

O KSZTAŁCENIU ARTYSTÓW • BILANS REKTORA PIWOCKIEGO • MARZEC 68 NA ASP (CZ. 2)  
MUZYKA I SPORT, FUTBOL I SZTUKI WIZUALNE • DEJMEK • SNARSKA • OWIDZKI W MURNAU

# FOOT BALL



PISMO  
WARSZAWSKICH  
UCZELNI  
ARTYSTYCZNYCH

# ASPIRANT

LATO 2008

cena 15 zł (0% VAT)

ISSN 1732-6125



0 000173 261253

H.TOMASZEWSKI 48

100  
100  
100





Na okładce:

Henryk Tomaszewski, „Football”, 1988 (proj. 1948),  
offset barwny, ze zbiorów Muzeum Plakatu w Wilanowie  
(oddział Muzeum Narodowego w Warszawie)

PISMO  
WARSZAWSKICH  
UCZELNI  
ARTYSTYCZNYCH

# ASPIRACJE

- s. **2**  
**Maciej Wojtyczko**  
**Plotka o Wydziale Reżyserii**  
Rumours about the Faculty of Directing
- s. **7**  
**Łukasz Lewandowski**  
**Spotkanie (2)**  
Encounter (2)
- s. **14**  
**Tadeusz Walentowicz**  
**Czy można studiować sztukę?**  
Should Art be Studied?
- s. **18**  
**Maria Wacholc**  
**Kształcenie słuchu w warszawskiej Akademii Muzycznej**  
Developing the Musical Ear at the Warsaw Academy of Music
- s. **22**  
**Bilans zamknięcia, bilans otwarcia**  
Z rektorem Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, prof. Ksawerym Piwockim rozmawia redakcja „Aspiracji”  
The Closing/Opening Balance  
Professor Ksawery Piwocki, Rector of the Academy of Fine Arts in Warsaw, in conversation with the editors of Aspiracje
- s. **26**  
**Dorota Buchwald**  
**Ptaki Romana Owidzkiego**  
Romana Owidzki's Birds
- s. **32**  
**Mieczysława Demska-Trębacz**  
**Kalokagatia**  
O związkach muzyki i sportu  
Kalokagatia: The Relationship Between Music and Sport
- s. **36**  
**Artur Tanikowski**  
**Gdzie jest piłka?**  
Przyczynek do ikonografii futbolowej  
Where is the Ball? A Contribution to the Iconography of Football
- s. **41**  
**Wydział Wzornictwa Przemysłowego dla Euro 2012**  
Faculty of Industrial Design for Euro 2012
- s. **44**  
**Akademia Marcowa (cz. 2)**  
Rozmawiają: Andrzej Bieńkowski, Andrzej Bielawski, Łukasz Korolkiewicz, Rafał Strent i Zbigniew Malicki  
The Academy in March (part 2):  
Andrzej Bielawski, Łukasz Korolkiewicz, Rafał Strent and Zbigniew Malicki in conversation with Andrzej Bieńkowski
- s. **53**  
**Anna Manicka**  
**Powoli otwierajmy bramę...**  
O Irenie Snarskiej i jej sztuce  
Let Us Open the Gate Slowly:  
Irena Snarska and Her Art
- s. **60**  
**Dorota M. Kozielska**  
**Edmund Bartłomiejczyk w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1945-1950**  
Edmund Bartłomiejczyk at the Academy of Fine Arts in Warsaw, 1945-1950
- s. **65**  
**Jerzy Łukaszewicz**  
**Akordeon w AMFC**  
The Accordion at the AMFC  
(Fryderyk Chopin Academy of Music)
- s. **69**  
**Synn Ilhi**  
**Musico ergo sum**  
Musico Ergo Sum
- s. **72**  
**Lilianna Krych**  
**Synn Ilhi doktorem honoris causa Akademii Muzycznej**
- s. **73**  
**Kostka została rzucona**  
Fotografie studentów warszawskiej ASP na targach Photokina
- s. **75**  
**KRUA**  
Conference of Rectors of Academies of the Arts
- s. **75**  
**Kalendarium**  
Chronicle of Events
- s. **79**  
Summaries
- 
- ASPIRACJE lato / summer 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

Maciej Wojtyzsko

# PLOTKA

*Cienka granica  
oddziela wędkowanie  
od stania na brzegu  
jak idiota.*

Steven Wright

## O WYDZIALE REŻYSERII

Spór o to, czy na Wydziale Reżyserii można się nauczyć reżyserowania, trwa od chwili, gdy Leon Schiller podjął ryzyko stworzenia takiego wydziału, i potrwa zapewne znacznie dłużej niż pamięć o osobach obecnie na nim wykładających. Jak wszystkie spory zaczynające się od uogólnień, będzie miał rozmaite odsłony, będzie przybierał rozmaite kostiumy i znajdował coraz nowsze argumenty za i przeciw, ale dyskurs ten nie skończy się nigdy. Głównie z tej przyczyny, że łatwiej konkretyzować odpowiedzi, gdy dotyczą dokładnie określonych zadań i osób. A gąszcz pytań i brak precyzji, które od samego początku towarzyszą tak postawionemu pytaniu, gwarantuje ciągłość niezgody.



Maciej Wojtyzsko



Po pierwsze – na pewno nie można nauczyć każdego. Są tacy, którzy, im dłużej ich się uczy, tym trudniej wykonują pewne działania. A skoro nie każdy może zrobić prawo jazdy, to z prawem do reżyserowania jest chyba podobnie. Po drugie – co to jest reżyseria? Organizowanie zespołu ludzkiego? Podejmowanie decyzji estetycznych? Zdolność do zrozumiałego wyznaczania w celów? Umiejętność zarażania widzów swoją wrażliwością? Epatowanie wystarczającą dawką energii i entuzjazmu, by innym się chciało pracować? Stosowanie wiedzy na temat reguł rządzących widowiskiem i dramatem? Posługiwanie się czymś więcej, czego nie potrafimy nazwać precyzyjnie, więc wynajdujemy słowa z pogranicza liturgii i religioznawstwa i przymierzamy je do potrzeb teatru?

- Podejście do krawędzi – powiedział.
- Boimy się – powiedzieli.
- Podejście do krawędzi – powiedział.
- Podeszli, zepchnęli ich... i pofrunęli.

Tak, słowami Apollinaire'a zaczyna się czasami wykład o tym, czym jest reżyseria. Piszę „zaczyna się”, bo słyszałem ten cytat w ustach przynajmniej dwóch wielkich – Petera Brooka i Jeremy'ego Ironsa. A potem jeszcze kilka razy... Tradycyjnie też przytacza się odpowiedź Erwina Axera na pytanie „Czego nas uczył Leon Schil-

ler?” – „Siebie”, oraz informację udzieloną przez Elię Kazana podczas wykładu inauguracyjnego kursu reżyserii w studiu Lee Strasberga w Nowym Jorku. Kazan miał dwugodzinny wykład, w którym na własnym przykładzie udawał, jak bardzo przydała mu się wiedza z zakresu historii malarstwa, historii filozofii, materiałoznawstwa, chemii organicznej, psychologii, architektury, archeologii, medycyny, muzykologii, hydrauliki, farmakologii i ponad trzydziestu innych dziedzin nauki i sztuki. „Pytacie mnie – kończył swój wykład Kazan – czy ja to wszystko wiedziałem, gdy zaczynałem pracować jako reżyser. Nie wiedziałem nic, ale ja nikogo nie pytałem o zdanie”. We wszystkich tych sformułowaniach i anegdotach kryje się część prawdy o zawodzie reżysera, ale naturalnie tylko część.

Od pełnego wyższości „to wypada wiedzieć” zaczynają się wszelkie egzaminy teoretyczne na naszym wydziale i trudno nie zgodzić się z tezą, że ktoś, kto ma prowadzić innych do osiągnięcia określonych celów artystycznych, powinien przynajmniej wiedzieć, gdzie szukać rozmaitych wiadomości. Prawdopodobieństwo, że droga jego i jego współtowarzyszy podróży będzie wiodła przez zupełnie dziewicze tereny, równa się zeru. A więc – niezależnie od drwiącej postawy Kazana – ważna jest erudycja? Oczywiście, że ważna, tylko że nabywać ją trzeba w sposób częściowo antyakademicki, bo czym innym jest analiza *Otella* przeprowadzona przez literaturoznawcę, aczym innym wektory napięć i pożądań między postaciami, które na swoich zajęciach wskaże doświadczony reżyser. Zdumienie, jakie pojawia się w oczach naszych studentów, gdy doświadczają po raz pierwszy

tego typu analizy tekstu literackiego, niezbitnie dowodzi, że są oni w tym momencie uczeni. Uczeni, ale i oduczeni. Czego oduczeni? Głównie tego, z czym rozpoczął walkę Witold Gombrowicz, opisując w *Ferdydurke* szkołę zabraniającą myśleć. Każdy, kto spróbuje – stawiając zadanie aktorowi – skryć się za okrągłą formułą typu „postać Otella odzwierciedla idiosynkrazję społeczeństwa renesansowego wobec obcych”, szybko zrozumie, że aktor nie chce odzwierciedlać idiosynkrazji, tylko wiedzieć, do czego w danym momencie zmierza grana przez niego postać. Trzeba zatem zachęcić do samodzielnego i odważnego – aż do okrucieństwa – wnikania w psychikę istot nieistniejących, a zatem – zastępczo – w swoją własną. A czego możemy dowiedzieć się dzisiaj od Stanisławskiego? Buthakow, zżerany miłością do MChAT-u, ale zarazem i wściekłością, napisał w *Powieści teatralnej*: „Tak, ta teoria wyraźnie nie nadawała się do mojej sztuki, a chyba nawet jej szkodziła. (...) W ogóle żadnych teorii!”. A jednak niektóre zaproponowane przez Stanisławskiego pojęcia, uwagi, sposoby ujęcia problemów nadal pozostają inspirujące. Ważne są opinie Wyspiańskiego i Grotowskiego, poglądy Eisensteina i Craiga, z którymi możemy się nie zgadzać, ale które musimy traktować poważnie. Brecht i Arystoteles, Appia i Strehler, Lupa i Grzegorzewski, Brook i Meyerhold, Kantor i Jarocki... itd., itd. Nie wolno nam również lekceważyć przełomu postmodernistycznego i nie mamy prawa nie słyszeć ducha dnia dzisiejszego. A zatem – „to wypada wiedzieć”. Jednak nikt, kto przestudiuje Derridę, Ciorana, a nawet Slavoję Žižka i Emmanuela Lévinasa, nie stanie się automatycznie dobrym reżyserem.



Na planie filmu „Mistrz i Małgorzata”

Melchior Wańkowicz w *Szkicach spod Monte Casino* opowiada o dowódcy, który – aby poderwać do ataku oddział znajdujący się pod huraganowym ogniem nieprzyjaciela – wstał i zawołał: „Chłopaki, dobra wróżba, w g... wdepnąłem”. I poszli. Musiał to być bardzo odważny człowiek. Bezczelny, albo – jak to się obecnie chętniej mówi – asertywny, również wobec śmierci. I musiała być między nim a jego ludźmi jakaś tajemnicza więź, dająca nadzieję, że jak on wstanie i pójdzie, to oni też pójdą. Bezwarunkowo, ufnie, z narażeniem życia. Do takiej odwagi i takiej więzi można tylko tęsknić i wierzyć, że w teatrze czasami ocieramy się o podobny rodzaj fantazji i ufności. A tego rodzaju zachowań nie można oczywiście ani zadekretować, ani wpisać do regulaminu, ani nauczać.

Wszelkie podręczniki zajmujące się od tysięcy lat „sztuką wojny” pełne są aforyzmów mówiących

o tym, kim jest dobry dowódca i zawsze podkreślają różnicę między strategiem a taktikiem. Strateg to ktoś, kto na zimno poświęca jeden pułk, by zwyciężyły inne. Taktyk to ktoś, kto mobilizuje grupę do gorącej, brawurowej walki. Niewątpliwie dyrektor teatru bywa zazwyczaj strategiem, a reżyser taktikiem. Ich interesy często są sprzeczne, a umiejętności nie muszą się pokrywać. Mimo to powinni być zdolni do życzliwej współpracy. Nasz Wydział wychował wielu wspaniałych reżyserów, ale i znakomitych dyrektorów teatrów. W czasie egzaminów wstępnych oceniane są przeróżne kwalifikacje kandydatów. Wśród nich bardzo ważne miejsce zajmują predyspozycje reżyserskie. Nie ulega wątpliwości, że dowódca opisany w *Szkicach spod Monte Cassino* w tej rubryce otrzymałby bardzo wysoką notę.

Oprócz teorii teatralnych, które reżyser powinien znać i umieć zastosować w praktyce, oprócz pewnych pożytecznych cech psychofizycznych, wreszcie oprócz ogólnej erudycji – wskazana jest znajomość rozmaitych technik heurystycznych i gotowość do użycia ich w pracy twórczej. Elastyczność i oryginalność może być doskonała. W ciągu ostatnich czterdziestu lat psychologiczne aspekty kreatywności zostały przeanalizowane, zdefiniowane, rozwinięte, a nawet częściowo zalgorytmizowane, czyli uległy samozaprzeczeniu. Postęp w kreatywności? Brzmi to mało romantycznie i bardzo odbiega od wizji artysty, wokół którego fruwa muza zastanawiająca się, gdzie go pocałować, podczas gdy on czeka na ten pocałunek w stanie zakochania, bądź upojenia jakimś rodzajem używki czy narkotyku. A jednak tam, gdzie kończą się żarty, bo w grę wchodzi duże pieniądze, czyli w produkcji komercyjnej, wykorzystuje się obecnie wszystkie metody i chwyt heurystyczne. Burza mózgów, myślenie lateralne, macierz eksploracji, metoda Pattern, synektyka, symulacja procesu, metoda Polya czy heurystyka informatyczna znajdują zastosowanie w pracy grup piszących scenariusze filmowe, projektujących scenografię, rozwiązujących problemy marketingowe.



Na planie filmu „Mistrz i Małgorzata”, od lewej siedzą: M. Wojtyszko, Z. Zapasiewicz, W. Kowalski, A. Dymna, G. Holoubek



Między Josephem Campbellem i jego *Potęgą mitu*, a Edwardem de Bono i jego podręcznikami myślenia dla dzieci i menedżerów, sytuuje się większość współczesnej produkcji Broadwayu i Hollywoodu. Gdzieś w środku możemy umiejscowić takie podręczniki, jak *Sztuka reżyserii filmowej* Katza, *Jak napisać scenariusz filmowy* Russina i Downsa czy *Warsztatowe problemy dramaturgii* Smiley'a. To nie są książki godne polecenia komuś, kto nie czytał Thomasa Manna, bo podsuwają proste chwytliwy użytkowe i wskazują drogę na skróty. Jednak praktyk, który zamierza doskonalić swoje umiejętności, powinien znać te recepty również po to, by je móc przezwyciężyć.

Z wielu względów przyszły reżyser powinien być zdolny do pracy w zespole stosującym metody heurystyczne, bo wizja wszytkowiedzącego, apodyktycznego geniusza i tyrańca jest wizją urzekającą i – być może – przez niektórych wymarzoną, ale obecnie anachroniczną i pojawiającą się sporadycznie. Zdolność wykorzystania potencjału twórczego współpracowników, umiejętność stymulowania i zachęcania do maksymalnej pomysłowości dają właśnie nadzieję na to, że ludzie odpowiednio pokierowani – pofruną. Jednym z piękniejszych cytatów, postulujących pracę w grupach twórczych, jest apel Adama Mickiewicza z *Ody do młodości*:

Zestrzelmy myśli w jedno ognisko  
I w jedno ognisko duchy!...

Przy pomocy metod heurystycznych, oczywiście. Na nasz wydział docierają często osoby z niezłą wiedzą ogólną, z ukształtowanymi poglądami na świat, ale i z wyuczoną bezradnością wobec wyzwań kreatywnych, z lękiem przed podejmowaniem natychmiastowych decyzji.

Mają trudności z definiowaniem się wobec sytuacji nietypowych, podobnie jak ta para turystów, której samochód popsuł się na Saharze i która umarła z pragnienia, bo nie wpadła na pomysł, że w chłodnicy jest bardzo dużo wody. Pamiętać należy, że zawód reżysera łączy się z koniecznością wpadania na dobre pomysły – często w warunkach stresu i skrajnego napięcia. Przygotowywane w ramach egzaminów praktycznych etiudy bardzo szybko pozwalają zarówno rozpoznać słabości studentów, którzy nie są w stanie znaleźć oryginalnych i pomysłowych rozwiązań, jak i zauważyć tych, którzy wolą grzeszyć odwagą niż poprawnością. W przypadku osób lękliwych i ufnych tylko wobec sprawdzonych wzorów, trzeba stosować zupełnie inne metody dydaktyczne niż wobec śmiałych, ale często niespójnych myślowo „urodzonych rewolucjonistów”. Cenną zdolnością doświadczonej rady pedagogicznej jest szyb-



Na planie filmu „Synteza”, na pierwszym planie K. Janda i M. Wojtyśko, fot. Czesław Chwiszczuk

ka, trafna i zazwyczaj w pełni zgodna diagnoza – kto na jakie niedostatki cierpi i w jaki sposób należy mu pomóc.

System czterech etud i czterech osób prowadzących pozwala różnicować i tak dość elastyczne założenia programowe. Przyjmujemy, że pierwszy rok to etiudy weryfikowane głównie w ramach szeroko pojętego realizmu; na drugim roku wprowadzone są elementy konwencji i gry z formą; trzeci rok to przygoda z narracją filmową, „cud w teatrze”, teatr muzyczny i opera, a zatem te gatunki, które powiększają jeszcze stopień sformalizowania zadań. Spośród wielu uzasadnień wspierających taką właśnie kolejność w procesie dydaktycznym najbardziej chyba przemawiające jest to, że dobrze jest najpierw przestudiować wyraz, zanim zaryzykuje się grymas. Przedwczesne podsuwanie gotowych rozwiązań formalnych i skupienie się na takich celach grozi tendencją pe-

można przy pomocy komórki nakręcić pełnometrażowy film fabularny. I znów – dobrze jest nie obawiać się techniki i umieć ją zastosować choćby po to, by ją odrzucić i zrobić spektakl na przykład w lesie, wyłącznie przy świetle księżyca.

Z drugiej strony – radykalny pogląd mówiący o tym, że malarstwo wiele straciło w chwili, gdy malarze przestali sami robić farby, nie jest pozbawiony trafnej inspiracji dydaktycznej. Ktoś, kto sam był aktorem, projektował scenografię i kostiumy, pisał muzykę, obsługiwał konsolę oświetleniową, malował dekoracje, a nawet próbował



„Czy lubisz western, czy sensację, czy zwykłą świata obserwację – zapraszam do mnie – bez wątplenia – tu najszcześniejsze zakończenia!”

kadr z filmu „Tajemnica szyfru Marabuta” – scenariusz i reżyseria Maciej Wojtyszko

tryfikującą. Śmieszność, jaką wywołuje obecnie *Mimika* Wojciecha Bogusławskiego, można uznać za potwierdzenie słuszności tej tezy. Choć teatr japoński i indyjski balet klasyczny czy niektóre teorie dziewiętnastowiecznego teatru francuskiego mogą stanowić zaprzeczenie takiego stanowiska, współczesne szkolnictwo teatralne i filmowe, od *Irkucka* po *Kalifornię*, preferuje – tak jak nasz wydział – podobne modele nauczania.

Kierunek wydaje się naturalny – uchwycić istotę ludzką w chwili rodzenia się w niej uczuć i emocji, a dopiero potem zmierzać do budowania struktur formalnych. Nie jest to dyrektywa w pełni obligatoryjna. Zdarza się przecież, że w dziele dramatycznym zachodzą silne sprzężenia zwrotne, ale jednak dla przejrzystej wizji programu dydaktycznego wystarczy założenie, że *Zapolska*, *Rittner*, *Czechow* czy *Tennessee Williams* bardziej sprzyjają myśleniu realistycznemu niż autorzy librett operowych, twórca *Zielonej Gęsi* lub *Dario Fo*.

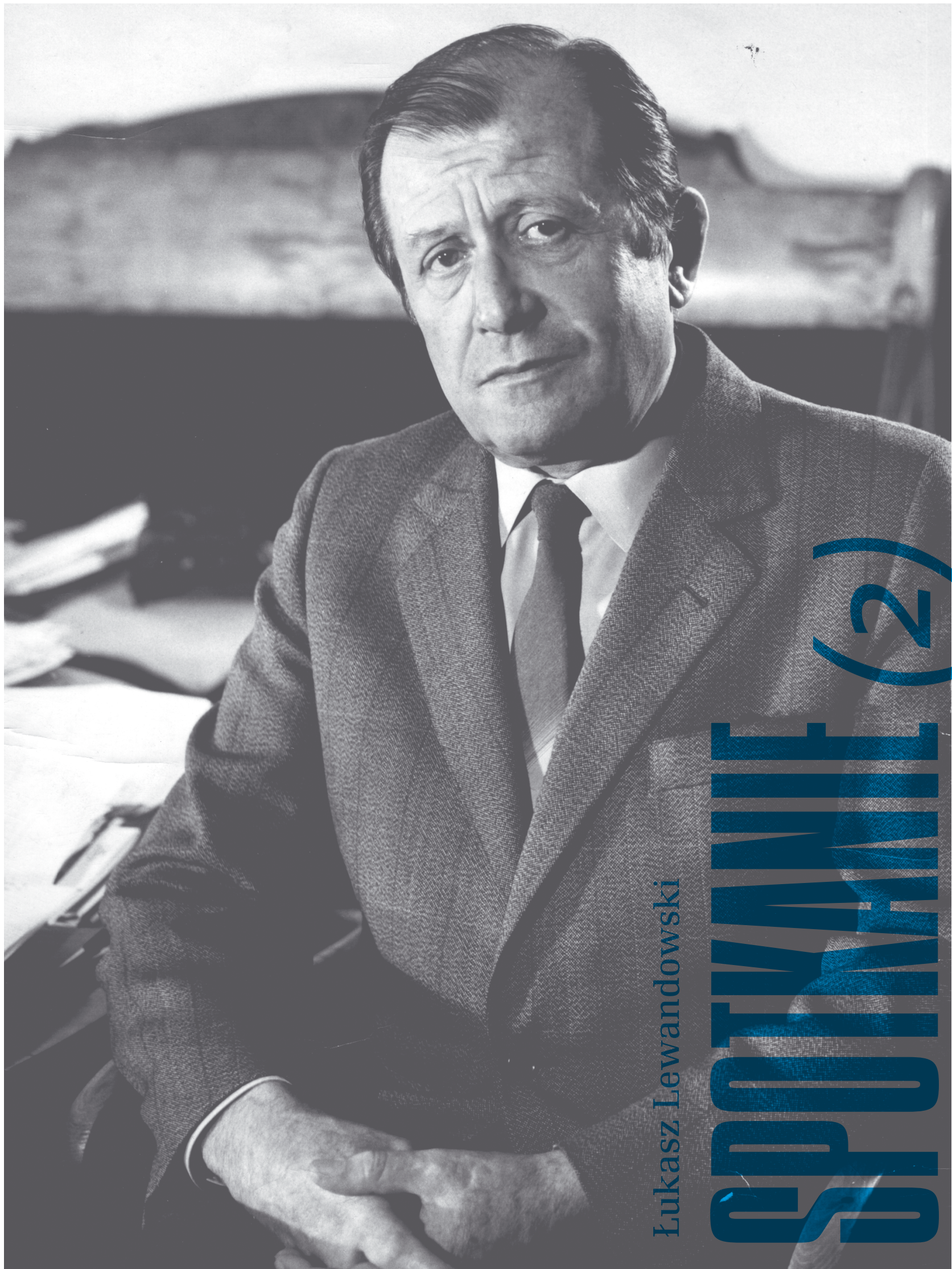
Pozostał do omówienia jeszcze jeden aspekt nauczania na Wydziale Reżyserii, mianowicie wiedza o technice i technologiach. Zmieniają się reflektory i komputery, w zawrotnym tempie rewolucjonizuje się praca z dźwiękiem, a teatr zaczyna stosować projekcje trójwymiarowe. Przetom cyfrowy doprowadzi do tego, że za chwilę będzie

przy pomocy szydełka utkać na tiulu greckim perukę, może uniknąć wielu przykrych błędów. Warto jest bowiem umieć zaplanować w miarę realny czas, konieczny do poprawnego wykonania każdej z tych czynności. Trzeba znać niezbędną ilość pojęć i terminów i znaleźć wspólny język z modelatorem, krawcem, wizażystką, inspicjentem, realizatorem dźwięku, kamerzystą, montażystą, pirotechnikiem i kaskaderem, treserem zwierząt i specjalistą od bezpieczeństwa i higieny pracy.

Jeżeli co roku wręczamy kilka dyplomów z wewnętrznym przekonaniem, że nasi absolwenci spełnią oczekiwania i sprostają wyzwaniom, to wyrażamy w ten sposób nadzieję, że reżyseria jest zawodem wycuczalnym. A jeśli po paru latach spotykamy tych ludzi w teatrach, w telewizji i na planach filmowych i z podziwem stwierdzamy, że odnoszą sukcesy – również dlatego, że się z nami nie zgadzają – to z pokorą zadajemy sobie pytanie: czego możemy się od nich nauczyć? I jeśli to tylko możliwe – zapraszamy do współpracy na Wydziale Reżyserii.

MACIEJ WOJTYSZKO – ur. w 1946 roku w Warszawie. Ukończył Wydział Reżyserii w PWSFTiTV w Łodzi (1973 r.). Od 1988 roku jest profesorem Akademii Teatralnej w Warszawie (dziekan Wydziału Reżyserii – 1990–93, 1999–02). W latach 1990–91 był dyrektorem artystycznym Teatru Powszechnego w Warszawie. Jest dramaturgiem, scenarzystą, reżyserem teatralnym, filmowym i telewizyjnym, prozaikiem, ma w swoim dorobku także utwory dla dzieci.





Lukasz Lewandowski

# SPOTKANIE (2)



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 opisanie 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 drugie 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.

Po raz pierwszy zetknąłem się z Kazimierzem Dejmkim w pracy nad *Dialogus de Passione*, przygotowywanym w Teatrze Narodowym w roku 1998. Było to spotkanie ogromnie intensywne. Wracam pamięcią do prób stolikowych. Przypominam sobie momenty „spieć”, charakter i styl rozmowy pomiędzy Michałem Pawlickim a Kazimierzem Dejmkim. Wspominam o tym, bo była to dla mnie wielka lekcja, którą miałem okazję przeżyć jako widz i która niezwykle pomogła mi przy kolejnym spotkaniu z reżyserem, w następnej pracy – nad *Requiem dla Gospodyni Wiesława Myśliwskiego*. I o tym właśnie spotkaniu pragnę opowiedzieć. Lekcja, o której wspominałem dotyczyła obserwacji umiejętności pracy w kontrolowanym konflikcie, a przy *Requiem* stała się ona codziennością, już nie z perspektywy widza, ale osobiście zaangażowanego współtwórcy prapremierowego spektaklu. Próby stolikowe, (o jakich można przeczytać we wspomnieniach wybitnych aktorów i reżyserów) zaczęły się od wystąpienia reżysera: Kazimierz Dejmek (w nienagannym garniturze) przedstawił problematykę sztuki, informacje o autorze opatrzył własnym komentarzem, zaproponował lektury „dodatkowe”, przedstawił wstępny projekt dekoracji i kostiumów. Zasygnalizował problemy wynikające ze struktury tekstu jako teatralnego tworzywa (była to prapremiera), podzielił się z nami swoimi wątpliwościami i wiarą w możliwość ich przezwyciężenia. Absolutny komfort i przejrzystość. Rozpoczął się, mało mi dotąd znany, okres prób stolikowych, a ponieważ przypadła mi w udziale jedna z głównych ról, muszę przyznać, że był to dla mnie bardzo intensywny czas, choć najciekawsze było jeszcze przede mną. Nadszedł moment, który scharakteryzowałbym jako, w dobrym tego słowa znaczeniu, teatr polskiego radia. Niezależnie od tego, że siedzimy przy stoliku, tekst należy w taki sposób „czytać” (to jest bardzo istotne czy aktor umie tekst na pamięć, czy nie), jakbyśmy grali, będąc na scenie i mówili do partnera. Liczne uwagi dotyczyły raczej niechlujności: artykulacji, braku dykcji i sensów, kwestii akcentów. Zupełnie inny stosunek reżysera można było zauważyć w stosunku do tych, którzy posługiwali się tekstem nauczonym na pamięć. Co jakiś czas padało pytanie typu: „A jak pan/pani to rozumie?”, „Co pan/pani sądzi o...?”. W wersji ordynarniejszej padały liczne uwagi odnośnie prawdy emocjonalnej. W ostatecznej wersji ostra reprimenda lub mroząca krew w żyłach cisza i czerwone policzki reżysera. Miałem wrażenie, że nic nie uchodzi jego uwagi, że czyta każde drżenie mojego głosu, niepewność, białe plamy myśli. Nieustanna analiza człowieka: kim jest, co rozumie, czego nie rozumie, jak odbiera świat, siebie. Sprawiał wrażenie, że kompletnie nie interesują go krytyczne sądy, dotyczące jego osoby. Świadomy siebie, wykorzystał swoją błyskotliwą inteligencję, pełen zaufania do własnej oceny, również do zmysłowego postrzegania i poszukiwań. Wydawał się czytać aktorów jak napisaną, ale nie dokończoną książkę, którą on sam czuje się w obowiązku dopełnić.

W tym miejscu muszę się do czegoś przyznać. Gdy dowiedziałem się, że pan Kazimierz podjął ryzyko i obsadził mnie w roli Bolesia (od Igora Przegrockiego dowiedziałem się, że to jemu reżyser zaproponował rolę Bolesia, ale odmówił), wraz z Małgorzatą Dziewulską – dramaturgiem teatru udałem się z wizytą do Wiesława Myśliwskiego. Prerażony raczej niż ucieszony. Prerażony odpowiedzialnością i świadomy rozpiętości poszukiwań aktora do roli Bolesia (pomijam różnicę wieku, ale moje umiejętności, warsztat aktorski ma się nijak w zestawieniu z panem Igorem), skorzystałem z okazji, by zapytać autora o jego zdanie i widzenie nie tylko sprawy mojej roli, ale i całego utworu. Boles pastuch, głupek wiejski, planetnik – zna język natury, umie rozmawiać z chmurami, ptakami, „chórem śpiewaków”. Według tradycji, planetnik mógł sprowadzić deszcz lub suszę. Jest w pełnym, metafizycznym kontakcie ze zmarłą właśnie Gospodynią. Rozmawia z nią nie tylko na płaszczyźnie wsobnej, w sercu, tak jak Gospodarz, ale „przechodzi” z nią (z jej duszą?) raz jeszcze najważniejsze etapy jej życia. Wiek Bolesia nie da się określić (on „już był”, był zawsze), skoro towarzyszy on nie tylko Gospodyni, ale jej rodzinie od kilku pokoleń wstecz. Powrót do momentów i chwil pełnych napięcia i znaczenia w życiu Gospodyni przypomina wędrówkę czyszczonej duszy. „Na nowo” wracają do zwrotnych momentów z życia Gospodyni, tylko Boles jest „tu i tam” jednocześnie. Sytuacja realna jest wręcz banalna. Gospodarz spodziewa się, że zgodnie z tradycją ludzie ze wsi przyjdą czuwać nad zwłokami, śpiewać żałobne modlitwy, a potem wspominać i oddawać cześć, pamiętać na zwyczajowym poczęstunku. Nikt jednak nie przychodzi i ceremonia nie może się dopełnić.

Samo imię Boles kojarzy się z zapomnianym już określeniem boleść – nie odbierałem chyba jego poetyczności i wieloznaczności, gdy właśnie boleść uczyniłem główną cechą mojego bohatera (przynajmniej starałem się o to). Boles łączy dwa światy: realny i magiczny, widzialny i niewidzialny, fizyczny i metafizyczny. Bez problemu przebywa w jednym, jak i drugim, nie mają one dla niego wzajemnych granic. Gdy żyła Gospodyni, świat realny miał swoją harmonię i sens. Sens w miłości. Gdy jej nie ma, umiera wszystko. Jeżeli Gospodyni jest tylko metaforą, to i tak umierając, zabiera ze sobą również sens świata nierealnego. Jest już tylko cierpienie i śmierć rozumiana jako niebyt.

„Bo ból nie umiera, gospodarz.”

Boles sprowadza gości na ceremonię żałobną spoza świata wiejskiego, by doprowadzić do wypełnienia się rytuału. Niestety, tak jak nikt ze wsi nie chce przyjść na poczęstunek żałobny bez wódki, tak jak własne córki nie potrafią uszanować śmierci matki, tak i zaproszone mieszczyki mają śmierć za nic. Próby nakłonienia ich do modlitwy za Gospodynię nie przynoszą rezultatu. W trakcie poszukiwań kogokolwiek, kto zechciałby przyjść, odwiedzić dom Gospodarza i Gospodyni, dochodzi do tajemniczego wypadku, w którym prawdo-

podobnie ciało Bolesia ginie pod kołami samochodu. On jednak „wraca” do sprowadzonych gości. I tak w ostatniej scenie Boles ujawnia swoją nadnaturalną, nadludzką moc i wszystkich „wyrzuca”, zamyka (w wersji oryginalnej tekstu, zamyka wszystkich z Gospodynią). „Nie jestem żaden Boles! Jestem, co jestem. Wiemy tylko z Bogiem, co jestem! A że pasłem u was krowy! Bo każdy ma swoje przeznaczenie tutaj. Mnie wypadło u was z krowami. Ale nie będę już pasł. Łąki już nie te. Świat nie ten. (...) Nie mam też, bo bym wleciał i podniósł to niebo z bólu. Ale ja tylko wyszyta jaśkółka.”

Kazimierz Dejmek,  
Archiwum Instytutu Teatralnego  
w Warszawie



Nie można czytać postaci Bolesia jedynie w kategoriach ludzkich. Nie powinienem też poszukiwać w kolorach czarno-białym. Bardzo istotną sprawą była SIŁA i INNOŚĆ – taki sens wypowiedzi autora pozostał we mnie i przyświecał w poszukiwaniach nad budowaniem postaci. Z tym bagażem wiedzy ruszyłem do pracy. Pierwsza próba na scenie i dochodzi do niewybrednego w słowach wrzasku pod moim adresem. W tłumaczeniu, treść dotyczyła mojego sposobu pracy. Reżyser zasugerował mi, że to coś, co ja rozumiem przez pracę, on rozumie jako nieróbstwo i pyta mnie, kiedy przewiduję zmianę swojej postawy.

Moja reakcja była w miarę szybka i zdecydowana – opuściłem scenę. W saloniku przy scenie dałem upust przyrostowi swoich hormonów agresji.



Mówiłem, a raczej krzychałem tak głośno, bym był słyszalny przez wszystkich i po chwili wróciłem na miejsce swego „nieróbstwa”. Reżyser podjął decyzję o przerwaniu próby i poprosił mnie cichym, spokojnym głosem o rozmowę. Rozpoczął: „Panie Łukaszu, czy ja pana obraziłem?”

Nie zdradzę szczegółów naszej rozmowy. Jej treść i sens nie jest dla nikogo poza nami dwoma istotna, niechaj pozostanie tajemnicą. Szybko ustaliliśmy relacje, punkt startu, rozpoczęliśmy proces wzajemnej próby rozumienia siebie nawzajem. Był to okres poszukiwania języka dialogu, łamania wzajemnych szyfrogramów przy zachowaniu szacunku i świadomości ogromnych różnic. Czy to, co powoli zaczęło się kształtować, można okre-

dziś dnia wydają mi się fundamentem, na którym można pokusić się o twórcze budowanie. Odkrywanie tego co jest pomiędzy słowem, „autentyczne” rodzenie się myśli, stanowi wytyczną, która ów fundament, może przemienić w sceniczne bycie „tu i teraz”, w tak pełną i intensywną obecność, na opisanie, której brakuje słów.

Reżyser wymagał skrupulatnej i śmiałej propozycji (zamiaru) swojej nowej osobowości na scenie, znalezienia argumentów, sensu i myśli potrzebnych, by obudzić w sobie konieczność ich wypowiedzenia. To myślenie kieruje naszą obecnością, naszym cielesnym funkcjonowaniem, to dzięki myśleniu (stabilnej konstrukcji), mogą sobie pozwolić na momenty działań intuicyjnych, życia ukrytego pomiędzy



Kazimierz Dejmek z Andrzejem Łapickim i Andrzejem Szczepkowskim, fot. Andrzej Rybczyński, Archiwum Instytutu Teatralnego w Warszawie

ślić jako obustronny szacunek wielkiego reżysera i młodego aktora? Na pewno „wyruszyliśmy” ku temu, by stał się on wykładnią naszych relacji. Dalej odbywały się wojny, ostre słowa, ale udało mi się zakończyć proces egzaminowania, sprawdzania kim jestem, na ile można sobie ze mną pozwolić, w jaki sposób manipulować i jednak próbować komunikować się. Okres ten nazwałbym okresem szczerości. Na pierwsze miejsce „wyłynął” problem estetyki, a raczej różnic w jej pojmowaniu i rozumieniu „własnych” jakości treściowych.

Wartość słowa, jego mocy stwórczej, odkrywanie zależności pomiędzy sensem, treścią, rozumieniem swojej obecności, rolą swojej obecności, a dotykaniem prawdy emocjonalnej (jako logicznego efektu owego rozumienia i myślenia) – do

słowami, impulsów, emocji, ale ciągle w granicach określonych przez szkielet rozumienia.

Genialne wycucie i postrzeganie kłamstwa w intencji słownej, kłamstwa ciała, umiejętność oddzielenia myślenia i bycia. Uwagi skierowane ku temu, by myśli i uczucia wyrażały się w ciele, w pełnej formie – były dla mnie niebywałą pomocą, z tym zastrzeżeniem, że forma tej pomocy wymagała stalowych nerwów.

Jednym ze stałych punktów była komenda: „Lewandowski, nie tup!” Bowiem szukając punktu startu, stanu emocjonalnego, stanu konieczności wypowiedzenia na głos myśli, „pomagałem” sobie, przeskakując z jednej nogi na drugą. Długo trwało zanim udało mi się tę „protezę” wyeliminować. Owiane mitami sformułowania, na które nie mogę

się powołać ze względu na niecenzuralną formę, charakter i okoliczności nie do oddania, oddziaływały akurat na mnie w sposób szczególny. Muszę tylko zaznaczyć, że specyficznym sformułowanie uwagi miały zawsze indywidualny styl, dopasowany do określonego aktora. W stosunku do mnie wulgarność stylu, dosadność na pozór nie uległy zmianie, ale po naszej rozmowie słyszałem tylko celność, konkret i precyzję wysyłanych uwag lub obiektywności. Wystarczyło jedno wulgarnie określenie, pozostawały mi sekundy na reakcję, reakcję werbalną (ostateczny wariant) lub natychmiastowe zastosowanie uwagi. Czasami wystarczyło wykonać próbę zastosowania się do pouczeń, ewentualnie pozostawało poinformowanie pana Kazimierza, że wiem, rozumiem, przygotowuję, zrobię. Jedną z podstawowych prawd: pokazać, dać do zrozumienia, że rozumiem intencję i myśl reżysera, i choć np. w tej chwili nie jestem gotowy wcielić jej w życie, to uczynię wszystko, by to zrobić. Jeżeli zdarzył się cud i choćby w formie niedoskonałej udało się zrealizować sugestię – nagle wszystko ulegało zmianie. Głos reżysera pogodniał, jego oblicze rozjaśniała życzliwość, człowiek (czytaj: aktor) bez ściśniętego żołądka przebiegał z bufetu na próbę. Oczywiście cała ta bańka pękła z chwilą kolejnej „wpadki” i proces budowania zaufania trzeba było zacząć od nowa.

Nie umiem precyzyjnie określić momentu, w którym odkryłem, że pomysł reżysera na moją rolę i mój zamiar różnią się zasadniczo. Coraz częściej słyszałem jednak komunikat: „Panie Lewandowski, co pan taki zły jesteś?!” Reżyser nie był zadowolony z charakteru postaci, a ja tak. Dokładnie oto mi chodziło. Chciałem być niemity, nieprzystępny, chować wrażliwość i prorocstwo za opryskliwością. Uciekać przed kłębowskiem katastroficznym wizji zagłady świata, mojego świata, w którym byłem koniecznym elementem, naznaczonym cierpieniem pośrednika (cierpieniem samotności, ograniczoności, cierpieniem nadprzyrodzoności), ale przecież niezbędnym i ważnym. Byłem elementem harmonii i sensu, a nadchodzący świat zabrał mi moją Miłość – Gospodynię (pozostawałem w kontakcie z nią na płaszczyźnie nadrealnej, dla innych była to fantazja, choroba, a dla mnie fakt być może nawet metafizyczny, ale fakt). To, co nadeszło, miało zniszczyć mnie, zniszczyć „mój” kontakt z Gospodynią, zniszczyć niewidzialną i magiczną przestrzeń, którą nasi dziadkowie szanowali, z którą współdziałali.

Myślę, że przytoczona tu argumentacja nie spotkałaby się z krytyką pana Kazimierza. Za to próba jej realizacji, pojawiająca się agresja, dziwaczność w moim wykonaniu budziły jego ogromny niepokój. Uwagi na temat artykulacji, sensu, intencji powoli zanikały. Pozostawała ciągle jeszcze aktualna sprawa tupania oraz „złośliwość i agresja kurdupła”. Nie mogliśmy się porozumieć. Zwracał mi uwagę, ja nie słuchałem, a On się wycofywał. Uciekałem, chowałem się, co raz bardziej za dziwaczność, przerysowanie, nawet sztuczność obyczajową, a z drugiej strony brzmia-

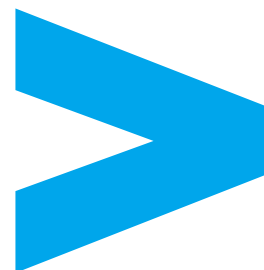
ła cisza. Czytałem jak oszalały o planetnikach, wodnikach, wysyłałem listy z pytaniami do babć, ciotek, wszystkich, którzy wychowali się w świecie magicznej polskiej wsi i mogli mi opowiedzieć o czarach, niebywałych osobnikach, którzy byli trwałym elementem ich dzieciństwa.

Wewnętrznie szykowałem się na scenę finałową, w której przed niechcianą agresją nie da się po prostu uciec. W tym temacie zaś reżyser miał swój precyzyjny plan, na który długo przyszło mi czekać. Nie prowadziliśmy rozmów o roli, przedstawieniu. Wymienialiśmy ewentualnie uwagi o rozwiązaniach w poszczególnych scenach, które dotyczyły raczej przestrzeni, miejsc, które należy zaakcentować, sensów i sposobu na ich wydobycie. Byliśmy ogromnie wyczuleni na siebie, na własne pomysły, na przeczucia i intuicję. Oczywiście winę za to ponoszę ja, między innymi dlatego, że na kilkakrotne próby nawiązania dyskusji, wychodzące od reżysera, nie odpowiadałem. Robiłem wszystko, by nie dać się „podpuścić”. Pozostawała we mnie żywa lekcja z Michałem Pawlickim i kilkoma kolegami, którzy z pełnym ryzykiem lub nieświadomie wchodził w dyskusję. Efekty i owoce tych działań pozwalały jedynie reżyserowi zachować godność i dobre samopoczucie. Po prostu bałem się, że mnie „zniszczy” – wyśmieje, obrazi, zlekceważy; że będzie mną pogardzał. Przyjąłem taktykę ciężkiej pracy i nie wychylania się, skupienia i maksymalnego zaangażowania w poszukiwania. Na taką formę relacji reżyser przystał.

Prawie po każdej próbie miało miejsce omówienie. Prowadzący w bardzo ogólnikowej formie, rzadko w precyzyjny sposób, raczej tłumacząc prawidłą, zasady sztuki aktorskiej, dzielił się z „współtwórcami” refleksjami po czterogodzinnej pracy. Uwagi nie były nigdy w sposób konkretny adresowane do poszczególnego aktora. Jeżeli dochodziło do bezpośredniego kontaktu, to zawsze w sposób bardzo ogólny – często „zaatakowany” nie za bardzo wiedział, dlaczego akurat jemu przypadł zaszczyt. Wszystko było grą. Dla mnie było to odkrycie ogromne! Uwaga rzucona na omówieniu, pozornie bez adresata, sugestia skierowana do kolegi, który za bardzo nie rozumie, dlaczego akurat on ma być jej odbiorcą, dotyczyła mnie, mojej roli Bolesia!

To było olśnienie! Tematy, problemy, których nie był pewien, których z jakichś powodów nie podejmował w indywidualnej pracy, poruszały po zakończeniu próby. Przypominało mi to zadania domowe: tematy do przemyśleń, refleksji. Ich treść niekoniecznie nawet dotyczyła przedstawienia lub roli, dotyczyła często problemów szeroko rozumianych jako istotne. Istotne w zawodzie, w tworzeniu, poszerzających świadomość. Reżyser potrafił sugerować rozwiązanie, którego nie był pewien, naprowadzał na ślad, zachęcał do śmiałości lub karciał głupotę.

Jeżeli ktoś zrozumiał szyfr, odgadł zagadkę i na następnej próbie choćby nieśmiało, ale dał wyraz odtworzonej lekcji domowej – rozpoczynał się proces szacunku i nie boję się użyć sformułowania: proces ograniczonego zaufania. Porozumienie.



Przypominam sobie moment w spektaklu, w którym Bolesław wraca do „chałupy” Gospodarza z tym zastrzeżeniem, że praktycznie przed chwilą zginął w wypadku samochodowym. Jest to moment w dramacie podprowadzający scenę finałową, ujawniającą właściwą tajemnicę bohatera – kim jest, po co jest i jak musi się skończyć los jego i świata. Wraca „martwy” Bolesław, ale żywy aktor. Zagadka. „Panie Lewandowski, i z czym, kur..., wraca ten pana Bolesław?” Tak specyficzna forma porozumiewania się, przyznaję, była dla mnie bardzo stresująca. Człowiek bardzo chciał sprostać pytaniom, być inteligentnym, świadomym, co prawie zawsze kończyło się podobnie, czyli ciemne strony opinii na własny temat stanowiły pułkę owych zagadek. Próbowaliśmy tak, siak, wymyślałem rekwizyty i tu zdarzył się cud. Reżyser jako bezdyskusyjne rozwiązanie zaproponował, by moje (Bolesia) pierwsze wejście (w pierwszym akcie) na scenę poprzedzał dźwięk dzwoneczka („Bolesiowego” dzwonka). Zaczęłem szybko analizować sytuację: jestem w akcie drugim, wchodzę na scenę jako martwy, to tak jakby po raz drugi, inny. „Wracam, proszę pana z dzwonkiem” odpowiedziałem. „Jakim, kur..., dzwonkiem?” – pomimo pytania zwrotnego, z tonu i brzmienia głosu zrozumiałem, że odpowiedziałem prawidłowo na zagadkę. Zabrakło mi inwencji i nie umiałem błyskotliwie wyjść z opresji, chociaż wyczuwałem, że jestem tuż, tuż. Reżyser osobiście wymontował z dzwonka serce i pozbawił go mocy, duszy. Wchodził, więc Bolesław i dzwonił dzwonkiem, który nie wydawał z siebie dźwięku. Dzwonek umarł. Był, ale bez duszy.

Kazimierz Dejmek był człowiekiem ogromnie wrażliwym i dobrym. Po tym, co napisałem i dzięki znanym wszystkim licznym anegdotom, może ktoś pełen zdziwienia pytać: dlaczego i czy na pewno w tak „oryginalny” sposób wyraża się dobroć i wrażliwość. Nie widzę w tym sprzeczności. Myślę, że naprawdę nielicznym osobom pozwolił poznać siebie. Tych, którzy tego zaznali, jest niewielu i słabo ich słychać (albo my ich nie słuchamy). Ta wrażliwość połączona była z absolutnym sprzeciwem wobec głupoty i słabości. „Przebóstwiał” walkę i siłę, które stanowiły podstawowy pancerz, by chronić bezbronne bogactwo. Tej bezbronności każdy mężczyzna się wstydi. Wspominam o tym, bo jest to postawa i myślenie w naszej cywilizacji ginące. W swoim perfekcyjnie wymyślonym świecie, przygotowany na wszystkie pytania, wymagający od siebie, dający z siebie wszystko, był w tych poszukiwaniach na pewno bardzo samotny. To, czego wymagał, było zarazem proste i bardzo trudne, ale jasne i precyzyjne. Metody i środki, których używał, by ową klarowność uzyskać, kompletnie się z tymi wymogami miały. Trochę to pokręcone? Chyba tak. Ale nikt z nas nie jest od tego problemu wolny i chyba tej zależności pan Kazimierz nie przyjmował do wiadomości. Mam ogromne poczucie nielojalności, jest mi wstyd i przykro, bo prawdopodobnie przyczyni-

łem się (oprócz kilku jeszcze czynników) do kłeski tego przedstawienia. Nie mogłem uwierzyć, że o moim spotkaniu i rozmowie z autorem pan Kazimierz nie będzie wiedział, chociaż uznaliśmy z autorem, że tak będzie lepiej dla wszystkich. Na moje usprawiedliwienie wpływa kilka naszych rozmów i miesiące prób, na których wysyłałem wszelkie możliwe sygnały (za wyjątkiem szczerzej i otwartej rozmowy), w którym kierunku zmierzam i jakie mam zamiary. Kształtowały się one w oparciu o rozmowę i moje spotkanie z Wiesławem Myśliwskim. Kazimierz Dejmek nie wierzył we mnie, nie wierzył moim możliwościom. I miał wobec mojej roli inne zamiary, inne od zamierzeń autora sztuki. „Panie Lewandowski, kur..., nie może kurdupel udawać Jamesa Deana.”

Ostatni, kończący sztukę monolog reżyser pozwolił mi powiedzieć wieczorem, na dzień przed próbami generalnymi. Myślę, że nie ze złej woli, chciał dla mojego dobra, bym się nauczył pokory, bym poległ ze swoją „koncepcją”. Bym spróbował realizować jego pomysł, bym musiał zwrócić się do Niego. Dziś już nie jest istotne, czy przygotowałem słuszną, czy niesłuszną interpretację tego monologu. Zamiarem moim było jak najwłaściwsze oddanie tego, czego dowiedziałem się

od autora i co rozumiałem z treści i roli Bolesia w sztuce. Zapamiętam na zawsze pochylonego nade mną reżysera z szeroko otwartymi oczami, który przyglądał się mojemu „ładowaniu”, gdy pierwszy raz pozwolił mi wypowiedzieć końcowy monolog w całości. Nigdy nie usłyszałem słowa komentarza czy uwagi odnośnie tego, co przygotowałem. Pewne jest, że było już za późno z wielu powodów (nagła zmiana obsadowa głównej roli Gospodarza na dziesięć dni przed premierą), na przebudowanie całej roli. Było za późno na zaufanie i przewartościowanie naszego myślenia. Sytuacja była napięta i były dużo większe problemy. Nie jest dla mnie istotna estetyczna ocena efektów naszej pracy. Odbiłem swoją pierwszą walkę. Walkę o swoje myślenie, swoje rozumienie i na tej podstawie odważne budowanie. Spór o kształt budowli, o jej ostateczną wymowę był „pretekstem” do poszukiwań „granicy horyzontów”. Ciągłe przekraczanie „utartych granic”, wzajemne zaskakiwanie się, moje próby sprostania wyzwaniu, otwarcie się na słowo: możliwe, tworzyło nasze relacje, naszą współpracę, formowało się w ogromnej aktywności. I nie owa aktywność była celem, ale to „coś”, co ośmieliłbym się nazwać życiem. Po raz pierwszy odczułem szacunek i twar-



Lukasz Lewandowski i Dorota Landowska w „Requiem dla Gospodyni” Wiesława Myśliwskiego w reż. Kazimierza Dejmka, Teatr Narodowy w Warszawie, 2000, fot. Wojciech Plewiński/Archiwum Artystyczne Teatru Narodowego



da, męską akceptację. Nie chodzi o cel (osiągnięty lub nie), ale o zamiar i walkę. Nie jest ważne, który z nas, w jakim momencie naszego spotkania popełnił błąd. Było ich zapewne kilka. Błędy własne dziś odkrywam już z dystansu minionych lat. Błędów reżysera nie oceniam; wynikają, jak sądzę, z kontekstu opisanego spotkania, które dla mnie było wiele znaczącym, choć bolesnym doświadczeniem. Wiem, że rola Bolesia nie była dla mnie, ale to zrozumieliśmy obaj post factum. Próbuję sobie przypomnieć, czego bałem się naprawdę. Chyba bałem się, że przestanie ode mnie wymagać, że wpadnę do koszyka pt.: „aktorzy

szy i mocniejszy”, ale dlatego, że kocham walkę, a najbardziej walkę ze samym sobą. Walczyłbym jeszcze mocniej, a walczyłbym ze STRACHEM!



przydatni”, że wpadnę do reżyserskiej „szuflady”, że tak naprawdę dla samego siebie przestanę być zaskoczeniem, i że się poddam. Mam duszę sportowca, wtedy na pewno bardziej byłem sportowcem niż aktorem. Uwielbiam walkę, pan Kazimierz również. I to ona stanowiła treść naszego Spotkania. Dla wielu to mała wartość, dla mnie całe życie. Czy z dzisiejszej perspektywy, gdybym miał raz jeszcze możliwość, akcent położyłbym na inne wartości, przyjąłbym inną postawę? Nie, wręcz odwrotnie. I to nie dlatego, że jestem „star-

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.

Tadeusz  
Walentowicz

# CZY MOŻNA STUDIOWAĆ SZTUKĘ?

Tytułowe zagadnienie nie dotyczy studiów w zakresie historii sztuki. Oczywiście, zobjektywizowane wytwory artystycznego działania: obrazy, rzeźby, budowle architektoniczne, projekty wzornicze – mogą być niewątpliwie przedmiotem studiów. Ich przedmiotowa forma umożliwia analizę, porównania, uogólnienia, krótko mówiąc różnorodne operacje myślowe, wyrażone i udostępnione w dziełach lub wykładach historyków sztuki. Mają one wartość, bowiem podnoszą świadomość tego, co ludzie dotąd potrafili zdziałać, są również umysłowym tłem dla działań artystów, których nowa twórczość dokonuje się w konfrontacji z dotychczasową.

## Wytwarzanie magistra sztuki

Ale podstawowym problemem, zwłaszcza dla szkolnictwa artystycznego, jest: czy sama sztuka może być przedmiotem studiów? Absolwenci Akademii Sztuk Pięknych otrzymują przecież dyplom magistrów sztuki.

W Europie już od dawna, bo przynajmniej od końca XVII wieku, uważa się, że sztuka musi mieć charakter twórczy, ma wykraczać poza naśladowanie i choć sens naśladowania jest przedmiotem kontrowersji, to jednak powoli, od XIX wieku szczególnie, nie ma wątpliwości: cechą istotną sztuki jest twórczenie, pojęte jako wykraczanie poza to, co zostało dotychczas ukształtowane, a więc nowość.

Czy można studiować tworzenie, wytwarzanie nowości? Czy jest możliwy ustalony program studiów, który przekazywałby taką umiejętność? Po pierwsze: programy są przeznaczone dla całych grup studentów, a każdy student (a zwłaszcza absolwent) ma być twórczy indywidualnie, ma się pod tym względem różnić od innych, i oczywiście, od swojego nauczyciela. Oznacza to wyjście w praktyce dydaktycznej poza oddziaływanie nauczyciela na całą grupę studencką, w kierunku pracy indywidualnej z każdym poszczególnym studentem – choć ramy organizacyjne takiej pracy są dla wszystkich takie same. Po drugie: zasadniczo wszelkie nauczanie sztuki zaczyna się od rozwiązywania przez studentów zadań, które są typowe, a więc powtarzalne. Niektórzy nauczyciele sądzą wręcz, że najpierw powinno się opanować sztukę kopiowania, a dopiero później przejść do działań oryginalnych – jednak dzisiaj jest to pogląd chyba rzadko głoszony, żyjemy w czasach działań szybkich, powolne formy są eliminowane. Inni sądzą, że już w rozwiązywaniu typowych problemów artystycznych może pojawić się oryginalność. Jednak ta oryginalność jest trudna do wyodrębnienia, bowiem może wynikać z przypadku, nie z rzeczywistych umiejętności twórczych, zwłaszcza na początku procesu studiowania. Po trzecie, każdy nauczyciel, z natury rzeczy, przekazuje studentom własne przekonania, własny stosunek do sztuki, który może się przejawiać w wypowiedziach ogólnych, ale także emanuje z konkretnych uwag dotyczących prac studenckich. Student świadomie i nieświadomie wchłania te przekazy, utożsamia

się z ich tendencją, jest od nich zależny. Po czwarte, poszczególni nauczyciele, kierujący procesem dydaktycznym, z natury rzeczy muszą oceniać prace i postępy w studiach. Ponieważ, w przeciwieństwie do studiów pozaartystycznych (student filologii musi wykazać się znajomością różnych aspektów języka i literatury, student politechniki musi opanować konkretną wiedzę dotyczącą np. wytrzymałości jakiegoś materiału, student matematyki musi umieć rozwiązać zadanie), nie ma bezwzględnego wzoru poprawności dla artystycznych prac studenckich – ich ocena dokonana przez nauczyciela, ważna także z czysto administracyjnych powodów w postaci zaliczenia semestru czy roku, ale i ze względów ekonomicznych, stypendialnych – zawsze zawiera znaczny ładunek subiektywności i jednocześnie oddziałuje na przeszłe prace studenta. Jest to przecież istota studiowania: nauczyciel kieruje studiowaniem, a student idzie za jego wskazówkami. Ale to właśnie może być powodem uwiąznięcia oryginalności, akomodacji, przy czym zjawisko to nie musi wynikać z jakiejś chytryści studenta (choć i to może się przytrafić), ale z autorytetu nauczyciela. Tak więc największa zaleta nauczyciela, jego twórcze zdolności i siła osobowości, mogą osłabiać samodzielność studenta. Może zdolność do tworzenia, w jakimś stopniu, objawia się w stawianiu przez studenta oporu wobec takich impulsów?

Wszystkie przedstawione wyżej aspekty wskazują na konflikt pomiędzy naturą szkoły artystycznej a celem, dla którego ona istnieje – nabywaniem zdolności do tworzenia. Im bardziej szkoła wycofuje się ze swoich właśnie szkolnych metod (jednolity program, typowe zadania, wzorce osobowe, system ocen), by nie krępować rozwoju przyszłych artystów, tym bardziej staje się przede wszystkim miejscem wytwarzającym pewien nastrój, trudny do opisanego, ale na pewno sprzyjający eksperymentowaniu, wzmacniający poczucie własnej wartości (co ma znaczenie dla zdolności do tworzenia), przynależności do grupy elitarniej, w której komunikacja jest w znacznym stopniu pozawerbalna. Znajdowanie równowagi pomiędzy „szkolnością” Akademii a jej zdolnością do formowania twórczych osobowości nie jest łatwe, nie jest też świadome, lecz spontanicznie, lepiej lub gorzej, wytwarzane. Oczywiście trzeba uwzględnić różnice pomiędzy wydziałami. Na jednych komponent „szkolności” jest większy, na innych mniejszy. Uczelnia artystyczna przekazu-

je również studentom umiejętności techniczne, rzemieślnicze, które mają ogromne znaczenie dla praktyki artystycznej, ale są one spychane na drugi plan, jako zasadniczo stanowiące jedynie podłoże działań twórczych. Umiejętności techniczne są w wysokim stopniu precyzyjnie mierzalne, twórcze w znacznie mniejszym stopniu, bowiem wyraźnie objawiają się tylko w wytworach najwybitniejszych, a więc i rzadkich.

## Pomiędzy spiskiem sztuki a końcem sztuki

Współczesne sztuki plastyczne są niezwykle zróżnicowane. Globalizacja sprawiła, że wytwory artystyczne mogą docierać z każdego zakątka współczesnego świata do każdego innego. Różnorodność tradycji, kultur, wzorów jest olbrzymia. Zjawisko to ulega pomnożeniu dzięki wprowadzeniu do obiegu kultury zachowanych wytworów wszystkich epok. To „muzeum wyobraźni”, jak je określił André Malraux, obejmujące niezliczoną ilość dzieł sprawia, że współczesny człowiek znajduje się pod presją, jakiej nie znali nasi przodkowie nie mogący tak swobodnie jak my podróżować w celu zwiedzania zabytków i muzeów, nie dysponujący takim świetnym sprzętem fotograficznym, wielką ilością albumów, telewizją i internetem.

A jednak sztuka, w najbardziej eksponowanym w świecie Zachodu nurcie, powoli, w przeciągu ostatnich stu lat, poddaje się – jeśli spojrzeć na zjawisko z ogólnej perspektywy – pewnemu ujednoliceniu, przy czym chodzi tu już nie tylko o stronę przedmiotową (dzieła), ale i podmiotową (artyści i widzowie).

W 1953 roku amerykański teoretyk kultury Dwight Macdonald opublikował książkę pt. *Teoria kultury masowej*, w której określił współczesną kulturę masową jako homogenizowaną<sup>1</sup>. Inny teoretyk, Amerykanin holenderskiego pochodzenia Ernest van den Haag w tekście z 1957 roku pt. *Szczęścia i nieszczęścia nie umiemy mierzyć*<sup>2</sup> wskazał na potężny ekonomiczny mechanizm wymuszający ujednolicenie estetycznego smaku w skali całego społeczeństwa przemysłowego. Nieco później amerykański teoretyk sztuki, Erich Kahler, w książ-

1

Dwight Macdonald, *Teoria kultury masowej*, w: *Kultura masowa*, wybór, przekład, przedmowa: Czesław Miłosz, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2002, s. 14-36, zwłaszcza 19-20.

2

Ernest van den Haag, *Szczęścia i nieszczęścia nie umiemy mierzyć*, w: *Ibidem*, s. 64-118, zwłaszcza 71-81.



ce pt. *Dezintegracja form w sztuce*<sup>3</sup>, stwierdził, że cechą sztuki współczesnej jest zanik koherencji, wewnętrznej spójności, przypadkowość, a więc, że w sztuce naszych czasów (przynajmniej w najbardziej eksponowanym nurcie) panowanie artysty nad jego wytworem jest ograniczone (chodzi o własności wewnętrzne dzieła, nie o jego społeczny los). Ujednolicenie jako nadrzędna cecha świata współczesnego jest przedmiotem badań socjologa George'a Ritzera w jego książce pt. *McDonaldyzacja społeczeństwa*<sup>4</sup>. Co prawda Ritzer zajmuje się sztuką jedynie marginalnie (bo tylko w związku z filmem), jednak podkreśla zjawisko macdonaldyzacji szkolnictwa. Cała jego książka obrazuje proces totalnego „wyrównywania” produktów, usług, procedur, treści kultury, produkowania jednolitych, identycznych pakietów. Niedawno zmarły francuski filozof Jean Baudrillard, który znaczną część życia mieszkał w Stanach Zjednoczonych, w wydanej w 1996 roku książce pt. *Spisek sztuki*<sup>5</sup> określił współczesne malarstwo jako „administrowanie odpadami, uwiecznienie odpadów”, dodając, że „sztuka jako taka jest już zaledwie metajęzykiem banalności”. Teoretyk ten akcentuje miażdżący proces, który zrównuje, ujednolicająca współczesny świat i odpowiadającą mu sztukę: „W świecie skazanym na niezróżnicowanie sztuka może jedynie je pomnazać. Krążyć wokół pustki obrazu, przedmiotu, którego już nie ma”. Paradoksalnie „sztuka stała się obrazoburczą. Nowoczesny ikonoklazm nie polega już jednak na niszczeniu obrazów, lecz na ich fabrykowaniu, mnożeniu obrazów, w których nie ma nic do zobaczenia”.

Wreszcie Donald Kuspit, „uważany za najwybitniejszego współczesnego krytyka sztuki w USA” [Leszek Radwan, tygodnik WPROST, styczeń 2006], w niezwyklej książce pt. *Koniec Sztuki*<sup>6</sup>, wydanej w Stanach Zjednoczonych w 2004 roku, określił sztukę w następujący sposób: „...w sztuce współczesnej entropia staje się dominująca do tego stopnia, że sztuka coraz bardziej wydaje się porażką twórczej inwencji. Nie chodzi w niej o twórczą intuicję i twórczą wyobraźnię. Tę ostatnią, tak błyskotliwie analizowaną przez Baudelaire'a i Coleridge'a, zastępuje dogadzanie codziennym społecznym interesom, zwykle odartym

z emocjonalnej siły i implikacji egzystencjalnych, słowem – z ich ludzkiego wymiaru”. W jego ujęciu dzieła sztuki przestają odróżniać się od zwykłych przedmiotów, co, dodajmy, z intencją ironiczną zasugerował Marcel Duchamp. Również Baudrillard użył określenia „entropia” w odniesieniu do malarstwa. W swojej książce Kuspit powołuje się na wypowiedź Rudolfa Arnheima, znanego przede wszystkim jako autora pomnikowego dzieła pt. *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, który w książce pt. *Entropy and Art: An essay on Disorder and Order* z 1971 roku napisał o sztuce współczesnej: „Rozpad i nadmierne osłabienie napięcia należy przypisać nieobecności albo niemocy artykułowanej struktury. Jest to stan patologiczny, o którego przyczynach nie mogę tutaj spekulować. Czy mamy do czynienia z tym rodzajem wyczerpania energii witalnej, który poeci i prorocy ogłaszali i potępiali w ostatnim wieku? Czy współczesny świat jest społecznym, poznawczym, naocznie pozbawionym tego rodzaju wyższego porządku, który byłby potrzebny do wytwarzania podobnie zorganizowanej formy w umysłach artystów? Czy też porządek naszego świata jest tak szkodliwy, że nie pozwala artyście reagować na niego? (...) Wzrost entropii jest spowodowany dwoma zupełnie różnymi przyczynami; z jednej strony dążeniem do prostoty, które promuje uporządkowanie z jednoczesnym obniżeniem poziomu porządku, a z drugiej, z beładną destrukcją”<sup>7</sup>. Jednocześnie jedni autorzy podkreślają dominację rozumu upraszczającego, redukcjonistycznego, obojętnego na ludzkie właściwości emocjonalne (tu niewątpliwie impulsy szły od Duchampa z jego rozróżnieniem na zwierzęcość i przypadkowość bodźców zmysłowych, „siatkówkowych” oraz na ludzką zdolność do myślenia abstrakcyjnego – za nim szedł Joseph Kosuth, nawiązujący – sądzę, że błędnie – do filozofii Ludwika Wittgensteina; oczywiście wyrazili oni jedynie głębsze tendencje, osadzone w bardziej zasadniczych strukturach rzeczywistości niż świadomości. Inni natomiast podkreślają eliminację świadomości, a przynajmniej jej obniżenie. Jest to charakterystyczne rozwidlenie współczesnych umysłów: albo zmysłowość, czyste wrażenia – albo intelektualizm, negujący zmysłowość (jak u Duchampa). Czy istnieje droga do powtórnego zjednoczenia tych pozornych przeciwieństw? Wydaje się, że bez wzajemnego dookreślenia się przez wymienione ludzkie właściwości, bez ich twórczej syntezy, uznanej za wyklętą przez wielu współczesnych artystów i teoretyków – sztuka staje się czymś obojętnym dla ogromnej większości ludzi. Baudrillard pisał: „Abstrakcja naszego świata dawno już stała się faktem, a wszelkie formy sztuki w niezróżnicowanym i obojętnym na wszystko świecie noszą piętno tego samego niezróżnicowania i obojętności”<sup>8</sup>.

Homogenizacja, zanik koherencji, entropowość, administrowanie odpadami, pustka, macdonaldyzacja – to tylko niektóre z określeń sztuki i kultury współczesnej użyte przez wybitnych teoretyków – a przecież odnosili się oni do pierwszoplanowych twórców sztuki współczesnej w podręcznikach, w katalogach największych współczesnych muzeów i galerii. Czy więc sztuka współczesna

**3**  
Nawiązuję do fragmentu książki Ericha Kahlera w przekładzie Urszuli Niklas zawartego w: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny*, wybrał i wstępem opatrzył Stefan Morawski, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 1987, t. I, s. 211-224.

**4**  
George Ritzer, *McDonaldyzacja społeczeństwa*, przełożył Sławomir Magala, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA, Warszawa 1999.

**5**  
Jean Baudrillard, *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkami wywiadów o spisku sztuki*, przedmowa SylwBie Lotringer, przełożył Sławomir Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006, ss. 45, 47, 44, 51.

**6**  
Donald Kuspit, *Koniec Sztuki*, przekład Janusz Borowski, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2006, s. 42.

**7**  
Ibidem, s. 51-52. Warto dodać, że Władysław Tatarkiewicz, w książce *Dzieje sześciu pojęć – sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne* (pierwsze wydanie 1975) wskazuje na cztery tendencje sztuki współczesnej: 1. przeciwstawienie sztuki kulturze, 2. uznanie, że sztuka nie musi opierać się na umiejętności, 3. pojawienie się przekonania, że „sztuka działa właściwie, gdy jest wtopiona w rzeczywistość”, a więc, gdy nie odróżnia się od otoczenia, 4. wykształcenie się poglądu, że sztuka jest samo tworzenie, które nie musi kończyć się uformowaniem jakiegoś dzieła. W związku z ostatnim poglądem Tatarkiewicz dodaje: „Sztuka bez dzieła sztuki [...] największa nowość w okresie żadnym nowości” (cytuje za drugim wydaniem z 1976 roku, strony 57-59). Poglądy Baudrillarda i Kusпита (sformułowane później niż tezy Tatarkiewicza) idą w wielu aspektach w tym samym kierunku.

**8**  
Jean Baudrillard, *Spisek sztuki...*, op. cit., s. 47.

jest naprawdę twórcza – przynajmniej w zakresie, o którym pisali wymienieni teoretycy? Może twórczość to tylko hasło reklamowe używane w walce o byt? Czy można uważać artystów, których dzieła pod tyłu względami są do siebie podobne – za wzorcowo twórczych? Czy jest to przypadek, że właśnie one stały się światowymi punktami odniesienia i czy już z tego powodu nie ujednolicają one sztuki – są przeciwtwórcze w swoim oddziaływaniu? Zresztą wystarczy chwilę pomyśleć nad tym zjawiskiem: z milionów dzieł różnych kultur społeczne znaczenie, dzięki środkom masowego przekazu (wydawnictwom, telewizji, internetowi oraz systemowi kształcenia teoretyków), zdobyły te, które mają właściwości opisane m.in. przez Kahlera, Baudrillarda czy Kuspita. Czy tę pozycję zyskały na pewno dzięki swoim właściwościom immanentnym, czy mechanizmowi całkowicie zewnętrznemu, tkwiącemu w relacjach medialnych? Czy redukcjonizm tego mechanizmu (wybiera i nagłaśnia dzieła o tendencjach entropowych, antykoherencyjnych) jest przypadkowy, czy jednak kryje się za nim jakaś ukryta logika? Jak formować studentów, by byli twórczy – jeżeli, po odstąpieniu ukrytych właściwości sztuki współczesnej, ujawnia się jej wspólny, ujednolicony charakter? To wszystko jeszcze nie oznacza, że cała sztuka współczesna ma takie właściwości. Ale dominuje w świadomości społecznej (także studentów) właśnie taka. Może pewne kulturowe zapóźnienie Polski w tym wypadku wyjdzie nam na dobre?

### Miejsce teoretyków

Jak powinien oddziaływać w Akademii ktoś, kto wykłada filozofię, historię sztuki, estetykę, teorię mediów, antropologię – czyli teoretyk? Co ma być dla niego najważniejszą zasadą, która określi całość jego przekazu? Oczywiście przedstawiam tutaj jedynie moje osobiste poglądy. Sądzę, że artyści są zależni od mocy pozaartystycznych, tendencji społecznych i kulturowych, z których może nie zawsze sobie zdają sprawę. Na przykład osadzenie sztuki w sferze biznesu prowadzi ją często do niesamodzielnej przybudówki reklamy. Również galerie, domy aukcyjne, kolekcjonerzy i muzea bezustannie nakreślają zasadę finansową współczesnej sztuki, określają ogólne ramy działalności publicznej w tej sferze.

Artysta, który podporządkuje się im całkowicie – ma jedynie niezbędną do swych działań etykietę (wszak dba o swoją maskę) z napisem „artysta”, ale nim już nie jest, bowiem w pojęcie artysty wpisana jest zasada autonomii, wewnętrznej wolności, która musi objawić się w twórczych, prawdziwie oryginalnych dziełach, nie podporządkowanych w swoim charakterze dominacji mody, mediów, popularnych trendów, ostatecznie: pieniądзом. Należy zatem walczyć o świadomość uwarunkowań sztuki współczesnej (społecznych, medialnych, ekonomicznych, politycznych), następnie o zróżnicowaną, szeroką wiedzę (także faktograficzną – wbrew krytykom takowej, którzy powtarzają, że podobno wszystko jest w Internecie – bowiem z Internetu może sensownie korzystać tylko człowiek dobrze wcześniej wyedukowany) i wreszcie o elastyczny, wszechstronnie w zakresie problemów humanistyki wykształcony umysł. Niewątpliwie elastyczność myślenia i wyobraźni ma tu ogromne znaczenie. Można ją w jakiejś mierze osiągnąć przez stale podejmowany wysiłek odnajdywania nie bezpośrednio danych zależności w sferze kultury. Płaski empiryzm, będący wstępem do naśladowania wzorów rzekomo największych, najstawniejszych, prowadzi do utraty samodzielności. Wiedza dotycząca dominujących tendencji w sztuce jest oczywiście wartościowa, ale artysta musi mieć w ł a s n e poglądy, nie powinien z czyjejś popularności czynić podstawy oceny – bo popularność wyrasta często z całkowicie pozaartystycznych uwarunkowań, nie zawsze z wartości dzieł. Teoretyk-nauczyciel powinien także odnajdywać dzieła szerzej nieznanne, autorów nie będących gwiazdami medialnymi czy wzorcami podręcznikowymi i na ich przykładzie rozważać problemy sztuki.

Umberto Eco w tekście pt. *Nowe środki masowego przekazu a przyszłość książki* opisał sytuację grupy teoretyków, do której należał, którzy otrzymali zadanie opracowania zarysu programu nowego kierunku studiów pod nazwą „Środki masowego przekazu”. Postanowili oni, że studenci powinni zostać wykształceni w zakresie sprawności myślenia logicznego (co, jak sądzę, absolutnie nie jest tożsame z nauczaniem logiki). Techniczne aspekty mediów szybko się zmieniają – dla człowieka ostoją w płynnym świecie są jego właściwości umysłowe, oczywiście odpowiednio ukształtowane.

Tak samo jest z twórcami sztuki: bez wewnętrznej swobody, umiejętności rozważania problemów z różnych stron, jednoczesnego widzenia szczegółu i ogółu, bez giętkiej wyobraźni – nie można wytworzyć świadomien o w e g o , w a r t o ś c i o w e g o dzieła. Podkreślam tutaj właściwości, które

powinien posiadać artysta – nie rozważam natury jego dzieła. On sam musi tę naturę określić, nie można jej z góry opisać.

Potężnym narzędziem w tym zakresie jest lektura wartościowych książek i nawyk pisanie – obiektywizacji własnych myśli. Współcześni studenci Akademii Sztuk Pięknych nabrali niechęci do pisanie, notowania, nie idą śladem znanych artystów XIX i XX wieku, którzy intensywnie pisali, bronią się przed werbalizacją własnych myśli, często nie mają nawyku pracy intelektualnej, sądzą, że intuicja, gest, jakaś nieświadomość pozwoli stać się osobowością twórczą – widać tutaj również regresywne tendencje w samej sztuce, być może wynikające z płycizny współczesnego wychowania. Drugim narzędziem jest zdyscyplinowana dyskusja dotycząca spraw istotnych. Bez regularnych dyskusji nauczyciela-artysty i studenta (bądź grupy studentów) nie może być wartościowego formowania. Cisza pomiędzy nimi – to śmierć sztuki. Tu trzeba podkreślić, że ważny jest dobór dyskutantów. Trzecim – zdolność do skupionego rozmyślenia, której warunkiem jest panowanie nad własnymi emocjami i tempem procesów psychicznych. W tym zakresie podlegamy niszczącemu oddziaływaniu elektronicznych środków komunikacji, które czynią z nas niewolników przypadkowości i wszczepiają powierzchowność, a przede wszystkim narzucają nawyk niszczącego pogłębione myślenie pośpiechu. Jak zauważył Marshall McLuhan „przekaznik jest przekazem” [*medium is a message*]: „»Przekazem« dowolnego środka przekazu lub techniki jest zmiana skali, tempa lub wzorca, jaką ten środek wprowadza w ludzkie życie”<sup>9</sup> – ludzie koncentrują się na treściach przekazów, nie dostrzegają innych aspektów działania mediów, bowiem... przekaznik jest również masażem [*medium is a massage*].

Należy nieustannie walczyć o własną krytyczną świadomość – nie czynić w tym zakresie żadnych ustępstw na rzecz mody, dominujących tendencji, wskazań autorytetów, biznesu.

To trzeba przekazywać studentom, taka postawa należy wpajać i czynić wzorcem – a nie chwalić wzorce medialne. Niech twórczość będzie twórczością, a nie polakierowaną odtwórczością medialnych wzorów.

Tadeusz Walentowicz – starszy wykładowca w Międzywydziałowej Katedrze Historii i Teorii Sztuki ASP w Warszawie, historyk filozofii. Od blisko dwudziestu ośmiu lat związany z Akademią. Prowadzi wykłady z filozofii, estetyki, teorii mediów. Bada koncepcje historiozoficzne zawarte w teoriach komunikacji. Rozważa problemy współczesnej sztuki na tle przemian kultury i procesu globalizacji.



Słuch muzyczny jest jedną z podstawowych zdolności muzycznych, obejmującą w swojej złożonej strukturze słuch melodyczny (wysokościowy), harmoniczny (analityczny), rytmiczny, tembrowy (barwowy) i dynamiczny. Wymaga on permanentnego kształcenia i doskonalenia. Od stopnia wykształcenia słuchu muzycznego zależy rozwój i osiągnięcia artystyczne muzyka.

Maria Wacholc

# KSZTAŁCENIE SŁUCHU

w warszawskiej  
Akademii  
Muzycznej

Zagadnieniu temu poświęcony jest specjalny przedmiot nauczania – kształcenie słuchu – prowadzony przez wszystkie lata nauki w szkołach muzycznych I i II stopnia, a także, w zależności od kierunku studiów, od jednego roku do trzech lat w wyższych uczelniach muzycznych. Program nauczania tego przedmiotu, niezależnie od etapu nauki, obejmuje trzy podstawowe zagadnienia: czytanie nut głosem, zapisywanie słyszanej muzyki oraz kształcenie umiejętności analizy słuchowej.

Kształcenie słuchu w akademiach muzycznych należy do grupy przedmiotów kierunkowych, wspomagających rozwój studenta w jego głównej specjalności. Z tego względu program nauczania tego przedmiotu na poszczególnych wydziałach

(1881-1961), profesor Państwowego Konserwatorium Muzycznego w Warszawie, pierwszy powojenny rektor tej uczelni, przemianowanej w 1946 roku na Państwową Wyższą Szkołę Muzyczną. Do rozwoju tej dyscypliny przyczynił się on nie tylko własną działalnością dydaktyczną, ale także licznymi publikacjami metodycznymi (m.in. *Drogi rozwoju słuchu muzycznego*) i podręcznikami (m.in. *Solfeggio I, II, Nowe solfeggio, Małe solfeggio*), które wydawane były wielokrotnie w latach międzywojennych, a także po 1945 roku.

Wybitnie zasłużonym pedagogiem solfeżu był Wincenty Laski (1896-1980). W 1927 roku powołany został na asystenta Stanisława Kazury w Państwowym Konserwatorium Muzycznym w War-



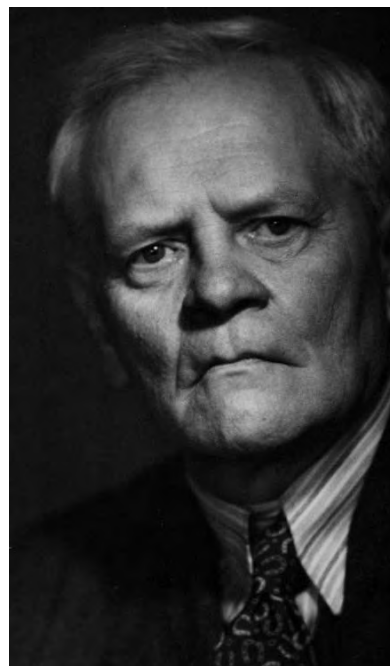
Prof. Wincenty Laski



Prof. Zofia Kielanowska

jest zróżnicowany i koncentruje się głównie na wykształceniu tych umiejętności, które dla danej specjalności są najbardziej pożądane. Na przykład: instrumentalności – przyszli członkowie zespołów kameralnych i orkiestrowych kształcić będą przede wszystkim biegłość w czytaniu nut *a vista*, od razu z dokładną intonacją i precyzją rytmu, a także z uwzględnieniem wszystkich oznaczeń dynamicznych, artykulacyjnych i agogicznych. Dla wokalistów natomiast najważniejsza będzie umiejętność prawidłowego odczytywania melodii pod względem wysokościowym i rytmicznym, wrażliwość na najdrobniejsze odchylenia intonacyjne, umiejętność śpiewania zespołowego. Przyszły chórmistrz z kolei powinien rozwinąć umiejętność słyszenia faktury wielogłosowej, wrażliwość na precyzję intonacji i barwę głosów chóralnych. Powinien też osiągnąć biegłość w czytaniu nut głosem, porównywalną z czytaniem gazety przez przeciętnego czytelnika.

Podwaliny obecnego przedmiotu „kształcenie słuchu”, noszącego w latach międzywojennych nazwę solfeżu, stworzył w Polsce Stanisław Kazuro



Prof. Stanisław Kazuro

szawie. Po wojnie uczył kształcenia słuchu na wszystkich wydziałach PWSM, także na utworzonym w 1954 roku Wydziale Reżyserii Muzycznej. Nie pozostawił po sobie żadnego podręcznika, ale pamięć o jego umiejętnościach w wykładanej przez niego specjalności jest ciągle żywa wśród jego dawnych uczniów i studentów, a także dzięki licznym poświęconym mu artykułom.

Stosowane w warszawskiej uczelni metody kształcenia słuchu są nieustannie modyfikowane. Powodem innowacji są coraz to nowe wymagania stawiane wykonawcom przez współczesną twórczość muzyczną, a także możliwości wynikające z zastosowania wyników najnowszych badań w dziedzinie psychologii muzyki. Ogromny wpływ na rozwój obecnych metod kształcenia słuchu miało również wprowadzenie nagrań fonograficznych, umożliwiających stosowanie jako materiału do dyktand i różnych ćwiczeń analityczno-słuchowych oryginalnych utworów orkiestrowych, kameralnych, chóralnych a cappella, wokально-instrumentalnych, czy przeznaczonych na różne instrumenty solowe. Nagrania fonograficzne niemal zupełnie wyparły już z użycia dyktanda grane na fortepianie.



Prof. Maria Dziewulska



W latach 60. ubiegłego stulecia prekursorami nowych metod kształcenia słuchu w warszawskiej uczelni były Maria Dziewulska (1909-2006) i Zofia Kielanowska (1909-1990). W miejsce dyktand granych na fortepianie wprowadziły one, odtwarzane z taśmy magnetofonowej, oryginalne utwory z różnych epok. O nabyciu gotowych nagrań z dyktandami muzycznymi nie było wówczas mowy, zaś opublikowanie czegokolwiek z dziedziny kształcenia słuchu graniczyło z cudem i trwało wieczność! Maria Dziewulska i Zofia Kielanowska opracowały wspólnie zbiór dyktand i złożyły go w Polskim Wydawnictwie Muzycznym, jedynej w kraju instytucji, która wówczas zajmowała się edytorstwem podręczników muzycznych. Na zlecenie PWM Wydział Reżyserii Muzycznej PWSM (pod kierunkiem Haliny Ciołkosz Łupinowej) przygotował taśmy z nagraniami utworów zamieszczonych w zbiorze. Prace nad przygotowaniem matryc tekstu nutowego trwały jednak zbyt długo i kiedy już można było przystąpić do druku, pojawiła się nowa trudność. Okazało się, że zleżate taśmy z nagraniami dyktand nie nadają się już do produkcji płyt. W tej sytuacji zrezygnowano nie tylko z tłoczenia płyt, ale również z wydania przygotowanego zbioru nutowego. Wspominam o tym dlatego, że był to pionierski podręcznik do kształcenia słuchu, który mimo dokonanych nagrań i przygotowanych matryc nie został wydany. Zastugą następnych generacji pedagogów kształcenia słuchu warszawskiej AMFC jest wypracowanie metod nauczania adekwatnych do potrzeb poszczególnych specjalności, a także opracowanie licznych podręczników i materiałów do czyta-

nia nut głosem, zbiorów dyktand i ćwiczeń słuchowych wraz z nagraniami na płytach CD. Zostały one opublikowane przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Centrum Edukacji Muzycznej i Wydawnictwo AMFC. Są wśród nich podręczniki przydatne do nauczania na różnych wydziałach, niezależnie od kierunku studiów, m.in. prace Danuty Dobrowolskiej-Maruchy (*Dyktanda muzyczne*, 1988, 2003; *Ćwiczenia do kształcenia słuchu – wybór z utworów F. Chopina*, 1992), Marii Wacholc (*Czytanie nut głosem I – III*, 1992-1994), Zofii Peret-Ziemiańskiej i Elżbiety Szewczyk (*Uczmy się solfeżu*, 2004), Ewy Stachurskiej (*Podręcznik do realizacji przebiegów rytmicznych*, 2005), Ewy Wilczyńskiej (*Ćwiczenia do kształcenia słuchu – wybór z utworów Karola Szymanowskiego*, 2005). Wśród publikacji, których celem jest wykształcenie umiejętności słuchowych ściśle związanych z kierunkiem studiów wyróżniają się m.in. wydany w 1991 roku podręcznik Izabeli Targońskiej *Kształcenie słuchu dyrygentów i reżyserów dźwięku* (z nagraniami na płytach CD), zawierający dyktanda symfoniczne oraz ćwiczenia do korekty błędów w partyturach symfonicznych oraz przeznaczona dla Wydziału Wokalnego praca Barbary de Mezer i Danuty Wilczak – *Materiały nie tylko do kształcenia słuchu z tekstami nutowymi i nagraniami muzyki wokalnej od XIII do XX wieku*. Liczne prace mają charakter nowatorski, na przykład, Izabeli Targońskiej *Programowana metoda czytania nut głosem w systemie atonalnym* (1993, 2001), czy tej samej autorki *Podstawy korekty błędów* (1998, 2004) i *Kształcenie pamięci muzycznej* (1999).



Podręcznik prof. Izabeli Targońskiej  
„Kształcenie pamięci muzycznej”

Merytoryczną opiekę nad nauczaniem przedmiotu sprawuje Międzyuczelniana Katedra Kształcenia Słuchu, którą od założenia w 1995 roku kieruje prof. Danuta Dobrowolska-Marucha. Międzyuczelniany status katedry ułatwia wymianę doświadczeń pedagogów z wszystkich akademii muzycznych w Polsce i jest czynnikiem sprzyjającym ich integracji. Ważnym zadaniem podejmowanym przez katedrę jest organizowanie sesji naukowych poświęconych określonym zagadnieniom z zakresu kształcenia słuchu, a także publikowanie prac naukowych i materiałów dydaktycznych. Publikacje te ukazują się w redagowanej przez prof. D. Dobrowską-Maruchę serii *Z prac Międzyuczelnianej Katedry Kształcenia Słuchu*, obejmującej już 15 tomów.

Jednym z warunków przyjęcia na studia w AMFC jest dobrze zdany egzamin wstępny z kształcenia słuchu. Od ostatniej reformy systemu edukacji w Polsce formalnie nie jest to już egzamin, lecz sprawdzian. Kandydatów na studia, w zależności od obranego kierunku, obowiązuje sprawdzian pisemny i ustny (Teoria Muzyki, Wydział Edukacji Muzycznej, Wydział Reżyserii Dźwięku) lub tylko ustny (kompozycja, dyrygentura, wszystkie instrumenty oraz Wydział Wokalny). Rodzaje zadań występujących w sprawdzianach dla

poszczególnych kierunków podane są zawsze z rocznym wyprzedzeniem na stronie internetowej Uczelni. Ogromną pomoc dla kandydatów ubiegających się o przyjęcie na studia stanowi *Zbiór zadań z egzaminów wstępnych z kształcenia słuchu do Akademii Muzycznej im. F. Chopina w latach 1984-2004*, wydany w ramach serii *Z prac Międzyuczelnianej Katedry Kształcenia Słuchu*. Zamieszczone w nim zadania należy jednak konfrontować z aktualnymi wymaganiami ogłaszanyymi w internecie.

Cykl nauczania kształcenia słuchu na poszczególnych wydziałach AMFC kończy się egzaminem pisemnym i ustnym. Studenci obdarzeni znakomitym słuchem, legitymujący się ponadto wybitnymi osiągnięciami w grze na instrumencie, mogą zdać egzamin końcowy już po pierwszym roku nauki. Istnieje też możliwość dalszego rozwijania umiejętności z zakresu kształcenia słuchu w ramach specjalizacji. Specjalizacja w zakresie kształcenia słuchu trwa 5 semestrów i przygotowuje do prowadzenia tego przedmiotu w szkołach muzycznych I i II stopnia. Akademia Muzyczna im. F. Chopina prowadzi ponadto dwuletnie Podyplomowe Studia Kształcenia Słuchu i Audycji Muzycznych, pozwalające czynnym nauczycielom zdobyć potrzebną wiedzę i uprawnienia do nauczania tych przedmiotów.

Warto dodać, że problematyka kształcenia słuchu jest podejmowana w coraz liczniejszych pracach doktorskich, a także w pracach habilitacyjnych, które już dziś stanowią ważny wkład do rozwoju teoretycznych podstaw i metod nauczania tego przedmiotu.



„Kształcenie słuchu instrumentalistów”, publikacja z serii „Z prac Międzyuczelnianej Katedry Kształcenia Słuchu”



„Z zagadnień nauczania kształcenia słuchu w szkole muzycznej I stopnia”, praca zbiorowa pod red. prof. Danuty Dobrowolskiej-Maruchy

Maria Wacholc – dr nauk humanistycznych, teoretyk muzyki, autorka podręczników, zbiorów pieśni oraz licznych publikacji z dziedziny teorii muzyki. Absolwentka Wydziału Wychowania Muzycznego oraz Wydziału Kompozycji, Teorii i Dyrygentury. Od 2001 roku jest profesorem AMFC. Jako teoretyk muzyki zajmuje się przede wszystkim zagadnieniem kształcenia słuchu w szkolnictwie muzycznym.



**Aspiracje (Asp):** Obejmując swoje stanowisko przed trzema laty miał Pan Rektor pewne wyobrażenia o potrzebach i stanie uczelni. Jakie fragmenty tego wyobrażenia życie zweryfikowało najmocniej? Co Pana Rektora zaskoczyło już po objęciu urzędu (stanowiska) w pierwszej kadencji?

**Rektor Ksawery Piwocki (KP):** Niewątpliwie była to sytuacja dotycząca nieruchomości – to znaczy brak usankcjonowania jakiegokolwiek własności uczelni, oprócz budynków na ulicy Spokojnej. W pierwszym roku kadencji udało się przynajmniej o tyle ten stan zmienić, że budynki przy Wybrzeżu Kościuszkowskim stały się naszą własnością. Natomiast zaraz potem rozpoczął się bardzo dla nas przykry proces, związany z działaniami dotyczącymi zwrotu przedwojennym właścicielom budynków przy Krakowskim Przedmieściu 5. Pod koniec ubiegłego roku dowiedzieliśmy się, że roszczenia są również wysuwane w stosunku do domu plenerowego w Dłużewie.

Tempo przebiegu procesu dotyczącego Krakowskiego Przedmieścia jest szalonym zaskoczeniem. Nie wyobrażaliśmy sobie, że coś takiego może się zdarzyć, że w tak krótkim czasie może zapaść tak wiele niekorzystnych dla nas decyzji. Brak pomocy ze strony wielu kolejnych decydentów budzi niepokój i zdziwienie. Ostatecznie bronimy interesów skarbu państwa.

**Asp:** Czy jakieś inne sprawy lub sytuacje zaskoczyły Pana Rektora? Co się udało, a czego nie udało się zrealizować w tej pierwszej kadencji z planów, które miała cała ekipa rektorska?

**KP:** Myślę, że sukcesem niewidocznym dla przeciętnego pracownika czy studenta, jest zakończenie prac przy dokumentach niezbędnych do funkcjonowania uczelni publicznej: statutu, regulaminów, regulaminu pracy itd., powołanie koniecznych prawnie różnych ciał senackich. Niewątpliwym sukcesem jest utrzymanie tego samego zespołu rektorskiego. Obaj moi współpracownicy, profesorowie Wiktor Jędrzejec i Stanisław Baj są dla mnie niezastąpieni. To dzięki nim wszystko działa. Są ludźmi mądrymi, lojalnymi, pracowitymi i wybaczącymi mi błędy, które popełniam.

**Asp:** Czy tych dokumentów o których Pan wspominał brakowało?

**KP:** Były nieaktualne. Istotne było także szalenie szybkie dostosowanie się do wymogów, które narzuciły nam poprzednie władze, dotyczące dwustopniowości wszystkich kierunków i przygotowania

koniecznych dokumentów do parametryzacji na wszystkich wydziałach. Zakończenie tych prac przyniosło wydziałom konkretne pieniądze.

**Asp:** Władze? Chodzi o poprzedni rząd?

**KP:** Tak, o decyzje resortowe. Dostosowaliśmy się do tego modelu, z wyłączeniem Wydziału Konserwacji, który to wyłączenie wcześniej sobie wywalczył. W gruncie rzeczy dzisiaj dwustopniowością, po wielu interwencjach i bojach, objęte są tylko kierunki projektowe.



# BILANS ZAMKNIĘCIA, BILANS OTWARCIA

Z rektorem Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, prof. Ksawerym Piwockim rozmawia redakcja „Aspiracji”

**Asp:** Powróćmy jeszcze do tematu, który jest największym problemem, wyzwaniem związanym z największymi oczekiwaniami społeczności akademickiej. Na jakim etapie są nasze starania o zachowanie budynków przy Krakowskim Przedmieściu? Jaki jest klimat wokół tej sprawy, również wśród czynników rządowych? I co za tym idzie – jak mają się sprawy dotyczące rozbudowy siedziby ASP przy Wybrzeżu Kościuszkowskim?

**KP:** Już od poprzednich władz dostaliśmy zielone światło na rozpoczęcie starań o realizację inwestycji na Wybrzeżu i to idzie zgodnie z przewidywanym przez nas i projektowanym od roku harmonogramem. Obecnie zgłosiło się do konkursu na projekt architektoniczny 31 zespołów i te zgłoszenia są zgodne z założeniami SARP. Liczymy, że zatwierdzimy projekt do realizacji w sierpniu – wrześniu bieżącego roku. Po wyborze zwycięzcy konkursu rozpoczną się prace nad projektami branżowymi. Przewidujemy, że łopatę wbijemy

w pierwszej połowie 2010 roku. Jest to niewątpliwym sukces, ponieważ od czasów podniesienia z ruin obecnie zajmowanych obiektów, tego typu inwestycji Akademia nie realizowała. Trzeba podkreślić, że projektowane kubatury są związane z rozwojem uczelni: rozbudowanie Wydziału Konserwacji i stworzenie pomieszczeń dla Międzyuczelnianego Instytutu Konserwacji, rozbudowanie i unowocześnienie pracowni i zaplecza Wydziału Rzeźby, oraz stworzenie powierzchni dla dwu nowych wydziałów czy też kierunków – scenografii z całym koniecznym zapleczem, oraz dwukierunkowego wydziału teoretycznego.

**Asp:** A co z szansą na uzyskanie terenów przed budynkiem na Wybrzeżu, zlokalizowanych nad tunelem projektem oraz projektem ich zabudowy czy wykorzystania?

**KP:** To jest bardzo przykre doświadczenie. Wydaje się, że uczelnia jest instytucją partnerską w stosunku do władz miasta. Przez wiele miesięcy mówiono nam o możliwości takiego zagospodarowania tego terenu, by uczelnia mogła wypełniać tam swe społeczne funkcje, ale okazuje się, że miasto z powodów bardzo kiepskiej kondycji finansowej i konieczności...

**Asp:** Łatania dziur w budżecie?...

**KP:** ...finansowania drugiej nitki metra wszystkie tereny, które należą do miasta (a nie jest ich już wiele) będzie starało się sprzedać. A więc nasza koncepcja przestała być możliwa do zrealizowania, mimo naszych argumentów, jak ważne jest rozciągnięcie funkcji pełnionych przez BUW i Centrum Kopernikańskie na obszar, na którym dominowała by sztuka wychodząca w przestrzeń publiczną. Obecnie proponuje się nam parter Muzeum Sztuki Nowoczesnej...

**Asp:** ...który był dotąd planowany – o ile się nie mylę – pod użytkowanie komercyjne.

**KP:** Z jednej strony takie zmiany stresują, bo nie czujemy się przy podejmowaniu tych decyzji partnerem, lecz z drugiej świadczą, że władze miasta czują ten narastający problem naszej Akademii i usiłują go jakoś rozwiązać.

**Asp:** No tak, tylko to jest swoiste upychanie, bo możemy być tam niechcianym gościem. Koncepcje muzeum były przecież wcześniej wypracowane, zresztą po wielkich kłótniach. Czy w takim razie wczorajsza (z 5 maja) stołeczna „Gazeta Wyborcza” miała nieaktualne informacje? Wszak na pierwszej stronie napisała w bardzo optymistycznym tonie, że Akademia najprawdopodobniej będzie jednym



z współużytkowników terenów nad tunelem...

**KP:** Jedni urzędnicy mówią jedno...

**Asp:** Ale ostateczne decyzje jeszcze nie zapadły?...

**KP:** Decyzje nie zapadły. Ja w takich wypadkach proszę o notatki służbowe, i nigdy ich nie otrzymuję. Sytuacje ta budzi niepokój, bo dookoła takiej rozmowy, na której zapadają jakieś niby decyzje, buduje się pewną wizję uczelni, a po paru miesiącach burzy się ją i trzeba wszystko zaczynać od początku.

Jeśli chodzi o rozbudowę uczelni na Wybrzeżu Kościuszkowskim to w rozumieniu dotacyjnym finanse są w dużej części najprawdopodobniej zabezpieczone. Należy wierzyć tym zapewnieniom, gdyż płyną one z zawsze nam przychylnego Departamentu Szkolnictwa Artystycznego.

**Asp:** Rozumiem. To jest jakby nasze minimum na najbliższe lata?

**KP:** Tak, to jest minimum. Będziemy w stanie wybudować ok. 6,5 tysiący metrów kwadratowych, co daje nam ok. 5 tysięcy metrów użytkowych. Przypominam, że na Krakowskim Przedmieściu zajmujemy 9,5 tys. metrów kwadratowych, z czego powierzchnia użytkowa to ok. 6 tysięcy metrów kwadratowych.

**Asp:** No, właśnie. Zastanawiam się, gdzie będziemy rozmawiać za 3 – 4 lata. Czy wciąż w tym pokoju, czy już gdzie indziej? Jak się sprawy mają z Krakowskim, Panie Rektorze?

**KP:** Mam nadzieję, że nie będziemy rozmawiać w jakiejś przysposobionej szkole podstawowej pod Warszawą np. w Ożarowie.

**Asp:** Czy to jest pesymizm czy sarkazm?

**KP:** To jest nadzieja, panie redaktorze. Nie wiemy do końca, jak to się rozwinie. Wszystkie rozmowy z władzami są bardzo dziwne. Muszę od razu powiedzieć, że władzom wydaje się, że sprawa jest przegrana. Jest to o tyle zaskakujące, że mamy dopiero decyzje sądu administracyjnego, a nasza sprawa nie stała się jeszcze na wokandzie sądów cywilnych. Więc przecież trudno jest przesądzać o ostatecznym jej rozstrzygnięciu. W 1950 lub 1951 roku wydano w Związku Radzieckim encyklopedię. Było w niej hasło „litość”, którego wytłumaczenie brzmiało: „LITOŚĆ – nie ma litości dla wrogów systemu socjalistycznego.” Zastanawiam się czy nie ma gdzieś encyklopedii, którą jest przekazują sobie kolejne ekipy rządzące. Hasło „Akademia Sztuk Pięknych”, jest w niej wyjaśnione: „ASP – nie ma litości dla Akademii Sztuk Pięknych”...

**Asp:** „...na Krakowskim”?

**KP:** „Na Krakowskim”.

**Asp:** Czy jeśli sprawa jest przegrana, to musi się to wiązać automatycznie z oddaniem budynków, czy jednak jest szansa, że państwo zrekompensuje finansowo spadkobiercom właścicieli te budynki – w świetle jakiejś nowej ustawy o zwrotach nieruchomości? Czy jest na to szansa i dobry klimat wokół takiego rozwiązania?

**KP:** Myślę, że minister Zdrojewski naprawdę chce Akademię pozostawić przy Krakowskim Przedmieściu. Nie wiem czy ma do tego armaty, ale z rozmów z ministrem wynika, że on i jego resort uznaje za właściwe pozostawienie ASP na Krakowskim. Na tę sprawę można patrzeć z dwu różnych perspektyw. Po pierwsze pałac przy Krakowskim Przedmieściu 5 przez 60 lat stał się jakby synonimem ASP i miejsce to wpisało się wyraźnie i chlubnie w historię powojennej Warszawy, w jej pejzaż kulturowy i społeczny. Tu wykształciło się wiele pokoleń artystów. Z drugiej strony można naturalnie założyć, że akademia może mieścić się na Krakowskim Przedmieściu lub na Mariensztacie lub na Wybrzeżu Kościuszkowskim i ważniejszym jest by była szkołą dobrze uczącą, niż to gdzie jest posadowiona.

**Asp:** Ale czy da sobie radę w szkole podstawowej w Ożarowie?

**KP:** W szkole podstawowej w Ożarowie dobra akademia też zapewne mogłaby funkcjonować, pomimo trudności dojazdowych. Natomiast ważniejszym problemem, raczej dla władz miasta niż dla resortu kultury jest: czy naprawdę można sobie wyobrazić, że to miasto, które ma tak słabą identyfikację, pozwoli przekazać w prywatne ręce, budynki w centrum miasta pozbywając się stąd Akademii Sztuk Pięknych, części budynków Uniwersytetu, później wielu zabytkowych obiektów przy dopieszczanym dzisiaj Trakcie Królewskim? Czy będzie możliwe przeniesienie tych wszystkich centralnych często instytucji państwa na obrzeża miasta i czy nie łatwiej by było po prostu byłych właścicieli spłacić? Czy z taką wizją zabytkowego centrum miasta, które zostanie opanowane przez międzynarodowe konsorcja biznesowe, jesteśmy w stanie się pogodzić?

**Asp:** Po socjalizmie posadzą w śródmieściu kapitalizm... Byłoby to niezmiernie smutne, ale u nas myślenie długofalowe wciąż nie jest w modzie. Wspomniał Pan Rektor o planach dotyczących powołania nowych, samodzielnych jednostek w strukturze

uczelni (które wszak już istnieją, tylko częściowo w innym niż planowany kształcie i nie są samodzielne). Czy do tych zmian skłania nas heglowski duch czasu, czy raczej po prostu zmiany lokalowe wymuszają restrukturyzację uczelni w sensie jej organizacji? Czy takie zmiany powinny być przeprowadzone niezależnie? Czy struktura sześciu wydziałów (klasycznie nazwanych) ma dzisiaj szanse na przetrwanie? Czy nie jesteśmy postrzegani trochę jako...

**KP:** Skansen...

**Asp:** Właśnie – skansen. Czy przyglądamy się innym uczelniom, jak to tam funkcjonuje, dlaczego np. Poznań jest modny? Co Pan rektor o tym sądzi?

**KP:** Istnieją dzisiaj dwie koncepcje. Pierwszą jest rozwijanie wydziałów kierunkowych. Tworzymy struktury Wydziału Scenografii i myślę, że w ciągu roku – dwóch, ten wydział może powstać. Mam nadzieję, że w ciągu paru lat jesteśmy w stanie zorganizować, być może przy pomocy zaprzyjaźnionych uczelni, dwukierunkowy Wydział Teorii. Należy założyć, że w ciągu roku powstanie niezależny Wydział Sztuki Mediów, może początkowo funkcjonujący w formule Instytutu. W takim wypadku dotychczasowa struktura uczelni rozszerzy się z sześciu wydziałów na dziewięć wydziałów.

Drugą koncepcją, którą należy przemyśleć, jest zmniejszenie ilości wydziałów, to znaczy doprowadzenie do konsolidacji, do koncepcji zgodnej zresztą z zaleceniami Ministerstwa Nauki, połączenia niewielkich wydziałów w duże, jak na naszą szkołę, organizmy administracyjne. Wydział Sztuki z katedrami Malarstwa, Rzeźby i Grafiki Artystycznej; Wydział Projektowania z Katedrą Architektury Wnętrz, Katedrą Wzornictwa oraz Katedrą Grafiki Użytkowej; Wydział Teorii, w skład którego wchodziłyby dwie katedry i najprawdopodobniej osobny Wydział Konserwacji, który nie mieści się moim zdaniem w żadnej z wymienionych ram programowych.

To jest zupełnie inna koncepcja Akademii – jej założeniem jest doprowadzenie do takiej sytuacji, w której katedry byłyby organizmami programowymi. Dzisiaj katedry są tylko jednostkami, które budują wydział, a dopiero on tworzy programy. Czy to nam się uda? Czy wersją lepszą jest wersja zbudowania Akademii rozczłonkowanej na 9 wydziałów, czy też uczelnia o mniejszej ilości wydziałów – trudno mi powiedzieć, do czego w ciągu najbliższych lat przemyślenia senackich komisji nas doprowadzą.

**Asp:** Wejdę w słowo Panu Rektorowi. Chodzi mi o wybór jednej z tych dwóch koncepcji, które są przecież skrajnie odmienne – bo np. pierwsza, przy dużym rozczłonkowaniu organizacyjnym, wymaga mocnego kośćca administracyjnego, jeśli nie znacznej rozbudowy administracji to jej usprawnienia. Tak więc czy wybór jednej z tych koncepcji wiąże się z tym, co nam świat przyniesie, na co nam pozwoli miasto czy państwo



Ruiny Pałacu Czapskich-Raczyńskich, 1947, fot. Arch. ASP



Pałac Czapskich-Raczyńskich po renowacji fasady, fot. Maryla Sitkowska

w sensie rozwoju przestrzennego uczelni? Czy wybór ten wiąże się z otrzymaniem bądź nieotrzymaniem terenów pod rozbudowę, utrzymaniem bądź nie użytkowania budynków przy Krakowskim Przedmieściu?

**KP:** Myślę, że to nie ma żadnego związku.

**Asp:** A czy nie damy takim wyborem sygnału, że się sami redukujemy? Ktoś obserwujący Akademię z zewnątrz, ktoś, kto nie zajrzy w merytoryczne,



Budynek ASP przy ul. Myśliwieckiej 8, 1977, fot. Muzeum ASP

**programowe założenie tej koncepcji będzie myślał: „O, proszę! Może potrzeba nam mniej artystów, może te cztery wydziały w porównaniu z sześcioma (już nie mówiąc o dziewięciu) im wystarczą? Po co dawać im nowe tereny”. Czy Pan Rektor nie ma obawy, że administracja publiczna może w taki właśnie sposób postrzegać tę drogę reorganizacji uczelni?**

**KP:** Jak myślę o administracji, to mam same obawy.

**Asp:** Dokończmy kwestie lokalowe. Jak obecnie mają się sprawy na Spokojnej,



Gmach WSSP (obecnie ASP) przy ul. Nadbrzeżnej 37 (obecnie Wybrzeże Kościuszkowskie), 1914, fot. Arch. ASP



Gmach ASP przy ul. Wybrzeże Kościuszkowskie 37, 1972, fot. Arch. ASP

**czy jest dla tego miejsca absolutnie dokładny plan? Zagospodarowanie Spokojnej do pewnego stopnia miało już miejsce, ale czy całkowite zagospodarowanie tamtego terenu i budynków wiąże się z Wybrzeżem i Krakowskim?**

**KP:** Nie. Ta koncepcja jest ciągle otwarta.

Mamy w gruncie rzeczy zezwolenie na rozpoczęcie tam inwestycji – to znaczy warunki zabudowy są wydane. Nie wystąpiliśmy o żadne dotacje na rozpoczęcie budowy, aczkolwiek przez cały czas trwają tam prace remontowo-dostosowawcze, które doprowadzą istniejące budynki i teren wokół nich do pełnego stanu użyteczności. To miejsce, gdzie będzie powstawała sztuka, która na świecie jest coraz ważniejsza, która coraz bardziej istnieje...

**Asp:** ... jest postrzegana jako najbardziej współczesna...

**KP:** ... postrzegana jako najbardziej współczesna. Takie miejsce, gdzie będziemy w stanie sprostać wymogom technologicznym by tego uczyć, właśnie powstaje i to jest właśnie Spokojna. Realizujemy wizję poprzednich władz uczelni i prof.

Stanisława Wieczorka. Co tam się wydarzy jeśli chodzi o inwestycje – tego w gruncie rzeczy dzisiaj nie wiemy. Jeżeli rzeczywiście spadnie na nas niebezpieczeństwo usunięcia nas z Krakowskiego Przedmieścia, to wtedy będziemy musieli wystąpić o pieniądze na nowe obiekty na Spokojnej.

**Asp:** Póki co – docelowo mieści się tam Instytut Nowych Mediów czy niedługo – Wydział Nowych Mediów. Czy nie przewiduje się przeniesienia tam innych pracowni Wydziału Grafiki?

**KP:** Nie, nie. Nic o tym nie wiem.

**Asp:** Na ile pracownie gościnne na macierzystym wydziale Pana Rektora (Wydziale Wzornictwa Przemysłowego), które tam działają chyba prężnie (z Romanem Duszkim czy Jarosławem Kozakiewiczem jako prowadzącymi) mogą być przykładem dla zmian na innych wydziałach? Chodzi mi o szkodzące się, dość bolesne straty kadrowe, związane z przejściem za kilka lat na emeryturę wybitnych artystów-pedagogów, takich, jak Mieczysław Wasilewski czy Grzegorz Kowalski. Czy więc pracownice gościnne mogą być chwilową alternatywą dla takich strat, przy świadomości, że asystenci czy doktoranciowych odchodzących profesorów szybko nie zdobędą podobnego do nich prestiżu?

**KP:** Nie wiem czy chwilową. Tak funkcjonuje część szkół na zachodzie Europy i w Stanach Zjednoczonych – stała kadra dydaktyczna zapewnia ciągłość funkcjono-

wania administracyjnego uczelni, podczas gdy „gwiazdy” uczelni wizytują. Właśnie tych najlepszych ściąga się na jakiś czas, by zapewnić uczelni wyższy poziom. Wydaje się, że wizytujący profesorowie są czymś zupełnie normalnym. Rozważana jest koncepcja wymiany kadry pomiędzy naszymi wydziałami w formule pracowni wizytujących. Powinniśmy dążyć do tego – mówię to z dużym strachem – że malarstwo powinno być uczone na Wydziale Malarstwa, rzeźba na Wydziale Rzeźby i należy powoli ograniczać ilość pracowni artystycznych na wydziałach projektowych. Kolegom z wydziałów artystycznych ta zmiana wydaje się logiczna. Formuła, którą dzisiaj praktykujemy na uczelni jest zbyt rozrzucona.

**Asp:** Patrząc wstecz, na historię – czy nie jest tak, że pewne koncepcje, które były przełomowe dla rozwoju wzornictwa (projektowania), rodziły się często w głowach artystów uprawiających tak zwane sztuki czyste?

**KP:** Tak, naturalnie. Dla Wydziału Wzornictwa byłoby to szczególnie bolesne, jeśli chodzi o rzeźbę. Niewątpliwie formowanie obiektu trójwymiarowego – niezależnie od tego, czy to jest rzecz „piękna”, czy użytkowa, jest czymś podobnym, więc programy pracowni rzeźbiarskich na naszym wydziale są wyraźnie podporządkowane pewnej uzgodnionej i wypracowanej idei.

**Asp:** Ale chromatyczne widzenie świata przez malarzy także projektowało się na pewne założenia, mody czy trendy we wzornictwie. Rozumiem te mocniejsze związki rzeźby z wzornictwem, ale czy można zrezygnować z malarstwa na Wzornictwie?

**KP:** Nie, na pewno nie zrezygnować...

**Asp:** Ograniczyć, tak?

**KP:** Nie, na pewno nie ograniczyć.

Przekazać nauczanie tych umiejętności Wydziałowi Malarstwa.

**Asp:** Czyli studenci Wydziału Wzornictwa przyjeżdżają na Wydział Malarstwa...

**KP:** Nie. Pracują w pracowniach podlegających strukturalnie Wydziałowi Malarstwa.

**Asp:** Byłaby to tylko zmiana administracyjna, dotycząca miejsca...

**KP:** Nie miejsca, a raczej przynależności organizacyjnej. Zmiany te byłyby zapewne możliwe dopiero w momencie, gdy odejście na inne wydziały pracowników katedr ogólnoplastycznych nie zachwiało by możliwościami przewodowymi wydziałów.

**Asp:** Ale nie byłoby to rezygnowanie z przedmiotu?

**KP:** Nie, na pewno nie.

**Asp:** Licząc się z tym, że osoby, które wymieniałem (profesorowie Wasilewski czy Kowalski) wcześniej czy później przejdą na emeryturę – czy pracownia gościnna, a raczej wizytujący profesor może zastępować kogoś, kto przez lata był postacią tak mocno wpisaną w pejzaż tej uczelni? I drugie pytanie z tym związane, w oparciu o terminologię sportową i coś, co nazywa się w sporcie rynkiem transferowym. Czy jeśli rzeczywiście zdarzają się (bo muszą) takie odejścia, to czy ASP jest wystarczająco atrakcyjna, żeby ściągnąć artystów z zewnątrz?

**KP:** Nie można zakładać, że są jacyś ludzie niezastąpieni. Wszak uczelni przyglądam się już ponad pół wieku i jakoś dalej istniejemy, pomimo tego, że tak wielu nas opuścili. Po prostu czas mija, wszystko się zmienia, ludzie odchodzą z tego świata i nie mamy żadnych narzędzi, nawet na Akademii Sztuk Pięknych, żeby to zmienić. Sztuka jest wieczna, natomiast ludzie ją tworzący na razie nie. Wśród naszych młodych pracowników – asystentów, adiunktów – są zdolni artyści. Myślę, że oni świetnie potrafią zastąpić odchodzących profesorów.

**Asp:** Ale to nie dzieje się od razu, to trwa...

**KP:** Tak, to trwa. To, czego bardzo często nie jesteśmy się w stanie dopracować, to jest pozostawienie przez znaczących pedagogów swoich następców. To jest rzeczywiście na Akademii rzadkością. Odchodzą wielcy, a ci następni wielcy często przychodzą z zewnątrz.

Być może to się wiąże ze specyfiką zawodu, z niemożnością przekazania zdobytej wiedzy o nauczaniu tworzenia. Ale nie jestem tym jakoś zaniepokojony, myślę, że po prostu część zajęć będą prowadzili ci, którzy już pracują u nas jako asystenci i adiunkci, a część ludzi przyjdzie z zewnątrz. Wydaje mi się, że Akademia warszawska w dalszym ciągu jest dla części pracowników innych uczelni atrakcyjna, może dlatego, że tu jest Pałac Kultury. To jest przecież przyciągające.

**Asp:** Nasunęło mi się takie pytanie. Czy to dobrze świadczy o Akademii, że artysta skali Leona Tarasewicza wciąż nie jest profesorem Wydziału Malarstwa?

**KP:** Ja na to pytanie nie potrafię odpowiedzieć. Wydaje mi się, że Leon Tarasewicz powinien być profesorem. Jest to artysta o randze międzynarodowej. Zaistniały jakieś trudności, o których nie potrafię mówić, bo nie jestem członkiem Rady Wydziału Malarstwa.



**Asp:** Jak mają się sprawy z wdrażaniem trzystopniowego systemu studiów: licencjat – magisterium – doktorat?

**KP:** To jest kwestia w ogromnej mierze finansowa, organizacyjne trudności właściwie zostały pokonane. Wydaje się, że na wydziałach projektowych dwustopniowość jest formułą rozsądną. Jeśli mówimy o trójstopniowości to aby na wszystkich specjalnościach czy kierunkach były studia doktoranckie musielibyśmy dostać na to dotacje finansowe. To kosztuje. Te studia są więc prowadzone na razie tylko w Instytucie Sztuki Mediów przy Wydziale Grafiki.

**Asp:** Czy decyzja o powrocie do dawnego systemu leży w naszej gestii, czy też musimy na nią uzyskać zgodę ministerstwa?

**KP:** Wydawało się, że decyzja ta leży w gestii wydziałów i Senatu. Ostatnia rozmowa w Ministerstwie Nauki i Szkolnictwa Wyższego przekonała mnie, że jednak decyzję wydaje Ministerstwo, i w tym wypadku, miejmy nadzieję, będzie to decyzja zezwalająca kierunkom artystycznym na kontynuowanie studiów magisterskich.

**Asp:** Czyli mamy pewien komfort...

**KP:** ...jeżeli wszystko co mówiłem w tej sprawie jest prawdą!

**Asp:** Obejmując urząd trzy lata temu wypowiedział Pan Rektor przekorne zdanie, że nie jest artystą i na sztuce się nie zna. W takim razie czy to jest komfortowa sytuacja dla rektora uczelni artystycznej? Czy, odwracając sytuację, rektor, który jest artystą, obejmując urząd i starając się dobrze kierować uczelnią, może pozostać artystą? Jak ma się urząd do własnej pracy twórczej?

**KP:** Myślę, że poprzedni rektor prof. Adam Myjak był i jest wielkim artystą, a potrafił być rektorem. Chyba nie czuję się artystą lecz twórcą. Konstatacja ta wywoła zapewne gromy wśród moich kolegów projektantów, ale tak czuję. Artysta swoim działaniem ma wywoływać jakieś odczucia czy przemyślenia. Projektant, przy pomocy często tych samych środków formalnych odpowiada na zadany przez zleceniodawcę temat. Często jest to zadanie trudniejsze i wymagające większych zachodów niż namalowanie obrazu, czy wyrzycie grafiki. Czy nie znam się na sztuce? Mówiłem to trochę przekornie, bo niektórych wypowiedzi artystycznych po prostu nie rozumiem. Natomiast moja wiedza o sztuce, czy o historii sztuki jest chyba spora, a to że niektóre dzieła do mnie nie trafiają? Myślę, że jest to przywilej dany każdemu.

**Asp:** Czy wybory na wydziałach przebiegły pomyślnie i czy nie ma problemów z drugimi etatami na naszej uczelni w przypadku profesorów, którzy przez fakt takiej a nie innej sytuacji nie mogli kandydować czy brać czynnego udziału w tych wyborach?

**KP:** Uważam, że grupa pracowników, przez nas wykształconych, bo u nas zrobili doktorat i u nas zrobili habilitację (a trzeba wiedzieć że to sporo uczelnię kosztuje), a którzy obecnie pracują w innych szkołach na pierwszym etacie, jest jakimś problemem. Rozumiem, że zmusza ich do tego życie, ale mogą powiedzieć tak: większość z nas pracuje tutaj na pierwszym etacie, a chleb i pędzle kosztują tyle samo. Więc nie zawsze takie decyzje jesteśmy zmuszeni podejmować, szczególnie, że nikt nikomu nie zabrania pracować poza murami szkoły. Tak więc pracownicy, którzy pracują u nas na drugim etacie, swoją pracą i wynikającymi z niej punktacjami przelicznikowymi, które wpływają na finansowanie uczelni, służą innym szkołom.

**Asp:** Czy Pan Rektor, szef tej szkoły ma w takim razie jakieś narzędzia, żeby zmienić tę sytuację w stosunku do pedagogów, którzy uczynili pracę w ASP drugim etatem?

**KP:** Rozmawiam z nimi, żadnych sankcji nie ma – ani w ustawie o szkolnictwie, ani w statucie uczelni, ani w regulaminach, którym podlegamy i które sami sobie stworzyliśmy. Nie mam takich narzędzi i bardzo dobrze, że ich nie mam. Natomiast proszę ich, by rozmawiali ze swoimi przełożonymi w szkołach, w których pracują o stworzeniu im możliwości powrotu do ASP na pierwszy etat.

**Asp:** Jakie, oprócz budowlanych, inwestycje czekają uczelnię w najbliższych latach? I druga rzecz: jaka jest obecnie finansowa kondycja Akademii?

**KP:** Uważam, że kondycja nie jest ani zła, ani dobra. Pieniądzy dostajemy z budżetu tyle, że jesteśmy w stanie wszystkim wypłacić pensje i pokryć podstawowe wydatki. Braki finansowe jesteśmy w stanie w ciągu paru lat zlikwidować. Rozsądniej by było, aby ilość zatrudnionych na naszej uczelni pracowników, również pedagogów, była mniejsza. Mamy najgorszy w stosunku do innych uczelni plastycznych przelicznik: na jednego pracownika przypada mniej więcej dwóch studentów.

**Asp:** A jaka jest średnia?

**KP:** Średnia ta wynosi mniej więcej dwa i pół. Myślę, że gdyby w poszczególnych jednostkach ilość pracowników dydaktycznych została zmniejszona, to te pieniądze służyłyby po prostu podnoszeniu pensji pozostałym.

**Asp:** Czy w najbliższym czasie – w ciągu roku, dwóch – Akademia będzie gościła lub będzie organizatorem imprez, wydarzeń, które zwrócą na nas tak baczna uwagę mediów, jak miało to miejsce przy okazji sympozjum *Cumulus* i wystawy *Design.pl*?

**KP:** Trzeba to robić. W tym roku organizujemy I Triennale Grafiki Artystycznej im. Tadeusza Kulisiwicza, będziemy współorganizatorami Biennale Plakatu, także w roku bieżącym odbędzie się uroczysta wystawa, połączona z różnymi działaniami, pod tytułem *60 lat Wydziału Malarstwa na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*. Oprócz tego, organizujemy wiele wystaw. Obecnie w auli trwa wystawa Jerzego Tchórzewskiego, szykujemy wystawę dzieł prof. Jana Tarasina. Niestety Akademii jest brak przyzwoitego zaplecza wystawowego. Musimy je przygotować. Aula, w której robi się dzisiaj wystawy, jest przecież tak naprawdę niedostępna dla miłośnika sztuki. W planach jest wystawa retrospektywna, która ma zamknąć w jakimś sensie naszą rozpoczynającą się właśnie kadencję. Ma ona przypomnieć dokonania i program Warszawskiej Akademii w okresie międzywojennym. Wydaje się nam ważne pokazanie jej programu zbudowanego przecież na krytyce kanonów wypracowanych w Akademii Krakowskiej. Program ten można chyba dzisiaj w skrócie określić jako – „narodowa sztuka stworzona dla nazwanych potrzeb społecznych”. Po wojnie takiej wystawy nie było. Tytuł roboczy: „Warszawska Akademia Sztuk Pięknych 1900 – 1959, jej mistrzowie i sukcesy”. Mamy nadzieję na przygotowanie tej ekspozycji w Zachęcie w 2012 roku.

**Asp:** Mówił Pan rektor o planach rozbudowy uczelni. Czy i gdzie w takim razie znajdzie się duża przestrzeń wystawiennicza – na Wybrzeżu czy raczej na Spokojnej?

**KP:** I tu, i tu.  
**Asp:** Ostatnie pytanie: czego życzy sobie rektor na nową, drugą już kadencję, czego oczekuje?  
**KP:** Moim marzeniem jest, byśmy wygrali wszystkie procesy dotyczące Krakowskiego, a wtedy te inwestycje, które rozpoczynamy, spowodują wyraźny rozwój Akademii; staniemy się szkołą o większych

możliwościami, po prostu uczelnią większą i nowocześniejszą. A drugim życzeniem jest, aby władze dwóch resortów, którym podlegamy, ale przede wszystkim władze Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego przez chwilę – przez jeden dzień, przez tydzień, miesiąc, może nawet rok – dały nam święty spokój i pozwoliły normalnie popracować.

**Asp:** Dziękuję za rozmowę.

Wywiad przeprowadził  
i przygotował do druku  
Artur Tanikowski.



Dom plenerowy ASP w Dłużewie



Kompleks budynków przy ul. Spokojnej 15, obecnie należący do ASP

Ksawery Piwocki – grafik, projektant, profesor ASP, rektor od 2004 roku, obecnie rozpoczyna drugą kadencję na tym stanowisku. Syn Ksawerego Piwockiego seniora, historyka sztuki, profesora i rektora ASP w Warszawie w latach 1946–57 i 1968–71.

# PTAKI

Dorota Buchwald

# ROMANA

# OWIDZKIEGO



„Ptaki Arystofanesa”, reż. Zbigniew Bessert, premiera: maj 1944

Fotografii jest kilkadziesiąt. Czarno-białe, formatu 13 x 8 cm. Leżą na kolorowej narzucie, na tapczanie i na początku nie robią specjalnego wrażenia. Profesor Roman Owidzki częstuje nas<sup>1</sup> herbatą i eklerami od Bliklego, które razem z nami i profesorem Jackiem Dyrzyńskim wkroczyły do pracowni na ostatnim piętrze śródmiejskiej kamienicy. Zza okularów, zapewne ukochanych, bo nawet wypadające szkło w niczym nie przeszkadza, patrzą na nas wesołe, młode oczy. Trudno uwierzyć, że profesor za chwilę skończy 95 lat.



1

U Profesora były z wizytą Dorota Buchwald i Maria Maziewska (córka Szczepana Baczyńskiego, aktora, więźnia obozu jenieckiego i twórcy teatru obozowego w Lingen).

2

Por.: Jan Mioduszewski, *Anatomia obrazu*, w: „Aspiracje” zima 2007-2008, s. 45-53.

Malarz, wieloletni wykładowca warszawskiej ASP, kierownik Pracowni Kompozycji Brył i Płaszczyzn<sup>2</sup> siada na brzeżku tapczanu i z bezładnie rozrzuconych fotografii wybiera sobie kilka. „O, a tu jestem ja w roli Bassania, ten w białych rajstopach – pokazuje profesor. – A tu kolega Tadeusz Kubalski w sztuce Cwojdzńskiego *Freuda teoria snów*. Z nim na zdjęciu kolega Jan Trzciniński.” Z niewiarygodną precyzją przywołuje z pamięci nazwiska, tytuły, oryginalne zawody oficerów, nazwy postaci, autorów. Zaczynamy bardziej systematycznie rozkładać i porządkować fotografie, według pewnej kolejności, którą dyktują sprowokowane obrazkami wspomnienia. Mijają godziny. Fascynująca opowieść w magiczny sposób ożywia świat zatrzymany w kadrze wiele lat temu. Profesor opowiada nam o nim poprzez anegdoty, które czasami komentuje żona. Śmiejemy się wszyscy pochyleni nad zdjęciami z teatru w obozie jenieckim dla polskich oficerów w Murnau – Oflag VII A, którego

du którego ten budynek nazywaliśmy »Pod cebulką«. Do niego przylegała kuchnia, za kuchnią wznosiła się duża, oszklona hala gimnastyczna. Południową ścianę wypełniały zwrócone frontem do siebie budynki garażowe w liczbie sześciu, w kolejności ze wschodu na zachód oznaczone literami F, G, H, J, K, L. Blok niemieckiej komendy położony był na zachodniej ścianie, wzdłuż muru odgradzającego teren od szosy prowadzącej z Monachium do znanego ośrodka sportów zimowych Garmisch-Partenkirchen. Komenda niemiecka zajmowała lewe skrzydło bloku na piętrze, zaś na parterze mieściła się izba chorych. W prawym skrzydle – warsztaty naprawcze, fryzjernia, rozdzielnia przesyłek żywnościowych. W piwnicy tego budynku mieli swoją pracownię jeńcy – rzeźbiarze i snycerze.”<sup>4</sup>

„Obóz w Murnau nie był obozem zwyczajnym – podkreśla szybko profesor, znając zakorzenione w naszej wyobraźni inne obrazy takich miejsc.



Murnau



więźniem przez pięć lat był ppr. Roman Owidzki. Na pierwszych fotografiach widać miasteczko Murnau, położone wysoko w bawarskich górach, niedaleko znanego ze skoków narciarskich Garmisch-Partenkirchen. Ośnieżone szczyty Alp, piękne jezioro, schludne, niemieckie domeczki. Kurort górski. Na następnych pojawiają się regularne budynki na dużym, wyrównanym placu. Kiedy się nic nie wie o historii tego miejsca, można pomyśleć, że to duża szkoła z internatem, albo koszary. Profesor wyjaśnia: „To są bloki, takie wielkie garaże, budowane dla dużej zmotoryzowanej jednostki wojskowej, niemal natychmiast po rozpoczęciu wojny zamienione na obóz dla jeńców, bo pierwszy transport przybył do Murnau już w październiku 1939 roku.”

Znałyśmy już wcześniej dosyć szczegółowy opis obozu z innych wspomnień<sup>3</sup>, ale co innego wyobrazić sobie, a co innego zobaczyć: „Trzy muryrowane dwupiętrowe bloki A, B i C stały na północnej ścianie czworoboku, podzielone uliczkami i trawnikami, jednym szczytem zwrócone do środka, z widokiem na Alpy, zaś drugim – w stronę Monachium. Na wschodniej ścianie czworoboku stał jednopiętrowy budynek kasyna z wieżyczką zegarową, przykrytą kulistym daszkiem, z powo-

– Z powodu bliskości granicy Szwajcarii i częstych wizyt przedstawicieli Czerwonego Krzyża był obozem wzorcowym, *Musterlager*, w którym bardzo dbano o przestrzeganie międzynarodowych konwencji, szczególnie konwencji genewskiej. Poza głodem doskwierającym wszystkim z biegiem lat coraz bardziej, mieliśmy tam dużą swobodę. Dwa razy dziennie trzeba było być na apelu, ale innych szczególnych rygorów nie było.” Na kolejnych fotografiach widać, że więźniowie rzeczywiście organizowali sobie czas sami, jak chcieli i jak umieli: zawody sportowe, koncerty, wystawy, odczyty, teatr, gazetki obozowe, itp. „Wygląda na to, że mieliśmy takie trochę dłuższe wakacje w górskim klimacie” – komentuje profesor Owidzki, a jego żona, która przeżyła okupację i powstanie w Warszawie, potwierdza to, kręcąc głową: „Wy, w tym w dalekim Murnau nie mieliście zielonego pojęcia, co to jest prawdziwy strach.” Profesor opowiada, jak zadziwiająco dużo tego wolnego czasu więźniowie poświęcali sztuce. Nie chodzi tu nawet tylko o rzeczywistych artystów, których trochę wśród 4 tysięcy jeńców było i którzy bez przeszkód mogli zajmować się swoją twórczością: szkicować, malować, rzeźbić, komponować (bywały nawet wystawy), ale o maso-

3

Zob. między innymi: Antoni Dębicki, *Teatr obozowy w Murnau*, w: „Pamiętnik Teatralny” 1963, z. 1-4; Stanisław Piekarski, *Polskie teatry jenieckie w Niemczech 1939-1945*, Dom Wojska Polskiego, Warszawa 2001; *Teatr w Murnau*, Opracowała Marzena Kuraś, w: „Pamiętnik Teatralny” 1998, z. 1-2.

4

Józef Kazimierz Kowalski, *Odrutowane miasteczko*, Lublin 1965.

wy udział uwięzionych, którzy w większości przed wojną codziennego kontaktu ze sztuką nie mieli. To jakiś fenomen psychologiczny, że w takich warunkach właśnie obcowanie ze sztuką było dla nich potrzebą niemal równie silną, jak zaspokajanie głodu. Inne relacje potwierdzają, że potrzeba ta wynikała z instynktownej obrony przed wrogami równie niebezpiecznymi jak głód i choroba – była ucieczką przed samotnością, nostalgią, depresją. Zajmowała „umysł i duszę”.<sup>5</sup>

„Najszybciej w obozie zorganizowała się orkiestra” – wspomina profesor. Sporo ludzi umiało grać na instrumentach, odbywały się koncerty, wieczory pieśni i piosenek. Dostyc też szybko, bo już w grudniu 1939 roku, wykryształizowała się potrzeba stworzenia teatru, chociaż przez długi czas w obozie był tylko jeden więzień przed wojną zawodowo z teatrem związany – Juliusz Starzyński. W grupie zapaleńców przeważali plastycy i architekci, choć zdarzył się też i adwokat, i inżynier.<sup>6</sup>

„Na początku nie mieliśmy nic – opowiada profesor. – Trzeba było wszystko zrobić samemu: od napisania tekstu, zaprojektowania i wykonania dekoracji i kostiumów, po skompletowanie zespołu aktorskiego, znalezienie reżysera i tak dalej.” Wspominamy wtedy o małej, ręcznie zrobionej legitymacji, która znajduje się w naszym archiwum w zbiorach Czesława Szpakowicza, także więźnia Murnau. Pięknym pismem wykaligrafowano w niej wszystkie jego prace na rzecz obozowego teatru. „Irenko, pamiętasz Czesia? – pyta żonę profesor. – Oczywiście, że pracowaliśmy razem, ale on głównie reżyserował, komedie, rewie, a ten teatr obozowy tak mu się spodobał, że po wojnie to został zawodowym reżyserem i nawet dyrektorem teatru!”



Obozowy dziedziniec, w tle budynek „Pod cebulką”

Profesor statystyk nie prowadził i liczb nie pamiętał, ale bardzo szczegółowa dokumentacja życia obozowego, która nie została zniszczona i liczne świadectwa, pozwoliły historykom obliczyć, że przez pięć lat istnienia obozu wystawiono w teatrze 54 tytuły (743 przedstawienia), które zobaczyło 274 000 widzów, a stale pracowało w nim 380 oficerów i 6 szeregowców (w sekcji muzycznej 220). To było poważne przedsięwzięcie produkcyjne, więc obozowy teatr amatorów bardzo szybko musiał uzyskać i uzyskać precyzyjną oficjalną strukturę organizacyjną. W dokumentach obozowych przechowywanych w Wojskowym Instytucie Historycznym zachował się zarówno schemat organizacyjny teatru obozowego, jak i przepisy określające zakres obowiązków i odpowiedzialności na każdym stanowisku.<sup>7</sup>

„Władze obozu były organizacji teatru bardzo życzliwe” – wspomina profesor. Na początku na przedstawienia i koncerty wydzielona została jedna z sal w bloku „Pod cebulką”. Mogło się tam zmieścić 300 stojących osób, a sceną były zsunięte i przykryte kocem stoły. Ponieważ widzów wciąż przybywało, komendant obozu zezwolił na wybudowanie prawdziwej sali teatralnej. W bloku D więźniowie zerwali podłogi na parterze i wykopali głęboki na dwa piętra dół. Architekci zaprojektowali w tej przestrzeni klasyczny amfiteatr na 440 miejsc (do 10 rzędu krzesła, z podnoszonymi siedzeniami, jak w kinie, powyżej ławki pomalowane na kolor wiśniowy, z numerami na poręczach) z dobrą widocznością, prawdziwy kanał dla orkiestry i scenę, która miała nadscenie i zascenie (z latami myśłano nawet o instalacji sceny obrotowej). Były prawdziwe reflektory, „schody dwoma skrzy-



„Judas z Kariothu” Karola Huberta Rostworowskiego, reż. Tadeusz Kubalski, Wiesław Pisarczyk, Bohdan Urbanowicz, premiera: marzec 1944. Roman Owidzki (pierwszy z prawej) jako Jan

5

„Jednak teatr w obozie jenieckim jest wielkim dobrodziejstwem. Podczas przedstawienia myśl odrywa się od smutnej rzeczywistości. Przez okres trwania przedstawienia przenosi się w inne światy i wtedy może jest lżej znieść niewolę. Bo niewola, jaka by nie była, jest zawsze tylko niewolą”. Bolesław Jakubowski, maszynopis w zbiorach archiwum Wojskowego Instytutu Historycznego Akademii Obrony Narodowej.

6

„Kto tworzył teatr w Murnau? Historyk sztuki, adwokat, urzędnik. Tworzyli go plastycy, nauczyciele, oficerowie zawodowi. Nie było żadnego zawodowego aktora i reżysera ani scenografa. A teatr rozwijał się i skupiał coraz szersze grono współpracowników, autorów, tłumaczy, doradców... Od pierwszych zaimprovizowanych rewii w budynku »Pod cebulką« stał się ośrodkiem zainteresowań całego obozu”. Stefan Majchrowski, *Za drutami Murnau*, Warszawa 1970.

7

Na czele teatru stał dyrektor, któremu podlegali: zastępca, sekretarz, komisja oceny sztuk i sekcje: dramatyczna, rewiowo-operetkowa, muzyczna, plastyczno-dekoratorska i administracyjno-techniczna.



8

Janina Surynowa-Wyczółkowska,  
*Leon Schiller w Niemczech*,  
„Wiadomości” 1958, nr 29/30.

9

Tak o tym pisze anonimowy kronikarz z Murnau:  
„Brak sił fachowych wywierał znaczny wpływ na tok pracy. Inicjatywę zorganizowania teatru podejmują plastycy zawodowi, spośród których wylaniają się reżyserzy oraz inscenizatorzy i scenografowie. Decyduje to o szczególnym akcentowaniu strony wizualnej widowisk. Cały okres cechowała stała wymiana i dopływ nowych sił, a jednocześnie wyrabianie się i krystalizowanie stałej grupy reżyserów, inscenizatorów i aktorów. (...) Brak materiału i niezbędnych przyborów uniemożliwiał z jednej strony przygotowanie więcej niż jednego widowiska, z drugiej zmuszał do wykorzystania jednocześnie wszystkich posiadanych materiałów. Inszenizatorzy i pracownicy musieli rozwijać całą pomysłowość w uzupełnianiu luk i zaspakajaniu najbardziej koniecznych potrzeb bądź drogą przeróbek poprzednich dekoracji, bądź też szerokim stosowaniem środków zastępczych (bibułki i worki zamiast materiałów na kostiumy, worki i gazety, papier z opakowań usztywniony cementem dla łatwiejszego formowania plastycznego dekoracji.” Archiwum Wojskowego Instytutu Historycznego Akademii Obrony Narodowej.

10

Premiera w maju 1944; zagrano  
10 przedstawień dla 3534 widzów.

dłami otaczały amfiteatr, którego ściany zdobiły maski zrobione z pudełek po konserwach. Pod każdą maską był efektowny kinkiet.”<sup>8</sup> Otwarcie teatru nastąpiło 5 maja 1940 roku.

Patrzmy na fotografie z przedstawień. Jaka różnorodność! Sztuki kostiumowe i obyczajowe, komedie, rewie i dramaty. Na pierwszy rzut oka fotografie nie różnią się od zdjęć z „prawdziwego” teatru z lat 30. XX wieku. Pewien ich charakterystyczny styl przywołuje również określony styl teatralny, który na tych zdjęciach można rozpoznać. Trudno sobie wyobrazić, jak w obozowych warunkach można było stworzyć taki teatr? Dekoracje w stylu teatru monumentalnego, modernistyczne, abstrakcyjne, kostiumy historyczne i współczesne, rekwizyty, poetycka umowność i precyzyjny realizm. Profesor się śmieje. Mówi, że dekoracje robiło się ze wszystkiego. Ze starych worków po mące, z puszek po konserwach, ze sznurków i zdobywanej gdzieś bibułki albo kaliki umiano zrobić cuda. Peruk, na przykład, nie powstydziliby się najznamienitsi mistrzowie tego rzemiosła. Było to możliwe dzięki wspaniałej wyobraźni architektów, którzy zostali obozowymi scenografami oraz „złotym rączkom” z zespołu technicznego i naprawdę z biegiem lat coraz lepiej wyposażonych pracowni.<sup>9</sup>

Skąd to się wszystko brało? „Trzeba się było zdrowo nakombinować, nazdobywać – śmieje się profesor. – W obozie posługiwano się specjalnymi pieniędzmi, lagermarkami. Za wstęp do teatru też trzeba było zapłacić i to wcale niemało. Z tego

dochodu czerpało się zasoby na handel z obozowym dostawcą lub niemieckimi strażnikami. Oni przywozili do obozu szminki, sznurki, papier, czasami jakieś materiały na kostiumy. Trochę po prostu zamawiano, tak jak teksty sztuk, które pozwolono do teatru sprowadzić [!]. Obozowa biblioteka była wcale pokaźna.”

Oglądamy dalej. Niektóre przedstawienia identyfikujemy bezbłędnie, inne z pomocą profesora. *Zemsta Aleksandra Fredry*, *Żołnierz i bohater George’a Bernarda Shawa*, *Wieczór Trzech Króli* i *Kupiec wenecki* Shakespeare’a, *Przepis na bajkę* Czesława Szpakowicza, *Judasz z Kariothu* Karola Huberta Rostworowskiego. Repertuar różnorodny, kształtowany przez okoliczności. Z początku bardziej rewiowy i komediowy, jakby odpowiadający na potrzebę rozrywki i śmiechu, która w tych przygnębiających okolicznościach była powszechna, później stopniowo coraz bardziej ambitny. Wypytyjemy o wszystko szczegółowo, patrząc ze szczególnym zachwytem na zdjęcia z *Ptaków* Arystofanesa.<sup>10</sup>

„Kupiec wenecki” Williama Shakespeare’a,  
reż. Antoni Dębicki i Czesław Szpakowicz,  
premiera: czerwiec 1943. Roman Dwidzki  
(w białych rajtuzach) jako Bassanio



„Freuda teoria snów” Antoniego Cwojdzńskiego,  
reż. Wiesław Pisarczyk i Tadeusz Kubalski,  
premiera: styczeń 1944. Na zdjęciu  
Tadeusz Kubalski (On) i Jan Trzcński (Ona)



„Ptaki Arystofanesa”, reż. Zbigniew Bessert, premiera: maj 1944



30  
KRYTYKA

Roman Owidzki współprojektował wiele dekoracji do obozowych przedstawień, jednak *Ptaki* są spektaklem wyjątkowym. Na scenie symboliczne (dziesięć lat przed Beckettem!) drzewo. Prostota i wyrafinowanie formy jednocześnie. Za bibułkowym proscenem widać światła reflektorów. Asceetyczny, „japoński” horyzont podkreśla bogactwo ptasich kostiumów. Czuby, grzebienie, dzioby, korale, kryzy, faktury, skrzydła, pióra... Aż żal, że zdjęcia nie są kolorowe. Gromowładny Zeus z piorunami przybywa ze swym orszakiem, Prometeusz z pochodnią w ręku poucza sprzedajnego Poetę... Oglądamy, wyobrażamy sobie barwy i zastanawiamy się, o czym mogło być to przedstawienie. Był maj 1944 roku. Czy było tylko zabawą z teatralną konwencją i formą? Czy budowanie ptasiego miasta na przekór bogom odnosiło się jakkolwiek do bieżącej rzeczywistości? Próbowaliśmy później odnaleźć jakieś inne zapisy dotyczące tego spektaklu, ale żaden kronikarz

o interpretację się nie pokusił. Natomiast na osłode braku koloru na zdjęciach udało nam się znaleźć „kolorową” notatkę zapisaną przez jednego z widzów: „Dwa akty przy jednej dekoracji. Muzyka ukryta za sceną. Pięknie wykonano błyskawice i grzmoty przy zjeździe z gór Zeusa. Ptaki w pięknych kostiumach. Dudek ma nogi od dołu czarne, a wyżej białe, płaszcz i wielki czub brązowe. Szpak – niebieski z różową piersią, łąbądź biały. Bocian ma całe nogi czerwone, pierś białą i czarny frak oraz mały cylinder na głowie. Indyk cały czarny z wielkimi czerwonymi koralami. Wspaniały był kogut z pięknym, czerwonym grzebieniem i pancerzem, płaszcz niebieski, żółte naramienniki, pyszny ogon oraz ostrogi i szabla. Występują też wróbel, struś, poważny marabut. Ppor. Niżankowski gra słończkę. Wspaniale wyglądał ppor. Trzciński w roli Diany.”<sup>11</sup> „Rzeczywiście kolega Trzciński i jeszcze Niżankowski i Zar specjalizowali się w rolach kobiecych” – profesor przygląda się pięknej Dianie z łukiem w wyciągniętej ręce. Role kobiece w teatrze bez kobiet to kolejny wątek naszej rozmowy. Sytuacja – wyzwanie, trochę jak w teatrze antycznym i szekspirowskim. „Chętnych do bycia aktorami było wielu” – mówi profesor. Organizowane były nawet – dzisiaj byśmy powiedzieli castingi, bo przecież w teatrze same chęci nie wystarczą. Po jakimś czasie jednak zespół w miarę się ustabilizował i nastąpiła swoista specjalizacja w określonych typach ról. Jednak do ról kobiecych nie każdy się nadawał. Potrzeba iluzji była tak duża, że aktorzy grający kobiety musieli mieć delikatną urodę i dosyć wysoki głos. „Wszyscy po wojnie wrócili jednak do swych męskich ról życiowych, teatr nie zwicznął im życia – podkreśla z uśmiechem profesor. – Teatr wypełniał nam czas, myśli, ręce. Cieszyliśmy się, bo sztuki graliśmy po kilkanaście razy, a prawie zawsze były komplety. Byli nawet i tacy, którzy przycho-

„Ptaki Arystofanesa”, reż. Zbigniew Bessert, premiera: maj 1944



Jenicy w Murnau. Roman Owidzki stoi w najwyższym rzędzie, pierwszy od prawej

„Ptaki Arystofanesa”, reż. Zbigniew Bessert, premiera: maj 1944







„Ptaki Arystofanesa”, reż. Zbigniew Bessert, premiera: maj 1944



„Ptaki Arystofanesa”, reż. Zbigniew Bessert, premiera: maj 1944

dzili po kilka razy na to samo, jak im się spodo-  
bało. Niemcy też przychodzili na przedstawienia.  
Zazdrościli nam tego teatru.”

Precyzyjnie opisujemy każdą fotografię. Autor, ty-  
tuł, reżyser, scenograf, kto na zdjęciu. Anegdoty  
o obozowym życiu uzupełniają obraz zapraco-  
wanych w teatrze jeńców wojennych. Najzabaw-  
niejsza jest o przystanym w paczce jajku, „wysie-  
dzianym” przez kolegę oficera, z którego wykluło  
się prawdziwe pisklę. „Nieżyły materiał na scena-  
riusz filmowy” – śmieje się Irena Owidzka. Trud-  
no nam się pożegnać. Zabieramy szarą kopertę  
z fotografiami. Na odwrocie każdej z nich obok  
stempelka „Kommandantur Murnau” pojawi się  
następny: „Archiwum Instytutu Teatralnego, zbio-  
ry Romana Owidzkiego”<sup>12</sup>. Fotografie staną obok  
obozowych pamiątek Czesława Szpakowicza, bo  
opowiadają o tym samym i wzajemnie się dopeł-  
niają. Kawątek historii polskiego teatru. Psycholo-  
giczny fenomen. Część czyjegoś życia. Dziękuję-  
my profesorowi za ten dar.

Dorota Buchwald – teatrolog, kierownik  
Pracowni Dokumentacji Teatru w Instytu-  
cie Teatralnym im. Zbigniewa Raszeu-  
skiego w Warszawie i redaktor „Dialogu”,  
absolwentka Wydziału Wiedzy o Teatrze  
warszawskiej PWST.

Mieczysława  
Demska-Trębacz

# KALOKAGATIA

O związkach  
muzyki  
i sportu

26 sierpnia 1972 roku *Ekecheiria* Krzysztofa Pendereckiego ogłosiła na nowym stadionie w Monachium radosne dni olimpijskie, wyznaczyła czas przyjaźni i pokoju. Nic nie zwiastowało wówczas, że muzyka nie zagwarantuje „pokoju bożego” na cały czas trwania igrzysk.

Nikt nie przewidział, że dojdzie do tragicznych zdarzeń pamiętnego dnia, 5 września, gdy życie straciło jedenastu zawodników, choć w ostateczności „sport zwyciężył”. Ogromne wrażenie na uczestnikach otwarcia XX Olimpiady monachijskiej wywarła kompozycja specjalnie zamówiona u polskiego kompozytora. Dreszcze wywoływała narastająca przez 2 minuty i 30 sekund wokaliza w interpretacji Bernarda Ładysza i chóru recytującego grecką modlitwę do Apollina. Zarejestrowana na taśmie muzyka symbolizowała ciągłość pięknej tradycji, gdy na czas helleńskich igrzysk przerywano wojny i spory.

Orędzie składane na spiszowym dysku w olimpijskim Herajonie zobowiązywało wszystkich do zaniechania zbrojnych zatargów, by nie zbezcześcić świętego miejsca. Tym razem, gdy zapis orędzia w spiżu zastąpiła taśma ze ścieżką dźwiękową, zobowiązanie okazało się zbyt słabe: świętokradcy pogwałcili monachijską ekecheirię. Jednocześnie wykreowane zostało oryginalne dzieło muzyczne Krzysztofa Pendereckiego, które towarzyszyło sukcesom „złotej drużyny” Kazimierza Górskiego.

Od pierwszych olimpiad nowożytnych ceremoniom otwarcia igrzysk asystują specjalnie skomponowane hymny i fanfary. Pisali je znani autorzy, tej miary, co Grek Spiros Samaras (1896) czy Niemiec Richard Strauss (1936). W doborowym towarzystwie pojawiło się nazwisko Polaka, Michała Spisaka, który zwyciężył konkurs muzyczny w roku 1955. Jego utwór stał się hymnem igrzysk w Barcelonie, w Cortina d’Ampezzo, w Melbourne i Sztokholmie. Oparty na epinikiach Pindara Hymn olimpijski Spisaka dedykowany był uwieńczonemu laurem zwycięzcy igrzysk. Aby ów olimpijczyk był „jak bóg” i porywał „serca ludzi”, poeta tebański prosił Muzy: „Obiecacie jemu opiekę swą i słowa. Piękno ciała do późnych lat niech trwa. I dzielnością go obdarzajcie i mądrością bogów.” Bohaterowie panhelleńskich agon byli zazwyczaj ozdabiani wieńcem oliwnym, czczeni śpiewaną na ich cześć „pieśnią na zwycięstwo” – epinikią, a pamięć o nich utrwały monumenty (zwycięzca miał prawo zamówić swój posąg).

\* \* \*

Minęło ponad sto lat, odkąd muzyka zajęła znaczące miejsce w programie otwarcia i zamknięcia igrzysk. Udział w nowożytnych olimpiadach kodów muzycznych – hymnów i fanfar – był pomysłem barona Pierre’a de Coubertina. Zadał on



Auleta i dyskobol, grecka waza czerwonofiguralna (detal), V w. p.n.e.



o uroczysty charakter ceremoniału olimpijskiego, a muzyki w nim nie mogło zabraknąć.

„Pogańskie obrządki” sportowe zahamowane przed wiekami przez Teodozjusza I, odrodził ruch olimpijski w końcu XIX wieku. Na czele tego ruchu stanął młody baron, pedagog i historyk. Ów arystokratyczny twórca neoolimpizmu nie zaprzepścił dziedzictwa helleńskiej kalokagathii, uwzględnił bowiem obok dyscyplin kultury fizycznej – kulturę duchową.

Na głęboko osadzonym fundamencie budował zatem Pierre de Coubertin ideę nowożytnych igrzysk. W trosce o należne im dostojęstwo głosił w roku 1896: „Duch antycznych agonów po piętnastu wiekach zapomnienia ponownie po-

wraca na stadiony, a ody Pindara znów będą słyszane w czasie trwania igrzysk”. Przypomniat tym samym, że w helleńskiej agonistyce tkwi źródło głębokich powiązań sportu i muzyki. Wszak w starożytnej Helladzie związek obu dziedzin był bliski: obie stanowiły składnik systemu wychowania. *Gymnastiká* i *musiké* miały kształtować zdolności fizyczne i umysłowe Greka, by uczynić go *kalos kai agathos*, pięknym i dobrym, dzielnym i szlachetnym, sprawnym i mądrym, a tym samym zagwarantować mu udział w obrzędach religijnych. Agonistyka sportowa i muzyczna, obecna na igrzyskach pytyjskich w Delfach i istmijskich w Koryncie, wyrażała zatem szczególny, „sakralny” rodzaj symbiozy chorei i sportu.

wykonanie „złotej” *Symfonii* odbyło się we wrześniu 1948 roku na specjalnym koncercie w Londynie. Orkiestrę BBC prowadził Grzegorz Fitelberg. Dyrygent ten 25 stycznia 1949 interpretował polską premierę *Symfonii*. Ozdobiony laurem olimpijskim utwór Turskiego zdobył spory rozgłos, został też zarejestrowany na płycie Polskich Nagrań (Andrzej Markowski z orkiestrą FN), a ogromny sukces olimpijski kompozytora odnotowała Poczta Polska wydając znaczek (w roku 1960). *Symfonia olimpijska* znalazła się niebawem w centrum uwagi pamiętnych spotkań w Łagowie Lubuskim – jako przedmiot sporu o kształt sztuki socjalistycznej i jako jej anty-wzór.

Na tym samym, przedolimpijskim konkursie w Londynie w roku 1948 specjalnym dyplomem została nagrodzona Grażyna Bacewicz. Otrzymała go za *Kantatę olimpijską na chór i orkiestrę*, napisaną do słów *Olimpijskiej ody* Pindara (w przekładzie na język angielski), której adresatem był „zwycięzca w boju pięściowym”.

Start polskich artystów w agonach na olimpiadzie londyńskiej nie był pierwszy. Wyprzedziły go dzieła malarskie, architektoniczne i muzyczne wysłane do Amsterdamu (1928) i Los Angeles (1932). Do Amsterdamu pojechała kompozycja Kazimierza Kresowiaka *Orzeł Biały*, a do miasta aniołów *Hymn olimpijski* Feliksa Łabuńskiego, *Hymn atletów* Jana Krudowskiego i *Scherzo symfoniczne* Żołnierze Michała Kondrackiego.

W czasach Drugiej Rzeczypospolitej przyjęto zasadę, aby udział w olimpijskich rywalizacjach poprzedzały krajowe konkursy artystyczne. Właśnie kwalifikacja o szerokim zasięgu miała miejsce w roku 1948. Nagrody otrzymali wówczas: Stanisław Wiechowicz (*Kantata żniwna*) i Grażyna Bacewicz (*Kantata olimpijska*), Tadeusz Szeligowski (*Kantata o sporcie*) i Zbigniew Turski (*Symfonia olimpijska*). W roku 1952 laureatem krajowego konkursu olimpijskiego został Andrzej Panufnik. Jego *Uwertura bohaterska* w interpretacji radia fińskiego została wykonana w Helsinkach. Nie została jednak dobrze przyjęta w Katowicach, jako „nie nadająca się do wykonania przed polską publicznością” (zapewne jako „zbyt formalistyczna”).



Medal XIV Igrzysk Olimpijskich w Londynie (1948)

Nie mogło być mowy o rekonstrukcji helleńskich ceremonii w ruchu neoolimpizmu. Łatwiej było odrodzić tekst niż muzykę, łatwiej przywołać dyscypliny sportowe, niż agony muzyczne. Do zawodów w dziedzinie artystycznej przywiązywał szczególną wagę przewodniczący MKOL, de Coubertin, gdy przedstawiał ideę włączenia konkursu sztuki do programu Igrzysk Olimpijskich w Sztokholmie (w 1912 roku). Sam zresztą z powodzeniem uczestniczył w agonach literackich: uzyskał wówczas złoty medal za *Odę do sportu*. Mało kto dzisiaj pamięta, że medale z olimpiad przywozili do Polski nie tylko sportowcy. Ze złotym wrócił z Londynu kompozytor, Zbigniew Turski. W roku 1948 zdobył go na Konkursie Sztuki Igrzysk Olimpijskich za *Symfonię olimpijską*. Pra-



Pomimo braku sukcesów polskich kompozytorów na igrzyskach, przez wiele lat nie zaniechano krajowych konkursów muzycznych. Ciąg niepowodzeń muzyków polskich w olimpijskich agonach przerwał Wawrzyn Olimpijski przyznany Krzysztofowi Pendereckiemu w roku 1972 za *Ekecheirię*.

\* \* \*

Praktyka związków muzyki i sportu, dwóch dziedzin ludzkiej aktywności, sięga odległej przeszłości kultury śródziemnomorskiej. Zawarta jest w helleńskich mitach, kojarzona z pierwszymi igrzyskami, zarejestrowana w malarstwie ceramicznym czy freskach. Walki na pięści z towarzy-

skie *musculare* i *Sports et divertissement* (1914). Być może inspiracje szły w tym przypadku – choć częściowo – od Claude Debussy'ego, którego poemat taneczny *Jeux* tuż przed wybuchem pierwszej wojny światowej upowszechniły Balety Rosyjskie Diaghilewa. To tylko przypadkowo przywołane przykłady kompozycji sportem inspirowanych.

Gdy mowa o związkach sztuki tonów i sportu, nie można pominąć tych konkurencji, w których muzyka stanowi integralny ich składnik, a nie tylko jest dopełnieniem popisów technicznych – gimnastyki artystycznej i tyżwiarstwa figurowego. Dzisiaj choreograf i trener sięgają zarówno po utwory muzyki wysokiej, dzieła wybitnych kompozytorów, jak i zamawiają kompozycje specjalnie pisa-

Partytura „Hymnu olimpijskiego” z muzyką Michała Spisaka

stwem bębnow i cymbałów, rzut oszczepem czy dyskiem przy akompaniamentie aulety nie jeden raz zostały utrwalone w obrazach plastycznych. W czasach, gdy olimpiad zaniechano, pamięć o nich pozostała i jako temat posłużyła kompozytorom. Dowodem jest muzyka Antonia Vivaldiego (1734) czy Giovaniego Battisty Pergolesiego (1735) do dramatu Piero Metastasio *Olimpiada*. Sportowego tytułu nie unikał kibic piłki nożnej, Arthur Honegger, autor baletu na wrotkach *Skating Rink* (1922); on też zapragnął wyrazić „rytm i kolor kolumbijskiego stadionu” w *Rugby (Mouvement Symphonique no. 2)* (1928). Inny przedstawiciel Grupy Sześciu, Erik Satie, jest autorem dwóch kompozycji o sportowych tytułach: *Fanta-*

ne dla potrzeb określonego układu gimnastycznego czy tyżwiarskiego.

Szeroko pojęte relacje sportu i muzyki, odrodzone wraz z ideą olimpizmu, utrwaliły się w tradycji sportu masowego, w towarzystwach i klubach sportowych. W okresie zaborów szczególne zasługi miały gniazda Towarzystwa Gimnastycznego „Sokół”. Rozpoczęły one działalność w końcu lat 70. w ośrodkach miejskich Galicji. W statutowej działalności „Sokoła” chodziło nie tylko o rozwój tężyzny fizycznej, ale też o wychowanie patriotyczne, między innymi przez uprawianie muzyki. Efekty działań na rzecz kultury fizycznej i duchowej były prezentowane w czasie słynnych zlotów „Sokoła”, na których chóry i zespoły in-

strumentalne popisowały się swoimi umiejętnościami. Oprawę muzyczną przygotowywali nierzadko kompozytorzy tej miary, co Mieczysław Sołtyś czy Bolesław Walek-Walewski. W tradycji gniazda sokolich ogromną popularność zyskała Rota Feliksa Nowowiejskiego. Obchody stulecia Towarzystwa „Sokół” w 1967 r. we francuskim Marles les Mines były zdominowane właśnie przez kompozycję Nowowiejskiego: przy śpiewie Roty był wykonany obraz gimnastyczny.

\* \* \*

Udział muzyki w masowych imprezach, widowiskach i wielkich spektaklach sportowych jest również zagwarantowany. Może tylko zyskać akceptację sytuacja, gdy oprawę dźwiękową, zwłaszcza w ceremoniach olimpijskich, stanowi muzyka tej miary co finał *IX Symfonii* Beethovena. Włączenie ody *An die Freude* może bowiem zagwarantować należne agonom dostojęństwo, powagę i zamienić igrzyska sportowe w misterium o uniwersalnej wymowie.

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.

## Jedna stopa średnicy

Etymologia terminu „piłka nożna” wywodzi się od łacińskiego „pila pedalis” czyli „piłka o rozmiarach jednej stopy” – stąd późniejsza angielska kalka językowa „football”. Tak więc w pierwotnej nazwie gry chodziło o podawanie rozmiarów piłki (i odróżnianie jej tym właśnie od innych gier piłką), a nie o podkreślenie, że gra się wyłącznie nogami.<sup>1</sup> Niegdyś bowiem grę toczono zarówno nogami, jak i rękami, czego dowodzi na przykład sztych Petro Bertelliego *Il Calcio in Padova* z ok. 1595 roku, a jeszcze w 1820 r. potwierdza rycina Georga Hunta (wg Roberta Cruikshanka)

Artur  
Tanikowski

# CZY JEST PIŁKA?

## Przyczynek do ikonografii futbolowej

Foot Ball.<sup>2</sup> Dopiero od początków XVI wieku zaczęto stosować nazwę gry w związku z coraz częstszym rozgrywaniem jej wyłącznie nogami, wtedy też termin upowszechnił się w języku angielskim. W XIV i XV wieku pojawiał się on często w edyktach władców i hierarchów kościelnych, zakazujących gry w piłkę. Jeszcze w 1531 r., w *Book called the Governour* Thomas Elyot pisał, że w piłce nożnej „nie ma nic, prócz dzikiej furii i skrajnej gwałtowności”.<sup>3</sup> Dopiero około połowy XVIII wieku, w wyniku przenikania się warstw społecznych gra w piłkę (w licznych lokalnych odmianach) została spopularyzowana w elitarnych szkołach brytyjskich, a pół stulecia później zaczęła się odpracowywać szczegółowych przepisów,

nieodległych od nowoczesnych. W 1855 roku powstał pierwszy klub futbolowy (Sheffield), w 1866 ogólnangielska Football Association, w 1872 roku rozegrano pierwszy mecz międzypaństwowy (Anglia – Szkocja 0:0), zaś w 1908 r. włączono piłkę nożną do programu igrzysk olimpijskich. Pierwsze mistrzostwa świata zor-

która upowszechniła się w prasie codziennej i sportowej w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Epicentrum początków polskiego piłkarstwa był Lwów. Tam od 1903 roku powstawały pierwsze kluby (Sława/Czarni, Pogoń), zespół piłkarski tamtejszego Towarzystwa Sokół już w lipcu 1894 roku zwyciężył w pierwszym odnotowanym meczu – ze swymi imiennikami z Krakowa (1:0). W 1906 roku powstały kluby krakowskie (Cracovia i Wisła), a w 1916 roku warszawska Legia.<sup>5</sup>

## Gra z głową

Różne przekazy dają dowody, że jakieś formy gry zbliżonej do piłki nożnej istniały w Chinach przed 3000 lat,

1

W. Lipoński, *Humanistyczna encyklopedia sportu*, Sport i Turystyka, Warszawa 1987, s. 249.

2

H. Langton, *1000 Years of Football*, wstęp C. Toye, editions q, Berlin–Chicago–Tokio 1996, ss. 22, 31.

3

W. Lipoński, *op. cit.*, s. 249.

4

*Ibidem*, s. 250-252.

5

*Ibidem*, s. 249-252.

6

H. Langton, *op. cit.*, s. 15-18.

organizowano w 1928, a Europy – w 1958 roku.<sup>4</sup> Wraz ze zdobyciem przez grę w piłkę popularności, upowszechnił się w Europie w ciągu 2. połowy XIX wieku angielski termin „football” w formie rozmaitych kalek językowych. Dodać należy, że w samej Wielkiej Brytanii przez długi okres oznaczał zarówno piłkę nożną, jak i rugby. W Polsce termin „futbol” pojawił się po raz pierwszy z końcem XIX wieku, zaś po 1904 roku notuje się zaistnienie w języku polskim nazwy „piłka nożna”,

skąd miały przywędrować do Japonii i przyjąć się tam pod postacią obrzędowej (ceremonialnej) gry o nazwie „kemari” (przedstawionej na dziewiętnastowiecznych akwarelach i drzeworytach).<sup>6</sup> Choć do miana ojczyzny futbolu aspiruje kilka krajów europejskich (dziś ciągle liczących się w tej dziedzinie na arenie międzynarodowej – wszak historia jest nie tylko nauczycielką życia, ale i piłki kopanej!), w tym Francja i Włochy, to większość historyków jego początki wiąże z Brytanią (jeszcze wówczas nie Wielką) pod okupacją rzymską. Niektórzy twierdzą, że to właśnie Rzymianie przynieśli do Brytanii jedną z gier znanych w starożytności. Są tacy, którzy wywodzą futbol z miasta Derby, gdzie miała od-



być się pewna ceremonia triumfalna. Dokonana bezpośrednio po zwycięstwie, polegała na wykopaniu poza mury miasta... uciętej głowy rzymskiego dowódcy, którą następnie w każdą rocznicę wydarzenia miała symbolizować piłka!<sup>7</sup> Mord inicjacyjny jako początek nowych igrzysk, nowej-starej zabawy dla mas (i dla wielu z nas)? Dlaczego nie, wszak gwałtowność i brutalność wpisane są w piłkę od zarania, a współcześnie w szczególny sposób w jej kibolską (bo nie kibicowską) otoczkę.

Jeszcze w początkach XIV wieku Edward II zakazywał gry, jako tej, która powoduje w mieście „wielki hałas wywołany ciźbą i poszturchiwaniem wokół piłki, z której wiele zła może się zrodzić i której Bóg zakazuje”.<sup>8</sup> Ponad stulecie później szkocki władca Jakub III i Jakub IV zakazywali „golfa, footballu i innych wariackich sportów”, ale zakaz obowiązywać miał poddanych, a nie władców, skoro skarbnik tego samego Jakuba IV wydał 2 szylingi na zakup kilku piłek do gry uprawianej przez króla. W czasach nowożytnych na dłużej ustalił się niski status społeczny gry, skoro Szekspir w *Królu Learze* włożył w usta Lorda Kenta zdanie: „Jesteś przecież, chamie, graczem footballowym!”.<sup>9</sup>

Jeśli w bogatej ikonografii futbolowej (a chodzi tu przede wszystkim o malarstwo, rysunek i grafikę), wskazać na obraz, który można by odnieść do krwawej wersji początków kopanej, to byłby to zapewne *Futbol* Markusa Lüperta z 1966 roku. Kompozycja ta mieści się w serii malowideł „dytyrambicznych” – więc swoiście entuzjastycznych, pod pędzlem Niemca ekspresyjnych i figura-



Pietro Bertelli, „Il Calcio w Padwie”, ok. 1595, sztych, FIFA Museum Collection

tywnych, i odnosi się (jak inne w tym cyklu) do struktury martwej natury.<sup>10</sup> Czy ludzka głowa (szczególnie ta odcięta) to nie swoista martwa natura? Czy wypełniająca bez mała cały kadr, leżąca na murawie zarastającej kompozycję aż po horyzont, piłka wraz ze swym cieniem nie przypomina jakiegoś uziemionego półprofilu? Nieco podobnie postąpiła z piłką Krystyna Liberska w obrazie *Aut*<sup>11</sup> (1971). Ważny status futbolówki w „ogólnopiłkowej” martwej naturze podkreślił V. Coverley Price, ukazując z górą dwadzieścia piłek – od pingpongowej, przez golfowe, palantowe, tenisowe, aż po „jajo” do rugby – ułożonych niczym jądło w holenderskiej kuchni w kompozycji *Studium faktur*<sup>12</sup> (1960), nieodmiennie kojarzącej się z *trompe l’oeil*.

### Od Biedermeieru do pop-banalizmu

Piłkarskie tematy rozciągają się na niemal wszystkie znane gatunki obrazowania: od motywu z antycznej wazy czerwonofigurowej (sparafrazowanego w XVIII wieku przez brytyjskiego sztycharza), przez malarstwo pejzażowe, rodzajowe, batalistyczne (czy „niemal batalistyczne”, wszak krwawe początki zobowiązywały!), martwe natury, portrety (nie tylko zbiorowe, bo i pojedyncze konterfekty heroiczne, a jakże).

„Podobnie jak hippika, inne dyscypliny sportu (...) stały się tematem w malarstwie głównie zachowawczych szkół artystycznych, gdyż awangardowe programowo stroniły od tej tematyki aż do początków XX wieku. Uprawiany głównie wśród mieszczaństwa sport stanowił w odczuciu bohemy przejaw luksusowego stylu bycia i filisterstwa, niegodny sztuki”.<sup>13</sup> Te słowa Wojciecha Lipońskiego bez obaw można odnieść do piłki nożnej. Gdy jednak chodzi o „style, kierunki, tendencje”, futbol pojawia się w różnorodnych malarsko-rysunkowo-graficznych odstonach: od biedermeierowskich sielanek (kwasoryt Ch.G.H. Geisslera<sup>14</sup>), przez zwią-

zany z prasowym reportażem (np. drzeworyt z rysunkóRalstona z pierwszego meczu międzypaństwowego Anglia – Szkocja w 1872 r.<sup>15</sup>), ale i komiksem, rzetelny dziewiętnastowieczny – choć utrwalony na wiele dekad – realizm, w pewnym sensie poprzedzający dzisiejsze media elektroniczne, na poły impresjonistyczne studia boiskowych krajobrazów (Gaston Vaudou<sup>16</sup>), rysunkowe lub (częściej) plakatowe kompozycje w stylu secesji bądź art déco, formizm / strefizm (Leon Chwistek), puryzm (Mewa Łunkiewicz-Rogoyska), tasyzm (*Futbolistów* Nicolasa de Staëla nawet Józef Czapski uznawał za jeden z kilku najważniejszych w twórczości malarza<sup>17</sup>), pop-art (Andy Warhol portretujący Franza Beckenbauera), nową figurację (Markus Lüpertz, Martin



Markus Lüpertz, „Futbol”, 1966, tempera na płótnie, Galerie Michael Werner, Köln und New York

7 W. Lipoński, op. cit., s. 249-250.

8 Ibidem, s. 250.

9 Ibidem.

10 R. Stange, Markus Lüpertz, w: RUNDLEDELWELTEN. FUSSBALL: KUNST, katalog wystawy w Martin-Gropius-Bau w Berlinie (20.10.2005-8.01.2006) – numer specjalny czasopisma „Anstoss” 2005, nr 3 (X-XI), s. 130-131.

11 Repr. w: M. Morawińska-Brzezicka, Sport w sztuce polskiej 1945-75, opr. graficzne J. Mroszczak, Wyd. Sport i Turystyka, Warszawa 1976, s. 52, il. 37.

12 Repr. w: H. Langton, op. cit., s. 208.

13 W. Lipoński, op. cit., s. 192.

14 Gra w piłkę na rynku rosyjskiego miasta, 1810, akwaforta; repr. w: H. Langton, op. cit., s. 26.

15 Repr. w: ibidem, s. 48.

16 Mecz piłkarski, 1920, olej na płótnie; repr. w: ibidem, s. 206.

17 J. Czapski, „Prąd niepowstrzymany”, w: tegoż, Patrząc, Wyd. Znak, Kraków 1983, s. 255. Repr. obrazu w: Nicolas de Staël 1914-1955, kat. wystawy, Fundació Caixa Catalunya, Barcelona 2007, s. 85.





V. Coverley Price, „Studium faktur”, 1960, olej na płótnie, FIFA Museum Collection

Kippenberger), aż po dzisiejszy pop-banalizm<sup>18</sup> – wg innych: nowy banalizm (Laura Green, Marcin Maciejowski). Wszak walka o piłkę odbywała się na tle budynków Bauhausu zarówno pod czujnym obiektywem Luxa Feiningera, jak i na śląskim przedmieściu, odmalowanym pędzlem naszego „magicznego realisty” Rafała Malczewskiego.

### Olimpijski taniec z piłką

W historii rozwoju sztuki na temat sportu (a więc i futbolu) ważną stymulującą rolę odegrały artystyczne konkursy olimpijskie, organizowane przy okazji kolejnych igrzysk. Polski dotyczy to szczególnie w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Konkursy obejmowały malarstwo, rzeźbę, architekturę, muzykę i literaturę, towarzysząc igrzyskom od 1906 do 1948 roku (igrzyska w Londynie).<sup>19</sup> Polacy brali udział w konkursach olimpijskich od 1928 roku (i już wówczas zbierali w nich laury), zaś po skreśleniu sztuki z programu igrzysk, w Polsce konkursy krajowe nadal organizowano. W pierwszym powojennym (1948) główną nagrodę za mozaikę *Piłka nożna* otrzymał Jacek Żuławski.<sup>20</sup> W 1967 roku ustanowiono specjalną nagrodę – „Wawrzyn Olimpijski” – przyznaną w różnych dziedzinach twórczości za wybitne osiągnięcia artystyczne, związane ze sportem i olimpizmem.<sup>21</sup>

Podjętą w 1949 roku decyzję o skreśleniu międzynarodowych konkursów z programu igrzysk uzasadniano dwiema odmiennymi przyczynami. Pierwszą był sprzeczny naocznie z duchem olimpijskim profesjonalizm artystów, którzy rywalizowali o laury w ten sam sposób, co sportowcy-amatorzy. Drugi powód to problem z obiektywną oceną nadsyłanych na konkurs prac, wszak w sztuce, w odróżnieniu od sportu, trudno o bezdyskusyjne reguły i kryteria.<sup>22</sup> Jednak niepowodzenie konkursów było spowodowane także brakiem zainteresowania sportem wśród artystów awangardowych. Ich dociekania nad czystą formą i doprowadzona poza granice przedmiotowości degradacja tematu artystycznego dzieła wykluczały rozpoznawalność jakiegokolwiek motywu, w tym i sportowego.<sup>23</sup> W gronie twórców progresywnych kultu-

ra fizyczna była więc zaniedbywana równie mocno, jak tematyka religijna i na miejscu będzie tu dodać, że sport zwano wówczas „atletyczną religią”.<sup>24</sup>

Niemniej jednak zdarzały się wyjątki. W gronie awangardzistów, także w Polsce, pojawiali się twórcy wzbogacający ikonografię sportową, więc i futbolową, choć działo się to już jakiś czas pod zasadniczych dla sztuki XX wieku przełomach, dokonanych wszak przed I wojną światową. Do wspomnianych już Leona Chwistka i Marii Ewy Łunkiewicz-Rogoyskiej dorzucić należy niegdysiejszego formistę Tytusa Czyżewskiego, którego obraz *Football*, nadesłany na przedolimpijski konkurs malarstwa w 1931 roku, krytykowano, jak pisze Katarzyna Nowakowska-Sito, za nagięcie tematu do własnej stylistyki i upodobnienie piłkarzy do „swoich tancerzek”.<sup>25</sup>

Na akwareli Chwistka ciemnowłosi piłkarze w szarych kostiumach wydają się toczyć bój ze swymi blond koleżankami w pomarańczowych strojach z szortami o falbankowym wykończeniu co najwyżej w piłkę plażową. Ale ważniejszy niż prawda o futbolu jest tu chyba kompozycyjny rytm, lekkość i ludyczny nastrój, przyprawy ingrediencjami zawołowanej erotyki. Inaczej rzecz się ma z kompozycją Łunkiewicz-Rogoyskiej, która nie odchodzi zbyt mocno od zasad puryzmu, potrafiła oddać wysiłek zawodników obu drużyn i specyficzną piłkarską choreografię, nie zakłamała przy tym podstaw anatomii i mechaniki ludzkiego ciała. Jej obraz broni się jako dzieło nowoczesnej plastyki gamą zawężoną do kilku kolorów (symbolizujących tu walkę), niemal surrealistycznym ujęciem pejzażu z niepokojąco autonomiczną formą cienia, rzucanego na murawę przez monumentalne sylwetki piłkarzy o odindywidualizowanych twarzach. Tak więc warstwa realna nakłada się tu na odrealnioną, artystycznie wykoncypowaną – spajając się w jedną, udaną kompozycję.



Nicolas de Staël, „Futboliści”, 1952, olej na płótnie, Fondation Pierre Gianadda, Martigny, Szwajcaria

18

Terminu tego użyli w stosunku do malarzy Grupy Ładnie Ł. Górczyca, M. Kaczyński, patrz: *Grupa Ładnie w D'Arcy*, kat. wystawy, D'Arcy Masius Benton & Bowless Sp. z o.o., Warszawa 2000.

19

W. Lipoński, op. cit., s. 235.

20

W. Chmurzyński, *Malarstwo*, w: M. Morawińska-Brzezicka, op. cit., s. 16.

21

M. Morawińska-Brzezicka, wstęp, w: tejsze, op. cit., s. 10.

22

Ibidem, s. 7.

23

Por. W. Lipoński, op. cit., s. 235.

24

Przypomniała o tym ostatnio Katarzyna Nowakowska-Sito, por. K. Nowakowska-Sito, *Od Paryża do Berlina. Artysty polscy na Olimpijskich Konkursach Sztuki 1924–1939*, w: tejsze, *Wypawa w dwudziestolecie*, kat. wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2008, s. 141.

25

Ibidem, s. 143.



## Wierzby na Łazienkowskiej?

Wśród artystów o tradycyjnym światopoglądzie pierwsze sportowe laury zebrał Vlastimil Hofman, który otrzymał jedną z nagród w krajowym konkursie olimpijskim przed igrzyskami w Amsterdamie (1928 r.) za obrazy *Piłkarze* i *Portret klubu (Wisła Kraków)*.<sup>26</sup> Tym drugim wpisywał się w znaną już od kilku dekad w Anglii ikonografię oficjalnych portretów zbiorowych drużyn piłkarskich (do dziś kontynuowaną w fotografii), wzbogacając ją o specyficzny akcent polskiego symbolizmu – umieszczonego w centrum kompozycji, swistego anioła opiekuńczego futbolowej ekipy. Pół wieku później ten typ przedstawieniowy po swojemu oddała Maria Anto (*Ulubiona drużyna*, 1971), co w tym samym roku doceniła Królewska Hiszpańska Federacja Piłki Nożnej, przyznając malarce swą nagrodę pod

Maria Ewa Łunkiewicz-Rogowska, „Football”,  
1936, olej na płótnie, Muzeum Narodowe  
w Poznaniu



Janina Konarska, „Football (Stadion)”,  
1932, drzeworyt barwny,  
Muzeum Narodowe w Warszawie

26

Ibidem, s. 142.

27

M. Morawińska-Brzezicka, op. cit., s. 37.

28

K. Nowakowska-Sito, op. cit., ss. 146 i 148.

czas Międzynarodowego Biennale „Sport w sztukach pięknych” w Barcelonie.<sup>27</sup> Po olimpijskie laury i to już podczas międzynarodowego konkursu olimpijskiego, sięgnął były kawalerzysta i uczeń André Lhote’a, Józef Klukowski, który na igrzyskach w Berlinie (1936 r.) otrzymał srebrny medal za płaskorzeźbę *Piłka nożna*. Jeszcze przed niedoszłymi do skutku igrzyskami w Helsinkach (planowanymi na 1940) wyróżnienia w krajowym konkursie malarskim zdążyli otrzymać Jerzy Zieleński i Józef Dutkiewicz (oba za obrazy zatytułowane *Piłka nożna*).<sup>28</sup>

Ale autorką jednej z najciekawszych prac w całej (nie tylko polskiej) ikonografii futbolowej była ich koleżanka Janina Konarska, zdobywczyni srebrnego medalu w Los Angeles (1932 r.), po wcześniejszym dwukrotnym wyróżnieniu tej samej pracy w konkursach krajowych. Jej drzeworyt barwny, zatytułowany *Football (Stadion)* w postskoczylasowskim, więc typowym dla szkoły warszawskiej diagonalnym ujęciu kompozycji widzianej

z lotu ptaka, ukazuje całościową panoramę meczu jako widowiska rozgrywanego w pejzażu stadionu i jego otoczenia. Takie syntetyczne, uniwersalizujące zobrazowanie sportowego wydarzenia pozwala odczytać nie tylko sytuację na boisku, ale i atmosferę na trybunach, a także otaczające je wierzby o tanecznych gałęziach, wydające się również uczestniczyć w dopingu. Nie ma co ukrywać, że zadaszona trybuna przypomina tę zabytkową już, ze stadionu warszawskiej Legii przy ul. Łazienkowskiej...

## Blokery i samotny Boniek

Jedną z najciekawszych prac o tematyce piłkarskiej był w powojennej Polsce plakat Henryka Tomaszewskiego *Football* (1948), który pierwotnie nie wyszedł poza fazę projektu, choć wyróżniony został pierwszą nagrodą w krajowym konkursie olimpijskim. Dwie sylwetki zawodników o różnych kolorach skóry w trafnym dla bywalców meczów ujęciu splątane są w walce o górną piłkę, przy czym ich głowy wraz z piłką zdają się tworzyć trójkąt, przy wpisaniu obu sylwetek w kompozycyjny owal. Dekoracyjność ich strojów przywołuje niektóre francuskie plakaty art déco, np. ten z *Piłkarką*. Inne ciekawe dzieła wyszły z pracowni Andrzeja Pietscha (*Obrona*, 1960, akwaforta z akwatintą), Aleksandra



Henryk Tomaszewski, „Football” (projekt plakatu), 1948, wł. rodziny artysty





Marcin Maciejowski,  
„Młodzie nie chcą się uczyć, ani pracować”, 2000,  
olej na płótnie, kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej ING

Turka (*Tragedia bramkarza*, 1971, litografia), Leszka Różgi (*Przenikanie I*, 1968, akwaforta) czy Wojciecha Sadleya (*Piłka nożna*, 1955, aplikacja filmu na płótnie).<sup>29</sup> Bardzo wymowna jest rzeźbiarska praca Edwarda Piwowarskiego *Orzeł* czy *reszka* (1972), która znalazła uznanie jury IV Międzynarodowego Biennale „Sport w Sztukach Pięknych” w Madrycie. Ukazuje dwóch zawodników (bądź zawodnika i sędziego), gdy w krótkim bezruchu oczekują z zadartymi głowami na opadnięcie monety mającej przed rozpoczęciem gry wyznaczyć drużynę strony boiska.

Obecny stan ikonografii piłkarskiej opisać można jako zanikanie samej piłki (dokładniej – motywu piłki) na rzecz otoczki społecznej (półświatek kiboli) czy dizajnerskiej, odnoszącej się do projektowania stadionów i rozmaitych miejskich sprzętów, ułatwiających życie kibicom. Marcin Maciejowski, członek nieistniejącej już Grupy Ładnie, już przez swych apologetów nazwanej przedstawicielami pop-banalizmu, w emblematycznym obrazie *Wisła United* ukazuje puste trykoty dwu na bardzo różną skalę gwiazdorskich drużyn. Paradoks i dowcip polega tyleż na jednakowych barwach klubowych, co różnicy już nie tylko ich klubowych godeł, ale przede wszystkim – klas sportowych obu zespołów. Biała Gwiazda może udawać Czerwone Diabły, póki co, tylko poprzez podobieństwo w chromatyce trykotów. Kolejne obrazy Maciejowskiego, o bardziej reporterskim niż symbolicznym zacięciu, odnoszą się do subkultury dresiarzy czy blokerek. Wprawdzie na jednym z nich pojawia się postać z piłką, ale towarzyszący mu kolega w dresach reprezentanta pokazuje, że nie o podnoszenie futbolowych umiejętności tu chodzi.<sup>30</sup> Obaj przecież, tak jak ich koleżanka, „nie chcą się uczyć, ani pracować”.

W niedawnej akcji *Boniek* samotny szwajcarski performer Massimo Furlan wcielił się na płycie opuszczonego przez kupców Stadionu Dziesięciolecia w postać znanego piłkarza, odtwarzając (bez piłki!) jego ruchy i zagrania z czasu pewnego historycznego meczu.<sup>31</sup> W przewrotny sposób odwołał się do pamięci masowej i społecznego mitu.

### Drybling na chustce do nosa

Podsumowując ten syntetyczny zarys, przychodzi na myśl refleksja, że futbol nie miał (i zapewne mieć nie będzie) malarzy tej miary, co pisarzy – by wliczyć choćby Bohumila Hrabala, Salmana Rushdiego, Ołę Filipa, Nicka Hornby’ego, Jerzego Pilcha czy Ryszarda Kapuścińskiego. Dodajmy więc na koniec małą dygresję, odnoszącą się do tych wielkich zza miedzy.

Tytułowy bohater i narrator znakomitej epopei Oty Filipa *Wniebowstąpienie Łojzka Łapaczka ze Śląskiej Ostrawy* (I wyd. 1973) przychodzi na świat w pierwszych zdaniach książki w momencie, gdy na boisku ukochanej drużyny jego ojca wykonywany jest brzemienisty w skutkach (i szczęśliwie obroniony przez bramkarza gospodarzy) rzut karny, a pierwsze strony to dokładna charakterystyka psychiki i piłkarskich umiejętności całej jedenastki FC Śląska Ostrawa, wielokulturowej jak samo miasto.<sup>32</sup> Ten środkowoeuropejski melanz rzutował także na piłkarskie fascynacje Hrabala. Darzył on wielką atencją Nándora Hidegkutięgo, znakomitego taktyka i napastnika sławnej węgierskiej Złotej Drużyny z lat 50. XX w., zdobywcy hat tricka w wygranym przez Węgry 6:3 meczu z Anglią na Wembley w 1953 roku, meczu, który odmienił losy futbolu. Wembley i później było szczęśliwe dla drużyn narodowych z naszej części Europy, może dlatego je zburzono?

Hrabal, opisując okoliczności wydania wywiadu przeprowadzonego z nim przez nomen omen Węgra, Laszlo Szigetiego (wyd. polskie: *Świat Literacki* 2002), notował: „Spostrzegłem, że ten chaos zaczyna mieć sens od chwili, kiedy wspominam o dryblingu Hidegkutięgo, że tak naprawdę cała ta rozmowa to drybling na chustce do nosa, że ten drybling pana Hidegkutięgo przewzięcia nie tylko semantyczny chaos pytań, ale i moich odpowiedzi, że pewne braki tej rozmowy stają się zabawą z czytelnikiem, że ta lektura jest penicyliną przeciw konwencji i stereotypom... I dlatego zatytułowałem to interview *Drybling Hidegkutięgo*, aby złożyć podziękowanie i hołd panu Hidegkutięmu, który potrafił w taki sposób uniezwyklić mecz piłkarski za pomocą technicznych sztuczek z piłką na małym kawałku boiska, że nie tylko rywalom, ale przede wszystkim widzom zapierało dech...”<sup>33</sup>

Również nie bez futbolowych odniesień (i znów do maestrii Hidegkutięgo) w innym miejscu pisarz wspomina atmosferę rodzinnego domu i kształtowany już wtedy, jedyny w swoim rodzaju typ absurdałnego czeskiego humoru, nawiązując przy tym do kultury praskiego dadaizmu: „U nas wszystko wyglądało inaczej. Kiedy miałem dziesięć lat, przyjechał do nas stryj Pepin, mieszkał u nas i jadł, pracował w browarze, tak więc cała rodzina była jak karuzela, a tym słupem, wokół którego się kręciła, był właśnie on. Zadawaliśmy mu pytania, niekiedy całkiem bezsensowne, ten nasz browar huczał od jego wrzasków i naszego śmiechu, nasze rozmowy były całkiem wariackie, w pewnym sensie dadaistyczne, oczywiście nie w znaczeniu zuryskiego dada, czyli przeciwstawiania absurdowi wojny i świata absurdu humoru, ale w znaczeniu dada praskiego. Praskie dada to termin, którego używali Karel Teige i Vitezslav Nezval, poetyści. Teige zresztą napisał o tym w swoim studium *Świat, który pachnie*, gdzieś około roku 1930; myślę, że praskie dada grano także w teatrach. Taki drybling na chustce do nosa.”<sup>34</sup>

\* Za udostępnienie materiałów bibliograficznych autor składa podziękowania Paulinie i Tomkowi Robaczyńskim.



Marcin Maciejowski, „Wisła United”, 2000,  
olej na płótnie, Galeria Zderzak

.....  
**29**  
Wszystkie wymienione prace  
reprodukowane w:  
M. Morawińska-Brzezicka, op. cit.

.....  
**30**  
Obraz *Młodzie nie chcą się uczyć,  
ani pracować* (2000, olej na płótnie)  
znajduje się w kolekcji Fundacji Sztuki  
Polskiej ING.

.....  
**31**  
Akcja *Boniek!* miała miejsce  
14 października 2007 r. i była jednym  
z wydarzeń „Finiszażu Stadionu  
Dziesięciolecia i Jarmarku Europa”.  
Zorganizowały ją Fundacja Laury Palmer  
i Fundacja Bęc Zmiana pod kuratorską  
opieką Joanny Warsz.

Artur Tanikowski – historyk i krytyk sztuki,  
niezależny kurator, autor m.in. monografii  
Eugeniusza Żaka (2003) i opracowania „Artyści  
żydowscy w Polsce” (2005–2006). Kibic  
FC Barcelona i Legii Warszawa.  
Pracuje na ASP w Warszawie.

.....  
**32**  
O. Filip, *Wniebowstąpienie Łojzka  
Łapaczka ze Śląskiej Ostrawy*,  
przeł. J. Stachowski, *Świat Książki*,  
Warszawa 2005.

.....  
**33**  
L. Szigetiego, *Drybling Hidegkutięgo,  
czyli rozmowy z Hrabalem*,  
przeł. A. Kaczorowski, *Świat Literacki*,  
Izabelin 2002.

.....  
**34**  
Ibidem.

Konkurs pod nazwą „Nowa oferta dla gościa Euro 2012 w przestrzeni publicznej Warszawy” został zorganizowany przez Miasto st. Warszawa i Wydział Wzornictwa Przemysłowego ASP w Warszawie. Wystawa pokonkursowa czynna była w siedzibie wydziału w marcu br.

Jury konkursowe obradowało w składzie:

- Tomasz Gamczyk – przewodniczący, naczelnik Wydziału Estetyki i Przestrzeni Publicznej w Biurze Architektury i Planowania Przestrzennego Warszawy
- Adam Orlewicz z Wydziału Estetyki i Przestrzeni Publicznej w Biurze Architektury i Planowania Przestrzennego Warszawy
- Irena Guzowska, z Biura Promocji Miasta st. Warszawy
- Jerzy Porębski – dziekan Wydziału Wzornictwa Przemysłowego ASP w Warszawie
- Michał Stefanowski z Wydziału Wzornictwa Przemysłowego ASP w Warszawie
- Daniel Zieliński z Wydziału Wzornictwa Przemysłowego ASP w Warszawie.

Po zapoznaniu się z 35 pracami zgłoszonymi na konkurs, z których na wystawę i do dalszej oceny wybrano 24 projekty, jury postanowiło przyznać:

– trzy równorzędne pierwsze nagrody w wysokości po 2000 PLN za projekty:

- *Punkt spotkań* Marceli Kawki i Róży Szczepańskiej
- *Warszawa ćwiczy strzelców* Marty Niemywskiej
- *Punkt informacyjny* Macieja Stefańskiego

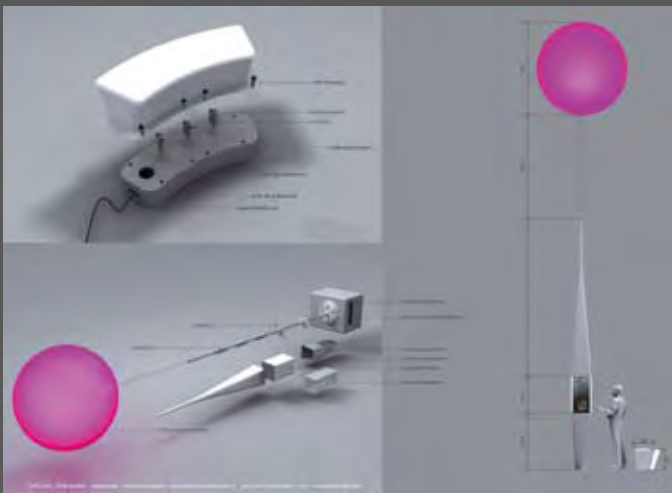
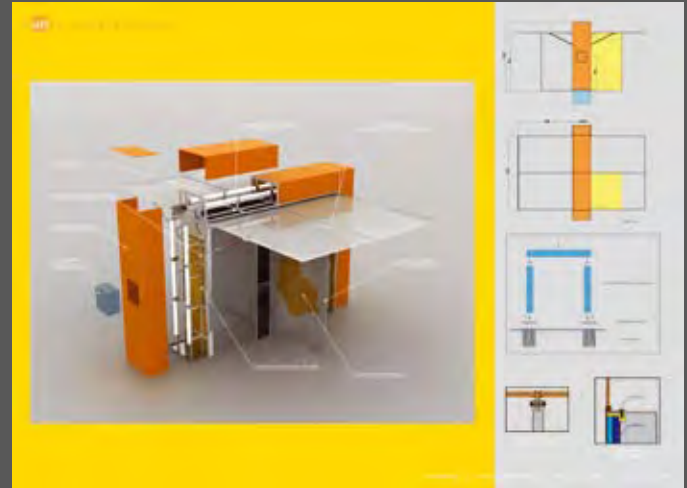
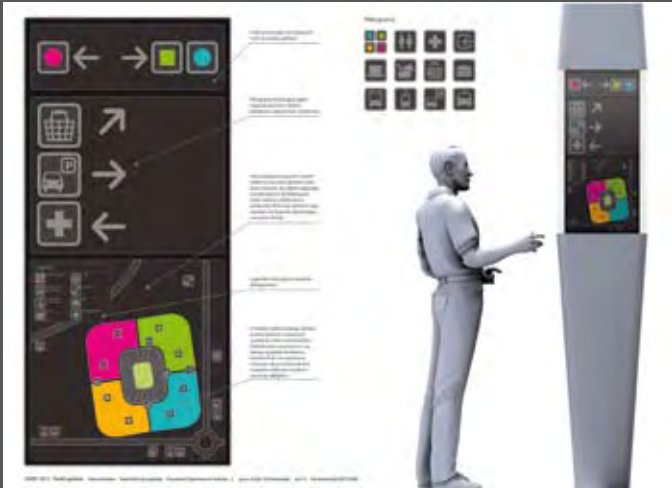
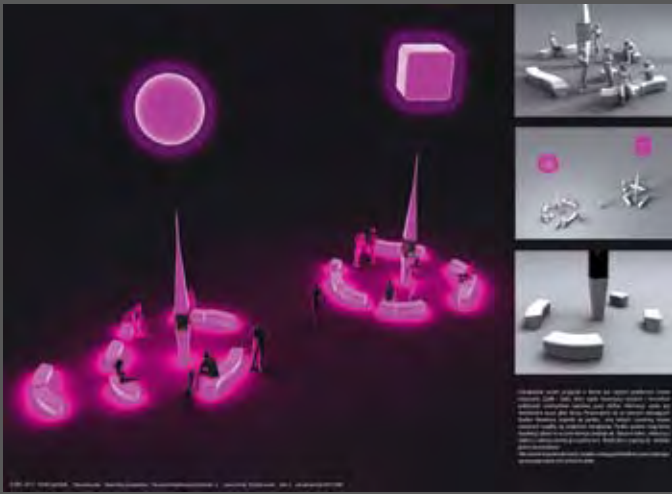
– dwie równorzędne drugie nagrody w wysokości po 1000 PLN za projekty:

- *Water-fan, poidelko* Marii Hollender
- *Euro aid kit, miejska apteczka pierwszej pomocy* Pawła Kowalskiego

– dwa wyróżnienia honorowe za projekty:

- *Steet-soccer* Heleny Czernek
- *Miejska dżungla* Olgi Surawskiej i Marka Kultysta.

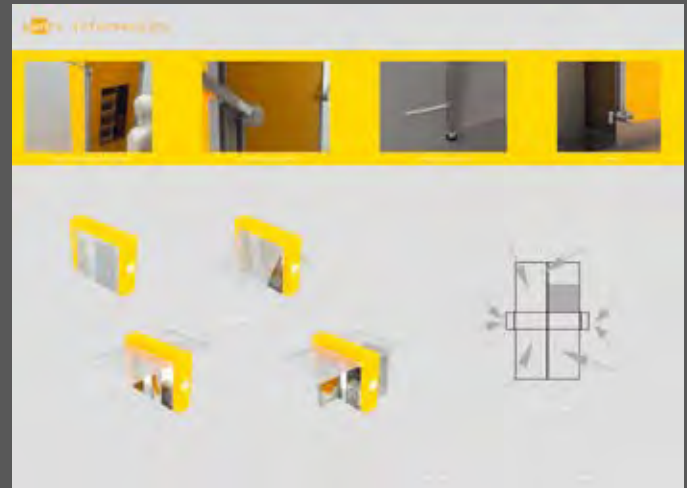
Prezentujemy prace laureatów konkursu.



Marcela Kawka i Róża Szczepańska, Punkt spotkań



Marta Niemyska, Warszawa ćwiczy strzelców



Maciej Stefański, Punkt informacyjny



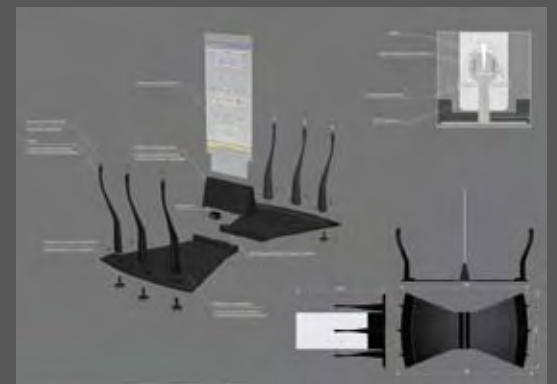
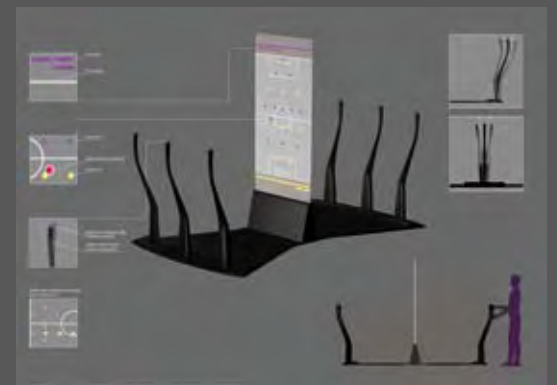


Maria Hollender, Water-fan, poidelko



Paweł Kowalski, Euro aid kit, miejska apteczka pierwszej pomocy

Olga Surawska i Marek Kultyst, Miejska džungla



Helena Czernek, Steet-soccer





Wszystkie zdjęcia pochodzą z Archiwum Dokumentacji Mechanicznej - CAF/PAP

# AKADEMIA MARCOWA

(CZ. 2)

1

Jacek Sowicki, ówczesny student Wydziału Grafiki.

2

Mieczysław Detyniecki, absolwent Wydziału Malarstwa, wówczas asystent w Pracowni Litografii na Wydziale Grafiki.

3

Janusz Przybylski, malarz, grafik, profesor Wydziału Grafiki, wówczas asystent w pracowni Jerzego Tchórzewskiego.

4

Marian Rojewski, grafik, profesor Wydziału Grafiki w latach 1957-1984, przewodniczący uczelnianego komitetu ZMP, następnie POP.

5

Stefan Damski, grafik, adiunkt na Wydziale Grafiki.

6

Antoni Łyżwański, malarz, profesor Wydziału Grafiki.

7

Stanisław Żółtowski, malarz, profesor Wydziału Grafiki.

8

Henryk Tomaszewski, grafik, profesor Wydziału Grafiki.

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.)

## BEZ CZERWONEGO ŚWIATŁA, CZYLI KONIEC ANTYSEMITYZMU

**A.Bieñ.:** Chciałem jeszcze trochę porozmawiać o sztuce, o tym, co się wówczas [ok. 1968 r.] robiło. Andrzeju, wspominałeś o tym, żeśmy się zaprzyjaźnili i pracowali na górze razem z kilkoma osobami. To byłeś ty, Jacek Sowicki<sup>1</sup>, ja, Detyniecki<sup>2</sup> i Przybylski<sup>3</sup>. Czy ty już zacząłeś [wtedy] grafikę robić?

**R.S.:** Tak, ja też.

**A.Bieñ.:** Wielopłytowe, kolorowe płyty, których nie robiono przedtem w ogóle. Zwracam wam uwagę, Akademia miała dobrą tradycję litografii, a metal był na bardzo kiepskim poziomie. Tam nikt nie potrafił nas nauczyć technicznie niczego. Andrzeju powiedz o tym.

**A.B.:** Tak, tak, rzeczywiście. Ale też chciałem wspomnieć o tym, jak po tych wydarzeniach marcowych wyglądała sytuacja na samej Akademii. Część kadry była oczywiście w partii; był Rojewski<sup>4</sup>, organizacja. Przecież oni próbowali nadawać ton, próbowali wpływać na wszelkie decyzje związane z realizowanym programem. I rzeczywiście była część, bardzo wyraźnie opowiadająca się, ale Akademia miała jednak pewien obszar decydowania [o sobie], miała pewną autonomię...

**R.S.:** ...wywojoną jeszcze przez kapistów.

**A.B.:** Rzeczywiście czuło się, że istnieje ta mniejszość partyjna.

**R.S.:** Ale to był margines...

**Z.M.:** Trzy osoby.

**A.B.:** Jednocześnie w tej sytuacji mnóstwo się działo i rzeczywiście, tak jak ja pamiętam, i tak, jak wspominałeś, był bardzo dobry klimat do różnych artystycznych prób, doświadczeń i tak dalej. Od strony realizowania pomysłów nie było...

**R.S.:** ...właściwie granic.

**A.B.:** Tak. Nie było czerwonego światła.

**A.Bieñ.:** Znaczący byli...

**A.B.:** Oczywiście, do pewnego stopnia...

**A.Bieñ.:** Ale to nie były, powiedzmy, granice polityczne.

**A.B.:** Tak.

**A.Bieñ.:** To były granice pojemności – jakby to powiedzieć – mózgowej niektórych pedagogów.

**A.B.:** Tak, ale chodzi mi też o tę sytuację: 69., później 70. Pamiętam wyraźnie – mówiło się: Rojewski z jakąś grupą...

**A.Bieñ.:** Damski<sup>5</sup>.

**A.B.:** Tak, Damski.

**A.Bieñ.:** Właśnie.

**R.S.:** Łyżwański<sup>6</sup>, Żółtowski<sup>7</sup> pamiętam, przychodził...

**A.B.:** Tak, ale to była pewna oczywista kpina z nich.

**A.Bieñ.:** Ale właśnie, a propos kpin posłuchajcie o Damskim. [śmiej] Chyba ty byłeś świadkiem, opowiedz, bo to dotyczy Tomaszewskiego. Naszego... Henryka<sup>8</sup>.

**R.S.:** Mam nadzieję, że gdzieś tam wybaczone profesorowi Damskiemu wszystkie jego grzechy. On znalazł się na zebraniu, kiedy już zainicjowano tę antysemitkę aferę, jeszcze wnuki nasze będą się za to wstydzili. A propos, taka mała dygresja: myśmy mieli w zasadzie jednego faszystę, który zresztą zaczął przychodzić w oficerkach... On konno jeździł i grał takiego, wiesz, narodowca z dziada pradziada. Ale my go natychmiast zaczęliśmy tak bojkotować, że on – najpierw chyba przez dwa, trzy miesiące – przestał pokazywać się w szkole. A potem, po wakacjach wrócił już z nowym światopoglądem. Tym niemniej...O czym to ja miałem...

**A.Bieñ.:** O Damskim i o Radzie Wydziału.

**R.S.:** ...incydent z panem Damskim. To był człowiek, któremu w sztuce wiodło się umiarkowanie; zresztą wszyscy ci, którzy się po tej drugiej stronie barykady opowiadali, choćby wspomniany tutaj Rojewski, on też miał kłopoty z ekspresją artystyczną.



**A.Bień.:** Bardzo poważne, można powiedzieć.

**R.S.:** Poważne, tak.

**R.S.:** Tak, ktoś go kiedyś zapytał: „Powiedz, Marianie, jak to jest, że ty jakoś tak w miejscu jednym stoisz. Ten traktor umiałeś narysować i niewiele więcej.” On na to odpowiedział: „Bo moja rola to jest... Ja wskazuję studentom – jestem takim drogowskazem. Czy widziałeś żeby drogowskaz chodził?”. Natomiast sprawa z profesorem...

**Z.M.:** On nie był profesorem.

**R.S.:** Ja mówię o prof. Tomaszewskim i Damskim.

**A.Bień.:** Wal, bracie. Opowiadaj.

**R.S.:** Kiedy już właśnie nakręcono na wszystkie możliwe sposoby tę koszmarną hecę antysemicką, pewnie rektor naszej uczelni dostał „prikaz”, żeby u nas coś takiego się odbyło. No i miał ludzi do dyspozycji, właśnie na zebraniu próbowano wyłapać niesłusznych narodowo. Pan Damski miał głos taki skrzeczący, jękający...

**Z.M.:** Miał wadę wymowy. Zapluwał się.

**Ł.K.:** Nie, on nie miał skrzeczącego głosu moim zdaniem. Raczej miał głos matowy, ale się jękał.

**A.Bień.:** Jękał się, tak.

**R.S.:** To też. I on zaczął mówić o tym, że tutaj jakieś takie są gwiazdy zupełnie niesłuszne, że nie powinniśmy się godzić na taki dyktat, że „wszyscy wiemy ja... jakie było pochodzenie, jakie jest pochodzenie narodowe prof. Henryka Tomaszewskiego... kiego.” Na to wstał Tomaszewski i oświadczył: „Różne rzeczy widziałem, ale nigdy w życiu jeszcze nie widziałem damskiego chuja”.

**A.Bień.:** Tak, tak...

**R.S.:** I to był koniec antysemityzmu w Akademii.

**Ł.K.:** On to sformułował. Ja słyszałem to w takiej formie, że „Różne chuje widziałem ale damskiego to nie”.

**Z.M.:** „Damskiego... po raz pierwszy.”

**A.Bień.:** To podobno rzeczywiście przekreśliło raz na zawsze...

**R.S.:** Ja chciałem w tym miejscu przypomnieć, że Akademia przed wojną była jedyną uczelnią, gdzie nie było antysemityzmu, gdzie nie było getta ławkowego i innych takich rzeczy, które we wszystkich uczelniach były.

**A.Bień.:** Tak, ale ja gwoli prawdy muszę dodać, że jednak nasz profesor zamordował pierwszego prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej.<sup>9</sup> Po prostu, rozumiesz...

**Z.M.:** On był profesorem?

**R.S.:** A kiedy nasz kolega, zwycięzca konkursu...

**A.Bień.:** On był szefem katedry historii sztuki, wyobraź sobie.

**Z.M.:** A, historii sztuki...

**R.S.:** We Wrocławiu koledzy mnie pytali, kiedy Wojtek, kiedy Wojtek W. został szefem Urzędu Rady Ministrów<sup>10</sup>. Koledzy z Wrocławia mnie pytali: „Czy to, czy to przypadkiem nie był profesor od historii sztuki od was, ten co zamordował Narutowicza?” [Śmiech]

**A.Bień.:** Ale to coś, wiesz taki duch prawicowy gdzieś tutaj, gdzieś tutaj nie ginie w ogóle. To jest....

**R.S.:** Szczęśliwie nie dominuje.

**Z.M.:** Wojtek W.?

**A.Bień.:** Wojciech Włodarczyk.

**Z.M.:** Tego to w ogóle nie znam.

**A.Bień.:** On był młodszy od nas. On jest autorem tej książki wiesz, napisanej na zlecenie Senatu ASP z okazji stulecia [uczelni].

Te wakacje przeszły... Inwazja na Czechosłowację... Zbyszku, czy myśmy razem w Mogielnicy byli wtedy?



## CZOŁGI POD GRYFOWEM I PRASA, KTÓRA KŁAMIE

**Z.M.:** Oczywiście, samoloty latały.

**A.Bień.:** Samoloty całą noc latały. Myśmy się dowiedzieli wtedy, w jakimś zakładzie ryczała Wolna [Europa] i myśmy wrócili do tego. I ja pamiętam, żeśmy się wtedy widzieli często, nie wiedziałem, nie bardzo wiedziałem co zrobić. Wiesz chodziłem tu pod ambasadę, wiesz dwa kroki, tam jacyś wystraszeni Czesi siedzieli w samochodach, nocowali, bo nie wiedzieli jak się zachować w ogóle i wiesz, ja byłem na przykład ogłuszony, do głowy mi nie przyszło, żeby na przykład ulotki wtedy robić. Jakoś wiesz, nic w ogóle. Ja po prostu wtedy tylko tak plątałem się, nic...

9

Eligiusz Niewiadomski (1969-1923)

– malarz, krytyk i historyk sztuki, urzędnik w Ministerstwie Kultury i Sztuki, wykładowca historii sztuki w WSSP. Sympatyk ruchów nacjonalistycznych. 16 grudnia 1922 roku, w Zachęcie w czasie wernisazu zastrzelił Gabriela Narutowicza, pierwszego prezydenta II RP. Po przyznaniu się do winy i zażądaniu dla samego siebie kary śmierci został stracony na stokach warszawskiej Cytadeli.

10

Wojciech Włodarczyk, profesor historii sztuki, wykładowca w ASP, szef Urzędu Rady Ministrów w rządzie Jana Olszewskiego.

11

Ewa Kuryluk, ówczesna studentka  
Wydziału Malarstwa.

12

Ewa Wieczorek, wówczas absolwentka  
Wydziału Grafiki [dyplom 1966],  
córka Janusza Wieczorka, szefa Urzędu Rady  
Ministrów w latach 1960-1981.

13

Józef Mroszczak, grafik,  
profesor Wydziału Grafiki.

14

Leszek Hołdanowicz, grafik,  
wówczas asystent w pracowni  
prowadzonej przez Józefa Mroszczaka.

15

Janusz Strzałecki, malarz, profesor na Wydziale  
Grafiki; Urszula Brzozowska-Strzałecka,  
malarka, adiunkt na Wydziale Grafiki.

16

Eugeniusz Arct, malarz,  
profesor Wydziału Malarstwa.

17

Gustaw Zemła, rzeźbiarz, profesor ASP,  
wówczas prowadził pracownię rzeźby  
na Wydziale Grafiki.

18

Jacek Dyrzyński, wówczas student Wydziału  
Malarstwa, obecnie jego profesor.

19

Miłosz Benedyktowicz,  
wówczas student Wydziału Malarstwa.

**R.S.:** Ja tutaj mam wiele do powiedzenia, bo byłem przy samej granicy. Dubczek tego lata w 68 r. spowodował, że sowieckie wojska okupacyjne, które tam były od 45 r., zostały wysiedlone za granicę i wokół Gryfowa nie można było do żadnego lasu wejść, bo wszędzie wszystko było ogrodzone, wszędzie tam stały sowieckie wojska. I oni czekali na rozkaz. Dowództwo północnej grupy wojsk radzieckich mieściło się 60 km od Gryfowa, w Legnicy. 50 km dokładnie, czyli od czeskiej granicy to było kilometrów 60. Nie wolno było nigdzie wejść. Przestrzegano ludzi, żeby nie próbowali nawet na grzyby czy w jakimkolwiek innym celu chodzić, nawet z dziewczyną, bo mogą zastrzelić, takie no, mają obyczaje. I w nocy z 20 na 21 [sierpnia] pod domem mojej mamy, całą noc,

już wieczorem ruszyła ta kawalkada. Dawniej to był jeden wielki Reich, więc tam są wszędzie szosy. W tej chwili one są pootwierane na powrót, bo jesteśmy wszyscy „w Schengen”, ale tam te szosy były przegrodzone, więc wszystkie te bariery czołgi zniszczyły i oni pojechali nieść bratnią pomoc. Tej nocy spać nie można było, bo pod domem szły czołgi. Zresztą szereg zabytków w Gryfowie poniszczono, to miasteczko prawa miejskie uzyskało w 1242 roku. Następnej nocy myśmy z bratem sporządzili szereg napisów – w różnych miejscach – protestacyjnych, za co później brat był ciągnany i katowany.

**A.Bień.:** Ale nie doszli kto?

**R.S.:** Nie.

**A.Bień.:** Tylko, podejrzewali, tak? Bo tak to byś siedział pewnie gdyby...

**R.S.:** Ponieważ Milicja Obywatelska mnie nie kojarzyła, wiesz, jako stałego mieszkańca, jak tam przyjechałem do mamy na lato. Ja pisałem, a jemu kazali te same teksty na papierze powtarzać. Okazało się, że nie ta czcionka, nie ta ręka. Więc w ten sposób...

**A.Bień.:** Aha, bo to twoja ręka była...

**R.S.:** Ręka była moja, on nosił farbę.

**A.Bień.:** Jeszcze wróćmy może do tych ulotek marcowych skoro o tym mówimy, spróbujmy zastanowić się, tak dla pamięci, jakie ulotki były wtedy, bo hasło: „prasa kłamie”, prawda, to było jedno z pierwszych, które żeśmy pisali.

**R.S.:** Rozwoziłem, w autobusach zostawiałem, o tej rzekomej śmierci studentki, „prasa kłamie” też zostawiałem...

**R.S.:** Ja też, tak, też.

**A.Bień.:** Ja pamiętam, żeśmy je pisali ręcznie...

**R.S.:** Były też drukowane z jakiejś gumy.

**A.Bień.:** Ja pamiętam, że napisałem, zresztą razem z Ewą Kuryluk<sup>11</sup>, myśmy bardzo dużo ich napisali. Bo to było tak: „Prasa kłamie”, potem o śmierci tej dziewczyny. Co jeszcze było, słuchajcie, jakie jeszcze ulotki były? Kto z was pamięta?

**R.S.:** W tamtym czasie był jeszcze „Mały drukarz”, taka zabawka dla dzieci.

**A.Bień.:** Była.

**R.S.:** Można było czcionki składać. Ja myślę, że to tą metoda były te...

**A.Bień.:** Możliwe, tak pamiętam – „Mały drukarz”.

**R.S.:** I nie jest wykluczone, że tego Małego, że to drukowała w domu Ewa Wieczorek, bo ona mi tego całą masę przyniosła..

**A.Bień.:** Naprawdę? Wieczorek? Córka tego...

**R.S.:** Córka tego szefa Urzędu Rady Ministrów.<sup>12</sup>

**A.Bień.:** Co ty powiesz? Bardzo była przyzwoita dziewczyna, pamiętam to.

**A.B.:** Ale ciekawe w kontekście tej ulotki „Prasa kłamie”, że 10 lat później to było „Telewizja kłamie”.

**A.B.:** Jak się zmienia rola mediów.

**A.Bień.:** Masz rację. To była epoka jeszcze przedtelewizyjna. Masz rację.

**A.B.:** Telewizja miała tak mały zasięg oddziaływania.

**A.Bień.:** To prawda. Tak, tak, masz rację, „Prasa

kłamie”, a potem już prasa była drugorzędna.

**Z.M.:** Teraz internet kłamie.

**A.Bień.:** Teraz będzie internet...Interesują mnie jeszcze sprawy przyjaźni artystycznych, bo chciałem, żebyśmy trochę też o sztuce porozmawiali. Wspomnijmy po kolei na przykład takie przyjaźnie, kontakty artystyczne, kogo uważaliście na przykład (mogą być pedagogowie, ale interesują mnie też studenci, nasi – wasi koledzy) za ważnych, za takich inspirujących, za takich, którzy jakby „kręcili” Akademią, życiem i towarzyskim i artystycznym. Zbyszku, kogo ty byś mógł tutaj przypomnieć?

**Z.M.:** To jest bardzo trudne pytanie z tego względu, że sam kręciłem.

**A.Bień.:** Tak, tak, byłeś jedną z ważniejszych osób.

**Z.M.:** Więc jeśli ktoś kręcił jeszcze...

**A.Bień.:** Z ważniejszych...

**Z.M.:** Bardziej ode mnie, to w tym momencie był moim wrogiem. Kręcił w drugą stronę.

**A.Bień.:** A z pedagogów? Kogo byś wskazał takiego?

**Z.M.:** Na pewno Józefa Mroszczaka, mojego profesora<sup>13</sup>, jeszcze zdążyłem u niego dyplom zrobić.

## ZAPOZNANI MISTRZOWIE

**A.Bień.:** Plakat robiłeś, prawda?

**Z.M.:** To była pracownia grafiki użytkowej. Nie tyle plakat, co ogólnie informacja wizualna. Następnie, no mimo że mnie nie lubił – to Leszek Hołdanowicz<sup>14</sup>, jego asystent. Asystentki – nawet bardziej je lubiłem niż profesorów.

**A.B.:** Trudno się dziwić.

**Z.M.:** Była taka, na przykład, asystentka, żona Strzałeckiego...<sup>15</sup>

**R.S.:** A tak, tak.

**Z.M.:** Pamiętasz?

**A.Bień.:** Pamiętam.

**R.S.:** Miła i ładna.

**A.Bień.:** Urszula Brzozowska-Strzałecka.

**Z.M.:** Tak, on nas nie lubił. Profesor nas nie lubił, na drugim roku wyrzucił mnie z pracowni.

**A.Bień.:** No właśnie, ja też byłem zawieszony, pamiętasz...

**Z.M.:** Zawieszony byłem na pierwszym roku, za pinezki. [Śmiech] A na drugim roku, gdzie było zaliczenie, wyrzucił mnie. Uratował mnie staruszek Arct<sup>16</sup>, który mnie przyjął na miesiąc przed końcem czwartego semestru.

**A.Bień.:** Mnie za złe malowanie zawiesił na dwa tygodnie. I miał rację.

**Z.M.:** A mnie za „wychodkowe” kolory. Ale myślę, że to ogólnie był klimat. Lubilem swoich różnych, przejściowo spotykanych czy zapoznanych, profesorów. Lubilem Gustawa Zemłę<sup>17</sup> wtedy, kiedy z nim pracowałem, bo miałem z nim zajęcia... Lubilem wszystkich, u których pracowałem z wyjątkiem Strzałeckiego.

**A.Bień.:** Rafałe?

**R.S.:** Ja przyjaźnię się po dziś dzień z Jackiem Dyrzyńskim.<sup>18</sup> To jest właśnie przyjaźń z tamtych czasów, mimo, że mamy kompletnie odmienne opcje artystyczne. Miłosz Benedyktowicz<sup>19</sup> – drugi był taki, byliśmy w dużej komitywie....



**A.Bień.:** Jeden z pierwszych fotorealistów w Polsce...

**R.S.:** Jeden z pierwszych, który miał kamerę. On był synem szefa Kościoła Metodystów na Polskę, jak pamiętacie, i miał większe możliwości niż ktokolwiek z nas. Robił takie krótkie filmy z modelką, również inscenizowane. Bardzo ciekawa osobowość...

**A.Bień.:** To, co się teraz nazywa video art.

**R.S.:** Tak, a w tedy trzeba to było na taśmie kręcić. Spośród osób ważnych będę się upierał przy Kobzdeju.<sup>20</sup> To był człowiek naprawdę niezwykle klasy. I byłem zszokowany, kiedy robiliśmy wystawę „kobzdejową” po dwudziestu latach od jego śmierci, Tchórzewski<sup>21</sup> w katalogu napisał coś takiego...<sup>22</sup> Ponieważ Tchórzewski załapał się na AK, gdzieś w Siedlcach, potem studiował, w każdym razie był zdecydowanym przeciwnikiem jedynie słusznego ustroju w tamtych czasach. Kobzdej go przefflancował, kiedy ten po studiach klepał straszną biedę w Krakowie, Krzysz – jego syn, był już na świecie. Kobzdej go tutaj ściągnął, mieszkanie mu załatwił, załatwił mu pracę na Akademii. To wszystko była właśnie Kobzdejowa zasługa. Owidzki<sup>23</sup> – druga osobowość.

**A.Bień.:** No, tak.

**R.S.:** Nie wiem, czy wiecie. On ma w tej chwili 95 lat. Łeb ma lepiej umeblowany niż my wszyscy razem. Pamięta nazwiska, wszystkie sprawy – nie tylko sprzed 90 lat, ale i dzisiejsze. I Halina Chrostowska<sup>24</sup> – osoba rzadkiej przyzwoitości.

**A.Bień.:** Pamiętam, Ty się z nią bardzo przyjaźniłeś na studiach. Byłeś też jej gorącym... Bo myśmy trochę gorzej reagowali na to, co ona robi. A teraz już lepiej reagujemy, powiem ci, lepiej...

**R.S.:** A to jest inna sprawa. Myślę, że w sztuce każdy ma prawo być taki, jak mu najlepiej wychodzi, jak się najlepiej czuje. Ja mówię o osobowości. O stosunku do studentów. Właściwie robię to samo, co ona przed laty – zakładałam, że ludzie są przyzwoici i że przychodzą do szkoły z czystymi intencjami. To są chyba osoby najważniejsze. To był rzeczywiście ten czas, kiedy odchodzili kapiści. Oni z jednej strony wrócili, bo w okresie powojennym ich odsunęto, Cybis<sup>25</sup> nominalnie został stróżem w Muzeum Narodowym, ale z pensją znacznie wyższą niż profesor w Akademii. [śmiech] Poważnie! To po 56 r. dopiero ich przywrócono. Wrócił, ja pamiętam... Ale oni zaczęli terroryzować. Nie wiem, czy pamiętacie tę atmosferę. Ja musiałem się tej konwencji kapistowskiej nauczyć, żeby się na studia dostać.

**A.Bień.:** No ja pamiętam, masz rację, tam były wielkie pasje związane ze sztuką, których teraz już nie ma. Bo na przykład, ja pamiętam, że Cybis uniemożliwił zatrudnienie Potworowskiego<sup>26</sup>. On go nie znoślił.

**R.S.:** Przez zawiść myślisz?

**A.Bień.:** On przecież nie był formalnie kapistą, Potworowski wrócił i wielką karierę zaczął robić. I wiem z wielu relacji, że po prostu Ministerstwo chciało zatrudnić Potworowskiego, a Cybis kategorycznie się temu sprzeciwił.

**R.S.:** Potwierdza to, co mówię.

**Ł.K.:** A skąd ty masz takie informacje?

**R.S.:** Andrzej niejedno wie.

**A.Bień.:** Słuchaj, to są rozmowy z profesorami i nie tylko, którzy mi opowiadali. Bo takie rzeczy umykają dziennikom, tym protokołom... Tego się nie protokołuje.

**A.B.:** To za to zdanie, które sformułował Potworowski, że „Tutaj się wszystko zmieniło, a w obrazach kapistowskich nawet jedna dachówka nie spadła”. [śmiech]

**R.S.:** Ładne!

**A.Bień.:** Andrzeju, powiedz teraz ty o sobie, o swoich przyjaźniach artystycznych i kto dla ciebie z kadry był osobą inspirującą.

**A.B.:** Jak zacząłem te pierwsze dwa lata... To wspomniała była pracownia profesora Wodyńskiego, Jana Wodyńskiego<sup>27</sup>. On zresztą był niebywałą osobowością. On nas – kilku studentów, którzy jakoś tak się rozkręcili zapraszał czasami do swojej pracowni na rozmowy. To rzeczywiście był taki autentyczny kontakt z mistrzem. I ja uważam że on jest po prostu niebywale skrzywdzony przez to, że zupełnie zapomniany. Bo to jest naprawdę świetne, rasowe malarstwo.

**R.S.:** Trzeba za tym chodzić, trzeba o tym przypominać...

## GRAFIKA, SCHODY I PRACOWNIANE MODY

**A.B.:** No, pewnie tak. W każdym razie to zupełnie nie istnieje. Oczywiście, po dwóch latach – wybór grafiki. No i tu spotkaliśmy się z Rafałem, ty byłeś chyba asystentem u Chrostowskiej, prawda?

**A.Bień.:** Już wtedy?

**R.S.:** Chyba jeszcze nie wtedy.

**A.B.:** Jeszcze nie wtedy, ale gdzieś chyba...

**R.S.:** Ty zacząłeś w 68 studia?

**A.B.:** W siódmym. Ale grafika to był już 69, 70...

**R.S.:** Ja studiowałem malarstwo u Kobzdeja, u Chrostowskiej robiłem aneks...

**A.Bień.:** Razem byliśmy przecież!

**R.S.:** No, przecież.

**A.Bień.:** Aż Kobzdej mnie wyrzucił.

**R.S.:** Mówiłeś o nim od tej pory: „Aleksandr Siergiejewicz Kabzdiej”.

**A.B.:** W każdym razie atmosfera na grafice, gdzie właściwie pracowaliśmy wspólnie, korzystając z całego tego zaplecza... Mam na myśli [wspólną pracę] z asystentami, architektami<sup>28</sup>, Detynieckim<sup>29</sup>, Przybylskim, z kimś tam jeszcze. I to była rzeczywiście świetna atmosfera.

**R.S.:** A powiem dlaczego. Technicznie, po prostu na to trzecie piętro Rojewski i jego ludzie przychodzili raz w roku.

**A.Bień.:** Bo mieli zadyszkę po prostu.

**R.S.:** Schody!

**A.Bień.:** Chwała Bogu!

**R.S.:** To był cudowny azyl artystyczny, polityczny.

Pamiętam, jacyś Czesi u nas byli, jacyś stażyści, stypendyści, coś takiego. I oni Karła Kryła przywozili, przegrywaliśmy sobie taśmy i tak dalej, to był taki dysydent czeski...

**A.Bień.:** Tak, pamiętam, oczywiście.

**R.S.:** Ja go gdzieś mam jeszcze.

20

Aleksander Kobzdej, malarz, prof. Wydziału Malarstwa.

21

Jerzy Tchórzewski, malarz, prof. Wydziału Grafiki.

22

Aleksander Kobzdej 1920-1972 (wystawa w 20-lecie śmierci), ASP w Warszawie, Galeria ZPAP, Warszawa, listopad 1992, por.: J. Tchórzewski, Olek [fragment eseju], w: Aleksander Kobzdej, s. 10-15.

23

Roman Owidzki, malarz, prof. Wydziału Malarstwa; patrz: „Aspiracje” zima 2007-2008, s. 45-54.

24

Halina Chrostowska, graficzka, prof. Wydziału Grafiki.

25

Jan Cybis, malarz, prof. Wydziału Malarstwa.

26

Piotr Potworowski, malarz, po powrocie do Polski w 1958 r. został profesorem w PWSSP w Gdańsku.

27

Jan Wodyński, malarz, prof. Wydziału Malarstwa.

28

Chodzi o studentów Wydziału Architektury Wnętrz, który mieścił się wówczas w tym samym budynku, co Wydział Grafiki.

29

Mieczysław Detyniecki i Janusz Przybylski byli wówczas asystentami na Wydziale Grafiki.

30

Leon Michalski i Halina Centkiewicz-Michalska prowadzili pracownię malarstwa i rysunku na Wydziale Grafiki

31

Zuzanna Lipińska, wówczas studentka Wydziału Grafiki, córka Eryka Lipińskiego.

32

Magdalena Motyka, ówczesna studentka Wydziału Grafiki, córka Lucjana Motyki, ówczesnego Ministra Kultury i Sztuki.

33

Andrzej Jurkiewicz, malarz, grafik, profesor Wydziału Grafiki.





**A.B.:** Bard, tak... Nie, no tam się spotkałem również z tobą, Andrzeju.

**R.S.:** Wyglądałeś wtedy jeszcze młodziej...

**A.B.:** I rzeczywiście ta atmosfera wydziału była świetna. I rzeczywiście od strony takiej stymulującej artystycznie. Dużo się działo, próbowaliśmy...

**A.Bień.:** A u kogo byłeś na malarstwie?

**A.B.:** W pracowni Michalskich<sup>30</sup>.

**A.Bień.:** To tak, jak ja.

**A.B.:** Tam zresztą ze Zbyszkim się spotkałem...

**Z.M.:** Ja też byłem u Michalskich.

**A.Bień.:** Ty też byłeś u Michalskich?

**A.B.:** Tak, tak...

**A.Bień.:** Bo myśmy, Zbyszku, byli razem u Strzaleckiego.

**Z.M.:** U Strzaleckiego. Ale u Strzaleckiego byłem miesiąc później. Dlatego, że była taka pracownia, do której wszyscy chcieli się dostać – to był profesor też na „W”, ale chyba nie Wodyński.

**R.S.:** Wodyński.

**Z.M.:** Wodyński? No, w każdym razie straszna, potworna moda, wszyscy chcieli do niego iść. I najbardziej, oczywiście, utytułowane panienki, typu Zuzanna Lipińska<sup>31</sup> czy chociażby Magda Motyka<sup>32</sup>. Wszyscy, bo to była moda – on jest najlepszy. No to ja też chciałem do niego.

**Ł.K.:** Ale Magda Motyka chyba nie była u Wodyńskiego, bo ona była w mojej pracowni, a ja nigdy nie byłem u Wodyńskiego.

**A.Bień.:** A ty byłeś u Jurkiewicza<sup>33</sup>?

**Z.M.:** U Jurkiewicza!

**A.Bień.:** Bo w końcu te wszystkie panienki łądowały u Jurkiewicza.

**Z.M.:** Jurkiewicz, o niego chodzi!

**Ł.K.:** Na pewno Zbyszku chodzi o Jurkiewicza, a nie o Wodyńskiego.

**Z.M.:** Tak, dokładnie tak. No jest tam „W”, dalej „Jurkiewicz”. On sobie wybierał tych ludzi na egzaminach praktycznych. Do mnie zaszedł ze dwa razy, tak mi położył ciepło rękę na barku, już wiedziałem, że jestem w jego pracowni, wiedziałem, że zdałem. No i później, słuchajcie, pierwszy września, nie, pierwszy października – pierwszy dzień studiów, ludzie jakoś tam dopiero się w tę uczelnię wkomponowują, gadają, w ogóle nikt się jeszcze do pracy nie wybiera, jeszcze jest sześć lat przed nami, a Jurkiewicz wszystkich, całą pracownię, na baczność. Pamiętam, że ona była na drugim piętrze.

**Ł.K.:** Ja byłem w pracowni u Jurkiewicza...

**Z.M.:** Wiem! Ja też byłem, ale krótko, tylko jeden dzień. [Śmiech] Pierwsza moja wpadka. Jurkiewicz sprawdził listę, wygłosił jakiś okolicznościowy, grzecznościowy, krótki wstęp, a potem powiedział: „Słuchajcie, tu u mnie po prostu będzie się pracowało. To nie jest pracownia jak ta piętro wyżej, (bo Strzaleckiego nie było jeszcze przez miesiąc) gdzie wszyscy imprezują. [śmiech] U mnie jest praca od jutra. Papier, pinezki, węgiel i do roboty. Gumka, co kto ma. Jeżeli komuś moje warunki nie odpowiadają, to jeszcze się może rozmyślić.” I tak spojrzal jak na wojsko. I ja







**A.Bień.:** Z Kobzdejem, jak wiesz, żarłem się jak pies z kotem. Kobzdej nie znosił tego, co ja robiłem i w końcu uznałem, że szkoda mi czasu... Nie, Kobzdej był potem, przepraszam, ja byłem, u Cybisa. Ja jestem ostatnim uczniem Cybisa. Bo Cybis nie doprowadził mnie do dyplomu, odszedł na emeryturę. I wtedy ja poszedłem do Kobzdeja, ja byłem dwa lata chyba u Cybisa i wspominam to fantastycznie, jego jako charyzmatycznego profesora, spokojnego. Był już starszym panem, takim wycofanym,

o pięknej, pomarszczonej twarzy, takiej na której światło się niezwykle rysowało. No, nadzwyczajna to była pracownia...

**R.S.:** Gdzie naszym zmarszczkom do jego...

**A.Bień.:** Prawda? Mój Boże... I potem znowu wyłądownałem ze Zbyskiem w pracowni u Michalskiego, z Andrzejem byliśmy wspólnie u Rudzińskiego, a z Łukaszem żeśmy się zaprzyjaźnili na wojsku.

**Z.M.:** W pierwszej kompanii.

**R.S.:** W jednej kompanii leżąc na poligonie...

### WOJSKO, DYPLOM Ł.K., MEDYK I DWURNIK

**Ł.K.:** Wojsko było cezurą jakąś. Był ten obóz...

**A.Bień.:** Po inwazji w Czechosłowacji.

**Z.M.:** A, chwileczkę, to już nie pamiętacie, jak nam dali popalić po Marcu na wojsku.

**A.Bień.:** A tak, no tak. To druga sprawa.

**Z.M.:** Jak ci, bardziej ambitni oficerowie nas szykanowali.

**A.Bień.:** Słusznie, zapomniałem, jeszcze o tym żeśmy nie wspominali.

**A.Bień.:** Tak, tak, pamiętam, tutaj propagandowo nas bombardowali. Propaganda była bardzo prosta: Wszystkiemu winne żydostwo. I teraz jak my te Żydy wypędzimy, to będziecie mieli raj. Dlaczego wy protestujecie? No przecież my się zgadzamy, było potwornie: i cenzura, i bili was... No po prostu Żydzi winni.

**Z.M.:** To były ciężkie godziny na tym wojsku.

**Ł.K.:** Odchodząc jeszcze troszeczkę od spraw politycznych, a wracając do autorytetów różnych studenckich, jak mówiłem, Zbyszek Malicki był enfant terrible całej Akademii. No to twoja postać, Andrzej, i oczywiście ta wystawa, która została zrobiona na schodach i która była sygnałem, że studenci też mają coś do powiedzenia, że mają inicjatywę, że są wśród nas indywidualności. W naszej pracowni na przykład był Wojtek Bersz<sup>36</sup>, taki nasz kolega, który był bardzo rozbudzony intelektualnie, że tak powiem, śledzący wszystkie nowinki; był postacią bardzo inspirującą. Pamiętam też taką postać jak Włodzimierz Dawidowicz<sup>37</sup>, który też chyba wystawiał na schodach. Był niesłychanie aktywnym człowiekiem, malującym ogromne ilości obrazów...

**A.Bień.:** Tytan pracy.

**Ł.K.:** Który się ciągle gdzieś przewijał pomiędzy różnymi pracowniami, na korytarzu, ciągle miał jakieś pomysły i tak dalej. Mogło to się podobać, czy nie, raczej mi się to średnio podobało, to co on robił...

**A.Bień.:** A u kogo byłeś, u kogo dyplom robiłeś?

**Ł.K.:** Ja robiłem dyplom u Gierowskiego

**A.Bień.:** Twój dyplom był wielkim wydarzeniem.

Pamiętam w tej zaciemnionej sali, z tą klatką, z tą aranżacją, tam jakieś siano było, jakaś maska gazowa.

**Ł.K.:** Zapach...

**A.Bień.:** Zapach. I te obrazy, te ciemne twoje, niezwykle obrazy...

**A.B.:** Błotniska, mrowiska takie....

**R.S.:** Pamiętają ludzie, niesłychane.

**A.Bień.:** Nie no, ja to pamiętam, zresztą ja ci pomogłem nosić tę klatkę.

**Z.M.:** No to dlatego pamiętasz.

**A.Bień.:** Do tej pory mnie krzyż boli... Ale słuchajcie są takie sytuacje, kiedy osoby, których w ogóle nie pamiętamy ze studiów potem zrobiły kariery artystyczne. Na przykład Dwurnik<sup>38</sup> nie był wcale postacią wyróżniającą się...

**Ł.K.:** Był bardzo aktywny artystycznie.

**A.Bień.:** On gdzieś zniknął, był poza Akademią.

**Ł.K.:** Przecież my mieliśmy, nie pamiętam w którym roku, wystawę w Klubie Medyk<sup>39</sup>. Tam była Ewa Kuryluk, Dwurnik, ja... Właściwie Dwurnik robił już, co robił.

**Z.M.:** Mam nawet folder, taki śmieszny.

**A.Bień.:** Tak tak.

**Ł.K.:** Już wiem, kto był organizatorem wystawy. Organizatorem tego był Bersz właśnie.

**R.S.:** Ale w imieniu Klubu Medyk doktor Dąbrowski, o którym warto pamiętać, ponieważ jest znakomitym specjalistą od chorób sercowych.

**Ł.K.:** Tak?

**A.Bień.:** On był wtedy studentem.

**R.S.:** Szefem Klubu Medyk.

**A.B.:** Ale to były lata już... siedemdziesiąty, siedemdziesiąty któryś...

**A.Bień.:** Byliście na studiach jeszcze.

**A.B.:** Sześćdziesiąty dziewiąty, siedemdziesiąty...

**A.Bień.:** Po Marcu, tak, po Marcu...

36

Wojciech Bersz,

dawny student Wydziału Malarstwa.

37

Włodzimierz Dawidowicz,

dawny student Wydziału Malarstwa.

38

Edward Dwurnik, dawny

student Wydziału Malarstwa.

39

Najprawdopodobniej chodzi o *Rysunek – wnętrze*, akcję wspólnego rysowania na ścianach Klubu Medyk przeprowadzoną wraz z Przemysławem Kwiekim i Teresą Gierzyńską w 1969 r.



**Ł.K.:** Jeśli chodzi o karierę artystyczną, to właściwie Dwurnik już wtedy robił to co chyba robi niemal do dzisiaj, na przykład pokrył ściany i sufit tego klubu... kiedyś zrobił taki totalny rysunek na przykład.

**Z.M.:** W „Eufemii”<sup>40</sup>?

**Ł.K.:** Nie, w Klubie Medyk taką rzecz zrobił.

**A.Bień.:** Ja go nie pamiętam zupełnie ze studiów.

**Ł.K.:** Znaczący na studiach nie był on sympatyczną...

**A.Bień.:** To w ogóle niemiły człowiek, ale wybitny artysta...

**A.B.:** Ja robiłem grafikę, trochę grafiki... Dwurnik po prostu robił masę litografii, rysował na tych kamieniach, miał jakiś taki bardzo prosty, szybki sposób, przygotowywania, właściwie on prawie codziennie robił nowy rysunek na litografii, masę rysował...

**A.Bień.:** Ale Andrzej, na litografii jeszcze był Włodek Winiecki<sup>41</sup>, którym byłem zachwycony....

**A.Bień.:** A ty, pamiętasz go, Andrzej?

**A.B.:** Nie, no, pamiętam bardzo dobrze, pamiętam tę atmosferę – właśnie takie indywidualności: Winiecki, Dwurnik, ktoś jeszcze, stary profesor Pakulski<sup>42</sup>, który prowadził [litografię], to było niesamowite, bo on robił tam swoje rzeczy. Tak jak wspominałem, to była taka sytuacja, że właściwie pracowało się razem – profesor, czy docent, nauczyciel – był kolegą, który obok pracował...

**Z.M.:** Bo tu miał pracownię.

**A.Bień.:** Oczywiście, trawił tutaj, w kwaszarni, robił. Myśmy podglądali, bo przecież nikt nam nie chciał powiedzieć, nie było przepisów, a to były też tajemnice, jak osiągnąć jakieś efekty, na przykład miękkiego werniksu.

**Z.M.:** Jak odwrócić tło.

**A.Bień.:** Jak odwrócić tło na przykład.

**R.S.:** W litografii tak?

**A.Bień.:** Aha.

**Ł.K.:** Jeszcze osobny mit to była pracownia Jarnuszkiewicza<sup>43</sup>, tak mi się wydaje, była taka emanująca czymś innym... Na samym dole, w gmachu Malarstwa...

## SOLIDARNOŚĆ, REGRES I CO DALEJ?

**R.S.:** Ale musimy podkreślić w tym miejscu, że za naszego życia powstały takie dziwne cezury: właśnie ten 68 rok, kiedy się Akademia zmieniła również artystycznie...I druga...

**A.Bień.:** Solidarność, prawda?

**R.S.:** Tak, to była Solidarność. I teraz, w ostatnich latach, kiedy raczej jesteśmy społeczeństwem (mówię o nas) zwijającym niż rozwijającym się, nastąpiło zbliżenie się do obyczajów w szkołach zachodnich – studenci przychodzą bardzo rzadko i bardzo niechętnie...

**A.Bień.:** Z musu, tak? Ja też oczywiście mam taką praktykę... Ale pamiętam dokładnie, kiedy nasze pokolenie przejęło władzę. A odbyło się to przez Adama Myjaka<sup>44</sup>, który został wybrany na rektora.

**R.S.:** Byliśmy w podziemnej komisji jeszcze przed Okrągłym Stołem. Cała ta podziemna komisja nie miała innego wyjścia, musiała przejąć władzę.

**A.Bień.:** Tak, tak.

**R.S.:** Po prostu...Ale ani o tym nie myślałem, ani nie marzyłem, nie wiedziałem jak się do tego zabrać – kiedy zostałem nagle dziekanem. Wziąłem papiery, rozłożyłem, przeczytałem, że pierwszym obowiązkiem dziekana jest zrobić projekt budżetu, tak się to nazywa, tak? Myślę sobie, jak się do tego... nie mam pojęcia...

**Z.M.:** Co to jest...

**R.S.:** Co to jest w ogóle? Wiem, że chodzi o pieniądze. I słuchaj, przez dwie kadencje nie robiłem tego ani razu, ponieważ właśnie był to ten czas przejściowy, kiedy wszystko było labilne...

**A.Bień.:** Umarzano nam kredyty, umarzano nam wydatki..

**R.S.:** Naszej szkole nie, myśmy właśnie jak głupi, myśmy nie robili długów.

**A.Bień.:** Nie robiliśmy długów? To błąd, myślałem...

**R.S.:** Nie robiliśmy długów, poznańskiej uczelni umorzono, łódzkiej umorzono, a myśmy się starali być odpowiedzialni, w związku z tym nasi koledzy coś tam wtedy wyszarпали.

**A.Bień.:** Teraz z kolei, bo to też warto powiedzieć, teraz z kolei jesteśmy wobec realnego zagrożenia utraty uczelni.

**R.S.:** I to jest uważam kolejną cezura, to co się dzieje w tym roku... Nie miałem jeszcze nigdy w ciągu tych 35 lat takiego regresu, jak w tej chwili. Przychodzą dwie, trzy osoby, mimo, że jest koniec semestru...

**A.Bień.:** Tak, tak.

**R.S.:** A na liście „lokatorów” mam sześćdziesiąt z hakiem.

**A.Bień.:** O, Jezu!

**Ł.K.:** Ale jak to tłumaczysz, czym to tłumaczysz...

**R.S.:** Ja myślę sobie, że ludzie jednak jakoś. Te czarne flagi na zewnątrz, mimo że nie jesteśmy najbardziej przegrani...

**A.Bień.:** Myślisz, że to ma wpływ, naprawdę?

**R.S.:** Psychicznie, jakoś tak myślę, że ma.

Pytałem kolegów z Malarstwa – mówią to samo. To jest po prostu coś, czego ja nie mogę zrozumieć, że w metropolii, w momencie przystąpienia do Unii, lekką rączką władze zarówno miasta, jak i władze państwowe oddają jedną z najświetniejszych uczelni w Polsce.

**R.S.:** Odbudowanej rękami studentów. Janusz Stanny<sup>45</sup> to jest jeden z tych studentów, którzy z rana mieli zajęcia gdzieś na mieście, w różnych wypalonych ruinach – między innymi u Ostoi-Chrostowskiego<sup>46</sup> na ulicy Słonecznej, a po południu szli i kładli cegły, odbudowywali tę szkołę. Może ci to wszystko opowiedzieć własnymi słowami.

Tekst niniejszy stanowi nieznaczenie przeredagowany zapis części ścieżki dźwiękowej filmu *Marzec 1968 na ASP* (cz. II), którego pomysłodawcą i realizatorem jest prof. Andrzej Bieńkowski. Pierwsza część tekstu została zaprezentowana we wiosennym numerze *Aspiracji*. Tytuł, śródtytuły i przypisy pochodzą od redakcji.

40

Eufemia – klub i kawiarnia w piwnicach Pałacu Czapskich, czyli budynku rektoratu ASP.

41

Władysław Winiecki, grafik, wówczas absolwent ASP (dyplom 1966), obecnie profesor Wydziału Grafiki.

42

Józef Pakulski, grafik, profesor Wydziału Grafiki.

43

Jerzy Jarnuszkiewicz, rzeźbiarz, profesor Wydziału Rzeźby.

44

Adam Myjak, rzeźbiarz, profesor Wydziału Rzeźby, rektor ASP w latach 1990-1996, 1999-2004.

45

Janusz Stanny, grafik, profesor Wydziału Grafiki.

46

Stanisław Ostoja-Chrostowski, grafik, profesor przedwojennej ASP, po wojnie pierwszy rektor uczelni. W jego mieszkaniu na ul. Słonecznej mieścił się rektorat reaktywowanej uczelni.

Andrzej Bielański – malarz, grafik, studiował na Wydziale Grafiki w latach 1967-1973, dyplom w pracowni prof. A. Rudzińskiego.

Andrzej Bieńkowski – malarz, grafik, profesor ASP, studiował na Wydziale Grafiki w latach 1965-1971, dyplom w pracowni prof. A. Rudzińskiego. Obecnie prowadzi pracownię malarstwa i rysunku na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego.

Łukasz Korolkiewicz – malarz, profesor ASP, studiował na Wydziale Malarstwa w latach 1965-1971, dyplom w pracowni prof. S. Gierowskiego. Obecnie prowadzi pracownię malarstwa i rysunku na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego.

Zbigniew Malicki – grafik, żeglarz, studiował na Wydziale Grafiki w latach 1965-1971, dyplom w pracowni prof. J. Mroszczaka.

Rafał Strent – grafik, malarz, profesor ASP, studiował na Wydziale Malarstwa w latach 1966-1972, dyplom w pracowni prof. A. Kobzdej. Obecnie prowadzi pracownię grafiki warsztatowej na Wydziale Grafiki.

Powoli otwierajmy bramę,  
Powoli idźmy po schodach,  
wolno stąpajmy po korytarzu  
do drzwi, do drzwi ostatecznych [...]

Bo tam za tymi drzwiami,  
całowana dwoma oknami,  
stoi róża w wazonie...

K.I. Gałczyński, *Powoli otwierajmy bramę*, 1932.



„Lato 1980”, 1980, akwaforta z akwatintą

Anna Manicka

# POWOLI OTWIERAJMY BRAMĘ...

O Irenie  
Snarskiej  
i jej sztuce<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Niniejszy tekst powstał na podstawie rozmowy autorki z Ireną Snarską w Jej domu w Sulejówku, w dniu 13 marca 2008 roku.



## Lwów

Irena Czajkowska urodziła się 1 stycznia 1934 roku we Lwowie, z którego wyjechała w 1945 roku. Jako dziecko mieszkała wraz z rodziną w pobliżu skrzyżowania ulic 11 listopada i Leona Sapiehy (obecnie Bandery). Charakter otoczeniu nadała tam po dziś dzień ponury gmach więzienia przy ulicy Łackiego, dominujący nad pobliskim kościołem Marii Magdaleny. Przy skrzyżowaniu Sapiehy z Rolną mieściło się przedszkole i szkoła, do której uczęszczała przyszła artystka. Jedno z jej wspomnień, jeszcze sprzed wojny, obejmuje widok Lwowa o świcie – cała rodzina wyjeżdżała gdzieś bardzo wcześnie i spieszo na dworzec. Wtedy to zauważyła, jak dozorczy o piątce rano zamiatali, szorowali, a potem wycierali ulicę. I rzeczywiście – Lwów był bardzo czystym,



Rodzice artystki

ty „Stalin – przyjaciel dzieci”. W przedszkolu, do którego prowadziła ją mama, dzieci były tak samo jak dorośli. Przedszkolanka wypytywała matkę artystki, czy nie zechciałaby się dowiedzieć o losy jej rodziców. Polaków wywożono z reguły o świcie, wielkimi ciężarówkami, dając im od dziesięciu minut do pół godziny na spakowanie.

Kiedy w 1945 roku artystka wyjeżdżała ze Lwowa, jej rodzice już nie żyli. Jeden z jej braci pozostał z ciotką, pozostali trafili do domu dziecka. Jechali do powojennej Polski osobno, ona razem z przyjaciółmi rodziców, pp. Grabskimi, za to... samolotem, który trząsł się i kolebał na wszystkie strony.

## Moje piękne miasto

Lwów, miasto rodzinne artystki na zawsze pozostał w jej pamięci, czego wyrazem była wystawa w warszawskiej Galerii Katarzyny Napiórkowskiej w czerwcu 2005 roku. Na plakacie reklamującym ekspozycję umieszczona została grafika artystki *Moje piękne Miasto* z herbem Lwowa i jego mottem: *SEMPER FIDELIS*, a także – z woreczkiem ziemi ojczystej... Słowo dopełnia obraz, jak pisze artystka:

„Zostaję w Warszawie w dzień,  
bo tu mi los egzystencję wyznaczył  
Ale noce ponad zawieruchą  
Splatam ze Lwowem [...]

Któż pojmie granice rozterki jak nie miasto z otchłani zrodzone”...<sup>3</sup>

## Szkoła

Państwowe Liceum Artystyczne na Myśliwieckiej mieściło się w pobliżu szkoły muzycznej, do której uczęszczał w tym samym czasie przyszły mąż artystki, Henryk Snarski. Szkoła ta powstała w 1945 roku, a jej pierwszym dyrektorem był Antoni Mączak (uczył biologii). Nauczycielami w szkole byli ludzie, którzy ukończyli studia jeszcze przed wojną. Ci doskonali pedagodzy charakteryzowali się ogromną kulturą osobistą i erudycją. Niektórzy z nich uczyli przed wojną w liceum w Krzemieńcu, do grupy tej należeli między innymi profesorowie Adam Seybal i Mączak. Ten pierwszy, wykładowca fotografii, sam był znanym fotografem.



Irena Snarska, Otwock, 1947

schłudnym miastem. Ci sami dozorczy zawsze kłaniali się mieszkańcom, mówili „całuję rączki”, służące śmiały się w przejściu, a ludzie nie spieszyli się i nigdzie nie pędzili, chodzili uśmiechnięci i pogodni. Jak w czasach Owidiusza, kiedy „złoty był wiek pierwszy”<sup>2</sup>, wszyscy żyli ze sobą w zgodzie, Ukraińcy Niemcy i Żydzi przyjaźnili się ze sobą, a artystka jak dziecko leżała nawet w Szpitalu Żydowskim.

Wraz z wkroczeniem do Lwowa wojsk radzieckich wszystko się zmieniło. Dzieci nie chodziły już do muzeum ani do kina, chociaż czasem jeszcze prowadzono je do Teatru Wielkiego na przedstawienia, a tam wisiał portret wodza, uśmiechnię-

2

Owidiusz, *Metamorfozy*, l 89. cyt. za:  
Cz. Jędraszko, *Łacina na co dzień*,  
Warszawa 1983, s. 32.

3

Transkrypcja poezji Ireny Snarskiej tutaj  
i dalej za: Irena Snarska, *Grafika*,  
*Galeria pod Belką*,  
*NOK* [kaseta video], Nidzica-Zamek,  
4 VIII 2000.

4

Z rozmowy z autorką.



Irena Snarska, 1958



Irena i Henryk Snarscy, 1967



W Moskwie, 1979



Z rektorem ASP, prof. Julianem Pałką



Ze swoim wieloletnim asystentem K. Olszewskim

## Szkoła wyższa

Początkowo artystka studiowała na Wydziale Architektury warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, a następnie w latach 1956-62 na Wydziale Grafiki. Jak pisał Leopold Tyrmand, na Akademii w tamtym czasie studiowały najpiękniejsze dziewczyny, do tego modnie i stylowo ubrane. W sumie była to dosyć elitarna uczelnia i nie było tam żadnych Janków Muzykantów, raczej młodzież z dobrych domów. Wykładowcy chodzili elegancko ubrani i posługiwali się piękną, literacką polszczyzną. Artystka uzyskała dyplom w pracowni Jana Marcina Szancera, jednak ten ostatni jeździł po świecie i... głównie go nie było. Jego asystentem był Jerzy Tchórzewski, który specjalnie nie narzucał się studentom. Mówił niewiele, podczas korekty nie starał się nikogo zdominować. Jeśli jednak zwrócił na kogoś swoją uwagę, student długo potem pamiętał jego słowa. Drugim nauczycielem artystki był Andrzej Rudziński, który podobnie jak Tchórzewski mówił niewiele, za to cieszył się estymą wśród studentów. Między innymi dlatego, że zawsze łagodził wszelkie konflikty i awantury. Bardzo dbał o to, żeby nauczyć studentów warsztatu – przy grafice rzecz niezbędna. Studenci musieli do perfekcji opanować posługiwanie się narzędziami i materiałami, jak również odbijanie grafik.

## Nauczyciele i uczniowie

„Miałam znakomitych nauczycieli, a potem znakomitych uczniów – mówi Irena Snarska – i im zawdzięczam najwięcej. Uczyłam się od jednych i od drugich. Moi nauczyciele nauczyli mnie, że trzeba się zmagać z materiałem, trzeba opanować warsztat. Akademia ma oczywiście komputery, ale najpierw trzeba umieć, dopiero potem można usiąść do komputera. Sztuka teraz tak łatwo przychodzi, ale to jest z reguły żadna sztuka. Trzeba włożyć w nią całą duszę i trzeba mieć opanowany warsztat. Tego staram się uczyć swoich uczniów, mając jednocześnie świadomość, że każdy student wymaga indywidualnego traktowania. Trzeba się natrudzić, żeby poznać każdego studenta z osobna, tu potrzebna jest przede wszystkim kawa i herbata i trzeba rozmawiać”.<sup>4</sup>

## Miłość

Mąż artystki, Henryk Snarski, jest muzykiem. Przez 40 lat pracował w Teatrze Wielkim w Warszawie, grając w orkiestrze na puzonie. Po tym, jak artystka zachorowała, mąż zajął się nią z wielką troską i uwagą. Nawet kiedy,  
 „Nie było rysunku,  
 Nie było grafiki i biało-czarnych barw na płótnie  
 Nie było dobrej, ciepłej rozmowy  
 Ale była gorąca dobra zupa  
 I obowiązkowe nieraz żałosne  
 Nieraz pełne nadziei  
 Radości dawania i brania  
 Wyjścia do Was  
 To jest bardzo ważne wyjście  
 To jest bardzo ważne branie  
 To jest bardzo ważne dawanie...”.

## Dom

Warszawski dom Ireny i Henryka Snarskich mieścił się na ulicy Krochmalnej za Żelazną Bramą na Mirowie. Okna w tamtejszych blokach z niewiadomych przyczyn znajdowały się wysoko pod sufitem, dopuszczając do wnętrza niewiele światła. Pewną pociechą była pracownia na górze. Nie był to strych, lecz suszarnia, w której artystka ustawiła prasę graficzną. Niestety sąsiedzi woleli suszarnię, a może po prostu kierowała nimi zwykła zawiść. Z tamtego okresu artystka pamięta niechlujne śmietniki i długie korytarze, po których kręcili się różni ludzie, włącznie z przedstawicielkami najstarszego zawodu świata... W połowie lat 90. Snarscy przenieśli się pod Warszawę.



W Warszawie, 1953

„Nasz domek” Ireny i Henryka Snarskich w Sulejówku ma dwuspadowy, niesymetryczny dach i jest żywym przykładem poprzedniej epoki, kiedy to architekci często i chętnie wzorowali się na architekturze zakopiańskiej. Małutka uliczka Jedności, prostopadła do torów Szybkiej Kolei Miejskiej, którą można tutaj dojechać z Warszawy, dopiero niedawno zyskała metalową tabliczkę z nazwą. Sulejówek, „miasto zielone”, ma bogatą przeszłość historyczną, jest też miejscem pełnym uroku, gęsto zalesionym, z licznymi pomnikami przyrody. „Nasz domek”, w przeciwieństwie do blokowiska Za Żelazną Bramą, jest otoczony zielenią, tak że słychać szum drzew, szczekanie okolicznych psów i oczywiście – kolej.



## Praca

Na samym początku, jeszcze podczas studiów artystka pracowała – po nocach – dla wytwórni „Czołówka”, robiąc filmy instruktażowe dla wojska, początkowo w Rembertowie, a potem w Warszawie. Warto przypomnieć, że była to epoka przedkomputerowa i filmy animowane wymagały narysowania stu – dwustu rysunków, kadr po kadrze, tak, by potem, wyświetlając je jeden po drugim, uzyskać wrażenie ruchu.

## Podróże

Słodkie lata 70. XX wieku były prawdziwą okazją do podróży po świecie i to nie tylko po tzw. krajach demokracji ludowej, ale i tam, gdzie swego czasu upatrywano źródeł odnowy duchowej czyli na wschód – do Indii. Artystka ze swoich podróży bardzo często pamięta kolory i kierunki. Kiedy opowiada o swoich peregrynacjach, kreśli w powietrzu obraz skrzyżowań dróg, rysuje kształty fasad i kopuł. Podobnie mówi o kolorach, a te po-



„Nadzieja”, 1980, akwaforta z akwatiną



„Twarze-krzyże”, akwaforta z akwatiną lata 80. XX w.

## Paryż

W latach 1969-70 artystka była stypendystką rządu francuskiego. Mieszkała w sercu Paryża, niedaleko łuku Triumfalnego. Oczywiście przede wszystkim chodziła na tamtejszą Akademię Sztuk Pięknych, a poza tym – prowadziła życie towarzyskie, tamtejsi studenci ciągle jeszcze demonstrowali swoją niechęć do *establishmentu*, mieli w sobie dużo energii i ogromny apetyt na życie, jednego dnia można było ich zobaczyć w pracowni, cierpliwie wycinających jakąś grafikę, a potem wychodzili protestować na ulicę. Jak mówiono, na policji nie było już miejsca, żeby ich zamknąć, bywało, że policjanci trzymali ich otoczonych na placu, ponoć bito ich tam i głodzono, oni sami temu jednak zaprzeczali. W Paryżu artystka poznała Chagalla, który był bardzo dowcipnym człowiekiem, a poza tym, zawsze ciepło wyrażał się o Polsce i Polakach.

jawiają się potem na jej grafikach, tak jak to było np. z stosunkowo rzadkim odcieniem oranżu, który regularnie pojawia się w pracach artystki z lat 80. To kolor glinki, którą artystka widywała w Hiszpanii. Z Indii przyjechał kolor różowy... To tam artystka widziała miasta z różowego marmuru i był to zupełnie inny świat, inni ludzie niż u w Europie; ubrani na biało („ta biel była wszędzie!”), bardzo sobie cenili czystość zarówno w sensie metafizycznym, jak i czystość fizyczną, wszyscy tam chętnie myli się, prali swoje białe ubrania.

Do Bukaresztu artystka pojechała razem z mężem. Rumunom zależało na współpracy z Polakami, chcieli żeby im przysyłać katalogi wystaw, chcieli kupować prace, ale okazało się to niemożliwe. Panował wszak jeszcze poprzedni ustrój, a Snarska odbywała swą podróż służbowo. Podobnie było



w urzekająco pięknej Jugosławii, w której jakby już wtedy narastało przecucie tego, co nastąpi w latach 90.

### **Praca pedagogiczna i nagrody**

Od 1972 roku artystka pracowała jako pedagog na macierzystej uczelni, początkowo w pracowni Andrzeja Rudzińskiego. W 1981 roku została adiunktem i nauczycielką rysunku w Katedrze Rysunku i Malarstwa wspólnie z Januszem Przybylskim. Od

1989 uczyła podstaw technik graficznych studentów I i II roku. W latach 1992-1999 prowadziła Międzywydziałową Pracownię Grafiki Warsztatowej. W 1989 roku została profesorem nadzwyczajnym. Wśród jej uczniów byli między innymi Wojciech Szpor, Agnieszka Kwiatkowska i Marek Ołędzki. W roku 1993 artystka zrezygnowała na kilka lat z powodu ciężkiej choroby i zastąpił ją Jan Jaromir Aleksion. Z artystką współpracowali w tym czasie Monika Handke i Krzysztof Olszewski.



„Całuny”, akwaforta z akwatiną lata 80. XX w.



„Czarna Madonna”, 1982, akwaforta z akwatiną

W swojej pracy pedagogicznej artystka kierowała się zasadami, które zawsze przynoszą efekty, zarówno w sensie artystycznym, jak i w sensie ludzkim. Wyświadczone niegdyś dobro zawsze do nas powraca – w takiej czy innej formie. Irena Snarska, jak sama twierdzi, najwięcej zawdzięcza swoim nauczycielom i uczniom, a wśród nich Krzysztofowi Olszewskiemu, który dziś prowadzi pracownię Kompozycji Brył i Płaszczyzn dla studentów I i II roku, a swego czasu intensywnie pomagał swojej dawnej nauczycielce w pracowni. Irena Snarska jest laureatką wielu nagród, otrzymała między innymi brązowy medal na IV Festiwalu Sztuk Pięknych w Warszawie (1972), wyróżnienie w Ogólnopolskim Konkursie na grafikę PAX w Warszawie (1974), Medal Miasta Clermont-Ferrand na wystawie Współczesnej Grafiki Polskiej



(1977), II nagrodę na Ogólnopolskiej Wystawie Grafiki w Warszawie (1978), nagrodę w Ogólnopolskim Konkursie na Grafikę w Łodzi (1985).

### **Dialog z Bogiem**

Artystka często i chętnie podejmuje w swojej twórczości wątki religijne. Dobrym przykładem jest tutaj cykl *Całunów* z lat 80, który to całun jest rodzajem maforium, z tym że to ostatnie zwyczajowo pełni funkcję nakrycia głowy, zaś całuny Snarskiej są rodzajem chusty zastaniającej całą twarz. Również bardzo interesująca jest powstała w tym samym czasie seria wizerunków twarzy-krzyży, wykonanych na ręcznie czerpanym papierze, specjalnie gniecionym, przywodzącym na myśl zarówno zmarszczki na twarzy, oznakę troski i starości, jak również niejednoznaczność i nieodwracalność upływu czasu. Tajemnica ukrywająca się pod zastoną przywodzi na myśl zastonę na obrazie Matki Boskiej Częstochowskiej. Skojarzenie jest nieprzypadkowe, bowiem artystka uzyskała II nagrodę w konkursie zamkniętym na dzieło plastyczne w 600-lecie obecności obrazu Bogurodzicy na Jasnej Górze. Grafika ta przedstawia samo tylko maforium Matki Boskiej, bez twarzy, za to z dwiema rysami. Cała powierzchnia grafiki jest pokryta tak charakterystyczną dla artystki siateczką żył i tętnic, które zwiastują pulsujące, wieczne życie. Nieobecność Maryi pod chustą

można interpretować wielorako – jako możliwość współpracy z Nią w dziele zbawienia, jako dowód wątpliwości lub jako poszukiwanie Boga.

Jak mówi sama artystka:

„Osądź mnie Boże

Jeśli skrzywdziłam człowieka [...]

Za wątpliwości w Twoją stronę kierowane,

Za odchodzenie od rzeczy świętych,

Za bunt w duszy niepokornej,

Ale nie sądz mnie Panie za krzywdy,

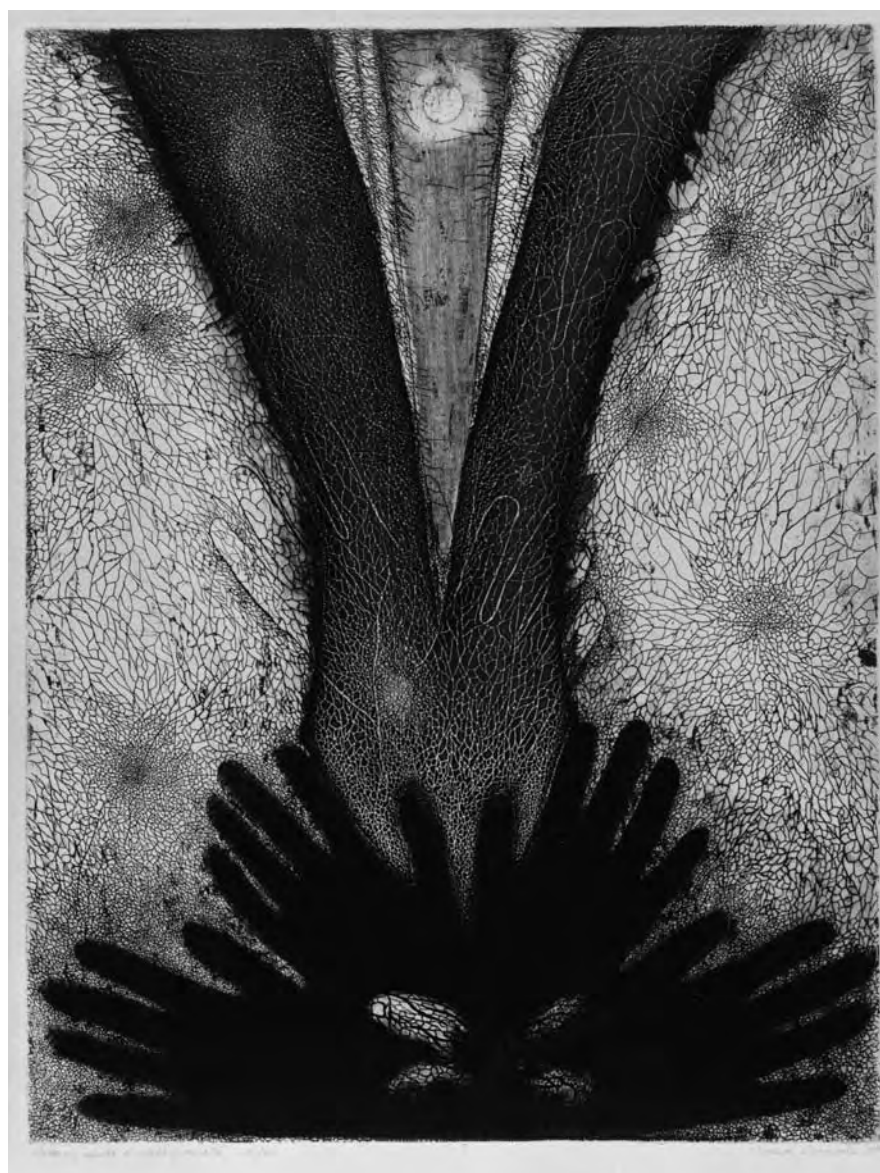
które sama sobie wyrzodziłam...”

### **Sztuka jak granat dojrzały**

Irena Snarska, graficzka, malarka i poetka, jest jedną z kilku artystek, uprawiających głównie techniki metalowe, które potrafiły stworzyć indywidualny styl, oparty w dużej mierze na poszukiwaniach warsztatowych, do pewnego stopnia pokrewnych z modnym swego czasu malarstwem materii. Widać to przede wszystkim w wielości stosowanych faktur, przypominających siatkę spękań na wysuszonej ziemi albo krakelury na starym obrazie. To element rozpadu materii, znak śmierci. Istnieje jednak również i druga strona, a mianowicie owa siatka przypomina często system korzeniowy albo sieć naczyń krwionośnych. W obu wypadkach chodzi o system nawadniania, system dróg rozprowadzających życiodajne składniki



W pracowni na ASP, podczas korekty



„Rzeczy duże i rzeczy małe”, 1979,  
akwaforta z akwatintą



po całym organizmie. I to jest druga strona, strona życia. Odkrywanie obu tych stron, „powolne otwieranie bramy” jest istotną cechą w przypadku sztuki Ireny Snarskiej.

Przykładem tego rodzaju prac są grafiki *Pożądam cię, wiosno* i *Lato 1980*. Spękania przypominające fakturę koronek lub współczesnych firanek w oknie, zastosowane w cyklu *Całunów*, dookreślają miękkość i delikatność zasłon, zza których wyzierają rysy twarzy. Działaniem zbliżonym do powyższych eksperymentów graficznych jest zastosowanie gnieczonego papieru.

Rozwój sztuki Snarskiej przebiega typowo począwszy od lat 70., kiedy to artystka tworzy tak charakterystyczne dla tamtego okresu prace o wydźwięku metafizycznym, podejmujące tematy, które we względnym dobrobycie i przy specyficznym rodzaju wolności panującej w czasach „socjalizmu z ludzką twarzą” pojawiały się u wszystkich polskich artystów w tamtym okresie (np. *Koniec gry*, *Kompozycja wiosna*). Potem w latach 80. stopniowo twórczość artystki wchodzi w swoją najlepszą fazę, powiązaną z eksperymentami fakturowymi. Wtedy też Snarska zwraca się ku tematom religijnym. Jej sztuka jest dobrym przykładem warszawskiej grafiki w technikach metalowych, odwołującej się do Nowej Figuracji i malarstwa materii.

Jak pisze artystka:

„Stworzysz płaszczyznę spękaną  
Jak ziemia słońca pełna  
Aż po stopy do łez zraniona  
By zebrać ślad niedokończonej  
Akwaforty i akwatinty  
Jak granat dojrzały”.



„Pieta z aniołem”, akwaforta z akwatintą, 1997



Jedna z najnowszych prac Ireny Snarskiej (płyta i odbitka), akwaforta z akwatintą

Anna Manicka – historyk sztuki, pracuje w Gabinetzie Grafiki i Rysunków Współczesnych Muzeum Narodowego w Warszawie, zajmuje się grafiką dwudziestolecia międzywojennego, a także twórczością B. W. Linkego.



Dorota M. Kozielska

# EDMUND BARTŁOMIEJCZYK

w Akademii  
Sztuk Pięknych  
w Warszawie  
w latach  
1945-1950

Druga wojna światowa przerwała w tragiczny sposób rokujący wielkie nadzieje rozwój polskiej sztuki. Warszawa legła w gruzach, a jej zbiory muzealne i biblioteczne zostały wywiezione lub zniszczone przez Niemców. Dorobek całego życia większości warszawskich artystów często przypadł całkowicie w okresie powstania warszawskiego lub został rozproszony.

Wychodzący po wojnie „Głos Plastyków” zamieszczał kolejne listy poległych, pomordowanych lub zaginionych twórców.<sup>1</sup> Liczni spośród przedwojennych profesorów i absolwentów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie rozproszyli się po świecie. W latach wojny wielu artystów, nie mogąc utrzymać się ze swojej twórczości, podejmowała jakiegokolwiek zajęcia, zapewniające utrzymanie. Tylko nieliczni mogli dorywczo poświęcić się pracy twórczej. Wykorzystywano w niej materiały dostępne, często najtańsze.

1

Patrz: „Głos Plastyków” nr VII/1946-VIII/1947, IX/1948.





Edmund Bartłomiejczyk, „Stare chatupy”, ok. 1947-48, akwaforta, wł. Muzeum ASP

2

Prace przekazane przez prof. Tadeusza Tuszewskiego do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie.

3

Zgłoszenie do pracy w ASP w Warszawie z dn. 1.04.1945 r., akta osobowe E. Bartłomiejczyka KD 97, Archiwum ASP w Warszawie.

4

Powołanie E. Bartłomiejczyka na stanowisko profesora w dn. 3.04.1945 r., pismo rektora ASP prof. Stanisława Ostoi-Chrostowskiego nr 1/45., j.w.

5

K. Piwocki, *Historia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*, Warszawa 1965, s.103, protokół posiedzenia senatu ASP z dn. 18.02.1947 r.

Dom Edmunda Bartłomiejczyka pod skarpą wiślaną przy ul. Wrońskiego ocalał w powstaniu prawdopodobnie dlatego, że znajdował się w dzielnicy niemieckiej. Przepadł natomiast prawie cały dorobek twórczy artysty. Wyrzucony przez Niemców z własnej willi, chcąc ratować kłocki drzeworytnicze oraz odbitki swoich prac graficznych, Bartłomiejczyk przeniósł je na teren fabryki żyrandoli A. Marciniaka, w której pracował jeszcze przed wojną. Uznał to miejsce za bezpieczniejsze. Fabryka została jednak w czasie powstania zbombardowana, wszystkie przechowywane tam prace artysty uległy zniszczeniu. Ocalały natomiast, uznane przez Bartłomiejczyka za mniej wartościowe odbitki drzeworytnicze, szkice oraz rysunki, pozostawione w mieszkaniu na ulicy Chmielnej.<sup>2</sup>

Edmund Bartłomiejczyk zgłosił się do pracy w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 1 kwietnia 1945 r.<sup>3</sup> Został powołany przez rektora uczelni, Stanisława Ostoję-Chrostowskiego na stanowiska profesora.<sup>4</sup>

W tym czasie trwała jeszcze wojna. Gmach ASP na Wybrzeżu Kościuszkowskim został poważnie zniszczony w czasie oblężenia Warszawy we wrześniu 1939 roku. Biuro Odbudowy Stolicy odmówiło Akademii lokalizacji uczelni w jej dawnym gmachu. Uzasadniano tę zaskakującą decyzję planem wyburzenia budowli na wybrzeżu wiślanym, by stworzyć tam szeroki pas zieleni.<sup>5</sup> Rektor szukał po całej Warszawie, a nawet w łodzi gmachu, w którym Akademia mogłaby wznowić działalność.

Edmund Bartłomiejczyk wraz z kilkoma pozostałymi przy życiu, przedwojennymi profesorami wspierał rektora w dążeniu do utrzymania autonomii uczelni i zachowania ciągłości jej tradycji. Profesorowie z wieloletnim akademickim doświadczeniem nie mogli uznać, by ktokolwiek współdecydował o sprawach uczelni czy wręcz narzucał własne pomysły. Na tym tle Akademia weszła w groźny konflikt z Zarządem Głównym Związku Polskich Artystów Plastyków, który chciał współdecydować w sprawach





Plener studentów ASP w Suffczyźnie, ok. 1950 r.,  
 fot. Archiwum ASP

programu i o kandydaturach na stanowiska profesorów uczelni.<sup>6</sup> Bartłomiejczyk wraz z gronem profesorów ASP: Tadeuszem Breyerem, Romualdem Guttem, Bohdanem Pniewskim i Michałem Walickim wystosował pismo do Zarządy Głównego ZPAP, w którym pedagodzy stwierdzali, że Akademia „nie podlega Związkowi, że cieszyła się zawsze i – jak mają nadzieję – cieszyć się będzie nadal autonomią, w której obronie obowiązani są stawać.”<sup>7</sup>

W tym samym momencie senat uczelni wraz z rektorem złożył rodzaj memoriału ministrowi Kultury i Sztuki. Była to prośba o potwierdzenie przez Ministerstwo, że Akademia posiada autonomię. Posłużono się przy tym argumentem, że jest to uczelnia z wieloletnimi tradycjami, której program został opracowany w wyniku konspiracyjnych zebrań grona profesorskiego. Wielu z nich poległo w czasie wojny z ręki wroga. Pod memoriałem podpisali się profesorowie Stanisław Ostoja-Chrostowski, Edmund Bartłomiejczyk, Tadeusz Breyer, Romuald Gutt i Michał Walicki.<sup>8</sup> Bartłomiejczyk był w tym czasie prorektorem Akademii, a więc pełnił tę samą funkcję, co przed wybuchem wojny. Wiązało się to z jego żywym uczestnictwem w długotrwałych dyskusjach na temat struktury wydziałowej uczelni.

Dnia 5 grudnia 1945 r. na posiedzeniu senatu ASP w Warszawie Bartłomiejczyk został jednogłośnie wybrany prorektorem na następny rok. Na tym samym posiedzeniu senat podjął uchwałę o wystąpieniu z wnioskiem do ministra kultury o nadanie artyście tytułu profesora zwyczajnego.<sup>9</sup>

W tym momencie rozwoju uczelni przedstawiano jej strukturę jako trójwydziałową, posiadającą Wydział Malarstwa, Grafiki i Rzeźby oraz Studium Nauk Humanistycznych.<sup>10</sup>

W trakcie trzydniowych obrad senat przyjął kandydatury na profesorów wakujących katedr, zapro-

ponowane przez Zarząd Główny ZPAP. Byli to Jan Cybis, Aleksander Rafałowski oraz Jan Sokołowski. Senat został zmuszony do uznania decyzji Zarządu. Próba walki o niezależność uczelni nie powiodła się. Edmund Bartłomiejczyk pozostał prorektorem Akademii do 27 czerwca 1946 roku. Od nowego roku akademickiego, kiedy została ostatecznie określona struktura uczelni, Bartłomiejczyk został wybrany na dziekana Wydziału Grafiki (listopad 1946 r.).<sup>11</sup>

W kwietniu 1947 roku wziął udział w plenerze studentów ASP, zorganizowanym w wydzierżawionym przez uczelnię dworku w Suffczyźnie nad Świdrem. Było to miejsce pracy studentów i wykładowców Akademii.

Z lat 1947 i 1948 pochodzi cykl rysunków z Suffczyzna, które w zasadniczy sposób różnią się od dotychczasowych prac artysty. Bożena Kowalska zwróciła uwagę, że w rysunkach tych przewija się „wyraźna nuta impresjonistycznego widzenia.”<sup>12</sup> Oglądając cykl powstały w okolicach Suffczyzna, można odnieść wrażenie, że Bartłomiejczyk operujący oszczędnymi środkami, przy użyciu kredki litograficznej, chciał utrwalić ulotne fragmenty ciągle zmieniającego się pejzażu. Potraktował te rysunki jako osobiste notatki, coś w rodzaju szkicownika.

Dzięki zabiegom Edmunda Bartłomiejczyka w 1947 roku w budynku Szkoły Dziennikarstwa przy ulicy Rozbrat 44a wynajęte zostały pomieszczenia, w których do czerwca 1949 roku mieściły się dwie pracownie graficzne, zaś na korytarzu prowadzone były wykłady historii sztuki.<sup>13</sup>

Właśnie tam Bartłomiejczyk zaczął od nowa tworzyć kompletny warsztat litograficzny, potrzebny do prowadzenia zajęć praktycznych dla studentów Wydziału Grafiki. Nauka litografii była przez profesora uważana za podstawową w programie wydziału. Nawiązywał w ten sposób do przedwojennego programu swojej pracowni grafiki użytkowej.

W skąpo zachowanej korespondencji Bartłomiejczyka przetrwał list do Wiktora Podolskiego, prawdopodobnie z końca 1947 roku, w którym, jako dziekan Wydziału Grafiki, artysta omawiał jego organizację i program studiów.<sup>14</sup> W liście tym profesor, chcąc pozyskać Podolskiego na miejsce wakujące po zmarłym Stanisławie Ostoi-Chrostowskim, szczegółowo przedstawił trudną sytuację pracy w odbudowującej się uczelni. Zajęcia z techniki drzeworytniczej prowadził wówczas w zastępstwie Tadeusz Kulisiewicz, jednocześnie kierujący zajęciami z technik metalowych.

Bartłomiejczyk pisał do Podolskiego o braku materiałów graficznych: „Dłutek proszę naściagać i dla siebie i dla studentów, bo tutaj brak. To samo z kamieniem do ostrzenia dłutek korytkowych. (...) Brak też bukszpanu i papieru cienkiego japońskiego, drukujemy na offsetowym.” List ten doskonale charakteryzuje Bartłomiejczyka jako człowieka praktycznego, mocno stąpającego po ziemi, troszczącego się o najdrobniejsze szczegóły przyszłego bytu osoby, którą zapraszał do pracy w Akademii. „Jeżeli Pan zaopatrzone jest w ubranie, a zwłaszcza bieliznę na pierwsze lata zagospodarowania się, to wszystko może pójść dobrze.”

Na jesieni 1949 roku Edmund Bartłomiejczyk ciężko zachorował. Spędził w szpitalu pięć miesięcy. Proś-

**6**  
 Pismo ZPAP do senatu ASP,  
 z dn. 21.VI.1945 r., Arch. ASP

**7**  
 Pismo profesorów ASP do Zarządu Głównego  
 ZPAP z dn. 29.X.1945 r.

**8**  
 Pismo senatu ASP do ministra Kultury  
 i Sztuki z dn. 30.X.1945, Arch. ASP

**9**  
 Nadanie E. Bartłomiejczykowi tytułu  
 prof. zwyczajnego grafiki ASP dekret  
 nominacyjny B. Bieruta z dn. 1.05.1946 r.

**10**  
 Protokół posiedzenia senatu ASP  
 z dn. 4-6.XII.1945 r.

**11**  
 Protokół Posiedzenia senatu ASP  
 z dn. 16.XII.1946 r.

**12**  
 B. Kowalska, Edmund Bartłomiejczyk,  
 Warszawa 1963, s. 27.

**13**  
 Gmachy ASP w Warszawie, Arch. ASP

**14**  
 List E. Bartłomiejczyka do Wiktora  
 Podolskiego, bez daty, prawdopodobnie  
 z czerwca 1948 r.

**15**  
 Pismo rektora ASP, prof. Franciszka Strykiewicza  
 w sprawie zapomogi pieniężnej dla  
 E. Bartłomiejczyka skierowane do MKiS  
 z dn. 12.10.1948, M. 329/49.

**16**  
 Pismo dyrektora Departamentu MKiS  
 Bohdana Urbanowicza Nr SO-9272/49  
 z dn. 5.12.1949 zawiadamiające, że „wniosek  
 o przydzielenie przez Ministerstwo  
 zapomogi Ob. Bartłomiejczykowi Edmundowi  
 nie może być uwzględniony z powodu braku  
 kredytu na ten cel”.

ba skierowana przez senat ASP w Warszawie do Ministerstwa Kultury i Sztuki o zapomogę pieniężną dla profesora, który musiał poddać się poważnej operacji, a później intensywnej kuracji, nie została niestety spełniona.<sup>15</sup> Dyrektor Departamentu Plastyki Bohdan Urbanowicz tłumaczył odmowę przyznania zapomogi brakiem kredytu na ten cel.<sup>16</sup> Sama Akademia nie mogła takiej zapomogi udzielić, nie posiadała bowiem dostatecznych środków. Rodzina artysty i Akademia apelowały do władz o pomoc w zdoby-

17

List E. Bartłomiejczyka do rektora ASP prof. F. Strykiewicza z dn. 6.03.1950 r. „Kontakty moje z asystentem i pracownią utrudnione pobylem w szpitalu, obecnie będą ustalone ściślej w pewnych dniach w moim mieszkaniu, co mi ułatwi czuwanie nad pracami uczniów bez większego wysiłku fizycznego jakim byłby dojazd do ASP i wejście na 3-cie piętro”. Arch. ASP

18

List E. Bartłomiejczyka do dyrektora ASP Wacława Drojanowskiego z dn. 30.06.1950 r. w sprawie przedłużenia pracy pracowni litograficznej od 15.08 do początku roku akademickiego 1950/51.

19

Wspomnienia Juliana Pałka, sierpień 1995, oprac. D. M. Kazielska.

20

J. Pałka op. cit.

21

Kondolencje nadesłane do ASP po śmierci E. Bartłomiejczyka 2.09.1950 r. w Warszawie, Arch. ASP

22

Katalog Grupy Artystów Plastyków „Powiśle”. Muzeum Narodowe [w Warszawie] 1948.

ciu lekarstw i możliwość leczenia za granicą, co pozostało bez echa.

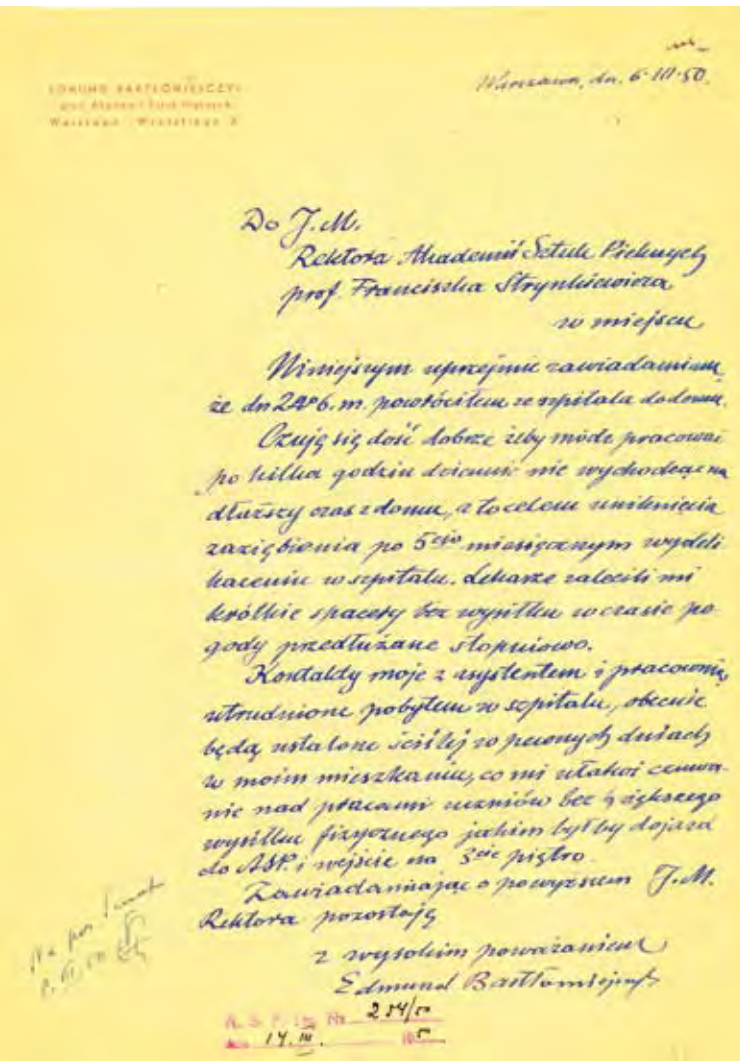
Ze szpitala Bartłomiejczyk powrócił do domu 2 marca 1950 roku. W cztery dni później skierował do rektora list, powiadamiający go, że mimo ograniczonych przez stan zdrowia możliwości poruszania się, będzie się kontaktował z asystentem i studentami z Wydziału Grafiki u siebie w mieszkaniu. Zaczął prowadzić tam normalne zajęcia, robiąc korekty prac swoich uczniów.<sup>17</sup>

Julian Pałka, późniejszy profesor i wieloletni rektor ASP, tak wspomina te zajęcia: „Przychodziliśmy do jego domu, by nie stracić z nim kontaktu i kontynuować studia. Pracownia profesora w jego willi przepojona była ciepłem. Wnętrze urządzone było

z prostotą, lecz zarazem dużym smakiem. Na ścianach wisiały malowane na szkłe, huculskie obrazy ludowych artystów. W pokoju stały figurki świętków. Wyczuwało się, że właściciel tego domu rozmiłowany jest w sztuce wschodnich Karpat. Odzwierciedlało się to w wielu jego pracach jeszcze przed wojną. Ten szczególnie klimat wnętrza stanowił swoiste dopełnienie obrazu naszego Profesora, Jego życia i twórczości.”<sup>18</sup>

Wznowienie zajęć nie w pełni zadowoliło osłabionego przecież ciężką chorobą profesora. Wciąż zatroskany o poziom studenckich prac graficznych, przedłużył funkcjonowanie pracowni litograficznej od 15 sierpnia do początku roku akademickiego, „w którym to czasie niektórzy uczniowie mogliby przy po-

Edmund Bartłomiejczyk, „Wozy”, rysunek tuszem, 1947, wł. Muzeum ASP



List prof. Edmunda Bartłomiejczyka do prof. Franciszka Strykiewicza, rektora ASP z 6.03.1950. Archiwum ASP

mocy instruktora ob. K. Trzcíńskiego dopełnić programu.”<sup>19</sup> Można zaryzykować stwierdzenie, że był to prawdziwy ewenement w praktyce prowadzenia zajęć na Akademii warszawskiej. Edmund Bartłomiejczyk pracował do ostatnich dni swojego życia. Julian Pałka napisał o profesorze: „Czuliśmy się bardzo z nim związani. Kiedy odszedł, wszystkim nam zabrakło kogoś bardzo ważnego, kto bardzo dużo nas nauczył i potrafił wskazać właściwą drogę w życiu. Bez niego zrobiło się nagle bardzo pusto.”<sup>20</sup> Edmund Bartłomiejczyk zmarł 2 września 1950 roku. Został pochowany na warszawskich Powązkach.<sup>21</sup> Sylwetka profesora Bartłomiejczyka rysuje się nam jako wzór pedagoga o zupełnie wyjątkowych cechach. Bardzo poważne traktowanie swoich zadań i roli, świadomość ciężkiej na nim odpowiedzialności za ukształtowanie przyszłych artystów, jak również głęboka troska o poziom i formę grafiki polskiej, to cechy charakteryzujące działalność Bartłomiejczyka.

Równoległe z pracą pedagogiczną Edmund Bartłomiejczyk w okresie powojennym czynnie uczestniczył w polskim życiu artystycznym. Wziął między innymi udział w wystawie prac artystów plastyków, zwanych grupą „Powiśle”, otwartej 19 kwietnia 1948 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie.<sup>22</sup>



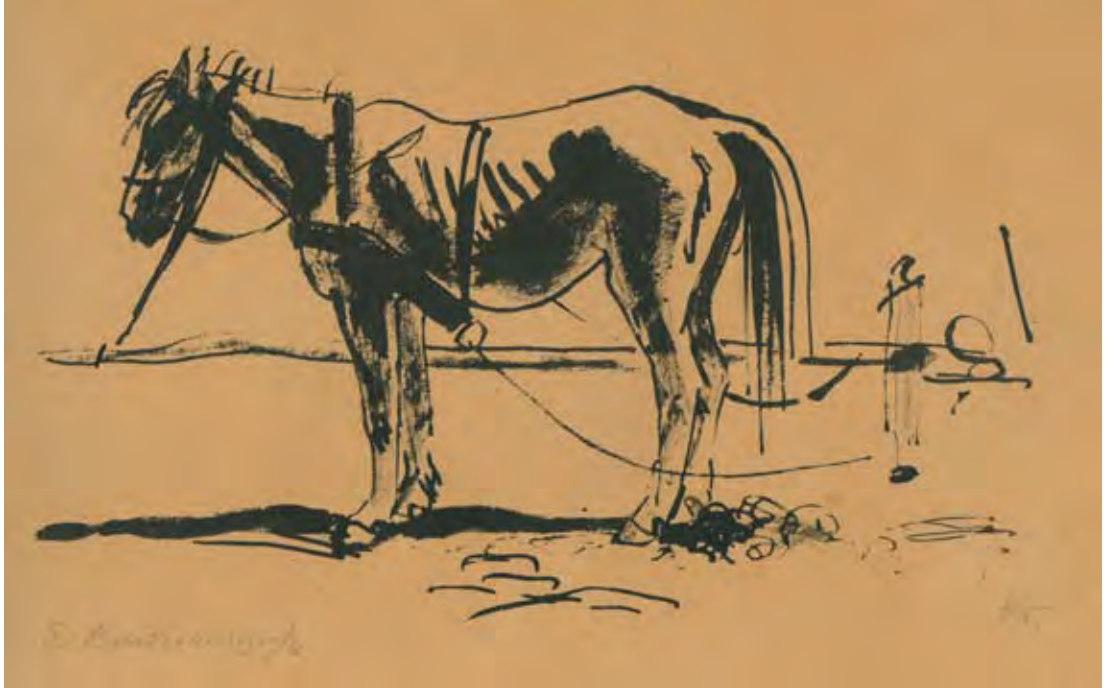
Grupa ta została zorganizowana w 1947 roku przez Stanisława Ostoję-Chrostowskiego, wybitnego grafika, pierwszego powojennego rektora ASP oraz przez malarza Edwarda Kokoszkę. Nazwa grupy pochodzi od dzielnicy, w której jest usytuowany gmach warszawskiej Akademii, dawniejszej Szkoły Sztuk Pięknych.

W okresie dwudziestolecia międzywojennego w Szkole zajęcia prowadzili wybitni polscy artyści, tacy jak Stanisław Ostoja-Chrostowski, Tadeusz Breyer, Wojciech Jastrzębowski, Edmund Bartłomiejczyk, weszli oni potem w skład grupy „Powiśle”. Obok nich działali w niej wychowankowie Akademii z tamtego okresu: Eugeniusz Arct, Czesław Borowczyk, Michał Bylina, Alfons Karny, Tadeusz Kulisiewicz, Franciszek Masiak, Teresa Roszkowska. W czasie, kiedy powstała grupa, wspaniałe lata wspólnej pracy na Powiślu były już tylko wspomnieniem.

We wstępie do katalogu wystawy czytamy o założeniach programowych grupy: „Grupa »Powiśle« nie reprezentuje jednolitego światopoglądu plastycznego, lecz łączy ją przede wszystkim wspólny sentyment do Powiśla, t.j. miejsca, w którym się znajdował gmach Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Cechami charakterystycznymi tego środowiska warszawskiego są: lojalność dla wszystkich kierunków sztuki, równowartość wszystkich jej działów oraz wyśiłki związania sztuki z życiem. Tę tradycję »Powiśle« ma zamiar kontynuować.”<sup>23</sup>

Ta lapidarność i otwartość przesłania programowego grupy stała się obiektem krytyki ze strony ówczesnej recenzentki „Nowin Literackich”. Przedstawiając przytoczony wyżej wstęp, dziennikarka pisze: „Nie wiem czy to słuszne stanowisko. Myślę, że wspólny front ideologii artystycznej powinien być cechą charakterystyczną grupy, w przeciwnym razie nie widzę potrzeby tworzenia grupy. Koleżeństwo to podstawa natury towarzyskiej, od grupy oczekujemy zwykle wspólnego rozpracowania zagadnień.”<sup>24</sup> Dla innych recenzentów wspólne korzenie wywodzące się z ASP również były zbyt bląhą podstawą do stworzenia grupy artystycznej. Pozostali chwalili realistyczną formę prac wystawiających artystów, tworzących „w sposób mniej więcej dla widza zrozumiały.”<sup>25</sup>

Krytyk, publikujący w „Odrodzeniu”, kryjący się pod literami azl pisał: „Dziś, gdy po latach okupacji chcemy wychować od A odbiorcę sztuki, gdy publiczność nasza szuka w sztuce wrażeń i odpoczynku, karmienie jej (i zniechęcanie) wyłącznie sztuką ekskluzywną i doświadczalną jest przeskokiem dla świadomości widza za trudnym i nie zawsze potrzebnym.”<sup>26</sup> Takiej postawie twórczości adresowanej do elit recenzent przeciwstawiał prace artystów z grupy „Powiśle”, które zaspakajałyby potrzebę odbioru sztuki przez wszystkich, określanej przez niego jako „strawną”. „Miło stwierdzić ponad wszelką wątpliwość, że jest to grupa, której genezą oraz celem (jak to się wciąż u nas dzieje) nie jest negacja, bunt, protest, wstręt i oburzenie, lecz po prostu – zdrowa chęć umożliwienia społeczeństwu zetknięcia z kilkoma rodzajami sztuki, na pewno dobrej, a mimo to na ogół przystępnej i zrozumiałej.”<sup>27</sup>



Edmund Bartłomiejczyk, „Koł”, litografia, 1947, wł. Muzeum ASP

Prace Edmunda Bartłomiejczyka, wystawione w Muzeum Narodowym, zostały zauważone przez krytykę jako „szlachetne i spokojnie skomponowane rysunki fragmentów Warszawy.”<sup>28</sup> Tylko recenzent „Życia Warszawy” zwrócił uwagę, że Edmund Bartłomiejczyk wskrzesza swymi rysunkami kościoły zabytkowe stolicy.”<sup>29</sup> Temat ruin był niezwykle istotny dla Bartłomiejczyka. Były to prawdopodobnie te same prace, które prezentował on w Salonie Sztuki „Nike” w 1945 r.

Artysta przedstawił na wystawie „Powiśla” 7 rysunków: Kościół OO Bazylianów, dwa rysunki kościoła św. Aleksandra, *Rysunek Starego Miasta*, *Grób Nieznanego Żołnierza*, *Kościół garnizonowy*, *Ulicę Miodową* i jedną litografię pt. *Park*. Rysunki fragmentów Warszawy określono jako „skomponowane monumentalnie i nacechowane pewnością rysunku oraz umiarem.”<sup>30</sup> Sprawność ręki artysty rysującego z ogromną swobodą widoczna jest w pracy *Ulica Miodowa*, w której na drugim planie widoczne są wieże kościoła kapucynów. Dramatyzm zgliszcz, kryjących się w cieniu kontrastuje z szerokimi plamami słonecznego światła, które ogarnia wieże kościoła. Bartłomiejczyk był jednym z nielicznych artystów, którzy zajęli właściwą postawę, angażując się aktywnie w organizowanie życia artystycznego w skomplikowanej sytuacji końca lat 40. Jeszcze przed II wojną światową był on świadomy celów artystycznych, jakie miała spełniać grafika, zarówno warsztatowa jak i użytkowa.

Artysta nie został oszołomiony nową rzeczywistością, jak wielu ówczesnych twórców. Przeciwnie, bardzo rzeczowo odnalazł swoje miejsce w zaistniałej sytuacji, także jako pedagog w ASP, dysponujący dokładnie przemyślanym programem, który nie zawierał elementów propagandowych, a był sprawdzony pod względem artystycznym. Trafnie odnalazł też Bartłomiejczyk swoje miejsce jako twórca, biorąc aktywny udział w życiu artystycznym. W szczególności sposób zaznaczają się w jego pracach motywy patriotyczne i narodowe.

Działalność publiczna ukazuje nam Bartłomiejczyka jako człowieka zachowującego wewnętrzną autonomię, niezależność, system wartości, który pozwolił mu działać w sposób prawy, bez względu na polityczne okoliczności. Artysta był świadom swego życiowego wyboru i konsekwentnie go realizował.

- .....
- 23**  
Wstęp do katalogu Grupy „Powiśle”.  
Muzeum Narodowe [w Warszawie] 1948.
- .....
- 24**  
„Nowiny Literackie”, 1948 [IX].
- .....
- 25**  
azl, „Odrodzenie”, 1948 [IX].
- .....
- 26**  
j.w.
- .....
- 27**  
j.w.
- .....
- 28**  
szlach, „Życie Warszawy” 1948, nr 204.
- .....
- 29**  
j.w.
- .....
- 30**  
j.w.

Dorota M. Kozielska – absolwentka UW. W latach 1981–1989 pracowała w „drugim obiegu”. Autorka szeregu artykułów i opracowań z zakresu biografistyki. Kieruje Archiwum ASP w Warszawie.

Jerzy Łukaszewicz

# AKORDEON W AMFG

65  
ANNI  
1946-2011

## Jak to się zaczęło?

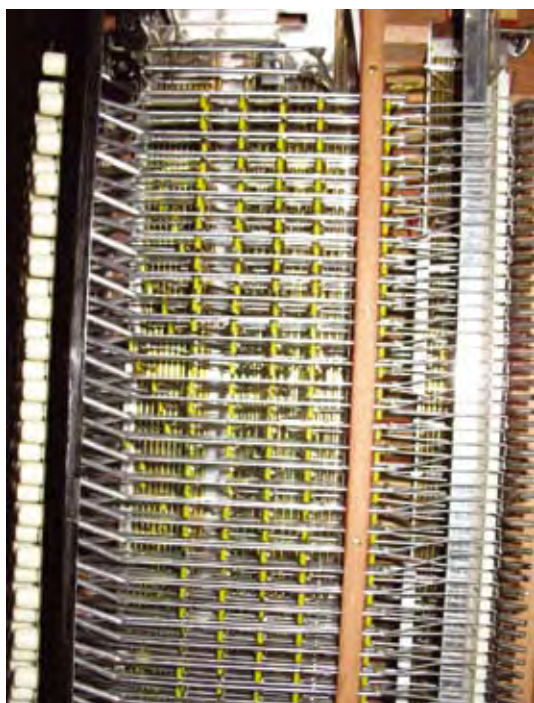
Akordeon znamy wszyscy, rozpoznajemy jego niepowtarzalne, charakterystyczne brzmienie. Mamy w pamięci francuski akordeon w walcach musette, rosyjski bajan, bandoneon, czy ludową harmonię. Coraz częściej możemy usłyszeć w salach koncertowych szlachetne brzmienie akordeonu koncertowego. Taka różnorodność, tak odmienne dźwięki, wydawałoby się różnych niepodobnych do siebie, nawet z wyglądu, instrumentów, ale to ciągle ten sam instrument, w którym źródłem dźwięku jest stroik przelotowy. Jednak nie zawsze tak było. Mimo, że stroik przelotowy był znany od tysięcy lat, dopiero na początku XIX wieku udało się skonstruować instrumenty, które można uznać za pierwowzory współczesnego akordeonu. Interesujący dla nas, Polaków, był fakt, że już w roku 1824 warszawski fortepianmistrz, Józef Długosz, uzyskał patent na eolipantalion, czyli połączenie w jeden instrument eolimelodiconu (rodzaj instrumentu o stroikach przelotowych) i pantalionu (jak nazywano wówczas fortepian). Na eolipantalio nie koncertował Fryderyk Chopin, który podobno skomponował na niego dwie fantazje (zaginione w XIX w.). Instrumenty te szybko zostały wyparte przez physharmonikę, jedną z poprzedniczek fisharmonii.

W 1829 r. w Wiedniu budowniczy organów Cyrill Demian oraz jego synowie opatentowali instrument o nazwie accordion. Kilka modeli zachowało się do dnia dzisiejszego. Przechowywane są w Technisches Museum w Wiedniu.



Stroik przelotowy





Mechanizm basowy akordeonu koncertowego

Od tego czasu wzrastała stale liczba firm produkujących instrumenty oraz różnorodność rozwiązań. Pojawiły się inne instrumenty miedzyowe ze strokiem przelotowym: koncertina angielska, koncertina niemiecka i bandoneon. Ich rozwój przebiegał równolegle do accordionu czy różnych rodzajów harmonii. Duże zainteresowanie koncertiną zaowocowało powstaniem oryginalnej literatury, podręczników do nauki gry, wydawaniem periodyków z muzyką na ten instrument. Na bazie koncertiny Heinrich Band zbudował nowy instrument, który nazwał od swojego nazwiska bandoneon. Wraz z niemieckimi emigrantami bandoneon znalazł się w Ameryce Południowej (Argentyna, Brazylia, Urugwaj). Urósł tam – za przyczyną tanga – do rangi instrumentu narodowego. Można tu wspomnieć, że w latach dwudziestych XX wieku, właśnie w związku z rosnącą popularnością tanga argentyńskiego (w którego klasycznej instrumentacji dużą rolę pełnił akordeon) w kawiarnianych zespołach zaczęto zatrudniać pianistów posiadających jednocześnie umiejętność gry na

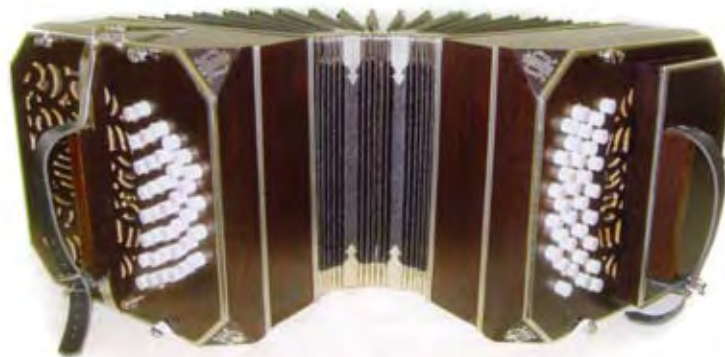


Koncertina angielska

akordeonie. Na ich użytek wyprodukowano specjalny model akordeonu, tzw. harmonię pianową, posiadającą klawiaturę podobną do fortepianowej. Dzisiaj nazywamy go akordeonem klawiszowym (w odróżnieniu od guzikowego).

Można oczywiście zagłębiać się w szczegóły rozwoju akordeonu, ale jest to temat na grubą książkę, więc poprzestańmy na stwierdzeniu, że akordeon, bandoneon, fisharmonia i koncertina ewoluowały systematycznie, przetrwały do naszych czasów w nowoczesnych formach i funkcjonują aktualnie w muzyce.

Współczesne instrumenty koncertowe mało przypominają pierwsze akordeony. Skala, możliwości dynamiczne, barwowe, artykulacyjne nie dają się porównać z wcześniejszymi konstrukcjami. Dzielą je dziesiątki lat rozwoju metalurgii, tworzyw sztucznych, metod produkcji i badań naukowych. Akordeon stał się dojrzałym instrumentem,



Bandoneon

którego zalety można poznać nie tylko w muzyce solowej. Często wykorzystywany jest w muzyce kameralnej, a także w koncertach z orkiestrą symfoniczną, niczym nie odbiegając pięknym brzmieniem od klasycznych instrumentów, a wyróżniając się oryginalnością barwy dźwięku. To samo dotyczy bandoneonu. Ma on w stosunku do akordeonu koncertowego uboższe możliwości wykonawcze, ale ze względu na charakterystyczne brzmienie, chętnie jest stosowany w zespołach grających np. modne ostatnio utwory Astora Piazzolli. Współczesne bandoneony konstruowane są w taki sposób, że akordeonista grający na akordeonie guzikowym bez trudności może grać na bandoneonie. Pojawiają się ostatnio akordeony elektroniczne, ale nie dają one na obecnym etapie rozwoju takich możliwości kształtowania dźwięku, jak akordeon akustyczny i łatwo można rozpoznać, że mamy do czynienia z instrumentem elektronicznym.

### Powstanie klasy akordeonu w uczelni warszawskiej

Możliwości wykonawcze i sonorystyczne współczesnego akordeonu są na takim poziomie, że może on z powodzeniem być stosowany w kształceniu muzycznym na wszystkich jego etapach.

Nacisk środowiska akordeonistów spowodował wprowadzenie akordeonu do szkół muzycznych. W Polsce przypadło to na okres po II wojnie światowej. Już w 1945 roku akordeon wprowadzono w siedmiu szkołach muzycznych, jednak brak wykwalifikowanej kadry nauczycielskiej powodował, że naukę gry na akordeonie prowadzili tam przeważnie muzycy innych specjalności. Tym bardziej nie było mowy jeszcze o wprowadzeniu akordeonu na wyższe uczelnie muzyczne. Właściwe wykształcenie można było zdobyć za granicą.

Pedagogiem, który w latach 1956-1959 zdobył kwalifikacje na uczelni w Weimarze, był Włodzimierz Lech Puchnowski (ur. 1932). Został on potem zatrudniony jako pedagog w warszawskiej Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej (dzisiejszej Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina). Wprowadzenie w 1964 roku specjalności „gra na akordeonie” na wydziale instrumentalnym było możliwe tylko dlatego, że Puchnowski dysponował już w tym czasie odpowiednimi kwalifikacjami do prowadzenia zajęć na wyższej uczelni. Jego działalność koncertowa zamyka się liczbą 2000 koncertów, głównie z założonym przez siebie w 1961 roku Warszawskim Kwintetem Akordeonowym. Natomiast jego aktywność naukowa określiła podstawy i kierunki rozwoju akordeonistyki i stworzyła teoretyczne założenia dla ukształtowania sztuki wykonawczej, opracowania współ-

czesnych metod nauczania oraz zasadniczych dla przyszłości instrumentu zmian w produkcji akordeonów w skali międzynarodowej.



Włodzimierz Lech Puchnowski

W 1979 roku powołano w PWSM w Warszawie Zakład Akordeonistyki. Nie bez wpływu na tę decyzję był udział polskich akordeonistów (J. Kaszuba, J. Łukasiewicz, K. Olczak) w festiwalu muzyki współczesnej Grazu w 1978 r. Zespół prowadzony przez wybitnego dyrygenta Jacka Kaspszyka zaprezentował tam utwory polskich kompozytorów, m.in. A. Krzanowskiego i A. Dobrowolskiego. Koncert okazał się wielkim sukcesem, a wspaniałe recenzje, jakie się potem ukazały w prasie europejskiej, przełamały ostatecznie obiekcje co do utworzenia odrębnej jednostki naukowej akordeonistów. Przekształcenie zakładu w międzyuczelnianą katedrę nastąpiło w 1983 roku. Aktualnie w warszawskiej uczelni pracują: prof. Jerzy Jurek, prof. Jerzy Łukasiewicz, ad. Klaudiusz Baran oraz prof. Zbigniew Koźlik w filii AMFC w Białymstoku.

### Jak kształcimy akordeonistów?

Początkowo w procesie nauczania dominował akordeon klawiszowy, później w latach 70. XX w. wprowadzony został akordeon guzikowy. Wyposażony jest on w tzw. klawiaturę izomorficzną, która ma ciekawą właściwość, umożliwiającą grę w różnych tonacjach bez zmian palcowania. Oprócz nauki muzykowania solowego, wiele uwagi poświęcamy przygotowaniu studentów do pracy w zespole kameralnym. Przedmiot ten obowiązuje akordeonistę przez większość lat nauki i jest oceniany podobnie, jak solowa gra na akordeonie. Składy zespołów są bardzo różne, począwszy od zespołów jednorodnych (duety, kwintety akordeonowe), poprzez duety z innymi instrumentami, a kończąc na dużych składach, gdzie akordeon jest instrumentem wiodącym. Ponadto akordeonista uczy się na różne przedmioty teoretyczne, gdzie zdobywa wiedzę muzyczną razem ze swoimi kolegami grającymi na innych instrumentach. Pięcioletnie studia kończą się wykonaniem przez studenta dwóch recitali oraz przedstawieniem pisemnej pracy. Dyplomanci mają prawo ubiegać się o występ z towarzyszeniem orkiestry symfonicznej. Pierwszy raz taki koncert z udziałem akordeonu odbył się w 1975, na którym J. Łukasiewicz wykonał *Fantazję* i *Allegro Symfoniczne* op. 20 O. Schmidta z akademicką orkiestrą pod dyr. Arnolda Rezlera. Opuszczając uczelnię, akordeonista jest wyposażony w pełną wiedzę, pozwalającą mu zaistnieć w zawodzie muzyka. Wielu naszych absolwentów podjęło pracę w szkołach I i II stopnia, inni zajęli stanowiska kierownicze: dyrektorów, prodziekanów, dziekanów, prorektorów i rektorów. Liczna grupa podjęła działalność koncertową, wykonując zarówno muzykę klasyczną, jak i rozrywkową. Wśród tej plejady artystów nie zabrakło również kompozytorów, konsultantów procesu dydaktycznego, ekspertów muzycznych, wydawców, dyrygentów itp.

Wprowadzenie akordeonu do planu wyższych studiów muzycznych jako przedmiotu kierunkowego i powołanie katedry stanowiło zakończenie okresu wstępnych działań organizacyjnych i merytorycznych, tworząc tym samym warunki



Warszawski Kwintet Akordeonowy

dla dalszego artystycznego i naukowego rozwoju dyscypliny. Obecnie kształcenie akordeonisty w Polsce w niczym nie odbiega od kształcenia pianisty, skrzypka czy innych instrumentalistów.

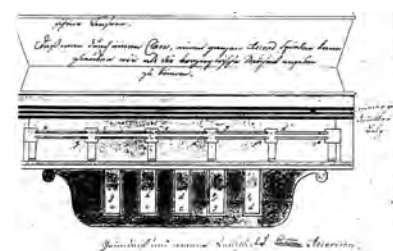
### Co jest grane?

Powstanie nowego instrumentu i jego rozwój nie mogły ująć uwadze kompozytorów, którzy niejednokrotnie umieszczali go w partyturach, traktując z początku jako nowe zjawisko kolorystyczne, nową barwę, nadającą orkiestrze nieco ludowego, by nie powiedzieć – wiejskiego brzmienia, jak choćby w *Suicie Orkiestrowej Nr. 2* Piotra Czajkowskiego. Jednakże pierwsze akordeony nie miały wiele do zaoferowania twórcom i wartościowe kompozycje na te instrumenty pojawiały się sporadycznie. Grano przeważnie muzykę ludową i rozrywkową, różne fantazje składające się z urywków zaczerpniętych z muzyki popularnych oper i operetek, uwertur itp.

Dopiero powstanie akordeonu koncertowego zmieniło ten stan rzeczy, ale działo się to już w 2. połowie XX w., o wiele za późno, żeby powstały dzieła wybitnych, uznanych już kompozytorów. Mimo to, instrument dorobił się licznej literatury oryginalnej. Na podstawie analizy katalogów wydawniczych można doliczyć się ponad 1500 pozycji solowych, ok. 1200 kameralnych na różne składy instrumentalne i ponad 200 koncertów z orkiestrą symfoniczną. Ciągłe przybywają nowe kompozycje. Twórczość polskich kompozytorów jest szczególnie ceniona i chętnie grywana przez zagranicznych artystów. Utwory E. Bogusławskiego, B. Dowłasza, A. Dobrowolskiego, A. Krzanowskiego, S. Moryty, K. Olczaka, B. K. Przybylskiego i innych były wielokrotnie nagradzane na międzynarodowych konkursach kompozytorskich i publikowane w wydawnictwach zagranicznych. Trudno tu zrobić rzetelne wyliczenie, żeby nikogo nie pominąć.



Współczesny akordeon koncertowy



Patent na I akordeon Cyrilla Demiana 1829 r. fragment



Co jest grane obecnie? Praktycznie wszystko. Prof. Tadeusz Wroński, wielki skrzypek, były rektor AMFC, który był wielkim przyjacielem akordeonistów, radził: „Nie zamykajcie się w swojej literaturze, która nie może być bogata i wszechstronna, bo za krótko powstawała. Korzystajcie z literatury przeznaczonej na inne instrumenty, poznacie inne epoki, style... Spójrzcie wtedy inaczej na swoją literaturę, na swój instrument... Instrument to tylko narzędzie, muzyka jest jedna i wszystko jedno na czym jest wykonywana, byle dobrze.” Tak też robimy. Sięgamy po starą muzykę, utwory skomponowane na inne instrumenty, które, o dziwo, czasami brzmią lepiej na akordeonie niż w oryginale i można podejrzewać, że gdyby akordeon istniał w epoce kompozytora, to właśnie na ten instrument zostałyby napisane.

J. Pater, E. Śliwkiewicz, M. Święchowicz, D. Świnoga i wielu innych. Aktualnie pałeczkę przejmują najmłodszy akordeoniści, jak np. M. Frąckiewicz, który w eliminacjach Eurowizji pokonał wielu rywali grających na innych instrumentach, czy Harmonium Duo – H. Giziewski i P. Sulej, którzy jako laureaci The 2005 Ibla Grand Prize Music Competition, koncertują na światowych estradach, między innymi w nowojorskiej Carnegie Hall.

### Czy tylko gramy?

Nasza działalność nie kończy się na sprawach opisanych wcześniej, wymienię więc niektóre inne formy naszej aktywności. Konieczność tworzenia obudowy teoretycznej stanowiła nieodzowny warunek prawidłowego rozwoju dyscypliny. Na początku lat 60. zostały nimi objęte zagadnienia pe-

wany w Łodzi w 1964 roku). Z klasy akordeonu AMFC w Warszawie pochodzi ok. 70% ogółu laureatów konkursów krajowych. Mamy także wielu laureatów konkursów międzynarodowych, co niewątpliwie świadczy o poziomie nauczania w AMFC.

Innym elementem naszej działalności jest organizacja i prowadzenie mistrzowskich kursów interpretacji muzycznej (od 1975 roku) dla młodzieży szkół muzycznych i studentów. Wykładowcami na kursach byli wybitni profesorowie z uczelni polskich i zagranicznych. Katedra utrzymuje kontakty z wszystkimi ważniejszymi ośrodkami akademickimi na świecie, gdzie jest prowadzony akordeon. Prowadzimy własną działalność wydawniczą, która jest jedną z form zachęty kompozytorów do pisania na akordeon nowych kompozycji, gdyż gwarantujemy profesjonalne wydanie drukiem tych utworów pod naszym znakiem firmowym. Ciągłe wzrastający ogrom zagadnień zaczyna przekraczać możliwości środowiska. Nie można być wybitnym specjalistą w każdej dziedzinie, więc czekamy z niecierpliwością na włączenie się do naszych działań historyków, teoretyków, muzykologów zajmujących się zawodowo pracą naukową. Liczymy także na jeszcze większe zainteresowanie kompozytorów naszym instrumentem. Twórczość w tej dziedzinie może im zapewnić wiele satysfakcji, gdyż wiele dróg jeszcze nie zostało odkrytych i spenetrowanych. Przykład Astora Piazzolli jest tu wielce wymowny.



Jerzy Łukasiewicz i Camerata Vistula

### Gdzie gramy?

Dzisiaj wszędzie. Akordeoniści występują w najsłynniejszych salach koncertowych, biorą udział w najpoważniejszych światowych festiwalach muzycznych, pokazują się w telewizji. Działalność artystyczna, prowadzona na początku z wielkim trudem, zaczęła rozwijać się coraz pełniej w latach 70. XX w. przede wszystkim za sprawą działającego w uczelni Warszawskiego Kwintetu Akordeonowego (W.L. Puchnowski, J. Jurek, A. Zieliński, A. Zemła, W. Dubieniecki). Kwintet gościł na wielu poważnych estradach koncertowych całej Europy, występował też w Azji i na Bliskim Wschodzie. Nieco później powstał Warszawski Duet Akordeonowy (J. Łukasiewicz, W. Strombek), który również prowadził bogatą działalność koncertową. Z nową energią wkraczała na sceny coraz to młodsza generacja akordeonistów: K. Baran, L. Kamińska, J. i T. Kaszubowie, Z. Koźlik, M. Majkusiak, J. Mądrawski, K. Olczak, E. Rosińska, P. Paluch,

dagogiczno-metodyczne i analiza możliwości artystycznych akordeonu, później doszły nowe tematy badawcze, tj. historia akordeonistyki w Polsce, konstrukcja akordeonów wraz z analizą dyspozycji dźwiękowej, biografie ludzi związanych z instrumentem oraz organizacja szkolnictwa muzycznego. Powstało wiele publikacji naukowych, początkowo autorstwa W. L. Puchnowskiego, w późniejszym okresie zaczęło się pojawiać coraz więcej prac młodszej kadry. Z biegiem lat zebraliśmy wiele ciekawych materiałów źródłowych dotyczących historii akordeonistyki w Polsce.

Kolejną ważną domeną naszych pedagogicznych działań jest organizacja Ogólnopolskich Konkursów Akordeonowych (pierwszy został zorganizowany

Jerzy Łukasiewicz – profesor AMFC w klasie akordeonu, laureat polskich i międzynarodowych konkursów akordeonowych. Ukończył PWSM w klasie akordeonu prof. J. Jurka i prof. W.Ł. Puchnowskiego. Założyciel Warszawskiego Duetu Akordeonowego, który specjalizował się w wykonywaniu najnowszej muzyki kompozytorów polskich. Brał udział w najpoważniejszych festiwalach muzycznych polskich i zagranicznych.



prof. Synn Ilhi

## Synn Ilhi

To dla mnie doprawdy niezwykle zaszczyt, że mogę stanąć dzisiaj przed Państwem, obdarowany tytułem doktora honoris causa przez tak wspaniałą instytucję, jaką jest Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, szczególnie w dniu blisko dwusetnej rocznicy urodzin patrona uczelni. Jednakże pojawia się przy tej okazji poważna obawa. Każdy, choć w połowie przyzwoity człowiek Orientu, a tym bardziej uczony dżentelmen, pokornie odrzuciłby tak wielki zaszczyt, co najmniej trzy razy przed przyjęciem go, jeżeli w ogóle by się na to zdecydował. W moim przypadku zdarzyło się tak, że odrzuciłem go tylko raz, aczkolwiek z całą szczerością, lecz potem mój umysł pospiesznie opowiedział się za przyjęciem tego wielkiego, niezastużonego zaszczytu. Tak szybkie przyjęcie czegoś zupełnie niezastużonego dowodzi mojej bardzo poważnej wady charakteru i sugeruje, że Akademia dokonała niewłaściwego wyboru, wyznaczając mnie na adresata tego zaszczytu. Jest już jednak zbyt późno na naprawę sytuacji poprzez anulowanie decyzji, ponieważ nadanie tego tytułu, mimo że prawdopodobnie niefortunne dla Akademii, w przeciwieństwie do mnie, jest już faktem.

Niezależnie od tego, ile mam szczęścia, w pełni zdaję sobie sprawę, że z pewnością nie zasługuję na tak wielki zaszczyt. Cokolwiek prof. Zimak, laudator oraz profesorowie Chorościński i Dietrich, recenzenci dorobku, dostrzegli w mojej pracy w Korei, jedno jest pewne: absolutnie nie mam prawa równać się z poprzednimi doktorami *honoris causa*, takimi jak: Rubinstein, Lutosławski, Penderecki,



Roztropowicz, Domingo i inni. Tym bardziej moja żona i ja jesteśmy niezmiernie wdzięczni rektorowi Moryto, członkom senatu Akademii, kanclerzowi Bykowskiemu, jesteśmy pełni najgłębszej pokory w związku z ogromnym zaszczytem, którym obdarowujecie mnie podczas tej wspaniałej uroczystości.

Jednocześnie jednak doskonale rozumiem, że zaszczyt, jakiego dzisiaj dostępuję jest zaszczytem skierowanym nie do mnie jako jednostki, lecz jest raczej wyrazem uznania Akademii dla Uniwersytetu Keimyung z okazji 10. rocznicy pomyślanej współpracy w zakresie edukacji muzycznej między naszymi dwiema instytucjami. Chciałbym również wyrazić moją szczerą wdzięczność i szacunek wobec wszystkich profesorów i pracowników Akademii, a szczególnie wobec ówczesnego rektora Chorośńskiego, który rozpoczął ten program mimo początkowych trudności, jego następców rektorów Zimaka i Moryto, którzy aktywnie wspierali program oraz pani Neugebauer, która zawsze szczerze ofiarowywała swój czas oraz troskę i była oddanym opiekunem *in loco parentis* dla studentów z Keimyung oraz wszystkich innych artystów i pedagogów, którzy spędzili semestr lub więcej ucząc studentów z Keimyung. To dzięki państwu oraz państwa osobistemu zaangażowaniu i poświęceniu, pierwszy taki wspólny program międzynarodowy w zakresie edukacji muzycznej pod nazwą Keimyung – Chopin Academy of Music odniósł sukces i może służyć za przykład międzynarodowej współpracy.

Ponadto, uczynili państwo dla naszych studentów znacznie więcej, niż wynikało to z waszych obowiązków jako profesorów wizytujących; stali się państwo ważną częścią naszego społeczeństwa i zmienili krajobraz kulturalny naszego miasta i jego okolic. Nie tylko wykonywali państwo muzykę klasyczną dla społeczności naszego regionu podczas wielu okazji czy też wspierali działalność polsko-koreańskiego stowarzyszenia „Pro Polonia”, lecz także brali aktywny udział w wydarzeniach społecznych i charytatywnych – dla robotników z obszaru Daegu, dla bezdomnych, na pokazach mody organizacji Habitat for Humanity, dla ofiar tsunami południowo-wschodniej Azji i wielu, wielu innych. Dla obywateli Daegu są państwo nie tylko profesorami muzyki z Polski, lecz po prostu wspaniałymi ludźmi o dobrym sercu. Dzięki

waszemu pobytowi w Korei o Polsce zaczęto u nas myśleć jako o kraju wspaniałych ludzi. Ponadto wasza obecność i działalność w Daegu zaowocowała zaszczytem, który jest dzisiaj udziałem moim oraz Uniwersytetu Keimyung. Wobec was wszystkich, drodzy koledzy i przyjaciele, których nazwiska tu wymieniam – profesorów: Chorośńskiego, Zimaka, Moryto, Michalika, Rudzińskiego, Dutkiewicza, Łżykowskiej, Gajewskiej, Sielickiego oraz wielu innych, Uniwersytet Keimyung oraz ja mamy ogromny dług wdzięczności.

Zdaję sobie sprawę, iż niniejszy doktorat *honoris causa* jest pierwszym, jaki Akademia przyznaje komuś, kto nie jest ani muzykiem, ani przedstawicielem kultury zachodniej. Poprzez ten symboliczny akt, uczyniliście przedmiotem działalności Akademii nie tylko samą muzykę. Osoba z zewnątrz może zaryzykować zatem twierdzenie, że cel waszej instytucji można pojmować jako wpajanie całej ludzkości wyższego wymiaru kultury i człowieczeństwa poprzez muzykę i edukację muzyczną. Toteż wizja Akademii, jako instrumentu instytucjonalnego, wspierającego rozwój kulturalny ludzkości, słusznie powinna obejmować wszystkie obszary ludzkich dążeń i docierać do wszystkich zakątków świata. Rozumiem i pochwalam decyzję senatu Akademii, by wykraczać poza ścisłe muzyczne dyscypliny oraz granice Zachodu, aby poznawać osoby oraz instytucje z innych części świata i zacząć przyjmować je jako członków honorowych Waszej wspaniałej społeczności.

Myśl o Akademii jako o instrumencie instytucjonalnym, wspierającym rozwój kulturalny, wywołuje we mnie rozmyślanie o długim rozwoju ludzkości. Człowiek zawsze zdawał się podążać za wewnętrzną potrzebą poszukiwania wiedzy, która nadałaby sens jego życiu i istnieniu. Słynne twierdzenie, że strach przed Bogiem jest początkiem wiedzy, a następnie słowa Arystotelesa zawarte na początku jego *Metafizyki*, że wszyscy ludzie z natury pragną wiedzy, zdają się stawiać znak równości pomiędzy istnieniem człowieka, a samą wiedzą, gdzie wiedza oznacza wrodzone poszukiwanie prawdy i piękna, które doprowadzić ma do harmonii istnienia – harmonii w samym czło-

wieku, harmonii pomiędzy jego własnym ego a innymi aspektami rzeczywistości widzialnej i niewidzialnej.

Po okresie średniowiecza, gdy rządziła wiara, służąca za podstawę wiedzy, zgodnie ze słowami św. Anzelm z Canterbury *credo ut intelligam*, człowiek w okresie postrenesansowym zdaje się znaleźć inne narzędzie służące poszukiwaniu wiedzy. Tym nowo odkrytym narzędziem jest *ratio* – rozum ludzki. Prowadząc obserwacje astronomiczne, oparte na rozumie ludzkim, szczególnie na rozumieniu naukowym, młody człowiek z tego kraju, Mikołaj Kopernik, buduje nowy firmament dla osiągnięć naukowych, które zajmują wielkie umysły XVII wieku, łącznie z Galileuszem i Newtonem. Intelkt ludzki staje się istotnym narzędziem, które może uzasadnić i nadać znaczenie istnieniu człowieka oraz prowadzi do kartezjańskiego *cogito ergo sum*.

*Cogito* intelektu opartego na rozumie i związane z rozumieniem naukowym, rozszerza się także później na *cogito* związane z rozumem społecznym i potrzebą polityczną, co owocuje rewolucjami – amerykańską, francuską, październikową. Ogólnie rzecz biorąc, *cogito* stało się *cogito aliter*; a zatem: „Myślę inaczej, więc jestem”, co staje się potem nową normą istnienia również w dziedzinach kultury, związanych z takimi postaciami jak James Joyce czy Marcel Proust, Wasilij Kandinskij, Andy Warhol, Arnold Schoenberg czy Igor Strawiński.

Z kolei obecnie *cogito* wykracza poza *cogito aliter* i dochodzi do momentu, kiedy staje się *rebello*. Teraz te słowa zdają się brzmieć *rebello ergo sum* – buntuję się, więc jestem – to nowe wyrażenie ontologiczne naszych czasów. Buntownik to ten, który mówi zastanej rzeczywistości „nie” i szuka rzeczywistości bardziej racjonalnych, łatwiejszych do zaakceptowania. Żadne społeczeństwo nie jest, ani też nie chce być wolne od buntowników, lecz wyrażenie *rebello ergo sum* w naszych czasach niestety nie przybiera jedynie form nega-

cji intelektualnej, lecz obejmuje także formy związane z przemocą i kompletną destrukcją, łącznie z autodestrukcją. Akty terroryzmu, takie jak ten nowojorski z 11 września 2001 r., są strasznymi, ale prawdziwymi wyrazami obecnych form buntu. Niestety, długotrwała ewolucja rozumu ludzkiego jako instrumentu zależnego od rozwoju kulturalnego ludzkości, dotarła do punktu, w którym jest wewnętrznie sprzeczna. Aby znaleźć tę lepszą, bardziej racjonalną i łatwiejszą do zaakceptowania rzeczywistość, buntownik musi nie tylko zniszczyć tę zastaną rzeczywistość, ale także sam buntujący się umysł. Człowiek znalazł się w ślepej uliczce. Nie ma dokąd wyjść poza ogarniającą destrukcję. Oczywiście, człowiek musi znaleźć nowy system wartości, nowe narzędzie, aby przewyciężyć obecne, kłopotliwe położenie – niszczycielski konflikt, przeczenie samemu sobie wywołane tyranią chłodnego rozumu, w którym brakuje tolerancji i współczucia.

Na szczęście, za sprawą Stwórcy, człowiek ma w sobie nieodłączną tendencję do poszukiwania wiedzy, która przejawia się w skłonności do harmonii, harmonii głównie pomiędzy kłopotliwym położeniem człowieka jako jednostki, a jego zbiorowym *conditio humana*. Fundamentalne pragnienie harmonii kazało zatem człowiekowi posługiwać się narzędziami ewolucyjnymi – *cogito*, *cogito aliter*, a nawet *rebello* – aby usprawiedliwić i uzasadnić swe istnienie poprzez odkryte po drodze obszary piękna i prawdy. Teraz człowiek musi znaleźć nowe narzędzie, które połączy w so-

bie trzy poprzednie narzędzia rozumu ludzkiego i wkroczy w wyższą dziedzinę kultury ludzkiej.

I właśnie tu, w moim przekonaniu, wkracza Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina. Muzyka jest waszym instrumentem istnienia. Co więcej, muzyka posługuje się rygorystyczną formą logiki, krystalicznym wyrazem rozumu ludzkiego w połączeniu z głęboką i złożoną warstwą prawdziwych uczuć troski i sympatii. Oczywiście muzyka może uwzględniać wartości świeckie i doczesne. Lecz przede wszystkim, muzyka jako czysta forma ludzkich aspiracji – jak czysta matematyka, jej intelektualna kuzynka – ukrywa rzeczy wieczne i może korzystać i wykraczać poza *ratio*, dotychczasową siłę napędową cywilizacji ludzkiej. Muzyka ma odpowiedni charakter, aby dalej stworzyć nowy system wartości, który będzie mógł zastąpić destrukcyjne przeczenie samemu sobie, towarzyszące wyższości naukowego *ratio*, zwykle fałszowanego do wojskowego *ratio*, które z kolei ma służyć ideologii politycznej lub religijnej. Jako wybitny orędownik czysto matematycznego *ratio*, Albert Einstein, sam muzyk-amator, który zdawał się widzieć nowy firmament muzyczny, twierdził: „Wciąż najlepiej jest zajmować się sprawami wiecznymi, bo tylko z nich wypływa ten duch, który może przywrócić pokój i porządek ludzkiemu światu.”

Jako ostatni i raczej mało znaczący członek tej Akademii, błagam czcigodnych członków tej wspianej instytucjonalnej rodziny, aby wzbogacić starą koncepcję nowym słowem – *musicare*, które znaczy: czynić muzykę instrumentem poszukiwania prawdy i piękna, prowadzącego do harmonii istnienia poprzez pogodzenie wszystkich skłóconych i leżących na antypodach wartości istnienia człowieka, aby w stosownym czasie cała ludzkość mogła odpowiedzieć naszej Akademii pokojowym stwierdzeniem na przyszłe tysiąclecia: *Musico ergo sum*.

Tłumaczenie z języka angielskiego Karolina Karaszewska

Synn Ilhi urodził się w 1939 r. w Daegu w Republice Korei (miasto znajdujące się w południowo-wschodniej części półwyspu koreańskiego, obecnie trzecie co do wielkości w tym kraju). Uczył się początkowo w Korei, następnie w Kent School w USA, w Trinity College w Hartford (matematyka i fizyka). Wiedzę z zakresu literatury niemieckiej zdobywał w Princeton i Heidelbergu. W 1966 roku obronił doktorat z filozofii.

Po ukończeniu studiów poświęcił się pedagogice – wykładał w Nowym Jorku, w Kolonii, w Seulu i w Daegu, dokąd powrócił w 1974r. i zajmował coraz to wyższe stanowiska we władzach uczelni. Piastował także istotne funkcje państwowe. Działał w International Association of University Presidents, Internationale Vereinigung fuer germanische Sprache und Literaturwissenschaft, obecnie jest przewodniczącym Association of Christian Universities and Colleges in Asia. Oprócz działalności organizacyjnej i pedagogicznej prof. Synn Ilhi poświęca się też sztuce i nauce – wydał zbiór poezji, publikował i redagował prace i artykuły dotyczące literatury oraz szkolnictwa wyższego.

Szczególnie interesująca z polskiej perspektywy jest działalność profesora w sferze promocji muzyki – jest m.in. przewodniczącym Komitetu Międzynarodowego Festiwalu Muzycznego w Daegu. Pomysł na Keimyung Chopin Academy of Music wypłynął więc naturalnie, jako efekt żywego zainteresowania muzyką.

Zarówno prof. Marek Dietrich i prof. Andrzej Chorościński, którzy byli promotorami doktoratu honoris causa, jak i wygłaszający laudację prof. Ryszard Zimak, podkreślali cechy charakteru Synn Ilhi: bezinteresowność, której dowodem jest szeroko zakrojona działalność charytatywna (m.in. w organizacji Habitat for Humanity i stowarzyszeniu Pro Polonia), a także szczerść, skromność, poczucie godności i honoru. Skromność prof. Synn Ilhi poznali wszyscy słuchacze jego wystąpienia, w którym wielokrotnie dziękował Polakom i Akademii Muzycznej, za niezasłużone – jak podkreślał – wyróżnienie.

Prof. Synn Ilhi otrzymał już kilka doktoratów *honoris causa* – dwukrotnie w Stanach Zjednoczonych, dwakroć w Japonii, a także w Sankt Petersburgu i na Tajwanie. Uehonorowany tym wysokim zaszczytem w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina wpisuje się w poczet artystów obdarzonych tą godnością w Warszawie. Są wśród nich: Nadia Boulanger, Artur Rubinstein, Witold Lutosławski, Andrzej Panufnik, Krzysztof Penderecki, Mieczysław Rostropowicz, Plácido Domingo, Jerzy Semkow, Andrzej Jasiński i inni.

Synn Ilhi to jedyny w tej grupie, który nie uprawia czynnie muzyki. Wiele jednak robi na rzecz osób, które chcą poświęcać życie dla sztuki i kształcić się w tej dziedzinie. Eksperyment międzynarodowej placówki edukacyjnej powiódł się znakomicie, a jego trwanie i rozwój są najlepszymi dowodami, że przyznanie doktoratu honoris causa prof. Synn Ilhi było decyzją słuszną.



## Lilianna Krych

*Żyli i nadal żyją ludzie, którzy dla dobra nauki, sztuki i edukacji poświęcają całe swoje życie. To oni poprzez swoją wyobraźnię, budują trwałe mosty między ludźmi. Budują wszędzie tam, gdzie wydawałoby się, że jest to niemożliwe. To oni, przelamując uprzedzenia polityczne, religijne i rasowe, tworzą warunki, które ułatwiają kontakty pomiędzy różnymi krajami i kulturami. To dzięki ich talentom i umiejętnościom to, co nierealne staje się realne.*

Tymi słowami rektor Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina prof. Stanisław Moryto rozpoczął uroczystość święta uczelni (22 lutego 2008 r.), podczas którego, jak co roku, „świeżo upieczeni” doktorzy i doktorzy habilitowani otrzymali dyplomy, wręczono nagrodę Grand Prix Rektora 2007, medale Magna Cum Laude i stypendia Banku Société Généralé. Centralnym punktem tegorocznego święta – do niego właśnie nawiązywał rektor otwierając uroczystość cytowanymi zdaniami – było nadanie tytułu doktora honoris causa koreańskiemu profesorowi Synn Ilhi. Wyjątkowy to doktorat honorowy – pierwszy dla obywatela kraju nieeuropejskiego i pierwszy przyznany niemuzykowi. Także pierwszy, o którego przyznanie wnioskował Wydział Edukacji Muzycznej. Dlaczego prof. Synn Ilhi – matematyk, fizyk, filozof, poeta, pedagog, germanista – otrzymał wyróżnienie uczelni muzycznej? Tak jak podkreślił rektor AMFC, uhonorowany profesor poświęcił całe życie dla dobra nauki, sztuki i edukacji... Jednym z owoców jego pracy jest Keimyung Chopin Academy of Music – polsko-koreańska wyższa szkoła muzyczna, która w 2008 roku obchodzi jubileusz dziesięciolecia swojego istnienia.

Kilkanaście lat temu pomysł zawiązania polsko-koreańskiej współpracy w dziedzinie edukacji muzycznej narodził się w głowie profesora Synn Ilhi, ówczesnego prezydenta Uniwersytetu w Daegu oraz prof. Andrzeja Chorościńskiego, który piastował wtedy analogiczną funkcję rektora w warszawskiej Akademii Muzycznej. W opinii o dorobku prof. dr. Synn Ilhi A. Chorościński pisze: „Kolejne lata to długa droga, jaką wraz z profesorem Synn Ilhi przebyliśmy, aby pokonać trudności w dążeniu do urzeczywistnienia idei projektu edukacyjnego Keimyung Chopin Academy of Music, co nastąpiło w roku 1998.” Na czym wobec tego polega powyższy projekt?

Akademia Keimyung jest częścią dużego Uniwersytetu w Daegu (kształcą się na nim kilkadziesiąt tysięcy studentów, w różnych, nie tylko muzycznych

# SYNN ILHI DOKTOREM HONORIS CAUSA AKADEMII MUZYCZNEJ

dziedzinach) i Akademii Muzycznej w Warszawie. Do Daegu co roku wyjeżdżają polscy profesorowie, by uczyć koreańskich studentów śpiewu, gry na instrumencie lub kompozycji. Byli tam już m.in.: prof. Zbigniew Rudziński, prof. Andrzej Dutkiewicz, prof. Elżbieta Gajewska-Gadzina, prof. Ewa Lżykowska, prof. Edward Sielicki i inni. Po zakończeniu kursu równoważnego naszym studiom licencjackim, studenci przyjeżdżają do Warszawy, żeby zdać egzamin końcowy, który jest jednocześnie egzaminem wstępnym na studia magisterskie w Polsce. Po dwóch latach (studium razem z Polakami, zaliczając jedynie dodatkowo tzw. różnicę programową) otrzymują oni dyplom magistra sztuki na takich samych warunkach, jak kończący naukę Polacy. „Podwójna” wymiana – profesorów i studentów – jest podstawą funkcjonowania Keimyung Chopin Academy of Music.

Ucząc się w Polsce, Koreańczycy poznają naszą kulturę. Pierwszy miesiąc pobytu nad Wisłą spędzają na intensywnej nauce języka (8 godzin dziennie), później jeszcze przez 3 semestry kontynuują ją w mniejszym wymiarze. Na korytarzach Akademii przy ul. Okólnik 2 często można usłyszeć zabarwioną wschodnim akcentem polszczyznę – na całkiem przyzwoitym poziomie. Także i my, w warszawskiej Akademii wiele zyskujemy stykając się na co dzień z odmienną kulturą. Dzięki istnieniu Keimyung Chopin Academy of Music zawiązują się polsko-koreańskie znajomości, przyjaźnie, zdarzyły się już do tej pory nawet dwa małżeństwa...

Program cały czas się rozrasta, z roku na rok studentów koreańskich jest w Warszawie coraz więcej, poszerza się także zakres współpracy. Powstałe z inicjatywy prof. Synn Ilhi koreańskie stowarzyszenie Pro Polonia zaoferowało niedawno stypendia dla wyróżniających się studentów polskich i koreańskich (szczególnie przydatne tym drugim, ponieważ jako obcokrajowcy płacą za naukę w polskiej uczelni).

Wagę i znaczenie projektu oraz zasługi jego pomysłodawcy docenił i podkreślił podczas swojej wizyty w Korei w 2002 r. prezydent Aleksander Kwaśniewski słowami: „Moje podziękowanie jest tym gorętsze, że pan rektor jest zarazem przewodniczącym Towarzystwa Pro Polonia, wielkim przyjacielem Polski, orędownikiem polsko-koreańskiego partnerstwa i współpracy. Z wyrazami wielkiej sympatii i serdecznymi pozdrowieniami zwracam się do wszystkich tu obecnych, którzy przyczyniają się do wzajemnego zbliżenia Polski i Korei.”

Podczas uroczystości wręczenia doktoratu podkreślano również inne zasługi uhonorowanego, wielostronność jego działań i wartość dokonań w wielu dziedzinach.

Lilianna Krych – studiuje teorię muzyki oraz dyrygenturę symfoniczno-operową w Akademii Muzycznej im. F. Chopina. Tam też współpracuje z biurem koncertowym pisząc opisy do koncertów śródowych. Prowadzi wykłady – prelekcje dla słuchaczy Uniwersytetu III Wieku przychodzących na koncerty do AMFC.

## Fotografie studentów warszawskiej ASP na targach Photokina

Pod koniec marca br. w Kolonii zebrało się jury Photokina 2008, by jak informuje komunikat prasowy przesłany niedawno do warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, spośród nadesłanych prac z ponad 50 uczelni i szkół artystycznych z całego świata, wybrać te, które wezmą udział w specjalnym pokazie *Academy Meets Photokina*. Pokaz ten będzie odbywał się w czasie międzynarodowych targów fotografii Photokina 2008, we wrześniu br. Informacja dotarła do Akademii wraz z gratulacjami – wystawa prac studentów Pracowni Fotografii Kreatywnej została wybrana jako jedyna z Polski i wraz z 23 prezentacjami uczelni z całego świata, zostanie pokazana na tym prestiżowym forum międzynarodowym. Zdecydowaną większość zaproszonych uczelni stanowią szkoły niemieckie (aż 18), a poza reprezentantami warszawskiej ASP swe prace zaprezentują jeszcze dwie uczelnie czeskie i jedna z Turcji. Wystawy tych uczelni również wezmą udział w konkursach, których zwycięzcy otrzymają wysokie nagrody

pieniężne. W nadesłanym z Kolonii tekście kilkakrotnie podkreślono, że jury zaskoczył bardzo wysoki poziom prac, charakteryzujących się kreatywnością i profesjonalizmem.

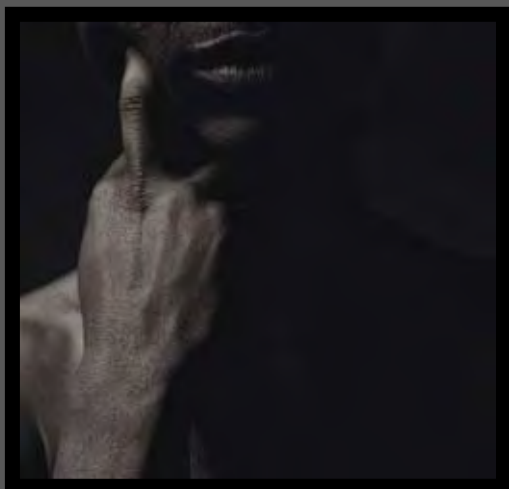
Wybór kolońskiego jury to niewątpliwie bardzo duży sukces ASP, bowiem młodzi warszawscy fotograficy będą mieli wyjątkową okazję pokazania swoich osiągnięć dużej liczbie widzów z całego świata – i to nie tylko miłośnikom fotografii, ale przede wszystkim „kolegom po fachu”, zawodowym fotografom, specjalistom, przedstawicielom firm takich, jak Nikon, Panasonic czy Apple, czołowym agencjom reklamowym i fotograficznym.



Jan Przybyszewski



Agnieszka Jaźwińska



Piotr Jeżewski

Photokina, odbywające się co 2 lata w Kolonii, to jedno z najważniejszych i największych targów na świecie, poświęconych nie tylko zagadnieniom fotograficznym, ale ogólnie technologii obrazowania. Imprezę podczas poprzedniej edycji odwiedziło ponad 160 000 zwiedzających z około 150 krajów. Niejeden fotograf z bogatym dorobkiem i długą listą wystaw w swoim życiorysie mógłby tylko pomarzyć o takiej widowni!

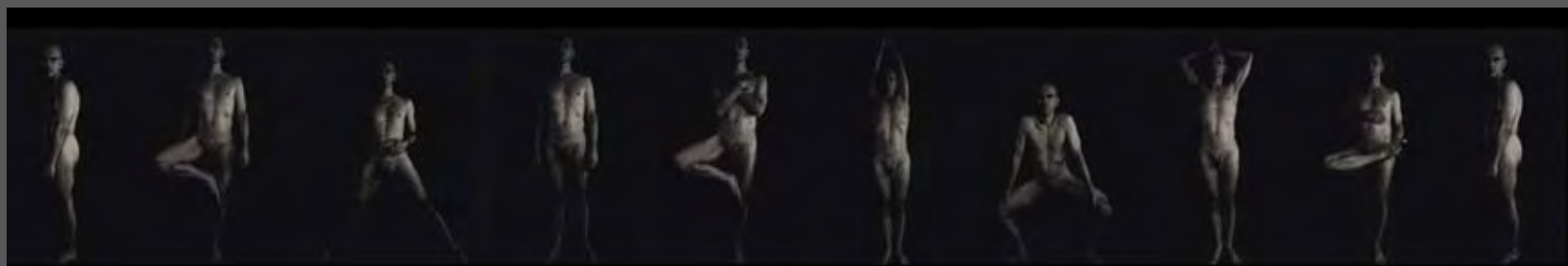
Pokazanie się na takim międzynarodowym forum ma również inny duży plus: każdy choć trochę interesujący się sztuką współczesną zdaje sobie sprawę, jak ważną rolę w dzisiejszym świecie sztuki odgrywają prestiżowe festiwale i konkursy. Stały się one istotnym kryterium w wartościowaniu sztuki współczesnej i nieuniknionym sposobem na dokonywanie selekcji spośród artystycznej (nad)produkcji. Co prawda niektóre konkursy i metody dokonywania selekcji można krytykować lub poddawać w wątpliwość ich słuszność, jednak zapewne każdego cieszy znalezienie się w gronie wybrańców. Wystawę, którą jury zaprosiło do wzięcia udziału

# KOSIŃKA ZOSTAŁA BRZUGONNA





Magdalena Sykulska



Samanta Stuhr

725,-

725,-

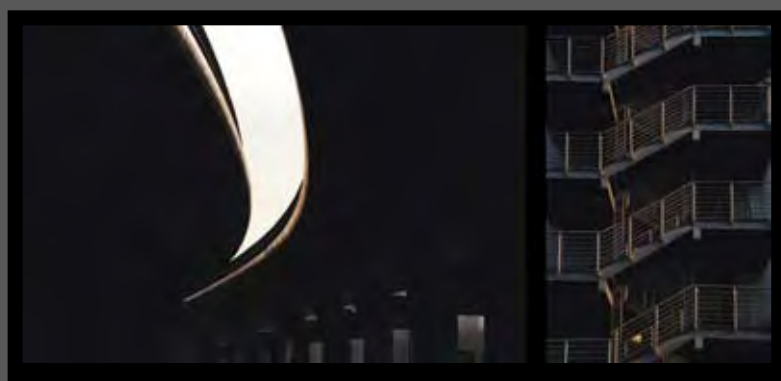
8. BEDDINGE 1150,- poduszki 95,-/szt.

BEDDINGE sofa

795,-

9. BEDDINGE sofa 795,-

Mariusz Dąbrowski



Maciej Krajewski

tu w programie towarzyszącym tegorocznym targom, mogliśmy zobaczyć w styczniu 2008 r. w Galerii Aspekt – w budynku rektoratu ASP. Zostały wówczas pokazane najlepsze prace studentów I i II roku, powstałe w Pracowni Fotografii Kreatywnej, którą od jej początku prowadzi dr Mariusz Dąbrowski. Wyboru fotografii dokonano nie tylko ze względu na ich wysoki poziom, ale również dlatego, że w pełni oddawały „filozofię” pracowni, w której powstały. Sama idea pracowni jest w istocie bardzo prosta. Realizuje ona zasadę klasycznej pracowni rysunkowo-malarskiej, t.j. obowiązuje praca z modelem, z martwą naturą i światłem, tak jak dawniej. Prace każdorazowo poddawane są korektom, pracuje się w plenerze, a od studen-

ta oczekuje się ciągłego doskonalenia warsztatu. Musi on przy tym także rozwijać wyobraźnię i poszukiwać własnej drogi. Natomiast to, co w porównaniu do większości szkół artystycznych stanowi paradoksalnie novum w nauczaniu fotografii przez dr Dąbrowskiego, to uznanie, iż poszukiwanie oryginalności i własnego języka artystycznego powinno opierać się, tak jak dawniej, na systematycznej pracy z modelem i na klasycznym wykształceniu artystycznym. Powrót do tradycyjnego nauczania nie oznacza bynajmniej, że od studentów wymagane jest wyłącznie tworzenie technicznie doskonałych fotografii. Praca z modelem i ćwiczenia mają na celu uruchomienie w trakcie nauki w pracowni wyobraź-

ni młodego fotografa, stworzenie mu przestrzeni do artystycznej kontemplacji i rozbudzenie w nim chęci wnikliwej obserwacji otaczającego nas świata tak, aby mógł on rozwinąć swoistą artystyczną inteligencję.

Oglądając prace studentów podczas wspomnianej wystawy można było odnieść wrażenie, że każdy z nich stworzył swoją fotografię nie przez przypadek, lecz świadomie i celowo. Zebrane zdjęcia zaskakują dojrzałością i wyrafinowaniem, dlatego trudno czasem uwierzyć, że średnia wieku ich autorów wynosi tylko 25 lat.

W dzisiejszych czasach, kiedy jesteśmy dostawnie bombardowani milionami bodźców wzrokowych, zasypywani wizualnymi śmieciami w telewizji, na ulicy czy w internecie, kiedy liczy się tylko „byle szybko i łatwo”, klasyczne podejście w nauczaniu młodych fotografów, które stosuje się w Pracowni Fotografii Kreatywnej, zyskuje na szczególnej wartości i sile. Uczy przyszłych artystów-fotografów, jak w erze dominacji technologii cyfrowej oddzielić piękno i oryginalność od pospolitego efekciarstwa. Zaproszeniem warszawskiej wystawy do Kolonii jury Photokina potwierdziło zarówno wielki talent młodych fotografów i ich dojrzałość artystyczną, jak i słuszność drogi wybranej przez prowadzącego pracownię.

Olivera Kosorić-Poborska

W poprzednim numerze pisaliśmy o Konferencji Rektorów Uczelni Artystycznych – o dziesięcioletniej historii oraz najważniejszych działaniach, problemach, zagrożeniach. Zapowiedzieliśmy też kronikę roku akademickiego 2007/2008 i ... okazało się, że musimy odroczyć wykonanie zapowiedzi. To, co w tym roku najważniejsze dopiero się bowiem wyjaśni. Nowa minister ds. szkolnictwa wyższego prof. Barbara Kudrycka już na początku urzędowania zapowiedziała reformę, 1 lutego powołała zespół do opracowania założeń,

a 16 kwietnia zaprosiła blisko 300 rektorów i w Urzędzie Rady Ministrów (poprzedzona popierającą przedmową Premiera) wyłożyła główne zamierzenia. Było to dziwne spotkanie – nie było możliwości dyskusji, nawet zadawania pytań. Więc raczej odprawa niż konferencja.

Wśród założeń reformy są punkty traktowane przez uczelnie artystyczne jako niebezpieczne, a wręcz groźne. Kilka zapisów z działu „szkolnictwo wyższe” warto tu odnotować.

- Rozdział I pkt. 5 Przeniesienie nadzoru nad uczelniami resortowymi na rzecz ministra właściwego ds. szkolnictwa wyższego oraz określenie specjalnych warunków ich funkcjonowania.

- I, pkt. 11 Przeniesienie uprawnień nadzorczych nad zarządzaniem majątkiem uczelni do wyłącznej kompetencji Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego.

- I, pkt. 14 Wspieranie działań konsolidacyjnych publicznych i niepublicznych szkół wyższych (premiowanie konsolidacji).

[Czytać to trzeba razem z wywiadem Członka Zespołu ds. reformy prof. J. Woźnickiego dla „Rzeczpospolitej” – tytuł: *Czas łączyć uczelnie*].

- Także I, pkt. 4 – wyodrębnienie uczelni flago-

wych – wprowadzie przez wyłonienie jednostek prowadzących najlepsze kierunki studiów, więc i wyższe szkoły artystyczne mogłoby to dotyczyć, gdyby nie zrównanie: flagowych = uniwersytetów badawczych.

Jest jeszcze sprawa doktoratów – naukowych i zawodowych (można przewidywać, jakie przypadną w udziale „artystom”), współczynnik kosztochłonności, kierunki preferowane (tu wyższe stypendia).

KRUA uważa, że niebawem zaczną ważyć się losy wyższego szkolnictwa artystycznego. Że nie można czekać. Dlatego Pani Minister została zaproszona na spotkanie i poważną debatę. Wcześniej musi się naturalnie odbyć solidna dyskusja w kręgu uczelni artystycznych. To wszystko przed nami, wiele rozstrzygnie się w ostatniej dekadzie maja i w początkach czerwca. Tak więc jedyne, co Redakcja „Aspiracji” może teraz zrobić, to czekać na rozwój wydarzeń i przeprosić Czytelników za zwłokę.

Lucjan Cehl

## KWIECIEŃ 2008

Odbyły się wybory Rektora oraz Prorektorów Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie. Rektorem uczelni został ponownie wybrany prof. Stanisław Moryto, funkcję Prorektorów obejmą zaś od września br. prof. Jagna Dankowska, ks. prof. Kazimierz Szymonik, prof. Roman Lasocki oraz prof. Ryszard Cieśla.

### 2 kwietnia

Z cyklu *Środa w Akademii Muzycznej*, odbył się recital fortepianowy Anny Jastrzębskiej-Quinn. W programie znalazły się kompozycje F. Chopina, M. Ravela oraz M. de Falla.

### 3 kwietnia

Międzywydziałowe Koło Naukowe Kwadrat oraz Samorząd Uczelniany Akademii Sztuk

Pięknych w Warszawie zorganizowały koncert dedykowany profesorowi Ryszardowi Winiarskiemu, zatytułowany *Polski Poemat Dydaktyczny*, który odbył się w auli ASP. Jednym z wykonawców był Andrzej Mitan.



### 5 kwietnia

W Akademii Teatralnej odbyło się spotkanie z cyklu *Indywidualności teatru i filmu* z Piotrem Adamczykiem.

### 7 kwietnia

W galerii BWA w Zielonej Górze otwarto wystawę *Ciało / Geometria. Pracownia Kowalskiego*, na której zaprezentowano prace studenckie powstałe w ostatnich latach w pracowni prof. Grzegorza Kowalskiego na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Tytuł wystawy, zaczerpnięty z zadania fotograficznego

stawianego przez Kowalskiego studentom, traktować można nie tylko jako antynomie, ale także dopełniające się kwestie. Wystawa czynna była do 30 kwietnia br.



W Akademii Muzycznej odbył się koncert Katedry Fortepianu, podczas którego została zaprezentowana muzyka fortepianowa Clauda Debussy'ego. Opieką artystyczną wydarzenia to objęła prof. Alicja Paleta-Bugaj.

### 8 – 12 kwietnia

W Łodzi odbył się XXVI Festiwal Szkół Teatralnych. Miło nam poinformować, że studenci IV roku Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej podczas tegorocznego Festiwalu zdobyli następujące nagrody: Równorzędne nagrody aktorskie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego: Izabela Gwizdak za rolę w spektaklu *Nosorożce czyli Studium Przedmiotu* w reż. Piotra Cieplaka oraz za rolę Rosiki Prangier



w spektaklu *Oni* Witkacego w reż. Jarosława Gajewskiego.

Lidia Sadowa za rolę Spiki hrabiny Tremendosa w spektaklu *Oni* w reż. Jarosława Gajewskiego.

Krzysztof Skonieczny za rolę Seraskiera Banga Tefuana w spektaklu *Oni* w reż. Jarosława Gajewskiego.

Wyróżnienia Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Anna Smolowik za rolę Lubow Raniewskiej w *Wiśniowym sadzie* w reż. Jęgienii Safonowej.

Katarzyna Kołeczek za rolę Protrudy Bellafresco w spektaklu *Oni* w reż. Jarosława Gajewskiego oraz za rolę w spektaklu *Nosorożce czyli Studium Przedmiotu* w reż. Piotra Cieplaka.

Nagrody pozaregulaminowe:

Krzysztof Skonieczny – nagroda specjalna prof. Jana Machulskiego dla najzdolniejszego aktora:

Lidia Sadowa – dyplom Dyrektora Szkoły Teatralnej i Filmowej Reduta w Berlinie dla aktora o najbardziej organicznym ruchu.

## 9 kwietnia

Z cyklu *Środa w Akademii Muzycznej* odbył się koncert solistów i Chóru Hochschule für Musik und Theater München oraz Orkiestry Symfonicznej AMFC pod dyrekcją Michaela Gläsera. Wykonane zostało *Oratorium Paulus* op. 36 Felixa Mendelssohna-Bartholdy'ego.

## 10 kwietnia

Zakończyły się na ASP wybory dziekanów. W kadencji 2008–2012 funkcje będą sprawować:

na Wydziale Malarstwa – prof. Ryszard Sekuła

na Wydziale Rzeźby – prof. Piotr Gawron

na Wydziale Grafiki – adi. Piotr Smolnicki

na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki – prof. Jerzy Nowosielski

na Wydziale Architektury Wnętrz – adi. Bazyl Krasulak

na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego – prof. Jerzy Porębski

## 11 kwietnia

W galerii m2 otwarto wystawę prac Pawła Dunala pt. *Zielona fala, dmuchane flamingi*. Młody artysta jest studentem V roku warszawskiej ASP (pracownia profesora Jarosława Modzelewskiego na Wydziale Malarstwa). Ekspozycja trwała do 28 maja br.



## 13 kwietnia 2008

Akademii Muzycznej odbył się koncert *Studium Muzyki Nowej*, podczas którego zaprezentowane zostały kompozycje Sukhi Kang (Republika Korei). Muzykę fortepianową kompozytora wykonali studenci AMFC, zaś opieką artystyczną przedsięwzięcie to objął prof. Andrzej Dutkiewicz.

## 15 kwietnia

Otwarto wystawę pokonkursową, związaną z projektem na nowoczesny gadżet z Warszawy, poświęcony Fryderykowi Chopinowi. W konkursie organizowanym przez Wydział Wzornictwa Przemysłowego ASP, Fundację Bęc Zmiana i Miasto St. Warszawa nagrody i wyróżnienia przypadły następującym autorom:

I nagroda – Helena Czernek / Klara Janiewicz: *Rok Chopinowski w Warszawie 2010*

II nagroda – Marek Kultys / Marta Niemyska: *Push the button Chopin*

III nagroda – Jarosław Szaran: *Kolekcja Warszawska*

Wyróżnienia:

Maryna Bielecka / Maria Bujalska:

*Chop-chop po Warszawie*

Marcin Ebert: *Akolada*

Przemysław Ostaszewski: *PKiN Pin*

Helena Czernek: *Salix alba*

Robert Pludra: *Nos*

Monika Dominiak: *Mazurki Chopina*

Prakseda Yerka: *Koncertowy syrop*

Kacper Nurzyński: *Szo.pen* (wyróżnienie od Fundacji Bęc Zmiana)

Wystawa czynna była do 30 maja 2008 r.

## 16 kwietnia

W Galerii Aula Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie miał miejsce wernisaż wystawy związanej z kolejną edycją konkursu *Wybierz Oryginał*, zorganizowanego przez Amerykańską Izbę Handlową w Polsce, Ministerstwo Finansów, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie. Wystawę pokonkursową można było oglądać do 30 kwietnia.

Z cyklu *Środa w Akademii Muzycznej* odbył się recital skrzypcowy prof. Tadeusza Gadziny. Artyście towarzyszyła na fortepianie prof. Ella Susmanek, w programie zaś znalazły się sonaty i miniatury skrzypcowe.

## 20 kwietnia

W Akademii Teatralnej odbyły się wybory władz na kadencję 2008 – 2012. Rektorem – został prof. Andrzej Strzelecki.

W Akademii Muzycznej, w cyklu koncertowym *Dla miłośników i dla znawców*, zostało wykonane dzieło J. S. Bacha *Musikalisches Opfer*. W koncercie wzięli udział Hanna Turonek, Grzegorz Lalek, Tytus Wojnowicz, Piotr Hausenplas oraz Piotr Wilczyński.

## 22 kwietnia

Podpisano porozumienie o współpracy między Akademią Sztuk Pięknych i Polskim Radiem SA. Uroczystość odbyła się w siedzibie uczelni. W imieniu Polskiego Radia SA umowę podpisał prezes zarządu Krzysztof Czabański. ASP reprezentowali rektor Akademii, profesor Ksawery Piwocki oraz dyrektor Instytutu Sztuki Mediów, profesor Stanisław Wieczorek.

Obie strony będą wspólnie inicjować i realizować przedsięwzięcia programowe, dydaktyczne, badawcze, rozwojowe, techniczne i produkcyjne. Polskie Radio umożliwi skierowanym przez Uczelnię studentom odbycie praktyk oraz szkoleń warsztatowe w zakresie najnowszych technik, technologii oraz metod wytwarzania programów radiowych i multimedialnych.

## 22 – 25 kwietnia

Koło Naukowe Wydziału Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej zorganizowało ogólnopolską konferencję *Kubły, kubły, miliony kubłów w zupie*. Konferencja poświęcona była teatrowi Jerzego Grzegorzewskiego. W programie – pokazy realizacji Teatru TV, dyskusje i panele. Główne zespoły zagadnień, które dyskutowano i omawiano w referatach: Słowo-obraz-przestrzeń, biblioteka Grzegorzewskiego, dokumentalność Grzegorzewskiego, Egzorcizmowanie Kantora, portret artysty w wieku dojrzałym, jak mówić, jak pisać o teatrze Grzegorzewskiego.

## 23 kwietnia

W Galerii Aula warszawskiej ASP miał miejsce wernisaż wystawy *Jerzy Tchorzewski - Wieczny początek gwałtownej chwili*, zorganizowanej w 80-lecie urodzin wybitnego malarza i pedagoga warszawskiej uczelni. Wystawa trwała do 9 maja br.

Z cyklu *Środa w Akademii Muzycznej* odbył się koncert symfoniczny w ramach obchodów 20-lecia współpracy Uniwersytetu Soai z Osaki z Akademią Muzyczną im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Wykonany został *II koncert fortepianowy* oraz *II Symfonia* S. Rachmaninowa. W roli solistki wystąpiła Agnieszka Przemek-Bryła, zaś Orkiestrę Symfoniczną Uniwersytetu Soai poprowadził Tadaaki Otaka.



## 25 kwietnia

Rozstrzygnięto konkurs na projekt zabawki związanej z wystawą *Ale zabawki* w Muzeum Narodowym w Warszawie (czerwiec 2008). Jury konkursu w składzie: Grzegorz Niwiński (ASP) przewodniczący, Dorota Folga-Januszewska (MNW), Anna Maga (MNW), Katarzyna Rokosz (MNW), Daniel Zieliński (ASP) nagrodziło następujące osoby:

I nagroda – Małgorzata Mozolewska za *Ożywione obrazy Wojtkiewicza*

II nagroda – Marta Gruchała vel Gruchalska za *Nakrycie głowy z różnych stron świata*

III nagroda – Agnieszka Mikołajewska za *Papierowy zwierzyniec*

wyróżnienia:

Maciej Bartosiewicz – *Zestaw do tworzenia papierowych zabawek*

Marcin Ebert – *Katon - pong*

Adrian Podbielski – *Żaglówki*

Prakseda Yerka – *Zabawki - łapki*.

## 28 kwietnia

W Akademii Muzycznej w Warszawie odbył się koncert Katedry Instrumentów Smyczkowych, podczas którego studenci klas skrzypiec AMFC wykonali *24 Kaprysy na skrzypce* solo Pierre'a Rode.

# MAJ 2008

## 4 maja

W Akademii Muzycznej w Warszawie odbył się koncert poświęcony pamięci Milesa Davisa, zatytułowany *Kind of Blue*. Wystąpił Big-Band Akademii Muzycznej pod kierownictwem Ryszarda Borowskiego.

## 6 maja

W Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie rektor uczelni, profesor Ksawery Piwocki oraz Ambasador Palestyny w Polsce J. E. Khaled Soufan uroczystie otworzyli wystawę malarstwa Latify Jousef. Wystawę można było zwiedzać w dniach do 16 maja.



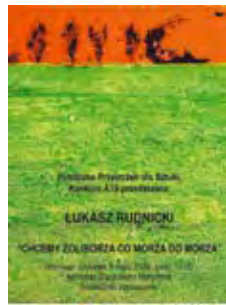
## 7 maja

Z cyklu *Środa w Akademii Muzycznej* odbył się koncert zatytułowany *Dialog Pieśni*. Kompozycje P. Czajkowskiego i J. Brahmsa wykonali: prof. Ewa Łżykowska, prof. Anna Radziejewska, prof. Jerzy Knetig, prof. Ryszard Cieśla oraz „Ravel Piano Duo”: Agnieszka Kozło i Katarzyna Ewa Sokołowska.

## 8 maja

Na antresoli stacji metra Marymont, w miejscu nazwanym Publiczną Przestrzenią dla Sztuki odbył się wernisaż wystawy Łukasza Rudnickiego *Chcemy Żoliborza od morza do morza*. Na ścianie o wymiarach 35,87 x 3,43 m prezentowane były specjalnie zaprojektowane murale. Przestrzeń ta funkcjonować będzie odtąd na zasadach konkursu, skierowanego do stu-

dentów i absolwentów uczelni artystycznych i projektowych. Celem przedsięwzięcia jest promocja młodych twórców oraz prezentacja sztuki w przestrzeni publicznej. Prezentowane prace mają być wymieniane co 2 – 3 miesiące.



## 9 maja

W Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski otwarto wystawę *Puławy 66*, dokumentującą I Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców w Puławach „Sztuka w zmieniającym się świecie”, które odbyło się na terenie Zakładów Azotowych w Puławach, w sierpniu 1966 roku. Inicjatorem i projektodawcą tej w założeniu cyklicznej prezentacji był krytyk i teoretyk sztuki Jerzy Ludwiński. Główną ideą było połączenie doświadczeń wynikających ze Spotkań Artystów i Naukowców w Osiekach oraz Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, podkreślenie współzależności nauki i sztuki, jak również związku pracy twórczej artystów z dociekaniem teoretyków. Na wystawie pokazano prace artystów związanych z ASP, m.in.: Ryszarda Winiarskiego, Grzegorza Kowalskiego, Jana Tarasina, Henryka Morela.

Wystawa czynna była do 8 czerwca.



## 9 – 10 maja

W ramach Juwenaliów w Akademii Teatralnej można było obejrzeć przedstawienie Teatru Montownia *Zabawa*, spektakl studentów III roku Wydziału Aktorskiego *Obiad*, oraz pokaz filmu kina niemeo *Gabinet doktora Calighari* z zespołem muzycznym na żywo – Interaktywna Grupa Artystyczna.

## 11 maja

Z cyklu *Zagraniczni Goście Akademii* w warszawskiej Akademii Muzycznej odbył się recital fortepianowy Borisa Bermana, profesora School of Music w Yale University (USA). W programie znalazły się utwory S. Prokofiewa.

Na stanowiska prorektorów Akademii Teatralnej wybrani zostali: prof. Barbara Osterloff – Gierak, prof. Henryk I. Rogacki, prof. Wojciech Kobrzyński.

## 12 maja

W pracowni grafiki warsztatowej prof. Andrzeja Węclawskiego otwarto wystawę prac Wojtka Domagalskiego.

W Akademii Muzycznej w Warszawie odbył się koncert Wydziału Wokalnego zatytułowany *Wieczór operetkowy*. W wykonaniu studentów Wydziału Wokalnego usłyszeliśmy wybrane sceny operetkowe E. Kalmana, J. Straussa, F. von Suppego, C. Zellera. Projekt objęli opieką artystyczną prof. Ryszard Karczykowski i ad. Mikołaj Moroz.

Profesorowi Akademii Teatralnej Janowi Englertowi wręczono Nagrodę im. Tadeusza Żeleńskiego-Boya, dorocznie przyznawaną przez Polską Sekcję Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Teatralnych.



## 12 – 13 maja

W Akademii Teatralnej odbyły się *Dni Jana Kreczmara w 100. rocznicę urodzin profesora i rektora AT*. Na uroczystość złożyły się: projekcja filmu *Płat i inni* w reż. A. Wajdy (z wprowadzeniem reżysera), konferencja *Twórca czy instrument* w której znalazły się wypowiedzi Ignacego Gogolewskiego, Andrzeja Łapickiego, Jana Englerta, Wiesława Rudzkiego, Lecha Śliwonika, Zbigniewa Zapasiewicza, wystawa *Jan Kreczmar - fotografie, do-*

*kumenty*. Odsłonięto tablicę pamiątkową (projekt i wykonanie Grzegorz Witek z ASP w Warszawie) w foyer Teatru Collegium Nobilium. Jan Kreczmar kierował uczelnią 16 lat (1949-55 oraz 1957-67), pracy pedagogicznej poświęcił 30 lat.



## 14 maja

W Galerii Aspekt (rektorat ASP) miał miejsce wernisaż wystawy malarstwa Henryka Gostyńskiego. Wystawę można było oglądać do 21 maja.

Z cyklu *Środa w Akademii Muzycznej* odbył się recital wiolonczelowy Rafała Kwiatkowskiego. Artyście towarzyszył na fortepianie Grzegorz Gorczyca. W programie znalazły się kompozycje L. Van Beethovena, J. Brahmsa oraz D. Szostakowicza.

## 16 maja

W auli ASP miała miejsce sesja poświęconą twórczości Jana Tarasina. Sesji towarzyszy wystawa prac artysty, którą można zwiedzać do 30 czerwca.



## 19 maja

W Akademii Muzycznej w Warszawie odbył się koncert Katedry Kameralistyki Fortepianowej zatytułowany *Nowa Szkoła Wiedeńska*. Zostały wykonane kompozycje A. Berga, A. Schönberga, A. Zemlinsky'ego i A. Weberna, zaś opieką artystyczną projekt ten objęła prof. Maja Nosowska.

## 20 maja

W Filharmonii Narodowej odbyły się koncerty dyplomantów Akademii Muzycznej w Warszawie. Orkiestrę Symfoniczną Fil-



harmonii Narodowej poprowadził Wojciech Semerau-Siemianowski. Koncerty zostały powtórzone 30 maja.

---

## 21 maja

Z cyklu *Środa w Akademii Muzycznej* w Akademii Muzycznej w Warszawie odbył się koncert Chóru Mieszanego Akademii Muzycznej. Wykonano m.in. *Mszę D-dur* A. Dvoraka pod dyrekcją Agaty Górecznej, Dariusza Zimnickiego oraz Krzysztofa Kusiela-Moroza.

---

## 26 maja – 5 czerwca

W ramach VI Podlaskiego Festiwalu Nauki i Sztuki w Białymstoku Wydział Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej pokazał spektakl dyplomowy studentów IV roku *Teatro Breve* inspirowany twórczością F. G. Lorki w reż. Wiesława Czołpińskiego.

Wydział zorganizował również cykl spotkań teatralnych skierowanych do najmłodszej widowni *Zabawy teatralne*. W nurcie naukowym festiwalu odbył się: wykład dr Jadwigi Jakubowskiej-Opalińskiej *Metafora w teatrze a teatr metafory* połączony z promocją książki Adama Walnego *Teatr przedmiotu - kulisy warsztatu, arkana rzemiosła*, oraz wykład dr Zbigniewa Grzegorza Wędrychowskiego *Świadectwa prawomyślności, czyli Polacy grają po rosyjsku*.

---

## 28 maja

W Cieszynie, w Galerii Uniwersyteckiej Instytutu Sztuki Uniwersytetu Śląskiego miał miejsce wernisaż wystawy prac Mariusza Dąbrowskiego pt. *Fotoobiekty*. Artysta prowadzi Pracownię Fotografii Kreatywnej w Instytucie Sztuki Mediów warszawskiej ASP. Wystawa jest czynna do 15 czerwca br.



# CZERWIEC 2008

---

## 5 czerwca

W warszawskiej Galerii Grafiki i Plakatu otwarto wystawę prac Waldemara Świerzego, wieloletniego profesora warszawskiej ASP. Pokazywane są m.in. litografie powstałe w wyniku współpracy artysty z Galerią S w Las Vegas oraz wykonane w ostatnim czasie tempery. Ekspozycja czynna jest do 30 czerwca.

---

## 6 czerwca

W Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie otwarto doroczną wystawę studentów.

---

## 7 czerwca

Otwarto XXI Międzynarodowe Biennale Plakatu w Wilanowie. Wystawa konkursowa składa się z dwóch części. W trzech kategoriach dla profesjonalistów prezentowanych jest 510 prac, które oglądać można w Muzeum Plakatu w Wilanowie. W kategorii Złoty Debiut im. Henryka Tomaszewskiego, w Oranżerii Pałacu Wilanowskiego, wystawiono 150 prac. Biennale zwiedzać można do 7 września br.

W Galerii Artinfo.pl, w warszawskiej Fabryce Trzciny otwarto wystawę Jurorzy 21. MBP. W międzynarodowym gronie sześciu indywidualności projektowania graficznego znalazł się Marcin Władyka, asystent w pracowni prof. Mieczysława Wasilewskiego na warszawskiej ASP, projektant „Aspiracji”. Wystawa czynna jest do końca czerwca 2008 r.

---

## 25 – 29 czerwca

Odbywa się organizowany przez Wydział Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej IV Międzynarodowy Festiwal Szkół Lalkarskich. Współczesny teatr coraz częściej sięga do środków, które wymykają się wąsko pojętej kategoryzacji: dramatyczny czy lalkowy. Stąd hasło festiwalu „lalkanie-lalka”, które zwraca uwagę na dzisiejszą

odmienną obecność lalki, formy plastycznej, figury, manekina, lalki trickowej czy wirtualnej.

W tegorocznym festiwalu biorą udział młodzi lalkarze z kilkunastu krajów świata m.in.: z Anglii, Czech, Finlandii, Niemiec, Rosji ze szkół o różnym statusie, o odmiennych doświadczeniach, z różnych krajów i kultur.

**Maciej Wojtyzsko**

**Rumours about the Faculty of Directing**

The author tries to answer the question: which elements of the director's work can be taught.

He argues that teaching directing is very closely bound with the student's individuality and that helping the student on his/her own creative path is one of the greatest challenges faced by the teaching staff at the Faculty of Directing. He gives examples to prove that it is impossible to formulate universal truths while at the same time believing that creative people can inspire each other. In his view, the heuristic approach to teaching could play an important role in that process.

**Lukasz Lewandowski**

**Encounter (2)**

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 Kazimierz Dejmek. 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.

**Tadeusz Walentowicz**

**Should Art be Studied?**

While addressing the question of teaching at the Academy of Fine Arts, the author considers the relationship between the Academy as a school, which has a uniform curriculum, typical goals, strong personalities and formal system of marks, and the dominant trend (at least declared) of contemporary art, which consists in striving for originality, that is shaping independent thought and hand, capable of going beyond what's known and praised in art. There seems to be a contradiction here. The author further discusses the condition of contemporary art itself in its most commonly known examples, on the basis of the opinions by some outstanding theoreticians (Dwight Macdonald, Ernest van den Haag, Erich Kahler, George Ritzer, Jean Baudrillard, Donald Kuspit), who have emphasized dominant tendencies towards uniformity, entropy, homogeneity and disintegration of the form in twentieth century, also stressing the levelling impact of the media. The last part of the article deals with the role of theoreticians in shaping creative personalities at the Academy. They apparently should pass on diversified knowledge, but above all release attitudes characterized by freedom, ability to consider problems from different perspectives and simultaneous perception of detail and the overall situation.

**Maria Wacholc**

**Developing the Musical Ear at the Warsaw Academy of Music**

Proficiency in music requires, as its basic precondition, a sensitive musical ear, whose complex structure includes the melodic (diapason) ear, the harmonic (analytical) ear, the rhythmic ear, the timbre ear and the dynamic ear. The development and accomplishment of the musician depends on the degree of development of the musical ear. There is a special subject in the cur-

ricula of music schools of the First and Second Degree and in university schools of music, called musical ear training. It was Stanislaw Kazuro (1881-1961) – professor of the National Conservatory of Music, Warsaw, and the author of numerous books on methodology and handbooks – who laid the foundations of musical ear training, known as *solf ge* in the interwar period. Another eminent teacher of *solf ge* was Wincenty Laski (1896-1980). In the 1860s the pioneers of the new methods of training the musical ear at the Warsaw conservatory were Maria Dziewulska (1909-2006) and Zofia Kielanowska (1909-1990). The next generations of musical-ear teachers at the AMFC worked out methods of teaching that meet the needs of each specialization as well as having prepared numerous handbooks and materials for sight-singing, sets of dictations and musical-ear exercises together with recordings on CD.

**The Closing/Opening Balance**

**Professor Ksawery Piwocki, Rector of the Academy of Fine Arts in Warsaw, in conversation with the editors of *Aspiracje***

Elected for the consecutive term, the Rector of the Academy of Fine Arts in Warsaw, answers questions concerning the condition of the Academy when he took office three years ago. Professor Piwocki talks about achievements and troubles, the greatest of them being the threat of losing the buildings in Krakowskie Przedmieście. The biggest challenge the Academy is facing now is the development of its Wybrzeże Kościuszkowskie site, with attempts to obtain land in its immediate vicinity, and a re-structuring of the Academy. The Academy could accordingly become consolidated, with one faculty of fine arts, another of design and faculties of theory and of conservation. Another conception – expansive – consists in enlarging the number of existing faculties to nine, with independent faculties of stage design, theory and media art.

**Dorota Buchwald**

**Romana Owidzki's Birds**

For over five years (1939-1945) Professor Roman Owidzki was a POW in a camp in Murnau, Bavaria. While being there, besides painting, he also got involved in the camp theatre – mainly designing sets for productions, but also acting. His home archive contains several dozen extant photographs of that period. Among the photos of Murnau and the POW camp life there are also some showing performances at the camp, and they are perfect illustrations of that phenomenon: almost professional theatre with beautiful sets, costumes, props and lighting, all in a purpose built theatre auditorium – in a POW camp during the cruellest of wars. Depositing those photos in the archives of Zbigniew Raszewski Theatre Institute, Professor Owidzki told how that theatre came about and about his part in its history.

**Mieczysława Demska-Trębacz**

**Kalokagatia: The Relationship Between Music and Sport**

It has been over hundred years since music became a significant component of the opening and closing ceremonies at the Olympic games, which had been the idea of baron Pierre de Coubertin. The article provides a brief survey of the relationship between music



and modern Olympic games. It invokes musical pieces and figures of some outstanding composers, who have produced music, commissioned especially for the opening ceremony, or wrote pieces on the subject of sport, such as Krzysztof Penderecki, Spiros Samara, Richard Strauss, Michał Spisak, Zbigniew Turski, Grażyna Bacewicz, Erik Satie as well as the tradition of art competitions that accompany Olympic Games. The text also examines the tradition of the ancient Olympics, pointing to some connections of sport and music. Both were part of the system of upbringing. *Gymnastiká* and *musiké* were meant to shape a Greek's physical and mental skills to make him go *kalos kai agathos*: beautiful and good, brave and noble, fit and wise.

#### **Artur Tanikowski**

##### **Where is the Ball? A Contribution to the Iconography of Football**

In view of the forthcoming Euro 2012 Championship the text provides an outline of football themes that appear above all in painting, graphic arts and drawing, but also in posters, photography and single art events. It makes references to the etymology of "football" and the history of that sport, both in Poland and worldwide. The increasingly popular game, still banned in the Middle Ages though, has been depicted in various conventions and styles in different epochs. The interwar period (particularly in Poland) played an especially significant role with Olympic art competitions that stimulated growth of art whose subject was football (as well as other sports). The present condition of football iconography is characterized by the disappearance of the ball (the motif of the ball, to be precise) to the advantage of the social context (pop art banalists' world of football fans) or the organizational context (designing stadiums and various other facilities for the fans). In a recent performance, Boniek, an artist recreated the famous footballers movements (without a ball!) and tricks from a historic match. In a subversive manner, he referred to collective memory and social myth.

#### **Faculty of Industrial Design for Euro 2012**

The New Offer for the Euro 2012 guest in the public space of Warsaw competition has been organized by the City of Warsaw and the Faculty of Industrial Design, Academy of Fine Arts in Warsaw. An after-competition exhibition was held at the Faculty last March. Aspiracje present a selection of competition entries and a list of works that were awarded prizes.

#### **March Academy (Part 2)**

Andrzej Bielawski (A.B.), Łukasz Korolkiewicz (Ł.K.), Rafał Strent (R.S.) and Zbigniew Malicki (Z.M.) in conversation with Andrzej Bienkowski (A.Bień).

The artists reminisce about the atmosphere of the Faculty of Graphic Arts, encouraging experimentation and development of technique, and their inspiring teachers (Halina Chrostowska and Andrzej Jurkiewicz). They remember the circumstances of the Warsaw Pact invasion of Czechoslovakia and their contemporary reactions. During the conversation they mention in passing significant events of that time, such as the diploma work of Łukasz Korolkiewicz or the exhibition-action at the Medical Students Club (Klub Medyk).

#### **Anna Manicka**

##### **Let Us Open the Gate Slowly: Irena Snarska and Her Art**

Irena Snarska, a printmaker, painter and poet, was born in Lwów in 1934. Even today she misses the city in which she spent her early childhood. She graduated the State Secondary School of the Arts, and then studied at the Academy of Fine Arts under Jan Szancer. In addition, she studied at Andrzej Rudzinski's printmaking studio. As a recipient of the French government scholarship, in 1969-70, she went to Paris. In 1972 she started teaching in her alma mater, where she has been a professor since 1998. Irena Snarska has been sensitive to her students' individual needs, giving them a lot of attention and looking after them.

Snarska's art is a good example of Warsaw etching, being related to New Figuration and Matter Painting. Since the 1980s Snarska has often been alluding to religion.

#### **Dorota M. Kozielska**

##### **Edmund Bartłomiejczyk at the Academy of Fine Arts in Warsaw, 1945-1950**

The text discusses postwar fortunes of Edmund Bartłomiejczyk (1885-1950), Professor and Dean of the Faculty of Graphic Arts. Bartłomiejczyk

W teksie omówione zostały powojenne losy Edmunda Bartłomiejczyka (1885-1950), profesora i dziekana Wydziału Grafiki ASP w Warszawie. Bartłomiejczyk brought up a whole constellation of artists of the Polish School of the Poster while working at the Faculty of Architecture, Warsaw School of Technology; among others, Chair of Architectural Drawing; and at the School of Fine Arts in Warsaw, as Chair of Commercial Graphic Art.

#### **Jerzy Łukaszewicz**

##### **The Accordion at the AMFC (Fryderyk Chopin Academy of Music)**

It was after a number of significant developments in its history over the last two hundred years that the accordion became part of the curriculum of higher education in music. As that history has not been widely available, the article on the class of the accordion at the AMFC also includes selected historical information pertaining to the subject. It focuses on the difference between contemporary concerto accordion, currently used in academic teaching, and instruments that are commonly associated with folk or popular music. Because, as it turns out, the art and teaching of the accordion centers around academic schools of music, the example of the class of the accordion at the AMFC also applies to the present general condition of the accordion in Poland.

#### **Synn Ilhi**

##### **Musico Ergo Sum**

Accepting the honorary doctorate, Professor Synn Ilhi invoked his association with the Academy of Music, and the project that he initiated: Keimyung – Chopin Academy of Music. A philosopher, mathematician and literary critic, he talked about the Academy of Music as an institution supporting cultural and intellectual development. In the history of humankind the intellect has become a significant tool; it justified being human

and made it meaningful, which found the most eloquent expression in Cartesian cogito ergo sum. Music, which employs rigorous logic, being crystal clear expression of the human mind together with a deep and complex layer of true emotions, is seen as instrumental in searching for truth and beauty, leading towards harmonious existence through uniting all conflicting values of human existence, which might even be polar opposites.

Translated by Piotr Szymor

# Anna Molska

W=F\*s (praca), 2008, DVD

P=W:t (moc), 2007/2008, DVD

Praca dyplomowa, promotor: prof. Grzegorz Kowalski,  
Pracownia Przestrzeni Audiowizualnej,  
Wydział Rzeźby ASP w Warszawie

Praca prezentowana była na 5th Berlin Biennale  
for Contemporary Art, KW Institute for Contemporary Art,  
Skulpturenpark Berlin\_Zentrum, 2008, fot. A. Szewczyk

