

ASPIRACJE

pismo warszawskich uczelni artystycznych
zima/wiosna 2007



Człowiek

Paklikowska-Winnicka

■ Topos w muzyce ■ Pejzaż miejski
po bitwie ■ Malarskie gry
w Zachęcie ■ Monolog
złodzieja ...



9 771732 612007

Nowa sytuacja, nowa rzeczywistość

Zapewne będzie na tej konferencji mowa o przełamywaniu rozmaitych schematów i stereotypów, bo też ma ona w dużym stopniu temu właśnie służyć. Pracujący nad wizerunkiem Polski Wally Olins twierdzi, że „w Polsce nie można przez pięć minut poważnie porozmawiać, by nie pojawiło się odniesienie do historii”. Przez obcokrajowców jesteśmy więc nierzadko postrzegani jako zapatrzeni w czas przeszły, jak gdyby mniej nas obchodziło, gdzie znajdujemy się dziś i gdzie będziemy jutro. Przewrotnie odniosę się jednak właśnie do historii.

Przywołując hasło konferencji można powiedzieć, że nowa sytuacja – nowa rzeczywistość była u nas zawsze. Niemal zawsze byliśmy przez rzeczywistość zaskakiwani, nowa sytuacja zwykle była trudna i zawsze wszystko działo się za szybko.

Mój ojciec – Ksawery Piwocki był przed drugą wojną światową dyrektorem Muzeum Przemysłu Artystycznego we Lwowie – mieście, które obecnie znajduje się w granicach Ukrainy. Brał udział w kilku międzynarodowych konferencjach, w których uczestniczyli podobni nam nauczyciele akademicki, projektanci, muzealnicy. W czasie wojny, gdy Lwów przechodził w pod różne okupacje, muzeum bywało odwiedzane przez uczestników wspomnianych konferencji, przedstawicieli władz różnych państw, którzy zabierali z muzeum co cenniejsze eksponaty. Po wojnie, już jako dyrektor Muzeum Etnograficznego w Warszawie i prorektor warszawskiej ASP, ojciec na międzynarodowych konferencjach nadal spotykał tych samych ludzi. Pracowali zapewne w szkołach i instytucjach podobnych do tych, które dziś tutaj reprezentujemy. W 1969 roku ojciec otrzymał znaczącą wówczas międzynarodową Nagrodę im. Johanna Herdera za tworzenie europejskich platform wymiany doświadczeń w dziedzinie kultury. Nagrodę ufundowali Niemcy (wówczas z RFN), a wręczona została przez prezydenta Austrii. Dla ojca było to najważniejsze podsumowanie jego dorobku zawodowego, twórczego, jak i działalności społecznikowskiej.

Rodzinna historia, którą przywołałem, ilustruje nasze doświadczenia i pewną prawdę o tym regionie Europy. Jest ona symboliczna i uniwersalna zarazem. Z jednej strony, przez stulecia nasze doświadczenia społeczne, polityczne, również kulturowe, były specyficznie odmienne od pamięci przeszłości w Europie Zachodniej. Z drugiej strony, przez cały ten czas byliśmy z tym kręgiem cywilizacyjnym nierozdzielnie związani i do niego odnosiliśmy się w twórczości artystycznej i naukowej.

Od kilku lat jesteśmy w Unii Europejskiej. Zrealizowane marzenie wielu pokoleń mieszkańców krajów Europy Środkowej i Wschodniej daje możliwość budowania nowej, wspólnej, bogatszej kulturowo Europy. Nasze doświadczenia i osiągnięcia, szczególnie interesujące w dziedzinie kultury były dotąd szerzej nieznanne, znajdowały się na marginesach podręczników. „Nowa sytuacja, nowa rzeczywistość” dzięki wymianie wiedzy, ludzi, programów pozwala nam stworzyć nowe, pełniejsze, głębsze i prawdziwsze wartości. Takie organizacje, jak Stowarzyszenie Cumulus i takie konferencje, jak dzisiejsza, mają nie tylko wymiar praktycznej wymiany doświadczeń i odnawiania intelektualnej wspólnoty, ale także utwierdzają w przekonaniu, że historia zawsze stawia przed pokoleniami nowe wyzwania, ale te dzisiejsze – napawają optymizmem.

Ksawery Piwocki

CUMULUS
: R
P
S
N

Ksawery Piwocki, NOWA SYTUACJA, NOWA RZECZYWISTOŚĆ New Situation, New Reality	
Jagna Dankowska, KWARTET MUZYCZNO-FILOZOFICZNY A Musical and Philosophical Quartet	2
Tadeusz Walentowicz, MATERIALIZACJA, DEMATERIALIZACJA, NOWA MATERIALIZACJA. MIĘDZY ZMYŚLAMI A WYOBRAŹNIĄ Materialisation, Dematerialisation, New Materialisation: Between the Senses and the Imagination	6
Zygmunt Bauman, Z DESZCZU POD RYNNĘ. SZTUKA MIĘDZY ADMINISTRACJĄ A RYNKIEM Out of the Frying Pan into the Fire, or, the Arts between Administration and the Markets	10
Stephen Hitchins, DESIGN W NOWEJ EUROPIE. SZANSE I WYZWANIA Design in New Europe: Chance and Challenge	16
David Crowley, PEJZAŻ MIEJSKI PO BITWIE. CZTERY OBlicZA POWOJENNEJ WARSZAWY Cityscape after a Battle: Four Faces of Post-War Warsaw	22
Jagna Dankowska, O TOPOSIE W MUZYCE On the Topos in Music	26
Wojciech Nowik, PRZEMIANA OBCYCH W SWOJAKÓW. PROCESY ASYMILACJI W POLSKIEJ KULTURZE MUZYCZNEJ PRZEŁOMU XVIII I XIX WIEKU Strangers Transformed into One of Us: Assimilative Processes in Polish Musical Culture at the Turn of the 18th and 19th Centuries	28
Joanna Kania, WANDA PAKLIKOWSKA-WINNICKA, PRZYPOMNIENIE Remembering Wanda Paklikowska-Winnicka	34
Artur Tanikowski, ZACHĘTA DO GRY I ZABAWY Incitement to Fun and Games	39
Mirosław Duchowski, WINIARSKI	44
TRZEBA DUŻO WIEDZIEĆ, BY DUŻO ODRZUCAĆ One Needs to Know a Lot to Be Able to Reject a Lot	48
Tadeusz Łomnicki, CZY CHCIAŁEM ZOSTAĆ AKTOREM? Did I Want to Be an Actor?	52
Lech Śliwonik, ***	54
Milan Kwiatkowski, OSTATNIA PRÓBA The Last Rehearsal	55
Andrzej Łapicki, ŁOM	56
Jerzy Koenig, BEZ ŁOMNICKIEGO Without Łomnicki	58
Antonina Grzegorzewska, MONOLOG ZŁODZIEJA UCIEKAJĄCEGO Z LUWROU Z OBRAZEM Monologue of a Thief Running away from the Louvre with a Painting	61
BEZ MELODII MUZYKA JEST CZYSTYM EKSPERYMENTEM. Z KONSTANTYM ANDRZEJEM KULKĄ ROZMAWIA PIOTR KĘDZIERSKI Without Melody Music is Purely Experimental: Konstanty Andrzej Kulka in Conversation with Piotr Kędziński	66
Ewa Barciszewska, ŚWIĘTO UCZELNI. AKADEMIA MUZYCZNA IM. FRYDERYKA CHOPINA Academy Day at the Fryderyk Chopin Academy of Music	70
KALENDARIUM Chronicle of Events	72
SUMMARIES	77

Zespół redakcyjny / Editorial Committee
 Jagna Dankowska, Lech Śliwonik
 Agnieszka Szewczyk – sekretarz redakcji / Editorial Assistant
 Artur Tanikowski – redaktor naczelny / Editor-in-Chief
 Projekt / Design Ewa Engler
 DTP Jarosław Bryćko
 Wydawca / Publisher
 Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie / The Academy of Fine Arts in Warsaw
 ASPIRACJE zima – wiosna 2007 / Winter – Spring 2007
 Pismo warszawskich uczelni artystycznych / 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



Kwartet muzyczno-filozoficzny

Twórczość Alberta Einsteina i Tomasza Manna, wyraz największych dokonań nauki i sztuki, osadzony jest w istotnym nurcie myśli europejskiej, mówiącym o związkach muzyki z filozofią. Ten, zapoczątkowany w starożytnej Grecji pogląd towarzyszy refleksji nad muzyką i filozofią od ponad dwóch i pół tysiąca lat. Alberta Einsteina, twórcę teorii względności, współtwórcę teorii kwantów i fizyki statystycznej, muzyka wspomaga w wzbudzającej zachwyty refleksji nad doskonałą strukturą niepoznawalnego do końca wszechświata. Mocą intuicji muzyka przybliża to, co dla rozumu pozostaje nieuchwytnie.



Muzyka „oczarowuje tajemnicą”. I to uczucie – zdaniem Einsteina – najpiękniejsza rzecz, jakiej możemy doświadczyć, stoi u źródeł prawdziwej sztuki i prawdziwej nauki. Einsteina, bardzo dobrze grającego na skrzypcach i fortepianie, muzyka inspirowała, „oczarowywała tajemnicą” szczególnie wtedy, gdy grał dzieła swoich ulubionych kompozytorów – Mozarta i Bacha. „Najpierw improwizuję i jeśli to nie pomaga, szukam pocieszenia w Mozarcie; jeśli jednak improwizuję i coś z tego wychodzi, potrzebuję wyraźnych konstrukcji Bacha, aby to kontynuować.”¹ I jeszcze muzyka Schuberta ze względu na jej umiejętność wyrażania uczuć, ale raczej nie Beethovena. Einstein nie był orędownikiem twórczości wielkiego wiedeńczyka ze względu na jej zbyt duży ładunek dramatyczny i osobisty, co wpłynęło na stosunek kompozytora do formy muzycznej, odmienny od tego, jaki reprezentowali Bach i Mozart, których dzieła tak zachwycali Einsteina.

W jakim sensie twórca teorii względności wiąże muzykę z filozofią? Odnajduje on w sztuce dźwięków kategorię filozoficzną przedstawiającą, czy raczej wyrażającą w sposób bezpośredni, to, co wymyka się słowom. Einstein odnajduje w muzyce irracjonalne, odmienne od rozumowych, możliwości postrzegania tych aspektów rzeczywistości, które dla rozumu są nieuchwytnie. W zespoleniu muzyki z filozofią bliski jest Schopenhauerowi. Ten wysoko ceniony przez Einsteina filozof wyznaczył muzyce miejsce szczególne. Twierdził bowiem, iż filozofia byłaby nauką pełną, prawdziwą, gdyby mogła wyjaśnić i powtórzyć w pojęciach to, co wyraża muzyka. W tym znaczeniu muzyka jest elementem postrzegania rzeczywistości, dopełniającym poznanie rozumowe. Myślenie wspierane intuicją przestaje być ułomne, tak jak i intuicja zyskuje, gdy wspierana jest myśleniem. Jakże często zdarza się, iż muzyka bardziej niż nauka „oczarowuje tajemnicą”, tak ważnym dla Einsteina stanem poznawczym.

Tomasz Mann, idący w swoim pisarstwie filozoficzno-muzycznym za tezami Schopenhauera i Nietzschego, sferę znaczeń niesionych przez muzykę nazywa „wypowiedzianą niewypowiedzialnością”. Sfera ta przemawia wprost do serca i tą umiejętnością góruje nad rozumem. Osnowę „niewypowiedzialności” stanowi wyrażanie przez muzykę stanów emocjonalnych, religijnych i metafizycznych. Skarga, wyrazisty głos duszy, obecny w muzyce od jej zarania, przybiera w dwudziestowiecznym *Lamentie Doktora Faustusa*, symfonicznej kantacie Adriana Leverkühna, bohatera filozoficzno-muzycznej powieści *Doktor Faustus*, kształt „rozdzierająco bolesny”. Mann zrównał los kompozytora, twórcy nowej, zbliżonej do dodekafonii, techniki kompozytorskiej, z dziejami narodu niemieckiego. Leverkühn zaprzedał duszę diabłu. Za cenę siły i inwencji twórczej zrezygnował z miłości. Lament, dzieło absolutnej kalkulacji, przemawia czystą ekspresją, pomimo, a może dlatego, że miejsce żadnej nuty nie wynika z porywu serca, ale wyznaczone zostało skrajnie ścisłą strukturą formalną. Finał *Lamentu*, symfoniczne Adagio, utrzymane w formie wariacyjnej skargi stanowi odwrócenie finału *IX Symfonii* Beethovena. Zamiast wokalnego uniesienia Schillerowskiej *Ody do radości* następuje instrumentalne wyciszenie, czas rozpaczy,

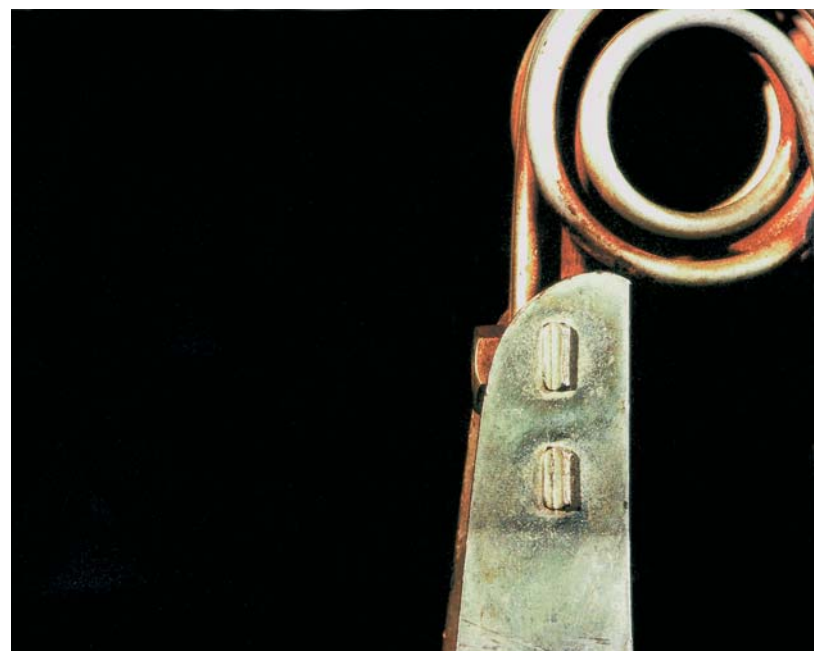
poprzedzony niesamowitym tańcem dwudziestowiecznego „wpiętkowstąpienia”. Oczekiwania na realizację pięknego człowieczeństwa zawiodły. Podobnie, jak nadzieje pokładane w sztuce, w jej sile budowania harmonijnego człowieka. Jednakże nie wyklucza to wiary w siłę zaniechania zła.

Mann, pod wpływem Theodora W. Adorno, z którym konsultował sprawy muzyczno-techniczne powieści, wprowadza element nadziei, „światło pośród nocy” ostrożniej niż to zamierzał. Nadzieja pojawia się w zakończeniu apokaliptycznego *Lamentu*. Muzyka, istniejąca tylko w wyobraźni pisarza, a tak sugestywnie przywołana, wyręcza słowa, przemawiając ponad rozumem. Po wygaśnięciu kolejnych grup instrumentów, utwór kończy wysokie „g” wiolonczeli, „ostatnie słowo, ostatni powiewny dźwięk” rozplywający się w ciszy. „Ale ten dźwięk zawieszony, pobrzmiwający pośród milczenia, dźwięk, który już nie istnieje, którego dusza jedynie jeszcze nasłuchuje, a który był pogłosem żałoby, nie jest nim już, odmienił swój sens, świeci jako światło wśród nocy.”²

Jak ów dźwięk nadziei, którego nasłuchuje przepelniona rozpaczą dusza, miałyby wyrazić filozofia? Nie posiadając tych możliwości, odnajduje je w muzyce i do niej kieruje wrażliwego na piękno brzmienia człowieka. Jak widzimy muzyka, z jednej strony dociera do głębi świata uczuć, z drugiej struktura dzieła muzycznego odzwierciedla strukturę wszechświata.

Ten walor muzyki podnosi w swych rozważaniach Karl Popper, myśliciel zaliczany do najwybitniejszych filozofów minionego stulecia. Dla autora *Spoleczeństwa otwartego i jego wrogów* muzyka stanowi źródło inspiracji naukowej. Tak jak i Einstein, podkreśla on bliskość wielkiej nauki i wielkiej muzyki. „W istocie – stwierdza Popper – wielki świat nauki (jak wielka teoria naukowa) – we wszystkich swych napięciach i harmoniach niewyczerpalnych nawet dla jego twórcy – jest kosmosem narzuconym chaosowi.”³ Obraz kosmosu w muzyce stanowi polifonia. Jest to jednocześnie obraz wszechświata, uporządkowania i ładu, zgodnie z treścią pojęć zawartych w greckim terminie „kosmos”. Popper jest admiratorem polifonii, wzoru stwarzania porządku inspirującego inwencją twórczą. Polifonię określa jako „absolutnie oryginalne, cudowne i bez precedensu osiągnięcie naszej cywilizacji zachodniej, nauki nie wyłączając.”⁴ To zasady polifonii miały wpływ na logikę odkrycia naukowego, skonstruowaną przez Poppera oraz posłużyły mu w reinterpretacji myśli Kanta.

Popper, podobnie jak Einstein, był świetnie grającym skrzypkiem i pianistą. W ramach przewodu doktorskiego zdawał egzamin z historii muzyki. Próbował sił w kompozycji, ale jako autentyczny >>>



¹ Einstein w cytatach, zebrała Alice Calaprice, tłum. M. Krośniak, Warszawa 1997, s. 207.

² T. Mann, *Doktor Faustus. Żywot niemieckiego kompozytora Adriana Leverkühna, opowiedziany przez jego przyjaciela*, tłum. M. Kurecka i W. Wirpsza, Warszawa 2001, s. 639.

³ K. Popper, *Nieustannie poszukiwania. Autobiografia intelektualna*, tłum. K. Chmielewski, Kraków 1997, s. 80.

⁴ Tamże, s. 76.

Kwartet muzyczno-filozoficzny

>> znawca muzyki, nie przeceniał swych osiągnięć w tej dziedzinie. Należał do Towarzystwa Prywatnych Koncertów, mającego na celu propagowanie muzyki swego przewodniczącego Arnolda Schönberga i jego muzycznych przyjaciół. Jednak nie został orędownikiem dodekafonii. Zachwycały go „staroświeckie” dzieła Antona Brücknera.

Popper opowiada się za obiektywistyczną relacją między sztuką i uczuciami, znajdującą swój niedościgniony, platoński wzór w twórczości Bacha. Geniusz polifonii, regulowanej prawami harmoniki dur – moll, koncentruje się na rozwiązywaniu problemów kompozytorskich, a nie na wyrażaniu uczuć. Dzieło muzyczne nie jest wartościowe i znaczące ze względu na ekspresję osobowości i przeżyć jego twórcy, ale ze względu na to, jakie jest ono same w sobie, jaka jest jego zawartość brzmieniowa. Teoria obiektywistyczna nie odmawia muzyce jej emocjonalnego oddziaływania, ale oddziaływanie to przypisuje dziełu, a nie przeżyciom twórcy. Przecież wielkie przeżycia nie muszą przekładać się na wielkie dzieła. Z muzyką subiektywną, czyli taką, która za sprawę nadrzędną uznaje eksponowanie przeżyć artysty, a więc poniekąd stawia go przed dziełem, związana jest dążność do skomponowania czegoś oryginalnego. Popper negatywnie ocenia takie nastawienie: „Głównym celem autentycznego twórcy jest doskonałość jego dzieła. Oryginalność jest darem bogów – jak naiwność – nie można jej dostać na żądanie lub znaleźć poprzez jej poszukiwanie. Dążenie do oryginalności lub odmienności oraz do wyrażenia swojej osobowości musi zakłócić to, co nazywa się integralnością dzieła sztuki.”⁵

Rozpatrując związki muzyki z filozofią, trafiamy tu na moment, gdy to filozofia wspiera muzykę. Pomaga bowiem określić, na czym polega wartość muzyki. Pomaga, gdyż dar tworzenia wartości artystycznych pozostaje w gruncie rzeczy tajemnicą, nieuchwytną dla opisu naukowego. Na pewno pogoń za oryginalnością i nowością, złączona zazwyczaj z chęcią eksponowania osobistej oryginalności, nie prowadzi do dzieła doskonałego. Tym bardziej wtedy, gdy celem twórcy jest dzieło awangardowe wyprzedzające swój czas, zrozumiałe jedynie przez wybranych. Przymus wyprzedzania własnej epoki, naczelną hasło awangardy, stał się w minionym wieku rodzajem permanentnej rewolucji, od której dzisiaj odżegnują się jej wielcy orędownicy – z pasją równą tej, z jaką wcześniej do awangardy przystępowali. Popper tak określa istotę tego zjawiska: „Oczywiście nie obwiniam artysty czy muzyka o to, że stara się powiedzieć coś nowego. Jednak wielu nowoczesnych muzyków obwiniam o to, że nie umieją kochać wielkiej muzyki – wielkich mistrzów i ich cudownych dzieł, być może największych, jakie stworzył człowiek.”⁶

Podobne stanowisko wobec arcydzieł muzyki, „być może największych, jakie stworzył człowiek”, zajmuje Hermann Hesse, czwarty bohater dwudziestowiecznego muzyczno-filozoficznego kwartetu. W nakreślonym przez Hessego, symbolicznym obrazie dziejów duchowości europejskiej, muzyka, w wymiarze praktycznym i teoretycznym, obok matematyki, stanowi podstawę umiejętności nazwanej przez Hessego grą szklanych paciorków, grą uprawianą przez wybranych i wyposażonych w najwyższej natury zdolności duchowo-intelektualne. Jest to gra ideami, wartościami sztuki i nauki, oparta na kulcie piękna i religijnej naturze medytacji. Jest rodzajem *lingua sacra*, „jakąś mową uświęconą i boską”. Gracz szklanych paciorków gra nimi jak organista na organach, penetrując cały duchowy kosmos, tworząc polifoniczne układy idei. Już początkujący gracze znajdują paralele np. pomiędzy muzyką klasyczną, zharmonizowaną osobowością i formułami praw przyrodniczych. Teoretycznie można by w grze szklanych paciorków odtworzyć intelektualno-duchową treść całego świata, oczywiście z różnych punktów widzenia zależnych od epoki i osoby podejmującej grę. Gra jest sztuką, duchowym kunsztem, wyrazem świadomości umysłowo-emocjonalnej, orientującej człowieka w świecie wartości, a uprawiana jest po to, by kształcić i ożywić sferę ducha. Poruszanie się w świecie wartości, syntetyzowanie wielu idei w uniwersalnym języku stało się formą poszukiwania doskonałości. Gdy doskonałość tę kieruje się „ku samemu centrum, ku istnieniu”, człowiek staje się zewnętrznie spokojniejszy, ale wewnętrznie musi być silniejszy, „musi gorąć i płonąć”.

W świecie współczesnym owa dążność do doskonałości istnienia otaczana jest coraz mocniej kulturą masową, nie kierującą się wzorami doskonałości, ale prawami popytu i podaży. Bożkiem stał się konsumpcjonizm, a pogłębiona refleksja wypierana jest brakiem czasu zagospodarowanym wzorcami preparowanymi przez środki masowego przekazu. Wzrasta poziom wąskich specjalizacji, nieosadzonych na duchowych wartościach. Pojęcie „wolności” mylone jest z relatywizmem wartości. Sprzedajność i przyniewierstwo duchowe jest zdumiewające, a raczej zastraszające. Czasy współczesne

rozpoczęła epoka nazwana przez Hessego epoką „felietonów”, rozpowszechnianych nie tylko w prasie codziennej, felietonów produkowanych na przemysłową modłę, które „gawędzą” nawet o zagadnieniach naukowych, upraszczając wszystko co się da, tak aby było łatwo dostępne. Ulubionymi tematami artykułów stało się życie prywatne osób wybitnych, z czasem przede wszystkim popularnych. Hesse podaje przykłady tytułów artykułów: *Fryderyk Nietzsche a moda damska około roku 1870* lub *Ulubione potrawy kompozytora Rossiniego*. Producentami tych specjalistów bywały nie tylko redakcje czasopism, lecz również przedstawiciele stanu uczonych, a także – zauważa to Hesse – sławni profesowie wyższych uczelni.⁷ Pamiętajmy, że Hesse ukończył *Grę szklanych paciorków* ponad sześćdziesiąt lat temu, od tego czasu poziom tego typu pisarstwa i analogicznych co do wartości kompozycji muzycznych podporządkował się całkowicie gustom tzw. masowego czytelnika i masowego słuchacza.

Powiększający się rozdźwięk pomiędzy kulturą wysoką a masową skłania do namysłu nad kwestią podobną do tej, jaką podjął Tomasz Mann, a mianowicie: *czy sztuka i życie duchowe mają wpływ na losy świata?* Mann i Hesse rozważali to zagadnienie w okresie drugiej wojny światowej, dodając jeszcze pytanie o to, jakie relacje zachodzą pomiędzy codziennością i dziejami powszechnymi a sztuką i życiem duchowym. Mann miał nadzieję na odbudowę człowieczeństwa. Wyraził to muzyką, owym słynnym dźwiękiem wiolonczeli. Hesse rozważał czy nie jest tak, że „kultura, duch, czy też dusza” mają raczej swoją własną historię, przebiegającą obok brutalnej historii świata. Ostatecznie odpowiedzi na te pytania pozostawia otwarte, ale podkreśla, iż świat wartości, z nadrzędną względem nich doskonałością, zawsze powinien być punktem odniesienia w życiu i w sztuce. Wartości nadają sens życiu, bez nich kultura ustępuje miejsca cywilizacji. Znaczenie i wartość muzyki klasycznej, sztuki tak wysoko usytuowanej w świecie wartości wysokich, pozostanie niezmiennie. Muzyka klasyczna – zdaniem Hessego – „to ekstrakt i najpełniejszy wyraz naszej kultury, ponieważ jest ona najdobitniejszym, najbardziej charakterystycznym jej gestem i przejawem. (...) Zawsze jednaka jest postawa ludzka, której wyraz stanowi muzyka klasyczna, zawsze jest ona oparta na jednakiej znajomości życia, a dąży ku zawsze jednakiej przewadze nad przypadkowością. Gest muzyki klasycznej oznacza: wiedzę o tragizmie człowieczeństwa, afirmację ludzkiego losu, męstwo, pogodę!”⁸

Tak więc dwudziestowieczni myśliciele podejmują zagadnienia z zakresu filozofii muzyki. I tak: odnajdują w muzyce „wypowiedzianą niewypowiedzialność”, uznając ją za *lingua sacra*, a jej źródła nazywają „oczarowaniem tajemnicą”, z której wyłaniają się takie cudowne zjawiska, jak polifonia, absolutnie oryginalne „osiągnięcie naszej cywilizacji zachodniej”. Muzyka szuka w filozofii pomocy w nazwaniu istoty wartości dzieła muzycznego. A obie dziedziny aktywności duchowej spotykają się w sferze filozofowania dźwiękami, której związki z rzeczywistością pozamuzyczną rozpatrują filozofowie.

Czy tego typu rozważania są przydatne muzykom? Czy są przydatne w procesie nauczania? Pozytywną odpowiedź na to pytanie znajdujemy w pisarstwie muzycznym Karola



Szymanowskiego, rektora warszawskiej uczelni muzycznej w latach trzydziestych minionego wieku, który nie wyobrażał sobie autentycznego muzyka bez umiejętności poruszania się w świecie wartości, osnowie myśli filozoficznej. Poglądy Szymanowskiego na muzykę mają wiele wspólnego z omawianymi tutaj teoriami kwartetu filozoficzno-muzycznego, złożonego z najwybitniejszych myślicieli dwudziestego wieku. Szczególnie wtedy, gdy kompozytor dowodzi, na czym polega wartość muzyki, w czym tkwi jej doskonałość. Szymanowski stoi na czele plejady kompozytorów z kręgu warszawskiej uczelni muzycznej piszących o muzyce i jej związkach z myślą filozoficzną. Oczywiście problematykę tę podejmują luminarze polskiej filozofii, o czym mogli przekonać się słuchacze wykładów, które w warszawskiej uczelni prowadzili m.in profesorowie: Władysław Tatarkiewicz, Roman Ingarden, Jerzy Pelc, Leszek Kołakowski, Jacek J. Jadacki oraz Paweł Beylin, nauczyciel filozofii wielu pokoleń polskich muzyków.

⁵ Tamże, s. 86.

⁶ Tamże, s. 98.

⁷ Por. H. Hesse, *Gra szklanych paciorków. Próba opisu życia magistra ludzi Józefa Knechta wraz z jego spuścizną pisarską*, tłum. Maria Kurecka, Warszawa 1999, s.19.

⁸ Tamże, s. 47.



Materializacja d e m a t e r i n o w a



Między zmysłami a wyobraźnią*

Nie jestem artystą. Nie jestem również historykiem sztuki. Jestem historykiem *filozofii*. Perspektywa myślowa historyka *filozofii* jest oczywiście inna niż artystów czy teoretyków sztuki. Przede wszystkim *filozofia* dąży do ogólności, gdy tymczasem sztuka jest zanurzona w konkretnym dostępnym zmysłom. Artysta posługuje się farbami, płótnem, drewnem, kamieniem, metalem, papierem. Natomiast *filozofia* jest myśleniem i z myśleniem się utożsamia. Więc moja wypowiedź może swoim charakterem nawet razić artystów.

DEMATERIALIZACJA SZTUKI

Rozważania dotyczące dematerializacji sztuki będą postępowały dwutorowo: zacznę od omówienia (w wielkim skrócie) podstawy bytowej całości dzieła sztuki, a następnie przejdę do jego struktury.

Należy zaznaczyć, że w odniesieniu do dzieła sztuki termin materia może mieć dwa różne sensy. Po pierwsze – materię możemy pojmować jako typ bytu. Słownikowa definicja materii głosi, że jest to „ogół przedmiotów rzeczywistych istniejących obiektywnie, tj. niezależnie od poznania, a także postrzegalnych zmysłowo; ewentualnie: składniki i ich układy – ogółu zwanego rzeczywistością, cechujące się rozciągłością przestrzenno-czasową, przybierające różne formy” – a więc, dodam, to, co istnieje **aktualnie**. Podkreślam: wszystkie dzieła sztuk plastycznych, aż do pojawienia się filmu, telewizji i szczególnie komputerów, istniały w tej postaci – sztywne, obdarzone masą, *fizyczne* przedmioty rozciągle, zaktualizowane, względnie trwałe. To one wypełniają muzea i galerie, a także przestrzenie miejskie i wiejskie, wraz z ich obiektami architektonicznymi o walorach artystycznych.

Przeciwieństwem tak pojmowanej materii jest byt **wirtualny**. Jak pisze znakomity francuski teoretyk Pierre Lévy - „w ujęciu *filozoficznym* wirtualne jest to, co istnieje potencjalnie, a nie jako akt” (np. w nasieniu drzewa potencjalnie zawarte jest drzewo, aktualizacja polega na

osiągnięciu całej jego postaci). Wirtualność to innego typu byt – może zostać zaktualizowana np. na ekranach komputerów, ale źródłem takiego bytu są w szczególności kody numeryczne, których *fizycznymi* nośnikami są odpowiednio namagnesowane dyski w komputerach lub w przypadku ich przesyłania: fale elektromagnetyczne i strumienie elektronów w przewodach elektrycznych. Są one aktualizowane do różnie, a ponieważ komputery rozsiane po całym świecie są połączone łąkami Internetu – aktualizacje tego samego bytu mogą pojawiać się jednocześnie na ekranach czy w głośnikach w bardzo odległych miejscach. Nie są one trwale przypisane do jakiegoś miejsca, również pojęcie oryginału nie ma do nich zastosowania.

Powstające od około ćwierć wieku dzieła wirtualne, dostępne w Internecie, stanowią nowy obszar sztuki. Zwłaszcza dla młodego pokolenia, które nie odczuwa bariery technologicznej, więc także wśród studentów naszej Akademii, sztuka ta staje się niezwykle atrakcyjna. Wielu moich dyplomantów pisało teoretyczne prace dyplomowe na temat sztuki tworzonej dla Internetu. Na naszych oczach gwałtownie rozwijają się badania nad taką sztuką. Warto wymienić ważne opracowania, jak np. antologię pod redakcją profesor Krystyny Wilkowskiej pt. *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*, wydany pod re-



materializacja

materializacja

dakcją Michała Ostrowickiego tom *Estetyka wirtualności* czy książka *Wiek ekranów. Przestrzenie kultury widzenia* - pod redakcją Andrzeja Gwoździa i Piotra Zawojkiego.

Pierre Lévy, napisał również, że „wirtualność i aktualność są jedynie dwiema postaciami rzeczywistości”. Oczywiście, sztuka wirtualna nie unicestwi sztuki wyrażającej się w przedmiotach obdarzonych masą i rozciągłością w przestrzeni rzeczywistej. Ale jest to nowa forma sztuki, a do niedawna nawet nie wyobrażano sobie możliwości jej istnienia.

Warto też zauważyć, że jeszcze w obrębie sztuki powstającej na fundamencie przestrzennych ciał sztywnych pojawiły się próby wyjścia poza tradycyjną formułę przez wprowadzenie czasu jako istotnego elementu dzieła sztuki, bowiem tradycyjne dzieło było pomyślane jako obojętne na jego upływ, chociaż konserwatorzy doskonale wiedzą, że materialne podłoże jednak nieuchronnie ulega upływowi czasu. W XX wieku pojawia się w niektórych realizacjach artystycznych cykliczność ruchu jego części albo jego szybka przemijalność, jak ma to miejsce w sztuce performance czy w happeningu, a nawet interaktywność: widz może oddziaływać na odpowiednio podatne dzieło. Wszystkie te formy można ująć jako pośrednie pomiędzy dwoma sposobami istnienia: tradycyjnym i wirtualnym.

Materię ujmowano również jako treść. Samo pojęcie materii wprowadził Arystoteles, który twierdził, że każdy pojedynczy przedmiot składa się z materii i formy. Forma określa, czym jest dany przedmiot, materia jest przestrzennym podłożem dla formy. Jednak w późniejszych czasach, w badaniach nad sztuką, „wewnętrzną” materię dzieła sztuki utożsamiono z jego treścią. I tak powstało przeświadczenie, że w dziele sztuki należy rozróżnić formę i treść. Ten pogląd był powszechny jeszcze w początkach XX wieku. Dopiero powstanie sztuki nieprzedstawiającej podważyło tę dawniej oczywistą opozycję. Historia usuwania, w procesie jej kształtowania w XX wieku, jest powszechnie znana, nie będę zatem rozwijał tego wątku. W trakcie rozmów, jakie prowadziłem z profesorem Wojciechem Włodarczykiem, wielokrotnie wypowiadał on opinię, że wobec sztuki współczesnej, zwanej czasami ponowoczesną, nie ma zastosowania opozycja „treść – forma”, i że ta opozycja została przewyżczona. Treść była szczególną „materia wewnętrzną” dzieła. A więc sztuka nieprzedstawiająca usunęła tę postać materii z wnętrza dzieła sztuki – mianowicie treść jako jego składnik.

Podsumowując: w jednym z głównych nurtów – przeobrażenie sztuki w XX wieku miało charakter dwutorowy, proces dematerializacji przebiegał następująco:

A. Obok dzieł w postaci sztywnych, zaktualizowanych przedmiotów

przestrzennych (obrazów, rzeźb, budowli) pojawiły się dzieła sztuki wirtualnej, dostępne na ekranach komputerów w postaci ich doraźnych aktualizacji.

B. Obok dzieł sztuki przedstawiającej, zawierającej treści – dzieła nieprzedstawiające, posługujące się samą formą, nie odsyłające do świata zwykłych przedmiotów zmysłowych. Wreszcie w postaci konceptualizmu – sztuka pozbawia się w ogóle zmysłowości zewnętrznej, wspiera się na zmysłowości wewnętrznej, czyli wyobraźni. Konceptualizm jest formą sztuki wirtualnej – jednak w tym wypadku aktualizacja nie odbywa się na ekranach komputerów, lecz bezpośrednio w wyobraźni ludzi poznających pomysł artysty.

Dematerializacja sztuki nie dla wszystkich była zjawiskiem całkowicie zaskakującym. Czytelnicy *Wykładów o estetyce* niemieckiego filozofa, Georga Wilhelma Friedricha Hegla, który wygłaszał je w latach 1818–1829 w Berlinie, zostali już intelektualnie przygotowani na taki rozwój sztuki. W swojej klasyfikacji gałęzi sztuki Hegel główną osią uczynił właśnie relację „materia – idealność”. Kolejność w jego klasyfikacji jest następująca: architektura, rzeźba, malarstwo, muzyka, poezja. W każdej epoce występują wszystkie te gałęzie, ale akcent wraz z upływem czasu historycznego przesuwają się w kierunku dematerializacji: od najbardziej masywnej formy, czyli architektury, do najbardziej idealnej, czyli poezji. Oczywiście koncepcja Hegla nie wpływała z wnętrza sztuki, nie była efektem odnalezienia w procesie jej przekształceń jakiejś wewnętrznej zasady. Słusznie wskazuje się na pewną mechaniczność tej klasyfikacji. Hegel przystąpił do rozpatrywania świata sztuki z gotową koncepcją, opracowaną na podstawie znacznie bardziej zasadniczych badań filozoficznych i tylko ją zastosował do sztuki; można powiedzieć, że narzucił na sztukę sieć kategorii wcześniej przygotowaną. A jednak doskonale pasuje ona do późniejszych przeobrażeń sztuki. Nawet konceptualizm jest zjawiskiem niemal naturalnym na gruncie filozofii Hegla. Pisze on, że „przeniosła się za bardzo w sferę naszej wyobraźni”, a przecież właśnie w wyobraźni realizuje się sztuka konceptualna. W ujęciu tego filozofa kształtowanie się człowieka w procesie powszechnodziejowym polega >>

Materializacja,

dematerializacja, nowa materializacja



na niestannym poszerzaniu i pogłębianiu jego duchowego wnętrza i jednocześnie dystansowaniu się wobec świata **zmysłowego** (notabene oznacza to zarazem wzmocnienie ludzkiej zdolności do panowania nad światem zmysłowym). Wydaje się, że konceptualizm osiągnął ostateczną granicę w tym zakresie: zlikwidował *fizyczny* przedmiot, i to zarówno sztywny, przestrzenny trójwymiarowy, jak i zmysłowy obiekt wirtualny do oglądania, pojawiający się na ekranach komputerów – wyobraźnia stała się jedyną sferą sztuki.

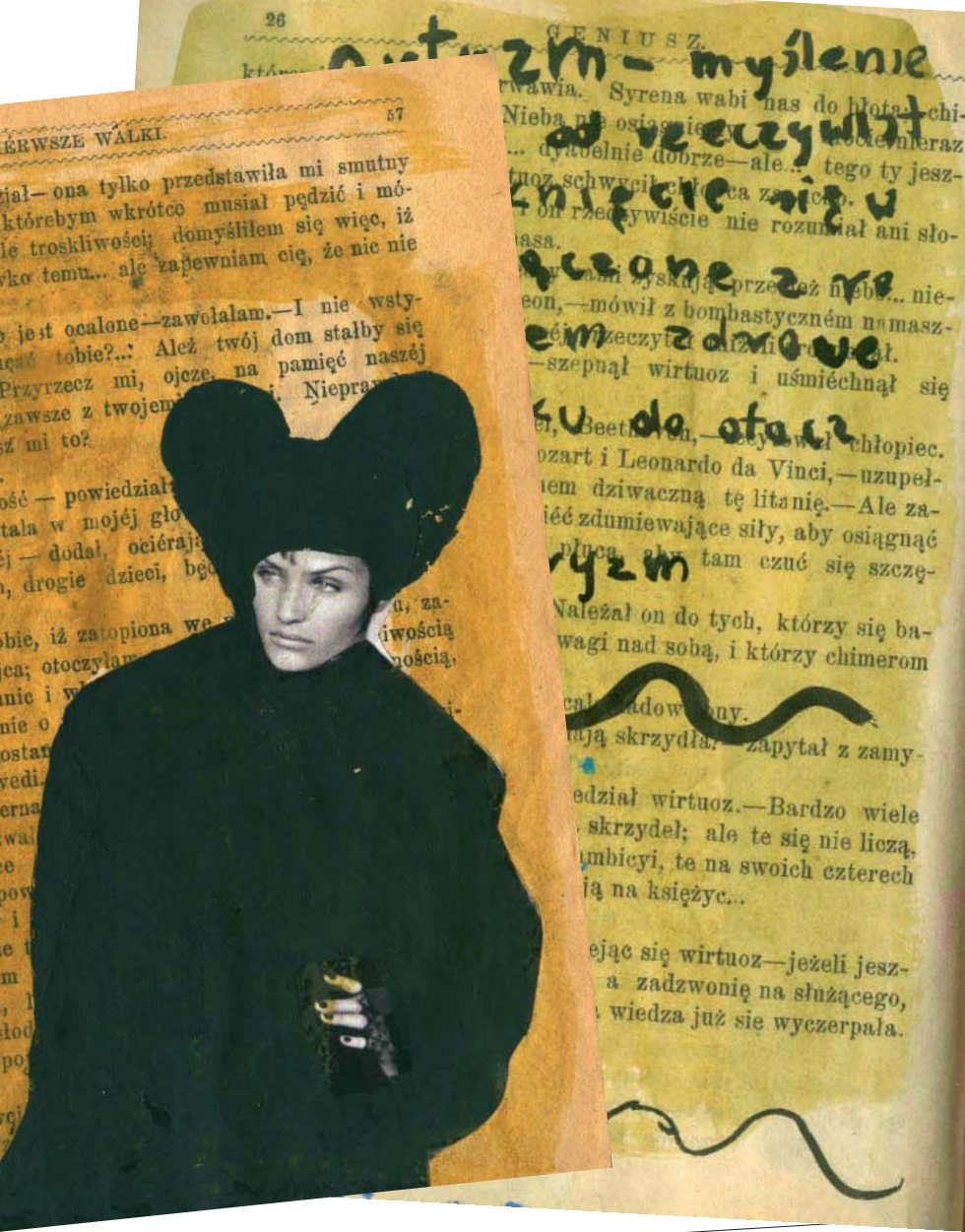
RUGOWANIE TRADYCYJNEJ TREŚCI I JEGO SKUTKI

Rugowanie z dzieł sztuki materialności, zwłaszcza materii w znaczeniu treści, powszechne w bardzo wpływowych jej nurtach XX wieku, doprowadziło do osamotnienia sztuki ze względu na jej intelektualny charakter, bo właśnie abstrakcja zawładnęła sztuką. W obrębie dzieł danych ludzkim zmysłom nastąpił odwrót od samej zmysłowości, sztuka wychyliła się ku abstrakcyjnemu myśleniu. Casus Josepha Kosutha oczywiście nie jest wyjątkiem. Pisał on w tekście pt. *Sztuka po filozofii*: „Ważność zdania artystycznego nie zależy od żadnych empirycznych, a tym bardziej estetycznych założeń, dotyczących natury rzeczy. Artysta bowiem, jak analityk, nie zajmuje się bezpośrednio *fizycznymi* własnościami rzeczy”, i dalej: „sztuka funkcjonuje podobnie jak logika”. A więc możemy powiedzieć, nie odsyła do niczego poza sobą. Kierunek ten, który dał teoretyczną podstawę dla bardzo różnych działań (a miał swoje źródło w twórczości Marcela Duchampa), doprowadził do porzucenia piękna jako ważnego dawniej celu sztuki. Intelektualna koncepcja (jej poziom bywał oczywiście różny w dokonaniach różnych artystów) porzuciła piękno zmysłowe na rzecz abstrakcji, sztuka otworzyła się, zerwała z egzystencjalnymi problemami człowieka; jest, tak jak logika, idealnym światem, który nic nam nie mówi o tym jak

żyć i jaki jest sens naszego istnienia. Władysław Tatarkiewicz pisał, że piękno w XX wieku już „nie jest właściwością tak cenną jak przez wieki sądzono. Nie jest też istotnym zadaniem sztuki”. Herbert Read głosił, że nie należy sztuki sprzęgać z pięknem, pisząc: „Utożsamienie sztuki i piękna jest na dnie wszystkich naszych trudności przy ocenie sztuki”. Pamiętajmy jednocześnie, że w platońskim dialogu pt. *Uczta* znajdujemy ważną wskazówkę: „**ŻYCIE JEST COŚ WARTO, JEŚLI W OGÓLE WARTO, WTEDY, GDY CZŁOWIEK PIĘKNO SAMO W SOBIE OGLĄDA**”.

Do częściowego opustoszenia wielu przybytków sztuki współczesnej i do konieczności tworzenia w nich jakichś dodatkowych atrakcji, które mają za zadanie przyciągnąć widzów, jak to się dzieje we wnętrzach wielu wielkich muzeów, przyczyniło się głównie to odrzucenie piękna, którego ludzie nadal potrzebują i daleko posunięty intelektualizm. Sztuka intelektualna stała się elitarna. Zwykły człowiek, nie dysponujący odpowiednim zapleczem teoretycznym, nadal poszukuje piękna, a więc czegoś, co niejednemu artyście wydaje się niepotrzebne, płytkie. Jednocześnie koncepcje intelektualne wielu artystów i to najsłynniejszych w skali światowej, są bardzo wiotkie i skrajnie subiektywne, a przez to niezrozumiałe nawet dla wielu profesjonalistów. Nastąpiło zerwanie komunikacji pomiędzy artystą a szeroką publicznością. W miejsce prawdziwej komunikacji wkradła się szczególna „poprawność polityczna”, polegająca na tym, by przemilczać ten problem.

Inne są skutki częściowego rugowania *fizycznej* materii (czyli przestrzennych ciał sztywnych) ze sztuki, a więc pojawienia się sztuki wirtualnej. O dziełach takich można powiedzieć, że reprezentują „zredukowaną zmysłowość”, dostępne (czyli aktualizowane) są w środowisku wyjątkowo sztucznym, mianowicie na ekranach. Jedynym aktywnym zmysłem jest tutaj wzrok. Taka sztuka ekranowa już swoją formą wytwarza nieprzezwycięzalny dystans. Dzieła ekranowe nie



można wziąć do ręki, powiesić na wybranej ścianie, ustawić na stole – jest związane z elektronicznym urządzeniem, które wywodzi się z innej tradycji – technologii informatycznej. Jednak kierunek rozwoju życia duchowego w naszych czasach, charakteryzujący się nasyceniem świadomości ludzi abstrakcjami, czyli poszukiwaniem wszędzie ogólnych punktów widzenia (o czym pisał już Hegel w charakterystyce swojej epoki), a nawet traktowaniem abstrakcji jak bytów z poziomu zmysłowego czy instrumentalizacją więzi międzyludzkich, o czym pisali filozofowie wywodzący się ze Szkoły Frankfurckiej, w szczególności Max Horkheimer – przygotowały nas na przyjęcie sztuki elektronicznej. Sądzę, że dla ludzi żyjących dwieście czy trzysta lat temu sztuka taka byłaby całkowicie obca i niezrozumiała. A przecież i w naszych czasach starsze pokolenie przeżyło szok przy pierwszych kontaktach z jej wytworami. O problemie konieczności „znieczulania” społeczeństwa zanim pojawi się jakaś radykalnie nowa technologia komunikacyjna, by zapobiec bolesnemu szokowi, pisał wielokrotnie guru teorii komunikacji, Marshall McLuhan, m.in. w dziele pt. *Zrozumieć media*.

NOWA MATERIALIZACJA SZTUKI

Po pierwsze, dawna materializacja sztuki, niezależnie od omawianego wcześniej wpływowego nurtu, ma się bardzo dobrze: ludzie malują, rzeźbią, budują obiekty o właściwościach artystycznych. Jak powiedziała w jednym z wywiadów profesor Maria Poprzęcka, „dziś na każdym kroku czujemy, jak rzeczy dematerializują się za sprawą elektroniki. To rodzi potrzebę przedmiotu, którego można dotknąć, który ma wartość materialną, emocjonalną, dekoracyjną. Potrzebę obcowania ze sztuką wysoką może zaspokajać film, ale trudno się przywiązać do kasety wideo. Chciałoby się mieć jakiś obrazek”. Ta potrzeba jest ciągle zaspokajana.

Ale jest też i inna materializacja sztuki, często niedoceniana, zwłaszcza przez zwolenników sztuki nieprzedstawiającej, choć także przez

wielu artystów nawiązujących do twórczości bardziej tradycyjnej. Ta ważna materializacja polega na projektowaniu pięknych przedmiotów użytkowych, produkowanych w skali masowej, dla zwykłych konsumentów. To one wchłaniają trwającą już tysiąclecia tradycję sztuki i piękna, stają się nośnikami wartości estetycznych udostępnianych całemu społeczeństwu. W dawnych czasach zwykle przedmioty użytkowe miały wysmakowane walory estetyczne jedynie wówczas, gdy ich użytkownikami mieli być arystokraci czy ludzie bardzo bogaci. Dzisiaj produkowane w setkach tysięcy egzemplarzy samochody, telefony komórkowe, meble, artykuły gospodarstwa domowego są często estetycznie znakomite. To rezultat zarówno walki konkurencyjnej pomiędzy poszczególnymi firmami, jak i wzrostu świadomości estetycznej społeczeństwa. Nieustanne wchłanianie przez wielkie grupy społeczne przekazów artystycznych, realizuje ludzką potrzebą piękna i demokratyzuje dostęp do tej wartości estetycznej. Zatem wielką rolę we współczesnym świecie mają projektanci, to efekty ich pracy stały się źródłem przeżyć estetycznych masowej publiczności, to oni są forpaczką świata artystów w społeczeństwie.



Z deszczu pod

przyniósł Sztuka między administracją a rynkiem

„Kultura” pojawiła się w słowniku niespełna sto lat po drugiej kluczowej nowoczesnej koncepcji – „zarządzaniu”, które według *Oxford English Dictionary* znaczyło: „spowodować, że osoby, zwierzęta itd. poddają się czyjejs kontroli, działać na coś, osiągnąć coś z sukcesem” – i ponad sto lat przed innym syntetycznym znaczeniem „zarządzania”: „zdoląć poradzić sobie albo przetrzymać/wykaraskać się [itp.]”. Krótko mówiąc, „zarządzać” znaczyło doprowadzić do zrobienia czegoś w taki sposób, że to nie porusza się samo; prze-kierować zdarzenia zgodnie z czyjś planem i wolą. Mówiąc jeszcze inaczej: „zarządzać” (zdobyć nadzór nad przebiegiem wydarzeń) zaczęło oznaczać manipulację prawdopodobieństw – spowodowanie, że pewien sposób postępowania (otwarcia lub reakcje „osób, zwierząt itd.” będzie bardziej prawdopodobny niż inne, które staną się mniej prawdopodobne lub zupełnie nieprawdopodobne. Ostatecznie „zarządzać” znaczy ograniczyć wolność zarządzanego.

Tak jak idea „agro-kultury” sytuuje pole w perspektywie rolnika – jako przedmiot działalności rolniczej, stosowana metaforycznie do człowieka „kultura” należała do wizji świata społecznego jako świata widzianego oczami „rolników uprawiających ludzkość” – zarządzających menedżerów, i jako przedmiotu zarządzania. Postulat lub milczące (lecz aksjomatyczne) założenie wobec zarządzania nie zostało dodane później; panowało od początku i w ciągu całej historii „kultury” endemicznie w obrębie koncepcji „kultury”. W samym sercu tej koncepcji tkwi przecucie lub/i akceptacja nierównej, a-symetrycznej relacji społecznej – podział między tym, kto działa i kto podlega działaniu, między zarządzającymi a zarządzanymi, silnymi a uległymi, posiadającymi wiedzę a ignorantami, wyrażanymi a nieokrzesanymi.

Theodor Wiesegrund Adorno¹ zwraca uwagę, że „objęcie obiektywnego ducha epoki jednym słowem „kultura”, zdradza od samego początku administracyjny punkt widzenia, spojrzenie z góry – którego zadaniem jest gromadzić, dzielić, oceniać i organizować”. I w dalszym ciągu rozpakowuje cechy określające owego ducha: „Wymaganie, które administracja stawia kulturze jest zasadniczo heteronomiczne: niezależnie od formy, jaką przyjmuje, kulturę mają określać normy niezwiązane nieodłącznie z nią i niemające nic wspólnego z jakością przedmiotu, ponieważ są to pewnego rodzaju abstrakcyjne standardy, narzucone z zewnątrz...”².

Ale, jak należałoby się spodziewać, gdy w grę wchodzi asymetryczna relacja społeczna, widok, jaki przedstawia się patrzącemu na tę relację z przeciwnego końca, jest zgoła różny: (innymi słowy, widziany oczyma „zarządzanego”). I wygłasza on zgoła różną ocenę (lub raczej wygłosiłby, gdyby ludzie przypisani do tego końca uzyskali głos): widok nieuprawnionej i niepożądanego represji oraz werdykt nielegalności i niesprawiedliwości. W owej drugiej wersji historii tej relacji kultura stoi wyraźnie „w opozycji do administracji”, gdyż, jak to ujął Oscar Wilde (prowokacyjnie według Adorna), kultura jest beużyteczna lub też przynajmniej za taką uchodzi dopóty, dopóki menedżerowie utrzymują monopol na określanie granicy między użytecznością a beużytecznością. W owym ujęciu „kultura” przedstawia sobą roszczenia szczególności w przeciwieństwie do naciskającej na ujednoczenie ogólności i „obejmuje nieodwołalnie krytyczny oddech wobec status quo i wszystkich związanych z nim instytucji”³.

Sprzeczność, podskórny antagonizm, a od czasu do czasu ostry konflikt między dwoma punktami widzenia i narracjami są nieuniknione. Stosunki zarządzających i zarządzanych są ze swej istoty konfliktowe. Każda ze stron dąży do przeciwnego celu i mogą one współżyć ze sobą jedynie w sposób skonfliktowany i nastawiony na walkę.

W przypadku sztuki konflikt ten jest szczególnie wyrazisty, wyjątkowo zażarty i brzemienny w skutki o cechach szczególnie patologicznych. Przecież sztuka grupuje przednie oddziały kultury – zaangażowane w starcia rozpoznawcze, mające na celu badanie, przecieranie i wytyczanie dróg, którymi może lub nie poruszać się kultura człowieka („Sztuka nie jest bytem lepszym, lecz alternatywnym” – powiedział Josif Brodski⁴.

Nie jest próbą ucieczki od rzeczywistości, a wręcz przeciwnie, próbą jej ożywienia.

A więc artyści albo są ich adwersarzami, albo konkurują z menedżerami o zajęcie, na które menedżerowie pragną mieć monopol).

Im większy dystans dzieli ich od rzeczywistości dnia codziennego, przez co oponują przeciw dostosowaniu się do niej – tym mniej są zdolni do pełnienia ról w służbie status quo; a to znaczy, że z punktu widzenia menedżerów mogą z pewnością być postrzegani jako beużyteczni lub nawet zdecydowanie szkodliwi. Menedżerowie i artyści stoją na przeciwległych biegunach: duch zarządzania walczy z przypadkowością (*contingency*), będącą środowiskiem naturalnym sztuki. Oprócz tego samo praktyczne zaangażowanie sztuki w wyobrażanie alternatywy dla status quo stawia ją w konkurencji z menedżerami, których nadzór nad postępowaniem człowieka i manipulacja prawdopodobieństwami to w ostatecznym rozrachunku próba kontrolowania przyszłości. Istnieje wiele powodów antagonizmu między zarządzającymi i artystami...

Wypowiadając się o kulturze, lecz mając na myśli sztukę, Adorno dostrzega konflikt na linii „kultura – zarządzający”. Jednak zwraca

także uwagę na fakt, że owi antagoniści potrzebują się nawzajem; co ważniejsze, sztuka wymaga zarządzania, gdyż bez niego nie spełni swojej misji... Jakkolwiek niewygodny i nieprzyjemny byłby stan otwartej lub skrywanej wrogości, największym nieszczęściem, jakie może przytrafić się kulturze (a dokładniej sztuce), jest zupełne i rozstrzygające zwycięstwo nad przeciwnikiem: „Kultura ponosi stratę, kiedy się ją planuje i nią zarządza; kiedy jednak jest pozostawiona sama sobie, sferze kultury grozi utrata nie tylko możliwości wpływu, lecz również samego bytu”⁵. Tymi słowami Adorno wypowiada ponownie smutny wniosek, do którego doszedł, opracowując (z Maxem Horkheimerem) *Dialektykę oświecenia*, a mianowicie że „historia dawnych religii i szkół, podobnie jak historia nowoczesnych partii i rewolucji”, uczy, iż ceną przetrwania jest „przemiana idei w dominację”⁶. Szczególnie artyści winni tę lekcję historii pilnie studiować, chłonąć i wprowadzać w życie – jako zawodowi „twórcy kultury”, którzy przede wszystkim dźwigają ciężar skłonności kultury do transgresji, czyniąc ją świadomie obranym powołaniem oraz uprawiając analizę krytyczną i transgresję jako własny styl bycia:

Apel do twórców kultury, aby wycofali się z procesu zarządzania i trzymali się od niego z daleka, brzmi obłudnie. Pozbawiłoby to ich możliwości zarabiania na życie, a także jakiegokolwiek oddziaływania, kontaktu między dziełem sztuki i społeczeństwem; czegoś, bez czego dzieło o największej integralności nie może się obejść, jeżeli ma trwać.⁷

Prawdziwy paradoks. Albo błędne koło... Kultura nie potrafi żyć w pokoju z zarządzającymi, zwłaszcza z natrętnymi i podstępными zarządzającymi, a już zwłaszcza z zarządzającymi, którzy mają na celu złamanie pragnienia badania/eksperymentowania, tkwiącego w kulturze, aby wpasować ją w ramy racjonalności zakreślone przez menedżerów – tej samej racjonalności, którą artystyczna eksploracja tego, co „jeszcze nie” i co „ledwie możliwe”, musi naruszyć i nie może nie naruszyć. Z drugiej strony, będąc nastawionymi – do czego na pewno skłonni są z racji zawodowych – na zacieklą obronę owej racjonalności, menedżerowie podchodzą do sztuki jak jej adwersarze – i tym zacieklej, im lepiej sztuka spełnia swoje zadania. Intryga zarządzających, wymierzona w przynależną sztuce wolność to dla artystów wieczny *casus belli*. Jednakże z drugiej strony twórcy kultury potrzebują menedżerów, jeżeli chcą (jak większość z nich, nastawiona na „uczynienie świata lepszym”) być widziani, słyszani i wysłuchani – a więc mieć szansę doprowadzenia zadania/projektu do końca. W innym wypadku ryzykują marginalizację, impotencję lub zapomnienie.

Twórcy kultury nie mają wyboru i muszą żyć z tym paradoksem. Jakkolwiek głośno protestują przeciw pretensjom i wtrącaniu się menedżerów, alternatywą poszukiwania *modus co-vivendi* z zarządzającymi jest utrata znaczącego głosu. Mogą wybierać między różnymi menedżerami, dążącymi do różnorodnych celów i ograniczających swobodę twórczą za pomocą różnych środków i strategii – ale z pewnością nie mogą wybierać między przyjęciem lub odrzuceniem zarządzania jako takiego.

Wspomniany paradoks wynika z faktu, iż pomimo wszystkich sprzecznych interesów i wzajemnego obrzucania się błotem, twórcy kultury i menedżerowie muszą dzielić gospodarstwo i uczestniczyć w tym samym przedsięwzięciu. Rywalizują ze sobą jak rodzeństwo. Chcą osiągnąć to samo, przyświeca im jeden cel: zmienić świat w stosunku do

tego, jaki prawdopodobnie by był lub w jaki by się zmienił, gdyby pozostawić go samemu sobie. I jedni i drudzy podchodzą krytycznie do zdolności status quo do samodzielnego trwania, samoregulacji i samopotwierdzenia. Nie spierają się o to, czy uznawać świat za obszar ciągłej ingerencji, czy zostawić go własnemu rozwojowi – lecz o kierunek tej ingerencji. Na koniec stawką w ich walce jest prawo do zawiadywania i zdolność uczynienia tego „zawiadywania” skutecznym. Antagoniści domagają się prawa decydowania o kierunku i wyborze narzędzi nadzoru oraz środków służących ocenianiu postępów w dążeniu do celu.

Dwadzieścia, trzydzieści lat temu rolę kultury nadal postrzegano najczęściej w duchu ideologii zarządzania. Właśnie wtedy kulturę zaanektowano lub zamierzano zaanektować zgodnie z projektem zarządzania, który zapanował (lub usiłował zapanować) nad widzeniem świata.

Jednak wiele się zdarzyło w ostatnich dwóch - trzech dziesięcioleciach. Po pierwsze wydarzyła się „rewolucja menedżerska drugiego stopnia”, przeprowadzona ukradkiem pod hasłami „neoliberalizmu”: menedżerowie porzucili „normatywną regulację” na rzecz „uwodzenia”, codzienną inwigilację i ścisły nadzór na rzecz PR oraz model władzy statecznej, przesadnie uregulowanej prawnie, opartej na rutynie, panoptycznej, nadzorującej wszystkich i wszystko – na rzecz sprawowania rządów poprzez wprowadzenie podmiotu dominacji w stan rozproszonej niepewności, *precarité* i ciągle, choć chaotyczne zakłócanie rutyny. A potem nastąpiło również stopniowe rozmontowanie ramy obsługiwanej przez państwo, w której niegdyś znajdowały się pierwszorzędnej wagi części jednostkowej polityki życiowej, a także przesunięcie polityki życiowej w obszar rządony prawami rynków konsumenckich, które w jaskrawym przeciwieństwie do biurokracji państwowej rozwijają się znakomicie na kruchości rutynowych działań i ich szybkiej substytucji; na tyle szybkiej, by zapobiec ugruntowaniu się w oparciu o nie zwyczajów i norm.

W tych nowych warunkach mamy do czynienia z niewielkim zapotrzebowaniem na okiełznanie i poskromienie pragnienia transgresji i przymusu eksperymentowania, zwanych „kulturą”, ażeby można było ulokować ją w służbie samorównoważenia i zachowania ciągłości. Albo przynajmniej tradycyjni i najniezlomniejsi nosiciele owego wymagania w tym czasie, przyszli menedżerowie państw narodowych, przestali się interesować takim wykorzystaniem kultury – podczas gdy nowi autorzy scenariuszy i reżyserzy dramatu kultury, którzy dołączyli do nich lub ich zastąpili, pragnęliby, żeby postępowanie ludzi – obecnie całkowicie przeobrażonych w konsumentów – dalekie było od potulności, regularności, rutyny i braku elastyczności.

Menedżerowie państwowi „subsidiarnie” dzielą lub „wykontraktowują” ryzyko, harówkę i odpowiedzialność za „prowadzenie widowiska” według czynników rynkowych, oddają kształtowaniu popytu i podaży niegdyś zazdrośnie strzeżone prawo ustalania tonacji wraz z obowiązkiem płacenia muzykantom. Deklarują obecnie neutralność >>>

¹ T.W. Adorno, *Culture and Administration*, [w:] *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture* by Theodore W. Adorno, ed. by J.M. Bernstein, Routledge 1991, s. 93. Chciałbym zwrócić uwagę, że słowo „zarządzanie” lepiej niż „administracja” oddaje zasadnicze znaczenie niemieckiego terminu *Verwaltung*, użytego w oryginale.

² *Ibid.*, s. 98.

³ *Ibid.*, s. 93, 98, 100.

⁴ J. Brodsky, *The Child of Civilization*, [w:] *Less than one: Selected Essays*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1987, s. 123, wyd. polskie: *Dziecko cywilizacji*, [w:] *Mniej niż ktoś*. Eseje, Znak 2006, s. 111-129.

⁵ T.W. Adorno, *Culture and Administration*, op. cit., s. 94.

⁶ T. Adorno i M. Horkheimer, *Dialectics of Enlightenment*, przeł. John Cumming, Verso 1979, s. 216-217; wyd. polskie: M. Horkheimer, T. Adorno, *Dialektyka Oświecenia*. Fragmenty filozoficzne, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 1994.

⁷ T.W. Adorno, *Culture and Administration*, op. cit., s. 103.

w gorąco dyskutowanej kwestii wyborów kulturalnych, w tym artystycznych. Ponieważ kultura nie jest już przydatna jako narzędzie tworzenia i utrzymywania porządku, rzeczy związane z kulturą zostały wycofane z wyposażenia i wystawione na sprzedaż w uwspółcześnionej wersji sklepów Army & Navy.

Niemniej jednak zdarza się obecnie, że twórcy kultury, podobnie jak poprzednio, zbroją się przeciw natrętnej ingerencji menedżerów, którzy bez wyjątku – zarówno w polityce, jak w handlu – na ogół nalegają na pomiary wydajności kulturalnej za pomocą kryteriów zewnętrznych, obcych irracjonalności, spontaniczności i nieodłącznej wolności, jakie cechują twórczość kulturalną. Używają oni posiadanej władzy i zasobów, jakimi dysponują, aby zapewnić przestrzeganie przepisów i standardów użyteczności przez nie określanych, podcinając skrzydła wyobraźni artystycznej i kłócąc się z zasadami przyświecającymi twórczym artystom. Należy powtórzyć, że zasadnicze zarzuty artystów wobec ingerencji menedżerów nie są jednak niczym nowym, jak wykazano powyżej – lecz kolejnym rozdziałem długiej historii „rywalizacji rodzeństwa”, niemającej końca: na dobre lub złe, na dobre i na złe, wytwory kultury zawsze potrzebują menedżerów – żeby nie umarły w tej samej wieży z kości słoniowej, w której je poczęto...

Prawdziwą nowością jest rodzaj kryteriów, jakie dzisiejsi menedżerowie – w nowej roli przedstawicieli czynników rynkowych, a nie sił państw narodowych – stosują, żeby szacować, przeprowadzić audyt, nadzorować, sądzić, wydawać opinie, nagradzać i karać swoich podopiecznych. Chodzi naturalnie o kryteria konsumencko-rynkowe, takie jak ustalona preferencja ekspresowej konsumpcji, ekspresowej gratyfikacji i ekspresowej korzyści. Rynek konsumencki zaspokajający długofalowe potrzeby, nie wspominając o wieczności, byłby sprzecznością samą w sobie. Rynek konsumencki propaguje szybki obieg, krótszą odległość od użycia do zużycia i od wysyłki na śmietnik do pozbycia się odpadów – wszystko w celu natychmiastowego zastąpienia dóbr, które przestały przynosić zysk. Wszystko to jest irytująco sprzeczne z naturą twórczości artystycznej i przesłaniem sztuki, która, jak pisze Kundera, „cichnie (...) w tłumie łatwych i prędkich odpowiedzi, poprzedzających i unicestwiających pytanie”⁸. A więc nowość, jak można wywnioskować, polega na rozejściu się dróg, po czym rodzeństwo nadal ze sobą rywalizuje.

Stawką nowego rozdziału odwiecznego przeciągania liny jest nie tylko pewna odpowiedź na pytanie „kto tu rządzi”, lecz samo znaczenie „zawiadywania” – jego cele i następstwa. Możemy pójść o krok (mały krok, jak gdyby) dalej i powiedzieć, że stawką jest obecnie przetrwanie sztuki – w znanej nam postaci, zapoczątkowanej malowidłami w jaskiniach Altamiry. Czy kultura może przetrwać dewaluację trwałości, koniec nieskończoności – owej pierwszej „przypadkowej ofiary” zwycięstwa rynku konsumenckiego? Odpowiedź na to pytanie brzmi: naprawdę nie wiemy – chociaż byłby usprawiedliwiony ten, kto podejrzewa, że odpowiedzią może być „nie”. I chociaż można by za Hansem Jonaszem poradzić obywatelom „wieku niepewności”: więcej ufności w złe przeczucia „proroków końca świata” niż w kojące zapewnienia patronów nowych wspaniałych czasów konsumpcji.

Podporządkowanie twórczości kulturalnej standardom i kryteriom rynku konsumenckiego oznacza poddanie wytworów kultury wymogom, jakie muszą spełniać wszystkie potencjalne produkty konsumpcyjne – żeby dawały się usankcjonować w kategoriach wartości rynkowej (bieżącej wartości rynkowej, oczywiście), albo przypadną.

Pierwsze zapytanie pod adresem propozycji artystycznych, które dążą do uzyskania wartości rynkowej, dotyczy popytu na rynku (już wystarczającego lub mogącego szybko i korzystnie wzrosnąć), wsparte go obecnością adekwatnej zdolności finansowej. Zauważmy, że przy notorycznie kapryśnym, dziwacznym i niestabilnym popycie konsumpcyjnym, historia rządów rynku konsumenckiego nad produktami artystycznymi roi się od błędnych prognoz, zupełnie nietrafnych szacunków i rażąco niepoprawnych decyzji. W praktyce owe rządy sprowadzają się do zastępowania nieobecnej analizy jakości ilościowym przekraczaniem planowanego zysku i dużym zabezpieczeniem finansowym ryzyka, z których wynikają rozrzutny nadmiar i marno-

trawstwo (G. B. Shaw, oddany i zręczny fotograf-amator w dodatku do doskonałego dramatopisarstwa, radził fotografom, żeby naśladowali dorsza, który musi złożyć tysiąc jajeczek ikry, by wylęgnął się jeden dojrzały osobnik; zdaje się, że cały przemysł konsumpcyjny i menedżerowie marketingu, utrzymujący go przy życiu, przyjmują radę Shawa). Taka strategia może czasami zabezpieczać przed astronomicznymi stratami, powodowanymi błędną analizą opłacalności; jednak znaczy niewiele lub nic, gdy idzie o zapewnienie, że wytwory artystyczne mają szansę pokazać swoją prawdziwą jakość w wypadku braku widoków na popyt rynkowy (chodzi o widoki na nadzwyczaj krótki dystans, biorąc pod uwagę „krótkofalowość” kalkulacji rynkowych).

Obecnie to potencjalni klienci, ich liczba i zapasy gotówki na kontach bankowych przesądzają (mimo, że nieświadomie) o losie twórczości artystycznej. Granicę dzielącą „udane” (i dlatego przyciągające uwagę publiczności) produkty od nieudanych (to znaczy, niezdolnych zyskać sławy) wytyczają sprzedaż, rankingi i zyski ze sprzedaży biletów. Zgodnie z dowcipnymi definicjami Daniela J. Boorstina,

słynny człowiek to osoba znana z tego, że jest dobrze znana, a „bestseller” to książka, która dobrze się sprzedała „po prostu dlatego, że się dobrze sprzedawała

i to samo można powiedzieć o najlepiej sprzedających się *objets d'art*. (Chciałbym dodać, że dziennikarstwo wsparte książeczką czekową zadba o bliski związek między tymi dwoma regułami). Ale istnieje tylko taka jednokierunkowa korelacja, zasugerowana w humorystycznych definicjach Boorstina, którą teoretykom i krytykom sztuki współczesnej udało się ustanowić pomiędzy nieodłącznymi cnotami artystycznymi twórczości a sławą autorów. Gdybyśmy mieli poszukać rzeczywistej przyczyny sławy artysty, znaleźlibyśmy ją najprawdopodobniej w sławie marki (galerii, pisma), która – poprzez promocję prac – wyniosła rodzający się *objet d'art* z mroku w światło jupiterów. Współczesnym odpowiednikiem obrotu koła Fortuny lub łutu szczęścia – zawsze nieodzownego czynnika wpływającego na ziemski sukces – jest pojawienie się Charlesa Saatchi'ego, który zatrzymuje samochód przy nieznannej bocznej uliczce przed sklepem z bibelotami, pozbieranymi przez kogoś z nieznannej bocznej uliczki, kto bezskutecznie usiłował przekonać przypadkowych, rzadkich klientów do ich wartości artystycznej. Bibelot zmienia się w dzieło sztuki natychmiast po przeniesieniu do galerii, której progi oddzielają dobrą sztukę od złej (a dla znawców, sztukę od nie-sztuki). Trochę chwały przynależnej galerii spłynie na nazwiska wystawianych artystów. W irytująco zagmatwanym, zmiennym świecie współczesnym, z elastycznymi normami i płynnymi wartościami, jest to raczej – co nie dziwi – tendencja wszechobecna, a nie osobliwość przynależna sztuce. Jak to związęle ujęła Naomi Klein,

wielu najlepiej dzisiaj znanych producentów już nie wytwarza produktów, ani ich nie reklamuje, raczej kupuje produkty i znakuje je marką.⁹

Marka i logo (torba na zakupy z nazwą galerii, która przydaje znaczenia zakupom w niej niesionym) nie dodają wartości – one są wartością, wartością rynkową, a więc wartością jako taką.

Nie tylko przedsiębiorstwa użyczają wartości produktom artystycznym przez znakowanie marką (lub pozbawiają produkty wartości, wycofując swoje logo); a również w ich przypadku akt znakowania marką jest z reguły uzupełniony „wydarzeniem towarzyskim” (*event*) – krótkotrwałym, ale głośnym multimedialnym szumem. „Wydarzenia” są chyba najsilniej oddziałującym źródłem wartości – oczywiście wydarzenia

⁸ M. Kundera, *Sztuka powieści. Esej*, przeł. M. Bieńczyk, Czytelnik, Warszawa 1991, s. 22.

⁹ N. Klein, *No Logo*, Flamingo 2001, s. 5; wyd. polskie: N. Klein, *No Logo*, przeł. H. Pustuła, Świat Literacki, Warszawa 2004.

¹⁰ Ibid., s. 25.

¹¹ W. de Kooning, *Écrits et propos*, Éditions de l'Ensb-a 1992, s. 90 i nast.

¹² Y. Michaud, *L'art à l'état gazeux. Essai sur la triomphe de l'esthétique*, Stock, Paris 2003, s. 9.

¹³ Z. Bauman, *Society under Siege*, Polity Press, Cambridge 2002, rozdział IV.

„promocyjne”, „rozdmuchane”, z olbrzymią frekwencją dzięki temu, że wiadomo, iż cieszą się olbrzymią frekwencją i że sprzedaje się na nie wielką liczbę biletów, ponieważ wiadomo, że ustawiają się po nie długie kolejki.

Takie wydarzenia nie narażają się na ryzyko związane z samym tylko pokazem nawet w najsłynniejszych galeriach. W przeciwieństwie do nich, nie muszą liczyć się z wątpliwą lojalnością wiernych w świecie dostrojonym do notorycznie krótkiej pamięci społecznej i zaciętej konkurencji między niezliczonymi atrakcjami, które zabiegają o klientów. Wydarzenia towarzyskie, jak wszystkie faktyczne artykuły konsumpcyjne, mają na sobie datę „przydatności do spożycia”; ich projektanci i promotorzy mogą nie brać w swoich kalkulacjach pod uwagę długofalowych następstw (osiągając podwójną korzyść z olbrzymich oszczędności i budzącego zaufanie oddźwięku w duchu epoki), planując i dbając (by wspomnieć trafną frazę George'a Steinera) o „maksimum wrażenia i błyskawiczne zniknięcie”.

Spektakularna, przyprawiająca o zawrót głowy kariera wydarzeń o określonych ramach czasowych (to znaczy, wydarzeń o zasięgu czasowym, nieprzekraczającym przewidywanej żywotności zainteresowania społecznego), jako najplodniejszego źródła wartości rynkowej, dobrze współgra z uniwersalnym dążeniem w scenerii płynnej nowoczesności. Wytwory kultury – czy to przedmioty nieożywione, czy wykształceni ludzie – bywają dzisiaj na ogół zaangażowani w „projekty”, czyli jak wiadomo, przedsięwzięcia jednorazowe i krótkotrwałe. I jak ustalił zespół badawczy, cytowany przez Naomi Klein¹⁰,

można przecież oznaczyć marką nie tylko piasek, ale także pszenicę, wołowinę, cegłę, metal, beton, chemikalia, ziarno zboża i nieskończoną różnorodność towarów, tradycyjnie uważanych za odporne na taki zabieg,

to znaczy takie przedmioty, o których myśli się (niesłusznie, jak się okazuje), że mogą stać na własnych nogach i dowodzić swych racji przez samo ukazywanie się i przedstawianie własnej doskonałości.

„Syndrom konsumeryzmu”, który jest wyznacznikiem postępowania człowieka w społeczeństwie konsumentów, ogniskuje się wokół stanowczego zaprzeczenia wartości zwlekania i zasady „opóźniania satysfakcji” – zasad uważanych za fundamentalne w „społeczeństwie wytwórców” albo „społeczeństwie produkcyjnym”.

W odziedziczonej hierarchii ustalonych wartości „syndrom konsumeryzmu” zdetronizował trwałość i wyniósł przemijalność. Umieścił nowość ponad tym, co trwałe. Radykalnie skrócił odległość w czasie, dzielącą nie tylko pragnienie od spełnienia (co sugerowało wielu obserwatorów, zainspirowanych lub wprowadzonych w błąd przez agencje kredytowe), lecz również użyteczność i chęć posiadania od bezużyteczności i odrzucenia; data przydatności do spożycia „zdolności zaspokajania” nabytych dóbr dramatycznie się skróciła. Pośród przedmiotów ludzkiego pożądania „syndrom konsumeryzmu” umieścił zwłaszcza nie (po którym szybko następuje pozbycie się odpadów) w miejscu rzeczy posiadanych. Pośród ludzkich zajęć umieścił środki ostrożności podejmowane przeciw „rzeczom” (ożywionym, jak też nieożywionym) „nadużywającym gościnności” znacznie przed techniką „trzymania się”, „trwania” i długotrwałą (żeby nie powiedzieć niemającą końca) lojalnością i poświęceniem. Skrócił także drastycznie „termin ważności” pragnienia, odległość czasową między pragnieniem a jego zaspokojeniem oraz zaspokojeniem a wysypiskiem śmieci. Podsumowując,

„syndrom konsumeryzmu” dotyczy szybkości, nadmiaru i odpadów; to znaczy, zasad diametralnie różnych od tych, które przyświecają całej twórczości kulturalnej, łącznie z twórczością artystyczną.

Kiedy cele poruszają się lub tracą urok szybciej niż chodzimy, niż jeżdżą samochody lub latają samoloty, samo przemieszczanie się ma większe znaczenie niż cel. Pytanie „jak to robić” wydaje się ważniejsze i pilniejsze niż zapytanie „co robić”. Nieprzyzwyczajanie się do niczego, co w danej chwili robimy, nieprzywiązywanie się do dziedzictwa własnej przeszłości, przywdziewanie bieżącej tożsamości, jak nosi się koszule, które można wymienić, gdy stają się nieużyteczne lub niemodne, odrzucanie lekcji z przeszłości i porzucanie nabytych umiejętności bez żadnych zahamowań ani żalu – to wszystko staje się znakiem firmowym współczesności, płynno-nowoczesną strategią życiową i atrybutem płynno-nowoczesnej racjonalności. Kultura płynno-nowoczesna przestała dawać poczucie kultury wiedzy i gromadzenia, jak kultury utrwalone w sprawozdaniach historyków i etnografów. Wygląda raczej na kulturę niezaangażowania, nieciągłości i zapominania.

Willem de Kooning sugeruje, że na tym świecie „treść jest jak okamgnienie”, ulotna wizja, przelotne spojrzenie.¹¹ Najwnikliwszy analityk wszystkich zakrętów i zakamarków kultury postmodernistycznej i po-postmodernistycznej Yves Michaud sugeruje, że estetyka – zawsze nieuchwytny a uparcie poszukiwany cel – jest obecnie konsumowana i czczona w świecie opróżnionym z dzieł sztuki...¹²

Obok szczęścia, piękno stanowiło jedną z bardziej ekscytujących nowoczesnych obietnic i wiodących ideałów niespokojnego nowoczesnego ducha. Zawiłą historię i semantyczne przygody marzenia o szczęściu opisałem pokrótce gdzie indziej¹³. Tym razem kolej na piękno; jego historię można uznać za paradygmat narodzin i rozwoju płynno-nowoczesnej kultury odpadów.

Sugeruję, że idea piękna już od epoki renesansu służyła za miarę ambicji zarządzających... Koncepcje pojawiające się najczęściej na wczesnych etapach nowoczesnej debaty o znaczeniu „piękna” to harmonia, proporcja, symetria, porządek i tym podobne (w *Endymionie* John Keats doda zdrowie i cichy oddech...) – zbiegające się w ideale, który być może najtrafniej sformułował Leone Battista Alberti: ideał stanu, którego jakkolwiek zmiana może być tylko zmianą na gorsze; stanu, który Alberti nazwał doskonałością. Piękno równało się doskonałości i to, co doskonale można było w sposób uprawniony nazwać pięknym. Niejeden wielki artysta modernistyczny usiłował wyczarować taki stan doskonałości; próbowano w istocie uczynić treścią dzieła poszukiwanie doskonałości w sensie nadanym przez Albertiego. Na przykład Mondrian, Matisse, Arp czy Rothko... Wytnijcie kolorowe prostokąty z obrazów Mondriana i spróbujcie je ułożyć inaczej, niż to zrobił Mondrian >>

>> prawdopodobnie okaże się, że wasza kompozycja, a naprawdę każda możliwa kompozycja, jest gorsza – mniej satysfakcjonująca, „brzydka” w porównaniu z tamtą... Albo wytnijcie postaci z *Tańca Matisse'a* i spróbujcie je ustawić i połączyć ze sobą w inny sposób; doświadczycie zapewne podobnej frustracji.

Ale czymże w końcu jest „doskonałość”? Gdy przedmiot już raz zyskał „doskonałą” formę, wszelka dalsza zmiana jest niepożądana i niewskazana. Doskonałość znaczy: zmiany powinny ustać. Nie będzie już żadnych zmian. Od tej pory wszystko będzie takie samo – na zawsze. To, co doskonale nigdy nie straci wartości, nigdy nie stanie się zbędne, nigdy nie zostanie odrzucone, nikt się tego nie pozbędzie, a więc nigdy nie stanie się odpadem; zbędne staną się od tej chwili jedynie dalsze poszukiwania i eksperymenty. A więc, gdy wdychamy do doskonałości, musimy wysilić wyobraźnię najbardziej jak potrafimy, użyć całej mocy twórczej – lecz tylko po to, by działanie wyobraźni przyrównać do marnotrawstwa, a twórczość uczynić niepotrzebną, a prócz tego niepożądaną... Jeżeli piękno równa się doskonałości, to gdy raz osiągniemy piękno, nic się już potem nie wydarzy. Dalej niż piękno nie ma nic.

Znaczenie „piękna” niepostrzeżenie przechodzi w dzisiejszych czasach brzemienne w skutki przemianę. W będących obecnie w użyciu znaczeniach tego słowa filozofowie prawie nie rozpoznaliby koncepcji, które przez wieki rzetelnie i w pocie czoła wypracowywali. Najbardziej brakowałoby im połączenia piękna i wieczności, wartości estetycznej i trwałości. Pomimo ostrych kłótni, wszyscy filozofowie często zgadzali się w czasach z perspektywy współczesności minionych, że piękno wznosi się ponad zmienne i kruche osobiste kaprysy i że gdyby nawet istniało „piękno od pierwszego wejrzenia”, upływ czasu podda je godnemu zaufania, ostatecznemu i rozstrzygającemu sprawdzianowi („Rzecz piękna jest radością wieczną”, jak upierał się Keats). Dzisiejszym filozofom także brak będzie „dążenia do uniwersalności”, w której niegdyś upatrywano nieodzownego atrybutu każdego uprawionego sądu estetycznego. To właśnie te dwie sprawy wypadły za burtę z nastaniem płynno-nowoczesnej „kultury kasyna” i są dzisiaj ewidentnie nieobecne w powszechnie rozumianym znaczeniu słowa „piękno”.

Rynek konsumpcyjny oraz wymagany i utrwalany przezeń wzorzec postępowania przystosowane są do wymogów „kultury kasyna”, która z kolei przystosowuje się do nacisków i pokus stwarzanych przez rynek. Rynek konsumpcyjny i „kultura kasyna” dobrze ze sobą współgrają; wzajemnie się napędzają i wzmacniają. By nie marnować czasu swoich klientów, nie utrudniać i nie udaremniać przyszłych, niemożliwych jeszcze do przewidzenia rozkoszy, rynek konsumpcyjny oferuje produkty przeznaczone do natychmiastowego, najlepiej jednorazowego, użytku, łatwo usuwalne i łatwo zastępowalne, troszcząc się przede wszystkim o to, aby przedmioty wzbudzające niegdyś podziw i pragnienie, nie zaprzętały uwagi klientów, kiedy wyjdą już z mody. Klienci, oszołomieni karuzelą mody, różnorodnością ofert, od których może zakręcić się w głowie i zawrotnym tempem, w jakim dokonują się zmiany, nie mogą już polegać na własnych możliwościach uczenia się i zapamiętywania, muszą więc (co czynią z ulgą) przyjąć zapewnienia, że oferowany aktualnie produkt to właśnie „to”, coś absolutnie „extra”, coś, co „trzeba mieć” i w czym lub z czym koniecznie „trzeba się pokazać”.

„Obiektywna”, nieprzemijalna lub uniwersalna wartość estetyczna produktu jest ostatnią rzeczą, o którą należy się martwić. Nie znaczy to wcale, że piękno jest „kwestią indywidualnego gustu”. O tym, co jest piękne, rozstrzyga dzisiejsza moda, dlatego piękne musi zmieniać się w szpetne wraz ze zmianą panującej mody, która to zmiana z pewnością niebawem nastąpi. I gdyby nie cudowna zdolność rynku do wprowadzania regularnego, choć pospiesznego rytmu i porządku w pozornie indywidualne, a więc potencjalnie przypadkowe i niejasne, wybory klientów, ci ostatni czuliby się z pewnością całkiem zagubieni i zdezorientowani. Smak nie jest już dobrym przewodnikiem, uczenie się i poleganie na zdobytej wiedzy to raczej pułapka niż pomoc, wczorajsze *comme il faut* może w każdej chwili zmienić się bez ostrzeżenia w *comme il ne faut pas*.

Nastaly rządy piękna, zauważa Yves Michaud w pełnej kąśliwych uwag pracy na temat kondycji sztuki w świecie płynnej nowoczesności. **We wszystkich dziedzinach życia obowiązuje dziś imperatyw: bądźcie piękni albo przynajmniej oszczędźcie nam widoku swojej brzydoty.**¹⁴

Być szpetnym oznacza być skazanym na wysypisko śmieci. I na odwrót, skazanie kogoś na wysypisko śmieci jest wystarczającym dowodem jego szpetoty.

Czyż „rządy piękna” nie są tym, o czym zawsze marzyli nowocześni artyści i uczeni znawcy estetyki, pochylający się nad ich pracami? Czy zatem jesteśmy świadkami ostatecznego triumfu piękna? Spełnienia się przynajmniej jednego z wielu ambitnych „nowoczesnych projektów”?

Bynajmniej, odparłby Michaud. Estetyka w istocie zatriumfowała – ale nad swoim własnym przedmiotem... Estetyka odniosła zwycięstwo, sprawiając, że dzieła sztuki („cenne i rzadkie”, „obdarzone aurą i magicznymi właściwościami”, „niepowtarzalne, wyrafinowane i subtelne”) stały się zbędne. „Dziś estetykę uprawia się, propaguje, rozpowszechnia i użytkuje w świecie pozbawionym dzieł sztuki”. Sztuka wyparowała, zmieniła się w swoisty „estetyczny eter”, który podobnie jak eter wydumany przez pionierów nowoczesnej chemii, nasyca wszystkie rzeczy bez różnicy, lecz w żadnej z nich nie ulega skropleniu. „Piękne” są bluzy z metkami najgłośniejszych obecnie projektantów, ciała modelowane w siłowniach, zmieniane za pomocą operacji plastycznych i sztuki makijażu zgodnie z najnowszą modą, atrakcyjnie opakowane towary na półkach supermarketów. „Nawet martwe ciała są piękne – zapakowane starannie w plastikowe folie i ułożone rzędem na tle karetek”. Wszystko ma, a przynajmniej może i powinno mieć, swoje piętnaście minut lub piętnaście dni piękna w drodze na wysypisko śmieci.

Można by rzec, że muzea są dla żywej sztuki tym samym, czym cmentarze dla żyjących ludzi: miejscami, gdzie spoczywa to, co już martwe i pozbawione energii. Niektóre ludzkie ciała złożone są w grobach pod kamiennymi płytami. Groby te odwiedzają ludzie, którzy czują się opuszczeni i osieroceni z powodu odejścia zmarłego. Inne ludzkie ciała zniknęły na zawsze w nieznanym masowych grobach lub przepadły bez śladu w puszczonych z dymem wioskach, piecach krematoryjnych i odmętach Rio de la Plata. Niektóre dzieła sztuki umieszcza się w muzeach, gdzie ich sławione niegdyś piękno sterylizuje się i balsamuje, by, podobnie jak miejsca archeologicznych wykopalisk, cieszyły wzrok miłośników historii lub pasażerów turystycznych autokarów. Zarówno cmentarze, jak muzea są oderwane od życiowego zgiełku, oddzielone od spraw codzienności we własnych zamkniętych przestrzeniach z wyznaczonymi godzinami otwarcia. W muzeach, podobnie jak na cmentarzach, nie mówi się pełnym głosem, nie je się, nie pije, nie biega i nie dotyka tego, co nas tam sprowadza, a dzieci nie spuszcza się z oka.

Inaczej wygląda sceneria życia codziennego. To miejsce estetyki, nie *objets d'art*. To scena ulotnych performance'ów i happeningów, instalacji skleconych z najróżniejszych ostentacyjnie nietrwałych materiałów lub pozszywanych ze skrawków oderwanych od siebie myśli. Nic z tego, co wystawiane i oglądane na scenie, nie zjawia się tam po to, by trwać lub zachować się dłużej niż to potrzebne – imiona tej gry to kruchość i przemijanie. Cokolwiek wydarza się na scenie, może nieść ze sobą tylko tyle znaczenia, ile samo jest w stanie udźwignąć. Znaczenia tego będą wszak poszukiwać ludzie wprawieni w sztuce zappingu, a „zapperzy” włączają program po czołowce i zmieniają go, zanim na ekranie pojawi się napis „koniec”.

Michaud pisze o nowym modelu percepcji, który przedkłada pobieżne przeglądanie nad czytanie i odszyfrowywanie znaczeń. Obraz jest płynny i ruchomy, stanowi raczej element pewnego łańcucha zdarzeń niż odrębną całość lub daną zmysłową. Odcięty od pierwotnego ciągu referencji, którego był naturalną częścią, daje się wprzęgać bez trudu do dowolnego ciągu lub sekwencji urojeń.

Przesunięcie obrazów z pola ostrego widzenia na swoiste śmietniko percepcji – w sferę nieistotności i niepostrzegalności – dokonuje się w sposób losowy. Różnica między „konkretnym obiektem” a jego obojętnym i pozbawionym znaczenia otoczeniem stała się niemal nieuchwytna, podobnie jak czas dzielący moment, w którym przedmiot znajdował się w polu widzenia, od chwili, w której stamtąd zniknął. Przedmioty i śmieci łatwo zmieniają miejsca. W galerii sztuki w Kopenhadze oglądałem instalację złożoną z serii ekranów telewizyjnych z wyświetlonymi na nich wielkimi napisami „Ziemia Obiecana”. Uznałem, że instalacja jest dobrze pomyślana i daje do myślenia, także ze względu na miotłę i wiadro stojące w kącie sali na końcu sekwencji obrazów. Nim jednak zdążyłem przemyśleć do końca jej znaczenie, nadeszła sprzątaczką, by zabrać swoje narzędzia, które pozostawiła w kącie, udając się na przerwę.

Skonsternowani widzowie, zagubieni w poszukiwaniu piękna, jedynie w statystykach mogą szukać ratunku przed chaosem, jaki stwarza nieskrępowana niczym estetyka w świecie bez trwałych obiektów estetycznych. Zbawienie tkwi w liczbach. Wszyscy ci ludzie, obnoszący się dumnie z najnowszymi symbolami mody, nie mogą się przecież mylić... Masowy wybór w magiczny sposób uszlachetnia wybrany przedmiot. Ten przedmiot musi być piękny, bo gdyby było inaczej, nie wybrałoby go tak wielu ludzi. Piękno tkwi w bestsellerowych nakładach, w rekordach kasowych, platynowych płytach, zawrotnych wskaźnikach oglądalności (Andy Warhol rozmarzył się kiedyś:

Wyobraźcie sobie plik banknotów wiszących na sznurku: 160 tysięcy dolarów... Jaki piękny obraz!)

Być może piękno jest także gdzieś indziej, jak utrzymują uparcie niektórzy filozofowie – ale skąd można to wiedzieć? I kto miałby potwierdzić wyniki poszukiwań prowadzonych w miejscach, *de quoi on ne parle plus?* Nawet Starzy Mistrzowie, których pozycja, jak można by sądzić, jest niepodważalna i odporna na wstrząsy z racji ich sędziwego wieku i liczby sprawdzianów, przez które przeszli triumfalnie na przestrzeni stuleci, nie mogą lekceważyć nowych reguł gry w piękno. Dziś „musisz obejrzeć” (pilnując, by widziano cię w trakcie oglądania) Vermeera, jutro Matisse’a, a pojutrze Picassa, w zależności od tego, któremu z nich akurat urządzono „głośną” wystawę, o której mówią „wszyscy”. Podobnie jak w każdym innym przypadku, piękno nie ma tu związku z jakością obrazów, ale z (ocenianą kryterium ilościowym) jakością wydarzenia.

W społeczeństwie płynnej nowoczesności piękno doświadczyło tego samego losu, co inne ideały, wywołujące kiedyś w ludziach bunt

i niepokój ducha. Poszukiwanie ostatecznej harmonii i wiecznej trwałości uznano po prostu za niedorzeczne. Wartości są wartościami, dopóki nadają się do natychmiastowej konsumpcji „na miejscu”. Wartości towarzyszą ulotnym doświadczeniom. Podobnie jak piękno. A życie to ciąg ulotnych doświadczeń.

Pożytek z piękna nie jest całkiem jasny, trudno zrozumieć, na czym polega jego niezbędnosc kulturowa, a jednak niepodobna obejść się bez niego w kulturze – pisze Freud. Tym, co nie przynosi pożytku, co zaś, jak się spodziewamy, zostanie docenione przez kulturę, jest piękno; wymagamy, by człowiek kulturalny czcił piękno zawsze wtedy, gdy spotyka się z nim w naturze i by tworzył piękno w przedmiotach o tyle, o ile jest do tego zdolny dzięki pracy własnych rąk. Piękno, obok czystości i porządku, zajmuje „najwidoczniej szczególne miejsce wśród wymogów kulturowych”¹⁶.

Zauważmy, że wszystkie te trzy cele, które Freud nazywa „wymogami kulturowymi”, to wyobrażone horyzonty procesu cywilizacyjnego. Być może stosowniejsze, mniej mylące i mniej kontrowersyjne byłoby zatem mówienie o upiększaniu, oczyszczaniu i porządkowaniu. Dziś widzimy wyraźniej niż nasi przodkowie przed siedemdziesięciu laty, że „proces cywilizacyjny” nie jest ograniczonym w czasie okresem przejściowym, który prowadzi do finalnego stanu, zwanego cywilizacją, ale samą istotą owej „cywilizacji”. Idea cywilizacji, która doprowadziła do końca ów proces (zakończyła prace oczyszczające, zabiegi porządkujące i poszukiwanie piękna), jest równie niedorzeczna jak idea wiatru, który nie wieje i rzeki, która nie płynie. Cywilizacje (a więc wysiłki i procesy „cywilizacyjne”) zrodziły się z pragnienia piękna. Wydaje się jednak, że zamiast ukończyć to pragnienie, uczyniły je niemożliwym do zaspokojenia.

¹⁴Y. Michaud, *L'art à l'état gazeux*, op. cit., ss. 7, 9, 77, 120-121.

¹⁵S. Daney, *La salaire du zappeur*, P.O.L., Paris 1993, s. 12.

¹⁶S. Freud, *Civilization, Society and Religion*, Penguin, ss. 271, 281, 282.



Rozwój gospodarki europejskiej zależy w coraz większym stopniu od zasobów kreatywności, innowacyjnego myślenia i nowych idei, a jest to obszar, w którym Europa szczyli się wybitnymi osiągnięciami. Należy wynaleźć sposób, który pozwoli maksymalnie zwiększyć potencjał wszystkich tych talentów i umiejętności po to, aby podtrzymać konkurencję międzynarodową i podnieść Europę do pozycji światowego lidera designu. Jeśli nie potrafimy określić projektowania w kategoriach liczb, to czyż możemy oczekiwać, że Unia Europejska dostrzeże jego ekonomiczny i kulturowy walor, zauważy, że design może wspierać i podtrzymywać rozwój gospodarczy, przyczyniać się do tworzenia rynku pracy i dobrobytu, a także przewyżczać niektóre przeszkody i zagrożenia tego rozwoju?

Design w nowej Europie.

Jakub Kozik,

Schowanko, prowadzący prof. Włodzimierz Dolatowski, ASP we Wrocławiu



Jeśli nie można czegoś zmierzyć, nie można tym pokierować. Dlatego właśnie tak istotne jest zbieranie danych, obecnie robi to wiele państw; podjęły się tego także ICSID (International Council of Societies of Industrial Design) i BEDA (The Bureau of European Design Associations). Woody Allen ma co do tego, oczywiście, inne zdanie, uważa, że „94,5% wszelkich statystyk jest zmyślonych”. Ale pomińmy to!

Premier Wielkiej Brytanii, Tony Blair siedem lat temu przekonywał, że „dobry design to nie tylko sprawa estetyki, czy też łatwego posługiwania się produktem, to także główna część procesu działalności handlowej” - i dalej: „przydaje on produktom wartości i tworzy nowe rynki”. Na takim poziomie, jak mówił Blair „design stanowi dynamiczny proces, wyzwalaający innowacyjne idee i przekształcający dobre pomysły w rzeczywistość”. Podkreślał, że na poziomie państwa, design ma znaczenie strategiczne i stanowi część obrazu i tożsamości narodu. Nazwał Wielką Brytanię „światowym warszatem designu”. A ponieważ uznano, że twórcy projektów osiągają namacalne efekty ze zgoła nienamacalnych zasobów, zaczęto postrzegać ich jako „ambasadorów nowej epoki”. Nie tylko w Wielkiej Brytanii.

Dzięki poparciu na takim poziomie, przemysł designerski wkroczył w okres wielkiego boomu. Pierwszy sekretarz stanu Blaira do spraw kultury Chris Smith zwykł był powtarzać, że „przemysł artystyczny” w Wielkiej Brytanii ma 5% udziału w gospodarce krajowej, zapewniając dochody rządu 180 miliardów euro, w czym 13 miliardów w rocznych dochodach z eksportu, oraz że zatrudnia 1,5 miliona osób. W tym samym czasie inne wyliczenia wykazywały, że zatrudnionych w tej dziedzinie 300 tysięcy ludzi przyniosło wpływy ponad 17 miliardów euro. Wspaniałe czasy. Jak wiele się od tamtej pory zmieniło. Jednak rząd nieustannie pomaga.

Wszystkie gałęzie przemysłu są „twórcze”, jednak nie wszystkie dotyczą kultury. Estetyczny walor działań twórczych przekłada się na wytwarzanie ogromnych wartości ekonomicznych. Jak wielkie są to wartości? Jakie można zauważyć tu trendy i jakie przeszkody dla ich rozwoju? Istnieje aktualnie stały wzorec ekonomiczny w tym sek-

torze, który utrzymuje, w pewnych przypadkach ponad dwukrotnie większy niż przeciętnie wzrost działalności handlowej. Połączenie sztuki i użyteczności czyni z designu *par excellence* przemysł artystyczny. W kategoriach kwotowych stanowi on w wielu krajach ogromną część całego przemysłu artystycznego. Jednak niejednokrotnie pozostaje w tych krajach ukrytym skarbem, ponieważ ludzie nie doceniają jego waloru ekonomicznego. dla wielu artystów w Europie po 2001 roku, telefon ze zleceniami zamilkł.

Wzrost, który miał miejsce pod koniec lat 90., został w kolejnych latach całkowicie zatrzymany, a liczba osób zatrudnionych w przedsiębiorstwach designerskich znacznie spadła. W 2000 roku w Wielkiej Brytanii zatrudniono o 8 tysięcy osób mniej. Można to było postrzegać, i w pewnym stopniu postrzegano, jako powrót do stanu normalnego po osiągnięciu szczytu pod koniec ubiegłego stulecia. Po całkowitym spadku, duże przedsiębiorstwa zmniejszyły się, w mniejszych firmach w krótkim czasie pracowała ponad połowa wszystkich osób zatrudnionych w przemyśle artystycznym, zaś działalność średnich firm (o obrocie rzędu 1–2 milionów euro) została bardzo ograniczona.

Przemysł podzielił się. Zniknięcie wielu firm konsultingowych i rozpad wielu grup mógł mieć, na dłuższą metę, dobroczynny wpływ na klienta, lecz spowodował zamęt w artystycznych „wylęgarniach” Europy, a w szczególności Londynu. Kilka wiodących przedsiębiorstw, które cieszyły się dużym uznaniem, zostało rozwiązanych, ale redukcje doprowadziły bezpośrednio do powstania setek nowych firm na przestrzeni ostatnich lat. Taka jest natura projektantów. Tracą pracę – więc zakładają własny interes. Ale ostatnio niebo wydaje się przejaśniać, a przyczyną są liczne powody ekonomiczne. Design to gałąź przemysłu, której nie powinni i nie mogą ignorować politycy, czy to na poziomie lokalnym, państwowym czy europejskim. Jednak mimo prac takich organizacji jak BEDA, wciąż należy przekonywać Unię Europejską o wartości, jaką design stanowi dla europejskiej gospodarki.

W Szwecji w 2003 roku obroty przemysłu artystycznego wynosiły 838 milionów euro. Nowsze badania w Holandii wykazały, że ekonomiczna wartość projektowania przemysłowego w tym kraju wynosi 2,6 miliardów euro, co stanowi 0,7% holenderskiej gospodarki. Jest to suma dorównująca holenderskiemu przemysłowi naftowemu oraz transportowi lotniczemu. Podobne badania prowadzi się obecnie w innych krajach eu-



Anna Łabędzka, Fotel Croixant,
prowadzący prof. Aleksander Kuczma, ASP Poznań

* Prezentowany tekst jest przepracowaną wersją referatu zaprezentowanego podczas konferencji Cumulus w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, w październiku 2006 r. Tytuł pochodzi od redakcji „Aspiracji”. Ilustracje ukazują obiekty prezentowane na wystawie design.pl, zorganizowanej przez agencję PRO DESIGN na ASP w Warszawie w październiku 2006.

Szanse i wyzwania*

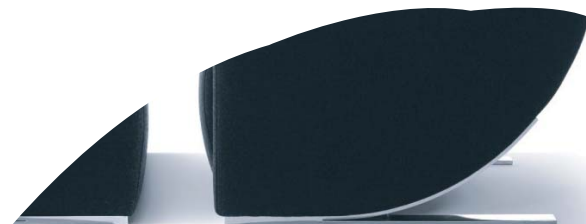
16/17
ASPIRACJE

ropejskich, takich jak Austria, Dania i Finlandia. W ich wynikach można zauważyć dość wyraźny związek między rozmieszczeniem designu a rezultatami ekonomicznymi. Takie odkrycie może wywrzeć wpływ na ludzi polityki, którzy, początkowo po prostu nie rozumieją, dlaczego design ma tak wysoką pozycję. Niektóre samorządy zaczęły dostrzegać, że design może być czynnikiem stymulującym gospodarkę lokalną, jako że ich przemysł staje się coraz bardziej zorientowany na klienta. W skali narodowej, w niektórych państwach doceniono już pogląd, że design pełni ważną rolę w rozwijaniu eksportu ożywionej wytwórczości przemysłowej.

W 2005 roku wydatki na ogólnoswiatowe usługi łączności, reklamy, designu i marketingu wzrosły o 3-4 %, do kwoty ponad 1,2 trylionu euro. W tym roku oczekuje się wzrostu o kolejne 4-5%. Design rozwija się niepowstrzymanie, jako procent tych ogólnych liczb. W Niemczech ogólne wydatki na usługi komunikacji wyniosły w 2005 roku 60 miliardów euro, we Francji 39 miliardów, a w Wielkiej Brytanii 91 miliardów euro. Mówiąc ogólnie, w tych krajach obroty w dziedzinie designu wyniosły 10-12 %. Obroty Stanów Zjednoczonych stanowiły zwykle połowę obrotu światowego w dziedzinie reklamy i marketingu, zaś najważniejszymi nieamerykańskimi rynkami były: Japonia, Niemcy, Wielka Brytania, Francja, Włochy i Hiszpania. To się zmienia. Coraz większe znaczenie zyskują tereny Azji-Pacyfiku, Ameryki Łacińskiej, Afryki, Środkowego Wschodu, oraz Europy Środkowej i Centralnej, ponieważ korporacje zakładają swoje placówki tam, gdzie populacja rośnie, a nie zmniejsza się, i tam, gdzie produkt krajowy brutto wciąż się podnosi. Goldman Sachs szacuje, że do roku 2015 prawdopodobnie 38% nakładów w usługach na światowym rynku komunikacji (do którego zalicza wszystkie działania designerskie) będzie skupionych w tych właśnie rejonach świata. Dziedzina marketingu jest coraz wyraźniej podzielona na dwa światy żyjące własnym rytmem, przy czym Europa Zachodnia pozostaje w tyle za resztą świata.

Dwadzieścia lat temu Chiny miały nie więcej niż 1% udziału w światowym handlu. Dziś mają 7%, a cała Azja ma 23%, czym wkrótce dorówna strefie euro. Export z Chin

Tomasz Augustyniak, Fotel





Małgorzata Małolepszy, Wojciech Małolepszy,
Aparat do krioterapii Cyro Flex, Novo Projekt, Warszawa

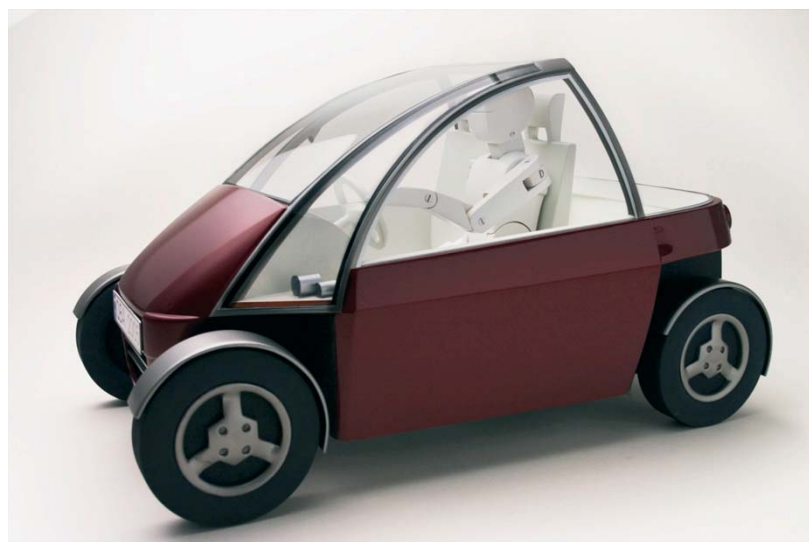
do Europy w ciągu trzech lat wzrósł o 100%, jesteśmy więc świadkami przemian gospodarczych na skalę kontynentalną – Azja ma szansę rozwinąć się w XXI wieku tak, jak w XX stuleciu rozwinęła się Ameryka. Zatem staje przed nami pytanie, w jaki sposób Europa może oderwać się od starego, skierowanego do wewnątrz modelu, a przekształcić się w Europę elastyczną, zmieniającą się, otwartą i zorientowaną globalnie, gotową sprostać gospodarczym wyzwaniom płynącym z Azji, Ameryki i innych obszarów. Idea, że konsumenci będą kupować coraz więcej dóbr i usług wszędzie i wciąż w ten sam sposób, zawsze wydawała mi się przesadzona. Rzeczywiste ogólnoświatowe produkty czy usługi wciąż stanowią jedynie niewielką część dochodów głównych światowych grup reklamowych – ponieważ konsumentów bardziej interesują dzielące ich różnice niż podobieństwa.

Co napędza przemysł designerski? Zmiana. Nowy dyrektor, fuzja przedsiębiorstw, przejęcie spółki, projekty będące efektem zmiany w organizacjach – niemal każdy rodzaj zmiany jest szansą dla designera. Ludzie zajmujący się designem to wcale nie najsilniejszy gatunek, który wszystko przetrwa, ani też najbardziej inteligentny, ale niewątpliwie najbardziej czuły i żywo reagujący na każdą zmianę. W biznesie chodzi o to samo: przystosować się, albo zniknąć. Oto przekaz płynący z naszej historii. Rozwój na polu designu niemal doskonale koreluje z rozwojem działań dotyczących przejmowania czy łączenia przedsiębiorstw. Nie dziwi fakt, że wraz z coraz częstszym łączeniem się firm, rozwojem międzynarodowych korporacji i konsolidowaniem się świata biznesu, zwłaszcza jeśli chodzi o właścicieli mediów, także wielkie superagencje rozwijają się i konsolidują wykupując coraz więcej średnich grup designerskich.

Warto zauważyć, że w ciągu kilku minionych lat, wraz ze spadkiem na rynku interesów w wielu europejskich krajach zaczęły rozkwitać niezależne grupy, które utrzymywały poziom zatrudnienia, podczas gdy „wielcy gracze” tracili klientów (w niektórych przypadkach notowano straty ponad 35%), tracili pracowników (w niektórych przypadkach mówiło się o 30%) i ogólnie (owi „mniejsi gracze”) przystosowywali się do gry. Rynek designu coraz bardziej polaryzuje się pomiędzy tych „wielkich” i tych „najmniejszych”. To, co wielkie agencje wciąż gotowe są kupować, to talent. Talent i zarządzanie nim pozostają kwestią kluczową. Kreatywność jest wartością nadrzędną. W Europie kre-

Design w nowej Europie.

Jakub Ossendowski, Anna Werner,
Pojazd miejski Qba, prowadzący dr Marek Liskiewicz, ASP w Krakowie



atywność wypływa z jakości kształcenia. Ale Europa pozostanie w czołówce tylko dopóty, dopóki inne rejony świata jej nie dogonią.

Z dwudziestu obecnie najlepszych uniwersytetów tylko dwa znajdują się w Europie. Kształcenie w dziedzinie designu idzie w tym samym kierunku. Edukacyjną mantrą lat 90. w Wielkiej Brytanii, kraju pełnym studentów designu, było „standardy – nie struktury”, przy czym struktury należy tu rozumieć jako uniformizację, jednakowość. To wyrażenie wyszło już z mody, zostało zarzucone, ponieważ nie pasowało do oficjalnej linii myślenia. Osobiście – przedkładałam wybór i różnorodność nad jednakowość i uniformizację, i wiem, że inni również są tego samego zdania, chyba, że chodzi o jednakowość w wybitnych osiągnięciach. Jedną z przyczyn sukcesu, jaki odniósł amerykański system kształcenia uniwersyteckiego, jest brak systemu. Można drwić z chińskiej nietolerancji czy różnych szalonych pomysłów, ale The Institute of Higher Education na Uniwersytecie Jiao Tong w Szanghaju dorównuje amerykańskim uniwersytetom według różnych obiektywnych kryteriów. A przecież siedem spośród dwudziestu najlepszych uniwersytetów znajduje się w Stanach Zjednoczonych, z pięćdziesięciu najlepszych jest ich tam trzydzieści pięć. To, co charakteryzuje amerykański system edukacji to związek pomiędzy pomysłami a funkcjonalnością, połączenie analizy i działania. Podbija się rynek dzięki zmianie gry na swoim polu działania, po to, aby osiągnąć pierwszorzędne wyniki. Pod koniec lat 90. XX w. w Chinach podwoiła się liczba studentów, a Indie starają się pójść w ich ślady. „Jeżeli pragniesz jednego roku dobrobytu, uprawiaj zboże. Jeżeli chcesz dziesięciu lat dobrobytu, uprawiaj drzewa. Jeśli zaś chcesz stu lat pomyślności – uprawiaj ludzi”. Przytoczone tu, stare chińskie przysłowie podsumowuje to, w jaki sposób wejście olbrzymiej chińskiej siły roboczej do gospodarki globalnej może okazać się najbardziej znaczącą zmianą na pięćdziesiąt, a może nawet na sto lat.

Uniwersytety są jednymi z najważniejszych motorów ekonomii wiedzy, lecz tam, gdzie istnieją wielkie instytucje, różne sprawy mogą na tym ucierpieć. Na uniwersytecie Anadolu w Turcji uczy się 530 tysięcy studentów, więc siłą rzeczy zainteresowanie jednostką musi tam zajmować poślednie miejsce. W latach 70. i 80. Wielka Brytania

była nieprawdopodobnym źródłem nowych idei gospodarczych. Inne państwa patrzyły na brytyjską gospodarkę z pogardą. Ale z czasem podążyły w tym samym kierunku co ona. Jeśli dzisiaj chcemy zobaczyć rewolucję ekonomiczną, musimy zwrócić się ku beznamiętnym reżimom podatkowym w Europie Centralnej i Wschodniej. Najbardziej żywotna część Europy w kategoriach rozwoju i nowych idei jest dziś właśnie na wschodzie i przypuszczam, że za 20 lat będziemy wychwalać intelektualny wpływ państw bałtyckich i to, w jaki sposób nowi członkowie Unii Europejskiej zmienili gospodarkę pozostałej jej części.

Wypadałoby przekonać się, co się robi na tamtejszych uniwersytetach oraz w dziedzinie designu. W Akademii Sztuk Pięknych i Projektowania w Bratysławie pojawiają się największe sławy projektowania w przemyśle samochodowym, ze względu na wysoki poziom tamtejszych absolwentów. Tacy ludzie, jak Chris Bangle z BMW, spędzają tam czas, analizując projekty wraz z czołowymi projektantami z Volkswagena, Peugeota, itd.

Od ponad 40 lat w słoweńskiej Ljublanie odbywa się Biennale Industrijskega Oblikovanja (BIO), które stało się ośrodkiem skupiającym świat projektowania przemysłowego, a w mniejszym stopniu także grafiki użytkowej w Europie Centralnej. Zawsze niezwykle bogate i różnorodne, BIO każdorazowo wykracza poza granice designu jako takiego, dotyka także kwestii równowagi ekologicznej, odpadów, recyklingu i ekologii, świadomości społecznej i całej gamy różnych spraw, które pokazują, w jaki sposób design może wpływać zarówno na życie społeczne, jak i gospodarcze. Właśnie na jednym ze skrzyżowań europejskich dróg jest to ważne wydarzenie w kalendarzu świata designu.

W Warszawie Miejski System Informacji zbiera wszystkie elementy informacji graficznej w całym mieście – od map do znaków drogowych, tabliczek z nazwami ulic i tablic upamiętniających historyczne wydarzenia. Polski system kształcenia w dziedzinie projektowania, który wydał na świat jednych z najznakomitszych twórców plakatu, rozwinął ostatnio biegłość na polu informacji graficznej. Poczynając od wczesnych relacji na temat czytelności, autorstwa krakowskiego zespołu Ryszarda Otręby (obecnie zaliczanego już do starszego pokolenia), projektanci przemysłowi tacy, jak Grzegorz Niwiński, Jerzy Porębski i Michał Stefanowski oraz ich zespół, tworzyli bardzo dobre systemy i grafikę informacyjną.



Jacek Figarski,

Pojazd integracyjny, prowadzący dr hab. Michał Stefanowski, ASP w Warszawie

Szanse i wyzwania

18/19
ASP:RACJE

W Europie Centralnej i Wschodniej znajdziemy podobne szkoły designu, podobne wystawy i wydarzenia oraz podobne, udane projekty o wysokiej jakości. Właśnie teraz, kiedy ich gospodarcze idee lada chwila zaczną wpływać na Europę Zachodnią, tak i ich design jest gotów postawić przed nami wyzwania. To jeden z powodów, dla których tak właściwie wydaje się, że Cumulus zorganizował swój doroczny zjazd w Warszawie, w sercu Europy Centralnej. Musimy wszyscy rozgłaszać, że gospodarka europejska może utrzymać swoją przewodnią pozycję wśród światowych rywali, jeśli będzie czerpała z kontynentalnych, obecnie znajdujących się w światowej czołówce potencjałów designu – z Wschodniej, Zachodniej i Centralnej Europy. Wymaga to jednak podniesienia świadomości, uzmysłowienia sobie, że twórczość i pomysłowość mogą wpływać na podwyższenie wyników; wymaga także stworzenia większego zapotrzebowania na kreatywność i design poprzez wspieranie biznesu, a szczególnie przez motywację ze strony rządu.

To jest zadanie dla wszystkich organizacji zajmujących się designem, dla osób kształcących nowych projektantów i dla rządu na wszystkich szczeblach. Potrzebne są do tego państwowe programy wspierające, podobne do prac, jakie prowadzi Design Council w Wielkiej Brytanii, DDI (The State Agency for the Development of Design and Innovation) w Hiszpanii i innych krajach, potrzebne są przedsięwzięcia pomagające małym i średnim firmom (SMEs) wykorzystywać design. Korelacja pomiędzy rankingami konkurencyjności a rankingami designu jest bardzo wyraźna. Wśród dwudziestu państw o najwyższych rankingach designu, siedemnaście jest również w dwudziestce państw o najwyższym rankingu konkurencyjności.

Programy reform gospodarczych, społecznych i środowiskowych, które powinny uczynić z Europy jeden z najbardziej konkurencyjnych regionów świata, będą w coraz większym stopniu wymagały rozwoju naszych twórczych sił, nowatorskich pomysłów i idei. Europa ma w sobie kulturalny, historyczny i edukacyjny potencjał, który pozwala jej stanąć na czele światowego designu. Jeśli Unia Europejska poważnie traktuje ekonomiczny walor designu, ilość miejsc pracy, które można stworzyć w jego ramach i zamierza

Solbus,

Fabryka Autobusów Solbus Sp. z o.o., Solec Kujawski



zapewnić Europie gospodarczą przewagę nad innymi, będzie musiała w takiej sytuacji rywalizować w przyszłości o innowacyjne i twórcze pomysły naszej grupy zawodowej. Zbyt długo lekceważy się wartość, jaką design przedstawia dla gospodarki.

Podobnie organizacje designerskie, zarówno stowarzyszenia profesjonalistów, jak instytucje edukacyjne oraz zajmujące się promocją designu muszą zrozumieć, w jaką stronę zmierzają politycy i co zamierzają osiągnąć, aby móc wyjaśnić im, w jaki sposób design może „dla nich pracować”, przyczyniając się do realizacji ich celów. Powinny zaoferować Europie wizję designu, który będzie kształtował politykę i wpływał na nią, włączyć się w debatę na temat walorów designu, aby upewnić się, że jest rozumiany jako kulturowe bogactwo, które ma swój wymiar handlowy i które może być zarówno wyrazem różnorodności naszego kontynentu, jak też może umacniać ideę europejskiej jedności. Dlaczego? Ponieważ to ludzie projektujący sztukę użytkową stanowią motor twórczych sił – tworzenia dobrobytu, tak kluczowego dla gospodarki.

W grudniu 2005 roku w Wielkiej Brytani został opublikowany *Cox Review of Creativity in Business* (Raport Coxa o kreatywności w biznesie), który wzbudził także duże zainteresowanie w innych państwach europejskich. Zawarte w nim zalecenia odnoszą się do rządu, a morał skierowany jest do świata biznesu. Założenie, na którym opiera się raport, głosi, że powstanie tak zwanych „nowych ekonomii” zwłaszcza w Chinach i w Indiach, ale także w innych rejonach Azji, w Rosji i w Brazylii, jest dla brytyjskich przedsiębiorstw zarówno zagrożeniem, jak i okazją handlową oraz że jedyną rozsądną reakcją na nie jest zachęcanie do pełniejszego wykorzystania krajowych możliwości twórczych. Wnioski były jednoznaczne: wyzwanie jest o wiele większe, a potrzeba odpowiedzi na nie o wiele silniejsza, niż postrzegają to ludzie biznesu. Zagrożenie konkurencyjnością ze strony owych „nowych ekonomii” dotyczy nie tylko niedużych i opartych na pracy robotników gałęzi przemysłu, ale coraz bardziej także sektorów wysoko wyspecjalizowanych i opartych na najnowszych technologiach. Od dawna przypuszczano, że upadek tych pierwszych w gospodarkach zindustrializowanych będzie zastąpiony tymi drugimi. Okazało się to całkowicie fałszywą hipotezą.

Tempo i skala, na jaką wiele z owych szybko rozwijających się „nowych ekonomii” buduje przemysł oparty na najnowszych technologiach, ich baza naukowa, możliwo-

Drogowskazy



Dominika Konieczkowska,

Przyjazne zoo, prowadzący prof. Władysław Pluta, ASP w Krakowie

Design w nowej Europie.

Klementyna Jankiewicz,

Tetraware, prowadzący dr hab. Michał Stefanowski, ASP w Warszawie



ści badawcze, a przede wszystkim ich zasoby talentów i możliwości edukacyjne powinny uświadomić nam wszystkim, że żaden z sektorów biznesowych nie oprze się tym wpływom, przy czym przemysł usług będzie im tak samo poddany jak produkcja. Drugą stroną owych szybko rozszerzających się ekonomii jest to, że pobudzają one globalny wzrost gospodarczy i otwierają nowe rynki dla naszych talentów. Cox pomylił się co do jednego: założył, że owe tak zwane „nowe ekonomie” będą potrzebowały dziesięciu lat, aby wykształcić taki rodzaj twórczych umiejętności, który będzie mógł konkurować z zagranicą. Powinien był przewidzieć dłuższy czas. Bowiem teraz oni pukają do drzwi naszego świata twórczych talentów.

Zapewne wielu obserwatorów z zewnątrz będzie miało wrażenie, że Wielka Brytania jest dobrze przygotowana, aby sprostać nowej, wyspecjalizowanej konkurencji ekonomicznej. To fałszywe mniemanie i, jak zauważył Cox, niebezpiecznie zarożumiałe dla świata brytyjskiego biznesu. Cox napisał w swoim raporcie, że zarówno w biznesie, jak i w gospodarce państwowej istnieje potencjał twórczy i innowacyjny, gotów sprostać nowym wyzwaniom, jednak aby ów potencjał mógł zostać wykorzystany, niezbędne są pewne podstawowe zmiany. To samo można powiedzieć o gospodarce większości ustabilizowanych państw europejskich. Świat biznesu nie zdaje sobie w pełni sprawy z możliwości wykorzystania twórczych talentów na szerszą skalę. Różne inicjatywy rządowe zauważają pokrewne dziedziny, takie jak technologia czy rozrywka, ale łącząca je nić – myśl twórcza – nie skupia na sobie należytego zainteresowania, nawet mimo faktu, że nasz potencjał kreatywny (jedno z niekwestionowanych bogactw Wielkiej Brytanii, a także dużej części Europy) tworzy podwaliny naszej zdolności do współzawodnictwa.

Zbyt długo nie uznawano faktu, że technologia, której nie wykorzystuje się w ulepszonych systemach albo udanych produktach, jest tylko zmarnowaną szansą, a podejmowanie przedsięwzięć niewystarczająco kreatywnych to po prostu marnowanie potencjałów i energii na podtrzymywanie wczorajszych idei. Kreatywność, twórcza siła, która będzie należycie wykorzystana, uważnie oceniona, umiejętnie zarządzana

i zdrowo wprowadzana w życie, jest kluczem do przyszłego sukcesu w biznesie oraz do krajowej i europejskiej *prosperity*. Raport Coxa próbował ustalić, w jaki sposób wzmacniać związki między biznesem – zwłaszcza sektorem małych i średnich firm – a ludźmi zajmującymi się zawodowo tworzeniem designu, sztuki i uprawiającymi dziedziny im pokrewne. Świat mniejszych przedsiębiorstw postrzega dziedzinę twórczości artystycznej i związany z nią design jako pole rozważań estetycznych, dotyczących na przykład stylu czy wyglądu. Nie uznaje, że przemysł twórczy jest rzeczywistością i w całości – twórczy. Nie zauważa, że większa kreatywność to klucz do większej wydajności, czy to za sprawą produktów i usług o wyższej wartości, lepszych procesów, wydajniejszego marketingu, prostszych struktur czy też lepszego wykorzystania umiejętności ludzi. Brak im świadomości i doświadczeń z designem, brak wiary w wartość, albo zaufania co do wyników. Przedsiębiorcy nie wiedzą, gdzie zwracać się w poszukiwaniu specjalistycznej pomocy. Mają ograniczone ambicje i chęć podjęcia ryzyka. I jak zwykle wywiera się także innego rodzaju presję na kogoś, kto podejmuje się prowadzenia małego biznesu. Tak więc wiele spraw dotyczy postawy, zrozumienia i zachowania.

Długoterminowe zapotrzebowanie na usługi projektanckie wymaga takiego sektora biznesu, który uwierzy, że design się opłaca. Oznacza to poprawę świadomości i zrozumienia poprzez rozwój designu dla programów biznesowych w naszych krajach oraz rozszerzania rozumienia i umiejętności przyszłych liderów biznesu, specjalistów – twórców, inżynierów i technologów poprzez tworzenie ośrodków doskonalenia w ramach wyższej edukacji. Byłyby to kierunki multidyscyplinarne, łączące studia umiejętności menadżerskich, inżynierskich i technologicznych z dyscyplinami artystycznymi, ponieważ planowanie umiejętności powinno być mocno stopione z zachętą do przedsiębiorczości, tworzenia nowych inicjatyw i krzewienia przemysłu artystycznego. Takie idee mogą otworzyć drogę dla lepszego biznesu, choć nie zapewnią lepszej wydajności.

Zapotrzebowanie na profesjonalny design w sektorze publicznym może być ważnym czynnikiem stymulującym rozwój designu krajowego i nigdy nie należy go lekceważyć. Jest po temu kilka przyczyn. Tam, gdzie samorząd zamawia dobry design poprzez politykę zaopatrzenia, zachęca prywatne firmy do tworzenia dobrych projektów. Wykorzy-



Michał Kracik, Wagonik kolejki gondolowej Mister, prowadzący prof. Maria Dziedzic, ASP w Krakowie

Szanse i wyzwania

20/21
ASPIRACJE

stanie dobrego designu w sektorze publicznym wspiera i zachęca twórców i artystów. Wykorzystanie dobrego designu w sektorze publicznym siłą przykładu działa edukacyjnie, a także przyczynia się do reputacji kraju na tym polu, zarówno wewnątrz, jak i za granicą. Ponadto, poprawia jakość życia, co samo w sobie stanowi uzasadnienie dla inwestycji. Wreszcie, samorządy powinny poprawić wydajność pomocy i plan bodźców płacowych, przyznając kredyty podatkowe tym przedsiębiorstwom, które będą zlecać projekty strategiczne. Rządy krajów nie mogą wziąć udziału w samym wyścigu, ale mogą przygotowywać trasę, usuwając z niej pewne przeszkody. Wymaga to zaangażowania długoterminowego. Aby podtrzymać nacisk na przeprowadzanie zmian, trzeba nieustannego wsparcia rządowego, trzeba liderów biznesu, którzy będą potrafili pokazać wartość tych idei i nieprzerwanie zachęcać do działania, a także organizacji designerskich, takich jak BEDA i organizacji krajowych, zarówno stowarzyszeń zawodowych, jak i zajmujących się promocją, ośrodków designu i instytucji akademickich. Znaczenie, jakie przywiązuje się w naszym stuleciu do kreatywności, powinno dodać nam skrzydeł w wyścigu o przewagę konkurencyjną.

Pozostaje jeszcze pytanie, czy biznes podejmie wyzwanie i zacznie wykorzystywać twórcze potencjały, które ma do dyspozycji, czy rządy zrozumieją potrzebę popierania i krzewienia inicjatyw twórczych oraz czy organizacje zrobią to, czego od nich oczekujemy i sprostają zapewnieniom, że ich członkowie mają w rękach klucz, którym otworzą przed nami drzwi dobrobytu, a nasze życie zyska na jakości. Musimy uświadomić studentom, że dopóki nie zostanie wprowadzona w działanie, – idea pozostanie tylko ideą, a obietnica jest tylko obietnicą, dopóki nie zostanie spełniona. Jeśli więc mamy przekonać wszystkich o praktycznych walorach designu, musimy razem pracować nad wprowadzeniem trwałej zmiany i nad możliwością czerpania zysków z naszej kreatywności. A to oznacza określenie naszego biznesu w kategoriach wartości, którą tworzymy, a nie tylko w kategoriach oferowanych przez nas usług. Pamiętajmy o tym. Klienci nie kupują tylko projektu – oni kupują rezultat rynkowy.

Regulator, Studio Program, Warszawa



Stephen Hitchens

Zamierzeniem mojego wystąpienia jest przedstawienie tych okresu powojennego. Dotyczy przede wszystkim sta, które nie jest z natury fotogeniczne ani malownicze. związanych z bardzo różnymi, lecz typowymi symbola odległości. Łączą je fale dwóch sił, działających na mia Pierwszą z nich moglibyśmy nazwać „władzą”, czy to oddolna. Nie są to siły równe sobie ani współmierne i na siebie czasami w sposób niespodziewany. Dzisiejsza ekonomii, lecz również „moralnej ekonomii” pamięci.

4 Pejzaż miejski oblicza powoj

Jeden – przed innymi – fakt zdominował architektoniczną świadomość tego miasta: zniszczenie go w czasie drugiej wojny światowej. Wydarzyło się to w trzech „wybuchowych” momentach – podczas ataku na miasto w 1939 roku na początku wojny, w roku 1943 w odwecie za powstanie w getcie oraz w 1944 r. w odwecie za powstanie warszawskie. Pod koniec drugiej wojny światowej Warszawa była straszliwym morzem ruin. Całkowitemu zniszczeniu uległo 85% budynków w centrum miasta. Ślady tego kataklizmu są bardzo silnie odczuwane również dzisiaj, a przypominają o nim liczne pomniki ofiar wojennych, którymi wypełnione są ulice. W pejzażu miasta nadal widoczne są także puste miejsca: linia budynków sprawia wrażenie przerwanej lub plac wydaje się niekompletny. Dzisiaj brakuje te znaczą przezroczyste tabliczki z nazwami ulic.

Aktywne lobby – profesjonalistów i amatorów – chroni nieliczne istniejące budynki przedwojenne lub nawet ich fragmenty. Jakkolwiek próba ze strony firm deweloperskich omińnięcia przepisów i oczyszczenia placów z kłopotliwych relikwów przeszłości niezmiennie wywołuje błyskawiczną reakcję w postaci artykułów prasowych, a czasami zakazów sądowych. Będę to nazywał „odruchem odbudowy”. Usunięta z historii, niezwykła historyczna Warszawa, przedwojenne miasto, istnieje w sieci www.warszawa1939.pl. Ważny jest tutaj fakt, że Warszawa – w jej różnych historycznych warstwach – jest nadal przestrzenią intensywnie wyobrażaną.

Powróćmy jednak do lat czterdziestych. Trwała wtedy znacząca debata o przyszłości stolicy Polski. Niektórzy opowiadali się za stworzeniem nad Wisłą utopii ze szkła i stali,

inni zaś twierdzili, że miasta nie da się odbudować i że stolicę należy przenieść. Jeszcze inni oczywiście obstawali przy rekonstrukcji miasta jako swego rodzaju kopii tego, czym

było w 1939 roku. I Warszawa słynie właśnie z rekonstrukcji tego rodzaju. Rynek i dwie przyległe ulice (Piwna i Zapieček) na Starym Mieście otwarto ponownie w 1953 roku. Odrestaurowano je pieczołowicie i wspaniale z ruin i stworzono prawie dokładną kopię fasad siedemnasto- i osiemnastowiecznych, które stały w tym miejscu przed wojną.

Dwa fakty w największym stopniu przysłużyły się sprawie wyboru sposobu dokładnej rekonstrukcji. Po pierwsze ta część miasta była widownią najkrwawszych walk podczas powstania warszawskiego. Ci, którzy przetrwali, mieli do niej stosunek ogromnie emocjonalny. A po drugie napaść hitlerowców na miasto interpretowano jako próbę wymazania kultury polskiej z dziejów świata oprócz tego, że był to zamach na naród i jego bogactwo. Ciśnie się na usta pytanie, jaką korzyść rekonstrukcja ta przyniosła władzom komunistycznym? Były to przecież lata stalinizmu – nowej epoki, mającej umożliwić uformowanie nowego społeczeństwa i nowego rodzaju człowieka, który ma budować przyszłość, a nie odtwarzać przeszłość.

Odpowiedź na to pytanie wiąże się z regularnym prowadzeniem przez władze gry kartą patriotyzmu. Będąc niepopularną i nieuprawnioną, partia komunistyczna próbowała zdobyć poparcie przez wykorzystanie woli ludu. Organizowała prawdziwie ochotniczą pracę przy odbudowie Starego Miasta – a co więcej, nadzorowane przez partię środki masowego przekazu utrwaliły wszystkie strony tej organizacji na taśmie filmowej.

Naczelnym architektem miasta twierdził we wczesnych latach sześćdziesiątych, że „Stare Miasto wygląda teraz tak samo, jak przed wiekami”. Ale prawda była inna. Po ukończeniu



Ruiny katedry św. Jana na Starym Mieście w pierwszych tygodniach 1945 roku; w tle widoczny Rynek Starego Miasta – strona Dekerta. Fot. wg: Warszawa stolica Polski, Społeczny Fundusz Odbudowy Stolicy, 1949

Oblicze pierwsze

Stare Miasto

różnych oblicz Warszawy w kluczowych momentach architektury, charakterystycznych obiektów miasta. Pragnę oddzielić fakty od fikcji niektórych mitów mi miasta. Wszystkie stoją w niewielkiej od siebie sto w okresie panowania komunizmu i po nim. państwową, czy stołeczną. Drugą jest pamięć – siła płyną zupełnie różnymi kanałami. Ale oddziałują Warszawa w dużej mierze podlega wpływowi

po bitwie ennej Warszawy

22/23
ASPIRACJE



Uroczyste otwarcie Starego Miasta po odbudowie; czerwiec 1953. Fot. wg: Sławomir Jankowski, MDM - Marszałkowska 1930-1954, Warszawa, Czytelnik 1955

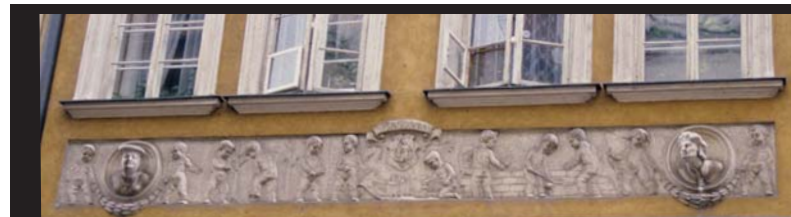
prac w roku 1953 Stare Miasto nie było Starym Miastem z 1939 roku. Położono nacisk na najdawniejsze ze znanych form kamienic kupców, klasztorów i kościołów, stłoczonych w niewielkich rozmiarów dzielnicy, co pozwoliło konserwatorom i architektom pozbyć się wielu niewygodnych, nieklasycznych szczegółów i lichych przybudówek, wypełniających podwórza i zajmujących teren na murach obronnych wokół dzielnicy w przededniu wojny. Odrestaurowano także historyczne ozdoby, które dawno zniknęły z fasad budynków. Krótko mówiąc, Stare Miasto zostało ulepszone.

Stare Miasto mogłoby zostać wykorzystane różnorodnie, ale najważniejszą jego

funkcją była funkcja dydaktyczna. Miało przedstawiać sobą siłę historii. Napisano popularne przewodniki i organizowano wycieczki, kładąc nacisk na klasową historię dzielnicy. Odwiedzającym przypominano, że w XIX wieku, pod zaborem rosyjskim, mieszkała tutaj biedota i rzemieślnicy. Feliks Dzierżyński, założyciel sowieckiej tajnej policji, mieszkał w Rynku w 1899 roku. Ów pomniejszy fakt uwierzytelnił dzielnicę w dziejach socjalizmu.

Budynki Starego Miasta zyskały także funkcję reprezentacyjną w dosłownym tego słowa znacze-

Sgraffito autorstwa Krystyny Kozłowskiej i Grzegorza Wdowickiego na fasadzie Kamienicy Czempieńskiej – Strubiczowskiej (Rynek Starego Miasta 4), zrekonstruowanej wg proj. Stanisława Kamińskiego. Fot. wg: „Trakt starej Warszawy”, pod red. D. Kobielskiego, Warszawa 1953



niu. Artyści przybrali je nowymi reliefami i sgraffiti. Były to bez wyjątku dekoracje uhistoryczniające lub obrazki mające za zadanie wytłumaczyć historię Rynku turystyce i nadać miejscu funkcję dydaktyczną. I tak jedna z dekoracji przedstawia robotnika – szewca, a nie kupca czy arystokratę. Była to postać, którą dawano się połączyć z oficjalną wersją historii w osobie Jana Kilińskiego, szewca wyniesionego do rangi bohatera, który został pułkownikiem

i w 1794 roku stanął na czele powstania przeciw carskiej Rosji w Warszawie. Inne dekoracje przedstawiają samą odbudowę, chociaż czasami w przedziwnie starożytnych formach – na szczególną uwagę zasługują układające cegły proletariackie putta na fasadzie jednej z kamienic. Wiele frontonów Starego Miasta potraktowano jak powierzchnie, na których całkiem dosłownie wytrawiono odmienną historię miasta, historię zatrzymaną, historię skończoną. Stare Miasto było bardzo wczesnym przykładem pewnej wrażliwości na dziedzictwo, która później przyjęła się w świecie.>>

Fryz z fasady przy ul. Świętojerskiej, przedstawiający putta układające cegły.

Fot. autora, 2006

4 Pejzaż miejski po bitwie oblicza powojennej Warszawy

Oblicze drugie

Pałac Kultury

W czasie, gdy państwo partyjne tak poważnie inwestowało w rekonstrukcję, zaangażowane było również w niszczenie budowli przedwojennych. Budowa Pałacu Kultury i Nauki wymagała zrównania z ziemią stu kamienic i wysiedlenia 4000 osób w okresie gigantycznego niedoboru mieszkań. Budynek zaprojektował zespół sowieckich architektów i budowniczych, w oparciu o ten sam pomysł, co *wysotki* – moskiewskie „tortowe wieżowce”, i było to jawne świadectwo surowej rzeczywistości powojennego podziału Europy. Budowę Pałacu Kultury ukończono w 1955 roku, w dwa lata po śmierci Stalina, z którym był nieodwołalnie kojarzony. Nie tylko dlatego, że nazwano go jego imieniem, budowla na taką olbrzymią skalę górowała bowiem nad miastem jak kolos, podobnie jak długi cień Stalina nad całym Blokiem Wschodnim.

Obecnie powszechnie wiadomo, że nawet polscy komuniści nie chcieli tego „daru”, który to z pewnością stanowił obcy element w pejzażu Warszawy. Włożono wiele wysiłku w przyzwyczajanie się do niego, co czasami przybierało przedziwne formy, jak na przykład wystawianie modeli Pałacu w witrynach cukierni i eksponowanie detali architektury budynku na dachach jeżdżących po Warszawie tramwajów miejskich. Mimo owych, czasami dziwnych prób naturalizacji budynku, często opisywano go jak obce i groźne zjawisko.

W latach osiemdziesiątych – okresie tryumfu Solidarności i jej zdławienia – powieściopisarza Tadeusza Konwickiego szczególnie zainteresowała „magiczna groza”, jaką wywoływała w jego narodzie owa zawsze widoczna budowla. Tajemnicza forma prowokowała interpretacje, które ktoś mógłby uznać za tajemne: niewiadomego przeznaczenia pomieszczenia, oświetlone dzień i noc, sugerowały, że mają tam miejsce jakieś mroczne występkę. Niektórzy opisywali koszmarnie sny, w których znajdowali się w pułapce labiryntu korytarzy i schodów.

Po upadku komunizmu wizja Konwickiego okazała się proroczą. Dziennikarze odkryli okryte przedtem tajemnicą zdarzenia z okresu budowy, między innymi fakt bezlitosnego pogrzebania ciał rosyjskich budowniczych w fundamentach po wypadku w trakcie prac. To był i jest grobowiec. Mówiło się o zburzeniu budynku, aby uwolnić się od duchów. Ów obrazoburczy czyn został wyobrażony w popularnym filmie *Rozmowy kontrolowane* z początku lat dziewięćdziesiątych. Ostatnia scena przedstawia to, co dzieje się, kiedy główny bohater – zamieszany w wydarzenia stanu wojennego 1981 roku – pociąga za łańcuch spłuczki w toalecie pałacowej... ale to wywołuje eksplozję. W końcowym ujęciu bohater ów wydobyla się z ruin i wypowiada najmieszniejszą kwestię filmu: „Odbudują”. W kulturze polskiej odbudowa wydaje się odruchem mimowolnym.

Pałac nadal stoi, przybrany teraz zegarem – symbolem porządku i władzy obywatelskiej. Zwyciężył pragmatyzm obok rosnącego, choć często zmieszanego z urazą zrozumienia, że Pałac przydał miastu szczególnej i niemal wyjątkowej tożsamości. Wydaje mi się, że Polska nie poddała się falom *ostalgie*, która opanowała Niemcy i część byłej Jugosławii, ale budynek ten spowija swego rodzaju nostalgia – na przykład koncert Rolling Stonesów, który miał tu miejsce w 1967 roku, został włączony do popkulturalnej mitologii miasta. Wizualny efekt Pałacu ograniczył rozwój śródmieścia wysokościowców pod koniec epoki komunistycznej i po niej. W debacie o architekturze na plan pierwszy wysuwa się ostatnio pomysł zastąpienia budynku i wypełnienia luk wokół niego monumentalną zabudową ulic. W centrum tej nowej wizji urbanistycznej znajduje się – mająca wkrótce powstać – nowa galeria sztuki współczesnej [Muzeum Sztuki Nowoczesnej – przyp. red.].



Plac budowy Pałacu Kultury i Nauki w maju 1953 roku; projekt: Lew Władimirowicz Rudniew. Fot. wgw: „Stolica” z 24.05.1953



Kadr z filmu *Jeden dzień w Warszawie* (znany pod tytułem *Przygoda na Mariensztacie*) na okładce tygodnika FILM z grudnia 1952 r

Oblicze trzecie

Supersam

Warszawa słynie z Pałacu Kultury i Nauki, ale inny budynek jest być może równie ważny. Supersam – supermarket, który otwarto w 1962 roku, jest wart uwagi co najmniej z dwóch powodów. Po pierwsze ze względu na uderzający projekt architektoniczny, oparty na takich ostentacyjnych formach konstrukcyjnych, jak wspornikowa betonowa markiza nad wejściem i zadaszenie z rozciągliwych lin i ściśliwych łuków. Pamiętajmy, że budynek ten powstał wkrótce po zmierzchu banalnej kultury architektonicznej socrealizmu – monumentalnego stylu historycyistycznego, dominującego w latach stalinizmu. Był dramatycznym wyrazem wiary architektów i władz w nowoczesność pod wodzą techniki. A po drugie – co jeszcze bardziej niezwykle – to był supermarket. Taki styl sprzedaży detalicznej ewidentnie nie opierał się na wzorcu sowieckim, lecz amerykańskim. Był to chyba pierwszy taki supermarket w bloku wschodnim; jak na kraj socjalistyczny – osiągnięcie wielce kontrowersyjne. W latach odwilży uważano, że takie sklepy należą do miejskiego spektaklu, oferując różnorodność i działając przez za-



„Supersam” przy ul. Puławskiej; proj. Jerzy Hryniewiecki, Maciej Krasiński, Ewa Krasińska oraz Waclaw Zalewski, 1959-1962

skoczenie. Architekci i planiści opracowujący nowe projekty dla Warszawy wyobrażali sobie pełne życia ulice, wypełnione jasno oświetlonymi sklepami i bilbordami. Popularnym motywem było miasto nocą, rozświetlone neonowymi reklamami. Supersam dowodzi chwilowej nadziei, że unowocześniona odmiana socjalizmu po śmierci Stalina mogłaby odnieść sukces. Ale supermarkety, neony, lepsze dobra konsumpcyjne, samochody, skutery – wszystko to zachęcało Polaków do myślenia o sobie jako konsumentach. Konsumeryzm to było coś, czego tamten system nie mógł zapewnić.

Supermarket stał się oczywiście żywym wcieleniem kapitalizmu w Europie Wschodniej po roku 1989. Na obrzeżach Warszawy wyrosły olbrzymie hipermarkety. Obecnie miasto przedstawia sobą pejzaż uderzająco poszatkowany, składający się z niemożliwie wielkich bilbordów, stacji benzynowych i salonów sprzedaży samochodów. Kapitał rządzi. W pierwszych latach nowego wieku odnowę Starego Miasta sfinansowały korporacje z Europy Zachodniej i Ameryki Północnej. W zamian za tę hojność otrzymały pozwolenie na wywieszenie kolosalnych rozmiarów bilbordów na frontonach budynków. Malownicze fasady całkowicie przestąpiły efektywne obrazy zachęcające do kupowania szamponu i telefonów komórkowych. Tego rodzaju wizualna zaraza prowokuje wiele ocen krytycznych. Warszawiacy regularnie protestują w internecie i na łamach gazet przeciw zniekształcaniu Warszawy przez komercjalizm. Opinia publiczna powstrzymała ów trend i niszczące miasto bilbordy zostały w ostatnim czasie zakazane. Nie chciałbym tworzyć wrażenia, że Warszawa stała się prostacką przestrzenią handlową, a rola architektów ogranicza się do projektowania „zdekorowanych wiat handlowych”. Istnieją wyjątki.

Oblicze czwarte

Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego

Dobrym przykładem jest nowa biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego, zbudowana w pobliżu rzeki. Zachodnią elewację wzdłuż ulicy Dobrej tworzy nawiązujący do szerokiej klasycznej kolumnady ciąg sztucznie postarzonej płyty miedzianych, przedstawiających różne dziedziny nauki. Wewnątrz – sama biblioteka odzwierciedla współczesne myślenie architektoniczne poprzez tafle szkła i odlewy z betonu oraz odsłoniętą stalową ramę. Biblioteka, projektu Marka Budzyńskiego i Zbigniewa Badowskiego, wyraża także sielankowe pojęcie natury jako siły kojącej w pejzażu miejskim. Dach zdaje się łączyć z ziemią od strony północnej. Jest to park z wysokimi trawami i odpornymi krzewami. Stojąc pośrodku dachu i patrząc w stronę miasta wieżowców na horyzoncie, zyskuje się niespodziewanie wrażenie Warszawy pokrytej bujną zielenią. Miejsce to stanowi niezwykle uzupełnienie Warszawy, jako przestrzeń publiczna, otwarta, chętnie użytkowana przez warszawiaków. Tu ludzie siedzą, tu czytają, tu się spotykają. Zielona arkadia nad akademią została zbudowana na kompromisie – w sensie dosłownym. Aby zdobyć fundusze na bibliotekę, zbudowano ją nad podziemnym centrum handlowym, parkingiem, przepaścistą kręgielnią i dyskoteką – Hula Kula.

Powrót do przyszłości

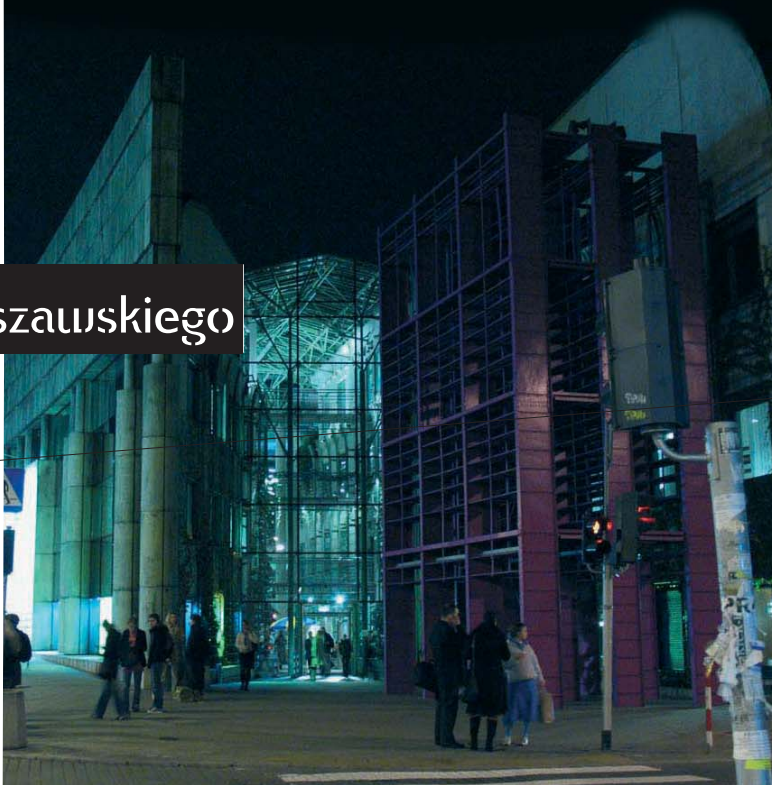
Chciałbym jednak zakończyć paradoksem. Odnosi się on do losu Supersamu. Supermarket spisano na straty, na jego miejscu ma powstać inny obiekt handlowy. Został zamknięty i właściciele twierdzą, że eksploatacja go byłaby zbyt groźna (wciąż świeża jest pamięć o hali wystawowej, która zawała się zimą w Katowicach). Jednak w ostatnich miesiącach swego istnienia budynek ten porwała wysoka fala nostalgii. Został wciągnięty do rejestru 120 pomników architektury epoki komunizmu – nie jest to aż tak niezwykle. Przecież stowarzyszenia ochrony dziedzictwa modernistycznego, jak DOCOMOMO, zwróciły uwagę na okres powojenny. Ale, co istotniejsze, ludzie przychodzili by robić sobie zdjęcia. *Ostatnia wizyta w Supersamie* to elegijny podpis pod jedną z fotografii zamieszczonych w internecie.

Do momentu rozbiórki budynku trwała intensywne kampania na rzecz objęcia go ochroną. Student historii sztuki Paweł Giergoń zebrał 1800 podpisów, które przesłano do biura ochrony zabytków miasta [Generalnego Konserwatora Zabytków – przyp. red]. W prasie pojawiły się wypowiedzi za i przeciw, na przykład, że struktura budynku jest za słaba lub czerpane są z niego nadmierne korzyści i tym podobne. Ponadto personel, który stracił pracę, zjednoczył się i przyłączył do kampanii, demonstrując na ulicach. Do debaty włączyli się architekci, wymyślając nową przyszłość budynkowi, być może w roli centrum kultury. Znow zadziałał odruch odbudowy.*

Warszawa jest miastem nawykłym do działania na rzecz ochrony cennego dziedzictwa, lecz dotąd rzadko chodziło w niej o pomniki ery komunizmu. Czego dotyczy pamięć w ta-

kich działaniach? Czy chodzi o rodzaj odruchu antykapitalistycznego, czy może rodzaj represjonowanego postkomunistycznego pragnienia odnowy? Raczej nie. Supermarket nie był dobrym symbolem dla takich protestów. Można wysnuć refleksję, że budynek stał się punktem orientacyjnym miasta w sensie dosłownym. Pomagał ludziom odnaleźć kierunek w szybko zmieniającym się świecie. To zwyczajność budynku przydawała mu szczególnego znaczenia. Ciekawe, że taki symbol nowoczesności był wykorzystany w ten sposób. Nie chodziło przecież ani o cukierkowy wiejski domek, ani o pałac królewski, ani też na przykład o Stare Miasto. Zainteresowanie budynkiem wywoływała i wywołuje (nawet po jego zniknięciu) swego rodzaju ogólna nostalgia za nowoczesnością – emocje powodowane zmianą. Ale student historii sztuki inicjujący petycję jest oczywiście za młody, żeby odczuwać tęsknotę za odwilżą końca lat pięćdziesiątych, momentem, gdy popularna była nowoczesność. Fakt, że chodzi o supermarket, wydaje się kluczowy dla zrozumienia tego szczególnego przypadku „odrchu odbudowy”. W gospodarce kapitalistycznej, opierającej się na zużywaniu się, to znaczy na swego rodzaju zapomnianiu, fakt, że supermarket miał szansę stać się jednym z wielu warszawskich symboli niezłomności, jest z pewnością przejmujący.”

Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego,
proj. Marek Budzyński i Zbigniew Badowski,
fot. Ewa Engler



* W momencie powstawania tego tekstu, warszawski Supermarket jeszcze istniał, został zburzony 20 grudnia 2007 roku. Próba jego uratowania, i bagaż emocji, które wywoływała, poszerzono o kontekst dzieł, które budowała zainspirowała, a także prezentujących je ekspozycji (przede wszystkim wystawa *Tu zaszła zmiana* w Kordegardzie). Drugi z przywołanych w tekście obiektów – Pałac Kultury i Nauki, pomimo kontrowersji, został wpisany do rejestru zabytków 2 lutego 2007 roku – przyp. red.

** Referat jest streszczeniem wątków i myśli, które znalazły się w jego książce, zatytułowanej *Warsaw (Reaktion 2003)*. Został wygłoszony podczas konferencji Cumulus w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w październiku 2006 r. Szczegóły kampanii Pawła Giergońa i historii Supersamu znajdują się na www.sztuka.net.



● Wbrew prognozom wielu eurosceptyków wejście Polski do Unii Europejskiej nie wpłynęło na brak zainteresowania polskością.

W sztuce te przewidywania miałyby zaowocować niepodjęciem tematyki narodowej, wpłynąć na świadomość – prowadzić do zmiany postawy artysty na otwartą, kosmopolityczną, odsuwającą w cień pamięć o kraju swego pochodzenia. A tym czasem sprawy mają się zgoła odmiennie. Mariusz Treliński, reformator teatru operowego, uważa chęć wyrzekania się polskości za przejaw „naszego najgłębszego kompleksu, dojmującego wstydu, że jesteśmy krajem skazanym na drugorzędność.”

Afirmowanie polskości nie wyklucza krytycznego stosunku do naszych wad i nie prowadzi do traktowania tego, co archaicznie tradycyjne i przeciwstawne współczesności, za to co polskie. Dopiero otwarcie na świat pozwala w pełni ukazać odrębność narodową. Zagadnienie polskości rozumiane jako archetyp i topos, podejmowane jest coraz częściej w refleksji naukowej. Wychodząc naprzeciw tym potrzebom, Katedra Teorii Muzyki warszawskiej Akademii Muzycznej im. F. Chopina zorganizowała w dniach 20–21 listopada 2006 roku, Międzynarodową Konferencję Naukowo–Artystyczną *Topos narodowy w muzyce polskiej pierwszej połowy XIX wieku*. Wyznaczono ramy czasowe rozważań, poczynając od utraty przez Polskę niepodległości (okres rozbiorów), do powstania styczniowego. Znaczenie toposu narodowego w sztuce nabrało wtedy szczególnej wagi, artyści przyjęli na siebie patriotyczny obowiązek krzewienia polskości. Nastąpiła epoka zdominowana dziełami sztuki o charakterze narodowym, tworzonymi w imię toposu narodowego, a więc zbioru elementarnych części tematyczno–stylistycznych, niosących ze sobą treści narodowe.

● Konferencję rozpoczęło przedstawienie tła historycznego dziejów Polski po rozbiorach. Paweł Kizwalter (Uniwersytet Warszawski, referat: *Naród jako pojęcie organizujące życie rozbiorowe: Polska 1795 – 1863*) omówił treści pojęć: naród, kraj, ojczyzna, ojcowizna, wspólnota kulturowa, rodzimność i topos, którego funkcją jest obudzenie świadomości. W wystąpieniu zatytułowanym *Rola kultury w sytuacji narodów pozbawionych państwa* Bohdan Cywiński (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego) mówił o integracyjnej roli muzyki (śpiewu) w polskim życiu porozbiorowym. Problematykę pieśni historycznej w referacie *Jak opiewać „ojców dzieje”?* podjęła Alina Witkowska (Instytut Badań Literackich PAN) przedstawiając *Śpiewy historyczne* Juliana Ursyna Niemcewicza, poświęcone „prawdzie miłości ojczyzny i niezmyślonej sławie ojców naszych”. Zbiór trzydziestu trzech pieśni poprzedzonych *Bogurodzicą* budził poczucie dumy narodowej i wszedł na stałe w powszechną świadomość kulturalną, sytuując >>

O toposie w muzyce

W Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w dniach 20 – 21 listopada 2006 r. odbyła się Międzynarodowa Konferencja Naukowo–Artystyczna *Topos narodowy w muzyce polskiej pierwszej połowy XIX wieku*. Debacie naukowej nad toposem narodowym muzyki, a więc zbiorem cech tworzących jej polskość, towarzyszył koncert *Surma dziejów*, ilustrujący omawiane zagadnienia. Wykonawcami koncertu byli studenci warszawskiej Akademii Muzycznej.



>> >>

się w opozycji do mesjanizmu. Wielonurtowość, a tym samym obecność wielu toposów w polskiej pieśni „wieku uniesień” (określenie Czesława Miłosza) ukazał Mieczysław Tomaszewski (Akademia Muzyczna, Kraków, referat: *Pieśń polska „wieku uniesień”: rekonesans*). Kolejne dwa wystąpienia poświęcone były analizom semantycznym. Jacek J. Jadacki (Uniwersytet Warszawski, referat: *Topos – mit – archetyp: analiza semantyczna*) omówił różnice i związki pomiędzy pojęciami: topos, mit, archetyp, forma, matryca, prototyp, stereotyp i szablon, a Katarzyna Szymańska-Stufla (Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina) zajęła się odmianami toposu w muzyce (referat: *Topos w muzyce – topos narodowy. Miejsca wspólne, przestrzenie, idee*). Jan Stęszewski (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań) w referacie o długim tytule *Od muzycznej tradycji ustnej przez stereotypizację do muzyki określonej jako narodowa: kompozytorskie oznaczenie i społeczne identyfikowanie środków muzycznych jako wykładników indeksów lub symboli muzyki polskiej*, skoncentrował się na społecznej percepcji muzyki polskiej, zaś Paweł Strzelecki (Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina) zajął się *Przeszłością w twórczości kompozytorów polskich pierwszej połowy XIX wieku*.

● Kultura polska przyciągała wielu obcokrajowców, którzy z dużymi sukcesami działali na jej rzecz. Niejednokrotnie byli oni polskimi patriotami, komponującymi muzykę polską. Mówił o nich – otwierając drugi dzień konferencji – Wojciech Nowik (Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, referat: *Obcy w swajaków przemienieni: procesy asymilacyjne w polskiej kulturze muzycznej przełomu XVIII i XIX wieku*). Muzyczną kulturę Lwowa, stolicy austriackiego zaboru, przedstawiła Luba Kijanowska (Akademia Muzyczna, Lwów, referat: *Procesy integracyjne w kulturze muzycznej Lwowa w pierwszej połowie XIX wieku*). Małgorzata Komorowska omówiła *Teatralne i polityczne konsekwencje wodewilu „Krakowiacy i Górale”*, a wpływ sporu klasyków z romantykami na warszawską uczelnię muzyczną przeanalizowała Magdalena Dziadek (Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, referat: *Edukacja muzyczna pod presją polityki – z dziejów Konserwatorium Warszawskiego*). Muzyką skrzypcową zajęła się Mieczysława Demska-Trębacz (Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, referat: *Polska muzyka skrzypcowa pierwszej połowy XIX wieku nastrojona na rodzimą nutę*), natomiast muzyką religijną Walentyna Węgrzyn-Lisowska (Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, referat: *Polskie pieśni religijne jako treści narodowe ze szkicownika muzycznego Karola Lipińskiego*). Ostatni blok referatów poświęcony był muzyce fortepianowej. Irena Poniatowska (Uniwersytet Warszawski) przedstawiła referat *Chopin – czwarty wieszcz*, mówiąc o poetyckości muzyki Chopina i jej miejscu w budowaniu polskiej du-

chowości. Halina Goldberg (Indiana University, Bloomington) podjęła zagadnienie *Narodowości i narracji w polskich fantazjach pierwszej połowy XIX wieku*. Obrady zamknął, odczytany pod nieobecność autorki, referat Reginy Smendzianki, omawiający *Topos narodowy w polskiej muzyce fortepianowej przełomu XVIII i XIX wieku*. Tekst był bogato ilustrowany pięknymi nagraniami fortepianowymi artystki.

● Wykonawcami koncertu *Surma dziejów*, towarzyszącego konferencji pierwszego dnia spotkania, byli studenci warszawskiej Akademii Muzycznej: soliści Wydziału Wokalnego (Katedry Fortepianu i Pedagogiki Baletu), Chór Mieszany (dyrygent Krzysztof Kusiel-Moroz), Orkiestra Symfoniczna (dyrygent Monika Wolińska). Symboliczną ramę całego programu stanowił, otwierający koncert, *Hymn do miłości ojczyzny* ze słowami biskupa Ignacego Krasickiego, napisany w 1772 roku, czyli po pierwszym rozbiore Polski i z muzyką Wojciecha Sowińskiego, skomponowaną w 1831 roku, po upadku powstania listopadowego. Wśród utworów fortepianowych, obok dzieł Marii Szymanowskiej i wczesnych kompozycji Chopina, znalazł się słynny *Polonez Pożegnanie Ojczyzny* księcia Michała Kleofasa Ogińskiego, który podpisał dwa rozbiory, ale później wziął udział w powstaniu kościuszkowskim. Ze *Śpiewów Historycznych* Niemcewicza przedstawione zostały, w inscenizowanej formie, cztery pieśni – biografie: *Jadwigi Królowej Polski* (muz. M. Szymanowskiej), *Stefana Batorego* i *Pogrzeb Xięcia Józefa Poniatowskiego* (muz. F. Lessla) oraz *Władysława IV* (muz. K. Kurpińskiego). W układzie choreograficznym Klauдії Carlom-Machej wykonana została suita, zestawiona z polonezów i mazurków Kurpińskiego, Szymanowskiej i Ogińskiego oraz zaaranżowany został, popularny w dobie zaborów, tzw. żywy obraz, ukazujący cierpienia narodu. Koncert zamknęła czwarta część *Finale alla Cracovienne IV Symfonii c-moll Charakterystycznej w duchu muzyki polskiej* Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego, nagrodzonej w 1835 roku drugą nagrodą na konkursie kompozytorskim w Wiedniu.

● W projekcjach towarzyszących wykonywanym utworom wykorzystano obrazy i rysunki m.in. M.E. Andriolliego, K. Czerniewskiego, M. Fajansa, F. Gerarda, T. Kwiatkowskiego, J.Cz. Moniuszki, J.P. Norblina, J. Suchodolskiego, I. Szczodrowskiego, M. Zalewskiego oraz ryciny z pierwodruku *Śpiewników historycznych* Juliana Ursyna Niemcewicza (1816). Koncepcję przyjętego owacyjnie koncertu opracowała Małgorzata Komorowska i Wojciech Nowik, kierownik naukowy konferencji. Stronę reżyserską opracował Jan Młodawski.

● Naukowo-artystyczne przedsięwzięcie odniosło niewątpliwie sukces. Z tym większym zainteresowaniem czekamy na następną konferencję w Akademii Muzycznej, poświęconą toposowi muzyki narodowej drugiej połowy XIX wieku, która planowana jest na listopad 2007 roku.

Przemiana obcych w swojaków

Na paradoks historii zakrawa fakt, że polski styl narodowy tworzyli przede wszystkim, i to w zdecydowanej większości, kompozytorzy obcego pochodzenia. Co więcej, paradoks ów pogłębia także to, że działali oni w kraju, który utracił swą suwerenność państwową rozdarty i wchłonięty przez trzech sąsiadów – zaborców. Jakie więc przyczyny leży u podłoża ich aktywności, jakie przyświecały im intencje? Odpowiedzi na te pytania wymagają badań szczegółowych i wielostronnych. Brak syntetycznych ujęć tej problematyki oraz jej rozproszenie w czasie i przestrzeni powoduje, iż wnioski tu wysnuwane i sformułowane na podstawie badań cząstkowych są uogólnieniem wymagającym zapewne dopełnień – być może – przewartościowań.



Procesy asymilacji w polskiej kulturze muzycznej przełomu XVIII i XIX wieku*

● W końcu osiemnastego stulecia i w pierwszych dekadach dziewiętnastego w życiu politycznym i kulturalnym naszego kraju zaszło szereg niezwykle ważkich przemian. Zasadniczy wpływ na nie miały przede wszystkim rozbiory, insurekcja kościuszkowska, burząca dotychczasowy porządek polityczno-społeczny epopeja napoleońska oraz Kongres Wiedeński wprowadzający, po zawieruchach wojennych, „nowy ład” w Europie. Ponadto, idee rodzące się romantyzmu – budzące początkowo krytykę i gorące spory klasyków z romantykami – stopniowo zmajoryzowały także i u nas główne nurty w sztuce.¹ Zasygnalizowana problematyka przemian obejmuje wiele nurtów współtworzących kulturę muzyczną tego czasu, oprócz samej twórczości także organizację instytucji muzycznych, szkolnictwo, wydawnictwa muzyczne, produkcję instrumentów czy życie koncertowe. Żywy udział w ich tworzeniu i rozwijaniu brali liczni reprezentanci wielu obecnych wówczas u nas nacji.

● Józef Reiss – autor pisanej jeszcze w okresie drugiej wojny światowej monografii, poświęconej historii muzyki polskiej do roku 1945, nie wolnej od ocen skrajnych i subiektywnych, przedstawił szereg interesujących, lecz dyskusyjnych sądów. Tytuł jego książki, *Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska*², pobrzmiewa nieco szowinistycznie, pozostaje w dysonansie z ważną dla nas konstatacją, sformułowaną w dalszej części publikacji Reissa. Pisze on bowiem: „Dziwny kaprys losu sprawił, że pierwszymi budowniczymi opery polskiej byli sami cudzoziemcy.”³ W istocie, „dziwny to kaprys”, skoro „najpiękniejszą ze wszystkich – muzykę polską” tworzyli cudzoziemcy. Polską operę formowali kompozytorzy różnych narodowości, głównie Czesi, Włosi, Słowacy, Austriacy i Niemcy. Przyczyna tego faktu jest złożona. Ze względu na brak sił lokalnych byli oni sprowadzani z zagranicy do kapel magnackich i kapeli królewskiej – jako muzycy i kompozytorzy dobrze wykształceni w szkole włoskiej, wiedeńskiej czy hamburskiej. Początkowo rozwijali swą działalność w Puławach – na dworze księżęcym Adama Kazimierza Czartoryskiego i Izabeli z Flemingów, w Słonimiu – na dworze księcia Michała Kazimierza Ogińskiego, w Nieświeżu – u księcia Karola Radziwiłła oraz w Białymstoku – na dworze księżęcym Jana Klemensa Branickiego i jego żony Izabeli z Poniatowskich. Ponadto teatry operowe funkcjonowały w Warszawie, Krakowie, Poznaniu, Grodnie, Wilnie i we Lwowie⁴, prezentujące dzieła skomponowane m.in. przez twórców działających w ośrodkach magnackich. Jednak najbardziej ważne dla formowania polskiej opery narodowej, były idee, które legły u podstaw funkcjonowania tych ośrodków.

● Książę Michał Kazimierz Ogiński, jako jeden z pierwszych, starał się wcielać za pośrednictwem sztuki reformatorskie ideały społeczne francuskiego Oświecenia.⁵ Propagował oraz inspirował – co jest

szczególnie ważne dla naszej kultury – polską twórczość, promował w Słonimiu przede wszystkim przedstawienia oryginalnych polskich oper. Starał się także podejmować w swych autorskich librettach ważne kwestie społeczne i moralne. Oto w przedmowie do własnej opery *Filozof zmieniony* (1771) wyraża Ogiński mową wiążaną poglądy na rolę i funkcje opery: „Maksym fundamentalnych zbiorów w sobie zawiera/ Prawidła obyczajów dobrego otwiera/ Gani występki, cnotę gruntownie zaleca/ Obrzydza zły obyczaj, chęć dobrego wznieca/ Opera polska”.⁶ W operze zatem język stanowi fundament polskości, obecny nierzadko w swej odmianie lokalnej, gwarowej. Wraz z nim zespołona jest muzyka przesycona pierwiastkami ludowymi. Tego rodzaju postulaty realizuje Ogiński m.in. w operze *Kondycje stanów*, gdzie występują także postaci z ludu, śpiewające i mówiące gwarą. W podobnym duchu wypowiadał się również książę Adam Czartoryski. W przedmowie do komedii *Panna na wydaniu* postulował zachowanie tradycji i rodzimego obyczajów jako warunków podstawowych dla zrozumienia fabuły i kształtowania smaku. Te opinie potwierdza Wincenty Lessel – z pochodzenia Czech – kompozytor i dyrygent orkiestry dworskiej w Puławach, twórca m.in. oper *Cyganie*, *Trzy gody*, *Matka Spartanka* – do tekstów Franciszka Dionizego Książczaka. W liście do swego syna Franciszka – znanego kompozytora, ulubionego ucznia Haydna, wspomina także o propagatorskich poczynaniach księżnej Izabeli i obowiązku wprowadzania pierwiastków ludowych do muzyki: „Ale [moja operetka *Dwaj strzelcy i mleczarka*] musi zresztą ciągle (...) trącić krakowiakami i mazurami”.⁷

2 – Nieśwież – tak jak Słonim czy Puławy – promieniował podobnymi ideami. Pod łaskawym protektoratem księcia Karola Radziwiłła działało tu wielu znaczących dla naszej kultury kompozytorów i muzyków. Na czoło wysuwa się Niemiec Jan Dawid Holland, kompozytor m.in. *Symfonii narodowej* (1792), który nazywa siebie „polskim współrodakiem”.⁸ Tu właśnie, w Nieświeżu, z okazji wizyty króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, skomponował operę *Agatka czyli przyjazd pana* (1784) do tekstu

1. Izabela Czartoryska, miedzioryt Gaetano Testoliniego wg Coswaya, archiwum PWN

2. Artysta nieznanego, Portret Józefa Elsnera, 1803–1805, Muzeum Chopina w Towarzystwie im. Fryderyka Chopina w Warszawie

¹ Por. F. Claudon, *Rozmaite romantyzmy*, [w:] *Encyklopedia romantyzmu*, Warszawa 1997, s. 221–222; H. Kowalczykowska, *Idee programowe romantyków polskich*, Wrocław – Warszawa – Kraków 2000, s. XVII–XIX.

² J. Reiss, *Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska*, Kraków 1958.

³ *Ibidem*, s. 104.

⁴ A. Nowak-Romanowicz, *Muzyka polskiego oświecenia i wczesnego romantyzmu*, [w:] *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. II, s. 17–20 oraz te same autorki *Klasyzm (1750–1830)*, [w:] *Historia muzyki polskiej*, pod red. S. Sutkowskiego, t. IV, Warszawa 1995.

⁵ Michał Kazimierz Ogiński, będąc w 1760 roku w Paryżu, zaprzyjaźnił się z Denisem Diderotem i przejął szereg jego idei filozoficznych – wg A. Ciechanowiecki, *Michał Kazimierz Ogiński und sein Musenhof zu Słonim*, Köln 1961, s. 59.

⁶ Wg A. Nowak-Romanowicz, *Klasyzm*, op. cit., s. 126.

⁷ H. Rudnicka-Kruszewska, *Wincenty Lessel*, Kraków 1968, s. 112.

⁸ J.D. Holland, *Traktat akademicki o prawdziwej sztuce muzyki oraz dodatek o używaniu harmonii*, Wrocław 1806; wyd. poszerzone Wilno 1813.



Karola Radziwiłła.⁹ Holland prowadził przez kilkanaście lat wykłady z teorii muzyki na Uniwersytecie Wileńskim, działał również w Warszawie, gdzie został wyróżniony godnością członka honorowego Towarzystwa Przyjaciół Muzyki Kościelnej i Narodowej.

● W Nieświeżu, na dworze Radziwiłłów, działał także Włoch Gioacchino Albertini – kompozytor i dyrygent, który prowadził m.in. owo okolicznościowe wykonanie *Agatki* Hollanda. Spod jego pióra wyszła m.in. opera *Kapelmajster polski* do tekstów Ludwika Adama Dmuszewskiego, wystawiona w Warszawie w 1808 roku. Albertini pełnił funkcję kapelmistrza króla Stanisława Augusta, prowadził koncerty w Łazienkach i na Zamku Królewskim.

● Znaczące miejsce w naszej kulturze zajął Gaetani (Kajetan Mayer)¹⁰, kompozytor i zarazem – jak Albertini – *magister musicae* na dworze królewskim w Warszawie. Jest on twórcą szeregu popularnych wodewilów, m.in. *Żółtej szlafmycy* (1783) do tekstu Franciszka Zabłockiego. „W żadnej z wcześniejszych oper polskich nie znajdziemy nagromadzenia tylu motywów ludowych i to rdzennie polskich” – pisze Nowak-Romanowicz.¹¹ Obecne są tam również wątki staropolskiej kołedy *Lulajże, Jezuniu*, którą później, po powstaniu listopadowym, opracuje artystycznie Chopin w *Scherzu h-moll op. 20*.¹²

● Popularność w naszym kraju zyskał Maciej Kamieński – Słowak z pochodzenia, działający w Warszawie kompozytor, nauczyciel gry na fortepianie oraz śpiewu. Z entuzjastycznym przyjęciem warszawskiej publiczności spotkały się jego śpiewogry: *Nędza uszczęśliwiona* (1778), *Prostota cnotliwa*, z tekstami Franciszka Bohomolca, czy też *Zośka czyli wiejskie zaloty* (1779), których osnowę stanowią „sielskie piosnki polskie”. Ze względu na poruszaną tematykę tworzą one tzw. operę wiejską, która zyskała szczególną popularność nie tylko w Warszawie, lecz również na dworach magnackich, a później – szlacheckich.¹³

● Obok Gaetaniego i Kamieńskiego narodową operę o wątkach ludowych reprezentuje Jan Stefani – Czech, kompozytor i dyrygent Teatru Narodowego, który po studiach we Włoszech i pracy w Wiedniu na dworze cesarskim, dalsze swe życie i działalność – podobnie jak jego syn Józef – związał z Warszawą. Niezwykłą popularność przyniósł mu wodewil *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale* (1794) do li-

bretta Wojciecha Bogusławskiego, który zawarł w tekście aluzje moralno-społeczne i polityczno-narodowe, chwycione w lot przez warszawską publiczność. „Społeczeństwo warszawskie – jak pisze Frączyk – nie usypiało w błogim spokoju, nie gnuśniało w dobrobycie (...). Wystawione na działanie różnych przyływów i odpływów, na nieustanny atak wirów społecznych, kulturalnych i obyczajowych, stało się żywe, twórcze, kryjąc w tym niebezpieczeństwo dla współczes-

nych i przyszłych pokoleń – niezwykle silnie reagując na wydarzenia polityczne.”¹⁴ Owe aluzje

ukryte w tekstach Bogusławskiego stały się inspiracją manifestacji narodowych, poprzedzających wybuch powstania kościuszkowskiego. Jan Stefani brał żywy udział w wydarzeniach politycznych w naszym kraju, czego dowodem są również inne jego kompozycje sceniczne. On to właśnie opracował muzycznie sztuki o charakterze historyczno-patriotycznym Józefa Wybickiego – twórcy naszego hymnu narodowego. Spośród owych opracowań wystawiona została w Warszawie w 1807 roku „opera” *Polka, czyli oblężenie Trembowli*, do której kompozytor włączył *Bogurodzicę*.¹⁵

● Niezwykle ważną postacią, która wpisała się trwałe w historię naszej kultury muzycznej był Józef Elsner, z urodzenia Niemiec. Twórczość Elsnera, choć surowo oceniana przez Reissa¹⁶, odegrała w kulturze polskiej rolę trudną do przecenienia, a jego wielostronne działania i aktywność w rozmaitych jej obszarach zasługują na uznanie i szacunek.

● Dzięki związkom z Wojciechem Bogusławskim zadzierzgniętym jeszcze we Lwowie i współpracy z nim (jako dyrygent w miejscowym teatrze), Elsner ustalił swą pozycję w świecie muzycznym miasta. Z inicjatywy Bogusławskiego przeniósł się następnie do Warszawy, gdzie objął funkcję dyrektora muzyki Teatru Narodowego, wiążąc się z nim na ćwierć wieku (1799-1824). Pozwoliło mu to na aktywne włączenie się w nowy, inspirowany ideami romantyzmu nurt opery narodowej o treściach historycznych. W tym nurcie stworzył opery: *Leszek Biały* (1809),

Król Łokietek (1818), *Jagiello w Tenczynie* (1820), eksponujące w kluczowych momentach narodowe tańce polskie. Powodzenie przedstawień operowych na deskach Teatru Narodowego skłoniło go – na wzór niemiecki – do stychowania nut. Stał się więc Elsner redaktorem i wydawcą *Wyboru pięknych dzieł muzycznych pieśni polskich*, który osiągnął wówczas znaczne powodzenie. Tego rodzaju edycje o charak-



⁹ Alina Nowak-Romanowicz uważa autorstwo Hollanda za niepewne; por. *Holland*, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, t. IV, Kraków 1993, s. 270

¹⁰ Pochodzenie Gaetano nie jest znane. Reiss uważa go za Włocha; por. tegoż, op. cit., s. 104.

¹¹ A. Nowak-Romanowicz, *Klasycyzm*, op. cit., s. 150.

¹² Por. W. Nowik, *Scherzo h-moll op. 20 Fryderyka Chopina. Problemy formy i ekspresji*, [w:] *Muzyka fortepianowa X*, Gdańsk 1995.

¹³ Tamże, s. 144.

¹⁴ T. Frączyk, *Warszawa młodości Chopina*, Kraków 1961, s. 25.

¹⁵ Por. A. Nowak-Romanowicz, op. cit., s. 138-139.

¹⁶ Por. J. Reiss, op. cit., s. 118-119.

terze kulturotwórczym, wspierane były bardzo aktywnie przez Towarzystwo Przyjaciół Nauk. Jako korespondent „Allgemeine Musikalische Zeitung” Elsner starał się także propagować na łamach tej gazety kulturę polską. Oprócz sprawozdań i recenzji z warszawskich wydarzeń muzycznych, do których bezskutecznie próbował wciągnąć jako autora Fryderyka Chopina, przysyłał tam obszerniejsze publikacje m.in. o charakterze leksykalnym, np. *Życiorysy sławnych muzyków i tych co w Polsce mieszkali jeszcze od XVII wieku*¹⁷, informujące o kulturze naszego kraju i jej głównych twórcach.

● Elsner, inicjator, pomysłodawca i organizator wyższego szkolnictwa muzycznego w Warszawie



pełnił funkcję rektora Szkoły Głównej Muzyki, został mianowany profesorem Uniwersytetu Warszawskiego. Jako pedagog był szanowany i lubiany przez uczniów, cieszył się ich zaufaniem. Dowody tego odnajdujemy m.in. w epistolografii Chopina. Anonsując przyjacielowi domowe próby swego nowego *Koncertu e-moll* pisał: „Będa i Kurpiński i Soliwa, i cały najlepszy muzykalny świat, ale tym panom, wyjąwszy Elsnera, nie bardzo wierzę.”¹⁸ Z klasy kompozycji Elsnera wyszło w krótkim czasie – oprócz Chopina – kilku wyróżniających się twórców m.in. trzech Józefów – Stefani, Nowakowski i Krogulski, „szczególnej zdolności” Tomasz Napoleon Nidecki oraz Ignacy Feliks Dobrzyński, którego pedagog ocenił bardzo wysoko pisząc o nim w swym sprawozdaniu: „zdolność niepospolita”.

● Elsner jest również autorem prac teoretycznych, poświęconych problemom języka polskiego i jego funkcjonowania w utworach muzycznych. Są to m.in.

Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego (1818), *Rozprawa o melodii i śpiewie* (1830).

Za paradoks historii, czy też intelektualną przekorę związaną z tymi zainteresowaniami naukowymi można uznać fakt, iż w młodości Elsner nie znał w ogóle języka polskiego, ponieważ wszelkie jego ślady były w tym czasie na terenie Śląska metodycznie tępiące przez władze pruskie.¹⁹

● Niewątpliwie ważką, choć niedocenianą u nas wydaje się rolę, jaką odegrał w budowie i przemianach naszej kultury muzycznej Prusak Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. To jedna z najwybitniejszych i najbardziej ekscytyujących osobowości romantyzmu, twórca wizji romantycznego świata, autor podstawowych kategorii sztuki romantycznej, wskazujący na dominującą rolę muzyki, jej doskonałość oraz iluminacyjny charakter; współtwórca romantycznej estetyki, prekursor koncepcji dramatu muzycznego, rozwinętego później przez Richarda Wagnera. Zajmował się on również filozofią i estetyką, był cenionym dyrygentem, reżyserem teatralnym, śpiewakiem; nauczał także gry na fortepianie, udzielał lekcji śpiewu.

30/31
ASP:RACJE

3. Teatr Wielki w Warszawie, litografia Adama Pilińskiego, 1841

4. Maciej Kamieński na litografii J. Herknera wg rys. A. Misiorowicza

5. Adam Mickiewicz, litografia wg rys. Joachima Lelewela

¹⁷ Alina Nowak-Romanowicz podaje, iż materiał ten nie został przez redakcję wykorzystany i zaginął; por. tejże, *Klasycyzm*, op. cit., s. 26.

¹⁸ List z 22 września 1830 r. do Tytusa Wojciechowskiego; por. E.B. Sydow, *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. I, Warszawa 1955, s. 141.

¹⁹ Por. A. Nowak-Romanowicz, *Józef Elsner*, Kraków 1957, s. 12–13.

● Początkowo, pełniąc funkcję urzędnika sądowego, reprezentującego na naszych ziemiach represyjne instytucje zaborcy, przyjęty został nieżyczliwie przez polską społeczność, która widziała w nim przede wszystkim przedstawiciela pruskiego państwa. Jednak dzięki niezwyklej aktywności Hoffmanna w życiu kulturalnym i zakończonych powodzeniem próbach zaangażowania w nim polskiej społeczności lody zostały przełamane. Znaczący w tym procesie asymilacji i działalności lokalnej był mariaż z Polką. Zapewne pozwolił mu on lepiej poznać i zrozumieć sytuację społeczno-polityczną w nowym kraju. W konsekwencji, za lekceważący stosunek do oficerów pruskich, został Hoffmann karnie przeniesiony z Poznania do Płocka. Stamtąd trafił w 1804 roku do Warszawy, gdzie podjął niezwykle ważką dla kultury działalność. Odegrał główną rolę w powołaniu Towarzystwa Muzycznego (1805), gdzie wraz z Elsnerem prowadził koncerty wypełnione dziełami m.in. klasyków wiedeńskich oraz wybitnych kompozytorów współczesnych. Pierwszy kontakt z symfonią Beethovena Warszawa zawdzięcza właśnie Hoffmannowi, który w tym mieście występował także jako pianista i śpiewak.

● Okres warszawski miał znaczący wpływ na kształtowanie się postawy filozoficznej i kompozytorskiej Hoffmanna. Zaprezentował on wówczas publiczności szereg szerzej zakrojonych utworów własnych, m.in. symfonię i koncert fortepianowy. Przy współudziale Wojciecha Bogusławskiego i jego trupy, pod dyrekcją Józefa Elsnera wystawił Hoffmann w Teatrze Narodowym m.in. swoje śpiewogry: *Weseli muzycanci* oraz *Nieproszeni goście*, gdzie pomieścił także polonezy. Wspominał później z oddali ową „najprawdziwszą, głęboką rozkosz”, jaką sprawiało mu wykonanie owych polonezów, w których widział „wcielenie ducha romantycznego”²⁰. Proces asymilacji romantyka w świecie warszawskim przebiegał pomyślnie, jednak historia przyniosła niespodziewany zwrot w życiu Hoffmanna. Po wkroczeniu do Warszawy wojsk napoleońskich odmówił on – natura wolna, nie uznająca granic ani nakazów – podpisania „deklaracji lojalności” wobec nowych władz. Zmuszony został przez nie do opuszczenia miasta.

● Kontakty Hoffmanna z kulturą polską osłabły, musiał on sprostać nowym wyzwaniom stawianym przez romantyzm i nową rzeczywistość



niemiecką. Jeszcze w *Triu e-dur* (1809) pojawiły się polskie echa w postaci oberka i krakowiaka, które można zaliczyć do wspomnień sentymentalnych. Z czasem jednak pierwiastki te całkowicie wygasły zdominowane i wyparte przez twórczość literacką.

W niniejszym szkicu uwaga skoncentrowana została przede wszystkim na znaczących dla polskiej kultury muzycznej postaciach obcego pochodzenia, które – z wyjątkiem Hoffmanna – zasymilowały się całkowicie ze środowiskiem i czuły się Polakami. Pomyślnemu przebiegowi asymilacji najbardziej sprzyja stworzenie „ogniska domowego”.

● Niezwykle ważne funkcje w umacnianiu poczucia narodowego, utrwalaniu rodzimej kultury i historii pełni język. Jak pokazano już wcześniej, szczególną rolę odegrał on w kształtowaniu opery narodowej,

a w jego odmianach lokalnych, regionalnych (gwara) – tzw. opery wiejskiej. W tych właśnie czasach, po powstaniu listopadowym, umacniał on zarazem silną więź łączącą wychodźców z ojczyzną. Wzruszające tego dowody odnajdujemy w korespondencji Ludwika Piotra Marcina Norblińskiego – jednego z przedstawicieli osiadłego w naszym kraju, zacnego rodu. Wyjechawszy do Paryża, został muzykiem tamtejszej Wielkiej Opery, opiekował się innymi muzykami i aktorami przybyłymi z Polski nad Sekwanę.

Około 1830 roku pisał do Czartoryskiego: „Przez łaskawość i dobroć W. Ks. Mości ośmielam się Go uwiadomić, iż mi się tu przy muzyce nieźle powodzi, przy niej zatrudniam się ile mogę polskim językiem, gdyż przykro by mi było, ażeby w cudzym kraju urodziwy mój język miał zapomnieć.”²¹ Tak więc dla francuskiego Polaka Paryż to „kraj cudzy”, a język obfitujący w trudne do artykulacji głoski staje się z oddalenia jeszcze bardziej „urodziwy”.

● Kwestie językowe i dążenie do manifestowania polskości przybrały w tym czasie charakter tendencji. Wspomniany już E.T.A. Hoffmann jako urzędnik pruski „nadawał nazwiska polskim Żydom, popuszczając wodze swojej poetyckiej fantazji”²². Wspomniane tendencje wywarły także wpływ na pisownię oraz brzmienie nazwisk tych „obcych”, którzy

²⁰ P. Lachmann, *Historia E.T.A. Hoffmanna. Pomnik dla kontrabandyzisty*, „Gazeta Wyborcza” 14-15 października 2006, s. 26.

²¹ Por. T. Frączyk, op. cit., s. 45.

²² J. Komanińska, *Saga rodu Stonimskich*, Warszawa 2003, s. 39.

²³ Z listu bez daty oznaczonego „Drezno 1835”, por. B.E. Sydow, *Korespondencja Fryderyka Chopina*, Warszawa 1955, t. I, s. 262.

²⁴ *List dziesiąty*; cyt. za: M. Tomaszewski, *Chopin – człowiek – dzieło – rezonans*, Poznań 1998, s. 78.

²⁵ *Przeszłość*; por. C. Norwid, *Poezje wybrane*, wybrał i opracował J.W. Gomulicki, Warszawa 1997, s.117.

się już zasymilowali i odegrali znaczącą rolę w formowaniu naszej kultury narodowej. Należy zwrócić uwagę na fakt, że w czasach Chopina niektóre kręgi sugerowały kompozytorowi zmianę nazwiska bądź zmianę jego pisowni. Maria Wodzińska w liście do kompozytora pisze: „Nie przestajemy żałować, że się Pan nie nazywa Chopiński lub że nie ma innej oznaki, że Pan jest Polakiem.”²³

● Wątpliwości przedstawione przez Marię miały swe uzasadnienie. Heinrich Heine tak bowiem ujął problem narodowości Chopina: „Urodzony w Polsce, z rodziców Francuzów, wykształcenie kończył w Niemczech. Wpływ tych trzech narodowości złożył się na całość doskonałą. (...) Polska dała mu zmysł rycerski i swoje historyczne cierpienie, Francja – lekkość, elegancję i wdzięk, Niemcy zaś – marzycielską głębię. (...) Jest on nie tylko wirtuozem, lecz i poetą. (...) Nic nie może dorównać tej radości, jaką nam daje, kiedy improwizuje na fortepianie. Wtedy już nie jest ani Polakiem, ani Francuzem, ani Niemcem, zdradza daleko wyższe pochodzenie: przybywa z krainy Mozarta, Rafaela, Goethego, jego prawdziwą ojczyzną jest królestwo poezji.”²⁴ Peryfrastyczny opis Heinego uznać można za prawdziwy i piękny, pomimo szeregu faktograficznych błędów i rozziwu pomiędzy prawdą historyczną a prawdą sztuki.

● Interesuje nas prawda historyczna, odnosząca się do fenomenu polskości tamtego czasu, który sprawił, że „obcy” stali się „swojakami” i tworzyli sztukę polską, więcej – stworzyli sztukę narodową. „Przeszłość – jest to dziś, tylko cokolwiek dalej” – pisał Norwid o historii.²⁵ Dziś właśnie sięgamy do historii po to, aby pozwoliła uchwycić prawdziwy sens sztuki. Także tej sztuki, która pozostaje na peryferiach naszej świadomości, a poznana z bliższej perspektywy, objawi nam oprócz piękna, także swą wielkość, wielkość służby dla narodu.



6. E.T.A. Hoffmann sportretowany przez W. Hensla, 1821, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin

7. Maria Wodzińska, Portret Fryderyka Chopina (w sztambuchu autorki), 1836

8. Pałac Czartoryskich w Puławach, akwaforta Carla Augusta Richtera, litografia Lasfallego wg rysunku Jana Feliksa Piwarskiego



Wanda Paklikowska-Winnicka



Drobna, zwracająca uwagę urodą, elegancka asystentka, potem przez długie lata pani docent – zawsze nienagannie ubrana i umalowana. W końcu starsza pani – krucha, coraz mocniej utykająca z powodu postępującej choroby. Zawsze traktowała swoją pracę na uczelni bardzo poważnie, kształcenie studentów stanowiło jej pasję konkurencyjną wobec pasji głównej, a tą było malarstwo.

Przez ponad 40 lat Wanda Paklikowska-Winnicka była pedagogiem Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, związała z nią właściwie całe swoje zawodowe życie, współtworząc konstelację osobowości składających się na „środowisko ASP”. Pracę na uczelni rozpoczęła w 1946 roku jako asystentka w pracowni Kazimierza Tomorowicza, równocześnie studiowała. Przed wojną ukończyła Państwową Szkołę Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Krakowie (1934) i przez kilka lat uczyła w szkołach plastycznych. Po wojnie, od 1945 roku Paklikowscy – Wanada wraz z mężem Aleksandrem Winnickim – mieszkali na Saskiej Kępie, w miniaturowej kolonii artystów i pedagogów odradzającej się uczelni; w ich sąsiedztwie, przy ulicy Walecznych mieszkali: Kazimierz Tomorowicz, Jan Cybis, Artur Nacht-Samborski. ●

Prędzej czy później któreś z małżeństwa Winnickich na ASP znaleźć się musiało. Aleksander Winnicki, przed wojną student krakowskiej ASP i członek I Grupy Krakowskiej, był przez pewien czas związany z Wrszawską Wyższą Szkołą Sztuk Plastycznych; na Akademii znalazła się Paklikowska-Winnicka, która miała już pewne doświadczenie pedagogiczne, w podwójnej roli – studentki i asystentki. Dyplom uzyskała w 1947 roku pod kierunkiem Tomorowicza, wkrótce – jako stypendystka Ministerstwa Kultury i Sztuki – spędziła osiem miesięcy w Paryżu i we Włoszech. Magdalena Spasowicz, ówczesna studentka, tak wspomina Paklikowską-Winnicką z tamtego okresu: „Robiła śliczne martwe natury. Myśmy chodzili tam i oglądali, co ona naustawiała. Wtedy była moda, malowało się martwe natury. No, nie tylko, ale często. Śliczne to było wszystko w kolorze... Bardzo pobudzające, do tego stopnia, że całe procesje chodziły oglądać te ładne martwe natury u Tomorowicza. Studenci musieli czasem sami sobie ustawiać martwe natury – a nie umieli, więc to była też pewna nauka... A poza tym, jak ja ją zobaczyłam – o matko, jaka ładna, jaka ona była śliczna!

Przed oczami stoi mi ta osoba. Była w takim czarnym płaszczu, miała różowy szalik i ciemne włosy i była taka jakaś malarska, zupełnie jakby z Maneta. Nawet w kapeluszu chodziła, bo dopiero co przyjechała z Paryża. Wtedy była fascynacja impresjonistami, a ona przypominała Berthe Morisot. Te wielkie oczy... Myśmy byli zachwyceni tą urodą, bo ona jakoś nam się kojarzyła z malarstwem.”¹ ●

W 1949 r. została asystentką zatrudnionego wówczas na uczelni Artura Nachta-Samborskiego. Nacht był przyjacielem Winnickich jeszcze z czasów wojny, Aleksander Winnicki pomagał mu przetrwać w okupowanym Lwowie. Przyjaźń z Nactem była bardzo ważna dla Winnickiej, m.in. ze względu na czerpane od byłego kapisty inspiracje plastyczne. W 1950 roku Nachta-Samborskiego „przeniesiono w stan nieczynny”, a Paklikowska-Winnicka pozostała na stanowisku adiunkta w pracowni, którą przejął aktywny orędownik socrealizmu, Włodzimierz Zakrzewski. „Winnicka, asystentka Nachta, po roku współpracy z Włodzimierzem Z. – zrezygnowała.”² W 1951 roku artystka przeniosiła się na Wydział Rzeźby, gdzie prowadziła pracownię rysunku dla I i II roku. Jej asystentami byli kolejno: Józef Kandefer, Kazimierz Gustaw Zemła, Kazimierz Ryszka, Jan Kucz, Kazimierz Niedzielski. ●

W latach 40. i 50. uczestniczyła w wielu letnich plenerach ASP: w Kazimierzu, Suchaczu, Suffczyźnie, Starym Sączu. Powstawały tam zazwyczaj rysunki i gwasze, głównie widoki malowniczych zakątków małych miast. Przedstawienia tych samych zaułków można było niedawno oglądać na wystawie rysunków Rajmunda Ziemskiego w Oficy Malarzkiej.³ Niektóre motywy są identyczne; podobny sposób widzenia, kontrastujący białe płaszczyzny muru i rozwichrzone masy zieleni; wyraźne inspiracje Utrillem i fascynacja możliwościami zróżnicowania śladu ołówka na papierze.

¹ M. Spasowicz, Wspomnienie (17 XII 2005), materiały do katalogu Wandy Paklikowskiej-Winnickiej, przygotowywanego w Muzeum ASP w Warszawie.

² Wspomnienie Niny Chelmickiej-Zórawskiej, Archiwum ASP.

³ Rajmund Ziemiński. Nieznane rysunki, luty – marzec 2006, Oficyna Malarzka, Warszawa.

⁴ Wspomnienie Niny Chelmickiej-Zórawskiej, op. cit.



Rajmund Ziemski należał do kręgu akademijnych przyjaciół Winnickiej, podobnie jak Jan Lebenstein, który – tak jak Winnicka – również był (przez krótki czas) asystentem Tomorowicza. Zarówno Lebenstein, jak i Ziemski, we wczesnych latach 50. jeszcze studenci, byli zafascynowani osobowością starszej koleżanki. Malarka, która właśnie wróciła z podróży do Paryża i Włoch, mogła stanowić żywe źródło informacji o współczesnych tendencjach w sztuce i o malarskiej tradycji. A ze wspomnień jej znajomych wynika, że ta skądinąd nieco zdystansowana i zamknięta w sobie osoba o malarstwie mogła rozprawiać godzinami.

Istotną rolę w zarysowanej właśnie malarskiej konstelacji odgrywał także Aleksander Winnicki, który, nie mając z ASP związków formalnych, obecny był na wielu plenerach i przyciągał uwagę wyrazistą osobowością oraz odwagą eksplorowania różnych sfer malarstwa – odległej tradycji (fascynowały go zwłaszcza bizantyjskie mozaiki) i najnowszych ówczesnych prądów.

Wanda Paklikowska-Winnicka wystawiała swoje obrazy od 1944 roku, prezentując początkowo martwe natury, autoportrety i pejzaże. Te ostatnie, zwłaszcza widoki Saskiej Kępy, zyskały na znaczeniu w okresie socrealizmu, kiedy artystka, tak jak wielu innych malarzy, usiłowała pogodzić własne zainteresowania z panującą doktryną. „Pejzaż z owcami w ciekawym oświetleniu i pięknej tonacji, [...] wystawiła Winnicka z tytułem *Hodowla owiec w Pege-erze nr taki a taki, tam a tam*.”⁴

Odwilż w polskiej kulturze odznaczyła się między innymi wybuchem nowych tendencji w malarstwie, buzujących podskórnie przez pierwszą połowę lat 50. ubiegłego wieku. Poświadczają >>>

34/35

ASP:RACJE

3



1. Wanda Paklikowska-Winnicka, Magdalena Spasowicz, Rajmund Ziemski. Plener ASP w Suchaczu, ok. 1955-56, fot. M. Spasowicz
2. Plener ASP w Kazimierzu Dolnym, ok. 1951, siedzą od lewej: Zofia Czarnocka-Kowalska, Bohdan Czeszko, Danuta Kobylińska, Szymon Kobyliński, Jan Lebenstein, Wanda Paklikowska-Winnicka, Magdalena Spasowicz, Artur Nacht-Samborski, Aleksander Winnicki, fot. arch. M. Spasowicz
3. *Jeździec Apokalipsy II*, 1967, fot. Jürgen Tarrasch, arch. W. Paklikowskiej-Winnickiej



>> to plenerowe rysunki i gwasze Paklikowskiej-Winnickiej. Wielu malarzy z warszawskiej Akademii – zarówno młodszego pokolenia, co wydaje się oczywiste (Lebenstein, Ziemski, Tymoszewski), jak i ich starszych kolegów (Kobzdej, Paklikowska-Winnicka, Tchórzewski) – dołączało do „pospolitego ruszenia informelu”. Obrazy Paklikowskiej-Winnickiej z drugiej połowy lat 50. to abstrakcje o rozwibrowanej fakturze, zbudowane z grudek farby z domieszką piasku. Zgodnie z ówczesnymi tendencjami, demonstrują wyłącznie same siebie, opatrzone tak lapidarnymi tytułami, jak *Obraz* czy *Kompozycja*. W katalogu do jej pierwszej wystawy indywidualnej w Zachęcie w 1959 r. Aleksander Wojciechowski pisał: „Paklikowska-Winnicka dzieli swe obrazy w nieskończoność. Rozsypuje na płótnie tysiące drobnych struktur, komórek, ziarnistych brył. Są one jak barwne kamyczki rzucone na piasek. Potem porządkuje je. Niektóre zatapia w tło. Inne wydobywa na zewnątrz – każąc im błyszczeć silnym światłem. Czasem zespała plamy siatką drobnych linii. Linie wprowadzają rytm i porządek. Układa je we wzory ornamentacyjne. Niekiedy zaś buduje płynne formy o nieregularnych kształtach, zatartych konturach.”⁵

Pod koniec lat 50. malarka zaczęła wprowadzać do swoich obrazów grubą, połyskliwą fakturę. Zgrubienia – gruzły i wałki – akcentowały strukturę pojedynczych, nieruchomych „postaci”, prezentujących się frontalnie w centrum płótna. To *Cykl biologiczny*. Z upływem lat kompozycje zyskiwały na dynamice i nastrojowości, powstał wówczas *Cykl figuralny* i *Cykl romantyczny*. Prezentacji materii towarzyszył odtąd temat – obrazy odzyskały ponownie opisowe, literackie tytuły, np. *Ararat*, *Juda Machabeusz*. Z efektami fakturalnymi szło zawsze w parze nieomyślne wycucie barwy – dawała o sobie znać dobra szkoła polskiego koloryzmu. Malarstwo Paklikowskiej-Winnickiej było dobrze osadzone w ówczesnych tendencjach, można wręcz śledzić nieformalny dialog, który prowadziła z twórczością jej współczesnych, np. Jana Lebensteina. Interesująco wypad-

łyby dziś prezentacja malarstwa materii kręgu warszawskiej Akademii z przełomu lat 50. i 60. XX wieku, zestawienie powstałych wówczas płócien Kobzdeja, Gierowskiego, Tchórzewskiego, Paklikowskiej-Winnickiej, Lebensteina i Ziemskiego demonstrujące wzajemne inspiracje i przenikanie się wątków. W 1963 r. odbyła się w Galerii Alice Pauli w Lozannie wystawa *Kobzdej, Lebenstein, Tchórzewski, Ziemski*, ale do pełniejszego obrazu warszawskiego informelu zabrakło właśnie obecności Wandy Paklikowskiej-Winnickiej.

W 1957 roku Paklikowska-Winnicka otrzymała tytuł docenta. Zaangażowała się w życie Wydziału Rzeźby, sprawując przez dwie kadencje (1962–1966) funkcję prodziekana, tymczasowo pełniąc również obowiązki dziekana. W 1964 roku Rada Wydziału Rzeźby wystąpiła z wnioskiem o przyznanie jej tytułu profesora nadzwyczajnego, a opinie o jej twórczości przedstawili Bohdan T. Urbanowicz i Juliusz Studnicki. Jednak tytuł profesora nadzwyczajnego artystka otrzymała dopiero dwie dekady później (w 1983 roku), mimo monitów Wydziału Rzeźby, potem Malarstwa, a także rektora Akademii.⁶ Być może wpływ na to miały dobre kontakty malarki ze środowiskiem polskiej emigracji, w 1960 roku odbyła się jej pierwsza indywidualna wystawa w paryskiej Galerie Lambert, prowadzonej przez Zofię i Kazimierza Romanowiczów; od tej pory instytucja ta pokazywała prace Winnickiej jako *peintre de la galerie* na większości wystaw zbiorowych. Artystka utrzymywała kontakty z Konstantym Jeleńskim, jego żoną i matką. Inny powód zahamowania kariery akademickiej Winnickiej stanowić mogły poglądy jej męża Aleksandra, ewoluujące ku ostrej krytyce władzy ludowej. Faktem jest, że Paklikowska-Winnicka przez dwadzieścia lat prowadziła Pracownię Rysunku, potem Rysunku i Malarstwa w stopniu docenta. W pracę pedagogiczną była bardzo zaangażowana: „Właściwie wydawałoby się, że ta krucha, namiętna osoba może nie być dobrym pedagogiem. Okazuje się, że to nieprawda. Wspaniale potrafiła robić korekty i wskazywać drogę młodym – przyszłym

⁵ A. Wojciechowski, wstęp do *Kat. Wystawa malarstwa Wandy Paklikowskiej-Winnickiej*, Zachęta, Warszawa, luty–marzec 1959.

⁶ Nie dotarłam do żadnego uzasadnienia takiego odwołania akademickiego awansu malarki.



4. Kompozycja.
Głob w Kosmosie,
1968, fot.
W. Holnicki-Szulc

5. Zamarłe flety
nr 116, 1964,
fot. A. Krutowicz

malarzom. Ona żyła twórczością swoich uczniów, nie byli jej obojętni. Wkładała w nauczanie całe serce i bardzo przeżywała wszystkie ich sukcesy i porażki.⁷

W jej pracowni studenci mieli możliwość podążania za własnymi zainteresowaniami. „Często rozmawiała ze studentami tak ‘obok’ pracy, na inne tematy, taki sposób prowadzenia zajęć pozwalał się studentom otworzyć... Wiedzieli, że ich nic nie spotka złego – bo były też pracownie niesłuchanie rygorystyczne, gdzie przy linijce niemal trzeba było rysować – a u Pani Profesor było malowanie na jedwabiu i na szybie, jak kto bardzo chciał – i wydaje mi się, że wielu ludzi na tym skorzystało, te prace miały jakąś wartość dla studentów, oni czuli, że coś się dzieje... Ja się też tego od Pani Profesor nauczyłem, że praca ma być odbiciem osobowości studenta, a nie profesora...”⁸

W 1976 roku Wanda Paklikowska-Winnicka znów znalazła się na Wydziale Malarstwa, choć prowadziła jednocześnie pracownię dla studentów rzeźby. Od 1980 roku jej asystentem był Krzysztof Wachowiak. Winnicka miała już wówczas za sobą okres największych sukcesów: kolejną wystawę indywidualną w warszawskiej Zachęcie, pokazy w Paryżu (Galerie Lambert) i Brukseli (Galerie Nova), uczestnictwo w licznych ekspozycjach zbiorowych.

W swych ówczesnych pracach artystka łagodziła nieco kontrasty fakturalne, wyprowadzone z języka malarstwa materii, komplikowała też kompozycję. Nowe cykle – *W kosmosie*, *Maszyny*, *Jeźdźcy* i *Zbroje* – stanowiły próbę zmierzenia się z fascynacjami i niepokojami epoki przy pomocy środków czysto malarskich. Powstawały obrazy najbardziej reprezentatywne dla całej twórczości Paklikowskiej-Winnickiej – wyważone, oszczędne w kolorze, a jednocześnie zawierające w sobie dramatyczne napięcia, rozładowywane czasem malarzkim żartem.

Gwasze, nad którymi pracowała od 1965 roku, były prezentowane m.in. na wystawie indywidualnej w Muzeum Okręgowym w Bydgoszczy. Malowane swobodnie, bogate, pełne kolorystycznych niuansów, ze względu na swą wielowarstwowość odsoniły po wielu latach swe nowe oblicza – paradoksalnie poprzez ubytki malatury.

Jednak późne lata 70. przyniosły spadek popularności artystki. Choć jeszcze w 1980 roku miała dużą retrospektywę w Zachęcie, wkrótce jej nazwisko niemalże na stałe zniknęło z sal wystawowych. Późne obrazy nawiązywały do stylistyki wypracowanej przez Aleksandra Winnickiego – przedmiot odzyskał w nich utraconą tożsamość. Pośród tych prac znajdują się jednak także niewielkie formatem abstrakcje, złożone z dużych, swobodnie komponowanych plam barwnych.

Od 1980 roku artystka prowadziła na Wydziale Malarstwa pracownię dyplomującą, promując jednak niewiele dyplomów, bowiem studenci chętniej niż jej, wybierali pracownie aktualnych sław malarskich. Paklikowska-Winnicka niewzruszenie traktowała swoją pracę dydaktyczną bardzo poważnie, starając się przekazywać młodym artystom znajomość i uwielbienie dla malarstwa dawnego, a także w miarę możliwości wpajać im odpowiedzialny stosunek do pracy.

„Chciała, żeby to było miejsce, gdzie się nie bawimy, nie gadamy, tylko przede wszystkim pracujemy. Teraz sobie to cenię. Tej dyscypliny, skupienia na obrazie malarz musi się nauczyć. Winnicka nawet nie lubiła dużo mówić. Ona swoją obecnością też nam nie chciała przeszkadzać, nawet jej uwagi były krótkie. Przychodziła na ogół o określonej godzi- >>

⁷ M. Arens, *Wspomnienie* (17.01.2006), materiały do przygotowanego w Muzeum ASP katalogu Wandy Paklikowskiej-Winnickiej.

⁸ K. Wachowiak, *Wspomnienie* (19.12.2005), materiały do przygotowanego w Muzeum ASP katalogu Wandy Paklikowskiej-Winnickiej.



nie. Dwa razy w tygodniu, czasem raz. Jeśli się źle czuła, były dłuższe przerwy. Praca studenta to była jakaś świętość. Tak to rzeczywiście traktowała. Ogromnym profitem w jej pracowni była ta cisza, skupienie i możliwość pracy. Tam, gdzie było po 20 osób, praca była utrudniona. A u nas każdy robił spokojnie swoje, ale jej uwagi, jak ta kropla drążąca kamień – o kulturze, smaku, o grach kolorystycznych – przenikały do nas.”⁹

Wanda Paklikowska-Winnicka przez wiele lat była jedną z nielicznych kobiet na macierzystej uczelni, prowadzących równoległe samodzielną pracę dydaktyczną i artystyczną. W jej nielicznych wypowiedziach (pisała i mówiła o sobie niechętnie) powtarza się niemal zawsze zbitka rzeczowników sztuka – wyrzeczenie. „Poza zdolnościami osobistymi wyniki osiąga się pracą wnikliwą – często poświęceniem i rezygnacją z wielu spraw.”¹⁰ W teczce Paklikowskiej-Winnickiej znajdującej się w Archiwum ASP, w której zachowały się m.in. monity, jakie Akademia słała w sprawie jej awansu na profesora, znaleźć można fragmenty urzędowej korespondencji dotyczącej jej osoby. W jednym z takich oficjalnych pism Winnicka określona została jako „zjawisko niepowtarzalne, o wyjątkowym uroku osobistym”.¹¹

We wspomnieniach znajomych Winnickiej często przewija się ten sam motyw: kontrast, jaki stanowiła jej powierzchowność – drobnej, pięknej i świadomej swojej urody kobiety – w stosunku do uporczywego zaangażowania w pracę twórczą, w późniejszych latach życia połączonego dodatkowo ze zmaganiem się z coraz większą ułomnością fizyczną po złamaniu biodra. Mieszkanie artystki przy placu Zamkowym (w 1959 Winniccy przenieśli się na Starówkę) było odbiciem tej dwoistości. Mały salon pełen antyków, cienkie szkło, drobne ciasteczka i nalewki dla ulubionych gości oraz pracownia, gdzie obrazy piętrzyły się bez umiaru, często przemalowywane, poświadczające ciągle dążenie ich autorki do doskonałości, odwracane jednak licem do ściany i prezentowane nielicznym.

W 1989 roku artystka zakończyła pracę na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, zdążyła jeszcze otrzymać tytuł profesora zwyczajnego. Zmarła w roku 2001. Wanda Paklikowska-Winnicka nie walczyła o należne jej miejsce w hierarchii polskiej sztuki, nie miała oparcia w żadnej grupie artystycznej, choć jej drodze twórczej towarzyszyli tak znaczący krytycy, jak Aleksander Wojciechowski, Konstanty Jeleński, Janusz Bogucki, Ksawery Piwocki czy Ignacy Witz.¹² Okres „czyścica niepamięci”, przez jaki często przechodzi sztuka po śmierci twórcy, dla Paklikowskiej-Winnickiej powinien się już zakończyć. Jej malarstwo jest warte przypomnienia i poddania pod osąd współczesnego widza. Także dlatego, że w dotychczasowych syntezach i opracowaniach polskiego malarstwa powojennego jej nazwisko najczęściej bywa całkowicie pomijane, bądź kwitowane jednym zdaniem...

6. Cykl romantyczny,
1959/60 lub 1963,
fot. W. Holnicki-Szulc

⁹ M. Wojciechowski, *Wspomnienie (28.08.2006)*, materiały do przygotowanego w Muzeum ASP katalogu Wandy Paklikowskiej-Winnickiej.

¹⁰ W. Paklikowska-Winnicka, *Opinia w związku z przewodem na Adiunkta Kazimierza Ryszki*, Archiwum ASP.

¹¹ *Wniosek o przyznanie odznaczenia państwowego – w postaci Krzyża Oficerskiego Orderu Odrodzenia Polski – profesorowi nadzwyczajnemu Wandzie Paklikowskiej-Winnickiej (Warszawa, 14.03.1986)*, teczka Wandy Paklikowskiej-Winnickiej w Archiwum ASP.

¹² Wybór tekstów krytycznych o malarstwie Wandy Paklikowskiej-Winnickiej znajduje się w katalogu wystawy przygotowywanej przez Muzeum ASP.

Zachęta do gry i zabawy

Być może rzeczywiście malarstwo jest dziś rozpięte między koncepcjami Roberta B. Liska – opanowaniem, a następnie eksplorowaniem wyzwań i inspiracji przestrzeni wirtualną, a credo artystycznym Jacka Sempolińskiego – indywidualistycznym pojmowaniem sztuki jako głosu duszy. Pytanie obrońców drugiej opcji brzmi: czy rzeczywiście zwolennicy pierwszej i im pokrewnych swą jakością są w aż takiej przewadze, jak pokazała wystawa w Zachęcie? Czy nie chodzi także o dyktat – niekoniecznie nowy mediów, lecz instytucji uznanych za lansujące „jedyne możliwe malarstwo”?

W stosunku do malarstwa poprzednich dekad pokazane w Zachęcie obrazy i inne prace na temat malarstwa zalecały się zdecydowanie żywszą kolorystyką. Wcześniej miewała ona obciążenia symboliczno-egzystencjalne, natomiast jej dzisiejsza „cała jaskrawość” wywodzi się ze świata reklamy, nieustannego flirtu z popkulturą. Pewna świeżość, odpowiadająca na gusta i potrzeby publiczności generacyjnie bliższej twórcom da się z pewnością zauważyć. Ale ta nowa chromatyka nie stanowi cechy konstytutywnej jakiegoś przełomu tylko raczej znak czasów i „okoliczności przyrody”. Bo każdy nowy nurt z czasem (niekiedy krótkim) zanieczyszcza się, w malarstwie dzieje się tak, gdy jego twórcom bliżej do rynkowo-lanserskich manipulacji, a dalej od świeżego oglądu siebie i świata. Dlatego z „nowego malarstwa polskiego” (karkołomny w tym przypadku skrót myślowy) oddzielać należy sztukę od obrazów jako zamalowanych powierzchni, Pawła Susida i Pawła Jarodzkiego od Krzysztofa Wałaszka; niestety nieobecnego w Zachęcie Antoniego Starowieyskiego – mocno zdystansowanego wobec sławy i postawy artystycznej swego ojca od niestety obecnej Poli Dwurnik itd. itp. Powiedzmy wprost: Wałaszek ma się tak do Susida, jak Basia Bańda do Marii Pinińskiej-Bereś.

Można byłoby przeprowadzić inną od wcześniej proponowanej, linię demarkacyjną w obrębie wystawy w Zachęcie – oddzielałaby ona twórców, którzy malują naturę od tych, co malują samo malarstwo, wypowiadają się przede wszystkim na jego temat, eksponując je jako podmiot swej pracy, a nie tylko sposób przekazu. Leon Tarasewicz należy do obu domen; robi jednocześnie jedno i drugie. Jego realizacja

Leon Tarasewicz,
realizacja na schodach Zachęty, 2007

na schodach Narodowej Galerii odwracała pytania typu „po co malarstwo”, „czy jest jeszcze możliwe”, „czy nie dotarło właśnie do nieprzekraczalnego kresu”. Tarasewicz wszystkim niedowiarkom znów „puścił farbę”, bo wiarygodnie przypomniał, że malarstwo jako kontrolowany żywioł ma nieustanną rację bytu. Jego praca wchodziła w niespodziewany dialog z „introwertycznymi” – jak Agnieszka Morawińska określiła ich twórcę – obrazami Włodzimierza Pawlaka.

Wybór artystów na przeglądową wystawę jest każdorazowo trudny, w dużym stopniu zależy od stopnia dookreślenia kryteriów, punktów odniesienia – tu akurat wiążący okazał się dla kuratorki głos wybranych galerzystów. Charakterystyczne, że uznając „znaczny udział prywatnych galerii sztuki w kształtowaniu wizerunku sztuki polskiej w nowym stuleciu” za „przejaw nowych czasów” kuratorka oddała pole do wypowiedzi w katalogu wystawy współkreatorom sukcesów dwóch galerii – Zderzaka i Rastra. Jan Michalski ma do malarstwa nie mniej żywy stosunek niż do konkurencji galeryjnej, co przekłada mu się – jak szczerze wyznaje – na skoki pulsu i pękanie żyłek pod oczami. Wyraził to w tekście tyleż refleksyjnym, co pełnym pouczeń i przytyków – wobec niewiernych (Zderzakowi) artystów, którzy dali dyla do „okropnej Warszawki” czy niemądrych bądź cwanych krytyków, w czym ma wiele racji. Jeśli specyfiką stolicy jest udawanie krytyków przez specjalistów od PR to co jest specyfiką Krakowa? I jak odczytać zdanie Michalskiego, który pisze, że urynkowanie krytyki „wyraża się nie w tym, że krytycy handlują obrazami albo pracują dla marszandów”. Hm...

Clou tekstu Łukasza Gorczyca można by było sprowadzić do następującego cytatu: „Podstawowym układem odniesienia dla malarstwa jest dziś nie jego własna historia, lecz obrazy przychodzące doń 'z zewnątrz' [zaś] pole obrazu jest obszarem krytycznej analizy, dla której podstawowym punktem odniesienia jest współczesna kultura, a nie dyskurs wewnątrzmalarski”. Czy słowa te należy czytać jako rzetelny ogląd obecnej sytuacji malarstwa czy raczej jako deklarację (motto) prężnie działającego współwłaściciela Galerii Raster? Wcale nie mało prac pokazanych w Zachęcie kłóciło się z tym poglądem.

Jacek Sempoliński pisze nie bez melancholii, że choć sztuka jest [być powinna? – A.T.] głosem duszy, to dzisiejszy artysta nie gada z Bogiem, a co najwyżej z kuratorem. A kurator nierzadko bywa nie tylko PR-owcem, ale i marszandem (i na odwrót).

Kogo brakuje w Warszawie? Teresy Pągowskiej, Ryszarda Winiarskiego, Jerzego Nowosielskiego. Prace dwóch ostatnich pokazane były na wystawie bydgoskiej, którą charakteryzowała silna reprezentacja poetyk geometrycznych (zapewne nie bez wpływu Bożeny Kowalskiej) ale przede wszystkim niezbyt trafiony w stosunku do zawartości tytuł*. Z kolei szyld, pod którym odbył się pokaz zachętowy, stanowił jawną prowokację, obliczoną tyleż na grę z krytyką, medialny rozgłos, co magnes dla publiczności, i przed obejrzeniem wystawy mógł wydawać się całkiem uzasadniony. Porównując zawartość obu wystaw, w oczy rzucał się zbliżony zestaw nazwisk – spośród 25 artystów pokazanych w Bydgoszczy aż 12 obecnych było swymi pracami w Zachęcie. Dziwić może co innego – jakość prac prezentowanych w Warszawie ustępowała tym z Bydgoszczy w przypadku kilku obecnych na obu ekspozycjach twórców (np. Susida czy Maciejowskiego).

Konfekcja galeryjna zagościła w Zachęcie w kilku co najmniej przypadkach – od Łukasza Huculaka po Agatę Bogacką. Na szczęście nie było Laury Paweli! Uff... Z kolei zaproszenie (zakwalifikowanie) wspomnianej Poli Dwurnik do udziału w ekspozycji można traktować w dwojaki sposób – jako żart





- Gdyby nie pies doszłoby do tragedii - mówi

*Nowe tendencje w malarstwie polskim, Galeria Miejska BWA, Bydgoszcz, listopad 2006 – marzec 2007;
kuratorzy: Beata Kazmierczak, Wacław Kłucza.

Wilhelm Sasnal,
Bez tytułu (Mężczyzna
z siatką, Wróblewski), 2005,
olej na płótnie, kolekcja
Van Abbemuseum
w Eindhoven;
fot. J. Sielski

Marcin Maciejowski,
Pies bohater, 2004, olej na płótnie, kolekcja
Podlaskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych;
fot. dzięki uprzejmości Galerii Arsenal w Białymstoku

Paweł Jarodzki,
Tylko sztuka cię nie oszuka / In Art We Trust,
2006, akryl na blasze,
fot. dzięki uprzejmości artysty

Stefan Gierowski,
DCCXCIV, 2002,
olej na płótnie;
fot. dzięki uprzejmości
Galerii Zderzak
w Krakowie



bądź jako kuratorską pomyłkę. W pierwszym przypadku należałoby je włożyć w opasły segregator o bliżej niedefiniowalnym (choć sugestywnym) tytule „warszawka”. Wszystko wolno, a wolno tym bardziej, gdy to co się robi, wypieka się w przyjemnej temperaturze koncesji towarzyskich i okrasza bezpretensjonalnym przekonaniem, że widza/konsumenta da się przekonać do każdego towaru. Z umieszczenia dwu prac młodej autorki w reprezentacyjnym miejscu ekspozycji wynika dość jednoznaczne opowiedzenie się kuratorki – w kontekście diagnozowania dzisiejszego malarstwa – za przewagą pierwiastka koncepcyjnego nad zdolnościami malarskimi. I to jest zapewne klucz do odczytania wielu wyborów Agnieszki Morawińskiej i uświadomienia sobie wiążącego się z nimi ryzyka.

Obraz Poli Dwurnik *I Am Married to Painting* to dość specyficzny zlewik-rebusik, bo „tyle, panie, się tam różności pomieściło” – przeróżne chwytły, gierki, polki-galopki *of course. For sure* „Pola is married to painting” *however* „painting is not married to Pola”. W wolnym przekładzie: Pola-Elizbabieta zdolna to kobieta, malarstwu nie poślubiona, mimo, że z malarza zrodzona; do malunków nie stworzona. Czy należy domyślać się rozterek p. Poli po ukończeniu studiów historii sztuki, zainteresowaniu się krytyką i adoracji dla Rastra, wobec życia w cieniu nieustannie sławnego ojca – samomultiplikującego się gwiazdora (patrz jego obraz *Nocny bulwar*)?

Jeśli „nieliczne wolne miejsca” oddano w Zachęcie malarzom bezpośrednio – w sensie warsztatowo-formalnym – odwołującym się do tradycji, to wybór Huculaka był wymownie nietrafiony, bo gdzie mu na przykład do krakowskich „barokistów” – Grzegorza Bednarskiego czy Janusza Matuszewskiego... Problem w tym, że ich twórczość nie przewija się przez galerie, na których oparła swój wybór kuratorka. Czy, biorąc pod uwagę prowokacyjny charakter tytułu wystawy, nie należało nieco wyjść poza kamienny krąg, uformowany głównie przez Rastra, Zderzaka, CSW czy Fundację Galerii Foksal? **Czy dla spokoju kuratorskiej duszy nie warto było przejść 230 metrów, by zobaczyć, co maluje się na ASP i kto tam maluje – poza doskonale znanymi i słusnie docenionymi Leonem Tarasewiczem i Jarosławem Modzelewskim?**

Koncepcja topografii wystawy okazywała się dyskusyjna w miejscach, które można by uznać za osobne „getta” – kobiet czy klasyków-nestorów, przy czym to drugie jakościowo wypadło o wiele okazalej. Jeśli jednak pokazano artystów dojrzałych, niekoniecznie w XXI wieku malujących odmiennie niż w poprzednim, to może należało potraktować ich obrazy albo jako „drogowskazy”, albo „punkty zapalne” dla młodych artystów.

Mocne punkty wystawy to obok Tarasewicza przede wszystkim Dominik Lejman, Paweł Jarodzki (już przez wzgląd na powielony na gadziarskich znaczkach, nieformalny szyld ekspozycji), Wilhelm Sasnal, Marek Sobczyk – tyleż ze względu na obrazy, co dyskretnie aktywną aranżację kolorystyczną całej ekspozycji, ale też Maria Kiesner. Z kolei listę pomyłek kuratorskich uzupełniłbym nazwiskami Kamila Stańcza, Anny Mierzejewskiej i Jadwigi Sawickiej. Pewien zawód sprawiła nowymi obrazami Anna Myca.

Co zapamiętamy z *Malarstwa polskiego XXI wieku*, nieustannie kojarząc to hasło głównie z tytułem wystawy? Łatwość malowania, by nie powiedzieć – szablonowość (we wszystkich znaczeniach tego pojęcia), brak barier i pomysłowość w uprawianiu selfmarketingu i mitotwórstwa na własny temat; zanikanie rzemiosła na rzecz szybkiego i dowcipnego flirtu z kulturą obrazkową masmediów. Niektóre prace dyskutowały z różnymi strategiami, eksplorowały z różnym skutkiem „tereny przygraniczne” przestrzeni malarstwa; nawiązywały doń, choć były niejednokrotnie realizowane w innych niż malarstwo mediach. Wchodziły w dialog z takimi pojęciami, jak rynkowa wartość kolekcji (Rafał Bujnowski i kolekcja dla jego córki), kicz (Łukasz Korolkiewicz, Tomasz Kozak, Dorota Podlaska), casus malarza-gwiazdora i samoodradzający się mit o końcu malarstwa (Cezary Bodzianowski), umuzealnienie obiektu malarskiego (Robert Maciejuk, Paulina Ołowska). Przeważającym domknięciem – nie zawaham się użyć tego słowa – imprezy w Zachęcie była prezentacja wideo Oskara Dawickiego.





Basia Bańda,
Adidas, nie lubię dresów,
2003, technika własna; dzięki
uprzejmości Galerii Zderzak
w Krakowie;
fot. J. Sielski

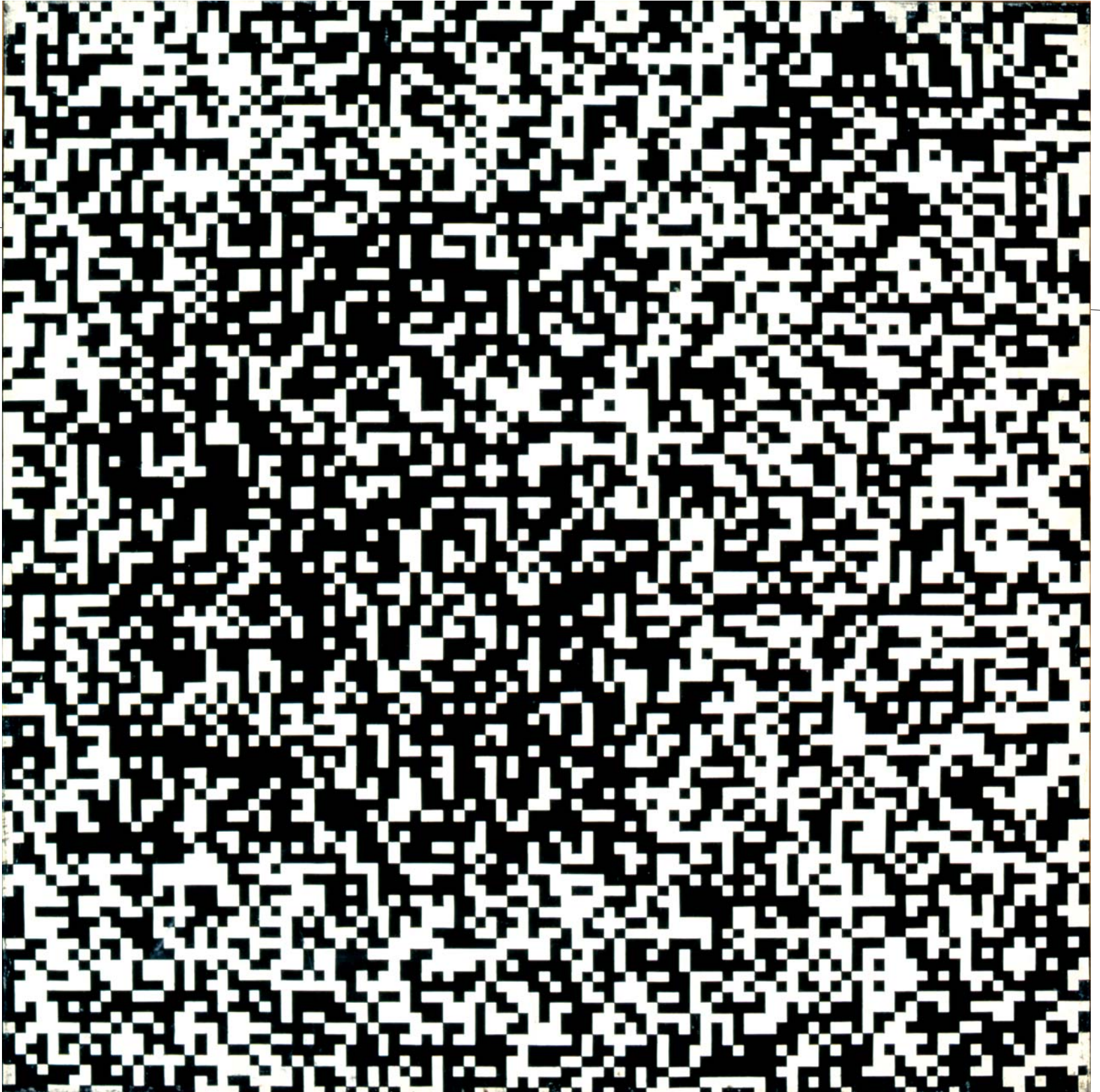
Józef Czapski,
Żółta chmura, 1982;
fot. Alain Herzog,
copyright: Galeria
Plexus, Chexbres,
Szwajcaria

Paulina Ołowska,
Bez tytułu, 2003,
płaszcz damski malowany;
kolekcja Fundacji Zbiorów
Sztuki Współczesnej Muzeum
Narodowego w Warszawie;
fot. P. Ligier

Edward Dwurnik,
Kaczeńce, 2006,
akryl na płótnie,
fot. J. Sielski



Agnieszka Morawińska zdefiniowała obrazy mechaniczne, serwowane przez telewizję, komputer, ilustracje gazetowe jako „image”. I zapewne w kontekście takiej właśnie, „nowej rzeczywistości wizualnej” wystawa jawiła się najciekawiej. Natomiast nie powinno się eksponować jej diagnozującej dla dzisiejszego malarstwa w Polsce roli, bo okaże się wówczas że – wbrew obrazowi/szyldowi Jarodzkiego – wystawiona w Zachęcie „sztuka cię oszuka”. Na koniec jeszcze jeden cytat z dyrektora Zachęty, całkiem wymowny, choć tym razem pochodzący z katalogu świeżo otwartej wystawy Czapski. *Wokół kolekcji Aeschlimanna*. „Dzisiaj, kiedy artyści używają medium, jakim jest malarstwo, na równi z innymi mediami, pełna skromności postawa Czapskiego – rozkochanego w malarskiej kulturze, służącego ideałowi prawdy w sztuce i nie tylko w sztuce – wydaje się należeć do innego porządku świata. Może tym bardziej warto dziś obejrzeć *Żółtą chmurę*, pejzaże, martwe natury i wnętrza, a także rzadko pokazywane rysunki artysty.”





Ryszard Winiarski należał do tych twórców, których nazwisk nie sposób pominąć w historii powojennej sztuki polskiej.

Urodził się w 1936 roku we Lwowie. W 1953 roku rozpoczął studia na Politechnice Warszawskiej na Wydziale Mechaniki Precyzyjnej, gdzie w 1959 roku uzyskał tytuł magistra inżyniera ze specjalnością automatyka maszyn i urządzeń. Sztuką zaczął interesować się już podczas studiów politechnicznych. Dwa lata przed obroną dyplomu zaczął uczestniczyć w zajęciach w Akademii Sztuk Pięknych jako wolny słuchacz. W 1960 roku zdał egzamin wstępny, by studiować malarstwo, m.in. u profesorów: Stanisława Szczepańskiego, Jana Wodyńskiego, Aleksandra Kobzdeja oraz scenografię u Władysława Daszewskiego. Uczył się również typografii – u Juliana Pałki.

W 1965 roku uczestniczył w seminarium poświęconym związkowi nauki i sztuki, prowadzonym przez prof. Mieczysława Porębskiego, co miało dla jego rozwoju i dalszej drogi artystycznej zasadnicze znaczenie. Utwierdził się wówczas w przekonaniu, że sztuka współczesna nadal posiada istotne pole aktywności, otwarte dla umysłów ścisłych i opierać się może na działaniach racjonalnych i logice, a nie jedynie na wrażliwości i emocjach. Odkrywał i przyswajał sobie ciągle aktywny nurt postkonstruktivistyczny, rozległe terytorium abstrakcji geometrycznej. Szczególnie pociągała go paramatematyczna Sztuka Systemowa.

W tym czasie zapoznał się z twórczością takich artystów, jak Daniel Buren, Allan Charlton, Frank Stella, Robert Mangold, François Morelet, Richard P. Lohse, Kenneth Martin, Richard Serra. Kilku z nich po latach stało się jego bliskimi znajomymi, wystawiał wraz z nimi w wielu miej-

scach na świecie. Łączył wówczas swoje przemyślenia artystyczne ze scjentyzmem – poglądem filozoficznym, który na wiele lat stał się mu bliski. Podstawą tego nurtu intelektualnego jest – przypomnijmy – przeświadczenie o tym, że prawdziwą wiedzę o świecie czerpać można jedynie poprzez doświadczenie naukowe. Suma doświadczeń 1965 roku pozwoliła Winiarskiemu na określenie podstawowych zasad swojej sztuki. Pierwsze zrealizowane prace zamknął w serii zatytułowanej *Próby wizualnej prezentacji rozkładów statystycznych*.

Powiedział mi kiedyś, że doznał w tym czasie iluminacji, która dała mu przekonanie o możliwości zaprogramowania swojej drogi twórczej w taki sposób, by co dzień „stając przed białym płótnem nie pytać siebie, co zrobić”. Nie znosił tego, ani podobnych pytań...

W 1966 roku napisał teoretyczną pracę dyplomową p.t. *Zdarzenie – informacja – obraz*, która stanowiła bazę teoretyczną i instrukcję programowania obrazów (obiektów sztuki). Wykonaną zgodnie z tą teorią pracę zaprezentował w ASP, a zaraz po otrzymaniu dyplomu – na Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach, gdzie został uhonorowany główną nagrodą.

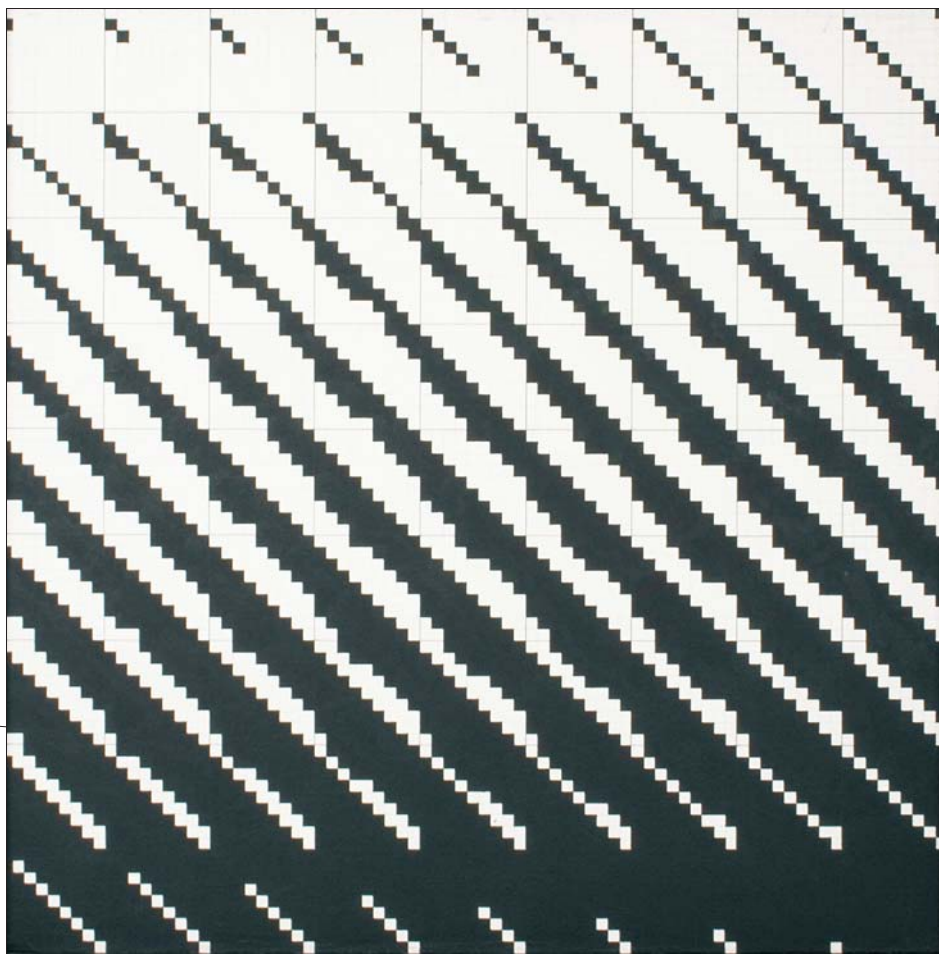
Niezwykły „dyplom” oraz prestiżowy sukces w Puławach zwróciły na Winiarskiego uwagę środowiska artystycznego i krytyków. Już na początku kariery jego pozycja uzyskała bardzo wysoką rangę. Rok po ukończeniu studiów wystawiał w prestiżowej Galerii Współczesnej w Warszawie, a niedługo potem wziął udział w Biennale Konstruktywizmu



1. Kompozycja,
1965/66, Muzeum ASP,
fot. W. Holnicki-Szulc

2. Organizacja stopni
jasności w obszarze
dwuwymiarowym,
ćwiczenie studenckie,
1961/62, arch.
Pracowni Kompozycji
Brył i Płaszczyzn,
fot. W. Holnicki-Szulc

winiarski



w Norymberdze, w wyniku czego został zaproszony do udziału w Biennale Sztuki Współczesnej w Sao Paulo, najważniejszej wówczas imprezie artystycznej na świecie. Sukcesy te utwierdziły go w przekonaniu o wyborze właściwej drogi, której sens widział w dążeniu do rozumowego opanowania procesu tworzenia. Chciał, by jego prace były całkowicie transparentne – obiektywne, chłodne, wyzbyte emocji i tajemnic...

Po latach, w wywiadzie udzielonym Zbigniewowi Taranience (*Dialogi o sztuce*, Warszawa 2004) mówił:

„Moją główną ideą było uniezależnienie obrazu od subiektywności autora w czasie jego tworzenia”.

Richard Paul Lohse, artysta zajmujący się działaniami seryjnymi (*systematic art*), twierdził, że wybierając właśnie taką drogę w sztuce, uczynił to z wysoce moralnych powodów, podejrzewał bowiem, że w każdym akcie twórczym prowadzonym w sposób klasyczny zawiera się duża doza mistyfikacji. Ryszard Winiarski, podobnie jak sam Lohse, chciał uniknąć posądzenia o mistyfikację. Używał prostych, minimalistycznych środków wyrazu, koloru czarnego i białego, a cybernetyczny system 01 stał się podstawą konstrukcji jego obiektów. Jako inżynier-logik sądził, że dzięki takim środkom, to co robi będzie jasne i oczywiste dla każdego.

Chciał pokazać schemat, drogę powstawania dzieła, a estetyczny efekt końcowy uznawał za obiektywny, drugorzędny wynik procesu tworzenia. Po kilku pierwszych doświadczeniach wyeliminował wszystkie kolory poza białą, czarną i pośrednią szarością. Uznał, że każdy inny kolor niesie zbyt wiele symboli i znaczeń, co nieuchronnie prowadzi do odbioru emocjonalnego, a tego – jako stanu trudnego do zdefiniowania – chciał uniknąć. Jego obiekty lub – jak wolał je nazywać – „obszary” sprowadzane były do najprostszej formy kwadratu, dzielonego proporcjonalnie na ściśle

określoną ilość mniejszych pól, wypełnianych starannie czernią lub szarością, zgodnie z przyjętą zasadą matematyczną. Pozostałe pola zachowywały biel podkładu.

Często w założeniach, które przyjmował tworząc obiekty, posługiwał się matematyczną teorią przypadków, wprowadzał w proces twórczy proste gry losowe. Podejmując decyzję o wypełnieniu czernią lub szarością wolnego pola, rzucał kostką do gry lub monetą. W pewnym okresie zaczął „wprowadzać do gry” widzów, którzy w programowanym, interaktywnym procesie stawali się współtwórcami dzieł, a to zdaniem niektórych krytyków (np. Bożeny Kowalskiej) sytuuje Winiarskiego w gronie prekursorów konceptualizmu w Polsce. Dziwiły go reakcje odbiorców, których nie interesowało śledzenie (odkrywanie) logiki procesu, natomiast

znajdowali w jego pracy urodę i ekscytującą formę, wskazywali na takie klasyczne cechy dzieła, jak dynamika, ekspresja, rytm, napięcia, kontrasty, a więc typowe składniki materii estetycznej. Był zaniepokojony, ale równocześnie zbyt inteligentny i dociekliwy, by takie reakcje bagatelizować, nie analizując ich istoty.

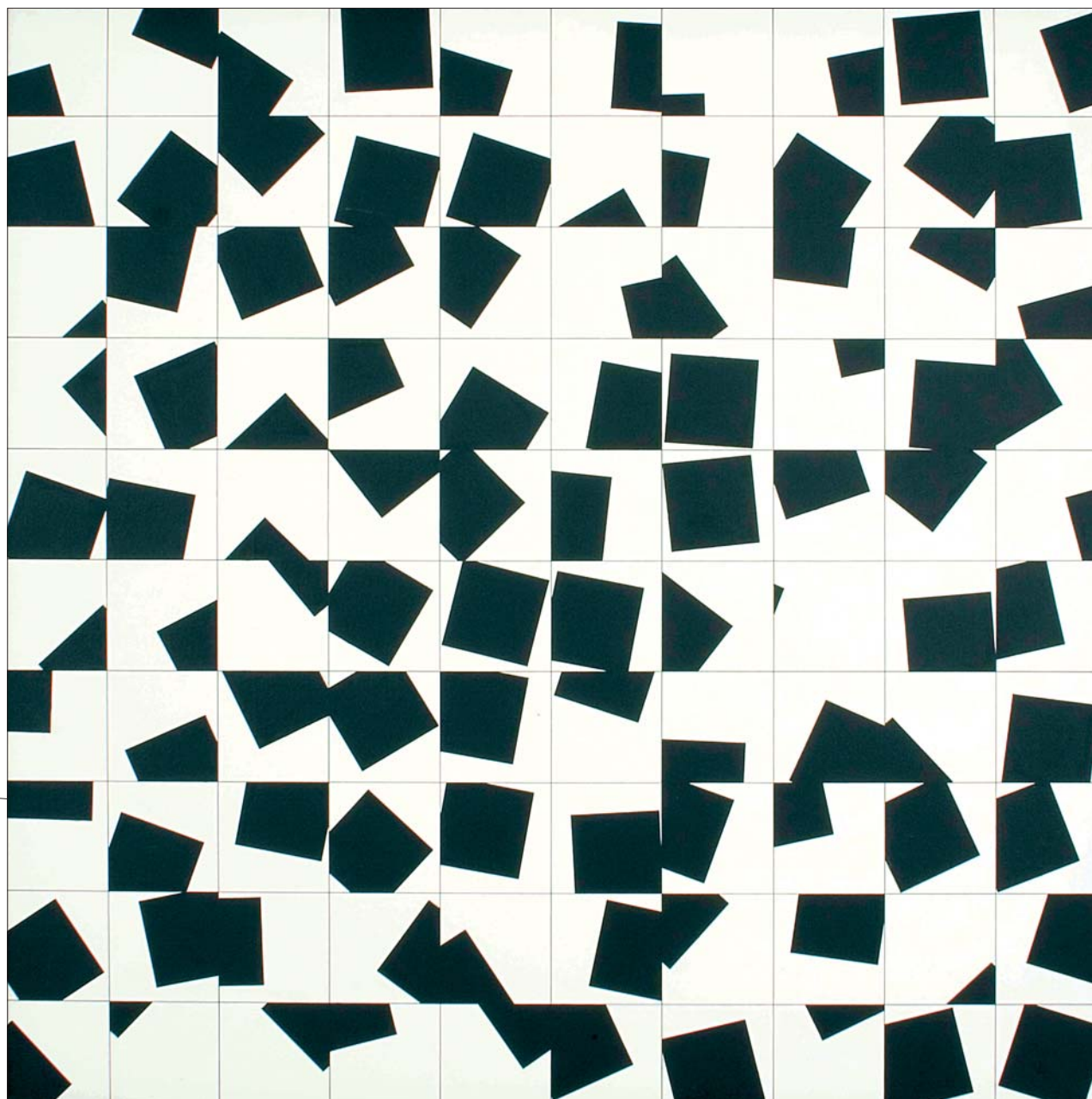
Wydaje się, że efekty przemyśleń z tym związanych były jedną z wielu przyczyn, dla których w początku lat 80. XX w. zaczął „rozluźniać gorset”, odchodząc stopniowo od sztywnych ortodoksyjnych reguł wcześniej sobie narzuconych. Innym powodem tego

zwrotu było, jak sądzę, zarejestrowanie istotnych przemian w kulturze globalnej. Winiarski przywiązywał wielką wagę do „pozycjonowania” własnej twórczości wobec zjawisk kulturowych i artystycznych na świecie.

W przywoływanych już *Dialogach o sztuce* tak tłumaczył zjawiska, z którymi utożsamiał własną twórczość i jej transformacje:

„To był czas powszechnie panującego mitu cywilizacyjnego. Wszyscy światli ludzie zachłystywali się nim. Wydawało się, że scjentyzm, technika i nowe technologie doprowadzą ludzkość do rozkwitu. Później zaczęła się powolna erozja tego rodzaju myślenia i pojawiły się inne perspektywy ludzkiego raju. Zwracało się w nich uwagę na specyfikę człowieka, jego dynamiczność czy behawioralność”.

W 1981 roku, kiedy rozpoczynaliśmy naszą współpracę w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, Ryszard Winiarski wykazywał zdecydowany liberalizm artystyczny.



3. Dziesiąta gra 9x9,
1981, Galeria Zachęta

4. Sto zdarzeń 8x8,
1997, Galeria Zachęta

Nie odnajdywałem w nim dogmatyzmu, na który wskazywały jego wcześniejsze poglądy. Mówił o „nadrzeczywistości” sztuki, intuicji, tajemnicy tak samo przekonująco, jak o wartościach logicznych „konceptów systemowych”. Przywoływał wtedy stwierdzenie Henri Bergsona głoszące, że w każdym logicznym działaniu zawarty jest immanentnie czynnik emocjonalny. Ta sentencja bardzo podbudowywała i tłumaczyła jego przemianę i uzasadniała aktualne i przyszłe działania.

Winiarski był w tamtym czasie artystą świadomym wartości swoich przeszłych dokonań, ale równocześnie otwartym na rozwój i poszukiwania nowych terenów twórczości. Tworzył instalacje, uprawiał sztukę akcji, jego praca nabierała nowych znaczeń, choć formalnie po-

zostawał w kręgu działań minimalnych, oszczędnych i klarownych intelektualnie. Takie prace, jak *Geometria w Stanie Napięcia* czy prezentacja na wystawie *Język Geometrii* stały się wydarzeniami artystycznymi. Wystawiał dużo w kraju i zagranicą i tak działo się do wczesnych lat 90., kiedy to z realnego życia zaczęła go eliminować okrutna i zdradziecka choroba.

Jako pedagog Ryszard Winiarski pojawił się w ASP w 1981 roku, gdy w drodze zamkniętego, elitarnego konkursu objął zwolnione wcześniej miejsce

panował duch reform. Dynamika zdarzeń nie miała precedensu w powojennej historii. Fakt, że na wakujące stanowisko wybrano właśnie Winiarskiego, nie był w tym kontekście przypadkowy, choć niewielka grupa oponentów twierdziła, że z praktyką malarską w architekturze artysta miał niewiele wspólnego. Jednak profesor Stefan Gierowski, który zdecydowanie optował za jego zatrudnieniem, forsował tezę, że szkoła – szczególnie w tym historycznym momencie – potrzebuje nowego, alternatywnego wobec teorii i praktyki koloryzmu, poglądu na sztukę. Gierowski chciał pobudzenia

szefa Pracowni Malarstwa w Architekturze i Urbanistyce. Był to w Polsce czas szczególny, trwała „solidarnościowa rewolucja”. W Akademii, jak wszędzie, na wakujące stanowisko wybrano właśnie Winiarskiego, nie był w tym kontekście przypadkowy, choć niewielka grupa oponentów twierdziła, że z praktyką malarską w architekturze artysta miał niewiele wspólnego. Jednak profesor Stefan Gierowski, który zdecydowanie optował za jego zatrudnieniem, forsował tezę, że szkoła – szczególnie w tym historycznym momencie – potrzebuje nowego, alternatywnego wobec teorii i praktyki koloryzmu, poglądu na sztukę. Gierowski chciał pobudzenia dyskursu ideowego i poszerzenia oferty dydaktycznej, bez większego oporu przekonał Radę Wydziału Malarstwa. I tak oto Ryszard Winiarski opuścił Lublin, gdzie uczył na Wydziale Wychowania Artystycznego Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej i związał się z warszawską Akademią. ■



Trzeba dużo wiedzieć, by dużo odrzucać



Teresa Pągowska była jedną z najwybitniejszych polskich malarek. Przy wielkiej wrażliwości na ekspresyjne walory barwy, artystka koncentrowała swe zainteresowania przede wszystkim wokół postaci ludzkiej, kreując atmosferę intymnych zbliżeń i napięć. Wpisała się w nurt europejskiej nowej figuracji dzięki wykreowaniu niepowtarzalnego języka obrazowego, opartego na arsenale wielce oszczędnych środków i prostocie ekspresyjnie zdeformowanych sylwet. Po wielu latach pracy twórczej swe artystyczne motto wyraziła słowami:

Trzeba dużo wiedzieć, by dużo odrzucać. Ciągłe się myśle, nie trafiać, walczyć z płótnem – moim przyjacielem i wrogiem jednocześnie. Jesteśmy w tym sami – ono i ja.

Teresa Pągowska urodziła się w 1926 roku w Warszawie. Dyplom z malarstwa uzyskała w 1951 roku w poznańskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych. Po studiach na kilkanaście lat związała się z gdańską PWSSP, współtworząc środowisko tzw. szkoły sopockiej, rozwijającej tradycję koloryzmu. W połowie lat 60., po krótkim epizodzie pracy w łódzkiej PWSSP, artystka przeprowadziła się do Warszawy i związała z tutejszą Akademią.

Pracy pedagogicznej na Wydziale Grafiki, gdzie prowadziła Pracownię Malarstwa i Rysunku, poświęciła wiele lat swego życia (1973–1993). Była niekwestionowanym autorytetem, wybitnym pedagogiem i wychowawcą wielu pokoleń malarzy. W 1988 roku uzyskała tytuł profesora zwyczajnego.



1. Teresa Pągowska, *Góry i woda III*, 2003, kolekcja Krzysztofa Musiała
2. Teresa Pągowska, *Erotyk*, 1992, kolekcja Krzysztofa Musiała
3. Teresa Pągowska, *Zwierzęta wieczorem*, 1990, kolekcja Krzysztofa Musiała

Teresa Pągowska uprawiała przede wszystkim malarstwo sztalugowe, choć należy pamiętać, że brała udział w pracach malarskich przy renowacji Starówki Gdańskiej. Po krótkim epizodzie poetyki socrealizmu, odeszła od niej szybko, radykalnie i nieodwołalnie. Niedługo po debiucie wzięła udział w Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki w warszawskim Arsenale (1955), gdzie uzyskała nagrodę za całokształt wystawionych prac. Była laureatką wielu nagród, m.in.: Nagrody Fundacji im. Jurzykowskiego (1990), Nagrody im. Jana Cybisa (2000), doktoratu honoris causa ASP w Gdańsku (2002).
Teresa Pągowska zmarła 7 lutego 2007 roku.

Art

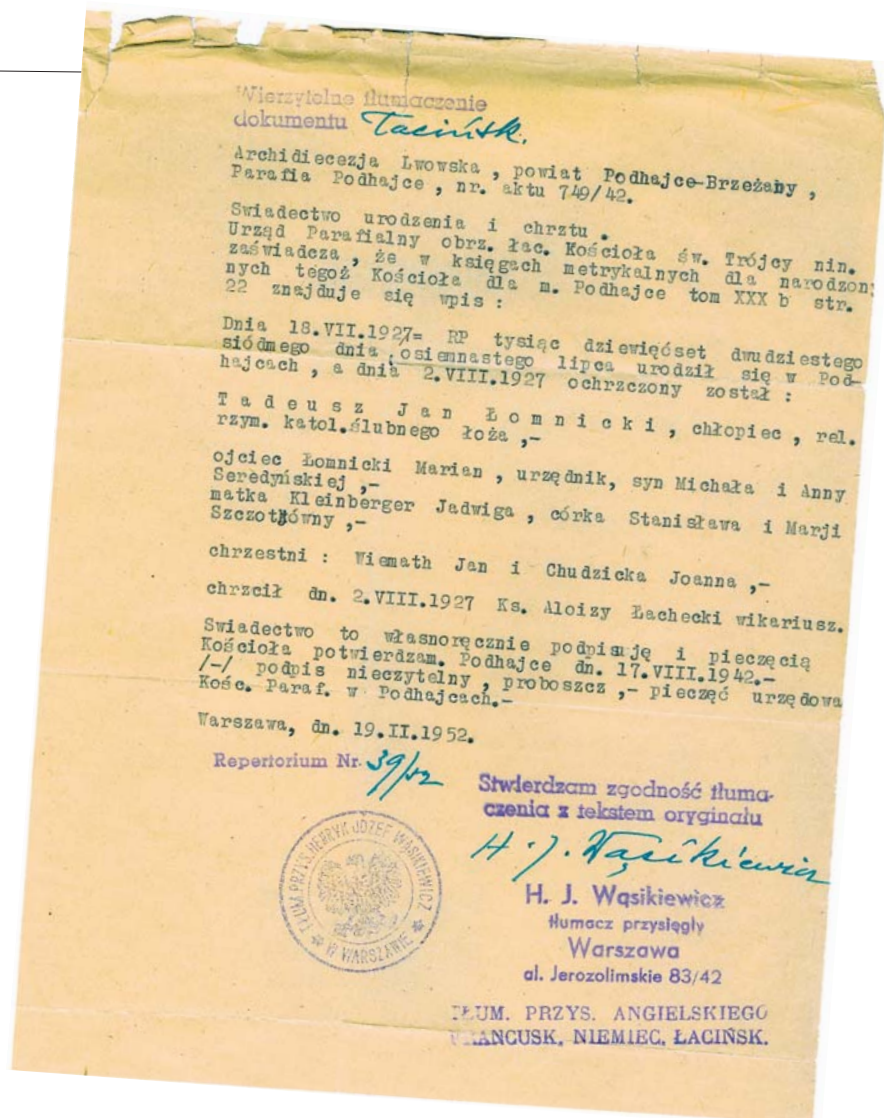




Tadeusz Łomnicki z ojcem - Marianem i bratem - Janem, Podhajce, lata 30., fot. archiwum Muzeum Teatralnego

„Po I wojnie mój ojciec mieszkał w Podhajcach i tam pracował na poczcie. Tam poznał moją matkę, tam się pobrali i tam się urodziłem. To jest bardzo sławne miasto. (...) Tamte lwowskie, podhajeckie okolice na zawsze pozostały mi w pamięci. Dopiero długo, długo po wojnie znalazłem się tam, w tych miejscach. I pamiętam, że poczułem jakiś irracjonalny związek z tą ziemią, wodą, powietrzem, z tym krajobrazem.”

Tadeusz Łomnicki w filmie Ludwika Perskiego *Ja, komediant*



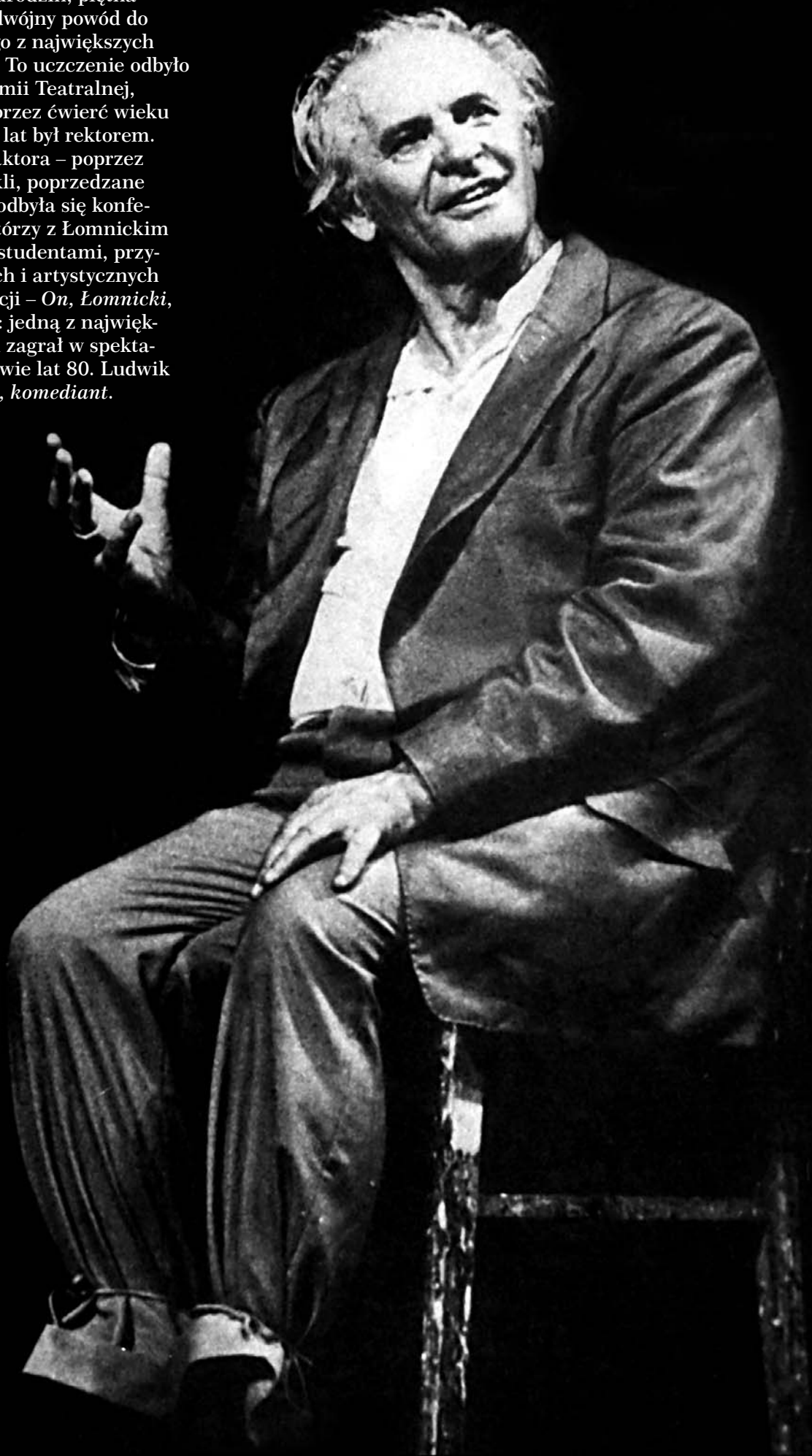
Odpis świadectwa urodzenia i chrztu Tadeusza Łomnickiego, fot. archiwum Muzeum Teatralnego



Tadeusz Łomnicki, ok. 1933, fot. archiwum Muzeum Teatralnego

ON, ŁOMNICKI

Osiemdziesiąta rocznica urodzin, piętna-
sta rocznica śmierci – podwójny powód do
uczczenia pamięci jednego z największych
twórców polskiego teatru. To uczczenie odbyło
się w warszawskiej Akademii Teatralnej,
gdzie Tadeusz Łomnicki przez ćwierć wieku
pracował, przez ponad 10 lat był rektorem.
Najpierw przypomniano aktora – poprzez
projekcje filmów i spektakli, poprzedzane
wprowadzeniami, potem odbyła się konfe-
rencja z udziałem tych, którzy z Łomnickim
współpracowali, byli jego studentami, przy-
znają się do emocjonalnych i artystycznych
związków. Tytuł konferencji – *On, Łomnicki*,
jest stylistyczną pożyczką: jedną z najwięk-
szych swych ról Łomnicki zagrał w spekta-
klu *Ja, Feuerbach*. W połowie lat 80. Ludwik
Perski zrealizował film *Ja, komediant*.

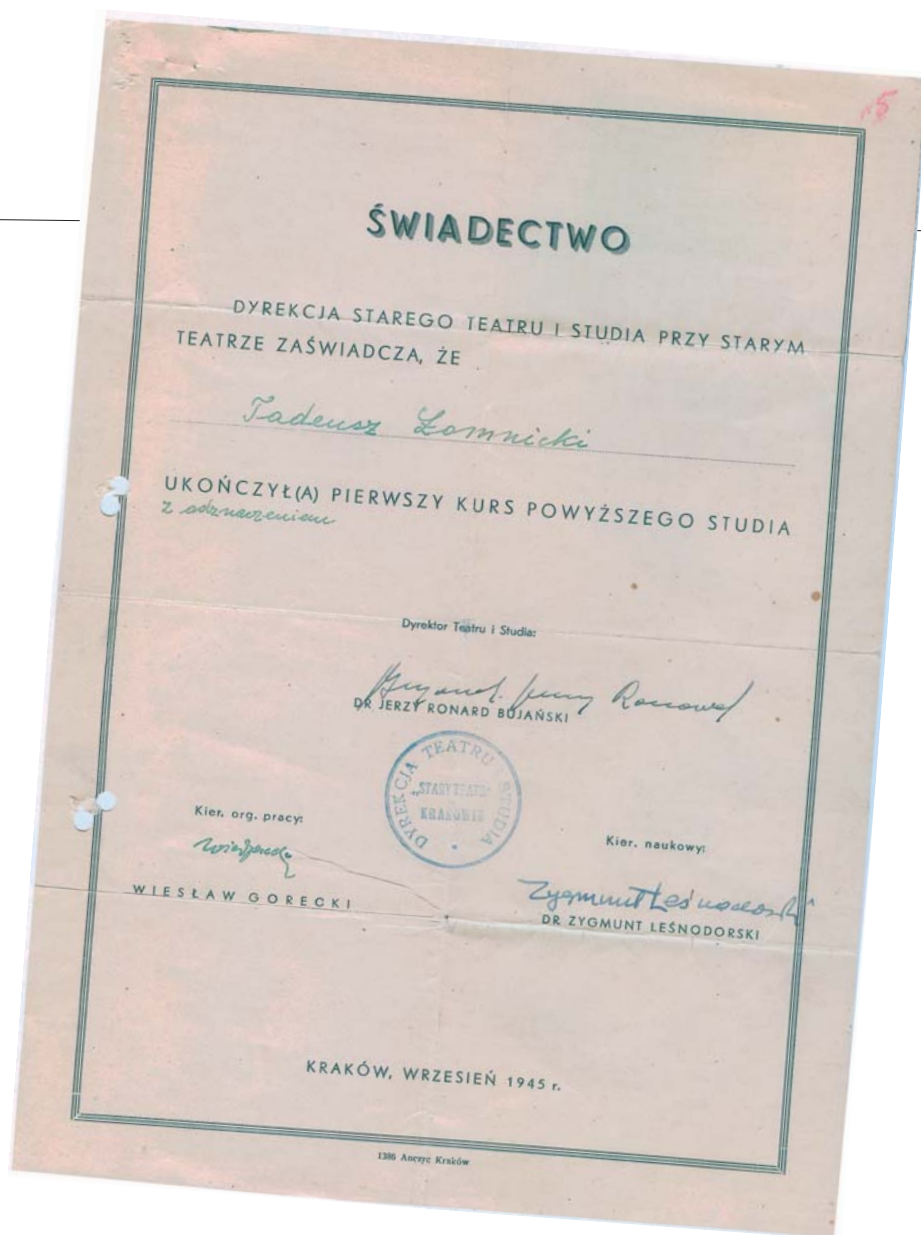




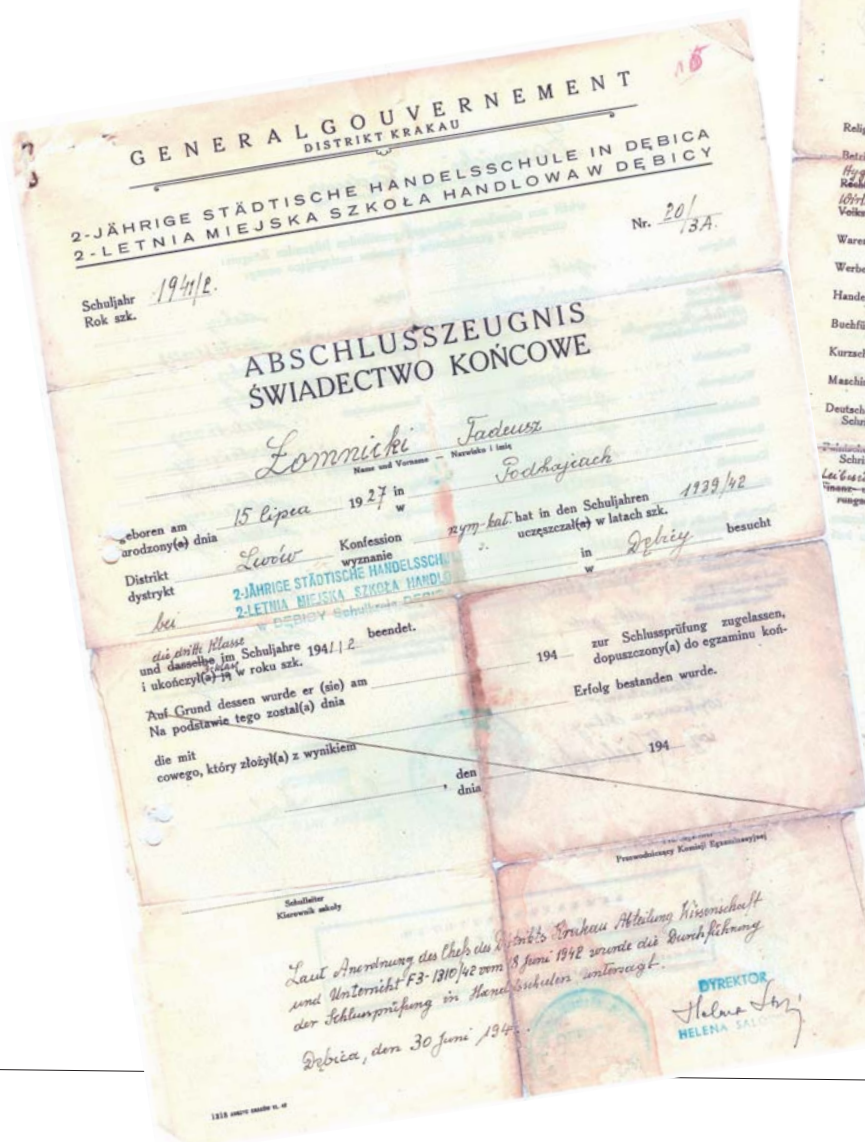
Tadeusz Łomnicki w *Powrocie syna marnotrawnego* Romana Brandstaettera, Teatr Stary, Kraków 1947, fot. archiwum Muzeum Teatralnego

CZY CHCIAŁEM ZOSTAĆ AKTOREM?

Zacząłem się od wejścia do sali egzaminacyjnej w Starym Teatrze, gdzie stanąłem przed komisją, z którą wiązałem wówczas zgoła inne nadzieje. Kiedyś opowiadałem już, jak szedłem tamtego dnia na egzamin niosąc pod pachą dramat pt. *Anioł*, w przekonaniu, że stanę przed komisją wyławiającą kandydatów na dramaturgów. Na ulicy Wielickiej wszystkich przechodzących mężczyzn włączano do oddziałów odśnieżania – rozdawano łopaty i trzeba było zabierać się do roboty. Żołnierz radziecki, odpowiedzialny za dostarczenie jak największej liczby ludzi, od razu mnie wypatrzył. Tłumaczyłem, że absolutnie nie mam czasu. Wyśmiał mnie: „Cóż to, czasu nie masz?” Mówię na to: „Nie mam czasu, bo idę właśnie do teatru. Niosę dramat, tam na to czekają.” A on: „Nie szkodzi, odgarniesz trochę śniegu, potem zanieśiesz swój dramat.” Oświadczyłem mu wtedy, że jest to bardzo oryginalny dramat, nazywa się *Anioł*, a w podtytule ma jeszcze określenie: *moralitet*, i już chciałem opowiadać treść, rozgrywającą się na trzech planach – w Niebie, Piekło i na Ziemi... Dziś jeszcze widzę twarz tego żołnierza – te zdumione oczy, rozdziawione usta. Łagodnie powiedział: „No już dobrze, dobrze, idź sobie.” Więc poszedłem. Miałem osiemnaście lat i byłem kompletnym głupcem, nawiedzonym idiotą, któremu w dodatku wydawało się, że trafi do właściwej sali i właściwych ludzi. Tramwaje wtedy jeszcze nie jeździły i trochę się spóźniłem. W Starym Teatrze było bardzo dużo młodzieży, około 600 osób. Nikogo nie znałem. Widząc, że wszyscy ustawiają się przed jakąś salą, ustawiłem się i ja, przekonany, że tam właśnie egzaminują dramaturgów. Czytałem przecież ogłoszenie: „Studio przy Starym Teatrze otwiera kurs dramatu” itd. Nie miałem pojęcia,



Świadectwo ukończenia kursu aktorskiego w Studium przy Teatrze Starym w Krakowie, 1945, fot. archiwum Muzeum Teatralnego



Tadeusz Łomnicki

* Fragment tekstu. Na scenie pochodzi ze wspomnień Tadeusza Łomnickiego. Spółkonia teatralne. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1984.

Tadeusz Łomnicki w *Dwóch teatrach* Jerzego Szaniawskiego, Teatr Śląski, Katowice 1947, fot. Bronisław Stapiński, archiwum Muzeum Teatralnego



że potraktują mnie jako materiał na przyszłego aktora. Komisja, w której zasiadali m.in. tacy aktorzy, jak Zofia Małynicz i Janusz Warnecki (który zresztą podaje nieprawdziwą wersję tego egzaminu), wysłuchała mojego wiersza pt. *Orzeł*, upiornej poezji, pisanej w ciężkich warunkach, przy świeczce, na ulicy Kingi, pod wpływem twórczości pani Hessel i pana Zielenkiewicza – poetów, którzy mnie nauczyli sztuki pisania wierszy (pan Zielenkiewicz był m.in. autorem *Lampy Aladyna*). No więc powiedziałem wiersz o Orle. Potem rozmawiałem z komisją o Norwidzie – z pewnością siebie człowieka, który sam sobie dałby z tego tematu doktorat. Następnie dałem się poznać jako znawca Goethego, gdyż właśnie wtedy zajmowałem się poznawaniem obu części *Fausta* w tłumaczeniu Czermaka. Moje myśli i uwagi, jakie rzucałem, były prawdopodobnie dla komisji niepokojące, w każdym razie poproszono mnie, bym opuścił ów pokój (notabene bez okna) na półpięterku Starego Teatru i czekał w domu na wyniki. Pamiętam, że kiedy wychodziłem, ujrzałem wyrazistą twarz już wówczas łysiejącego Adama Mularczyka i pomyślałem: „No, ten to na pewno aktor – nie dramaturg!” Czekałem. W kilkanaście dni później otrzymałem kartkę: „Jutro proszę się zgłosić w sprawie udziału w sztuce.” W moim młodzieńczym pamiętniku napisałem: „1.III.45. Piątek. Szumią mi w uszach niedawno przeczytane słowa: jutro w sprawie udziału w sztuce. Jestem oszołomiony tym wszystkim. Od jutra prawdopodobnie zacznie się droga mych marzeń.” Oczywiście byłem przekonany, że jestem wzywany jako dramaturg.



Tadeusz Łomnicki, 1985, fot. archiwum Muzeum Teatralnego

Na rok 2007 przypada 75-lecie uczelni, która powstawała w 1932 roku jako Państwowy Instytut Sztuki Teatralnej, później była Państwową Wyższą Szkołą Teatralną, a dzisiaj nosi nazwę Akademii Teatralnej.

W naszej tradycji, w dorobku uczelni jest osoba szczególna i okres szczególny – z tą osobą związany: Tadeusz Łomnicki i lata jego pracy w uczelni, zwłaszcza lata sprawowania funkcji rektora. Dwudziestego drugiego lutego br. przypada 15. rocznica śmierci Tadeusza Łomnickiego. Dzień 18 lipca będzie z kolei 80-leciem urodzin. Zostaliśmy zatem jak gdyby podwójnie wezwani do przypomnienia wielkiego artysty i wybitnego pedagoga.

Tadeusz Łomnicki związał się z uczelnią w 1968 roku. Przyszedł tutaj, mając już niezwykle dorobek. Tak niezwykle, że badacze mieli do rozstrzygnięcia tylko jeden dylemat: czy Łomnicki jest najwybitniejszym polskim aktorem 2. połowy XX wieku, czy w ogóle jest najwybitniejszym polskim aktorem. Po dwóch latach pracy w szkole, Łomnicki powołany został na stanowisko rektora. I w tej roli okazał się wybitny – za jego kadencji uczelnia umocniła się i rozwinęła: powstały dwa nowe wydziały – Wiedzy o Teatrze i zamiejscowy białostocki Wydział Sztuki Lalkarskiej.

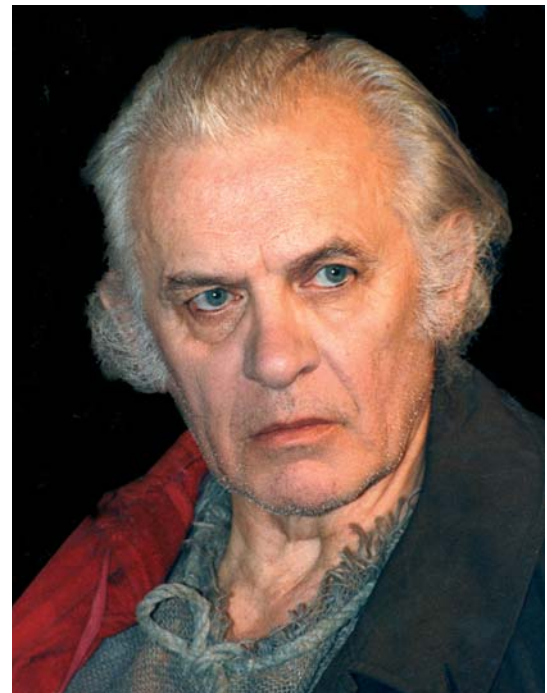
Prawie 25 lat pracy nauczycielskiej, 11 lat kierowania szkołą – już to stanowi powód wystarczający, by przypominać Łomnickiego i jego dzieło. Ale są jeszcze dwa ważne powody. W naszej uczelni Łomnicki jest obecny w dwojakiej postaci, w dwóch wymiarach. Po pierwsze pozostaje w żywej pamięci kolegów, współpracowników i uczniów. Po drugie stanowi legendę-mit dla młodych, którzy w roku obecnym i w ostatnich latach zaczęli studia. Jestem przekonany, że żywa pamięć tych pierwszych powinna wypełniać przestrzeń mitu tych drugich. Na tym polega czyn edukacyjny, na tym polega obowiązek pedagoga.

I drugi powód. Żyjemy w czasie niesprzyjającym kreowaniu, a zwłaszcza trwaniu autorytetów. To znamię czasu jest groźne dla kultury, szczególnie groźne dla szkolnictwa artystycznego, które ciągle jeszcze opiera się na relacji: mistrz – uczeń. Jeśli więc w przestrzeni polityki, przynajmniej częściowo, przyjęto za zadanie obalanie pomników, uczelnia musi uznać za swój cel ochronę tych pomników, które trwać muszą, jako znak minionej – ale ważnej dzisiaj i zawsze – wielkości.

* Z wystąpienia prof. Lecha Śliwonika, rektora Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, podczas konferencji *On, Łomnicki*

OSTATNIA PRÓBA

Sobota, 22 lutego 1992 roku, godzina dziesiąta. Teatr Nowy w Poznaniu. Siedemdziesiąta pierwsza próba *Króla Leara* w nowym przekładzie Stanisława Barańczaka. Tydzień przed planowaną premierą. Rozpoczyna się gorączkowo, z małym opóźnieniem, przegląd kostiumów pod czujnym okiem Ireny Biegańskiej. Pierwsze korekty. Odrzucenie monstrualnych peruk, dyskusje z reżyserem i kierownikiem technicznym nad możliwościami wprowadzenia dalszych zmian. Czasu jest już bardzo mało. Atmosfera lekkiego zdenerwowania wkrótce mija.



Tadeusz Łomnicki podczas prób do *Króla Leara* Williama Shakespeara, Teatr Nowy, Poznań 1992, fot. Ireneusz Sobieszczuk, archiwum Muzeum Teatralnego

Siedzę na widowni w jednym z dalszych rzędów z Marią Bojarską. To miejsce doradził Tadeusz Łomnicki, który jeszcze przed próbą przedstawił mnie swojej żonie. Po jakimś czasie, chyba około jedenastej, dochodzi głos inspicjenta: „Cisza, proszę kolegów na plan!” Akt pierwszy. Scena pierwsza. Wchodzą Kent, Gloucester i Edmund. Po chwili wkracza król. Ma na sobie wytarte dżinsy, czarny golf i rozpięty granatowy szlafrok. Postanawia rozdzielić swoje państwo między trzy córki – Gonerylę, Reganę i Kordelię. Słyszę wyraziście, precyzyjnie wypowiedzane polecenia władcy Brytanii:

„(..) Wiedźcie, żeśmy podzielili
Królestwo na trzy części; mamy zamiar
Na starość wyzbyć się trudów i trosk:
Niech je dźwigają młodsze barki, my zaś,
Wolni od tego brzemienia, będziemy
Wlec się ku śmierci. (..)”

(akt I, scena 1)

Te słowa przerywa gwałtowny, szyderczy śmiech Leara. Co on miał naprawdę znaczyć? Pierwsza część próby przebiega w normalnym rytmie. Spokojnie, bez żadnych napięć i konfliktów. Na jej zakończenie Kent mówi do niezującego już Błazna:

„Chodź, pomóż
Nieść twego pana. Tak
czy siak, nie możesz
Tutaj pozostać.”

(akt III, scena 6)

Po przerwie zauważyłem, że Tadeusz Łomnicki zdjął czarny sweter, który zastępował mu kostium na wszystkich próbach. Nagi tors aktora uwydatniał się zza uchylonego szlafroka. Być może odczuwał jakieś duszności. Nie oszczędzał się przecież. Przeciwnie, widać było, jak wzbija się na szczyty emocji i ekspresji. Zwłaszcza po scenie szaleństwa. Przebiegał scenę gwałtownie swymi charakterystycznymi kocimi skokami i nagle upadł za kulisami. Zdażył jeszcze wypowiedzieć słowa:

„Więc jakieś życie świta przede mną. Dalej, łapmy
Je, pędźmy za nim, biegiem, biegiem!”

(akt IV, scena 6)

Stracił przytomność, aby już nigdy jej nie odzyskać. Chyba serce Mu pękło. *Próba Króla Leara* została gwałtownie przerwana przed godziną czternastą. Ostatnia, w której On zagrał!

ŁOM

Mówiliśmy o nim – Tadzio. „Łom” powstał chyba w szkole, kiedy był rektorem. To młodeż lubi takie dosadniejsze określenia. Dla mnie był zawsze Tadzim – szczupłym, niewysokim chłopcem o zniwalającym uśmiechu.

Poznaliśmy się w 1946 roku podczas kręcenia jakiegoś filmu, wcześniej znaleźliśmy się ze słyszenia. Nie było nas – młodych aktorów, wtedy po wojnie wielu, może kilkunastu. O Tadzio słyszałem, że był pupilem Osterwy i rzeczywiście w Jego uśmiechu było coś z wdzięku Pana Juliusza. Później dochodziły słuchy, a to z Katowic, że Tadzio zagrał *Szczęście Frania* tak, że Zelwer powiedział: „To będzie przyszły Stefek!”. Chyba nie muszę wyjaśniać, jakiego wielkiego Stefana miał na myśli. To znowu z Krakowa doszła wieść, że Jouvett zachwycił się Tadzim jako Pukiem. Wreszcie w 1949 roku spotkaliśmy się w Warszawie u Axera. Zagrał kilka ról i przeniósł się do Narodowego.

Sukcesy przyszły w latach pięćdziesiątych, kiedy Narodowy objął Axer. Orestes w *Muchach* Sartre’a, wreszcie Kordian. Kordian niezwykle dynamiczny, o ogromnej sile wewnętrznej. Ale to wyniesienie na sam szczyt nastąpiło później. W 1962 roku wraz z nieprawdopodobną kreacją Artura Ui. Tu Tadeusz pokazał całą wielkość i oryginalność swego aktorstwa. Rola gigant, która zapierała dech, a widzów zmuszała do owacji, do *standing ovation* – na przykład w mieście, które się nazywało Leningrad.

Niewątpliwie Tadeusz był aktorem o wymiarze światowym. Zadziwiał znawców, gdziekolwiek się pojawił. W 1964 roku w Londynie, gdzie byliśmy z *Dożywociem* – zrobił rzecz nieprawdopodobną – przekonał Anglików do Fredry, a sam wzbudził podziw, że w jakimś „dalekim kraju” mają takiego aktora. Jego Łatka był skompromowaną historią polskiego aktorstwa. Były tam kawałki Rapackiego, strzępki Paniczykowskiego, parodia Solskiego – był potężny humor i autoironia Tadzia. Wspomnijmy jeszcze kilka Jego ról – tych największych. *Play Strindberg*, gdzie grał atak apoplektyczny – siniejąc w ciągu kilku sekund, patrzyłem na to z niedowierzaniem i podziwem w ciągu stu z górą wieczorów.

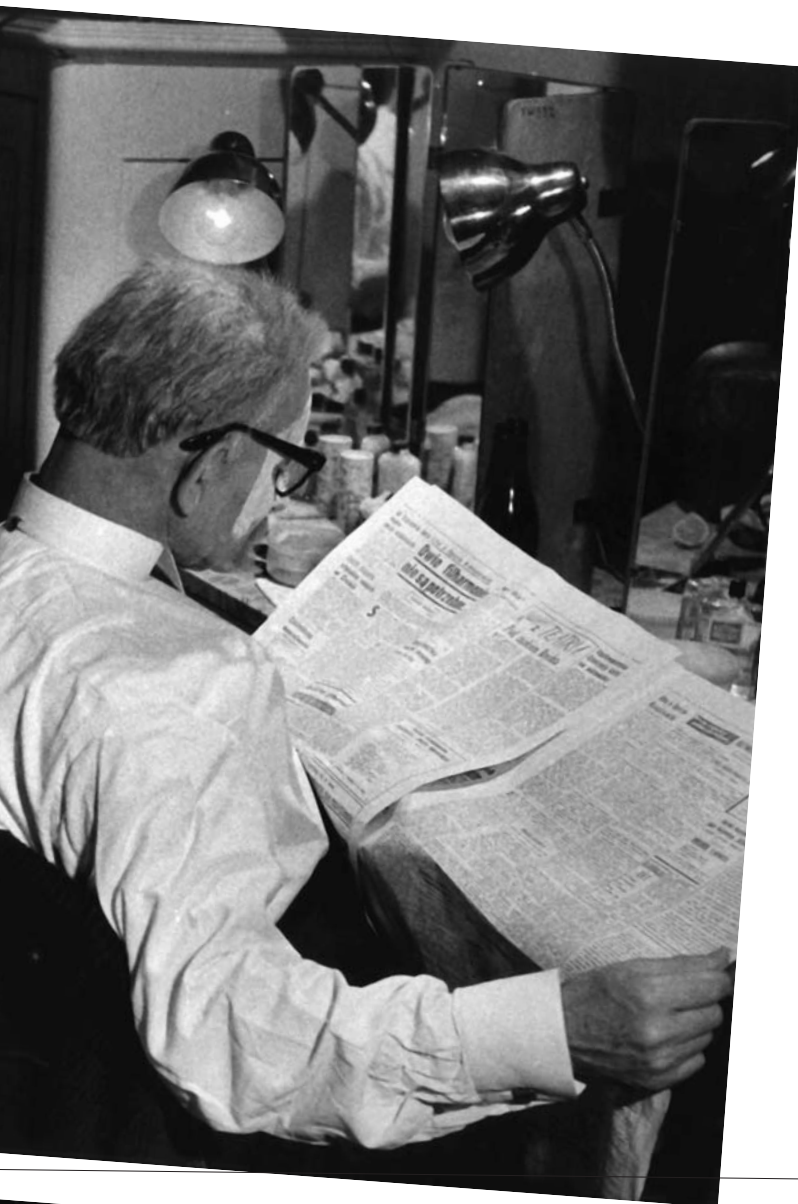
Nie było dla Niego rzeczy niemożliwych na scenie. Umiał wszystko. Bawił się swoją techniką. Ale wciąż sięgał po trudniejsze zadania. Przypomnijmy rolę w *Amadeuszu* – Jego transformację w ciągu kilku chwil ze starego w młodego Salieriego. I gdzie – przy Tadzio – odtwórca tej samej roli w słynnym filmie, który za nią dostał Oscara, a którego nazwiska nawet nie pamiętam, gdzie dobry przecież aktor François Périer z paryskiego przedstawienia! Tą rolę Tadeusz wynagrodził sobie wszystkie trudy i przykrości związane z prowadzeniem Teatru na Woli, albo jak środowisko nazywało z włoska – Navoli.

Lata siedemdziesiąte to rektorowanie w PWST. Wniósł tam cały swój zapał i talent, również pedagogiczny. Wprowadził nowe formy, swój słynny „Teatr na podłodze”, wprowadził nowych pedagogów. Jemu zawdzięczam, że wróciłem do szkoły. Nie bez przeszkód. Powiedział mi: „Wiesz, bardzo cię wszyscy chcą, ale ten... sekretarz powiedział, że nam nie potrzeba salonu”.

W rezultacie byłem razem z salonem, a sekretarza nie było.



Tadeusz Łomnicki w roli Arturo Ui, Teatr Współczesny, Warszawa 1962, fot. archiwum Muzeum Teatralnego



Tadeusz Łomnicki i Kazimierz Opaliński w garderobie Teatru Współczesnego przed spektaklem *Kariera Arturo Ui*, Bertolda Brechta, Warszawa 1962, fot. Edward Hartwig, archiwum Muzeum Teatralnego

Młodzież kochał i robił wszystko w jej obronie. I to z niezwykłym poczuciem humoru. Kiedyś grupa studentów podpisała jeden z opozycyjnych listów. Zmuszony przez instancję, wezwał ich z kamienną twarzą, jako karę zabronił im... udziału w pochodzie pierwszomajowym.

W 1982 roku zachorował na serce. Czekala go ciężka operacja. Przed wyjazdem do Londynu odwiedziłem Go w Jego mieszkanku na Pivnej. Był pogodny, ale jak do roli szykował się do tej operacji.

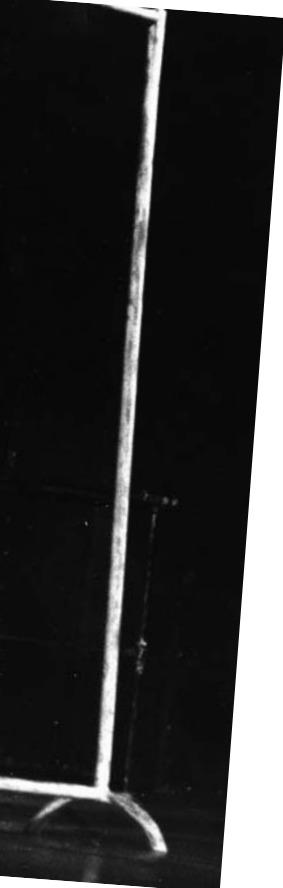
„Wiesz – powiedział – jak się obudzę, to powiem im po angielsku tak...” I tu wygłosił dowcipne powitanie, które sobie przygotował jak rolę, nie umiając zresztą po angielsku. To prawda, że życie było dla niego dalszym ciągiem, albo może uzupełnieniem teatru, któremu się oddał cały, na którym w ostatnich latach bez reszty się skupił. Pracował z niezwykłą, nawet jak na Niego pasją, jakby chciał do końca wycisnąć ten czas, który mu pozostał. *Ostatnia taśma Krappa, Ja, Feuerbach, Komediant* – kreacje niezwykle. Mówiły wszystko o życiu, ale i o teatrze – kreacje, w których życie miesza się z teatrem, w których poza teatrem nie ma życia.

Przygotowywał *Króla Leara* – przygotowywał tę rolę właściwie całe życie. Czyż zresztą Król Lear swym szaleństwem nie kreuje teatru? To było cechą aktorstwa Tadeusza – sprowadzanie życia do teatru, w którym można wyrazić wszystko, ba, można wyrazić więcej.

We francuskim języku teatralnym nie jest przyjęte określanie naszego zawodu słowem – aktor. *Acteur* to ktoś, kto może grać w filmie, kabarecie. W teatrze, od czasów Moliera istnieje tylko *comédien* – komediant. Molier również umarł na scenie. Czy może być piękniejsza śmierć dla aktora?

56/57

ASPIRACJE



Roman Polański i Tadeusz Łomnicki, Warszawa 1981, fot. archiwum Muzeum Teatralnego

BEZ ŁOMNICKIEGO

Panie Rektorze, drogi Leszku. Siedzimy tu razem przy jednym stole, na scenie w Collegium Nobilium. Drugi raz słyszę od ciebie trudne rzeczy na jeden i ten sam temat. Piętnaście lat temu zadzwoniłeś do mnie: „Łomnicki nie żyje. Na próbie, w Poznaniu.” Dzisiaj prosisz mnie, żebym mówił w naszej uczelni o Łomnickim, w piętnastą rocznicę tamtego telefonu.

No, tak. Wtedy miałem poczucie bezsilności. Bezsilności wobec losu. Odszedł bliski człowiek. Będziemy samotni – to była moja pierwsza reakcja. Będzie nam gorzej. Inni wepchną się na miejsce po nim. Może nie: „wepchną się” – słowo to jest za ostre. Wejda. Także w teatrze nie ma pustki, nawet po Łomnickim. Już weszli.

Dziś dla odmiany mam poczucie bezradności. Jak opisać to, co robił Łomnicki? Jako aktor, pedagog, człowiek? Bez patosu, po ludzku, zimnym słowem?

Kiedy odszedł, żarty się skończyły. Dopóki był, mogliśmy się ze sobą przekomarzać. Robiliśmy to nawet z przyjemnością.

– Chciałbym móc wreszcie powiedzieć, raz, ale za to głośno, że jesteś wielkim aktorem.

– Wielkim? – zapytał.

– No, największym u nas.

– U nas? – znowu zapytał.

– No, największym wśród żyjących dziś na świecie.

– Na świecie? – zapytał, tym razem już chichocząc. – Podpowiem ci, ale to w zaufaniu. W kosmosie. Proszę jednak, żebyś to na razie zachował tylko dla siebie. Już i tak nie mam lekko. Możesz to później upublicznić. Jak odejdę. Gdzieś tam będę dokądś szybował w kosmosie, nikt mnie tam już pewnie nie dopadnie. Powiesz to wtedy?

– Powiem.

– Ale wiesz, chyba nie będzie to miało wtedy dla mnie żadnego znaczenia?

– Dlaczego nie będzie miało żadnego znaczenia?

– Dlaczego? – tu już nie chichotał, ale roześmiał się, jakby triumfująco.

– Dlaczego? No, pomyśl.

To była, jak łatwo się domyślić, rozmowa telefoniczna. Daty nie pamiętam. Przed londyńską operacją? Po?

– No cześć, muszę już kończyć.

Rzeczywiście, zbliżała się godzina dwudziesta trzecia. Codziennie o tej porze przez godzinę miał wyłączony telefon. Słuchał wtedy radia Wolna Europa. Chciał wiedzieć, co się naprawdę dzieje. I wiedział. I nie miał złudzeń. Chciał napisać książkę o sobie. Paskudny wymyślił tytuł: *Bękart wieku*. Nie było co się o to spierać. Uparcie powtarzał swoje.

– To dobry tytuł.

No, nie byłem wtedy tego pewien. Dziś może przyznałbym mu rację. Choć nie był to tytuł tylko dla jego życia.



Tadeusz Łomnicki w sztuce Samuela Becketta *Ostatnia taśma Krappa*, Teatr Studio, Warszawa 1985, fot. archiwum Muzeum Teatralnego



Jerzy Koenig i Tadeusz Łomnicki
w rektoracie PWST w Warszawie,
lata 70., fot. Zdzisław Krakowiak,
archiwum Muzeum Teatralnego

To, jakim był aktorem, da się ustalić. W przybliżeniu, oczywiście. Niektóre role Łomnickiego są zarejestrowane, w filmie, w telewizji, w radio.

Napisał książkę o niektórych swoich pracach teatralnych.

Istnieje kilka filmów dokumentalnych o nim, niektóre były realizowane za jego życia.

Są *Niebieskie kartki* Adolfa Rudnickiego, w których ten pisze o Łomnickim, esej Erwina Axera o osobliwości sztuki scenicznej Łomnickiego. Żyje jeszcze kilku reżyserów, którzy z nim pracowali, z różnych roczników. Wśród nas są jeszcze jego partnerki i partnerzy ze sceny.

Można by poprowadzić seminarium na jego temat. Dwa, trzy, może nawet cztery semestry. Seminarium z cyklu *Sztuka aktorska różnych czasów*, z porządnie opracowanym tłem historycznym, obejmującym nie tylko politykę i rozwój mediów, ale także literaturę, historię sztuki, architekturę i technikę teatralną, obyczajowość epoki Łomnickiego, dziś już dla większości następnych pokoleń zupełnie niepojętą.

Pewnie zatwierdziłby ten przedmiot w planie studiów na wszystkich wydziałach – gdyby się go poradzić jako rektora z zaświatów. Choć słyszę już jego pełen sceptycyzmu głos na posiedzeniu senatu: „Ale czy ktoś na taki maraton pedagogiczny przyjdzie? Są przecież już te wasze Hamlety...”



Przez kilka lat towarzyszyłem mu w jego pracy na Miodowej, jako jego prorektor. Nie mnie więc oceniać to, co wtedy zrobił i jakie to było. Przecież ja w tym wszystkim jakieś dwa palce maczałem. Można to pewnie z dzisiejszej, oszczędnościowej perspektywy nazwać gigantomanią:

Projekt wtedy jeszcze nie zrealizowany, ale właśnie wtedy wymarzony – teatru szkolnego, w którym obok młodzieży popisywaliby się także mistrzowie różnych dawnych szkół aktorskich.

Zamiejscowe Wydziały Lalkarskie w Białymstoku.

Wydział Wiedzy o Teatrze, który miał być antidotum dla uniwersyteckiego akademizmu polonistycznego.

Projektowane przyteatralne studia scenograficzne.

Wymiana międzynarodowa, we wszelkich możliwych kierunkach.

Walka o własny dom akademicki, przy szkole – przegrana.

Własny zakład nauk politycznych, przy konstruowaniu którego kropnął się fatalnie, ściągnąjąc z Akademii Muzycznej Bożenę Krzywobłodzką wraz z jej dziewczynkami i chłopcami.

Projekt pozyskania dla szkoły Pałacu Rzeczypospolitej, który chciał wywrwać budującej się wtedy na Polu Mokotowskim Bibliotece Narodowej.

Łapczywe przygarnianie coraz to nowych pedagogów, wielkich praktyków, teoretyków, młodzieży asystenckiej. Tu nie dopuszczał do żadnego sknerstwa, o które jak zwykle dbała administracja, własna i ministerialna. Pytał z uzasadnioną złością: „No bo kto tu będzie za chwilę uczył, po nas, bez nas, o nas?” „Kogo tam teraz macie, z dzisiejszych największych waszego teatru?” – zdaje się ciągle jeszcze pytać, z oddali. „Czy jesteście otwarci, czy jesteście dostatecznie wymagający i surowi, czy zmieniać się wraz z waszymi czasami?”

Miał – słusznie – swoje kaprysy. Pozbywał się bez wahania wszelkiego beztalencia, leniów, egoistów artystycznych. Zdawało mu się, że w ten sposób spełnia swoją misję wobec całego naszego teatru, jakby chciał go bronić od bylejakości, samolubstwa i bezmyślności. Parę razy zdradził nam swoje kryteria eliminacji, bardzo proste, cytując: „Przecież młodzież będzie się z nas śmiała.”

I wreszcie – miał tu swojego utajnionego guru, którego radził się, którego słuchał, którego uwodził, którego odwiedzał tajemnie, z którym dzielił się swoimi najbardziej fundamentalnymi pytaniami. Walczył o niego, bo wiedział, że samemu łatwo zbłądzić. I nie afiszował się nim – choć byłoby się czym chwalić. Miał świadomość, że wielcy tamtego świata (i mali duchem) uznaliby wtedy te kontakty za co najmniej niebezpieczne. Ten „ktoś” był inny niż owe bękartie czasy. Dziś mogą powiedzieć, kto to był, on też, jak Łomnicki, już odszedł.

To był profesor Zbigniew Raszewski – może ktoś tego nie wie – historyk teatru. Mieszkał w sąsiedztwie, na Długiej.

Raszewski mówił o nim pieszczotliwie „Tadzio”, choć i Rektor, i Profesor zachowywali wobec siebie surowy, może trochę staroświecki dystans towarzyski. Raszewski pewnie by jeszcze jedno powiedział o Łomnickim: „Trochę, jak na mój gust, bulgoce myślowo, ale to pożyteczny dla sztuki marzyciel. I cudowny artysta. Wielki. Proszę pana, ta jego rola w *Dochodzeniu* Petera Weissa... Ten Łatka... Ten Arturo Ui... Takiego aktora, drugiego takiego aktora dawno nie mieliśmy. I długo mieć nie będziemy.”

Myślę, że Raszewski miał rację. Tylko jak o tym mówić dzisiaj, w czasach, kiedy prawda prosta brzmi tak jakby była nieprawdą?

Jak przedstawić fenomen Łomnickiego?

Ja nie wiem.



22 lutego w foyer Teatru Collegium Nobilem odsłonięto tablicę pamiątkową – płaskorzeźba autorstwa prof. Gustawa Zemły pokazuje Tadeusza Łomnickiego w ostatniej roli – Króla Leara.

MONOLOG ZŁODZIEJA UCIEKAJĄCEGO Z LUWRU Z OBRAZEM

Proszę o doping, proszę zejść mi z drogi, proszę o wodę, o zmylenie tropu, o fałszywą rekonstrukcję zdarzeń. Bezwzględność, z jaką wpadam w tłumy, rozbite stragany, podeptane pięty, stłuczone kieliszki – proszę kłaść na karb pośpiechu, w którym trudno jest uchylić czapki, zdjęć kapelusz, na konto pogoni, w której biorę udział i jako uciekinier pozbawiony manier – gdyż to nie moment na to, żeby być comme il faut – nie poddaję się prawom grzeczności, przeklinam grzeczność. Jestem ściganym, a moja ogłada została w tyle, w piwnicach Luwru (**WPADA W BRAMĘ. OPARTY PLECAMI O ŚCIANĘ**), gdzie spoglądałem – niczym matematyk na płachty pełne figur i cyfr – na wszystkie dzieła tam zgromadzone, skupione w swoim spokoju jakby w soczewce nagłej harmonii. Swoją spokój łączyłem z ich spokojem, kontemplowałem spokój, kontemplowałem bezruch.

SŁYCHAĆ POGOŃ, SZCZĘKANIE PSÓW, NIEBEZPIECZEŃSTWO.

ZŁODZIEJ WYBIEGA Z BRAMY.

Wśród Murzynów mnie nie złapią.

Będę bezpieczny jak mleko w piersi.

KRADNIE JABŁKO ZE STRAGANU.

Jedyne co mnie teraz męczy, oprócz much i upału, to pytanie o grzech.

DO POŚCIGU PRZYŁĄCZA SIĘ WŁAŚCICIEL STRAGANU: być może trzeba było ukraść dwa.

Kontemplowałem spokój, statyczność, ciszę.

Mogę śmiało powiedzieć, a raczej – zważywszy na sytuację – mogę to wyszeptać resztą tlenu, jakim rozporządzam w cichości swojego urzędu – poruszać ustami – że tamte chwile wspominam ze łzami w oczach, że kontemplacja, mimo nudy ma swoje dobre strony. **STRAGANIARZ REZYGNUJE Z POŚCIGU.** A teraz – bezwzględne jest prawo walki o przetrwanie. Mnich, jakim byłem, został w tyle, jako garść pyłu wyprzedzona przez biegacza, uciekiniera, zbiega.

Ściśnięte płuca, pulsujący przełyk, cholerny instykt życia. Kwaśne jabłko. **PLUJE. WPADA W WĄSKĄ ULICZKĘ. KAMIENNE SCHODY W DÓŁ.**

Nie wolno zgubić rytmu, stracić tętna. **CIĄGLE SCHODY.** Obrazy Pollocka: jakby aria wykonana na jednym oddechu, wbrew strukturze śpiewu, wbrew strukturze gardła, wbrew pracy płuc: jedna, nieskończenie wijąca się struga farby, supty farby lecące bez ustanku z tubki – jak woda z sopla kierowana ręką mistrza, właściwie poza rytmem – nieprzerwane, niczym nie zmącone, niezawisłe, niezależne.

Może pośpiech, może gra na czas, może pogoń, odsuwa świadomość prostych kątów, poziomów i pionów, dyscypliny płaszczyzn, bo mieści się tylko w skosach, spiralach, rozszczepieniu – przez zwykłą uczciwość każe mi szukać rytmu. Piękny, czysty rytm świata, puls świata, oś świata – a może tylko rytm okien i tektonika schodów, wspomnienie Mondriana i jego rytmicznego porządku dnia, precyzja spacerów Kanta, geometria. **POTYKA SIĘ, UPADA. DALSHA UCIECZKA. CIĄGLE SCHODY.** Bicie bębnow, szal perkusji, wszelki trans, dzika vibracja pierwszych plemion, czarnoskórych mężczyzn, czarnoskórych kobiet, ciśnienie po nadmiernym spożyciu kofeiny, żuciu tytoniu, ryciu w skale, muzyka, muzyczność, melodyjność, Kandinsky – są mi bliższe. **OSTATNI SCHODEK.** Nie żebym twierdził, iż Mondrian i cała powściągliwość, z jaką wyciera pędzel po skończonym uderzeniu w płótno, zasady na jakich się opiera – były jedynie – jak teraz moje dzikie i ociekające śliną parcie naprzód – mechaniczną zabawą w wyliczanie prostokątów i kwadratów, były w nich: cicha mistyka spokoju, trafność budo- wy i perfekcja formy.

NA PRZECIWKO ZŁODZIEJA MAŁY MURZYNEK ODBIJA PIŁKĘ.

Rue Vielle du Temple.

Rue Rivoli.

Bulwar St Germain.

ZŁODZIEJ WPADA DO GOSPODY OBOK LES DEUX MAGOTS, GDZIE BYŁ STAŁYM BYWALCEM. WITANY OWACYJNIE, CHOWA SIĘ W KUCHNI.

Odwrót od dynamiki. Znak równości między liczbami. Wyższa ranga niż urwanie się, zachwianie, asymetria. **ŁYK WODY.** Wahnięcia, dominanty – wyrównane. Piero della Francesca, Poussin, klasycyzm. Rytm drugorzędny, podskórny warstwą, której artysta nie traktuje autonomicznie, wiecznie ją poskramia.

MYJE KUBEK – być może jestem bliski obłądu.

ŻUJĄC HOMARA: powtarzam, powtarzam, powtarzam, bez minuty na drzemkę, przerwy na papierosa, krótkiej walki z czkawką, walki z czkawką, walki z czkawką, a powtórka, odwzorowanie, powtórzenie, skandowanie tej samej formy, déja vu nieprzerwanie, bezustannie, są narzędziem. **PRZEŁYKA.** I jak cykliczność opiera się na trwałym, kolistym ruchu, miejscu i czasie przewidzianym na wschód i godzinie istniejącej tylko po to, żeby zachód mógł się wypełnić, tak rytm w najbardziej prostym ze swych ujęć, w ujęciu, o którym można powiedzieć, że „to jest rytm, a jednak, znałem go w innych, bardziej subtelnych i wyszukanych formach”, rytm w najprostszym z ujęć jest pomno-

żeniem jednej części, bądź powielaniem całości – tak zuchwale stosowanym przez Warhola. A jednak wysiłek w nadaniu każdej z form jakości obcej, pieczętowane i równoprawne traktowanie każdej z nich, a jednocześnie wciąż kołająca prawda, że wszystko płynie i nie da się zatrzymać czasu, prowadzi w stronę bardziej żywej postaci rytmu – pasażerowie Wróblewskiego, stonowana rezygnacja gdy zajmują swoje miejsca, sportowcy Malewicza z jakąś niemodną i nieaktualną wizją sportu. **KOŃCZY HOMARA WYCIERA USTA CHUSTECZKĄ, ODKŁADA SZTUCE.**

W dzieciństwie trenowałem biegi.

Kiedy pływałem woda zatykała mi uszy.

Kiedy odtykałem uszy – tonąłem.

Kiedy tonąłem – przestawałem pływać.

Kiedy siedłem na dno, musiałem nurkować.

Kiedy nurkowałem, żałowałem, że nie biegnę.

Kiedy żałowałem, że nie biegnę – zaplanowałem kradzież.

DO GOSPODY WKRAČAJĄ ŻANDARMI. WŁAŚCICIEL I GOŚCIE NA WSZYSTKIE PYTANIA ODPOWIADAJĄ PRZECZĄCYM KIWANIEM GŁOWY, GŁOSY Z KUCHNI PRZYPISUJĄC PIERRE'OWI, ZNANEMU KŁOSZARDOWI. POLICJA NIE OPUSZCZA JEDNAK GOSPODY, PEŁNA PODEJRZEŃ DECYDUJE SIĘ NA REWIZJĘ. ZŁODZIEJ WYDOSTAJE SIĘ Z GOSPODY PRZEZ OKNO, CO UTRUDNIA MU FAKT, IŻ POD PACHĄ WCIAŻ TRZYMA OBRAZ. ZESKAKUJE NA STERTĘ PUDEŁ PO

HOMARACH I PRZY WTÓRZE WYCIA SYREN, KARABINOWYCH SALW BIEGNIE NAPRZÓD.

1949 – seria Rozstrzelań, Wróblewski.
Rytm egzekucji. Czekanie, strzał, upadek.
Osunięcie, skręcenie się, sztywność.
Fizyka i biologia tracą prawa.
Nie istnieje stałość praw fizyki i biologii.
Rytm cieni, jakie rzucają skażancy.
Czekanie pierwszych i kontrolowana zagłada drugich.
Niebieskość czwartego, brak cienia.
Skręty, które wywołują skurcz – a przecież ja mam szansę.
Żywy, martwy, żywy, martwy, martwy.
Cień za, cień przed, równoległość stóp, zaciśnięcie pięści, wessanie policzków.

SŁYCHAĆ WYSTRZAŁ

A jednak ja mogę biec i jeśli zaciskam pięści, wsysam policzki, równoległe kładę stopy – to dlatego, że trzymam obraz, boli mnie ząb i cisną mnie buty.
Nie stoję pod murem.
Nic nie jest przesądzone.
Biegnę.

ZŁODZIEJ ZATRZYMUJE TAKSÓWKĘ.

KAŻE JECHAĆ SZYBKO, NIE ZADAWAĆ PYTAŃ.

PRZERAŻONY TAKSÓWKARZ WŁĄCZA RADIO „EDUKACJA”.

ZNANY HISTORYK SZTUKI FRANÇOIS DURANTON PROWADZI PROGRAM O WŁADYSŁAWIE STRZEMIŃSKIM.

„Dynamizm jest akcją czasoprzestrzenną, a więc nie należy do sztuki plastycznej”.
„Kubizm, futurizm, suprematyzm, ugruntowane są na pierwiastku dynamicznym”.
„Konstrukcja ma za cel osiągnięcie jedności”.
„W kubizmie jedność osiągnięto przez zróżnicowanie uderzeń formy o formę, w futuryzmie przez jednakowe dynamiczne napięcie rozsiane po całym obrazie, w impresjonizmie przez jednakowe napięcie barwy”.
Proszę państwa, te cytaty, wyjęte z zebranych pism malarza, mogą być początkiem, mogą być preludium. Początkiem dyskusji, preludium koncertu. Stanowią bowiem czubek ostrza, które malarz wbija w serce malarstwa w imię znalezienia jego zagubionej tożsamości.

I w miejscu, gdzie następuje tak ostra krytyka konstrukcji na przestrzeni wszystkich epok, w miejscu tej pustki, która pozostaje z chwilą, gdy spalimy cały dorobek malarski ludzkości malarz oferuje prawdę bez fałszu, prawdę jedności, złoty środek zwany unizmem. Jednoczesność, jedność, oto zasady, dla których Strzemiński, z zapalczywością judoki kładącego na matę drugiego judokę, jest gotów rozpocząć wolną i upartą drogę w stronę malarskiej prawdy. Eliminacja czasu, proszę państwa, dostosowanie formy do granic obrazu – oto jedyny warunek powodzenia. Oś budowy, pion i przekątne, trójkąty, koła, wszelkie próby głębi, uprzedmiotowienia, perspektywy, są wielkim nieporozumieniem na którym osnuto malarską spuściznę. Jedynie płaskość, czyli coś, co od czasów Giotta zdało się być stopniowo pokonywanym wrogiem, granice płótna, które tyle wieków starano się przekroczyć – jedynie płaskość, proszę państwa, zespolenie form z płaszczyzną, stanowią fundament malarskiej prawdy, jego organiczność. Dlatego prosimy nie dzwonić w celu głupich i naiwnych nawoływań, których myślą przewodnią jest apoteoza linii.

Nawołujemy, manifestujemy, postulujemy:

Prześciancie widzieć w obrazie i prześciancie od niego wymagać iluzorycznej, dramatycznej, żywej historii, teatralnej odsłony, literackiej noweli. Uporządkujcie wreszcie swoją wizję świata.

Przyporządkujcie parametry zgodnie z ich powołaniem i nie pchajcie w malarstwo jak jabłka w kaczkę czasu, nieskończoności, figuracji.

TAKSÓWKARZ JEDZIE WZDŁUŻ SEKWANY. W PROGRAMIE PRZERWA NA REKLAMĘ SERA CAMEMBERT. ZACZYNA PADAĆ DESZCZ.

KONIEC REKLAM.

Jesteśmy znowu razem, przykuci jak łania do dna morza, witam was ponownie, a moje powitanie jest zarówno szacunkiem dla części z was, jak i pogardą dla drugiej części z was, której nie ogarnia mój szacunek.
Jako ekspert w dziedzinie sztuki, mogę wam zdradzić, że kwestia szacunku jest równie złudna jak kwestia sztuki, a kwestia sztuki równie złudna jak złośliwość horyzontu, ten zaś, jako pozioma linia o ruchomych właściwościach, sprowadza na manowce tych, którzy boją się prawdziwych wyzwania i nie wypiją setki przed zakąszeniem uprzednio czegoś dla załagodzenia smaku. Jako ruchoma, pozioma linia, która obiega kulę ziemską, a być może oplata też księżyc i słońce, a także – co nie wykluczone – z ostrością brzytwy przesywa na wylot cały kosmos – jest wrogiem unizmu, tak horyzont bez wątplenia jest wrogiem unizmu.

ZŁODZIEJ WYSIADA Z TAKSÓWKI.

Dosyć biegu, wybierania ziaren spod dziobów, picia wody z Sekwany, przepławiania się na drugi brzeg.

Dosyć tej ohydnej poezji ucieczki.

Nie wiem na ile ulegam złudzeniu, na ile złudzenie na wzór mieniących się kół, igraszek pasów, jarzeniówek i serpentyn stanowi pułapkę, w której się znalazłem, sen letniej nocy, w jaki zapadłem, na ile – w przypływie obłędu serca ledwo biegnącego za swoją krwią fałszywie odbieram fakty i zdarzenia.

Ja, obraz, pożar – siła ognia, moc pożaru, płonące miasto.

PODPALA BARKĘ NA SEKWANIE.

Fowiści contra Donatello.

PODPALA DRUGĄ BARKĘ.

Ingres czy Delacroix.

TRZECIA BARKA PŁONIE.

SŁYCHAĆ SZUM HELIKOPTERA. ZŁODZIEJ WPADA DO CZWARTEJ BARKI, GDZIE MIESZKA JEGO PRZYJACIEL Z LAT DZIECINNYCH, JEAN-PIERRE (GRYWALI RAZEM W KULKI). JEAN-PIERRE SIEDZI W WIĘZIENIU ZA FAŁSZERSTWA. NA ŚCIANACH CAŁA GALERIA KOPII ZNANYCH DZIEŁ, GŁÓWNIIE IMPRESJONISTÓW. ZŁODZIEJ, KTÓRY POGARDLIWIE TRAKTOWAŁ ZAMIŁOWANIE JEAN-PIERRE'A DO TEGO KIERUNKU, ZA MOŻLIWOŚĆ KRÓTKIEJ DRZEMKI JEST

SEN ZŁODZIEJA:

Intensywna, przerażająca wizja.

Dwie, stykające się ze sobą twarze, jakby zlepione. Wyrazy twarzy trudne do zinterpretowania. Złodziej czuje coś w rodzaju metafizycznego lęku. Czuje się tak, jakby coś przewiercało go na wylot. Chce uciec, ale stwierdza, że nie ma nóg. Z jednej twarzy wyrasta gepard. Jego ciało rozpościera się na ubitej ziemi bokiem do złodzieja, łasi się.

Atmosfera klaustrofobii.

Z drugiej twarzy wyrasta nagi tors. „A więc mam objawienie” – myśli złodziej. Nagle twarz geparda okazuje się twarzą młodzieńczej miłości złodzieja. Twarz młodzieńca również okazuje się do niej bliźniaczo podobna. Tym razem bije od nich jadowity i złowrogi wyraz, mimo, że prześwietlone są od wewnątrz jakąś demoniczną mocą. Ten niesłychanie przykry obraz zaczyna – przy wtórze chichotów – nacierać na złodzieja. Chichoty przechodzą w kukanie kukułki. Uczucie strachu mija, a wraz z nim uchodzi wrażenie ciasnoty. Teraz złodziej unosi się w przejrzystej przestrzeni. Jego płuca oddychają górskim powietrzem. Migawki wspomnienia alpejskich pikników z dzieciństwa. Fizyczny wysiłek, aby zmienić tor snu i z kretesem odsunąć wszystkie zwierzęce akcenty. Wysiłek ten owocuje jedynie senną złośliwością. Złodziej staje się śpiącą kobietą, która lewituje. Jakaś ryba wypływa dwa tygrysy. Złodziej wie, że te tygrysy to nie tygrysy ale gepardy. Czuje dotkliwe ukłucie w ramię. Tygrysy są coraz bliżej. Chcą go rozszarpać. Pszczoła nadgryza owoc granatu.

ZŁODZIEJ PRZEWRACA SIĘ NA DRUGI BOK, ROZPROSTOWUJE ZDRĘTWIAŁĄ NOGĘ, NADAL ŚNI.

Myszka nadgryza ukradziony obraz. Podbiega druga i zabiera się za to samo z drugiej strony.

Trzecia myszka, czwarta myszka, piąta myszka, tysiąc myszek. Ogonek jednej myszki (dokładnie sześćset siódmej) zaczyna pęcznieć. Myszka znika, zostaje tylko pęczniejąca kula, która przygniata wszystko: obraz, złodzieja; wypełnia cały pokój. Kula zielenieje i staje się jasnym, że złodziej umiera z powodu przygniecenia przez gigantyczne, zielone jabłko gatunku „Magritte-Apple”.²

ZŁODZIEJ BUDZI SIĘ. WYGLĄDA PRZEZ OKIENKO W BARCE. SYTUACJA OBLĘŻENIA. PSY NA SMYCZACH, BŁYSKI SYREN, NAWOŁYWANIE DO PODDANIA SIĘ. ZŁODZIEJ POCHYLA GŁOWĘ.

Nie byłem religijny. Bóg, omotany dymnym wspomnieniem dzieciństwa był – obok koloru, plamy, faktury i linii – pielgrzymką abstrakcyjnej siły, która każe dłużej patrzeć na obrazy, czymś, co uświęca tynki fresków, marmur rzeźb, nitki płótna. Nie modliłem się, nie pościłem, kłamałem. A teraz, w sytuacji, która przywołuje na myśl pętlę zarzuconą na szyję, dziurę w pokładzie, pożar stodoły, wspominam złoto zwiastowań, precyzję nimbów na głowach świętych, wspominam także ryby rysowane palcem na ziemi, wskrzeszenie Łazarza i cudownie działającą sadzawkę Siloe.

**GOTOWY
POLUBIĆ NAWET RENOIRA. OPIERA OBRAZ
O ŚCIANĘ, KŁADZIE SIĘ NA MATERACU, PRZYKRYWA KOCEM I ZASYPIA.**

**W ROGU BARKI POJAWIA SIĘ OSIOŁEK. ZŁODZIEJ Z OBRAZEM POD PACHĄ WSIADA NA NIEGO.
OSIOŁEK BEZPIECZNIE PRZENOSI ZŁODZIEJA W SAMO SERCE DZIELNICY LA DÉFENSE.**

**DZIELNICA LA DÉFENSE.
ŻELIWNY MOST. SETKI PRZESEŁ. ZŁODZIEJ IDZIE LEWĄ STRONĄ, RĘKĘ PRZESUWA PO BALUSTRADZIE,
BARDZO ZAKURZONEJ.**

Z tym mostem, z tym upałem, z tym hukiem jestem częścią tego, co nazywa się koszmarem lata, można powiedzieć, że ja i mój obraz jesteśmy tylko letnim złudzeniem drżących cząstek żaru, że zaraz, kiedy ludzie dokończą wodę z lodem i skoń-
GA PIES – wszystko stanie się jasnym strumieniem asfaltu, wydzielanie potu, zapach piwa – **DO ZŁODZIEJA PODBIE-**
Wiem, psie, że masz duszę, wiem, że pytasz się siebie: Skąd przybywam? Gdzie
jestem? Dokąd idę? I ja o tym myślę, mimo że znam tylko miejsce, z którego
– jak korek szampana – zacząłem biec.

PIES MERDA OGONEM, SZCZEKA.

Jesteś psem kloszardzim, psem oswojonym, psem, który się szwenda. Zbyt
łatwo nawiązujesz kontakt, żebyś mógł się kontemplować. Wychodzisz mi
naprzeciw, jak sługa naprzeciw pana.

Nie można traktować serio kogoś, komu stawia się warunki i kto je wypełnia,
komu mówi się „do nogi” i kto przychodzi.

Uległość, psie, uległość wobec świata, wieczna chęć
porozumienia, błysk w oku, że i ja, i ty jesteśmy z tej samej gliny, ulepieni jedną
ręką – odlani jedynie z różnych form, braterstwo, porozumienie, poufalskość,
psują magię, z jaką mogłeś zaistnieć wobec mnie, tu na moście.

PIES SIADA.

Pies nie jest zwykłym motywem, zwykłą figurą, zwykłym bohaterem animali-
stycznej wizji świata. Odrzućmy kynologię, portrety pupili, sceny polowań.
Potrzebuję magii, potrzebuję tajemnicy, pragnę zimnego dreszczu, b o oto stykam
się z czymś świętym, z czymś niedostępnym, z czymś, czego nigdy nie odgadnę.
Potrzebuję kontaktu z bóstwem, z dziwną materią, z istotą, która nie jest z mojej
gliny, z mojej formy, z mojego czasu i z mojej przestrzeni.

PIES PARSKA.

Anubis był kojotem. Jak wilk, lis i szakal – należy do kategorii gniewnych,
wściekłych, ponurych. Nie każdy kojot jest Anubisem, tak jak i Anubis znacznie
przekracza normy kojocie egzystencji.
Trzeba trwać. Trzeba istnieć. Trzeba wydrzeć się czasowi. Trzeba być zagadką.

PIES PRZEKRZYWIA GŁOWĘ.

Anubis nie ma początku.
Kiedy patrzę na czarną, rozciągniętą niczym struna sylwetę psa, sterczące
uszy – wielkie jak muszla koncertowa, zwisający ogon, ostry pysk, nie umiessa-
wiam go – jak zwykle to robię, na kształt antykwariusza kochającego kurz, czy
konserwatora wodzącego za spękaniem – w historii dynastii, w latach Starego
czy Nowego Państwa.
Jestem zwykłym śmiertelnikiem, a żywot Anubisa, genialny przykład sacrum
w sztuce, wymyka się jasnej linearności osnutej wzduż punktów początku
i chwili obecnej.

Stała, niezmienna, więcej niż zwierzęca siła, czuwanie w stanie gotowości.
**ROZMOWA ODBYWA SIĘ W TONACJI SPACEROWEJ. NIKT NIE PRZY-
SPIESZA KROKU. CIĄGLE DŁUGI, SZALENIE DŁUGI MOST. NIE WIADO-
MO JAKA RZĘKA (JUŻ NIE SEKWANA). NIE WIADOMO JAKA STRONA
ŚWIATA (NIKT TEGO NIE BADA).**

Hau, hau, hau, hau. Hau, hau, hau! Hau, hau, hau!!! Hau! Hau! Hau! Hau!
Hau!

**ZŁODZIEJ Z OBRAZEM POD PACHĄ, WRAZ ZE SWOIM PSEM SCHODZA
W PODZIEMIA HADESU. PIES WITA SIĘ Z CERBEREM. OBAJ ŻYWO
MERDAJĄ OGONAMI. OSTROŻNIE WCHODZĄ DO ŁODZI CHARONA
(Z POWODU WILGOCI ZŁODZIEJ OWIJA OBRAZ W PŁÓTNO). ZACZYNA-
JĄ PŁYNAĆ PRZEZ STYKS.**

A więc to tak. Gdzie się nie spojrzysz, po dwóch stronach brzegu, coś w rodzaju pól
magicznych, na których widać przeszłe sceny, o jakich się pomyśli. To tu rozpo-
czynają się projekcje starych, minionych zdarzeń, jakie wywoła się z niepamięci,
z niebytu, z pewnej nieodwracalności, jaką jest przeszłość.
Nic z lochów, piwnic, kroczenia po mulistym dnie lub kamienym dnie.

**CHARON SPOKOJNIE PORUSZA WIOSŁEM.
PIES WIDZI, CO PRAGNIE WIDZIEĆ.**

**CHARON WIDZI, CO PRAGNIE WIDZIEĆ.
ZŁODZIEJ WIDZI, CO PRAGNIE WIDZIEĆ.
PIES WIDZI WETERYNARZA.
CHARON WIDZI POLE GOLFOWE.
ZŁODZIEJ Z OBRAZEM POD PACHĄ WIDZI UCCELLA
PRZY SZTALUDZE.**

Przecież wiem, że trzeba rzucić się w ramiona ruchu, jakby to
była najczulsza kochanka, wiem, że polowanie to jest wyścig
ras, zdziczenie obyczajów na barbarzyńskim terytorium, pole do
najokrutniejszych zbrodni.

Ale on maluje je tak, jakby chodziło tylko o dworską zabawę
bez obnażania kłów, czuły menuet pod gołym niebem, zlot
psów. Wszystko brzmi niewinnie, ukartowane jak jego miękko
brzmiące imię: Paolo, a jego nazwisko jest czymś na kształt
wody poruszonej nogą mewy: Uccello – i rozchodzi się w ty-
siące małych, srebrzyście drżących kręgów. Chudość charta,
jak i jego – Uccella skłonność do własnych zasad perspektywy,
dziecięcej optyki, bajkowego świata – jest czymś, co trudno
wybronić boską decyzją. Charty są chude, chude jak szczapa,
chude jak patyk, chude jak siedem nieszczęść. Anorektyczne,
gibkie, zapadłe.

Ekshibicjonizm ich żeber, bezczelna podskórność ich że-
ber – charty to potwory. A on: Uccello, który teraz – niezra-
żony światłem jupiterów, błyskiem flesza, wiwisekcją robioną
na nim gwałtem przez złodzieja niosącego obraz – maluje
je z czułością, jako iluminację zajęcej, sprężystej idei skoku,
łuk stworzony przez iskrę na chwilę przed śmiercią. Jest ich
mnóstwo, wcale nie gonią, nie polują, nie pragną żadnego
łupu, nie złorzeczą, są mistyczne jak nimby u Fra Angelico,
nierealne, jak głuche senne nawoływania, zbyt subtelne na to,
by posiadać trzewia.

**CHARON KICHA, CERBER ZNAJDUJE PCHŁĘ NA
GRZBIECIE. UCCELLO I JEGO OSTATNI OBRAZ PO-
ZOSTAJE W ROKU 1470 POZA ZASIĘGIEM WZROKU
ZŁODZIEJA.**

Pies Billy zyskał sławę, zabijając sto szczurów w ciągu
zaledwie pięciu minut. Były lata dwudzieste XVIII wieku, a ła-
panie szczurów przez psy, obok walki niedźwiedzi z psami,
stanowiło rozrywkę gawiedzi. W niektórych kręgach pies
Billy był bohaterem. Pies Billy obchodzi mnie jednak tyle, co
zeszłoroczny śnieg, bo pies Billy, przesiąknięty zapachem
piwa i swądem dymu, jest tępym ideałem plebsu. Pies Billy
nie był – mimo zyskanej kronikarskiej sławy – ulepiony
z kruszca na tyle szlachetnego, by teraz – trzy wieki po jego
wyczynie – zdrapywać z jego grzbietu tkankę patyny i zabie-
rać się za sekcję zwłok. Nie obchodzi mnie wnętrze psa Billy,
tak jak i spuszczam zastonę na waty wymiar jego sukcesu.
Czy pies musi być szlachetny? Ba, czy pies, wierny opiekun,
pasterski przewodnik stada, stróż grobów, towarzyszy podró-
ży – nie jest najbardziej swojskim spośród zwierząt?

**PIES ZŁODZIEJA PODAJE MU ŁAPĘ.
W ODDALI MAJACZY KAPLICA SIGISMONDO MALA-
TESTY, A W NIEJ OBRAZ PIERA DELLA FRANCESCA,**

**A NA NIM DWA PSY – BIAŁY I CZARNY,
LEŻĄCE RÓWNOLEGLE, Z PYSKAMI PO PRZE-
CIWLEGLYCH STRONACH OBRAZU. OSIĄGAJĄ
HARMONIĘ, RÓWNOWAGĘ SYLWET, MIMO,
ŻE BIEL ZNACZY TU POBOŻNOŚĆ, A CZERŃ
ZNACZY HEREZJĘ.**

**ZŁODZIEJ ZE SWOIM PSEM ŻEGNAJĄ SIĘ
Z CHARONEM I CERBEREM. Z RACJI PROBLE-
MÓW Z WALUTĄ, ZAMIAST JEDNEGO OBOLA
ZOSTAWIAJĄ DZIESIĘĆ FRANKÓW (CHARON
JEST ZAPALONYM NUMIZMATYKIEM).**

**ZŁODZIEJ BIERZE PSA NA SMYCZ.
RUCHOMYMI SCHODAMI ZJEŹDŻAJĄ DO POBLI-
SKIEJ STACJI METRA. W ROGU STACJI MŁODY
PUNK SŁUCHA REGGAE.**

**OD CZASÓW SWOJEJ WYCIECZKI NA JAMAJKĘ,
ZŁODZIEJ PRZEJAWIA DUŻĄ SŁABOŚĆ DO MUZY-
KI REGGAE – DLATEGO BEZ LĘKU PODCHODZI
DO PUNKA.**

Wyszedłeś stąd, z tej kafelkowej, zimnej, na wskroś
współczesnej i nieromantycznej nory. Nie masz wieku,
nie masz stażu, nie masz wgłębienia, w którym mógłbyś
się umościć. Nagle czujesz, że nie jesteś już łagodny.
Szczenięca postawa wobec ludzi, jakby byli rozdawcami
samych piesszczot, jest błędem.

Wyjedzą cię do kości, obrobą cię do kości i staniesz się
podobny rzeźbom Giacomettiego, wyżarty jak zapalka
rzucona w ognisko, pies z obrazów Bacona wpatrzony
w chodnik, wtopiony w asfalt.

Najlepiej od razu, stary, zaszczyć cię w sobie wściekłą ślinę
brocząca ukradkiem i pamiętać – mówię ci to, bo też
lubię słuchać reggae wieczorami – że prawa, które rządzą
losem, są prawami hycła – reggae wieczorami uspokaja
ja – prawa, które rządzą losem, są na kształt godziny,
w której księżyc jest okrągły.

**DUŻO PSÓW ZACZYNA WYĆ DO KSIĘŻYCA.
NADJEŹDŻA METRO.**

**PIES ZŁODZIEJA BEZ SŁOWA POŻEGNANIA
WSIADA DO NIEGO.**

**W METRZE, OBOK POLICYJNYCH ZDJĘĆ ZŁO-
DZIEJA, ZDJĘCIA POSZUKIWANEGO
ROBERTO ZUCCO.**

PIES PŁACI MANDAT.

PIES PRZESŁUCHIWANY.

PIES TORTUROWANY.

PIES OSADZONY W WIĘZIENIU.

PIES NIE ZDRADZA ZŁODZIEJA.

SAMOBÓJSTWO ROBERTO ZUCCO.

**PUNK I ZŁODZIEJ NABIERAJĄ OCHOTY NA KEBAB. PUNK POTYKA
SIĘ O SZNUROWADŁO, ZŁODZIEJ ZNAJDUJE SKASOWANY BILET.
W DRODZE NA KEBAB:**

Chciałbym to ująć nie jak do tej pory, przez opis obrazu, wrażliwość na dzieło, próbę
wzucia się, ale ująć wprost, jak kawał mięsa rzucony na rzeźnicki stół, jak mord w greckiej
tragedii, jak Szekspirowską krew.

Ściekanie farby z powierzchni malowidła podobne upustowi krwi, głęboki oddech, napięcie
mięśni, uniesienie ramion, są tylko początkiem, po którym następuje chwila rozprężenia zmy-
słów, moment, w którym Soutine polewa mięso świeżą krwią, by je namalować. Wszystko,
co leży w zasięgu jego wzroku, zmysłowo-okrutny motyw materii, która uległa rozszarpa-
niu – on rozdziela na krzywe płaty pierwotnej prawdy i rzuca na płótno bez cienia litości,
tak jak my teraz, spleceni więzią dwóch samotnych neandertalczyków rzucamy nasze
kości wygłodniałym psom.

TUREK DŁUGIM PŁASKIM NOŻEM ODCINA PŁAT MIĘSA.

To właśnie krew, która wycieka, która krzepnie, która błękitnieje z chwilą, gdy plebs
zbliży się do jej spienionych brzegów, krew jest niewiadomą w jakiej trzeba się
zanurzyć, gdy jest się malarzem.

I nie dla gęstości kojarzonej z farbą, nie dla czerwieni, która czernieje, ale przez
wzgląd na ranę, którą zadaje się sobie, by malować, na ranę, która jest po-
czątkiem i krwi, i ruchu pędzla, i ruchu cząstek wewnątrz każdej żywej istoty,
podlegającej siłom przyciągania Ziemi.

Trzeba rozgryźć tajemnicę: symbolikę mocy, symbolikę życia, symbolikę
śmierci.

Bo bez niej poród i śmierć, i kara, i grzech, ale też odkupienie, oczyszczenie,
inicjacja, byłyby marmurem bez jednej żyłki, lampionem bez światła, mar-
twym mitem. Tak, krew musi być zasklepiona, bo z chwilą, gdy coś, co ze swej
natury przynależy wnętrzu, wydostaje się na zewnątrz – famie się porządek
rzeczy, a krew na otwartej przestrzeni stopu rozpostartego w cztery strony
świata, traci swoją zdolność cyrkulacji, będąc oznaką końca, oznaką prze-
cięcia, oznaką przekroczenia. Dlatego, stary, póki pilnujesz swojej krwi, póki
łataasz dziury, tuszujesz pęknięcia – nic ci nie grozi. A ja, zależny od własnych
nieszczęść, na twoich oczach zboliałych tłumem wychodzącym z metra,
z których jedno ma okrutny blask, a drugie jest łagodne na kształt lwa, który
opadł z sił i ukrył swe zmęczenie, w twojej obecności, zamglonej tunelowym
kurzem, pytam się siebie: czy krew, która nie wycieka, krew, która uległa wy-
suszeniu, krew której nie ma, mimo, że powinna być – nie wzbudza twojego
przeżalenia?

Czy naprawdę, kiedy patrzysz, swoim zwyczajem mrużąc oczy, na scenę
Śmierci Sardanapala, na obraz rzezi, na ekstatyczną wizję masakry, na unie-
sienie płynące z faktu, że żywioł młodości, spleciony z wiarą w siłę koloru,
zderzony z wiarą w anachronizm linii, ma siłę jeżdźca z ideą rebelii wypisaną
na twarzy, czy nie widzisz braku krwi, czy nie widzisz, że krew nie płynie?

**W POKOJU PEŁNYM RYBICH OŚCI, PUSZEK PO PIWIE I PLAKATÓW
NA ŚCIANACH. KASETA Z BOBEM MARLEYEM PRZESZŁA DO KOŃCA.
PUNK PALI HASZYSZ SIEDZĄC PO TURECKU NA ZIEMI. ZŁODZIEJ WKŁADA
OBRAZ W SZPARĘ MIĘDZY ŚCIANĄ A STARYM STOJAKIEM NA RAKIETY
TENISOWE.**

Przepraszam, że przerywam tę młodzieżową ciszę, której być może nie odzyska już ten
pokój po moim wyjściu, a ty, bracie, zostaniesz z odwiecznym dylematem, co zrobić
jako pierwsze: wypić kawę czy zapalić szluga? Wiem, stary, że problem krwi guzik cię
obchodzi, mimo, że sądząc po twojej wygłodniałej twarzy, która przypomina trupa,
umierasz na AIDS, ścigasz się z chorobą i słowo krew powinno cię uskrzydlić, a potem
powinieneś opaść w pożegnanie tego świata, jakby to była poduszka wytrzępana po
nocy przez miłą narzeczoną, pożegnanie pszczoł i pożegnanie much, sam wiem, jak
trudno jest unieść swoje skazanie – i też czasami czuję pal, o który opieram plecy
i wyjmuję powoli strzałę za strzałą z moich piersi, a moja powierzchowność prze-
raża moją skromność – skoro tyle osób ogląda moje zdjęcia w mieście i tyle kóz
beczy w trwodze o moje zarżnięcie, jakie wisi w powietrzu. Może powinienem
honorowo wypluć z siebie flaki, albo też bez przelewu krwi wyjąć serce z piersi,
jak to się kiedyś robiło jagnięciu, żeby zbyt nie krwawiło, podrapać twarz
i jak Elektra na grobie ojca krzyzcze: „Pod ziemię kieruję jęki, codziennie płacząc
i paznokciami rwę me delikatne gardło”.

Więc krew, która nie płynie.

Matka z dzieckiem na kolanach, kula w plecach dziecka na kolanach matki, czerwony
punkcik, z którego nie wylewa się nic poza powietrzem, które przed chwilą siekła
kula – oto siła obrazu Wróblewskiego, oto siła momentu, w którym prawo się nie wypełni-
ło, oto groza równa krwawiącym szczątkom. I jeśli dalej iść w tę stronę: w stronę prze-
cięcia, ukąszenia, można wybierać: rytuał czy samookaleczenie, zbiorowość czy samotność?

Bo rytuał związany ze zbiorową, odwieczną, archetypową koniecznością, którą posiadliśmy z krwią ojca, wypiliśmy z mlekiem matki, przeżyliśmy przykrywając obolałe ciało brata, jest czym innym niż samooleczenie.

**ZŁODZIEJ WYCHODZI DO TOALETY
GDY WRACA, PUNK ROBI TOSTY.**

DWA TOSTY ZE SZCZĘKIEM WYPADAJĄ Z TOSTERA.

Czujesz, stary, tłuste paluchy wytrzeszczonych Francuzów, którzy właśnie spożywają żabę? Gdzie nie ruszysz tyłka, natykasz się na szczątki żaby spożywanej właśnie przez jakiegoś Francuza i nieustanny szum pytania „ça va?”, „ça va?”, po którym czujesz się idiotą i myślisz „merde cochon”, „merde cochon”, a przekwitłe żaby, skończone żaby, kumkają niewinnie jedna przez drugą, rechoczą jedna przez drugą, tworzą ekologię, stary, jedna przez drugą tworzą ekosystem. Od czasu do czasu widzę to z zarośli, widzę to ze szpar sitowia, jak straszą miejskie dziwki, na łonie natury (co za kobiety, stary! Bose miejskie dziwki człapiące w sadzawkach! Wyrwałbym taką na jedną noc! Pokazałbym takiej gwiazdy nocą!) – a więc stary, czym prędzej wracaj do miast, spylaj do miast, aby w zapuszczonym studio podlewać kranową swoje kwiaty.

Wolę Pekin, wolę żółtków, którzy zasuwiają psy, wolę plemię Kartahili, które koty preparuje na naleśniki, a z ich ogonów robi chwościki do totemu, albo też kanibali na statku. Wszystko wolę od żab, a nade wszystko, stary, lubię tosty.

DWA NOWE TOSTY WYPADAJĄ Z TOSTERA.

I rejsy, w które można zabierać tosty i być całym pokłutym przez okruchy tostów, tostów, tostów, w ogóle, stary, trafiłeś w mój gust, faktycznie trafiłeś mi do przekonania.

TOSTER SIĘ PRZEPALA.

ZŁODZIEJ PODCHODZI DO OKNA.

ODBIJA MU SIĘ.

PODCHODZI DO STOJAKA NA RAKIETY TENISOWE.

POŻYCZA OD PUNKA DUŻY PLECAK ZE STELAŻEM, DO KTÓREGO CHOWA OBRAZ, A TAKŻE: ŚPIWÓR, MAŁĄ TOREBECZKĘ Z KOKAINĄ I PODRĘCZNIK DLA POCZĄTKUJĄCEGO ALPINISTY. ZNOWU PODCHODZI DO OKNA, JUŻ Z PLECAKIEM NA PLECACH. WYCISZONY:

Dlaczego kolor działa tak silnie? Dlaczego powierzchnia zaorana fakturą farby porusza serce? Gdzie znajduje się centrum z którego pochodzi to wszystko? Gdzie znajduje się przedmiot moich badań? Przecież malarstwo, jako wynik przetworzenia, deformacji, skopiowania, rozgryzienia sedna, znalezienia piękna, odkrycia syntezy lub tylko jako próba pokonania nudy, twórczy turniej form, nie jest źródłem a jedynie emanacją, szlachetną podróżą w dostrzegalny i namacalny świat z całą wielowątkowością jego struktur, świat rozszczępiony właśnie, rozpełzły w miliony dziedzin.

Czas przeszedł, terazniejszy, przyszedł.

Rytm życia wpisany w oddech, w stukanie serca, kurczenie i rozwarcie meduzich istot pod wodą, próżnie w kościach ptaków.

Malarstwo to kolejna gałąź poszukiwań, błędów, samobójstw, retrospektyw, zbliżania się do czegoś, co jest wyżej, bliżej, bardziej związane z tym jednym, niepodzielnym, nierozzerwalnym – królem, środkiem, energią.

Ale to nie krew, tak jak i nie atom, ku zgrozie uczonych, jest najmniejszą niepodzielną cząstką.

Nic nie ma końca.

Statyczność to pozór.

Malarskie złudzenie jedności, bezruchu, kumulacji, może być wytchnieniem dla zabieganych oczu i głów mających problem w poruszaniu się w tym gąszczu.

Ale to nie wybuch, po którym powstał świat, a jedynie potrzeba ręki żywych istot na pewnym etapie ewolucji, pochodna setek zdarzeń, przypadków i talentów. Kolejne ogniwo w łańcuchu jakiegoś istniejącego już łańcucha, jakiegoś ciągu, jakiejś już zwielokrotnionej komplikacji.

Kolejny pęd, który kryje w sobie potencjał innych dziewiczych rozgałęzień.

A dotknięcie ręką zimnej skały – to właśnie potrzeba znalezienia sedna o którym mówię.

PUNK SIEDZI ZAMYŚLONY.

SŁOŃCE ŚWIECI.

ZŁODZIEJ Z OBRAZEM W PLECAKU

WYCHODZI NA DACH.

SŁOŃCE ŚWIECI CORAZ MOCNIEJ.

MIJA DOBA, PODCZAS KTÓREJ

ZŁODZIEJ NIC NIE MÓWI.

NA WIEŻACH DZWONY

OZNAJMIAJĄ ŚRODEK DNIA.

WIEŚNIACY OPIERAJĄ

KOSY O STOGI.

PEJZAŻYŚCI WKŁADAJĄ

PĘDZLE DO TERPENTYN.

ASTRONAUCI PRZESTAJĄ

UNOSIĆ SIĘ

W RAKIETACH.

NA DACH, GDZIE STOI

ZŁODZIEJ Z OBRAZEM,

DOBIEGAJĄ DŹWIĘKI

AWANTURY.

TO MURZYNI BIJĄ SIĘ

PIĘŚCIAMI PO NOSACH.

OD ŚWITU DO KOLEJNEGO

ZMIERZCHU SŁYCHAĆ,

JAK OKŁADAJĄ SIĘ

PO TWARZACH. SŁYCHAĆ

NAWET KREW KAPIĄCĄ

NA CHODNIK.

NA HORYZONCIE POJAWIA

SIĘ POMARAŃCZOWA KULA,

LEDWO GRZEJĄCA.

WOLNO ALE INTENSYWNIE

WIRUJE W STRONĘ ZŁODZIEJA

Z OBRAZEM.

NA KULI SIEDZI PIES

W ZAKRWAWIONEJ KOSZULI.

PROMIENIE PADAJĄ NA ZŁODZIEJA.

k o n i e c

64/65
ASPIRACJE



BEZ MELODII MUZYKA JEST CZYSTYM EKSPERYMENTEM

Z Konstantym Andrzejem Kulką rozmawia Piotr Kędziński

PIOTR KĘDZIŃSKI: Co Pan sądzi o konkursach?

KONSTANTY ANDRZEJ KULKĄ*: Nie istnieje jednoznaczna ocena konkursu, jeden może przecież mieć wysoką, a inny niską rangę. Znaczący będzie wówczas, gdy laureat dostanie się na tak zwane deski koncertowe (choć nie ma na to żadnej gwarancji), a także dlatego, że uczestniczący w konkursie młodzi ludzie zyskują jedną z nielicznych szans, by pokazać się publicznie. Pojawienie się skrzypka na konkursie jest już pewnym sukcesem. Z drugiej strony konkursów jest zbyt dużo, zdobyte nagrody – poza doraźną sumą pieniędzy – na ogół niewiele dają i w związku z tym ich znaczenie jest stosunkowo małe.

Od 14 do 30 października 2006 roku odbywał się w Poznaniu XIII Międzynarodowy Konkurs Skrzypcowy im. Henryka Wieniawskiego. Czy zechciałby Pan Profesor opowiedzieć o tradycji i randze tego wydarzenia?

Pierwsza edycja tego najstarszego na świecie konkursu skrzypcowego miała miejsce jeszcze w Warszawie w 1935 roku i była nadzwyczajna. Drugą nagrodę zdobył wówczas David Ojstrach. Następne regularnie odbywały się w Poznaniu od 1952 roku. Podobno chciano, przenieść konkurs z powrotem do Warszawy, istniało jednak po temu zbyt wiele przeszkód. Mówię o tym, przytaczając zasłyszane opinie, ponieważ miałem wówczas ledwie pięć lat. O wydarzenie to warto dbać i o nie walczyć, trzeba je nieustannie podbudowywać i reklamować, ażeby ciągle podnosić jego rangę. Sprawa nagród nie jest aż tak istotna, choć akurat w konkursie Wieniawskiego są one bardzo wysokie – porów-

nywalne z nagrodami przyznawanymi w innych ważnych światowych konkursach. Trzeba jednak stworzyć więcej szans koncertowania dla zdobywców nagród. O prestiż konkursu dba się również poprzez sposób jego organizacji, która w przypadku konkursu Wieniawskiego jest zawsze znakomita. Środowisko Poznania dba o wszystkie szczegóły. To zasługa przede wszystkim Andrzeja Wituskiego, który jest prezesem Towarzystwa Muzycznego im. Henryka Wieniawskiego w Poznaniu, posiada odpowiednich ludzi i umie doskonale pozyskiwać potrzebne fundusze.

Przypomnijmy laureatów poprzednich edycji konkursu. Byli nimi – oprócz Ojstracha – Wanda Wiłkomirska, Piotr Janowski, Charles Treger, Julian Sitkowiecki, Reiko Otani i wielu innych. Większość laureatów konkursów Wieniawskiego pochodziła z czterech krajów: Polski, Stanów Zjednoczonych, Rosji i Japonii. Jak skomentowałby Pan ten fakt w kontekście ostatniej, XIII edycji konkursu?

Do konkursu zakwalifikowano znacznie więcej obcokrajowców, lecz wielu z nich nie udało się przybyć do Polski z różnych względów, między innymi z powodu bardzo ostrych przepisów antyterrorystycznych, np. trudności wniesienia skrzypiec na pokład samolotu, a także problemów wizowych, związanych z trudnością powrotu do USA skrzypków tam studiujących, nie posiadających wizy wielokrotnej. Zostali oni jednak w eliminacjach zakwalifikowani do wzięcia udziału w konkursie. Było więc trochę mniej obcokrajowców niż Polaków. Z drugiej strony nie należy się temu dziwić, gdyż konkurs odbywa się na terenie Polski



i nasi rodacy mają dużo czasu na przygotowanie się, a nie mają takich kłopotów jak ich koledzy z zagranicy. Cieszę się, że mamy w Polsce wielu młodych, utalentowanych muzyków, którzy być może w przyszłości będą osiągać coraz większe sukcesy. Konkursy są po to, żeby zwycięzcy mieli szansę koncertowania na ważnych estradach świata, mówiąc prozaicznie: po to, aby w przyszłości mogli się ze swojej działalności utrzymywać i traktować ją jako zawód.

Zwycięstwo w konkursie Internationaler Musikwettbewerb der ARD München przyniosło Panu sławę. Dziś również ten konkurs jest w świecie bardzo znaczący.

Oczywiście od tego konkursu zaczęła się moja kariera estradowa, dał mi bardzo wiele. Do tej pory jest to konkurs znaczący.

Od lat popularyzuje Pan muzykę polską i światową poprzez ścisły związek z Polskim Radiem. Dokonał Pan licznych nagrań, niektóre z nich znajdują się w archiwach radiowych. Czy sądzi Pan, że ta radiowa popularyzacja muzyki, dzięki znakomitym nagraniom, pełni istotną funkcję społeczną? Czy Polacy potrzebują dalszej edukacji tego typu, zwłaszcza dziś, w kontekście tak poważnych zaniedbań w dziedzinie edukacji muzycznej?

Taka działalność, jeśli jest możliwa, jest zawsze dobra. Powiedzenie, że rośnie pokolenie głuchych, jest częściowo prawdziwe, ponieważ dzieci i młodzież nie zawsze mają pojęcie o tym, że istnieje muzyka lepsza i piękniejsza od tej, której duża liczba decybeli opiera się na dwóch, trzech

funkcjach harmonicznym. Hałas i monotonia mogą czasem pomóc odreagować stres, lecz gdyby wszyscy odkryli, że istnieje jeszcze inna muzyka, młode pokolenie nie byłoby głuche. Wiadomo, że tak zwana muzyka poważna jest w pewnym sensie sztuką elitarną. Jednak im większy procent ludzi z nią obcuje, tym lepiej. Nagrania muzyki rozrywkowej i muzyki klasycznej pokazują, że są to dwie różne sprawy. Nie mówię, że słucham wyłącznie muzyki poważnej! Lubię dobrą muzykę, często słucham muzyki lżejszej, nagrań Phila Collinsa, Stinga czy Blood Sweat and Tears – mojej przez wiele lat ukochanej grupy rockowo-jazzującej. Nie lubię w muzyce prostactwa, głupoty – hałasu bez sensu. Staram się, aby wszystko, co jest nieco ambitniejsze, nie umknęło mojej uwadze. Brałem też udział w projekcie jazzowym Włodzimierza Nahornego, do którego Włodek mnie namówił, znamy się bowiem jeszcze z Gdańska. Dziś projekt ten bardzo sobie cenię. Powróćmy jednak do Polskiego Radia. Nie jest ono tym samym radiem, które pamiętam z mojej młodości. Często słyszy się dziś odtwarzane na antenie zagraniczne nagrania z krótkim komentarzem. Ja też takie radio potrafiłbym prowadzić. Nie wiem, czy wiąże się to z oszczędnościami, ale podaję tylko drobny, fakt: nie pamiętam, kiedy ostatnio coś nagrywałem w radiu. Nagrywałem co prawda z orkiestrami, które firmuje Polskie Radio, np. z Warszawską Orkiestrą Radiową, z orkiestrą >>

BEZ MELODII MUZYKA JEST CZYSTYM EKSPERYMENTEM

„Amadeus” pod dyktando Agnieszki Duczmal, jednak od dawna nie realizowałem nagrań solowych. Sytuacja więc się zmieniła. Kiedyś w radiu miałem nawet etat, w ramach którego nagrywałem określoną liczbę minut muzyki w miesiącu. Okres ten trwał do stanu wojennego, lecz później o wznowieniu tego typu działalności nie było mowy. Muszę powiedzieć ze smutkiem, dotyczy to zresztą nie tylko radia, ale również nagrań płytowych, że inwestycja w projekt muzyczny jest dziś możliwa tylko wtedy, jeśli nie jest zbyt kosztowna. Marzeniem ściętej głowy jest natomiast realizacja własnych pomysłów na nagrania z dużą orkiestrą symfoniczną, chyba że nagrania te dokonywane są seryjnie przez niektóre instytucje (np. filharmonie), bądź znajdują bardzo szczodrych sponsorów.

Jednakże nagrania, których Pan dokonał, solowe jak i kameralne, istnieją...

Na rynku dostępnych jest wiele różnych moich nagrań muzyki solowej, kameralnej i z małymi zespołami, natomiast większość moich nagrań z dużymi orkiestrami to powtórzenia wcześniejszych projektów.

Jako wirtuoz skrzypiec prezentuje Pan atrakcyjny i wymagający repertuar. Jednak wspomnijmy o historycznym rozwoju skrzypiec, instrumentu, którego początki sięgają XIV–XV wieku i związane są ze sztuką ludową. Czym z Pana punktu widzenia jest atrakcyjny repertuar skrzypcowy? Czy w jego skład wchodzić mogą obok utworów wirtuozowskich, kompozycje liryczne, refleksyjne, a także muzyka dawna?

Muzyka starowłoska, np. Geminiani, Locatelli – to były bardzo wirtuozowskie utwory, pisane przynajmniej dwa wieki przed romantyzmem, epoką – między innymi – wielkich wirtuozów. Nie grywam tej muzyki zbyt często, nie jestem wielkim specjalistą w tej dziedzinie. Mogę oczywiście słuchać muzyki wykonywanej na starych skrzypcach, ale w rzeczywistości dawne skrzypce niewiele różnią się od współczesnych. Różnice możemy zaobserwować przede wszystkim w budowie smyczka (był on bardziej wygięty, aby łatwiej można było grać akordy) oraz w naciągu strun, który dawniej oparty był na użyciu naturalnych jelit. Natomiast samo pudło rezonansowe uległo bardzo niewielkim zmianom, a technika gry, mogę to śmiało powiedzieć, od kilkuset lat jest prawie taka sama. Może z wyjątkiem XX wieku, kiedy zaczęto szukać nowych brzmień i sposobów używania instrumentu, co było najwyraźniej wielkim błędem. Dziś zaczyna się znów pisać tradycyjnie, obserwujemy wielki powrót do muzyki posiadającej linię melodyczną. Bez linii melodycznej muzyka jest czystym eksperymentem.

Wracając jednak do utworów wirtuozowskich chciałbym powiedzieć, że jest to jedynie pewna część literatury każdego instrumentu, element składowy recitali, które powinny być urozmaicone. Trzeba sięgać do klasyki, sonat, muzyki kameralnej. Obecnie bardzo staram się propagować twórczość Karola Lipińskiego, który był jednym z naszych naj-

większych skrzypków przed Wieniawskim. Legendy mówią, że konkurował z Paganinim, faktycznie grali wspólnie koncerty we Włoszech i w Polsce. Ciekawi mnie, dlaczego Lipiński uległ dziś zapomnieniu. Jego twórczość jest, moim zdaniem, znacznie bardziej intrygująca melodycznie i harmonicznym niż twórczość Paganiniego. Nagrałem dwie płyty z kompozycjami Lipińskiego, w planach są dwie następne. Myślę, że utwory Lipińskiego są ciekawe również dla publiczności. Oczywiście trzeba tu jasno powiedzieć: nie jest to sztuka klasy Beethovena czy Brahmsa, ale w końcu gdybyśmy mieli słuchać wyłącznie Beethovena czy Brahmsa, stałoby się to nudne. Chciałbym zadbać, aby utwory Lipińskiego zostały wydane, ponieważ na razie znajdują się głęboko w archiwach. Sięga po nie Andrzej Wróbel, profesor warszawskiej Akademii Muzycznej, który pasjonuje się muzyką polską i próbuje ją wykonywać na corocznych festiwalach muzyki polskiej. Sam zresztą chętnie biorę w nich udział. Któż, jak nie my, ma dbać o tę muzykę? Niestety, Polacy na ogół zaniedbują propagowanie twórczości własnej i w ogóle nie są znani z autoreklamy.

Wielokrotnie, z różnymi orkiestrami interpretował Pan Koncert Skrzypcowy Pendereckiego...

Grałem jego dwa koncerty. To ten rodzaj muzyki współczesnej, który w pewnym sensie stanowi powrót do tradycji. Utwory Pendereckiego, a także Lutosławskiego są bardzo atrakcyjne i z powodzeniem włącza się je do repertuaru. Dobra muzyka współczesna jest po prostu dobrą muzyką. Często spotykany negatywny osąd muzyki współczesnej wynika z faktu, że tej złej muzyki współczesnej jest niemało, może nawet więcej niż tej dobrej. Co pozostanie? Trudno powiedzieć, ale muzykę naszych czasów powinniśmy grać i o niej pamiętać.

Czy w dobrej muzyce współczesnej widzi Pan jakieś zalety dydaktyczne?

Dydaktykę odsunąłbym w tym miejscu na bok. Człowiek wykształcony, który czegoś już się nauczył, jest zobowiązany do pewnego rodzaju uniwersalizmu, to znaczy musi grać wszystko, a przynajmniej próbować. Oczywiście abstrahuję tu od wspomnianej muzyki dawnej, która obecnie przeżywa swój renesans i grywa się ją na wiele sposobów. Podejmowane są próby odtworzenia dawnego brzmienia. Ale występują na tym obszarze wykonawczym liczne przejaskrawienia i dla mnie jest to tylko ciekawostka, a nie sposób na życie. Moim zdaniem muzyka wykonywana na dawnych instrumentach jest owszem, bardzo ciekawa w sensie barwy oraz spojrzenia z odległej perspektywy, w sensie szukania odpowiedzi, jak – być może – kiedyś grano. Natomiast technika idzie naprzód i skłania do wykonań w miarę możliwości perfekcyjnych. Na starych instrumentach nie zawsze jest to możliwe.

**Jak scharakteryzowałby Pan wartościową muzykę współczesną?
Czy modne w pewnych latach eksperymenty, polegające na pokazywaniu nowych sposobów wydobycia dźwięku, jak w przypadku *Toccatiny na skrzypce solo* Helmuta Lachenmanna, mogą w przyszłości pozostać atrakcyjne?
Czy perkusyjne traktowanie skrzypiec nie przekreśla ich tradycyjnie uznanego waloru, jakim jest piękny dźwięk, możliwość wykonania śpiewnej frazy muzycznej?**

Mój stosunek do tego typu eksperymentów jest całkowicie negatywny, choć nie neguję faktu, że pewna część tych eksperymentów przetrwała i jest wykorzystywana przez wielu kompozytorów. W fazie nauki podobne praktyki nie wchodzą w rachubę. Żartobliwie mógłbym dodać, że jeśli ktoś eksperymentuje, to ma się z czego wycofać. Zrobiła tak większość wielkich kompozytorów. Z pewnością nie dam się namówić na granie jakiegokolwiek utworu, który polega na traktowaniu skrzypiec wyłącznie perkusyjnie. Owszem, trzeba się zapoznać z symboliką, oznaczeniami, które stosuje się w muzyce nowej. Jednak nie jestem specjalistą w tej dziedzinie.

Czy w swojej pracy dydaktycznej w Akademii Muzycznej kieruje się Pan jakąś szczególną dewizą?

Trudno mówić tu o dewizie. Dobry nauczyciel to ten, który nie zepsuje studenta, dopuszcza inne rzeczy niż sam preferuje ale w ramach pewnych nieprzekraczalnych granic, określonego kanonu. To znaczy w ramach stylu, w którym utwór jest utrzymany, jak również w ramach określonych tradycji wykonawczych. Do tego oczywiście dochodzi własna interpretacja. Jako pedagog, często właśnie poprzez studentów zapoznaję się z nowymi pomysłami interpretacyjnymi utworów znanych mi od lat. Nie roszczę sobie prawa do nieomyślności, ale wydaje mi się, że wiem, co jest złe i staram się to maksymalnie usuwać. Niedobrze jest używać zbyt wielu słów. Pokazując coś praktycznie, można nieoczekiwanie nakierować kogoś na lepszy sposób gry na instrumencie. Uważam, że nie ma ludzi wszytkowiedzących, każdy ma swoją indywidualność. Trzeba tylko umieć temperować jej złe strony, a dobre podtrzymywać.

Bardzo dziękuję za rozmowę.



ŚWIĘTO UCZELNI

W rocznicę urodzin patrona – 22 lutego – swoje święto obchodziła Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina. Być może po raz ostatni pod taką właśnie nazwą, jak bowiem JM Rektor prof. Stanisław Moryto poinformował akademicką społeczność, uchwałą Senatu szkoła ma niebawem zmienić ją na – Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina – Szkoła Główna Muzyki.

W uroczystej oprawie odbyła się między innymi promocja doktorów i doktorów habilitowanych, którzy w ostatnim czasie obronili swoje dysertacje. Dyplomy doktorów habilitowanych sztuki z rąk rektora AMFC odebrali: Ewa Iżykowska w zakresie wokalistki, za pracę *W kręgu polskiej melancholii w pieśniach Fryderyka Chopina oraz Ignacego Paderewskiego*; Jolanta Szybalska-Matczak z dyrygentury, na podstawie pracy *Forma mszy – niezmiennie źródło muzycznej inspiracji*; Leszek Zbigniew Kot w zakresie pianistyki, autor rozprawy *Wybrane zagadnienia fortepianowej interpretacji klawesynowych dzieł J.S. Bacha* i Maciej Zagórski, również pianista, który w swej dysertacji analizował *Dzieła J.S. Bacha w transkrypcjach Ferruccio Busoniego*. Dyplomy doktora sztuki otrzymało dwoje dyrygentów: Łukasz Borowicz, promowany przez prof. Antoniego Wita, autor pracy *W poszukiwaniu idiomu mozartowskiego – analiza dzieł Rymskiego-Korsakowa, Piotra Czajkowskiego, Alfreda Schnittke*

poświęconych Mozartowi i Małgorzata Kaniowska, która rozprawę *Znaczenie ciszy i czasu w interpretacji muzyki współczesnej* przygotowała pod kierunkiem prof. Ryszarda Dudka. Wręczono również dwa dyplomy doktora nauk humanistycznych w zakresie nauki o sztuce, do czego AMFC jest uprawniona jako jedyna uczelnia artystyczna w Polsce. Otrzymali je: Małgorzata Waszak na podstawie rozprawy *Problem sonorystyki w polskim kwartecie smyczkowym 2. połowy XX w.*, przygotowanej pod kierunkiem prof. Wojciecha Nowika oraz Krzysztof Lipka, autor pracy *Filozoficzne podłoże treści dzieła muzycznego*, promowany przez prof. Jagnę Dankowską.

Święto uczelni jest również (od 1999 roku) znakomitą okazją do wyróżnienia najwybitniejszych absolwentów medalem „Magna cum Laude”, przyznawanym na wniosek dziekanów przez Kapitułę Medalu, złożoną z rektorów AMFC ~~minionych kadencji~~ pod przewodnictwem pełniącego tę funkcję aktualnie. W tym roku to szczególne wyróżnienie otrzymały: pianistka Miku Omine z klasy prof. Piotra Palecznego i skrzypaczka Magdalena Makowska z klas profesorów Mirosława Ławrynowicza i Romana Lasockiego. Medale są numerowane, a ten z numerem jeden, połączony, przyznany symbolicznie Fryderykowi Chopinowi – najwybitniejszemu wychowankowi uczelni, przechowywany jest w jej archiwum.



Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina

Co roku, w lutym rektor AMFC przyznaje również dwóm osobom Grand Prix. Otrzymali je w tym roku: prof. Kazimierz Michalik, wybitny wiolonczelista, wychowawca wielu wirtuozów tego instrumentu i pan Jacek Ossowski, historyk sztuki, znany działacz kultury, twórca życia muzycznego na Lubelszczyźnie i poza regionem, zwłaszcza wielu inicjatyw wiolinistycznych. Ostatnim akcentem oficjalnym było wręczenie stypendiów Banku Société Générale przez prezesa banku Stéphane'a Hilda trzem studentom: skrzypkowi Piotrowi Guzowi, wokaliście Tadeuszowi Piluchowskiemu i kompozytorowi Tomaszowi Opałce.

Opraw  artystyczną uroczystości zapewnił zespół instrumentów dętych AMFC, kierowany przez prof. Romana Siwka i znakomici goście – Chór Opery i Filharmonii Podlaskiej w Białymstoku pod dyrekcj  prof. Violetty Bieleckiej, z solistami: Mart  Wróblewską – sopran, Ing  Paskutie – alt i Maciejem Nerkowskim – baryton. Wykonaniem *Sześciu Pieśni Kurpiowskich* Karola Szymanowskiego zespół zaakcentował obchody Roku Szymanowskiego w 70. rocznicę smierci wielkiego kompozytora, w latach 1927–1929 dyrektora Konserwatorium Warszawskiego i po reorganizacji, pierwszego rektora Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w latach 1930–1931.

1.



2.



3.



4.



5.



6.



1. Przemawia prof. Kazimierz Michalik, laureat rektorskiej Grand Prix
 2. Dyplom doktora habilitowanego sztuki odbiera pani Ewy Izykowskiej
 3. Przemawia Rektor AMFC, prof. Stanisław Moryto
 4. Milu Omine i Magdalena Makowska – laureatki medalu „Magna cum Laude”
 5. Stypendyści Banku Société Générale. Od lewej: Piotr Guz, Tomasz Opałka i Tadeusz Piluchowski
 6. Dyplom odbiera dr Krzysztof Lipka
- Zajęcia: Tadeusz Fidecki

PAŹDZIERNIK

3 października

W Galerii Studio w Warszawie otwarto wystawę prac dyplomantów Wydziału Malarstwa ASP, ekspozycja czynna była do 15 października.

8 października

W kościele św. Krzyża w Warszawie odprawiona została uroczysta msza święta, inaugurująca rok akademicki 2006/2007 w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina połączona z koncertem. Wykonana została *Msza górska* Tadeusz Maklakiewicza, kompozycja dedykowana Janowi Pawłowi II.

11 października

W Akademii Muzycznej odbył się koncert z cyklu „Środa w Akademii Muzycznej” zatytułowany *Warszawscy Soliści Concerto Avenna – 20-lecie istnienia zespołu*. W wykonaniu zespołu oraz solistów Piotra Pławnera i Jerzego Sterczyńskiego wykonane zostały kompozycje W. A. Mozarta.

13-14 października

W Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie odbyła się Międzynarodowa Konferencja Stowarzyszenia Wyższych Szkół Artystycznych Cumulus pod hasłem „New situation – new reality”. Konferencja poświęcona była roli projektowania w zjednoczonej Europie. W trakcie dwudniowej konferencji referaty wygłosili: Stephen Hitchins (projektant, freelancer), David Crowley (Royal College of Art, Londyn), Marcin Giżycki (Rhode Island School of Design, Providence), Maciej Buszewicz (ASP, Warszawa), Józef Mrozek (ASP, Warszawa), Judit Varhelyi (Hungarian Design Council), Jiri Pelcl (Prague Academy of Art), Michał Stefanowski (ASP, Warszawa), Andrzej J. Wróblewski (School of Art and Design, University of Illinois), Janusz Konaszewski (JK Design), Zygmunt Bauman (University of Leeds).

16 października

Otwarta została wystawa *DESIGN.PL*, hasłem ekspozycji było „Wzornictwo jakie mamy, wzornictwo jakiego potrzebujemy”, prezentująca polskie wzornictwo przemysłowe oraz prace dyplomowe i projekty studentów kończących wydziały wzornictwa wszystkich uczelni plastycznych w Polsce. Wystawa towarzyszyła Międzynarodowej konferencji Cumulus, prezentowana była w Auli i na dziedzińcu ASP. Wystawę przygotowała Fundacja Pro Design, Instytut Adama Mickiewicza, Stowarzyszenie Projektantów Form Przemysłowych i Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie. Ekspozycja trwała do 28 października.

W Akademii Muzycznej odbył się koncert Katedry Fortepianu zadedykowany Fryderykowi Chopinowi w 157. rocznicę śmierci. Wystąpili studenci Akademii: Paweł Fielek, Tomasz Pawłowski, Maciej Piszek, Konrad Skolarski i Krzysztof Trzaskowski, zaś opiekę artystyczną objęły prof. Bronisława Kawalla oraz prof. Alicja Paleta-Bugaj.

17 października

Studenci Akademii Sztuk Pięknych wraz ze studentami architektury krajobrazu ze Szkoły Głównej Gospodarstwa Wiejskiego oraz varsavianistami uczestniczyli w warsztatach, których celem było opracowanie koncepcji zagospodarowania terenu Fortu Legionów w parku Traugutta na Nowym Mieście.

18 października

Maciej Duchowski i Katarzyna Bogdańska – absolwenci Akademii Sztuk Pięknych zostali laureatami Ogólnopolskiego Przeglądu Malarstwa Młodych „Promocje” organizowanego przez Galerię Sztuki w Legnicy. Maciej Duchowski otrzymał Grand Prix, Katarzyna Bogdańska otrzymała Srebrną Ostrogę.

W Akademii Muzycznej, w ramach cyklu „Środa w Akademii Muzycznej” wystąpił maestro Jerzy Semkow, doktor honoris causa. Pod jego batutą Orkiestra Symfoniczna Akademii Muzycznej wykonała symfonie Mozarta i Brücknera.

25 października

W Akademii Muzycznej w ramach cyklu „Środa w Akademii Muzycznej” wystąpili laureaci X Międzynarodowego Konkursu Młodych Skrzypków im. K. Lipińskiego i H. Wieniawskiego w Lublinie. Koncert ten był nagrodą Rektora Akademii Muzycznej dla młodych talentów wioliny.

28 października

W Akademii Muzycznej odbył się recital Elisabeth Morrow, profesor University of Texas at Arlington (USA). W programie koncertu znalazły się kompozycje G. Chave, J.S. Bacha, G. Gordona oraz B. Boone.

29 października

W Akademii Muzycznej odbył się koncert Wydziału Wokalnego poświęcony Dymitrowi Szostakowiczowi w 100. rocznicę urodzin, zatytułowany *Dymitr Szostakowicz – gorzka wolność*. Studenci Akademii Muzycznej wykonali *Satyry do słów Saszy Czernego*, *Sześć pieśni do słów Mariny Cwietajewej*, fragment opery komicznej zatytułowany *Łoża krytyków formalizmu* oraz fragmenty *Dzienników Galiny Wiszniewskiej*. Opiekę artystyczną koncertu objęła prof. Jadwiga Rappé.



W październiku Studenci kierowanej przez prof. Edwarda Tarkowskiego Pracowni Technologii i Technik Malarstwa Ściennego Wydziału Malarstwa ASP wykonali w technice sgraffita, na ścianie północnej budynku Stara Organistówka w Czersku, użytkowanego przez Towarzystwo Opieki Nad Zabytkami Przeszłości, kompozycję przedstawiającą Księcia Janusza I Starszego, na tle planu Zamku Książąt Mazowieckich w Czersku. W realizacji udział wzięli: asystent Sylwester Piędziejewski oraz studenci – Sabina Błazejowska, Julia Curyło, Agata Dobrowolska, Róża Puzynowska, Dorota Wójcik, Wojciech Węgrzyński. Projekt kompozycji wykonał Arkadiusz Karapuda, student V roku. Planowana jest kontynuacja prac malarskich na pozostałej części ściany północnej, oraz w innych miejscach przestrzeni publicznej Czerska.

LISTOPAD

6 listopada

W siedzibie Siemens w Warszawie otwarto wystawę Alicji Wasilki i Mateusza Dąbrowskiego, finalistów konkursu o Nagrodę Artystyczną Siemens. Wystawa zorganizowana została przez fundatora nagrody i ASP w Warszawie. Przyznawana po raz pierwszy nagroda ma wymiar finansowy i przypada w udziale młodym artystom, wywodzącym się z grona studentów ostatniego roku studiów oraz tegorocznych absolwentów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Jej celem jest wyróżnienie talentu i uhonorowanie dokonań młodych, rozpoczynających karierę twórców.

Alicja Wasilka ukończyła Wydział Grafiki ASP pod kierunkiem adi. Piotra Smolnickiego, zaś Mateusz Dąbrowski studiował na tym samym wydziale w pracowni prof. Rafała Strenta.

W Akademii Muzycznej odbył się koncert inauguracyjny międzynarodowe seminarium *Ad libitum – improwizacja jako element edukacji kulturalnej*. Wystąpiła Orkiestra Akademii Muzycznej oraz Szabolcs Eszteni z zespołem „Kawalerowie Błotni”.

12 listopada

W Akademii Muzycznej odbył się koncert Katedry Instrumentów Smyczkowych poświęcony pamięci profesora Mirosława Ławrynowicza. Wystąpili wychowankowie profesora z towarzyszeniem Warszawskiej Orkiestry Smyczkowej im. Z. Brzewskiego pod kierunkiem Andrzeja Gębskiego.



14 listopada

W auli Akademii Sztuk Pięknych odbyła się konferencja prasowa inauguracyjna konkursu pod hasłem „Rak – to wielka sztuka żyć od nowa”. Konkurs adresowany był do tych wszystkich, którzy poprzez sztukę chcieliby wyrazić swoje emocje związane z chorobą nowotworową. O idei Konkursu opowiadali inicjatorzy akcji: Krystyna Wechmann, prezes Federacji Stowarzyszeń „Amazonki”, dr Janusz Meder, prezes Polskiej Unii Onkologii, Mariola Kosowicz, psychoonkolog w Centrum Onkologii, prof. Ksawery Piwocki, rektor ASP w Warszawie.

17 listopada

Dzieci z Pragi pod okiem artystki Agnieszki Malmon malowały na Akademii Sztuk Pięknych obrazki o tematyce zimowej. Zajęcia zorganizowało Stowarzyszenie „Grupa Pedagogiki i Animacji Społecznej” z Pragi Północ w współpracy z ASP.

19 listopada

W Akademii Muzycznej odbył się koncert Studium Muzyki Nowej zatytułowany *Muzyka obu Ameryk*. Wykonane zostały kompozycje A. Ginastery, H. Villa-Lobosa, C. Malcolma, J. Wintle'a; wydarzenie to objął opieką artystyczną prof. Andrzej Dutkiewicz.

W galerii Pałacu w Jabłonie otwarto wystawę *Obrazy Stanisława Baja*. Artysta jest prorektorem ds. dydaktycz-



nych warszawskiej ASP, w macierzystej uczelni kieruje również Katedrą Malarstwa i Rysunku na Wydziale Malarstwa. Wystawa czynna była do 13 stycznia 2007 roku.

20 listopada

W Akademii Muzycznej odbył się koncert z cyklu „Środa w Akademii Muzycznej”, na którym w roli solistów wystąpili Krzysztof Jakowicz oraz Jakub Jakowicz, wykonując kompozycje A. Głazunowa, M. Brucha i M. Musorgskiego. Solistom towarzyszyła Orkiestra Symfoniczna Akademii Muzycznej pod dyrekcją Mirosława Błaszczyka.

20-21 listopada

W Akademii Muzycznej odbyła się Międzynarodowa Konferencja Naukowo-Artystyczna *Topos narodowy w muzyce polskiej pierwszej połowy XIX wieku*, zorganizowana przez Katedrę Teorii Muzyki. W ramach tego wydarzenia odbył się także koncert muzyki polskiej zatytułowany *Surma dziejów*, w którym udział wzięli studenci Wydziału Wokalnego, Katedry Fortepianu oraz Pedagogiki Baletu.



23 listopada

W Oficynie Malarskiej w Warszawie odbył się wernisaż wystawy malarstwa Janusza Oskara Knorowskiego – pedagoga Wydziału Malarstwa ASP. Wystawa czynna była do 6 grudnia 2006 r.

28 listopada

W auli Akademii Sztuk Pięknych odbyło się uroczyste rozdanie dyplomów ukończenia studiów. Jak co roku, przy tej okazji wręczono nagrody i stypendia dla dyplomantów i studentów. Nagrodę ufundowaną przez Firmę Siemens przyznano Mateuszowi Dąbrowskiemu (Wydział Grafiki). Nagrodę ufundowaną przez Bank BPH otrzymała Aleksandra Bujnowska (Wydział Malarstwa). Senator Ewa Tomaszewska z NSZZ „Solidarność” ufundowaną przez siebie nagrodę przyznała Iwoni Zawadzkiej (Wydział Malarstwa). Nagrodę ufundowaną przez Firmę Winkowski otrzymała Agata Gruber (Wydział Malarstwa). Nagroda Agencji Artystycznej 3A – „Złota Gałązka”, przypadła w udziale Justynie Kabali (Wydział Malarstwa). Profesor Józef Szajna wręczył trzy równorzędne nagrody swego imienia, przyznawane przez Galerię Studio otrzymały je: Aleksandra Bujnowska, Elwira Sztetner i Katarzyna Kordiasz (wszystkie z Wydziału Malarstwa). Nagroda ufundowana przez dr Marka Pieńkowskiego przypadła w udziale Maciejowi Pakalskiemu (Wydział Malarstwa). Stypendium ufundowane przez Jadwigę i Władysława Figarskich otrzymała Agata Masternak. Prorektor ASP, prof. Stanisław Baj podziękował studentom, którzy wyróżnili się działalnością społeczną na rzecz Akademii. Z tego właśnie powodu Medalem Stulecia ASP uhonorowani zostali: Magdalena Firla i Dominika Sitarska – obie z Wydziału Malarstwa oraz Kamil Kowalski z Wydziału Architektury Wnętrz. Rektor prof. Ksawery Piwocki uhonorował Medalami ASP osoby, które udzieliły Akademii znaczącej pomocy organizacyjno-proceduralnej lub przyczyniły się do rozstąpienia imienia naszej uczelni. W tym roku byli to: Wiesława Iwanicka, naczelnik delegatury Biura Gospodarki Nieruchomościami Urzędu Dzielnicy Warszawa-Śródmieście oraz Tomasz Rudkiewicz, szef Fundacji Prodesign, pomysłodawca i kurator wystawy *DESIGN.PL*.

30 listopada

W Warszawie rozpoczął się XIII Międzynarodowy Festiwal Laboratorium Muzyki Współczesnej (30 XI 2006 – 3 XII 2007). Koncerty odbywały się w Akademii Muzycznej, Kościele Ewangelicko-Reformowanym oraz w Studiu Koncertowym im. W. Lutosławskiego. W ramach festiwalu, w Akademii Muzycznej, odbyła się również debata *Nowa muzyka – w stronę antropologii sztuki*.

GRUDZIEŃ

1-2 grudnia

W Akademii Muzycznej odbył się Finał Ogólnopolskiego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina w Warszawie. W programie finałowych przesłuchań znalazły się koncerty na fortepian z orkiestrą W.A. Mozarta.

1-3 grudnia

Wielka Aukcja Sztuki pod patronatem rektora Akademii Sztuk Pięknych prof. Ksawerego Piwockiego odbyła się w Auli ASP. Wśród około 1000 wystawianych na aukcji obiektów znakomitą większość stanowiły prace pedagogów i studentów Akademii. Aukcję poprzedziła wystawa przedaukcyjna w Auli ASP (20-30.XI.2006).



6 grudnia

W Galerii Promocyjnej Staromiejskiego Domu Kultury w Warszawie otwarta została wystawa malarstwa Mariusza Woszczyńskiego, adiunkta na Wydziale Rzeźby ASP. Wystawa czynna była do 7 stycznia 2007 roku.

W Akademii Muzycznej, w cyklu koncertowym „Środa w Akademii Muzycznej” wystąpił z recitalem wokalnym prof. Ryszard Cieśla. W programie koncertu znalazł się cykl pieśni F. Schuberta *Winterreise*.

8-10 grudnia

Warszawskie Targi Sztuki organizowane przez Dom Aukcyjny Rempex odbyły się w Hotelu Europejskim. Targom towarzyszyła wystawa prac wyróżnionych absolwentów i tegorocznych dyplomantów Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych.

10-11 grudnia

W Akademii Muzycznej odbyły się koncerty Wydziału Wokalnego, zamykające obchody 250. rocznicy urodzin W.A. Mozarta. Orkiestra i chór Akademii Muzycznej pod dyrekcją Łukasza Borowicza wykonała operę Mozarta *Czarodziejski Flet*.

12 grudnia

Anna Rzeźnik – studentka Akademii Sztuk Pięknych otrzymała nagrodę drugiego stopnia w międzynarodowym konkursie dla studentów wyższych uczelni artystycznych *Autoportret 2006*. Konkurs organizowany jest przez Muzeum Regionalne w Stalowej Woli.

13 grudnia

W auli Akademii Sztuk Pięknych odbyło się spotkanie z Januszem Smazą, adiunktem z Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki warszawskiej ASP. Wystąpienie nosiło tytuł *Ratowanie wspólnego dziedzictwa – kresy i nie tylko* i połączone było z prezentacją dokonań i efektów wieloletnich działań konserwatorskich pracowników, absolwentów i studentów Wydziału Konserwacji, prowadzonych pod kierunkiem Janusza Smazy.

W Akademii Muzycznej, w cyklu koncertowym „Środa w Akademii Muzycznej” odbył się recital Dominique Merlet, profesora Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris oraz Conservatoire de Genève. W programie znalazły się kompozycje F. Chopina i C. Debussy'ego.

W Oficynie Malarskiej w Warszawie otwarto wystawę *Rumhelka – malarstwo Czesława Radzkiego*. Artysta jest pedagogiem Wydziału Malarstwa ASP. Wystawa czynna była do 8 stycznia 2007.

Daj mi przyszłość to tytuł wystawy, która miała miejsce w stołecznym Ratuszu i została otwarta przez p. prezydent Warszawy, Hannę Gronkiewicz-Waltz. Sama ekspozycja, podobnie jak wydany przy tej okazji, wielce udany kalendarz na rok bieżący, są pokłosiem konkursu zorganizowanego wspólnie przez Biuro Polityki Społecznej Urzędu m.st. Warszawy oraz Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie. Inicjatywa ma na celu wspieranie Warszawskich Rodzinnych Domów Dziecka. W skład jury konkursu – jako przedstawiciele ASP – weszli prof. Andrzej Węclawski oraz adiunkt Krzysztof Trusz. Właśnie z pracowni tego ostatniego wyłonieni zostali studenci-laureaci konkursu, których prace są reproduktowane w kalendarzu.

16 grudnia

Studenci Akademii Sztuk Pięknych zorganizowali na dziedzińcu uczelni przedsięwzięcie *Targowisko Sztuki*, na którym można było kupić obrazy, grafiki, rzeźby, ceramikę, biżuterię młodych artystów.

17 grudnia

W Akademii Muzycznej odbył się Nadzwyczajny Koncert Symfoniczny z udziałem Konstantego Andrzeja Kulki, wirtuoza skrzypiec, profesora warszawskiej Akademii Muzycznej oraz Międzynarodowej Studenckiej Orkiestry Symfonicznej. Koncert został zorganizowany w ramach projektu *The Roads of Romanticism*, współfinansowanego przez Komisję Europejską – program „Kultura 2000”.

18 grudnia

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie została nagrodzona medalem *Creavity Award* przez Światową Organizację Własności Intelektualnej (WIPO) za największą liczbę plakatów nagrodzonych w czterech kolejnych edycjach konkursu na pracę o tematyce związanej z ochroną własności przemysłowej. Zaszczyc ten spotkał zaledwie cztery polskie wyższe uczelnie. W rozstrzygniętej właśnie IV edycji konkursu organizowanego rokrocznie przez



Urząd Patentowy Rzeczypospolitej Polskiej, w kategorii studenckiej nagrodzono Filipa Tofila z Wydziału Grafiki ASP. Ogłoszenie wyników konkursu oraz wręczenie medali *Creavity Award* odbyło się w warszawskiej siedzibie Urzędu Patentowego RP.

W Galerii Arboretum otwarto wystawę malarstwa Wojciecha Cieśniewskiego – adiunkta prowadzącego pracownię rysunku na Wydziale Malarstwa ASP w Warszawie i prodziekana tego wydziału. Galeria Arboretum znajduje się w gmachu Muzeum Narodowego w Warszawie, na terenie kawiarni muzealnej, ekspozycja trwała do marca 2007.

19 grudnia

Odsłonięto pierwsze portrety wybitnych polskich aktorów, zdobiące elewację Centrum Praha – budynku powstałego w miejscu zburzonego kina Praha. Wydział Rzeźby ASP i Instytucja Filmowa Max-Film (inwestor Centrum Praha) zorganizowały konkurs na płaskorzeźby umieszczone na elewacji budynku. Laureatem konkursu został Jerzy Dobrzański – wówczas jeszcze student krakowskiej, a obecnie warszawskiej ASP.

20 grudnia

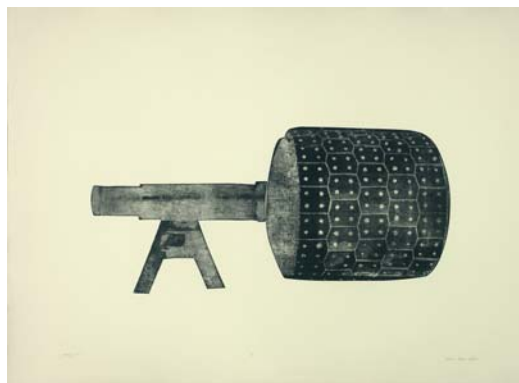
W Akademii Muzycznej, w cyklu koncertowym „Środa w Akademii Muzycznej” odbył się *Koncert Wigilijny*.

22 grudnia

W Akademii Muzycznej odbył się koncert kołęd Krzysztofa Baculewskiego w wykonaniu zespołu Camerata Silesia pod kierunkiem Anny Szostek.

2007**STYCZEŃ****8 stycznia**

Studenci Akademii Sztuk Pięknych wraz ze studentami Uniwersytetu Warszawskiego, Akademii Medycznej, Politechniki Warszawskiej, Szkoły Głównej Handlowej, Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, włączyli się do kwestowania podczas 14. Finału Wielkiej Orkiestry Świątecznej Pomocy. W Auditorium Maximum (Uniwersytet Warszawski), gdzie mieściła się siedziba sztabu „Studenci Warszawy”, można było obejrzeć wystawę prac studentów ASP, które zostały następnie zlicytowane.

**9 stycznia**

W warszawskiej Galerii Schody odbył się wernisaż wystawy *Licencja na grafikę*, w której udział wzięły: Hanna Talarek, Monika Faber, Dorota Stefaniak i Anna Fijałkowska. Ekspozycja prezentowała najlepsze prace licencjackie, zrealizowane w Pracowni Grafiki Warsztatowej prof. Andrzeja Węclawskiego w roku akademickim 2005/2006.

10 stycznia

Le Nuage Magellan (Obłok Magellana) to tytuł wystawy otwartej w paryskim Centre Pompidou. Jej celem jest przedśledzenie percepcji modernizmu w rozmaitych jego kontekstach i objawach – od zdezonizowanych utopii XX wieku po możliwości, jakie wyznaczyły dla przyszłości. Ekspozycja prezentuje prace ośmiorga artystów współ-



czesnych z Polski, Rumunii, Niemiec, Chorwacji i Iranu – twórców młodszego pokolenia, takich jak Michael Hakimi, David Maljkovic, Paulina Ołowska, Dan i Lia Perjovschi, Maya Schweizer i Clemens von Wedemeyer. Patronuje im wyznaczony przez kuratora wystawy – Joannę Mytkowską, wieloletni pedagog warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, jeden z najwybitniejszych teoretyków i architektów polskich XX wieku, zmarły przed dwoma laty Oskar Hansen. Jego prace eksponowane w Centre Pompidou pochodzą ze spuścizny, którą opiekuje się Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Wystawa trwa do 9 kwietnia.

12 stycznia

Na nowootwartej stacji metra „Marymont”, odbył się wernisaż wystawy Karola Radziszewskiego, absolwenta ASP. Wystawa odbywa się w ramach akcji „Publiczna przestrzeń dla sztuki”. Jej pomysłodawcą jest prof. Mirosław Duchowski, wykładowca ASP prowadzący Pracownię Sztuki w Przestrzeni Publicznej na Wydziale Malarstwa, autor projektu wnętrza stacji „Marymont”. Wedle jego pomysłu na ścianie o wymiarach 3,5 x 35 m, przeznaczonej dla podziemnej galerii, będą pojawiać się specjalnie dla tego miejsca zaprojektowane prace. Ekspozycja będzie się zmieniać co dwa miesiące, promując młodych artystów.

14 stycznia

W Akademii Muzycznej odbył się recital fortepianowy Kevina Kennera, zwycięzcy XII Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. F. Chopina w Warszawie. W programie znalazły się kompozycje L. van Beethovena, F. Mendelssohna–Bartholdy’ego, F. Chopina oraz I. J. Paderewskiego.

15 stycznia

W Narodowej Galerii Sztuki Zachęta odbyło się uroczyste wręczenie Nagrody Krytyki Artystycznej im. Jerzego Stajudy. Jury Nagrody wyłoniło ex aequo dwoje laureatów wyróżnienia za rok 2005. Jedną z uhonorowanych osób jest dr Jola Gola z Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Doceniono jej autorskie opracowanie dwóch źródłowych publikacji poświęconych Oskarowi Hansenowi: *Ku Formie Otwartej / Towards Open Form* (wyd. ASP w Warszawie i Fundacja Galerii Foksal 2005) i *Zobaczyć świat* (wyd. Narodowa Galeria Sztuki Zachęta 2005), a także zorganizowanie wystawy Oskara Hansena w Zachęcie w 2005 roku. Drugim laureatem nagrody został dr hab. Piotr Juszkiewicz z UAM w Poznaniu – autor książki *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”*. *Polska krytyka artystyczna czasu Odwilży* (Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2005).

W Akademii Muzycznej odbył się koncert Katedry Kameralistyki Fortepianowej. Wykonane zostały kompozycje M. Ravela w 70. rocznicę jego śmierci.

16 stycznia

W Akademii Muzycznej odbył się koncert poświęcony pamięci profesora Antoniego Karużasa w 10. rocznicę śmierci. Udział wzięli: Jadwiga Rappé, Krzysztof Jakowicz, Władysław Kłosiewicz, Szabolcs Eszteni, Andrzej Bauer, Julita Mirosławska oraz Aleksander Wilgot.

17 stycznia

W Akademii Muzycznej, w cyklu koncertowym „Środa w Akademii Muzycznej” odbył się recital wokalny Jerzego Knetiga, profesora warszawskiej Akademii Muzycznej. W programie znalazły się pieśni I. J. Paderewskiego i K. Szymanowskiego.

22 stycznia

W Akademii Muzycznej odbył się koncert Katedry Organów i Klawesynu, na którym zaprezentowana została twórczość organowa i kameralna ś.p. prof. Mariana Sawy i prof. Stanisława Moryto, rektora warszawskiej Akademii Muzycznej.

26 stycznia

Rozstrzygnięty został konkurs na plakat „Oryginalne jest piękne”. Organizatorami konkursu byli: Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Ministerstwo Finansów, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie oraz Francuska Izba Przemysłowo-Handlowa w Polsce. Wręczenie nagród odbyło się w siedzibie Ministerstwa Finansów w Warszawie. Zwycięzcami zostali: I nagroda – Anna Kaźmierak (Łódź), II nagroda – Ewa Mońko

(Warszawa), II nagroda – Łukasz Szozda (Bielsko–Biała), III nagroda – Tomasz Jundo (Kraków), wyróżnienia zdobyli: Marcin Zawicki (Gdańsk), Urszula Kosztyła-Demczuk (Sosnowiec), Urszula Bogucka (Kraków), Ewa Mońko (Warszawa), Marta Strachocka (Bytów).

26 stycznia

Polsko-Japońska Wyższa Szkoła Technik Komputerowych we współpracy z Muzeum Pałacem w Wilanowie oraz Międzyuczelnianym Instytutem Konserwacji Dzieł Sztuki zorganizowała sesję naukową *Zapis obrazu, obraz zapisu*. Symposium jest wynikiem zainteresowania organizatorów barwą i jej pomiarem, realnymi możliwościami ząębienia się różnych zastosowań barwy, mniej lub bardziej intuicyjnych i bardzo konkretnych, bazujących na cyfrowych zapisach i pomiarach.

LUTY

12 lutego

W Akademii Muzycznej wystąpili laureaci XIII Międzynarodowego Konkursu Skrzypcowego im. H. Wieniawskiego w Poznaniu.

17 lutego

Po przerwie otwarto klub studencki „Eufemia” mieszczący się w podziemiach budynku rektoratu Akademii Sztuk Pięknych.

21 lutego

Kolejna edycja konkursu o Nagrodę Artystyczną Siemens została usankcjonowana nową umową, podpisaną przez przedstawiciela fundatora – prezesa zarządu Siemens Sp. z o.o., Petera Baudrexla oraz rektora ASP w Warszawie, prof. Ksawerego Piwockiego. Nowy konkurs to kolejny gest firmy Siemens, która tym samym ugruntowuje w Polsce pozycję jednego z najaktywniejszych mecenasów i promotorów młodej sztuki. Adresowany jest do studentów ostatniego roku Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie lub jej absolwentów, którzy w roku kolejnej edycji konkursu uzyskali dyplom ukończenia studiów.

22 lutego

W Akademii Muzycznej w Warszawie, w rocznicę urodzin patrona i najznakomitszego wychowanka – Fryderyka Chopina, odbyło się Święto Uczelni. Program Święta obejmował otwarcie uroczystości przez JM Rektora prof. Stanisława Moryto, uroczystą promocję doktorów i doktorów habilitowanych, wręczenie medali *Magna cum Laude*, wręczenie nagród Grand Prix Rektora oraz wręczenie stypendiów Société Générale. Szczególny charakter uroczystości podkreślił koncert Chóru Ope-

ry i Filharmonii Podlaskiej w Białymstoku pod dyrekcją Violetty Bieleckiej, fanfary zespołu instrumentów dętych i perkusyjnych oraz uroczyste wykonana polska XIII-wieczna pieśń hymniczna *Gaude Mater Polonia*.



28 lutego

Na ten dzień przypadła 25. rocznica śmierci Lecha Tomaszewskiego (1926–1982), rektora Akademii Sztuk Pięknych, wybranego w pierwszych wolnych wyborach po strajkach studenckich 1981 roku. Z inicjatywy Związku Zawodowego „Solidarność” została powołana Nagroda im. Lecha Tomaszewskiego, która przyznawana będzie w drodze konkursu wybitnemu studentowi lub osobie związanej bezpośrednio z ASP w Warszawie. Jak piszą inicjatorzy nagrody, „powinna być to osoba wyróżniająca się w szczególności sposobem w działalności społecznej, promującej wartości ważne dla etosu społeczności akademickiej czy społeczności Warszawy. Przyznanie Nagrody ma na celu promocję postawy ponadprzeciętnej, bezinteresownej, twórczej i honorowej.” W skład Kapituły Nagrody wchodzi: Agnieszka Putowska-Tomaszewska, prof. Stanisław Baj, dr Wojciech Brzeziński, przewodniczący NSZZ „Solidarność” ASP w Warszawie (obecnie Paweł Jakubowski), przedstawiciel samorządu studenckiego (obecnie Wawrzyniec Skoczylas). Nagroda przyznawana będzie corocznie w czerwcu.

W auli ASP otwarta została wystawa pokonkursowa IV Ogólnopolskiego Biennale Grafiki Studenckiej Poznań 2005. W prezentowanym wyborze znalazły się prace młodych, ale cenionych już na polskiej scenie artystów.

Leon Tarasewicz – pedagog Wydziału Malarstwa warszawskiej ASP, został laureatem Wielkiej Nagrody Fundacji Kultury za rok 2006. Ceremonia wręczenia nagrody odbyła się na Zamku Królewskim w Warszawie.

W Galerii Młodych Twórców „Łazienkowska” w Warszawie odbył się wernisaż wystawy *Rysunki z pracowni 64*. Tytuł ekspozycji, która trwała do 22 marca, nawiązywał do pracowni rysunku, prowadzonej od 1986 roku przez prof. Ryszarda Sekułę na Wydziale Malarstwa warszawskiej ASP. Artyści wystawiający swe prace w „Łazien-

kowskiej” obok prac profesora i dziekana Wydziału Malarstwa, którzy przewinęli się przez jego pracownię to: Arek Karapuda, Rafał Kowalski, Jarosław Radel, Łukasz Rudnicki, Natalia Żychska, Ryszard Sekuła, Anna Sołtyś, Elwira Sztetner, Łukasz Wawryniewicz, Karolina Zwoniarska.

Ryszard Winiarski, malarz, urodził się w 1936 roku we Lwowie. W latach 1953–1959 studiował na Wydziale Mechaniki Precyzyjnej Politechniki Warszawskiej. Przez ostatnie dwa lata studiów uczęszczał do pracowni malarstwa Aleksandra Kobzdeja w warszawskiej ASP, gdzie w 1960 roku rozpoczął naukę na Wydziale Malarstwa (1960–1966). W 1981 roku w ASP w Warszawie objął pracownię Problemów malarstwa w architekturze i w otoczeniu człowieka. Przez dwie kadencje (1985–1987 i 1987–1990) pełnił funkcję prorektora ASP. W 1990 roku otrzymał tytuł profesora. Zmarł 4 grudnia 2006 roku.

Adolf Szczepiński, architekt, projektant, urodził się w 1927 roku w Warszawie. W latach 1946–1952 studiował architekturę na Politechnice Warszawskiej, następnie w latach 1952–1957 na Wydziale Architektury Wnętrz ASP. W latach 1958–1988 pracował na Wydziale Architektury Wnętrz ASP. Zmarł 15 stycznia 2007 roku.

Teresa Pągowska, malarka. Urodziła się 1926 roku w Warszawie. W latach 1945–1951 studiowała w PWSSP w Poznaniu. W latach 1973–1993 pracowała na Wydziale Grafiki ASP w Warszawie prowadząc Pracownię malarstwa i rysunku. W 1988 otrzymała tytuł profesora. Zmarła 7 lutego 2007 roku.

Witold Maciej Raducki, grafik, urodzony w 1929 roku w Kaliszu. W latach 1949–1955 studiował na Wydziale Grafiki ASP. W latach 1978–2000 pracował na Wydziale Architektury Wnętrz ASP. Zmarł 20 lutego 2007 roku.

Eugeniusz Markowski, malarz, urodził się w 1912 roku w Warszawie. W latach 1934–1938 studiował na warszawskiej ASP. W latach 1969–1983 pracował na Wydziale Grafiki ASP, prowadząc Pracownię malarstwa i rysunku. Zmarł 24 lutego 2007 roku.

Fotografie reprodukowane na s. 18–27 „Aspiracji” z jesieni 2006, ilustrujące artykuł Anny Maćkowiak *Zamknąć bramę*, pochodzą z archiwum Galerii Zderzak w Krakowie. Obraz Wojciecha Weiss *Melancholik*, reprodukowany w tym samym numerze na s. 2, znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie.

SUMMARIES

KSAWERY PIWOCKI
NEW SITUATION, NEW REALITY

For centuries, our social and political experiences, including those in the field of culture, were specific and different from the memory of the past in Western Europe. On the other hand, we were all the time inextricably bound with that civilization, which was always a point of reference for artists and academics alike. Now we have been together members of the European Union for a few years, which became and continued to be a dream come true for many generations, and an opportunity to build a new and culturally enriched Europe. Our cultural achievements were particularly interesting, but they remained largely unknown, having been only marginally present in textbooks and dissertations. The new situation – a new reality (as in the title of the present Cumulus conference) – permits us to create new, fuller and truer values owing to the exchanges of knowledge, people and programmes. Such associations as Cumulus and such conferences as this one today are important not only because of the aspect of practical exchange of experience and revitalization of the intellectual community, but also because they persuade us that history has always challenged each generation, yet present day challenges strike an optimistic note.

JAGNA DANKOWSKA
A MUSICAL AND PHILOSOPHICAL QUARTET

The protagonists of the lecture are: Albert Einstein, Thomas Mann, Karl Popper and Hermann Hesse, who with their wonderful achievements form a musical and philosophical quartet, bound together by their love of music. They associated music with philosophy, having found a philosophical category in the art of sound, which represented or directly expressed that which escapes words. According to Schopenhauer, philosophy would be fully and truly a branch of learning if it could explain and rehearse conceptually what is expressed in music. To that extent music is a means of perceiving reality, complementing mind perception, and together with it creating a magnificent symphony of cognitive faculties and projecting a musical and scientific image of reality.

TADEUSZ WALENTOWICZ
MATERIALIZATION, DEMATERIALIZATION, NEW MATERIALIZATION: BETWEEN THE SENSES AND THE IMAGINATION

The author raises the question of dematerialisation of works of art, which become devoid of subject matter as a result of modern digital techniques. Those works exist only in virtual reality, becoming concretised every time they appear, for example, on the computer screen. It is also pointed out that matter used to be considered the content of art. Contemporary art has overcome the opposition of the form and the content. The process of dematerialisation was dual track: through the rise of virtual artwork and non-representational works, which employed only the form.

The effect of depriving twentieth century works of art of their materiality – in particular in terms of the content – has been detachment of art due to its intellectual nature. There has been a breakdown in communications between the artist and the mass audience; a retreat from sensuality. Art became biased towards abstract thinking, which moreover brought about the abandonment of beauty as the significant purpose of art.

In this context, the author emphasises great importance of designers in contemporary world. It is the products of their work that become the source of aesthetic experiences for mass audiences. It is them who are the avant-garde of the world of art in the society.

ZYGMUNT BAUMAN
OUT OF THE FRYING PAN INTO THE FIRE, OR, THE ARTS BETWEEN ADMINISTRATION AND THE MARKETS

The relationship between culture creators and managers is seen as intrinsically antagonistic. Yet as culture creators needed managers, they shared the same space in a kind of sibling rivalry or a tug-of-war. Zygmunt Bauman examines the conditions of this co-existence in the last two-three decades, that is after the second phase of 'managerial revolution' ('neo-liberalism'), which brought into play the consumer-market criteria, such as instant consumption, instant gratification and instant profit. He offers some observations on how the forms and practice of art have been changing under the influence of product-oriented culture and management. In the last section, the 'consumerist syndrome' which guides human conduct in the society of consumers becomes juxtaposed with the idea of beauty.

STEPHEN HITCHINS
DESIGN IN NEW EUROPE: CHANCE AND CHALLENGE

As the future growth of the European economy depends increasingly on its strengths in creativity, innovation and ideas, areas in which Europe has a pre-eminent record of achievement, ways have to be found that maximize the potential of all these design skills in order to maintain international competitiveness and expand its position as a world leader.

All industries are creative, not all industries are cultural, nevertheless – the aesthetic importance of these activities is matched by the huge economic value generated. Author asks and gives an answers to question: How big is that value of design, what are the trends and what are the obstacles to growth?

Creativity comes from the quality of design education in Europe. But Europe is only ahead as long as it takes the others to catch up.

Long-term demand for design services requires a business sector that believes that design pays. Demand for professional design in the public sector can be an important driver for national design development and should never be underestimated.

This takes long term commitment. It will take sustained government support to keep up the pressure for change, business leaders who can demonstrate the value of these ideas continually pushing for action, and design organizations like BEDA and national design organizations, both professional societies and promotional bodies such as design centres as well as academic institutions to do everything they can to support and promote the value of design to the economy of a country and the European Union.

WOJCIECH NOWIK
STRANGERS TRANSFORMED INTO ONE OF US:
ASSIMILATIVE PROCESSES IN POLISH MUSICAL CULTURE
AT THE TURN OF THE 18TH AND 19TH CENTURIES

This essay is about one of the phenomena of Polish music: our national opera and the fundamentals of our national style were largely created by “foreign” composers including Czechs, Germans, Slovaks, Austrians and Italians. Moreover, these composers eventually became assimilated with Poland, its culture and its community and came to share the Polish nation’s future historical and political vicissitudes. Surely this phenomenon deserves some explanation and evaluation. This author attempts to do this, drawing upon his knowledge of contemporary cultural, philosophical and political trends, his review of the fundamental ideas which radiated from such culturally significant centres as Warsaw, Puławy, Słonim, Nieświerz or Białystok – centres which enjoyed the patronage of the king and the Polish aristocracy – and his studies of the seminal achievements of foreign composers who were active in these centres. He also strives to give an account of selected cultural, historical and ethnic determinants such as language, tradition and customs which had a significant impact on the course and outcomes of assimilative processes. Knowledge of these determinants will help us to gain better insight into this unusual phenomenon of “strangers transformed into one of us” (to travesty Michał Kazimierz Ogiński’s words) and better to describe it. Transl. by Helena Klarkowska-Grzegołowska

DAVID CROWLEY
CITYSCAPE AFTER A BATTLE: FOUR FACES OF POST-WAR WARSAW

In his overview of different faces of Warsaw at key moments in its postwar history, David Crowley focuses on architecture, and in particular on the city’s four visual landmarks: the Old Town, the Palace of Culture, the Supersam and the Warsaw University Library. He argues that what links these buildings are the waves of two forces acting on the city during the communist period and afterwards. One is what he calls ‘authority’, whether exercised by the state or capital, the other being memory, a force rising from below. The forces are hardly commensurate, but they do interact, sometimes in unexpected ways, as Warsaw today is subject to the influence of economy, but also the ‘moral economy’ of memory.

ARTUR TANIKOWSKI
INCITEMENT TO FUN AND GAMES

The text was inspired by a recent exhibition held at the Zachęta Gallery, called Polish Painting of the Twenty-first Century, the title being both broad and provocative. The author is looking at a list of those present (and those absent), proposed by the curator (the Director of Zachęta); he analyses the criteria of her choices, based to a large extent on a few private galleries’ „artists rankings”. The construction of the show seems controversial as it comprised works by women artists and those by some established painters of the older generation – the classics of Polish modernity – in separate enclaves. If the Zachęta show were to fulfil the promise of its title (which the author somewhat doubts), the artists would now be painting and at the same time playing with the theme of painting, its myths and traps, the marketing aspect – playing tautological games, frequently executed in other media.

JAGNA DANKOWSKA
ON THE TOPOS IN MUSIC

An international conference *The National Topos in Early Nineteenth Century Polish Music* was held at the F. Chopin Academy of Music, 20-21 November 2006. Academic debate on the national theme in music, that is on the complex of characteristics which decide about its being Polish, was accompanied by a concert entitled *The Trumpet of Times*, which illustrated the conference topics. The performers were students of Warsaw Academy of Music.

JOANNA KANIA
REMEMBERING WANDA PAKLIKOWSKA-WINNICKA

Throughout her professional life Wanda Paklikowska-Winnicka was a member of the Academy of Fine Arts in Warsaw. In 1946, she began her studies in the studio of Kazimierz Tomorowicz, at the same working as his assistant. After 1951, she ran a Studio of Drawing at the Faculty of Sculpture, and in 1976, she returned to the Faculty of Painting as the director of the diploma Studio of Painting. Being involved in teaching and the academic life, she was also active as artist, showing her work both in Poland and abroad. Her first individual exhibition took place at the Zachęta Gallery, Warsaw, in 1959. In 1960, she became affiliated with the Galerie Lambert, Paris. She reached maturity as artist in the latter half of the 1950s. Her paintings of that period include abstract oils and tempera paintings; matt and reminiscent of mosaics. The turn of the 1950s and the 1960s saw a series of her compositions characterized by a limited palette of colours and pronounced texture. She assembled the paintings in series: *Biological, Figurative, Romantic, Cosmic, Armours, Riders*. Using the achievements of the tachisme she consistently followed her individual creative path, also referring to Polish Postimpressionists of so called Komitet Paryski (Paris Committee) and the broad heritage of European painting. She was an eminent representative of Warsaw tachisme.

MIROŚLAW DUCHOWSKI
WINIARSKI

Ryszard Winiarski (1936–2006) was one of those artists, whose names are inextricably bound up with postwar history of Polish art. He studied at the Warsaw University of Technology, then at the Academy of Fine Arts in Warsaw, where he taught for over a decade. For his work, including theoretical concepts, he won great international renown. His artist’s creed was based on a claim that being open to the scientifically minded contemporary art can be founded on rational and logical principles, rather than only on sensuousness and emotions. That resulted in Winiarski’s active involvement in postconstructivist geometric abstraction. He eliminated all colour leaving only white, black and the intermediate grey, since every other colour seemed to him to carry too many symbols and meanings, which inevitably led to emotional reception. His objects (or „areas”) were pared down to the simplest form of the square, then proportionally divided into a precisely determined number of smaller fields, carefully filled with black or grey, according to an assumed mathematical principle. All other fields remained background white.

ONE NEEDS TO KNOW A LOT TO BE ABLE
TO REJECT A LOT

Teresa Pągowska (1926–2007) was one of the greatest Polish women painters. With her immense sensitivity to the expressive intensity of colour, her interests centred around the human figure, and she created a mood of intimate encounters and tensions. She belonged in the European new figurative painting having created her own unique pictorial language. After her studies in Poznań, she became affiliated with Schools of Fine Arts in Gdańsk and Łódź, followed by two decades of teaching at the Studio of Painting and Drawing at the Faculty of Graphic Arts of the Academy of Fine Arts in Warsaw.

LECH ŚLIWONIK

An excerpt from Rector Lech Śliwonik's address at the conference On, Łomnicki (He, Łomnicki), held to commemorate the 75th Anniversary of Warsaw Theatre Academy, and devoted to the life and work of the eminent actor, who this year, 15 years after his death, would have celebrated his 80th birthday. Tadeusz Łomnicki was affiliated with the Theatre Academy in Warsaw from 1968, as Professor, later also its Rector.

ANDRZEJ ŁAPICKI
ŁOM

Andrzej Łapicki evokes the time when he met Tadeusz Łomnicki, remembers his early parts, the first successes in the 1950s, and his memorable performances, including Arturo Ui in Brecht's play and Łatka in Fredro's *Dożywocie* (The Annuity), which entered the annals of Polish acting. Łapicki also describes his own comeback to the Academy when Łomnicki was its Rector, the last great performances by Łomnicki, and the rehearsals for King Lear, his unperformed part.

78/79

ASPIRACJE

TADEUSZ ŁOMNICKI
DID I WANT TO BE AN ACTOR?

A fragment of *Spotkania teatralne* (Theatre Encounters), memoirs of Tadeusz Łomnicki. He invokes his drama school entrance exam that he took by mistake at the Old Theatre in Cracow soon after World War II. As a result he became an actor rather than a playwright as he had intended.

MILAN KWIATKOWSKI
THE LAST REHEARSAL

Milan Kwiatkowski remembers the last rehearsal of King Lear at the Polski Theatre, Poznań, during which Tadeusz Łomnicki, in the title role, died of a heart attack.

JERZY KOENIG
WITHOUT ŁOMNICKI

Jerzy Koenig, drama critic and historian of the theatre, who collaborated with Tadeusz Łomnicki at the Warsaw PWST, remembers the great actor, his self-irony towards the professional status, his friendship with professor Zbigniew Raszewski, the times of his rectorship and the changes he introduced, and finally, the indescribable phenomenon of Tadeusz Łomnicki's acting.

ANTONINA GRZEGORZEWSKA
MONOLOGUE OF A THIEF RUNNING AWAY
FROM THE LOUVRE WITH A PAINTING

Monologue of a Thief Running away from the Louvre with a Painting is the theoretical component of Antonina Grzegorzewska's Master's thesis, entitled *Hommage à Koltès*, submitted at the Faculty of Painting of the Academy of Fine Arts in Warsaw in 2002. The thesis supervisor, dr Agnieszka Morawińska, agreed to its literary form.

The monologue is an expression of its author's fascination with the work of the eminent French dramatist, Bernard Marie Koltès, as well as displaying Grzegorzewska's emotional attitude to painting. The monologue is constructed around four themes: rhythm, a dog, blood and the sun (with the latter appearing towards the end of the monologue, as a spectre of death).

A thief is running across Paris crying out his views on art. He temporarily descends into the Hades in order to reflect in a more relaxed atmosphere, going with Charon and Cerberus across the river Styx, away from the police hot on his heels. Grzegorzewska interprets paintings that are important to her, trying to render their spirit. The monologue is a dynamic piece, its pace and tension being also fundamental conditions for a work of art to be of value.



Filip Zagórski Let's fuck off!

Fragment pracy dyplomowej pod kierunkiem prof. Lecha Majewskiego na Wydziale Grafiki ASP w Warszawie, 2007



WITHOUT MELODY MUSIC IS PURELY EXPERIMENTAL
KONSTANTY ANDRZEJ KULKA IN CONVERSATION
WITH PIOTR KĘDZIERSKI

Konstanty Andrzej Kulka – Polish violin virtuoso, Professor at the F. Chopin Academy of Music, Warsaw, Chairman of the Jury of 13th International Henryk Wieniawski Violin Competition in Poznań – speaks about the tradition and the significance of the Wieniawski Competition, the importance of music competitions in the world, his own studio recordings, an attractive repertory, the role of melody in contemporary music as well as sharing his educational beliefs.

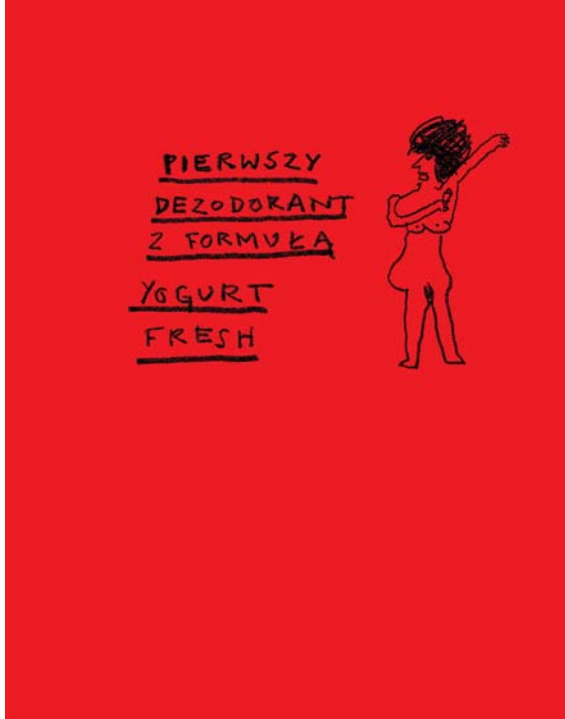
Professor Kulka is of the opinion that as the International Henryk Wieniawski Violin Competition is an event of such a long and rich history, it needs to be promoted and supported. There are numerous music competitions, but only a few of them stand out as those that promote and look after its laureates. A music competition is hard to judge unequivocally: it is positive because it gives the participants a chance to give a public performance, but it is also negative in that the number of competitions has grown considerably, thus the worth of prizes has diminished.

At present, in the context of a serious collapse of music education, popularisation of music by the radio has an important social function. However, he bitterly notes that since the martial law in Poland (1981-1983) the radio has not been interested in new recordings. Those

have been replaced by ready-made foreign recordings, played with very little commentary. Referring to the violin repertory and his own virtuoso pieces of nineteenth century music, he reminds us that these are not the only components of attractive violin recitals. Old Italian pieces for the violin, created several hundred years before Romanticism, were also meant to display virtuoso skills. There are a number of forgotten, yet exceptionally worthwhile 19th century Polish musical compositions. These include music by Karol Lipiński that Konstanty Kulka is recording. He also comments on his input in popularising music through numerous radio recordings. Speaking of his preferences in music, he distances himself from the experimental kind of music. On the other hand he is certain that good contemporary music is simply good music. In his teaching Professor Kulka focuses mainly on steering his students towards a better technique through eliminating some bad habits the violinists might have acquired.

EWA BARCISZEWSKA
ACADEMY DAY AT THE FRYDERYK CHOPIN ACADEMY
OF MUSIC

On 22 February, the day of its patron's birthday, the Fryderyk Chopin Academy of Music celebrated its annual Academy Day. The official ceremonies included conferment of doctoral and habilitation degrees and presentation of awards and scholarships (two exceptional graduates were honoured with the Medal „Magna cum Laude”, presented since 1999; the Rector awarded two Grand Prix, three students received the Bank Société Générale scholarships). A concert including *Six Kurpie Songs* by Karol Szymanowski added splendour to the event – at the same time commemorating the Year of Szymanowski, the famous composer and a pre-war rector of the Academy of Music.



MOTHER EARTH
MA NAS W DUPIE

