

METÁSTASIS

(w sztuce Juliana Henryka Raczki)

Greckie pojęcie *metástasis* oznacza *przeniesienie*, *(wy)wędrowanie*, *zmianę* - od *methistánai* (zmieniać). Pojawienie się tej idei w sztuce Juliana Henryka Raczki, który czterdzieści lat temu namalował niewielki obraz *Metastasis* (1966), wydaje się konieczne i logiczne. Pojęcie *metastazy* stało się bowiem dlań niejako punktem zero, jakiego poszukuje każdy inspirowany modernizmem artysta. Raczko jednak w tym dążeniu nie wypierał się tradycji, lecz świadomie ją kultywował. Od kilku dekad dokonuje on wewnętrznej przemiany, by wywędrować na obszary zastrzeżone dla religii. Jak sam przyznaje, nigdy nie zerwał z duchowym dziedzictwem wyniesionym z rodzinnego katolickiego domu – mimo pokus i nacisków ówczesnej arymanicznej, materialistycznej kultury (wspomina na przykład korektę jego edukacji, jakiej dokonał ojciec, chroniąc go przed komunistyczną apostazją). Obecna wystawa *Septuaginta* (w siedemdziesięciolecie urodzin artysty) jest zatem jakby wspomnieniem przebytej drogi i zarazem manifestacją dualistycznego światopoglądu, którego wektory wyznaczają dwa kierunki – poziom i pion. Wedle Raczki wyznaczają one przeciwstawne egzystencjalne postawy, z mocą narzucając logikę albo – albo.

Nie trudno zauważyć, że dualizm, jak i wszelkie metafizyczne opozycje, pozostają dla licznej dziś grupy różnej maści sceptyków trudne do przyjęcia (jak zawsze zresztą). Czyż jednak czasy, w jakich żyjemy - owa epoka terroru i zderzenia cywilizacji - nie sprzyjają powrotowi dualistycznego myślenia i nie wzmagają potrzebę apologii prostego, wolnego od przewrotności umysłu? Mimo kompromitacji instrumentalnego rozumu i pułapek dychotomicznych podziałów, mimo straszliwych konsekwencji, jakie ze sobą przynosi w dziejach dualizm, zdaje się on zachowywać swój wieczny powab. Szczególnie dla ludzi, którzy – jak Raczko – widzą zbliżającą się nieuchronnie katastrofę, kres czy raczej może moment przejścia znaczonej już nie dziełami czy nowymi zdobyczami, lecz śmiertelnym zagrożeniem życia.

Metastaza odnosi wprawdzie do terminu *stasis* (stan równowagi sił) czy *statikós*, który oznacza nie tylko *zatrzymujący*, lecz i *umiejący ważyć* (od *histánai* – *zatrzymywać*, *(równo)ważyć* w trakcie owego przechodzenia, które niegdyś spróbował zracjonalizować Bogdanow w swym dziele *Tektologia. Ogólna nauka o organizacji* (1913), a rozwinął Bucharin w teorii równowagi i jej zakłóceń. To stary i stały motyw filozoficznej kultury, by wspomnieć Anaksymandra koncepcję *apejronu*, gdzie przebłyskują archaiczne wyobrażenia Greków o sprawiedliwości bogów, która doprowadza świat do równowagi zakłóconej przez zachłanność (*pleoneksia*) bytów. Podobne zainteresowania musiały motywować też *Zakłócenia* (1967) – owe minimalistyczne rysunki piórkami Raczki, w których problematyka metastazy pojawia się – pozornie – jako oczyszczona z religijnych czy mistycznych pierwocin. Ale chodziło przecież wówczas i o ten złowrogi sens *metastazy*, jaki zna medycyna, definiująca ten termin jako *przerzut* - pojawienie się w danym organizmie choroby, stanu zapalnego czy nowotworu. Taki obcy twór, niszczący dany organizm, kieruje się tym samym morfologicznym (koegzystencjalnym) prawem, jakim jest homeostaza. Czyżby zatem choroba, zniszczenie i śmierć były przejawem głębszego, uniwersalnego porządku?

Wszystkie te intuicje nie były obce młodemu malarzowi, ponieważ na początku lat 60-tych dotknęła go poważna choroba płuc. Jego wczesne *Kosmiczne pejzaże* są wizjami fragmentu ciemnej, szarej powierzchni kosmicznego globu ze śladami po uderzeniach komet czy meteorytów, albo nieprzenikliwego dla wszelkiej możliwej aparatury badawczej tła katastrof, na którym zapewne w wyobraźni artysty pojawiała się też powierzchnia jego chorych płuc. Lecz los Raczki nie miał być losem Gielniaka.

Obraz *Metastasis* to również wizja głośnego w świecie fizyków *wielkiego wybuchu* sprzed kilkunastu miliardów lat, wizualizacja owej hipotezy naukowej czy głęboko zakorzenionego w przednaukowej wyobraźni mitu, wedle którego u zarania narodzin życia musiała dokonać się jakaś katastrofa, w której każdy z nas ma swój udział. Mimo to jej wynik w estetycznej euforii nazywamy przecież optymistycznie *kosmosem* (ładem). Z niejakim zdziwieniem stwierdzamy w końcu, że najbardziej złowrogie dla nas katastrofy usiłujemy w końcu poddać racjonalizacji, by osiągnąć tym samym w przeżyciu piękna czy wzniosłości zakłócony stan równowagi naszego umysłu. Tak też zrodziło się w sztuce Raczki dążenie do poszukiwania jedności przeciwieństw.

Modernistyczny artysta – powtórzmy – poszukuje swoistego punktu zero. Takim punktem był dla Raczki właśnie wspomniany obraz *Metastasis*. Nie był to obraz abstrakcyjny czy bezprzedmiotowy, lecz quasi-realistyczny, a właściwie wirtualny. Eksplozja formy – jako początek metastazy – przejawia się najpierw w wyobraźni malarza w rozbłysku światła, który nie jest oczywiście oślepiający, ponieważ nie ma jeszcze kogo oślepić. Toteż obraz ten jest *nie-prawdziwy*, bowiem zakłada perspektywę, z której ta katastrofa jest oglądana już z określonego punktu w przestrzeni (niby przez kogo, gdzie i kiedy?). Nie jest to nawet katastrofa, ponieważ nie ma jeszcze nic do zniszczenia. Eksplozja wyzwoliła energię – czarny kwadrat Malewicza ponownie zaczął rozpraszać i strukturalizować swoją moc, jak w *Metastasis II* (1966), by wyłaniać opozycje, sprzeczności i antagonizmy, a więc i ich elementy, struktury czy super-strukturę.

Kosmiczny pejzaż z 1969 roku jest już znaczącym krokiem ku skupieniu uwagi na strukturach. Koncentryczne, symetryczne, geometryczne struktury, warianty różnych *Morfologii* z lat 70-tych, stawiają kwestię istnienia tych doskonałych subtelnych bytów, których – jak sugerował Platon, szczególnie wówczas podziwiany przez Raczkę – nie możemy odnaleźć w przypadkowym świecie materii. Gdy ogląda się jego *Morfologię podwójną* (1978) czy *Trzy morfologie* (1979) wspomina się malarstwo francuskich purystów i wyrafinowaną ontologię fenomenologów, którzy dociekali w opisie ejdetycznym istoty danego pojęcia. Ojciec fenomenologii wcale jednak nie musiał przyjmować, że istnieje jakaś *pleroma* (grec. *pełnia*), lecz wskazywał po prostu, że idealne jawi się tu o to, podobnie jak to, co fizyczne. Wydaje się, że ówczesne *Morfologie* Raczki wyrastały właśnie z podobnej fascynacji możliwością tego, co niematerialne w materii.

Pamiętajmy jednak, że były to (i są nadal) czasy niemetafizyczne czy programowo antymetafizyczne. Toteż należy tu podkreślić szczególnie wpływ strukturalizmu. Wieloznaczne pojęcie *struktury*, robiące karierę w nauce począwszy od lat 30-tych, zyskało nowy kontekst rozważań po II wojnie światowej za sprawą strukturalizmu francuskiego. Zwrotem metodologicznym w strukturalizmie było odejście od

atomistycznego ujmowania rzeczywistości na rzecz ujęcia systemowego, w którym system i struktura są synonimami. Prawdę o nich ujmuje się nie w oderwanym od czasu ujęciu istoty zjawiska (jak choćby u wspomnianych purystów czy fenomenologów), lecz tylko w historii (diachronii), pokazującej ich przekształcanie się. Jednym zdaniem: tylko metastaza pozwala wydobyć utajoną strukturę pod różnymi postaciami, których pojawienie się dany system umożliwia. Tak właśnie można rozumieć *Morfologie*. Raczko nie dążył do eliminacji cech przypadkowych danych struktur w celu wydobywania ogólnej (esencjalnej) budowy, jak to robili na przykład Le Corbusier i Ozenfant. To nie było przechodzenie od zjawiska złożonego do prostego i wyizolowanego, lecz czynienie mniej złożonego bardziej złożonym, a tym samym mniej zrozumiałego bardziej zrozumiałym, jak postulował swego czasu Lévi-Strauss. Taka strukturalistyczna metoda leży u podstaw jego morfologii koła, kwadratu i innych figur. Nie jest to więc rodzaj *anagoge* (wznoszenia się platońskiej dialektyki) czy fenomenologicznej ejdetyki, lecz typowa dla strukturalizmu metoda ujmowania inwariantów w tym, co jest już wynikiem oddziaływania związków przyczynowo-skutkowych, które jednak nie są zdolne w niczym naruszyć praw morfologicznych (koegzystencjalnych). Ujęcie synchroniczne i diachroniczne wspomagają (dopełniają) się tu wzajemnie. W strukturalizmie jako metodologii, ale i ideologii, tradycyjne opozycje nie przekształcają się w ostre antagonizmy jak w metafizycznej tradycji Zachodu, lecz są uzgadniane na gruncie głębszej struktury: *Choć sztuka i nauka na pozór zdecydowanie różnią się od siebie, sądzę, – mówił Raczko w 1976 roku – że we współczesnych sztukach plastycznych i w naukach ścisłych cechy logiczne są bardzo do siebie podobne. Wystawa ta [Sztuka i nauka. Struktury, wystawa zbiorowa, DAP Warszawa, V – VI 1976] nie ma na celu pokazania wyższości ani nauki, ani sztuki. Jej zadaniem jest natomiast spowodowanie dyskusji nad tym, w jaki sposób zachodzi proces tworzenia w tych dwóch odrębnych dyscyplinach. Celem nauki jest poznanie natury; czy sztuka również ma cechy poznawcze, czy takowych nie posiada? Czy malarz obarczony podświadomością wiedzą i wielką intuicją może stworzyć jakąś strukturę, która faktycznie istnieje w naturze, a jest jeszcze do tej pory nieznaną?*¹ Tak też można próbować zinterpretować motywy plastyczne i obecnej wystawy, pojmując pion i poziom jako wizualne ekwiwalenty równorzędnych pojęć grających swoją rolę w ramach diakrytycznego systemu znaków zrozumiałych w obrębie większej struktury. Lecz czy taka interpretacja tu wystarczy?

Julian Raczko, którego postawę identyfikowano jako *strukturalizm elementarny* (określenie Andrzeja Ekwiańskiego), interesował się też *teorią katastrof* René Thoma (według Bożeny Kowalskiej). Jego *Morfologia perspektywy błękitnej* (1980) byłaby może śladem tych zainteresowań, jeśli wyeksponuje się przede wszystkim efekt rozbitej struktury kwadratu i modyfikacji poszczególnych fragmentów w aspekcie ilościowym i jakościowym. Niemniej warunki pozostają stałe, a chaos czy gra metastazy dokonuje się w ściśle określonych parametrach. Jednakże w *Morfologii* tej pojawia się motyw światła (białe koło), które mimo przesunięć i braków zdaje się trwać koncentrycznie, ujawniając swą energię tylko wówczas, gdy w jego polu znajdzie się forma kwadratu. Czarne tło pozostaje natomiast synonimem braku i antyformy, a więc i wszelkiej katastrofy i chaosu. Niewzruszona kulista forma, będąca może echem lektury *Timajosa*, jest synonimem scalającego porządku, który jako taki nie może stać się elementem metastazy, podlegać przeniesieniu z jemu właściwego

¹ J. H. Raczko, [wypowiedź w:] E. Zielińska, *Nauka i sztuka w jednym „stoją” domu*, „Kurier Polski” 1976, nr 122 (31 V).

miejsca do miejsca innego, bowiem metastaza (i dezorganizacja, nieuporządkowanie) może tylko dotyczyć elementów, które *sfairos* organizuje. Celowo sięgamy tu po pojęcie czołowego greckiego dualisty. Empedokles, przyjmując antagonizm miłości i nienawiści, wskazywał, że panowanie miłości dąży do całkowitego zmieszania, stopienia elementów w jedną kulę kosmiczną (*enkyklios sfairos*), czyli – jak interpretował tę doktrynę Arystoteles – godną uwielbienia jako najszczęśliwszy bóg, najdoskonalszy stan (*eudaimonestatos theos*). Podobnie Raczko, malując perfekcyjnie białe koło, zdecydowanie chciał podkreślić radykalną transcendencję zasady porządku, której nie jest w stanie podważyć żadna krytyka czy inwektywa w stylu Lévi-Straussa. Strukturalizm był bowiem niewątpliwie ważnym momentem w biografii powojennej inteligencji, również Raczki, ale jego konsekwencje - by trzymać się myśli Lévi-Straussa – okazały się jednak dla kultury przełomowe, a nawet karkołomne: *Każdy sens można uzasadnić przez mniejszy sens, i jeśli regresja ta dojdzie w końcu do uznania „prawa przypadkowości”, które może tylko stwierdzić: jest tak, a nie inaczej, to perspektywa ta nie zawiera nic alarmującego dla myśli, której nie niepokoi żadna transcendencja, choćby w larwalnej postaci. Bowiem człowiek otrzyma wszystko, czego mógłby sobie rozsądnie życzyć, jeśli mu się uda – pod warunkiem skłonienia się przed tym prawem – określić swoją praktykę i umieścić całą resztę w sferze zrozumiałości*².

Raczko, korzystając z metody strukturalizmu, nie zamierzał jednak pokłonić się przed bałwanem przypadku. Nie chciał wierzyć w zarozumiały mit ostatecznej zrozumiałości³. W tym jego cichym oporze przed bałwochwalstwem strukturalistycznej ideologii istotną rolę odgrywała kwestia światła, której uwagę w kontekście jego twórczości poświęcił Grzegorz Sztabiński⁴. Światło stanowiło dla Raczki problem nie tylko fizyczny, fizjologiczny czy psychologiczny, jak w *Radiacjach* (1966) czy w *Pulsarze niebieskim* (1973) implikującym kwestię psychofizycznych podstaw jedności optycznej obrazu danej w wyniku oscylacji formy i tła, podlegających unifikacji dzięki ich rekompozycji w oku (duszy?), lecz okazało się swoistą *larwą transcendencji* (jak niegdyś po kubizmie dla Alberta Gleizesa⁵). Słusznie zwracano uwagę na związki malarstwa Raczki z metafizyką światła, estetyką neoplatońską i chrześcijańską średniowiecza⁶. W tradycji tej dominowała - po estetyce greckiej, a szczególnie po Plotynie – preferencja henologicznej koncepcji dzieła, czyli podkreślającej jego jedność jako fundamentalną doskonałość. Tendencję tę zauważyli już komentatorzy dzieła Raczki⁷. Była to szansa na kluczową metastazę, na wyrwanie się z immanencji nie tylko fizykalizmu, lecz i strukturalizmu - ateistycznej apologii ślepego przypadku. Spójrzmy na jego *Notatki z pejzażu* (1970 – 1980) – gwasze i akwarele sprawiające wrażenie inspirowanych malarstwem materii, w której jednak Raczko odnajduje wewnętrzne światło. W jego obrazach światło często nie pada z zewnętrznego źródła, zakłócając percepcję formy (kształtu,

² C. Lévi-Straussa, *Myśl nieoswojona*, tłum. A. Zajączkowski, Warszawa 1969, s. 383.

³ Piotr Szubert zwrócił uwagę na analogię do awangardowej koncepcji języka pozarozumowego - por. P. Szubert, *Ku nieskończoności*, „Orońsko” 2004, nr 1 – 2, s. 15 – 17, s. 16.

⁴ G. Sztabiński, *Między światłem a geometrią*, „Obieg” 1992, nr 04/05 (36 – 37).

⁵ por. K. Piotrowski, *Rytm – podżegacz czy narzędzie naprawy człowieka? Eurytmia a pojęcie rytmu w dyskursie awangardy (od bohemy do kryzysu lat 30. – diagnoza Alberta Gleizes'a)*, [w:] *W kręgu Rytmu. Sztuka polska lat dwudziestych*, pod red. K. Nowakowskiej – Sito, Warszawa 2006, s. 183 – 198.

⁶ G. Szcześniak, *Ku średniowiecznym źródłom twórczości Juliana Henryka Raczki*, [w:] *Ku jedności*, [w kat.:] *W poszukiwaniu jedności*, Muzeum Narodowe w Gdańsku, luty – marzec 2001, s. 36 – 44.

⁷ G. Sztabiński, *Trudna droga do jedności*, [w kat.:] *W poszukiwaniu jedności*, op. cit., s. 25 – 29.

geometrycznych podziałów), lecz zdaje się emitować z samej malarskiej materii. Forma i tło, przestrzeń i barwa emitują światło, które analityczny umysł dekomponuje i rozkłada na idealizacje, jakimi są poszczególne kolory, jak sugeruje *Podział* (1973) czy cykl *Perspektywy* (1973, 1974). Trudno Raczkę powstrzymać się przed uznaniem metafizyki i religijnych implikacji tej rekompozycji światła. Ma ono bowiem w sobie siłę scalającą i przyciągającą, transcendującą wszelkie możliwe określenia, a więc - by użyć terminu greckiego dualisty opisującego skutki aktywności miłości - jest jakby czymś bezjakościowym (*apoiós*). Raczko, chociaż otwiera się na alegoryczny impuls (w sensie Craiga Owensa⁸), to jednak wyraźnie żywi nostalgię za henologiczną aksjologią, której sens może najpełniej oddał św. Tomasz z Akwinu w zestawieniu pary kategorii klasycznej estetyki - *consonantia et claritas*, dopełniając je o *integritas*. Jeśli dla strukturalistów przypadek byłby quasi-absolutem, który odkryli na dnie utajonej super-struktury wszelkich struktur (od społecznych po chemiczne i fizyczne), to tu mamy do czynienia z pulsującym światłem, którego natura nie wydaje się chaotyczna. Na takie konsekwencje strukturalizmu Raczko nie chciał zgodzić się. Świadczą o tym - być może malowane pod wpływem duchowej metastazy lat 80-tych - sakralne w swej hieratycznej kompozycji instalacje, jak choćby *Soli Deo* (performance, 1981) czy *Katedra* (1990, w Fyns Kunstmuseum w Odense). Światło objawia w nich swą integrującą (ujawniającą i poddającą renowacji byt) funkcję. To ostatnie dzieło - metastaza od czerni ku świetlistości bieli światła metafizycznego - stanowi jedną z najbardziej dojrzałych realizacji wśród dogmatycznych, ontologicznych czy religijnych koncepcji obrazowania, na jakie zdobyli się przedstawiciele nurtu postkonstruktywistycznego nie tylko w Polsce. *Sfairos* już nie zajmuje uprzywilejowanej pozycji jako fundamentalna figura porządku, lecz jako czarna kulista forma poddawany jest amplifikacji (powiększającej i pomniejszającej) aż do zaniku w świetlistej bieli. Tak zostaje przekroczona perspektywa greckiej teologii i metafizyki, zbytnio zmysłowa i wyobrażeniowa - w mistycznej, bezjakościowej pustce.

Raczko wyraźnie nie chciał ograniczać swej sztuki do jednostronnej geometrii, do kształtowania oczyszczonego z pierwiastków symbolicznych, emocjonalnych czy duchowych. Jego zdaniem ani geometria euklidesowa, ani nieklasyczna (czterowymiarowa) nie są w stanie wyczerpać ludzkiego doświadczenia przestrzeni, którego bogactwo usiłował przybliżyć w serii fotografii pt. *Osobliwości* (1973 - 1986): *Sądzę, że powstanie, a może już powstaje zupełnie nowa geometria w sztukach plastycznych, geometria wielowymiarowa, geometria pełna metafory, uwzględniająca również niewymierne dotychczas cechy ludzkiej egzystencji*⁹. Nie poetyką ready-made należy więc tłumaczyć jego performance *Transformis* (15 IV 1993, Galeria Labirynt, Lublin), gdy z banalnej plastikowej polewaczki uczynił przedmiot ekspozycji, lecz właśnie tym wysiłkiem, by dzięki metastazie doświadczenia wzrokowego poprzez rytm (zmysł słuchu) przestrzeń poddać metaforycznej redesekrypcji. Chodziło o przekroczenie nie tylko jej klasycznego, ale i modernistycznego paradygmatu, redukujących, a tym samym zakłócających doświadczenie przestrzeni *rzeczywistości* - jak podkreśla w tej superpozycji - *realnej*. Muzyka zajmuje w sztuce Raczki, grającego w młodości na perkusji, nadal wyjątkową rolę, o czym świadczą prezentowane na obecnej wystawie utwory Witolda Szalonka i Aleksandra Gabrysia.

⁸ C. Owens, *The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism*, „October” 1980, nr 12, 13.

⁹ J. H. Raczko, tekst z czerwca 1983, [w kat.:] *Język geometrii*, CBWA Zachęta, Warszawa, III 1984; por. komentarz: P. Sztabińska, *Światło poza światłem. O twórczości Juliana Raczki*, „Format” 2003, nr 43, s. 31 i 105.

Sam tytuł wystawy *Septuaginta* i jej związek z jubileuszem artysty daje okazję do zmanifestowania przywiązania do tradycji, w której geometria i arytmetyka rozpatrywane są w metafizycznej perspektywie. Już u pitagorejczyków liczba dotyczyła różnych rzeczy, jak niebo, małżeństwo, sprawiedliwość, stosowna pora itp. Greckie pojęcie liczby zawierało początkowo jakościowy współczynnik i dopiero stopniowo wyabstrahowano zeń element czysto ilościowy, na co już w latach 30-tych zwrócili uwagę Stenzel i Jaeger¹⁰. Liczba *siedemdziesiąt*, gdyby pojąć ją tylko jako ilość przebytych lat, pozostanie pustą abstrakcją, podczas gdy zapisana jako *septuaginta* i jako tytuł jubileuszowej wystawy, staje się symbolem konkretnej egzystencji – wyrazem światopoglądowego wyboru artysty. Bowiem *Septuaginta* (łac. *siedemdziesiąt*) to również pierwsze tłumaczenie hebrajskiej biblii na język grecki¹¹. Nie ma chyba bardziej sugestywnego zabiegu, by zmanifestować swój sprzeciw wobec jednostronnego racjonalizmu, nie wikłając się przy tym we wróżbiarstwo, manię horoskopów czy w kabałę itp.

Na wystawie *Septuaginta*, która potwierdza wolę wiary w tradycję Świętej Księgi judaizmu, chrześcijaństwa i islamu, ale interpretowanej na gruncie greckiej i łacińskiej tradycji, mamy do czynienia z cichą manifestacją swoistego malarstwa oporu wobec ateistycznych implikacji strukturalizmu, ale i agnostycyzmu poststrukturalizmu. Okazuje się, że Jubilata stać na bardziej pierwotny, jeszcze bardziej dogmatyczny wtręt. *Poziom i pion* (2004) nie jest bowiem jedynie plastycznym dualizmem czy diakrytycznym efektem, ani też konfesyjnym pojmowaniem pionu jako możliwości wyboru konkretnej dewocji, lecz jest – by użyć słów samego artysty doświadczanego dziś poważną chorobą - *przejdziem od linii poziomej, tego co ziemskie, ograniczone do warstwy immanencji, do linii pionowej, do tego co przekracza ziemskość, do światła nadprzyrodzonego, do tego co wznosi się ku transcendentnym wymiarom*. Powinno nas dziś stać – postuluje Raczek – przynajmniej na tę metastazę w najbardziej *larwalnej* postaci.

Nie jestże to najprostszymi aktem naszej natury - tropizm utrzymywania postawy ludzkiej w pozycji wyprostowanej, mimo możliwości tak wielu postaw na klęczkach, jakie człowiek może przyjąć w swym siedemdziesięcioletnim życiu za sprawą przypadku?

Kazimierz Piotrowski

¹⁰ por. W. Jaeger, *Paideia. Formowanie człowieka greckiego*, tłum. M. Plezia i H. Bednarek, Warszawa 2001, s. 242.

¹¹ Nazwa pochodzi od liczby żydowskich tłumaczy, którzy brali udział w pracach nad przekładem w Aleksandrii na zaproszenie Ptolomeusza II Filadelfa (III w. przed Chr)