

cena 15 zł (0% VAT)

PISMO  
WARSZAWSKICH  
UCZELNI  
ARTYSTYCZNYCH

# ASPIRACJE

WIOSNA 2008

ISSN 1732-6125



0 000173 261253

ASPIRACJE WIOSNA 2008

**Marzec '68 na Akademii**

**Falender**

**Smendzianka**

**Pollesch**

**Grzegorzewski – profesor**

**Artyści żydowscy**



**MA  
RZ  
EC**

**6**

- s. **2**  
Maryla Sitkowska  
**Marcowe pretensje**  
March Grudges
- s. **5**  
**Akademia Marcowa (cz. 1).**  
Rozmawiają: Andrzej Bieńkowski,  
Andrzej Bielawski, Łukasz Korolkiewicz,  
Rafał Strent i Zbigniew Malicki  
The Academy in March (part 1):  
Andrzej Bielawski, Łukasz Korolkiewicz,  
Rafał Strent and Zbigniew Malicki  
in conversation with Andrzej Bieńkowski
- s. **15**  
**Tomasz Ciecierski**  
\*\*\*
- s. **16**  
Marzenna Guzowska  
**Ludzie z Krakowskiego  
Przedmieścia**  
People from the Krakowskie Przedmieście
- s. **22**  
**Z Dworu Artusa  
na dwór cesarski...**  
Regina Smendzianka w rozmowie  
z Justyną Piękoś i Piotrem Kędzierskim  
From the Artus Court to an Emperor's  
Court: Regina Smendzianka in Conversation  
with Justyna Piękoś and Piotr Kędzierski
- s. **31**  
Łukasz Lewandowski  
**Spotkanie (I)**  
Encounter (1)
- s. **36**  
Jan Czapliński  
**Bądź sobą – sprofanuj się!**  
Be Yourself – Desecrate Yourself!

- s. **42**  
Halina Goldberg  
**Przynależność  
poprzez muzykę.**  
Wkład Żydów w kształtowanie się  
muzycznej polskości  
Belonging Through Music:  
Jewish Contribution to the Development  
of the Musical Component of Polish Identity
- s. **48**  
Jagna Dankowska  
**Muzyka w obozie  
koncentracyjnym**  
Music in the Concentration Camp
- s. **52**  
Dorota M. Kozielska  
**Akademia tolerancji**  
The Academy of Tolerance
- s. **56**  
Mieczysława Demska-Trębacz  
**Skrzypcowe dziedzictwo.**  
O warszawskiej szkole wiolinistycznej  
Violin Heritage: On the Warsaw Violin School
- s. **63**  
Monika Wolińska  
**Muzyczna podróż  
do Sankt Petersburga**  
A Musical Journey to St Petersburg
- s. **64**  
Iwona Szmelter  
**Trwać wiecznie!**  
O podwalinach i współczesności  
polskiej sztuki konserwacji, czyli Katedra  
Konserwacji Malarstwa na Podłożach  
Ruchomych i Rzeźby Polichromowanej  
na Wydziale Konserwacji i Restauracji  
ASP w Warszawie  
Abide Forever! On the Touchstone and  
Contemporary Polish Art of Conservation,  
or the Department of Conservation and  
Restoration of Movable Support Painting  
and Polychromed Wooden Sculpture

- s. **72**  
Małgorzata Waszak  
**O toposie w muzyce polskiej  
po raz drugi**  
The Topos in Polish Music Revisited
- s. **74**  
**KRUA**  
Conference of Rectors of Academies  
of the Arts
- s. **75**  
**Kalendarium**  
Chronicle of Events
- s. **79**  
Summaries

---

ASPIRACJE wiosna / spring 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 / Publisher:  
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie  
The Academy of Fine Arts in Warsaw

---

Zespół redakcyjny / Editorial Committee:  
Jagna Dankowska, Lech Śliwonik,  
Agnieszka Szewczyk (sekretarz redakcji / editorial assistant),  
Artur Tanikowski (redaktor naczelny / editor-in-chief)

---

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

---

Projekt / Design Marcin Władyka  
DTP Studio headmade

---

Printed in Poland by Drukarnia Winkowski sp. z o.o.  
Nakład / print run: 1000 egz. / copies



Maryla  
Sitkowska

# MARCOWE PRETENSJE

Marzec '68 wspominają obecnie wszyscy, nawet ci, którzy nie bardzo mają co wspominać. Dołożę swoje i ja – skromnie i na marginesie, bo inaczej nie wypa-da ówczesnej licealistce z podwarszawskiego ogólniaka. Marzec wrył mi się w pamięć z dwóch powodów. Po raz pierwszy władza (reprezentowana przez partyjnego dyrektora szkoły) wywarła na mnie – i wszystkich uczniach – przymoc. Polegało to na zamknięciu nas w szkole i trzymaniu w niej, dopóki nie odbiorą nas rodzice. Miało to swój specyficzny wdzięk w sytuacji, gdy w miasteczku prawie nikt nie miał telefonu. I drugi powód, dla którego ów moment stał się dla mnie ważny. Pamiętam, że kiedy wreszcie zostałam odebrana ze szkoły, w domu, nie namawiana przez nikogo, naturalnie jakby to było coś zupełnie oczywistego, nastawiłam Wolną Europę, by dowiedzieć się, co się dzieje (dotąd nastawiałam ją głównie po to, by wysłuchać audycji *Rendez-vous* o 6.10, w której prezentowano najnowsze przeboje). Tak oto Marzec '68 na raz doświadczył mnie na godności i przyczynił się do edukacji społeczno-politycznej. Przywołuję to dlatego, że jestem przekonana, iż dla wielu ludzi, młodszych i starszych ode mnie, tych z ośrodków akademickich i zwłaszcza tych spoza nich, ówczesne doświadczenie opresji i podjęcie próby samodzielnego poradzenia sobie z nią były rodzajem inicjacji społecznej.

Wydarzenia marcowe na Akademii Sztuk Pięknych zostały opisane w historii uczelni autorstwa Wojciecha Włodarczyka i opowiedziane przez bezpośrednich uczestników w cytowanej w tym numerze rozmowie Andrzeja Bieńkowskiego z Andrzejem Bielawskim, Łukaszem Korolkiewiczem, Zbigniewem Malickim i Rafałem Strentem. Zwłaszcza drugie z tych źródeł pozwala uchwycić ton, wyczuć istotne aspekty historii Marca na Akademii, a tym samym pojąć jego znaczenie promieniujące do dziś. Historia była krótka i daleko mniej dramatyczna niż to, co się działo naprzeciwko. W dniu pamiętnego wiecu na dziedzińcu Uniwersytetu, 8 marca, część studentów Akademii wzięła w nim udział – i wzięła ciężki od przywiezionych w celu zaprowadzenia porządku milicjantów w cywilu. Jak wspominała przez Rafała Strenta studentka grafiki, która wróciła na wydział z plecami w kolorze fiołków, otrzymanych tego dnia rano od kolegów z okazji Dnia Kobiet. Większość studentów Akademii w tych utarczkach, pałowaniach i pościgach nie uczestniczyła. Obserwowali, co się dzieje, z okien i zza krat zamkniętej od Krakowskiego Przedmieścia bramy – „bezpieczni”, jak to określa jeden z dys-

kutantów. Bezpieczeństwo było złudne. Nie wiadomo do końca (relacje są sprzeczne), czy już owego 8 marca, czy kilka dni później, gdy wiece i strajki ogarnęły większość uczelni warszawskich i wiele innych w kraju, doszło do bezpośredniego ataku milicji (mówiło się wtedy – „Goleździnowa”) na budynki wydziałów malarstwa i grafiki. I do walk z użyciem popielniczek, tawek, tablic ogłoszeniowych na malarstwie oraz do zwycięskiego kontr-ataku gaśnicą pianową, dzięki któremu niezdo-  
była pozostała grafika. Mniej efektownym, a bardziej ważkim faktem była rezygnacja studentów, pod wpływem perswazji rektora Kazimierza Nity, ze strajku w uczelni – by nie narażać jej na pewną pacyfikację, zniszczenia, a także represję, które przypuszczalnie byłyby odwrotnie proporcjonalne do liczby uczestników. Uznano po prostu, że Akademia jest za mała na strajk okupacyjny. Została zamknięta, studenci nadal uczestniczyli (bądź nie) w wydarzeniach na własną rękę.

Po wypadkach z początku marca przyszło to wszystko, co stanowi do dziś ich kontekst historyczno-polityczny. Przede wszystkim zdumiewająca interpretacja (lansowana przez władze partyjno-państwowe) wszystkiego hurtem: protestu artystów, intelektualistów i studentów przeciw zdjęciu *Dziadów*, potem samych studentów przeciw relegowaniu kolegów, wszystkich przeciw judzącym kłamstwom prasy – jako prowokacji syjonistów czy wręcz, otwartym tekstem – Żydów. (Do osobistych wspomnień dorzuć, że wtedy też dowiedziałam się, że istnieją, ba! Siłą sprawczą są Żydzi. Nie-widoczni!)

Wydaje się, że bardziej niż same wydarzenia marcowe, jakkolwiek dla wielu bolesne i ciężące na biografiami czasem w nieodwracalny sposób (relegacja, więzienie, wojsko – to nie był rzadki scenariusz), na świadomość i morale tego pokolenia wpłynęła narastająca atmosfera absurdu i fałszu. Ich źródło biło w jednym, znanym miejscu – centrum władzy politycznej. Świadomość takiej a nie innej roli tego centrum skłaniała większość do odruchowego odrzucenia, a tylko niektórych do trzeźwej kalkulacji. Nastąpiła polaryzacja postaw na przeciwną oficjalnej wykładni Marca po jednej, aprobującej ją po drugiej stronie. Pierwsza miała posmak buntu, druga zaś koniunkturalizmu. Pierwsza – „my”, druga – „oni”. Wyostrzyło to bieguny opozycji. Reprezentanci i poplecznicy władzy znaleźli się po stronie potępianej i, co znacznie dla nich gorsze – ośmieszonej i wykpionej mniejszości. I tak już miało pozostać do końca PRL-u.

Pomarcowa wspólnota zawiązała się przeciw kłamstwu, usymbolizowaniu wszelkiego zła przez syjonistów, bananową młodzież, wroga skrytego za okularami intelektualisty – całej tej myślowej siermiędze, jaką zaprezentowała władza w propagandzie. Wschodziła „potęga smaku”.

Marzec zastał Akademię w dobrej kondycji artystycznej i w opinii uczestników przywoływanej tu dyskusji nie zaszkodził uczelni w sensie kadrowym czy poziomu nauczania. Odejście w tym samym mniej więcej czasie profesorów-kapistów: Artura

Nachta-Samborskiego (1968), Eugeniusza Eibischa (1969), Jana Cybisa (1970) i innych dydaktyków tej orientacji malarskiej, jak Eugeniusz Arct (1969), Janusz Strzałęcki, Jan Wodyński (oba 1972), było zmianą pokoleniową, nie pomarcową represją. Wspomniana wyżej polaryzacja postaw, przebiegająca ponad czy w poprzek tradycyjnych podziałów hierarchicznych i pokoleniowych (studenci – kadra) owocowała, jak wskazuje Łukasz Korolkiewicz, odejściem w przeszłość postaci mistrza, autorytetu artystycznego i osobowego profesora prowadzącego pracownię. W to miejsce weszło ponadpokoleniowe porozumienie ludzi zgodnych co do wyznawanych poglądów i wspólnie kontestujących poglądy przeciwnie. Efektem było skrócenie dystansu między studentami i kadra, zbratanie – z wszelkimi barwami tego zjawiska. Znacznie poważniejszym skutkiem sytuacji przełomu lat 60. i 70., dotąd nie do końca zbadanym i sformułowanym było ostateczne rozejście się elit: artystycznych z jednej, państwowych z drugiej strony. I choć dygnitarz partyjny, a zarazem cichy mecenas artystów nie zawsze „słusznych”, Lucjan Motyka, jeszcze przez lata z własnej chęci, a nie obowiązku przychodził na wystawy i uroczystości uczelniane, to bezpowrotnie minęły czasy, gdy głos Akademii miał siłę autorytetu w sprawach artystycznych, dotyczących np. przestrzeni publicznej, programów szkolnych, upowszechniania, reprezentacji sztuki polskiej za granicą. Można co prawda powątpiewać, czy i wcześniej głos ten był decydujący, jednak niewątpliwie system rozmaitych gremiów doradczych, skupiających fachowców przy władzach państwowych (zdobycz Października 1956) działał i uczestnictwo w nich nie czyniło despektu. Po Marcu zaczęło być deklaracją polityczną.

Niechęć i dystans – zresztą wzajemny – obu stron trwają mimo upływu lat i zmian ustrojowych, na pewno też są głębiej uzasadnione, niż jednym czy drugim doświadczeniem pseudonimowanym datami z politycznego kalendarza. Mają jednak konkretne i nieraz dotkliwe przełożenie na codzienne problemy. Jeśli dziś co chwila natykamy się na absurdy takie, jak zasypianie przejścia podziemnego między Akademią i Uniwersytetem (przeciw czemu środowisko protestowało, wysuwając propozycje zagospodarowania miejsca) czy groźba eksmisji Akademii z Pałacu Czapskich (wobec której środowisko okazuje się bezsilne i pozbawione wsparcia władz) – to kto wie, ile w tym jest dalekich skutków pomarcowego wydziedziczenia z kompetencji, które zastąpiła przynależność partyjna.

Maryla Sitkowska – historyk sztuki, kurator Muzeum ASP w Warszawie.

Rozmawiają:  
prowadzący dyskusję  
Andrzej Bieńkowski (A.Bieñ.)  
oraz Andrzej Bielawski (A.B.),  
Łukasz Korolkiewicz (Ł.K.),  
Rafał Strent (R.S.)  
i Zbigniew Malicki (Z.M.)

#### ZMIANA AURY, CZYLI MIĘDZY „EUFEMIA” A PAŁACEM MOSTOWSKICH

**A.Bieñ.:** Spotkał się z okazji 40. rocznicy Marca 1968 roku. Wszyscy byliśmy – biernie i czynnie – w to zaangażowani. Chciałbym bardzo, żebyśmy porozmawiali od naszej, czyli od studenckiej strony o tym, czym była Akademia Sztuk Pięknych w Marcu, jak wyglądały z naszej perspektywy wydarzenia marcowe i jak Akademia wyglądała potem. Zaczę od ciebie, Łukaszu, bo powiedziałeś mi chyba wczoraj, że do Marca 68 roku miałeś poczucie, że Akademia jest swoistą kontynuacją etosu przedwojennej uczelni, w której zresztą studiował twój ojciec. Mógłbyś to rozwinąć?

**Ł.K.:** To jest zapewne zbyt górnolotnie powiedziane, że kontynuacja jakiegoś etosu, natomiast dla mnie Akademia radykalnie zmieniła się po Marcu. Po prostu nastąpiła jak gdyby zupełnie inna atmosfera i czułem się tam kompletnie inaczej. Takim wyznacznikiem pewnych klimatów czy nastrojów była ta słynna „Eufemia” na dole – klub studencki, bufet, stołówka; można tam było coś zjeść, odbywały się różne zabawy i tak dalej. Więc symbolicznym wyznacznikiem zmiany atmosfery było właśnie zamknięcie na jakiś czas „Eufemii”. Pretekstem był remont, ale zawsze się tak mówi, a potem okazuje się, że chodzi po prostu o to, żeby się studenci nie gromadzili i nie mieli miejsca, gdzie się spotykają.

# AKA- DEMIA MAR- COWA (CZ. 1)

**J.M.Rektor  
Akademii Sztuk Pięknych  
w Warszawie  
Krakowskie Przedmieście 5**

**Studenci Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie składają na ręce Jego Magnificencji Pana Rektora ASP ostry protest przeciwko faktom, jakie zaszły na terenie naszej Uczelni w dniu 8 marca 1968 roku w godzinach popołudniowych. Między godziną 14<sup>00</sup> a 16<sup>00</sup> na teren naszej Uczelni – mimo zachowanego przez studentów spokoju wtargnęli ludzie spoza środowiska studenckiego, którzy uzbrojeni w pałki, bili i rozpędzali studentów, nie szczędząc studentek. Ludzie ci swoim zachowaniem zmusili nas do zamknięcia bramy i schronienia się w budynkach Uczelni. Teren Uczelni nie okazał się jednak azylem dla naszych studentów. W trakcie bowiem zajść, studentów, którzy chcieli schronić się w swoich pracowniach wyrzucono na ulicę. Protestujemy przeciwko stosowaniu takich metod wobec studentów. Studenci ASP protestują przeciwko dopuszczaniu stosowania gwałtu wobec naszych kolegów jak również studentów wszystkich Uczelni P.R.L. Żądamy ujawnienia i ukarania winnych. Żądamy opublikowania naszego protestu.**

**W załączeniu przesyłamy listy z 265 podpisami.**

O ile pamiętam, aura bardzo się zmieniła, po prostu Akademia, na jakiś czas przynajmniej, przynajmniej na jakiś rok, niewątpliwie posmutniała. A poza tym nagle zaczęły odgrywać rolę rzeczy ściśle polityczne, partyjne, których wcześniej – jako młody, może naiwny człowiek – nie zauważałem kompletnie. To był w mojej pamięci mocny akcent, cezura, która pozostała po czymś, a łączyło się z tym oczywiście także zachowanie moich kolegów. O ile przed Marcem sprawy rasowe – że tak powiem, uogólniając tę kwestię – jakby w ogóle nie istniały, to nagle po Marcu, po tym okropnym czasie okazało się, że na tej uczelni, wśród moich kolegów są bardzo różni ludzie; że są osoby pochodzenia żydowskiego, że są tacy, że są inni...

**A.Bień:** I że są antysemita.

**Ł.K.:** ...że są antysemita. Nagle zaczęto robić jakieś aluzje. Nawet w swoim najbliższym otoczeniu zauważyłem – szczególnie, gdy byliśmy na obozie wojskowym czy nawet na studium wojskowym – że w stosunku do mnie też robiono różne niedwuznaczne aluzje, co we mnie jakoś tak zawsze dziwne uczucie budziło. Było to coś kompletnie innego niż do tej pory – po prostu sfera odczuć podziału ludzi i aluzji, głupich żartów, które wcześniej zupełnie nie miały miejsca. Nie mówiąc o tym, że zdarzały się śmieszne incydenty, zupełnie jak gdyby z odwróconej perspektywy, z drugiej strony... Na przykład mój dobry kolega, Wicek Gadomski, który przyjechał z Jugosławii ze studiów, i z którym się przyjaźniłem dosyć krótko, ale intensywnie. Ponieważ on palił fajeczkę, ja też zacząłem palić fajeczkę; on był bardzo intelektualnie rozbudzony, co mnie bardzo podniecało, oczywiście intelektualnie. No i on co pewien czas patrzył mi głęboko w oczy i mówił: „Ty wiesz, że to myśmy ukrzyżowali Chrystusa?”. Na co ja na niego patrzyłem, nie bardzo wiedząc, co powiedzieć, ale troszkę się uśmiechałem itd. On sobie takie uwagi robił w stosunku do siebie. I to był jak gdyby drugi biegun tego, co robiono w stosunku do mnie: że ten nos, prawda, nie wiem... Takie rzeczy bardzo silnie zapadają w pamięć...

1

Jan Cybis, Artur Nacht-Samborski,  
Eugeniusz Arct, Jan Wodyński,  
Janusz Strzałcki, profesorowie  
Wydziału Malarstwa.

2

Chodzi o przejście podziemne  
pod Krakowskim Przedmieściem,  
pomiędzy Akademią Sztuk Pięknych  
a Uniwersytetem.

3

Lech Majewski, ówczesny student  
Wydziału Grafiki.

**A.Bień:** Łukasz, jeszcze jedno. Marzec '68 zbiegł się – może nie dokładnie, ale mniej więcej – ze zmianami pokoleniowymi. To znaczy, krótko mówiąc odchodzili kolorysta, kapiści, a na ich miejsce przychodzili arsenałowcy. Parę osób odeszło, bo to zaraz potem Cybis odszedł, Nacht-Samborski odszedł, potem – nie wiem – Arct odszedł, Wodyński, Strzałcki; to są wszystko artyści z pokolenia kapistów<sup>1</sup>. I przyszło pokolenie Arsenału, prawda? Jak ty to widzisz?

**Ł.K.:** Aura na początku była bardziej patriarchalna. Po prostu profesorowie Akademii, asystenci, studenci [sprawiali, że] studia były jeszcze w etosie, w jakimś sensie, przedwojennym. Natomiast później wszystko się zrobiło takie... – ja to tak pamiętam – wszystko trochę spało. I większe były popijawy, jakieś takie ukryte w pracowniach, i relacja profesor – student też się trochę zmieniła. To już nie była ojcowska, mistrzowska relacja, tylko bardziej koleżeńska czy kolesiowska. Profesorowie upijali się ze studentami i wyczyniali wtedy bardzo dziwne rzeczy. Ja właściwie w tym prawie nie brałem udziału, ale potem od moich kolegów dochodziły mnie różne odgłosy na ten temat. A poza tym były [na uczelni] dziwne zjawiska, gdy jakiś pan pojawiał się w drzwiach... – nie wiem, kim był ten człowiek, jakiś taki siwy mężczyzna – ...do pracowni i mówił, rzucił jakiś taki krótki, mniej lub bardziej zawołowany antysemita żarcik. „Kto tam stoi w kącie i się boi, co to jest? Bojówka.” Albo coś takiego: „Żydowska Straż Pożarna pozdrawia”. I znikał. Nie wiem do dziś, kim właściwie był ten człowiek; nie był studentem, bo był na to za stary, nie był chyba też asystentem, no bo chyba by sobie na coś takiego oficjalnie nie pozwalał, ale nie był też raczej profesorem. Jakoś ciągle mam go w oczach, tego siwego jegomościa w średnim wieku.

Być może Rafał pamięta, kto to był.

**R.S.:** No nie, ja tego człowieka nie pamiętam.

**A.Bień:** Zbyszku, myśmy działali wtedy w ZSP i ty byłeś bardzo aktywny. To, co powiedział Łukasz, jest bardzo ważne, bo takie miejsce, jakim była „Eufemia”, to był taki studencki tygiel. Tam rzeczywiście rozmawiano o wszystkim, oczywiście o miłości, ale również o sztuce. Tam organizowaliśmy wspólnie wystawy (między innymi pierwszy pokaz prac Doroty Strynkiewicz), koncerty, happeningi... To była naprawdę niezwykle żywa placówka. Chciałbym, żebyś coś o tym powiedział.

**Z.M.:** Jeżeli chodzi o „Eufemii”, to ja bym może nie przesadzał z jej znaczeniem. Ona przede wszystkim miała znaczenie o tyle, że ponieważ otwierali ją o jedenastej, to na jedenastą przychodziły na uczelnię wszystkie panienki, którym się nie chciało pracować. Notabene, moja obecna żona również, właśnie dopiero o jedenastej na uczelni rozpoczynała funkcjonowanie. Kawa była...

**A.Bień:** Od „Eufemii”, tak?

**Z.M.:** Od „Eufemii”. Po południu może jak się już rozkręcili to potem rozpoczynali działanie. To nasze bywanie w „Eufemii” było dosyć spontaniczne, może dlatego, że nie chciało nam się chodzić gdzieś dalej, choć można było, bo naokoło było tak czy owak wiele miejsc – jakieś „Staropolskie” i inne knajpy. Ale albo trzeba było przejść przez jezdnię, albo przez tunel<sup>2</sup>, a tutaj było to pod ręką i nie było drogo... Jeszcze nie było tunelu, prawda?

**Ł.K.:** Nie było tylu lokali, jak ci się wydaje]...

**A.Bień:** „Europejski”, słuchaj...

**Z.M.:** No może i tak, ale to było daleko. „Europejski”, „Bristol”, rzeczywiście. Więc „Eufemia” była pod ręką, no i znajdowała się w gmachu, w którym mieściła się wówczas rzeźba, w którym mieścił się rektorat, czyli najprzyjemniejszym gmachu uczelni. Pod łaskawym okiem władz, myśmy na dole tam coś robili, ale nic takiego znowu groźnego nie było. Chociaż... Skądinał, w toku przesłuchań, jakie toczyły się po Marcu, ja byłem wezwany dwukrotnie do Pałacu Mostowskich i „chłopcy” wiedzieli, że jest jakiś klub, że jakiś teatrzyk studencki...

**Ł.K.:** Teatr był, tak...

**Z.M.:** To był Andrzej, Andrzej S. – nazwiska nie pamiętam. W każdym razie ci panowie, chcieli wejść ze mną w układ – tak to nazwę – kooperacyjny, towarzyski, przyjaźnielski. To bardzo inteligentni, sympatyczni, nawet bardzo milej powierzchowności chłopcy, no podobali mi się fizycznie, w pewnym sensie...

**A.Bień:** Zdradza swoją orientację, tak?

**Z.M.:** No, kiedyś trzeba. Po czterdziestu latach. Ja dość skutecznie odpierałem ich różne pytania, zachęty. A oni składali mi propozycje: „No ale tam macie ten taki teatrzyk, taki klub, ta »Eufemia«... My wiemy, my tam zaglądamy, interesujemy się. Na pewno macie jakieś problemy, możemy wam pomóc...”

**A.Bień:** Tak.

**Z.M.:** No, nie skorzystałem z tej propozycji.

Ale tam się nic takiego wielkiego nie działo...

**A.Bień:** A jednak raz w tygodniu odbywały się tam koncerty *Jeunesse musicale*, kwartety smyczkowe. Pamiętam, że nawiązałem kontakty z pewnym międzynarodowym stowarzyszeniem i sprowadzałem późniejszych znakomitych solistów. A ten happening, na przykład Majewskiego<sup>3</sup> – to ty za tym stałeś, ty to organizowałeś. Myślę, że w stosunku do tego, co teraz tam [w „Eufemii”] się dzieje, to było niezwykle intensywne.

**Z.M.:** Nie wiem, co teraz się dzieje, nie zaglądam na uczelnię, bo jej w tej postaci nie lubię. Ja jestem wdzięczny (choć może szkoda, że jestem taki stary), ale wdzięczny jestem tym czasem, w którym miałem okazję studiować. Uważam, że właśnie druga połowa lat 60., nawet z tym nieszczęsnym Marcem po drodze, to był dobry czas dla uczelni, dla studentów, dla grona pedagogicznego, profesorów. Być może dokonała

się potem jakaś zmiana – mówicie o malarzach, ja mam raczej na ten temat mniejszą wiedzę, ale ja [wspominam] wybitnych profesorów grafiki, grafiki użytkowej...

**A.Bień:** A ty u kogo byłeś?

**Z.M.:** U Mroszczaka<sup>4</sup>.

**A.Bień:** U Mroszczaka?

**Z.M.:** Zresztą to był również okres rozwoju

polskiego plakatu

**A.Bień:** Tak. Znakomity był.

**Z.M.:** Najwybitniejszy okres w jego [historii]. W tej chwili plakat już umarł jako taki, ten plakat ze słupa czy z płotu... Ale wtedy było wielu wybitnych profesorów, asystentów, bardzo zdolnych, młodych grafików i z nimi też mieliśmy okazję właśnie być i czegoś się nauczyć. Gdybym dziś miał iść na uczelnię, mając lat dziewiętnaście, dwadzieścia, to bym nie poszedł. Bo dla mnie w tej chwili, z całym szacunkiem, ona nie może zaoferować tyle...

**A.Bień:** ...co wtedy...

**Z.M.:** Tyle, co wtedy. Ja wówczas

ogromnie [z tego] skorzystałem.

### LITYŃSKI Z LISTEM, DOLNOŚLĄSKI TYGIEL, ZAMKNIĘCIE BRAMY...

**A.Bień:** Teraz chciałbym poprosić o głos ciebie, Rafale, a potem was, którzy pamiętają *Dziady* jeszcze przed Marcem. Pokazały się listy na uczelni, przyniósł je do mnie jako mój dawny znajomy, Jan Lityński. Zapytał, czy ja bym nie podpisał tego listu protestacyjnego. Ja go podpisałem i on prosił mnie, bym poszedł z tym dalej. Ja to wziąłem. Pamiętam, że pierwszą osobą, która to podpisała, był Wojtek Bersz<sup>5</sup>. A potem popełniłem błąd, bo poszedłem



do profesorów. No i rzeczywiście przyznaje, że po prostu była panika. Miałem stale rozmowy na zasadzie: „Pan nie wie, że pan służy złej sprawie, tu pana napuścili, nakręcili”. I właściwie pamiętam, że jedyną osobą, która natychmiast podpisała list był Jacek Sempoliński<sup>6</sup>. Studenci podpisywali chętniej. Powiedz, Rafale, jak to wyglądało od twojej strony, przed zdjęciem *Dziadów*. Miałeś coś, maczałeś w tym łapy?

**Z.M.:** Zdejmował. [śmiech]

**R.S.:** Ja przez całe studia pracowałem w Teatrze Dramatycznym.

**A.Bień:** No właśnie.

**R.S.:** Więc miałem codzienny kontakt ze środowiskiem teatralnym i wiedziałem... Wczoraj uświadomiono mi, przypomniano mi w radio, że *Dziady*, te słynne, dejmkowskie *Dziady* powstały rok wcześniej dla uczczenia rocznicy Rewolucji Październikowej. Dopiero potem okazało się, że reakcje publiczności były nieprzewidziane przez Dejmka, który w końcu był działaczem partyjnym. Wokół tego zaczęły się robić jakieś polityczne ruchy, próbowano to zdejmować i tak dalej. I w zasadzie ta obstrukcja władz partyjnych sprawiła, że te *Dziady* stały się nagle ważne. One były ważne jeszcze w jednym kontekście, o którym powiem. Trochę familii mam w Czechach, w związku z czym obserwo-wałem, co działo się w Czechosłowacji.

Był czas, że czeski język znałem tak jak polski i mogłem obserwować to wszystko, co działo się tam równolegle. W tym właśnie czasie okazało się, że nasze *Dziady* stały się ruchem paralel-nym – te wszystkie studenckie demonstracje, które w końcu przez całą Polskę przeszły. Wtedy bardzo dużo działo się również w Czechach, w Pradze. I kiedyś słyszałem nawet coś takiego, bo w tym samym czasie,

pamiętajcie, była rewolta studencka

i w Paryżu, i w San Francisco, i w Nowym

Jorku, i w całej Europie.

**A.Bień:** W Niemczech. Tak, tak.

**R.S.:** Tak, także w Niemczech. W całej Europie, na całym świecie, w tym samym czasie. Ale u nas miało to nieoczekiwane wydźwięk polityczny, mimo że zaczęło się od przed-siewzięć artystycznych. Rzeczywiście o Polsce mówiono, że to najweselszy barak w obozie socjalistycznym. Pamiętam, że u mnie w pra-cowni nocowali ludzie, którzy przyjeżdżali na Jazz Jamboree z Niemiec, z Węgier, z Czech i tak dalej. U nich to było w ogóle nie do pomyślenia. Ale *Dziady* to był ten kamyczek... Jeśli chodzi o mnie i mój światopogląd, przyszedłem z bar-dzo głębokiej prowincji, wychowałem się na Dolnym Śląsku, a Dolny Śląsk to jest takie dziwne miejsce – przynajmniej w tamtym czasie – gdzie nie sposób było być szowinistą. Znałem atmosfe-rę sztetlu, ponieważ mieszkałem przez ładnych parę lat w Dzierżoniowie. Tam był największy odsetek Żydów i oni byli u siebie – wszyscy ci, którzy się uchowali... Między Dzierżoniowem, Bielawą a Pieszycami był obóz. I ci, którzy ura-towali swe życie, zostali tam na miejscu, bo na wschód nie mieli po co wracać. Ja też zdążyłem się jeszcze urodzić na Wołyniu.

Ale mieszkali tam również komuniści, uchodźcy z Grecji, więc miałem przyjaciół pośród Greków. Ci wszyscy przeciwnicy Tito z Jugosławii, czyli, krótko mówiąc, faszyci jugosłowiańscy, także znaleźli przytulisko na Dolnym Śląsku. Następnie bardzo radykalni, skrajni komuniści, których „flancowano” z Francji, ci tak zwani prawdziwi repatrianci, którzy wracali; nas po prostu wykopsano ze wschodu. No i byli jeszcze Niemcy, którzy pozostali... Jednym z moich nauczycieli w szkole elektronicznej w Dzierżoniowie był pan Mitraszewski; my go przeżywaliśmy Dumitrescu. To była taka osobliwa grupa etniczna – Polacy gdzieś tam z Besarabii, którzy, jeszcze od trzynastego, czternastego wieku tam mieszkali. I właśnie [po II wojnie światowej] wszystkich ich przerzucono na te wysiedlone, to znaczy opuszczone przez Niemców ziemie. Jeszcze na jedną rzecz muszę zwrócić uwagę. Będąc jeszcze w szkole podstawowej, poznaliśmy igielit, pierwsi w całej Polsce, ponieważ pan

<span>.....</span>	<span>.....</span>
<b>4</b>	<b>7</b>
Józef Mroszczak, profesor Wydziału Grafiki w latach 1952-1975.	Halina Chrostowska, profesor Wydziału Grafiki, z którym była związana w latach 1949-1989.
<span>.....</span>	<span>.....</span>
<b>5</b>	<b>8</b>
Wojciech Bersz, ówczesny student Wydziału Malarstwa.	Krystiana Robb-Narbutt, malarka, ówczesna studentka Wydziału Malarstwa, aresztowana w listopadzie 1968 r. za rozpowszechnianie ulotek w sprawie interwencji wojsk Układu Warszawskiego w Czechosłowacji.
<span>.....</span>	<span>.....</span>
<b>6</b>	
Jacek Sempoliński, malarz, ówczesny wykładowca Wydziału Architektury Wnętrz ASP.	

Witold Masznicz, „Reportaż z 8 III 1968”, wł. prywatna



Jan Nowak-Jeziorański wypuszczał balony. Balony z ulotkami. Myśmy przynosili całe kieszenie tych ulotek do szkoły. **A.Bień:** To był Światło. „Józef Światło opowiada”, czy coś takiego. **R.S.:** Tak, tak. Józef Światło, który, nawiasem mówiąc, przesłuchiwał tutaj, zaraz obok Halinę Chrostowską<sup>7</sup>, kiedy pół roku tu siedziała. Z upodobaniem kopał ją w pupę i od kości ogonowej zaczął jej się rak, który ją zabrał ze świata. Tak. **A.Bień:** Sekundkę, jeśli można. **R.S.:** Tak. **A.Bień:** Idźcie mi o to, słuchaj, jak to do ciebie dotarło. Bo byłeś chyba oświeceniowcem. Ja pamiętam, wielokrotnie oglądałem spektakle u ciebie...

**R.S.:** Mój syn, będąc w szkole w Stanach Zjednoczonych, od tego zaczął przygodę, która się w tej chwili kończy, to znaczy studiuje w szkole filmowej, ale też robi światło. W szkolnym teatrze.

**A.Bień:** Czy sprawa protestu przeciwko zdjęciu *Dziadów* do ciebie dotarła, czy nie?

**R.S.:** Nie.

**A.Bień:** A do ciebie, Andrzeju?

**A.B.:** Do mnie też nie.

**A.Bień:** Nie dotarła.

**R.S.:** Ty budziłeś zaufanie, krótko mówiąc.

**A.B.:** Ja wtedy byłem na pierwszym roku

i byłem taki...

**Z.M.:** No, my na trzecim raptem.

**A.B.:** Taki nieopierzony, pierwszoroczny student.

**A.Bień:** Czy ty podpisałeś, pamiętasz?

**Ł.K.:** Istnieje, myślę, taki mechanizm pamięci, że to co się później, po jakimś czasie usłyszało uważa się za [rzeczywistość]. Ale wydaje mi się, że ja o tym wiedziałem, prawie jestem przekonany. Nie wiem skąd, no po prostu ludzie gadali, studenci...

**R.S.:** No, ja w bufecie, w teatrze na pewno wiedziałem, bo o tym było głośno...

**A.Bień:** Ta lista chodziła być może, Lityński dotarł też może do Krystiany Robb-Narbutt<sup>8</sup>, nie wiem. Wiesz, myśmy się dopiero później zaprzyjaźnili.

**R.S.:** Ja dopiero po tej odsiadce, zaprzyjaźniliśmy się...

**A.Bień:** Tak, tak. Ona siedziała za Czechosłowację, prawda? Pamiętam tę sytuację, ponieważ były tam dwa odpisy i sprawa była oczywiście bardzo szybka; ja pamiętam, że te listy nosiłem chyba tylko jeden dzień, ponieważ... On [Lityński] był już doświadczony i ostrzegał mnie, żebym dłużej tego nie robił, bo oczywiście mnie złapią i skonfiskują mi to. W każdym razie to było takie pierwsze [działanie]... I pamiętam tego Bersza, pamiętam, że konfrontowałem się z Jackiem Sempolińskim. On to pamięta. Słuchajcie. Jest ósmy marca – kto z was był na wiecu? Zbyszku, ty byłeś na wiecu?

**Z.M.:** Nie. Ja byłem na chałturze w Otwocku.

**A.Bień:** W Otwocku. A ty byłeś?

**Ł.K.:** Byłem.

**A.Bień:** Ja też byłem. Ty byłeś?

**R.S.:** Ja też byłem.

**A.B.:** Ja byłem...

**Z.M.:** Nie wiedziałem, że jest jakiś wiec.

**A.Bień:** Nie wiedziałeś?

**A.B.:** Poszliśmy z kolegami, z koleżeństwem o jedenastej czy coś takiego... W każdym razie to odbywało się pod rektoratem na Uniwersytecie. No, trwało, trwało i gdzieś, nie wiem, koło pierwszej czy po wpół do pierwszej, w środku dnia wróciliśmy na Akademię, na górę, bo wtedy grafika artystyczna zajmowała ostatnie piętro...

**Ł.K.:** Tak, tak, pamiętam.

**A.B.:** W tym skrzydle po lewej stronie, czyli przy...

**A.Bień:** Budynek grafiki.

**A.B.:** Tak, budynek grafiki, na samej górze.

I w pewnym momencie ktoś wyglądał przez okno, bo jakby nic nie zapowiadało, że to może

się tak rozwinąć. Ale z tych naszych okien z góry doskonale było widać całe Krakowskie Przedmieście, aż do placu Staszica...

**Ł.K.:** Tak. Tak, tak.

**A.B.:** Tam stały autokary i gdzieś stamtąd zaczęli maszerować w cywilu... no, po prostu aktyw robotniczy, tajniacy. Ktoś krzyknął: „Idą! Patrzcie!”, i zbiegliśmy na dół. W tym momencie ktoś zamknął bramę, tę dużą, metalową...

**A.Bień.:** Od Krakowskiego.

**A.B.:** Od Krakowskiego. I przez tę bramę oni już wchodzili. Tam coś już było słychać, no nie wiem, palowanie, rozpędzanie na Uniwersytecie... Świetnie pamiętam rzucanie drobniaków przez tę kratę, przez tę bramę na Krakowskie. „Gestapo, tajniacy, judasze!” – i tak dalej. A tam po prostu wściekła reakcja, rzucili się do bramy, ale... brama zamknięta! Tam się kotłowało, my czuliśmy się bezpiecznie na tym, jakby dziedzińcu; nie trwało to długo.

**A.Bień.:** No właśnie.

## 10 ŚWIĘTO W KOLORZE FIOŁKÓW

**Ł.K.:** Ale ogromne wrażenie robiła w ogóle ta wycieczka. Bo pamiętam, byłem wtedy w tłumie studentów na terenie Uniwersytetu i widziałem dokładnie, zajęchały te autobusy. I z nich wysypali się wówczas panowie, którzy byli taką kwintesencją tego, co nazywamy dzisiaj tajniakiem. Niby zawsze się [o tym] słyszało, ale jako człowiek młody i apolityczny kompletnie, nie wplątany w nic, ani nie interesujący się zresztą specjalnie tymi rzeczami nigdy z tym nie miałem do czynienia. A tutaj naprawdę to był jakiś porażający widok tych jegomościów, którzy wysiedli, facetów w średnim wieku i młodych w tych skórzanych płaszczach, w kapeluszach i tak dalej. No i pamiętam ten tumult na dziedzińcu. Któryś, chyba to był prorektor Uniwersytetu, a może rektor Turski<sup>9</sup> – nie wiem...

**A.Bień.:** Nie, nie, bo to wtedy Rybicki<sup>10</sup> był.

**Ł.K.:** ...czy Rybicki; zaczął przemawiać, oczywiście uspokajająco, no a potem zaczęło się –po prostu ci faceci wyciągnęli pały i zaczęli rozganiać ludzi, którzy się rozpierzchli, uciekali. I raczej wiadomo już było, co jest grane.

**A.Bień.:** Rafale, a ty jak to pamiętasz?

**R.S.:** U nas, w pracowni było kilku muzykalnych ludzi. No więc wymyśliliśmy sobie, że naszym dziewczętom – a to był Dzień Kobiet – zrobimy święto. Więc kupiliśmy im wszystkim fioleczki, bo był to bardzo ciepły początek marca; wszystkie dostały po bukieciku fiołków. Następnie ja grałem na banjo, kolega na czymś tam jeszcze, w każdym razie kilka instrumentów. Była jakaś trąbka, Maciek Sancewicz grał na dętych instrumentach. Koncert im zrobiliśmy, a potem poszliśmy zbiorowo na demonstrację, właśnie na Uniwersytet. No i pamiętam, że Turski próbował do towarzystwa przemówić, żebyśmy się uspokoiłi, natomiast Rybicki...

**A.Bień.:** A czy to nie było przypadkiem w Auditorium Maximum, w następnym tygodniu?

**R.S.:** To było na podwórku. To było, pamiętam, na podwórku.

**Ł.K.:** I ktoś wyszedł na balkon...

**R.S.:** Tak.

**A.Bień:** Z balkonu – Turski.

**Ł.K.:** Rybicki.

**A.B.:** Rybicki.

**R.S.:** Tak, tak. Rybicki nie był wcale ugodowy, wręcz przeciwnie, próbował nas straszyć.

**A.Bień.:** Tak.

**R.S.:** Pamiętam, że w tym tłumie pojawili się ci tajniacy, ale jeszcze udawali ludność cywilną. Bo tam, na dziedziniec chyba dwa czy trzy autokary wjechały...



wszystko skończyło pokojowo, że nie doszło do takich rzeczy. Dopiero potem do mnie zadzwoniono, że... no, właśnie.

**R.S.:** No więc dalej, jak pamiętam, było tak, że oni się strasznie zdenerwowali tym, że zostali zdekonspirowani. Bo widać było, że nagle tutaj jacyś obcy... I od tego właśnie zaczęło się palowanie. Wiem, że rektor pozamykał drzwi, okna i przestał się sprawą interesować, a później zaczęło się palowanie. Ja przez to wyjście na Obozną bryknąłem, udało mi się, ponieważ byłem sprawny, że ho, ho! Ale taka malutka Joasia Łukawska, która była z nami na roku w pracowni, przyszła bardzo sponiewierana po jakiejś godzinie, zadarła z tyłu bluzkę i całe plecy miała takie, jak te fiołki, które



z rana dostała. Spalowali ją tam straszliwie. W każdym razie to było to pierwsze wydarzenie. A zresztą, jak pamiętam od dziecka, mój ojciec zawsze słuchał radia, najpierw to było Radio Madryt, Radio Londyn. A potem mieliśmy najlepsze radio w miasteczku, słuchałem zawsze starannie i wiedziałem co się dzieje, kiedy wróciłem do domu po południu. Po tej właśnie wizycie na dziedzińcu Uniwersytetu włączyłem Wolną Europę. I wszystko wiedziałem. Było dokładnie tak jak widziałem na własne oczy...

.....		
<b>9</b>	<i>Stanisław Turski, ówczesny rektor Uniwersytetu Warszawskiego.</i>	
<b>10</b>	<i>Zygmunt Rybicki, ówczesny prorektor Uniwersytetu Warszawskiego.</i>	



<b>Ł.K.:</b> Tak.	
<b>A.Bień.:</b> Wolna Europa była nieoceniona. A co było z tym atakiem na uczelnię, o którym zresztą obydwie książki wspominają? I Jerzy Eisler, i Włodarczyk wspominają o tym ataku <sup>11</sup> . I zarówno Eisler, jak i Włodarczyk mówią, że to było ósmego marca po południu.	
<b>R.S., Ł.K.:</b> To było później.	

.....		
<b>11</b>	<i>Jerzy Eisler, <span> </span><i>Marzec 1968: geneza, przebieg, konsekwencje</i>, PWN, Warszawa 1991; tegoż, <span> </span><i>Marzec 1968</i>, WSiP, Warszawa 1995; Wojciech Włodarczyk, <i>Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1944-2004</i>, WSiP, ASP, Warszawa 2005.</i>	
<b>12</b>	<i>Zbigniew Klarżuk, ówczesny student Wydziału Grafiki.</i>	
<b>13</b>	<i>Juliusz Zamecznik, ówczesny student Wydziału Wzornictwa Przemysłowego.</i>	
<b>14</b>	<i>Andrzej Malinowski, ówczesny student Wydziału Grafiki.</i>	
<b>15</b>	<i>8 marca wypadł w piątek, dalej w tekście poprawiono.</i>	
<b>16</b>	<i>Henryk Korotyński, ówczesny redaktor naczelny „Życia Warszawy”.</i>	

**A.B.:** Ale najprzyjemniej zachował się Andrzej Malinowski<sup>14</sup>, który odbezpieczył gaśnicę, dużą gaśnicę pianową i tą gaśnicą w tym przejściu... [śmiech] Oni się na sam wydział nie wdarli.
**Z.M.:** Na schody też nie.
**A.B.:** Zostali odparci, na schody...
**A.Bień.:** A dziewczyny uciekły na górę, pamiętam.
**A.B.:** Z tym, że wydaje mi się, że na malarstwo to oni się wdarli – tak jak pamiętam z rozmów – na sam parter.
**R.S.:** Byłem studentem wydziału malarstwa, więc byłem na malarstwie w tym czasie jednak.
**A.Bień.:** I co, wdarli się tam, czy nie? Wdarli się?
**Ł.K.:** Ja nie pamiętam.
**R.S.:** Tam ławkę rzucali...
**A.Bień.:** Ale to były inne dni moim zdaniem.
**A.B.:** Nie, nie, to był zdecydowanie ósmy.
**A.Bień.:** Najpierw wdarli się na malarstwo, być może tego ósmego, ja nie wiem, bo mnie nie było, a potem się wdarli na grafikę, kiedy ja byłem.
**R.S.:** Była nawet mowa o tym, że od Traugutta któryś – nie chcę nazwisk używać – z dyrektorów otworzył bramę.
**A.Bień.:** Tak, otworzył bramę.
**R.S.:** Ale to było na pewno po ósmym, to nie było ósmego.

**A.Bień.:** No więc właśnie. I mnie się też tak wydaje, że to było później.
**R.S.:** Tak jak mówiłeś, bramy pozamykano od Krakowskiego.
**A.Bień.:** To było w następnym tygodniu, prawda?
**R.S.:** Opowiadałem o tym, że widziałem w następnym, tak.
**A.B.:** Nie. Zdecydowanie to było ósmego marca...
**Ł.K.:** Nie, nie.
**R.S.:** Nie. Chodzi o wejście zomowców na...
**A.B.:** ...kiedy ORMO wpadło na Akademię.
**A.Bień.:** Na grafikę.
**R.S.:** Na grafikę.
**A.B.:** Nie, na grafikę nie.

**Z.M.:** Wpadli na dole, do głównego wejścia i chłopaki wywalili deskami...
**R.S.:** Z góry zrzucaliśmy ławki...
**A.Bień.:** Klarżuk<sup>12</sup> tam był, pamiętam, Zamecznik<sup>13</sup> był.
**R.S.:** Kwas... Kwasem chcieliśmy polewać.

**A.B.:** To było ósmego...
**A.Bień.:** Niech powie Andrzej.
**A.B.:** To było zdecydowanie ósmego, bo ten cały aktyw robotniczo-tajniacki, równolegle rozpędzal i na Krakowskim, pałował na terenie Uniwersytetu, a część próbowała iść na Akademię. I od Targowej ktoś wpuścił taką grupę, która przeleciała...

**R.S.:** Od Traugutta.
**A.B.:** Tak, tak, od Traugutta. Ktoś wpuścił taką grupę i część osób jeszcze stała na dziedzińcu, przyglądając się. Zorientowaliśmy się. Słysząc było: „Pędzą!” – i wtedy na grafikę i na malarstwo wszyscy się schronili. I była próba, właśnie, wdarcia się na grafikę.

**R.S.:** Na malarstwo też.
**A.B.:** Na malarstwo też. Ale tu na grafice były na samym dole popielniczki typu metaloplastyka, takie metrowe; poleciały na nich...

**Ł.K.:** Gabłota jakaś też była.

**R.S.:** Jeszcze ławka.

**A.B.:** Ale najprzyjemniej zachował się Andrzej Malinowski<sup>14</sup>, który odbezpieczył gaśnicę, dużą gaśnicę pianową i tą gaśnicą w tym przejściu... [śmiech] Oni się na sam wydział nie wdarli.

**Z.M.:** Na schody też nie.

**A.B.:** Zostali odparci, na schody...

**A.Bień.:** A dziewczyny uciekły na górę, pamiętam.

**A.B.:** Z tym, że wydaje mi się, że na malarstwo to oni się wdarli – tak jak pamiętam z rozmów – na sam parter.

**R.S.:** Byłem studentem wydziału malarstwa, więc byłem na malarstwie w tym czasie jednak.

**A.Bień.:** I co, wdarli się tam, czy nie? Wdarli się?

**Ł.K.:** Ja nie pamiętam.

**R.S.:** Tam ławkę rzucali...

**A.Bień.:** Ale to były inne dni moim zdaniem.

**A.B.:** Nie, nie, to był zdecydowanie ósmy.

**A.Bień.:** Najpierw wdarli się na malarstwo, być może tego ósmego, ja nie wiem, bo mnie nie było, a potem się wdarli na grafikę, kiedy ja byłem.
**R.S.:** Była nawet mowa o tym, że od Traugutta któryś – nie chcę nazwisk używać – z dyrektorów otworzył bramę.

**A.Bień.:** Tak, otworzył bramę.

**R.S.:** Ale to było na pewno po ósmym, to nie było ósmego.

## 11 NEKROLOG BARAŃSKIEJ I CHODZENIE Z REZOLUCJĄ

**A.Bień.:** Tak. Ósmy to chyba wypadal w czwartek<sup>15</sup>, o ile sobie przypominam, bo myśmy z Andrzejem sprawdzali... Słuchajcie, ja już nie będę mówił o tych sprawach, Politechnice itd., tylko chcę się skupić na Akademii. Część z nas poszła potem na Politechnikę i tutaj tłukli się aż pod moim domem, bo tam nas przepędzili. Ale chcę wrócić do Akademii, bo chcę powiedzieć też o takiej prowokacji, w której brałem udział mimowolnie. Mianowicie, dwie rzeczy. Po pierwsze, pamiętacie, ukazał się w „Życiu Warszawy” ten anonimowy artykuł, który roz-wścieczył studentów, wszystkich. Pamiętam, że się nazywał *Warszawa pragnie spokoju*. Cyniczny, łajdacki artykuł. I jednocześnie, zaraz potem, poszła plotka, że zamordowano, że zabito studentkę. Tę Baranowską, prawda? I teraz, chcę wam powiedzieć, co się działo. Ja chciałem się przez Eryka Lipińskiego, który współpracował z „Życiem Warszawy”, dowiedzieć, kto napisał ten tekst. Pamiętam, że poszliśmy do niego do domu, Lipiński zadzwonił do kogoś z redakcji „Życia Warszawy”.

**Z.M.:** Do Korotyńskiego<sup>16</sup>! On tu mieszkał przecież.

**A.Bień.:** Właśnie. Oni się przyjaźnili i Korotyński

mu powiedział, że autorem tego jest niejaki Kasprzycki. Kasprzycki ten Ignacy od... Pisał takie bardzo popularne artykuły o Warszawie.

**Ł.K.:** Ale to chyba nie Ignacy, tak mi się wydaje.

Potem był zaśluzony jako taki...

**A.Bień.:** Tak, tak. Nie wiem, który.

**Ł.K.:** Natomiast ja pamiętam jakiś taki moment tumultu. Nie pamiętam, kiedy to było, czy to było







# LUDZIE Z KRAKOW- SKIEGO PRZED- MIĘSCIA



To było w marcu sześćdziesiątego ósmego, dwa lata po tym, jak Bergman nakręcił *Personę*. Mówił, że nawet tak żywa forma sztuki jak aktorstwo nie naprawia świata, nie uzdrawia człowieka, nie nadaje mu tożsamości...

Wielka aktorka nagle zamilkła, w nocy zalała łzami swoją tajemnicę na fotografii, na której chłopczyk z wystraszonymi oczami trzyma podniesione ręce w geście poddania, otacza go tłum dorosłych, za nim widać kobietę z posagową twarzą.

Ten obraz już więcej nie pokazał się na ekranie, jakby przypomnienie nazistowskiej zagłady Żydów nie było do rzeczy, o której jest film. Reżyser ukradkiem powierzył widzowi przeżycie źródłowe – dał poznać, że ono musiało wydać z siebie to dzieło sztuki.



Magda Falender, studentka II roku Wydziału Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, młoda, ufną, zajęta artystowskim życiem peere-lowskich dzieci kwiatów wiedziała, że chce zostać artystką. Akademia była światem autonomicznym, była jej światem. To właśnie wtedy, w tych pamiętnych dniach Marca, kiedy stała przylepiona do okna na malarstwie albo na grafice i patrzyła w dół, na zadymę na Krakowskim Przedmieściu, w etosie radosnego życia o pewnej przyszłości, pełnego artystycznej aktywności i marzeń powstawała szczelina, przez którą wdzierał się strach i rozszerzał źrenice jej oczu. I nic już nie zostało takie jak przedtem. Sens zaobserwowanych scen bicia ludzi przez szare fantomy z pałami, w sza-

roniebieskich hełmach docierał do niej znacznie później wraz z wiadomościami o konsekwencjach zajęć. Przynosili je przyjaciele z uniwersytetu. Nazwisk studentów aresztowanych, relegowanych z uczelni, rodzin wyjeżdżających z Polski wciąż przybywało. Na ASP do niewtajemniczonych nie przedostawało się marcowe tąpnięcie w polskiej rzeczywistości. Zamknięto bramę, w auli stanął niejaki Drozd, wystannik Ministerstwa Kultury i Sztuki, i zachęcał do zachowania spokoju, namawiał, żeby się nie przyłączać do prowokacji. Zajęcia nie zostały przerwane, studenci przyszedli codziennie, tylko przechodnie, którzy przystawali pod bramą, wyglądali jak w żałobie. Od tej pory widok Krakowskiego Przedmieścia Magda będzie



odnosiła do szoku, który ją rozłamał wewnątrz. Rysy nie było widać, ale bez podejmowania próby scalenia na nowo niepodobna dalej żyć! Jonasz Kofta przyniósł jej świeżo zapisaną kartkę<sup>1</sup>. Jeszcze dziś pamięta, co wtedy przeczytała:

M o j a

Na suchym piasku brzózki chudną  
Cienie wąskie smużki mgieł  
A odjechać od niej tak trudno  
A przyjechać do niej nudno  
Bo gdzie

Tu było pole będzie pole  
Ziemia i niebo nie ma wieku  
A kartoflane alkohole  
Pieką

Czasami nam zachrząci głośnieją  
Szarego nieba ciężka zbroja  
Nie może wiecznie trwać przedwośnie  
M o j a

Tu nocne ważą się rozmowy  
Że przeszłość była będzie przyszłość  
A w polu kapuściane głowy  
Myślą

Świat jest ojczyzną mej młodości  
A ty na jego piersi bliźną  
Będę z brzózkami twymi pościł  
Ojczyzno

Na suchym piasku brzózki chudną  
Pół morgi słońca lśni beztroską  
A odjechać od niej trudno  
A przyjechać do niej nudno  
P o l s k o

Po jakimś czasie życie ulicy wróciło do zwykłego rytmu. Krakowskim Przedmieściem znowu szedł Janusz Głowacki, do redakcji spieszył się Andrzej Dobosz, przechadzał się Żyd – jak się miało okazać dopiero po osiemdziesiątym dziewiątym, był niemy z własnego postanowienia – w jarmułce, białym prochowcu i tenisówkach niezmiennie o każdej porze roku, z plikiem gazet albo książkami pod pachą obnosił swój protest. Pod kościołem Św. Krzyża siedział żebrak z laską, zbierał datki do czapki. Centralne pole pejzażu wypełniała młodzież ubrana obowiązkowo w obcisłe sweterki, najlepiej czarne, kuse marynarki i płaszczyki, spodnie zwane dzwonami (od kroju wąskich nogawek rozszerzających się poniżej kolan), obuta w nieodzowne „zamszaki” sznurowane do kostek. Im mniej możliwości w sklepach, tym większa staranność w zaznaczaniu zachodniego kanonu mody. Pozornie wszystko wróciło do normy. Wszystko?

<sup>1</sup> Zapis według maszynopisu z archiwum Jonasza Kofta, dzięki uprzejmości żony poety. Na kartce jest data 1968 i nazwisko kompozytora – Kazimierza Grześkowiaka.





Po domach starsi odblokowali wojenne wspomnienia, popłynęły rzeką do świadomości dorosłych w następnym pokoleniu. Pierwszy raz po kryjomu dowiadawali się prawdy o powstaniu warszawskim, o tym, że getto nie chciało się poddać bez walki, o żydowskiej zagładzie i o powojennej ciszy na najważniejsze tematy.

Rzeźbiarska adeptka Magda Falender szła co dzień do pałacu Raczyńskich przy Krakowskim Przedmieściu 5, była przemieniona do głębi jeststwa wstrząsem przeżytym przy oknie na piętrze oficyny, chociaż minęły cztery lata. W 1972 r. szykowała się do obrony dyplomu w pracowni Jerzego Jarnuszkiewicza, wciąż szukała formy dla swojego przeżycia. „Musiłam je wydobyć z siebie i wydobyłam – wspomina prawie równo czterdzieści lat później, kiedy przed wystawą w Orońsku<sup>2</sup> dokonuje rozrachunku z całego życia – Oczywiście, miałam duszę na ramieniu, ponieważ nie były to czasy, żeby cokolwiek wypowiadać wprost, a tym bardziej robić na ten temat dyplom. Nad uzewnętrznieniem własnego doświadczenia pracowałam już wtedy tak samo jak dzisiaj – fotografowałam, rysowałam, wreszcie to rzeźbiłam. Powstała grupa dziewięciu ludzkich figur nadnaturalnej wielkości. Co miały razem wypowiedzieć, dlaczego pod drewnianym podestem – na którym stali młodzi ludzie, wyrzeźbieni hiperrealistycznie, tacy sami jak ja – leżały martwe postaci z mojego otoczenia? Wyrzuciłam myśl polityczną, której sama się bałam, a na obronie dyplomu musiałam objaśnić sens tej sceny i tytuł. Dlaczego Ludzie z Krakowskiego Przedmieścia? Dlaczego jedni są żywi, a drudzy martwi, skąd się wziął żebrak, dlaczego Żyd jako wieczny tułacz idzie pod prąd? Sugerowałam interpretację w stronę

pokolenia kolumbów i powstania warszawskiego. Zaprotestował jeden z profesorów w komisji egzaminacyjnej: – Ale myśmy przed wojną nie byli tak ubrani jak ci, co tu leżą martwi... Spodnie »dzwony« i zamzowe buty... Oczywiście, kłamałam. To był Marzec. Każdą twarz, zapamiętaną z autopsji, wyrzeźbiłam jak najdokładniej, nie użyłam żadnego odlewu z ciał moich żywych modeli, których widywałam na Krakowskim Przedmieściu. Na czarno pomalowałam ciała, a ubrania zostawiłam białe... Zestawianie przeciwieństw zostało mi na zawsze. Ale już nigdy nie poważylałam się na dzieło w takiej skali. Wykonałam ogromną pracę w gipsie, a odlanie dziewięciu dwumetrowych figur było wyczynem szalonym. Gips, glina, śmieci, buty, prawdziwe ubrania – tworzyłam te postaci w zapamiętaniu. Obroniłam dyplom z wyróżnieniem! Nie było tej pracy na wystawie w Orońsku. Nigdzie jej nie ma. Została zabrana do Galerii EL w Elblągu i wszelki ślad zaginął. Zostały tylko fotografie”<sup>3</sup>.

Marzena Guzowska – krytyczka sztuki, recenzentka „Więzi”, publikowała m.in. w „Sztuce i Filozofii”, „Midraszu”, „Zeszytach Literackich”, autorka licznych wstępów do katalogów.



2

Barbara Falender. Rzeźba, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko, 10 XI 2007 – 31 I 2008.

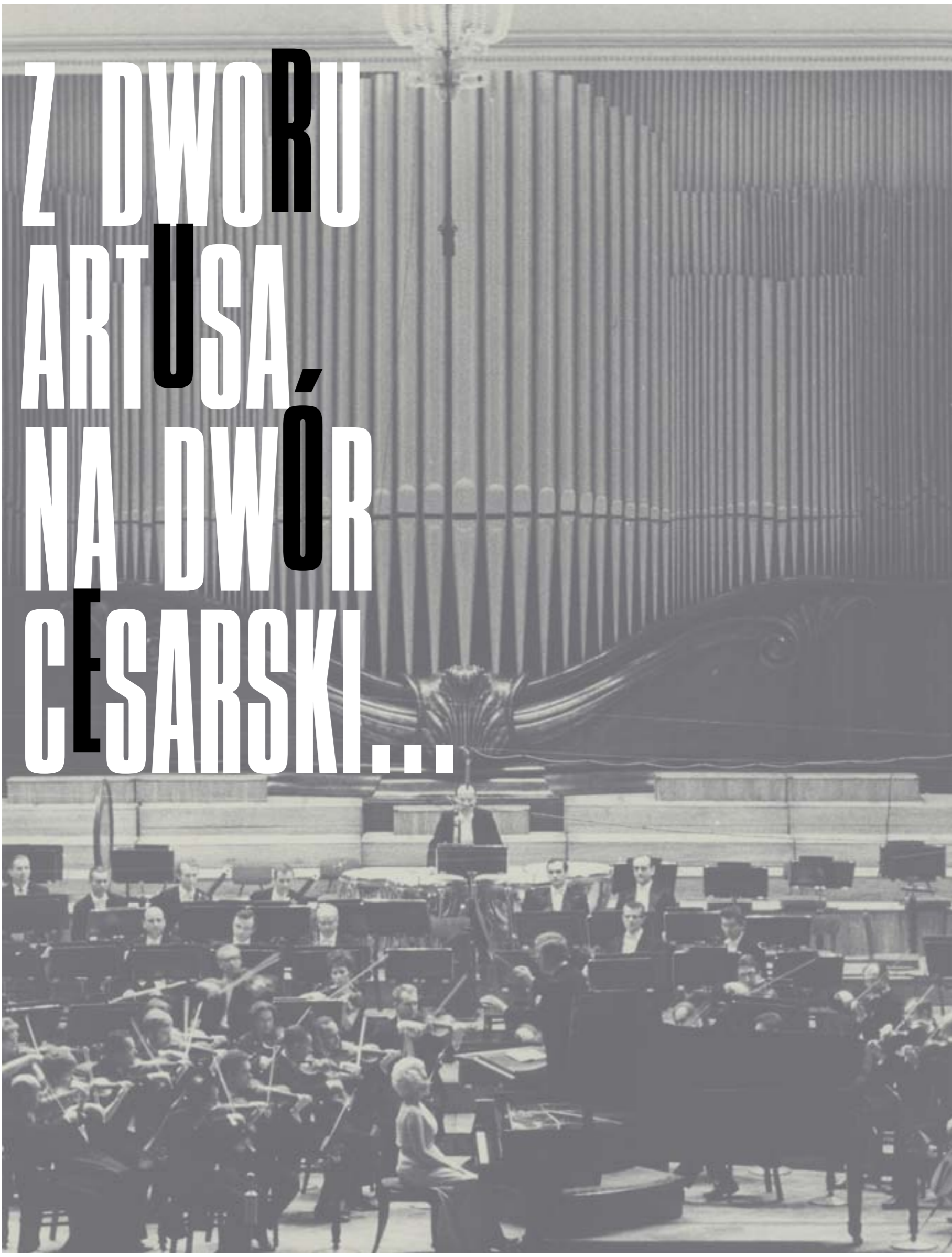
3

Nieznacznie zmieniona wypowiedź udzielona pierwotnie W. Wierzbowskiej do katalogu wystawy w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, ponownie autoryzowana przez artystkę, por.: O sobie, przez siebie i dla siebie. Z Barbarą Falender rozmawia Wiesława Wierzbowska, Barbara Falender. Rzeźba, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko 2007 r., s. 7, 9.



Wszystkie zdjęcia pochodzą z archiwum Barbary Falender.

# Z DWORU ARTUSA, NA DWÓR CESARSKI...



Regina Smendzianka podczas koncertu z orkiestrą pod dyktando Stanisława Wisockiego. Warszawa, lata 70. Fot. Jerzy Skrzyszewski.

## Regina Smendzianka w rozmowie z Justyną Piękoś i Piotrem Kędzierskim

**JP:** Podczas ubiegłej wizyty u Pani Profesor przekonaliśmy się, ile wspomnień kryje się za licznymi Pani zdjęciami. Jednym z wielu tematów, jakie chcielibyśmy dziś poruszyć, są pierwsze lata Pani przygody z fortepianem. Jak do tego doszło?

**RS:** Od urodzenia mieszkałam z rodzicami w Toruniu. W domu było pianino, na którym grali oboje moi rodzice. Matka w dzieciństwie uczyła się w szkole muzycznej i знаła pismo nutowe. Ojciec był amatorem – samoukiem. Grał jednak bardzo sprawnie na pianinie, a nawet komponował. Miał również talent literacki: pisał zgrabne i dowcipne felietony, drukowane czasami w miejscowej gazecie. Ojciec grał dużo, a dziecko pragnie naśladować dorosłych. Tak było i ze mną. Wychowywałam się wśród osób dorosłych, a nawet starszych. Nie miałam rodzeństwa. Byłam i pozostawałam długo jedyną wnuczką w licznej rodzinie mojej matki. Wszyscy okazali mi swoje zainteresowanie i miłość. Mieszkali niedaleko Torunia – w Inowrocławiu. Kontakt był częsty. Wychowywano mnie, ucząc towarzyskiej etykiety, kanonów *savoir-vivre*'u,



W Toruniu, w 1930 r.

panującej mody. Kupowano mi piękne sukienki, skrupulatnie dobierając kolor tzw. dodatków, jak np. skarpetki, buciki, a nawet parasolka od słońca. Uzupełnieniem stroju eleganckiej damy była wtedy również dobrana kolorem parasolka, chroniąca od nadmiaru słońca. Miałam więc taką, jaką widać na zdjęciu.

W wieku 4 lat z własnej woli, przez nikogo nie zachęcana siadłam kiedyś przy klawiaturze naszego pianina i coś tam sobie grałam ze słuchu. Po 2 latach takiego „muzykowania” matka moja postanowiła oddać mnie pod opiekę profesjonalnej nauczycielki gry na fortepianie. Była nią znana w Toruniu Rosjanka, pani Maria Drzewiecka, która po rewolucji październikowej osiedliła się w Polsce. Uczyła prywatnie w domach swoich uczniów. Miała ich wielu, często stając się przyjacielem całej rodziny. Grałam pod jej kierunkiem po krótkim okresie nauki elementarnej – robiąc szybkie postępy – bardzo trudne utwory, często o charakterze wirtuozowskim, także Chopina. W początkach lat 30. pani Drzewiecka przygotowała mnie do udziału w Ogólnopolskim Konkursie Młodych Talentów w Warszawie – konkurs ściągnął uczestników z całej Polski, brały w nim udział dzieci w wieku od 6 do 14 lat, grające na fortepianie i na skrzypcach. Wiele z nich stało się później



Przed koncertem młodych talentów w Toruniu, 1935 r.  
Stoją od lewej: Regina Smendzianka, Jan Drath,  
Kazimierz Serocki, Mieczysława Czyżewska

międzynarodowymi sławami, jak np. Ida Haendel, Halina Czerny-Stefańska, Kazimierz Serocki i inni. W roku 1933 wyszłam po raz pierwszy na estradę warszawskiej Filharmonii. Konkurs był dwuetapowy: etap I odbywał się w salach konserwatorium warszawskiego, II w sali Filharmonii warszawskiej.

Przewodniczącym jury był wielki pianista Aleksander Michałowski. Otrzymałam nagrodę pieniężną i dyplom uznania, wypisany złotymi literami – liczyłam wtedy 9 lat. Mam go do dziś. Wcześniej już zaczęłam publiczne występy. Mając lat 9, zostałam przez panią Drzewiecką skierowana do jej klasy w Konserwatorium Pomorskiego Towarzystwa Muzycznego w Toruniu. Zaczęły się więc wkrótce publiczne, doroczne „popisy” uczniów Konserwatorium. Do dziś zachowałam recenzje z tych występów, są bardzo obiecujące. Wkrótce pani Drzewiecka uznała mnie za gotową do „prawdziwych, dorosłych”, publicznych koncertów. Ucząc sporą grupę utalentowanych dzieci, organizowała nam w Toruniu tzw. koncerty młodych talentów. Wśród uczniów pani Drzewieckiej byli tacy, którzy później stali się wybitnymi muzykami, jak np. Jan Draht – syn znanego toruńskiego adwokata, obecnie profesor i wielokrotny doktor mieszkający na stałe w Stanach Zjednoczonych, Kazimierz Serocki – późniejszy znakomity kompozytor i inni. Na tych koncertach grywałam z Jankiem utwory na 4 ręce, a także kompozycje solowe. Zachowały się do dziś prasowe sprawozdania z tych koncertów. Kiedyś wystąpiłam sama na koncercie w Inowrocławiu. Zachował się pamiątkowy album sonat Beethovena, który otrzymałam w darze od organizatorów tego koncertu z następującą dedykacją: „P. Regince Smendziance, młodziutkiej, utalentowanej pianistce, za łaskawy współudział w koncercie Chóru Męskiego Echo, dnia 14 lipca 1935 – ofiaruje Chór Echo (pieczętka), prezes, sekretarz (podpisy)”. W wieku 11 lat wystąpiłam po raz pierwszy w Polskim Radiu. „Na żywo” zagrałam 15 minutowy recital chopinowski. Toruń miał już wtedy własną rozgłośnię, studia radiowe i stałych spikerów.

W roku 1936 nasze Konserwatorium PTM przeszło wielką reorganizację. Po śmierci dotychczasowego dyrektora kierownictwo objął Piotr Perkowski, wówczas młody kompozytor, świeżo po studiach w Paryżu, pełen dynamizmu, o wielkim talencie organizacyjnym. Uzyskał on dla Konserwatorium obszerne sale w Dworze Artusa wraz ze wspianiałą salą koncertową, która do dziś służy prestiżowym wydarzeniom muzycznym. Od lat 60. po 80. grywałam tam często z orkiestrą Pomorskiej Filharmonii z Bydgoszczy oraz własne recitale. Perkowski przekształcił Konserwatorium toruńskie w znakomitą szkołę muzyczną, której dyplom w zreformowanym po II wojnie światowej szkolnictwie muzycznym zrównano z dyplomem Wyższej Szkoły Muzycznej. W takiej uczelni wykładali znakomici pedagodzy. Klasę fortepianu, tzw. wirtuozowską objął Henryk Sztompka, uczeń Paderewskiego, znany już wtedy w Polsce i za granicą pianista-chopinista (laureat I Konkursu Chopinowskiego w roku 1927 w Warszawie). Przyjął on do swojej klasy najzdolniejsze uczennice klas fortepianowych. Mając 12 lat stałam się więc uczennicą Henryka Sztompki. Kontakt z wielkim artystą, który zajął się mną bardzo serdecznie i otworzył przede mną szerokie horyzonty muzycznego piękna, ożywił znacznie mój stosunek do instrumentu, skłonił do systematycznej pracy, sprawił, że po raz pierwszy pomyślałam o sobie jako o przyszłej pianistce. Henryk Sztompka i dyrektor konserwatorium toruńskiego otoczyli mnie szczególną opieką. Prezentowano mnie często znakomitym gościom odwiedzającym nasze konserwatorium. Kiedyś, po wizytacji przedstawiciela ministerstwa otrzymałam stypendium ministerialne – comiesięczną, przyzwoitą sumę pieniędzy, pozwalającą na utrzymanie całej rodziny. Rokrocznie otrzymywałam nagrody bądź toruńskiego starosty, bądź też wojewody pomorskiego. Przed wojną był nim Władysław Raczkiewicz, późniejszy prezydent RP w emigracyjnym rządzie w Londynie.

**JP:** Zechce nam Pani opowiedzieć jak doszło do ponownego nawiązania kontaktu z profesorem Sztompką po wojnie. Czy przez wszystkie te lata możliwe było ćwiczenie na fortepianie? Jak rozwijała się Pani praca w latach wojny?

**RS:** We wrześniu 1939 roku wybuchła wojna. Henryk Sztompka wrócił do Warszawy, ja pozostałam w Toruniu. Pod koniec 1939 roku, przed Bożym Narodzeniem, pragnąc uniknąć wysiedlenia i wysyłki młodych do Niemiec, na przymusowe roboty w fabrykach lub na roli, opuściliśmy Toruń, udając się do Krakowa. Pod Krakowem mieszkała część rodziny mojego ojca i mojej matki. Nie zatrzymaliśmy się tam długo. Matka znalazła wkrótce skromne mieszkanie na peryferiach Krakowa, w odległości

kilku kilometrów od najbliższego przystanku tramwaju jeżdżącego do centrum miasta. Przeżyliśmy tam całą wojnę i kilka lat powojennych. Wojna przerwała nie tylko moją naukę, lecz także uniemożliwiła mi wszelki kontakt z fortepianem. Przez 2 lata nie dotykałam klawiatury. Pusta przestrzeń wojennego mieszkania nie zawierała podstawowych, najbardziej koniecznych sprzętów, a cóż dopiero fortepian! Ostatecznie udało się nam kiedyś wypożyczyć fortepian ze sklepu instrumentów w Krakowie: okropny, z wiedeńską mechaniką, o krótkim, chropawym dźwięku. Zaczęłam pracować nad repertuarem, który przed końcem ubiegłego roku szkolnego prof. Sztompka zlecił mi do opracowania. Szło mi to dość opornie. Nie dysponowałam dojrzałością artystyczną, pozwalającą na samodzielne przygotowanie poważniejszej literatury muzycznej.

Z profesorem nawiązałam kontakt korespondencyjny, co było dla mnie wielkim wsparciem psychicznym i duchowym. Profesor nadal wierzył w moją artystyczną przyszłość, dodawał

otuchy, lecz nie mógł mi pomóc w pracy na odległość. Pragnęłam osobistego kontaktu, odbycia choćby jednej lekcji. Jednak wyprawa z Krakowa do Warszawy, gdzie przebywał profesor w okresie okupacji niemieckiej, wiązała się z poważnym ryzykiem: po drodze bowiem, na kielecczyźnie działały oddziały partyzanckie, toczyła się walka z okupantem. Dla pasażerów kolei stwarzało to ryzyko utraty życia. Profesor odradził mi więc przyjazd do Warszawy. Czekałam końca wojny i możliwości normalnego spotkania. Wreszcie po wojnie, w 1945 roku w Krakowie powstała Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna. Po reformie szkolnictwa muzycznego, jaką przyniosły nowe rządy w Polsce, państwowe wyższe szkoły muzyczne kształciły młodzież na poziomie uniwersyteckim, ofiarując dyplom z tytułem magistra sztuki. Posiadałam maturę zdaną w okupacyjnej szkole średniej, mogłam więc przystąpić do egzaminu wstępnego do PWSM w Krakowie. Przyjęto mnie na przedostatni rok studiów, stwierdzając wystarczające kwalifikacje.

PWSM skupiła grono znakomitych pedagogów: muzyków-wirtuozów, kompozytorów, teoretyków muzyki, muzykologów. Studia gwarantowały dobre przygotowanie do przyszłej kariery artystycznej. Szczęśliwym trafem prof. Sztompka również zamieszkał w Krakowie i objął klasę fortepianu. Cudownym zbiegiem okoliczności, po przeżyciu koszmarnych lat wojny i hitlerowskiej okupacji, znalazłam się znów na ścieżce prowadzącej do wymarzonego zawodu. Moje przygotowanie artystyczne było na takim poziomie, iż profesor postanowił zaprezentować mnie w wielkim koncercie w warunkach normalnej sali koncertowej. W roku 1947 odbył się mój debiut w formie koncertu z towarzyszeniem orkiestry Filharmonii Krakowskiej pod dyrekcją Jana Krenza, również młodego absolwenta dyrygentury łódzkiej PWSM. Grałam koncert fortepianowy C-dur Beethovena. Występ był udany, prasa przychylna, wróżąca mi świetną przyszłość artystyczną. Wciąż jednak byłam studentką. Czekały minie egzaminy dyplomowe. Bardzo trudne! W ciągu jednego tygodnia zagrałam dwa



Lekcja w klasie prof. Henryka Sztompki w Konserwatorium Pomorskiego Towarzystwa Muzycznego w Dworze Artusa w Toruniu, 1937 r.  
Regina Smendzianka przy fortepianie, za nią Henryk Sztompka

recitale – oczywiście z różnym programem oraz koncert fortepianowy f-moll Chopina z orkiestrą Filharmonii Krakowskiej pod dyrekcją ówczesnego jej szefa, znakomitego dyrygenta Waleriana Bierdiajewa. Był to prawdziwy wyczyn. Otrzymałam dyplom z najwyższym odznaczeniem. Dyplomy były wtedy dwustopniowe: z odznaczeniem i z najwyższym odznaczeniem. Otrzymałam to wyższe.

Zbliżał się kolejny, IV Międzynarodowy Konkurs Chopinowski w Warszawie. Jako uczennica znakomitego chopinisty, jakim był Henryk Sztompka, nie mogłam nie wziąć udziału w tej konkursowej imprezie. Na rok przed Międzynarodowym odbył się w Warszawie Ogólnopolski Eliminacyjny Konkurs Chopinowski. Jego celem było wyłonienie polskiej reprezentacji na imprezę międzynarodową, którą nasze władze państwowe uznały za narzędzie silnej promocji kultury i panującego ustroju. Konkurs ten przyniósł mi wielki sukces. Otrzymałam I nagrodę. Wrócono mi wielkie osiągnięcia na Konkursie Międzynarodowym. Wszyscy laureaci konkursu ogólnopolskiego (ok. 10 osób) otrzymali wysokie stypendia i przez okres roku 1948/49 możliwość częstych koncertów w największych salach koncertowych Polski. Zaistniała również okazja częstych występów z towarzyszeniem orkiestr symfonicznych Filharmonii. Dzięki temu w ciągu roku stałam się w Polsce znaną pianistką. Zaistniała też wtedy możliwość występów za granicą. Wiosną 1949 udałam się na koncerty do Norwegii. Grałam w Oslo i kilku innych miastach. Była to bardzo ważna okazja zdobywania doświadczenia artystycznego, przygotowania się do stresujących występów konkursowych. Dla zniwelowania różnic statusu materialnego krajów powojennej Europy zadbano również o odpowiednie stroje polskich uczestników konkursu (finansowane z środków państwowych) – zarówno dla pań jak i panów. W najlepszych domach mody stolicy przygotowano mi dwie koncertowe kreacje: dzienną i wieczorową wraz z odpowiednim obuwiem wykonanym „na miarę” u najlepszych rzemieślników Warszawy.

W okresie częstych występów koncertowych obowiązywały nas co 3 miesiące okresowe przesłuchania kontrolne przed komisją ogólnopolską, złożoną z najwybitniejszych pianistów polskich, profesorów Wyższych Szkół Muzycznych. Była to forma tzw. kolektywnego kształcenia, wyrosła na fali polskich przekształceń ustrojowych. Ukoronowaniem tego procesu kształcenia, przygotowania do udziału w konkursie, stało się – na wzór sportowców – trwające całe lato zgrupowanie całej ekipy konkursowej w Łagowie Lubuskim, na Ziemiach Odzyskanych. Tam mieliśmy możliwość intensywnego ćwiczenia



Regina Smendzianka;  
fot. z okresu Międzynarodowego  
Konkursu Pianistycznego  
im. F. Chopina w Warszawie  
w 1949 r.  
Fot. B.J. Dorys

pod okiem dowolnie wybranego pedagoga, z obowiązkiem poddawania się okresowym przesłuchaniom przed komisją przygotowującą całą ekipę do udziału w konkursie. Posłuszna życzeniom profesora Sztompki, który był zwolennikiem tradycyjnej metody kształcenia na zasadzie mistrz-uczeń, nie wzięłam udziału w tym „obozie kondycyjnym”. VI Międzynarodowy Konkurs Chopinowski nie przyniósł mi sukcesu. Zostałam laureatką dalekiej nagrody. Ogólnie rzecz biorąc, konkurs był triumfem polskiej i radzieckiej szkoły pianistycznej. Były nawet dwie pierwsze nagrody! Premier rządu, będący fundatorem I nagrody, bezwzględnie wyasygnował dodatkowy milion złotych dla nieoczekiwane go, drugiego laureata I nagrody. Zdobyć nagrody na Konkursie Chopinowskim w roku 1949 nie stało się początkiem – jak to zwykle bywa – ożywionej działalności artystycznej. Wręcz przeciwnie. Z niezrozumiałych przyczyn, jak myślę – pozamerytorycznych, zamknęły się przede mną wszystkie estrady koncertowe w Polsce. Rozpoczęłam pracę pod kierunkiem profesora Zbigniewa Drzewieckiego, który chętnie udzielał mi swych konsultacji służących poszerzaniu i wzbogacaniu repertuaru koncertowego. Nie decydowałam się wówczas na pracę dydaktyczną, którą proponowano mi w Krakowie. Zamierzałam przede wszystkim wzbogacić zasoby repertuaru koncertowego na przyszłość, kierując swoje zainteresowania na stronę utworów mało znanych i rzadko grywanych, głównie polskich, z czasem również współczesnych. Współpraca z kompozytorami znacznie wzbogaciła moje pojmowanie muzyki

jako formy wypowiedzi artystycznej i ogólnoludzkiej, rzutując także na rozumienie literatury dawniejszej. Wielką satysfakcję przyniosły mi prawykonania muzyki nowej, udział w festiwalach muzyki współczesnej, jak np. Warszawska Jesień.

Stan „niełaski”, brak zainteresowania moją osobą ze strony menedżerów i decydentów trwał przez okres 6-7 lat po Konkursie Chopinowskim, powodując przykrą sytuację psychiczną i materialną. Zmiany polityczne 1956 roku wraz ze zmianą na stanowisku ministra kultury diametralnie odmieniły moje położenie. Niespodziewanie otrzymałam zaproszenie Filharmonii Narodowej na wspólny wyjazd w roku 1957 na Wystawę Światową w Brukseli. Ten artystyczny festiwal był szeroką prezentacją polskiej muzyki w wykonaniu najwybitniejszych artystów: Filharmonii Narodowej, czołowych wokalistów i pianistów, wśród których nagle się znalazłam. Wracając z Brukseli wystąpiliśmy po drodze w Niemczech. I tak się zaczęło. Wkrótce, bo już w 1961 roku zaproszono mnie do udziału w tournée Filharmonii Narodowej po Stanach Zjednoczonych i Kanadzie, z racji obchodów Roku Paderewskiego. W drodze powrotnej z Ameryki wystąpiliśmy w Szwajcarii. Odtąd jako pianistko-solista niejednokrotnie towarzyszyłam najlepszym polskim orkiestrom symfonicznym (Filharmonii Narodowej, Wielkiej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia, Filharmonii Śląskiej i Pomorskiej) w ich zagranicznych podróżach. Współpracę z orkiestrą symfoniczną i dyrygentami, która wymaga szczególnych umiejętności wspólnego muzykowania, prawdziwie polubiłam. Świadectwem tego są liczne nagrania w Polskim Radiu i na płytach gramofonowych w kraju i za granicą. Rok 1960 ogłoszono w świecie Rokiem Chopinowskim. Jego obchody w naszym kraju uczczono m.in. nagraniem przez wytwórnę fonograficzną „Polskie Nagrania” wszystkich utworów Chopina w wykonaniu najwybitniejszych polskich pianistów. Nagrania te zostały zakupione przez firmy zagraniczne na całym świecie, miałam w tym swój udział, wykonując z Filharmonią Narodową *Koncert f-moll* Chopina, wszystkie walce, młodzieńcze polonezy i inne drobne utwory. Inne moje nagrania płytowe znaleźć można w wytwórniach niemieckich, włoskich, holenderskich i japońskich. Rok Chopinowski świętował cały świat. W jego uroczystej inauguracji, która miała miejsce 22 lutego 1960 r. odbyło we wszystkich wielkich stolicach świata, wzięli udział polscy pianiści-chopiniści. Ja zostałam zaproszona na recital chopinowski do Rzymu, który odbył się w sali Accademia Nazionale di Santa Cecilia i wiązał się z krótkim tournée koncertowym we Włoszech oraz nagraniem płyty w firmie

Regina Smendzianka  
przy fontannie Barcaccia  
u stóp Schodów Hiszpańskich  
w Rzymie, lata 60.



RCA Italiana. Nagrania radiowe i fonograficzne stały się odtąd częstą formą mojej działalności artystycznej. Polskie Radio dysponuje bogatym zbiorem moich nagrań muzyki różnych stylów, m.in. polskiej muzyki przedchopinowskiej, a także współczesnej. Równie owocna była współpraca z redakcją muzyczną Telewizji Polskiej, gdzie odnaleźć można szereg taśm wideo z moimi koncertami, wykładami itp. W latach 60. znalazłam się wśród artystów najżywiej współpracujących z państwowym impresariatem, jakim był PAGART (Polska Agencja Artystyczna w Warszawie).

**PK:** Czym owocowały Pani zainteresowania twórczością fortepianową kompozytorów polskich?

**RS:** Moje zainteresowania szerokim repertuarem, trwające nieustannie od wielu lat, obejmowały w dużej mierze twórczość kompozytorów polskich różnych epok. Swego rodzaju odkryciem było



Regina Smendzianka; fot. z okresu Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. F. Chopina w Warszawie w 1949 r.  
Fot. B.J. Dorys

dla mnie zetknięcie się z twórczością kompozytorów polskich okresu przedchopinowskiego. Powszechny – udokumentowany – pogląd historyczny o fascynacji i wpływie na Chopina twórczości W. A. Mozarta, J. S. Bacha, a także J. N. Hummela, zmienił się w moich oczach w zetknięciu z twórczością polskich kompozytorów, żyjących w Polsce przed Chopinem. W zbiorach krakowskiej Biblioteki Jagiellońskiej, dzięki życzliwości kustosa udostępniającego mi interesujące mnie muzykalia, spotkałam się m.in. z twórczością Marii Szymanowskiej. To ona oraz Michał Kleofas Ogiński, uznani za polskich prekursorów Chopina, ukazali mi swój bezpośredni wpływ na pierwsze, młodzieńcze utwory Fryderyka Chopina. Było to zdumiewające tak dla mnie, jak i dla publiczności, której na koncertach w kraju i za granicą tę twórczość prezentowałam. Polskie Wydawnictwo Muzyczne w Krakowie zainteresowane moimi „znaleziskami” wyraziło chęć wydania drukiem kilku utworów z tego okresu i w ten sposób stałam się redaktorem kilku pozycji nutowych polskiej muzyki preromantycznej. Utwory te znalazły się wkrótce w moich nagraniach radiowych i płytowych: Feliks Janiewicz, Franciszek Lessel, Michał Kleofas Ogiński, Maria Szymanowska. Tu rzecz szczególna! Miałam okazję dokonać prawykonania utworu Chopina. W końcu lat 60. XX w. odnaleziono młodzieńczy utwór Chopina (prawdopodobnie z roku 1826) – *Wariacje D-dur na 4 ręce*, jedyny utwór na 4 ręce naszego wielkiego kompozytora. *Wariacje* Chopina na temat popularnej piosenki irlandzkiej odnalazły się w stanie niekompletnym: z brakującymi dwoma stronami rękopisu – pierwszą i ostatnią. Profesor Jan Ekier dokonał rekonstrukcji owych brakujących stron i PWM postanowiło natychmiast po zakupie rękopisu wydać utwór drukiem. Dyrektor wydawnictwa, Tadeusz Ochlewski, zwrócił się do mnie z prośbą o dokonanie pierwszej prezentacji utworu z dowolnie wybranym partnerem. Stał się nim profesor Jan Ekier, który podjął się wykonania partii akompaniującej. Koncert był sensacją Filharmonii Krakowskiej. Zgromadził liczną publiczność. Utwór jest pełen młodzieńczego wdzięku, wydany przez PWM stał się ogólnie



Program recitalu chopinowskiego Reginy Smendzianki w Japonii, 1966 r.





dostępny dla zainteresowanych. Dane mi było niegdyś dokonać także prawykonania utworu Karola Szymanowskiego. *Walc romantyczny* nie należał do wydanych wcześniej utworów kompozytora. Odnaleziony w latach 70., zawiera liczne reminiscencje jego innych utworów. Wydrukowany w redakcji profesor Zofii Lissy, został przeze mnie po raz pierwszy publicznie wykonany w sali koncertowej AMFC w Warszawie.

**PK:** Rozmaite pamiątki pokazują, że Japonia jest bliskim Pani krajem. Jak doszło do pierwszych wizyt na Dalekim Wschodzie?

**RS:** W moich artystycznych podróżach po świecie niektóre kraje odwiedzałam częściej (ZSRR, Niemcy, Finlandia, Meksyk, Wenezuela). Znałam dobrze tamtejszą publiczność, jej oczekiwania i temperament. Bywałam w krajach europejskich, a także w Ameryce i Japonii. W okresie 30 lat byłam tam kilkanaście razy – nie liczyłam dokładnie. W Japonii udzielałam się też pedagogicznie. Wielu moich japońskich studentów po krótkich kontaktach ze mną w Japonii, wybierało studia u nas, w Warszawie. Są też tacy, którzy osiedlili się w Polsce na stałe. Na ogół jesteśmy przez Japończyków lubiani. Cieszą ich nasze bezpośrednie i serdeczne formy kontaktu międzyludzkiego. Ze swej strony powiem, że sama jestem entuzjastką Japonii. Poznałam cały kraj, koncertowałam we wszystkich większych miastach Japonii. Podczas pierwszego tournée w 1967 r., w ciągu 3 miesięcy odwiedziłam 36 miast japońskich,

w Tokio występowałam wtedy ośmiokrotnie – w największych salach koncertowych. Podczas pobytu w Japonii poznałam czołowych muzyków japońskich: kompozytorów, dyrygentów, pianistów-wirtuozów, pedagogów i innych. Cieszyłam się ich sympatią i uznaniem. W r. 1980 jako jedyny reprezentant Polski byłam członkiem I Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego w Tokio. Przez wiele lat uczestniczyłam w międzynarodowym festiwalu i seminarium letnim (w dorocznych kursach interpretacji) – Kirishima, na południowej wyspie Kiusiu. Wielokrotnie prowadziłam zajęcia na kursie interpretacji w tokijskiej Akademii Musashino.

Z prawdziwą przyjemnością pracuję z pianistami japońskimi, których charakteryzuje niezwykle odpowiedzialne traktowanie studiów, wielka pracowitość, szacunek i zaufanie do wybranego pedagoga. Często przyjeżdżają do mnie, do Warszawy. Jestem do dziś honorowym członkiem Ogólnojapońskiego Stowarzyszenia Pedagogów Pianistów „PTINA”, które odgrywa wielką rolę w promocji kultury muzycznej młodych utalentowanych muzyków japońskich. Bogata korespondencja z tego kraju, jaką przez cały rok otrzymuję, osiąga swe rekordowe rozmiary w okresie Bożego Narodzenia i Nowego Roku. Nasze kontakty są serdeczne i przyjacielskie. W latach 70. wielokrotnie zapraszano mnie na międzynarodowe seminarium w Weimarze, gdzie również koncertowałam. Wśród bardzo licznych

uczestników mojego kursu byli obok Niemców pianiści z wielu innych krajów. Spotkania te cechowała wielka powaga i solidne podejście uczestników do podjętego zadania. Młodzież uczestniczyła w koncertach, zdobywając potrzebne doświadczenia estradowe. Moje podróże pedagogiczne obejmują także takie kraje europejskie, jak np. Finlandia, Dania oraz Francja (głównie Paryż). Jeździłam też do Wenezueli i Meksyku. W tym ostatnim kraju byłam w latach 70. wielokrotnie – w celach dydaktycznych i koncertowych – w stołecznym Konserwatorium De Musica. Moja działalność w Meksyku uhonorowana została medalem pierwszej klasy ministra spraw zagranicznych Meksyku pod nazwą Aguila de Tlatelolco.

**JP:** Kiedy rozpoczęła Pani działalność dydaktyczną? Jakie okoliczności temu sprzyjały?

**RS:** Pracę pedagoga rozpoczęłam w 1964 roku w krakowskiej PWSM (dziś Akademia Muzyczna) na prośbę profesora Sztompki, który – wówczas ciężko chory – prosił mnie o zaopiekowanie się dwiema jego najzdolniejszymi studentkami, przygotowującymi się do udziału w najbliższym Konkursie Chopinowskim w Warszawie.



W Żelazowej Woli, lata 70.

Wkrótce także otrzymałam zaproszenie rektora warszawskiej PWSM do przyjazdu na stałe do Warszawy i objęcia klasy fortepianu. Rozpoczęłam pracę w stopniu docenta etatowego w roku 1966 z bardzo małą grupą studentów. Intensywna praca artystyczna, częste i długie wyjazdy zagraniczne nie pozwalały w tych latach na większe zaangażowanie pedagogiczne. Dopiero za kilka lat stworzyłam klasę, dobierając grono asystentów (w pewnym okresie aż 3). Rezultatem 30 lat mojej pracy pedagogicznej w Warszawie są dziesiątki studentów polskich i zagranicznych, na ogół bardzo utalentowanych, kończących studia w uczelni z wynikiem bardzo dobrym na dyplomie, nierzadko także z wyróżnieniem. Prowadziłam również zajęcia na studium podyplomowym i tu grono cudzoziemców było przeważające. Moje liczne podróże artystyczne wiązały się nierzadko z pracą



W Ambasadzie Polskiej w Caracas, 1972 r.

**RS:** W latach 1972-1973 pełniłam w PWSM w Warszawie funkcję rektora. Na polecenia władz ministerialnych przygotowałam projekt struktury przyszłej akademii, którą stać się miała nasza uczelnia. Był to czas wyjątkowo intensywnej pracy zespołu pracowników uczelni, którzy perspektywę przemianowania uczelni w Akademię przeżywali ambisjonally i emocjonalnie bardzo silnie. Moim zamiarem jako rektora było uczynienie z tej szkoły uczelni szeroko otwartej na świat, utrzymującej obustronne kontakty z innymi placówkami zagranicznymi tego typu. Czas był najwyższy! Świat był ciekaw Polski

**RS:** Moje podróże koncertowe miały niejednokrotnie charakter reprezentacyjny, dokonywały się bowiem przy okazji zagranicznych wizyt najwyższych władz państwowych. Tak było w Teheranie, dokąd udałam się w roku 1968. Znalazłam się w delegacji przewodniczącego Rady Państwa PRL, rewizytującego szacha Iranu, który kilka miesięcy wcześniej odwiedził Polskę. Koncert mój w obecności pary cesarskiej odbył się w pałacu cesarskim, w miejscu koronacji szacha na cesarza Iranu. Koncert ten zaowocował przyznaniem mi wysokiego odznaczenia szacha Iranu, orderu Tadj. Był też odświeżeniem

Rektor Regina Smendzianka inauguruje nowy rok akademicki w warszawskiej Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej



artystyczną (kursy, wykłady), pobytem w zagranicznych uczelniach. Nie ukrywam, iż wielką satysfakcją sprawia mi utrzymywanie bliskich przyjaznych kontaktów z moimi wychowankami. Do dziś z większością utrzymuję również korespondencyjną, z radością dowiaduję się o ich sukcesach zawodowych w kraju i na świecie: otrzymują stopnie naukowe, koncertują, wykładają na znanych uczelniach muzycznych.

**PK:** Jak wspomina Pani okres sprawowania funkcji rektora warszawskiej Akademii Muzycznej? Jakie idee uważała Pani za priorytetowe w aspekcie kierowania uczelnią?

i moje zaproszenia kierowane do zagranicznych kolegów spotykały się z przychylnym przyjęciem. Skłoniło mnie to również do powołania pierwszego w polskich wyższych szkołach muzycznych studium podyplomowego dla polskich i zagranicznych studentów, z którymi pracowali najlepsi pedagodzy polscy i zagraniczni. Ten ambitny plan miał początkowo dotyczyć tylko pianistyki. Do dziś rozwinęły się także w naszej akademii liczne odbywające się w miesiącach letnich kursy interpretacji nie tylko pianistycznej.

**PK:** Które spośród wielu Pani podróży artystycznych zachowały się w Pani pamięci jako najciekawsze?



Międzynarodowe seminarium w Weimarze, lata 70.

Uroczystość nadania prof. Reginie Smendziance tytułu doktora honoris causa Akademii Muzycznej w Warszawie w 2002 r.

Z prawej: rektor Ryszard Zimak



kontakty z małżonką cesarza, Farah Diba, dla której miałam zaszczyt zagrać uprzednio w Żelazowej Woli, podczas jej wizyty w Polsce. Podobny charakter, aczkolwiek nie tak „malowniczy”, miał mój koncert w Helsinkach dla prezydenta Finlandii, pana Kekkonena, do którego wraz z przewodniczącym Rady Państwa odbyliśmy podróż polskim samolotem, inaugurującym bezpośrednie połączenia lotnicze między Warszawą a Helsinkami.

**JP:** Czy zechciałaby Pani Profesor powiedzieć kilka słów o swojej książce *Jak grać Chopina* i o losach tej pracy w świecie?

**RS:** Pierwszy tom książki zatytułowanej *Jak grać Chopina - próba odpowiedzi*, wydanej w roku 2000 przez Międzynarodową Fundację im. F. Chopina w Warszawie jest refleksją nad zagadnieniami interpretacji utworów solowych Chopina. Drugi, późniejszy jest poświęcony chopinowskim kompozycjom na fortepian z orkiestrą; jest mniej obszerny, ponieważ istnieje zaledwie 7 utworów Chopina na fortepian z towarzyszeniem orkiestry symfonicznej. Oba tomy pisane są w tym samym stylu, w oparciu o te same kryteria estetyczne. Nakład książki, co prawda stosunkowo niewielki,

rozszedł się w Polsce błyskawicznie. W roku 2002 ukazało się tłumaczenie I tomu, wydanego bardzo starannie w Chinach. Obecnie dokonuje się w tym kraju tłumaczenie II tomu. W samych Chinach koncertowałam dwukrotnie (w 1955 i 1962 r.). Niektóre fotografie z tej podróży znalazły się też w książce. Obecnie w przygotowaniu jest przekład i wydanie książki w Japonii, chęć publikacji zgłosiły też Stany Zjednoczone. Być może zbliżający się Międzynarodowy Konkurs Chopinowski w Warszawie w roku 2010 wpłynie na stopień zainteresowania się książką wśród młodych pianistów.

**PK:** Bardzo dziękujemy za rozmowę.

[Tytuł tekstu pochodzi od redakcji.]

Regina Smendzianka – pianistka, pedagog, ur. 9 X 1924 r. w Toruniu. Laureatka IV Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina w Warszawie w 1949 r. Studiowała grę na fortepianie w klasie prof. Henryka Sztompki w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Krakowie, którą ukończyła w roku 1948 dyplomem z najwyższym odznaczeniem. W 1947 r. debiutowała na koncercie z orkiestrą Filharmonii Krakowskiej. W latach 1950-55 odbyła studia uzupełniające pod kierunkiem prof. Zbigniewa Drzewieckiego. Od 1957 r. rozwijała intensywną działalność koncertową, występując w większości krajów europejskich, na Bliskim i Dalekim Wschodzie oraz w obu Amerykach. W repertuarze Reginy Smendzianki, który obejmuje wszystkie style muzyki fortepianowej (od baroku do współczesności, aż po awangardę muzyczną) ważne miejsce zajmują utwory polskich kompozytorów z Fryderykiem Chopinem na czele. Działalność pedagogiczną Regina Smendzianka rozpoczęła w 1964 r. w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Krakowie (obecnie Akademia Muzyczna). Od 1966 r. do emerytury (1996) prowadziła klasę fortepianu w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej (obecnie Akademia Muzyczna im. F. Chopina) w Warszawie, sprawując jednocześnie w latach 1970-1996 funkcję kierownika Katedry Fortepianu AMFC. W latach 1972-1973 pełniła funkcję rektora Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Warszawie. W 2002 r. Regina Smendzianka otrzymała tytuł doktora honoris causa Akademii Muzycznej im. F. Chopina w War-

szawie. Posiada wiele nagród i odznaczeń państwowych polskich i zagranicznych, m.in. Gloria Artis (najwyższa nagroda Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego; 2005 r.), medal Prymasa Polski „Ecclesiae Populoque Servitium Praestanti” (2004), Krzyż Komandorski z Gwiazdą „Polonia Restituta” (2005). Regina Smendzianka jest autorem książki *Jak grać Chopina – próba odpowiedzi*, wydanej w Polsce w r. 2000, tłumaczonej na obce języki. Jest również redaktorem kilku pozycji wydawniczych PWM z utworami polskich kompozytorów epoki przedchopinowskiej.

Piotr Kędzierski – pianista, teoretyk muzyki, doktorant i pracownik dydaktyczny Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie. Po ukończeniu studiów w warszawskiej Akademii Muzycznej odbył podyplomowe studia pianistyczne KONZERTEXAMEN w Kolonii jako stypendysta DAAD. Ukończył także podyplomowe studium muzyki kameralnej w Hochschule für Musik Köln uzyskując dyplom KAMMERMUSIKEXAMEN. Jako solista i kameralista koncertuje we wszystkich krajach Europy. Autor naukowych i popularnonaukowych prac z zakresu muzyki XIX i XX wieku.

Justyna Maria Etsuko Piękoś – pianistka, skrzypaczka i altowiolinistka, zajmuje się także kompozycją. Studia pianistyczne odbyła w ROBERT SCHUMANN HOCHSCHULE w Düsseldorfie. Pierwszy kierunek studiów, „pedagogikę fortepianową”, ukończyła w 2006 roku. W roku 2007 ukończyła kierunek mistrzowskich studiów pianistycznych, po czym rozpoczęła studia podyplomowe KONZERTEXAMEN. Jako solistka koncertuje m.in. w Polsce, Niemczech i Hiszpanii. Od 2007 roku prowadzi klasę fortepianu w CLARA SCHUMANN STÄDTISCHE MUSIKSCHULE w Düsseldorfie.



Łukasz Lewandowski

SPOTKANIE (1)

Wielu moich wybitnych kolegów próbowało podzielić się z widzami swoim aktorskim życiem, przemyśleniami o charakterze i specyfice poszukiwań zawodowych, refleksją nad istotą twórczości... Po prostu opowiedzieć o sobie, pisząc książki, opowiadania, eseje. Wielu teoretyków teatru również próbuje spojrzeć na specyfikę aktorskiego zawodu, uchwycić ją nowoczesnymi narzędziami.

Chciałem zaproponować trochę inną drogę. Na kanwie zawodowych spotkań, korzystając z własnych odczuć, przemyśleń, wewnętrznych przeżyć, pragnąłem w swojej pracy doktorskiej (a tekst niniejszy jest jej fragmentem) skupić się na próbie opisanego relacji mistrza i ucznia. Ucznia uosabiającego młodość i mistrza uosabiającego boskość. Młodość, która nie zachwyca się sobą, a szuka pełni siebie i szuka przewodnika na drodze do twórczości. Boskość mistrza, który z odwagą i mocą ponosi konsekwencje swoich wyborów; mistrza, który rzeczywistości nie tylko widocznej i materialnej, potrafi się przeciwstawić swoją twórczością. Czym jest to „coś”, co „przeżyło na równi z tym, co przyszło później” i co z tego może wynikać?

Poszukiwanie i przemierzanie drogi to proces, w którym „wiedzieć coś jasnego nie można, albo jest niezwykle trudno”. Nie tylko więc Simiasz, Teajtet, ale wielu innych poszukuje drogowskazu. Tego, kto udzieli rady, pomocy. Poszukuje Akuszera. Ja również go poszukiwałem. Na drodze aktorskiej, z nadania, z samego charakteru pracy, takim prowadzącym, kapitanem statku, przewodnikiem w podróży jest reżyser. Koło fortuny pozwoliło mi „uczyć się pływać” pod komendą wielkich polskich reżyserów, wybitnych artystów. Pozwoliłem sobie dokonać ostrej selekcji i podzielić się pamięcią o trzech spotkaniach (poniżej pierwsze z nich). W sposób świadomy skoncentrowałem się na bardzo indywidualnej i osobistej relacji z owymi twórcami. Jakie argumenty zmusiły mnie do tego, by przyjąć tak prywatny ton? Liczę na to, że forma osobistego przekazu pozwoli spojrzeć nie tylko inaczej, ale także głębiej na tych, którzy są powołani by być przewodnikami i tych, którzy tego przewodnictwa potrzebują.



Moje spotkanie, jeszcze jako studenta, z jednym z największych polskich reżyserów pamiętam „przestrzennie”. Sala im. W. Bogusławskiego wydała mi się przepiękna: czerwień, blask żyrandola, daleka czerń horyzontu, wszystko ogromne, gigantyczne... Próba aktorska, którą pierwszy raz miałem podglądać w prawdziwym teatrze. Zakradłem się na balkon. W środkowym rzędzie, na czerwonych fotelach siedział przygarbiony Jerzy Grzegorzewski otoczeniu asystentów, na scenie stał Michał Pawlicki. Chyba nie zdążyłem usiąść, gdy rozległ się krzyk pana Michała. Ten krzyk dotyczył mnie, zobaczył mnie jak skradam się na balkon i musiałem zbiec na dół. Poznałem dyrektora i kolegów aktorów w atmosferze małej awantury. Swoją pierwszą próbę miałem mieć następnego dnia, ale nie mogłem tak po prostu z bufetu czy ulicy przyjść i rozpocząć pracę. Moja przedwczesna obecność i sposób zaistnienia wzbudził na szczęście dużo sympatii. Następnego dnia wieczorem zjawiliśmy się na próbie we trzech. Trzech Satyrów. Przygotowany do roli Satyra 1, z nauczoną tekstem i ogromnymi emocjami przeżyłem pierwszą wstępną rozmowę z reżyserem. Nic z niej nie pamiętam, ale na pewno nie dotyczyła przedstawienia, sztuki, a już na pewno mojej roli. Nie było próby czytanej, stolikowej, nie pamiętam nawet, dlaczego. Miałem zaprezentować coś, z czego

słynąłem w szkole – to, co robiłem najlepiej. Zaskoczony takim żądaniem, nie umiałem niestety niczego zaproponować. Zaczęłem więc zadawać, jak się później okazało, serię głupich pytań: po co? dlaczego? czemu by to miało służyć? Reżyser ze stoickim spokojem poprosił mnie, bym „nie psychologizował” i w tym momencie zawalił się świat, w którym stawałem pierwsze kroki. Czekałem w bezradności i osłupieniu. Było nas już dwóch. Powoli dotarła do mnie prośba: „A jakby Pan, po prostu, tu w tym miejscu stanął na rękach i klaskał stopami?”. Miałem nadzieję, że to nie moja postawa przyczyniła się do zakończenia próby. Na koniec reżyser podszedł do nas i powiedział: „Panie Jacku – dziesięć punktów, Panie Leszku – osiem, Panie Łukaszu – ...”. Tu nastąpiło charakterystyczne machnięcie ręką, co oznaczało kompletną „masakrę”. Właśnie tak zakończyła się moja pierwsza obecność na „prawdziwej” próbie, w „prawdziwym” teatrze. Przedziwny, niespotykany język komunikowania się z aktorem. Język, który podskórnie każdy z nas wyczuwa jako jasny i pełny. Język pozwalający odbierać napięcia, rytmy i ich zaskakujące zmiany, język wymagający między innymi zgody na działanie w nas „wewnętrznej muzyki” i pozwolenie jej na decydowanie o „fakturze” tekstu. Pozwala to otwierać ciało – zaspane, rozleniwione. Ta „wewnętrzna muzyka” domaga się

eksplikacji, więc próbuje przedrzeć się przez cieleność. I człowiek zaczyna czuć najpierw najprostsze komunikaty: wygoda lub niewygoda. Grzegorzewski to wszystko dostrzegał i albo „kupował”, czasami wbrew aktorowi (zawsze jednak prosząc lub pytając, czy jest to możliwe), albo nie. W takich sytuacjach możliwość kombinacji wydawała się nieograniczona. Jedną z cech pracy polegała właśnie na ciągłej niepewności, ciągłym poszukiwaniu, ciągłym niezadowoleniu i przedziwnej logice, która dopuszczała nagłą i natychmiastową zmianę kierunku, na co trzeba było być przygotowanym do samej premiery. Hasło „Nie przywiązuję się” – to jedna z podstawowych prawd. Elementem, który wydał mi się najskuteczniejszym sposobem komunikowania się z Panem Jerzym, była szeroko rozumiana energia. Zawsze, ilekroć pytałem o rodzaj energii, jej gęstość, rodzaj, aurę, bliżej lub dalej udawało się nam wejść na wspólną ścieżkę, złapać trop. Tak jakby to „coś” zaczynało się w Nim krystalizować. Prawdopodobnie charakter zadań, jaki stawał przede mną, pomagał w poszukiwaniach. Obserwując starszych kolegów, dostrzegałem charakterystyczną zależność. Im więcej potu – praktycznych poszukiwań, a mniej teoretycznej analizy, tym On – Reżyser więcej wiedział, śmiało ryzykował i eksperymentował, otwierał przed nami swój świat nie do ogarnięcia, świat skojarzeń, poczucia humoru, wycucia absurdu – po prostu swojej poezji. W pracy przy *Nocy Listopadowej* z 1997 zadanie dotyczyło „poprowadzenia” dwóch scen.

Nie stanowiliśmy tła, drugiego planu, mieliśmy „poważne” zadanie. Założenie wstępne brzmiało: „Panowie trzeba zrobić mały skandal.” Nie-realny, nieistniejący świat Satyrów w „kreatywności” trzech żywych młodzieńców ma zrobić skandal. W kompletnej bezbronności uciekliśmy się do fortelu i zapytaliśmy o przestrzeń. Świat przestrzeni, precyzja i świadomość, gust i niepowtarzalność, Grzegorzewskiego – Wizjonera była i jest do dziś kompletnie niedostępna i nie do ogarnięcia. Bardzo często pytanie o to, gdzie, co tu będzie, w czym ja leżę, stoję, uruchamiał w Nim feerię barw, a to pozwalało otworzyć własną wyobraźnię na tyle, by zrobić coś „prywatnego” (z czego zawsze chętnie, obsesyjnie wręcz, korzystał), przypomnieć sobie film, książkę, gest, ruch, rekwizyt. To zamieniało powolnego i wydawało się – flegmatycznego reżysera w „tenisistę” z niespotykanym refleksem. Błyskawicznie podejmowana była decyzja, nowy pomysł, który natychmiast należało sprawdzić empirycznie (sprowadzić z magazynu, najlepiej najgłębszego, konstrukcję typu: magiel, pantograf) lub skonsultować pomysł z wypróbowanymi asystentami, którzy miną wyrażali swój pogląd na sprawę. Podstawowa trudność dotyczyła problemu zrozumienia, a nie tylko wycucia, czego oczekuje ode mnie reżyser. Zrozumienia, że nie ma gotowych rozwiązań w oparciu o własny dorobek, doświadczenie, umiejętność (często związane z teatrem konwencjonalnym, teatrem, który korzysta w swojej estetyce i języku z psychologicznych narzędzi). Bardzo często problem ro-





lub ewentualnie żyjącego autora. Przy tego typu założeniach powstawało, jak się domyślam, ryzyko braku komunikatywności i to z nią wiążą się rozliczne polemiczne głosy odnośnie twórczości Jerzego Grzegorzewskiego. O komunikatywność chodziło również w pracy z aktorami. Bywały momenty trafione „w punkt” – to jedno ze słynnych określeń, o którym każdy z nas marzył, że będzie dotyczyło właśnie jego pracy. Bywały też momenty kompletnego nieporozumienia. Miałem poczucie, że odpowiedzi, których się domagam od reżysera, dotyczą swia-

wynikał raczej z miejsca w przestrzeni (w tym wypadku staliśmy ustylizowani na płaskorzeźbę, w ogromnej dekoracji Andrzeja Kreutz-Majewskiego). Odkrywała nas kurtyna mozartowska i rozpoczynaliśmy nasz taniec satyrów. Pamiętam, że najważniejszy był kontakt z widzami, rodzaj spoufalenia się i dania czuury, oddechu, pomiędzy scenami księcia Konstantego, chociaż ani razu o tym z reżyserem nie rozmawialiśmy. Rozwiązania sceny, w której Satyry parodiują księcia Konstantego szukaliśmy najdłużej i co za tym idzie – najboleśniej. Pierwsza istotna infor-

kach (kopii tego stojącego na Agrykoli) głównie tego, by układ rąk, nóg w tym i w tym momencie był taki, a nie inny, by ruch rzeźbą przybierał taki, a nie inny cykl. Wszystkie prośby i dyspozycje były precyzyjne, szczegółowe i konkretne. Dyrektor poświęcał nam (tłu) dużo więcej uwagi niż parze aktorów, którym powierzył wiodące role. Było to dla nas (Satyrów), momentami bardzo krępujące, jednak brak zainteresowania głównymi aktorami nie wynikał z braku umiejętności itp., lecz po prostu z poszukiwań. Dłaczę go ich akcent padał na tło?

malne – czytaj: niepowtarzalne – warunki do zaistnienia, do przeżycia życia, którego nigdzie na świecie nie ma. Jest tylko tu i teraz i powstaje tylko w tym jednym człowieku. Grzegorzewski był nieprzewidywalny, nieuchwytny, jedyny i niespotykany. Miał na swój temat ogromne poczucie humoru (oczywiście do pewnego stopnia – dopóki nie dotyczyło to jego rekwizytów, przedstawień, ukochanych kobiet i jego samego). Z dnia na dzień, z chwili na chwilę, sekwencję, która rodziła się w bólach i ogromnym trudzie, a którą uznał za dobrą, potrafił określić jako fatalnie wyreżyserowaną. Potrafił być wobec siebie bezwzględny, krytyczny i złośliwy, przeproszał nas za swoją niemoc i słabość. Nie ukrywał przed nami, że mu nie idzie, że nie ma pomysłu. Czasami przysłówiowe pięć minut (to Jego określenie) lub po prostu przerwa, zmieniały wszystko, a czasami ciężar nie pozwalał na przyjęcie natchnienia. Jego autentyczność, pogoda ducha, wielka wrażliwość i pasja budzi mój ogromny podziw i szacunek do dziś. Nie wymuszał tego, ale oddziaływał w taki sposób, że aktor musiał mu zaufać. Wielu chciało i pragnęło mu ufać, ale byli też odporni na jego urok i moc, więc ani praca, ani efekty nie pozwalały na dalszą współpracę. Ci, którzy ufali mu bezgranicznie, mieli niebywałe szczęście przeżyć nowe, niespotykane życie. Nie zawsze i nie zawsze z chęcią próbowałem zrozumieć świat Grzegorzewskiego, wielokrotnie był on dla mnie zamknięty, nieprzenikniony. Jedną z jego podstaw była literatura, choć w specyficznym ujęciu – niekonwencjonalne jej rozumienie i próba nadania jej teatralnych przestrzeni stwarzały świat, o którym sam tekst niewiele wie. Świat, którego nie ma, nie było i nigdy już nie będzie.

Wszystkie zdjęcia pochodzą z inscenizacji „Nocy Listopadowej”.  
 fot. Wojciech Plewiński



ta absolutnie poukładanego, logicznego i BANALNEGO, a Jego to kompletnie nie interesuje, wręcz nudzi. Twórczy lęk, zmaganie się dotyczyły nie istoty, sedna sprawy, treści – bo to rozumiał i wiedział, a formy wyrazu i niebanalnego ujęcia, zbudowania kontekstu, który zaskoczyłby Jego samego. Wszystko żyło w nim głęboko własnym życiem, własnymi emocjami, uczuciami. Tylko jak je oddać, jak „namalować”, by zachwycały innych? Wracając do Nocy Listopadowej, niech za przykład posłuży komunikat, po którym nagle wszystko, stało się jasne: „Panowie, po prostu: »Publiczność zwymyślana« i proszę, i pach, nakłuwacie sobie paliczki i plujecie w publiczność, pach i...” Bardzo precyzyjne, wręcz aptekarskie układanie palców, w harmonii (lub bez) z kolegami, nowy podział tekstu, który

macja mówiła, że scena jest pusta i musimy coś z tym zrobić. Lataliśmy po kulisach, magazynie rekwizytów szukając czegoś, co uruchomi nie tyle nas, co Pana Jerzego. Nie często zdarza się (lub prawie wcale się nie zdarza) coś takiego, ale niedaleko stał stolik przygotowany zapewne do sceny z Chłopickim, albo też miał służyć samemu reżyserowi. Praktycznie bez zbędnych słów, zgodnie z logiką wynikającą z teoretycznego podziału na role (mnie przypadła rola parodiowania Konstantego), wskoczyłem okrakiem na stół, koledzy ustawili się po bokach i ruszyliśmy z kulisy na scenę. W scenie z Muzą (Anna Chodakowska) i Chłopickim (Jan Englert), reżyser domagał się od nas – trzech, nic nie mówiących Satyrów, wkomponowanych w plastikową kopię pomnika Jana III Sobieskiego na kół-

Z równą precyzją, czasami wręcz oszalałą, Grzegorzewski układał przestrzeń, gdy był autorem scenografii w swoich przedstawieniach. Istotne były centymetry, prozaiczne drobiazgi, każda choćby przypadkowa zmiana światła wpływała bardzo negatywnie na Jego samopoczucie. Tylko On mógł dokonywać ewentualnych korekt. Tak, jak nie było praktycznie dowolności aktorskiej, tak, jeżeli chodzi o stronę scenograficzną nie istniała jakakolwiek przypadkowość. Bywały chwile, szczególnie przed premierą, kiedy można było odnieść wrażenie, że ważniejsze są martwe przedmioty niż ludzie. Zastanawiam się, czy troska o przestrzeń, o jej koncepcyjną, estetyczną perfekcję, o nieprzypadkowość, nie była właściwie wyrazem szacunku dla człowieka; zarówno widza, jak aktora. Stworzyć opty-

Łukasz Lewandowski – gdańszczanin z urodzenia, aktor. Akademię Teatralną ukończył w 1998 r., w latach 1997–2005 aktor Teatru Narodowego w Warszawie. Obecnie jest wykładowcą na Wydziale Aktorskim Akademii Teatralnej.

Zdjęcia na stronach 36-39 pochodzą ze spektaklu „Ragazzo dell'Europa”, reż. René Pollesch, TP Warszawa, fot. Stefan Okolowicz



# BĄDŹ SOBĄ – SPROFANUJ SIĘ!

Jan Czapliński

„Nie mam już mojego przeklętego życia, w jakiś sposób musiało się sprzedać, kiedy akurat nie patrzyłem.”<sup>1</sup>



### Ja – Pollesch, „ja“ Pollescha

Nie jest łatwo pozostawać na bieżąco z kolejnymi produkcjami René Pollescha – jego teatralny dorobek rośnie w błyskawicznym tempie (w samym 2007 roku wyreżyserował osiem przedstawień) i liczy już kilkadziesiąt spektakli<sup>2</sup>, a dodać można do tego cztery słuchowiska radiowe<sup>3</sup> i dwa zrealizowane dla telewizji filmy – *Ich schneide schnell* (ZDF, 1997) i *24 Stunden sind kein Tag* (3sat, 2003). Żeby mówić o jego teatrze, nie trzeba ich jednak wszystkich znać – bo w gruncie rzeczy każdy kolejny spektakl jest następnym odcinkiem tej samej opowieści, następnym rozdziałem tej samej narracji. Spróbuję poniżej dokonać analizy tej narracji – choć głównym jej efektem może okazać



się tęsknota za polskim „Theatermacherem” pokroju Pollescha, za teatrem, który nie tylko z taką regularnością i precyzją analizuje ekonomiczne i (socio)polityczne mechanizmy kryjące się za codziennym życiem współczesnego człowieka, ale który jest jednocześnie na tyle elastyczny, że można w nim w swoisty sposób „uczestniczyć”, można go, dopasowując do własnych możliwości i potrzeb percepcyjnych, współtworzyć.

Jest to jednak tęsknota, jak się zdaje, nierealizowalna, bo Pollescha wyróżnia nie tyle sposób tworzenia teatru i myślenia o nim, ale może przede wszystkim sposób myślenia o samym sobie i sposób eksponowania samego siebie. Ja – autor, ja – członek klasy społecznej, ja – część wszechogarniającego systemu ekonomicznego, ja – zarabiający twórca teatru kapitalistycznego. Trochę w tym bezczelności, trochę na wskroś współczesnej samoświadomości, trochę naturalności dziecka kapitalizmu i postmodernizmu. Jeśli tymczasem przyjąć, że myślenie twórców polskiego teatru jest najczęściej organizowane przez kategorie narodowościowe, to sięganie (co zdarza się, oczywiście, coraz częściej) po typ myślenia (czy jednak raczej – tworzenia; typ wykorzystywania technik teatralnych) proponowany przez Pollescha, pozostaje egzotycznym eksperymentem, nakładaniem nowych elementów na niezmienną matrycę – i będzie tak dopóty, dopóki nie uwolnimy własnej tożsamości z narodowościowych więzów. Koniec końców, zrodzona za sprawą Pollescha tęsknota dotyczy nie tyle samego teatru, co raczej sposobu antropofilozoficznego myślenia o kondycji człowieka. Człowieka – nie obywatela.

### Autokrytyka krytyka

Analiza teatru Pollescha dla najlepszego efektu winna przyjąć, jak sądzę, formę stopniową, która pozwoli na ukazanie nakładających się na siebie – a nie istniejących na jednej, wspólnej płaszczyźnie – warstw sensów. Pierwszym jej poziomem jest refleksja stricte teatralna – skupiająca się na sposobie myślenia o miejscu, w którym reżyser pracuje. Pierwszym założeniem tego myślenia jest teza, że prawdziwa komunikacja w teatrze możliwa jest tylko wtedy, gdy „usunie się ją z centrum zdarzenia teatralnego”<sup>4</sup>, gdy komunikowanie się nie będzie głównym założeniem spektaklu, a energia twórców nie będzie wobec tego zorientowana tylko na czytelność i zrozumiałość wypowiedzi. „To jest trochę tak jak w miłości. Nigdy nie uda ci się nawiązać dialogu z kimś, kogo kochasz, kiedy będziesz go wciążył o tym przekonywać. Czasem musisz go też ignorować.”<sup>5</sup> W dobie oswojonej już teorii teatru postdramatycznego, pomysł na poddanie w wątpliwość skuteczności komunikacji skupionej na formułowaniu i rozumieniu wypowiedzi (tj. na „przekazywaniu znaczenia z A [scena] do B [widz]”<sup>6</sup>) nie jest w gruncie rzeczy nowy – Pollesch uzupełnia go jednak dalszymi założeniami swojego teatru.

Oto bowiem dokładnie zastanawia się nad pozycją, z której formułuje jakąkolwiek wypowiedź (nawet jeśli ma ona czasem widza „ignorować”),

1 R. Pollesch, *Miasto jako zdobycz*, przeł. Krzysztof Zajos, [w:] R. Pollesch, *Trylogia z Prateru*, Kraków 2005.

2 Wliczając w to również dzieła wieloczęściowe – dziesięcioodcinkowy *www-siams* (Schauspielhaus w Hamburgu, premiera pierwszej części: 8 listopada 2000) i trzynastoodcinkową operę *Java*” in a box (Luzerner Theater, premiera pierwszej części 24 września 1999).

3 Zarówno radiowa trylogia o Heidi Hoch (*Heidi Hoch, Heidi Hoch arbeitet hier nich mehr* i *Heidi Hoch 3*), jak i słuchowisko *Tod eines Praktikanten* (Śmierć praktykanta) miały swoje odpowiedniki sceniczne – spektakle *Heidi Hoch* (1999) i *Tod eines Praktikanten* (2007).

4 *Nie będę kłamał, że robię teatr dla robotników*. Z René Polleschem rozmawia Dorota Sajewska, [w:] program do przedstawienia teatralnego *Ragazzo dell'Europa* w TR Warszawa, red. Agnieszka Tuszyńska, cz. 1, s. 3.

5 Ibidem.

6 Por. H.-I. Lehman, *Teatr postdramatyczny*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004, s. 238.

7 *Nota bene*, Pollesch nie tylko nie lubi być nazywany dramaturgiem, ale też niechętnie godzi się na publikacje stworzonych przez siebie dla potrzeb spektaklu „partytur”.

8 *Nie odgrywam postępowego artysty*. Z René Polleschem rozmawia Piotr Gruszczyński, [w:] *Krytyka Polityczna* nr 13, s. 339.

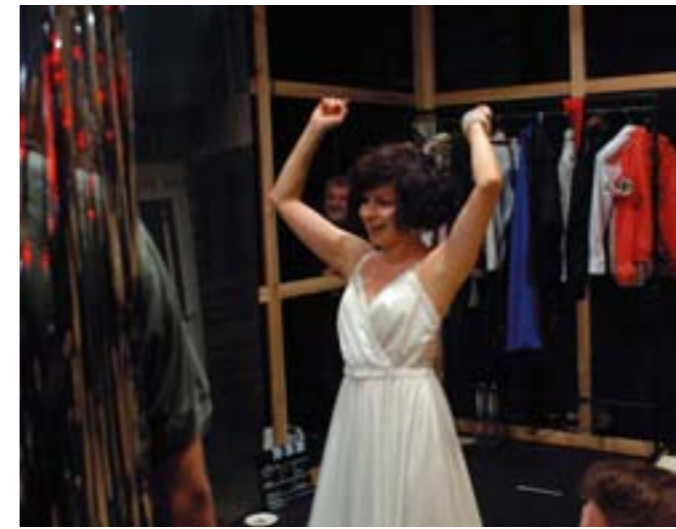
9 *Nie będę kłamał...*, op.cit., s.7.

10 Por. A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne*, [w:] *Krytyka Polityczna*, nr 11/12, s. 14-24.

11 R. Pollesch, *Hallo Hotel...!*, przeł. Dorota Sajewska, [w:] R. Pollesch, *Hallo Hotel...!*, *Pablo w markecie Plusa, Cappuccetto Rosso*, pod red. Agnieszki Tuszyńskiej, TR Warszawa, 2007, s. 32.

12 Koprodukcja Wiener Burgtheater-Kasino am Schwarzenbergplatz i berlińskiego Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz. Prapremiera w Wiedniu 18 czerwca 2004, premiera w Berlinie 10 grudnia 2007. Spektakl w Polsce można było zobaczyć podczas dwóch gościnnych występów w warszawskim TR, 5 i 6 kwietnia 2006.

13 R. Pollesch, *Hallo Hotel...!*, op. cit., s. 30. *Nota bene*, w paraleli łączącej zależność człowiek-obywatel problematyzowaną przez Agambena, z zależnością aktor-postać problematyzowaną przez Pollescha, fragment ten świetnie ujawnia wspomnianą wcześniej zasadność „stopniowania” analizy.



sprzeciwia się budowaniu tradycyjnej narracji teatralnej, bo uważa ją za normatywną – opartą na matrycy białego, męskiego, heteroseksualnego narratora. Ucieka więc od teatru przedstawienia, odchodzi od tworzenia iluzji teatralnej, nie proponuje jasno zakreślonej, rozwijającej się przy pomocy tradycyjnego dialogu fabuły. Co więcej, tworzy teksty swoich spektakli we współpracy z aktorami, obarczając ich za wypowiedzane słowa odpowiedzialnością niejako „osobistą” – bo w konsekwencji zespołowej pracy nad tworzeniem tekstu aktor mówi sam za siebie, a nie w imieniu granej przez siebie postaci – i to tekst ma służyć aktorowi, nie odwrotnie. Pollesch w oparciu o własne lektury, głównie filozoficzne, tworzy za każdym



razem nową partyturę teatralną<sup>7</sup>. Nigdy nie inscenizuje gotowych dramatów – „Tych, którzy wystawiają klasyków, a więc reprezentantów sztuki z kanonu wykształconego mieszczaństwa, postrzegam jako – by rzec radykalnie – leniwych myślowo.”<sup>8</sup> Mówiąc w skrócie, teatr dramatyczny i teatr reprezentacji to dla Pollescha konstrukcje muzealne, nie tylko pozbawione faktycznej siły wypowiedzi o rzeczywistości, ale wiodące również ku krzywdzącej idei uniwersalności – bo wśród publiczności „zawsze znajdzie się parę osób, które – ze względu na płeć, rasę, seksualność – by zrozumieć opowiadany na scenie świat, muszą zrezygnować z identyfikacji z samym sobą, oddzielić się od własnej prywatności.”<sup>9</sup>

W Debordowskiej krytyce spektaklu, jego istotą jest „zewnętrzność”, wywłaszczająca z bytu zewnętrzna wizja. Pollesch wydaje się z nią świetnie zaznajomiony – i autokrytycznym gestem przechodzi od „zewnętrzności” do „wewnętrzności”, uznaje teatr za miejsce, które samo powinno zostać poddane krytyce – jeśli ma chwilę później faktycznej krytyce służyć. Tym gestem zyskuje, jak sądzę, bardzo wiele. Redefinicja teatralnych relacji i odebranie sobie imunitetu – jak powiedziałby Artur Żmijewski – pięknoducha produkującego pozornie pożyteczne mity piękna<sup>10</sup>, pozwala Polleschowi na zdobycie pełnej kontroli nad swoją sztuką i nad swoim językiem, a „krytyka od środka” pozwala mu tworzyć teatr będący faktycznym działaniem politycznym, teatr robiony w sposób polityczny. Konstytuującym go działaniem okazuje się Agambenowska profanacja – zbiorowa reutilizacja poświęconych przedmiotów teatru, słowa, ciała – pozwalająca na odzyskanie teatralnej przestrzeni społeczno-politycznej rozmowy. A w „przestrzeni odzyskanej” Pollesch natychmiast rozpoczyna bezpardonową krytykę stosunków społecznych, politycznych i ekonomicznych. Drugim poziomem analizy będzie właśnie ona.

### Ciało uwikłane w teorię

Żeby spróbować uświadomić sobie, jak ta krytyka wygląda, można na początek przyjrzeć się fragmentom wypowiedzianych przez aktorów tekstów. „S: (...) Ten hotel to nie obóz! Tak, to prawda, muszę wprawdzie odsiaływać i wyczekiwać tutaj, tkwiąc w sprzeczności między ekonomicznymi determinantami a ludzkimi pragnieniami, ale ten hotel to nie obóz. St: Zamówię ci jeszcze jedną miskę zimnej brei. S: Zamknij mordę, ty kelnerzyco!”<sup>11</sup> I jeszcze jeden, również z *Hallo Hotel...!*<sup>12</sup>: „C: Właśnie wyobrażam sobie życie z tobą. Polecam się! J: Ty tani obciągaczu! Nie dam rady tego poskładać. Ty i ja. (...) Może ostatnio zbyt często zachowywaliśmy się jak obywateli i nie potrafimy już kurwa tykać za pieniądze! Ta szybko ulatniająca się chwila zanim stajemy się obywatelami i ta tożsamość narodzin i narodu! Nagle wszystko przestaje działać... Mimo, że rozpierdała się państwo narodowe i wszyscy bioobywateli!”<sup>13</sup>



# PRZYNA- LEŻNOŚĆ POP RZEZ MUZYKĘ

Halina Goldberg

## WKŁAD ŻYDÓW W KSZTAŁTOWANIE SIĘ MUZYCZNEJ POLSKOŚCI



„Muzykę znał, sam słynął muzycznym talentem;  
Z cymbałami, narodu swego instrumentem,  
Chadzał niegdyś po dworach  
i graniem zdumiewał  
I pieśniami, bo biegle i uczenie śpiewał.  
Choć Żyd, dość czystą miał polską wymowę,  
Szczególniej zaś polubił pieśni narodowe.”

Wkrótce po ukazaniu się *Pana Tadeusza* w 1834 roku, mickiewiczowski Jankiel – żydowski muzyk i polski patriota – i jego *Koncert nad koncertami* stały się paradygmatami muzycznej polskości i żydowskiego patriotyzmu. Postać Jankiela i wyobrażony dźwięk jego muzycznej opowieści o cierpieniach i nadziejach Polski z epoki rozbiorów i kampanii napoleońskiej w krótkim czasie zajęły centralne miejsce w polskiej świadomości patriotycznej, gdzie pozostały do czasów nam współczesnych. Ten nieustający wpływ Koncertu Jankiela na polską wyobraźnię patriotyczną, a także wyobraźnię muzyczną, jest udokumentowany w licznych źródłach, z których warto przytoczyć dwa. Pierwszym jest wizerunek, który pojawił się w serii alegorycznych pocztówek, wydrukowanych w Krakowie w 1911 roku przez Wydawnictwo Salonu Malarzy Polskich, ukazujący Mickiewicza z piórem w ręku, gdy przysłuchuje się improwizacji Jankiela wywołującej duchy dawnej polskiej świetności. Drugim jest lwowska publikacja z początku XX wieku zatytułowana: *Koncert nad koncertami*, będąca melodeklamacją tekstu Jankiela do muzyki Mariana Signo<sup>1</sup>.

Koncert Jankiela ucieleśniał marzenia polskich i żydowskich zwolenników żydowskiej asymilacji: przedstawiał on polskiego Żyda, który był nie tylko całkowicie poświęcony „sprawie polskiej”, ale także wyśpiewywał historię Polski w – zrozumiałym dla jego słuchaczy – polskim języku muzycznym. Dla obu kręgów popierających asymilację wyraźna była konieczność angażowania się Żydów w działalność mającą na celu zachowanie polskiej tożsamości narodowej. Do takich należała również działalność muzyczna. Już w pismach Staszica koncepcja naturalnej narodowości obejmowała nie tylko narodowy język, narodową historię, ale także narodową muzykę<sup>2</sup>. Słowem: naród powinien być mieć muzykę narodową. Toteż krąg postępowych Żydów (zwanych Maskalim), dążących do uzyskania pełnych praw obywatelskich dla ludności żydowskiej, zainteresowany był patronatem muzycznym i popierał młodych, którzy wybierali zawód muzyka jako metodę integracji narodowej i działalności na rzecz „sprawy polskiej”.

Pierwsze zmiany dotyczące równouprawnienia europejskich Żydów miały miejsce w ostatnich latach XVIII wieku. Te nowe nurty zaowocowały w 1791 roku nadaniem praw obywatelskich Żydom w młodej Republice Francuskiej, za którą poszły Holandia i Wielka Brytania. Nieco wcześniej, rabin i filozof Mojżesz Mendelssohn (dziadek słynnego kompozytora) zapoczątkował w Niemczech Haskalę – żydowskie Oświecenie. Celem Haskali była

reforma judaizmu, która pozwoliłaby na asymilację społeczną i kulturalną Żydów przy jednoczesnym zachowaniu niezależności religijnej.

W Polsce, już w XVIII wieku Stanisław Staszic i Hugo Kołłątaj popierali emancypację Żydów, wytyczyli jednak procesowi asymilacji bardzo konkretną ścieżkę, zgodną z ich definicją narodu polskiego: obydwaj wymagali od Żydów asymilacji językowej i akulturacji<sup>3</sup>. Mimo inicjatyw Staszica i Kołłątaja, emancypacja Żydów na terenach polskich została opóźniona i skomplikowana ostateczną utratą niepodległości po 1795 roku. W rezultacie zróżnicowań politycznych w każdym z rozbiorów proces ten miał inny przebieg, a prawa obywatelskie zostały przyznane Żydom w kilku etapach. Na terenach znajdujących się pod kontrolą pruską pierwsza faza została ukończona w latach 1814-15, druga zaś faza miała miejsce w latach 1840-70. W Księstwie Poznańskim proces naturalizacji został rozpoczęty w 1833 roku, a w 1848 roku zaadoptowano pruskie prawa. W Galicji prawa gwarantujące równouprawnienie zostały wprowadzone w roku 1867. W Warszawie i na pozostałych terenach Królestwa Polskiego większość ograniczeń dotyczących Żydów została zniesiona dopiero w 1861 roku<sup>4</sup>. Rzeczywisty postęp integracji był uzależniony od wielu czynników, wśród których najważniejszymi były konkretne warunki polityczne w danym regionie i stopień zaangażowania władz danej gminy żydowskiej w dążenie do autonomii.

Już pierwsi Maskalim, którzy przybyli z Lipska, Frankfurtu i Królewca pod koniec XVIII wieku i osie-



1

M. Signo, *Koncert nad koncertami*.  
Lwów: Gubrynowicz i syn [po 1909].  
Biblioteka Uniwersytetu Łódzkiego,  
M11999.

2

A. Walicki, *The Enlightenment and  
the Birth of Modern Nationhood:  
Polish Political Thought from "Noble  
Republicanism" to Tadeusz Kosciuszko*.  
Notre Dame 1989, s. 47.

3

Ibidem, s. 46-47. Dwoma najbardziej  
reprezentatywnymi dziełami Staszica są  
*Uwagi nad życiem Jana Zamojskiego*  
(1787) i *Przestrogi dla Polski* (1790).  
Choć Staszic był przecież jednym z  
pierwszych polskich zwolenników  
asymilacji, to ton jego argumentacji,  
szczególnie w artykule *O powodach  
krzywdzenia Żydów* („Pamiętnik  
Warszawski” 1816, vol. 4), był często  
oskarżycielski i szkodliwy.

4

Temat ten poddany jest szczegółowej  
analizie w pracy Artura Eisenbacha  
*Emancypacja Żydów na ziemiach  
polskich 1785-1870 na tle europejskim*  
(Państwowy Instytut Wydawniczy,  
Warszawa 1988).

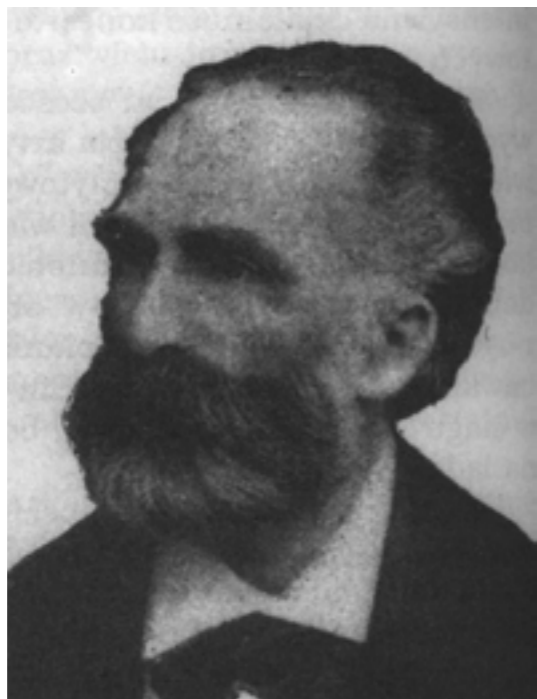


dlili się w Warszawie, okazali zainteresowanie muzyką. W czasach Królestwa Polskiego, w salo-  
nach Kronenbergów, Oesterreicherów, Toeplitzów  
oraz Rosenów kultura i muzyka zajmowały ważne  
miejsce<sup>5</sup>. Wśród najwcześniejszych i najstłnniej-  
szych był warszawski salon Judyty Jakubowicz  
(ur. 1749), wzorowany na berlińskich salonach  
prowadzonych przez Henriettę Herz, Rachelę Le-  
vin-Varnhagen i ciotkę Feliksa Mendelssohna, Do-  
rotheę von Schlegel<sup>6</sup>. W niektórych z salonów  
należących do warszawskich Żydów muzyka zaj-  
mowała czołowe miejsce. Najstłnniejszym z nich  
był salon należący do Józefa i Eleonory Wolffów,  
często odwiedzany przez zagranicznych wirtu-  
ozów i warszawską elitę muzyczną<sup>7</sup>. Józef Wolff  
był szanowanym warszawskim lekarzem, a jego  
żona, Eleonora née Oesterreicher, w roku 1812  
była uważana za jedną z najlepszych pianistek-  
amatorek w Warszawie<sup>8</sup>. Wolffowie dali Warsza-  
wie wielu patronów muzycznych i trzech znakomi-  
tych muzyków: syna Edwarda – wirtuozą, który  
został profesorem fortepianu w Paryskim Konser-  
watorium, oraz wnuków – Józefa i Henryka Wie-  
niawskich<sup>9</sup>. Wolffowie byli przedstawicielami lic-  
nej grupy dziewiętnastowiecznych postępowych  
żydowskich mieszczan, dla których uczestniczenie  
w polskim społeczeństwie odbywało się poprzez  
muzykę. Grupa ta wchodziła w sfery muzyki po-  
ważnej i narodowej etapami: najpierw poprzez  
patronat i amatorskie uprawianie muzyki, później  
– wydając na świat zawodowych muzyków.

Niższa społecznie klasa tradycyjnych zawodo-  
wych muzyków żydowskich wkraczała w świat  
muzyki polskiej innymi drogami. W okresach  
wcześniejszych muzycy żydowscy często mieli  
okazję grać dla Polaków, na przykład w orkie-  
strach dworskich<sup>10</sup>. Popularność nowych form  
rozrywki muzycznej, które szły w parze ze wzros-  
tem klasy średniej, a także rosnące zapotrze-  
bowanie na orkiestry ogródkowe i kawiarniane  
stworzyły nowe możliwości pracy dla muzyków  
żydowskich. Wśród nich najstłnniejsza była war-  
szawska orkiestra Szulców, prowadzona przez  
wiolonczelistę Icka Szulca. Wkrótce wiolonczeli-  
ści Szulc i – nomen omen – Abraham Wioloncze-  
lista, a także skrzypek Adam Sturm zaczęli grać  
w Teatrze Narodowym i Teatrze Rozmaitości<sup>11</sup>.  
Następne pokolenie zawodowych muzyków mia-  
ło już znacznie większe możliwości angażowania  
się w polskie życie muzyczne.



Poczynając od sukcesu *Krakowiaków i Górali*  
Jana Stefaniego, polskie tańce stały się sposobem  
określenia narodowości. Kompozytorzy związa-  
ni z Teatrem Narodowym, szczególnie Kurpiński  
i Elsner, skoncentrowali swoje wysiłki na tworze-  
niu narodowych oper polskich, w których domi-  
nowała muzyka folklorystyczna, głównie tańce.  
Jednocześnie zaczęto opisywać i wydawać ko-  
lekcje o tematyce folklorystycznej<sup>12</sup>. Tworzenie  
i upowszechnianie muzycznej polskości poprzez  
komponowanie polskich tańców, zaangażowa-  
nie w operę polską i propagowanie polskich pie-  
śni patriotycznych stało się ważne zarówno dla  
wykształconych Polaków, jak i dla żydowskiej in-  
teligencji. Żydowscy muzycy również zajęli się  
komponowaniem tańców narodowych, często de-  
dykując je osobom ze środowiska żydowskiego:  
Adam Sturm opublikował dziesiątki mazurów; do-  
robek Edwarda Wolffa zawiera dużą grupę ma-  
zurów i polonezów; wydawcy i kompozytorzy Ka-  
rol Magnus i Henryk Hirszel również pisali utwory  
w tych gatunkach. Polskie tańce komponowali też  
Leon Leopold Lewandowski, Adolf Gustaw Son-  
nenfeld, Józef Wieniawski, Adam Minchejmer i Lu-  
dwik Grossman, a utwory Henryka Wieniawskie-  
go, szczególnie jego polonezy, do dziś są obecne  
w repertuarze skrzypcowym.



Adolf Gustaw Sonnenfeld



**5**  
Ibidem, s. 419.

**6**  
Ibidem, s. 280; por. J. Kosim, *Losy pewnej fortuny. Z dziejów burżuazji warszawskiej w latach 1807-1830*, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1972, s. 58.

**7**  
E. i J. Szulc, *Cmentarz ewangelicko-reformowany w Warszawie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979, s. 279. Obaj nauczyciele Chopina byli znanymi z rodziny Wolffów: Józef Elsner dedykował swój *Kwartet fortepianowy F-dur* pani E. Wolff (prawdopodobnie Eleonorze); gdy Edward Wolff przybył do Paryża, otrzymał list od Wojciecha Żywnego,

polecający go opiece Chopina. Podczas swego pobytu w Wiedniu (1830-1831) Chopin był częstym gościem w domu Weberhaimów (pani domu była siostrą Eleonory Wolff). Zobacz: H. Goldberg, *Musical Life in Warsaw During Chopin's Youth 1810-1830*, Ph. D. diss., City University of New York, 1997, s. 382-84.

**8**  
„Allgemeine musikalische Zeitung”, September 1812, s. 612.

**9**  
S. Szenic, *Cmentarz powązkowski*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979-1983, t. 1, s. 298. Edward Wolff, urodzony w 1814, rozpoczął swą muzyczną edukację w Warszawie pod kierunkiem Elsnera, kontynuował ją zaś w Wiedniu i Paryżu, gdzie zdobył wielkie uznanie jako wirtuoz, kompozytor i nauczyciel fortepianu (został profesorem Konserwatorium). Por. A. Sowiński, *Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych* (wyd. pierwsze franc. 1857; wyd. polskie w Paryżu: Księgarnia Luxemburska, 1874), s. 412.

**10**  
W 1638 roku król Władysław IV znajdował przyjemność w słuchaniu „musicorum Synagoga symphoniaci de tribu Juda” ubranych w stroje tureckie (por. Z. Chaniecki, *Kapele janczarskie jako przejaw sarmatyzmu w polskiej kulturze muzycznej*, „Muzyka” 1971, t. 16, nr 1, s. 50). Przy innej okazji, w roku 1696, żydowska orkiestra dostarczała rozrywki królowej Marii Kazimierze (Ibid., s. 52).

W 1717 roku, kiedy rozmitowana w muzyce żona bogatego i wpływowego hetmana wielkiego koronnego Elżbieta Sieniawska przebywała w Puławach bez swojej kapeli dworskiej, zaoferowano jej usługi muzyków żydowskich z Tarnograda. Por. J. Nowak, *Kapele muzyczne na dworze hetmana Adama Mikołaja Sieniawskiego i jego żony Elżbiety z Lubomirskich (1685-1729)*, „Muzyka” 2003, nr 3, s. 30.

**11**  
Rozszerzony słownik poświęcony roli Żydów w muzyce polskiej przygotowywany jest obecnie przez Błaszczyka. Jestem niezwykle wdzięczna autorowi za wprowadzenie mnie w tę tematykę.

**12**  
Dobrze znane są późniejsze monumentalne publikacje Oskara Kolberga: *Pieśni ludu polskiego* (1857) oraz *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce* (1857-1890). Wcześniejszą publikacją, o mniejszym rozmiarze jest praca Łukasza Gołębiowskiego *Lud Polski, jego zwyczaje, zabobony* (Warszawa, 1830). Zob. także prace wymienione przez Stanisława Pieprza w *Bibliografii muzycznej polskich czasopism niemuzycznych 1800-1830* (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1962, s. 15-20); np. Albert Sowiński *Śpiewy polonezowe* oraz artykuł *W pieśniach ludu polskiego*, zamieszczony w „Pamiętniku Narodowym”.

**13**  
Lista publikacji z tego okresu znajdujących się w Bibliotece Narodowej przedstawiona jest przez Wojciecha Tomaszewskiego.

**14**  
Kraków, Biblioteka Jagiellońska 403 III Mus.; Warszawa, Muzeum Historyczne m. st. Warszawy 73.

**15**  
Druk pochodzi sprzed 1863 roku, jednak Hernisz musiał napisać swój poemat dużo wcześniej, być może podczas Powstania Listopadowego. Oryginalna pieśń Chopina, skomponowana w 1830 roku, rozpowszechniona była w Polsce i we Francji w numerowanych kopiach rękopisów, wydana zaś została dopiero w opus pośmiertnym w 1859 roku (Hernisz od dawna przebywał już wtedy w Ameryce). Hernisz – jak sugeruje tekst – mógł zapoznać się z kopiami rękopisów w Polsce podczas Powstania lub w Paryżu, przed opuszczeniem Europy. Interpretację taką potwierdza fakt, iż wersja pieśni z tekstem Hernisza (choć przetransponowana z C-dur do E-dur) bardziej przypomina kopię, będącą w posiadaniu siostry Chopina, Ludwiki Jędrzejewicz, niż wersję wydaną przez Fontanę w 1859 roku. Co do wspomnianego druku, warto nadmienić, iż sklep Żupańskiego nie funkcjonował do roku 1839, samo zaś nazwisko Chopina do roku 1840 nie wywoływało w Polsce żadnych patriotycznych skojarzeń. Być może dopiero wydarzenia związane z Wiosną Ludów, szczególnie zaś powstanie w Poznaniu Polskiego Komitetu Narodowego (20 marca 1848 r.), stworzyły okazję sprzyjającą wydaniu omawianej publikacji.

**16**  
Wiele szkół tego typu znajdowało się w Niemczech (np. Samsonschule, Jewish Free School of Wolfenbüttel). Zapoczątkowały one nowoczesną, świecką edukację młodzieży żydowskiej.

**17**  
Paul Mendes-Flohr, *German Jews: a Dual Identity* (New Haven & London, 1999), 67.

**18**  
Powodem takiego stanu rzeczy były przede wszystkim niejasno sprecyzowane cele kształcenia, a także niechęć, z jaką religijna gmina żydowska odnosiła się do całego przedsięwzięcia. Szkoła nie wykształciła zresztą żadnego rabiną. Zob. Antony Polonsky, *Warszawska Szkoła Rabinów: ordonowiczka narodowej integracji w Królestwie Polskim*, [w:] *Duchowość Żydowska w Polsce*, Kraków 2000, s. 287-307.

Leopold Lewandowski



Ludwik Grossman



Można by twierdzić, że komponowanie polone-  
zów czy mazurków przez żydowskich muzyków  
nie służyło określeniu swej przynależności naro-  
dowej jako polskiej, a raczej miało pragmatycz-  
ne cele: zaspokajanie ówczesnej mody na rynku  
muzycznym lub promowanie własnej kariery za  
granicą. Podobne debaty można prowadzić nad  
analogiczną twórczością kompozytorów polskich,  
którzy nie mieli rodowodu żydowskiego lub też  
na temat twórców obcych, osiadłych w Polsce (na  
przykład Elsnera). Trudniej jest jednak podważać  
pomyślny rozwój życia upowszechniania utworów  
zawierających treści patriotyczne. Warto tu zacytować parę przykładów pochodzą-  
cych z krótkiego okresu niepodległości podczas Po-



wstania Listopadowego, gdy publikowanie muzy-  
ki było wolne od cenzury i ogromna ilość utworów  
odzwierciedlała patriotyczną euforię Polaków. Wie-  
le z tych patriotycznych utworów wyszło z warszta-  
tu drukarskiego Karola Magnusa, wśród nich druk  
zawierający dwie spośród najbardziej ulubionych  
i znanych melodii patriotycznych: *Ulubiony Marsz*  
Księcia Józefa Poniatowskiego i *Mazurek Dąbrow-  
skiego*<sup>13</sup>. Wśród kompozytorów upamiętniających  
bohaterów powstania był też Edward Wolff, który  
zadedykował marsza Janowi Skrzyneckiemu, na-  
czelnemu wodzowi wojsk polskich<sup>14</sup>. Szczególnie  
interesującym przypadkiem jest poznański druk  
sprzed 1863 roku, w którym do melodii *Hulanki*  
Chopina, Synaj (Stanisław) Hernisz dopisał patrio-  
tyczny wiersz, nawołujący do zbrojnej walki przeciw  
Moskałom<sup>15</sup>. Hernisz (1803-1866) był studentem  
warszawskiej Szkoły Rabinów, aktywistą politycz-  
nym i uczestnikiem powstania. Służąc pod Chłopickim,  
Hernisz osiągnął rangę porucznika i wraz z Józefem  
Berkowiczem, synem Berka Joselewicza, usiłował  
zorganizować batalion żydowski. Szkoła Rabinów  
została ufundowana w Warszawie w 1826 roku celem  
kształcenia religijnych Żydów w rodzimym języku,  
zgodnie z zasadami Haskali<sup>16</sup>. Ani jeden rabin nie  
wyszedł z tej szkoły, ale za to wykształciło się tu  
wielu żydowskich prominentów, którzy niejednokrot-  
nie uznawali się za stróżów polskości<sup>17</sup>.

Emancypacja Żydów na terenach Królestwa  
Polskiego otworzyła nowe możliwości dla żydow-  
skich muzyków i miłośników muzyki. Angażowa-  
li się oni w tym okresie w polskie życie muzyczne  
ze zdwojoną energią. Wystarczy wspomnieć, że  
wśród założycieli Warszawskiego Towarzystwa  
Muzycznego byli: Józef Wieniawski, Henryk To-  
eplitz, Adam Minchejmer i Ludwik Grossman.  
W późniejszych latach działali tam między inny-  
mi Aleksander Poliński i Aleksander Rajchman.  
Ogromny wkład WTM-u w ochronę historycznej  
i kształtowanie się im współczesnej muzycznej pol-  
skości jest powszechnie znany, a żydowscy człon-  
kowie WTM-u uczestniczyli w rozlicznych działa-  
niach tej organizacji, takich jak: kolekcjonowanie  
polskich materiałów muzycznych (na przykład



Adam Minchejmer

w roku 1901 Matias Bersohn ofiarował WTM-owi Stichvorlage *Walca* op. 34 no. 1 Chopina<sup>18</sup>; propagowanie historii muzyki polskiej (wykłady i publikacje Polińskiego, czy też historyczne koncerty prowadzone przez Minchejmera); organizacja życia muzycznego; publikowanie utworów współczesnych kompozytorów polskich; inicjatywy mające na celu budowanie instytucji życia muzycznego w Warszawie, szkoły muzycznej czy filharmonii, a także tworzenie muzyki o charakterze patriotycznym.

Najbardziej znanymi, skłaniającymi się ku toposowi narodowemu utworami autorstwa kompozytorów żydowskich są dzieła sceniczne o tematyce polskiej: opera *Mazepa* Adama Minchejmera oparta na utworze Słowackiego (1900) i balet *Pan Twardowski* Adolfa Gustawa Sonnenfelda (1874), który pozostawał w repertuarze polskich teatrów przez prawie pół wieku. Oba te utwory mają wyraźnie polską tematykę, zawierają także melodie i tańce narodowe. Muzyka narodowa pojawiała się również w innego rodzaju utworach – w polskich tańcach i pieśniach (m.in. w twórczości Grossmana i Minchejmera), oraz w utworach instrumentalnych.

W okresach najintensywniejszej cenzury zaborców utwory instrumentalne stwarzały szczególne możliwości wprowadzania tematyki patriotycznej bez zwracania uwagi cenzora. Najprostszym sposobem było publikowanie znanych pieśni patriotycznych w formie instrumentalnej, bez tekstu: przykładem tego jest publikacja Grossmana pod tytułem *Dwa Śpiewy znane „Warszawianka” i „Lilwinka”* lub nieco bardziej zawołowany *Śpiew Religijny*, który już w piątym taktie okazuje się aranżacją *Boże, coś Polskę*.

W bardziej rozbudowanych utworach komunikowanie treści patriotycznych odbywało się poprzez narracje muzyczne, które jak *Koncert nad Koncertami* Jankiela, przemawiały poprzez natychmiast rozpoznawane przez słuchaczy topoty – marsza żałobnego, lamentu, muzyki wojskowej – a także

poprzez cytaty lub aluzje do muzyki o tematyce narodowej lub patriotycznej. Z pewnością takie były konotacje parafraz na tematy ze znanych oper narodowych: między innymi *Réminiscences de Halka de Moniuszko*; *Fantaisie de concert pour le piano* op. 2 Karola Tausiga z 1861 roku czy też *Grand Duo sur l'opéra polonaise Halka à quatre mains* op. 247 Edwarda Wolffa, opublikowane w czasie powstania styczniowego. Mniej bezpośrednio, aczkolwiek łatwo rozpoznawalne przez słuchaczy aluzje znajdowały się w utworach typu fantazyjnego, nawiązujących do tematyki polskiej. Jednym z twórców takich utworów był Ludwik Grossman – pianista, organista i kompozytor, współzałożyciel i członek zarządu Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego i Filharmonii Warszawskiej, gospodarz świetnego salonu muzycznego oraz współwłaściciel składu fortepianów.

Wśród kompozycji Grossmana znajdują się *Fantazja na Tematy Polskie* na orkiestrę (1886) i dwie *Rapsodje Polskie* na fortepian, op. 30 i 84<sup>19</sup>. *Rapsodja Polska* op. 30 została opublikowana w 1861 roku, w okresie rozruchów i demonstracji poprzedzających wybuch Powstania Styczniowego, gdy cenzura nasiliła się do tego stopnia, że nawet za śpiewanie pieśni patriotycznych można było zostać aresztowanym<sup>20</sup>. Dla Żydów był to także okres spotęgowanych nadziei, zakończonych wprowadzeniem równouprawnienia tej nacji w Królestwie Polskim. Symbolem asymilacji żydowskiej w tym okresie stała się śmierć młodego Żyda, Michała Landego, niosącego krzyż podczas manifestacji patriotycznej na Placu Zamkowym.

*Rapsodja* Grossmana jest narracją muzyczną o charakterze bezwzględnie patriotycznym. Wspomniana ilustracja na stronie tytułowej (litografia Maksymiliana Fajansa) sygnalizuje elementy narracji narodowej, której oczekiwać można od muzyki *Rapsodji*. Na pierwszym planie pojawia się dwójka dzieci i młoda dziewczyna, którzy przysłuchują się dudziarzowi; na dalszych planach widzimy młodą zakochaną parę pod strzechą i parę w stroju ludowym tańczącą pod akompaniament skrzypka siedzącego na słomianym dachu; cykl scenek polskich zamyka grupa kobiet klęczących przy mogile oznaczonej krzyżem i grupa galopujących



18

Sprawozdanie WTM 1901 r., s. 9.  
„Kurier Warszawski” 1902, nr 22  
(z 22. 01), s. 2.

19

Jim Samson, *Ludwik Grossman*,  
[w:] *The New Grove Dictionary of  
Music and Musicians*, ed. S. Sadie,  
vol. 7, London, 1980.

20

Data publikacji *Rapsodji* jest cytowana  
za Katalogiem WTM.



Henryk Toeplitz



ułań. Wszystkie te scenki są typowymi dla ówczesnej ikonografii symbolami polskości. Podobnie muzyka *Rapsodji Polskiej* składa się z dźwiękowych symboli zniewolonej Polski. Wśród kujawiaków, mazurów, krakowiaków i polonezów słyszymy znane melodie patriotyczne. Jest tu i hymn *Boże, coś Polskę* i *Mazurek Trzeciego Maja*. Jest i pieśń *Ty pójdziesz górą*, którą cytuje Oskar Kolberg w *Pieśniach ludu polskiego* opublikowanych w Warszawie w 1857 roku<sup>21</sup>. Ta pieśń o niespełnionej dozgonnej miłości była tak silnie związana z okresem powstania styczniowego, że 30 lat później została użyta przez Elizę Orzeszkową w powieści *Nad Niemnem*, jako element łączący młode pokolenie z pokoleniem powstańców. Jest też w *Rapsodji* Grossmana *Mazurek Dąbrowskiego* – na początku jako rzewne wspomnienie (fragment, w tenorowym rejestrze, w minorze) i na końcu, jako triumfalne *Largo e grandioso*. Znane melodie scalone są recytatywem lub też pasaża-

21

*Pieśni Ludu Polskiego w Górny*  
*Szłąsku z muzyką, zebrał i wydał*  
Juliusz Roger dr. med., Wrocław:  
H. Skutech. [Dawniej Schletter.] 1863.

mi o charakterze wariacyjnym czy wirtuozowskim. Cała zaś narracja postępuje torem *per aspera ad astra* – wszak celem tych muzycznych wspomnień o historii Polski było dodanie otuchy i nakreślenie muzycznej wizji przyszłej zwycięskiej Polski. *Rapsodja Polska* Grossmana należy do polskiego gatunku utworów, które były komponowane na przestrzeni całego XIX wieku przez zarówno przez amatorów jak i wielkich artystów muzycznych od Glińskiego po Chopina, od Würfla po Grossmana. Były to utwory narracyjne, które w sposób bezpośredni lub zawaolowany nawiązywały do dziejów Polski i poprzez cytaty lub aluzje muzyczne tworzyły treść zrozumiałą słuchaczom. W tym sensie *Rapsodja* wywodzi się z wieloletniej muzycznej tradycji patriotycznej. Jednocześnie gatunek, do którego należy *Rapsodja* nawiązuje do muzycznej opowieści mickiewiczowskiego Jankiela – muzyka, patrioty, prototypu idealnego żydowskiego Polaka. Ze względu na swój rodowód w polskiej kulturze muzycznej i literackiej *Rapsodja* Grossmana jest więc szczególnie interesująca jako utwór, który wyszedł spod pióra żydowskiego Polaka w okresie gdy dla Żydów bycie Polakami oznaczało budowanie i chronienie polskości czynem, słowem i dźwiękiem.

Halina Goldberg – muzykolog (doktorat z muzykologii otrzymała w City University of New York Graduate Center), obecnie profesor w Indiana University Bloomington. Prowadzi badania naukowe z zakresu Chopinologii. W obszarze jej zainteresowań znajdują się ponadto: muzyka polska i muzyka Europy Wschodniej, historia praktyki wykonawczej, recepcja, interakcja muzyki i polityki oraz problematyka narodowości jako konstrukcji kulturowej. Jest autorką licznych artykułów dotyczących m.in. kameralnych wersji utworów koncertowych Chopina, kulturowych konstrukcji narodowości w muzyce Glinki, uczestnictwa dziewiętnastowiecznych muzyków żydowskich w kształceniu polskiej tożsamości narodowej.

# MUZYKA W OBOZIE KONCENTRA- CYJNYM

Jagna Dankowska

1. W trzy lata po zakończeniu wojny Szymon Laks, polski kompozytor żydowskiego pochodzenia i René Coudy, obaj więźniowie obozu koncentracyjnego Auschwitz II – Birkenau napisali książkę o orkiestrze, która istniała w obozie. Książka, która nosiła tytuł *Musiques d'un autre monde* (*Melodie z innego świata*), ukazała się w Paryżu i szybko zniknęła z półek księgarskich. W latach pięćdziesiątych Laks rozpoczął starania o wydanie w kraju ojczystym polskiego przekładu *Melodii z innego świata*, nawiązując korespondencję z „odpowiednimi czynnikami”. Po dłuższym czasie Ministerstwo Kultury i Sztuki, opiniujące tego typu publikacje, odmówiło wydania książki o tematyce oświęcimskiej, szeroko wówczas omawianej. Laks, obywatel francuski, spodziewał się odmowy z różnych powodów, ale powód podany przez ministerstwo zaskoczył go. Autorem zarzu-

cono zbyt korzystne przedstawienie niemieckich oprawców, spragnionych muzyki, i ukazanie więźniów jako obdarty z uczuć wyższych tłum, myślący jedynie o zdobyciu za wszelką cenę jedzenia. Wydawało się, że władze w Polsce na opak zrozumiały intencję autorów *Melodii z innego świata*, którzy w żadnym przypadku nie chcieli wyidealizować Niemców i poniżyć więźniów. W tym samym czasie we Francji nie dawano wiary temu, co o łagrach sowieckich napisał Józef Czapski w *Na nieludzkiej ziemi* (1949), relacji z poszukiwań zaginionych oficerów polskich, które Czapski prowadził z polecenia generała Władysława Andersa. W dwadzieścia lat później, w kompromitujących polskie władze latach 1967–1968 Szymon Laks ponowił starania o wydanie *Melodii z innego świata* w Polsce. Tym razem nie odmówiono mu wprost. Po wielomiesięcznej korespondencji w Pa-

ryżu pojawiła się przedstawicielka polskich decydentów, celem omówienia ewentualnej publikacji. Laks pierwszy raz uczestniczył w rozmowie o niczym, pełnej pustych frazesów i z góry dążącej do pozostawienia sprawy bez odpowiedzi. Tak też się stało.

2. Szymona Laks nie przestał nurtować problem, dlaczego komukolwiek mogła przyjść do głowy myśl, iż przedstawił on obozową orkiestrę w sposób, z którego można było wysnuć wniosek o jakimkolwiek gloryfikowaniu niemieckich zbrodniarzy. W końcu znalazł odpowiedź na ten niesprawiedliwy względem swoich intencji zarzut. W obszernej literaturze obozowej pojawiają się sprzeczne obrazy tych samych wydarzeń. Sprzeczność ta wynika z niemożności przyjęcia ludzkiej miary wobec tego, w jakim celu zorgani-



Szymon Laks

wanie nowych aspektów funkcjonowania zjawisk, których walory wydają się być oczywiste. Tak jest i z muzyką, najdoskonalszą ekspresją ducha ludzkiego, która włączona została „w piekielne przedsięwzięcie zagłady milionów ludzi”, a więć do działań sprzecznych z jej powołaniem. Laks postanawia jeszcze raz opisać działalność obozowej orkiestry. Bezpośrednim impulsem stało się spotkanie w 1974 r. z Aleksandrem Kulisiewiczem, byłym więźniem Sachsenhausen. Kulisiewicz zbierał muzykę obozową, szczególnie pieśni. Laks nie mógł mu w niczym pomóc, ponieważ po pierwsze w Birkenau nie zetknął się z żadną aktywnością wokalną ani też poetycką, po drugie po ewakuacji więźniów do Oranienburga–Sachsenhausen w obozie pozostały stopy nut przeznaczone dla obozowej orkiestry, pisanych prawie w całości ręką Laks. Ten obozowy materiał nutowy ukazałby w pełni gust oprawców. Orkiestra grała to, co nakazywały władze obozu i co pasowało ich zdaniem do obozowego hasła „Arbeit macht frei”. Najczęściej grano dziarskie, wesołe marsze, na przykład wtedy, gdy więźniowie wracali w szyku marszowym z wielogodzinnej, katorżniczej pracy.

Laksa zdumiał artykuł Kulisiewicza *Muzyka i pieśń jako współczynnik samoobrony psychicznej więźniów w obozach hitlerowskich* (1977)<sup>1</sup>, w którym przeczytał jak to orkiestra grająca w KL Auschwitz dodawała więźniom otuchy i siłę do przetrwania. Kulisiewicza zachwycała „wspaniała wymowa tej muzycznej międzynarodówki”. Laks miał całkiem odmienne – potwierdzone własnym doświadczeniem – zdanie w tej kwestii. Muzyka podtrzymywała przy życiu i była czynnikiem „samoobrony psychicznej jedynie dla tych, którzy grając w orkiestrze nie chodzili do ciężkiej pracy i mogli lepiej się odżywiać”.

Powodowany dążeniem ukazania prawdy Laks pisze po polsku Gry oświęcimskie, które w 1979 r., w tłumaczeniu angielskim, wydaje londyńska Oficyna Poetów i Malarzy. Książka ta bliska jest dramatyzmem obiektywnego opisu wydarzeń temu, co Marek Edelman opowiedział Hannie Krall<sup>2</sup>

o życiu i powstaniu (1943) w warszawskim getcie. W 1998 r., pięć lat przed śmiercią Szymona Laks (1901–1983), ukazało się nakładem Państwowego Muzeum Oświęcim – Brzezinka polskie wydanie Gier oświęcimskich.

3. Wybuch wojny zastał Laks w Paryżu, gdzie mieszkał od 1927 r., kiedy to po ukończeniu warszawskiego konserwatorium w klasie kompozycji i dyrygentury, zaczął uzupełniać studia w Conservatoire National. W 1941 r. Laks został aresztowany przez niemieckie władze okupacyjne i internowany w obozie pod Orleanem, a w lipcu 1942 przewieziony do Auschwitz II – Birkenau. Pierwsze zderzenie z muzyką nastąpiło podczas 72-godzinnej podróży w zatłoczonym, bydlęcym wagonie. W czasie jednego z przystanków Laksowi udało się przecisnąć do zakratowanego okienka, aby zaczerpnąć świeżego powietrza. Pociąg zatrzymał się w właśnie w Eisenach, w mieście narodzin Jana Sebastiana Bacha. Przed laty w Wiedniu Laks zwiedzał dom, w którym zmarł Beethoven. Zapragnął zobaczyć dom w Lipsku, w którym zakończył życie Bach. Życzenie spełniło się, jakby w odwrotnym kierunku i w tragicznych okolicznościach.

Laks przeżył Auschwitz nie wyzbywając się „ani jednej cnoty ludzkiej”<sup>3</sup>, dzięki zetknięciu się z kilkoma przyzwoitymi rodakami obdarzonymi ludzkim sercem i dzięki nieskończonej ilości „cudów”.



Muzyka Polska  
XIX i XX wieku  
Antologia

**LAKS**  
Elegia żydowskich miasteczek  
SŁONIMSKI

Okładka partytury „Elegii żydowskich miasteczek” Laks i Słonimskiego

Marek Oberländer, „Ostatni etap II” – litografia z cyklu „Nigdy wrócej getta”, 1953

**1**  
Artykuł opublikowany został w „Przeglądzie Lekarskim” 1977, nr 1.

**2**  
H. Krall, *Zdążyć przed Panem Bogiem*, Kraków 1977.

**3**  
S. Laks, *Gry oświęcimskie*, Oświęcim 1998, s. 20. Kolejne cytaty z tej książki zaznaczone są numerami stron.

Elżbieta Grabska pozująca  
do litografii „Gtód” Marka Oberländera;  
fot. z archiwum Elżbiety Grabskiej



To dlatego „nie poszedł na druty”, tak jak to robili mniej wytrzymali więźniowie, tj. nie popełnił samobójstwa rzucając się na okalające obóz przewody elektryczne pod wysokim napięciem. Niemcy strzelali do samobójców. Wydobycie zwłok wplątanych w druty wymagało wyłączenia prądu, a to było kłopotliwe, burzyło dobrą organizację życia obozowego.

Pierwszym cudem było włączenie Laksa do czwórki brydżowej, składającej się z „prominentów” – więźniów pełniących w obozie ważne funkcje, a więc mających władzę nad współwięźniami. W czasie gry Laks wyznał, że jest muzykiem, z nadzieją, że „anioł – brydżysta” przeniesie go do orkiestry. I tak się stało. Orkiestra składała się głównie z „zagranicznych Żydów”, często znakomitych muzyków. Wybierano ich z codziennych transportów, przywożących tysiące Żydów z całej Europy. Laks służył za tłumacza, bowiem poza językiem polskim i francuskim znał biegle angielski i niemiecki. Z czasem zaczął uczyć języków – po kryjomu lub oficjalnie, jeśli w grę wchodziłi Niemcy zatrudnieni w obozie.

4. Szczęśliwie dla orkiestry komendant obozu męskiego, Johann Schwarzhuber był melomanem i domagał się wzbogacenia repertuaru. Laks, *Lagerkapellmeister* (kapelmistrz orkiestry obozowej), zaczął harmonizować, instrumentować i rozpisywać na głosy orkiestrowe melodie dostarczane przez komendanta. Powstała *Musikstube* (izba muzyczna), gdzie wykwalifikowani więźniowie-kopiści przepisywali nuty i gdzie składowano instrumenty należące wcześniej do więźniów. Muzyków zatrudnionych w orkiestrze zaczęto zwal-

niać z ciężkiej pracy fizycznej. Poza nowymi marszami, komendant zażądał opracowania wiązań melodii z popularnych niemieckich operetek, z utworów Schuberta i motywów rosyjskich. Orkiestrę założono również w obozie kobiecym. Dostojnicy obozowi sprowadzali do swoich mieszkań parosobowe zespoły grające muzykę taneczną i rozrywkową. Muzycy wracali z żywnością i papierosami, pełniącymi rolę waluty obozowej. Zaczęto organizować niedzielne koncerty muzyki rozrywkowej, cieszące się znaczną frekwencją więźniów i władz obozu.

Orkiestra nie towarzyszyła egzekucjom. Wiernie odtwarzający fakty Laks nie rozgrzeszał orkiestry, ale Niemców, którzy „zbyt kochają muzykę, aby jej używać dla tak prozaicznych celów” (s. 60). Natomiast zdarzało się, że orkiestra grała, gdy kolumny więźniów maszerowały w kierunku komór gazowych, ale działo się to przypadkowo. Podczas jednego z niedzielnych koncertów improwizujący flecista nawet nie zauważył szeregu ciężarówek jadących w kierunku krematoriów. W jednej z nich znajdowała się jego córka.

5. Niekiedy można było odnieść wrażenie, że w Niemczech słuchających muzyki można było dostrzec istoty ludzkie. Niektórzy z nich wzruszali się do łez. A jednak zdolni byli oni jednocześnie „do popelniania tylu okrucieństw na reszcie ludzkości” (s. 72). Czy muzyka faktycznie łagodzi obyczaje? Jeżeli tak, to nie w okolicznościach, które ujawniają rzadko spotykane skojarzenia „nieokiełznanej zbrodniczości ze szczytami sztuki” (s. 82). W obozie pracowali Niemcy, którzy po dobrze wykonanej robocie wzruszali się, słu-



Marek Oberländer. „Gtód” – litografia  
z cyklu „Nigdy więcej getta”, 1953

4

Po wojnie Laks odtworzył z pamięci  
*Trzy polonezy warszawskie*. Zostały  
one wydane w 1950 r. przez Polskie  
Wydawnictwo Muzyczne.



Marek Oberländer. „Ostatni etap” – litografia z cyklu „Nigdy więcej getta”, 1953

chając przepelnionej wysublimowanym pięknem muzyki Schuberta i innych utworów napisanych przede wszystkim przez niemieckich kompozytorów. Ale gdy w wigilię Bożego Narodzenia 1943 r. Szymon Laks udał się z małym zespołem muzycznym do obozowego szpitala kobiecego, aby na polecenie komendanta obozu zagrać „kilka kolęd na pocieszenie chorych”, zobaczył jak muzyka może zboleć. W szpitalu w koszmarnych warunkach znajdowały się prawie same Polki. Dlatego po odegraniu niemieckiej kolędy *Stille Nacht, heilige Nacht* muzycy chcieli grać polskie kolędy. Pierwszym taktom *Lulajże Jezuniu* zaczął towarzyszyć ogólny szloch. Muzycy nie wiedzieli czy mają grać głośniej. Nie musieli. Przerwali słysząc krzyk kobiet: „Dość tego! Przestańcie! Precz stąd! Wynocha! Dajcie nam zdychać w spokoju!” (s.102).

Laks zharmonizował i rozpiisał na mały zespół kameralny znalezione w obozie anonimowe melodie *Trzech polonezów warszawskich z XVIII wieku*. Polonezy, które okazały się perłami muzyki polskiej, wykonywano w miarę możliwości. Niektórzy oceniali dokonanie Laksa, jako akt oporu. Niemcy zakazali przecież wykonywania muzyki polskiej, tak jak i muzyki skomponowanej przez kompozy-

torów żydowskich. Dla Laksa zharmonizowanie *Polonezów* stanowiło satysfakcję muzyczną<sup>4</sup>. A jeżeli czyn ten stanowił rzeczywisty przejaw oporu, to był to z jego strony akt jedyny. „Reszta była walką o życie, a raczej przeżycie” (s. 67).

6. Po wojnie Szymon Laks osiadł ponownie w Paryżu, gdzie dotarł 18 maja 1945 r., po oswojeniu przez wojska amerykańskie Kaufering, jednego z podobozów Dachau, dokąd Niemcy ewakuowali część więźniów z Auschwitz. Cały czas utrzymywał kontakt z krajem. Zajmował się publicystyką i pisarstwem. Komponował niewiele. W 1949 r. jego *Ballada* na fortepian została wyróżniona na II konkursie kompozytorskim im. F. Chopina. Martyrologii narodu żydowskiego poświęcił *Elegię żydowskich miasteczek* – pieśń do słów Antoniego Słonimskiego (1961), kompozycję zbudowaną muzycznie wokół powtarzającego się w wierszu zawołania: „Nie masz już tych miasteczek, przeminęły cieniem...”

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

## Elegia żydowskich miasteczek

SHYMON LAKS

Molto moderato  $\text{♩} = 64$

Casto

Pianissimo *mp* (rubato) *rit.*

*p* *rit poco dolente*

No more joy, no more joy in Poland - the Jewish towns are -  
Où nous les virus vil - la gas jids de la Po - lo -  
Where are the Jews - vil - la gas once found in Po -

*p* *rit tempo*

cach, -  
leur -  
lost?

ultra - bio - ses - vie, la - ces - vie. Brodack, Fa - le - ni - es  
Seul leur nom se - jour - but - sur - vil dans les mé - mo - res.  
They are gone and their names are all that is re - mem - bered.

*stringendo*

*string e cresc.*

Fine

Partytura „Elegii żydowskich miasteczek” Laksa i Słonimskiego

Dorota M. Kozielska

# AKADEMIA TOLERANCJI

W latach 1923-1939 w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych (od 1932 r. Akademii Sztuk Pięknych) według najnowszych ustaleń studiowało łącznie 2035 osób. Spośród tego grona, w którym przeważali Polacy, można wyodrębnić grupy studentów innych narodowości np. rosyjskiej, ukraińskiej, żydowskiej. Tych ostatnich studiowało przed II wojną światową w sumie 118.

Grupa ta była bardzo zróżnicowana pod względem stopnia asymilacji z kulturą polską. Część deklarowała np. narodowość polską a nie żydowską i posługiwała się biegle językiem polskim. Tacy studenci wstąpili do Akademii często z maturą uzyskaną w polskim liceum.

Do warszawskiej uczelni można było również zapisać się nie mając matury, w charakterze wolnego słuchacza. Ale zawsze, żeby móc studiować, trzeba było zdać konkursowy, trwający 6 dni egzamin z rysunku i malarstwa. Przepisy wymagały, żeby

wolny słuchacz w trakcie pierwszych lat studiów zdał maturę jako ekstern. Studia zasadniczo miały trwać cztery, a maksymalnie sześć lat (przy zaliczaniu dodatkowych specjalizacji). Nie przeszkadzało to studentom, którzy w opinii rektora „wykazywali się wielkim uzdolnieniem i zamiłowaniem do pracy”, uczyć się w Akademii – w charakterze wolnych słuchaczy – nawet przez całą dekadę. Osoby wykazujące się uzdolnieniami, zdobywające nagrody i wyróżnienia, mogły również liczyć na stypendia rządowe, jak również przyznawane przez instytucje i fundacje prywatne.

Niezwykle trudno jest pisać o artystach, którzy w momencie wstępowania do Akademii w odpowiedniej rubryce deklarowali „wyznanie mojżeszowe”. Z pożogi wojennej ocalały nieliczne dzieła, obrazy, a jeszcze rzadziej rysunki. Niektóre prace znamy z czarno-białych reprodukcji w prasie czy w katalogach. A jednak zespół unikalnych archiwa-



Legitymacja Efraima Seidenbeutla, wystawiona przez Radę Obrony Stolicy w 1920 r., Archiwum ASP



Efraim Seidenbeutel, Archiwum ASP



Menasze Seidenbeutel, Archiwum ASP

Legitymacja Menaszego Seidenbeutla, wystawiona przez Radę Obrony Stolicy w 1920 r., Archiwum ASP



Profesor T. Pruszkowski ze studentami na plenerze w Kazimierzu nad Wisłą, Archiwum ASP

liów – świadectwo życia i talentu grupy młodych artystów – przetrwał do naszych czasów. Dzięki ogromnemu poświęceniu pracowników warszawskiej ASP we wrześniu 1939 r. te wyjątkowe dokumenty i fotografie udało się wynieść ze zbombardowanego gmachu na Wybrzeżu Kościuszkowskim i ukryć w magazynach Muzeum Narodowego.

Ciemnozielone, podłużne teczki studenckie pełne są podań o zwolnienie z płacenia czesnego z powodu ciężkich warunków materialnych. Czesne wynosiło w 1923 r. 1.075.000 marek za rok nauki; w 1925 r. odpowiednio 44 zł; w 1929 r. 74 zł; w 1935 r. 200 zł; w 1938 r. 40 zł.

W pracowni profesora Tadeusza Pruszkowskiego studiowali od 1923 r. Menasze i Efraim Seidenbeutelowie, bracia bliźniacy którzy mieli siedmioro rodzeństwa. Ich starszy brat Józef, grafik i malarz, zmarł młodo na gruźlicę. Młodszy brat Hersz rzeź-

bił i rysował. Bracia borykali się z ogromną biedą, mając dodatkowo na utrzymaniu trzy nieletnie siostry. Od 1923 r. uczęszczali na zmianę na zajęcia do pracowni profesora Pruszkowskiego, płacąc jedno czesne za zapisanego oficjalnie Menasze Seidenbeutla. Bliźniakom, których podobieństwo fizyczne ale też i psychiczne było ogromne, przez parę miesięcy udawano się unikać demistyfikacji. Dopiero w kolejnym roku akademickim do Szkoły Sztuk Pięknych oficjalnie zapisał się Efraim.

Pruszkowski doceniał ich wyjątkowe zdolności. Pomagał braciom w ich trudnej sytuacji życiowej w sposób delikatny, a zarazem bardzo konsekwentny. Seidenbeutelowie byli regularnie co roku zwalniani z opłat czesnego. Mimo, że posiadany przez nich status wolnych słuchaczy pozbawiał ich prawa do nagród pieniężnych, zrobiono dla nich wyjątek. Obydwaj dostali w 1928 r. 60 zł, a w następnym – 66 zł nagrody.

W tym samym czasie do Szkoły Sztuk Pięknych zdawał Nusen Korzeń, który w trakcie egzaminu wstępnego z rysunku wykonywał pracę, jak sam pisał w podaniu do dyrektora Pruszkowskiego, „w stanie wielkiego zdenerwowania”. Uznawszy, że jego praca jest „probierzem kwalifikacji koniecznych”, przywoływał fakt zdania pomyślnie podobnego egzaminu na Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytetu Wileńskiego. I tym razem Pruszkowski zadecydował, że Nusen Korzeń może zostać warunkowo przyjęty. Parę miesięcy później wyjechali razem na pierwszy plener do Kazimierza nad Wisłą. Korzeń, podobnie jak profesor Pruszkowski, swoje życie i twórczość związał z tym niezwykłym miejscem, zachwyciwszy się pejzażem i wyjątkową atmosferą miasteczka. Wśród archiwaliów można też znaleźć następujące pismo:

„23 III 1934 r. Do kwestora ASP.

Zwalniam p. Jakóba [pisownia wg oryginału – D.K.] Cytryna – z powodu wielkiego ubóstwa – od opłat za rok zeszyły i upoważniam go do zapisania się do ASP. Tadeusz Pruszkowski Rektor”.

Do Pana Dyrektora  
Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie.

Podanie 1924/28.

Ży stani materialny w jakim się obecnie  
znajduję, musi być przed Panem  
dyrektorem o łaskawe zwolnienie moich  
z opłaty czesnego za rok akad. 1928-29.  
i pozwoleniu  
Menasze Seidenbeutla

Warszawa d. 28. X. 27.

Proszę przesyłać do: Seidenbeutla  
la ul. Górna 10/11.

29. X. 27. Rafał brat J. Cytryn  
brat

Podanie Menasze Seidenbeutla, Archiwum ASP

wódcę. Jak pisała Joanna Pollakówna, Pruszkowski „cenił wielką tradycję malarstwa europejskiego, do współczesnych zaś prądów odnosił się z dużą rezerwą. Dbał o dobre rzemiosło i rzetelność malarzkiej pracy”. Studentom niczego nie narzucał, w każdym „starał się odnaleźć jego własny talent”. Podkreślał rolę systematycznej pracy oraz świadomy wybór takiego rodzaju twórczości artystycznej, która sprawia artystę, jak sam to określał, „wybitną satysfakcję”. W sprawozdaniu Akademii Sztuk Pięknych za rok akademicki 1936/1937 czytamy: „W pracowniach [prof. Pruszkowskiego] odczuwa się dotkliwy brak miejsca, sztaluga stoi przy sztaludze, co uniemożliwia odejście od obrazu i w bardzo znacznym stopniu utrudnia pracę”. Ponieważ pod koniec roku zabrakło pieniędzy na modela, do szkiców pozowali studenci.



Jakub Cytryn, Archiwum ASP

Poważne traktowanie pracy malarskiej profesor Pruszkowski potrafił powiązać z upodobaniem do zabawy. Wraz z gronem swoich studentów spędzał wesoło i pracowicie czas na plenerach w Kazimierzu, bawił się z nimi na balach przebierańców oraz organizował ceremonie „wyzwolin” w Akademii. Dwadzieścia lat temu rozmawiałam o przedwojennej Akademii z profesorem Bohdanem Urbanowiczem, który studiował od 1931 roku właśnie w pracowni Pruszkowskiego. Twierdził stanowczo, że będąc w czasie studiów członkiem Legii Akademickiej nie zetknął się z przejawami antysemityzmu w Akademii. Przy ocenie studenta brano pod uwagę poziom artystyczny jego prac oraz, co należy dobitnie podkreślić, pilność jego pracy na zajęciach. Władze nie wprowadziły żadnych podzia-



Chaim Cytryn, Archiwum ASP

16 września 37  
1887/37

ZASWIADCZENIE.

Nawiązując do zaświadczenia swojego z dnia 4 listopada 1936 r. Nr 3131/36, - Rektorat Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie stwierdza, że pp. Chaim i Jakób Cytrynowie nie mogli studiować w roku akademickim 1936/37 z powodu bardzo ciężkich warunków materialnych. Przyniesienie stypendium dało by im możliwość ponownego podjęcia przerwanych studiów, to też starania ich o to stypendium Rektorat popiera.

REKTOR

/Prof. W. Jastrzębowski/

Zaświadczenie dotyczące braci Cytrynow, wystawione przez rektora Jastrzębowski, Archiwum ASP

Cukierówna Aniela

Do Rady Gminy  
P. Szkoły Sztuk Pięknych

Niniejszym proszę wyrazić o zwolnienie  
mojej i opłat sztaludkowych, ponieważ moje  
zarobki nie wystarczają na ich pokrycie

Aniela Cukierówna

Warszawa dn. 29. X. 30

Podanie Anieli Cukierówny, Archiwum ASP

Wporekto 30 X. 1930.

Zaświadczenie od opłat sztaludkowych na rok akad. 1937/38  
miejscowy władcy 30. X. 1930.



Aniela Cukierówna, Archiwum ASP

Natan Korzeń został rozstrzelany przez Niemców w 1941 r. w Ponarach pod Wilnem.

Jakub Cytryn zginął w getcie w Białymstoku w 1941 r.

Abraham Kirsz Frydman został zamordowany w obozie w Treblince w 1942 r.

Ernestyna Rotmanówna zginęła w warszawskim getcie w 1943 r.

Aniela Cukierówna zginęła w Warszawie 3 kwietnia 1944 r.

Menasze i Efraim Sendenbautlowie zostali zamordowani w czasie likwidacji obozu we Flossenburgu w kwietniu 1945 r.

Tadeusz Pruszkowski został rozstrzelany przez hitlerowców w 1942 r.

Zaświadczenie dotyczące braci Seidenbeutla, Archiwum ASP

Tadeusz Pruszkowski, zwracając uwagę na wyjątkowe rezultaty pracy Jakuba i Chaima Cytrynow, przyjętych do Akademii w charakterze wolnych słuchaczy, popierał ich starania o stypendia. Abraham Kirsz Frydman, również wolny słuchacz, studiował w pracowni Pruszkowskiego osiem lat, korzystając w tym czasie między innymi ze stypendium imienia artysty malarza Samuela Hirszenberga. Tadeusz Pruszkowski, mający wybitne uzdolnienia pedagogiczne, od początku swojej profesury w Szkole Sztuk Pięknych w 1922 r. otaczał troską studentów. Dyrektorem Szkoły został w 1930 r. a funkcję rektora pełnił od 1932 do 1936 r. Młodzież traktował ją jak swojego mistrza i duchowego przy-

Zaświadczenie dotyczące braci Seidenbeutla, Archiwum ASP

Zaświadczenie dotyczące braci Cytrynow, wystawione przez rektora Jastrzębowski, Archiwum ASP

Zaświadczenie dotyczące braci Seidenbeutla, Archiwum ASP

Zaświadczenie dotyczące braci Cytrynow, wystawione przez rektora Jastrzębowski, Archiwum ASP

Zaświadczenie dotyczące braci Seidenbeutla, Archiwum ASP

Zaświadczenie dotyczące braci Cytrynow, wystawione przez rektora Jastrzębowski, Archiwum ASP



Abraham Frydman, Archiwum ASP

łów w traktowaniu studentów nawet w 1937 roku, kiedy na terenie innych uczelni istniały tzw. getta ławkowe, w ramach których odseparowywano miejsca dla członków Towarzystwa Wzajemnej Pomocy Studentów Żydów, od tych dla członków Bratniej Pomocy. Studenci warszawskiej ASP wspierali się wzajemnie, niezależnie od tego skąd się wywodzili, tworzyli wspólnotę artystów poświęcających się wspólnej pasji – sztuce. Dla wielu epilog ich drogi twórczej był tragiczny.

MINISTERSTWO  
Wzrost Religijny i Oświaty  
Pensjonariusz

9 lipca 30  
W. 35-277/30.

Stypendjum -

Abraham Frydman  
w swoim  
Nawigacji 40 u.l.

Ministerstwo stwierdza, że przyniesienie stypendium w kwocie 150 zł. /oko pięćdziesiąt procent/ nie odpowiada na lipcu, sierpień i wrzesień 1930 r. i że jednocześnie wymaga kwoty 150 złotych, jako wydatki przysługujące na miesiąc listopad.

Takim sposobem na swoją pensję jest do przysługiwania w Urzędzie Ministerstwa Oświaty i Wychowania, jako wydatki na miesiąc listopad, które również zostały na jej pokrycie w tym miesiącu.

Jeśli sprawa stypendium przysługującego należy przedłożyć Ministerstwu w sprawie do dnia 15 września 1930 r.

Rektor Departamentu

W. Jastrzębowski

Stypendium dla Abrahama Frydmana, Archiwum ASP

Podanie Nusena Korzenia, Archiwum ASP

Do Pana Dyrektora Szkoły Sztuk Pięknych  
w Warszawie

Podanie

Niniejszym wyrażam prośbę o zwolnienie  
mojej i opłat sztaludkowych za rok akad.  
miesiąc 1928-1929.

Tędnym warunkiem materialnym w odroczonej  
się znajdują dotychczas opłaty sztaludkowej  
mojej nie mogłam.

28/X 1929 r.

N. Korzeń

Zaświadczenie od opłat sztaludkowych na rok akad. 1937/38  
miejscowy władcy 30. X. 1930.



Nusen Korzeń, Archiwum ASP

Dorota M. Kozielska – bibliolog, absolwentka UW. Autorka szeregu artykułów i opracowań z zakresu biografistyki i historii ASP w Warszawie m.in. „Adam Roman. Wskrzeszone piękno” (Warszawa 1997). Kieruje Archiwum ASP. Jej życiową pasją są dzieje i kultura Warszawy.

# SKRZYPCE DZIEDZICTWO O WARSZAWSKIEJ SZKOLE WIOLINISTYCZNEJ

Mieczysława Demska-Trębacz

**1**  
Określenie Aleksandra Palińskiego,  
zob.: A. Paliński, *Jubileusz*  
*Barcewicza*, „Kurier Warszawski”  
1900, nr 20.

Pojęcie „szkoły”, zazwyczaj odnoszone do grupy uczniów i nauczycieli, których łączy wspólna tradycja muzyczna, w dzisiejszej dobie wydaje się być terminem anachronicznym. Dowolność panująca w zakresie miejsca doskonalenia warsztatu wykonawczego i dostęp do zarejestrowanych interpretacji wiolinistycznych powodują bowiem, że między ośrodkami edukacji skrzypcowej zacierają się stylistyczne i techniczne różnice, które niegdyś były namacalnym dowodem ich odrębności.



Apolinary Kątski, litografia, ok. 1863

Oznacza to, że utalentowany instrumentalista za sprawą osobistego kunsztu reprezentuje dzisiaj przede wszystkim siebie. Odnosi się to zwłaszcza do tak „naturalnego” instrumentu muzycznego, jakim są skrzypce, uległe człowiekowi, tworzące z nim jakby integralną całość. Czy na sposób interpretacji utworów nie mają jednak wpływu kulturowe korzenie, które mogą tkwić gdzieś głęboko, podczas gdy na powierzchni ujawnia się tylko to, co jest indywidualne? Wszak sztuka rodzi się w określonym miejscu i momencie. W przypadku wiolinistyki piętno warszawskości widoczne jest w wielu realizacjach wykonawczych.

W dziejach stołecznej uczelni skrzypce zajmują miejsce priorytetowe, tak zresztą jak w polskiej kulturze muzycznej, z którą trwale się zrosły. W okresie bujnego rozkwitu wirtuozostwa, w „epoce sztuki dla sztuki czyli techniki”<sup>1</sup> instrument ten zyskał ogromną popularność (zaraz po fortepianie). Długo jednak skrzypce nie znajdowały u nas wsparcia w rodzimym szkolnictwie artystycznym, bo go nie było. Najczęstszą formą kształcenia w czasach Lipińskiego i Serwaczyńskiego były lekcje prywatne, nieliczni – jak Hen-

ryk Wieniawski, Izidor Lotto czy Gustaw Frieman – mieli możliwość korzystania z konsultacji u wybitnych pedagogów w konserwatoriach zagranicznych. Dydaktyką parato się wielu mistrzów tego instrumentu tej miary, co Lipiński, Serwaczyński, Wieniawski. W tym ostatnim przypadku chodzi o sześcioltni epizod pedagogiczny autora *Legandy* w konserwatorium petersburskim oraz chwilowe zastępstwo w brukselskim konserwatorium królewskim.

W strukturze pierwszych szkół muzycznych, organizowanych w Warszawie po 1810 roku, klasy instrumentalnej nie zabrakło. W gronie profesorów w Oddziale Muzyki Uniwersytetu Warszawskiego znalazł się autor *Szkoły do nauki gry skrzyp-*



Stanisław Barcewicz

owej, Józef Bielawski (1795–1837). Jednakże po zamknięciu Szkoły Głównej Muzyki (w 1831 r.) kształcenie wiolinistyczne opierało się na nauce prywatnej. Zawodowa uczelnia muzyczna pojawiła się w Warszawie dopiero po trzydziestoletniej przerwie. Założył ją właśnie skrzypek, Apolinary Kątski (1825–1879). Otwarta w roku 1861, w Instytucie Muzycznym Warszawskim klasa zapoczątkowała nieprzerwany ciąg tradycji wiolinistycznych, które w znacznym stopniu zdecydowały o kształcie polskiego wirtuozostwa skrzypcowego minionego wieku.

Od czasu objęcia przez Kątskiego klasy skrzypiec muzycy mogli kształcić się w kraju, a studia zagraniczne traktować jako poszerzenie edukacji wiolinistycznej. Obok Kątskiego dydaktyką skrzypcową w warszawskim Instytucie zajmował się Lzydora Lotto (1844–1936), uczeń Josepha Massarta w Paryżu. Pedagogiem przez wiele lat był też wychowanek Kątskiego, Władysław Górski (1846–1918). Okresowo działał w Instytucie Gustaw Frieman (1842–1902), podobnie jak Wieniawski, uczeń Serwaczyńskiego w Lublinie i Massarta w Paryżu.

W roku 1886 grono kadry profesorskiej powiększył Stanisław Barcewicz (1846–1928), kształcony przez Kątskiego i Górskiego, który eduka-

cję wiolinistyczną uzupełniał w Moskwie. Wśród warszawskich pedagogów przełomu wieków była to osobowość największego formatu. To występy Barcewicza, który zdobył renomę „wirtuozu swojskiego” znajdowały rozległy rezonans w stołecznej prasie, bo „jego gra nie wywoływała okrzyków podziwu sprawnością palców, lecz czarowała, wciskała się do głębin ducha, przenikała do szpiku (...) uszczęśliwiała słuchaczy”<sup>2</sup>. Wybitny solista, kameralista i wieloletni pedagog wychował kilka pokoleń skrzypków. W pierwszej generacji w jego klasie znaleźli się Józef Ozimiński (1875–1945) i Józef Jarzębski (1878–1955). Temu ostatniemu dane było przejść po poprzednikach spuściznę warszawskiej szkoły skrzypcowej. Było w tej szkole wielu wybitnych muzyków, między innymi Eugenia Umińska (1910–1980), Tadeusz Wroński (1915–2000) i Stanisław Tawroszewicz (1910–1978), którzy następnie utworzyli samodzielne klasy skrzypiec.

Eugenia Umińska studia skrzypcowe uzupełniała w Paryżu u Otokara Sevcika i Georga Enescu. Po drugiej wojnie osiadła w Krakowie i tam utworzyła własną klasę. Tadeusz Wroński po skończeniu Konserwatorium Warszawskiego (1939) studiował w Conservatoire Royale de Musique w Brukseli u André Gertlera, a po powrocie w 1949 roku objął klasę skrzypiec w warszawskiej PWSM. Przez wiele lat działał również jako profesor Indiana University School of Music w Bloomington (1966–1972). Osiągnięcia profesora Wrońskiego mierzyć należy nie tylko liczbą laurów, które uzyskali w konkursach jego utalentowani uczni-



Irena Dubiska



plakat z koncertu w Lublinie

2

Tamże.



Emir Młynarski

wie, ale również dorobkiem w postaci cennych publikacji (m.in. Zagadnienia gry skrzypcowej, 1957–1970; Zdolni i niezdolni, 1976). Wroński był „mistrzem od spraw warsztatowych. Swoim podopiecznym pomagał stworzyć bazę techniczną, z której korzystali potem przez wiele lat i dzięki której ich aparat gry działał prawidłowo”<sup>3</sup>. Spuściznę tej klasy odziedziczyli w Warszawie skrzypkowie tej miary, co Stanisław Kawalla (1937–1993) i Magdalena Rezler-Niesiołowska. „Szkołę Wrońskiego” reprezentują obecnie w Akademii profesorowie: Magdalena Szczepanowska i Krzysztof Jakowicz. Po uzupełniających studiach w Indiana University w Bloomington (u J. Gingolda i J. Starkera) Krzysztof Jakowicz objął klasę skrzypiec w naszej uczelni w roku 1966. Jego uczniami są między innymi profesor Jan Stanienda i Kuba Jakowicz. Tę samą tradycję warszawskiej szkoły pielęgnował Zenon Bąkowski (1920–1992). Wychowanek Józefa Jarzębskiego i Stanisława Tawroszewicza był następnie asystentem Jarzębskiego i Wrońskiego. Wychował on wielu wybitnych skrzypków i pedagogów, m.in. dzisiejszych profesorów warszawskiej Akademii: Tadeusza Gadzinę i Krzysztofa Bąkowskiego.

W klasie Józefa Jarzębskiego w stołecznym konserwatorium studiował Stefan Herman, który poprzez edukację otrzymał schedę po szkole warszawskiej – jako uczeń Jarzębskiego, berlińskiej – przez Irenę Dubiskę i Bronisława Hubermanna oraz francusko-belgijskiej – po Henrim Marteau. Działalność pedagogiczna Hermana w środowisku Wybrzeża została doceniona za sprawą wybit-

3

E. Jakowicz, *Krzysztof Jakowicz – wstęp do biografii*. [w:] *W kręgu muzyki i myśli humanistycznej*, cz. VIII, Warszawa 2000, s. 129.

nych wychowanków, a przede wszystkim Konstantego Andrzeja Kulki. I tak koło się zamknęło – dzisiaj profesor Kulka prowadzi katedrę i klasę skrzypiec w AMFC, a jego indywidualny warsztat wiolinistyczny wtopiony jest w bogatą tradycję polskich skrzypiec, wspartą o doświadczenia szkół wykonawczych rozmaitych środowisk.

Odrębny rodowód ma klasa skrzypiec, którą założyła w Warszawie Irena Dubiska (1899–1989). Przez studia w berlińskiej szkole Sterna i Flescha wniosła na grunt polski inne doświadczenia europejskiej wiolinistyki. Za sprawą prywatnych lekcji u Bronisława Hubermanna otrzymała również przekaz tradycji polskich szkół Lzydora Lotto i Mieczysława Michałowicza. Wychowawczyni paru pokoleń polskich wiolinistów działała zarówno w Warszawie, jak i w Łodzi. Wśród jej wybitnych uczniów są wirtuosi tej miary, co Wanda Witkowska i Piotr Janowski, doskonali pedagogzy, jak profesor Janusz Kucharski. Spadkobiercą klasy Ireny Dubiskiej był profesor Zenon Brzewski (1923–1993), a po jego śmierci schedę tę przejął uczeń, profesor Mirosław Ławrynowicz (1947–2005). Obecnie klasę tę prowadzi Andrzej Gębski.

Osobną klasę skrzypiec w warszawskiej Akademii utworzył profesor Roman Lasocki, uczeń Franciszka Jamrego (1909–1972) w Łodzi, a także klas mistrzowskich André Gertlera i Henryka Szerynga. Ogromne zaangażowanie skrzypków w przygotowanie swoich następców spowodowało, że nawet w okresie, gdy znajdują się w zenicie swoich możliwości instrumentalnych działalności pedagogicznej nie przerywają.

W dydaktyce wiolinistycznej uczelni warszawskiej krzyżują się rozmaite tradycje i tendencje estetyczne. Skrzypkowie wykorzystują doświadczenia innych ośrodków, ale i sami współuczestniczą w ich tworzeniu. Wspomniano już, że u André Gertlera doskonalili warsztat instrumentalny Tadeusz Wroński, Roman Lasocki i Magdalena Szczepanowska. U wybitnego węgierskiego skrzypka Carla Flescha, wpływowej osobowości sztuki wykonawczej, studiowała plejada światowych znakomitości. Znaleźli się w tym gronie Polacy: Grażyna Bacewicz i Irena Dubiska. U Józefa Joachima i Carla Markeesa terminował Bronisław Hubermann, który z kolei udzielał prywatnych lekcji Irenie Dubiskiej. Wanda Witkowska po nauce gry skrzypcowej u Eugenii Umińskiej i Ireny Dubiskiej studiowała w Budapeszcie u Ediego Zathureczky’ego. Krzysztof Bąkowski doskonalili warsztat wykonawczy u Josefa Gingolda w Bloomington, a Tadeusz Gadzina – u Yehudi Menuhina i Yfraha Neamana w londyńskiej Guildhall School of Music and Drama. W amerykańskich klasach mistrzowskich: Ivana Galamiana w Curtis Institute of Music w Filadelfii i Zina Francescatiego w Juilliard School of Music w Nowym Jorku kształcił się Piotr Janowski. Dziedzictwo różnych środowisk wiolinistycznych, europejskich i amerykańskich, sięgających do europejskich źródeł włoskich czy rosyjskich przejął Krzysztof Jakowicz. Jego nauczyciel, Józef Binda wywodził się ze słynnej odeskiej szkoły Stolarskiego.





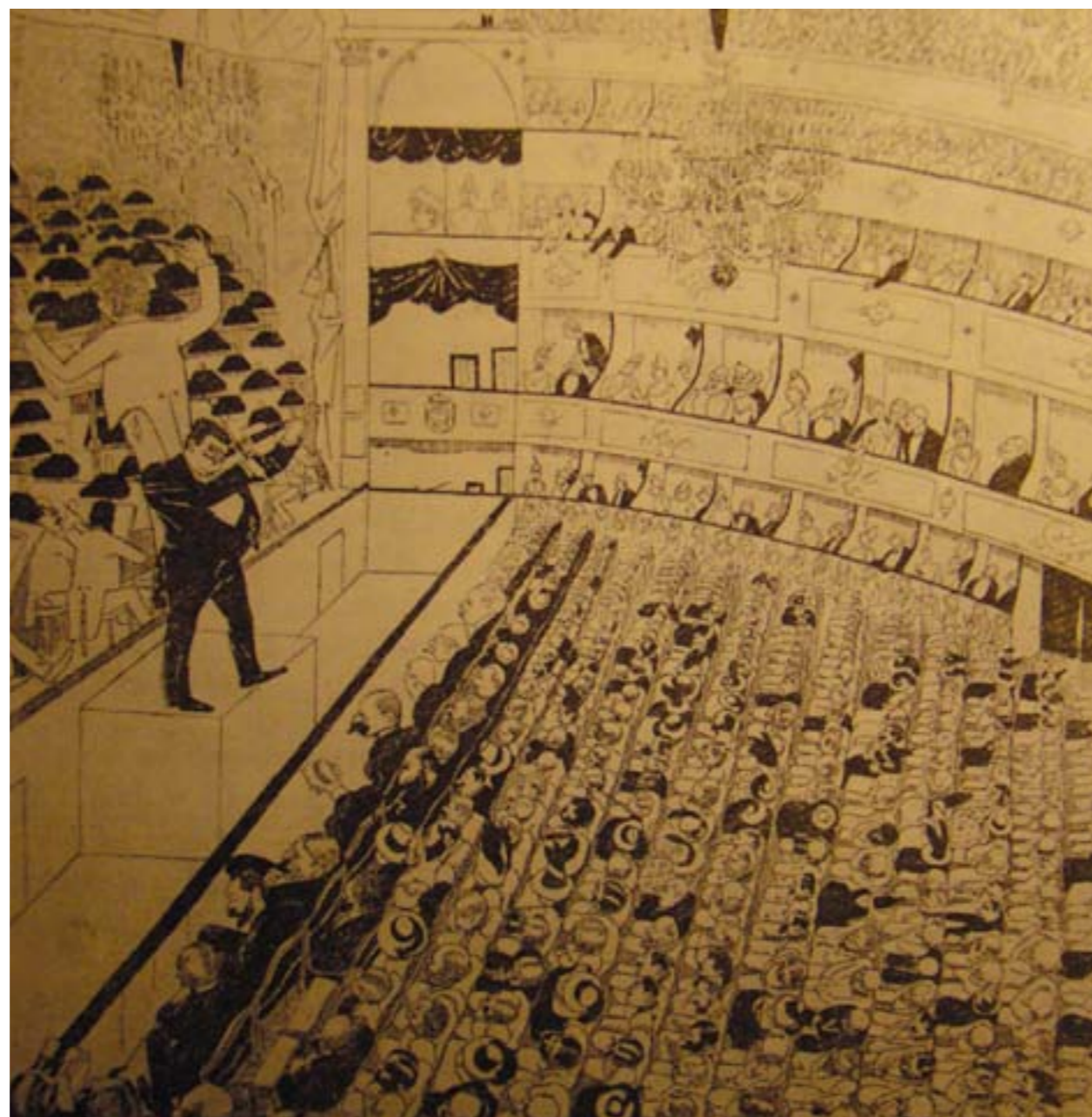
Mirosław Ławryniewicz

Wielu warszawskich skrzypków zasiliło amerykańską wiolinistykę. Początek dał im uczeń Kątskiego i Massarta, Tymoteusz Adamowski (1858–1943), profesor w New England Conservatory, a klasę skrzypiec w Juilliard School of Music prowadził absolwent Instytutu Muzycznego Warszawskiego, Paweł Kochański (od 1924). W Odessie działał Gustaw Frieman, który Rosjanom przekazał tradycję polskiej szkoły wiolinistycznej. Z Indiana University w Bloomington współpracował Tadeusz Wroński. Piotr Janowski, obecnie związany z wydziałem zamiejscowym naszej uczelni w Białymstoku zajmował się pedagogiką w Eastman School of Music w Rochester. Profesorowie Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina prowadzą kursy mistrzowskie, których liczby i miejsc rozszaniach po całym świecie nie sposób tu wymienić.

Chociaż pedagogika warszawska ma długą tradycję, to jednak nie nastąpiło ujednoczenie „metod i celów nauczania, bo właśnie u podstaw owej szkoły skrzypcowej leżało jakieś większe poszanowanie indywidualności pedagoga i ucznia”<sup>4</sup>. Od czasów Apolinarego Kątskiego ciągłość dydaktyki skrzypcowej w uczelni warszawskiej jest nieprzerwana. Ma miejsce stały przekaz własnych wartości i doświadczeń artystycznym spadkobiercom. Szkoła ta stała się „bazą, na której odbywa się bieg sztafety pokoleń”, swoisty dialog, w trakcie którego „starsi przekazują młodym pałeczki sztafetowe, aby oni kontynuowali to, co ciągle musi się rozwijać, dopasowując do zmieniających się warunków życia”<sup>5</sup>. Ta międzypokoleniowa komunikacja trwa nieustannie, czerpiąc z własnych korzeni wiolinistycznych i wspierając

się na gęstej sieci światowych powiązań. Wstępowanie się w tradycję nie gwarantuje jednak kontynuacji odziedziczonych wartości fundamentalnych, w tym również poczucia identyfikacji z własną szkołą czy klasą.

O bogactwie i różnorodności wykonawstwa świadczą nie tylko indywidualne sukcesy wybitnych wirtuozów na estradach świata, ale liczba zespołów symfonicznych, operowych, kameralnych, w których grają. Czynnikiem wspierającym wykonawstwo wiolinistyczne są konkursy. W roku 1935 zorganizowany w Warszawie z inicjatywy Adama Wieniawskiego konkurs skrzypcowy im. Henryka Wieniawskiego od początku zyskał wysoką rangę. W kilku jego edycjach nagrody uzyskiwali wychowankowie naszej uczelni, a wśród nich siedemnastoletni Piotr Janowski, który wygrał konkurs w 1967 roku. W roku 1952 drugie miejsce otrzymała Wanda Wiłkomirska, a sukces ten powtórzył podczas VII edycji konkursu (w 1977 r.) Piotr Milewski. Z kolei trzecia nagroda trafiła w 1962 roku do rąk Krzysztofa Jakowicza.



koncert Stanisława Barcewicza w karykaturze

4

Tadeusz Wroński, *Zagadnienia wiolinistyki i rola uczelni w rozwoju tej dziedziny muzyki*, [w:] *Zeszyty naukowe Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie*, Warszawa 1986, nr 20, s. 57.

5

Tamże.

Stanisław Ostoja-Chrostowski, *Skrzypce i róża*, 1932, drzeworyt



C. K. Norwid, *Muzyk niepotrzebny*, 1867, fragment, akwaforta i sucha igła

Nieustannie powiększa się lista laureatów międzynarodowych turniejów muzycznych, a tworzą ją: Aleksandra Migdała w Helsinkach (1962), Magdalena Rezler w Bordeaux (złoty medal, 1972), Piotr Janowski w Dallas (1974). Kilka laurów z konkursów w Helsinkach, Genui, Poznaniu, Londynie i Brukseli oraz złoty medal z Plewen (1973) przywiózł Tadeusz Gadzina. Pierwsze nagrody w konkursach otrzymał Kuba Jakowicz – w Lublinie (1993), Wattrelos (1995), Takasaki (1999) i Bratysławie (2001). Ten utalentowany, młody skrzypek jest też laureatem Paszportu „Polityki” (2003). Przywołałam tylko niektóre przykłady zwycięstw skrzypków warszawskich w międzynarodowych agonach. Jedynym w swoim rodzaju w skali światowej jest warszawski Konkurs na Skrzypce Solo im. Tadeusza Wrońskiego, zapoczątkowany w roku 1990. Jego pierwszym zwycięzcą był Krzysztof Bąkowski.



Jakowicz Krzysztof fot. Joanna Biegalska

Znani z występów solowych skrzypkowie są obecni w renomowanych zespołach orkiestrowych. Z filharmonikami warszawskimi związały się Zenon i Krzysztof Bąkowsky. Jan Stanienda od dawna zasiada przy pierwszym pulpicy Polskiej Orkiestry Kameralnej, Sinfonii Varsovia i Wrocławskiej Orkiestry Kameralnej „Wratistavia”. W orkiestrach operowych grał Stanisław Barcewicz, a w orkiestrach radiowych Stanisław Tawroszewicz. Tymoteusz Adamowski pełnił funkcję koncertmistrza Boston Symphony Orchestra.

Odrębne miejsce w wykonawstwie skrzypcowym zajmuje kameralistyka. Tradycję tego muzykowania zespołowego sięgają odległej przeszłości. Wielu wybitnych skrzypków grało w kwartetach. Stanisław Barcewicz był założycielem kwartetu smyczkowego, a koncertował wspólnie z Edwardem Stillerelem, Janem Jakowskim, Władysławem Aloyzem (lub Antonim Cinkiem). W zespole Emila Młynarskiego grała Irena Dubiska, która następnie założyła „Kwartet Polski” (1930–1939). W latach okupacji kameralistykę uprawiała Eugenia Umińska (z Tomaszem Janowskim, Mieczysławem Szalewskim, Zofią Adamską). Młodsze pokolenie kameralistów reprezentują między innymi muzycy „Kwartetu Wilanowskiego”, którego prymariuszem od czterdziestu lat nieprzerwanie jest Tadeusz Gadzina.

Od kameralistyki nie stroni Andrzej Kulka, który wraz z „Kwartetem Polskiego Radia” (Stanisław Kamasa, Roman Jabłoński, Jerzy Marchwiński) dokonał wielu nagrań. Obecnie często występuje z zespołem „Camerata Vistula”. Nie mniej po-

pularna była gra w triach. Tymoteusz Adamowski wraz z bratem Józefem i szwagierką Antoniną Szumowską tworzyli słynne „Adamowski Trio”. Rodzinny zespół stanowili też Witkomirscy – w trio z Marią (pianistką) i Kazimierzem (wiolonczela) grała w okresie wojny Eugenia Umińska, a później zastąpiła ją Wanda Witkomirska. W zespołach kameralnych występował Tadeusz Wroński: w duecie z Władysławem Szpilmanem i w „Warszawskim Kwintecie Fortepianowym” z Bronisławem Gimplem, Stefanem Kamasą, Aleksandrem Ciechańskim. Z zespołem tym współpracował również Krzysztof Jakowicz.

Ranga skrzypiec jako instrumentu solowego o szerokich możliwościach technicznych i wyrazowych, a także wielowiekowa praktyka wykonawcza zaowocowały obszerną literaturą wiolinistyczną. Utwory na skrzypce pisali twórcy wielcy i przeciętni. Wśród nich byli kompozytorzy, którzy instrument ten znali dobrze (Bacewicz, Karłowicz, Penderecki) i często pisali utwory dla siebie (Lipiński, Młynarski, Wieniawski). Inspiratorami twórczości wielu kompozytorów byli wybitni skrzypkowie. Za sprawą bliskiego spotkania dwóch muzyków Pawła Kochańskiego i Karola Szymanowskiego powstało niejedno opus. Stanisław Barcewicz był sprawcą powstania Koncertu skrzypcowego swojego ucznia, Mieczysława Karłowicza i jako pierwszy go wykonał. Romanowi Lasockiemu swoje kompozycje poświęcili między innymi: Witold Rudziński, Romuald Twardowski, Marian Borkowski, Andrzej Dutkiewicz.

W wielkim repertuarze wiolinistycznym dla muzyki polskiej zbyt wiele miejsca nie ma, chociaż utwory Wieniawskiego na stałe zadomowiły się w programach koncertowych. Grane są kompozycje Mieczysława Karłowicza i Karola Szymanowskiego. O ich obecności w programach koncertowych zdecydowali propagatorzy, jakimi dla Szymanowskiego była Zofia Dubiska, Paweł



Konstanty Andrzej Kulka, fot. Joanna Biegalska

Kochański, Eugenia Umińska, a dla Witolda Lutosławskiego Krzysztof Jakowicz czy Krzysztof Bąkowski. Jako pierwszy po Izaaku Sternie koncert skrzypcowy Krzysztofa Pendereckiego wykonał Konstanty A. Kulka.

Niepodważalny jest udział wiolinistów z warszawskiej szkoły w tworzeniu zbioru wybitnych, niepowtarzalnych kreacji interpretacyjnych z wielkiej literatury skrzypcowej; zbioru utrwalonego za pomocą zapisu fonograficznego. Każdy rok, miesiąc czy dzień przynosi nowe dokonania artystyczne warszawskich skrzypków, które trzeba dopisać do zbioru wydarzeń muzycznych, zaktualizować ich biografie, a przy okazji zweryfikować zapis osiągnięć „warszawskiej szkoły”.

Z racji uprawianej dyscypliny artystycznej – wykonawstwa muzycznego – skrzypkowie uczestniczą nieustannie w konfrontacji własnego świata sztuki z obcym. I lepiej niż inni mogą doświadczyć, czym jest zakorzenienie w rodzimej tradycji artystycznej.

Mieczysława Demska-Trębacz – teoretyk muzyki i kultury, profesor zwyczajny, kierownik Katedry Nauk Humanistycznych w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina; zajmuje się dziejami polskiej kultury muzycznej XIX i XX wieku. Jest autorką kilku książek i skryptów, wielu artykułów naukowych i popularno-naukowych. Za działalność na rzecz kultury otrzymała nagrodę Willi Polonia Ex Oriente Lux 2006.

Roman Lasocki, fot. Joanna Biegalska



Orkiestra i Chór Konserwatorium podczas próby w sali im. A. Glazunowa



Plac Pałacowy

# MUZYCZNA PODRÓŻ DO SANKT PETERSBURGA

Monika Wolińska

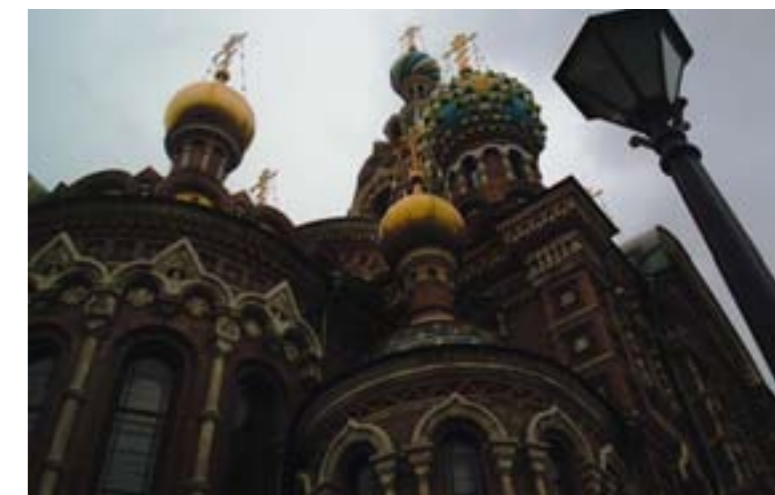
Podróż do Sankt Petersburga odbyłam za sprawą zorganizowanego w październiku 2007 roku z wielkim rozmachem przez tamtejsze Konserwatorium Muzyczne festiwalu pod nazwą VII Tydzień Konserwatoriów. Warszawską Akademię Muzyczną, wśród artystów z całego świata reprezentowali: rektor uczelni, prof. Stanisław Moryto oraz prorektor, prof. Elżbieta Tarnawska. Ja wystąpiłam na festiwalu w roli dyrygentki, wykonując z Orkiestrą i Chórem Konserwatorium *Stabat Mater* Stanisława Moryty.

Przez młody zespół, z którym przyszło mi pracować, zostałam przyjęta niezwykle życzliwie, a czas jaki poświęcał mi na próby, obfitował we wzajemne poszukiwania ciekawych rozwiązań interpretacyjnych, co zaowocowało koncertem w opiniach słuchaczy – bardzo udanym. Na marginesie dodam, że to trzynaste już wykonanie *Stabat Mater* miało miejsce w słynnej Sali im. A. Glazunowa.

Monika Wolińska – absolwentka Akademii Muzycznej w Warszawie, w klasie dyrygentury symfoniczno-operowej (2003), obecnie asystentka w macierzystej uczelni. Występowała z wieloma orkiestrami w kraju i za granicą.

Październik można nazwać miesiącem kultury polskiej w Petersburgu. Oprócz wspomnianego koncertu w tym miesiącu, również w Sali im. Glazunowa wręczono tytuł Honorowego Profesora Konserwatorium Maestro Krzysztofowi Pendereckiemu, Filharmonia w Sankt Petersburgu gościła w swoich progach Kazimierza Korda i Narodową Orkiestrę Symfoniczną Polskiego Radia z Katowic. Od dwu stuleci w muzyczną historię kultury rosyjskiej wpisują się polscy artyści i niejednokrotnie ich współpraca z twórcami rosyjskimi owocowała – chociażby na scenie muzycznej – ciekawymi wydarzeniami. Faktem jest na przykład, iż założycielami Konserwatorium Muzycznego w Sankt Petersburgu byli Anton Rubinstein i Henryk Wieniawski. Właśnie w tej placówce, oprócz wspomnianego wielkiego wirtuoza skrzypiec, swoją wiedzę dzielili się również inni polscy znakomici nauczyciele – wirtuozi tacy, jak Paweł Kochański czy Teodor Leszetycki. Znane są również kontakty Karola Szymanowskiego z kompozytorami rosyjskimi – Siergiejem Prokofiewem czy Igorem Strawieńskim, oraz muzykami – m.in. Sergiuszem Kusewiczem, który włączał utwory polskiego kompozytora do swojego repertuaru i tym samym rozpowszechniał jego twórczość. Na scenie rosyjskiej zaznaczył swoją obecność również znakomity polski dyrygent Grzegorz Fitelberg, który na zaproszenie Sergiusza Kusewiczego dyrygował początkowo w Piotrogradzie (1914-19), później (1920-21) w Moskwie, natomiast w latach 1921-1924 pełnił funkcję dyrygenta Baletów Rosyjskich Siergieja Diaghilewa. Współczesna muzyka polska znana jest rosyjskim melomanom, a niewątpliwie największe triumfy święcił tam Krzysztof Penderecki.

Znaczące dla historii muzyki wydarzenia z przeszłości potwierdzają, jak ważna jest wymiana kulturalna. Warszawska Akademia Muzyczna podjęła taką współpracę i planowane są już następne koncerty, podczas których wystąpią młodzi rosyjscy muzycy. Postulat, aby to właśnie sztuka przełamywała bariery i otwierała granice i aby każda jej dziedzina miała w świecie szerokie grono odbiorców, jest nieustająco aktualny. A muzyka niech po prostu łagodzi obyczaje...



Sobór Zmartwychwstania Pańskiego

Iwona Szmelter

# TRWAĆ WIECZNIE!

O podwalinach i współczesności polskiej sztuki konserwacji, czyli Katedra Konserwacji Malarstwa na Podłożach Ruchomych i Rzeźby Polichromowanej na Wydziale Konserwacji i Restauracji ASP w Warszawie.

Roman Stasiuk podczas badania obrazu w luminescencji wzbudzonej promieniami UV

1

I. Szmelter, *Ewolucja sztuki wraz z koncepcją jej konserwacji – teraz a dawniej*, [w:] *Dzielo sztuki a konserwacja*, III Ogólnopolska Sesja Naukowa Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków, 2004, s. 23-52.

2

J. Nowosielski, *Osiągnięcia Wydziału Konserwacji i Restauracji Dziel Sztuki ASP w Warszawie*, [w:] *Sztuka konserwacji-restauracji*, MIKRODS, Wyd. Rzeczpospolita, Warszawa, 2007, s. 178-185, W. Włodarczyk, *Historia Wydziału Konserwacji warszawskiej ASP*, WKIRDS, Warszawa, 1997, s. 5-20; W. Włodarczyk, *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1944-2004*, WSIP, ASP, Warszawa, 2005.



Pracownia nowopowstałego Wydziału w gmachu przy ul. Wybrzeże Kościuszkowskie 37, 1979 r.

Konserwacja i restauracja malarstwa ma największe powodzenie... na egzaminach wstępnych. Jej obłężenie przez studentów trwa nieprzerwanie od ponad 60 lat. Czym więc jest to flagowe zjawisko polskiej konserwacji zabytków, które wciąż wabi studentów, dając im i pedagogom szczęście obcowania ze sztuką i nauką jednocześnie?

Co to jest konserwacja malarstwa? Konserwator pochylony nad płótnem, delikatnymi ruchami „naprawia” zniszczone malowidło. Takie jest pierwsze skojarzenie. Tymczasem konserwacja malarstwa to różnorodna praca nad obrazem sztalugowym, malowidłem ściennym, malowidłem na drewnie, blasze, polichromowaną rzeźbą, a także obiektami sztuki współczesnej. To wymaga wiedzy o różnych tworzywach i wielu umiejętności oraz zastosowania różnorodnych – a w przypadku sztuki współczesnej – niekiedy diametralnie odmiennych metod konserwacji.

Ewa Pokorzyna, 2007



Prezentacja nowych metod konserwacji i restauracji „Bitwy pod Grunwaldem” Jana Matejki, od lewej: prof. Jan Zachwatowicz, prof. Bohdan Marconi, Maria Orthwein, Jadwiga Tereszczenko, Gustaw Pilecki, 1949 r.

Sięgając do idei konserwacji jako opieki nad przedmiotami zabytkowymi i dziełami sztuki znajdujemy jej ślady w Polsce już od średniowiecza, a wraz z oświeceniowym rozwojem kolekcjonerstwa i muzealnictwa myśl ta rozkwitała i przez długie lata zaborów bliska była patriotycznej trosce o skarby z przeszłości<sup>1</sup>. Historia warszawskiego kształcenia konserwatorskiego jest tożsama z rozwojem „sztuki konserwacji” zdefiniowanej przez profesora Bohdana Marconiego w połowie XX wieku. Jak niedawno opisał to nasz obecny dziekan, prof. Jerzy Nowosielski, to także fragment dziejów Akademii Sztuk Pięknych, jej różnych siedzib i licznych przeprowadzek, ale przede wszystkim to historia związana z ludźmi, którzy o to kształcenie walczyli i go formowali<sup>2</sup>.

Inicjatorem działań na rzecz powstania nowego kierunku studiów był prof. Michał Walicki, historyk sztuki, kurator Działu Malarstwa Obcego Muzeum Narodowego w Warszawie, który wraz z dyrektorem Stanisławem Lorentzem oraz Bohdanem Marconim, pełniącym tamże od 1922 roku funkcję kierownika pracowni konserwacji, dążył do zorganizowania placówki naukowo-badawczej kształcącej konserwatorów dzieł sztuki. W czasie okupacji dla ratowania zagrożonych skarbów polskiej sztuki na polecenie podziemnych władz Bohdan Marconi przygotował program, który przedstawił tuż po wojnie, wiosną 1945 roku. Sprawy te podlegały kolejnym obradom senatu uczelni od grudnia 1945 roku i były wspierane przez prof. Ksawerego Piwockiego (seniora).

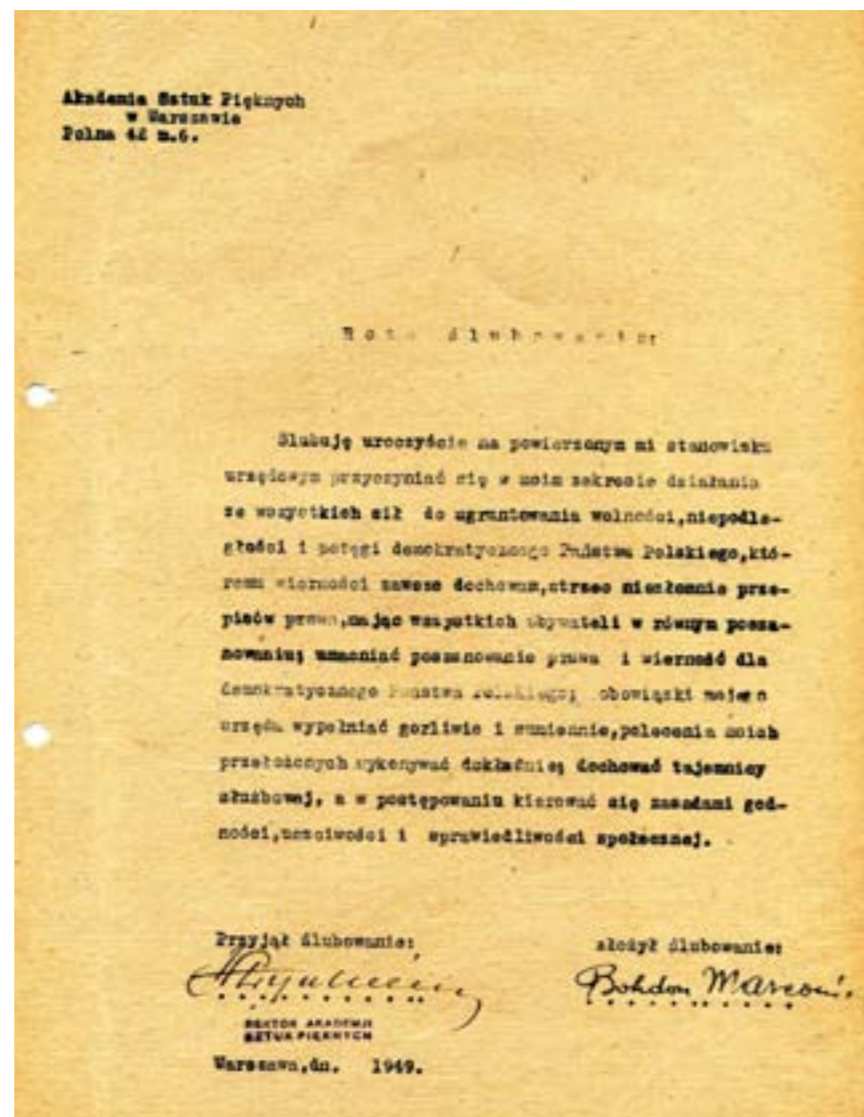
W 1947 roku powołano niezależne Studium Konserwacji Zabytków Malarstwa, które istniało do 1950 roku przy Akademii Sztuk Pięknych w War-

szawie. 18 lutego 1947 roku Senat opiniował powołanie na stanowiska profesorów nadzwyczajnych Bohdana Marconiego – w dziedzinie konserwacji i restauracji oraz Edwarda Kokoszkę – w zakresie technologii malarstwa. Obaj zostali mianowani dekretem prezydenta w maju 1947 roku. Decydującą rolę w kształtowaniu profilu dydaktycznego odegrał prof. Marconi zaproszony listem z lutego 1947 roku przez rektora Stanisława Ostoję-Chrostowskiego do kierowania placówką. Marconi jako największy autorytet w zakresie konserwacji zabytków, pełnił w tym gorącym powojennym czasie także wiele funkcji ratując polskie zabytki. Jesienią 1947 roku został wezwany do Waszyngtonu, by objąć opieką konserwatorską dzieła malarskie zgromadzone w polskiej ambasadzie. Na podstawie programu i regulaminu opracowanego przez prof. Bohdana Marconiego i zatwierdzonego przez Senat 4 października 1947 roku, a pod jego nieobecność, wraz z początkiem roku akademickiego 1947/48 kierownikiem warszawskiego Studium Konserwacji Zabytków Malarstwa został zaprzyjaźniony malarz i technolog malarstwa – Edward Kokoszko. Był on związany z Miejską Szkołą Sztuk Zdobniczych i Malarstwa, gdzie nota bene od czasu przedwojnia także planowano kształcenie konserwatorskie.

Dzięki programowi Marconiego i jego renesansowej postawie studia uzyskały charakter wszechstronny – praktyczne umiejętności konserwatora wspierały specjalistyczne badania naukowe oraz wiedza historyczna i humanistyczna<sup>3</sup>.

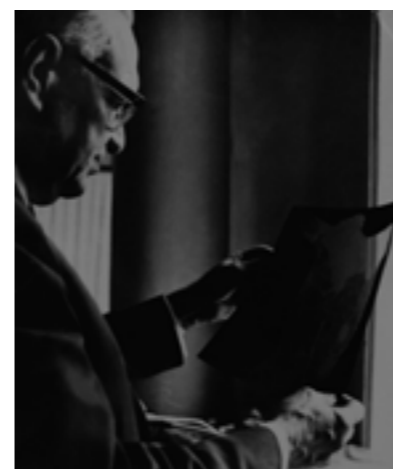
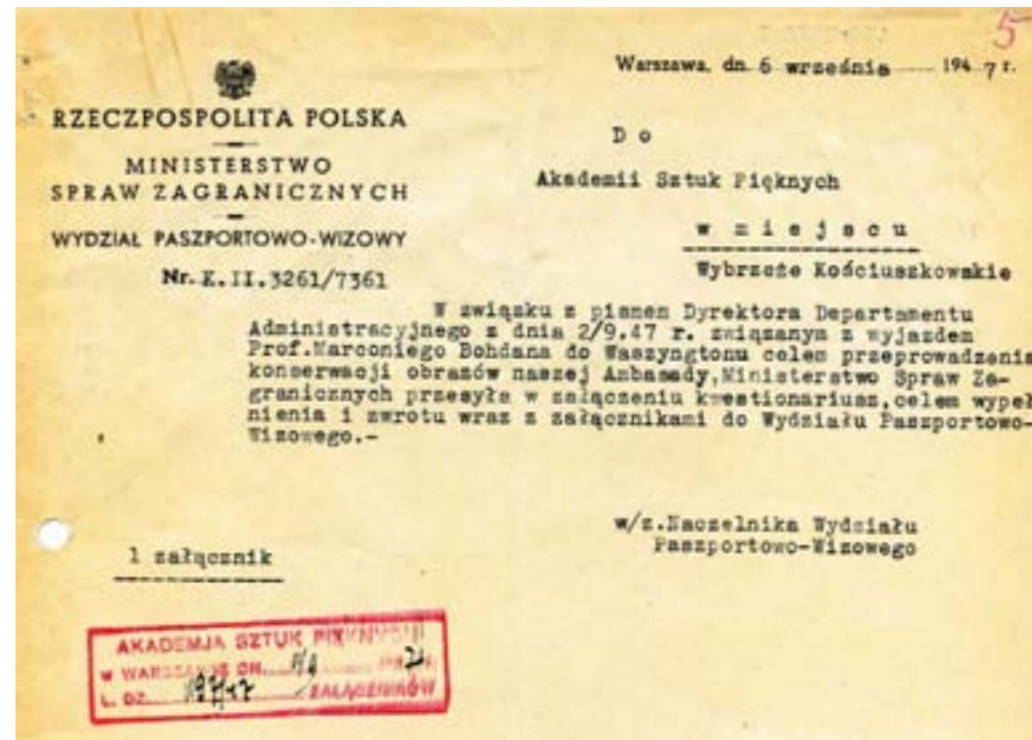
Początkowo, od 1947 roku, studia trwały dwa lata po uzyskaniu absolutorium z malarstwa. Studenci zdobywali wiedzę i umiejętności praktyczne z zakresu konserwacji, techniki i technologii malarstwa, fotografii i dokumentacji. Zajęcia odbywały się w zaadaptowanym gmachu Zachęty, w aurze zaangażowania w prace „powojennego pogotowia konserwatorskiego”, w laboratoriach udostępnionych przez Naczelną Dyрекję Muzeów i Ochrony Zabytków (od 1951 r. PKZ).

Nowoutworzony, samodzielny Wydział Konserwacji powstał w 1950 roku, gdy doszło do połączenia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie z Państwową Wyższą Szkołą Sztuk Plastycznych. Funkcjonująca w latach 1950–1957 pod nazwą Akademii Sztuk Plastycznych uczelnia liczyła dziewięć wydziałów. Dziekanem Wydziału Konserwacji został prof. Bohdan Marconi, a prof. Edward Kokoszko stanął na czele Wydziału Malarstwa. Program studiów stanowił kontynuację specjali-



zacji „konserwacja malarstwa”. Obejmował wykłady z historii sztuki, teorii konserwacji, techniki i technologii malarstwa, perspektywy odręcznej, fizyki i chemii a także praktyczne zajęcia w pracowniach rysunku, malarstwa i rzeźby. Stworzono zręby innych kierunków konserwatorskich: sztuki zdobniczej, konserwację papieru i księzek oraz grafiki, następnie rzeźby i malarstwa ściennego. Wydział kwitł i funkcjonował mimo politycznych nacisków tego okresu, gdyż propagandowa akcja zacieśniająca relacje z zakładami pracy nie oznaczała represji wobec dziedziny konserwacji, mającej wszak naturalne i żywe związki z praktyką.

Nowocześnie wyposażone pracownie i laboratoria PKZ stały się „kliniką wydziału”. Szkolenie przyszłych konserwatorów malarstwa nabrało rozmachu, dlatego też pokolenie ówczesnych absolwentów stało się filarem polskiej konserwacji. Niestety, mimo wyraźnych korzyści, ta ogólna



Profesor Bohdan Marconi przyczynił się do zastosowania rentgenografii w diagnozowaniu dzieł sztuki

na pomysłość trwała krótko; już w roku 1952 Wydział utracił samodzielność podczas restrukturyzacji w ASP.

We wrześniu 1952 roku, na fali animozji profesora Marconi otrzymał niespodziewanie nominację (będącą faktycznie degradacją z funkcji dziekana) na stanowisko ledwie... kierownika Studium Konserwacji – tym razem włączonego w obręb Wydziału Malarstwa. Stało się tak mimo absurdu funkcjonowania w tej strukturze konserwacji rzeźby, sztuki zdobniczej, papieru i książki. Przez całą dekadę skarłałe pracownie o okrojonym programie nauczania przyjmowały początkowo studentów po II roku, a prawdziwy regres wprowadził senat, zalecając od 1957 roku przyjmowanie studentów po III roku lub absolwentów, dla których – jak zauważali pedagodzy – etyka i zagadnienia konserwatorskie mogły mieć drugorzędne znaczenie wobec artystycznych. Senat wstrzymał dwukrotnie przyjęcia studentów pod pozorem braku zapotrzebowania na konserwatorów (w zrujnowanym i odbudowywanym kraju!). W 1959 roku studium przeniesiono z Krakowskiego Przedmieścia do budynku przy ul. Myśliwieckiej. Pięć lat później prof. Bohdan Marconi przeszedł na emeryturę, a kierownikiem został doc. Stanisław Płużański, technolog malarstwa, który kontynuował starania na rzecz przywrócenia samodzielności i znaczenia konserwacji. W tym samym czasie jednak zdegradowano studium do roli katedry. Jej dzieje na Wydziale Malarstwa (1964-1972) nie skończyły się jednak katastrofą wraz z urzędową marginalizacją i kolejnymi redukcjami. Dzięki osobistemu zaangażowaniu pracowników, absolwentów i przyjaciół utrzymano ambitne wieloprofilowe kształcenie mimo ograniczającego działania Senatu ASP. W ten sposób ocalała sztuka konserwacji i uniknięto pochopnych posunięć, w tle których rozgrywał się konflikt między sztukami czystymi a stosowanymi, mający zresztą w 2. połowie XX wieku znamiona przestarzałego widma.

Wydział Konserwacji Dzieł Sztuki ponownie powołano do życia w 1972 roku, w oparciu o decyzję Ministerstwa Kultury i Sztuki. Organizatorem i dziekanem nowego wydziału został Juliusz Bursze, absolwent konserwacji malarstwa z 1955 roku, który zachował dla siebie kierowanie macierzystą Katedrą Konserwacji Malarstwa.

W 1975 roku przeniesiono wydział do odzyskanej siedziby ASP na Powiślu, przy ul. Wybrzeże Kościuszkowskie 37, gdzie działa on do chwili obecnej. Tym samym historia zatoczyła koło, bowiem wzniesiony w latach 1903-1914 przez rodzinę Kierbedziów, zwany piesszczotliwie „Budą na Powiślu” zabytkowy gmach, w którym wyrosło wielu wspaniałych artystów (studiował w nim m.in. sam Marconi) ponownie objęła warszawska Akademia Sztuk Pięknych. W 1992 roku, gdy dziekanem Wydziału Konserwacji był prof. Wojciech Kurpiak, powrócono do nazwy Wydział Konserwacji – Restauracji Dzieł Sztuki, tak jak to miało miejsce w zapisach senackich z 1947 roku. W zjednoczonej Europie nazwa ta łączy łacińską i anglosaską tradycję językową.

W zespole prowadzonym przez profesora Bohdana Marconiego konserwacji malarstwa nauczali m.in. st. asystent Maria Orthwein, st. asystent Hanna Markowska-Zawadzka. Marconi dodatkowo prowadził wykłady z teorii i historii konserwacji wspólnie z prof. Ksawerym Piwockim. W 1952 roku Wydział opuścili pierwsi dyplomanci, w tym aż dwunastu absolwentów konserwacji malarstwa i jeden absolwent konserwacji rzeźby. Pierwszy rocznik przeszedł do historii zapisując świetne wprost karty polskiego konserwatorstwa... Nauki pomocnicze wykładali legendarni już profesowie historii sztuki – Michał Walicki, Mieczysław Porębski oraz Ksawery Piwocki. Chemii i fizyki uczyła dr Hanna Jędrzejewska. W towarzyszącej konserwacji zagadnienia dokumentacji obiektów oraz prac konserwatorskich wprowadzały panie Aldona Romanowicz i Maria Wodzińska. W późniejszych latach kształcenie w zakresie historii sztuki przejęła dr Teresa Pocheć, prof. Jakub Pokora. Chemia nauczana była przez zespół pod kierunkiem Daniela Tworka, a następnie Piotra Rudniewskiego, a w jego skład wchodziły m.in. panie Irena Koss (obecnie kierownik Zakładu Badań Specjalistycznych) oraz Ewa Holanowska i Danuta Jarmańska (obecnie wraz z narybkiem niedawnych absolwentów). Naszej pracy od kilkudziesięciu lat służy nieocenioną pomocą i talentem fotograf i specjalista komputerowy – Roman Stasiuk, którego zaangażowanie i ofiarność czyni zeń „człowieka do wszystkiego”.

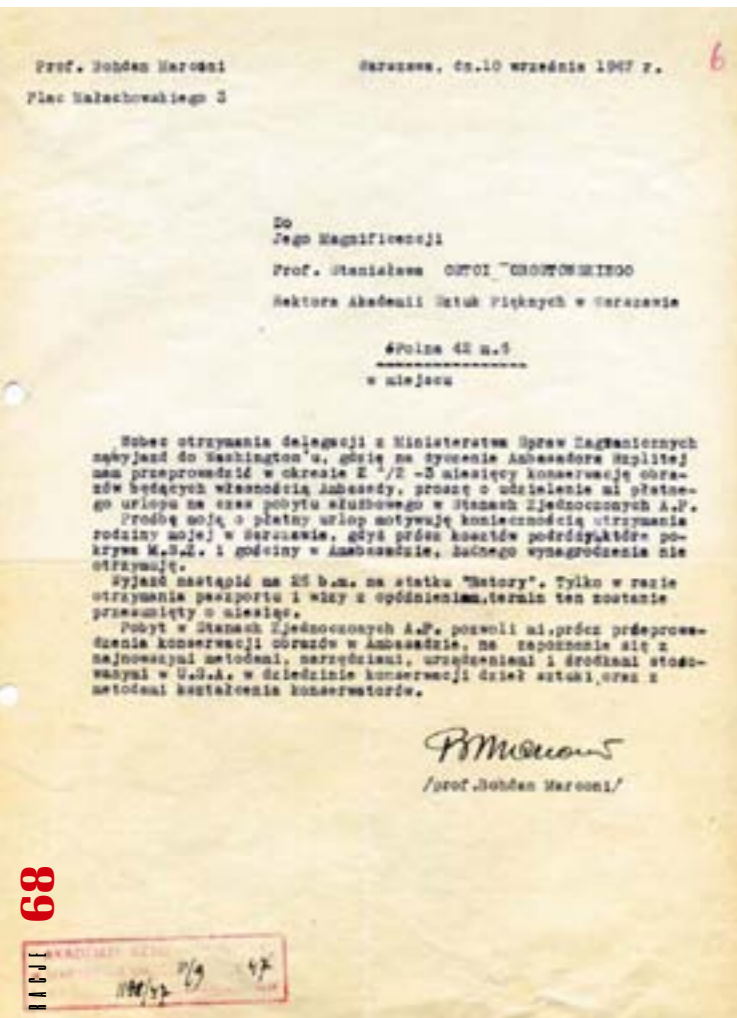
Po odzyciu wydziału profesor Juliusz Bursze jako pedagogów zatrudnił do katedry Franciszka Kędziora oraz zdolne absolwentki i studentki – Marię Lubryczyńską, Joannę Szpor, Blandynę Kaniewską-Wójcik, a „z zewnątrz” (w 1975 roku) – mgr Krystynę Sommer, mającą doświadczenia z pracy w Pracowniach Konserwacji Zabytków i Ośrodku Dokumentacji Zabytków. Nastąpiło wydzielenie



Katedra Konserwacji i Restauracji Malarstwa na Podłożach Ruchomych i Rzeźby Polichromowanej, w pierwszym rzędzie od lewej: wykt. Marcin Kozarzewski, prof. Iwona Szmelter (Kierownik Katedry), dr hab. szt. Maria Lubryczyńska, adi Joanna Czernichowska, stoją od lewej: as. Iza Uchman-Laskowska, as. Monika Jądzińska, dr szt. Dorota Potocka, prof. dr Joanna Szpor, dr Krzysztof Chmielewski, art. stolarz technolog drewna Jacek Cypel

3

I. Szmelter, *Pamięć jest dziwną krainą... – konserwacja-restauracja, rekonstrukcja – dzieje idei i dzieł*. [w:] *Powinność i bunt, ASP 1944-2004, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2004, s. 14-22.*

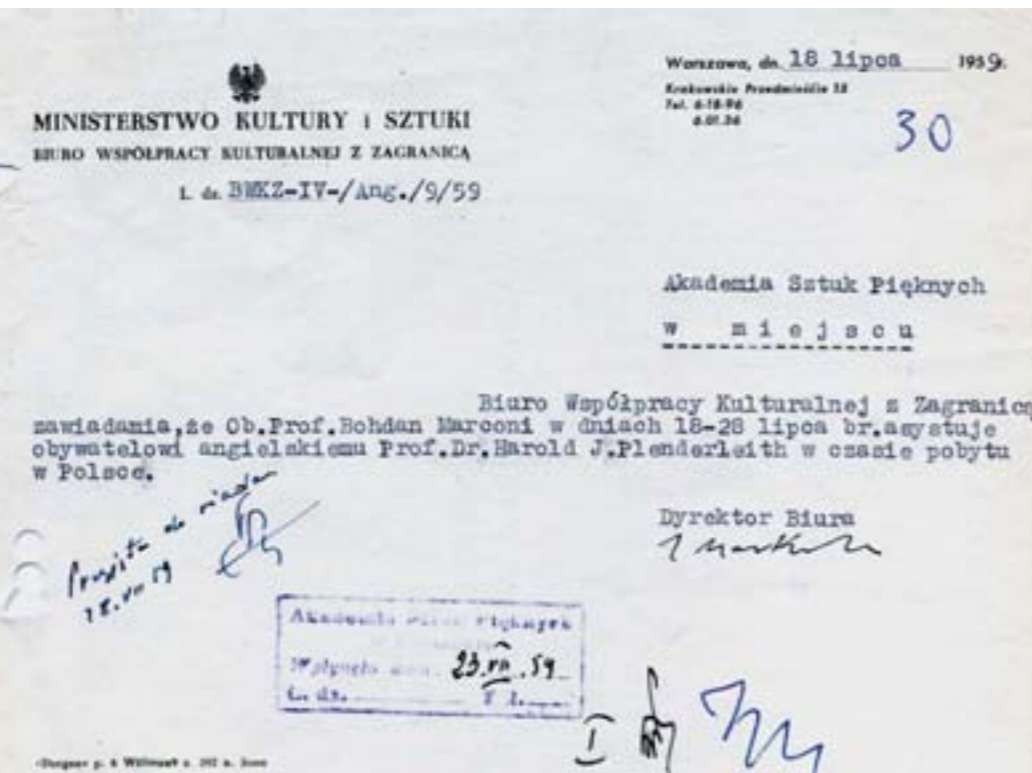


kiem Katedry Konserwacji Malarstwa Sztalugowego, w następnej dekadzie pełnił on stanowisko dziekana macierzystego wydziału, a następnie (w kadencji 1999–2001) rektora ASP. Swym zaangażowaniem i talentem doprowadził do rozwoju tak katedry, jak i całego wydziału. W 1994 roku z nominacji prezydenckich profesorami nauk o sztukach plastycznych zostały Iwona Szmelter i Joanna Szpor. W tym czasie katedra nawiązała bardzo szeroką współpracę z innymi uczelniami oraz muzeami w całym kraju (a w szczególności Muzeum Narodowym w Warszawie), bibliotekami, archiwami. Wydział, a tym samym katedrę doceniono wreszcie na macierzystej uczelni, a także poza granicami Polski, dzięki wspólnym programom naukowym i organizacjom powołanym jako opiniodawcze. Współzałożycielem ENCoRE (1997)<sup>5</sup> oraz INCCA (2002)<sup>6</sup> jest prof. Iwona Szmelter. Kierownikami katedry w tym czasie byli – przez okres jednej kadencji prof. Joanna Szpor, następnie przez dwie kadencje st. wykł. Maria Lubryczyńska, równolegle kierująca wówczas Ogólnopolską Radą Konserwatorów Dzieł Sztuki oraz od 2001 roku – pisząca te słowa. Funkcje dziekanów

68

ARCHIWUM ASP

katedry konserwacji malarstwa ściennego. Natomiast sam profesor Bursze, będąc nauczycielem akademickim równolegle pełnił kolejno funkcje prorektora ASP ds. nauki i badań (1975–1978), rektora uczelni (1982–1984), a w latach 1983–1986 dyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie. Katedrą od 1981 do 1988 roku kierowała z wdziękiem i talentem organizacyjnym Krystyna Sommer, która realizowała program otwarty światopoglądowo i sprzyjający rozwojowi dyscypliny. W czerwcu 1982 roku w kwestionariuszu w rubryce „trudności” stwierdziła: „Brak pomocy dydaktycznych, złe wyposażenie pracowni w narzędzia i materiały, brak urządzeń wyciągowych i klimatyzacyjnych, brak sali wykładowej...”<sup>4</sup> Częściowe remedium przyniosły lata 80., kiedy katedra wzbogaciła się o nowych współpracowników – Iwonę Szmelter, konserwatora po studiach w UMK w Toruniu, stażu podyplomowym na La Sapienzy w Rzymie i kilkuletniej pracy w Muzeum Narodowym w Warszawie oraz dr Wojciecha Kurpika – charyzmatycznego konserwatora o podwójnym (warszawskim i toruńskim) wykształceniu, specjalizującego się w konserwacji ikon, technologii drewna, pracownika m.in. Skansenu w Sanku. Dzięki prowadzonym przez nich pracom badawczym (m.in. w zakresie teorii i metodyki konserwacji, wzmocnienia struktury dzieł) udało się przez kolejne dekady uzupełnić program oraz wprowadzić najnowocześniejsze techniki konserwatorskie, czemu sprzyjał tyleż zastrzyk wiedzy, co i nowej aparatury. W tym czasie dziekanami wydziału byli Piotr Rudniewski i Jerzy Nowosielski. W 1988 roku Wojciech Kurpik został kierowni-



w tym okresie pełnili Andrzej Koss, Andrzej Łojczyk, Wiesław Procyk, Jerzy Nowosielski.

Idea powołania instytutu konserwatorskiego, zainicjowana przez prof. Bohdana Marconiego w 1955 roku, a kontynuowana przez prof. Juliusza Bursze, urzeczywistniła się w 1990 roku. Pod kierownictwem konserwatora-rzeźbiarza – prof. Andrzeja Kossa powołano wówczas Międzuczelniany Instytut Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki, w którego ramach założono w 2008 roku „pogotowie konserwatorskie” o ważnej misji dla zachowania zabytków.

Wszystkie reprodukowane dokumenty pochodzą z Archiwum ASP

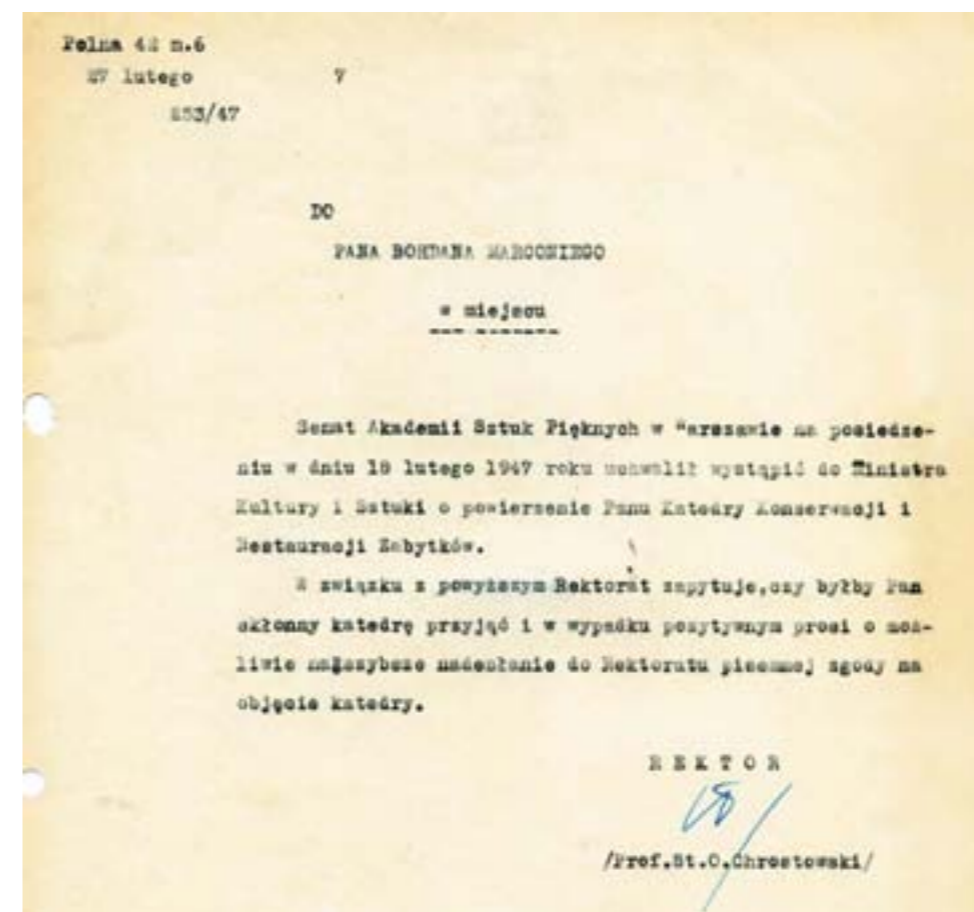
4  
Kwestionariusz osobowy K. Sommer,  
1982. Archiwum ASP w Warszawie.

5  
ENCoRE – European Network for  
Conservation-Restoration Education,  
zał. w 1997 roku; szerzej:  
www.encore.edu

6  
INCCA – International Network for  
Conservation of Contemporary Art,  
patrz: www.incca.org



Ostatni etap konserwacji-restauracji obrazu „Święty Walenty” (XVII w.) z kościoła pacysterskiego w Koprzywnicy, 2004 r.



Obecnie Katedra Konserwacji-Restauracji Malarstwa Na Podłożach Ruchomych i Rzeźby Polichromowanej, której kierownikiem jest pisząca te słowa, ma cztery pracownice o szerokim i zróżnicowanym zakresie kształcenia, łączącego teorię z praktyką. Każdy ze studentów początkowo pracuje przy atrapach, aby po pewnym czasie otrzymać do badań wybrane dzieło sztuki. Zapoznaje się z jego specyfiką, dokonuje analizy stylistyczno-historycznej, wykonuje niezbędne analizy chemiczne i fizyczne, opracowuje program konserwacji i restauracji, który następnie realizuje pod nadzorem kadry dydaktycznej. Wykłady z historii, teorii i metodyki konserwacji-restauracji poprzedzają praktykę i jej towarzyszą. W trakcie praktyki student wykonuje zarówno typowe zabiegi techniczne, jak i rozwiązuje problemy estetyczne, między innymi takie jak: konsolidacja warstw malarskich, impregnacja osłabionej struktury, usuwanie szkodliwych nawarstwień, uzupełnianie ubytków warstw malarskich, ewentualną rekonstrukcję formy artystycznej oraz końcową aranżację dzieła. Zwraca się studentom szczególną uwagę na umiejętność samodzielnej i trafnej oceny stopnia i przyczyn zniszczenia obiektu oraz właściwej argumentacji wybranego postępowania konserwatorskiego i restauratorskiego. Ponadto student zobowiązany jest do opracowania dokumentacji opisowej i fotograficznej obiektu i przeprowadzonych prac. Kształcenie rozpoczyna Pracownia Propedeutyki Konserwacji i Restauracji Obiektów Ruchomych, która wprowadza studentów w świat wiedzy i praktyki konserwacji-restauracji, przedstawia cały szereg różnorodnych zagadnień praktyki konserwatorskiej w ramach jednej specjalizacji. Zajęcia składają się z ćwiczeń na atrapach oraz konwersatoriów dotyczących budowy obrazów, ich stanu



Rzeźba polichromowana „Maria Magdalena” (XVII/XVIII w.), wł. Muzeum Diecezjalne w Sandomierzu, stan przed konserwacją, 2007 r.

zachowania, prowadzenia dokumentacji konserwatorskiej. Wykłady dotyczą historii i teorii konserwacji oraz rozpoznawania przyczyn i rodzaju zniszczeń dzieł sztuki, a także zagadnień konserwacji zapobiegawczej. Prowadzą je profesorki Iwona Szmelter i Joanna Szpor, dr Krzysztof Chmielewski, dr Joanna Czernichowska. Kierownikiem pracowni jest starszy wykładowca mgr Marcin Kozarzewski, od 1996 wykładowca w Katedrze Konserwacji Malarstwa Sztalugowego. Ze względu na liczebność studentów kształcenie prowadzi naprzemiennie co dwa lata pracownice o zbliżonym profilu i tej samej nazwie (Pracownia Konserwacji i Restauracji Malarstwa na Podłożach Ruchomych), przy czym jedna z nich dodatkowo kształci konserwatorów obiektów sztuki nowoczesnej. Zajęcia praktyczne dotyczące konserwacji obrazów sztalugowych przewidziane są jako kursowe na II i III roku studiów. Ale już na I roku odbywają się ćwiczenia ze wstępnej inwentaryzacji, która zawiera opis i badania podstawowe dla obrazów przewidzianych na ćwiczenia. Wykłady z teorii konserwacji, metodyki prac, materiałoznawstwa wyprzedzają zajęcia praktyczne o jeden rok i towarzyszą ćwiczeniom przez następne dwa lata. Na III roku studiów przewidziane jest seminarium niższe, związane z prezentacją mul-



Wspólna praca scenograficzna studentów i asystentów przed balem na 100-lecie ASP

69

ARCHIWUM ASP

timedialną opracowywanego zagadnienia z dziedziny konserwacji, popartego opracowaniem teoretycznym.

Dzieła pozyskiwane do konserwacji-restauracji dobierane są pod kątem zróżnicowania zagadnień i trudności związanych z zabiegami technicznymi oraz różnorodności rozwiązań estetycznych i materiałowych.

Pracownia Konserwacji i Restauracji Malarstwa na Podłożach Ruchomych prowadzona jest przez prof. Joannę Szpor, dr Dorotę Potocką i asystentkę Katarzynę Górecką. Pracownia prowadzi prace magisterskie. Wystawy dorobku pracowni to: *Przywrócone piękno – tajemnice warsztatu konserwatora* (Muzeum Zamojskich w Kozłowie, 2001 r.), *Ocalałe na obrzeżach. W 100-lecie ASP*, (Rogaska Praska, Warszawa, 2004), *Portrety rodzinne z dworu polskiego. Kolekcja rodziny Wardęskich herbu Godziemba* (Radziejowice, 2007/2008).

Kolejną Pracownią Konserwacji i Restauracji Malarstwa na Podłożach Ruchomych i Obiektów Sztuki Nowoczesnej uczy zarówno abecadła umiejętności konserwatorskich jak i stara się wykształcić samodzielność i odpowiedzialną pracę studentów

cji Malarstwa Tablicowego i Rzeźby Polichromowanej. Obejmują one wykłady i ćwiczenia praktyczne przy konserwacji i restauracji dzieł sztuki na podłożach drewnianych (obrazy tablicowe, drewniana rzeźba polichromowana), podłożach metalowych (obrazy malowane na blasze), kości itd. W pracowni konserwowane są wybitne obiekty pochodzące z różnych okresów historycznych i będące własnością zarówno muzeów państwowych, diecezjalnych czy parafii, jak i osób prywatnych; są to głównie średniowieczne i nowożytne obrazy tablicowe, rzeźby polichromowane oraz ikony. Studenci VI roku, którzy zdecydowali się na realizację pracy magisterskiej w pracowni, są zobowiązani do opracowania i wygłoszenia co najmniej jednego referatu seminaryjnego.

Kadrę pracowni stanowią: kierująca nią od 2001 r. dr hab. Maria Lubrzyńska, dr Krzysztof Chmielewski, asystent Izabela Uchman-Laskowska, a także współpracująca od ponad 20 lat ze wszystkimi pracownikami Katedry w trakcie prac dydaktycznych Anna Derentowicz oraz Jacek Cyfel, artysta-stolarz i technolog drewna.

Wystawy obrazujące długoletnią współpracę katedry z muzeami wielokrotnie prezentowały jej do-

strukcja była polską specjalnością. Jednak sukces polskiej szkoły konserwacji dotyczy zarówno historii, jak i współczesności; to kwestia wprowadzenia i utrzymania renesansowego w charakterze otwarcia na sztukę i naukę – prekursorskiego w latach 40. XX wieku i ambitnego do dzisiaj.

Wielka renoma polskiej konserwacji zabytków doprowadziła do uczynienia z niej na wiele dziesięcioleci dobrej wizytówki Polski. Po II wojnie światowej wielokrotnie żartobliwie stwierdzano, że najlepszymi jakościowo polskimi znakami towarowymi są polscy konserwatorzy i ...polska wódka, co jako paradoks nie czyniło ujemny konserwatorskiemu środowisku.

Interdyscyplinarny charakter współczesnej pracy konserwatorskiej wiąże się z identyfikacją oryginału w oparciu o badania naukowe, przy jednoczesnym poddaniu dzieła sztuki konserwacji i restauracji opartej o empatię, a także wyeksponowaniu jego wartości artystycznych, historycznych oraz tzw. wartości dawności. Współcześnie sprowadzamy interwencje konserwatorskie do niezbędnego minimum. Sztuka konserwacji-restauracji wykładana na warszawskiej uczelni od 1947 roku to praca artystyczna i twórcza o podstawach

W katedrze inicjowano wiele tematów służących postępowi w dziedzinie konserwacji. Dotyczyły one m.in. zagadnień poszukiwania metod alternatywnych wobec dublowania obrazów, optymalnego nowoczesnego spoiwa do wzmacniania struktury obrazów, analizy podłoży pod kątem przydatności do wzmacniania obrazów, techniki próżniowej i niskociśnieniowej w konserwacji. Efekty tych badań włączano później w tok programów dydaktycznych.

Katedra współpracuje z takimi placówkami naukowymi, jak Uniwersytet Warszawski i Politechnika Warszawska, Wojskowa Akademia Techniczna w Warszawie, Tate Gallery w Londynie, Institute for Cultural Heritage w Amsterdamie, S.M.A.K. w Gandawie, Getty Center w Los Angeles.

Czas nowych wyzwań w XXI wieku – choć brzmi to jak wyświechtany slogan – stanowi w istocie bardzo trudny okres starań badawczych i artystycznych oraz wielkiego wysiłku adaptowania programów do nowej ekonomicznej rzeczywistości w Unii Europejskiej. Z jednej strony wiąże się z brakiem pieniędzy na drogie materiały konserwatorskie i karkołomnymi zabiegami o utrzymanie dydaktyki połączonej z drogą praktyką przy

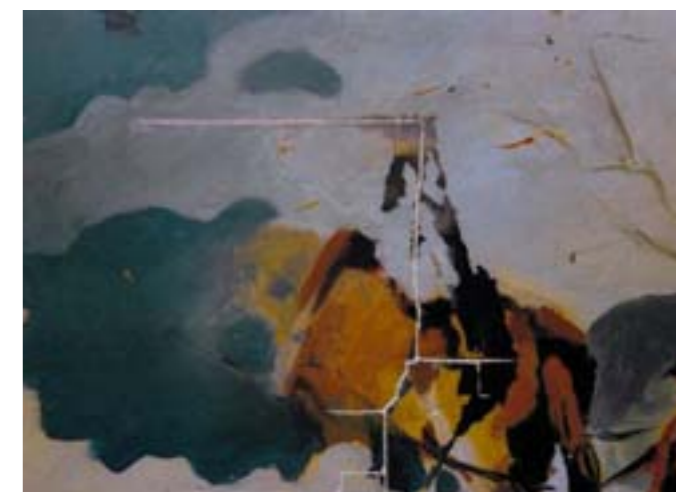
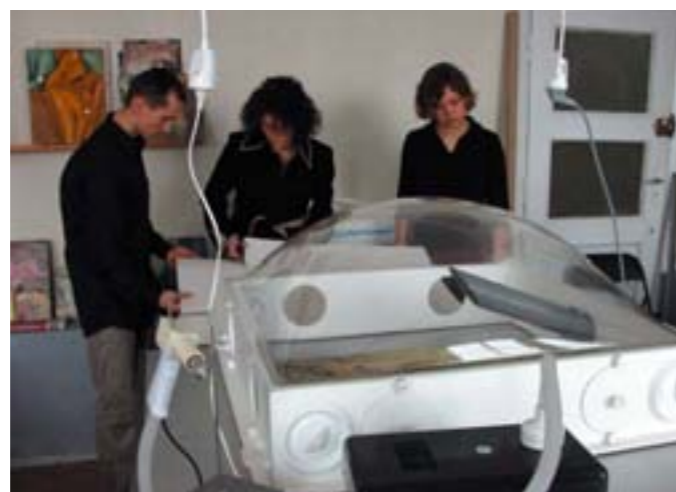
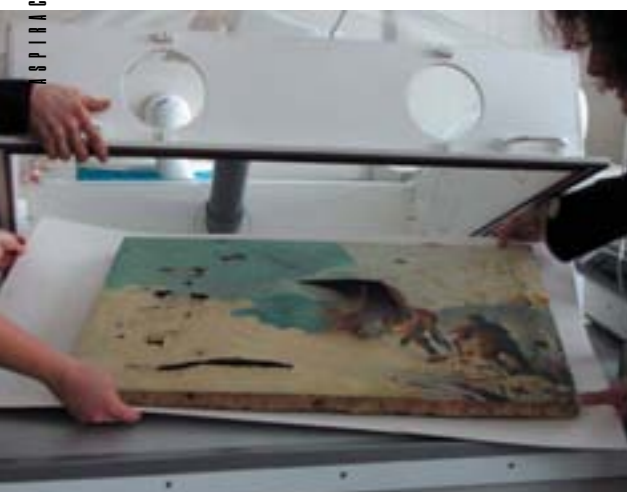
Aktywność naszej katedry wyraża się m.in. poprzez programy naukowo-konserwatorskie, takie jak unijne projekty: RAPHAEL w zakresie konserwacji sztuki nowoczesnej (1996-2001), Cultura 2000 – poświęcony „Europejskiej debacie nad dziedzictwem; spuściznie myśli Cesare Brandiego” (2006-2007), a ostatnio program poświęcony zagadnieniom „Instalacji i re-instalacji” (2003-2005); były one prowadzone przez zespół pod kierunkiem prof. Iwony Szmelter i as. Moniki Jądzińskiej. Z kolei pod kierownictwem prof. Andrzeja Kossa katedra uczestniczyła w projekcie COST (2003-2007) – w zakresie laserowego oczyszczania powierzchni dzieł sztuki. Dzięki zaangażowaniu dr Krzysztofa Chmielewskiego i Izy Uchman-Laskowskiej opieką konserwatorską od wielu lat otoczonych jest kilka stanowisk archeologicznych w m.in. w Libanie, Egipcie, co aktualnie formalizuje umowa między ASP a UW, zawarta w 2008 roku.

Do najwybitniejszych realizacji katedry (zaczynając od powojennych) należą: konserwacja i restauracja wielkoformatowych obrazów Jana Matejki, które ze stanu totalnej degradacji wydobył Bohdan Marconi wraz z zespołem, poprzez ty-

ka konserwacji-restauracji”, przygotowana z okazji 60-lecia kształcenia konserwatorskiego w Polsce i międzynarodowej debaty nad dziedzictwem w kontekście myśli teoretycznej Cesare Brandiego (2007)<sup>8</sup>.

Zmienne losy specjalności najkrócej określanej jako „konserwacja malarstwa” zdają się dowodzić, że przedstawiciele trzech generacji składający się na kilkudziesięcioosobową kadrę pracującą z miłością i zapałem, stali się skarbem i żywotną siłą Studium Konserwacji Zabytków Malarstwa i kontynuującą jego świetność Katedry Konserwacji Malarstwa na Podłożach Ruchomych i Rzeźby Polichromowanej.

Autorka serdecznie dziękuje za konsultacje byłym i obecnym pracownikom katedry oraz paniom Ewie Pokorzynie z Biblioteki WKiRDS i Dorocie M. Kozielskiej z Archiwum ASP.



wobec złożonych zadań konserwatorskich, w tym także estetycznych rozwiązań restauratorskich. Intelktualnej sprawności wymaga od studentów zaliczenie na III roku seminarium niższego dotyczącego wybranego zagadnienia z dziedziny teorii i technik konserwatorskich lub indywidualnego przedstawienia ich hobby i pasji konserwatorskich. Edukacja w pracowni może być kontynuowana podczas prac magisterskich. Pracownia od wielu lat współpracuje z muzeami państwowymi i diecezjalnymi, czego efektem są realizacje i prezentacje w muzeach narodowych w Poznaniu, Gdańsku, Wrocławiu, Warszawie, a także w Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Mazowieckim w Płocku, Muzeum Diecezjalnym w Sandomierzu. Od czterech kadencji pracownią (a od 2001 roku całą katedrą) kieruje niżej podpisana, a w pracy dydaktycznej wspomagają ją adiunkt Joanna Czernichowska oraz asystent, konserwator-restaurator Monika Jądzińska.

Kolejne zajęcia kursowe dla studentów IV i V roku prowadzi Pracownia Konserwacji i Restaura-

robek, a najważniejsze z nich to dwie retrospektywne ekspozycje wydziału: *Sztuka konserwacji. Półwiecze warszawskich studiów konserwatorskich* (Malbork, 1997), *Tradycja i współczesność. Konserwacja Dzieł Sztuki* (Wilanów, 2005). Wśród licznych publikacji kadry dydaktycznej warto wymienić związane z kształtowaniem nauki konserwatorskiej: *Problemy dublowania obrazów* autorstwa prof. Iwony Szmelter (ASP, Warszawa 1992), *Michałowski nieznan. Materiały malarckie i technika w obrazach olejnych Piotra Michałowskiego* prof. Joanny Szpor (PWN, Warszawa 1991), *Dublowanie jedwabnych obiektów zabytkowych na podłoża syntetyczne z użyciem klejów akrylowych* (ASP Warszawa, KBN, Warszawa 2002) dr Doroty Potockiej.

Termin „polska szkoła konserwacji” ma konotacje historyczne – wywołany był bezprecedensowym podniesieniem kraju z ruin. Stanowił uznanie dla zaangażowania i heroicznego wprost prac konserwatorskich zrealizowanych przez pierwsze lata po II wojnie światowej, gdy rekon-

naukowych. Charakter zadań stawianych przed studentami wymaga połączenia talentu i wiedzy, wspartych takimi umiejętnościami, jak rozpoznanie, identyfikacja i dokumentacja obiektów, prowadzenie działań profilaktycznych i zabezpieczających, prac badawczo-konserwatorskich, naukowych, artystycznych dla uczynienia wartości estetycznych i historycznych dzieł sztuki.

Na studia związane ze zgłębianiem wielu różnych dziedzin – nauk humanistycznych i przyrodniczych – nie brakuje chętnych, chociaż nauce towarzyszy bardzo intensywny wysiłek. Katedra Konserwacji Malarstwa na Podłożach Ruchomych i Rzeźby Polichromowanej działa oddzielnie od Katedry Konserwacji Malarstwa Ściennego; jak każda jednostka wydziału, współpracuje ściśle z innymi jednostkami, w tym Zakładem Badań Specjalistycznych i Technik Dokumentacyjnych, Zespołem Dydaktycznym Nauk Pomocniczych, biblioteką wydziałową, a także specjalistycznymi placówkami naukowo-badawczymi, umożliwiającymi nowoczesną diagnostykę dzieł sztuki poza ASP.

zabytkach. Z drugiej oznacza otwarcie na postęp naukowy i międzynarodową wymianę studentów – zaznaczmy: dość problematyczną – bo prowadzoną z uczelniami o mniejszym doświadczeniu w edukacji konserwatorskiej, za to usytuowanymi w krajach bogatych w zabytki, więc dla konserwatorów dzieł sztuki atrakcyjnych poznawczo.

7  
Pod kierunkiem Joanny Szpor powstała publikacja *Sztuka konserwacji* (ASP, Warszawa 1997).

8  
Pod kierunkiem i red. Iwony Szmelter i Moniki Jądzińskiej drukiem wyszła *Sztuka konserwacji-restauracji*. (MIKROS, Wydawnictwo Rzeczpospolita, Warszawa, 2007).

siące obrazów ze zbiorów m.in. Muzeów Narodowych w Warszawie, Poznaniu, Wrocławiu, Muzeum Zamojskich w Kozłowie, Polskiej Akademii Nauk (pałac w Jabłonie), Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Diecezjalnego w Domu Długosza w Sandomierzu i innych.

Dzieła sztuki, którymi z sukcesem zajmowali się specjaliści z katedry, datowane są od starożytności po XXI wiek, i reprezentują takie gatunki, techniki i obszary kulturowe, jak: malarstwo sztalugowe na płótnie i podobrazach drewnianych, obiekty sztuki wschodniej i dalekowschodniej, thang-ki, kakemono, malarstwo na blasze, papierze, malowane chorągwie, polichromowane rzeźby drewniane, ikony, ołtarze, malarstwo ludowe na szkle, polichromowane obiekty etnograficzne i także obiekty sztuki współczesnej.

Następcy Marconiego, a zarazem profesorowie katedry przygotowywali uznane w środowisku międzynarodowe konferencje i publikacje: „Sztuka konserwacji”, zorganizowana z okazji 50-lecia Wydziału KiRDS (1997)<sup>7</sup>, a 10 lat później – „Sztu-

Sekwencja fotograficzna obrazująca etapy wzmacniania strukturalnego obrazu Leona Tarasewicza „Orka” – praca pod kierunkiem prof. Iwony Szmelter

Iwona Szmelter – absolwentka UMK w Toruniu oraz podyplomowych studiów Uniwersytetu La Sapienza, Instituto Centrale per il Restauro w Rzymie, naukowiec Getty Center w Los Angeles. Kierownik Katedry Konserwacji Malarstwa na Podłożach Ruchomych i Rzeźby Polichromowanej na Wydziale Konserwacji i Restauracji ASP w Warszawie, autorka kilkudziesięciu publikacji, rzeczoznawca MKiDN. Od 10 lat równolegle kieruje interdyscyplinarną Pracownią Prope-deutyki Konserwacji Sztuki Współczesnej w ASP w Poznaniu, uzupełniającą warszawski program o nowe media. Wykłada na Podyplomowych Studiach Muzealnych UW. Specjalizuje się w historii i teorii konserwacji, wzmacnianiu struktury malarstwa sztalugowego, opiece nad sztuką najnowsza. W swym dorobku ma ponad 1600 realizacji na polu konserwacji – restauracji.

# O TOPOSIE W MUZYCE POLSKIEJ PO RAZ DRUGI

*Topos narodowy w muzyce polskiej okresu postromantyzmu i Młodej Polski* – pod takim tytułem w dniach 13–14 listopada 2007 w warszawskiej Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina odbyła się druga już Międzynarodowa Konferencja Naukowo-Artystyczna, poświęcona paradymatowi polskości w muzyce. Rozważania naukowe wsparte zostały dźwiękami podczas wieńczącego konferencję koncertu *Z ziemi ojczyściej*. Jego wykonawcami byli studenci warszawskiej Akademii Muzycznej – laureaci krajowych i międzynarodowych konkursów.

## Małgorzata Waszak

Organizowana przez Katedrę Teorii Muzyki Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina Międzynarodowa Konferencja Naukowo-Artystyczna *Topos narodowy w muzyce polskiej* weszła już na stałe do kalendarza jesiennych debat naukowych. Ramy czasowe drugiej edycji *Toposu* wyznaczone zostały z jednej strony upadkiem powstania styczniowego, z drugiej zaś wybuchem pierwszej wojny światowej. Naród polski przeszedł wówczas trudną drogę wiodącą od wzmożonych represji popowstaniowych, poprzez stałe obecność walkę z procesami germanizacji i rusyfikacji, aż po czasy, w których jaśnieć zaczęła długo oczekiwana jutrzienka wolności. Zmieniające się idee filozoficzne zaowocowały porzuceniem romantycznego sposobu postrzegania świata oraz nowymi formami aktywności społecznej. Wciąż nie stały działania twórców, mające na celu obronę i krzewienie polskości, w procesach narodowej integracji ogromną rolę przypadła zaś muzyce.

Konferencję otworzył referat Grażyny Borkowskiej (Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk) zatytułowany *Kto ma klucz do labiryntu polskiej kultury? Topos narodowy w literaturze postromantycznej*. Prelegentka wskazała na obecność w literaturze omawianego okresu dwóch głównych toposów o charakterze narodowym – toposu rodzinnego i toposu związanego z ojczyzną przyrodą. Tomasz Kizwalter (Uniwersytet Warszawski, referat: *Naród jako pojęcie organizujące życie zbiorowe: Polska 1864-1918*) zwrócił uwagę na kształtowanie się pojęcia narodu w trudnym okresie wynaradawiania przez zaborców, odniósł się również do pojęć słowiańskości i europejskości. W wystąpieniu zatytułowanym *Procesy narodowej integracji w polskiej kulturze muzycznej drugiej połowy XIX wieku* Wojciech Nowik (Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina) podkreślił szczególnie charakter ówczesnej sztuki, pełniącej istotne funkcje społeczne, polityczne i narodowe,



Otwarcie Międzynarodowej Konferencji Naukowo-Artystycznej *Topos narodowy w muzyce polskiej okresu postromantyzmu i Młodej Polski*. Rektor Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina, prof. Stanisław Moryto i Kierownik Katedry Teorii Muzyki, prof. Wojciech Nowik

wskazał również na brak pogłębionej refleksji historycznej na temat kultury muzycznej omawianego okresu, a tym samym na pilną potrzebę wypełnienia owej luki.

Teresa Grzybkowska (Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina) w referacie *Rola Krakowa jako artystycznej i duchowej stolicy Polski w drugiej połowie XIX wieku. Od Kościuszki do Piłsudskiego* omówiła zagadnienie toposu narodowego w malarstwie historycznym, ukazała także działalność krakowskich instytucji pielęgnujących narodową kulturę. Dziewieństowieczne dramaty ludowe przywołała Anna Kuligowska-Korzeniewska (Uniwersytet Łódzki, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza) w referacie *„Takiego mi graj...” – śpiewy narodowe w popularnym repertuarze teatralnym drugiej połowy XIX wieku*, podkreślając jednocześnie ich dużą rolę w kształtowaniu się narodowego stylu teatralnego. Magdalena Dziadek (Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, referat: *Wiedeńska wystawa teatralno-muzyczna z 1892 roku jako antecedens porównawczej metody rozważania problemu narodowości w muzyce*), nawiązując do wiedeńskiego wystawienia Halki w roku 1892, ukazała jedną z perspektyw postrzegania polskości z zewnątrz. Pierwszy dzień konferencji zamknął referat Małgorzaty Komorowskiej (Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina) poświęcony niezwykle ważnym, lecz ciągle jeszcze niewystarczająco poznany *Działaniom Marcelli Sembrich-Kochańskiej na rzecz niepodległości Polski w Ameryce w 1915 roku*.

*Idee filozoficzne postromantyzmu i Młodej Polski* przedstawiła w referacie otwierającym drugi dzień konferencji Jagna Dankowska (Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina). Luba Kijanowska (Akademia Muzyczna im. M. Łysenki we Lwo-



Prof. Grażyna Borkowska

wie, referat: *Funkcje tożsamości narodowej w kulturze muzycznej wielonarodowego społeczeństwa Galicji w drugiej połowie XIX wieku*) nakreśliła niezwykle szeroką i bogatą panoramę życia muzycznego Lwowa i Galicji. *Pieśni polskie późnego i spóźnionego romantyzmu popularności szczególnej* przypomniał Mieczysław Tomaszewski (Akademia Muzyczna w Krakowie), zaś wystąpienie Walentyny Węgrzyn-Klisowskiej (Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina) poświęcone

zaś było *Polskim motywem narodowym* w zbiorze utworów muzycznych kompozytorów polskich i obcych z drugiej połowy XIX wieku. Jako następny odczytany został, pod nieobecność autorki, referat Haliny Goldberg (Indiana University, Bloomington) zatytułowany *Przynależność przez muzykę: wkład Żydów w kształtowanie się muzycznej polskości*. Referentka podkreśliła w nim zaangażowanie inteligencji żydowskiej w upowszechnianie i rozwój muzyki polskiej, zwróciła również uwagę na szereg utworów autorstwa kompozytorów żydowskich, składających się w wieloraki sposób ku toposowi narodowemu. Obrady zamknęło bogato ilustrowane nagraniami dźwiękowymi wystąpienie Mieczysławy Demskiej-Trębacz (Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, referat: *Polska muzyka skrzypcowa swojska i uniwersalna. 1850-1914*), w którym autorka przedstawiła panoramę polskiej szkoły wiolinistycznej doby postyczniowej.

Podobnie, jak podczas pierwszej edycji *Toposu*, bardzo gorąco przyjęty został zorganizowany w drugim dniu konferencji koncert *Z ziemi ojczyściej*. Wykonawcami byli studenci Akademii Muzycznej: soliści Wydziałów – Wokalnego i Instrumentalnego, Chór Mieszany AMFC pod dyrekcją Krzysztofa Kusiela-Moroza oraz Orkiestra Sym-



Prof. Mieczysław Tomaszewski

foniczna AMFC prowadzona przez Monikę Wolińską. Pierwszą część koncertu wypełniły utwory chóralne, kompozycje fortepianowe oraz pieśni z towarzyszeniem fortepianu, drugą – dzieła orkiestrowe. Całość otworzyła symboliczna *Pobudka do słów Wincentego Pola* (autor muzyki nieznan), po niej zaś zabrzmiały kolejne pieśni o tematyce patriotycznej: *Marsz strzelców* napisany w 1863 roku przez Władysława Anczyca, *Piosenka żołnierska* (muz. Stanisław Duniecki, sł. Mieczysław Romanowski) i wreszcie pieśń *Hej, Orle Białe* z muzyką i słowami Ignacego Jana Paderewskiego. W dalszej części koncertu wykonane zostały utwory fortepianowe na cztery ręce: *Diversissement à la Polonoise à quatre mains* op. 12 Juliusza Zarebskiego oraz *Fantazja góralska* op. 17 Zygmunta Noskowskiego. Uzupełnieniem tematyki sesji stały się pieśni opisujące rozpacz Polaków po klęsce powstań narodowych (m.in. *Czarna sukienka* Władysława Żeleńskiego do słów Konstantego Gaszyńskiego i *Czarny krzyżyk* Ada-

ma Münchheimera do tekstu Brunona Bielawskiego), a także pieśni Mieczysława Karłowicza wpisujące się w estetykę młodopolską: *Idzie na pola i Rdzawe liście strząsa z drzew* (obie powstały w roku 1896 do słów Kazimierza Przerwy-Tetmajera). Wszystkie kompozycje wypełniające drugą część koncertu powstały na początku ubiegłego stulecia. Usłyszeliśmy dwa dzieła Karola Szymanowskiego: obdarzoną szczególnym bogactwem ekspresji i kolorystyki *Uwerturę koncertową* op. 12 oraz ekstatyczny i nasycony różnorodnymi odzieniami barw *Koncert skrzypcowy* op. 35 (ten ostatni w doskonałym wykonaniu Wojciecha Ko-



Koncert „Z ziemi ojczyściej”. Wojciech Koprowski – skrzypce, Orkiestra Symfoniczna AMFC, dyr. Monika Wolińska

prońskiego). Na zamknięcie wieczoru muzycznego zabrzmiał *Finał Symfonii h-moll* op. 24 „Polonia” Ignacego Jana Paderewskiego w opracowaniu Bohdana Wodiczki, będący apoteozą nadziei i zwycięstwa narodu. Koncepcję koncertu opracował kierownik naukowy konferencji Wojciech Nowik, koncert prowadziła zaś Małgorzata Komorowska.

Muzykę wzbogaciła projekcja obrazów i rysunków nawiązujących swą treścią do wykonywanych utworów. Wyboru prezentowanych prac dokonała Teresa Grzybkowska, wykorzystano zaś reprodukcje dzieł m.in.: J. Matejki, A. Grottgera, J. Malczewskiego, J. Kossaka, L. Wyczółkowskiego, St. Witkiewicza.

Druga edycja *Toposu* powtórzyła bez wątpienia sukces konferencji sprzed roku. W podsumowaniu debaty naukowej Jan Stęszewski raz jeszcze zwrócił uwagę na założony przez organizatorów, interdyscyplinarny charakter przedsięwzięcia, który pozwolił na niezwykle szeroki ogląd omawianych zagadnień. Na listopad 2008 roku planowana jest kolejna konferencja z tego cyklu: *Topos narodowy w muzyce polskiej międzywojnia*.

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.

ty: 7 czerwca 1997 roku utworzona została Konferencja Rektorów Akademickich Szkół Polskich (KRASP). Dzisiaj składa się ona z 10 konferencji – rzecz by można – środowiskowych, skupia 135 wyższych szkół – publicznych z blisko półtora-milionową rzeszą studiujących (z ogólnej liczby 2 miliony). Od pewnego czasu przynależnością do KRASP wyróżnia się kilka najlepszych uczelni niepublicznych.

KRUA, czyli Konferencja Rektorów Uczelni Artystycznych, jak inne korporacje środowiskowe, przeszła najpierw etap powolnej konsolidacji, potem poszukiwań form działania, precyzowania zadań, wreszcie określania miejsca w wielkiej wspólnocie uczelni akademickich. Jej przewodniczącymi był prof. Andrzej Chorościński – rektor AM w Warszawie (1997-2000), a następnie prof. Stanisław Rodziński – rektor ASP w Krakowie (2000-2002). Gwałtowne pobudzenie działań i poczucia jedności przyniosła kadencja lat 2002-2005; przewodniczącym KRUA był wówczas prof. Ryszard Zimak – rektor AM w Warszawie, jego zastępcami prof. Jan Pamuła (ASP w Krakowie) i prof. Lech Śliwnik (AT w Warszawie). Były to lata prowadzenia i finalizowania prac nad dwiema najważniejszymi dla wyższego szkolnictwa ustawami: o stopniach i tytule (weszała w życie w 2003 roku) oraz dotyczącej prawa o szkolnictwie wyższym (2005 r.). Znaczenie pierwszej uwidacznia jej pełny tytuł: o stopniach i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki. To było wielkie osiągnięcie środowiska uczelni artystycznych: ich pedagodzy mogli od tego momentu napisać przed nazwiskiem doktor sztuki, doktor habilitowany sztuki zamiast niezrozumiałych, używanych dotąd określeń typu kwalifikacje I stopnia, kwalifikacje II stopnia. Stało się tak mimo silnych protestów części środowiska nauki. Podobnie uporczywą walkę przyszło stoczyć w toku prac nad prawem o szkolnictwie wyższym – zdołano uchronić się przed oddaniem pod nadzór ministra edukacji i obronić odrębne warunki zachowania autonomiczności uczelni.

Obecna kadencja, obejmująca lata 2005-2008, okazała się równie trudna – to okres kilku decydujących o kształcie i przyszłości szkolnictwa procesów: tworzenie aktów wykonawczych do Ustawy (koniecznych było 40 rozporządzeń), wdrażanie Procesu Bolońskiego (dwustopniowość studiów, standardy kształcenia). KRUA, a zwłaszcza jej kierownictwo – prof. Lech Śliwnik jako przewodniczący, prof. Grzegorz Kurzyński (AM we Wrocławiu) i prof. Jan Pamuła – stanęło przed kolejnymi wyzwaniem. Były one różne, ale dałyby się ująć jednym określeniem – s p e c y f i k a. KRUA jest i chce być elementem systemu, ma zarazem silne poczucie odrębności w stosunku do dziedzin nieartystycznych. I o to szła walka – nietatwa, bo wszystkie rozwiązania prawne i organizacyjno-finansowe tworzone są z perspektywy i z myślą o wielkich uczelniach. Redakcja „Aspiracji” chce wskazać główne etapy tych zmagani w ostatnich latach, także najważniejsze sukcesy i niepowo-

zenia. Chcemy także rozpocząć prowadzenie stałej kroniki KRUA.

Dzisiaj – o latach 2005/06 i 2006/07 – w kilku głównych rysach. Sprawozdanie KRUA za ten okres zawiera 40 pozycji – bardzo różnych działań: przyjętych uchwał, wysłanych pism, interwencji, ale także porad, spotkań z kierownictwami resortów kultury, edukacji, szkolnictwa, posiedzeń plenarnych, wspólnych posiedzeń z Prezydium KRASP, udziału w pracach KRASP. A więc zarówno inicjatyw doraźnych, wynikających z potrzeby chwili, jak i długotrwałych i złożonych postępowań w sprawach fundamentalnych. Z tej wielogatkowej fabuły wybieramy fakty najistotniejsze:

- Uchronienie jednolitości studiów niektórych kierunków (aktorstwo, konserwacja i restauracja dzieł sztuki, realizacja obrazu filmowego) oraz możliwości wyboru – jednolite lub dwustopniowe – dla reżyserii.

- Wywalczenie zapisania w standardach nauczania faktycznie niezbędnej dla realizacji pełnego programu liczby godzin (niebezpiecznie zredukowanej do wymiaru ok. połowy dotychczasowych).

- Naprawa nowego algorytmu wprowadzonego przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego, powodującego utratę części dotacji przez dużą grupę uczelni artystycznych.

- „Odwalczenie” problemu dodatków funkcyjnych w uczelniach artystycznych – doprowadzenie do normalizacji rozporządzenia, które spowodowało zmniejszenie dodatków rektorów, dziekanów o blisko 70 procent.

- Udział w procesie przygotowań do nowelizacji „Prawa o szkolnictwie”, ukoronowany opracowaniem dwóch podstawowych dokumentów:

Postulat w sprawie wyodrębnienia w Ustawie – Prawo o szkolnictwie wyższym, rozdziału „szkolnictwo artystyczne”.

Propozycje i uwagi do nowelizacji Ustawy – Prawo o szkolnictwie wyższym.

- Opracowanie „Karty oceny jednostki naukowej”, służącej tzw. ocenie parametrycznej uczelni. Po raz pierwszy uwzględniona została specyfika kierunków a r t y s t y c z n y c h, dzięki czemu nie muszą już one naginać swoich działań do schematu uczelni uniwersyteckich (np. nie muszą przekonywać, że reżyseria spektaklu czy recital pianistyczny to odpowiednik monografii). Dokument został uznany przez Radę Polityki Naukowej za przełomowy.

- Przedłożenie projektów zapisów zmian w projektowanej nowelizacji prawa.

To oczywiście bardzo skrótowa relacja wprowadzająca w problematykę. W kolejnym numerze – kronika roku akad. 2007/2008.

Lucjan Gehl

# KALENDARYUM

## GRUDZIEŃ 2007

W Sarcelles we Francji odbyło się XIII Międzynarodowe Biennale Grafiki *Nouvelles Image*. Nagrodę „Ville de Sarcelles – Section Generale” otrzymał profesor Andrzej Węclawski z Wydziału Grafiki ASP w Warszawie. Na Biennale zaprezentowano 400 prac autorstwa 200 artystów z 29 krajów.

### 2 grudnia

W Akademii Muzycznej odbył się koncert adwentowy w wykonaniu studentów Wydziału Wokalnego oraz Międzynarodowego Studium Muzyki Dawnej. W programie znalazło się m.in. dzieło J. S. Bacha *Magnificat* D-dur BWV 243.

### 4 grudnia

W Galerii Agencji Artystycznej 3A miało miejsce wernisaż wystawy *Polichromie*, na której zaprezentowano prace Marzanny Wróblewskiej i Grzegorza Mroczkowskiego – artystów związanych pracą dydaktyczną z Wydziałem Malarstwa warszawskiej ASP. Ekspozycja trwała do 31 grudnia 2007 r.



### 5 grudnia

W Akademii Muzycznej w Warszawie, w ramach koncertów śródownych, odbył się koncert symfoniczny, na którym wystąpiła Orkiestra Symfoniczna AMFC pod dyrekcją Mirosława Jacka Błaszczyka. W programie znalazły się kompozycje Mariana Borkowskiego, Tadeusza Bairda, Zbigniewa Bagińskiego, Weroniki Ratusińskiej, Marii Pokrzywińskiej oraz Bartosza Kowalskiego-Banasewicza.

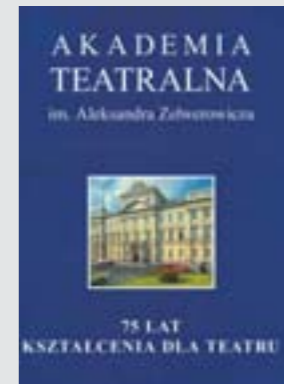
### 15 grudnia

W Galerii „Pociąg do sztuki”, mieszczącej się w Centrum Wyposażenia Wnętrz w Domotece (ul. Malborska 41) otwarto wystawę prac prof. Włodzimierza Szymańskiego oraz jego studentów z pracowni rysunku Wydziału Malarstwa warszawskiej ASP. Eksponowane prace studentów należą do cyklu *Ścianoteka*, zaś sam profesor Szymański pokazał malarstwo, grafikę i szkła-nościiany. Wystawa prezentowana była w ramach IV edycji Walking Art Tour.



### 17 grudnia

W Akademii Teatralnej odbyło się otwarte posiedzenie senatu. Złożyły się nań dwa punkty programu: wystąpienie rektora uczelni, prof. Lecha Śliwnika, zatytułowane „Akademia Teatralna – stan, perspektywy, zagrożenia” oraz promocja wydanej z okazji jubileuszu uczelni książki pt. *Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwera-wicza. 75 lat kształcenia dla teatru*.



### 19 grudnia

*Interpretacje. Tradycje warszawskiej grafiki warsztatowej* – wystawę pod takim tytułem otwarto w warszawskiej Królikarni. Została ona przygotowana w ramach pierwszej edycji Międzynarodowego Triennale Sztuk Graficznych im. Tadeusza Kul-siewicza 2008. Ekspozycja prezentowała tradycje graficzne warszawskiego środowiska artystycznego na przykładzie wybranych prac twórców ze stołecznej Akademii Sztuk Pięknych. Wystawa czynna była do 27 stycznia 2007 roku.

W Akademii Muzycznej w Warszawie, w ramach koncertów śródownych, odbył się koncert wigilijny.

## STYCZEŃ 2008

### 5 stycznia

W stołecznej Galerii Młodych Twórców „Łazienkowska” otwarto wystawę malarstwa Mikołaja Dziekańskiego. Dyplomant prof. Jarosława Modzelewskiego na Wydziale Malarstwa warszawskiej ASP, obecnie pracuje w rodzimej uczelni jako asystent w pracowni prof. Mariana Czapli. Wystawa Dziekańskiego czynna była do 23 stycznia 2008 r.



### 7 stycznia

W sali teatralnej im. J. Kreczmara Akademii Teatralnej w Warszawie odbyła się premiera spektaklu „Dochođenje” wg scenariusza i w reż. Adama Biernackiego (Wydział Reżyserii) i Bartka Magdziarza (Wydział Aktorski). Projekt (w tym teksty piosenek) samodzielnie zrealizowali studenci Wydziału Aktorskiego i Wydziału Reżyserii. Muzykę skomponowała Urszula Borkowska.

W Akademii Muzycznej w Warszawie odbył się koncert Studium Muzyki Nowej zatytułowany *Improwizacja, Interpretacja*. Wy-



stąpili goście z Tallina: Anne-Liis Poll oraz Anto Pett, jak również Andrzej Dutkiewicz, Włodek Pawlik, Stanisław Skoczylński, Carlos Malcolm i Cezary Konrad.

#### 9 stycznia

Miał miejsce koncert z cyklu *Środa w Akademii Muzycznej* z udziałem Piotra Pławnera oraz Eugeniusza Knapika. Artyści wykonali *Partity na skrzypce i fortepian* Witolda Lutosławskiego oraz Eugeniusza Knapika.

#### 21 stycznia

W Akademii Teatralnej odbyło się posiedzenie senatu rozpoczynające kampanię wyborczą. Powołano Uczelnianą Komisję Wyborczą, której przewodniczącym został prof. Lech Sokół.

Na kolejnym posiedzeniu (25 lutego) senat przyjął regulamin i terminarz wyborów. Wybory Rektora odbędą się 20 kwietnia.

W Akademii Muzycznej odbył się koncert muzyki anglo-amerykańskiej, zorganizowany przez Katedrę Kameralistyki Fortepianowej. Podczas wieczoru zabrzmiały kompozycje m.in. B. Brittena, R. Vaughan Williamsa, L. Bernsteina oraz G. Gershwina.

#### 23 stycznia

W teatrze szkolnym Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie odbyła się premiera spektaklu dyplomowego *Wisniowy sad* Antoniego Czechowa w reżyserii Jewgienii Safonowej – absolwentki Państwowej Akademii Teatralnej w Petersburgu, laureatki głównej nagrody aktorskiej 4. Międzynarodowego Festiwalu Szkół Teatralnych w 2007 r.



#### 24 stycznia

W warszawskiej Galerii Le Guern otwarto wystawę malarstwa Jarosława Modzelewskiego pt. *Obrazy rozproszone*. Artysta jest profesorem na Wydziale Malarstwa ASP w Warszawie. Wystawa czynna była do 9 marca br.



#### 30 stycznia

Odbyło się uroczyste podpisanie porozumienia o współpracy pomiędzy Akademią Sztuk Pięknych i Uniwersytetem Warszawskim. Obie uczelnie, odwołując się do prawie dwustuletniej tradycji obopólnych kontaktów, zobowiązały się do podejmowania wspólnych działań dydaktycznych, wzajemnej pomocy i współpracy przy organizowaniu sympozjów, konkursów oraz działań dotyczących promocji miasta i kraju.



#### 10 lutego

Odbył się koncert Międzywydziałowego Studium Muzyki Dawnej z cyklu *Dla miłośników i dla znawców*. Występ studentów Akademii Muzycznych w Polsce zainaugurował VI Forum Muzyki Dawnej w AMFC.

#### 11 lutego

W pracowni nr 6 na Wydziale Grafiki warszawskiej ASP odbył się wernisaż prac studentów pracowni grafiki warsztatowej dla III-V roku, prowadzonej przez prof. Andrzeja Węclawskiego. Pracownia rozpoczęła działalność w bieżącym roku akademickim (2007/2008) i ma na celu m.in. umożliwienie studentom wykorzystywania nowych technik w grafice (druk cyfrowy). Na wystawie prezentowane były prace wykonane przez studentów III i IV roku podczas jednego semestru.



#### 12 lutego

W Galerii Agencji Artystycznej 3A otwarto wystawę prac Zdzisławy Ludwiniak, zatytułowaną *Rozwinięcie tematu kwadrat. Rysunki*. Artystka pracuje jako pedagog na Wydziale Grafiki ASP w Warszawie.

#### 13 lutego

W Akademii Muzycznej w Warszawie, w ramach koncertów środowych, odbył się koncert zatytułowany *Jagodziński Trio oraz Jazz z Bednarskiej*. W koncercie udział wzięli Andrzej Jagodziński, Czesław Bartkowski, Adam Cegielski oraz studenci Wydziału Jazzu i Policealnego Studium Jazzu ZPSM im. F. Chopina w Warszawie.

#### 14 lutego

W Galerii XX1 miał miejsce wernisaż wystawy Włodzimierza Szymańskiego. Profesor Szymański prowadzi pracownię rysunku na Wydziale Malarstwa warszawskiej ASP. Wystawa była czynna do 8 marca br.

#### 15 lutego

W Galerii LOKAL\_30 otwarto wystawę prac Jan Mioduszewskiego pt. *Malszłok*. Mioduszewski pracuje na Wydziale Malarstwa warszawskiej ASP jako asystent prof. Jacka Dyrzyńskiego w Pracowni Wiedzy o Działaniach i Strukturach Wizualnych. Jego działania malarskie sytuują się na obrzeżach iluzjonistycznego kontekstualizmu i sztuki przedmiotu. Wystawa czynna była do 16 marca br.



#### 18 lutego

W Muzeum Narodowym we Wrocławiu miał miejsce wernisaż wystawy malarstwa Leona Tarasewicza profesora na Wydziale Malarstwa warszawskiej ASP. Na posadzce każdego poziomu specjalnie zbudowanej, trzykondygnacyjnej konstrukcji stworzył olbrzymią kompozycję – na każdym poziomie w innej kolorystyce. Na wrocławskiej wystawie można było zobaczyć m.in. najnowsze prace Tarasewicza (również z 2008 r.). Ekspozycja czynna była do 24 marca br.

Mariusz Dąbrowski zaprezentował swe filmy w The University of the Arts w Filadelfii, w ramach projektu *Painting Beyond Painting*. Artysta jest wykładowcą w Instytucie Nowych Mediów przy Wydziale Grafiki warszawskiej ASP.

#### 20 lutego

W Galerii Aula (rektorat ASP) otwarto wystawę prezentującą prace studentów Narodowej Akademii Sztuki w Sofii.

#### 23 lutego

W galerii sztuki Okręgu Warszawskiego ZPAP „Lufcik” otwarto wystawę zatytułowaną *Wietrzezie obrazów w Lufciku*. Wzięło w niej udział siedmioro artystów – absolwentów Wydziału Malarstwa ASP w Warszawie z pracowni prof. Rajmunda Ziemskiego. Wszyscy tworzyli w pracowniach PZO na warszawskiej Pradze. Ekspozycja była czynna do 30 marca br.

#### 24 lutego

W Akademii Muzycznej w Warszawie odbył się koncert Wydziału Wokalnego. Zabrzmiały fragmenty opery Tadeusza Szeligowskiego *Bunt Żaków* w wersji koncertowej. Opieką artystyczną przedsięwzięcie to objęli prof. Jerzy Kneřig oraz prof. Ryszard Karczykowski.

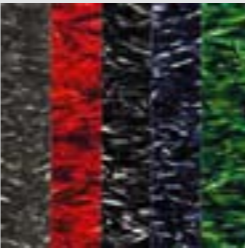
#### 27 lutego

W Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie został zainaugurowany cykl wykładów otwartych, dotyczących kontekstu kulturowego, w jakim powstaje dzisiejszy teatr, a więc różnych dziedzin sztuki i różnych dyscyplin naukowych, które na swój sposób ukazują lub objaśniają współczesny świat. Pierwszym gościem był Wiesław Myśliwski, autor powieści i dramatów, dwukrotny laureat Nagrody Literackiej NIKE.



#### 28 lutego

W Galerii aTak otwarto wystawę *Pracownia Tarasewicza w Andaluzji*, która była owocem pleneru zorganizowanego w kwietniu 2007 r. przez Krzysztofa Musiała. Swe prace zaprezentowali prof. Leon Tarasewicz, jego asystent Wojciecha Zubala oraz studenci z pracowni Tarasewicza: Tymek Borowski, Eliza Danowska, Maria Szkop, Paweł Śliwiński. W ramach wystawy,opróczobrazówształugowych,będących bezpośrednim pokłosiem pleneru, obejrzeć można było także monumentalną kompozycję, namalowaną na ścianie galerii przez Tarasewicza i jego współpracowników. Wystawa trwała do 18 marca 2008 r.



#### 29 lutego

W sali teatralnej im. J. Kreczmara odbyła się premiera spektaklu dyplomowego *Nosorożce, czyli studium przedmiotu* wg

scenariusza i w reżyserii Piotra Cieplaka. Na spektakl składa się m.in.: *Kubuś, czyli uległość* Eugene Ionesco, *Studium przedmiotu* Zbigniewa Herberta oraz teksty powstałe w czasie prób, pisane przez aktorów i reżysera.



#### 4 – 11 marca

Kolegium Elektorów warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych dokonało wyboru władz uczelni na kadencję 2008–2012. Rektorem ponownie został prof. Ksawery Piwocki, prof. Stanisław Baj wybrany został na stanowisko prorektora ds. studenckich, zaś prof. Wiktor Jędrzejec – na stanowisko prorektora ds. artystycznych, naukowych i współpracy zewnętrznej.

#### 5 marca

W cyklu *Środa w Akademii Muzycznej* odbył się koncert symfoniczny, na którym zabrzmiała XI Symfonia g-moll „Rok 1905” Dymitra Szostakowicza. Orkiestrę Symfoniczną AMFC poprowadził Evgeny Volynsky, profesor Konserwatorium im. M. Glinki w Nowosybirsku.

#### 6 marca

W Galerii 72 w Muzeum Chełmskim w Chełmie otwarto wystawę malarstwa *Male enklawy*, prezentującą prace Arkadiusza Karapudy, Igora Przybylskiego i Łukasza Rudnickiego. Wszyscy trzej artyści pracują na Wydziale Malarstwa stołecznej ASP. Wystawa czynna była do 28 kwietnia br.



#### 7 marca

Wystawę prac Sławomira Marca, *Transaktualne Wszystko / The Trans-topical Everything (bricolages)* otwarto w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski.

Artysta jest od 20 lat pedagogiem warszawskiej ASP, uczy również na KUL-u. Wystawa czynna była do 4 kwietnia br.



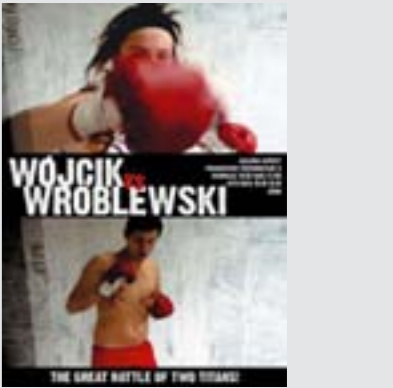
#### 8 marca

Na dziedzińcu siedziby ASP przy Krakowskim Przedmieściu 5 oraz w holu rektora-tu odbyło się kolejne Targowisko Sztuki, zorganizowane przez studentów Wydziału Malarstwa.



#### 10 marca

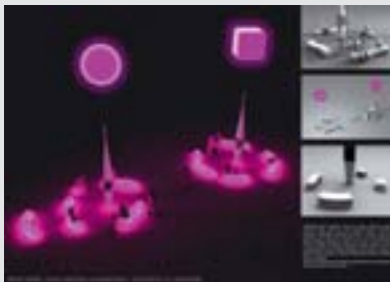
W Galerii Aspekt warszawskiej ASP miał miejsce wernisaż wystawy *Wójcik vs. Wróblewski: The Great Battle of Two Titans*. Jaśmina Wójcik i Jakub Wróblewski są studentami V roku Wydziału Grafiki w dyplomowej Pracowni Multimedialnej Kreacji Artystycznej prof. Stanisława Wieczorka, zaś aneks do dyplomu przygotowują w Pracowni Przestrzeni Audiowizualnej prof. Grzegorza Kowalskiego. Artystyczna para stoczyła podczas wernisażu prawdziwy pojedynek (dosłownie i w przenośni), a oprócz tego zaprezentowała instalacje, prace video oraz collages – wykonane wspólnie oraz indywidualnie. Prezentacja trwała do 16 marca.



Jury konkursu *Wybierz oryginał* przyznało Szymonowi Prandziochowi I nagrodę w kategorii plakatu, zaś w kategorii wizualizacji multimedialnej postanowiło nie przyznawać nagród, a jedynie wyróżnienia.

### 13 marca

Na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego ASP w Warszawie przy ul. Myśliwieckiej 8 odbyło się otwarcie wystawy i włączenie nagród w konkursie *Nowa oferta dla gościa Euro 2012 w przestrzeni publicznej Warszawy*. Organizatorami konkursu były Miasto st. Warszawa i Wydział Wzornictwa Przemysłowego ASP.



### 14 – 16 marca

W Akademii Teatralnej w Warszawie odbył się warsztat mistrzowski, poświęcony technikom sztuki commedia dell'arte dla studentów Wydziału Aktorskiego, poprowadzony przez Giovanniego Pampiglione, włoskiego reżysera teatralnego, aktora i tłumacza.

### 15 marca

W warszawskim Teatrze Muzycznym Roma odbyła się premiera musicalu *Upiór w operze* Andrew Lloyd Webbera w reżyserii Wojciecha Kępczyńskiego i Sebastiana Gonciarza. W jednej z głównych ról (Raula de Chagny) wystąpił student III roku Wydziału Aktorskiego AT, Marcin Mroziński.

### 15 – 16 marca

W Akademii Teatralnej w Warszawie odbył się otwarty warsztat „białego śpiewu” przeprowadzony przez Marcina Lićwinko. Biały śpiew, zwany śpiewokrzykiem, to wykorzystanie techniki krzyku do wydobywania melodii.

### 16 marca

W Akademii Muzycznej odbył się Koncert Pasyjny w wykonaniu studentów Wydziału Wokalnego i Międzynarodowego Studium Muzyki Dawnej. Opiekę artystyczną nad tym wydarzeniem objęły prof. J. Rappé i ad. Agata Sapiecha.

### 17 marca

W sali teatralnej im. J. Kreczmara Akademii Teatralnej w Warszawie odbyła się premiera spektaklu przygotowanego przez studentów III roku Wydziału Aktorskiego *Obiad, teatr instrumentalny* z muzyką i w reżyserii Tomasza Bajerskiego (przy współpracy Edwarda Wojtaszka). Spektakl jest kontynuacją warsztatu, który Tomasz Bajerski prowadził ze studentami Akademii podczas IV Międzynarodowego Festiwalu Szkół Teatralnych. Nawiązuje do idei teatru instrumentalnego, w tym wypadku opartego na muzyce konkretnej.



Wernisaż wystawy Tymka Borowskiego z pracowni malarstwa profesora Leona Tarasewicza miał miejsce na I piętrze Wydziału Malarstwa warszawskiej ASP. Wystawa trwała do 31 marca 2008.

### 17 – 18 marca

Państwowa Komisja Akredytacyjna przeprowadziła wizytację i ocenę Wydziału Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej w Warszawie. Proces akredytacji przeszły już pozytywnie wszystkie wydziały AT.

### 18 marca

W warszawskiej Akademii Muzycznej odbyła się uroczystość nadania tytułu doktora honoris causa światowej sławy śpiewaczce Chrście Ludwig. W części artystycznej wystąpili Łucja Szablewska (śpiew) oraz Robert Morawski (fortepian) wykonując kompozycje P. Perkowskiego, W. A. Mozarta, G. Faure oraz K. Szymanowskiego.

W Galerii Test odbyła się uroczystość wręczenia nagród oraz wernisaż wystawy nagrodzonych prac laureatów lutowej edycji konkursu *Grafika warszawska*.

### 26 marca

W Collegiu Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie odbył się drugi z cyklu *Otwartych wykładów Akademii Teatralnej*. Wygłosił go Leszek Mądzik, założyciel Sceny Plastycznej KUL, twórca jej osiemnastu spektakli, a także autor kilkunastu scenografii w teatrach polskich i zagranicznych. Po wykładzie odbył się wernisaż wystawy jego prac fotograficznych.

### 29 marca

W Teatrze Wielkim w Warszawie odbył się publiczny pokaz koncertowej realizacji *Buntu żaków* Tadeusza Szeligowskiego. Jest to rezultat podpisanego we wrześniu 2007 roku porozumienia Opery Narodowej i warszawskich Akademii: Muzycznej, Teatralnej i Sztuk Pięknych. W przygotowaniach uczestniczyli studenci trzech uczelni.

## ZMARLI



Prof. dr hab. Stefan Meller, wybitny historyk, dyplomata, polityk. Był pedagogiem Akademii Teatralnej w Warszawie w latach 1975-1992 oraz jej prorektorem wybrany w pierwszych wolnych wyborach w 1981 roku. Zmarł 4 lutego 2008 roku.



Prof. Gustaw Holoubek, wielki artysta polskiego teatru – aktor, reżyser, pedagog. Z Akademią Teatralną związany od 1972 roku jako profesor wydziałów aktorskiego i reżyserii. Wychował kilka pokoleń adeptów sztuki scenicznej. Zmarł 6 marca 2008 roku.

### Sprostowania i uzupełnienia

**Przekładu tekstu Jin-Woo Lee *Zmysł muzyczny i myślenie słuchowe*, zamieszczonego w „Aspiracjach” (zima 2007/2008) dokonała p. Karolina Karaszewska. Za przeoczenie przepraszamy.**

# SUMMARIES

### Maryla Sitkowska

#### March Grudges

The events of March '68 were the experience of a generation for many people, including those that could not participate in them on account of their age (such as the present author). The events imprinted themselves in their memories as the time of violence and lies. The Academy of Fine Arts in Warsaw, being located across the street from Warsaw University, was at the heart of the events, and became involved in them almost to the same extent as other universities. Some reflections and conclusions about March '68 today focus on immediate and long-term effects of the contemporary rift between the students and the communist authorities. According to witness accounts, at the Academy the March unrest brought about professional ostracism towards those that had supported the regime. Long-term effects of that divide have been felt until today, when despite the distance in time and the change of political constitution of the state, some specialists and even whole groups of them can still feel cut off from appropriate roles in public life.

### The Academy in March (part 1)

#### Andrzej Bielawski, Łukasz Korolkiewicz, Rafał Strent and Zbigniew Malicki in conversation with Andrzej Bienkowski

This is a slightly edited record of part of the soundtrack to the film “March 1968 at the Academy of Fine Arts” (pt. 1), directed by professor Andrzej Bienkowski, and based on his original idea. Bienkowski talks to his artist friends, who were students and participants in the March 1968 events – Andrzej Bielawski, Łukasz Korolkiewicz, Rafał Strent and Zbigniew Malicki. They describe changes in the atmosphere at the Academy in the context of March '68, including the generation shift among the faculty. They further discuss gathering signatures under a letter of protest from Warsaw university students with regard to taking down “The Forefathers’ Eve”, directed by Kazimierz Dejmek at the National Theatre. Other symptomatic events, which those who were students then will always remember, are the inception of student unrest in front of the University, student self-defence, closing the gate of the Academy of Fine Arts as a result of talks with Kazimierz Nita, the Rector. The group remember both the unusual Women’s Day and the brutal interventions of plainclothesmen of the so-called worker’s militia against the students.

### Tomasz Ciecierski

\*\*\*

One of the most intriguing contemporary Polish painters, Tomasz Ciecierski, remembers the atmosphere of March 1968 – when he was a student of the Academy of Fine Arts, Warsaw.

### Marzenna Guzowska

#### People from the Krakowskie Przedmieście

The author invokes Barbara (Magda) Falender’s reminiscences of March 1968, which she witnessed as a second-year student of the Faculty of Sculpture. The

impression the events had left on her became reflected in her diploma work, “Falender: People from the Krakowskie Przedmieście” (Professor Jerzy Jarnuszkiewicz’s Studio, 1972).

### From the Artus Court to an Emperor’s Court...

#### Regina Smendzianka in Conversation with Justyna Piękoś and Piotr Kędzierski

Regina Smendzianka is an eminent pianist and Emeritus Professor at the Academy of Music. The interview describes Regina Smendzianka’s extremely interesting career as pianist – its beginnings in the prewar Toruń, education in very difficult war years in Krakow, first solo concerts given in the first years following World War II. The pianist has had tremendously successful international career. She was one of the winners of the Fourth Chopin Piano Competition in Warsaw, 1949. Since the latter half of the 1950s Smendzianka followed a very busy performance schedule performing in the majority of European countries, in the Middle and the Far East and in both North and South America. The highly gifted pianist, who began her career at the Toruń conservatory, played at the Emperor of Iran’s court as a mature pianist (hence the title). Regina Smendzianka is the author of “Jak grać Chopina – próba odpowiedzi” [How to play Chopin], published in Poland (2000), and translated into many languages.

### Łukasz Lewandowski

#### Encounter (1)

These are excerpts from a doctoral dissertation entitled “W poszukiwaniu Mistrza” [In Search of a Master]. The author shares his thoughts on the sense, need and shape of the relationship between the master and his apprentice or pupil in the case of his work under Professor Jerzy Grzegorzewski. In a theatre space, in which the actor serves only the director’s telling his story; where creating his role, the actor is part of someone else’s work, the actor-director relations may vary. The text explores the question of a need to develop a master-apprentice relationship with a beginner actor.

### Jan Czapliński

#### Be Yourself – Desecrate Yourself!

René Pollesch (b. 1962), German director and playwright, author of theatre productions, is regarded as one of the leading representatives of post-dramatic theatre. He worked at the Luzerner Theater and the Deutsches Schauspielhaus, Hamburg. For seven years he has been art director of the Prater theatre at Berlin Volksbühne. For his productions staged there he was awarded the prestigious Theater Heute Prize (2002). He also won Mülheimer Dramatikpreis (2001 and 2006). In his work Pollesch has departed from traditionally structured theatre production, in which actors build their characters upon psychological motivation, his performances being instead a kind of political statement. He works as director mostly in Germany and other German-speaking countries (Stuttgart, Hamburg, Hanover, Luzern, Berlin, Vienna), but he also worked in S o Paulo, Santiago de Chile and Tokio.

### **Halina Goldberg**

#### **Belonging Through Music: Jewish Contribution to the Development of the Musical Component of Polish Identity**

The dreams of Polish and Jewish supporters of assimilation were embodied in Jankiel, the character of Adam Mickiewicz's Polish epic, and his extraordinary "Concerto". Both nations saw the need for Jewish engagement in activities supporting Polish national identity. A group of progressive Jews (known as Maskalim), trying to obtain full citizen rights for the Jewish population, became involved in musical patronage, and supported young people entering the musical profession as a means of national integration and working on behalf of the "Polish cause". The world of Polish music also admitted professional traditional Jewish musicians of the lower class, who tapped into demand for new kinds of musical entertainment. Jewish intelligentsia shared in creating and popularizing Polish qualities in music through composing Polish dances, becoming involved in Polish opera and propagating Polish patriotic songs. In the Kingdom of Poland Jewish members of Warsaw Music Society took part in a whole range of actions aiming at popularizing and developing Polish music, such as collecting Polish music materials, propagating the history of Polish music, organizing musical events, publishing work of contemporary Polish composers, and other initiatives towards developing institutions of musical life in Warsaw, and finally, making patriotic music.

### **Jagna Dankowska**

#### **Music in the Concentration Camp**

"Gry oświęcimskie" [Playing music in Auschwitz] by Szymon Laks, a Polish composer of Jewish origin, is a book about an orchestra functioning in the Auschwitz II – Birkenau concentration camp. A prisoner of the camp, Laks recorded his memories in order to point out, among other things, that music did not refine sensibilities in a place that negated humanity's core principles; it only helped those who were musicians in the orchestra, increasing their chances of survival. The article attempts to show the role of music in the concentration camp.

### **Dorota M. Kozielska**

#### **The Academy of Tolerance**

The latest figures show that between 1923 and 1939, 2035 people studied at the Warsaw School of Fine Arts (since 1932, the Academy of Fine Arts). Among the predominantly Polish student population there were also some Russian, Ukrainian and Jewish students. The latter group numbered 118 before World War II, and it was not homogenous as far as the degree of assimilation into Polish culture. Some Jews declared Polish nationality and spoke fluent Polish. A number of students of Jewish origin studied under Professor Tadeusz Pruszkowski, who looked after the most gifted ones and those experiencing economic hardship he helped to obtain grants and be exempt from fees. Among them were: Ephraim and Menahem Seidenbeutel, twin brothers, Nathan Ko-

rzeń, Jacob and Chaim Cytryn and Aniela Cukier. The article is based on invaluable documents and photos from the Academy of Fine Arts Archives (reproduced alongside the text).

### **Mieczysława Demska-Trębacz**

#### **Violin Heritage: On the Warsaw Violin School**

The concept of school, referring to a group of students and teachers, united by a common musical tradition seems anachronistic in today's day and age. Freedom to choose the place where one perfects his/her performing skills and wide availability of recordings of violin interpretations have resulted in blurring the differences, both stylistic and technical, between centers of violin education, which used to be a tangible proof of those differences.

In 1861, the violin class at the Warsaw Music Institute started an unbroken line of violin tradition. The violin was taught by Apolinary Kątski, who was soon joined by Stanisław Barcewicz. The accomplishments of Tadeusz Wroński, a violinist and educator, have to be measured both by his output including valuable publications and by the number of prizes won by his pupils. Present-day professors and lecturers of the Music Academy inherit from both the "School of Wroński" and the violin classes founded by Irena Dubiska or by Roman Lasocki. The "Warsaw School" has been maintaining communication between generations, and the School taps into its own roots, being also supported by a global network of connections.

### **Monika Wolińska**

#### **A Musical Journey to St Petersburg**

This is a record of the author's trip to St Petersburg in October 2007 in connection with a festival called the Seventh Colleges of Music Week, organized by St Petersburg Conservatory. In that forum, among the artists from all over the world, the Warsaw Academy of Music was represented by: Professor Stanisław Moryto, Rector, and Professor Elżbieta Tarnawska, Deputy Rector. Monika Wolińska participated in the Festival as conductor, performing Stanisław Moryto's "Stabat Mater" with the Conservatory's orchestra and choir.

### **Iwona Szmelter**

#### **Abide Forever!**

On the Touchstone and Contemporary Polish Art of Conservation, or the Department of Conservation and Restoration of Movable Support Painting and Polychromed Wooden Sculpture

The good name of Warsaw "conservation of movable support painting" has been obviously the result of its ambitious teaching programme, which combines theory and art practice. The history of Warsaw education in the field of conservation and restoration is identical with the development of what Professor Bohdan Marconi defined as "the art of conservation" in mid-20th c., but it is also part of the turbulent history of the Academy of Fine Arts, its many seats and numerous moves to new quarters, but it is above all a history peopled with

those who struggled to institute and shape the course of instruction in the art of conservation.

The term "Polish School of Conservation" refers to its history, but its success makes it also part of the present-day context. It is connected with the introduction and maintenance of the renaissance-like opening towards art and science. The interdisciplinary nature of contemporary conservation work involves identification of the original on the basis of scientific procedures while the conservation and restoration process is at the same time based on empathy as well as emphasizing its art and historical qualities, and the so-called value of pastness. Today the intervention of conservationists is reduced to the necessary minimum.

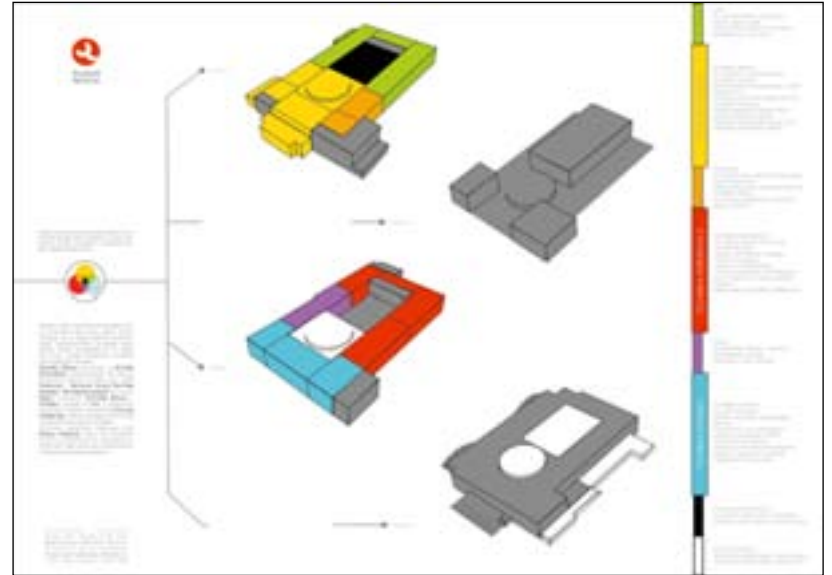
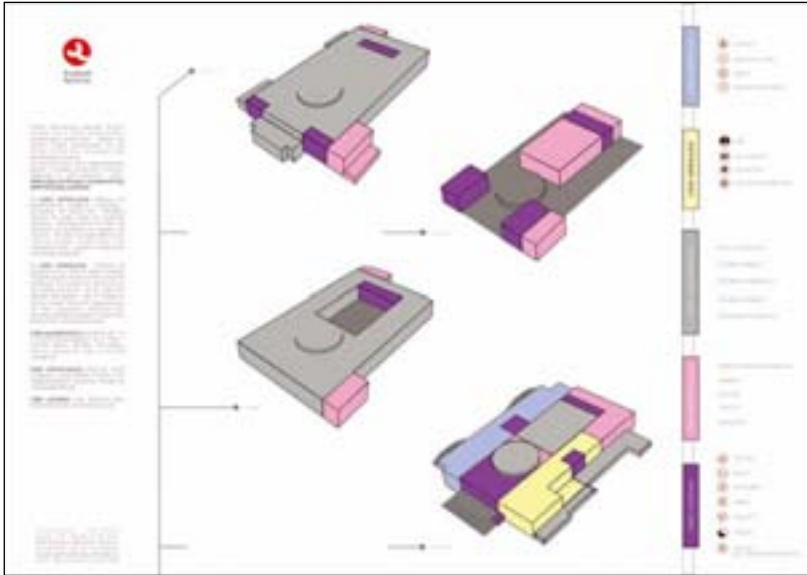
### **Małgorzata Waszak**

#### **The Topos in Polish Music Revisited**

On 13-14 November 2007 the Fryderyk Chopin Academy of Music hosted the Second International Arts and Science Conference devoted to the Polish paradigm in music (conference title: "The National Topos in Polish Music of the Post-Romantic Age and the Young Poland"). The second Topos conference covered the period between the fall of the January Uprising and the outbreak of World War I. Shifting philosophical ideas resulted in abandoning the Romantic outlook, which was supplanted by new forms of social activity. However, artists did not stop to defend and spread Polish character, and music played a very significant role in the processes of national integration. The interdisciplinary nature of the conference facilitated presentation of a large view of the problems under discussion. The next conference has been scheduled for November 2008 ("The National Topos in the Interwar Period"). As during the first Topos conference, the concert "From the Homeland" received an enthusiastic welcome.

# Joanna Iwińska

fragment pracy dyplomowej *Rewitalizacja Muzeum Techniki*  
promotor: prof. Jerzy Porębski, Pracownia Projektowania Produktu III  
Wydział Wzornictwa Przemysłowego ASP w Warszawie  
rok akademicki 2007/2008



- pełny tytuł pracy:  
Muzeum Techniki- rewitalizacja
- imię i nazwisko autora: Joanna Iwińska
- nr albumu autora: 7959
- pełna nazwa pracowni:  
Pracownia Projektowania Produktu 3
- imię i nazwisko prowadzącego pracownię: Jerzy Porębski
- rok akademicki i rok/semestr studiów: 2007/2008 USM2
- kilka zdań opisu projektu:

Projekt rewitalizacji muzeum techniki w Warszawie.  
Projekt obejmuje:  
Zmianę układu przestrzennego muzeum  
Zmianę wystroju wnętrza  
Projekt identyfikacji wizualnej  
Projekt informacji wizualnej  
Projekt strony www  
Projekt gadżetów reklamowych Muzeum