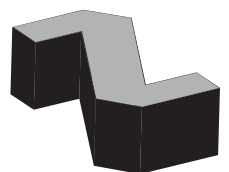
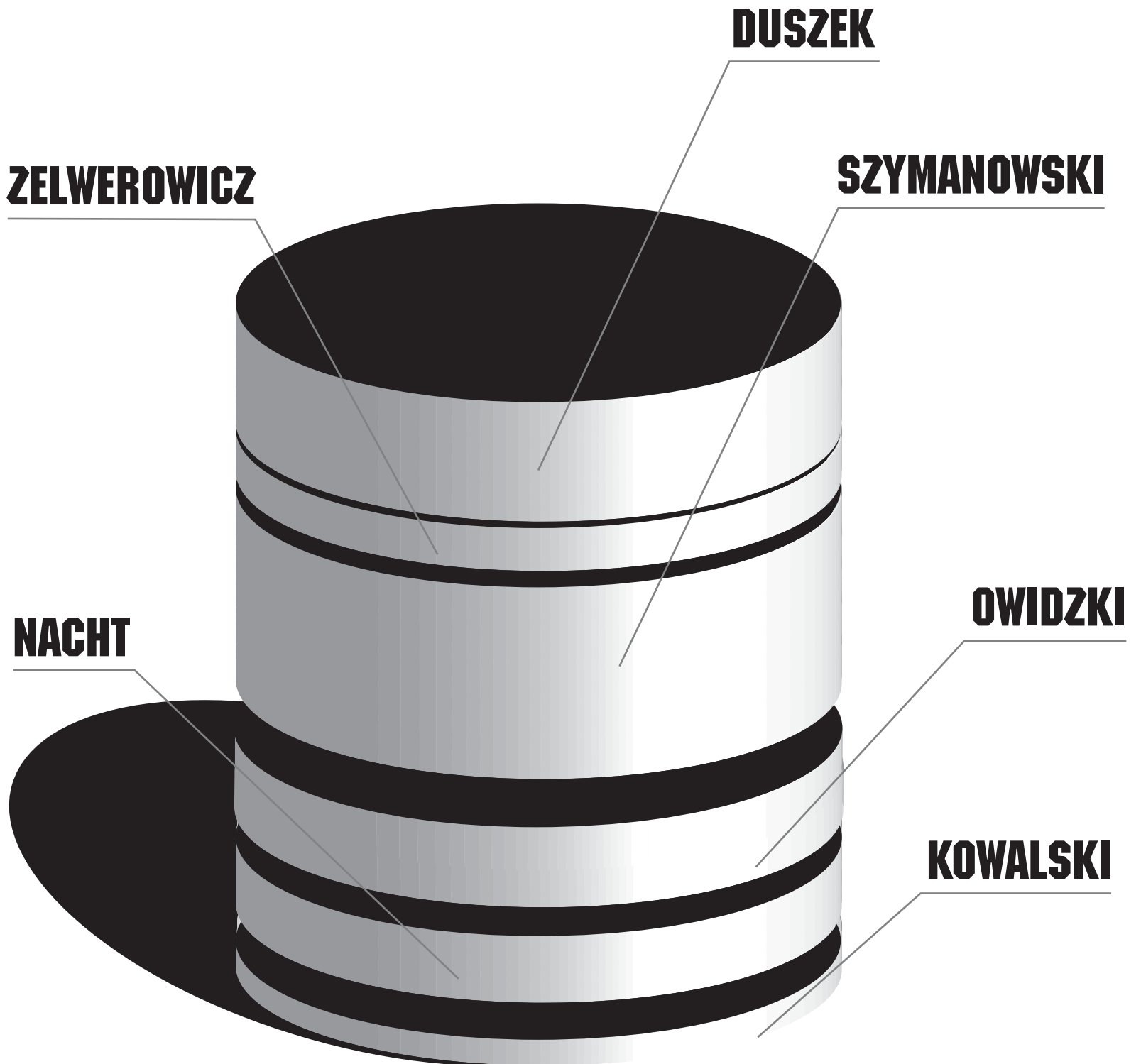


ASPIRACJE

pismo warszawskich uczelni artystycznych
zima 2007/2008



02 Magda Kochanowska ZNAK JAKOŚCI
The Mark of Quality

06 Roman Duszek WIELKI KRĄG
The Big Ring

12 Barbara Osterloff ALEKSANDER ZELWEROWICZ. Z WARSZTATU AKTORA: GŁOS I SŁOWO
Aleksander Zelwerowicz. From the Actor's Workshop: Voice and the Word

18 Maciej Ziółkowski PAMIĘTAĆ O SZYMANOWSKIM...
Remembering Szymanowski...

22 Mieczysława Demska-Trębacz ORĘDOWNIK NOWOCZESNEJ POLSKOŚCI
The Herald of Modern Polish Character

27 Piotr Deptuch KAROLA SZYMANOWSKIEGO PODBÓJ EGZOTYKI
Karol Szymanowski's Conquest of the Exotic

31 Małgorzata Waszak KAROL SZYMANOWSKI NA CZELE WARSZAWSKIEGO KONSERWATORIUM MUZYCZNEGO
Karol Szymanowski as Head of the Warsaw Conservatory

37 Krzysztof Lipka ODPOWIEDZIALNOŚĆ PRZED GENIUSZEM:
KILKA SŁÓW O REKONSTRUKCJI AGAWY SZYMANOWSKIEGO – MOSSA
A Responsibility to a Genius: On the Reconstruction of Szymanowski's "Agave" by Piotr Moss

41 Sławek A. Wróblewski ŻART MUZYCZNY
A Musical Joke

ASPIRACJE

zima winter 2007/2008

Pismo warszawskich uczelni artystycznych
Journal of Warsaw Schools of Arts

Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina
The Fryderyk Chopin Academy of Music
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
The Academy of Fine Arts in Warsaw
Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza
The Aleksander Zelwerowicz Theatre Academy

Wydawca: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
Publisher: *The Academy of Fine Arts in Warsaw*

Jan Mioduszeński ANATOMIA OBRAZU 45
Anatomy of Painting

Artur Tanikowski GŁĘBIJ WPROWADZAĆ W PROBLEM. JAN MIODUSZEŃSKI 47
Looking Deeper into the Problem. Professor Roman Owiński in Conversation with Jan Mioduszeński

Dorota M. Kozielska OTWARTA FURTKA I PIERWOTNE SZYFRY. WOKÓŁ ABSTRAKCYJNYCH OBRAZÓW NACHTA 54
Open Gate and Primitive Codes: Nacht's Abstract Paintings

Artur Stefan Nacht-Samborski ARTUR STEFAN NACHT-SAMBORSKI CZYLI PRZERYWANA PROFESURA... 60
Artur Stefan Nacht-Samborski, or Tenure Interrupted...

Luiza Nader PEWNA FORMA WSPÓLNEJ MIARY 63
A Form of Common Measure

Grzegorz Janikowski LUDZKIE, ARCYLUDZKIE, CZYLI KONTAKT 2007 67
Human, All Too Human: Kontakt Festival 2007

Jin-Woo Lee ZMYŚŁ MUZYCZNY I MYŚLENIE SŁUCHOWE 72
Music Sense and Thinking with Sound

KSIĄŻKI 74
Books

Summaries 79

KALENDARIUM 74
Chronicle of Events

Zespół redakcyjny **Editorial Committee:**
Jagna Dankowska, Lech Sliwonik
Sekretarz redakcji **Editorial Assistant:**
Agnieszka Szewczyk
Redaktor naczelny **Editor-in-Chief:**
Artur Tanikowski

Rada redakcyjna i recenzenci **Advisory Board and Reviewers:**
prof. Mieczysława Demska-Trębacz, dr hab. Krystyna Duniec, dr hab. Joanna Sosnowska

Projekt **Design** Ewa Engler
DTP Jarosław Bryćko
Printed in Poland by Drukarnia Winkowski sp. z o.o.
Nakład 1000 egz.



ZNAK JAKOŚCI

Na całym świecie lądują i startują samoloty LOT-u oznaczone logo jego autorstwa, w warszawskim metrze tysiące ludzi dziennie orientują się dzięki ładowi wizualnemu stworzonemu według jego projektu. A czy pamiętacie Państwo znak TVP i logo Dziennika Telewizyjnego z lat 70.?



2



3

Autor wszystkich tych projektów, które utrwaliły się w naszej świadomości – Roman Duszek – ukończył Wydział Grafiki na warszawskiej ASP. Gdy powstał Wydział Wzornictwa Przemysłowego, został jego wykładowcą. W połowie lat 80. wyjechał do USA i tam kontynuował działalność pedagogiczną na University of Illinois w Urbana-Champaign.

Od roku 1988 był profesorem Missouri State University w Springfield na Wydziale Sztuki i Projektowania.

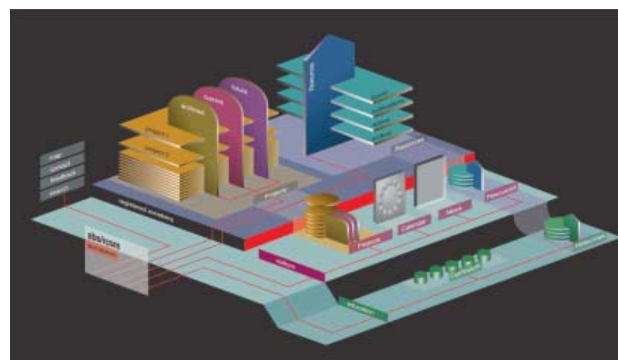
Identyfikację wizualną Polskich Linii Lotniczych LOT stworzył we współpracy z Andrzejem Zbrożkiem (1975–1977) – ich wersja wygrała konkurs. Charakterystyczny żuraw, zaprojektowany przed wojną przez Tadeusza Gronowskiego pozostał częścią identyfikacji. „Hangar na Okęciu stał się największą pracownią, jaką kiedykolwiek miałem. Spędziłem tam prawie cztery lata. – wspominał profesor Duszek – Pamiętam pierwszy dzień malowania samolotu TU-134. Musieliśmy sami taśmą maskującą wyznaczać na kadłubie detale grafiki. Wspinaliśmy się po drabinach i schodziliśmy na dół, aby z dala ocenić efekt pracy.”

Znak TVP także powstał jako praca konkursowa. Nie dostał pierwszej nagrody, ale został przyjęty i przez długi czas funkcjonował w programie 1 i 2. Niedługo potem zwrócono się do Romana Duszka ze zleceniem zaprojektowania znaku identyfikującego serwis informacyjny TVP – „Dziennik Telewizyjny”. Zaprojektowane zostało nie tylko rozwiązanie liternicze, ale także układ ekranu, tytuły i komentarze – cała grafika, która towarzyszyła prezentowanym wiadomościom. Zgodnie z trendami pojawiającymi się na świecie zastosowano animację. Pierwsza wersja była zbyt dyskretna: muzyka za spokojna, a animacja za powolna. Zdecydowano się na „fanfarowe” wydanie, które zapadło w pamięć milionom Polaków.

Zdecydowanie największym przedsięwzięciem podjętym przed wyjazdem do Stanów Zjednoczonych była identyfikacja wizualna warszawskiego metra, wykonana we współpracy z Ryszardem Bojarem. Projekt powstał w latach 1982–1984. Niestety, na wdrożenie musiał czekać aż dziesięć lat. W końcu został zrealizowany i to dokładnie w takiej formie, w jakiej został zaprojektowany. Co ciekawe, do dziś funkcjonuje bez zasadniczych zmian czy uzupełnień. Z biegiem lat powstają kolejne stacje kolei podziemnej. Każda z nich ma inny projekt przestrzenny, wykonany z zastosowaniem innych materiałów, charakteryzujący się innymi detalami. Tylko informacja w metrze jest zawsze taka sama – zrozumiała i logicznie podana. Znakomicie odnajduje się wśród różnorodnej stylistyki poszczególnych stacji – jest elementem, który wizualnie spina całość. To niewątpliwie duży sukces. To system otwarty, bo został opracowany w taki sposób, że może być bez ograniczeń rozwijany i rozbudowywany.



4



5



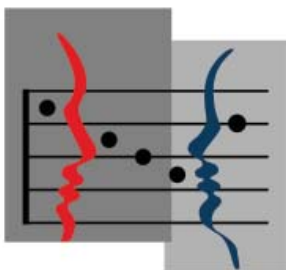
6



7



8



9



10

Wyjazd do Stanów Zjednoczonych pozbawił warszawską ASP wspaniałego wykładowcy, a kraj świetnego projektanta. Prawda była jednak nieubłagana – u nas nawet najlepsze projekty częstokroć nie miały szans na realizację, przynajmniej w perspektywie kilku lat, czego znakomitym przykładem jest projekt komunikacji metra. W USA Roman Duszek nie tylko nie zrezygnował z pracy dydaktycznej, ale i nie zaniechał projektowania. W ciągu 20 lat stworzył dziesiątki znaków, plakatów i obrazów.

Logo dla American Craft Council cechuje charakterystyczne dla autora powiązanie inicjałów ACC w spójną, dekoracyjną kompozycję. Dla Child Care Food Program zaprojektował rozbudowany znak – gniazdo z pisklętami, które czekają na pokarm. CCFP zajmuje się opracowywaniem jadłospisów opartych na zbilansowanej diecie, odpowiedniej dla dzieci. Kolory i charakter znaku sygnalizują, że mamy do czynienia z instytucją pracującą dla najmłodszych, a głodne pisklęta budzą miłe skojarzenia, związane z opieką i troskliwością.

Roman Duszek przyznaje, że lubi gdy projektowany przez niego znak nie jest abstrakcyjny, gdy jest czymś więcej niż udaną formą graficzną i zawiera w sobie komunikat. Znaki z okresu „amerykańskiego” są nawet bardziej narracyjne niż wczesne prace tworzone w Polsce.

Znak dla Periodontics Dentistry – zakładu specjalizującego się w wykonywaniu implantów dentystycznych – wskazuje na to, że opracowywane implanty, czyli brutalnie rzecz ujmując śruby wkręcone w kości żuchwy żyją i sprawiają, że pacjenci mogą cieszyć się w pełni naturalnymi efektami. Logo zaprojektowane dla Missouri Music Teachers Association (Stowarzyszenie Nauczycieli Muzyki) także zawiera wiele warstw znaczeniowych: widzimy w nim zapis muzyki, zasugerowany jest też dobry, szczerzy kontakt (twarzą w twarz) pomiędzy uczniami a nauczycielami.

Kompleksowy projekt logo, powiązany z otwartym systemem określającym standardy wydawnicze, stworzone dla National Center for Supercomputers Applications to ostatni projekt wykonywany bez komputera (1987 r.). Działalność zawodowa Romana Duszka wypadła w okresie największych zmian jeżeli chodzi o charakter pracy projektanta grafiki użytkowej. Pojawienie się profesjonalnych narzędzi w postaci programów graficznych, które w ostatnich latach ewoluowały w zastraszającym tempie

spowodowało, że zmieniły się także efekty pracy projektantów. Duszek był nie tylko świadkiem, ale i uczestnikiem tego rozwoju, i choć od wielu lat używa programów graficznych, to jednak przyznaje, że myśląc o projekcie wciąż tkwi w technologii „ołówek – oko – dłoń”. Dopiero gdy pomysł jest opracowany, przenosi koncepcję do komputera i nadaje jej ostateczny szlif.

Mimo to komputer stał się w kilku przypadkach bezpośrednią inspiracją. Np. plakat *Dance* powstał podczas odkrywania możliwości nowego programu graficznego. Ale już w innym plakacie – *Vivacity* – rysunek odręczny został ledwie cyfrowo przetworzony. Technologia komputerowa dostarczyła profesorowi nowych środków wyrazu. Z upodobaniem przetwarza zdjęcia cyfrowe, tworząc z nich piękne obrazy. Nie używa fotografii jako gotowych elementów kompozycji, traktuje je raczej jak farbę, w której macza pędzel. Przetwarza zdjęcia zazwyczaj wykonane samodzielnie. Cyfrowa rewolucja jest dobrodziejstwem ale i zagrożeniem – takie jest jego zdanie. Komputer pozwala na osiągnięcie łatwych, ale mało indywidualnych efektów. Daje duże możliwości, aczkolwiek aby twórczo wykorzystać takie narzędzie, potrzeba wielkiej dyscypliny.

Żyjąc w Stanach Zjednoczonych Roman Duszek był blisko tych wydarzeń, które wstrząsnęły nami wszystkimi: ataku na World Trade Center, początku wojny z Irakiem. Każde z nich skomentował we właściwy sobie sposób – językiem obrazu. Plakat z dwiema płonącymi świecami zaprojektował następnego dnia po tragicznych atakach terrorystycznych. Kartka pocztowa z bombowcem ozdobionym w motywy wielkanocne powstała wiosną, gdy było już wiadomo, że Ameryka po raz kolejny wypowiedziała wojnę Irakowi. Doświadczenia wojenne, te z dzieciństwa dotyczące okupacji ojczyzny, także zapadły w pamięć twórcy, by po latach zaowocować tak dojmującymi obrazami, jak plakat *War Requiem*, gdzie odkrywamy czerwoną, pełną wściekłości twarz agresora naprzeciw białej, przerażonej twarzy atakowanego.

Wieloletnie doświadczenia i bogaty warsztat sprawia, że dla Romana Duszka żadna z form pracy nie jest ograniczeniem tylko wyzwaniem. Jego dorobek świadczy o tym, że możliwy jest ciągły rozwój, nieustanne doskonalenie i poznawanie nowych możliwości formułowania języka graficznego. Najważniejszy jest pomysł. A jak zostanie zrealizowany – to już inna sprawa. Wszak istnieje nieskończona liczba możliwości.



11



12



13



14

- 11. Spektakl taneczny pedagogów Wydziału Teatru i Tańca (Theatre and Dance Department), Missouri State University
- 12. 11 Września
- 13. Życzenia wielkanocne
- 14. Koncert, Wydział Muzyczny (Department of Music), MSU

04/05

AS P R A C E

- 6. American Craft Council (Rada Rzemiosła Amerykańskiego)
- 7. Child Care Food Program, program żywienia dzieci
- 8. Niles Periodontics, periodontista
- 9. Missouri Music Teachers Association (Stowarzyszenie Nauczycieli Muzyki Stanu Missourii)
- 10. National Center for Supercomputers Application (Narodowe Centrum Zastosowań Superkomputerów) University of Illinois, Urbana-Champaign

Magdalena Kochanowska

jest wykładowcą w Zakładzie Historii i Teorii Wzornictwa na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie oraz redaktorem kwartalnika projektowego „2+3D”.

WIELKI



Wariacja na temat formy graficznej

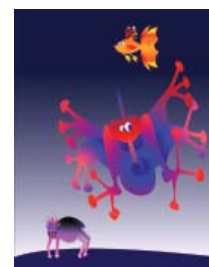


Wariacja na temat formy graficznej



Zwierzęta ze snów

Tytuł nawiązuje do początków mojej pedagogicznej kariery, rozpoczętej w ASP w Warszawie na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego, kontynuowanej poza granicami kraju, w latach osiemdziesiątych na Uniwersytecie Illinois w Urbana-Champaign, następnie na Uniwersytecie Missouri, i po 23 latach – ponownie na Wydziale Wzornictwa warszawskiej uczelni. Zakreślony krąg przypomina raczej spiralę, bowiem dwa jego końce przedzielił czas obfitujący w nowe doświadczenia zawodowe, pozwalające zrozumieć różnice między podejściem do projektowania w przeszłości i obecnie, a także określił stosunek do edukacji młodego pokolenia projektantów.



Zwierzęta ze snów

KRAJ



Litera i obraz: Unstable (Niestabilny)

Ewolucja

Czas przeszły w projektowaniu określiłbym jako „dziecięcą chorobę egocentryzmu”, na którą zapada większość młodych projektantów. Polega ona na kładzeniu nacisku na walory wizualne, ponieważ wydaje się, że receptą na sukces jest atrakcyjność projektu, bez konieczności posiadania „głębi”, czyli odpowiedzi na problem, leżący u podstaw każdego projektowania. Nie ma bowiem projektowania tam gdzie nie istnieje jego potrzeba, bądź wynikający z niej problem. W przypadku nieobecności obu tych czynników mamy do czynienia jedynie z czystą sztuką.

Do dzisiaj wspominam moment, który spowodował, że całe moje widzenie sensu projektowania uległo zmianie. Był to czas kiedy Helvetica święciła triumfy w niemal każdej dziedzinie grafiki stosowanej i była uznawana za wzorzec estetycznej doskonałości. Dominujący w tamtym okresie styl projektowy, wywodzący się ze szwajcarskiej szkoły w Bazylei dopełniał obrazu, wprowadzając kanony czyniące projektowanie strefą bardziej obiektywną niż subiektywną. Wtedy właśnie, we wczesnych latach 70., będąc jak wielu innych projektantów, wiernym wyznawcą tego kroju pisma, spytałem mego przyjaciela zajmującego się informacją wizualną i badaniami nad czytelnością litery, dlaczego w swe projekty włącza „nieatrakcyjny” wizualnie krój pisma (nieatrakcyjny, według mojej subiektywnej oceny). Odpowiedź była znamienna:

„Czy wolisz krój pisma, który w warunkach ekstremalnych (oświetlenie, element ruchu, kąt widzenia) pozostanie ciągle czytelny, czy też »ładną« literę, która nie spełni tych samych warunków?” W słowach tych zawiera się kwintesencja tego, czym naprawdę jest projektowanie. Wszak to nie my, projektanci, jesteśmy w centrum uwagi, z naszymi osobistymi gustami, stylami i preferencjami. W centrum znajduje się problem, a naszą rolą jest znaleźć jego najlepsze rozwiązanie. Miarą sukcesu jest sprostanie stawianym wymaganiom, a nie indywidualnym ambicjom.

W dziedzinie opakowań jakość projektu można zmierzyć sukcesem rynkowym produktu. O tym sukcesie w równej mierze decyduje wizerunek produktu, co jakość samego wyrobu. Zdarzyło mi się doprowadzić do niepowodzenia rynkowego produktu, gdy nie trafiłem z opakowaniem w oczekiwania konsumenta, stosując własne, subiektywne kryteria estetyczne. Późniejsze zmiany dokonane w tym projekcie, uwzględniające tradycje i preferencje kupującego spowodowały dynamiczny wzrost sprzedaży. Z tego doświadczenia wyciągnąłem ważne wnioski na przyszłość, wyzwalając się od subiektywnego podejścia do projektu. Projektowanie wzmiankowanych opakowań było wymierne, ponieważ miało miejsce we francuskim biurze projektowym, które działało w warunkach praw realnego rynku i marketingowych badań.

Te znamienne momenty, na równi z wieloma innymi, które napotkałem w praktyce zawodowej, zmusiły mnie do rewizji poglądów na istotę projektowania, zmiany spojrzenia na to kim są, bądź kim winni być projektanci komunikacji wizualnej, form przemysłowych czy generalnie ci, którzy zajmują się projektowaniem.



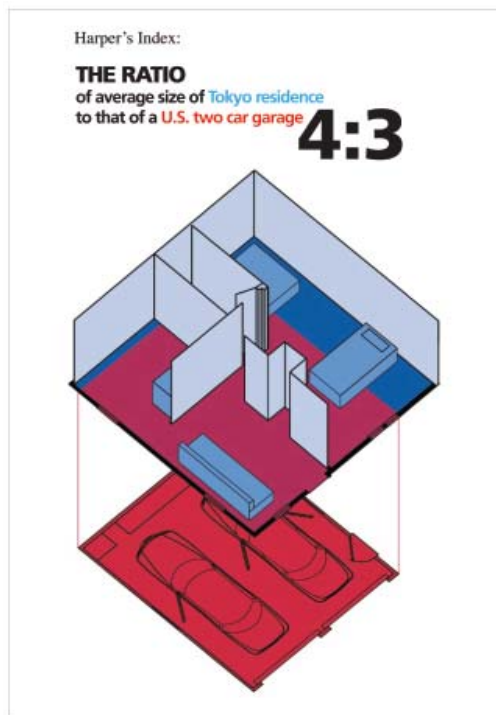
Litera i obraz: Stop



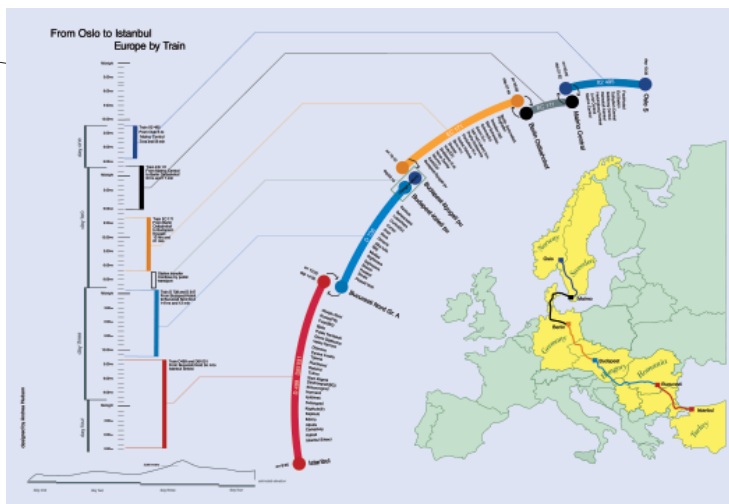
Komunikat prasowy – ekspresja typograficzna Infografika



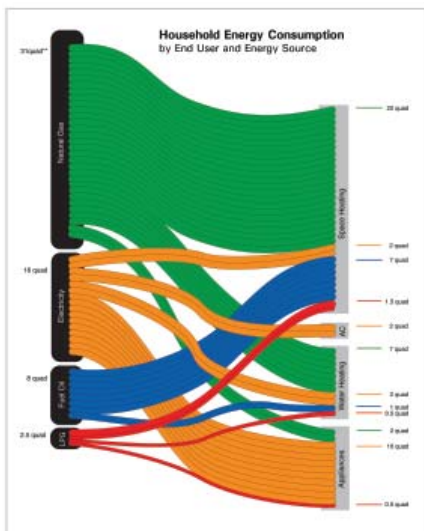
Komunikat prasowy – ekspresja typograficzna



Infografika: wizualizacja porównawcza



Infografika: diagram podróży



Infografika: bilans energetyczny



Infografika: statystyka

Pedagogika

Ucząc projektowania graficznego, koncentrowałem się w ostatnich latach na zagadnieniach grafiki informacyjnej, wychodziłem bowiem z założenia, że żyjemy w epoce kiedy powszechny dostęp do informacji stwarza konieczność podawania jej w najbardziej przystępnej, zrozumiałej i obiektywnej formie.

Uprzymieniając sobie, że ilość informacji docierającej w ciągu roku do osoby żyjącej w końcu XIX wieku równała się informacji zawartej dzisiaj w jednym, niedzielnym wydaniu „New York Timesa”, rozumiemy jak istotną jest forma przekazu. Komunikacja wizualna w tym procesie wysuwa się na jedno z czołowych miejsc. Ilościowy wzrost informacji zmusił do zrewidowania nie tylko sposobów komunikowania, czy też docierania do wybranych grup, ale również do filtrowania tego, co użyteczne, wyrzucając to, co stanowi informacyjny szum. W Stanach Zjednoczonych funkcjonują już od jakiegoś czasu nowe specjalizacje, wywodzące się z pionu komunikacji wizualnej, takie jak architekt informacji czy projektant informacji. Dziedziny te rozwijają się niesłychanie dynamicznie, a uprawiający je projektanci zaznają szczególnego powodzenia na rynku pracy. Nie bez powodu niektóre uczelnie artystyczne wprowadzają ten profil jako stały element programu.

Program dydaktyczny ulega ustawicznej ewolucji z uwagi na szybką i płynną zmianę w technologiach tworzenia danych, jak i ich odbioru. Jesteśmy świadkami ożywionej dyskusji nad perspektywami zawodu i roli projektanta w nowych warunkach. Coraz więcej innych dziedzin nauki jest włączanych do procesów komunikowania, bowiem zmieniają się kanały mediów, którymi docieramy do odbiorcy. Wymienione zjawiska stają się wyzwaniem dla tych, którzy poświęcili się pracy pedagogicznej – zmuszając ich do ustawicznego śledzenia zmian i nadążania za nimi. Ekscytujące jest to, że z nowymi technologiami zaznajamiamy się prawie w tym samym czasie, co nasi studenci, a często nawet wspólnie z nimi, w grupie dyskusyjnej.

Uniwersytet Illinois (należący do wielkiej dziesiątki największych uniwersytetów w USA) był miejscem, gdzie zetknąłem się z odmiennym niż znany mi dotychczas systemem nauczania, inaczej niż w Polsce sformułowanym programem oraz dostępem do literatury fachowej w drugiej co do wielkości bibliotece w Stanach Zjednoczonych. Był to czas, gdy ucząc innych, jednocześnie sam się uczyłem. Było to także miejsce, gdzie po raz pierwszy zetknąłem się z zagadnieniami projektowania informacji. Powierzono mi zaprojektowanie identyfikacji wizualnej dla Krajowego Centrum Zastosowań Superkomputerów (National Center for Supercomputers Application), uzupełnione założeniami projektowymi dla wszystkich jego wydawnictw. Funkcjonujący tam system otwarty przewidywał publikacje w wielu kategoriach, co wymagało dogłębnej analizy skomplikowanej struktury Centrum. Choć w roku 1987 nie istniało jeszcze takie pojęcie, jak architekt informacji, moje zadanie odpowiadało całkowicie tej definicji.

Rozpoczynając swoją pracę na Uniwersytecie Stanu Missouri (Missouri State University) miałem możliwość formułowania programu nauczania projektowania graficznego niemal od podstaw. Departament Sztuki i Projektowania jest częścią Szkoły Wyższej Sztuki i Literatury, która z kolei jest jednym z pionów uniwersytetu. W odróżnieniu od

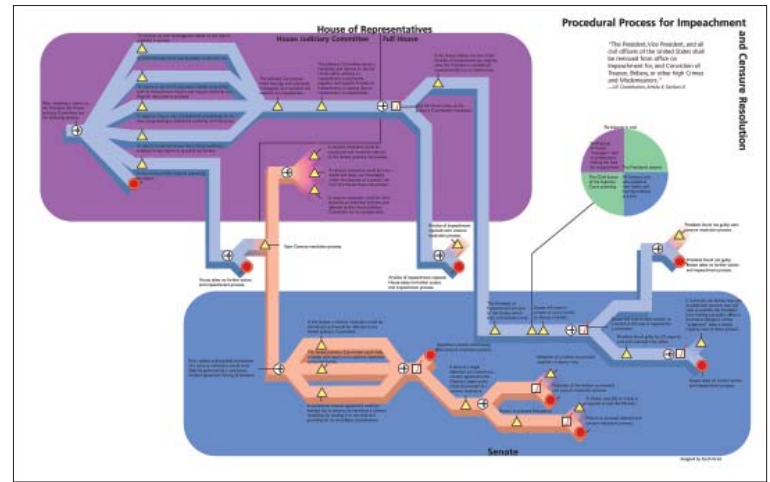
prywatnych szkół, w program nauczania uniwersytetu wbudowany jest także program edukacji ogólnej. Stwarza to limity czasowe dla samego programu specjalistycznego, niemniej i przy tych ograniczeniach udało się tam stworzyć silny program grafiki projektowej, przygotowujący studentów do pracy w zawodzie projektanta.

Studia trwają cztery lata. Po dwóch latach uczenia się przedmiotów ogólnych (choć na drugim roku odbywają się już zajęcia wstępne z projektowania, takie jak typografia, projektowanie komputerowe, systemy projektowania oraz technologia przygotowania do druku), studenci przyjmowani są do programu na podstawie przedstawionego portfolio (egzamin wstępne na uczelnie stanowe nie istnieją) i dokonują wyboru pomiędzy dwoma kierunkami: ilustracji oraz projektowania graficznego. Mogą też obie te dziedziny ze sobą łączyć. W ramach kursu grafiki odbywają się zajęcia zorientowane na pracę z ilustracją, kurs grafiki informacyjnej, mediów elektronicznych, zaawansowanej typografii, istnieje również możliwość podjęcia indywidualnego toku studiów. Każdy z tych kursów może być kontynuowany w pracowni dyplomowej, kiedy to wykładowca reprezentujący swoją specjalizację umożliwia studentowi pracę w wybranym kierunku.

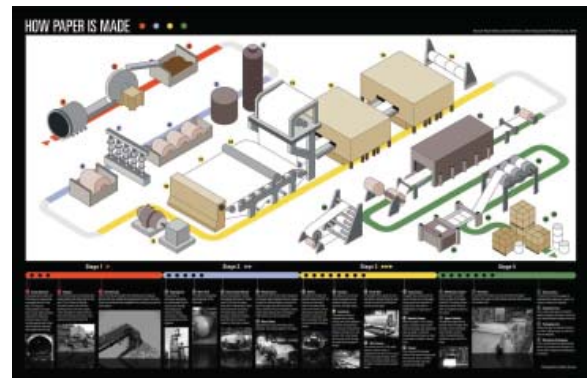
Kurs grafiki informacyjnej, który zainicjowałem i włączyłem do programu, koncentruje się na wizualizacji danych liczbowych, wizualizacji procesów produkcyjnych, procesach legislacyjnych oraz zagadnieniach czasu i przestrzeni. Wiele z powstających projektów poświęconych jest edukacji i wizualnemu objaśnianiu tematów z nią związanych. Projekty te często powstają w ścisłej współpracy i przy konsultacjach z pedagogami. Taki profil prezentowała moja klasa dyplomowa, w której wszyscy młodzi projektanci mieli za zadanie rozwiązywanie realnych problemów z udziałem zleceniodawców uczestniczących w procesie projektowym. Ci ostatni służą zwykle merytoryczną pomocą, każdorazowo biorą też udział w końcowej ocenie projektu.

Znamiennym dla klasy dyplomowej jest projekt finalny. Opiera się on na wyszukaniu problemu, jego zdefiniowaniu i rozwiązaniu. Nie jest to poszukiwanie zleceniodawcy czy konkretnej formy projektowej, ale rozpoczęcie pracy od znalezienia potencjalnej sytuacji, wymagającej interwencji projektanta. Zadaniem takiego podejścia jest wyrobienie zdolności obserwacji otaczającej nas rzeczywistości, krytycznej jej oceny, kwestionowania utartych stereotypów i proponowania nowych rozwiązań. Nie ulega wątpliwości, że wyszukanie problemu jest bardzo trudnym etapem. Szczególnie wtedy, gdy jest on ukryty pod rutyną działań czy też wynika z braku świadomości, że można istniejący stan rzeczy poprawić. Często problem ten bierze się też z niewiedzy bądź ignorancji wobec zawodu projektanta.

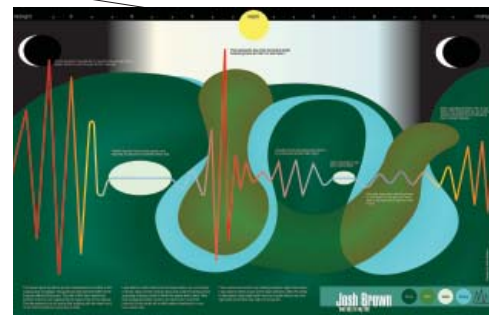
Przykładami podejmowanych tematów dyplomowych były m.in.: pomoc umożliwiająca porozumiewanie się i terapię osób po ciężkich urazach mózgu, pomoc w adaptacji dziecka niepełnosprawnego do normalnego otoczenia szkolnego, pomoc pedagogiczna stymulująca wyobraźnię ucznia do pisania krótkich opowiadań, innowacyjna metoda nauki alfabetu, system informacyjny w dużej hurtowni (włączający węń rozplanowanie składowania produktów skracające czas dostarczenia do odbiorcy),



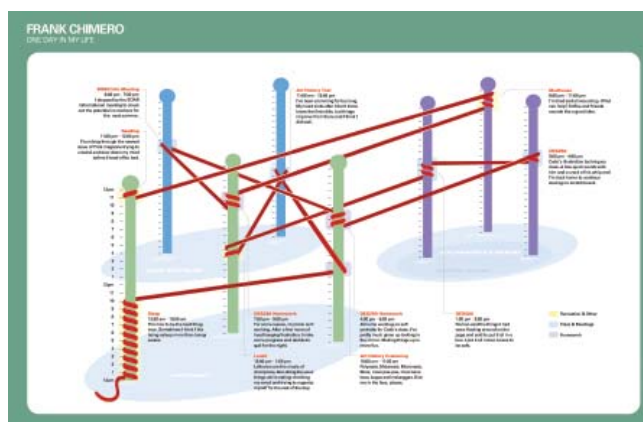
Infografika: impeachment



Infografika: proces produkcyjny



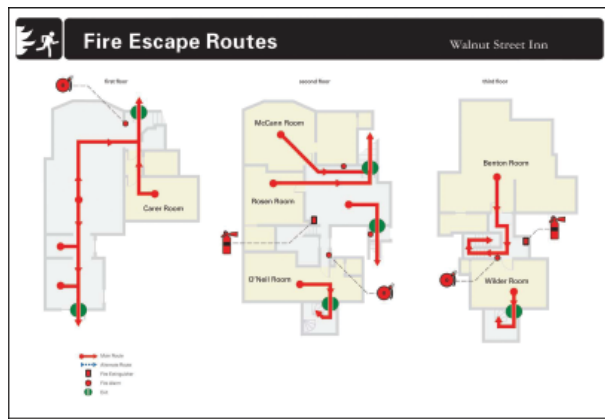
Infografika: diagram jednego dnia



Infografika: diagram jednego dnia

08/09
ASPIRACJE

>>



Pracownia dyplomująca. Schemat drogi ewakuacji pożarowej Walnut Street Inn

Saint John's Regional Health Center
Phlebotomy Training

Problem: Text only, phlebotomy training manual is unclear and insufficiently communicates to trainees a complex step by step process.

Solution: Rewriting the text in short paragraphs, and adding visual explanation in form of simplified, easy to understand illustrations



Pracownia dyplomująca. Instrukcja pobierania krwi dla St. John's Hospital w Springfield, MO



Pracownia dyplomująca. Plakat promujący studia na wydziale Computer Science w Missouri State University

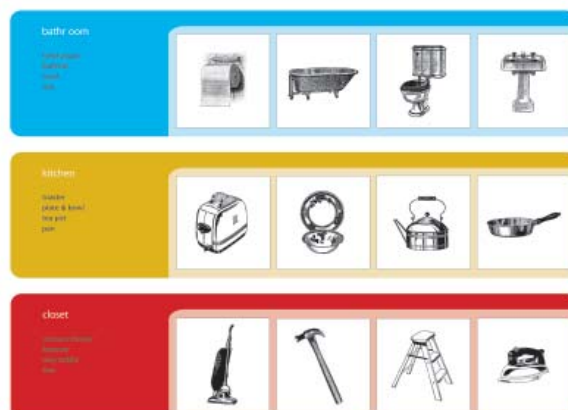
system łączenia rur o różnych przekrojach i kątach skracający proces produkcyjny do 60 %, pomoc pedagogiczna w nauce dykcji i śpiewu dla studentów szkoły muzycznej i teatralnej, oznakowania rozmieszczenia materiałów i zasady bezpieczeństwa w uniwersyteckim laboratorium chemicznym, interaktywna gra ucząca tabliczki mnożenia, plan ewakuacji pożarowej w zabytkowym hotelu o skomplikowanym planie zabudowy, podręcznik organizacji przyjęć i konferencji w miejscowym Country Clubie i wiele innych.

Wiele projektów ma charakter interdyscyplinarny i zorientowanych jest na współpracę z innymi wydziałami sztuki czy nauk na uniwersytecie. Studenci od lat pracują dla Wydziału Teatru, do rozmaitych przedstawień projektując plakaty i programy czy nawet biorąc udział w projektach scenograficznych. Dyrektor tego wydziału, zarazem świetny reżyser, był naszym najlepszym komentatorem w dyskusjach nad prezentowanymi projektami. Z kolei Wydział Muzyki powierzał nam reklamę swych koncertów publicznych. Udział w tego typu projektach wzbogaca wrażliwość studentów na inne dziedziny sztuki, jak też ich profesjonalne portfolio. Uniwersytet sam w sobie jest „kopalnią tematów”, z której czerpaliśmy inspirację do naszych zadań.

Jeśli przyjrzymy się tematyce podejmowanych zagadnień, zauważymy, że wykraczają one poza ogólnie przyjętą formułę projektów graficznych. Wiele projektów przekracza ramy komunikacji wizualnej, często bowiem interwencja projektanta korygująca błędne założenia np. organizacji pracy, poprzedza podjęcie się przez niego projektowania rozwiązań graficznych.

Mówiąc o programie grafiki, wspomnę także o tematach z pracowni komunikacji wizualnej (trzeci rok) ukierunkowanej na grafikę informacyjną. Projekty tego kursu wprowadzają studenta w zagadnienia wizualizacji danych liczbowych na przykładach wybranych danych statystycznych. Często podejmowanym tematem jest wizualizacja czasu i przestrzeni, okazjonalnie przybierająca formę diagramu podróży pociągiem. Projekt uwzględnia elementy geografii, czas trwania podróży oraz wizualny zapis przesiadek do różnych pociągów czy transferów z jednej stacji na drugą. Z reguły pracowano nad podróżami po Europie, ucząc się przy okazji także geografii odległego kontynentu. Zadanie wymagało także analizy rozkładów jazdy, szczególnie trudnej dla tych, którzy nigdy nie podróżowali koleją. Geografia powtarza się również w zadaniach wymagających wizualnego określenia wielkości europejskich państw. Wizualizowane były też procesy technologiczne, takie jak np. produkcja papieru, stali, rafinacja ropy czy produkcja nawozów sztucznych. Dla studenta wiązało się to z koniecznością zebrania wszystkich danych we wstępnym etapie poszukiwań. Obrazowo przedstawiane były także procesy legislacyjne, wybory prezydenckie, a nawet postępowanie prawne, związane z procedurą *impeachmentu*, mającą na celu usunięcie z urzędu prezydenta USA, Billa Clintona.

Kurs tak pojętej komunikacji wizualnej jest trudny zarówno dla pedagoga – ze względu na intensyfikację i poprawne użycie danych – jak i dla studenta, który musi te dane analizować, grupować w logiczne ciągi i przekładać na język symboli. Prace z tej



Pracownia dyplomująca. Zestaw pomocy dydaktycznych do terapii zajęciowej dla osób po urazach mózgu dla Instytutu Fizykoterapii Missouri State University, Springfield, MO



Pracownia dyplomująca. Tablica poglądowa na temat zanieczyszczeń wody dla The U.S. Department of Agriculture

pracowni, znajdujące się w studenckim portfolio nadzwyczajnie przyciągają uwagę potencjalnych pracodawców ze względu na sporadyczne występowanie tego rodzaju projektów (stosunkowo niewiele uczelni posiada w swoim programie profil projektowania informacji) świadczących o zdolności do analitycznego i abstrakcyjnego myślenia. Moją osobistą satysfakcją i potwierdzeniem słuszności obranego kierunku są listy, jakie niejednokrotnie otrzymuję od studentów, mówiące o przyjęciu ich do pracy właśnie z uwagi na umiejętność stosowania infografiki.

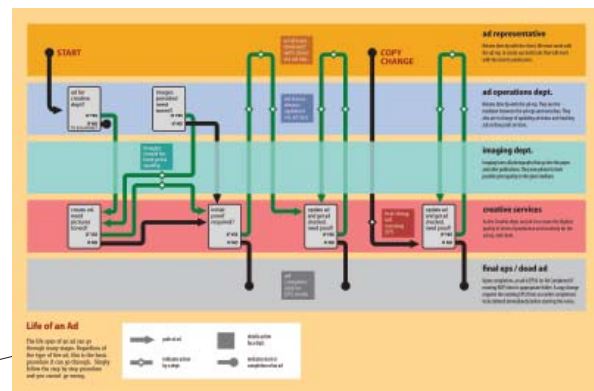
Implikacje rewolucji informacyjnej

Zmiany w podejściu do projektowania, wypływające z rewolucji informacyjnej i przemian technologicznych zmuszają projektantów do szukania rozwiązań, które zaspokoją niezmienną ludzką potrzebę rozumienia otaczającego świata, czytelnej i obiektywnej informacji oraz chęci poznania. Z drugiej strony otoczenie i media tworzące nieustanny szum informacyjny powodują, że funkcja gubi się w atrakcyjności, treść ucieka uwadze, a nonsens jest przemycany pod płaszczykiem wizualnego bełkotu i braku kompetencji zawodowych. Komputer znakomicie poszerzający możliwości projektowe, wprowadził jednocześnie na rynek pseudo-projektantów, których jedynym przygotowaniem do zawodu jest umiejętność naciskania w „pecetach” odpowiednich klawiszy. Dzięki temu wizualne zaśmiecenie środowiska (nie tylko w Polsce) osiągnęło apogeum.

Widz bombardowany nieskończoną ilością informacji dochodzi do miejsca, w którym czuje się nią onieśmielony, przytłoczony i zniechęcony do poznawania. Taka sytuacja staje się wyzwaniem dla prawdziwego projektanta, który jest w stanie skomplikowane treści przedstawić profesjonalnie w jasnej, przystępnej i stosownej formie. Pozytywne przykłady tego typu widzimy coraz częściej w periodykach, prasie codziennej czy podręcznikach szkolnych, tłumaczących zawiłe nieraz zagadnienia czy wydarzenia przy użyciu grafiki informacyjnej.

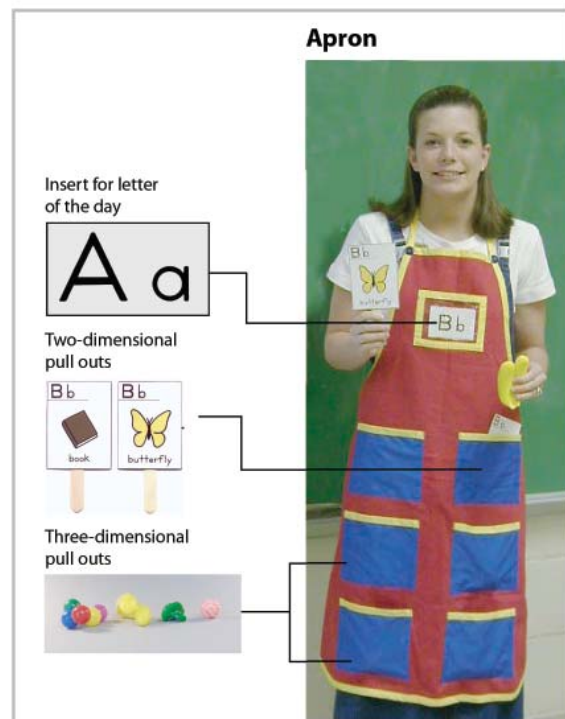
Informacja przesyłana drogą elektroniczną otworzyła drogę do informacji dynamicznej, która – używając elementów czasu, ruchu oraz zmiennych danych – potrafi być niezmiernie efektywna, szczególnie tam, gdzie wyjaśnia jakiś proces zachodzący w czasie. Internet otworzył ogromne pole dla tych działań, tworząc zapotrzebowanie na grupę projektantów zajmujących się nie tyle projektowaniem nowych portali, co projektowaniem ich informacyjnej zawartości.

Powyższe przykłady dowodzą, że kształcenie specjalistów w zakresie projektowania informacji ma dzisiaj kluczowe znaczenie w komunikowaniu się. Koniecznym jest, aby szkoły sztuki i projektowania częściej uwzględniały ten kierunek w głównym nurcie swych programów, poszerzając kadry wykwalifikowanych, kompetentnych, profesjonalnych i odpowiedzialnych projektantów. Nie można sobie pozwolić na ignorancję w dobie rewolucji technologicznej i medialnej, tak jak nie można pozwolić, aby wizualna arogancja przytłoczyła wizualną komunikację. ■



Pracownia dyplomująca. Schemat procesu redakcyjnego dziennika „Newsleader”

10/11
ASP:RACJE



Pracownia dyplomująca. Zestaw dydaktyczny do nauki alfabetu dla szkoły podstawowej w Springfield, MO

Roman Duszek

grafik, projektant, wykładowca akademicki. Absolwent Wydziału Grafiki warszawskiej ASP, w latach 1978-1984 prowadził zajęcia na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego macierzystej uczelni. Od 1984 r. przebywał w USA, gdzie jako pedagog pracował w University of Illinois w Urbana-Champaign. W latach 1988-2007 był profesorem Missouri State University w Springfield na Wydziale Sztuki i Projektowania. W roku akademickim 2007/2008 prowadzi gościnną pracownię komunikacji wizualnej na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego ASP w Warszawie.

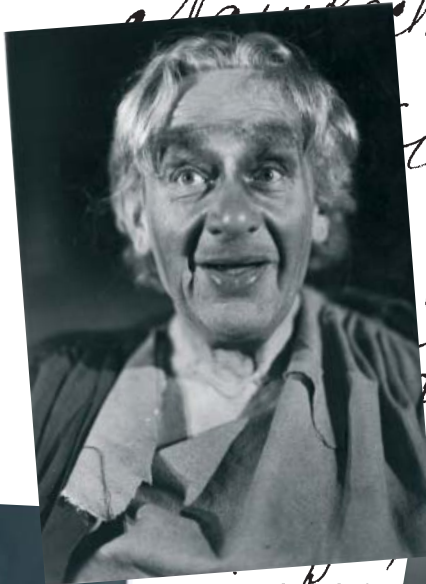
ALEKSANDER

ZELWEROWICZ

Z WARSZTATU AKTO-

RA: GŁOS I SŁOWO

Wychowywał się w cieniu „wielkiego i smutnego” teatru warszawskiego lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych wieku XIX. W Teatrze Rozmaitości podziwiał sztukę Wincentego Rapackiego, Wacława Szymanowskiego, Henryka Grubińskiego, którzy byli jego nauczycielami. Szymanowskiemu przede wszystkim, ale także innym aktorom Rozmaitości zawdzięczał wzór sztuki pięknego słowa, uważanej wówczas za najważniejszy środek wyrazu aktorskiego – jako że aktorstwo wiązano ze sztuką pięknego mówienia. Jej niezbywalnym elementem była dykcja.¹



Wielki kochałszy
wielki
droga!
wiesz Kowid
i wielki
Twoj
A. Zelwerowicz
Warszawa 16/II 54r.

Najważniejsze wzorce przejął od Wincentego Rapackiego, jednego z pionierów nowoczesnego aktorstwa realistycznego w Polsce, który wielką wagę przywiązywał do charakteryzacji. Rapacki często grał ludzi dużo starszych od siebie i podkreślał ich brzydotę, zewnętrzną i wewnętrzną, rezygnując z „kanonu powierzchownego piękna na korzyść prawdy wyrazu”². Ekspozował cechy, które w człowieku wyrabia środowisko i zaznaczał je strojem, wymową, zachowaniem, okazując niepospolity dar obserwacji. Podkreślał chętnie jednostkowe przymioty, często o charakterze wad lub dziwactw, co zbliżało go do bieguna „charakterystyczności”. Takim też postrzegali go współcześni – np. Władysław Bogusławski w *Siłach i środkach naszej sceny*.

Aleksander Zelwerowicz był nieodrodnym uczniem swojego mistrza. Od niego najpierw uczył się charakteryzacji, potem od Kazimierza Kamińskiego w teatrze krakowskim (przy czym, rzecz charakterystyczna, podkreślał, że nie odpowiada mu „zimne cyzelatorstwo” Kamińskiego). Sztukę maski, poprzez którą zmieniał twarz, sylwetkę, ale i głos, odrzucił, na dobrą sprawę, dopiero pod koniec swojego życia. Czy również od Rapackiego przejął zasadę odchodzenia od zewnętrznego piękna na rzecz prawdy wyrazu? Wydaje się, że w praktyce aktorskiej podzielał jego przekonania, choć nigdy szczegółowo nie wypowiadał się na ten temat i nie rozważał problemu piękna w sztuce aktorskiej. Jeśli już, to posługiwał się ogólnikami, na przykład „istota piękna jest nieśmiertelna i tylko punkt widzenia, forma odczucia tego piękna ulega zmianie”³. Jednak „piękno i dobro” były dla niego, jak deklarował, „podwalinami sztuki”⁴.

O tym, jak pojmował piękno, wnioskować więc trzeba z jego ról. Zaryzykujemy hipotezę, że człowiek Zelwerowicza jest rozmaity, bywa nieraz paskudny, ale nigdy brzydki pod każdym względem – aktor odnajdywał w nim element harmonii (piękna).⁵

Był aktorem realistą. Szczepił swoją sztukę na fundamencie dziewiętnastowiecznego realizmu, rozumianego najogólniej jako metoda twórcza zasadzająca się na obserwacji natury i dążeniu do *mimesis*, czyli jej naśladowania. Zaś główną domeną jego sztuki aktorskiej stała się charakterystyczność.⁶ „Wchodzi w charakter od razu i trwa w nim do ostatniej kropki” – pisano. Wprawdzie w początkach kariery wybitny krytyk krakowski Feliks Koneczny przepowiedział mu także „koturn”, czyli role tragiczne, jednak szybko okazało się, że nie ma po temu ani warunków zewnętrznych, ani też psychicznych predyspozycji. Rzadko grał w tragediach antycznych, a jeśli już to epizody (np. Strażnik w *Antygonie*). Nie udawały mu się, nieliczne zresztą, role w tonacji tragicznej w repertuarze poetyckim. Klęską okazała się jedna z pierwszych jego poważnych ról w takim właśnie repertuarze, czyli zagrany w teatrze krakowskim Cyrano de Bergerac Rostanda, „któremu brakło sił, brakło werwy, brakło umiejętności deklamacji: jednym słowem brakło stylu”⁷.

Także romantyczny patos – jak zauważył Władysław Zawistowski – był obcy aktorowi i wrażliwości Zelwerowicza.⁸ Nigdy nie zagrał Gustawa-Konrada i Kordiana. I jeżeli już patos pojawiał się w jego aktorstwie, to raczej jako pochodna konfliktu racji intelektualnych niż rozżarzonych uczuć. Natomiast współcześni dostrzegali „podkład tragiczny”, jak wówczas mawiano, w niejednej jego roli, i to w rozległym, różnorodnym repertuarze: od dramatu romantycznego (Major w *Fantazym* Słowackiego) przez dramat modernistyczny (Iwan Wojnicki w *Wujaszku Wani* Czechowa, Herald w *Budowniczym Solnessie*, Stockman we *Wrogu ludu* Ibsena, Karol w *Ahasverze* Zapolskiej, Protasow w *Żywym trupie*) po najnowszy, współczesny (Szaniawski). Tony głęboko dramatyczne odzywały się też w jego rolach komediowych (*Argan* Moliere). Miał niewątpliwie rację Arnold Szyfman, gdy mówił, że Zelwerowicz „nosił w sobie Hamleta”⁹. Sam Zelwerowicz zapytany kiedyś o role, które „dają szczęście”, powiedział, że ma takich „może z dziesięć” i na pierwszym miejscu wymienił Izydora Lechat z sztuki Mirbeau *Interes przede wszystkim*. Padło wtedy pytanie dlaczego. „Bo tam jest człowiek – odpowiedział – którego łamie los: oto nagle z potentata wychodzi bidny, przygięty do ziemi, zadławiony człowieczek. To mnie zawsze obchodziło najwięcej”¹⁰. Dodajmy, że takie postaci umożliwiały mu rozwinięcie całej gamy charakterystyczności.¹¹

Już współcześni ustalili hierarchię ról artysty, której dzisiaj nie sposób zlekceważyć. Można ją tylko rozszerzyć i zanalizować przywołując historyczne tło, gust i styl epoki, a ściślej mówiąc trzech epok – żeby zbliżyć się do tajemnicy sztuki „jednego z najbardziej problematycznych ludzi polskiego teatru”. Po roku 1945 hierarchię tę zamazano, i to nie bez udziału samego Zelwerowicza. Profesora Poleżajewa w socrealistycznym sztuczyle Rachmanowa postawiono na równi z przedwojennymi arcydziełami, pominiętymi zresztą przez artystę w jego wspominkowych *Gawędach starego komedianta*. Aby tę hierarchię na nowo dzisiaj uwidocznic, zacząć trzeba od przeglądu środków aktorskich Aleksandra Zelwerowicza, od opisanego jego warunków zewnętrznych i warsztatowych umiejętności stanowiących podstawę sztuki aktora. Szczególnie przydatna dla naszych rozważań będzie relacja „ciało – głos – słowo”.



5

¹ Józef Kotarbiński pisał: „Dykacja polska opiera się na treści myślowej, jej strona muzyczna i rytmiczna powinna wylańc się sama przez się, spontanicznie, ze zrozumienia formy i treści tego, co się mówi, ale bez zacierańia rytmiki wiersza i mówienia go jak prozy; pod względem technicznym ustalila się zasada czystej emisji głosu, zdecydowanego atakowania każdej samogłoski jako jednej mówionej nuty, wyraźnego artykułowania spółgłosek i mówienia na maszkę, tj. kierowania głosu ujętego w podniebieniu i prowadzenia całego procesu mowy na przedzie ust” (tenże, *Ze świata uludy*, Warszawa 1926, s. 198).

² Słownik biograficzny teatru polskiego, Warszawa 1973, s. 582.

³ A. Zelwerowicz, *O sztuce teatralnej. Artykuły, wspomnienia, wywiady z lat 1908-1954*, wybór i opracowanie Barbara Osterloff, Wrocław 1993, s. 47.

⁴ A. Zelwerowicz, *Ideowe znaczenie Związku*, [w:] *O sztuce...*, op. cit., s. 43.

⁵ „Przerażenie, litość działają w dziedzinie sztuki – pisał Coquelin – ohyda i wstręt – nigdy” (tenże, *Sztuka aktora*, Warszawa 1913, s. 6). W teatrze polskim na przełomie XIX i XX wieku zaczęto odchodzić od aktorstwa pojmowanego jako sztuka poddana kategoriom estetycznym. Stopniowo eliminowano pojęcie piękna na rzecz kategorii prawdy, nawet „zwyczajności” (której zresztą Zelwerowicz nie akceptował).

⁶ Historycy polskiego teatru wyróżniają jego odmiany – realizm idealistyczny (np. Modrzejewskiej), także realizm stylizowany, polegający na estetyzacji materiału pochodzącego z natury. Dariusz Kosiński w odniesieniu do sztuki aktorskiej Wandy Siemaszkowej utworzył pojęcie realizmu neoromantycznego dla oznaczenia jej stylu gry (tenże, *Sztuka aktorska Wandy Siemaszkowej*, Kraków 2001, s. 168).

⁷ F. Koneczny, „Przegląd Polski” 1905, t. 155, z. VIII, s. 317-372.

⁸ W. Zawistowski, *Aleksander Zelwerowicz (z powodu dwudziestopięcioletnia pracy scenicznej)*, „Kurier Polski” 14.05.1925.

⁹ Na takie, dość powszechne przekonanie miało wpływ postrzeganie Zelwerowicza przez współczesnych jako osobowości nader skomplikowanej, człowieka „wewnętrznie rozdartego”.

¹⁰ T. Terlecki, *Jubileuszowa rozmowa z Aleksandrem Zelwerowiczem*, „Pion” 1935, nr 13.

¹¹ Do innych ról „dających szczęście” Zelwerowicz zaliczył: Czepca w *Weselu*, Mecenasa w *Adwokacie i różach*, Hipolita z *Papierowego kochanka*, Cezarego w *Mariuszu* Pagnola i Porfirego w *Zbrodni i karze*.

6



1. Aleksander Zelwerowicz w 1913 r., Archiwum Muzeum Teatralnego w Warszawie
2. Azefa w *Azefie Tolstoja i Szczegolewa* (Teatr Polski w Warszawie, 1933), Archiwum Muzeum Teatralnego w Warszawie
3. Żebrak w *Elektrze Giraudoux* (Teatr Wojska Polskiego w Łodzi, 1946), Archiwum Muzeum Teatralnego w Warszawie
4. Aleksander Zelwerowicz, dyrektor Państwowego Instytut Sztuki Teatralnej, 1935, Archiwum Muzeum Teatralnego w Warszawie
5-6. Figaro w *Cyrulniku Sewilskim* Beaumarchais'go (Teatr Polski w Warszawie 1918), Archiwum Muzeum Teatralnego w Warszawie

>>



7



8

GŁOS

Od czasu debiutu warunki zewnętrzne i wrodzone predyspozycje, później także umiejętności, wyróżniały Zelwerowicza spośród innych aktorów przełomu XIX i XX wieku. Niemniej o zadziwiającej „rozzutności” jego aktorstwa zdecydowały nie one same, tylko sposób, w jaki się nimi posługiwał. Te środki zmieniały się z upływem lat i w zależności od repertuaru, w jakim występował. Ale jedno pozostało niezmiennie – ich bogactwo i różnorodność, dzięki którym budował charakterystyczność postaci, zdobywając sobie miano „kameleona sztuki aktorskiej” i „nadaktora”. Charakterystyka zewnętrzna postaci – „nasemantyzowanie” ciała, głosu i słowa – miało być kluczem do jej osobowości, do komplikacji życia wewnętrznego, a czasem także komentarzem do jej biografii. Boy pisał z okazji wielkiego jubileuszu Zelwerowicza: „Przerzucam dziesiątki tomów własnych krytyk: z każdego tomu po kilka razy wygląda ku mnie twarz Zelwera. Bo taka jest plastyka, taka siła stworzonych przez niego postaci, że wystarczy odczytać tytuł sztuki, aby natychmiast ujrzeć jego twarz, uśmiech, usłyszeć jego głos”¹².

Współcześni wiele mówili i pisali o tym głosie – dość niskim, głębokim, a zarazem „soczystym”. Był to głos, który „nie dawał się zapomnieć”. Głos „który odszedł z dawnymi aktorami i teatrem. (...) Słowa i zdania wypowiedane dość tubalnie, a przeciw podzwaniające metalicznym dźwiękiem spółgłosek i dystynkcją artykulacji. Cyzelowane swobodnie i wręcz dzwoniące, przeznaczone na wielką przestrzeń sali teatralnej”¹³. Pierwszy poznał się na nim Feliks Koneczny, który orzekł, że jest to głos „jak najszczęśliwszy, piersiowy”, czyli oparty na pełnym oddechu, a więc organiczny. Nie wiemy nic o tym, czy i jak Zelwerowicz nad nim pracował. Wydaje się, że nie musiał tego robić, skoro od czasu debiutu recenzenci nie znajdowali żadnych usterek i niedoskonałości w tym jego instrumencie. On sam chętnie podkreślał w wywiadach, że od natury dostał głos tak postawiony, iż nie musiał go już doskonalić, poszerzać jego skali i wzmacniać nośności. Czy mówił prawdę? Nie sposób już dzisiaj ustalić, czy korzystał z rad zamieszczanych w podręcznikach gry aktorskiej, popularnych w czasach jego młodości. Należały do nich: *Sztuka aktorska* Mikulskiego, *Dramaturgia praktyczna* Derynga, *Podręcznik sztuki dramatycznej* Trapszy i napisany przez jego mistrza, Wincentego Rapackiego *Przewodnik dla teatrów amatorskich*. Sporo wskazówek praktycznych dla amatorów zawierały Józefa Kotarbińskiego *Encyklopedia wychowawcza* i Karola Hoffmana *Wieczory artystyczno-literackie*. W powojennym księgozbiorze Zelwera nie zachował się ani jeden podręcznik gry aktorskiej, ale nie jest to żaden dowód, tym bardziej, że jego pierwsza, duża biblioteka sptonęła całkowicie podczas powstania warszawskiego.

W wywiadach i artykułach Zelwerowicz nie wspominał o tym, czy brał lekcje emisji u śpiewaków lub pedagogów operowych, co było praktyką dość powszechnie stosowaną w owych czasach. Jednym słowem – nie mamy wiarygodnego świadectwa, które mówiłoby o tym, w jaki sposób doskonalił swój głos oraz jego emisję. Wydaje się, że jeśli już to robił, to wyłącznie na scenie. Podobną drogą, poprzez praktykę, udoskonaliał wymowę oraz dykcję. Córka artysty zapamiętała, że „nigdy go ten głos

nie zawodził. Nigdy nie przeciążał głosu, nie przekrzykiwał. Miał głos tak nośny, że docierał do najdalszych zakątków widowni”¹⁴. I był to, dodajmy, głos tak charakterystyczny w swojej barwie, że w świadomości widzów, raz na zawsze zstał się z granymi przezeń postaciami lub z wypowiedzianymi fragmentami tekstów. Przypomnijmy klasyczne słowa Leona Schillera o buńczucznym rytmie „poloneza słów” w duecie Karmazyna z Hołyszem, który w *Wyzwoleniu* „tak brzmi swoistą melodyką głosu Zelwerowicza, że nie sposób tego wiersza inaczej wygłaszać, niż jak go słyszeliśmy w teatrze krakowskim”¹⁵. Nazywano ten głos „senatorskim” lub „stentorowym” dla podkreślenia jego siły i szlachetnego brzmienia. „Ojciec mówił tenorem – jak wspomina Lena – ale potrafił też mówić w wyższych rejestrach, na przykład w niektórych rolach komicznych. Kiedy grał tytułową rolę Pana de Pourceaugnac w sztuce Moliera, partie tekstu miał głosowo bardzo wysoko postawione. Potrafił mówić bardzo wysoko i bardzo nisko”¹⁶. Jako Kretoński w komedii Zaleskiego *Oj, mężczyźni, mężczyźni* był komiczny w „dyskontowej wymowie”¹⁷. Sztuki różnicowania postaci głosem nauczył się również w teatrze krakowskim.

„Wystarczy zestawić jego głos w *Odrodzeniu* – pisał Koneczny – z głosem w tej ostatniej roli [Bacy w *Na granicy* – B.O.]. To dwa bieguny, tak od siebie odległe, że zmieści się pomiędzy nie mnóstwo odcieni, których też wyrabia sobie coraz więcej. Artyści nasi za mało pamiętają o tym, że można przeinaczać głos podobnie jak się przetwarza twarz i postać, a wśród młodszych jest p. Zelwerowicz pod tym względem zaszczytnym wyjątkiem”¹⁸.

W owej sztuce „przeinaczania” – tak wówczas cenionej – bogata modulacja głosu była elementem koniecznym. Krytyka krakowska chwaliła często „głos wystudiowany” Zelwerowicza¹⁹. W latach późniejszych wykorzystywał ten instrument z wielką maestrią. Kiedy grał Wielkiego Księcia Konstantego, mówił głosem chrapliwym albo cedził słowa „głosem słodziutkim”. Krzykiem zaś wyrażał jego historyczną wściekłość, „dziką energię, tygrysią drapieżność, żołdacką pychę”. W roli szpiega Azefa w sensacyjnym reportażu Tołstoja i Szczegolewa, gwałtowne zmiany intonacji głosu sygnalizowały jego nerwowe napięcie i „utrzymane na uwięzi siłą woli, wybuchały złowieszczą w chwili, kiedy igrał nad przepaścią swego losu”²⁰. Ich kulminacją Zelwerowicz uczynił „ryk rozwścieżonego zwierzęcia”²¹. Ten swój wspaniały głos zachował do ostatnich lat życia, czego dowodem zachowane nagrania radiowe z lat 50. z fragmentami jego pamiętnika i kilku ról (Szambelan, Jaskrowicz, Colas Breugnon), a także tłumaczeń z literatury rosyjskiej.²²

Przyjęta się dość powszechnie opinia o niemuzykalności Zelwerowicza. Skrajne w tej mierze stanowisko zajął Henryk Szletyński pisząc, że Zelwerowicz „podrabiał zainteresowanie muzyką” i jako aktor nie mówił „w tonie”, lecz obok tonu.²³ Ale jest to stanowisko całkowicie odosobnione. Wiemy, że na scenie śpiewał rzadko, jednak śpiewał i nawet „podgrywał” sobie do wtóru na gitarze w *Cyryliku sewilskim* (miał tutaj na finał przedstawienia piosenkę dopisaną do tekstu sztuki).²⁴ Zdarzało się, że melodyjnie gwizdał, nucił lub intonował, choć raczej markował te czynności po aktorsku, niż



9

popisywał się pełnym głosem. Jak wspominała Maria Wieman, wykładowczyni powojennej szkoły warszawskiej, doskonale słyszał i potrafił rozróżnić, kto śpiewa czysto, a kto „falszuje”, także na zajęciach z uczniami. I jak to bywa u osób detonujących w śpiewie, miał niezawodne poczucie rytmu. Było mu ono nader przydatne w pracy, której ślady zachowały jego egzemplarze reżyserskie i egzemplarze ról. Czynił w nich nie tylko poprawki językowe i stylistyczne, kierując się bezbłędnym wyczuciem poprawności oraz piękną polszczyzną. Modelował strukturę dźwiękową dialogu – nie tylko poszczególnych zdań i fraz, lecz całych jego partii.

Podaję przykład takiej „instrumentacyjnej” korekty, dokonanej przez Zelwerowicza na egzemplarzu *Defraudantów* Katajewa.²⁵ Oto fragment z przekładu odsłony I aktu I sztuki:

NIKITA Kurierka, Filipie Stepanowiczu przejrzy pan?
 PROCHOROW A coś może w niej być ciekawego, Nikito?
 NIKITA Czasem drukują na ten przykład wcale ciekawą krytykę sowieckiej władzy.
 PROCHOROW Jaka? może być krytyka?
 NIKITA Względem wyścigów... krytyka...
 PROCHOROW Pijany chyba jesteś, Nikito? Jakich wyścigów?

Ten sam fragment po poprawkach przez Zelwerowicza:

NIKITA A może gazetkę, Filipie Stepanowiczu, przejrzy pan?
 PROCHOROW E! Co w niej może być ciekawego?
 NIKITA Dlaczego? Czasem drukują na ten przykład wcale ciekawą krytykę sowieckiej władzy.
 PROCHOROW Co!? Jak może być krytyka?!
 NIKITA A no, względem wyścigów... krytyka...
 PROCHOROW Coś ty, pijany, Nikita? Jakich wyścigów?

Kierunek dokonanych w tekście skreśleń i poprawek rysuje się dobitnie. Zelwerowicz chciał uzyskać spieszniejszy, bardziej dynamiczny rytm. Dodał więc zaimki i partykuły, wykrzykniki i znaki zapytania, które wzmocniły ekspresywną funkcję słów/mowy. Podobną funkcję spełnił w tym fragmencie inny rozkład akcentów, segmentujący kwestie dialogowe na odcinki znacznie krótsze. Na wielu egzemplarzach teatralnych pochodzących z archiwum Teatru Polskiego w Warszawie znajdują się liczne tego typu adnotacje zrobione ręką Zelwerowicza. Zwracają uwagę dobitnie zaznaczone pauzy, które miały służyć wydobywaniu nie tylko barwy, ale także sensu słowa, na którego podkreśleniu reżyserowi zależało szczególnie. Z opracowaniem roli pod względem głosowym wiąże się też akcentowanie oraz sposób wypowiedzania tekstu, w szczególności utworów poetyckich. Jerzy Szaniawski napisał o Zelwerowiczu, że „rozumie słowo i zdanie, a nie mówię tu oczywiście, że rozumie sens zawarty w zdaniu, ale i to, co rozumie jeszcze pisarz: kształt, barwę, rytm i tempo”²⁶.

¹² T. Boy-Zeleński, *Przed jubileuszem Zelwera*, „Kurier Poranny” 13.03.1935.

¹³ „Gdzie leżała tajemnicza wymowy tak pięknej? W »munsztuku«, w podniebieniu formowanym latami na scenie w gronie wymagających, starszych kolegów i reżyserów? (J. Kawka, *Zelwer, Wspomnienie o powojennej warszawskiej Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej*, „Pamiętnik Teatralny” 1996, z. 3-4, 570-571.

¹⁴ Nagranie w archiwum autorki.

¹⁵ Leon Schiller, *Aleksander Zelwerowicz* [w:] Tenże, *Droga przez teatr 1924-1939*, opracował Jerzy Timoszewicz, Warszawa 1983.

¹⁶ Nagranie w archiwum autorki. Aleksander Zelwerowicz, „Dziennik dla Wszystkich” (Nowy Jork) 27.08.1955 – niepodpisany wycinek w archiwum autorki.

¹⁷ „Kurier Warszawski” 1915 (sierpień), nieopisany wycinek w albumie Teatru Polskiego.

¹⁸ Zob. F. Koneczny, „Przegląd Polski” 1900, t. 138, s. 180. Także: F. Koneczny, *Z teatru*, „Przegląd Polski” 1901, t. 147, s. 368. Koneczny ów „głos dobrze wystudiowany” zauważył także w roli Ricettiiego w *Cierpkim owocu* Bracco.

¹⁹ W roli Szymonka w *Umierających perłach* Zalewskiego głos „modulował w miarę potrzeby odpowiednio i charakterystycznie, zakrywając sztuczną deklamacją, zręcznie pustkę swej duszy i głowy”. (E.A. Balicki, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1908, t. 168, z. XI, s. 367).

²⁰ Azeff, „Niwa Polska” 25.02.1933.

²¹ J. Kornacki, *Azeff*, „Epoka” 1933, nr 11.

²² Jednak Bronisław Horowicz we wspomnieniu *Pamięci Aleksandra Zelwerowicza*, wygłoszonym dla Sekcji Polskiej Radiofonii Francuskiej po śmierci artysty, zauważył: „Kiedy w roku 1954 wróciłem raz jeszcze – ostatni raz – do stolicy Francji, było to już po ciężkiej chorobie. Mowy już nie mogło być o spacerach po wybrzeżach Sekwany i po Bulwarze Montparnasse. Po raz pierwszy widziałem wówczas innego niż dawniej Aleksandra Zelwerowicza. Głos Twój stracił już już część swego splendoru, a spojrzenie wybiegało jakby w inny świat”. Kopia w archiwum autorki.

²³ Henryk Szletyński, *O twórczości Aleksandra Zelwerowicza* [w:] Tenże, *Szkice o aktorach*, Warszawa 1975, s. 57. Autor pisze też, że Zelwerowicz nie miał dostatecznej wrażliwości na plastykę i poezję: „Obca była mu dyferencja między nią i mową zwykłą, realizując efekty logiki gramatycznej nie brał pod uwagę tajników melodii, rytmu, wersu, strofy”.

²⁴ Egzemplarz w Muzeum Teatralnym. Por. W. Brumer, *Aleksander Zelwerowicz*, „Życie Teatru” 1925, nr 20.

²⁵ Egzemplarz suflerski *Defraudantów* Katajewa w Muzeum Teatralnym (nr inw. 596) w przekładzie Haliny Pilichowskiej, z licznymi odręcznymi adnotacjami Zelwerowicza, który grał rolę Prochorowa, urzędnika zakładu ubezpieczeń.

²⁶ J. Szaniawski, *Materiały do portretu Zelwerowicza*, [w:] tenże, *W pobliżu teatru*, Kraków 1969, s. 119.





SŁOWO

Było ono najważniejszym środkiem aktorskiej ekspresji Zelwerowicza, mimo iż posługiwał się chętnie mimiką, gestem, ruchem. Uważał je za wartość nadrzędną, aktor był dla niego przede wszystkim p o s t a c i ą m ó w i ą c ą. Przykładał wielką wagę do jak najlepszego przekazania słów autora, dbał o zachowanie rytmizacji i specyfiki tekstu/wiersza. Te walory wykonania zyskały mu opinię wybitnego recytatora i lektora (także w tzw. „gazetach mówionych” i w radiu) zaś wyraziły się najmocniej w rolach rezonerskich Zelwerowicza (m.in. Reżyser w *Naszym mieście* Wildera, Inspektor Goole w *Pan Inspektor przyszedł* Priestleya, Żebak w *Elektrze* Giraudoux). Powszechnie znana była jego umiejętność szybkiego mówienia, świadcząca o wirtuozowskim opanowaniu przezeń techniki. „Potok słów wypowiedzianych przez Zelwerowicza na scenie miewał zaś takie tempo, że bił wszystkie rekordy aktorów polskich. Przy tym żadne słowo nie było połącznięte” – wspominała Maria Dulęba.²⁷ Z inwencją wykorzystywał tę umiejętność dla charakterystyki postaci, zwłaszcza komicznych. W roli Sganarela, „stojąc pośrodku sceny z palcami wywijającymi jakby od niechcenia i bez jego świadomego udziału szybkiego młynka, wyrzuca z siebie długi potok słów. Słów na pozór monotonicznie skandowanych, nie rozjaśnionych żadnym odcieniem głosu, żadnym opuszczeniem ani wzniesieniem. Ale właśnie w tym skandowaniu, w tej jakiejś perfidnej monotonii jest cała siła jego komizmu. Im dłużej tak mówi, tym większy budzi śmiech. Śmiech, który gdyby tak dłużej trwało, mógł dojść do jakiejś zbiorowej hysterii”²⁸.

Mówiąc o Zelwerowiczowskim słowie, trzeba dodać, że mowę uważał za ważny pierwiastek formotwórczy. Uzależniał ją na scenie od temperamentu człowieka, nawet od środowiska, które sztuka przedstawiała. Dbał o autentyczność mowy scenicznej, nadawał jej soczystą i migotliwą fakturę (starannie cieniował sekwencje rytmiczne, intonacyjne), czasami stosował zabieg, który pozostawiał widza w niepewności. Irzykowski po *Adwokatcie i różach* zauważył, że Mecenasa-Zelwerowicz w rozmowie z Jakubem przerywa mu niepotrzebnie „pytańkami: »Rzeczywiście?«, »No, no?« – które wywierają takie wrażenie, jakby ich w tekście autentycznym wcale nie było, jakby były dodatkiem od aktora”.²⁹ W roli Tartuffe’a mówił „o dwa tony ciszej” niż jego partnerzy sceniczni, przybierając ton fałszywej pokory. Niemniej, był doskonale słyszalny.

Był mistrzem w prowadzeniu scenicznego dialogu. Potrafił w nim uwydatnić, jak pisano, „wszystkie delikatne półtony, półbarwy, półcienie błyszczącej wymowy”. Dialogowi doskonale też służyła jego niepokalana, kryształowa dykcja” o wysokiej kulturze, o kolorystyce żywym”, która budziła powszechny zachwyt. Pisano, że Zelwerowicz to „mistrz żywego słowa, krasomówca sceniczny porywający błyskawicą słów, szczerością akcentów, jasnością i precyzją prowadzenia konwersacji. (...) To nie jest zwyczajny dobry wyraz sceniczny, to rzeźba słowa niezatracająca w nim najlżejszego rysu, to sztuka najpiękniejszego mówienia bez żadnej afektacji, a z miarą wysokiego artyzmu w prostocie i naturalności”.³⁰

Jego dykcję Lechoń nazwał „przezystą, jasną, służącą właściwym, i, jak trzeba, rzadkim akcentom każdego słowa”.³¹ Można przypuszczać, że w znacznym stopniu wyniósł ją z rodzinnego, inteligentnego domu, lecz rozwinął podczas nauki w warszawskiej Klasie Dykcji i Deklamacji.³² Kładziono tutaj nacisk na słowo, na sztukę mówienia oraz na szeroko pojętą kulturę polskiej mowy, która znaczyła wtedy wiele na scenie i na co dzień w porzobiorowym życiu. Najwięcej jednak Zelwerowicza nauczyła praktyka w teatrze krakowskim, gdzie zwracano baczną uwagę na słowo. Szybko uznano go za uzdolnionego, jak rzadko, w tej dziedzinie. Rzecz ciekawa, ta „nieskalana, wyrazista” dykcja nie opuściła go do starości, „mimo braku zębów i nie-



10

chęci do protezy”, jak zapamiętał Korzeniewski.³³ Za doskonale ćwiczenie aparatu dykcyjnego Zelwerowicz uważał stosowanie utrudnienia w mowie, jak np. zacinanie się czy seplenienie. Było to jedno z ćwiczeń, które często zadawał swoim uczniom. Sam natomiast takie techniczne „urozmaicenia” dykcyjne potrafił przekuć w element charakterystyki postaci. Grając Stockmana we *Wrogu ludu* jąkał się w wielkiej filipice w akcie IV, zaznaczając w ten sposób naiwność uczonego, „nie umiającego sobie radzić i zasłuchanego jedynie w głosy swego sumienia”.³⁴ „Zająkliwa dykcja” była też cechą charakteryzującą bohatera *Księgi Hioba* Winawera. Z kolei Baron Regnard ze sztuki Ten, którego biją po twarzy, potwór w ludzkiej skórze, miał mowę bełkotliwą. Wielki Książę w Nocy listopadowej grasejował. Dygnitarz Mops w komedii Winawera *Po prostu truteń* „zaciągał” z lwowska „ta-joj!”. Natomiast, kiedy już po raz ostatni zagrał Figara – „lekkością, błyskotliwą perlistością dykcji” wybronił go od rezonerstwa i nadał postaci ton „bohaterskiego komizmu”, co zauważył Lechoń. Tak więc dykcja obrana w roli służyła określeniu środowiska bohatera, ale przede wszystkim jego indywidualności.

W okresie po I wojnie światowej, kiedy przyszedł czas intensywnych poszukiwań artystycznych, Zelwerowicz począł eksperymentować ze słowem. Tłumacząc to jego świadomością konsekwencji Wielkiej Reformy – wiedział, że teatr nie jest wydawnictwem, że może zawłaszczyć słowo, bo pozwalają mu na to jego artykulacja i dykcja. W warszawskim *Weselu* z roku 1922 „posiekał” wiersz Wyspiańskiego, złamał frazę i rytm ośmiozgłoskowca.³⁵ Takie sprozaizowanie wiersza, praktykowane w owym czasie np. przez Juliusza Osterwę, spotkało się z ostrą krytyką. Trzeba jednak pamiętać o tym, że Zelwerowicz miał na swoją obronę wieloletnią praktykę interpretatora i recytatora, zwłaszcza *Pana Tadeusza*, respektującego wiersz, jego rytmy i rymy, choć na pewno nie respektował ich w taki sposób i w takim stopniu, jak np. Stanisława Wysocka, która rytm uczyniła fundamentem swojej metody mówienia wiersza. Kulturował natomiast onomatopeiczność, czyli mówienie dźwiękonaśladowcze. Posiadał też w stopniu najwyższym umiejętność wyrazistego formowania słowa w przestrzeni, co słycać w jego zachowanych do dzisiaj nagraniach radiowych. Słowo mówione Zelwerowicza ma swoją, by tak rzec, architekturę, jest wielowymiarowe. Jego

11



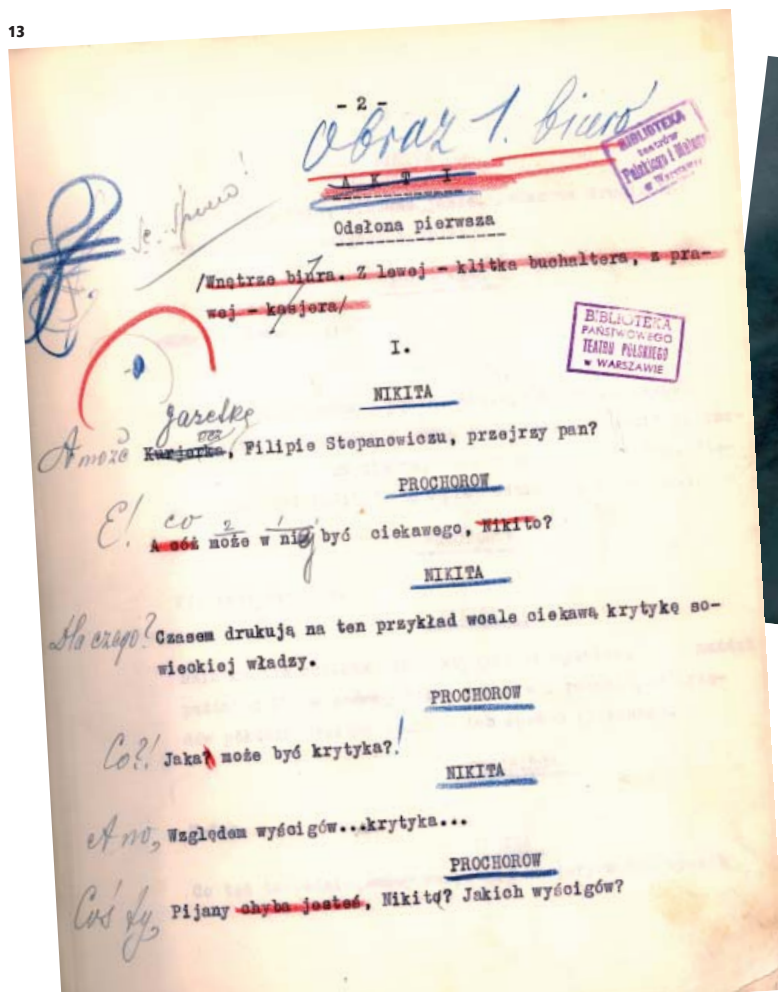


12

ekspozycji służył bezbłędnie opanowany oddech i pauzy, jedna, lub więcej, nieraz kilkakrotnie powtórzone. Dzięki temu słowo w pełni wybrzmiewało w przestrzeni. Sam Zelwerowicz twierdził, że słowa może uczyć tylko aktor, bo jest to tyleż umiejętność techniczna, co aktorska właśnie. Pisano, że nikt tak nie potrafił czytać jak on, posiadał bowiem tajemnicę „udźwiękowania słowa”. Tej umiejętności Zelwerowicza hołd złożył Karol Adwentowicz:

„W twojej technice budowy roli wybitnym jest współczynnikiem (...) Tobie tylko znana tajemnica udźwiękowania słowa, że mógłbyś powtórzyć za Kordianem: »Rozbieram słowo na dźwięki, na litery kruszę i w każdym dźwięku słyszę głos wielki, ogromny«. Słuchając Cię przeżywamy najdelikatniejsze odcienie, najbardziej subtelne dźwiękowe akcenty; nasycają one treścią i prawdą nie tylko wypowiedzianą myśl, ale niemal każde słowo, każdą »skruszoną literę«”.³⁶

13



14

BARBARA OSTERLOFF

krytyk teatralny, historyk teatru, profesor Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza i prodziekan Wydziału Aktorskiego tej uczelni. Opracowała i wydała m.in. tom artykułów Aleksandra Zelwerowicza oraz jego korespondencję. Autorka przygotowywanej do druku monografii artysty, z której pochodzi opublikowany fragment. Wykłada również w Katedrze Scenografii ASP w Warszawie.

²⁷ M. Duleba, *Rozmyślenia jubileuszowe*, „Świat” 1954, nr 8.

²⁸ A. Br., *Z teatrów warszawskich. Molier w Teatrze Polskim*, „Świat” 1913, nr 14.

²⁹ K. Irzykowski, *Recenzje teatralne*, [w:] tegoż, *Pisma teatralne*, t. II, 1923-1931, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, s. 254.

³⁰ A. Dobrowolski, *Z teatru*, „Kurier Warszawski” 5.06.1916.

³¹ J. Lechoń, *Aleksander Zelwerowicz*, „Quo Vadis”, Nowy Jork, Aug. – Sept. 1955.

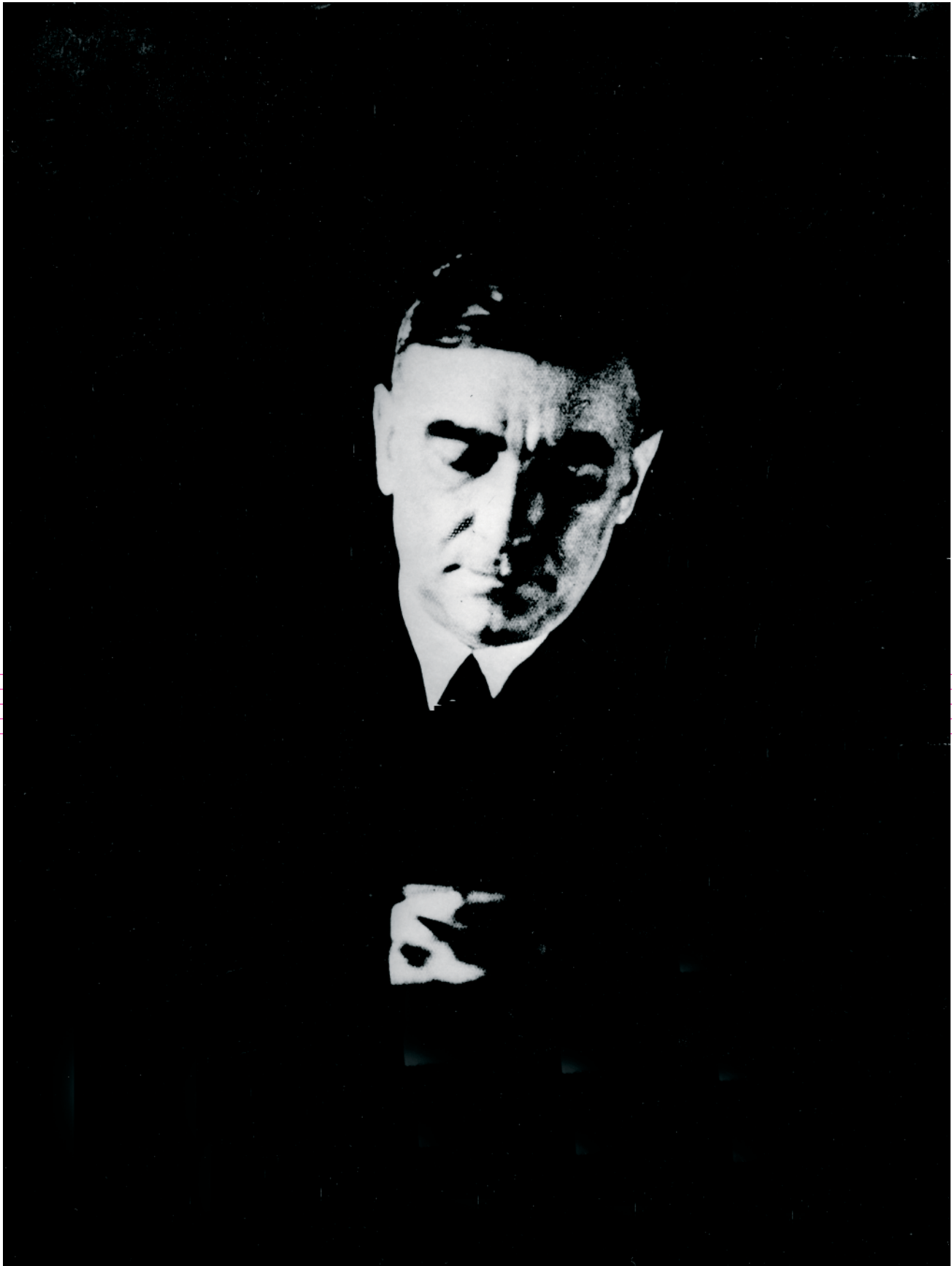
³² Zdaniem Adama Zagórskiego Zelwerowicz miał „dykcję pyszną, jak u najlepszych aktorów dawnej szkoły” (tenże, *Aleksander Zelwerowicz*, „Kurier Lwowski” 22 VI 1910).

³³ Bohdan Korzeniewski, *O Zelwerowiczu*, „Pamiętnik Teatralny” 1987 z.1. Podobnie o znakomitej dykcji bezżębnego Zelwerowicza mówią współcześni w relacjach w archiwum autorki (m.in. Zofia Małynicz). Dopiero w roku 1950 Zelwerowicz poddał się protetycznym zabiegom w klinice rządowej.

³⁴ J. Lorentowicz, *Przypomnienie „Wroga ludu”*, „Nowa Gazeta” 30.04.1913.

³⁵ Szletyński wspomina: „Mimo swojej fenomenalnej pamięci, Zelwerowicz nie mówił na scenie tekstu wierszowanego dokładnie i lekceważył dyscyplinę jego rytmu. Uczęszczaliśmy na spektakle wyreżyserowanego przezeń w tym czasie *Wesela*, które, pracując nad nim z Osterwą, umieliśmy na pamięć. Zamiast tekstu Czepca: »A, jak myślę, że panowie/duża by już mogli mieć,/ ino oni nie chom chcieli«, słyszeliśmy z ust grającego go Zelwerowicza: »A ja myślę, że panowie mogliby już/duża mieć!«. Słowo »duża« było z nagła huknięte potężnym organem głosowym aktora, z szerokim rozciągnięciem głoski »u«. W scenie 25 aktu I, po słowach: »Ino na wsi jesseć dusa/ co się z fantazyją rusa« dodał od siebie gromkie »Hu! Ha!« wyrzucając ramię w górę” (tenże, *Szkice o aktorach*, s. 58).

³⁶ K. Adwentowicz, *Tajemnice sztuki Zelwerowicza*, „Teatr” 1954, nr 3.



PAMIĘTAĆ O SZYMANOWSKIM...

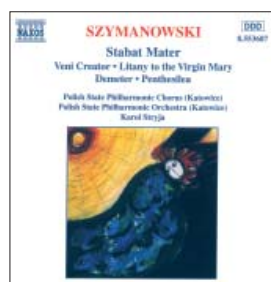
Rocznica śmierci Karola Szymanowskiego skłania do rozmyślań nad recepcją utworów kompozytora, a także obecnością refleksji muzykologicznej na temat jego życia i działalności. Polacy mogą mieć powód do dumy – utwory Szymanowskiego coraz częściej rozbrzmiewają w salach koncertowych filharmonii polskich i zagranicznych, w warszawskim Teatrze Wielkim dużym powodzeniem cieszył się niedawno *Król Roger*, nie brakuje także sesji naukowych poświęconych wybitnemu twórcy – przykładem konferencja pt. *Karol Szymanowski i świat jego wartości*, która miała miejsce w Krakowie, w październiku 2007 roku.

Wyjątkowy koloryt oraz niepowtarzalny charakter muzyki Szymanowskiego przyczyniają się do rosnącej popularności dzieł kompozytora także poza jego ojczyznę – *Stabat Mater*, *Litania do Marii Panny* oraz *III Symfonia „Pieśń o nocy”* zaprezentowane zostały w nowej postaci światowemu kręgowi odbiorców dzięki charakteryzującemu się wysokimi walorami artystycznymi nagraniu zrealizowanemu w 1994 r. przez Sir Simona Rattle'a dla wytwórni EMI Classics. Muzykę Szymanowskiego się gra, o Szymanowskim dużo mówi się i pisze. Słuchacze-melomani o Szymanowskim pamiętają, bo trudno zapomnieć o wrażeniach, których dostarcza wysłuchanie np. *II Koncertu skrzypcowego* tego kompozytora. Do rozważenia pozostaje natomiast sposób, w jaki w świadomości współczesnych polskich twórców funkcjonuje dorobek nie tylko artystyczny, ale też ideowy Szymanowskiego. Czy oni także pamiętają o dokonaniach swojego wielkiego poprzednika na gruncie propagowania muzyki polskiej? Czy, tak jak on, nie boją się stać na stanowisku odważnego obrońcy własnych poglądów artystycznych i estetycznych, starając się przy tym nie ulegać naciskom i pokusie stosowania prostych, schematycznych rozwiązań? Czy potrafią choćby w sposób podobny do tego, w jakim robił to Szymanowski, adaptować i nowatorsko przekształcać tradycję, przy zachowaniu należytego dla niej szacunku? A jeśli tak, to co jeszcze dzisiejszy twórca może i powinien przejąć w spuściźnie po Szymanowskim i jak wykorzystać to w obecnych warunkach. Żeby udzielić właściwych odpowiedzi na te pytania, należy dokonać krótkiego przeglądu historycznego muzyki początku ubiegłego stulecia, a następnie postarać się skonfrontować ją ze współczesną rzeczywistością muzyczną.

Twórczość Szymanowskiego, choć nacechowana stylistyczną różnorodnością, z pewnością należy uznać za oryginalną i indywidualną. Polistylistyka kompozycji twórcy Harnasiów wynika z zespolenia

w jego utworach dwóch głównych czynników – zewnętrznego i wewnętrznego. Pod pojęciem czynnika zewnętrznego można rozumieć zasymilowanie przez Szymanowskiego wszelkich przemian języka dźwiękowego, jakie dokonywały się w tym szczególnie ważnym w historii muzyki okresie przełomu wieków. To zaś, co wewnętrzne, to polskość ujmowana przede wszystkim w aspekcie niezwykłego bogactwa i zróżnicowania folkloru, z którego Szymanowski nie tylko korzystał, ale który – jak słusznie zauważa Krzysztof Baculewski w swojej pracy poświęconej twórczości powojennej kompozytorów polskich – odkrył i skonkretyzował w *Harnasiach*, *Mazurkach* czy *Pieśniach kurpiowskich*.¹

Polskość miała niestety także inny wymiar. W profesjonalnej rodzimej twórczości muzycznej początku XX w. dominowały tendencje zachowawcze wobec stylów i technik kompozytorskich. Wynikały one przede wszystkim z opóźnienia kulturowego Polski względem pozostałej części Europy, uwarunkowanego niekorzystną sytuacją polityczną naszego kraju, przez ponad wiek nieobecnego na mapie Starego Świata. To właśnie Szymanowski, pomimo wielu trudności i konserwatywnych postaw, przyjmowanych przez otaczające go i znaczące w ówczesnym świecie kultury muzycznej osobistości, zdołał wprowadzić muzykę polską w epokę nowoczesnych przemian, towarzyszących w tym okresie twórczości europejskiej. Działalność kompozytorska Szymanowskiego jest przykładem genialnej syntezy środków warsztatowych, przejętych





Szymanowski w Paryżu, rysunek Mai Berezowskiej,
 fot. arch. BUW



Karol Szymanowski w swojej pracowni w Atmie, Zakopane 1935,
 fot. Zakład fotograficzny H. Schabenbeck, arch. BUW

od Wagnera, Skriabina, Mahlera i R. Straussa z elementami ludycznymi przy zachowaniu wyraźnej odrębności stylistycznej. Można wyliczać i egzemplifikować poszczególne inspiracje, takie jak poematy symfoniczne R. Straussa w *Uwerturze koncertowej*, twórczość Skriabina o fascynującym polskiego twórcę, ekstatycznym charakterze i instrumentacja symfonii Mahlerowskich w *III Symfonii*, wreszcie orientalna egzotyka (np. *Pieśni Muezzina Szalonego*) czy wspomniany już, rodzimy folklor. Najistotniejsze wydają się jednak cechy indywidualne przynależne utworom Szymanowskiego i będące wyznacznikiem jego, jakby to ujął Riemann, *Personalstil*. Należą do nich na pewno: osiągnięcie dużego napięcia na krótkich odcinkach przebiegu muzycznego, połączone z szybkim rozładowaniem ładunku emocjonalnego, trudny do zdefiniowania idiom melodyki pełnej niespodziewanych skoków i zwrotów narracji, nadrzędność kolorystyki nad warstwą rytmiczną, niesłychana wrażliwość na brzmienie nawet najprostszych struktur, dbałość o przejrzystość fakturalną, zmienność i interesujące zestawienia układów harmonicznyc

Warto w tym miejscu przypomnieć, że poza prywatnymi lekcjami u Zawirskiego i Noskowskiego, Szymanowski nigdy nie ukończył systematycznych studiów muzycznych. Może właśnie ten fakt pozwolił mu na nieskrępowany rozwój osobowości twórczej i dawał impuls do ciągłych poszukiwań.

Powróćmy teraz do pytań postawionych na początku o stosunek współczesnych kompozytorów do tradycji. Dzisiejsi twórcy niejednokrotnie rozumieją polistylistykę jako zlepek rozmaitych konwencji. Utwór homogeniczny pod względem stylistycznym, wykonawczym czy ideowym, w którego koncepcji brak założeń interdyscyplinarnych, przestaje być atrakcyjnym dziełem sztuki. Niestety ów modny obecnie postmodernistyczny bałagan – choć często efektowny, a bywa, że intrygujący – nie pozostawia żadnych konstruktywnych

perspektyw. W istocie wielkiej sztuki tkwią bowiem unikatowość i oryginalność oraz ład i porządek, nie zaś mechaniczne powielanie wzorców i rządzone przypadkiem chaos. Kreatywne podejście do tradycji w sposób, w jaki czynił to Szymanowski, a także sięganie do niewyczerpanych źródeł polskiego folkloru powinno – moim zdaniem – znacznie częściej towarzyszyć poczynaniom twórczym współczesnych kompozytorów. Szymanowski poszukiwał, czerpał z różnych źródeł inspiracji, lecz każdy jego utwór jest przemyślany, dopracowany pod względem techniczno-formalnym, dzięki czemu nie stwarza wrażenia bezładnej mieszanki stylistycznej.

Kwestią kluczową dla krystalizacji stylu wydaje się wykształcenie przez twórcę własnego systemu wartości, który jest czymś więcej niż tylko system dźwiękowy. Innymi słowy – o wielkości kompozytora nie decyduje wyłącznie umieszczenie poszczególnych utworów w ramach stworzonego i przyjętego przez niego konstruktywistycznego systemu układów dźwiękowych. Poza warsztatem istotną rolę pełni tu postawa estetyczna i konsekwencja w dążeniu do wyrażania prawdy o twórczym „ja” kompozytora. Silna osobowość Szymanowskiego, której cechy pozwoliły mu stać na straży własnych ideałów artystycznych i moralnych powinna świecić przykładem dla współczesnego pokolenia twórców. Pielęgnowanie tych indywidualnych w przypadku każdego artysty (także wykonawcy) cech, to jedno z najważniejszych i najtrudniejszych zadań, jakie stoi przed młodym adeptem sztuki muzycznej. Rola pedagoga w tym procesie jest bardzo pomocna pod warunkiem, że nie ogranicza on twórczego potencjału swojego ucznia, narzucając mu własne pomysły czy idee (co niestety zdarza się często). Powinien on, wykorzystując swoją erudycję, zapoznać ucznia/studenta z różnymi możliwościami, pozwalając na ich realizację, oczywiście pod umiarkowaną kontrolą i w razie potrzeby służąc pomocą w rozwiązywaniu trudności technicznych.



W dobie panowania kultury masowej, której niebezpieczeństwa właśnie Szymanowski dostrzegał jako jeden z pierwszych, prawie każdy współczesny twórca prędzej czy później staje przed koniecznością wyboru między konformistyczną postawą uległości wobec gustów społecznych a zachowaniem własnej tożsamości artystycznej i wrażliwości na subtelność piękna prawdziwej sztuki. Sytuacja ta nie była w czasach twórcy *Harnasiów* jednak zupełnie nowa – także w poprzednich epokach kompozytorzy zmuszeni byli do dokonywania często trudnych wyborów artystycznych i opowiedzenia się po określonej stronie, w tym także za tzw. sztuką wysokich lub niskich lotów. Być może w dzisiejszych czasach jedynym panaceum na tego rodzaju dylematy pozostaje kompromis. Ale czy jest on możliwy? Czy można zadowolić zarazem słuchacza niewymagającego i sympatyka muzyki kompozytora, któremu poświęcony jest ten artykuł? Wydaje się, że najlepszą odpowiedź na to pytanie dał Arnold Schönberg w swoim *Style and Idea* mówiąc: „Podstawową cechą dzieła sztuki jest to, iż nie jest ono akceptowane przez szerokie grono odbiorców, bowiem w przeciwnym razie nie jest to dzieło sztuki”.²

W 1947 r. Stefan Kisielewski tak pisał o Karolu Szymanowskim: „Dziś, w dziesięć lat po śmierci autora *Stabat Mater*, powiedzieć można na pewno, że ideał kultury narodowej, a zarazem europejskiej, który on postawił, jest ideałem całego współczesnego pokolenia kompozytorów”.³ Czy 70 lat po śmierci jednego z najwybitniejszych polskich twórców muzyki, słowa Kisielewskiego pozostają aktualne? Odpowiedź na to pytanie nie jest jednoznaczna, choć mówienie o Szymanowskim jako ideale w odniesieniu do współczesnego pokolenia twórców wydaje się przesadą. Ślady inspiracji muzyką Szymanowskiego można odnaleźć przede wszystkim w twórczości wokalnoinstrumentalnej kompozytorów polskich XX i XXI w. Nie jest rzeczą przypadkiem, że *Stabat Mater* widnieje w dorobku twórczym tak różnych przedstawicieli ośrodków artystycznych i nurtów

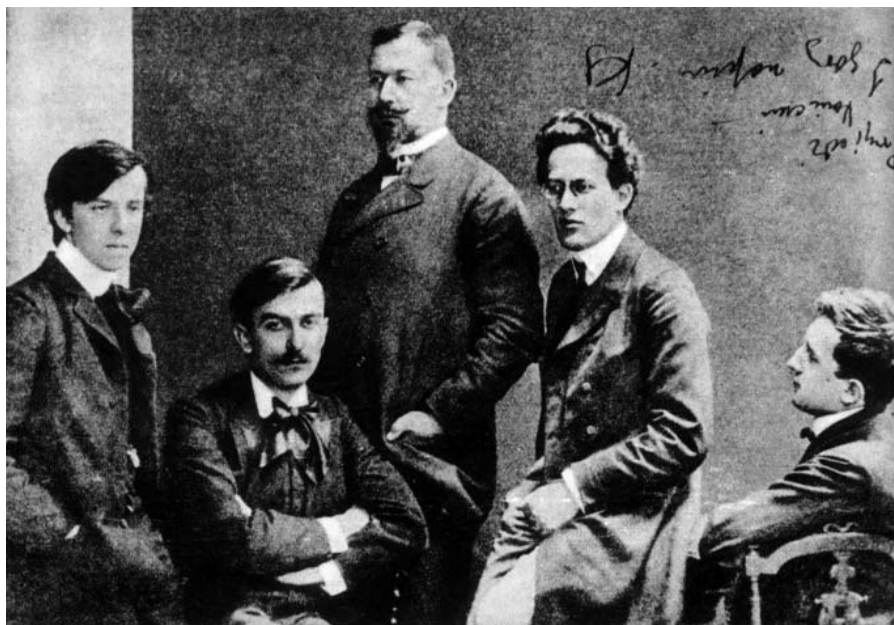
stylistycznych, jak Krzysztof Penderecki, Paweł Łukaszewski, Stanisław Moryto, Andrzej Dziadek, Tadeusz Machl, Roman Padlewski, Andrzej Tuchowski czy Tomasz Kisewetter. Podkreślić jednak należy, że nawiązanie do tradycji gatunku nie jest w tym przypadku równoznaczne z nawiązaniem do stylistyki Szymanowskiego – np. Stanisław Moryto w swoim *Stabat Mater* bardzo wyraźnie odwołuje się do języka dźwiękowego *War Requiem* Brittena.

Schyłek XX w. wraz z początkiem XXI w. niesie ze sobą kryzys wartości, któremu czoła stawał sto lat wcześniej także Szymanowski. Ale właśnie dzięki swojej nieprzejednanej postawie twórczej, nasz wielki kompozytor zdołał zachować niezależność i odrębność, choć wzorował się na wielu mistrzach rzemiosła artystycznego. Jeden z luminarzy polskiej szkoły kompozytorskiej Henryk Mikołaj Górecki powiedział: „Trzeba pisać muzykę, a nie wymyślać. A tego, jak muzyka jest zbudowana, należy się uczyć obserwując wszystko, co było przed nami. (...) Przemijają wszystkie tradycje, a Beethoven będzie. To samo Chopin, Szymanowski, choć ten ostatni pozostaje wciąż w rodzinnym kraju niedoceniony. To jego opluwaczy nie będzie, a Szymanowski – będzie!”⁴ Niech te słowa pozostaną dla twórców współczesnej muzyki polskiej i dla wszystkich z nią związanych wskazówką, by pamiętać nie tylko o Szymanowskim-kompozytorze wielkich i poruszających dzieł, lecz także o Szymanowskim-humaniście i obrońcy prawdy i piękna w sztuce.

² Cyt. za: A. Janzewska, *Z dziejów myśli o muzyce. Wybrane zagadnienia teorii i analizy muzyki tonalnej i posttonalnej*, Kraków 2002, s. 189.
³ S. Kisielewski, *O twórczości Karola Szymanowskiego*, [w:] *Z muzyką przez lata*, Kraków 1957, s. 62.
⁴ H.M. Górecki, *Powiem Państwu szczerze...*, [w:] „Vivo” 1994, nr 1, s. 38-39.

Maciej Ziółkowski

absolwent Wydziału Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie. W chwili obecnej doktorant i pracownik dydaktyczny tej uczelni. Jego zainteresowania muzyczne skupiają się na teorii muzyki XX w. oraz muzyce angielskiej końca XIX i pierwszej połowy XX w. Ziółkowski prowadzi badania muzyki pod kątem interdyscyplinarnym, traktując muzykę jako sztukę ujmowaną w szerokim kontekście kulturowym (m.in. filozoficznym, psychologicznym, antropologicznym, społecznym).



Apolinary Szeluto, Karol Szymanowski, Władysław Lubomirski, Grzegorz Fitelberg, Ludomir Różycki.
Wiedeń 1910, fot. arch. BUW

ORĘDOWNIK NOWOCZESNEJ POLSKOŚCI

„Mówiłeś ostatnio, że rozpiera Cię Polskość” – przypominał Karol H. Rostworowski w liście do Szymanowskiego, być może w kontekście wypowiedzi kompozytora o patriotyzmie, który „okazał się w historycznej praktyce najpełniejszą emocjonalną podstawą wszelkiego kulturalnego budownictwa”¹. W swoim brulionie autor *Harnasiów* zanotował: „Nigdzie się tyle nie mówi o Narodowej Sztuce w szczególności, co u nas. I nigdzie tak mało jasnego pojęcia, czym ma być właściwie owa Narodowa Sztuka”².

Wraz z początkiem lat 20. ubiegłego wieku problem narodowego oblicza muzyki polskiej skupiał uwagę całego środowiska muzycznego. Klimat sporów tych lat oddał Adolf Chybiński w słowach: „Metody walk społecznych przeniesiono na teren muzyki”³. Nie udało się jednak muzykom zająć jednolitego stanowiska, ani rozwikłać trapiących ich dylematów, podobnie jak plastynom czy literatom. „Krażą błędnie i bezradnie wokół tajemniczego zjawiska: rodzącej się zwolna Muzyki Polskiej”, stają do „walki z wiatrakami” – podsumował te poczynania Karol Szymanowski⁴.

Z nastaniem Polski Niepodległej na łamach czasopism kulturalnych poświęcano wiele uwagi kwestiom odrębności muzyki polskiej i jej miejsca w życiu narodu. Zgłaszane w licznych, nierzadko nośnych dyskusjach i sporach postulaty trafiały do szerszego obiegu społecznego. W pierwszych latach toczył się – przeniesiony z czasów przedwojennych – spór „o kształt polskiej muzyki”: czy ma być ona „narodowa” czy „kosmopolityczna”. W późniejszym konflikcie „starych z młodymi” (w połowie lat 20.) podjęto problematykę estetyczną – postaw wobec romantyzmu. W latach trzydziestych powróciła kwestia rodzimości muzyki w kolejnych tarcich „narodowców” i „międzynarodowców”. Specyfiką muzycznego dyskursu tamtej doby był udział w nim twórców. Wśród przedstawicieli najstarszego pokolenia za pióra chwycili Stanisław Niewiadomski i Piotr Rytel. Spod młodopolskiego sztandaru głos zabrali Karol Szymanowski i Ludomir Różycki. W latach 30. na łamach prasy pojawiły się teksty nowej generacji muzyków: Michała Kondrackiego, Jana Maklakiewicza, Konstantego Regameya.

Czasy Niepodległej to okres pogłębionej refleksji o pierwiastku narodowym w sztuce, chociaż rekonstrukcja wiodących idei tamtych dni nie jest łatwa. Wprawdzie sporo pisano o sprawach muzyki narodowej, to jednak wiele wypowiedzi świadczy o niespójnej koncepcji

Obszerny program muzyki narodowej przedstawił Szymanowski i to jego poglądy zaważyły na świadomości środowisk muzycznych nie tylko w dobie międzywojnia.

Uczestnicy debat nad kształtem muzyki polskiej byli przeświadczeni o potrzebie przygotowania nowego programu kultury muzycznej. Często stawiano pytanie: czym muzyka narodowa być powinna? Pojęcie to dla Szymanowskiego było „czysto racjonalistycznym przekonaniem, iż współczesny Naród-Państwo w liczbie rozlicznych atrybutów stawiających je na wyżynach kultury (...) powinien posiadać i własną Estetykę, jako pewnego rodzaju emocjonalne zabarwienie”⁵.

W 1925 r. Szymanowski pisał: „Fatum chciało, iż [jestem] dziś jedynym w Polsce przedstawicielem owych wyzwolonych idei we własnej sztuce, a zarazem jednym z niewielu gorących jej rzeczników i obrońców teoretycznych”⁶. Nie miał wówczas orędowników wśród przedstawicieli sztuki tonów, chociaż mógł znaleźć ich w gronie plastyków czy poetów. Samotnie podążał drogą, którą parę lat wcześniej sam sobie wytyczył, być może pod wpływem powieści Żeromskiego. Uwagi w sprawie współczesnej opinii muzycznej w Polsce przedstawił w 1920 r. i właśnie w tym artykule po raz pierwszy zaprezentował osobiste stanowisko w kwestii polskości. Ta wypowiedź twórcy *Słopiewni* stanowi klucz do zrozumienia jego poglądów. Szymanowski wyraził obawę, że zagadnienie „sztuki narodowej”, chociaż nieustannie absorbuje uwagę Polaków, nie zostanie rozwikłane. Podjął jednak próbę przewartościowania rodzimej tradycji, by w konkluzji stanąć w opozycji wobec tej części spuścizny narodowej, którą określił jako „pogrobowstwo romantyczne”. Na tle literatury czy malarstwa czasów zaborów, muzyka była – w mniemaniu kompozytora – „nie zapisaną kartą z przyklepioną na zewnątrz etykietką Narodowa Muzyka Polska”.



W pracowni Konstantego Laszczki, Kraków 1912. Od lewej stoją: Karol Szymanowski, Zofia i Zdzisław Jachimeccy, Konstanty Laszczka, fot. arch. BUW

Pogrążona we wspomnieniach heroicznej przeszłości, zamknięta przed „huczącym, wartkim potokiem współczesnego życia sztuki, toczącym się opodal”, trwała w „hipnotyzmie mazurkowo-kolędowym”. Polskość znajdowała muzyczny wyraz w akademickiej fudze na temat *Niedaleko Krakowa*, czy też *Chmielu*, *chmielu zielony*. Drażąc problem polskości w aspekcie estetycznym, Szymanowski przekonywał, że tylko w dziele Chopina narodowościowy składnik idzie w parze z muzycznym. Pejoratywną ocenę zyskał okres pomoniuszowski, kiedy sztuka narodowa stała się normatywem, a granie na jednej – narodowej strunie rozumiano jako obywatelski obowiązek. Tymczasem ekspresja narodowości w sztuce domaga się wypowiedzi autentycznej, a doborem środków muzycznych nie powinna rządzić treść nadrzędna. Jej realizacja jest możliwa tylko w określonych warunkach „o ile nie kładzie się miazdzących ciężarów na bezwzględnej wolności twórcy artysty, wówczas bowiem automatycznie niszczy się samą możliwość powstania Narodowej Sztuki”.

Dla Polaka generacji międzywojennej czasy niewoli narodowej były już na szczęście okresem zamkniętym. Mieszkaniec „raju odrodzenia” mógł postulować swobodę twórczą, nawoływać do „pełnego wyzwolenia się z jarzma stworzonych wczoraj norm i nakazów”. Podobnie jak Skamandryci, domagał się Szymanowski „pozostawienia za progiem wszystkiego, cośmy stworzyli w więzieniu”. W owym polskim Edenie muzyka „musi odzyskać swoje odwieczne prawo: bezwzględnej wolności twórczej artysty”, bo sztuka jest zawsze i wszędzie „wolnym ptakiem”.

Muzykę rodzimą powinna wyróżniać oryginalność rozwiązań warsztatowych. Aby była „narodowa”, lecz nie „prowincjonalna” musi ona jednak budować swą przyszłość na wzorach zewnętrznych, skoro

sztuka krajowa jest zapóźniona. Muzyka narodowa ma być ponadto „europejska”, bo należy do kręgu kultury starego kontynentu: wzmożone „poczucie wspólnej kolebki musi wreszcie doprowadzić do jednego mianownika najkulturalniejsze jednostki i wynaleźć wspólny język do porozumiewania się.” Swoje okcydentalne stanowisko zawarł Szymanowski w jednym z wywiadów: „dopiero granica Rosji jest jednocześnie granicą między światem wschodnim a zachodnim”⁷.

Wyrażając troskę o zacieśnienie więzi z duchowością całej ludzkości, kompozytor wskazał na konieczność przekraczania zamkniętego kręgu aksjologii narodowej. W myśl tych ustaleń „istotna wartość wielkiego dzieła sztuki znajduje się tam, gdzie w jego twórcy kończy się człowiek etniczny (...), a zaczyna się człowiek samotny, stając oko w oko wobec życia jako zagadnienia metafizycznego”⁸. W poglądach tych nie był kompozytor osamotniony. Równolegle z Szymanowskim, Jan N. Miller przekonywał, że młodzi poeci poszukiwać będą „formy swojskiej dla treści ogólnoludzkiej”⁹, a niedługo potem Bronisław Gubrynowicz wspominał o rodzimych tradycjach takiego myślenia, przywołując słowa Kazimierza Brodzińskiego: „Ten zasługuje na miano doskonałego poety, kto umie łączyć miłość ojczyzny z miłością całej ludzkości”¹⁰.

Szymanowski posiadał świadomość tego, co istotne dla narodowego wymiaru sztuki, lecz nie został jednoznacznie zrozumiany. Koncepcję znoszącą antynomie >>

⁶ K. Szymanowski, *Z pism*, Kraków 1958, s. 65.

⁷ K. Szymanowski, *Wojna otwiera drzwi polskiej sztuce*, „Musical America”, 1921, nr 8; cyt. wg tegoż. *Pisma*, op. cit., s. 356.

⁸ K. Szymanowski, *Pisma literackie*, op. cit., s. 209.

⁹ Od Redakcji (artykuł wstępny), „Panowa” 1921, nr 1, s. 4.

¹⁰ B. Gubrynowicz, *O sztukę narodową. Na marginesie programu Panowy*, „Panowa” 1921, nr 4.

¹ Cyt. za: K. Szymanowski, *Pisma*, Tom 2: *Pisma literackie*, oprac. T. Chylińska, Kraków 1989, s. 47, s. 193.

² K. Szymanowski, *Zeszyt-brulion II*; cyt. wg: tegoż, *Pisma t. 1. Pisma muzyczne*, oprac. K. Michalowski, Kraków 1984, s. 46.

³ A. Chyliński, [wstęp do:] *Muzyka współczesna. Monografia zbiorowa*, red. M. Gliński, „Muzyka” 1926, s. 10.

⁴ K. Szymanowski, *Zeszyt-brulion*, op. cit., s. 46.

⁵ Tamże, s. 47.



Harnasie Szymanowskiego na scenie Teatru Wielkiego, Poznań 1938. Zofia Grabowska w roli Dziewczyny, Jerzy Kapliński jako Harnaś, fot. J. Puciński, arch. BUW

między polską tradycją sztuki i nowoczesnością środków warsztatowych przyjęło z dystansem, a nawet uznano ją za prowokację. Kompozytora zaś obdarzono mianem kosmopolity. Nie pomogły wyjaśnienia, że w „istotnej muzyce narodowej (...) idzie (...) o ujęcie najgłębszych odrębności rasowych, nie naruszających formalnej jedności dzieła sztuki”¹¹. W ciągu najbliższych lat Szymanowski pozostał samotny jako twórca i jako ideolog atakowany głosami krytyki, „samotny na skalnym szanctu”. Włożył jednak kij w mrowisko: rozgorzał spór muzyczny, typowy konflikt futurystów z paseistami, starcie tendencji młodopolskich z najnowszymi kierunkami estetycznymi. Przy tej okazji obie strony przygotowały własne programy muzyki narodowej. Zgłębiając kwestię istoty narodowego oblicza muzyki, Szymanowski ostrzegał przed nadmiernym eksponowaniem związków z folklorem, bowiem „ani cała polska muzyka nie jest utrzymana w rytmie mazurka, ani też cała muzyka utrzymana w rytmie mazurka wcale nie musi być typowo polska. Rzeczywisty charakter muzyki jest sprawą głębszą”. Czuły na sprawy odrębności narodowej sztuki kompozytor miał świadomość przemian, jakie w muzyce nastąpiły: „Polskość owa – nie wycinanek-malowanek czy kontusza, lecz istotna i głęboka polskość sentymentu w muzyce rodzimej coraz częściej zaczyna bić strumieniem”. A ta polskość dzieła Szymanowskiego wyraziła się bez udziału środków wpisanych w rodzimy idiom. „Mogę zwać me utwory Metopami, Maskami czy Mitami, mogą one być złą czy dobrą muzyką – jedno nie ulega wątpliwości, iż były napisane przez Polaka” – konstatował kompozytor¹². W innym miejscu dowodził, iż jego twórczość nie może być inna, niż polska, bo „zbyt jest bezpośrednio związana z indywidualnymi cechami artysty, by nie musiała się w końcu oprzeć o jego [kompozytora] podłoże rasowe”. Zwracał też uwagę na ryzyko, jakie płynie z sytuacji symbiozy czynnika narodowego i artystycznego. Stawiany mu przez krytyków zarzut, że nie ma w jego utworach polskości, kwitował konstatacją: „A to z powodu nałogowego (...)

mieszania pojęć artystycznych i politycznych nie wiąże im się ona z pozorną skrajnością mych idei. Ja zaś w skrajności tej właśnie widzę jedyną możliwość wyzwolenia myśli naszej z obcych więzów”¹³. Zabierając głos w kolejnych dysputach, Szymanowski eksponował wiele razy problem estetycznych mierników odnoszonych do narodowego dzieła artystycznego. „Istnieje kryterium mające bezwzględne prawo skazać na banicję dzieło swojskie na rzecz dzieła obcego. Jest to kryterium jego istotnej wartości” – pisał przy okazji polemik w sprawie misji Filharmonii Warszawskiej¹⁴. Kompozytor był przeświadczony, że w kwestiach artystycznych musi obowiązywać bezkompromisowość: utwory „grafomańskie”, „dyletanckie”, „choć najbardziej swojskie”, nie powinny stanowić materiału, który posłuży do wychowania słuchacza polskiego. Posłannictwem instytucji muzycznej jest kształcenie odbiorcy na dziełach wartościowych. Na nic się nie zda „rugowanie Kiplinga na przykład na rzecz Mniszkówny, (...) siłą naszej kultury jest bowiem możność przeciwstawienia Kliplingom Żeromskich, Kasprowiczów i Reymontów. Oby tak było w muzyce”. Punktem wyjścia dla nowoczesnego pomysłu na polskość wydaje się być przekonanie Szymanowskiego, że niedoścignionym wzorcem jest dzieło Chopina, bo w nim nastąpiło zespolenie ekspresji indywidualnej i zbiorowej. Respekt wobec Chopina wyraził w słowach: „Jako artysta poszukiwał form stojących ponad literacko-dramatycznym charakterem muzyki (...), [Jako Polak] odzwierciedlił w nich nie istotę ówczesnego tragicznego załamania się dziejów narodu, a dążył instynktownie do ujęcia ponaddziejowego niejako, najgłębszego wyrazu swej rasy.¹⁵ Tak zrodziła się idea mistrzowskiego rzemiosła i wcielenia instynktownie rozpoznawalnych cech narodowych – idiomu muzycznego, przygotowanego przez autora Harnasiów. Nasuwa się pytanie o źródła namysłu kompozytora nad dziełem Chopina. Światło na tę kwestię rzucił sam Szymanowski¹⁶ odwołaniem do Norwidowskiej paraboli: „I była w tym Polska Przemienionych Koło-



Karol Szymanowski w swojej pracowni w Atmie, Zakopane 1935, fot. Zakład fotograficzny H. Schabenbeck, arch. BUW

¹⁸ K. Szymanowski, *Pisma muzyczne*, op. cit., s. 469.

¹⁹ K. Szymanowski, *Z pism*, op. cit., s. 75.

²⁰ K. Szymanowski, *Z listów*, Kraków 1958, s. 870.

²¹ Por. A. Wojciechowski, *Elementy sztuki ludowej w polskim przemysle artystycznym XIX i XX wieku*, Wrocław 1953, s. 82.

²² K. Szymanowski, *Wspomnienia o Karolu Szymanowskim*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 5, s. 22.

²³ K. Szymanowski, *O muzyce góralskiej*, „Pani” 1924, nr 8/9, s. 8-10.

²⁴ K. Szymanowski, *Zagadnienie ludowości w stosunku do muzyki współczesnej*, „Muzyka” 1925, nr 10, s. 8-13.

dziejów”. Można zatem domniemywać, że to właśnie poeta, który wydarł Chopinowi tajemnicę polskości, stał się inspiracją dla pomysłów Szymanowskiego. Ustalenie to wspiera fakt, że w okresie między wojnami odwołania do *Promethidiona* nie były rzadkością. Norwidowską interpretację niezwykłości mazurków i polonezów przypominał Cezary Jellenta, gdy pisał, że „w fenomenie Szopena widzi Norwid szkołę dla sztuki polskiej”, a w szczególności owe „szczęśliwe rozwiązanie problemu podnoszenia ludowego do ludzkości”¹⁷.

„Dosłowne cytaty z folkloru są w *Harnasiach* wypadkiem jednorazowym, uwarunkowanym zresztą akcją. Więcej chyba tego nie powtórzę, gdyż jestem przeciwnikiem zamykania się w folklorze” – tak Szymanowski określał swój stosunek do muzyki ludowej w ostatnim wywiadzie prasowym¹⁸. I rzeczywiście więcej nie powtórzył, także dlatego, że jego stosunek do folkloru był zmienny. Do roku 1920 pozostawał on dlań w zasadzie terenem martwym. Długą drogę przebył kompozytor, zanim odkrył, jakie to „bogactwo odradzające anemiczną naszą muzykę kryje się w tym polskim barbarzyństwie”¹⁹. Jeszcze w 1907 r. pisał o dyletanctwie kompozytorów, którzy brak inwencji ratują „jeżdżeniem po wiejskich, oberkowo-sielankowych motywach”²⁰. Żalił się na „te wstrętne wycinanki, te oberki, te dana-dana, to przekleństwo naszej sztuki”. Podobnie podchodzili do sprawy przenoszenia folkloru do sztuki wysokiej plastycy, którzy potępiali pseudoludowe smaczki, bo „wszystkie te parzenice, leluje, gwiazdy, te stroje, tak przekonywujące na ścianach i sprzętach izby, zwietrzały przeniesione do mieszkań i domów miejskich i stały się niepotrzebne”²¹.

Droga Szymanowskiego do folkloru była pełna meandrow, a wiodła przez zakopiańskie chaty, zabawy i wesela. Wspominając Karola Szymanowskiego pisał Szymanowski o wspólnych poszukiwaniach podhalańskiego prymitywu oraz o przyjaźni artystów, która zrodziła się wśród księżycowych nocy, „nie raz spędzonych w ciasnocie chałup, wśród rozgwaru pieśni, tupania tańców, zawodzenia góralskich skrzypiec

i basów”. Tam zresztą skrzyżowały się dukty owych „na wspólnym szańcu stojących żołnierzy”. Z plastikami spod znaku formizmu i „Rytmu” muzyk doskonale się komunikował. „Któż bowiem – pisał o architekcie – równie dobrze jak on znał etapy tej karkołomnej drogi, której punktem wyjścia jest właśnie ów surowy prymityw, a ostatecznym zamierzeniem stworzenie doskonałego dzieła sztuki”²².

Około 1924 r. w programie artystycznym Szymanowskiego pojawiło się zagadnienie sztuki góralskiej.²³ Muzyka mieszkańców Podhala zaciekała kompozytora doskonałością formy, którą oni opanowali w wyniku „codziennej konieczności największego wysiłku”, co z natury rzeczy „nakazuje osiągać maksymalny rezultat”. Jak wszyscy artyści zainteresowani prymitywem, autor *Harnasiów* znalazł w folklorze z gór „pierwotną dzikość i szematyczność, surowość, nieustępliwość granitowej skały”. Szymanowskiego, zafascynowało zwłaszcza to, co składa się na *metiér* sztuki tego ludu: „pewność ręki, niechybny wybór najprostszej i jedynej drogi do zrealizowania w surowym materiale artystycznego pomysłu”. Owa sprawność rzemiosła „wyziera z każdego architektonicznego szczegółu pięknej staroświeckiej chałupy, przez grajków samouków, a wreszcie i z samej nieomal baletowej techniki tańca”.

Oczarowanie „barbarzyńskim prymitywem” jest wyrazem poszukiwań nowych wartości. Wpierw zaabsorbował uwagę Szymanowskiego prymityw sztuki ludowej, zanim znalazł w niej „wiecznie bijące serce rasy”²⁴. W kolejnych esejach coraz częściej łączył sprawy ludowości z problemem polskości, bo to folklor uznał za

¹¹ K. Szymanowski, *Pisma*, op. cit., s. 60.

¹² K. Szymanowski, *Opuszczone skałki mojej szaniec*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 6.

¹³ K. Szymanowski, *Pisma muzyczne*, op. cit., s. 60.

¹⁴ Tamże, s. 151-155.

¹⁵ Tamże, s. 98.

¹⁶ K. Szymanowski, *Chopin*, „Wiadomości Literackie” 1930, nr 48.

¹⁷ C. Jellenta, *Idee muzyczne Cypriana Norwida*, „Muzyka” 1925, nr 6, z. 35.



Karol Szymanowski w swojej pracowni w Atmie, Zakopane 1935, fot. Zakład fotograficzny H. Schabenbeck, arch. BUW

enklawę kultury, języka i duchowości narodu prapolskiego, a nawet prasłowiańskiego. Ewolucja wewnętrzna muzyki ludowej jest bowiem procesem powolnym; „z tego punktu widzenia objawy sztuki ludowej (...) przedstawiają się nam jako wielkość stała i niezmienna, jako pradziejowy, najbardziej bezpośredni wyraz duchowych właściwości rasy”.

Zapatrywania autora *Pieśni kurpiowskich* na rolę sztuki ludowej zostały szeroko rozpowszechnione w środowisku młodych artystów. Przeświadczenie, że wykorzystanie wzorów z muzyki ludowej Podhala, Żywiecczyny czy Huculszczyzny, a przy tym nowoczesne myślenie w kwestiach warsztatowych da gwarancję odrębności polskiej szkole kompozytorskiej było obecne w tekstach wielu artystów w latach 30.

„Czyż nie jest prawdą, że właśnie poprzez spontaniczną intuicję, poprzez głębokie wycucie artysty przejawia się tak często ostateczne rozwiązanie wielu tragicznych problemów całej ludzkości?” – zastanawiał się Szymanowski w eseju napisanym z okazji madryckiego spotkania przedstawicieli kultury w 1933 r.²⁵. Właśnie lokalizacja kategorii narodu w relacji pozamuzycznej, przydaje ostatniej rozprawce Szymanowskiego szczególnych walorów. Bo to właśnie w trakcie dyskusji o przyszłości kultury – pod przewodnictwem Marii Skłodowskiej-Curie – starano się wyznaczyć miejsce kulturom narodowym.

Szymanowski dowodził wówczas, że dla wyjaśnienia i rozwiązania antynomii między kulturą narodową i ogólnoludzką właściwe było by sprowadzenie tej problematyki na teren „żywiotu abstrakcyjnego i transcendentalnego”, jakim jest muzyka. Proponował więc rozpatrzenie owej aporii w kontekście działań twórczych, u podstaw których „leży instynkt powszechnie ludzki”. Człowieczeństwu przynależne jest zróżnicowanie etniczne – wyjaśniał dalej Szymanowski. To właśnie odrębności narodowe artystów, tak jak indywidualne, zapewniają kulturze nieograniczoną różnorodność. Wszelkie poszukiwania tego, co jest specyficzne dla poszczególnych społeczności narodowych mają na celu „wzbogacenie kultury o jakiś cenny, wspólny skarb” człowieczy. Postulował więc kompozytor, aby idea międzyludzkiego porozumienia nie polegała na zacieraniu „naturalnych granic nakładanych przez właściwości środowiska i rasy”. Optymistycznie patrzył Szymanowski w przyszłość sztuki, bez obawy, że nastąpi zunifikowa-

nie form wypowiedzi artystycznej. Sztukę chronią przed tym intuicja i spontaniczność wyznań artystycznych.

Za najważniejsze swoje osiągnięcie uważał Szymanowski nie to, co pozostawił w dziedzinie twórczości muzycznej, ale to, czego dokonał w sferze refleksji nad kształtem nowej muzyki polskiej. Kompozytor odpowiedział tym samym na potrzeby społeczne nowej rzeczywistości odrodzonego państwa i stał się czynnym uczestnikiem przemian, jakie następowały w naszej kulturze. Jego koncepcja muzycznej polskości o rozległym zakresie problemów okazała się wręcz prorocza. Myślenie kompozytora było uwikłane w ideologię jego epoki, a zarazem osadzone w rodzimej spuściźnie. Respekt wobec Chopina zawdzięczał zapewne nie tylko Norwidowi, ale i wołającemu o „nowego Chopina” Stanisławowi Witkiewiczowi. Sposób rozwiązywania antynomii „polskie – ogólnoludzkie” ma rodowód sięgający czasów pokolenia nauczyciela Chopina. Szymanowski wprawdzie nie znalazł wspólnego języka z kolegami spod młodopolskiego sztandaru, lecz przecież znalazł zwolenników w gronie następców.

²⁵ K. Szymanowski, *L'avenir de la culture*, w: tegoż, *Pisma muzyczne*, op. cit., s. 336-338.

Mieczysława Demska-Trębacz

teoretyk muzyki i kultury, profesor, kierownik Katedry Nauk Humanistycznych w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina. Jej zainteresowania naukowe obejmują zagadnienia polskiej kultury muzycznej XIX-XX wieku i jej szeroko pojętego kontekstu, a także rytmologii. Wyniki badań zawarła w artykułach i kilku książkach (*Rytm Chopina*, 1981; *Sławni, znani, zapomniani. Szkice o muzykach Lubelszczyzny*, 1983; *Po ziemi swojej chodzę, po Polsce... W poszukiwaniu tożsamości narodowej muzyki*, 2003; *Muzyczny pejzaż Lubelszczyzny. Dworki i dwory*, 2005; *Czas, przestrzeń, rytm. Wykłady lubelskie*, 2006). Jest autorką pomocy dydaktycznych dla studentów uczelni muzycznych (m.in. *Materiały do historii kultur*, 1981; *Muzyka i naród*, 1983; *O społecznych funkcjach muzyki*, 2004). Jest laureatką nagrody Fundacji Willa Polonia „Ex Oriente Lux” w 2006 roku.



Karol Szymanowski w Algierze, 1914, fot. arch. BUW

KAROLA SZYMANOWSKIEGO

PODOBÓJ EGZOTYKI

Muzyka Szymanowskiego niemal od zawsze przysparzała kłopotu muzykologom, próbującym w jednym, albo kilku słowach streścić jej styl i charakter. Pisano więc o sensualizmie, wybujałych emocjach, ekstatycznym liryzmie i potężnej fali erotyki. Niemal od początku próbowano wtłoczyć ekspansywną osobowość kompozytora w sztywne ramy neoromantyzmu, który potem ustąpić miał miejsca jakiemuś przedziwnemu amalgamatowi francuskiego impresjonizmu z postskriabinowskim ekspresjonizmem. Najmniej wątpliwości przysparzały późne dzieła kompozytora.

One od początku doznawały swoistego błogosławieństwa większości „środowiska”, gdyż wszelkie „reguły gry” zdawały się w nich być jasne i czytelne. Obfite czerpanie z folkloru, przy nawiązaniu do tradycji chopinowskiej jednoznacznie kreowało obraz Szymanowskiego, jako twórcy narodowego, który dopiero wówczas odnalazł swój własny idiom i pełne twórcze spełnienie. Sam kompozytor zresztą chętnie rozpatrywał dzieje swojej twórczości w kategoriach permanentnego progresu – nieustannie szukając nowych dźwięków i równie nieustannie, chociaż z pewną niekonsekwencją wyzbywając się złych nałogów młodości. Mimo takiej postawy często pozostawał w nim sentyment do utworów napisanych w stylu, który zdawał się być przewyższony bezpowrotnie. Wystarczy wspomnieć słowa, które napisał w liście do Zdzisława Jachimeckiego w roku 1910, dotyczące skomponowanych wiele lat wcześniej *Trzy fragmenty z poematów Poematów Jana Kasprowicza*. Czytamy tam iż: „Są to rzeczy pisane już kilka lat temu, pomimo to jednak i pomimo, że w ogólnych pojęciach o twórczości muzycznej posunąłem się w ostatnich latach w zupełnie innym kierunku, przywiązując do tych rzeczy wielką wagę, nie tylko subiektywnie, jako dla charakterystycznego objawu mego rozwoju, ale poniekąd i obiektywnie. (...) Mam przekonanie (nie



Zbigniew Uniłowski, Stanisława Szymanowska, Karol Szymanowski, Rafał Malczewski przed Atmą. Zakopane, 1935, fot. A. Wieczorek, arch. BUW

wiem czy słuszne), że o ile pierwiastek *par excellence* twórczy – intuicyjny można brać niezależnie od środków (technicznych) wyrazu, to ów pierwiastek u mnie objawił się najsilniej i najbezpośredniej w tych właśnie utworach”.¹ W powyższych słowach rysuje się więc odwieczny dylemat, z jakim zmagał się niejedyn kompozytor – a jest nim znalezienie właściwego balansu pomiędzy tym co warsztatowo zaawansowane, uruchamiające przestrzeń intelektualnej spekulacji, a tym co warunkujące bezpośrednio i szczerą muzyczną wypowiedź.

W tym kontekście na drugim biegunie znalazłyby się pieśni Szymanowskiego, skomponowane do tekstów poetów niemieckich i wydane jako op. 17. Mamy w nich do czynienia z nieustannym eksperymentem oraz próbą ostatecznego wchłonięcia i zdominowania potężnego postwagnerowskiego uniwersum chromatyki, które tak silnie w pewnym momencie zawładnęło wyobraźnią kompozytora – próbą tyleż śmiałą i chwalebna, ileż nieudana, nakazującą poświęcenie tekstów poetyckich na ołtarzu dźwiękowej kombinatoryki. Pieśni te znalazły niezwykle surowego i bezkompromisowego krytyka w osobie słynnego niemieckiego muzykologa Hugo von Leichtentritta, który niemal od razu po ich wysłuchaniu wydał druzgocącą opinię: „Nazwać te bezmiernie zawile, całkiem niewokalne twory »pieśniami« to brzmi jak ironia. Nie ma tu nic z tego, co składa się na pojęcie pieśni. Ani śladu pieśniowej melodii, pieśniowej konstrukcji; nawet jako pieśni deklamacyjne te zagmatwane, chaotyczne utwory nie robią wrażenia, ponieważ natrętny fortepian ze swym nie kończącym się potokiem dźwięków odciąga nadto uwagę od słowa, sama zaś partia wokalna jest zbyt pokawałkowana, aby sprawiać wrażenie spójnej deklamacji”.²

Już zestawienie obydwu przytoczonych powyżej cykli pieśni, rozdzielonych okresem pięciu lat wykazać może, iż prosto pojęta chronologia nie jest właściwym kluczem do wartościowania dorobku Szymanowskiego. Piszę o tym, ponieważ tak często mówi się o okresach twórczości Szymanowskiego i stylach, jakie zabarwiały poszczególne jej fazy, że stało się to częścią naszej muzycznej już nie tyle świadomości, ale podświadomości.

Obowiązująca nadal, trójfazowa periodyzacja kompozytorskiej spuścizny twórcy *Harnasiów* z perspektywy naszych czasów wydaje się być nadmiernym uproszczeniem, nakazując postrzegać nam to, co wczesne i postromantyczne w kategoriach ledwie inicjacji; to co egzotyczne i impresjonistyczne w kategoriach tyleż fascynującej, co przejściowej efemerydy i wreszcie to co narodowe i folklorystyczne jako ostateczne spełnienie i opus magnum. Jeśli już musimy funkcjonować w przestrzeni „trzech okresów twórczości” Szymanowskiego, to samo ich wyodrębnianie powinno być traktowane podrzędnie, na zasadzie pewnego chwytu, umożliwiającego wstępną orientację w dźwiękowym świecie kompozytora. Stefania Łobaczewska, autorka drugiej w kolejności monografii Szymanowskiego słusznie stwierdziła, że „trzeba by tu przyjąć albo bardzo wielką ilość tzw. okresów ze względu na coraz zmieniające się, podlegające bardzo szybkiej ewolucji podejście twórcy do zagadnień formalnych i konstrukcyjnych, albo mówić o okresach z bardzo wielkimi zastrzeżeniami, w innym sensie, niż się dotąd robiło. Wyraźny rozdział widoczny jest dopiero w latach dwudziestych XX wieku.”³

Szymanowski wielokrotnie modyfikował styl swojej muzycznej wypowiedzi. Jako nieodrodne dziecko swoich czasów, a więc epoki modernizmu przełomu XIX i XX stulecia poruszał się w nieustannym tyglu mnogości wpływów i to nie tylko tych muzycznych, ale i literackich, oraz filozoficznych. Mimo owych zmian, czy jak to wcześniej określiliśmy, modyfikacji, jego twórczość wykazuje daleko idącą koherencję, co pozwala wyodrębniać grupy utworów pokrewnych estetycznie, niezależnie od chronologii powstawania. I tak Adam Neuer wyodrębnił grupę kompozycji stanowiących „widomy znak wątku, który na drodze dręczących przemyśleń rozwinię się w wyznawaną przez Szymanowskiego filozofię miłości” – tej ostatniej poświęcił kompozytor wiele kart swojej nieukończony, skandalizującej powieści *Efebos*. Nurt ten tworzą: niektóre pieśni z opusu 13, np. *Die schwarze laute*, *Pieśni miłosne Hafiza*, *Pieśni muezina szalonego*, *Król Roger*. Jim Samson

mówi z kolei o idiomie *Słopiewni*, który pojawia się w wielu utworach, będących w kręgu oddziaływania słynnego cyklu pieśni. Mieczysław Tomaszewski zwraca uwagę na niezwykle ważny idiom „nabożny”, określony jako *modus semplice e divoto* lub idiom franciszkański. W jego obrębie znajdują się tak różne kompozycje, jak: *Kołysanka Dzieciątka Jezus* z op. 13, *Zwiastowanie* z op. 17, *Święty Franciszek mówi* z op. 20, *Święty Franciszek ze Słopiewni*, *Stabat Mater* i *Litania do Marii Panny*. Odrębną, bardzo zresztą spójną grupę utworów tworzą wielkie, cykliczne formy absolutnej muzyki instrumentalnej: 3 sonaty fortepianowe, *II Symfonia* i 2 kwartety smyczkowe.

Utworem charakterystycznym, stanowiącym jednorazowy eksperyment jest ciągle u nas niedoceniany orkiestrowy cykl *Pieśni miłosnych Hafiza* op. 26. Osiągnięciu wyjątkowej jednolitości poetycko-muzycznej nie przeszkadza fakt, iż część pieśni skomponowana została w stylu postromantycznym (najbliżej chyba im do Schrekera), a część w tzw. impresjonistyczno-orientalnym, ze szczególnym wyeksponowaniem skali całotonowej i arabsko-perskiej. Nieprzypadkowo więc anglosaska publiczność porównała ten utwór do kamei.

Tak silnie ewokowany przez *Pieśni miłosne Hafiza* wątek orientalny jest niezwykle charakterystyczny dla pewnego etapu twórczości Szymanowskiego. Jak wiadomo, Wschód niezwykle silnie oddziaływał na artystów secesji i symbolizmu początku XX wieku. W sferze muzyki warto wspomnieć tu choćby *Pieśń o Ziemi Mahlera*, *Szeherazadę* Ravela, operę *Padmavati* Roussela, *Salome* R. Straussa czy *Morze* Debussyego, którego partyturę zdobi rycina *Wielka fala* słynnego japońskiego artysty Hokusai. Grupę „wschodnich” dzieł Szymanowskiego, oprócz umuzycznionych poematów Hafiza z Szirazu, tworzą m.in. *III Symfonia „Pieśń o nocy”*, *Pieśni muezina szalonego*, *Pieśni księżniczki z baśni* i opera *Król Roger*. Wejście Szymanowskiego w przestrzeń Orientu z początku wydawać się może jeszcze jednym hołdem, który wytrawny kompozytor Zachodu składa swojej epoce – stanowiąc nic innego, jak tylko wyrafinowaną, ale dość zewnętrzzną stylizację i tęsknotę za czymś odległym i nieosiągalnym. Jest jednak inaczej. Większość współczesnych badaczy dzieła polskiego kompozytora podkreśla jego niezwykle głębokie wniknięcie w dźwiękowy świat kultury arabskiej. Wystarczy porównać melizmaty wokalne zaczerpnięte z *Pieśni księżniczki z baśni* z tunezyjskimi wezwaniami modlitewnymi, by znaleźć wiele pokrewnych „chwytów melodycznych”, które stanowią odpowiedniki chromatycznych *ajna*, arabskiego systemu *maqamów*.

W przywołanym powyżej kontekście niezwykle miejsce zajmuje *III Symfonia „Pieśń o nocy”*. Szymanowski bardzo wyraźnie odszedł w tym dziele od podstawowych pryncypiów muzyki zachodnioeuropejskiej – przede wszystkim jej ewolucyjności. *Pieśń o nocy* zdaje się dryfować w potężnej przestrzeni dźwiękowego kosmosu. Jej status quo to bardziej kontemplacyjne zawieszenie, niż zdeterminowany pęd do jakiegoś celu. Krótkie, orientalne motywy podlegają niestannym permutacjom, są modyfikowane i „kolorowane”; w ostatecznym jednak wydzźwięku, kalejdoskopowa zmienność tej muzyki i jej brzmieniowa fantasmagoria tworzą wrażenie statyki – w czym kompozytor zbliża się niewątpliwie do ideałów sztuki Wschodu. Eksperymenty z formą „zawieszoną – stojącą” staną się charakterystyczne dopiero dla muzyki 2. połowy XX wieku (np. Stockhausen), a ich oryginalną antycypacją wydaje się właśnie cały „wschodni” okres twórczości Szymanowskiego. Wyodrębniane często z całości brzmienie dwóch harf, fortepianu i czelesty kojarzyć się może ze specyfiką indonezyjskiego gamelanu, co znów wyprzedza późniejsze doświadczenia Messiaena. Irański kompozytor Kaikohosru Sorabji poetycko zinterpretował tę partyturę za pomocą następujących słów: „Szymanowski sięgnął po poemat, celebrujący piękno – enigmatyczne i transcendentne piękno wschodniej nocy, jakiej być może nie spotka się nigdzie w Europie, poza Sycylią, która w równym stopniu należy zarówno do Wschodu, jak i Zachodu. Według tego poematu napisał muzykę o promiennej czystości ducha, podwyższonej ekstazie ekspresji, muzykę tak bardzo przesiąkniętą esencją elitarnych i niezwykłych wzorów sztuki irańskiej – cała partytura jarzy się cudownym kolorem, bogatym, ale nigdy oślepiającym, ani surowym, tak jak perskie malarstwo lub jedwabne dywany – to wycucie nie ma precedensu w muzyce Zachodu”.⁴



Karol Szymanowski, Wiedeń, ok. 1911, fot. arch. BUW

Roger Scrutton dostrzegł w muzyce Szymanowskiego nieustanny dialog między dekadentyzmem – bezpośrednio odziedziczonym w młodopolskim spadku, a barbaryzmem, który w pewnym momencie, dzięki niezwykłym sukcesom rosyjskich baletów Strawińskiego zaczął być bardzo *en vogue*.⁵ Jim Samson interpretuje całość muzyki twórcy *Harnasiów* w kategorii swoistego podboju egzotyki.⁶ Egzotykę ową rozpatrywać można na sposób dwójaki: dosłownie – poprzez nawiązywanie do tradycji kultur odległych od tradycji Zachodu oraz szerzej – poprzez inkorporowanie i podbijanie przestrzeni estetycznych i dźwiękowych, które dla Szymanowskiego stanowiły „światy zewnętrzne” i to bardziej w kategorii mentalnej, aniżeli geograficzno-kulturowej. Dla Szymanowskiego, dla którego duchową ojczyzną i punktem wyjścia była muzyka Chopina i młodego Skriabina (*Preludia* op. 1, *Etiudy* op.4, *Trzy fragmenty z poematów Jana Kasprowicza*), tak rozumianym obszarem egzotycznych odniesień byłby zarówno świat rzymskiego i greckiego antyku, północnej Afryki i Bliskiego Wschodu, jak i Kurpiów czy Podhala. Naturalną przestrzeń stanowiła tu chromatyka postromantyczna z niezwykle gęstą, skomplikowaną i – co tu ukrywać – przeładowaną fakturą, oraz szczególną predylekcją do kontrapunktu.

Podbój egzotyki miał oczywiście ogromny wpływ na styl wypowiedzi twórczej Szymanowskiego. Zmodyfikował go, ale zmienić go całkowicie nie potrafił. Dowodzi tego wiele utworów z tzw. narodowego okresu twórczości kompozytora. Wejście w przestrzeń nowej „folkloryzującej” poetyki okazało się dlań bardzo trudne. Świat ludowej diatoniki, krótkich motywów i szorstkich rytmów nie był dla secesyjnej wyobraźni Szymanowskiego środowiskiem naturalnym, stąd też wiele nowych problemów, którym wkrótce sprostać musiał talent kompozytora. Znamienny pod tym względem jest wstęp do *Harnasiów*, gdzie wywodzące się z Podhala folklorystyczne tworzywo zostało nałożone na postwagnerowską, przetworzeniowo-kontrapunktyczną faktu-

¹ Karol Szymanowski. Korespondencja, red. T. Chylińska, PWM, Musica Iagellonica, Kraków 1982 – 2002.

² Ibidem.

³ S. Łobaszewska, Karol Szymanowski. Życie i twórczość, PWM, Kraków 1950.

⁴ Ch. Palmer, Szymanowski, BBC Music Guide, London 1983.

⁵ M. Bristiger, R. Scrutton, Weber-Bockholdt (ed), Karol Szymanowski in seiner Zeit, München, 1984.

⁶ J. Samson, The Music of Szymanowski, Kahn and Averill, London 1980.



Harnasie Szymanowskiego na scenie Teatru Wielkiego, Poznań 1938. Zofia Grabowska w roli Dziewczyny, Jerzy Kapliński jako Harnaś, fot. J. Puciński, fot. arch. BUW



Harnasie Szymanowskiego na scenie Teatru Wielkiego, Poznań. Barbara Bittnerówna w roli Dziewczyny, Jerzy Kapliński jako Harnaś, fot. Maksymowicz, arch. BUW

reę orkiestry, doprowadzając do swoistego „tarcia” melodii, harmonii i kontrapunktu. Kompozytor często próbował wówczas przetwarzać krótkie, ludowe frazy (za pomocą kontrapunktu i progresji), chcąc utworzyć z nich z gruntu romantyczną, „jedną ciąglą ewolucyjną falę”, by posłużyć się słowami Stephena Downesa. Dowodzi to obecności śladów idiomu wagnerowskiego w utworach tak zdawałoby się od niego odległych, jak *12 Pieśni kurpiowskich* op. 58 i to mimo walki, jaką kompozytor nieustannie z nim toczył.⁷

Podbój egzotyki zawsze stanowił dla Szymanowskiego swoiste wyzwanie, a stopień jego twórczego napięcia gwałtownie fluktuował – od rejestrów najwyższych, niemalże gorączkowych, po nastroje znużenia i przesyty. Znamienny pod tym względem jest etap fascynacji kulturą Wschodu i Południa. Po inicjacyjnym geście otwarcia, jakim są *Pieśni miłosne Hafiza*, twórczość Szymanowskiego weszła w fazę niebywałego natężenia. Częstotliwość pojawiania się następujących potem utworów porównać można do erupcji wulkanu – pamiętajmy, że Szymanowski komponował na ogół wolno, a często zdarzały się okresy całkowitych „przestojów”. Powstały wówczas *Metopy*, *Mity*, *Nokturn* i *Tarantela*, *Pieśni księżniczki z baśni*, *III Symfonia*, *Maski*, *I Koncert skrzypcowy*. Następujący potem krótki okres kryzysu i przesilenia przezwyciężył kompozytor krótkotrwałym odwrotem od egzotyki i powrotem do ścisłych form muzyki absolutnej (*I Kwartet smyczkowy*, *III Sonata fortepianowa*).

Następną fazę egzotycznej ekspansji charakteryzowało znaczne obniżenie twórczego napięcia – powstały wówczas *Demeter*, *Agawe* i *Pieśni muezina szalonego*. Owocem nowego przyływu kompozytorskiej inwencji stał się dopiero *Król Roger*, ale i tu szybko nastąpiło swoiste znużenie i wypalenie, a dzieło ukończone zostało już z wyraźnym trudem, tuż po podboju nowych estetycznych obszarów, którymi stały się *Słopiewnie*, tak silnie eksplorujące „pierwiastek lechicki”. Podobny przypadek „przenoszenia kompozytorskiego napięcia” zaistniał w *Harnasiach*. Od momentu pierwszych szkiców do ukończenia tej relatywnie krótkiej partytury upłynęło aż 8 lat. I tutaj również, w momencie swoistego kompozytorskiego zapętlenia kołem ratunkowym okazała się ścisła i abstrakcyjna forma *II Kwartetu smyczkowego*. Problem utrzymania twórczego napięcia i dochowania wierności pierwotnie zaplanowanej strategii nie był nigdy mocną stroną Szymanowskiego, co złośliwie zauważył Adolf Chyliński twierdząc, że „on zawsze inaczej zaczyna, a inaczej kończy. Ciągłe jest w ciąży. Dziecko powinno się urodzić takie, jakie się poczęło, a u Niego wychodzi co innego na końcu (wspólna wada wielu dzisiejszych ludzi w muzyce:

nie umieją być sobą do końca, tylko stawiają ponad siebie »problemy« no i ciągle są inni, nie ci sami w różnych postaciach). Boją się starości”.⁸ Szymanowski nieustannie poszukiwał optymalnego języka artystycznej wypowiedzi, chcąc zapewne dostroić się do aktualnie panujących prądów i mód. Ile było w tym ciekawości twórczej i potrzeby eksperymentu, a ile koniunkturalnego konformizmu? Na to pytanie odpowiedź jest trudna, ponieważ sama osobowość kompozytora była wielce niestabilna i labilna. Złośliwie, ale i tendencyjnie opisał to Witkacy, który w *Jedynym wyjściu* (1933 r.) przeprowadził sąd nad twórczością dawnego przyjaciela i niegdysiejszej wielkiej, artystycznej fascynacji, wkładając w usta oponenta Marcela następujące słowa: „Proszę tylko nie wspominać mi więcej o Szymanowskim. Ktoś go nazwał genialną – i temu nie przeczę – maszyną do stawiania znaczków na pięciolinii, według czysto rozumowych kombinacji w zależności od ogólnej koniunktury światowej – największy geniusz życia od czasów Cezara, a nawet Aleksandra Wielkiego”.⁹ Wydaje się jednak, że niezależnie od wszelkich kontrowersji i uwag krytycznych, uwarunkowanych poprzez stylistyczne wahania kompozytora, podbój egzotyki nie był dla Szymanowskiego aktem czysto zewnętrznej spekulacji i hołdem złożonym swoim czasom. Stanowił potrzebę wewnętrzną, głęboką i szczerą. I to właśnie on nadał tak różnorodnemu przecież dziełu kompozytora fascynującą do dziś koherentność.

⁷ S. Downes, *Szymanowski as Post-Wagnerian: The Love Songs of Hafiz*, op. 24, Garland Publishing, New York 1994.

⁸ Teresa Chylińska, op. cit.

⁹ Ibidem.

Piotr Deptuch

absolwent Akademii muzycznej im. F. Chopina w Warszawie, gdzie ukończył dyrygenturę symfoniczno-operową w klasie prof. S. Wiślickiego, oraz teorię muzyki. Jako dyrygent współpracował z teatrami operowymi w Szczecinie, Bydgoszczy, Poznaniu i Łodzi. Jego zainteresowania koncentrują się wokół opery XVIII wieku, oraz dzieł modernistycznego przełomu XIX i XX wieku. Obecnie piastuje stanowisko kierownika muzycznego i konsultanta repertuarowego w Operze na Zamku w Szczecinie.

KAROL SZYMANOWSKI NA CZELE WARSZAWSKIEGO KONSERWATORIUM MUZYCZNEGO

Oprócz powszechnie ostatnio przywoływanych dat urodzin i śmierci Karola Szymanowskiego warto przypomnieć jeszcze dwie rocznice, szczególnie ważne dla warszawskiej uczelni, znanej dziś pod nazwą Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina. 1 marca upłynęło 80 lat od chwili objęcia przez Szymanowskiego stanowiska dyrektora Konserwatorium Muzycznego w Warszawie, 1 maja minęło zaś 75 lat od zakończenia przez kompozytora pięcioletnich zmagania o kształt

tej najstarszej w kraju uczelni muzycznej.



Gmach Konserwatorium Muzycznego w Warszawie wzniesiony w 1913 r. wg projektu Stefana Szyllera, po prawej stronie widoczny budynek cyrku, lata międzywojenne

Życie Szymanowskiego – w różnych sferach – naznaczone było nieustannymi zmaganiem. Jako kompozytor walczył o uznanie dla własnej twórczości, możliwość prezentowania swej muzyki w kraju i poza jego granicami. Prywatnie zmagał się z nieprzerwanym pasmem trosk o zapewnienie sobie i najbliższym godziwych warunków materialnych. Najtrudniejsza – i niestety przegrana – okazała się być wieloletnia walka z nękającą kompozytora „tradycyjną polską gruźlicą”¹. W niespełna 55-letnim życiu przyszło Szymanowskiemu stoczyć też jeszcze jedną batalię – o należyty poziom polskiej muzyki współczesnej, która nie powinna być jego zdaniem „skrzepłym widmem poloneza czy mazurka, (...) lecz samotną, szczęśliwą i wolną w nietroskliwości swej pieśnią słowiczą – wśród wonnej, majowej, polskiej nocy”². Troska o wolną, wyswobodzoną z zaściankowości sztukę muzyczną – „twórczo nowoczesną, narodową a zarazem uniwersalną” – widoczna była w dwóch, ściśle ze sobą powiązanych formach działalności kompozytora: prowadzonej od początku lat dwudziestych bogatej publicystyce muzycznej oraz kierowaniu Konserwatorium Muzycznym w Warszawie.

Szymanowski dotkliwie odczuwał różnicę poziomów życia muzycznego między odrodzoną Polską a Europą Zachodnią i Ameryką. Postrzegany jako kosmopolita i futurysta, walczył jednak o narodowe oblicze rodzimej muzyki. W *Uwagach w sprawie współczesnej opinii muzycznej w Polsce* podkreślał m.in.: „W wielu naszych kulturalnych dziedzinach, a więc i w opiniach dotyczących się muzyki, musimy przeprowadzić stanowczą rekonstrukcję pewnych umysłowych i uczuciowych nałogów będących charakterystycznym wynikiem minionej epoki niewoli. Jest to niezmiernie ważne w obecnej, przełomowej chwili, gdyśmy wszyscy upojeni poczuciem wolności. Niechże owo poczucie przeniknie do głębi naszej samowiedzy: należy bezlitośnie wygnać wszelkie złowieszcze upiory przeszłości. (...) Wszakże dziś wszyscy – mniej lub więcej świadomie – budujemy fundamenty przyszłości. (...) Zburzmy więc »wczorajsze« tamy wznoszone z uporem, by chronić daną odrębność od obcych nam wpływów. Nie lękajmy się ich »dzisiaj« – mamy bowiem żelazne mięśnie i twarde pięści...”³.



Karol Szymanowski, 1936, fot. arch. BUW

DYREKTOR

7 lutego 1919 roku Naczelnik Państwa Józef Piłsudski wydał dekret, na mocy którego Konserwatorium Muzyczne w Warszawie ogłoszone zostało Państwową Wyższą Szkołą Muzyczną, pozostającą w zawiadywaniu Ministra Sztuki i Kultury. Jednak przedstawiony 5 marca statut konserwatorium od początku stał się źródłem rozlicznych konfliktów między władzami uczelni a ministerstwem. Poza strukturą organizacyjną szkoły, wiele kontrowersji wzbudzało znaczne ograniczenie jej samodzielności. Ingerencja ministerstwa dotyczyła najważniejszych aspektów działalności uczelni: obsadzania kadry pedagogicznej, tworzenia programów nauczania, uzyskiwania dyplomów i przeprowadzania egzaminów. Listę problemów zamykały sprawy godzące bezpośrednio w nauczycieli: ich nieunormowany status, bardzo niskie zarobki, a także brak świadczeń emerytalnych. Próżno oczekiwano zrównania konserwatorium z uczelniami akademickimi i przyznania mu autonomii, absolwentom zaś – dyplomów uniwersyteckich.

W końcu 1926 roku konflikt władz i kadry pedagogicznej uczelni z Ministerstwem Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego (Ministerstwo Sztuki i Kultury przetrwało bowiem tylko do 1922 roku) uległ znacznemu zaostrzeniu. Jego bezpośrednim powodem stała się zapowiedź przybycia do konserwatorium wizytatorów z Departamentu Sztuki. Ponieważ protest władz uczelni nie odniósł żadnego skutku, zarówno dyrektor, jak i rada pedagogiczna podali się do dymisji. I choć była ona dla ministerstwa sporym zaskoczeniem, ostatecznie została jednak przyjęta. Pozostawało znaleźć odpowiednią osobę, która mogłaby zająć miejsce ustępującego dyrektora – funkcję tę sprawował od 1922 roku Henryk Melcer. Rozpisanie konkursu nie przyniosło spodziewanego rezultatu, bowiem żadna ze złożonych ofert nie odpowiadała wymaganiom stawianym przez ministerstwo.

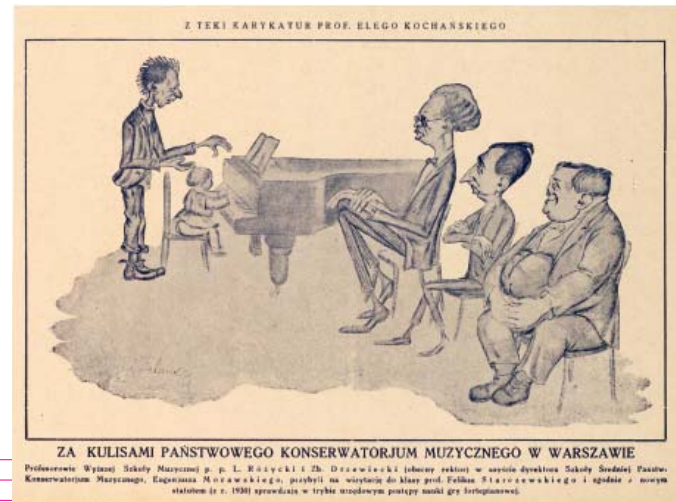
Kompozytor nie od razu zdecydował się na przyjęcie proponowanego mu stanowiska. Echa wielu wątpliwości i rozterek, ślady wewnętrznej walki toczzonej przez niego powracają w korespondencji z tamtego okresu. W liście do siostry Zofii z 2 lutego 1927 roku Szymanowski informował: „Teraz sprawa konserwatorium, (...) moje podanie jest złożone, zostawiłem je Ficiowi z poleceniem, by je złożył tylko w tym wypadku, gdy Melcera nie można będzie uratować na tym stanowisku. Otóż on je złożył (...) wobec tego są szanse, że zostanę tym parszywym dyrektorem”⁷⁴. W dalszej części tegoż listu przyznawał: „Jest to naprawdę kielich goryczy, który muszę wypić! – była chwila, że chciałem telegrafować do Ficia, żeby cofnął to podanie, ale wstrzymałem się ze względów praktycznych – ostatecznie trzeba już mieć jakieś stanowisko spokojne!”⁷⁵. Konieczność posiadania stałego dochodu powraca w listach kompozytora wielokrotnie i staje się z czasem dość ważkim argumentem dla przeciwników Szymanowskiego.

Warto wspomnieć, iż mniej więcej w tym samym czasie – na skutek mediacji przyjaciela, austriackiego kompozytora i pianisty Josepha Marxa – Szymanowski otrzymał propozycję objęcia stanowiska dyrektora konserwatorium w Kairze. Z tej korzystnej, zarówno ze względu na warunki finansowe, jak i dogodny klimat, oferty kompozytor zrezygnował, wybierając jednak konserwatorium warszawskie. Odrzucenie zagranicznej posady spotkało się z różnymi reakcjami ze strony przyjaciół kompozytora. Anna Iwaszkiewiczowa tak skomentowała ten fakt w liście do męża: „Cóż za dziwak z tego człowieka, że mogąc przyjąć albo Kair albo Warszawę, wybrał Warszawę! I to w takich warunkach, jakie tam mógłby mieć!”⁷⁶. Pozostanie Szymanowskiego w Polsce było oczywistym dowodem tego, iż kompozytor pragnął spżytkować swe siły dla dobra rodzimej uczelni muzycznej.

1 marca 1927 roku Karol Szymanowski przyjął na siebie obowiązki dyrektora Konserwatorium Muzycznego w Warszawie. Już pierwsze tygodnie urzędowania na nowym stanowisku pokazały, z jak wielką odpowiedzialnością wiązało się sprawowanie tej funkcji. W liście do przyjaciółki, Zofii Kochańskiej kompozytor podkreślał: „Leży przede mną olbrzymie zadanie kompletnego zreformowania konserwatorium, nie tylko pedagogicznie, ale budżetowo, to znaczy ciągłe walki w ministerium skarbu o nowe kredyty etc. Zrobi się powoli ze mnie »czytnownik«, spędzający większą część czasu w ministeriach etc. Wiesz, że pomimo pozorów jestem strasznie ambitny, i że nic nie mogę robić w połowie, otóż pograżyłem się w tę atmosferę zupełnie, nieraz po 8 godzin dziennie siedzę w konserw. lub w jakim ministerium”⁷⁷.

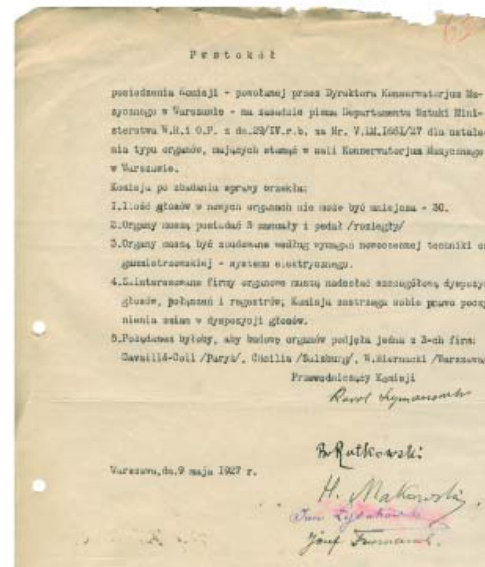


Grzegorz Fitelberg i Karol Szymanowski, Lipsk 1912, fot. arch. BUW



ZA KULISAMI PAŃSTWOWEGO KONSERWATORJUM MUZYCZNEGO W WARSZAWIE
Profesorowie Wyższej Szkoły Muzycznej p. p. L. Różycki i Zb. Drzewiecki (leżący) w asyście dyrektora Szkoły Średniej Państw. Konserwatorium Muzycznego, Eugeniusza Morawskiego; przybyli na wycieczkę do klasy prof. Feliksa Starczewskiego i zgodnie z moją sugestią (z r. 1930) wprowadzili w trybie nieodwrotnym postępy mojej gry fortepianowej.

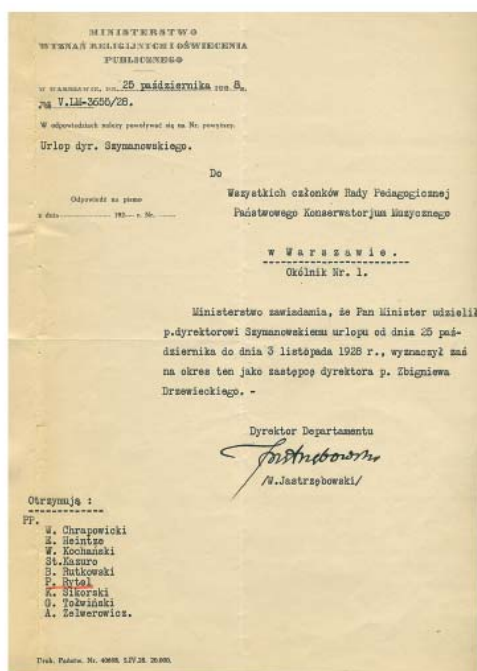
ZA KULISAMI PAŃSTWOWEGO KONSERWATORJUM MUZYCZNEGO W WARSZAWIE, delegacji szkoły wyższej Ludomir Różycki i Zbigniew Drzewiecki wspólnie z dyrektorem szkoły średniej Eugeniuszem Morawskim wizytują klasę fortepianu dodatkowego prof. Feliksa Starczewskiego. Z teki karykatur prof. Elego Kochańskiego



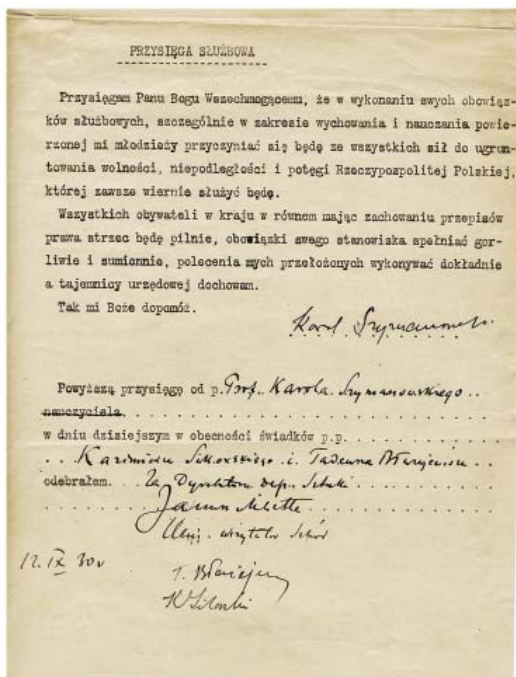
Protokół z posiedzenia komisji w sprawie ustalenia typu organów dla Państwowego Konserwatorium Muzycznego, 9 V 1927. Informacja o udzieleniu urlopu na czas wyjazdu do Duisburga, 25 X 1928



Grzegorz Fitelberg, Karol Szymanowski, Artur Rubinstein, Wiedeń 1912, fot. arch. BUW



Informacja o udzieleniu urlopu na czas wyjazdu do Duisburga, 25 X 1928



Tekst przysięgi służbowej Karola Szymanowskiego, 12 IX 1930

Celem nadrzędnym nowego dyrektora stało się usprawnienie pracy administracji szkoły. Szymanowski wprowadził nowe stanowisko, które pozwoliło na znaczne odciążenie go, a także następców, od nadmiaru obowiązków. Na dyrektora administracyjnego powołał Tadeusza Błażejewicza, który pełnił tę funkcję aż do wybuchu wojny. Ważnym wkładem Szymanowskiego w reorganizację konserwatorium była także poprawa stanu instrumentarium szkolnego. Z uzyskanego przez kompozytora kredytu ministerialne udało się kupić nowe organy. Przeprowadzono remont fortepianów, dokupiono brakującą harfę, uzupełniano także instrumentarium dęte, korzystając często z usług wysoce wyspecjalizowanych firm zagranicznych. Niezłe wyniki działalności Szymanowskiego przeplatały się jednak z całym szeregiem spraw trudnych i kłopotliwych, które rzucały cień na życie i pracę dyrektora konserwatorium.

Szczególnie dotkliwie odczuwał kompozytor nagonkę rozpętaną wokół jego osoby przez kręgi opozycyjne. Zarzucano mu niekompetencję, brak odpowiedniego wykształcenia, nadużywanie publicznych finansów, obwiniano o usunięcie Melcera. Szymanowski przystąpił do odparcia owych zarzutów z niezwykłą dla siebie energią. Środowisko muzyczne z zapartym tchem śledziło prowadzoną na łamach prasy polemikę z – często anonimowymi – adwersarzami kompozytora. W rzeczywistości nie było jednak tak optymistycznie. Listy pisane do przyjaciół odsłaniają prawdziwy dramat: rozgoryczenie spowodowane ustawiczną walką z opozycją wewnątrz konserwatorium, utratę sił twórczych, obawę o stopniowo pogarszający się stan zdrowia, a wreszcie – stałą potrzebę materialnego zabezpieczenia bytu najbliższych. Trudno się zatem dziwić, że Szymanowski zaczął myśleć o sposobie wyjścia z tej, jakże niezręcznej i trudnej dla siebie sytuacji. Nie mógł jednak tak po prostu zrezygnować – do trosk materialnych dołączała się odpowiedzialność za przeprowadzone już w konserwatorium zmiany oraz potrzeba dalszych działań, które dałyby namacalne dowody słuszności obranej przez niego drogi.

Na początku grudnia 1927 roku pojawiła się nieoczekiwana szansa poprawy sytuacji finansowej kompozytora. Amerykańska przyjaciółka Szymanowskiego, Dorothy Jordan-Robinson – na skutek zabiegów czynionych przez Zofię Kochańską – postanowiła wspierać kompozytora przez dziesięć lat kwotą dwóch tysięcy dolarów rocznie. Mimo tak atrakcyjnej oferty, pozwalającej na porzucenie dotychczasowych zajęć i oddanie się upragnionej pracy kompozytorskiej, Szymanowski nie od razu zdecydował się na odejście z uczelni. Koniec roku szkolnego 1927/28 przyniósł wreszcie późne owoce zmian dokonanych przez nowego dyrektora. Ogromnym sukcesem stał się popisowy koncert uczniów konserwatorium w Filharmonii Warszawskiej. Nic dziwnego, że wobec tak długo oczekiwanej chwili triumfu Szymanowskiemu trudno było podjąć decyzję o porzuceniu konserwatorium. Jak twierdził w liście do Kochańskiej, znalazł się na moralnym rozdrożu: „Z jednej strony wiem na pewno, że ta praca zabija mnie jako artystę i unieszczęśliwia mnie do ostatecznego stopnia – to stanowisko egoistyczne; z drugiej strony trochę mi żal tak pięknie rozpoczętego dzieła i tej pewności, że istotnie na tej drodze tak wiele mogę zrobić i tak silnie zaważyć na rozwoju kultury w Polsce”⁸.

Kompozytor postanowił więc przede wszystkim poddać się leczeniu; z jego zdrowiem nie było bowiem najlepiej. Na kurację pragnął wykorzystać miesiące wakacyjne. Następnie zaplanował trzymiesięczny urlop, po którym – w okresie zimowym – zamierzał powrócić

⁴ List Karola Szymanowskiego do Zofii Szymanowskiej, Zakopane 2 II 1927, KSK, t. 3, cz. 1, s. 56; drukiem rozstrzeżonym zaznaczono podkreślenia dokonane przez kompozytora.
⁵ Tamże.
⁶ List Amy Iwaszkiewiczowej do Jaroslawa Iwaszkiewicza, Zakopane 25 II 1927, KSK, t. 3, cz. 1, s. 71-72.
⁷ List Karola Szymanowskiego do Zofii Kochańskiej, Warszawa 7 IV 1927, KSK, t. 3, cz. 1, s. 91-92.
⁸ List Karola Szymanowskiego do Zofii Kochańskiej, Warszawa 21 VI 1928, KSK, t. 3, cz. 1, s. 283.

do swych obowiązków, by „wszystko zorganizować i wyznaczyć swego następcę, który będzie iść dalej po mojej linii, a ja będę tylko z daleka czuwał, żeby nic się nie zmieniło”.

Jednak stale pogarszający się stan zdrowia artysty nie pozwolił mu na pozostanie – choćby tylko nominalne – w konserwatorium. Utwierdzony co do pomyslnych rezultatów swoich działań („dwa popisy były sensacyjnie świetne i nikt nie wątpi, że Konserw[atorium] jest na dobrej drodze”⁹), 31 sierpnia 1929 roku zdecydował się na odejście z uczelni.

REKTOR

W niespełna rok po rozstaniu się z konserwatorium Szymanowski podjął, jeszcze podczas pobytu w Davos, „zdumiewającą decyzję”¹⁰ ponownego objęcia kierownictwa warszawskiej uczelni, przekształconej już w owym czasie w Wyższą Szkołę Muzyczną. Korespondencja kompozytora dowodzi, iż – mimo dramatycznych okoliczności odejścia ze szkoły – nie było mu obojętne, co stanie się dalej z „jego” uczelnią. W liście do Janusza Miketty, pisanym w pod koniec kuracji w szwajcarskim sanatorium, Szymanowski wyznawał: „Otóż – wyobraź sobie – iż sam się zdziwiłem, jak mnie, chorego (zwłaszcza dawniej) i stojącego formalnie poza nim [konserwatorium] obchodzą dalsze losy jego! Tyle się niegdyś nanarzekalem (zresztą z subiektywnego punktu widzenia słusznie) na ten przymus zajmowania tego stanowiska, a dziś – nie powiem, żebym żałował, iż już nie jestem »dyrektorem« – ale nie mogę się oderwać od najgorętszego zainteresowania dalszymi losami konserwat[orium]”¹¹.

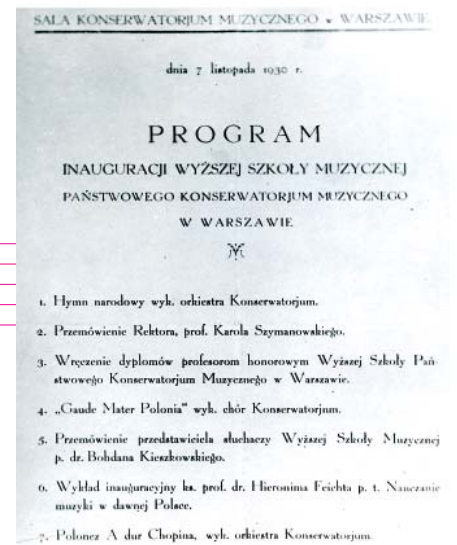
W owym czasie Miketta listownie wyjaśniał kompozytorowi szczegóły reorganizacji uczelni. Pod wspólną nazwą Państwowego Konserwatorium Muzycznego znaleźć się miały trzy placówki – Wyższa Szkoła Muzyczna zarządzana przez rektora i senat, Średnia Szkoła Muzyczna oraz Seminarium dla nauczycieli muzyki w szkołach ogólnokształcących. Jednocześnie – nie wspominając jeszcze wyraźnie o planowanej dla Szymanowskiego funkcji rektora – Miketta usilnie namawiał go do prowadzenia zajęć dydaktycznych: „Czy możesz to zrobić dla całej muzyki naszej, by nie odmówić objęcia klasy kompozycji? Wszystko przeprowadzone w atmosferze takiej zgody, że ci, którzy sprawiali Ci przykrości, teraz przyjmą Cię tak, jak Ciebie przyjmą należy! (...) Czy to wszystko możliwe? Minister podpisze nowy Statut Konserwatorium w końcu marca, nominacje byłyby zaraz na początku kwietnia”¹².

Podjęta przez ministerstwo restrukturyzacja polskiego szkolnictwa muzycznego, nie przynosząc spodziewanych rezultatów, po raz kolejny poróżniła stołeczne środowisko. Nie wystarczyło ograniczenie nauczania wyłącznie do młodzieży i wprowadzenie cenzusu matury, co w rozumieniu Departamentu Sztuki miało zapewnić szkole muzycznej ową upragnioną „wyższość”. Ogłoszony 17 czerwca 1930 roku nowy statut uczelni wprowadzał wprawdzie tytuł rektora i prorektora, jednak dla ciała kierowniczego nie zdołano już przeforsować nazwy „senat”, nie udało się także dookreślić sytuacji prawnej profesorów. Wobec przedstawionych faktów jasnym stało się, iż plany utworzenia akademickiej uczelni muzycznej nie w pełni się powiodły. Mimo potocznie używanego miana „akademii”, placówka ta mogła być nazywana jedynie „Państwową Wyższą Szkołą Muzyczną”.

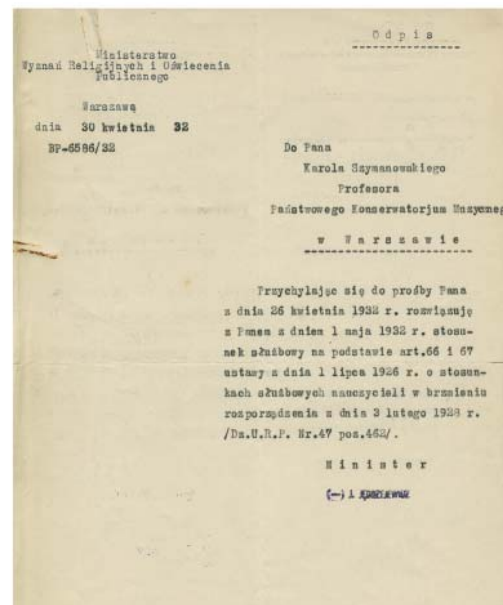
Można zastanawiać się, na ile Szymanowski zdawał sobie sprawę z nastrojów panujących w zreorganizowanej placówce, na której czele miał stanąć. Wydaje się, że dziewięciomiesięczne odosobnienie spowodowane kuracją mogło wpłynąć na niewystarczające rozeznanie sytuacji – wszak dochodzące do kompozytora informacje na ten temat napływały przede wszystkim od głównego inicjatora reformy – Miketty, który do dzieła swego podchodził z entuzjazmem i – przekonany o słuszności swych działań – nie potrafił zdobyć się na obiektywizm. Z listów Szymanowskiego pisanych z Davos wynika, iż poczuwał się do obowiązku kontynuowania rozpoczętej trzy lata wcześniej naprawy polskiego szkolnictwa muzycznego. Należy więc sądzić, że kompozytor zawierzył Mikettce i dał się porwać żarliwym hasłom o doprowadzeniu konserwatorium do poziomu uczelni akademickiej. W tej sytuacji trudno się dziwić, iż – otrzymując z różnych stron dowody uznania, utwierdzające go w celowości pracy zarówno kierowniczej, jak i dydaktycznej – postanowił ponownie związać swe losy z przekształconą już uczelnią. W liście do Kochańskiej, pisanym jeszcze z Davos, po raz



Pierwsze posiedzenie Rady Głównej Wyższej Szkoły Muzycznej Państwowego Konserwatorium w Warszawie, od lewej: Hieronim Feicht, Grzegorz Fitelberg, Józef Turczyński, Zbigniew Drzewiecki, Karol Szymanowski, Janusz Miketta, Ludomir Różycki, Kazimierz Sikorski, Warszawa IX 1930



Program uroczystej inauguracji roku akademickiego 1930/31 w Wyższej Szkole Muzycznej Państwowego Konserwatorium Muzycznego w Warszawie



Odpis rozwiązania stosunku służbowego, 30 IV 1932



Karol Szymanowski wygłaszający mowę programową na uroczystej inauguracji roku akademickiego 1930/31 w Wyższej Szkole Muzycznej Państwowego Konserwatorium Muzycznego w Warszawie, 7 XI 1930

pierwszy, „w wielkim sekrecie” mówi o możliwości objęcia funkcji rektora: „Z Warszawy bardzo mię wzywają w sprawach konserwatorium. Chodzi o to (...), że jak wiesz, udało mi się podnieść konserw[atorium] do godności Akademii i w Ministerstwie pragnęliby, żebym ja właśnie był jej pierwszym Rektorem (pierwszą muzyczną Magnificencją! – jak w uniwersytecie!). Jak to będzie w istocie w związku z moim zdrowiem, trudno przewidzieć, ale w zasadzie przyjąłem to i właśnie w końcu maja wszystko się wyjaśni”¹³.

12 września 1930 roku Karol Szymanowski złożył – w obecności Kazimierza Sikorskiego i Tadeusza Błazejwicza – na ręce zastępcy dyrektora Departamentu Sztuki Janusza Miketty przysięgę służbową, zaś zatwierdzenie przez władze uczelni jego kandydatury na stanowisko rektora miało miejsce 16 września. Uroczysta inauguracja roku akademickiego w Wyższej Szkole Muzycznej (zwanej potocznie Akademią Muzyczną) Państwowego Konserwatorium Muzycznego w Warszawie odbyła się 7 listopada. Obecni byli przedstawiciele najwyższych władz państwowych, w tym ówczesny prezydent RP Ignacy Mościcki, minister wyznań religijnych i oświecenia publicznego Sławomir Czerwiński oraz kardynał Aleksander Kakowski. W przemówieniu rektorskim – bardzo starannie przygotowywanym i wielokrotnie konsultowanym – kompozytor zarysował swoją wizję nowoczesnej uczelni muzycznej, w której dydaktyka miała iść w parze z wychowywaniem młodego pokolenia. Uroczystości inauguracyjne zakończył wieczorny koncert w Filharmonii Warszawskiej, na którego program złożyły się m.in. *Veni Creator* oraz fragmenty *Harnasiów* Szymanowskiego. Orkiestrę poprowadził Grzegorz Fitelberg.

Wyższa Szkoła Muzyczna stała się, niestety, już u progu swej działalności przedmiotem licznych ataków prasowych. Szymanowski rozpoczął pracę wśród młodych adeptów sztuki muzycznej w atmosferze niechęci otaczającej nową uczelnię i jej pierwszego rektora. Kłopot

tom wynikającym z zarządzania zreorganizowaną placówką niezmiennie towarzyszyła troska o zdrowie własne i najbliższych. Także początek roku 1931 nie był dla kompozytora pomyślny. Coraz wyraźniej zdawał sobie sprawę z nadmiaru obowiązków, powodujących znaczny ubytek sił, a co za tym idzie – niemoc twórczą. Dostrzegał również paradoks „malowanego rektorstwa» – sprawowanego w Zakop[anem]”¹⁴. Istotnie, jeśli wziąć pod uwagę obecność Szymanowskiego w Warszawie, od momentu podjęcia obowiązków rektora większość czasu spędzał w zakopiańskiej „Atmie”. Trudno się więc dziwić, iż w następnym roku akademickim 1931/32 kompozytor pragnął zachować dla siebie już tylko tytuł prorektora i profesora Wyższej Szkoły, a na stanowisku rektora miał go zastąpić Zbigniew Drzewiecki. Doroczne koncerty studentów, które odbyły się na przełomie maja i czerwca 1931 roku w Filharmonii, nie odniosły już sukcesu porównywalnego z występami uczniów konserwatorium zarządzanego w latach wcześniejszych przez dyrektora Szymanowskiego.

W styczniu 1932 roku ministerstwo ogłosiło czwarty już statut Państwowego Konserwatorium Muzycznego, mający przyczynić się do reorganizacji warszawskiej uczelni. Jej wynikiem była likwidacja Wyższej Szkoły Muzycznej (co nastąpiło 20 stycznia tego roku) oraz przeniesienie w stan spoczynku profesorów: Fitelberga, Sikorskiego, Różyckiego i Raczkowskiego. Rozporządzenie weszło w życie 1 lutego tegoż roku, zaś nowy porządek na uczelni miał być wprowadzony w życie dopiero od 1 września. Mimo licznych protestów środowiska

¹³ Tamże.
¹⁴ List Karola Szymanowskiego do Zofii Kochańskiej, Davos 25 III 1930, tamże, s. 183.
¹⁵ List Karola Szymanowskiego do Ryszarda Ordynskiego, Zakopane 24 I 1931, tamże, s. 503.
¹⁶ List Karola Szymanowskiego do Grzegorza Fitelberga, Zakopane 8 III 1932, KSK, t. 4, cz. 1, s. 122-123.
¹⁷ M. Choromański, Wywiad z Karolem Szymanowskim, „Wiadomości Literackie”, 16 X 1932, nr 44, s. 2.

⁹ Tamże, s. 156.
¹⁰ T.A. Zieliński, Szymanowski. *Liryka i ekstaza*, Kraków 1997, s. 298-299. „Po wielomiesięcznej kuracji w Davos Szymanowski, choć nie w pełni uleczony, poczuł się jednak na tyle różnie, że gotów był już do nowych nieoczekiwanych pomysłów życiowych. (...) Niepomyślnych doszło do trzech: ich katastrofalnego finału, kompozytor postanawia wrócić, od jesieni tego roku (1930), do pracy w Konserwatorium!”.
¹¹ List Karola Szymanowskiego do Janusza Miketty, Davos 18 III 1930, KSK, t. 3, cz. 3, s. 151.

akademickiego i części opinii publicznej przywrócono – z niewielkimi zmianami – dawny system jednolitej organizacji szkoły.

Szymanowski ogromnie to przeżywał i próbował przeciwstawić się podjętym przez ministerstwo decyzjom dotyczącym zmian personalnych. W liście do Fitelberga pisał: „Wykocypowałem podanie do ministra o dymisję, lakoniczne, bez żadnego umotywowania (...), w dość ostrej formie – tej treści mniej więcej, że Wasze dymisje były dla mnie nieoczekiwane, wobec czego muszę zaprotestować (...) w jedyny dostępny mi sposób, to znaczy prosząc o natychmiastowe zwolnienie mnie”¹⁵. Definitywne rozstanie kompozytora z warszawskim konserwatorium nastąpiło 1 maja 1932 roku. Zakończył się tym samym pięcioletni epizod dramatycznych zmagania Szymanowskiego o wysoki poziom polskiej kultury muzycznej.

Czy kompozytor ową walkę przegrał? Jesienią 1932 roku na łamach „Wiadomości Literackich” ukazał się wywiad, którego udzielił Michałowi Choromańskiemu. Czas, który upłynął od opuszczenia przez niego murów uczelni, niewątpliwie „uleczył rany”. Tym cenniejsze wydają się uwagi Szymanowskiego na temat jego związków ze szkołą, a zwłaszcza tego, co – zdaniem twórcy – udało się zmienić i, mimo wszystko, poprawić: „Teraz powiem ci jeszcze, dlaczego od kilku lat zamieniłem na nosie dawniejsze czarne okulary na różowe. (...) Stało się to za sprawą młodszego pokolenia kompozytorów, którzy w ostatnich latach zjawili się nagle jak grzyby po deszczu. Nie myśl, żebym w pysze swej uważał siebie samego za ten ożywczy deszcz (...) Nie przeceniam bynajmniej kwestii mego faktycznego wpływu na nich: w przeważnej ilości wypadków nie istnieje on wcale. Posądzam nawet, że niektórzy uważają mnie potrochę, jako muzyka, za *vieux pompier*, jak mówią Francuzi. Jako muzyka – tak, ale nie jako przedstawiciela pewnych idei. Pod tym względem rozumiemy się doskonale. Pojęli oni, o co walczyłem całe życie z takim trudem i wyrzeczeniem się »doraźnych korzyści«, bo przecież w samej rzeczy – mogłoby się здаwać: wprost z pasją – robiłem wszystko, co należy, aby zagrozić sobie drogę do jakiejś takiej »popularności« – i to ze znacznym rezultatem, zwłaszcza w kraju! (...) Ta »szewska« pasja wyrwania wszystkiego, co młode i żywotne, zatraskiwanie z powrotem pootwieranych przeze mnie i moich przyjaciół okien na świeże powietrze, gnuśny, starczy lęk przed zdrowym przeciągiem, który – trudna rada – i tak zresztą, prędzej czy później, wymiecie te różne, nikomu niepotrzebne gryzmoły. (...) Wszakże niebawem ci »młodzi« muszą przyjść do głosu. Mają nie tylko talenty, ale i inicjatywę i wreszcie poczucie współczesnej rzeczywistości. Oni zaś już wiedzą, w jakim celu »dezorganizowałem« konserwatorium państwowe przez szereg lat”¹⁶.

* Tekst powstał na podstawie książki Małgorzaty Waszak *Karol Szymanowski. Pierwszy Rektor Wyższej Szkoły Muzycznej w Warszawie*, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2007.

¹⁵ List Karola Szymanowskiego do Grzegorza Fitelberga, Zakopane 8 III 1932, KSK, t. 4, cz. 1, s. 122-123.

¹⁶ M. Choromański, *Wywiad z Karolem Szymanowskim*, „Wiadomości Literackie”, 16 X 1932, nr 44, s. 2.



Prawda o Wyższej Szkole Muzycznej, karykatura Feliksa Topolskiego jako ilustracja do artykułu Zbigniewa Drzewieckiego, „Kultura”, 3 I 1932

Małgorzata Waszak

teoretyk muzyki, pedagog. Obecnie adiunkt na Wydziale Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie, którego jest absolwentką. W 2006 roku uzyskała stopień doktora nauk humanistycznych w zakresie teorii muzyki na podstawie prac o problemach sonorystyki w polskim XX-wiecznym kwartecie smyczkowym.

ODPOWIEDZIALNOŚĆ PRZED GENIUSZEM

KILKA SŁÓW O REKONSTRUKCJI AGAWY SZYMANOWSKIEGO – MOSSA

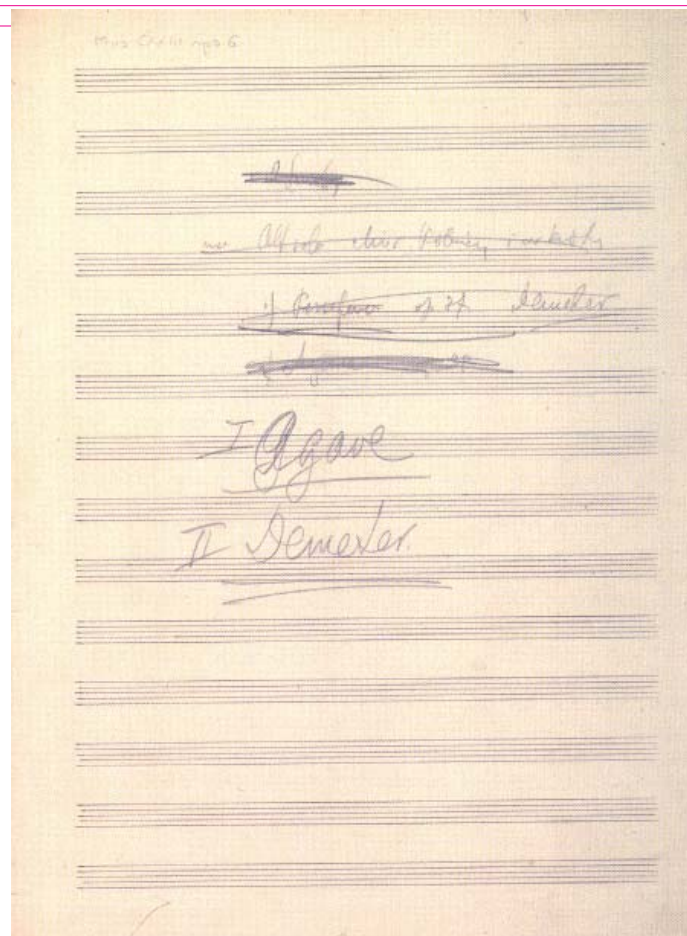
X Festiwal Muzyczny Polskiego Radia, przebiegający w tym roku, w dniach 1–7 października, pod hasłem *Szymanowskiego światy dalekie i bliskie*, zakończył koncert, który należy zaliczyć do całkiem niespotykanych. Przede wszystkim ze względu na prawykonanie aż dwóch rekonstrukcji kantaty Agawe Szymanowskiego, ale także ze względu na bardzo wysoki poziom wykonawczy. W koncercie, który miał miejsce w studiu radiowym S1 udział wzięli: Izabella Kłosińska, Jadwiga Rappé, Chór Polskiego Radia i Polska Orkiestra Radiowa pod batutą swego nowego dyrektora, Łukasza Borowicza. Choć obok utworów Karola Szymanowskiego w programie znalazły się także dzieła Alberta Roussela (*Bachus i Ariadna*) i Romana Maciejewskiego (*Pieśni kurpiowskie*), to największe wrażenie wywarły kantaty tego pierwszego: rewelacyjnie wykonana *Demeter*, *Pentezilea* (bisowana na zakończenie koncertu) oraz *Agawe*, której rekonstrukcję – dokonaną przez Piotra Mossa na zamówienie Programu II Polskiego Radia – przyjęto jako niewątpliwą rewelację, historyczną i artystyczną.

Grupa utworów Szymanowskiego zainspirowanych tematyką antyczną powstała w drugim, tak zwanym impresjonistycznym okresie twórczości tego kompozytora. Nad kantatą *Demeter* autor pracował z przerwami w latach 1917-1924 i pozostawił to niezwykle subtelne i wyrafinowane dzieło w pełni ukończone. Inny jednak los spotkał kompozycję pomyślaną zapewne jako część druga dyptyku, zaledwie rozpoczętą przez Szymanowskiego kantatą *Agawe*. Jej faksymilowy szkic opublikowano wyłącznie w pełnym wydaniu dorobku kompozytora (*Dzieła*, t. IX, PWM 1975). We wstępie do tomu z kantatami muzykolog, prof. Zofia Helman, tak charakteryzuje notatki twórcy: „Poza szkicami z 1917 r. nie posiadamy żadnych innych rękopisów tego utworu. (...) Pomimo iż *Agawe* figuruje w spisach kompozycji sporządzonych przez Szymanowskiego, wątpliwym wydaje się, by partytura została ukończona. (...) W tytule Szymanowski nie posłużył się terminem »kantata«. (...) W szkicu wymieniony jest alt, w listach – sopran.” Ten rodzaj „późnoromantycznej pieśni deklamacyjnej” (Z. Helman) opisowo traktuje dzisiejszy tytuł: *Agawe, kantata (śpiew) na sopran solo, chór żeński i orkiestrę, do słów Zofii Szymanowskiej op. 38*.

Chociaż jednak ani kwalifikacja gatunkowa dzieła, ani rodzaj głosu, czyli głównej partii aparatu wykonawczego, nie zostały dokładnie czy ostatecznie sprecyzowane, w niektórych szczegółach swego szkicu autor wykazał charakterystyczną drobiazgowość, tam mianowicie, gdzie od tych szczegółów zależy charakter czy nastrój, a w efekcie oryginalne oblicze utworu.

„Szkic nie jest kompletny – omawia notatki kompozytora Zofia Helman – nie obejmuje wszystkich głosów partytury. Kompozytor pisze notując jedynie najistotniejsze struktury, nie podaje dokładnej wysokości dźwięków, a jedynie ich wartości rytmiczne, nie wszędzie wypełnia harmonię. (...) *Szkic Agawe* rzuca więc światło na metodę pracy Szymanowskiego nad partyturą. (...) Zwracają uwagę szczególnie środki zdobnicze, które – jak się okazuje – były strukturalnie bardzo ważne. (...) Rola rytmiki wynika z charakteru tańca. (...) Całość utworu zbliża się do formy ABA.”

Mówiąc wprost, był to zatem tylko kościół dzieła obrośnięty detalami, które decydują o indywidualnym stylu twórcy, stąd owa dbałość o wskazanie takich drobiazgowości, które – jak można by mniemać – kompozytor ustala na końcu. Tutaj właśnie znajdujemy dowód, jak dalece są złudne podobne wyobrażenia.

36/37
ASP:RACJE

Partytura Agawe Karola Szymanowskiego

Angielski kompozytor Malcolm Hill rozpoczął pracę nad rekonstrukcją Agawy w 1978 roku. Program II Polskiego Radia zwrócił się do Hilla z prośbą o przesłanie partytury, jednocześnie zamawiając rekonstrukcję u Piotra Mossa. Obie partytury postanowiono wykonać jednego wieczoru. Oczywiście praktyka to nieco ryzykowna, prowokująca porównania i przeciwstawienia – konfrontację nie do uniknięcia i nie zawsze potrzebne w sztuce wartościowanie. **Wersja Malcolma Hilla na pewno może się podobać, jest napisana warsztatowo profesjonalnie i efektownie, ale – i tu nie kierujemy się wyłącznie narodowymi czy prywatnymi sympatiami – wersja Piotra Mossa niewątpliwie bardziej przekonuje prawdą artystyczną i stylistyczną trafnością. Wśród słuchaczy można było spotkać opinie, że wersja Hilla przedstawia się jak wykonana obcą ręką instrumentacja, podczas gdy wersja Mossa brzmi jak prawdziwe dzieło samego Karola Szymanowskiego.** Nie powinno to specjalnie dziwić, zapewne łatwiej kompozytorowi polskiemu wczuć się w styl Szymanowskiego, a szczególnie łatwo przychodzi to twórcy, którego warsztat pochodzi z tego samego pnia.

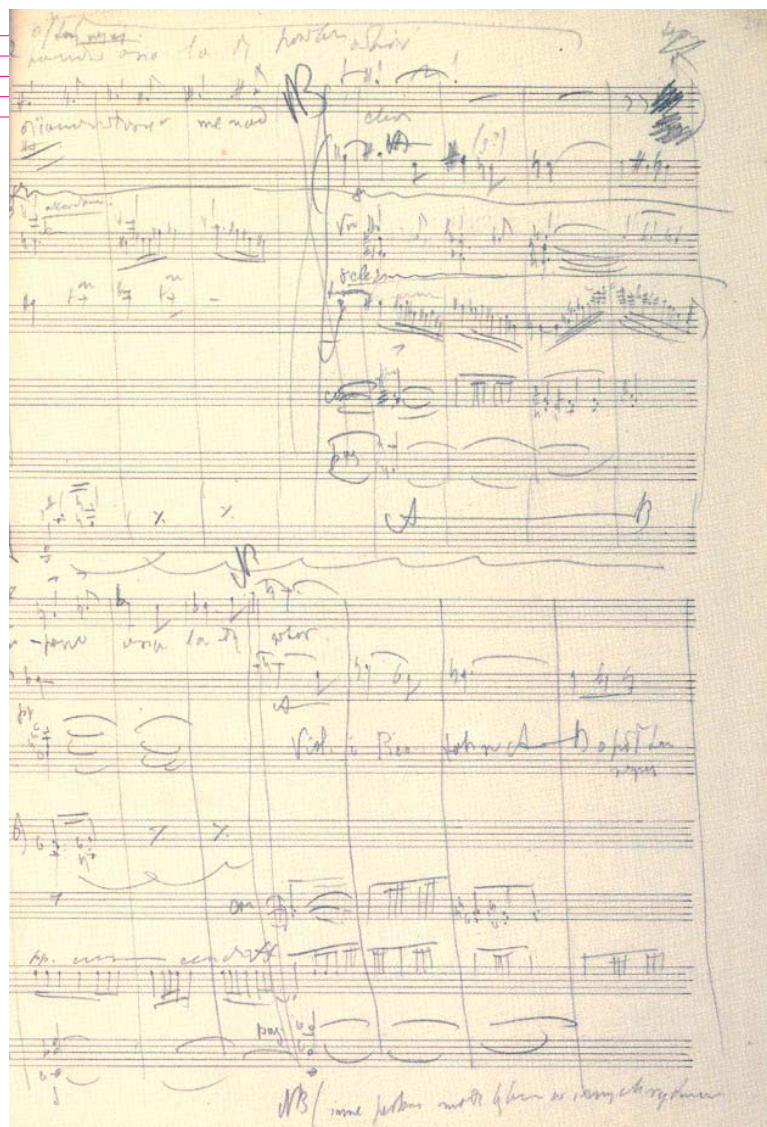
Piotr Moss to bowiem kompozytor, który jest wielbicielem i w pewnym sensie także współczesnym kontynuatorem linii twórczej Szymanowskiego. „Jestem jakby jego wnukiem poprzez mojego mistrza, a ucznia Szymanowskiego, Piotra Perkowskiego – mówił o sobie wielokrotnie Piotr Moss – Kiedy miałem trzynaście lat, poznałem *Mity* i doznałem niezwykłego olśnienia tą muzyką, która stała się dla mnie jednym z decydujących i najważniejszych doświadczeń artystycznych w życiu. Jako uczeń szkoły muzycznej pojechałem też pewnego roku do Poznania, by obserwować Konkurs im. Wieniawskiego i tam, obok *Mitów*, usłyszałem również *I Koncert skrzypcowy* Karola Szymanowskiego; ta muzyka pozostała na zawsze niesłychanie mi bliska.”

„Odczuwam w sobie wciąż żywą tradycję muzyki Szymanowskiego, jego stylu, który jest bardzo mocny, wyrazisty. Tymczasem sam zdołałem okrzepnąć we własnym sposobie komponowania, dobrze poznałem style historyczne kolejnych epok, a jednak wciąż noszę

w swym wnętrzu tamto niezatarte wrażenie doskonałości Szymanowskiego – powiedział o sobie Piotr Moss w jednym z wywiadów radiowych – Praca nad rekonstrukcją jest z kolei zawsze wejściem w cudze wnętrza po to, by oddać je jak najpełniej. Mnie rekonstrukcja Agawy przyszła dość prosto, bo Szymanowski tkwi u podłoża mojego ducha, obcuje z jego partyturami na co dzień, łatwo mi się z ich autorem utożsamiać. Kapryśność nastrojów, zmienność, falowanie, gwałtowne ekstazy i nostalgiczne wyciszenia stanowią pokrewną aurę stylu Szymanowskiego i mojego, łączy nas pewna psychiczna bliskość. Rekonstrukcja Agawy to właśnie efekt utożsamienia i zarazem holdu.”

Tekst poetycki, pióra siostry kompozytora, Zofii (Zioki), utrzymany w charakterze młodopolskim, to rodzaj lirycznej impresji, odwołującej się do epizodu zaczerpniętego z tragedii *Bachantki* Eurypidesa; razi on – jak stwierdza słusznie Zofia Helman – „przesadną egzaltacją i nadmiernie rozbudowaną metaforą, niezbyt zresztą oryginalną”.

Agawa, matka władcy Teb, Penteusza, została pokarana szaleństwem za brak wiary w boskość Dionizosa; dołączywszy do bachantek, wraz z nimi rozszarpała w akcie furii własnego syna. Pozostawiając na uboczu fabułę, wiersz skupia się na scenie misterium dionizyjskiego, które ogląda zafascynowany Pentusz. Chociaż historie Demeter i Agawy nie mają ze sobą wiele wspólnego, wydaje się, że Szymanowski zaplanował obie kantaty jako swego rodzaju całość. „Dlatego też chciałem – mówi Piotr Moss – by oba dzieła pozostały w pewnym stopniu bliźniacze i miałem ochotę również Agawę przeznaczyć na alt, ale skoro Szymanowski w rękopisie przewidział sopran, musiałem iść jego śladem. Podobnie rzecz się ma ze składem wykonawczym. Szymanowski, mistrz gęstej, rozmięgotanej tkanki orkiestrowej, zaznaczył w szkicu aż trzy koncepcje instrumentacji. Ja zdecydowałem się na skład zbliżony do kantaty *Demeter* (także dlatego, by można było wykonywać oba utwory na jednym koncercie bez specjalnych trudności obsadowych), ale dorzuciłem między innymi trzy trąbki i sporo perkusji (»Tu dużo perkusji« – zaznaczył Szymanowski w swoim rękopisie...)”



Partytura Agawy Karola Szymanowskiego

Szkic został sporządzony przez Szymanowskiego na systemie złożonym z dwunastu pięciolinii, które oczywiście były wypełnione tylko częściowo; występuje tam sporo skrótów, uwag i pomysłów dotyczących następnych pociągnięć, ale wszystko to razem stanowi zaledwie szkielet dzieła.

„Manuskrypt *Agawe* jest *par excellence* kolorystyczny – mówi Piotr Moss – i tego należało się pieczołowicie trzymać. Szymanowski był niebywale odważny w swych pomysłach, miał niezwykłą inwencję, wciąż wynajdował mnóstwo świeżych rozwiązań, to wielki odkrywca. Ale pewne sugestie musiałem zmienić ze względu na logikę instrumentacji. Na przykład Szymanowski lubił używać małego klarnetu Es. W moich utworach instrument ten pojawia się niezmiernie rzadko; tymczasem pod wrażeniem pracy nad *Agawą* bardzo się do klarnetu *piccolo* przekonałem i mam wrażenie, że będzie się on pojawiał teraz częściej w moich partyturach. Przyznam się, że trochę mnie to niepokoi, jest w tym pewien rodzaj uzależnienia czy choćby poddania się urokowi, co nie pozostaje przecież bez konsekwencji.”

Szymanowski miał trzydzieści pięć lat, kiedy szkicował swą *Agawę*, od tamtej pory wiele się w muzyce zmieniło, powstały nowe kierunki, ale pewne osiągnięcia pozostały aktualne, ponadczasowe. „Także i ja sam jestem starszy niż on w okresie pracy nad *Agawą* – kontynuuje swoje refleksje Piotr Moss – mam więcej doświadczeń, znam nowe, wówczas nie stosowane środki orkiestracji, sposoby posługiwania się poszczególnymi instrumentami i całością aparatu wykonawczego. Podczas mojej pracy wciąż towarzyszyła mi także świadomość, że moja rekonstrukcja zostanie zarejestrowana, a myśl o przyszłym nagraniu również odbija się na orkiestracji utworu. Instrumentując kantatę, mogłem więc wprowadzić takie chwytły i efekty, jakie nie były znane w tamtym okresie; na przykład glissando wykonywane paznokciem na harfie, które zastosował po raz pierwszy Carlos Salzedo, a Szymanowski jeszcze tego sposobu artykulacji dźwięku nie znał, co nie oznacza, że efekt ten kłóci się z jego muzyką, przeciwnie, znakomicie mieści się w jej bogatej, wyrafinowanej stylistyce.”

Dlaczego Szymanowski zarzucił komponowanie *Agawy*? Warto zwrócić uwagę, że pracował nad omawianymi kantatami, które nazwał – przejściowo czy też roboczo (patrz: strona tytułowa szkicu *Agawy*) – „sonatami na głos z orkiestrą”, w chwili przełomowej – w 1917 roku, kiedy przymus opuszczenia Tymowszówki zamknął jeden z ważnych etapów jego życia. Demeter zinstrumentował w kilka lat później, w 1924 r., ale do *Agawy* już nie powrócił, choć wszystko wskazuje na to, że nosił się z takim zamiarem. Może nie czuł już w sobie tamtego klimatu, który w okresie przedrewolucyjnym pozwalał mu się spokojnie zanurzać w urokach antyku? Może praca nad *Królem Rogerem* i niektóre decyzje kompozytorskie, głównie w scenie *Bachanaliów* (Akt II), gdzie wykorzystał pomysły zarysowane w *Agawie*, na przykład pewne zwroty rytmiczne i sposób orkiestracji, skłoniły Szymanowskiego do zarzucenia naszkicowanej kantaty?

„Odszyfrowałem szkic i potrafiłem się na tyle z nim utożsamiać – tłumaczy Piotr Moss – że wkrótce decyzje, które podejmowałem, nie budziły już moich obaw. Zanotowany szkielet nie był co prawda wypełniony nutami, ale dostarczał tyle istotnych wskazówek, że rzadko tylko nachodziły mnie wahania, czy aby nie należy w nim czegoś zasadniczo zmienić. Wiele niedokładności czy błędów w rękopisie wyniknęło po prostu z pośpiechu.

Poza tym Szymanowski – mam wrażenie – nie mógł się zdecydować, czy użyje w swoim utworze chóru mieszanego czy wyłącznie żeńskiego, na co wskazywałby temat. W wersji Hilla występuje chór mieszany. Ja postanowiłem ograniczyć się do chóru żeńskiego, nie tylko z powodu tematyki, ale i ze względów praktycznych, o których już wyżej wspominałem.



Karol Szymanowski i siostrą Zofią, w głębi Aleksander Szymielewicz, przed Atmą, Zakopane, lata 30, fot. arch. BUW



Piotr Moss, fot. B. Horowicz

Partytura rekonstrukcji *Agawy* Piotra Mossa



Partytura rekonstrukcji Agawe Piotra Mossa

W pewnych miejscach trudność sprawiało także na przykład odróżnienie znaków alteracyjnych (krzyżyka od kasownika czy bemola), bo zostały one ledwie zaznaczone dość niejasnym ruchem, lecz w takim wypadku znajomość warsztatu Szymanowskiego dostarcza podpowiedzi. Przeanalizowałem szczegółowo jego kompozycje napisane tuż przed i po Agawe, wdrożyłem się we wszelkie tajniki harmoniczne tych partytur, zbadałem częstotliwość występowania akordów zwiększonych, trójdźwięków z obniżoną kwintą, z septymami lub bez, ich współbrzmienie z nutami pedałowymi etc. To wszystko pozwoliło mi stosować takie same zasady, jak założenia tego właśnie okresu w twórczości Karola Szymanowskiego.”

Wydaje się, że podobna praca, jeśli wykonana zostanie z powodzeniem, powinna dostarczyć kompozytorowi ogromnej satysfakcji. Wcielić się na moment w osobę geniusza i pozostawić w jego twórczości własny ślad... – mogłoby to być marzeniem niejednego z żyjących twórców.

„Kiedy dziesięć lat temu Radio Francuskie zwróciło się do mnie z tą samą propozycją, zrekonstruowania kantaty Agawe, jeszcze się na to nie potrafiłem zdecydować – opowiada Piotr Moss. Był we mnie lęk, że być może nie potrafię całkiem poprawnie rozszyfrować wszelkich zamierzeń i pomysłów rękopisu. W sytuacji, kiedy nie wszystko jest jasne, kiedy niektóre znaki są nieczytelne, niepewne, gdy jednych trzeba się domyślać, o znaczeniu innych decydować na podstawie znajomości stylu Szymanowskiego i własnej intuicji, to... naprawdę ogromna odpowiedzialność! W końcu rzecz dotyczy wielkiego mistrza. To muzyka Karola Szymanowskiego, a nie jakiegoś przeciętnego czy drugorzędnego kompozytora. To oznacza odpowiedzialność przed geniuszem; w tym wypadku nie należy się bać wielkich słów. Takie dzieło stawia przed autorem rekonstrukcji pewne konkretne problemy natury moralnej, estetycznej i wręcz filozoficznej; na przykład, do jakiego stopnia można zawierzyć własnemu wyczuciu w kwestii pewnych dodatków, co do których w szkicu nie ma żadnych sugestii? Przecież idzie o to, by zrekonstruowane dzieło egzystowało później jako twór Szymanowskiego. Ono musi zaistnieć obok jego pełnej, skończonej, całkiem oryginalnej twórczości, uzupełnić jego *oeuvre*. To jest poważny problem i poważne zadanie. Musiałem je tak rozwiązać, żeby nuty napisane przeze mnie z niczym pierwotnym się nie kłóciły, a przeciwnie, uwydatniały artystyczną prawdę dzieła, żeby były najbliższe prawdopodobnym rozwiązaniom mistrza, by były jakby nutami jego, tylko napisanymi moją ręką. Jeżeli mi się to udało, to mogę być szczęśliwy.”

Krzysztof Lipka

muzykolog, historyk sztuki, poeta, prozaik, eseista; w latach 1975-2002 związany z Polskim Radiem (redaktor, autor audycji i słuchowisk literacko-muzycznych, współzałożyciel Radia BIS, tamże m.in. kierownik Redakcji Form Eksperymentalnych), od roku 2007 adiunkt na I Wydziale Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie.



ŻART MUZYCZNY

Przy wielkim zainteresowaniu publiczności 26 października br. odbyła się w Salach Redutowych Teatru Wielkiego – Opery Narodowej premiera *Mandragory – Zabawy teatralnej na motywach komedii Moliera Mieszczanin szlachcicem*. Najważniejszym utworem wieczoru była *Mandragora*, powstała w 1920 roku jako intermezzo muzyczne Karola Szymanowskiego do przedstawienia *Mieszczanin szlachcicem* Moliera w Teatrze Polskim w Warszawie. Twórcami libretta byli Ryszard Bolesławski i Leon Schiller. Obaj mieli pomysł, aby zakończyć komedię Moliera pantomimą w stylu *commedia dell'arte*, a Karol Szymanowski ów pomysł zrealizował, komponując prawie półgodzinny utwór.

We wspomnieniach Leona Schillera znajdujemy opis powstania tego utworu: „To się tak mówi komedia dell'arte (...) ale fabuła. Przecież musi być jakaś fabuła...! – zawołał Bolesławski. – Zaraz – odezwał się Szymanowski (...) – zaczniemy improwizować, tak jak się dzieciom bajki opowiada... – I tak zaczęliśmy opowieść na trzy głosy podzieloną:... – Było to na wyspie... – Huhubambu, gdzie królowali... – Król Sinadab i Królowa... – Gulinda, którzy bardzo... – Bardzo odwykli od siebie... – W Królowej jednak wszystkie żądze nie wygasły... – Tańczy przed Królem *danse du ventre* ohydny... – W momencie kulminacyjnym gżenia się Królowej... – Wpada Eunuch... – I oświadcza Królowi, że... – Schwymano brankę dla jego haremu... – Branką tą jest naturalnie Kolombina...

Okazało się, że trzeba było ledwie zacząć pracę nad wspólnym pomysłem, bo potem już rzecz szła piorunem. Wszystkie konsekwencje artystyczne wypłynęły z zarodka tematu. Więc musiał za chwilę zjawić się Arlekin z całą trupą włoskich komediantów, co w łupince z żaglem, na którym niezręcznie nagryzmołony był napis „Commedia dell'arte”, na podbój świata się wybrali i rozbili się u skalistych brzegów wyspy Huhubambu. Potem musiały nastąpić waleczne czyny i rodomontady Żołnierza-samochwały, kapitana Cocodrillo,



zwanego też Spavento, albo chytre zabiegi Dottore di Bologna, co za pomocą eliksiru z korzenia mandragory sporządzonego całą sztukę szczęśliwie rozwiązał”¹.

Reżyserem i autorem koncepcji omawianego spektaklu jest Michał Znaniecki. Studia rozpoczął w warszawskiej Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej, kontynuował je na Uniwersytecie w Bolonii u Umberto Eco, umiejętności swoje doskonalił pod kierunkiem Giorgio Strehlera w Mediolanie. Jest autorem ponad 100 spektakli muzycznych i dramatycznych. Był najmłodszym reżyserem, który debiutował w najsłynniejszym włoskim teatrze operowym – w mediolańskiej La Scali.

Znaniecki, tworząc *Zabawę teatralną na motywach komedii Moliera Mieszczanin szlachcicem*, wykorzystał wszystkie kompozycje, dla których powstania inspiracją było arcydzieło Moliera. Oprócz *Mandragory* Karola Szymanowskiego w warszawskim spektaklu brzmią fragmenty oryginalnej muzyki Jean-Baptiste Lully’ego z prapremiery *Mieszczanina szlachcicem* z roku 1670 – *Ceremonia turecka* oraz fragmenty *Ariadny na Naxos* Richarda Straussa, której pierwsza, jednoaktowa wersja była skomponowana do inscenizacji *Mieszczanina szlachcicem* w reżyserii Maxa Reinhardta w roku 1911.

W warszawskim spektaklu wykorzystano: *Ariettę Echa*, *Du Venus Sohn*, *Duet Pasterzy – Musikalisches Gespräch*, *Kennst du ewig nichts als kälte*, *Menuet w/g Lully’ego* oraz *Kuplety pana Jourdaina* w świetnie podkreślającym farsowość tekstu przekładzie Tadeusza Boya-Żeleńskiego.

Walorem spektaklu w Teatrze Wielkim był udział – obok młodych wokalistów: Agnieszki Niewiadomskiej (w utworach R. Straussa: *Echo*, *Pasterka*), Elżbiety Wróblewskiej (*Pasterz*), Leszka Świdzińskiego (wspaniała kreacja Arlekina w *Mandragorze*) – śpiewających aktorów: Jarosława Czarneckiego (partia Muftiego w *Ceremonii tureckiej* Lully’ego), Macieja Zacharzewskiego, Mateusza Lisieckiego, Jacka Kwietnia – utalentowanych studentów warszawskiej Akademii Teatralnej, śpiewających odpowiedzialne partie Turków w utworze

Lully’ego. Nawet Pan Jourdain, brawurowo grany przez Andrzeja Grabowskiego śpiewa frywolną piosenkę o „baranie i ty – grysicy!”. Na scenie pojawiały się także: tancerki – uczennice Szkoły Baletowej im. Romana Turczynowicza, Damian Dudkiewicz – mim z Wrocławskiego Teatru Pantomimy (efektownie grający Eunucha w *Mandragorze*) oraz dwaj kaskaderzy (Piotr Nawrocki i Paweł Suski), uświetniający *Ceremonię turecką* i popisowo wykorzystani przez reżysera *Mandragory* w scenie burzy.

Anonimową bohaterką spektaklu była Zofia Dowjat, prawa ręka reżysera, sprawnie organizująca pracę podczas prób, która dokonała także aranżacji przestrzeni scenicznej.

Olbrzymią rolę w przygotowaniu premiery miały pianistki – Miłoslawa Brzezińska i Małgorzata Piszek, które oprócz codziennej pracy korepetytorskiej w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej, często współpracują ze śpiewającymi aktorami. Podczas początkowych prób z wielkim profesjonalizmem grały na fortepianie partię orkiestry.

Nie można nie wspomnieć o wkładzie pracy kompozytora Sławomira Wojciechowskiego, który przygotował materiał nutowy, adaptując na potrzeby premiery fragmenty utworów Lully’ego i Straussa. Kierownictwo muzyczne nad całością sprawował piszący te słowa, mając pod swoją batutą świetnych muzyków – kameralistów Orkiestry Teatru Wielkiego – Opery Narodowej.

Od samego wejścia do Sal Redutowych zapraszano publiczność do czynnego udziału w spektaklu. Scena z komedii Moliera – *Ceremonia turecka*, rozpoczynająca się równocześnie z otwarciem drzwi dla publiczności, wymuszała specjalną aranżację widowni. Widzowie mieli zasiąść nie na tradycyjnych fotelach, ale na licznie rozłożonych poduszkach. Również w trakcie *Ceremonii tureckiej* publiczność mogła śpiewać razem z poprzebieranymi za Turków aktorami, co stwarzało interesującą sytuację „teatru w teatrze”. Wszystko po to, aby w pociesznej ceremonii główna postać komedii, ogarnięta pragnieniem zostania szlachcicem, mogła zostać uhonorowana wymyślonym



tytułem mamamuszi – niby tureckiego wojewody. Sam Molier tak charakteryzował swego bohatera: „To gratka, ten pan Jourdain, ze swymi pretensjami do szlachectwa i elegancji... Prawda, że się niewiele rozumie, ale wiele płaci... to człowiek ograniczony, bez wykształcenia, ale pieniądze jego prostują sądy jego umysłu; jego sakiewka ma wiele zdrowego rozsądku i smaku”.

Punktem kulminacyjnym wieczoru była jednak muzyka Karola Szymanowskiego, pełna humoru i lekkości napisana w ciągu niespełna dziesięciu dni na kameralny skład orkiestrowy. Leon Schiller w swoich wspomnieniach, wydanych pod tytułem *Droga przez teatr 1924-1939* napisał: „Gdy zrodził się pomysł zakończenia w taki sposób komedii Moliera, zakładano się ze mną, że Szymanowski zamówienia nie przyjmie. Przede wszystkim nie chce i nie umie pracować na zamówienie; po wtóre, komponuje wolno, instrumentacje retuszuje bez końca, a widowisko musi być zmontowane w ciągu trzech tygodni; po trzecie nie zna teatru, teatr mało go interesuje, a tu chodzi o lekką, swawolną groteskę, którą mają odegrać i odtańczyć aktorzy – nie tancerze. Obawy były płonne”².

I kontynuował: „W ciągu kilku godzin ułożyliśmy w trójkę, Szymanowski, Bolesławski i ja, kanwę w stylu włoskich komedii improwizowanych; wieczorem tego samego dnia wręczyłem Karolowi dokładny scenariusz z drobiazgowymi adnotacjami reżyserskimi, a nazajutrz otrzymaliśmy już jedną czwartą część całości i mogliśmy rozpocząć próby, grając z mokrych niemal nut. Ku niepomiernemu zdziwieniu zauważyłem, że kompozytor zastosował się ściśle do moich dezyderatów i informacji reżyserskich, że muzyka pokrywa się z akcją w stu procentach i że celem jej było wyłącznie wykonanie sceniczne, nie koncertowe. Wszyscyśmy wtedy powitali w tej czarownej błahostce narodziny wybornego muzyka teatru. Publiczność i krytyka nie chciała wierzyć, że to małe arcydzieło wyszło spod pióra Szymanowskiego, taki hołd w nim złożył on melodii, takim tryskało humorem, tyle w nim było prostoty i sentymentu. Walce na motywach pozy-

tywkowych osnute, piosenki jakby z oper Belliniego cytowane, recitativa i tempesty parodystycznie przesadzane – wszystko brzmiało rozrzucająco prymitywną radością. Mało kto zorientował się, jak kunsztowna jest ta prostota, jak drogocenny okrywa ją strój harmoniczny i instrumentalny”³.

Salwami śmiechu publiczność reagowała, gdy według libretta Doktor leczył ciągle mdlejącego Kapitana lewatywą, co z wielkim humorem Szymanowski odmalował glissandem w partii fortepianu. Gdy Król ziewał, zawsze towarzyszyły mu szybkie pochody w górę w partii wiolonczeli lub fagotu, a następnie swobodnie opadające półtonami pojedyncze dźwięki. Puszczanie dymu w nos Królowej ilustrowały cztery dźwięki fagotu (zawsze staccatowe), skrzek Papugi kompozytor oddał specjalnym efektem kolorystycznym w partii skrzypiec – graniem za podstawkiem, co każdorazowo wywoływało komiczny zgrzyt. Biegnik w pikkulinie obrazował „wściekle splunięcie”, szybkie pochody fletu z fortepianem pokazywały wbiegnięcia i wybiegnięcia Eunucha, przepiękna fraza obojowa odwzorowywała jego „opowieści z emfazą i przesadą”. Gdy Królowa „...mizdrzy się obleśnie, daje łakocie i błaga o pomoc...” towarzyszyły temu charakterystyczne melodie oboju i pikkuliny, a jej ucieczkę „w zabawnych podskokach” obrazował przechodzący przez skrzypce, wiolonczelę do kontrabas-u biegnik pizzicato.

Prapremiera *Mandragory* jako intermezza muzycznego w Teatrze Polskim w Warszawie 15 czerwca 1920 roku okazała się wielkim sukcesem, grano ją ponad 30 razy, co świadczy również o sukcesie kasowym. Po latach Bohdan Pociąg w „Ruchu Muzycznym”(1963, nr 8)



napisał: „*Mandragora* jest pantomimą, żartem tanecznym i żartem muzycznym urodzonym w atmosferze improwizacji: jej muzyka, swego rodzaju curiosum w twórczości Szymanowskiego, pisana jest lekko i od niechcienia, jakby z pewną nonszalaną czy przymrużeniem oka. Ten żart popełniony przez Szymanowskiego i Schillera wywodzi się z ducha *commedii dell'arte*, po prostu znajduje tu ona jedno ze swych niezliczonych wcieleń”.

Małgorzata Dziewulska również na łamach „Ruchu Muzycznego” (1981, nr 4) dzieliła się następującą refleksją: „Kiedy się słucha tej muzyki, której nie sposób trafnie ocenić ignorując fakt, że została napisana dla teatru, kiedy się przy tym rekonstruuje według różnych zdjęć i relacji Schillerowskie upodobania teatralne tamtego okresu i jego niezwykle słuch komediowy, połączony z zamiłowaniem do żartobliwej stylizacji – trudno powściągnąć uczucie żalu, że *Mandragora* była jedynie początkiem czegoś, co w teatrze naszym mogło się stać... i nie stało się”.

W recenzji po obecnej premierze Jacek Marczyński pisał w „Rzeczpospolitej”: „Warto dostrzec staranną stronę muzyczną (dyrygent Sławek A. Wróblewski), a także reżyserską umiejętność osiągania widowiskowych efektów prostymi środkami inscenizacyjnymi. Efemeryczna *Mandragora* mogła też stać się jasnym punktem obchodów Roku Szymanowskiego, przebiegającego w sposób szampowy i mało interesujący. Być może z licznych rocznicowych przedsięwzięć ona właśnie zostałaby w pamięci najdłużej, nie dano jej jednak takiej szansy. Repertuarowe plany teatru okazały się zbyt ambitne jak na finansową rzeczywistość. Kolejne wydarzenie spada z afisza. Tuż po premierze zniknęła *Mandragora*. Nie wiadomo, kiedy wróci – może w kwietniu, może w maju, ale konkretów ciągle brak”.

I tak kolejny już raz, muzyka drugiego po Chopinie wielkiego polskiego kompozytora, Karola Szymanowskiego nie ma szczęścia, setna rocznica urodzin przypadła na mroczny czas stanu wojennego, obecny Rok Szymanowskiego zbiega się z dramatyczną sytuacją finansów Teatru Wielkiego – Opery Narodowej. Wypada mieć tylko nadzieję, że i dla wspaniałej partytury *Mandragory* nadejdą w końcu łaskawsze czasy, czego sobie i publiczności można tylko życzyć.

* M. Komorowska, Szymanowski w teatrze, Warszawa 1992, s.93-94.



Sławek A. Wróblewski

absolwent Akademii Muzycznej w Warszawie w klasach: dyrygentury prof. Stanisława Wisłockiego (1996), fortepianu prof. Teresy Manasterskiej (1991); stypendysta Accademia Chigiana i Akademii Rossiniowskiej; obecnie adiunkt w macierzystej uczelni, gdzie prowadzi klasę dyrygowania; współpracuje z Teatrem Wielkim – Operą Narodową, z Operą Bałtycką oraz z Operą Krakowską.

ANATOMIA OBRAZU

Aby uchwycić charakter Pracowni Kompozycji Brył i Płaszczyzn na Wydziale Malarstwa warszawskiej ASP prowadzonej od 1956 roku przez prof. Romana Owidzkiego należy przyrzeć się tradycji nauczania kompozycji w stołecznej uczelni. Naczelnym punktem programu warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych w 1904 roku, w którym za-inaugurowano działanie szkoły, było hasło „odnowy sztuki stosowanej”¹. Połączyło ono tradycję Szkoły Stabrowskiego (uczelnia warszawska przed I wojną światową) z warszawską Szkołą Sztuk Pięknych (od 1932 Akademią Sztuk Pięknych) okresu międzywojennego.

¹ K. Piwocki, *Historia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1964*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, Warszawa 1965, s. 52.

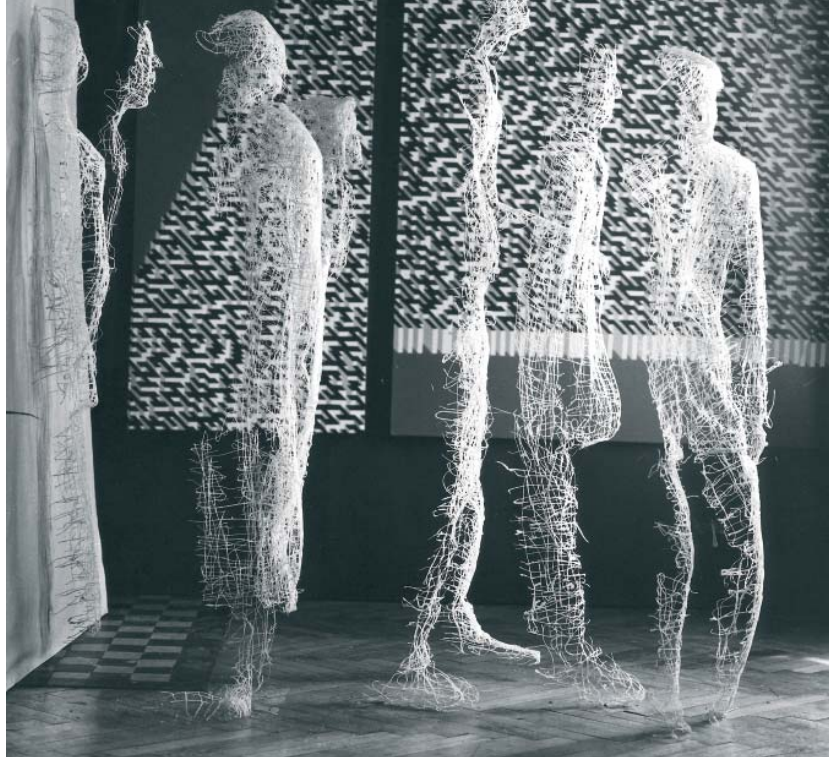
Ksawery Piwocki zwracał uwagę, że założenia, które określiły program uczelni w 1904 r. były bardzo bliskie koncepcjom sformułowanym przez Ruskina, choć nie obciążała ich – jak u Anglika – idea walki z maszyną². Piwocki twierdził, „że dopiero akademie na Wybrzeżu Kościuszkowskim”, czyli warszawska uczelnia po 1918 roku, „mogła hasło odnowy sztuki stosowanej wcielić w sposób planowy, przemyślany i znajdujący rezonans społeczny”. W uczelni międzywojennej rozwijano równoległe sztukę czystą i użytkową i właśnie to organiczne połączenie stanowiło o jej charakterze.

Zagadnień kompozycji brył i płaszczyzn w uczelni międzywojennej nauczano wspólnie trzech pedagogów: prof. Wojciech Jastrzębowski, prof. Józef Czajkowski i prof. Jan Kurzątkowski. Wszystkich łączyły kompetencje w dziedzinie architektury i sprzętarstwa, jak wówczas określano projektowanie mebla. Zasadniczym rysem programu ówczesnej pracowni kompozycji było przełożenie problemu układu elementów na wymierne zadania projektowe. Dawało to znakomite skutki w projektowaniu mebla, wnętrza, gobelinu czy druków. Wacław Husarski pisał o programie następująco: „Ten kurs jako nowość zasługuje na bliższe rozpatrzenie. Jest to właściwie podstawowa nauka dekoracji na płaszczyźnie i w przestrzeni. Zadaniem ucznia jest wypełnienie danej powierzchni ornamentem lub zbudowaniem bryły, której harmonia polegałaby na proporcjonalnym podziale i umiejętnym zestawieniu płaszczyzn.”³

³ W. Husarski, *Warszawska Szkoła Sztuk Pięknych*, „Tygodnik Ilustrowany” 1924, nr 31.

Podobnie przedmiot wspomina Roman Owidzki (w latach 1935–39 student w warszawskiej ASP): „Zajęcia te dotyczyły przede wszystkim zagadnień bliskich sztuce użytkowej, gdyż prowadzący je taką dziedziną sztuki głównie się zajmowali. (...) Przypominam sobie, że komponowano tam powtarzalne wzory dekoracyjne, ogłoszenia, okładki do książek, karty do gry, znaki trójwymiarowe. Komponowano bryły sześciennie o podanym wymiarze, żłobiąc je





2

⁴ R. Owidzki, *Notatki dotyczące dziejów pracowni*, [w:] *Pracownia 59*, Galeria TPSP „Pałacik”, Warszawa 2001.

głębokim, wielostronnym reliefem; projektowano również obudowę prostych przedmiotów codziennego użytku (np. zegara stojącego)⁴.

Metodę stosowaną w pracowni Jastrzębowski, Kurzątkowski i Czajkowski przybliży tekst opublikowany w 1926 r. w „Prawdzie”, przytoczony przez Piwockiego: „Nie możemy zrozumieć celu tych różnych ćwiczeń rytmicznych i formalnych, tych wycinanek i struganek, różnych lepionych w glinie brył, które pokazują nam uczniowie Jastrzębowski i Czajkowski... W ten sposób przytłumić można jedynie indywidualność, stworzyć jednostronny do sztuki stosunek, manierę, która wielu uczniom szkoły warszawskiej grozi”⁵. Faktycznie, ćwiczenia te prowadziły do manieri. Sprzęty i wnętrza artystów związanych z międzywojenną szkołą warszawską i „Ładem” mieszczą się w estetyce art deco. Związek zadań w Pracowni Kompozycji Brył i Płaszczyzn z okresu międzywojennego z cechami stylistycznymi art deco, z dzisiejszej perspektywy jest dla nas wyraźny.

⁵ K. Piwocki, op. cit., s. 64.

Narzucające się porównanie pomiędzy pracownią, którą prowadził Owidzki (w latach 1956–1985), a pracownią Jastrzębowski jest utarte ale niecelne. Wpłynął na to przede wszystkim fakt powołania pracowni Owidzkiego pod niezmienną nazwą – Kompozycja Brył i Płaszczyzn. Jednak program pracowni Owidzkiego i program Jastrzębowski były zupełnie różne. Wyniknęło to z odmiennej sytuacji, w jakiej funkcjonowała warszawska akademia w nowej rzeczywistości po 1945 r. Związane było z zupełnie nowym umocowaniem pracowni w odmienionej po wojnie strukturze uczelni, wreszcie także z faktem, że Owidzki był malarzem zainteresowanym abstrakcją, a Jastrzębowski był projektantem. Owidzki wielokrotnie podkreślał, że o bezpośredniej kontynuacji mowy być nie może⁶.

⁶ „Zdecydowanie odrzuciłem problematykę sztuki użytkowej”. R. Owidzki, op. cit.

Rok akademicki 1956/57, w którym pracownia Owidzkiego powstała, przyniósł zmiany wywołane, jak to nazwał Piwocki, „fermentem (...)”, na skutek którego zaczęły się rozluźniać formy z roku 1949⁷. Pracownia Owidzkiego powstała na fali odwilży, po kryzysie socrealizmu i wystawie w Arsenale. W przemówieniu inauguracyjnym rok akademicki 1955/56 rektor Kazimierz Tomorowicz poruszył sprawę „uwzględnienia konieczności wprowadzenia na latach pierwszych także dla malarzy studium kompozycji brył i płaszczyzn, co powinno rozwijać wyobraźnię studenta i umiejętność samodzielnego kształtowania widzianej rzeczywistości”. Pracownia Owidzkiego została powołana przy Wydziale Malarstwa i Grafiki (odrębne obecnie wydziały funkcjonowały wówczas razem) i umieszczona w ramach dwuletniego kursu ogólnego.

⁷ K. Piwocki, op. cit., s. 122.

Owidzki w pierwszej połowie lat 50. wykładał na ASP anatomie. Bardzo charakterystyczne jest to przejście od anatomii człowieka do kompozycji obrazu. Figura anatoma – artysty poszukującego praw budowy formy odsłoni przed nami ducha dydaktyki Owidzkiego. Prowadzona przez niego pracownia kompozycji korzystała z tradycji pracowni – laboratoriów. Badanie, odkrywanie i analiza relacji pomiędzy elementami tworzącymi kompozycję płaską i przestrzenną to praca, którą podejmują student i profesor. Prowadzący jest „przewodnikiem w opanowaniu (...) tajemnic całego złożonego organizmu” – notował w 1971 roku Owidzki⁸. Poprzez zadawane ćwiczenia analityczne profesor ujawnia w utworze plastycznym „coraz bardziej złożony mechanizm wzajemnych zależności”⁹. Owidzki nie przewidywał żadnego celu prowadzonych analiz poza „przysposobieniem studenta do tworzenia nowych, przyszłych wartości, których nikt znać lub przewidzieć nie może”¹⁰. Założeniem dydaktycznym było przygotowanie „studentów do świadomego kierowania problemami stosunków zachodzących między elementami widzialnymi utworów plastycznych”¹¹. Z tekstów Owidzkiego wylania się marzenie o pracowni, która wyposaży studenta w narzędzia analizy, uświadomi mu głębię problemów kompozycji i pozwoli na samodzielność. Doświadczenia wyniesione od Owidzkiego studenci mieli przenosić do pracowni macierzystych, czyli pracowni dyplomujących.

⁹ Tamże, s. 28.

¹¹ R. Owidzki, *Szkola projektowania graficznego i przemysłowego*, „Projekt” 1963, nr 3.



4

⁸ R. Owidzki, *O malarstwie we współczesnym szkolnictwie artystycznym*, „Rocznik ASP” 1971-1972, nr 2, s. 29.

¹⁰ R. Owidzki, *Kompozycja Brył i Płaszczyzn*, „Projekt” 1963, nr 5, s. 12.



3

GŁĘBIEJ WPROWADZAĆ W PROBLEM

Jan Mioduszewski rozmawia z prof. Romanem Owidzkim

Zacznijmy od cofnięcia się przed wojnę. Interesuje mnie czas studiów Profesora.

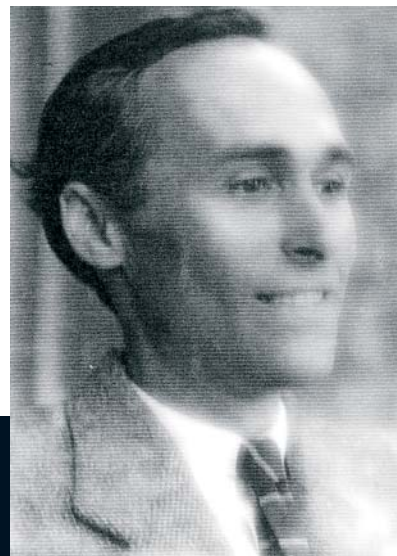
Studia rozpocząłem w roku 1931. Studiowałem na Wydziale Matematyczno-Przyrodniczym Uniwersytetu Warszawskiego, ale wieczorami chodziłem na kursy rysunkowe do Gersona. Zacząłem tam rysować rok po maturze. Uczył mnie prof. Słupski, realista, wielbiciel sztuki francuskiej.

Czy to był również kurs malarstwa?

To była właściwie szkoła rysunku. Z tych znanych, których nazwiska pozostały, chodził tam Gienio Markowski i Józef Czerwiński... grafik, grafik Czerwiński.

Rysowanie wieczorem, a w dzień matematyka. Czyżby rodzice zabronili Profesorowi podjęcia studiów w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych?

To nie tak... Ojciec był bardzo łagodny. Ale były pewne rady. Nie tyle naciski, co rodzinne historie. Ojciec mówił: „Słuchaj, Romeczku, stryj Janek cierpiał wielkie trudności” [śmiech]. A musi Pan wiedzieć, że stryj Jan Owidzki, brat mojego dziadka, był malarzem. Zresztą trzy jego obrazy są w zbiorach w Muzeum Narodowego.



5

Studia w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych rozpoczyna Profesor w 1935 roku. Na jakim wydziale?

Na Wydziale Malarstwa, u Tichego. Już wtedy byłem po wojsku.

No właśnie. Tichy... [oglądamy wraz z prof. Owidzkim i żoną Profesora, Ireną Owidzką portret fotograficzny prof. Karola Tichego w książce Ksawerego Piwockiego, Historia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 1904-1964].

Znakomita głowa, interesująca [mówi pani Owidzka].

Jaki był prof. Tichy? Jak uczył?

U Tichego, w pracowni poza studium [natury] oczywiście akt był obowiązkowy, malowało się własne kompozycje. Interesowało mnie, co mówił Tichy, który był szeroko myślącym człowiekiem. Uczył różnych rzeczy. W pewnym momencie zajmowała go ceramika. Studenci pod jego kierunkiem tworzyli syntetyzowane ceramiki. Były one wystawiane razem z obrazami. Pamiętam to z wystaw końcowych.



6

„Nie chodzi mi o taką pracownię pomocniczą, która tylko przekazywałaby studentowi pewną wyodrębnioną wiedzę (...), lecz o taką, która współpracowałaby od początku z pracowniami macierzystymi, a nawet na starszych latach podejmowała opracowanie tematów wspólnych dla obu typów pracowni” – pisał Owidzki¹². I rzeczywiście, przez lata pracownia – jak swoista firma – przyjmowała „zlecenia” wystawiane przez pracownie kierunkowe. W roku 1974 na prośbę prof. Henryka Tomaszewskiego Owidzki opracował dodatkowy program kształcenia dla IV roku Wydziału Grafiki. Przez lata pracy prof. Owidzkiego, a później prof. Dyrzyńskiego z oferty programowej pracowni poza studentami Wydziału Malarstwa korzystali studenci Wydziału Rzeźby, Wzornictwa Przemysłowego, Konserwacji Dzieł Sztuki oraz studenci Wydziału Reżyserii Akademii Teatralnej. Ci ostatni studiowali u Dyrzyńskiego (w latach 90.) ze względu na jego związki z teatrem.

Dyrzyński swoje spotkanie z teatrem zaczął jako uczeń słynnego Państwowego Liceum Technik Teatralnych, o którym krążą anegdoty, że „zostało zamknięte za zbyt wysoki poziom nauczania”. Na ASP studiował scenografię u prof. Władysława Daszewskiego. Wiele z technik używanych obecnie w pracowni wprowadził Dyrzyński bazując na rzemiośle teatralnym (np. technikę papier mâché), wniósł do programu wiedzę w dziedzinie papieroznawstwa, materiaoznawstwa i wystawiennictwa.

Owidzki sytuował swój przedmiot we wstępnym kształceniu, mówiąc o nim, że „wzmacnia problematykę ogólnorozwojową”¹³, stanowi „przygotowanie ogólne”, „ukazuje szeroki front działania sztuki – nie pozwalając studentowi skostnieć w wąskiej specjalizacji”¹⁴.

Polemizował z poglądem, że nauka kompozycji powinna odbywać się wyłącznie w pracowni mistrzowskiej. „Jeden przedmiot i jeden profesor już dziś nie wystarczają”¹⁵ – pisał i argumentował, że nauka przygotowawcza kompozycji „przyspiesza pracę pozostałych profesorów”, którzy nie muszą „cofać się do pozycji wyjściowych” w pracy ze studentem.

¹³ R. Owidzki, *Kompozycja...*, op. cit., s. 12.

¹⁴ Tamże, s. 14.

¹⁵ Tamże, s. 14.

¹² R. Owidzki, *Metodyka kształcenia w zakresie Wiedzy o Działaniach i Strukturach Wizualnych*, „Zeszyty ASP” 1985, nr 4/15, s. 13. Skrypt opublikowany jako jeden z Zeszytów ASP jest wstępna wersją książki, której wydanie w twardej oprawie, z bogatym materiałem ilustracyjnym planował prof. Owidzki. Ilustracjami poruszanych zagadnień kompozycyjnych miały być prace studenckie, pieczołowicie gromadzone w archiwum pracowni. Niestety projekt ten nie został doprowadzony do końca.

1. Magda Fokt, zadanie Przeźren trójwymiarowa wykonane pod kierunkiem prof. J. Dyrzyńskiego. Wystawa Pracowni Struktur w Galerii Działalności, Warszawa 2001
2. Teodor Sobczak, aneks do dyplomu wykonany pod kierunkiem prof. J. Dyrzyńskiego w tie praca Rafała Kowalskiego, fot. T. Sobczak
3. 4. Prof. Roman Owidzki z asystentem Tomaszem Tatarczykiem, lata 80-te. fot. A. Garnuszevska, arch. Muzeum ASP
5. Roman Owidzki
6. Roman Owidzki jako aktor w sztuce Szekspira. Teatr obozowy, Murnau 1942



7

¹⁶ R. Owidzki, *Kompozycja...*, op. cit., s. 16.

¹⁷ J. Dyrzyński, *Klub za szafą*, [w:] Roman Owidzki – *Obrazy, reliefy, rysunki*, Galeria Studio, Warszawa 2005.

Ponieważ pracownia prof. Romana Owidzkiego została powołana przy Wydziale Malarstwa i Grafiki, na którym dominowała „sztuka czysta”, przedwojenny zestaw ćwiczeń Jastrzębowski, Kurzątkowski i Czajkowski, mających na celu zdobycie doświadczeń przydatnych przy projektowaniu, przestał być odpowiedni. Rozpoczynając od zadań prostych po bardziej skomplikowane, Owidzki zaproponował zajęcia związane z budową utworu plastycznego na płaszczyźnie i w przestrzeni. Pierwsze zadanie polegało na projektowaniu pojedynczej formy. Dotyczyło „stosunku formy wybranej do jej otoczenia”¹⁶. Na tym przykładzie Owidzki uczył spraw związanych z położeniem formy w stosunku do obszaru, na jakim forma leży, problemu kontrastu wyodrębniającego, podobieństwa do obszaru, w końcu problemu relacji dwóch form sąsiadujących. Później formę tę zaczął nazywać sylwetą i tak nazwane jest całe zadanie, kontynuowane przez prof. Jacka Dyrzyńskiego – asystenta Owidzkiego, obecnie prowadzącego pracownię. Ponieważ formy sylwet były wycinane z czarnego papieru studenci, nazwali to zadanie „wycinankami owidzkimi” – wspomina Dyrzyński¹⁷.

Program Owidzkiego (a szczególnie zadanie sylwetki) inspirowany był teoriami analizującymi postrzeganie. „Przyznam się, że jeśli chodzi o przeprowadzenie wstępnej analizy postrzegania całości, to wiele zawdzięcza współczesnej psychologii postaci” – pisał Owidzki¹⁸. Było to twórcze nawiązanie do koncepcji berlińskich psychologów z początku XX w. – Maxa Wertheimera, Wolfganga Köhlera i Kurta Koffki. Ich doświadczenia w dziedzinie teorii percepcji, dotyczące widzenia polowego, dynamiki postrzegania i oceny trójwymiarowości miały wpływ na program pracowni sformułowany przez Owidzkiego. Pod koniec lat 70. istotną, stanowiącą punkt odniesienia lekturą stała się książka Rudolfa Arnheima



8

¹⁸ R. Owidzki, *Metodyka kształcenia...*, op. cit., s. 14.

Bogusław Mansfeld w tekście, którego fragment jest przywołany w katalogu towarzyszącym wystawie Profesora w Galerii Studio (2005) wspomina o promieniowaniu osobowości prof. Karola Tichego, pisze, że „był wielkim zwolennikiem tworzenia pracowni doświadczalnych”. Mansfeld widzi tu jakąś linię, mówi „Owidzki kontynuował tę tradycję”. Co Profesor na to?

Jak chodzi o Tichego, to się potwierdza ale dalej... Nie wiem czy można to tak wprost powiedzieć. Mnie różne rzeczy ukształtowały. Właściwie ja się ukształtowałem w niewoli.

Chciałbym porozmawiać o tradycji nauczania kompozycji w warszawskiej Szkole w dwudziestolecu międzywojennym i podjąć sprawę pracowni prof. Wojciecha Jastrzębowski. Profesor u niego studiował?

Tak. Uczyłem się u niego, w Pracowni Kompozycji Bryli i Płaszczyzn. On był w ogóle jednym z autorów tego przedmiotu, dał jego koncepcję. Wojciech Jastrzębowski jako profesor dbał o studentów. Był majorem Legionów, miał dobre stosunki z rządem. To mu pomagało, kiedy był rektorem uczelni, a funkcję tę pełnił przed wojną, za czasów moich studiów. System pracy był taki, że uczyli na zmianę Jastrzębowski, Czajkowski i Kurzątkowski – ten nasz znany meblarz. Jastrzębowski to był „użytkowiec”. To, co prowadził, to właściwie propedeutyka użyteczności. Jego interesowały zagadnienia praktyczne: jak zrobić okładkę,

jak zaprojektować kartę do gry. To było zupełnie coś innego niż to, czego ja zacząłem później uczyć. Natomiast Józef Czajkowski był architektem, ciągnął ku architekturze. Najwięcej dla spraw malarskich znajdował zrozumienia Jan Kurzątkowski, profesor raczej mało mówny, który właściwie uczył gestem zrobionym przy pracy. Po 1945 roku profesor Jastrzębowski jeszcze przez kilka lat prowadził zajęcia na Architekturze Wnętrz. Z takim samym programem jak przed wojną.

Jastrzębowski był członkiem – założycielem Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana oraz jednym z realizatorów programu „nowoczesnej polskiej sztuki stosowanej”, tak charakterystycznego dla warszawskiej uczelni plastycznej w latach studiów Profesora. Chciałbym się dowiedzieć jak zorientowane było nauczanie kompozycji w jego wydaniu? W swym tekście z 1937 r. Wacław Husarski nazywa kurs kompozycji „podstawową nauką dekoracji na płaszczyźnie i w przestrzeni”. Czyli mamy program mocno utylitarny?

Wacław Husarski to był historyk sztuki. Dobrze to nazwał. Myślę, że tak właśnie się sprawy miały. Problem użytkowy wychodził na pierwszy plan.

A więc kontynuacja pomiędzy przedwojenną Pracownią Kompozycji Bryli i Płaszczyzn a programem Powidzkiego, o której czasem się mówi, jest mocno naciągana?



9

¹⁹ R. Owidzki, *Metodyka kształcenia...*, op. cit., s. 6.

²⁰ R. Owidzki, *Metodyka kształcenia...*, op. cit., s. 11.

Sztuka i percepcja wzrokowa (pierwsze polskie wydanie 1978r.). Wiele z zaobserwowanych i zrealizowanych w pracowni Owidzkiego doświadczeń znalazło potwierdzenie w koncepcjach Arnheima (układ rozdziałów książki, ukazujący hierarchie problemów, odpowiadał prawie dokładnie kolejności ćwiczeń w pracowni). Z pośród nazwisk i koncepcji, które przewijają się w różnych wypowiedziach Owidzkiego, a które miały dla niego znaczenie w pracy pedagogicznej, warto wymienić jeszcze Williama Jamesa, prekursora psychologii humanistycznej, założyciela pierwszego psychologicznego laboratorium eksperymentalnego. Dodajmy, że najwięcej wiedzy związanej z psychologią postrzegania Owidzki wprowadzał na pierwszym roku. Później „przygody obrazu” oddalały studenta „od świata definicji zjawisk obiektywnie sprawdzalnych, które tak potrzebne były w zadaniach wykonywanych w początkowym okresie studiów”¹⁹.

Owidzki był doświadczonym metodykiem. „Trzeba powiedzieć, że studenci nie zawsze pracują z tym samym zapałem i trzeba być dla nich wyrozumiałym, gdyż skłania się ich do pracy, która w dużej mierze jest oparta na chłodnej, często uciążliwej analizie”²⁰ – notował. W momencie, gdy widział u studenta znużenie problemem, wprowadzał „zadania rozluźniające stany napięcia (...), zezwalające na zupełną swobodę działania (...). W tych zadaniach może się wyrażać nawet pełna negacja niedawno analizowanych problemów, bo w samym sposobie tej negacji może kryć się odpowiedź...”. Podobną metodę stosuje Dyrzyński, który osoby mające trudności z długimi poszukiwaniami koncepcyjnymi zajmuje czynnościami manualnymi, by przełamać ich nieśmiałość wobec problemu.

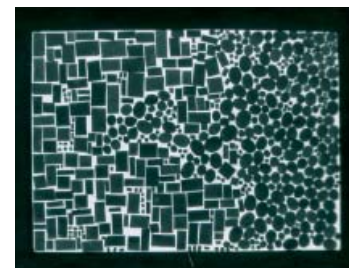
Wybrane zadania w Pracowni Wiedzy o Działaniach i Strukturach Wizualnych (tę nazwę pracownia nosi od 1972 roku) dotyczyły kontrastów walorowych i kolorystycznych, oddziaływania światła w układzie trójwymiarowym, chromatyki wyrażanej w materiale i w ogóle problemu zastosowania różnych materiałów (również nietypowych), organizacji rytmicznej, akcentów i dominant, budowania przestrzeni na płaszczyźnie i stosunków przestrzennych w realizacjach trójwymiarowych.



10



11



12



13

7. Tomasz Tatarczyk, zadanie Relief biały wykonane pod kierunkiem prof. R. Owidzkiego, koniec lat 70-tych
8. Arkadiusz Karapuda, zadanie Dynamika wykonane pod kierunkiem prof. J. Dyrzyńskiego, 2006, fot. autora
9. Roman Owidziński, rozmowa z Jackiem Dyrzyńskim, Galeria Działań, Warszawa 2007, fot. J. Mioduszeński
10. Od lewej: Tomasz Cieciński, Jacek Dyrzyński, Tomasz Tatarczyk. Wernisaż wystawy Jacka Dyrzyńskiego w Galerii Studio, Warszawa 1985
11. Wiesław Łuczaj (po lewej) rozmawia z Janem Świdzińskim (po prawej). Galeria Działań, Warszawa 2001
12. Praca studencka wykonana pod kierunkiem prof. Owidzkiego, lata 60-te
13. Maciej Duchowski, zadanie Monumentalizacja wykonane pod opieką dydaktyczną prof. J. Dyrzyńskiego
14. Jerzy Goliszewski, zadanie Dynamika wykonane pod opieką dydaktyczną prof. J. Dyrzyńskiego 2006
15. Słajd z archiwum Pracowni Struktur opisany przez prof. R. Owidzkiego.

48/49

ASP: R A C J E

Ja bezsprzecznie miałem wielki szacunek dla osiągnięć profesorów, którzy byli moimi poprzednikami. W swoich czasach odnosili sukcesy, mieli program potrzebny i aktualny. Ale dla mnie bezpośrednio do niego nawiązanie było niemożliwe.

Czy przed wojną robił Profesor abstrakcyjne próby?

Nie. Odszedłem od realizmu w niewoli, gdy byłem jeńcem wojennym w bawarskim obozie Murnau. Tam dużo rysowałem. Opowiem Panu pewną rzecz, był tam oficer niemiecki, jeden z nadzorców. I ten oficer, który sam był malarzem, chodził po naszym bloku, gdy ja na przyty miałem rozłożone rysunek, rzucone kartki. Zajęty byłem rysowaniem, on podszedł, spojrział, pokiwał głową i tak tęsknie powiedział: „Expressionismus, Expressionismus...”. Tak więc byłem wolnym człowiekiem, choć w niewoli.

Im – Niemcom takich rzeczy tworzyć nie było wolno.

[O], nie najgorsza była ta niewola, nie najgorsza – wtrąca pani Irena Owidzka, która przeżyła powstanie warszawskie.]

Rzeczywiście. Niemcy respektowali konwencję genewską, przychodziły paczki, przychodziły książki. Jeżeli tam tylko nie było nic przeciwko Niemcom, to oni się nie interesowali, co to za książki. W życiu tyle nie przeczytałem, co tam. Zajmowaliśmy się teatrem, odbywały się odczyty, wykłady. Organizowało się całe obozowe życie.

W niewoli bardzo różnymi rzeczami się interesowałem. Towarzystwo było dobre. Plejada różnych osób, a wśród nich m.in. Bodzio Urbanowicz, świetny artysta – bardzo potem żałowałem, że on przestał tworzyć wśród różnych spraw organizacyjnych, ale on przecież bardzo wielu rzeczy się podejmował. Byli tam również Bohdan Bocianowski, Zbigniew Ichnatowicz – architekt, twórca budynku Smyka, Jerzy Sołtan – również architekt, z którym chyba najlepiej się dogadywałem. Oczywiście panował głód, w obozie się niedojadało. W tym czasie, w piwnicy baru namalowałem obraz pt. *Pochwała obżarstwa*, żeby jakoś rozweselić kolegów. Amerykanie z armii Pattona, którzy nas wyzwolili, fotografowali się potem z tym obrazem.

A po wojnie? Interesuje mnie droga, jaką przeszedł Profesor jako pedagog, zanim miał szansę wystąpić ze swoim programem nauczania kompozycji w 1956 roku.

Tuż po wojnie dostałem godziny zlecone na Myśliwieckiej, w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (WSSP), która to szkoła później została połączona z Akademią. Te zajęcia wiązały się z problemem przestrzeni w scenografii. Pracę rozpocząłem w 1949 roku. Współpracowałem ze scenografem Janem Golusem, który prowadził pracownię. Mnie do WSSP ściągnął Urbanowicz, z którym – jak już wspominałem – poznaliśmy się w niewoli. Z osób poznanych od strony artystycznej w Murnau, na Myśliwieckiej pracowali wówczas Urbanowicz, Bocianowski, Sołtan i ja. Problemy scenografii znalazłem właśnie z obozu. Moją uczelnią w tej

Program ten można by określić nauką gramatyki utworów plastycznych. Układ elementów wizualnych byłby wtedy odpowiednikiem składni. U podstawy programu Owidzkiego tkwi przeświadczenie, że sztuka jest językiem. Nauka tego języka musi zaczynać się od ćwiczeń najprostszych, analizujących pojedyncze relacje (np. relacja trzech tonów szarości i budowanie najprostszego kodu walorowego trzytonowego w zadaniu szarości), aby następnie skomplikować problem, dając na starszych latach studiów swobodę kształtowania środków wyrazu. Założenie „sztuka to język” włącza program Owidzkiego w nurt poszukiwań strukturalistycznych, wyrosłych z badań językoznawczych.

W początkowych latach swojej pracy Owidzki współpracował z Danutą Lewandowską (pracowała w latach 1957–1977). Dyrzyński, który rozpoczął pracę w 1972 roku, wspomina korekty w pracowni z czasów, gdy był asystentem (w latach 70. wprowadzono w pracowni trzyosobową obsadę ze względu na wzrastającą ilość studentów): „Owidzki półtorej godziny mówił, to było niezmiernie ciekawe, a Pani Lewandowska brała trzy papierki, kładła, przesuwała i to było takie trafione. Miała niezwykły słuch plastyczny”²¹. Po przedwczesnej śmierci Danuty Lewandowskiej (w 1977 r.), Jacek Dyrzyński został adiunktem, a na stanowisko asystenta w pracowni Owidzkiego zatrudniono najpierw Krzysztofa Klempkę (do 1981 r.), a następnie Tomasza Tatarczyka (1981–1986). Dyrzyński samodzielnie prowadzi pracownię od 1985 roku, a od następnego roku jego asystentem został Wiesław Łuczaj. Dyrzyński jako bardzo młody kierownik pracowni (39 lat) pierwszy rok pracował pod nadzorem rady wydziału, później – po zaaprobowaniu wyników pracy – samodzielnie. Od 1995 Jacek Dyrzyński jest profesorem tytularnym. Wiesław Łuczaj pracuje obecnie jako adiunkt II stopnia, prowadząc także samodzielnie Pracownię Wiedzy o Działaniach i Strukturach Wizualnych dla I roku Wydziału Grafiki. W latach 90. asystenturę w pracowni Dyrzyńskiego objęła Lisa Kjaer (1992–1997), później p.o. asystentek zostały studentki Magda Mosakowska i Anita Pasikowska. Od 2001 na stanowisku asystenta pracuje Jan Mioduszeński.

²¹ Rozmowa z Jackiem Dyrzyńskim, Warszawa 07.11.2007.



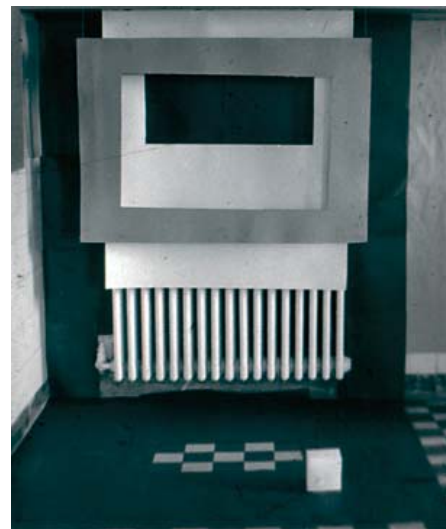
14



15



16



17

materii był teatr obozowy. Jego poziom był na tyle wysoki, że kilku kolegów, którzy przed wojną nie mieli nic wspólnego z aktorstwem, a grali w tym teatrze, po wojnie zostało profesjonalnymi aktorami. To był teatr bez kobiet. Role kobiece grali mężczyźni. Jeńcami byli przecież sami żołnierze. W obozie robiłem scenografię do *Ptaków* Arystofanesa.

To ciekawe. Profesor Jacek Dyrzyński także specjalizował się w scenografii. Tak więc duch scenografii, gdzieś w tle, w dydaktyce tej Pracowni jest stale obecny...

Profesor Dyrzyński scenografię studiował u Daszewskiego, a dyplom robił u Kobzdeja. Jego zainteresowania scenograficzne pięknie się później rozwinęły, choćby w pracy pedagogicznej. Najbardziej to dziś owocuje w ćwiczeniach przestrzennych, realizowanych przez studentów. Wciąż uważnie oglądam to, co studenci Dyrzyńskiego robią i widzę, że w pracowni nieprawdopodobnie poszła do przodu sprawa stosunku do przestrzeni. Obszar płaski jest obszarem zastępczym, często tak go traktujemy. Przejście z obszaru płaskiego w rzeczywistą przestrzeń, które realizuje się w wielu pracach wykonywanych pod korektą prof. Dyrzyńskiego i zespołu (bo rola Wiesława Łuczaj czy Pana jest tu równie duża) jest pełne nowych jakości, których we własnej dydaktyce na taką skalę nie przewidywałem. Wysoko oceniam, jak mądrze u dzisiejszych studentów pracuje wyobraźnia w chwytaniu tego, co pomiędzy płaszczyzną a przestrzenią.

Prowadząc rozległe „śledztwo”, natrafiłem na pewien ciekawy rysunek autorstwa Romana Owidzkiego. Był on pokazywany na OWP Okręgu Warszawskiego ZPAP i reprodukowany w „Przeglądzie Artystycznym” z roku 1951 pod tytułem Chiński Cyrk Ludowy. Nieco się uśmiechnąłem, bo może pomiędzy wierszami... Czy to była jakaś aluzja?

Trudno mówić o sobie. Wystawa warszawska odbywała się na początku lat 50. Rzeczywiście, jakoś wcześniej przyjechał Chiński Cyrk Ludowy. I ja zrobiłem ten *Cyrk Chiński* w trzech rysunkach. One się bardzo krytyce spodobaly. Na wystawie były różne rzeczy, między innymi piękna krowa w pejzażu Wandy Winnickiej. Bardzo zdolna była Winnicka, pięknie jej ta krowa wyszła. Potem, po tej okregowej wystawie, w sali matejkowskiej [w Zachęcie] odbyło się zebranie i poważne dyskusje. A całym socrealizmem trzęśli wtędy Krajewscy. Przemawiała Helena Krajewska (a oni w ogóle lubili przemawiać), która stwierdziła: „To jest przyszłość, jak się włączy w nasz nurt taki liryzm, jaki zaproponował kolega Owidzki w swoich rysunkach, to jest potrzebna nam liryka”. A jej mąż Juliusz Krajewski, znacznie surowszy: „My potrzebujemy zdecydowania i walki, a nie liryki”. Jeszcze dalej dużo mówili, ale ja wyszedłem i już na korytarzu dopadł mnie Samuel Miklaszewski, mój przyjaciel, uściskał i mówi: „Roman, mój ty liryku cyrkowy”.

Wielkie znaczenie dla Owidzkiego mają książki André Malraux, którego jest miłośnikiem. Z Malraux łączy go pewien rys umysłowości – skłonność do poszukiwania odniesień kulturowych. Podobnie jak francuski pisarz, Owidzki, snując kulturowe asocjacje, gotowy jest do wielkich skoków w czasie i przestrzeni. „Wykłady wygłaszane przy okazji zadań dotykały mnóstwa spraw: od kultury agrarnej i systemów irygacyjnych w Egipcie faraonów po malarstwo holenderskie, a szczególnie Vermeera, którego twórczość była konikiem Owidzkiego” – wspomina Dyrzyński. Jan Tarasin określił Owidzkiego mianem „racjonalisty o wiedzy i zainteresowaniach encyklopedysty”²². Owidzki należy do pokolenia zafascynowanego sztuką kultur pierwotnych i wielkich cywilizacji, zatem jego spojrzenie na problemy kompozycyjne jest szerokie. Zagadnienie rytmu rozpatruje zarówno w architekturze, rzeźbie, malarstwie, grafice, w renesansie i baroku, w Azji i w Majów.

²² J. Trasin, [w:] *Roman Owidzki – Obrazy, reliefy, rysunki*, Galeria Studio, Warszawa 2005.



18

Owidzki, mimo że awangardysta, pozbawiony jest awangardowego dogmatyzmu czy chęci podporządkowania rzeczywistości sztuki jednej teorii. Porusza się raczej wśród piętrów odniesień. I tak na przykład systemy porządkowania i dzielenia płaszczyzny obrazu Owidzki wywodzi z renesansowych traktatów *De pictura* Albertiego i *De divina proportione* Luki Pacioli, wcale nie wspominając o Mondrianie. Dyrzyński mówi o uniwersalizmie programu Owidzkiego, a Wiesław Łuczaj nazywa go „wynikiem zdobyczy i eksperymentów pierwszej awangardy”. Te dwie wypowiedzi ukazują nam charakterystyczną podwójność programu, związanego z awangardą, a jednocześnie oddychającego tradycją.

Czy można nazwać pracownię Owidzkiego laboratorium abstrakcji? Myślę, że tak. Szczególnie w jej początkowym okresie przypadającym na lata 60. i pierwszą połowę 70. Przemawia za tym kilka faktów, po pierwsze twórczość prof. Owidzkiego²³. Malował abstrakcyjnie, przez całe lata 60. tworzył reliefy, w których eksperymentował z różnymi rodzajami kompo-

²³ Owidzki był uczestnikiem I Wystawy Sztuki Nowoczesnej w 1948 r. w Krakowie, brał też udział w wystawie inauguracyjnej działającej w Galerii Foksal w 1966 roku.



19

- 16. Magda Firląg, zadanie Dynamika wykonane pod kierunkiem prof. J. Dyrzyńskiego. Wystawa w Galerii Działal. Warszawa 2007
- 17. Studencka praca przestrzenna wykonana pod opieką dydaktyczną prof. R. Owidzkiego, lata 60-te
- 18. Roman Owidzki z żoną Ireną Owidzką przed obrazem Jacka Dyrzyńskiego, fot. J. Mioduszeński
- 19. Jerzy Gofiszewski, zadanie Przeszren trójwymiarowa wykonane pod opieką dydaktyczną prof. J. Dyrzyńskiego 2005
- 20. Ślajd z archiwum Pracowni Struktur opisany przez prof. R. Owidzkiego
- 21. Praca studentka Ksawerego Piwockiego wykonana w pracowni prof. R. Owidzkiego

50/51

ASP:RACJE

A jak dalej potoczyły się losy Profesora w czasie socrealizmu?

Chcieli mnie włączyć w plakat. Twierdzili, że do plakatu potrzebują rysownika takiego jak ja, przysyłali i namawiali, ale odrzuciłem. Natomiast zajmowałem się przez te lata ilustracją książkową. Rysunki zwierząt – zebry, głowa lwa – pokazane na wystawie w Galerii Studio (2005 r.) związane są z ilustracjami, które robiłem do książki *Podróże po Afryce Remana*. W tych szkicach zwierząt przydawały się studia przyrodnicze.

Pomówmy teraz o pracowni kompozycji na powojennym Wydziale Malarstwa. Jakie były początki?

Gdy nastąpiła względna wolność, to w październiku 1956 r. przedstawiłem program. Ksawery Piwocki, historyk, ojciec obecnego rektora i Kazimierz Tomorowicz zgłosili się do mnie, abym prowadził zajęcia. Zaproponowany przeze mnie program Piwockiemu bardzo się podobał, mniej przypadł do gustu Tomorowiczowi, ale on miał świadomość, że trzeba coś zmieniać. Był tubą kapistów, takim post–kapistą, kapiści bowiem zawsze mieli postacie bardzo ich popierające. Powstanie pracowni było związane z odwilżą. Już wcześniej podejmowano podobne próby. Otwarto i zamknięto pracownię Oskara Hansena, a argumentem przemawiającym za zamknięciem było uprawianie sztuki formalistycznej. Hansen wrócił mniej więcej w tym samym czasie, kiedy ja zaczynałem uczyć.

Rozumiem, że mimo zachowanej nazwy „Kompozycja Brył i Płaszczyzn”, autorski program pracowni był różny od przedwojennego?

Od razu postanowiłem położyć nacisk na problematykę budowy dzieła plastycznego. Odrzuciłem zupełnie jakiegokolwiek rzeczy użytkowe. Zależało mi na tym, aby głębiej wprowadzać w problem, dosyć dużo mówić, poprzedzać ćwiczenia długimi nawet wstępnymi. Pokazać okoliczności – w tym kierunku, w tamtym kierunku – jakie to ma odniesienia, na wielu płaszczyznach. Może nawet byłem gadatliwy [śmiech], ale miałem wyobrażenie i przekonanie o konieczności takiego właśnie sposobu prowadzenia zajęć. Program wynikał z własnych przemyśleń i pewności, że problemy wchodzące w skład budowy plastycznego utworu trzeba włączyć w twórczość studenta.

Od czego zacząć? Od rzeczy najprostszej, stąd sylweta. Zamknięta forma oddzieliła się od obszaru, na którym leży. To jest problem podstawowy. Najsilniejszy kontrast. Później osie, akcent, organizacja rytmiczna. Ale cały czas towarzyszyła mi potrzeba, aby dostrzec indywidualność studenta. Otworzył drogę temu, co jest indywidualnością ludzką. Za najważniejsze uważałem zadania związane z przestrzenną budową obrazu. Szczególny nacisk kładłem na to, żeby pokazać, że istnieje wiele możliwości ukazania przestrzeni. Wykres. Linearnie. Formy nakładające się o ostre krawędzie. Różnie. Bardzo poważnie podchodziłem do przestrzeni, bo rozpowszechnione wówczas reguły kapistów, dotyczące budowy obrazu, były szkodliwe i jednostronne. Tylko trzy plany budowane kolorem,

zycji, fakturą, materiałem (równoległe ze Stażewskim używał w reliefie blachy mosiężnej). W 1956 roku – w momencie, kiedy zaczął uczyć kompozycji niewątpliwie, zaliczał się do grona „nowoczesnych” i kategoria „nowoczesności” dobrze opisuje jego postawę. Po drugie zanotujmy fakt, że Koło Naukowe 58, założone przez studentów Wydziału Malarstwa w drugiej połowie lat 50. zaprosiło Owidzkiego do wygłoszenia wykładu o abstrakcji (poza Owidzkim prelekcje mieli też Porębski, Dobrzeńcki, Dunikowski, Potworowski)²⁴. Po trzecie, sposób podania zadań i język korekty stosowany przez Owidzkiego skłaniały do użycia form asemantycznych. Prof. Dyrzyński mówi, że „Owidzkiego cieszyły rozwiązania abstrakcyjne, a czasami wręcz je sugerował”²⁵.

Student w Pracowni Wiedzy o Działaniach i Strukturach Wizualnych zderzał się z trudną terminologią. Komplikacja poruszanych problemów i język stosowany przez Owidzkiego, precyzyjny i początkowo trudny do przeniknięcia, musiały powodować zagubienie. Prof. Dyrzyński powiedział, że jego rola, gdy był asystentem Owidzkiego, polegała na „tłumaczeniu z owidzkiego na polski”²⁶. Anegdota Dyrzyńskiego odsyła nas do języka opisu utworu plastycznego, którego dopracował się Owidzki. Trafiamy tu na terytorium pełne rewelacji. Kompetencja językowa Owidzkiego w dziedzinie opisu relacji plastycznych jest ogromna. Ten problem jest mi szczególnie bliski, bowiem zawsze interesował mnie język, jakim artyści mówią o obrazie – zagadnienie to znajduje się w samym centrum problemu nauczania sztuki.

Owidzki powołał do życia język równoległy wobec asemantycznej formy plastycznej. Udało mu się zbliżyć w opisie do trudnych do zwerbalizowania oddziaływań elementów konstytuujących formę obrazową. Książka Owidzkiego *Metodyka w zakresie wiedzy o działaniach i strukturach wizualnych* daje wiele przykładów takiego użycia języka. Mimo, że publikacja Owidzkiego pozbawiona jest ilustracji, niemal widzimy opisywane prace, pisanie Owidzkiego jest bowiem przesiąknięte obrazem, a jego język jest bardzo bliski oku.

²⁵ Rozmowa z Jackiem Dyrzyńskim, Warszawa 07.11.2007.

²⁴ W. Włodarczyk, Akademia Sztuk Pięknych..., op. cit., s. 215.

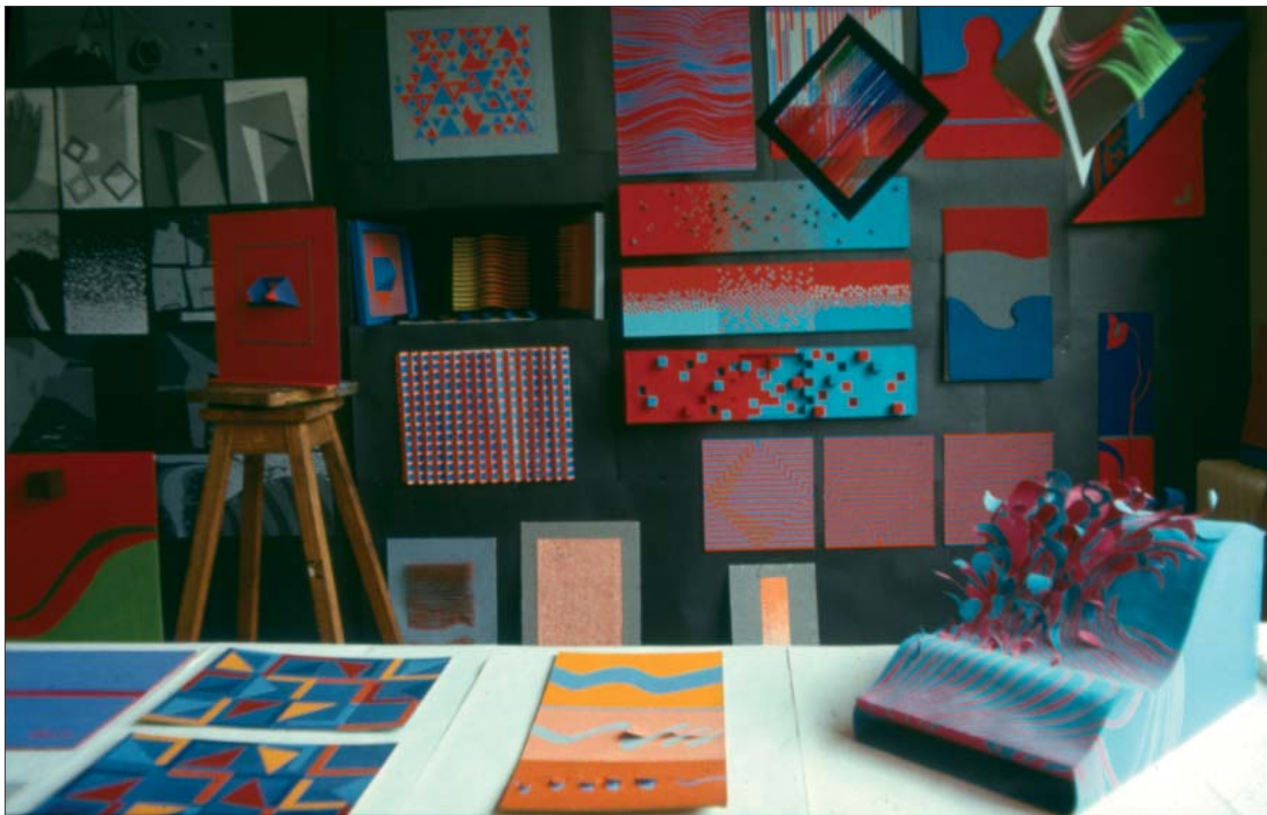
²⁶ Jacek Dyrzyński, Klub za szafą, op. cit.



20



21



22

owe „trzy plany Cybisa”, oni [kapiści] przykładali do wszystkiego. Prymat koloru i jedna reguła. Przecież wystarczy spojrzeć na rysunki Cybisa. Rysunek nie miał dla niego nigdy samodzielnego znaczenia. Tak, że ja podziwiam, że oni mnie nie wyrzucili [śmiech]. Ale Nacht-Samborski, który zresztą miał największe poczucie humoru, akceptował mój program i po pierwszym roku, który był próbnym, zaakceptowano przedmiot. Aleksander Kobzdej, mój niezapomniany przyjaciel, był entuzjastycznie nastawiony. Oglądając wystawę podsumowującą pierwszy rok mojej pracy ze studentami wygłosił całą tyradę – „Tego nam było trzeba!” – wykrzyknął.

Kto studiował na tym pierwszym roku? Jak wyglądała pracownia?

Tak naprawdę zajęcia zacząłem prowadzić na próbę z drugim rokiem. Wtedy studiowali Sławek Szaybo, Tomek Żolnierkiewicz. Szaybo bardzo mi pomógł, to był student, który wszystko chwycił w mig i innych podciągał. Właściwie całą wystawę na koniec roku sam powiesił, ja w trakcie wieszania zachorowałem. Tego zapamiętałem nigdy Sławkowi nie zapomnę.

Prace, które powstawały pod kierunkiem Profesora, były z reguły niefiguratywne, operowały czystą relacją między formami. Czy w swym programie zakładał Profesor nauczanie abstrakcji?

Nie. Dopuszczałem absolutnie wszelkie rozwiązania. Chociażby zagadnienie rytmu. Jeżeli ktoś chciał operować krzyżkami i tak tworzyć układ powtórzeń – dobrze; kto inny woli powtarzać drzewa – również dobrze. Z drugiej strony abstrakcja oczywiście była najbliższa poruszanej przeze mnie problematyce. Poza tym mądrze powiedział Eibisch: „W jakiś sposób, chcąc czy nie, uczymy tego, co sami robimy”.

Czy profesor Wojciech Jastrzębowski interesował się efektami nauki w Pracowni Kompozycji Brył i Płaszczyzn na Wydziale Malarstwa po 1956 roku?

Owszem, był na wystawie w 1957 roku, po pierwszym roku mojej pracy. Przyszedł. Nic nie powiedział. Pogratulował formalnie. On, zdaje się, nie bardzo rozumiał to, co ja chciałem wprowadzić.

W tekście *Metodyki kształcenia w zakresie wiedzy o działaniach i strukturach wizualnych z 1985 roku, sumującym własne doświadczenia pedagogiczne i badawcze wymienia Profesor wiele nazwisk i teorii, ujawniając różne źródła inspiracji wykładanych praw budowy obrazu. Tylko raz wspomina Profesor o Władysławie Strzemińskim. Interesuje mnie spojrzenie Profesora na teorię Strzemińskiego. Prof. Dyrzyński ujął to następująco: Owidzki miał zupełnie inną niż Strzemiński koncepcję płaszczyzny obrazu. Jak ta sprawa wygląda?*

²⁷ R. Owidzki, *Kompozycja brył...*, op. cit., s. 17.

Uważnie czytane teksty ujawniają całą złożoną osobowość autora. Chcę podzielić się spostrzeżeniem, dotyczącym sposobu, w jaki Owidzki opisuje oddziaływanie plastyczne reliefu (zadanie dla I roku). Pisze tak, jakby patrzył na góry. „Ćwiczenie relief pokazuje zmienne działanie obranych elementów w zależności od światła, które wpadając pomiędzy sterczyzny i wzniesienia, lub ślizgając się po nich, pogłębia je lub spłaszcza”²⁷. Nie byłoby w tym nic, co zasługuje na uwagę, gdyby nie fakt, że Owidzki był taternikiem. W młodości wspinał się z Janem Sawickim (wybitnym taternikiem okresu międzywojennego). Z trudnych przejść, jakie zrobili, wspominał mi o ścianie Niebieskiej Turni, pomiędzy Świnicą a Zawratem. Skalna ściana jest w gruncie rzeczy olbrzymią formą reliefową, wypukło-wklęsłą, o rozmaitych formacjach. W tekstach Owidzkiego mamy opis jednej z możliwości układu kompozycyjnego reliefu z papieru ale równie dobrze możemy powiedzieć, że jest to np. opis komina rzeźbiącego ścianę któregoś z tatrzańskich szczytów.



23

Pod koniec lat 80. w dydaktyce prowadzonej przez następców Owidzkiego – Jacka Dyrzyńskiego i Wiesława Łuczaja pojawił się ważny element – warsztaty i wystawy studenckie poza ASP. Była to nowość wykraczająca ponad program „pracowni pomocniczej” Owidzkiego. Warsztaty organizowane przez pracownię umożliwiły formowanie się postaw studenckich poprzez wspólny projekt wystawienniczy lub pracę typu *site specific*.

Pierwsza wystawa miała miejsce w Galerii Uni Art w Elblągu w 1988 roku. Kolejne były warsztaty w Nürtingen w Niemczech w 1992 roku. Później Pracownia Wiedzy o Działaniach i Strukturach Wizualnych brała udział m. in. w wystawie w Galerii Białej w Lublinie (1992), w warsztatach w Muzeum Artystyczno-Historycznym w Kaliningradzie, a także w warsztatach międzynarodowych, np. w polsko-angielskich warsztatach studentów Manchester Metropolitan University i warszawskiej ASP w Dłużewie (1994), w polsko-szwedz-



22. Laboratorium abstrakcji, wystawa końcoworoczna w pracowni Owidzkiego, lata 70-te

23. Karol Radziszewski, zadanie Dynamika wykonane pod opieką dydaktyczną prof. J. Dyrzyńskiego 2001

24. Paweł Kałużński, zadanie Monumentalizacja wykonane pod opieką dydaktyczną prof. Dyrzyńskiego

25. Wnętrze pracowni prof. R. Owidzkiego przy ulicy Widok w Warszawie, fot. J. Mioduszeński

24

52/53
ASP RACJE

U Strzeńskiego jest niewola kadru [w tym momencie Profesor charakterystycznym gestem rysuje w powietrzu prostokąt]. Nie we wszystkim się z nim zgadzam. W unizmie, a to jest naczelna koncepcja Strzeńskiego, istnieje zależność od kadru. Obraz unistyczny za główne dane bierze granice pola. To jest niesłychanie europejski punkt widzenia. Wyznaczamy terytorium, które wypełni się zdarzeniami. Stoimy wewnątrz Koloseum. To jest charakterystyczna dla sztuki europejskiej zależność od zdefiniowanych, określonych pól. I charakterystyczny dla Europy antropocentryzm, chęć chwytania, sytuowanie siebie wewnątrz tego obszaru. W Azji nie ma uwiecznienia w kadrze. Pod tym względem ja jestem może bardziej z Azji [śmiech]. Tam cała kompozycja rozwija się bez początku i końca; jest otwarta. Japoński zwój kakemono różni się od naszych formatów. Albo Indie, w architekturze mamy rozsypane na całym placu gopury. Albo rzeźba hinduska z VII wieku *Narodiny Gangesu – Gangawatarana* z Mahabalipuram. Pochód figur, zwierząt wokół życiodajnej rzeki, wijącej się przez całą kompozycję, rozchodzi się w sposób nieograniczony po wielkim bloku kamiennym, z którego wykonano rzeźbę o wymiarach 10 na 30 metrów. Interesują mnie sprawy tak odmiennego myślenia, więc idę dalej w sięganiu po problemy budowy bogate w odniesienia wielokulturowe.

Profesor przyjaźnił się z Henrykiem Stażewskim. Braliście obaj udział w wystawie inauguracyjnej działalności Galerii Foksal w 1966 roku. Chciałbym na koniec przywołać postać Stażewskiego.

O! Z Heniem myśmy się bardzo kochali, aleśmy się bardzo różnili. Jeżeli chodzi o jego dążenie do uproszczenia, to jest to sprawa, która mnie mocno denerwowała. Rudolf Arnhem, analizując problem uproszczenia wykazuje, że wobec natury Rubens jest uproszczony. A Henio: „Uprościć i uprościć”. Był taki okres, że na każdym wernisażu Stażewski chwilę patrzył na prace i mówił: „To trzeba uprościć”. Miał obsesję, wszystko by uprościć. „Kobieta – mówił – powinna być tysa, żeby wydobyc formę głowy”. Ja mu na to: „Heniu, włosy, taka piękna miękka struktura, ilu malarzy godziny nad tym spędzało.” A on: „Łysa i kropka”. To był właściwie minimalizm, on w pewnym okresie był minimalistą. W tym czasie miał *idée fixe* kreski. Przychodził do mnie i mówił: „Nie umiem zrobić obrazu z jedną kreską, z dwiema – tak, z dwiema potrafię.” A ja mu na to: „Kreska jest po to, żeby zbudować. Człowiek paleolitu używał kreski, żeby narysować renifera. To, co jest wewnątrz kreski, jest zwierzęciem, to co na zewnątrz – nie jest” [śmiech]. Takie to były dyskusje.

Dziękuję za rozmowę.

* Wywiad jest zapisem dwóch rozmów, które miały miejsce w pracowni prof. Romana Owidzkiego, przy ulicy Widok w Warszawie, 23 lipca oraz 25 października 2007 roku. Prof. Roman Owidzki skończył 95 lat 23 października 2007 roku.

kich warsztatach studentów Konstfack Stockholm i warszawskiej ASP w Luboradowie (1998), Hälleforsnäs (1999) i Sztokholmie (2001). Ważna była współpraca z Galerią TPSP „Pałacyk”, prowadzoną przez Ewę Zawadzką-Kowalską i trwająca do dziś współpraca z Galerią Działania, prowadzoną przez Fredo Ojdę. „*Spiritus movens* warsztatów realizowanych przez pracownię był Wiesław Łuczaj” – mówi prof. Dyrzyński. Trzeba podkreślić, że pod koniec lat 80. na Wydziale Malarstwa podobny program aktywności poza uczelnią miała tylko pracownia prowadzona przez Ryszarda Winiarskiego. Prof. Roman Owidzki stale utrzymuje kontakt z pracownią, której założenia programowe wypracował. Uważnie ogląda każdą wystawę końcową. Żywo dyskutuje prace studenckie, zajmują go problemy i sprawy związane z warszawską ASP. Od lat Owidzki uczestniczy we wtorkowych spotkaniach kawiarnianych malarzy i krytyków. Dawniej malarski stolik kawiarniany zbierał się w hotelu Europejskim – w „Europie”, jak mówi Owidzki. Obecnie spotkania mają miejsce w kawiarni przy ul. Brackiej. Co wtorek bywają: prof. Zbigniew Gostomski, Tomasz Ciecierski, Włodzimierz Borowski, prof. Krzysztof Meisner, prof. Jan Tarasin, Stefan Szydłowski, prof. Jacek Dyrzyński, prof. Roman Owidzki. Wystawę poświęconą tym spotkaniom zorganizował w 2005 roku Stefan Szydłowski w swojej galerii przy ulicy Ratuszowej. Nosiła ona tytuł „Europejski – Nowy Świat”. ■



25

Jan Mioduszeński

malarz, asystent prof. Jacka Dyrzyńskiego, pracuje na Wydziale Malarstwa warszawskiej ASP w Pracowni Wiedzy o Działaniach i Strukturach Wizualnych.

OTWARTA FURTKA I PIERWOTNE SZYFRY

WOKÓŁ ABSTRAKCYJNYCH OBRAZÓW NACHTA



1

Intymność sztuki Artura Nachta-Samborskiego, przy jej uwodzicielskim bogactwie formalnym, polega na ubogim, okrojonym do kilku tematów rejestrze. Na przestrzeni czterech dekad pojawia się na płótnach ta sama, wsparta na łokciu, naga modelka, przez lata odnajdujemy pod fikusem ten sam stół. Penetrowany przez malarza wycinek świata – jego pejzażu czy populacji – niemal nie daje się odnieść do konkretnych postaci czy nazw geograficznych. Stylowe zwroty są na osi czasu kreślone sinusoidą, płótna z różnych okresów jawią się raz jako ekspresjonistyczne, to znów eksponujące przede wszystkim gry barwne. Rozmaicie ukazuje się w obrazach Nachta lub zanika przedmiot. Sensownie i celowo jest pokazywać i zestawiać inwentarz malarski artysty bez spoglądania na daty, choć akurat apogeum „kompozycji bliskich abstrakcyjnemu sposobowi organizowania płótna” Maria Gołąb wyznaczyła na połowę lat 50’.



2



3

1. Widok z okna, akwarela, gwasz na papierze, kolekcja Krzysztofa Musiała

2. Kompozycja w białe kropki, gwasz na papierze, własność rodziny artysty,

3. Kompozycja z kwiatem, olej na papierze, własność rodziny artysty,

Kłopoty z datowaniem prac Nachta znane są powszechnie i widać to także na wystawie w Galerii aTAK. Na taki stan rzeczy „pracował” swą postawą sam artysta – zacierający ślady, zachowujący dyskretny dystans wobec własnej przeszłości, stroniący od zewnętrznych analiz i komentarzy. Wiemy, że nie da się szukać prawdy o Nachcie bez przywołania kilku najbliższych mu znawców i wyznawców, uczniów i promotorów. Dlatego domniemania mogące nieco przybliżyć możliwości interpretacyjne Nachtego „dotyku abstrakcji” także – choćby częściowo – muszą być oparte na bazie anegdoty.

Wspomniana już kuratorka dwu wystaw Nachta w poznańskim Muzeum Narodowym przytacza w katalogu ekspozycji z 1995 roku dewizę artysty, który takimi oto słowami miał tłumaczyć własną powściągliwość w publicznym wystawianiu swych prac i niechęć do wspomniania: „Między obrazem a widzem jest za dużo druku”². Tu warto przytoczyć myśl innego byłego kapisty, Józefa Czapskiego, który notował, że „trzeba nie za dużo mówić, by nie za daleko odejść”. W obu zdaniach łatwo dostrzec wspólny mianownik uprawianego niegdyś przez obydwu malarstwa (czy dokładnie postawy twórczej) spod znaku peinture – peinture. Obraz miał się bronić sam, to on ewokował i zamykał cały tekst o sobie. Tym bardziej ryzykowne staje się pisanie o domniemanych czy faktycznych abstrakcjach Nachta.

GUBIENIE PRZEDMIOTU, GRA W SKOJARZENIA

„Liście stają się rytmami, pokrywają się jakimiś pasiastymi układami wielobarwnych smug, dążących w poprzek formy do zderzenia z masami walorów, które znaczą jakieś strategiczne miejsca płótna, w niezgodzie często z anatomią rośliny. Jakże więc ma tu znaczenie przedmiot? Czy gra partię przeznaczoną gitarze przez kubizm hermetyczny? W takim przypadku mielibyśmy do czynienia z malarstwem, w którym pod nieistotnymi pozorami odbywa się gra abstrakcyjnych form. Można by wyizolować ją z przedmiotowej szaty. Ale takie chęci nie przychodzą – zbyt silne jest przekonanie, że osiągnięto tu jakąś klasyczną trójjednię, wyważono na nowo stosunki między subjektem a dwoma obiektami – płótnem i naturą.”³ Już te słowa Jerzego Stajudy odnoszące się do martwych natur z fikusem, dają wystarczający asumpt do rozważań nad atakującym nas w galerii „dotykiem abstrakcji”.

Spod pulsowania grubych, kreskowych szrafowań, dźwięczących punktowań, esów-floresów, wydobywa się klarowny szkielet konstrukcyjny, owszem – wywołujący niekiedy sugestię drzew, uliścień, fizjonomii – ludzkiej czy kociej (jak w *Kompozycji biało-zielono-czerwonej*, bądź *Kompozycji czerwonej*⁴). Czasem wizerunek nakierowuje percepcję widza na skojarzenia ze światem owadów, krabów (może z Balearów?), martwych i żywych natur (*Kompozycja abstrakcyjna*) czy fragmentu czaszki (twarzy) ze szczęką, uzębieniem, żuchwą (*Kompozycja z kwiatem*). Mnogość asocjacji skojarzeniowych nie powinna jednak kierować widza w stronę odczytania tych obrazów jako założonych z góry rebusów, opartych o grę z mimesis...

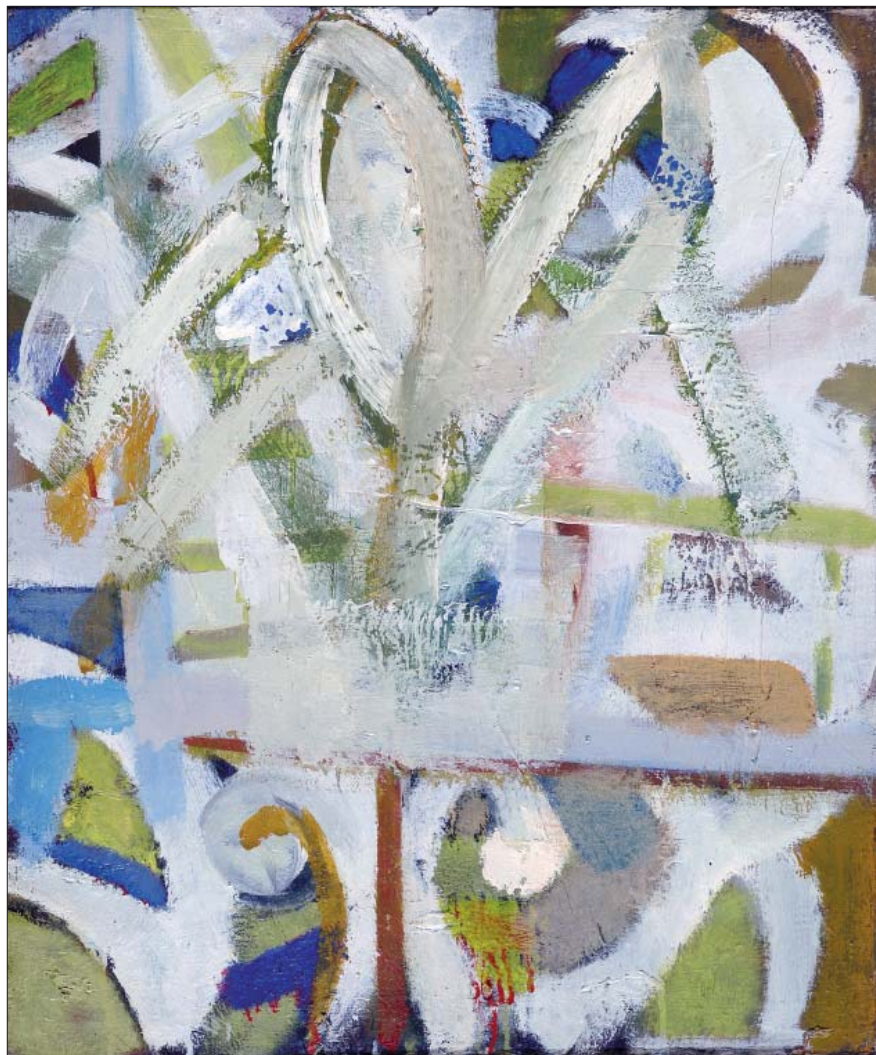
W zgromadzonych na wystawie pracach – powstałych przy użyciu gwaszu, akwareli, oleju (na papierze, nawet fotograficznym) ołówka czy flamastra – obserwujemy roztopianie czy raczej gubienie przedmiotu, pejzażu, figury ludzkiej w konstrukcji, która, choć nierzadko ma w sobie pierwiastek dekoracyjny, właściwie nigdy nie opiera się przede wszystkim na ornamentalnej zabawie. Każdym obrazem Nacht szuka pełni, choć każdy poddaje ćwiczeniom i próbom stylistycznego rozciągania i ząbienia form (najczęściej organicznych), ich napinania i rozprężania, pulsowania i zanikania plam barwnych. Nie unika zabaw z arabeską, z tym własnym koślawym i po dziecięcemu prymitywnie kaligrafowanym konturem, daje dowody malarskiej erudycji, odmieniając przez przypadki kompozycyjne zestawienia. Ale przede wszystkim szyfruje przedmiotowość, przesłania przedmiot (postać, twarz, głowę), choć nie sam proces gubienia go jest celem malarza. Bo wówczas te obrazy dużo mocniej odcinałyby się od swoich braci i siostr zdecydowanie przedmiotowych, zakotwiczonych bez wątpliwości w porcie mimesis – płócien z fikusami czy głowami. Nacht nie ściele przed widzem wysmakowanych dywanów czy narzut dla samej pulsacji rzucików i plamek, przenikania się obłych to znów cokolwiek siermiężnych >>>

54/55

ASP:RACE

¹ M. Gołąb, Wprowadzenie. O chronologii i wybranych wątkach twórczości Artura Nachta-Samborskiego. [w:] Artur Nacht-Samborski 1898-1974, kat. wystawy pod red. M. Gołąb, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1999, s. 15.
² M. Gołąb, Notatki do biografii i przedwojennej twórczości Artura Nachta-Samborskiego. [w:] Artur Nacht-Samborski 1898-1974, kat. wystawy pod red. M. Gołąb, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1995, s. 14.
³ J. Stajuda, Nacht-Samborski. Współczesność 1964, nr 10, s. 5; przedruk w: tegoz, O obrazach i innych faktach, do druku podały Jola Goła i Małgorzata Sikińska, Muzeum ASP, Warszawa 2000, s. 179.
⁴ Wszystkie tytuły obrazów zostały przywołane za katalogiem wystawy Artur Nacht-Samborski. Dotyk abstrakcji, Galeria aTAK, Warszawa 2007.

* Tekst zainspirowała wystawa Artur Nacht-Samborski. Dotyk abstrakcji, zorganizowana przez warszawską Galerię aTAK w dniach 11.10 – 7.12.2007. Wszystkie fotografie zostały udostępnione przez Galerię aTAK.



4



5



6

konturów. Nierzadko motyw centralny „przyczepia” do tafli obrazu prostopadłymi do jego krawędzi krechami, jakby spinał kadr, przybijając do gleby namiotowe śledzie.

Dzban z białymi liśćmi to swoisty rebus. Można go czytać jako „popiersie z białą głową”, obwiedzioną grubym, zielonym konturem, z ledwo co zaznaczonymi oczyma i nosem (w błękitnie) – i tak został powieszony w „aTAK-u”. Aby zobaczyć dzban, należy obrócić obraz o 180 stopni. To, co ożywia kompozycję i urozmaica zniurchomiałą pośrodku, zagadkową „figurę”, dzieje się na obrzeżach owej centralnej formy – krechy i plamy przenikają się, rywalizują wyzierając spod siebie, ale nie zatracają przewrotnego porządku kompozycji; uporządkowana konstrukcja pulsuje bardziej kolorem niż formą.

Kompozycja z kołami ukazuje spiralne woluty, pozwijane niczym ozdoby choinkowe, pulsujące dysonansami fioletów i czerwieni, neutralizowanych niekiedy zielenią. Z kolei mała *Kompozycja abstrakcyjna* przypomina martwą naturę ze śliwkami czy innymi owocami zamasyżycie obwiedzionymi konturem; formy te wypełniają cały kadr plamami brudnych fioletów, granatów, zszarzałych różów, kontrastowanych zielenią i bielą.

GROTESKA I OCZY, KTÓRE WIEDZĄ

„Samborski zawsze zostawiał sobie jakby otwartą furtkę, dając szanse na kontynuowanie podjętego tematu. (...) Gdy mówię o Artku, mówię o jego obrazach, gdzie każda forma, kreska i barwa zbliża ku całości, która ma otwierać wyobrażenie, a nie zamykać, gdzie zanotowane są myśli, do których można wrócić, jak w rozmowie.”⁵ W nieustanny dyskurs z własną twórczością, o którym wspominał w przytoczonych słowach Stefan Gierowski, wpisane było także gubienie i odzyskiwanie przedmiotowości. Ale niezależnie od rozpoznawalności czy nierozpoznawalności świata, Nacht pozostawał przewrotny i dowcipny, nieodmiennie groteskowy i zaskakujący. Zatrzymajmy się na dłużej przy jednej z tych cech, którą Pollakówna przywołała słowami: „Przecież od młodości nurtowała w Nachcie owa skłonność do czulej groteski, do przekornego odinaczenia świata widzialnego, jakby w poszukiwaniu jego pierwotnych szczyfrów”⁶. Groteskowość w abstrakcyjnych obrazach Nachta objawia się tyleż poprzez przeskalowywanie form i motywów, co przede wszystkim przez zespalanie elementów dobranych na zasadzie paradoksu, osobno postrzeganych zwykle jako przeciwstawne. Będą to np. grube kontury delikatnego kwiatu, pastelowe tony, nałożone impastowymi pociągnięciami, subtelne spirale zabazgrane plamami i uderzeniami na pierwszy rzut oka kompletnie „niszczycielskimi”, pozornie nic do kompozycji nie wnoszącymi poza złamaniem ładu ...



7



8

- 4. Szkic biały, olej na płótnie, własność rodziny artysty
- 5. Kompozycja abstrakcyjna, olej na desce, własność rodziny artysty
- 6. Dwa owale z pomarańczowymi kropkami, gwasz na papierze, własność rodziny artysty
- 7. Rytm kreskowy, olej na kartonie, własność rodziny artysty
- 8. Kompozycja z czerwoną kropką, olej na płótnie, własność rodziny artysty
- 9. Kompozycja, olej na płótnie, własność rodziny artysty

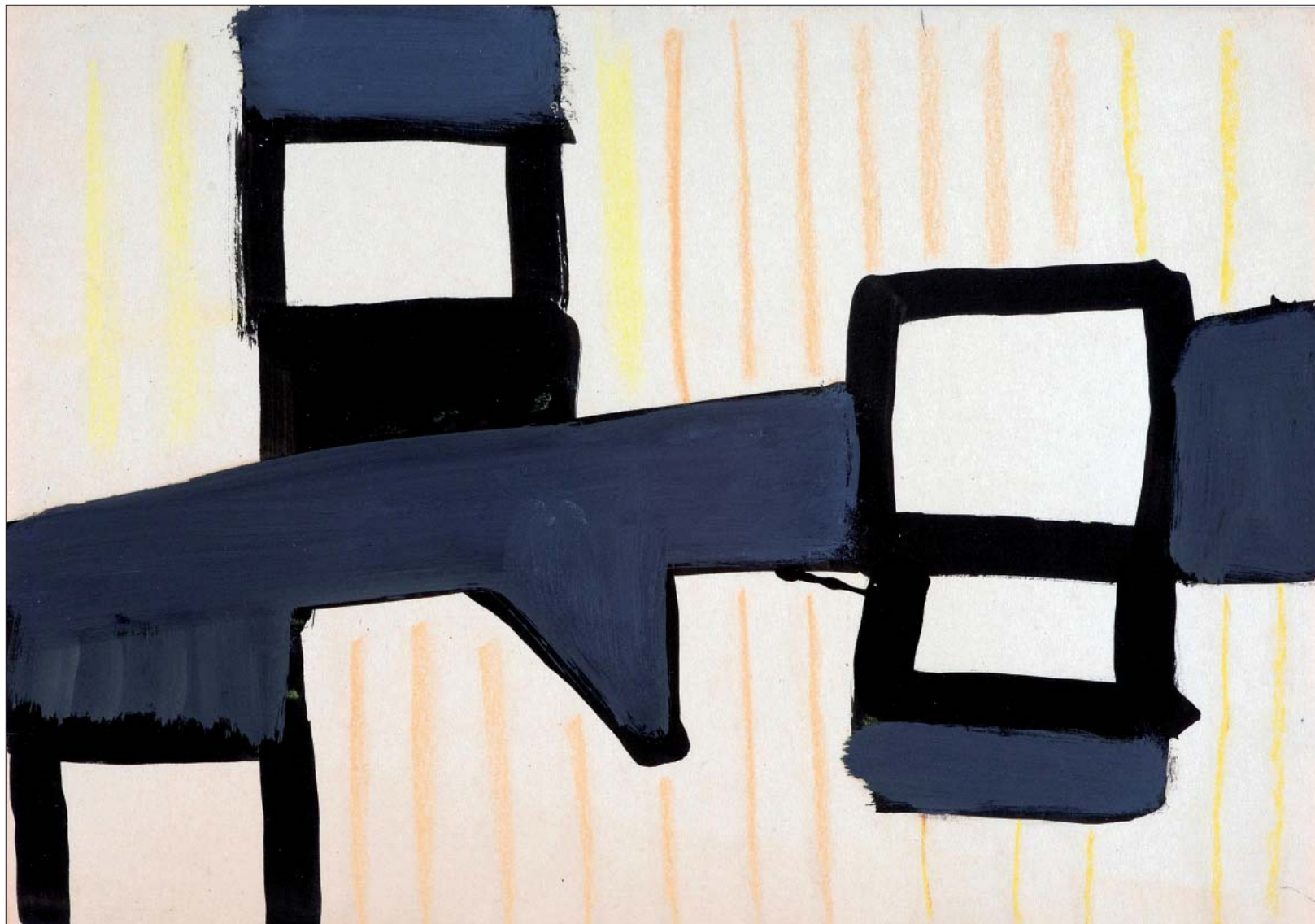


9

Najbardziej może kondensuje wszelkie cechy Nachtowej groteski *Szkic biały*, którego ekspresyjna spontaniczność tylko z pozoru wydaje się niekontrolowana. Cała konstrukcja białych krech, łuków, elips zamykających formy i barwy tła trzyma się na dwóch wolutowych nóżkach stolika czy konsoli. Z kolei najbardziej wyrafinowane (przy całej dystansie do tego terminu w aspekcie całego Nachta) w chromatycznym sensualizmie i formalnym idiomie są *Rytm kreskowy*. To może jakaś daleka reminiscencja „wieży strażniczej”, okolonej ugrowo-błękitno-oranżowo-brązowym „plotem”.

Inny typ groteski reprezentuje *Kompozycja „z oczami”*, bezwiednie odsyłająca do symbolicznego świata Odilona Redona. Zawiera formę przypominającą opastego, przeskalowanego owada – jakby widzianego przez lupę i w niej skadrowanego, próbującego poderwać się do lotu, a trudność wykonania tej czynności eksponującego wybałuszonymi oczami. Kaligraficzno-znakowy charakter mają *Dwa owale* czy *Dwa owale z pomarańczowymi kropkami*, nieomal plakatowe w swej formalnej powściągliwości i wyrazistości. Jakże różnią się od *Kompozycji w ostrych barwach*, opartej o zgrzytające dysonanse jaskrawozielonych i intensywnie czerwonych plam, krech, kropek. Linie eksploatującą motyw powiązany z kompozycyjnym *amor vacui* kontynuuje *Kompozycja z owalem*, *Kompozycja z oczami*, *Kompozycja z ósemką*.

Większość wymienionych właśnie obrazów ma za motyw przewodni (i właściwie jedyny) coś, co kształtem przypomina oko lub oczy. To trop powracający w twórczości Nachta, który odsyła widza do epizodu dość dramatycznego w biografii artysty. Jedną z tzw. wcierek (propagandowych prac na zamówienie) – malowany wraz z Eustachym Wasilkowski we Lwowie, w czasach sowieckiej niewoli portret Andrieja Aleksandrowicza Żdanowa miał niebezpieczny dla autorów feler: oczy umieszczone na dwóch różnych wysokościach. Motyw podobnej „pomyłki” wyzyskał i unaoczniał Jerzy Skolimowski w filmie *Ręce do góry* (1967). Wówczas to niefortunni artyści-zetempowcy salwowali się ucieczką po odkryciu swego błędu, którym było doklejenie drugiej pary oczu w olbrzymim portrecie Stalina. >>



10

Ten kilkunastometrowy koszmar, opadając na głębie sprawiał wrażenie, że zakryje ją cała... Jego twórców – jako politycznych prowokatorów czy też świadomych wrogów – spotkał zetempowski sąd.

Pomyłka Nachta i Wasilkowskiego z przestawionymi oczami Żdanowa z pewnością nie wynikała z ich wiedzy o *delirium tremens* toczącym stalinowskiego aparacza i ideologa socrealizmu. Czy ryzykowaliby życie dla żartu? Inna rzecz, że Nachta oprócz poczucia humoru, cechowała także duża odwaga cywilna, gdy podczas spotkania z artystami sowieckimi w Moskwie (ok. 1940 r.) przyznawał się otwarcie do wpływów potępianego u Sowietów za burżuazyjność malarstwa francuskiego, a z drugiej strony wytknął twórcom radzieckim związki ze sztuką niemiecką połowy XIX wieku.

FLAMASTRY, CZYLI INSTRUKCJA DO ABSTRAKCJI

Wróćmy do abstrakcji. *Kompozycję* nazwałbym na własny użytek „pracownią komputerową”. Ale czy to nie mogła by być droga (i dorysowane do niej obejścia) w okrutnym *Dogville* Larsa von Triera, albo przynajmniej schemat nowej gry w klasy? Powściągliwe wyrafinowanie, przedstawieniowa przewrotność, ekspresyjna subtelność – wszystkie składają się na malarską pełnię. Takie właśnie obrazy (nawet gdy nazwiemy je szkicami, kartkami) toczą żywy dialog z artystami operującymi w podobnych rejestrach – Piotrem Potworowskim czy Teresą Pągowską.

Obrazem, który można by potraktować jako „instrukcję do abstrakcyjnego Nachta” jest *Kobieta / Kompozycja* dzięki unaocznieniu procesu gubienia, czy raczej gmatwanie mimetyczności w siatce – kłębowisku fioletowo-niebiesko-żółtych esów-floresów. To od strony samej techniki instrukcja czytelniejsza od innych – przez użycie tak ponoć lubianych przez Nachta flamastrów (których przyjazd „do nas” Stajuda wydatował dokładnie na rok 1961).

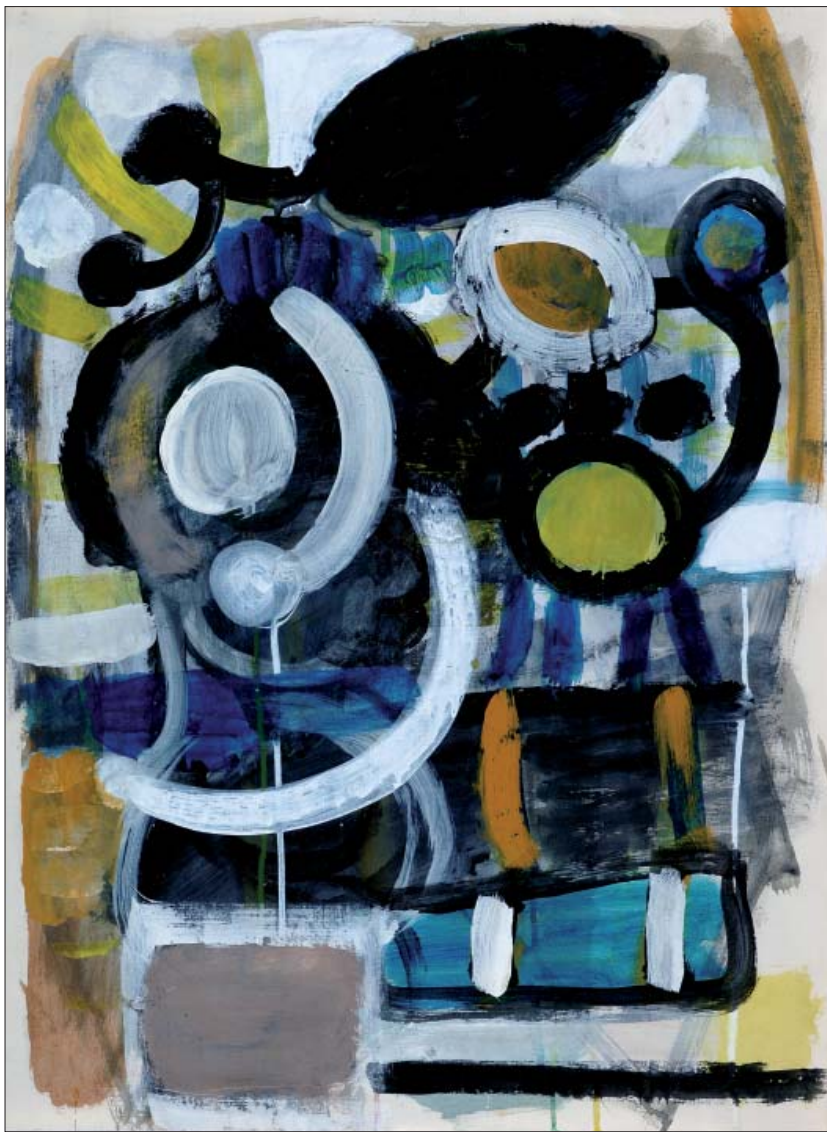
Rysunki z kreślonymi niemal bez odrywania dłoni od papieru falami, amplitudami, zawijasami, elipsami, czarnymi ósemkami czy czerwonymi kropkami odsłaniają ludyczny charakter ćwiczeń Nachta. Te powstałe przy użyciu tuszu czy długopisu ukazują formy kubo-futurystyczne, czasem przypominające hoże damskie akty Chwistka z okresu kubizującego, kiedy indziej zaczerpnięte jakby wprost z arsenału konstruktywistów, albo też kolażów kubizmu syntetycznego. Czy powstały w latach 20.? Z braku lepszych dowodów wystarczyć musi (jak często bywa z Nachtem) ten nie wprost. Gdzie i kiedy,

jeśli nie w Berlinie w 1923 roku, miałyby zaistnieć u Nachta formy ultranowoczesne? Wszak do Niemiec podróżował z Jankiem Adlerem, a zaprzyjaźniony z lwowskimi malarzami – Zygmuntem Menkesem i Alfredem Aberadamem, za ich pośrednictwem zetknął się zapewne także ze sztuką ich ówczesnego nauczyciela, ukraińsko-żydowskiego rzeźbiarza – awangardzisty Aleksandra Archipenki, być może też Picassa czy Légera⁷.

Nacht potrafił rezygnować z charakterystycznego *horror vacui* w kompozycjach, które zdają się emanować metafizyczną pustką wokół (czy wobec) pojedynczego, niewielkiego skalą i skromnego swą znakową strukturą motywu. Właśnie tą pustką (bynajmniej nieobojętną malarsko) zdaje się korespondować z północną tradycją romantycznego malarstwa nowoczesnego, którą opisał w swej słynnej książce Robert Rosenblum⁸. Mieli ją reprezentować artyści niekatolicycy – protestanci, żydzi czy też wyznawcy takich nowoczesnych światopoglądów spirytualistycznych, jak teozofia. Ich dzieła charakteryzował swoisty ikonoklazm, posunięta do granic abstrakcji (a często i poza nie) mimetyczna powściągliwość. Czy jednak wpisanie „abstrakcyjnych” obrazów Nachta w ten kontekst jest wystarczająco uprawnione? Przy pewnych zastrzeżeniach można taką hipotezę zaryzykować. Zdzisław Kępiński o obrazach z fikusem pisał „Coś z poddasza Mantparnassu i coś z namiotu Jakuba”⁹. Nie miejsce tu na rozważanie stosunku Nachta do żydowskiej tożsamości i żydowskich przyjaciół z lat berlińskich i lwowskich: Adlera, Menkesa i Aberadama. Chodzi raczej o poczucie wolności, nieograniczoności jego sztuki, a także o swoiście pojętą rolę kontrolowanego przypadku, stymulującego przedstawieniową ekspresję (o czym wspominał sam Nacht), zbliżającą go niekiedy do amerykańskich ekspresjonistów abstrakcyjnych.

CIERPKA ARKADYSKOŚĆ, BUŻKA I BAL

Stajuda z pewnym przekąsem pisze o sławetnej „kulturze medyteranejskiej”, która bije z płóci Nachta. Czy to jednak cała prawda, na wyłączność przyporządkowująca malarza do tradycji śródziemnomorskiej, a separująca go od północnej? Oddajmy znów głos Stajudzie: „Obrazy Samborskiego są w jakiś sposób arkadyjskie (...). Nie jest to jednakowoż Arkadia z niezakłóconego snu sentymentalisty czy romantyka”. Krytyk i malarz dostrzega w płótnach Nachta fenomen „cierpkiego smaku”¹⁰. Chyba właśnie ta cecha daje odpór zarzutom o „ucieczkę od rzeczywistości” w powojennych obrazach



11

malarza; formułuje odpowiedź na pytanie o piętno przeżyć wojennych Nachta – przeżyć Żyda, który musiał się ukrywać, zmienić nazwisko, a mimo to, po ocaleniu pozostał malarzem martwych natur i wysmakowanych zestawień, jakby nie dotknęła go postawiona przez Adorna kwestia czy możliwa jest sztuka po Holocauście. Dwaj przyjaciele Nachta różne wobec katastrofy przyjęli postawy. Czapski przez pewien czas po prostu malować nie mógł, Menkes z perspektywy emigranta-ocaleńca, w reakcji na tragiczne wieści, dochodzące z Polski, popełnił kilka płócien (może nawet zaczętych już w czasie wojny) odnoszących się do powstania w getcie i powstania warszawskiego. Być może zachodziła u niego potrzeba odreagowania poprzez uświadomienie tożsamości. Nacht, jak widać, po prostu nie eksponował tego elementu w swej twórczości. Był – by znów powiedzieć za Stajudę – beżlitośnie obiektywny. Słynął przy tym z „nakazującego lekko ironiczny dystans poczucia humoru”¹¹. Sam „z upodobaniem i bez złośliwości wyszukiwał w obrazach abstrakcyjnych a to jakieś krzesło, a to znów (...) jakąś »bużkę«”¹². Czy więc z jego własną abstrakcyjnością nie jest tak jak z niedoszłym przystaniem do futurystów? Czy o jej braku (lub przeciwnie – wyodrębnieniu się) nie decyduje tyleż przekora, co kontrolowany do pewnego stopnia przypadek, zmierzenie się samoświadomości malarza (ale i widza oglądającego te właśnie obrazy) z dopadającym go nieuchronnie biegiem rzeczy, potocznymi wydarzeniami, własnymi psychofizycznymi uwarunkowaniami? Stajuda przytacza swą rozmowę z Nachtem wspominającym jedno ze spotkań z Bruno Jasińskim w brzemienym w wydarzenia roku 1923. Jasiński robił wówczas zaciąg w szeregi futurystów, w krakowskiej „Esplanadzie” przekonując Nachta, który po latach przyznawał się Stajudzie: „Przeceniał mnie, ale oczywiście nie byłem całkiem świeży po Berlinie. Liczyłem jego punkty. No i już mnie prawie miał, zaczarował. Tymczasem wchodzi Zyga”. I właśnie Zyga Waliszewski miał wyciągnąć Artka z objęć awangardzisty jednym zdaniem: „Tu mamy bal”. Dodajmy, że chodziło o jeden z kilku balów zorganizowanych przez kapiistów szykujących się do wyjazdu paryskiego. „A kto by nie poszedł?” – mówił potem Nacht Stajudzie¹³. Czy wchodząc w abstrakcję, nie poszedł na kolejny bal? Albo jeszcze inaczej. „Nie patrzeć na naturę spiczastym okiem”¹⁴ – takie zdanie Nachta przytoczył jeden z najwybitniejszych jego studentów, Jacek Sienicki. Jeśli więc Nacht takie „niepatrzeć” zalecał studentom, to sam w podobny sposób traktował abstrakcję. Bez programowego przymusu, bez namaszczonej powagi¹⁵, bez ortodoksji, bez pośpiechu. Przecież lubił wstawać późno.



12

10. Kompozycja, tusz, kredki na papierze, własność rodziny artysty

11. Kompozycja z kołami, akwarela i gwasz na papierze, własność rodziny artysty

12. Kompozycja biało-zielono-czerwona, olej na papierze, własność rodziny artysty

13. Kompozycja, węgiel i kredki na papierze, własność rodziny artysty

¹¹ Warto w tym miejscu przypomnieć (znów za J. Stajudę) odwagę i trafne w odległym już czasie intuicje Ryszarda Stanisławskiego, który w roku 1966/67 w nowej aranżacji kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi umieścił prace Nachta zarówno w sali I – w kontekście malarstwa polskich kolorystów, jak i w sali II – z obrazami wczesnych ekspresjonistów i fowistów (Vlamincka, Noldego, Jawlensky'ego, Pechsteina), by w sali kolejnej pokazać m.in. obrazy Adлера i Menkesa, dwóch z berlińskich przyjaciół Nachta.

¹² R. Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*, Thames and Hudson, London 1994, s. 212-213.

¹³ Z. Kepiński, *Artur Nacht-Samborski*, Publikacje „Przeglądu Artystycznego”, Warszawa 1958, s. 12.

¹⁴ J. Stajuda, *Nacht Samborski*, op. cit., s. 180.

¹⁵ J. Pollakówna, op. cit.

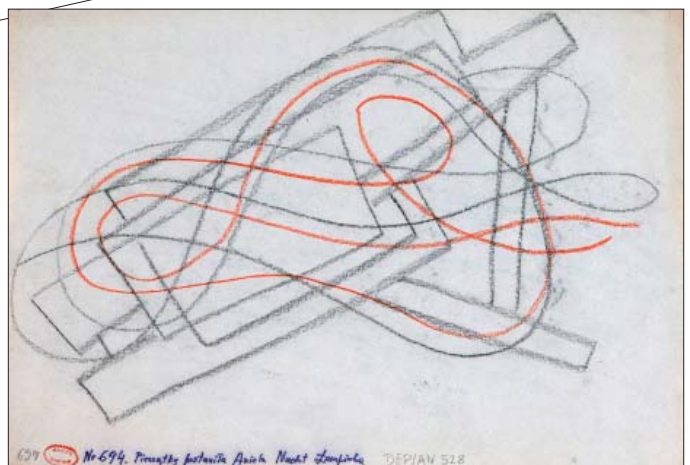
¹⁶ J. Stajuda, (wstęp do katalogu), [w:] *Jerzy Stajuda*, Muzeum Sztuki, Łódź, grudzień 1988; przedruk w: *O obrazach i innych taktach*, op. cit., s. 465.

¹⁷ J. Stajuda, *Artur Nacht-Samborski (I)*, „Miesięcznik Literacki” 1977, nr 9; przedruk w: *O obrazach i innych taktach*, op. cit., s. 300-301.

¹⁸ Jacek Sienicki, *Do Artura Nachta-Samborskiego*, [w:] *Artur Nacht-Samborski (1898-1974)*, Katalog wystawy monograficznej w Muzeum Narodowym w Warszawie, Warszawa 1977, nb s. 2.

¹⁹ Słowa J. Pollakówny z tekstu *Malarstwo mezawisie*, op. cit.

58/59
ASP/RA/CZE



13

Artur Tanikowski

Historyk i krytyk sztuki. Absolwent KUL, autor m.in. monografii *Eugeniusz Zak* oraz opracowania *Malarze żydowscy w Polsce*, kurator. Kibic FC Barcelona i Legii Warszawa. Pracuje w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.



Artur Nacht-Samborski, fot. Janusz Podoski

ARTUR STEFAN

NACHT-SAMBORSKI

CZYLI PRZERYWANA PROFESURA...

Artur Nacht w czasie II wojny światowej, dzięki pomocy przyjaciół uniknął zamknięcia w lwowskim getcie. Od 1942 roku ukrywał się w Warszawie i jej okolicach pod przybranym imieniem i nazwiskiem, jako Stefan Ignacy Samborski. O tamtych latach pisał: „Nad stratą przechodziło się do porządku dziennego, to było »normalne« i dla tych którzy ginęli i dla tych którzy zostawali.”

Pracę w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie Samborski podjął 1 października 1949 roku jako profesor kontraktowy na Wydziale Malarstwa. Miał już za sobą doświadczenie czterech lat pracy w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Pięknych w Gdańsku z siedzibą w Sopocie.

Prof. Jacek Sempoliński pisał w 1984 roku: „Wczesna epoka koloryzmu w warszawskiej uczelni cechowała się innymi jeszcze właściwościami niż ściśle warsztatowa. Tworzyli ją ludzie, dla których malarstwo było sposobem manifestowania światopoglądu. Żeby nie wiem jak kapiści podkreślali »czystość« sztuki, żeby nie wiem jak dobitnie trzymali się w korektach studenckich doktryny Maurice'a Denisa (obraz zanim stanie się rumakiem bitewnym itd. jest kawałkiem płótna zamalowanym w pewien określony sposób), żeby nie wiem jak odcinali się od literatury w malarstwie i filozofii, a ograniczali do spraw czysto plastycznych, filozofię jednak mieli (czy tworzyli ją), nią zarażali uczniów.”

10 maja 1950 roku Samborski został mianowany profesorem nadzwyczajnym malarstwa ASP w Warszawie. Jednak już 1 września tegoż roku został przeniesiony przez ministra kultury i sztuki w „stan nieczynny”, co wiązało się z przerwaniem zajęć w jego pracowni w Akademii. Wojciech Włodarczyk pisał: „Późniejsze uwagi Hoffmana o „wewnętrznej emigracji” Nachta i pozostawienie jednocześnie w Akademii Cybisa [do 1 września 1951 r. – dopisek D.K.] wydają się świadczyć, że »stan nieczynny« Samborskiego mógł być albo jego własną pryncypialną decyzją, albo wynikiem jego niechęci do znalezienia się w nowej połączony uczelni.” Od 31 sierpnia 1951 roku, decyzją Bolesława Bieruta stan nieczynny został ostatecznie zamieniony na stan spoczynku.

C. k. gimnazjum *Ar. Okny* w *Krakowie*
L. *25*

Świadectwo roczne.

Nacht Artur
urodzony dnia *26 maja 1898* w *Krakowie* w *P. K.*
religii *mojżeszowej* uczeń klasy *pierwszej C* otrzymuje niniejszem za rok szkolny *1909/10* świadectwo następujące:
Zachowanie się: *odpowiednie*

Postęp w przedmiotach nauki:		Wynik ogólny
Przedmiot	Postęp	
w nauce religii:	<i>dobry</i>	Do klasy następnej
w języku łacińskim:	<i>dotateam</i>	
w języku greckim:	<i>dotateam</i>	
w języku polskim:	<i>dotateam</i>	
w języku ruskim:	<i>dotateam</i>	
w języku niemieckim:	<i>dobry</i>	
w geografii i historii powszechnej:	<i>dotateam</i>	
w matematyce:	<i>dotateam</i>	
w historii naturalnej (.):	<i>dotateam</i>	
w fizyce:	<i>dotateam</i>	
w propedeutyce filozofii:	<i>dotateam</i>	uzdolniony.
<i>gimnastyczne</i>	<i>dotateam</i>	
Przedmioty nadobowiązkowe:		
w dziejach ojczyźnych:		
w gimnastyce:		

Liczba opuszczonych godzin szkolnych *—*; z nich nie usprawiedliwiono *—*.
Od opłaty szkolnej *—* był uwolniony.
W Krakowie 29 czerwca 1909

Szkoła ludowa *7^{ta} klasowa pop. m. k. im. św. Franciszka z Jozefa*
w mieście *Krakowie*
L. katalogu głównego: *20* Klasa *piąta*

ZAWIADOMIENIE SZKOLNE.

Imię i nazwisko ucznia (uczennicy): *Nacht Artur*
urodzony z dnia *26 maja 1898* w *Krakowie*
w *ul. 26. Maja* religii *mojżesz.* obrządku *—*

Rok szkolny 1909/10	I półroczcie:		II półroczcie:	
	od 1. września do 15. listopada 1909	od 16. listopada 1909 do 31. stycznia 1910	od 1. lutego do 15. kwietnia 1910	od 16. kwietnia do końca roku szkolnego
Ochyczenie:	<i>chwalebne</i>	<i>chwalebne</i>	<i>chwalebne</i>	<i>chwalebne</i>
Pilność:	<i>rytualna</i>	<i>rytualna</i>	<i>rytualna</i>	<i>rytualna</i>
w nauce religii:	<i>dobry</i>	<i>bardzo dobry</i>	<i>bardzo dobry</i>	<i>bardzo dobry</i>
w czytaniu:	<i>dobry</i>	<i>bardzo dobry</i>	<i>bardzo dobry</i>	<i>bardzo dobry</i>
w pisanii:	<i>dobry</i>	<i>dobry</i>	<i>dobry</i>	<i>dobry</i>
w języku polskim:	<i>dobry</i>	<i>bardzo dobry</i>	<i>dobry</i>	<i>dobry</i>
w języku ruskim:	<i>—</i>	<i>—</i>	<i>—</i>	<i>—</i>
w języku niemieckim:	<i>—</i>	<i>—</i>	<i>—</i>	<i>—</i>
w ćwiczeniach w połączeniu z nauką z formach geometrycznych w ćwiczeniach z geometrii i historii (w klasie V i VI):	<i>dobry</i>	<i>bardzo dobry</i>	<i>dobry</i>	<i>bardzo dobry</i>
w ćwiczeniach z historii sztuki i rysunku (w klasie V i VI):	<i>—</i>	<i>—</i>	<i>—</i>	<i>—</i>
w rysunkach:	<i>—</i>	<i>—</i>	<i>—</i>	<i>—</i>
w śpiewie:	<i>dobry</i>	<i>dobry</i>	<i>dobry</i>	<i>bardzo dobry</i>
w robotach ręcznych:	<i>—</i>	<i>—</i>	<i>—</i>	<i>—</i>
w gimnastyce:	<i>dobry</i>	<i>dobry</i>	<i>dobry</i>	<i>dobry</i>
Posteń ogólny:	<i>bardzo dobry</i>		<i>bardzo dobry</i>	
Przebieg zewnętrzny:	<i>dobry</i>	<i>dobry</i>	<i>dobry</i>	<i>dobry</i>
Liczba opuszczonych godzin naukowych:	<i>uspraw.</i>	<i>uspraw.</i>	<i>uspraw.</i>	<i>uspraw.</i>
	<i>nieuspraw.</i>	<i>nieuspraw.</i>	<i>nieuspraw.</i>	<i>nieuspraw.</i>
Uwagi nauczycielów i klasy:				
Data wydania zawiadomienia:	<i>19/1 1909</i>	<i>29 1909</i>	<i>16/4 1910</i>	<i>23/4 1910</i>
Podpis ojca, matki lub opiekuna:	<i>Jacek Nacht</i>	<i>Artur Nacht</i>	<i>Artur Nacht</i>	<i>Artur Nacht</i>

Nauzyciel religii: *M. M. M.*
Nauzyciel klasy: *M. M. M.*

GUBERNIA GENERALNA
 PARAFIA
 KOŚCIOLA RZYMSKO-KATOLICKIEGO
 Św. ALEKSANDRA w WARSZAWIE


33938
 Ważne do opłaty stempelowej na mocy
 art. 169 Ust. z dn. 1/VII 1926 r. punkt
 (Dz. Ust. R. P. N. 62 poz. 570).


WYPIS z AKTU URODZENIA
 WYDANY NA ZASADZIE KSIĄG METRYCZNYCH
 ZA ROK 1898 Nr 878

PROBOSZCZ PARAFII Św. ALEKSANDRA

Wiadomo czytamy, że Stefan Ignacy Samborski
 syn Józefa i Łofire małżonków Samborskich
 urodził się pod Nr 1735 przy ulicy Plac św. Aleksandra
 dnia 30 miesiąca lipca
 roku tysiąc osiemset dziewięćdziesiątego ósmego
 ochrzczony dnia 18 miesiąca września roku 1898 1898

Zgodność powyższego wypisu z oryginałem stwierdzam.
 Warszawa, dnia 29 miesiąca września 1942 roku.

Urządnik Stanu Cywilnego

Krzysztof Larecki


 MINISTERSTWO KULTURY I SZTUKI
 Nr K.03-2666.

Warszawa, dnia 10 października 1950 r.


Obywatel
Stefan SAMBORSKI
 Profesor nadzwyczajny
 w Akademii Sztuk Pięknych
w Warszawie

Przenoszę Obywatela z ważnością od dnia 1 września 1950 r. w stan nieczynny.
 Decyzja niniejsza jest ostateczna w administracyjnym toku instancji.
 Podstawa prawna: art. 25. rozporządzenia Prezydenta R.P. z dnia 24 lutego 1928 r. o stosunku służbowym profesorów państwowych szkół akademickich i pomocniczych szkół naukowych tych szkół (Dz.U.R.P. Nr. 76, poz. 551 z r.1933.) zmienionego rozporządzeniem Prezydenta R.P. z dnia 28.X. 1933 r. (Dz.U.R.P. Nr. 85, poz. 659), oraz dekretem z dnia 16.XI.1945 r. (Dz.U.R.P. Nr. 56, poz. 315) i w związku z art. 1. dekretu P.K.W.N. z dnia 15 września 1944 r. (Dz.U.R.P. Nr. 5. poz. 25).

MINISTER
[Signature]

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
 w WARSZAWIE
 Wpłynęło dnia 16 X 1950 r.
 L. dz. 1376/10 Załączn. 1

Warszawa, dnia 10 maja 1950 r.


 PREZYDENT
 RZECZYPOSPOLITEJ POLSKIEJ

Obywatel
Stefan SAMBORSKI
w Warszawie

Mianuję Obywatela profesorem nadzwyczajnym malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

PREZYDENT RZECZYPOSPOLITEJ
[Signature]

PREZES RADY MINISTROW
[Signature]

MINISTER KULTURY I SZTUKI
[Signature]

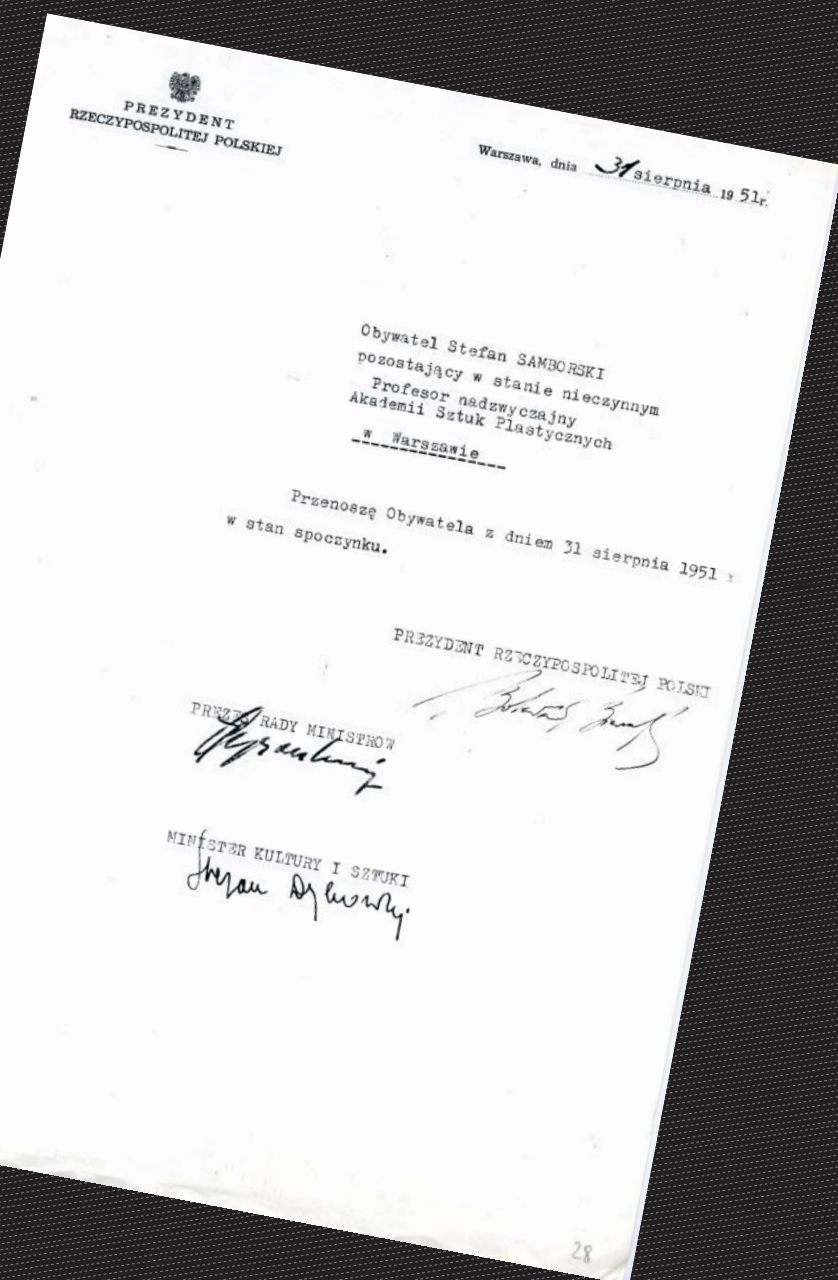
Dorota M. Kozielska

60/61
 ASP:RACJE

Wszystkie prezentowane dokumenty pochodzą z Archiwum ASP w Warszawie.

>>

Duchan - rozmowy z profesorami były w duchu,
 że Rektor musiał uprzedzić Profesorów o sprawach
 emerytur specjalnych, które mogą być zniszczone.
 Samb. - taka była rozmowa z Nitą, z tym, że
 jak wyraziłem zgodę na emeryturę, to Rektor
~~po~~ wyraził był zadowolony, że pójde
 na emeryturę.



Już 1 września 1952 roku decyzją ministra kultury i sztuki prof. Stefan Samborski został powołany na stanowisko profesora kontraktowego rysunku wieczornego Akademii Sztuk Plastycznych w Warszawie. Samborski prowadził zajęcia od 1 września 1953 do 31 sierpnia 1955 roku na zasadzie godzin zleconych. 25 maja 1955 r. przyznano mu eksternistycznie dyplom ASP w Warszawie. W styczniu 1956 r. został mianowany profesorem zwyczajnym malarstwa.

Po latach pracowanych w Akademii przyszedł moment kolejnego przetarasowania. W wyniku jednogłośnej uchwały Rady Wydziału Malarstwa i Grafiki z dnia 22 marca 1968 roku dziekan Michał Bylina zwrócił się do Senatu z wnioskiem o przedłużenie umowy Stefanowi Nacht-Samborskiemu, mimo wejścia profesora w wiek emerytalny. Uchwała Rady Wydziału przywoływała wyjątkowe zasługi Samborskiego jako artysty i pedagoga.

W dniu 27 marca rektor Kazimierz Nita wystąpił do Ministerstwa Kultury i Sztuki z prośbą o przedłużenie z prof. Nachtem-Samborskim umowy na następne trzy lata. Jednak okoliczności nie sprzyjały utrzymaniu tego stanu rzeczy. Krótco po swoim wystąpieniu do ministerstwa rektor Nita odbył rozmowę z profesorem, którą Samborski zrelacjonował na zebraniu kierowników katedr Wydziału Malarstwa 9 kwietnia 1968 r.:

„Dziekan prof. Michał Bylina: rozmowy z profesorami były w duchu, że Rektor musiał uprzedzić Profesorów o sprawach emerytur specjalnych, które mogą być zniszczone. Samborski: taka była rozmowa z Nitą, że jak wyraziłem zgodę na emeryturę, to Rektor wyraźnie był zadowolony, że pójde na emeryturę.”

W wyniku zmiany sytuacji politycznej, która nastąpiła po protestach studenckich w marcu 1968 roku, stanowisko Rady Wydziału Malarstwa oraz prośba Senatu Akademii przestały mieć dla władz znaczenie. Decyzją Lucjana Motyki, ministra kultury i sztuki, prof. Nacht-Samborski został zwolniony z zajmowanego stanowiska i rozwiązano z nim stosunek służbowy 30 września 1968 roku.

Dorota M. Kozielska

jest z wykształcenia bibliologiem, absolwentką Uniwersytetu Warszawskiego. Autorka szeregu artykułów i opracowań zakresu bibliografistyki i historii ASP w Warszawie m.in. Adam Roman. Wskrzeszone piękno (Warszawa 1997). Od 1979 r. pracuje w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, kieruje Archiwum uczelni. Pochodzi z rodziny od pokoleń związanej z Warszawą, której dzieje i kultura są życiową pasją autorki. W latach 80. i 90. była zaangażowana w działalność w NSZZ „Solidarność”.

PEWNA FORMA WSPÓLNEJ MIARY

Wystawa *Warianty* poświęcona została działaniom w pracowni Grzegorza Kowalskiego w minionym roku akademickim (2006/2007)¹. Jest w niej obecna wyraźna wizja historii i retrospekcji.

Narrację *Wariantów* wyznaczają formułowane przez profesora, a realizowane przez jego studentów zadania, odnoszące się do historycznych realizacji (m.in.: *Kompozycja manipulacyjna* z 1966 r., *Krzesło* z 1975 r.), dydaktycznych formuł (teoria Formy Otwartej Oskara Hansena) i towarzyszącego im, podstawowego alfabetu form, które stanowiły punkt wyjścia twórczości Kowalskiego.



Kompozycja manipulacyjna animowana przez Michała Dutka, Krystiana i Kamila Kowalskich, 2006, fot. G. Kowalski

Warianty, sumując pytania Kowalskiego i konstelacje odpowiedzi jego studentów, przekazują istotną wiedzę o konstrukcji historii, a także o wysiłku jej symptomatycznej lektury. Czerpią z repertuaru form awangardowych, mocno związanych z polską wersją modernizmu, odwołują się więc do estetycznego porządku sztuki, a to – jak twierdzi Jacques Rancière – ustanawia dystans wobec „pewnej formy wspólnej miary”, dystans wobec pozytywistycznej wizji historii, z dobrze skrojonym początkiem, rozwinięciem i zakończeniem².

Materiał ilustracyjny w katalogu swej wystawy retrospektywnej w Bydgoszczy (2002) Grzegorz Kowalski podzielił na części określone jako: klisze/historia, ślady/natura, odbicia/osoba.³ Te sugerujące zapośredniczenie, kruchość, a zarazem wyposażone w aspekt wizualny kategorie posłużyły do swoistego działania na własnej twórczości: konstruowały wizję historii zintegrowanej z dyskursem pamięciowym, ustanawiając jej rozumienie jako stale aktualizowane przez terażniejszość, podlegające zmianie doświadczenie „wtedy”.

W podobny sposób opisać można historię wyłaniającą się z wystawy *Warianty*. Śladem jest zarówno przekształcona w doświadczenie obrazu *Kompozycja manipulacyjna*, jak i *Krzesło*, pamięciową kliszą – film Cezarego Koczwarskiego *Winda* i zamykające wystawę *Pytanie/Odpowiedź* Grzegorza Kowalskiego, odbiciem – „zwierciadłem cudzych doświadczeń”⁴ – filmy, w których studenci mierzą się z zadaniami wyznaczanymi przez Kowalskiego.

Otwierająca wystawę *Kompozycja manipulacyjna* z 1966 r. wraz z towarzyszącą jej projekcją definiuje wystawę i wyznacza podstawowe jej tropy. Tak jak problematyka Formy Otwartej, *Kompozycja manipulacyjna* jest zarazem historycznym obiek-

62/63
ASP:RACJE

¹ *Warianty. Pracownia Kowalskiego 2006/2007*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 29 IX – 11. XI 2007.
² J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, Warszawa 2007, s. 70.
³ Por. Grzegorz Kowalski, *Prace dawne i nowe. Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego, Bydgoszcz 2002*.
⁴ Określenie Grzegorza Kowalskiego, cyt. za K. Sienkiewicz, *Zwierciadła cudzych doświadczeń*, [w:] *Warianty*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2007, s. 13.



Zofia Kwasięborska, *Wariant*, 2006/2007, kadry z filmu, fot. arch. PPA

tem i zadaniem/pytaniem. Jej wprawiane w ruch przez odbiorcę elementy aktywizują przestrzeń, a równocześnie same są aktywizowane przez wkraczającego w nie odbiorcę. *Kompozycja manipulacyjna* jest zatem zarówno machiną doświadczenia przestrzeni, jak i siebie w przestrzeni. Kowalski nie utwierdza nas jednak w doświadczeniu siebie. Przez prosty zabieg projekcji na ścianę obrazu działających widzów (którzy doświadczać – widzą siebie doświadczających) odsuwa ich raczej od siebie, rozszepia „ja”, czy też ujawnia „ja” jako „nie-ja” (siedlisko iluzji, projekcji). Kowalski zamienia doświadczenie w wizerunek doświadczenia, upodmiotawiając – uprzedmiotawia. Spojrzenie transponuje obiekty w obrazy – tyle tylko, że tymi, którzy podlegają kontroli naszego wzroku, jesteśmy my sami. W zredefiniowanej przez projekcję *Kompozycji manipulacyjnej* podmiot doświadczający ujawnia swoją nieciągłość i gubi neutralność, w którą wyposażony był jeszcze w latach 60. Wkraczając w *Kompozycję manipulacyjną* podmiot przestaje być zatem chroniony od zadawania mu pytań, wystawia swą tożsamość na próbę.

Pytania/zadania Kowalskiego noszą znamiona ambiwalencji. Opresywność łączy się w nich z prowokacją, pragnienie transgresji z poczuciem uwięzienia w dialektyce myśli. Owa dwuznaczność wpisana jest również w pracę Kowalskiego *Krzeseł* (1975). W 1974 r. Kowalski poprosił 48 znajomych i nieznajomych osób o to, by nago pozowały do zdjęć z krzesłem. Zamknięcie ich działań w formie *tableau* składającego się z pojedynczych, zestawionych ze sobą fotograficznych klatek skłania jednak do zadania pytania: czy mamy do czynienia z aktem przekroczenia czy raczej uprzedmiotowienia? Czy osoby, które na krótko otrzymały możliwość autoekspresji, wyzwalały się czy też dają wyraz swojego zniewolenia?

Można powiedzieć, że wszystko to jest kwestią kadru, który w tym przypadku wydaje się wyjątkowo opresywny i reifikujący – jego ośrodkiem zawsze pozostaje oparcie krzesła. Działający ludzie nie przemieszczają swoich działań poza krąg oparcia: nikt nie rzuca krzesłem, nikt go nie niszczy, krzesło doskonale reżyseruje i definiuje ruchy osób, które na nim zasiadają. Być może zachęcone do działania osoby odczuwały swą ekspresję jako wyraz wolności. Jednak z perspektywy kadru ustalonego przez Kowalskiego tym bardziej eksponowały swoje działanie jako przebiegające według struktury przedmiotu niż podmiotu. Podobne krzesło pojawia się zresztą w kończącym wystawę filmie *Pytanie/Odpowiedź*, gdzie jak się wydaje, mamy do czynienia z podobną ambiwalencją.

W *Lekcji Kaligrafii* (1997) Kowalski definiuje pokolenie swoich studentów. Operacje na znalezionych szkolnych fotografiach dzieci z końca epoki gierkowskiej powtarzają ogłuszające, oślepiające i ogłupiające zabiegi ideologii, wpisane m.in. w system edukacji. Temat ten podjęli studenci w zadaniu *Wychowanie patriotyczne*. Tak sformułowany przez Kowalskiego problem sugeruje jednak rozumienie ideologii jako marksistowskiej „fałszywej świadomości”. Czy artysta sugeruje zatem istnienie pozycji wobec ideologii zewnętrznej? Jeśli rozumieć ideologię, jak chciał Louis Althusser, jako „reprezentację wyobraźniowego stosunku jednostek do realnych warunków ich życia”⁵, to komplikujemy zarówno odpowiedź na pytanie Kowalskiego, jak i jego własną pozycję ideologiczną. Najciekawiej robi to Anna Molska w *Tangramie*. W jej filmie abstrakcyjne formy tangramu, układane przez dwóch młodych, prawie nagich mężczyzn (m.in. w czarny kwadrat na białym tle), zestawione zostały z banalnym językiem zapożyczonym jak gdyby z rosyjskich czytanek.

Anna Molska, *Tangram*, 2006/2007, kadry z filmu, fot. arch. PPA





Ewa Łuczak, *Wariant*, 2007, kadry z filmu, fot. arch. PPA

Abstrakcyjne formy skojarzone zostały zarówno z dyskursem androcentrycznym, jak i nauką pewnego zapomnianego, podręcznikowego języka, którego martwota śmieszności i rozbraja powagę awangardowych utopii.

W formułowanych przez siebie zadaniach Kowalski poddaje również próbie fundamenty swojej twórczości i dydaktyki – Hansenowską Formę Otwartą. Jak pisze Maryla Sitkowska, Forma Otwarta na plan pierwszy wysuwała odbiorcę, „który miał być *spiritus movens* działań i przekształceń w swym otoczeniu (...). Obiekt (...) zastąpiła struktura stworzona przez artystę najlepiej przy współudziale aktywnego użytkownika. Stanowić miała »tło« dla kreowanych przez ludzi artefaktów, z jednej strony stymulując je czy prowokując, a z drugiej kierując nimi czy wręcz nadzorując”. Artyście przyznano „rolę wytwórcy tła i zarazem działającego z ukrycia demurga”⁶. Obok swych niewątpliwie pozytywnych stron, Forma Otwarta to jednak również utopia oświeceniowego Rozumu: wyzwalającego ludzi z ich niedojrzałości i poddającego ich nieustannemu ulepszaniu. Jednak obudzony Rozum z jego ideologią emancypacji i uniwersalnych wartości, od którego werdyktów nie ma odwołań – wedle *Dialektyki negatywnej* Adorna – przekształca świat w obiekt, którym można kierować i manipulować. To niebezpieczeństwo oświeceniowej racjonalności drzemiące w Formie Otwartej świetnie wyczuli Anna Molska, Dorota Godlewska, Dominik Jałowiński i Piotr Wysocki. U Molskiej racjonalne formy trójkąta skojarzone zostały z sekwencją upadków niosących je studentów, co w końcu w jednym z nich wyzwoliło bunt. Godlewska, Jałowiński i Wysocki wprowadzili natomiast ten abstrakcyjny element do domu jednego z okolicznych mieszkańców, który trójkątami przyozdobił mieszkanie. Abstrakcyjna forma, której zadaniem

mogło być na przykład „uczytelnianie pejzażu” okazała się absurdalna, sprowadzona do poziomu nagiego życia, poddana mu i ubezwłasnowolniona.⁷

Zadania/pytania Kowalskiego przenoszą również pewną wiedzę/historię/pamięć – sprawdzają siłę ideologicznej interpelacji różnego rodzaju historycznych figur i klisz.

Problem interpelacji poprzez historię ujawnia się przede wszystkim w zamykającym wystawę filmie *Pytanie/Odpowiedź* Grzegorza Kowalskiego. W tym ostatnim przypadku studenci odpowiadają na pytanie: Wyobraź sobie, że żyjesz w społeczeństwie, w którym obowiązuje prawo dzielące ludzi na panów i niewolników. Wyobraź sobie, że masz ostatnią szansę wyboru: Czy chcesz być panią/panem? Czy chcesz być niewolnicą/niewolnikiem? Ze wszystkimi moralnymi konsekwencjami swej decyzji.

W zmontowanym filmie, z którym mamy do czynienia na wystawie, większość studentów wybiera rolę Pana/ Pani, rzadko zastanawiając się nad rozbrajającą prowokacyjnością pytania. Ich wypowiedzi kontrastują z fragmentem filmu *Hitler's Hit Parade*, ukazującym z perspektywy Pana publiczne upokorzenie wroga publicznego: golenie głowy Polaka i Niemki, związanych ze sobą wbrew zaleceniom panującym w III Rzeszy. Temu obrazowi przeciwstawiony jest obraz twarzy studentów oglądających film i ich milczenie. Widzowie – studenci zostają interpelowani przez obraz w ideolo-

⁵ Cyt. za M. P. Markowski, *O reprezentacji*, [w:] *Kulturowa Teoria Literatury*, Kraków 2006, s. 316.
⁶ M. Sitkowska, *Wstęp*, [w:] *Grzegorz Kowalski. Prace dawne i nowe*, (katal.), Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego, Bydgoszcz 2002, s. 12.
⁷ Omawiane prace stanowią odpowiedź na zadanie postawione przez Kowalskiego podczas pleneru w Dłużewie, zimą 2007 roku: opisz, scharakteryzuj pejzaż przy pomocy kolorowych trójkątów – żagli.

Anna Molska, *Minuta*, 2007, kadry z filmu, fot. arch. PPA





Dorota Godlewska, Dominik Jałowiński, Piotr Wysocki, *Kompozycja*, 2007, kadr z filmu, fot. arch. PPA

gicznej pozycji, którą sami sobie narzucili. Dochodzi do perwersyjnego spotkania zideologizowanego obrazu wroga publicznego – z publicznością, która pochwycona zostaje w pułapkę tożsamości określanej przez pełną przemoc historyj. Oczywiście film Kowalskiego jest pewną narracyjną fikcją – zapewne z tego samego materiału można zmontować materiał przekazujący treść odwrotną lub bardziej zniuansowaną. Fikcja ta jednak przekazuje pewną prawdę, która niekoniecznie musi dowodzić braku pamięci o Holokauście. Odpowiadając na pytanie Kowalskiego, studenci mówią przede wszystkim: nie chcemy już być ofiarami, dosyć mamy pamięci martyrologicznej. Reprezentują pokolenie, którego nie dosięga interpelująca siła pytania zadanego przez Kowalskiego, wywołującego „powidoki” pamięci historycznej studentów; jest to jednak pamięć inna niż pamięć samego Kowalskiego. Fragment wyświetlanego filmu ujawnia natomiast nieuchronne „wszycie” pamięci indywidualnych w pamięć – ideologię, rozbija naiwne pragnienie czy też przeświadczenie o możliwości odpowiedzi na zadane pytanie poza historią, wskazując równocześnie na łatwość manipulacji takim stanowiskiem.

Historia w *Wariantach* nie jest historią ciągłą, ale pełną uskoków, zerwań i zapomniania. Jeśli – wedle Foucaulta – historia jest dyskursem władzy, to chronić ją przed własną przemocą może jedynie pojmowanie jej jako kliszy, efemerycznego śladu, zwielokrotnionego odbicia, prawdy, która przybiera kształt fikcji. *Warianty* to wysiłki odczytań niektórych momentów historii, kierujących się logiką opóźnienia i niedo czasu, próby emancypujące, bo wyrzekające się emancypowania. ■

Grzegorz Kowalski, *Pytanie/Odpowiedź*, 2007, kadr z filmu, fot. arch. PPA



Luiza Nader

historyczka sztuki związana z Instytutem Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. Jej zainteresowania koncentrują się na sztuce XX wieku i współczesnej, teoriach podmiotowości, pamięci, traumie oraz relacji pomiędzy konstruowaniem historii a doświadczeniem psychoanalizy. W 2007 r. obroniła pracę doktorską poświęconą historii konceptualizmu w Polsce.

LUDZKIE, ARCYLUDZKIE CZYLI KONTAKT 2007



W CZERWCU I DZIŚ

Międzynarodowy Festiwal Teatralny KONTAKT powołała do życia w 1991 Krystyna Meissner – wybitna reżyserka, ówczesna dyrektor naczelna i artystyczna Teatru im. Wilama Horzycy w Toruniu. Nie była to zresztą decyzja nagła, a gród Kopernika nie stanowił teatralnie i festiwalowo „ziemi jałowej”, bowiem w tamtejszym teatrze co roku (do 1989) odbywał się jeden z najstarszych przeglądów – Festiwal Teatrów Polski Północnej. Zainaugurowana w 1959 przez Hugona Morycińskiego impreza cieszyła się prestiżem w całym kraju. Zmiana festiwalowej formuły wyniknęła bezpośrednio z transformacji polityczno-społecznej w Polsce oraz zmian na mapie Europy. Po upadku bloku komunistycznego pojawiła się szansa na międzynarodową współpracę gospodarczą, polityczną i kulturalną. A wraz z nimi – ludzka ciekawość i głód wiedzy o kulturze sąsiadów. „Aktualnie istnieje potrzeba zsywania Europy, Wschodu z Zachodem” – wyjaśniła Krystyna Meissner powody powołania nowego festiwalu w wywiadzie przed jego I edycją („Teatr” 1991, nr 3).

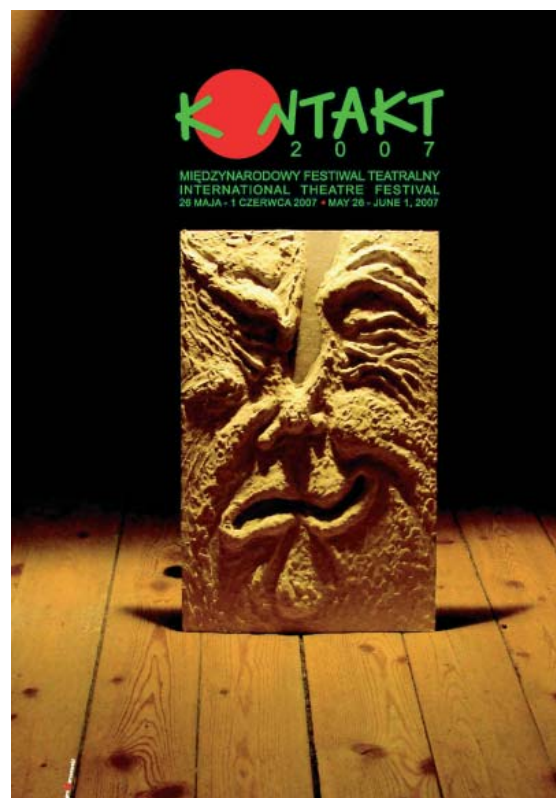
I rzeczywiście toruńska impreza z roku na rok nabierała rumieńców i rozmachu. Zdarzały się edycje KONTAKTU, na których prezentowano blisko trzydzieści spektakli. Swoje przedstawienia pokazali po raz pierwszy w Polsce tak wybitni twórcy, jak Eimuntas Nekrošius, Oskaras Koršunovas, Christoph Marthaler, Sasha Waltz czy Silviu Purcarete.

W 1997 dyrekturę teatru i festiwalu przejęła Jadwiga Oleradzka, ceniony krytyk teatralny i wieloletni redaktor. Kontynuując ideę KONTAKTU, stopniowo profilowała jego program, kładąc nacisk na konfrontację teatrów i reżyserów z Zachodu i Wschodu, a także na prezentację nowej dramaturgii europejskiej. Do Torunia zaczęli przywozić swoje przedstawienia m.in. Thomas Ostermeier, brytyjska grupa Forced Entertainment, Árpád Schilling, Gintras Varnas oraz Iwan Wyrypajew. Znakomitą *Mewę* pokazał legendarny inscenizator Peter Stein, po raz pierwszy pojawił się spektakl Jana Fabre'a (*Anioł śmierci*). I co równie ważne, festiwal okrzepł, poprawiła się też sytuacja finansowa organizatorów.

Siedemnasta edycja KONTAKTU już tradycyjnie odbyła się w ostatnim tygodniu maja 2007 r. W festiwalu wzięło udział 12 teatrów z Polski, Czech, Litwy, Łotwy, Niemiec, Rosji, Ukrainy i Węgier. Poza trzynastoma przedstawieniami konkursowymi pokazano dwa spektakle towarzyszące – *Plażę* (Teatr im. W. Horzycy) w reż. Iwony Kempy oraz plenerowe *Po prostu* toruńskiego Teatru Wiczy w reż. Romualda Wiczy-Pokojskiego.

Program festiwalu nie został podporządkowany tym razem żadnemu hasłu ani tematu; odzwierciedlał preferencje organizatorów, ocenę walorów artystycznych zaproszonych spektakli oraz – *last but not least* – ich możliwości finansowe. Zderzono przedstawienia różne formalnie – od wizyjnego, monumentalnego *Fausta* Eimunta-

>>





2



3

sa Nekrošiusa (Meno Fortas z Wilna), przez na poły musicalowe widowisko typu *sound-drama* zatytułowane *Przejście* w reż. Władimira Pankowa (Centrum Dramaturgii i Reżyserii z Moskwy), aż po teatr tańca Alaina Platela (Ballets Contemporains de la Belgique z Gandawy). Inscenizacje klasyki – dzieł Goethego, Büchnera i Millera – sąsiadowały z przedstawieniami autorskimi, pozasłownymi, realizowanymi techniką verbatim oraz wystawieniami sztuk współczesnych.

KONTAKT przyciągnął uwagę krytyków i dyrektorów teatrów nazwiskami reżyserów. Udało się pokazać oryginalną panoramę twórców teatru europejskiego. Swoje spektakle zaprezentowali m.in.: Litwin Eimuntas Nekrošius, zwany „Robertem Wilsonem Północy”, pracujący w Niemczech twórca „nowej flamandzkiej fali” Luk Perceval, znany czeski reżyser filmowy i autor Petr Zelenka, Alain Platel (uważany za czołową postać teatru tańca na świecie) i wreszcie genialny Łotysz Alvis Hermanis. Uniknięto repertuarowych wpadek (może poza spektaklem młodej litewskiej reżyserki), co nie znaczy, że atmosfera dyskusji i komentarzy była letnia. Wprost przeciwnie. Żaźarte spory toczyły się od pierwszego spektaklu, bowiem *Faust* Nekrošiusa wielu zawiódl, niektórych zdenerwował, a innych – zachwycił. Nie miejsce tu, by analizować przyczyny takiego odbioru. Wspomnieć wypada, że konsternacja sporej grupy widzów wynikała z nieumiejętności „czytania” plastycznych metafor, niechęci wobec metafizyki, a chyba także z oczekiwania na inscenizację utworu Goethego, podczas gdy Litwin stworzył całkowicie autorskie dzieło teatru, w którym nie było miejsca na ilustracyjność.

Dodatkowo kłopot sprawiała poetyka inscenizacji – topoty, rekwizyty, gesty, nawet kostiumy manifestacyjnie odwoływały się do wiejskości, ludowości (choć nie do fałszywie pojętego folkloru). Znacznie bliżej spektaklowi Nekrošiusa do mitu wiejskiej gromady niż do tzw. nurtu krytycznego w teatrze. Łatwiej odnaleźć w jego *Fauście* echa *Doliny Issy* Miłosza, *Kłątwy* Wyspiańskiego czy *Żywotu protopopa Awwakuma* Ośrodka Praktyk Teatralnych Gardzienice aniżeli stylistykę brutalistów lub elementy teatru postdramatycznego. W tej sytuacji bohaterami KONTAKTU stali się dawno nieobecni w Toruniu dwaj światowej rangi reżyserzy – Łotysz Alvis Hermanis i Flamand Alain Platel. Oni zgarnęli lwią część nagród i gromkie owacje po spektaklach.

WIECZNY EKSPERYMENTATOR

Alvis Hermanis (ur. 1965) ukończył studia aktorskie w Łotewskim Konserwatorium Państwowym. Wystąpił w kilku filmach, a następnie skupił się na reżyserii, co zaowocowało w 1993 powierzeniem mu kierownictwa artystycznego ryckiego Teatru Nowego.

W Polsce po raz pierwszy pokazał swoje przedstawienie na KONTAKCIE w 1994. Przyjechał z oniryczną *Madame de Sade* wg Yukio Mishimy. Wyestetyzowany spektakl, który nawiązywał w rytmie, kostiumach i ruchu do japońskiego *butō*, zagrano w białej przestrzeni poewangelickiego zboru na Nowym Rynku w Toruniu.

Wkrótce objął dyrekcję Teatru Nowego w Rydze (1997), gdzie dotąd zrealizował ponad dwadzieścia inscenizacji.

W 2002 roku przygotował *Rewizora* Gogola, którego akcję przeniósł w lata 70. XX wieku i umieścił w tandetnej jadłodajni gdzieś w ZSRR. Większość scen rozgrywała się pośród gromady kucharek w poplamionych białych fartuchach. Chlestadkow, pryszczaty i długowłose młodzieniec, odbierał łapówki w miejscowym WC. Otaczali go członkowie nomenklatury różnego stopnia. Grający

ich aktorzy mieli groteskowo wypchane brzuchy, piersi i tyłki. A całość kończyła scena wkroczenia olbrzymiej kury do monsturalnej stołówki z czasów Breżniewa.

Kolejnym spektaklem była *Historia Kaspasa Hausera* (2002). Następnie w *Długim życiu* (2003) ukazał beznadziejny los staruszek, tłoczących się na przestrzeni trzech pokoi z kuchnią w zrujnowanej komunałce. Emerytów kreowali na scenie (i to bez charakteryzacji) młodzi, dwudziestoparoletni aktorzy, którzy umiejętnie oddali trud ubierania koszuli, gotowania obiadu, szurania powolutku do łazienki czy przygotowywania herbaty. Nie wcielali się w postacie – raczej odtwarzali ich zachowania; pokazywali artretyzm, trzęsące się ręce, zadyszkę, brak sił. Dwugodzinny spektakl, prawie bez słów, był przykładem teatralnego hiperrealizmu. Uderzał autentyzm losu, podobnie jak i rekwizytów oraz mebli (autentyczne przedmioty zbierano w ryskich komunałkach).

Psychikę ludzi wykluczonych z wyścigu szczurów, którzy nie nadążają za przemianami we współczesnej Europie pokazał w przedstawieniu *By Gorki* (2004, wg *Na dzień*), którego akcja toczy się we współczesnym mieszkaniu, a bohaterami byli ludzie młodzi, silni i wykształceni. Nie wytrzymują jednak tempa transformacji, wpadają w depresje. W przeszklonej przestrzeni „ludzkiego zoo” – wspólnej jadalni, kuchni, salonie, sypialni wiodą nużące życie, na które składają się nieodmierne rytuały: szybkiego jedzenia, przerzucania kolorowych magazynów, dowcipkowania, popijania, podrywania, bijatyk na poduszki, kłótni, absurdalnych zabaw (gra w piłkę przy użyciu plastikowej torebki) i fałszywie nuconych przebojów – Boba Dylana i Madonny. To rodzaj reality-show, w którym szesnaścioro aktorów nie tyle grało (używali własnych imion), co istniało na scenie. Wielopiętrowość interpretacji zapewniały także odtwarzane na trzech ekranach zapisy wideo fragmentów z prób, wypowiedzi aktorów, relacji na żywo ze sceny oraz projekcji abstrakcyjnych figur. Niektórzy krytycy dopatrzili się w tym silnych wpływów teatru Franka Castorfa.

Olbrzymi rozgłos zyskał Hermanis spektaklem-trylogią *Łód. Wspólne czytanie książki z pomocą wyobraźni w Rydze* wg postmodernistycznej powieści Władimira Sorokina (2005). Był to swoisty traktat o manipulacji ideologicznej, ekonomicznej i korporacyjnej. Z rozdawanymi każdorazowo, przed wszystkimi trzema częściami widowiska, albumami, zmianami aury, miejsca i stylu akcji oraz pamiętną sceną finałową ostrzeżenia łyżew niczym hartowania ludzkich serc. Zdaniem łotewskiego reżysera „Sorokin to Bułhakow XXI wieku”.

W kwietniu 2007 r. w Salonikach Hermanis odebrał z rąk Anatolija Wasiliewa europejską nagrodę „Nowa rzeczywistość teatralna”. Podczas czterodniowych uroczystości jego aktorzy zaprezentowali *Długie życie*. Pokazano też zrealizowanych w Schauspielhaus w Zurichu *Ojców* (scenariusz i reż. Hermanisa) oraz otwarte próby do nowego przedstawienia *Sound of Silence* (przygotowywane dla Berliner Festspiele), w którym punktem wyjścia są piosenki duetu Simon & Garfunkel.

CZYSZE WZRUSZENIE

Hermanis podbił widzów KONTAKTU. Owacjami na stojąco nagrodzono prostotę, poziom gry i umiejętność opowiadania o ludzkich losach. Zresztą nie mogło być inaczej, skoro zdaniem Łotysza „w losach zwykłych ludzi zawarte są historie godne tragedii Szekspira”. W Toruniu pokazano 6 (z 29) części *Opowieści łotewskich* – swoistego portretu wielokrotnego współczesnych Łotyszy (premiera w 2004 roku). Aktorzy sami odszukiwali zwykłych ludzi, prowadzili wywiady, rozmowy o ich życiu, podglądali sposoby zachowywania się, gesty etc. Najczęściej były to monodramy lub mikro-scenki, w których



4



5

precyzyjnie wcielali się, to znów relacjonowali losy swoich „bohaterów”. Stale balansowali pomiędzy metodą Stanisławskiego, a efektem osobliwości Brechta (relacje w trzeciej osobie). W znakomity sposób uwiarygodniało to człowiecze historie, wzruszało, zabezpieczając przed sentymentalizmem i łatwą uczuciowością.

Obejrzelśmy opowieści: o samotnym rybaku, który pieczołowicie zbiera plastikowe torebki po zakupach, karmi mrożoną rybą psa, parzy herbatę i wspomina czasy wypraw na morze; o dwóch urwisach z domu dziecka, którzy uczą się sposobów przetrwania i szukają czułości u wychowawców; o dziwnej randce przedszkolanki w średnim wieku, która nie wierzy już w żar uczuć, ale mimo to próbuje ułożyć sobie życie, o żołnierzu, który bierze udział w szkoleniu przed misją w Iraku (kapitałny pokaz jak się całemu umyć się litrem wody z butelki), o striptizerce udzielającej widzom lekcji erotycznego tańca.

Najwięcej emocji wywołała historia kobiety, która po odejściu męża wzięła los w swoje ręce i została kierowcą taksówki. Opowiedziała nam o przygodzie z pasażerami, których zawiozła na wesele. Po chwili na ekranie pojawił się autentyczny amatorski film: zarejestrowano moment, w którym jej pasażer (mąż świadkowej) przed drzwiami sali dostał zawału. Widzimy próby reanimacji, masaż serca, sztuczne oddychanie i bezsilną rozpacz bliskich. To jak przekroczenie tabu – zapis czyjejś śmierci. W wieczornej rozmowie Hermanis wyjaśnił, że wobec banalizacji obrazów krwi i przemocy w mediach – postanowił wstrząsnąć widzami, pokazując prawdziwy obraz zgonu, bez metateatralnego komentarza.

„Pocałunkiem w serce” – krytycy określili ryską Sonię. Przygotowany na podstawie opowiadania Tatiany Tołstoj spektakl o tępej („ma łeb jak koń Przewalskiego”), brzydkiej i naiwnej starej panie, której jedynymi walorami są umiejętność gotowania, szycia i opiekowania się cudzymi dziećmi, ujęto w kłamrę narracyjną. Dwaj mężczyźni w pończochach na głowie włamują się do opuszczonego mieszkania Soni. To zagracona przestrzeń – jak z przedwojennych zdjęć – pełna szafeczek, garnczków, cukiernic, wazonów, pudeł na kapelusze, serwetek, z nieodzownym kredensem. Włamywacze przeszukują ubożuchny dobytek, pładrując, odkrywają album ze zdjęciami, oglądają je i wtedy pojawia się cud aktorskiej metamorfozy. Zwalisty Gundars Aboliņš, nieco przymuszony przez kolegę-badytę (Jewgienijs Isajews), zakłada staromodną sukienkę, perukę z papilotami, mocno maluje twarz i oczy. Przez półtorej godziny nie wypowie słowa, będzie grał postać Soni mimiką, wyrazistym spojrzeniem, mruganiem oczu, gestami rąk pełnymi czułości, rozpaczą i wprawą w dekorowaniu tortu i luzowaniu drobiu. Nota bene etiuda z nacieraniem czosnkiem, oliwą i ziołami kurczaka, podszczypywaniem i klepaniem skórki, aby przygotować go do upieczenia – to prawdziwe arcydzieło aktorskie.

Isajews zażera się tortem Soni i snuje narrację o jej losach. O tym, jak złośliwi znajomi postanowili z niej zakpić, wysyłając list miłosny od ponoć sparaliżowanego do połowy Mikołaja, który zakochał się w durnej, ale dobrej dziewczynie. O platonicznym uczuciu, które ich połączyło, o miłosnej korespondencji, spoglądaniu w gwiazdy (zawsze o umówionej porze), o oblężeniu Leningradu, o głodzie, który powoduje, że Sonia gotuje wywar z resztek tapety i skórzanych butów. Patrzyliśmy na te okrutne sceny jak zaczarowani. Groza zdarzeń zniknęła wobec potęgi uczucia kobiety.

Sonia, nie wiedząc, że nadawcą listów jest jej złośliwa koleżanka, porywa się na akt czystego heroizmu. Wyciąga ostatni słoiczek z zapasów i drecze poprzez zaśnieżone miasto, by wspomóc zagłodzonego Mikołaja. Dociera na miejsce, starannie tyżeczką karmi zakutaną w chusty na pół żywą postać. Nigdy się nie dowie, że Mikołaj nigdy nie istniał. Bez słowa znika, schodzi ze sceny – a widzowie jeszcze długo nie mogą uwierzyć, że to była tylko gra.

>>



6

WIDOWISKOWY TERAPEUTA

Syn Marokanki i Flamanda Alain Platel (ur. 1956) zyskał sławę jako choreograf i reżyser. Co ciekawe, zaczynał od studiowania ortopedagogiki i psychologii, by początkowo zatrudnić się jako pracownik socjalny i pedagog z osobami upośledzonymi psychicznie i niepełnosprawnymi dziećmi. Teatr pojawił się później, jak sam mawia, „przez przypadek”. Jednak już mając 11 lat uczęszczał do szkoły mimu Marcela Hoste’a, a w czasie studiów chodził na zajęcia taneczne do Wima Vandekerckhove’a oraz do Akademii Baletu Paula Griinwisa. W 1980 roku rozpoczął naukę w atelier tanecznym kanadyjskiej choreografki Barbary Pearce i po roku zadebiutował na scenie podczas tournée jej zespołu po Francji i Luksemburgu.

W latach 70., jeszcze jako uczeń katolickiego college’u St.-Lievens w Gandawie zainteresował się teologią wyzwolenia, ideami głoszonymi przez młodych księży w Ameryce Południowej i Afryce. Wspomina, że „rozczarował się pontyfikatem Jana Pawła II, a obecnie Benedykta XVI”. Pozostał wierzącym, ale zwrócił się w stronę sztuki i wspólnot twórczych.

W 1984 założył w Gandawie Les Ballets C. de la B. (Ballets Contemporains de la Belgique), który stał się eklektyczną i międzynarodową platformą twórców. Obecnie współpracuje z nią wielu choreografów (m.in. Christine De Smedt i Koen Augustijnen). Platel bywa tam reżyserem, scenarzystą, choreografem, a czasem też sam występuje na scenie.

Jego pierwsze przedstawienia (koncepcja, reżyseria i scenariusz) to: *Stabat Mater* (1984), *Lichte Kavalerie* (1985), *Mange p’tit coucou* (1986), *Alchemie* (1987), *Emma* (1988); odtąd określa swoje widowiska mianem „teatr ruchu”. Jednak światowy rozgłos przyniósł mu dopiero spektakl *Bonjour Madame...* (1993). Zaproszono go m.in. na Festiwal w Awinionie, Salzburger Festspiele, Holland Festival, a także do Kanady, USA, Japonii i Australii. Na festiwalu KONTAKT '95 zdobył nagrody Miasta Getyngi i Deutsches Theater w Getyndze oraz laur dziennikarzy „za najciekawszą opowieść o własnym miejscu”. Taneczne przedstawienie obrazowało alienację, przemoc i okrucieństwo walk pomiędzy dwoma wielkomięjskimi gangami.

W 1995 zrealizował *La Tristeza Complice* do muzyki Henry’ego Purcella zaaranżowanej na akordeony (Mobil Pegasus Preis na festiwalu w Hamburgu). W *Iets op Bach* z 1998 wprowadził na scenę dzieci, które przywoływały dzieciństwo kompozytora. Widowisko pełne popisów akrobatów, pirotechniki oraz kantat i chorałów J.S. Bacha, Pina Bausch zaprosiła na swój festiwal „Ein Fest in Wuppertal”.

Po pełnym sukcesów tournée z Allemaal Indiaan Platel postanowił odpocząć od sztuki. W 2000 roku wybrał się w długą podróż po Palestynie, gdzie napotkał nowego współpracownika – kompozytora Fabrizia Cassolę.

Współpracuje jako konsultant z międzynarodowymi festiwalami teatru tańca, tworzy koprodukcje (np. z duńskim Hotel Pro Forma i Het Muzik Lod), współreżyseruje, m.in. z autorką i reżyserką Arne Sierens z gandawskiej Victorii. Przygotował z nią *Bernadetje* (1997, otrzymał za spektakl pierwszą flamandzką Océ-prize) i *Allemaal Indiaan* (1999), który uhonorowano Prix Ubu dla najlepszej produkcji zagranicznej w Mediolanie.

8 kwietnia 2001 w Taorminie na Sycylii wręczono mu europejską nagrodę „Nowej rzeczywistości teatralnej”. Nieco wcześniej, bo w lutym otrzymał tytuł kawalera Orderu Sztuki i Literatury Republiki Francuskiej. W tym też roku zrealizował w londyńskim Roundhouse gigantyczny spektakl *Because I Sing*, w którym wystąpiło tysiąc chórzystów.

Zachęcony przez sławnego Gerarda Mortimera, przygotował w 2003 na Ruhr-Triennale przedstawienie *Wolf* do muzyki W.A. Mozarta (z piosenką Celine Dion z *Titanica*). Wystąpiły w nim trzy śpiewaczki operowe, dwóch głuchoniemych, akrobaci, gimnastycy i 14 psów. Akcja toczyła się w przestrzeni opuszczonego i zdewastowanego europejskiego supermarketu, a obok popisów akrobatycznych i karaoke w jednej ze scen parodiowano narodowe hymny i palono flagi – amerykańską i izraelską. Spektakl pokazano w maju 2004 na Theatertreffen w Berlinie, gdzie reżyser odebrał 3sat Preis.

Platel bywa uważany za twórcę zaangażowanego w problematykę społeczną, eksploatującego w spektaklach rozmaite zjawiska obyczajowe, koloryt lokalny, subkultury. Z pasją miesza gatunki sztuki, muzyki, wykorzystuje multimedia. W pracy choreografa preferuje wielomiesięczne próby i metodę zbiorowej improwizacji. Prowadzi warsztaty taneczne, realizuje projekty filmowe i wideo. Zwykły powtarza: „Sine musica nulla est vita”.

MIĘDZY TERAPIĄ A EKSTAZĄ

Tytuł wystawionego w Toruniu przedstawienia *vsprs* (premiera w 2006 roku) pochodzi od *Vespero delia Beata Vergine* Claudia Monteverdiego, z pominięciem samogłosek. Bezsłowne widowisko poruszyło dogłębnie widzów, działając wręcz podprogowo na zmysły i emocje. Zgodnie z celem Alaina Platela „przypominało to wspólne chodzenie do kościoła”. Czteromiesięczne przygotowania poprzedziło wspólne oglądanie przez artystów krótkometrażowych, czarno-białych filmów z 1905 roku. Były to dokumentalne zapisy zachowań chorych na nerwice histeryczne pacjentów belgijskiego psychiatry i neurologa Arthura Van Gehuchtena. Innym źródłem wizualnym stał się francuski film antropologa Jeana Rouché’a o obrzędach transowych w Afryce Zachodniej w latach 50. XX wieku.

Na olbrzymiej scenie mającą monumentalne góry, pokryte bielą z powiązanych ze sobą podkoszulek i t-shirtów. Miękkie, zaśnieżone szczyty równie dobrze mogą się kojarzyć z wielkimi skrzydłami anioła. Przed nimi umieszczono ubraną w białe garnitury dziewięciosobową orkiestrę, która gra lub improwizuje muzykę. Obok kotyśze się w niebieskiej sukni z gorsetem ciemnoskóra sopranistka (Claron McFadden). Ma w sobie coś ze śpiewaczki gospels, a zarazem dobrotliwej matki. Pustą przestrzeń wyznacza niedbale ułożone półkole z białych podkoszulek i kalessonów, stające się rytualnym kręgiem, symbolicznymi ramami szaleństwa. Tancerze często go przekraczają, wybiegają poza widownię lub wspinają się, zawisają na „lodowcowych” graniach. Wciąż dokąds dążą, starają się przekroczyć własną kondycję.

Kanwą muzyczną przedstawienia są *Nieszpory Maryjne* Monteverdiego z 1610 roku, które szesnastoletni Platel usłyszał w kościele w Gandawie i które zapadły mu w pamięć (reżyser przyznał, że w młodości umiał je nawet zagwizdać). Jednak owa ba-



7

rokowa muzyka religijna została w spektaklu zdekonstruowana przez kompozytora i saksofonistę Fabrizia Cassolę, który przetransponował jej fragmenty na dwa instrumenty cygańskie oraz wprowadził improwizacje jazzowe. Powstała natchniona struktura muzyczna, tętniąca temperamentem poszczególnych instrumentalistów. Muzykę wykonują na oczach widzów barokowy Oltremontano Ensemble, Aka Moon (trio jazzowe Cassola) i dwóch Cyganów, a ich swobodne interpretacje podkreślają eklektyczną stylistykę wykonawców. Poddali się oni inscenizacyjnej zasadzie „zbiorowego indywidualizmu”, każdy kreował temat walki o utrzymanie ciała pod kontrolą umysłu zgodnie ze swoim arsenałem środków ekspresji.

Do każdego spektaklu Platel dobiera nową ekipę wykonawców. Zawsze są to wyraziste osobowości, zróżnicowane pod względem wyglądu, wieku, reprezentowanej kultury i techniki tańca, treningu fizycznego (cyrk, burleska). Tak było i tym razem. Jedenaścioro tancerzy i akrobatów z kilku krajów Europy i Azji ukazuje nam obraz balansujący między histerią a ekstazą. Ich ciała ulegają drgawkom, wewnętrznym impulsom choroby, tikom i natręctwom gestów. Gwałtowne, konwulsyjne ruchy, szarpnięcia, niekontrolowana mimika twarzy, często bełkotliwy krzyk. W *vsprs* nie ma układów grupowych (poza finałową sceną ekstazy-masturbacji do wtóru śpiewanego *Magnificat*) – istnieje wyłącznie zbiór cierpiących jednostek. Gestom i ruchom budzących podziw tancerzy towarzyszy uczucie lęku przed tym, co sobą reprezentują. Z rzadka pojawiają się „taneczne duety”: kompulsywne objęcie partnerki w poszukiwaniu ciepła (tancerz wykrzykuje frazę z modlitwy św. Franciszka: „Boże, daj mi być narzędziem Twego pokoju, tam gdzie nienawiść, pozwól mi zasiać miłość”), frenetyczna próba komunikacji poprzez spojrzenia i powtarzanie tych samych gestów (choć w innym tempie).

Spektakl nie opowiada żadnej historii. Rozpada się na poszczególne sekwencje, wręcz taneczne solówki. A jednak warto przywołać choć kilka scen.

Początek spektaklu. Na proscenium stoi ubrany w jeansową kamizelkę mężczyzna i maniakalnie kruszy na kawałki bochenek chleba. Pragnie się najeść, lecz pokarm ziemski nie może go nasycić.

Pod koniec widowiska na ścianach gór wyświetlany jest obraz dobrotliwej staruszki w okularach, która w milczeniu i z uwagą przygląda się tancerzom. Za chwilę wybuchnie *Magnificat*, a oni przyśpieszą rytm ruchów i wpadną w zbiorowy spazm. Na pospektaklowej dyskusji Platel przyrównał tę projekcję do wizji Matki Boskiej z Lourdes, choć pozostawił widzom swobodę interpretacji.

W finale z trudem, wsparci jeden o drugiego, tancerze wspinają się na scenograficzną „górnę światła”. Przypominają ślepców z obrazu Breughla. W *vsprs* Platel dotyka mistycyzmu, tajemnicy wiary i religii, ale umieszcza je w kontekście histerii i cielesności, zderza sacrum z profanum, by – jak wyjaśnił w wywiadzie dla „L’Humanité” – „szukać tego co ludzi łączy, a nie dzieli”. Teatru współczucia. ■

Grzegorz Janikowski

krytyk teatralny i publicysta, wykładowca Akademii Teatralnej w Warszawie oraz Wydziału Lalkarskiego w Białymstoku, sekretarz redakcji „Pamiętnika Teatralnego”. Rzecznik prasowy i konsultant programowy międzynarodowych festiwali teatralnych w Polsce. Zajmuje się teatrem współczesnym, interkulturalizmem w teatrze, tzw. Drugą Reformą Teatru.

ZMYSŁ MUZYCZNY I

Od roku 1993, kiedy to podpisana została umowa pomiędzy Keimyung University a Akademią Muzyczną im. Fryderyka Chopina, nasze uczelnie aktywnie kontynuują wymiany, a od roku 1999 pomyślnie prowadzona jest Akademia Muzyczna Keimyung-Chopin. Nazwisko Chopina firmuje dzisiaj nie tylko ścisłą współpracę pomiędzy warszawską Akademią Muzyczną a Keimyung University, ale także przyjazne stosunki pomiędzy Polską a Koreą. Ponadto, Chopin symbolizuje ducha wolności wyrażanego poprzez muzykę w dokładnie taki sposób, w jaki opisywał to Nietzsche.

Mimo, że muzykę kocham, to niewiele o niej wiem. Filozoficznie mówiąc, wiedziałem, czego nie wiem, ale nie wiedziałem jak lub od czego zacząć. W końcu, co filozof może powiedzieć o muzyce? Filozofia zgłębia rozum, a muzyka apeluje do uczuć. Filozofowie są prozaikami, którzy lubią dyskusje na gruncie logiki, natomiast muzycy są poetami, którzy odbierają świat całym sobą. Dlatego też tekst filozofa o muzyce (czy też jego wykład) zawiera w sobie ryzyko bezużyteczności, a także wielce prawdopodobnego zanedbania czytelników czy słuchaczy.

Niemniej jednak, mimo tych niepokojów i rozterek, warto zastanowić się nad następującymi kwestiami: Dlaczego i jak muzyka jest w stanie przyczynić się do pokoju między ludźmi? Czym jest muzyka? Co to znaczy – rozumieć muzykę? Tylko wtedy można zacząć rozumieć, o co chodzi w muzyce, jeśli samemu się ją wykonuje. Ogólnie rzecz biorąc, są trzy rodzaje działalności muzycznej, mianowicie słuchanie muzyki, wykonywanie muzyki i komponowanie muzyki. Jak wiadomo, muzykę lepiej rozumieją wykonawcy niż słuchacze, najlepiej zaś rozumieją ją kompozytorzy. Ja natomiast pragnę odnieść się do tych kwestii jako słuchacz – a raczej jako osoba, która lubi słuchać muzyki. Z takiego punktu widzenia, myśl którą próbuję dziś przekazać, jest dość prosta. Jedna propozycja brzmi tak: „Ażeby zrozumieć muzykę, musimy częściej jej słuchać”, druga natomiast: „Jeśli wciąż będziemy słuchać muzyki, to muzyka będzie w stanie przyczynić się do pokoju między ludźmi.”

Moja refleksja skupia się na słuchaniu. Muzyka nie może istnieć bez słuchaczy. Gdyby w nieznanym lesie zważyło się drzewo i nikogo nie byłoby w pobliżu, powstałyby jedynie wibracje powietrza, ale nie powstałby żaden hałas. Dźwięk staje się muzyką, kiedy daje przyjemne doznania; a staje się hałasem, jeśli wywołuje doznania nieprzyjemne. Prawdą jest, że słuchamy nie tylko muzyki, słuchamy także świata: słyszymy śpiewające ptaki o poranku, krople deszczu spadające na liście, burzę, gawędzących ludzi, rynek tętniący życiem, samochody, maszyny itd. Oczywiście nie wszystkie te dźwięki to muzyka. Niemniej jednak, oczywiste jest także to, że ludzie, którzy lubią słuchać odgłosów świata są bardziej uzdolnieni muzycznie od innych. Musimy więc zadać sobie pytanie, czy słuchamy odgłosów przyrody i świata w naszym życiu. Muzyka jest sposobem rozumienia świata poprzez dźwięki. Ponieważ muzyka jest wyrazem rozumienia świata, możemy zrozumieć świat, kiedy słuchamy muzyki.

W moim odczuciu, istnieją dwa różne sposoby rozumienia świata, mianowicie myślenie „słuchowe” i myślenie „wzrokowe”. Platon, uważany za ojca filozofii zachodniej, esencję wszechświata upatrywał w idei, z greckiego idein, co oznacza „patrzenie”. Z drugiej zaś strony Konfucjusz twierdził, że wówczas, gdy przez trzy miesiące słuchał muzyki opiewającej „złoty wiek”, kiedy to światem rządziła cnota, nie miał ochoty na mięso; uczył też nas: „Postępujcie jak słyszycie”. Ten holistyczny sposób rozumienia świata skupia się na słuchaniu.

Zapytajmy zatem teraz, dlaczego muzyka i myślenie „słuchowe” są w stanie przyczynić się do pokoju między ludźmi? Uważam, że powodem są cztery aspekty muzyki. Po pierwsze, rozumienie muzyki to rozumienie znaczenia jej oddziaływania na zmysły. Gdy jedno zdanie możemy wyjaśnić przy pomocy drugiego, mówimy zwykle,

że zdanie to jest zrozumiałe. Na przykład, gdy sprawdzamy w słowniku znaczenia słowa „żał”, znajdujemy wyjaśnienie, iż jest to „uczucie głębokiego smutku”. Kiedy więc rozumiemy już znaczenie słowa „żał”, możemy w pełni zrozumieć zdanie: „Marsz żałobny z *Sonaty b-moll* Chopina (op. 35) jest ikonicznym przedstawieniem żalu.” Oczywiście, samo zrozumienie tego zdania nie oznacza, że rozumiemy *Marsza żałobnego z Sonaty b-moll*. I dalej: czy rozumiemy znaczenie kropli deszczu? Jeśli rozumiemy je jako wodę spadającą z chmur w postaci niewielkich kropli, nie oznacza to bynajmniej, że rozumiemy *Preludium deszczowe* Chopina. Słuchanie tej muzyki natomiast jest pierwszym krokiem ku jej pojmowaniu.

Rozumienie muzyki jest z gruntu inne niż rozumienie zdania. W przypadku zdania rozumie się jego znaczenie, zaś muzykę odczuwa się zmysłami. Odwrotnie niż w przypadku zdań i twierdzeń logicznych, utworów muzycznych nie można przedstawić przy pomocy czegoś. Jednakże, rozumiemy utwory muzyczne poprzez nasze zmysły. Można powiedzieć, że pojmujemy te utwory, gdy odczuwamy żal słuchając *Marsza Żałobnego* lub gdy wyczuwamy deszczową atmosferę słuchając *Preludium deszczowego*. Tak więc, pojmowanie świata jest doświadczeniem zmysłowym. Po drugie, muzyczne rozumienie świata oznacza rozumienie go jako całości. Co to znaczy? Aby odpowiedzieć na to pytanie, trzeba znów rozważyć różnicę między sztukami pięknymi a muzyką. Muzyka wyrażana jest artystycznie przez to, co słyszymy, a sztuki piękne – przez to, co widzimy. W takim razie, co to znaczy – „widzieć”? Na jakiej podstawie możemy stwierdzić, że coś widzieliśmy? Patrząc na mnie, można stwierdzić: „On jest ze Wschodu” lub „Jest Koreańczykiem”; i można rozróżnić – to właśnie jest osąd definiujący.

Jednak z drugiej strony, rozumienie muzyczne nie widzi potrzeby rozróżniania czy definiowania. Naturalnie, możemy rozróżniać rzeczy poprzez słuchanie; lecz jest to trudniejsze niż poprzez ich widzenie. Jeśli mieszkaliście państwo kiedyś w domu niedaleko doliny, którą płynie rzeka, mogliście zauważyć, że płynąca woda często brzmi jak ulewa. Tak więc, słuchanie dostarcza doświadczeń całościowych, oddaje atmosferę. Dlatego, moim zdaniem, esencja muzyki przypomina Tao, a więc to na czym skupia się taoizm, jedna z filozofii wschodnich. Laozi w *Daodejing – Księdze o Drodze i Cnocie* stwierdził, że „jeśli ludzie postrzegają jedne rzeczy jako piękne, inne stają się brzydkie. Jeśli ludzie postrzegają jedne rzeczy jako dobre, inne stają się złe. Byt i niebyt stwarzają siebie nawzajem. Łatwe i trudne wspierają się nawzajem. Wysokie i niskie zależą od siebie nawzajem. Przed i po następują po sobie nawzajem. Dlatego też Mistrz działa, nie robiąc nic i naucza, nie mówiąc nic”. Muzycy są zatem mistrzami taoizmu, którzy niczego ludzi nie uczą, ale potrafią nauczyć ich odczuwać świat.

Po trzecie, rozumienie muzyczne to rozumienie indywidualne. Ogólnie rzecz biorąc, interpretować muzykę znaczy tworzyć muzykę. Wykonawcy muzyki interpretują utwór muzyczny powtarzając to, co stworzył kompozytor, czyli kompozycję. Nie znaczy to jednak, że wykonawcy grają muzykę dokładnie w taki sposób, w jaki rozumiał ją kompozytor. Wykonują oni bowiem swoje własne interpretacje utworu muzycznego. Zatem, muzyka rozumiana jest inaczej przez poszczególnych artystów,

MYŚLENIE SŁUCHOWE

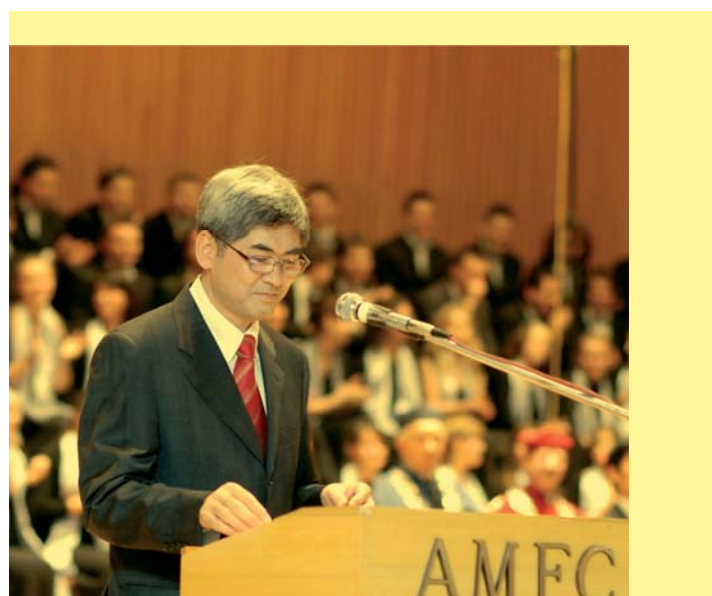
a nawet wykonywana różnie na innych koncertach. Co więcej, muzyka wywołuje w słuchaczach inne uczucia w zależności od miejsca jej wykonania lub atmosfery otoczenia. Miałem okazję wysłuchać krótkiego występu w miejscu urodzenia Chopina. Wrażenie, jakie wtedy odniosłem było zupełnie inne, niż gdy słuchałem płyty. Dlatego też, rozumienie muzyczne to głównie rozumienie indywidualne.

Rozumienie muzyki nie jest ani percepcją, ani sumą percepcji. Powinno się je raczej określić mianem doświadczenia. Rozumienie muzyczne jest ściśle powiązane z różnorodnymi doświadczeniami życiowymi, które stają się naszym udziałem. Dlatego też czasem mówimy: „Tym razem odniosłem inne wrażenie podczas tego utworu”. Dzięki muzyce różnie doświadczamy świata, podczas gdy muzyka zawsze zachowuje swoją indywidualność. Dlatego właśnie muzyka Chopina wciąż czyni nas wszystkich jego przyjaciółmi, czy raczej społecznością jego przyjaciół, mimo, że każdy z nas odnosi inne wrażenia i ma inny sposób ich rozumienia.

I w końcu, pragnę podkreślić, że rozumienie muzyczne idzie w parze z rozumieniem harmonii. Ponieważ muzyka jest przyjemną dla ucha kombinacją różnych dźwięków granych w tym samym czasie, sama jest harmonią. Jednak to, co chcę powiedzieć jest czymś więcej niż harmonią w utworze muzycznym. Muzyka pozwala wszystkim słuchaczom doświadczyć tego samego i tworzy harmonię między nimi. Niezależnie od tego, czy jest się wykonawcą, czy słuchaczem, uczestniczenie w muzyce oznacza rozumienie muzyki poprzez podobną jej percepcję. Dlatego na przykład muzykę taneczną odbieramy w podobny sposób i tańcząc wykonujemy podobne ruchy. Istnieje ogólna zależność pomiędzy dźwiękiem a ruchem ciała i uważam, że zjawisko to wykracza poza różnice kulturowe. Głośne dźwięki odpowiadają intensywnym ruchom, niskie dźwięki wywołują zaś ruchy delikatne. Dlatego mamy ochotę tańczyć, słuchając walców, polonezów czy mazurków Chopina lub też poruszać ramionami w górę i w dół, słuchając tradycyjnego koreańskiego kwartetu perkusyjnego – Samulnori. Bowiemy muzyka umożliwia nam zdobywanie międzykulturowych doświadczeń, pomimo istnienia różnic kulturowych.

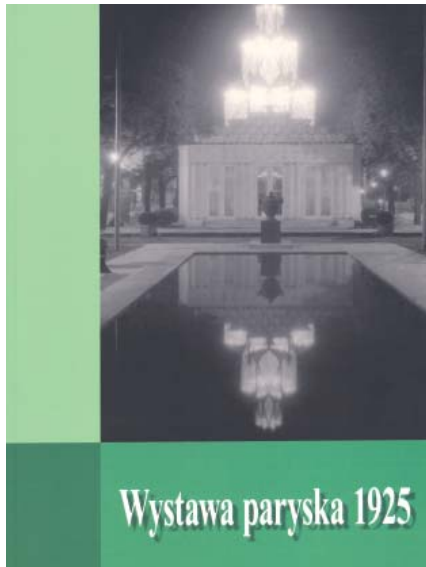
Muzyka połączyła Akademię Muzyczną im. Fryderyka Chopina z Keimyung University, Polskę z Koreą i Wschód z Zachodem. Świat, w którym dzisiaj żyjemy jest zglobalizowany. Pozytywna globalizacja polega na utrzymaniu różnorodności kulturowej przy jednoczesnym łączeniu ludzi. Jestem pewien, że muzyka może przyczynić się do pokoju między ludźmi, ponieważ pojmując świat poprzez zmysły, doświadczając świata jako całości, jest przy tym doświadczeniem indywidualnym i jednocześnie idzie w parze z harmonią. Tak jak możemy rozumieć muzykę tylko wtedy, gdy jej słuchamy, możemy pielęgnować pokój tylko wówczas, gdy słuchamy siebie nawzajem. Szczerze życzę studentom, aby, będąc słuchaczami i wykonawcami muzyki, pielęgnowali swą kulturową wrażliwość.

Na koniec raz jeszcze przytoczę słowa Laozi: „Bez otwierania drzwi, możecie otworzyć swoje serce na świat. Bez wyglądania przez okno, możecie ujrzeć istotę Tao”. Sparafrazujmy tę myśl w następujący sposób: „Jeśli otworzycie wasze serca, będziecie mogli zobaczyć świat bez otwierania drzwi. Jeśli doświadczycie muzyki, będziecie mogli zrozumieć innych ludzi bez wyglądania przez okno”.



Jin-Woo Lee

filozof, prezydent (odpowiednik rektora) Keimyung University w Daegu. Uczelnia koreańska, w której uczy się 26.000 studentów, wspólnie z Akademią Muzyczną im. Fryderyka Chopina (AMFC) realizuje projekt Keimyung Chopin Academy of Music.



Wystawa paryska 1925

Wiekopomny triumf czy sezonowa atrakcja?

„W okresie międzywojennym wielkie światowe wystawy należały wciąż do wydarzeń nowoczesnych, choć ich historia sięgała połowy wieku XIX. (...) Można je zaseregować do tych samych inicjatyw i wytworów, jakimi były pasaży, wielkie domy handlowe i publiczne galerie sztuki, a także parki, dworce kolejowe, stadiony i szkoły powszechne. Wszystko to stanowiło produkt demokracji i postępującego liberalizmu. Ktoś mógłby powiedzieć, że również początek globalizacji i redystrybucji kultury (...). Wystawy były i są przestrzenią społeczną; pełnią rolę służebne wobec publiczności i jednocześnie podporządkowują ją sobie”. Tymi słowami Joanna M. Sosnowska rozpoczyna swój wstęp do tomu tekstów poświęconych wystawie paryskiej 1925 roku. I już taka perspektywa oglądu odległego o niemal wiek wydarzenia nakazuje dziś baczniej przyjrzeć się różnorodnym komentarzom na temat wystawy okrzykniętej niegdyś mianem bezsprzecznego triumfu polskiej sztuki.

Przypomnijmy przy okazji, że autorami tego sukcesu byli w dużym stopniu artyści i pedagodzy związani z ówczesną warszawską Szkołą Sztuk Pięknych – Józef Czajkowski, Wojciech Jastrzębowski, Jan Szczepkowski, Miłosz Kotarbiński, Karol Tichy czy Henryk Kuna. Jak pisał w swej historii ASP Ksawery Piwocki (senior), „wystawa miała świetną prasę i zrobiła na pewno duże wrażenie na władzach polskich, ułatwiając walkę szkoły o jej akademizację i poszerzenie programów nauczania”. Międzynarodowa Wystawa Sztuk Dekoracyjnych i Przemysłu Nowoczesnego w Paryżu obrosła przez lata jeśli

nie mitem, to przynajmniej legendą wartą weryfikacji. Legendą „wyjątkowego sukcesu” – dodajmy – kształtowaną już przez samych twórców polskiej ekspozycji. I właśnie m.in. rolę weryfikującą pełniła sesja naukowa Stowarzyszenia Historyków Sztuki, a obecnie kontynuuje ją prezentowana książka.

Poprzez zgromadzone teksty możemy przyjrzeć się recepcji wystawy w prasie francuskiej (Anna Wierzbicka), komentarzom polskiej prasy na temat pawilonu radzieckiego (Iwona Luba) – „niemal zawsze w kontekście politycznym”, rzadko artystycznym, ocenie wystawy czechosłowackiej (Marek Krejčí), która odniosła największy po francuskiej sukces – w sumie 331 nagród, w tym 56 Grand Prix (przy odpowiednio 205 nagrodach i 35 Grand Prix Polaków), a nawet wpływom wystawy paryskiej na formowanie się art déco w Stanach Zjednoczonych, które same udziału w pokazie nie wzięły (Andrzej K. Olszewski). Tak jak nie wzięły w niej udziału polscy awangardziści (o czym pisze Joanna M. Sosnowska). Opierając się na teorii tekstowego „braku”, Marta Leśniakowska analizuje to, czego w Paryżu nie widział, bądź nie chciał zauważyć Jarosław Iwaszkiewicz, który zupełnie opacznie zinterpretował wystawę polską jako „młody i ożywczy powiew wśród starej kultury”. Tymczasem egzotyka pawilonu polskiego nie została utrwalona w historii sztuki przez badaczy zagranicznych, bowiem – jak pisze Leśniakowska – „w modernistycznej Europie została potraktowana jako atrakcja tylko jednego sezonu, jak nowy fason kapelusza czy sukni z modnego butik”. Spośród pozostałych tekstów szczególną uwagę zwraca ten autorstwa Agnieszki Chmielewskiej, która zaczyna od przypomnienia wyglądu i scenariusza pawilonu polskiego. W oparciu o taką rekonstrukcję autorka odnosi założenia ideowe do pierwszoplanowej potrzeby znaczenia narodowej odrębności i rodzimości polskiej sztuki pokazanej w Paryżu, w której ludowość odegrać miała rolę decydującą. Znamienna jest konkluzja analizy autorstwa Chmielewskiej: „Polska ekspozycja nie była reprezentacją rzeczywistych osiągnięć przemysłu ani nawet rzemiosła artystycznego. (...) Można powiedzieć, że paryska ekspozycja wykreowała na chwilę inną, lepszą Polskę, tę z marzeń artystów i inteligencji, bliższą Polsce »szklanych domów« niż rzeczywistości. (...) Nie można jednak zapominać, że dzięki udziałowi w wystawie paryskiej polscy twórcy opracowali formułę artystyczną odpowiednią dla zewnętrznej i wewnętrznej reprezentacji niepodległej Polski, z której później, w razie potrzeby korzystały instytucje państwa”.

ArT

Wystawa paryska 1925. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN, red. naukowa Joanna M. Sosnowska, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2007.

2007

WRZESIEŃ

Rozpoczęta we wrześniu prezentacja prac dyplomowych absolwentów Wydziału Malarstwa warszawskiej ASP trwała do 15 października br.

20 września

Malarstwo Grzegorza Mroczkowskiego zaprezentowała Galeria Oficyna Malarska. Artysta studiował w warszawskiej ASP w latach 1989-1994, uzyskując dyplom z wyróżnieniem w pracowni prof. Stefana Gierowskiego. Obecnie jest pracownikiem dydaktycznym w macierzystej uczelni na Wydziale Malarstwa, w pracowni Technologii i Technik Malarstwa Sztalugowego. Wystawa trwała do 28 września br.

25 września



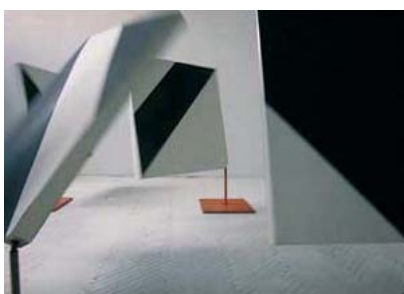
Fotografia w warsztacie grafika – pod takim tytułem zaprezentowano prace studentów z pracowni Krzysztofa Olszewskiego, adiunkta na Wydziale Grafiki. Wystawa została zorganizowana przez Agencję Artystyczną 3A przy warszawskiej ASP.

Małgorzata Dmitruk zaprezentowała w Galerii wizytującej nowy cykl prac graficznych zatytułowany *Kochać*. Artystka związana stałą współpracą z galerią przy Bema 65 jest asystentką w Pracowni Grafiki Warsztatowej



prof. Rafała Strenta na Wydziale Grafiki ASP w Warszawie. W roku 2006 wygrała prestiżowy Konkurs o Nagrodę im. Daniela Chodowieckiego.

28 września



W Zachęcie otwarto wystawę Grzegorza Kowalskiego zatytułowaną *Warianty. Pracownia 2006/2007*. Kowalski jest profesorem warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, na Wydziale Rzeźby prowadzi Pracownię Przestrzeni Audiowizualnej. Wystawa była czynna do 11 listopada 2007 r.

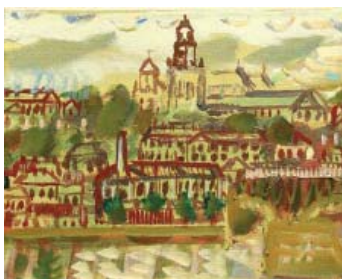
PAŹDZIERNIK

1 października



W teatrze szkolnym Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie odbyła się premiera spektaklu dyplomowego pt. *Lokatorzy* w reżyserii Waldemara Śmigasiewicza. Na spektakl złożyły się trzy jednoaktówki Harolda Pintera w przekładzie Bolesława Taborskiego: *Kursy wieczorowe*, *Kochanek* i *Rocznica*.

W Oficynie Malarskiej otwarto wystawę malarstwa Mariusza Woszczyńskiego. Artysta studiował w warszawskiej ASP w latach 1985–1990 na Wydziale Malarstwa pod kierunkiem profesora Rajmunda Ziemskiego.



Dyplom uzyskał w 1990 roku (z aneksem z grafiki warsztatowej w pracowni profesora Rafała Strenta). Pracuje na Wydziale Rzeźby warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni rysunku profesor Zofii Glazer-Rudzińskiej. Wystawa czynna będzie do 8 października 2007 r.

2 października 2007

W Akademii Muzycznej odbyła się uroczysta inauguracja roku akademickiego 2007/2008. W programie znalazł się wykład inauguracyjny prof. Jin-Woo Lee, Prezydenta Keimyung University w Daegu (Republika Korei), zatytułowany *Zmysł muzyczny – myślenie muzyczne*. Z uniwersytetem w Keimyung Akademia Muzyczna od wielu lat utrzymuje kontakty na płaszczyźnie artystycznej i naukowej.

Galeria Sztuki Mediów ASP w Warszawie zaprezentowała wystawę fotografii Nancy Crampton, przedstawiających współczesnych pisarzy amerykańskich. Na zdjęciach ukazani są m.in. Susan Sontag, Saul Bellow, Norman Mailer, Toni Morrison, John Cheever.

4 października

W Oranżerii Pałacu w Wilanowie miało miejsce spotkanie związane tematycznie z konserwacją fotografii, a także spuścizną i myślą jednego z najwybitniejszych konserwatorów XX wieku, Cesare Brandiego.

5–6 października

W Muzeum Pałacu w Wilanowie odbywała się konferencja *Cesare Brandi (1906-1988), jego myśl i debata o dziedzictwie. Sztuka konserwacji – restauracji w Polsce*. Konferencja i towarzysząca jej wystawa poświęcone były współczesnemu obrazowi konserwacji-restauracji dzieł sztuki w Polsce, włączając się w nurt obchodów stulecia urodzin Cesare Brandiego (1906-1988), którego myśli i idee bazujące na tradycji filozofii europejskiej stanowią po dziś dzień podstawę teorii i praktyki konserwatorskiej.

7 października

W Akademii Muzycznej odbył się koncert *Muzyczne forum młodych* w wykonaniu laureatów cyklu organizowanego przez Austriackie Forum Kultury: Katarzyny Pawłowskiej, Artura Jandy, Tomasza Piętaka oraz Lecha Napierały. W programie znalazły się kompozycje Schuberta, Brahmsa i Straussa.

8 października

W Akademii Teatralnej w Białymstoku miała miejsce uroczysta inauguracja roku akademickiego 2007/2008 z udziałem rektora Akademii Teatralnej, prof. Lecha Śliwonika. Wykład inauguracyjny zatytułowany *Wspomnienia* wygłosiła prof. Maja Komorowska.

9 października



W auli głównej Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie odbyła się uroczysta inauguracja nowego roku akademickiego 2007/2008. Po uroczystości miała miejsce manifestacja sprzeciwu wobec lekceważenia i obojętności na sprawy szkolnictwa artystycznego. W obawie przed utratą siedziby uczelni w historycznym Pałacu Czapskich-Raczyńskich, rektorzy uczelni warszawskich, władze, kadra profesorska i studenci ASP zawiązali symboliczny krąg wokół kompleksu gmachów przy Krakowskim Przedmieściu 5.

W galerii ASPEKT (budynek rektoratu ASP w Warszawie) otwarto wystawę *Światło i mrok*, prezentującą scenografię Sceny Plastycznej KUL, założonej przez Leszka Mądziaka.

10 października

W cyklu koncertowym *Środa w Akademii Muzycznej* wystąpili warszawscy soliści "Concerto Avenna" pod kierownictwem Andrzeja Mysińskiego. Zostały wykonane kompozycje J.S. Bacha, F. Couperina i A. Piazzolli.

12 października

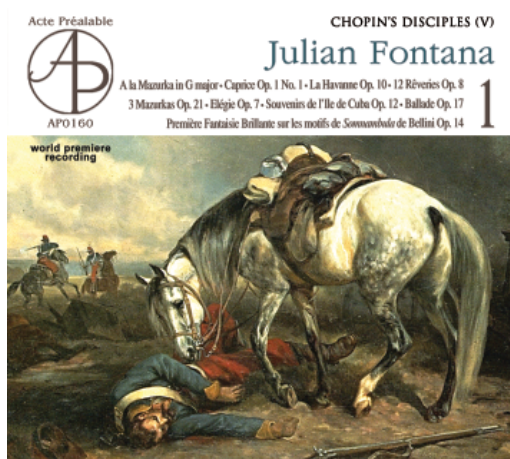
W Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski otwarto wystawę *Jan Tarasin. Obrazy najnowsze*, która trwała do 19 listopada 2007 r. Jan Tarasin (ur. 1926)

jest klasykiem współczesnego malarstwa polskiego, profesorem nadzwyczajnym Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.



W warszawskiej Galerii Działań (ul. Marco Polo 1) odbył się wernisaż wystawy malarstwa Łukasza Rudnickiego, zatytułowanej *Toń*. Łukasz Rudnicki jest absolwentem Wydziału Malarstwa, od roku 1996 asystentem w Pracowni Rysunku.

15 października



Hubert Rutkowski

W Akademii Muzycznej odbył się koncert zatytułowany *Julian Fontana. W cieniu Chopina*, zorganizowany przez Katedrę Fortepianu. W ramach tego wydarzenia wystąpił Hubert Rutkowski, pianista, doktorant warszawskiej Akademii Muzycznej. Koncert poprzedzony został wykładem o życiu i twórczości Fontany wygłoszonym przez Magdalenę Oliferko, zaś w część muzyczną wplecione zostały odczytane fragmenty korespondencji pomiędzy F. Chopinem a Fontaną. W części tej zostały z polotem i wyczuwaniem stylu zaprezentowane ciekawe i nieznanne kompozycje ucznia Chopina oraz samego mistrza. Artysta nagrał ostatnio płytę z tymi kompozycjami dla wytwórni płytowej Acte Prealable, wydającej nieznanne dorobek polskich kompozytorów.

16 października

W Galerii Polskiego Ośrodka Społeczno-Kulturalnego na Hammersmith w Londynie otwarto wystawę malarstwa i rzeźby, zatytułowaną *W kręgu Akademii*. Wzięli w niej udział pedagodzy warszawskiej ASP: Jacek Dyrzyński, Piotr Gawron, Ryszard Sekuła, Wojciech Cieśniewski, Joanna Gołaszewska, Łukasz Majcherowicz, Tomasz Milanowski, Antoni Starowieyski, Piotr Wachowski, Mariusz Woszczyński, Grzegorz Witek. Ekspozycja trwała do 23 września br.

18 października

Wszystko – wystawę pod takim tytułem, prezentującą prace Sławomira Marca zorganizowało Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki w Galerii XX1. Artysta jest absolwentem Wydziału Malarstwa ASP w Warszawie oraz Kunstakademie Düsseldorf. Od 2005 roku pracuje na Wydziale Grafiki warszawskiej uczelni, a w swej pracy twórczej zajmuje się malarstwem. Wystawa była czynna do 5 listopada 2007 r.

W ramach XXIII Ogólnopolskiego Festiwalu Teatrów Lalek w Opolu, studenci II i IV roku Wydziału Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej prezentowali prace powstałe w ramach zeszłorocznych zajęć dydaktycznych.

20 października

Prezentacje etiid studentów II roku Wydziału Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku, powstałych w ramach zajęć Elementarne zdania aktorskie z przedmiotem i Gra aktora lalką podczas XIV Międzynarodowych Spotkań Teatrów Lalek w Toruniu.

22 października



W teatrze Collegium Nobilium odbyła się premiera spektaklu dyplomowego *Oni* Stanisława Ignacego Witkiewicza w reżyserii Jarosława Gajewskiego.

W siedzibie Siemens Sp. z o.o. w Warszawie otwarto wystawę prac Aleksandry Stępień i Marty Przybył – finalistek konkursu o Nagrodę Artystyczną Siemens. Aleksandra

Stępień – studiowała na Wydziale Grafiki warszawskiej ASP, w pracowni projektowania plakatu prof. Mieczysława Wasilewskiego. Aneks z grafiki warsztatowej wykonała pod kierunkiem prof. Rafała Strenta. Marta Przybył – studiowała na Wydziale Grafiki warszawskiej ASP, w pracowni prof. Macieja Buszewicza, specjalizując się w grafice projektowej.

23 października

W Akademii Muzycznej z okazji Roku Karola Szymanowskiego odbył się koncert symfoniczny dedykowany VIII Międzynarodowemu Konkursowi Dyrygentów im. G. Fitelberga w Katowicach. W roli solisty wystąpił Piotr Paleczny, zaś orkiestrę symfoniczną Akademii Muzycznej poprowadził maestro Jerzy Salwarowski. W programie znalazły się kompozycje Szymanowskiego, Karłowicza i Kilara.



Malarstwo Tomasza Milanowskiego zaprezentowała Galeria Oficyna Malarska. Artysta studiował na Wydziale Malarstwa stołecznej ASP, a obecnie pracuje na nim, jako asystent w pracowni malarstwa prof. Krzysztofa Wachowiaka. Ekspozycja trwała do 28 października br.



Otwarto wystawę *Szkicownik Joanny Marii Stefańskiej* w Agencji Artystycznej 3A przy ASP w Warszawie. Artystka skończyła ASP oraz Wydział Architektury Politechniki Warszawskiej. Obecnie związana jest z Wydziałem Architektury Wnętrz ASP, prowadząc Pracownię Projektowania Wnętrz i Architektury. Projektuje architekturę, wnętrza, meble i witraże, zajmuje się także rysunkiem i malarstwem.

27 października

Galeria Przy van Gogha zaprezentowała wystawę z cyklu Spotkania z grafiką, na której zgromadzono prace prof. Ewy Walewskiej, dr. Rafała Kochańskiego i ich studentów z Pracowni Grafiki Warsztatowej Wydziału Grafiki warszawskiej ASP.

28 października

W warszawskiej Akademii Muzycznej odbył się koncert muzyki kameralnej zatytułowany *Muzyczny pomost: Warszawa – Paryż*. Wystąpili Wojciech Koprowski i Marek Bracha – studenci warszawskiej Akademii oraz Jacob Shaw, student Ecole Normale de Musique "Alfred Cortot" w Paryżu. W programie znalazły się tria fortepiano-owe Brahmsa i Szostakowicza.

LISTOPAD**3 listopada**

W kościele Wszystkich Świętych w Warszawie została wykonana kompozycja prof. Stanisława Moryto, rektora Akademii Muzycznej, *Missa Pro Defunctis*. W wykonaniu uczestniczył Chór Uniwersytetu Kard. St. Wyszyńskiego pod dyrekcją ks. Rektora Kazimierza Szymonika.

4 listopada

W Akademii Muzycznej odbył się koncert w 50. rocznicę wznowienia stosunków dyplomatycznych pomiędzy Polską i Japonią. Wzięli w nim udział japońscy studenci, stażyści oraz absolwenci Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie, wykonując program złożony z utworów kompozytorów polskich: Chopina, Szymanowskiego i Zarębskiego.

W konsulacie Rzeczypospolitej Polskiej w Nowym Jorku otwarto wystawę malarstwa Mariusza Dąbrowskiego zatytułowaną *Painting Beyond Painting* zorganizowaną przez New York Arts Innovations. Mariusz Dąbrowski

związany z Instytutem Sztuki Mediów na Wydziale Grafiki ASP, jest redaktorem naczelnym pisma artystycznego "MediaArt" oraz kuratorem galerii Spokojna. Wystawa jego prac czynna była do 11 listopada 2007 roku.

5 listopada

W galerii Aula, w gmachu rektoratu ASP otwarto wystawę *Program Antywirusowy* autorstwa Artura Krajewskiego, zaplanowaną do 17 listopada 2007. Artur Krajewski jest absolwentem Wydziału Grafiki ASP w Warszawie, a obecnie adiunktem na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki.

5–10 listopada

Studenci II i III roku kierunku reżyserskiego Akademii Teatralnej w Białymstoku (Laura Słabińska, Ada Konieczny, Magdalena Juchnowicz, Adam Frankiewicz, Henryk Hryniewicki) wzięli udział w Międzynarodowym Festiwalu Sztuk Współczesnych KON-TEKSTY w Poznaniu.

7 listopada

W Sopocie otwarto wystawę prac 15 artystów nominowanych do tegorocznej edycji nagrody im. Daniela Chodowieckiego i ogłoszono jego wyniki. Grand Prix w konkursie organizowanym przez Berlińską Fundację Günтера Grassa otrzymał Andrzej Węclawski, dziekan i profesor Wydziału Grafiki warszawskiej ASP. Organizatorami konkursu i wystawy są Akademe der Künste w Berlinie i Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie.

Na koncercie z cyklu *Środa w Akademii Muzycznej* wystąpił z recitalem fortepianowym prof. Jerzy Sterczyński, Dziekan Wydziału Fortepianu, Klawesynu i Organów. W programie znalazły się kompozycje Chopina i Regera.

8 listopada

Wystawę grafiki Piotra Smolnickiego *Zapisywanie czasu* otwarto w warszawskiej Galerii TEST. Piotr Smolnicki jest absolwentem Wydziału Grafiki ASP w Warszawie (dyplom w pracowni H. Chrostowskiej). Obecnie prowadzi Pracownię Rysunku na macierzystym wydziale.

12 listopada

W ramach pokazów finalistów konkursu o Nagrodę Artystyczną Siemens w siedzibie Siemens Sp. z o.o. miał miejsce wernisaż prac Doroty Kozieradzkiej i Wiktora Dyndo. Kozieradzka studiowała na Wydziale Malarstwa warszawskiej ASP, w pracowni prof. Jarosława Modzelewskiego, zaś Dyndo nauki pobierał na Wydziale Malarstwa stołecznej uczelni, w pracowni prof. Krzysztofa Wachowiaka.

13 listopada

W siedzibie Wydziału Malarstwa ASP w Warszawie miał miejsce wernisaż wystawy rysunku Roberta Wałki.

14 listopada

Piotr Wachowski / Malarstwo – wystawę o tym tytule otwarto w Oficynie Malarskiej. Urodzony w 1976 roku artysta studiował w ASP na Wydziale Malarstwa w latach 1996 – 2001. Wystawa trwała do 21 listopada 2007 r.

15 listopada

W Akademii Muzycznej w Warszawie odbył się koncert zatytułowany *Z Ziemi Ojczyznej. Topos narodowy w muzyce polskiej okresu neoromantyzmu i Młodej Polski*. Wystąpiła Orkiestra Symfoniczna AMFC pod dyrekcją Moniki Wolińskiej oraz Chór Mieszany AMFC pod dyrekcją Krzysztofa Kusiel-Moroza. Pomysłodawcą koncertu był prof. Wojciech Nowik, który umieścił w programie utwory Szymanowskiego, Paderewskiego, Noskowskiego, Żeleńskiego oraz Zarębskiego.

W Muzeum Powstania Warszawskiego otwarto wystawę *Niewidzialne widmo* prezentującą obrazy profesorów i asystentów warszawskiej ASP. Ekspozycja, która potrwa do 15 stycznia 2008 roku, koncentruje się na tematyce powstańczej, ale się do niej nie ogranicza. Biorą w niej udział: Stanisław Baj, Wojciech Cieśniewski, Marian Czapla, Janusz Oskar Knorowski, Tomasz Milanowski, Jarosław Modzelewski, Czesław Radzki, Marek Sapetto, Ryszard Sekuła, Beata Tomczyk-Sokołowska, Antoni Starowieyski, Wiesław Szamborski, Krzysztof Wachowiak, Piotr Wachowski, Artur Winiarski, Marek Wyrzykowski, Mariusz Woszczyński, Wojciech Zubala.

16 listopada

Uroczyście otwarto wystawę *Mistrz i uczeń* w Galerii Academia Narodowej Akademii Sztuki w Sofii. W stolicy Bułgarii zaprezentowano prace profesorów i studentów ze wszystkich sześciu wydziałów ASP w Warszawie. Kuratorami wystawy byli Małgorzata Dmitruk i Jan Mioduszewski. Wystawa trwała do 30 listopada 2007.

17 listopada

Malarstwo z Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie zaprezentowała Galeria Browarna w Łowiczu z inicjatywy jej szefa, absolwenta Wydziału Malarstwa stołecznej Andrzeja Biernackiego. Dokonany przezeń wybór ok. 100 obrazów ukazał prace powstałe w niemal wszystkich pracowniach mistrzowskich tego wydziału z okresu od połowy lat 50. do końca lat 80.

Odbyła się białostocka premiera spektaklu warsztadowego Agaty Biziuk (V rok kierunku reżyserii Wydziału Sztuki Lalkarskiej) pt. *Kukułka*, połączona z wystawą fotograficzną Bartka Warzechy.



Otwarto wystawę Piotra Wysockiego zatytułowaną *Aldona*, którą można było oglądać w warszawskiej Zachęcie do 2 grudnia 2007 r. Piotr Wysocki (rocznik 1976) tworzy instalacje wideo, filmy dokumentalne, performanse i maluje. Studiuje na V roku Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (w pracowni malarstwa prof. Jarosława Modzelewskiego oraz w pracowni przestrzeni audiowizualnej prof. Grzegorza Kowalskiego).

19 listopada



W Galerii Sztuki Mediów (ul. Spokojna 15) otwarto wystawę fotografii Harrisa Fogela. Artysta, zarazem profesor w University of the Arts w Filadelfii, swoją wystawą rozpoczął cykl imprez, które odbywać się będą

w ramach II Warszawskiego Biennale Sztuki Mediów 2007. Zaprezentował wybrane prace z dwóch cyklów: *A Few American Cultures* oraz *Crack Bags and Other Stories*. Wystawa czynna była do 25 listopada 2007 r.

21 listopada

W Akademii Muzycznej w ramach cyklu *Środa w Akademii Muzycznej* odbył się koncert Kwartetu Wilanów. Zespół w składzie Tadeusz Gadzina, Ryszard Duż, Paweł Łosakiewicz i Marian Wasiółka wykonał *I i II Kwartet smyczkowy* Karola Szymanowskiego.

25 listopada

W Akademii Muzycznej w Warszawie odbył się koncert Orkiestry Dętej AMFC oraz Chóru Uniwersytetu im. Kardynała Stefana Wyszyńskiego. Pod przewodnictwem Grzegorza Mielimąki artyści wykonali *Te Deum* prof. Stanisława Moryto, rektora warszawskiej Akademii Muzycznej, *Bogurodzicę* w opracowaniu F. Nowowiejskiego oraz *Drogę Krzyżową* Mariana Sawy.

27 listopada

W auli głównej ASP w Warszawie odbyło się uroczyste wręczenie dyplomów tegorocznym absolwentom uczelni, połączone z ogłoszeniem listy nagród i stypendiów dla się wyróżniających dyplomantów i studentów.

30 listopada



Malarstwo i rysunek Jana Dziędziory zaprezentowała Galeria Oficyna Malarska. Wystawa trwała do 14 grudnia 2007 r.

GRUDZIEŃ

5 grudnia

W Akademii Muzycznej, w cyklu *Środa w Akademii Muzycznej* odbył się koncert symfoniczny, poprowadzony przez Mirosława Jacka Błaszczyka. Orkiestra

Symfoniczna AMFC wykonała utwory współczesnych kompozytorów polskich: M. Borkowskiego, T. Bairda, Z. Bagińskiego, W. Ratusińskiej, M. Pokrzywińskiej oraz B. Kowalskiego-Banasewicza.

7–8 grudnia

W tych dniach studenci wydziału Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej brali udział w wydarzeniach związanych z prezentacją spektaklu *Wielki Inkwizytor* w reż. Petera Brooka w Instytucie im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu. Wizyta studentów w instytucie była kontynuacją wiosennego wyjazdu studyjnego w ramach projektu wymiany prac.

9 grudnia

W Akademii Muzycznej odbył się recital fortepianowy Lidii Grychrolówny. Pianistka wykonała utwory Chopina i Schumanna.

Sprostowanie

Autorem wszystkich fotografii ilustrujących tekst Moniki Wolińskiej *Skąd się biorą dyrygenci...* („Aspiracje” jesień 2007, s. 40-43) jest Robert Gauer, a nie Agata Dudek. Przepraszamy za pomyłkę.

ZMARLI



Prof. dr hab. Barbara Lasocka-Pszoniak, znakomity pedagog i naukowiec, autorka pomnikowych dzieł z historii teatru. Z Akademią Teatralną związana była od 1967 roku, w latach 1987-1990 pełniła funkcję prorektora, stworzyła Pracownię Historii Szkolnictwa Teatralnego, wychowała kilka pokoleń adeptów sztuki aktorskiej. Za dorobek naukowy i dydaktyczny otrzymała w 2006 roku Nagrodę Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Zmarła 14 października 2007 roku.

Kazimierz Jan Ryszka, artysta rzeźbiarz, długoletni i zasłużony wykładowca warszawskiej ASP. Zmarł 18 listopada 2007 roku.

Magda Kochanowska
THE MARK OF QUALITY

LOT planes bearing a logo that he invented land on and take off from airports all over the world. Thousands of people use his system of visual information to find their bearings in the Warsaw underground every day. Roman Duszek graduated from the Faculty of Graphic Arts, Academy of Fine Arts in Warsaw, then taught at the Faculty of Industrial Design, and in the mid-1980s he left for the United States. There, he continued teaching at the University of Illinois, Urbana-Champaign. Since 1988 he has been Professor at Missouri State University in Springfield. All this time he has been working as a commercial designer. His experience of many years and his versatile skills allow him to engage in any kind of work without feeling constrained, seeing it rather as a challenge.

Roman Duszek
THE BIG RING

The title refers to the early days of Roman Duszek's academic career that began at the Faculty of Industrial Design, Academy of Fine Arts in Warsaw, and continued abroad; at the University of Illinois, Urbana-Champaign in the 1980s, next at the University of Missouri, and then, after 23 years, at the Faculty of Industrial Design of the Warsaw Academy. The article considers transformations of the designer's awareness and of his approach to teaching design. These have been effected by rapid and fluid change in technologies of both data creation and their reception. After describing his American teaching experience he concludes that a number of his students' projects go beyond the boundaries of visual communication. This is because the designer's work on design solutions for visual communication is often preceded by his adjustment of flawed guidelines, such as work organization.

Barbara Osterloff
ALEKSANDER ZELWEROWICZ. FROM THE ACTOR'S WORKSHOP:
VOICE AND THE WORD

Any theatrical interest was his concern. He was a director and one of the pioneers among Polish directors. He educated and brought up whole generations of Polish artists. He was active in integrating the professional milieu of the theatre and organized institutions, theatres and schools, and he did not shy away from social activism. He was also an author: writing/translating for the theatre and about the theatre. But he remained first and foremost an actor. As one of the most productive and the most versatile Polish actors, he reached the

summit of his art, but he also experienced some low points. We are publishing an excerpt from Barbara Osterloff's large monograph on Aleksander Zelwerowicz (1877-1955), in which she discusses the range of his acting techniques. She gives special attention to voice and the word, which he used with great mastery, and being aware of their formative value. He treated speech as dependent on human temperament, and even on the milieu that the play represented. The word was to him the most important means of the actor's expression.

Maciej Ziółkowski
REMEMBERING SZYMANOWSKI...

The essay gives an overview of Szymanowski's stylistics, seen in the context of various inspirations, cultural and artistic. The 70th Anniversary of the eminent Pole's death becomes a pretext for contemplating the influence of Szymanowski's music and his creative attitude on Polish culture, and especially on contemporary Polish composers. The text poses questions of contemporary music and its authors' attitudes to tradition. It is also critical of some contemporary phenomena, such as postmodernism or pop culture. Its motto, the words of H.M. Górecki's: "All traditions will pass, and Beethoven will survive. The same with Chopin and Szymanowski, although the latter still remains undervalued in his own country. It's his adversaries who won't be here, and Szymanowski will live!", has the purpose of inciting contemporary composers to imaginative exploration as well as the aesthetic stance of their illustrious predecessor.

Mieczysława Demska-Trębacz
THE HERALD OF MODERN POLISH CHARACTER

With the arrival of independence Polish artists gave a lot of attention to some distinctive qualities of Polish music and its place in the life of the nation. Active involvement of composers in the interwar years discourse made it specific. Karol Szymanowski presented his own programme, and his views became valid not only for the period between the wars. Szymanowski considered as important his achievement in contemplating the form of new music. His thinking was influenced by the ideology of that age while being at the same time steeped in national tradition. Szymanowski's first statement on the question of music's Polish characteristics appeared in 1920. In it, he argued that a composer must be genuine, and the choice of techniques should not be influenced by some external content. He approached the question of using folklore in serious music carefully. Szymanowski considers Polish music part of Western culture. He discussed the issue of positioning national art in relation to general human culture in the 1930s (Madrid) emphasizing the need to guarantee culture's infinite variety. Szymanowski's idea of Polish character (as a combination of individual and group expression) has native ancestry – in the work of Chopin.

Piotr Deptuch
KAROL SZYMANOWSKI'S CONQUEST OF THE EXOTIC

Musicologists have always found Szymanowski's music elusive when they attempted to summarize its style and character in one word, or even several words. As it was involved in an eruption of numerous stylistic currents, which characterized modernism, his music often transformed its sound profile. Invoking observations by a number of commentators on Szymanowski's work (Łobaczewska, Downes or Samson), the article assumes a polemical stance on the commonly accepted tri-partite division into the so-called periods of creative work, looking instead for a force that could account for the whole of the composer's output. This consists of incorporating and "conquering" of aesthetic and acoustic spaces, which to Szymanowski were "outside worlds", mentally rather than in geographical and cultural terms.

Małgorzata Waszak
KAROL SZYMANOWSKI AS HEAD OF THE WARSAW
CONSERVATORY

In the late 1920s and the early 1930s, Karol Szymanowski, the most eminent Polish composer of the first half of last century, joined in the process of shaping higher education in music. This episode in Szymanowski's life, between 1927 and 1931, when he was at the helm of the Warsaw music academy – first, as the Director of the conservatory, then as the first rector of Warsaw School of Music – is less known. Szymanowski's dramatic fight for "a high level the nation's arts", seemingly unsuccessful, nevertheless yielded a new way of open-minded thinking in a generation of students at the Warsaw conservatory, which let them follow in their master's footsteps, in terms of his work and ideological stance.

Krzysztof Lipka
A RESPONSIBILITY TO A GENIUS: ON THE RECONSTRUCTION
OF SZYMANOWSKI'S "AGAWĘ" BY PIOTR MOSS

The final concert of the 10th Polish Radio Music Festival entitled "Szymanowski's World's, Remote and Near" included world premiers of two reconstructions of Szymanowski's "Agawe". The cantata was barely begun and left unfinished after 1917. The Polish Radio ordered two reconstructions of Szymanowski's work: from the English composer Malcolm Hill and from Piotr Moss. It was decided that both scores would be performed on one night. Following that confrontation, it was announced that Hill's version resembled an instrumentation while Moss' sounded like an authentic piece by Szymanowski. A pupil of Piotr Perkowski, Piotr Moss is to some extent a contemporary follower of Szymanowski's line. "Reconstruction of the Agawe felt as something simple," says Moss, "Szymanowski is at the fundament of my spirit, I see his scores every day and easily identify with their author. (...) I opted for an orchestra similar to that in the Demeter cantata. The manuscript of Agawe is par excellence colourist, so I needed to stick to that.

However, orchestrating the cantata I could introduce some devices and effects that were unknown in those times, but which perfectly fit Szymanowski's rich and refined stylistics."

Sławek A. Wróblewski

KAROL SZYMANOWSKI'S MANDRAGORA AT THE NATIONAL OPERA

To mark the Szymanowski Year the National Opera staged a very interesting production of "Mandragora: a stage extravaganza based on Molière's comedy *Le Bourgeois gentilhomme*", premiered on 26th October. It was conceived and directed by Michał Znaniecki, one of the outstanding Polish directors of the young generation. The production made use of musical compositions inspired by Molière's masterpiece – from the first piece of theatre music written for the 1760 world premiere by Jean-Baptiste Lully, through Richard Strauss's *Ariadne auf Naxos*, to Karol Szymanowski's *Mandragora* with the libretto by Ryszard Bolesławski and Leon Schiller. The cast included the National Opera Orchestra, singers, actors and students of the Theatre Academy, dancers – pupils of the R. Turczynowicz Ballet School, mime artists and stunt men. The musical director was Sławek A. Wróblewski. Despite the production's great success on the first night, it is not likely to be shown again before the end of the current season due to the Warsaw Opera's financial difficulties.

Jan Mioduszewski

ANATOMY OF PAINTING

Jan Mioduszewski is the assistant of Professor Dyrzyński who had been the assistant of Professor Owidzki. A monograph essay and the interview mentioned below form a block describing the Studio of Visual Actions and Structures. The essay presents a history of Owidzki's studio whose groundbreaking syllabus, besides Oskar Hansen's theory, Sołtan's Departments of Art and Research and Zamecznik's or Tomaszewski's teaching methods, fashioned the "modern" face of the Warsaw Academy in the 1950s and the 1960s.

LOOKING DEEPER INTO THE PROBLEM. PROFESSOR ROMAN OWIDZKI IN CONVERSATION WITH JAN MIODUSZEWSKI

Roman Owidzki, the famous Professor of the Academy of Fine Arts in Warsaw, born 1912, in conversation with Jan Mioduszewski, born 1912, reminisces, jokes, tells pointed anecdotes about the art scene of the 1950s, the 1960s and the 1970s. In 1956, Professor Owidzki wrote a course syllabus: "Composition of Solids and Planes for students of the Faculty of Painting". The interview covers traditions and that syllabus.

Artur Tanikowski

OPEN GATE AND PRIMITIVE CODES: NACHT'S ABSTRACT PAINTINGS

The present text has been inspired by the exhibition "Artur Nacht-Samborski: A Touch of Abstraction", organized by the

Warsaw aTAK Gallery, 11 October-7 December, 2007. In his paintings, in which he uses a variety of techniques, such as gouache, watercolour, oil (on paper, including photographic paper), pencil or marker, we can see objects, landscapes, human figures melt or rather disappear in a structure that is never actually based primarily on ornamental play although it often contains decorative elements. With every painting Nacht is searching for a fullness although each of them is disciplined through his attempts stylistically to stretch their forms (chiefly organic) and make them interlock; forms are squeezed and released, colour spots pulsate and fade out. He does not avoid playing with arabesques, his own clumsy and childlike, primitively calligraphed contour, and proves his erudition as painter when he practically offers a declension of compositional patterns. But he above all encodes representability, obliterating the subject (a figure, a face, a head), although the very process of losing it is not Nacht-Samborski's aim.

Dorota M. Kozielska

ARTUR STEFAN NACHT-SAMBORSKI, OR TENURE INTERRUPTED...

From 1942, thanks to his friends, Artur Nacht was in hiding under an assumed name, which was Stefan Ignacy Samborski. After the war he worked at the Academy of Fine Arts in Warsaw, from 1949 as a contract professor at the Faculty of Painting. In 1950, he was nominated as a university professor of painting. However, on 1 September of the same year, he was barred from teaching at the Academy. This break in his employment lasted until 1 September 1952 when he again was nominated as a university professor of painting.

On 25 May 1955 Nacht-Samborski was granted the diploma of the Academy of Fine Arts in Warsaw, as an external student. On 1 January 1956 he was granted tenure as Professor of Painting. When he qualified for a pension in 1968, the Faculty of Painting and Graphic Arts proposed a motion to extend his employment. The political situation following student demonstrations in March 1968 resulted in changes at the Warsaw Academy. Despite Professor Nacht-Samborski's outstanding merits as an artist and educator he was dismissed from his position on 30 September 1968.

Luiza Nader

A FORM OF COMMON MEASURE

The "Variants" exhibition at the Zachęta Gallery presented the work of Grzegorz Kowalski's studio, run by him at the Academy of Fine Arts in Warsaw, covering the academic year 2006/2007. The exhibition displays a clear vision of history and retrospection. The narrative of "Variants" is made up by Professor Kowalski's assignments that his students complete, referring to some historical works ("Manipulative Composition", 1966; "Chair", 1975), some didactic formulae (Oskar Hansen's theory of the Open Form) and an accompanying basic alphabet of forms that were Kowalski's points of departure. While summa-

rizing Kowalski's questions and constellations of his students' responses, Variants communicates important insights into the construction of history as well as accounting for an effort of its symptomatic reading. They use a repertory of avant-garde forms, strongly attached to Polish version of Modernism, thus referring to the aesthetic order of art.

Grzegorz Janikowski

HUMAN, ALL TOO HUMAN, OR KONTAKT 2007

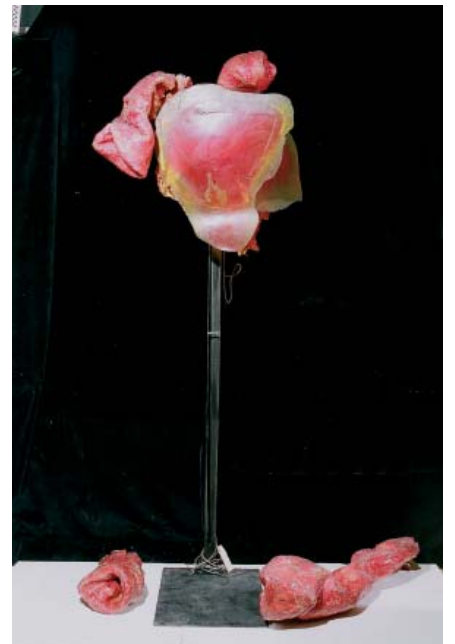
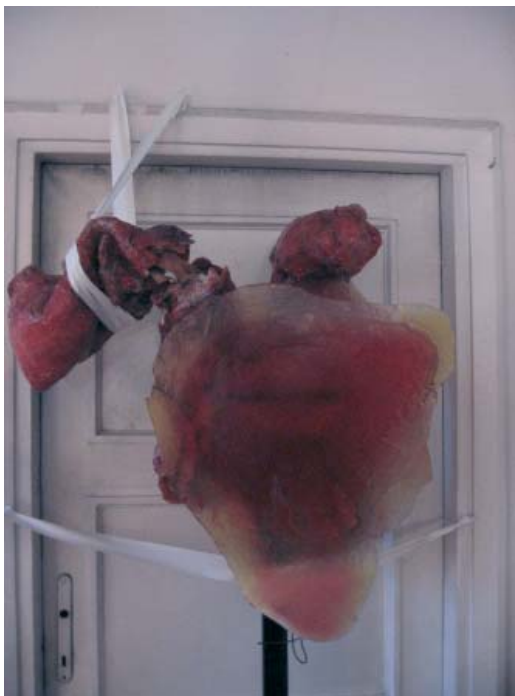
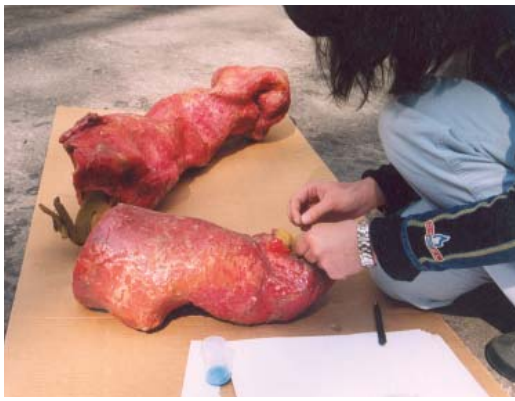
It was Krystyna Meissner, Managing and Art Director of the Wilam Horzyca Theatre in Toruń, who in 1991 initiated the International Theatre Festival KONTAKT. Here, a number of outstanding creators of the theatre showed their productions for the first time in Poland: Eimuntas Nekrošius, Oskaras Koršunovas, Christoph Marthaler or Sasha Waltz. In 1997 Jadwiga Oleradzka, an important theatre critic and editor, took over management of both the theatre and the festival. This year's 17th KONTAKT traditionally took place in the last week of May (26 May – 1 June) with the participation of twelve theatres from Poland, the Czech Republic, Lithuania, Latvia, Germany, Russia, the Ukraine and Hungary. Stagings of the classics – works by Goethe, Büchner and Miller – were shown next to authorial productions, staged verbatim, dance theatre, or productions of contemporary drama. The festival presented a panorama of European theatre, including Luk Perceval, a representative of the "Flemish New Wave", working in Germany; Alain Platel (the leading figure of dance theatre); and Alvis Hermanis from Latvia. The text discusses three productions that received festival awards: "Sonya" and "Latvian Tales", directed by Alvis Hermanis, and Alain Platel's "vsprs".

Jin-Woo Lee

MUSIC SENSE AND THINKING WITH SOUND

Music is a way of making sense of the world through sounds. We understand the world when we listen to music. Listening provides holistic experiences, which is why the essence of music resembles Tao. Musicians are therefore masters of Taoism, who, although they do not teach anything in particular, can teach people to sense the world. Comprehension with music goes hand in hand with understanding harmony, as the art of sound is a combination of sounds pleasant to the ear, being itself harmonious. Music, moreover, lets the audience share the same experience, producing their internal harmony, which is why we feel like dancing while listening to Chopin's waltzes and mazurkas or move rhythmically to the music of the Korean percussion quartet – Samulnori. Thus music facilitates intercultural experience despite some cultural differences. Just as we can comprehend music only through listening to it, we could maintain peace only when we listen to one another.

Translated by Piotr Szymor



Urszula Kusz

Zagadnienia i problemy konserwacji i restauracji poliestrowej rzeźby „Kaprys” Aliny Szapocznikow, praca dyplomowa zrealizowana pod kierunkiem prof. Iwony Szmelter na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie.

