

14 170 24006

NEPIRACJE

PISMO WARSZAWSKICH UCZELNI ARTYSTYCZNYCH



GRZEGORZEWSKI

PAŁĘCZNY

POGRANICZA SZTUK

SUSID

SOŁTAN

CIEŚLAK

FOTOGRAFIA A NOWE MEDIA

ISSN 1732-6125



9 771732 612007

cena 15 zł

Kwartalnik „Aspiracje”, wydawany przez Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie ukazuje się od 2004 roku. Powstał dzięki determinacji i zaradności ówczesnych władz uczelni oraz przychylności ówczesnego Rektora, prof. Adama Myjaka. Realizacja tego wymarzonego periodyku była możliwa dzięki ogromnemu zaangażowaniu Wydziału Grafiki, a przede wszystkim dzięki energii i umiejętnościom perswazyjnym prof. Stanisława Wiczorka, pełnomocnika Rektora do spraw organizacji obchodów stulecia Akademii w 2004 roku. Dotychczas ukazało się siedem numerów czasopisma „Aspiracje”. Zespół redakcyjny pod kierownictwem Danuty Wróblewskiej i pod opieką prof. Grzegorza Pabla, stworzył wartościowe czasopismo, którego wysoki poziom edytorski zapewniła Drukarnia Winkowski, sponsorująca druk.

Nowe „Aspiracje” są wspólnym pomysłem i przedsięwzięciem trzech warszawskich uczelni artystycznych: Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina, Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza i Akademii Sztuk Pięknych. Mamy nadzieję, że zmiana formuły kwartalnika, poświęconego dotąd wyłącznie sztukom plastycznym, skupionego na kwestiach dotyczących środowiska jednej tylko uczelni – ASP, otworzy periodyk na szersze forum odbiorców, posłuży konsolidacji środowiska artystycznego Warszawy, pozwoli na wymianę wiedzy i doświadczeń pomiędzy trzema szkołami i trzema dotychczas mało integrującymi się grupami zawodowymi. Na podstawie podpisanego przez rektorów porozumienia intencyjnego nasze uczelnie w tym przedsięwzięciu będą równoprawnie partycypowały. Mamy nadzieję, że swoją pomocą, gwarantującą jak zwykle wysoki poziom wydawniczy, nadal będzie nas wspierać Drukarnia Winkowski. Pragniemy, by nowe „Aspiracje” stały się forum wypowiedzi twórców, krytyków i teoretyków dyscyplin artystycznych wykładanych w trzech Akademiach. Jeśli opisać w skrócie misję, jaką niesie ze sobą nowa formuła czasopisma, założonego w 2004 na ASP i dla ASP, to chodzi przede wszystkim o żywą konfrontację postaw artystycznych oraz terażniejszości sztuki i jej nauczania z ich tradycjami, co szczególnie ważne dla naszych studentów i pedagogów.

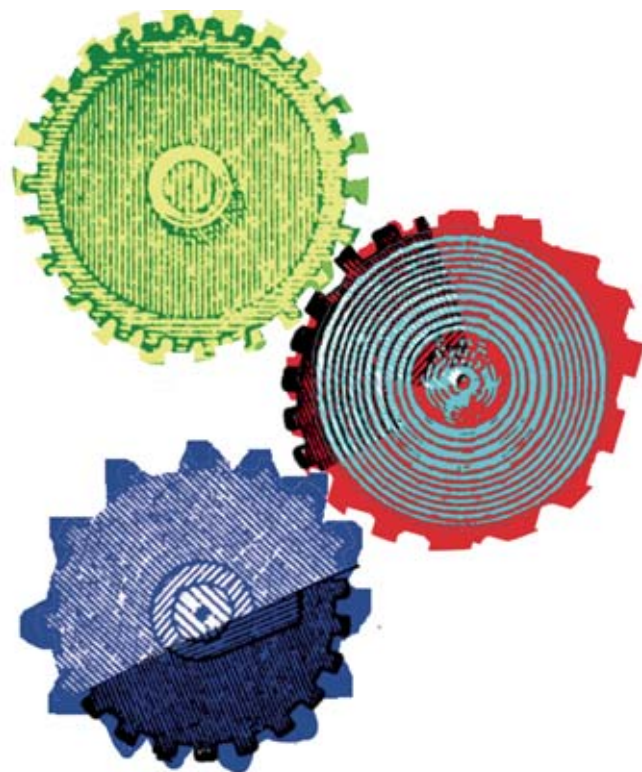
W istotnych dla historii sztuki momentach dochodziło niejednokrotnie do integracji, dialogu i aktywnej wymiany idei pomiędzy przedstawicielami różnych artystycznych dyscyplin. Zazwyczaj przynosiło to ożywcze, inspirujące skutki. Sztuka dzisiejsza coraz częściej zaciera granice tradycyjnych gatunków, stając się przestrzenią przenikania się profesji i warsztatów. Film, teatr, opera czy forma wielu współczesnych wypowiedzi plastycznych łączą w sobie muzykę i obraz, taniec i reżyserię, tradycyjnie rozumianą plastykę i zapis elektroniczny ze wszystkimi możliwościami, jakie niosą tzw. nowe media. To właśnie obszary, którymi się na naszych uczelniach zajmujemy i których uprawiania nauczamy. W nowym kwartalniku będą się sobie nawzajem z bliska przyglądać.

Chcemy, by nowe „Aspiracje” docierały do wszystkich środowisk twórczych w kraju; chcemy stworzyć czasopismo, które samo w sobie będzie nową wartością intelektualną i naukową. Periodyku o takim profilu zapewne nikt dotychczas w Polsce nie stworzył.

Wyrazamy nadzieję, że zespół redakcyjny nowych „Aspiracji”, złożony z osób związanych z każdą z trzech warszawskich Akademii artystycznych, wypracuje pod kierunkiem Artura Tanikowskiego nowatorską, wyrazistą, a przede wszystkim nośną platformę wymiany myśli o sztuce.

Życzę redakcji, tak jak naszym partnerom i przyjaciółom z Akademii Muzycznej i Akademii Teatralnej, ciekawych kontaktów i intrygujących czytelnika materiałów, jednym słowem – sukcesu, który przyniesie korzyści i satysfakcję naszym uczelniom.

Rektor Akademii Sztuk Pięknych
w Warszawie
Profesor Ksawery Piwocki



ASPIRACJE

lato 2006 / Summer 2006

Pismo warszawskich uczelni artystycznych
The Journal of Warsaw Schools of the Arts
Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina
The Fryderyk Chopin Academy of Music
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
The Academy of Fine Arts
Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza
The Aleksander Zelwerowicz Theatre Academy
Wydawca Publisher:
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
The Academy of Fine Arts
Pełnomocnik rektora ASP The Deputy Rector
of the Academy of Fine Arts:
Grzegorz Pabel

Redaguje zespół
Editorial Committee:
Jagna Dankowska

Janusz Majcherek

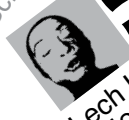
Katarzyna Sołtan
sekretarz redakcji
Editorial Assistant

Artur Tanikowski
redaktor naczelny
Editor-in-chief

 **38**
Artur Tanikowski
Gra ciałem. O grafikach i obrazach
Aleksandra Cieślak's Body Games:
and Paintings

 **48**
Jagna Dankowska
O pięknej duszy. Schillerowska
filozofia sztuki The Beautiful Soul:
Schiller's Philosophy of Art


 **38**
Krzysztof Lipka
Musica letitia comes medicina
colorum. Martwe natury
z instrumentami muzycznymi
ze Szkoły Bergamo Still Lives
with Musical Instruments of
the Bergamo School


 **52**
Lech Lechowicz
Fotografia na pograniczu mediów
artystycznych Photography
on the Border of the Art Media

 **36**
Katarzyna Sołtan
Pawła Susida obrazy ładne
i skromne Paweł Susid's
Paintings Nice and Plain


 **58**
II Warszawski Festiwal Fotografii
Artystycznej 2nd Warsaw Festival
of Art Photography


 **33**
Bartłomiej Miernik
Wytrzymałem jeden akt
i uciekłem... I Survived One
Act and Ran Off...

 **2**
Andrzej Pieńkos
Klawiatura barw.
O pokrewieństwach
sztuk A Keyboard of Colours:
On Kinship Among the Arts

 **60**
Jola Gola
Mit architekta dusz. Projekty
Jerzego Sołtana z pogranicza
sztuk The Myth of the Architect
of Souls: Jerzy Sołtan's
Designs on the Borderline
between the Arts

 **25**
Radosław Paczocha
Jerzy Grzegorzewski a tak
zwana rzeczywistość Jerzy
Grzegorzewski and So-Called
Reality

 **7**
Uniwersalizm i polskość muzyki
Chopina. Z profesoorem Piotrem
Palczym rozmawia Piotr
Kędzierski The Universal
and Uniquely Polish Qualities
of Chopin's Music: Professor
Piotr Paleczny in Conversation
with Piotr Kędzierski

 **64**
Mieczysława Demska-Trębacz
Muzyczny duch miejsca.
Historyczne dziedzictwo Akademii
Muzycznej im. Fryderyka Chopina
The Musical Genius loci: Historical
Heritage of the Fryderyk Chopin
Academy of Music


 **22**
Matylda Małecka
Verra la morte... Maska i śmierć
w ostatnich spektaklach Jerzego
Grzegorzewskiego Mask and
Death in Jerzy Grzegorzewski's
Last Productions

 **69**
Adam Jankiewicz,
Joanna Porebska-Srebrna
Spokojna 15 15, Spokojna Street

 **13**
Antonina Grzegorzewska
ig.marzenia ig.dreams

 **73**
Bogusław Deptuła
W ciemności. Najnowsze obrazy
Roberta Maciejuka In the Dark-
ness: Robert Maciejuk's Recent
Paintings

 **77**
Kalendarium
News and Events

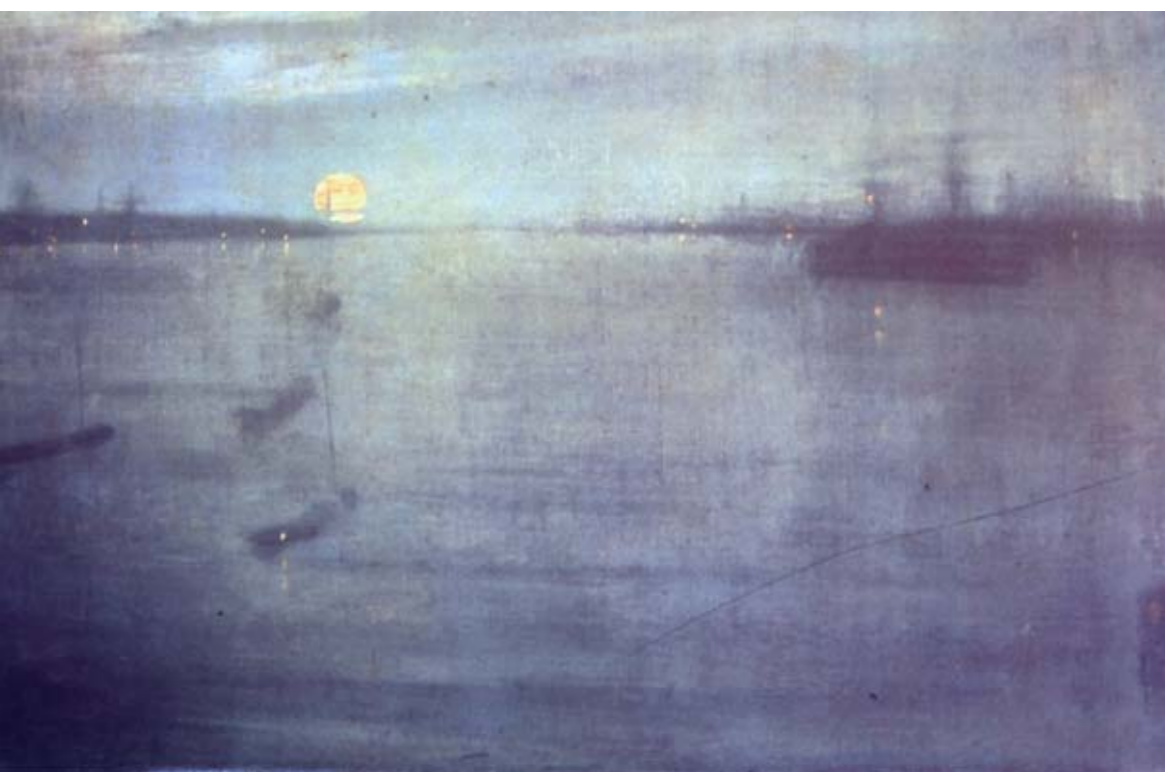
 **76**
Książki Books



Projekt Designed by: Piotr Młodożeniec
Skład i tamanie DTP: Jarosław Iwo Bryćko
Druk Printed in Poland by:
Drukarnia Winkowski Sp. z o.o.

Andrzej Pieńkos

O pokrewieństwach sztuk



James Abbott McNeil Whistler, Nokturn w czerni i złocie. Reda portu w Southampton, 1872–1874



Francesco de Mura, Alegoria sztuk, po 1750

K L A N W I N T U A A B A R R W

W pięknym filmie poświęconym muzyce, *Wszystkie poranki świata* Alaina Corneau, wielką rolę odgrywa malarstwo tajemniczego francuskiego artysty XVII wieku, Lubina Baugina. Jedną z nielicznych znanych jego martwych natur pokazuje m.in. muzyczny instrument i nuty. Wymowa dzieła nie została do dzisiaj odkryta. I tak bywa często z różnymi formami głębszej obecności muzyki w malarstwie. Jeszcze częściej jednak obie sztuki zgodnie współpracują dla przyjemności naszych zmysłów. Obraz znakomitego mistrza baroku niemieckiego, Johanna Heinricha Schoenfelda *Muzykujące towarzystwo w galerii malarstwa* wydaje się taki przede wszystkim nieść sens.

Związki i analogie muzyki, sztuk przedstawiających oraz architektury stanowią temat żywy od starożytności. W renesansie włoskim teoretycy powołujący się na tradycje pitagorejskie, a zwłaszcza na poglądy Platona, wskazywali na możliwość podobnego rozumienia proporcji, harmonii w różnych sztukach. Zarysowała się wówczas koncepcja muzyki jako sztuki, która w najczystszy sposób wyraża piękno. Muzyka mogła stać się ideałem dla architektury, poezji i malarstwa w uwolnieniu się od uwarunkowań pozartystycznych.

Dopiero jednak w drugiej połowie XVIII wieku Denis Diderot z pełną świadomością postanowił posługiwać się terminologią muzyczną w odniesieniu do malarstwa. Ojciec nowoczesnej krytyki artystycznej wzbogacił jej język o takie określenia jak tonacja, akord, harmonia, kontrapunkt – dzisiaj nagminnie stosowane przez malarzy i piszących o malarstwie. Otworzył w ten sposób nową epokę w dziejach pisania i mówienia o sztukach plastycznych. Za nim poszli Goethe i wielcy romantycy, np. E.T.A. Hoffmann, niemieccy artyści i teoretycy sztuki, Delacroix

i Baudelaire. Ten ostatni zwykł był opisywać obrazy, ale tylko mające dla niego znamiona arcydzieł, tak jakby pisał o utworze muzycznym: *Czy kiedykolwiek pozwolono płótnu wysławiać bardziej kapryśne melodie, bardziej niezwykle akord z tonów nowych, nieznanych, subtelnych, urzekających? (...) Ten obraz jest tak harmonijny, pomimo świetności poszczególnych tonów...* – pisał w 1845 roku o jednej z ulubionych kompozycji pędzla Delacroix. Z kolei kilkanaście lat później do twórczości Richarda Wagnera, po premierze jego *Tannhausera*, odnosił kategorie plastyczne: *Żaden muzyk nie*



Georges Seurat, Hałas, 1889–1890

potrafi z równą doskonałością jak Wagner odmalować przestrzeni.

Rzecz jasna w sztuce dawnej często przedstawiano uprawianie muzyki, poczynając od

postaci z mitologii antyku (zwłaszcza Orfeusz, Apollo z lirą, Pan z fletnią) i muzykantów (w egipskich czy etruskich malowidłach), potem muzykujących aniołów (np. wspaniała orkiestra na *Ołtarzu Gandawskim* van Eycka), króla Dawida (np. na tympanonie z Trzebnicy), św. Cecylii grającej na organach, po liczne świeckie, choć często niepozabawione głębokiej symboliki muzykowania Wenecjan (Giorgione), Holendrów (Vermeer van Delft), a w epoce rokoka Francuzów (Antoine Watteau, Jean-Baptiste Greuze). Jako wyjątkowe w malarstwie wyobrażenie siły oddziaływania muzyki może być interpretowane jedno z biblijnych arcydzieł Rembrandta, *Dawid i Saul*.

Próbowano też niekiedy malować samą muzykę. Jej alegorie pojawiały się pod postaciami figur-personifikacji (np. tonów chorału na kapitelach romańskich z Cluny) albo w martwych naturach z instrumentami, nutami, itd. (np. kilka arcydzieł Jean-Baptiste'a Chardina). W tego typu przedstawieniach muzyka często występuje w kontekście symboliki erotycznej (przy czym może wiązać się zarówno z miłością zdrożną, jak i czystą), a także wanitatywnej albo po prostu może symbolizować zmysł słuchu. Mogła też łączyć się z programem gloryfikacji władzy, np. jako popierającej twórczość. W sztuce religijnej odniesienia muzyczne (np. przedstawienia muzykujących i śpiewających aniołów) znajdujemy często w epoce renesansu i baroku na ambonach i stallach. Bogato rzeźbione prospekty organowe w wieku XVII i XVIII, jakie znamy choćby z terenu Polski, zawierają niekiedy równie bogatą symbolikę muzyczno-religijną.

Wraz z końcem epoki nowożytnej wydaje się, że obrazowanie muzyki słabnie. To jednak pozór, jako że problem związków obu sztuk od XIX wieku nabiera szczególnego

znaczenia. Największy malarz francuskiego romantyzmu, Eugène Delacroix, od wczesnej młodości przez całe życie opętany był myślą zrealizowania sztuki idealnej, tj. łączącej wartości czysto malarskie (które rozumiał jako kolor i fakturę) z poezją i muzyką. Zamierzał nawet pisać na ten temat tekst teoretyczny; jego rozmowy z Chopinem miały pomóc mu pojąć istotę muzyki, a to z kolei właściwie zrozumieć malarstwo. Koncepcja „powinowactw sztuk” Delacroix wielokrotnie odzywa się przez następne kilkadziesiąt lat w różnych wariantach. Wpływy angielski esteta i pisarz, Walter Pater, uważał np., że *muzyka stanowi skończony [idealny] typ sztuki*, ponieważ jest absolutnie jednolita. *Treść i forma w swym zjednoczeniu czy identyczności przedstawiają się imaginującemu rozumowi jako pojedynczy, niepowtarzalny efekt.*

Wiele arcydzieł malarstwa XIX wieku ma związek z muzyką: *Koncert fletowy Fryderyka Wielkiego w Sanssouci* Adolpha Menzla, *Fleciście* Edouarda Maneta, liczne obrazy Edgara Degasa (który malował nie tylko baletnice, ale też muzyków, a nawet całą orkiestrę). Z samego tylko motywu Orfeusza dałoby się ułożyć wspaniałą wystawę obrazów z wieku XIX. Można by jeszcze wymienić świetne portrety kompozytorów: *Paganini* Ingesa i Delacroix, *Chopin* tego ostatniego, *Berlioz* Gustave'a Courbetta, *Padereuski* Lawrence'a Alma-Tademy, *Mahler* Auguste'a Rodina, *Mussorgski* Ilji Riepina.

Muzyka też przyjmowała inspiracje ze strony sztuk przedstawiających. Właśnie Modest Mussorgski skomponował najsławniejszy chyba w muzyce europejskiej utwór bezpośrednio inspirowany malarstwem: *Obrazki z wystawy*. Powszechnie znane są inspiracje plastyczne i poszukiwania w zakresie syntezy sztuk Richarda Wagnera i Claude'a Debussy'ego. Wagner inspirował także

i współbudował teatr operowy w Bayreuth, i tamże własną willę, a właściwie pałac sztuki, w którego programie ideał współpracy sztuk znalazł typową dla romantyzmu realizację. W końcu XIX wieku dla wielu twórców plastyki muzyka uzyskała znaczenie pierwszorzędne. James Whistler pojmowanie malarstwa na zasadach muzyki uczynił hasłem swojej walki przeciw malarstwu opowiadającemu anegdoty, cenionemu ze względu na zawartą w nim literaturę, a nie czyste malarskie jakości. Swoje dzieła programowo tytułował z użyciem terminów muzycznych: nokturn, symfonia, harmonia. Uważał, a za nim liczni symboliści w całej Europie, że malarstwo należy odbierać tak, jak słucha się muzyki. Najdoskonalszą „transkrypcję” świata dźwięków na formy plastyczne stworzył jednak w malarstwie końca XIX wieku Georges Seurat, który do pomysłu tego żadnej teorii nie dorabiał: jego *Halas*, wbrew przekornemu tytułowi, może uchodzić za nowoczesną alegorię muzyki. Odilon Redon nazywał siebie „malarzem symfonistą”, Paul Gauguin pojmował swoje obrazy jako zbudowane z dwóch warstw: poetyckiej i muzycznej. Niemiecki malarz Max Slevogt, który m.in. portretował sławnych wykonawców operowych, wykonał we własnym domu w Neukastel w Palatynacie malowidła ściennie, nawiązujące do dzieł Mozarta i Wagnera. Inspiracje muzyczne są wszechobecne w twórczości Jacka Malczewskiego, w 2004 roku 150. rocznicę urodzin malarza uczczono m.in. konferencją poświęconą motywom muzycznym w jego sztuce. Sławny symbolista niemiecki Max Klinger uczcił Beethovena i Brahmsa tak w rzeźbach, jak i w cyklach graficznych. Nie chodziło tylko o oddanie hołdu ulubionym kompozytorom, lecz o kolejną próbę pokazania możliwości syntezy sztuk.

A skoro wspominamy o rzeźbie: sławny polski rzeźbiarz końca XIX wieku Cyprian Godebski upamiętniał w swoich dziełach wyjątkowo wielu muzyków. Ożeniony z córką wybitnego belgijskiego wionolce-listy, Servaisa, wykonał jego pomnik w Hal pod Brukselą, rzeźbił także portrety m.in. Beethovena, Rossiniego, Vieuxtempsa.

Do muzycznych porównań odwoływał się w swoich płomiennych apologiach sztuki Edvarda Muncha Stanisław Przybyszewski. Jego z kolei swoista interpretacja muzyki Chopina oddziaływała na malarzy Młodej Polski. Sławny jako jeden z pierwszych abstrakcjonistów w sztuce światowej



Eugène Delacroix, Portret Chopina



Max Klinger, Pomnik Beethovena, 1902

Alexandre Seon, Lament Orfeusza



(niesłusznie!), znakomity wychowanek warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, Mikołaj K. Ciurlonis, posługiwał się w swoich dziełach malarskich głębokimi odniesieniami do muzyki, sygnalizowanymi zresztą w tytułach prac.

Należy pamiętać, że Ciurlonis to rzadki w dziejach sztuki przypadek artysty tworzącego i muzykę, i malarstwo. Wprawdzie wielcy romantycy francuscy Ingres i Delacroix też zaczęli pod znakiem obu sztuk, ale dojrzałą twórczość całkowicie poświęcili plastyce. Ciurlonis natomiast jest dzisiaj ceniony także jako twórca muzyki.

Inny kompozytor przełomu stuleci, Aleksandr Skriabin, zmierzał do realizacji pełnej syntezy sztuk: muzyce miała towarzyszyć gra świateł, osiągnięta dzięki specjalnie wymyślonemu (choć nie przez Skriabina, bo już kilka stuleci wcześniej) instrumentowi, świetlnemu fortepianowi. Pierwsze próby Skriabin podjął w poemacie *Prometeusz* w 1908 roku, ale nigdy ich w pełni nie zrealizował, projektując wielkie, syntetyczne misterium dźwięków i świateł.

W symbolizmie przełomu XIX i XX wieku i prądach awangardowych coraz częściej wyrażano nadzieję, że wyzwolone malarstwo nadchodzącej epoki będzie jak muzyka. *Zbliżamy się ku sztuce całkowicie nowej, która wobec znanego nam dotychczas malarstwa będzie tym, czym muzyka jest wobec literatury. Będzie to malarstwo czyste, tak samo jak muzyka jest czystą literaturą* – pisał Guillaume Apollinaire w 1912 roku. Wielki poeta i krytyk, przyjaciel większości paryskich twórców awangardowych, jako kolejny wyrażał wiarę w oczyszczenie plastyki z obciążających ją literackich konotacji. Dla jednej z odmian malarstwa francuskiej awangardy stworzył nazwę „orfizm” – przywołanie Orfeusza oznaczać miało umieszczenie ideału sztuki w sferze poetycko-muzycznej.

Jednak nie tylko orfiści w Paryżu, również Wassily Kandinsky, Paul Klee, Piet Mondrian, włoscy futuryci, a potem niezliczeni artyści aż do naszych czasów mieli w muzyce szukać oparcia dla swoich prób rewolucjonizowania plastyki.



Jean-Baptiste Greuze, Ptasznik strojący gitarę, 1757

Lubin Baugin, Martwa natura



Król Dawid grający, miniatura z Psalterza Paryskiego, ok. 900

Jean-Baptiste-Simeon Chardin, Atrybuty muzyki, 1765



UNIwersALIZM I POLSKOŚĆ MUZYKI CHOPINA

Malarz gra na klawiaturze barw.
Paul Signac, 1899



Malarstwo, podobnie jak muzyka, jest ponad myślą; przez to właśnie, przez właściwą jej nieuchwytność góruje ona nad literaturą.
Eugène Delacroix, 1824



W kolorze odnajdujemy harmonię, melodię i kontrapunkt. Na harmonii opiera się teoria koloru. Melodia jest jednością koloru albo kolorem ogólnym. Chcąc przekonać się, czy obraz jest melodyjny, wystarczy popatrzeć nań z dość daleka, by nie rozumieć tematu i nie rozróżniać linii. Jeśli jest melodyjny, ma już sens i utwierdza się w naszej pamięci.
Charles Baudelaire, 1846

Rysunek to melodia,
kolor zaś to harmonia.
Theophile Gautier, 1835



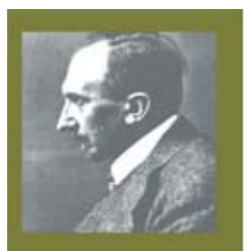
Tak jak muzyka jest poezją dźwięku, tak malarstwo jest poezją wzroku, a jego tematyka nie ma żadnego związku z harmonią dźwięku czy koloru.
James Whistler, 1878



Ton muzyczny dociera do duszy bezpośrednio, znajduje w niej oddźwięk natychmiastowy, gdyż człowiek „nosi muzykę w sobie”.
Wassily Kandinsky, 1912



Znajdujemy się na progu nowej sztuki, sztuki o formach nic nie oznaczających, nic nie przedstawiających i niczego nie przypominających, ale poruszających naszą duszę równie silnie i głęboko, jak to czyniła zawsze muzyka.
August Endell, 1898



Weźmy jakąś szlachetną melodię muzyczną, a badając ją znajdziemy, że ani jednej, czy to dłuższej czy krótszej nuty niepodobna przesunąć, gdyż naruszymy w ten sposób harmonię całego pasażu. Właśnie ten sam stopień układu i stosunku istnieć powinien wśród wszystkich dotknąć i linii w wielkim malowidle
John Ruskin, 1843



Moje rysunki przenoszą nas, podobnie jak muzyka, w dwuznaczny świat tego, co nieokreślone.
Odilon Redon, 1890



Niech Pan pomyśli o roli muzycznej, jaką odgrywać będzie odtąd kolor w malarstwie nowoczesnym. Kolor, który jest drganiem, podobnie jak muzyka, może osiągnąć to, co najbardziej powszechne, a zarazem nieuchwytnie – siłę wewnętrzną.
Paul Gauguin, 1899

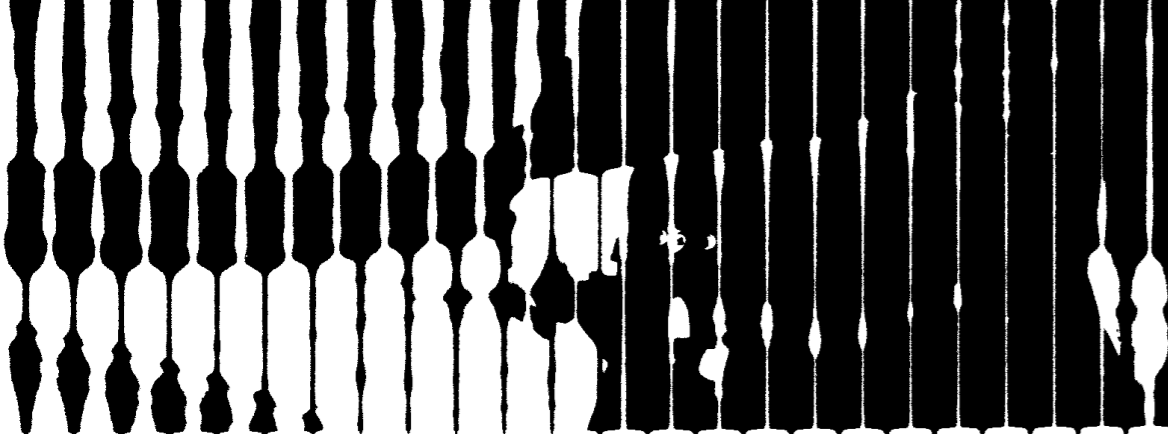


Z Piotrem Palecznym rozmawia Piotr Kędziński



Panie Profesorze, co powoduje, że muzyka Chopina jest niepowtarzalna? Polacy czują z nią szczególną więź, ale jest też ona bliska Europejczykom, Amerykanom, ludziom Dalekiego Wschodu. Jak mógłby Pan scharakteryzować istotę tej niepowtarzalności i zarazem uniwersalności, która wynika ze stylu kompozytorskiego Chopina?

Muzyka Chopina jest bardzo bliska nie tylko ludziom muzyki i to wszędzie na świecie. Coś w tym jest i to coś bardzo trudno ująć w słowach. Bardzo nie lubię mówić o muzyce, a tym bardziej opowiadać, jak należy grać i co należy przez muzykę rozumieć. Muzyka Chopina ma w sobie coś, co wzrusza. Utwory Chopina są pianistycznie doskonałe, zawierają wszystko, co można sobie wyobrazić – zarówno w sferze techniki, jak i ekspresji. Nasze szkolnictwo było w znacznej mierze oparte na literaturze chopinowskiej, co poniekąd zawęzło horyzonty i znajomość repertuaru innych kompozytorów. Niemniej na Chopinie można w zasadzie nauczyć się wszystkiego: problemów technicznych, interpretacyjnych, ogarniania swoją wyobraźnią i umysłem formy, pracy nad detalami. Uczestnicząc w pracach jury wielu konkursów, obserwuję jak bardzo dojrzałe grają dziś Chopina młodzi pianiści. Młodzież na całym świecie dotyka z mniejszym lub większym sukcesem repertuaru najtrudniejszego. W tym, co mówię, nie ma żadnej przesady, ponieważ często słucham artystów, którzy zadziwiają swoją absolutną dojrzałością muzyczną w wieku kilkunastu lat. W tej chwili jest to żaden ewenement. Dawniej



uważano, że do najtrudniejszych kompozycji trzeba dojrzeć. I młody człowiek tak długo dojrzewał, że robił się wiekowy, choć wciąż jeszcze niedojrzały... Denerwuje mnie lekceważący stosunek do pianistki Dalekiego Wschodu.

A więc nieliczenie się z tym ogromnym potencjałem...

Nieliczenie się z ogromnym potencjałem, który prędzej czy później – a to zjawisko przecież już obserwujemy – dojdzie do głosu, ponieważ nie jest to tylko potencjał liczbowy, ale również pasja, pracowitość, głębokie przekonanie że to, czym się zajmują, muszą zrealizować jak najlepiej. Taka postawa wcześniej czy później musi przynieść efekty. I przynosi.

Laureatem czwartej nagrody zeszłorocznego XV Konkursu Chopinowskiego został Takashi Yamamoto, student warszawskiej Akademii Muzycznej w Pana klasie. Jak odniósł się Pan do sukcesu tego młodego artysty, Japończyka, będącego pierwszym od sześćdziesięciu ośmiu lat studentem warszawskiej uczelni, który w trakcie odbywania studiów zdobył tytuł laureata Międzynarodowego Konkursu Chopinowskiego?

Tak, to fakt, wystarczy spojrzeć do słownika laureatów Konkursów Chopinowskich Stanisława Dybowskiego. Ta statystyka w ogóle jest bardzo ciekawa: od roku 1937 – sukcesu profesora Jana Ekiera, który został laureatem jeszcze jako student Konserwatorium Warszawskiego, nie było w Konserwatorium, a później w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej, czyli obecnej Akademii Muzycznej, osoby, która w czasie studiów zdobyłaby tytuł laureata Konkursu Chopinowskiego. Mój przypadek wiąże się z kilkumiesięcznym zaledwie „rozminięciem się” obu wydarzeń: dyplom robiłem w czerwcu, a konkurs odbywał się w październiku, gdy już faktycznie nie byłem studentem. Inny fenomen w historii Konkursu Chopinowskiego to sytuacja, w której laureat został profesorem, wychował następnego laureata, który również został profesorem i wychował kolejnego laureata. A tak właśnie zdarzyło się w przypadku łańcucha: profesor Ekier – ja – Yamamoto. Właśnie uprzytomniłem sobie, że Takashi ma teraz wręcz obowiązek zostać profesorem akademii warszawskiej i wychować laure-

ata, żeby opisany łańcuszek kontynuować! [śmiech] Takashi jest człowiekiem nadzwyczaj zdolnym. Konkurs wiele zmienił w jego życiu, a liczne koncertowe zobowiązania spowodowały konieczność indywidualnego trybu dalszych studiów.

Kontaktuje się Pan z pianistami z całego świata. Czy porównując czasy obecne na przykład z latami 70. ubiegłego wieku, kiedy został Pan laureatem Konkursu Chopinowskiego, dostrzega Pan przyczynę zjawiska, że artyści krajów Dalekiego Wschodu odczuwają głęboką więź z muzyką Chopina i doskonale ją rozumieją?

Myślę, że Japonia w roku 1970 była bardzo różna od dzisiejszej. Jej mieszkańcy wtedy właśnie zaczęli zapoznawać się z kulturą europejską czy amerykańską. W tych spotkaniach zachowywali jednak własną tożsamość, za co mam dla tego narodu olbrzymi szacunek. Nie zatracali swoich tradycji, nie zapominali, skąd pochodzą, jaka była i jest w dalszym ciągu ich kultura – tym się wciąż chwali i cieszą. Natomiast dzisiaj Japonia wygląda zupełnie inaczej. Jest jednym z największych centrów kulturalnych, tamtejszy sezon koncertowy absolutnie upodobił się do sezonu koncertowego w Nowym Jorku czy Londynie, a dotyczy to nie tylko Chopina. Oczywiście Chopina kochają, ale tak samo kochają Beethovena i Mozarta, co roku cały grudeń poświęca się w Japonii Beethovenowi. Tam ludzie na co dzień obcują z muzyką, każde, nawet małe miasto japońskie, posiada znakomitą salę koncertową. Oni po prostu chłoną, ciągle oddychają tą inną dla nich kulturą, która już teraz w sposób naturalny staje się „ich własną”.

Czy można więc mówić o autentycznej chęci kształcenia, czerpania inspiracji z kontaktów z nowymi ludźmi, krajami, kulturami?

Absolutnie tak. Nie wiem czy mają to we krwi, czy generalnie wiąże się to z ich potrzebą dorównania najlepszym nie tylko w sztuce, ale i w technice, nie mówiąc o elektronice. Japończycy czegokolwiek się dotkną, a dotykają zawsze z największym zainteresowaniem i z zamiarem osiągnięcia najlepszych rezultatów, robią to po jakimś czasie bardzo dobrze albo wręcz najlepiej. Dotyczy to również fortepianu.

Czego zatem my powinniśmy się od nich uczyć?

Przede wszystkim pokory. Mają absolutnie naturalną pokorę względem dzieła i kompozytora. Dotyczy to także ich stosunku do profesorów, obdarzanych niezwykle respekt, aczkolwiek ja tego nie akceptuję. Bardzo mi to przeszkadza w kontakcie ze studentami. Natomiast szacunek do kompozytora, umożliwiający dotarcie do prawdy w muzyce Chopina, jest czymś bardzo pozytywnym i daje rezultaty. Nie mówię o skrajnych przypadkach, kiedy te elementy się wyolbrzymia i zatracą wtedy swoją indywidualność. Profesor nigdy nie powinien kazać grać tak, a nie inaczej. Dobry pedagog otwiera horyzonty i wyobraźnię na dźwięk, formę, poczucie piękna w sztuce. Powinien wskazać jakąś estetykę, ale nie ją zawężać, winien umożliwiać każdemu studentowi znalezienie własnej drogi. Ktoś powiedział: pokaż mi, jak różni są twoi studenci, a powiem ci, jakim jesteś pedagogiem. Jeśli u któregośkolwiek nauczyciela studenci grają podobnie, nie jest on dla mnie wartościowym pedagogiem, klonuje siebie albo swoje poczucie estetyki, uważając je za jedynie słuszne.

U wielu artystów zauważa się dążenie do dalszego kształcenia się po ukończeniu studiów. Ten proces ciągłej nauki właściwie nigdy się nie kończy...

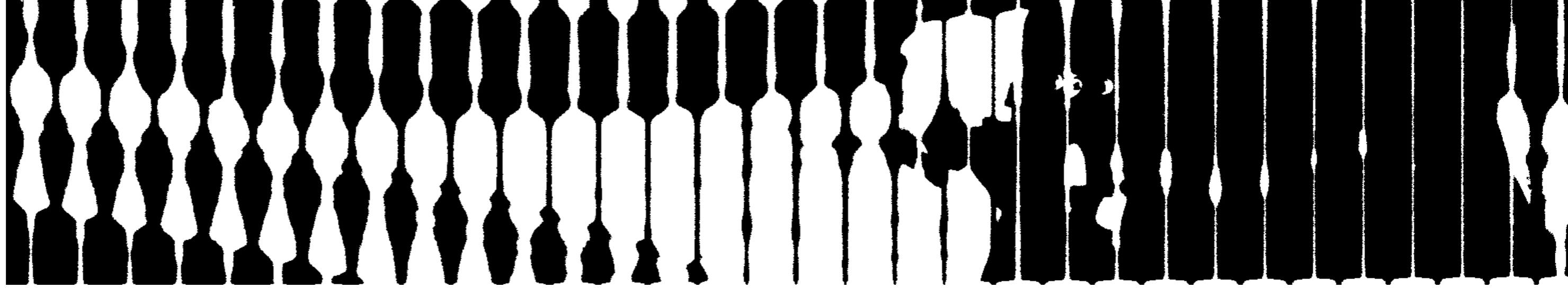
Owszem, i nie dotyczy to wyłącznie okresu po dyplomie. Jeśli także w okresie wakacyjnym jest okazja poznać jakiegoś wybitnego pedagoga, to bardzo to studentom polecam. Niech jadą, poznają, rozwijają się, niech widzą i słyszą różnice. Przecież ja nie mam żadnego patentu na to, że moje uwagi są tymi najlepszymi i jedynymi. Walczę ciągle, również w naszej Akademii, z jedynie słuszną interpretacją Chopina. Tak nie można myśleć, bo w tym momencie nie ma sensu cała pedagogika. Oczywiście istnieje pewien styl, ale sprawa ta dotyczy nie tylko Chopina, lecz właściwie każdego z kompozytorów. Przyjęto pewne wzorce interpretacji Bacha, Mozarta czy Beethovena, i w każdym kraju, który uważa się za ojczyznę tych kompozytorów, nastąpi poruszenie, jeśli ktoś zachwieje tą ustaloną już estetyką. Nie można jednak powiedzieć, że coś jest w sztuce najlepsze, jedyne, że dążymy do tego, żeby grać tylko w jeden, wybrany sposób, bowiem wobec takiego podejścia zagubi się bardzo wiele talentów.

Muzyka Chopina, Beethovena, Bacha mieści się w ogólnych prawach muzyki. Rozmawialiśmy o uniwersalnym pięknie muzyki Chopina. Polacy bardzo silnie odczuwają również jej „polskość”, dla niektórych Chopin jest bezsprzecznie kompozytorem narodowym. W czym wyraża się owa „polskość” Chopina i czy mógłby Pan Profesor uściślić jej znaczenie? Istnieją przecież przypadki, kiedy ktoś spoza Polski doskonale rozumie i czuje tę muzykę.

Z reguły dotyczy to autentycznie wybitnych artystów. Już w 1955 roku nagrodę za mazurki otrzymał Chińczyk, potem zdobyła ją Marta Argerich z Ameryki Południowej. Świat się zdecydowanie zmniejszył, w tej chwili nosi już miano globalnej wioski. Polska tradycja interpretacji Chopina niewątpliwie istnieje i należy z niej czerpać, co czynią artyści z Dalekiego Wschodu. Ale również oni ją doskonałą, bo przecież dziś nie można grać tak, jak grało się pięćdziesiąt lat temu. Wszak pewne elementy estetyki, również sztuki wykonawczej, już się zdezaktualizowały. Gdyby ktoś grał obecnie tak, jak się grało w latach 30. czy nawet 50. minionego stulecia, bez wątplenia przypadłby w Konkursie Chopinowskim. Pewne reguły określa samo życie, wszystko się wokół nas zmienia, również poczucie estetyki, w tym także poczucie estetyki Chopinowskiej. Artystom należy przede wszystkim dać swobodę, aby mogli wyrażać swoją indywidualność. Polska tradycja wykonawcza, która narodziła się około siedemdziesięciu lat temu – przyjmijmy, że w jakimś sensie kształtował ją od początku swojej historii właśnie Konkurs Chopinowski – tradycja ta przetrwała. Polscy pianiści z pokolenia na pokolenie wyrastali w jej kręgu. Wszyscy są osłuchani, jak grał mazurki Sztompka, Szpinalski, Czerny-Stefańska czy Harasiewicz – to tkwi nawet gdzieś w podświadomości i jest dużym atutem polskich pianistów, czego mogą im pozazdrościć zagraniczni koledzy. Ale ulatwiony start nie wystarczy. Mówiło się, że by dobrze grać poloneza, odpowiednio zrozumieć mazurki, trzeba urodzić się nad Wisłą. Myślę, że w tej chwili nie jest to warunek *sine qua non*, bo polska i nie tylko polska tradycja wykonawcza jest obecna wszędzie na świecie. Jeśli ktoś ma dobrego pedagoga i odpowiednią dawkę rozsądku, nie będzie kopiował, a wchłonie tę tradycję i rozbuduje własną wyobraźnię. Niewątpliwie

Piotr Paleczny przy fortepianie, 1970





niektóre rzeczy trzeba wiedzieć. Można posłuchać szlacheckich polonezów, ludowych mazurów, pamiętając jednak, że polonezy i mazurki Chopina są tańcami stylizowanymi. Trudno przecież grać poloneza As-dur tak, jak się poloneza tańczy – chodzi przecież o zupełnie inne elementy ekspresji, jak również wyobraźni. Nie zmienia to faktu, że dobrze jest poznać fundament, na którym powstały wielkie dzieła Chopina.

Ostatni Konkurs Chopinowski był wyjątkowy, a talent Rafała Blechacza przyćmił wszystkich pozostałych, nierzadko niezwykle utalentowanych uczestników. Jego interpretacje, niezwykle szlachetna, zharmonizowana gra, zarówno w utworach z natury technicznych, jak i w przecudownych mazurkach, walcach, polonezie, zachwiała naszym twierdzeniem, że można grać dobrze Chopina, niekoniecznie będąc Polakiem. Ale na to czekaliśmy trzydzieści lat, w międzyczasie Chopina lepiej od Polaków grali inni.

Mówi Pan o zharmonizowaniu elementów w wykonaniu utworów Chopina przez Rafała Blechacza. Daleki jestem od pytania Pana o zagadnienia interpretacyjne, jednak proszę powiedzieć, w czym leży trudność muzyki Chopina? Jakie proporcje powinny przyjąć w interpretacji tych kompozycji elementy intelektualny i emocjonalny? W jakiej relacji powinny pozostawać litera prawa, jaką jest zapis nutowy, z literą ducha, jaką jest wyobraźnia wykonawcy?

To jest jeden z zasadniczych problemów, ponieważ wszyscy wiemy, że tego „ducha” nie da się zapisać w formie znaków graficznych. Trudno zrozumieć wielu nawet dobrych artystów, którzy nie czują tego ducha, ukrytego gdzieś między zapisami partytury. Myślę, że tylko naprawdę wybitni artyści biorą partyturę, czytają nuty i ogarniają wszystko, co

jest poza nimi. Otwierając swoją wyobraźnię, oddychają zupełnie inną przestrzenią, innym światem, innymi kolorami. W pewnym sensie proces ten sprowadza się do rekonstruowania. Pianista nie może być tylko odtwórcą, zimnym i precyzyjnym realizatorem tekstu. Dla mnie wykonawca musi być w pewnym sensie twórcą, oczywiście stosującym się do wszystkich wskazówek kompozytora, które są zapisane w partyturze. Jednak nie sposób prostymi znakami precyzyjnie wyrazić ducha i klimatu utworu. Kompozytor pozostawia przestrzeń dla indywidualnej wyobraźni wykonawcy. Można bowiem wykonać utwór bardzo dokładnie i precyzyjnie, ale jeśli komuś brakuje wyobraźni czy po prostu artyzmu, to dokładność prowadzi do absurdu, bowiem realizuje się tekst, który jest zimnym odzwierciedleniem dźwiękowym zapisu na papierze. Wszystko niby się tam zgadza, tylko po prostu nie ma muzyki. Jeśli ktoś – w cudzysłowie – nie komponuje w trakcie swojej interpretacji, a szczególnie będąc na estradzie, jeśli nie wykazuje naturalnej scenicznej kreatywności, to pozostaje jedynie realizatorem. Ale to już nie jest ani Chopin, ani Beethoven, ani Bach.

Wynika z tego, że zapis nutowy jest dla pianisty nie tylko informacją, ale również inspiracją. Do jego zrozumienia potrzebna jest pewna wiedza i inteligencja...

I zdolność analizy intencji kompozytora. Pracując nad utworem, każdy z artystów może wykonać go na dwa sposoby: zagrać tak, jak chciał kompozytor i tak, jak jemu – wykonawcy – nakazuje dusza. Zdarza się, że słyszymy, jak ktoś gra niesłychanie interesująco, niecodziennie. Jeśli jednak spojrzymy w partyturę, okazuje się, że owszem, interpretacja jest niezwykła i zajmująca, ale wydaje się dotyczyć zupełnie innej partytury. Na przykład tam, gdzie jest *piano*, wyko-

nawca stosował nieoczekiwanie dynamikę *forte* i na odwrót. Może to być odebrane jako coś niezwykle „interesującego” i „odkrywczego”, bo słyszymy nagle ten sam utwór w innym świetle. Jeżeli jednak tego typu metodę stosujemy tylko po to, aby zaciekawić publiczność, to niewątpliwie postępujemy nagannie. Można natomiast przyjąć, iż liczne drobne wskazówki kompozytora, dotyczące niuansów, mogą, a nawet powinny być traktowane jako informacja czy sugestia z założenia inspirująca wykonawcę. Tą samą drogę można pokonać na różne sposoby – udać się albo na lewo, albo na prawo, zagrać to samo, ale jednak trochę inaczej. Możliwości jest naprawdę bardzo dużo, wszystko zależy od gustu, od znalezienia właściwej proporcji pomiędzy elementami lirycznymi i wirtuozowskimi, od poczucia harmonii w tym, co się robi.

Prof. Piotr Paleczny i Takashi Yamamoto

Takashi Yamamoto i prof. Piotr Paleczny



GRZEGORZEWSKA

ŻYCIORYS KANDYDATA

Urodziłem się 29 VI-39 roku w Łodzi w rodzinie
 mieszczańskiej. Lata okupacji spędziłem w Łodzi.
 W roku 1946 razem z rodzicami do Pl. Szkolnej
 Pochłanowej w Łodzi ul. Boczna 5, którą ukończyłem
 w roku 1953, kontynuując dalej naukę
 w IV Liceum Ogólnokształcącym T.P.D. w Łodzi,
 gdzie w roku 1957 uzyskałem maturę.
 W tymże roku rozpocząłem studia w Wyższej
 Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi, uzyskując
 abdyplom w pierwszym roku.
 W czasie studiów uczestniczyłem w wielu
 wystawach plastycznych, brałem udział w
 konkursach ogólnopolskich i lokalnych, również
 malarskich jak graficznych, uzyskując nagrody.
 W 1960 roku założyłem teatr w Wyższej
 Szkole Plastycznej, przygotowując „Krew” Witkiewicza,
 przedstawienie dwukrotnie nagrodzone na Festiwalu
 Kultury Studentów w Jolarkach. Teatr, który
 mnie interesuje to najogólniej określając, teatr
 wywołujący z wszelkimi naturalistycznymi, materialistycznymi
 tendencjami, teatr w ogóle poruszający nowe
 formy wyrazu. W tej postaci mierzę się
 tu moje poruszanie malarskie, z którym nie
 zamierzam zrezygnować. Studia ~~zakończyłem~~ na wydziale
 reżyserii to konsekwencja tych pasji.
 J. Grzegorzewski.

W kwietniu minął rok od śmierci Jerzego Grzegorzewskiego. Wraz z jego odejściem zamknęła się cała epoka w dziejach polskiego teatru. Rozpoczął ją Stanisław Wyspiański, w swej poetyckiej wizji czyniąc z teatru miejsce, w którym nowoczesna sztuka spotyka się wielkimi tradycjami kultury, od antyku po romantyzm. Dzieło Wyspiańskiego kontynuowali, każdy na swój niepowtarzalny sposób, Leon Schiller, Juliusz Osterwa, Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski. Grzegorzewski, reżyser, inscenizator, malarz i scenograf, ostatecznie to dzieło dopełnił, czyniąc ze Sceny Narodowej, gdzie spędził ostatnie, niezwykle twórcze lata życia, Dom Wyspiańskiego. Wystawiał w tym Domu i wielkich romantyków: Mickiewicza, Krasińskiego, i mistrzów awangardy: Witkacego, Joyce'a, Gombrowicza, Różewicza; i w końcu utwory patrona: *Sędziów*, *Wesele*, *Powrót Odysa*, *Studium o Hamlecie*. Tworzył teatr o niespotykanej sile poezji i wizji malarskiej, w którym plastyczne inspiracje i muzyczna kompozycja spotykały się z najważniejszymi dziełami literatury. Jerzy Grzegorzewski należał do tych wielkich twórców-reformatorów i idealistów, którzy podnieśli widowisko teatralne do rangi autonomicznej sztuki, a których zwykło się nazywać artystami teatru. Był prawdopodobnie ostatnim z nich.

Janusz Majcherek

Antonina Grzegorzewska

JG. MARZENIA

Mojemu Tacie – Jerzemu Grzegorzewskiemu



Póki biło jego serce, pozostawaliśmy w jakimś koncercie dwóch nierytmicznych bębnow, z których każdy odznaczał się absolutnym słuchem na dźwięk wydobywany z tego drugiego. Nasz koncert trwał, a dźwięki ciążyły ku pierwotności, to znaczy ku ziemi, a to znaczy – ku śmierci. Było wiadomo, że nagle zaczynamy grać *piano*, zupełnie *piano* i że musimy coraz bardziej siebie nasłuchiwać, ja z uchem przyklejonym do jego drzwi jak do muszli, a on, pozostający w swoim mieszkaniu, z uchem przyklejonym do swojego zgiętego ramienia, z dłonią przy swoim oku, jakby chciał ograniczyć pole widzenia i odgrodzić się od duchowej klaustrofobii swojego otoczenia.

Istotny jest zmysł. Zmysł wzroku przede wszystkim. Ale zaraz za nim zmysł słuchu. Wszystkie songi wykonywane w jego przedstawieniach w wyobraźni śpiewał on sam. Była w nim jakaś olbrzymia potencja bycia wykonawcą na wielkiej scenie i olbrzymi żal, że jego rola w teatrze nie na tym polega. W takich aktach imaginacji dokonywała się prawdziwa odsłona i prawdziwe marzenie. W jakimś sensie jedynie to mogłoby stanowić akt „spalenia Paryża i wyjazdu”, która to deklaracja – tytuł jednego z wywiadów – była żywa przy każdej premierze. A to spalenie Paryża mogłoby być nagłą iluminacją wokalną, cudowną przemianą w genialnego

interpretatora Brela, męskie wcielenie Edith Piaf, w wyzwajające, natchnione śpiewanie, które czasami bywa połączeniem nie tylko instrumentów i głosu, ale także emanacji ducha mistycznego, religijnego, z duchem fizycznym, sportowym (wzbudzający aplauz sukces sportowy, zwycięski koniec ostatniego seta turnieju tenisowego – stanowią podobny rodzaj publicznej satysfakcji; śmiem twierdzić, że i ten rodzaj utożsamienia się z wykonawcą towarzyszył mojemu tacie w czasie kibicowania).

Jeśli indywidualną amplitudę emocji i wzruszeń wyobrazić sobie jako ideę radiowych pasm, nastrój zmieniałby się z chwilą kręcenia radiową gałką. Od poważnych brzmień przechodziłoby się na falę dajmy na to jazzową i trwałby się jak najdłużej, gdyby nie naturalne radiowe zakłócenia, które implikują dalsze kręcenie i żal utraty tonacji *buffo*.

Rozpiętość emocji w przypadku mego taty miała wręcz cyklofreniczną zdolność i – jak cyrkiel wyprostowany do swojej ostatecznej możliwości, do ostatecznej średnicy, jaką może zaoferować kartce papieru – zataczał on koło, w którym, tak w sztuce, jak i w marzeniach, mieściły się gesty ostateczne. Gesty ostateczne to wyobrażone występy wokalne z sobą samym w roli głównej. Występy prowadzące wykonawcę do



Mieszkanie Jerzego Grzegorzewskiego



Obrazy Jerzego Grzegorzewskiego w jego mieszkaniu

jakiegoś emocjonalnego harakiri łączącego się z wyobrażeniem widzów wzruszonych tym harakiri do szpiku kości, znieruchomiałych w akcie zdziwienia, słowem – widzów zachwyconych, rozumiejących. Obnażenie się, zemsta, wydanie głosu usłyszanego przez wszystkich słuchających, którzy nagle stają się świadkami. Gesty ostateczne są tsunami przechodzącym przez widza, są Arystotelesowskim katharsis – istnieją poza intelektualną percepcją, bo są od niej szybsze. Więc tata marzył o takim zaistnieniu, spaleni się nagle, na scenie, w przejmującym utworze muzycznym. W nim jak w soczewce skupiałoby się całe marzenie o akceptacji, tęsknota za Bogiem – i odczucie tej akceptacji, głębokie jej przeżycie. Jestem pewna, że taki moment scalenia wszystkich piętrowego ja, rozpacz, a jednocześnie mocy przekazanej za pomocą ekspresji głosu, chwila dialogu z Drugim – słuchającym, będącym Miłością i Akceptacją, jest możliwy jedynie w świecie duchowym. Innym przykładem takiej sytuacji mogłoby być jedynie spotkanie w modlitwie, w mistycznej ekstazie, w błaganiu, wysłuchiwanym i spełnianym zarazem, w jakimś niemożliwym teologicznie akcie strzelistym.

Na szczęście każdy dzień jest przedziwną konfiguracją nie tylko Ziemi względem Słońca, ale także konfiguracją marzeń względem owej galki, obracającej się i wybierającej emocjonalne fale.

Duch rebeliancki, skłonność do dezynwoltury i lekkość, z jaką budzimy się niekiedy, lekkość duszy, była również doświadczeniem budzącym w tacie marzenia – marzenia o innej temperaturze, o ciężarze, a raczej o lekkości swingu. To marzenia o występie od niechcenia, o zmysłowym duecie z kobietą, o zaśpiewaniu któregoś z songów Kurta Weila – *Ten burdel był rodzinnym domem nam* – w namiętym objęciu z Jenny, w lekkim tańcu, albo znowu *Rekiny w oceanie mają zębów pełen pysk*.

Marzenie o mimowolnym i bezwiednym zaistnieniu w muzycznym występie, występie kumulującym całą złość. Manifest osobowości, manifest, który można by nazwać bezpośrednim, założywszy, że czymś najbardziej bezpośrednim jest włączenie ciała w swą wypowiedź, uczynienie swego ciała, razem ze swym duchem, razem z całą pamięcią o dotychczasowej twórczości, manifestem artystycznym, wypowiedzią radykalnie osobistą, zwycięską. Bo w marzeniu nie ma miejsca na porażkę. Chyba, że w osobnej

kategorii marzeń – marzeń masochistycznych, marzeń mających na celu sentymentalną torturę. W takich marzeniach Drugi nie jest figurą zachwycającą się, a współczującą. Zachwyt innych, odczuty we własnym wnętrzu, wspólny płomień, jaki otacza i śpiewającego, i słuchającego – to marzenie człowieka, którego zabijały własna oryginalność i odrębność, nie pozwalały mu na doświadczenie porozumienia z widzem. Oryginalność tworzyła dystans. Wymagania widzów idealnie znoszą oryginalność kontrolowaną, w której zachowana jest pewna ciągłość, kategoria umożliwiająca im nieprzerwany kontakt intelektualny z dziełem.

Myślę, że te marzenia, a raczej pewne silne akty wyobraźni, były odpowiedzią na „rzeczywistość nieudaną”, a także na rozpacz, będącą jakby Grzegorzewską wersją połączenia Kierkegaardowskiego stadium egzystencji estetycznej, której najpełniejszym wcieleniem jest Don Juan – uwodziciel, ze stadium religijnym człowieka w jego niepowtarzalnej indywidualności – relacji do tego, co absolutne. Słowem, połączenia dwóch wykluczających się etapów, ten drugi bowiem jest możliwy tylko po opuszczeniu cielesnego, pełnego erotycznych ciągów świata Don Juana. Ale właśnie życie, będące jakąś swoistą manichejską ekspozycją dwóch możliwości, męskiej – instynktownej, cielesnej, z duchową – wznoszącą się na wyższe piętro niż to ukonstytuowane przez pleć, zaprowadziło mego tatę do rozpacz, mogącej być nazwaną – znów za Kierkegaardem – rozpacz, że nie chce się być sobą, rozpacz, że chce się być kimś innym.

Mój tata świetnie tańczył. Nie praktykował zbyt tej umiejętności, ale, jak to się potocznie mówi, czuł swing, był organicznym materiałem poddającym się z olbrzymim wycuciem rytmu magii tańca, zawsze z nieśmiałością i takim dziwnym znoszeniem się dwóch przeciwstawnych sił: siły ekstrawertycznej, idealnej do tego, by poddać się tańcowi, i siły introwertycznej, wypływającej z nieśmiałości i pewnego zażenowania. Najdłuższy taniec w jego wykonaniu złożony był z paru etapów, przy czym każdy następny był etapem markowania i kamuflowania tańczenia, sygnałem, że nie traktuje swojego występu zobowiązująco ani serio. A było wręcz odwrotnie.

Ostatnim muzycznym fragmentem, który go absorbował, był leitmotiv z ostatniego przedstawienia *Przyjdzie śmierć i ta śmierć będzie mieć twoje oczy*. Nie nucił, jak to zwykle bywało,

tylko cytował, jakby przeczuwając, że ta fraza nie nadaje się do przetransponowania na jakieś efektowne pasmo w wyobraźni, na muzyczny passus, który pragnąłby zaśpiewać, dedykując komuś. Element żywej, zmysłowej dedykacji, złożenie hołdu adorowanej osobie – zwykle Muzie, które stanowiły zawsze centrum wszystkich wyobrażeń o publicznych muzycznych wystąpieniach, tym razem przestały istnieć. Wszystko się odwróciło. To Muzy jemu dedykowały muzyczny fragment. Czuł nietykalność tych słów, ich profetyzm. Nagle informacja o tym, że przyjdzie śmierć, śpiewana przez dwie dziewczyny z perwersyjnie nagimi plecami, stała się silniejsza od zagadki, o których oczach mowa. Śmierć widziana jako moment spotkania z kobietą, spojrzenia w jej źrenice, spotkania, które nie miało miejsca w pełni życia, a realizuje się w przestrzeni granicznej, w chwili umiarności, w zapamiętywaniu ostatniego kadru. Kobieta wodzi wzrokiem, odprowadza, a na pewno żegna. A zatem Śmierć jako wizja upragniona, jako upragniona konfiguracja intymnego nachylenia Jej – Kobiety, nad Nim – Mężczyzną. Jest uczynieniem z jej źrenicy uniwersum.

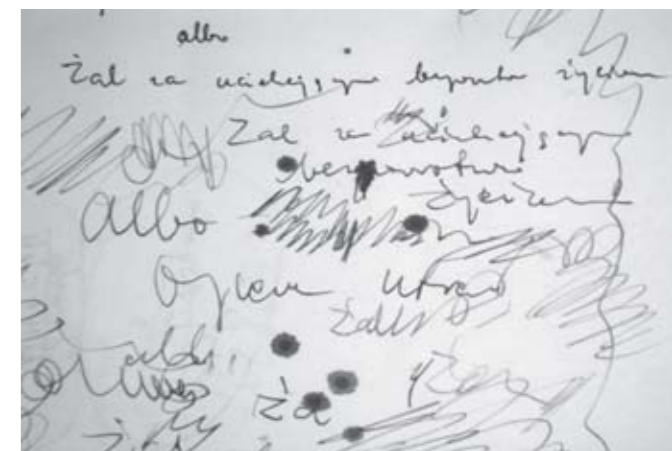
Ta kobieta staje się świadkiem przez pomyłkę, niechcący zostaje wplątana w swoją rolę bezwiednej personifikacji śmierci, a zawdzięcza ją jedynie momentowi, dziwnemu zbiegowi okoliczności. Albo też kobieta ta zanurzona jest w sferze śmierci, wychodzi z niej naprzeciw umierającemu, spotykając go w punkcie styczonym, na chwilę przed oddzieleniem duszy od ciała. Nie należy jej mylić z Aniołem. Wizja jest zbyt nacechowana erotycznie. Mowa jest o oczach, w których odbija się cała archetypowa dyspozycja kobiety do miłości cielesnej.

HISTORIA PEWNEJ SZTALUGI

Tata był znany ze swojej pasji zbierania pięknych, niekiedy dziwnych przedmiotów, pasji, u której podstaw leżał impuls całkowicie artystyczny: każdy upatrzony przez niego przedmiot musiał kryć w sobie tajemnicę, otwierał pewną perspektywę wyobraźni. Pasja i umiłowanie sztalug były symboliczną ekspozycją pasji do wszystkiego, co jest malarstwem, na które składa się także alchemia zapachów i rytuałów, cała techniczna strona wtajemniczenia, zaschnięta farba na fartuchu, zakulisowy akord po uderzeniu w płótno. Uderzenie w płótno to świętość, niechlujność malarskiego gestu to świętokradztwo.



Serwetka kawiarniana, szkic zegara i lustra



Próby tytułu „Halki Spinozy. Żal za uciekającym bezpowrotnie życiem”

Pewnego razu upatrzył sobie jedne w katalogu. Piękne, gigantyczne, na płótna wielkości *Guerniki* Picassa, na formaty obrazów Marka Rothki. To był szal. Ponieważ tego wzoru nie sprowadzał z Holandii – miejsca stworzenia tego stolarskiego cuda – żaden sklep plastyczny, mój tata krążył z marsem na czole niczym detektyw rozwiązujący poważne, kryminalne zawiłości. Widać było, że ta sztaluga jest katalizatorem przestrzennych pomysłów, że widzi ją na scenie, że widzi w niej idee malarstwa. Posiadać taką sztalugę to konstituować tożsamość malarza, najszlachetniejsze powołanie artystyczne. Poza wszystkim sztaluga była piękną przestrzenną formą, godnym zmaterializowaniem idei białego płótna i wolności, jaką ono symbolizuje.

Kopia tego malarskiego mebla, wspaniale wykonana przez teatralnych stolarzy, była głównym elementem scenografii do *Giacomo Joyce'a*, feerycznego spektaklu, który z racji formalnych nigdy nie miał swojej oficjalnej premiery, zostając w pamięci garści osób jako rzecz niezwykła, niszowa, jakoś „konspiracyjnie” fascynująca (odbyło się parę zamkniętych pokazów z publicznością). Jedną z bardziej wyrazistych scen polegała na wprężeniu dwóch dziewcząt w tę sztalugę, wyabstrahowaną nagle ze swej utylitarnej, pierwotnej powinności i ich ciężki oddech, wsysanie powietrza nosem, oddech jakby reanimacyjny, pompujący, połączony z jakimś ni to somnabulicznym, ni to pływackim, pulsacyjnym ruchem łokci i splecionych pod brodą dłoni.

W takim uruchomieniu sztalug, zobaczeniu w nich zarówno kobiety, jak i oddechu, tchu, napiętego, reanimacyjnego właśnie, kryła się definicja tego, czym jest malarstwo. A było nieustającym marzeniem, podstawową potencją, której skierowanie na teatralny tor mój tata do końca życia traktował jako przejściowe... Te sztalugi i inne, choćby te z *Hamleta* Wyspiańskiego, uruchamiane w przedstawieniach zwykle jako medium między modelką, malarzem i płótnem, wzbudzały zazdrość – zazdrościł malarstwu, że jest malarstwem i sztalugom, że są sztalugami...

Sztalugi z *Giacomo Joyce'a* wykupił z teatru. Stoją w kuchni do tej pory, tarasując przejście. Wnoszenie tego giganta, zbyt dużego na wszystkie drzwi, balansowanie i karkołomne przeciskanie się, siłowanie z materią uwieńczone w końcu sukcesem, było jakąś prywatną wersją przenoszenia okrętu przez góry z filmu *Fitzcarraldo*. Było



Sztalugi w kuchni



oczywiste, że sztaluga względem kuchni nie będzie się układała w metaforycznej konfiguracji wzajemnej współpracy, jak malarstwo względem teatru, a że będzie zakłóceniem porządku prozaicznego, jakim zwykle jest kuchenna przestrzeń. Rzeczywiście, namalowanie obrazu w tej kuchni było łatwiejsze od zrobienia w niej obiadu. Taka piękna kula u nogi, która atakuje tym cholernym malarstwem, tym wyrzutem sumienia, ale otwiera też względem niego jakieś nadzieje. A na półkach, gdzie kiedyś stały przyprawy – werniks i olej lniany. Zawsze pytałam tatę, czy na tym mam smażyć jajecznicę. Wydawało się, że póki ta sztaluga stoi niezagospodarowana, pusta, jest jakby możliwością czekającą cierpliwie na akt nadawania jej kształtu, na wyciągnięcie jej z biernego trwania, na wyjście z wulkanicznego uśpienia. I że niejako zaklina czas, że dzięki niej, nietkniętej, ale gotowej, jest ciągle czas. Była takim zobowiązaniem wobec życia, takim zahibernowanym jego etapem, który – póki nie realizowany w pełni – trwał na horyzoncie i zdawał się odsuwać śmierć, oddzielać od śmierci.

CHOINKA

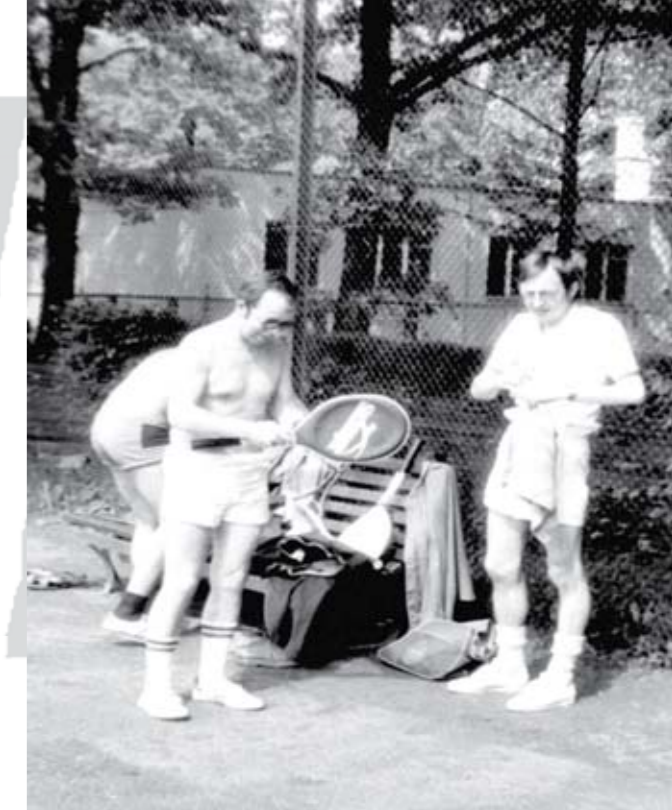
Ostatnie święta Bożego Narodzenia spędziliśmy we trójkę, z moją mamą, w mieszkaniu taty. Odświętna krzątania i pewne napięcie, jakie towarzyszy przygotowaniu świątecznej oprawy, o dziwo wzbudzały w tacie absolutną akceptację. Nie było to może zaangażowanie, jednak nie wykazywał naturalnego *désintéressement*, nie kontestował, jak to zwykle bywało, cudzych nerwów wywalanych w błahej sprawie, marnotrawionych w imię sposobu przyrządzenia karpia albo wyboru miejsca na choinkę. Bo my z mamą chciałyśmy zrobić święta wzorcowe, święta feeryczne, święta rodem ze szczęśliwego dzieciństwa. A tata pozostawał w zdziwieniu wobec dziecinności świata, z jednej strony miał w sobie pewien gatunek niesubordynacji i Pinokio był jedną z bardziej lubianych przez niego postaci, z drugiej zaś jego wielka wrażliwość i ufność wobec świata, warunek wewnętrznego dzieciństwa, została zmieciona w chwili konfrontacji z niewrażliwością i prostactwem niszczących go recenzentów. Czasami widziałam go w swoich myślach jako Pinokia tropionego przez lisa i kota, Karla z *Ameryki* Kafki w szponach Robinsona i Delamarche'a, tyle że Pinokia dojrzałego, o ile taka figura jest w ogóle wyobrażalna, Karla skrzywdzonego. Tata patrzył na olbrzymią choinkę w donicy z najwyższym zdumieniem, ale i uznaniem,

prześwietlał ją na wylot, jakby trwał w procesie przypominania sobie całej wiedzy, jaką utracił, poświęcając się bez reszty teatrowi, wiedzy, która była jakimś odnawialnym kontaktem z własnym dzieciństwem, z przyrodą, z totemiczno-religijną formą rodzinnego jednoczenia się wokół czegoś. Jak u Platona – moment uczyty i szukania idei dzieciństwa na ścianie, a ujrzanie jej w cieniu choinki i blasku bożonarodzeniowej świecy.

Ale poza wszystkim, zainaugurowaliśmy z mamą, całkiem nieświadomie, proces przekształcenia mieszkania w ogród, co było wielkim marzeniem taty. Tak jak z kuchni chciał zrobić pracownię malarską (połączoną z amsterdamskim pubem), tak resztę mieszkania chciał zamienić w japoński ogród. Więc nie zrobił nam awantury i nie odsądził od czci i wiary, na co byliśmy niejako moralnie przygotowane, a zaczął mówić o swoim przyszłym ogrodzie.

Zawsze mnie to zdumiewało, że człowiek, który kocha ascezę jako hasło, japońszczyznę widzianą jako pewną lapidarność znaku, także przestrzenną lapidarność, który marzy o ogrodzie, tęskni do organicznych, żywych roślinnych przestrzeni, jak się tęskni za swoim naturalnym środowiskiem, który szuka swojego miejsca, z którym i duch i ciało pozostają w zgodzie, że taki człowiek robi jednocześnie wszystko, żeby sobie owo dążenie do doskonałości utrudnić. Szukał prostoty i porządku w wielości sprzętów, jakie zgromadził. I jeśli w wizji i tęsknocie za ogrodem stała tęsknota za Naturą, a w upartym gromadzeniu sprzętów, które: zacieśniają przestrzeń, są zrobione z materiałów ciężkich, marmurów, kamieni, pięknych gatunków drzewa i są przykładem fantastycznego rękodzielnictwa – można zobaczyć pewien akcent Kultury, to rysuje się odwieczny, archetypowy konflikt, którego areną staje się stosunek do swego mieszkania, do swego intymnego miejsca. Bo mieszkanie jest jakby brzuchem matki, a jego oblicze, żeby nie wywołało uczulenia, musi mieć jakieś odpowiednie, indywidualne rh, którego mój tata poszukiwał.

Istnieją dwie szkoły spojrzenia na funkcję przestrzeni prywatnej, jedna optuje za zachowaniem całkowitej neutralności wnętrza wobec mieszkańca, a druga namawia do kreacji osobistej i naznaczania miejsca sobą samym. Rzadko jednak się zdarza, żeby ze swoim mieszkaniem prowadzić jakiś żywy i wyczerpujący dialog, pewne błaganie, żeby to mieszkanie, ta przestrzeń, raczyła się wreszcie odczepić, żeby, trawestując Gombrowicza,



Na korcie. Jerzy Grzegorzewski z prawej



Poroże i rakieta do tenisa

każdy do każdego się dostroił, bo wtedy wybuchnie koncert.

Tata dostrajał, tych koncertów było tyle, ile ustawień, ile wariantów. I proszę nie myśleć, że po prostu pracował nad kolejnymi odsłonami jakiejś scenografii, w której chciałby się poruszać w swoim prywatnym życiu. Nie znosił takiej interpretacji.

On po prostu w tym mieszkaniu marzył. Na tych niewielu metrach marzył o różnych epokach, o różnych zawodach, o muzyce, tenisie, malarstwie, grze w bule, chińskim masażu, paleniu opium, morzu, pisaniu listów.

I jak na złość, o ascezie i porządku, porządku rzeczywistości. Jak, nie przymierzając, Pan Bóg, najpierw stworzył sobie chaos, z którego chciał następnie zrobić wszechświat, złożony z logicznych, bezdennych kategorii, z których każda jest czymś Osobnym, czystym w swoim założeniu, ale jednocześnie zazębia się z sze-

regiem innych, których istnienie również jest konieczne ze względu na istnienie Całości.

Niestety, nie starcza wymiarów, potrzebny byłby nowy wymiar, jakaś nowa oś oprócz długości i szerokości, jakiś inny pozaziemski rodzaj ciągłości, może także nowy zmysł, może po prostu dematerializacja tego całego cholerstwa i rozpoczęcie wszystkiego od początku. Zawsze sobie myślę, jak olbrzymią ulgą musiałoby być dla taty opuszczenie tej swojej pięknej sceny ziemskiej, mieszkalnej, na rzecz tego czegoś – upragnionego. To tak, jakby zamienić drobne szklane elementy, z których chciało się stworzyć weneckie lustro i walczyło całe życie o ich prawidłowe ułożenie, na Wenecję. Nie dążenie do czegoś, co odbija, co wydobywa – gdzieś z zaświatów, z jakiegoś pryzmatu słońca – bładą barwę, jakiś niemy odcień, jakieś dalekie echo tego, czym naprawdę jest kolor, a zanu-

rzenie się w sercu istoty, jakby w środku Chevrelulowskiego koła barw.

Pamiętam ciągle mówienie i planowanie przebijania się przez ściany, z pokoju do pokoju, marzenie o wybiceniu okna dużego na całą ścianę, prześwietu łączącego salon i sypialnię. Ale tylko po to, żeby siedząc w jednym, mieć dostęp do drugiego, widzieć rąbek drugiego, przechytrzyć mury i tak jak przechytrząc Europę, chciałoby się być jednocześnie i w Skandynawii, i w Prowansji, ogarniać wzrokiem i zasypianie i budzenie się, odpoczynek i pracę, pochylenie czoła nad jakąś serwetką przyniesioną z kawiarni, na której można rysować piórem, jak i zgniecenie tej serwetki i rzucenie jej daleko, gdzieś za siebie. Pamiętam planowanie wstawienia szklanych drzwi na klatkę schodową, autentyczną intencję posiadania takich drzwi, bebeczków klatki schodowej, z kolejnymi

planami i perspektywami okien, balustrad i anonimowych parapetów, takiego rewersu wobec wyrafinowania swojego mieszkalnego wnętrza, takich wnętrzności ciała, z jakich składa się dom. Patrzył ze swej kanapy na nieprzeźroczyste drzwi i tak, jakby walił czołem o ich twardość, nie mógł ich wytrzymać. Do czasu ich wymiany, która nigdy nie nastąpiła, te wyjściowe drzwi otrzymały status przejściowych, chwilowych, tymczasowych, były substytutem drzwi prawdziwych, drzwi przeźroczystych.

Zgnieciona serwetka kawiarniana, wyjmowana jednym gestem razem z paroma innymi, przy kawie, zawsze malej czarnej. Wyjmowanie pióra z wewnętrznej kieszeni marynarki. Atak na serwetkę. To jeden z pierwszych zapamiętanych przeze mnie obrazów, widok taty, który tłumaczy mojej mamie jakiś swój teatralny pomysł, jakby na nowo wpadając na niego przy rysowaniu. Prowizoryczność rysunkowego warsztatu, niewygoda lnianego obrusa, konieczność podkładania czegoś między ten obrus a serwetkę (a tym czymś zawsze był egzemplarz sztuki, nad którą aktualnie pracował) w niczym nie ograniczały uwagi, uwagi dotyczącej gestu samego rysowania.

Potem składał taką serwetkę na cztery części i chował ją razem z piórem do wewnętrznej kieszeni marynarki, blisko serca, i zapominał o jej istnieniu. W wypranych koszulach, spodniach, wszystkich możliwych kieszeniach, znajdowało się często takie zmielone, uprane białe szczątki, uprane serwetki i karteluski, uprane skrawki kartek. Wiadomo, że to, co na nich kiedyś widniało, nie było niczym więcej jak tylko znakiem czy sygnałem i że moment rysowania, moment szkicu, był z jednej strony opowiadaniem, a z drugiej uczeniem się na pamięć, zapamiętywaniem, konfrontacją z pomysłem, na końcu którego stał znak zapytania albo wykrzyknik. Jeśli zaś był to znak zapytania, w ruch szły inne serwetki. Rysunki się zagęszczały. I kolejny gest wisiał w powietrzu, zamazanie wszystkiego i schowanie serwetki do dolnej kieszeni marynarki, która stanowiła coś w rodzaju podręcznego kosza na śmieci, przechowalni rzeczy nigdy nieodebranych.

W czasie takiego kawiarnianego seansu prosiłam czasem tatę, żeby narysował mój portret. Ociągał się zwykle, ale zabierał się do tego, przyglądając mi się z napięciem, zerkając raz po raz na kartkę. Nici z tego wynikały, bo za każdym razem dorysowywał mi na koniec wąsy, tak że wychodziło

z tego skrzyżowanie Salvadora Dali z jakimś młodocianym muszkietierem. Robił to chyba na wszelki wypadek, żeby mimochodem, na rekreacyjnym, kawiarnianym gruncie nie wejść w rejon obietnic, jakie mi składał sam z siebie, nieproszony, obietnic portretowania mnie na poważnie.

Taki nieszkodliwy żart był zasłonięciem właściwego dzieła, zasłonięciem czegoś intymnego, zasłonięciem nagości figowym liściem. Lubił to, podobała mu się taka spektakularna forma likwidacji, pewien gwałt na dziele, ściąganie farby z płótna, nie mniej doniosłe z punktu widzenia malarskiego doświadczenia, niż jej nakładanie. W filmie o Stanisławie Radwanie malował jego duży, olejny portret, by na koniec zdjąć cały, jeszcze mokry – szpachlą, na której została gęsta materia farby.

Mam młodzieńcze obrazy taty, owoc ogromnego ryzyka, jakim jest nie tylko podejście do zmagania się z własnymi niepewnościami, ale ryzyka bardziej efektywnego, spektaklu, którego ceną mogło być spalenie dzieła. Po namalowaniu obrazu podpałał go i biegając z nim, z taką malarską pochodnią, z takim płonącym, rozpaczliwym żagle, gasił go, jakby Neron zamienił się w strażaka gaszącego Rzym... Ryzykował całkowitą utratę dzieła, powodzeniem zaś tego ognistego eksperymentu było uzyskanie niezwyklej materii farby, przypieczonej jak jakaś niezwykła laka. Uwielbiał scenę znikania fresków z filmu *Rzym* Felliniego. A przecież, w jakimś sensie, każdy wieczór teatralny, każdy spektakl, jest takim powolnym procesem utleniania, drogą ku zejściu z afisza, nieuchronną drogą wiodącą do zapomnienia.

Wszelki kontakt z piórem, to znaczy nie tylko rysowanie, ale także pisanie, pisanie jako kaligrafia, jako wodzenie po nienaznaczonym i zostawianie swego śladu, naznaczanie właśnie, było związane z uwagą. Ze skupieniem uwagi, aby gest zachowywał dźwięczną subtelność, piękno. Pięknie się więc podpisywał, pięknie zostawiał każdy wizualny ślad po sobie.

Rysunki, jakie robił, były próbą uporządkowania przestrzeni. Rysował sobie różne kadry ze swego mieszkania, różne przedmioty, które miał na oku w antykwiariatach i przymierzał je do swojej przestrzeni, wżeniał je w tę przestrzeń, w rysunkowej formie dokonywał jakiegoś mentalnego zakupu. Rysowanie było tożsame z projektowaniem, było procesem wpadania na pomysły. Nie wiem sama, czy było zapisywaniem myśli,

czy to myśl była nazywaniem tego, co ułamki sekund wcześniej, w jakimś plastycznym, nie dyskursywnym języku, wymyśliły już rysunki. Na pewno jednak było czynnością harmonijną, czynnością pomocniczą, czymś na wskroś prywatnym, intymnym, skierowanym nie na zewnątrz, a do wewnątrz, wychodziło z duszy i do tej duszy wracało.

Z drugiej strony z ust taty padały niekiedy pomysły zrobienia rysunku – zrealizował ten plan w *Duszycaze* – będącego częścią scenografii, rysunku upublicznionego właśnie. Zawsze takim planom towarzyszyła idea, która od początku miała w sobie znamiona utopii – występowania jako malarz czy rysownik na żywo, w czasie każdego spektaklu, tworzenia rysunku, który to proces przekraczały ramy wyznaczone przez teatralne dzwonki. Z całą wyrozumiałością i respektem dla nieliniowej struktury takiej akcji.

To nieliniowość wynikająca z cofania się, zbaczania, błędzenia, nieregularności, a może linearność, tyle że zderzona z płamą, z jakimś artystycznym kleksem pokrywającym gładkie i klarowne sieci linii; tak gładkie, że prowadzące na manowce rzemieślniczej, głuchej wirtuozerii.

W telewizyjnej wersji *Duszycki*, której premiera odbyła się parę dni po śmierci taty, pojawił się w paru kadrach, rysujący na ścianie, między naciągniętymi strunami jakiegoś abstrakcyjnego instrumentu, którego dźwięk byłby dźwiękiem tej ściany właśnie, dźwiękiem muru, a co za tym idzie, także miasta, z którego ów mur wyrasta. Pewna podziemna sfera, tunelowa przestrzeń, w jakiej zdarza się *Duszycka*, poemat o poszukiwaniu, sprzyjała paru rysunkowym seansom. I było coś nadzwyczaj pierwotnego w rysowaniu na zimnej ścianie, jakieś doświadczenie jaskini Lascaux za tym stało, bo śladów z muru nie da się usunąć jak z papieru, a ściana ze swym ciężarem, ze swymi korzeniami sięgającymi ziemi, ze swym monumentalizmem sięgającym jeszcze średniowiecznych twierdz i przedpotopowych grot, uzbiera rysownika w niezidentyfikowaną gotowość do jakiejś pierwotnej walki, do konfrontacji o kalibrze starcia z bykiem na arenie, starcia utajonego, walki na spojrzemnia i nacierania siłą swego ciała na przeciwnika. To taka walka udająca, że nią nie jest, bojąca się wszelkich odgłosów siebie samej, nieangażująca otoczenia – bardziej nabrzmienie żył na skroniach i występowanie potu na plecach niż pełna tumanów kurzu, dynamiczna walka torreadora.

Jerzy Grzegorzewski, Pejzaż – obraz namalowany podczas pleneru po pierwszym roku studiów w łódzkiej PWSSP



SPACER

Spacer stanowił oddzielną kategorię w życiu mego taty. Był drogą, drogą pełną przygód, jednak zawierającą w sobie Odysową figurę powrotu do domu. I ten dom, mieszkanie, zawsze zostawały gdzieś za plecami, w tle, nie pozwalając na zbyt dalekie marszruty, na wypuszczenie się w jakąś niewiadomą, nieodkrytą trasę. Było coś dziewiętnastowiecznego, nobliwego w tym zamiłowaniu do spacerów miejskich, obowiązkowo przebiegających środkiem Traktu Królewskiego, Nowym Światem, Krakowskim Przedmieściem, tam, gdzie można było się zatrzymać przed wystawą pełną piór i zegarków. Taka pielgrzymka, która zawierała żelazne punkty postoju, na zaczerpnięcie tchu i oględziny ukochanych przedmiotów na wystawie.

Kiedy pytał, jak mi się podoba jakieś pióro, wiedziałam, że mogę je uznać za najbardziej szkaradne, a i tak pytanie będzie wracało jak bumerang. A ja z czasem oswoję się z nim i nagle, razem z tatą, zapragnę je mieć, pióro tworzące z nami spacerowy trójkąt.

We Wrocławiu szło się do platana, starego, pięknego drzewa rosnącego do dzisiaj na Ostrowie Tumskim. Do platana i ani kroku dalej. Nigdy do drugiego, trzeciego wyimaginowanego drzewa, będącego pretekstem, żeby nie dawać za wygraną, żeby iść dalej. Pretekstem, żeby z odcinka zrobić linię, jakąś cienką, niewidzialną oś prowadzącą spacerowicza do plus nieskończoności, która jest nieskończenie dalej od miejsca, gdzie jesteśmy. Nieskończoność to figura najbardziej upragniona i najbardziej tragiczna – bo nieistniejąca. Przynajmniej tu, w naszym wymiarze, przejawia się jedynie w wiecznym nawoływaniu do kontynuacji. A poddanie się temu głosowi jak jakiejś okrutnej dyscyplinie sportu, poddanie się nieskończoności na spacerze, kontynuowanie go bez cezur, może prowadzić do zagubienia, do pomyleń dróg.

Strzałka osi to tylko pozorny znak, symbol nadkładania kolejnych kilometrów nie przybliżających nas do celu, oddalających nas od niego równie złośliwie, co horyzont. Symbolizuje także oddzielenie nas od domu, od schronienia, od punktu będącego naszym powrotem. A przecież jej, nieskończoności, nie da się złowić, nie da się jej wyciągnąć z jakiegoś rozlewiska, z jakiejś wody, z jakiegoś transcendentalnego oceanu czasu i przestrzeni. Lepiej więc nie poddawać się złudzeniom i nie opuszczać łuku, który pro-

wadzi nas ze spaceru miękką i bezpieczną trasą, do naszego własnego łóżka i do naszych własnych, wgniecionych foteli.

Tak, nie były to włóczęgi Rimbaudowskie. Mimo to passus z wiersza *Marzenie* byłby chyba trafniejszy niż cokolwiek innego, co starałoby się ubrać w słowa doświadczenie spacerów z Jerzym Grzegorzewskim, zobaczyć te spacerowe z lotu ptaka i uchwycić wszystkie ich przedziwne punkty tworzące definicję najdziwniejszego snucia się po mieście jakie widziałam, włóczęgi kontrolowanej. Chłonięcie miasta, oglądanie się za ładnymi dziewczynami, zahaczanie o kawiarnie, trzymanie rąk w kieszeni. Spotkanie z sobą samym w beztroscie albo znowu w przygnębieniu. Wszystko jest tą wolnością, której tata szukał w każdym spacerze. I, trawestując Rimbauda, *szedł pod niebiosami, będąc wiernym muzie, o la la, jaką miłość widział w marzeniach*.

Przedziwne połączenie mieszczaucha z waga-bundą z górnej półki, który, jeśli odciałby tę usnutą z pozoru bezpieczeństwem i schronienia linię łączącą go z mieszkaniem, linię usnutą przez syrenią melodię zaganiającą do powrotu, do domu (będącego zawsze kontrapunktem drogi – schronieniem, obroną, izolacją), jeśli ją odciał, byłby największym obwieżyświatem i zdobywcą, zatykającym w ziemi białe flagi.

Ten defensywny stosunek taty do spacerów znalazł jakieś fantastyczne spełnienie w umiłowaniu parków. Bo park to także kontakt z przyrodą, na tyle bezpieczny, że zawsze możliwy do zerwania, dający szansę ewakuacji, wyjścia poza parkowe kraty. Skoncentrowanie przyrody w środku miasta, w miejskiej oprawie, z miejskim tumultem w tle.

To upodobanie do parków i zaspokajanie za ich pomocą sfery kontaktu z naturą, wydaje mi się być podszyte lękiem przed konfrontacją z prawdziwą przyrodą, z ciszą, w której być może silniej odczuwa się bezsens istnienia. Siedzenie w Ogrodzie Saskim i radość z tego, że się jest poza. Poza kuluarami, poza widownią, poza sceną. Ale jednocześnie teatr jest, cały teatr parku, z ludźmi, z psami, z ptakami i klombami, doświadczenie widowiska i przeżycia, które cudownie opisał Peter Handke w *Godzinie, w której nie wiedzieliśmy nic o sobie nawzajem*. Wyjazd poza miasto grozi tym, że zostanie się samemu, w jakiejś niewygodzie, nieoswojonym zderzeniu z ogromem morza albo ogromem gór, i że ten teatr żywiołów działający na widza zgodnie z wszelkimi regułami trage-

dii greckiej stanie się czymś innym niż tylko splotem zdarzających się po sobie historii, nie zamkniętych w pudełkowej przestrzeni teatralnego budynku, a przenikających do duszy wraz z pogodą, powietrzem, porą roku. Że ten teatr jest czymś więcej niż zdarzenia, niż obrazy, jest czymś na modłę mszy, przestaje być strefą przejściową między profanum a sacrum, a staje się sferą sacrum w postaci czystej, opus sacrum naszego straconego, przeszłego i przyszłego czasu. Tata uciekał przed taką Arystotelesowską kategorią rozpoznania, które w obrębie miasta pozostaje zamglone i przytępione, zniwelowane do paru tylko błysków iluminacji, do odczucia małości wobec wypiętrzających się domów, znikomości ludzkiej wobec cywilizacji stworzonej z żelaza i szkła. Słowem, można je nazwać rozpoznaniem raczej trywialnym niż egzystencjalnym, rozpoznaniem, które jest diagnozą, a nie wstrząsem, nie katharsis. Do tego trzeba Natury, teatru Natury, z całą jego grozą i samotnością, jaką owa groza implikuje, tak że nasz kręgosłup, nasze kości i ścięgna przestajemy odczuwać jako tytaniczne, a jawią się nam nagle jako spopielone i łatwe do zdmuchnięcia.

Tata nigdy nie jeździł na wakacje. Do przeżywania nowych miejsc wystarczała mu wyobraźnia, tak jak Emily Brönte wyobraźnia wystarczała do tego, by z jej dziewiczej, staropanieńskiego doświadczenia stworzyć jedno z ciekawszych miłosnych dzieł.

Czasami myślę, że być może w tym krył się lek na rozpaczliwą zagładę, jaką sobie zgutował, zagładę, którą czasem pojmował jak pokutę, jak karę, którą odbywa tu, na ziemi. Że może jedne cholerne wakacje pozwoliłyby mu się odnaleźć, odnaleźć swój szczyt, wysoki, himalajski, zaśnieżony, a właściwie nie tyle własny szczyt, co jego położenie względem innych gór, jakieś ojczyste górskie pasmo, w którym poczulby się dobrze osadzone i nieskalowany za to, że widzi inaczej, bo jest ośmiotysięcznikiem.

W jednym z wywiadów, udzielonych niedługo po objęciu przez niego Teatru Narodowego, tata przytoczył anegdotę: w kawiarni hotelu Victoria, miejsca łączącego hotelową atmosferę wiszącej w powietrzu podróży z kosmopolitycznym, międzynarodowym szumem, spotkał Tadeusza Konwickiego. „Na co panu to było?” – spytał Konwicki. – „Tego nie ma” – odpowiedział tata, pokazując na zamgloną, nieistniejącą przestrzeń rozpościerającą się za oknem.

Pojęcie mgły pasuje do procesu konfrontacji ze śmiercią. Z naocznej nieobecności robi złudzenie, jakiegoś psikusa optyki, iluzoryczność zwodzającą na manowce, pozór. Mgła jedynie zasłania, odkształca, skraca optykę widzenia, rozmazuje, niekiedy poddaje w wątpliwość fakt istnienia. A potem okazuje się, że rzecz się wylania, że jest, że zawsze była. I że ta inicjacja nowego życia musi się zacząć od negowania, od podważania, od rozczarowania i poczucia braku.

W taką pomyłkę, wpisaną w kondycję ludzkiego pojmowania śmierci, wpisany jest triumf zobaczenia, zobaczenia kiedyś, w całej

okazałości, tego czegoś, czy tego kogoś, kogo widok został nam jedynie przysłonięty.

O tych odejściach, których nasz los nie obchodzi, nie wiemy nic. Nie ma powodu, byśmy okazywali miłość, nienawiść lub podziw śmierci, którą odkształca w sposób tak wymyślny tragicznej skargi maska i żaloba.

Świat jeszcze pełen jest ról, które gramy.

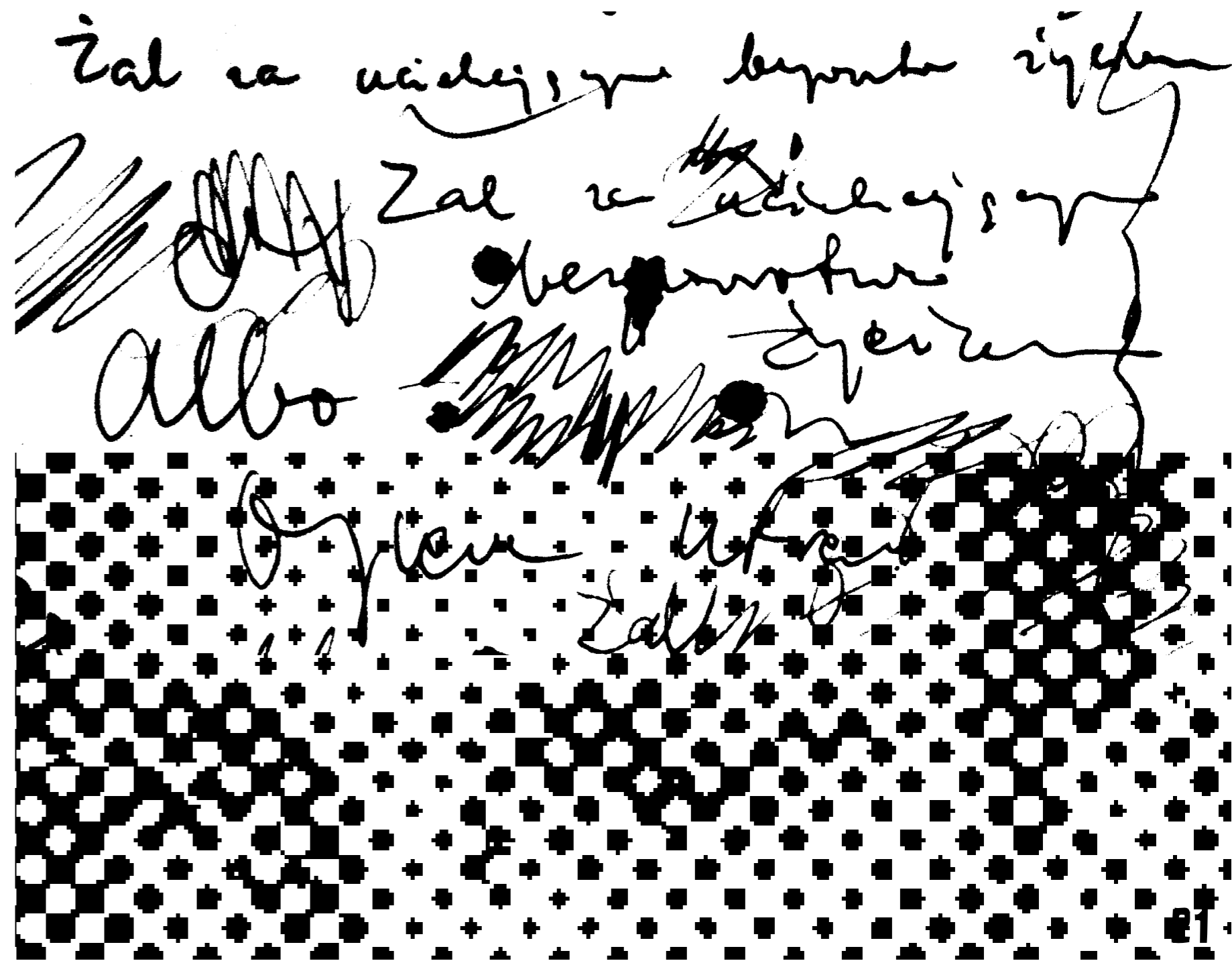
Dopóki nam zależy, czy się podobamy, gra także śmierć, chociaż się nie podoba.

Lecz gdyś odchodził, zabłysło na scenie pasmo rzeczywistości przez tę szparę,

gdzieś zniknął: zieleń prawdziwej zieleni, prawdziwy promień, las, któremu dałeś wiarę. Lecz gramy dalej. Ciężko, gorzko wyczone recytując, z gestami, z minami niekiedy; lecz życie twoje od nas oddalone i usunięte z tej naszej komedii

może nas najść jak wiedza o doznanej rzeczywistości, spadając wśród blasku, tak, że możemy na chwilę porwać istnienie grać, nie myśląc o oklasku.

Rainer Maria Rilke, *Doświadczenie śmierci*, przekład Mieczysław Jastrun



Matylda Małecka

VERRÀ LA MORTE...

Maska i śmierć w ostatnich spektaklach Jerzego Grzegorzewskiego

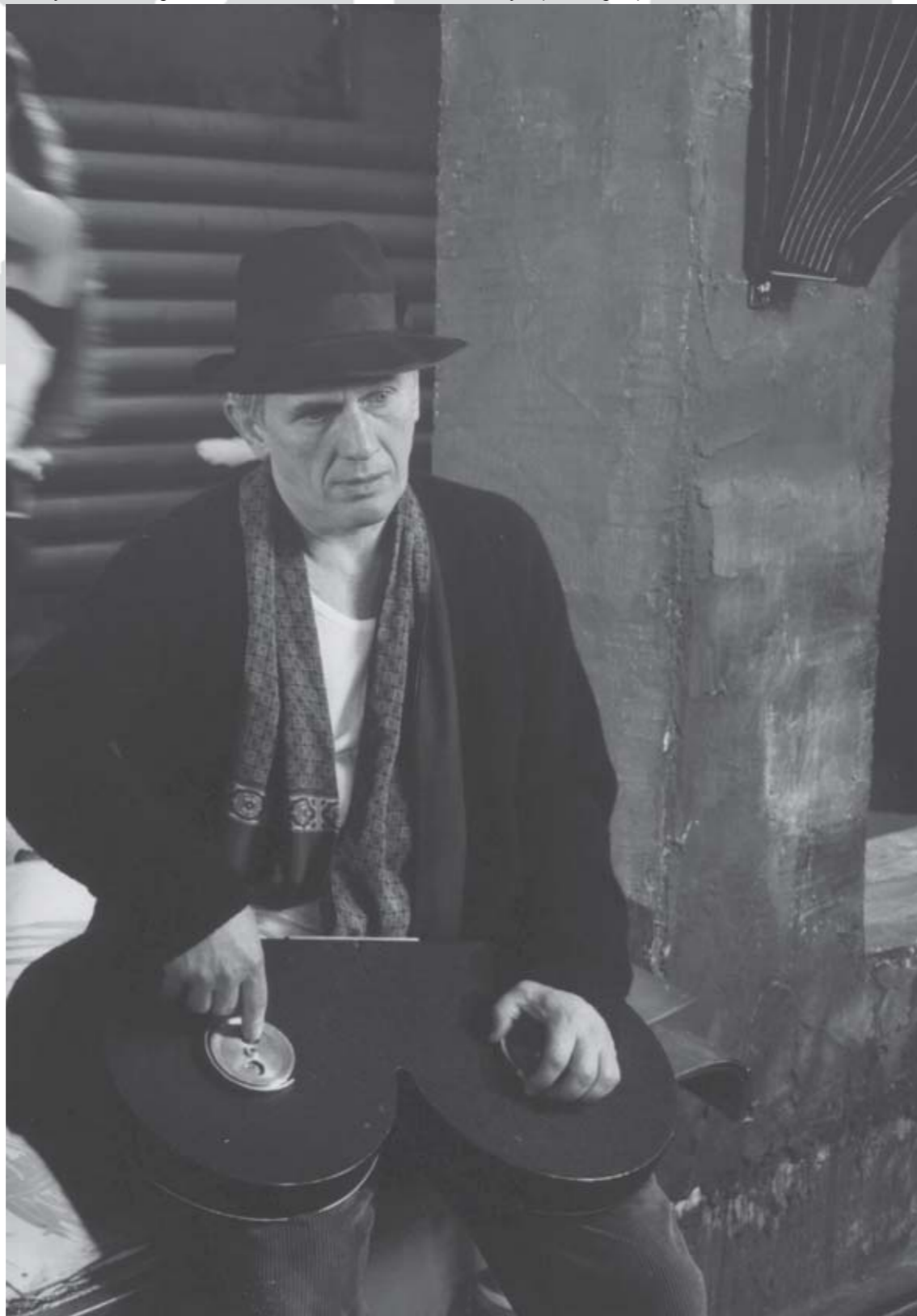
W całkowitych ciemnościach pojawiają się usta. Pomalowane na czerwono, wraz z białymi zębami wyraźnie odznaczają się wśród mroku. Ale widok ten nie jest dany wszystkim. Siedzący w pierwszym rzędzie nie mają szans tego zobaczyć, nawet jeśli bardzo odwrócą się w prawo. Słyszą tylko głos Anny Chodakowskiej. Jesteśmy na *Duszytce*.

*To była stara kobieta
Jaka jest granica?
Mysł?
Mysłala, że jest śmieszna, a była nieśmiała
Dotknij mnie...
Gładkość jej skóry, niezwykła gładkość.
Zrobię.
Dla ciebie.
Wszystko.
Niech się świat zawali.
Niech się zawali.
Na moją głowę.
Ja chcę!
Teraz.
Już!
Zawsze.¹*

W latach osiemdziesiątych w Teatrze Studio w Warszawie w kompilacji króciutkich tekstów Samuela Becketta *Nie ja. Kroki. Kołysanka*², grała Irena Jun. Grała dokładnie tak, jak chciał tego Beckett. Siedziała sama na pustej, ciemnej scenie; przywiązana do krzesła, nieruchoma. Słabe punktowe światło ukazywało jedynie jej usta, oświetlając je z bliska i od dołu. Reszta twarzy pozostawała w mroku. Usta mówiły. Poza tym na scenie nie działo się nic. Jerzy Grzegorzewski z pewnością widział ten spektakl.

Ze wszystkich znaków święta najbogatsza w zna-

„Duszytka” według Tadeusza Różewicza w Teatrze Narodowym (Jan Englert)



czenia jest maska, w której inny przedstawia samego siebie: twarz zastępowana w kontemplacji siebie i odkrywająca w sobie innego.³ Tylko w ten sposób można zobaczyć drugiego człowieka. Warunkiem dostrzeżenia innego ja w innym jest odrzucenie siebie w sobie. Tak, jak to postulował Jan Jakub Rousseau. Ja w innym i nie ja we mnie. Nie ja.

Maska nie istnieje sama w sobie, lecz odwołuje się zawsze do innych masek rzeczywistych lub potencjalnych, które mogłyby ją zastąpić. (...) Sens maski nie tkwi więc w tym, co ona przedstawia, lecz w tym, co przeobraża, czyli w tym właśnie przeciw czemu (w zamian za co) przedstawia. Podobnie jak mit, maska jednocześnie oznajmia i zaprzecza; równie istotne jest w niej to, co ukazuje lub chce ukazać, jak i to, co wyklucza. Czyż nie dzieje się tak samo z każdym dziełem sztuki?⁴

*Dotknij mnie...
Gładkość jej skóry, niezwykła gładkość.
Zrobię.
Dla ciebie.
Wszystko.*

To kobieta. Kobieta – ciało. Dla mężczyzny. Niosąca życie. Sprowadzająca ze smugi cienia. W *Duszytce* pojawia się pięć kobiet w różnym wieku, wszystkie nazwane enigmatycznie – „Aktorki”. Mamy tu kobietę silną, dominującą (Anna Ulas), starzejącą się, spragnioną miłości kobietę wampa (Anna Chodakowska), kobietę dziecko (Anna Gryszkówna), kobietę „sprzyjającą”⁵ (Beata Fudalej) i słabą kobietę – „żonę” (Magdalena Warzecha). Pojawiają się znikąd, płaczą, histeryzują, śmieją się, śpiewają, stwarzają rzeczywistość wokół R. Kobiety jego życia. Skojarzenie z *Osiem i pół* nasuwa się samo. R., niczym Guido, bez kobiet nie istnieje, potrzebuje ich jak powietrza, żeby tworzyć i żeby żyć. Marzy o haremie, gdzie mógłby mieć je wszystkie jednocześnie, on – mistrz i władca. To nie znaczy wcale, ich nie kocha, przeciwnie – przecież dzięki nim istnieje. *Jestem stworzony ku kobietom, względem kobiet i jakby przez kobiety.*⁶ Każda z nich jest po trosze i matką, i kochanką, w zależności od roli wyznaczonej przez R. (Reżysera?). Są mu potrzebne wszystkie, nie może zabraknąć żadnego z elementów dzieła. Najbardziej pragnie on jednak ich witalności, rozbuchanej biologicznej kobiecości, rodem z *Dolce vita*.

Ucieleśnieniem wszelkich męskich marzeń jest kobieta taka jak Sylvia (Anita Ekberg). Jest wszystkim, *Ewą, matką, żoną, kochanką,*

*dziewczyną, seksem, ziemią, domem*⁷ – mówi Marcello. – (...) *Na łóżku ona była tak ogromna potężna wspaniała i wielka olbrzymka z uśmiechem z uśmiechem dziecka uda sukienka do połowy uda wśród tych kotów kotów w koralikach wśród dziwnej roślinności czy mogę czy możesz jest tak gorąco chciałbym się na tobie położyć tak położyć się nie nie będę leżał jak na ziemi bez ruchu (...) leżałem na niej na oddychającej wspaniałej niezwykle (...) olbrzymi przerażający egzotyczny owoc z piersiami ze wspaniałymi udami wszyscy uśmiechali się bo to było jak w cyrku (...)*⁸. To przecież też silniejsza od wszystkich mężczyzn olbrzymka z Casanovy czy podglądana przez małego Guida na plaży potwornie piękna Saraghina z *Osiem i pół*. Taka kobieta może ocalić słabego mężczyznę.

Wokół unosi się przecucie śmierci, jesteśmy w jakimś tunelu, pod ziemią, w metrze zmierzającym do innego świata. Wszystkie postaci są jakby nadpsute i naddarte. Jakieś nieświeże. Kostiumy stworzone jakby ze szczątków, skrawków, falban. Za elegancki szaliczek robią cukierkoworóżowe, dziecinne, a zarazem perwersyjne rajstopki. R. wygląda jak podstarzały playboy, niegdysiejsza wielka gwiazda, która już od dawna nie świeci. To artysta, który umiera. Traci, zostawia coś za sobą. Ciało żegna się z duszą, z duszytką. Rozstają się. *Czym więc stała się śmierć, skoro nie jest już chorobą, który leży w łóżku, cierpi, poci się i modli? Stała się czymś metafizycznym, co wyraża się w formie metafory: rozstanie duszy z ciałem odczuwane jest jak rozstanie dwojga małżonków albo dwóch serdecznych starych przyjaciół. W epoce grobów duszy, w epoce gdy idea dualizmu zaczęła przenikać do powszechnej wrażliwości, myśl o śmierci połączono z ideą rozpadu istoty ludzkiej. Mękę śmierci skojarzono nie z rzeczywistym cierpieniem agonii, lecz ze smutkiem zerwania bliskich więzów.*⁹

Nie wiadomo, czy temu rozstaniu towarzyszy ucieczka z rajku, czy dopiero podróż do szczęśliwej krainy. *Et in Arcadia ego* można rozumieć dwojako. Dosłownie: „I ja żyłem w Arkadii”, którą tutaj jest Wenecja („jesteśmy w Wenecji”¹⁰) lub Amsterdam – aktorki stoją w oknach niczym prostytutki w amsterdamskiej dzielnicy Rosse buurt (Red Light District). Słowa te mogą oznaczać również nieuchronność śmierci – byłem w rajku, więc i do niego wrócę. To swoista odmiana motywu *Totentanz*.

Czy w takiej sytuacji coś może jeszcze pomóc? Czy ktoś może R. uratować? *Oglądam film o karnawale weneckim gdzie olbrzymie kukły z potwornymi głowami*

śmieją się bezgłośnie od ucha do ucha i panna zbyt piękna dla mnie który jestem mieszkańcem małego miasteczka północy jedzie okrakiem na ichtiozaurze.

Wykopaliska w moim kraju mają małe czarne głowy zaklejone gipsem okrutne uśmiechy ale i u nas wiruje pstra karuzela i dziewczyna w czarnych pończochach wabi słonia dwa lwy niebieskie z malinowym jęzorem i łapie w locie obrączkę ślubną.

*Ciała nasze krnąbrne i nieskore do żaloby nasze podniebienia smakują leguminę popraw papierowe wstęgi i wieńce pochyl się tak: biodro niech dotyka biodra twoje uda są żywe uciekajmy uciekajmy.*¹¹

W końcu okazuje się, że i tak nic się nie da zrobić. *NO TRESPASSING*. Przejścia nie ma. Powrót do dzieciństwa nie jest możliwy. Saneczki z różyczką spłonęły. A gondole już czekają pod domem Kane’a. Nadeszło nieuniknione i najgorsze. Ale czy na pewno najgorsze? *Niepojęte, że ocalenie jest śmiercią.*¹² *Obywatel Kane* Orsona Wellesa był ulubionym filmem Grzegorzewskiego.

W spektaklu *On. Drugi Powrót Odysa* poczucie nadchodzącego umierania od samego początku towarzyszy wszelkim działaniom na scenie. Prostytutki, nazwane w scenariuszu przez reżysera poetyczko Syreny – Ladacznicze, spotykane podczas wędrówki po Dublinie w *Uliście* Joyce’a, kolorowe i kiczowate do bólu, śpiewają melancholijną pieśń z tekstem z *Raju* Dantego. W tłumaczeniu Tomasza Łubińskiego brzmi on tak:

„Duszytka” (Jan Englert)





„Duszyca” (Jan Englert z Beatą Fudalej)

A ty porzucisz wszystkie swoje rzeczy najczulej ukochane: to właśnie jest strzała, którą najpierw porazi ciebie luk wygnania. Będziesz próbował, jak bywa słony cudzy chleb i jak ciężko wchodzi się do góry i schodzi na dół po nie swoich schodach.¹³ Przypomina to zabawę w obliczu katastrofy czy zarazy, pojawiają się wątki wojenne z dzieciństwa Grzegorzewskiego. Kobiety te są – jakby żywcem – wyjęte z filmów Felliniego. Taki jest też główny bohater, staczający się na dno wielki artysta. To Toby Dammit, niegdyś wybitny aktor szekspirowski, teraz w szponach nałogu, który zgadza się zagrać we włoskim filmie, jeśli dostanie ferrari. Oglądamy nowelę filmową Federico Felliniego z cyklu *Trzy kroki w szaleństwo*. Widzimy zblazowanego Toby’ego, który schodzi po schodach i osłania oczy przed bliskim fleszy nadbiegającej chmury paparazzich. Czego ci ludzie od niego chcą? No tak, jest przecież wielką gwiazdą... On (Jerzy Radziwiłowicz) w artystowskim szalik, takim samym (tym samym?), jaki ma na sobie R. w *Duszyce*, lekko chwiejnym krokiem schodzi po schodach na widowni sali Bogusławskiego w Teatrze Narodowym. Każdy jego ruch naznaczony jest szaleństwem

i przecuciem katastrofy, Toby prowokuje, ma megalomańskie zachcianki, błaznuje. Co jakiś czas ukazuje mu się przed oczami jasnowłosa dziewczynka ze złowieszczym uśmiechem i przerażającym spojrzeniem, bawiąca się piłką. To diabeł. *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi...* – śpiewa Odys (Wojciech Malajkat) słowami wiersza Cesarego Pavese. Toby ginie tragicznie.

¹ Tekst spisany z telewizyjnej wersji *Duszycki* Jerzego Grzegorzewskiego.

² S. Beckett, *Nie ja. Kroki. Kobysanka (Not I, Footfalls, Rockaby)*, przekład, układ tekstów i rez. Antoni Libera.

³ A. Simon, *Podwójne piętno* [w:] *Maski*, wybór, opracowanie i redakcja Maria Janion i Stanisław Rosiek, Gdańsk 1986.

⁴ C. Lévi-Strauss, *Maska nie istnieje sama w sobie* [w:] *Ibidem*.

⁵ P. Gruszczyński, *Duszyca wstydliva*, „Tygodnik Powszechny”, 28 lutego 2004.

⁶ A. Grzegorzewska, *On*, tekst drukowany w programie do spektaklu *On. Drugi Powrót Odysa* Jerzego Grzegorzewskiego w Teatrze Narodowym w Warszawie, prapremiera 29 stycznia 2005.

⁷ Por. M. Kornatowska, *Fellini*, Warszawa 1989, s. 76.

⁸ T. Różewicz, *Duszyca*, Kraków 1977.

⁹ P. Aries, *Człowiek i śmierć*, Warszawa 1989, s. 296.

¹⁰ T. Różewicz, *Et in Arcadia ego* [w:] T. Różewicz, *Wiersze i poematy*, Warszawa 1967, s. 124.

¹¹ T. Różewicz, *Maska* [w:] T. Różewicz, op.cit., Warszawa 1967.

¹² A. Grzegorzewska, op. cit.

¹³ D. Alighieri, *Boska komedia: 15 pieśni*, Warszawa 1992.

Radosław Paczocha

JERZY GRZEGORZEWSKI A TAK ZWANA RZECZYWISTOŚĆ

REŻYSER:

Jest jaka sztuka?

KONRAD:

Nic.

REŻYSER:

*Nic!? A my mamy wielką scenę:
dwadzieścia kroków w szerz i wzdłuż.
Przecież to miejsce dość obszerne,
by w nim myśl polską zamknąć już.*



„Nie-boska komedia” Zygmunta Krasińskiego w Teatrze Polskim we Wrocławiu

Projekt scenografii Jerzego Grzegorzewskiego



Tak – fragmentem *Wyzwolenia* – rozpoczęła się *Noc listopadowa* wyreżyserowana przez Jerzego Grzegorzewskiego na otwarcie polskiej sceny narodowej. I było to zaskakujące. W pamięci widzów, którzy przybyli na premierowy spektakl, była oczywiście inscenizacja Andrzeja Wajdy, ta, która *dotyczyła przede wszystkim sprawy narodowej, wolności i walki*, która była *wielkim patriotycznym werbunkiem „Do broni!”*¹¹. Grzegorzewski rzecz jasna wiedział, jakich uczuć i wzruszeń spodziewają się widzowie, jak wygląda owo spektrum społecznych oczekiwań. Sytuacja dla artysty jego pokroju wybitnie niekomfortowa. Dramat Wyspiańskiego, obrosły legendą, związany ściśle z historią polskiego narodu, sięgający do mitów i sam wpisujący się w krąg mitów narodowych, a do tego jeszcze okoliczność tak niecodzienna i podniosła. Scena narodowa po wielu latach nieistnienia wracała do życia w nowej Polsce, Polsce

nareszcie wolnej. Wszystko więc przemawiało za tym, że bez narodowych i patriotycznych wzruszeń się nie obejdzie, że nie ma prawa się obejść. I Grzegorzewski nie tylko zdawał sobie z tego sprawę, ale też najwyraźniej – nie mógł tego znieść. I zrobił taką *Noc listopadową*, jakiej się nie spodziewano, rzecz nie o narodowym zryw, konieczności walki, natchnioną podtrzymującym wspólnotę narodową patriotyzmem, ale przedstawienie o Polakach, tyle że współczesnych. A to, jak łatwo się domyślić, trudniej widowni znieść. I stąd obecne w *Nocy listopadowej Wyzwolenie*, chodziło bowiem Grzegorzewskiemu o to, żeby rozbić iluzję, nie tyle teatralną, co raczej iluzję dotyczącą naszej narodowej wspólnoty. *Wyzwolenie* pozwoliło mu na odkrycie teatralnych szwów w rzeczywistości pozateatralnej, pozwoliło ukazać fałsz skrywany pod dobrze skrojonymi falbankami naszej narodowej prawomyślności. Pisał po tym spekta-

klu Grzegorz Niziołek: *Nie, to przedstawienie ma być o nas, o naszej koślawej kondycji, nieczystym sumieniu i zakłamaniu. Jeśli Grzegorzewski z czegoś szydzi, to z naszych oczekiwań na wzruszenia, które nic nas nie kosztują. Bardzo bliski w tym jest Wyspiańskiemu.* I dodawał: *Grzegorzewski ujawnia to, co pod tą gotowością do wzruszeń naprawdę się kryje: obojętność, obcość, szyderczy stereotyp, niepewność, a w najlepszym wypadku sentymentalizm*².

I srogo został za to skarcony, prasa codzienna nie pozostawiła na reżyserze suchej nitki. Wprawdzie już Goethe zauważył, że największy szacunek, jaki autor może okazać swojej publiczności, polega na tym, że nigdy nie daje jej tego, czego się po nim spodziewa, lecz co sam, zgodnie ze swoją wiedzą i dojrzałością, uważa za słuszne i pożyteczne³, ale nikt z atakujących wówczas Grzegorzewskiego recenzentów Goethem sobie głowy nie zaprzętał. Bo też i jedno jeszcze jest prawo, którego ilustracją stała się cała ta sytuacja. Artysta ma wobec społeczeństwa jedno zobowiązanie: tworzyć dobrze, tworzyć jak najlepiej. A społeczeństwo, dla odmiany, nie ma wobec artysty żadnych zobowiązań. I o tym z kolei powinien pamiętać każdy artysta.

Noc listopadowa wpisuje się zresztą w szerszą refleksję Grzegorzewskiego na temat współczesnej Polski i Polaków. I może dopiero *Wesele* pozwoliło lepiej zrozumieć jego intencje oraz charakter tych przemyśleń. Tym razem Grzegorzewski postąpił odwrotnie: nie rozbił już teatralnej iluzji, nie wprowadzał też innych tekstów w obręb *Wesela*; sam dramat nie został zanadto pokreślony reżyserskim ołówkiem. *Wesele Anno Domini 2000* było przedstawieniem wesołym, komicznym, ale także ironicznym i „ogromnie przez to smutnym”. Elżbieta Morawiec pisała wręcz, że Grzegorzewski zgotował nam takie wesele, na jakie zasłużyliśmy⁴. Bo choć mogło być ono źródłem niezłej zabawy, to jednak refleksje, które za nim stały, nie otwierały przed nami żadnej zabawnej perspektywy. To *Wesele* mogłoby mieć dwa motto: *Mysimy wszystko zapomnieli* i *Nie dorostam do wielkich skal* (wspomniana Elżbieta Morawiec patrzy na to przedstawienie właśnie przez pryzmat kwestii Racheli). Grzegorzewski świadomie pomniejszył wszystkich bohaterów, przydał im wiele komizmu i pokazał, że każdy kręci się w tym świecie po swojemu, ale też cała ta grupa widziana z pewnej odległości to nic innego jak zbита w kupę gromada, pokrzykująca monotonna *jacy tacy*. Piotr Gruszczyński

napisał, że jest to *Wesele*, którego głównym bohaterem jest „wielkie ja” każdego z bohaterów⁵. Ale też owo „wielkie ja” nie jest znamieniem indywidualności – jest raczej wielką sumą osobnych, pomniejszych egocentryzmów. W świecie tym rządzą małe egocentryzmy i małe neurotyzmy, każdy kołaczę się po swojemu w somnambulicznym tańcu, ale i w wyobrażeniu o sobie samym.

Bliskie jest to bardzo przemyśleniom Milana Kundery, który w jednym ze swoich esejów stwierdził, że żyjemy w czasach ujednoliconego egocentryzmu. Jego symboliczną figurę odnalazł Kundera na koncercie rockowym, gdzie każdy tańczy wedle własnej miary, zanurzony we własnym tylko świecie, ale też kiedy spojrzeć na tę grupę z pewnego dystansu, to widać wyłącznie jednolitą masę; każdy tańczy w niej identycznie, nie ma mowy o indywidualnościach, choć powszechne mniemanie jest zupełnie inne. Píše czeski pisarz: *Już każdy może do woli ssać sobie kciuk od wczesnego dzieciństwa aż po maturę, i jest to wolność, z której nikt nie chciałby zrezygnować; rozzejrzyjcie się w metrze wokół was; wszyscy, stojąc czy siedząc, trzymają palec w jednym z otworów twarzy; w uchu, w ustach, w nosie; nikt nie czuje się oglądany przez innych i każdy marzy o napisaniu książki, aby móc wypowiedzieć swoje niepowtarzalne i unikatowe ja, które dłubie w nosie; nikt nie słucha nikogo, wszyscy piszą i piszą tak, jak tańczy się rocka: samemu, dla siebie, w skupieniu nad sobą, choć wykonując te same ruchy co pozostali*⁶. W tym świecie nikt o nic się nie obwinia – winą za wszystko obarczono ojców, a to z kolei daje powód do tego, by o niczym nie pamiętać.

Bohaterowie *Wesela Anno Domini 2000* przyszli właśnie z koncertu, na którym był Kundera. To, co czeski pisarz tam zauważył, Grzegorzewski odnalazł w chocholim tańcu: zamkniętą figurę współczesnego świata. Grzegorzewski zdaje się mówić, że niemożliwa jest już refleksja na temat historii czy naszej kultury, że pamięć, która w nas funkcjonuje, nie jest ani czymś żywym, ani też czymś rzeczywistym. Zbyt jesteśmy skupieni na sobie i naszych doczesnych korzyściach, by można było poważnie dyskutować z nami o innych wartościach. Jesteśmy zatruci, jak pisał Gruszczyński, *falszywą poetyckością*, uciekamy w nią, bo nie chcemy poznać prawdy o sobie, o swojej pospolitości, ale też o wszystkim tym, co stanowi o rzeczywistym wymiarze naszego życia. To „*Wesele*” – pisał dalej Gruszczyński – *jest przedstawieniem o odczarowaniu, o gwałtownym pozbawieniu się złudzenia,*

*że kłęski, jakie ponosimy, zawinione są przez okoliczności zewnętrzne. Te kłęski, te przegrane są w nas i na zawsze w nas pozostaną. Dlatego będziemy przegrywać, w pojedynkę i zbiorowo*⁷. I dlatego będziemy też dobrze się bawić, oglądając przedstawienia o sobie, w naszym świecie nie ma miejsca na tragizm⁸.

To bardzo wymowne, że Grzegorzewski złączył te dwa światy; na krótko – po to, by je skontrastować. Chodzi o świat głębokiej egzystencjalnej tragedii, jaką odnaleźć możemy w *Sędziach*, i ten, który – jak pisał Jacek Sieradzki – *kręci się w kółko po płaskim*⁹, świat *Wesela* właśnie, nam współczesnego. Rozmijają się one w sposób niemal doskonały. Jeżeli bohaterowie *Sędziów* mogą odnaleźć współczucie, to tylko we własnym kręgu. Nikt z weselnych gości nie przerywa sobie dobrej zabawy, swojej zabawy. A tytułowi sędziowie – to też zresztą znaczące – nie po to się pojawiają, by oddać komukolwiek sprawiedliwość, lecz po to, by odprawić swoje puste ceremoniały, ceremoniały znudzonej sobą władzy. Ożywają się tylko wówczas, gdy Samuel (Jerzy Trela) zaproponuje im określoną sumę pieniędzy. Grzegorzewski staje tu oczywiście po stronie pojedynczego człowieka, po stronie tego, który spotyka się z nieczułością innych i obojętnością urzędników; jeżeli coś w jego teatrze może przeciwstawić się tej pospolitej bezdusznosci pokrzykującej *jacy tacy*, to tylko to: tragedia jednostki. Bo dla Grzegorzewskiego, jak słusznie pisał Piotr Gruszczyński, nie świat się liczy, lecz ludzie. A ci *upadają coraz niżej i nie będzie im łatwo się podnieść*¹⁰.

W jeden jeszcze sposób Grzegorzewski przeciwstawia się owemu wszędobyłskiemu światu, ustanawiając hierarchię własnego świata, ustanawiając świat, który nie daje się pojąć „jako tako”. To świat twórczości, skończony alfabet jego sztuki, która *sama dla siebie żąda uwagi i kontemplacji, nie dbając o jakiegokolwiek przełożenie na rzeczywistość potoczną*¹¹. Pomiędzy *Nocą listopadową* a *Weselem* Grzegorzewski wystawił również *Nowe Bloomusalem*. Spektakl oparty na XV epizodzie *Uliksesa* Joyce’a na pozór większych związków z dramatem Wyspiańskiego nie ma, więc nie ma tu też mowy o jakimś rodzaju dyskusji międzytekstualnej. Jeżeli związek taki istnieje, to nadał mu wartość i należy wymiar sam Grzegorzewski. Bo też jeżeli można się tu dopatrywać jakichś związków, to mają one zapewne również określoną wartość manifestacyjną. Komiczne, przyjemne w odbiorze *Wesele* i skrajnie her-

metyczny charakter *Nowego Bloomusalem* z jednego wyrastają pnia – z jakiegoś rodzaju irytacji, może i zniechęcenia. Grzegorzewski *Weselem* pokazuje, skąd bierze się ignorancja wobec jego twórczości, dlaczego nie poświęca się jej należytej uwagi i piętnuje ją szybkimi wyrokami, dlaczego sceniczny żywot *Nowego Bloomusalem* będzie co najwyżej efemeryczny. Nie zawsze jest to powiedziane jasno, ale między wierszami jego przedstawień daje się odczytać nie tylko gorzyc i rozżalenie, ale także określone diagnozy dotyczące współczesnego świata. Grzegorzewski-artysta niczym Kaspar Hauser wychodzi z odosobnienia, tyle że miejscem jego alienacji jest świat kultury, i konfrontuje szczerą własnych intencji z zastaną rzeczywistością. Ale ku swemu bolesnemu zdumieniu natyka się nie tylko na niezrozumienie, ale również na nieszczerą intencję odbiorców, i w takich momentach próbuje zdiagnozować rzeczywistość, próbuje sobie i nam odpowiedzieć na pytanie, dlaczego jego twórczość spotyka się z takim niezrozumieniem. Naturalnie dla tych, którzy znacznie silniej zdomowieni są w rzeczywistości społecznej, fakt ten jest pewnego rodzaju oczywistością. Dla wielu widzów twórczość Grzegorzewskiego jest nie do przyjęcia, a dla Grzegorzewskiego nie do przyjęcia było, że jego ciężka i rzetelna praca spotyka się z takim nierzetelnym odbiorem. Z tej pierwszej konfrontacji wynikało to tylko, że grono odbiorców jego przedstawień jest bardzo wąskie, natomiast rozżalenie reżysera sprawiło, że robił on coraz lepsze przedstawienia, w których zawsze miał coś ważkiego do powiedzenia na temat nas samych. Z kręgu takich właśnie doświadczeń wyrosło *Wesele*, *Sen nocy letniej* czy wreszcie *Morze i zwierciadło*. Grzegorzewski był zdania, że sztuka jest po to, by ludzie stawali się podobni jej, a nie pleniącej się dookoła nich pospolitości. I w tym poważnie rozmijał się ze światem, który – jak zauważyła Elżbieta Morawiec po premierze *Ślubu* – nie zna już, „*co góra*”, *co „dół”*, *co „wysokie”*, *co „niskie”*, *wszystko zrównując jednym wielkim zgłajszachtowaniem*¹² [sic!].

Piotr Gruszczyński dojrzał w tym świecie rzecz bardziej może jeszcze niepokojącą, dotyczącą bowiem naszej duchowej sytuacji. Zauważył mianowicie, że *Henryk cierpi na głęboki brak tożsamości czy identyczności ze światem, w którym się znalazł*. Po czym dodaje: *To jedna z najcięższych chorób współczesności. Nic nie pomogą organizowane ceremonie, nic nie pomoże ślub dany sobie samemu, nie pomogą pokłony i pur-*

purowe dywany rozścielane po scenie. Henryk prze-
padł w obydwu światach: w tym, z którego wyszedł
w wojskowym uniformie, i tym, do którego wkro-
czył¹³. To refleksja na temat kultury masowej,
a więc na temat świata, w którym coraz silniej
doświadcza się „konieczności zbiorowych”.
Bardzo blisko zacytowanych słów stoi również
pewna refleksja Nicolii Chiaromontego, który
o sytuacji masowej pisze, że odznacza się tym,
że jest znacznie bardziej wobec człowieka obojętna,
a zarazem znacznie bardziej bezwzględna niż
wszelkie inne sytuacje społeczne¹⁴. Co, rzecz jasna,
nie pozwala nawet na cień utożsamienia
z rzeczywistością: przepaść, która rozciąga
się pomiędzy jednostkową wrażliwością
a światem społecznym, nie daje się wypełnić
niczym. Dlatego Henryk skazany jest na ciemną
otchłań. [...] „Ślub” Grzegorzewskiego – pisze
Gruszczyński – może być tylko snem [...]. Rzecz
w tym, że teraz wszyscy ten sen śnimy i nikt nie da
rady nas obudzić¹⁵.

Kiedy w *Śnie nocy letniej* grupa ateńskich
rzemieślników usiłuje zabawić dwór Hipolity
(Anna Ułas) i Tezeusza (Jacek Różański),
dochodzi do skonfrontowania ich naiwnej
wiary z całkowitą obojętnością i pogardą
zebranych na przedstawieniu widzów.
Członkowie innej grupy teatralnej włączają
w to wszystko swoje komentarze, w końcu
odwracają się tyłem do aktorów, a Hipolita
parokrotnie powtarza: *Nie lubię, gdy się biedota
zamęcza*. Nikt nie dostrzegł białych wypraso-
wanych koszul naiwnych Ateńczyków, nikt nie
dostrzegł ich dobrej wiary i zaangażowania.
I choć nikt nam nie proponuje nic poza tym,
co zobaczyliśmy, wszyscy zdają się wiedzieć
lepiej, jak powinien wyglądać dobry teatr.
Tezeusz przyznaje wprawdzie, że ta *durna kro-
tochwila wcale nieźle ocyganiła noc*, ale ateńscy
robotnicy zostaną za swój trud wynagrodzeni
tylko pełną wyższością pogardą.

„Wesele” Stanisława Wyspiańskiego w Teatrze im. S. Jaracza w Łodzi



W Magrisowskim *Dunaju* pojawia się postać
niejakiego Kyselaka, pracownika urzędu
rejestracyjnego przy dziewiętnastowiecznym
dworze cesarskim. Kyselak chciał przejść do
wieczności, wypisując na skalach i murach
naddunajskich zabytków swoje inicjały.
Magris dostrzegł w tej postaci mentalność
typowego człowieka masowego. Pisze o nim
włoski pisarz: *Kyselak to jeden z tych ludzi
gardzących masami, licznych również i dziś, któ-
rzy stłoczeni obok siebie w przepelnionym auto-
busie albo w korku na autostradzie uważają
się, każdy z osobna, za mieszkańców krainy
wzniosłej samotności lub wyrafinowanych salo-
nów i gardzą swym sąsiadem, nie wiedząc, że
odplaca on im tym samym. Zdarza się też, że
mrużąc doń znacząco, dając mu do zrozumie-
nia, iż w tym tłoku tylko oni dwaj są subtelny-
mi i uduchowionymi istotami, zmuszonymi przeby-
wać razem ze stadem baranów. Taka pycha godna
kierownika biura mówiącego: „Pan nie wie, kim
ja jestem”, stanowi przeciwieństwo prawdziwej
niezależności sądu, owej dumy Don Kichota, gdy
szepcze on zbity z tropu: „Ja wiem, kim jestem”,
i który nie żywi nigdy prymitywnej pogardy do
swych bliźnich. Standardowe poczucie wyższości
wobec masy jest właśnie zachowaniem masowym¹⁶*.
Grzegorzewski w swoim spektaklu pomnożył
tylko Kyselaków.

A gdzie w tym dzisiejszym tłumie ukrył się
duch Don Kichota? Puk (Beata Fudalej) jest
niezgrabny, potyka się o przedmioty, wpada
w pewnym momencie do bębna – jest bardzo
energiczny, ale trudno mu się w rzeczywistości
odnaleźć. *Rozpaczliwie próbuje na nowo rozpa-
lić ten świat – bezskutecznie. Chyba najbardziej
samotny ze wszystkich, bo wciąż ku czemuś dąży,
wciąż chce coś zrobić, czemuś się przysłuchać,
czymś się zadziwić. Ale zarazem nie lubi tego świata.
Pluje na niego, i to nie tylko dosłownie¹⁷*. Puk
pluje na krainę, która należy do Oberona
(Artur Żmijewski) i Tytanii (Ewa Konstancja
Bulhak-Rewak), a więc tych, którzy zbyt serio
widzą świat, by inwestować w tak niepoliczalne
wartości jak miłość¹⁸. Poza nimi mamy jesz-
cze do czynienia z Tezeuszem i Hipolitą – tu
z kolei mechanizm życia zastąpił samo życie,
władcy dzisiejszego świata zaspokajają się
wyłącznie pustym rytuałem, ceremoniałem
władzy pozbawionym ducha. Dla Elżbiety
Baniewicz niezgrabność Puka wynika z tego
właśnie, że świat stał się bezduszny: *Świat,
w którym przyszło mu działać, stał się nazbyt
zracjonalizowany, kategoria sukcesu przeliczo-
nego na sławę i pieniądze wyparła bezinteresowny
zachwyt nad urodą świata i prawdę przeżyć¹⁹*.
Rozum człowieka współczesnego, choć jest tak ścisły

*i dociekliwy w odniesieniu do świata materii i tak
doświadczony w manewrowaniu siłami natury,
okazuje się bezradny w odniesieniu do świata
ludzkiego (Simone Weil)²⁰*. Tadeusz Kornaś
tak oto podsumowuje spektakl Jerzego
Grzegorzewskiego: *„To bardzo wesołe przed-
stawienie, widzowie wybuchają śmiechem raz po
raz. [...] Ale zarazem jest to przedstawienie wręcz
przeróżająco smutne. Okazuje się, że niemożliwe
stało się już jakiegokolwiek głębsze porozumienie
międzyludzkie – ani w miłości, ani w sztuce²¹*.

Bo rzeczywiście, okazuje się, że Szekspirowska
komedia, której głównym tematem są
miłosne perypetie młodych Ateńczyków,
stała się wyłącznie pretekstem do przedstawienia
świata, w którym nie ma miejsca na miłość.
Czwórka młodych ludzi wyrusza w pełną
tajemnicę noc, ale nie widać w ich losie żadnej
odmiany: wyruszają niedojrzali i niedojrzali
wracają. Nie ma nawet pewności, kto jest
z kim i czy w ogóle są między nimi jakiegol-
wiek więzy. *Pozostali nieprzemakalni. Wybrali
luz i dystans, bezpieczną maskę pustki, by się od
dworu nie różnić²²*. Różni się za to od dworu
grupa młodych skautów, próbujących zgłębić
otaczający ich świat, których prowadzi stary
druh. Są oni pełni wiary i energii. Ale tak jak
Puk, który wpada do bębna, skauci budzą
tylko śmiech. Zbyt wyraźnie wykraczają poza
bezpieczną maskę pustki.

Jeśli Grzegorzewski rzeczywiście prze-
straszyl się młodości, jak widzi to Beata
Guczalska, to zapewne takiej, która ma za
sobą wyłącznie pustkę, młodości, która agre-
sywnie pokrzykuje: *Nagość! Nagość!*, ale nie
potrafi opowiedzieć się po stronie innych,
trwalszych wartości. *Nagość nie jest tu nawet
utopią, lecz jeszcze jednym hasłem, za pomocą
którego można manipulować ludźmi, modą, sno-
bizmem, a nawet załączkiem ideologii. Jakby na
przekór Gombrowiczowi Grzegorzewski pokazuje,
że ta właśnie młodość może być istotnym źródłem
prawdziwej wartości życia, idąca bezwzględnie po
swoje, wszystko jedno w imię jakich hasel, jawi
się jako horda barbarzyńców plądrujących starą
Europę. Co stało się możliwe dopiero w nowym
stuleciu, kiedy unieważniono wszelkie hierarchie²³*.
Finał *Operetki* nie pozostawia wątpliwości,
nawet jeżeli idea nagości nosiła u swych
początków jakąś iskrę spontaniczności
i wolności, nawet jeżeli skojarzona była
ze sztuką i wiązała się z jakimś rodzajem
wyzwolenia, to teraz jest już niczym więcej,
jak tylko obowiązującym imperatywem rze-
kowej wolności, nieznoszącym sprzeciwu
„stylem życia”. Fior (Wojciech Malajkat)



Projekt kostiumu

„Wesele” Stanisława Wyspiańskiego
w Teatrze Narodowym w Warszawie





Projekt kostiumu

w finale przedstawienia osłania nagie ciało Albertynki (Kinga Ilgner), tak jakby dzisiejsza sztuka zmuszona była na nowo zakreślać granice, a nie przekraczać je, bo i niewiele pozostało już do „przekroczenia”. Pokrzykiwania Złodziejasków zamieniają się w końcu w nachalny ryk tłumu: *Nagość! Nagość!*. Fior staje oniemiała, przestraszona Albertynka chowa się z powrotem do trumny, przerażona zakrywa swoje nagie ciało. Nagość nie jest już ideą, która broniłaby jednostkę przed całkowitą niwelacją w tłumie – nie broni już prawa człowieka do jednostkowego przeżycia, nie jest już synonimem wolności i spontaniczności. Nagość doczekała się swojego kodeksu, który bezwzględnie zawłaszcza sferę ludzkich przeżyć, pozbawiając ją intymności i prawdziwej, a nie udawanej, „ujednocionej” bezpośredniości. Niewinne pokrzykiwania hipisów zamieniły się w pełną agresję i pornografię „brutalistyczną” prawdę, która atakuje nas na każdym niemal kroku. Ale też Grzegorzewski dobrze wiedział, że zmiany nadejść mogą tylko ze strony ludzi młodych, że to oni – jeżeli tylko nie upodobnią się zbyt szybko do świata skończonych form i figur lub też nie poddadzą się wabiącej na manowce ideologii – mogą odmienić oblicze świata. Przy okazji jednej ze swoich premier mówił o tym

wyraźnie: *W „Weselu” – jedni, szczególnie najmłodszy, mają wiele energii do zużycia, która nie znajduje ujścia (to jest to, co może zabrznieć aktualnie)*. I dodawał: *„Wesele” zawsze pasuje, bo społeczeństwo zwykle – w większym czy mniejszym stopniu – jest „martwe”, z wyjątkiem chwil niecodziennych przesileń. Tylko odmiany tej martwoty są różne, trudność polega na utrafeniu w tę, która trwa obecnie. Młodzież – wbrew temu, co się mówi – nie ma zbyt wielu perspektyw, także zawodowych, czuć frustrację niemożności realizowania siebie²⁴*. Jeszcze dobitniej wyraził tę myśl Grzegorzewski w wywiadzie udzielonym Małgorzacie Dziewulskiej: *Nie chcę schlebiać młodzieży ani uprawiać demagogii. Ale myślę, że rewolta by się przydała. Pewien niekontrolowany żywioł powinien się wyzwolić. Wiem oczywiście, że mógłbym wystąpić jako jedna z pierwszych ofiar – jako dyrektor instytucji dobrze obsadzonej, z pewną tradycją. Ja bym jednak namawiał młodych ludzi, których nie mogłem zaangażować, bo nie mam środków, tych młodych, pełnych zapалу... nieprzyjętych także do innych teatrów, bo tak przecież lata całe płyną... Jestem zbudowany takim, kulturą, elegancją, z jaką oni przyjmują upokarzającą sytuację, w której się znaleźli. Ale oni są artystami. A przywilejem artysty jest bunt. I pewna skłonność do anarchii. Ich tak dobrze wychowali. W jakiś sposób ich stłamsili, zgnięli. Mają takie miłe, salonowe maniery²⁵*. Nie mamy pewności, czy Puk jest młodym, czy też starym duszkiem. Myślę, że Grzegorzewski ukrył się właśnie za nim, że Puk nawet jeżeli jest stary, to ma w sobie wiele młodzieńczej energii i ciekawości. Puk, choć jest smutny, wie, że tylko będąc energiczny i aktywny, nie upodobni się do świata, którym gardzi. Puk wie, że tylko energia i witalność młodości, choćby nawet okupione własną śmiesznością, niosą ze sobą jakąś wartość. Jak mawiał Goethe: *Ludzie nie piszący mają przewagę: nie kompromitują się*. Ale co warte jest życie, jeżeli lęk przed kompromitacją uniemożliwia jakiegokolwiek działania. *Miłość niczym, lęk wszystkim* – tak można by je podsumować, słowami Kalibana. O członkach ateńskiego dworu powiedzieć można jedno: są to ludzie, którzy się nie skompromitowali, którzy nie mieli odwagi się skompromitować. Niestety. *Niestety* powtarzają parokrotnie Wariaci w *Nie-Boskiej komedii* – ich śpiewki czy też pojedyncze, monotonne wyliczenia stwarzają w przedstawieniu Grzegorzewskiego nastrój grozy i lęku. Nie jest to lęk krzyczący, nikt z nich nie podnosi głosu, tu nie ma już miejsca na święte oburzenie czy epatowanie własną

rozpaczą. Mamy za to do czynienia z jakimś podskórnym niepokojem, sytuacją zagrożenia i rozpadu. Jerzy Radziwiłowicz o swojej roli Pankracego mówi w ten sposób: *Czuję tę postać, wszystkie „gierki”, udawanie, z którego się składa... Takie pokazywanie się z różnych stron, w różnych barwach, taka nieuchwytność, migotliwość – tym właśnie może nas przerażać rewolucja²⁶*. Ale czy rzeczywiście chodzi tu tylko o rewolucję? Wolfgang Kraus, pisząc o dzisiejszej odmianie nihilizmu, nazywa go „nihilizmem psychologiczno-neurotycznym” albo też „patologiczno-destrukcyjnym”. Jest to bowiem swego rodzaju fuzja nihilizmu i nerwicy. Na pierwszy plan wysuwają się indywidualne problemy jednostek, ale też poprzez nie dochodzą do głosu czynniki polityczne, filozoficzne czy estetyczne, co Kraus uważa dzisiaj za najpoważniejsze zagrożenie. Wylicza on siedem podstawowych „objawów” nihilizmu neurotycznego: wygodnictwo, obojętność, skłanianie się do różnego rodzaju używek, nuda, bezkrytyczna tolerancja, która przechodzi często w cynizm, relatywizm moralny i wreszcie dążenie do władzy. A więc wszystko to, co cechuje „rewolucjonistów” z *Nie-Boskiej*. Piszcie dalej: *Pierwszym następstwem tego relatywnego nihilizmu jest nuda. Trudno rozpoznać, ponieważ, zwłaszcza we wczesnym stadium, może się przebierać w szaty gorączkowej nadgorliwości. Pustkę wewnętrzną nudy zapelnia się zaferowaniem, aktywnością zewnętrzną, tak że dopiero w późniejszym czasie, wraz z narastającym wyczerpaniem, uwidacznia się nadaremność tych wysiłków²⁷*. Role Radziwiłowicza i Bonaszewskiego (Leonard) wyraźnie podszyte są takim właśnie nihilizmem czy też neurotyzmem. Owa „migotliwość” rewolucji, o której wspominał Radziwiłowicz, jest niczym więcej jak naszym dzisiejszym zaferowaniem, naszym niepokojem, który usiłujemy skryć pod maską własnej, niespokojnej, nerwowej aktywności. Oczywiście Pankracy jest postacią wyjątkową: jest obdarzony nie tylko cechami przywódczymi, ale również niezwykłą samoświadomością – to intelektualista, który ma za sobą piekło dwudziestego wieku. Pankracy nie jest próżnym romantykiem, w inscenizacji Grzegorzewskiego to on zwraca przede wszystkim naszą uwagę. Hrabia Henryk (Jan Englert) zbyt jest wycofany ze świata, ale też zbyt zakłamany i zbyt mało twórczy, by móc światu spojrzeć w oczy: Hrabia Henryk nie ma o nim najlepszego zdania i ucieka od niego. Bez trudu odnajduje w świecie wszystko to, co usprawied-

liwia jego ucieczkę, ale też jest to Prospero bez własnej wyspy, a w każdym razie bez jałowym eskapizmem. Hrabia Henryk również jest dotknięty wszechogarniającym nihilizmem, neguje świat, ale nie ma do zaproponowania nic w zamian, żadnych wartości. Jego nihilizm rodzi się z gniewu, z rozczarowania, rozpaczy i nudy. W końcu zamyka się w tym, co za Audenem nazwać można *miałką, narcystyczną fascynacją własnymi słabościami²⁸*. Różnica pomiędzy Pankracym a Hrabią Henrykiem uzmysławia nam, jak daleką drogę przebyła świadomość artysty w ciągu jednego tylko wieku. O Pankracym można powiedzieć to samo, co Dziewulska pisze o Miłoszu i Brechcie – obaj pisarze nie bali się *zabrudzić ręk²⁹*: bardzo chcieli odcisnąć ślad swojej obecności na ziemi, ale też brali na siebie wszelkie związane z tym konsekwencje. Zresztą analogia z Brechtem wydaje się tu jak najbardziej na miejscu, Hannah Arendt dostrzegła w niemieckim twórcy człowieka, którego wręcz przepelniała namiętność współczucia. Ale też uważał on, że *ktos, kto pod wpływem współczucia chce zmienić świat, nie może sobie pozwolić na dobroć³⁰*. Pankracy zna tę prawdę Hrabiego Hufnagla: *Intelektualiści dzielą się na dwie kategorie: takich, co nie dostali kopniaka w tyłek, i takich, co dostali kopniaka w tyłek, dlatego nie chce biernie czekać na wyroki losu, sam chce rozdawać kopniaki; nie może znieść tego świata i zasad, które nim rządzą, więc sam stara się zostać jedną z zasad, chce w tym świecie ustanowić coś stałego i pewnego, i dlatego też uważa, że nie może sobie pozwolić na dobroć. Jak napisała Simone Weil w dramacie *Wenecja ocamlona* (kiedyś Grzegorzewski chciał wystawić ten dramat w Teatrze Narodowym): *Jakie znaczenie ma jedno ludzkie życie, kiedy pragnie się zmienić świat?*³¹. Pankracy ukręca głowy czterem wariatom, ale też wykrzykuje: *Czy zatem głupota i siła zawsze będą zwyciężać cywilizację i talent?* Pankracy zna ten świat lepiej niż Hrabia Henryk, on nie przegląda się w lustrze swojej wyjątkowości, nie poddaje się łatwym wzruszeniom – Pankracy wychodzi światu naprzeciw. I wpada w pułapkę pogardy. Nie odczuwa poczucia tożsamości ze światem, potrafi z nim tylko igrać, i choć niczym prestidigitator porusza się w świecie form, przestawiając ludzkie figury niczym pionki na szachownicy, to jednak okazuje się niewystarczające, by w tym świecie wytrwać, żeby się w nim na trwałe zadomowić. Krzyż, który współtworzy scenografię do*

przedstawienia, jest niesymetryczny: jedno z jego ramion jest znacznie dłuższe od drugiego, wisi na nim figurka Chrystusa, nieproporcjonalnie mała, ledwie widoczna. Do krzyża dostawiona jest drabina, sięgająca do jego połowy – jeżeli jest to drabina Jakubowa, to modlitwy, które wysyłane są za jej pośrednictwem, trafiają w próżnię. Pankracy w finale siada na krześle i przybija sobie dłoń do jego poręczy, drugiej dłoni przybija już nie może, ale wsadza sobie gwóźdź pomiędzy jej palce. *Galilae vicisti!* Światło gaśnie. Koniec przedstawienia. Pankracy nie był w stanie sprawić, by świat odzyskał swoje centrum. *Stolica rozjątrzona* *teraźniejszością*, a więc Caryżu Mallarmé, patrząc na tłumy ludzi zgromadzone w metropoliach, urzeczone „codzienną Nicością”³². W podobny sposób o Wenecji w przedstawieniu Grzegorzewskiego pisze Piotr Gruszczyński: *Zacznijmy od Wenecji, pełnej owdowiałych pałaców, zadeptywanej przez tłumy zdemokratyzowanych turystów. Jakże żalony przedstawia widok cała wystawiona na sprzedaż, na żer. Choć niezburzona, choć nie doświadczyła rewolucji, przewrotu, teraz poznaje, czym jest wkroczenie ludu do śródmieścia*. To przed tym tłumem właśnie Hrabia Henryk kryje się w swojej pracowni. Tłumem, który przecież i tak kiedyś zwycięży i wdrze

się do wnętrza weneckich pałaców. Siłą albo za pieniądze, wszystko jedno, wdrze się i skonsumuje, spopolituje, na nowy sposób splądruje. I tak odwrócony plecami do tak zwanej rzeczywistości, staje się Grzegorzewski całkowicie współczesny, tyle że nie w planie zdarzeń, a ducha³³. Ale Grzegorzewskiego przed całkowitym nihilizmem broniła jego własna twórczość – ślad aktywności i wiary, bo sztuka, która powstaje w takich warunkach, jest również aktem wiary, jakimś rodzajem afirmacji – afirmacji, z którą mamy do czynienia nie dzięki, ale pomimo świata. Hrabia Henryk przegląda wprawdzie swoje rysunki czy też szkice rozrzucone na stole, ale przegląda się również w lustrze, układa dramat, od którego stara się uciec, jest nietwórczy. Grzegorzewski rozstrzyga przed nami niewesołe prognozy. Klasa, którą reprezentuje Henryk, to umierająca dzisiaj inteligencja, z całym swoim etosem, swoim poczuciem wyższości i zamkniętą w obrębie swojego porządku hierarchicznością. Natomiast dziś, dla odmiany, *mądrzejszy, który głośnie krzyczy³⁴*. Z jednej więc strony widzimy eskapizm Hrabiego Henryka, który uciekając przed światem, pozbawił się jednocześnie tego, co mogłoby się stać źródłem jego twórczości – pozbawił się możliwości intensywnego przeżywania świata. Hrabia Henryk poru-

„Wesele” Stanisława Wyspiańskiego w Teatrze Narodowym w Warszawie



sza się wyłącznie w średnich temperaturach, wpadł w pułapkę własnej wrażliwości i pozostał mu wyłącznie kliwy sentymentalizm. A z drugiej strony jest Pankracy, czyli ten, który posiadał wystarczającą wiedzę na temat świata, wystarczającą do tego, by podjąć z nim grę. Ale Pankracy zna nie tylko zasady gry, Pankracy wie coś ponadto. I to nie pozwala mu przeżyć. *Człowiek nigdy nie jest naprawdę przekonany, że rzeczywistość, która go otacza, która zadrażcza i nuży, jest rzeczywistością prawdziwą: za prawdziwą ma tę, która mu się wymyka, której nawet nie potrafi sobie wyobrazić, skoro nie można o niej powiedzieć choćby tyle, że jest cieniem czegoś, co kiedyś istniało, a co najwyżej, że taki cień z niej się wywodzi: że ona jest zawsze za nim skryta*³⁵. Pankracy oczekiwał od świata przynajmniej racjonalności, dlatego naraził się na głębokie poczucie absurdu stojące na skraju każdego uproszczenia. Towarzyszące mu poczucie negacji i chaosu świata nie da się usunąć wedle reguł, w kręgu których do tej pory się poruszał. Tu nie wystarczą już zwykłe gierki: Boga nie da się po prostu wymyślić, ostatni gest Pankracego jest bezwstydnie kabotyński. Nie można się samemu ukrzyżować, ziemia jałowa nie wydaje owoców tylko dlatego że jej mieszkańcy są głodni. Pankracy się połowicznie „ukrzestłowił” na reżyserskim krześle, wyreżyserował swoją rozpacz i potrzebę transcendencji, oddał Bogu hold, manifestując swoją bezradność, patologiczną niemożność wskrzeszenia w sobie wiary. Grzegorzewski nie jest tu ani trochę opty-

mistyczny. Okazuje się bowiem, że ci, którzy obdarzeni są darem samoświadomości, w pewnym momencie zaczynają odczuwać to jako balast. I albo, tak jak Hrabia Henryk, wybierają postawę skrajnie eskapistyczną, często również nietwórczą, całkowicie zniwierała, zamykającą się w kalibanowej formule: *Miłość niczym, lęk wszystkim* – albo próbują wkroczyć w rzeczywistość na jej prawach i wcześniej czy później wpadają w pułapkę pogardy, dobrze bowiem wiedzą, że górują nad światem. W końcu zaczynają nim gardzić, gdyż mimo dużej samoświadomości stosują się do jego zasad – głupszych zasad. W końcu jednych i drugich dopada nihilizm, ten, o którym pisał Wolfgang Kraus. Zaczynają „kręcić się po płaskim” w odczuciu całkowitej klęski, bez względu na pozycję, którą zajmują w społeczeństwie, i bez względu na własną nieszablonowość. I tylko jeden Puk, choć smutny, biega po całej scenie, z jednego jej końca na drugi. Wie, że najważniejsza jest aktywność – znanie wewnętrznej wolności. Wie to, o czym pisał Nicola Chiaromonte, że *żyjemy w świecie tępoty, przemocy, ciągłego zanikania najlepszych właściwości człowieka. Nie możemy w to wątpić, bo codziennie mamy tego dowody, a jednak nie wolno nam tak myśleć*³⁶. I choć Puk doskonale wie, jak świat wygląda, nie boi się narazić na śmieszność. I tym właśnie różni się od bohaterów *Nie-Boskiej komedii* – pytanie tylko, czy jest to jedyna droga ocalenia? Czy chcąc dziś zachować wewnętrzną wolność i płynącą z tej wolności energię, musimy zakładać maskę niegroźnego idioty? Puk nie wytrzymuje, na końcu przedstawienia ujawnia swą świadomość i gorycz. Prosząc o brawa, daje jednocześnie do zrozumienia, że porozumienie między aktorami i widownią stało się możliwe tylko za sprawą jego talentu i poczucia humoru. Puk wie, że eskapizm i pogarda dla świata są końcem wszystkiego, końcem życia i twórczości; wie, że bez rozmowy, bez kontaktu człowieka z człowiekiem, niewiele warte jest ludzkie życie. Ale Pukowi jest żal, że to zawsze on pierwszy wyciąga rękę. A przecież nie zawsze spotyka chętną do uścisku dłoni:

*Dajcie nam brawo łaskawie,
A co złe, to ja naprawię.*

Problem jednak w tym, że nie wszystko, co złe, Puk jest w stanie naprawić. A już na pewno nie w tak zwanej rzeczywistości.

¹ P. Gruszczyński, *Agonia woli i mocy*, „Tygodnik Powszechny” 1997, nr 48.

² G. Niziołek, *Stanisław Ignacy Wyspiański*, „Didaskalia” 1997, nr 22, s. 5.

³ Cyt. za: H. von Hofmansthal, *Księga przyjaciół. Szkice wybrane*, wybór i przekład P. Hertz, Kraków 1997, s. 262. W jednym z wywiadów Grzegorzewski został już kiedyś zapytany o tę „kwestię” i udzielił takiej oto odpowiedzi: *Troska o widzów nie może się sprowadzać do tego, że z pozycji komeserów będziemy się zastanawiać, co jest właściwe do zaproponowania. Moim zdaniem, w każdym przypadku należy robić rzeczy najtrudniejsze w sposób najdoskonalszy i starać się dla tych propozycji pozyskać odbiorcę. (Scena wyobraźni i teatru. Z.J. Grzegorzewskim rozmawia M. Brzostowiecka, „Tygodnik Kulturalny” 1970, nr 26).*

⁴ Zob. E. Morawiec, *Polska nijakującego ducha*, „Didaskalia” 2000, nr 35.

⁵ P. Gruszczyński, *Ustrój poetyczności*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 7.

⁶ M. Kundera, *Zdradzone testamenty. Esej*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1996, s. 211.

⁷ P. Gruszczyński, *Ustrój poetyczności*, op. cit.

⁸ W podobnym tonie pisał o tym również Janusz Majcherek: *Mam wrażenie, że w najnowszej wersji Weseła Grzegorzewski pokazuje, iż nie można już dłużej powtarzać tej samej szopki, tych samych gestów, figur, min. Oczywiście, że bardzo łatwo byłoby wystawić po raz kolejny aktualne „Wesele”, przypisać postaciom dzisiejsze adresy personalne, polityczne. Ale cała rzecz w tym, żeby w ogóle uwolnić się od konieczności aktualizowania Weseła, może nawet za cenę zamknięcia arcydramatu w lamusie narodowych pamiątek? (J. Majcherek, *Gdyby Teatr Narodowy był kotem, na śmierć bym go zagłaskał*, „Teatr” 2000, nr 1–3, s. 25).*

⁹ J. Sieradzki, *Jacy tacy*, „Polityka” 2000 nr 7.

¹⁰ Zob. P. Gruszczyński, *Ludzkość oblicze*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 30.

¹¹ J. Majcherek, *Wstąpił tych rzeczy*, „Teatr” 1999, nr 10–12, s. 22, 23.

¹² E. Morawiec, *„Ślub” niższej rangi*, „Didaskalia” 1998 nr 24, s. 2.

¹³ P. Gruszczyński, *Henryk i jego otchłań*, „Tygodnik Powszechny” 1998, nr 15.

¹⁴ N. Chiaromonte, *Granice duszy*, przeł. S. Kasprzysiak, wybór i oprac. S. Kasprzysiak i P. Kłoczowski, Warszawa 1996, s. 292.

¹⁵ P. Gruszczyński, *Henryk i jego otchłań*, „Tygodnik Powszechny” 1998, nr 15.

¹⁶ C. Magris, *Dumaj*, przeł. J. Ugniewska i A. Osmałska-Mętrak, Warszawa 1999, s. 150.

¹⁷ T. Kornaś, *Czas schyłku*, op. cit., s. 25.

¹⁸ E. Baniewicz, *Narodowy – smutek artysty*, „Twórczość” 2002 nr 11–12, s. 202.

¹⁹ Ibidem, s. 203.

²⁰ Cyt. za: N. Chiaromonte, op. cit., s. 23.

²¹ T. Kornaś, *Czas schyłku*, op. cit., s. 23.

²² E. Baniewicz, op. cit., s. 202.

²³ B. Gućzalska, *Bezsilność*, „Didaskalia” 2000 nr 39, s. 4.

²⁴ *Polska szopa*. Z.J. Grzegorzewskim rozmawia M. Zielińska, „Gazeta Wyborcza” 2000, nr 23.

²⁵ *Do kosza*. Z.J. Grzegorzewskim rozmawia M. Dziewulska, „Teatr” 1992 nr 4–5, s. 11.

²⁶ *Gry Pankracego*. Z.J. Radziwiłowiczem rozmawia I. Libucha, „Didaskalia” 2002 nr 49–50, s. 9.

²⁷ W. Kraus, *Nibilizm – nadal aktualny?*, przeł. G. Sowiński, [w:] *Wokół nibilizmu*, pod red. G. Sowińskiego, Kraków 2001, s. 241.

²⁸ W. H. Auden, *Bezosobowe „Ja”*, przeł. J. Zieliński [w:] *Ręka farbiera i inne eseje*, wybór M. Sprusiński, J. Zieliński, wstęp J. Zieliński, Warszawa 1998, s. 162.

²⁹ M. Dziewulska, *Wędrownicy gór* [w:] *Artyści i pielgrzymi*, Wrocław 1995, s. 198.

³⁰ M. Dziewulska, *Jak nie być dobrym* [w:] *Artyści i pielgrzymi*, op. cit., s. 19.

³¹ S. Weil, *Wenecja ocalona*, przeł. A. Wodnicki, „Dialog” 1989 nr 8, s. 54.

³² Cyt. za: N. Chiaromonte, op. cit., s. 82.

³³ P. Gruszczyński, *Grobowiec*, „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 26.

³⁴ Ibidem.

³⁵ N. Chiaromonte, op. cit., s. 137.

³⁶ N. Chiaromonte, op. cit., s. 300.

Bartłomiej Miernik

WYTRZYMAŁEM JEDEN AKT I UCIEKŁEM...

Ale właściwie zastanawiam się z pewnym zakłopotaniem, do jakiego stopnia należę do teatru.

Jerzy Grzegorzewski

Domu Jerzego Grzegorzewskiego w Łodzi już nie ma. Stał przy ulicy Wysokiej, nie wiem dokładnie, kiedy go wyburzono. Na jego miejscu zbudowano apartamentowiec, którego jaskrawe barwy przeglądają się w splekanej fasadzie stuletnich kamienic po drugiej stronie ulicy. Na parterze jest piekarnia, czy spadkobiercą tej właśnie piekarni był Grzegorzewski? Czy to tu, będąc kilkuletnim chłopcem, schodził słuchać nocnych śpiewów piekarzy? Powietrze na klatce schodowej pachnie chlebem i kapuśniakiem. Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych na ulicy Narutowicza też już nie ma. Mieści się w zupełnie innym miejscu, na Wojska Polskiego. Nazwę również zmieniono: Szkołę zastąpiła Akademia. Podczas przeprowadzki przepadła część archiwum uczelni, w tym dokumenty z lat 1957–62, związane ze studiami Grzegorzewskiego na Wydziale Projektowania Odzieży. Obraz niepokornego studenta ocalał jedynie w pamięci nielicznych już profesorów i kilku żyjących kolegów z roku. Pozostało ledwie parę zdjęć, kilka obrazów, szkiców z listów do przyjaciół.

Jest Łódź – miasto, które wedle słów Grzegorzewskiego *świeci odbitym światłem*, miasto, o którym mówił podczas uroczystości nadania mu doktoratu honoris causa przez łódzką ASP w 2001 roku, że *nie okazało mu serca*, miasto z którego musiał wyjechać. Wspominał wówczas: *Spaceruję Piotrkowską sprzed lat, piję kawę w starym Grand Hotelu. Przedstawienia Leona Schillera w teatrze, w którym potem debiutowałem, i słabość do operetki. Wileńska „Lutnia” w Łodzi. (...) Wracam na korty w Parku Poniatowskiego.*



Jerzy Grzegorzewski z rodzicami i siostrą



Plener malarski



Projekt kostiumu





Widok Łodzi

Jest turystyczna ulica Piotrkowska z równoległą do niej, zaskakująco inną ulicą Kościuszki, podwórka z bawiącymi się dziećmi, odpadające złocenia sufitu na klatce schodowej co drugiej kamienicy. Jest Muzeum Sztuki z kolekcją stworzoną przez Władysława Strzemińskiego. Operetkę zastąpił Teatr Muzyczny, którego publiczność, zapelniając sale popołudniowych spektakli, kołysze się w rzędach, śpiewając *Ja do Maxima mknę*.

W swej pracowni na ósmym piętrze maluje profesor Fijałkowski, na którego tyłek Grzegorzewski się powoływał, któremu w myślach dedykował swe przedsta-

wienia. Nie wiem, czy są korty w Parku Poniatowskiego. Nie jestem z Łodzi.

Grzegorzewskiemu nie wystarczył utylitarystyczny charakter studiów na Wydziale Projektowania Odzieży. Założył tu teatr, zauważony przez krytykę zdobył nagrodę na festiwalu studenckim w Gdańsku, zdał na studia reżyserskie w warszawskiej PWST. Tu też, podobnie jak w szkole plastycznej, nie potrafił wejść w sztywne ramy przedmiotów, w realistycznie pojmowany przez profesorów teatr.

Jerzy Grzegorzewski całe życie robił teatr niepopularny, teatr dla widzów wymagających, skodyfikowany, zamknięty w formie, pełen podskórnych napięć, bliski przez to malar-

„Irydion”



stwu Strzemińskiego. Nie była to *sztuka Poloniuszów, sztuka wymierna, służebna, wygodna, nic nieznaczająca, sklasyfikowana*. Robił teatr kopiujący w naszych narodowych mitach, mówiący o teraźniejszości, o tym, co tu i teraz, używając do tego kanonicznych tekstów światowej i polskiej literatury. Pojawiają się pytania: czy podobny typ teatru ktoś jeszcze dziś uprawia, kim dla młodych reżyserów jest reżyser Grzegorzewski?

Teatru Jerzego Grzegorzewskiego już nie ma. Przedstawienia, dotychczas obecne na scenach Teatru Narodowego, zastępowane są nowymi produkcjami, powoli schodzą z afisza.

Nie ma już też Jerzego Grzegorzewskiego. Umarł rok temu. Misternie ukrywał samego siebie w postaciach scenicznych ostatnich przedstawień. Szczególnie silnie mam w pamięci zdania końcowe *Hamleta* z 1999 roku, zdania, które reżyser zaczerpnął z finału *Wyzwolenia* Stanisława Wyspiańskiego.

*W Świątynię wszedłem wielką, ciemną –
dążyłem – nie wiem, dokąd dążyć. (...)
Sam jestem w wielkiej scenie pustej.
Głęboko odbija podłóg echo.
O lęku – tyżeś mi pociechą...
Noc rozwiesiła czarne chusty.*

*Tekst ten w nieco zmienionej formie towarzyszył wystawie *Wytrzymałem 1 akt i uciekłem... Studenckie lata Jerzego Grzegorzewskiego*, pokazywanej w Collegium Nobilium w Warszawie (9-29 IV) oraz na ASP w Łodzi (8-19 V).



Plener malarski studentów PWSSP



Plener malarski studentów PWSSP



PAWEŁ SUSIDA OBRAZY ŁADNE I SKROMNE



Obie fajne dziewczyny, 1992, akryl na płótnie



Bez tytułu (Warszawa 26.03 drzewo dostaje liści), 1989/2002, akryl na papierze

Prawie wszystko jest abstr. geome. – pisze Paweł Susid na swoim obrazie w 1987 roku, malując czerwone koło i trójkąt na białym tle.

W latach 1973–1978 studiował malarstwo w warszawskiej ASP w pracowni Tadeusza Dominika. Od lat, konsekwentnie, opisuje świat za pomocą podstawowych form, znaków i symboli. Opatruje je niedbale odbitymi z szablonu tekstami, czasem skróconymi jakby z braku miejsca na tak małych formatach. Píše obrazy i po obrazach – układa liternicze rebusy, niekiedy bliskie poezji wizualnej, szuka ukrytych znaczeń w językowych schematach, ironicznie komentuje świat.

Sztuka, miłość, śmierć, polityka, seks, religia – Susid maluje o sprawach banalnych i rzeczach ostatecznych. Gra z nami w kółko – krzyżyk. Tworzy sztukę zaangażowaną i angażującą widza, ingerującą w nasz sposób myślenia, w której obraz jest komunikatem czekającym na odpowiedź.

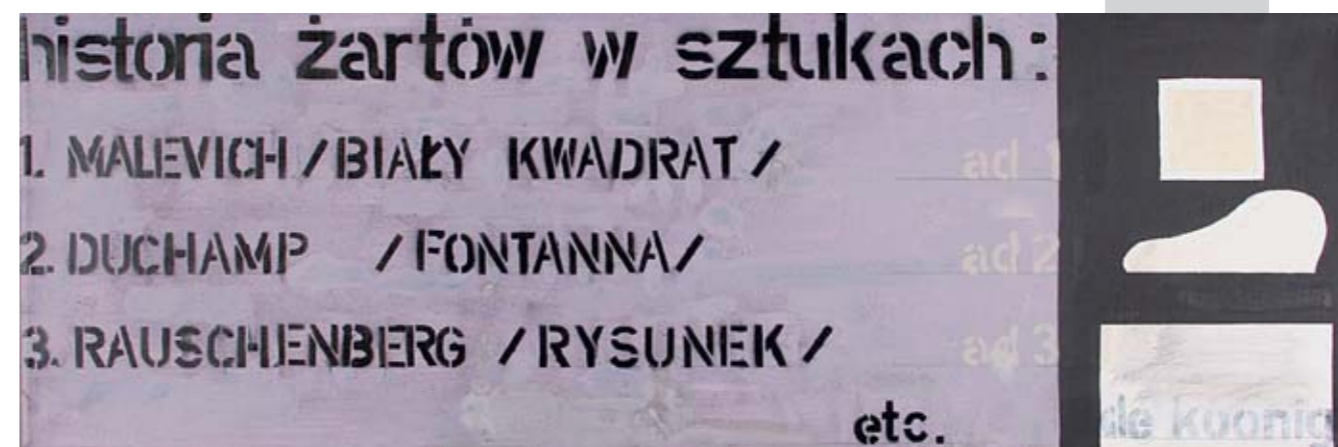
Artysta prowadzi inteligentny dyskurs z malarstwem awangardy początku XX wieku – Rodcenki, Malewicza, Strzezińskiego, odwołuje się do estetyki plakatu z jego oszczędnością formalną i bezpośrednim zwrotem do odbiorcy. *Zobaczyć /+dla nich/, uniknąć /+ dla nas/* – pisze malarz o grze z reklamą na jednym z najnowszych obrazów. *Zobaczyć /+ dla nas/.*

Katarzyna Sołtan

Paweł Susid – Obrazy w szkole i w domu,
Zachęta Narodowa Galeria Sztuki,
kwiecień – czerwiec 2006



Bez tytułu (Stażewski, Strzeziński mylą mi się), I wersja, 1986, olej, akryl na płótnie



Bez tytułu (Historia żartów w sztukach), 2000, akryl na płótnie



Prawie /almost/ wszystko jest abstr. geome., 1987, olej na płótnie



Bez tytułu (piątek sobota niedziela), 1990, olej na płótnie



Zobaczyć /+dla nich/ uniknąć /+dla nas/ /gra z reklamą/, 2005/2006, akryl na płótnie

Kolory wykorzystane już przez artystów, 2005, akryl na płótnie



Krzysztof Lipka

MUSICA LETITIAE COMES MEDICINA DOLORUM

Martwe natury z instrumentami muzycznymi ze Szkoły Bergamo

Na pierwszym planie dostrzegamy jasno oświetlone, ułożone na stole instrumenty muzyczne: skrzypce ze smyczkiem, flet, szalającą, otwartą zeszyt nutowy, a przy nich wielką księgę z łacińską sentencją: *Musica товарищи радости, медицина боли*. Z półmroku panującego na drugim planie, za instrumentami, wylania się druga, zamknięta księga i globus. Każdy przedmiot ma tu swoje znaczenie, a ich dobór jest tak wymowny, że nie potrzeba niczego tłumaczyć. Sama sentencja jest jednak celowo myląca lub przynajmniej dwuznaczna, stosunek radości do muzyki i medycyny do bólu nie jest równoważny, wydaje się, że od związku zjawisk wyrażonego w niej explicité ważniejsze jest to, że muzyka przynosi radość chwilowo, zaś medycyna potrafi wyleczyć na trwałe. Może więc lepiej nie marnować czasu na muzykę?

Autorem wspomnianego obrazu jest Edwaert Colyer (1673–1702), czynny głównie w Haarlemie, jeden z nielicznych malarzy Północy, którego martwe natury zestawia się często z obrazami włoskimi tego samego gatunku. Głównie zresztą z powodu doboru i zestawu przedmiotów, podobnie zakomponowanych, wśród których często pojawiają

Evaristo Baschenis, Martwa natura



się instrumenty muzyczne. W holenderskich martwych naturach instrumenty są na porządku dziennym, podobnie zresztą jak i na portretach czy w scenach rodzajowych, jednak ów specyficzny gatunek martwej natury, w którym instrumenty stanowią temat główny, nie jest wynalazkiem Północy, lecz stanowi specjalność siedemnastowiecznego malarstwa północnych Włoch.

W muzyce europejskiej do końca XV wieku zdecydowanie dominowała twórczość wokalna, pierwsze instrumenty zaczęły się dopiero stopniowo usamodzielniać, głównie zresztą poprzez tak zwane intawolacje, czyli transkrypcje utworów wokalnych. We wczesnych scenach malarskich z życia świeckiego, spośród instrumentów muzycznych w stuleciu XVI zauważamy głównie dwa: lutnię i portatyw, czyli małe przenośne organy. Te właśnie instrumenty służą już teraz nie tylko do akompaniowania głosom ludzkim, lecz reprezentują najwcześniejszą twórczość instrumentalną zachodniej Europy, organy i lutnia pierwsze wykształciły własne szkoły i własną literaturę muzyczną. Organy, oprócz domowego portatywu, były nieprzenośne i niezbyt wdzięczne do rysowania, lutnia przeciwnie, jej nietypowe na tle przedmiotów codziennego użytku kształty pobudzały wyobraźnię artystów.

Toteż spośród instrumentów muzycznych lutnia pierwsza doczekała się samodzielnych przedstawień, z trzech przyczyn – należała do najwcześniejszych instrumentów używanych samodzielnie, była lekka, przenośna, poręczna, a poza tym atrakcyjna wizualnie. W traktatach poświęconych teorii perspektywy bardzo często właśnie lutnia służy za przykład, jak ukazywać przedmiot w poprawnych i efektownych skrótach, pod różnymi kątami, by zadziwić prawdą ujęcia i zarazem przekazać typowy dla przedmiotu wdźwięk. Lorenzo Sirigatti w *Pratica di prospettiva* (Wenecja, 1596), Salomon de Caus w *Perspective avec la raison des ombres et miroirs* (Londyn, 1612), Pietro Accolti w *Lo inganno degli occhi* (Florencja, 1612), florencki rękopis Cigolego, anonimowy P 103 z Ambrosiany, rysunki ze zbiorów Princeton University, wreszcie grafiki Dürera z *Underweysung der Messung* (Norymberga, 1525) za środek poglądowych szkiców obierają właśnie lutnię¹. Już na pierwszych przykładach samodzielnej perspektywicznej martwej natury (intarsje z Verony, Vicenzy, Cremony²) lutnia króluje już nie jako najczęściej przedstawiany instrument muzyczny, lecz zwykły przed-

miot. Kiedy malarze chcą się popisać znakomitym opanowaniem perspektywy przy jednoczesnym miłym dla oka efekcie całości, umieszczają w przedstawianych wnętrzach lutnię, jak choćby Holbein na podwójnym *Portrecie Ambasadorów* obok słynnej spłaszczony czaszki.

Co innego jednak wprowadzanie lutni czy innego instrumentu muzycznego do obrazów o treści niezwiązanej z muzyką, malowanie portretów lutnistów czy przedstawianie dostojnych amatorów grających na rozmaitych instrumentach, a nawet umieszczanie lutni jako głównego przedmiotu w martwej naturze, gdzie miała uzmyslać ulotność radości lub w egzemplifikacjach pięciu zmysłów ucieleśniać dźwięk, co innego natomiast układanie licznych instrumentów muzycznych w swego rodzaju bukiet, na podobieństwo – znanych zresztą z dekoracji stiukowej – muzycznych panoplii. Ewenementem estetycznym nie jest więc występowanie instrumentów muzycznych w martwych naturach różnych ośrodków europejskich, ale ich profuzja w szkole Bergamo, która jako jedyna wykształciła swoisty gatunek martwej natury złożonej niemal wyłącznie z instrumentów muzycznych. Malarzy zajmujących się martwą naturą w stylu Bergamo było przynajmniej kilku: bracia Bartolomeo (1639–1688) i Bonawentura Bettera, Monogramista B. B., Maestro dei tappetti, dwaj nieco późniejsi mistrzowie *genre'u trompe-l'oeil*, Antonio Mara zw. Scarpetta (ok. 1680–ok. 1750) i Francesco Raspis (XVIII w.) oraz jeszcze jeden artysta toskański, spoza Bergamo, silnie związany stylistycznie z poprzednimi, Cristoforo Munari (1667–1720). Poza tym szereg obrazów wyraźnie naśladowujących twórczość bergamońską znajdujemy w oeuvre takich malarzy jak B. Bimbi, P. F. Cittadini, G. Recco³.

Jednak malarzem, który zdecydowanie wyróżnił się muzyczną pomysłowością, tak na tle światowej produkcji w tej dziedzinie, jak wśród mistrzów samej szkoły bergamońskiej, jest Evaristo Baschenis (1607–1677). Nie ulega wątpliwości, że Baschenis jest malarzem klasycznym dla gatunku, najczystszy stylistycznie, najbardziej powściągliwym w wyrazie, twórcą dzieł najsmielszych i szczególnie wysmakowanych kompozycyjnie, nieepatującym techniką czy wirtuozostwem w sposobie malowania (jak na przykład znakomity skądinąd Maestro dei tappetti). Znamy ponad sześćdziesiąt jego obrazów, wśród których większość (trzydzieści kilka)



Evaristo Baschenis, Martwa natura

Evaristo Baschenis, Martwa natura



to martwe natury z instrumentami muzycznymi, pozostałe to martwe natury „kuchenne” (*di cucina*) i kilka portretów.

Bergamo, znajdujące się wówczas we władaniu Wenecji (1430–1797), należało do prężnie działających centrów muzycznych⁴. Już w renesansie miasto było silnym ośrodkiem polifonii dwuchórowej i rozwiniętego organmistrzostwa. Baschenis sam niewątpliwie grał na kilku instrumentach (figurujących w rejestrze masy spadkowej), co tłumaczy też jego zainteresowanie dla muzycznych tematów. Na autoportrecie widzimy go (podobnie odmalował samego siebie wspomniany już Colyer) zasiadającego przy instrumencie – ręce trzymają na klawiaturze szpinetu, obok zaś stoi z teorbanem w ręku Ottavio Agliardi, przedstawiciel moźnej rodziny bergamońskiej. Obraz ten to lewe ogniwo tryptyku, środkowe wypełnia martwa natura, oczywiście z instrumentami muzycznymi, na prawym widzimy dwóch dalszych członków rodu Agliardich, Alessandra i Bonifacia; pierwszy z nich, grający na obrazie na gitarze, został nawet, jak to obwieszcza (dodany obcą ręką) napis na innym z portretów Baschenisa, tytularnym konsultantem dyplomatycznym d[...]*Subieschi regis Poloniae* (Sobieskiego, króla Polski) za wstawiennictwem doży Wenecji (1684). Jak to zatem widać z samych choćby obrazów Baschenisa, w domu blisko z nim zaprzyjaźnionej rodziny Agliardich, jak i w innych kulturalnych domach Bergamo, zajęcia muzyczne należały do najpowszedniejszych.

Rzeczy, które przedstawiał na swoich płótnach Baschenis, należy podzielić na dwie grupy: instrumenty muzyczne i inne. Na każdym bowiem z tych dzieł pojawia się także coś więcej niż same przedmioty związane z muzyką, choć ich repertuar nie jest zbyt rozległy: książki, szkatuły, listy, czasem owoce. Zwykle na obrazie malarz grupuje od pięciu do kilkunastu przedmiotów, nie przekraczając dwudziestki. W zakres tych rzeczy wchodzi także te, które należą do scenarii przedstawienia, bowiem instrumenty muzyczne występują tutaj niejako na scenie, wśród dekoracji, scenograficznych kulis, w rolach *dramatis personae*. Mamy więc zazwyczaj do czynienia z niewidocznym stołem przykrytym kapą, nad którym zwisa upięta kotara, tak że wszystko to, co ustawiono na stole, otrzymuje sceniczne ramy. Osoby, poza kilkoma wypadkami (trzykrotnie w połączeniu z instrumentami muzycznymi) krzyżującymi martwą naturę z portretem, nie występują niemal wcale; w tym względzie zresztą autor korzy-

stał czasem z udziału współpracowników (Salomon Adler⁵). Większe sprzęty nie wchodzi w rachubę, tylko w jednym wypadku ukazane są nogi stołu dźwigającego ustawione przedmioty, przedstawiciele świata zwierząt nie pojawiają się nigdy.

Sposób doboru i malowania materii przez Baschenisa jest szczególnie istotny, tym bardziej, że jego niezwykle mistrzostwo w tym względzie doczekało się licznych naśladowców. Są to więc przede wszystkim grube i ciężkie tkaniny. Stoły mogą być przykryte serwetą gładką i ciemną, wówczas artysta nie poświęca jej wiele uwagi, ukrywa ją w mroku jako ledwie widoczne tło, czasem podziwiamy kapy o adamaszkowym deseni wydobytym walorem (czerwienie), kiedy jednak nakrycie zostaje wyróżnione z tła jako jedna z rzeczy pokazanych dokładnie, od razu zajmuje na obrazie ważną pozycję i zadziwia tak swym przepychem, jak i wspaniałością odtworzenia. Tego typu kapy są po prostu rodzajem kobierców o wysmakowanym, geometrycznym (żeby się nie kłócić z przedmiotami o konkretnych, chciałoby się rzec – „merytorycznych” kształtach) wzorze i nasyconej, kontrastowej kolorystyce. Podobnie rzecz ma się z kotarami pokrytymi ornamentami kwiatowymi, o kontrastujących barwach, podbitymi jednolitym, lśniącem materiałem, lamowanymi szeroką koronką lub frędzlą ze złotej nici, zaopatrzonymi w ciężkie, masywne pompony (do trzech). Tym sposobem kapa wraz z kotarą stanowi obramienie sprowadzające prostokąt płótna do wielobocznych, asymetrycznych ram.

Warto wymienić (w porządku ich ważności, podając w nawiasie na ilu obrazach występują) tych kilka rzeczy, które stanowią zbiór przedmiotów towarzyszących instrumentom. Bardzo często pojawia się rodzaj sepetu, kufra, kasety (15), który spełnia zasadniczą rolę kompozycyjną, tworząc dodatkowe podium dla wybranych instrumentów, przez co różnicują się poziomy układu przedmiotów; podobną funkcję spełniają czasem prostokątne pudelka (4). Jeżeli tak samo potraktowany zostaje szpinet, tworzą się trzy poziome warstwy przedmiotów. Sepet może być oczywiście także aluzją do podróży (w którą każdy z nas kiedyś się wybierze), zapewne wrażenie to łagodzi czasem pojawiający się w sąsiedztwie globus (5), a także astrolabium (1); jednak martwa natura Baschenisa raczej nie mają wanitawego charakteru. Szczególnie ważną rolę odgrywają książki (23), które z jednej strony,



Evaristo Baschenis, Martwa natura

Evaristo Baschenis, Autoportret z Ottavio Agliardim



podobnie jak sepety, stanowią rodzaj stopni różnicujących poziomy, z drugiej odwołują się do wiedzy, przypominając, że nie tylko sztuka, ale i nauka jest tak powinnością, jak i przyjemnością człowieka. Czasem foliały występują pojedynczo, często po kilka – do pięciu (nie licząc w tym zeszytów nutowych); niekiedy dostrzegamy na ich grzbietach inskrypcje, trudniejsze lub łatwiejsze do rozszyfrowania, są tam więc zarówno dzieła Platona, Plutarcha i Hipokratesa (co ważne w kontekście sentencji, która otworzyła nasze rozważania), jak współczesna skandalizująca powieść Johna Bercklaya, jak i podręcznik ogrodnika. Owoce (20) występują w wyborze dość niewyszukanym: jabłka, śliwki, gruszki, raz tylko winogrono, dwukrotnie talerz z kilkoma jednorodnymi owocami. W decyzji wprowadzania owoców i kwiatów (3) kryje się oczywiste założenie, by martwą naturę nieco ożywić, uczynić mniej suchą; a może stoi też za tym zabiegiem sugestii, że kwiat szybko więdnie, a owoc się psuje? Raz w pobliżu owoców pojawia się nóż. Kalamarz (3) lub też samo pióro (2), podobnie jak złożony list ze śladem pieczęci (9), mają znaczenie oczywiste dla osób, które są ewentualnymi posiadaczami namalowanych przedmiotów. A może racją bytu małych, okrągłych pudełeczek (3) jest po prostu zamiar przydania pewnej tajemnicy? Wreszcie trzeba wymienić niewielkie rzeźby, dwukrotnie występujący ten sam posążek w guście „umiarkowanie antyczny” i raz (na obrazie o autorstwie nie całkiem pewnym) dość skromne popiersie. W końcu instrumenty. Przedstawienia tychże budzą największą wątpliwość, ponieważ w czasach Baschenisa istniały instrumenty najróżniejszych kształtów w bardzo licznych odmianach i nieraz niewielkie różnice lub też znaczne, lecz niezbyt rzucające się w oczy, decydowały o zmianie ich nazwy. Wiedza o nich jest bardzo wąską dziedziną muzykologiczną i tylko wyspecjalizowany instrumentolog mógłby po szczegółowej analizie stwierdzić, że ów instrument winien być tak nazywany, wzięwszy pod uwagę wszelkie odmiany, dokładne datowanie, regionalne różnice w nazewnictwie, miejscowe zwyczaje, liczne wpływy etc. To zbyt dokładna analiza dla naszych potrzeb, które wymagają raczej rozróżnienia instrumentów pod kątem ich przynależności gatunkowej, kształtu i brzmienia, a nie skrupulatnego rozpatrywania detali. Mając to na uwadze, należy stwierdzić, że najliczniej reprezentowana na obrazach Baschenisa jest grupa chordefonów

szarpanych, do której zalicza się mandola (33), lutnia i teorban (30), gitara (19), cytra mała (2) i wielka (archicetera, 2) oraz harfa (1). Na drugim miejscu plasują się chordefony smyczkowe, w tym skrzypce malowane zawsze ze smyczkiem (22), altówka ze smyczkiem (2) i duża odmiana wioli (15), przy czym, wśród nich należy wyróżnić wiolonczelę (zawsze tam, gdzie komora zaopatrzona jest w cztery kolki, 13), w tym osiem razy bez smyczka i basową violę da gamba (2). Budzi natomiast wątpliwości dwukrotnie stosowany termin violone, gdyż nie wydaje się w ogóle występować u Baschenisa instrument o tak wielkich rozmiarach; przypadki wątpliwe (ze względu na układ, skrót, widoczną fragmentaryczną) zawsze najlepiej rozstrzygać na korzyść najliczniejszej i najbardziej typowej wiolonczeli. Z chordefonów klawiszowych spotykamy wyłącznie nie budzący wątpliwości szpinet (lub wirginał, różnica w zasadzie w nazewnictwie, 12), w tym sześć razy ze specjalnym futerałem.

Instrumenty dęte pojawiają się tylko dwójakiego rodzaju: flety (16) i bombardy (7). Przy tym flet zawsze z gatunku prostych. Bombarda, z rodziny szalamai, to instrument znany u nas raczej pod nazwą pomortu; z tego pnia wykształcił się współczesny obój. Instrumentom zawsze niemal towarzyszą na obrazach nuty (27) w postaci pojedynczych kart, lecz częścię zeszytów, od jednego do czterech. Malarz uwzględnił przy tym różne rodzaje zapisów muzycznych, w przeważającej większości przypadków mamy więc do czynienia z notacją podstawową (nutową), ale w kilku innych z tabulaturą gitarową (7) i lutniową (4). Księgi z zapisem muzycznym są zawsze efektowniejsze (mniej typowe) od druku zwykłych liter, poza tym mają walory rozległych skojarzeń: ich tytuły lub dodane teksty zwykle o czymś mówią, wskazują aluzyjnie kompozytorów, gusta muzyczne autora lub bohatera, przywołują korespondencję sztuk.

Samo wyliczenie nie wyczerpuje bynajmniej problematyki muzycznej obrazów Baschenisa, gdyż nasuwa się szereg dodatkowych spostrzeżeń i pytań. Podczas gdy to, co dotyczy dętych, jest oczywiste, nasuwa się szereg wątpliwości przy nomenklaturze chordefonów szarpanych⁶. Nie każdy instrument wielostrunny z prostym gryfem jest teorbanem, zaś z komorą zagiętą do tyłu – lutnią, tymczasem generalnie założono ten właśnie wyróżnik. Istnieją też lutnie z główką nachyloną ku przodowi, kobzy z zagiętym do

tyłu gryfem, a teorbany mają sporo pokrewnych, przejściowych form. Dla gitary (i jej nazwy) nie jest obojętne, czy tył pudła rezonansowego będzie całkiem płaski czy też lekko wypukły; czasem (2) widoczny tyłko częściowo przedmiot określany jako gitara jest stanowczo zbyt gruby i raczej sprawia wrażenia futerału do samego instrumentu. Mandolę, cytrę, wiolę nazywano rozmaite typy w grupie instrumentów strunowych. Większość dużych chordofonów smyczkowych Baschenisa to zwykle wiolonczele, a dwukrotnie spotykane przykłady gamby basowej też nie należą do najbardziej typowych. Nazywanie chordofonów o wielkości

pośredniej między skrzypcami i wiolonczelą po prostu wiolami jest co najmniej dwuznaczne, gdyż są to wiole w sensie już nowoczesnym, czyli altówki.

Wydaje się, że z muzycznego punktu widzenia w obrazach Baschenisa najciekawsze jest jednak to, co – niechcący zapewne – wiele mówi nie o praktyce muzycznej, ale o muzycznych obyczajach. A więc na przykład szarfy, które służyły do zawieszania instrumentów na ramieniu. Jak je mocowano, jak ozdabiano, jak wiązano w kokardy? Albo wstążki, którymi owijano rejestry szpinetu, żeby, szybko nieraz wsuwane podczas gry, nie stuknęły? A futerał szpinetu, skąd

można było go wyjąć w zależności od potrzeb głośniejszego lub cichszego brzmienia? A sposób związywania zbyt długich strun skrzypiec i wiolonczeli za kolkiem, żeby ich nie marnować przez odcięcie? Są to wszystko pewne dookólne praktyki, które sporo mówią o klimacie muzycznego baroku, może w kwestiach mało istotnych dla muzykowania, lecz dodając ożywcze kolorytu.

W martwych naturach Szkoły Bergamo efekty czysto wizualne są bardzo ważne. Najbardziej wymyślne kształtem przedmioty (lutnia, mandola) pojawiają się we wszelkich możliwych ujęciach i skrótach, nawet z kurzem na wybrzuszeniach i śladami

przesuniętych po nim palców. Baschenis potrafił wszystko smakowicie zharmonizować, żaden z jego współczesnych czy z naśladowców nie miał tego wyczucia i smaku. U Betterów występuje na przykład więcej instrumentów muzycznych, w zestawieniu jednak z dziełami Baschenisa ich układ sprawia wrażenie nieładu. Baschenis wytworzył specyficzny rodzaj warstwowej kompozycji, która po pierwsze, ustawia przedmioty w dwóch planach horyzontalnych, jako bliższe i dalsze, i po drugie, w dwóch lub trzech planach wertykalnych: blat stołu – „pierwsze piętro” pudeł rezonansowych instrumentów niższych (gitara, mandola), często szpinetu – i jako „drugie piętro” wierzch sepetu. Na osobną analizę zasługiwałyby skomplikowane efekty luministyczne, zmienne i podwójne źródła światła, padającego sprzed lub zza kotary.

Kiedy na koniec zastanowić się generalnie nad naturalnością i prawdą przedstawień Baschenisa, nie sposób uniknąć pytania, aktualnego również wobec innych malarzy, lecz tu szczególnie oczywistego – dlaczego Baschenis grupuje instrumenty tak, jakby ich chyba nigdy nie ułożył muzyk? Nikt bowiem, kto gra na instrumencie, nie położyłby go w pozycji tak niebezpiecznej, a szczególnie strunami do dołu, narażając

go na szwank. Myślę, że w tamtych czasach, kiedy wyrób strun wymagał bardziej skomplikowanych metod i nie nabywano ich w sklepie za rogiem, muzycy bardziej dbali o dobry stan swego warsztatu pracy. Toteż efektowne i malownicze stopy instrumentalne Baschenisa są nieżyciowe, są sztuczne. Pod tym względem jego bukiety instrumentów pozostają prawdziwą martwą naturą, która miała niewiele wspólnego z życiem.

¹ M. Dalai Emiliani, *Materiali e congetture per il laboratorio prospettico di Baschenis* (w:) *Baschenis e la natura morta in Europa*, katalog wystawy, Rzym, Accademia Valentino 1997, s. 105–111; Fronza C., *Il Trattato P 103 sup. della Biblioteca Ambrosiana*, tamże s. 112–115; por. też *La natura morta in Italia*, pod red. Federica Zerri, Mediolan 1989, t. 1, s. 29–30.

² Por. *Martwa natura. Historia, arcydzieła, interpretacje*, pod red. Stefana Zuffi, tłum. Katarzyna Wanago, Warszawa 2000, s. 282; M. Dalai Emiliani, op. cit., s. 106.

³ Por. *La natura morta in Italia*, s. 413–417, 592, *Baschenis e la natura morta...*, s. 46, 292–297, *Martwa natura...*, s. 217, 290.

⁴ Por. Sartori C., *Bergamo [w:] Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 16 t., red. F. Blume, Kassel 1949–1979, t. 1, s. 1687–1691.

⁵ *Baschenis e la natura morta...*, s. 222–223.

⁶ Wątpliwości moje dotyczą opisów kolejnych dzieł zamieszczonych w *Baschenis e la natura morta...* – przytaczam je tutaj dokonując pewnych retuszy tylko w wypadkach całkiem oczywistych (jak rozróżnienie wiolonczeli i wioli da gamba). Wydaje się, że twórcy katalogu nie zasięgnęli opinii specjalisty od instrumentów baroku; w katalogu, w którym większość obrazów przedstawia instrumenty, nie ma tekstu muzykologa.

Evaristo Baschenis, Martwa natura



Monogramista B. B., Martwa natura

Bartolomeo Bettera, Martwa natura



Artur
Tanikowski

GRA CIAŁEM

O grafikach i obrazach
Aleksandry Cieślak

Ciało można porównać do zdania, które prosi się o rozłożenie, by za pomocą nieskończonej serii anagramów odkryły się jego prawdziwe znaczenia.

Hans Bellmer, *Notatki i fragmenty na temat*

Ola Cieślak przyznaje się do feministycznych sympatii. Nie bez kozery użyła tego samego zwrotu „femigrafie” w tytule najnowszej wystawy u Jana Fejbla* oraz w nazwie swojej strony internetowej. Ale w przestrzeni feminizmu, którego zaległa lekcja bywa w Polsce odrabiana w różnych odmianach i z rozmaitym, co do artystycznego poziomu, rezultatem, propozycja częstochowsko-warszawskiej graficzki jest zapewne jedną z najmniej zideologizowanych, za to mocno przewrotnych i nad młody wiek artystki dojrzałych. To, co Cieślak najmocniej interesuje, można ogólnie

nie wpisać w pojęcie podróży ciała. Prawie zawsze chodzi w jej pracach o ciało kobiece, z jego wyraźnie zaznaczoną seksualnością i biologizmem, ale już nie fizjologizmem, którym lubią epatować zdeklarowane polskie feministki. Użycie słowa „prawie” jest tu uzasadnione marginesem, na którym pojawia się pierwiastek hermafrodytyzmu.

W wykonanych techniką mieszaną *Preparatach*, wśród których nie brak *Preparatów hermafrodytycznych*, ekspresję generuje zetknięcie się dużego pola czystej bieli z zarysowaną sylwetą, którą kształtuje mul-

tiplikowany kontur. Ten z kolei jest zdwany przez sąsiedztwo odcisku, którego bieg wiernie, z niedużego dystansu śledzi kredkowy obrys. Przedstawienia autorstwa Cieślak zawsze mają figuralne konotacje, które w *Preparatach* sprowadzają się do pojedynczej, sugestywnie uformowanej – wypreparowanej sylwety.

Sklada się ona z kilku części, które w różnych konfiguracjach powtarzają się w kolejnych pracach. Dlatego populacja zaludniająca papier Oli Cieślak ma dwie matki – wyobraźnię artystki i grę losową.



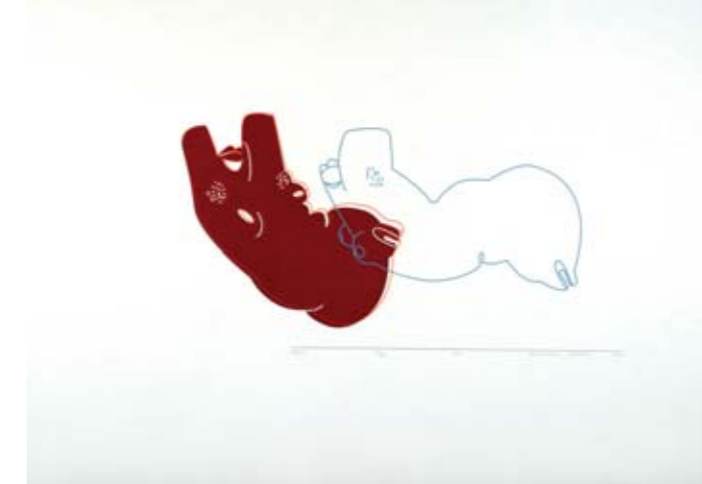
Preparat, 2005, technika mieszana

„Kolka, wątroba, śledziona, noga” – chciałoby się zawołać za jednym z pasażerów pewnej rzecznej wycieczki. Wypreparowanie sylwety następuje przez zespawanie „na zakładkę” pojedynczych, organicznych w obrysie części, zaczerpniętych ze zgrafizowanego w formie, całkiem w tym przypadku skromnego inwentarza ludzkich organów i członków; od palców o wyraźnie znaczonej paznokciach i piersi o truskawkowo sterczących sutkach, po wątroby, nerki, rybie pęcherze, serca i całe, przegięte w pasie, nieco manekinowe tułowia. Jednakowoż niektóre ze składowych, wyjęte na chwilę z *Preparatów*, uciekają w abstrakcję i dopiero wklejone na powrót, zyskują swą przedstawieniową semantykę, znaczeniowy wymiar – poprzez kompozycyjne ułożenie, a przede wszystkim narzucające skojarzenia sąsiedztwo.

Cieślak sprawnie żongluje elementami „gry w preparaty” – mimo pewnych chirurgicznych zabiegów unika jakichkolwiek wycieczek w makabrę, umiejętnie balansuje na granicy groteski. Palce – w obrębie jednego przedstawienia zawsze różnej długości – najczęściej pełnią rolę nóg, czasem rąk bądź penisa. Mimo obciążenia wydłużonym, potężnym korpusem, wykonują taneczne *pas*, sugestywne (zawsze na swój sposób pocieszne) gesty, a nawet, z lekkością gimnastyczki, odważne skoki nad grubą krechą gruntu lub prostopadłością „obszytym” floralną materią. Piersi – także różnej każdorazowo objętości – zdają się toczyć między sobą nieodgadnione dialogi. *Preparaty* o przekornie deklarowanej przez ich twórczynię płciowości żyją własnym życiem, za kimś tęsknią, do kogoś biegną, ku czemuś przechylają się i uśmiechają.

Czasem ma się wrażenie, że oglądowi podlegają stopklatki filmu, który powstał przez utożsamienie obiektywu kamery z soczewką mikroskopu penetrującego nieznanne organizmy. Czuć zatrzymany ruch, którego graficzna konsekwencja przed kadrem, jaki przychodzi nam oglądać, i po nim, da się domyślić w zupełnie odmiennym układzie tułowia i członków – „niby-nóżki” zamieniają się wtedy w „niby-rączki”. To oczywiście widzenie w mikroskali, nie jedyne z możliwych.

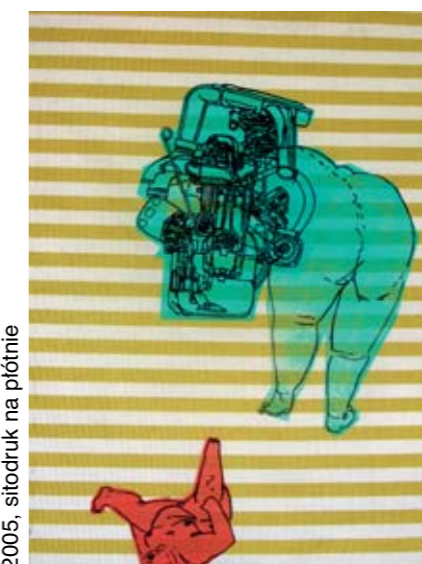
Bowiem *Preparaty* można też czytać w skali makro – kartograficznie – wszak odbywamy podróże z ciałem, wokół ciała i w jego wnętrzu. A prace Cieślak to swoiste mapy świeżo zdobytych graficznie terenów, jakby dopiero co przez artystkę zagospodarowanych. Piersi stanowią wówczas nieodległe od siebie



Fetysze, 2005, sitodruk



Ilustracja do książki „Śnieżka”, 2006



Mechaniczne zawodniczki sumo, 2005, sitodruk na płótnie



Mechaniczne zawodniczki sumo, 2005, sitodruk na płótnie

metropolie (niezdobyte twierdze?), a palce – wysunięte odważnie w oceaniczną biel półwyspy. Pieszego wędrowca (dokładniej: naocznego widza) spotykają rozmaite niespodzianki, o ile potrafi rozważnie stąpać po gruncie półprzejrzystym, tu i tam cieniowanymi graficznymi zabrudzeniami, fakturą, którą tylko papier może wchłonąć bądź uwypuklić. Domeny poszczególnych organów-terytoriów zachodzą na siebie, a terytoria wspólnie zyskują nowy kolor.

Dodać tu trzeba kilka słów o chromatyce – kontury wypełniają zazwyczaj tony czyste, niekiedy cokolwiek tylko przełamane, nigdy wrzaskliwe: żółcienie i zielenie, grafity i inne szarości, rzadziej – spłowiałe niczym wyschnięta skórka pomarańczy – oranże.

Oprócz własnej, cokolwiek groteskowej choreografii, wykonane techniką mieszaną hybrydyczne *Preparaty* ożywia sugestywna mimika ust wykrzywionych w grymasie, rozwartych w okrzyku lub szczerzących się w sardonicznym uśmiechu; czasem fizjonomię „twarzy bez głowy” dookreślają schematycznie zaznaczone oczy, ledwie sugerowane obrysem jakby odwróconych okularów. Ola Cieślak skromnie, choć wyraziście wpisuje się w tradycję wytyczoną przez wielkich naszych „grotes-sztycharzy” – Jerzego Panka czy Leszka Różgę.

W serii akwaforty zatytułowanej *Matematyka dyskretna* dochodzi do kolejnej eksploracji graficznego substytutu ciała – tym razem dorodnego, bezgłowego kobiecego tułowia o potężnych udach i ramionach, choć pozbawionego większej części kończyn; sylwetę dookreślają duże piersi, potężne pośladki, mięsiste usta (znów gdzieś na wysokości szyi), lono i pachy znaczone łączką drobnych kresek. Zwykle dwa zredukowane w ten sposób ciała zapętlają się różnymi w kolorze konturami. Te obwodzące płaską plamę linie miewają przerywany przebieg – zachodzi wówczas sugestia dwóch faz ruchu pojedynczego korpusu albo też zbliżenia do siebie dwóch osobnych sylwet, zatrzymanych w nieokreślonej choreografii. Tak czy owak – cielesność jest tu subtelnie fastrygowana, nie zaś szyta grubymi nićmi.

Jak w *Preparatach*, tak i tu autorka eksploruje poetykę groteski, opartej o paradoks sprawnego pomieszczenia skal, grania sprzecznościami – przy zachowaniu jednorodności przedstawienia. Subtelności linii przeciwstawia masywność figur, sugestii ich ciężaru – przezroczystość materii, biologicznemu „okaleczeniu” – żywe poruszenie.

W całej aktywności twórczej Oli Cieślak, a w jej *Matematyce dyskretniej* w szczególności, dźwięczy w dalekie echo rysunków i grafik Hansa Bellmera, poprzez linearne wyrafinowanie, któremu powód dać może znajomość ciała, wpatwienie bez znieczulenia w jego uroki i kaprysy. Ale u młodej artystki brak skrajnego Bellmerowskiego napięcia ewokującego element perwersji, erotycznej drastyczności.

Bliźniacze wobec wymienionej serii, choć jeszcze bardziej lapidarne w sprowadzeniu sylwety do nieomal graficznego znaku, są sitodruki zatytułowane *Fetysze*. Ich swoistość polega na wizualnej grze dwu bliźniaczych, przesuniętych bądź przeciwstawionych sobie sylwet-tułowiu, z których jedną wypełnia zawsze obrysowana konturem biel, a drugą – jednolita plama mocnego koloru. Zniknęła sugestia fastrygowanego szkicu, ale mocno sposteryzowana figuracja nie straciła subtelności i wyrafinowania opartego na rytmie przesunięć i rozjechań konturu i plamy. *Fetysze* ocierają się o siebie, nawzajem się sobie przyglądają – z uśmiechem bądź zdziwieniem; czasem lewitują nad krechą gruntu, kiedy indziej zdają się pływać, mimo braku kończyn. Mają własną, pochodną kobiecej, płciowość i wynikającą z niej – własną dekoracyjność. Znowu w świadomości zredukowanym repertuarze form udało się zobrazować szerokie spektrum wyobraźni i dowcipu.

Sporty walki coraz częściej pojawiają się w polu zainteresowania polskich artystek. Sumo inspirowało już Katarzynę Górną, czemu dała wyraz w nieprzekonywującej realizacji wideo. Dla Oli Cieślak rytuał japońskiej walki był ledwie punktem wyjścia dla wizualnego eksperymentu wyobraźni, wyzyskującego to, co dla nieobeznanego z sumo widza egzotyczne, odpychające, ale i fascynujące. Jej *Mechaniczne zawodniczki sumo* powstały w technice sitodruku, choć nie na papierze, a na pasiastej tkaninie obiciowej lub surówce bawełnianej. Tytuł serii nadaje powtarzalne w kilku pracach nagie, ociężałe ciało, wprasowane głową i szyją w maszynę silników czy innych urządzeń. Tytułowej nagusce czasem towarzyszy inna – ukazana w odmiennej skali, choć podobna w proporcjach, siedząca, leżąca, spadająca poza kadr. Zauważamy kolejne paradoksy – tym razem przez zespolenie w jedność formy organicznej z geometryczną, czy też zestawienie kilku postaci o zbliżonej (nad)wadze w różnych skalach. Niebagatelną rolę gra w *Fetyszach*



Preparat 01, 2005, technika mieszana



Matematyka dyskretna, 2006, akwaforta



Zwierzęta domowego użytku, 2006, akryl i tempera na płótnie



Zwierzęta domowego użytku, 2006, akryl i tempera na płótnie

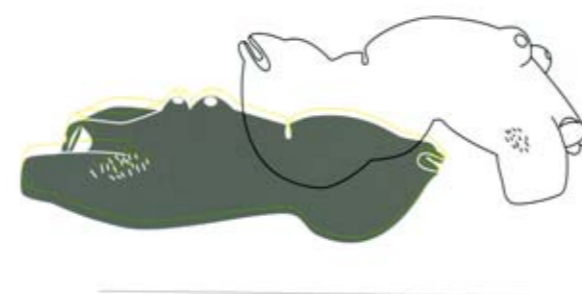


Zwierzęta domowego użytku, 2006, akryl i tempera na płótnie

Fetysze, 2005, sitodruk



Matematyka dyskretna, 2006, akwaforta



pasiasty „pejzaż” podłoża, poświadczający wrażliwość artystki na zagadnienie przestrzeni i niepozbawioną pierwiastka dekoracyjnego pomysłowość w jej kreowaniu. Pasy tkaniny wyznaczają jakieś schody, po których wspinają się silnikogłowe zawodniczki, albo krawężniki, z których zsuwają się ich pokonane konkurentki. Plamy sylwet nie mieszczą się już w konturze ani nie posiadają jednolitej przejrzystości, przykrywając, to znów odsłaniając nadruk tkaniny.

Ola Cieślak balansuje pomiędzy grafiką, rysunkiem, malarstwem, plakatem, poszerza przestrzeń swych prac, nie dając łatwo sklasyfikować ich gatunku. Właśnie przygotowuje dyplom na Wydziale Grafiki w pracowni Macieją Buszewicza – to projekt książki *Śnieżka*, którą zdominowały przewrotne kolażowe ilustracje. W ostatnim cyklu *Zwierzęta domowego użytku* maluje temperą i akrylem formy znanych z akwafort *Matematyki dyskretniej* kobiecych ciał. Wyświetlają się one różowym czy żółtym konturem niczym neony na tle ujętych sylwetowo, syntetycznie malowanych, domowych, nierzadko kuchенно-sklepowych sprzętów – korkociągu, maszynki do mięsa, krajalnicy, malaksera, suszarki do włosów, golarki elektrycznej. Te mariaże nagich, ponętnie przęających się bądź kulących ciał, i pozornie nie przystających do nich pojedynczych, monumentalnie eksponowanych przedmiotów czysto użytkowych, dają – przy niewątpliwiej atrakcyjności wizualnej – efekt zaskoczenia. Kojarzenie kobiecego erotyzmu z ikonosferą codzienności, wpisane od dawna w różne feministyczne strategie, i tutaj nie ma u Oli Cieślak deklaratywnego charakteru.

Bo dla tej zdolnej studentki, dostrzeganej już przez liczących się galerzystów i wyróżnianej w konkursach, ważniejszy niż deklaracje jest sposób wizualizacji pomysłów, choć nie izoluje ona swej sztuki od życia. Typowe dla jej pokolenia „naznaczenie” reprodukcją prasową czy obrazem elektronicznym – komputerowym lub telewizyjnym, nie służy bynajmniej fetyszowaniu tych ostatnich, stając się tylko jednym z impulsów dla powstania sztychów, obrazów czy ilustracji, nacechowanych lapidarną precyzją i grą wyobraźni. A często – przewrotną grą ciałem.

* Ola Cieślak / Femigrafie, Jan Fejkiel Gallery, Kraków, kwiecień 2006.



Jagna Dankowska

O PIĘKNEJ DUSZY

Schillerowska filozofia sztuki

Nie obawiaj się zamętu z zewnątrz, lecz tylko zamętu w tobie samym; dąż do jedności, ale nie szukaj jej w monotonii; dąż do spokoju, lecz takiego, który będzie wynikiem równowagi, a nie ustania naszej aktywności.

Fryderyk Schiller, *O poezji naiwnej i sentymentalnej*

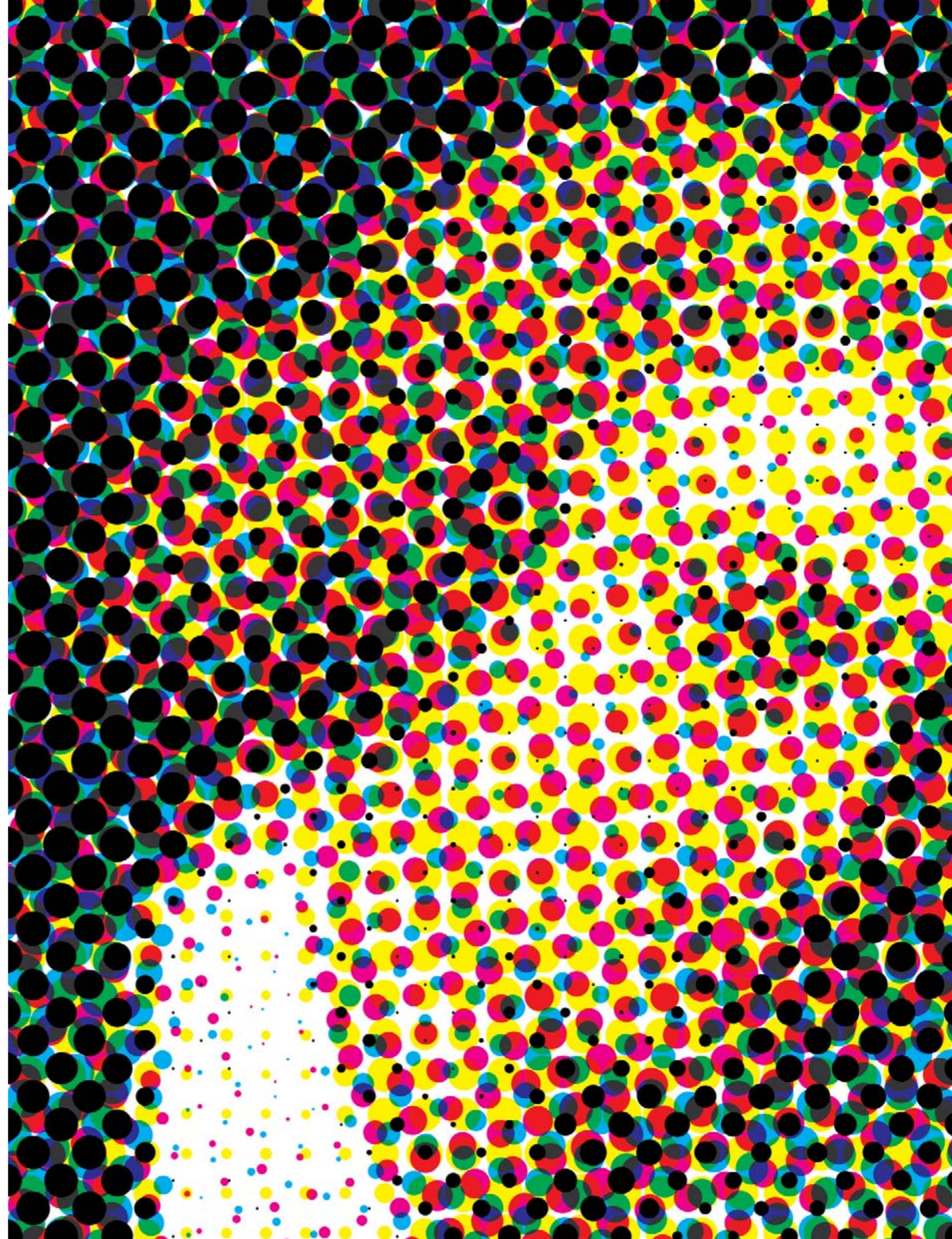
Przypadająca na miniony rok dwusetna rocznica śmierci Fryderyka Schillera (1759-1805) stała się okazją do postawienia pytania o aktualność ideału „pięknej duszy”. Kategoria ta stanowi centralną oś filozofii sztuki poety i myśliciela z Weimaru, którego wzniosłe i pełne nadziei zawołanie *Wszyscy ludzie będą braćmi* rozpoczynające *Ode do radości* zafascynowało Beethovena na tyle, że do jej słów napisał kantatę na chór i solistów, wieńczącą *IX Symfonię*. Beethovenowska kantata ogłoszona została hymnem Unii Europejskiej, oddającym wraz tekstem Schillera nadzieje jednoczącej się Europy... Czy oczekiwania te związane są z ideałem „pięknej duszy”? Według Schillera zależność braterstwa od kształtu duszy jest czymś oczywistym, bowiem to jedynie „piękne dusze” mogą stworzyć związek jednostek traktujących się jak bracia. Związek ten nie jest utopią, miejscem stworzonym jedynie w wyobraźni, czymś co nie może być nigdy zrealizowane. Jest to obraz idealnych stosunków międzyludzkich, wyznaczający postępowanie jednostek względem siebie. Skądinąd pojawia się pytanie, jaka idea mogłaby zastąpić ten poetycko-muzyczny obraz, tak nośny w swej wymowie, a spisany ręką Schillera i Beethovena. Wizja powszech-

nego braterstwa nie oznacza zatarcia realnej oceny sytuacji. Przeciwnie, Schiller posiadał silne poczucie rozdźwięku pomiędzy ideałem a rzeczywistością i to właśnie z tego powodu podjął próbę zintegrowania człowieka, bytu rozdzieranego przez różnej natury sprzeczności. Na ukształtowanie człowieka zharmonizowanego, zgodnego z samym sobą, a więc obdarzonego „piękną duszą”, decydujący wpływ ma świat sztuki, a szczególnie jej właściwości budujące piękno ducha.

Poszukiwania sposobów scalania przeciwstawnych sił powodujących człowiekiem rozpoczyna Schiller na studiach medycznych, które zamykają jego ośmioletni pobyt w Akademii Militarnej, założonej przez księcia Karola Eugeniusza w Stuttgarcie. Na rozkaz księcia, wbrew własnej woli i planom edukacyjnym rodziców, trzynastoletni chłopiec musi stawić się w stuttgarckiej uczelni. Rozczarowania, a przede wszystkim poczucia braku wolności osobistej, wynikającej z wojskowego trybu funkcjonowania Akademii, nie zmienił fakt, że nauka była bezpłatna. Schiller nie mógł studiować teologii, takiego fakultetu nie posiadała funkcjonująca na prawach uniwersytetu Szkoła Karola. Rozpoczyna studia prawnicze, a gdy otwarto fakultet lekarski,

przenosi się na medycynę. W ramach egzaminu dyplomowego przedkłada dysertację *O związku zwierzęcej natury człowieka z duchową*, poruszając w niej zagadnienia psychofizycznego paralelizmu. Wcześniej powstała praca *Filozofia fizjologii* nie została przyjęta ze względu na zbyt śmiałe odwołania do metafizycznych idei mówiących o powszechnej harmonii psychofizycznej¹. Ale to właśnie idee zawarte w nieprzyjętej przez komisję dysertacji stały się nicią przewodnią myśli filozoficznej Schillera, który w dwa lata po ukończeniu studiów i podjęciu pracy jako lekarz pułkowy stuttgarckiego regimentu, porzuca służbę u despotycznego księcia Karola i ucieka ze Szwabii do sąsiedniego księstwa. Wcześniej książę zakazuje mu „pisywania komedii”, nie zważając na wielki sukces, jaki odniósł dwudziestodwuletni twórca *Zbójców*, dramatu przepelnionego buntem i dążeniem jednostki do wolności, a wydanego własnym sumptem przez debiutującego autora. Na prapremierze sztuki w Mannheim Schiller pojawia się incognito.

Los wolnościowego poety przynosi Schillerowi sławę, ale też nie szczędzi mu trudów, jego i tak zły stan zdrowia stale się pogarsza. Doświadcza przeciwieństw obecnych na różnych poziomach życia w losie każdego



człowieka. Uznanie i rozgłos przynoszą Schillerowi nie tylko poezja i dramaty, ale również prace historyczne. Historia wojny trzydziestoletniej umacnia jego pozycję jako wybitnego dziejopisarza. Poeta, z wykształcenia lekarz, otrzymuje posadę profesora historii na uniwersytecie w Jenie. Na jego wykłady ściągają tłumy słuchaczy, ale za swoją pracę młody wykładowca nie otrzymuje początkowo zapłaty. Dopiero stałe wsparcie finansowe weimarskiego księcia Karola Augusta pozwala Schillerowi na spokojne kontynuowanie wykładów akademickich. Refleksję nad teorią historii wiąże Schiller z filozoficzną teorią piękna, nauką, w której odwołuje się do filozofii Immanauela Kanta, szczególnie w jej części poświęconej zagadnieniom etycznym i estetycznym. Schiller zyskuje uznanie Kanta za rozprawę *O wdzięku i godności*, w której analizuje ideał „pięknej duszy”; wypłacana przez arystokratów duńskich czteroletnia pensja pozwala mu zajmować się pisarstwem. Ostatnie lata życia, lata stabilizacji i powszechnego uznania, poświęca Schiller niemal wyłącznie dramatom i poezji, nie tracąc nigdy z oczu przesłania o pięknym człowieczeństwie.

Schiller podzielał weimarski kult starożytności. Z Weimarem związał się na stałe w roku 1787 i mniej więcej od tego czasu zaczął oddalać się od preromantycznych założeń sztuki Burzy i Naporu, a zbliżać do intelektualno-artystycznego środowiska weimarskiego, na czele z Goethem, Herderem i Wielandem. Nie bez wpływu na „niemiecki kult Grecji” pozostawała *Historia sztuki starożytnej* (1764) Johanna Winckelmanna, gloryfikującego wartości sztuki greckiej. Winckelmann uczynił z greckiego kanonu piękna, a więc z prostoty, umiaru i harmonii, wzorzec stosowany przy ocenie sztuki wieków późniejszych. Rodzi się też osadzony w klasycyzmie weimarskim ideał „Nowej Grecji”, kultury przyszłej, łączącej najbardziej wartościowe elementy antyku z kulturą nowożytną. W czasach nowożytnych człowiek stawał się jednostką wyalienowaną, fragmentaryczną, bowiem – jak zauważa Schiller – *zamiast odcisnąć w naturze swoje piętno człowieczeństwa, sam staje się tylko odbiciem swego zawodu i swej specjalności*². W tym też czasie od realiów życia odrywa się duch spekulatywny, a przeciwny mu „praktyczny duch interesów” stara się zapanować nad wszystkim, co dotyczy człowieka. Tak więc kultura nowożytna, rozumiana przez Schillera jako forma organizacji życia duchowo-

wego i społecznego, deformuje człowieka. Jasno zarysowany ideał pięknego człowieczeństwa przedstawiony przez Schillera w wierszu *Bogowie Grecji* (1788), stał się według najwybitniejszego, obok Goethego, przedstawiciela klasycyzmu weimarskiego, wzorem „człowieka nowego” godzącego w siebie człowieka empirycznego i idealnego, człowieka odzyskującego utraconą integralność. Schiller w *Listach o estetycznym wychowaniu człowieka* (1795) odkrywa w człowieku dwie przeciwstawne względem siebie zasady: „osobę”, czyli to co w człowieku stałe, to co tworzy jego tożsamość oraz „stan”, czyli to, co ulega zmianie, to, co uzależnione jest od realnego bytowania. Te dwa heteronomiczne pierwiastki składają się na rozumowo-zmysłową naturę człowieka, a powodują nimi dwie przeciwstawne, wzajemnie na siebie oddziałujące siły, które Schiller nazywa za Fichtem popędami. „Osobie” odpowiada popęd formalny, wypływający z natury rozumowej i dążący do zharmonizowania zewnętrznego postępowania człowieka i zachowania jego tożsamości. Z kolei popęd zmysłowy, odpowiadający za „stan”, związany jest z fizycznością człowieka. Popęd zmysłowy wywiera na pomocą instynktów i uczuć przymus fizyczny, tak jak popęd formalny za pomocą rozumu wywiera przymus moralny. Nad obustronnym podporządkowaniem i współistnieniem obu popędów czuwa kultura, wyraz rozumu broniącego zmysłowość przed nadmierną wolnością, a osobowość przed nadmierną uczuciowością.

Zadaniem kultury jest „kształcenie” zarówno rozumu, jak i uczucia, co umożliwia stan pośredni – „stan estetyczny”, któremu odpowiada popęd gry, harmonizujący „kształt” (formę) z „życiem” (materią). Przedmiotem i celem popędu gry jest więc „żywy kształt”, tożsamy dla twórcy *Listów o estetycznym wychowaniu* człowieka z pięknem, czyli z „najwyższym wypełnieniem człowieczeństwa”. To w nim współgrają dwie natury człowieka: duchowa i materialna, rozumowa i uczuciowa oraz odpowiadające im popędy. We wzajemnym współoddziaływaniu człowiek nabiera do siebie samego dystansu, jednocześnie oba popędy równoważą się wzajemnie i neutralizują. „Gra” znosi przypadkowość, bowiem rozum narzuca reguły, ale znosi też i przymus. Piękno realizuje człowiek poprzez to, w jaki sposób zaspokaja swój popęd gry, jak tworzy „żywy kształt” swojej duchowości i fizyczności. Schiller podkreśla, że *człowiek bawi się tylko*

*tam, gdzie w całym znaczeniu tego słowa jest człowiekiem, i tam tylko jest pełnym człowiekiem, gdzie się bawi*³. Realizacja piękna obejmując sztukę artystyczną i sztukę życia. Tak żyli starożytni Grecy, a właściwie mieszkańcy Olimpu. Tam właśnie urzeczywistniał się ideał pięknego człowieczeństwa, najdoskonalszy związek rzeczywistości i formy.

W „grze” manifestuje się w pełni ludzka wolność. Wolność umożliwia współdziałanie popędu formalnego z popędem materialnym, które w stanie estetycznym tracą względem siebie charakter przymusu, a „żywy kształt” współgrania buduje jednostka. Wolność zawarta w stanie estetycznym jest wolnością woli i sprowadza się do zniesienia wzajemnych ograniczeń, czy raczej ich zawieszenia po to, by wola, zachowując wobec wszystkich ograniczeń ten sam dystans, „bawiła się” samą możliwością ich wyboru.

Kultura estetyczna, faktycznie wynikająca z samej natury człowieka, nie mówi o jego wartości. Jest ona „stanem najwyższej rzeczywistości”, gdyż to jedynie stan estetyczny jest całością samą w sobie, pobudzającą wszystkie siły człowieka. Z tego powodu kultura estetyczna zawiera możliwości rozwoju moralnych i poznawczych sił człowieka. Człowiek zmienia się w stanie estetycznym, w tym i w sensie moralnym. To w stanie estetycznym, w oparciu o wolność i piękno złączone w „żywym kształcie”, człowiek może dojść do „szlachetnego sposobu myślenia”.

O „pięknej duszy” można mówić wtedy, gdy poczucie moralne przenika wszystkie doznania człowieka w takim stopniu, że może on *bez lęku pozostawić afektowi kierowanie wolą i nigdy nie naraża się na ryzyko popadnięcia w sprzeczność z jego decyzjami*⁴. W człowieku obdarzonym „piękną duszą”, a więc specyficznie ludzkim pięknem moralnym przejawia się w świecie zmysłowym natura człowieczeństwa. Schiller, idąc za tradycją estetyki angielskiej, tę formę piękna nazywa „wdziękiem”, charakteryzującym działania i postępowanie człowieka powodowanego rozumną wolnością, a nie naturalną koniecznością fizyczną czy organiczną. Wdźwięk jest „pięknem gry”, w której pełna harmonia fizyczno-moralna dochodzi do głosu wtedy, gdy obie jej strony – zmysły i rozum – dostosowują się wzajemnie bez przymusu. Tak więc warunkiem zintegrowania człowieka jest pojednanie poprzez piękno rządzących nim sił.

Jednostka i cała ludzkość, jeśli mają wypełnić swoje przeznaczenie, muszą – zdaniem

Schillera – przejść trzy okresy rozwoju, wynikające z samej natury człowieka. Są to kolejno: stan fizyczny, w którym człowiek biernie poddaje się prawom natury; stan moralny, kiedy człowiek panuje nad sobą i stan estetyczny, w którym zdobywa wolność. Stany te mają swoje odpowiedniki w trzech modelach organizacji życia społecznego. Ideał pięknego społeczeństwa rozszerza Schiller na wizję „państwa estetycznego”, którego podstawowym prawem jest „dawać wolność przez wolność”. Jest ono usytuowane pomiędzy i ponad „dynamicznym państwem” siły fizycznej i „etycznym państwem” prawa i obowiązku, w którym wolę jednostki poddaje się woli powszechnej. „Państwo estetyczne”, prawdziwa rzeczpospolita, to ideał realizowany w nielicznych, wybranych kręgach ludzi, kierujących się w życiu pięknem, ale w postaci potrzeby zawarte jest ono w każdym wrażliwym człowieku.

Czy Schillerowskie ideały przystają do współczesności? Dwudziestowieczne dzieje świata wydają się temu przeczyć. Ale co postawić w miejsce tych ideałów? W Weimarze o konieczności rozważania przesłania Schillera przypomina hejnał miasta grany z wieży ratusza. Jest nim kantata z *IX Symfonii* Beethovena, która, jak to hejnał, rozbrzmiewa bez słów Schillera. Jednak slychać je w głębi duszy, którą poeta chce widzieć piękną.

¹ Por. M. J. Siemek, *Fryderyk Schiller*, Warszawa 1970, s. 19 i 20.

² F. Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, tłum. I. Krońska i J. Prokopiuk, Warszawa 1972, s. 59–60.

³ j.w., s. 104.

⁴ E. Schiller, *O wdzięku i godności* [w:] j.w., s. 274–275.

Schiller

Dom rodzinny Fryderyka Schillera w Weimarze



Lech Lechowicz

FOTOGRAFIA NA POGRANICZU MEDIÓW ARTYSTYCZNYCH

Historię relacji fotografii ze sztuką w wieku XX charakteryzuje jej dwukierunkowość. Wynika ona przede wszystkim z faktu, że fotografia była medium nowoczesnym, coraz silniej obecnym w kulturze wizualnej tamtego stulecia, poza tym okazała się być atrakcyjnym, nowym narzędziem tworzenia obrazu, oferującym możliwości niedostępne innym, dotychczasowym formom obrazowania. Skutkiem tego była narastająca przez cały wiek XX dynamika wzajemnych relacji fotografii i sztuki. Z tego też głównie wywodziła się praktyka artystyczna tworząca pogranicze mediów.

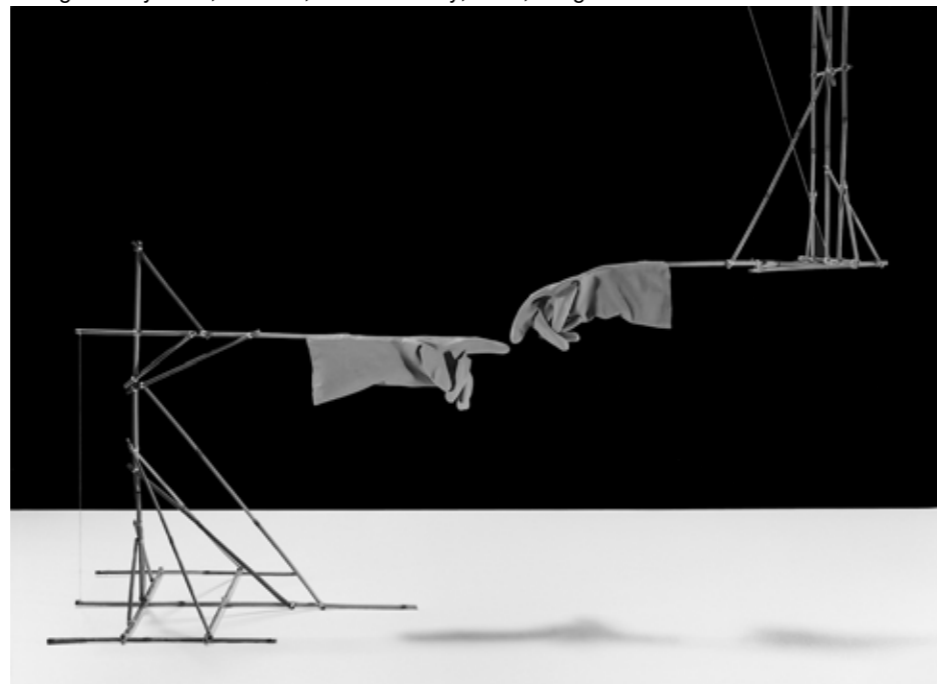
Kształtowanie się pogranicza mediów oraz obecność fotografii na tymże pograniczu wiąże się ze sztuką początku wieku XX. Dopiero wtedy odkryta w roku 1839 fotografia stała się pełnym zjawiskiem artystycznym we współczesnym rozumieniu. Wnikliwie została wówczas opisana specyfika jej obrazowania, wypracowano właściwe dla niej środki formalne, określono również jej funkcje – artystyczne i pozaartystyczne. Poczynając od pierwszych dekad poprzedniego wieku, rozwinęła się oparta na tym nowoczesna i zróżnicowana praktyka fotograficzna.

Wtedy też po raz pierwszy wyraźnie ujawnił się problem zaistnienia nowego obszaru, medialnej twórczości wizualnej, związanej z rejestracją statycznego obrazu optycznego w kamerze fotograficznej lub obrazu ruchomego w kamerze filmowej. Sam fakt zaistnienia obu mediów na terenie nowoczesnej twórczości artystycznej, wywodzącej się z tradycyjnie pojmowanych sztuk pięknych, stworzył nowy jej obszar wyznaczony przez praktykę medialną, głównie awangardy – futuryzmu, dadaizmu, surrealizmu i konstruktywizmu. Pojawily się w niej też zjawiska, które wykraczały albo poza obszar sztuki dotychczasowej, albo poza typowe dla fotografii formy obrazów medialnych. Były



Andrzej Różycki, Identyfikacja pozorna, 1973, performance

Grzegorz Przyborek, Stwórca, z serii Portrety, 1990, fotografia



to techniki fotograficzne odkryte przez awangardę, takie jak fotogram czy fotomontaż, i na trwałe wprowadzone zarówno do sztuki awangardy, jak i sztuki po awangardzie. To one stanowią zaczątek kształtowania się pogranicza mediów.

Obszar pogranicza wynikał przede wszystkim z totalności i kompleksowości ujęcia problemu sztuki w teorii i praktyce awangardy. Dążąc do stworzenia całkowicie nowej sztuki, zmierzała ona ku najwszechstronniejszemu jej ujęciu, połączeniu w jedną kompleksową problematykę praktyki artystycznej nie ograniczanej odtąd podziałami między gatunkami. W postulatach i twórczości awangardy odnaleźć można zarówno postawy integrujące różne dyscypliny artystyczne, prowadzące do transgresji, przejawiające się powstaniem nowych obszarów aktywności wspólnej lub znajdującej się między dotychczasowymi.

Fotografia od początków swojego istnienia dla jednych była elementem destrukcyjnym sztukę, dla drugich zaś zjawiskiem poszerzającym jej możliwości, obszar i siłę oddziaływania, a dla jeszcze innych autonomiczną i wyizolowaną czystą twórczością. Umożliwilo to wielość jej artystycznych zastosowań, a także przyczynilo się do powstania sztuki multimedialnej. Eksplorowanie fotografii na różnych obszarach twórczości wizualnej wiązało się z jej praktycznym wykorzystaniem w malarstwie lub grafice, albo też z dążeniem do stworzenia nowych, niekiedy alternatywnych obszarów sztuki między lub poza tradycyjnymi mediami. Fotografia w XX wieku – paradoksalnie – uczestniczyła zarówno w integracji twórczości artystycznej, jak i jej dezintegracji. Przez wiele dekad poprzedniego stulecia artyści działający na obszarze fotografii wypracowywali charakterystyczne strategie. Efekty tych zabiegów można opisać poprzez dwie tendencje, które wykształciły się w wieku XX. Pierwszą jest wykorzystanie fotografii jako narzędzia destrukcyjnych działań wobec sztuki zastanej, zastępowanie

sztuki dotychczasowej w jej wybranych lub wszelakich funkcjach (transgresja mediów na teren sztuki dotychczasowej); to zjawisko łączy się z intermedialnością. Druga tendencja to użycie fotografii jako narzędzia konstruktywnego uzupełniania i poszerzania obszaru sztuki oraz artystycznych narzędzi i technologii; to zjawisko łączy się z multimedialnością.

Mechanizm zastępowania oraz uzupełniania i poszerzania, uruchomiony wraz z pojawieniem się fotografii, a potem pozostałych mediów – filmu i video – nabrał szczególnej dynamiki i doprowadził do radykalnych skutków w sztuce awangardy. Dokonała ona ponownego, pogłębionego kulturowo i artystycznie „drugiego odkrycia fotografii” w pierwszych trzech dekadach wieku XX, które zaowocowało niedającą się już pominąć w sztuce następnych dekad obecnością fotografii i mediów. Znalazły one miejsce już nie obok sztuki, jak dotychczas, ale w jej obrębie. Pierwszą, dziewiętnastowieczną fazę relacji fotografia – sztuka określała sytuacja bycia obok, niekiedy w izolacji, czasami w ograniczonej kooperacji.

Głębokie przemiany w sztuce, jakie stały się zdobyczą i trwałym skutkiem awangardy, stanowiły bazę dla kształtowania się po zakończeniu drugiej wojny światowej neoawangardy. Artyści podejmujący twórczość medialną nie musieli już uzasadniać swych wyborów poprzez wskazanie na potencjalne możliwości artystycznego wykorzystania mediów, uczyniła to już awangarda. Choć nie kontynuowali jej poszukiwań, w zupełnie nowym punkcie, który wyznaczały wypracowane przez awangardę funkcje i możliwości mediów, w tym także fotografii.

Pierwszym nurtem neoawangardy, w którym wystąpił problem pogranicza mediów był pop-art. Bodaj najważniejszą jego strategię wyznaczało poszukiwanie kontaktu ze współczesną mu rzeczywistością i inspi-

racji charakterystyczną dla niej, popularną kulturą wizualną. Proces ten nie dokonywał się bezpośrednio – zawsze miał charakter zapośredniczony i realizował się przez korzystanie z obrazów typowych dla masywej kultury wizualnej. Często sięgano więc po jeden z najważniejszych jej elementów, czyli po obraz fotograficzny. Jego wykorzystanie polegało na częściowym przetworzeniu gotowego zdjęcia lub jego reprodukcji i włączeniu go w popartowski obraz malarzki czy graficzny. Treść powstałego w ten sposób dzieła oparta była na treści przywołanej fotografii, natomiast forma stanowiła efekt zastosowania wobec jej obrazu technik pozafotograficznych – serigrafii (Andy Warhol) czy monotypii (Robert Rauschenberg).

Manipulacje te zawsze jednak pozostawiały czytelne fotograficzne źródło obrazu, gdyż dla autorów tego typu prac ważne było zachowanie kulturowego pochodzenia ich dzieł. Podobnie jak w awangardzie, zainteresowaniu pop-artu fotografią towarzyszyło także zainteresowanie filmem, bo w nim również występowały wewnątrzmedialne zjawiska pograniczne. Amerykanie Robert Breer (w filmie *Recreation 1*, 1956-57), Stan Vanderbeer (w filmie *A Visible*, 1959) czy działający w podobny sposób twórcy polscy Jan Lenica i Walerian Borowczyk (m.in. we wspólnym filmie *Dom*, 1958) używali do animacji pojedynczych zdjęć lub ich fragmentów. Ze statycznych fotografii powstawał ruchomy obraz filmowy.

Zjawiska pogranicza, w tym pogranicza wewnątrzmedialnego, nasiliły się i rozwinęły w sztuce lat 70. XX wieku. W tej końcowej fazie neoawangardy twórczość medialna (fotografia, film i video) stały się jej najbardziej dynamicznym i charakterystycznym elementem, szczególnie w drugiej połowie wspomnianej dekady. Dotyczyło to zarówno medializmu wywodzącego się z konceptualizmu, jak i przejawów sztuki efemerycznej, performance, land-artu czy body-artu. W sztuce

Izabella Gustowska, Fragment wystawy:
Izabella Gustowska, Płynąc.
Video-instalacja, Zachęta, Warszawa,
maj – lipiec 1996



efemerycznej dokonała się interesująca ewolucja funkcji mediów. Początkowo służyły one podstawowemu dokumentowaniu działania artysty-performera wobec publiczności. Z czasem jednak kamera zastąpiła publiczność i ku niej skierowało się działanie artysty. Za pośrednictwem zapisu medialnego przesłanie twórcy docierało do odbiorcy. Powstawały w ten sposób foto- i video-performances jako jeden z przejawów szczególnego pogranicza ówczesnej sztuki.

Zainteresowanie obrazem medialnym dotyczyło głównie jego struktury komunikacyjnej, wobec której stosowano metodę konceptualną, analizując język mediów i granice ich komunikatywności. Często dokonywano tego przy pomocy systematyzowanych manipulacji parametrami procesu rejestracji. Polegać to mogło, jak w serii Józefa Robakowskiego zatytułowanej *Zapis mechaniczny* (1976-78), na badaniu granic czytelności obrazów poprzez zmianę w sposób losowy podstawowych parametrów procesu rejestracji fotograficznej – czasu, przesłony, głębi ostrości. Niekiedy do zrealizowania konkretnego problemu wykorzystywano kilka mediów. Fotografii i film łączył w niektórych swych filmach Paul Sharits (*Sears Catalogue* z 1965 r., *T.O.U.C.H.I.N.G.* z 1968). Podobnie łącząc oba media postępował Andrzej Różycki w medialnym performance *Identyfikacja pozorna* (1973). W realizacji video Kazimierza Bendkowskiego *Obraz video 1/25 sek.* (1975) rejestracja video służy medialnej refleksji nad fotografią.

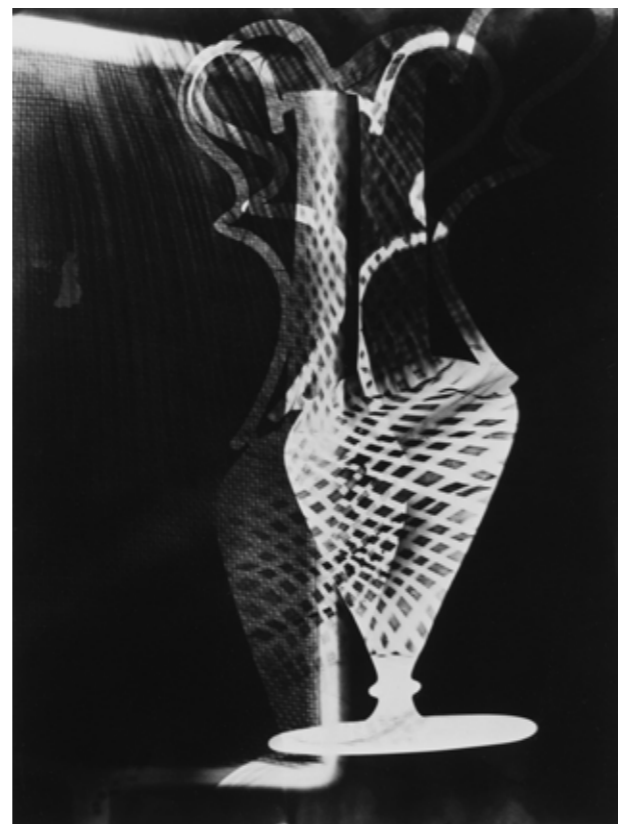
Koniec formacji neoawangardowej, przejawiający się kulminacją twórczości medialnej w latach 70. XX wieku, nie zamknął jednak ewolucji interesującego nas zjawiska. Rozwijało się ono równie dynamicznie i w sposób zróżnicowany w ostatnich dwu dekadach ubiegłego stulecia, określanych jako epoka postmodernizmu. Także wtedy fotografia, obok pozostałych mediów, stanowiła obszar śmiałych eksploracji artystycznych. Powrócił wówczas problem związków fotografii z tradycyjnie rozumianymi sztukami pięknymi, malarstwem i rzeźbą, a pogranicza mediów zmieniły w tym okresie swój charakter. Uwikłania różnych mediów, technik i materiałów artystycznych w tworzenie jednego dzieła, które intencjonalnie przypisuje się fotografii lub na niej głównie się opiera (w sensie technicznym czy materialnym), poszerzają się o aspekty ideowego i obrazowego związku między dziełem fotograficznym a sztukami pięknymi.

Punktem wyjścia dla fotografii w tych nowych działaniach stają się obrazy zajmujące ważne miejsce w historii sztuki. Stanowią one model, który służy odtworzeniu przedmiotu lub przedmiotów przeznaczonych jedynie do sfotografowania. Nie są to już naiwne i teatralne, dziewiętnastowieczne „żywe obrazy” – sceny inscenizowane przy pomocy aktorów lub nieprofesjonalnych modeli oraz prostej scenografii i kostiumów. Współcześni fotografowie odtwarzają przed kamerą sytuacje mniej lub bardziej dokładnie powielające te znane ze słynnych dzieł sztuki. Zawsze jednak ich rekonstrukcja nie jest absolutnie wierna, a dążenie ich twórcy nie zmierza w kierunku uzyskania efektu zbliżonego do typowej fotograficznej reprodukcji. Widz każdorazowo dostaje szansę rozpoznania źródła obrazu w przedmiotowej inscenizacji, ale też potwierdzenia, że wizerunek nie jest reprodukcją historycznego pierwowzoru.

Tacy fotografowie inscenizujący, jak Amerykanka Cindy Sherman, Kanadyjczyk Jeff Wall czy Polak Grzegorz Przyborek, czerpią wzorce obrazowe nie z rzeczywistości, ale właśnie z konkretnych obrazów, istniejących już w przestrzeni sztuk pięknych. Jeff Wall w *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)* z 1993 roku – obrazie wielometrowej długości – rekonstruuje we współczesnych realiach scenę z japońskiego drzeworytu Hokusai. Do zainscenizowania tej jednej sceny wykorzystuje profesjonalną technikę filmową, co wiąże się z wynajęciem studia, zbudowaniem scenografii, zaaranżowaniem oświetlenia. W jego pracy łączą się nie tylko odległe historycznie i kulturowo estetyki, ale również różne gatunki artystyczne: drzeworyt, fotografia i film.

Cindy Sherman w jednym ze swoich cyklów kreuje siebie samą na bohaterkę portretów mistrzów malarstwa dawnego przy pomocy kostiumu, fryzury, rekwizytów oraz starannej pozy i oświetlenia. W *Untitled #205* (1989) zrekonstruowała tą metodą akt Jean-Auguste-Dominique’a Ingres’a, próbując także wcielić się psychologicznie w odtwarzaną postać. W jej twórczości obok problematyki typowej dla sztuki lat 80. i 90. – cytatu, pastiszu, mieszania gatunków i konwencji – występują także wątki feministyczne, ujawnia się krytyczna postawa wobec zastanej kultury maskulinistycznej.

Calum Colvin w *The Death of Venus* (1986) odtworzył fragment słynnego obrazu Sandro Botticelliego *Narodziny Wenus*. Przygotowując swój odwołujący się do obrazu malarskiego



Stefan Themerson, Fotogram do filmu *Drobniak melodyjny*, 1933, fotogram

„przedmiot do sfotografowania”, stosuje w swej pracy klasyczne techniki malarskie. W *The Death of Venus* na narożnik w swej pracowni oraz na znajdujące się tam przedmioty naniósł warstwę malarską tak, aby po sfotografowaniu tego malunku z jedyne go właściwego punktu widzenia uzyskać iluzję reprodukcji płaskiego obrazu malarskiego. Grzegorz Przyborek, używając środków rzeźbiarskich, odwołuje się w *Stwórcy* (seria *Portrety* z 1990 roku) do fragmentu fresku Michała Anioła z Sykstyń, przedstawiającego zbliżone do siebie palce Stwórcy i pierwszego człowieka. Ciekawym przykładem dwukrotnego włączenia fotografii w inscenizację jest inna praca tego autora *Thanatos – Ona* z serii *Thanatos* (1996–1999). Rekonstruuje w niej przestrzenny obraz osoby, używając obok innych materiałów, pociętego na fragmenty zdjęcia, przedstawiającego popiersie modelki.

Niekiedy malarstwo występuje w fotografii inscenizowanej w bardziej bezpośredni sposób: na powierzchni zdjęcia dokonuje się interwencji malarskich. Natalia Lach-Lachowicz – m.in. w seriach *Formy platońskie* (1990) czy *Głowy wizyjne* (1988–1989) – malując na fotografii, zaciera czytelność autoportretów, czym wzmacnia ekspresję swych dzieł.

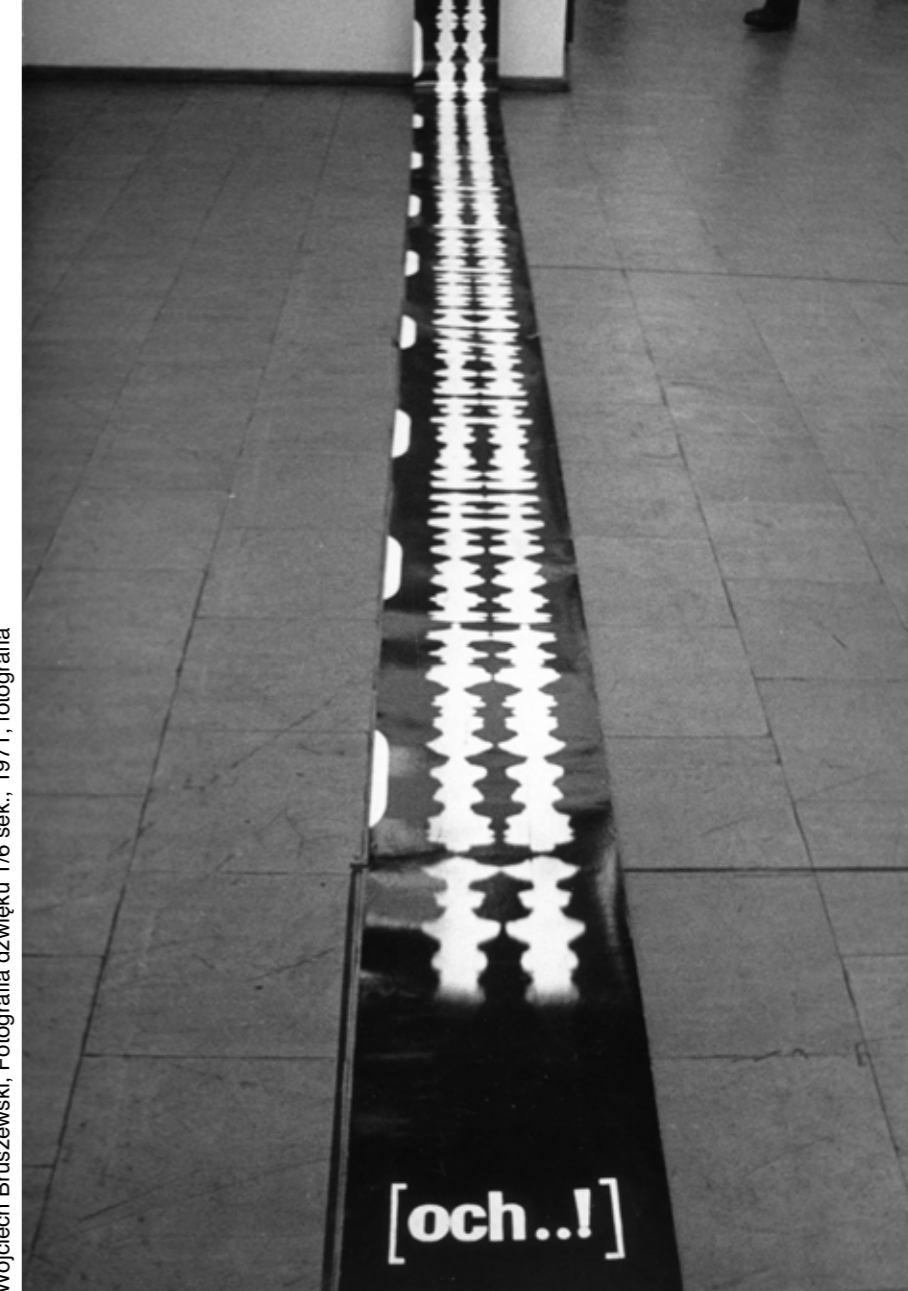
Takie strategie twórcze, jak łączenie technik, konwencji, materiałów artystycznych, stylizyk, włączanie materii życia w materię sztuki oraz metoda cytatu, ogólnie charakteryzują postmodernizm schyłkowych dekad XX wieku. Bardzo dobrze odpowiadały temu medialne właściwości fotografii czy video. Pozwalały bez większych komplikacji przenieść obrazy z jednego obszaru twórczości do drugiego wraz z całym bagażem formalnym czy treściowym. Z drugiej strony zwrócenie się sztuki tego okresu ku rzeczywistości pozartystycznej i jej wizualnej sferze, powodowało, że obrazy medialne stały się wówczas przedmiotem trwałego i szerokiego zainteresowania sztuki w epoce postmodernistycznej. Proces ten utrwalił się i pogłębił interesujące nas zjawisko pogranicza.

Medialna część praktyki artystycznej ostatnich dwóch dekad częściowo stanowi tylko efekt twórczości artystów wywodzących się ze środowiska fotograficznego, filmowego czy video. Wielu medialnych twórców lat 80. i 90. – a także obecnej dekady to młodzi absolwenci Akademii Sztuk Pięknych, często wydziałów malarstwa lub rzeźby. Ich praktyka artystyczna skierowała się na obszary pogranicza fotografii, malarstwa i rzeźby. Wykorzystują oni często nabyte tam umiejętności w swych realizacjach fotograficznych. Malarskimi i rzeźbiarskimi środkami aranżują skomplikowane przedmioty, powołane do życia jedynie po to, by je sfotografować.

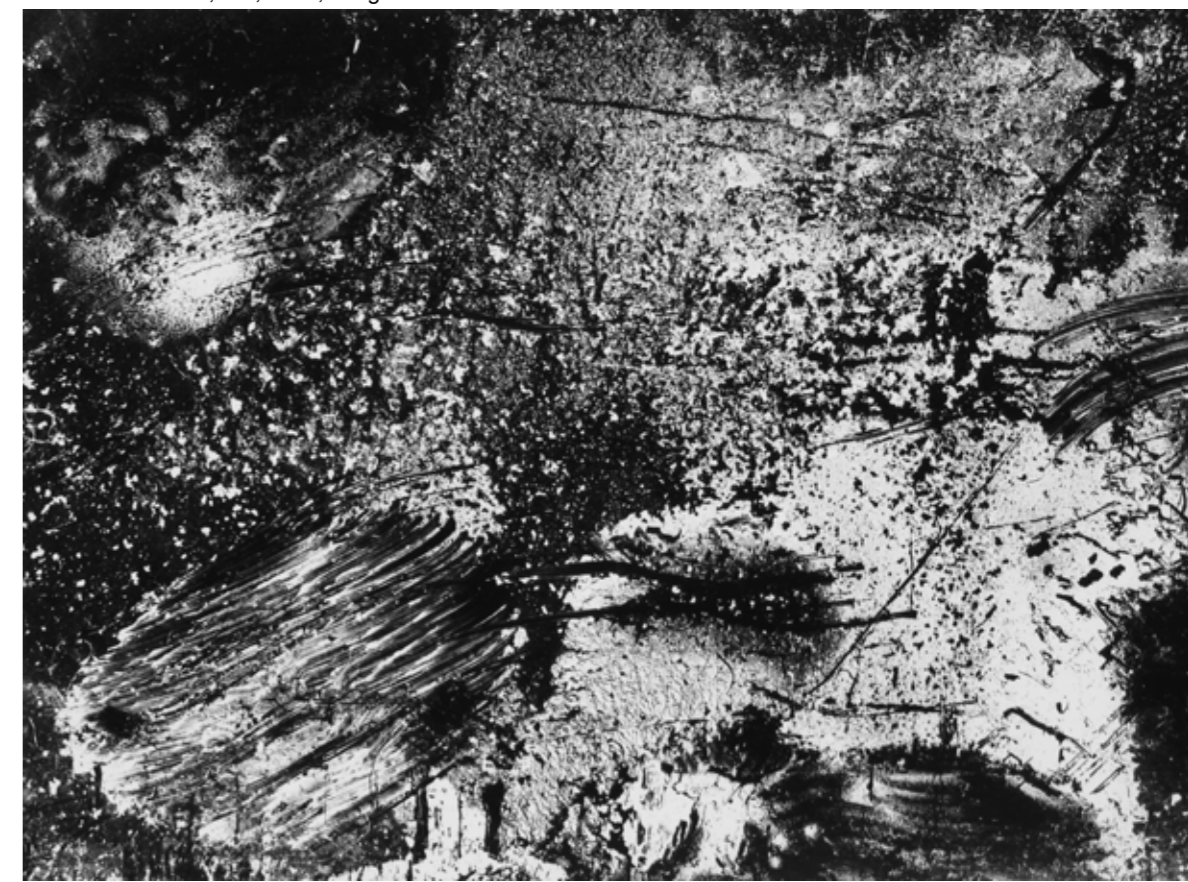
Ostatnia dekada wprowadza do interesujących nas tu zjawisk, i tak już złożonych technologicznie oraz ontologicznie, komplikacje wynikające z zastosowania technik cyfrowych. Dotyczy to w równym stopniu fotografii, co tych obszarów twórczości wizualnej, z którymi współtworzy ona zjawiska graniczne. Następuje poszerzenie dotychczasowej problematyki o zagadnienia wynikające z niezwykle bogatych możliwości obróbki i manipulowania materiałem cyfrowym.

Wiele z dotychczasowych zabiegów inscenizacyjnych, wymagających dużych nakładów pracy i środków, dużo łatwiej i szybciej osiągnąć przy pomocy narzędzi komputerowych, a ich efekty bywają o wiele bar-

Wojciech Bruszewski, Fotografia dźwięku 1/6 sek., 1971, fotografia



Bronisław Schlabs, K 6, 1958, fotogram



dziej atrakcyjne czy zaskakujące wizualnie. Większość inscenizujących zabiegów dokonuje się już nie na realnym przedmiocie czy jego obrazie, ale na obrazach wirtualnych. Materialny, fizyczny i realny aspekt działań, ważny dla wielu autorów fotografii inscenizowanej lat 80. i 90., przestaje być istotny.

Zastosowanie technik cyfrowych prowokuje też wielu współczesnych artystów do działań integrujących różne media w jednym dziele cyfrowym, pozwala bowiem łączyć ze sobą statyczny obraz fotograficzny lub inny, np. zarejestrowany kamerą video, obraz ruchomy (zarejestrowany kamerą video lub fotograficzną) z formami animowanymi, technikami tradycyjnymi i cyfrowymi, a na końcu dodać do tego dźwięk.

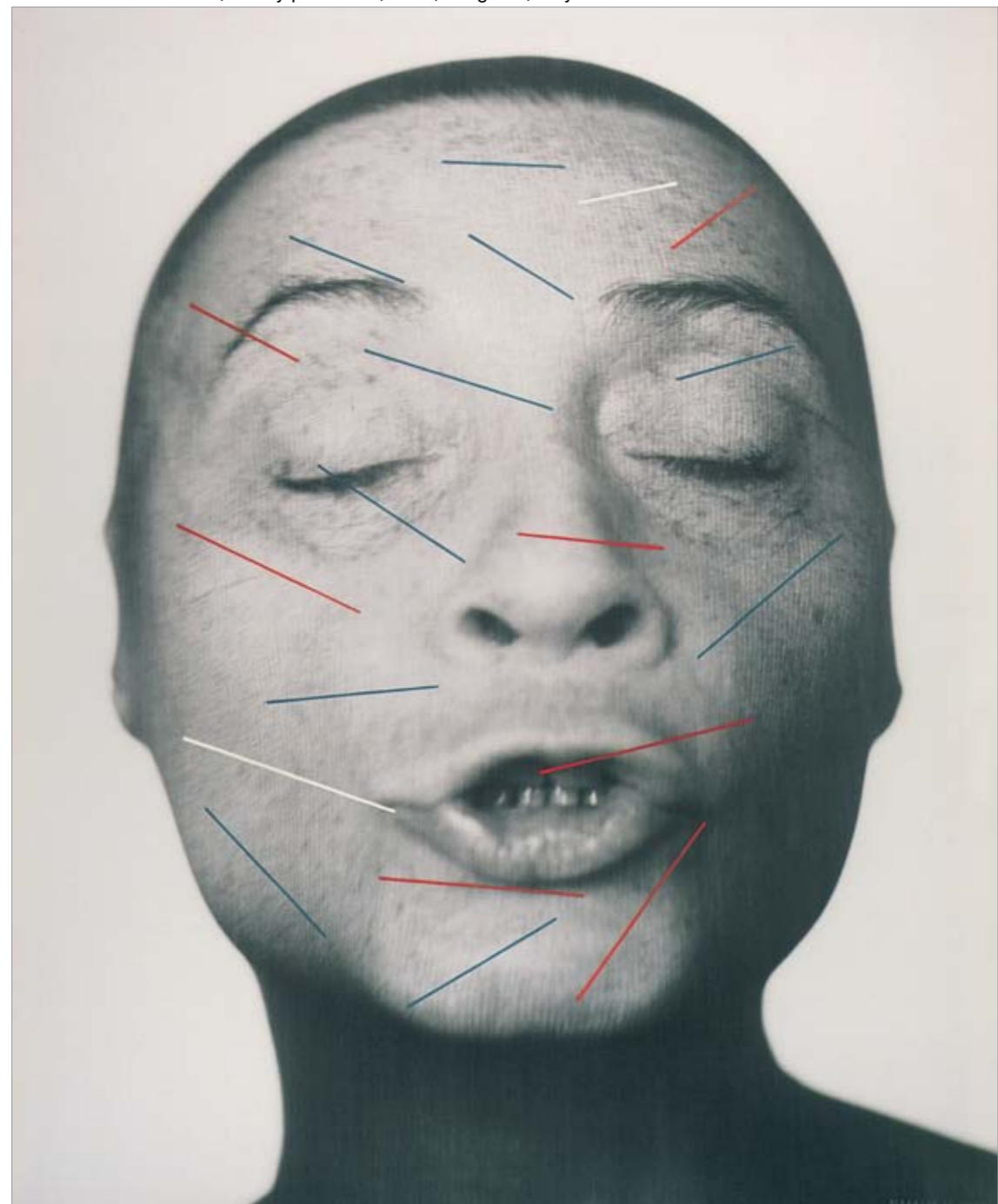
Wczesnym przykładem takiej multimedialnej pracy, w której statyczne obrazy fotograficzne stanowią materiał do niezwykle dynamicznych, wirtuozerskich wręcz manipulacji, może być praca video francuskiego autora Beriou *Ex Memorial* z 1992 roku. Polaroidowe zdjęcia poddane obróbce cyfrowej i połączone cyfrowym montażem stają się źródłem hybrydowych, wirtualnych już obrazów przedmiotów nieistniejących, choć ludzko podobnych do realnych.

Innym, współczesnym już przykładem sięgnięcia po efekty malarskie przy pomocy techniki cyfrowej są prace Amerykanki Caroline Shepard z ostatnich lat, np. *Dale and Pragetta* z 2004 roku. Technika cyfrowej obróbki zdjęć służy jej do stworzenia od podstaw efektów światłocieniowych, barwnych, prespektywistycznych; środki



Krzysztof Cichosz, Portrety hybrydowe - Filozofii..., 2002, fotoinstalacja, transparentny wydruk komputerowy; fragment

Natalia Lach-Lachowicz, Formy platońskie, 1990, fotografia, akryl



Krzysztof Cichosz, Portrety hybrydowe - Filozofii, 2002, fotoinstalacja, transparentny wydruk komputerowy

cyfrowe zastępują farbę i pędzel, podstawowe narzędzia starych mistrzów malarstwa, do których warsztatu się odwołuje.

Te stosunkowo nowe zjawiska rozwijają się w ostatnich latach bardzo dynamicznie, w istotny sposób zmieniając interesujący nas obszar twórczości granicznej.

Problem funkcjonowania fotografii na pograniczu gatunków czy dyscyplin artystycznych wiąże się z nieantagonistycznym współlistnieniem mediów w sztuce, od co najmniej drugiej połowy wieku XX. Towarzyszy temu dążenie do zacierania granic między mediami, tworzenie się rozległych obszarów wspólnych, które wypełnia twórczość określona na początku tekstu jako multimedialna i intermedialna. Te dwa zjawiska określają współczesny teren pogranicza, na którym fotografia zajmuje bardzo znaczące miejsce.

* Publikowany artykuł jest skróconą wersją wykładu wygłoszonego przez autora w serii wykładów publicznych towarzyszących II Warszawskiemu Festiwalowi Fotografii Artystycznej (marzec-kwiecień 2006), organizowanemu przez Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie i Związek Polskich Artystów Plastyków (oddział w Warszawie).



Józef Robakowski, Kalejdoskop II, 1971, obiekt fotograficzny



Zygmunt Ryka, z serii Obiekty dynamiczne w Salzburgu, 2002, instalacja, fotografia czarno-biała, sznurek



Aleksandra Wrońska (Grand Prix II WFFA)



Agnieszka Grajda (III nagroda)



Marta Zasepa (III nagroda)



Magdalena Chudzicka (Galeria Wyjście Awaryjne)

W marcu i kwietniu br. odbyła się druga edycja Warszawskiego Festiwalu Fotografii Artystycznej, który wspólnie zorganizowały Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie i Okręg Warszawski Związku Polskich Artystów Plastyków. Jak poprzednio, festiwal składał się z części konkursowej, prezentacji szkół artystycznych oraz imprez towarzyszących. Te ostatnie odbywały się w 28 warszawskich galeriach, klubach, centrach kulturalnych i akademickich, ukazując zarówno sylwetki klasyków polskiej fotografii, jak i prace debiutantów oraz zaproszonych gości – autorów zagranicznych. Program wystawienniczy dopełniały prezentacje multimedialne, spotkania autorskie ze znanymi krytykami fotografii i fotografami, wykłady, warsztaty, projekcje filmów animowanych. WFFA z każdym rokiem zajmuje coraz ważniejsze miejsce nie tylko w warszawskim pejzażu kulturalnym.

Prezentujemy wybrane prace artystów związanych z Akademią Sztuk Pięknych w Warszawie – jej pedagogów, absolwentów bądź studentów – biorących udział w tegorocznym, II WFFA. Są wśród nich laureaci festiwalowego konkursu.

Piotr Smolnicki (Galeria Art New Media)



Maciej Krajewski (I nagroda)



Krzysztof Jabłonowski (Galeria Schody)

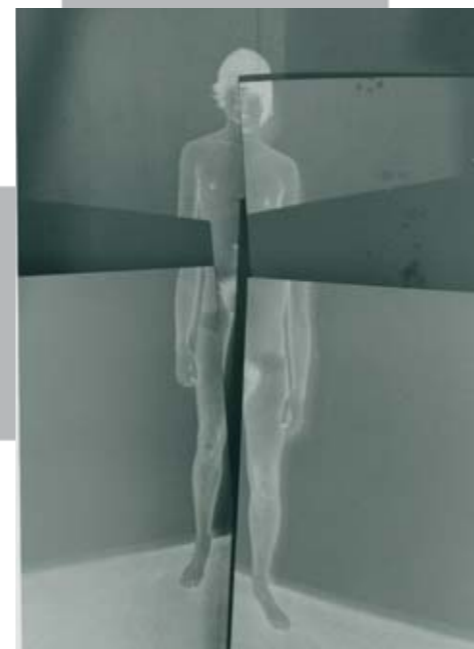


Anna Klonowska (Galeria Praha)



Dorota Wróblewska (II nagroda)

Łukasz Niewiadomski (II nagroda)



Aneta Solak (III nagroda)



Jola Gola

MIT ARCHITEKTA DUSZ

Jerzego Soltana projekty z pogranicza sztuk

W monograficznym katalogu Jerzego Soltana, wydanym przed laty przez Muzeum Akademii Sztuk Pięknych i Graduated School of Design Uniwersytetu Harvarda w Cambridge – dwie instytucje latami z nim związane, napisałam tekst „O dwóch mitach”. Z dzisiejszej perspektywy potwierdzić wypada, że Soltan całe życie przeżył w cieniu Le Corbusiera, tworząc swój własny, niezapomniany mit. Budując tożsamość naszej uczelni, z takich mitów powinniśmy czerpać.

Zmarły 16 września 2005 roku Jerzy Soltan, wybitny architekt-artysta związany z warszawską Akademią, jeszcze w latach 30. tłumaczył teksty Le Corbusiera publikowane w „Arkadach”. W czasie wojny korespondował z mistrzem, przebywając w oflagu w Murnau, a po jej zakończeniu pierwsze kroki skierował do jego pracowni, by podjąć z nim współpracę. Po powrocie do Polski Soltan stał się animatorem działań w pracowni architektonicznej przy warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, zwanej Zakładami Artystyczno-Badawczymi. Była to placówka niezależna od środowiska Politechniki Warszawskiej i SARP-u, a także od władzy. ZAB utrzymywały szerokie kontakty zagraniczne, co w latach izolacji stało się bardzo inspirujące, kreowało aurę niezależności, wpływało na potencjał tego miejsca. W końcu lat 50. Soltan rozpoczął ścisłą współpracę z Graduated School of Design na Uniwersytecie Harvarda w Cambridge, a po ustąpieniu Waltera Gropiusa, wieloletniego kierownika tamtejszej Katedry Architektury, wkrótce objął to stanowisko z polecenia samego Le Corbusiera. Wielki entuzjasta modernizmu (choć często wobec niego krytyczny), do końca życia przekazywał

jego idee kolejnym pokoleniom studentów i współpracowników, zarówno w Polsce, jak w Stanach Zjednoczonych. Stał się jedną z ważniejszych osobowości skupiających środowisko, w którym idee modernizmu są doceniane po dziś dzień. Jako architekt pozostawał w cieniu swoich mistrzów, oddając się przede wszystkim pracy dydaktycznej – nie bez powodu nazywano go „architektem dusz”. Żywa pamięć o nim wśród współpracowników i uczniów pokazuje, jak wiele impulsów artystycznych wyzwał, jak wiele energii płynęło z jego osobowości. Zadbajmy o ten mit, korzystajmy z niego nadal...

W 1995 roku Muzeum warszawskiej ASP przypomniało jego postać wystawą i monograficznym katalogiem, następnie *Rozmowami o architekturze*. Właśnie muzeum jest miejscem, w którym przechowywane są prace z byłych Zakładów Artystyczno-Badawczych, w tym pracowni architektonicznej przy ASP, gdzie projektowano m.in. zespół sportowy SKS „Warszawianka”, zdewastowane już dziś wnętrza Dworca Śródmieście, bar „Wenecja”, niezrealizowany pawilon Polski na EXPO w Brukseli. Teraz, po śmierci artysty, muzeum ASP wzbogaciło swe zasoby

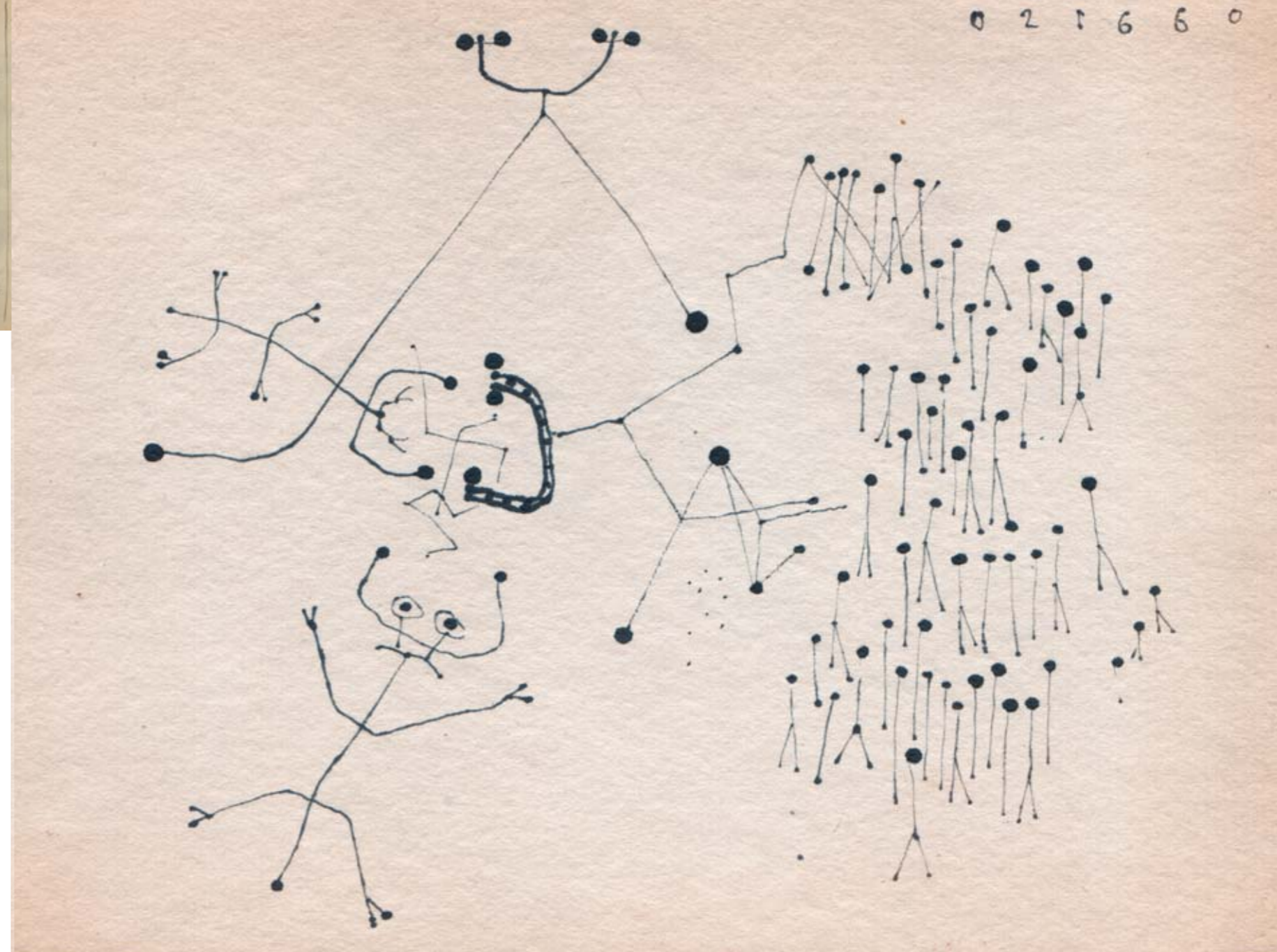
o dokumentację całości spuścizny rysunkowej pozostawionej w Cambridge, MA, a także reprezentacyjny zbiór około 250 rysunków i grafik, jak również polską część korespondencji Soltana oraz rękopisy i maszynopisy jego tekstów. Druga część jego archiwum pozostała w Cambridge, prawdopodobnie jej trzon trafi do archiwum CIAM (Congrès Internationale d'Architecture Moderne – Międzynarodowy Kongres Architektury Nowoczesnej), które znajduje się przy Graduated School of Design w Harvardzie. W wyniku porządkowania archiwum artysty udało mi się pozyskać do zbiorów muzealnych ASP dokumentację ważniejszych dokumentów, związanych z pracą w GSD czy współpracą ze środowiskiem CIAM.

SCENOGRAFIE MURNAU

Realizacje Soltana są często wynikiem modernistycznej tendencji integracji wszystkich dziedzin sztuki. Wykonywał on m.in. scenografie teatralne i projekty architektoniczne, w których zasadniczym elementem miała stać się muzyka. Takie działanie niewątpliwie płynęło z idei modernizmu, ale jego źródła w tym przypadku należy szukać w *prawdziwej szkole artystycznej*, jak nazwał



Szkic Jerzego Soltana, 1956



Jerzy Soltan, After the battle 2, 1960, pióro, tusz

po latach swój wojenny pobyt w oflagu w Murnau, doceniając ogromną rolę obozowego środowiska intelektualno-artystycznego. Tam nawiązał przyjaźń z architektem Zbigniewem Ihnatowiczem i astronomem Włodzimierzem Zonnem, poznał Bohdana Bocianowskiego, Bernarda Menkesa, Romana Rachwalskiego, Leona Schillera, Juliusza Starzyńskiego, Tadeusza Sułkowskiego, Czesława Szpakowicza oraz Bohdana Urbanowicza. Wiele czasu poświęcali oni na rozmowy o sztuce, rysowanie na zdobytych skrawkach papieru, pierwsze projekty (np. mostu), ale przede wszystkim – zespołowe projektowanie scenografii do obozowych przedstawień.

GRAJĄCY MONUMENT

Już w 1949 roku Soltan tworzy pierwsze rysunki związane z pomysłem operującego światłem słonecznym i grającego siłą wia-

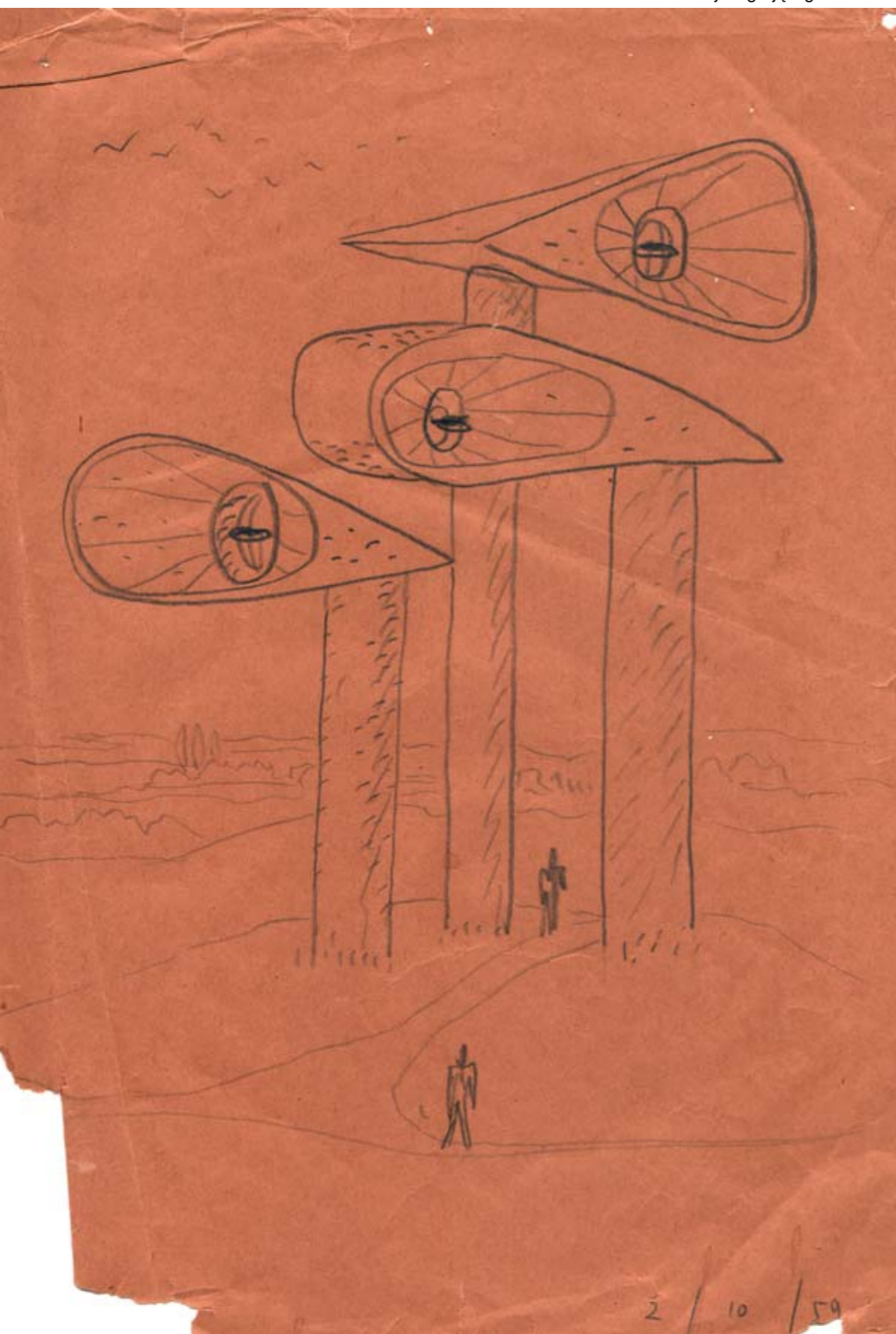
tru monumentu ustawionego na środku rzeki. Motywem jego szkiców są trzy bryły połączone podziemnymi tunelami, z wejściem przez jeden z nich. Wykorzystując siłę wiatru, monument ten miał przekształcać się w „grające organy”. Do konceptu tego artysta powracał później jeszcze wielokrotnie.

W pamiętnikach z lat 1951–1953 znów pojawia się wątek tego monumentu, artysta zastanawia się kogo powinien zaprosić do współpracy: *Fujary – z kim robić? Omówić z Andrzejem So.* [Andrzej Soltan, brat stryjeczny, astronom] *Potrzebni: aerodynamik-akustyk organowy – statyk – malarz – grafik. Omówić z Nitą* [Kazimierz Nita, profesor ASP] *– może malarz – grafik Fangor? W. Zamecznik / Muzyka Lutosławski, a może Panufnik?.* W innym miejscu obok Lutosławskiego pojawia się nazwisko Bukowskiego. Wiadomo, że na początku lat 50. wznowił prace przy pomocy Andrzeja Soltana, który udzielał mu konsultacji aerodynamicznych, a do

nawiązania współpracy z kompozytorami nigdy nie doszło. W latach pięćdziesiątych XX wieku powstają różne koncepcje projektu z myślą o Zalewie Wiślanym: szczęśliwe kubiki różnej wielkości, ustawiane jeden na drugim, wykorzystujące działania wiatru dla wytwarzania dźwięków, w innej wersji wielkie bloki ze szczelinami. Pomysł pojawia się ponownie w końcu lat 50. w związku z planami udziału Sołtana w konkursie na

Pomnik Bobaterów Warszawy w projekcie monumentu na Wiśle. Ciągłe niezrealizowany, zaowocował po latach konkursowym projektem pomnika w cieśninie Beringa (Konkurs „Diomedes”, 1989). Jerzy Sołtan współpracował przy nim z Wacławem Zalewskim, Andrzejem Sołtanem (konsultacje astronomiczne dotyczące światła) oraz z L. Philbrickiem i Carlem Rosenbergiem (konsultacje dotyczące dźwięku).

Projekt grającego monumentu



PAWILON POLSKI NA EXPO W BRUKSELI

Projekt pawilonu polskiego na Wystawę Światową w Brukseli jest najznakomitszym przykładem idei integracyjnej. Nastąpić tam miało połączenie architektury, urbanistyki, wszystkich sztuk plastycznych, a nawet muzyki. Przyczyny trwania jego legendy tkwią zapewne zarówno w walorach plastycznych, jak i w skandalicznym odrzuceniu projektu, nagrodzonego i wytypowanego do realizacji przez SARP i ZPAP. Dziś jednak nie pamiętamy o tym zamieszeniu, ale o wartości artystycznej tej pracy. Satisfakcjonuje nieustające docenianie projektu przez środowisko artystyczne i krytyczne w Polsce, nie brakuje go w żadnym przekrojowym opracowaniu polskiej sztuki. Zespół prac – plansze kolorystyczne Wojciecha Fangora i szkice architektoniczne Jerzego Sołtana – znajdują się dziś w zbiorach Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

W myśl idei integracyjnej Sołtana korzystano z konsultacji rozmaitych fachowców: od polityków i ekonomistów, po filmowców i muzyków. W Instytucie Techniki Budowlanej w Warszawie wykonano nawet prototypy przekrycia, jednak mimo zaawansowania prac nie doszło do realizacji pawilonu. Według projektu przestrzeń pawilonu całkowicie zachowywała zastane tereny zielone. Platformy komunikacyjne dla widzów prowadziły ku gablotom i ekranom filmowym. Paneau dekoracyjne Wojciecha Fangora było umieszczone na wielkiej pofalowanej płaszczyźnie, która organizowała i ograniczała przestrzeń pawilonu. Umieszczone na białym tle czarne figury, kreślone jakby ręką dziecka, odwoływały się do modernistycznej dewizy tworzenia bez konwencji. Całość miała prze-



Lech Tomaszewski, Prototyp struktury przekrycia pawilonu brukselskiego, wykonany w Instytucie Techniki Budowlanej przy ul. Nowowiejskiej w Warszawie, ok. 1956

nikać muzyka Stanisława Skrowaczewskiego, zamówiona u niego specjalnie na tę okazję. Architektura integrowała się z istniejącą przyrodą, a pawilon wtapiał w szeroki obszar terenów wystawowych. Przekrycie pawilonu, którego autorem był Lech Tomaszewski, miało konstrukcyjnie podoląć uniesieniu platform, gablot, ekranów kinowych i głównego paneau. W efekcie powstawała przestrzeń organizowana przez malarstwo Fangora, konstrukcję przekrycia, elementy przyrody, muzykę, projekcje filmowe na ekranach i platformy widokowe.



Murnau, scenografia do spektaklu „Avis”, 1943

Wojciech Fangor, Widok Pawilonu Polskiego na Expo'58 w Brukseli



Mieczysława Demska-Trębacz

MUZYCZNY DUCH MIEJSCA

Historyczne dziedzictwo Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina

Parę dekad temu, kiedy moja generacja studentów warszawskiej uczelni muzycznej odbierała indeksy, fasadę ówczesnej siedziby Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Alejach Ujazdowskich zdobił wyryty w kamieniu napis: Konserwatorium MDCCCXXXI. W czasie pamiętnej dla nas inauguracji nie brakowało odwołań do niedawnego jubileuszu 150-lecia uczelni. Niezrozumiale wydawało się nam wówczas to, że profesorowie, którzy w roku 1960 zatroszczyli się o niezwykle uroczystą oprawę półtorawiekowej rocznicy szkoły, dwanaście lat wcześniej odczytali elewację darowanego uczelni pałacyku Sobańskich liczbą „1821”. Trzeba było pogłębionej refleksji, aby zrozumieć, że wspomniana data – ów rok 1821 – to była ich tradycja, pokolenia międzywojennych słuchaczy Państwowego Konserwatorium Muzycznego w Warszawie. Wielu z nich było wszakże świadkami uroczystego jubileuszu 100-lecia konserwatorium w roku 1921. Tego wydarzenia ze studenckiej młodości nie zapomnieli, a do tradycyjnej nazwy „konserwatorium” byli mocno przywiązani.

Poczynając od wspomnianego roku stu pięćdziesięciolecia, kolejne jubileusze uczelni związane były z jedną tylko datą: rokiem narodzin publicznej szkoły muzycznej w Warszawie, a zarazem datą przyjęcia na świat najwybitniejszego wychowanka tej szkoły – Fryderyka Chopina, czyli z rokiem 1810. Tak oto tradycja podlega weryfikacji lub falsyfikacji. Chociaż zwykle oglądana jest przez zjawiska rzeczywiste, to jednak przez kolejne pokolenia po swojemu interpretowane, wsparte pogłębioną wiedzą o sprawach zapomnianych lub ujranych z szerszej perspektywy.

Losy warszawskiej uczelni muzycznej wpisane są w dramatyczną historię Polski dwóch minionych stuleci. Obecność dziejowych determinant potwierdzają odnotowane fakty i wydarzenia, a tekst ten jest próbą rekonstrukcji choć paru zapisanych na kartach historii szkoły świadectw żywej kultury muzycznej. W szkieletowym oglądzie przeszłości zwykle ma miejsce selekcja wydarzeń uznanych przez autora za mniej doniosłe, eliminacja z pamięci faktów odbiegających od pozytywnego wyobrażenia o nich; zgodnie z banalną prawdą, że czas historii jest czasem rzeczywistym, a czas historyka konwencjonalnym, a po trosze subiektywnym.

Kiedy śledzimy bogatą przeszłość naszej uczelni okazuje się, że przetrzucony nad nurtem polskiej dziejowości most muzyczny wspiera się na paru filarach. Są wśród nich daty takie jak rok 1810, 1860, 1945, 1979... Z konieczności wspomnę o niektórych tylko momentach z naszej niespełna dwuwiekowej historii, eksponując przede wszystkim te z nich, które na linii czasu wytyczają rocznice o liczbach jubileuszowych.

Pierwszą wartą uwagi kwestią są początki publicznej szkoły muzycznej w Warszawie. Podążając tropami moich mistrzów, Stefana Śledzińskiego i Witolda Rudzińskiego, wiąże jej powstanie z inicjatywami generacji wychowanej na ideologii „wieku światła”, czyli z kręgiem Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Z zamysłów tego grona patriotów wynikał nie tylko program kształtowania kultury narodowej, powszechnego wychowania, *ćwiczenia nauk, sztuk, wiadomości, obyczajów*, ale także projekt trzystopniowej struktury zawodowego szkolnictwa muzycznego. Ów nowoczesny pro-



Konserwatorium Muzyczne i cyrk przy ul. Ordynackiej; karta pocztowa z 1932 r.

Rada Główna Wyższej Szkoły – od lewej: H. Feicht, G. Fitelberg, J. Turczyński, Z. Drzewiecki, K. Szymanowski, J. Miketta, L. Różycki, K. Sikorski



gram zapewne przybył do Warszawy wprost z Francji. Tam, w roku 1784, zaowocował powstaniem w stolicy najwyższego ogniwa edukacji muzycznej – Konserwatorium Paryskiego. Francuskie metody nowoczesnego kształcenia miał okazję bezpośrednio poznać Józef Elsner w czasie pobytu w Paryżu w roku 1805. Do prac programowych dla potrzeb Warszawy muzyk ten przystąpił dziesięć lat później. Dwieście lat temu, w okresie okupacji pruskiej powstało w Warszawie Musikalische Gesellschaft, zwane Resursą Muzyczną. W strukturze owej „asocjacji” przewidziana była Singakademie. Wzorem dla tej agencji stowarzyszenie śpiewacze o tej samej nazwie, które szkoliło członków chóru, kultywującego muzykę oratoryjną. Inspiratorem warszawskiej Resursy był urzędnik pruski, znany pisarz i muzyk E.T.A. Hoffmann. Potwierdzony jest związek Elsnera z Hoffmannem i Resursą Muzyczną. Można nawet przypuszczać, że znajomość założeń nowoczesnego programu edukacji Elsnera tym kontaktom częściowo zawdzięczał. Być może posiadał też informacje o strukturze innych, dopiero co zorganizowanych konserwatoriów muzycznych: w Bolonii (1804), Mediolanie i Neapolu (1808).

Oficjalnie przyjęta data powstania naszej, piątej w Europie nowożytnej uczelni muzycznej – czyli rok 1810 – jest momentem uruchomienia Szkoły Dramatycznej w Warszawie, zainicjowanej przez Teatrze Narodowym przez Wojciecha Bogusławskiego. Tak więc z kręgów teatralnych wyszła propozycja zawodowego kształcenia artystów. Pytamy, kogo kształcono: muzyków, śpiewaków, aktorów, czy tancerzy? Problem ten pozostawmy na uboczu, wszak ze związku słowa, dźwięku i gestu wyłoniła się muzyka...

Dla dziejów uczelni istotne jest to, że kielkowała w Warszawie edukacyjna instytucja publiczna o sprecyzowanych celach i programie kształcenia artystycznego oraz o możliwie szerokim zasięgu społecznym. To zaś, że na pierwszym planie znalazła się muzyka wokalna, jako zawierająca treści pojęciowe, było dogmatem nie tylko pokolenia czasów napoleońskich. W tym miejscu wypada chociaż wspomnieć, że dzieje publicznego nauczania muzyki w Warszawie być może należałoby cofnąć do epoki stanisławowskiej, bo to w tamtych czasach na dworze Stanisława Poniatowskiego działała szkoła, a inny magnat, Jerzy Marcin Lubomirski, założył szkołę artystyczną przy Teatrze Narodowym.

Do prac programowych dla potrzeb Szkoły Dramatycznej Bogusławskiego jako nauczyciel muzyki włączył się Józef Elsner, ale dopiero po burzliwych latach wojen napoleońskich. To zaś, co wymyślił i w ciągu paru lat wdrożył w praktyce edukacyjnej, jest dzisiaj nie do przecenienia. W okresie względnej wolności konstytucyjnej Królestwa Kongresowego możliwa okazała się częściowa realizacja wielostopniowej struktury nauczania muzyki. Powstała Szkoła Publiczna Muzyki Elementarnej, a trzy lata potem, w roku 1821 – Instytut Muzyki i Deklamacji. To właśnie do tradycji tego Elsnerowskiego Instytutu, zwanego też Konserwatorium, odwoływali się organizatorzy warszawskiej szkoły muzycznej w czasach Drugiej Rzeczypospolitej, traktując go jako pramatkę naszej uczelni. Powodów tych nawiązań było parę. Jednym z nich był fakt włączenia Elsnerowskiego Instytutu w strukturę Królewskiego Uniwersytetu Warszawskiego jako części Wydziału Nauk i Sztuk Pięknych. Ta edukacyjna unia muzyki i nauki, jak to z uniami bywa, nie spotkała się z jednogłośnie akceptacją, przede wszystkim ze strony profesury warszawskiej wszechnicy. Z obawy, aby *trąby, kotły i waltornie nie przeszkadzały w pracy*, dziekan wydziału przestrzennie rozdzielił w Instytucie zajęcia praktyczne od wykładowych: w dotychczasowym budynku szkoły odbywały się lekcje gry na instrumentach, a w gmachu uniwersyteckim – wykłady z teorii kompozycji. Proces konstruowania siatki kształcenia muzycznego został sfinalizowany w 1826 roku, kiedy Oddział Muzyki Uniwersytetu przekształcił się w Szkołę Główną Muzyki, oddzielną od części dramatycznej. Jej studenci mieli możliwość nie tylko uczęszczać sześć godzin na tydzień na Elsnerowskie wykłady z *teorii muzyki, jeneralbasu i kompozycji*, rozważane *względnie gramatycznym, retorycznym i estetycznym*; mogli też, jak to potwierdził Chopin, *słuchać wykładów Brodzińskiego, Bentkowskiego i innych w jakimkolwiek związku będących obiektów z muzyką*. Elsnerowski etap dziejów uczelni zamknęły dramatyczne wydarzenia listopadowego zrywu roku 1830. Szkoła Główna Muzyki podzieliła los Uniwersytetu Warszawskiego, czyli po pięciu latach funkcjonowania została zamknięta.

W okresie między powstaniem instrumentalistów pozostała tylko edukacja prywatna, a wokalistom – okresowo – nauka w Kurpińskiego Szkole Śpiewu przy Teatrze Wielkim.

Plac Zamkowy – po lewej: klasztor bernardynek, siedziba Konserwatorium w latach 1919-1931



Aby odrodzić warszawskie szkolnictwo muzyczne, korzystając z politycznej odwilży po „nocy paskiewiczowskiej”, trzeba było kolejnej inicjatywy, w której niezawodny w działaniach dyplomatycznych i menedżerskich okazał się głośny wirtuoz skrzypiec Apolinary Kątski. Umiał on umiejętnie wykorzystać miłość do wionolczeli Wielkiego Księcia Konstantego, prywatnie kameralisty w jego petersburskim kwartecie. Zręcznie zagospodarował też obywatelską aktywność Polaków różnych stanów i warstw społecznych. Ów wybitny skrzypek, były nadworny muzyk carski, wypełnił, dzięki powszechnemu wsparciu, twarde warunki finansowe władz rosyjskich. „Na dochód na konserwatorium” organizowane były w całej Kongresówce koncerty amatorów i zawodowców, bale ziemiańskie i przedstawienia teatralne; zbierały pieniądze parafie, gminy, zbory; bractwa i cechy rzemieślnicze. Indywidualnie ofiarowywali niezbędne datki arystokraci i ziemianie, fabrykanci i mieszczaństwo. 145 lat temu w Instytucie Muzycznym Warszawskim rozpoczęły się zajęcia. Przez blisko sześćdziesiąt lat był on ważnym ośrodkiem artystycznym; ostoją polskości, jako jedyna szkoła „Nadwiślańskiego Kraju”, w której obowiązywał język polski jako wykładowy.

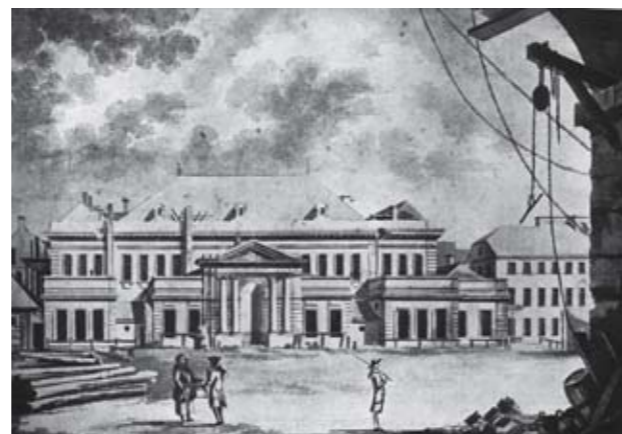
Nastał czas długo oczekiwanej wolności. W warunkach powszechnego entuzjazmu Polaków powstało Państwowe Konserwatorium Warszawskie z dyrektorem Emilem Młynarskim na czele. Dekret z dnia 7 lutego 1919 roku w *przedmiocie zmiany Ustawy Instytutu Muzycznego Warszawskiego* podpisali najwyżsi urzędnicy Drugiej Rzeczypospolitej: Naczelnik Państwa (Józef Piłsudski), Prezydent Ministrów (Ignacy Paderewski) oraz Minister Sztuki i Kultury (Zenon Przesmycki-Miriam). Dwudziestoletnie dzieje tej uczelni pełne są meandrów, osiągnięć i zahamowań, chaosu i nieustannie podejmowanych reform. Ważną datą w tej muzycznej historii międzywojnia jest rok 1930. To właśnie 75 lat temu rektorem Wyższej Szkoły Muzycznej został Karol Szymanowski. Uroczyste otwarcie nowej uczelni odbyło się 7 listopada w obecności Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej, profesora Ignacego Mościckiego. W uczelni było wiele wewnętrznych, wręcz nierozwiązywalnych spraw. Pedagogzy-instrumentaliści przyzwyczajeni do wyłącznie warsztatowej formy edukacji w Konserwatorium, z dystansem odnosili

się do nowatorskich pomysłów i troski rektora o rozległe przygotowanie studentów do profesji artystycznej. Niechęć wykazywali zwłaszcza wobec propozycji poszerzenia programu nauczania o treści z obszaru nauk humanistycznych. Szymanowski nasłuchiwał się złośliwych uwag, a broniąc się na łamach prasy, ostro piętnował głoszony pogląd, że *muzykom niepotrzebne są wszelkie filozofie, wystarczy mocnych płuc i palców, by grać dobrze na puzonie i trąbce – po cóż w to wszystko mieszać głowę*. Wolał więc po upływie kadencji rektora ustąpić z uczelni.

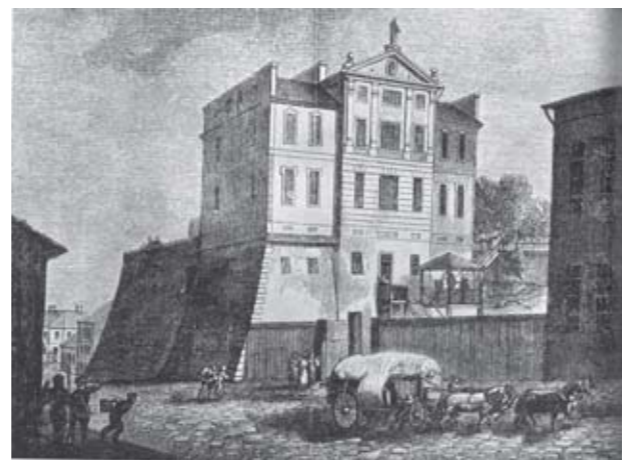
Okres wielkiego kataklizmu zbrojnego przekreślił międzywojenne dokonania uczelni. Konserwatorium zeszło „do podziemia”, a oficjalnie działała Staatliche Musikschule in Warschau (od 1941 roku). Trudne były początki etapu powojennego, gdy z popiołów i zgliszcz trzeba było wydobywać resztki Konserwatorium Warszawskiego. Szybko doprowadzono jednak do sytuacji, że 17 października 1945 roku rektor Stanisław Kazuro mógł otworzyć rok akademicki, immatrykulować pierwszych studentów, a całe Konserwatorium uczestniczyło w podniosłej i wzruszającej ceremonii sprowadzenia do Warszawy urny z sercem Fryderyka Chopina. Pół roku później uformowana została nowa struktura uczelni pod nazwą Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna. W okresie powojennym PWSM ulegała co najmniej kilku reorganizacjom. Powstawały liczne koncepcje programowe, rodzące się indywidualnie i w toku żywych dyskusji.

W roku 1979 spełniło się marzenie paru pokoleń pedagogów uczelni – jej akademizacja. W okresie kadencji rektora Bogusława Madeya uczelnia stała się bowiem Akademią Muzyczną i przybrała imię Fryderyka Chopina. Tak na linii czasu można zarysować dzieje warszawskiej szkoły muzycznej. A w przestrzeni?

Z określonym punktem na ziemi, z miejscem, które jest osobiście doświadczane w ważnym okresie życia, pojęcie tożsamości wiąże się w stopniu nie mniejszym niż z przywiązaniem do tradycji i historii. Na skrawku skarpy wiślanej w Warszawie, między ulicami Tamką i Szczygłą uczelnia znajduje się od 145 lat. Wszak w roku 1860 Apolinary Kątski otrzymał dla potrzeb zakładanego Instytutu Dom Zdrowia przy Ordynackiej. Wkrótce okazało się, że jego kubatura, kubatura dawnego zamku Ostrojskich i byłej siedziby ordynacji Zamoyskich, jest zbyt skromna dla rozwijającej się szkoły muzycznej i wymaga



Teatr Narodowy w Warszawie, siedziba Szkoły Muzyki i Sztuki Dramatycznej w latach 1817-1818



Pałac Ostrojskich, dawny gmach Instytutu Muzycznego

powiększenia. Na przyległej od południa działce, czyli na dzisiejszym Skwerze Bohdana Wodiczki, dla potrzeb konserwatorium wzniesiony został dodatkowy obiekt według projektu Stefana Szyllera. 90 lat temu, w czasach dyrekcji Stanisława Barcewicza, otwarto nowy gmach, który dobrze służył konserwatorium, a także – dzięki sali koncertowej – warszawskim melomanom. Ten powstały w trudnych czasach pierwszej wojny światowej budynek został spalony w okresie Powstania Warszawskiego, a z nim splonęły archiwalia i biblioteczne zasoby Konserwatorium. Powojenni twórcy warszawskiej uczelni muzycznej tylko jako etap przejściowy traktowali lokalizację PWSM w willach przy ulicy Górnośląskiej i Profesorskiej, czy w pałacykach w Alejach Ujazdowskich. Ta chęć powrotu na stare miejsce zaowocowała budową obecnego gmachu Akademii, który uczelnia zasiedliła w roku 1963. Wzniesiono go na działce w pobliżu przedwojennego konserwatorium; chociaż, o czym już nie pamiętamy, pierwotny program użytkowy, a także powstały na jego podstawie projekt koncepcyjny, uwzględniały znacznie większą przestrzeń. Dodać wypada, że autorzy projektu, architekci Benedek–Niewiadomski–Strumillo dobrze wpisali obiekt w przestrzeń bastionu dawnego zespołu zamkowego, zachowując wszelkie reguły osiowości. Można zaryzykować konstatację, iż *genius loci* nad wąwozem Tamki sprzyja muzyce do dzisiaj. Ten duch miejsca od ponad stulecia udzielał się tym muzykom, którzy w sposób szczególnie go doświadczali, bo tu się kształcili i pracowali, tu spędzali znaczną część swego artystycznego życia. Niech jako parabola posłuży krążąca po przedwojennym konserwatorium legenda, że ówczesnemu portierowi długo ukazywał się na nocnych dyżurach duch Henryka Melcera, przemierzający ciemne korytarze; duch zasłużonego dyrektora i profesora, który zakończył życie w gmachu Konserwatorium podczas lekcji.

Nie tylko metaforycznie można mówić o magnetycznej mocy tego kawalka warszawskiej przestrzeni. Miasto, położone na „krzyżownicy” szlaków kulturowych, przyciągało muzyków, z których wielu zatrzymywało się tu nie tylko na moment; osiedlali się, a także wiązali się zawodowo z uczelnią. Podążali oni tropami Józefa Elsnera, który opuścił Lwów dla Warszawy i tu podjął trud budowania szkoły, z pełną świadomością misji i obowiązków, jakie narzucał muzykom talent i wzgląd na

dobro wspólne. W testamencie przekazał swoim wychowankom powinność rzetelnego doskonalenia rzemiosła artystycznego wraz z poczuciem posłannictwa wobec wspólnoty narodowej. Otrzymana scheda przechodziła z pokolenia na pokolenie studentów i pedagogów. Żadne zrywy narodowe nie mogły obyć się bez udziału muzyków z warszawskiej szkoły. Wśród belwederczyków – uczestników listopadowej nocy – byli uczniowie Elsnera. Nie zabrakło muzyków z bronią w ręku w oddziałach powstańców styczniowych, gdy śnili o potęgę państwowej Polski i jej kultury. „Poszedł w bój” Zygmunt Noskowski, zanim rozpoczął naukę w klasie skrzypiec Apolinarego Kątskiego. Wychowani w kulcie powstań, spełniając testament duchowy wielkich przodków, stawili się w legionie komendanta Piłsudskiego. Do tej generacji „dzieci orlich idei” należy profesor Stefan Śledziński, dyrygent i humanista. Jako młody strzelec wyruszył on na wojnę z Oleandrów, ranny na polu bitewnym pod Konarami, zamknął żołnierski rozdział swego życia i poświęcił się muzyce oraz nauce. Wspomnieć też należy uczestnika obu wielkich wojen XX wieku, założyciela warszawskiej klasy fagotu, Benedykta Góreckiego. Ten kawalerzysta drugiego Pułku Ułanów brał udział we wrześniowej obronie Warszawy w batalionie Stefana Starzyńskiego, a następnie jako oficer AK w Powstaniu Warszawskim. Wybuch drugiej wojny światowej nakazał młodzieży muzycznej, jak wcześniej legionowemu pokoleniu z krakowskich Oleandrów, odejść od narzędzi artystycznego warsztatu i wziąć karabin do ręki. Pozostał wierny patriotycznej tradycji swego ziemiańskiego rodu Witold Lutosławski, który jako wykwalifikowany w podchorążówce radiotelegrafista uczestniczył w kampanii wrześniowej. Dobrze zapowiadający się skrzypek, członek ZWZ i partyzant z akowskiego zgrupowania, prosto ze świętokrzyskiego lasu przybył do profesor Ireny Dubiskiej, aby szlifować warsztat instrumentalny. Mowa o Zenonie Brzewskim, późniejszym prorektorze naszej uczelni, zasłużonym dla polskiej wiolinistyki pedagogu. Jak widać życie osobiste i artystyczne polskiego muzyka to dwie strony tej samej karty, zapisanej jednym charakterem pisma w jednej przestrzeni i w tym samym czasie.

Formy aktywności społecznej muzyków z tej uczelni były rozmaite. Gdy było trzeba, zamieniali taboret przy fortepianie na fotel przy rządowym biurku, jak Ignacy

Paderewski, świadom przecież tego, że wszelkie czynności wykraczające poza dziedzinę artystyczną tylko jej przeszkadzają. W poczuciu daremności zmagających z wyzwaniem losu zgodę na przyjęcie moralnego testamentu muzyki poświęcali czynami. I nie żałował *nienapisanych utworów* Piotr Perkowski, który w heroicznym okresie okupacji zajęty był akcjami samopomocowymi w środowisku artystów, a tuż po wojnie mógł być symbolem czasów – oddania się niewdzięcznej pracy organizacyjnej, gdy, jak to żartobliwie wspominał, *dyktował swoje kompozycje czterem maszynistkom na przemian*.

Niejeden raz muzycy padali ofiarą najczystszych poświęceń, wpisując się w etos walki. Wszak jest naszą tradycją, że w momentach trudnych dla życia zbiorowego, jak mówi poeta, *brylantami strzelamy do wroga*. Tak muzyka polska utraciła w kampanii wrześniowej utalentowanego kompozytora, wychowanka Konserwatorium – Franciszka Maklakiewicza. Można by tę listę zamienionych w popiół diamentów sztuki muzycznej wydłużyć, dodając, że ich historia czeka na spisanie.

Gdy mijał czas burz i zawieruch dziejowych, podejmowana była w uczelni rzetelna praca nad doskonaleniem warsztatu artystycznego, aby każdy dyplom mógł opatrzyć jedynie wysokim lub najwyższym znakiem jakości. Stoletnia uczelnia przez wszystkie swoje wcielenia była de facto szkołą talentów. Długa jest lista wychowanków i pedagogów, wybitnych artystów z różnych okresów, którzy zapisali się w sposób znaczący w dziejach muzyki polskiej i światowej. Skomplikowana jest sieć genealogiczna naszej pedagogiki. W różnych sferach twórczości i wykonawstwa, połączonych w murach jednej uczelni, proces gromadzenia doświadczeń przebiegał odmiennie. Każda z dyscyplin muzycznych ma własne dziedzictwo, wynikające z międzypokoleniowej wymiany, wyrażonej w owym sprzężeniu zwrotnym, gdy profesorska dojrzałość, erudycja i rutyna spotykają się z młodzieńczą bezkompromisowością studentów oraz z wyostrzonym krytycyzmem młodej kadry.

Tożsamość warszawskiej szkoły kształtowała się w konfrontacji z osiągnięciami sztuki wykonawczej różnych środowisk. Poszczególne klasy budowali przecież pedagodzy o rozmaitym rodowodzie artystycznym, których los powiązał z Warszawą. Na tym wycinku przestrzeni geograficznej skupiały się i rozpraszaly jak w soczewce rozmaite tendencje pedago-

giczne, warsztatowe, estetyczne. Można zaryzykować stwierdzenie, że uczelnia zawdzięcza swoją specyfikę, swoją otwartość na wszystkie „wichry świata”, położeniu i stołecznym funkcjom miasta.

Od Elsnera, przez Moniuszkę, Żeleńskiego, Noskowskiego, Statkowskiego, Szymanowskiego, Sikorskiego i jego wychowanków wiedzie droga do dzisiejszych depozytariuszy tradycji klasy kompozycji. Podobnie rodowód klasy wiolonczeli wyprowadzić możemy od kolegi Elsnera – Józefa Wagnera, przez Szablińskiego, by dojść do Kochańskiego, Wilkomirskiego i ich wychowanków. Wśród mistrzów smyczka ciągłość spadkobrania w klasie skrzypiec nieprzerwana jest od Kątskiego, Barcewicza, Jarzębskiego, przez Dubiską, Wrońskiego i prowadzi do dzisiejszych jej profesorów. Przypadkowo przywołana tu lista pedagogów niektórych najstarszych klas daleka jest od kompletności, ale potwierdza istnienie w uczelni owej komunikacji między pokoleniami.

Czy dzisiaj są jakiegokolwiek przesłanki, które przemawiałyby za odrębnością warszawskiej szkoły wykonawczej czy kompozytorskiej? Czy jest w ogóle możliwe, aby poszczególne kierunki muzyczne tworzyły odrębną „szkołę” w dobie globalnej otwartości? Trudno wydawać w tej materii jednoznaczne wyroki. Jednakże za szczęśliwe dla uczelni trzeba uznać to, że nieustannie odbywało się tu przenikanie idei docierających do nas z zewnątrz, bo to właśnie – wbrew pozorom – dawało szansę na stworzenie odrębnej szkoły kompozytorskiej, instrumentalnej, dyrygenckiej, wokalne, a z pewnością wpływało na doskonalenie pedagogiki muzycznej. Niech zatem bez odpowiedzi pozostanie pytanie, co powoduje, że pomimo licznych migracji i rozległego dialogu z muzykami innych środowisk, mimo ogromnego bagażu europejskich powiązań, ów bystry nurt przemian, jakim podlegała uczelnia, żłobił tylko warstwę wierzchnią. To zaś, co decyduje o istocie tożsamości uczelni, pozostaje niezmiennie. Nie jest łatwe określenie „muzycznego ducha miejsca” na nadwiślańskiej skarpie. Każdy z nas nosi przeciwieństwo siebie obraz „szkoły”, który z dystansu może okazać się mocno wyidealizowany.

Z racji uniwersalnej nośności uprawianej dyscypliny artystycznej, muzycy nieustannie uczestniczą w konfrontacji własnego świata sztuki z obcym. Mogą lepiej i szybciej zreflektować swoją tożsamość kulturową, poznać czym jest wspólnotowe zakorzenienie lub

jego brak. Z tych między innymi powodów otwarta na świat szkoła warszawska staje się swoistym poligonem, na którym można doświadczyć, czym dzisiaj jest europejskość. Wszak język muzyki polskiej nie wymaga tłumaczy, bo jest językiem wspólnym z Zachodem, jednoczy nas, a nie dzieli ze starym kontynentem. Wypada tylko wyrazić nadzieję, by budowaniu nowej tożsamości Europejczyków nie towarzyszyło wycinanie fragmentów niezbywalnej spuścizny kulturowej wspólnot narodowych.

Utraciliśmy wiele z naszej schedy artystycznej, wypada więc zadbać, aby straty te nie powodowały zmian w naszym modelu kultury; aby kultura wysoka nie została zepchnięta do strefy niszowej. To właśnie bycie w dialogu z przeszłością chroni nas częściowo przed niekorzystnymi zjawiskami obecnymi w dzisiejszej kulturze. Wszak pamięć przeszłości była u nas obowiązkiem wspólnotowym, podobnie jak przeświadczenie, że świat ludzi bez historii to świat połamanych drzew, drzew z korzeniami wyrwanych z ziemi. Gdy nie potrafimy rozpoznać i ustalić korzeni swojej tożsamości, nawet jeśli są one mocno splecione; gdy nie

troszczymy się o zachowanie tego, co pozwoli odróżnić nas od innych – stajemy się nikim. Na szczęście my, wychowankowie stołecznej uczelni muzycznej, mamy darowany nam przez wiele pokoleń naszych poprzedników odrębny, blisko dwustuletni kalendarz naszej Akademii, pełen zapisanych faktów i doniosłych wydarzeń, włączonych w życie narodu i kultury muzycznej, polskiej i uniwersalnej.

Gdy mowa o dziedzictwie wspólnotowym, potrzeba języka tzw. wielkich słów i głębokich uzasadnień, bo to właśnie język emocji chroni wartości. Dziedzictwo zaś jest tą drogocenną spuścizną, którą przeszłe generacje ocaliły i przekazały nam, a my mamy obowiązek ją pomnożyć i oddać następcom. Tak potwierdza się prawda, że przeszłość i teraźniejszość w kulturze to światy żyjące bardzo blisko siebie.

* Tekst powstał na podstawie wykładu inauguracyjnego, wygłoszonego 4 października 2005 roku w 195-lecie warszawskiej Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina.



Budynek dawnego Zakładu Dezynfekcyjnego przy ul. Spokojnej

Adam Jankiewicz Joanna Porębska-Srebrna

SPOKOJNA 15

Na ulicy Spokojnej po II wojnie światowej zatrzymał się czas. Prawie nie dotknęły jej zniszczenia wojenne ani powojenna dewastacja. W załamanej pod kątem prostym murze Cmentarza Powązkowskiego, w murze Cmentarza Żydowskiego, w starych drzewach, w zabudowaniach dawnych Miejskich Zakładów Sanitarnych, można odnaleźć atmosferę przedwojennej Warszawy i zapisane w przestrzeni jej dawne dzieje. Przekazanie Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie terenu i zabudowań przy Spokojnej 15 stwarza nie tylko szansę rozwoju uczelni, lecz także włączenia w życie miasta tego wyjątkowego miejsca przez stworzenie nowego, współczesnego centrum kultury i sztuki o znaczeniu ponadlokalnym.

SPOKOJNIE I SMĘTNIE

Miejsce, w którym znajduje się działka z zabudowaniami byłych Miejskich Zakładów Sanitarnych przy ulicy Spokojnej 15, leżało na lewym brzegu rzeki Drny, jednego z ważniejszych dopływów Wisły w rejonie Warszawy. Na co dzień działały tu liczne młyny, folusze, browary i garbarnie obsługujące miasto, a w XVII i XVIII wieku, w czasie sejmów elekcyjnych i powszechnych wyborów króla (*electio viritum*) rejon ten wchodził w skład szeroko rozumianych Pól

Elekcyjnych, gdzie znajdowały się obozy (koła) ziem i prowincji Rzeczypospolitej. W owym czasie powszechne elekcje były zjawiskiem bez precedensu w skali nie tylko regionalnej, ale i europejskiej. W przebiegu zachodniego odcinka ulicy Spokojnej i nieistniejącej już, zamkniętej za murem cmentarnym, ulicy Smętnej zapisany jest kierunek traktu omijającego Warszawę od północy, a wiodącego właśnie na pola elekcyjne.

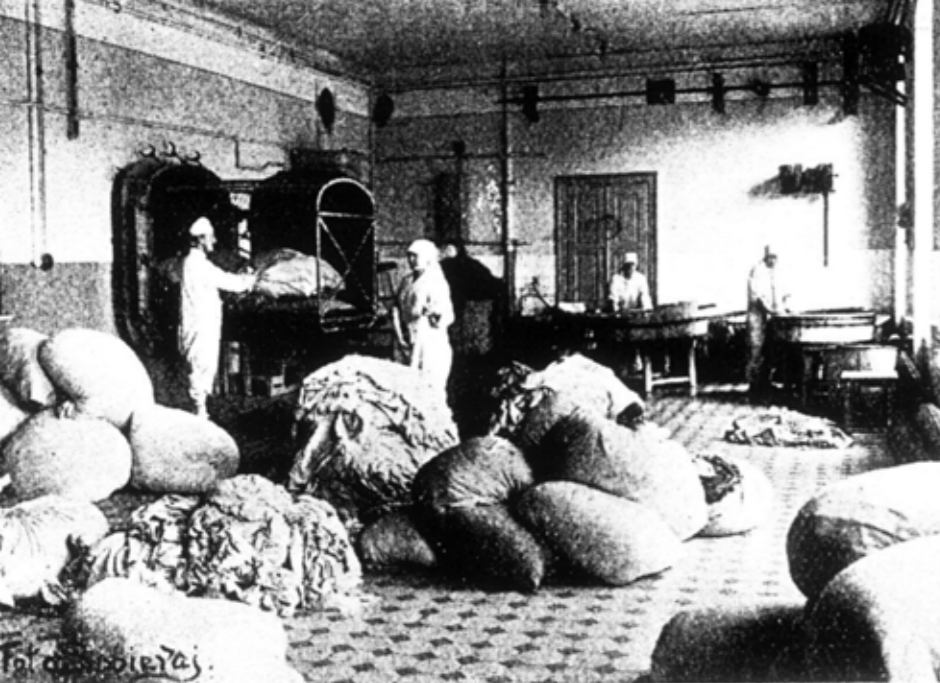
Z końcem XVIII wieku, po obwidzeniu Warszawy wałami Lubomirskiego, zaczęły powstawać w tym rejonie i stopniowo rozrastać się cmentarze miejskie: katolicki przy dzisiejszej ulicy Powązkowskiej, żydowski przy Okopowej i te trochę dalej położone: ewangelicko-augsburski przy ul. Młynarskiej, ewangelicko-reformowany przy ul. Żytniej, czy muzułmański przy ul. Tatarskiej. W drugiej połowie XIX wieku ruch inwestycyjny w tym rejonie został zahamowany przez zakaz wznoszenia trwałych obiektów na przedpolu zbudowanej po powstaniu listopadowym Cytadeli.

ZAGUBIONA MISJA

Warszawa na przełomie XIX i XX wieku starała się być miastem nowoczesnym. Tempo rozwoju infrastruktury i inżynierii miejskiej pod wieloma względami nie

Wizyta Placido Domingo w Akademii Muzycznej





Spalarnia Miejskich Zakładów Sanitarnych



Mur dawnego getta

ustępowało innym metropoliom europejskim. Znakomicie funkcjonowały wodociągi i kanalizacja – dzieło Williama H. Lindleya, tramwaje, telefony, gazowe, a następnie elektryczne oświetlenie głównych ulic. W końcu XIX wieku wzrosło zainteresowanie magistratu stanem sanitarnym miasta. Największym uznaniem cieszyły się wówczas w Europie paleniska odpadów w destruktorach. Doktor Józef Polak, higienista i społecznik, znany w całej Europie założyciel Polskiego Towarzystwa Higienicznego przekonał władze miasta do budowy nowoczesnych zakładów sanitarnych składających się z zakładu izolacyjnego, zakładu dezynfekcyjnego i spalarni śmieci. W 1906 roku miasto zakupiło narożną działkę właśnie przy ulicy Spokojnej. Zakrętu ulicy, powiązanie z Wolą poprzez ulicę Smętną stwarzały warunki, aby taki wzorcowy zespół zrealizować właśnie w tym miejscu.

Władze Warszawy przywiązywały szczególną wagę do tej prestiżowej inwestycji, miała stać się ona wizytówką nowoczesnego miasta, budząc podziw jego mieszkańców skalą i rozmachem. Zespół zaprojektował najpewniej architekt Juliusz Czterżanowski. Przestrzeń podzielono na cztery części. Pierwsze dwie, w samym narożniku ulicy, stanowił Zakład dezynfekcyjny otoczony murem, składający się z niezależnych, odizolowanych ścianami części: czystej i brudnej, każda z własnym dziedzińcem i budynkami pomocniczymi. Główny, reprezentacyjny piętrowy budynek zakładu postawiono na osi ulicy Smętnej, podkreślając detalami i wystawką wyróżniony fragment elewacji. Od południa przylegała

do niego spalarnia z wysokim kominiem, z własnym wjazdem i dziedzińcem, a od wschodu zakład izolacyjny z kolejnym podwórkiem, w którym znajdowały się także garaże/stajnie i mieszkania dla woźniców.

Cały zespół zbudowano z czerwonej, surowej cegły (*Robbau*), wpisując architekturę w nurt historyzujący z elementami wczesnego modernizmu. Bogaty detal elewacji głównych budynków zespołu podkreślał wagę przedsięwzięcia. Dekoracje wykonano z profilowanej cegły, piaskowca i betonu. Wpleciono zdobione elementy z metalu. Ten wyjątkowy zespół otoczony wysokim, ceglany murem jest oryginalnym, unikalnym już dziś w Warszawie przykładem architektury municipalnej przełomu XIX i XX wieku o wartości nie do przecenienia.

W 1912 roku zakład dezynfekcyjny i spalarnię śmieci oddano do użytku. Prasa donosiła: *Destruktor warszawski posiada dwie komory i może spalić do 60 ton śmieci na dobę. Gazy gorące, pochodzące ze spalania śmieci przepuszcza się przez kocioł parowy w celu ostudzenia ich, jako też zużycowania ciepła do otrzymania pary. Para wytworzona w procesie spalania służy do poruszania silnika parowego, który porusza generator prądu. Prąd ten służy do poruszania elektromotorów w zakładzie i w pralni oraz do oświetlenia. W Warszawie nie sortuje się śmieci, ale żużel używa się do utwardzania dróg¹.*

Miasto zakupiło cztery furgony: dwa brudne – czarne i dwa czyste – białe². Czarne furgony wyjeżdżały w Warszawę, wyposażone w aparaty do dezynfekcji formalinowych i do spalania siarki, rozpylacze i środki dezynfekcyjne. Ubrani w uniformy

miejskie dezynfektorzy przywozili do Zakładu ubrania, sprzęty, meble. Oczyszczone rzeczy wracały białymi furgonami do miasta. Sprawa była rangi najwyższej i tak też była traktowana zarówno przez władze miasta, jak i mieszkańców.

Od 1925 roku trzy oddziały tworzyły pod wspólnym kierownictwem Miejskie Zakłady Sanitarne. Rozwijały się one dynamicznie do II wojny światowej.

CZASY HAŃBY I POGARDY

W okresie okupacji pracownicy Miejskich Zakładów Sanitarnych brali czynny udział w ruchu oporu. Źródła poświadczają liczne przypadki wykorzystywania (np. przez żołnierzy Batalionu „Parasol”) taboru sanitarnego do akcji dywersyjnych, np. odbicia więźniów ze szpitala na Pawiaku³.

Po utworzeniu warszawskiego getta budynki Zakładu znalazły się na jego granicy. W obręb getta włączony został bowiem cały teren Cmentarza Żydowskiego, zamurowano i zamknięto w getcie również i ulicę Smętną na całej długości. Do dnia dzisiejszego w pewnym sensie tam pozostaje...

Także zabudowania byłych Miejskich Zakładów Sanitarnych były miejscem tragicznie uwikłanym w gehennę ludności żydowskiej stłoczonej w murach getta. Znajdowało się tu bowiem jeszcze jedno miejsce udręczenia: łaźnia, odswalnia i obóz przejściowy – tzw. kwarantanna. Zwożono tu mieszkańców całych ulic getta, upokarzając i pastwiąc się nad nimi; przebywali tu jeńcy żydowscy oraz przywożeni do getta warszawskiego Żydzi niemieccy z Berlina, Gdańska czy Królewca⁴.

W czasie działań wojennych zniszczone zostały spalarnia śmieci z wysokim kominiem i izolator miejski. Reszta budynków przetrwała. W ich murach, szczególnie od strony Cmentarza Żydowskiego, dostrzec można do dnia dzisiejszego ślady pocisków. Przypominają one pierwszy tydzień Powstania Warszawskiego, gdy rejonu tego bronili żołnierze brygady dywersyjnej „Broda” i batalionu „Zośka”.

Po wojnie Miejskie Zakłady Sanitarne działały nieprzerwanie do lat 90. XX wieku.

WARTOŚCI W PRZESTRZENI ZAPISANE

Nowy gospodarz terenu ma przed sobą wyjątkową szansę. Swoje działania może wpisać w niezwykłą atmosferę ulicy Spokojnej i jej dziejów. Warto pamiętać, że właśnie w tej okolicy na polach elekcyjnych podejmowano zasadnicze dla Rzeczypospolitej XVII i XVIII wieku decyzje ustrojowe, w sposób będący świadectwem kultury obywatelskiej, suwerenności i samorządności.

Powagi temu wyjątkowemu zakątkowi Warszawy przydaje sąsiedztwo dwóch wspaniałych nekropolii: Cmentarza Powązkowskiego, miejsca wiecznego spoczynku twórców kultury polskiej, wielu pokoleń warszawiaków-katolików i Cmentarza Żydowskiego, tej „Atlantydy warszawskiej”, poświadczającej dzieje i kulturę „zamordowanego Narodu”, kilku pokoleń warszawiaków: wybitnych naukow-

ców, ludzi kultury, duchownych oraz tysięcy zapomnianych mieszkańców „Warsze”. To wyjątkowe przestrzenne skumulowanie wartości kulturowych o znaczeniu nie do przecenienia. Symboliczne znaczenie niosą także mury obu cmentarzy, okalające z dwóch stron zabudowania ulicy Spokojnej 15. Szczególnie dramatyczny wymiar ma w tym miejscu mur Cmentarza Żydowskiego, zbudowany w okresie grodzenia warszawskiego getta. Zachowany wzorcowo w kształcie materialnym i przestrzennym fragment tego muru zamykający wlot ulicy Smętnej, to symbol nie mający sobie równych w skali miasta: przypomnienie gehenny ludności żydowskiej i zarazem zagłady materialnej Warszawy.

Do dnia dzisiejszego usytuowanie głównego budynku przy ul. Spokojnej 15 na osi dawnej ulicy Smętnej, stanowi jedną z najciekawszych wartości przestrzennych tego miejsca. Ocalałe budynki dawnych Miejskich Zakładów Sanitarnych wraz z murem otaczającym posesję tworzą nadal zespół o wyjątkowej wartości. Ciekawa dyspozycja przestrzenna (cztery strefy) wynika z jego pierwotnej funkcji i determinuje układ. Wnętrza, choć często przebudowywane i pozbawione dziś oryginalnych elementów wystroju, zachowały swój niepowtarzalny, surowy klimat. Interesujący, choć często zniszczony, jest zróżnicowany detal elewacji. Bogaty w reprezentacyjnej części głównego budynku od ulicy, skromny we wnętrzach posesji. Zachował się także piękny oryginalny

mur, jedna z trzech bram wjazdowych i fragmenty nawierzchni w podwórkach Zakładu Dezynfekcyjnego i Zakładu Spalania Śmieci. Te elementy podkreślają wyjątkowy charakter zespołu, przypominają o tradycji miejsca i dzieła stworzonego przez wybitnego lekarza pozytywistę Józefa Polaka, założyciela Polskiego Towarzystwa Higienicznego. Każą nawiązywać w przyszłości do tradycji nowoczesności według najlepszych wzorów w skali europejskiej (ekologia, utylizacja odpadów, niekonwencjonalne źródła energii) i niegdyś nowatorskiej działalności dla miasta i jego mieszkańców w imię szczytnej idei *Salus populi suprema lex est*.

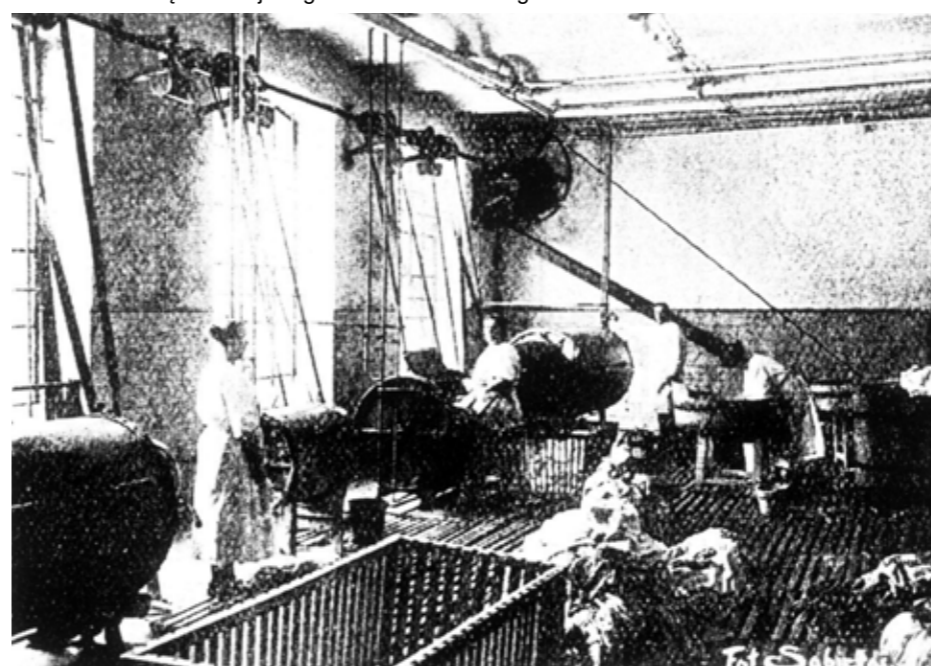
PRZYSZŁOŚĆ

Przekazanie działki i zabudowań byłych Miejskich Zakładów Sanitarnych przy ulicy Spokojnej 15 Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, połączone ze zmianą funkcji, stwarza uczelni możliwość nowych kierunków jej rozwoju, a z drugiej strony daje szansę ocalenia wartości przestrzennych i kulturowych zespołu z całym jego bogactwem i złożonością.

Genius loci oraz jak najbardziej odpowiedni w przypadku uczelni artystycznej gospodarz terenu pozwolą stworzyć w tym miejscu nie tylko kształcące studentów centrum edukacji, lecz także otwarty ośrodek o charakterze i skali ogólnomiejskiej.

Przed Akademią Sztuk Pięknych stoi wyjątkowe zadanie kontynuowania tra-

Wnętrze Miejskiego Zakładu Sanitarnego



Ulica Spokojna



W CIEMNOŚCI

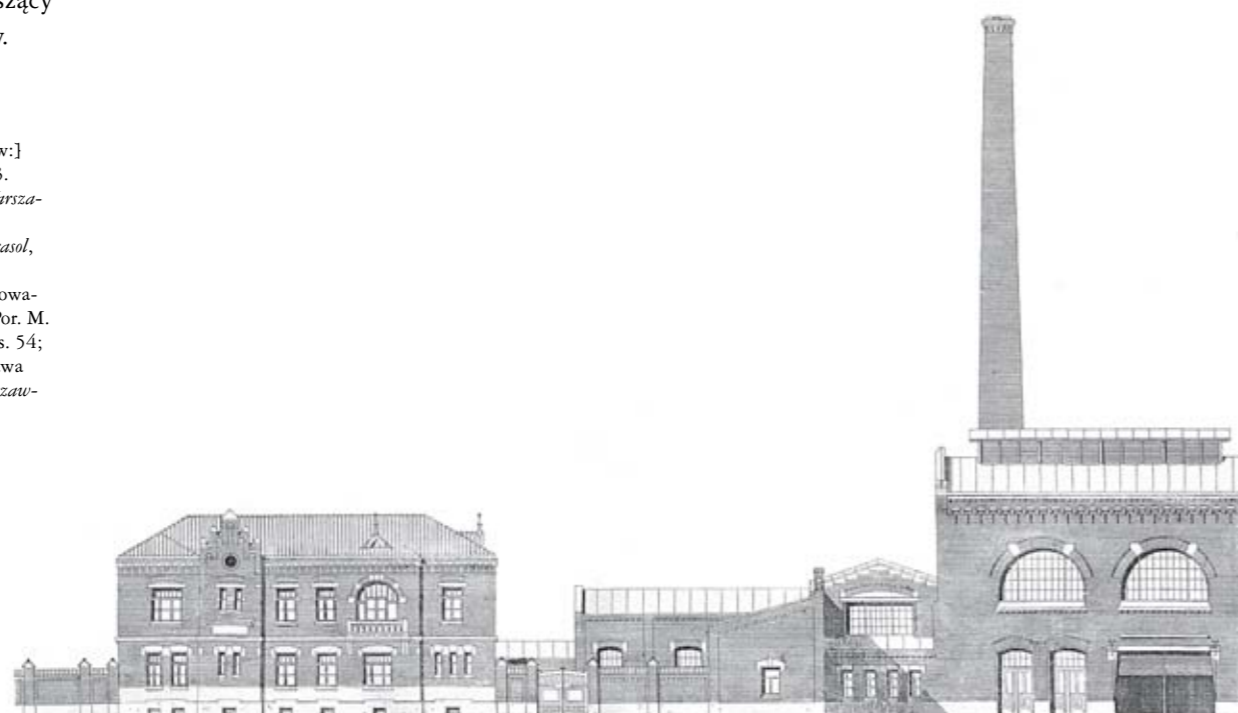
Najnowsze obrazy Roberta Maciejuka



Skira 2, 2005–2006

dycji obiektu służącego ludziom i miastu – nowoczesnego w skali europejskiej i wpływającego na otoczenie poprzez zastosowanie najnowszych technologii i rozwiązań. Siła i potencjał środowiska kulturowego wraz z trafną wizją funkcjonalną pozwolą włączyć powstający obiekt w obręb przestrzeni społecznej miasta, pomogą przezwyciężyć stereotyp miejsca zapomnianego, marginalnego, brudnego i brzydkiego. Na mapie kulturalnej miasta powstaje żywy ośrodek, wnoszący nowe wartości w krajobraz Warszawy.

¹ L. Knauf, *Usuwanie i niszczenie odpadków i śmieci w miastach oraz utrzymanie ulic w czystości*. Przew... [w:] „Przegląd Techniczny” 1916, nr 13–14, s. 112–113.
² H. Koralewski, *Zakład Dezynfekcyjny Miejski w Warszawie*, „Zdrowie” 1912, nr 4, s. 248–250.
³ Por. D. Kaczyńska, *Sprawy sanitarne Batalionu Parasol*, „Przegląd lekarski” 1985, nr 1, s. 107.
⁴ Istnieje bardzo dużo relacji dotyczących funkcjonowania tzw. „parowy” i kwarantanny przy Spokojnej. Por. M. Levi Kurowska, *Pamięć pozostanie*, Warszawa 1993, s. 54; P. Opoczyński, *Reportażun fun warszawer geto*, Warszawa 1954, s. 33; Adam Czerniakow, *Dziennik getta warszawskiego*, Warszawa 1983, s. 87 i inne.



Robert Maciejuk udowodnił, że jest jednym z najciekawszych polskich malarzy. Zanim o jego wystawie*, kilka słów o artyście, dziś czterdziestoletnim, który najwyraźniej w swoich malarskich poszukiwaniach osiągnął kulminację. Studiował w warszawskiej ASP w pracowniach Stefana Gierowskiego i Ryszarda Winiarskiego. Początkowo zainteresowany malarstwem dawnym, dokonywał swoistej transpozycji tamtych obrazów na dzisiejsze potrzeby. Jednym z zabiegów było „wyjmowanie tel” z piętnastowiecznych malowideł włoskich. Usamodzielnione, bo pozbawione bohaterów fragmenty architektury, stawały się samowystarczalnymi malarskimi kompozycjami. Następnie uwagę malarza przykuły znaki – kolejowe, lotnicze i wszelkie inne. Te cytaty były dość łatwo rozpoznawalne, takie bowiem właśnie miały być, pomysłem Maciejuka była jedynie zmiana kontekstu ich oglądania.

Już kilka lat temu zainteresował się bohaterami swego dzieciństwa. Nie wiem, niestety, czy wracał do świata bajkowych dobrocników, który był również moim światem, czy też sięgał po temat, który zawsze mu towarzyszył. Chyba jednak Maciejuk przywrócił zapomniane lata, by przypomnieć o upływającym czasie, ale zarazem nawiązać z nim rodzaj dziwnego, nieoczywistego dyskursu. Powiększone postaci z dobrocników – Coralgol, Miś Uszatek, Puchatek, Nordynka, Kiwaczek wypełniły sale galerii, strony katalogów, ponownie wdarły się do naszego, już zupełnie odmienionego świata obrazów. Nie są szybkie, przebojowe, zabójcze. Wręcz przeciwnie, nie ma złudzeń co do ich niezdarności, powolności, przesadnego sentymentalizmu i bezbronności. Ta zamierzona retrospekcja uświadamia zmiany, które w ostatnim czasie dokonały się bardzo wyraźnie, a które dobitnie poświadczają, że powrót do przeszłości jest niewykonalny, ale może nawet więcej – że tamten świat już nie istnieje. Przepadł wraz upadkiem oazy sielskiego spokoju telewizyjnego doby PRL-u.

Wystawa w salach Zachęty ma jednolitą koncepcję, zgodną z jej tytułem. W największej z sal zajmowanych przez obrazy Maciejuka panuje półmrok, to właśnie owa „noc amerykańska”, czyli nazwa pewnej konwencji filmowej, triku osiąganego dzięki różnym środkom technicznym: dawniej zestawu filtrów lub specjalnego wywoływania taśmy, obecnie za pomocą komputera. W rezultacie tego zabiegu można w dzień kręcić sceny nocne: dzień udaje noc. Akcja rozgrywa się w szarościach, słońce udaje księżyc, a ekipa stara się unikać filmowania ostrych cieni przy słońcu stojącym zbyt wysoko na niebie. *Amerykańska noc* wreszcie, to tytuł filmu Francois Truffauta z 1973 roku, *jednemu z autotematycznych filmów o robieniu filmu* – jak napisała Hanna Wróblewska, kuratorka wystawy.

Ten półmrok jest potrzebny, bo Maciejuk opowiada o sprawach mrocznych, o faktach niepodważalnych – o nieobecności, więcej – o ostatecznej i nieodwołalnej śmierci bohaterów dziecięcego świata, a tym samym niezaprzeczalnym końcu dzieciństwa. Sympatyczne pluszaki wyparowały z obrazów. Pozostały puste domki, ławeczki, pejzaże kreowane w filmowych studiach jako tła dla przygód dobrocnikowych bohaterów. A wszystko najczęściej pokrywa gruba i głucha czapa śniegu. Zdaje się tu panować nieprzenikniona wręcz i ostateczna cisza. Obrazy się powtarzają, na wszystkich jest nieodmiennie cicho i pusto. Tylko owalne kształty paneli, na których malował Maciejuk, mają w sobie jakąś barokowo-rokokową przesadę i wyszukanie. Też jakby tu nie pasują.

Jednak w nowych pracach Maciejuka pojawia się nowy, dość zaskakujący wątek. Wiele obrazów powstało w technice pointylistycznej, skodyfikowanej przez Georges Seurata pod koniec XIX stulecia. Plamy czystych barw położone na powierzchnię płótna dopiero w oku widza miały tworzyć barwne półtony i niuanse. Idea Seurata znalazła wielu naśladowców i zapłodniła sztukę światową na

wiele lat. W najnowszych obrazach podejmuje ją Maciejuk, tyle, że rozwiązuje ją w sposób najbardziej zaskakujący – zupełnie eliminując kolor. Monochromatyczne kompozycje w technice pointylisty – tego na pewno jeszcze nie było. Szare obrazy na szarej ścianie w szarym świetle. A do tego, podobnie jak na większości płócien samego Seurata, zakropkowane zostały również ramy, z których uczyniono naturalną kontynuację malarskich kompozycji. Powstały przedstawienia niezwykle, które być może zostałyby zabite przez zbyt jazgotliwe i jednoznaczne światło dnia. Maciejuk – artysta nocy, Maciejuk – malarz półtonów, Maciejuk – mistrz szarości. Monochromatyczna gama to swoisty ideał malarskiej skromności.

Jednak na wystawie w Zachęcie są i inne wariacje na malarskie tematy: stonowane kompozycje w stylu Cybisa czy wręcz brawurowe nawiązanie do sławnego nokturnu Jamesa Whistlera, z rozblyskującymi w ciemności nocy fajerwerkami. W innych kompozycjach Maciejuka efekty malarskie zastąpione zostały przez efekty elektryczne. W malarskie panele wmontował on błyskające, kolorowe diody. To swoiście zabawne rozwiązanie kolejnej utopii w sztuce o świecących obrazach, w których zamknięte zostało światło. Dziś za przewodu elektrycznego w sali wystawowej kolejna artystyczna utopia została pokonana. Może nie jest to sposób w pełni samodzielny malarsko, ale z pewnością bardzo spektakularny.

Robert Maciejuk w swojej najnowszej wystawie najwyraźniej osiągnął największą samodzielność i bogactwo. I to zarówno w kwestiach natury malarskiej, jak i ideowej. Wraz z odejściem bohaterów filmowych bajek, malarskie opowieści nabrały swobodnego dramatyizmu; wszak dzieją się w nocy, w ciemnościach.

*Robert Maciejuk, *Noc amerykańska*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, luty – kwiecień 2006.



Bez tytułu, 2003



Bez tytułu, 2004



Bez tytułu, 2005



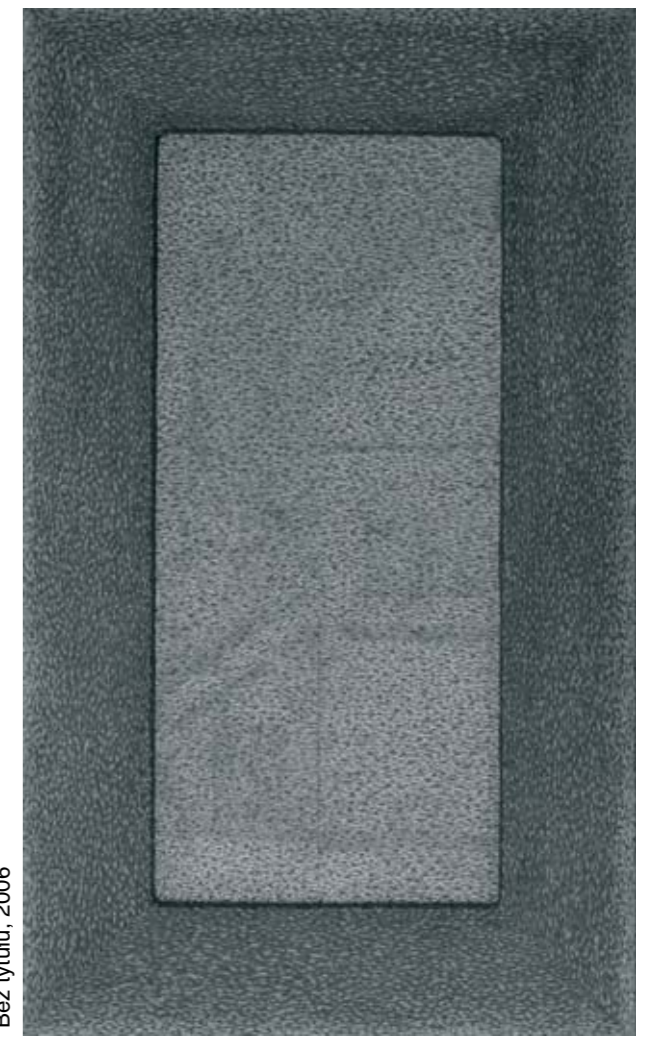
Skira 1, 2005–2006



Bez tytułu (patrz: Zdzisław Kępiński, Impresjonizm), 2005



Bez tytułu, 2006



Bez tytułu, 2006



Bez tytułu, 2004

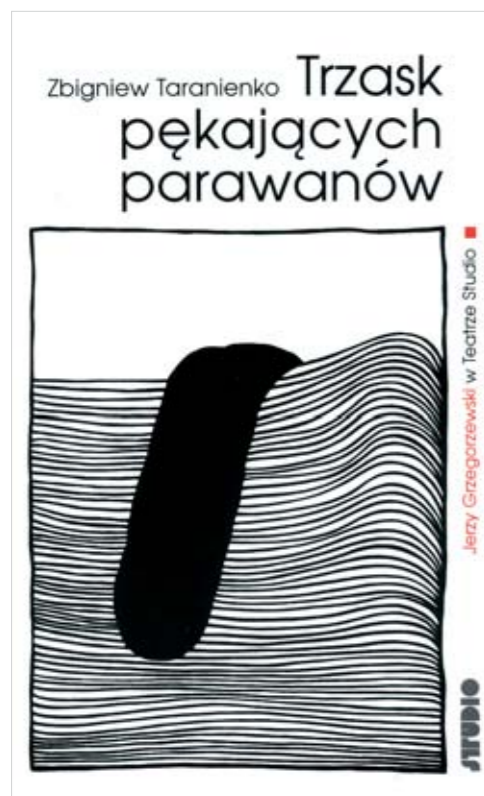
Bez tytułu, 2003–2004



Bez tytułu, 2003

Bez tytułu, 1990





Zbigniew Taranienko, Trzask pękających parawanów. Jerzy Grzegorzewski w Teatrze Studio, STUDIO, Warszawa 2006.

Zbigniew Taranienko przez lata pełnił funkcję kierownika literackiego Teatru Studio i dyrektora Galerii Studio w Pałacu Kultury i Nauki. Jak sugeruje już tytuł jego publikacji, dotyczy ona spektaklu *Parawany* w reżyserii Jerzego Grzegorzewskiego. Przedstawieniem tym reżyser debiutował w 1982 roku w roli dyrektora artystycznego Teatru Studio. Dziwna to rzecz, bowiem niezmiernie rzadko zdarzają się publikacje omawiające jeden tylko spektakl, jeden tytuł. Książka Taranienki jest pierwszą z trzech części, które stołeczne Centrum Sztuki Studio zamierza wydać, by upamiętnić okres dykcji (lata 1982-97) zmarłego przed rokiem artysty.

Na okładce zamieszczono pracę Stanisława Fijałkowskiego, nie zdjęcie z *Parawanów*, a czarno-biały linoryt. Sugeruje to czytelnikowi, że autor skupiał się będzie na plastycznej stronie wybitnego spektaklu. I tak jest w rzeczywistości, bowiem Taranienko przez lata przypatrywał się teatralnym peregrynacjom reżysera. Grzegorzewski został dyrektorem niejako z namaszczenia Józefa Szajny, który złożył rezygnację tuż po wprowadzeniu stanu wojennego. Władza wymówienie przyjęła dopiero po trzech miesiącach, podczas których Szajna szukał następcy, by w końcu, z wielu kandydatów, wybrać odnoszącego sukcesy we Wrocławiu i Krakowie Jerzego Grzegorzewskiego. Ten zgodził się pod warunkiem, że jako premierę będzie mógł wystawić *Parawany*. Zdziwił się niezmiernie, gdy przystano na ten warunek, wszak sztuka Geneta objęta była zakazem

grania. Dramat tyczy przecież rewolucji, wyraźnie dzieląc bohaterów na rządzących i rządzonych. Taranienko zawarł w książce mnóstwo ważnych informacji dotyczących przedstawienia. Ciekawie scharakteryzował typ teatru uprawiany przez reżysera, zinterpretował spektakl scena po scenie, a w końcu szczegółowo zdokumentował działalność Grzegorzewskiego w Teatrze Studio – jest to rzecz cenna dla teatrologów zajmujących się tym właśnie okresem w twórczości reżysera. *Trzask pękających parawanów* to książka niezwykle cenna także przez to, że zawiera nieznaną dotąd zdjęcia z przedstawienia.

Bartłomiej Miernik



Ireneusz Płuska, Jacek Kubiena, Kaplica Zygmuntowska przy katedrze na Wawelu. Konserwacja 2002–2004, edycja polsko-angielska, Międzyuczelniany Instytut Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki, Warszawa 2005.

Książka-album spełnia przede wszystkim zadanie dokumentacyjne. Zarówno w części ilustracyjnej, jak i tekstowej, ukazuje owoce prac konserwatorskich, które przywróciły blask mauzoleum Jagiellonów. W latach 2001–2004 zadanie zrealizował wieloosobowy zespół Międzyuczelnianego Instytutu Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki, którego potencjał tworzą fachowcy z wydziałów konserwacji warszawskiej i krakowskiej ASP. Prace konserwatorskie przy użyciu najnowocześniejszych w tej dziedzinie technologii koncentrowały się przede wszystkim na strukturze ścian kaplicy, nagrobkach obu królów Zygmuntów i królowej Anny, ale dotyczyły także nastawy ołtarzowej („srebrnego ołtarza Jagiellonów”) i odlanej w brązie przez norymberski warsztat Hansa Vischera kraty wejściowej do kaplicy.

Zapewne trud konserwatorów najładniej podsumowują końcowe zdania wstępu dyrektora Zamku Królewskiego na Wawelu, profesora Jana K. Ostrowskiego: *Kaplicę doprowadzono do stanu możliwie zbliżonego do pierwotnego, a jednocześnie starannie udokumentowano dawne i nowe ingerencje*

w jej strukturę. Współczesny i przyszły widz otrzymał w ten sposób dzieło, które na nowo zalsniło blaskiem renesansu, współczesny i przyszły badacz zaś – wiarygodny materiał do analiz. Słowa te równie dobrze można odnieść do kaplicy, co i samej książki. W niej bowiem znajdujemy szczegółową, choć przystępnie podaną analizę technologiczną struktury materiałowej wnętrza budowli, historię jej przeszłych renowacji, jak i precyzyjny opis tej ostatniej.

Zainteresowanie wzbudzają dziś przede wszystkim złudne i kosztowne techniki chwilowego unieśmiertelniania urody człowieczej; innymi słowy – „renowacja starówki” – jak mówił w odniesieniu do zabiegów kosmetycznych poci pięknej, a dokładniej własnej żony, nieśmiertelny (i jakże niepoprawny!) Wiech. Tym bardziej frapujące, nawet dla laika, wydaje się zapoznanie z technologiami ratującymi dla potomnych klejnot sztuki renesansu, czyli czasów, gdy nad Wisłą znajdowali klientów włoscy mistrzowie dłuta, a nie nożyczek. Opis właściwości wynalezionej na AGH masy imitującej piaskowiec glaukonitowy, użyty oryginalnie w kaplicy, może fascynować, a przede wszystkim podnosi na duchu: niezwykle plastyczna, łatwo się urabia i bez trudu nakłada, twardnieje w warstwach o dowolnej grubości i objętości; wykazuje nasiąkliwość zbliżoną do oryginalnego kamienia, którego jednak nie uszczelnia, czym zapewnia przenikanie wilgoci z podłoża...

Zawartość efektownie wydanego tomu, którego część tekstowa podana została w wersji polskiej i angielskiej, wykracza poza ramy rutynowej dokumentacji naukowej. Wpływają na to przede wszystkim znakomite fotografie autorstwa Jacka Kubieny. Wydrukowane na odpowiednio dobranym, matowym papierze, fascynująco opowiadają o fenomenie dzieła Bartolomea Berrecciego, ożywianym przez światło wlewające się oknami tamburu. Ukazują szerokokątne panoramy płytkiego wnętrza, jak i detal przed i po odświeżeniu, pozwalają zagościć w kaplicy widzowi, który w katedrze wawelskiej może najczęściej jedynie zbliżyć się do kraty pięknie wykutej przez Vischerów.

Można dyskutować z wyrażoną we wstępie tezą autorów, jakoby to w Kaplicy Zygmuntowskiej tkwiło *genius loci* nie tylko katedry, ale całego wawelskiego Zamku Królewskiego. Pytanie o kryteria byłoby tu zasadne – czy chodzi o *genius loci* historyczne czy artystyczne. Dlaczego niby nie umiejscawiać owego „geniusza/ducha miejsca” w ruinach kaplicy św. Feliksa i Adaukta albo w krypcie św. Leonarda... Nie czas jednak na dywagacje i targi w kwestii w tym momencie drugoplanowej. Niewątpliwie bowiem mauzoleum Jagiellonów to skarb artystyczny – jeden z najlepiej zachowanych i najcenniejszych w Europie nie tylko środkowej. Dzięki konserwatorom z obu polskich stolic lśni dziś swą dawną świetnością, co książka dowodnie poświadcza.

ArTi

KALENDARIUM WYDARZEŃ WIOSNA 2006

15 LUTEGO – 10 MARCA

Wystawa Krzysztofa Wyzniera *Poduszka* w Galerii Aula warszawskiej ASP. Autor jest od wielu lat związany z Wydziałem Grafiki, prowadzi na nim pracownię grafiki warsztatowej.



16 – 13 MARCA

Wystawa nieznanego rysownika Rajmunda Ziemskiego, zmarłego w ubiegłym roku wybitnego artysty związanego przez całą swą karierę z warszawską ASP, galeria Oficyna Malarska w Warszawie.

17– 13 KWIECIA

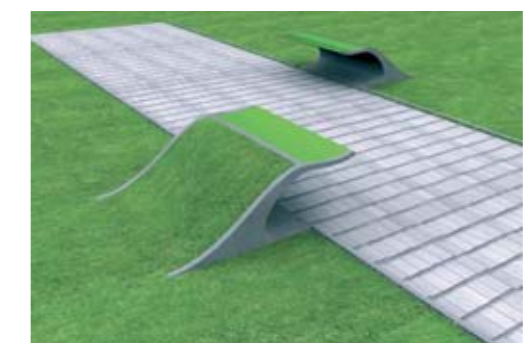


Wystawa nowych, pochodzących z lat 2004-2005 obrazów Jarosława Modzelewskiego w krakowskiej Galerii Zderzak. Artysta jest profesorem na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Wkrótce nakładem krakowskiej galerii ukaże się *catalogue raisonné* artysty, obejmujący wszystkie jego obrazy olejne (oraz szkice do obrazów) z lat 1978-2004. Bibliografię tekstów o malarzu, jego własnych oraz kalendarium życia i twórczości Modzelewskiego opracowała Maryla Sitkowska, kierująca Muzeum warszawskiej ASP.

18 LUTEGO

Jubileusz trzydziestolecia Wydziału Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej w Warszawie.

27 LUTEGO



Otwarcie wystawy prac nagrodzonych w konkursie na projekt koncepcyjny ławki parkowej, adresowanym do studentów Wydziału Wzornictwa Przemysłowego ASP w Warszawie, organizowanym wspólnie z Wydziałem oraz Urzędem Miasta Stołecznej Warszawy. Jury, pozytywnie oceniając poziom projektów i podkreślając ich dużą różnorodność, przyznało: I nagrodę i 2000 zł Miłosłowi Dąbrowskiemu, II nagrodę

i 1500 zł Michałowi Kwasieberskiemu, 3 równorzędne wyróżnienia po 1000 zł Klementynie Jankiewicz, Róży Szczepańskiej i Katarzynie Włoch. Jury postanowiło także przyznać wyróżnienia honorowe: Matyldzie Gołędzinowskiej, Jędrzejowi Iwanickiemu, Stefanowi Łobosowi, Maciejowi Sobczakowi i Piotrowi Stolarskiemu, który otrzymał również nagrodę dodatkową Fundacji Bęc Zmiana.

28 LUTEGO



Wystawa malarstwa Artura Winiarskiego *Pejzaż postsowiecki* w Galerii Arboretum, działającej w Muzeum Narodowym w Warszawie pod patronatem Wydziału Grafiki ASP. Artur Winiarski jest w ASP adiunktem w pracowni rysunku na Wydziale Malarstwa.

1 MARCA

Koncert symfoniczny Chopin Academia Orchestra z cotygodniowego cyklu spotkań koncertowych „Środa w Akademii Muzycznej”. W roli solisty-skrzypka oraz dyrygenta wystąpił dyrektor artystyczny zespołu, prof. Jan Stanienda.

6 MARCA

Jury XIII edycji konkursu *Grafika Warszawska* w składzie: dr Dorota Januszewska, Andrzej Kalina, prof. Andrzej Węclawski, prof. Rafał Strent, prof. Stanisław Wieczorek, prof. Zbigniew Kamiński, przyznało nagrody za najlepsze grafiki lutego 2006 r.: I nagroda – Agnieszka Cieślińska za pracę *Universum/krawiec*, akwaforta, akwatinta, sucha igła; II nagroda – Przemysław Runo za pracę *Pies ogrodnika*, litografia barwna; III nagroda – Krzysztof Róziewicz za pracę *Pejzaż XXXV*, akwatinta, suchoryt; nagroda Marszałka Województwa Mazowieckiego – Maciej Deja za pracę *Bez tytułu*, mezzotinta; Nagroda Muzeum Narodowego w Warszawie oraz Nagroda Artinfo.pl – Portalu Rynku Sztuki – Marta Banaszak za pracę *Polacy – Wojciech Jaruzelski*, linoryt; nagroda Rektora ASP w Warszawie oraz nagroda Okręgu Warszawskiego ZPAP – Błażej Ostoja Lniski za pracę *Bez tytułu*, algrafia.

8 MARCA

„Środa w Akademii Muzycznej”: wieczór poświęcony muzyce kameralnej; wystąpili: Urszula Krygier, Katarzyna Jankowska, Andrzej Bauer oraz Ryszard Groblewski.

11 – 12 MARCA

Warsztaty *Transmission Art Education* w Akademii Teatralnej w Warszawie.

10 – 21 MARCA

Wystawa Łukasza Rudnickiego *Prezent urodzinowy* w Galerii XX1 Kuchnia w Warszawie. Łukasz Rudnicki jest asystentem w pracowni rysunku prowadzonej przez profesora Ryszarda Sekulę na Wydziale Malarstwa warszawskiej ASP.

13 MARCA

„Środa w Akademii Muzycznej”: koncert *Nestorzy Polskiej Pianistyki*, historyczne nagrania wybitnych polskich pianistów: Zbigniewa Drzewieckiego, Jerzego Żurawlewa, Margerity Trombini-Kazuro, Stanisława Szpinalskiego, Marii Wilkomirskiej, Józefa Turczyńskiego, Aleksandra Michalowskiego, Jerzego Lefeldta oraz Józefa Śmidowicza.

15 MARCA

„Środa w Akademii Muzycznej”: koncert poświęcony Mozartowi w 250. rocznicę jego urodzin, *Viva Mozart – Zaczarowany*

Świat Opery, wystąpili studenci Wydziału Wokalnego, którym towarzyszyła Orkiestra Symfoniczna Akademii Muzycznej pod kierunkiem Łukasza Borowicza. W programie znalazły się ensemble z oper austriackiego kompozytora.

21 MARCA – 20 KWIETNIA



Wystawa obrazów Zbigniewa Gostomskiego w warszawskiej Galerii Foksal. Gostomski studiował na Wydziale Malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1953-59 w pracowni prof. Michała Byliny. Z warszawską uczelnią związany jest od czasu studiów aż do dziś, ostatnio pracował jako profesor na Wydziale Malarstwa. Punktem wyjścia pokazu w Galerii Foksal był obraz namalowany przez artystę na niezrealizowaną ekspozycję poświęconą pamięci Ryszarda Stanisławskiego, dyrektora Muzeum Sztuki w Łodzi.

21 MARCA – 2 KWIETNIA



Muzeum w cudzysłowie, autorski projekt Marka Sobczyka, na który złożyły się zrealizowane przez niego prace zainspirowane twórczością innych uznanych w systemie sztuki artystów. W cudzysłów wzięte zostały dzieła Magdaleny Abakanowicz, Stanisława Dróżdża, Jeffa Koonsa, Kazimierza „Przerwy” Malewicz, Romana Opałki, James'a Joyce. Sobczyk w latach 1975–1980 studiował malarstwo w pracowni Stefana Gierowskiego na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

22 MARCA

„Środa w Akademii Muzycznej”: muzyka kameralna w wykonaniu Krystyny Borucińskiej i Romana Jabłońskiego, m.in. utwory A. Borodina, E. Granadosa, I. Albeniza oraz M. Ravela.

23 MARCA – 30 KWIETNIA



II Warszawski Festiwal Fotografii Artystycznej, impreza organizowana wspólnie przez Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie oraz Okręg Warszawski Związku Polskich Artystów Plastyków, która prezentuje i promuje dokonania fotografików, w szczególności tych reprezentujących młode pokolenie. Wystawy, prezentacje multimedialne, spotkania autorskie ze znanymi krytykami fotografii i fotografami, wykłady, warsztaty, projekcje filmów animowanych, pokazy prac zaproszonych gości z zagranicy odbywały się w 28 warszawskich galeriach, klubach, centrach kulturalnych i akademickich.

29 MARCA

„Środa w Akademii Muzycznej”: koncert poświęcony J. S. Bachowi. Pianiści – studenci Akademii Muzycznej wykonali jego koncerty klawesynowe w wersji na fortepian i orkiestrę. Towarzyszyła im Orkiestra Symfoniczna Akademii Muzycznej, którą poprowadził Szymon Kawalla.

31 MARCA – 28 KWIETNIA

Wystawa prac nagrodzonych w XII edycji konkursu *Grafika Warszawska 2005* w warszawskiej galerii TEST. Spośród prac nagrodzonych w edycjach miesięcznych jury wyłoniło Nagrody Roku 2005: Grand Prix – Ryszard Gieryszewski za pracę

Kwiecień 2005, linoryt, drzeworyt, Nagroda Wojewody Mazowieckiego – Agnieszka Cieślińskiej-Kaweckiej za pracę *Postać A*, intaglio, Nagroda Dyrektora Mazowieckiego Centrum Kultury i Sztuki – Rafał Kochoński za pracę z cyklu *Acheiropitos Quo vadis*, autooffset, Nagroda Rektora Akademii Sztuk Pięknych – Filip Zagórski za pracę *Bez tytułu*, sucha igła, Nagroda Muzeum Narodowego w Warszawie – Przemysław Runo za pracę *Głowizna*, litografia, Nagroda Okręgu Warszawskiego Związku Polskich Artystów Plastyków – Piotr Smolnicki za pracę z cyklu *Wir, Bez tytułu*, algrafia, Nagroda Artinfo.pl – Portalu Rynku Sztuki – Mateusz Dąbrowski za pracę *Wnętrze 1*, linoryt.

31 MARCA

Jakub Łęcki, adiunkt na Wydziale Rzeźby ASP, został wyróżniony Nagrodą Honorową Jury za rzeźbę *Polskie cymbały* w konkursie *Tuba Satyrica 2006* w Toruniu.

2 KWIETNIA

„Środa w Akademii Muzycznej”: koncert *Jan Paweł II in memoriam. W hołdzie Ojcu Świętemu w pierwszą rocznicę śmierci* wystąpił chór Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego pod dyrekcją ks. Kazimierza Szymonika. W programie znalazły się utwory pasyjne J. Łuciuka, H. M. Góreckiego oraz S. Moryto, jak również fragmenty przemówień Papieża.

4 KWIETNIA

Otwarcie wystawy prac Krzysztofa Olszewskiego *Obrazy – rzeczywistość uspiona* w Galerii 3a warszawskiej ASP. Autor na Wydziale Grafiki ASP prowadzi pracownię grafiki warsztatowej.

6 KWIETNIA

„Środa w Akademii Muzycznej”: koncert poświęcony J. S. Bachowi w 321. rocznicę jego urodzin. Wystąpili studenci klasy fortepianu prof. Bronisławy Kawalla. W ramach II Warszawskiego Festiwalu Fotografii Artystycznej w Galerii Art New Media otwarto wystawę prac Piotra Smolnickiego *Portret. Foto – Grafiki*. Piotr Smolnicki jest prodziekanem Wydziału Grafiki ASP, prowadzi tam Pracownię Rysunku.

8 KWIETNIA

Otwarcie wystawy malarstwa Henryka Gostyńskiego i Pawła Nowaka w Malej

Galerii w Nowym Sączu. Obaj artyści prowadzą pracownię rysunku na Wydziale Grafiki warszawskiej ASP.

9 KWIETNIA

„Środa w Akademii Muzycznej”: *Oster-Oratorium* J. S. Bacha, koncert zorganizowany przez Międzywydziałowe Studium Muzyki Dawnej oraz Wydział Wokalny. Wykonawcami byli studenci Wydziałów Wokalnych Akademii Muzycznych w Warszawie i Łodzi oraz międzyuczelniana orkiestra pedagogów, absolwentów i studentów Wydziału Muzyki Dawnej. Całość poprowadził Simon Standage. Wernisaż wystawy *Wytrzymałem I akt i uciekłem – studenckie lata Jerzego Grzegorzewskiego* oraz rozmowa *Narodziny Planety – Grzegorzewski student* w Akademii Teatralnej w Warszawie.

20 KWIETNIA – 19 MAJA



Wystawa prac Jerzego Ryszarda Zielińskiego „Jurrego” w galerii Oficyna Malarska w Warszawie. To pierwszy indywidualny pokaz prac malarza po jego tragicznej śmierci w 1980 roku. Artysta studiował na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni Jana Cybisa (dyplom 1968). W trakcie studiów wraz z Janem Dobkowskim (Dobsonem), kolegą z pracowni, założył grupę „Neo Neo Neo”. Ich pierwsza wystawa odbiła się szerokim echem i uczyniła malarzy znanymi postaciami w świecie sztuki. Od kilku lat retrospektywę Jurrego planuje Muzeum Narodowe w Warszawie.

22 KWIETNIA

Jak uczyć o teatrze w europejskiej szkole wyższej – międzynarodowa konferencja teatrologiczna w Akademii Teatralnej w Warszawie.

25 – 26 KWIETNIA

W Galerii Aspekt dwudniowy *Przegląd z rysunku* – pokaz prac studentów III roku

Wydziału Grafiki z pracowni rysunku Pawła Nowaka. Uczestnicy Przeglądu: Michał Socha, Anna Skomska, Anna Rogala, Jakub Czubak, Zbigniew Ungelter, Jakub Wróblewski, Magdalena Kubala, Bartosz Morawski, Filip Dziubek, Katarzyna Zejmo, Wojciech Chelkowski, Piotr Cićkiewicz.

26 KWIETNIA

„Środa w Akademii Muzycznej”: *Najpiękniejsze Chóry Oratoryjne i Operowe*, koncert Chóru Mieszanego i Orkiestry Symfonicznej Akademii Muzycznej oraz AMFC Vocal Consort, prowadzony przez prof. Ryszarda Zimaka.

26 KWIETNIA

Wystawa i wykłady artystów chińskich z Tajwanu w Auli ASP, m.in. *Kaligrafia w malarstwie* Lao Pak On oraz *Sztuka kamienia* Tung-Pin Lin.

28 KWIETNIA



Wystawa grafiki Andrzeja Węclawskiego w Muzeum Okręgowym Ziemi Kaliskiej – Centrum Rysunku i Grafiki im. Tadeusza Kulisiewicza w Kaliszu. Blisko 60 eksponowanych prac reprezentowało najważniejsze cykle graficzne autora: *Il y a de tout (Yadtout)*, *Koniec i początek*, *Przemiany*. Węclawski jest profesorem Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, na Wydziale Grafiki piastuje stanowisko dziekana.

30 KWIETNIA

Satelite – Grzegorzewski student – spotkanie z młodymi reżyserami w Akademii Teatralnej w Warszawie.

1 – 4 MAJA

Międzynarodowa konferencja *Transmission Art Education* w Akademii Teatralnej w Warszawie.

5 - 6 MAJA

Dwudniowa impreza w auli ASP i w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Prezentacja programu *sculpture network* i cyklu towarzyszących temu wydarzeniu wykładów. Sculpture network jest organizacją aktywnie promującą sztukę rzeźbiarską i popierającą wymianę kulturalną w Europie.

9 - 14 MAJA



Wystawa 0-22 Międzywydziałowego Koła Naukowego „Kwadrat” przy Wydziale Malarstwa ASP w Warszawie, reprezentowanego przez Piotra Wysockiego i Dominika Jałowińskiego oraz Marka Glinkowskiego z Galerii Aula przy poznańskiej ASP. Wystawa odbyła się w gmachu poznańskiej Akademii Sztuk Pięknych, kontynuując cykl prezentacji poszczególnych artystycznych ośrodków akademickich. Do wzięcia udziału w ekspozycji zostali zaproszeni studenci, absolwenci i pracownicy wydziałów Malarstwa i Rzeźby warszawskiej ASP.

15 MAJA

Wystawa obrazów Sławomira Marca i Zbigniewa Warpechowskiego w krakowskiej Galerii Krzysztofora, zorganizowana przez Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska i Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka. Sławomir Marzec jest absolwentem warszawskiej ASP i Kunstakademie w Duesseldorfie, od 1988 pracuje jako pedagog na ASP w Warszawie. Praktykuje różne formy sztuki wizualnej, publikuje także teksty z pogranicza krytyki i teorii sztuki. Zbigniew Warpechowski jest jednym z najbardziej znanych i cenionych polskich performerów.

15 - 29 MAJA

Wystawa Rafała Strenta *Święto wiosny* w Galerii Zapieček. Artysta w 1972 roku ukończył studia na Wydziale Malarstwa warszawskiej ASP w pracowni prof. Aleksandra Kobzdeja; aneks z grafiki artystycznej u prof. Haliny Chrostowskiej.

Obecnie Rafał Strent jest profesorem na Wydziale Grafiki macierzystej uczelni.

19 MAJA - 4 CZERWCA



Wystawa prac laureatów konkursu *Samsung Art Master* w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie. Pierwsze miejsce i nagrodę 15 tys. złotych zdobył Karol Radziszewski za film *Plus/Minus*, drugie miejsce i 10 tys. złotych otrzymała Agata Groszek za film *Bardzo dobry magister sztuki*, zaś trzecie miejsce i 5 tys. złotych jury przyznało Piotrowi Wysockiemu za film *Ojczyzna*. Karol Radziszewski i Agata Groszek są ubiegłorocznymi absolwentami, zaś Piotr Wysocki studentem czwartego roku warszawskiej ASP. Wyróżnienie (sprzęt firmy Samsung) otrzymała m.in. Anna Molska, również studentka ASP w Warszawie, za film *Jesus loves me*.

22 MAJA - 14 CZERWCA



Stan posiadania, wspólna prezentacja twórczości Ryszarda Ługowskiego, Pawła Nowaka i Włodzimierza Szymańskiego w Galerii Aula, w rektoracie ASP. Każdy z twórców prezentuje odmienną postawę i strategię artystyczną, ale wszystkich łączy praca pedagogiczna; są adiunktami na macierzystej uczelni – Ługowski i Szymański na Wydziale Malarstwa, zaś Nowak na Wydziale Grafiki.

27 - 29 MAJA

Wizyta Christophera Hamptona, brytyjskiego pisarza, autora sztuk i scenariuszy filmowych w Akademii Teatralnej w Warszawie.

8 - 29 CZERWCA

Wystawa *Niebo nad Heidelbergiem* w Oficynie Malarskiej. To jeden z pokazów cyklu, które

w tej galerii organizuje grupa malarzy z Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Dokumentują one prezentacje, jakie miały miejsce z ich udziałem w Niemczech. W tym roku w Heidelbergu wystawiali: Wojciech Cieśniewski, Rafał Kowalski, Tomasz Milanowski, Jan Mioduszeński, Antoni Starowiejski, Piotr Wachowski i Artur Winiarski.



Autorzy i źródła fotografii

Andrzej Pierńkos
Antonina Grzegorzewska
Archiwum Akademii Teatralnej w Warszawie
Archiwum Akademii Muzycznej w Warszawie
Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie
MASP
Archiwum rodziny Jerzego Softana
Wojciech Holnicki-Szulc
Zbigniew Furman
Archiwum Piotra Palecznego
Jan Fejkiel Gallery
Piotr Witostawski
Archiwum TiFC
Julia Leopold
Jacek Sielski
Mediolan, Pinacoteca di Brera
Bergamo, Accademia Carrara
Bergamo, Collegio Vescovile S. Alexandro
Wojciech Bruszewski
Krzysztof Cichosz
Izabela Gustowska
Natalia Lach-Lachowicz
Grzegorz Przyborek
Józef Robakowski
Andrzej Różycki
Zygmunt Rytka
Bronisław Schlabs
Stefan Themerson
Aleksandra Wrońska
Maciej Krajewski
Dorota Wróblewska
Łukasz Niewiadomski
Agnieszka Grajda
Marta Zasepa
Aneta Solak
Magdalena Chudzicka
Anna Klonowska
Krzysztof Jabłonowski
Piotr Smolnicki
Aleksandra Cieślak
Zachęta Narodowa Galeria Sztuki
Adam Jankiewicz
Joanna Porębska-Srebrna
D. i K. Bieńkowski

BELNARSKI

KRZYSZTOF MUSIAŁ



WEDŁUG DANTEGO

WYSTAWA PASTELE I RYCIN

Włoski Instytut Kultury w Krakowie

Ul. Grodzka 49, 9 V - 7 VI 2006, poniedziałek - piątek, godz. 10.00 - 18.00

Zamek Księżąt Pomorskich w Szczecinie

Ul. Korsarzy 34, 14 VI - 20 VII 2006, wtorek - niedziela, godz. 10.00 - 18.00

Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Olsztynie

Al. Marszałka J. Piłsudskiego 38, 10 XI - 3 XII 2006, wtorek - niedziela, godz. 10.00 - 17.00

Królikarnia, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie

Ul. Puławska 113a, 12 II - 4 III 2007, wtorek - czwartek, niedziela, godz. 10.00 - 18.00,
piątek - sobota, godz. 10.00 - 20.00

Musiał

katalog wystawy dostępny na stronie:

www.krzysztof-musial.pl