazująca rzeczywistość fotograficzną jest interesująca jedynie jako dokument lub tworzywo do dalszej pracy.

Poza tym, jest zazwyczaj prostym zapisem, słusznie zwanym przez masy fotografów „foceniem”, w efekcie którego powstają „foty”, „fotki”, cyfropstryki lub w najlepszym przypadku, zdjęcia.

IV

Dopiero w wyniku uświadomionych, celowych ingerencji fotograficznych i pozafotograficznych pojawia się sztuka, obrazy zajmujące, nie służące banalizacji rzeczywistości, ale uwalniające wyobraźnię z ograniczeń konwencjonalnych sposobów myślenia i widzenia.

V

Technika, w wyniku której te obrazy powstały, determinuje czym są, i w związku z tym, jak należy je nazywać. Innymi słowy, to warsztat decyduje, z czym mamy do czynienia, a nie widzimy się autora, odbiorcy czy krytyka.

Terminy i pojęcia

Celem tej pracy jest przedstawienie terminów i pojęć, czyli narzędzi pozwalających rozstrzygnąć, które obrazy można jeszcze nazwać fotografią, a których już na pewno tak nazwać nie można. Niestety, nie jest to matematyka, więc niekiedy nie da się ściśle przeprowadzić rozróżnienia, można jednak dokonać go w sposób przybliżony, ale logiczny i wystarczający na tyle, by rozjaśnić nieco ten ciemny kąt, do którego zmiata się wszystkie działania z jakimkolwiek udziałem maszyny rejestrującej obraz. Wychodzę z założenia, może na obecne niechlujne czasy nieco ortodoksyjnego, że zanim zaczniesz mówić, trzeba wiedzieć o czym, i że bez logiki i aparatu pojęciowego nie ma ani istotnej dyskusji, ani pracy.

Niektóre zagadnienia przedstawiam nieco szerzej, ponieważ jest to niezbędne dla zrozumienia sposobu pojmowania przeze mnie fotografii, zarówno jako techniki, jak i sztuki. W celu zachowania przejrzystości przekazu, zasadniczo pomijam rozwijającą się intensywnie sztukę intermedialną, zdecydowanie wychodzącą poza ramy tego

opracowania, chociaż jej silne związki z fotografią i moją twórczością są oczywiste. Wszystkie międzydyscyplinarne przenikania i poszukiwania uważam za cenne, a ich wyniki niejednokrotnie za interesujące, jednakże, mimo coraz bardziej wyraźnego zachwiania tradycyjnych podziałów gatunkowych i trwającej powolnej agonii sztuki fotografii oraz klasycznej fotografii srebrowej (tudzież innych technik wizualizacji, szczególnie tych tradycyjnych), pozostaje ona najważniejszą dziedziną moich artystycznych i teoretycznych zainteresowań. Nie uważam, aby w dającej się przewidzieć przyszłości fotografia *sensu stricto* została całkowicie wyparta przez nowe i mieszane formy wizualnej ekspresji artystycznej, mimo dokonującego się gwałtownego postępu technicznego. Przetrwał drzeworyt, przetrwało malarstwo olejne, przetrwa też fotografia, także w swojej czystej, klasycznej postaci - najpewniej wyłącznie jako zjawisko elitarne, ale to akurat nie jest powodem do zmartwienia.

Literą **n** oznaczam nowe, wprowadzone przez siebie terminy i pojęcia, pozostałe wyjaśniam, rozwijam lub definiuję na nowo. Nie zawsze są to zmiany rewolucyjne, ale zawsze istotne.

Materiał światłoczuły dowolna materia, na której lub za pośrednictwem której rejestruje się obraz: matryca cyfrowa, błona, papier, pokryte właściwą substancją chemiczną kamień, drewno itp.

Fotografia czysta (n) prace powstające wyłącznie w wyniku rejestracji, następnie skopiowane lub wydrukowane; wszelkie ewentualne deformacje i kreacje rzeczywistości są dokonywane w momencie ekspozycji, a obraz reprodukowany (odbitka, wydruk) jest możliwie najdokładniejszym przeniesieniem obrazu zarejestrowanego. Szczególne, idealne przypadki czystej fotografii to przeźroczce, polaroid, fotogram, oraz im podobne, gdzie obraz zarejestrowany jest jedynym i ostatecznym.

Fotografia manipulowana (n) powstaje wyłącznie w wyniku rejestracji oraz ingerencji fotograficznej w już zarejestrowany obraz.

Fotomontaż szczególna odmiana fotografii,



📷 Tomasz Sobieraj

która polega na kreowaniu nadrzeczywistości lub rzeczywistości równoległej (paralelizmu) za pomocą gestów plastycznych i techniki fotograficznej. Obraz jest otrzymywany poprzez sfotografowanie konstrukcji złożonej z różnych elementów, zazwyczaj fragmentów fotografii, wydruków, przedmiotów, ułożonych na płaszczyźnie. Drugim sposobem tworzenia fotomontażu jest konstruowanie kompozycji bezpośrednio pod powiększalnikiem. Fotomontaż zawsze jest dwuwymiarowy - to warunek konieczny.

Fotokolaż trójwymiarowa kompozycja na płaszczyźnie, złożona z fotografii lub ich fragmentów; po jej sfotografowaniu otrzymujemy fotomontaż.

Fotoplastyka (n) wszelkie manualne gesty wobec fotografii (destrukcja negatywu, pozytywu, rysowanie, drapanie, malowanie, fotokolaż, obiekty fotograficzne itp.), będące ingerencją pozafotograficzną, pozwalające na swobodę wobec materiału, jaką dają sztuki plastyczne, wyzwalające spod władzy maszyny.

Fotoliryka (n) wszelkie gesty wobec fotografii, które mają na celu poszerzenie jej hory-

zontów za pomocą metod zarezerwowanych dla sztuki słowa, głównie poezji; łączenie fotografii i liryki w układ komplementarny, synteza kontemplacyjnego charakteru sztuki fotograficznej z przeżyciem poetyckim.

Fotoobraz, fotoobiekt pojęcia nadrzędne, oznaczają każdy obraz lub obiekt wykreowany na bazie fotografii lub z jej znaczącym udziałem, niezależnie od rodzaju zastosowanej ingerencji i techniki.

Forma w fotografii i cyfrofotografii, to zewnętrzny wyraz fotoobrazu, uzyskany poprzez zastosowanie odpowiednich środków artystycznych i technicznych.

Cyfrofotografia (n) technika kreacji fotoobrazu i jej produkt; polega na elektronicznym przetwarzaniu fotografii w celu uzyskania nowych jakości po rejestracji obrazu i jest ingerencją pozafotograficzną; w dowolnym stopniu zmienia treść i/lub w sposób istotny formę obrazu zarejestrowanego, nieraz tworzy zupełnie nowy obraz, często błędnie nazywany fotomontażem.

Cyfrofotografia zazwyczaj ogranicza się do kreacji nadrzeczywistości, rzeczywistości równoległej lub cyfrowych przetworzeń, czyli ładnych plastycznie efektów używanych przy pomocy oprogramowania komputerowego. Zdarza się też, że jej dokonania są ciekawe, mocne plastycznie, o niebanalnym przekazie i niewątpliwych walorach artystycznych. Do cyfrofotografii nie zaliczam skanowania oraz typowych zabiegów należących do klasycznej techniki fotograficznej (kadrowanie, plamkowanie, drobny retusz, korekcja barwna itp.), które są obecnie wykonywane cyfrowo i nie zmieniają ani treści, ani w sposób istotny formy obrazu w tym przypadku następuje jedynie zmiana narzędzia, metody, a nie celu i idei, jakby zamiana marszu na jazdę rowerem.

Granice znaczeń słów są nieraz trudne do wyznaczenia i cyfrofotografia jest właśnie tym terminem, spośród prezentowanych w niniejszej pracy, który najtrudniej ująć i jednoznacznie określić jego zasięg, i który może sprowokować najwięcej sporów i nieporozumień, szczególnie między zwolennikami ortodoksyjnego podejścia do fotografii a orędownikami technik cyfro-

wych. Gwoli ścisłości, żeby nie być poświadczonym o brak obiektywizmu - nie należę do żadnej z tych grup, swobodnie poruszam się we wszystkich technikach fotograficznych, często je łączę, mam więc świadomość możliwości i ograniczeń każdej z nich oraz, co najważniejsze, świadomość wymaganych przez nie umiejętności i wiedzy. Oba terminy - fotografia i cyfrofotografia - traktuję jako warsztatowe, co oczywiście nie niesie ze sobą automatycznego zaliczenia produktu którejkolwiek z tych technik do odpowiednich dziedzin sztuki, gdyż to wymaga spełnienia zupełnie innych warunków. Wraz z cyfrofotografią pojawiło się zagadnienie z pogranicza warsztatu twórczego i etyki, niezwykle istotne, mianowicie często trudno jest odróżnić efekty, uzyskane za pomocą oprogramowania komputera czy cyfrowego aparatu fotograficznego, od efektów stworzonych przy użyciu klasycznych technik fotograficznych, wymagających dużych umiejętności warsztatowych i niejednokrotnie sporej sprawności manualnej. Wtedy pozostaje tylko odwołać się, chociaż to może naiwność we współczesnym świecie, do uczciwości autora pracy, który powinien dokonać jej kwalifikacji i opisu zgodnie z faktami, czyli zastosowanymi technikami, a nie, jak to się często zdarza, nazywać fotografią albo nawet, o zgrozo, fotografią artystyczną, przefiltrowany w programie komputerowym banalny pejzaż, pstryknięty na spacerze, i to, co gorsza, za pomocą tak ograniczającego kreatywność narzędzia, jakim jest aparat fotograficzny, wbudowany w telefon komórkowy. Technika wykonania pracy ma bowiem znaczenie kluczowe, przynajmniej dla mnie - niezmiennie przecież jedną z wartości dzieła sztuki jest to, że powstaje w wyniku połączenia wysiłku intelektualnego i bezpośredniego, fizycznego kontaktu twórcy z materiałem, która to wartość z powodu nadużywania technik cyfrowych jest coraz rzadsza. I jeśli w przypadku fotografii klasycznej możemy mówić w pewnym uogólnieniu o negatywie jak o matrycy grafika, czyli istniejącej fizycznie substancji, poddanej powolnej i przemyślanej obróbce, z błędami, odciska-

mi palców itp., innymi słowy, ze śladami człowieka, tak w przypadku techniki cyfrowej dysponujemy jedynie precyzyjnym, szybkim, tanim, ale jednocześnie wirtualnym i bezdusznym zapisem zer i jedynek, z towarzyszącym mu często niedoborem myśli i umiejętności.

Technika fotograficzna obejmuje wszelkie działania, których celem jest uzyskanie i powielenie obrazu fotograficznego, czyli zapisanego światłem, dlatego z definicji nie należy do niej obróbka manualna, bliższa plastyce (fotoplastyka) oraz ingerujący w treść i formę fotografii montaż cyfrowy, bliższy grafice komputerowej (cyfrografia). Ze względu na zastosowane narzędzia, technikę fotograficzną można podzielić na klasyczną, cyfrową i mieszaną.

Ingerencja fotograficzna (n) czynności wpływające na formę i treść obrazu fotograficznego za pomocą środków właściwych technice fotograficznej (filtrowanie, dobór błony, parametrów ekspozycji, wywołanie, powiększanie, montaż, wykonanie odbitek, techniki szlachetne itp.).

Ingerencja pozafotograficzna (n) czynności wpływające na formę i treść obrazu fotograficznego za pomocą środków nie należących do techniki fotograficznej (montaż komputerowy, obróbka manualna itp.)

Realizm fotograficzny kierunek graniczny, przeciwny konceptualizmowi; odtwarza rzeczywistość zgodnie z obserwacją i osiągniętym poziomem poznania, zazwyczaj wymaga warsztatowych umiejętności i dużej wiedzy na temat fotografowanych zjawisk. Nie jest jeszcze sztuką fotograficzną w moim ujęciu, ale może być to początek drogi do niej; ma wielkie znaczenie tam, gdzie niezbędna jest precyzja i obiektywizm, czyli np. w fotografii społecznej, przyrodniczej, reklamowej, naukowej, reportażu itp. W wyniku postępującej demokratyzacji, rozwoju techniki i upowszechnienia zautomatyzowanej fotografii cyfrowej, realizm stał się zjawiskiem masowym, i jako takie nie wymaga specjalistycznych umiejętności, wiedzy i świadomości artystycznej. Realizm w fotografii jest kierunkiem szczególnym, w dużym uproszczeniu można powiedzieć, dwubiegowym. Objawia się to z jednej strony elitarnością, niezbędną w realizowaniu

jego założeń wysokim stopniem profesjonalizmu i pojawiającą się wraz ze wzrostem świadomości artystycznej, sztuką fotografii, zaś z drugiej, pospolitym cyfropstrykactwem, czystą, zautomatyzowaną do maksimum rejestracją zdarzeń bez towarzyszącej idei i refleksji, pospolitą, powszechną rozrywką. Wraz z rozwojem i upowszechnieniem cyfrowych metod obróbki obrazu, realizm masowy może stać się masową cyfrografią.

Konceptualizm fotograficzny kierunek graniczny, przeciwny realizmowi; występuje zasadniczo w dwóch odmianach: dadaistycznej i konstruktywistycznej. W odmianie będącej pochodną dadaizmu nie wymaga umiejętności, wiedzy i świadomości artystycznej; z założenia jest antysztuką, jego istotą jest idea, obraz stanowi wartość drugorzędą; w tej wersji konceptualizm ogranicza tak zwaną twórczość do pomysłu, stworzenia sytuacji wywołującej wrażenia u odbiorcy, rezygnuje z plastycznej mocy fotografii i rzemieślniczego warsztatu na rzecz wtórnych,



naiwnych, postduchampowskich i postdadaistycznych gestów, popartych cherławą intelektualnie ideologią. Nie jest już sztuką fotograficzną w moim ujęciu, sam także definiuje się jako antysztuka a przynajmniej z niej wyrasta, ale w środowiskach o pozornej erudycji, głównie akademickich, jest nazywany sztuką i niezwykle popularny, dzięki małym wymaganiom warsztatowym i intelektualnym oraz wrażeniu elitarności, które wywołuje na nieświadomym blagi, nieprzygotowanym i niesamodzielnym odbiorcy. Konceptualizm w odmianie będącej pochodną znaczących osiągnięć konstrukttywizmu i Bauhausu, skupia się głównie na prostocie formy, syntetyczności, minimalizmie, nie odrzuca umiejętności warsztatowych, wiedzy, świadomości artystycznej, estetyki, logiki; w tym przypadku idea i moc plastyczna obrazu są równie ważne; może prowadzić do doskonałych wyników artystycznych.

Dyfuzjonizm fotograficzny (n) pojęcie stosowane przeze mnie wobec fotografii, których głównym założeniem jest dystansowanie przedstawionych obiektów od ludzkiej rzeczywistości, nadanie im cech indywidualnych i wyzwolenie wyobraźni odbiorcy z ograniczeń konwencjonalnego widzenia. Uzyskuje się to wyłącznie za pomocą ingerencji fotograficznej, na przykład poprzez zastosowanie techniki fotografii otworkowej czy wielokrotne naświetlanie materiału światłoczułego, najczęściej wykorzystując w kompozycji obiekty banalne, zdegradowane, pozbawione wizualnego podobieństwa, dzięki czemu powstają przenikania, dające nową jakość rzeczywistości równoległej.

Sztuka fotograficzna (fotografia artystyczna) powstaje wtedy, gdy artyści udaje się w sposób zamierzony stworzyć konstrukcję z form przestrzennych i przenieść ją na płaszczyznę kadru, w możliwie jak największym stopniu pozbawiając powstałą kompozycję dosłowności. Można tego dokonać wyłącznie za pomocą środków właściwych technice fotograficznej (ingerencja fotograficzna). Sztuka fotograficzna (jak i każda inna) jest nierozłączna ze świadomością artystyczną, wiedzą i umiejętnościami

warsztatowymi, których posiadanie, przynajmniej w stopniu podstawowym, jest warunkiem koniecznym, aby powstało dzieło. Stosując heglowską dialektykę można powiedzieć, że jest syntezą plastycznej mocy i idei.

Świadomość artystyczna zdolność umysłu umożliwiająca celowe i przewidywalne w skutkach działanie w danej dziedzinie sztuki; poziom świadomości artystycznej jest pochodną rozwoju i osobowości; to najważniejszy czynnik niezbędny w procesie tworzenia dzieła sztuki.

Umiejętności warsztatowe (warsztat) stopień opanowania technik właściwych dla danej dziedziny sztuki; znajomość całości warsztatu nie zawsze jest konieczna, bywa, że artyści na niektórych etapach realizacji pracy korzystają z usług specjalistów (laboranci, korektorzy).

Rzeczywistość (rzeczywistość konwencjonalna, ludzka) względny, wielowymiarowy i złożony system, w którym znajduje się istota lub przedmiot; jest zależna od świadomości i aktywności.

Rzeczywistość fotograficzna (n) występuje wtedy, gdy zarejestrowany (powielony) obraz jest w jak największym stopniu zbliżony do ludzkiej, konwencjonalnej rzeczywistości. Pozornie podobna do rzeczywistości konwencjonalnej, jednak podlega ograniczeniu do dwuwymiarowości i bezruchu.

Nadrzeczywistość fotograficzna innymi słowy, stary, pocziwy nadrealizm, albo surrealizm, jak kto woli.

Rzeczywistość równoległa (paralelizm, rzeczywistość poza rzeczywistością) (n) objawia się, gdy sfotografowane obiekty rzeczywistości konwencjonalnej nabierają nowych wartości w wyniku wyrwania z typowego dla nich kontekstu; efekt jest uzyskiwany za pomocą ingerencji fotograficznych i/lub pozafotograficznych. Od nadrzeczywistości różni się tym, że nie zrywa z tradycją klasyczną, nie stosuje motywów niezwykłych, nie eliminuje logiki i kontroli rozumu.

Nie wszystkie powyższe terminy i pojęcia są definicjami równościowymi w ścisłym znaczeniu, niektóre są bliższe definicjom częściowym. Niewątpliwie jednak porzą-

dkują i wyjaśniają podstawowe zagadnienia związane z fotografią i sztuką fotografii, co dotychczas zbyt często było pozostawione na pastwę dyletantów, nieodczuwających potrzeby istnienia spójnego, logicznego systemu podstawowych pojęć, bez którego przecież wszelka dyskusja jest niemożliwa. Oczywiście może się zdarzyć, że konstrukcje pojęciowe nie wystarczą do jednoznacznej kwalifikacji (podobnie jak trudno jest określić na ciągłym widmie optycznym, gdzie kończy się np. barwa żółta a zaczyna pomarańczowa). Wtedy pozostaje już tylko fenomenologiczna intuicja racjonalna, albo przynajmniej zdrowy rozsądek.

Appendix

Orzeł nie porozumie się z kurami, może nawet zostać przez nie zadziobany, gdy ogarnie go słabość. Ale może też wznieść się ponad nie i uzyskać inną perspektywę niż z dna kurnika. Takim spojrzeniem z innej perspektywy jest ta praca. Do jej napisania skłonił

mnie postępujący, powszechny zanik umiejętności logicznego myślenia, powiązany z brakiem indywidualności i błyskawicznym rozwojem zachowań stadnych w kurniku tak zwanej ludzkości. Coraz mniejsza odpowiedzialność za słowo, głupota i unifikacja świadomości prowadzą nieuchronnie do powstania nowego podtypu kręgowców, jakiegoś *Homo consumatus felix*. Moja praca artystyczna i teoretyczna jest przejawem niezależności, zdrowego instynktu i jednocześnie rozumowego działania. To obrona przed unicestwieniem indywidualności, nad którym pracują rzesze hodowców: nauczyciele szkolni i akademicy, politycy, media, korporacje, i co najgorsze sami twórcy.





JAKUB JASIŃSKI

WILLIAM BUTLER YEATS

- POETA MISTYCZNY

Wybitny irlandzki poeta żył w latach 1865-1939. Był czołowym twórcą tzw. Odrodzenia Irlandzkiego, czyli wielkiego zwrotu literatury irlandzkiej ku celtyckim podaniom, legendom i mitom. Odrodzenie Irlandzkie (datujące swój początek na lata 80. XIX wieku) było poszukiwaniem własnej tożsamości kulturowej przez irlandzkich pisarzy i intelektualistów oraz wyrazem buntu wobec angielskiej okupacji, panoszącej się w sferze polityki i kultury. Duży wpływ na poetę wywarła wielka przyjaźń z ojcem, Johnem Butlerem Yeatsem, który zaszczepił w synu swe fascynacje poezją romantyczną i poezją prerafaelitów angielskich. Sam zaś był malarzem. W czasie wyjazdów do dziadków w Sligo (hrabstwo w zachodniej Irlandii) młody Yeats po raz pierwszy usłyszał od swego wujadziwaka stare podania i legendy celtyckie, w tym o zaczarowanej krainie Sidhe, w której mieli przebywać znani bohaterowie z zamierzchłych czasów. Wuj był ponadto zapalonym astrologiem, co również miało wpłynąć na rozwój zainteresowań młodego poety.

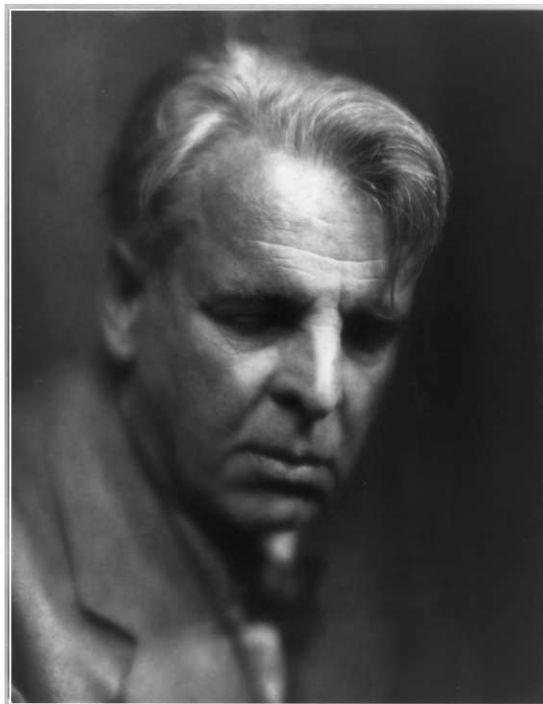
Teozofia i Zakon Złotego Świtu

Trudno jest zrozumieć i interpretować twórczość W. B. Yeatsa, nie biorąc pod uwagę jego wieloletnich, trwających niemal całe życie, pogłębionych fascynacji okultyzmem i myślą mistyczną. Jak sam podkreślił w jednym ze swych listów, życie mistyczne było dlań centrum wszystkiego co robił, myślał i pisał. W życiu tego irlandzkiego poety, dramaturga i filozofa, tworzącego w języku angielskim, mistycyzm przechodził przez wiele faz.

Jako pierwsza w sferze zainteresowań poety znalazła się teozofia (przebywał wówczas w Dublinie, miał 17 lub 18 lat), która w znacznej mierze bazuje na neoplatonizmie i buddyzmie, a jej głównym mottem jest „Nie ma religii wyższej niż prawda”. W ruch teozoficzny wprowadził Yeatsa George William Russell (poeta i mistyk irlandzki), w tym też okresie zetknął się on po raz

pierwszy z irlandzkim ruchem narodowym. Oba te nurty wpłynęły bardzo silnie na poezję uprawianą przez Yeatsa. W 1885 roku Yeats spotkał indyjskiego teozofa Mohiniego Chatterdżi, który zapoznał go z Bhagavadgita, świętą księgą hinduizmu oraz pismami indyjskiego filozofa z VIII wieku, Sankary. Sankara głosił wyższość indywidualnej jaźni nad nierealnym bytem świata zewnętrznego. Yeats postanowił wstąpić do Towarzystwa Teozoficznego, noszącego imię założycielki ruchu, Rosjanki, Heleny Bławatskiej. Dość szybko je opuścił, bo już w 1890 roku.

W 1887 roku przeprowadził się z rodzicami do Londynu i tam tuż po odejściu od Towarzystwa Bławatskiej, wstąpił do hermetycznego Zakonu Złotego Świtu, które było gnostycyzmo-magicznym stowarzyszeniem, kierowanym przez MacGregora Mathersa. W skład Zakonu wchodził też sławny mag i okultysta Aleister Crowley i aktorka Florence Farr. Jako swe magiczne motto Yeats wybrał słowa: „Demon jest odwrotnością Boga”. W Zakonie poeta zapoznał



się z symboliką kabały, astrologii, dziejami Różokrzyżowców oraz tarotem. Posiadł nawet swą własną talię kart z własnoręcznie poczynionymi zapiskami. Jednocześnie Yeats, niejako siłą rzeczy, przesiąkł atmosferą dekadentckiego Londynu. Był bowiem świadkiem wielu rodzących się buntów i protestów przeciw wiktoriańskiej obyczajowości objawiającej się „poluzowaniem” norm moralnych i zasad etycznych. Yeats jednak nigdy nie uległ wpływom cyganerii i nie popierał wystąpień dekadentów.

W tym też okresie zaczął pogłębiać swą wiedzę o historii Irlandii, przywiązując dużą wagę do celtyckich podań, mitów i legend. Średniowieczna celtycka poezja, dawne stroje i obyczaje, rosnący irlandzki nacjonalizm, separatystyczne dążenia do stopniowego wypierania brytyjskich wpływów w kulturze i polityce, zmieniały Yeatsa i jego twórczość na bardziej pro narodową, społeczną i mocniej wyrażającą wewnętrzne fascynacje i tęsknoty. Wówczas to opracował *Baśnie i gadki ludu wiejskiego Irlandii* a następnie słynne *Wędrowki Osjana*.

Na początku XX wieku nastąpił rozpad Złotego Świtu. Yeats dostał się pod wpływ bengalskiego poety i mistyka, laureata literackiej nagrody Nobla, Rabindranatha Tagore oraz indyjskiego nauczyciela Purohity Swamiego. Rozwijał też poezję, czerpiąc wiele z mistycyzmu wschodnich nauk duchowych oraz mistycznego nurtu irlandzkiego patriotyzmu. Na bazie poznanych teorii i myśli stworzył własny system mistyczny, który przedstawił w dziele *Wizja (A Vision)* wydanym w 1925 roku.

Dom w wieży

W 1917 roku Yeats ożenił się ze swoją przyjaciółką Georgie Hyde-Leeds. Od swej protektorki, mecenasa sztuki Lady Gregory, zakupił wieżę Thoor Ballylee, do której po remoncie wprowadził się wraz z żoną. To tam powstały oceniane jako najdoskonalwsze w jego twórczości utwory - *Wieża* (1928) oraz *Kręte schody* (1933). Wieża jako miejsce do mieszkania utożsamiało dla Yeatsa sedno irlandzkości, całą spuściznę irlandzkich dziejów zawartą w gaelickich utworach poetyckich, legendach i

baśniach.

W 1919 roku na świat przyszła córka Anne Butler, a w 1921 syn, William Michael. Co ciekawe, zaraz po ślubie żona artysty odkryła u siebie zdolności mediumistyczne oraz umiejętność pisma automatycznego (przesłanie dyktowane przez istoty pozaziemskie). Yeats był zauroczony tymi zdolnościami, zaczął pogłębiać swe zainteresowania metafizyką. W *Wizji*, wspomnianej wcześniej, koncepcja filozoficzno-mistyczna przedstawiała ludzkie wnętrze i historię, łączyła koncepcje ogólne, społeczno-historyczne z losami ludzkimi (mistycyzm ortodoksyjny). W tamtym czasie (lata 1918-39) poeta wyłączył się spod wpływu polityki, a w tekstach odszedł również od tematyki narodowej. Co prawda jeszcze w 1923 roku został senatorem w irlandzkim parlamencie, a wcześniej występował jako delegat Sinn Fein, partii irlandzkiej, lecz jego aktywność skupiała się głównie na kulturze. W tym też roku otrzymał nagrodę Nobla w dziedzinie literatury.

Wpływ Dalekiego Wschodu

Fascynacja Tagorem i Indiami spowodowała, iż Yeats w latach 30. wydał angielskie tłumaczenie Upaniszad (świątych ksiąg hinduizmu). Jak podkreślają znawcy jego twórczości, Indie, a zwłaszcza ich duchowość, mistyka buddyzmu i hinduizmu miały przemożny wpływ na treść i artyzm jego dzieł. Mistycyzm H. Bławatskiej, W. Blake'a i E. Swedenborga wpłynął na odczuwanie świata przez poetę, na zrozumienie, iż to wyobraźnia jest środkiem do osiągnięcia, dotarcia do absolutu. Zadaniem sztuki, jej nadrzędną rolą, jest wyrażanie go. Tak jak w twórczości T. S. Eliota, choćby w *Ziemi jałowej*, gdzie pobrzmiwają echa buddyzmu, sanskrytu jako wspólnego języka poetyckiego wyrazu i koncepcji hinduistycznych, tak i u Yeatsa spotykamy się z wykorzystaniem tych elementów jako świadków wewnętrznych przemian artysty, komasowania się struktury myślowej głęboko zanurzonej w mityczno-mistycznej historii Irlandii i hinduskich pismach filozoficznych.

Poeta życzy ukochanej, żeby zaznała
spokoju (*Wiatr pośród trzciny*, 1899)
przekład - Ludmiła Marjańska

Słyszę konie z Krainy Cieni, rozwiane ich długie
grzywy,
Kopyta ciężkie wzburzeniem, oczy łyskają
biało,
Północ nad nimi rozciąga noc lepka, pełznąca
pomału,
Wschód swoją radość ukrytą w przedświcie
lęklwym,
Zachód przejrzystą rosą płacze i wzdycha, nim
minie,
Południe płonącymi różami jak ogień ziele.

O, marność jest sen, bezkresne pragnienie,
nadzieje,
Konie kłęski je zdepcą, pogrążą w ciężkiej glinie;
Przymknij oczy, kochana, niech twoje serce bije
Tuż przy moim, a włosy rozsyp na moich
ramionach,
Niech zatopią godzinę miłości jak gęsta
zmierzchu zasłona,
Która rozwiane grzywy i tętniące kopyta skryje.

Słowa może do muzyki (Kręte schody i inne
wiersze, 1933)

XVIII. Szalony jak mgła i śnieg
przekład - Stanisław Barańczak

Zarygluj okiennice,
Wiatr dmie, jakby się wściekł:
Dumajmy obaj, niech nam mówi
Myśli podwójny bieg,
Że wszystko, co na zewnątrz nas,
Szaleje jak mgła i śnieg.

Na półce Homer i Horacy,
Platona złoty brzeg
I tom Tulliusza wpół otwarty.
Gdzie nasz chłopięcy wiek,
Gdyśmy obydwa, dzicy, młodzi,
Szaleli jak mgła i śnieg?

Pytasz mnie, czemu wzdycham, czemu
Cię mi na czoło legł?
Wzdycham, gdy myślę, przyjacielu,
Że wszystko, co Homer rzekł,
Nie przeczy temu, że i on był
Szalony jak mgła i śnieg.

