

jesień 2006

ASPIRACJE

PISMO WARSZAWSKICH UCZELNI ARTYSTYCZNYCH



DESIGN

GREENAWAY



WIT

MODZELEWSKI

MUSIAŁ

ISSN 1732-6125



9 771732 612007

cena 15 zł

Nelt Cumulus Conference Simulation Reality Nelt

Przez wiele lat Polska i inne kraje „Nowej Europy” były oddzielone od reszty kontynentu. Jednocześnie było to miejsce o własnej, interesującej tożsamości i osiągnięciach w różnych dziedzinach projektowania (jak np. Polska Szkoła Plakatu). Konferencja będzie pretekstem do dyskusji o tym w jakim stopniu doświadczenia z przeszłości wpływają na teraźniejszość i przyszłość, a także o roli projektowania w zjednoczonej Europie.

13-14.10.2006



partner



coordinator



media partner

ARCHITEKTURA

2+3D

A.Blikle

sponsor

ARCTIC PAPER



C cumulus
creative linking

ASPIRACJE

PISMO WARSZAWSKICH UCZELNI ARTYSTYCZNYCH

jesień 2006 / Autumn 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

Redaguje zespół
Editorial Committee:
Jagna Dankowska

Janusz Majcherek

Katarzyna Soltan
sekretarz redakcji
Editorial Assistant

Artur Tanikowski
redaktor naczelny
Editor-in-chief

2



Jacek Jadacki
Melancholia.
Próba uporządkowania pojęcia



6
Artur Tanikowski
Emblematy melancholii.
Raport z Berlina

12



Edyta Bielawska
Melancholijny katalog
Greenaway



18

Anna Maćkowiak
Zamknąć bramę.
O melancholii w malarstwie
Jarosława Modzelewskiego

28



Józef A. Mrozek
Melancholia, nostalgia,
design

37



Michał Stefanowski
Szansa dla wzornictwa

42



Wojciech Wybieralski
Nauczanie wzornictwa
a praktyka projektowa



49
Maria Kurpik
20. Międzynarodowe Biennale
Plakatu w Wilanowie

53



Ruch wypływa z osobowości.
Z Maestro Antonim Witem,
rozmawia Piotr Kędzierski

56



Andrzej Pieńkos
O malarstwie i jego muzyce

60



Joanna Maria Sosnowska
Droga w świat. Polskie losy
Wandy Nadii Chodasiewicz-
Grabowskiej-Léger

64



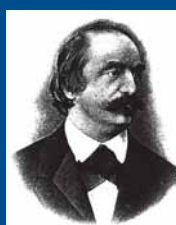
Otworzyć oczy.
Z Krzysztofem Musiałem,
mecenaszem sztuki
i kolekcjonerem,
rozmawia Jerzy Wojciechowski



68

Konrad Szczebiot
Tu nie ma rzeczy niemożliwych.
Osobny świat teatru lalek

70



Magdalena Dziadek
O muzyce ponad muzyką.
Aspiracje dawnej krytyki
muzycznej

74

Kalendarium
wydarzeń
lato 2006

74

Książki

78

Summaries



Jacek Jadacki

Melancholia

Próba uporządkowania pojęcia

Wojciech Weiss, Melancholik, 1908

1. Fenomen melancholii

Melancholia jest pewnym stanem duchowym, w którym określone przeżycia uczuciowe nadbudowane są nad określonymi przedstawieniami lub przekonaniem, sprzęgają się z określonymi przeżyciami dążeń i postawą działaniową, i mają określone przejawy. „Żywość” tych czynników jest w melancholii wydatnie osłabiona względem stanu normalnego – w skrajnych wypadkach aż do zupełnego zaniku (jeśli przedtem nie było ich po prostu brak). Melancholia może być oczywiście stanem przejściowym lub długotrwałym.

2. Jakość i ukierunkowanie uczuć w melancholii

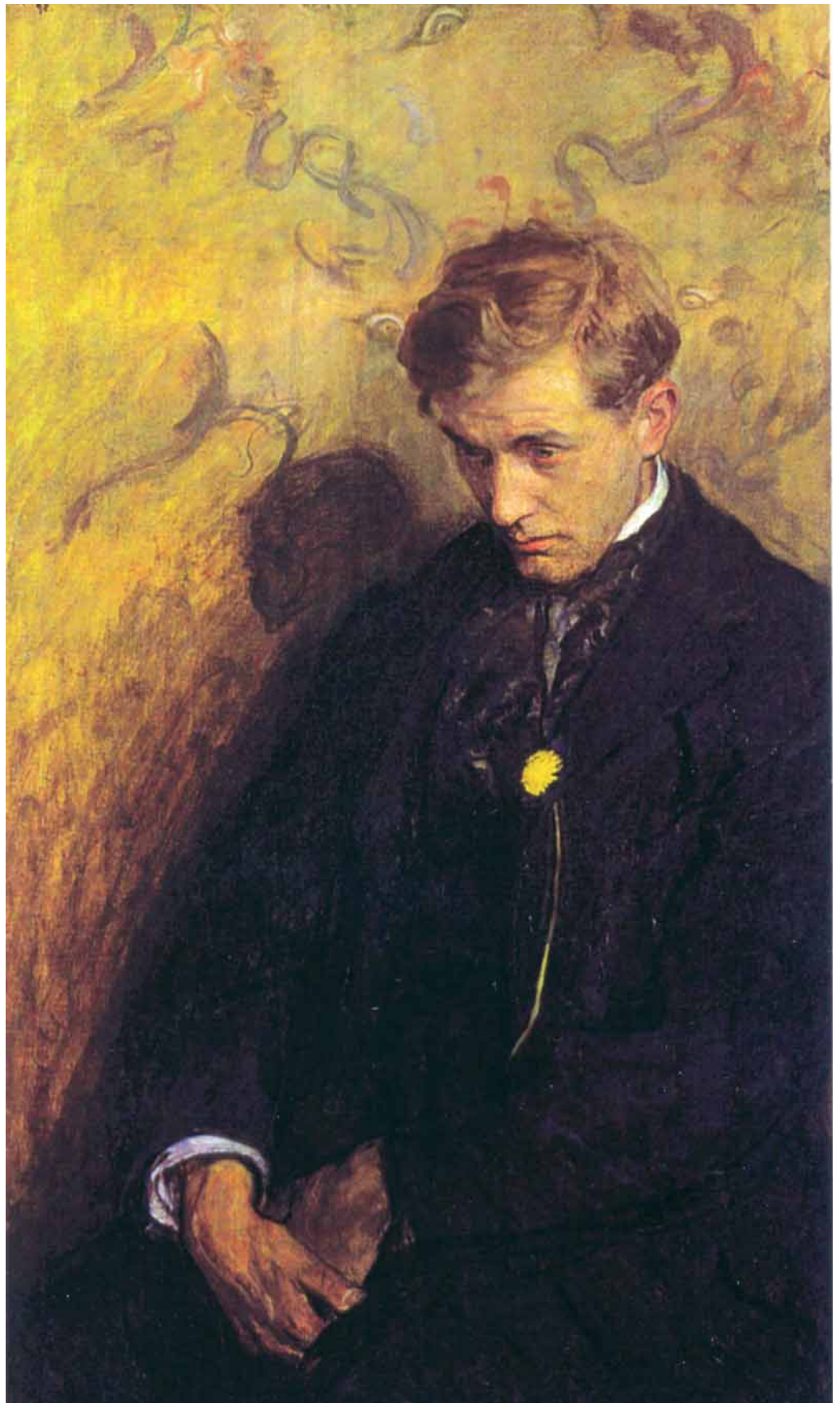
Uczucia melancholiczne – to uczucia przykre; całkowite ich wygaszenie prowadzi do chłodu uczuciowego. Jeśli są ukierunkowane, to mają postać odczucia rozgoryczenia wobec swego przedmiotu; jeśli są nieukierunkowane, to przybierają postać nastroju smutku.

Podkreślmy, że smutek melancholiczny różni się od smutku lirycznego (gr. *lyrismos* – gra na lirze) i od smutku tragicznego (gr. *tragoedia* – kozłi śpiew).

W przeciwieństwie do rzewności jest – co do jakości – nastrojem niewątpliwie przykrym; co do natężenia zaś nigdy nie osiąga stopnia rozpacz.

3. Podstawa uczuć melancholicznych

Podstawą uczuć melancholicznych jest przede wszystkim zespół „negatywnych” przekonań: o niedorzeczności życia ludzkiego, o powszechności zła, o nieuchronności naszego losu oraz o daremności naszych działań lub odpowiednio – zwątpienie w dorzeczność życia, w istnienie dobra, w odwracalność losu i w skuteczność działań. Dokładniej przekonania składające się na ten zespół przedstawiają się następująco:



(1) To, co dzieje się w świecie, nie ma żadnego celu (nihilizm) – w tym celu transcendentnego, a jedynie istnienie takiego celu nadawałoby sens toczącym się zdarzeniom; bez tego są one chaosem (finalistycznym – nie: deterministycznym).

W szczególności rozgrywane się zdarzenia nie są urzeczywistnieniem woli Bożej (ateizm).

(2) Świat jest pełen zła (pesymizm).

W szczególności sam doznaję wielu niezawinionych cierpień.

(3) Bieg rzeczy jest z góry przesądzony (determinizm). W szczególności i mnie czeka nieuchronna śmierć.

(4) Nie da się tego wszystkiego zmienić (fatalizm). W szczególności i moje działania są bezskuteczne.

Poza przekonania podstawą uczuć melancholicznych bywają też przedstawienia – i to zarówno spostrzeżeniowe i przypomnieniowe, jak też wyobrażeniowe: widok, wspomnienie lub obraz (a więc urojenie) własnego lub cudzego nieszczęścia, bólu (fizycznego lub psychicznego), klęski, kłopotów, przeżytego strachu lub utraty czegoś ważnego (ojczyzny, osoby bliskiej, związków uczuciowych z otoczeniem). Dobrą ilustrację światopoglądu melancholicznego znajdujemy w pieśni Kozak (z ok. 1849 roku) Stanisława Moniuszki, do słów Jana Czczota:

Tam na górze jawor stoi, jawor zielonieńki.
Ginie kozak w cudzej stronie, kozak młodzusięńki:

»Ginę, ginę, w cudzej stronie, śmierć mi oczy tuli.

Proszę ciebie, moja miła, donieś to matuli.«
Przyszła matka, przyszła matka, przyszła matulenka.

Obróciła białe lice przeciw synaleńka:

»Otóż widzisz, mój syneczku, moje drogie dziecię!

Nie słuchałeś ojca, matki, także twoje życie!«

»Proszę, matko, proszę, matko, pięknie pochowajcie,

Niech we wszystkie biją dzwony, w organ mi zagrajcie.

Niechaj tylko nie chowają popy ani diaki,
Jeno same ukraińskie grzebią mnie kozaki.«.

Nihilizm: „Niechaj tylko nie chowają [kozaka] popy ani diaki” – nie ma Boga, a więc niepotrzebny jest także ceremoniał religijny. Pesymizm: „Ginie kozak w cudzej stronie, kozak młodzusięńki” – przykład niezawinionego cierpienia związanego z umieraniem. Determinizm: „Nie słuchałeś



(Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *Ped. simile)



Fryderyk Chopin, Preludium c, op. 28 nr 20, 1839

ojca, matki, także twoje życie!” – wybór kozaka pociąga nieuchronnie określone następstwa. Fatalizm: „Pięknie pochowajcie. Niech we wszystkie biją dzwony, w organ mi zagrajcie” – nie ma pozytywnych wartości moralnych; pozostają jedynie pozytywne wartości estetyczne.

4. Przejawy uczuć melancholicznych

Głównym objawem (przejawem zewnętrznym) melancholii jest odrętwiałość, dotycząca różnych organów i funkcji ustroju.

Głównym wyrazem (przejawem zewnętrznym) melancholii jest martwota.

Przybiera ona różne postaci:

- (a) bezruchu: ograniczenia ruchów (spontanicznych) lub całkowitego znierruchomienia ciała;
- (b) bladeści: odpływu krwi z twarzy aż do jej całkowitego zszarzenia;
- (c) zaszepienia: zajęcia postawy stojącej z opuszczonymi rękoma lub (częściej) postawy siedzącej, ze zwieszoną głową wspartą dłońmi i oczyma skierowanymi w jedno miejsce (zwykle w dół lub prosto przed siebie);

(e) samotności: unikania towarzystwa;

(d) milczenia – w razie niemożliwej do uniknięcia obecności innych ludzi.

Cały ten syndrom objawów melancholii świetnie uchwycił Wojciech Weiss w obrazie *Melancholik* (z 1898 roku).

Trzeba przy tym wyraźnie zaznaczyć, że wystąpienie tych objawów i wyrazów – jak każdego w ogóle przejawów – nie stanowi rękojmi tego, że za nimi rzeczywiście stoi melancholia. Przeoczenie tego bywa często powodem nieporozumień.

Bezruch może być więc spowodowany organiczną niesprawnością ciała. Bladeść może być po prostu wrodzona lub chorobliwa. Postawa opisana tu jako zaszepienie bywa przybierana często, gdy jesteśmy w stanie zadumy, co sprawia, że niekiedy uważa się samą zadumę za składnik melancholii; stąd już o krok do apoteozy melancholii jako stanu sprzyjającego twórczości. Również samotność i milczenie są niekiedy niezbędne do twórczego skupienia.

Jeszcze dalej od melancholii jest zafrasowanie, w którego tle mieści się światopogląd przeciwny melancholicznemu, łączący anty-



Józef Chełmoński Dniestr, 1906

nihilizm, antypesymizm, antydeterminizm i antyfatalizm. Taka jest wymowa figur Chrystusa Frasobliwego: zdarzenia rozgrywające się w świecie mają jakiś cel eschatologiczny; w świecie – poza złem – jest też wiele dobra, i sam tego doświadczasz; rzeczy mogą potoczyć się inaczej niż to by wypływało z naturalnego ich biegu, a śmierć twego ciała nie jest śmiercią twojej duszy, która jest nieśmiertelna; każde zło jest do naprawienia, bylebyś tylko chciał je naprawić.

5. Dążenia i działania w melancholii

Oslabienie lub zanik dążeń w melancholii dotyczy zarówno pragnień, jak i chęci: mówimy wtedy odpowiednio o zubożeniu i zniechęceniu

– aż do utraty woli życia w ogóle. Prowadzi to do spowolnienia, zaprzestania lub braku (aktywnego) działania – zarówno fizycznego, jak i psychicznego. Nie zawsze – rzecz jasna – bezczynność jest związana ze zubożeniem i zniechęceniem oraz opisanym wyżej światopoglądem melancholicznym; należy je w szczególności odróżnić od zwykłego braku zajęcia oraz bezczynności, z jednej strony ludzi przepracowanych, a z drugiej – próżniaków.

6. Osobowość melancholika

Niektórym tylko zdarzają się w stany melancholii; są jednak i tacy – melancholicy – którzy po prostu mają skłonności do popadania w ten stan. Są to mianowicie ludzie, w których osobowości łączy się usposobienie

apatyka, umysłowość katastrofisty i (bez)wola pasywisty.

Taka jest osobowość bohatera jednego z wierszy z poematu *W Szwajcarii* Juliusza Słowackiego (z 1839 roku), świetnie uzupełniona po latach muzyką Mieczysława Karłowicza:

„Skąd pierwsze gwiazdy na niebie zaświecą,
Tam pójde, aż za ciemnych skał krawędzie.
Spojrzę w lecące po niebie łabędzie
I tam polecę, gdzie one polecą.
Bo i tu – i tam – za morzem – i wszędzie,
Gdzie tylko poszłę przed sobą myśl biedną,
Zawsze mi smutno i wszędzie mi jedno;
I wszędzie mi źle – i wiem, że źle będzie”.
Oto apatia: „Zawsze mi smutno [...] i wszędzie mi źle”. I katastrofizm:

„Wiem, że źle będzie”. I pasywizm: „Tam polecę, gdzie one polecą”...

7. Aura melancholii

Na tle powyższego ujęcia fenomenu melancholii staje się całkowicie zrozumiałe, dlaczego te a nie inne przedmioty – rzeczy lub stany rzeczy – funkcjonują jako jej aura: symbole lub atrybuty. Okazuje się bowiem, że poszczególne symbole i atrybuty melancholii przypominają – pod różnymi zresztą względami i w różnym stopniu – elementy symbolizowanego fenomenu:

(1) Aura związana z właściwościami uczuć melancholii:

(a) niepogoda (w szczególności pogoda deszczowa, ale bez „ruchliwego”, szalejącego wichru i zawiei śnieżnej!) – ze względu na swój związek z chłodem (i dodatkowo z jednostajnym, powolnym rytmem padających kropel);

(b) sonet, tren, dumka (także kujawiak), a także pewne instrumenty muzyczne (np. wiolonczela) – jako wyrażające m.in. rozgorczenie;

(c) słowik – jako ptak „z natury” smutno śpiewający;

(2) Aura związana z właściwościami podstaw melancholii:

(a) manowce – jako drogi nieprowadzące do celu;

(b) obity szczeniak – bo padł ofiarą „bezinteresownego” zła;

(c) cmentarz (albo też sama mogiła, urna lub czerń) – ze względu na swoje związki ze śmiercią;

(d) zarastające ruiny – jako świadectwo kruchości dzieł ludzkich i bezskuteczności ich naprawiania;

(3) Aura związana z właściwościami przejawów melancholii:

(a) jesień (i noc) – bo jest porą odrętwienia przyrody;

(b) nietoperz – jako spędzający dzień w pełnym bezruchu; rybitwa (a także czajka i mewa) – bo często wzbivszy się, wiszą nieruchomo w powietrzu;

(c) zmierzch (wieczór oraz noc i księżyc, a także cień, mgła i zachmurzenie) – ze względu na bladość światła (i chłód);

(d) chochoł – bo przypomina człowieka osłupiałego; sęp (a także kruk i sowa)

– bo często przyjmują postawę zasępioną;

(e) pustka – bo ma związek z opuszczeniem, a więc i samotnością;

(f) cisza – ze względu na to, co ją łączy z milczeniem;

(4) Aura związana z właściwościami

dążeń i działań w melancholii:

(a) sen – jako stan, w którym następuje ogólne zubożenie;

(b) starość – jako okres w życiu, w którym dochodzi do naturalnego zniechęcenia;

(c) dzwon (ale nie szybka i wysoka sygnaturka!) – ze względu na opieszale, powolny rytm (niskich) dźwięków;

(d) wyschnięte źródło – a więc jakby bezczynne, skoro nie tryska z niego woda.

Oto dwa przykłady aury: malarski i muzyczny.

Spójrzmy na obraz Józefa Chełmońskiego *Dniestr* (z 1906 roku). Mamy bezruch (choć to rzeka), łagodne linie, zmierzch, mgłę, zachmurzenie (przyciemnienie), przygaszenie, szarość, kolory pastelowe z odcieniem fioleto, pustkę.

A teraz preludium c, op. 28 nr 20 Fryderyka Chopina (z 1839 roku). Mamy mollową tonację, powolne tempo, opadającą łagodnie linię melodyczną, jednostajną rytmikę, „milknącą” dynamikę i przytłumioną kolorystykę („ucięte” alikwoty)...

8. Źródła melancholii

Na zakończenie chciałbym zwrócić uwagę na to, że podstawy uczuć właściwych melancholii nie należy mylić z jej źródłami. Staralem się pokazać, że stan melancholii jest konglomeratem uczuć, ich podstaw i przejawów – oraz sprzęgniętych z tymi uczuciami (i ich podstawami) dążeń, a także wpływających z nich działań. Związki między elementami tego konglomeratu nie są dostatecznie zbadane; w każdym razie jednak kiedy stawia się pytanie o źródła melancholii, to ma się na myśli albo źródła całego tego konglomeratu, albo też poszczególnych jego elementów.

W tym pierwszym wypadku źródłami mogą być: (a) obiektywne lub subiektywne przedmioty przedstawiń lub przekonań stanowiących podstawę uczuć wchodzących w skład stanu melancholii; (b) osobowość tego, kto w taki stan popada.

W drugim wypadku do źródeł (a) i (b) dochodzą jeszcze same elementy stanu melancholii, a więc: (c) uczucia melancholiczne – jako sprzęgnięte z właściwymi przeżyciami dążeń, zwłaszcza zaś pragnieniami (wywołujące je?); (d) dążenia melancholiczne jako sprzęgnięte z określonymi przeżyciami uczuciowymi (wywołujące je?); (e) pewne sposoby działania – jako następstwa odpowiednich dążeń, wywołujące określone zmiany w przedmiotach podstawy uczuć

melancholicznych, a nawet w innych (późniejszych) dążeniach; (f) przejawy melancholii – oddziałujące wtórnie przede wszystkim na (późniejsze) przeżycia uczuciowe, a pośrednio także na osobowość (w szczególności na skłonności nawykowe) Sprawia to, że obraz związków, w które uwikłany jest fenomen melancholii, staje się bardzo zagmatwany. Sprawia jednak i to, że przez umiejętne oddziaływanie na składniki opisanego fenomenu możemy do pewnego przynajmniej stopnia przyczynić się do jego wzmocnienia lub – co chyba ważniejsze – do jego wygaszenia.



Figura Chrystusa Frasobliwego z okolic Krosna

Artur Tanikowski

Emblematy melancholii

Raport z Berlina

„Dlatego, że charakter melancholiczny jest podszyty śmiercią, to właśnie melancholicy potrafią najlepiej odczytać świat. Lub inaczej to sam świat poddaje się uwadze melancholika w sposób, w jaki nie poddaje się nikomu innemu.”

Susan Sontag, *Pod znakiem Saturna*

Można się zastanawiać, czy teza amerykańskiej eseistki znajduje uzasadnienie w samej zawartości wystawy, która po 10 latach przygotowań była pokazywana w Paryżu, a następnie, wiosną tego roku, w Berlinie. Czy większość zgromadzonych w Neue Galerie dzieł sztuki, bo zaprezentowano również szereg obiektów

ze sztuką niemających wiele wspólnego, wyszło spod ręki lub z pomysłu twórców toczonych melancholią w jakiegokolwiek z jej odmian? Czy więc malarze, rzeźbiarze, graficy pragnęli zamknąć w pracach własną przypadłość psychiczną, przelać na płótno bądź zakląć w rzeźbie wrodzony temperament albo też zatrzymać swój

chwilowy nastrój, czy też raczej zapisywali puls epoki i dostępny im stan wiedzy o świecie i człowieku? Słowa Sontag łatwiej odnieść do samej idei ekspozycji, tytułowej ambiwalencji, w której „szaleństwo” (bądź „oblęd”) towarzyszą „geniuszowi”, złączone z nim znakiem koniunkcji.

Melancholia nie odnosi się jedynie do stanu paraliżującej depresji, wiąże się także z aurą twórczego mroku, kreatywnej posępności. Medycyna grecka opierała się na powiązanej z kosmologią doktrynie czterech zawartych w ludzkim organizmie płynów (krew, flegma, żółć i czarna żółć), a różnice w ich proporcjach określały cztery różne ludzkie temperamenty, czyli predyspozycje do pewnego rodzaju zachowań. Grecki termin *melancholia* oznaczał „czarną żółć” (od *mélas* „czarny” + *chole* „żółć”). Temperament melancholiczny oraz związane z nim zwątpienie i przygnębienie brały się z patologicznego nadmiaru czarnej żółci, „ułomnego (wadliwego) składu krwi zainfekowanej czarną, podgrzaną żółcią” – pisali w 12. tomie swego *Das Deutsches Wörterbuch* bracia Grimm. Gdy jednak czarna żółć miała odpowiednią temperaturę i zrównoważone proporcje, ujawniała się w człowieku predyspozycje geniusza. Powiązania melancholii z inteligencją, włączenia jej do predyspozycji ludzi genialnych dokonali w IV w. p.n.e. teoretycy z kręgu Arystotelesa. Jeden z jego uczniów (najpewniej Teofrast) pisał w *Problemata physica*: „Dlaczego dzieje się tak, że u każdego kto wybił się ponad przeciętność

Przed Neue Nationalgalerie w Berlinie





w filozofii albo polityce albo poezji, albo też i sztukach, da się w klarowny sposób stwierdzić melancholizny temperament?”. Koncept ten podjął pod koniec XV wieku florencki neoplatonik Marsilio Ficino. Był on również orędownikiem poglądu, wedle którego patronem ludzi o melancholiznej duszy jest planetarny bóg Saturn.

Ajax, heros spod Troi, w brązowej rzeźbie pochodzącej z rzymskiej Azji Mniejszej, ukazany został w melancholiznej pozie, jakby na chwilę przed popełnieniem samobójstwa. Z kolei Narcyz, będący tematem kopiowanej w Rzymie rzeźby greckiej ze szkoły Polikleta (ok. 400 r. p.n.e.) nie podpira wprawdzie dłonią głowy, ale skłania ją ku ramieniu, i już przez to naturalistyczne upozowanie umysławia swój status figury melancholiznej. Urodziwy, zakochany w swym obliczu młodzieniec stał się archetypicznym symbolem niezaspokojonej, więc melancholiznej tęsknoty. „Melancholia jest narcystyczną formą żałoby” – pisał już na gruncie dwudziestowiecznych doświadczeń wschodni-niemiecki dysydent Wolf Biermann.

Jeśli w poczet ludzi nieprzeciętnych wlicza się zazwyczaj także wieszczów i proroków, łatwo znajdziemy uzasadnienie dla włączenia do melancholiznej ikonografii przedstawień św. Jana Ewangelisty. W obrazie pędzla Deodato di Orlandi o formie mocno jeszcze osadzonej w tradycji bizantyjskiej ikony (złote tło, mocno stylizowane draperie szat) oblicze i poza najmłodszego z apostołów zdradza bardzo już konkretny wyraz czy stan psychiczny – smutek świadka Ukrzyżowania i proroka Apokalipsy. Ale – jak słusznie

podkreśla Wojciech Bałus w swej nieocenionej książce *Mundus melancholicus* – należy z dużą ostrożnością interpretować często przez artystów nadawaną innym apostołom postawę „frasobliwą”.

Autorem obrazu *Św. Jan Chrzciciel na pustyni* jest niemal anonimowy, młodo zmarły mistrz wczesnoniderlandzki, którego nazwisko – Geertgen tot Sint Jans (Gerard od Św. Jana) – pochodzi od nazwy bractwa

w Haarlemie. Frasunek zadumanego nad swym proroczym losem świętego, który wsparł twarz na dłoni, ułatwia powiązanie dzieła z ikonografią eremitów cierpiących na acedię. Ale już pysznie rozświetlony, bujny we florę i faunę pejzaż nie sposób obarczyć nastrojowością melancholizną. Świętość, znaczone tu subtelnymi aureolami Jana i Baranka Bożego, wie, czego w swej beztrójce nie wie natura.

Z lewej: Deodato di Orlandi, *Św. Jan w smutku pogrążony*, 2. poł. XIII w.
Geertgen Tot Sint Jans, *Św. Jan Chrzciciel na pustyni*, ok. 1480–1485





Ron Mueck, Big Man, 2000

Inny typ melancholii zakorzenionej w chrześcijańskim moralizatorstwie późnego średniowiecza ukazywany był w przedstawieniach kuszonych przez demony św. Antoniego Pustelnika (np. w miedziorycie Martina Schongauera), inspirujących nowoczesnych ekspresjonistów czy surrealistów. Antoni – protoplasta monastycyzmu, stał się uosobieniem pobożności i cnoty, wobec których w swoistej opozycji stawiano przywołaną już mniszą chorobę – acedię. Była to odmiana melancholii, zaliczana do siedmiu grzechów głównych

Vittore Carpaccio, Przygotowanie do złożenia do grobu, ok. 1505



i objawiająca się napadami ospałości, znużenia i żądz, które zwykły toczyć anachoretę w miejscu jego odosobnienia.

Ale punktem odniesienia dla artystów kolejnych epok stał się przede wszystkim sztych Albrechta Dürera *Melencolia I* – owa prawdziwa ikona melancholii. Choć daje się pozornie łatwo opisać, to już jej rozmaite egzegezy po dziś dzień nie wydają się pełne i ostateczne. Personifikującą melancholię „genialną” (bo uskrzydloną), zapatrzoną w dal kobietę o głowie wspartej na dłoni, otaczają stworzenia, przedmioty użytkowe, instrumenty naukowe i rzemieślnicze. Ich kompozycyjny bezład – w przeciwieństwie do instrumentarium zgromadzonego w innym miedziorytnym arcydziele Dürera na temat melancholii, *Św. Hieronimie w pracowni* – kwestionuje możliwość przypisania im alegorycznych treści. „Z dzieła [*Melencolii I* – AT] sens jakby »wyciekał«: naciskający na psa rombościan, rozsypane (i poniekąd wciąż się rozsypujące) narzędzia, nieczytelność architektury oraz drabina »wiodąca w chmury« sugerują dyfuzyjną treść” – pisze Wojciech Bałus. I kulturowego znaczenia ryciny norymberskiego mistrza dopatruje się w zakwestionowaniu obrazowania alegorycznego na rzecz bezpośredniego przełożenia doznań melancholicznych na język form artystycznych.

Przewrotny, a może oczywisty dla kondycji dwudziestowiecznego artysty



Albrecht Dürer, Melencolia I, 1514

dialog prowadzi z dziełem Dürera Anselm Kiefer, autor rzeźby-instalacji z 1989 r. z ołowianym myśliwcem odrzutowym, na którego skrzydle ustawiona została wykonana ze szkła urna w kształcie sławnego Dürerowskiego rombościanu, wypełniona fekaliami i odpadkami. Pole interpretacji wydaje się szerokie: przynięciony „brudem świata” odrzutowiec nie poleci (W. Bałus), albo też wznieś się, by zombardować ludzkość melancholią (L.F. Földenyi). To drugie zagrożenie wydaje się nie mniej opresyjne niż spojrzenie *Big Mama* autorstwa Australijczyka Rona Muecka. Nagi, lysy mężczyzna ukształtowany z poliestru i fibreglasu w hiperrealistycznej konwencji i ponadnaturalnej skali, „siedzący w kucki”, zdaje się tyleż szukać wzrokiem widza, co zdawać przed nim sprawozdanie ze swego wycofania, jakby wbrew swej narzucającej się otoczeniu masie. Symbol wieku i jego cywilizacyjnych chorób (otyłość) czy może po prostu współczesny emblemat melancholii – nagiej prawdy skierowanej do wewnątrz?

Na antypodach tego pozornie wypranego z metafizyki typu przedstawieniowego leżało obrazowanie melancholii związanej z motywem chrześcijańskiego oplakiwania czy żalu. Motyw ów podjął Vittore Carpaccio w swym tyleż znakomitym, co tajemniczym obrazie *Przygotowanie do złożenia do grobu*. Wokół złożonego na marach ciała Chrystusa rozgrywa się scena niewiele mająca wspólnego z kanoniczną literą Ewangelii. Po prawej stronie widać grupę oplakujących – Marię, Marię Magdalenę i św. Jana; po lewej mężczyźni w strojach orientalnych otwierają komorę grobową i przygotowują

się do mycia ciała zmarłego. W centrum kompozycji siedzi Hiob, wsparty plecami o drzewo, z głową spoczywającą na łokciu. Emocjonalną wymowę dzieła potęguje sposób ukazania otoczenia grobu jako przestrzeni usianej porozrzucanymi kośćmi i czaszkami (nawet całymi trupami wychylającymi się spod grobowych stel), wypełnionej ruinami, złamanymi kolumnami, strzaskanymi posągami. W tym jałowym pejzażu kolorystycznie dominuje tonacja gliny, przybierająca odcienie brązów i zieleni. Oto świat w najbardziej mrocznym momencie – przed zbawieniem, bo przed zmartwychwstaniem – oplakuje sam siebie.

Pejzaż prochu i kości w dziele renesansowego mistrza zapowiadał już barokową obsesję przemijania, strach przed ulotnością wszystkiego, co ziemskie. Śmierć jest teraz postrzegana jako kulminacja melancholiznego usposobienia i obrazowana często pod postacią ponurych alegorii, jak w *Vanitas* Philippe’a de Champaigne’a. Na tym najprostszym z malowanych drogowskazów przemijania, widzowi prezentują się *en face*: kwitnący w wazoniku tulipan, który chyli już z wolna ku dołowi jeden z płatków, poślizgnięta czaszka, umieszczona w centrum kompozycji i flankująca ją z prawej strony klepsydra. Żeby nie było wątpliwości – nawet krawędzie półki czy parapetu, na którym spoczywają wymienione obiekty, nadgryzł już ząb czasu. W *Melancholii* Domenica Fettiego kobieta kontempluje



Anselm Kiefer, Melancholia, 1989, konstrukcja z ołowiu (samolot) i szkła (wielościąg)

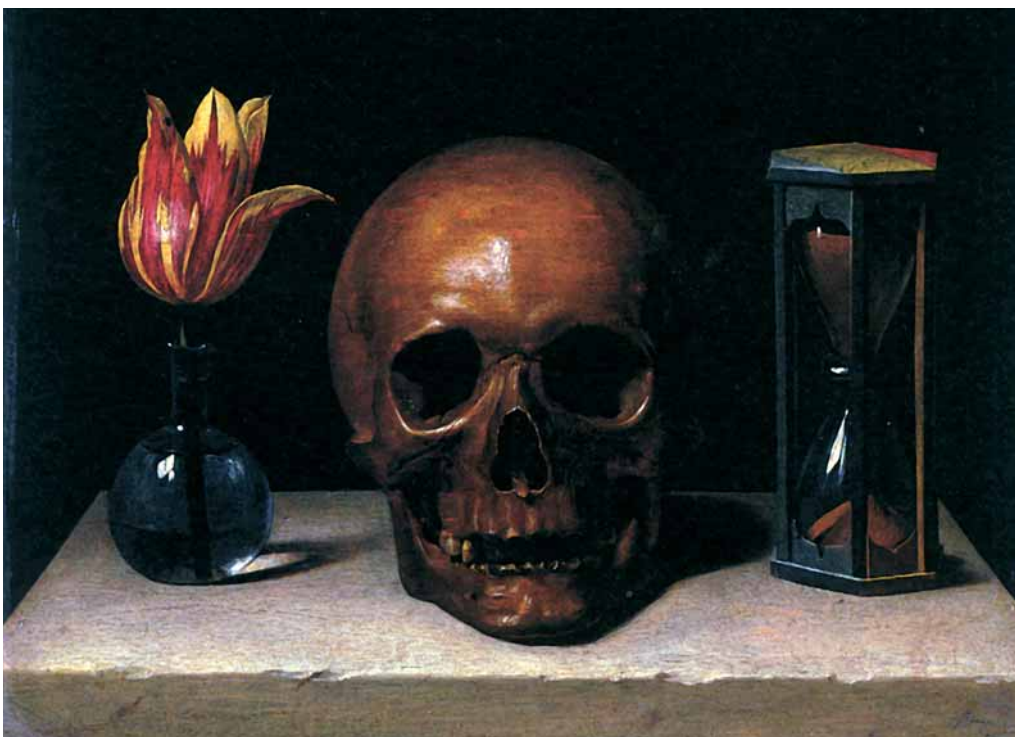
w ruinach czaszkę, otoczona przez przedmioty z melancholiznego rekwizytorium – klepsydrę i księgę z zagiętymi kartami.

Polichromowana rzeźba *Dzieciątka Jezus śpiące na czaszce* wpisuje się w hiszpańską tradycję podobnych przedstawień, które zyskały dużą popularność w południowych Włoszech. Sereniczną z pozoru atmosferę przedstawienia zaburza kontrast anielskiego oblicza dziecięcego Zbawiciela i pozbawionej żuchwy czaszki. Dialog antynomicznych symboli wieczności i doczesności znajduje dopowiedzenie w sennym geście rąk złotowłosego Jezusa, które układają się w motyw krzyża,

antycypując ziemski los Zbawiciela. Ale na wystawie zgromadzono też o wiele drastyczniejsze przykłady wzbogacania ikonografii przemijania, które bynajmniej nie znaczą „stacji na drodze do zbawienia”, by wspomnieć rycinę z Tezaurusa anatomicznego ze szkieletami tańczącymi na górze organicznych ludzkich odpadków, różne „domki dla kościotrupków” kojarzące się skalą (i precyzją wykonania) ze współczesnymi domkami dla lalek...

Przedstawiając podstawy melancholii romantycznej, kuratorzy wystawy wyeksponowali te jej aspekty, które odbijały ideę człowieka-mikrokosmosu jako doskonałej kopii świata, czyli makrokosmosu. Chodzi o autoportret artysty rozmyślającego nad swą własną melancholią (np. Arnold Böcklin) oraz pejzaż jako kopię melancholiznej duszy. Krajobraz jako zwierciadło duszy nigdy nie został tak sugestywnie uchwycony jak w pracach Caspara Davida Friedricha. Maleńka postać mnicha z głową spoczywającą na dłoni, samotnego z wyboru i odpornego na wszelkie pokusy, znajduje się w otoczeniu wszechogarniającej natury, która imponująco konfrontuje postać mnicha (a zarazem widza) z marnością ludzkiej egzystencji wobec wielkości boskiej kreacji. Zagadnienie uzewnętrznionego pejzażu duszy odegrało pierwszoplanową rolę w koncepcji artystycznej i dziełach Edvarda Muncha. Podatny na powracające napady głębokiej depresji, w wykonanych w różnych technikach pracach koncentrował swą uwagę na temacie melancholii, którą często przedstawiał jako samotną osobę nad brzegiem morza.

Philippe de Champaigne, Vanitas lub Alegoria ludzkiego życia, 1. poł. XVII w.





Caspar David Friedrich,
Mnich nad morzem, 1808-1810

Anonim hiszpański, Dzieciątko
Jezus śpiące na czaszce, XVII w.



Edvard Munch, Melancholia,
1906-1907



Figura melancholii ucieleśnia zamknięty w sobie (introwertyczny) ból, wewnętrzny pałący żal, który w norweskim pejzażu fiordowym już nie jest wyrażany przez spuszczone wzrok postaci portretowanej lub nie znajduje w nim odbicia.

„Wanda (...) wyrzuca sobie, że była powodem śmierci Xiążęcia, wpada w melancholię, y rzuca się do Wisły, kącąc swe Życie tak potrzebne Narodowi.” Oto fragment większej inskrypcji, która znalazła miejsce na imaginacyjnym konterfekcie krakowskiej władczyni, wchodzącym w skład cyklu portretów królów i książąt polskich autorstwa nieznanego malarza. W obrazie ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu, znanym dziś pod tytułem *Wanda, córka Krakusa* nie sam siermiężnie idealizowany wizerunek nadwiślańskiej królowej, malowany jakimś prowincjonalnym, cechowym pędzlem, nas interesuje, lecz przytoczone wcześniej zakończenie jej „biogramu”, zupełnie odmienne od podanego w *Kronice polskiej* przez Wincentego Kadłubka. Wskazanie melancholii jako stanu, który doprowadził bohaterką królową do targnięcia się na własne życie, spełnia paradygmat oświeceniowo-romantycznego rozumienia *vanitas* jako zmysłowej analizy przemijania i śmierci. Będący jej zwieńczeniem fenomen samobójstwa jest w podanej tu historii Wandy i „Ryttygiera, Xięcia Niemieckiego” spotęgowany, bo powtórzony. Przypomnijmy, że cierpienia słodkiej melancholii ucieleśnia w romantyzmie poezja Safony, która zdobyła olbrzymią popularność około roku 1800. Wierżono wówczas – na podstawie jednego z wierszy tej najslawniejszej poetki starożytności – że rzuciła się ona do morza z powodu nieodwzajemnionego uczucia. Chodziło raczej o figurę literacką, która prezentuje ekstremalny obraz upojenia miłosnego. I ono właśnie, w przypadku portretu córki Krakusa, miało zastąpić patriotyczno-propagandową motywację jej tragicznej decyzji.

Wiek XIX zaznaczył się naukową dociekliwością i rejestracją melancholii jako choroby. Według Kanta i filozofów romantyzmu człowiek nie jest zdolny objąć rzeczywistości swym umysłem, który na zawsze więzi jego własna subiektywność. Znaczyło to ni mniej ni więcej tylko tyle, że każdy jest potencjalnym melancholikiem, a ta „globalna epidemia melancholii” wysuwała na czoło nową naukę,



Edward Hopper, New York Movie, 1939

psychiatrię. Od lat 20. XX w., po opublikowaniu przez Zygmunta Freuda eseju *Żaloba i melancholia* termin „melancholia” oraz częściej zastępowano „depresją”.

Na wystawie ten wątek jest poruszony zarówno w fotografiach naukowych eksperymentów, jak i w dziełach plastyki.

Melancholia w sztuce – jak pisze Bałus – przejawia się pod postacią nierozstrzygalności. Zasada ta rządzi m.in. metafizycznymi obrazami Giorgia de Chirico, o których komisarz wystawy Jean Clair pisał ćwierć wieku temu, że łączą zamilowanie do porządku i geometryzacji (którą w melancholię wpisał już Dürer) z samą naturą melancholii. A więc że sama forma, struktura, kompozycja obrazu – niezależnie od obecności lub nieobecności w nim upozowanej melancholicznie figury – poddana zostaje melancholizacji. Realność i nierealność, płaskość i trójwymiarowość, południe i wieczór, podróż i bezruch – na takich, ostatecznie nigdy nierozstrzyganych antynomiach opiera się świat zobrazowany przez malarza w sceneriach teatralizowanej architektury klasycznej. Ta ostatnia daje tylko złudę solidnych fundamentów świata, pozostaje raczej dekoracją teatralną, bo perspektywa przez nią wyznaczana jest wielokrotnie kompozycyjnie zaburzana, a widz pozostać musi z wrażeniem obcości i zagadkowości,

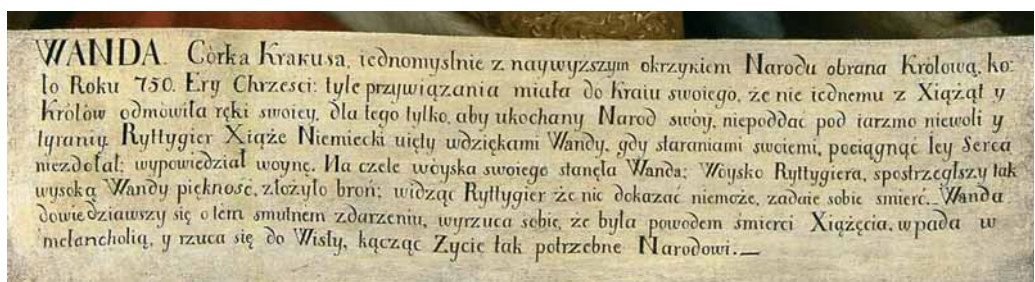
również wobec tego, czego w obrazie nie widać, a co jedynie zasugerowane.

Zauważmy, że po pejzażach nadmorskich czy leśnych pustkowi, widokach „wysp umarłych” przestrzenią malarskiej melancholii w XX wieku staje się miasto (u ekspresjonistów, artystów Nowej Rzeczowości, Edwarda Hoppera), wiązane z tym pojęciem już przez Charlesa Baudelaire’a, a potem wielokrotnie przez Waltera Benjamina. Pojawia się ono w propagandowym obrazie Borysa Kustodiewa *Bolszewik*, którego gigantycznie przeskalowany bohater kroczy wśród ciżby miejskiej, ogarniając czerwoną flagą cały horyzont. Ukrytą obecność melancholii wyczuwało się w niejednym z socrealistycznych obrazów, choć ideologie totalitarne z założenia miały melancholię delegalizować. Po ich upadku pozostał pejzaż bardzo melancholią przesiąknięty, do

dziś eksplorowany przez artystów różnych krajów, wieku i orientacji. U nas to krajobraz pogierkowskich domów wczasowych, stalowych mostów, kopalń i parowozowni.

Tytułem dygresji dodać trzeba, że w polskim widzu zdziwienie wywoływało powieszenie Melancholii Jacka Malczewskiego w bezpośrednim sąsiedztwie *Bolszewika*. Może więc, po znakomitej wystawie parysko-berlińskiej, warto pomyśleć o prezentacji polskiej sztuki podszytej melancholią, nie wrywając jej z europejskiego kontekstu, ale uwypuklając specyfikę historyczno-kulturowych uwarunkowań kraju Wandy, co nieszczęśliwie kochała Niemca...

Melancholia. Geniusz i szaleństwo w sztuce, Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, luty – czerwiec 2006; kuratorzy: Jean Clair i Klaus Peter Schuster.



Malarz nieznan, Wanda, córka Krakusa, olej na płótnie, Muzeum Narodowe w Poznaniu; stan po konserwacji i restauracji wykonanej przez Julię Burdajewicz pod kier. prof. Iwony Szmelter na WKiRDS ASP w Warszawie

Edyta Bielawska

Melancholijny katalog Greenawaya

Melancholicy wybierają różne sposoby ucieczki od świata, jedną z nich jest zainteresowanie podróżami. Warto przypomnieć, że tłem jednego z najsłynniejszych przedstawień melancholii – sztychu Albrechta Dürera – jest horyzont morski. Podróż jest dla melancholika czymś chaotycznym, podróżujący nigdy nie wie, dokąd zmierza, nieważny jest kierunek,

tylko sam fakt ucieczki i zapomnienia. Żeglarz, pielgrzym, podróżnik to modelemi melancholicy. Zdaniem Susan Sontag błądzenie wynika z dostrzegania zbyt wielu możliwości i nieumiejętności wyboru między nimi.

Bohaterowie filmów Petera Greenawaya rzadko czują się zakorzeni w miejscu, w którym żyją. Nagiko z *The Pillow Book*

„Księgi Prospera”





„The Pillow Book”

ciągle zmienia miasta, nie może znaleźć swojego miejsca. Architekt z *Brzucha architekta* opuszcza swój kraj, Stany Zjednoczone, aby podróżować po Włoszech. Rysownik z *Kontraktu rysownika* uzależnia swoje miejsce zamieszkania od tego, gdzie zostanie wynajęty do pracy. Melancholijne postaci są zawsze wyobcowane i samotne. Przychodzi tutaj na myśl fragment sonetu Gerarda Nerval'a *El desdichado*: „Ja mroczny, ja wdowiec, mnie nikt ulżyć nie może”. Warto dodać, że po hiszpańsku *desdichado* oznacza „wyobcowany, wydziedziczony, nieszczęsny, pechowiec”.

Bohaterowie Greenawaya są przeważnie samotni, nie mogą nawiązać kontaktu emocjonalnego z innymi. Architekt z *Brzucha architekta* prawie cały czas jest sam. Chodzi po Rzymie, czuje się przytłoczony wielkimi budowlami, zimnymi pomnikami zmarłych cesarzy. Jest pochłonięty myślą o śmierci, jedyną osobą, z którą może nawiązać kontakt, jest nieżyjący architekt, na cześć którego chce zorganizować wystawę. Pisze do niego pocztówki, w których relacjonuje swoje rozterki, pisze o swojej obsesji śmierci.

„The Pillow Book”



Wyobcowany jest kucharz z *Kucharza, złodzieja, jego żony i jej kochanka*, który niezwykle wyrafinowane potrawy musi przygotowywać dla gruboskórnych, prymitywnych członków grupy przestępczej. Kobiety z *Wyliczanki* są samotne, nie mogą porozumieć się z leniwymi, znudzonymi życiem mężami. Jedynym – absurdalnym – wyjściem z sytuacji wydaje się zamordowanie ich. Po każdym morderstwie

przyjrzeć się ludzkiemu rozkładowi. Smut, syn koronera z *Wyliczanki*, to mały przyrodnik, który całymi dniami obserwuje szczątki martwych zwierząt.

Inny melancholijny bohater to król lub władca, który ma przeciwko sobie swój prywatny chaos i chaos całego kraju. Prospero z *Ksiąg Prospera* jest władcą wyspy. Spędza czas samotnie w gabinecie pełnym książek. Pomieszczenie jest ciemne, jedy-



„Księgi Prospera”

twarze kobiet przybierają melancholijny wyraz. Pochylają się nad swoimi mężami, delikatnie głaszczą ich twarze, wydają się nieobecne, nic nie mówią; wpatrują się tylko w morze albo w gwiazdy. Melancholik to często przyrodnik, matematyk lub geometra. „Porządkuje świat, aby potem rozpaczać: że droga ucieczki z tego więzienia prowadzi tylko do nicości”. Do tej kategorii postaci można zaliczyć braci bliźniaków z *Zet i dwa zera*, którzy poświęcają własne ciała, aby inni mogli

nym światłem są dogasające świece. Bohater przegląda się w lustrze, które jest jednym z ulubionych rekwizytów melancholijnej ikonografii – symbolem ludzkiej próżności i przemijania wszystkich rzeczy. Gabinet Prospera wystylizowany jest na celę św. Hieronima. Warto dodać, że w ikonografii chrześcijańskiej właśnie ten święty przedstawiany był jako symbol melancholii. W jego celi obok książek, symbolu wiedzy i samoświadomości, znajdowały się czaszki. Zdaniem Grzegorza Niziołka, „bohate-



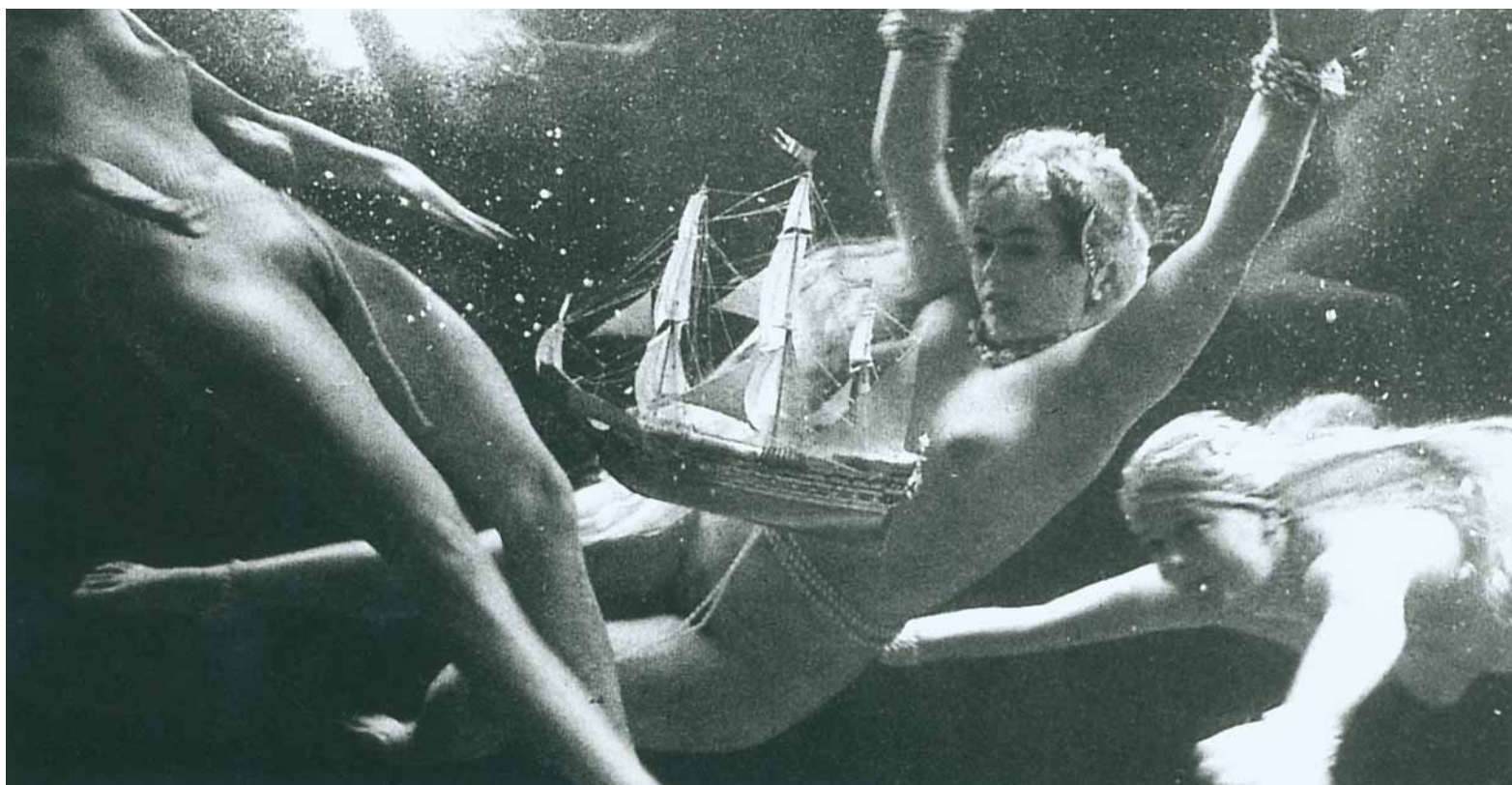
„The Pillow Book”

rowie filmów Greenawaya mają w sobie pewien rys libertyński, żyją poza etyką, w świecie sztuki i kreowanego przez nią mitu i biologii”. Wydają się nie kierować w życiu żadnymi regułami, nie wierzyć w żadne moralne zasady. Nie zajmują się codziennymi czynnościami. W ich świecie nie liczą się uczucia, ważna jest pomysłowość, inteligencja, spryt i ironia. Dla zabicia nudy wymyślają coraz bardziej wyrafinowane rozrywki. Jedzą w ekskluzywnych restauracjach, bawią się nazwami potraw, tworzeniem ksiąg na ciele, oglądaniem przedstawień, słuchaniem koncertów, anatomią człowieka. Zastanawiają się nad wrażliwością owiec, nad liczbą włosów na głowie. Żyją w świecie własnej fantazji. Wymyślają wyrafinowane gry, urządzą pułapki na zwierzęta, grają w krykieta, tworzą miniaturowe zoo, fałszują obrazy i kształtują ludzi na wzór dzieł sztuki. Obserwują rozkład zwierząt, kontemplują ruiny, pomniki przeszłości. Niektórzy z przyjemnością ocierają się o śmierć, ponieważ to dodaje ich życiu pikanterii. Seks traktują jak kolejną rozrywkę, przyjemność zmysłową albo rodzaj ćwiczeń fizycznych.

Melancholijna scenografia

Jeżeli bliżej przyjrzymy się sposobowi ustawienia postaci we wnętrzach i spo-

„Księgi Prospera”





„Księgi Prospera”

sobowi kształtowania przestrzeni w filmach Greenawaya, zauważymy inspiracje ikonografią melancholii. W każdym prawie filmie widoczne są odniesienia do obrazów Dürera, Jakuba von Ghyena, Giovanniego Benedetta.

Warto przypomnieć, że w centrum każdego z tych obrazów znajdował się samotny mężczyzna lub kobieta z trupią czaszką w dłoni. Postać ustawiona była na tle ruin, w otoczeniu przyrządów geome-

trycznych i astronomicznych.

Inną ważną inspiracją były dla reżysera obrazy amerykańskiego malarza Edwarda Hoppera. Atmosfera tych płócien nasycona jest smutkiem i samotnością człowieka. Malarz pokazuje ludzi wyizolowanych, czytających, patrzących nieruchomo przez okno. Wydaje się, że stracili kontakt z innymi i ze światem natury. W tym świecie wszystko wygląda jak pocztówka albo jak dekoracja teatralna. Przedstawione

budynki wydają się opuszczone, a krajobraz obcy człowiekowi, jałowy i pusty. *Brzuch architekta* od samego początku nasycony jest atmosferą śmierci. Pierwszym miejscem, które widzą bohaterowie po przekroczeniu granicy włoskiej, jest wiejski cmentarz. Greenaway filmuje Rzym jesienią, w kolorach ochry i w brązach. Ekspozuje grobowce i cmentarze. Sam reżyser podkreśla: „Wybrałem do tego filmu grobowce – pomniki wystawione zmarłym”.



Melancholii zawsze towarzyszy uczucie nieautentyczności. W *Brzuchu architekta* bohaterowie przytłoczeni są monumentalnością Rzymu, jego budowle przypominają teatralne makiety. Sceneria tego filmu nawiązuje do obrazów Giorgia de Chirico. W obrazach włoskiego malarza przestrzenią rządzi matematyka, nie ma w niej miejsca dla człowieka. Ukazują puste ulice, place otoczone antycznymi budynkami. Zdaniem Wojciecha Bałusa „widoki

ulic dają wrażenie wyobcowania, bo w dekoracjach teatralnych nie można mieszkać, a zbudowane z nich miasto, choćby i stało wieki, zawsze postrzegane będzie jako rzecz z pogranicza zwiudu i rzeczywistości”. W *Wyliczance* wydarzenia rozgrywają się jesienią, przeważnie wieczorem przy świetle księżyca, który w melancholijnej ikonografii jest symbolem Saturna. W sadach leżą gnijące owoce i liście. Akcja w *Kucharzu...* rozgrywa się w ciemnych pomieszczeniach, gdzie jedynym źródłem światła są dogasające świece.

W filmach Greenawaya wydarzenia prawie nigdy nie toczą się w plenerach, bohaterowie są zamknięci w pomieszczeniach, jakby bez możliwości ucieczki. Zamknięta, ciemna restauracja, zoo, dwór otoczony fosą i murami obronnymi, wyspa, z której nie ma możliwości ucieczki. Większość postaci wydaje się unieruchomiona w kadrze, jak w obrazie malarskim. W filmie *Zet i dwa zera* bohaterka Alba Bewik po utracie dwóch nóg jeździ na wózku inwalidzkim. Przez cały film kadry z nią przeplatane są widokami zwierząt zamkniętych w klatkach. Przypomina się tutaj refleksja Tadeusza Kantora, który o *Infantkach* Velazqueza pisał, że są jak madonny ze sztucznymi głowami umarłych, nad którymi rozpięte są baldachymy dworskich krynolin. W uroczystych strojach, z pustką w oczach, są jak atrapy śmierci, jak uprzedmiotowione.

Księgozbiory

Zdaniem Waltera Benjamina w renesansie penetrowano wszechświat, a w baroku książki. W barokowej, melancholijnej wyobraźni dominuje proces wymyślenia, opisywania i gromadzenia. To właśnie wtedy powstają ogromne księgozbiory. Książka staje się światem ustalonych wartości, wiedzy, pamięci o przeszłości. W książkach poszukuje się ładu, odpowiedzi na pytania. Książka wiąże się z czytaniem, myśleniem, te zaś są formami zbierania i kolekcjonowania. Zdaniem Susan Sontag książek się nie czyta, książki się zamieszkuje, książka jest zminiaturyzowanym światem, w którym żyje czytelnik.

Ucieczki od chaotycznego świata bohaterowie Greenawaya często poszukują w książkach. Nagiko z *The Pillow Book* jest córką pisarza; od dziecka otoczona atmosferą książek i rozmów o nich. Ojciec czyta jej pamiętniki japońskiej damy dworu – kurtyzany, która spędzała czas na uprawianiu miłości i pisaniu pamiętników.

Bohaterka pragnie kształtować swoje życie na wzór życia tej kobiety. Rozstaje się z pierwszym mężem, ponieważ ten zupełnie nie rozumie potrzeby posiadania i czytania książek. Bohaterka poświęca wszystko, nawet miłość, dla możliwości pisania; wielokrotnie powtarza: „pisać to zrozumieć świat”. Książka to język, a „znać języki to posiadać cały świat”, „rozkosze literatury i seksu, one nigdy nas nie zawiodą”. Prospero z *Księgi Prospera* zbiera książki z wszelkich dziedzin. W swojej bibliotece posiada wszystkie książki świata. Często powtarza: „Bardziej kocham książki niż moje królestwo”. Książki to cała jego władza. Jedna z postaci mówi: „Pamiętaj zabrać jego książki, bez nich jego głupota równa mojej, władzy żadnej nie ma nad duchami”. Szczególnie bliskie są Prosperowi księgi kosmologii, ponieważ one porządkują świat, chcą ująć wszystkie zjawiska w jeden system. Inna wyróżniana przez Prospera księga to księga melancholijnego historyka, który wie, że nic nie trwa wiecznie. Dla Prospera posiadanie książek to posiadanie świata, wiedzy zebranej przez tysiąclecia. Ulubiony pisarz Greenawaya, Borges, twierdzi, że „lektura książki jest przeżyciem równie autentycznym jak podróż albo zakochanie”. Zdaniem Borgesa, nie wiemy co jest prawdą, a co zmyśleniem. Może to świat księgi jest prawdziwy, a my jesteśmy tylko jego częścią.

Dla Greenawaya i jego bohaterów książki to zminiaturyzowane światy, w których obok siebie istnieją różne epoki historyczne, idee, style literackie i artystyczne. W baroku wyraźne było zainteresowanie encyklopediami. W nich zawarta jest cała ludzka wiedza, a to daje złudzenie posiadania całego świata. Zainteresowanie encyklopediami może być również świadectwem kryzysu. Zdaniem Krystyny Wilkoszewskiej musimy uświadomić sobie, że encyklopedie nie mają centrum, głębi skrywanej pod powierzchnią. Tok linearnego wywodu przestaje być uprzywilejowany, słowa-hasła odsyłają do innych słów-hasła. Lektura może przebiegać w dowolnym kierunku i niemożliwy jest do uchwycenia jakikolwiek całościowy sens.

Tekst powstał w oparciu o pracę dyplomową *Twórczość Petera Greenawaya jako wyraz postmodernistycznej melancholii*, napisanej na Wydziale Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej pod kierunkiem prof. Leszka Kolankiewicza.

Anna Maćkowiak

Zamknąć bramę

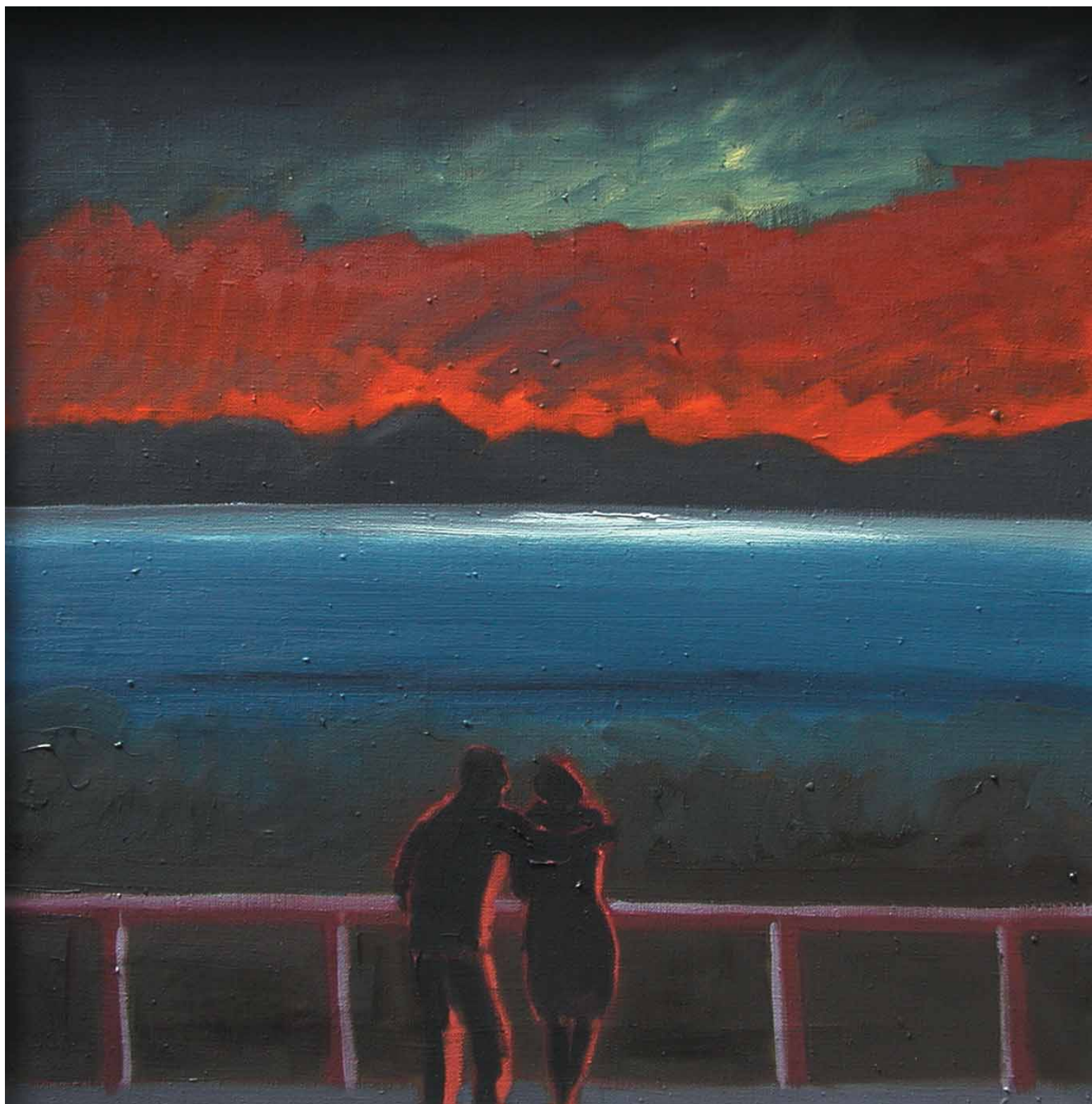
O melancholii w malarstwie Jarosława Modzelewskiego



Uliczna sprzedaż książek (fragment), 1999

„Stary Demokryt skryty w drzewa cieniu
Rozłożył księgę, siedzi na kamieniu;
Na ziemi leżą rozrzucone szczątki
Psów, kotów, jako też innych zwierzątek,
Które on rozciął sztuką anatoma
Pragnąc żółć czarną wydobyć z ich łona.
Nad nim na niebie w całej swojej glorii
Zawisnął Saturn, księżę Melancholii...”
Richard Burton, *Anatomia melancholii*

W jednym z mitów, jaki zachował się na temat genezy malarstwa, przekazanym przez Pliniusza Starszego w *Historii naturalnej*, mowa jest o dwojgu kochanków, których tęsknota sprawiła, iż powstała sztuka malarska. Kochanka – przytacza opowieść historyk – tak bardzo nie mogła pogodzić się z nieobecnością ukochanego, że poprosiła go by usiadł w taki sposób, by jego profil odbił się cieniem na ścianie, a następnie zrobiła obrys tego cienia, by zatrzymać wizerunek mężczyzny. W ten sposób – powiada Pliniusz – powstało pierwsze dzieło malarskie... Malarstwo zachodnie okazuje się więc źródłowo naznaczone melancholiczną tęsknotą za nieobecnym i poczuciem braku. Na rycinie Dürera *Melencolia II* spojrzenie kobiety wybiega poza ramę przed-



Fantazja, 2003

stawienia, w nieokreślone miejsce, gdzie zbiegają się linie perspektywiczne. Nie pada więc na rzeczy, ale błądzi po pustej przestrzeni, gdzie je ponownie uobecnia w powtórzeniu. Melancholia okazuje się więc wyznaczona przez fenomen błędzącego oka, które postrzega w sposób nieciągły, niewyraźny, i dla którego świat jawi się jako nieprzeźroczysty, w którym rzeczy to puste znaki nieodnoszące się do żadnej transcendencji. Charakterystyczne dla

estetyki melancholii pęknięcie pomiędzy znaczącym (*signifiant*) a znaczonego (*signifié*) wytwarza więc pustkę znaczonego, różnicę i *hiatus*, w które spada wzrok szukający oparcia w perspektywie i logosie. W nieustannym powtórzeniu klisze pamięci, simulakry, tworzą ślepe labirynty znaczeń. Na rycinie Dürera przedstawiającej świętego Hieronima, kontemplacja prowadzi do odkrycia prawdy, do ujżenia transcendencji i uniwersalnego sensu. Pomędzy

znakiem a znaczeniem rozwija się jednoznaczna przeźroczystość. Jednakże taka jednoznaczność i klarowność treści nigdy nie była właściwa żywiołowi sztuki, dla którego żywną głębię stanowi otwartość formy i wielość możliwych interpretacji.

„Nigdzie nie mam spokoju
wymyślam sama sobie
siadę
leżę czy stoję
wszystko w myśli robię.”

A. Tschering, *Melancholia mówi*

Jarosław Modzelewski przyznaje, iż jego sztuka jest naznaczona przez „fascynację brakiem”. Brakiem jako wyznacznikiem ludzkiej kondycji. Skupiając się na prostych czynnościach i sytuacjach, bardziej na ludzkich typach niż charakterach, malarz przedstawia pierwotne relacje człowieka i jego otoczenia. W tym sensie jego

sztuka zachowuje metafizyczny wymiar. Obrazy Modzelewskiego zawierają ukryte odniesienia do starych mistrzów zachodniego malarstwa, takich jak Poussin czy Friedrich, mistrzów melancholii właśnie. Wszak Poussin poprzez klasyczną formę pragnął przywrócić antyczny ideał sztuki, był zatem pobudzany melancholiczną tęsknotą za przeszłością. Na jednym z jego obrazów, zatytułowanym *Pasterze arkadyjscy*, postacie wskazują na napis na nagrobku *Et in Arcadia Ego*, który uzmysławia, iż nawet w pierwotnym raju świata antycznego królowała śmierć i przemijanie. Friedrich jest również malarzem tęsknoty, romantycznej tęsknoty za naturą, żywiołem nieokiełznanej przyrody, w otoczeniu której człowiek okazuje się zagubioną postacią błądzącą po pustkowiach, przemierzającą skaliste wybrzeża, górskie szczyty i lodowe pustynie. Przestrzeń pustki roztacza się

Pani czesze psa na tle żuka, 2002





Opiekun, 1990

przed odwróconymi tyłem w stosunku do odbiorcy, co sprawia, iż widz sam próbuje być „wzrokiem” bohaterów obrazu. Jednak ten zagubiony wzrok przedstawionych postaci błędzi w nieskończoność, nigdy nie zaznajając nasycenia.

Pytając o konstytucję swego malarstwa, Modzelewski „rozgrywa” obraz na pograniczu tradycji wschodniej i zachodniej, a więc malarstwa jako sztuki reprezentacji (*re-presentatio*), obrazowej metafory zasłaniającej to, co nieobecne i malarstwa jako prezentacji (*presentatio*), malarstwa świadectwa i obecności, uobecniania obecnego nie w wymiarze widzenia, wzroku, lecz właśnie w wymiarze metafizycznym.

Przytaczane przykłady malarstwa zachodniego wyznaczone zostały przez model reprezentacji, który poprzez symboliczną metaforę zasłania nieobecność i poczucie braku. W przeciwieństwie do tego modelu, wschodnia tradycja malarstwa ikonowego

pojmuje obraz jako prezentację, rzeczywistość samoistną i ontologicznie stojącą na tym samym miejscu w hierarchii bytów, co rzecz. Malarstwo jako reprezentację wyznacza więc relacja figury i tła jako odrębnych planów, podczas gdy prezentacja rozwija tło i figurę na jednym i tym samym planie. Do takiej autonomii dążyła cała sztuka modernistyczna, której przestał wystarczać sztafaż, teatralne efekty i literackie dopowiedzenia, w sytuacji gdy wiadomym już się stało, iż słowa odkleily się od rzeczy. Po doświadczeniach malarstwa abstrakcyjnego sztuka figuratywna pozostawiona została przed pytaniem o swoją konstytucję. Modzelewski odpowiedzi szukał m.in. w twórczości Malewicza, który poprzez nawiązanie do tradycji ikony, tradycji malarstwa prezentacyjnego określił język nowego malarstwa. Z tego też względu w jego malarstwo wpisane jest operowanie schematyzacją

i typizacją figury, co w tym przypadku oznacza sprowadzenie przedmiotu przedstawionego do prostego, jasnego znaku, a głównym problemem malarskim okazuje się relacja tła i figury. Doskonałym tego przykładem są z pewnością *Prezentacja obrazu religijnego* czy choćby *Gaszenie paschału*. Na obu obrazach sylwety narzucają emocjonalną więź z opowieścią odtworzoną na płótnie, w tych dwu przypadkach opowieścią z rodzaju religijnych, tło zaś jest jakby autonomicznym odpowiednikiem dzieła nienadającego formie transparentności.

Oczywiście nie sposób nie odnieść tych dzieł do twórczości Malewicza czy Nowosielskiego. Poprzez wielowątkowy charakter swojej twórczości artysta próbuje odpowiedzieć na Malewiczowskie pytanie „Jak odnowić język, włączając peryferyjność własnej kultury?”. Artysta od początku twórczości za temat swoich obrazów obrał polską sytuację „niedoformia” (termin idiolektu Gruppy).

Ludzkie, czy też charakterystycznie polskie typy przedstawia Modzelewski w codziennych, wyznaczonych przez powtarzalność, sytuacjach, ukazując podstawowe relacje człowieka i jego otoczenia. W konsekwencji obrazy odznaczają się typizacją figur-postaci, które niejednokrotnie wykonują gesty i czynności opisane w tytułach. Już w początkach twórczości artysta tworzył swoiste obrazy-emblematy o wyrazistej, jasnej kompozycji i dużej sile oddziaływania. Tę konwencję rozwinął w późniejszym malarstwie poprzez operowanie dosłowną odpowiednością tytułu i wizualnego przedstawienia. Jednakże ta jednoznaczność daje paradoksalny efekt: tytuł *Bieg czerwonych ludzi* pokazuje absurdalność samego „biegu”, który ujawnia swoją bezcelowość, napędzany samą formą „bycia biegającym i czerwonym człowiekiem”. Obrazy okazują się więc pustymi, ślepyimi znakami wylaniającymi się z labiryntu miasta, ujawniając ostentacyjnie swoją seryjność i powtarzalność.

U Modzelewskiego obraz jest niczym Stendhalowskie zwierciadło przechadzające się po gościńcu, notuje napotkaną rzeczywistość w jej banalności i codziennych rytuałach, błądzi nieustannie po zaułkach miejskich, zagląda do parafii, przez okno domu, do szewca czy stolarza. Oko czy też obiektyw aparatu fotograficznego rejestrują klisze pamięci, błądzą w pustce pejzażu, w labiryncie miasta. Nie ma tu miejsca na poszukiwanie transcendencji,

ale właśnie upajanie się skończonością. Za takim doświadczeniem stoi figura dziesiętnastowiecznego flâneura, która wyznacza początek nowoczesności i jest świadkiem narodzin współczesnej tkanki metropolii. *Flâneur* omijał główne trakty i kierował swoje kroki w stronę pomniejszych pasaży i uliczek, zanurzając się w wielkomięjskie peryferie. Ta figura melancholika ma swych antenatów w archetypicznej postaci Żyda Wiecznego Tułacza. Wągabunda, wędrowiec, jest już wedle renesansowej astrologii jednym z dzieci Saturna.

Walter Benjamin, tworząc nowy gatunek literacki – pasażę, z bezmyślnego błądzenia i zanurzania się w tkankę nowoczesnego miasta uczynił sztukę. Ten barokowy chwyt, sposób na poniżenie rozumu, który gubi się w labiryncie i wędruje nie wiadomo skąd i nie wiadomo gdzie, jest w jakiejś mierze początkiem współczesności. Diagnostyką nastanie nowoczesności wyznaczonej przez komercjalizację całej sfery życia (włącznie z sztuką, która zaprzęgając się na służbę u kupca, przeobraża się stopniowo w efemeryczną modę), typizacji i odindywidualizowania jednostki, za główny motyw swych rozważań wybrał nieprzypadkowo melancholijną próbę labiryntu. Zatrącenie się w błądzeniu, nieustanna wędrówka donikąd są próbą powetowania źródłowej dla melancholii sytuacji braku, straty, która nie może nigdy zostać nasycona.

Melancholia to pewna modalność bezosobowego spojrzenia, objawiająca się rodzajem nadpobudliwości wzrokowej. Oko znajdujące się w stanie nieustannej ekstazy paradoksalnie próżno błądzi, ztraca się, wypatrując swej straty. Straty, która pozostaje zawsze czymś nieokreślonym w przeciwieństwie do żałoby, zawsze związanej z określonym obiektem. W tym sensie melancholia z swoim zamięłowaniem do wieloznaczności i palimpsestów sensu jest z istoty pokrewna wszelkiej sztuce. Wyznacza królestwo wieloznaczności i otwartości formy, niedopowiedzenia i wielości możliwych interpretacji.

Wzrok melancholika wypatruje więc tego, co nieprzeźroczyście, puste, ślepe, pozbawione zamkniętej formy i jednoznacznego sensu, co przywołuje skojarzenia z Beckettowskim *voir le rien*. Dopiero na tle tej pustki, które zdaje się zaprzeczać wszelkiemu życiu, świadomość melancholijna jest w stanie ujrzeć formę, a raczej jej nieustanne wylanianie i znikanie w bezforemnym tle rzeczy.



Zycie codzienne jest od wieków tworzywem sztuki, 1994



Świat się zmienia – mówi melancholik, lecz nic nie zmieni i nie nasyci mojej melancholii. W ciągłym rozpamiętywaniu i rzucaniu się w przeszłość nie ma końca. *Dla tych, co nigdy nie odnajdą straty* (tytuł książki Marka Bieńczyka), tułaczka staje się nieustannym „dążeniem bez celu”, okazując się metaforą współczesnego absurdu. Wszystko jawi się niczym w micie wiecznego powrotu, niezmiennosc i bezruch owocują skłonnością do postrzegania powtarzających się typów i schematów. Modzelewski w zaułkach Warszawy wyszukuje bezosobowe, wyalienowane typy ludzkie, które niczym manekiny nakręcone mechaniką absurdu, wykonują swoją pozbawioną sensu pracę. *Zagubiony spawacz*, stolarz na obrazie *Hebel* czy szewc „obejmujący but nocą” – wszyscy wykonują powtarzające się gesty, wyalienowani z swego działania. Także codzienne czynności, np. nalewanie zupy,

okazują się działaniem dwóch manekinów, które mogłyby z powodzeniem wystąpić w jednej ze sztuk Becketta. W kontekście wystawy *Kwiecień* w Galerii Zderzak Modzelewski określił siebie jako nieuleczalnie anachronicznego. Zmienia się rzeczywistość, ale nie malarz. Praca melancholii pozostaje w niezgodzie z zawrotnym tempem czasu, kieruje się zawsze ku przeszłości, odpowiada spowolnieniem, asynchronią. Modzelewski zwraca się więc od drugiej połowy lat osiemdziesiątych ku tradycyjnemu tematowi pejzażu. Opuszcza przestrzeń miasta i kieruje się ku swej „pracowni na peryferiach”. Tematem jego obrazów stają się wiejskie, podwarszawskie okolice, gdzie Wisła leniwie toczy swoje wody, wyznaczając horyzont konieczności. Można zapytać, czym jest pejzaż dla artysty, który przez całą swoją twórczość stawał w centrum figurę człowieka, jego źródłową sytuację braku?

Cukiernia, 2004





Gaszenie Paschału, 2000

Natura sama w sobie stanowi czystą obecność, realność, jednakże wizja natury do jakiej sprowadza się pejzaż, jest już pewną symbolizacją, wyrazem tęsknoty za pierwotną pełnią. Melancholia kieruje pamięć ku przeszłości, ku mitowi raju utraconego, dając wyraz romantycznemu imperatywowi powrotu do natury. Zawieszony na ścianie mieszczkańskiego domu pejzaż miał być takim „oknem na naturę”, otwierającym się na otwarty horyzont krajobrazu. Pierwsze przykłady pejzażu jako samodzielnego tematu powstały już w cza-

sach hellenistycznych, a zatem w momencie, gdy kształtowała się tkanka kosmopolitycznych metropolii starożytności, a mieszkańcy wielkich miast zaczęli tęsknić za Arkadią. Modzelewski – można powiedzieć, iż niechęć w tym kontekście – zaczyna krótkie wprowadzenie do własnej teorii malarstwa ciekawym zdaniem: „Malowanie obrazu – pisze w *Zobaczonych obrazach możliwych do namalowania* – poprzedzone jest koniecznością wyboru”. I dalej następuje konstatacja, iż obrazu nie wymyśla się, a „jest on wynikiem obserwacji świata rze-

czywistego”. Wybór decyduje o kształcie obrazu, wybór, a więc konieczność pogodzenia się z niemożliwością wyboru całości, konieczność utraty tego, co widnieje w obrazie jako brak. Potwierdza to następane zdanie: „Rzeczywistość samego procesu malowania wymusi szereg spłaszczeń i uproszczeń, można by więc uważać, że obraz możliwy do namalowania jest zawsze pełniejszy i doskonalszy, o ile nie zostanie zmaterializowany”. Był jako całość jest czymś najpełniejszym, jednak wybór jakiegokolwiek formy decyduje o pogodzeniu się z brakiem.

Obraz jest wynikiem obserwacji rzeczywistości. Z refleksji tej wynika, że melancholia jest cechą bytu w ogóle: „wszystkie istoty roślinne, czujące i racjonalne [...] wszystkie one przychodzą na świat upoiwszy się płynem z kielicha błędu” – powiada Robert Burton, autor *The Anatomy of Melancholy*. Tym, co rzuca się w oczy patrzącym na obrazy Modzelewskiego, jest właśnie brak, na tyle dojmujący, iż można uznać go za główną zasadę malarstwa. Brak doskonale oddaje ukazanie w matowym świetle pory, której nie sposób nazwać ani dniem, ani nocą, horyzontu będącego raczej nicością niż czymkolwiek rzeczywistym. Człowiek bez głowy w obrazie *Zamknąć bramę*, zupełny brak życia w *Niedokończonym domu 3 i 4*, w końcu nieobecność wymiarowości i jakichkolwiek cech życia w *Opiekunie*, wreszcie bardzo romantyczne w konstrukcji zobrazowanie tęsknoty w obrazie *Wisła. Płot*. Postać odwrócona tyłem patrzy w dal wiślanego krajobrazu. Refleksja nad możliwością ontologii obrazu jest tu niezwykle trafna, bo skoro egzystencję dzieła poprzedza zawsze wybór, a więc – jako się rzekło – jakiś brak, potencjalność dzieła jest niemożliwa już z samej idei.

W obrazie *Zamknąć bramę* człowiek przedstawiony jest podczas zamykania za sobą bramy ogrodzenia, jakby nie wpuszczając nikogo do domostwa swej samotności. Wyalienowanie postaci podkreśla kompozycja obrazu: odgradza ją od nas płot, o który człowiek swobodnie się opiera, zanurzając spojrzenie w wodnym spektaklu. Podobnie na nasyconej nastrojem zmierzchu temperze *Fantazja* para stoi oparta o ogrodzenie, zwrócona w stronę rzeki. Jak na obrazach Caspara Davida Friedricha, postacie pozostają odwrócone wobec patrzącego. Para zatapia swój wzrok w roztaczającym się przed

nimi zjawisku: zaznaczonych intensywnym cynobrem ostatnich blaskach słońca, schowanego już za ciemną smugą horyzontu. Rzeka, która stanowi główny temat obrazów Modzelewskiego z lat 2003-2004, od starożytności symbolizowała płynność i labilność, archetyalizując nieustanny przepływ i przemijanie. Na wielu obrazach na brzegu rzeki pozostawiona została łódź, motyw, który przywołuje skojarzenia z archetypem przewoźnika, przeprowadzającego na drugą stronę Styksu, do krainy cieni, gdzie niepodzielnie panuje „choroba na nieśmiertelność”. Spojrzenie skierowane na rzekę nieustannie błądzi, jakby pijąc ze źródła zapomnienia, próbując uchwycić zmienność fal na wodzie. Wzrok nie znajduje punktu zaczepienia i ostatecznie spływa po powierzchni i powraca; ponieważ nic go nie ukierunkowuje, gubi się nieustannie w fałdach i meandrach powtórzenia. W sztuce Modzelewskiego, zarówno tej miejskiej, jak i tej pejzażowej, człowiek zostaje postawiony wobec swojej samotności, wobec nieustannego nienasyceńcia i poczucia braku. Polskie „niedoformie” okazuje się bezformiem ponowoczesności, działanie człowieka okazuje się zupełnie wyzute z sensu, zanurzone w absurdzie mechanicznych powtórzeń. Nie ma w obrazach malarza pragnienia transcendencji, ale raczej poczucie trwania, nieustannego zawieszenia w czasie. To właśnie poprzez uchwycenie momentu, kliszy i wyniesienie jej ponad zmienność chwili, artysta uzyskuje aurę bezczasowości i wiecznego trwania.

Nie jest to bynajmniej trwanie w terażniejszości, trwanie „krowy przykutej do kołka chwili” (Nietzsche), ale nieustanna praca melancholii w jej wiecznym powrocie do tego samego. Istotą bowiem melancholii nie jest poczucie końca, śmierci, ale poczucie nieustannego trwania, swoistej nieśmiertelności, niemożliwości śmierci... Apollinaire w jednym z wierszy z cyklu *Zwierzyniec albo świta Orfeusza* pisał: „W waszych jeziorach i głębinach Jak długo los wam żyć pozwolił! Śmierć ciągle o was zapomina Karpie, o ryby melancholii.”

U Modzelewskiego dostrzec można melancholijną podróż pędzla: wychodząc od form jasnych i prostych, buduje labirynty, w które oglądającemu łatwo wejść, nie sposób jednak zeń wyjść, nie zgubiwszy kilku cennych chwil i myśli. To malarstwo,

tworzone jakby od niechcenia, niesie w sobie prosty przekaz, który w myśl zasady hermeneutów okazuje się labiryntem skojarzeń i asocjacji z bytem, ze sztuką malarską innych twórców, z fotografią. Roszczenia *ratio* bezustannie przeradzają się w *imaginatio*, okazując się kruche i bezużyteczne.

Dla Modzelewskiego malarstwo staje się więc ratunkiem przed melancholią, przelewając ją bowiem na płótno, malarz unika jej pułapek. Jest się i nie jest, czuje się i nie czuje, dostrzega i pozwala zgubić trop sensu... Obrazy Modzelewskiego to swoiste *itinerarium*, po którym porusza się każdy melancholik. A zatem byłaby to próba ucieczki przed melancholią, ucieczki niejako nieświadomej, czy może próba mierzenia się z „żywym” obiektem? Jedno jest pewne: skoro – jak powiada Burton – „nikt nie może uleczyć się sam”, ratunek powinien przyjść z zewnątrz. Trzeba więc wyjść na zewnątrz, do ludzi, do świata po to, by wyrzucić z siebie to wszystko, co powoduje zastój i smutek, oraz aby zabrać ze świata to, co nowe, dopiero dostrzeżone, nauczone, zbadane. Oczywiście nowe jedynie dla poznającego, z konotacją repetytywności i naśladownictwa. Malarstwo może okazać się nadzwyczajnym paliatywem na chorobę zwaną melancholią. Podobnie jak inne sztuki. A ucieczka w codzienność, w chwytywanie chwil, niejako niechcący zagłębienie pod podszewkę bytu jest całkiem niezłym sposobem radzenia sobie w sytuacji „pomiędzy”.

Diagnoza polskiej rzeczywistości, jakiej dokonał swym malarstwem absurdu Modzelewski w latach osiemdziesiątych, ukształtowała kierunek polskiej figuracji początków dwudziestego pierwszego wieku. Malarstwo Grupy Ładnie często jest wywodzone z uproszczonej i syntetycznej formuły sztuki Modzelewskiego. Korzeni tego pokrewieństwa można szukać głębiej, w samej genezie ponowoczesnej estetyki. W seryjności i typizacji ponowoczesność ukazuje swą „chorobę na nieśmiertelność”, nic już nie odchodzi w zapomnienie, wszystko nieustannie odnawia się w strumieniu recyklingu.

Jednakże w takiej rzeczywistości nie ma już miejsca na melancholię. Seryjność i typizacja stają się jedynym możliwym środkiem wyrazu, a nadmiar i przesyt wykluczają stratę. Powraca więc pytanie, czy jest jeszcze możliwe malarstwo?



Józef A. Mrozek

Melancholia, nostalgia, design



Personifikacja Melancholii, drzeworyt z XVI w.

Na początku XVII wieku, w drugim wydaniu swej *Iconologii*, Cesare Ripa tak opisał postać symbolizującą Melancholię: „Kobieta stara, ponura i zboląła, ubrana w brzydkie suknie, bez żadnych ozdób, siedząca na głazie z łokciami na kolanach, obiema dłońmi podpierająca brodę. (...) Maluje się ją jako starą, gdyż rzecz to normalna, że młodzi są weseli, starzy zaś melancholijni. (...) Ubrana jest nędznie i nie nosi ozdób ze względu na podobieństwo z drzewami bez liści i bez owoców, gdyż melancholikowi nigdy nie starcza energii, aby pomyśleć o jakimś wygodniejszym życiu, ponieważ cały czas zajęty jest unikaniem grożących mu jakoby, wyimaginowanych klęsk, bądź szukaniem środków zapobiegawczych. Również głaz, na którym postać siedzi, pokazuje, że melancholik jest twardy i jałowy, niezdolny ani siebie, ani innego wspomóc czynem lub słowem, właśnie jak kamień, co nie rodzi trawy ani nie pozwala jej rodzić ziemi, która jest pod nim”.¹ Melancholia, od czasów starożytnych określająca jeden – najbardziej przykry zresztą – z czterech temperamentów, kojarzona też jednak była z cechami, które towarzyszyły sztuce i artystom. Arystoteles wiązał ją z psychicznymi predyspozycjami ludzi genialnych, Nietzsche, Cioran i Heidegger z głęboką refleksją nad nicością i marnością życia, Ficino widział w niej tęsknotę za czymś, co nieosiągalne.² Cechy te przykuwały uwagę twórców, którzy niejednokrotnie posługiwali się symbolami melancholii, by oddać w swych dziełach nastrój pesymizmu, beznadziei i marności świata. Na te postawy najbardziej podatne okazały się poezja i muzyka, w większym stopniu niż inne sztuki odwołujące się do stanów psychicznych, a w mniejszym do realistycznych przedstawień rzeczywistości. W niektórych okresach modna stała się też wizja samego artysty-melancholika, zadumanego nad swym tragicznym losem i bezsenssem egzystencji.

Jednak i sztuki piękne nie unikały motywów związanych z melancholią, od modnej w XVII wieku tematyki *vanitas*, przez romantyczną fascynację nieszczęściem i tragicznością, po dwudziestowieczne tendencje, na które miał wpływ egzystencjalizm czy niektóre nurty psychologii. Rodzaj „lekkiej melancholii” pojawiał się też często w sentymentalnych i romantycznych parkach i wznoszonych tam pawilonach, nadając im tak pożądany nastrój zadumy. We wszystkich sztukach pięknych melan-

Personifikacja Kunsztu, drzeworyt z XVI w.



cholia potrafiła znaleźć swoje miejsce jako wyraz refleksji nad kondycją człowieka. Wyjątkiem okazały się sztuki użytkowe i design. Mniej refleksyjne, a bardziej pragmatyczne, rzadziej posługujące się metaforą, częściej za to służące afirmacji oraz uprzyjemnianiu i ułatwianiu życia. Opisana przez Cesarego Ripę „siedząca na głazie stara, zboląła, brzydko ubrana i pozbawiona wszelkich ozdób kobieta, której nigdy nie starcza energii, aby pomyśleć o jakimś wygodniejszym życiu” jest zaprzeczeniem tego wszystkiego, czemu dawniej służyło rzemiosło, a dziś również wzornictwo.

Licznym rzemiosłom, określanym jeszcze w epoce średniowiecza jako „sztuki mechaniczne”³, Ripa w swej *Iconologii* przypisał jedną tylko postać – symbolizuje ona Kunst. „Jest to mężczyzna w kaftanie haftowanym i wielce kunsztownie uszytym. (...) Maluje się go z prawą dłonią wspartą na Kołowrocie, jako że tym właśnie urządzeniem ilustrujemy kunsztowność ludzkich wynalazków; dzięki niej prześcignięta zostaje natura, a przedsięwzięcia nawet bardzo trudne z łatwością są uskuteczniane. Arystoteles w *Mechanice* uczy nas, że dzięki kunsztom potrafimy uporać się nawet z rzeczami poniekąd sprzecznymi z ich własną naturą; stąd za pomocą Kołowrotu umiemy przesuwać na inne miejsce ogromne

Gmachy. Widzimy też ul pełen pszczół, jako że żyjątko te są hieroglifem kunsztu i pilności...”⁴. Kunst, czyli Rzemiosło, reprezentuje to wszystko, czego brakuje Melancholii, a przede wszystkim aktywność i pracowitość, które mogą zmienić świat. To dzięki nim „przesuwa ogromne gmachy i nosi kunsztownie haftowany kaftan”.

Jeszcze inne są powody rozbieżności pomiędzy melancholią a designem. Tego ostatniego terminu nie znajdziemy już w *Iconologii*, pojawił się bowiem dwieście lat później wraz z Rewolucją Przemysłową, podziałem pracy, mechanizacją produkcji oraz towarzyszącą tym zjawiskom oświeceniową ideologią postępu. Design to dopiero szkic, zamiar, projekt skierowany w przyszłość, którą ma kształtować. Nie ma w nim miejsca ani na pesymizm, ani na negację świata, ani nawet na dążenie do tego, co nieosiągalne. Wszystkie te postawy są z nim diametralnie sprzeczne. Cele, jakie stawia przed sobą współczesne wzornictwo, to, obok estetyki produktów przemysłowych, rozwiązywanie problemów funkcjonalnych, społecznych, technologicznych i ekologicznych, komunikacja wizualna, a także kształtowanie tożsamości kulturowej.

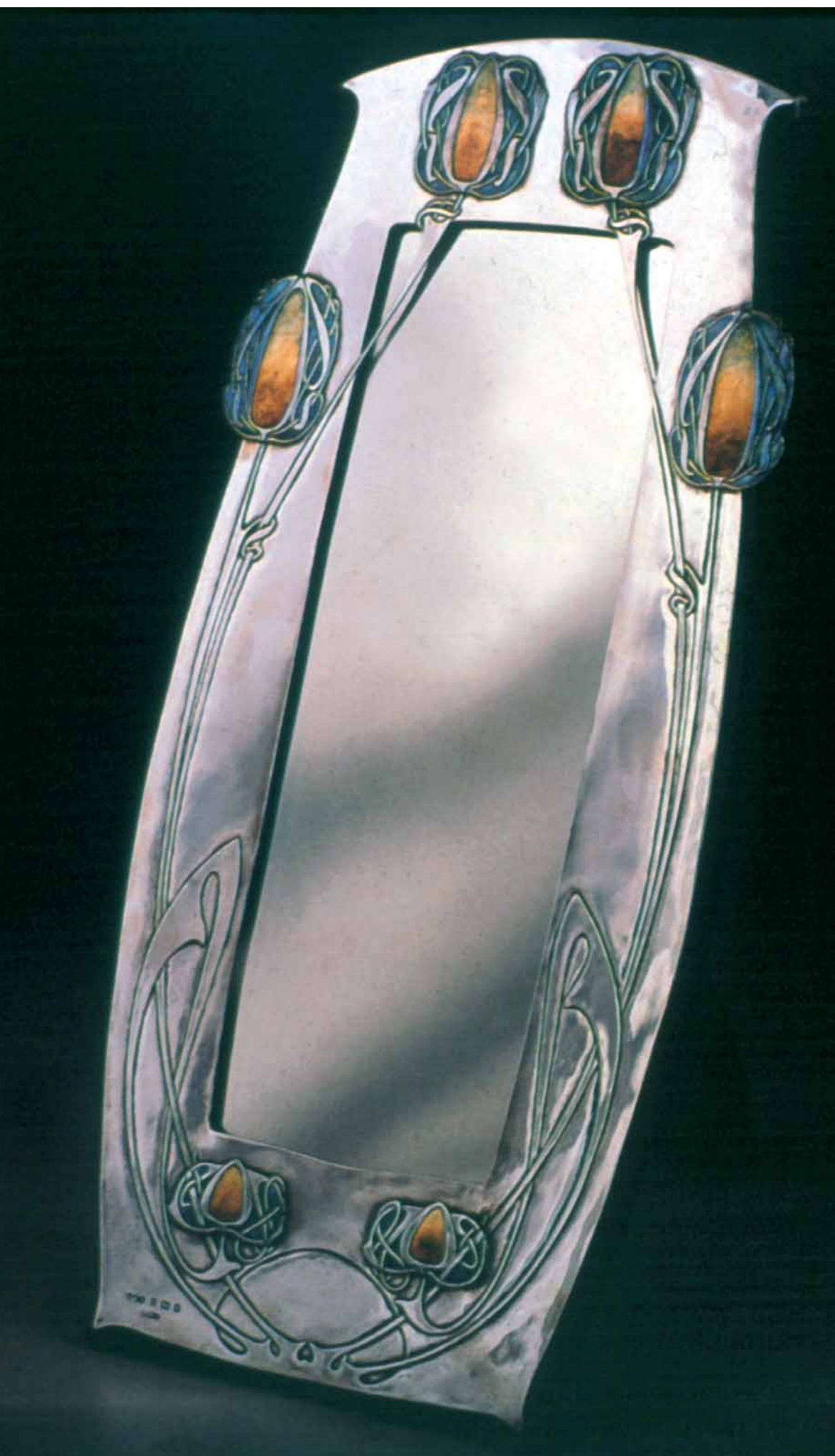
Niewiele jest więc w ludzkim życiu sytuacji, w których nie byłoby zupełnie miejsca na design, ale jedną z nich jest

Serwis do herbaty Wedgwooda

Z prawej: Gunnar Asplund, Kino „Skandia”







William Morris, tkanina

Archibald Knox, ramka srebrna z celtyckim ornamentem „cymric”

melancholia. Może ona wprawdzie pobudzać do refleksji, lecz nie do planowego działania, które jest istotą wzornictwa. Wojciech Balus z Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego pisze: „Filozofie wyrastające z odkrycia nicości tego, co absolutne, usiłują przezwyciężyć stagnację i poczucie *taedii vitae* [znużenia życiem – J.M.]. Ich celem jest afirmacja wolnego stawania się, budowania pomimo pustki, a dokładniej – wznoszenia gmachu ufundowanego w niczym. Imię tego gmachu brzmi »wolna gra przypadku«. Ma to więc być swoisty domek z kart, co chwila się rozpadający i budowany od nowa, zawsze bez dokładnego planu, bo planu takiego stworzyć się nie da, gdyż jego powstanie oznaczałoby powołanie do istnienia zamkniętej, hierarchicznej struktury. Taka zaś struktura z zasady musiałaby być fałszem, ponieważ stanowiłaby kolejną wersję świata wartości wyższych, którego sensowność z gruntu została już zanegowana.”⁵ Tak widziana melancholia wyklucza design, który zawiera w sobie zarówno plan, jak i strukturę. „Gmach”, który niegdys

stworzył Kunszt, mógł dzięki wzornictwu zostać zastąpiony koncepcją funkcjonalnej „maszyny do mieszkania”, ale z pewnością nie „domkiem z kart”

Wzornictwo jednak odwołuje się czasami do zjawiska będącego elementem melancholii, choć z nią nie tożsamego. Zjawiskiem tym jest nostalgia. Pojawia się wtedy, gdy melancholia wiąże się z poczuciem jakiejś utraty, zwłaszcza wartości niematerialnych. Choć jeszcze w XIX wieku uznawana była – podobnie jak melancholia – za chorobę⁶, miała jednak łżejszy przebieg. Odczucie nostalgii nie wyklucza przywrócenia choćby w części dawnego stanu. Można wówczas oczekiwać tak od sztuk użytkowych (rzemiosł), jak i od wzornictwa, że pomogą one w odzyskaniu tych wartości, których symbole wyrażane są w formach materialnych obiektów. Mogą one wiązać się z tradycją, dziedzictwem czy tożsamością kulturową, a problem pojawia się wówczas, gdy postęp i nowoczesność nie są w stanie przywołać tych utraconych (czasem zresztą tylko pozornie) wartości.

Jednak rzemiosło i wzornictwo na ogół reagują na to wyzwanie dopiero wówczas, gdy sięgnięcie w przeszłość służy nie tylko rozpamiętywaniu dawnych „pięknych czasów”, ale przede wszystkim kształtowaniu teraźniejszości i przyszłości. Tak więc nie cała przeszłość staje się obiektem zainteresowania projektantów, lecz te jej obszary lub elementy, które przydatne są w rozwiązywaniu aktualnych problemów. Podejście takie znane było wprawdzie od dawna, lecz wyraźnie widać jego nasilenie na przełomie XVII i XVIII wieku, gdy najpierw rewolucja naukowa, a potem przemysłowa wyrwały człowieka ze świata, który nieznacznie tylko zmieniał się od stuleci. Ujawniły się wówczas dwie postawy: jedna z nich, nostalgiczna, wyrażała przekonanie, że ludzie najszczęśliwsi byli niegdyś, u zarania cywilizacji (Jean-Jacques Rousseau), druga, związana ze wspomnianą wyżej ideologią postępu (Marquis de Condorcet, Robert Jacques Turgot) zakładała, że idealny świat dopiero powstanie dzięki pracy, nauce i przemianom społecznym. W 2. połowie XVIII wieku tę dychotomię najlepiej wyrażał klasycyzm. Z jednej strony jego formy oddawały tęsknotę za minionym pięknem antyku, z drugiej odpowiadały na nowe wyzwania: prostoty, typowości, użyteczności. Klasycystyczny serwis do herbaty Josiaha Wedgwooda doskonale wpisywał się w zapotrzebowanie na



Gerhard Munthe, fotel w stylu wikingów do hotelu w Bergen, ok. 1904

starożytność, ale jej nie kopiował. Świetnie też pełnił swe funkcje, nadawał się do seryjnej produkcji oraz bardzo dobrze się sprzedawał. Nostalgia nie tylko więc spełniała wszystkie wymagania, jakie stawiało ówczesne wzornictwo, ale okazała się też znakomitym chwytem komercyjnym.

Innym przykładem wykorzystywania klasycyzmu do doraźnych celów było świadome stosowanie ornamentów i symboliki z czasów demokracji ateńskiej i republikańskiego Rzymu we wnętrzach

i meblach w okresie Rewolucji Francuskiej oraz natychmiastowe przejście na stylistykę rzymskiego imperium po ogłoszeniu się przez Napoleona cesarzem w roku 1804. Styl empire okazał się wyrazem nostalgii nie tylko za sztuką antyku, lecz również za wielkomocarstwową polityką państwa. Podobnie zresztą już wcześniej klasycyzm traktował Ludwik XIV, a później Stalin, Hitler i Mussolini. Tęsknota za antykiem miała jednak wiele odcieni, i przez stulecia powracał on w zachodniej kulturze niejednokrotnie, przybierając różne formy. W dwudziestolecium międzywojennym szwedzki architekt Gunnar Asplund odwoływał się do klasycyzmu, projektując m.in. budynek sądów, biblioteki publicznej i kina.

Ale istniała też nostalgia za średniowieczem. Ona również pojawiła się w wieku XVIII. Początkowo miała charakter romantycznej fascynacji malowniczymi formami gotyku, później jednak przerodziła się w postawę krytyczną wobec oświeceniowego „pogaństwa” i pogoni za pieniądzem w nowym, kapitalistycznym społeczeństwie. Jej wyrazem była nie tylko fala budowy neogotyckich kościołów, ale także krytyka industrializacji i próba odbudowy dawnego modelu produkcji, opartej o działalność cechów, gildii, bractw i warsztatów rzemieślniczych. Teoretyczne prace Johna Ruskina, Thomasa Carlyle’a i Augustusa W. N. Pugin’a, w których przeciwstawiali oni współczesnemu im, ogarniętemu żądzą zysku społeczeństwu, wyidealizowaną wizję harmonijnej organi-



Stanisław Witkiewicz, willa pod Jedlami, widok z zewnątrz

Na sąsiedniej stronie: Józef Czajkowski, Karol i Zofia Stryjeńscy – projekt wnętrza Pawilonu Polskiego na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925 r.

zacji życia sprzed renesansu, przygotowały Ruch Odrodzenia Sztuk i Rzemiosł. Ruch ten, zainicjowany w Anglii przez Williama Morrisa, ogarnął w 2. połowie XIX wieku całą Europę i nie ograniczył się tylko do rekonstrukcji dawnych struktur rzemieślniczych, lecz wywołał także zainteresowanie lokalnymi źródłami kultury. Tak więc w Wielkiej Brytanii sięgnięto po motywy arturiańskie i celtyckie, w Skandynawii po sztukę wikingów, w Rosji, na Węgrzech i w Polsce po sztukę ludową. Powstające w ten sposób „style

narodowe” nie tylko zaspokajały potrzebę utwierdzenia wzorców tożsamości, ale czasem też pełniły rolę polityczną. Tak było na przykład w Polsce, gdzie najpierw „styl zakopiański”, a potem „dworkowy” skierowane były przeciwko polityce państw rozbiorowych. Natomiast po odzyskaniu niepodległości narodowa stylistyka we wzornictwie posłużyła unifikacji kraju, w którym po 120 latach rozbitcia kulturowe rozbieżności były już bardzo poważne.

Nostalgia okazała się też istotnym czynnikiem wpływającym na wzornictwo awangardy. Idea funkcjonalizmu, której wyrazem było hasło Le Corbusiera głoszące, iż „dom jest maszyną do mieszkania” została w Finlandii i w Szwecji „zmięczona” dzięki przywiązaniu do tradycyjnych wartości. Na północy Europy – choć zawsze wysoko ceniono tam funkcjonalność i użyteczność – dom musiał pozostać przede wszystkim schronieniem. Skandynawom udało się jednak połączyć nowoczesne cele designu z tradycyjnymi materiałami i utrzymać w ten sposób we wnętrzach przyjazną i ciepłą atmosferę, która była dla nich zawsze istotą zamieszkiwania. Odwoływano się też do zagrożonej cywilizacją natury. Fiński designer Tapio Wirkkala zaprojektował całą serię wazonów inspirowanych formami popularnych grzybów – kurek.

Ostatnią wielką fazą nostalgicznego wzornictwa był postmodernizm. Pojawił się w latach 70. XX wieku jako reakcja na niemiecki „naukowy operacjonalizm”

Stanisław Witkiewicz, wnętrze Willi pod Jedlami





i wynikające z niego podporządkowanie designu technologii, ergonomii i badaniom marketingowym. Związani z tym kierunkiem projektanci kwestionowali sens modernistycznych zasad stosowanych w architekturze i wzornictwie, zwłaszcza tych, które wiązały się z hasłem głoszącym, iż „forma wynika z funkcji”. Twierdzili, że funkcji nie da się ściśle zdefiniować, a ponadto zarówno ona, jak i forma, która rzekomo z niej wynika, zdeterminowane są przez kulturę. Tej zaś nie tworzy się *ad hoc*. Tak więc ponownie odwołano się do tęsknoty za przeszłością i tradycją.

Postmodernistyczny styl we wzornictwie nie przetrwał jednak długo. Nie sprostał kolejnej fali nowoczesności, która przyszła wraz z rewolucją informatyczną i komputeryzacją. Tej, jak ją czasem nazywano post-nowoczesności, nostalgia nie była w stanie zapewnić odpowiednich form. Krytyka tej postawy pojawiła się już w latach 80. Słynna projektantka i architektka Zaha Hadid mówiła w roku 1983: „Nie możemy zakończyć dwudziestego stulecia z tym narastającym pesymizmem, z tą niewiarygodną nostalgią postmodernizmu. Coś musi być przywrócone w kategoriach entuzjazmu i optymizmu.”⁷

Ostatnie dwadzieścia lat rozwoju designu poświadczą, iż tak się istotnie stało. Nie ma w nim dziś miejsca ani na melanczolię, ani nawet na nostalgię.

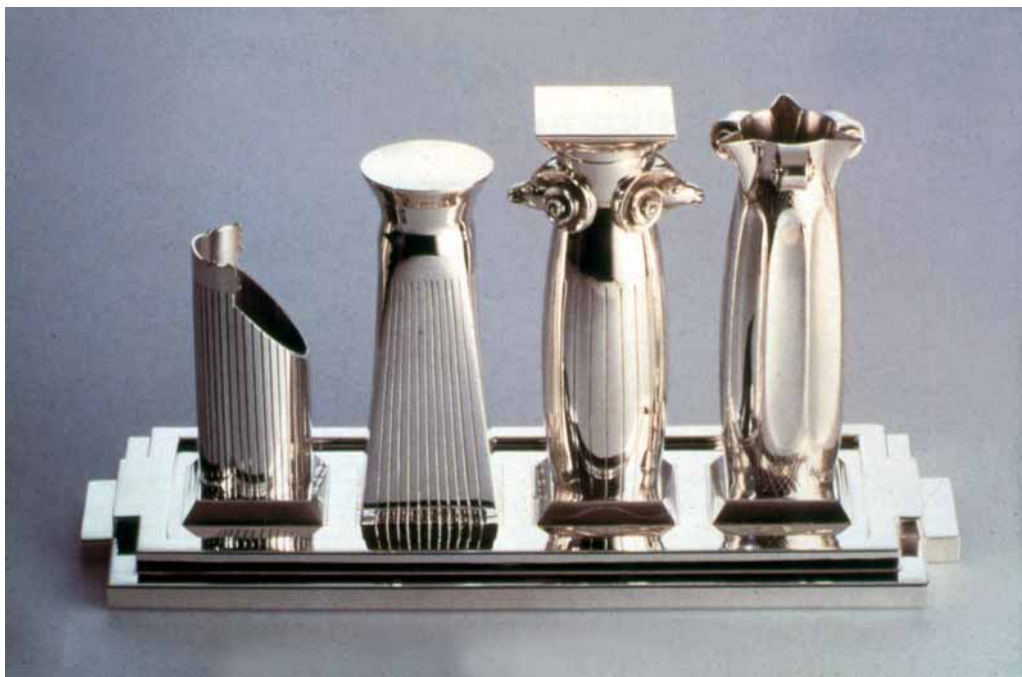
Paolo Portoghesi, złoty zegarek ręczny dla firmy Cleto Munari, 1987



Tapio Wirkkala, wazony „Kurki”, 1946-47

Nie oznacza to oczywiście, że postawy te nie powrócą w przyszłości. Jednak aby tak się stało, musimy stracić trochę tego entuzjazmu i optymizmu, które pokładamy w naszych laptopach, komórkach, GPS-ach, i-podach, e-mailach, etc. Musimy przypomnieć sobie, że nasz adres to nazwa miejscowości, ulica i numer domu, zaś w naszym alfabecie nie ma litery @. Czy jednak w tej chwili stać nas na to? Wątpię.

Charles Jencks, zestaw śniadaniowy w kształcie kolumn antycznych z programu „Tea and Coffee Piazza” dla firmy Alessi, 1981



¹ Cesare Ripa, *Ikonologia*, przeł. Ireneusz Kania, Kraków 1998, s. 272–273.

² Patrz: Wojciech Bałus, *Melancholia a nihilizm*, www.opoka.org.pl/biblioteka/F/FH/melancholia_nihilizm.html

³ W XII w. mnich Radulf zwany Płomiennym z licznych „sztuk mechanicznych” wybrał zestaw składający się z siedmiu (aby przeciwstawić je siedmiu „sztukom wyzwolonym”). Były to: ars victuaria, czyli zapewnianie wyżywienia, lanificaria – zaopatrzenie w odzież, architectura – budowanie, suffragatoria – transport, medicinaria – leczenie, negotiatoria – handel oraz militaria – obrona przed wrogiem. Patrz: Władysław Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1975, s. 24.

⁴ C. Ripa, op. cit., s. 91–92.

⁵ W. Bałus, op. cit.

⁶ David Loventhal, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge 1985, s. 11.

⁷ Patrz: Lance Knobel, *At the Peak of Optimism*, „Domus” 1983, nr 642, s. 7.

Michał Stefanowski

Szansa dla wzornictwa

Po rozszerzeniu Unii Europejskiej pojawił się problem tożsamości, sprawnego funkcjonowania i możliwości rozwoju Europy. Dynamicznie wzrastająca konkurencja gospodarcza państw Dalekiego Wschodu, a przede wszystkim Chin oraz Indii i Brazylii, postawiła przed państwami „Starej Europy” pytanie – co dalej? W jakim kierunku powinien rozwijać się nasz kontynent, żeby zachować istotną pozycję w światowej polityce i gospodarce? Odpowiedź padła w sformułowanej kilka lat temu strategii lizbońskiej oraz w opublikowanym pod koniec 2005 roku w Wielkiej Brytanii raporcie sir Coxa. W obu przypadkach recepta jest taka sama. Na dłuższą metę Europa nie ma szans jako producent towarów masowych. Koszty ich wytworzenia będą zawsze niższe w krajach rozwijających się, a jakość coraz wyższa. Potencjałem Europy są: tradycja, kultura i jakość kształcenia. Odpowiednie inwestycje w naukę, badania, edukację, rozwój nowoczesnych technologii powinny sprawić, że za około 10 lat Europa zbuduje pozycję, która pozwoli jej odgrywać istotną rolę w globalnym świecie.

Realizacja strategii lizbońskiej nie przebiega tak, jak zakładano. Mimo wspólnych ustaleń nie wszystkie kraje europejskie zdecydowały się na ich priorytetowe potraktowanie. Jednak te, które to uczyniły, już dzisiaj należą do grupy państw o najbardziej konkurencyjnej gospodarce. Są to m.in. państwa skandynawskie (przede wszystkim

Finlandia), jak również Irlandia. Stało się tak przede wszystkim dlatego, że w krajach tych postawiono na rozwój wiedzy. A wzornictwo jest jednym z integralnych elementów wiedzy, o której tu mówimy. Opracowana przez Duńskie Centrum Designu tzw. „drabina wzornictwa” pokazuje stadia jego rozwoju i postrzegania. Najniższy szczebel to oczywiście brak wzornictwa, kolejny to wzornictwo rozumiane jako stylizacja, dalej jest wzornictwo jako proces, a najwyżej wzornictwo rozumiane jako innowacja. W raporcie sir Coxa design

jest wymieniony właśnie jako istotny czynnik innowacyjności.

Tak również jest rozumiany powszechnie w krajach skandynawskich. W Finlandii opracowano wieloletni państwowy program jego rozwoju i przeznaczono na ten cel ogromne środki. Nie inaczej jest w wielu innych krajach Europy i świata, np. budżet Korei Południowej na promocję wzornictwa w tym roku to 40 mln dolarów. Tymczasem w Chinach, których oddech czują na plecach państwa dotychczas przodujące gospodarczo, wzornictwo wciąż



Głowica termoregulacyjna RTS Everis. Producent: Danfoss Polska. Projekt: Paweł Balcerzak, Tomasz Januszewski, Jerzy Wojtasik, Marek Ałaszewski, Eligiusz Rzędzian

traktowane jest wyłącznie jako stylizacja. Jak na tym tle wygląda Polska? Czy recepta proponowana państwu „starej Europy” również nas dotyczy? Czy jesteśmy gotowi materialnie i mentalnie do równorzędnej rozmowy?

Kilkanaście lat po odzyskaniu niepodległości dyskutujemy o naszej przeszłości i szukamy w niej swojej tożsamości. Bez przeszłości trudno budować przyszłość, a im solidniejsze fundamenty, tym większa pewność siebie i mniejsze kompleksy. Jednak dyskusji o przeszłości powinna towarzyszyć wizja przyszłości. A o tej wizji niewiele się dzisiaj w Polsce mówi. Nasza obecność w strukturach europejskich i możliwość korzystania z niespoty-

kanego w naszej historii materialnego wsparcia stwarza ogromne szanse. Poprzednia epoka zostawiła nam cały bagaż problemów, począwszy od gospodarczych i społecznych, po kulturowe i mentalne. Dzisiaj należymy do biedniejszych krajów Europy. Wielu Polaków emigruje w poszukiwaniu pracy, wielu innych pracuje za niższe niż w krajach „starej Europy” pensje w przeniesionych do Polski zakładach. Taka sytuacja panuje dzisiaj, ale czy tak będzie wyglądać jutro? Jak bardzo jesteśmy w stanie obniżyć koszty produkcji, żeby zachować konkurencyjność?

Z pewnością z krajami Dalekiego Wschodu na tym polu nie wygramy. Tym bardziej, że płace w Polsce będą rosły

i konkurencyjność naszej produkcji będzie malała. Tymczasem poziom naszego szkolnictwa jest na tyle wysoki, że po okresie przenoszenia do nas fabryk z Zachodu, nastąpił etap przenoszenia ośrodków badawczych. Tak dzieje się na razie przede wszystkim w dziedzinie informatycznej. Największe światowe firmy, takie jak Microsoft, Motorola czy Google, zdecydowały się na obecność w Polsce, bo jak mówią, mogą tu dostać „najlepsze mózgi za rozsądną cenę”. To jest naturalne działanie rynkowe. Zagraniczne raporty (np. „Business Week Magazine”, edycja europejska z grudnia 2005) wysoko oceniają również możliwości polskiego wzornictwa. Mamy więc intelektualny potencjał. Może więc warto się zastanowić, jak go wykorzystać? Dodatkowo, w przeciwieństwie do takich krajów jak Czechy i Węgry, mamy duży rynek wewnętrzny.

Większość byłych wiodących zakładów państwowych jest dziś własnością międzynarodowych koncernów i do rzadkości należy ich współpraca z lokalnymi projektantami. Mamy jednak również sporą liczbę polskich producentów rzadko korzystających z wzornictwa, dla których polscy projektanci są naturalnymi partnerami. Do czego więc może przydać się w Polsce wzornictwo? Może być, tak jak w państwach zamożniejszych, jednym z elementów budowania przyszłego modelu funkcjonowania opartego na wiedzy państwa. Może być narzędziem wspomagającym konkurencyjność polskich przedsiębiorstw. W rejonach wymagających restrukturyzacji może być receptą na zmniejszenie bezrobocia. Może wreszcie być elementem budowania wizerunku państwa i tożsamości kulturowej jego obywateli

Skoro więc wzornictwo może być naprawdę przydatne, spróbujmy zatem odpowiedzieć na pytanie, jaki jest jego potencjał w Polsce, czy w ogóle jest o czym mówić? Znane są bowiem przypadki, kiedy rodzimi producenci, dotychczas nie korzystający z wzornictwa, a zdecydowani współpracę z projektantami rozpocząć, pierwsze kroki kierowali do Włoch lub Wielkiej Brytanii, bo zgodnie z obowiązującymi stereotypami tam jest design i wiedza o nim, a w Polsce ich brak. Na szczęście prawda jest inna i ze stereotypami można walczyć. Nie znaczy to oczywiście, że Polska jest potęgą designu, ale wzornictwo na przyzwoitym poziomie u nas istnieje i naprawdę warto ten potencjał wykorzystać.

Wystawa Wydziału Wzornictwa Przemysłowego w ramach obchodów 100-lecia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, listopad 2004



Przede wszystkim naszym atutem jest nieustępujące poziomem uczelniom zagranicznym szkolnictwo. Wydziały Wzornictwa (Form Przemysłowych) siedmiu Akademii Sztuk Pięknych, dwóch Politechnik oraz kilku szkół prywatnych co roku opuszcza ok. 200 absolwentów. Studenci wielu z nich już w czasie nauki mają możliwość kontaktów i współpracy z wiodącymi firmami światowymi. Wystarczy wspomnieć, często zakończone praktykami w zagranicznych firmach projektowych, warsztaty prowadzone od roku 2000 przez Wydział Wzornictwa Przemysłowego w Warszawie we współpracy z Alessi, Hans Grohe, IKEA i NOKIA, współpracę uczelni wrocławskiej z Volkswagemem i innymi firmami z Niemiec, oraz zakończone każdorazowo prototypami wspólne działania ASP w Poznaniu i polskich producentów mebli.

Najciekawsze projekty powstałe dzięki współpracy szkół i przemysłu zostaną dzięki pomocy Instytutu Adama Mickiewicza

pokazane na tegorocznym Biennale Projektowania w St.-Etienne. Można mieć nadzieję, że polska prezentacja wzbudzi tam podobne zainteresowanie jak podczas poprzedniego Biennale. Pokazane wówczas w ramach Roku Polskiego we Francji efekty pracy młodych projektantów pod hasłem *Wobec konsumpcji* obejrzało tysiące zwiedzających, wzbudziły prawdziwe zainteresowanie francuskich mediów i uhonorowane zostały przez organizatorów nagrodą Grand Prix. Przedstawiciele świata akademickiego z zagranicy będą mieli szansę zapoznania się z tradycją i dniem dzisiejszym polskiego wzornictwa podczas organizowanej jesienią w Warszawie konferencji Międzynarodowego Stowarzyszenia Szkół Designu CUMULUS.

Nasi studenci startujący w międzynarodowych konkursach bardzo często są wyróżniani i nagradzani. Wystarczy tu wspomnieć sukcesy przedstawicieli uczelni w Warszawie i Krakowie w konkursie Marksmanna, studentów z Gdańska w kon-

kursie BMW i wiele innych. Coraz liczniejsza wymiana studentów między uczelniami polskimi i europejskimi potwierdza fakt, że poziom naszego szkolnictwa w tej dziedzinie nie odbiega od przyzwoitej średniej światowej, a zdarza się, że ją przewyższa. Dysponujemy więc prawdziwym potencjałem młodych, wykształconych projektantów. Jednak specyfiką wzornictwa jest fakt, że bez odpowiedniej praktyki zawodowej absolwent uczelni nie jest zazwyczaj gotowy do odpowiedzialnego wykonywania tego zawodu. Takie praktyki odbywa się w komórkach projektowych funkcjonujących w firmach produkcyjnych, lub w większych, niezależnych firmach projektowych.

Sytuacja absolwentów polskich uczelni nie jest w tym przypadku łatwa, bowiem, inaczej niż to jest zagranicą, bardzo niewiele firm w Polsce ma w swojej strukturze takie komórki, a liczba firm zewnętrznych jest wciąż nieproporcjonalnie mała w stosunku do potencjalnych potrzeb i możliwości

Drukarka fiskalna Profit. Producent: Innova. Projekt: Daniel Zieliński





Wózek widłowy. Producent: ZREMB. Projekt: Andrzej Sobaś

rynku. Należy żywić nadzieję, że tendencja lokowania w naszym kraju centrów badawczo-rozwojowych zagranicznych firm obejmie również działy projektowania wzornictwa i że wraz z odpowiednią polityką państwa i rozwojem gospodarki wzrośnie liczba rodzimych firm projektowych. Zawsze oczywiście pozostanie naszym absolutem praca zagranicą w coraz bardziej otwartej Europie i zglobalizowanym świecie, ale przecież potrzeby lokalne są tak duże, że to rozwiązanie byłoby niewykorzystaniem zainwestowanych w wykształcenie młodych ludzi wysiłku i pieniędzy.

Na szczęście, po okresie zastoju, coraz więcej rodzimych firm decyduje się na współpracę z projektantami, upatrując w niej recepty na sukces rynkowy. Dla wielu stało się jasne, że po przystąpieniu do Unii Europejskiej prawa autorskie będą skutecznie egzekwowane, więc skończyła się epoka kopiowania cudzych wzorów. Z kolei wielu z tych, którzy dotychczas sami coś wymyślali, coraz wyraźniej zdaje sobie sprawę ze swoich ograniczeń i niekompetencji, więc podejmuje decyzję o podjęciu współpracy z profesjonalistami. Na polskim rynku działają zarówno kilkuosobowe zespoły, jak i indywidualni projektanci. Najbardziej znane firmy projektowe to m. in. NC Art specjalizujący się w projektowaniu środków transportu, takich jak tramwaje dla firm Alstom i Bombardier, autobusy dla Volvo czy traktory dla Ursusa oraz wyposażenia gospodarstw domowych (kil-

kuletnia współpraca z firmą Amica). Do najbardziej aktywnych należą również krakowskie firmy Triada i Ergo, obie współpracujące z Zelmerem i wieloma innymi klientami. Zespół projektantów z Gdańska pod kierunkiem Marka Adamczewskiego wyspecjalizował się w projektowaniu pociągów dla bydgoskiej fabryki PESA. Dla zajmującego silną pozycję polskiego przemysłu meblarskiego pracują samodzielni projektanci, tacy jak Tomasz

Augustyniak dla Com 40 i Mikomax, czy Renata Kalarus dla firmy Iker.

Modelowym przykładem współpracy producenta z projektantami jest działalność fabryki mebli biurowych BALMA. Po bardzo udanych wdrożeniach w tej dziedzinie, które powstały głównie dzięki projektom Piotra Kuchcińskiego, kierownictwo postanowiło powołać firmę córkę NOTI i rozszerzyć asortyment o meble gabinetowe i domowe. Projekty wykonane dla nowo powstałej firmy przez wspomnianego projektanta oraz przez Towarzystwo Projektowe, takie jak np. fotele SLIM, okazały się wyjątkowo udane. Piotr Kuchciński jest również autorem oryginalnego projektu serii foteli biurowych dla ProfiM. Na uwagę zasługują również projekty mebli wykonane dla różnych producentów przez firmę Wierszyłłowski i Projektanci.

Przykładem spektakularnego sukcesu jest współpraca Studia Program z duńską firmą Danfoss. Polski projekt wygrał tu rywalizację z zagranicznymi konkurentami, po czym miał kontynuację w postaci zlecenia na opracowanie wzornicze kolejnej głowicy termoregulacyjnej oraz całościowego wizerunku i systemu sprzedaży produktów firmy. Było to możliwe m.in. dzięki ukształtowanemu w Polsce systemowi kształcenia, który równoległe z projektowaniem wzornictwa uczy komunikacji wizualnej, kształtowania wize-

Prezentacja polskiego wzornictwa „Wobec konsumpcji” na IV Biennale Projektowania w St.-Etienne 2004



runku firm i wielu innych rzeczy pomagających odnaleźć się absolwentom na trudnym i zróżnicowanym rynku. Przykładem sukcesów na obu polach jest działalność Roberta Majkuta, autora niekonwencjonalnego projektu głośników dla firmy Tonsil i kompleksowego opracowania graficzno-wnętrzarskiego dla firmy Open Finance. Ciekawe efekty przynosi kilkuletnia współpraca Daniela Zielińskiego z producentem urządzeń elektronicznych Innova. Bez wątpienia obecność tej firmy na rynku i wprowadzenie w krótkim czasie do produkcji kilku urządzeń było możliwe dzięki ściślejszej współpracy z projektantem.

Osobnym przykładem działalności projektantów jest realizacja własnych pomysłów. Dotyczy to np. lamp, które są projektowane i produkowane przez NC Art, oraz inspirowanych ludowymi wzorami współczesnych dywanów MOHO. Grupa Puf-Buf projektuje i organizuje produkcję dmuchanych przedmiotów, w tym głównie lamp. Przykładem „samotnego jeźdźca” próbującego przekonać różnych producentów do swoich interesujących autorskich pomysłów jest Maciek Jurkowski. Wygląda na to, że polski rynek nie jest jeszcze przygotowany na tego typu ofertę, jednak żyjemy w czasach ogromnego przyspieszenia i sytuacja zmienia się dynamicznie, więc być może niedługo również taka aktywność będzie mogła liczyć na prawdziwy sukces. Wymienione przykłady są ważne, ale na profesjonalnym rynku działa znacznie więcej godnych zauważenia projektantów. Dlatego można z odpowiedzialnością powiedzieć, że

wzornictwo w Polsce istnieje, choć nie funkcjonuje w powszechnej świadomości, coraz częściej odnosi sukcesy, a rozwój gospodarki otwiera przed nim coraz lepsze perspektywy.

Żeby wykorzystać istniejące możliwości potrzebna jest zmiana świadomości i zrozumienie, że inwestycja we wzornictwo to zysk dla gospodarki, budowanie pozytywnego wizerunku kraju i tworzenie jego kultury materialnej. Coraz częściej dostrzegają to w Polsce władze lokalne. Dzięki nim były możliwe takie inicjatywy jak Pomorskie Centrum Designu tworzone w ramach Pomorskiego Parku Naukowo Technologicznego w Gdyni oraz budowa i działalność Śląskiego Zamku Sztuki i Przedsiębiorczości w Cieszynie. Zwłaszcza ten drugi jest przykładem spektakularnego sukcesu, nie tylko w skali Polski. Wystawom, seminariom, warsztatom dotyczącym przedsiębiorczości i wzornictwa towarzyszą imprezy kulturalne, promujące lokalne tradycje oraz turystykę. W ramach projektu *Śląska Sieć na Rzecz Wzornictwa* w Cieszynie wydawany jest skierowany do producentów i projektantów periodyk „I”. Niedawno odbyła się tu pierwsza edycja konkursu *Śląska Rzecz* promującego najlepsze produkty i realizacje graficzne wykonane przez firmy mające swoją siedzibę na Śląsku. Należy mieć nadzieję, że tak jak inne działania Zamku, inicjatywa ta rozwinie się w poważne przedsięwzięcie, będzie istotnym elementem kształtowania pozytywnego wizerunku śląskich firm i bodźcem dla nich do stosowania wzornictwa. Innym pozytywnym przykładem jest realizowany w Biel-

sku-Białej projekt ARTING. Jego celem jest znalezienie ciekawych rozwiązań wzorniczych dla problemów i potrzeb zgłoszonych przez producentów działających na terenie Podbeskidzia. Realizowane od kilkunastu lat przedsięwzięcie, w tym roku objęło cały Euroregion Beskidy i zostało skierowane do projektantów oraz firm z Polski i Słowacji. Zaproponowane przez projektantów rozwiązania zaprezentowano na zorganizowanej na najwyższym poziomie wystawie w bielskim BWA z profesjonalnie opracowanym katalogiem. Istotną rolę w promocji wzornictwa pełni ukazujący się od 2001 roku i stale utrzymujący wysoki, światowy poziom merytoryczny i edytorski kwartalnik „2+3D”. Jest on również niezastąpionym źródłem wiedzy fachowej dla projektantów.

W styczniu bieżącego roku odbyła się w Warszawie konferencja „Wzornictwo – kultura i gospodarka”, po której miała miejsce dyskusja z przedstawicielami rządu. Ich efektem było sformułowanie postulatów środowiska projektantów dotyczących rozwoju wzornictwa w Polsce. We wprowadzeniu powiedziano, że: „Zadaniem priorytetowym jest doprowadzenie do uznania przez władze państwowe, że wzornictwo, jako ważny czynnik rozwoju gospodarczego i kulturalnego kraju, wymaga ich aktywnego wsparcia. Istotnym elementem strategii w tym zakresie powinno być ułatwienie startu zawodowego młodym projektantom. Niezbędne jest ustanowienie stałego mechanizmu konsultacyjnego i wyłonienie w tym celu ze środowiska projektantów reprezentatywnej grupy, służącej władzom pomocą w podejmowaniu decyzji związanych z wzornictwem.” Następnie sformułowano konkretne postulaty skierowane do Ministerstwa Gospodarki, Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Ministerstwa Spraw Zagranicznych i instytucji zajmujących się promocją Polski zagranicą. Kluczowe jest wpisanie wzornictwa do Programów Operacyjnych na lata 2007-2013. Umożliwiłoby to jego znaczny rozwój przy pomocy środków budżetowych i unijnych. Stowarzyszenie Projektantów Form Przemysłowych przygotowało projekt *Strategii rozwoju wzornictwa w Polsce*, dokument, który może pomóc przedstawicielom rządu w podjęciu odpowiednich decyzji. Sytuacja nie jest więc idealna, ale szereg wydarzeń z ostatniego czasu pozwala mieć nadzieję, że szansa jaka stoi obecnie przed Polską, może być również szansą dla polskiego wzornictwa.

Muzyczny plac zabaw - dyplom magisterski na WWP ASP w Warszawie, 2005 rok. Autor: Zofia Strumillo. Promotor: prof. Jerzy Porębski



Wojciech Wybieralski

Nauczanie wzornictwa a praktyka projektowa

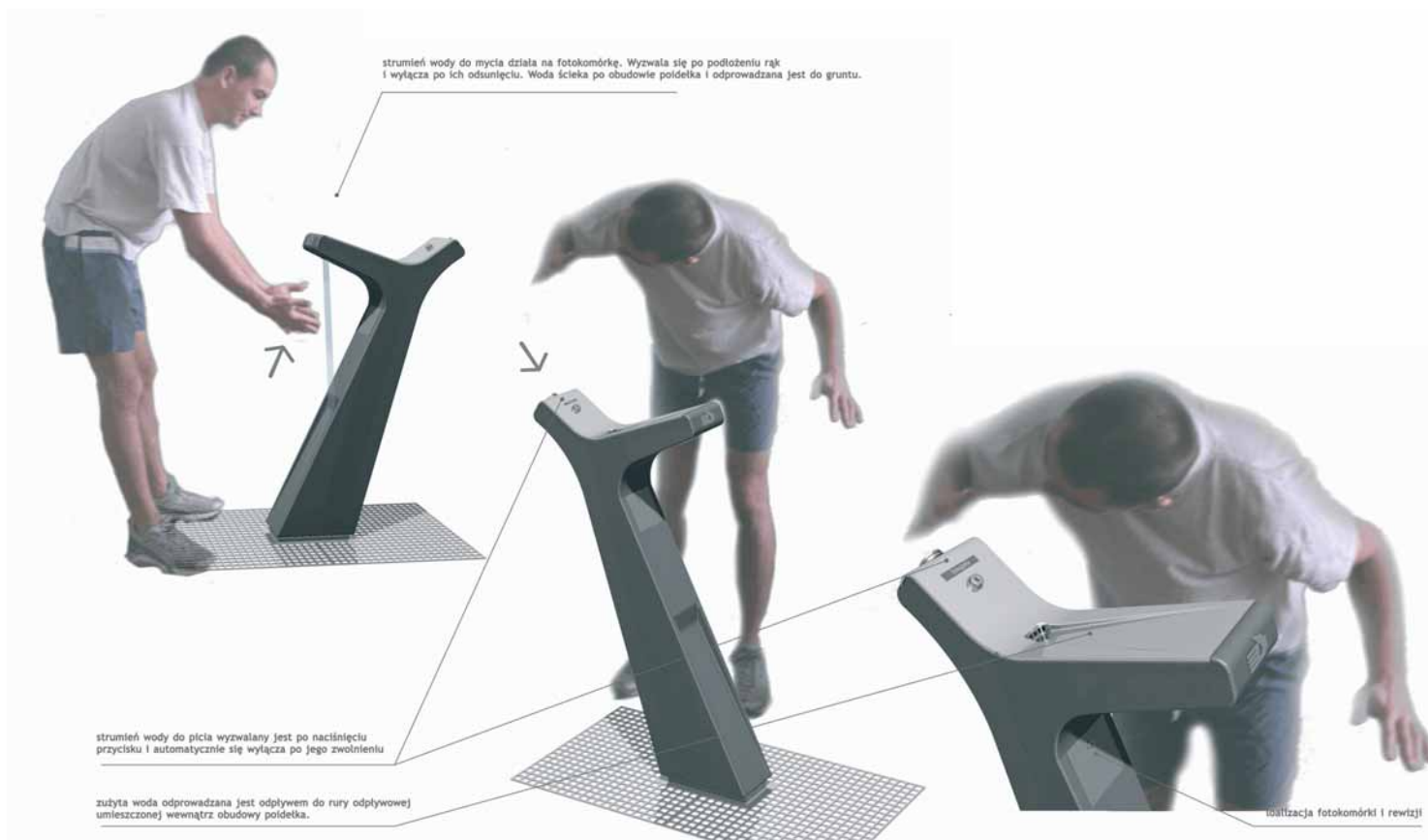
Wielopostaciowość wzornictwa

Pod określeniami wzornictwo, wzornictwo przemysłowe w praktyce kryje się wiele zawodów. Jedne z nich zbliżone są do koncepcji projektowania ogólnego, czyli próba całościowego rozwiązywania zagadnień, a następnie w oparciu o zdobyte dane formułowania rozwiązania projektowego, konstruowania i wdrażania produktu. Inne z kolei zajmują się głównie projektowaniem formy. Pomiędzy tymi dwoma skrajnymi ujęciami rozciąga się szeroka gama odmian, koncepcji i praktyk wzornictwa.

Na wyroby przemysłowe mają wpływ liczne uwarunkowania zewnętrzne. Należą do nich głównie czynniki użytkowe, techniczne (konstrukcyjne, technologiczne), ekonomiczne (rynkowe, finansowe, organizacyjne), humanistyczne (związane z jednostką, jej emocjami, przekonaniami i wartościami), społeczne.

Wzornictwo z punktu widzenia budowy formy „rozgrywa się” w dwóch i trzech wymiarach, lecz nie podlega tylko i wyłącznie „regułom plastyki”, a raczej kategoriom estetyki (szczególnie este-

tyki codzienności jako składnika kultury masowej). Dziedzina ta dotyczy niezwykle szerokiej skali wyrobów materialnych, sytuacji użytkowych, metod i celów projektowania. Wydaje się, również, że pomimo występowania pierwiastka subiektywizmu, oparciu na wrażeniach i emocjach, jest ono przede wszystkim działaniem racjonalnym, planowym. Oznacza to, że w działaniach projektowych przeważa metodyczność i namysł. Klient – użytkownik produktów stanowi interesujące połączenie człowieka ekonomicznego z człowiekiem estetycznym.



Jednego razu kupuje z namysłem i pełną świadomością potrzeb, kiedy indziej kieruje się impulsem, nabywa iluzje i marzenia ukryte w przedmiotach. Wspomniane wyżej „iluzje produktowe” (*product appeal*) są również przedmiotem planowania i projektowania, mają swoją cenę, stanowią przedmiot reklam, a czasami manipulacji społecznej.

Na pewnych obszarach projektowania wzorniczego silnie zaznacza się zatem czynnik emocjonalny. Dzieje się tak z całą pewnością w projektowaniu mody oraz dużej grupy wyrobów podlegających cyklom zmian sezonowych. Wymiana produktów na rynku wynika z konieczności intensyfikacji sprzedaży. Wartością samoistną dla tych produktów i całej ich sytuacji użytkowo-rynkowej jest nowość. Siłą sprawczą nowości jest planowana i projektowana innowacyjność produktów w sferze techniki, koncepcji użytkowych oraz designu, który syntetyzuje wszystkie pozostałe elementy produktu.

W projektowaniu wyrobów przemysłowych, szczególnie tych branż, które dostarczają artykułów powszechnego użytku, obserwujemy występowanie silnej ekspresji wizualnej, która tylko w części zależy od ekspresji własnej projektanta. Najczęściej jednak jest to ekspresja „sterowana” lub wręcz narzucona przez działy marketingu korporacji, które produkują dane wyroby. Proces ten rozpoczyna się już w fazach badania tendencji, formułowania koncepcji i określania stylistyki.

Próbując zdefiniować koncepcję dydaktyki designu, odpowiedzieć na pytanie, czego i w jaki sposób uczyć w szkołach wyższych zajmujących się wzornictwem, stajemy wobec konieczności zdefiniowania, który z elementów stanowiących o istnieniu produktu uczynimy wiodącym w procesie dydaktycznym. Czy będzie to zespół czynników użytkowo-funkcyjnych (rozumianych jako konglomerat plastyki, sztuki oraz zagadnień odbioru estetycznego), czy techniczno-ekonomicznych lub innych tu niewymienionych? Czy należy uwzględniać dotychczasowe tradycje nauczania designu, czy formułować nowe koncepcje?

Udzielenie odpowiedzi i dokonanie wyboru jest jednak koniecznością chociażby dlatego, że czas przeznaczony na naukę i studiowanie jest ograniczony i to nie tylko z powodów finansowo-organizacyjnych, lecz także przez tempo życia, dynamikę przemian cywilizacyjnych.



Lampa, Podstawy Projektowania rok I, 2005/06, autor P. Ostaszewski prowadzący: T. Januszewski, J. Wojtasik, K. Majkowski, K. Kośmider



Ławka do parku miejskiego, konkurs (nagroda), rok III, 20005/06
autor: Miłosz Dąbrowski, prowadzący: G. Niwiński

Wzornictwo jest zawodem praktycznym, uczestniczącym w głównym nurcie życia gospodarczego kraju i droga do doskonalenia się w nim nie wiedzie wyłącznie przez uczelnie, a przede wszystkim przez aktywność na polu praktyki. Dobrze jest jednak, gdy praktyce tej towarzyszy wiedza i refleksja.

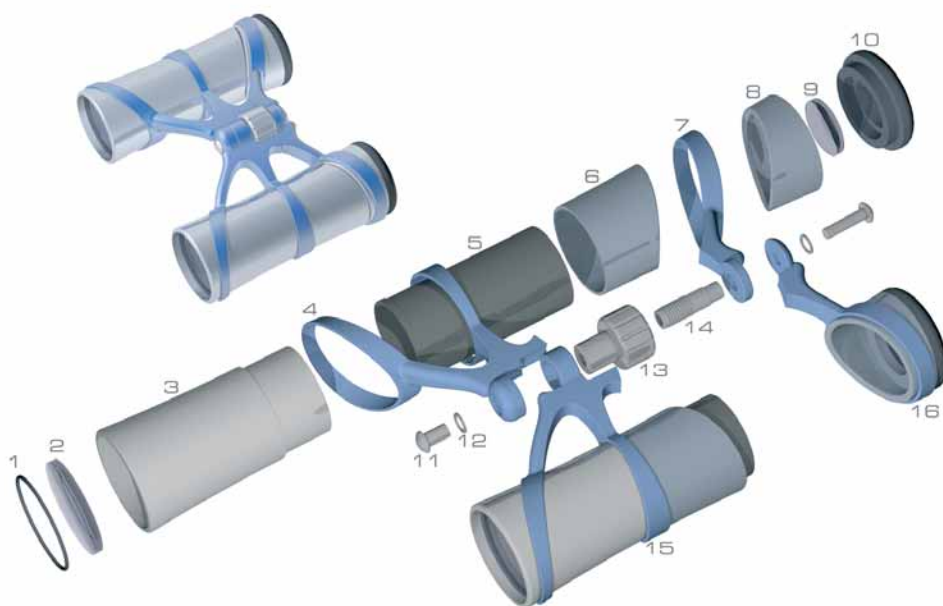
Jedną z odpowiedzi na postawione wyżej pytanie brzmi: nauczać wszystkich niezbędnych elementów tworzących produkt w odpowiednich proporcjach do czasu, potrzeb, możliwości uczelni,

tempa i charakteru przemian cywilizacyjnych. Nie zawsze jednak się to udaje. Młodzież powinna umieć poruszać się swobodnie na różnych obszarach designu, w różnych, często nowych, specjalizacjach. Podstawową sprawą jest nastawienie na samokształcenie. Uczelnia wyższa nie może nauczyć wszystkiego, może jedynie zachęcić do rozwoju, pokazać korzyści z niego płynące oraz wyposażyć w elementarne metody analizy, syntezy i rozwiązywania problemów profesjonalnych, a także komunikacji z otoczeniem.

Różne koncepcje nauczania wzornictwa
Ogólna struktura procesu nauczania wzornictwa większości uczelni designerskich na świecie wywodzi się z opracowanej w latach dwudziestych XX wieku koncepcji Bauhausu. Dotyczy to zarówno czasu studiów, jak i ich podziału na kurs podstawowy i specjalistyczny, grup przedmiotów (ogólne, plastyczne, zawodowe) oraz metod nauczania.

Obecnie 3,5-4 letni kurs licencjacki (zawodowy) na studiach dziennych najczęściej podzielony jest na dwie części. Pierwsza z nich poświęcona jest nauczaniu podstaw plastyki i projektowania oraz przedmiotów wspomagających, druga przeznaczona jest na naukę zawodu na kilku charakterystycznych przykładach, głównie metodą symulacji realnego procesu projektowania.

Drugi stopień zawodowy uzyskiwany jest w rezultacie 1,5-2 lat studiów magisterskich. W ich trakcie studiowanie powinno przeważać nad nauczaniem. Studia te mogą mieć charakter ogólny w zakresie wiedzy o rozmaitych specjalizacjach i aspektach projektowania, jak i szczegółowy, dotyczący wybranych przypadków realizacyjnych (typu *case study*). Kurs magisterski w zależności od potencjału kadrowego, studyjno-badawczego, oraz kontaktów wydziału z instytucjami zewnętrznymi, może być silnie powiązany z praktyką projektowo-realizacyjną. Uprawianie refleksji, studiów i badań z zakresu wzornictwa i nauk je wspierających w sposób zorganizowany, przyczynia się do powiększenia zasobu wiedzy, buduje prestiż instytucji, wynosi ją





Stacja i wagon metra, dyplom magisterski, 2003/04
autor: M. Jaraczewski, prowadzący: J. Porębski

ponad poziom rutyny dydaktycznej i projektowej. Mówiąc o studiach i badaniach na obszarze designu, zawsze należy pamiętać, że istota projektowania leży w praktyce. Teorie, choćby najbardziej interesujące i najwznieśliwsze, stanowią jedynie źródła inspiracji lub podbudowę praktyki, dają narzędzia komunikacji, dostarczają sposobów rozumienia zjawisk praktycznych, są czynnikiem porządkującym poprzez formułowanie kryteriów. Nie powinny jednak nad nimi dominować, gdyż prowadzi to nieuchronnie do szkodliwego doktrynerstwa.

Z wprowadzanego obecnie dwustopniowego podziału studiów dających tytuły zawodowe licencjackie i magisterski wynika w moim przekonaniu wiele korzyści, należą do nich między innymi:

- przystawalność systemu dwustopniowego do naturalnych faz rozwoju osobistego i zawodowego młodzieży
- pełna odpowiedzialność w stosunku do światowego systemu kształcenia designerów
- stworzenie mechanizmów podniesienia poziomu studiów dzięki wprowadzeniu większej ilości progów selekcyjnych (dwie obrony dyplomów o zróżnicowanych stopniach złożoności, dwie świadome decyzje o podjęciu studiów)
- umożliwienie wcześniejszego wejścia w życie zawodowe (z dyplomem licencjackim) studentom, którzy nie chcą lub nie mogą w danej chwili rozpocząć studiów

magisterskich; posiadając już dyplom, mogą kontynuować edukację na innych uczelniach w kraju i zagranicą.

– podwyższenie poziomu studiów magisterskich poprzez możliwość powtórnego naboru, a po ich zakończeniu możliwość wyłonienia kandydatów na studia doktoranckie

Przeciwnikom tego systemu należy zwrócić uwagę, że obecne mechanizmy naboru na wyższe studia plastyczne, pomimo wysiłków uczelni, są niedoskonałe. Dostają się na nie kandydaci nieprzygotowani emocjonalnie i intelektualnie. Szczególnie dotyczy to poziomu licencjackiego. Dwustopniowość daje uczelni jasno określoną możliwość doboru studentów na poziom magisterski i stanowi ochronę tych studiów przed „automatycznym” przyjmowaniem przeciętnych i niedojrzałych kandydatów. Dwustopniowość stanowi doskonałe narzędzie podnoszenia poziomu studiów. Treści programowe kursu licencjackiego i magisterskiego mogą w różnych uczelniach znacznie się różnić. Wynikać to może nie tylko z tradycji uczelni i silnego zróżnicowania poglądów na istotę designu. Inaczej bowiem układa się program w uczelni, opartej o jednorodną technologię (np. szkło, ceramika, ubiór), a inaczej w uczelni nastawionej na szkolenie na przykładach z przemysłu maszynowego lub środków transportu opartego na wielu technologiach, a jeszcze inaczej

Lampa, Podstawy Projektowania rok I,
2005/06, autor T. Pydo, prowadzący:
T. Januszewski, J. Wojtasik, K. Majkowski, K. Kośmider

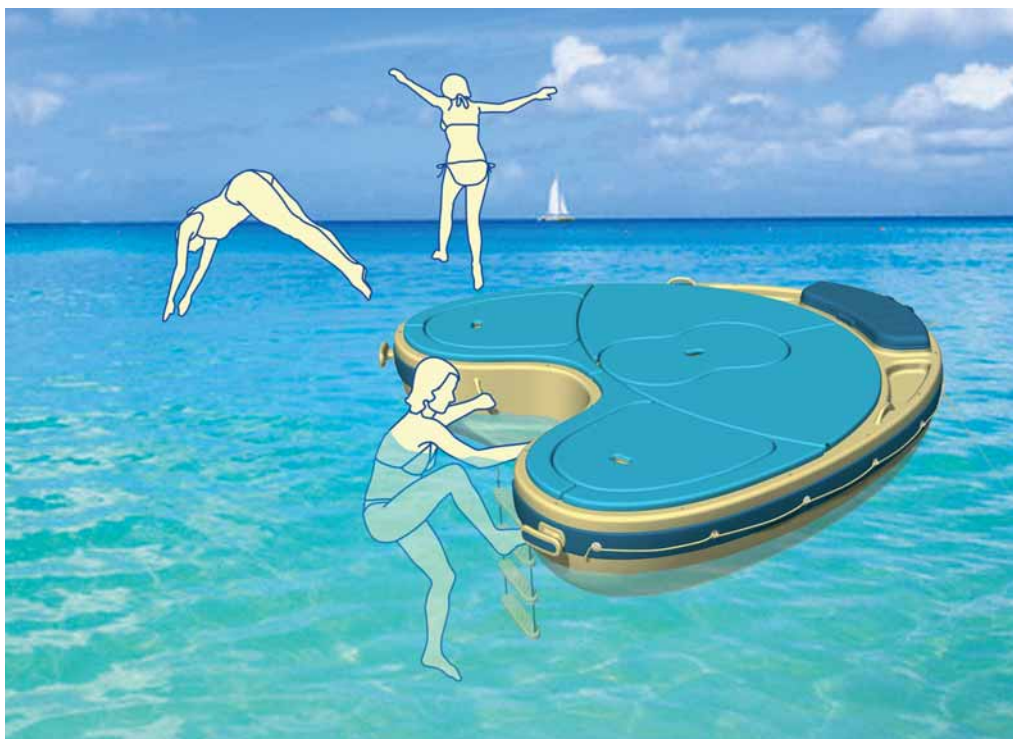




Studium pojazdu o napędzie hybrydowym – praca w sieci (współpraca z SIMR Politechnika Warszawska), rok III, 2005/06, autorzy: M. Cieślicka, M. Plóciennik, W. Skoczylas, M. Sobczak, prowadzący: W. Matolepszy, J. Pokojski (PW)

na wydziałach uczących metod ogólnego podejścia do designu, gdzie związki z techniką są słabiej akcentowane.

Często spotykam w światowym, szczególnie anglosaskim modelu, jest nauczanie wzornictwa prawie zupełnie bez związków z konwencjonalnie rozumianą plastyką, a tym bardziej sztuką. Reguły budowy formy, do których jesteśmy przyzwyczajeni, zastępowane są przez skuteczność oddziaływania wizualnego na określony fragment rynku. Podejście takie może budzić wśród nas, wychowanych w tradycji „kompozycji brył i płaszczyzn” oraz sztuki jako krzewicielki wyższych wartości, opór i wątpliwości. Niemniej jednak większość designerów aktywnych zawodowo na świecie i mających przez to wpływ na wizualny obraz naszej cywilizacji, przeszło swoją edukację według koncepcji rozumienia designu jako zjawiska odrębnego od sztuki. Uznano, że w designie mogą zająć procesy twórcze, takie same



„Nenu” – wysępka wypoczynkowa, dyplom magisterski, 2005/06 autorka: M. Jurkiewicz, prowadzący: W. Wybieralski

jak w każdym myśleniu na obszarze nauk ścisłych, w humanistyce, technice itd.

W dydaktyce wzornictwa nie tylko w Polsce, ale i na całym świecie, znaczącą rolę odgrywają konkursy designerskie adresowane głównie do studentów. Są one organizowane przez wiodących producentów często pod patronatem światowej organizacji designerskiej ICSID lub europejskiej BEDA. Celem konkursów, obok promocji organizatorów, jest także promocja designu w ogóle. Dążą nie do uzyskania doraźnych korzyści projektowych, a raczej generowania nowych koncepcji, w których mogą „się przejrzeć” działy projektowania i marketingu. Studentom i wydziałom dają szansę



Telefon komórkowy dla niewidomych, dyplom licencjacki, 2003/04, autorka: Z. Strumiłło, prowadzący: J. Porębski



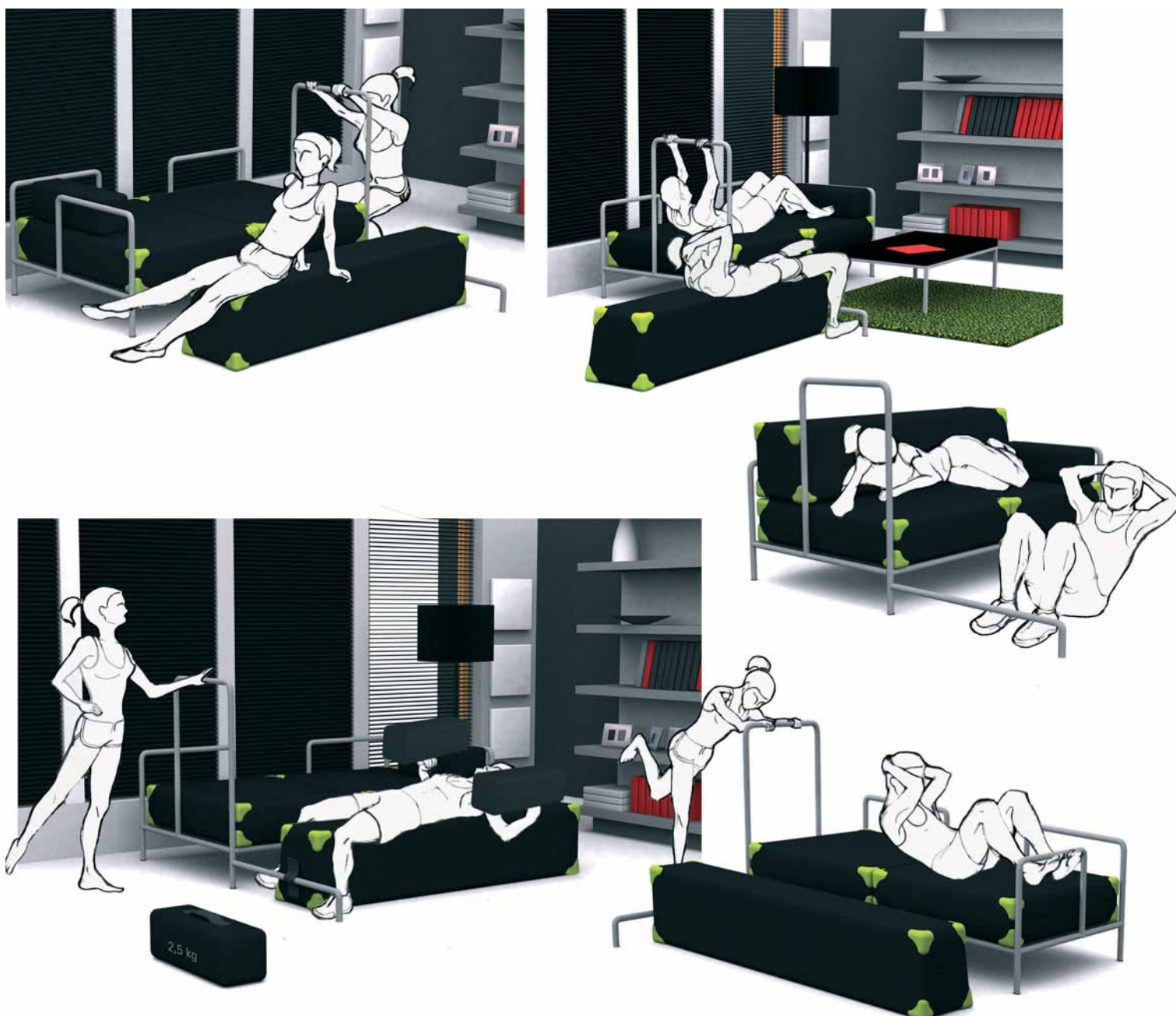
Studium pojazdu o napędzie hybrydowym – praca w sieci (współpraca z SIMR Politechnika Warszawska), rok III, 2005/06 autorzy: M. Cieślicka, M. Pióciennik, W. Skoczylas, M. Sobczak, prowadzący: W. Małolepszy, J. Pokojski (PW)

uczestniczenia w globalnej konfrontacji, podnoszą atrakcyjność studiów, stwarzają szansę wygrania nagrody, stają się istotnym składnikiem portfolio oraz CV.

Wejście Polski do Unii Europejskiej stworzyło nowe, większe niż dotychczas możliwości wymiany studentów. Ich udział w programach stypendialnych Sokrates jest dla nich osobiście, jak i dla uczelni, nie do przecenienia. Obserwujemy przyspieszony i jednocześnie pogłębiony rozwój studentów, którzy uczestniczyli w tych programach. Przenoszą oni na grunt uczelni idee i pomysły organizacyjne wzbogacające nasze myślenie o teorii i praktyce dydaktyki designu.



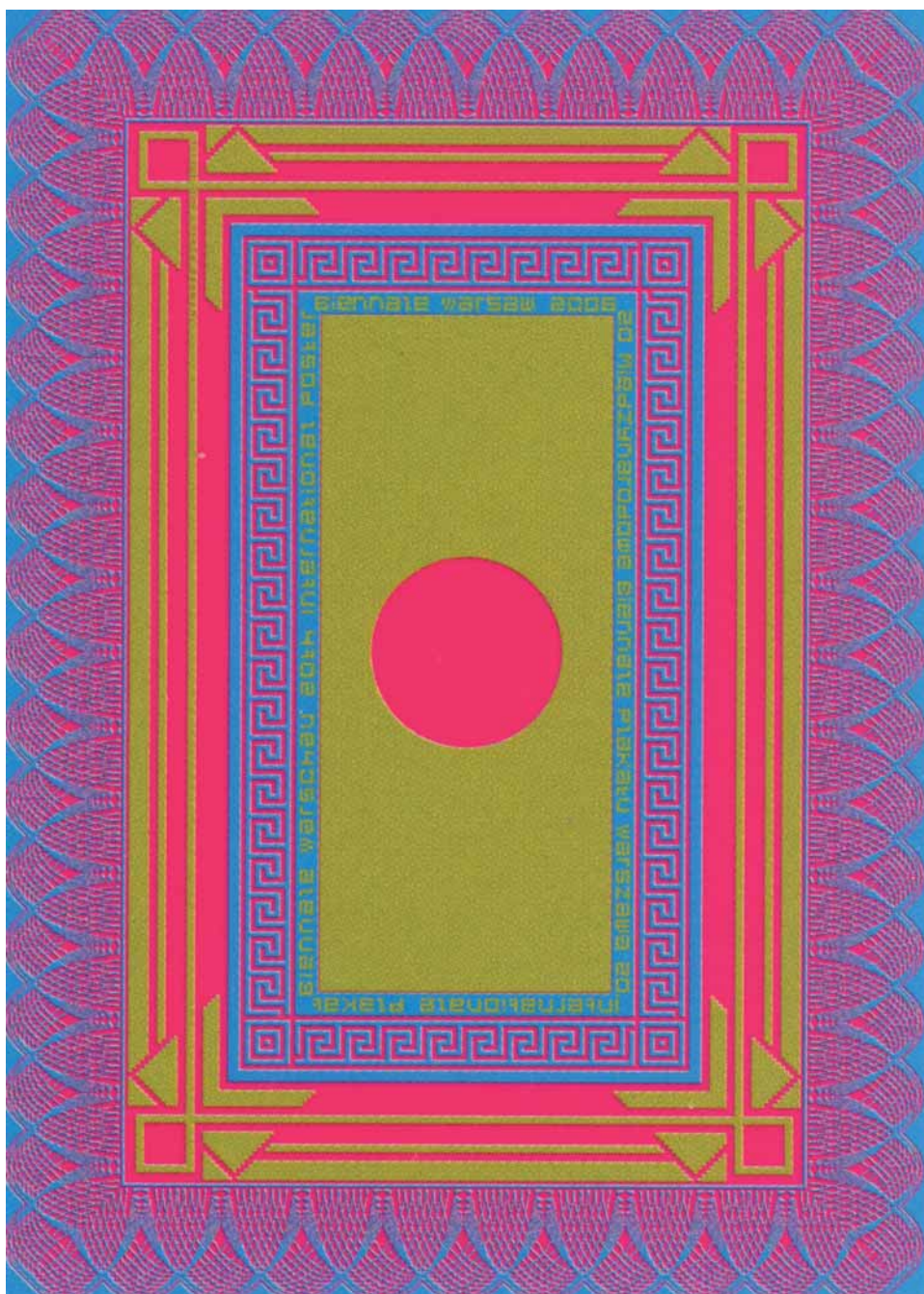
Cyfrowy aparat fotograficzny, dyplom licencjacki, 2003/04, autorka: M. Jabłońska prowadzący: D. Zieliński, W. Wybieralski



Sofa, Projekt w ramach programu IKEA (nagroda), rok IV, 2005/06, autor: Ł. Palczewski, prowadzący: G. Niwiński, M. Stefanowski

Maria Kurpik

20. Międzynarodowe Biennale Plakatu w Wilanowie

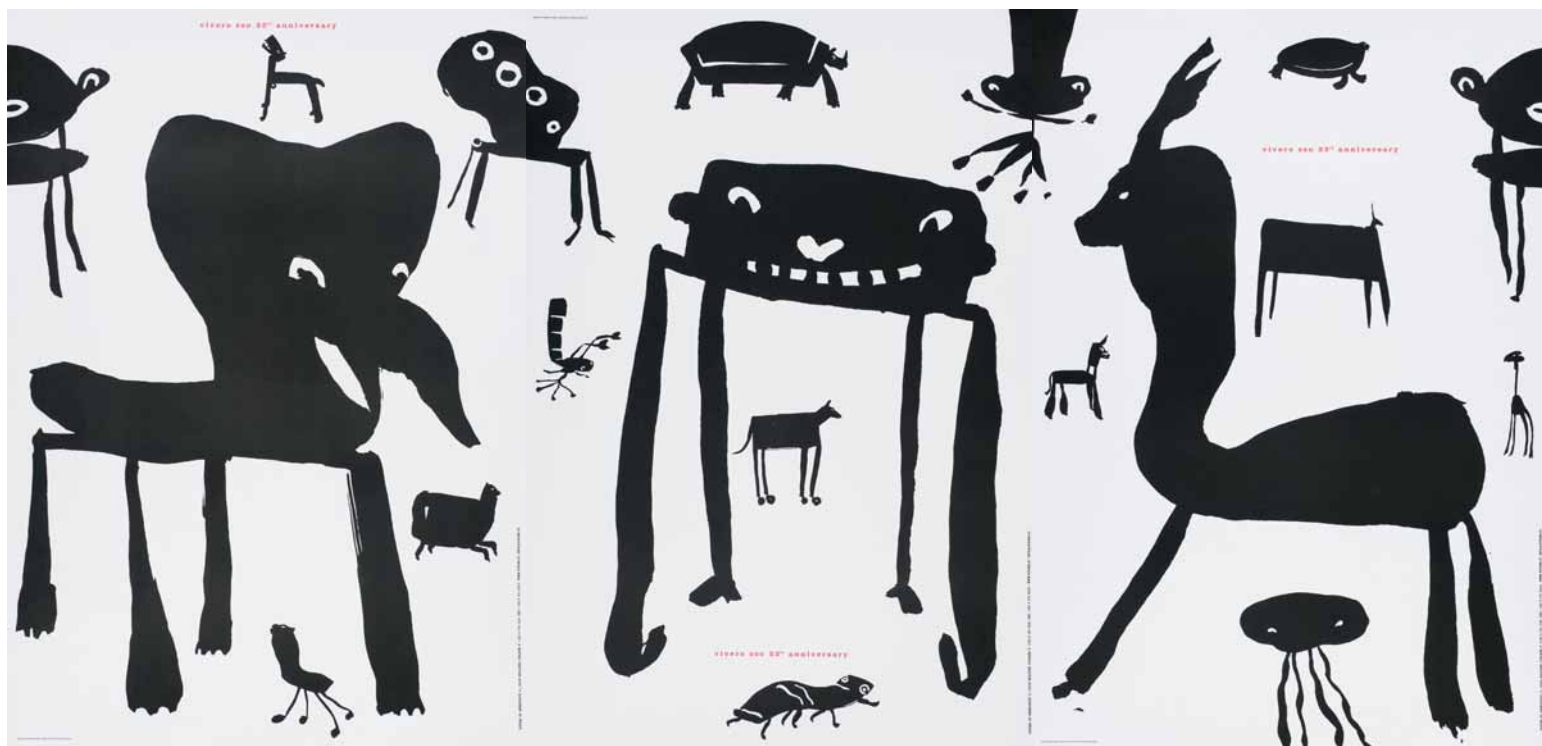


Uwe Loesch, Niemcy, plakat anonsujący 20. Międzynarodowe Biennale Plakatu w Wilanowie

Przygotowując się do tegorocznego Biennale, od początku mieliśmy świadomość, że jego wyjątkowość związana będzie z okrągłym jubileuszem. W tym roku bowiem minęło 40 lat od pierwszego biennale, które odbyło się w 1966 roku i zapoczątkowało istnienie pierwszego na świecie muzeum poświęconego tej dziedzinie grafiki użytkowej. Nie powinno to nikogo dziwić, zwłaszcza jeśli zdajemy sobie sprawę z bardzo silnej pozycji plakatu polskiego na świecie i pamiętamy o takich nazwiskach jak Tomaszewski, Mroszczak, Lenica, Starowieyski, Cieślewicz, Młodożeniec.

Przygotowania do biennale to bardzo długotrwały i złożony proces, który musi uwzględnić wszystkie aspekty imprezy, i te merytoryczne, i organizacyjne, akcję informacyjną i promocyjną, oraz – co najważniejsze, najbardziej żmudne, ale i najprzyjemniejsze – przejrzanie i selekcję prac, które zgłaszane są do przeglądu.

W roku jubileuszowym nadeszło do nas przeszło 2700 prac od ponad 900 uczestników z 47 krajów. Najwięcej zgłoszeń otrzymaliśmy z Japonii, Chin, Niemiec, Francji oraz z Polski. Wyjątkowo obficie napłynęły do nas prace w kategorii debiut – ponad 411 plakatów od 211 uczestników z 17 krajów. Stanowiło to dla nas i duże zaskoczenie, i wielką radość. Świadczy to bowiem o prestiżu tej imprezy na świecie, która przez lata ściągała do Warszawy największe sławy z dziedziny grafiki i projektowania graficznego. Wśród laureatów warszawskiego Międzynarodowego Biennale Plakatu znaleźli się między innymi tacy twórcy jak Andy Warhol, Shigeo Fukuda, Yusaku



Aimoo Katajamäki, Finlandia, Vivero zoo. Furniture Animals, złoty medal w kategorii plakatów reklamowych (cykl 3 plakatów)



Norito Shinmura, Japonia, Ocieplenie globalne, srebrny medal w kategorii plakatów ideowych

Uwe Loesch, Niemcy, 100 lat Ruhrlanmuseum Essen, złoty medal w kategorii plakatów promujących kulturę



Kamekura, Andre Francois, Milion Glaser, Paul Davis, Henryk Tomaszewski, Roman Cieślewicz, Jan Lenica i wielu innych.

W związku z jubileuszem, poza katalogiem, którzy zawsze towarzyszy wystawie konkursowej, przygotowujemy specjalną publikację poświęconą historii Biennale i towarzyszących mu wystaw jurorów i laureatów, która zawierać będzie informacje o najważniejszych wydarzeniach z jego historii. Pragniemy, aby album upamiętnił wszystkie wydarzenia, artystów i inne osoby, które związane były z biennale od momentu jego powstania aż do dziś. Ta lista jest bardzo długa, uwzględnia oczywiście nazwiska szczególnie zasłużone, jak choćby prof. Józefa Mroszczaka – inicjatora i pomysłodawcy imprezy, Janiny Fijałkowskiej – pierwszej kuratorki Muzeum Plakatu, Krystyny Spiegel, Gustawa Majewskiego, Waldemara Świerzego czy Lecha Majewskiego.

Dwunastoosobowa komisja kwalifikacyjna, której przewodniczył prof. Majewski, wybrała na tegoroczną wystawę pokonkursową ponad 500 prac profesjonalistów oraz 100 debiutów, pokazywanych w trzech kategoriach (społecznej, kulturalnej i reklamowej). W wyniku decyzji międzynarodowego jury, w skład którego weszli: Marjatta Itkonen (Finlandia), Radovan Jenko (Słowenia), Karel Mišek (Czechy), Marcin Mroszczak (Polska), Thierry Sarfis (Francja), nagrody otrzymali:

W kategorii plakatów ideowych:

Złoty medal: Michel Quarez, Francja, *Pozytywny?*

Srebrny medal: Norito Shinmura, Japonia, *Ocieplenie globalne*

Brązowy medal: Anna Reponen i Teemu Ollikainen, Finlandia, *Seks na sprzedaż*

W kategorii plakatów promujących kulturę:

Złoty medal: Uwe Loesch, Niemcy, *100 lat Ruhrlandmuseum Essen*

Srebrny medal: Reza Abedini, Iran, *Ofiara*

Brązowy medal: Kuba Sowiński, Polska, *100 lat Energetyki w Krakowie*

Wyróżnienie honorowe: Josef Flejšar, Czechy, *Wystawa Franza Kafki*

W kategorii plakatów reklamowych:

Złoty medal: Aimo Katajamäki, Finlandia, *Vivero zoo. Furniture Animals*

Srebrny medal: Ruyosuke Uehara, Japonia, *Decoration Laforet*

Brązowy medal: Yumiko Yasuda, Japonia, *CD Pieśni instrumentalne*

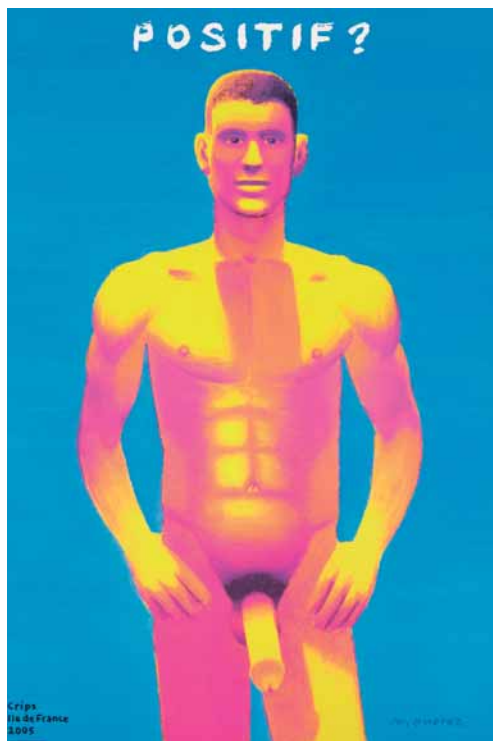
W kategorii debiutów:

Złoty debiut: Aleksander Czyż, Polska, *Być kobietą*

Nagroda honorowa:

Małgorzata Medowska, Polska, *Wandalizm*

Michel Quarez, Francja, *Pozytywny?*, złoty medal w kategorii plakatów ideowych



Wyróżnienia honorowe:

Agata Brzezińska, Polska, *Cafe Müller – Pina Bausch*,

Andrew i Jeffrey Goldstein, Niemcy, *New Orleans*,

Kazjah Makaunou, Francja, *Tutaj jesteśmy*,

Nicolas Prado, Francja, *Tutaj jesteśmy*,

Kaja Renkas, Polska, *Fanaberie*,

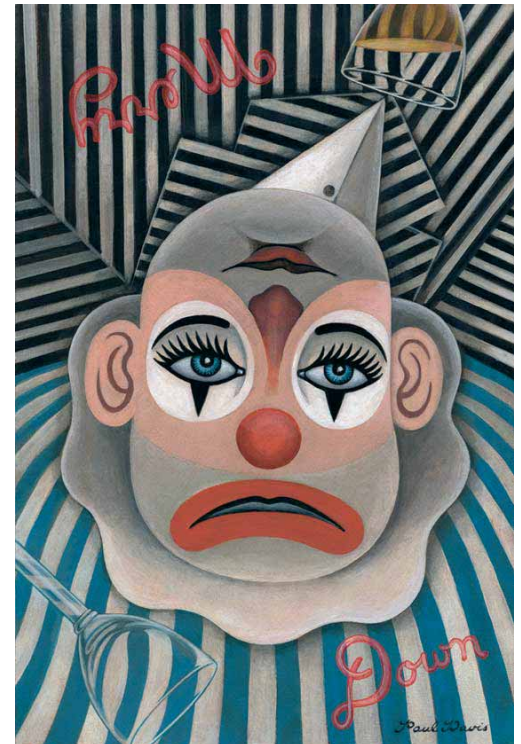
Justyna Rybak, Polska, *Artysta się broni*,

Stefan Wegmüller, Szwajcaria, *Reduziert*



Małgorzata Medowska, Polska, *Wandalizm*, nagroda honorowa w kategorii Debiuty

Yumiko Yasuda, Japonia, *CD Pieśni instrumentalne*, brązowy medal w kategorii plakatów reklamowych



Paul Davis, USA, *Merry Down*, nagroda honorowa im. Józefa Mrozczyka przyznawana przez Rektora ASP w Warszawie



Otwarcie 20. Międzynarodowego Biennale Plakatu w Warszawie i ogłoszenie werdyktu Jury. W środku: wicedyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie, dr Dorota Folga-Januszewska z rektorem ASP, prof. Ksawerym Piwockim

Nagrody specjalne:

The Icograda Excellence Award:

Stephan Bundi, Szwajcaria, *Carmen*

Nagroda honorowa im. Józefa Mroszczaka, przyznawana przez Rektora ASP w Warszawie:

Paul Davis, USA, *Ludzie z pokazu Paula Davisa i Merry Down*.

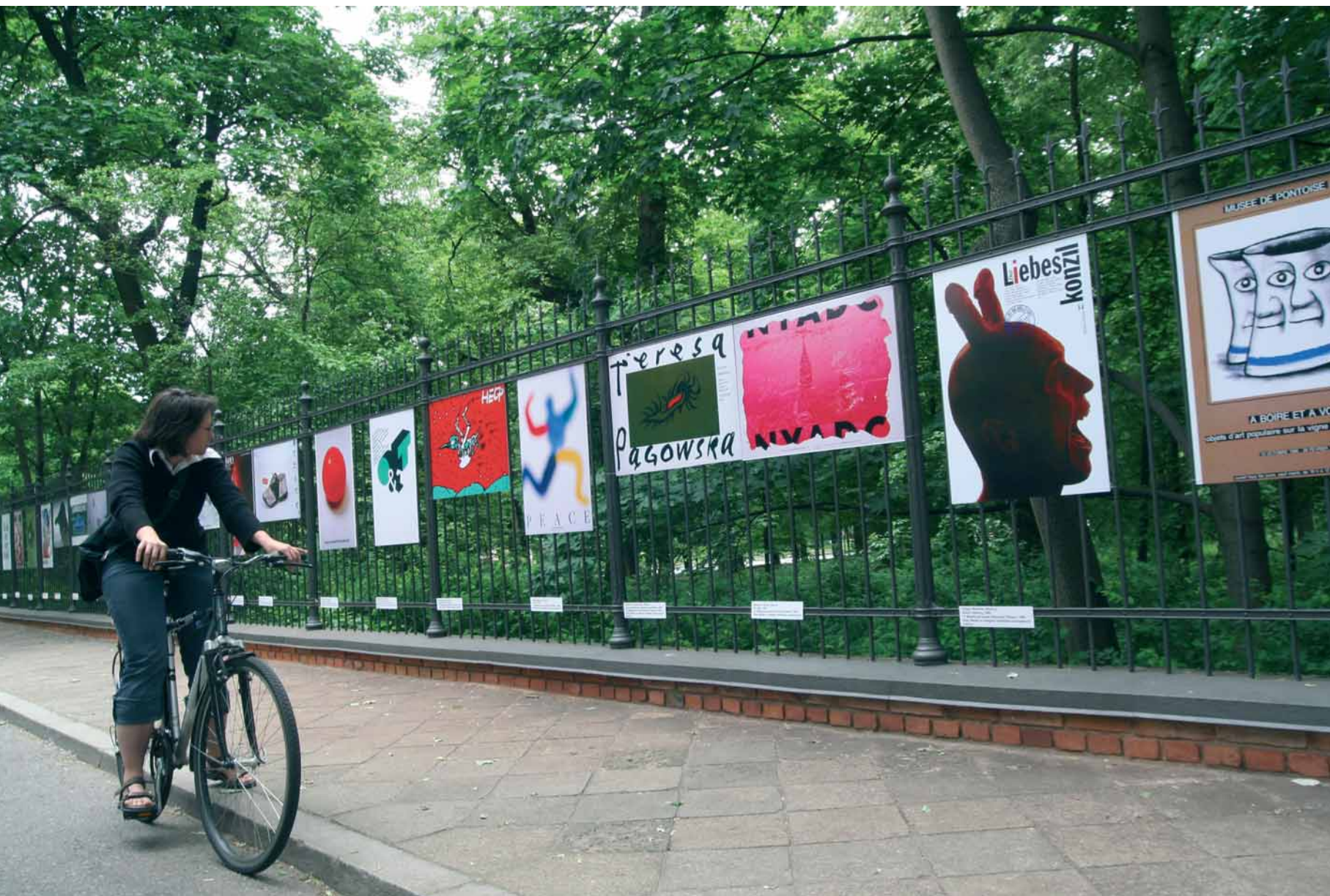
Nagroda honorowa im. Jana Młodożeńca, przyznawana przez Galerię Grafiki i Plakatu Hoża w Warszawie:

Haichen Zhu, Chiny, *Wystawa Grafiki Projektowej..., 10-lecie Wydziału Komunikacji Wizualnej, Przyszłość 2010*.

Nagroda Związku Artystów Scen Polskich za najlepszy polski plakat teatralny:

Lech Majewski, Polska, *Balladyna*.

Wystawa towarzysząca 20. Biennale Plakatu na ogrodzeniu Łazienek Królewskich



Ruch wyptywa z osobowości

O sztuce dyrygenckiej z Maestro Antonim Witem, dyrektorem Filharmonii Narodowej, profesorem Akademii Muzycznej w Warszawie rozmawia Piotr Kędzierski

Piotr Kędzierski: Jest Pan twórcą uznanych na całym świecie kreacji artystycznych. Jakie aspekty dzieła muzycznego są dla Pana szczególnie ważne?

Prof. Antoni Wit: Otrzymałem wychowanie oraz wykształcenie w środowisku muzycznym, które nauczyło mnie rozumieć i przekazywać intencje kompozytora. Oczywiście nie jest to łatwe w odniesieniu do twórców, którzy już odeszli. Bardzo mi w tym pomagają bliskie znajomości z kompozytorami, których miałem i mam okazję spotykać. Bardzo dobrze poznałem Messiaena, Lutosławskiego, ściśle współpracuję z Pendereckim, Kilarem, w okresie kiedy byłem w Katowicach, również z Góreckim. To pozwala mi często poprzez analogię uchwycić stosunek, jaki kompozytorzy mają do własnych utworów i w ten sposób wyobrazić sobie, co inni wielcy kompozytorzy, których już nie możemy zapytać, powiedzieliby na ten temat. Za najważniejsze uważam przekazanie tego, co kompozytor napisał. Niezrozumiałe są dla mnie eksperymenty, na przykład w teatrze, polegające na usuwaniu czy dodawaniu pewnych fragmentów do sztuk teatralnych. Często nie mówi się, że jest to utwór Szekspira czy Słowackiego, lecz Słowacki czy Wyspiański jakiegoś reżysera. Przyznam, że czuję się wtedy nieswojo. Moim marzeniem byłoby zobaczyć świetnie wystawione *Wesele* Wyspiańskiego, tak jak ono zostało napisane, a nie w sposób narzucający, co obecnie reżyser chciałby przez tę realizację wyrazić. Wygląda to tak, jakby reżyser był kimś ważniejszym od twórcy dzieła.

A czy o autentyczności interpretacji muzycznej może decydować wybór

między współczesną konwencją a wykonaniem zgodnym z duchem epoki?

Duża część kompozycji minionych epok jest obecnie wykonywana na instrumentach z epoki, w sposób uważany za zbliżony do autentycznego. Jednak do wiedzy o autentycznym sposobie wykonania wielu utwo-



rów nie mamy dostępu. Z wielu względów odnoszę się do tej kwestii z rezerwą, ponieważ doświadczenie wykazuje, że często kompozytorzy piszący w minionych wiekach byli zachwyceni postępem w budowie instrumentów. Wątpię, żeby obecnie Beethoven wolał swoją symfonię graną tak, jak była ona grana w jego czasach, a nie tak jak dziś grają ją znakomite orkiestry symfo-

niczne na całym świecie. Pamiętajmy również, że w czasach Beethovena wykonawstwo muzyczne było bardzo niedoskonałe. Kompozytorzy dysponowali często bardzo znikomą liczbą prób. Jeśli więc chodzi o precyzję wykonania, była ona zupełnie inna niż dzisiaj. Pamiętam jak czterdzieści lat temu zaczynałem pracę i wiem, jak w ciągu tego nie tak długiego okresu podniósł się poziom orkiestr symfonicznych. Standardy wykonania muzycznego w 1. połowie XIX wieku były bardzo dalekie od obecnych, bardzo wysokich. Dziś orkiestry dawnych instrumentów wykonują muzykę na pewno lepiej niż orkiestry dwieście lat temu. Myślę, że gra współczesnych orkiestr bardziej satysfakcjonowałaby kompozytorów minionych epok. Weźmy chociażby fortepian: częściej wykonuje się Chopina na współczesnych instrumentach niż na fortepianie z epoki Chopina, co owszem, ma miejsce, ale jako rodzaj ciekawostki. Nie słyszałem, żeby jakiś poważny konkurs opierał się na użyciu instrumentów historycznych. To wszystko powoduje, że nie czuję się gorszy, nie mając do dyspozycji zespołu z epoki. Istnieje pewna tendencja, która powoduje, że niektórych kompozytorów, na przykład Bacha, czasem krępujemy się wykonywać, żeby się z góry nie narażać na krytykę. Uważam, że są to pewne mody, które się zmieniają.

Nikolaus Harnoncourt w jednej ze swych książek wyraził ogólny pogląd, iż życie muzyczne w dzisiejszej dobie zatrzymało się na wykonywaniu kompozycji Brucknera, Brahmsa, Czajkowskiego, Straussa. Pan jednak zajmuje się z zamiłowaniem muzyką

naszych czasów. Czy przygotowanie orkiestry do prawykonania wymaga innego systemu pracy aniżeli przygotowanie jej do wykonania pozycji stałego repertuaru koncertowego?

Zasadniczych różnic nie ma. Trzeba jednak pamiętać, że w przypadku muzyki nowej istnieją pewne utwory, które nie spotykają się z aprobatą orkiestr. Jest to dodatkowa trudność. Trzeba przezwyciężyć niechęć, ażeby muzycy zechcieli utwory te



pieczołowicie przygotować. Istnieją również utwory współczesne, które stawiają przed wykonawcami wielkie, często niespotykane dotąd trudności, które są pewnym wyzwaniem. Jest to zrozumiałe, ponieważ w XIX wieku także pisano muzykę, która uchodziła za niewykonalną. Kiedy czytam pewne partytury Berlioza, zastanawiam się, jak kompozycje te mogły być wykonane w jego czasach, ponieważ nawet teraz są one pod tym względem ogromnie trudne. Zresztą Berlioz zdawał sobie sprawę z tych uwarunkowań. W jego partyturach znajdujemy nawet takie uwagi jak: „To miejsce należy wielokrotnie ćwiczyć, żeby określiła grupa muzyków zrozumiała jego sens”. W *Romeo i Julii* Berlioza znajduje się także bardzo ciekawa uwaga: „Tę część utworu należy grać wyłącznie przed publicznością, która zna *Romeo i Julię* Szekspira w pewnej konkretnej inscenizacji”. Oczywiście dziś grywa się tę bardzo efektowną część – *Romeo przy grobie Julii*, nikomu nie przyszłoby do głowy, aby ją pomijać. Jednak komentarz ten świadczy o tym, jaki stosunek miał kompozytor do własnego utworu:

uważał on, że pominięcie pewnej części właściwie niewiele znaczy. Dodajmy, że istnieje też inne zjawisko: kompozytor usuwa pewną część, a obecnie uporczywie włącza się ją do utworu. Tak jest na przykład z I symfonią Mahlera, z której kompozytor usunął skądinąd bardzo ciekawą część. Prawykonania to także większa odpowiedzialność, ponieważ czasami pracuję nad muzyką, której wykonanie pozostaje tym jedynym. To odpowiedzialność, która



w dzisiejszych czasach często zależy od nazwiska kompozytora – jeżeli jest to utwór uznanego w świecie twórcy, możemy być pewni, że nawet niezbyt dobre wykonanie tej kompozycji nie zaszkodzi, ponieważ nazwisko kompozytora sprawi, że utwór na pewno będzie wykonany jeszcze niejednokrotnie. Natomiast w przypadku utworów kompozytorów mniej znanych nawet po znakomitym prawykonaniu trudno będzie je umieścić w szerokim, popularnym repertuarze. Chciałbym zwrócić uwagę na jeszcze jedno zagadnienie. Zaczynałem pracę jako asystent Witolda Rowickiego, który miał dużo własnych propozycji interpretacyjnych, bardzo ingerował w prawykonania. W jego przypadku były one zawsze wykonaniami, powiedziałbym, autorskimi. Na ogół kompozytorzy byli z tego faktu bardzo zadowoleni. Jednak nie zawsze. Kiedy miał on jakąś ideę, potrafił ją przeforsować nawet wbrew woli kompozytora. Mówię o tym, ponieważ często taki obrót rzeczy przynosił korzyści, utwór był bardziej interesujący. Ale jeżeli było to wbrew wyraźnym intencjom kompozytora

to przyznam, że byłbym temu przeciwny. To autor odpowiada za swoje dzieło, a naszym zadaniem jest zrealizować je tak, jak on by sobie tego życzył. Nie jest to łatwe nawet gdy partytura jest dokładnie zapisana. Podziwiam Lutosławskiego za to, że tak dokładnie zapisał swoje utwory. To nadzwyczajne. Na przykład w IV symfonii jest oznaczenie metronomiczne „ćwierćnuta = 55”. Na skali metronomu znajdują się wartości 54 i 56. Różnica między 56 a 55 jest dla ludzkiego ucha niewyczuwalna. Istnieje jednak nagranie Lutosławskiego tej symfonii rzeczywiście w tempie 55! Świadczy to o tym, jak głęboko i pieczołowicie myślał Lutosławski nad tym, co pisze. Skoro tak napisał, znaczy to, że głęboko w sobie czuł ten puls, który odnajdujemy później w jego wykonaniu. Ale nawet w muzyce tak dokładnie zapisanej, co ma miejsce również u Messiaena, pozostawione jest dla dyrygenta duże pole do penetracji, do podążania śladami tego, co się tam znajduje.

Odnosił się Pan do zjawiska dezaprobaty muzyków, jakie niejednokrotnie pojawia się podczas pracy nad muzyką współczesną. Chciałbym zapytać o stosunek publiczności do nowych kompozycji. Jakie dostrzega Pan różnice w odbiorze muzyki współczesnej w Polsce i poza jej granicami? Jak – z perspektywy długoletniego pełnienia funkcji dyrektora orkiestr radiowych i telewizyjnych w Krakowie oraz w Katowicach, jak również z perspektywy dokonania licznych prawykonania i nagrań – ocenia Pan rolę muzyki współczesnej w Warszawie? Czy muzyka nowa będzie mogła nadal trwale gościć w salach koncertowych stolicy? Zyczyłbym sobie, aby w Warszawie muzyka współczesna brzmiała jak najczęściej. Mamy jednak do czynienia z odbiorcą z natury konserwatywnym. Może nawet w Polsce nie tak bardzo, jak ma to miejsce za granicą. Kiedy jedziemy na tournée, praktycznie niemożliwe jest umieszczanie w programie utworów współczesnych, chyba że w bardzo ograniczonej liczbie w połączeniu z bardzo atrakcyjnymi kompozycjami klasycznymi. Muzyka współczesna jest obecna raczej na festiwalach. Dlatego cieszę się, że Warszawska Jesień jest nadal festiwalem znaczącym, mimo że zmieniła się sytuacja polityczna, która kiedyś nadawała Warszawskiej Jesieni duże znaczenie. W tamtych latach wyko-

nywano u nas utwory, których nie wykonywano w innych krajach bloku wschodniego. Po upadku ustroju Warszawska Jesień musiała stracić ten atut, a mimo to jest nadal festiwalem prezentującym ciekawe zjawiska oraz – co jest bardzo istotne – mającym swoją publiczność.

Niedawno odbył się w Filharmonii Narodowej koncert muzyki operowej, zrealizowany w ramach Roku Polsko-Niemieckiego we współpracy z Instytutem Goethego. Z kolei w czerwcu tego roku otrzymał Pan Oficerski Krzyż Orderu Zasługi dla Republiki Włoskiej. Czym – dzięki zaangażowaniu tak uznanych osobistości jak Maestro – owocuje międzynarodowa współpraca Filharmonii Narodowej z innymi instytucjami kultury?

Najważniejsze jest to, że możemy często uzyskać wymierne wsparcie instytutów kultury, które zajmują się propagowaniem twórczości własnego kraju. Mamy znakomitą współpracę z wieloma instytucjami: Instytutem Goethego, Instytutem Włoskim, Francuskim, Instytutem Cervantesa czy z British Council. We współpracy z nimi powstają bardzo ciekawe przedsięwzięcia, których nie moglibyśmy, chociażby ze względów finansowych, zrealizować w inny sposób.

Wiedzę o muzyce oraz dyrygowaniu przekazuje Pan swoim studentom w Warszawie od dziesięciu lat. Gdyby zechciał Pan Profesor porównać proces kształcenia dyrygentów w warszawskiej Akademii Muzycznej z systemem innych uczelni, na jakie różnice zwróciłby Pan uwagę?

Najważniejsza i zasadnicza różnicą, która może dotyczyć studiów dyrygenckich, wynika ze stopnia kontaktu studentów z orkiestrą. Znam uczelnie, gdzie w ogóle nie ma tej możliwości, ponieważ jej zapewnienie jest zbyt drogie. Są również uczelnie, gdzie kontaktów z orkiestrą jest więcej niż w Warszawie, ale przeważnie są to kontakty z orkiestrami studenckimi danych uczelni. A jest to jednak coś innego, ponieważ sposób grania i reagowania orkiestry studenckiej jest inny niż orkiestry, nazwijmy to, profesjonalnej. W warszawskiej Akademii Muzycznej możliwość kontaktu z orkiestrą profesjonalną znowu istnieje. Jestem pełen uznania dla rektora Stanisława Moryto, który możliwość tę

reaktywował, gdyż kiedy rozpocząłem pracę w tej uczelni w 1997 roku, sprawa ta leżała odłogiem. Teraz możliwość ta istnieje w nie tak dużym zakresie, ale jednak istnieje. Sytuację tę mogę porównać z dostępnością orkiestry w Krakowie 35 lat temu. Miałem wtedy częściej orkiestrę do dyspozycji, ale w całej Wyższej Szkole krakowskiej było 6 studentów dyrygentury. Tutaj jest ich kilkunastu, a liczba godzin jest mniej więcej ta sama. Problem w kształceniu dyrygentów polega na tym, że zawodu tego można się dopiero nauczyć, wykonując go. Nie ma się bowiem orkiestry do dyspozycji co tydzień. Nauczanie dyrygentury bez orkiestry wygląda jak nauka pływania na piasku – dopiero wszedłszy do wody można powtarzać to, czego się człowiek nauczył. Oczywiście zawsze istnieje ryzyko utonięcia. Mamy wielu absolwentów dyrygentury, którzy nie pracują w swoim zawodzie, wręcz nie stają się dyrygentami, ponieważ nie praktykując, nie można nabyć pewnych umiejętności.

Jak w świetle początków kariery młodych dyrygentów oceniłby Pan Profesor dziś rolę konkursów dyrygenckich w świecie? Czy w porównaniu do początku lat 70., kiedy został Pan laureatem II nagrody na Konkursie im. Herberta von Karajana, można powiedzieć, że obecnie funkcja konkursów dyrygenckich uległa zmianie?

Tak, w dwojaki sposób. Po pierwsze konkursów jest dziś znacznie więcej. Wobec tego ich znaczenie w pewnym sensie zmalało. Po drugie dyrygentów jest o wiele więcej. Obecnie start dla dyrygentów, chociażby w Polsce, jest trudniejszy niż kiedyś. Dawniej w każdej orkiestrze było stanowisko II dyrygenta czy asystenta dyrygenta. Nie było takiej możliwości importowania dyrygentów z zewnątrz. Dlatego konkurs jest dziś dla młodego człowieka często jedyną możliwością zwrócenia na siebie uwagi. Z drugiej strony cechą konkursów dyrygenckich jest to, że liczba osób dopuszczonych do konkursu względem liczby zgłoszeń jest bardzo ograniczona. Często relacje te bywają na przykład 250:40. Selekcji dokonuje się dzisiaj na podstawie nagrania video. Wybór spośród tak wielkiej liczby jest bardzo trudny. Dlatego dla młodych dyrygentów często największym problemem jest zakwalifikowanie się do konkursu. Jeżeli ktoś już się zakwalifikował, bądź przeszedł do kolejnego etapu, już jest

to pewne osiągnięcie.

Czy umiejętności pozamuzyczne, takie jak umiejętność organizacji pracy zespołu czy znajomość wielu języków, odgrywają ważną rolę w zawodzie dyrygenta? Jakimi umiejętnościami pozamuzycznymi odznacza się zdaniem Pana Profesora wybitny dyrygent?

Umiejętności te są bardzo ważne. Jeśli chodzi o języki, to obecnie angielski stał się językiem międzynarodowym, ale kiedy zaczynałem swoją działalność, było inaczej. Jeżeli jechało się do Francji, Hiszpanii czy Włoch to właściwie można się było porozumieć jedynie w języku danego kraju. Jest to oczywiście dla dyrygenta niezwykle ważny środek komunikacji. Niemniej dla dyrygenta ważne są nie tyle umiejętności, ile jego osobowość, ponieważ umiejętności jakimi powinien dysponować dyrygent, są bardzo szerokiego zakresu.

Są to nie tylko umiejętności muzyczne. Wobec tego często trudno jest znaleźć nawet najwybitniejszych dyrygentów, którzy nie mieliby słabych punktów. Spotkałem się bliżej z wieloma wybitnymi dyrygentami, mogłem im asystować przez jakiś czas. Widziałem, że mimo swojej wielkości i znakomitości mają zdecydowanie słabe punkty. Oczywiście świadomość tego faktu musi mieć każda orkiestra. Dlatego najważniejsze dla dyrygenta nie są umiejętności, ale osobowość. Osobowość rozumiem trojako: po pierwsze – jako osobowość muzyczną, powodującą, że muzyka, która powstaje pod rękami dyrygenta jest ciekawa. Po drugie – jako osobowość manualną, sprawiającą, że ruch dyrygenta wyzwała pewne brzmienie. Jest to zależność, której właściwie nie da się nauczyć, a już na pewno odkryć bez orkiestry. Mogłem się o tym bardzo wcześniej przekonać. Na pewnym kursie dyrygenckim kilku uczestników miało dyrygować ten sam fragment. Pod rękami pewnego dyrygenta usłyszałem nagle, że ta sama orkiestra brzmi zupełnie inaczej. Jest to sprawa ruchu, który wypływa z pewnego rodzaju osobowości. Nie polega to absolutnie na nauczaniu się konkretnego ruchu! I wreszcie, po trzecie – osobowość rozumiem jako niesłychanie ważną osobowość ludzką, czyli to, jakim jest się człowiekiem. Tak więc osobowość w tych trzech aspektach jest dla dyrygenta niewątpliwie najważniejszym i decydującym źródłem powodzenia.

Bardzo dziękuję za rozmowę.

Andrzej Pieńkos

O malarstwie i jego muzyce



Zofia Stryjeńska, Kujawiak, litografia z serii „Tańce polskie”, 1927

Eugene Delacroix napisał proroczo w 1857 roku: „O malarstwie można powiedzieć, podobnie jak o muzyce, że jest sztuką najistotniejszą”. Odnalezienie pierwiastka muzycznego, jako właśnie „najistotniejszego”, miało w pojęciu wielu dziewiętnastowiecznych reformatorów sztuki ocalić ją przed tzw. literaturą, czyli ugrzęźnięciem w nieistotnym opowiadaniu historyjek. Idea ta stała się obsesją większości kierunków przełomu XIX i XX wieku (pisałem o tym w poprzednim numerze „Aspiracji”, lato 2006).

Seria prostych drzeworytów nabył Félix Vallottona z 1896 r., a więc z najbardziej „gorącego” okresu tych poszukiwań, pierwotnie zaplanowana jako portrety znanych wirtuozów muzyki, uzmysławia, jak subtelna jest w istocie relacja muzyki i sztuki. Niewidoczna, nienazywalna, niedająca się zamknąć w teoriach... W epoce Baudelaire’a i Whistlera, a potem „niezdecydowanych” między malarstwem a muzyką Ciurlionisa i Schönberga, zbyt wiele i zbyt

zdecydowanie powiedziano na temat tej relacji, zbyt dużo nadziei związane z jej rękoma zbawczą rolę.

W pierwszych dekadach XX wieku motywy i odniesienia muzyczne występowały powszechnie u większości wybitnych przedstawicieli sztuk plastycznych, takich jak: Oskar Kokoschka, Luigi Russolo, Georges Braque, Pablo Picasso, Juan Gris, Robert i Sonia Delaunay, Marc Chagall, Raoul Dufy, Hans Arp, Ossip Zadkine, Alexander Calder, Joan Miró, Piet Mondrian, itd. Dla niektórych artystów, np. Františka Kupki, Wassily’ego Kandinsky’ego, Paula Klee czy Henri’ego Matisse’a miały one w dodatku znaczenie fundamentalne, co niektórzy z nich formułowali także w postaci teorii. Awangarda, jakby inspirowana orfickimi fascynacjami Guillaume’a Apollinaire’a, masowo podejmowała idee syntezy sztuk i ich wzajemnego „oświetlania”. Spektakle Baletów Rosyjskich i Szwedzkich w heroicznym okresie paryskiej awangardy zapowiadały realizację utopii sztuki jednej, stopionej z teatru, tańca,

muzyki i malarstwa. Podobnie zresztą filmy eksperymentalne lat 20. i 30., z *Baletem mechanicznym* Fernanda Légera na czele. W dziedzinie filmu, której poświęciło się wówczas wielu wybitnych przedstawicieli dadaizmu, ekspresjonizmu i rozmaitych odmian abstrakcjonizmu, do dokonań najdonioślejszych, także w warstwie świadomości teoretycznej problemu „dźwięk-obraz”, należą prace Franciszki i Stefana Themersonów.

Niewątpliwie wzbogacające język sztuk plastycznych i filmu poszukiwania inspiracji muzycznej rzadko przecież dotykały natury muzyki samej. Jej specyfika była często powierzchownie pojmowana przez malarzy. Dariusz Milhaud, najbardziej chyba spośród kompozytorów XX wieku bliski środowiskom plastycznej awangardy, sceptycznie wyrażał się zarówno na temat możliwości powiązania sztuk w ogóle, jak i konkretnych usiłowań swoich kolegów malarzy, które obserwować mógł przez lata „na gorąco”. Mniej zasadniczo natomiast do problemu „muzyka/plastyka” podszedł

Niki de Saint-Phalle i Jean Tinguely, Fontanna Strawińskiego w Paryżu, 1982



Francis Poulenc, komponując muzyczny cykl holdów dla Picassa, Chagalla, Braque'a, Grisa, Klee'go, Miró i Jacquesa Villona. Nieprzekraczalnej bariery nie dostrzegali także Edgar Varese, sam malujący i rysujący w przerwach w komponowaniu, kolekcjonujący dzieła współczesnych malarzy i inspirujący się nimi. Należy przecież pamiętać, że nowatorskie poszukiwania w zakresie natury dźwięków i struktury utworu muzycznego zarówno Varese'a, jak potem Johna Cage'a, wiele zawdzięczały tego typu międzyśrodkowemu znajomościom i bezpośredniej wymianie doświadczeń z awangardą plastyczną i teatralną. Szczególnym zaś przypadkiem ścisłej współpracy awangardy muzycznej, malarskiej i architektonicznej, złączonych w osobie jednego twórcy, były poszukiwania Iannis Xenakisa z drugiej połowy XX wieku.

W okresie tym zresztą na pograniczach sztuki akcji, environmentu, działań parateatralnych i parateatralnych pojawiało się wiele realizacji i projektów syntezy audiowizualnej i przestrzenno-czasowej. Wspomnijmy np. koncepcje Henryka Morela, współpracującego z Teresą Kelm, Grzegorzem Kowalskim, Cezarym Szubartowskim, Zygmuntem Krauze.

Zdarzały się w muzyce współczesnej także i próby sporadyczne, podobne do tej podjętej w poprzednim stuleciu w *Obrazkach z wystawy* Modesta Musorgskiego, polegające na „przetłumaczeniu” malarstwa na język dźwięków. Eksperyment taki, ściślej określany jako muzyczna „rekonstrukcja”, przedstawił w 1977 r. kompozytor Zbigniew Bargielski (*Czwarta „Bitwa” Paolo Uccello*).

Idea „korespondencji sztuk” i ich wzajemnych inspiracji niewątpliwie stanowiła obsesję awangard, lecz nie tylko w tych kręgach w XX wieku występowała. Artyści naszego stowarzyszenia Rytm są tego świetnym dowodem. Nie mogło więc w ich dorobku (np. Romana Kramsztyka, Zofii Stryjeńskiej, Eugeniusza Zaka) zabraknąć ciekawych obrazów o jawnie muzycznych tematach. Warto przy tej okazji wspomnieć o zapomnianym epizodzie w biografii artystycznej Stryjeńskiej, która w 1946 r. opracowała teoretycznie koncepcję synestezji sztuk.

Bardziej naturalna, może dlatego, że pozbawiona apriorycznych założeń, wydaje się fascynacja tajemniczą pierwotnością świata, wyrażana w tym samym czasie w „muzycznych” obrazach tak różnych pol-



Niki de Saint-Phalle i Jean Tinguely, Fontanna Strawińskiego w Paryżu, 1982

skich malarzy, jak Tadeusz Makowski (m.in. *Kobziarze i Jazz* z 1929) czy Józef Czapski (*Orkiestra*, 1935; *Opera Leśna*, 1937).

Nie tylko malarstwo poszukiwało świeżych inspiracji w sztuce siostrzanej. Także w rzeźbie początków XX wieku znajdujemy wiele muzyki: oczywiście jako przykład szczególnie niesamowity, wręcz dziki, narzuca się pomnik Beethovena, wielobarwne dzieło Maxa Klingera z 1902 r. Beethoven stał się obsesją wczesnej twórczości Antoine'a Bourdelle'a, tematem, w którym krzepła jego dojrzała ekspresja rzeźbiarska. Ścisłej mówiąc jednak, w obu przypadkach nie tyle sama muzyka wielkiego kompozytora, ile raczej legenda tragicznego geniusza inspirowała artystów. Warszawski pomnik Chopina, arcydzieło Wacława Szymanowskiego i polskiej rzeźby nowoczesnej, jest natomiast rzadką próbą ujęcia w plastyczną metaforę muzyki wielkiego romantyka.

Najbardziej niezwykłym pomnikiem muzyka i muzyki pozostaje chyba wielka *Fontanna Igora Strawińskiego* przed paryskim Centrum Georges Pompidou. Zrealizowana została w 1982 r. przez Niki de Saint Phalle i Jeana Tinguely'ego, z inicjatywy Pierre'a Bouleza, kompozytora zafascynowanego ideą współpracy sztuk, autora m.in. studiów na temat Paula Klee. Ludyczny charakter twórczości obojga artystów znakomicie wpisał się w proste, czytelne dla tłumów odwiedzających to miejsce skojarzenia z inspiracjami wczesnego dorobku

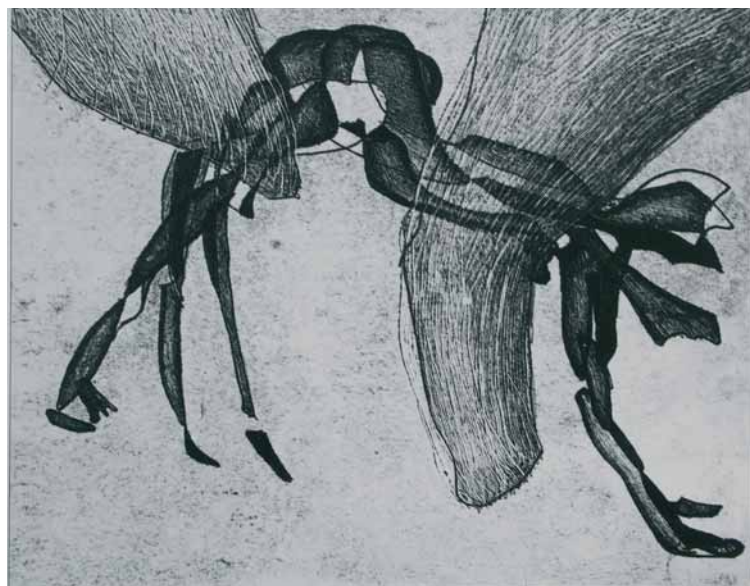
Strawińskiego. Formuła fontanny-placu zabaw i konwencja rzeźby kinetycznej dopełniły dzieła, które we właściwych proporcjach pokazuje, na ile plastyka może stać się odpowiednikiem muzyki. Paryska realizacja sumuje rozmaite dawniejsze, okołomuzyczne poszukiwania artystów z kręgu Nowego Realizmu, np. samego Tinguely'ego czy Armana.

Strawiński zaś, od czasu głośnej premiery jego *Święta wiosny* w 1913 r. w Paryżu, patronuje różnym działaniom na pograniczu dyscyplin artystycznych. Instalacja wideo Katarzyny Kozyry *Święta wiosna*, w ostatecznej wersji przedstawiona w 2002 r., przywołuje pierwotność muzyki i przesłania baletu. W przeciwieństwie jednak do dzieła Tinguely'ego i Saint Phalle, Kozyra wydobyła z owej pierwotności wymiar eschatologiczny arcydzieła Strawińskiego. Artystka nie poprzestała zresztą na tej realizacji i nadal prowadzi poszukiwania na pograniczu sztuk obrazu, ruchu i dźwięku.

Maria Jarema, rzeźbiarka i malarka eksperymentująca w dziedzinie teatru plastycznego, swoją powojenną twórczość zaczynała w 1945 r. od obrazu *Taniec*. Dziesięć lat później powstała jedna z jej najlepszych rzeźb, nosząca taki sam tytuł. Nieustannie, już do końca życia podejmowała próby w zakresie rytmiczności obrazu i bryły. Temat tańca i rytmu organizował niemal całą jej późną (albo: dojrzałą) twórczość. Na końcu była seria monotypii



Arman, Kontrapunkt dla wiolonczel, 1984



Maria Jarema, Taniec, 1953, monotypia

Tadeusz Brzozowski, Bas głosi wieczność, 1985



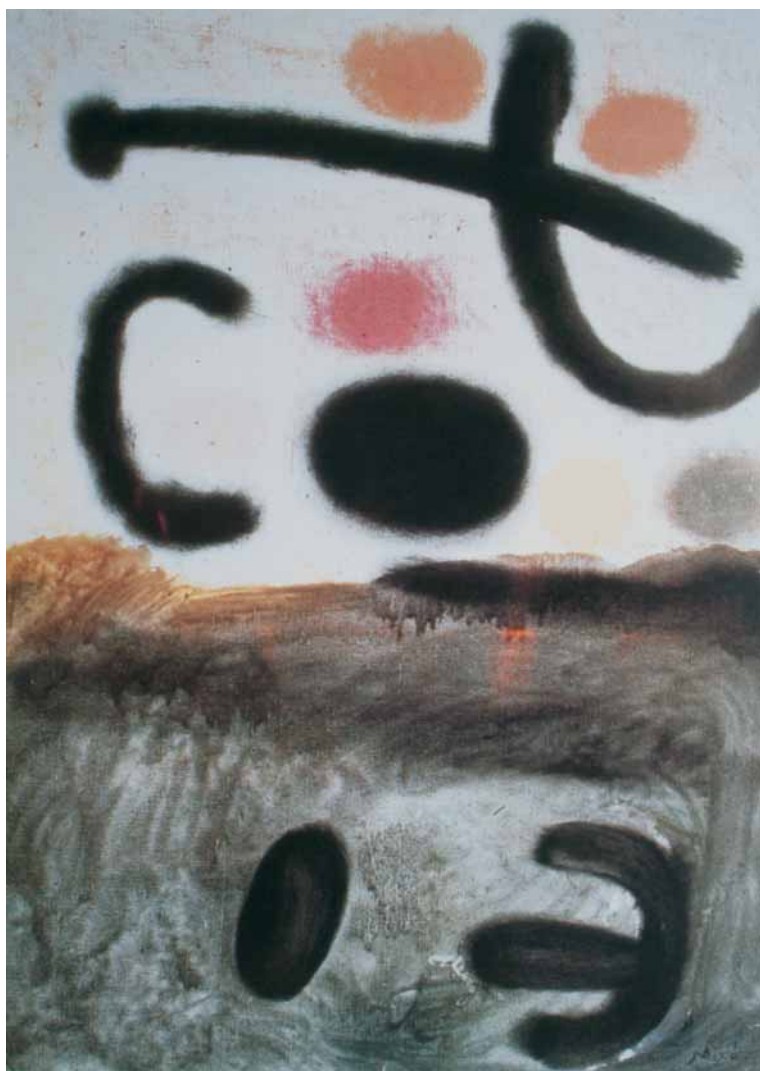
Rytmy. Idea tańca pojawi się w dwóch najzjarliwszych poetyckich hołdach, złożonych Jaremie po śmierci: przez Juliana Przybosa i Tadeusza Kantora. Jarema nie realizowała jednak plastycznie określonej teorii powinowactwa sztuk. Jak sama pisała, frapowało ją poszukiwanie tajemnicy świata: zasada rytmu, taneczny ruch były kluczami do jej uchwycenia. A malarstwo, monotypia, rzeźba, muzyka, balet – jedynie mediami w tym poszukiwaniu. „W analogii do muzyki, która dla artystki, córki pianistki, pozostała stałym źródłem inspiracji, środki plastyczne w jej malarstwie zaczęły odgrywać rolę podobną dźwiękom muzycznym. Dematerializacja substancji fizycznej wiodła do świata w innym wymiarze”. To słowa Barbary Ilkosz w katalogu wystawy Jaremy z 1998 r.

Niezwykłą, muzyczną kodą zamyka się również twórczość malarska Tadeusza Brzozowskiego. W 1984 r. otrzymał on bezprecedensowe zamówienie na cztery gobeliny dla filharmonii bydgoskiej. Miały wyrażać, jak to sformułowano w zamówieniu, „zjawiska najzupełniej elementarne”. Choć artysta bronił się przed tak górnolotnie nazwanym założeniem, ostatecznie utkane w Zakopanem według jego projektów gobeliny pod wspólnym tytułem *Kwartet zapustny* dotykały najgłębszych tajemnic świata: *Bas głosi wieczność*, *Baryton rzecze o istnieniu*, *Tenor rozważa przestrzeń*, *Mezzosopran oswaja czas*. Dotykały z właściwą Brzozowskiemu ironią. Jak pisał dyrektor

filharmonii i inicjator jej plastycznej kolekcji-wystroju, Andrzej Szwalbe, „pomysł *Kwartetu* jest kapitalny, z jednej strony sytuuje cały cykl w samym centrum materii muzycznej, z drugiej – skutecznie chroni doniosłe tematy przed zbędną napuszonnością”. Po ukończeniu gobelinów, a przed ich powieszeniem w Bydgoszczy, odbyły one triumfalne tournée po Polsce – każdej wystawie towarzyszył koncert.

Znamy artystów malarstwa, rzeźby, rysunku i grafiki, u których widzi się muzykę – to w naszej antologii najtrudniejsza kategoria. Mowa o pracujących jakby pod nakazem muzyki Józefie Gielniaku, Jerzym Stajudzie, Jacku Sempolińskim i zapewne niewielu innych. Stajuda był jak wiadomo muzyki i znawcą, i wykonawcą; grywał obok, a czasami zamiast malowania i pisania. Ale tego nie trzeba wiedzieć, widać to w jego akwarelach i olejach. Katarzyna Kasprzak w katalogu pośmiertnej wystawy malarza pisała: „Jego prace zbyt łatwo dają się określać jako »muzyczne« i nic dziwnego, że sam Stajuda raczej uciekał od tego porównania, broniąc się przed skwitowaniem w ten sposób związku, zdaje się niemożliwego do określenia w słowach. Jednak patrząc na kompozycje akwarel, a szczególnie rysunków Stajudy, łatwiej się zgodzić z jego stwierdzeniem, że wszystkie sztuki dążą do muzyki”.

Jacek Sempoliński, także znawca i wielki miłośnik muzyki, przyznaje, że przemiana



Joan Miró, Hommage a Edgar Varese, 1959

jego malarstwa w latach 70., dokonywała się w związku ze szczególnym wpływem opery Verdiego *Moc przeznaczenia*. Obrazy pod takim właśnie tytułem – jak pisał – „nie są ilustracjami znanej opery i nie są próbą

Felix Vallotton, Skrzypce, 1896, drzeworyt z serii Instrumenty muzyczne



przetłumaczenia struktury muzycznej na strukturę malarską (...). Są natomiast projekcją wewnętrznego stanu, wywołanego zarówno przeżywaniem tej opery, brzmienia jej tytułu, splątania akcji dramatycznej, jak i samej idei operowości, włoskiego sposobu śpiewania. Są arbitralną decyzją malarską”. Trudno sprecyzować istotę związku płócien Sempolińskiego i dzieła Verdiego – bez wątplenia jest on jednak zasadniczy. Po dziewiętnastowiecznym wyzwoleniu muzyczności w malarstwie, prowadzącym do (istotnego czy pozornego, to już inna kwestia) wyzwolenia malarskości w malarstwie, w wieku XX powinowactwo sztuk miało miejsce – w najciekawszych przypadkach – na poziomie pozamedialnym, w sferze, w której już nie o środki artystyczne chodzi, i nie o sposoby wyrażania. „Muzyka jest ukrytym uprawianiem metafizyki dla umysłu, który nie jest świadom, że filozofuje”. Tę sentencję Artura Schopenhauera wypisał w łacińskiej wersji na jednym ze swoich obrazów Zbigniew Makowski...



Zao Wou-ki, Hommage a Edgar Varese, 1964

Henri Matisse, z cyklu Jazz, serigrafia 1947 wg wycinanki z 1943



Joanna Maria Sosnowska

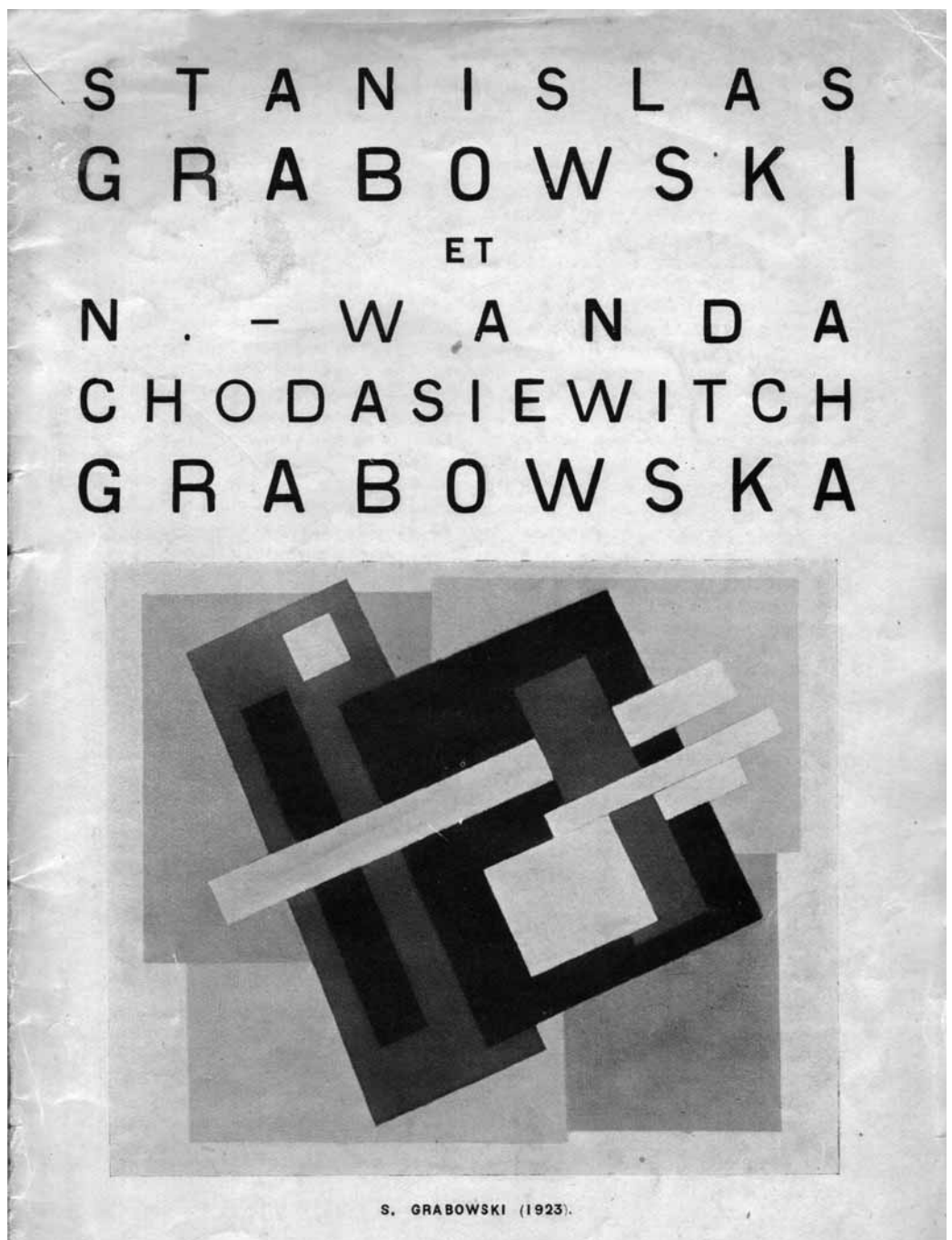
Droga w świat

Polskie losy Wandy Nadii

Chodasiewicz-Grabowskiej-Léger

W Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie znajduje się wiele interesujących i do tej pory niewykorzystanych materiałów, których publikacja i analiza może rzucić nowe światło na różne, często drobne, ale jednak konieczne w budowaniu całościowego obrazu naszej sztuki, sprawy. Należy do nich historia krótkiego pobytu w Polsce Wandy Nadziei Chodasiewicz-Grabowskiej-Léger (1904-1983), znanej na świecie jako Nadia Chodasiewicz (Khodassievitch) - Léger. Warto ją przypomnieć w związku z niedawno zakończoną warszawską wystawą Fernanda Légera, a to ze względu na liczne sprzeczne informacje pojawiające się w publikacjach fachowych i w popularnej prasie na temat tej ciekawej kobiety. Jedyne Andrzej Turowski pisząc o artystce oparła się na dokumentach z Archiwum ASP¹.

Na początku 2005 roku gościła w Polsce Sarah Wilson, uczona z Wielkiej Brytanii, prowadząca między innymi rozległe badania dotyczące sztuki awangardowej we Francji. Wygłosiła wówczas w warszawskiej Zachęcie wykład dotyczący Chodasiewicz. Był on pokłosiem pracy nad mającą miejsce w 2004 roku w Musée des Beaux-Arts w Lyonie wystawą Fernanda Légera. Wilson ogłosiła w jej katalogu tekst noszący znamieny tytuł *Artist, Muse et L'égerie Russe? L'Histoire extraordinaire de Nadia Khodassievitch Léger*. Badania przyniosły interesujące informacje dotyczące Chodasiewicz z okresu jej pobytu we Francji, ale w kwestiach odnoszących się do pochodzenia artystki i jej pobytu w Polsce uczona nie dotarła do ważnych dokumentów i wyciągnęła nie do końca trafne wnioski.



S. GRABOWSKI (1923).

Przede wszystkim, opierając się na wypowiedziach samej Chodasiewicz, uznała ją za Rosjankę pochodzącą ze zrusyfikowanej polskiej rodziny. Nie poddała tej opinii krytycznej analizie, choć podkreślała, że artystka modelowała swój życiorys zgodnie z życiowymi okolicznościami i że wiele w nim niesprawdzonych faktów. Pochodzenie Chodasiewicz może wydawać się sprawą blahą, szczególnie we wspólnej Europie, jednak z historycznego punktu widzenia jest sprawą ważną, czego może dowodzić fakt pojawiających się na Zachodzie opinii, że Władysław Strzemiński również był Rosjaninem, bo urodził się w Rosji i tam chodził do szkoły. Dowodzi to jedynie nieznamość historii i realiów życia, wynikających z długotrwałego nieistnienia państwa polskiego, a także z komplikacji politycznych po jego odrodzeniu. Ich konsekwencją był między innymi fakt, że wszyscy starający się o przyjęcie na studia w zreformowanej państwowej Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie, która rozpoczęła rekrutację na wiosnę 1923 roku musieli złożyć komplet dokumentów poświadczających ich pochodzenie i wyznanie, a także świadectwa ukończenia szkoły średniej oraz życiorys, w którym musiało być wyszczególnione, co robili w czasie wojny w 1920 roku. Polskie władze obawiały się, zresztą nie bez przyczyny, przenikania do różnych środowisk radzieckich agentów.

Wanda Chodasiewicz nie miała żadnego dokumentu poza zaświadczeniem uzyskanym przy przekraczaniu granicy: „Zaświadczenie nr 123524 [wydane dnia 25.12.1921 r. przez MSW Komenda Powiatowa PP, Stacja Kontrolna w Baranowiczach na urzędowym druku ze stemplami]²
Wiek: 17 lat
Zawód: studentka
Przybyła do Polski 24 XII 1921 r.
Udaje się do miejsca zamieszkania w Warszawie Lipowa nr 2
Stan rodzinny: panna”.

Brak jakichkolwiek dokumentów tłumaczyła Chodasiewicz okolicznościami wyjazdu: „Świadectwa maturalnego na razie nie posiadam, gdyż z powodu nagłego wyjazdu z Rosji nie zdążyłam wyciągnąć go ze szkoły, ale w krótkim czasie je przedstawię”.

„Oryginału swej metryki nie posiadam, gdyż rodzice moi nie chcieli zezwolić na wyjazd do Polski, a metryka znajdowała się

w ich posiadaniu, wobec tego wyjechałam bez takowego”.

Starając się o przyjęcie do szkoły, przedłożyła pisemne opinie wydane przez Związek Polaków z Kresów Białoruskich oraz przez dwie panie, u których mieszkała po przyjeździe do Warszawy.

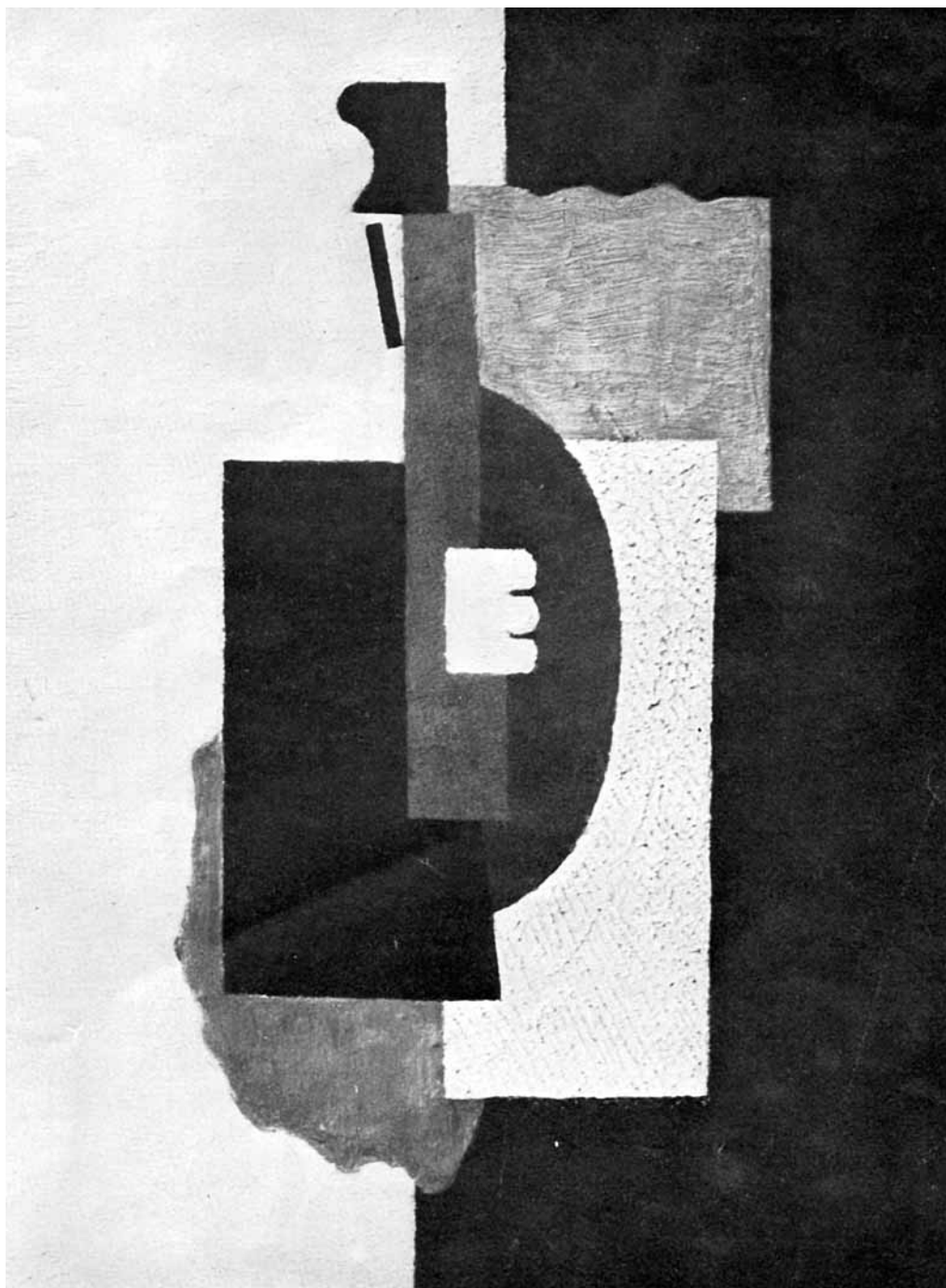
„Zarząd Związku Polaków z Kresów Białoruskich niniejszym zaświadcza, że p. Wanda Nadziejka Chodasiewiczówna, urodzona dnia 23 października 1904 roku z rodziców Piotra i Marii z Iwaszkiewiczów małżonków Chodasiewiczów pochodzi z ziemi Mińskiej, pow[iatu] Borysowskiego, maj[ątku] Możanka, ochrzczona w kościele parafialnym w m[iejscowości] Osieciszczach, z[iemii] Wileńskiej, p[owiatu] Wileńskiego, do roku 1921-go zamieszkiwała w Rosji, do

Warszawy powróciła jako repatriantka 1921 roku dnia 24 grudnia.

Panna Wanda Nadziejka Chodasiewiczówna jest Polką, katoliczką i prawomyślną względem Państwa Polskiego”.

„Niniejszym zaświadczam, że p. Wanda Chodasiewiczówna spędziła w domu moim 9 miesięcy, zachowaniem swoim wzbudzała najzupełniejsze zaufanie. Utrzymuje, że ukończyła w Bolszewii 7 klas gimnazjum i według mego przekonania słowa Jej zasługują na wiarę. Goeblowa, Stanisława Kołaczkowska”.

Z dokumentów tych wynika, że przyszła artystka była katoliczką, co w sytuacji zamieszkiwania jej rodziny w okolicach Mińska Białoruskiego musiało oznaczać przynależność do ludności polskiej.



Stanisław Grabowski, obraz, 1923



Wanda Chodasiewicz-Grabowska, obraz, 1918

Katolicyzm był na tych ziemiach równoznaczny z polskością i przesądzał o niej w znacznie większym stopniu niż język. Po rosyjsku mówili wszyscy, którzy chodzili do szkoły, kontaktowali się z urzędami, pracowali na publicznych stanowiskach. Chodasiewicz, jak wynika z dokumentów, mówiła po polsku. O pochodzeniu świadczy też imię Wanda, często w tym okresie nadawane ze względów patriotycznych. Nadzieja, czy jak wówczas mówiła – Nadzieja, było, jak się wydaje, drugim imieniem, kolejność artystka odwróciła we Francji i dopiero w późniejszym okresie konsekwentnie go używała.

W życiorysie pisała: „Urodziłam się 23 września 1904 r.³ w ziemi Wileńskiej, powiatu Wilejskiego, m[iejscowość] Osieciszczę⁴. Nazywam się Wanda-Nadzieja Chodasiewiczówna. Ojciec mój pochodzący z kresów ziemi Mińskiej p[owiatu] Borysowskiego nazywa się Piotr, matka Maria z domu Iwaszkiewiczówna. Wyznania jestem rzymsko-katolickiego. W roku 1915 podczas wojny z rodzicami wyjechałam do Rosji m[iaści] Bielowa ziemi Tulskiej. Wykształcenie średnie otrzymałam częściowo w [słowo nieczytelne] Aleksandryjskim Instytucie i częściowo w Państwowym żeńskim gimnazjum. W 1918 roku poczęłam kształcić się w malarstwie, uczęszczając na kursa

wieczorowe przy pałacu Sztuk Pięknych w Bielowie. W roku 1921 wyjechałam w celu dalszego kształcenia się w malarstwie do Wyższej Państwowej Szkoły Malarskiej w m[ieście] Smoleńsku. Po niecałym roku stamtąd wyjechałam do Polski. 24 grudnia 1921 r. przyjechałam do Polski”.

Niestety, wszystkie pozytywne opinie przedstawione w Szkole Sztuk Pięknych nie wystarczyły, brak było świadectwa ukończenia szkoły średniej. Dlatego przyjęta została tylko na wolnego słuchacza. Podobny problem miał jej przyszły mąż Stanisław Grabowski (1901-1957), on jednak został przyjęty warunkowo na podstawie świadectw nauki w szkołach w Libawie i Warszawie, do której przyjechał już w 1918 roku. W czasie wojny bolszewickiej walczył jako ochotnik. Maturę zobowiązał się zrobić do czerwca 1924 roku i tak też się stało. Oboje podjęli studia w tym samym czasie, w 1923 roku. Zanim na dobre rozpoczęła się nauka, Grabowski odbył podróż statkiem do Ameryki Północnej z ramienia Towarzystwa Bałtycko-Amerykańskiej Linii Żeglugi, sprawując kierownictwo artystyczne przy naświetlaniu filmu, zapewne reklamowego. Pobrali się na przełomie 1923/24 roku i zamieszkali wraz z rodzicami Grabowskiego, którzy ich utrzymywali. Jako studenci nie pracowali, dlatego też oboje starali się o zwolnienie z opłaty czesnego. Chodasiewicz uczestniczyła w zajęciach Mieczysława Kotarbińskiego i Karola Tichego, otrzymując dobre i dostateczne oceny.

W marcu 1925 roku wystąpili do władz uczelni o pozwolenie na wyjazd do Paryża i o stypendium na ten cel; otrzymał je tylko Grabowski, bo był regularnym studentem. Wyjechali późną jesienią tego samego roku, a więc znacznie później niż jest to określane w większości publikacji dotyczących Nadii Chodasiewicz-Léger. Jako powód wyjazdu podali chęć obejrzenia Międzynarodowej Wystawy Sztuki Dekoracyjnej, ale dziś można przypuszczać, że ich celem było pozostanie w Paryżu, choć jeszcze na początku października 1925 roku Chodasiewicz zapisała się na 4. semestr do pracowni Kotarbińskiego, po czym poprosiła o trzymiesięczny urlop, w celu udania się do Francji na studia artystyczne. Przed wyjazdem wycofała ze Szkoły świadectwo ślubu.

Grabowsky byli typową artystyczną parą, jakich wiele przewinięło się przez mury warszawskiej uczelni. Już w 1924

roku zaczęli wystawiać. Chodasiewicz, używająca wówczas, jak się wydaje, tylko nazwiska Grabowska, została zauważona przez krytyka „Wiadomości Literackich” na wystawie w Polskim Klubie Artystycznym, w której uczestniczyli członkowie Bloku i sympatyzujący z nimi artyści. Było to jednak spostrzeżenie o negatywnej wymowie⁵. Zastanawiający jest fakt, że Chodasiewicz, mimo prawdopodobnej wcześniejszej znajomości ze Strzebińskim, jeszcze z czasu pobytu w Smoleńsku, nie została zaproszona do ścisłego grona członków Bloku, żadna jej praca nie była reprodukowana w piśmie ugrupowania. Również później w okresie, kiedy wraz z Janem Brzękowskim redagowała „L'Art Contemporaine – Sztuka Współczesna”, Strzebiński nie od razu podjął z nimi współpracę, początkowo nie odpowiadając na listy Chodasiewicz, o czym wspominał Jan Brzękowski⁶. Później chciał, by Grabowsky stali się przedstawicielami wydawnictwa grupy „a.r.” zagranicą⁷.

Być może w okresie istnienia Bloku jej umiejętności artystyczne Chodasiewicz były jeszcze zbyt nikłe, może zaważył na tym fakt, że nadal studiowała. Z drugiej jednak strony jej kontakty z rosyjską awangardą w Smoleńsku nie mogły być tajemnicą. Jak chętnie później utrzymywała, była uczennicą Malewicza, choć ten przebywał wówczas głównie w Witebsku. Podobno przywiozła ze sobą do Polski szkicownik z suprematycznymi rysunkami, które pokazała na wewnętrznej wystawie w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie. To właśnie według nich miała wykonywać prace w latach siedemdziesiątych⁸. Jednak Sarah Wilson odnalazła tylko jeden rysunek o suprematycznym charakterze, zachowany w papierach po artystce.

Na wystawie Grabowskich w Paryżu, urządzonej w Galerie d'Art Contemporain na Boulevard Raspail w 1926 roku, jego prac było znacznie więcej. Na okładce katalogu reprodukowano abstrakcyjne płótno Grabowskiego z 1923 roku, a więc jeszcze sprzed wyjazdu z kraju. Wyraźne są w nim wpływy suprematyzmu, choć młody artysta na pewno nie zetknął się z Malewiczem osobiście. Podobno w roku 1919 był w Petersburgu, ale nie wiadomo, co wówczas tam widział. Obraz ten nie mógł powstać w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie Grabowski uczył się u Karola Tichego, Wojciecha Jastrzębowski i Władysława Skoczylasa,

był więc zapewne inspirowany przez zonę. Pozostałe prace reprodukowane w katalogu noszą cechy charakterystyczne dla puryzmu, poza jedną autorstwa Chodasiewicz, nieco przypominającą wczesne obrazy Strzemińskiego. Data jej powstania – rok 1918, stoi w wyraźnej sprzeczności z faktami podanymi przez artystkę w cytowanym wyżej odręcznym życiorysie złożonym w SSP w Warszawie. W roku tym przyszła artystka miała tylko 14 lat i dopiero zaczęła uczęszczać na kursy malarskie w Bielowie. Tak więc z całą pewnością artystka mijala się z prawdą – albo w życiorysie, albo w katalogu.

Nie mając żadnych dokumentów, mogła przybywając do Polski podać zmienioną datę urodzenia i odmłodzić się o kilka lat. Czy byłaby to tylko kokieteria, czy może artystka chciała ukryć jakieś fakty z okresu, kiedy toczyła się wojna polsko-bolszewicka? Problem ten miał również Strzemiński, który w tym czasie uczestniczył w przedsięwzięciach propagandowych skierowanych przeciwko Polsce⁹ a gdy tu osiadł, inicjował patriotyczne przedsięwzięcia, jak wystawienie Warszawianki, Wyspiańskiego w szkole w Szczekocinach czy budowa pomnika upamiętniającego dziesięciolecie odrodzenia Polski w Kuluszkach. Aktywność tę można uznać za chęć zadośćuczynienia lub zamazania wcześniejszej działalności.

Pytań bez odpowiedzi dotyczących Chodasiewicz jest więcej. Nie wiadomo, co robiła w ciągu roku od przyjazdu do Polski do momentu złożenia papierów do Szkoły. W podaniu o przyjęcie podała jako adres zamieszkania Zakład św. Anny na ulicy Mokotowskiej 55. Czy pracowała tam, czy tylko mieszkała? Z czego się utrzymywała do chwili wyjścia za mąż? Nigdy nikt nie zainteresował się, skąd miała pieniądze na uruchomienie wydawnictwa „L'Art Contemporaine – Sztuka Współczesna”. Trudno przypuszczać, by zarobiła je na sprzedaży obrazów, a żadnych zasobów nie posiadała. Prawdopodobnie były to pieniądze jej męża, który znacznie więcej malował i wystawiał, a poza tym zawsze mógł otrzymać jakieś fundusze od rodziny. Mniej więcej w momencie, kiedy wydawnictwo przestało się ukazywać, małżeństwo Grabowskich rozpadło się, a on wyjechał do Hiszpanii. Chodasiewicz zaczęła życie na własny rachunek.

Fakt, że później właściwie całkowicie wymazała ze swego życiorysu okres

spędzony w Warszawie i jego znaczenie dla dalszej biografii, mógł mieć różne przyczyny, zapewne jednak wiązał się z chęcią nadania swemu życiu znamion artystycznej niezwyczajności, wynikającej z kontaktów ze sztuką awangardową w rewolucyjnej Rosji. Wśród polskich twórców okresu dwudziestolecia międzywojennego wielu było repatriantami z Rosji, gdzie spędzili dzieciństwo i wczesną młodość. Ich sztuka zaraz po przybyciu do Polski nosiła ślady awangardowych poczynań, wystarczy wspomnieć Bolesława Cybisa, Zygmunta Waliszewskiego czy nawet Antoniego Michalaka. Następne kilka lat spędzonych w polskich uczelniach całkowicie zmieniło ich twórczość, a oni sami w większości minimalizowali znaczenie czasu spędzonego w Rosji.

Czy był to tylko przemożny wpływ nauczycieli, czy także chęć odcięcia się od tego, co w jakiś sposób ocierało się o rewolucję, o sztukę awangardową tworzoną przez wroga przecież, trudno dziś powiedzieć. Jeśli przyjąć drugą ewentualność, to byłby to proces odwrotny do tego, który przeszła Chodasiewicz, stając się stopniowo Rosjanką, komunistką i artystką o suprematycznych korzeniach. Kariera tej niezbyt urodziwej i mało zdolnej, ale za to bardzo ambitnej kobiety przebiegała po

drodze z małego, białoruskiego miasteczka, przez Warszawę po artystyczny Paryż. Jej ukoronowaniem stało się małżeństwo z Fernandem Légerem, a właściwie lata, kiedy zarządzała spuścizną po nim.

¹A. Turowski, *Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcje i symulacje*, Kraków 2002 s. 246-247; tenże, „Jestem w zgodzie z moją epoką...”, w: *Fernand Léger od malarstwa do architektury*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2006, s. 37-38.

² Wszystkie cytowane dokumenty pochodzą z Archiwum ASP w Warszawie.

³ We wcześniejszym cytowanym dokumencie występuje data urodzenia 23 października, Chodasiewicz podaje 23 września i zapewne taka była prawidłowa data według starego, rosyjskiego kalendarza; według europejskiego byłoby to 12 dni później, a więc w październiku, ale nie 23, a 5.

⁴ W większości opracowań jako miejsce urodzenia W. Chodasiewicz podawana jest Możanka. Mieszkała tam z rodzicami, z tamtych terenów pochodził ojciec artystki. Miejsce urodzenia Osieciszcze to być może rodzinne ziemie matki.

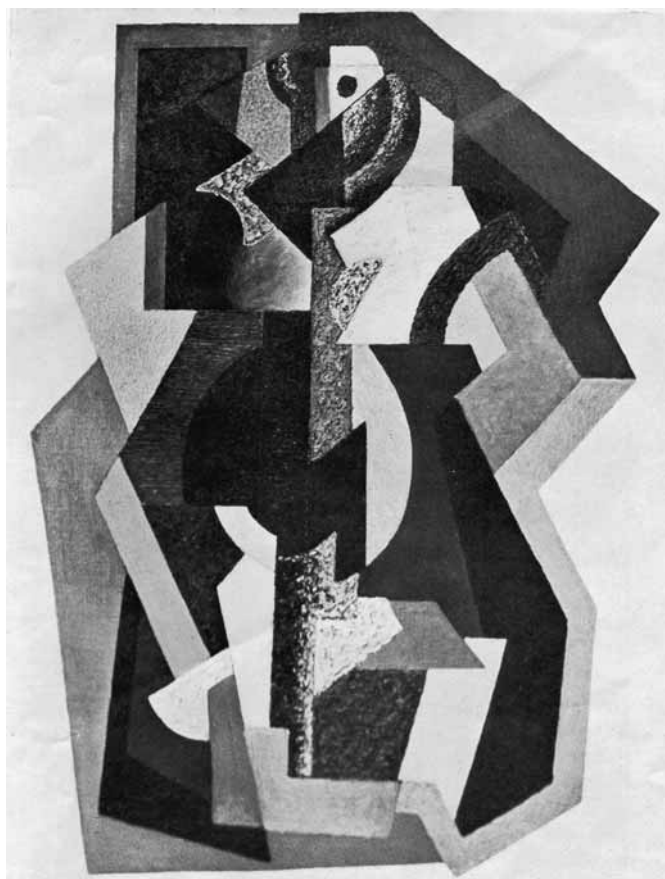
⁵ W. Husarski, „Wiadomości Literackie” 1924 nr 52, s. 3.

⁶ J. Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu. Wspomnienia i szkice*, Kraków 1995, s. 98.

⁷ A. Turowski, *Malewicz w Warszawie*, dz. cyt. s. 247.

⁸ I. Kolat-Ways, *Stanisław Grabowski 1901-1957. Malarstwo, rysunek*, Muzeum Sztuki w Łodzi, marzec-kwiecień 1988, Łódź 1988.

⁹ A. Turowski, *Budowniczości świata*, Kraków 2000 s. 42-43, tenże: *Malewicz w Warszawie*, dz. cyt. s. 237-238, il. 112.



Wanda Chodasiewicz-Grabowska, obraz, 1925

Otworzyć oczy

Z Krzysztofem Musiałem, mecenasem sztuki i kolekcjonerem,
rozmawia Jerzy Wojciechowski



Krzysztof Musiał za Cykloperem Czesława Kałużnego

Jerzy Wojciechowski: Prowadzisz niezwykle aktywne życie, władasz biegle kilkoma językami, przez lata zajmowałeś się biznesem w krajach Zachodniej Europy, teraz zaś oddałeś się wyłącznie sprawom artystycznym. Jak do tego doszło?

Krzysztof Musiał: Po studiach na Politechnice Warszawskiej krótko pracowałem w Polsce i w Wietnamie, a w 1978 roku zostałem przyjęty do prestiżowej poddyplomowej szkoły biznesu INSEAD w Fontainebleau pod Paryżem. Po jej ukończeniu, już z tytułem MBA, zdobywałem doświadczenie zawodowe w amerykańskich i japońskich koncernach w Londynie i we Frankfurcie. W 1987 roku otworzyłem w Niemczech własną firmę ABC Data, którą trzy lata później przenieśliśmy do Polski. Pięć lat temu zrezygnowałem jednak z działalności zawodowej i od tego czasu zajmuję się głównie moimi pozabiznesowymi upodobaniami.

Pracę magisterską napisałeś z kolejnictwa, po studiach między innymi dyrektorowałeś na Dworcu Głównym w Warszawie. Czy tego od ciebie oczekiwali rodzice?

Byłem ciekawy świata. Zawsze chciałem podróżować, a praca na kolei pozwalała mi na darmowe przejazdy po całej Europie, co w tamtych czasach było niezwykle cennym przywilejem.

Sztuką interesowałeś się już na studiach. Mało kto wie, że już podczas nauki na politechnice miałeś bzika na punkcie teatru, szczególnie teatru Grotowskiego... Tak, na jego spektaklach bywałem wielo-



Uczestnicy pleneru w Vellano 2006

krotnie. Raz wziąłem nawet udział w kilkudniowych warsztatach prowadzonych przez Grotowskiego i Cieślaka; było to dla mnie niezwykle przeżycie.

Fascynował cię także balet. Zaczęło się to już w Polsce?

W zasadzie tak, ale baletowego bakcyła połknąłem na dobre po zobaczeniu w Paryżu zespołu Bújarta. Bywałem na wszystkich jego występach nad Sekwaną. Ale szalałem wówczas także za muzyką rockową. Dorabiałem podczas wakacji, pracując w Szwecji i w Niemczech, a za zarobione pieniądze kupowałem setki płyt, które potem wykorzystywałem w programach w Polskim Radiu.

W Danii czy Szwecji też robiłeś coś podobnego...

Tam z kolei pisywałem artykuły do prasy oraz nagrywałem audycje dla radia duńskiego o muzyce w krajach Europy Wschodniej.

Przez pewien czas pracowałeś nawet dla Rolling Stonesów.

To fakt. W 1970 roku znalazłem zajęcie przy obsłudze ich trasy koncertowej po Skandynawii.

I jak z tych megadecybeli przeszedłeś nagle w świat opery?

W latach 80. często bywałem w Nowym Jorku, gdzie chodziłem na wspaniałe przedstawienia baletowe (American Dance Theatre, Alvin Ailey, Merce Cunningham,

Marta Graham) i zaczęło mnie korcić, aby posłuchać gwiazd występujących w Metropolitan Opera.

No i się zaczęło. Zainteresowanie operą zdominowało inne twoje pasje. Widziałeś większość najważniejszych scen operowych świata, opery i śpiewaków znasz bardziej z sal koncertowych niż z płyt. Od sponsorowania nowojorskiej Metropolitan Opera zaczęło się także twoje wspomaganie różnych wydarzeń kulturalnych. Akurat ta opera do biednych nie należy, dlaczego zechciałeśłożyć właśnie na nią? Gdyż jest ona finansowana wyłącznie przez

ludzi takich jak ja. Dotacje państwowe pokrywają tam jedynie 2% budżetu. Zawsze też byłem pewien, że każdy przekazany przeze mnie dolar zostanie wykorzystany w optymalny sposób.

Jako sponsor Metropolitan Opera, członek elitarnego klubu Złotej Podkowy, korzystałeś z licznych przywilejów, mogłeś zobaczyć więcej niż zwykły widz. Co cię najbardziej zaskoczyło, co było największym przeżyciem?

Najbardziej utkwiła mi w pamięci wizyta w budce suflera. Sufler w Metropolitan Opera to postać szczególna: oficjalnie jest asystentem dyrygenta i oprócz tego, że dokładnie pamięta libretto, musi niemal na pamięć znać partyturę. W trakcie spektaklu sam śpiewa całą operę, bo tylko w ten sposób może błyskawicznie pomóc artyście na scenie. Oprócz tego jest poniekąd psychoterapeutą, któremu soliści zwierają się ze swoich obaw, kłopotów w życiu prywatnym, problemów z głosem i od którego oczekują wsparcia, pocieszenia i zapewnienia, że w chwili słabości, na scenie, mogą na niego liczyć.

Obok zagranicznych teatrów operowych wspierałeś też Teatr Wielki w Warszawie. Oczywiście! Najciekawszym projektem, który tam sfinansowałem, był spektakl o Wacławie Niżyńskim, *Święta Wiosna*, z muzyką Strawińskiego. Wystąpił w nim zaprzyjaźniony ze mną Krzysztof Kolberger, którego zawsze podziwiam jako człowieka i aktora.

Z Czesławem Kalużnym przy pracy nad Cyklopem w Vellano



A twoje inne inicjatywy? W 2001 r. zostałeś przecież laureatem konkursu Mecenasa Sztuki.

Szczególnie chętnie pomagam młodym ludziom, studentom uczelni artystycznych. Od czterech lat sponsoruję studentów śpiewu z różnych polskich akademii muzycznych, biorących udział w mistrzowskich warsztatach prowadzonych co roku we Florencji przez Paula Eswooda. W Polsce dzięki mojemu wsparciu wybitny wiolonczalista Mischa Maisky prowadził mistrzowskie lekcje na Akademii Muzycznej w Gdańsku.

Od kilku lat angażujesz się w pomaganiu artystom uprawiającym sztuki plastyczne. Jak do tego doszło?

Zacząłem się od tworzenia kolekcji malarstwa i rozwijania zainteresowań polską sztuką współczesną, co trwa do dziś. Odwiedzając pracownie młodych artystów zdałem sobie sprawę, że działają oni często w trudnych warunkach, że zazwyczaj nie stać ich na dłuższe wyjazdy za granicę.

Postanowiłeś więc organizować dla nich plenery.

Pomyślałem, że dobrze byłoby nawiązać do tradycji wyjazdów Polaków na plenery do Włoch, Francji czy Hiszpanii. Chciałem młodych ludzi wyrwać z ciasnych pracowni i związanych z tym przyzwyczajęń, by zmierzali się z innym krajobrazem, popracowali

Z Janem Tarasinem



Z Wojciechem Fangorem

w innym świetle, ale także (co uważam za bardzo ważne) umożliwić im poznanie bogatych zbiorów sztuki i zabytków takich miast, jak Florencja, Granada czy Nicea.

W jaki sposób wybierasz artystów, którzy cię odwiedzają?

Formułę moich plenerów można by nazwać „Mistrz i uczniowie”. Zapraszam artystę o uznanym dorobku i pozycji,

który przyjeżdża na plener z grupą uczniów bądź młodszych przyjaciół. W takiej roli z mojego zaproszenia skorzystali między innymi profesorowie Jacek Waltoś i Grzegorz Bednarski, Barbara Falender. Już kilkudziesięciu artystów wzięło udział w moich plenerach, ich dorobek pokazuję na corocznych wystawach i w poplenerowych katalogach.

Ostatnio na plener zaprosiłeś również muzyków.

Zaproszenie do mego domu w Andaluzji przyjął Marcin Błażewicz, kompozytor, dziekan na Akademii Muzycznej w Warszawie wraz z kwintetem fortepianowym złożonym ze studentów. Przygotowują oni prawykonywanie powstającego właśnie utworu Marcina.

Jakie masz dalsze plany związane z działalnością plenerową?

Myszę o stworzeniu domu-pracowni plenerowej w Polsce, która byłaby stałym miejscem spotkań słuchaczy polskich uczelni artystycznych. Korci mnie też nawiązanie współpracy z Akademią Teatralną.

Przejdźmy na koniec do kwestii zasadniczej, czyli twojej kolekcji. Zbieram polskie malarstwo, rysunek i rzeźbę. Te kilkaset prac to już małe prywatne muzeum. Na mojej stronie internetowej www.krzysztof-musial.pl podaję nazwiska wszystkich artystów obecnych w mojej kolekcji i pokazuję reprodukcje wybranych dzieł. W przyszłym





Z Ryszardem Grzybem

roku, dzięki uprzejmości dyrektora Mariusza Hermansdorfera, Muzeum Narodowe we Wrocławiu przedstawi wybór około 170 prac z mojej kolekcji. Wystawa ta zawędruje następnie na Zamek Książąt Pomorskich w Szczecinie, do Zachęty w Warszawie i do kilku innych polskich muzeów.

Jako kolekcjoner współpracujesz chętnie z placówkami muzealnymi. Muzeum Narodowemu we Wrocławiu podarowałeś na przykład wspinały cykl osiemdziesięciu rysunków Jana Dobkowskiego.

Często także, na prośbę muzeów, przekazuję w depozyt dzieła z mojej kolekcji, z kolei

wiele innych prac pokazywanych jest na najróżniejszych muzealnych wystawach.

A co ty sam zawdzięczasz swej kolekcji? Bardzo wiele. Obcowanie z zakupionymi pracami otworzyło mi oczy na zjawiska w sztuce, wobec których jeszcze kilkanaście lat temu byłbym obojętny. Niezwykle cenne są też bezpośrednie kontakty z artystami.

Którą pracę w swej kolekcji uważasz za najważniejszą, za swój największy skarb? Jako kolekcjoner jestem dumny z wielu nabytków, ale na szczęście nie udało mi się jeszcze tego największego skarbu pozyskać. Wszystko więc przede mną...

Z Teresą Pałowską



Konrad Szczebiot

Tu nie ma rzeczy niemożliwych

Osobny świat teatru lalek



Bajka na dobrą pogodę, Wydział Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku

Teatr lalek – wedle powszechnego mniemania – funkcjonuje w kategoriach „krajiny niedojrzałości”, adresowanej głównie do widza dziecięcego, a co za tym idzie nie zasługuje na uwagę równą tej, jaką poświęca się teatrowi „dorosłemu”. Niesłusznie. Rozwijająca się niejako na uboczu sztuka lalkarska tworzy rządzący się własnymi prawami, nieco zamknięty świat. Przy bliższym poznaniu okazuje się jednak, jak bardzo płynne są granice pomiędzy nią a teatrem dramatycznym czy alternatywnym. Odbywający się w Białymstoku co dwa lata (na przemian z organizowanym również przez Akademię Teatralną im. A. Zelwerowicza warszawskim Festiwałem Szkół Teatralnych) Międzynarodowy Festiwal Szkół Lalkarskich daje możliwość poznania

i zrozumienia tego gatunku w całej jego różnorodności.

Obejrzawszy przedstawienia przygotowane przez studentów z czternastu krajów (poza Europą reprezentowany był jedynie Izrael), trudno znaleźć uniwersalne określenie charakteryzujące współczesny teatr lalek. Na pewno jest to teatr poszukujący, powstający na pograniczu różnych dziedzin sztuki, próbujący, często przy pomocy zabawy formą, łączyć w sobie najróżniejsze sposoby oddziaływania na widza. Opisując ten rodzaj teatru, coraz trudniejsze staje się posługiwanie tradycyjnymi podziałami nawet wtedy, gdy chodzi jedynie o próbę przyporządkowania tego, co widzimy na scenie, konkretnym typom lalek. Dużą część prezentacji stanowiły nie

pełnospektaklowe przedstawienia o ciągłej i zamkniętej fabule, lecz zbiory etiud, będące często pokazami warsztatowych umiejętności studentów.

Nie da się ukryć, iż ten festiwal służy bardziej wymianie doświadczeń wewnątrz środowiska lalkarskiego, niż zaprezentowaniu jego dokonań szerszej publiczności. Białystok – mający ugruntowaną pozycję jako ośrodek lalkarski – doskonale się na miejsce takiego spotkania nadaje. Niewielkie, ale dające możliwość swobodnego komponowania przestrzeni, sceny Białostockiego Teatru Lalek oraz Wydziału Sztuki Lalkarskiej na potrzeby festiwalowych prezentacji całkowicie wystarczają. I tylko usytuowanie miasta na obrzeżach głównego nurtu życia teatralnego w Polsce może grozić pewną marginalizacją całego wydarzenia.

Oprócz spektakli, zasadniczą część festiwalu stanowiły pokazy szkół przybliżające specyfikę każdej z placówek. Pozwoliły one dostrzec ciekawą prawidłowość – historia

Etiudy, Arts Academy at Turku University of Applied Sciences



większości wydziałów kształcących lalkarzy jest bardzo krótka (podobnie jak w przypadku szkół aktorskich, wyjątek stanowi tu Europa Wschodnia), kadra może liczyć ledwie kilka osób, nabory zaś organizowane bywają nieregularnie.

Tę wewnętrzną skromność rekompensuje mocno rozbudowana sieć powiązań międzynarodowych, ułatwiająca swobodny przepływ wykładowców i studentów, a co za tym idzie – korzystanie z doświadczeń ośrodków lalkarskich o dłuższej tradycji. W kształceniu lalkarzy silnie zaznacza się również tendencja włączania tego kierunku w szerszy nurt interdyscyplinarnych studiów z zakresu sztuki, łączących w sobie, oprócz różnych rodzajów teatru, także performance, scenografię, animację czy multimedia.

W większości festiwalowych prezentacji dało się odczuć wpływ konkurencji, jaką niesie ze sobą kultura masowa. To właśnie teatr lalek najbardziej odczuł zmiany we współczesnej wrażliwości, spowodowane rozwojem technicznych możliwości filmu i telewizji oraz coraz szybszym tempem przekazywania informacji. Z tej batalii lalki wychodzą zwycięsko, pokazując że dobrze skrojona teatralna iluzja potrafi zachwyć nawet pokolenia wychowane na disneyowskich kreskówkach i przyzwyczajone do tego, że na ekranie wszystko jest możliwe.

Dzięki zdominowaniu festiwalowego offu, okazję do najpełniejszego zaprezentowania swoich dokonań mieli gospodarze, i przyznać trzeba, że w tym międzynarodowym towarzystwie nie mają się czego wstydzić.

Choć festiwal ma charakter przeglądowy i nieprzyznawane są na nim żadne nagrody, jedną z prezentacji uważam za godną szczególnego wyróżnienia. Występ Węgrów złożony z czterech luźno związanych ze sobą scenek, zatytułowany po prostu *Etiudy*, dzięki głębokiemu przemyśleniu każdego szczegółu oglądało się jak zamkniętą całość, bardziej dopracowaną niż niejedno przedstawienie zawierające ciągłą fabułę. Studenci z Budapesztu pokazali, jak przy pomocy prostych środków wykreować na scenie świat zachwycający widzów siłą swojej ekspresji. Nie byłoby to możliwe bez niewiarygodnej wprost harmonii, łączącej w sobie skupienie i sprawność techniczną z dużą dozą lekkości i nienatrętnego poczucia humoru.

W ciekawy sposób obecna była podczas festiwalu tematyka polityczna. Studenci z Charkowa na Ukrainie, wykorzystując



Etiudy, The School of Visual Theatre, Izrael

satyrę, postanowili włączyć się w trwającą za naszą wschodnią granicą dyskusję nad istotą ukraińskiego patriotyzmu. Rosjanie z Petersburskiej Akademii Sztuki Teatralnej, zainspirowani opowiadaniami Szalamowa i *Sołżenicyna*, starali się przybliżyć międzynarodowej publiczności dwudziestowieczne doświadczenie totalitaryzmu i gułagów. Pomysł, by wykorzystać estetykę teatru lalek okazał się celny do tego stopnia, że eksponowane w foyer dokumentalne zdjęcia z Syberii nie były w stanie wywrzeć wrażenia większego niż sceniczna przenośnia. Choć większość spektakli podejmowała tematy „poważne”, w każdym z nich dało się odczuć ducha jarmarcznej rozrywki, będącej przecież źródłem tego teatru. I właśnie ta wyklęta w średniowieczu „zabawa w Pana Boga” pozostaje jego największą siłą. Bo sztuce wzbudzającej zachwyty niekonwencjonalną demonstracją na pozór banalnych czynności i skojarzeń, czy też samą świadomością maestrii technicznej ośmioosobowej grupy animującej marionetkę, dużo łatwiej przekazać skomplikowane i nieraz niezbyt przyjemne treści.

Lalka-nie-lalka, III Międzynarodowy Festiwal Szkół Lalkarskich, Białystok 20-25.06.2006



Pieśni zza kolczastego drutu, St. Petersburg Theatre Arts Academy



Pieśni zza kolczastego drutu, St. Petersburg Theatre Arts Academy

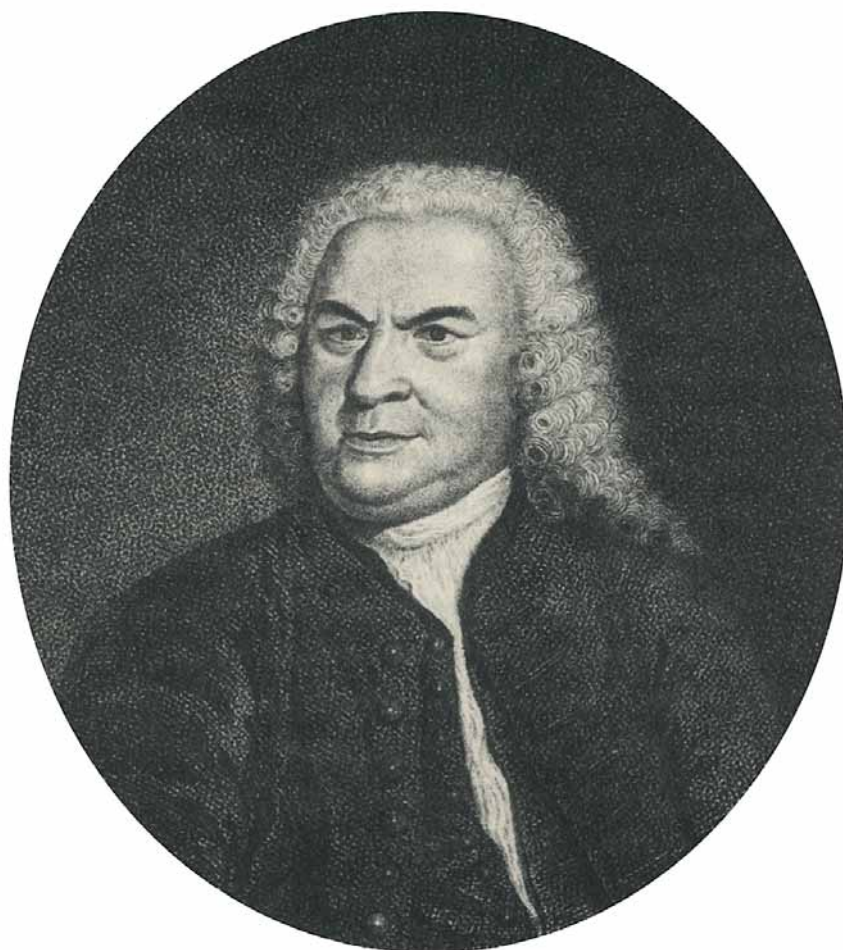
Magdalena Dziadek

O muzyce ponad muzyką

Aspiracje dawnej krytyki muzycznej

Potrzeba uprawiania krytyki muzycznej zrodziła się równocześnie z romantycznym kultem muzyki, który był jednocześnie kultem kompozytorskich ambicji, wykraczających poza społeczną „normę” ich rozumienia. Wówczas pomiędzy twórcę i słuchacza wkroczył krytyk. We wcieleniu wysokim stał się specjalistą od kultu. Przyzywał geniusza muzyki w osobie uwielbianego kompozytora. Tworzył legendy i doglądał ich bytowania w myśli powszechnej. Nie pisał recenzji (w odróżnieniu od swego kolegi – zawodowego recenzenta), lecz aforyzmy, scenariusze, dialogi, opowiadania muzyczne, listy, poezje. Tropiąc tajemnicę muzyki, wystrzegał się szkolarskich sądów i uwag. Podkreślał dystans, jaki istnieje między sztuką i rzemiosłem – także w krytyce. W 1827 roku Heinrich Heine zasugerował ów dystans w następującej przypowieści: „Stara harfa leży w wysokiej trawie. Harfiarz umarł. Utalentowane małpy zeskakują z drzew i trącają struny harfy – sowa siedzi nachmurzona recenzując – słowik śpiewa róży swą pieśń; nagle robi się ciemno, słowik z miłości rzuca się na krzak róży i krwawi zraniony przez kolce – księżyc wschodzi – nocny wiatr szeleści strunami – małpy myślą, że to stary harfiarz i uciekają”¹.

Krytyk o wysokich aspiracjach nie pisywał dla wszystkich. Zwracał się do grona wtajemniczonych, zawiązując sprzysiężenie dla kultu. Nie zasiadał w recenzenckim fotelu odizolowanym tabliczką „prasa” od miejsc przeznaczonych



dla zwykłej publiczności, lecz w gronie miłujących muzykę przyjaciół – jak Franz Grillparzer, uczestnik słynnych „schubertiad”. Jeden z wieczorów schubertowskich uwiecznił w niedokończonym szkicu olejnym Moritz von Schwind. Oddaje on świetnie atmosferę empatii, którą musiał oddychać romantyczny krytyk.

Gdy publiczność, do której apelowano, przekroczyła rozmiary prywatnego kółka, krytyka muzyczna objawiła nową aspi-

rację – zaczęła pretendować do narzędzia krzewienia kultu muzyki w szerokim wymiarze społecznym. Pierwsza głośna książka krytyczna – biografia Bacha pióra Johanna Nikolausa Forkela (1802) zaopatrzona jest w podtytuł: „dla patriotycznych wielbicieli prawdziwej sztuki muzycznej”. Autor pisał we wstępie:

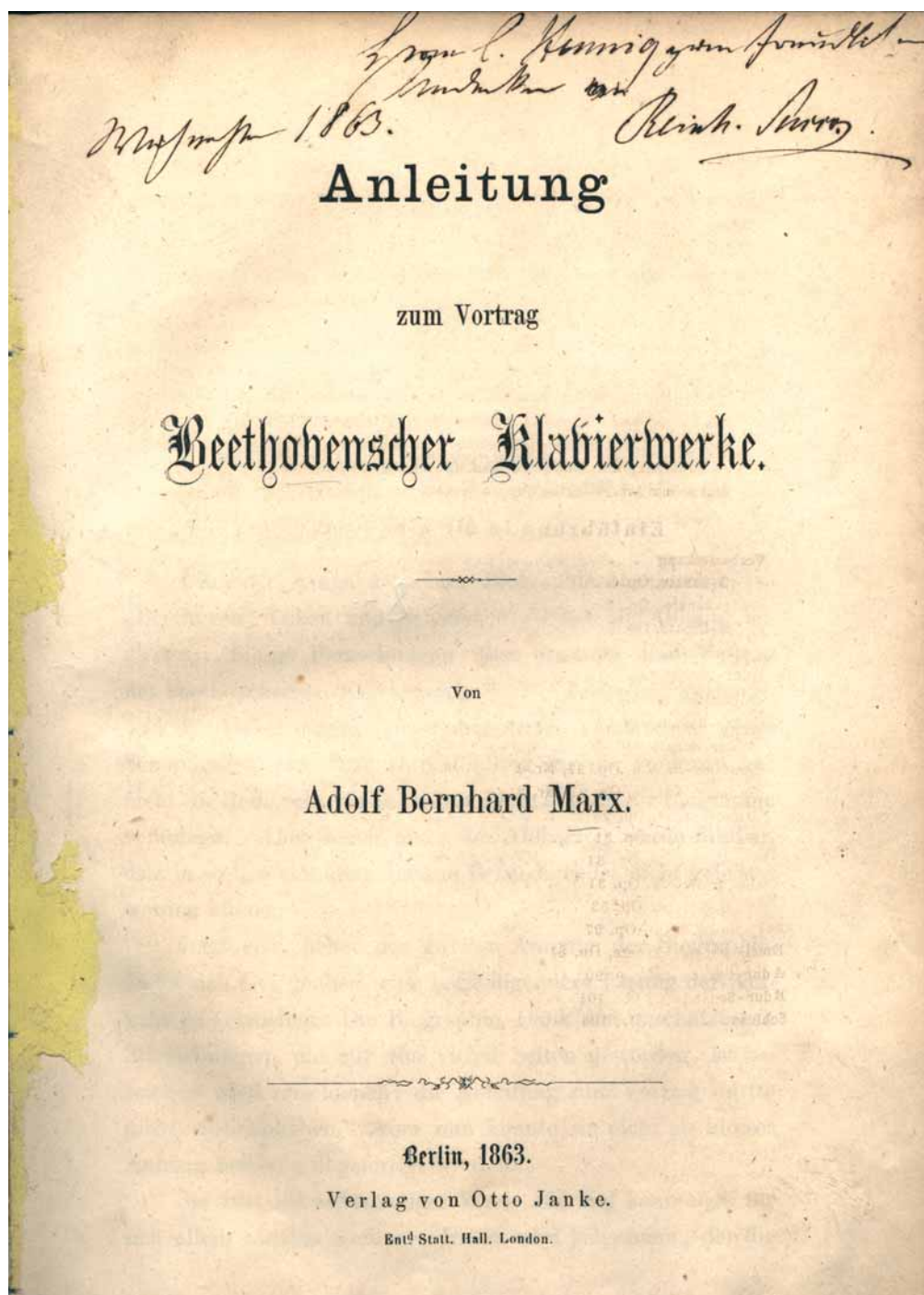
„Dzieła, które pozostawił nam w spadku Jan Sebastian Bach, stanowią dobro narodowe, którego nie sposób przecenić. Kto

chce uniknąć niebezpieczeństwa zetknięcia się z fałszywymi wypowiedziami na temat Bacha i kto w ogólności pragnie pogłębić rozumienie jego twórczości, wystawia mu wieczny pomnik i służy ojczyźnie”².

Pomińmy fakt, że książka Forkela – profesora muzyki na uniwersytecie w Getyndze, gdzie jego wykładów słuchali m.in. Humboldt, Tieck, Wackenroder, Schleglowie – powstała z pobudek merkantylnych (miała reklamować pierwszą kompletną edycję dzieł Bacha). Pomińmy także ów charakterystyczny dla atmosfery niemieckiego romantyzmu akcent narodowościowy, który wplątał tę książkę w kilka przygód z polityką. Pozostanie nam wtedy następujące odczytanie jej adresu: „dla wielbicieli prawdziwej sztuki muzycznej”. Forkel dopuścił do tego grona wytrwale studiujących, dając im wskazówki do rzetelnego zgłębienia dzieł Bacha. Książka, będąc biografią, jest zarazem studium Bachowskich gatunków, technik i stylu, do dziś zresztą aktualnym.

Pół wieku po Forkelu ze znaną biografią Beethovena wystąpił Adolf Bernhard Marx³. Uzupełnił ją dodatkiem o wykonywaniu dzieł fortepianowych mistrza. W 1863 roku *Wprowadzenie do wykonywania dzieł fortepianowych Beethovena* ukazało się w wersji rozszerzonej, a we wstępie do nowego opracowania autor zamieścił dłuższy passus na temat „Czytelnik tej książki”. Jest to doskonale wprowadzenie w romantyczną metodę krzewienia kultu muzyki. „Życzę sobie dla mojej książeczki młodzieńca i dziewczycy o wrażliwym sercu, które uderza mocniej, słysząc Beethovenowskie akordy, które uważnie nasłuchuje owych brzmień, tak nowych i niezwykłych, a przy tym tak pierwotnych i bliskich życiu naszej duszy, jak obietnice pierwszych dni młodości [...]. Życzę sobie młodzieży o sercach i uszach otwartych na cudowną baśń poety słów lub tonów, które są dziecięcą ufnością i ofiarą, chętnie dają się zwodzić i nęcić, ale w zmyśleniach poety przeczuwają wieczną prawdę [...]”⁴.

Romantyczny krytyk muzyczny aspiruje do roli kapłana kultu, rozumując, jak Heine: „Co to jest muzyka, nie wiemy, wiemy jednakże, co to jest dobra muzyka, a jeszcze lepiej – co to jest muzyka zła”⁵. W tym momencie do akcji wkracza krytyk-znawca, typ dominujący w XIX wieku. Jest to często sam kompozytor, który z ważnych pobudek aspiruje do bycia równocześnie literatem. Tego rodzaju aspi-



Strona tytułowa książki Adolfa Bernharda Marxa „Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke”, Berlin 1863

racja to potrzeba epoki, która – podnosząc prestiż kompozytora – nałożyła na niego wymóg umiejętności wypowiedzania się słowem w imię wszechstronności. Nagłe pojawienie się u kompozytorów romantycznych uzdolnień literackich łączy się także z charakterystyczną dla tego prądu tendencją do zacierania granic między sztukami. Pierwotna jedność wszystkich sztuk, o których mówi się, że wszystkie zrodziły się z muzyki, uprawnia do traktowania krytyki jako literackiego przekładu muzyki. Tak myśli o krytyce muzycznej Robert Schumann, układając następujący aforyzm: „Najwyższy rodzaj krytyki: kiedy wytwarza ona sama z siebie wrażenie analogiczne do tego, które wywołuje dzieło”⁶. Sam Schumann nieczęsto ów rodzaj uprawia; zwykle wystarcza mu omawianie kwestii warsztatowych utworów według schematu wynikającego z wiedzy o technikach kompozytorskich, gatunkach i stylach muzycznych. Pewien konwencjonalizm owej wiedzy, ustabilizowanej w ramach systemu nauki kompozycji powstałego pod koniec XVIII

wieku, nadaje myśli Schumanna i innych krytyków-kompozytorów charakterystyczny rys, który można nazwać „profesorskim”.

Chętnie przyjmowana przez krytyków muzycznych postawa „profesorska” ma odniesienie do tradycji dysput muzycznych toczonych w kręgach dawnych szkół kompozytorskich. Dziewiętnastowieczna dysputa toczy się jednak nie tylko pomiędzy kompozytorami, ale zarazem między wydawcami i impresariami. Wraz z potężnieniem rynku muzycznego nadchodzi zmiana reguł krytyki. Fachowość zostaje wykorzystana jako argument w walce konkurencyjnej, autorytarny sąd staje się towarem. Nowym celem krytyki jest sprawność usługi osądzania (stąd popularność wymogu „obiektywności”, który się najczęściej utożsamia z fachowością) oraz doskonalenie umiejętności perswazji i komunikatywności. Te nowe zalety są tym cenniejsze, że krytyk – najczęściej etatowy pracownik wielkonakładowej gazety – zwraca się już nie do mniejszego czy większego grona entuzjastów, lecz do anonimowego, maso-

wego konsumenta towaru muzycznego. Rdzennym siedliskiem krytyki muzycznej 1. połowy XIX wieku było fachowe czasopismo muzyczno-literackie.

W 2. połowie tego stulecia opinio-twórcza część krytyki muzycznej przenosi się do gazet codziennych. Z poczytnym dziennikiem wiedeńskim „Neue Freie Presse” związany był najpotężniejszy krytyk muzyczny ostatnich dekad XIX wieku Eduard Hanslick. Jego trwająca ponad pół wieku działalność jest dowodem na to, że związek krytyka muzycznego z prasowym imperium nie musi przybierać kształtu podejrzanego dziennikarskiego procederu, w rodzaju tego, który piętnowali Balzac czy Maupassant. Fachowość (nie tylko w sensie praktycznej znajomości sztuki komponowania i znajomości repertuaru, ale przede wszystkim w sensie posiadania wiedzy historycznej o muzyce – Hanslick był profesorem historii muzyki na uniwersytecie wiedeńskim) była w przypadku tego autora pochodną charakterystyczną dla niemieckiej szkoły krytycznej 2. połowy XIX wieku aspiracji do tworzenia syntetycznego obrazu historycznego sztuki muzycznej. Wydane przez Hanslicka w formie książkowej zbiory recenzji: *Aus dem Concertsaal* i *Die moderne Oper* układają się właśnie w taki obraz. Jego strukturę tworzą tradycyjne pojęcia szkół i stylów muzycznych, wyposażone w szczegółowy wykaz przynależnych im właściwości estetycznych. Wykaz ten jest wynikiem drobniawych analiz utworów, których słuchał Hanslick w salach koncertowych Wiednia.

Tym, którzy nie czytali zbiorów *Aus dem Concertsaal* i *Die moderne Oper*, Hanslick znany jest głównie jako uczestnik sporu pomiędzy „klasykami romantyzmu” i modernistami. Spór ów, w którym istotnie głos Hanslicka należał do najważniejszych, zyskał wielką popularność. Można w nim widzieć odpowiednik średniowiecznej debaty wokół *ars nova*, albo echo osiemnastowiecznej *querelle* operowej. Podobna jest geneza tych sporów – są one pochodną pokoleniowych wystąpień kompozytorów. W przypadku sporu między zwolennikami romantyzmu w jego odmianie klasycyzującej i modernistami zostały wciągnięte na maszt hasła tradycji i postępu – rękami kompozytorów, którzy znów chętnie chwycili za pióro oraz rękami krytyków, którzy jawnie występowali w ich imieniu. Rozpoczęła się imponująca szermierka piór, znana powszechnie pod postacią walki o „izmy”.



Eduard Hanslick w wieku lat czterdziestu, miedzioryt

Z taktyką tej walki łączy się nowa aspiracja krytyki do wyprzedzania swego przedmiotu, to jest do tworzenia programów twórczości właśnie powstającej lub zgoła jeszcze nie powstałej. Świadectwem jej pojawienia się jest utarcie się w języku krytyki nowego pojęcia: kierunek muzyczny. Zastąpiło ono tradycyjne terminy takie, jak „styl” i „szkoła kompozytorska”, ufundowane na założeniach trwałości tradycji pedagogicznej oraz dziedziczenia dorobku artystycznego. Przyjęło się jako określenie programu artystycznego z założenia odcinającego się od tradycji, zaprojektowanego z myślą o przyszłości. Najbardziej znane hasło programowe muzycznego modernizmu ukuł Ryszard Wagner – kompozytor nadzwyczaj aktywny jako krytyk i twórca programów. Brzmi ono: „muzyka przyszłości”.

Dyskusja o „izmach” w muzyce skoncentrowała się wszakże nie wokół Wagnera, lecz Liszta. Ernst Bücken, autor ważnej książki *Führer und Probleme der neuen Musik* (1924) przypisuje Lisztowi autorstwo zmiany kierunku (*Richtungsänderung*), powołując się na takie elementy jego programu artystycznego, jak: indywidualność, walka z przeciwnikami, zastępowanie konwencji samodzielnym myśleniem⁷. Ekspozycja tych elementów stała się obligatoryjnym elementem manifestów nowych kierunków muzycznych, formułowanych w pierwszych dekadach XX wieku. W odczuciu czytelników tych manifestów uwidoczniła się świadomość, że stanowią one naddatek w stosunku do twórczości, mogąc ją nawet – w dobrej lub złej wierze – zastępować.

„W żadnej bodaj epoce rozwoju artystycznego nie pisano i nie teoretyzowano tak wiele na temat powstającej sztuki, co właśnie w naszych czasach” – pisał w 1930 roku polski kompozytor i krytyk Karol Rathaus⁸. Igor Strawiński podnosił „praktyczną”, „bieżącą”, czyli, jakbyśmy dziś powiedzieli – rynkową wartość „hasel”⁹.

W związku z ekspansją „izmów” omawiano położenie artysty w społeczeństwie, a także kojarzono specyficzny dla nich typ dyskursu z polityką. W przypadku krytyki muzycznej unia z polityką jest szczególnie czytelna, bowiem realizowała ona swoją funkcję programotwórczą przy pomocy politycznej agitacji. Mitotwórcza skuteczność krytyki jako formy politykowania stała się ambicją autorów z lat 20. i 30. XX wieku. Politykowano w sposób typowy dla ówczesnych czasów – poruszano

zagadnienia postępowości i konserwatyizmu, czerwonej/żydowskiej ekspansji i faszyzmu, oraz, oczywiście, feminizmu. Krytyka ustaliła pozycję kobiet w sztuce muzycznej: „Oto artyści pełnowartościowi, którzy są kobietami!” – zakrzyknął w 1931 roku Karol Stromenger, autor artykułu *Feminizm i muzyka*, wydrukowanego w „Tygodniku Ilustrowanym”. Co więcej, wydała z samej siebie „kobiecą” odmianę. Odnajdujemy w jej obszarze typowo kobiece aspiracje – i kompleksy. Redaktorzy i redaktorki dawnych czasopism kobiecych zatrudniali na stanowiskach stałych recenzentów muzycznych wyłącznie mężczyzn, licząc na ich fachowość i autorytet. Nieliczne kobiety, które pisywały recenzje muzyczne w dziewiętnastowiecznej prasie niemieckiej czy francuskiej, posługiwały się niemal z reguły męskimi pseudonimami.

Twórczynie damskich periodyków z początku wieku XX uczyniły kilka prób wypromowania kobiecych środowisk dziennikarskich, obsadzając łamy pism wyłącznie paniami piszącymi o paniach. Ale przede wszystkim ruszyły do boju pierwsze zawodowe recenzentki, objawiając światu ogrom własnych aspiracji. „Bojowość” zesłowiecznego piarstwa kobiecego jest powszechnie znana. Na terenie krytyki muzycznej objawiła się gotowością do poprawiania świata, formułowaniem zdecydowanych ideowych deklaracji, zwiększoną aktywnością w dziedzinie popierania określonych programów artystycznych, którą uwidocznił często przesadny w formie i nadmiernie bezpośredni w przesłaniu

sposób wyrażania się. Vide polskie autorki: Stefania Łobaczewska, Anna Maria Klechniowska, Helena Dorabalska i inne¹⁰.

Na koniec tego przeglądu wypada postawić pytanie: czy aspiracje dawnej krytyki muzycznej, łatwe do umiejscowienia w kontekście historii postaw artystycznych i przemian rynku sztuki, są – z dzisiejszego punktu widzenia – aspiracjami dawnymi? Odpowiedź wymaga dokładnego przejrzenia się współczesnej krytyce muzycznej i jej aspiracjom. To zadanie odkładam na później.

¹ Heinrich Heine, *Ideen. Das Buch Le Grand*, [w:] *Heinrich Heine und die Musik. Publizistische Arbeiten und poetische Reflexionen*. Hrsg. Gerhard Müller, Leipzig 1987, s. 47. Tłumaczenie tego i następnych fragmentów niemieckojęzycznych – M.D.

² Johann Nikolaus Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Kassel 1999, s. V-VI [reprint wydania z 1802 roku].

³ Adolf Bernhard Marx, *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen*, Berlin 1959.

⁴ Adolf Bernhard Marx, *Anleitung zum Vortrag...*, s. 3.

⁵ Heinrich Heine, *Die Hugenotten*. [w:] *Heinrich Heine und die Musik...*, s. 87.

⁶ Cyt za: *Von Musikern und Musik. Ein deutsches Buch für Schule und Haus*, Hrsg. Walter Kühn, Hans Lebede. Leipzig 1926, t. 2, s. 190.

⁷ Ernst Bücken, *Führer und Probleme der neuen Musik*, Köln 1924, s. 43.

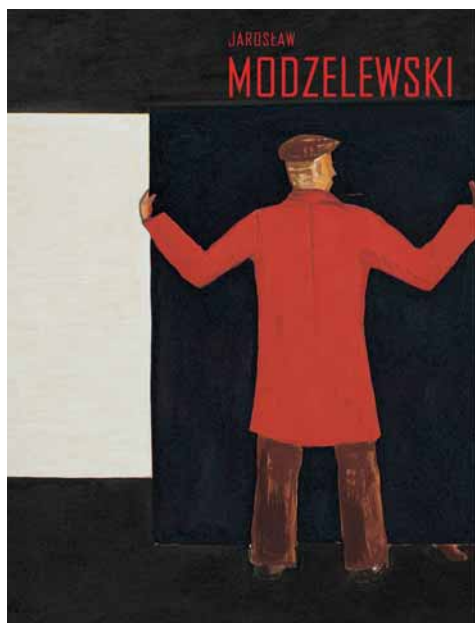
⁸ Karol Rathaus, *Opera współczesna* [w:] *Nowa muzyka*. Monografia zbiorowa, red. Mateusz Gliński, Warszawa 1930, s. 26.

⁹ Igor Strawiński, *Moja spowiedź muzyczna*, „Muzyka” 1934 nr 2, s. 56-57.

¹⁰ O „kobiecej” krytyce muzycznej piszę więcej w publikacji towarzyszącej wystawie *Odrodźmy się w muzyce!* (pod tymże tytułem, autorzy: Magdalena Dziadek, Lilianna M. Moll, Katowice 2005).

Moritz von Schwind, Ein Schubertabend, szkic olejny, ok. 1868





Małgorzata Kurzac, Jan Michalski (red.), Maryla Sitkowska, Marta Tarabuła, *Jarosław Modzelewski. Obrazy 1977–2006*, Galeria Zderzak, Kraków 2006

Wnikliwy widz zawsze ceni sobie przede wszystkim kontakt z dziełem, z oryginałem, z obrazem. Ale w swych osobistych fascynacjach, a czasem zawodowych obowiązkach, nie może ignorować pośrednictwa książki, która z dużym pietyzmem autorów, wycuciem tematu, a w dodatku z zachowaniem projektanckiego *decorum* opisuje życie malarza i jego świat.

Jeśli książka wydana przez Zderzak nie wypełnia któregoś z postulatów określających z definicji *catalogue raisonné*, to może tylko dlatego, że jej część stricte katalogowa nie została zaktualizowana aż po rok wydania – ostatnie umieszczone w niej obrazy mają datę 2004. Ale już w części albumowej spotkamy się z reprodukcjami prac powstałych w roku 2005. Inny wymóg katalogu dzieł wszystkich mówi, by esej prezentujący skatalogowaną twórczość wybranego artysty pochodził od specjalisty najlepiej w niej obeznanego. Czy Marta Tarabuła spełnia te kryteria? Trudno zaprzeczyć, choć niełatwo być jednocześnie marszandem malarza i miłośnikiem jego dzieł, a jednocześnie jego (ich) zdystansowanym krytykiem. Wszak wówczas linia serca i linia rozumu krzyżuje się z linią portfela (wydrukami kasy fiskalnej).

W swym eseju, zatytułowanym *Świat z różnych stron*, Tarabuła szuka dystansu wobec tego malarstwa, kreśli perspektywę jego miejsca i czasu, w którym się wydarzało. Potem nagle dystans skraca,

do obrazów doskakuje, by zajrzały jej do oczu z bardzo bliska, poddając się wysoce osobistemu oglądowi. Szkicuje listę fascynacji Modzelewskiego i jego konsekwentny malarski rozwój od czasów studenckich poczynając, wplata w tok swego wywodu trafnie dobrane cytaty autokomentarza artysty.

Jeśli czegoś mi w tym eseju brakuje, to głównie – a może tylko – osobnego prześwietlenia istotnego chyba składnika fenomenu Modzelewskiego, „elementu pierwszego” jego twórczości, jakim jest jego poczucie humoru. Nie o ironię samą dla siebie tu chodzi czy prześmiewstwo, bo jak pisze Tarabuła, Modzelewski tym różni się od reszty Grupy, że „nie szarżuje i nie opowiada dowcipów”. W jego obrazach można się rozsmakowywać, szukać analogii, śledzić ich ukryte bądź oczywiste dialogi ze światem i sztuką, ale wielokrotnie nie sposób się nie śmiać. I dotyczy to nie tyle samej ikonografii, co jakiejś naturalnej symbiozy przedstawienia z jego tyleż arbitralnie, co niezwykle trafnie wybranym semantycznym oznaczeniem, czyli tytułem.

Jan Michalski dba o to, by Zderzakowe książki były tyleż ładne, co użyteczne, dobrze skonstruowane. Łącznie z uzupełnieniami *Jarosław Modzelewski* posiada 428 pozycji katalogowych, w sumie 632 reprodukcje na 296 stronach (plus jedna piękna na obwolucie). Pożyteczne i ciekawe jest doprowadzone do lata 2005 kalendarium życia i twórczości Modzelewskiego, opracowane przez szefującą Muzeum ASP Marylę Sitkowską.

I co? I wszyscy zadowoleni. Malarz – bo ma zaufaną galerię; jego obrazy – bo zyskały obszerny, frapujący komentarz; wydawca – bo profesjonalnie i godnie uczcił siedemnastolecie współpracy z artystą, z pożytkiem wydając pieniądze własne i dotacyjne; krytyk – bo ma się z czym spierać; historyk sztuki – bo dostał dane główne z uporządkowanych, dobrze reprodukowanych artefaktów i solidnie wypieczonego kalendarium, podlane go obfitą bibliografią oraz sowiecki elementarz na deser. W błędzie byłby ktoś, kto by pomyślał, że wraz z właśnie wydaną książką, malarz i pedagog dostał laurkę „za trudy i wysługę lat”. Modzelewski, jak pokazują ostatnie jego wystawy, a zapewne udowodnią też najbliższe, jest obecnie w świetnej formie malarskiej. I już maluje obrazy do drugiego tomu.

ArTi

KALENDARIUM wydarzeń lato 2006

9 kwietnia – w Bazylice Metropolitalnej we Lwowie została wykonana kompozycja *Carmina Crucis* Stanisława Moryto, rektora Akademii Muzycznej, do tekstu Ernesta Brylla. Wykonawcami byli: Stanisław Skoczyński – perkusja oraz Andrzej Ferenc – recytacja.

12 kwietnia – w Akademii Muzycznej odbył się koncert wyróżnionych dyploman-tów. Usłyszeliśmy: *II Koncert Skrzypcowy d-moll op. 22 H.* Wieniawskiego w wykonaniu Magdaleny Makowskiej, absolwentki klasy prof. Romana Lasockiego i ad. Andrzeja Gębskiego; *III Koncert Fortepianowy C-dur op. 26 S.* Prokofiewa w wykonaniu Miku Omine, absolwentki klasy prof. Piotra Palecznego; *III Symfonię D-dur op. 73 J.* Brahmsa dyrygowaną przez Maję Metelską, absolwentkę klasy prof. Antoniego Wita.



7 maja – koncert studentów Wydziału Wokalnego Akademii Muzycznej *On i Ona w pieśni Roberta Schumanna*.

10 maja – koncert kameralny z cyklu „Środa w Akademii Muzycznej”. W wykonaniu Kai Danczowskiej, Justyny Danczowskiej oraz Tomasza Strahla usłyszeliśmy kompozycje S. Rachmaninowa, F. Mendelssohna oraz D. Szostakowicza.

17 maja – z cyklu „Środa w Akademii Muzycznej” odbył się ostatni koncert w sezonie 2005/06. W koncercie kameralnym udział wzięli Barbara Halska, Beata Halska oraz Kwartet smyczkowy „CAMERATA”.

18 maja – w Filharmonii Narodowej pod honorowym Patronatem Prezydenta RP Lecha Kaczyńskiego oraz Prezydenta Republiki Federalnej Niemiec Horsta Köhlera odbył się koncert z okazji zakończenia Roku Polsko-Niemieckiego 2005/2006. Orkiestrę Münchner

Philharmoniker poprowadził Krzysztof Penderecki, w roli solistów wystąpili Andrzej Bauer, Rafał Kwiatkowski i Johannes Moser. Zabrzmiały kompozycje Wagnera, Beethovena oraz Pendereckiego.

19 maja – w Filharmonii Narodowej koncert symfoniczno-oratoryjny poprowadził Jerzy Semkow, doktor honoris causa warszawskiej Akademii Muzycznej. W programie znalazły się kompozycje Ludwiga van Beethovena: *Msza C-dur op. 86* oraz *V Symfonia c-moll op. 67*.

26 maja – na Placu Piłsudskiego podczas mszy świętej z udziałem papieża Benedykta XVI śpiewy liturgiczne prowadził ks. Prałat Wiesław Kądziała – absolwent klasy skrzypiec prof. Ireny Dubiskiej warszawskiej Akademii Muzycznej. W śpiewach tych brało udział 11 chórów.

26 maja – słynna polska śpiewaczka Ewa Podleś, absolwentka warszawskiej Akademii Muzycznej, wystąpiła po dwóch latach nieobecności w Teatrze Wielkim w roli Tankreda w operze Rossiniego. W lutym br. artystka podpisała prestiżowy kontrakt z Metropolitan Opera w Nowym Jorku.

2 czerwca – w Filharmonii Narodowej, w ramach Roku Mozartowskiego oraz z okazji zakończenia sezonu artystycznego 2005/06 odbył się koncert doktorski dyrygenta Łukasza Borowicza. W programie znalazły się kompozycje nawiązujące do Wolfganga Amadeusza Mozarta – Alfreda Schnittke, Piotra Czajkowskiego oraz Mikołaja Rimskiego-Korsakowa.

8 czerwca – w Filharmonii Narodowej usłyszeliśmy kompozycje Federica Garcii Lorki oraz Georga Crumba w wykonaniu Jadwigi Rappé, Andrzeja Bauera, Krzysztofa Malickiego, Stanisława Skoczyńskiego, Mariusza Rutkowskiego oraz studentów Wydziału Wokalnego i Instrumentalnego Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie.

15 czerwca -20 lipca – spektakle Warszawskiej Opery Kameralnej w ramach Festiwalu Mozartowskiego

17 czerwca – spektakl dyplomowy studentów IV WA PWSFTviT w Łodzi *Paw królowej* Doroty Masłowskiej w reżyserii Łukasza Kosa.

26 czerwca – pokaz *Bezimiennego dzieła* na międzynarodowym festiwalu szkół teatralnych w Bratysławie „Istropolitana project 2006”. Studenci Akademii Teatralnej otrzymali zespołową nagrodę za szczególne osiągnięcia, nagrodę publiczności oraz dwie nagrody aktorskie dla Agnieszki Judyckiej i Marcina Hycnara.

1 lipca – w Podchorążówce – Muzeum Wychodźstwa Polskiego w Łazienkach Królewskich, w ramach VI Letniego Festiwalu Pieśni Kompozytorów Polskich odbył się koncert w całości poświęcony pieśniom Stanisława Moryto, rektora warszawskiej Akademii Muzycznej. Oprócz prawykonania *Sześciu pieśni kurpiowskich*, cyklu ukończonego w czerwcu 2006 roku, specjalnie dla VI Letniego Festiwalu Pieśni Kompozytorów Polskich, w programie znalazły się *Trzy pieśni do słów Adama Mickiewicza*, *Pięć pieśni do słów Eliasza Rajzmana* oraz *Cztery pieśni do słów Krzysztofa Lipki*. Kompozycje Stanisława Moryto wykonali: Jolanta Janucik, Aneta Łukaszewicz oraz Jerzy Maciejewski.



1-23 lipca – wystawa Janiny Dobrzyńskiej *Polskie sentymenty* w Oficynie Malarskiej. Zmarła trzy lata temu artystka z warszawską ASP związana była jako asystentka prof. Juliusza Krajewskiego, a potem prof. Michała Borucińskiego. Przez lata była sekretarzem ZPAP. W jej malarstwie i tkaniu artystycznej w oryginalny sposób łączą się wpływy XVII-wiecznych Holendrów, przedwojennego malarstwa francuskiego i sztuki dziecka.

3 lipca – w Akademii Muzycznej, w ramach Festiwalu Sztuki Perkusyjnej „Crossdrumming 2006” odbył się koncert zatytułowany *Koncert koncertów*. W programie znalazły się utwory m. in. rektora uczelni, Stanisława Moryto, zaś jednym z wykonawców był profesor Akademii Stanisław Skoczyński. Tegoroczna, siódma

już edycja festiwalu, zaprezentowała najnowsze osiągnięcia i trendy w różnych dziedzinach sztuki perkusyjnej.

5-6 lipca – na dziedzińcu Dziekanki w ramach VI Festiwalu „Letnie Wieczory Muzyczne Dziekanka 2006” odbyły się koncerty kwartetu klawinetowego CLARIBEL.

12-13 lipca – na dziedzińcu Dziekanki, w ramach VI Festiwalu „Letnie Wieczory Muzyczne Dziekanka 2006” odbyły się koncerty duetu fortepianowego Ravel Piano Duo.



15-31 lipca – wystawa prac pedagogów Wydziału Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w galerii Zapieček w Warszawie. Brało w niej udział 15 profesorów i asystentów wydziału: prof. Piotr Gawron, prof. Antoni Janusz Pastwa, prof. Zofia Glazer-Rudzińska, adi. II st. Teresa Plata-Nowińska, adi.dr hab. Roman Pietrzak, adi. dr hab. Jakub Łęcki, wykł. Marek Kowalski, st. wykł. Mieczysław Kozłowski, adi. kw. I st. Mariusz Woszczyński, inst. Zbigniew Lorek, adi. I st. Andrzej Łopiński, as. Maciej Aleksandrowicz, as. Grzegorz Witek, as. Małgorzata Gurowska, mgr Jarosław Skoczylas. Choć wystawa poświęcona była rzeźbie kameralnej, prezentowano również grafiki, obrazy i rysunki.



17-29 lipca – w Akademii Muzycznej odbywał się VIII Festiwal „Od Chopina do Góreckiego – Źródła i Inspiracje”, w ramach

którego organizowane są również kursy mistrzowskie dla pianistów i wokalistów. W programie znalazło się 7 koncertów artystów polskich i włoskich, warsztaty taneczne tańców polskich oraz koncert finałowy w wykonaniu uczestników kursów mistrzowskich. W tym roku Festiwal gościł rekordową liczbę uczestników – 69 studentów i pedagogów z całego świata. Dyrektorem artystycznym Festiwalu jest prof. dr Andrzej Dutkiewicz, a szefem organizacyjnym Maria Neugebauer.

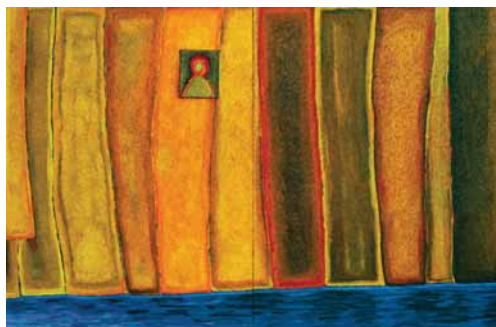


19 - 20 lipca – na dziedzińcu Dziekanki w ramach VI Festiwalu „Letnie Wieczory Muzyczne Dziekanka 2006” odbyły się koncerty wokalne zatytułowane *Rewia Radosnych Refrenów*.

26 - 27 lipca – na dziedzińcu Dziekanki w ramach VI Festiwalu „Letnie Wieczory Muzyczne Dziekanka 2006” odbyły się koncerty duetu *Chopin Duo*, zatytułowane *Mistrzowskie Interpretacje*. Wystąpili Tomasz Strahl – wiolonczela oraz Krzysztof Jabłoński – fortepian.



5 sierpnia – wystawa obrazów Rajmunda Ziemskiego w Oficynie Malarskiej, w pierwszą rocznicę śmierci profesora ASP, wieloletniego pedagoga Wydziału Malarstwa. Ekspozycję przygotowali Wojciech Cieśniewski i Artur Winiarski – uczniowie profesora.



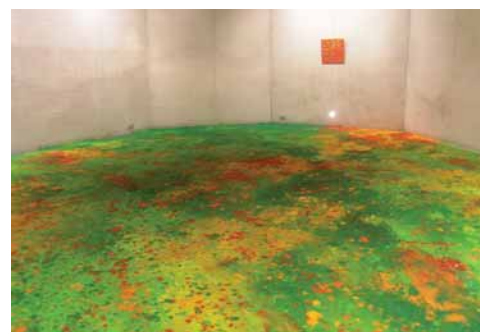
20 sierpnia - 30 września – w Galerii Sztuki Sceny Plastycznej KUL w Lublinie wystawa obrazów olejnych Małgorzaty Dmitruk. Jednocześnie do 1 października w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie trwała ekspozycja prac zgłoszonych do VI Konkursu im. Daniela Chodowieckiego – artystka została laureatką głównej nagrody, którą stanowi gratyfikacja w wysokości 10000 Euro. Konkurs jest przedsięwzięciem artystycznym adresowanym do polskich twórców grafiki i rysunku, wybieranych przez krytyków sztuki i profesorów akademickich. Po raz pierwszy w historii konkursu przyznano stypendium w wysokości 5000 Euro, którego zdobywcą jest Mateusz Dąbrowski, asystent na Wydziale Grafiki warszawskiej ASP w pracowniach profesorów Rafała Strenta i Andrzeja Węclawskiego. Z kolei Małgorzata Dmitruk jest na stołecznej ASP asystentką prof. Strenta.



24 sierpnia – otwarcie wystawy Marcina Jurkiewicza *Bokserzy i Kolarze* w Oficynie Malarskiej. Artysta studiował na Wydziale Malarstwa ASP w Warszawie w latach 1992-1995, dyplom w pracowni prof. Rajmunda Ziemskiego. Od 2001 roku pracuje jako asystent na Wydziale Grafiki w pracowni prof. Zygmunta Magnera. Na wystawie pokazał cykl obrazów z ostatnich miesięcy.

3 września – w Akademii Muzycznej w ramach VI Festiwalu „Sinfonia Varsovia Swojemu Miastu” odbył się koncert symfoniczny z okazji obchodów Roku

Mozartowskiego. W programie znalazły się kompozycje W. A. Mozarta, orkiestrę Sinfonia Varsovia poprowadził Philippe Bernold.



10 września - 28 stycznia – wystawa Leona Tarasewicza, profesora malarstwa na ASP, zatytułowana *Grenzenlose Malerei* w Kunsthalle St. Annen w Lubece. Artysta pokrył wnętrze krypty i parteru dawnego kościoła malarską instalacją na mokrym tynku, zaś w nowoczesnej części galerii pokazał 50 prac malarskich.



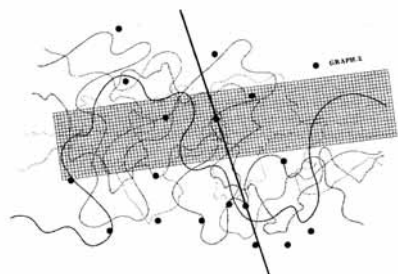
12 września – otwarcie wystawy Oli Cieślak *Grafika - Happy Meal* w Wizytującej Galerii na ul. Bema 65. Artystka jest tegoroczną absolwentką Wydziału Grafiki w pracowni projektowania książki prof. Macieja Buszewicza. Jej praca dyplomowa uzyskała wyróżnienie rektorskie.



14 września - 15 października – wystawa Jana Mioduszewskiego *Fabryka Mebli - Korytarz* w Galerii Okna w CSW Zamek Ujazdowski. Jan Mioduszewski jest absolwentem warszawskiej ASP, w której pracuje

jako asystent prof. Jacka Dyrzyńskiego w Pracowni Wiedzy o Działaniach i Strukturach Wizualnych na Wydziale Malarstwa.

15 - 24 września – X Festiwal Nauki, w którym aktywny udział brała Akademia Sztuk Pięknych. 23 września swe osiągnięcia i metody badawcze prezentował Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki.



16 września – w ramach 48. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej w Akademii Muzycznej zostały wykonane utwory następujących kompozytorów: Toru Takemitsu, Roberta HP Platza, Kazuhiko Suzuki, Johna Cage'a, Toshio Hosokawy.



16 - 22 września – w Galerii Grafiki i Plakatu na ul. Hożej 40 wystawa plakatów Piotra Młodożeńca. Artysta zajmuje się grafiką, malarstwem, rysunkiem, projektowaniem, filmem animowanym, ilustracją książkową i prasową. W latach 1976-1981 studiował na Wydziale Grafiki warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni plakatu prof. Henryka Tomaszewskiego.

17 września – w ramach 48. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej w Akademii Muzycznej zostały wykonane utwory Bettiny Skrzypczak, Christopa Delza, Klause Hubera, Heinza Holligera.

18 września – w ramach 48. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej w Akademii Muzycznej odbyło się spotkanie z kompozytorem Klausem

Huberem. Na wieczornym koncercie zostały również wykonane utwory Youngi Pagh-Paana, Isang Yuna, Andrzeja Krzanowskiego, Klause Hubera.



21 września - 31 grudnia – rzeźby Sylwestra Ambroziaka wystawia Galeria Rzeźby w ramach programu Strefa Skody w salonie Pol-Mot Auto w Warszawie. Ambroziak ukończył studia na Wydziale Rzeźby warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowniach profesorów J. Jarnuszkiewicza, S. Kulona i G. Kowalskiego oraz Mariana Czapli (rysunek). Dyplom uzyskał w pracowni Grzegorza Kowalskiego w 1989 roku.



23 - 30 września – w Galerii Grafiki i Plakatu na ul. Hożej 40 wystawa malarstwa Stanisław Młodożeńca. Artysta ukończył warszawską ASP, gdzie studiował w pracowniach Michała Byliny i Jacka Sienickiego. Od 1983 mieszka w Stanach Zjednoczonych.



26 września - 21 października – wystawa tegorocznych dyplomantów Wydziału Malarstwa ASP w czterech galeriach Warszawy: Galerii Studio, na Wydziale Malarstwa, w Galerii WizuTUjącej oraz Galerii XXI. Komisarzami wystawy są asystenci Marcin Chomicki i Igor Przybylski.

5 - 20 października – *Zbigniew Tymoszewski. Malarstwo i rysunek* – wystawa w Oficynie Malarskiej. Tymoszewski (1924-1963) w 1952 roku obronił dyplom w ASP w pracowni Jana Cybisa. Za życia jego twórczość znana była tylko wrywkowo, miał jedną wystawę indywidualną – w roku 1958 w warszawskim Salonie „Nowej Kultury”, rok później wziął udział w historycznej III Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

19 października – premiera spektaklu dyplomowego *Tańce w Ballybeg (Dancing At Lughnasa)* Briana Friela w reżyserii Iwony Kempy.

AUTORZY I ŹRÓDŁA FOTOGRAFII

Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt; © Foto U. Edelmann, Arthothek Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie; Kupferstichkabinett; Gemäldegalerie © Staatliche Museen zu Berlin Paris, Bibliotheque nationale de France Collection of the San Francisco Museum of Modern Art and Donald and Doris Fisher Hirschhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C. Musée de Tessé, Le Mans Paris, musée du Louvre, département des Peintures Munich, Kunstammer Georg Laue The Munch Museum / The Munch Ellingsen Group /VG Bild-Kunst, Bonn 2005 Muzeum Narodowe w Poznaniu WKiRDS ASP w Warszawie Estorick Collection, London The Museum of Modern Art, New York, © 2005 DigitalImage, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Firenze Archiwum miesięcznika "Kino" Akademia Muzyczna w Warszawie Martigny, Fondation Gianadda Andrzej Pieńkos Galeria Zderzak Archiwum Jerzego Jadackiego Juliusz Multarzyński Artur Tanikowski Jerzy Wojciechowski Archiwum Krzysztofa Musiała Konrad Szczebiot Muzeum Plakatu w Wilanowie Wydział Wzornictwa Przemysłowego ASP w Warszawie Zbiory Józefa A. Mrozka Oficyna Malarska Archiwum Rodziny Weissów Artur Sokolowski Michał Stefanowski Janusz Pindel Marek Alaszewski



Jacek Jadacki
The Phenomenon of Melancholy / 2

Melancholy is a spiritual condition, in which particular feelings accompany particular representations or convictions; they are bound with certain experiences having to do with aspirations and an active disposition, which have some manifestations. In melancholy, the “vitality” of these traits is considerably weakened vis-a-vis a normal condition – in extreme cases it disappears completely (if it had not been simply absent before). The condition of melancholy can of course be either temporary or permanent. The author analyzes this uncanny conglomerate of feelings, their foundation and manifestations – and tendencies bound with those emotions (and their bases) as well as actions resulting from them. He is warning us against confusing the foundations of melancholy’s emotional component with its sources.



Artur Tanikowski
Emblems of Melancholy: Report from Berlin / 6

The Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, in cooperation with the Réunion des Musées Nationaux, has dedicated a major exhibition to one of the central themes of European art: melancholy. The idea of melancholy is the universal base of significant masterpieces from antiquity to the present. Melancholy is a consciousness of the finitude of human knowledge in a world perceived as boundless. The desire to transcend this boundary and to reach towards new horizons has remained one of the fundamental definitions of art through to the present day. Melancholy and the cult of genius, with which it goes hand in hand, are the prerequisite of great art. The exhibition “Melancholy. Genius and Madness in Art” introduces the spiritual secrets underlying the creation of art. With over 300 masterpieces the exhibition unfolds a picture panorama which, in a unique layout, takes museum-goers on a journey through more than two millennia of art history: from the Attic stelae through to works of contemporary art, from Dürer to Ron Mueck via Füssli, Friedrich, Delacroix, Rodin, Munch, Van Gogh, De Chirico, Picasso, Kiefer, Immendorff and many others.



Edyta Bielawska
Greenaway's Melancholy Catalogue / 12

The article is an excerpt from a thesis, submitted to the Faculty of Theatre Studies, the Theatre Academy in Warsaw, on the films by Peter Greenaway. The author analyzes melancholy traits in Greenaway’s work in the broad contexts of literature and art. In the films under consideration, the symptoms of melancholy are, among other things: an obsession with numbering and enumerating; a passion for collecting; valorizing nostalgia; and a fascination with death and decay.



Anna Maćkowiak
Closing the Gate: Melancholy in Jarosław Modzelewski's Painting / 18

The essay is an attempt to show the phenomenon of melancholy as reflected in Jarosław Modzelewski’s artwork. In this light, his painting reveals those moments when a melancholy trait can be seen to permeate the form of paintings. The art of painting could indeed originate in melancholy, and it perhaps might not exist without it; they are bound, so to speak, organically. The text includes a historical introduction through a story related to the myth, transmitted in Pliny the Elder’s *Natural History*; a short characteristic of Dürer’s etching, which shows a personification of melancholy, through poetry and the whole “iconology of melancholy”. The characteristic feature of the painting by J. Modzelewski, who began to work as an artist in the 1980s, is that peculiar melancholy trait, which is connected with an ontological rather than an epistemological situation. Melancholy is therefore itself a being that suggests the chiaroscuro of things and symbols; it is an important element of every brushstroke, and even of the form of the painting’s background, which here creates a special chiaroscuro effect. Melancholy is in fact so fundamental that had it not been there, it would be very hard to see Modzelewski’s painting as a particular assemblage of the artist’s experience, which had been projected precisely by that distinctive accessory that permeates human existence.



Józef A. Mrozek
Melancholy. Nostalgia. Design / 28

Using the seventeenth century *Iconology* by Cesare Ripa, the author gives a brief survey of representations of melancholy in fine arts, and he subsequently relates the concept to the history of crafts and design. As a concept that is closer to the contemporary notion of design, he chooses Ripa’s Craft, representing activity and hard work. He cannot imagine how design could embrace pessimism and negation of the world, which characterize melancholy. He thinks that melancholy can provoke reflection, but not a forward-looking action, which is at the heart of design. There seems to be a closer kinship between design and the notion of nostalgia, that is, a sense of loss, in particular of non-material values. However, crafts and design are not looking back in order to remember the “good old days”, but to shape the present and the future; hence the designer’s interest in those regions of the past that may help to solve current problems. This attitude becomes particularly widespread in the late seventeenth and early eighteenth centuries, being a result of rapid changes in the world due to the scientific and industrial revolution. One of the examples of drawing on nostalgia is Classicism of the latter half of the eighteenth century: its forms both represented a nostalgic longing for the past beauty of classical antiquity and accepted new challenges – simplicity, typicality, utility. Other examples of nostalgia for classical art, but at the same time for imperialist policies of the state are empire, the style of Louis XIV, and later, of Stalin, Hitler or Mussolini. Another wave of nostalgia in the history of crafts was that for the Middle Ages, which appeared also in the eighteenth century. It found expression in building neo-Gothic churches, but at the same time in criticism of industrialization and in efforts to transform the old system of production based on guilds and workshops. The theories of John Ruskin, Thomas Carlyle and Augustus W. N. Pugin, in which they set an idealized vision of a harmonious organization of life against that of a society motivated by greed, paved the way for the English Arts and Crafts Movement. Initiated by William Morris in late nineteenth century, it swept across Europe and led to the reconstruction of some old crafts as well as encouraging an interest in local sources of culture, which resulted in the rise of “national styles”. Nostalgia likewise influenced the avant-garde design. It managed to soften the idea of functionalism, with Le Corbusier’s motto: “A house is a machine for living in.” This happened chiefly in Scandinavia, where owing to the vitality of traditional values it was possible to combine modernity of the design with traditional materials. It also referred to nature, threatened by civilization. The last phase of nostalgic design is the postmodernism of the 1970s, which was a reaction against Ger-

man “scientific operationalism” and the consequent subservience to technology, ergonomics and market research. The designers of that orientation questioned the meaning of the modernist principle that “form follows function” and claimed that function escapes a precise definition, and that both function and form are determined by culture, which has its own long history. Another wave of modernity came in the 1980s with the information technology revolution. Nostalgia was not able to furnish it with appropriate forms, and the last twenty years of the development of design has shown that there is not in it any room for either melancholy or even nostalgia.



**Michał Stefanowski
Prospects for Design / 37**

The Lisbon Agenda and other surveys unanimously claim that Europe’s chances in a global economy lie in learning. One of its areas is design, which has a significant influence on innovation. Poland has relevant potential to push its economy in the same direction, in which the countries of the “old Europe” are going. The quality of our higher education in the field of design is comparable with that of good schools abroad. Professional design firms function on the market. Owing to local initiative there sprang up centres for promotion and support of design. Polish small and medium-sized companies are natural partners in business for Polish designers. The problems are lack of awareness of possible gains and lack of appropriate instruments to support design by the state; there is no system of coordination, either. Recent achievements of Polish design and the efforts of the designers have had an impact on the growth of some interest in the field on the part of the decision-makers. Recent talks offer us a ray of hope that the situation of Polish design could change for the better.



**Wojciech Wybieralski
Industrial Design: The Teaching
and Practice / 42**

The article addresses the question of teaching industrial design in relation to the practice of design. The author attempts to define a broad and multidimensional term “design”, and then describes various conceptions of teaching design in order to conclude about the subject and method of teaching design at university level. He analyzes various aspects of teach-

ing – from the utilitarian and functional (that is, a conglomerate of the art and the issues of aesthetic reception) to technical and economic factors. He describes the two-tiered system of studies (with a professional Baccalaureate and a Master’s degree programmes), being now introduced at the Academy of Fine Arts in Warsaw, and its advantages. The new system is more suitable as it corresponds with the young people’s development. It is also compatible with other systems of education in the world and will improve the quality studies owing to a greater number of selection thresholds, as well as enabling graduates with a professional degree earlier to start a career. On the other hand, the Polish system contrasts with those in other countries, and in particular with the Anglo-American model of teaching design, whereby there is almost no common ground with traditional fine arts, grounded, as art is, on the principles of form. Instead, design is only considered in terms of its visual effectiveness in a particular sector of the market. Yet, as practice is at the heart of design, the text emphasizes the role of professional design competitions, which are addressed to students and become an important component of teaching design. The text is illustrated with photos of designs by the students of the Faculty of Industrial Design, Academy of Fine Arts in Warsaw.



**Maria Kurpiak
The 20th International Poster Biennial / 49**

The 20th International Poster Biennial at Wilanów has just ended. It has been 40 years since the first Biennial took place in 1966, giving rise to a museum devoted to that branch of commercial art, the first of its kind in the world. The Polish poster has enjoyed international prestige owing to such artists as Tomaszewski, Mroszczak, Lenica, Starowieyski, Cieśliewicz and Młodożeniec. For years, the Biennial has been attracting the most eminent graphic designers to Warsaw. Among the Biennial’s winners there were: Andy Warhol, Shigeo Fukuda, Yusaku Kamekura, Andre Francois, Milion Glaser and Paul Davis. In the jubilee year, the organizers received over 2700 works from over 900 participants in 47 countries, with the greatest number of entries from Japan, China, Germany, France and Poland. The debut category drew an exceptionally large number of entries: over 411 posters from 211 participants in 17 countries. The qualifying committee, whose chairman was Professor Lech Majewski, selected over 500 works by professionals and 100 debuts, exhibited in three categories: social, cultural and advertisement. The international jury awarded prizes and special mentions in each category.



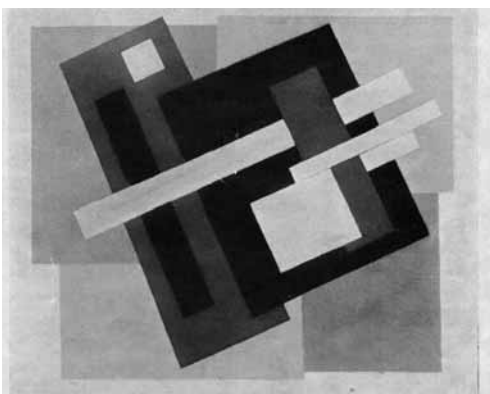
**Reading the Composer’s Intentions
Piotr Kędzierski in Conversation
with Maestro Antoni Wit
on the Conductor’s Art / 53**

Maestro Antoni Wit, Director of the Filharmonia Narodowa (National Concert Hall) in Warsaw and Professor at the Music Academy, is a renowned conductor, the recipient of numerous phonographic industry, art and state awards. He speaks of: his relationship to a piece of music; the authenticity of interpretation; specific needs of contemporary musical compositions; attitudes of the audiences towards new music; the significance of the Warszawska Jesień (Warsaw Autumn) Festival; international co-operation between the Filharmonia and other cultural institutions; educating conductors; the importance of conductors’ competitions and the personality of the conductor. In his work on the score, Maestro Wit’s guiding principle has been a faithful rendering of the composer’s intentions. As to historical compositions, he relies on his frequent meetings with contemporary composers, which by analogy can help to grasp the intentions of composers from the past. Maestro Wit has his reservations about performing historical pieces on contemporary instruments, in a manner considered authentic, because our knowledge of the original performances of many works seems insufficient. At the same time, he observes that in the twentieth century great progress has been made in the sphere of the precision of performance. From the perspective of a director of radio and television orchestras of many years, Antoni Wit addresses the question of the difficulties in performing contemporary music as well as in overcoming its unpopularity with the orchestras. The latter happens because of some technical difficulties, previously unheard of. However, a similar opinion was also current in the nineteenth century, when a lot of contemporary music was regarded as non-performable. As to the question of the audience’s attitudes towards the music of our times, Maestro Wit has observed that Polish audiences are less conservative than foreign ones as he has been finding while touring with the Warsaw Philharmonic Orchestra. Contemporary music can thus be heard mainly during festivals. The Warszawska Jesień festival in Poland is still a significant one, having its own audience as well. As far as its foreign relations are concerned, the Filharmonia often profits from co-operating with numerous cultural institutions that promote their countries abroad. Professor Wit is certain that the most important component of the conductor’s education is access to a professional orchestra. Thanks to its Rector, Stanisław Moryto, at the Warsaw Academy of Music such access exists. Professor Wit claims that the conductor has to possess a whole range of skills. Moreover, it is not only a question of musical skills. In the case of the conductor, his/her personality is even more important than those skills, the personality having three aspects: musical, manual and human. These doubtless are the most important source of success.



Andrzej Pieńkos
On Painting and its Music / 56

Around 1900 the art world was obsessed with the idea of combining music and painting (see another text in the present issue of *Aspiracje*). In the first decades of the twentieth century, the majority of the avant-garde in the fine arts related to music, including the synthesis of the arts in the performances of the Russian and Swedish Ballets or in the experimental film of the 1920s and 1930s. Among the musicians, Poulenc and Varese looked for inspiration in art, and Xenakis's experiments (Morel's in Poland) of the latter half of the twentieth century resumed work on that synthesis. The idea of the "correspondence of the arts" occurred also outside the avant-garde set, for instance, in the artists' Association "Rhythm", in Bourdelle's sculptures or in the Warsaw's Chopin monument (Szymanowski). The most unusual monument to a musician and his music remains the Stravinsky fountain in front of the Pompidou Centre in Paris (by Niki de Saint-Phalle and Tinguely). In Polish postwar art, music played a significant role in works by Maria Jarema, Jerzy Stajuda, Jacek Sempoliński or Katarzyna Kozyra.



Joanna Maria Sosnowska
The Way into the World:
the Polish Days of Wanda Nadia
Chodasiewicz-Grabowska-Léger / 60

The archive of the Academy of Fine Arts in Warsaw contains documents that might shed light on the early days of the career of Wanda Nadzieja Chodasiewicz-Grabowska-Léger (1904-1983), known as Nadia Chodasiewicz (Khodassievitch)-Léger. The artist carefully modelled her life story in accordance with the current political situation and artistic context, hence some ambiguities. Chodasiewicz arrived in Poland on 24 December 1921. She was a Catholic, which determines her Polish rather than Russian origin. She spent her childhood in Belarus, and during the war she moved deeper into Russia. In 1921, she came to Smolensk, where she continued to study painting. All these data

originate from the artist's hand-written life story, and it is hard to verify it today. Because in later years she gave many contradictory details concerning her origins, those may be imprecise, either. From the autumn of 1923 to 1925 Chodasiewicz was a non-matriculated student at the School of Fine Arts in Warsaw. She attended the classes of Mieczysław Kotarbiński's and Karol Tichy's. At that time, she married a fellow student, Stanisław Grabowski. They went together to Paris, where they held a joint exhibition in less than a year. Among the works they showed were those of the period before their arrival in Paris. They are evidence of the impact of Russian avant-garde art of Kazimierz Malewicz's circle. Unfortunately, their dating seems unreliable. We again cannot be certain that the artist has provided factual information. Inspecting the documents held by the Warsaw Academy can fill only some of the existing lacunae.



Eye-Openers: Krzysztof Musiał.
Art Patron and Collector.
in Conversation
with Jerzy Wojciechowski / 64

Krzysztof Musiał, a well-known activist, sponsor and animator of numerous arts events in Poland and in other countries, tells Jerzy Wojciechowski about his passions, projects and collections. We get to know the life story of Krzysztof Musiał, who is the owner of a sizable collection of Polish artwork. We learn about the motivation behind the rise of the collection and about the kinds of profits he has derived from it. Krzysztof Musiał does not limit himself to passive collecting. He invites both renowned artists and young talents to plein-air in Provence, Tuscany and Andalusia in an attempt to maintain the tradition, whereby Polish artists collect impressions and gain experience in the south of Europe. He funds artists' grants, helps them to travel, and in the case of musicians – to acquire instruments as well as taking part in master classes. Being also interested in literature and the performing arts, Krzysztof Musiał sponsors productions, festivals (Salzburg) and famous theatres (the Metropolitan Opera). All this is the subject of the interview, and therefore, the reader can learn about his interesting and fulfilling life among the artists and the arts.



Konrad Szczebiot
Nothing is Impossible Here:
The Separate World
of the Puppet Theatre / 68

The article is a report of the International Festival of Puppetry Schools, which takes place in Białystok every other year. The author discusses the most important of the festival events and presents current trends that have recently appeared in the puppet theatre.



Magdalena Dziadek
About Music above Music: The Aspirations
of the Old Criticism of Music / 70

Nineteenth century music criticism displayed elevated aspirations that came from the Romantics' notion of the nature and function of art. Music criticism aimed to recognize qualities of the art of sound and to defend high art as well as taking upon itself a role in mediating between the artist and the audience. It was addressed to a select circle of art enthusiasts, but it subsequently undertook the task of disseminating high artistic ideals among larger audiences. Developing its methods and stylistic range, it wanted to become an independent art form. Ideally, the critic should produce a "translation" of the musical piece. The principles of criticism changed following the commercialization of art during the latter half of the nineteenth century. To a certain extent, criticism became a commodity, and its aspirations shifted towards objectivity and professionalism because of the need to produce authoritative opinion. This was the advent of a specialist critic, who was often a composer or a music historian, such as Eduard Hanslick, whose writing is an example of constructing a synthetic picture of musical art through collections of reviews. At the dawn of modernism, music criticism displayed a strong attraction to politics, and it became involved in propagating new trends in art. Music criticism developed instruments that let it situate a debate on music within such famous political programmes as communism, fascism or feminism. Carrying such baggage, it entered contemporary times.



DESIGN

WYSTAWA POLSKIEGO WZORNICTWA PRZEMYSŁOWEGO



Wzornictwo jakie mamy, wzornictwo jakiego potrzebujemy.

16-28 PAŹDZIERNIKA 2006, GMACH GŁÓWNY ASP, UL. KRAKOWSKIE PRZEDMIEŚCIE 5

WYSTAWA POD PATRONATEM MINISTRA KULTURY I MINISTRA GOSPODARKI



ARCHITEKTURA

męplus

dobre
wnętrze

łazienka

światło



2+3 D