

ASPIRACJE

pismo warszawskich uczelni artystycznych
jesień 2007

TOMASZEWSKI — WASILEWSKI

CIEPLI JAK

Skąd się biorą
dyrygenci

michaLIK



cena 15 zł (0% VAT)



AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
W WARSZAWIE
GALERIA „AULA”
PAŹDZIERNIK 2007

STUDIA PLEIN-AIROWE W ARKADII



PIERWSZY PLENER WARSZAWSKIEJ SZKOŁY SZTUK PIĘKNYCH

Katarzyna Rączka, TEATR ALBO MARGARYNA Theatre or Margarine	2
Agata Diduszko-Zyglewska, MASZYNERIA ODWIECZNYCH MECHANIZMÓW. MUZYCZNOŚĆ I RYTM W TEATRZE PIOTRA CIEPLAKA The Machinery of Age-Old Mechanisms: Musicality and Rhythm in the Theatre of Piotr Cieplak	12
Aleksander Kościów, DRUGI FRONT. UWAGI O RELACJACH MIĘDZY KOMPOZYCJĄ DZIEŁA MUZYCZNEGO I LITERACKIEGO The Second Front: Notes on the Relations Between the Compositions of Musical and Literary Works	18
Agata Gruber, PRZEŁOM A Breakthrough	22
Michał Majak, DYLEMATY JURY, CZYLI JAK OCENIAĆ SPEKTAKL DYPLOMOWY The Jury's Dilemmas, or How to Evaluate a Graduation Production	26
PRZEDE WSZYSTKIM AUTOR. Z PIOTREM ADAMCZYKIEM, PRZEWODNICZĄCYM JURY 4. MFST ROZMAWIA JAN CZAPLIŃSKI Author, Author! Jan Czapliński in Conversation with Piotr Adamczyk, Chairman of the Jury of 4th International Theatre Schools Festival	34
CIESZY MNIE RÓŻNORODNOŚĆ... Z FELICE ROSS, REŻYSEREM ŚWIATŁA, JUROREM 4. MFST ROZMAWIA JAN CZAPLIŃSKI Enjoying Variety. Jan Czapliński in Conversation with Felice Ross, Member of the Jury of 4th International Theatre Schools Festival	37
Monika Wolińska, SKĄD SIĘ BIORĄ DYRYGENCI... Where Do Conductors Come From?	40
Agnieszka Szewczyk, NIEPODLEGŁE OKO. PRACOWNIA PLAKATU HENRYKA TOMASZEWSKIEGO I MIECZYSŁAWA WASILEWSKIEGO Independent Eye: Henryk Tomaszewski's and Mieczysław Wasilewski's Studio of the Poster	44
Artur Tanikowski, CZUŁE BARBARZYŃSTWA. O TWÓRCZOŚCI KATARZYNY KIJEK Tender Barbarities: The Work of Katarzyna Kijek	53
NATURA INSTRUMENTU I CZYNNIK ZABAWY. Z PROF. KAZIEMIERZEM MICHALIKIEM ROZMAWIA PIOTR KĘDZIERSKI The Nature of the Instrument and the Element of Play: Piotr Kędzierski in Conversation with Professor Kazimierz Michalik	60
Jagoda Hernik Spalińska, TWIERDZA NIE DO ZDOBYCIA An Unconquerable Stronghold	64
NOWI DOKTORZY HONOROWI AKADEMII MUZYCZNEJ New Honorary Doctors at the Academy of Music	67
Jagna Dankowska, STRAWIŃSKI I UKRAINA Stravinsky and the Ukraine	68
KSIĄŻKI Books	70
KALENDARIUM Chronicle of Events	70
SUMMARIES	75

Zespół redakcyjny / Editorial Committee
 Agnieszka Szewczyk – sekretarz redakcji / Danuta Kuźnicka
 Jagna Dankowska, Danuta Kuźnicka
 Agnieszka Szewczyk – sekretarz redakcji / Editorial Assistant
 Artur Tanikowski – redaktor naczelny / Editor-in-Chief
 Rada redakcyjna i recenzenci / Advisory Board and Reviewers:
 prof. Mieczysław Dembska-Trębacz, dr hab. Krystyna Duniec, dr hab. Joanna Sosnowska
 Projekt / Design Ewa Engler
 DTP Jarosław Bryćko
 Nakład: 1000 egz.

ASPIRACJE lato 2007 / Summer 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
 Wydawca / Publisher
 Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie / The Academy of Fine Arts in Warsaw

Printed in Poland by Drukarnia Winkowski Sp. z o.o.

TEATR ALBO MARGARYNA



Tak naprawdę nic nie rozumiem, jest tylko
ekstacyjny nasz taniec, drobin wielkiej całości.

Rodzą się i umierają, taniec nie ustaje, zakrywam oczy,
broniąc się od natłoku biegnących po mnie obrazów.

Być może tylko udaję gesty i słowa, i czyny,
zatrzymany w wyznaczonym dla mnie zagonie czasu.

Homo ritualis, tego świadomy, spełniam
co przepisane jednodniowemu mistrzowi.¹

Tym wierszem autorstwa Czesława Miłosza Piotr Cieplak rozpoczął kiedyś spotkanie, poświęcone zagadnieniu duchowości w sztuce oraz we własnej twórczości.² To słowa wyrażające bezradność reżysera konstruującego teatr. Bezradność, którą Cieplak zawsze podkreśla. Bezradność, która jest dla niego punktem wyjścia. To natura teatru, sztuki „pustych rąk” i „pustej sceny”, które teatrem rządzą niepodzielnie, tym bardziej widoczne, gdy podkreślane przez chwilowe efekty i brawa. Napięcie między sztucznością a prawdziwością, pozory ważności, chwilowe zajęcia, krzątanie świata i prawda uczuć są obszarem, który Cieplak nieustannie penetruje, przymierza się do niego z różnych stron, z pozoru nawet zajmując się czym innym. Rdzeń jest ten sam, jedyny...

Twórczość Piotra Cieplaka jest w polskim teatrze przełomu XX i XXI wieku zjawiskiem osobnym i konsekwentnym. Przez niektórych jest ignorowana lub nazywana „naiwną” i tym samym kojarzona z domniemaną naiwnością jej twórcy. Powierzchnowy odbiór tego teatru zatrzymuje się na owym nieskomplikowanym, można powiedzieć „zabawowym” charakterze „wyrafinowanego amatorstwa”, które służy scenicznej katechezie, nauczaniu o dobroci ludzkiej natury.³ Ten mylący obraz jest bardziej szkodliwy niż pomocny w zrozumieniu teatru Cieplaka. Reżyser bowiem nie naucza, nie wypowiada prawd, lecz dotyka niezmiennych, odwiecznych problemów człowieka przez umożliwienie ich „dziania się” na scenie. „Nigdy nie robię z teatru kościoła, nie ma mowy o zmienianiu się w katechetę. Kościół i teatr to dwa różne porządki. Teatr daje szansę pokazać w tekstach obu Testamentów historie o ludziach zamieszanych w spór ze sobą i światem, o sens, o własne miejsce, o własną miarę. Atutem tych historii jest i to, że są tak powszechne i tak proste. Są pierwsze w każdym tego słowa znaczeniu.”⁴ Ludzka miara przyłożona do transcendentnej niewiadomej jest właśnie tym, co Piotra Cieplaka interesuje. I ma on świadomość, że żadnej innej miary nie posiada.

Cała twórczość tego reżysera sprowadza się do penetrowania tematu ludzkiej, ziemskiej kondycji, postawionej przed wymiarem świętości. Pomiędzy krańcem banalności a świętości Cieplak rozpina teatralne sceny, przypominając, że skrajności te nie mogą bez siebie istnieć, jak dwie strony monety, dwa końce jednego kijka...

Słynna *Historija o Chwalebny Zmartwychwstaniu Pańskim*⁵ wyraźnie zaznaczyła linię, którą Cieplak konsekwentnie od tej pory realizuje. Współczesna, aktualna wymowa średniowiecznego dramatu Mikołaja z Wilkowiecka, rozgrywającego się przy ciężkich brzmieniach zespołu Kormorany⁶, była w świecie teatralnym prawdziwym rarytasem i przyniosła reżyserowi duże uznanie. Dowodem są zachowane opinie, m.in. ta, iż w teatrze „od czasów Kazimierza Dejmka Bóg nie miał bardziej ludzkiego wymiaru”⁷. *Historija...* była pierwszym spektaklem⁸, w którym Cieplak poprzez konkretność zachowań pokazał pozy i formy ludzkiego życia, stawiając je wobec Absolutu i czyniąc z niego punkt odniesienia. „Realistyczny szczegół, współczesne rysy postaci są potrzebne po to, by można się było od nich odbić. Służą pokazaniu, że w obliczu świętości formy, które człowiek przybiera w zewnętrznym społecznym życiu, te wszystkie modne stroje, miny, pozy – stają się nieważne, niemal przestają istnieć. W pragnieniu i oczekiwaniu cudu wiary ludzie są znów dziećmi, sprowadzonymi do stanu jakiegoś esencjonalnego, wiecznie młodego człowieczeństwa.”⁹ Późniejszą *Historię o miłosiernej, czyli testament psa*¹⁰ Ariano Suassuny Cieplak wyreżyserował w Teatrze Rozmaitości, którego dyrekcję artystyczną objął w 1996 r. „Najszybszy teatr w mieście” oraz „teatr dla martensów” to hasła promocyjne, które przyciągały do otwartej po remoncie sceny. „Ten teatr bywa teatrem kultowym,

tak jak kultowa bywa muzyka młodzieżowa, tak jak kultowa była *Historija o Chwalebny Zmartwychwstaniu Pańskim* (...), w której grały Kormorany”¹¹ – tak o Rozmaitościach pisał Piotr Gruszczyński. Moralitet, który w komicznej i atrakcyjnej formie proponował Cieplak młodym widzom, był sygnałem poważnej rozmowy, do której ich zapraszał, rozmowy o szukaniu podstaw porządku świata, przy użyciu języka kultury masowej, nie stroniącego od zabawy i abstrakcji. „Młodszy reżyserom przestało zależeć na budowaniu teatralnej iluzji. Iluzja jest bowiem wrogiem komunikacji.”¹² A o tę przeciż, jak i o uruchomienie w widzu pokładów wrażliwości, Cieplakowi w teatrze nieustannie chodzi. „Teatr jest po to, aby upewnić nas w tym, że na świecie oprócz tego wszystkiego, co widzimy gołym okiem, oprócz Unii Europejskiej, polityków, bezrobocia, są jeszcze wschody i zachody słońca. I tylko od nas zależy, czy zobaczymy je wokół siebie, czy zobaczymy je w sobie.”¹³

Widzenie świata w jego najprostszyc, codziennyc przejawach, doprowadzonych niekiedy do poziomu abstrakcji, słowne formuły, z których powstaje i ginie chwilowa rzeczywistość – to kierunki, które charakteryzują wrażliwość Cieplaka, nieustannie go fascynują, stanowiąc metodologię jego duchowyc poszukiwań.

Odkrywanie zasad relacji między Bogiem a człowiekiem i dociekanie ich konsekwencji jest w teatrze Cieplaka głęboko zakorzenione w wierze i myśli chrześcijańskiej. „Nie jest (...) tak, że coś się zdarza raz na zawsze. Historia odkrywania Pana Boga i kłótni z nim trwa bez przerwy. Brzmi to banalnie.”¹⁴ Jednak niebanalne bywa przedstawienie owego sporu w formie artystycznej. Materiałem tekstowym, który Cieplak w tym celu regularnie eksploatuje teatralnie jest Pismo Święte, a szczególnie Księga Hioba i Księga Koheleta. Po raz pierwszy tekst biblijny pojawił się w *Takiej balladzie*¹⁵, w której był przypisany jednej z postaci zamieszkujących miejską kamienicę. Kolejne mieszkania zajmowali ludzie, którzy posługiwali się fragmentami z innych dzieł literackich – *Iliady*, *Kubusia Puchatka*, utworów Becketta, Hrabala, Chandlera. Po raz pierwszy tak wyraziście Cieplak przedstawił dramaturgię codziennego życia oraz dramat ludzi, którzy zagubili jego sens. „Nakręcony niczym dziecięca zabawka, człowiek szybkiego sukcesu przestał być jedynie odbiorcą jego [Cieplaka] sztuk. Stał się ich bohaterem. Obserwujemy go w sytuacji wyjątkowej, kiedy po szesnastu godzinach »jazdy« wraca do domu, siada naprzeciwko żony i – milczy. Za chwilę pewnie zdejmie świetnie skrojony garnitur i pójdzie spać. Na razie jednak, przez kilkanaście, może kilkadziesiąt minut, musi poradzić sobie z sytuacją, która zabija jego i ją, bo oboje nie potrafią już żyć »poza godzinami«, kiedy zamachowe koło ich egzystencji lata na pełnych obrotach, ale chwilowo nie ma czego promować, sprzedawać, projektować, kreować...”¹⁶ Struktura działań postaci scenicznych w spektaklach Cieplaka zaczęła przypominać partyturę muzyczną, w której każdy element jest potrzebny, by lepiej wybrzmiały pozostałe. >>

¹ Czesław Miłosz, *Traktat teologiczny* [w:] *Druka przestrzeń*, Znak, Kraków 2002, s. 79.

² *Duchowość - wiara - ekspresja. Doświadczenie wiary w literaturze i teatrze*, Konferencja IS PAN i Kościoła Środowisk Twórczych, Warszawa, 04.03.2006.

³ <http://www.poland-embassy.si/pol/kultura/teatr.htm>

⁴ *Zawsze dużo aniołów*, „Polityka” 2002, nr 5.

⁵ Teatr Współczesny we Wrocławiu, premiera 10.04.1993; Teatr Dramatyczny w Warszawie, premiera 15.12.1994.

⁶ P. Cieplak: „To nie muzyka rockowa tylko muzyka grana na instrumentach rockowych.” *Miron z Wilkowiecka*, „Teatr” 1995, nr 3, s. 13.

⁷ R. Pawłowski, *Te okropne bachory*, „Notatnik Teatralny” 1998, nr 16-17, s. 18.

⁸ Pierwszym samodzielnie wyreżyserowanym, gdyż w 1986 r. Cieplak asystował M. Grabowskiemu przy inscenizacji *Revizora* M. Gogola w Teatrze Ludowym w Krakowie.

⁹ B. Gucańska, *Ludzie, nie prorocy*, „Didaskalia” 1995, nr 6, s. 42.

¹⁰ A. Suassuna, *Historia o miłosiernej, czyli testament psa*, Teatr Rozmaitości w Warszawie, premiera 20.09.1997.

¹¹ P. Gruszczyński, *Młodzi zdolniejsi*, „Dialog” 1998, nr 3, s. 91.

¹² *Ibidem*, s. 92.

¹³ „Ach, jak cudowna jest Panama” w *Teatrze Powszechnym*, „Gazeta Wyborcza” [Warszawa], 14.01.2006.

¹⁴ *Miron z Wilkowiecka*, „Teatr” 1995, nr 3, s. 13.

¹⁵ *Taka ballada*, Teatr Studio w Warszawie, premiera 28.01.1999.

¹⁶ J. Kociński, *Którędy do wyjścia? Szkice i rozmowy teatralne*, Warszawa 2002, s. 201.



2

Reżyser nie ocenia swych bohaterów i ich postępowania, sposobu poszukiwań. Każdemu daje miejsce, każdemu serdecznie się przygląda. „Podobnie my w teatrze Cieplaka, patrząc na nieruchomą kamienicę i krzątających się w niej ludzi, widzimy jak rosną, dojrzewają i umierają, zatrzaśnięci w klatce swojej codziennej egzystencji i wspólnego losu. Tak z zupełnie bliska, a zarazem jakby z kosmicznego oddalenia, na ludzi potrafią spojrzeć tylko wielcy artyści. I oczywiście sam Bóg.”¹⁷

Cieplak w swoich spektaklach krystalizuje życie codzienne. To właśnie pozornie łatwa rzeczywistość pozwala mu na odkrycie jej „drugiego dna”, uniwersalnej zasady człowieczeństwa. Jego spektakle coraz wyraźniej mówią i mówią „o tym współczesnym Każdym, który się spiera z Bogiem i dowiaduje o sensie albo bezsensie swojego tutaj podróżowania...”¹⁸. Teksty dobrane przez Cieplaka stwarzają przy tym niezwykle kalejdoskop, w którym elementy układanki pozornie nie zawsze do siebie pasują.

To Cieplak znajduje wspólny mianownik Białośzewskiego, *Kubusia Puchatka*, Shakespeare’a, Księgi Hioba i współczesnego dramatu Caryl Churchill. Otwiera teksty narzędziem, którym jest on sam i artyści, towarzyszący mu w tych podróżach, bo „przedstawienia robi się całym sobą, dzieciństwem książkami i ludźmi, których się spotyka.”¹⁹

I nie są to słodkie, pocieszające bajki, choć nie brak w nich poczucia humoru. Jeżeli tytuł *Kubusia Puchatka* kojarzył się dotychczas widzowi z zabawną opowieścią o niezbyt rozgarniętym misiu, to spektakl Cieplaka mógł tę wizję poważnie naruszyć. *Kubuś P.*²⁰ był bowiem przedstawieniem, „w którym z tekstów Alana Alexandra Milne’a zdarta niemal została (po raz pierwszy chyba tak zdecydowanie i tak zupełnie) faryzejska, infantylna maska, ukazując ich dojrzałą, niepokojącą gorycz. Ich – to określenie znacznie bliższe prawdy – tragiczność i rozpacz, ich zmaganie się z utudą, absurdalnością



3

i pustką, z przypisanym wszystkim stworzeniom »bytowaniem ku śmierci.«²¹ Zabawne zwierzątka ze Stumilowego – czyli nieogarnialnego – Lasu były bowiem na czarnej scenie teatralnej tylko – aż – przerażonymi, napuszczonymi czy przemądrzałymi ludźmi. Ich narzucone, kolorowe łaszki służyły, by „odsłonić wszystkie fikcje bycia, które mają ujawnić kalectwo mowy i serca, naszą samotność i przerażenie, naszą obcość i naszą bezradność, nasze niezrozumienie wzajemne i naszą bezdomność wśród świata. Nasze »opuszczenie« i nasz zupełny »brak znaczenia.«”²²

Punktem wyjścia Cieplaka-człowieka i Cieplaka-reżysera jest przyznanie się do bezradności, niewiedzy, własnego ograniczenia.

Dlatego też jedną z jego inscenizacji była *Księga Hioba*²³ – księga człowieka uznającego swoją niewiedzę.

„Kiedy nie uznajemy niewiedzy, nie uznajemy pytania »to be or not to be« (...), ma to szalone konsekwencje i dla działania artystycznego. Jeśli perspektywa takiego pytania odejdzie, wtedy teatr staje się albo diagnozą rozpacz, albo procesem oskarżania świata i wołaniem o współczucie.”²⁴ A to przecież Cieplaka nie interesuje. Interesuje go przemiana, ziemską drogą człowieka z całym jej przypisanym trudem, zwątpieniem, radością, odpowiedzialnością i konsekwencjami. Interesuje go komunikat, ów wyzbyty iluzji rzeczywistości przekaz myśli. Jest on sygnałem wsparcia, danym człowiekowi przez człowieka, niezależnie od życiowych pozycji i funkcji, oprawek świata zewnętrznego.

„Oby do naszej mowy wróciła rzeczywistość.

To znaczy sens, niemożliwy bez absolutnego punktu odniesienia.”²⁵

Te słowa Miłosza wydają się być nieustannym marzeniem reżysera, celem. Sensem, który każe mu zajmować się teatrem. Sam mówi: „Zależy mi na tym, żeby teatr nas uruchamiał, był oknem, przez które widać poważniejsze rzeczy. Do ludzi teatru należy tylko pośrednictwo. Tak jak do malarzy ikon.”²⁶ Pośrednikiem stara się więc być również przy tekstach biblijnych. W *Historii Jakuba*²⁷ opartej na III akcie *Akropolis*

¹⁷ Ibidem, s. 204.

¹⁸ P. Cieplak, [w:] J. Kopciński, op. cit., s. 214.

¹⁹ <http://rozmowy.onet.pl/artukul.html?ITEM=1076025&OS=44689>

²⁰ *Kubuś P.* wg A. A. Milne’a, Teatr Studio w Warszawie, premiera 24.10.1999.

²¹ Z. Mikolejko, *Świat (rozdwójony) według Kubusia P.*, „Dialog” 2005 nr 5, s. 146-147.

²² Ibidem, s. 147.

²³ *Księga Hioba*, Teatr Współczesny we Wrocławiu, premiera 19.03.2004.

²⁴ *Zadawanie pytań*, „Didaskalia” 2003 nr 58, s. 12.

²⁵ Cz. Miłosz, op. cit., s. 63.

²⁶ *Trzeba się zatrzymać*, „Gazeta Wyborcza – Stołeczna”, 11.04.2005.

²⁷ *Historia Jakuba* wg S. Wyspiańskiego, Teatr Współczesny we Wrocławiu, premiera 12.01.2001.



4

Stanisława Wyspiańskiego „Piotr Cieplak sięga do tekstu Księgi Koheleta czyli Eklezjasty, o której Anna Kamieńska napisała kiedyś, że »jest zapisem dramatu człowieka myślącego, szukającego, wątpliwego i nienasyconego w swoim szukaniu«, i tworzy własną wizję snu Jakuba – olśniewającą, głęboką i umykającą opisowi.”²⁸ Opowieść o człowieku, który wydarł błogostawieństwo podstępem, lecz musiał za nie stoczyć walkę z aniołem, jest kanwą, na której Cieplak opowiada historię walki, zwątpienia i ukojenia, prowadzoną przez każdego z osobna. Biblijna drabina, łącząca niebo i ziemię jest metaforą indywidualnych, a jednocześnie uniwersalnych pragnień ludzkich. Jest metaforą istoty życia i teatru.

Cieplak potrafi w sposób mistrzowski prowadzić na scenie grę między fikcją, sztuczością powszedniego życia a ludzką próbą osiągnięcia jego wyższego wymiaru, chwilowej choćby prawdziwości.

„W moim teatrze chcę powiedzieć tylko tyle, że istnieje w świecie coś ponad ludzką logiką. Myślę zresztą, że teatr właśnie dlatego jest idealnym terenem do badania paradoksów istnienia, że sam jest jak istnienie – mieszaniną wysokiego i niskiego, wzniosłości i jarmarczności. Karmi się kontrastami, zestawia wysokie i niskie, pokrakę i elegancjka. Jest żywą muzyką, jest rytmem, jest kuglarstwem, jest cudownością, która budzi w nas dziecko. Jest figlem. Dzięki temu wszystkiemu w tym tyglu można zlać ciemną i jasną stronę życia.”²⁹

Materiałem, który świetnie posłużył Cieplakowi do ukazania tej dwuznaczności jest zwłaszcza *Słomkowy kapelusz*.³⁰ Klasyczną farsę Labiche’a, królową fars, której konstrukcję Claude Lévi-Strauss porównał do sofoklesowego *Króla Edypa*³¹, Cieplak zetknął z poezją Eliota. Wyłamując się, a jednocześnie całkowicie zanurza-

jąc w precyzyjnym schemacie gatunku, reżyser stworzył teatralny traktat eschatologiczny o sensie życia ludzkiego, zakończony nadzieją na rajskie zbawienie. Nieustanna gra pozorów, która jednocześnie utrzymuje i zafałszowuje świat, pozwala dostrzec ów sens w momencie zatrzymania, chwilowego wyłamania się z owej gry – farsy. To, można powiedzieć, temat-obsesja Cieplaka. Obsesja docierania do istoty życia, możliwa jedynie przez jego realizację.

Cieplak swoją wizję świata przedstawił na scenie po raz kolejny nie buntując się przeciw konwencji, lecz wręcz przeciwnie – wykorzystując ją do cna. Jerzy Nowosielski mówił: „Bardzo silna konwencja daje wielką wolność artyście, natomiast brak konwencji artystę paraliżuje.”³² Cieplak potrafi z tej wolności korzystać. Powracającym w *Słomkowym kapeluszu* refrenem, który nadaje rytm zapętleniom czasu i działań jest „Wszystko od nowa!”, wykrzykiwane przez bohatera w momencie, gdy największa nadzieja zamienia się w jałowość. Dla Cieplaka to „od nowa” toczy się codziennie, wyznacza kierunek ludzkich działań. Reżyser zdaje się mówić, że nasze życie warte jest tyle, na ile starannie i z pokorą będziemy „wszystko od nowa” wypełniać, nie poddając się przeciwnościom, które prowadzą do zwątpienia, braku sensu. A ten jest niebezpiecznym stanem, który czyni człowieka bezbronny wobec zła. W *Słomkowym kapeluszu* zło jest błahę, głupawę, pozornie zabawne i ledwie zauważalne, ma zatem najgroźniejszą, bo najtrudniejszą do wychwycenia formę. I, jak Hioba, ratuje nas wtedy wiara i ufność we właściwy porządek rzeczy. Cieplak przypomina o sile, która jest ponad człowiekiem i o tym, że wszystkie ludzkie wysiłki są jedyną daną nam materią działań. „Może świat jest farsą, a my w pogoni za niemożliwym jej aktorami? Jeśli tak jest, to cóż innego nam pozostaje, jak tylko zagrać farsę starannie, dopracowując każdy szczegół i ryzykując przy tym, że wystawiona zostanie na pośmiewisko nasza własna kondycja.”³³

>>

2-3. Kubuś P., scenariusz i reżyseria Piotra Cieplaka, Teatr Studio, Warszawa, 1999, fot. S. Okołowicz, Arch. Teatru Studio
4. Jerzy Nowosielski, *Villa der Mysteri*, 1975, Muzeum Narodowe w Krakowie

04/05
ASP:RACJE

²⁸ I. Lizucha, *Tylko to, co niezbędne*, „Didaskalia” 2001 nr 41, s. 15.

²⁹ *Zawsze dużo aniołów*, „Polityka” 2002 nr 5.

³⁰ E. Labiche, *Słomkowy kapelusz*, Teatr Powszechny w Warszawie, premiera 15.04.2005.

³¹ C. Lévi-Strauss, *Freud, Sofokles i Labiche*, „Dialog” 1990 nr 11.

³² Z. Podgórzec, *Mój Chrystus. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Wydawnictwo Łuk, Białystok 1993, s. 95.

³³ *Druga strona farsy*, „Gazeta Wyborcza” [Warszawa], 31.03.2005.



5

Piotr Cieplak jest rzemieślnikiem rzeczywistości codziennej, którą traktuje jak trampolinę. Cyzeluje ją na scenie w taki sposób, że zaczyna ona być przezroczysta i przepuszcza do swego wnętrza promienie dalszego, duchowego świata.

„Czekać na wiarę, żeby się modlić, to stawiać wóz przed koniem. Nasza droga wiedzie od tego, co fizyczne, do tego, co duchowe.”³⁴ Jednym z nauczycieli, którego Cieplak spotkał na drodze swoich poszukiwań, jest Jerzy Nowosielski i jego malarstwo. „O Nowosielskim można powiedzieć, że od trzydziestu, czterdziestu lat nie zajmuje się już malarstwem, chociaż zajmuje się wyłącznie malowaniem obrazów i kładzeniem farby na płótnie. Ale kładąc farbę, próbuje przekraczać malarstwo. (...) Chodzi o to, żeby wydobywać się z najrozmaitszych więzów, wydobywać się z malarstwa i z teatru. Ale oczywiście polega to na tym, żeby jeszcze raz i jeszcze raz położyć farbę na płótno. Tylko że tak naprawdę nie chodzi o farbę i o malowanie. Chodzi o to, żeby było przejrzyste. Ale też o to, żeby wszystko było konkretne, zmysłowe.”³⁵ Dlatego właśnie reżyser po raz kolejny i kolejny staje przed pustą sceną, po raz kolejny konstruuje chwilowy świat.

Obaj artyści zdają się podążać podobną ścieżką poszukiwań. Obydwu fascynuje odkrywanie „drugiego dna” rzeczywistości, obydwaj dokonują jej sakralizacji. Martwe natury Nowosielskiego przedstawiają przedmioty codziennego, kuchennego użytku: rondle, dzbanki, durszlaki, chochle, pokrywki. I, jak abstrakcje, obrazy te nasycone są ciepłem i wewnętrznym pulsowaniem, aurą spokojnego, absolutnego trwania. „Mamy do czynienia z nasyceniem sztuki świeckiej elementami z kręgu świętego i wciąganiem w obręb rzeczywistości zbawionej coraz szerszych warstw rzeczywistości empirycznej.”³⁶ Abstrakcje i powiązane z nimi przeczuwanie, przeszukiwanie „zaplecza” codzienności jest w pojęciu Nowosielskiego działaniem magicznym: „Zaklinam niejako rzeczywistość zewnętrzną, w której żyję i której doświadczam, a która w moim wyczuciu takiego »zaklinania« się domaga.”³⁷ Zadaniem artysty jest bowiem przekazywanie sygnałów przemienienia. W nierozdzielnie połączonej z teologią sztuce jest miejsce i dla ikony, i dla garnków w kuchni, czy widoku łódzkiej ulicy, bo „sztuka, która nie wydziera pewnych

elementów świadomości świętej z rzeczywistości grzesznej jest asekurantwem, bezsilnością.”³⁸ Każdy temat podporządkowany jest więc ikonicznej zasadzie ukazywania świata przemienionego, czyli właściwie przemieniania świata na płótnie malarskim.

Wspólny mianownik obrazu świeckiego i ikony jest ten sam: „(...) Chodzi przecież o to, by ikona, podobnie zresztą jak każdy dobry obraz, była świadoma swych zadań duchowych, niosła ze sobą nie zasadę takiej czy innej optyki, ale zasadę wolności od praw każdej optyki.”³⁹ W najprostszej, banalnej tematyce widać „realizm spotęgowany”, który w połączeniu z teologią prawosławną doprowadził Nowosielskiego do „realizmu eschatologicznego” [termin ukuty przez Mieczysława Porębskiego – przyp. red.], czyli rzeczywistości empirycznej, objawiającej się w perspektywie końca świata. Ten pesymizm istnienia artysta tłumaczy: „Od chwili upadku, od chwili »wypędzenia z raju« jesteśmy zbrodniarzami, jesteśmy grzesznikami. I wszelkie marzenia o tym, że człowiek może być istotą cnotliwą, to mrzonki.”⁴⁰ Stwierdza też, że „ optymizm możliwy jest tylko jako nadzieja eschatologiczna [i] nie da się wytłumaczyć na poziomie dyskursywnym.”⁴¹ Dlatego właśnie, w czasie kryzysu werbalnego we współczesnym świecie obraz pełni tak ważną rolę i powoduje rosnącą potrzebę wizualizacji. „Słowami nie da się już Ewangelii przekazywać, słowa już się wyświechtały, zdewaluowały, zostały źle użyte w teologii, filozofii.”⁴²

Cieplak zwraca w teatrze baczną uwagę na słowo, co jest efektem jego prac na tekstach Mirona Białoszewskiego. Słowa stanowią bramę, jedno z narzędzi scenicznych, którego nie można nadużywać. Reżyser, autor własnych scenariuszy ogranicza więc przekaz słowny ze sceny lub wręcz przeciwnie – rozbudowuje go, co służy jeszcze wyraźniejszemu pokazaniu „zagadywania” świata, pustki doznań, która za nimi stoi.

³⁴ Oskar Miłosz, [za:] B. Gućzalska, op. cit., s. 43.

³⁵ *Zadawanie pytań*, op. cit., s. 10.

³⁶ Z. Podgórzec, op. cit., s. 132.

³⁷ Jerzy Nowosielski, Galeria Starmach, Fundacja Nowosielskich, Kraków 2003, s. 611.

³⁸ Ibidem, s. 139.

³⁹ Ibidem, s. 79.

⁴⁰ Z. Podgórzec op. cit., s. 44.

⁴¹ Ibidem, s. 23.

⁴² Ibidem, s. 52.



6



7

5. Jerzy Nowosielski, *Martwa natura*, 1952, wł. prywatna
 6, 7. *Taka ballada*, scenariusz i reżyseria Piotr Cieplak, Teatr Studio, Warszawa, 1999, fot. S. Okołowicz, Arch. Teatru Studio
 8. Jerzy Nowosielski, *Pływaczka*, 1951, kolekcja rodziny Rytwińskich

06/07
 ASP:RACJE

Do tego służy farsa. Inne teksty, które Cieplak najczęściej wykorzystuje, są już i tak literacką esencją znaczeń: Biblia, Eliot, Beckett... „Jeżeli bowiem coś się ogranicza, znaczy to, że to coś się dobrze czuje”⁴³ – mówi Nowosielski. Cieplak, pytany o swoją ucieczkę od słów, mówi: „Nie uciekam, odchodzę. Milczenie uruchamia wyobraźnię, sprzyja skupieniu, ale też przywraca rangę słowu. Oczywiście żyjemy w czasach paplaniny, ale nie myślę, że to koniec świata. On kończy się od zawsze. Od czasu, kiedy zostaliśmy wygnani z raju. Tylko że przekonanie, iż wszystko jest okropne, powinno stać się punktem wyjścia, a nie punktem dojścia.”⁴⁴

Kolejnym polem, na którym obaj artyści się spotykają i do którego nieustannie tęsknią i dążą jest teatr. W malarstwie i życiu Nowosielskiego jest to ważny punkt odniesienia. „Gdy maluję scenę z cyrku czy scenę z jakiegoś tajemniczego przybytku, który tytułuję *Villa dei Misteri*, to rzeczywiście stwarzam scenariusz jakiejś akcji, którą chciałbym zobaczyć. A ponieważ nie mogę jej nigdzie zobaczyć, bo taką akcją trudno jest urzeczywistnić, muszę ją sobie po prostu namalować. I ten akt malarski jest zupełnie wtórną artystycznie sprawą w stosunku do mojego pierwotnego zamierzenia, polegającego na tym, że chcę zrealizować jakąś akcję cyrkową czy teatralną.”⁴⁵ Jak wszystko, teatr ma głębokie odbicie w rzeczywistości duchowej. „Dla mnie teatr na jednym swoim biegunie jest cyrkiem, zaś na drugim – liturgią.”⁴⁶

Stwarzając sytuacje teatralne, Nowosielski pozostawia rozwiązanie akcji widzowi-oglądającemu. Czas jest nieograniczony, figury trwają, a przestrzeń między nimi wypełniają kolor i forma nadane przez malarza oraz uczucia nadane przez odbiorcę. I w tym temacie przewija się kontekst ikony.

„Malarstwo ikonowe, to znaczy organizowanie kompozycyjne scen wielofiguralnych w ikonie, jest zbudowane na doświadczeniu teatru.”⁴⁷ Między postaciami bowiem coś się wydarza, a obraz jest przekazem i wyrazem emocji doświadczającego >>>



8.

⁴³ Z. Podgórzec, *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1985, s. 181.

⁴⁴ Teatr powinien opowiadać się po stronie dobra i uczyć odwagi, „Gazeta Wyborcza” [Warszawa], 04.10.2006.

⁴⁵ Z. Podgórzec, *Wokół ikony...*, s.162.

⁴⁶ Ibidem, s. 161.

⁴⁷ Ibidem, s. 166.



9

nych przez przedstawione osoby. „Teatr jest żywym doświadczeniem człowieka”⁴⁸, tak jak ikona jest żywym doświadczeniem Boga.

Pierwszym wyreżyserowanym przez Cieleckiego spektaklem inspirowanym twórczością Nowosielskiego, było przedstawienie dyplomowe w krakowskiej PWST. *Villa dei Misteri*⁴⁹ – zarówno temat, jak i obrazy Nowosielskiego trafiły w sedno zainteresowań reżysera. Dom Tajemnic to właśnie owa nieuchwytna, a jednocześnie tak realna rzeczywistość, która jest jedynym narzędziem danym człowiekowi. Sceniczna saga rozgrywała się w przeciągu tygodnia, wyznaczanego porannymi audycjami w radiu. Scenografia, zaprojektowana przez stale współpracującego z Cieleckim Andrzeja Witkowskiego, przypominała trochę tę z *Takiej ballady*. Wydzielone, poszczególne przestrzenie zajmowali kolejni bohaterowie. Inspiracje tych postaci pochodziły z malarskich pierwowzorów. Pływaczka, Gimnastyk, mężczyzna w płaszczu, nazwany w programie Panem PoCo, kobieta w czarnej sukience, to ludzie wyjęci z płócien Nowosielskiego, jak i z dawniejszej, vermeerowskiej tradycji. Na wyciętej, danej im przestrzeni świata mijali się, zauważali lub nie, przysiadali na wspólnej ławce. Codzienny rytm dnia i nocy przepływał powoli, nieustannie. Urywki, ułamki postaci, które widać na obrazach Nowosielskiego, w korytarzach płócien *Villa dei Misteri*, Cielecki zamienił w spektaklu na pełnowymiarowych ludzi. Ich powtarzalny, monotony żywot sceniczny zmieniał się jednak, gdy na kilka dni obok ławki, na koszu od śmieci chłopak jeżdżący na rolkach zamienił się w podwórkowy posąg Świętego, patrona dnia codziennego. W geście obejmowania całej ludzkości, Święty Rolkarz przeżywał swą metamorfozę, która promieniowała na wszystkich bohaterów. Powoli zauważali się, poznawali, w powtarzalne działania wkładali więcej starań i radości. Harcerz skończył składać model samolotu, kobieta zmieniała swą czarną sukienkę, nieporadna nauczycielka geografii i ułożony, zakompleksiony urzędnik nagle odkrywali wzajemne zainteresowania, a konsumujący kanapki i pozwalający przepływać dniom pracownik z teczką, pod wpływem czulego pogładzenia po głowie przez Świętego, odnajdywał własny uśmiech.

„Z takich zderzeń, napięć między bohaterami wynika tajemnica ich losu. On się dokonuje w spojrzeniu, słowie, spotkaniu, w ciszy. Między bulgotem rur, skrzypieniem podłogi, trzepotem gołębi. Na jawie i we śnie.”⁵⁰

⁴⁸ Ibidem, s.161.

⁴⁹ *Villa dei Misteri*, PWST w Krakowie, premiera 08.11.2003.

⁵⁰ *Trochę we śnie, trochę na jawie*, „Dziennik Polski”, 06.11.2003.

Nie wszystko było tu jednak idealne, możliwe do naprawienia. Kaleka, która kiedyś była Pływaczką, sunęła w napięciu i wysiłku po scenie, by odejść schodami donikąd, a na końcu pojawić się w upiornym, mechanicznym ruchu lalki jako zapożyczona z Vélazqueza–Kantora infantka. Pan PoCo już na początku popełnił samobójstwo, okręcając wokół szyi sznureczek z czerwoną piłeczką i wiódł żywot nieukojonego ducha, zawieszony na granicy światów. Rolę tajemniczego pośrednika między postaciami pełniła dziewczyna z walkmanem, która potrafiła usłyszeć muzykę dobiegającą nawet z umywalki. Jak dobry duszek stała się ona pomocnicą Świętego Rolkarza, jego ruchomym, żeńskim odpowiednikiem, działającym na bohaterów bardziej bezpośrednio, impulsywnie.

Villa dei Misteri jest opowieścią o ludziach, którzy wzajemnie nadają sens swojej egzystencji. Cieplak mówi o tym „jak dramatyczny, wręcz niemożliwy może okazać się powrót do normalnego życia w bliskości z innymi, jeżeli próbę tę podejmiemy zbyt późno”⁵¹, jeżeli w porę nie dostrzeżemy impulsów dawanych przez Świętego.

Wszystkie postacie *Villa dei Misteri* posługiwały się oszczędnym i zwięzłym, jak obrazy Nowosielskiego, słowem, czyli fragmentami poezji T.S. Eliota. Cieplak o owym wspólnym obu artystów opowiada: „Ta proza codzienności podniesiona jest u Nowosielskiego do rangi rytuału, z którego emanuje metafizyczny spokój i groza zarazem. Nowosielski malował to, co jest nienamalowywalne, Eliot w swych tekstach wypowiada to, co jest niewypowiedziane.”⁵² I tę nieuchwytną, jednak konkretną tajemnicę życia ludzkiego reżyser stara się nieustannie przełożyć na środki teatralne. „Wydaje mi się, że jeśli twórca, twórca teatru, potraktuje bardzo poważnie słowo »tajemnica«, wynikną z tego niezwykle konsekwencje. On musi wiedzieć, że w swojej pracy nie dotrze do żadnej ostatecznej odpowiedzi, nie znajdzie wyjaśnienia. I musi się na to zgodzić.”⁵³

Kolejną sceniczną próbą inspirowaną malarstwem Jerzego Nowosielskiego, rozpisaną tym razem na dwójkę aktorów – Joannę Kasperek-Artman i Grzegorza Artmana – jest *Hotel pod Aniołem*⁵⁴. To jedna z realizacji pobocznego, nieinstytucjonalnego nurtu w działalności reżysera. Spektakl jest opowieścią o Kobiecie i Mężczyźnie, o ich przemienieniu, które dokonuje się każdego zwykłego dnia. Pod tym samym tytułem, w tej samej obsadzie grany był również *Hotel pod Aniołem* w 2000 r. w Wiedniu oraz w sezonie 2001/02 we Wrocławiu, jednak każda z tych opowieści jest zupełnie inna, a razem stanowią swoistą trylogię. Ostatnia wersja *Hotelu...* jest niezwykle próbą przeniesienia na scenę zasad ikonopisania. To kolejny krok na drodze „oczyszczania” rzeczywistości, kontynuacja tropu Nowosielskiego – „malarza, który cudownie ogolił świat z rzeczy niepotrzebnych, z powierzchniowego brudu. Można powiedzieć, że ikony to, okna, przez które chciałbym, aby widzowie weszli w głąb tego świata.”⁵⁵

Ograniczenie wszystkich środków wyrazu do minimum było dla Cieplaka ważnym scenicznym eksperymentem. „Kiedy usunie się ze sceny rekwizyty, kiedy się zamilknie, to wtedy – jestem przekonany – dochodzą do nas słowa, które mamy wewnątrz siebie. Te słowa wewnętrzne – wierzę – są często ważniejsze od tych zdawkowych, połowicznych, których używamy na co dzień.”⁵⁶

Tytuły kolejnych dwunastu scen *Hotelu pod Aniołem* są tytułami obrazów Nowosielskiego. I, jak sam mówi reżyser, „poszczególne sceny stanowią w gruncie rzeczy fragmenty poszczególnej całości, jednego obrazu-ikony.”⁵⁷ Zamysł scenicznej realizacji ikony towarzyszył bowiem twórcom od początku pracy nad spektaklem. To, co może się w pierwszym momencie wydać nieprzystawalne, czyli sakralność ikony i teatr, jest możliwym do złożenia obrazem, przy odwołaniu do religijnych korzeni teatru. Poszukiwania duchowej równowagi, bez względu na formę, osiągają przybliżony efekt. Zarówno ikona, jak i teatr mają za zadanie pobudzać i nakłaniać do kontemplacji, która wiąże się z upływem ludzkiego czasu. Czas, naturalny żywioł teatru, nie jest jednak żywiołem duchowej istoty ikony, która jest ponadprzestrzenna i ponadczasowa, gdyż przedstawia rzeczywistość zbawioną. Jedynie na etapie warstwowego powstawania obrazu, historycznego istnienia oraz kontemplacji ikony można mówić o czasie. Ciągłe jest to jednak czas człowieka. Zarówno ikona, jak i teatr prowadzą do skondensowania doświadczenia w czasie.

W *Hotelu pod Aniołem* życie Kobiety i Mężczyzny prowadzi do ich przemienienia tu i teraz, w ich ziemskim bytowaniu. „Ideałem byłoby, aby dwanaście scen *Hotelu pod Aniołem* rozgrywało się jednocześnie.”⁵⁸ Tak jednak nie jest. Po sobie następują sceny rozgrywane w Domu Tajemnic – ze zwykłymi czynnościami, jak oglądanie meczu, zdejmowanie rajstop, kąpiel w wannie – potem liryczne „portrety” bohaterów, szalona *Bułgarska plaża*, czy erotyczna *Alkowa*. Wyznaczniki ikon można znaleźć w strukturze spektaklu.

„Na pytanie, jak poznać w jakim stopniu obraz może stać się ikoną, odpowiadamy, że wszelka prawdziwa sztuka powinna być oczyszczoną, wymagającą metanoia, to znaczy nawrócenia serca, przez co staje się sztuką przemieniającą, profetyczną, objawiającą Piękno Stworzyciela.”⁵⁹

W spektaklu Ona i On przechodzą drogę od rutyny i wzajemnej obojętności, przez radość, miłość, ból i poświęcenie do pełnego, świadomego bycia razem. Do związku, który jest formą modlitwy i oddawania czci Bogu. Bez słów, na pustym kwadracie sceny, wydarzenia kreują aktorzy wspomagani przez kwadrofoniczną oprawę dźwiękową. Już sama kwadratowa scena *Hotelu...* jest zabiegiem sakralizacji, ukazania miejsca, w którym dokonuje się przemiana, >>

⁵¹ J. Kopciński, op. cit., s. 207.

⁵² *Trochę we śnie, trochę na jawie*, op. cit.

⁵³ *Zadawanie pytań*, op. cit., s. 8.

⁵⁴ Premiera 26.05.2005 w Fabryce Trzciny w Warszawie.

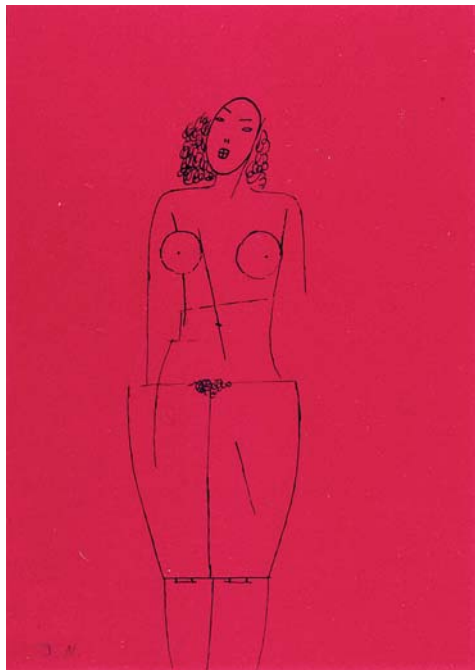
⁵⁵ „Hotel pod Aniołem” w Fabryce Trzciny, „Gazeta Wyborcza” [Warszawa], 22.05.2004.

⁵⁶ Rozmowa Doroty Wyżyńskiej z Piotrem Cieplakiem, „Gazeta Wyborcza” [Warszawa], 22.05.2004.

⁵⁷ P. Cieplak, program do *Hotelu pod Aniołem*.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ M. Quenot, *Zmartwychwstanie i ikona*, Orthdruk, Białystok 2001, s. 53.



10

stworzeniem przestrzeni szczęścia dla człowieka przemienionego. Ta scena to rama – kawałek ciemnobłękitnej wykładziny wyznaczony przez drewniane, naznaczone czasem i częstym używaniem obramowanie z desek. Ta scena to kawałek nieba. Ciemny błękit jest „barwą tajemnicy, znakiem nieba i Bożej Mądrości. (...) Na deskach ikony stanowi granicę między dwoma światami. (...) Błękit może zaangażować całą biopsychiczną sferę człowieka. Za jego pośrednictwem zostajemy »przeniesieni« do wnętrza obrazu.”⁶⁰ Scenografia, czyli owa platforma błękitu, jest sygnałem, przestrzenią przyjmującą działanie, które ją jednocześnie określa. Porównywalna do przestrzeni malarskiej, która przyjmuje na siebie wizję artysty, przywołując ją, ale też niczego nie żądając. „Sama przestrzeń to nie wyłącznie równomiernie pozbawiona struktury pustka, nie jakaś rubryka, którą należy wypełnić, lecz swoistego rodzaju realność, precyzyjnie zorganizowana, nigdy nie obojętna, mająca wewnętrzny porządek i budowę.”⁶¹

Ujęta w ramę scena *Hotelu* wyznacza obszar natężonej uwagi, natężonych działań i procesów. Tak jak ramy ikon, które zajmują niekiedy nawet połowę przestrzeni malarskiej deski, jednak skupiają uwagę patrzącego w centrum obrazu. Postacie świętych czasami „schodzą na ramę”, dając tym samym znak, że to nie one się jej podporządkowują, ale odwrotnie. „Ukierunkowanie uwagi jest bowiem koniecznym warunkiem rozwoju wzroku duchowego.”⁶² Wydzielona przestrzeń nie dotyczy tylko płaszczyzny deski, ale też i trójwymiarowości miejsca. We wszystkich kulturach świata obrządkom religijnym i magicznym towarzyszy symboliczne oddzielenie przestrzeni sacrum. „Odgraniczenie sanktuarium jest konieczne, aby nie stało się dla nas czymś bez znaczenia”.⁶³ A teatralna scena – ileż to razy porównywano ją do świątyni...

W spektaklu realnymi przedmiotami są właściwie tylko filiżanka, z której Ona próbuje herbatę oraz ubrania. Świat kreowany jest przez dźwięk i gest. Aktorzy rysują palcami w powietrzu konkretne przedmioty, określane i komentowane dźwiękami dobywającymi się z głośników. Tym łatwiej osiąga się bogactwo skojarzeń i odniesień, im bardziej przedmiot nie istnieje realnie na scenie i jedynie jego sygnalizowanie pobudza wyobraźnię widza.



11

Te nieistniejące, ale konkretne przedmioty mają swoje odzwierciedlenie w technicznym zastosowaniu tzw. linii układu na ikonach. „Linie układu wyrażają metafizyczny schemat danego przedmiotu, jego dynamikę, ze znacznie większą siłą niż linie widzialne określające ten przedmiot, choć w rzeczywistości są niewidzialne. (...) Linie te – to rekonstruowanie w świadomości schematu oglądanego przedmiotu, albo, jeśli doszukiwać się dla nich podstaw fizycznych, to linie sił, linie napięć, a więc innymi słowy to nie są załamania odzieży, to jeszcze nie są fałdy, lecz jedynie ich możliwość, ich potencja.”⁶⁴ W budowanym dźwiękiem i gestem świetle odniesień realność przedmiotów jest zbędna, a nawet złudna, gdyż przytrzymuje wzrok widza na fizycznej otoczce świata. Scena jest więc niejako przezroczysta. Jej pustka daje wszelką możliwość zaistnienia. W pustce patrzy się „przez”, a nie „na”, co zwiększa głębię percepcji i zmienia perspektywę. W religiach, zwłaszcza wschodnich, osiągnięcie w sobie pustki oznacza moment zmiany percepcji istnienia, dotarcia do duchowej pełni. W samym rozwiązaniu formalnym spektaklu tkwi już więc założenie wzroku, uwagi odnoszącej się do dalszej, nienamacalnej rzeczywistości.

Zadaniem ikony jako „syntezy doznań i doświadczeń psychiki ludzkiej”⁶⁵ jest wyciszenie zmysłów patrzącego. Zależy ono jednak w takiej samej mierze od obrazu, jak i od duchowej postawy i gotowości odbiorcy. W tym kontekście łatwo zrozumieć, że teatr Piotra Cieplaka jest dla niektórych widzów męczącym, wydłużonym działaniem scenicznym. Brak uczestnictwa odgradza widza od spektaklu. Szczególnie pomaga tu rozwinęta u odbiorcy zdolność do dwubiegunowego, realistyczno-abstrakcyjnego myślenia. Jak często mówił Jerzy Nowosielski, są to dwa kierunki cechujące ikonę i znajdujące w niej pole do syntezy.⁶⁶ *Hotel pod Aniołem*, przez swój powolny, kontemplacyjny rytm, oddziałuje zwłaszcza na tych, którzy temu rytmowi się poddają. Oczywiście spektakl, spełniając wymogi teatralnego rytmu uwagi widza, zawiera sceny szybciej skomponowane, jednak ogólnym wyniesionym z niego wrażeniem jest wyciszenie i spokój.

Zamyślenie i odczuwanie drugiej osoby jest efektem, który artyści przedkładają nad stan euforii. Brak słów wypowiedzianych przez aktorów pomaga skoncentrować się na empatycznym przekazie ciała, który dociera do widza na poziomie energii, z pominięciem filtru rozumowego. „Widzące i widzialne spotyka się w pół drogi.”⁶⁷

⁶⁰ S. Kuśmierczyk, „Stalker” jako ikona, „Kwartalnik filmowy” 1995, nr 9-10, s. 147.

⁶¹ Ibidem, s. 168.

⁶² P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1981, s. 80.

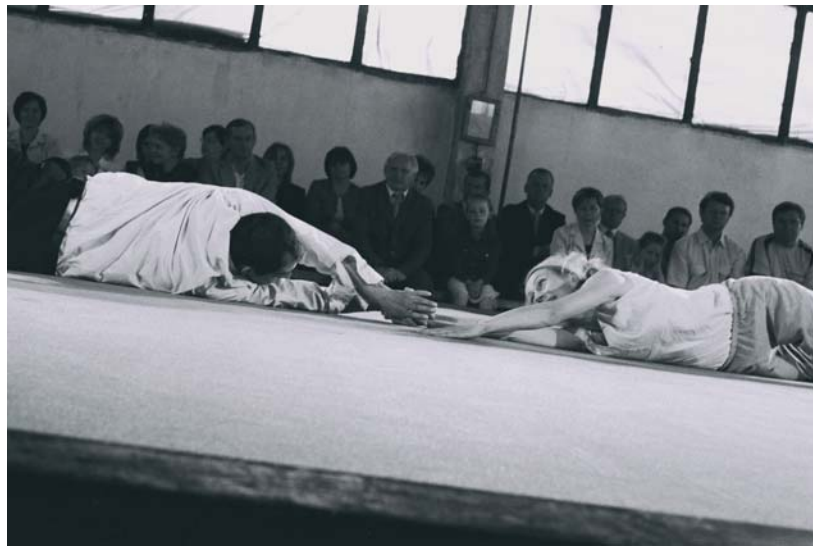
⁶³ Ibidem, s. 78.

⁶⁴ P. Florenski, *Odwrócona perspektywa*, „Kwartalnik filmowy” 1995, nr 9-10, s. 158.

⁶⁵ J. Nowosielski [za:] S. Kuśmierczyk, op. cit., s. 139.

⁶⁶ „Ikonę z jednej strony cechuje daleko posunięty realizm, zaś z drugiej – duch abstrakcji.” [w:] Z. Podgórzec, op. cit., s. 13.

⁶⁷ P. Quinard, *Seks i twoga*, Czytelnik, Warszawa 2002, s. 61.



12

Zgodnie z prawidłami pisania ikon, nie powinny one przedstawiać „żywych ludzi”, lecz ludzi przemienionych w zjednoczeniu z Bogiem.⁶⁸ W teatrze przedstawienie takie może się dokonać jedynie na poziomie symbolicznym, co i tak pozostanie spotkaniem aktora z widzem, czyli dwojga żywych ludzi właśnie. *Hotel pod Aniołem* jest historią opowiadającą proces przemienienia, gdyż w teatrze tylko proces tożsamy z procesem misteryjnym jest w stanie zaangażować widza, dając mu możliwość uczestnictwa. Teatr, sztuka w ogóle, daje poczucie aktywnego uczestnictwa. Widz dobrowolnie przystępuje do wspólnoty doświadczenia. „Sztuka to dawanie wyrazu tęsknocie za rajem utraconym albo antycypacja stanu odzyskanego. Gdyby nie ta funkcja sztuki, właściwie nie byłaby ona tak bardzo ludziom potrzebna i taka ważna.”⁶⁹ Przemiana dokonuje się, a przynajmniej powinna dokonywać, zarówno w aktorze, jak i w widzu, by warunki niepisanej umowy między nimi zostały wypełnione. Treść dramaturgiczna przedstawienia teatralnego porusza w widzu możliwość zaistnienia podobnych wydarzeń w jego życiu, zastosowania podobnych, bądź przeciwnych rozwiązań. Tym samym w *Hotelu pod Aniołem* pozytywne rozwiązanie sytuacji kryzysowej, która ma miejsce, pozostawić może w widzu perspektywę na odzyskanie bliskości i radości płynącej z porozumienia z drugim człowiekiem.

Tak jak ikona jest aktem duchowym i materią jednocześnie, tak *Hotel pod Aniołem* jest opowieścią o doczesnych sprawach ludzi, którzy przez miłość osiągają wyższy poziom duchowy. Każde przejście na kolejny poziom psychiczny może w życiu człowieka odpowiadać doznaniu objawienia lub mistycznego odrodzenia. „Fakt, że ludzie mówią o odrodzeniu oraz samo istnienie takiego pojęcia oznacza, że istnieje również fakt psychiczny, którego to pojęcie dotyczy.”⁷⁰ Ikona jest drogą realizacji osobistego misterium odrodzenia. Teatr taką drogą bywa.

Twórczość teatralna Cieplaka obraca się wciąż wokół tego samego tematu. Jego spektakle są nieustanną próbą dotknięcia tajemnicy, która daje się choć przez chwilę dotknąć. „Mnie się wydaje, że każde kolejne przedstawienie, które robię, to jest kompletnie co innego, że sam dla siebie myślę tropy, a potem dopiero się okazuje, że to zawsze jest to samo.”⁷¹

Cieplak zdaje sobie sprawę z niemożności trwałego osiągnięcia stanu zaspokojenia, z niemożności stwierdzenia, że już więcej nie ma nic do zrobienia, gdyż jest to stan śmierci.

Dlatego też tak pociąga go twórczość Eliota i Nowosielskiego, bo tam właśnie realizację swoich własnych dążeń odnajduje na polu czystego słowa i czystego malarstwa.

„To nie są trójkąty. To jest malarstwo, które dotyka Hiobowego: »Mówiłem raz, mówiłem drugi raz, a teraz kładę rękę na moich ustach.« Mozolne, uporczywe oczyszczanie rzeczywistości ze wszystkiego, co jest niepotrzebne, zbędne. Docieranie do przezroczystości, której dopóki tu będziemy, nigdy zapewne nie da się uzyskać. Dlatego Nowosielski wciąż maluje ten sam trójkąt. Takiego połączenia myśli i formy artystycznej nie znajdują u żadnego innego malarza.”⁷² Nowosielski i Eliot są duchowymi patronami i partnerami Cieplaka. Wierzą w to samo, sięgają w te same rejony, opowiadając o tym na różne sposoby. Ich spotkanie jest możliwe, bowiem „nie ma niczego zewnętrznego, co nie byłoby przejawem wewnętrznego.”⁷³ Cieplak mówi: „Tkwi we mnie przekonanie, że los czy też przestrzeń, w której żyje człowiek, jest pojemniejsza niż on sam. Że losowi człowieka, jego decyzjom towarzyszy tajemnica.”⁷⁴ I że należy kierować się w jej stronę.

O tym, czym dla niego samego jest teatr, reżyser mówi: „Praca w teatrze jest nieustanną potyczką z Panem Bogiem, uwielbianym i przeklinanym. Ciągłe się przegrywa. Sądzę, że teatr jest z natury rzeczy »wykopnięty« poza pragmatyzm, obliczalność, logikę. Teatr tropi loty aniołów, wygina czas, pyta o niewyraźne, a może jedynie ocala sens takich pytań. Inaczej, cały ten interes staje się jedynie apologią własnego pępka, targowiskiem próżności, pokazem szpagatów i salt. Myślę, że wtedy lepiej już sprzedawać margarynę.”⁷⁵ ■

⁶⁸ „Portret przedstawia zwyczajnego człowieka; ikona – człowieka zjednoczonego z Bogiem”; L. Uspienski, *Teologia ikony*, W drodze, Poznań 1993, s. 132.

⁶⁹ Z. Podgórzec, *Wokół ikony*, s. 161.

⁷⁰ C.G. Jung, *Psychologia a religia*, Książka i Wiedza, Warszawa 1970, s. 128.

⁷¹ P. Cieplak [w:] J. Kocpiński, op. cit., s. 223.

⁷² „Panie Profesorze, czy świat istnieje?”, „W drodze” 2004, nr 12.

⁷³ P. Florenski, op. cit., s. 109.

⁷⁴ *Teatr nie ma szans konkurowania z kulturą masową*, „Gazeta Wyborcza” [Opole], 03.04.2001.

⁷⁵ *Potyczka z Panem Bogiem*, <http://www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/35-36/potyczka-z-panem-bogiem.html>

Katarzyna Rączka

Absolwentka Wydziału Wiedzy o Teatrze warszawskiej Akademii Teatralnej. Autorka tekstów publikowanych m. in. w „Scenie”, „Teatrze” i „Théâtre en Pologne”.

MASZYNERIA
ODWIECZNYCH
MECHANIZMÓW
MUZYCZNOŚĆ
I RYTM
W TEATRZE
PIOTRA CIEPLAKA



Piotr Cieplak od początku swojej pracy twórczej buduje teatr indywidualny i nieprzystający do działań współczesnych mu reżyserów. Pozostając w oficjalnych strukturach teatru repertuarowego, pracuje z aktorami metodami wziętymi ze „studiów” i „laboratoriów” teatralnych. Nie używa masek czy klisz wyuczonych w szkole teatralnej, nie wierzy w istnienie uniwersalnej metody aktorskiej, ale za każdym razem drąży indywidualność aktora, szuka prawdy jego cielesności, której pozwala wypełnić zarys danej roli.



Budowanie postaci u Cieplaka tylko po części polega na zagłębianiu się w jej psychologię. Wydaje się, że w większej mierze jest to praca nad odnalezieniem charakterystycznego dla niej rytmu: tempa jej ruchów, timbre'u jej głosu, charakterystycznych i powracających jak refren – chociaż dyskretnie i nie mechanicznie – gestów. To właśnie oczyszczenie z konwencji i podporządkowanie się muzyczności danej postaci i rytmowi danego spektaklu pozwala aktorom na wytworzenie wrażenia niezwyklej czystości przekazywanych treści a zarazem prawdy postaci. Do tego, wzięte wprost z muzyki elementy spektaklu, takie jak powtarzanie motywów, zapętlenia, meandryczność wątku, zmienność tempa i zaskakiwanie wariacjami budują od początku pewien dystans wobec pojedynczego bohatera. Ten dystans nie przeszkadza jednak stworzyć pełnokrwistych, a więc bliskich widzowi, postaci; nie zakłada chłodnego obiektywizmu. To sprawia, że stajemy wobec podwójnej perspektywy. Z jednej strony, odrealnione, przeciwzione na wiele sposobów perypetie bohatera jawią nam się jako odwieczne mechanizmy, a on sam staje się *everymanem*, a z drugiej, swoiste i osobliwe cechy bohatera sprawiają, że staje się nam znajomy, bliski. Z harmonii ruchów, temperamentów i brzmień tych niezwykle ludzkich, chociaż odrealnionych typów, skrojonych bez wątpienia w naszej skali, wylania się niespodziewanie *harmonia mundi*.

Jak napisał Paweł Goźliński: „Wyjątkowość teatru Cieplaka nie polega tylko na tym, że w epoce, w której tak trudno przywrócić scenę jej sakralnym korzeniom, uprawia on teatr prawdziwie religijny. (...) Piotra Cieplaka można by porównać, przy zachowaniu wszelkich proporcji, z Hugo Hofmannstahlem czy Paulem Claudelem, którzy usiłowali rekonstruować więzi z odrzuconą pochopnie tradycją średniowiecznego świata widowisk.”¹ Co do pierwszego twierdzenia, warto wyjaśnić w jakim sensie – poza budowaniem odpowiedniej perspektywy o czym pisałam powyżej – Cieplak tworzy teatr „prawdziwie religijny”. Nie chodzi tu tylko o dobór sztuk, chociaż można wymienić kilka tytułów nawiązujących wprost do Biblii, jak: *Historija o chwalebny*

Zmartwychwstaniu Pańskim, Historia Jakuba czy *Historia o Miłosiernej*. Chodzi raczej o wydobywanie z każdego, wziętego na warsztat, tekstu tego, co istotne z perspektywy moralnej, respektującej podstawowe tezy chrześcijaństwa. Chodzi też o formalne ale jakże brzemienne w skutkach, nawiązanie do rytualnych źródeł teatru poprzez obecność w spektaklach żywej muzyki, refreniczności w działaniach postaci i stałego objawiającego się na różne sposoby rytmu, który porządkuje tworzony świat. W większości spektakli obecny jest też w osobnej roli chór, ciżba lub tłum. Te cechy produkcji Cieplaka potwierdzają także – postulowane przez Goźlińskiego – przywiązanie do tradycji średniowiecznego świata widowisk. Wydaje się, że reżyser wciąż szuka sposobu na wywołanie u publiczności katharsis, tak mocnego i dobroczynnego w skutkach, jak to greckie lub to, które przeżywali widzowie średniowiecznych misteriiów.

Muzyczność i rytm są wszechobecne w spektaklach Cieplaka. Jest to obecność podskórna, czasami wręcz marginalna, ale to ona stanowi kościec nadający spójność tworzonym światom. Sam reżyser mówi o tym tak: „Od lat mogę nieskrępowanie badać możliwości muzyki w teatrze, czasami nawet mam wrażenie, że przesadzam z myśleniem muzyką w teatrze. Kiedy nie rozumiem jakiejś sceny, którą robię to mówię, że nie słyszę, nie wiem, jaka tam jest muzyka. Przecież nawet cisza ma muzyczną wartość”². Wydaje się, że w ten sposób Piotr Cieplak koresponduje w swojej twórczości z niezwykle wymagającą, dlatego może wciąż niezbyt popularną ideą „teatru instrumentalnego”, wprowadzoną do teatru polskiego przez kompozytora, muzykologa i dramaturga Bogusława Schaeffera, >>

¹ P. Goźliński, *Naiwny i romantyczny? „Notatnik Teatralny” 1998, nr 16-17, s. 32.*
² Wywiad internetowy z Piotrem Cieplakiem.



który określa rolę muzyki w teatrze w następujący sposób: „Muzyka ma to do siebie, że nie jest wyrażalna w słowach, że przemawia do nas tym, co najwyższe, samą substancją. Przenosząc do teatru czystą, nie skażoną żadną tendencją aurę muzyczną wraz z jej nieodłączną wariacyjnością, oczyszczam teatr z obrzydliwego realizmu, z przykrego odoru pokrywalności sceny z »rzeczywistością« i tworzę zbawienny dystans do aktualności.”³ Cieplak także odkrył moc owej aury muzycznej.

Postaram się opisać aktualność powyższych konstatacji na temat pracy Piotra Cieplaka na przykładzie jego *Słomkowego kapelusza*, który miał premierę w warszawskim Teatrze Powszechnym w 2005 roku. Jednak zanim to uczynię, pozwolę sobie przybliżyć nieco zagadnienie „teatru instrumentalnego”.

Bogusław Schaeffer, który przez pierwszy okres swojej twórczości znany był jedynie z eksperymentalnych działań na polu muzyki, w latach sześćdziesiątych wkroczył jako dramaturg na pole teatru i wywołał w polskim życiu teatralnym małą rewolucję (jego dzieła z tego czasu to m.in.: *Scenariusz dla nie istniejącego, lecz możliwego aktora instrumentalnego*, 1963; cykl *Audiencji, Kwartet dla czterech aktorów*, 1966; *Scenariusz dla trzech aktorów*, 1970). Jego dramaty były zarazem partyturami muzycznymi. Ruchy, gesty, słowa i odgłosy wydawane przez aktora zostały rozpisane niczym nuty. Działania sprawiające momentami wrażenie abstrakcyjnej improwizacji były precyzyjnym odtworzeniem szczegółowego zapisu. Tym, co sprawiło, że Schaefferowskie spektakle nie odeszły do lamusa historii teatru jako ekscentryczne wykwyty Ery Wodnika jest ich wysublimowany przekaz intelektualny. Najślynniejszy chyba przykład „teatru instrumentalnego” Schaeffera to *Scenariusz dla nieistniejącego, lecz możliwego aktora instrumentalnego* – godzinny wykład o wyobcowaniu sztuki współczesnej z rzeczywistości. Spektakl jest monodramem w wykonaniu „aktora instrumentalnego” czyli, w tym wypadku, Jana Peszka.

Według słów samego Schaeffera „aktor instrumentalny” to aktor „muzyczny, brawurowy, pantomimiczny i ogromnie sceniczny”. W jego działaniach „wszystko wywodzi się z muzyki: z jej abstrakcyjnej natury, dyscypliny, emocjonalności”⁴. W „teatrze instrumentalnym” wszechobecna jest muzyka, choć raczej nieobecne są, a w każdym razie nie są w zwyczajnym użyciu, klasyczne instrumenty muzyczne. Najważniejszym instrumentem jest tu ciało aktora. Inne to: jedzone jabłko, rozrabiane ciasto, przemieszczana drabina, metalowa beczułka z kranikiem. Jest to swoisty koncert na odgłosy życia i brzmienia świata. Abstrakcyjność, będąca immanentną cechą muzyki, jest w ten sposób podniesiona do potęgi, a jednocześnie, paradoksalnie, poprzez

codziennosc wyabstrahowanych czynności (jak jedzenie jabłka czy zagniatanie ciasta) działanie aktora nie odrywa się od życia. Aktor wykonuje zwyczajne czynności, które po wyjęciu z kontekstu tracą swój oczywisty sens. Zamierzonym efektem jest to, co zwykle jest zaledwie skutkiem ubocznym czyli wytwarzany przy ich wykonywaniu dźwięk. To działanie staje się doskonałym dopełnieniem wykładu o problemie oddalenia sztuki współczesnej od rzeczywistości i sprawia, że staje się on bardziej przyswajalny dla publiczności, a żałosny okrzyk „aktora instrumentalnego”: „Człowiek współczesny cierpi!”⁵ wybrzmiewa niezwykle przekonująco. Na pytanie: czy teatr ma odzwierciedlać świat, Schaeffer odpowiada „transcendentnie – tak, wprost – nie”⁶. I taki jest jego teatr.

Działanie, w którym abstrakcyjny gest muzyczny lub rytmiczny tak naprawdę uwiarygodnia przekaz i prowadzi do odsłonięcia głębszych treści, stanowi wspólny mianownik wydarzeń scenicznych Bogusława Schaeffera i Piotra Cieplaka.

Jacek Kopciński pisze o *Słomkowym kapeluszu* tak: „To nie spektakl – to koncert. Tekst komedii Labiche’a (w dawnym tłumaczeniu Arkadiusza Kleczewskiego) reżyser zamienił w fenomenalną, muzyczno-baletową partyturę, którą cały zespół Powszechnego wykonał po mistrzowsku. W przedstawieniu Cieplaka nie śpiewa się ani nie tańczy, natomiast każde słowo traktuje się jak dźwięk, który ma swoją wysokość, swoje tempo, ściśle określony czas wypowiedzenia, a na dodatek pociąga za sobą równie precyzyjne działania aktorów”⁷.

To umuzycznienie i zrytmizowanie spektaklu prowadzi do niezwykle ciekawego efektu. Oto dziewiętnastowieczna francuska farsa napisana, żeby bawić publiczność do rozpuku, zamienia się w opowieść o ulotności życia, bliskości śmierci i schematyzmie ról społecznych. Reżyser zaznacza bezpośrednio swoją intencję przesunięcia punktu ciężkości w sztuce Labiche’a w kierunku tych znaczeń tylko jednym działaniem: dwa razy w trakcie spektaklu jedno z aktorów staje na środku pustej sceny, poza rolę, i mówi fragment poematu *Cztery kwartety* T.S. Eliota. Poemat jest swoistym monologiem do duszy, zalecającym stoicyzm i dystans wobec ulotnych spraw codzienności. Zaczyna się od słów: „O ciemno, ciemno, ciemno. Wszyscy odchodzą w ciemność...”. Taki wstęp zdecydowanie sugeruje odejście od konwencji farsy. W dalszym ciągu spektaklu aktorzy posługują się już wyłącznie słowami Labiche’a, jednak rytm nadaje tym słowom specyficznego znaczenia.

Już Konstanty Stanisławski pokazał w teatrze, że to właśnie rytm nadaje emocjonalną wartość działaniom. Jak pisał Wasilij Toporkow, „brał najprostsz

z życia codziennego – na przykład kupowanie gazety w kiosku na stacji – i odgrywał go w kompletnie różnych rytmach. Kupował gazetę, mając godzinę do odjazdu pociągu i nie wiedząc, jak zabić czas. Albo w momencie kiedy zadzwonił pierwszy dzwonek na odjazd. Albo też w chwili, gdy pociąg już ruszył. Działania pozostawały te same, ale ich rytm zmieniał się kompletnie”⁸. Przy użyciu środków czysto fizycznych całkowicie zmieniał się także zabarwienie emocjonalne. Piotr Cieplak z powodzeniem używa tej zasady. Postaram się opisać bardziej szczegółowo na czym polega owo „znaczące” zrytmizowanie spektaklu.

Ponieważ mowa o umowności ról społecznych, aktorzy po każdej scenie wychodzą na oczach widzów z jednej postaci, żeby „przyodziać się” w drugą – bo większość aktorów gra więcej niż jedną postać. Mamy więc zdradzanego męża, który zarazem gra kochanka żony, mamy też lokaja, który w części spektaklu jest hrabią. Po między objawianiem się tych często przeciwstawnych ról, aktorzy ujawniają nam swoją prywatność zmieniając na scenie kostiumy, przecierając czoło chusteczką, pijąc wodę. Sami także wprowadzają i wyprowadzają kolejne elementy scenografii. Powtarzająca się konstrukcja i dekonstrukcja rzeczywistości *Słomkowego kapelusza* nie pozwala widzowi po prostu wciągnąć się w porywający wątek komediowy, ale raz po raz dystansuje go wobec akcji i każe powrócić myślą do niekomediowego przekazu reżysera. Ten dystans podwaja się podczas wspomnianej już recytacji poematu Eliota. Wypowiadający słowa poety na pustej scenie aktor podkreśla bowiem nie tylko ulotność świata Labiche’a, ale też ulotność pozostałych aktorów nagle usuniętych ze sceny, bo i oni – tak jak „kapitanowie, bankierzy i znakomici pisarze” Eliota – „odchodzą w ciemność”.

To odejście od logicznego rozwoju wydarzeń i tworzenia na scenie iluzji rzeczywistości pozwala znowu z powodzeniem potwierdzić pokrewieństwo twórczości Cieplaka z Schaefferowską wizją teatru. „Teatr jest sztuczny” – mówi Bogusław Schaeffer – „dzieje się w nim różne rzeczy, ludzie mówią osobliwym językiem, przestrzeń sceniczna skomponowana jest dziwnie, skrótowo (...) akcja roz-

>>

³ J. Zając, *Muzyka, teatr i filozofia Bogusława Schaeffera: trzy rozmowy*, Colisch Edition, Salzburg 1992, s. 89.

⁴ Jan Pesek, *Czasem wygłaszam kroki speech*, „Gazeta Wyborcza” [Łódź], 11.12.2006.

⁵ Bogusław Schaeffer, *Scenariusz dla nieistniejącego, lecz możliwego aktora instrumentalnego*.

⁶ J. Zając, op. cit., str. 86.

⁷ Jacek Kopciński, *Oczekiwanie*, „Teatr” 2005, nr 4/6, str. 9.

⁸ W.O. Toporkow, *K.S. Stanisławski na rzeźnicy*, [w:] Eugenio Barba, *Sekretna sztuka aktora. Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych*, Wrocław 2005, s. 208.



grywa się w jakiejś niesłychanej kondensacji (...) środki artystyczne są tak spotęgowane i wyszukane, iż nie możemy się oprzeć wrażeniu wielkiej sztuczności, oderwania od życia, transcendencji. Właśnie owa transcendencja, owa metoda wykraczania poza zwykły zasięg ludzkiego poznania i doświadczenia jest tak cenna w teatrze.”⁹

Istotnym, z omawianej perspektywy, środkiem użytym przez reżysera w tym spektaklu jest zapętlenie. Tak jak w utworze muzycznym najistotniejsze tematy powtarzają się podczas całego jego trwania, wzbogacone o najróżniejsze wariacje, tak w *Słomkowym kapeluszu* powracają w różnych kontekstach te same wypowiedzi aktorów, a nawet całe sceny. Główne postaci mają swoje kluczowe kwestie, które podkreślają ich charakterystyczne cechy. I tak na przykład ojciec panny młodej po wielokroć powtarza: „Zięciu, wszystko skończone!”, a wspomniany zięć, w obronie przed awansami kuzyna wobec jego narzeczonej, raz po raz wykrzykuje: „Nie deptce się po cudzych grządkach!”. Zapętlenie poszczególnych scen dotyczy głównie działań chóru, czyli orszaku weselnego, który wraz z panną młodą nie może dotrzeć na wesele w domu pana młodego. Przewodnikiem chóru jest właśnie ojciec panny młodej, dzierżący donicę z mirtem symbolizującym niewinność. Bez wątpienia to przede wszystkim członkowie chóru swoimi działaniami realizują ideę „aktora instrumentalnego”. Ich westchnienia, jęki, wypowiedzi zbiorowe i rozbite na oddzielne głosy, dopełniające się gesty, prze-

stępowanie z nogi na nogę i używanie rekwizytów stanowią spójny utwór muzyczny, który jest tłem całego spektaklu. Chór posługuje się wyrwanymi z kontekstu fragmentami zdań bądź wieloznacznymi wykrzyknikami w rodzaju: „ucałować!”, „zerwać!”, „ba!” czy „fuj!”, przy pomocy których na różne sposoby komentuje kolejne wydarzenia. Kwestie wypowiedzane są zbiorowo lub osobno przez poszczególnych członków chóru. Powracają refrenicznie, ale w różnych rytmach. W skład orszaku weselnego wchodzi członkowie rodziny, którzy reprezentują przekrój przez klasy społeczne i zawody: jest wśród nich zakochany w pannie młodej kuzyn z wykałaczką w zębach, strażak, głuchy wujek, uboga krewna i elegantka. Skład chóru jest zmienny, ponieważ poszczególni aktorzy opuszczają go, żeby odgrywać indywidualne role i wracają do niego. Można zaryzykować twierdzenie, że obok głównego bohatera i narratora pana młodego, drugim głównym bohaterem *Słomkowego kapelusza* jest właśnie chór, który wraz z rozwojem akcji sztuki coraz jawniej nawiązuje do „odchodzących w ciemność” postaci z poematu Eliota. Potwierdza to końcowy fragment spektaklu, w którym na scenie jest tylko orszak weselny podążający za ojcem panny młodej. Kroczące w orszaku są ostatecznie zagubieni i zmęczeni, każdy z nich trzyma nad sobą otwarty parasol. Naśladują zrytmizowany krok ojca – jeden w prawo, dwa w lewo. Scena jest spowolniona i oniryczna, tempem nie nawiązuje do wartkiego głównego wątku,





ale do zawieszających go recytacji Eliota. Chór prowadzi dialog z przewodnikiem, który powtarza: „tędy, moje dzieci, tędy”. Odpowiedzi orszaku są enigmatyczne i wieloznaczne: „Nie czuję nóg!”, „Dlaczego odesłałeś dorożki?”, „Dlaczego zerwano nas tak wcześnie?”, „Czy będzie jeszcze zabawa?”, „Znowu go zgubiliśmy” czy wreszcie „Wszystko od nowa”. W ostatniej scenie do orszaku weselnego dołączają wszystkie postaci i posuwając się powoli pod otwartymi znowu parasolami, znowu, coraz ciszej, wypowiadają urwane frazy, wśród których powraca zdanie: „Wszystko od nowa”. Brzmi to jak ostatnie takty kończącego się utworu.

Budując swój spektakl na spotkaniu pojedynczego aktora lub kilku aktorów z chórem w dialogu, który opiera się na rytmie i którego podstawową i równorzędną wobec treści wartością jest muzyczna forma, Piotr Cieplak czerpie z najbardziej klasycznych – greckich i średniowiecznych tradycji teatralnych, nawiązuje równocześnie do dokonania wielu słynnych reformatorów teatralnych dwudziestego wieku: Staniewskiego, Grotowskiego, Schaeffera czy Staniewskiego. Istotne wydaje się, że korzystając z klasycznego, nabrzmiałego tradycjami wzorca potrafi stworzyć spektakl, który jest współczesny, bezpretensjonalny i istotny, bo stanowi poważną wypowiedź twórcy na temat stosunku człowieka do otaczającej go rzeczywistości i na temat ulotności jego bytu.

Wydaje się, że Piotr Cieplak należy do twórców, którzy odkryli jeden z kluczy do tworzenia teatru niesłużącego jedynie rozrywce. Z powodzeniem ucieka od psychologizmu w kierunku warsztatu „aktora instrumentalnego”, który z precyzją odtwarza partyturę roli i rozpoczyna pracę od „wysłuchania się” w swoisty rytm kreowanego świata spektaklu. Reżyserowi udaje się także odejść od prób odtwarzania rzeczywistości na scenie. A wychodzenie poza obręb rzeczywistości służy temu, by „ją tym pełniej przedstawić, właśnie w sferze utajonej, duchowej, enigmatycznej dzięki swojej głębokiej tajemnicy”¹⁰ – jak twierdzi Bogusław Schaeffer. Ta metoda pracy, obejmująca odstępnie od aktualności i pewnej literalności okazuje się właściwym kierunkiem w poszukiwaniu prawdy aktorskiego wyrazu i niezawodnie wywołuje u publiczności zamierzone przez reżysera stany uczuciowe. Rytm, który nie jest tańcem i muzyczność, która nie jest śpiewem i granie pozwalają temu teatrowi swoiście wypełnić funkcję mimetyczną: poprzez zakłócenie naturalizmu gry wydobywają na powierzchnię prawdę ludzkich stanów emocjonalnych i maszynierię odwiecznych mechanizmów. ■



3

16/17
ASP:RACJE

⁹ J. Zając, op. cit., s. 71.
¹⁰ Ibidem, s. 81.

4. *Słomkowy kapeluszyk*, reż. P. Cieplak, Teatr Powszechny, Warszawa 2005

Agata Diduszko-Zygłewska

Absolwentka Instytutu Anglistyki Uniwersytetu Warszawskiego i Akademii Praktyk Teatralnych w Gardzienicach, doktorantka Instytutu Sztuki PAN.

DRUGI FRONT

UWAGI O RELACJACH MIĘDZY KOMPOZYCJĄ DZIEŁA MUZYCZNEGO I LITERACKIEGO

Twórca najczęściej kojarzy się z kimś, kto z wewnętrznej potrzeby inauguruje, a następnie dokonuje procesów zmierzających do wykreowania „dzieła”. Nieodłącznym atrybutem tak widzianego twórcy wydaje się być warsztat – mentalne, psychiczne i duchowe miejsce jego pracy. W klasycznym ujęciu twórca panuje nad swoim warsztatem w tym sensie, że zna stanowiące jego treść narzędzia, potrafi ich używać w kontekście potrzeb merytorycznych dzieła i dysponuje niepowtarzalnym kodem ich doboru (w niektórych sytuacjach zwanego stylem).

W oczywisty sposób wymaga to zatem od twórcy pewnego doświadczenia – nie tylko w zakresie poruszania się po wizji kreowanego dzieła, ale i obsługi swego warsztatu, co stanowić powinno mniej lub bardziej widoczną gwarancję wysokiej jakości. Rzecz jasna, uwagi powyższe pomijają – dla ułatwienia – dylematy osób, które widzą się twórcami na początku swej drogi. Prawdopodobnie wolne są wówczas jeszcze od obowiązku korzystania z doświadczenia, pozostaje zatem jedynie obowiązek nadzornej troski o wybór takiej sekwencji działań, dla których gwarancją pozytywnego efektu pozostaje (wyłącznie?) intuicja i talent.

Twórca znajduje się pod swoistym wpływem swego dzieła, często zdarza się, że narzuca mu ono określony stosunek do siebie; wydaje się to naturalnym objawem bardzo podstawowego procesu – zwiększonej uwagi, a nawet mniej lub bardziej podświadomego szacunku, jaki ma z jednej strony dla materii tego dzieła (dźwięku, słowa, kształtu), z drugiej strony – dla własnej idei czy pomysłu, którym przecież należy się szacunek, jako że tam właśnie znajduje się tajemniczy zapalnik aktu twórczego, czytelny w zasadzie wyłącznie dla autora, a i to nie zawsze. Zdarza się skądinąd, że imaginowany stosunek dzieła do twórcy nie jest przyjazny – bywa obojętny, gdy autor czuje, że materia, w której działa, nie robi nic, żeby było mu łatwiej w realizacji jego twórczych idei; bywa nawet negatywny, gdy wtórnie w odczuciach twórcy personalizowane dzieło występuje przeciwko swemu panu.

Czy tę osobliwą relację między twórcą a swym dziełem (w trakcie tworzenia) nazwiemy historią przyjaźni, czy opowieściami z pola bitwy – autor dzieła wobec swego dzieła, wymagając od siebie i od niego mniej lub więcej, w toku procesów noszących raczej znamiona pracy (z całą jej ewentualną przyjemnością), niż dobrej zabawy. Istnieje bowiem obawa, że akt twórczy zorientowany tylko i wyłącznie na osobistą rozrywkę i chwilową radość samego tworzenia bez oglądania się na efekt w jakimkolwiek aspekcie, może niebezpiecznie roztopić autora na pustyniach grafomanii, gdzie owoc swych działań postrzegać będzie samotnie w iluzorycznym mirażu.





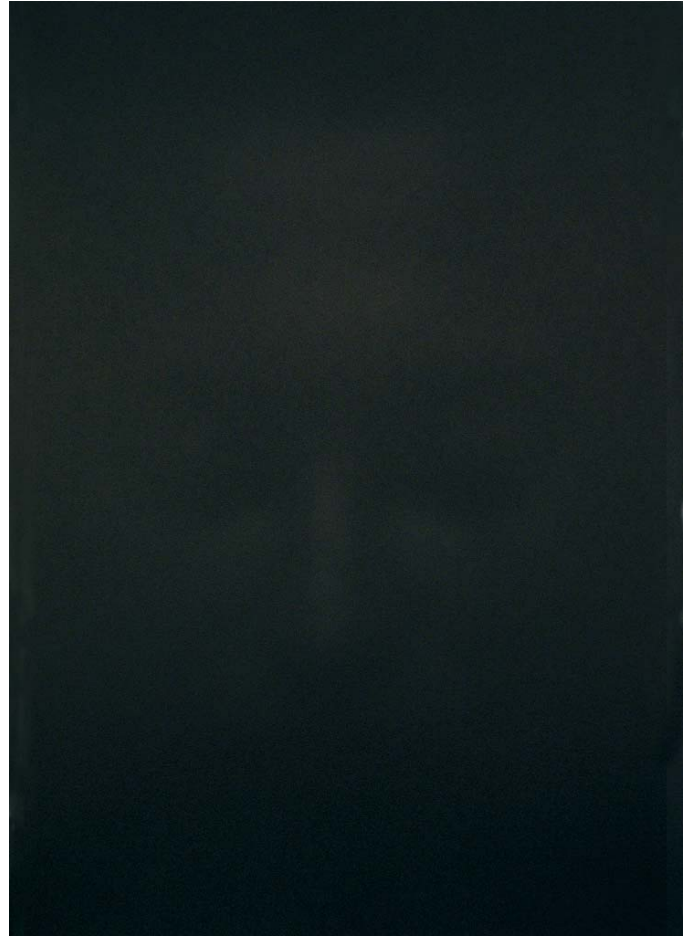
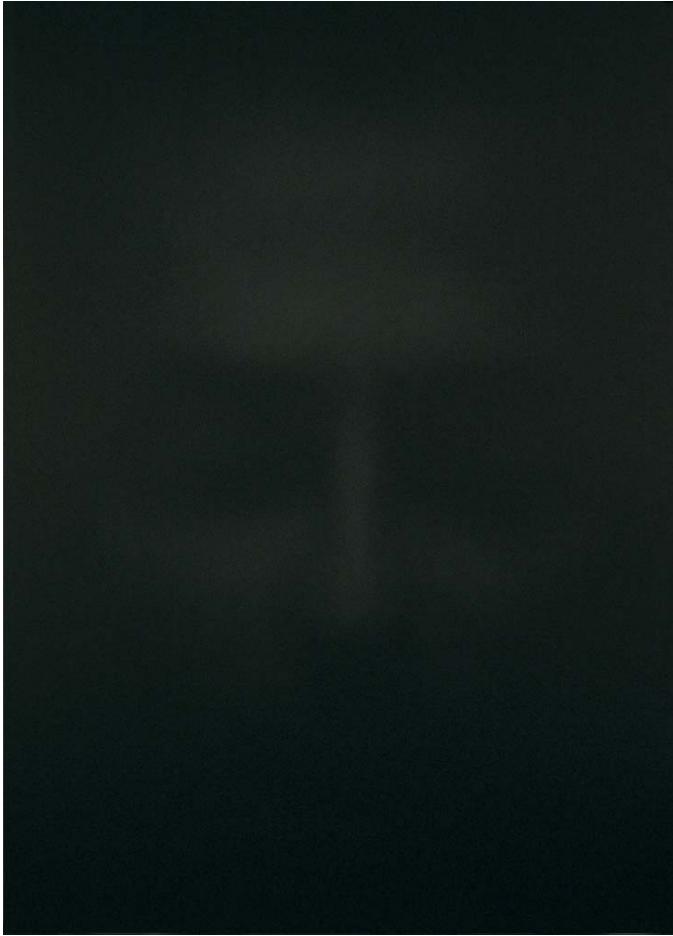
Pisząc swoją pierwszą książkę, czułem się przede wszystkim ogarnięty nieśmiałością kogoś, kto wkroczył i panoszy się po nieswoim warsztacie.* Wykształcony jako kompozytor, stanąłem – z własnej przeciwnej woli – na ładzie znanym mi tylko z lektury, przygotowany jedynie do znanych mi do tej pory działań, potencjalnych niebezpieczeństw mogłem się tylko domyślać. Przerzuciłem znaczne siły na zupełnie nowy front, nie mając za sobą rozpoznania walką, a bez chrztu ognia doniesienia wywiadu zmuszony traktować z rezerwą. Okazało się, iż w zasadzie brak jest przeciwnika, co wydatnie podniosło morale. W takiej sytuacji podjąłem działania zmierzające do zebrania doświadczeń. Na ich podstawie stwierdziłem, że podobieństwa i różnice zachodzące między mechanizmami kompozytorskiego i literackiego aktu twórczego są szczególnie interesujące – oczywiście zarówno na użytek moich własnych przyszłych zastosowań, ale i dla innych zainteresowanych problematyką, których szczęśliwie dane mi było spotkać.

Moderatorzy spotkań autorskich, zorganizowanych wokół mojej książki prezentowali każdy swój własny punkt widzenia na kwestię samej książki oraz spraw pobocznych, ale jedno zagadnienie powracało zawsze, dając się ująć w następującą postać: „Jak pisze się książkę, będąc kompozytorem; czy między czynnościami, decyzjami oraz ich obiektami zachodzą w dialektyce literatury i kompozycji jakieś podobieństwa, czy też wyłącznie antytezy, wywołane bądź to samą różnicą istoty tych dziedzin sztuki, bądź to innym zespołem zjawisk”. W zależności od okoliczności określonego spotkania różne były możliwości sumiennej odpowiedzi na to pytanie, tak czy owak zawsze zagadnienie postrzegane było przez pytających jako egzotyczne, co jest zresztą paralem ze sposobem, w jaki ja je odbieram, choć na innym poziomie dyskursu.

Otóż rzeczywiście – na trasie, którą przemierzyłem od decyzji o rozpoczęciu pierwszej książki aż do otrzymania wydanego drukiem egzemplarza znalazłem dla siebie całe mnóstwo odniesień do podobnych procesów w dziedzinie kompozycji. Pozwalał mi na zakresienie tak znacznego odcinka, gdyż na każdym jego etapie lokuje się obserwacje, którymi chciałbym się w drobnym stopniu podzielić.

Pierwszym wspólnym elementem (pominąwszy oczywiście w ogóle obecność samego impulsu twórczego, wypływającego z przekonania, że noszony w sobie pomysł należy urzeczywistnić i że będzie to decyzja obiektywnie choć trochę pożądana) jest na pewno sposób określania stosunku treści do formy. Wydaje się, że w przypadku

literatury ta ostatnia stanowi w większym stopniu wypadkową tej pierwszej, niż ma to miejsce w przypadku muzyki, gdzie forma stanowi nie tylko „fizyczny” nośnik treści, ale również określa byt dzieła w jego podstawowym wymiarze – we wspólnej płaszczyźnie czasu rzeczywistego i czasu odbiorcy. Uświadomienie sobie tego faktu w literackim procesie twórczym uznałem za pomocne w nadaniu przebiegowi wydarzeń i narracji roli nadrzędnej nad konstrukcją. Drugi wspólny element to swoista „higiena” dzieła, o jaką twórca troszczy się ze względu na obiektywne dobro utworu jako zjawiska, któremu rację bytu nadaje proces percepcji. Pominąwszy eksperymenty z poszukiwaniem ekstremalnych sytuacji percepcyjnych (kwartety smyczkowe Mortona Feldmana, literatura kiczu, aforyzm Weberna, *Gra w klasy* Cortazara, minimalizm repetytywny, Italo Calvino, Giacchino Scelsi), dzieło – jako zjawisko estetyczne adresowane (przeważnie) do swego odbiorcy – musi lub może być w tym kontekście kształtowane tak, by efekt tej percepcji wyszedł mu na korzyść, a przynajmniej by w procesie percepcji odbiorca otrzymał te walory, które dlań autor dzieła założył. Jednym słowem – w przypadku literatury, zwłaszcza zaś beletrystycznej powieści, istotna staje się komunikatywność, zarówno na poziomie treści pierwszego rzędu (podstawowa wartość słów i komunikatów), jak i rzędów kolejnych (rozmaite płaszczyzny metafory, symboliki czy – mówiąc wprost – rozmaite sposoby wodenia czytelnika za nos). W tym sensie literatura ukazuje, rzecz jasna, możliwości nieznanne muzyce, a to z powodu kardynalnej różnicy w parametrze zwanym niejednokrotnie semantycznością (ewentualnie asemantycznością) tych dziedzin sztuki. W ramach dbałości o higienę dzieła twórca – zarówno literat, jak i kompozytor – będzie też miał na względzie najprościej rozumianą przyjemność odbiorcy, czy wypływa ona z komfortu czy właśnie wręcz przeciwnie, gdyż najznakomitsza materia oprze się przyswojeniu w warunkach skrajnie niedogodnych.



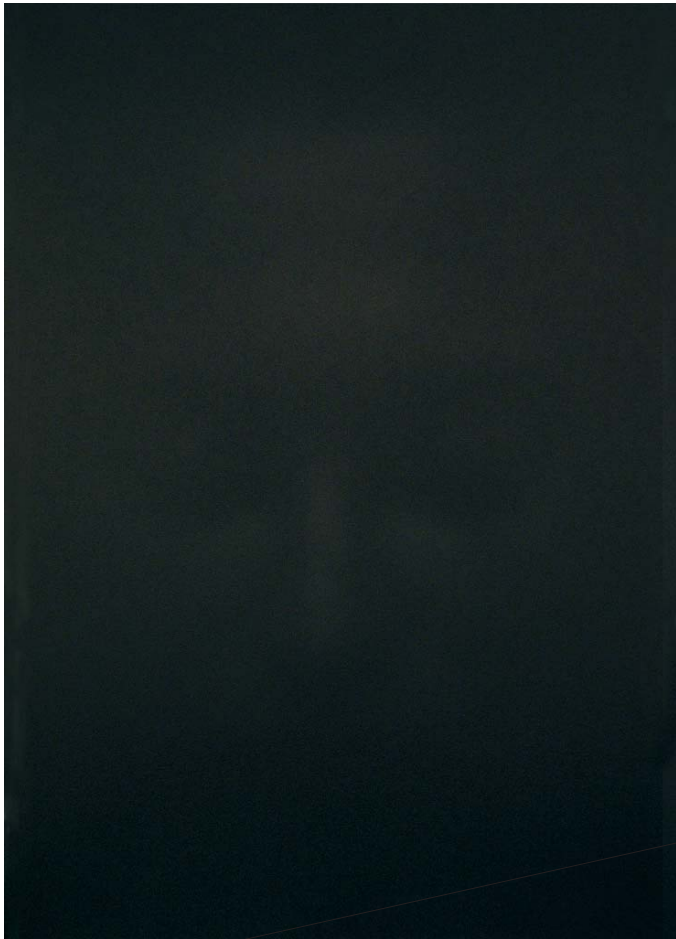
Kolejny element wspólny w pracy nad książką i utworem muzycznym, który zwrócił moją uwagę, to możliwość kształtowania treści ze względu na pewien typ jednostki, jaką odbiorca (a przez to również sama treść) znajduje jako naturalną. Istnieją bowiem pewne łańcuchy przełożeń, które decydują o przepływie treści (narracji), umocowane być może już w takiej sferze, jak sposób istnienia fizyczności naszego świata. Można pokusić się o następujący tok myślenia: żyjemy na ciele niebieskim o takiej a nie innej masie, wskutek czego grawitacja oraz inne globalne czynniki desygnują takie a nie inne rozmiary organizmów (oraz określone różnice między tymi rozmiarami), w tym naszego, co z kolei wpływa na postrzeganie zjawisk fizycznych w skali „zbyt małe – małe – proporcjonalne – duże – zbyt duże” (przede wszystkim wpływa również na objętość naszego mózgu). Ten sam fizyczny charakter naszego bytowego środowiska narzuca postrzeganie fizycznego świata w trójwymiarze, co z kolei ma związek z pojęciem *metryki* oraz zasadą *napięcia* (arsis/thesis, zero/jeden, on/off, plus/minus, ja/nie-ja itd.). Podobne ciągi odpowiedzialne są za generowanie całego oceanu zależności (nie omijając również procesów psychologicznych, jak opozycja „cierpienie/ulga” czy wreszcie dialektyka dobra i zła).

Nie wklajając się w konsekwencje uzasadnienia tych tez, pozwałam sobie zaobserwować obecność wytworzonych w powyższych warunkach „jednostek naliczania rzeczywistości”. Tam gdzie jednostka, tam i skala, i stąd trafić już można do istoty tego, czym jest *frakcja* – zarówno zresztą dla wypowiedzi muzycznej, jak i słownej – oraz cały zestaw tortur, którym można ją w służbie wyższego celu poddać. Niewątpliwie istnieje arbitralny punkt odniesienia, dla którego dany przebieg treści muzycznej lokuje się w określonym punkcie skali „szybki/wolny” lub (postrzegany jako) zbyt-szybki/zbyt-wolny („zbyt” w płaszczyźnie percepcji, czyli zjawiska, dla którego treść ta, przypomnijmy, została powołana do życia), a przebieg treści werbalnej – w określonym punkcie skali, na przykład, „sytuacja prawdopodobna/sytuacja nieprawdopodobna”. Inną już sprawą jest sposób, w jaki autor usprawiedliwi obecność jakości próbujących przedrzeć się przez ekstrema swych skal. Wiąże się to ze zdolnościami percepcyjnymi człowieka (mającymi zresztą swe źródła w dużej mierze na tym obszarze, który określa wspomniany wyżej zespół uwarunkowań naszej rzeczywistości), gdzie ze sposobu organizacji materiału wynika czy *Drumming* S. Reicha postrzega się jako wykraczający

poza podstawową skalę tych zdolności, a trwającą podobnie *Pasję według Św. Mateusza* Bacha – nie. Podobnie (choć oczywiście w innych jednostkach) rzecz się ma w literaturze. Czytelnik może ogarnąć treść zdania pięciokrotnie złożonego z jednym, powiedzmy, okresem warunkowym, ale przemnożenie tych danych przez cztery uczyni zdanie (podstawową jednostkę „frazowania” w materii słowa) dalece słabiej przyswajalnym na poziomie treści (Alejo Carpentier). Z kolei tok narracji maksymalnie porwany, choćby zgodny z rzeczywistą dynamiką przepływu myśli, będzie osobliwie niezbyt komunikatywny, choć paradoksalnie odkrywcy (oczywiście James Joyce). Rzecz jasna, o tym, któremu zjawisku – efektowi wrażeniowemu formy czy też wartości treści – oddać prymat, pozostaje decyzją odpowiedzialnego autora.

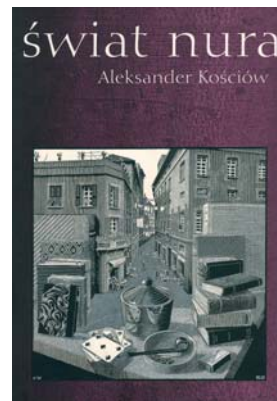
Jeszcze inne rodziny punktów wspólnych w kompozytorskim i literackim procesie twórczym zdają się tworzyć takie zjawiska, jak sposób wierności założeniom własnego stylu (na początku – oczywiście droga dochodzenia do niego), psychologiczna organizacja napięć w przebiegu narracji, operacje na komunikowanym czasie dzieła (wyraźniejsze w literaturze, lecz istotne dla percepcji w ogóle), czy dobór mediów odpowiedzialnych za przekaz czystego tekstu, swoistych plenipotentów autora, który wyrażać się będzie ich ustami i gestami, bądź ustnikami czy strunami. Lista *dramatis personarum* jest w przypadku utworu muzycznego nie mniej ważna niż w przypadku utworu literackiego.

Na zakończenie tego przeglądu pozwalałam sobie często na spotkaniach autorskich wspominać o jeszcze jednym parametrze wspólnym dla dzieł różnych dziedzin sztuki w ogóle – o sposobie ich istnienia po zamknięciu procesu twórczego. Znamienne, że słuchacze podobnych spotkań literackich w zdumieniu uświadamiali sobie ową tak drastyczną ulotność utworu muzycznego. Ostateczny owoc pracy literata różni się bowiem od ostatecznego owocu pracy kompozytora w jeden niezwykły, a przecież oczywisty sposób (który nota bene również wynika z budowy naszej rzeczywistości): książka jest ciałem stałym, a utwór muzyczny – nie. Oczywiście tego truizmu nie powinna przesłaniać wejścia do niezmiernego obszaru uwarunkowań technicznych, a nawet (bądź wręcz przede wszystkim) psychologicznych, którym twórcy tych dziedzin sztuki podlegają. Autor dzieła literackiego nie jest bezpośrednio nikomu nic winien, a istnienie jego dzieła (odkąd zostało już wydane i sprzedaje się w takiej czy innej dynamice)



stanowi punkt końcowy, w którym od nikogo nic już nie zależy, po którym nic się już z nim nie może stać (w sensie zakresu istnienia; pomijamy więc ewentualność wtórnych poprawek; pomijamy też ekstremalny przypadek takich postaci, jak Franz Kafka). Z kolei zakończenie procesu stawania się dzieła muzycznego nie jest do końca jasne. Jeżeli książkę w rękach literata odpowiada w dzisiejszych czasach płyta CD trzymana przez kompozytora, to jest ona w najlepszym razie proponowanym (choć pewnie akceptowanym) wariantem tego dzieła, nie wspominając już o tym, co dzieje się z dziełem muzycznym podczas jego pierwszoplanowej realizacji na koncercie (a zwłaszcza o tym, co nie dzieje się z utworem muzycznym po koncercie, gdy wykonanie – o ile nie zostało nagrane – znika ze świata fizycznego bezpowrotnie).

Te sytuacje nie stanowią dla mnie punktu wyjścia do postrzegania jednego bądź drugiego dzieła artystycznego w kontekście bardziej lub mniej przyjaznego twórcy. Świadom też jestem, że nacechowanie niektórych parametrów może się zmieniać w czasie, a obserwacje (i autoobserwacje) z kolejnej kampanii na froncie literackim mają szansę dostarczyć łupów innej jeszcze natury. W podzieleniu się moimi skromnymi jeszcze doświadczeniami i przemyśleniami z działań twórczych po obu stronach tych dziedzin sztuki przyświecało mi przekonanie, że głowa służy do myślenia (a nie do atakowania muru), zaś niepowtarzalny skarb języka do werbalizowania zawartości głowy. Wspomniana na początku nieśmiałość, z jaką rozpoczynałem wycieczkę po nowym dla mnie terytorium, wcale przez to nie zniknęła; mam nadzieję zachować ją jako podstawowe remedium na uboczne efekty upojenia bitwą i pozytywnej ekstazy (bez których, skądinąd, wyraźnie spada skuteczność bojowa), wynikających z prowadzenia dwóch kampanii jednocześnie. ■



Aleksander Kościów

Absolwent Akademii Muzycznej w Warszawie, kompozytor i altowiolista. Obecnie zatrudniony na macierzystej uczelni, gdzie wykłada kontrapunkt dla studentów kompozycji. Powieść Świat nura, wydana w 2006 roku przez Wydawnictwo Literackie MUZA, jest jego pierwszą książką.



P R Z E Ł O M

Andrzej Wróblewski był artystą kontrowersyjnym. Indywidualista i społecznik, nie obawiał się błędzić. W jego biografii odnaleźć można klucz do jego obrazów. Przeszło 13 lat milczał – poszukiwał języka dla nowej sztuki. Odkrył go niespodziewanie w latach 70. XX wieku. Zawsze zaangażowany, chciał zbawić świat, w tym także samego siebie.*

ŻYCIE I ŚMIERĆ

23 marca 1957 roku Andrzej Wróblewski – znany już wtedy artysta, ojciec trojga dzieci – wybrał się na krótki poranny spacer w góry. Nie długo po wyjściu źle się poczuł. W samotności przeżył atak epilepsji. Czterdzieści minut po tym znaleziono go nieprzytomnego na jednym z tatrzańskich szlaków. Cudem uniknąwszy śmierci postanowił zmienić swoje życie, a innymi słowy – swoją sztukę. Był to kolejny i największy przełom w jego twórczości, do dziś uważany za fenomen. Nie było w tym jednak nic dziwnego. Jego płótna stanowiły przecież swego rodzaju autobiografię, bardzo osobisty zapis czasów, w których przyszło mu żyć...

W wieku trzydziestu lat Wróblewski miał już nie tylko spory dorobek artystyczny, ale i ogromny bagaż doświadczeń. Od zawsze działał społecznie. Był artystą zaangażowanym w pełnym tego słowa znaczeniu. Już na studiach założył Grupę Samokształceniową (1948) mającą na celu znalezienie idealnej formy dla wyrażenia idei socjalizmu – idei szczególnie mu bliskiej. Po krótkim i raczej nieudanym romansie z socrealizmem zwrócił się jednak w stronę tematyki metafizycznej. Interesował go szczególnie dramat człowieka w starciu z codziennością, współczesnością, śmiercią. I to właśnie przede wszystkim śmierć w wielu swych odcieniach była stale obecna w jego twórczości. Traumatyczne przeżycia z dzieciństwa (ojciec artysty zmarł na jego oczach) sprawiły, że stała się jego obsesją. Jego prace wstrząsały widzów, nie pozwalając mu przejść obok siebie obojętnie. Jednak w drugiej połowie lat 50. ekspresyjna forma ulega złagodzeniu. Obrazy stają się wyważone, skupione. Sceny rodzinne, *Kolejki*, *Ukrzesłowania*, nadal pesymistyczne w treści, jednak dużo prostsze w wyrazie, zapowiadały bardzo ciekawą drogę, na którą wkroczył młody twórca. Droga ta jednak już wkrótce się przed nim zamknęła.



Andrzej Wróblewski,
Tatry, 1949-52,
tusze lawowany, papier

Andrzej Wróblewski,
Tatry, 1949-52,
tusze lawowany,
papier

Andrzej Wróblewski,
Krowa,
akwarela, papier

REKONWALESCENCJA

„Otrzymałem nowe życie”. „Ojciec podał mi rękę i uwolnił mnie od siebie”. „Przeżyłem śmierć, odpokutowałem, odeszło stale towarzyszące mi wcześniej poczucie winy, które odczuwał każdy, kto przeżył, gdy inni bez powodu ginęli. Teraz to rozumiem i mogę stać się kimś innym”. To tylko z niektóre z wypowiedzi Wróblewskiego zanotowane przez jego żonę tuż po tym, jak odzyskał przytomność. Po raz kolejny stanął twarzą w twarz ze śmiercią; tym razem jednak wygrał z nią w „uczciwej walce”. Był to jednocześnie początek wewnętrznej odnowy artysty – „rekonwalescencji duszy”, jak sam ją określił.

Od tego momentu twórca nie mógł już opisywać świata tymi samymi środkami. Nowe życie, które chciał widzieć przed sobą, wymagało już innego języka, formy całkowicie odmiennej od tej, którą do tej pory znał. „Poszukuję obecnie nowego słownika pojęć, nowej palety; nic nie może już być podobne do tego, co za mną; sztuka musi się odmienić, tak jak ja uległem przemianom. Być może nigdy nie odnajdę słów, obrazów tak bezpośrednich i prostych jak wymaga tego człowiek – żywa istota – postawiona wobec natury, śmierci, instynktu przetrwania czy swojej organicznej siły – swej cielesności; być może nigdy nie odnajdę tego, czego szukam ale jestem pełen nadziei.”

Wróblewski zamknął się w swojej pracowni, poświęcając się studiowaniu natury. Jego prace z tego okresu to głównie szkice. Pełne notatek, skreśleń i projektów, stanowią razem coś w rodzaju pamiętnika twórcy i są do dziś obiektem badań historyków sztuki. Znajdują się tam choćby bardzo ciekawe przykłady projektów rzeźb czy też cykl rysunków niebieską kredką o silnym wyrazie.

Choć dzisiaj są dla nas bardzo interesujące, zaraz po swym powstaniu nie ujrzały światła dziennego. Wróblewski wciąż nie był zadowolony. Eksperymentował z nowymi technikami, podróżował po Azji w poszukiwaniu świeżych inspiracji. Wreszcie, zniechęcony, zarzucił malowanie i poświęcił się pracy pedagoga. W wieku trzydziestu siedmiu lat został profesorem Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Mimo nieprzychylności kolegów, prowadził z dużym powodzeniem pracownię malarstwa. „Ci studenci to moja druga młodość” – zwykł żartować wyjątkowo młody profesor.

>>





PRZEŁOM

W 1966 roku na Akademii Krakowskiej zawiązała się grupa WPROST. Utworzyli ją studenci z pracowni Wróblewskiego, a on sam objął nad nią przewodnictwo – pisał teksty teoretyczne, „prowadził dialog” ze sztuką współczesną, sprzeciwiał się, jak zawsze, sztuce oderwanej od rzeczywistości. Z tym „ożywieniem” wiązało się założenie przez niego kultowego dziś pisma „tu”, wtedy związanego jedynie z działalnością grupy i będącego polem bitew toczonych ze „szuką salonową”.

Aktywność Wróblewskiego, choć znacząca, nadal nie przekładała się jednak na żadną konkretną działalność twórczą (za wyjątkiem tej pisarskiej). „Moje poszukiwania wciąż trwają. Nie jest to łatwy szlak, ciągle napotykam na nowe trudności, które nie pozwalają mi jasno sprecyzować tego, co i jak chcę powiedzieć” – pisał sam artysta, „tłumacząc się” przed swoimi uczniami na łamach „tu”. Dopiero w 1970 roku Józef Robakowski założył w Łodzi Warsztat Formy Filmowej. Andrzej Wróblewski poznał go rok później i uznał to spotkanie za największy przełom w swej twórczości. „To było dla mnie tak nieoczekiwane, ale jednocześnie tak oczywiste jak narodziny syna; film od dawna mnie fascynował; od dawna czytałem w nim treści tak uniwersalne i jednocześnie tak bliskie życia, konkretne. Ta droga od dawna leżała u moich stóp i nie rozumiem jak mogłem nie dostrzec jej wcześniej” – zwierzał się później w jednym z wywiadów.

Nowe medium nie było łatwe do opanowania, jednak już wkrótce stało się doskonałym narzędziem w rękach doświadczonego artysty. Wróblewskiego nadal interesowała tematyka egzystencjalna, problem człowieka zanurzonego w rzeczywistości, jednak obraz ten nie był już krzykiem rozpacz, jękiem beznadziei; artysta po raz pierwszy podjął próbę podniesienia tej codzienności do rangi bohaterstwa; człowiek nie traci już godności, ale zyskuje siłę, żyje w pełni, duchowo i zmysłowo. Filmy Wróblewskiego, doskonale zarówno pod względem plastycznym, jak i treściowym nie znalazły jednak powszechnego uznania w środowisku artystycznym. Nazywane pogardliwie „miłą utopią”, traktowane były z dużą pobłażliwością. Artysta zwłaszcza mocno odczuł krytykę kolegów z WPROST-u i w 1977 roku opuścił ostatecznie grupę. Znow samotny, znow krytykowany nie poddał się pesymizmowi, realizując z energią kolejne projekty.





** Wszystkie reproduktory obrazów i rysunków Andrzeja Wróblewskiego pochodzą z kolekcji Krzysztofa Musiała. Otwarta 10 września br. w Muzeum Narodowym we Wrocławiu wystawa „Zapiski przemian. Sztuka polska z kolekcji Krzysztofa Musiała” potrwa tam do 14 października, a następnie zostanie zaprezentowana w Zamku Książąt Pomorskich w Szczecinie (listopad – grudzień 2007), Narodowej Galerii Sztuki Zachęta w Warszawie (grudzień 2007 – styczeń 2008), Muzeum Narodowym w Krakowie (marzec – kwiecień 2008) i Muzeum Narodowym we Wrocławiu (maj – czerwiec 2008).

PROJEKT SPOŁECZEŃSTWO

W 1979 roku Polak zostaje papieżem. W roku 1981 Joseph Beuys przyjeżdża do Łodzi. 13 grudnia 1981 roku w Polsce zostaje wprowadzony stan wojenny.

Te trzy wydarzenia miały kolosalny wpływ na sztukę Wróblewskiego. W ciągu siedmiu lat powstała najbardziej znana z jego prac wideo zatytułowana *Społeczeństwo*. Doskonałe dzieło, składające się z pięciu części studium człowieka – istoty społecznej, twórczej, uwikłanej jednak w historię tak dalece, że uniemożliwia jej to pełen rozwój duchowy. Obraz, pełen wątków autobiograficznych, nie pozbawiony jest jednak pewnej uniwersalności.

Społeczeństwo jest pierwszą pracą zrealizowaną w ramach nowego projektu dzieła totalnego, w którego centrum miał się znaleźć człowiek. Idee Wróblewski przejął po części bezpośrednio od Beuysa, którego postarał się poznać osobiście. „Beuys jest doskonale cielesny i naturalny; bliski absolutu i ludzki jednocześnie; to mnie przeraża” – pisał polski artysta o pracach późniejszego przyjaciela. Sam Wróblewski wolał skupić się na cielesności i rytuałach z nią związanych. Upatrywał przyszłość społeczeństwa polskiego i społeczeństw w ogóle w opracowaniu wspólnego systemu wartości opartego na wierze, sztuce i rytuale scalającym dwa pierwsze elementy. Była to oczywiście idea utopijna jednak doskonale łączyła w dziełach artysty elementy religijne – ideologiczne w treści, z estetyczną, nie pozbawioną ekspresji formą.

W stanie wojennym, kiedy większość artystów wystawiała swe prace w kościołach, Wróblewski snuł plany na przyszłość; chciał stworzyć, przy współpracy z Beuyssem, nowe ugrupowanie społeczne i związaną z nim międzynarodową grupę artystyczną. Po zniesieniu stanu wojennego zrealizował jeszcze 9 prac o tematyce społecznej, narodowej i religijnej. Obrazy takie jak *Ziemia*, *Kruk*, *Pociągi* czy najbardziej chyba znany *Krąg* na stałe wpisują się już w klasykę polskiej sztuki wideo. Bardzo ważną pozostała dla autora sprawa koloru. Doskonale widać to w ostatniej jego pracy zatytułowanej *Scena*, będącej polemiką artysty z teatrem Kantora.

Nowa, III Rzeczpospolita była dla Wróblewskiego źródłem wielkiej nadziei. Zmarł jednak już 23 czerwca 1990 roku na zawał serca w swoim mieszkaniu w Łodzi.

Twórczość Andrzeja Wróblewskiego, bardzo bogata i różnorodna, dziś staje się polem wielu badań i dyskusji. Nie da się nie zauważyć, iż mimo przełomu, jaki dokonał się w niej po roku 1957, zatoczyła w końcu koło, by powrócić, choć w zmienionej formie, do tematyki społeczno–egzystencjalnej. Czy jednak można było oczekiwać czegoś innego? Artysta tak wrażliwy, żyjący w tak bogatych w przełomowe wydarzenia czasach nie mógł przecież pozostać obojętny wobec rzeczywistości. Zagubiony wśród idei, wplątany w sieć historii i polityki, usiłował znaleźć i uchwycić nić łączącą go z drugim człowiekiem. ■

Andrzej Wróblewski,
Mąż i żona,
tusz lawowany,
papier

Andrzej Wróblewski,
Niemowlę, ok. 1954,
tusz lawowany,
papier

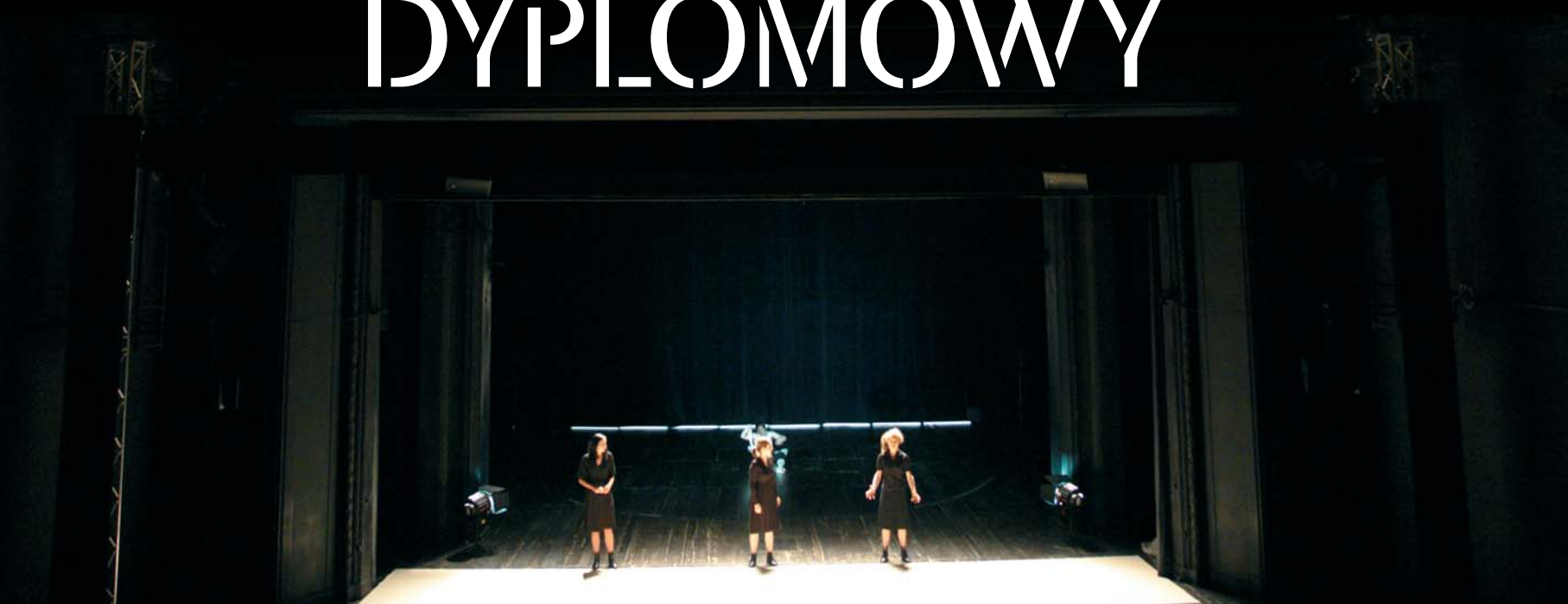
Andrzej Wróblewski,
Plener w Waganowicach, 1953,
akwarela, ołówek, papier

Andrzej Wróblewski,
Prasująca Teresa,
1953,
tusz lawowany,
papier

Agata Gruber

W roku 2006 z wyróżnieniem ukończyła studia licencjackie na Wydziale Kulturoznawstwa w Szkole Wyższej Psychologii Społecznej w Warszawie. Obecnie studentka V roku Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, na Wydziale Malarstwa w pracowni prof. Mariana Czapli (rysunek w pracowni prof. Marka Wyrzykowskiego). Jako specjalizację wybrała tkaninę w pracowni prof. Doroty Grynczel. W lutym 2007 odbyła się indywidualna wystawa jej rysunku. Laureatka nagrody artystycznej ufundowanej przez firmę Winkowski sp. z o.o. w roku 2007. Mama szesnastomiesięcznego Franka.

DYLEMATY JURY, CZYLI JAK OCENIAĆ SPEKTAKL DYPLOMOWY



1

Międzynarodowy Festiwal Szkół Teatralnych*
to nie tylko wymiana doświadczeń. Zaprezen-
towane spektakle pozwalają dostrzec różnice arty-
styczne, ale także uświadamiają odmienność sposobów
funkcjonowania przedstawień dyplomowych we wszystkich kra-
jach reprezentowanych podczas przeglądu. Praca jury nie należy do
łatwych. Jak oceniać efekty kształcenia młodych aktorów, skoro podczas
swych studiów przygotowujący się do tworzenia teatru w tak różnych przestrze-
niach politycznych, społecznych, kulturowych i artystycznych?

Porównując spektakle z Rosji, Stanów Zjednoczonych, Izraela i Serbii, musimy pamiętać, że szkoły te stawiają studentom inne zadania. Trudniej przekonywać o wyższości *Wiśniowego sadu* z Petersburga nad *Bachantkami* ze Stanów Zjednoczonych, jeśli weźmiemy pod uwagę różnice kultury teatralnej obydwu krajów. Niewykluczone, że szefowie zespołów z Broadway'u zechcą zatrudnić absolwentów z Tisch School of the Arts, choć w Warszawie ich spektakl pod względem artystycznym wydał się żenujący. Może nie powinniśmy oceniać wyłącznie spektakl, ale także to, jak dana szkoła wypełniła swoje pedagogiczne zadania? Czy fakt, że wszyscy absolwenci zostaną zatrudnieni, nie jest miarą sukcesu szkoły? Oczywiście, jury powinno oceniać osobowości artystyczne uczestników festiwalu. Pamiętać jednak musi o specyfice teatru, do pracy w którym przygotowani są młodzi aktorzy podczas wieloletnich studiów.

Kolejną sprawą, o której warto wspomnieć jest problem funkcji, jakie pełnią tzw. dyplomy w poszczególnych uczelniach. W warszawskiej Akademii Teatralnej przedstawienia dyplomowe stanowią podsumowanie trzech lat nauki aktorskiego rzemiosła. Na czwartym roku realizowane są trzy lub cztery spektakle, a każdy student musi zagrać przynajmniej jedną pełną rolę lub duży epizod. Celem przedstawień dyplomowych jest więc głównie podsumowanie kształcenia oraz prezentacja absolwentów. W stołecznej uczelni spektakle te nie są rozważane w kategoriach marketingowych. Trudno wyobrazić sobie sytuację, aby odpowiedzialni za szkolny teatr Collegium Nobilium wywierali naciski na przygotowujących przedstawienia i posługiwali się argumentem możliwości ich „sprzedaży”. Nie chodzi tu bowiem wyłącznie o teatr, lecz o studentów, a ci powinni zmierzyć się z repertuarem wybitnym. Z łatwością można było zauważyć, że w Nowym Jorku jest zupełnie inaczej. Tam każdy spektakl musi stać się przebojem. W określonej konwencji musiała się więc wpisać także tragedia Eurypidesa. Nie zapominajmy również, że dyrektorzy nowojorskich teatrów nie marzą o zatrudnieniu aktorów, specjalizujących się w rolach z Czechowa.

Nie wiemy, jak traktowane są dyplomy w innych uczelniach. Warto by o tym porozmawiać w międzynarodowym gronie, podczas kolejnych edycji festiwalu. Z informacji o szkołach zamieszczonych w folderze festiwalowym wynika, że studenci ze szkoły w Izraelu na trzecim roku studiów przygotowują aż 15 przedstawień, natomiast młodzi aktorzy z Petersburga nad jednym ze swych spektakli pracują już od pierwszego roku. W gronie jury zasiadali: urodzona w Stanach Zjednoczonych i dobrze znana w Polsce reżyserka światła Felice Ross, litewski dramaturg Rolandas Rastauskas, reżyser Giovanni Pampiglione oraz, do końca nieco zaskoczony swą obecnością na festiwalu, Janos Hay – węgierski dramaturg i poeta.

Przewodniczącym został absolwent naszej uczelni Piotr Adamczyk, aktor, którego w Polsce przedstawiać nie trzeba. Adamczyk przyjął propozycję przewodniczenia ob-

radom jury nie tylko z ogromnym entuzjazmem, ale także z wielkim szacunkiem wobec uczelni, którą ukończył, a częsta jego obecność w klubie festiwalowym stanowiła dla artystycznej młodzieży wartość nieocenioną.

W tym miejscu warto przypomnieć sytuację z poprzedniej edycji festiwalu, kiedy Dea Loher zrezygnowała z funkcji członka jury. Uzasadniając swoją decyzję, oznajmiła, że pozostali jurorzy nie są ciekawi żadnych dramatycznych treści, odbiegających od tych, które już dobrze znają. Nie są również świadomi, że używanie tradycyjnych form w dzisiejszym teatrze często jest anachronizmem. Swoje *votum separatum* zakończyła słowami, które zdają się być bliskie tegorocznej wizji festiwalu: „Sztuka nie polega na zachowywaniu tradycji, zachowaniu formy i idei. Sztuka to pobudzanie ducha krytycznego i stymulowanie sił twórczych. Sztuka to wolność i godność człowieka, to łamanie zasad i wybieranie nowych dróg. Sztuka nie polega na zrobieniu czegoś poprawnie, lecz na eksperymentowaniu. To podejmowanie ryzyka, to możliwość popełniania błędów. Jeśli nie jesteście tego świadomi, jesteście już martwi.” Ówczesny przewodniczący jury, Andrzej Seweryn, po krótkim aczkolwiek dobitnym przemówieniu na temat wyższości tradycji nad nowoczesnością, ogłosił werdykt ignorujący wszystkie spektakle odbiegające od klasycznych reguł tradycyjnego teatru. Tegoroczny festiwal udowodnił, że „nie jesteśmy jeszcze martwi”.

„Samo zachowywanie tradycji nie zawsze jest twórcze. Trzeba z niej umiejętnie korzystać”. Te zdania z przesłania przewodniczącego jury, Piotra Adamczyka, wygłoszonego na chwilę przed przyznaniem nagród, są istotne nie tylko jako uzasadnienie werdyktu, ale przede wszystkim dlatego, że sytuują festiwal wobec wartości bliskich wielu młodym adeptom aktorstwa. Impreza organizowana przez Akademię Teatralną co dwa lata, od swych początków w 2002 roku miała być właśnie świętem młodości, ostatnim szkolnym doświadczeniem przyszłych aktorów, przed rozpoczęciem pracy w świecie dorosłego, a więc narzucającego określone rygory i wymogi teatru. Młodzi ludzie z pewnością spotkają na swojej drodze nowych mistrzów, jednak nie będą już prowadzeni za rękę. Sami będą dokonywać wyborów, także artystycznych. Zadaniem pedagogów było właśnie przygotowanie ich do tej drogi.

■ EURYPIDES NA BROADWAY'U

Występ studentów z nowojorskiej Tisch School of The Arts stał się okazją do konfrontacji różnych sposobów widzenia teatru i rozumienia konwencji teatralnych. Studenci z Departament of Drama, jak już wspomniano, przedstawili *Bachantki* Eurypidesa. Spektakl ukazywał czym może stać się tajemniczy, dionizyjski mit, jeśli język którym się o nim opowiada wywodzi się z kultury masowej.

Przed przyjazdem na festiwal Amerykanie przysłali do organizatorów wiadomość z prośbą o przygotowanie dwunastu litrów sztucznej krwi, niezbędnej podczas przedstawienia. Krew musiała spełniać dwa warunki: być czerwona i zrobiona z czegoś jadalnego, tak aby nie zaszkodziła aktorkom, gdy będą zlizywały ją z palców. Po takiej prośbie spodziewano się szokującego widowiska.

Kevin Kuhlke, reżyser spektaklu przyznaje, że przedstawienie nie wywołuje katharsis. *Bachantki* mają natomiast odmienić nasze myślenie. Mają nas pouczyć, ostrzec przed niebezpieczeństwem, w końcu porwać i wzruszyć. Okazuje się, że spektakl nie zmienił naszej opinii o amerykańskiej kulturze teatralnej. Festiwalowa publiczność i jury docenili talent niektórych aktorów, umiejętność nawiązania kontaktu z publicznością i wciągnięcia jej w akcję. Nie jest to jednak z pewnością przygoda intelektualna. Młodzi aktorzy nie potrafili ukazać tragedii człowieka, ani dokonać teatralnej operacji na wielkim micie. Umieją za to śpiewać i tańczyć, rozśmieszać i oczarować widza, kiedy rzecz nie dotyczy ludzkiego losu. Dionizos grany przez trzech aktorów (w tym jedną kobietę) uwodzi wszystkich, chcąc by odegrali perfekcyjny, szokujący akt zemsty.

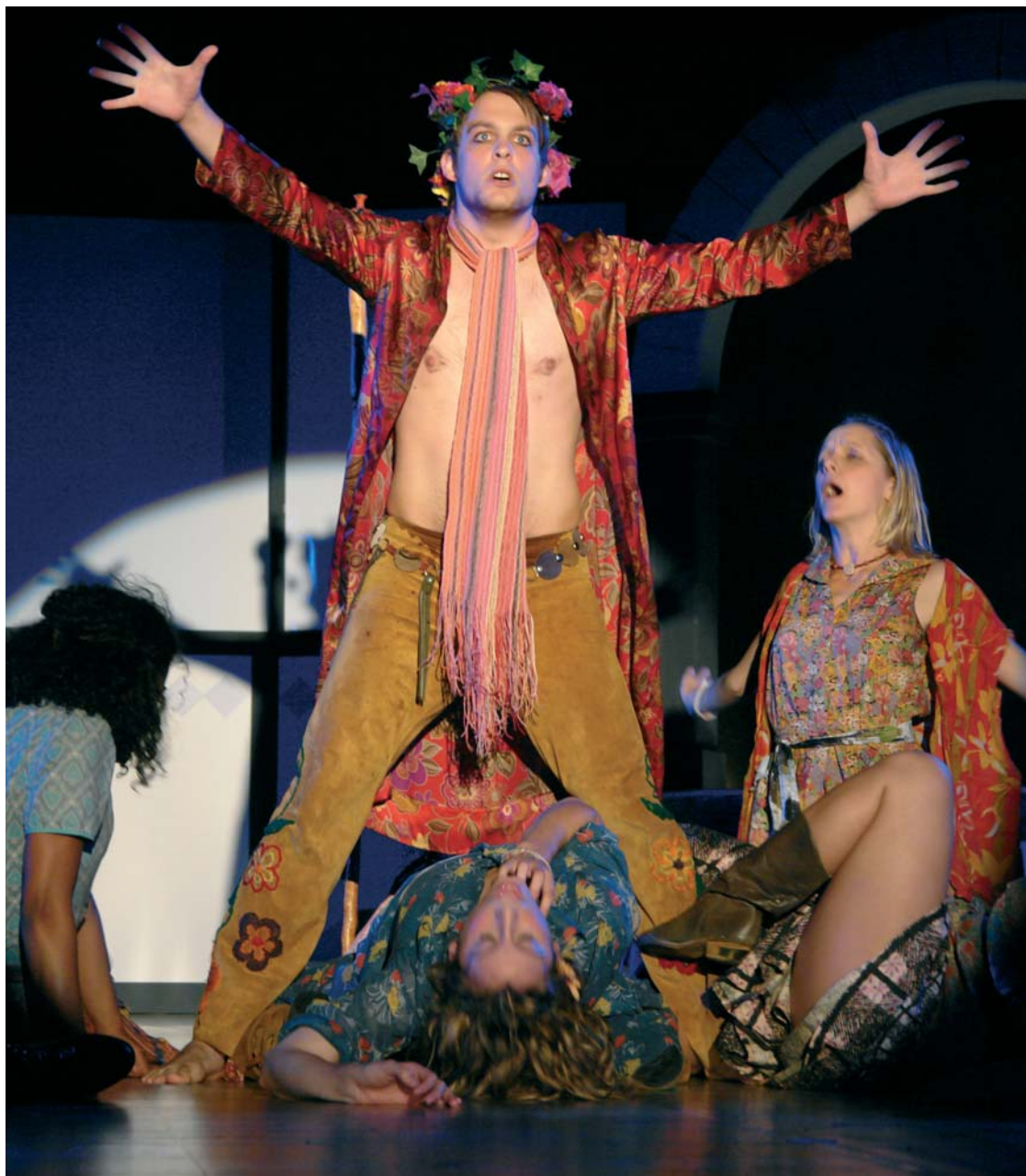
Tytułowe *Bachantki* śpiewały i tańczyły lub przeżywały quasi ekstazę, gdy ich bóg pojawiał się na scenie. Dionizos wygłaszał swe monologi wprost do publiczności w formie przypominającej *stand-up comedy*, choć twórcy spektaklu podkreślali, że chodzi tu o zastosowanie teorii Bertolda Brechta i Ervinga Goffmana. Akcja musicalu osadzona została w latach 70. XX wieku, a mit Dionizosa zastąpiony został historią znanego amerykańskiego muzyka i przestępcy Charlesa Mansona, założyciela sekty The Family. Manson manipulował swymi wyznawcami, zmuszał ich do morderstw,

wielokrotnie uciekał z więzienia, był inicjatorem zabicia aktorki Sharon Tate, żony Romana Polańskiego, będącej w momencie mordu w ósmym miesiącu ciąży. Skojarzenia ze sztuką Eurypidesa mogłyby się okazać inspirujące. Jednak spektakl Amerykanów wykazuje, że fabularna historia to jeszcze nie mit. Mit to kulturowa przestrzeń, a nie tylko szacowna opowieść. Ta niekoherencja pomiędzy antycznym tekstem a śpiewającą o miłości kobiecą sektą nie pozwoliła widzom zachwycić się wykreowanym na scenie światem.

Jedynie rewelacyjny Theo Stockman otrzymał nagrodę jury za rolę Dionizosa II, czyli boga, który uwolniony z więzów wraca do swoich *Bachantek*, by razem z nimi przemienić siedzibę władcy w tonącą we krwi ruinę. Zadaniem aktora nie było wcielenie się w postać greckiego boga, nota bene mitycznego ojca europejskiego teatru, lecz ukazanie idola. Tak rozumianą rolę poprowadził znakomicie.

Udział w warszawskim festiwalu był dla młodych aktorów z USA przeżyciem dosyć szczególnym, o czym świadczyła stopniowa zmiana stosunku do imprezy, jaką można było obserwować. Amerykanie przylecieli do Polski z zamiarem zdobycia wszystkich głównych nagród. Po obejrzeniu kilku spektakli nabrali pokory. Zaskoczeni byli wysokim poziomem dyplomów innych uczelni. Znamienne, że największe wrażenie wywarł na nich spektakl muzyczny, krakowska inscenizacja *Snu nocy letniej*. Po wieczorze spędzonym w Teatrze Roma, zrozumieli, że nie zdobędą Grand Prix. Nie chodzi tu oczywiście o to, że Amerykanie byli zarozumiali. Przeciwnie, stanowili najsympatyczniejszą i najbardziej otwartą na nieznaną grupą. Zdaje się tylko, że ich wiedza na temat europejskiego teatru była znikoma.

Lindsay Wolf: „Tu niemal każda scena teatralna ma swoją własną, ciekawą historię. W Nowym Jorku, mimo, że jest tylu aktorów i tyle szumnych przedstawień, nie wyobrażam sobie takiego festiwalu, jak ten. Poziom MFST jest według mnie wysoki, a studenci bardzo utalentowani. Wczoraj oglądałam krakowski *Sen nocy letniej* i nie mogłam uwierzyć, że występują w nim studenci – to było tak profesjonalnie przygotowane! Czuję się zaszczycona, że mogę występować w takim gronie”.



3.



4





Szkoła z USA pokazała bardzo amerykański spektakl, co stwierdzili jednogłośnie studenci z Polski, Włoch, Niemiec, Rosji, a nawet Meksyku. Wspaniała zabawa. Nie bardzo tylko było wiadomo co zrobić z trupem podczas ostatnich songów.

■ OBSESJA I AKTORSKA PRZYGODA

Szkoła z Izraela pokazała *Obsesję*, sceniczną adaptację powieści Julesa Verne'a *W 80 dni dookoła świata*. W dobie tak oczywistej dominacji osiągnięć techniki temat mógłby zachęcać do wykorzystywania różnorodnych efektów teatralnych, jednak studenci zagrali na pustej scenie, praktycznie bez scenografii, jedynie z towarzyszeniem pianina. Spektakl był w zasadzie zbiorem ogromnej ilości dopracowanych i perfekcyjnie wykonanych epizodów. Łączyła je wszystkie trójka głównych bohaterów, podróżująca dookoła świata. Pozostali studenci w każdej scenie grali inne postaci lub za pomocą swych ciał budowali sceniczną rzeczywistość. Spektakl oglądało się tak przyjemnie, jak czyta się dziecięcą powieść: ciągle zwroty akcji, sympatyczni bohaterowie, zabawne postacie epizodyczne oraz świat ludzkich marzeń, w którym istnieje i pragnienie bicia rekordów, i nadzieja na ucieczkę od codziennej rutyny, a także doświadczanie wielkich przygód, wielkiego ryzyka i wielkiej miłości. Trzeba tu jeszcze wspomnieć o niespotykanej sprawności fizycznej aktorów z Izraela, przy czym sprawność ta nie miała charakteru gimnastycznych popisów, umożliwiała natomiast aktorom udźwignięcie całego spektaklu na własnych barkach.

Fragmenty powieści Verne'a były z początku jedynie punktem wyjścia dla działań warsztatowych studentów Ido Ricklina. Po wysoko ocenionym egzaminie reżyser zdecydował wykorzystać efekt półrocznej pracy i stworzyć spektakl, który stanie do warszawskiego konkursu. *Obsesja* to jedno z tych przedstawień, w których najważniejszy staje się aktor.

Twórcy z Izraela mówili, że jest to spektakl o marzeniach, kompromisach i o przekraczaniu granic. Dlatego tak bardzo zależało im na pokazaniu go w Polsce. „To ważne, że moi studenci mogą poznać Polskę nie z tej, tradycyjnej dla nas, perspektywy naznaczonej historią i relacjami Polaków i Żydów. Każda możliwość, aby młody Izraelczyk odkrył nowy wizerunek Warszawy, niekoniecznie kojarzonej z miejscem smutnych wspomnień, jest cenna i ważna. Jeśli przynajmniej chociaż jeden student powie mi: »Jakie to wspaniałe miejsce!« to będę zadowolony, bo o to właśnie chodzi. A ten festiwal daje taką możliwość. I dlatego trzeba o niego bardzo dbać”. To słowa Ido Ricklina.

Obsesja była jednym z najbardziej obleganych spektakli festiwalu. W Teatrze Narodowym na widowni był komplet, a drugi „komplet” stał pod teatrem, próbując dostać się do środka. Publiczność była zachwycona.





10



11

■ ROSYJSKA SZKOŁA

Świętem europejskiego teatru okazał się *Wiśniowy sad* studentów z Petersburga, najbardziej klasyczna z prezentowanych inscenizacji. To przedstawienie ostatniego roku aktorstwa i reżyserii studentów profesora Jurija Krasovskiego, będące być może najbardziej znaczącą i poważną pracą całego toku kształcenia (w ciągu studiów przygotowano 13 przedstawień) w dziedzinie klasyki rosyjskiej.

Dwugodzinny spektakl wypełniają rozmowy głównych bohaterów. Każdy z aktorów stworzył pełnowartościową rolę, niezależnie od ilości wypowiedzianego tekstu. Każda postać miała własną historię, a także własne opinie, wady, zalety i przyzwyczajenia. Na środku sceny wisiała oświetlona kotara z prześwitującego materiału, na którym widniało symboliczne wiśniowe drzewo. To wokół tego drzewa toczyły się losy bohaterów i akcja spektaklu. Przejmującą psychologiczną grą młodych Rosjan przerywała tylko dobiegająca z off-u muzyka. Zakłócały ją także niepokojące, mechaniczne gesty bohaterów. Aktorzy przez moment przypominali poruszające się automatycznie manekiny. Sceny te podkreślały, że wszystkie działania postaci Czechowa stanowią jedynie próbę zmiany czegoś, co już dawno zostało przesądzone.

Antoni Czechow w swoich dziennikach podkreślał, że życie jest zmienne i pełne relatywizmów, dlatego tak ważne jest doceniać i utrzymywać te wartości, które mamy tu i teraz. *Wiśniowy sad* jest tęsknotą za utraconym. Aktorzy Krasovskiego, idąc za Czechowem, pisarzem-lekarzem, próbują wskazać widzom ocalającą receptę: „Trzeba przestać zachwycać się sobą. Należałoby tylko pracować”.

Młodzi Rosjanie byli pewni, że ich konwencjonalny spektakl zanudzi widzów, bali się, że drugą część będą grali do pustej widowni. Tak się nie stało. W teatrze Collegium Nobilium studenci m. in. z Meksyku, Ameryki i Włoch, nie znając słowa po rosyjsku, w ciszy wzruszali się losem bohaterów Czechowa. Svetlana Glazyrina mówiła: „Naszym celem było pokazanie innym aktorom kultury, tradycji, rosyjskiej szkoły. Nasz profesor wybrał właśnie *Wiśniowy sad* Czechowa, który jest typowo rosyjskim dramatem, a nasz sposób gry jest typowy dla rosyjskiej szkoły. To bardzo trudny dramat. Poprzeczkę postawiono wysoko. Oczekuje się aktorstwa, które wymaga wiedzy i umiejętności. Ale po to właśnie uczymy się w tej szkole, żeby móc grać taki repertuar.”



12

■ MŁODOŚĆ W BUDAPESZCIE

Grupą, która niemal do końca imprezy nie mogła uwierzyć, że festiwal odbywa się naprawdę i organizowany jest już po raz czwarty, byli zdobywcy głównej nagrody – studenci z Węgier: „To, że organizujecie ten festiwal, i że wygląda on tak, jak wygląda, to naprawdę wielka sprawa, coś niesamowitego. Mówimy to zupełnie serio, jednocześnie trochę zazdroszcząc wam. Na Węgrzech, w naszej szkole, nie moglibyśmy nawet pomyśleć o takim projekcie. Po pierwsze dlatego, że nie mielibyśmy pieniędzy, nie stać nas. Wiemy jednak, że wy też nie macie ich pewnie za dużo. Tym bardziej więc nie możemy zrozumieć, jak wam się udało to wszystko tak zorganizować.” (Ákos Orosz)

Nie po raz pierwszy podczas festiwalu gościliśmy szkoły przygotowujące polski repertuar. Inscenizacje te mają szczególną wagę. Przede wszystkim mamy szansę zobaczyć, jak koledzy z innych krajów rozumieją naszych klasyków; ile potrafią wyczytać z polskich dramatów, skoro nie są obciążeni naszymi doświadczeniami historycznymi; jakich form użyją i czy powiedzą nam coś nowego o nas samych. A może całkiem zignorują to, co nam wydaje się ważne, aby znaleźć własne sensy?

Studenci z Węgier zostali nagrodzeni za poszukiwanie nowych możliwości interpretacji klasycznego tekstu i znakomitą pracę zespołową. Oceny spektaklu były jednak bardzo skrajne. Jedni widzieli w nim doskonałe aktorstwo, pomysłowość i nowoczesne rozumienie przestrzeni teatralnej, inni – tylko bezład, krzyk i „bieganie po ścianach”. Zdania były podzielone, gdyż oczekiwania wobec spektaklu z Budapesztu były rozmaite. Pierwsza grupa chciała zobaczyć młodych aktorów, a druga Wyspiańskiego. Dlatego tak dramatycznie brzmi rozpaczliwe zdanie z recenzji dziennikarki, która od Węgrów spodziewała się otrzymać spektakl o Polsce: „Nie wiadomo, kto kogo gra i nie wiadomo, o co chodzi”. *Noc listopadowa* z Budapesztu w kwietniu bieżącego roku pokazywana była na Opolskich Konfrontacjach Teatralnych „Klasyka Polska”. Publiczność podzielała zdanie przywołanej wyżej recenzentki. Podczas wiosennego festiwalu spektakl próbowano tłumaczyć na język polski, co nie tylko okazało się karkołomne z powodów technicznych, ale też zbyt wyraźnie przypominało widzom, że mają przed sobą inscenizację sztuki Stanisława Wyspiańskiego.

Studenci trzeciego roku Akademii Teatralnej i Filmowej w Budapeszcie, którzy przygotowali swój spektakl od grudnia ubiegłego roku, potraktowali tekst bardzo specyficznie, „po swojemu”. Nie podjęli problematyki historiozoficznej i politycznej, zrezygnowali z ukazania cierpienia i patetycznego wymiaru wydarzeń. W zamian zaproponowali opowieść o młodych ludziach postawionych przed pierwszymi, ważnymi życiowymi wyborami. Aktorzy objawili żywiołowość, świeżość i nade wszystko pomysłowość. W Warszawie oceniano zatem nie inscenizację ważnej polskiej sztuki, lecz talent i sprawność aktorów oraz głębokie i nowoczesne rozumienie teatralnej przestrzeni i poetyckiego tekstu w teatrze.

Węgrzy podjęli się pracy nad *Nocą listopadową* Wyspiańskiego, by w tekście znaleźć żywioł młodości. Kontekst historyczny zaciekał ich dopiero podczas wizyty w Polsce, co wyraziła Natasa Stork: „Naszym głównym przewodnikiem po Warszawie, z którym poznaliśmy się bliżej jakieś pół roku temu – był sam Wyspiański. Pracując nad dyplomem mogliśmy sobie tylko wyobrazić, jak wyglądają te miejsca, o których pisze... Arsenał, Łazienki, Stare Miasto – we wtorek w końcu je zobaczyliśmy i to było bardzo przyjemne. Zwłaszcza teatr na wodzie w Łazienkach. No i sam park oczywiście.”



13



14



15

■ WSPÓŁCZESNE PROBLEMY, WSPÓŁCZESNY TEATR

Współczesny repertuar zaprezentowali studenci z Serbii, wystawiając rosyjski dramat *Do domu* oraz goście z Austrii mierząc się z utworem Elfriede Jelinek *Bambiland*.

Sztuka *Do domu* opowiada o życiu bezdomnych dzieci i nastolatków w kraju przemian, o ich bardzo różnych, a zarazem tak podobnych i tragicznych losach. O ich gorzkim, niedzielnym doświadczeniu oraz nieprawdopodobnym pragnieniu miłości, troski, domu i rodziny. Ten pesymistyczny obraz kontrapunktowany jest przekonaniem, że wiara w tradycyjne chrześcijańskie wartości może pomóc znaleźć sens życia.

Studenci z Serbii po raz pierwszy zagrali swój spektakl w przestrzeni postindustrialnej, w warszawskim klubie M25. Do tej pory prezentowali *Do domu* na scenach kameralnych, w Akademii Sztuk oraz w Teatrze Narodowym w Nowym Sadzie. Wyjazd na warszawską Pragę był zarówno dla uczestników, jak i gości festiwalu, jednym z ciekawszych wydarzeń imprezy. Ulica Mińska, nad którą unosi się zapach czekolady z pobliskiej fabryki Wedla, to okolica stanowiąca jeden z „trójkątów bermudzkich” miasta. W tej specyficznej przestrzeni teatralnej nastoletni bohaterowie sztuki rosyjskiej autorki – dzieci ulicy, wiecznie brudni od bójk chłopcy, prostytutka i ciężarna dziewczyna – borykają się z problemem bezdomności, samotności i zagubienia. Tu spotkali się też uczestnicy festiwalu, by zobaczyć, jak studenci aktorstwa radzą sobie z ciężarem trudnej tematyki, nieklasycznym tekstem i jak najbardziej współczesnym teatrem.

Sztuką *Bambiland* Elfriede Jelinek zakończyła swą działalność dramatopisarską. W jednym z wywiadów ogłosiła, że uważa teatr za jedyną dziedzinę sztuki, która może mieć wymierny wpływ na społeczeństwo i politykę. Jednym słowem, że teatr może i powinien zmieniać świat na mądrzejszy. Widząc całkowitą bezradność twórców wobec *Bambilandu* postanowiła nie parać się dłużej dramaturgią. Tekst, stanowiący narrację niemal pozbawioną dialogów, do tej pory nie został przetłumaczony na język polski. Wersja niemiecka i angielska dostępna jest na stronie internetowej pisarki. Ośmioro studentów z Wiednia stworzyło jeden z tych spektakli, które na długo zapadają w pamięć. Rzecz dotyczy interwencji w Iraku. Pokazana jednak jako hollywoodzkie widowisko, niespodziewanie dla widzów zamienia się w prowokacyjną agitację. W zaskakująco łatwy sposób nasza wizja wojny radykalnie zmienia się, w zależności od sposobu jej prezentowania. Tragedia staje się bohaterstwem. Brak gry psychologicznej, przytłaczająca mowa, ciało, które niczego nie przedstawia i zdania, które same siebie unieważniają. Tak jak wszyscy, zwłaszcza młodzi, którzy za wszelką cenę komunikują swoje racje, aktorzy z początku próbują wykrzyknąć tekst Jelinek. Zażenowani własną śmiesznością, odchodzą na tył sceny, by szukać innych rozwiązań. Kiedy śpiew, taniec i modlitwa okazują się równie puste, chwytają się za ręce i sylabizują rzekę tekstu, co najlepiej ukazuje, jak bezradni jesteśmy wobec sił większych od nas. Aktorzy z Austrii zdają się powtarzać za Elfriede Jelinek: z tej pułapki w tym momencie już nie ma wyjścia.

Pisząc o najciekawszych nagrodzonych spektaklach, pragnę przypomnieć jeszcze jeden, bardzo dla nas ważny – *Pułapkę* Tadeusza Różewicza w reżyserii Bożeny Suchockiej-Kozakiewicz, reprezentujący na festiwalu warszawską Akademię i będący jednocześnie najlepiej ocenianym dyplomem ubiegłego sezonu w Polsce. *Pułapkę* chwalono nie tylko za walory artystyczne, ale także doceniano sposób, w jaki przedstawienie prezentowało możliwości aktorskie studentów. Spektakl otrzymał na festiwalu III nagrodę, a laureat nagrody aktorskiej Karol Pocheć, od przyszłego sezonu rozpocznie pracę w Teatrze Narodowym w Warszawie.



16

■ PRZYSZŁOŚĆ FESTIWALU

Frekwencja na festiwalu była bardzo wysoka. Na niektóre jurorskie spektakle zabrakło biletów już w przedsprzedaży. Aż strach *pomyśleć* co by było, gdyby w tym samym czasie połowa młodzieży Warszawy nie wyjechała do Poznania na Międzynarodowy Festiwal Teatralny Malta i do Gdyni na muzyczny Open'er. Mimo wszystko organizatorzy powinni jednak zaryzykować i wybrać taki termin, który nie będzie kolidował z terminami innych dużych imprez. Niektóre grupy nie mogły zobaczyć spektakli innych zespołów z powodu uczestnictwa w podobnych festiwalach teatralnych, odbywających w tym samym czasie.

Marzeniem Jana Englerta, który pięć lat temu powołał do życia pierwszą edycję festiwalu, było zmobilizowanie do współpracy organizacyjnej wszystkich warszawskich uczelni artystycznych oraz zaproszenie do uczestnictwa szkół muzycznych i plastycznych z innych krajów. Idea bardzo piękna i być może do zrealizowania właśnie teraz, gdy impreza wpisała się już na stałe w pejzaż kulturalny stolicy.

W roku 2007 program festiwalu wzbogaciła warszawska Akademia Muzyczna, prezentując jako imprezę towarzyszącą *Czarodziejski flet* Mozarta. Studenci z pracowni rzeźby, prowadzonej przez Antoniego Grabowskiego na Wydziale Architektury Wnętrz Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie przygotowali instalację *Fantomy*, która wzbudziła wiele pozytywnych emocji wśród uczestników festiwalu. *Fantomy* to wykonane z tworzywa odlewy własnych sylwetek autorów w skali 1:1. Towarzyszyły gościom festiwalu na teatralnym dziedzińcu podczas rozpoczęcia i zakończenia festiwalu. Szczególną sympatią cieszyły się fantomy umieszczone w fontannie.

Miejmy nadzieję, że podczas kolejnych edycji współpraca międzyuczelniana przyniesie jeszcze ciekawsze efekty i przez tydzień Warszawa zostanie opanowana przez młodych artystów z całego świata. MFST stanowiłby wtedy międzynarodową kontynuację majowych „Integraliów”, corocznie organizowanych wspólnie przez uczelnie artystyczne.



17

Zamykający tegoroczny festiwal Piotr Adamczyk powiedział, że „teatr jest żywy, kiedy poszukuje”. Rezultaty tych poszukiwań stają się więc dla nas najcenniejszym doświadczeniem. Tworzenie miejsca wymiany tych doświadczeń to idea Międzynarodowego Festiwalu Szkół Teatralnych i przyszłość teatru.

■ ZNAK MFST

Ogłaszając konkurs – na symbol IV edycji Międzynarodowego Festiwalu Szkół Teatralnych organizatorzy postanowili zerwać z dotychczasową tradycją opracowania plastycznego układu trzech masek. Tę zmianę sposobu myślenia powszechnie uznano za radykalną. Maski zastąpiono czarno-białym zdjęciem dziecka. Na konferencji prasowej, po prezentacji programu i miejsc festiwalowych, ze strony dziennikarzy padły tylko dwa pytania: Skąd pomysł na plakat i w jaki sposób oddaje on ideę festiwalu? Na pierwsze pytanie odpowiedź była prosta. Akademia Teatralna ogłosiła konkurs, którego zwyciężcą okazała się praca Krystiana Tarajkowskiego. Plakat festiwalowy to zdjęcie przedstawiające synka autora zaraz po przebudzeniu. A jak plakat ma się do festiwalu szkół? Rektor pozostawił dziennikarzom swobodę interpretacji.

Wśród wykładowców Akademii trwała dyskusja na temat dziecka zasłaniającego ręką twarz. W szkolnych korytarzach przyjęto zgodną interpretację: w grymasie dziecka dostrzeżono gest pasujący się pomiędzy zamysleniem profesora Jarosława Gajewskiego, a lekkim znużeniem Gustawa Holoubka. Złośliwi twierdzili, że plakat powinien reklamować raczej hospicjum niż festiwal i proponowali, aby obok zdjęcia dopisać numer konta. Sprytniejsi wysunęli pomysł, aby był to numer konta Fundacji Akademii Teatralnej.

Ostatecznie ustalono, że plakat festiwalu wyraża zarówno „dziecięcą” teatralność, jak i niezgodę na świat dorosłych i panujące w nim zasady. Przede wszystkim jednak symbolizuje młodość, która ma coś istotnego do powiedzenia. ■

Pisząc o integracji, trzeba wspomnieć o wielokrotnie podkreślanym przy tej okazji zjednoczeniu społeczności Akademii Teatralnej. Przy organizacji festiwalu pracowało kilkadziesiąt wolontariuszy ze wszystkich wydziałów oraz wykładowcy. Rektor Akademii Teatralnej, prof. Lech Śliwonik powiedział: „Od wielu otrzymaliśmy dużo więcej niż mogliśmy oczekiwać”. Biorący udział w organizacji imprezy studenci Wiedzy o Teatrze, Wydziału Aktorskiego i Reżyserii spotkali się na obcym dla wszystkich gruncie. Wspólnie musieli rozwiązać nowe dla siebie problemy, łączyła ich współodpowiedzialność za całokształt przedsięwzięcia. Sukcesem ostatniego festiwalu, który być może nie został odnotowany przez organizatorów, było wiele międzywydziałowych przyjaźni i wstydlive zdziwienie, że studiując pod jednym dachem kilka lat, nigdy wcześniej się nie spotkaliśmy.

Bogactwo wartości, jakie w życie uczelni, miasta, wreszcie teatru wnosi od kilku już lat festiwal, sprawiło, że powstała idea organizowania imprezy z większą częstotliwością – corocznie. Rozpoczęto na ten temat rozmowy z władzami Warszawy. Miasto stara się o miano Europejskiej Stolicy Kultury 2016, co otwiera dobre perspektywy przed Akademią Teatralną. Coroczna organizacja festiwalu wiązałaby się z koniecznością powołania stałego zespołu, odpowiedzialnego za wszystkie sekcje przygotowujące święto młodego teatru. Konieczna byłaby trwała współpraca z warszawskimi teatrami, urzędem miasta, sponsorami i uczelniami artystycznymi. Niewątpliwie podniósłby się prestiż imprezy, skoro zajęłaby ona stałe miejsce w kulturalnym kalendarzu stolicy. Byłaby to wreszcie wspaniała szansa dla studentów warszawskiej Akademii Teatralnej, którzy podczas swych studiów wzięliby udział w przygotowaniu czterech edycji festiwalu. Dla studentów Wiedzy o Teatrze takie doświadczenie mogłoby okazać się bezcenne, a studenci aktorstwa w ciągu czterech lat oglądaliby kilkadziesiąt spektakli z całego świata.

Michał Majak

Student V roku wydziału Wiedzy o Teatrze w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Przygotowuje pracę magisterską dotyczącą postaci Piotrusia Pana jako emblematu buntu wobec strategii tożsamościowych obecnych w kulturze. Dwukrotnie współpracował przy organizacji MFST.

32/33
ASPIRACJE

15. 17. Pułapka Tadeusza Różewicza, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie
16. Fantomy, instalacja przygotowana przez studentów pracowni reżyż, prowadzonej przez Antoniego Grabowskiego na Wydziale Architektury Wnętrz ASP w Warszawie



PRZEDĘ WSZYSTKIM AUTOR

Z Piotrem Adamczykiem, przewodniczącym jury 4. Międzynarodowego Festiwalu Szkół Teatralnych rozmawia Jan Czapliński

Czy coś Pana podczas tegorocznego festiwalu zaskoczyło? Czy w kulturowym tyglu i feerii pomysłów na teatr coś otworzyło Pana umysł lub też poruszyło Pańskie wyobrażenie o aktorstwie?

Tak, zaskakujący jest wniosek, jaki wyciągam, oglądając kolejne spektakle. A mianowicie: bardzo wyraźnie widać przyszłość teatru na podstawie sposobu kształcenia aktora. Można chyba zaryzykować stwierdzenie, że jakość przedstawień dyplomowych, z którymi przyjeżdżają na festiwal różne szkoły jest obrazem teatru danego kraju. Przecież szkoły wybierają na festiwal swoje najlepsze przedstawienia. Wiedząc o tym, możemy przypatrywać się sposobom, w jaki uczą aktorstwa w innych miejscach na świecie, oraz przewidywać, jaki może być tam teatr w przyszłości, kiedy obecni aktorzy przedstawień dyplomowych wejdą do teatru profesjonalnego. Różnice między przedstawieniami są bardzo duże. To mnie najbardziej zaskoczyło.

Bliski jest Pan zatem utożsamienia jakości teatru z jakością sposobu, w jaki kształceni są aktorzy. Czy nie jest to poważne nadużycie? Bo oczywiście, zgadzam się z Panem, możemy podczas festiwalu oglądać końcowy efekt procesu kształcenia aktora. Jednocześnie jednak, niezależnie od aktorstwa, te spektakle w większości nie są najwyższej próby. Może specyfika oceniania przedstawienia dyplomowego nakazuje, żeby nie patrzeć nań jako na spektakl „dobry” lub „zły”, ale żeby przypatrywać się wyłącznie aktorstwu?

Jestem, mimo wszystko, aktorem, mój punkt widzenia na teatr jest nierozzerwalnie związany z aktorstwem i uważam, że mamy w teatrze sporo do powiedzenia (śmiech). My – jury, nie oceniamy tak naprawdę przedstawień. Popisy reżyserskie profesorów są niezbyt dobrze widziane. Naszym zadaniem jest przede wszystkim, mimo reżyserii, mimo scenografii i mimo wszelkich teatralnych zabiegów, znalezienie młodych, utalentowanych aktorów, bo to niewątpliwie właśnie oni będą kształtować przyszły teatr.

Czyli talent aktorski jest podstawowym kryterium, którym kierujecie się w ocenie spektaklu. Rodzi to jednak pytanie o możliwość znalezienia wspólnego mianownika dla spektakli z różnych stron świata, tym samym dla aktorstwa z całego świata. Czy przyłożenie przejrzystej, jednolitej aksjologii do tak różnych spektakli jest w ogóle możliwe?

Rzeczywiście, mamy przed sobą zadanie trudne [rozmowa została przeprowadzona jeszcze w trakcie trwania festiwalu – przyp. J.Cz.], bo wydać sprawiedliwy wyrok, jeśli chodzi o aktorstwo i teatr, które od sprawiedliwości są w ogóle dalekie, jest niemożliwością. To kwestia indywidualnego odbioru każdego z jurorów, indywidualnego poczucia gustu i tego, czego poszukujemy. Oceniamy w aktorstwie przede wszystkim pracę zespołową, która jest niezwykle ważna, bo przecież żadne indywidualności nie zabłysną, jeśli nie będą umiały grać w zespole. Dlatego cieszę się, że możemy obok nagród aktorskich przyznać tak dużo nagród zespołowych. Oczywiście, niekiedy szkolenie aktorów opiera się na poszukiwaniu nowych języków teatralnych. Takie są też niektóre spektakle dyplomowe. Czasem jednak uczy się „po staremu” i owoce tych starań są siłą rzeczy „odgrzewanymi kotletami”. Te różnice są bardzo widoczne, ale przecież to nie wina studentów, że są zaszufładowani w czymś, co tak naprawdę jest już *passé*. Tym większa odpowiedzialność ciąży na jury. Nasz werdykt będzie przecież wskazaniem tego, co według nas jest godne pochwały i naśladowania, a co za tym idzie, normatywnym wskazaniem kierunku, w którym powinien zmierzać teatr.

Jestem jednak przekonany, że ogromne znaczenie tego festiwalu polega przede wszystkim na spotkaniu, na tym, że młodzi ludzie oglądają swoją pracę i że oglądają ją z pewnością mądrze. Tego rodzaju dialog na pewno przyniesie efekty w przyszłości. Pamiętam, że otwarcie na świat, którego doświadczałem podczas „wymian” studenckich dało mi ogromnie dużo. Można uzyskać wiele indywidualnych odpowiedzi na własne wątpliwości artystyczne. Można spróbować zrozumieć język innej kultury i innego teatru. Często nawet nie wiemy, jak dużo daje nam tak obce i dalekie z pozoru doświadczenie, jak obejrzenie przedstawienia

PIOTR ADAMCZYK w 1995 r. ukończył Państwową Wyższą Szkołę Teatralną w Warszawie, gdzie uczyli go m.in. Anna Seniuk, Mariusz Benoit, Zbigniew Zapasiewicz i Gustaw Holoubek. Jest aktorem znanym z wielu ról filmowych (Ksawery w *Cwale* Krzysztofa Zanussiego, Józio Royski w *Sławie i chwale* Kazimierza Kutza; tytułowe role w filmach *Chopin - Pragnienie miłości* Jerzego Antczaka, *Karol – człowiek, który został papieżem* i *Karol – papież, który pozostał człowiekiem* Giacomo Battiatto) ma za sobą także liczne występy w warszawskich teatrach: *Współczesnym* (m.in. Artur w *Tangu* Mrożka, Lelio w *Łgarzu* Goldoniego, Kleont w *Mieszczaninie szlachcicem* Molière'a) i Polskim (tytułowa rola w *Don Juanie*) oraz role w Teatrze Telewizji (*Ketchup* Schroedera, reż. Filip Zylber; *Legenda o św. Antonim*, *Sprawa Stawrogina* – oba w reż. Krzysztofa Zaleskiego; *Portret wenecki*, reż. Agnieszka Lipiec – Wróblewska, *Tango*, reż. Maciej Englert; *Dwa teatry*, reż. Gustaw Holoubek). Jest laureatem licznych nagród, w tym nagrody im. Leona Schillera (2002).

w języku, którego się nawet nie rozumie. A jednak gdzieś pod spodem jest komunikacja. Wiadomo, kiedy dany aktor jest wiarygodny, bo to przecież język emocji, nie tylko język słowa. Słowo w teatrze jest oczywiście niezwykle ważne, ale ten festiwal udowadnia też, że można być komunikatywnym, nie posługując się tylko słowem, że artystyczna prawda leży często gdzieś pod spodem, w języku ciała, gestu, w języku inscenizacji, emocji.

To brzmi nieco idealistycznie. Oczywiście, czasem nawet obcy język przestaje być barierą nie do pokonania. Czasem zaczynamy rozumieć język emocji, o którym Pan mówi, ale to idealizuje zjawisko spektaklu dyplomowego. Wspomniane popisy reżyserskie są podobno niezbyt dobrze widziane, w związku z czym bardzo często zdarza nam się oglądać typowy „teatr słowa”, w którym emocje rodzą się w języku. Nieznajomość języka uniemożliwia wtedy zrozumienie spektaklu. Ciągnąc myśl dalej – skoro patrzymy na spektakle dyplomowe tylko pod kątem aktorstwa, to znaczy, że po pierwsze pozwalamy sobie na niewielkie oczekiwania względem tych spektakli, a po drugie, że pozwalamy tym spektaklom na niezaangażowany stosunek do rzeczywistości. W skrócie – że przedstawienia dyplomowe są tylko po to, żeby aktorzy sobie „pograli”. Tego właśnie powinniśmy oczekiwać?

Być może. Uważam, że głównym zadaniem przedstawień dyplomowych jest pokazanie młodego studenta, który właśnie wkracza w świat rynku pracy, rynku teatru. W ideale wygląda to tak, że na przedstawienia dyplomowe powinni przychodzić dyrektorzy teatrów, reżyserzy, producenci i angażować młodych aktorów do kolejnych przedsięwzięć, bo jest to jednak swojego rodzaju „targ”, na którym aktorzy pokazują swoje umiejętności. A jednak, jeśli przyjrzeć się historii przedstawień dyplomowych np. w warszawskiej Akademii Teatralnej, to widać, że pomimo całej „marketingowości”, wielu aktorów najlepsze role zaprezentowało w czasach studenckich. Potem niektórzy albo nie uprawiają zawodu, albo nie mają już takich warunków do pracy. Brak im czasu na cyzelowanie roli i oddanych sprawie nauczycieli. Wracając do festiwalu, ponieważ są to przedstawienia najlepsze, powinno się od nich wymagać nie tylko pokazania aktorów, ale także jakiegoś głosu w sprawie rzeczywistości. Teatr powinien przecież również „fotografować” rzeczywistość, która nas otacza. Festiwalowa konfrontacja różnych wizji rzeczywistości byłaby

wówczas, przynajmniej w ideale, ciekawym doświadczeniem. Jest jednak prawdą, że nie każda ze szkół wybrała spektakl, który opowiadałby o jej własnej rzeczywistości.

Skoro mówimy o opowiadaniu o rzeczywistościach, chciałbym pozostać jeszcze przy temacie języka, tym razem od strony czysto prozaicznej. Czy nie byłoby lepiej, gdyby zorganizować tłumaczenia spektakli? Być może uatrakcyjniłoby to formę festiwalu.

Idea tego festiwalu było założenie, że teatr przekracza granice języka, przekracza mury, które język tworzy. I myślę, że wbrew pozorom, odbiór spektakli nietłumaczonych jest ciekawszy. Oczywiście, stawia to niektóre narodowości w trudniejszej sytuacji, gdy posługują się językiem o ograniczonym zasięgu, nieznanym w porównaniu z językami powszechnie używanymi. Tak rzecz ma się na przykład z hebrajskim w stosunku do rosyjskiego czy angielskiego. Ale to kolejny przykład na brak sprawiedliwości w teatrze (śmiech). Nasz język też nie należy przecież do języków powszechnie znanych. Obawiam się, że gdyby przedstawienia były tłumaczone, to nie odbieralibyśmy ich w sferze teatru, emocji i tego, co jest uniwersalnym językiem, a wpatrywaliśmy się po prostu w wyświetlany tekst sztuk. To nie jest festiwal sztuk teatralnych, tylko festiwal studentów teatru.

Znowu wybrał Pan odpowiedź idealizującą.

To chyba najlepszy wybór, skoro na przewodniczącego jury wybiera się idealistę (śmiech).

Porozmawiajmy wobec tego o sposobie pracy jury. Jaką rolę pełni tam Pan jako przewodniczący i jednocześnie jedyny Polak? Na jakiej drodze jury dochodzi do pełnej oceny spektaklu? Jego skład jest dosyć specyficzny, razem tworzycie zespół ludzi teatru *par excellence*. Czy każdy proponuje swój punkt widzenia, odpowiadający dziedzinnie teatru, którą się zajmuje?

>>



Nasze jury jest wyjątkowo zgrane. Teatr jest niewątpliwie miejscem konfliktów, ale nasz konflikt, jeżeli w ogóle do niego dojdzie, jest jeszcze przed nami, a obrady przebiegają bardzo zgodnie. Dowodzi to, że nie jesteśmy tu „kibicami swoich drużyn”. Odbieramy oglądane przedstawienia poprzez swoją własną, indywidualną wrażliwość, która, jak dotychczas, jest po prostu podobna. Podobna zresztą nie tylko w zamkniętym kręgu jury, ale podobna również do wrażliwości publiczności. Zauważyłem, że odbiór publiczności bardzo często pokrywa się z naszą oceną, a przecież publiczność daje werdykt dalece ważniejszy od końcowego werdyktu jury. Jej reakcja mówi o komunikatywności przedstawień, które są jej językowo obce, a mimo wszystko komunikatywne i wiarygodne.

Być może zatem w sferze kryteriów ocen odnajdujemy kolejnego gracza – widza, papierek lakmusowy komunikatywności spektaklu?

Aktorstwo jest bardzo trudne do oceny, choć kryterium wydaje się bardzo proste – aktor jest wiarygodny, albo nie. To oczywiście kwestia gustu. Dla jednego może być przekonujący, a dla drugiego nie. Ocena jest tym trudniejsza, że oglądamy wiele realizacji tekstów klasycznych, które bardzo dobrze znamy. Musimy jednak pamiętać, że grają młodzi ludzie, którzy wyrastają z jakiejś szkoły i tak naprawdę nie mają jeszcze doświadczenia. Mimo wszystko jednak potrafią nas zaskoczyć świadomością sceniczną.

Proszę na koniec powiedzieć, jakie są Pana obowiązki jako przewodniczącego jury?

Poza organizacją i głównym ciężarem odpowiedzialności za werdykt...

...czyli jeśli przekupywać, to Pana?

Niekoniecznie (śmiech). Przewodniczący będzie musiał przede wszystkim wygłosić werdykt i jego uzasadnienie. Mam nadzieję, że uda nam się z tego werdyktu odpowiednio „wytłumaczyć”. Chciałbym raz jeszcze podkreślić odpowiedzialność, która na nas ciąży, odpowiedzialność normatywnego wskazania tego, co według nas – międzynarodowego jury jest stylem aktorstwa i teatralnym sposobem zabierania głosu. Ten głos w przyszłości, bo mówimy przecież o studentach, może być sposobem na odzwierciedlanie rzeczywistości.

Dziękuję za rozmowę.



PRZESŁANIE JURY DO UCZESTNIKÓW FESTIWALU

Jury 4. Międzynarodowego Festiwalu Szkół Teatralnych pragnie moim głosem gorąco podziękować organizatorom oraz wszystkim uczestnikom.

To był wyjątkowy czas. Uważamy ten festiwal za niezwykle ważny dla przyszłości teatru. Nasze jury stało przed zadaniem prawie niemożliwym do wykonania – wydania sprawiedliwego werdyktu. Wszyscy wiemy, że teatr nie poddaje się łatwo normom i ocenom. W tej dziedzinie sztuki sprawiedliwości nie ma.

Staraliśmy się doceniać i nagradzać twórczą i stymulującą prostotę oraz teatralne poszukiwania, bo teatr jest żywy wtedy, kiedy poszukuje.

Bardzo wyraźnie było widać, że większość przedstawień powstała w wyniku pracy zespołowej. Dostrzegliśmy niewiele widocznych głównych ról. Jest to chyba znak czasu. Przedstawienia dyplomowe powinny przede wszystkim pokazywać studentów, ich zdolności, ich umiejętności. Jury pragnie podkreślić, że w tym roku postanowiliśmy by nagrody aktorskie nie różniły się kwotą tylko nazwą.

Festiwal jest teatralną mapą Europy i świata. Przedstawienia ukazują kondycję teatru w każdym z reprezentowanych krajów. Pokazują też ogromne przywiązanie do tradycji. Rozumiemy i doceniamy znaczenie tradycji. Ta wartość powinna służyć jednak rozwojowi teatru i jego przyszłości. Samo zachowywanie tradycji nie zawsze jest twórcze. Trzeba z niej umiejętnie korzystać.

Mamy nadzieję, że studenci dzięki temu festiwalowi dostrzegają różnice w sposobie kształcenia teatralnego. Dostrzegają to, że w różnych częściach świata są różne style aktorstwa, naznaczone różnymi konwencjami. Myślę, że głównym celem tego festiwalu staje się otwieranie przyszłych twórców na inne rodzaje teatru, inne sposoby grania, inne sposoby myślenia o teatrze, inny język teatru.

Wszyscy studenci już weszli do teatralnej rodziny. Właściwie można powiedzieć, że aktorzy są jedną wielką rodziną ze względu na to, że łączą nas te same doświadczenia, stres, który za każdym razem jest podobny. I chociaż na co dzień nie mówimy tym samym językiem, to jednak w teatrze mówimy tym samym językiem. Mam nadzieję, że dzięki festiwalowi język teatru, którego się tutaj nauczyliśmy, będzie o wiele bogatszy.

Piotr Adamczyk

Przewodniczący jury 4. Międzynarodowego Festiwalu Szkół Teatralnych

CIESZY MNIE RÓŻNORODNOŚĆ...

Z Felice Ross, reżyserem światła, jurorem MFST rozmawia Jan Czapliński

Czy 4. MFST spełnia Pani oczekiwania? Czy dobór tekstów, z którymi mierzą się absolwenci szkół teatralnych uważa Pani za właściwy?

Jeśli miałam jakiegokolwiek oczekiwania, to festiwal z pewnością je spełnia. Bardzo się cieszę, że zostałam tu zaproszona. Wystawiane teksty są ciekawe. Nie zmienia to jednak faktu, że w większości przypadków korzystne by było dostać je do lektury zawczasu i spokojnie się z nimi zapoznać. Kiedy ze sceny padają słowa w obcym języku, a tekst sztuki nie jest mi znany, po prostu trudno zrozumieć spektakl. Przekaz formuje się wtedy na poziomie aktorstwa, emocji, słowem – czegokolwiek, co może stać się alternatywnym językiem teatru. Jednak odebranie sobie i aktorom możliwości porozumienia na poziomie słowa często kładzie się cieniem na możliwości porozumienia w ogóle. Dlatego też brakuje mi w wielu wypadkach wcześniejszej znajomości wystawianego tekstu, znajomości scenariusza.

Czy nie byłoby lepiej, gdyby scenariusze po prostu wcześniej przetłumaczono, by wyświetlić je w symultanicznym przekładzie podczas spektaklu?

Nie wydaje mi się, aby mnie osobiście było to potrzebne. Wystarczyłoby, jak już wspomniałam, znajomość tekstu, poczucie stabilnego gruntu pod nogami. Inscenizacje znanych mi tekstów oglądałam zupełnie inaczej niż inscenizacje sztuk, których nie udało mi się wcześniej przeczytać. *Sen nocy letniej* czy *Don Juana* oglądałam nie tylko jako juror, ale również jako widz, konfrontujący własną lekturę tekstu z proponowaną wizją teatralną. Kiedy na tę konfrontację nie ma miejsca, bo trzeba nieustannie myśleć o tym, kto jest kim i co się właściwie dzieje, to nie udaje się osiągnąć stanu, w którym czerpie się z teatru przyjemność, kiedy przeżywa się tam coś prawdziwego.

W obecnym „wielojęzycznym” jury zawsze znajdzie się jednak ktoś, kto zna sztukę, albo przynajmniej język, w którym jest wystawiana. Nie wykorzystujecie tego?

FELICE ROSS urodziła się, studiowała i rozpoczęła karierę artystyczną w Stanach Zjednoczonych. Obecnie mieszka w Izraelu, gdzie pełni funkcję kierownika oświetlenia i nagłośnienia w Centrum Sztuk Teatralnych w Tel Awiwie. Na swoim koncie ma projekty do baletów w Batsheva Dance Company, Bat-Dor Dance Company, zespołu Riny Schenfeld oraz Hyena Dance Company z Antwerpii. Przez wiele lat pracowała dla Chan Theatre w Jerozolimie, Opery Izraelskiej, Cameri Theatre, Teatru Narodowego Habima i Beer Sheva Theatre. W tym ostatnim, podczas produkcji *Fenicjanek* Eurypidesa, po raz pierwszy zetknęła się z Krzysztofem Warlikowskim. To wydarzenie zaowocowało trwającą do dziś współpracą z reżyserem (*Tattooed Tongues* M. Paddinga, 2001; *Oczyszczeni* S. Kane, 2002; *Burza* W. Shakespeare’a, 2003; *Krum* H. Levina, 2005; oper: A. Berga *Wozzeck*, 2006 i *Ifigenia w Taurydzie* W.Ch. Glucka, 2006; *Madame de Sade* Y. Mishimy, 2006) i zapoczątkowało jej karierę w Polsce, gdzie pracowała m.in. dla Mariusza Trelińskiego w Teatrze Wielkim (*Otello* Verdiego, 2001; *Don Giovanni* Mozarta, 2002; opery Czajkowskiego – *Oniegin* i *Dama pikowa* – obie 2004) i Grzegorza Jarzyny w Teatrze Rozmaitości w Warszawie i Teatrze Polskim w Poznaniu (*4.48 Psychosis*, 2002) oraz w Teatrze Wielkim im. Moniuszki w Poznaniu (*Cossi fan tutte*, 2005). Była także reżyserką światła w spektaklu *Ryszard II* Andrzeja Seweryna (Teatr Narodowy, 2004), za co otrzymała nagrodę w ogólnopolskim konkursie na teatralną inscenizację dawnych dzieł literatury europejskiej. Ostatnio przygotowała oprawę świetlną do *Andrea Chenier* w reżyserii Trelińskiego oraz *Tańca wampirów* w reżyserii Romana Polańskiego oraz *Aniołów* w Ameryce Warlikowskiego.

Tak, ale w trakcie spektaklu nie można tłumaczyć na bieżąco (śmiech). Ten, kto rozumie, zwykle tłumaczy to, czego nie zrozumiała reszta później, po spektaklu.

Pozostańmy jeszcze przy języku. Być może nie byłby to tak poważny problem, gdyby spektakle dyplomowe w większym stopniu wykorzystywały wszystkie możliwości teatru, nie skupiając się tylko i wyłącznie na aktorstwie. Tymczasem to wydaje się ich głównym zadaniem. Na przykład węgierska *Noc Listopadowa* to przedstawienie ubogie, uciekające niemalże od gry światłem, od muzyki, od scenicznego ruchu. To przede wszystkim teatr słowa. Jak radzicie sobie z takim teatrem?

To prawda, ale taki typ teatru przynajmniej uwydatnia aktorstwo. Ułatwia nam poniekąd ocenę, bo poza aktorem i tym, co mówi, nie ma już na scenie nic więcej. Poza tym, odnośnie *Nocy Listopadowej*, miałam skrócony opis sytuacji, który pozwolił mi śledzić to, co działo się na scenie. Taki teatr nie jest zresztą regułą, tak jak nie jest, na szczęście, regułą wystawianie tekstów klasycznych. Cieszy mnie, że mogę obserwować tak duże zróżnicowanie: od tekstów klasycznych po współczesne, od potężnych, granych przez wielu aktorów spektakli po przedstawienia skromne, tak estetycznie, jak i pod względem liczebności obsady. Ciekawe jest również spojrzenie na rodzaj tekstu wybieranego przez daną szkołę, na to, co chce się grać w różnych miejscach na świecie. Takie wybory dużo przecież mówią. Jako juror zastanawiam się wtedy, co kryje się za takim wyborem? Jak w reżyserskim zamyśle młodzi studenci mieli sobie z tekstem poradzić? Jak mieli się z nim zmierzyć?

>>>



Jak w takim razie wytłumaczyłaby Pani zjawisko, które możemy obserwować podczas tegorocznego festiwalu, polegające na tym, że w spektaklach dyplomowych chętnie odchodzi się od „klasycznego” sposobu wystawienia? *Sen nocy letniej* – musical, *Don Juan* – przerysowana aktorsko komedia, a z drugiej strony na przykład wspomniana *Noc Listopadowa*? Klasycznych wystawień pozostaje relatywnie niewiele.

Zróznicowanie, które możemy obserwować na festiwalu, sprawia, że jest on ciekawszy. Może łatwiej byłoby porównać szkoły, gdyby wszyscy przyjeżdżali na festiwal z inscenizacją tego samego tekstu. Swoją drogą, nie byłby to taki zły pomysł. Umożliwiłoby to uchwycenie różnic pomiędzy spektaklami z całego świata, które obrały ten sam literacki punkt wyjścia. Wracając do pytania. Należy pamiętać o zadaniu, jakie stoi przed szkołami teatralnymi. Uczelnie te „produkują” aktorów i chcą udowodnić, że aktorzy ci będą w stanie zmierzyć się z różnymi rodzajami tekstu i odnaleźć się w różnych rodzajach teatru. Gdyby wszyscy klasycznie inscenizowali teksty, byłoby zapewne trochę nudno.

Pytając o język, chciałem dotrzeć do kryteriów, według których oceniacie spektakle. Czy mogą być one przejrzyste, kiedy różnice pomiędzy spektaklami, choćby kulturowe, są rzeczywiście znaczące?

To problem co najmniej „dwuwarstwowy”. Po pierwsze: każde z nas ocenia w inny sposób i szuka w teatrze czego innego. Musimy zdawać sobie sprawę, jak trudno jest nam wspólnie „oczyścić się” z kulturowych różnic, odpowiedzieć na pytanie co jest sztuką, a co wynika z rysu kulturowo-społecznego. Żeby ułatwić zadanie, zaproszono do jury ludzi pochodzących z różnych krajów, legitymujących się różnymi rodowodami kulturowymi. Nie zmienia to jednak faktu, że jest to jury silnie europejskie: Polak, Węgier, Włoch, Litwin i ja. Mam, co prawda, wiele różnych doświadczeń, ale w większym stopniu wiążą się one z teatrem europejskim, niż amerykańskim. W ostatnich latach więcej czasu spędziłam w teatrze polskim niż w teatrze izraelskim.

Skoro uważa się Pani raczej za jurorkę europejską niż amerykańską, to jak jury ocenia spektakle zza oceanu? Wobec egzotycznego *Eskuriala* z Meksyku łatwo chyba skapitulować, nie znając języka i nie rozumiejąc sposobu gry.

Barierę językową zawsze można przekroczyć, a taki spektakl powinien być ciekawy chociażby ze względu na to, że przyczynia się do kulturowej wymiany myśli i doświadczeń. Podważa europejski sposób widzenia sztuki. Z własnych doświadczeń wiem, że jeśli ludzi coś łączy, to bariery językowe nietrudno przeskoczyć, zwłaszcza teraz, kiedy wszyscy lepiej lub gorzej znają angielski. W czasie takich festiwali istotna wymiana myśli niekoniecznie rodzi się w teatrze, między aktorami i widzami. Ideą uczestnictwa w festiwalu jest „być ze sobą”, nie tylko oglądać spektakle. Wracając do *Eskuriala*. Zawsze staram się odkryć drugie dno tego, co jest pokazywane na scenie. Próbuję odnaleźć głębszy sens. Kiedy oglądam teatr z egzotycznego dla mnie miejsca, teatr, do którego moje wyobrażenia o sztuce i moje kategorie oceny nie przystają, to po pierwsze staram się dostrzec, jak aktor radzi sobie z tekstem. Zwracam wówczas uwagę na jego umiejętności aktorskie. Po drugie, próbuję odpowiedzieć na pytanie: czego ja, europejski widz, oczekuję od takiego teatru; co mogę dostać w ramach kulturowej wymiany, a co na drodze kulturowej konfrontacji.

A jak współpracujecie ze sobą w jury? Każdy zwraca uwagę na to, czym zajmuje się w swoim życiu zawodowym, składacie to po spektaklu i otrzymujecie pełen obraz?

Niekoniecznie. Wszyscy jurorzy są związani z teatrem już od dawna, co pozwala nam mówić o sobie jako o ludziach teatru. Dlatego jestem tu po prostu człowiekiem teatru, a nie reżyserem światła (swoją drogą, ten festiwal zdecydowanie nie jest festiwalem światła). A zatem, każdy stara się przyjąć jak najszerszą teatralną perspektywę. Patrzymy przede wszystkim na sposób wystawienia, aktorstwo, umiejętność współpracy między aktorami, umiejętność kontaktowania się z widownią. Przy tak wyróżnionych kryteriach oceny, kłopot możemy mieć tylko w tej ostatniej sferze, kiedy zdarza się sztuka, której nie rozumiemy czy też nie znamy.

Jaka jest Pani opinia o powierzaniu pracy nad spektaklami dyplomowymi najlepszym reżyserom w danym kraju?

Studenci właściwie zawsze pracują z profesjonalistami. Kim są „najlepsi”? To kwestia gustu. Kontrowersyjni polscy reżyserzy mają swoich fanów i swoich przeciwników. Tak jest zawsze. Mam też wrażenie, że szkoły dość niechętnie wpuściłyby do siebie popularnych, czasem kontrowersyjnych reżyserów. Funkcjonują rozmaite teorie i różne sposoby myślenia o szkołach aktorskich i „formowaniu” aktorów. W jednych wyznaje się zasadę, że studenci powinni zacząć od klasycznych tekstów i klasycznego sposobu ich wystawiania, a dopiero później przejść do innych rodzajów teatru. Że powinni poznać najpierw klasyczne teksty i klasyczne narzędzia sceniczne. Poza tym, nie chodzi tak naprawdę o „najlepszych reżyserów”, tylko o porządnych profesjonalistów, ludzi z doświadczeniem. Dla studentów istotne jest też na pewno profesjonalne zaplecze teatralne. Przyglądając się festiwalom w Izraelu, np. festiwalowi dla choreografów, dostrzegłam, że młodym artystom daje się szansę na pracę z profesjonalistami. Daje im się rzetelne wsparcie na każdym możliwym poziomie. Wszystko jest przygotowane tak, żeby mogli pracować w sprzyjających warunkach. To dla nich ważne. Kiedy tylko mogę, zapraszam do siebie początkujących reżyserów światła, żeby mogli pracować w profesjonalnych warunkach i zdobywać doświadczenie. A jeśli chodzi o spektakle dyplomowe, to po prostu ważne jest, żeby studenci mogli pracować w dobrych warunkach, z rzetelnymi ludźmi. Tylko tyle.

Jeszcze jedno pytanie dotyczące sposobu oceniania. Szkoły różnią się podejściem do spektakli dyplomowych nie tylko od strony estetycznej, ale też od strony rynkowej, marketingowej. Dla jednych istotna jest promocja młodego teatru i młodych artystów, dla innych – „czysta sztuka”. Dostrzega Pani te dwa typy teatru?

Każdy teatr jest przeznaczony dla publiczności, a dla studentów fakt występowania przed widzami jest bardzo ważny. Oczywiście, kiedy przygotowujemy przedstawień dyplomowych staje się komercyjnym konkursem, należy przyhamować, zastanowić się nad tym, co się robi. Z drugiej strony, odrobiny komercyjnego kontaktu z widownią i szczypty marketingu uniknąć się nie da. Będą przy spektaklu dyplomowym obecne zawsze. Ale to tak naprawdę problem drugoplanowy. Wszystko, czym powinni zajmować się studenci, to sprostanie zadaniom aktorskim. Są różne metody pokazania tego, czego się nauczyli. Za każdym razem chodzi jednak o dotarcie do publiczności, nawiązanie z nią kontaktu. A podtekstu „sprzedawania się” nie da się tu uniknąć. To w końcu spektakl dyplomowy, ostateczny sprawdzian. Warto też pamiętać o dyrektorach szkół, w naturalny sposób starających się promować swoich studentów i tym samym swoje szkoły. Granicę między kreowaniem wartości i ich promowaniem trzeba znaleźć za każdym razem samemu, chociaż w przypadku spektakli dyplomowych bywa ona niebezpiecznie zatarta. Sceniczne „mrużenie okiem” do widza nie znaczy jeszcze, że studentom nie zależy na prawdziwej sztuce. Oznacza to raczej świadomość istnienia w tej dziwnej sytuacji, gdzieś pomiędzy szkołą, która jest już przeszłością, a prawdziwym teatrem, który ciągle czeka na świeżo upieczonego aktora i o który ciągle należy walczyć. Oznacza świadomość potrzeby znalezienia złotego środka na zrobienie spektaklu.

A dlaczego nasz konkurs nie jest festiwalem światła?

Po prostu nie jest. Nie ocenia się tu reżyserii światła. Nie patrzę na to jako juror. Muszę jednak powiedzieć, że w większości przypadków wolałabym, żeby światła były podczas całego spektaklu pozostawione w jednym ustawieniu i w jednym natężeniu. Reżyseria światła to dosyć subtelna materia, dlatego też czasem lepiej je po prostu zostawić niż zaczynać nimi grać, bo może to raczej zaszkodzić niż pomóc. Swoją drogą myślę, że teoria reżyserii światła powinna zostać wprowadzona do programu nauczania – w jakiegokolwiek formie – jako istotny element teatru. Ważne jest, żeby rozumieć możliwości sceniczne światła, jego działanie, żeby wiedzieć, co się kryje za teatralnym pojęciem: światło. I nie mówię tu tylko o aktorach, powinni to wiedzieć wszyscy, którzy są związani z teatrem. Nawet krytycy! [śmiech]

Dziękuję za rozmowę.

Jan Czapliński

Student II roku Wydziału Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej w Warszawie oraz II roku Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych na Uniwersytecie Warszawskim. Współpracował przy organizacji Festiwalu Szekspirowskiego i Festiwalu R@port w Gdyni oraz Festiwalu Sztuk Przyjemnych i Nieprzyjemnych w Łodzi.

Nagrody 4. Międzynarodowego Festiwalu Szkół Teatralnych w Warszawie

Grand Prix za poszukiwanie nowych możliwości interpretacji klasycznego tekstu i znakomitą pracę zespołową dla Színház – és Filmművészeti Egyetem (Akademia Teatralna i Filmowa; Budapeszt, Węgry) za przedstawienie *Noc listopadowa* Wyspiańskiego.

II Nagroda dla Max Reinhardt Seminar (Seminarium im. Maxa Reinhardta; Wiedeń, Austria) za przedstawienie *Bambiland* wg Elfriede Jelinek.

III Nagroda dla Szkoły Sztuk Teatralnych Beit – Zvi (Ramat-Gan, Izrael) za przedstawienie *Obsesja* wg *W 80 dni dookoła świata* Julesa Verne’a oraz Nagroda specjalna jury dla Guy’a Alona za rolę Johna Sullivana, Sir Francis Cromarty, Gejszy, Amerykańskiego przewodnika i Członka załogi.

III Nagroda (ex equo) dla Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie (Polska) za przedstawienie *Pułapka* T. Różewicza i nagroda za rolę drugoplanową dla Karola Pochcia za rolę Ojca.

Nagroda specjalna jury za próbę zmierzenia się z istotnymi problemami współczesności dla Akademii Umetnosti. Univerzitet u Novom Sadu (Akademii Sztuk przy Uniwersytecie w Nowym Sadzie, w Serbii) za przedstawienie *Do domu* Ludmily Razumovskiej.

Nagroda za pierwszoplanową rolę żeńską dla Jewgienii Safonowej z Petersburskiej Gosudarstwiennoj Akademii Teatralnogo Iskusztwa (Petersburskiej Państwowej Akademii Sztuki Teatralnej; Sankt Petersburg, Rosja) za rolę Lubow Andrejewny Raniewskiej w *Wiśniowym sadzie* Antoniego Czechowa.

Nagroda za pierwszoplanową rolę męską dla Theo Stockmana z New York University, Tisch School of the Arts, Department of Drama (Uniwersytet Nowojorski, Szkoła Artystyczna im. Tischów, Wydział Teatralny, Nowy Jork, Stany Zjednoczone) za rolę Dionizosa II w *Bachantkach* Eurypidesa.

Nagroda za drugoplanową rolę żeńską dla Oksany Pryjmak za rolę Heleny oraz **honorowe wyróżnienia aktorskie** dla Agaty Myśliwiec za rolę Tytanii i Jagody Stach za rolę Hermii w przedstawieniu *Sen nocy letniej*. *Trans-opera* wg Williama Shakespeare’a, wystawionym przez Państwową Wyższą Szkołę Teatralną im. Ludwika Solskiego w Krakowie.

Nagroda aktorska ZASP im. Jana Kreczmara dla Barbary Polakovej z Akademii Múzických Umeni. Divadelni Fakulta (Akademia Muzyczna i Teatralna. Wydział Dramatyczny; Praga, Czechy) z za rolę Karolki w *Don Juanie* Moliere’a.

SKĄD SIĘ BIORĄ DYRYGENCI...

W odniesieniu do warszawskiej szkoły dyrygentury, która może poszczycić się szczególnymi osiągnięciami, nie można pominąć historii. Na jej kartach już w pierwszych wzmiankach pojawiają się nazwiska wybitnych dyrygentów – pedagogów, nazwiska ich absolwentów, działania i wydarzenia sprzyjające kształceniu młodych adeptów tej trudnej i jakże wymagającej sztuki.

Przedmiot „dyrygowanie” pojawił się w Konserwatorium Muzycznym w Warszawie w 1919 roku, gdy 1 kwietnia tego roku na stanowisko nowego dyrektora Ministerstwo Sztuki i Kultury mianowało Emila Młynarskiego. W związku z trudnym okresem historycznym był to dla Konserwatorium bardzo ciężki, ale jednocześnie szczęśliwy przedział czasowy. Właśnie w tym czasie można było zaobserwować wzrost poziomu i autorytetu Konserwatorium. Opiekę nad klasą dyrygentury sprawował wówczas sam dyrektor profesor Emil Młynarski, angażując jako swojego pomocnika wybitnego dyrygenta Artura Rodzińskiego. Wśród studentów – dyrygentów pojawiły się takie postacie, jak m.in. Zbigniew Dymmek, Paweł Klecki, Feliks Rybicki, Kazimierz Wiłkomirski. Pod batutą obu pedagogów regularne próby odbywała stworzona ze studentów Konserwatorium orkiestra symfoniczna. Odnotowany w źródłach koncert tej orkiestry, który miał miejsce 1 maja 1920 roku (a następny w 1925 roku) z udziałem uczniów – dyrygentów wskazuje, iż stworzona ona została również dla potrzeb studentów przedmiotu „dyrygowanie”.

W latach 1929–1932 przeprowadzono reformę szkolnictwa i dokonano podziału szkół muzycznych na dwa szczeble: średni – przygotowujący do pracy zawodowej oraz wyższy – kształcący wybitne jednostki (np. kompozytorów czy dyrygentów). Reforma ta przekształciła również Konserwatorium, które inaugurowało rok 1930 jako Szkoła Wyższa. Na ten okres przypadł kryzys w kształceniu studentów różnych specjalności, w tym również dyrygentów. Szkole zarzucono brak

orkiestry, a tym samym brak możliwości prawidłowego kształcenia dyrygentów. Według ówczesnych krytyków „dyrygenci odprawiali zbiorowe, gimnastyczne ćwiczenia przy gramofonie” (K. Stromenger – „Gazeta Polska”). Taki stan rzeczy tłumaczyć może fakt, że w szkole np. w roku akademickim 1930/31 studiowało ogółem 59 studentów w tym 7 dyrygentów, co oczywiście uniemożliwiało stworzenie orkiestry symfonicznej.

W styczniu 1932 roku ogłoszono nowy statut Państwowego Konserwatorium Muzycznego w Warszawie. W nowym statucie Wydział I to Wydział Teorii i Kompozycji. Powołano Rady Wydziałów, które zajmowały się działalnością pedagogiczną oraz przeprowadzały zmiany w zakresie programowym i personalnym. Wprowadzenie Rady Wydziałowej niewątpliwie świadczy o rozszerzeniu zakresu pracy uczelni, a tym samym o większej liczbie nowych adeptów sztuki.

Nad działalnością Rady Wydziałowej czuwała doradzająca jej Rada Naukowo-Artystyczna, w której do 1939 zasiadał m.in. ówczesny profesor – dyrygent Walerian Bierdiajew. Rektorem Konserwatorium był Eugeniusz Morawski. To bardzo znaczący i ważny pod względem rozwoju okres w dziejach naszej uczelni, a tym samym klasy dyrygentury.

Z inicjatywy prof. Bierdiajewa – znakomitego artysty i pedagoga – powstały aż trzy orkiestry! Jedna z nich stworzona została specjalnie dla dyrygentów. Wspaniałe warunki kształcenia i znakomita kadra pedagogiczna dawała polskiej dyrygenturze dużą ilość czynnych, znakomicie wykształconych dyrygentów. Niestety II wojna światowa





spowodowała znaczną lukę również w interesującej nas historii. Wywieziono instrumenty, zdewastowano bibliotekę, zniszczono archiwa, a budynek Konserwatorium służył celom ruchu oporu (w zakamarkach budynku znajdował się np. skład broni).

Niezwykle interesującym jest, że w czasie wojny w podziemiu działali również muzyczni bohaterowie. Z inicjatywy Stanisława Kazury powstało i prowadziło zajęcia „tajne konserwatorium”. Oczywiście o kształceniu dyrygentów nie było mowy, ale walka o muzykę polską trwała w ukryciu. W kwietniu 1945 roku zaczęła się ciężka i ofiar-na odbudowa zniszczonego gmachu Konserwatorium na ul. Okólnik. Nadzór nad pracami sprawował zasłużony działacz „muzycznego ruchu oporu” prof. Stanisław Kazuro. W odbudowanej uczelni 17 września 1945 roku zainaugurowano rok akademicki. Kolejne zmiany przyniósł rok 1946 – 1 kwietnia Konserwatorium przekształcono w Państwową Wyższą Szkołę Muzyczną (Akademia Muzyczna ostatecznie od 1979 roku). Od tamtego czasu dyrygentura została podporządkowana Wydziałowi I, który odtąd nazywany jest Wydziałem Kompozycji, Teorii i Dyrygentury. Wzrastająca liczba studentów, a także duże zróżnicowanie przedmiotów poszczególnych specjalności przekształciły strukturę organizacyjną uczelni. Od 1 października 1953 roku uczelnia miała sześć wydziałów, wśród których dyrygentura funkcjonowała jako Wydział III, nazwany Wydziałem Dyrygentury z sekcjami: A) dyrygentury symfoniczno-operowej, B) dyrygentury instrumentalno-wokalnej. Pedagogami zatrudnionymi w sekcji B byli

m.in.: Faustyn Kulezycki (1947–1953), Stanisław Nawrot (od 1948 roku), Tadeusz Wilczak (od 1950 roku), Stefan Śledziński (od 1951 roku). Jednak podział na dużą ilość wydziałów uznano za niesłuszny, chociażby ze względu na małą ilość studentów.

Kolejna zmiana struktury miała miejsce 1 października 1957 roku dyrygentura powróciła wówczas do Wydziału I, nazwanego Wydziałem Kompozycji, Teorii i Dyrygentury. Dyrygentura w tym czasie może poszczycić się znakomitą kadrą pedagogiczną, do której należeli wysokiej klasy dyrygenci, tacy jak Walerian Bierdiajew, Witold Rowicki, Stanisław Wisłocki, Bohdan Wodiczko. Wykształcili oni wielu znanych dyrygentów. Kolejną, bardzo korzystną zmianę wdrożono w życie 1 października 1957 roku. Powstała wówczas podstawowa jednostka organizacyjna pracy naukowej i dydaktycznej szkoły wyższej – katedra. Jedną z pierwszych inicjatyw Katedry Dyrygentury było gromadzenie materiałów i tworzenie biografii trzech największych polskich dyrygentów: Emila Młynarskiego, Grzegorza Fitelberga i Waleriana Bierdiajewa oraz zorganizowanie orkiestry zawodowej dla potrzeb studentów dyrygentury III i IV roku. Brak takiej orkiestry w dużym stopniu utrudniał prawidłowe kształcenie adeptów sztuki dyrygenckiej. >>



Wcześniej – jak już wspomniano – sporadycznie pojawiały się możliwości pracy z orkiestrą szkolną, to jednak nie zaspokajało potrzeb. Ostatecznie w roku akademickim 1956/57 postulat w tej sprawie został zrealizowany. Dla potrzeb dyrygentów powstała zawodowa orkiestra, regularnie odbywająca próby jeden dzień w tygodniu. Taki stan rzeczy utrzymał się aż do czasu, kiedy dziekanem wydziału został prof. Stanisław Prószyński. Z powodu braku funduszy na cele kształcenia zawieszono pracę orkiestry zawodowej. Kolejna data ponownego założenia orkiestry wiąże się z kadencją dziekana Wydziału Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki, obecnego rektora Akademii Muzycznej, prof. Stanisława Moryto. To dzięki jego postulatom orkiestra zawodowa dla dyrygentów ponowiła swoją działalność w roku 2002 i kontynuuje ją do chwili obecnej. Dwa razy w roku akademickim studenci mają możliwość pracy z orkiestrą.

W 1964 roku, w porozumieniu z Głównym Zarządem Politycznym Wojska Polskiego przy Katedrze Dyrygentury powstała nowa sekcja B, nazwana Sekcją Dyrygentury Orkiestr Dętych. Pierwszym kierownikiem sekcji był Józef Pawłowski. Inni pedagodzy zatrudnieni w tej sekcji to m.in.: Jerzy Dobrzyński, Ryszard Dudek, Szymon Kawalla, Benedykt Konowski (1966–2001). Sekcja Dyrygentury Orkiestr Dętych zamknęła swoją działalność ostatecznie w 2001 roku.

W kilku akapitach nie sposób jest wymienić wszystkich osiągnięć, jakimi mogą poszczycić się warszawskie klasy dyrygentury, dlatego

podsumowaniem niech będzie lista tych najbardziej zasłużonych, czyli pedagogów, którzy tworzyli historię i nadal dopisują jej kolejne karty: Emil Młynarski (dyrygowanie 1919–1922), Henryk Melcer-Szczawiński (dyrygowanie 1922–1927), Grzegorz Fitelberg (dyrygowanie 1927–1931), Artur Rodziński, zaangażowany do prowadzenia klasy dyrygentury przez Emila Młynarskiego (materiał źródłowy nie podaje konkretnych dat), Walerian Bierdiajew (dyrygentura 1931–1939; 1953–1956), który wykształcił wielu znanych polskich dyrygentów, (m.in. Tomasza Kiesewettera, Tadeusza Wilczaka, Bohdana Wodiczkę, Henryka Czyża, Stefana Stuligrosza, Józefa Wiłkomirskiego), Witold Rowicki (dyrygentura 1952–1954), Bohdan Wodiczko (dyrygentura 1956–1978), Stanisław Wisłocki (dyrygentura 1955–1998), Henryk Czyż (dyrygentura 1980–1995), Bogusław Madey (dyrygentura 1960–2004), Ryszard Dudek (klasa dyrygentury od 1964 roku do chwili obecnej), Szymon Kawalla (klasa dyrygentury od 1986 roku), Antoni Wit (klasa dyrygentury od 1998 roku), Tomasz Bugaj (klasa dyrygentury od 2003 roku), Marek Pijarowski (od 2006 roku).

Skąd więc biorą się dyrygenci? Przedstawiona historia na pewno częściowo odpowiada na to pytanie, ale pozwolę sobie jeszcze na kilka refleksji. Spróbuję w krótkich słowach przedstawić kto to jest dyrygent i czemu służy. Służy i powinien służyć muzyce wiernie wypełniając zapisaną nutami wolę kompozytora. Natomiast do refleksji nad pierw-





szą kwestią skłoniło mnie bardzo powszechne kojarzenie dyrygenta z osobą wykonującą pracę fizyczną, a konkretnie zwyczajnie „machającą rękami”. W praktyce nie chodzi tylko o umiejętność wykonania określonych gestów. Jest to bardzo trudny i odpowiedzialny zawód, którego uprawianie niewątpliwie wiąże się z pasją. O jego specyfice można napisać kilka tomów, poczynając od spraw czysto warsztatowych, a skończywszy na psychologii pracy z orkiestrą. Nie istnieją jednak takie podręczniki, z których dyrygent uczy się jak pracować z zespołem, bo na to nie ma jednej recepty. Każdy musi wypracować własny pomysł, własny styl. Oprócz oczywistej miłości do muzyki to właśnie umiejętność pracy z zespołem decyduje o tym, czy dyrygent przetrwa w swym niezwykle wymagającym zawodzie. Trzeba przyznać, że jest to niebywale trudne.

Podobno orkiestra rozpoznaje dyrygenta już po tym, jak wchodzi na pierwszą próbę. Nie wiem, ile prawdy jest w tym obiegowym stwierdzeniu, ale pewne jest, że każda orkiestra posiada taki swój magiczny klucz, którym zamyka dyrygenta w określonej szufladzie. Z kolei w zależności od owej szuflady rezultatem współpracy jest mniej lub bardziej udany koncert. Każda próba wymaga od dyrygenta opracowania określonego planu działania, umiejętności zagospodarowania każdej minuty, konkretnego rozplanowania tego, co, kiedy i dlaczego. Do tego dochodzi psychologia pracy i najistotniejsze – charyzma, stworzenie atmosfery, w której (nie zapominajmy!) tworzy się muzyka.

Przedstawiona w skrócie specyfika pracy to tylko kropla w morzu, po którym dryfuje każdy dyrygent, zdobywając kolejne doświadczenia. Co więc decyduje o tym, że coraz więcej kandydatów podchodzi do egzaminów wstępnych na dyrygenturę, a co ciekawe jest wśród nich coraz więcej kobiet? Kobiety powoli przełamują stereotyp, że dyrygentem może być tylko przedstawiciel płci przeciwnej. W Polsce i na świecie kobiety – dyrygentki zajmują już bardzo znaczące stanowiska dyrektorów orkiestr (np. Agnieszka Duczmal, Ewa Michnik, Marin Alsop, Simone Young). Tak więc również dla kobiet jest miejsce w tym zawodzie.

Na pytanie co decyduje o chęci bycia dyrygentem, nawet sami zainteresowani często nie potrafią odpowiedzieć. W oparciu o własne odczucia śmiało mogą stwierdzić, że muzyk, dyrygent – to powołanie, ale decyzja o stawieniu czoła wyzwaniu musi być świadoma i przemyślana. Na wypadek gdyby ktoś miał apetyt, aby zostać dyrygentem/dyrygentką, podaję przepis: talent + pasja + orkiestra + ciężka praca + szczypta szczęścia... ■



Monika Wolińska

Absolwentka Akademii Muzycznej w Warszawie, w klasie dyrygentury symfoniczno-operowej (2003), obecnie asystentka w macierzystej uczelni. Występowała z wieloma orkiestrami w kraju i za granicą m.in. z Filharmonią Narodową w Warszawie, Narodową Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia w Katowicach, Polską Orkiestrą Radiową, Lucerne Music Festival Orchestra. Uczestniczyła w wielu kursach mistrzowskich prowadzonych m.in. przez Kurta Masura, Pierre Bouleza.

NIĘPODLEGŁĘ OKO

PRACOWNIA PLAKATU HENRYKA TOMASZEWSKIEGO
I MIECZYSŁAWA WASILEWSKIEGO



1

WSZYSTKO IDZIE OD OKA. ONO MUSI BYĆ WYKSZTAŁCONE, NIĘPODLEGŁĘ – ABSTRAKCYJNE.¹

CZĘSTO SAM PLAKAT RODZI PRZERÓŻNYCH SATELITÓW. CZY TORBA Z NAPISEM COCA COLA, W KTÓREJ NIESIEMY SEREK HOMOGENIZOWANY TO PLAKAT CZY TORBA? CZY JURECZEK W KOSZULCE Z NAPISEM MARLBORO – TO PLAKAT, CZY JESZCZE JURECZEK? JEDNOZNACZNA ODPOWIEDŹ NIE JEST JASNA.²

Henryk Tomaszewski

¹ Z listu H. Tomaszewskiego do J. Lenicy, cyt. za: *Jan Lenica. Labirynt*, Poznań 2002.

² W. Krauze, *Wiem, gdzie jestem i wiem, co jest moje*, „Życie Warszawy”, 12.08.1988.

Pracownia Plakatu w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych jest właściwie jedyną z istniejących pracowni grafiki projektowej, w kontekście której można mówić o ciągłości i twórczo kontynuowanym programie dydaktycznym³. Stworzona przez Henryka Tomaszewskiego, a następnie, choć niebezpośrednio, przejęta przez jego ucznia i asystenta Mieczysława Wasilewskiego, pomimo zasadniczej zmiany sytuacji w jakiej znalazł się dziś plakat i jego projektant, cieszy się nieślabnącą popularnością wśród studentów i sławą na świecie.

O tym jak wyrazistą, ważną i mimo upływu lat wciąż obecną osobowością warszawskiego Wydziału Grafiki jest Henryk Tomaszewski niech świadczy szablon, który pojawił się niedawno na murze budynku grafiki. Autor tego wykonanego srebrnym sprejem portretu profesora mógł urodzić się w 1985 roku, roku odejścia Tomaszewskiego z ASP. Podobno gdzieś na Wydziale Grafiki istnieje ukryty w ścianie „ołtarzyk” ze zdjęciem Mieczysława Wasilewskiego z czasów młodości...⁴

³ Pracownia Tomaszewskiego nie była jedyną pracownią plakatu; poza wspomnianym w tekście Józefem Mroszczakiem, plakatu w warszawskiej ASP uczyli także prowadzący własne pracownie Julian Pałka, Maciej Urbaniec, Waldemar Świerzy. Plakat jest obecny w prowadzonej przez Lecha Majewskiego Pracowni Grafiki Wydawniczej.

⁴ Por. A. Staros, *marysia 7484*, „Aspiracje” 2004, nr 2, s. 51.

HISTORIA

44/45
ASP:RACJE

W Szkole Sztuk Pięknych, a następnie w Akademii Sztuk Pięknych do 1926 roku nie istniał formalny ani realny podział na grafikę użytkową (stosowaną) i warsztatową (tekową), a co za tym idzie projektowanie plakatu, afiszu nie istniało jako osobny problem. Pojawiało się jako jedno z zadań w ramach prowadzonej od 1923 roku przez Wojciecha Jastrzębowski Pracowni Kompozycji Brył i Płaszczyzn; zapewne częściej od 1925 roku, kiedy to Rada Główna szkoły powierzyła mu uczenie „grafiki stosowanej”⁵. Było to niewątpliwie wynikiem wielkiego sukcesu odniesionego przez artystę w tymże roku na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej i Przemysłu Nowoczesnego w Paryżu. W 1926 roku utworzono Katedrę Grafiki Użytkowej, jej kierownictwo powierzając Edmundowi Bartłomiejczykowi, który sam będąc artystą o niezwykle szerokim spectrum działania, taką też prowadził pracownię. Tu plakat pojawiał się jako jedno z zadań studenckich, obok takich jak: projektowanie papieru pakowego, ogłoszenia prasowego, pudełka na kapelusze, okładki książkowej itp. Ówczesne rozumienie plakatu, jego projektowanie, pozycja, cel i znaczenie ustawały ten gatunek w równym szeregu z innymi drukami związanymi z reklamą i propagandą. Plakat, ogłoszenie prasowe, reklamę w gazecie projektowano tak samo, myślano o nich takimi samymi kategoriami.

Sytuacja zmieniła się po II wojnie światowej. Splot wydarzeń, wśród których najważniejsze było z jednej strony zainteresowanie władzy plakatem jako jedną z form propagandowych (co miało, obok oczywistych złych także i dobre skutki – rozwój infrastruktury, przedsiębiorstw zamawiających plakaty, mecenat państwowy, konkursy), z drugiej „wysoka forma” i międzynarodowe sukcesy polskich plakacistów, a wśród nich na pierwszym miejscu Henryka Tomaszewskiego⁶, sprawił, że w warszawskiej ASP w 1952 roku powstały równoległe dwie pracownie plakatu. Jedną z nich powierzono Józefowi Mroszczakowi⁷, drugą Henrykowi Tomaszewskiemu.⁸

Zjawisko polskiej szkoły plakatu⁹ niewątpliwie zakreślało horyzont, na jakim istniała, zwłaszcza w pierwszym okresie, Pracownia Plakatu prowadzona przez Tomaszewskiego. Z czasem kolejne pokolenia absolwentów zasilaty szeregi świetnych grafików, współtworzyły środowisko i życie artystyczne wokół plakatu. Zachodziło coś w rodzaju sprzężenia zwrotnego, pracownia Tomaszewskiego cieszyła się dużym zainteresowaniem z powodu sławy polskiego plakatu i pozycji samego profesora, a polski plakat był w latach 50., 60. i później w świetnej kondycji między innymi dlatego, że zasilaty go szeregi absolwentów tej pracowni.

Pierwszym asystentem Tomaszewskiego został uznany już wtedy plakacista, Jan Lenica. Funkcję tę pełnił w latach 1952-1954, po jego odejściu miejsce asystenta zajął Tadeusz Jod-

⁶ Wymienię tylko pierwsze najważniejsze nagrody, po których przyszły liczne następne: 1947 - I nagroda w międzynarodowym konkursie na plakat dla ONZ; 1948 - pięć złotych medali na Międzynarodowej Wystawie Plakatu w Wiedniu; 1948 - nagroda w międzynarodowym konkursie na plakat olimpijski w Londynie.

⁹ Polskiej szkole plakatu poświęcono wiele publikacji, jest to zjawisko szeroko znane. Nie stanowi ono tematu tego tekstu, choć jego ważne tło. Patrz m.in.: *Polski plakat filmowy 1947-1967*, CWF, Muzeum Narodowe, Poznań 1969; Janina Fijałkowska, *Od Młodej Polski do naszych dni*, Muzeum Narodowe, Warszawa 1966; Szymon Bojko, *Polski plakat współczesny*, Agencja Autorska, Warszawa 1972; *Polski plakat filmowy. Stulecie kina w Polsce 1896-1996*, Kraków 1996.

⁵ Najpewniej w ramach tej samej Pracowni Kompozycji Brył i Płaszczyzn – na wstępnym etapie nauki.

⁷ Mroszczak dosyć szybko porzucił plakat jako główny przedmiot nauczania w swojej pracowni i skupił się na zagadnieniach przestrzennych w projektowaniu graficznym, zwłaszcza na projektowaniu grafiki wystawienniczej i opakowań; plakat – nadal obecny w tej pracowni – miał nieco inny status niż u Tomaszewskiego, na ogół był jednym z elementów identyfikacji wizualnej produktu czy wydarzenia, był bliżej funkcji reklamowej.

⁸ Sprawę powołania dwóch Pracowni Plakatu przedstawiono na Senacie ASP 28 stycznia 1952 roku, faktyczne objęcie pracowni przez Tomaszewskiego miało miejsce 1 marca 1952 roku; patrz: Archiwum ASP,teczka: Protokoły Posiedzeń Senatu ASP 1951/1952.

¹⁰ W latach 1950-1964 studia na Wydziale Grafiki rozpoczynają się po 4 semestrach nauki na Wydziale Malarstwa, do 1958 roku Wydział Grafiki istniał faktycznie tylko na IV i V roku studiów.

¹¹ Por. W. Włodarczyk, *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1944-2004*, Warszawa 2005, s. 168-169.



2



3



4

łowski (1954-1967), następnie absolwent pracowni Bronisław Zelek (1967-1971), w końcu w latach 1971-1984 kolejny absolwent Mieczysław Wasilewski (w latach 1981-1982 zastępowany przez Cypriana Kościelniaka). Równolegle z Wasilewskim, w latach 1972-1975, drugim asystentem w pracowni był Jan Kotarbiński. Zazwyczaj asystenci prowadzili samodzielnie pierwszy (z trzech) rok zajęć ze studentami, Tomaszewski dwa ostatnie. Pracownia funkcjonowała pod różnymi nazwami, znaczącymi raczej okresy historyczne i zmiany strukturalne wydziału, niż mówiącymi cokolwiek o niej samej. Pierwotnie, w chwili powstania, nazywała się po prostu Pracownią Plakatu. Studenci przychodzili do niej po IV roku studiów i uczyli się dwa lata¹⁰. W roku akademickim 1961/62, już jako Pracownia Projektowania Graficznego (taką unifikującą nazwę nosiły wtedy wszystkie pracownie projektowe), weszła w skład Katedry Zespołowej Projektowania Graficznego – tzw. „kombajnu”. Pod tą nazwą kryła się nowa koncepcja edukacyjna. „Kombajn” tworzyły pracownie: typografii Juliana Pałki, grafiki wystawienniczej Józefa Mroszczaka, plakatu Henryka Tomaszewskiego, projektowania fotograficznego Wojciecha Zamecznika, wymieniana bywa w tym szeregu także pracownia książki Jana Marcina Szancera¹¹. Studenci decydujący się po dwóch wstępnych latach nauki na grafikę musieli odbyć semestralne zajęcia w każdej z nich, następnie ci, którzy chcieli specjalizować się w grafice projektowej, na V roku wybierali spośród nich pracownię dyplomową i pozostawali w niej dwa lata. Mieczysław Wasilewski wspomina, że dopiero wtedy – na V roku – zetknął się z Tomaszewskim, zajęcia w ramach „kombajnu” w jego pracowni prowadził asystent.¹² Przez całe lata 70. pracownia Tomaszewskiego nosiła oficjalną nazwę Katedry Projektowania Grafiki Propagandowej, by po 1980 roku powrócić do nazwy Pracowni Projektowania Plakatu.

Sława polskiego plakatu i uznanie dla Henryka Tomaszewskiego szybko zaczęły przyciągać do Warszawy zagranicznych stażystów. Jednym z pierwszych był Michel Quarez z Francji, który przyjechał na roczny staż w 1961 roku. Po nim zaczęli pojawiać się inni. W połowie lat 60. staż u Tomaszewskiego odbyli Pierre Bernard i Gérard Paris-Clavel. W kilka lat po powrocie do Francji założyli słynną grupę Grapus, która mocno wpłynęła na grafikę francuską. Obaj twórcy chętnie powoływali się na swe studia u Tomaszewskiego i wielce przyczynili się do rozpowszechnienia jego renomy, tym razem jako wybitnego pedagoga. Zaangażowani w kwestie społeczno-politycznie, otwarcie wypowiadali się przeciw plakatowi reklamowemu i wszystkiemu, co służy wyłącznie komercji. „Poświęcamy się sztuce pięknego obrazu, jaką odkryliśmy w Polsce, aby zmienić świat”¹³. François Barré pisząc o formowaniu się grupy, zaznaczał: „Po dziś dzień Grapus posłuszny jest potrójnemu rytmowi, jego ewolucję znaczą trzy etapy. Wpierw etap polski: odkrywają polską grafikę, uczą się u Tomaszewskiego, poznają artystów, którzy wprowadzają sztukę na ulice miasta, wypowiadając się w tematyce społeczno-kulturalnej”¹⁴. Największe nasilenie obecności stażystów przypadło na przełom lat 60. i 70., kiedy u Tomaszewskiego studiowali m.in.: Alain le Querrec, Bruno Koper, Thierry Sarfis, Guy Mocquet, Vanessa Vermillion, Karel Mišek, Bo Bendixen, Terje Raalkvama, Marjatta Itkonen, Radovan Jenko, Uwe Loesch. W sumie w pracowni staż odbyło ok. 60 osób.

Marka Pracowni pod kierownictwem Mieczysława Wasilewskiego nadal ma się znakomicie, na studia do niego równie chętnie, co wcześniej napływają zagraniczni stażyści¹⁵. „Pracownia profesora Wasilewskiego jest oblegana przez cudzoziemców, którzy przyjeżdżają tu na semestr albo dwa. Moja koleżanka, będąc na stypendium w Finlandii, przekonała się, że Wasyl, jak studenci nazywają profesora, jest tam żywą legendą.”¹⁶ Wysoka pozycja obu pedagogów owocowała zaproszeniami napływającymi z uczelni artystycznych na całym świecie. Tomaszewski jeździł niewiele, wołał gdy studenci przyjeżdżali do niego. Przygotował jednak wykład – pokaz slajdów, ilustrujący jego metodę i praktykę uczenia. Wasilewski częściej bywa na gościnnych wykładach. Wystawia także ze swoimi studentami, czasem w ramach BMW – nieformalnej grupy, łączącej trzy dyplomujące pracownie grafiki projektowej (poza Pracownią Plakatu BMW tworzą: Pracownia Projektowania Książki Macieja Buszewicza i Pracownia Projektowania Grafiki Wydawniczej Lecha Majewskiego).¹⁷

W 1984 roku, po przejściu Henryka Tomaszewskiego na emeryturę (miał jeszcze w roku następnym zajęcia z dyplomantami w ramach godzin zleconych), prowadzenie pracowni powierzono Julianowi Pałce. Mieczysławowi Wasilewskiemu, ówczesnemu asysten-



5



6



7

¹² Rozmowa z M. Wasilewskim, Warszawa, 19 lipca 2005.

¹³ F. Barre, *Grapus*, „Projekt” 1979 nr 3, s. 46-53.

¹⁴ Ibidem

¹⁵ Jedną ze studentek - Maję Kystol Schou z Danii - za pracę wykonaną podczas warszawskich studiów zdobyła w 2001 roku srebrny medal na I Międzynarodowym Triennale Plakatu w Hongkongu.

¹⁶ A. Staros, op. cit.

¹⁷ Nazwa BMW została wymyślona przez studentów. Pochodzi od pierwszych liter nazwisk profesorów, których pracownie, w tej właśnie kolejności (Buszewicz, Majewski, Wasilewski), mieszczą się na ostatnim piętrze budynku Wydziału Grafiki. Trzej profesorowie wielokrotnie gościli z wykładami i pokazami swojej pracy artystycznej i dydaktycznej, zapraszani przez uczelnie artystyczne; por: *Masters and Students. Mieczysław Wasilewski and Students*, China Youth Press, China 2004; *Poster Exposition. BMW (Buszewicz, Majewski, Wasilewski) and their Students from Academy of Fine Arts in Warsaw*, Seed Factory, Bruxelles 2005.

towi Tomaszewskiego, powierzono Pracownię Grafiki Projektowej dla studentów grafiki warsztatowej i studentów innych wydziałów ASP. Sytuacja ta spowodowana była głównie względami formalnymi¹⁸. Pałka jako dydaktyk z profesorskim tytułem, plakacista i grafik o niewątpliwym dorobku artystycznym miał pierwszeństwo w objęciu pracowni dyplomującej. W 1990 roku, na trzy lata przed przejściem Pałki na emeryturę, Wasilewski wrócił do Pracowni Plakatu, od 1993 roku prowadzi ją samodzielnie. Jego kolejnymi asystentami w tej pracowni byli: Piotr Jaworowski (1991-1996), Jerzy Świątek (1996-1997), Ryszard Kajzer (1997-1999), Piotr Szulkowski (1999-2000); od 2000 roku rolę tę pełni Marcin Władyka.

¹⁸ W latach 1972-1980 Julian Pałka pełnił funkcję rektora ASP, w latach 1978-1980 był kierownikiem Podyplomowego Studium Scenografii. W 1980 roku złożył rezygnację z funkcji rektora, do pracy na Wydziale Grafiki powrócił w 1983 roku.

PROGRAM

JA DAJĘ TAKIE ZADANIE, DO KTÓREGO TRZEBA SIĘ POPRÓBOWAĆ. MY NIE WIEMY CO POTRAFI-MY. MY JESTEŚMY, JAKIMI SIĘ DO TEJ PORY STWORZYLIŚMY, TYM CO ZBUDOWALIŚMY. A MOŻE GDYBY NAMI POTRZAŚNAĆ, JESZCZE NAFTA BY Z NAS WYLECIAŁA.¹⁹

W KAŻDYM ZADANIU JEST JAKAŚ ZAGADKA, KTÓRĄ MUSZĄ ROZWIĄZAĆ.²⁰

Henryk Tomaszewski

¹⁹ H. Tomaszewski, *Przychodzi mi do głowy, żeby wszystko rzucić i sobie porysować*, „Sztuka” 1978, nr 3, s. 18-23.

²⁰ Ibidem.

Pedagogiczna praktyka Tomaszewskiego, oparta na ćwiczeniu i rozbudzeniu intelektu, poszukiwaniu nowych rozwiązań, przełamywaniu stereotypów, nieuleganiu schematom i nade wszystko podkreślająca własny, indywidualny język projektanta, stała się swoistą wykładnią polskiej szkoły plakatu. Istota programu opierała się na przekonaniu, że ma służyć kształceniu artystów a nie tylko (choć także) biegłych rzemieślników. Tomaszewski więc nie tyle uczył prawideł rządzących projektowaniem graficznym, co raczej szkolił studentów w nawyku ich przełamywania.

Zadania stawiane studentom²¹ można by podzielić na kilka rodzajów: zadania wstępne – te często, w kolejnych latach, powtarzały się, a niektóre, jak „Autoportret”, „Portret kolegi”, „Moja biografia” były stałym elementem edukacji. Zadanie z „Autoportretem”, pierwsze zadanie dla nowo przybyłych studentów także w pracowni Wasilewskiego, jak komentuje je ten ostatni, „zmuszało do znalezienia odpowiedniego dystansu, a jednocześnie był to najbardziej znany studentowi «teren», dający ogromne możliwości autointerpretacji, autoironii i jednocześnie «obiektywnego samookreślenia»²². Niewątpliwie zadanie to służy także poznaniu studenta. Inne rodzaje wstępnych ćwiczeń to te, w których studenci musieli zmierzyć się z graficznym rozwiązaniem problemów narracji, ciągłości, kontrastu (jak sekwencja trzech obrazów „Wczoraj – dziś – jutro” czy „Podwójny portret przedmiotu” – dyptyk na temat przedmiotu, np. kapelusza, ołówek), wizualizacją hasła (np. szkoła, kolej, wojsko), pary przeciwieństw (np. grubo – cienko, piekło – niebo) czy wreszcie oddania nastroju, ukazania atmosfery fenomenu, zjawiska (np. skrzypce, perkusja, zima, teatr). „Krótka informacja o kraju”, czyli tzw. „ręcznik”, którego nazwa pochodzi od wydłużonego kształtu (połowa formatu A0) był wypowiedzią na temat wylosowanego przez studenta państwa.

Inną, bardziej zaawansowaną grupę stanowiły ćwiczenia na graficzny komentarz do często abstrakcyjnego hasła, powiedzenia. Te zmieniały się co roku, np.: „Ile trwa zaraz?”, „Prima aprilis”, „Zwycięstwo w dyskusji należy do perkusji”, „Widzę na czarno”, „Zgadza się nie znaczy zgodnie”, „Krzywe krzywego nie naprostuje”, „Zasłonić dziurę minimum działania”. Często jako tematy ćwiczeń pojawiały się aforyzmy i bon moty lubianego przez Tomaszewskiego Stanisława Jerzego Leca: „Jest wielkie nic i małe nic”, „Żaden pyłek lawiny nie poczuwa się do wina”, „I symbole jedzą mole”, „Wolę napis wstęp wzbroniony aniżeli wyjścia nie ma”, „Kto woła: niech żyje, musi płacić za pogrzeb”, a także przysłowia i hasła np.: „Habit nie czyni mnicha”, „Przedał imienie a kupił siedzenie”, „W jedności siła”, „Mów krótko”.

Jeden z zadanych studentom aforyzmów Leca – „Plan wykonan podpis: Onan” – stał się powodem prasowej awantury. Po opublikowaniu w „Literaturze” materiału o pracowni Tomaszewskiego²³, ilustrowanego plakatami Cypriana Kościelniaka, Zygmun-

²¹ Studenci dostawali średnio 4-5 zadań rocznie.

²² Por. Włodarczyk, op. cit., s. 184.

²³ „Literatura” 1972 nr 20, s. 20-21.



8



9



10

2. 3. 4. Henryk Tomaszewski ze studentami w Pracowni Projektowania Plakatu, lata 60., fot. A. Garnuszewska, Arch. Muzeum ASP
5. 6. Henryk Tomaszewski w Pracowni Projektowania Plakatu, 2 poł. lat 60., fot. A. Garnuszewska, Arch. Muzeum ASP
7. Henryk Tomaszewski i Bronisław Zelek, w Pracowni Projektowania Plakatu, 2 poł. lat 60., fot. A. Garnuszewska, Arch. Muzeum ASP
8. Mieczysław Wasilewski i Henryk Tomaszewski ze studentami podczas korekty na korytarzu Wydziału Grafiki, lata 70., fot. A. Garnuszewska, Arch. Muzeum ASP
9. Mieczysław Wasilewski, lata 70., fot. A. Garnuszewska, Arch. Muzeum ASP
10. Henryk Tomaszewski i Mieczysław Wasilewski ze studentami podczas korekty na korytarzu Wydziału Grafiki, lata 70., fot. A. Garnuszewska, Arch. Muzeum ASP

46/47
ASP:RACJE

>>



14



15



11



12



13

ta Piotrowskiego i Barbary Bieleckiej odpowiadającymi na to ćwiczenie, w „Dzienniku Zachodnim” pojawił się obszerny, jak na skalę zjawiska, tekst pod ekspresyjnym tytułem *Artyci – onaniści?! Destrukcja rozpowszechniana*²⁴. Ukrywający się pod pseudonimem KKF autor wyrażał oburzenie „paszkwilanckim i antyspołecznym” charakterem tych prac, uderzających w „wykonywane w ciężkim znoju zadania, pomnażające dobra naszego kraju i narodu”. Próbował również dociec wysokości nakładu „Literatury”, by móc realnie oszacować skalę rozpowszechniania prac „na cały kraj i zagranicę”. Jedyne „usprawiedliwienie” autor widziałby (ewentualnie) w tym, „że panu profesorowi chodziło o wykazanie studentom, iż plakat jako swoista forma informacji czy publicystyki, może być obraźliwy, destruktywny itp.” Jest to jedyny publikowany, niezwykle wyrazisty w formie wyraz krytycznej oceny, zupełnego niezrozumienia pedagogicznej działalności Tomaszewskiego, a przy tym całkowitego braku poczucia humoru, co zawsze i niezawodnie prowadzi na umysłowe manowce. Poczucie humoru, często lekceważone, wydaje się niezwykle ważną cechą tak twórczości Tomaszewskiego i Wasilewskiego, jak i ich pedagogicznej praktyki. Ten niezwykle czuły barometr kondycji umysłowej, szerokości horyzontów, sprawności intelektu, sposobu widzenia świata, dystansu jest w przypadku obu artystów najwyższej próby – abstrakcyjne, purnonsensowe, niezwykle „cienkie” i głębokie. Widać je i w konstrukcji zadań, i w ich studenckich realizacjach.

Studenci dostawali także bardziej typowe dla przyszłych plakacistów zadania: zaprojektować plakat filmowy, teatralny, okolicznościowy (np. „Cyrk”), bhp („Myśl przy pracy”, „Każdy brak ma swój znak”, „Po pracy zostaw porządek”), antyalkoholowy itp.. Pozycja Tomaszewskiego jako grafika i niezależność jego myśli pozwalała uchronić pracownię i jego własną twórczość przed próbami doktrynalnych wpływów, które pojawiały się, zwłaszcza w latach 50., na naradach w sprawie plakatu²⁵. Oczywiście tematy polityczne pojawiały się jako zadania dla studentów („1 maja”, „22 lipca”), były częścią tamtej rzeczywistości jako codzienne wyzwania w pracy przyszłych absolwentów Wydziału Grafiki.

Rozpowszechniona wówczas tematyka społeczno-polityczna, rocznicowa, bhp, znajdowała także swe lustrzane – krzywe – odbicie w ćwiczeniach zadawanych przez Tomaszewskiego. Sposób jej „równoważenia” polegał na wyszukiwaniu dla studentów haseł, które były fragmentami nagłówków i ogłoszeń prasowych, cytatami z gazetowych wypowiedzi, modnymi aktualnie i nadużywanymi słowami, obrazowo podawanymi danymi statystycznymi: „Co półtorej godziny przepijamy Fiata”, „Angielskiego uczy pedagog”, „Usprawnienie”, „Naprawiam telewizory”, „Poszukuję pokoju”, „Powiększam wszędzie i wzdłuż Wilcza 10”.

Wasilewski wspomina wymyślanie tematów jako jedno z najtrudniejszych zadań. Tematy ćwiczeń podkradano sobie wzajemnie między pracownikami nie tylko w obrębie polskich uczelni, był to „proceder” międzynarodowy. Za pośrednictwem pojawiających się

²⁴ KKF, *Artyci – onaniści?! Destrukcja rozpowszechniana*, „Dziennik Zachodni” 1972 nr 161.

²⁵ Dyskusja programowa z okazji I Ogólnopolskiej Wystawy Plakatu, patrz: *I Ogólnopolska Wystawa Plakatu*, CBWA Zachęta, Warszawa 1953; *O plakacie. Zbiór materiałów z narad i dyskusji oraz artykułów poświęconych aktualnym problemom plakatu politycznego*, WAG, RSW „Prasa” [Warszawa 1954].



16



17

na wydziale zagranicznych gości (m.in. przyjeżdżających na Międzynarodowe Biennale Plakatu) tematy „od Tomaszewskiego” pojawiały się w uczelniach za granicą. Z tego wspólnie tworzonego banku tematów Wasilewski korzysta nadal. I tak, tytuły ćwiczeń jego pracowni w roku akademickim 2005/2006 brzmiały: „Autoportret”, „Cyrk”, „Prima Aprilis”, „Natura – Kultura”; klasycznie „Tomaszewskie”, nadal się sprawdzają, za każdym razem nabierają aktualnego wyrazu i przybierają zaskakujące rozwiązania, stając się indywidualną, światopoglądową wypowiedzią młodych artystów.

Tematy dyplomów, inaczej niż dzisiaj, były często „rozdawane” przez profesora, co więcej, wszyscy dyplomanci danego roku otrzymywali wówczas ten sam temat. Mieczysław Wasilewski i jego koledzy broniący dyplomu w 1966 roku mieli za zadanie skomponować graficzną wypowiedź w nietypowej formie podłużnego panelu. Tematem dyplomu samego Wasilewskiego była *Moja podróż do Japonii*²⁶. Rocznik Lecha Majewskiego (dyplom w 1972 roku) miał za zadanie zaprojektować kalendarz, studenci losowali tematy kalendarza wymyślone przez profesora.²⁷ Dyplom w 1976 roku „składał się z pięciu plakatów o tematyce społecznej”²⁸. W roku akademickim 1978/1979 tematem wszystkich prac dyplomowych był cykl plakatów związanych z Igrzyskami Olimpijskimi w Moskwie²⁹. Praktyka ta świadczy o odmiennym od dzisiejszego traktowaniu przez Tomaszewskiego pracy dyplomowej (dziś skłonni jesteśmy widzieć w niej pierwszą samodzielny, choć przygotowywaną pod profesorską opieką, pracę młodego artysty). Być może Tomaszewski postrzegał ją jako ostatnie, najpełniejsze, ale wciąż studenckie zadanie. Określając jego temat, a nierzadko format, stwarzał płaszczyznę umożliwiającą porównanie – dyplomowych tym razem – wypowiedzi studentów, co stanowiło niewątpliwie o dydaktycznej wartości takiego zabiegu.

Ćwiczenia wykonywane w pracowni pod okiem Tomaszewskiego i jego asystentów uzupełniały zajęcia obowiązujące studiujących w kierowanej przez niego katedrze: projektowanie typograficzne, fotograficzne, liternictwo, grafika warsztatowa, a także pojawiające się okresowo zajęcia z technik reprodukcyjnych, informacji wizualnej, technologii opakowań.³⁰ Od 1974 roku, na prośbę Tomaszewskiego Roman Owidzki prowadził dodatkowe, specjalne zajęcia dla studentów IV roku Pracowni Plakatu – „Ćwiczenia związane z analizą elementów budowy układów płaskich i form przestrzennych”. W założeniu były one rozwinięciem zajęć z I roku studiów w Pracowni Kompozycji Brył i Płaszczyzn, jednak ich program został przez Owidzkiego specjalnie opracowany. „Zasadnicza różnica między ćwiczeniami rozwiązywanymi na roku pierwszym a omawianymi tutaj jest ta, że te pierwsze dotyczyły przede wszystkim podstawowych elementów składowych układów wizualnych takich jak: sylweta, linia, faktura, stopniowanie walorów, tonacja i barwy dopełniające itd. Podczas, gdy tym razem wchodzi w grę zagadnienia kojarzenia i wiązania elementów w całość kompozycyjną.”³¹

²⁶ Dyplom Wasilewskiego został opublikowany, patrz: *Akademia twórczej swobody*, „Polska” 1966 nr 9, s. 48-49.

²⁸ Włodarczyk, op. cit., s. 184.

³¹ Sprawy programowo-organizacyjne 1970-1973, teczka nr 69, Archiwum ASP.

²⁷ Rozmowa z Lechem Majewskim, Warszawa, 17 września 2005.

²⁹ Sprawozdanie z Działalności Wydziału Grafiki w roku akademickim 1979/80, Archiwum ASP.

³⁰ Do tego dochodziły w tak zwanym „tygodniu malarskim” zajęcia z malarstwa i rysunku trwające równoległe do końca studiów, a także zajęcia z psychologii (później z filozofii), historii sztuki, socjologii (podstawy nauk politycznych), lektorat języka obcego, szkolenie wojskowe.

11. Henryk Tomaszewski i Ida Zwierchowska, korekta w Pracowni Projektowania Plakatu, 1980-1981, fot. J. Sabara, Arch. Muzeum ASP
12. 13. Henryk Tomaszewski ze studentami w Pracowni Projektowania Plakatu, 1980-1981. Od prawej: asystent Mieczysław Wasilewski, studenci: Ida Zwierchowska, Jan Młynarczyk, Piotr Młodziejewicz, Filip Pagowski, Radovan Jenko, Carmen Peña, fot. J. Sabara, Arch. Muzeum ASP
14, 15, 16, 17. Marcin Władysław, *Oferta dla Europy*, 1999, praca dyplomowa w Pracowni Mieczysława Wasilewskiego (fragment), fot. arch. autora

48/49

ASPIRACJE

>>

O METODZIE

PRZYRNAJĘ SIĘ, MAM OPÓR DO WARSZTATU. WOLĘ, GDY STUDENT NAWET NIE ZREALIZUJE ZADANIA, PRZEWRÓCI SIĘ NA NIM, JEŻELI WIEM, ŻE ZROZUMIAŁ O CO W TYM ZADANIU CHODZI. MNIEJ JUŻ WTEDY INTERESUJE MNIE NAWET TO, JAK ON JE WYKONA.³²

PRZY TYCH ZADANIACH, KTÓRE JA IM STAWIAM, TO JA MUSZĘ POGADAĆ. W OGÓLE, NIE NA TEMATY PLASTYCZNE. POFILOZOFOWAĆ DLACZEGO TAK A NIE INACZEJ, DLACZEGO TU JEST BŁĄD MYŚLOWY, NIEKONIECZNIE PLASTYCZNY.³³

PRAGNĘ WYKSZTAŁCIĆ U STUDENTA MYŚLENIE LOGICZNE, KONSEKWENTNIE ZWIĄZANE Z FUNKCJĄ PROJEKTU. PODAJĘ TEMAT, Z KTÓREGO STUDENT DROGĄ ANALIZY POWINIEN ODRZUCIĆ CO ZBĘDNE, ABY DOJŚĆ DO SKRÓTU – ZNAKU.³⁴

Henryk Tomaszewski

³² Rozmowa na temat grafiki, „Rocznik Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 1974 nr 4, s. 13

³³ H. Tomaszewski, *Przychodzi mi do głowy...*, op.cit.

³⁴ S. Bojko, *Polski plakat współczesny*, Agencja Autorska, Warszawa 1972.

W jednej z licznych ankiet – formularzy dotyczących pracowni, jej organizacji i działania, w rubryce „metoda pedagogiczna” we właściwym sobie lakonicznym stylu wypełniania tego typu papierów Tomaszewski napisał: „Metodę pedagogiczną stanowi korekta prowadzona indywidualnie”³⁵. Korekta profesorska – sedno akademickiego procesu edukacyjnego – jest ze swej istoty zjawiskiem trudno opisywalnym. Zawsze odbywa się w dialogu, choć niekiedy werbalnym, takie elementy jak, wyraz twarzy, wzrok, gesty, chrząknięcia, mogą znaczyć więcej niż słowa. Korekty Tomaszewskiego są legendarne. W toku bardzo emocjonujących zajęć wygłaszał długie monologi, odnoszące się do aktualnie rozwiązywanego tematu, w czasie korekt czasem sam brał do ręki narzędzie i wykonywał niezbędne poprawki na pracy studenta. Jeden z nich, Jerzy Sarapata, podobno nielegalnie nagrywał profesorskie komentarze. Zachowane, nieliczne i słabej jakości zdjęcia dają pojęcie o swoistym „teatrze” i „performansach” profesora w czasie korekt. Był, o czym świadczą wspomnienia jego uczniów niezwykle silną, magnetyzującą postacią, jego osobowość najpełniej jawi się w krwistych, niemożliwych do przytoczenia anegdotach. Był – jak go określił Wojciech Fangor – „zaciętym pedagogiem”³⁶, niezwykle wymagającym. W pracowni na Akademii bywał codziennie między godziną 9.00 a 13.00. Nie wszyscy studenci wytrzymywali, byli tacy, którzy od Tomaszewskiego uciekali. Byli też tacy jak Maciej Buszewicz, który świadomie pracowni Tomaszewskiego nie wybrał, nie chcąc narażać własnej osobowości na starcie z mistrzem.³⁷ „Profesor – ironiczny, błyskotliwy – jest człowiekiem bez litości, bez skrupułów. Nieraz przyprawiał studentów o bezsilną wściekłość. Studentki o gorzkie łzy. Jest odporny na najpiękniejsze uśmiechy, dekolty, nie dba o łatwą popularność.”³⁸ Nie narzucał swojego sposobu myślenia, ale wymagał świadomości działania, twórczej ambicji, pracowitości, indywidualizmu, inteligencji³⁹.

Podkreślany wielokrotnie, intelektualny charakter i wartość sztuki Tomaszewskiego nie odnosi się jedynie do przekazu, jaki niosą ze sobą jego plakaty i rysunki, do ich treści i sposobu wizualnego rozwiązania, ale do znacznie bardziej fundamentalnej sprawy. Rewolucyjna

³⁵ Program studiów katedry, rok akademicki 72/73, Programy 1970-1974, teczka nr 71, Archiwum ASP.

³⁷ Rozmowa z Maciejem Buszewiczem, Warszawa, 8 lipca 2005.

³⁹ Por.: *Najwspanialszy nauczyciel. Rozmowa z Janem Kotarbińskim*, „Aspekty” 1994 nr 1, s. 1.

³⁶ Włodarczyk, op.cit., s. 183.

³⁸ P. Barącz, *Trudny profesor*, „Polska” 1963 nr 6.



istota sztuki i sposobu uczenia Tomaszewskiego polegała na zanegowaniu historycznego porządku i miejsca, w jakim tkwiła do tej pory grafika projektowa, a z nią plakat i inne formy wizualnego komunikatu. Tomaszewski uczył plakatu tak, jak uczy się sztuki wolnej od użytecznych funkcji. Ucząc grafiki projektowej, odrzucał dorobek i doświadczenie racjonalnej w podejściu do konstruowania informacji wizualnej awangardy europejskiej (tradycję Bauhausu, typografii konstruktywistów, druku funkcjonalnego), który to dorobek po II wojnie światowej stał się międzynarodowym alfabetem, „elementarzem form”. W swym radykalizmie szedł daleko, antycypując powszechną dziś praktykę pracy z obrazem: „Jeżeli nie umiesz narysować ręki, to wykorzystaj rękę stworzoną w inny sposób, nie wiem jaki, zastąp to, czego nie umiesz tym, co możesz znaleźć, cytatem. Bo jeżeli on [student] rozumowo dojdzie, że można to załatwić cytatem, to już jest w tym akt twórczy. A szukając cytatu, może swą przyszłą realizację zobaczyć inaczej (...), broniąc się w swej ułomności może rozwinąć wizję, której się wcale nie spodziewa, która może go dalej zaprowadzić.” I dalej: „Wydaje mi się, że im więcej wiem, tym mniej wiem. Nie wiem gdzie dzisiaj się kończy a gdzie zaczyna grafika. Obraz zaczął być plakatem. Plakat obrazem. (...) Wobec tego nie wiem dziś, gdzie się co kończy, gdzie się zaczyna. (...) Przychodzi mi na myśl, że ten podział na wydziały malarstwa, grafiki jest czymś anachronicznym. Nie mówię tu czegoś nowego. Ja bym marzył o takiej szkole, gdzie są same warsztaty – tu telewizja, tu film, tu glina, tu farby, tu szkło, tu plastik. Wpuścić tych wszystkich ludzi i niech każdy robi co zechce. Niczego ich nawet nie uczyć, tylko rozmawiać z nimi o życiu, o filozofii, historii, ludzkich działaniach. Bo inaczej – już sama świadomość, że ja tu jestem po to, żeby nauczyć, więc muszę uczyć, a oni tu przyszli żeby się nauczyć, więc muszą się nauczyć – już sama taka świadomość dla obu stron jest dużym ograniczeniem.”⁴⁰

⁴⁰ H. Tomaszewski, *Rozmowa na temat...*, op.cit., s. 14. Tomaszewski mówi to w kilka lat po pełnym usamodzielnieniu się Wydziału Grafiki (1968), o które mocno zabiegał w licznych wystąpieniach podczas obrad Senatu ASP, patrz.: *Protokoły Posiedzeń Senatu Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w roku akademickim 1962-1966*, Archiwum ASP.

Takie podejście Tomaszewskiego do problematyki plakatu owocowało skutkami daleko wykraczającymi poza obszar grafiki, sprawiło, że – jak to określił Wojciech Włodarczyk – „znaczący» język plakatu stał się częścią składową rodzącego się «nowego malarstwa» lat 80-tych. Dobrym przykładem takiej współpracy i wzajemnych inspiracji była spółka graficz- >>>

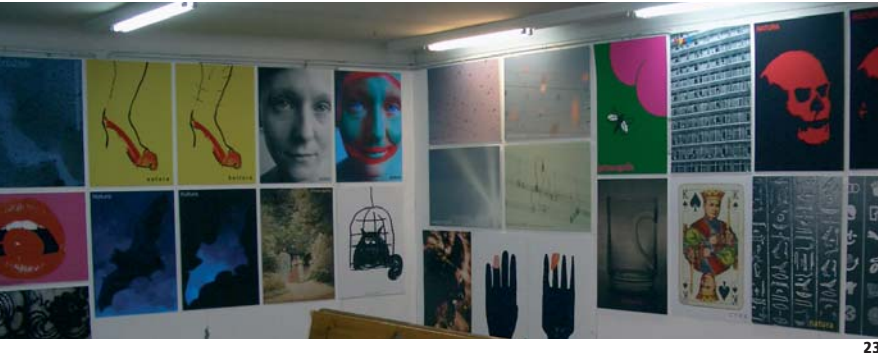


21



22

18, 19, 20, 21, 22. Piotr Młodożeniec, praca dyplomowa w Pracowni H. Tomaszewskiego (fragment), 1981, fot. Arch. Muzeum ASP
23, 24, 25. Wystawa końcoworoczna w Pracowni Projektowania Plakatu Mieczysława Wasilewskiego, 2006, 2007
26. Pracowni Projektowania Plakatu Mieczysława Wasilewskiego
27, 28, 29. Mieczysław Wasilewski, Jakub Turczyński (student), Marcin Wiądyka, Pracownia Projektowania Plakatu, 2007



23



26



27



28



29

⁴¹ Włodarczyk, op.cit., s. 531.

⁴² H. Tomaszewski, *Przychodzi mi do głowy...*, op. cit.

na Piotra Młodożeńca i Marka Sobczyka.⁴¹ Jednocześnie, o swojej sztuce Tomaszewski mówił w kategoriach użytkowych. „Grafika taka, jaką ja uprawiam, to sztuka usługowa, jak to kiedyś powiedziałem: ja jestem grafik, co nosi meble, bo kiedy przychodzi klient i mówi: zanieś pan te meble, to ja zanoszę”⁴². Być może w umiejętności synkretycznego łączenia tego, co postrzegane jest jako przeciwstawne, tkwi sedno jego metody.

Duch tej „otwartej” pedagogiki obecny jest nie tylko, co naturalne, w Pracowni Projektowania Plakatu Mieczysława Wasilewskiego, ale także w praktyce dydaktycznej Macieja Buszewicza i Lecha Majewskiego. Ich pracownie działają po trosze jak laboratoria, studenci mogą, a nawet muszą eksperymentować i pozwalać sobie na więcej niż to będzie możliwe w ich przyszłym, zawodowym życiu projektanta.

Wasilewski, kontynuując program Tomaszewskiego, naznacza go swoją osobowością. Pomimo zasadniczej zmiany warunków, w jakich funkcjonuje dziś plakat, nie było powodu, by zmienić sposób uczenia: „To, co reprezentował Tomaszewski, jest niepowtarzalne. Mam zupełnie inny temperament, choć oczywiście przez wiele lat współpracy nasiąknęłam jego osobowością, ale przecież można być tylko sobą, a ja jestem cichym, zamkniętym człowiekiem. Staram się konsekwentnie zmierzać ku temu, żeby młodych ludzi uczyć warsztatu koncepcyjnego, nie manualnego. To uważam za główną domenę designera w dzisiejszym świecie, kiedy paleta środków zmienia się i udoskonala z roku na rok. I tu idę w trop za mistrzem Tomaszewskim.”⁴³

Mniej ekspresyjna, wyciszona osobowość Wasilewskiego przyciąga studentów z nie mniejszą siłą: „Byłam gotowa swój los uzależnić od jego decyzji, ufając jego doświadczeniu. (...) plakat za plakatem projektowaliśmy, lepiej, gorzej, dwa zadania na semestr, a potem wpis do indeksu i uścisk dłoni. Bardzo dobry, bardzo dobry, bardzo dobry, oceny nie odzwierciedlają naszych umiejętności, zaangażowania, czy to w ogóle możliwe? Dzięki temu nie są kontrowersyjne, nie koncentrują naszej uwagi, nie są celem naszych działań. Nie ma listy obecności, wszystko koncentruje się na plakacie, na efekcie końcowym, dobry plakat może powstać w tydzień, może powstawać dużo dłużej. (...) Najwięcej można nauczyć się, kiedy przychodząc na zajęcia wsłuchujesz się w korekty, których profesor udziela innym, może to kwestia dystansu. Wtedy ujawnia się między wierszami ten inny sposób myślenia, myślenie plakatem, w banalnych stwierdzeniach, żartach, dosłownie, profesor potrafi zawrzeć więcej sensu w jednym zdaniu niż jego studenci we wszystkich swoich plakatach razem wziętych.”⁴⁴

Szkoła niepodległego oka ma się znakomicie.

⁴³ *Kontrasty Mieczysława Wasilewskiego*, rozm. M. Małkowska, „Życie Warszawy” 1994, nr 138.

⁴⁴ A. Staros, op. cit.



24



25

Agnieszka Szeuwczyk

Historyk sztuki, pracuje w Muzeum ASP w Warszawie.

CZUŁE BARBARZYŃSTWA

O TWÓRCZOŚCI KATARZYNY KIJEK



1

Wieżowce, kinowy neon, billboard czy drogowy znak z czytelną strzałką – wszystkie wyświetlają się na białobłękitnych plamach tła nieśmiało, gdzieś spod bocznych krawędzi bądź dolnych narożników kompozycji. Wzmacniają jej ekspresję swymi grafitowymi, geometrycznymi sylwetkami, skonstrastowanymi z organicznymi w obrysie, półprzezroczystymi plamami otoczenia. Motywy urbanistyczne i inne składniki miejskiej ikonosfery zostają tu ukazane w mikroskali – paradoksalnej dla widza obeznanego z ich rzeczywistymi pierwowzorami.

Z DRUGIEJ RĘKI

Blokowiska pojawiają się już na akwatinie *The City*, wychodzą z mgły i w nią się wtapiają. Sztuch zbliża się do wypracowanej przez czas, podniszczonej fotografii, ale tym się od takowej różni, że ponad połowa jego powierzchni to abstrakcja, pozorna przedstawieniowa nieobecność, pole sprowadzone do zestawu fakturowych śladów czasu, przypadkowych znaków samoistnego życia metalowej płyty.

W zatytułowanym *Second Hand*, dyplomowym cyklu graficznym Katarzyna Kijek zderza naturę z wytworem cywilizacyjnym już w swej istocie zdewaluowanym. Młoda artystka nie pozwala sobie na rezygnację z warsztatowego wypracowania, choćby nawet było oparte w pewnej mierze na kontrolowanej grze przypadków, jakiej płytę – zanim została matrycą – poddało jej otoczenie, naturalne środowisko jej degradacji. Kijek nie porzeka na modny od pewnego czasu, sylwetowym, szablonowym odwzorowaniu, wnika w istotę warsztatowej graficzności, osiągając efekt niepowtarzalnego obrazu, tyleż skrótowego w warstwie ikonicznej, co paradoksalnie wysmakowanego w warstwie ekspresji.

Z jednej strony autorka sięga – jak sama pisze w założeniach pracy dyplomowej – po „postprodukt cywilizacji przemysłowej”, na matrycę wybierając materiał odpadowy, „z drugiej ręki”. Wierzy przy tym, że „jedynie mechaniczny proces jest w stanie uwolnić rzeczywiste, nie zafalszowane intencjonalnym działaniem bogactwo form i struktur, nawarstwione na powierzchni metalu z biegiem czasu”. Z drugiej poddaje odbitkę świadomej estetyzacji, wprowadzając na papier motywy ikonografii miejskiej w technice xero, a przede wszystkim kolor, wobec którego weryzm metalowego śladu nabiera nowego oblicza; zostaje nieco złagodzony.

W niektórych pracach z cyklu *Second Hand* młoda artystka zestawia w tej samej kompozycji kilka równych, poziomych lub pionowych kadrów z abstrakcyjnymi widokami, sugerującymi bezkres nieba. Czasem obraz powstaje przez sugerujące multiplikację skompilowanie równych szachownicowych prostokątów, odgraniczonych od siebie krawędziami pozostałymi (choć to tylko sugestia) po składaniu i rozkładaniu arkusza – niczym dużej mapy. Ale tak naprawdę to czysta gra sfalowanych, pobrużdżonych, porysowanych form, wyodrębniających się spośród sąsiednich organicznym obrysem, nasyceniem czy wchłanianiem światła, kontrastami chromatycznymi bądź walorowymi. Kolorystyka ogranicza się do blednących błękitów, gaszonych beżami czy korodującymi brązami, bądź też intensywniejących w kierunku lazuru. Niebo nad warszawską Pragą? Niekoniecznie, choć w przypadku Kasi Kijek nie można ignorować faktu, że mieszka przy ul. Targowej.

>>





3



4

54/55
ASPIRACJE

1-4, 6, 11. Katarzyna Kijek, *Second Hand*, 2007, technika mieszana
5. Katarzyna Kijek, *Miasto*, 2005, akwatinta
7-10. Katarzyna Kijek, *Fleisch* (klatki z filmu animowanego, realizowanego
we współpracy z Przemysławem Adamskim), 2007



5

Z PRAGI NA PRAGĘ?

Czasem, dzięki kontrastom barwnym i nasyceniu, grafiki Kijek kojarzą się z odbitkami z polaroidu, albo cokolwiek prześwietlonymi, chłonącymi kurz, wystawionymi na zarysowania i zabrudzenia kliszami starych slajdów. Owe sporych rozmiarów odbitki były na wystawie dyplomowej w niejednym wypadku rozwieszane przestrzennie, w pewnym oddaleniu od ścian, w formie czystej – bez passe-partout i jakiegokolwiek oprawy. Przypominały wówczas jakieś znalezione i na wpół przypadkowo wyeksponowane klisze pamięci, karty rozproszonego archiwum czasu, dokumenty szlachetnej wizualnej degradacji. Przestrzenność aranżacji podkreślała ważną cechę zestawu *Second Hand*, mianowicie gradację przezroczywości składających się na niego odbitek. Owo zróżnicowanie jawi się w rozrzedzeniach bądź zagęszczeniach plam, kałuż, rozlewisk farby drukarskiej, która wydaje się swobodnie wdzierać w płytę-matrycę, penetrować jej zakamarki, wyźłobienia i skazy, eksponować jej rany, uwydatniać jej urodę bądź brzydotę.

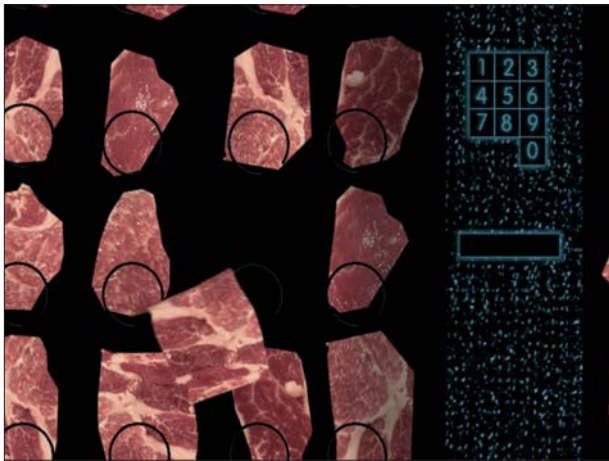
W odbitce „z drugiej ręki” zapisany jest proces, a nie tylko ostatnie dotknięcie, obliczone na doraźny efekt estetyczny. Jej szlachetność polega na wyważeniu elementów zastanych i wybranych, skondensowaniu ich w wizerunku odślaniającym graficzny warsztat i jego industrialną otoczkę, która w tym wydaniu wspiera artystę specjalności kojarzonej dotąd zwykle raczej z hermetycznym zamknięciem w pracowni niż z uliczno-śmietnikowymi eksploracjami i interwencjami. W tej ostatniej kwestii radykalizm wyborów Kasi Kijek wyraża się w pomysłach wycieczek z wałkiem i drukarską farbą do „czekających” na artystkę w miejskim otoczeniu, gotowych matryc – wypręparowanych „wieloletnią służbą społeczeństwu” lad w starych kioskach czy służących za klamki uchwytów drzwiowych z załamanej blachy.

Tu przychodzi na myśl daleki patron młodej artystki (którego niekoniecznie musi być świadoma), prekursor przyłapanej na gorącym uczynku, miejskiej abstrakcji, twórca teorii i praktyki tzw. eksplozjonalizmu, Vladimir Boudnik. Zmarły tragicznie przyjaciel Bohumila Hrabala, pionier czeskiego informelu miał obsesję na punkcie spękanych, złuszczonych ścian posępnych budynków powojennej Pragi. Bezpośrednio na nich wykonał szereg malowideł, dla obrazowej sugestii wykorzystując ich naturalne zacieki i formy. Jego grafiki mają charakter płynny i organiczny.

Boudnik zwykł był mawiać: „Rzeczywistość wyprzedza mnie... Jeszcze dziś wieczór spróbuję ją dogonić...”. Wynałazł kilkanaście sposobów uzyskiwania odbitek w technikach metalowych, nazywanych przez siebie „grafiką strukturalną”, a o jednym z nich pisał (jak przytacza Hrabal w *Czułym barbarzyńcy*): „Płytę blaszaną pociągamy nitrofarbą (rozrzedzoną wedle potrzeb), zmieszaną z piaskiem. Powstaje rysunek ze strukturą określoną przez grubość piasku, w której po wyschnięciu zacieramy farbę i drukujemy jak zwyczajną grafikę.” Artysta wykonał też pewną ilość odbitek w oparciu o test Rorschacha (test plam atramentowych), na podstawie którego wnioskuje się o nieświadomych treściach psychicznych, cechach osobowości i zaburzeniach psychicznych. Jeśli czeski grafik wynalazł własną metodę kreowania plam dla odślaniania ich ukrytych dotąd znaczeń, to Kijek podąża w podobne rejony. Plamy to, czy raczej chmury, kałuże, mapy nieodkrytych dotąd rozlewisk?



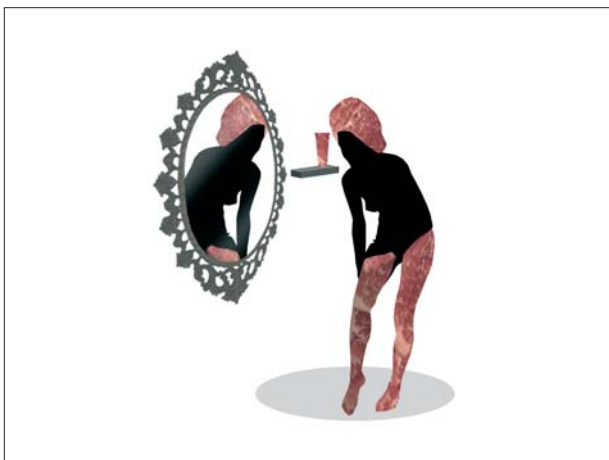
6



7



8



9



10

W STRONĘ MIĘSA

Animacje Kasi Kijek eksplorują podobne obszary do tych, z których czerpie ona inspirację do swych grafik. To przestrzeń wielkomięjska w jej zastanym i nieustająco intrygującym dla młodego pokolenia twórców obliczu urbanistycznego chaosu, kontrastów między wielką płytą a architekturą dawnych kamienic. Zostaje ona przetworzona przez rozmaite zabiegi związane z cyfrowym konstruowaniem obrazów, poddana polaryzacji cyfrowego, nienaturalnego koloru, pikselowania i sylwetowego skrótu.

W swych animacjach – szczególnie w *Pracowniku* i *Fleisch* Kijek odwołuje się do totalitarnie zorganizowanego świata (przywołując klimaty filmów międzywojennych awangard, np. *Metropolis* Fritza Langa), mechanistycznego rytmu pracy zunifikowanej, bezosobowej masy ludzkiej.

W filmie *Fleisch*, z pozoru będącym przewrotną satyrą na konsumpcjonizm, makro i mikrokosmos człowieka zostaje umięsowiony. A grzechem pierworodnym tej mięsnej apokalipsy okazuje się tu niewinna z pozoru, za to powszechnie wykonywana czynność zakupu kawałka wołowiny w automacie vendingowym. To zresztą jedyny dostępny tam artykuł, jak się okazuje, służący wszelkim ludzkim potrzebom. Mięsny świat z pozoru mieści się w dłoni: mięsny jest telefon komórkowy, okładka książki czytającego pod fontanną mężczyzny, wreszcie aparat fotograficzny, w którego obiektyw ktoś próbuje schwycić odbicie nieba w sadzawce fontanny. I ten właśnie moment wysyła sygnał o nadchodzącej, totalnej przemianie. Mianowicie ów przeglądający się w tafli wody, fotogeniczny skrawek nieba także ma kolor i strukturę mięsa!

Mięsny jest napompowany przez dziewczynkę balonik, podobnie jak ręcznik trzepany na balkonie poddasza przez gospodynię, piana powstająca na głowie biorącej prysznic kobiety, nośnik gry komputerowej i jej ekranowa struktura, nawet jeleń wysyty na bluzce innej niewiasty, nastawiającej pranie, nie mówiąc o trzymanym przez nią pudełku z proszkiem, bieliźnie już wywieszzonej do suszenia i tej będącej jeszcze w bębnie pralki. Balsam, którym pokrywa swe ciało naga kobieta przed owalnym lustrem o wykwintnie eklektycznej ramie, za chwilę nadaje całej jej powabnej sylwecie mięsną powłokę...

Odwracane i mieszane są tu porządki, estetyki, strategię. Struktury określane wdzięcznym się, secesyjnym obrysem za chwilę rozpadają się na piksele, by samoistnie zrekonstruować się już w nowej, organicznie mięsnej powłoce. Ciemna sylweta nagiej dziewczyny o powabnych kształtach, miast odślonić wdzięki (do czego przyzwyczajono odbiorcę współczesnych, popkulturowych wzorców), uzyskuje krwisto-mięsną karnację. Mięso obrasta ściany budynków, ludzkie sylwetki, opanowuje miasto – jakieś mroczne Meat City, w którym jest Meat Street, Meat Market, meat cellphone, meat shower cream, meat camera. A życie toczy się tam w rytm transowej, niepokojącej swą mechanicznością muzyki elektronicznej.

>>



ZAWSTYDZONE KWIATY I NOSTALGIA WIELKIEJ PŁYTY

W *Trawniku* bujnie wegetująca do rytmu przyspieszającej muzyki łąka została zra-
strowana w wyblakłych barwach, przypominających odbitki z orwowskich klisz. Jej
kres zbliża się, gdy z zza horyzontu ukazuje się grafitowy wieżowiec, zamieszka-
ny przez wszelakie psie rasy. Tuż po tym, gdy zielone słońce zachodzi za wieżowiec,
kwietne pole degraduje inwazja psich fekaliiów. Kwiaty jakby ze wstydu zamykają
kielichy, po łące pozostaje połąć inkrustowanego czarnymi kulkami, uschniętego
szarego siana.

Skazy, zabrudzenia, przypadkowe zarysowania są na odbitkach nośnikami podob-
nej ekspresji, co w animacji zatytułowanej *Rzeczy* nieustające spięcia prądu w ne-
onach, co chwila ze zgrzytem przygasających, nieplanowo acz miarowo pulsujących.
Wyznaczają sugestywną poetykę przestrzeni obrazu i dźwięku, światła, faktury; or-
ganizują kompozycję.

W *Cyrku Młodożeńca* ożywa kreska, a z nią całe postacie, tak ludzi, jak i zwierząt. Ru-
chomym konturem autorka przekształca kaczkę w motyla, którego kolejne multiplika-
cje skrzydłami dosłownie wygrywiają gamy różnobarwnych dźwięków na kolorowej
szachownicy tła; uwieszony u trapezu klaun-pierrot wraz z muzyką wydmuchuje ze
swego puzonu rozmaite czcionki, całe zestawy, wręcz chmary znaków graficznych,
które zasnuwają ekran. To skromny formalnie, acz trafny i odpowiedni w nastroju
hołd młodej artystki dla Jana Młodożeńca i jego graficznego kodu, cyrkowej witalno-
ści, specyficznego poczucia humoru.

Kijek – jak już powiedziano – włącza w obręb graficznego przedstawienia efekty
przypadkowych, niezależnych od siebie procesów i interwencji, zastaną fakturę z ca-
łym śmietnikiem (i bogactwem) jej własnego inwentarza form. Dając farbie drukar-
skiej kontrolowaną do pewnego stopnia swobodę wyboru koryta, którym popłynie,
szczelin i zarysowań, w które zajrzy i na odbitce uwytadni, artystka stosuje w grafice
rozmaite chwytę wzięte z malarstwa, głównie tasyzmu. Z kolei w swym malarstwie,
dość zunifikowanym pod względem ikonografii (głównie „wielkopłytowej”) odwo-
tuje się do obrazowania graficznego z wizualnymi efektami kserokopii, rozmaitych

cyfrowych hybryd wizualnych, lustrzanych odbić organizujących
kompozycję wzdłuż osi pionowej lub poziomej. Wreszcie, grafizując
motywy bloków, przenosi je z niby-gazetowej rzeczywistości na tło
w taki sposób, że obraz malarski kojarzy się z nieco podniszczoną,
gdzieniegdzie przetartą odbitką z metalowej, podrdzewiałej płyty.
Skontrastowanie gazetowoszarzych wieżowców z tłem o barwie
blaknącego różu bądź złamanego przez brudny błękit oranżu wy-
wołuje – podobnie jak w grafikach – efekt nostalgii, obrazowania
czegoś, co odeszło i projektowane jest na czworokąt płótna raczej
przez pamięć niż bezpośrednią obserwację.

Ale to efekt, bo metoda młodej artystki opiera się tyleż na rzetelnym
opaniu warsztatu graficznego, malarskiego i animacyjnego, co
na obserwacji i rejestracji natury, miejskiego otoczenia. Kijek wyce-
lowała obiektyw swego aparatu fotograficznego na sąsiadujące z jej
mieszkaniami (na wysokim piętrze wieżowca, a jakże) kwartały war-
szawskiej Pragi. Rejestruje stołeczne szyldy i neony, wnętrza barów
czy banków i fasady eklektycznych kamienic. Zmikrowana przez me-
andry historii warszawska miejskość daje pożywkę jej inspiracjom.
Trudno dziś przewidzieć, w jakim kierunku pójdzie utalentowana
absolwentka warszawskiej ASP, uczennica profesorów Ewy Waław-
skiej i Hieronima Neumanna; czy poświęci się animacji, czy jednak
regularnie wracać będzie do graficznej prasy, by z wytrawną czuło-
ścią odmieńać i przywracać sztuce barbarzyństwa dokonane przez
czas na metalowej płycie. Na razie wypada zauważyć, że już do tej
pory sugestywnie zarysowała swój artystyczny mikrokosmos, łącząc
żywość z metodą, spontaniczność z ascetycznym wyrachowaniem
i kontrolowanym przypadkiem. ■

Artur Tanikowski

Historyk i krytyk sztuki. Absolwent KUL, autor
m.in. monografii *Eugeniusz Zak* (2003) oraz opra-
cowania *Malarze żydowscy w Polsce* (2006-2007),
kurator. Kibic FC Barcelona i Legii Warszawa.
Pracuje w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

NATURA INSTRUMENTU I CZYNNIK ZABAWY

Z prof. Kazimierzem Michalikiem* rozmawia Piotr Kędziński

Czy jako artysta i pedagog zechciałby Pan Profesor dokonać szacunkowej oceny, na ile studenci mogą i chcą korzystać z różnorodności oferty edukacyjnej naszej uczelni dla studentów wiolonczeli? Czy w pedagogice wiolonczelowej zauważalne jest skupienie wpływów jednej szkoły, czy też istnieje atmosfera dialogu?

Widzę to inaczej. Prof. Mieczysława Demską-Trębacz wywiodła genealogię naszej kadry pedagogicznej bardzo wnikliwie**. Oczywiście nie wzięliśmy się znikąd. Stawimy kolejne ogniwo w łańcuchu pokoleń wiolonczelistów i obowiązkiem naszym jest znajomość korzeni, przejście z tradycji i kultywowanie wątków ciągle żywych i płodnych. O ile dawniej wpływ mistrzów był ewidentny i wyczuwało się u adeptów różnice i stylu gry, i rozwiązań warsztatowych, o tyle dzisiaj w dobie ułatwionego i szybkiego przepływu informacji (internet, nagrania, możliwość wyjazdów zagranicznych, częstsze u nas koncerty), łatwiej zaobserwować, jak posługiwać się instrumentem. Oczywiście, że trzeba poznać naturę instrumentu i poznać uwarunkowania psychofizyczne, by grać w sposób jak najbardziej naturalny. Opanowanie środków warsztatowych, umożliwia przekaz intencji wykonawcy w sposób czysty i niezakłócony. Pozostaje kwestia tego, co ma do przekazania.

Jestem głęboko przekonany, że obowiązkiem każdego artysty jest zarówno ustosunkowanie się do przeszłości, jak i dążenie do przekazania swojej prawdy w sztuce tu i teraz. Odbyna się to w sferze estetyki gry, która zresztą od czasów zacnych profesorów, wymienionych przez prof. Demską-Trębacz znacznie się zmieniła i ciągle ewoluuje. Właśnie wróciłem z konkursu im. Czajkowskiego w Moskwie, w którym zasiadałem w jury już po raz czwarty. O ile dawniej można było po pierwszych taktach powiedzieć: O! to jest szkoła Navarry, to szkoła Piatigorskiego, a to Rostropowicza, o tyle dziś nie wyczuwa się tych różnic w sposobie grania. Wszyscy grają

warsztatowo w sposób optymalny, wobec czego konkursy stały się forum poszukiwania – poprzez dojrzałe artystycznie propozycje – indywidualności muzycznych. Jednym słowem, różnice między poszczególnymi szkołami zacierają się. Cennym pozostaje to, co nowego w naszej sztuce młodzi artyści mają do zaproponowania.

Jest Pan inicjatorem i organizatorem Międzynarodowego Konkursu Wiolonczelowego im. Witolda Lutosławskiego w Warszawie, którego jury jest bardzo zróżnicowane, jego członkowie pochodzą bowiem m.in. z Francji, Japonii, Polski. W tym roku zwyciężył Polak, Marcin Zdunik, jemu i innym naszym rodakom przyznano – obok Amerykanina i przedstawicielki Szwecji – wiele nagród specjalnych. Jak postrzega Pan sytuację młodych wiolonczelistów w Polsce? Czy w odróżnieniu od polskiej pianistyki, o której niekiedy słyszy się, że przechodzi kryzys, sytuacja polskich wiolonczelistów jest bardzo korzystna?

Powiedziałbym, że tak. I nie jest to przypadek, lecz rezultat długoletnich starań, pracy nad tym, aby podnieść standardy gry wiolonczelowej, zarówno w sferze warsztatowej, jak i artystycznej. Służyły temu i służą nadal różne mniejsze konkursy – we Wrocławiu, konkurs im. Wiłkomirskiego w Poznaniu, przesłuchania zwane „elbląskimi” (choć ostatnio odbywają się w Łodzi), czyli przesłuchania dla klas przedmaturalnych i maturalnych, które orientują nas w aspiracjach i potencjalnych możliwościach kandydatów na wyższe studia. Współ z kolegami usilnie pracowaliśmy nad tym, żeby program tych konkursów był odpowiedni i kładł szczególny nacisk na pracę nad dźwiękiem jako tworzywem, którego walory w początkowym nauczaniu nie w pełni były wykorzystywane. Sprawa nie kończy się na tym czy wyżej, czy niżej, ciszej, głośniejszej, lecz na walorach sonorystycznych, naszych doznaniach sensorycznych,

60/61
ASPIRACJE

na operowaniu czasem – o czym znakomicie wiedzą aktorzy – na dykcji i artykulacji. Praca nad tymi elementami już podczas nauczania początkowego spowodowała, że wiolonczeliści grają pięknie i wyraziście. Rzeczą naturalną była potrzeba powołania do życia konkursu wieńczącego nasze dotychczasowe starania. Dla sprostowania dodam, że nie jestem jego organizatorem, lecz współinicjatorem i współorganizatorem. Współ z dwoma ojcami moich młodych wychowanków postanowiliśmy, że nadszedł już czas po temu, aby międzynarodowy konkurs odbywał się w Polsce, jako że warto skonfrontować liczne grono rodzimych wiolonczelistów z uczestnikami z zagranicy. Dawniej istniała obawa, że Polacy byłiby tylko „mięsem armatnim”.

Jeśli chodzi o sytuację kończących studia wiolonczelistów, to jest ona zła. O dobrą pracę w naszym kraju trudno, wobec czego najlepsi wyjeżdżają za granicę. Spowodowane to jest rozdziwieniem między wysokim poziomem wykształcenia artystów a coraz bardziej prymitywnymi – na skutek wyrugowania nauczania muzyki ze szkół ogólnokształcących oraz obecnej polityki mediów – gustami publiczności.

Skąd w tytule konkursu nazwisko Lutosławskiego? Czy muzyka współczesna w repertuarze prezentowanym na tym konkursie odgrywa dużą rolę? Czy w pedagogice Pana Profesora i w ogóle w działalności edukacyjnej muzyka nowoczesna jest wartościowa i czy może być Pańskim zdaniem wprowadzana już podczas nauki podstaw gry na instrumencie, czy dopiero na późniejszych etapach?

Uważam, że zupełnie od początku. Dzieci nie mają uprzedzeń, reagują zupełnie spontanicznie, cieszą się. Oczywiście musi to być muzyka dostosowana do ich możliwości percepcyjnych, do ich świata i sposobu jego przeżywania. Dawniej muzyka była wyłącznie współczesna. Kompozytorzy, pracując na zamówienie mecenasów, pisali

muzykę użytkową, która była wykonywana jednorazowo. Na każdą następną okazję trzeba było napisać coś nowego. Dopiero od czasu koncertów urządzanych dla publiczności zaczęto grywać muzykę epoki baroku, klasycyzmu i romantyzmu, bo jest to ulubiony repertuar publiczności filharmonicznej. Uważam jednak, że elementy muzyki współczesnej trzeba wprowadzać od początku.

Pytam nieco prowokacyjnie, niegdyś poruszyliśmy ten temat w rozmowie z profesorem Konstantym Andrzejem Kulką. Faktem jest, że kompozytorzy współcześni nierzadko traktują instrumenty w sposób perkusyjny. Dotyczy to nie tylko fortepianu, ale i instrumentów smyczkowych, które z natury nie są perkusyjne. Ich domeną jest coś innego: możliwość wykonania śpiewnej frazy której na innych instrumentach (za wyjątkiem głosu) nie można wykonać. Czy widzi Pan w tym jakąś dysharmonię?

Nie. Uważam, że muzyka współczesna poszerza zespół środków tradycyjnych. Witold Lutosławski w arcydziele, jakim jest *Koncert na wiolonczelę i orkiestrę*, wcale nie rezygnuje z właściwości wiolonczeli, owszem poszerza je o nowe. I to jest wspaniałe i arcydzieło. Wracając do poprzedniego wątku, skąd Lutosławski w programie konkursu. Otóż po pierwszym konkursie, zresztą dla nas bardzo udanym, w którym na szóstkę finalistów, piątka Polaków uzyskała nagrody, pomyślałem, że konkursowi trzeba nadać doprecyzowany profil. Tak się szczęśliwie złożyło, że Witold Lutosławski >>>

*Kazimierz Michalik, wybitny artysta-wiolonczelista, profesor Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie, wychowawca wielu pokoleń wiolonczelistów.
** Patrz: M. Demska-Trębacz, *Sztętała pokoleń. O tradycjach warszawskich klas wiolonczeli*, „Aspiracje” lato 2007, s. 56–61.

napisał na wiolonczelę trzy utwory: *Wariację Sacherowską* na wiolonczelę solo, która stała się pozycją obowiązkową w I etapie, *Grave* na wiolonczelę i fortepian, które jest obowiązkowym utworem w II etapie i *Koncert*, który jest ciągle jednym z trzech koncertów do wyboru w finale. Po prostu baliśmy się, że obowiązek wykonania *Koncertu* może odstraszyć wielu kandydatów, więc mają oni do wyboru jeszcze Haydna i Schumanna.

Wśród pozycji obowiązkowych znajdują się więc polskie kompozycje współczesne. Oznacza to, że każdy zagraniczny gość przygotowuje się do wykonania nowoczesnej polskiej muzyki.

W I etapie jako obowiązkowy, wykonywany jest utwór specjalnie na konkurs napisany. W tym roku była to kompozycja Pawła Szymańskiego. Nie znaczy to jednak, że rezygnujemy z wykonań muzyki barokowej i klasycznej. Dwa tańce z jednej z suit Bacha i *Sonata* Boccheriniego, który moim zdaniem ciągle pozostaje kompozytorem niedocenianym, a był wspaniałym twórcą i wirtuozem wiolonczelistą, obowiązują w pierwszym etapie. W drugim etapie, oprócz jednej z wielkich sonat, które weszły w kanon repertuarowy wiolonczelistów, obowiązuje utwór napisany po 1945 roku.

Proszę powiedzieć o planach Fundacji na Rzecz Młodych Wiolonczelistów. Czy przewidują Państwo jeszcze jakieś inne inicjatywy oprócz konkursu?

Fundacja powstała w zasadzie po to, aby stworzyć prawną możliwość zorganizowania konkursu. Nie prowadzimy działalności gospodarczej, nie dysponujemy finansami poza tymi, które uzyskujemy od sponsorów. Ministerstwo dofinansowuje Konkurs. Przy ogromnej już renomie i uznaniu, jakie zyskał on w świecie, podejrzewam że jest bardziej znany za granicą niż w Polsce. Dodam, że to jeden z czterech polskich konkursów zrzeszonych w Międzynarodowej Federacji Konkursów w Genewie, oprócz Konkursu Chopinowskiego, Wieniawskiego i konkursu dyrygenckiego im. Fitelberga w Katowicach. Mimo to ciągle zabiegamy o możliwość uzyskania wsparcia finansowego i ciągle towarzyszy nam niepokój, czy zdołamy zgromadzić potrzebne środki. Wydawało nam się, że wydarzenie to po pierwszych – powiedzmy – trzech edycjach powinno się już

stać własnością ogólnonarodową i że ktoś powinien Konkurs przejąć i zająć się nim należycie. A my ciągle jesteśmy w sytuacji podobnej do tej, która miała miejsce w przypadku trzech panów na początku *Ziemi Obiecanej* Wajdy. Nie mamy nic, budujemy fabrykę – nie mając nic, organizujemy konkurs. Natomiast jeśli chodzi o plany Fundacji: chcielibyśmy, żeby w Warszawie powstał oktett wiolonczelowy na wzór oktetu Conjunto Ibérico, który zresztą grał na koncercie inauguracyjnym ostatni Konkurs. Mamy w Warszawie wspaniałych wiolonczelistów, którzy to zadanie mogliby podjąć. Oczywiście pozostaje kwestia zapotrzebowania na tego rodzaju sztukę. Jest to nisza do zagospodarowania, ale jeśli nie zajmie się tym Polskie Radio, Telewizja, nie zainteresuje się tym projektem samorząd stolicy, to niewielkie są szanse na jego zrealizowanie. A jest dużo wspanialej muzyki do zagrania i potencjalnie wspaniali wykonawcy.

Wydaje się, że duża liczba nagród pozaregulaminowych stwarza młodym muzykom szansę promocji...

Dla młodego muzyka nie tyle wysokość nagrody, która prędzej czy później zostanie skonsumowana, ile możliwość zaistnienia na estradzie jest największą wartością. Chodzi o to, by to co ludzie umieją, czym chcą się podzielić z publicznością, zostało tej publiczności przedstawione. Wdzięczni jesteśmy wszystkim filharmoniom i instytucjom kulturalnym, które zapraszają laureatów jako solistów. Chcielibyśmy, żeby powstał wreszcie w Polsce prawdziwy impresariat, który prowadziłby młodych artystów, nie tylko zresztą wiolonczelistów. Zapewniłoby to im naturalny bieg kariery.

Czy Pan Profesor mógłby zdradzić swoją dewizę pedagogiczną? Czy taka dewiza w ogóle istnieje? Drugie pytanie, na koniec, dotyczy zagadnienia, który poruszyliśmy wcześniej – nauczania początkowego. Można spotkać się z opinią, że ten etap nauczania jest w przypadku wielu osób, a także w wielu ośrodkach zaniedbywany. Mamy bardzo dobry system kształcenia na poziomie wyższym, natomiast szkoda byłoby, gdyby nie był on tak dobry w początkowej edukacji muzycznej, szkołach podstawowych i ponadpodstawowych, które przecież przekazują swoich absolwentów uczelniom.

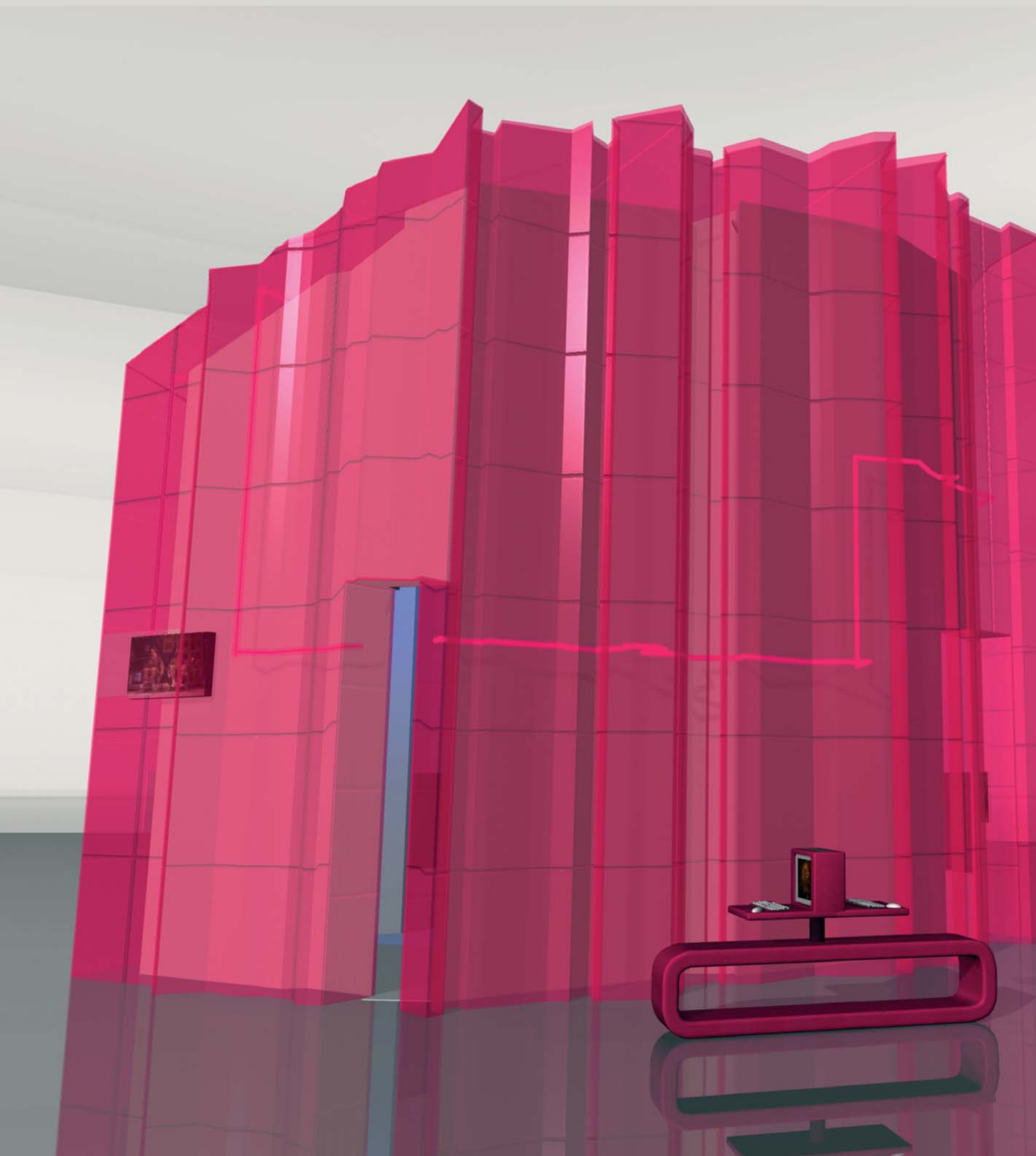
Nierzadko słyszy się tę opinię. W moim przypadku jest inaczej. Wszystkich studentów, jakich mam w Akademii Muzycznej przyprowadziłem sam, wyuczyłem ich w liceum, niektórych nawet prowadziłem zupełnie od początku. Myślę, że problem, który Pan porusza, dotyczy nie tylko wiolonczelistów. Nauczanie początkowe decyduje o dalszych losach muzyka, przede wszystkim o jego stosunku do muzyki. Uważam, że często popełniamy w nauczaniu zupełnie zasadniczy błąd, który prowadzi do zniechęcania i frustracji, mianowicie zaczynamy uczyć posługiwania się instrumentem, nie bardzo tłumacząc po co. Przyczyną uprawiania muzyki musi być chęć zagrania, wykonania na instrumencie czegoś, co człowiekowi w duszy gra, więc jeśli ktoś nie śpiewa, nie czuje potrzeby uzewnętrznienia tego przy pomocy głosu, tego czy innego instrumentu, to całe nauczanie jest czymś sztucznym, zawieszonym w próżni. Uważam, że trzeba wzbudzić chęć muzykowania — u dzieci najlepiej, jeśli łączy się to z zabawą, bo później dopiero budzi się chęć wykonania utworu coraz doskonalej. Na początku musi być chęć grania, a nie chęć wykonywania jakichś abstrakcyjnych ruchów na instrumencie. Myślę, że wszystko od początku powinno być dostosowane do indywidualnych potrzeb i możliwości, ale czynnik zabawy zawsze winien towarzyszyć całemu nauczaniu. Dobrze jeśli przenosimy go w życie dorosłe, wtedy gra się szczerze. Co jest istotne: w sztuce kłamać nie wolno. Problem dotyczy nauczania początkowego, które jest najmniej płatne, a zarazem najcięższe. Zajmują się nim ludzie, którym nie udało się osiągnąć w życiu zawodowym wyższych szczebli wtajemniczenia, dlatego sytuacja ta kryje pewne niebezpieczeństwo. Dobrze byłoby zadbać o to, żeby zajmowali się tym ci najlepsi. Rozbudzenie wrażliwości dziecka, nauczenie go muzyki jest niezwykle ważne. Jeśli pojawia się potrzeba grania, to motywuje ona pracę nad doskonaleniem tego, co zwiemy rzemiosłem. Jest to sprawa zasadnicza. Jeśli chodzi o moja dewizę w nauczaniu — trudno mi ją zdefiniować. Staram się mieć partnerskie stosunki ze studentami, z którymi już można dyskutować o tym, co i jak warto by zagrać. Pochlebiam sobie, że nie skostniałem w swoich poglądach, nie usiłuję im narzucać swoich przemyśleń i rozwiązań jako jedynie słusznych, bacznie wsłuchuję się w to, co oni mają do zaproponowania i cieszę się, że pomagam w tym, aby każdy z nich pozostał sobą. Myślę, że to w sztuce jest najciekawsze.

Bardzo dziękuję za rozmowę. ■



Piotr Kędzierski

Absolwent Akademii Muzycznej w Warszawie (fortepian 2001, teoria muzyki 2002). Odbył także dwuletnie podyplomowe studia pianistyczne Konzertexamen w Kolonii jako stypendysta Deutscher Akademischer Austauschdienst. Ukończył dwuletnie podyplomowe studium muzyki kameralnej w Hochschule für Musik w Koloni. Obecnie jest doktorantem Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie oraz prowadzi zajęcia dydaktyczne na Wydziale I i II.



DOBRYCIA

Ekspozycja scenograficzna, prezentowana w Zachęcie* została – w niepełnym kształcie – przeniesiona z aranżacji polskiego pawilonu, przygotowanego na 11. Międzynarodową Konkursową Wystawę Scenografii i Architektury Teatralnej, czyli na Praskie Quadriennale 2007, które miało miejsce w czerwcu tego roku. W Pradze polska ekspozycja nazywała się *Rzeczywistość transformacji. Transformacja rzeczywistości*. W Zachęcie wystawa zajmowała dwa pomieszczenia wybite różowym pluszem. W jednym z nich stały stanowiska komputerowe z tekstem programowym oraz artykułem *Teatr ucieka z teatru*. Z tekstów można było dowiedzieć się, że w Polsce dominuje teatr społeczny, który pragnie zmieniać rzeczywistość i że współczesny teatr już nie mieści się w tradycyjnym budynku szuka dla siebie miejsca w obiektach postindustrialnych. Na ścianie w sali z komputerami wisiał kontur Polski z wklejonymi wewnątrz fotografiami tych obiektów, które w ostatnich latach posłużyły za przestrzeń dla przedstawień teatralnych, albo same stały się siedzibami scen. Informacja w komputerze także wychodziła od mapy Polski – zaznaczone na niej punkty oznaczały podstawowe tematy analizowane we współczesnym polskim teatrze. Zaliczono do nich pamięć, kapitalizm, politykę, tradycję, mit i życie codzienne. Każdemu z wymienionych zagadnień przypisano konkretne spektakle.

Aby nabrać wyobrażenia o tym, jak owe tematy zobrazowały się na scenie, należało wejść do drugiej sali. Tam, w czymś w rodzaju różowej wieży czy też twierdzy (która znów miała obrys Polski), wisiało na ścianach sześć ekranów. Na nich oglądaliśmy dwanaście spektakli w wersji urywkowej. W ten sposób mieliśmy się zorientować, jak współczesna scenografia podąża za zmaganiem polskiego teatru z pamięcią, kapitalizmem, polityką, tradycją, mitem i życiem codziennym.

Tu kilka słów o sytuacji we współczesnym polskim teatrze. Głównym nurtem, który jest, eksploatuje się obecnie, jest teatr zaangażowany. Mniej więcej 10 lat po narodzinach sztuki krytycznej w plastyce, teatr polski również poczuł potrzebę analizowania rzeczywistości. Polega to głównie na prześcigananiu się w rozliczaniu przeszłości, współczesności, kapitalizmu, katolicyzmu, mieszczaństwa itd. Za umowny początek sztuki krytycznej uważa się instalację Krzysztofa Wodiczki *Leninplatz-Projektion* z 1990 roku, gdy na pomniku Lenina w Berlinie artysta wyświetlił z projektora wizerunek odzianego w pasiaste ubranie, wschodniego *everymana* z wózkiem pełnym toreb z Aldiego i taniego sprzętu AGD. Czternaście lat później Jan Klata w swym przedstawieniu *...córka Fizdejki* dokonał podobnego zabiegu, ubierając polskich bezrobotnych witających niemieckich biznesmenów w pasiaki i wręczając im reklamówki. Przyjmijmy więc moment premiery tego spektaklu za symboliczny początek polskiego teatru krytycznego. Tym bardziej, że na 12 prezentowanych w Zachęcie przedstawień 3 były autorstwa Jana Klata.

Od kilku lat reżyserzy w Polsce czują się zobowiązani do zabierania głosu w sprawach polityczno-społecznych, a tendencja ta nasiliła się po wyborach parlamentarnych w 2005 r. Gdański Teatr Wybrzeże pod dyrekcją Macieja Nowaka (obecnie dyrektora Instytutu Teatralnego im. Raszewskiego, który zorganizował prezentację w Pradze i wystawę w Zachęcie), Teatr Dramatyczny im. J. Szaniawskiego w Wałbrzychu, gdzie rozpoczynała karierę kilku najwybitniejszych przedstawicieli nowego pokolenia (jak Jan Klata czy Maja Kleczewska) czy wreszcie Teatr im. H. Modrzejewskiej w Legnicy pod dyrekcją Jacka Głomba, stały się najbardziej wyrazistymi przykładami scen uprawiających teatr krytyczny czy jak kto woli – zaangażowany. I właśnie głównie spektakle z tych scen były prezentowane w Zachęcie: cztery z Teatru Wybrzeże i trzy z Legnicy. Jednak nurt ten jawi się w naszym kraju jako wtórny – zarówno w stosunku do polskiej sztuki krytycznej w plastyce, jak i do teatru zaangażowane- >>

1. 2. Wizualizacja polskiego pawilonu narodowego na 11. Praskie Quadriennale 2007 projekt Mirek Kaczmarek wizualizacja 3D Nina Stefańczyk
3. *Dybulek*, reż. Krzysztof Warlikowski, scenografia Małgorzata Szczęśniak, fot. S. Okołowicz
4. *H*, reż. Jan Klata, aranżacja przestrzeni Justyna Łagowska, fot. W. Czerniawski

64/65
ASP:RACJE

* Przestrzeń teatru zaangażowanego, Narodowa Galeria Sztuki Zachęta, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa, 10.07 – 9.09.2007, Kurator: Paweł Wodźniński.

go w Niemczech, Rosji czy Anglii. Za wtórnością propozycji dramaturgicznej idzie też wtórność propozycji scenograficznej.

Dlatego nawet jeśli ktoś miał siłę i cierpliwość stać w małej, nagrzonej przestrzeni „twierdzy Polska” i oglądać – bez głosu – migawki z 12 przedstawień, to i tak jego wysiłek nie mógł zaowocować zdobyciem jakiegokolwiek wiedzy o tytułowym zagadnieniu wystawy. W materiałach filmowych ze spektakli po prostu nie było widać scenografii. Aby ją wyeksponować, należało nakręcić zupełnie inny, robiony specjalnie pod tym kątem film. Po drugie – i zasadnicze – gdyby nawet twórcy wystawy znaleźli sposób na pokazanie scenografii dwunastu przedstawień, to wniosek mógł być jeden: nie istnieje coś takiego jak oryginalna, współczesna polska scenografia. Owszem, polscy scenografowie adaptując przestrzeń do przedstawień nadążają za europejskimi trendami i modami. Nie pojawiła się jednak w ostatnich latach prawdziwa scenograficzna osobowość, która wprowadziłaby do teatru oryginalną wizję, jak zrobił to Tadeusz Kantor, Józef Szajna czy Jerzy Grzegorzewski, a ze scenografów Jerzy Juk-Kowarski i Mikołaj Malesza. Sprawne i piękne prace Małgorzaty Szczęśniak są bowiem tylko objawem pewnego nurtu w europejskiej scenografii, podobnie jak dzieła Justyny Łagowskiej, które kontynuują zresztą styl dekoracyjny, a nie skrót sceniczny. Gdyby jednak osoba zwiedzająca wystawę miała okazję w przestrzeni prezentowanych skrótowo sztuk coś rzeczywiście zobaczyć, to stwierdziłaby tylko tyle, że są to polskie wersje berlińskich scen, albo nieomal makiety (jak w wypadku *Fantašego*); że odtwarzają jedynie szczegóły topograficzne (jak w *Balladzie o Zakaczwaniu*, przedstawionej zresztą w wersji telewizyjnej, co jest już pełnym nieporozumieniem) albo prezentują znane już w Europie gry przestrzenną postindustrialną (w *H*). Na wystawie znalazły się też rzeczy zupełnie nijakie, zapewne dlatego, że dawały przestrzeń do przedstawień z nurtu teatru zaangażowanego czy też z innych niż scenograficzne, względów.

Oczywiście każda epoka ma swój styl i nie ma w tym nic złego, że nasi scenografowie jako ducha swoich czasów czują i za nim podążają. Wystawa polskiej scenografii pokazywała więc głównie polskie wersje światowych trendów, skoro bowiem one dominują obecnie na polskich scenach, to pewnie inaczej się nie dało. Pozostaje wtedy jednak kwestia nieczytelności koncepcji ekspozycji. Problematyczny jest bowiem jej główny zamysł – powiązanie pomysłu na całą wystawę z konturem Polski. Dla

zwiedzających pawilon w Pradze jest to chwyt nieczytelny – kto z obcokrajowców zna kontur Polski? Czy w Polsce ktoś rozpoznaje natychmiast kontur Czech? Podobnie zabieg (nawet zabawny) z madżentowym kolorem, dominującym w aranżacji wystawy, wybranym przez Mirka Kaczmarka (młodego scenografa współpracującego z Janem Klątą). W katalogu nikt nie napisał, że są to zmiksowane barwy polskiej narodowej, więc szansa, na to, że ktoś właściwie odczyta ów chromatyczny rebus była praktycznie równa zero. A jeśli nawet to jedyny wniosek jaki się nasuwał, brzmiał: Polak nawet kolory dobiera myśląc o Polsce.

Oczywiście, nie wszystkie koncepcje trzeba rozumieć. Problem jednak w tym, że są one podstawą prezentacji w Zachęcie, oprócz nich nic na niej w zasadzie nie ma. W stołecznej galerii zniknął problem z konturem Polski, który zna każdy. Ale właśnie przez to rodził się nowy kłopot, bowiem motyw zarysu ojczystych granic eksploatowany był przez peerelowską propagandę patriotyzmu; więc na wystawie nowoczesnej scenografii robił wręcz anachroniczne wrażenie, podsuwając na myśl hasła w stylu „Cała Polska buduje swoją scenografię”. Wrażenie to pogłębiało wypełnienie mapy jakby widokówkami z całego kraju. To już efekt wzięty niemal wprost ze świetlicy zakładowej. A z nagromadzenia obrazków i tak nic dla zwiedzających nie wynikało. Już lepiej byłoby wybrać pojedynczy obiekt i na takim przykładzie pokazać, jakie to cuda tu w Polsce mamy; na przykład Fabrykę Trzciny, bo jest różnorodna i fotogeniczna. Wtedy widz miałby okazję zapamiętać cokolwiek więcej niż tezę, że „teatr ucieka z teatru”, po którą naprawdę nie warto było się fatygować na wystawę, skoro gazety piszą od kilku już lat, że teatry wchodzą do starych fabryk.

Intelektualne uzasadnienia zawarte w tekstach umieszczonych w katalogu wystawy nie znajdowały potwierdzenia w tym, co mógł zobaczyć zwiedzający. Na wystawie scenograficznej słowo nie powinno odgrywać roli zasadniczej, a tak właśnie było w Zachęcie. Gdyby nie wywody Pawła Wodzińskiego, nikt nie domyśliłby się z samej prezentacji, że w Polsce istnieje jakiś teatr zaangażowany, który ma „ciągłą potrzebę dokonywania zmian i jednocześnie nadążania za zmianami, które przynosi rzeczywistość”. Oglądając wystawę, w deklaracje te możemy wierzyć jedynie na słowo, abstrahując od faktu, że chęć „transformowania rzeczywistości” stawiał sobie swego czasu za cel sowiecki teatr rewolucyjny i wiemy jak to się skończyło. ■



3



4

Jagoda Hernik Spalińska

Historyk teatru, teatrolog, adiunkt w Pracowni Teatru Instytutu Sztuki PAN w Warszawie. Współpracuje z pismami branżowymi *Teatr* i *Dialog*. Autorka książki *Życie teatralne w Wilnie podczas II wojny światowej*, recenzji i szkiców na temat teatru współczesnego.



NOWI DOKTORZY HONOROWI AKADEMII MUZYCZNEJ

22 maja w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina miało miejsce szczególne wydarzenie – nadanie tytułu doktora honoris causa dwóm wybitnym artystom – profesorom Joachimowi Grubichowi i Andrzejowi Jasińskiemu.

Joachim Grubich, czołowa postać polskiej sztuki organowej, urodził się w roku 1935 w Chełmnie. Uczył się początkowo w toruńskiej Państwowej Średniej Szkole Muzycznej, studiował zaś w Krakowie, w klasie organów prof. Bronisława Rutkowskiego i fortepianu prof. Ludwika Stefańskiego. Debiutował w 1960 roku na Międzynarodowym Festiwalu Organowym w Oliwie. Laureat konkursów w Grazu/Seckau, Łodzi i Genewie, koncertował w wielu krajach Europy i świata – występował z recitalami w takich salach, jak słynne Royal Festival Hall w Londynie, Concertgebouw w Amsterdamie, Gewandhaus w Lipsku. Nagrywał dla wielu rozgłośni radiowych i wytwórni płytowych. Jako juror uczestniczył w wielu europejskich konkursach organowych, prowadził liczne kursy mistrzowskie, a także występował z odczytami na temat polskiej sztuki organowej.

Joachim Grubich jest profesorem zwyczajnym, prowadzi klasy organów w Akademii Muzycznych w Warszawie (gdzie przez długie lata był kierownikiem Katedry Organów i Klawesynu) i Krakowie. Wykładał także w studium podyplomowym w Seulu. Nagrodami uhonorowali go m.in. Minister Kultury i Sztuki oraz rektor Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina. Profesor jest kawalerem Krzyża Oficerskiego Orderu Odrodzenia Polski „Polonia Restituta”, a także papieskiego odznaczenia Pro Ecclesia et Pontifice.

Znakomity pianista i pedagog, prof. Andrzej Jasiński urodził się w 1936 roku w Częstochowie. Ukończył tamtejszą Średnią Szkołę Muzyczną, a następnie studia w katowickiej Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej, w klasie prof. Władysławy Markiewiczówny. Studiował także w Paryżu u prof. Magdy Tagliaferro. Laureat Grand Prix na Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym Marii Canals w Barcelonie w 1960 r., występował w kraju i za granicą, dokonał nagrań archiwalnych dla Polskiego Radia.

Od 1962 pracuje jako pedagog i ta działalność stała się jego wiodącą specjalnością. Wykształcił 47 pianistów, wśród nich Krystiana Zimmermana, Jerzego Sterczyńskiego, Krzysztofa Jabłońskiego. Jest profesorem zwyczajnym. Dwukrotnie pełnił funkcję kierownika Katedry Fortepianu w katowickiej uczelni, prowadził także klasę fortepianu w Stuttgarcie.

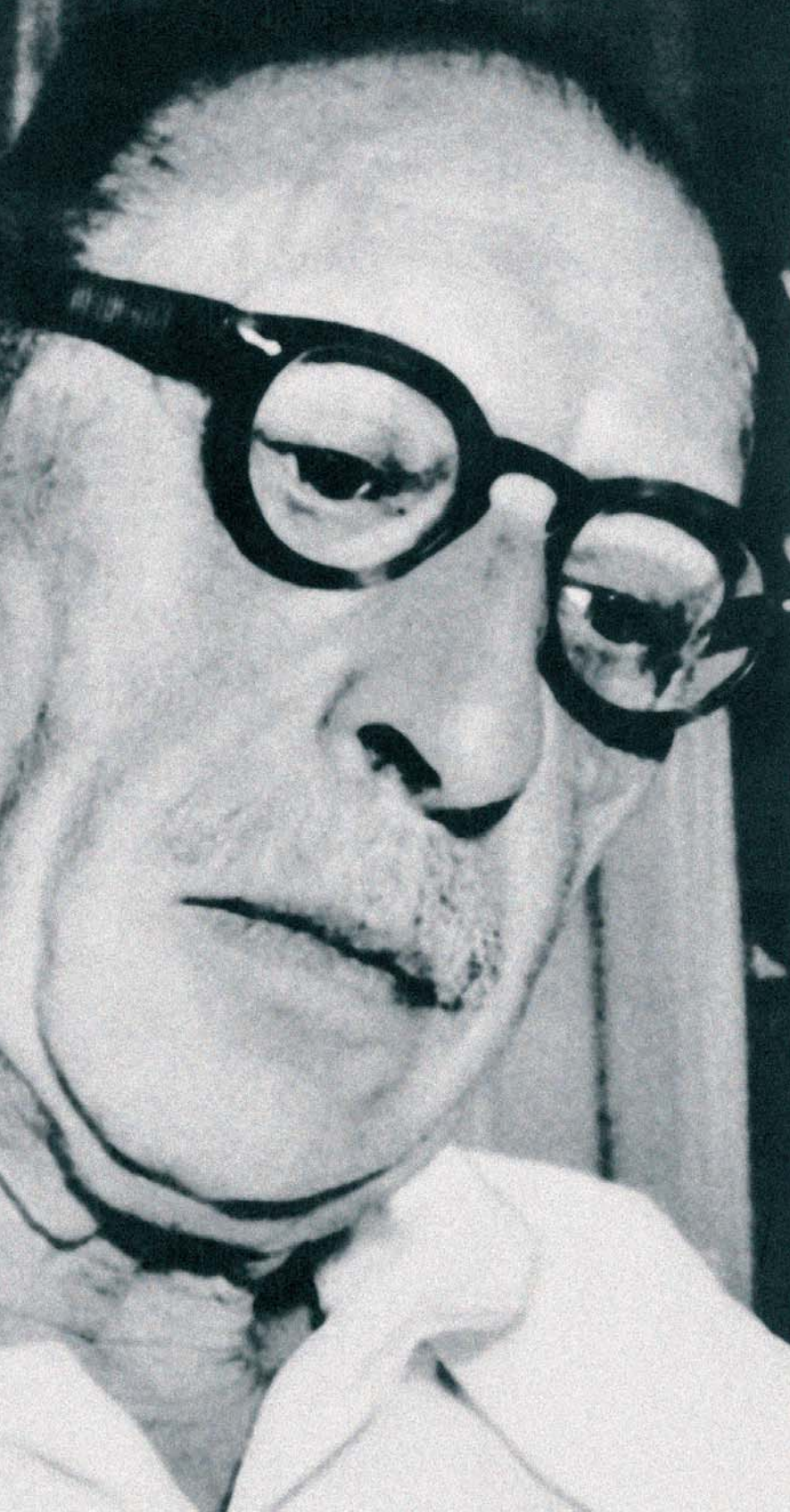
Był członkiem jury konkursów o światowej renomie, takich jak: Królowej Elżbiety Belgijskiej, Piotra Czajkowskiego, Van Cliburna. Dwukrotnie był przewodniczącym jury Międzynarodowego Konkursu im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Prowadzi kursy mistrzowskie, m.in. od 20 lat corocznie wykłada w Letniej Akademii Muzycznej „Mozarteum” w Salzburgu. Profesor Andrzej Jasiński jest doktorem honoris causa Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach (2006), wyróżniony został także Złotym Medalem „Gloria Artis” oraz Krzyżem Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski.

Uroczystość w Akademii Muzycznej otworzył JM Rektor prof. Stanisław Moryto, który powitał przybyłych gości. Znaleźli się wśród nich przedstawiciele wielu uczelni artystycznych, m.in. JM Rektor Akademii Muzycznej w Katowicach, prof. Eugeniusz Knapik. Następnie prof. Józef Serafin, promotor, wygłosił laudację na cześć prof. Joachima Grubicha. Recenzentami byli prof. Mirosław Pietkiewicz i prof. Julian Gembalski. Drugą laudację, związaną z nadaniem tytułu prof. Andrzejowi Jasińskiemu, wygłosił promotor – prof. Kazimierz Gierżod. Tym razem recenzję sporządzili prof. Bronisława Kawalla oraz prof. Józef Stempel.

Po ceremonii nadania najwyższej godności akademickiej głos zabrali sami doktorzy honorowi. Przemówienie wygłosił także prof. Jerzy Sterczyński, dziekan Wydziału Fortepianu, Klawesynu i Organów.

Joachim Grubich i Andrzej Jasiński dołączyli do grona siedemnastu doktorów honoris causa AMFC, wśród których znajdują się tacy muzycy, jak: Nadia Boulanger, Artur Rubinstein, Witold Lutosławski, Krzysztof Penderecki, Mściśław Rostropowicz, Plácido Domingo i Jerzy Semkow. Uroczystość uświetnił uczelniany Zespół Instrumentów Dętych, który zagrał m.in. okolicznościową fanfarę, skomponowaną przez Miłosza Bembinowa, wychowanka i wykładowcę uczelni. Chór AMFC pod dyrekcją Dariusza Zimnickiego wykonał tradycyjne pieśni *Gaude Mater Polonia* i *Gaudeamus Igitur*.

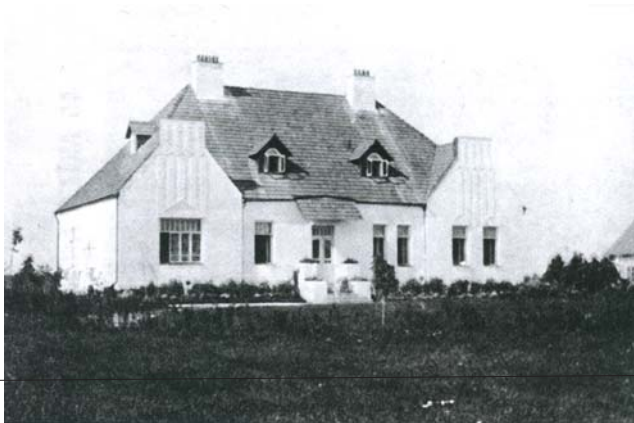
Anna Sławińska



Strawiński i Ukraina

Tak właśnie zatytułowane zostały Międzynarodowa Konferencja Naukowo–Teoretyczna oraz Festiwal Muzyki Współczesnej zorganizowane w Łucku na Ukrainie, w dniach od 15 do 17 czerwca br., z okazji studwudziestopięcioletnia urodzin Igora Strawińskiego. Trzeciego dnia spotkania, a więc w 125. rocznicę urodzin kompozytora, który przyszedł na świat 17 czerwca 1882 roku, uczestnicy muzyczno–naukowego projektu udali się do Uściługa, gdzie rodzina kompozytora posiadała majątek ziemski. I to właśnie Uściług, miasteczko położone 12 kilometrów na zachód od Włodzimierza Wołyńskiego, przy ujściu rzeki Ług do Bugu, zainspirował organizatorów, aby obchody rocznicowe związać z miejscem, w którym Wielki Rosjanin spędzał wakacje, w którym powstała większość jego wczesnych kompozycji, i w którym pisał Święto wiosny. Uściług wszedł w posiadanie rodziny Strawińskich w latach osiemdziesiątych XIX wieku, kiedy to, zamieszkały w Kijowie, wuj kompozytora zakupił ziemie należące wcześniej do Lubomirskich. Z Petersburga, gdzie mieszkał kompozytor, do Uściługa, jechało się wówczas około trzech dni. Nie przeszkadzało to Strawińskiemu, skoro w 1906 r., po założeniu rodziny, wybudował nad brzegiem Ługu własny dom. Po raz ostatni spędził tutaj wakacje w 1914 roku, kiedy to wyjeżdżając w lipcu, w przededniu wybuchu pierwszej wojny światowej, do Szwajcarii, opuścił na stałe ojczyznę. Dobytek Strawińskich, w tym wielki zbiór książek i nut, rozproszyła rewolucja i dwie wojny światowe. Dom pozostał.

1
W latach międzywojennych Uściług znalazł się na terenach ówczesnej Polski, w województwie wołyńskim, które do trzeciego rozbioru Polski znajdowało się w Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Uściług dla Strawińskiego – mimo jego polskiej genealogii, sięgającej XVI wieku – stał się utraconym domem, a nie przedmiotem refleksji nad dziejami jego szlacheckich protoplastów herbu Sulima. Po pierwszej wojnie światowej, na mocy ustaleń traktatu wersalskiego, Strawiński – obywatel nieistniejącego Cesarstwa Rosyjskiego, mógł ubiegać się o polskie obywatelstwo, właśnie ze względu na majątek w Uściługu. Czy w ogóle o tym myślał? W 1934 r. kompozytor otrzymał obywatelstwo francuskie, a w 1945 stał się obywatelem Stanów Zjednoczonych. Strawińscy stracili prawo do Uściługu po reformie rolnej, przeprowadzonej w Polsce w latach dwudziestych. Na krótko przed wybuchem drugiej wojny światowej rząd polski uznał roszczenia Strawińskiego związane z przymusową parcelacją majątku. Po zakończeniu wojny Wołyń włączony został do Ukraińskiej SRR, a od 1991 roku jest częścią Ukrainy. Jerzy Stempowski, „niespieszny przechodzień” spisujący dziedzictwo kulturowe i jego relacje ze współczesnością, odnalazł w latach dwudziestych popadający w ruinę wołyński dom Strawińskiego i opisał swoje wrażenia z tej oryginalnej, jak na owe czasy, wyprawy. Obecnie mogą one posłużyć przy rekonstrukcji letniej siedziby kompozytora, który podczas ostatnich wakacji spędzonych w Uściługu zaopatrzył się w rosyjskie (sic!) zbiory folklorystyczne. Osiemdziesięcioletni Strawiński, odwiedził



2

kraj ojczysty (Moskwę i Leningrad) jesienią 1962 r., prawie pół wieku po opuszczeniu Uściługu, położonego w Rosji...

Organizatorów łuckiego spotkania na czele z Olgą Komendą, reprezentującą Uniwersytet Wołyński im. Łesi Ukrainki, Filharmonię Wołyńską, Wołyński Oddział Terenowy Związku Kompozytorów Ukraińskich, krakowski Oddział Związku Kompozytorów Polskich (z Jerzym Stankiewiczem, pomysłodawcą muzycznej strony spotkania) wspierały władze administracyjne Wołynia oraz Wojciech Gałązka, konsul generalny RP w Łucku. Wymienionym osobom i instytucjom przyświecała z jednej strony dążność do przywołania osoby, muzyki i myśli estetycznej Strawińskiego, nie tylko z wczesnego rosyjskiego okresu jego twórczości; z drugiej przywołanie nadrzędnej idei, obecnej w jego twórczości. Jest nią kontynuacja wielkiej tradycji wschodniej i zachodniej kultury europejskiej, poprzez którą i w której Strawiński widział i oceniał dokonania twórców rosyjskich. Z tego względu był miłośnikiem i propagatorem poezji Puszkina oraz muzyki Czajkowskiego i Glinki. W dziełach tych twórców elementy narodowe „wypływają spontanicznie z ich własnej natury”, a nie są im narzucone narodowo-etnograficzną estetyką, czy też nie płynącym z potrzeby serca „folkloryzmem”. W sztuce ludowej szukał Strawiński również i tego co uniwersalne. Poparcie dla swoich tez odnajdował w mitologii greckiej i religii chrześcijańskiej. Od czasów skomponowania Króla Edypa i Symfonii psalmów gloryfikował łacinę, język powszechnie uznawany, „przy którym wielkość narzuca się sama przez się!” Strawińskiego nie interesowała w muzyce postęp, ani rewolucja związana z chaosem, natomiast bliska mu była koncepcja akmé, traktująca artystę nie jako natchnionego wieszczą, ale jako rzemieślnika tworzącego kunsztowne i piękne dzieło, oparte o zasady obiektywnego konstruktywizmu.

Wszystkie te wątki tematyczne odnalazły oddźwięk w referatach konferencji, w której stronę polską reprezentowali: Walentyna Węgrzyn, Ryszard Klisowski, Jerzy Stankiewicz i niżej podpisana. Koncerty Festiwalu odbywały się w zabytkowych wnętrzach Łucka: w teatrze, w międzywojniu noszącym imię Juliusza Słowackiego, w zabytkowym zamku Lubarta, świetnym przykładzie obronnej architektury Wołynia i w kościele katedralny pod wezwaniem św. Piotra i Pawła z wnętrzem o klasycystycznym wystroju, zamienionym w czasach sowieckich na magazyn, później Muzeum Ateizmu, a od 1990 r. zwróconym wspólnocie katolickiej. W katedrze odbył się wyróżniający



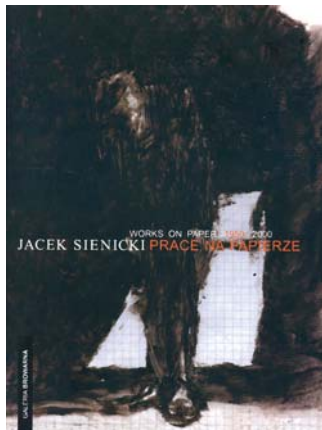
3

się programowo i wykonawczo koncert poświęcony Konstantemu Regameyowi, polskiemu kompozytorowi i światowej sławy językoznawcy, pochodzenia szwajcarskiego, urodzonemu sto lat temu w Kijowie. W programie przygotowanym przez Jerzego Stankiewicza znalazły się *Koncert* Alfreda Sznittkego na chór a cappella do tekstu z *Księgi lamentacji* ormiańskiego poety z X wieku Grzegorza z Narek, *Intermezzo* w hołdzie Konstantemu Regameyowi Jeana Balissata na orkiestrę kameralną oraz *Wizje* Regameya na chór, baryton, orkiestrę symfoniczną i organy do tekstu 7. i 2. rozdziału z *Księgi Daniela*, wykonane przez Chór Kameralny „Cantus” z Użgorodu, Orkiestrę Symfoniczną „Leopolis” ze Lwowa, polskiego barytona Dariusza Siedlika z Norymbergi oraz lwowskiego organistę Petro Dowhana, pod dyrekcją Emila Sokacza z Użgorodu.

W świetle czerwcowego, muzyczno–naukowego spotkania, jego tytuł – *Strawiński i Ukraina* – wydaje się być jak najbardziej słuszny, o ile pamięta się o losach Uściługu, symbolizującego dzieje tej części Europy. W tej perspektywie uniwersalność muzyki łączy w sobie różnorodność nurtów, spojrzeń i emocji, pokazując to, co wspólne. Uniwersalność, w imię której tworzył Strawiński, rosyjski obywatel świata, o polskich korzeniach, który miał dom w Uściługu, a pochowany został (w 1971 r.), zgodnie ze swoją prośbą, na weneckiej wyspie San Michele, po prawosławnym obrzędzie odprawionym w bazylice św. Jana i Pawła przez archimandrytę ormiańskiego, w obecności przedstawicieli kościoła katolickiego, protestanckiego i anglikańskiego... ■

Jagna Dankowska

Dziekan Wydziału Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Doktor habilitowany filozofii, zajmuje się estetyką i filozofią muzyki. Autorka książki *U podstaw niemieckiej filozofii muzyki* (2001) i artykułów poświęconych zagadnieniom muzycznym.



Sienicki na papierze

Gdy w 1994 roku Andrzej Biernacki podawał do druku książkę – album *Sienicki*, droga twórcza jej bohatera nie była jeszcze domknięta. Biernacki – sam malarz, uczeń i asystent Sienickiego na warszawskiej ASP, pozostał do dziś przyjacielem i propagatorem dzieła swego profesora. Dowodem – kilka wystaw zorganizowanych w autorskiej galerii w Łowiczu już po śmierci Sienickiego i w nie mniejszym stopniu wydany obecnie album z tytułowymi *pracami na papierze*. Obie książki dość paradoksalnie się dopełniają. Ta sprzed 13 lat prezentowała wybór reprodukcji przede wszystkim obrazów olejnych, z których najstarszy powstał w 1965 roku, a najpóźniejszy – siłą rzeczy w 1994 r. Towarzyszył im sięgający istoty malowania Sienickiego esej Janusza Jaremwicza pod mocno zużyтым dziś tytułem *Malarz osobny*.

Album z pracami na papierze – odwrotnie do poprzednika – niemal pozbawionych komentarza, obejmuje chronologiczną klamrą półwiecze, a więc właściwie całe twórcze życie malarza, choć prace wybrane do reprodukcji to – jak pisze we wstępie wydawca – zaledwie ułamek dorobku Jacka Sienickiego. Uporządkowane w kilkanaście rozdziałów według stale powtarzanych przez malarza motywów, mają bronić się same. I bronią się. Sprzyja temu dobra – poza nielicznymi wyjątkami – jakość reprodukcji oraz matowy papier, przypominający trochę karton.

Flamaster, węgiel, tusz, ołówek, kredka (pastelowa czy sepiowa) z akrylem, akwarelą, gwaszem. Niezależnie od tego, czym się w danej pracy posługiwał – Sienicki wychodził poza potoczne granice rysunku jako artystycznego gatunku. Dlatego tytuł *Prace na papierze* jest bar-

dziej na miejscu niż właśnie „rysunki”. Biernacki znający to dzieło doskonale, pisze o obsesji rysowania, która ogarnęła malarza u kresu życia i twórczości – w latach 90. XX wieku. Ta zachłanność w wypełnianiu nieomylnym śladem różnych papierowych podłoży: kartonów, papierów milimetrowych i zwykłych zeszytowych kartek w kratkę sprokurowała zapis nie mniej poruszający niż obrazy olejne.

Małgorzata Kitowska napisała w biogramie Sienickiego (www.culture.pl), że przedstawiał on „różne przestrzenie życia ludzkiego, przestrzenie zwyczajności, przede wszystkim dramat istnienia w zdegradowanym otoczeniu”. Tym właśnie zdaniem dałoby się ogarnąć rysunki z „browarowego” albumu. W przestrzeniach zwyczajności mieszczą się bowiem sytuacje, poprzez które Sienicki rysuje dramat istnienia, a dom starców, szpital, getto (przestrzeń „za murem”), śmietnik, cyrk, huśtawka, a nawet własna pracownia to właśnie zdegradowane otoczenie. Sytuacje figury, jej tła i kontekstu semantycznego naznaczone są piętnem zdystansowanej groteski. Artysta nie epatuje empatią (co nie oznacza obojętności wobec tematu), ani nie zmierza też ku niebezpiecznym granicom karykatury. Gwałtowna ekspresja nie ma tu znamienia drapieżnego gestu, który wyprzedza intencję; forma, choć wielce sugestywna, nie pcha się przed temat. W mistrzowsko celnych, tylko z pozoru niedbanych szkicach Sienicki zachowuje metrum artystycznej szczerości.

„Lalki” i „cyrk” to najoczywistszy hołd wobec Wojtkiewicza (dużo wszak wyraźniejszy w pracach na papierze niż na płótnie) ale czyż nie dopełniają go „kloszardzi” albo przygarbieni ludzie na wózkach (w „szpitalu), tudzież starcy rozbujani „na huśtawce”? Tak jak u twórcy „Ceremonii”, w sytuacjach tych mieszają się bowiem porządki: figury starości z młodzieńczymi rytuałami (zręczność i ludyczność cyrkowców, zapamiętałe poszukiwanie śmietnikowych „skarbów”), stan zabawy z bezrucchem cierpienia lub śmierci, rower z inwalidzkim wózkiem, huśtawka z noszami czy szpitalnym łóżkiem. Rysunki Sienickiego pozostają nieustannie aktualne. Popatrzmy choćby na kapitalną serię, ukazującą „wyjątkową pozycję profesora zwyczajnego” (dopisek „... w PRLu” funkcjonuje tylko na niektórych). To starzec na oparciu thonetowskiego krzesła – skulony w sobie niczym sowa, bądź balansujący; gotowy tyleż do „górných lotów”, co do spektakularnego upadku...

ArT

Jacek Sienicki – Prace na papierze / Works on Paper 1950 – 2000, Galeria Browarna, Łowicz 2007.

2007

CZERWIEC



Fragment większej całości. Tchórzewski, Magner, Gostyński, Jurkiewicz to tytuł wystawy otwartej w warszawskiej Galerii Art New Media. Zaprezentowano dzieła czterech artystów, których postawy artystyczne były i są ze sobą swoiście powiązane, choć obrazy pozostają odmienne. Klasyk polskiej sztuki współczesnej, zmarły w 1999 roku Jerzy Tchórzewski, związany pracą pedagogiczną przez bez mała pół wieku z Akademią Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie prowadził pracownię malarstwa na Wydziale Grafiki, patronuje pozostałym trzem wystawiającym artystom. Wystawa czynna była do 16 czerwca br.

W Galerii Spokojna, w nowo zaadaptowanych budynkach Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie przy ul. Spokojnej 13 otwarto wystawę *Oblicza rysunku*. Brało w niej udział kilkudziesięciu artystów – w większości wykładowców oraz absolwentów warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Komisarzem ekspozycji był Paweł Nowak, kierownik Katedry Malarstwa i Rysunku na Wydziale Grafiki.



Prace Rafała Strenta zaprezentowała Galeria Serdika, działająca przy Bułgarskim Instytucie Kultury w Warszawie. Artysta uprawiający grafikę i malarstwo jest profesorem na Wydziale Grafiki warszawskiej ASP, gdzie prowadzi dyplomującą Pracownię Grafiki Warsztatowej. Od trzech lat prof. Strent jest inicjatorem i patronem cyklu wystaw pt. *Prof. Strent przedstawia grafikę bułgarską*, w ramach którego, przy współpracy Bułgarskiego Instytutu Kultury, wystawiane są w Galerii Serdika prace wybitnych artystów bułgarskich. Ekspozycja czynna była do końca czerwca br.



WizyTUjąca Galeria zorganizowała wystawę malarstwa Wojciecha Zubala *Iluzja rzeczywistości*. Wojciech Zubala jest adiunktem na Wydziale Malarstwa, w pracowni prof. Leona Tarasewicza na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych.

2 czerwca

Odbyło się międzynarodowe seminarium naukowe *Interfejs Użytkownika – Kansei w praktyce*, zorganizowane przez Polsko-Japońską Wyższą Szkołę Technik Komputerowych w Warszawie. Jednym z jego uczestników był Władysław Serwatowski, wykładowca marketingu na Wydziale Grafiki ASP, który przedstawił referat zatytułowany *Wabi sabi a Kansei Engineering. Perspektywa historyczna – doświadczenia polskie*, dotyczący japońskich założeń artystycznych i estetycznych dla projektowania.

4 czerwca

W sali kinowej Zachęty Magda Kochanowska z Wydziału Wzornictwa Przemysłowego Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie wygłosiła wykład zatytułowany *Wolność, młodość, swoboda – o polskim wzornictwie młodego i średniego pokolenia*. Towarzyszył on trwającej w Zachęcie wystawie *Mój świat. Nowa siła subiektywności*.

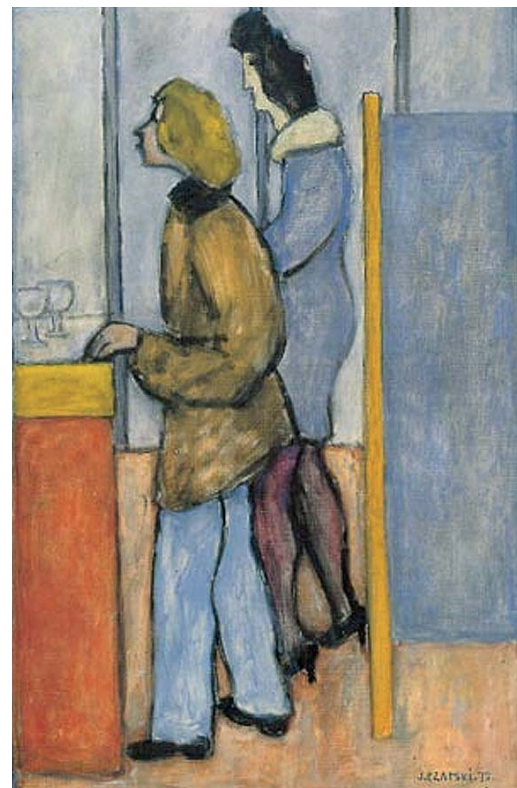


Upiory to tytuł wystawy rzeźby Macieja Aleksandrowicza, otwartej w małej auli ASP, przy Krakowskim Przedmieściu 5. Ekspozycja związana była z przewodem doktorskim artysty i pedagoga Wydziału Rzeźby i czynna była do 15 czerwca br.

Na Wydziale Rzeźby ASP – na Wybrzeżu Kościuszkowskim i przy ul. Spokojnej – odbyły się obrony dyplomów. Przystąpili do nich Michał Banaszek, Michał Borzyński, Krystyna Pieńkos, Michał Selerowski, Anna Szafrąńska, Aleksander Tohl, Michał Ziętek i Ewa Zwolińska.

6 czerwca

W Święto Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie otwarto w auli głównej uczelni wystawę *Muzeum na strychu*, zorganizowaną przez Muzeum ASP. Prezentowała ona eksponaty ze zbiorów Muzeum Akademii Sztuk Pięknych – najcenniejsze pod względem artystycznym, historycznym i dokumentalnym, jak również wyselekcjonowane pojedyncze dzieła, reprezentujące większe zespoły prac jednego autora lub jednego kręgu. Zoba-



czyć można było także rzadko prezentowane projekty i plany architektoniczne, kartki ze szkicowników, kločki i płyty graficzne, akcesoria z pracowni i rekwizyty z działań artystycznych. Ekspozycja czynna była do 27 lipca br.

18 czerwca



W Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski miało miejsce otwarcie wystawy pokonkursowej *Samsung Art Master* oraz uroczyste wręczenie nagród laureatom. Na liście zwycięzców konkursu najwyższe lokaty zajęły studentki warszawskiej ASP: Jaśmina Wójcik (I miejsce; 15000 złotych – za projekt wideo *Improwizacja*) oraz Anna Molska (II miejsce; 10000 złotych – za film *Tanagram*). Wystawa była czynna do 8 lipca br.

21 czerwca

Wystawę fotografii *Living On / Którzy przeżyli* otworzył w Galerii Spokojna ambasador USA w Polsce, Victor Ashe. Oficjalne otwarcie poprzedziło spotkanie z autorem zdjęć, prof. Robertem Hellerem (University of Tennessee



w Knoxville). Ekspozycja złożona z portretów ocalałych z Holocaustu prezentowała historie samych ocalałych, ich wyzwolicieli, jeńców wojennych i świadków, którzy pochodzą ze stanu Tennessee lub tam mieszkają. Bohaterami fotografii są osoby urodzone na terytorium Polski przed wybuchem drugiej wojny światowej i ci, których do Polski przywiodły wypadki wojenne. Każdej fotografii towarzyszyły fragmenty wspomnień. Wystawa czynna była do 24 sierpnia br.

22 czerwca



Warszawska Galeria Ateneum Młodych zaprezentowała wystawę Agnieszki Skopińskiej *UNITED COLOURS*. Młoda artystka studiuje grafikę projektową na warszawskiej ASP, u prof. Macieja Buszewicza. Wystawa trwała do 8 lipca br.

28 czerwca

Gwasze Marii Piątek zaprezentowała Galeria Oficyna Malarska. Wystawa czynna była do 13 lipca 2007 r.



LIPIEC

2–23 lipca

W Akademii Teatralnej odbyły się obrony prac magisterskich studentów Wydziału Aktorskiego (Maksymilian Rogacki, Paweł Paprocki, Antoni Pawlicki, Katarzyna Zielińska, Paulina Kinaszewska), Wydziału Wiedzy o Teatrze (Karolina Krawczyk, Wojciech Świderski, Agata Marzęcka) oraz Wydziału Wiedzy o Teatrze studiów niestacjonarnych (Beata Godzieniewska, Edyta Gawrońska, Magdalena Szymczak, Monika Rotna).

4 lipca

W Galerii Tygmart przy Klubie Jazzowym Tygmont, we współpracy z Wydziałem Grafiki ASP w Warszawie otwarto wystawę *Absolwenci prof. Rafała Strenta*. Ekspozycja czynna była do 31 lipca.

4 i 5 lipca

Na dziedzińcu „Dziekanki”, w ramach VI Festiwalu Letnie Wieczory Muzyczne Dziekanka 2007 odbyły się koncerty kwartetu smyczkowego The Royal String Quartet. W programie znalazły się kompozycje Karola Szymanowskiego i Johannesa Brahmsa.

6 lipca

Zakończył się (trwający od 29 czerwca) udział studentów Wydziału Sztuki Lalkarskiej w Jubileuszowych Spotkaniach Szkół Lalkarskich w Charleville-Mezieres (Francja). W trakcie spotkań miał miejsce m.in. wykład dr hab. Wiesława Czołpińskiego na temat systemu kształcenia lalkarzy w Polsce.

8 lipca

Na Wydziale Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej odbyła się premiera spektaklu *Cztery Bliźniaczki* w reżyserii Wojciecha Szlachowskiego. Miała ona miejsce na sce-

nie Teatru Szkolnego im. Jana Wilkowskiego. Występują: Zuzanna Gaińska, Izabela Wilczewska.

11 i 12 lipca

Na dziedzińcu „Dziekanki”, w ramach VI Festiwalu Letnie Wieczory Muzyczne Dziekanka 2007 odbyły się koncerty prof. Andrzeja Kulki, prof. Andrzeja Wróbla oraz ad. Andrzeja Gębskiego zatytułowane *Mistrzowskie Interpretacje*. Program wieczorów wypełniły kompozycje Karola Lipińskiego.

13 lipca



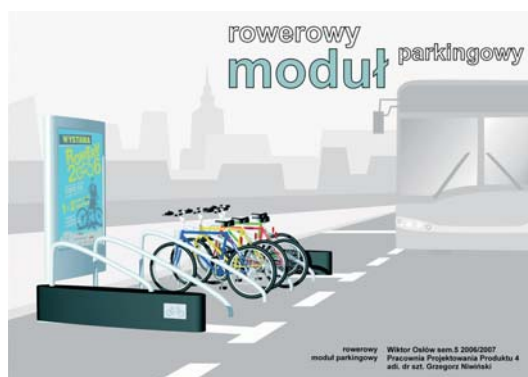
Ekspozycję monograficzną *Wanda Paklikowska-Winnicka (1911-2001)* otwarto w Narodowej Galerii Sztuki Zachęta. Wystawę jednej z najbardziej interesujących polskich przedstawicielek malarstwa materii oraz towarzyszący jej katalog przygotowała Joanna Kania z Muzeum ASP, która o życiu i twórczości tej niesłusznie zapomnianej artystki i cenionego pedagoga pisze w „Aspiracjach” (numer zima-wiosna 2007, s. 34-38).

16–28 lipca

W Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie odbył się IX Międzynarodowy Festiwal i Kurs Muzyczny *Od Chopina do Góreckiego – źródła i inspiracje*. Podczas koncertu inauguracyjnego festiwalu zaprezentowano kompozycje współczesne pochodzące z różnych kontynentów. Ich wykonawcami byli: dyrektor artystyczny Festiwalu, prof. dr Andrzej Dutkiewicz, prof. Katarzyna Jankowska, prof. Jerzy Artysz, prof. Jarosław Malanowicz, prof. Stanisław Skoczyński, Ravel Piano Duo oraz Maciej Piszek. Artystycznymi wydarzeniami Festiwalu były także recitale prof. Piotra Palecznego oraz prof. Joanny Ławrynowicz, jak również koncerty muzyki kameralnej.

17 lipca

W warszawskiej Kordegardzie otwarto wystawę *Klub rowerowy* poświęconą problemowi ruchu rowerowego



w mieście. Część ekspozycji w formie plasz i modeli prezentowała projekty zgłoszone do konkursu dla studentów pod hasłem Rower w mieście, zorganizowanego przez Wydział Estetyki Przestrzeni Publicznej Miasta Stołecznego Warszawy i Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie. Na wystawę wybrane zostały prace nagrodzone, wyróżnione oraz najciekawsze projekty, a w ich selekcji brał udział Michał Stefanowski – wykładowca Wydziału Wzornictwa ASP. W drugiej części wystawy swe prace prezentował m.in. Mariusz Woszczyński, adiunkt w pracowni rysunku na Wydziale Rzeźby warszawskiej ASP. Ekspozycja czynna była do 2 września br.

18 i 19 lipca

Na dziedzińcu „Dziekanki”, w ramach VI Festiwalu Letnie Wieczory Muzyczne Dziekanka 2007 odbyły się koncerty kwintetu dętego *Goldbrass*. Zaprezentowane zostały transkrypcje szlagierów muzyki klasycznej i rozrywkowej.

25 i 26 lipca

Na dziedzińcu „Dziekanki”, w ramach VI Festiwalu Letnie Wieczory Muzyczne Dziekanka 2007, odbyły się koncerty duetu „Lutosławski Piano Duo”. Artyści zaprezentowali program złożony z kompozycji Ignacego Jana Paderewskiego, Clauda Debussyego oraz Johannesa Brahmsa.

SIERPIEŃ

1 i 2 sierpnia

Na dziedzińcu „Dziekanki”, w ramach VI Festiwalu Letnie Wieczory Muzyczne Dziekanka 2007 odbyły się koncerty zatytułowane *W kręgu polskiej pieśni*, podczas których Marta Boberska, Adam Kruszewski oraz Emilian Madey wykonali najbardziej znane pieśni kompozytorów polskich.

6 sierpnia

W Oficynie Malarskiej, przy Chmielnej 24 otwarto wystawę *Wspomnienie pracowni Rajmunda Ziemskiego*.

W drugą rocznicę śmierci malarza i profesora warszawskiej ASP zorganizowali ją absolwenci z jego pracowni. Obok obrazów samego Rajmunda Ziemskiego pokazano także prace z okresu studiów takich artystów, jak: Wojciech Cieśniewski, Czesław Radzki, Artur Winiarski, Zuzanna Ostrowska, Paweł Nocuń, Anna Dorota Potocka, Marek Zając, Andrzej Cisowski, Marta Serzysko-Rutkowska, Maria Piątek, Mikołaj Chylak, Agnieszka Zawisza, Magda Fokt, Marcin Jurkiewicz, Sylwester Piędziejewski, Alina Picazio, Anita Burdzińska, Marta Kuklik, Mariusz Woszczyński, Gawęł Kędzierawski. Wystawa czynna była do 14 sierpnia br.

7–17 sierpnia

W Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie odbył się 50. Międzynarodowy Letni Kurs Muzyczny, organizowany przy współpracy Soai University w Osace. Klasy mistrzowskie prowadzili profesorowie Kazimierz Gierżod, Bronisława Kawalla-Ryszka, Jerzy Sterczyński, Mirosław Pokrzywiński, Andrzej Zieliński oraz Jan Węcowski.

8 i 9 sierpnia

Na dziedzińcu „Dziekanki”, w ramach VI Festiwalu Letnie Wieczory Muzyczne Dziekanka 2007 odbyły się koncerty zatytułowane *Instrumenty epoki baroku*, podczas których Kazimierz Pyzik wykonał rzadko grane utwory Tobiasza Hume, Johana Schencka, Louisa Heudelinna, Marina Marais oraz Karla Friedricha Abela.

10 sierpnia

W Akademii Teatralnej rozpoczęły się próby spektakli dyplomowych Wydziału Aktorskiego: *Lokatorzy* – trzy jednoaktówki Harolda Pintera w reżyserii Waldemara Śmigasiewicza (premiera 1 października) oraz *Oni* Stanisława Ignacego Witkiewicza w reżyserii Jarosława Gajewskiego (premiera 22 października).

12 sierpnia

Podczas odbywającego się w sopockim Teatrze Atelier galowego koncertu laureatów II etapu konkursu Pamiętamy o Osieckiej 2007, jury przyznało pierwszą nagrodę Annie Smołowik, studentce IV roku wydziału aktorskiego Akademii Teatralnej w Warszawie. Anna Smołowik otrzymała także nagrodę publiczności za interpretację piosenki *Nalej mi wina* z muzyką Włodzimierza Korcza.

15 i 16 sierpnia

Na dziedzińcu „Dziekanki”, w ramach VI Festiwalu Letnie Wieczory Muzyczne Dziekanka 2007 odbyły się koncerty Duo Estrella. Zespół zaprezentował arcydzieła muzyki klasycznej na flet i harfę oraz transkrypcje znanych utworów muzyki kameralnej.

17 sierpnia

W Sali Koncertowej warszawskiej Filharmonii Narodowej, w ramach III Międzynarodowego Festiwalu Muzycznego *Chopin i jego Europa* zaprezentowane zostały improwizacje na tematy muzyki klasycznej. W koncercie udział wzięli m.in. prof. Andrzej Bauer, Jakub Jakowicz oraz Ryszard Groblewski.

22 i 23 sierpnia

Na dziedzińcu „Dziekanki”, w ramach VI Festiwalu Letnie Wieczory Muzyczne Dziekanka 2007 odbyły się koncerty zatytułowane *Szalone smyczki* w wykonaniu Janusza Wawrowskiego oraz Marcina Zdunika. Artyści przedstawili oryginalne pozycje repertuaru na skrzypce i wiolonczelę, jak również transkrypcje Marcina Zdunika *Kaprysów op. 1* Niccolò Paganiniego.

23 – 31 sierpnia

W Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie odbył się 51. Letni Kurs Muzyczny, organizowany przy współpracy „Polia Group”. Klasy mistrzowskie prowadzili profesorowie Kazimierz Gierżod, Lidia Kozubek, Teresa Manasterska, Alicja Paleta-Bugaj, Jerzy Romaniuk oraz Maria Szraiber.

29 i 30 sierpnia

Na dziedzińcu „Dziekanki”, w ramach VI Festiwalu Letnie Wieczory Muzyczne Dziekanka 2007 odbyły się koncerty Big-Bandu Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Zespół improwizował tematy Neal Hefi, Duka Ellingtona, Sonny Rollinsa, Jose Santamarii, Henry’ego Manciniego, Dizzy Gillespiego, Georga Gershwina oraz Carlosa Jobima.

30 sierpnia

Obrazy Mikołaja Dziekańskiego prezentowała Galeria Oficyna Malarska. Mikołaj Dziekański studiował najpierw w warszawskiej SGGW, a w latach 2000-2005 w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie na Wydziale Malarstwa, przygotowując (nagrodzony potem) dyplom w pracowni prof. Jarosława Modzelewskiego. Od 2006 r. pracuje w macierzystej uczelni jako asystent w pracowni prof. Mariana Czapli. Zajmuje się malarstwem i rysunkiem. Wystawa była czynna do 11 września br.

WRZESIEŃ

4 – 9 września

W tych dniach miał miejsce IV. Festiwal Kultury Żydowskiej „Warszawa Singera”, łączący wydarzenia teatralne, literackie, muzyczne i plastyczne. Misją rozrastającej się z roku na rok imprezy jest przywracanie pamięci o przedwojennej, żydowskiej „Warsze”, sławionej przez Izaaka



Baschevisa Singera. W wydarzeniach związanych z plastyką brali udział także absolwenci i artyści wywodzący się z Akademii Sztuk Pięknych. Festiwalowi od pierwszej edycji towarzyszy plakat i logo projektu prof. Lecha Majewskiego, szefującego Katedrze Projektowania Graficznego na Wydziale Grafiki warszawskiej ASP.

15 września

W Akademii Teatralnej w Warszawie odbyły się uroczystości związane z jubileuszem 20-lecia studiów zaocznych (obecnie niestacjonarnych) na Wydziale Wiedzy o Teatrze.

17 – 21 września

W warszawskiej Akademii Teatralnej odbyły się egzaminy wstępne na Wydział Reżyserii.

24 – 26 września

W Akademii Teatralnej odbyły się egzaminy wstępne na studia niestacjonarne na Wydział Wiedzy o Teatrze.

29 września

W sali koncertowej Filharmonii Narodowej w Warszawie wystąpił Chór Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego kierowany przez ks. rektora prof. Kazimierza Szymonika oraz Warszawski Chór Chłopięcy przy Akademii Muzycznej prowadzony przez prof. Krzysztofa Kusiel-Moroza. Wspólnie z Orkiestrą Symfoniczną i Chórem Filharmonii Narodowej zespoły wykonały *Pasję Sofii* Gubajduliny oraz *Jutrznę* Krzysztofa Pendereckiego.

W siedzibie Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki warszawskiej ASP przy Wybrzeżu Kościuszkowskim 37 miały miejsce pokazy i wystąpienia połączone z możliwością zwiedzania specjalistycznych pracowni konserwatorskich. Odbywały się one w ramach XI. Festiwalu Nauki, trwającego w dniach 21–30 września 2007 r.

Opr. Piotr Kędzierski, Michał Majak, Artur Tanikowski

Sprostowanie

W numerze zima/wiosna 2007 „Aspiracji” błędnie podano źródło dokumentów związanych z Tadeuszem Łonickim. Ich właścicielem jest Pracownia Historii Szkolnictwa Teatralnego Akademii Teatralnej w Warszawie; Muzeum Teatralne udostępniło tylko fotografie.

Autorką tekstu o warszawskich klasach wionoczele, opublikowanego w numerze lato 2007 (s. 56-61) jest p. prof. Mieczysława Demska-Trębacz. Za literówkę przepraszamy.

ZMARI

Ludwik Maciąg, profesor, wieloletni dziekan Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, wychowawca i pedagog. Spod pędzla tego wielkiego miłośnika i znawcy koni wyszły pejzaże i sceny batalistyczne. Urodzony w 1920 roku w Krakowie, w czasie II wojny światowej walczył na Podlasiu w oddziałach kawalerii AK. Po wojnie, równoległe z karierą artystyczną i pedagogiczną, którą związał ze stołeczną ASP, parzył się ukochaną hippiką. Zmarł 7 sierpnia 2007 roku.



Halina Centkiewicz-Michalska, ur. 1912. Studiowała w latach 1933-1938, dyplom uzyskała w 1948 roku. W jej bogatym dorobku malarskim ważne miejsce zajmują polichromie odbudowanej po wojnie warszawskiej Starówki, nad którymi pracowała m.in. ze swym mężem, Leonem Michalskim. W latach 1949-1973 związana była z Wydziałem Grafiki ASP w Warszawie. Zmarła 1 września 2007 r.

SUMMARIES

KATARZYNA RĄCZKA THEATRE OR MARGARINE

The text gives a brief description of the theatre of Piotr Cieplak in terms of the director's spiritual explorations that materialize in theatre forms. Katarzyna Rączka considers selected productions which illustrate his approach to theatre as a transforming spiritual act. However, her major concern is the inspiring influence of Jerzy Nowosielski's painting on Cieplak's stage productions, showing how both artists' points of view coincide, where they differ and follow distinct paths to achieve their goals. Two of Cieplak's productions – "Villa dei Misteri" and "Hotel pod Aniołem" – are discussed in the light of Jerzy Nowosielski's art. The example of the latter production also serves to demonstrate ways of staging a play by means of devices that characterize the icon.

AGATA DIDUSZKO-ZYGLEWSKA THE MACHINERY OF AGE-OLD MECHANISMS: MUSICALITY AND RHYTHM IN THE THEATRE OF PIOTR CIEPLAK

The text is an analysis of some fragments of Piotr Cieplak's staging of "Słomkowy kapelusz" (Straw hat) in terms of the role of music in shaping represented reality. In a number of stage productions Cieplak built the actors' performances like a music score. Hence some elements of performance coming directly from music, such as repetition of motifs, loops, meandering theme, variability of tempo and astounding variations. Piotr Cieplak thus alludes to Bogusław Shaeffer's model of the theatre, in particular to Shaeffer's concepts of "instrumental theatre" and "instrumental actor". Both Shaeffer and Cieplak

construct the truth of stage representation through departures from realism and mimesis towards abstraction. Productions based on musicality and rhythm partake of ancient Greek configuration of the actor and chorus. Cieplak groups into choruses actors who are not so linked in the original playtexts. The author points out some reasons for such staging solutions and considers the impact of such a distribution of characters on the internal energy of the production.

74/75

ASPIRACJE

ALEKSANDER KOŚCIÓW THE SECOND FRONT: NOTES ON THE RELATIONS BETWEEN THE COMPOSITIONS OF MUSICAL AND LITERARY WORKS

The present reflections have resulted from the author's experience while writing his first book "Świat nura" (Muza: Warsaw, 2006). As they represent his subjective point of view, they are not concerned with a larger discursive context of scholarly theory: the psychology of the creative act, literary theory or musicology, although they admittedly employ some basic concepts of those branches of knowledge at the level of individual practical experience and observation. Aleksander Kościów is a composer, alto violinist and writer.

AGATA GRUBER A BREAKTHROUGH

Andrzej Wróblewski was one of the most important and at the same time the most controversial Polish painters. At the age of 30 he already had to his credit a number of splendid works as well as having had an abortive affair with socialist realism. Having miraculously avoided death, he decided to change both himself and his art. He started to search for a new visual language. He sketched. He travelled. He started to work at the Academy. In 1966 he became the leader of the student group WPROST. In the 1970s he re-discovered film and became one of the foremost creators of Polish video art. In 1981 he met Joseph Beuys, and under his influence drew up his

own model of an ideal society. His works display a combination of extraordinary attention to colour and form and a clear transmission of content. He always above all cared for man – the centre of the universe. All that is of course fictitious. The text is merely imaginative play. Andrzej Wróblewski died in the Tatra Mountains on 23 March 1957. Yet, what would have happened had the artist lived after his own death? Here is one of a thousand possible scenarios.

MICHAŁ MAJAK

THE JURY'S DILEMMAS, OR HOW TO EVALUATE
A GRADUATION PRODUCTION

The article is a brief account of the fourth edition of the International Festival of Theatre Schools, organized by the Aleksander Zelwerowicz State Theatre Academy in Warsaw. The author addresses the problem of difficulties in evaluating graduation productions that come from different countries and theatre cultures as well as discussing the most interesting performances. Finally, he asks questions about the future of the festival.

AUTHOR, AUTHOR! JAN CZAPLIŃSKI IN CONVERSATION
WITH PIOTR ADAMCZYK, CHAIRMAN OF THE JURY
OF 4TH INTERNATIONAL THEATRE SCHOOLS FESTIVAL

Piotr Adamczyk in 1995 graduated from State College of Theatrical Arts in Warsaw. Currently he is involved in film productions (Xavier in "The Gallop" by K. Zanussi, Józio Royski in "Fame and Glory" by K. Kutz, the titles roles in "Chopin – A Craving for Love" by J. Antczak, "Karol – a Man Who Became the Pope" and "Karol – a Pope Who Became the Man" by G. Battiato). He has also

many theatrical roles on his scorecard: in Współczesny Theatre in Warsaw (Arthur in "Tango" by Mrożek, Lelio in "The Liar" by Goldoni, Kleont in "The Bourgeois Gentleman" by Molière), Polski Theatre (the main character in "Don Juan"), and TV theatre ("Schroeder's Ketchup" directed by F. Zylber; "The Legend about St. Anthony" and "The Stavrogin Case", both directed by K. Zaleski; "Venetian Portrait" dir. by A. Lipiec-Wróblewska, Tango dir. by M. Englert, Two Theatres, dir. by G. Holoubek). He is also the winner of many awards, among others the Leon Schiller Award (2002).

ENJOYING VARIETY. JAN CZAPLIŃSKI IN CONVERSATION
WITH FELICE ROSS, MEMBER OF THE JURY
OF 4TH INTERNATIONAL THEATRE SCHOOLS FESTIVAL

Felice Ross is a stage lighting designer living currently in Israel. She was born, studied and started her artistic career in United States. She has cooperated with the Batsheva Dance Company, the Bat-Dor Dance Company, Rina Schenfeld's company, and the Hyena Dance Company in Antwerp as well as the Chan Theatre in Jerusalem,

the Israel Opera, the Cameri Theatre, the Habima National Theatre, and the Beer Sheva Theatre. After meeting Krzysztof Warlikowski she begun an ongoing cooperation with him and initiated her career in Poland. Among others she worked for Mariusz Treliński in the National Opera in Warsaw and for Grzegorz Jarzyna in Rozmaitości Theatre, Warsaw and Polski Theatre in Poznań. She was also lighting designer for Andrzej Seweryn production of "Richard II" by Shakespeare. Recently she designed the lighting for "Andrea Chenier" directed by Treliński, "Dance of the Vampires" directed by Roman Polański, and T. Kushner's "Angels in America" directed by Warlikowski.

MONIKA WOLIŃSKA
WHERE DO CONDUCTORS COME FROM?

The text gives an account of the most significant events in the history of the Warsaw school of conducting. As a subject, "conducting" appeared in the curriculum of the Music Conservatory of Warsaw in 1919, when the Ministry of Art and Culture appointed Emil Młynarski as its director. Subsequent decades brought various changes in the teaching of conducting, which involved eminent artists and teachers, such as Walerian Bierdiajew, Witold Rowicki, Stanisław Wisłocki, Bohdan Wodiczko. Among the lecturers there were such outstanding individuals as Grzegorz Fitelberg or Artur Rodziński. The author attempts to answer the question posed in the title, concerning the conductors' provenance, and to conclude about some specific features of the conducting profession.

AGNIESZKA SZEWCZYK
INDEPENDENT EYE: HENRYK TOMASZEWSKI'S
AND MIECZYŚLAW WASILEWSKI'S STUDIO OF THE POSTER

The text presents the Studio of the Poster at the Faculty of Graphic Arts of the Academy of Fine Arts in Warsaw. Established and directed in the years 1952-1984 by Henryk Tomaszewski, an eminent graphic artists and educator, it was subsequently, after a short interval, taken over by Mieczysław Wasilewski, his pupil and assistant, who still directs it today. The Studio, which trained a number of outstanding artists, quickly achieved international recognition and attracted to Warsaw students from all over the world. The author traces the history of the Studio, characterizes its programme and Henryk Tomaszewski and Mieczysław Wasilewski's method, trying to describe the phenomenon of one of the most important studios in the postwar history of the Academy of Fine Arts in Warsaw.

ARTUR TANIKOWSKI
TENDER BARBARITIES: THE WORK
OF KATARZYNA KIJEK

Katarzyna Kijek is one of this year's graduates of the Faculty of Graphic Arts, the Academy of Fine Arts in Warsaw. A young and talented artist, she is in the first place the author of her diploma series of prints *Second Hand* and of animated films, although she also paints. Kijek's templates are old metal plates, worn out over time and by industrial processes. She deliberately heightens her print's aesthetic value through introducing motifs of the iconography of the city on paper, and above all adding colour, alongside which a veristic metal trace gains a new and somewhat more benign face.

In that she deliberately employs a strategy of controlled chance Kijek seems to have been inspired by Vladimír Boudník, the Czech avant-garde artist and the inventor of the so-called structural graphic art. Kasia Kijek's animations (*Pracownik* [An Employee], *Fleisch* and *Trawnik* [The Lawn]) and her oil paintings explore areas similar to those that have inspired her prints: a large city with its face of urban chaos, which the young generation still find intriguing; contrasts between reinforced concrete high-rises and the architecture of the old tenements.

THE NATURE OF THE INSTRUMENT AND THE ELEMENT
OF PLAY: PIOTR KĘDZIERSKI IN CONVERSATION
WITH PROFESSOR KAZIMIERZ MICHALIK

Kazimierz Michalik, an eminent cellist, who educated many generations of cellists, Professor at the Fryderyk Chopin Academy of Music in Warsaw, talks about schools of cello playing, music education as well as sharing his views on the Witold Lutosławski International Cello Competition in Warsaw. Professor Michalik

observes that owing to the speed of global communication and to the great popularity of virtuoso music competitions in the world, some differences between potentially distinct schools of the cello are almost negligible today. It is, however, more important for musicians to search for and develop their individuality as artists. With regard to education and to the amount of attention that should be given to contemporary music in present-day curricula, he believes that contemporary music, being part of the arts of our times, should be performed by cellists from very early age. Contemporary music has a significant presence in the programme of the Witold Lutosławski Cello Competition; and Professor Michalik is one of its initiators.

JAGODA HERNIK SPALIŃSKA
AN UNCONQUERABLE STRONGHOLD

The "exhibition" *The Space of Community Engaged Theatre* at the Zachęta Gallery was first shown at this year's Prague Quadriennale. It presents 12 stage productions on screens placed in a pink tower in the shape of Poland. According to the curator of the exhibition, recent transformations of Polish actuality have had a significant impact on the theatre, and the theatre has influenced that actuality as well. Recordings of the twelve productions, which were staged in the last four years, nevertheless fail to convey a sense of that relationship or for that matter of the space in which they had been performed, as the recordings are fragmentary and do not show stage designs. Had those scraps of the productions even somehow managed to present stage designs, they would still have shown only one thing: that there has not been any new – original – Polish stage design.

NEW HONORARY DOCTORS
AT THE WARSAW ACADEMY OF MUSIC

On 22nd May the Fryderyk Chopin Academy of Music conferred its honorary doctorates upon two eminent artists: Professors Joachim Grubich and Andrzej Jasiński. Joachim Grubich is a tenured professor who teaches the organ at the Academies of Music in Warsaw (where for a long time he held the Chair of the Organ and the Harpsichord) and in Krakow. He also taught a post-graduate programme in Seoul. He has received a number of prizes and distinctions in Poland and abroad. Professor Andrzej

Jasiński was a recipient of the Grand Prix at the Maria Canals International Piano Competition in Barcelona, 1960. He performed both in Poland and abroad, and recorded for the archives of the Polish Radio. As a teacher, he educated excellent pianists: Krystian Zimmerman, Jerzy Sterczyński and Krzysztof Jabłoński among others. He was twice the President of the Jury of the Frederic Chopin International Piano Competition in Warsaw. He conducts master classes, and for many years has lectured at the International Summer Academy "Mozarteum" in Salzburg.

JAGNA DANKOWSKA
STRAVINSKY AND THE UKRAINE

On 15-17 June 2007, the town of Luts'k (Ukraine) hosted the International Conference and Festival of Contemporary Music, jointly titled Stravinsky and the Ukraine. They were organized to mark 125th anniversary of the composer's birth. He had a house in the nearby town of Ustyluh.

Translated by Piotr Szymor

Wojciech Świątek

fragment pracy dyplomowej,
zrealizowanej w 2007 r. w pracowni
prof. Leona Tarasewicza na Wydziale
Malarstwa ASP w Warszawie.





2



3



4



5



6

1. Kosiół

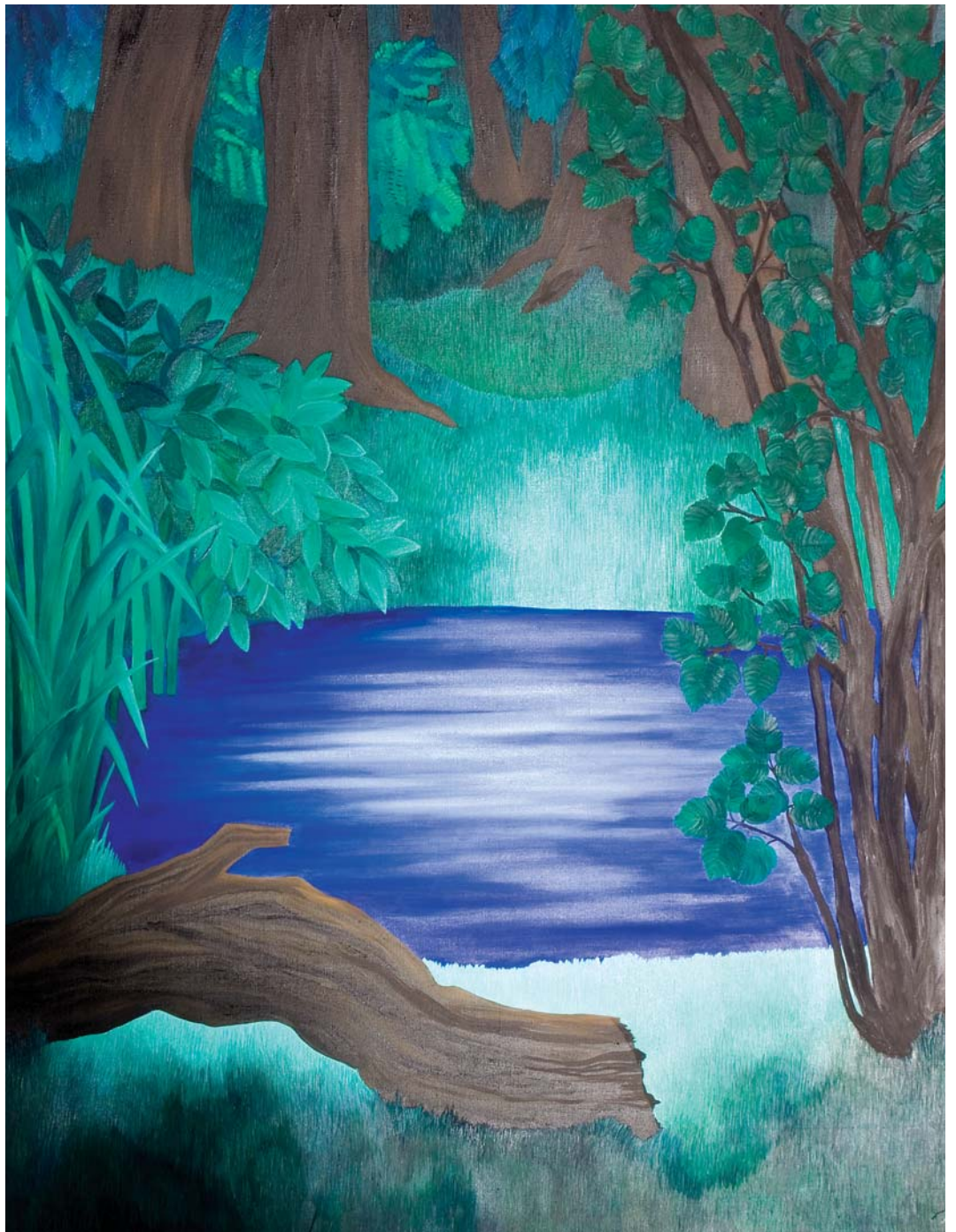
2. Antyporno II

3. Eucharystia VI

4. Eucharystia IV

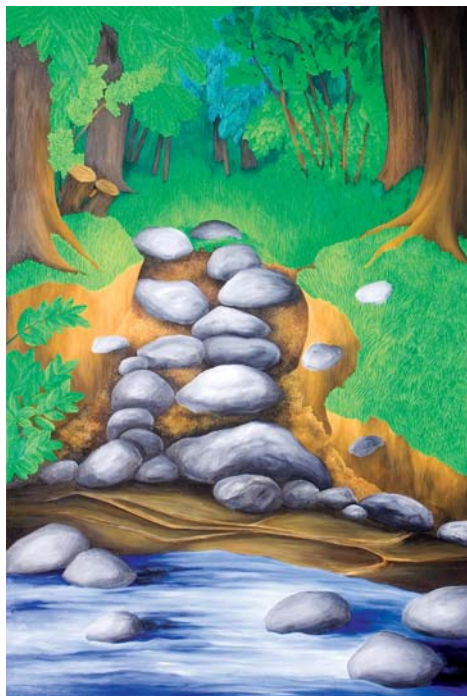
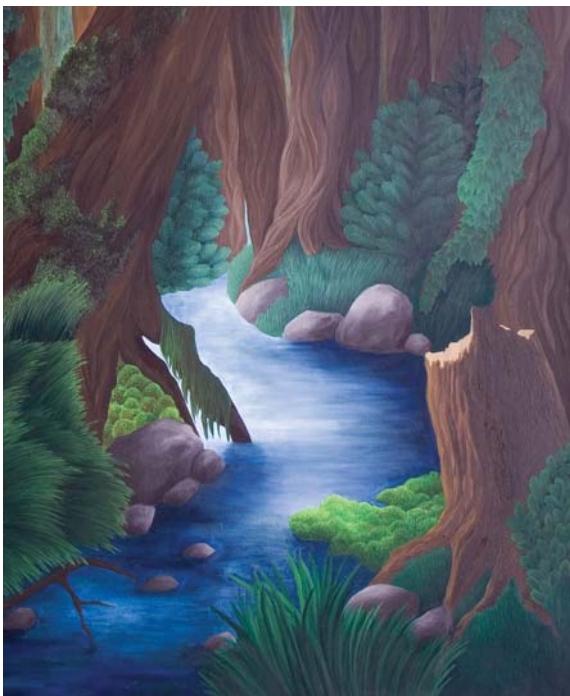
5. Eucharystia V

6. Antyporno I



Maria Szkop

fragment pracy dyplomowej, zrealizowanej w 2007 r. w pracowni
prof. Leona Tarasewicza na Wydziale Malarstwa ASP w Warszawie.
Fotografie prac - Barbara Ciężkiewicz.





Eliza Synejko

fragment pracy dyplomowej, zatytułowanej *Nie ma tego w świecie, co się we śnie plecie*, zrealizowanej w 2007 r. w pracowni prof. Leona Tarasewicza na Wydziale Malarstwa ASP w Warszawie.

Fotografie prac - Barbara Ciężkiewicz.

