

Taniec na uniwersytecie

Polacy na PQ

Giedroyc Mawrzynowicz

Zubala

Tatarczyk

Węławski

ISSN 1732-6125

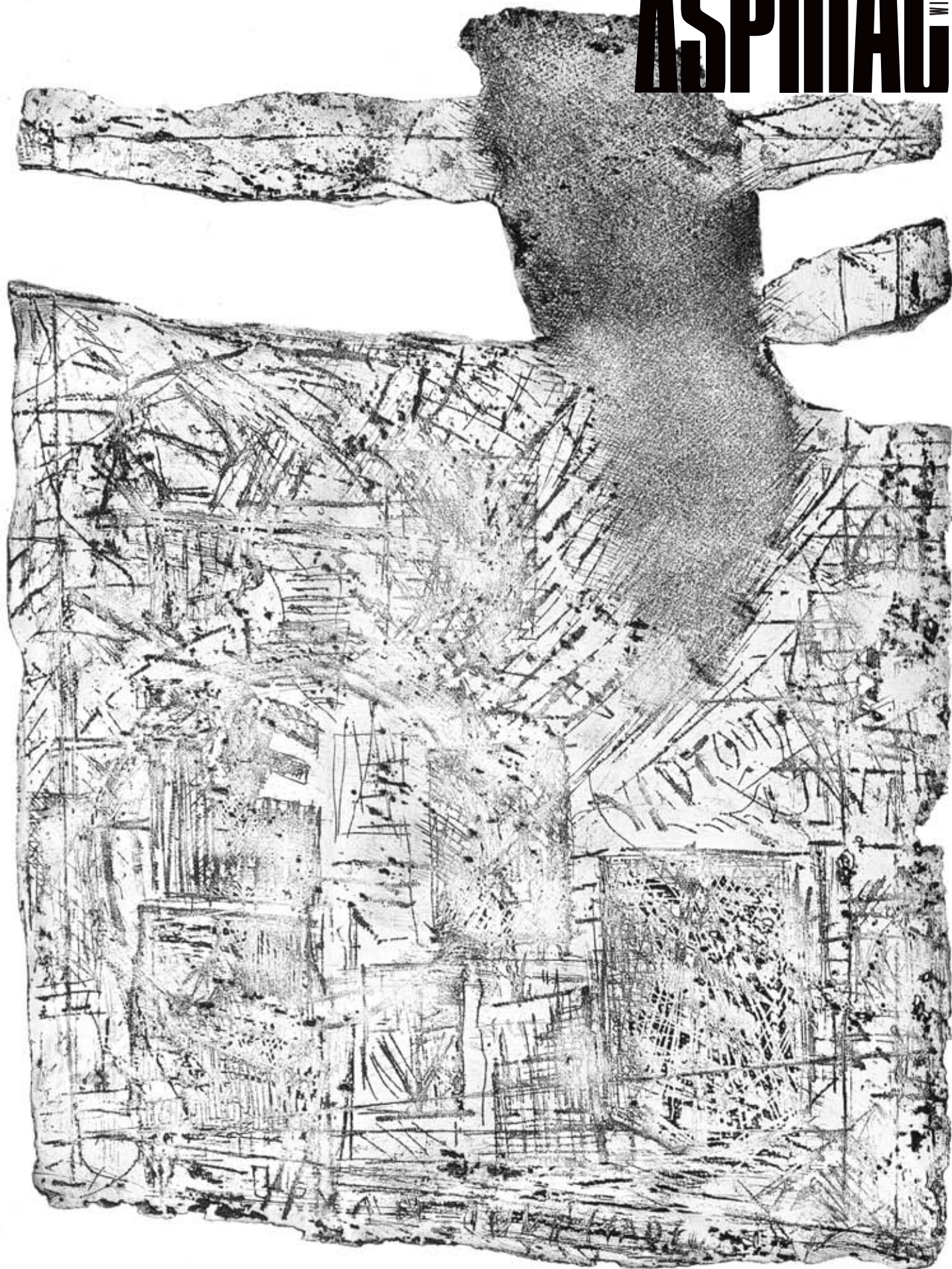


cena 15 zł (0% VAT)

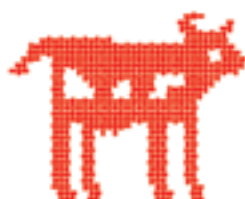
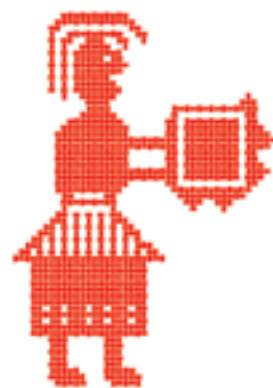
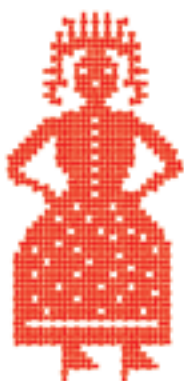
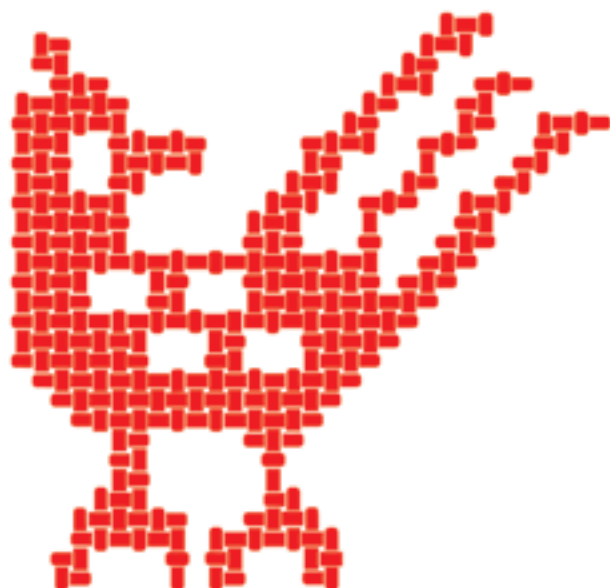
PISMO  
WARSZAWSKICH  
UCZELNI  
ARTYSTYCZNYCH

# ASPIRACJE

WIOSNA 2009







Monika Ostaszewska, fragment dyplomu *Smaki Podlasia*.  
Projekt modułu inspirowany mięsistym tkackim splotem.  
Moduł buduje poszczególne grafiki systemu.



Na okładce:

Andrzej Węclawski

Il y a de tout (Yadtout), 1994,  
akwaforta, akwatinta, 64x48 cm

PISMO  
WARSZAWSKICH  
UCZELNI  
ARTYSTYCZNYCH

# ASPIRACJE

WIOSNA 2009

- s. **2**  
**Barbara Osterloff**  
**Od metafory do przekształce-**  
**nia rzeczywistości. Polscy**  
**scenografowie na Praskim**  
**Quadriennale 1967-2007**

From metaphor to transformations  
of reality: Polish stage designers at Prague  
Quadrennial 1967-2007

- s. **9**  
**Bożena Suchocka-Kozakiewicz**  
**Z warsztatu reżysera**  
**pedagoga (cz. I)**

The workshop of teacher-director (pt.1)

- s. **13**  
**Wojciech Zubala**  
**Obrazy bez nazw i tytułów**

Paintings without names or titles

- s. **16**  
**Jan Gryka**  
\* \* \*

- s. **18**  
**Artur Tanikowski**  
**Bury, klepsydra i cień.**  
**Szkic o malarstwie**  
**Tomasza Tatarczyka**

Hourglass, shadow, and Bury: An essay  
on Tomasz Tatarczyk's painting

- s. **24**  
**O promocji artystycznej. Prof.**  
**Roman Lasocki, prorektor ds.**  
**Artystycznych Uniwersytetu**  
**Muzycznego Fryderyka Cho-**  
**pina w Warszawie w rozmow-**  
**ie z Piotrem Kędzierskim**

The promotion of art: Professor Roman  
Lasocki, Deputy Rector for the Arts, Frederic  
Chopin University of Music in Warsaw  
in conversation with Piotr Kędzierski

- s. **34**  
**Katarzyna Zachwatowicz**  
**O śpiewanie**

Raising voice for singing

- s. **37**  
**Paulina Trzewikowska-Knieć**  
**Uniwersytet i taniec**

University and the dance

- s. **41**  
**Lechosław Lameński**  
**Andrzeja Węclawskiego**  
**Alfabet znaków**

Andrzej Węclawski's *Alphabet of signs*

- s. **48**  
**Joanna Stacewicz**  
**Mała rewolucja i wielkie**  
**serce. Kontrastowo o Janinie**  
**Róży Giedroyc Wawrzynowicz**

A small revolution and a great heart:

A contrastive account of Janina Róża

Giedroyc Wawrzynowicz's art

- s. **54**  
**Jakub Dąbrowski**  
**Jeszcze raz o wystawie**  
**„100% malarstwa”**

100% Painting one more time

- s. **57**  
**Piotr Szubert**  
**O aktualnym obrazie**

The Current Picture

- s. **60**  
**Bartłomiej Magdziarz**  
**W sprawie amanta**  
**charakterystycznego**

The case of the character leading man

- s. **64**  
**Wanda Falk**  
**Jubileuszowy dialog pokoleń.**  
**Iuniores Priores Organorium**  
**Seinensis 2008**

Jubilee dialogue of generations.

Iuniores Priores Organorium

Seinensis 2008

- s. **68**  
**Na zakończenie Roku Herberta**

The end of the Year of Zbigniew Herbert

- s. **70**  
**Orkiestra UMFC w Moskwie**

The orchestra of F. Chopin University  
of Music in Moscow

- s. **72**  
**Książki**

Books

- s. **73**  
**Kalendarium**

Chronicle of Events

- s. **79**  
**Summaries**

ASPIRACJE wiosna / spring 2009

Pismo warszawskich uczelni artystycznych

Journal of Warsaw Schools of Arts

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

The Academy of Fine Arts in Warsaw

Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza

The Aleksander Zelwerowicz Theatre Academy

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

The Fryderyk Chopin University of Music

Wydawca / Publisher:

Fundacja Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie

Academy of Fine Arts in Warsaw Foundation

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

The Academy of Fine Arts in Warsaw

Zespół redakcyjny / Editorial Committee:

Jagna Dankowska, Barbara Osterloff,

Agnieszka Szewczyk (sekretarz redakcji / editorial assistant),

Artur Tanikowski (redaktor naczelny / editor-in-chief)

Rada redakcyjna i recenzenci

Advisory Board and Reviewers:

prof. dr hab. Mieczysława Demska-Trębacz,

dr hab. Danuta Kuźnicka, dr hab. Joanna Sosnowska

Projekt / Design Marcin Władyka

DTP Studio headmade

Printed in Poland by Lega

Nakład / print run: 1000 egz. / copies

Barbara Osterloff

# OD METAFORY DO PRZEKSZTAŁCENIA RZECZYWISTOŚCI

ASPIRACJE 2

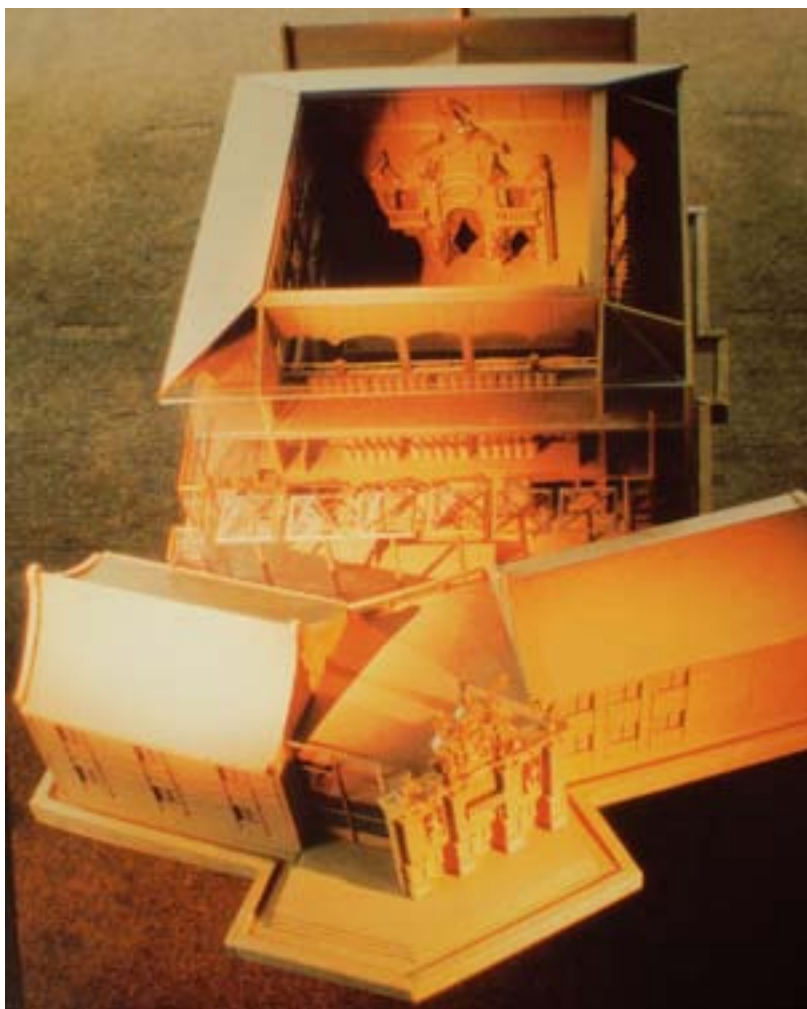
**Polscy scenografowie  
na Praskim Quadriennale  
1967-2007**

W czterdziestoletniej historii Praskiego Quadriennale, do niedawna uważanego za najbardziej prestiżowy w świecie przegląd aktualnego dorobku artystów teatralnych i architektów (do niedawna, bo jest już konkurent, World Stage Design w Toronto) – polscy scenografowie mają swoje miejsce. Może nie tak eksponowane, jakbyśmy chcieli, niemniej widoczne. Ważna jest już sama, nieprzerwana polska obecność na PQ, od pierwszej edycji, kiedy zaproszono dwadzieścia państw, do dzisiaj, gdy liczba zaproszonych zwiększyła się do pięćdziesięciu siedmiu, zaś park, w którym stoi secesyjny Pałac Przemysłowy (stałe miejsce ekspozycji)<sup>1</sup>, nie nosi już imienia Juliusza Fučika, a liczba zwiedzających przekroczyła 23 tysiące. Głównym patronem przeglądu ze strony gospodarzy było od początku Ministerstwo Kultury Czechosłowacji.

## Obecność

Ze strony polskiej ekspozycje organizowały następujące instytucje: Ministerstwo Kultury i Sztuki, Centrum Sztuki Studio, Centrum Scenografii Polskiej Muzeum Śląskiego w Katowicach, Instytut Teatru Narodowego, a ostatnio Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego. W jury zasiadali: PQ 1979 – Henryk Jurkowski, PQ 1983 – Zenobiusz Strzelecki, PQ 1987 – Adam Kilian, PQ 1999 – Jerzy Gurawski, PQ 2003 – Leszek Mądzik. Wprawdzie Polska nigdy nie otrzymała głównej nagrody – Złatego Triglava – a to się w świecie liczy, jednak wywoziliśmy z Pragi medale i wyróżnienia. Pierwszy złoty medal otrzymał Andrzej Majewski za kostiumy do Orfeusza Strawińskiego<sup>2</sup> (PQ 1967). Drugi, za twórcze poszukiwania, cała grupa artystów: Jerzy Gurawski, Leokadia Serafinowicz, Józef Szajna, Zofia Wierchowicz – za ekspozycję szekspirowską (PQ71). Trzeci złoty medal, za lalki, przyznano również kilkuosobowej reprezentacji: Jan Berdyszak, Adam Kilian, Kazimierz Mikulski, Zofia Pietrusińska, Leokadia Serafinowicz, Zygmunt Smandzik, Zofia Stanisławska Howurkowa, Jerzy Zitzman (PQ 1979). Ponadto polscy plastycy otrzymali na PQ kilka wyróżnień.

Ich listę otwiera ekspozycja zrealizowana w 1983 – trudnym roku stanu wojennego. Prace Jana Berdyszaka, Wiesława Karolaka, Leszka Mądzika i Ryszarda Winiarskiego, dokumentowały nurt konceptualnego myślenia o przestrzeni interpersonalnej gry, rozpoznawały źródła teatru



Marcin Kozikowski – projekt rekonstrukcji Theatrum Gedanense w Gdańsku

1  
Raz tylko PQ odbywało się w innym miejscu – w Pałacu Kultury w roku 1991.

2  
Reż. A. Rodriguez, Opera, Warszawa 1963.

3  
Zdaniem Z. Strzeleckiego wystawa z czasu stanu wojennego stawiała pytanie, czym jest teatr. „Stawiała je – pisał – od strony plastyków, ale nie tylko od strony plastyki. Leszek Mądzik, Jan Berdyszak, Wiesław Karolak, Ryszard Winiarski stawiają różne pytania, również filozoficzne, moralne, intelektualne. Byli tacy, którzy uważali wystawę Mądzika za najlepszą na całym Praskim Quadriennale. (...) Nie wydaje mi się, aby kilkanaście wielkich i kolorowych diapozytywów dostatecznie wiele mówiło o tym teatrze. Ryszard Winiarski miał swoją «klientelę», zwiędzający siadali z nim do gry i układali czarne i szare kwadraciki wedle zasad przez niego wymyślonych, tworząc zarazem rozwiązanie zadania matematycznego i kompozycję plastyczną” (Z. Strzelecki, *Scenografia...*, Teatr 1983, nr 110).

w życiu i w sztuce – co jury uhonorowało formułą „za twórcze poszukiwania nowej formy teatralnej”. Ta ekspozycja narodowa była niewątpliwie nowością w polskiej historii na PQ, wykraczała poza tradycyjne rozumienie scenografii jako dziedziny rzemiosła i zarazem sztuki interpretacji plastycznej tekstu literackiego, kształtującej przestrzeń sceniczną (sceny danej tu i teraz jako miejsca, w którym odbywa się teatralna gra).<sup>3</sup> Na PQ 1991 kolejne wyróżnienie zdobyło dzieło Andrzeja Sadowskiego, zrealizowane w teatrze muzycznym – jego scenografie do dziewiętnastu

oper Mozarta w Warszawskiej Operze Kameralnej (reżyserem był Ryszard Peryt, a niektóre z inscenizacji do dzisiaj znajdują się w repertuarze). W osiem lat później na PQ 1999 wyróżniono Elżbietę Terlikowską za „wyjątkową kreatywność i wysoki poziom projektów” do *Starej kobiety Tadeusza Różewicza* – i było to ostatnie, jak do tej pory, wyróżnienie dla polskiego artysty. Wprawdzie podczas ostatniej edycji imprezy Złoty Medal „za najlepsze wykorzystanie technologii w kreowaniu obrazów i zdumiewających efektów” otrzymał Boris Kudlička, wybitny scenograf działający od lat w Polsce, m.in. w warszawskim Teatrze Wielkim (gdzie karierę rozpoczął pod okiem Andrzeja Majewskiego), tyle że reprezentował on swój kraj ojczysty – Słowację. Jednak włączył do ekspozycji wybitne prace zrealizowane w Polsce z Mariuszem Trelińskim.

W dziedzinie architektury teatralnej, w której potęgą niezmiennie są Francuzi, Rosjanie, Niemcy, Finowie, Włosi, polskie osiągnięcia były skromne. Dwukrotnie Polacy nie brali udziału w konkursie architektury teatralnej (PQ 1967 i 1979). Zdarzało się też, że polskie rozwiązania prezentowane na PQ zbyt bliskie były koncepcjom dawnym, jak na przykład *Ambulantni divadlo Mazowsze* – czyli projekt teatru mobilnego, składający się z autobusu do przewozu dekoracji i nadmuchiwanej plan-deki, nakrywającej widownię i scenę (Jerzy Bę-jowski – PQ 1971), przypominający projekt teatru



Pawilon ekspozycyjny Praskiego Quadriennale, 1983, fot. Z. Strzelecki



objazdowego na ciężarówce autorstwa Szymona Syrkusa. Przez wiele lat mało w Polsce budowano nowych teatrów, modernizowano tylko istniejące, a kiedy już zaczęto budować... powstawały betonowe potwory (np. w Kielcach, Opolu), symbole gigantomanii epoki gierkowskiej, które dzisiaj z trudem dają się zagospodarować. Długo też nie mogliśmy poszczycić się w Pradze oryginalnymi projektami rewitalizacji architektury zastanej czy rekonstrukcji, bo rzadko je u nas realizowano – inaczej niż w Europie, gdzie np. starą architekturę odważnie łączono z betonem, szkłem i stalą.

Korzystne zmiany nastąpiły w latach 90.: renowacja Teatru im. Słowackiego w Krakowie, rekonstrukcja Collegium Nobilium w Warszawie to świetne przykłady twórczej pracy architektów. Odbudowa Teatru Narodowego po pożarze stworzyła nowe możliwości techniczne sceny (choć wątpliwości może budzić estetyka tego wnętrza, złocenia i marmury, ale taki jest ponoć styl reprezentacyjny). W roku 1991 polska ekspozycja architektury teatralnej, zatytułowana *Teatr wpisany w polski pejzaż*, otrzymała Srebrny Medal. Jej autorzy deklarowali, że „teatr może istnieć wszędzie – na ziemi, pod ziemią, w ruinach, nad wodą i w ruchu”<sup>4</sup>. Przedstawili ciekawe projekty miejsc teatralnych, których niekonwencjonalne usytuowanie determinowało kreację świata przedstawionego spektaklu oraz ustanawiało relację aktor-widz. Autorami ekspozycji byli: Jacek Chmaj (projekt ruchomej sceny *Ultimus* we współpracy z Teatrem Ósmego Dnia do widowiska *Pielgrzymowanie* w wykonaniu aktorów portugalskich), Anita Depko-Horowska (amfiteatr nad jeziorem Malta w Poznaniu), Stanisław Górski (adaptacja komory w kopalni soli w Wieliczce), Marcin Kozikowski (Teatrum Gedanense w Gdańsku i ruiny Teatru Miejskiego w Gliwicach, gdzie pokazano m.in. scenografię Andrzeja Majewskiego do *Tragedii szkockiej wg Makbeta*).<sup>5</sup>

O tym, że teatr może istnieć w przestrzeniach wykreowanych specjalnie dla jednego spektaklu lub jednorazowego wydarzenia parateatralnego, wie-



Adam Kilian – projekt do „Pańczatantry”, Teatr Lalka w Warszawie 1975

dzieli polscy scenografowie i architekci od dawna, wprowadzali takie rozwiązania zarówno w teatrach literackich, jak alternatywnych. W latach 70. w teatrach instytucjonalnych chętnie uciekano ze sceny „pudełkowej” w niekonwencjonalne układy przestrzenne, wpisując je bądź w budynek teatru (patrz *Dziady* Konrada Swinarskiego), bądź w przestrzenie poza jego murami, dążąc nie tylko do odnowienia relacji aktor – widz (widz jako uczestnik), lecz również do rozszerzenia granic i formy miejsca scenicznego jako obszaru, który widz podczas gry ogląda (zwielokrotnianie punktów widzenia np. wokół sceny, w środku przedstawianych zdarzeń). W latach 90. nurt ten przybrał

na sile, zaś dzisiaj jest w teatrze polskim niemal normą, wszędzie tam, gdzie inscenizatorzy programowo rozszerzają strefy gry, przekształcając nieraz przestrzeń postindustrialną w przestrzeń nie tylko teatralną, lecz w miejsce kulturowej interwencji społecznej (np. Łażnia Nowa w Nowej Hucie).

Trzeba dodać, że obok tzw. sekcji narodowej, tematycznej i architektury teatralnej, na PQ istnieje sekcja szkół scenograficznych. Polskie prace studenckie pojawiały się tutaj sporadycznie, z długą przerwą od roku 1975 do lat 90. W roku 2003 zaprezentowano dorobek trzech akademii, w Warszawie, Krakowie i Wrocławiu; w bogatej ekspozycji zwracały uwagę m.in. projekty Weroniki Karwowskiej do *Fioletowej krowy* Stanisława Barańczaka, zrealizowane w warszawskiej Fabryce Trzciny. Na PQ 2007 pokazano prace powstałe w Krakowie na specjalnych warsztatach, w których udział wzięli studenci z wydziałów scenograficznych ASP w Krakowie, Warszawie, Poznaniu i Gdańsku. Nie zostały zauważone, dwa złote medale otrzymali Łotysze (jeden zbiorowo, drugi dla „najbardziej obiecującego talentu scenograficznego” dla Reinisa Suhanovosa).

### Obszary teatru

Jaki obraz teatru polskiego przynosiły nasze ekspozycje, jakie zjawiska i wartości promowały? I czy obraz ten podkreślał to, co w naszej plastyce teatralnej rzeczywiście było najwartościowsze i oryginalne? Komisarzem dwóch pierwszych polskich ekspozycji na PQ, w roku 1967 i 1971, był Zenobiusz Strzelecki (1938-1997) i fakt ten trud-

4

*Pejzaż polskiej sceny XX wieku*  
*The Landscapes of the 20th Century*  
*Polish Stage. Polskie wystawy na Praskim*  
*Quadriennale Scenografii i Architektury*  
*Teatralnej 7-27 czerwca 1999 Polish*  
*Exhibitions on the Prague Quadriennial*  
*of the Theatre Design and Architecture*  
*PQ'99 7- 27 June'99, katalog*  
pod red. A. Koecher-Hensel  
i J. Moskala, Katowice 1999, s. 74.

5

Zaistniał więc nurt poszukiwań, o który dopominał się wcześniej Zenobiusz Strzelecki. „Wiele teatrów coraz częściej szuka przestrzeni poza teatrem klasycznym i powstają świetne spektakle – kościoły czy kaplice i synagogi nie służące obrędom, stare fabryki i rzeźnie, gazownie, opuszczone dworce kolejowe. Zbyt mało tego w Polsce, zbyt nieśmiały są nasi reżyserzy i dyrektorzy, zbyt ciasny garset przepisów administracyjnych i nieuzasadnione obawy” [Z. Strzelecki, *Scenografia, scenografia, scenografia*, „Teatr” 1983, nr 11].

A. Depko-Horowska i Jerzy Gurawski – projekt amfiteatru nad jeziorem Malta w Poznaniu



6

J. Pleśniarowicz, *Kantor. Artysta końca wieku*, Wrocław 1997, s. 148.

7

Por.: V. Ptačková, *Zrcadlo svetoveho Divadla. Prazske quadriennale 1967-1991*, Praha 1995, s. 11.

8

*Spiąca królowa* P. Czajkowskiego, *Chory z urojenia* Molière (III Biennale des Jeunes Artistes, Paryż, 1963), *Król Edyp* Sofokles (reż. H. Dzieduszycka, Teatr Rozmaitości, Wrocław, 1964), *Był* A. Bloch (choreografia: H. Tomaszewski, Het Nationale Ballet, Holland Festival, Amsterdam, 1965), *Salome* R. Strauss (reż. F. Boerlage, Nederlandse Operasichting Stadsschouwburg, Amsterdam, 1966).

*Improwizacje Szekspirowskie* Ellington-Woźniak (choreografia: C. Drzewiecki, Opera Moniuszki, Poznań, 1966), *Wojenne Requiem* B. Britten (choreografia: R. van Danzig, Het Nationale Ballet, Amsterdam, 1966), *Labirynt* A. Bloch (choreografia: H. Tomaszewski, Het Nationale Ballet, Amsterdam, 1967), *Il*

*Combattimento* C. Monteverdi (choreografia: D. Parlić, Circus Teater, Scheveningen, 1967),

*Wariacje 4:4 T. Woźniak* (choreografia: C. Drzewiecki, Het Nationale Ballet, Amsterdam, 1967), *Sen* H. Tomaszewski (choreografia: H. Tomaszewski, Het Nationale Ballet,

Amsterdam, 1967), *Don Juan z Zarisy* W. Egk (choreografia: D. Parlić, Narodno Pozorište, Opera, Beograd, 1968), *The Fairy Queen* H. Purcell (reż. F. Boerlage, Nederlandse Opera Stadsschouwburg, Amsterdam, 1968), *Sluga dwóch panów* C. Goldoni (reż. K. Pankiewicz,

Teatr Jaracza, Olsztyn, 1969), *Mirandolina* C. Goldoni (reż. I. Babel, Teatr Ludowy, Nowa Huta, 1969), *Sebastien G. Menotti* (choreografia: D. Parlić, Narodno Pozorište, Beograd, 1969),

*Concert champetre* F. Poulenc (choreografia: R. Adam, Théâtre de l'Opéra, Marseille, 1969),

*Orfeusz i Eurydyka* Ch. W. Gluck (reż. K. Szner, Teatr Muzyczny, Kraków, 1970), *Jezioro Łabędzie* P. Czajkowski (choreografia: D. Parlić, Narodno Pozorište, Beograd, 1970),

*Szelmostwa Skapena* Molière (reż. B. Korzeniewski, Teatr Ludowy, Warszawa, 1970),

*The Struggle* R. Bamfield (choreografia: D. Parlić, Narodno Pozorište, Skopje, 1970).

Zofia Wierchowicz - kostium do Ryszarda III Szekspira, Teatr Polski w Szczecinie, 1967



polskiej scenografii w świecie Strzelecki traktował jako misję. Miał wyjątkowy dar rozpoznawania wartości plastyki w przedstawieniach, umiał też jak mało kto docenić oryginalność myślenia i wyobraźni plastyków-scenografów. Był przy tym człowiekiem skromnym, jako autor książki czy komisarz wystawy siebie samego usuwał w cień, by oddać honor dokonaniom kolegów, a przecież jako czynny scenograf współtworzył, m.in. teatr Kazimierza Dejmka.

Przygotowując pierwszą polską ekspozycję do Pragi Strzelecki doskonale zdawał sobie sprawę z rangi przedsięwzięcia. Zrobił wiele, by wykorzystać wyjątkową szansę promocji polskiego teatru (mimo komunistycznej formuły narodowej ekspozycji). Dał syntezę dokonań polskiej scenografii XX wieku, osadzoną w historycznych kontekstach. Pokazał prace dawne, z lat 40. (co w kilka lat później byłoby już niemożliwe, ponieważ organizatorzy wprowadzili rygor prezentacji prac z ostatnich czterech lat). Przywołał dorobek kilku pokoleń twórców, od najstarszych do najmłodszych. W tekście napisanym do katalogu ekspozycji przypomniał pierwszego polskiego artystę teatru Stanisława Wyspiańskiego oraz wielkie dzieła m.in. Karola Frycza, Wincentego Drabika, Andrzeja Pronaszki. Pokazał prace klasyków współczesności: Władysława Daszewskiego, Otto Axera, Aleksandra Jędrzejewskiego i Jadwigi Przeradzkiej. Wyeksponował dorobek swoich rówieśników, kolegów z PIST-u: Jana Kosińskiego (*Król Edyp*) i Teresy Roszkowskiej (*Elektra* Giraudoux). Kilka dziesiątków lat historii naszego teatru w jej najwybitniejszych przejawach opowiedział poprzez scenografię, środkami wystawienniczymi, jakie wówczas były dostępne: projektami i makietami, wybranymi obiektami, kostiumami, perukami (oczywiście, z dzisiejszego punktu widzenia i możliwości technicznych wystawiennictwa – były to środki nader tradycyjne).

Klasykę polskiej scenografii Strzelecki umiejętnie zderzył ze współczesnością, mocno akcentując przemiany polskiej plastyki teatralnej po przełomie październikowym. Przypomnijmy, że już w roku 1964 w Paryżu pokazano projekty Andrzeja Majewskiego (*Judith* Honeggera), reprezentanta młodego pokolenia krakowskiej szkoły

scenografii, które nawiązało dialog z „izmami” światowego malarstwa, m.in. abstrakcjonizmem, surrealizmem, taszyzmem. Jednak dopiero w Pradze ujawniono zakres i wagę tego zjawiska – sumę przekształceń polskiej plastyki scenicznej, przeżywającej rozkwit po latach socrealistycznych ograniczeń, jej gwałtowny antyrealizm i zwrot ku metaforze. Te cechy, poświadczające twórczy, interpretacyjny wkład pracy scenografa w inscenizację, stanowiły główny walor prac m.in.: Iwony Zaborowskiej (*Ciemności kryją ziemię*), Jadwigi Pożakowskiej (*Komu bije dzwon*), Urszuli Gogulskiej (*Zmierzch*), Teresy Pietrusińskiej (*Kurka wodna*, *Jan Maciej Karol Wścieklica*). Już w tym czasie bujny rozkwit plastyki scenicznej krytyka atakuje za „przerosty”, co stanie się jednym z impulsów stymulujących narodziny teatru autorskiego teatru, tworzonego przez plastyków.

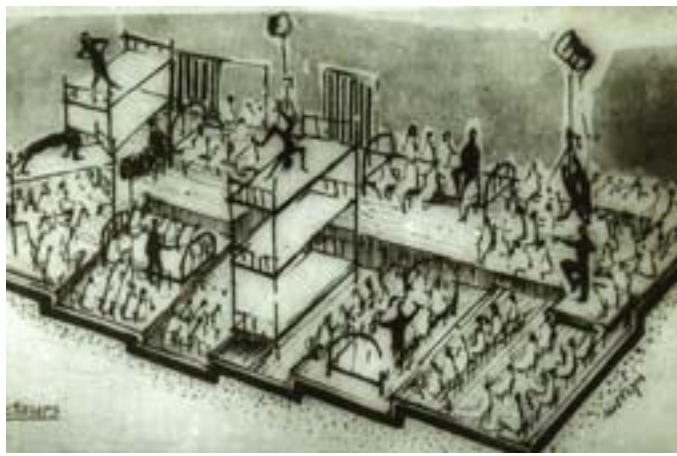
Zjawisko to obserwujemy również na gruncie teatru lalkowego, bogato reprezentowanego na PQ poczynając od roku 1971. Artyści lalkarze poszukują nowej formuły teatru dla dzieci; odwołują się do wyobraźni dziecka i myślenia symbolicznego, zaś w repertuarze do literatury „dla dorosłych”, jednym słowem – przekraczają tradycyjne granice (to osobny temat). Tak więc Strzelecki uchwycił wieloaspektowość przemian polskiej plastyki teatralnej w latach przełomu, zwłaszcza w twórczości młodego pokolenia, które będzie dążyć do sprawowania władzy reżyserskiej w teatrze, po to, by kreować własne autorskie światy sceniczne. Dostrzegł, na przykład, rozwijający się dopiero teatr Tadeusza Kantora, który przywołał piramidą powiązanych krzesel, czyli Maszyną Aneantyzacyjną do *Wariata i zakonnicy*, przedstawienia realizującego ideę teatru autonomicznego pod hasłem Teatru Zerowego. Manifest tego teatru przewidywał „rozbitcie anegdotycznej skrupy dramatu [...] w atmosferze szoku i skandalu – dla dotarcia do przytłumionej sfery wyobraźni dzisiejszego człowieka, którego cechuje mały, powszechny praktycyzm”.<sup>6</sup>

Dodajmy, że w latach późniejszych Kantor nie będzie wystawiał na PQ. Jak twierdzi Vera Ptačkowa, autorka pomnikowej monografii PQ, odmawiał udziału w ekspozycji dlatego, że jego teatr nie był zjawiskiem dobrze widzianym przez komunistyczny reżim w Czechosłowacji.<sup>7</sup> Dopiero w roku 1999 pokazano na PQ teatr Kantora i był to hołd złożony zmarłemu już, wielkiemu artyście teatru XX wieku.

Teatr autorski tworzony przez plastyków, jedno z najoryginalniejszych zjawisk w historii polskiego teatru XX wieku, reprezentowali więc na PQ 1971 inni scenografowie-malarze. I będzie to polska specjalność, która po latach doczeka się m.in. rosyjskiej monografii autorstwa wybitnego krytyka Wiktora Bieriozki. Do grona scenografów-malarzy podejmujących próby tworzenia teatru autorskiego należeli Krzysztof Pankiewicz i Wojciech Krakowski. Twórczość Pankiewicza szeroko reprezentowana była na PQ 71, zarówno w sekcji narodowej<sup>8</sup>, jak tematycznej (inscenizacje szek-

no przecenić. Absolwent Wydziału Sztuki Reżyserskiej przedwojennego Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej, kształcony przez Leona Schillera w umiejętności „budowania przedstawienia, a w nim plastyki na planie tekstu”, praktyk i teoretyk scenografii, autor fundamentalnych do dzisiaj książek, a zarazem człowiek-instytucja w polskim i europejskim środowisku teatralnym. Promocję





Jerzy Gurawski – projekt przestrzeni do *Kordiana* Słowackiego/Grotowskiego, Teatr 13 Rzędów w Opolu, 1962

spirowskie)⁹. Bogato reprezentowana była na PQ twórczość Józef Szajny, malarza i scenografa, mającego za sobą wybitne działania w Teatrze w Nowej Hucie, ale również reżysera, zwłaszcza sztuk Witkacego (którego teoria była ważnym punktem odniesienia dla jego „Teartu”). Zofia Wierchowicz przedstawiła w Pradze wizję przestrzeni teatralnej, której centrum stanowił mobil, wielopoziomowa „maszyna do grania Szekspira”. W późniejszych, kolejnych wersjach inscenizacji Szekspira będzie modyfikowała jej elementy, zachowując jednak główny dyspozytyw przestrzeni. „Mobil może być również sceniczną architekturą w plenerze – tłumaczyła – Kurtyna jest zbyteczna. Zmiany sytuacyjne dekoracji organizują aktorzy grający w spektaklu. Nie jest prawdą, że dekoracja ta pozostaje taka sama dla wszystkich utworów szekspirowskich przeze mnie realizowanych. Jeśli idzie np. o *Hamleta* – wyjaśniła dalej – architekturę podstawową – mobil – zasypuję ziemią. Podłoga sceny to miękki grząski teren z grudami ziemi, w którym aktor porusza się z pewnym wysiłkiem. Wystarczy jednak sięgnąć ręką, by znaleźć w ziemi to, co było człowiekiem.(...) *Hamlet* w scenie cementarnej musi natrafić na czaszkę Yorika i Ofelia musi być także rzeczywiście przykryta ziemią. W niej, w ziemi, znajdują swoje ostatnie miejsce wszyscy bohaterowie. *Hamlet* zamyka ten śmiertelny sekwens”.<sup>10</sup>

Wydarzeniem była też prezentacja na PQ prac Jerzego Gurawskiego, powstałych dla teatru Jerzego Grotowskiego<sup>11</sup>. „Kształtu przestrzennego szukałem zawsze do jego opowieści inscenizacyjnej” – wspominał po latach artysta. „Grotowski w pełni zaakceptował moją teorię przestrzeni teatralnej, w której porusza się aktor i widz i wzajemnie oddziałują na siebie. To była teoria bardzo prosta, lecz ważna. Zauważyłem mianowicie, że są jakby dwie strefy. Jedna wizualna, obejmująca wszystko, co człowiek widzi, czyli ten bezpieczny świat, który jest dla niego zdefiniowany. I druga – strefa intuicyjna, znajdująca się z tyłu, domniemywana, dostarczająca różnych niespodzianek. Znacznie bogatsza od tej pierwszej. W przeciwieństwie do widocznej, jednoznacznie określonej, podsuwa rozmaite przypuszczenia na podstawie kroków, szelestów, dźwięków, reakcji rozmówcy”.<sup>12</sup> Projekty przestrzeni do *Siakuntali*, *Kordiana*, *Dziadów*, *Księcia Niezłomnego*, przy-

wołały wizję teatru, który był już wówczas zjawiskiem rozpoznawalnym w świecie.

Tak więc dwie pierwsze ekspozycje narodowe na PQ, sygnowane przez Strzeleckiego, uchwyciły moment przełomowy dla polskiego teatru. Czas ważnych zmian w plastyce scenicznej i czas narodzin teatrów osobnych, związanych z artystami, którzy w przyszłości będą ramy teatru przekraczać, jak Grotowski i Kantor. Ten trop autorskiego teatru podejmą komisarze następnych ekspozycji, które będą różnej wartości, lepsze i gorsze, lecz podobna sytuacja już się nie powtórzy<sup>13</sup>. Żadna z nich nie odzwierciedli w takim stopniu kierunków rozwojowych nie tylko plastyki, lecz polskiego teatru.

PQ 1975 odbywało się w czasie, w którym teatr światowy (także plastyka) odwracał się od funkcji reprezentacji, od tekstu i zasad klasycznej kompozycji mimesis, naśladowania rzeczywistości. Odwoływał się chętnie do autostylizacji, improwizacji, sięgał do rzeczywistości gotowej i przedmiotu znalezionego, wyraźne były wpływy popartu. Poszukiwano nowych przestrzeni nasyconych „autentycznością”, co wyrażało się również w użyciu naturalnych tworzyw, m.in. drewna. Znakomicie opisali to zjawisko w swoich pracach wybitni krytycy rosyjscy, Milica Pożarska i wspomniany już Wiktor Beriozkin. Zauważyli, że poetyka i dynamika najnowszej scenografii polega na permanentnej konfrontacji rzeczywistości dramatycznej i empirycznej. Fantastyczna ekspozycja przygotowana przez Rosjan w sekcji narodowej – którą widziałam – była tego dowodem. My natomiast przedstawiliśmy misteryjny nurt staropolski w scenografiach Strzeleckiego, który został zderzony z ekspresjonizmem Witkacego w realizacjach Mariana Kołodzieja, Kazimierza Mikulskiego, Andrzeja Sadowskiego, Lidii i Jerzego Skarżyńskich, Kazimierza Wiśniaka. „Polska paleta surrealistyczna” zaznaczyła się w dekoracjach z manekinami w zetłatych tkaninach i artefaktach, także w plastycznych instalacjach.

**9**  
Spektakle w Netherlandse Operastichting Stadsschouwburg w Amsterdamie reżyserii F. Boerlage: *Królowa elfów* H. Purcell (1967), *Makbet* G. Verdi (1968), *Otello* G. Donizetti (1968), *Hamlet* A. Thomas (1968), *Cezar i Kleopatra* Bardot (1968) i *Falstaff* G. Verdi [reż. F. Boerlage, Circus Theater Scheveningen, 1968].

**10**  
Wypowiedź Zofii Wierchowicz z roku 1970, cyt. za: *Labirynt zwany teatrem*, katalog wystawy w galerii BWA, Kraków 1994, s. 62.

**11**  
Pierwsze Quadriennale poprzedził w roku 1966 Międzynarodowy Sympozjon Scenografów, na którym głos w dyskusji zabrał Jerzy Grotowski. „Najwięcej zamieszania i ekscytacji – wspomina Strzelecki – wprowadziło przemówienie Grotowskiego atakujące wszystkich – zarówno inżynierów teatru, jak i malarzy, teatr dawny i współczesny” [Z. Strzelecki, Scenografowie wszystkich krajów łączcie się, „Teatr” 1966, nr 11].

**12**  
Wypowiedź zamieszczona w katalogu wystawy *Doktor przestrzeni teatralnej – Jerzy Gurawski* w Centrum Scenografii Polskiej Muzeum Śląskiego w Katowicach, 1994.

Lata 80. i 90 to także czas rosnących wymagań w sztuce wystawienniczej na PQ. Dawny model wystawienniczy – makiety, kostiumy, projekty, fotografie – odchodzi w przeszłość. Nastaje czas metateatru plastyki scenicznej, konstruowane poprzez rozbudowane instalacje, przestrzenne konstrukcje form otwartych, często mobilnych i wieloznacznych, które działają na emocje widza i zapraszają go do aktywnego udziału w procesie percepcji. Nieraz obserwatorzy zarzucali, że te kreacje artystyczne są niejako sztuką dla sztuki i niewiele mówią o kreacji teatralnej. Ale były wyjątki. Na PQ 1987 w sekcji tematycznej, poświęconej Czechowowi zwyciężyli Rosjanie, którzy zaaranżowali przestrzeń ekspozycyjną jako daczę – charakterystyczny element kulturowy, łączący symbolikę domu i zarazem inteligentną tradycję, wpisane nie tylko przeciwieństwo w dramaty autora Czajki.

Natomiast Leszek Mądzik, pokazał pracę nietypową, scenografię do *Iwanowa* w lubelskim Teatrze im. Osterwy, a nie, jak zazwyczaj pracę związaną z jego *Sceną Plastyczną*. Jednak i tym razem obraz teatralny uformował jako ikonę, mającą przywoływać to, co niedostępne dla zmysłów, objawione tylko w duszy i umyśle. „Chciałbym, żeby



Komisarzami w latach następnych byli:  
 PQ '75 – Andrzej Strachocki (komisarz i autor scenariusza ekspozycji), Janina Strachocka (architekt ekspozycji);  
 PQ '79 – Adam Kilian (komisarz i autor scenariusza ekspozycji); PQ '83 – Jan Berdyszak (komisarz i autor scenariusza ekspozycji), Stefan Ciechan (architekt);  
 PQ '87 – Zbigniew Taranienko (komisarz);  
 PQ '91 – Agnieszka Koecher-Hensel (komisarz generalny i autor scenariusza ekspozycji narodowej), Jakub Konarzewski (projektant ekspozycji narodowej), Maria Napiontkowa (scenariusz ekspozycji tematycznej), Witold Błażejowski (projektant ekspozycji tematycznej), Piotr Obracaj (autor scenariusza i projektu ekspozycji architektonicznej), Paweł Dobrzycki (autor scenariusza i projektu ekspozycji szkół scenograficznych);  
 PQ '95 – Agnieszka Koecher-Hensel (komisarz i autor scenariusza ekspozycji), Paweł Dobrzycki (architekt);  
 PQ '99 – Agnieszka Koecher-Hensel, Jerzy Moskal (komisarze), Ewa Morań (sekretarz generalny, komisarz merytoryczny), Jerzy Moskal (wystawa tematyczna);  
 PQ '03 – Jacek Rybarkiewicz (komisarz), Adam Kilian (projektant ekspozycji narodowej); PQ '07 – Paweł Wodziński (komisarz), Mirek Kaczmarek (architekt).

Wypowiedź zamieszczona w katalogu wystawy *Labirynt teatru*, Kraków 1994, s. 84.

wszystko, co jest widoczne w spektaklu, było daleko, jak najdalej, i przez to wyzwalało poczucie niemożliwości przybliżenia się, jak ręka na jednym z płócien Salvadora Dali, która się wyciąga w nieskończoność, a jednak nie dotyka tego, ku czemu zmierza”. W powstawaniu obrazu najważniejszą rolę pełniło światło. „Światła trzeba szukać – mówił Mądzik – wraz z kształtem przedmiotu przy określaniu jego wszelkich wizualnych możliwości. Często badam przedmiot poza spektaklem, bez żadnego kontekstu; w jakimś zamkniętym pomieszczeniu przeprowadzam próby, jak może się on odbarwić, w jaki sposób może stać się wyrazi-

sty, tajemniczy, prawie misteryjny, jak może się uświęcić, a przy tym nie zdradzać wszystkich treści.”<sup>14</sup>

### Czy teatr można pokazać?

Ilekcję zadaję sobie to pytanie, wracam myśląc do spektakularnej klęski, której byłam świadkiem na Praskim Quadriennale 1987. W sekcji narodowej pokazano wówczas jedno jedyne przedstawienie – *Powolne ciemnienie malowideł* Jerzego Grzegorzewskiego, dla którego inspiracją był wątek powieści Malcolma Lowry’ego *Pod wulkanem*. Komisarzem ekspozycji był Zbigniew Taranienko, krytyk sztuki, specjalista od teatru autorskiego, autor książek o teatrze narracji plastycznej i zarazem kierownik Galerii Centrum Sztuki Studio, który przez wiele lat obserwował działania Józefa Szajny, a potem jego następcy Grzegorzewskiego. Jednym słowem ktoś, wydawałoby się, powołany do stworzenia scenariusza wystawy, wymagającej wyjątkowej formuły dla przedstawienia struktury otwartej dzieła Grzegorzewskiego. Wybrawszy jedno przedstawienie, Taranienko starał się zaprezentować je jak najpełniej. Nie mógł mieć dokumentów pracy, czyli projektów, ponieważ Grzegorzewski z zasady ich nie robił. Jego metoda pracy była inna – komponował przestrzeń podczas prób, rodziła się ona z działań aktorów. Taranienko wybrał więc dokumenty dzieła – fotogramy Wojciecha Plewińskiego, wybitnego artysty, który doskonale „czuł” i „dokumentował” spektakle Grzegorzewskiego. Ściany z gęsto naklejonymi fotogramami wyznaczały terytorium stoiska. Ułożone w sekwencje, chwytaly poszczególne, najważniejsze sceny w taki sposób, by pokazać rozwój sytuacji ich rytm wewnętrzny i ruch. Z charakterystycznego instrumentarium

przedmiotów gotowych, włączanego przez Grzegorzewskiego do przedstawień, przywołany został pantograf tramwajowy (w jego wnętrzu – na scenie – chował się baletmistrz w czarnym fraku i wykrzykiwał komendy tanecznych pas). Na stojącym obok telewizorze odtwarzano nagranie video *Powolnego ciemnienia malowideł*. Jednak wszystkie te elementy nie budziły najmniejszego zainteresowania zwiedzających. Nie udało się autorowi ekspozycji oddać rozstrzelonej, rozbitej na wiele fragmentów rzeczywistości opowiadającej o bezsensie świata otaczającego Konsula (Marek Walczewski). Kiedy z Agnieszką Koecher-Hensel przygotowaliśmy w roku 1990 wystawę *L’art et liberté* w Brukseli, w Maison de la Bellone, miejscu przyjaznym dla polskiej sztuki i Polaków, próbowaliśmy powrócić do tego zadania, chyba jednak bez powodzenia. Potem Agnieszka Koecher-Hensel namówiła Jerzego Grzegorzewskiego, by pozwolił włączyć swoje przedstawienia do ekspozycji PQ pracami Barbary Hanickiej, z którą współpracował. Tak też się stało, lecz *Planeta Grzegorzewski*, moim zdaniem, pozostała na PQ niezdobytą. Lata 90. wprowadziły nowy problem ekspozycyjny, związany z przemianami środków, jakimi scenografowie zaczęli się posługiwać w teatrze. Tradycyjną scenografię malarską coraz częściej zastępują ekrany i projekcje filmowe, które w teatrze europejskim stały się tworzywem już w pierwszej połowie XX wieku. Traktowane jako znaki epoki, przywołują kreowaną przez media rzeczywistość, fragmentaryczną i niemożliwą do objęcia jednym spojrzeniem. Tworzą obraz kultury mistyfikacji, budującej swą potęgę na złudnych refleksach, ukrywaniu rzeczywistości i zaspokajaniu potrzeb, jakie względem niej może mieć człowiek.

Zenobiusz Strzelecki – projekt do *Żywota Józefa Reja*, Teatr Nowy w Łodzi, 1968



Przestrzeń sceniczna daje symulację tych rajów współczesnej kultury. Ale czy można je w ekspozycji pokazać, skoro już w teatrze zaciera się granice między przestrzenią sceniczną a filmową, video nieraz multiplikowaną wielokrotnie.<sup>15</sup> Wchodzimy oto w spór o status świata, rzeczywistości i jej realności.

### Kompleks polski

Nie ma powodu ukrywać, że niski poziom techniki, zwłaszcza oświetleniowej, przez wiele lat był słabością polskiej scenografii. Za „techniczną” uchodziła scenografia teatrów Czechosłowacji, Związku Radzieckiego i Niemiec. Imponujące technicznie, precyzyjne projekty Svobody, Koltaja, Acquarta, Sagerta budziły naszą zazdrość. „Szmaty, strzępy, w których jesteśmy tak wspaniali” – pisał z ironią Zenobiusz Strzelecki.<sup>16</sup> Natomiast siłą polskich ekspozycji, choć ubogich technicznie, była z reguły myśl scenografa (a tego nieraz nie dostawało znacznie bardziej zamożnym od nas i „technicznym”). Strzelecki już w latach 60. apelował, by scenograf nie przemieniał się w inżyniera; „niech będzie architektem czy malarzem, grafikiem, czy rzeźbiarzem, niech tworzy plastykę światłem, byleby jego dzieło było sztuką, w której technika służy wyrażaniu myśli inscenizacyjnej, wyrażaniu ludzkiego dramatu”.<sup>17</sup> To słowa warte przypomnienia dzisiaj, kiedy możliwości mamy nieporównanie większe niż przed laty: pleksi, plazma, lasery, aparatura świetlna i nagłaśniająca, od której drżą podłoga i ściany teatru, a wraz z nią widz. Źle się dzieje, jeśli są one tylko technicznymi gadżetami w widowiskach.

Narodową ekspozycję na PQ 2007 oglądałam nie w Pradze, lecz w warszawskiej Zachęcie. Przestrzeń teatru zaangażowanego pokazano pod hasłem „rzeczywistość transformacji – transformacja rzeczywistości”. Składała się ona z dwóch części. Pierwsza poświęcona została scenografii. Wybrano 12 scenografii do polskich spektakli teatralnych – Małgorzaty Bulandy<sup>18</sup>, Mirka Kaczmarka<sup>19</sup>, Jana Kozikowskiego<sup>20</sup>, Justyny Łagowskiej<sup>21</sup>, Małgorzaty Musiał<sup>22</sup>, Jerzego Rudzkiego<sup>23</sup>, Małgorzaty Szczęśniak<sup>24</sup> i Pawła Wodźńskiego<sup>25</sup> – powstałych w ostatnich czterech latach, jednak pokazano je bez użycia makiet szkiców scenograficznych, kostiumów itp. Głównym medium prezentacji pozostał zapis video fragmentów spektakli. Drugą część, poświęconą architekturze, zajęły głównie rewitalizacje przestrzeni postindustrialnych dla teatru. Druga część wystawy pokazała opisy i fotografie nietypowych miejsc wykorzystywanych przez artystów do prezentacji spektakli m.in.: podwórze wśród kamienic warszawskiej Starówki (Klub Le Madame), Stary Browar w Poznaniu, hala 24 Stoczni w Gdańsku (H Klaty), „szemrane” osiedla Piekary i Zakaczwawie w Legnicy (*Ballada o Zakaczwawiu*), fabryka wódek Koneser i magazyny w Warszawie (*Dybuk* Warlikowskiego). Materiał ekspozycyjny umieszczony został w różowej wieży z pleksi, której podstawą był kontur mapy Polski. Jak nigdy do-

tąd w historii PQ, wykorzystano szerokim zakresem instrumentarium multimedialne; na ekranach plazmowych wyświetlały się fragmenty z przedstawień, w zależności od tego, co widz sam sobie wybrał, kierując się paletą tematów. Było ich sześć: pamięć, kapitalizm, polityka, tradycja, mił, życie codzienne. Widz uruchamiał obraz wchodząc na odpowiednie – odpowiadające tym sześciu tematom – punkty świetlne, umieszczone w podłodze ekspozycji. Powstaje pytanie – czy była to prezentacja sztuki scenografii, rozumianej jako dyscyplina artystycznej wypowiedzi opartej na przejrzystych zasadach i kryteriach? Czy raczej próba dotknięcia teatru, w którym działania scenografa przypominają organizatora przestrzeni w sensie dosłownym, kogoś, kto kieruje, zarządza miejscem gotowym, zastanym; kto nie projektuje już dekoracji, a zamiast kostiumu teatralnego wybiera ubiory *prêt à porter* i potrzebuje specjalisty od reżyserii światła?

Jedno jest pewne. Historia polskich ekspozycji na praskim PQ zapisała przemiany naszej plastyki, ale przede wszystkim teatru, w którym obraz świata rozbity jest i zdekonstruowany dzisiaj tak dalece, że jego reprezentacja – jeśli użyć klasycznej formuły filozofii obrazu – właściwie staje się niemożliwa. Polska historia PQ przypomina więc o „pragnieniu obecności”, odwiecznej potrzebie zatrzymania, uwiecznienia, zapisu rzeczywistości, które w kulturze europejskiej ściera się nieustannie ze świadomością nieadekwatności każdego przedstawienia.

Autorka dziękuje p. Agnieszce Koecher-Hensel za udostępnienie ilustracji z archiwum Profesora Zenobiusza Strzeleckiego.

Andrzej Majewski – projekt do autorskiego projektu Narcissimo, Teatr Wielki w Warszawie, 2003



**Barbara Osterloff** – krytyk teatralny i historyk teatru, dr nauk humanistycznych, autorka wielu artykułów poświęconych polskiej scenografii. Proroktor Akademii Teatralnej w Warszawie, wykłada w Katedrze Scenografii Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

15

Zob. V. Sajkiewicz, (*Dez*)*iluzje ekranów w polskim teatrze przełomu wieków* w: *Labirynty polskiego teatru*, katalog polskich wystaw na Praskim Quadriennale 2003, Bielsko-Biala 2003, ss.27-32.

16

Z. Strzelecki, *Scenografia, scenografia, scenografia*, „Teatr” 1983 nr 11.

17

Z. Strzelecki, *Scenografie całego świata, łączcie się*, „Teatr” 1966, nr 22.

18

*Ballada o Zakaczwawiu* M. Kowalewski, K. Kopka, J. Glomb (reż. TV W. Krzystek, Teatr TV na podstawie spektaklu: reż. J. Głomb, Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, Legnica, 2002), *Made in Poland* P. Wojcieszek (reż. P. Wojcieszek, Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, Legnica, 2004)

19

*FantaSy* wg J. Słowackiego (reż. J. Kłata, Teatr Wyrbeże, Gdańsk, 2005). –...*córka Fizdejki* wg S. I. Witkiewicza (reż. J. Kłata, Teatr im. Jerzego Szaniawskiego, Wałbrzych, 2004).

20

*Wszystkim Zygmuntom między oczy* wg powieści M. Sieniewicza *Czwarte niebo* (reż. M. Fiedor, Teatr Polski, Wrocław, 2006).

21

*H*, wg W. Shakespeare (reż. J. Kłata, Teatr Wyrbeże, Gdańsk, 2004).

22

*Ważna. Historia wesola a ogromnie przez to smutna* P. Demirski (reż. M. Ładara, Teatr Wyrbeże, Gdańsk, 2005), *Ósmy dzień tygodnia* wg M. Hłaski (reż. A.P. etras, Teatr Stary, Kraków, 2005).

23

*Do piachu* T. Różewicz (reż. J. Opryński, W. Mazurkiewicz, Teatr Provisorium i Kompania Teatr, 2003).

24

*Dybuk* wg Sz. Anskiego i opowiadania H. Krall, (reż. K. Warlikowski, Teatr Rozmaitości, Warszawa, Teatr Współczesny, Wrocław, 2003), *Ubu rex* K. Penderecki, libretto: K. Penderecki i J. Jarocki wg sztuki A. Jarry (reż. K. Warlikowski, Teatr Wielki – Opera Narodowa, Warszawa, 2003).

25

*Wesele* S. Wyspiański (reż. R. Ziola, Teatr Wyrbeże, Gdańsk, 2005).



Warsztat dyplomowy jest szczególnym zjawiskiem: dla studenta to pierwszy profesjonalny pokaz możliwości zawodowych; dla reżysera – sprawdzian jego cierpliwości, elastyczności i pedagogicznego talentu. Opieka nad dyplomem<sup>1</sup> łączy się dla prowadzącego z podjęciem dodatkowych obowiązków i zadań oraz wymaga od niego bezwarunkowego podporządkowania procesu twórczego interesowi studentów. Przymusza go również do uwzględnienia w pracy kilku istotnych zasad.

**Bożena Suchocka-Kozakiewicz**

# Z WARSZTATU REŻYSERA PEDAGOGA (CZ. I) \*

Pierwszą można nazwać przezornym przygotowaniem się na swego rodzaju kompromis – w przypadku przedstawienia szkolnego ambicje repertuarowe i artystyczne reżysera oraz jego życzenia obsadowe mogą zostać podporządkowane celom wyższym, na przykład specyfice i predyspozycjom grupy studentów, z którymi w danym czasie reżyser-pedagog ma do czynienia; albo – jak to zazwyczaj w teatrze bywa – bardzo skromnym warunkom ekonomicznym. Reżyser przedstawienia dyplomowego jest zobligowany wybrać tekst o wysokich walorach literackich. Musi jednocześnie pamiętać o tym, by w najwyższym stopniu umożliwił on prezentację aktorskich umiejętności studentów. Powinien też zadbać, by temat dramatu pozostawał w kręgu zainteresowań młodych aktorów oraz był na miarę ich możliwości wykonawczych.

Druga zasada dotyczy obsady. W szkole nie istnieje podział na aktorów „chcianych” i „niechcianych”, „obsadzanych” i „nieobsadzanych”. W przedstawieniu dyplomowym każdy student otrzymuje swoją szansę. W trosce o zagwarantowanie sprawiedliwego podziału zadań rozdanie ról jest kontrolowane przez opiekuna roku. Lista wykonawców zaproponowana przez reżysera jest głęboko analizowana i nie zawsze spotyka się z pełną akceptacją. Konieczność zapewnienia studentowi wszechstronnej prezentacji sprawia, że przy podejmowaniu decyzji obsadowych reżyser ma obowiązek wziąć pod uwagę liczbę, rodzaj i charakter zadań wyznaczonych aktorom już w innych dyplomach.

Trzecia zasada to: wszechstronna pomoc studentowi w dotarciu do wewnętrznego pulsu oraz zewnętrznej formy kreowanej postaci. Wynika z tego, że od reżysera dyplomu wymaga się – poza panowaniem nad samym dziełem scenicznym – pełnej dydaktycznej opieki nad młodym

1

Premiera spektaklu odbyła się 26 X 2002 w Sali J. Kreczmara w głównym budynku Akademii Teatralnej w Warszawie. Scenografię do spektaklu przygotował Szymon Gasczyński (ASP). W roku 2003 Jury XXI Festiwalu Szkół Teatralnych w Łodzi zwróciło szczególną uwagę na wartość pracy pedagogicznej reżyserki spektaklu, z kolei Elizie Borowskiej za rolę Młodziutkiej Błodej przyznała I nagrodę, zaś wyróżnieniami uhonorowało Marcina Basaka za rolę Judasza i Nikodema Kasprwicza za rolę Komisarza.

i niedoświadczonym wykonawcą. Któż inny, bo wiem, jak nie reżyser w chwilach kryzysu pomoże mu odnaleźć właściwe środki wyrazu? Od reżysera wymaga się również, aby wykazał się znajomością różnorodnych metod pracy z początkującym aktorem, by przy egzekwowaniu zadań nie zamykał wyobraźni młodego aktora, nie urażał jego miłości własnej, a przeciwnie – podtrzymał w nim wysokie poczucie wartości i wiarę w kreatywność jego działania. Podporządkowanie się tym zasadom utrudnia, a często wręcz uniemożliwia, oddzielenie funkcji reżysera od funkcji pedagoga.

Bywa tak, że aktor nie potrafi dostatecznie szybko odnaleźć związków, połączeń i modulacji między pozycją wyjściową sytuacji scenicznej, a finalnym wrażeniem opisanym przez reżysera. Chociaż wykonawca posiada dużą wiedzę na tematżądanego rezultatu – nie wie, jak ten efekt osiągnąć. Taka sytuacja wywołuje frustrację aktora, niezadowolone reżysera, a tym samym prowadzi do mechanicznego odtwarzania poszczególnych partii spektaklu.

Do prezentacji w obecności publiczności aktor świadomie wybiera spośród wielu możliwości, te działania, które wydają mu się najoryginalniejsze, najwłaściwsze i najbliższe charakterowi odtwarzanej postaci. Wszystkie zna doskonale, jeżeli nie z autopsji, to z obserwacji, bo wszystkie występują w życiu codziennym. Chociaż stany emocjonalne i działanie, w których aktor wyraża granę postaci są właściwe każdemu człowiekowi, to odtworzenie ich prawdziwie i naturalnie wiąże się często z dużym wysiłkiem. Świadomość nieskrępowanego wyboru często wiąże się dla aktora w równym stopniu z wolnością, co z ograniczeniem; bywa jego szczęściem i kłopotem zarazem. Praktyka zawodowa na uczelni i w teatrze pozwoliła mi zaobserwować trzy zasadnicze grupy ograniczeń, z jakimi przychodzi walczyć aktorowi:

- opór ciała w wykonywaniu manewrów, gestów albo akcji, które nie wywodzą się z naturalnego ruchu;
- ograniczenia wyływające z trudności przełożenia intencji wygenerowanych przez intelekt aktora na zwykłą fizyczną czynność;
- trudności z połączeniem zachowań i interakcji w naturalną całość przy pełnym poszanowaniu celu, do którego zmierza sztuka.

Każdy aktor, nawet ten, z wieloletnim doświad-



zeniem (a cóż dopiero młody i niedoświadczony) jest skazany na zmagania z wymienionymi barierami. Zespół przeszkód zawarty w pierwszym punkcie student szkoły teatralnej uczy się przezwycięzać biorąc udział w intensywnym treningu ruchowym. Pierwsze dwa lata studiów to czas przeznaczony na zebranie doświadczeń i skomponowanie zestawu ćwiczeń pozwalających rozwinąć i ugruntować sprawność fizyczną. Przeszkód ujętych w punkcie drugim i trzecim nie sposób niestety uniknąć nawet w profesjonalnym teatrze. Powiem więcej – rozwiązanie tych problemów stanowi czasem najważniejszą i najbardziej mozolną część pracy nad spektaklem.

### Reżyser – modelator zdarzeń

Reżyser-pedagog musi sprawdzić, w jaki sposób aktor przekłada zdobytą przez siebie wiedzę na intencje, intencje na działania fizyczne, a potem, jak wykorzystuje te zdobycze w konstruowaniu roli i budowaniu zdarzeń scenicznych. Musi dbać o to, by pojawiające się warianty rozwiązań wyływały z prawdziwych intencji postaci dramatu. Na tym etapie pracy reżyser z „inicjatora” przekształca się w „modelatora zdarzeń”.

„Modelator zdarzeń” pomaga aktorowi w wiązaniu sensów i znaczeń. Angażuje jego wyobraźnię w tworzenie coraz to nowych działań i akcji. Selekcjonuje proponowane przez aktorów rozwiązania. Do obowiązków modelatora zdarzeń należy stworzenie optymalnych warunków do przetamania rodzących się kryzysów.





## Ćwiczenia

Praca aktora oparta jest na pięciu podstawowych sprawnościach:

- sprawność fizyczna i plastyczność ciała (niezbędna dla przedstawienia życia codziennego, a także innych bardziej skomplikowanych zadań);
- umiejętność ogarnięcia i kontrolowania swoich czynności scenicznych;
- wkraczanie na najwyższe poziomy własnej wyobraźni;
- zdolność przekładania wyobrażonych intencji na natychmiastowy efekt fizyczny;
- umiejętność spontanicznego reagowania i współdziałania z partnerami na scenie.

Oprócz tego istnieje pięć zasadniczych obszarów rozwoju pracy aktora:

- wykonuje on realne zadania fizyczne (w tym pracę głosem);
- symuluje stany fizyczne i czynności, które nie są mu przyrodzone;
- tworzy sytuacje w czasie, przestrzeni i charakterze, które nie są dla niego naturalne;



- przekazuje ludzkie zachowania, które nie są z natury lub wychowania jemu przynależne;
- łącząc wszystkie wymienione elementy i czynności, wchodzi w interakcje z innymi postaciami i widzem.

Wszystkie wymienione powyżej sfery działalności twórczej aktora najwyraźniej ujawniają się w próbach sytuacyjnych.

Aktor narażony jest na ciągłe publiczne popisy swojej fizyczności – musi generować zachowania i interakcje, które w prawdziwym życiu dzieją się spontanicznie pod wpływem naturalnych bodźców. Musi powtarzać te czynności wiarygodnie i szczerze. Jego wyobrażenia regularnie poddawana jest testowi, a efekty pracy wystawiane na ciągłą ocenę. Wszystkie te czynniki wywołują silną presję na aktorze. „Modelator zdarzeń” jest świadomy procesów, jakie zachodzą w aktorze i winien rozumieć pojawiające się w jego pracy przeszkody. Wiedza ta zobowiązuje go do przygotowania odpowiednich zestawów ćwiczeń, pozwalających wykonawcom ominąć ewentualne niebezpieczeństwa.

Proces tworzenia roli, według Konstantego Stanisławskiego jest ciągłym rozwojem. Wraz z poznawaniem związków zachodzących między postaciami, wraz z postępem w rozumieniu tekstu i czynnym udziałem w tworzeniu spektaklu aktor się rozwija, a jego praca ewoluuje. Efekty stają się coraz barwniejsze, głębsze i bardziej spójne. Pokazanie aktorowi totalnego efektu pracy lub podanie zbyt wcześnie i w nadmiarze wskazówek dotyczących jego roli może okazać się dla niego niszczące. Zanim odtwórca znajdzie czas na przetworzenie wszystkich otrzymanych informacji – czyli włączenie się w ich prąd, przekształcenie ich w aktywne działanie – dystans między tym, co musi zrobić, a tym, co chciałby zrobić niebezpiecznie rośnie. Usilne starania powtórzenia lub imitacji z góry założonego wyniku – bez wolności w odnajdywaniu dróg prowadzących do jego realizacji – są zawsze staraniami jałowymi. Zazwyczaj w takich warunkach aktora stać jedynie na stworzenie powierzchownego rysunku postaci i szczątkowe zaznaczenie swojej obecności na scenie. Prowadzi to do stereotypów i klisz, do zewnętrznych, pustych zachowań, nie podpartych układem wewnętrznych intencji i uczuć. Wówczas następuje oddzielenie myślenia od fizycznych reakcji. Aktor jest w roli i poza nią w tym samym momencie. Skutkiem jest blokada – nagłe wstrzymanie niezwykle ważnego procesu, w którym aktor odkrywa poszczególne sceny i włącza je w spektakl. Praca twórcza zamienia się w bezduszną sesję choreograficzną, czyli przedstawienie martwych sytuacji, jałowych zachowań i „przepowiedanie” tekstu dla zaspokojenia reżyserskiego żądania.

W pracy nad spektaklem *Żegnaj, Judaszu...* wykorzystałam zasadniczo cztery grupy ćwiczeń: Ćwiczenia wspomagające analizę charakteru, Improwizacje, Gry i zabawy dziecięce oraz Wybór rekwizytu przewodniego.

## Ćwiczenia wspomagające analizę charakteru

Proces kształtowania postaci scenicznej wywołuje szereg pytań, które nie mogą pozostać bez odpowiedzi, jeżeli chcemy, by postać była prawdziwa i wiarygodna. Większość odpowiedzi kryje się w samym tekście, ale zawsze znajdują się szczegóły, których sztuka nie wyjaśnia, a które decydują o pełni i jednorodności obrazu.

Pracując ze studentami, staram się ich przekonać, by o postaci myśleli jak o „górze lodowej”. Znaczna część tej góry wznosi się nad powierzchnią wody, ale jeszcze większa skryta jest głęboko pod wodą. W poznaniu pełnego obrazu postaci mogą pomóc aktorowi następujące elementy: charakterystyka fizyczności; rodowód postaci; postawa i przekonania; model zachowania.

Ad.1. Na charakterystykę fizyczności składają się cechy, które mogą znaleźć się pod pełną kontrolą aktora. Musi on tylko odpowiedzieć sobie na następujące pytania:

Jakie są specyficzne cechy zewnętrzne postaci?

Jaki jest gust przedstawianej postaci?

Co mówi kostium o osobowości portretowanej postaci?

Oczywiście pytania te mogą ulec rozwinięciu i uszczegółowieniu.

Ad.2. Zagadnienia dotyczące rodowodu ściśle łączą się ze sobą i wywierają na siebie wzajemny wpływ. Często przybierają formę pytań na pozór bardzo prostych:

Gdzie się wychował bohater?

Czy pochodzi z biednej czy bogatej rodziny i czy ma to jakiś wpływ na wygląd, zachowanie i charakter postaci?

Jakie jest wykształcenie postaci?

Jakie ma zainteresowania, hobby?

Jaką pracę wykonuje i jaki ma do tej pracy stosunek?

Jakim językiem się posługuje i dlaczego? Czy środowisko i wykształcenie ma wpływ na język postaci? W jaki sposób język określa osobowość postaci?

Czy jest człowiekiem lubianym – przez kogo?  
Jakie są jego relacje z pozostałymi partnerami?  
Co ma największy wpływ na jego funkcjonowanie w środowisku?

Czy postać jest optymistą, czy pesymistą, intro-  
wertykiem, czy ekstrawertykiem?

Ad.3. Rodowód postaci ma ogromny wpływ na  
zewnątrzny obraz bohatera, ale przede wszystkim  
wpływa na jego uczucia, przekonania oraz  
relacje międzyludzkie. W celu zgłębienia tych za-  
gadnień można zastanowić się nad kilkoma poniż-  
szymi kwestiami:

Jakie są polityczne i religijne przekonania postaci?  
Czy są one zasadnicze, czy wyrozumiałe, a może  
łagodne?

Jakie są cele, do których dążą bohaterowie?

Ad.4. Analogicznie dochodzimy do określenia za-  
gadnień związanych z postawami reprezentowa-  
nymi przez bohaterów i typami ich zachowań:

Jaki rodzaj pracy wykonują – ciężką, czy lekką?

Czy mają czas na odpoczynek i używanie życia?

Czy postać jest nerwowa, czy raczej zrelaksowa-  
na, zrównoważona czy neurotyczna?

Czy postępowanie postaci jest podporządkowane  
jakimś zasadom, czy też jego czyny są zupełnie  
niekonsekwentne?

Wszystkie wymienione powyżej kwestie i pytania  
i inne, jakie mogą zrodzić się podczas ćwiczeń  
wspomagających analizę charakteru stanowią  
podstawę, bazę twórczych poszukiwań aktora.

### Ćwiczenie 1.

Napisać krótki życiorys postaci, nie dłuższy niż jed-  
na, dwie strony, starając się bliżej scharakteryzo-  
wać, określić dążenia i cele, fobie i uczucia przed-  
stawianej postaci przy wykorzystaniu następujących  
możliwości opisu: informacje płynące z tekstu sztuki  
i dopełnienia tego opisu wyobraźnią.

Ćwiczenie 1 wykonali wszyscy aktorzy zaangażo-  
wani w pracę nad spektaklem *Żegnaj, Judaszu*.  
Najbardziej wartościowe treści przyniosły życio-  
rysy skomponowane przez Jana, Młodziutką Bła-  
dą i Judasza. Pojawiły się w nich szczegóły, które  
później znalazły swoje zastosowanie w kolejnych  
ćwiczeniach lub zostały bezpośrednio włączone  
w akcję sztuki. Osobiste zwierzenie, jakie na  
przykład poczynił Jan, odstąpiło jego wielką fa-  
scynację nietypowymi rodzajami broni. Paweł Ko-  
ślik w życiorysie swojej postaci umieścił bardzo  
dokładne opisy metalowych łańcuchów, nóg od  
krzesel itp. akcesoriów, które stanowiły część gro-  
madzonej od dzieciństwa kolekcji. Niestety, nie  
wszystkie stworzone przez studentów wypracowa-  
nia zachowały się.

### Ćwiczenie 2.

Odpowiedz na wszystkie pytania dotyczące two-  
jej postaci, wpływające od kolegów grających  
inne role. Zadaniem ćwiczenia jest upewnienie  
się aktora, że wie tyle, ile tylko można wiedzieć  
o kreowanej postaci.

### Ćwiczenie 3.

Wywiad z bohaterem.

Ćwiczenie to ma trzy zasady:

I. Nie masz prawa niczego zaplanować przed  
rozpoczęciem wywiadu.

II. Nie można odpowiadać w swoim imieniu, ale  
w imieniu postaci.

III. Wszystkie odpowiedzi muszą być twierdzące,  
nie powinno być odpowiedzi przeczących.

Przykład:

Jak masz na imię?

Gdzie mieszkasz?

Co tutaj robisz?

Czym się zajmujesz?

Co lubisz robić?

Ile masz lat?

Należy pozwolić, by odpowiedzi płynęły swo-  
bodnie. Pytania i odpowiedzi powinny być  
spontaniczne. Jeżeli masz ochotę spytać kogoś  
o coś – zapytaj bez uprzedzenia, nie czekając na  
przyzwolenie. Po wywiadzie znajdź kilka minut na  
zebranie wrażeń dotyczących efektów ćwiczenia.  
Jeżeli zdarzyło się coś ważnego i interesujące-  
go – należy zwrócić na to uwagę. Spostrzeżenia  
te mogą się stać istotnym materiałem w przedsta-  
wieniu postaci na scenie.

### Ćwiczenie 4.

Ćwiczenie to jest wariantem ćwiczenia 3. Partne-  
rami w tym ćwiczeniu są pozostałe postaci drama-  
tu. Punktem wyjścia jest zainicjowanie sceny lub  
dialogu ze wskazaną postacią. Nawet, jeżeli sy-  
tuacja będzie podobna dla wszystkich spotkań,  
to proces rozwoju sceny i wyniki z niego różnice  
będą znaczne z uwagi na inność postaw.

Kiedy wiadomo już z jaką postacią mamy do czy-  
nienia – wtedy można poczynić przygotowania  
do wejścia w improwizację.

\* Niniejszy tekst jest pierwszą z dwu części większej cało-  
ści (część 2 – w następnym numerze „Aspiracji”) i opiera się  
na pracy doktorskiej odnoszącej się do pracy z aktorem-stu-  
dentem nad *Żegnaj, Judaszu*... Ireneusza Iredyńskiego, spek-  
taklem dyplomowym studentów IV roku Wydziału Aktorskie-  
go Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie.  
Wszystkie zdjęcia w tekście pochodzą z tego spektaklu.



**Bożena Suchocka-Kozakiewicz** – absolwentka  
Wydziału Aktorskiego oraz Wydziału Reżyserii  
PWST w Warszawie; od 1993 r. wykładowca na  
Wydziale Aktorskim AT w Warszawie (Interpreta-  
cja wiersza, Interpretacja prozy, Elementarne  
zadania aktorskie, Sceny dialogowe, Praca nad  
rolą, Warsztaty dyplomowe). W latach 2002–2008  
pełniła funkcję dziekana Wydziału Aktorskiego  
AT. Tytuł doktora nauk teatralnych uzyskała  
w roku 2008.



# OBRAZY BEZ NAZW I TYTUŁÓW

Wojciech Zubała

13  
ASPIRACJE



*Dzieło sztuki oparte jest  
na iluzji, złudzeniu, omamieniu:  
działa ono tym, czego  
obiektywnie nie ma.*

**Peter Gorgiasz**

Bez tytułu, 1994, olej, płótno, 130 x 170 cm



Bez tytułu, 1992, olej, płótno, 120 x 140 cm

Zajmując się sztuką zajmujemy się sobą. Powody tworzenia są w nas samych, jedynie inspiracje bywają zewnętrzne. Moje obiekty i obrazy są efektem emocji, jakich doświadczam w życiu. Nie zajmuję mnie eksperymenty, nie poszukuję nowych form, nie interesują mnie manifesty artystyczne. Zajmuję się sobą, pogrążając się w rozważaniach egzystencjalnych i w nich znajdując inspirację. To świat wewnętrznych emocji i często intelektualnego chaosu. To sprawy i rzeczy, które umykają normalnemu myśleniu, nie dając się ujarzmić przez słowa czy dzieła. Obszar, z którego artysta czerpie inspirację do działań wydaje się nieograni-

czony, ale podstawowym źródłem poznania jest rzeczywistość odbierana nie tylko zmysłami, lecz przede wszystkim intelektem. Artysta to ktoś o innej, może głębszej wrażliwości, a także o „upóźnionej”, jemu tylko właściwej percepcji świata. Stąd tworzy on własny porządek powtarzając i dokumentując rzeczywistość.

Bywa, że nie dzieło, które kreuję jest ważne. Jest ono jedynie ubocznym produktem tego, co określa się mianem procesu twórczego. To droga dochodzenia do dzieła, pełna wewnętrznych spięć i sporów, walki z sobą samym, jest dla mnie istotą i powodem tworzenia.

*Iluzja rzeczywistości* to tytuł wystawy habilitacyjnej, której pierwsza prezentacja miała miejsce w Galerii Wizytującej w Warszawie na przełomie maja i czerwca 2007 roku. Na ekspozycję złożyły się obrazy malowane w latach 2002-2007. Nadając wystawie tytuł *Iluzja rzeczywistości* chciałem podkreślić, że mimo abstrakcyjnej formy obrazów, ich źródłem jest rzeczywistość. Z drugiej strony użycie słowa „iluzja” odwołuje się do czegoś, co nie istnieje, co pozostaje tylko złudzeniem, które może usprawiedliwić niejednoznaczny wizualny przekaz. Malarstwo tworzy iluzję. Malarstwo jest iluzją. Malując tworzę iluzję rzeczywistości. Moje pierwsze nieprzedstawiające obrazy powstawały równoległe z pracami, w których używałem elementów zawłaszczonych z realnego świata, podnosząc je tym samym do rangi eksponatów. Były to zamknięte w szklanych gablotach, zmumifikowane ptasie szkielety, były to też kawałki białego płótna, pełniące rolę całunu okrywającego ciało zmarłego, czy po prostu fotografie – zapis rzeczywistości wprost.

Bez tytułu, 1989, olej, płótno, 170 x 130 cm







Bez tytułu, 1989/2000, ptasie szkielety, gabloty



Bez tytułu, 2005, olej, płótno, 180 x 180 cm

Marcel Duchamp stwierdził, iż realność można przedstawić tylko przez realność. Artysta cytuje rzeczywistość używając zaczerpniętych z niej elementów i poprzez ich autentyczność może spotęgować siłę zawartych w nich znaczeń i idei. Jego dzieło staje się bardziej wiarygodne. Wierność takiej postawie z czasem doprowadziła mnie do przekonania, że choć obraz zawiera w sobie czytelne przesłanie, nie potrafi w pełni przekazać napięcia emocjonalnego, wpływającego na decyzje o ostatecznym kształcie dzieła podczas procesu tworzenia. Dopiero przejście od realności do kompozycji opartych na ekspresyjnym geście stało się formą zapisu malarskiego najpełniej wyrażającą emocje. Obraz stworzony przez malarza, jak

każde inne dzieło, musi posiadać w swoim wyrazie nie mniejszy ładunek emocjonalny niż rzeczywistość, która była bodźcem do jego powstania. Świat, w którym żyjemy i który współtworzymy, jest niewyczerpanym źródłem doświadczeń, przeżyć, a także inspiracji, sztuka zaś jest ich odbiciem, zapisem naszej na nie reakcji. Stąd bliska mi jest myśl wypowiedziana przez Leona Tarasewicza: „Nie trzeba (...) wymyślać malarstwa, życie maluje samo, samo jest malarstwem, trzeba tylko żyć.” Moje malarstwo wyrosło z kontemplacji rzeczywistości. Fascynacja naturą, jej obserwacja i naśladownictwo nie zaspokajały mojej ciekawości świata. Stąd czysto estetyczne poszukiwania dość szybko przestały być powodem powstawania malarskich

kompozycji. Akt malowania sam w sobie przestał być wystarczającym powodem tworzenia. W swojej pracy zacząłem odwoływać się do egzystencjalno-filozoficznej refleksji.

Prawdziwa siła malarstwa wypływa ze szczerego przeżywania rzeczywistości, a nie wiernego jej odwzorowywania. Malarstwo nie jest tylko po to, żeby coś przedstawiać, ale powinno jeszcze coś znaczyć i przekazywać. Może również sięgać tam, gdzie zaczyna się tajemnica naszej egzystencji. Moje obrazy nie konkurują z naturą, nie naśladują jej. Nie można określić wprost, czy jakiś fragment rzeczywistości przenika bezpośrednio do tych obrazów. Nie są jedynie doznaniem estetycznym. Są wyrazem namiętności, a także głębokiego przekonania, że emocje można wyrazić środkami czysto malarskimi.

Moje obrazy nie mają tytułów ani nazw, ponieważ nie przypisuję ich konkretnym zjawiskom. Nie nazywam obrazów, chcąc uwolnić odbiorcę od narzucania mu łatwych skojarzeń i własnych interpretacji. Chcę, by obraz pozostawał autonomiczny, żeby działał sobą, a nie poprzez przypisywane mu treści, czy też wymyślone na jego podstawie teorie.

Bez tytułu, 1990, olej, płótno, 140 x 120 cm



Na niniejszy tekst, którego tytuł pochodzi od redakcji, złożyły się fragmenty rozprawy habilitacyjnej Wojciecha Zubali, zatytułowanej *Iluzja rzeczywistości. Rzeczywistość źródłem obrazu*, przedstawionej w 2008 r. na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

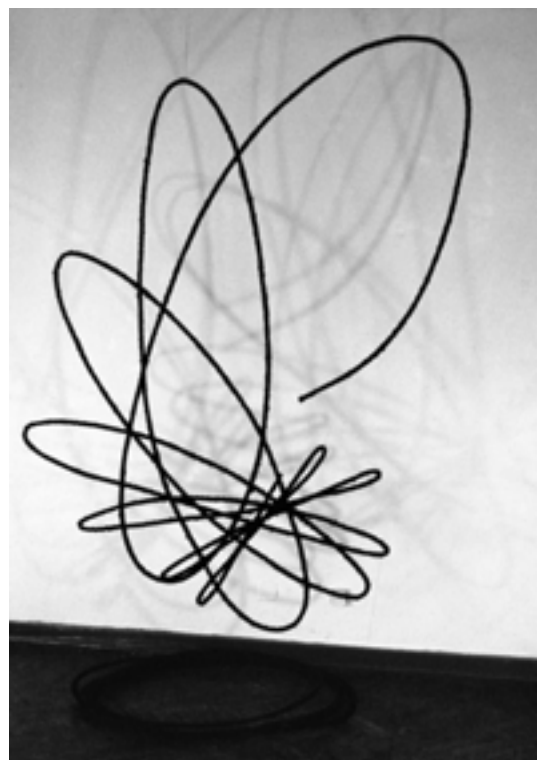


# Jan Gryka

\*\*\*

Wojciech Zubala był stypendystą Ministerstwa Kultury i Sztuki, otrzymał Nagrodę Rektora ASP we Wrocławiu oraz pierwszą Nagrodę w Konkursie Fotografia Ojczyzna. Jest autorem kilkunastu wystaw indywidualnych oraz uczestnikiem kilkudziesięciu ekspozycji zbiorowych. Początkowo zajmował się łączeniem różnorodnych środków wyrazu: malarstwa, rysunku, fotografii i tkani-ny w quasi przestrzenne formy (np. *Gest* z 1988 roku czy *Stempel* z 1989 roku), również późniejsze obiekty – ptasie szkielety – zestawiane z ich przedstawieniami rysunkowymi. W 1989 roku rozpoczął cykl pod nazwą *Całuny*, który kontynuował przez następne 10 lat. Obrazy powstawały jako ornamenty z bandaży odbitych w wosku czy też z użyciem czarnego płótna, które niekiedy zakrywało je całkowicie, stając się formą bardziej tajemniczą i ukrytą, nawiązując tym samym do tytułowego całunu. Oprócz symbolicznej funkcji w religiach chrześcijańskich całun może mieć również bardziej uniwersalne znaczenie, w tym przypadku nasuwa skojarzenia np. z mumią egipską lub czarnym nakryciem głowy używanym przez Żydów w czasie modlitwy. Bandaże nasączone woskiem przenoszą bardziej ogólne spektrum znaczeń, obejmujące rozleglejsze czasowe i geograficzne dzieje ludzkości.

W 1998 roku Zubala rozpoczął cykl nowych obrazów, początkowo czarno-białych, opartych na strukturalnym geście ogarniającym całe ich płaszczyzny. Zestawy obrazów uzyskiwały niekiedy monumentalne rozmiary – nawet 280 x 300 cm, jak praca bez tytułu z 1999 roku. Obrazy stają się otwartymi kompozycyjnie zapisami nakładających się gestów, które przybierają postać przestrzennych form. Poprzez fakt ciągłego powielania gestu na całych płaszczyznach następuje



*Gest*, 1988, obiekt przestrzenny, sznur konopny



Bez tytułu, 2001, olej, płótno, 60 x 60 cm

znacząca przemiana; obrazy przyjmują organiczną postać, która staje się nieustannym procesem malowania. To jakby dowód na sens malarstwa w ogóle, a w indywidualnym wymiarze w szczególności. Z tej logiki gestu w 1999 roku zaczyna się powstawać prace, które w swojej konstrukcji są pojedynczym zapisem, jednostkową formą nazywania poszczególnych elementów składowych. Obrazy przybierają formę rozmazania czy zatarcia, tak jakby autor chciał zasłonić to, co było widoczne na ich pierwotnej powierzchni. Na krawędziach tworzą się więc nacieki z farby, które pozostają nośnikiem ich ukrytej treści. Początkowo oszczędne i wyłącznie czarno białe, później stają się rozbudowanymi barwnymi układami, złożonymi nawet z kilkudziesięciu części.

Od 2000 roku Wojciech Zubala realizuje również cykle fotograficzne i wątek ten wydaje się niezwykle istotny, również w kontekście jego malarstwa. Cykl fotograficzny, który powstał przy okazji realizacji podłogi Leona Tarasewicza w Pawilonie Polskim na Biennale w Wenecji w 2001 roku stał się wyjątkowym zjawiskiem wizualnym, przenoszącym zarówno sens malarstwa Tarasewicza, jak też autorskie, niezwykle wyrafinowane widzenie fotograficzne samego Zubali. W 2001 roku Wojtek zorganizował wystawę w Galerii Białej w Lublinie. Cały cykl kilkudziesięciu fotografii dotyczył wyłącznie procesu powstawania realizacji

Bez tytułu, 2008, olej, płótno, 180 x 180 cm







Bez tytułu, 2007, olej, płótno, 320 x 240 cm

Tarasewicza i stał się szczególnym jej dopełnieniem. Proces ów nie jest dostępny dla publiczności, bo jest tzw. fazą techniczną czy warsztatową, zmierzającą do powstania całościowej struktury artystycznej, która dopiero po jej ukończeniu staje się obrazem, obiektem czy inną realizacją przygotowaną do odbioru przez widzów. Z tej perspektywy fotografie Zubali mogły wydawać się nieistotne, a stało się wręcz odwrotnie. Okazało się, że zarówno samo dzieło, jak i proces jego powstawania mogą być aktywną formą sztuki pod warunkiem wszakże utrzymania wysokiej jakości fotografii. Podobnie niezwykle wartość przedstawia cykl fotograficzny dotyczący cmentarza żydowskiego w Warszawie.

Prezentowany zestaw malarskich prac habilitacyjnych konstrukcyjnie jest jednorodnym zestawem form malarskich: obrazów oraz ich przestrzennych i strukturalnych rozwinięć, które stanowią zbiór formalno-treściowy skupiający się na malarskim geście. Gest ów traktowany jest przez autora jako podstawowy system wyrażania w sensie wizualnym. Gest nie jest jednakże rozumiany jako wartość ekspresyjna, staje się raczej formą konstrukcji, która dotyczy zarówno poszczególnych obrazów, jak i ich zestawów czy przestrzennych układów. Logika tych form staje się systemem rozwijającym się w czasie i w przestrzeni fizycznej malarskich realizacji. Tak więc można uznać, że ta forma postępowania Zubali ma wymiar bardziej rozbudowany niż tylko fragmentaryczny, odnoszący się do rozprawy habilitacyjnej. W tym sensie sama rozprawa staje się jakąś formalną częścią jego twórczości.

Wydaje się, że logika całej twórczości Wojciecha Zubali ma taki sam sens jak to, co jest jej fragmentem. Wspomniana już wcześniej wartość procesu twórczego ma tu swoje głębokie uzasadnienie. W redakcji autora nie jest wyrwaną częścią, ale

jednorodną całością, gdzie przeplatają się wątki określone gestem jako formą organiczną, poddaną jednakże świadomym ograniczeniom. Gest nie jest tu rozumiany jako forma ekspresji nieokiełzanej. Jest poddany racjonalnemu ograniczeniu, występuje jako konstrukcja, dlatego też staje się wizualną strukturą wyrazową, a nie np. strumieniem wylewanych bezwładnie farb. Zubala ma wszakże świadomość sztuki, najbardziej jej współczesnych i aktualnych konwencji artystycznych, dlatego też świadomie kreuje swoją rzeczywistość artystyczną. Używa ekspresyjnych gestów jako elementów budujących całościowy wymiar malarski; gest jest składowym elementem, który został



poddany racjonalnemu oglądowi. Pomimo emocjonalnych i egzystencjalnych dylematów, Zubala ten swój stan ciągle weryfikuje i nadaje mu wymiar nieskończony.

Te wyjątkowo konsekwentne usiłowania Wojciecha Zubali uprawomocniają jego sztukę, która wymyka się prostym skojarzeniom. Ma ona wiele warstw znaczeniowych i skojarzeniowych, wiele subtelności do odkrycia i nazwania. To ta potencjalność powoduje, że możemy mówić o niezwykle oryginalnej twórczości, która jak sądzę, znajduje swoje miejsce w sztuce polskiej.

Tekst niniejszy jest fragmentem recenzji dorobku artystycznego i dydaktycznego oraz rozprawy habilitacyjnej adiunkta I stopnia Wojciecha Zubali, sporządzonej w związku z postępowaniem o nadanie stopnia doktora habilitowanego w dziedzinie sztuk plastycznych w dyscyplinie artystycznej sztuki piękne, wszczętym przez Radę Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

**Jan Gryka** – artysta, adiunkt II stopnia na Wydziale Artystycznym Instytutu Sztuk Pięknych na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Prowadzi Galerię Białą w Lublinie.

Bez tytułu, 2007, fotografia

# BURZY, KLEPSYDRY I CIENIE

Artur Tanikowski

## Szkic o malarstwie Tomasza Tatarczyka

**Nie obawia się poddawać zauroczeniu tym, co widzialne, by jako malarz wyabstrahować zeń to, co zobaczone. Opacznie czy nie – dyskutuje z różnymi momentami historii malarstwa. Jego twórczość, konsekwentna ale na pewno „nie do znudzenia”, niesie ze sobą wiele paradoksów, choć nie na nich jest ufundowana. Tomasz Tatarczyk wpisuje się w tradycje artystyczne Kazimierza nad Wisłą i jego okolic, a jednocześnie zdecydowanie ponad i poza nie wyrasta. Mitologia malowniczego pejzażu czy niezwykłego światła obraca się pod jego pędzlem w wysoce osobisty dyskurs o rzeczach ostatecznych.**



Tatarczyk poddaje płaszczyznę obrazu dominancie czerni i bieli, a więc pozornemu zgrafizowaniu; pozornemu, bo wypracowanemu w procesie malarskim, który na tafli płótna pozostawia zdecydowanie malarską tkankę miarowych, rytmicznych, zdyscyplinowanych impastów, tworzących dla oka widza materię nieprzezroczystą. Materię twardą, jak napisał Jacek Sempoliński. „Plastycznie rzecz biorąc, biele i czernie Tatarczyka to alchemiczny kunszt, z bliska patrząc – są rojowiskiem kolorów przetworzonych w twardą martwość, która pulsuje swoją własną materią. A więc następna para sprzeczności: statyczność i wibracja. Tak pewnie prze-





Bez tytułu, 2007, kolekcja artysty

żywa swe otoczenie górnik w kopalni węgla – martwy minerał jest jego bratem.”<sup>1</sup> Niekiedy kontrastowe domeny zdają się między sobą rywalizować, niejako podporządkowując tej rywalizacji przedstawianą historię: oto domeny czarne (bądź sepio-we) przyciągają inne czarne (bądź sepio-we) plamy – czarny pies płynie do czarnego brzegu, bądź jego odbicie (lub cień) przylega do sylwetki. Poetyka odbicia, cienia, buduje ekspresję, emocjonalny wyraz tych obrazów. W wielu z nich samotność głównego bohatera (o ile psu nie towarzyszy jego pan czy pani, albo drugi pies) jest pozorna, towarzyszy mu cień lub odbicie w tafli wody, czasem ślad wywołany ru-

chem, zmarszczki fal, obroża okręgów wokół głowy unoszącej się nad wodą.

Obraz *Bez tytułu* z 2001 roku przedstawia na tle śnieżnej bieli, z rzadka plamkowanej prześwitami gołego gruntu, dwa ogromne cienie mężczyzny z kijem i trzymanego przezeń na smyczy, siedzącego psa wyolbrzymione. Ucięte od dołu zdają się uciekać ku górze w monumentalnym skrócie perspektywicznym. Płótno przypomina jedną ze znanych fotografii Alfreda Stieglitza zatytułowaną *Cienie na jeziorze* (1916) – rzucane przez sylwetki dwu zaprzyjaźnionych artystów – samego fotografującego Stieglitza oraz malarza Abrahama Walkowitza.

1

Jacek Sempoliński, *Twardy wybór*,

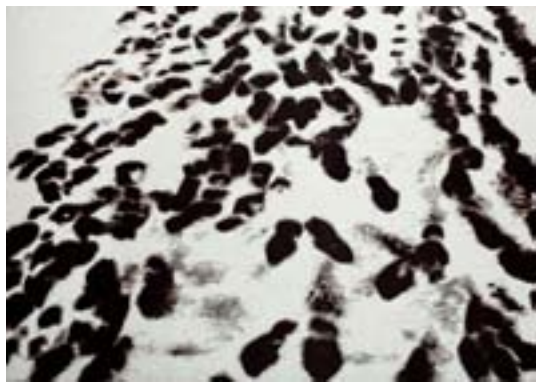
[w:] Tomasz Tatarczyk,

*Malarstwo / Painting*, kat. wystawy

pod red. Małgorzaty Jurkiewicz,

Zachęta Narodowa Galeria Sztuki,

Warszawa 2004, s. 34.



Krok za krokiem VIII, 1997, kolekcja prywatna

Victor Stoichita, opisujący fenomenologię cienia w kulturze wizualnej Zachodu przygląda się fotografii Stieglitza a także zdjęciu wykonanemu mniej więcej w tym samym czasie przez Moneta, na którym na tafli wody unoszącej fotografowane nenufary, widoczny jest także cień ubranej w kapelusz głowy malarza-fotografa. Ze względu na pewne analogie związane z obrazami Tatarczyka przytoczmy odpowiedni fragment: „Cienie Stieglitza poruszają się, a ich ruch sugeruje istnienie »efektu lustra« oraz wskazuje na dynamiczny dialog między zewnętrzną postacią a jej wewnętrznym przedstawieniem. (...) Stieglitza fascynuje »tekstura« wodnej powierzchni, tworzącej doskonałe abstrakcyjne tło, na którym dwa cienie wyglądają niczym sylwetki gigantów. (...)

Obie sylwetki wydają się zajmować to, co dzisiaj uważa się za przestrzeń widza. W konsekwencji przyjmują one rolę uważnych sędziów. (...) I Monet, i Stieglitz przekształcili odbicie w cień, rozmywając granice między lustrzaną powierzchnią a ekranem, na którym dokonujemy rzutu. Proces ten ilustruje typową sytuację, w której zachodnia mimesis znalazła się po wynalezieniu fotografii.”<sup>2</sup>

Z pewnością fotografia i wniesione przez nią sposoby obrazowania nie są Tatarczykowi obce, jednak ich znaczenie w procesie powstawania obrazu nie wydaje się kluczowe. Za to warto się przyjrzeć roli cienia (ale także odbicia), który wraz z impresjonizmem awansował z funkcji „fragmentu” do roli „pośrednika” rzeczywistości. odtąd „w malarstwie rolę cienia jest ustanowienie jedności między »byciem« a stawaniem się”.<sup>3</sup> U Tatarczyka owo zapośredniczenie odbywa się tyleż przy pomocy cienia, co i lustrzanego odbicia w nieprzezroczystej wodzie ale też odcisków butów w śniegu, które układają się w całe, graficzne mapy (obrazy tytułowane *Krok za krokiem*). Ta właśnie obecność/nieobecność unaoacza nam przestrzeń pomiędzy byciem, istnieniem (motywu, widzialnego otoczenia) a stawaniem się (obrazu).

Twórca dochodzi do rzadkiej w malarstwie wirtuozerii w roztaczaniu przed pa-

trzącym przestrzeni własnej, związanej przezeń z wybranym do życia, najbliższym otoczeniem, ale mocno ją uniwersalizuje. Dlatego w przypadku opisywania jego malarstwa nie można poprzestawać na prostej biografistyce. Konfrontując ze sobą to, co widzialne i dotykalne, z tym co najbardziej materialnie nieuchwytnie – światło i cień, sylwetkę i jej odbicie, przejrzystość i mętność, statyczność i poruszenie, ciało stałe i ciało płynne, Tatarczyk wkracza na pole archetypów. Wszak właśnie na konfrontacjach przeciwieństw (sprzeczności, jak pisał Sempoliński<sup>4</sup>) ale i dopełnień ufundowane są „sytuacje graniczne”, ujawniające archetypiczność. Kompozycje Tatarczyka bez wątpienia do archetypów – „obrazów pierwotnych” – się odwołują. Jednym z naczelnych jest

2

Victor I. Stoichita, *Krótką historia cienia*, przełożył Piotr Nowakowski, Universitas, Kraków 2001, s. 106-108

3

Ibidem, s. 88.

4

J. Sempoliński, op. cit.



Bez tytułu, 2000, kolekcja artysty, depozyt w Instytucie Historii Sztuki UW





Cienista dolina, 2000, kolekcja prywatna

5

Por. Jerzy Prokopiuk, *Archetyp*,  
[hasło w:] *Religia. Encyklopedia*  
*PWN*, t. 1, wersja elektroniczna.



Bez tytułu, 2001, kolekcja prywatna



Bez tytułu, 2002, Muzeum Narodowe w Warszawie

archetyp cienia<sup>5</sup>, nieobcy przecież wielu płótnom autora *Cienistej doliny*. Czełuście wąwozów, podkaszimierskich jarów w obrazach Tarczyka przywołują skojarzenia pierwotne, związane z pojęciem przejścia, drogi, wędrówki, która z ciemnych jarów wiedzie gdzieś ku reflektującemu spoza kadru światłu.

Z kolei pies, częsty bohater płócien Tarczyka, zaufany swego pana, podlega jego szczególnie uważnemu oglądowi i wielokrotnemu, zróżnicowanemu odwzorowaniu. Jednak nie na urodzie Cygana czy Burego (innych Tarczykowych psów nie znam z imienia) skupia się malarz. Oczywiście nie gubi cech immanentnych towarzyszy swych wędrówek – piesgo wdzięku, wysportowanej w gonitwach sylwetki i arabeski jej konturu, rysującego się na granicy kontrastowych plam; pocieszności; wiernego spojrzenia (wpatrzenia w malującego, którego raczej się domyślamy niż widzimy); pozornej nieporadności, którą tak łatwo wzbudzić czułość swego pana. Jednak syntetyzując formę, z psa czyni motyw kompozycyjny, plamę, dominantę organizującą pozostałe elementy (domeny) struktury wizualnej. Pies staje się w obrazach Tarczyka przewodnikiem widza, jego medium wobec procesu stawania się obrazu. Oto pies stojący w wodzie, trąca jej powierzchnię, ob-

serwuje jej krągłe marszczenie się wokół swej zanurzonej łapy. Na pierwszy rzut oka – po prostu coś pod wodą ujrzał. Ale już na drugi, gdy odrzucimy pozaobrazowe, naturalistyczno-narracyjne skojarzenia, skonstatujemy, że ów pies wyznaczył centrum. Leży ono tam właśnie, gdzie kończy się życie codzienne a zaczyna obraz – gdzie zbiega się wzrok

W aspekcie mitologii niebiańskiej to podwójne oblicze wiąże się z kultem solarnym i lunarnym.” Pies solarny i lunarny, stróż bram nocy i stróż bram dnia, śmierci i życia, związany z modlitwą poranną i wieczorną, występuje również w mitologii hinduskiej, a para tych psów identyfikowana jest z konstelacją Bliźniąt, Aswin, uosabiających ciemną i jasną hemisferę

6

Maria Rzepińska, *Osobliwe charty Sigismonda Malatesty. Próba interpretacji fresku Piera della Francesca w Rimini*, [w:] Eadem, *W kręgu malarstwa. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź* 1988, s. 7-35 [pierwodruk w jęz. angielskim w: „L'Arte” 1971, nr 13; po polsku w: „Rocznik Historii Sztuki” IX, 1973].

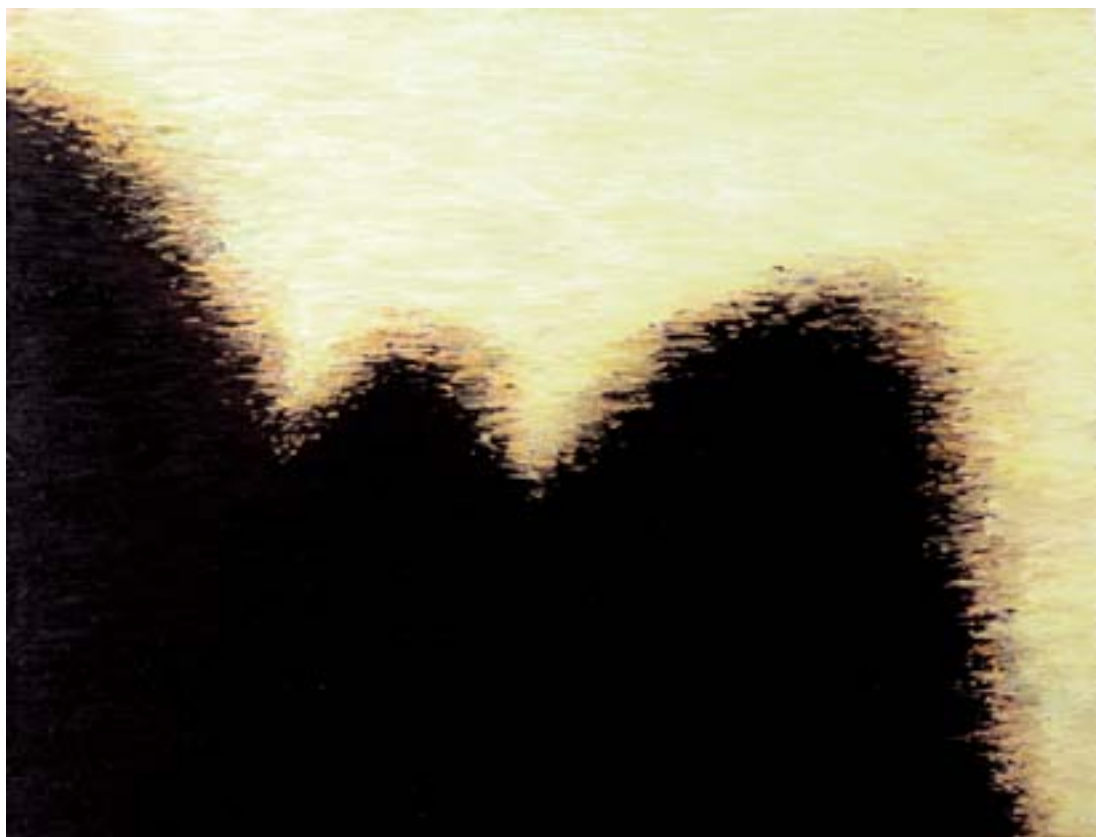


Męcmierz, 2007, kolekcja prywatna

psa z jego łapą, jego własnym, przetworzonym przez ruchomy filtr, sfalowanym odbiciem, ze spojrzeniem widza znajdującym środek wodnych kręgów, a dokładniej epicentrum impastów, poddanych nowemu porządkowi w tym akurat rejonie obrazu. Centrum jest tu, gdzie wyznaczył je arbitralnym i pewnym gestem malarz i jego pędzel. Obraz bowiem to miejsce spotkania – malarza i widza, pomiędzy którymi znalazł się pies i woda, pędzel i malarski gest, czerń i biel. To spotkanie bezgłośnie i skupione ale nie kokietujące monastyczną ciszą. Tatarczyk nie jest mnichem, niewolnikiem figuracji czy zawężonej palety. Spokój jego obrazów nie tchnie natrętną autodeklaracją, wraża raczej konsekwentną wiarygodność.

Ale czy patrząc na kompozycję Tatarczyka, wobec autonomii obrazu, którą przyniosła nowoczesność, warto odwracać się od mitów i tradycji kultury? Nawet jeśli Bury lub Cygan to nie Cerber, podkazi-mierska Wisła nie udaje Styksu, a z pustej łodzi nie wyszedł właśnie Charon, jeszcze przez chwilę nie porzucamy psów malarza, których sylwetki jawią się widzowi negatywowo, jako czarne. Przypomnijmy za Marią Rzepińską, że „W emblematyce chrześcijańskiej pies oznaczał wierność, ale w wierzeniach ludowych czarny pies był uosobieniem nieczystych mocy.

U Tatarczyka bliźniaczość psa i jego odbicia (cienia) dodatkowo zdwojona jest w kompozycji *Bez tytułu* z 2002 roku (Muzeum Narodowe w Warszawie). Lunarność i solarność. Jeśli wokół płynącego psa z rzadka reflektują przetworzone w biało-beżowe plamki promienie słoneczne, to po głębokich rynnach wąwozów ślizga się poświata lunarna. Ale już w nokturnie zatytułowanym *Męcmierz* jego twórca uznaje światło księżyca za fenomen samoistny, nie „siejący formy” na ziemi; grunt intensywnieje potyskiem malarskich impastów a nie błyskami księżycowymi. Obraz świeci samą materią farby, choć nie gubi mimetyzmu księżyca. Malarz jakby mimowolnie prowadzi tu przekorną grę z tradycją nokturnu, którego przedstawiciele interesowało w dużym



Archanioł, 2000, kolekcja prywatna

nieba, noc i dzień. „Stąd ich symbolika ciągłej przemiany i przeciwieństwa pomiędzy jasnością i ciemnością, wschodem i zachodem, życiem i śmiercią. Symbolika bieli i czerni, jako zastępczego znaku światła i ciemności, jako obraz dwóch skrajnych przeciwieństw, związana z symboliką Gemini, jest koncepcją archetypiczną.”<sup>6</sup>

stopniu oddziaływanie źródła światła – księżyca, ulicznej latarni, na pejzażowe, nierzadko miejskie otoczenie. Opacznie czy nie – dyskutuje z różnymi momentami historii malarstwa: od poetyki cienia i jego miejsca w obrazie od starożytności, przez renesansowy motyw psa jako





Bez tytułu, 1999, kolekcja artysty

nośnika treści symbolicznych (astrologia, mity), romantycznego pejzażu bez kresu, wspomnianego fin-de-sieclowego nokturnu, wyznaczania granic abstrakcji... Ale te jego dialogi odbywają się niejako na uboczu, na drugim (czy nawet trzecim) planie jego zamierzeń malarskich. Ta wiedza i tego typu potrzeba podporządkowane są malarskiemu instynktowi.

Obrazy Tatarczyka, choć nie układane w formalne cykle (nie ma takiej potrzeby ani malarz, ani widz), zachowują między sobą pewne continuum. Bez wyznaczania im kolejności możemy (nie musimy) próbować dopowiadać sobie co było „przed”, a co będzie „po” „akcji”, którą akurat obserwujemy. I w tym „dzianiu się” warto dostrzegać nie tylko przekształcanie się samych motywów (poprzez odbicie czy cień), ich pojawianie się czy zanikanie, ale też ruchy samej obrazowej materii, malarskiej magmy – ślizganie się światła po fakturowej narzutce, przyciąganie się czy odpychanie kontrastowych domen, wkraczanie barwy „trzeciej”.

Bo oto w szaro-czarno-białych kadrach pojawia się złocista poświata, mająca zrazu po brzegach wąwozów, albo wokół łap „bijącego pianę” w wodzie czwo-

ronoga. Jej źródło można szukać w rzeczywistości natury, ale i poza nią. Raz zamyka się ów sepiowo-oranżowy kolor w półbochenku księżycy and mroczną, lekko sfalowaną linią horyzontu. Ale kiedy indziej dużo subtelniejsza poświata o tym odcieniu wyodrębnia odbijaną w wodzie sylwetę gigantycznego archanioła.

Ukazując materię rozpoznawaną (czyajarzoną za pierwowzorem) jako płynną, Tatarczyk nadaje jej malarską konsystencję farby (nie wody), z jej własną gęstością, ruchem, nieprzejrzystością, śladami uformowania przez pędzel, który ten żywioł uporządkował. Bo natura w obrazach malarza ledwie (czy aż) prowokuje do malarskiego procederu ale go nie zawłaszcza. Do czego ów proceder prowadzi? Wielu interpretatorów malarstwa Tomasza Tatarczyka twierdzi, że opowiada ono o doświadczeniu krańcowym, sprawach ostatecznych.<sup>7</sup> W sposobie ukazania przez artystę nieprzejrzystej wody Jaromir Jedliński wysuwa skojarzenie z białą powierzchnią Morza Martwego,

dopowiadając semantykę tej intuicji motywem łodzi, która w obrazach Tatarczyka ma nieraz przypominać trumnę.<sup>8</sup> Ale w obrazie z 1999 roku łódź przybiera inny kształt, który można obarczyć nie mniejszym ładunkiem archetypicznych skojarzeń. Na białej tafli widać trapez jej tylnej burty. Wraz ze swym lekko rozedganym odbiciem jawi się niczym emblemat klepsydry – u góry jakby znieruchomiącej, u dołu roztrzęsionej, poruszonej.

Tatarczyk-malarz to obserwator przemijania i stałości, przepływu i znieruchomienia. „Ogromna to rozkosz dla prawdziwego flâneur’a i rozmiłowanego obserwatora: zamieszkać w mnogości, falowaniu, ruchu, w tym, co umyka, co jest nieskończone. Być poza domem, a przecież czuć się wszędzie u siebie; widzieć świat, być w środku świata i w ukryciu zarazem, takie są drobne przyjemności tych umysłów niezależnych, namiętnych, bezstronnych, które słowo tylko nieudolnie potrafi scharakteryzować. Obserwator to książę, który wszędzie zachowuje incognito. (...) Jest to ja wiecznie niesyte wszelkiego nie – ja, w każdej chwili oddające je i wyrażające w obrazach bardziej żywych niż życie, zawsze niestałe i ulotne.”<sup>9</sup>

Tekst został zainspirowany wystawą „Cisza chwili. Tomasz Tatarczyk – malarstwo” w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej manggha w Krakowie (styczeń-marzec 2009). Tomasz Tatarczyk został laureatem nagrody im. Jana Cybisa za rok 2008.

**Artur Tanikowski** – historyk i krytyk sztuki, wydawca, pedagog. Absolwent II LO im. Jana Zamoyskiego w Lublinie i KUL, stypendysta Fundacji Kościuszkowskiej w Nowym Jorku, autor publikacji m.in. o artystach polsko-żydowskich. Kibic FCB i KPL.

7

Por. Waldemar Baraniewski, *Zaraz za drogą, za wzgórzem, za rzeką*, [w:] Tomasz Tatarczyk, *Malarstwo / Painting*, op. cit., s. 40.

8

Jaromir Jedliński, *Wielobarwne monochromy*, [w:] Tomasz Tatarczyk, *Malarstwo / Painting*, op. cit., s. 36.

9

Charles Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, [w:] Idem, *Rozmaitości estetyczne, wstęp* i przekład Joanna Guze, słowa / obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 317.

Bez tytułu, 2000, Muzeum Narodowe w Krakowie



# O PROMOCJI

# ARTYSTYCZNEJ



Na pierwszym planie: Jakub Jakowicz i Krzysztof Jakowicz

**Profesor Roman Lasocki,  
prorektor ds. artystycznych  
Uniwersytetu Muzycznego  
Fryderyka Chopina  
w Warszawie w rozmowie  
z Piotrem Kędzierskim**

**Piotr Kędzierski: Jaki charakter ma bogata działalność koncertowa, prowadzona przez uczelnię w kontekście współczesnej polskiej kultury muzycznej?**

**Roman Lasocki:** Sądzę, że działalność artystyczna uczelni artystycznej powinna być rozpatrywana w kilku aspektach. Wiadomo, że każde działanie artystyczne, w klasie, pracowni, powinno kiedyś przełożyć się na akt artystyczny. Stworzyliśmy w uczelni kilka serii koncertowych: od najskromniejszych audycji

klasowych, podczas których po kilku miesiącach pracy wyzwala się energia, która mogąca zaistnieć na estradzie. Później następują koncerty katedralne, gdzie z kolei prezentujemy osiągnięcia wyrastające swoją jakością ponad poziom audycji klasowych. Dalej, organizujemy wieczory wydziałowe, podczas których prezentujemy najcenniejsze dokonania w danym okresie w obrębie poszczególnych katedr. Jednak dochodząc do „zewnątrznej” działalności artystycznej, obserwujemy promieniowanie





Bukiet kwiatów otrzymuje ksiądz rektor prof. Kazimierz Szymonik

Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, uczelni o dwustuletniej tradycji, na szerokie rzesze naszych melomanów. W ciągu ostatnich kilkunastu lat staliśmy się prawdziwym salonem koncertowym stolicy. Myślę, że nie należy myśleć o Uniwersytecie w kategoriach konkurencji dla Filharmonii Narodowej czy Teatru Wielkiego. Uzupełniamy się jednak znakomicie, zaś uczelniane imprezy mają swoistą temperaturę. Bardzo często w naszych instytucjach występują ci sami artyści, lecz proszę pamiętać, że u nas grają oni u siebie. To ich salon, ich dom, ich świątynia. Do znudzenia powtarzam, że jest to sanktuarium muzyki polskiej. Moim marzeniem, które się urzeczywistnia, jest to, aby ta sala koncertowa była jak najbliższa w odbiorze społecznym, tak jak w Rosji odbierana jest sala Konserwatorium Moskiewskiego. Są to zatem sale-sanktuaria, w których najwięksi artyści grają z potrzeby serca, tworzą kreacje być może inne niż te, które powstają w ich wyobraźni wówczas, gdy po prostu pracują zawodowo. W Moskwie na koncerty chodzi się „do Czajkowskiego” marzeniem moim jest, aby, zwłaszcza teraz, gdy nasza sala koncertowa w sposób oficjalny zyskuje nazwę „im. Fryderyka Chopina”, chodziło się w Warszawie po prostu „do Chopina”. Cieszę się ogromnie, że udało nam się wypracować przez kilka lat system – to jest najcenniejsze z punktu widzenia zarządzania

uczelnia, wypracowanie i przestrzeganie żelaznych zasad. Jedną z nich jest na przykład to, że ja sam w swej uczelni nigdy nie występuję. Od przeszło dwunastu lat decyduję kto i co w niej gra, zatem własne koncerty w Uniwersytecie na czas ten zawiesiłem po to, aby być krytycznie czystym, aby móc w sposób obiektywny proponować słuchaczom te dzieła i wykonawców, które w danym momencie wydają mi się najcenniejsze. Ponieważ nie

posiadam kamienia filozoficznego, przeto od kilku już lat obmyśliłem sobie taką oto strategię: proponuję koncerty środowe – jest to moja seria autorska – na które zapraszam między innymi tych wszystkich przyjaciół, wspianych artystów polskich, którzy z racji swoich funkcji zapraszają z kolei naszych kolegów na koncerty katedralne i wydziałowe. Jeśli jest to na przykład profesor Jerzy Sterczyński, który pełni funkcję dziekana, to jego zapraszam na



Doctor honoris causa UMFC Andrzej Jasiński





Maestro Jerzy Semkow

26  
ARTYKUL

koncerty symfoniczne. Prowadzimy trzy serie koncertowe: po pierwsze środową, nazywaną „Środa na Okólniku”, cieszącą się największą renomą w mieście, po drugie niedzielną, wypełnianą koncertami chóralnymi, którymi zawiaduje długoletni kierownik katedry, dziekan wydziału, były rektor naszej uczelni, profesor Ryszard Zimak, serię muzyki dawnej, kierowaną przez profesora Leszka Kędrackiego i panią Agatę Sapiechę, po trzecie – serię poniedziałkową. W tej ostatniej moja rola ogranicza się do sprawiedliwego rozdziału terminów koncertowych pomiędzy poszczególne wydziały i katedry oraz dbałości o to, aby wydarzenia te były różnorodne. Kierownicy katedr wiedzą natomiast najlepiej, czy w danej katedrze należy w pierwszym rzędzie przedstawić kilku wspaniałych studentów, laureatów konkursów (poprzeczka jest zawsze bardzo wysoka), czy też przypomnieć pedagoga, który będzie odchodził na emeryturę, a któremu – u kresu jego drogi artystycznej – chcielibyśmy oddać swego rodzaju hołd. Wszystkie te zjawiska staram się w sposób dyskretny współprogramować i koordynować. Dzięki intensywności i jakości artystycznej oferty staliśmy się promieniującym muzyką salonem dla miasta, raduję się ogromnie, że dopracowaliśmy się publiczności niesłychanie wiernej i mającej do nas zaufanie. Potencjał artystyczny środowiska powoduje, że uczelnia przeciążona jest koncertami. Nasza sala koncertowa pracuje 24 godziny na dobę, odbywają się tam, obok koncertów, próby orkiestry i chóru, często dydaktyka organowa odbywa się nocą, pora ta jest także wykorzystywana do nagrań przez Wydział Reżyserii Dźwięku. Staramy się reagować na wielkie wydarzenia artystyczne, a także je współkreować. Oto przykład. Otóż przed kilkoma laty zachwyliła mnie nowo wydana wówczas płyta profesora Piotra Palecznego, na której uwiecznił on

*Symfonię koncertującą* Karola Szymanowskiego. Według mnie nagranie to, z udziałem Jerzego Maksymiuka, dorównuje największym kreacjom na rynku fonograficznym. Natychmiast zaprosiłem Piotra, który odpowiedział pozytywnie na moją prośbę i tuż po premierze płyty, w naszej sali koncertowej wykonał w sposób fascynujący owo dzieło Szymanowskiego. Inny przykład. Profesor Konstanty Andrzej Kulka opracował wykonawczo, w sposób zupełnie nadzwyczajny, dzieła wszystkie Karola Lipieńskiego. Natychmiast został przeze mnie zaproszony do wykonania ich na naszym koncercie, a kreacja jego stała się wielkim wydarzeniem artystycznym, zanim jeszcze utwory te zostały utrwalone na płytach. Właśnie w taki sposób reagujemy na zjawiska, które wydają nam się szczególnie cenne. Drugim sposobem reakcji na bieżąco są koncerty z cyklu „Nasi laureaci”. Staramy się prezentować wszystkich naszych studentów, którzy zaistnieli na estradach koncertowych świata, zdobywając laury na festiwalach i w konkursach. Mamy takich wychowanków wielu i chciałoby się organizować więcej tego typu koncertów. Oczywiście nie możemy zapomnieć o tym, że podstawą naszego sezonu są koncerty symfoniczne. Biorąc pod uwagę wielkie dokonania w tym zakresie, zapominam się często, że w uczelni nie ma profesjonalnej orkiestry symfonicznej – na naszym Wydziale Instrumentalnym jest jedynie przedmiot o tej nazwie, fakt, że świetnie prowadzony. Razem z profesorem Błażem Sroczyńskim przed blisko dwunastu laty doszliśmy do wniosku, że nie jest to sytuacja dobra, jeśli powierzmy prowadzenie orkiestry jednemu pedagogowi, choćby najwybitniejszemu dyrygentowi i kreatorowi. Od kilkunastu lat do prowadzenia kolejnych koncertów zapraszamy, więc najwybitniejszych mistrzów batuty. Dane mi było współpracować z trójką znako-

mitych rektorów. Zarówno profesor Andrzej Choroszeński, profesor Ryszard Zimak, jak i profesor Stanisław Moryto traktowali obszar koncertowy jako szczególnie ważny, przyznając mu pełną autonomię, mnie zaś całkowitą swobodę w jego kształtowaniu. Działania te wymagają planowania z ogromnym wyprzedzeniem. Dumny jestem, iż uczelnia, w odróżnieniu od wielu instytucji artystycznych planujących na jeden miesiąc, swe koncerty planuje z wyprzedzeniem rocznym i wydaje roczny folder, sygnalizujący wydarzenia artystyczne na kolejny sezon. Podziękowania kieruję do znakomitych fachowców, pracowników Biura Koncertowego – pani Zofii Malcolm i pani Beaty Fiugajskiej. W tym miejscu małe wspomnienie. Pani Wanda Wilkomirska podobnie jak i Maestra Halina Czerny-Stefańska, przesyłała kiedyś do nas, po koncercie, podziękowania. Było w nich kilka zdań skierowanych do mnie i bardzo obszerny, wzruszający tekst do pana Jana Głębockiego, którego ciepło, serdeczność i wielka charyzma znakomicie wpływają na przedkoncertowe nastroje artystów.

**PK:** Ciekawe wydaje się, że występy artystów w Uniwersytecie Muzycznym, których pan rektor zechciał wymienić, a którzy czują się tutaj „jak u siebie”, tworzą pewną opozycję do produkcji komercyjnych, nie wchodząc już w szczegóły tych przedsięwzięć.

**RL:** U nas gra się z potrzeby serca i ogromne, stale powiększające się grono wielkich artystów czyni to w darze temu Uniwersytetowi. A dary to iście królewskie. Staramy się pozyskiwać, jak już wspomniałem, najwybitniejszych polskich mistrzów batuty, aby przez dwa tygodnie przed koncertem symfonicznym byli pedagogami tej uczelni. To oni, zza pulpitu dyrygenckiego uczą studentów – za każdym razem pracując z innym składem orkiestry, bo przecież muszą grać i ci młodszy, skromniejsi, i ci którzy mają laury konkursowe, doświadczeni. Wszyscy także muszą przejść przez studia orkiestrowe. Smyczkowcy kształcą się najpierw w grupach u profesora Marka Szwarca, u pani Ewy Marczyk, dęciści u wybitnych polskich pedagogów gry na instrumentach dętych. Potem, w ramach procesu scalania, odbywają się próby całej orkiestry i wreszcie nadchodzi środowy koncert. Pamiętajmy, że naszą orkiestrę prowadziło wielu wybitnych dyrygentów, m.in. panowie dyrektorzy Antoni Wit, Jerzy Semkow, Jerzy Maksymiuk, Jan Krenz, Marek Pijarowski, Mirosław Jacek Błaszczyk, Jerzy Salwarowski, Jerzy Swoboda i wielu innych, przepraszam, że nie wszystkich mogę wymienić. Najważniejsze jest to, że nasza młodzież ma kontakt z najwybitniejszymi polskimi dyrygentami. Staram się, aby byli to dyrektorzy polskich filharmonii, z którymi często przyjaźnię się z racji mych własnych działań



artystycznych, a w orkiestrach których nasi absolwenci podejmą pracę. Za ów dar serca wszystkim znakomitym dyrygentom, z którymi współpracujemy, najserdeczniej dziękuję, radując się, że czują się w naszej uczelni jak u siebie i tolerują nasze skromne warunki finansowe.

**PK: Możliwość dwutygodniowej pracy z różnymi dyrygentami stanowi zatem dla studentów okazję uczestniczenia jak gdyby w kursach mistrzowskich...**

**RL:** ...w istocie, są to kursy mistrzowskie i w dodatku prowadzone przez ich przyszłych chlebodawców. Jest to bardzo ważne, że grający tutaj w orkiestrze poznają swoich przyszłych szefów i widzą, jakie mają wymagania. Składając podanie o przyjęcie do jakiejś orkiestry wiedzą, pod jaką batutą chcieliby grać. Wielka to sprawa, że panowie ci, przy swoim kolosalnym, naszpikowanym faktami artystycznymi kalendarzu, znajdują czas, żeby do nas przyjechać i uczyć naszą młodzież. Później, kiedy następuje kreacja artystyczna, często stojąca owacja po koncercie, zapomina się o tym, jak bardzo zmudna droga do tego wiodła. Owszem, młodzi ludzie wspaniale władają instrumentami, często bywają sprawniejsi od swoich kolegów posiadających już dyplomy. Bezcenny jest wkład w to dzieło dyrektora orkiestry – profesora Błażeja Sroczyńskiego, którego powołałem na to stanowisko przed przeszło dziesięciu laty.



Leszek Możdżer



Prof. Andrzej Stefański

Jest on muzykiem orkiestrowym o niesłychanie bogatym dorobku i doświadczeniu, znającym od wewnątrz prawa funkcjonujące w zespole. To niesłychanie ważne. Profesor Sroczyński jako wytrawny kameralista, pedagog, zna wybitnych artystów solistów i dyrygentów, a orkiestrę zna „jak własną kieszeń”. A to przecież skomplikowany mechanizm – zespół 70-100 artystów, którzy muszą na zasadzie umowy społecznej zacząć funkcjonować pod jednolitym kierownictwem jednego dyrygenta, współkreując jego artystyczną wizję.

**PK: Pojawilo się tutaj kilka wątków, o które chciałbym zapytać: z jednej strony działalność koncertowa artystów będących pedagogami uczelni, z drugiej zaś artystyczna aktywność studentów. Czy pomiędzy tymi grupami sytuują się absolwenci? Jaka jest rola występów orkiestr międzynarodowych w Uniwersytecie Muzycznym, zespołów o składach łączonych z naszymi, czy w końcu zagranicznych? Ostatnio odbił się niemałym echem koncert orkiestry rosyjskiej w naszej uczelni. Czy podobne spotkania wynikają z związanej współpracy artystycznej z poszczególnymi uczelniami?**

**RL:** Jeśli chodzi o sprawę współpracy zagranicznej, są one oczywiście niezwykle skomplikowane, ponieważ każda uczelnia ma autonomię, zarówno programową jak i organizacyjną. Staramy się, aby co pewien czas, oczywiście nie kosztem normalnego programu dydaktycznego, organizować takie koncerty. Każdy student podczas nauki powinien zapoznać się zarówno z dziełami muzyki klasycznej, romantycznej, jak i współczesnej. Proporcje muszą być bardzo dokładnie wyważone. Jeśli jednak nadarzy się partner odpowiednio wysokiej rangi, powstają tak wspaniałe wydarzenia, jak chociażby

w ostatnim czasie współpraca z moim serdecznym przyjacielem, dyrygentem i profesorem Edwardem Graczem, kierownikiem Katedry Instrumentów Smyczkowych Konserwatorium Piotra Czajkowskiego w Moskwie. Jest on doskonale znany w Polsce, byliśmy członkami jury wielu konkursów, np. w Warszawie, podczas Konkursu Tadeusza Wronskiego. Profesor Gracz był jurorem Konkursu Wieniawskiego w Poznaniu, jego wychowanka Elena Bajewa zdobyła na obydwu pierwsze nagrody. Jednym słowem znamy go i cenimy. Gdy pojawił się impuls dla powstania orkiestry polsko-rosyjskiej, która dałaby koncerty zarówno w Warszawie, jak i w Moskwie, mój wybór natychmiast padł na Edwarda Gracza, wspaniałego skrzypka, wybitnego pedagoga, przeuroczego człowieka, świetnego muzyka, prowadzącego w Rosji orkiestrę studencką złożoną z najzdolniejszych młodych wychowanków Konserwatorium Moskiewskiego. Ci właśnie wyselekcjonowani uczestnicy orkiestry moskiewskiej wspólnie z naszymi, wybranymi studentami, stworzyli zespół, który wystąpił z wielkim sukcesem zarówno w Warszawie, jak i w Moskwie. Podobna sytuacja miała miejsce, gdy obchodziliśmy jubileusz dziesięciolecia współpracy z koreańską uczelnią w Daegu, Keimyung University. W ramach tych obchodów wystąpiła wspólna, polsko-koreańska orkiestra. Najpierw odbyły się koncerty w Daegu i w Seulu, w słynnej sali koncertowej o rewelacyjnej akustyce (jest to kopia sali Karajana w Berlinie), później muzycy koncertowali w Warszawie i w Białymstoku – na wydziale zamiejscowym naszego Uniwersytetu. Był to duży i bardzo udany projekt artystyczny. Nie możemy jednak zapominać, że na uczelni, na wydziałach wykonawczych, głównym zadaniem studenta jest nauka władania instrumentem. Jest dużo nieporozumień związanych z tym zagadnieniem. Widziałem, jak w wielu słabszych uczelniach świata

wprowadza się nadmiar zajęć orkiestrowych kosztem kształcenia indywidualnego, demagogicznie twierdząc, iż ci młodzi ludzie będą i tak grali w orkiestrach. Oczywiście każdy dyrektor artystyczny bez wahania, miałby kandydata legitymującego się zaświadczeniem o licznych kursach orkiestrowych, przyjmie świetnie władającego instrumentem laureata konkursów wykonawczych. A więc fundamentalną sprawą, której nie wolno nam stracić z pola widzenia, jest nauka mistrzowskiego władania instrumentem. Wszystko inne jest bardzo ważne, ale siłą rzeczy musi ustąpić tej najważniejszej idei. Tak też mniej więcej wyglądają proporcje naszych koncertów: 6 - 7 koncertów symfonicznych, kilkanaście koncertów kameralnych, blisko sto recitali. Oczywiście na koncertach symfonicznych występują wybitni soliści. Jeżeli towarzyszy im studencka orkiestra symfoniczna, to przecież mistrzowie ci uczą młodzież, jak towarzyszyć soliście w sposób najdoskonalszy, w najbardziej nawet skomplikowanych dziełach. To także jest rodzaj warsztatów mistrzowskich. Truizmem jest twierdzenie, iż sztuka nie znosi kompromisów, a najważniejszą sprawą jest jakość artystyczna. Mam zaszczyt być w kierownictwie uczelni od wielu lat i zawsze odpowiadam za sprawy artystyczne. Za nasze poważne osiągnięcie uważam, iż po wielu latach przerwy, dyplomanci nasi zapraszani są do udziału w koncercie symfonicznym oraz kameralnym Filharmonii Narodowej. Debiut na tej najważniejszej w Polsce scenie to wspaniały początek ich artystycznej kariery. Za zaproszenie na te koncerty najserdeczniej dziękuję dyrektorowi Filharmonii Narodowej, a zarazem profesorowi naszego Uniwersytetu Maestro Antoniemu Witowi. Pielęgnowujemy porozumienie o współpracy z Teatrem Wielkim – Operą Narodową. Ostatnio odbyłem owocne spotkanie z panem dyrektorem Waldemarem Dąbrowskim. Ta rozmowa

mogłaby się odbyć według starej zasady: dwóch rabinów nie odzywa się do siebie, obaj wiedzą wszystko, o czym więc mają rozmawiać... Były minister Dąbrowski jest nie tylko wytrawnym znawcą sztuki operowej, ale także sprawdzonym i oddanym przyjacielem młodzieży, od dziesięcioleci promującym naszych muzycznych spadkobierców. Ten przyjaciel naszego Uniwersytetu, wspaniały manager, koneser kultury, człowiek fenomenalnie czujący sztukę, doskonale wie, czego potrzeba Uczelni, więc współpraca z nim zapowiada się fascynująco. Mamy wspólne projekty, więc najwybitniejsi studenci naszego Wydziału Wokalnego poza normalnymi występami na uczelni, będą niekiedy mieli możliwość wystąpienia także na deskach Teatru Wielkiego.

**PK: Poruszmy temat Uniwersytetu Muzycznego.**

**RL:** Przed kilku laty poprosiłem do siebie kierownika Katedry Teorii Muzyki, pana profesora Wojciecha Nowika z sugestią napisania książki zatytułowanej *Karol Szymanowski - Pierwszy Rektor Akademii Muzycznej Fryderyka*



Od lewej: Katarzyna Jankowska, Julita Mirosławska





*Chopina*. Twórcą koncepcji polskiego wyższego szkolnictwa muzycznego, które miałyby zadanie kształcenia światłego humanisty, mistrzowsko władającego instrumentem, a nie grajka, nie muzykanta, był właśnie Karol Szymanowski. Odsyłam do tej książki, dziękowałam za nią profesorowi Nowikowi i autorce, pani dr Małgorzacie Waszak. Władze bieżącej kadencji, działające pod kierownictwem rektora profesora Stanisława Moryty, przywiązują bardzo wielką wagę do humanistycznego rysu kształcenia. Nie jest prawdą, iż w warszawskiej uczelni muzycznej nastąpiła wyłącznie zmiana nazwy. To poważny awans, do którego przygotowywaliśmy się przez kilka ostatnich lat. Staraliśmy się sprostać wymaganiom obowiązującej ustawy o szkolnictwie wyższym, która w roku bieżącym kategoryzacji uczelni dokonuje już w sposób automatyczny. Poprzeczka ustawiona była wysoko, stąd i przygotowania wielce były skomplikowane, ale stało się i oto mamy w Polsce pierwszy uniwersytet artystyczny, którego wychowankami mają być światli humaniści, wspaniale wykształceni muzycznie i świetnie

władający instrumentem. Muszą umieć myśleć, pisać, mówić o muzyce, prowadzić instytucje artystyczne. Awans uczelni zbiegł się w czasie i nałożył się na obowiązujący obecnie w Europie trend: tuż przed nami, rok czy dwa temu, w uniwersytety muzyczne przekształciły się uczelnie Berlina, Wiednia i Bukaresztu. W niczym nie umniejsza to naszego podziwu dla pozostałych uczelni muzycznych, którym życzymy samych najlepszych rzeczy, będziemy je wspierać pod każdym względem. Nie myślimy w kategoriach jakiegokolwiek rywalizacji. Rozumiemy jedynie, że każda uczelnia musi szukać swojego miejsca, specyfiki. Powinna jednak być jedna, wielka uczelnia w kraju, w której jest wszystko: sztuka, myśl o niej i nauka, gdzie dostępne są wszelkiego rodzaju przewody we wszystkich muzycznych specjalnościach. I o to nam chodziło. Powstanie Uniwersytetu Muzycznego jest skutkiem, uwieńczeniem pewnego procesu, nad którym pracujemy od dawna.

**PK: Idąc za myślą dostosowania się do wymogów ogólnoeuropejskich, czy uczelnia w przyszłości będzie się**

**rozwijać w kierunku rozszerzania swojej oferty dla studentów, np. poprzez wprowadzanie nowych fakultetów?**

**RL:** Staramy się, aby w tej uczelni kierunków było jak najwięcej. Pracujemy nad powołaniem działu muzyki kościelnej, zadanie to powierzając niezwykle zasłużonemu i kompetentnemu dziekanowi, profesorowi Ryszardowi Zimakowi. Bardzo zależy nam na tym, aby w polskich świątyniach sprawy muzyczne pozostawały w rękach wysoko wykształconych specjalistów. Wiadomo, że Kościół był zawsze wielkim mecenasem kultury. Popatrzmy, ileż powstało dzięki niemu arcydzieł muzycznych. Chodzi o to, aby wierny czy turysta wchodząc do kościoła nie czuł jakiejś dysharmonii z powodu niskiego poziomu usług artystycznych. Chcielibyśmy bardzo, aby w naszej uczelni swoje szlify artystyczne zdobyli ludzie, którzy mogą zaistnieć w polskich kościołach. Mamy wsparcie ze strony kościelnej, metropolita warszawski, arcybiskup Kazimierz Nycz wypowiedział się o naszym projekcie bardzo pozytywnie. Być może w przyszłości będziemy się starać, aby w Białymstoku na naszym wydziale zamiejscowym nawiązać kontakty z tamtejszą Cerkwią. Natomiast nie planujemy rozwoju ilościowego. Sądzymy, że nasza Uczelnia powinna mieć charakter elitarny, co siłą rzeczy powoduje znaczne ograniczenie przy naborze kandydatów. Wiadomo, że jest pewna liczba uczelni na świecie, których dyplomy gwarantują dobrą pracę, lepszy start życiowy i taką uczelnia pragniemy pozostać.

**PK: Wszystko, o czym dotąd pan rektor powiedział, przyniesie w tym i w przyszłym roku konkretny rezultat. Będziemy bowiem świadkami po pierwsze jubileuszu uczelni, po drugie jubileuszu jej patrona.**

**RL:** Chcielibyśmy bardzo, aby te dwa lata były jednym wielkim świętem uczelni. Najbliższy rok będzie Rokiem Chopinowskim. Wpisujemy się tu w pewną panoramę ogólną, aczkolwiek chcemy zachować daleko idącą odrębność. Kolejny rok będzie jubileuszowym rokiem uczelni. Jednak świętowanie dwuletnie nie może się absolutnie odbywać kosztem procesu dydaktycznego. Postaramy się tak wycieniować i wyakcentować pewne obszary, aby wpisało się w codzienny trud dydaktyczny.

**PK: Czy te przedsięwzięcia uczelnia będzie realizować własnymi siłami? Czy zechce Pan rektor niektóre z nich zaanonsować?**

**RL:** Tak. Mamy ogromną rzeszę wybitnych artystów – są to pierwsze nazwiska w kraju. Sięgnę po najbliższy sezon chopinowski. Opiera się on o dwie zasady. Po pierwsze: wyłącznie muzyka polska, w tym dzieła wszystkie Fryderyka Chopina; jako wykonawcy – wyłącznie nasi pe-





Brahms Trio. Od lewej: Dorota Boruch-Żońnacz, Mikołaj Pałosz, Marianna Waszkiewicz



dagodzy i studenci. Zdaję sobie sprawę z tego, że w Polsce, o zgrozo, muzyka nasza nie cieszy się aż tak wielkim zainteresowaniem publiczności. Chcielibyśmy to przełamać. Dlaczego ośmielam się zapraszać państwa z tak wielkim entuzjazmem? Ponieważ stawiamy na jakość wykonania i selekcję dzieł. Jeśli więc chodzi o stronę programową, pozwoliłem sobie już przed dwu laty zaprosić na koncerty symfoniczne między innymi następujących wykonawców: koncert pierwszy – dyryguje Marek Pijarowski, a dwa koncerty Chopina gra profesor Piotr Paleczny. Wielki polski pianista, wspaniały artysta o światowej renomie; koncert drugi – recital dyrygencki jednego z najwybitniejszych dyrygentów europejskich, profesora UMFC, dyrektora Filharmonii Narodowej Antoniego Wita (Veni Creator Karola Szymanowskiego, Koncert na orkiestrę Lutosławskiego, Serenada Karłowicza). Wszystko to z naszymi studentami w orkiestrze. Kolejny koncert obejmować będzie pozostałe dzieła Chopina z orkiestrą pod batutą Mirosława Jacka Błaszczyka, a wystąpią z nimi Ewa Pobłocka i Krzysztof Jabłoński, dwójka wielkich artystów, profesorów naszej uczelni. Wreszcie koncert, bez którego nie wyobrażam sobie tego cyklu: dzieła Elsnera, nauczyciela Chopina i pierwszego naszego rektora, który poprowadzi profesor Ryszard Zimak, wytrawny znawca muzyki oratoryjnej. Kolejne wydarzenie (właśnie dokończyłem



Uroczysty koncert wokalo-instrumentalny w UMFC



rozmowy o nim z dyrektorem Waldemarem Dąbrowskim) to wersja wiedeńska Halki Stanisława Moniuszki, którą prowadzić będzie Maestro Jerzy Salwarowski. Artysta ten miał w swoim zyciorysie, poza wspaniałymi dyrekcjami wielu polskich filharmonii, także i epizod operowy, był bowiem przez kilka lat dyrektorem Opery Śląskiej w Bytomiu. I wreszcie koncert ostatni będzie występem absolwentów, na którym zabrzmi też wyłącznie muzyka polska. Jest to szkielec, na którym oparliśmy podstawowe koncerty, czyli koncerty symfoniczne. Wreszcie w ramach tej „Panoramy Muzyki Polskiej” – 17 koncertów zawierających dzieła wszystkie Fryderyka Chopina. Katedra Fortepianu prowadzona przez profesor Alicję Paletę-Bugaj, Wydział Fortepianu, Klawesyru i Organów kierowany przez profesora Jerzego Sterczyńskiego, przedstawiają konkretnych wykonawców do konkretnych zadań: będą to i pedagodzy, i studenci (laureaci konkursów). Także pozostałe koncerty, środowe i poniedziałkowe, będą wypełnione muzyką polską. Tutaj pozostawiłem decyzje programowe kierownikom poszczególnych Katedr. Tylko oni wiedzą najlepiej, że na przykład trio stroikowe kompozytora X ustępuje na przykład cyklowi jego pieśni. Chciałbym, aby jak najczęściej kreacjom artystycznym towarzyszyły wykłady dotyczące wykonywanych dzieł w opracowaniu naukowym naszych profesorów Wydziału Teorii Muzyki. Dlatego chcielibyśmy zaproponować dwa obszary działań związanych z myślą muzyczną. Po pierwsze – wystąpienia przed koncertami w formie wykładów na tematy koncertów, po drugie – drukowane programy ze stosownymi omówieniami.

**PK: Dziękuję bardzo w imieniu czytelników „Aspiracji” za zaproszenie na te koncerty. Różnorodność programowa w istocie może być dla publiczności zachęcająca...**

**RL:** Rzecz polega na pomysle i na pracy zbiorowej. Składam hołd wszystkim kolegom profesorom, kierownikom katedr, dziekanom, których nieustannie zapraszałem na zebrania i którzy nieustannie pokonywać muszą wiele trudności. Zapraszamy serdecznie melomanów, ponieważ bez nich nasza działalność byłaby niepełna. Uchylę także rąbka tajemnicy odnośnie kolejnego sezonu – Święta Uczelni. Zważywszy na to, że pierwszy sezon będzie „Panoramą Muzyki Polskiej”, następny, tytułem kontrastu, będzie się nazywał „Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina swojej Stolicy – dzieła znane, cenione i lubiane”. Tu będzie miejsce na hity takie jak: *Bolero* Ravela, *V Symfonia* Beethovena czy *Symfonia „Z nowego świata”* Dvořaka...

**PK: ...ale i dzieła mniej znane wpisują się dobrze w promocję uczelni, nie tylko osób z nią związanych,**



Uroczysty koncert pamięci Jana Pawła II

**ale – generalnie – promocję muzyki rządziej wykonywanej...**

**RL:** ...a równocześnie nadrobimy zaległości, które wynikają z poświęcenia poprzedniego sezonu wyłącznie muzyce polskiej.

**PK: Jak wobec tego ogromu pracy w uczelni wygląda pańska droga artystyczna?**

**RL:** Oczywiście poświęcenie się współkierowaniu uczelnią odbija się w jakiś sposób na działalności artystycznej, dlatego od kilku lat zredukowałem moje działania na tym obszarze do jedynie kilkunastu koncertów, wyłącznie symfonicznych. Staram się bardzo selekcjonować zaproszenia i repertuar, który przedstawiam. Po latach całych, kiedy grałem osiemdziesiąt koncertów rocznie – recitali i koncertów symfonicznych – nagrywałem co roku dwie, trzy płyty, w tej chwili płytę nagrywam co rok, co dwa lata. Miło było, kiedy na przykład nasza ostatnia płyta, nagrana z orkiestrą Filharmonii Śląskiej pod batutą Mirosława Jacka Błaszczyka, z Partitą Lutosławskiego, dostała bardzo znaczącą nagrodę w Hiszpanii, a nasza płyta z Koncertem Szostakowicza i Koncertem wiolonczelowym Stanisława Moryty, została nominowana do „Fryderyka”. Ostatnio z uznaniem spotkało się moje nagranie sprzed dwudziestu lat. Renomowane wydawnictwo londyńskie w księdze *1001 najlepszych albumów muzyki klasycznej* przedstawiło moją płytę z *Koncertem* Szymanowskiego jako jedyne polskie CD (spośród wszystkich polskich istniejących płyt). Było to niesłychanie sympatyczne, ponieważ jest to wykonanie z udziałem profesora Stryi, wybitnego artysty, związanego blisko z dziełem Karola Szymanowskiego (był wychowankiem Grzegorza Fitelberga). Bardzo wiele temu artyście zawdzięczam, koncertowaliśmy razem, nagraliśmy szereg płyt z WOSPR-em, Filharmonią Śląską. Największą jednak radość stanowi oczywiście koncertowanie. Co roku gram w renomowanych filharmoniach z najwybitniejszymi dyrygentami i ogromnie cenię sobie to, że mogę przedstawiać publiczności wielkie dzieła. W tym sezonie będę często grał *VII Koncert* Grażyny Bacewicz, który swego czasu nagrałem też z Wielką Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia, także dla telewizji i dla wytwórni „Polskie Nagrania” pod batutą Karola Stryi.

**PK: Czy oprócz publiczności, o której Pan wspominał, nagrania te odbijają się echem wśród studentów? Czy zechciałby Pan Profesor opowiedzieć w tym miejscu o swojej dydaktyce i wychowankach?**

**RL:** To olbrzymia radość, gdy można przedłużać swe twórcze istnienie przez artystycznych spadkobierców – rzecz się ma dokładnie tak samo, jak z posiadaniem dzieci. Cieszę się ogromnie z moich klas w obu uczelniach, z którymi jestem związany (warszawską i katowicką). Dwa skrajne przykłady: wychowanek sprzed lat, dziś już profesor AM w Katowicach Szymon Krzeszowiec, prymariusz Kwartetu Śląskiego, świetny solista dedykował mi ostatnio płytę z antologią polskich dzieł





muzyki nowej, która stała się prawdziwym wydarzeniem artystycznym; zaś najmłodsza z „ukochanych dzieciaków”, studentka IV roku, Kamila Wąsik otrzymała z rąk najwybitniejszego bodaj pedagoga gry skrzypcowej na świecie, profesora Zahara Brona II nagrodę na Międzynarodowym Konkursie im. H. Wieniawskiego i K. Lipińskiego. A między tymi nazwiskami dziesiątki wychowanków zajmujących często bardzo poważne miejsce w życiu muzycznym Polski i Europy.

**PK: Czy inspiruje to Pana?**

**RL:** Tak, czasami jest to nauka. Rozwiązywanie przez młodych ludzi problemów technicznych czy artystycznych bardzo często pozwala lepiej uzmysłowić sobie własne problemy. Przed wielu, wielu laty, kiedy mój przyjaciel Andrzej Jasiński, wybitny polski pianista, nauczyciel Krystiana Zimmermana, doktor honorowy naszej uczelni, mówił mi jak wiele nauczył się od Krystiana i również swoich słabszych uczniów, uważałem, że może jest to rodzaj umizgów lub jakaś figura retoryczna. Tymczasem teraz, w wieku dojrzałym dochodzę do wniosku, że bardzo wiele można się nauczyć od własnych wychowanków, głównie na obszarze, na którym przychodzi nam rozwiązywać ich problemy, a więc przede wszystkim definiować je, formułować.

**PK: Jest to zatem relacja dynamiczna, związek przyczynowo-skutkowy...**

**RL:** ...lub też, jak ktoś woli, pewne zapętlenie artystyczne. Nagrałem ponad trzydzieści płyt, wiem, że studenci ich słuchają, komentują; tworzy się żywy dialog między grą własną a grą studentów. Poza jedną, wspomnianą już, żelazną zasadą: na terenie własnej uczelni, póki nadaję kształt jej działalności artystycznej, nie występuję. Nie chciałbym dopuścić do takich sytuacji, jakie wielokrotnie obserwowałem – na przykład na pewnym festiwalu, który wzbudził mój wielki śmiech: duży afisz, u góry napis „patron” (i tu pada nazwisko), niżej „patronat honorowy” (to samo nazwisko), „kierownictwo artystyczne” (to samo nazwi-

sko), „wykonawca” (nazwisko znów się powtarza). Podobne stanowisko zajmuje pan rektor Stanisław Moryto. Jeżeli jego dzieła są tutaj wykonywane, to nigdy z jego woli. W niedługim czasie będzie na przykład wykonywany jego Kwartet smyczkowy, ale z inicjatywy Kwartetu Wilanów, profesora Tadeusza Gadziny.

**PK: Poruszył pan rektor ciekawy temat. Czy zarządzanie uczelnią muzyczną przez osoby, które same są muzykami, wymaga specjalnych predyspozycji i umiejętności?**

**RL:** Jest to trudne, ponieważ należy założyć żela-



Koncert wigilijny



zne samoograniczenie. Jeżeli ktoś próbuje robić karierę przy pomocy instytucji, którą zawiaduje, doprowadza nieraz do sytuacji dramatycznej. To okropne, kiedy człowiek nie mający nazwiska ani pozycji zawodowej, z powodu piastowania funkcji rozpoczyna autokreację. To wysoce naganne, nieestetyczne i nieetyczne. Na szczęście na naszym obszarze nigdy się nic takiego nie działo i stąd może płynie nauka na przyszłość, że do pełnienia funkcji należy wybierać ludzi, którzy karierę już zrobili, którzy legitymują się takim dorobkiem, że nie mogą już awansować. Samoograniczenia, które sobie narzucam dotyczą nie tylko poważnego ograniczenia liczby koncertów wykonywanych w kraju i za granicą, rezygnacji z wielu interesujących projektów artystycznych, ale także ograniczenia liczby przyjmowanych zaproszeń do jury bardzo wielu konkursów. I tak, z przykrością musiałem odmówić obecności w jury Konkursu Czajkowskiego w Moskwie, chociaż to wielkie wyróżnienie. Zrozumiał to profesor Vladimir Spivakov, z którym zasiadaliśmy razem na przykład w jury Konkursu Sarasatego w Pampelunie. Gdybym tam pojechał, moje obowiązki w Uczelni musiałby wykonywać ktoś inny. Wyjazd na ten konkurs aż na półtora miesiąca byłby krokiem niewłaściwym.

**PK: A zatem niesłuchanie ważna jest sztuka planowania.**

**RL:** I to na kilka lat do przodu, oprócz tego sztuka permanentnego rezygnowania i selekcji. Mam propozycję prowadzenia wielu kursów mistrzowskich na świecie, ale wybieram jeden, dwa. Radość, jaką daje współkierowanie uczelnią i patrzeć na rozwój kolejnych pokoleń wybitnych polskich artystów-muzyków jest wielką nagrodą za te wyrzeczenia. Od kilku lat, oprócz kilkunastu koncertów symfonicznych w sezonie, udziału w kilku komisjach konkursowych, nagrywania płyt, resztę stanowi codzienna orka dla naszej uczelni i w ten sposób – na rzecz polskiej muzyki.

**PK: Bardzo dziękuję za rozmowę.**

**Roman Lasocki** – jeden z najwybitniejszych współczesnych polskich skrzypków, jest absolwentem PWSM w Łodzi. Występował na liczących się estradach koncertowych świata, nagrał ponad dwadzieścia płyt dla polskich i zagranicznych wytwórni, nagrywał także dla rozlicznych rozgłośni radiowych. Współpracował również z Telewizją Polską – grając, komentując i przeprowadzając rozmowy z innymi wybitnymi wiolinistami. Jest profesorem zwyczajnym i prorektorem ds. artystycznych UMFC w Warszawie.

**Piotr Kędziński** – pianista i teoretyk muzyki, ukończył Akademię Muzyczną im. F. Chopina (2001, fortepian, dyplom z wyróżnieniem; 2002, teoria muzyki) oraz Hochschule für Musik w Kolonii (stypendysta DAAD, *Kammermusikexamen*). Piotr Kędziński jest asystentem w Katedrze Teorii Muzyki Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie, gdzie prowadzi zajęcia dydaktyczne w zakresie fortepianu oraz teorii muzyki. W latach 2006–2008 odbył studia doktoranckie w w/w uczelni. Aktualnie przygotowuje się do obrony doktoratu.



Pośrodku: Grzegorz Mielimąka





Chór Chłopięco-Męski „Poznańskie Słowiki”

## Katarzyna Zachwatowicz-Jasieńska

### Trochę historii

Na początku powołałam się na prawdziwy, choć dawny autorytet – Piotra Maszyńskiego (1855-1934). Ten wielce zasłużony dla polskiej muzyki kompozytor, chórmistrz, założyciel (w 1886 r.) warszawskiego chóru „Lutnia”, był też autorem licznych podręczników do śpiewu dla dzieci i dorosłych oraz zbiorów polskich pieśni i piosenek, które opracowywał na głosy dla małych zespołów i chórów. Maszyński, uczeń Gustawa Roguskiego, Zygmunta Noskowskiego i Aleksandra Michałowskiego, został w 1892 r. profeso-

rem Warszawskiego Instytutu Muzycznego, który w 1861 r. powołał Apolinary Kątski na miejsce Szkoły Głównej Muzyki, zlikwidowanej przez władze carskie po upadku powstania listopadowego. Instytut Muzyczny działał do 1919 r., następnie przekształcony został w Państwowe Konserwatorium Muzyczne w Warszawie, a potem w Państwową Wyższą Szkołę Muzyczną.

W mrocznych czasach po powstaniu styczniowym, Piotr Maszyński był jednym z tych, którzy pod zaborem rosyjskim budzili ducha polskość w uciesionym społeczeństwie. W tym czasie – ostrej cenzury, braku polskich instytucji kulturalnych, trudności z drukiem polskich nut i książek – niezwykle cenne były wydawane przez Maszyńskiego u Gebethnera i Wolffa tomiki do śpiewu, np. dla kwartetów męskich. Ideą przewodnią tej działalności było krzewienie śpiewu wśród Polaków, aby się jednoczyli, pamiętali o swojej narodowej tożsamości i czując harmonijne współbrzmienie swych głosów, dodawali sobie nawzajem ducha. Pisał o tym Maszyński w 1888 r. w przedmowie

do zbioru *Lutnia*: „Wielokrotnie słyszeć się dają ubolewania na zbyt słabe u nas zamiłowanie do śpiewu zbiorowego. Usiłowania pojedynczych osób, które starały się ruch na tym polu obudzić, nie doprowadziły niestety jak dotąd do pożądanych rezultatów. Tu i ówdzie zakładają się wprawdzie towarzystwa śpiewackie, lub organizują amatorskie kółka prywatne, jest to jednak dopiero początek tego, do czego dążyć powinniśmy, zapatrując się na przykład, jakiego nam dostarczają nade wszystko Niemcy, Belgia, Szwecja i Szwajcaria. O pożytku, jaki wypływa z szerokiego upowszechnienia śpiewu chórowego, o wpływie, jaki tenże śpiew wywiera na stopień ogólnej muzykalności, zbytecznym byłoby się rozwodzić; fakta najlepiej przemawiają za siebie.”

Pewnie zdziwiłby się Maszyński, że i teraz, po 120 latach, te słowa są w Polsce aktualne; że „ogólna muzykalność” jest niezwykle cenna, a sprzyja jej wspólne śpiewanie wartościowych i pięknych utworów; że poczucie harmonii przydaje się nie tylko na próbie chóru i koncercie, ale



# O ŚPIEWANIU



Józef Powroźniak

## Dobre rady dotyczące śpiewania

Kiedy śpiewamy, zawsze wymawiamy jakieś słowa, a to wymaga dobrej dykcji, czyli świadomej artykulacji. Nawet małe dzieci łatwo uchwycą czynność swobodnego otwarcia ust – na przykład, żeby zaśpiewać „la, la, la”. Wyraźne wymawianie słów – koniecznie za przykładem nauczyciela – nie powinno dzieciom sprawiać kłopotu. Warto im, przy okazji, zwrócić uwagę na ładne i czytelne pisanie. Nauczyciel może to zrobić, pisząc starannie tekst na tablicy... Nie bazgrajmy! Bardzo ważna ze względu na higienę głosu jest świadomość, że dzieci (także chłopcy przed mutacją) śpiewają głosami wysokimi, a więc sopranem, mezzosopranem i altm. Chłopiec śpiewający wysoko (a po mutacji – często basem) to sopran, a nie falset! To głupstwo często się teraz słyszy, a przecież falset może się pojawić dopiero po mutacji. W ogóle dzieci powinny śpiewać lekko i zawsze

lepiej, jeśli w wyższych tonacjach (nie jak w przypadku „Arki Noego”!), bo od śpiewania zbyt nisko, które często staje się krzykiem – dzieci chrypną i bywa, że to prowadzi do poważnych zmiany chorobowych strun głosowych. Dodatkowe nieszczęście w śpiewie to przekonanie, że najważniejsze jest oddychanie i sławne napinanie przepony (niestety – także u dzieci). Przecież oddychanie jest automatyczną czynnością podkorową, a śpiewanie zależy od myślenia! Czyli, że to nieszczęście świadczy o nieznanym anatomii i fizjologii i może powodować – czasem trudne do wyplenienia – nawyki szkodliwe dla swobody operowania głosem, usztywnionym przez zaniedbanie automatyzmu oddychania.

Wywodząca się chyba z jogi idea brania oddechu przez nos (to oddech spoczynkowy, do medytacji i snu) bardzo negatywnie odbija się też na grze instrumentalnej, np. wiolonczelistów, siedzących frontem do słuchaczy. Ich szeleszczące sapanie bywa bardziej słyszalne niż grane *piano* dźwięki. Natomiast grając automatycznie oddycha się przez lekko rozchylone usta (oddech czynnościowy). I to jest naturalne i niesłyszalne!

## Smutno mi, Boże... Litwo, Ojczyzno moja!

Niepokoju mnie, zwłaszcza jeśli chodzi o dzieci i młodzież szkolną, zupełny brak recytowania wierszy na zajęciach z języka polskiego. Doceniają je tylko starsi nauczyciele. Skutkiem tego jest przecież brak poczucia rymu i rytmu (np. u młodych aktorów recytujących bajki Brzechwy), a jednocześnie brak „gimnastyki” pamięci. W połączeniu z brakiem śpiewania w szkołach – nie mówiąc o domach – powoduje to bezradność w „używaniu głosu”, a więc jednocześnie nieśmiałość, niepewność i nieumiejętność kontroli brzmienia własnego głosu. Nawet w szkołach muzycznych nie dba się o korelację słuchu z głosem, jakby nie biorąc pod uwagę smutnego faktu, że dzieci i młodzież nie umieją śpiewać. A może dotyczy to także nauczycieli?

też gwarantuje prawdziwy *consensus*, czyli zgodę ogólną. Śpiewający czysto i z pogodą łatwiej się godzą, piękny utwór o szlachetnej harmonii porusza serca, nie wywołuje gniewu i nerwowości, ale radość.

## Historia nowsza

Kiedyś w szkołach uczono „rysunków”. Jednak „nadmiernie intelektualne” władze szkolne (czemu nie oświatowe) stwierdziły, że to za mało! Pojawiło się więc „wychowanie muzyczne i plastyczne”, a potem „muzyka i plastyka” i oto teraz mamy społeczność, która nie umie śpiewać (nawet hymnu) ani rysować (nawet laurki czy planu domu), a zamiast kaligrafii uprawia bazgranie – ale niby w zamian umie pisać na komputerze! To ta społeczność miała w szkołach zajęcia prowadzone przez amatorów, którzy kończyli jakieś krótkie kursy.

Po tym, nieco historycznym uzasadnieniu, pragnę przekazać trochę rad dotyczących śpiewania. Może ktoś zechce z nich skorzystać.



Chór Chłopięc-Męski „Poznańskie Stowiki”

Brak wzorów prawidłowego mówienia, co odnosi się do uczniów (w rodzinie) i nauczycieli, nie mówiąc o radiu i telewizji, powoduje w efekcie rozpowszechnianie się błędów artykulacji wielu głosów i złego akcentowania. Pojawia się więc akceptacja „mówienia pisownią”, czyli mówienia tak, jak się pisze, np. „święty” przez „ę”, a „sąd” przez „ą”, „jabłko” – zamiast „japko” (jak podaje słownik wymowy). A „konto” nie ma się różnić w wymowie od „kąta”. Przecież nie tylko w języku polskim wiele słów nie brzmi tak, jak się je zapisuje!

Od paru lat pojawiła się, zwłaszcza u młodych dziewcząt, zdumiewająca wymowa, jakby rosyjska: dźwięczne i zmiękczone spółgłoski – np. „ś”, „ć”, „dź”, „zie”, „cie” – straciły polskie brzmienie, a słyszymy „sj”, „cj”, „dzj”. Dlaczego? Przecież Rosjanie już wyszli! To po prostu lenistwo języka, który nie umie właściwie pracować i mocno się przyciskać do dziąseł. Zwracamy na to uwagę, nie gódźmy się na taką zmianę w polskiej wymowie.

Nieświadomość prawidłowej artykulacji odbija się fatalnie, gdy młodzież zdaje na studia aktorskie, a potem przenosi wymienione mankamenty do teatru i filmu. Błędna dykcja to zresztą nie tylko obecny problem, skoro w latach trzydziestych XX wieku Karol Irzykowski, publicysta i krytyk teatralny, pisał: „Żadna najlepsza gra nie zwalnia aktora od obowiązku podania przede wszystkim tekstu.” Jakże to wciąż aktualne i dla śpiewaków. A także i to: „Do diabła z reżyserem, który o to nie dba.”

Jeszcze coś o „wyglądaniu”, a chodzi mi tu o ukłony artystek, zarówno dużych, jak i małych. Bo chyba nikt nie uczy się teraz, że kobieta kłania się inaczej niż mężczyzna. Nie wspominam nawet głowy z wysoką, osiemnastowieczną koafiurą, która mogłaby opaść, gdyby kobieta machała głową jak teraz, kłaniając się w pas! Czy nie ma już specjalistów od postawy i ruchu, którzy nauczyliby wówczas młode dziewczynki tego, czego uczy tylko szkoła baletowa – by umiejętności eleganckiego ukłonu, stojąc w trzeciej pozycji „salonowej”? To przecież ważne zakończenie występu, bo machając długimi włosami aż do podłogi, nawet utalentowana śpiewaczka, skrzypaczka czy recytatorka może zepsuć ostateczne wrażenie.

Z tych rozważań wynika dramatyczny wniosek, nie tylko dla Ministerstwa Edukacji Narodowej: pilnujmy sposobu kształcenia nauczycieli, a i księży też, bo oni odgrywają ważną rolę w rozpowszechnianiu prawidłowej wymowy polskiej. Wszak chodzi nie tylko o polonistów, muzyków czy historyków, ale wszystkich, np. tych, którzy muszą pamiętać, że ich przedmiot nazywa się – **fizyka**, **matematyka**, **informatyka** (a z „**tyk**ą” nie mają nic wspólnego). Pamiętajmy przy okazji, że słowo „**na**yka” akcentujemy po polsku, na przedostatniej zgłosce, bo **u** jest tu zgłoskotwórcze.

### Ważne pytanie: Co śpiewać?

Można by o to zapytać kolegów kompozytorów. Ale czy oni sami umieją śpiewać? Bo na pewno uczą się instrumentoznawstwa, uczą się, jak działają komputery, przy których pomocy tworzą swoje opusy. Ale śpiewanie? Przecież to proste: sopran i tenor śpiewają wysoko, a alt i bas – nisko. Jeśli się chce osiągnąć kulminację – to buch! Wysokie „C” i już.

To jednak naprawdę nie wystarczy jako znajomość tego szczególnego instrumentu, który wydaje nie tylko dźwięki, ale i słowa. Bo w jego przypadku ważny i tekst (jego brzmienie), i znaki przestankowe (aby było gdzie oddychać).

O śpiewie powinni się też uczyć dyrygenci symfoniczni, bo dyrygują przecież także orkiestrą z chórem i solistami w Pasjach, Mszy h-moll czy *Deutsches Requiem*... I śpiewakom trzeba czasem zwrócić uwagę, ale nie na ćwierćnutę – jak w instrumentach – ale na głoskę i czas jej trwania; trzeba więc wiedzieć, jak się ją wykonuje.

Mozart nie miał komputera i już jako dziecko tworzył muzykę. A po jego dysputach z Lorenzo da Ponte okazywało się, że tekst do trudnego śpiewania może być wygodny do wymawiania, a szesnastkowe pauzy ułatwiają oddychanie. Może więc warto, by młodzi kompozytorzy postudowali opery Mozarta, pieśni Schuberta, romanse Ogińskiego, a nawet przedwojenne szlagiery. Bo np. pieśni Moniuszki bywają trudne, chociaż śpiewa się je po polsku – a może właśnie dlatego, bo nie jest to łatwy język i również w śpiewie wymaga dużo pracy.

Dawnych pieśni i piosenek mamy wiele, zarówno wojskowych (np. powstaniowych), jak i rozrywkowych nie brakuje. Tylko szperać, szukać, pytać babcie i dziadków, co śpiewali i dlaczego tak zwyczajnie to robią – a może do jakich szkół chodzili? Gdzie są nasze kolędy? Teraz nawet w okresie

Bożego Narodzenia mało kto otwiera usta, żeby całą duszą śpiewać, że *Bóg się rodzi*. Przy ognisku czasem młodym ludziom brakuje repertuaru, znów i tu wystarczyłoby sięgnąć do piosenek harcerskich, albo do starych przebojów, a nawet i tak zwanych „przebojów masowych”, które przecież pisali doskonali kompozytorzy, a łatwo wpadały w ucho i szybko można je było zapamiętać i zaśpiewać.

Ktoś może powie: „taka stara i się wymądrza, a nie zna rapu, nie wie, co teraz jest dobre i czego ludzie chcą słuchać”. Myślę, że chyba chcą po prostu słuchać rzeczy pięknych. Otóż ja staram się, szukam tego „nowego” pięknego i czasem aż chrypnę od tego słuchania (bo od krzyczenia się chrypnie i to się niestety udziela). Słyszę mało urozmaicone harmonie, monotonne instrumentarium, nieodłączny grzechot perkusji, przeważnie na 2/4 – lewa, prawa. Ubogie teksty, nadmiar słabej angielszczyzny, jakby innych języków nie było; słyszę nieciekawą formę piosenek i skale nieodpowiednie dla wykonawców, którzy często nie znają możliwości swojego głosu, bo nikt ich tego nie uczył. Nagminne jest przekonanie, że nisko śpiewa się łatwiej, bo wyżej śpiewać wszyscy się boją, chociaż śpiewanie nisko też wymaga wiedzy i umiejętności, jeśli ma być piękne. Nawet na studenckich popisach budzą owację wysokie nuty – a cóż to za sensacja, że ktoś się urodził z taką skalą głosu?

Poza tym nie dbamy o to, aby nie tylko młodzież, ale i dorośli mogli razem śpiewać umiejętnie, a więc ładnie; tak mało teraz jest dobrych, amatorskich chórów... Warto byłoby jakoś nadrobić to, co dotychczasowa edukacja – czyli nie dość światła oświata – w tym zakresie popsuta, nie ucząc śpiewu.

Powyższych uwag proszę nie traktować jako mojej osobistej „mody na stare, więc dobre”,. Przede wszystkim mam bowiem nadzieję, że zostaną one przyjęte jako forma zachęty dla wszystkich muzycznych rodaków – także tych, którzy nie wiedzą, że są muzykami – do śpiewania dla przyjemności: w domu przy fortepianie, w kwartecie przyjaciół, w chórkach i dużym chórze. Muzyka naprawdę łagodzi obyczaje, o czym wiedział nie tylko Waldorff, ale już Arystoteles.



**Krystyna Zachwatowicz-Jasiońska** – artystka-muzyk, ukończyła Wydział Teorii Muzyki w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie oraz Wydział Wokalny w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej we Wrocławiu. Nauczała teorii muzyki oraz śpiewu w Państwowej Szkole Muzycznej II stopnia im. Elsnera w Warszawie, koncertowała m.in. z zespołem „Canor Anticus”, uczestniczyła w międzynarodowych seminariach dotyczących muzyki dawnej w Brugii, Innsbrucku i Sjenie. Autorka licznych publikacji dotyczących muzyki wokalne, członek Polskiego Stowarzyszenia Pedagogów Śpiewu.



# UNIwersYTET I TANIEC

A photograph of a ballerina in a vibrant red dress, captured in a dynamic dance pose. She is seen from the back, with her arms extended horizontally to the sides. Her right leg is lifted and bent at the knee, with her foot pointing towards the left. The background is dark, with a large window or mirror reflecting the scene, creating a sense of depth and light. The overall mood is artistic and graceful.

Paulina Trzewikowska-Knieć

**Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie to jedyna wyższa uczelnia w Polsce, gdzie w ramach specjalności „Pedagogika baletu” kształcą się przyszłych nauczycieli tańca, choreografów, tancerzy oraz osoby traktujące taniec jako dziedzinę nauki. Absolwenci Pedagogiki baletu podejmują pracę w szkołach baletowych, ale znajdują też zatrudnienie w teatrach operowych, teatrach tańca, zespołach tańca ludowego. Tańczą i uczą zarówno techniki klasycznej, jak też współczesnej, tańca charakterystycznego oraz tańców ludowych. Wielu absolwentów to znani i cenieni choreografowie tworzący dzieła sceniczne w Polsce i za granicą. Jeszcze inni zostają wykładowcami na uczelniach całego kraju. Do dnia dzisiejszego Pedagogikę baletu ukończyło ponad 250 osób.**

Pedagogika baletu, początkowo jako zaoczne Wyższe Studia Nauczycieli Tańca, zaczęła funkcjonować przy Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie w 1972 roku. Dzięki przychylności i zaangażowaniu ówczesnego rektora – profesora Tadeusza Maklakiewicza oraz dziekana Wydziału Wychowania Muzycznego – profesora Antoniego Szalińskiego powstały studia mające na celu kształcenie kadry nauczycieli wykładających przedmioty zawodowe w szkołach baletowych. Pierwszą kadrę wykładowców tworzyli: doc. Zbigniew Korycki, prof. dr hab. Janina Pudetek, Irena Turska, prof. dr hab. Gerwazy Świdorski, dr Krystyna Świdorska, mgr Danuta Piasecka. Trzyletnie studia zawodowe już rok po założeniu, czyli w 1973 r. przekształcone zostały w czteroletnie studia magisterskie. Tancerze i nauczyciele tańca mogli zdobywać wiedzę z zakresu interesującej ich dziedziny już nie poza granicami kraju, ale w Warszawie, na Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina. Obecnie czas nauki uległ wydłużeniu z czterech do pięciu lat.

Na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina funkcjonują również Podyplomowe Studia Teorii Tańca. Podobnie jak w przypadku Pedagogiki baletu, Uniwersytet Muzyczny jest jedyną uczelnią w kraju, która kształci przyszłych teoretyków tańca. Słuchacze podyplomowych studiów to absolwenci teatrologii, kulturoznawstwa, socjologii, prawa i wielu innych kierunków. Wszyscy oni połączeni są wspólną pasją i chęcią zdobywania wiedzy związanej z tańcem. Można więc przypuszczać, że w gronie osób łączących zdobytą wcześniej wiedzę z nowymi doświadczeniami znajdują się tacy ludzie, którzy wpłyną na rozwój nauki o tańcu w Polsce. Będą również profesjonalnie przygotowani do relacjonowania sytuacji scenicznie artystycznej polskiego środowiska tanecznego.

Nauczyciele Pedagogiki baletu oraz Podyplomowych Studiów Teorii Tańca to najlepsi specjaliści w Polsce, posiadający wielkie doświadczenie naukowe, sceniczne, choreograficzne i pedagogiczne. Do ich grona należy Ewa Wycichowska, tancerka, choreograf, pedagog, pomysłodawca



Ewa Wycichowska z Kazimierzem Wrzoskiem w „Giselle”  
fot. C. Zieliński

i dyrektor artystyczny największych w Europie Międzynarodowych Warsztatów Tańca Współczesnego oraz Festiwalu Teatrów Tańca, odbywającego się co roku w Poznaniu. Od 1988 roku jest dyrektorem naczelnym i artystycznym Polskiego Teatru Tańca – Baletu Poznańskiego. Jako tancerka debiutowała w Operze Poznańskiej w roku 1966, będąc jeszcze uczennicą Poznańskiej Szkoły Baletowej. Dwa lata później ukończyła szkołę z wyróżnieniem i podjęła pracę tancerki w Teatrze Wielkim w Łodzi, gdzie uzyskała tytuł primabaleriny. Tu debiutowała partią solową Julii w balecie Romeo i Julia Sergiusza Prokofiewa. Kolejne partie związane były nie tylko z repertuarem klasycznym, ale również charakterystycznym i współczesnym. Bowiem Ewa Wycichowska od samego początku wykazywała wielkie zainteresowanie tańcem współczesnym, na co z pewnością miało wpływ spotkanie z Conradem Drzewieckim, wybitnym pedagogiem i choreografem tańca współczesnego. Zainteresowania innymi technikami tańca, nie tylko tańcem klasycznym, pogłębione zostały podczas studiów w Paryskiej L'Academie Internationale de la Danse.

W roku 1980 Ewa Wycichowska zaprezentowała swoje pierwsze dzieło choreograficzne pt. *Głos kobiecy z nieznannej poetki* do muzyki Krzysztofa Knittla i wierszy Rafała Wojaczka. Kolejne prace Wycichowskiej to m.in. *Koncert f-moll Chopina*, *Serenada Karłowicza*, *Stabat Mater Szymanowskiego*, *Karłowicz – Interpretacje*, *Republika – rzecz publiczna*, *Cień* czy *Faust Goes Rock*. Po wielkim sukcesie rockowego Fausta nastąpił okres dwuletniej pracy nad *Świętem wiosny* Igora Strawińskiego. Jak wspomina Wycichowska, całość choreografii przygotowała idąc śladem muzyki Strawińskiego i jej struktur. Uznała, iż jest to tak genialna kompozycja, że sama prowadzi choreografa. Kolejne choreografie to *Skrzypek opęta-*

„Carpe Diem”, na zdj. A. Marek, A. Błacha, fot. M. Maruszak







Ewa Wycichowska podczas zajęć, fot. M. Maruszak

ny z 1991 roku (powstały na kanwie baśni Bolesława Leśmiana), *Misterium Słońca*, *Misterium Ziemi*, *Niebezpieczne związki*, *Transss... nieprawdziwe zdarzenie progresywne*. Jej ostatnie dwa spektakle to *Carpe diem* oraz *Wiosna – Effatha*. *Carpe diem* jest refleksją nad utratą zdolności odczuwania czystego zachwyty nad tym, co trwa, nad tym, co nas otacza i tworzy dzień codzienny, czyli barwy, smaki, dźwięki, ruchy. Choreograf chce na moment zatrzymać ulotność spotkania twórców i widzów i poznać swoje „carpe diem”. *Wiosna – Effatha* jest zaś projektem choreograficzno-multimedialnym, w którym cechy świata współczesnego zderzają się z tęsknotą do prostych reguł wyznaczanych przez odwieczne prawa przyrody.

Jak twierdzi Wycichowska, choreografią opowiada o sobie, w niej zapisuje swój stosunek do świata i życia, zadaje pytania, na które sama poszukuje odpowiedzi. Od swych tancerzy wymaga zaś zaangażowania, ale przede wszystkim autentycz-

ności i kreatywności przy współtworzeniu spektaklu czy też sytuacji scenicznej. Taniec – jak twierdzi – podobnie jak muzyka i plastyka, pojmowany jest jako język uniwersalny. Posługując się idiomami ruchowymi, każdy choreograf szuka dróg prowadzących do dialogu z widzem, szuka słownika gwarantującego porozumienie. Łącznikiem niezbędnym w tym procesie jest tancerz, na którego



ciela i ruchu konkretyzuje się intencja twórcy i który, dysponując całym zestawem środków wyrazu, tworzy sens działania.

Ewa Wycichowska w specyficzny sposób wyraża swój stosunek do widza. Jak mówi, interesuje ją rozmowa artysty z widzem, spotkanie, w którym i przestrzeń gry, i przestrzeń widza przenikają się. Dialog między artystką a widzem jest widoczny w *Transssie*, *Tangu z Lady M.*, *Walce Karnawału z Postem*, *Przypadkach Pana von K.* Choreograf dosłownie przenosi widza w przestrzeń sceniczną, wpisując go w rolę aktywnego uczestnika i współkreatora wydarzeń scenicznych.

Jako choreograf Wycichowska nie boi się sięgać po różne środki wyrazu. Jej fascynacja tańcem współczesnym oraz dążność do zacierania granic pomiędzy gatunkami sztuk pozwoliła stworzyć specyficzny teatr tańca o charakterystycznym kodzie ruchowym. Zna ją publiczność niemal wszystkich kontynentów, reprezentowała bowiem polski balet na festiwalach w USA, Kanadzie, Peru, Mongolii, Francji, Grecji, Hiszpanii, Izraelu, Wielkiej Brytanii, Turcji, Włoszech, Finlandii, Gruzji, Rosji i Japonii.

Ewa Wycichowska to pedagog, ale nie tylko dla tancerzy Polskiego Teatru Tańca w Poznaniu. Swą działalność edukacyjną rozpoczęła w roku 1980 w Łodzi, gdzie do 1984 roku wykładała na Wydziale Rytmiki Akademii Muzycznej. W latach 1981-1989 pracowała z zespołem baletowym Teatru Wielkiego w Łodzi, prowadząc lekcje tańca współczesnego. Wykładowcą tańca modern była również w Państwowej Szkole Baletowej w Łodzi w latach 1985-1988. W tym samym roku została dyrektorem, pedagogiem i choreografem Polskiego Teatru Tańca, ucząc swych tancerzy wszechstronności i otwartości na różne techniki tańca, organizując warsztaty oraz zapraszając pedagogów z całego świata. Tancerze Wycichowskiej to tancerze świadomi swej obecności i działań, otwarci na otaczającą ich wiedzę. W rezultacie tancerze Polskiego Teatru Tańca stali się wspaniałymi pedagogami, którzy uczą na corocznych Poznańskich Warsztatach Tańca Współczesnego organizowanych od 1994 r. Ewa Wycichowska podczas

Ewa Wycichowska, fot. A. Grabowski



„Wiosna - Effatha”, fot. M. Maruszak

warsztatów sama prowadzi seminaria pedagogiczne z dziedziny tańca współczesnego i laboratoria twórcze dla choreografów, ucząc ich współpracy z kompozytorem, scenografem i aktorem. Prowadzi również warsztat tańca współczesnego, warsztat kompozycji i improwizacji, a w ostatnich latach – metody pracy w teatrze tańca. Przez ponad dwadzieścia lat prowadziła i prowadzi nadal liczne kursy instruktorskie, ucząc swych studentów tańca współczesnego, kompozycji ruchu i metodyki nauczania tańca współczesnego.

Od 1999 r. jest wykładowcą na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie na kierunku Pedagogika baletu, gdzie naucza zasad

kompozycji oraz techniki wyrazu scenicznego. Prowadzi działalność dydaktyczną również na Podyplomowych Studiach Teorii Tańca, wykładając teorię i kompozycję tańca. Jako pedagog zajmuje się nauczaniem zarówno praktyki, jak teorii. Jest promotorem licznych prac dyplomowych i magisterskich, prowadzi również przewody doktorskie. Wszystkie realizowane pod jej kierunkiem prace poszerzą w przyszłości zakres literatury o tańcu. W rezultacie świadczą o tym, iż taniec to dziedzina, która podobnie, jak muzyka, plastyka czy architektura, jest i powinna być nadal traktowana jako przedmiot akademicki, wykładany na wyższych uczelniach.

**Bibliografia:**

M. Andrzejewska-Psarska, *Więcej niż taniec. Rozmowy z Ewą Wycichowską*, PWM, Kraków 2003.

E. Wycichowska – *25 jubileusz pracy artystycznej*, red. Jagoda Ignaczak, Ars Nova, Poznań 1993.

*Ruch i myśl – 35 lat Polskiego Teatru Tańca*, red. Jagoda Ignaczak, Polski Teatr Tańca, Poznań 2008.

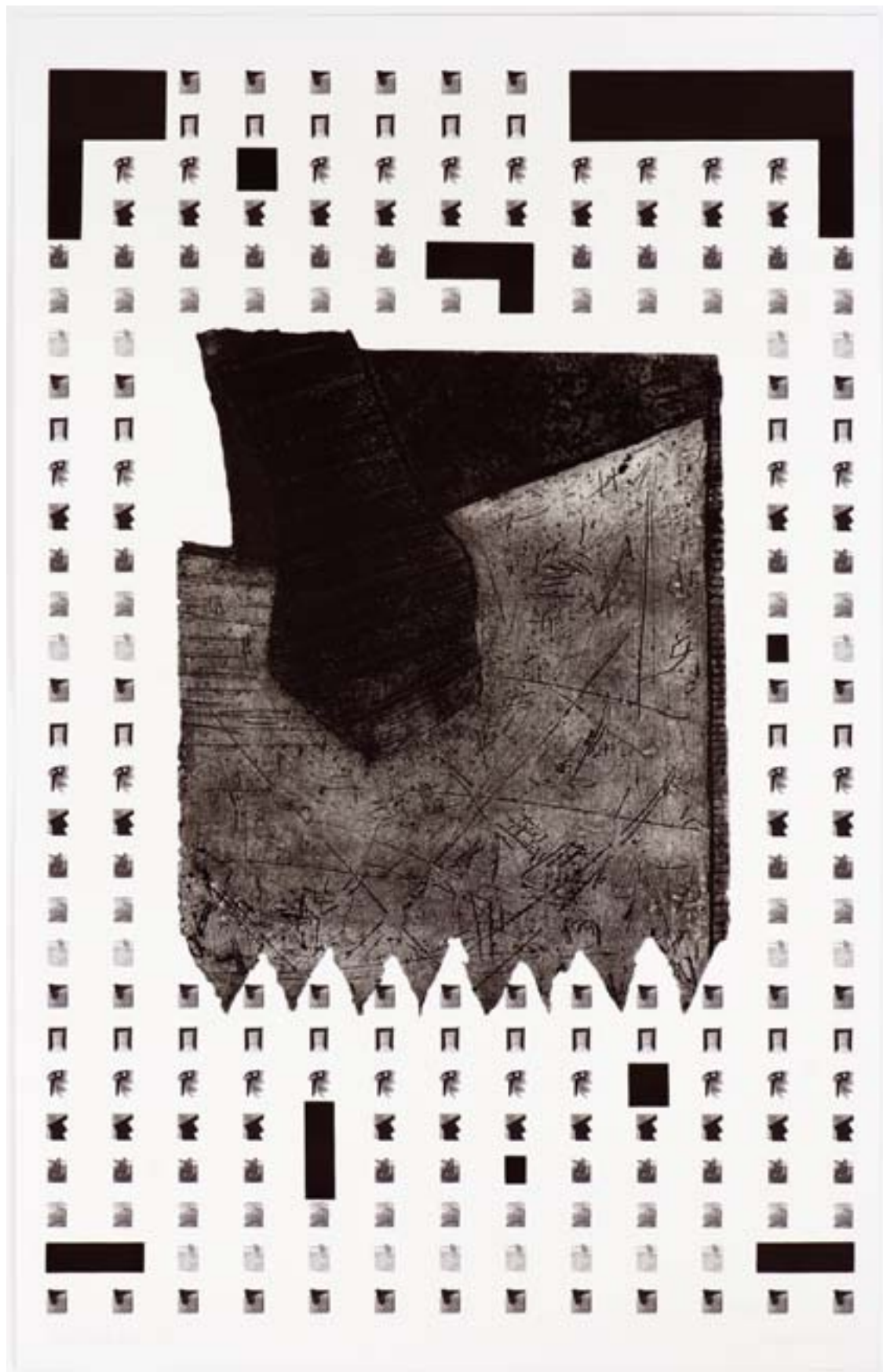
**Paulina Trzewikowska-Knieć** – absolwentka Wydziału Nauk Społecznych na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz Studium Tańca Współczesnego w Poznaniu. W roku 2005 ukończyła Podyplomowe Studia Teorii Tańca na Uniwersytecie Muzycznym im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Obecnie podjęła naukę w dwuletnim Studium Analizy i Notacji Ruchu pod kierunkiem prof. dr hab. Roderyka Lange w Instytucie Choreologii w Poznaniu.



Ewa Wycichowska, fot. M. Maruszak



Lechośław Lameński



Alfabet znaków XVI, 2009, akwaforta, akwatinta, szablon, 118x77 cm

# ANDRZEJA WĘCŁAWSKIEGO

# ALFABET ZNAKÓW

41  
ASPIRACJE



Z cyklu *Il y a de tout (Yadtout)*, 1988/95, akwaforta, akwatinta, 64x49 cm



Z cyklu *„Il y a de tout (Yadtout)*, 1994, akwaforta, akwatinta, 64x48 cm



Z cyklu *Il y a de tout (Yadtout)*, 1994, akwaforta, akwatinta, 67x51 cm

**Nie wiem czy to przypadek, ale odnoszę wrażenie, że dla grafików Lublin to miasto szczególne, rzekłbym – mistyczne. Pierwsi poważni twórcy zajmujący się z powodzeniem grafiką warsztatową, pojawili się w mieście nad Bystrzycą już w okresie dwudziestolecia międzywojennego.**

Gdy w sierpniu 1936 roku zarejestrowano w mieście Związek Artystów Plastyków, w gronie kilkunastu założycieli znaleźli się m.in. przybyły z Radomia Juliusz Kurzątkowski i lublinianin Wiktor Ziółkowski – twórcy szczególnie bliscy i oddani sprawom grafiki. Miłośników tej pięknej dyscypliny nie zabrakło w Lublinie również w latach następnych, zarówno bezpośrednio po zakończeniu II wojny światowej, jak i znacznie później. Ale dopiero od lat siedemdziesiątych XX wieku można mówić wręcz o swoistym boomie graficznym, który zdominował życie lubelskiego środowiska plastycznego. Graficy, zarówno ci urodzeni w samym Lublinie, jak i przybyli do miasta (zauroczeni jego niepowtarzalną atmosferą i klimatem) kilka czy kilkanaście lat temu, po ukończeniu studiów artystycznych (przede wszystkim w ASP w Krakowie i Warszawie, na UMK w Toruniu, a z czasem także na miejscowym Wydziale Artystycznym UMCS), tworzą z powodzeniem najliczniejszą, najbardziej ekspansywną grupę twórczą w Lubelskim Oddziale ZPAP, a ich udziałem są również liczne nagrody i wyróżnienia w najbardziej prestiżowych konkursach krajowych i zagranicznych. Rodowitym lublinianinem jest także Andrzej Węclawski (rocznik 1962). Tytułowy *Alfabet znaków* to zarówno nazwa ostatniego cyklu artysty, jak i tytuł jego najnowszej wystawy.\* O ile jednak na wystawie w Jabłonie twórca pokazał zaledwie około dwudziestu prac, to w rodzinnym mieście była to już prawdziwa – licząca blisko osiemdziesiąt dzieł – wystawa retrospektywna, poprzedzona prezentacją plakatów towarzyszących wcześniejszym pokazom artysty i krótkim filmem z zarejestrowaną na wideo relacją z wystawy jego prac w warszawskiej Galerii „Lufcik” w 2004 roku.

Szalenie zdyscyplinowany i konsekwentny na polu działań plastycznych, Węclawski studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie na Wydziale Grafiki (w latach 1981-1986), otrzymując





Z cyklu Il y a de tout (Yadtout) - Fabryka, 1992/1993  
akwaforta, akwatinta, 64x48 cm

dyplom w Pracowni Grafiki Warsztatowej prof. Zenona Januszewskiego. Cała jego dotychczasowa działalność zawodowa koncentruje się przede wszystkim na grafice warsztatowej, w ramach której uprawia szczególnie mu bliskie techniki metalowe, a także cyfrowe oraz litografię. W nie mniejszym stopniu interesuje go malarstwo i rysunek, co staje się czytelne w wielu jego cyklach graficznych. Natychmiast po studiach (w 1986 roku) został pracownikiem naukowo-dydaktycznym w macierzystej ASP, z którą jest związany do dziś dnia. W latach 2002-2008 pełnił funkcję dziekana Wydziału Grafiki, a obecnie prowadzi Pracownię Grafiki Warsztatowej (dyplomującą) dla studentów II-V roku, kieruje też – nie mogło przecież być inaczej – Katedrą Grafiki Warsztatowej. Był wielokrotnie nagradzany i wyróżniany – począwszy od nagrody Ministra Kultury i Sztuki dla młodych artystów w 1986 roku, a skończywszy na Grand Prix w konkursie na grafikę i rysunek o nagrodę Fundacji Güntera Grassa im. Daniela Chodowieckiego w Sopocie w 2007 roku.



Z cyklu Podróż do źródeł, 1986, akwaforta, akwatinta, 67x51 cm



Droga, 1995, litografia, 57x36 cm

I chociaż od lat pracuje w Warszawie, w stolicy spędza również większość czasu, nadal bliskie jest mu rodzinne miasto, tutaj też ma swoją pracownię, której adres podaje konsekwentnie w katalogach kolejnych wystaw. Zadebiutował wystawą indywidualną w Galerii „Przy Rynku” w Warszawie w 1986 roku, ale już rok później zorganizował wystawę własnych prac – o dziwo, były to wyłącznie prace malarskie – w Galerii Letniej Muzeum Nadwiślańskiego w Kazimierzu Dolnym. Jest obecny w życiu artystycznym miasta i regionu, pokazując w jego najbardziej znanych galeriach co kilka lat – w miarę regularnie – przede wszystkim swoje wysmakowane akwaforty i akwatinty.

\*\*\*

Gdy patrzy się na kompozycje Andrzeja Węclawskiego, wydaje się, że graficy w znacznie większym stopniu niż malarze opanowali środki wyrazu typowe, charakterystyczne dla warsztatu

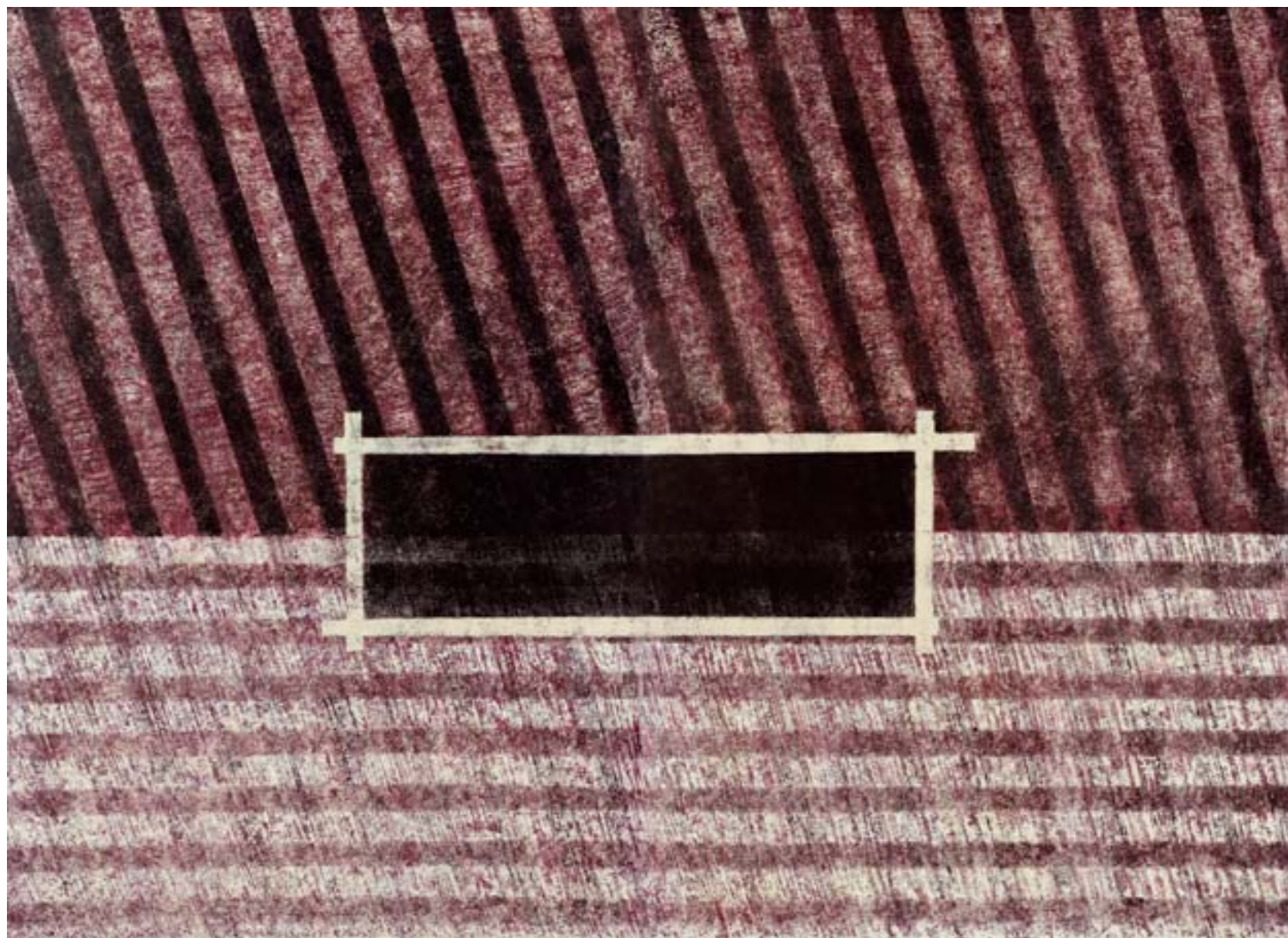


uprawianej przez nich dyscypliny. Stosowanie różnych technik w ramach druku wklęsłego, wypukłego czy płaskiego niesie za sobą co prawda bardzo określone rozwiązania i możliwości wyrazowe, ale zawsze są one przepuszczone przez filtr osobowości konkretnego twórcy. Tak jak nie ma dwóch ludzi o takich samych liniach papilarych, trudno znaleźć artystę wydobywającego z taką samą siłą kreskę, tej samej głębokości i kształtu, w kawałku linoleum czy płycie metalu. Do tego dochodzą różne – bardzo przecież indywidualnie przygotowywane – narzędzia, typy pras graficznych, gatunki farb i rodzaje papieru, przede wszystkim jest jednak ogólna kultura, wrażliwość i wyobraźnia artysty, co wpływa bez wątpienia na finalny efekt plastyczny. Wszystko to pozwala widzom i krytykom sztuki na szybką z reguły identyfikację prac autora linorytów, akwafort czy miedziorytów, jak i na ich kontemplowanie, rozkoszowanie się wyszukaną, wzbudzającą nasz entuzjazm i zaciekawienie warstwą plastyczną prezentowanych kompozycji.

Andrzej Węclawski, funkcjonujący z powodzeniem na krajowym i międzynarodowym rynku sztuki



Opisywanie pejzażu, 1997, technika własna, 140x94 cm

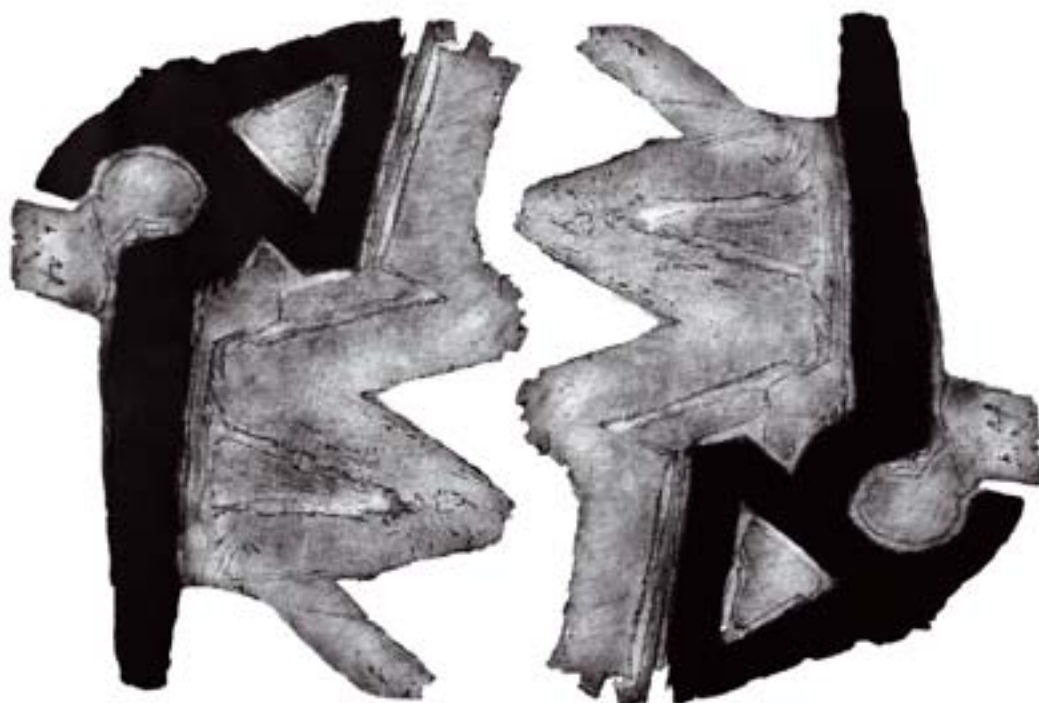


Opis miejsca, 2002/2003, technika własna, 140x95 cm





Z cyklu Archiwum rzeczy pierwszych II, 2003, akwaforta, akwatinta, 74x56 cm



Z cyklu Przemiany II, 2003, akwaforta, akwatinta, 120x79 cm

ki (od Korei Południowej po Egipt i od Warszawy i Krakowa po Chełm) to mimo wszystko rzadki – nawet wśród grafików – przykład twórcy wyjątkowo konsekwentnego, metodycznego i, co by nie powiedzieć, zdecydowanego purystycznego. Jego bogata i różnorodna twórczość wykazuje nieustającą ewolucję – od rozgadanych, bardzo „malarzskich” cyklów z drugiej połowy lat 80. XX wieku, po coraz bardziej ascetyczne, choć z całą pewnością dojrzałsze serie graficzne z pierwszej dekady XXI wieku.

Bez wątpienia ważne miejsce w dotychczasowym dorobku artysty odgrywa cykl *II y a de tout* (*Yadtout*) powstały w latach 1987-2000. Traktowany początkowo przez artystę jako otwarty, był przez niego ciągle uzupełniany o nowe prace, zdarzały się również powroty do dawno ukończonych kompozycji. Inspiracją do jego powstania była – jak napisał Andrzej Węclawski w katalogu ostatniej wystawy – lektura jednego z tekstów André Malraux. Pisarz wspominał w nim pomysł francuskich artystów, którzy na fali fascynacji sztuką prymitywną stworzyli z francuskiego *il y a de tout* („w tym jest wszystko”) – nieistniejące słowo *Yadtout* i nadali taką nazwę nieistniejącemu plemieniu, jego kulturze, sztuce. „To stanowiło dla mnie bodziec intelektualny i znakomite określenie tego, co staram się przekazać poprzez sztukę” – czytamy dalej w autokomentarzu artysty – „Poszczególne prace w cyklu nie mają tytułów i wszystkie stanowią część sztuki wymyślanego plemienia. Natura i kultura, mity i archetypy, marzenia i rzeczywistość to antynomie, kształtujące język artystyczny, którym się posługuję. Sprzeczność pomiędzy tym co racjonalne, a tym, co intuicyjne, stanowi podstawowy klucz do zrozumienia prac”.

Obok najstarszych, powstałych jeszcze w latach 80. kompozycji cyklu, w których główną rolę odgrywają duże plamy płasko położonej czerni o niezbyt regularnych kształtach, skontrastowane z utrzymanymi w szarościach, potraktowanymi zdecydowanie fakturowo tłami, na początku lat 90. pojawiają się m.in. prace o ciemnym, w miarę jednolitym podłożu, z którego wyłaniają się dziesiątki, setki drapieżnych kresek, nasuwających dalekie skojarzenia z rusztowaniami oplatającymi trudne do zidentyfikowania budynki użyteczności publicznej. W drugiej połowie lat 90. „zaba-

wa” artysty plamą, umownym znakiem i kreską doprowadza do narodzin kompozycji bardziej syntetycznych, a zarazem niezwykle wyrazistych, pełnych ekspresji. Kompozycji, które zdają się balansować nieustająco na granicy czystej abstrakcji i świata realnego. Widz oglądający je na tle białych ścian sal wystawowych, rozświetlone dodatkowo reflektorkami, mimowolnie szuka skojarzeń i odniesień do otaczającej go rzeczywistości. Różnorodność kształtów, swoboda, z jaką artysta przechodzi od form zamkniętych do otwartych, położenie nacisku na zróżnicowanie faktury

Z cyklu Przemiany XI, 2008, druk cyfrowy, akwaforta, akwatinta, 114x73 cm





Andrzej Węclawski

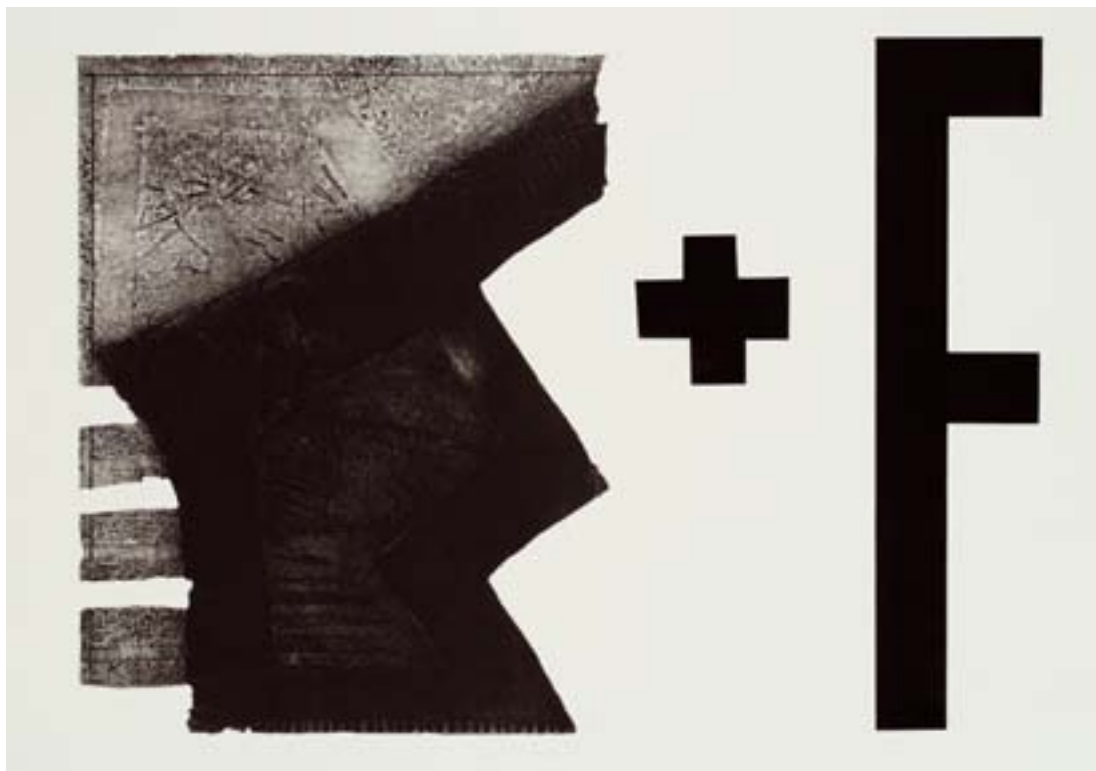
cia szablonów, taśm maskujących, którymi przysłania się kolejno wybrane partie powierzchni. Taki proces powoduje uzyskanie określonych faktur i subtelnych efektów barwnych". W rezultacie, kompozycje te mają wiele wspólnego z czystym malarstwem (podskórnie obecnym przez cały czas w większości cykli graficznych artysty), a ich szlachetna – chciałoby się powiedzieć: ponadczasowa materia plastyczna, przypomina z jednej strony zabytkowe, pokryte warstwą kurzu freski, a z drugiej stare, wyblakłe pod wpływem promieni słonecznych tkaniny o zetłatych splotach. Andrzej Węclawski kładzie w nich nacisk przede wszystkim na opracowanie tła, którego drobna, pulsująca faktura pozwala na wyeksponowanie jednego, prostego, motywu graficznego.

wicza w Warszawie w 2000 roku, jest – zdaniem samego artysty – niekończącą się opowieścią o człowieku, jego losie i przeznaczeniu. Zapoczątkowany w 1994 roku zestawem prac wykonanych w tzw. technice własnej, kontynuowanych przynajmniej do roku 2002, zawiera charakterystyczną formę, znak zbliżony do napisanej prawidłowo lub odwróconej litery S. Poprzez zmianę faktury tła jak i samego znaku oraz dodanie koloru, czy wreszcie zmianę formatu (od prostokątów stosunkowo niewielkich, stojących, po bardzo duże, leżące), zmienia się nastrój i tonacja poszczególnych kompozycji w ramach powstającego w określonym czasie cyklu. Andrzej Węclawski pokazuje je zresztą w różnych konfiguracjach, co tylko powiększa – i tak już duże – spektrum inter-

poszczególnych partii tła, wreszcie dodawanie – jakby mimochodem – do dominujących stref czerni i zróżnicowanych szarości, koloru, czyni z cyklu *Il y a de tout (Yadtout)* wspaniałą, pełen pasji traktat o życiu, ludzkich namiętnościach, chwilach słabości i tęsknotach.

Andrzej Węclawski, tworząc poszczególne prace cyklu, stosuje równolegle w jednej i tej samej kompozycji technikę akwaforty i akwatinty. Zdarza się, że pojawiają się również fragmenty wykonane w technice collage, a nawet klisze offsetowe, co powoduje, że dzieła te, teoretycznie czarno-białe, zaczynają promieniować paletą subtelnych i ciepłych barw, w których dominują różne odmiany brązów i sepii, różę indyjskie oraz przytłumione zielenie. W ten sposób zwiększa się również ich aluzyjność, co pozwala odbiorcy podjąć próbę indywidualnego zinterpretowania oglądanych kompozycji, przeżycia w skupieniu i ciszy rozbudowanej warstwy form i znaków, a także odkrycia „ukrytej” pod nimi treści.

Wyczuwalna potrzeba artysty do prowadzenia dialogu z widzem, pokazania tego, co niewidzialne, co częstokroć umyka zmysłom, znajduje bardzo ciekawe przykłady nie tylko we wspomnianym cyklu *Il y a de tout (Yadtout)*, ale także w kompozycjach wykonanych tzw. techniką własną, polegającą – jak zanotował sam twórca – „na odciskaniu obrazów bez udziału klasycznej matrycy. Matrycę zastępują pokryte farbą płyty fakturowe. Rysunek i forma pracy wyłania się drogą mozolnego odbijania poszczególnych fragmentów i uży-

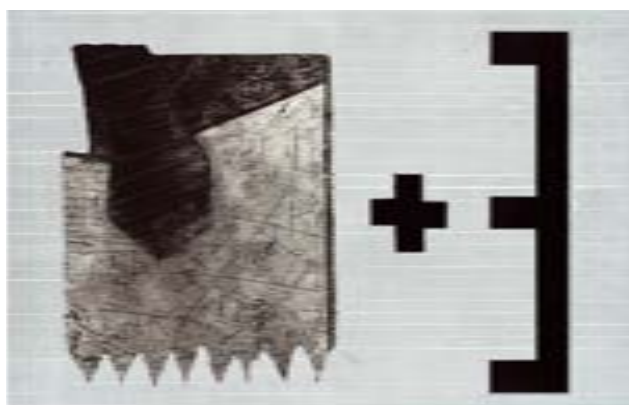


Alfabet znaków IV, 2007, akwaforta, akwatinta, szablon 100x70 cm

O ile powstający przez kilkanaście lat cykl *Il y a de tout (Yadtout)* można uznać za najbardziej otwarty, a zarazem najbardziej pojemny, wręcz nieograniczony pod względem zastosowanych środków wypowiedzi plastycznej, to kolejny cykl *Koniec i początek*, pokazany po raz pierwszy w Galerii Studio Centrum Sztuki im. S. I. Witkie-

pretacyjne jednego, pozornie tego samego motywu, osadzonego w bliżej niedookreślonej, pozbawionej trzeciego wymiaru przestrzeni.

W tym samym duchu utrzymany jest następny cykl *Archiwum rzeczy pierwszych*, powstały w 2003 roku, zrealizowany „tradycyjnie” w technice akwaforty i akwatinty, całkowicie zdomino-



Alfabet znaków III, 2007, akwaforta, akwatinta, szablon 111x70 cm



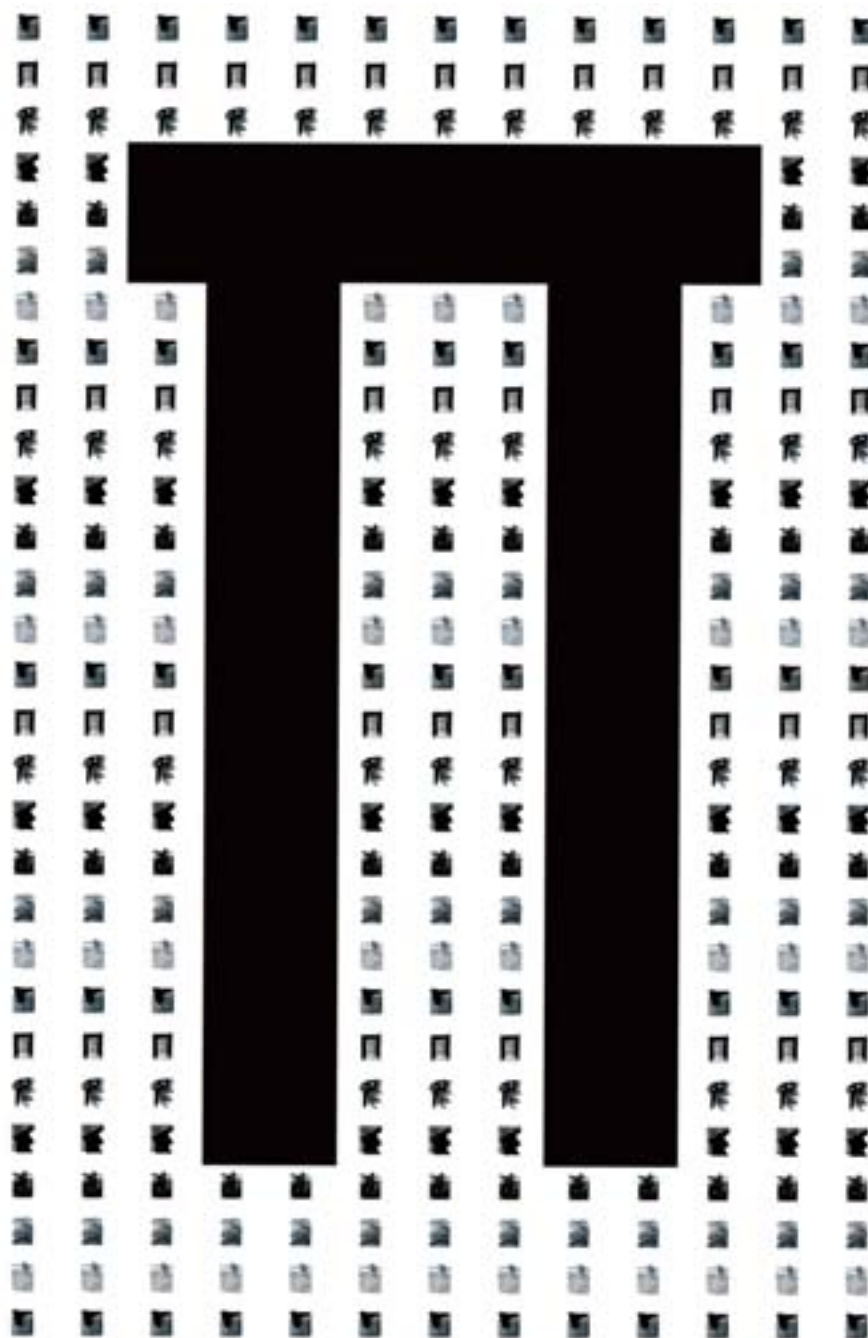
wany przez aksamitne czernie i wyszukane szarości. O ile jednak różnokolorowy *Koniec i początek* (wykonany przecież w tej samej technice) cechuje brak głębi i perspektywy, to tym razem wyobrażenia podsunęła artyście jedną, bardzo konkretną przestrzeń – rodzaj sceny teatralnej z umowną, wyraźnie rozjaśnioną dekoracją, ujętą po bokach ciemnymi, całkowicie płaskimi kulisami. Jedność miejsca, czasu i akcji to zapowiedź stabilizacji, chęć opowiedzenia o sprawach prostych i oczywistych, które nie wymagają używania form i znaków nadmiernie skomplikowanych.

W tym samym, 2003 roku Andrzej Węclawski rozpoczął prace nad jeszcze jednym cyklem *Przemiany*, który jest kontynuowany do chwili obecnej. Tym, co go różni od poprzednich, jest o wiele większy format i wyczuwalna plakatowość całego przedsięwzięcia, obecność pojedynczych znaków i form, w prostych zestawach po dwa, cztery lub więcej, mniej czy bardziej aluzyjnych, choć bez czytelnych odniesień do rzeczywistości organicznej lub abstrakcyjnych układów geometrycznych, rzucanych na całkowicie gładkie, duże partie białego tła. Poszczególne kompozycje uległy czytelnemu procesowi monumentalizacji, w czym pomocne okazywało się zróżnicowanie planu pierwszego (z reguły czarne, abstrakcyjne i płaskie formy) z planem drugim (formy bardziej aluzyjne, jasne i potraktowane fakturowo). W miarę upływu czasu (zapewnie w 2007 roku), prostym i jednoznacznym znakom oraz formom z planu pierwszego, zaczęły towarzyszyć powtarzalne elementy tła (najczęściej zrytmizowane układy kresek pionowych lub poziomych), a także całe ciągi małych ikonicznych form, wykonanych w nowej technice druku cyfrowego.

Druk cyfrowy to także obowiązkowy element ostatniego cyklu *Alfabet znaków*, rozpoczętego przez artystę w 2007 roku przy użyciu – jak wszystkie wcześniejsze cykle – klasycznych technik graficznych – akwaforty i akwatynty. Te duże kompozycje (od 100 x 70 cm do 117 x 80 cm) to suma dotychczasowych poszukiwań Węclawskiego, najbardziej wyrazisty, najbardziej uporządkowany i przekonywujący układ prostych i skromnych form oraz znaków o ogromnej sile ekspresji. To właściwie rodzaj równań matematycznych z dwiema niewiadomymi, które tworzą bardzo konkretną, przetworzoną na określone znaki plastyczne całość, zamkniętą w obrębie arkusza papieru, jak i nie mający początku ani końca ciąg kilkunastu kompozycji, do których dołączają już wkrótce kolejne. I chociaż niektóre z jego elementów to znaki i formy obecne w twórczości artysty od wielu już lat, to jednak *Alfabet znaków* niesie ze sobą nową jakość, nowy zapis emocji. To z całą pewnością niezwykle interesująca „lektura” dla ceniącego ten rodzaj wypowiedzi plastycznej, wyrobionego widza.

Towarzyszący wystawom w Jabłonie i Lublinie katalog to także, jak w przypadku pojedynczej ryciny, rodzaj unikatowego dzieła sztuki, o starannie przemyślanym układzie graficznym i intry-

Alfabet znaków XIV, 2008, druk cyfrowy, akwaforta, akwatynta, 117x77 cm



gującej treści (w czym zasługa Mateusza Dąbrowskiego). Reprodukcje poszczególnych kompozycji wchodzących w skład tego czy innego cyklu, poprzedził Andrzej Węclawski krótkimi komentarzami odautorskimi, wyjaśniającymi – podpowiadającymi widzowi – co było motorem jego działań na danym etapie procesu kreacji. Teksty bardzo sugestywne, napisane nie tylko logicznie, ale także z wyczuwalną pasją, stanowią cenne dopełnienie warstwy obrazowej katalogu, pozwalają lepiej kontemplować twórczość artysty. Szkoda tylko, że Andrzej Węclawski nie zamieścił (nie licząc bardzo krótkiego, syntetycznego tekstu Doroty Folgi-Januszewskiej) żadnej recenzji pióra kogoś z zaprzyjaźnionych krytyków lub recenzentów warszawsko-lubelskich, ba, nie podał chociażby ich suchego zapisu bibliograficznego. A przecież takie recenzje istnieją i gdyby zostały przedrukowane (w całości lub w najbardziej smakowitych fragmentach), to sylwetka artysty, zwłaszcza jednak obraz jego dokonań na polu jego twórczej działalności rysowałby się znacznie pełniej i wszechstronnie.

\* Tekst został zainspirowany wystawą Andrzej Węclawski – alfabet znaków, prezentowaną w Galerii Oranżeria Domu Zjazdów i Konferencji Polskiej Akademii Nauk Pałac w Jabłonie koło Warszawy (wrzesień-październik 2008) oraz w Muzeum Lubelskim w Lublinie (luty-marzec 2009).

**Lechosław Lameński** – historyk sztuki i krytyk, prof. dr hab., kierownik Katedry Historii Sztuki Nowoczesnej KUL. Interesuje go przede wszystkim sztuka polska od połowy XIX wieku do 1939 roku (zwłaszcza rzeźba i architektura), ale równie chętnie pisuje eseje o wybranych artystach współczesnych. Autor książek: *Tomasz Oskar Sosnowski 1810–1866, rzeźbiarz polski w Rzymie* (Lublin 1997), *Stach z Warty Szukalski i Szczep Rogate Serce* (Lublin 2007), *Moi artyści, moje galerie. Teksty o sztuce XIX i XX wieku* (Lublin 2008), *Bibliografia historii sztuki dawnego województwa lubelskiego za lata 1965–2000* (Lublin 2008).



Janina Róża Giedroycówna, Zakopane, 1925

Joanna Stacewicz

# MAŁA REWOLUCJA I WIELKIE SERCE

**Kontrastowo o Janinie  
Róży Giedroyc  
Wawrzynowicz**

Mawiała o sobie: „jestem drzeworytnikiem, grafikiem, lub malarzem”, wymieniając tym sposobem jedynie część spośród szeregu swoich licznych, artystycznych pasji. Wszechstronnie utalentowana, nagradzana i entuzjastycznie komplementowana przez największe autorytety międzywojennego świata sztuki, pozostaje do dzisiaj znana jedynie wąskiej grupie odbiorców.



Janina Róża Giedroyc Wawrzynowicz (1902 – 1995) była człowiekiem zbudowanym z kontrastów. Choć fizycznie krucha i delikatna, wyróżniała się silną osobowością i wielkim hartem ducha. Była skromna pomimo licznych i znacznych talentów, powściągliwa i nieśmiała przy upodobaniu do rewolucyjnych eksperymentów artystycznych, pogodna, choć doświadczona olbrzymim cierpieniem. Jej twórczą osobowość ukształtowały lata studiów w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. W barwnej i hałaśliwej wspólnotce Budy na Powiślu Janina Giedroycówna zachowywała jednak dystans i niezależność. Z życzliwością i sympatią przyglądała się bujnemu życiu Szkoły, nie angażując się bezpośrednio w powszechny nurt ugrupowań, bractw i stowarzyszeń. Chciała wiedzieć, rozumieć i znać, „a dobrze znać to znaczy obserwować ze szczerym zainteresowaniem”<sup>1</sup> – pisała po latach w liście do męża. Stojąc niejako na uboczu towarzyskiego tygla Budy, wycofana w swój „niezależny kącik”, chłonęła jednak w skupieniu naukę o tym, że wielka sztuka gości tam, gdzie króluje solidne i pokorne rzemiosło.

### „Jestem drzeworytnikiem, grafikiem...”

„W cembrowanej piwnicy paskudzili graficy” – ten wers słynnej szkolnej szopki wspominała z rozbarwieniem po wielu latach. „Paskudzili” z zapamiętaniem i wielką, twórczą energią, jaka towarzyszy zawsze narodzinom nowych jakości. Praca zaś odbywała się pod mistrzowskim nadzorem najwybitniejszych: Władysława Skoczylasa, Edmunda Bartłomiejczyka oraz Edwarda Czerwińskiego. Ten ostatni, przedstawiając młodziejkę Janinę Giedroycównę prezesowi Związku Grafików, Franciszkowi Siedleckiemu miał powiedzieć: „To znakomita graficzka”. Wygłaszał też pod jej adresem „masę pochwał przy korekcie”, o czym początkująca artystka donosiła skwapliwie narzeczonemu w pięknych, zachowanych do dziś listach.

Janina Giedroycówna twórczą samodzielność uzyskiwała w momencie przełomu, należąc do pokolenia najzdolniejszych uczniów Skoczylasa, którymi bez reszty zawładnęła wielka, „ksylograficzna burza”<sup>2</sup>. Studia ukończyła z wyróżnieniem, przygotowując w ramach dyplomu 12 wybitnych, w pełni dojrzałych artystycznie drze-

worytów. Właśnie z tego dyplomowego zespołu pochodzi zachowane do dzisiaj Zwiastowanie – wysmakowane, pełne uroku przedstawienie, znakomicie ilustrujące wyraźny, graficzny nerw młodej artystki. Wyważona kompozycja, prosta, a zarazem finezyjna kreska, wyrazisty rysunek, nie pozbawiony jednak wyrafinowanych i dekoracyjnych niuansów – wszystko to zdradza zachwyt nad osiągnięciami mistrzowskich wykładowców oraz wielką, osobistą wrażliwość na naturę odkrywanego na nowo medium. Owa wrażliwość, o której sama mówiła, że „w sprawach twórczej pracy jest rzeczą błogostawioną”, pozwalała jej z powodzeniem eksplorować wszystkie niemal odmiany i warianty dostępnych technik graficznych. Za każdym razem wracała jednak do ksylografii, podkreślając szczególnie, „radosne emocje przy komponowaniu w drzewie”<sup>3</sup>.

Z upodobaniem eksperymentowała także w obrębie samych technik drzeworytniczych, stosując, w poszukiwaniu indywidualnych środków wyrazu, rozmaite klocki i „narzędzia”<sup>4</sup>. Tym sposobem powstały przejrzyste skomponowane i wyraziste

Ewa, drzeworyt, ok. 1932, fot. H. Niewiadomska

#### 1

Cytaty pochodzą z korespondencji znajdującej się w prywatnym archiwum córki artystki – Róży Wawrzynowicz-Billip.

#### 2

M. Grońska, *Drzeworyt w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych – początki RYTU*, [w:] *200 lat szkolnictwa artystycznego w Warszawie. 75 lat Akademii Sztuk Pięknych. Grafika, architektura wnętrz, konserwacja dzieł sztuki, scenografia, wzornictwo przemysłowe w ASP 1923-1980*, Zeszyty Naukowe Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, s. 28.

#### 3

Swoje prace wystawiała na obu Międzynarodowych Wystawach Drzeworytu w Warszawie, w 1933 i 1936 roku, na dorocznych salonach IPS oraz wielu ekspozycjach grafiki w kraju i zagranicą. W latach 1929-1932 współpracowała z „Płomykiem” i „Płomyczkiem”, przyjmowała też zamówienia na karty tytułowe, wianki oraz ekslibrysy.

#### 4

Tak Skoczylas nazywał dłutka, nożyki i ryłce drzeworytnicze. Za: M. Grońska, *O graficznej twórczości Stefana Mrożewskiego*, [w:] *Czarodziej ryłca. Wystawa w 110 rocznicę urodzin Stefana Mrożewskiego*, Biblioteka Narodowa, styczeń-marzec 2004, s. 7.





w rysunku drzeworyty langowe, takie jak *Ewa*, *Taniec Salome* czy *Grające w piłkę*, w których w mocarnych kształtach plamami bieli świecą regularne, Skoczylasowskie „grzebień”. Na drugim biegunie ksylograficznych doświadczeń narodziły się natomiast rozmigotane i opalizujące wielokierunkową, rozwibrowaną kreską drzeworyty sztorcowe, takie jak *Zwierzenia*, *Dudek* czy znakomity *Diabełek w kieliszku*. To szczególne umiłowanie „swoistego źródła rozkoszy”<sup>5</sup>, jak o drzeworycie współczesnym pisał Tadeusz Cieśleński syn, pozwoliło Janinie Giedroyc dotrzeć z czasem do naj-

odleglejszej granicy poznania techniki, do granicy, poza którą znajduje się już tylko odkrycie.

### „Mała rewolucja”

W 1932 roku, „poszukując coraz nowych sposobów wyrażenia się”, Janina Giedroycówna wynalazła nowatorskie rozwiązanie formalno-techniczne. Po dwóch latach swoje doświadczenie opisała w króciutkiej autobiografii: „W poszukiwaniu uzyskania czarnej kreski w drzeworycie zastosowałam biały druk na czarnym papierze i ten mój wynalazek dał całkiem nowe efekty gra-

ficzne. Równocześnie przestałam posiłkować się tzw. kreską klasyczną, a zaczęłam ryc bardziej swobodnie”.

Odejście od „rasowych” rozwiązań ksylograficznych szkoły Skoczylasa było wyraźnym znakiem pełni twórczej dojrzałości, jaką w owym czasie osiągała młoda artystka. Korzystny stop rzeczywistego talentu, odwagi i rzetelnego poznania medium przyniósł jej pracom walor autentycznej świeżości, potwierdzając tym samym słuszność „akuszerskich” metod nauczania w warszawskiej SSP. Umiejętność przekroczenia etapu wiernego podążania śladem niekwestionowanych mistrzów, tak charakterystyczna dla wielu wychowanków Skoczylasa i Bartłomiejczyka, była bowiem najlepszym świadectwem ich pedagogicznego talentu. Pamiętać jednak należy, że „mała rewolucja”, jak swój wynalazek nazywała sama Janina Giedroycówna, ujrzała światło dzienne w czasach największego tryumfu „klasycznej kreski” i precyzowania norm drzeworytniczej „rasy”. Jeszcze cztery lata później Tadeusz Cieśleński syn, kodyfikując zdobycze współczesnej ksylografii, pisał: „Biały ślad jest twórczym słowem, które znajduje się na początku xylografii i zawiera potencjalnie w swym łonie niepoliconą mnogość światów estetycznych. On jest herbowym znakiem xylografii i nim się ten zakres sztuki graficznej pieczętuje jak sygnetem szlachectwa. On jest znakiem rasy graficznej drzeworytu”<sup>6</sup>.

Na przekór tym wszystkim normom i rasom Janina Giedroycówna domyśliła się istnienia „niepoliconych światów estetycznych” także w duktach czarnej kreski i to nimi zbudowała swą pierwszą, „rewolucyjną rycinę”. Była to niewielka kompozycja, ukazująca kwitnący kaktusik, otrzymany od narzeczonego. W liście do niego pisała: „Wycinam odwrotnie niż się to zwykle robi, to co jest czarne, i będę drukować na czarnym papierze”. Efekt plastyczny, uzyskany tym sposobem zachęcał do dalszych poszukiwań. Artystka postanowiła więc sprawdzić swą metodę także przy zastosowaniu innych technik graficznych. W 1933 roku pisała: „Zrobiłam dzisiaj linoryt, wiesz, tą moją rewolucyjną techniką i już mam próbną odbitkę, z której jestem zadowolona. Wyszły takie miękkie i swawolne linie”. W połowie lat 30. powróciła jednak do ulubionego medium, tworząc kolejne, drzeworytnicze kompozycje, między innymi: *Autoportret ze sztalugami*, *Autoportret w owalu* oraz *Dziewczynę z gałką*. Doskonalenie wynalazku przynosiło z czasem coraz bardziej zdumiewające rezultaty, a powstałe przy użyciu nowatorskiej metody prace zaprezentowane zostały w 1935 roku na warszawskim V Salonie Zimowym oraz na wystawie graficzek polskich we Florencji. Echem tych ekspozycji była entuzjastyczna recenzja popularyzująca najnowsze osiągnięcia Janiny Róży Giedroyc Wawrzynowicz na łamach prasy francuskiej<sup>7</sup>.

O sukcesie eksperymentu zadecydowały niewątpliwie oryginalne jakości artystyczne, otwierające nieznane dotąd pola twórczej eksploatacji technik

Diabełek w kieliszku, ok. 1935, drzeworyt sztorcowy, fot. H. Niewiadomska







Autoportret w błękitnej chustce, 1926, akwarela,  
fot. H. Niewiadomska

graficznych. Zachwyliła miękka, walorowa linia, odbijająca się zdecydowanie od tony białego, świetlistego tła oraz subtelny, choć nadal wyrazisty i precyzyjny rysunek, pełen odmiennej, niekiedy niepokojącej wibracji. Zatriumfowała niezaprzeczalna świeżość nowego rozwiązania, dodająca do „odrębnej klawiatury efektów technicznych”<sup>8</sup> drzeworytu kolejną, brakującą oktawę. Odważne poszukiwania formalne musiały przynieść taki rezultat bo, jak pisała sama artystka, to „sposób ujęcia, a nie temat stanowi wartość dzieła sztuki. Żeby zrozumieć utwór plastyczny, patrzymy na to, co go odróżnia od świata otaczającego. Bryły, odcienie, linie, kreski, ich wzajemny stosunek – to muzyka w plastyce”.

### „Jakże miłe jest liternictwo!”

O Bonawenturze Lenarcie, wykładowcy liternictwa warszawskiej SSP krążyły legendy. Żywy obraz bezkompromisowego pedanta, każącego w nieskończoność odrabiać szkolne ćwiczenia, przechował się w pamięci wielu jego uczniów przez długie dziesięciolecia. Z czasem te pełne grozy wspomnienia traciły jednak swój dany, zapamiętały ton, ustępując miejsca sprawiedliwym osądom zasług profesora. „Straszny był z tego Lenarta piłat. Ale nauczył nas rzemiosła”<sup>9</sup> – wspominali po latach.

Do grupy najzdolniejszych uczniów Lenarta należała też niewątpliwie Janina Giedroycówna. Wielka sumienność młodej artystki i „bardzo cenne” efekty jej benedyktyńskiej pracy literniczej zaowocowały z czasem sympatią surowego profesora, a z zachowanej korespondencji wyłania się dzisiaj zgoła odmienny obraz ostawionego „piłata”. W liście do narzeczonego Janina Giedroycówna zanotowała: „Liternik sprawił mi ten kłopotliwy zaszczyt, że mi dał do napisania na tabliczce informacje na wystawę. Do tego rozczulił mnie i rozbroił podarowaniem trawy żubrowej, od moli, jak powiada”. Artystyczną satysfakcję, jaką przynosiło jej „miłe” liternictwo, opisała w kolejnym liście: „Decyzja rozplanowania tekstu jest wprost błyskawiczna, literki stawiają się zgrabne, wyskakując z pióra niespodzianie, jak jakieś samodzielne istoty”. Ta jasność wizji i łatwość kompozycji zdecydowały o wielu literniczych sukcesach Janiny Giedroyc. W czerwcu 1931 roku, oprócz nagrody za drzeworyty otrzymała również odznaczenie za liternictwo, a komplet jej prac ozdobił szkolną wystawę. W tym samym czasie liternicze studia młodej artystki opublikowała też „Grafika”, o czym swoją studentkę poinformował skądinąd sam Lenart. W jednym z listów do narzeczonego tak pisała o arkusiku, zapisanym pod okiem profesora: „Zdobył sobie takie uznanie, że mnie to strasznie zażenowało, bo wszyscy mi stanęli nad głową, żeby się z liternikiem zachwycać. Widzisz, widzisz, jak będą pisane twoje utwory!”. Ostatnie słowa zwiastują już pomysł nasycenia „miłego” liternictwa odpowiednią, bliską sercu treścią. To właśnie wiersze narzeczonego, Urbana Antoniego Wawrzynowicza, stały się bowiem z czasem najczęstszym materiałem literniczych opracowań artystki. W kolejnych listach czytamy już pełne czułości „zamówienia” na „tekst do liternictwa, żeby w nim była masa »o« i »e«”. Innym razem pojawia się następujące wyznanie: „Wiesz, Toniśku, żeśmy pracowali razem, bo Jani Twój marsz opracowywała dla liternika i każdą literką uśmiechała się do Tońki. Rozkoszny tekst, masę ma »u«, ja to ładnie piszę...”.

### „Rozhuśtana wyobraźnia”

Jeszcze w okresie zajęć z liternictwa Janina Giedroyc odkryła swoją kolejną artystyczną pasję – tkactwo. W maju 1931 roku tak pisała do narzeczonego: „Dzisiaj z liternictwa wracałam na pół przytomna z senności i kupiłam sobie po drodze pantofle, które mi się wcale nie podobały, do tego takie duże, że mi z nóg spadają. Marzyłam o kupnie małego warsztaciku gobelinowego, ale okazał się za drogi, właśnie ze zmartwienia kupiłam sobie pantofle”. W 1932 roku udało się ostatecznie zakupić upragniony warsztat tkacki, zwany, dla jego okazałych rozmiarów, „landarą”. To na „landarze” powstał też wkrótce ukochany kilim, o którym czytamy w liście z 20 listopada 1933 roku: „Zdjęłam z krosien kilim w drzewa i ptaszki, moje ulubione koziołko-ptaszki, które dawno, dawno wymyśliłam. Tkałam je cały rok,

5  
T. Cieślowski syn, *Zamość. Siedem drzeworytów... Teka wydana z okazji trzecieściecia Szymona Szymonowicza ze wstępem autora*, Zamość 1929, s. 4.

6  
T. Cieślowski syn, *Drzeworyt w książce, tece i na ścianie*, Warszawa 1936, s. 15.

7  
C. Morro, *Janina Róża Giedroyc Wawrzynowicz, „La Revue Moderne”* 1937, nr 13.

8  
T. Cieślowski syn, *Zamość. Siedem drzeworytów... op. cit.*, s. 5.

9  
W. Bartoszewicz, *Buda na Powiślu*, Warszawa 1983, s. 58.

niepostrzeżenie, w wolnych chwilach. Nie zaglądałam do wzoru, gdyż cały już był w moich rękach, wyływał z nich tak naturalnie, jak muzyka z instrumentu. Ręce same tkąły, a ja czuwałam, aby barwy wełny nie były jednolite, aby przelewały się jak akwarela. Tkałam i marzyłam i wiem teraz, jak praca fizyczna wyzwala ducha. Myśli przewijały się przeźroczyste jak szklanki. Kilim gra dyskretnymi barwami i świeżo wiązane frędzelki osnowy są takie sztywne i syrenie niby mokre włosy. A ta całość tak mi się podoba jakby nie była moim tworem". Podobała się nie tylko samej autorce. Wkrótce bowiem kilimki znalazły licznych nabywców, a młodą artystkę ogarniało „milionerstwo”.

Podstawowym walorem wszystkich tkanin, projektowanych przez Janinę Giedroyc była znakomita, doskonale wyważona kompozycja, czyli ten czynnik, który ona sama uważała za najistotniejszy w całej twórczości plastycznej. Istotnym wyróżnikiem były również niebanalne rozwiązania kolorystyczne, w ramach których operowała zarówno odważną grą kontrastów, jak i wyrafinowanym niuansiem tonalnym. Tę dużą fantazję, swobodę kojarzenia form i barw oraz świeżość kolejnych pomysłów studentki docenił już Wojciech Jastrzębowski, o którego zajęciach pisała w liście z 24 lu-

tego 1931: „Mamy polecenie rozhuścić wyobraźnię, tak żeby nawet nonsensy komponować i w ten sposób wynaleźć coś niesłychanie nowego, inną drogę. Śmiejemy się, że Jastrz[ębowski] znów chce odświeżyć nami swoją wyobraźnię, gdyż niedawno oglądałyśmy w bibliotece jego prace (zresztą b. piękne) i ze zdumieniem odnalazłyśmy mnóstwo naszych, szkolnych projektów, tylko ujętych lepiej w zdecydowane, harmonijne całości”. Wielki talent młodej artystki, będący, jak się okazuje, inspiracją dla samego Jastrzębowskiego, miał zostać wkrótce spożytkowany także w szkolnictwie. Już w 1933 roku zaczęła wraz z malarką Mirą Brzuszką prowadzić zajęcia w tkalni przy ulicy Grójeckiej. Pokonała tym samym, wynikającą prawdopodobnie z tremy, niechęć do nauczania, o której pisała w liście do narzeczonego: „Trudno, jesteśmy jakiejś innej struktury duchowej niż np. ci wszyscy nauczyciele. Czy sądzisz, że Janosik nieraz nie musi się przetańczyć dla swoich lekcji, mimo, że to tylko 2 x w tygodniu! Teraz np. mam napisać szczegółowy program wszystkiego, co będę przeprowadzała w tkalni przez cały rok. (...) Bez ramek z góry wyznaczonych ani rusz! Oczywiście, mimo że w dowód uznania dano mi to samej określić – napisać, napiszę, ale stosować się nie mam zamiaru, gdyż zbyt cenię swobodną



Janina Róża Giedroycówna, 1928



Bez tytułu, ok. 1930, drzeworyt, wł. Muzeum ASP

twórczość w każdym kierunku”. Program nauki kilimkarstwa powstał ostatecznie bez komplikacji, a jego zachowany w rodzinnym archiwum maszynopis prezentuje dziś głęboko przemyślaną, kilkunastopunktową koncepcję poszczególnych zajęć. W ich ramach przewidziała artystka opanowanie podstaw materiałoznawstwa, zaznajomienie z dostępnymi rodzajami warsztatów oraz stopniowe wdrażanie w kolejne techniki tkackie. Mimo „innej struktury duchowej”, kontynuowała nadal swą pracę pedagogiczną, prowadząc w kolejnym roku szkolnym tkalnię przy ulicy Leszno. Nauczanie miało się też niejednokrotnie wplatać w jej późniejszy, zawodowy życiorys.

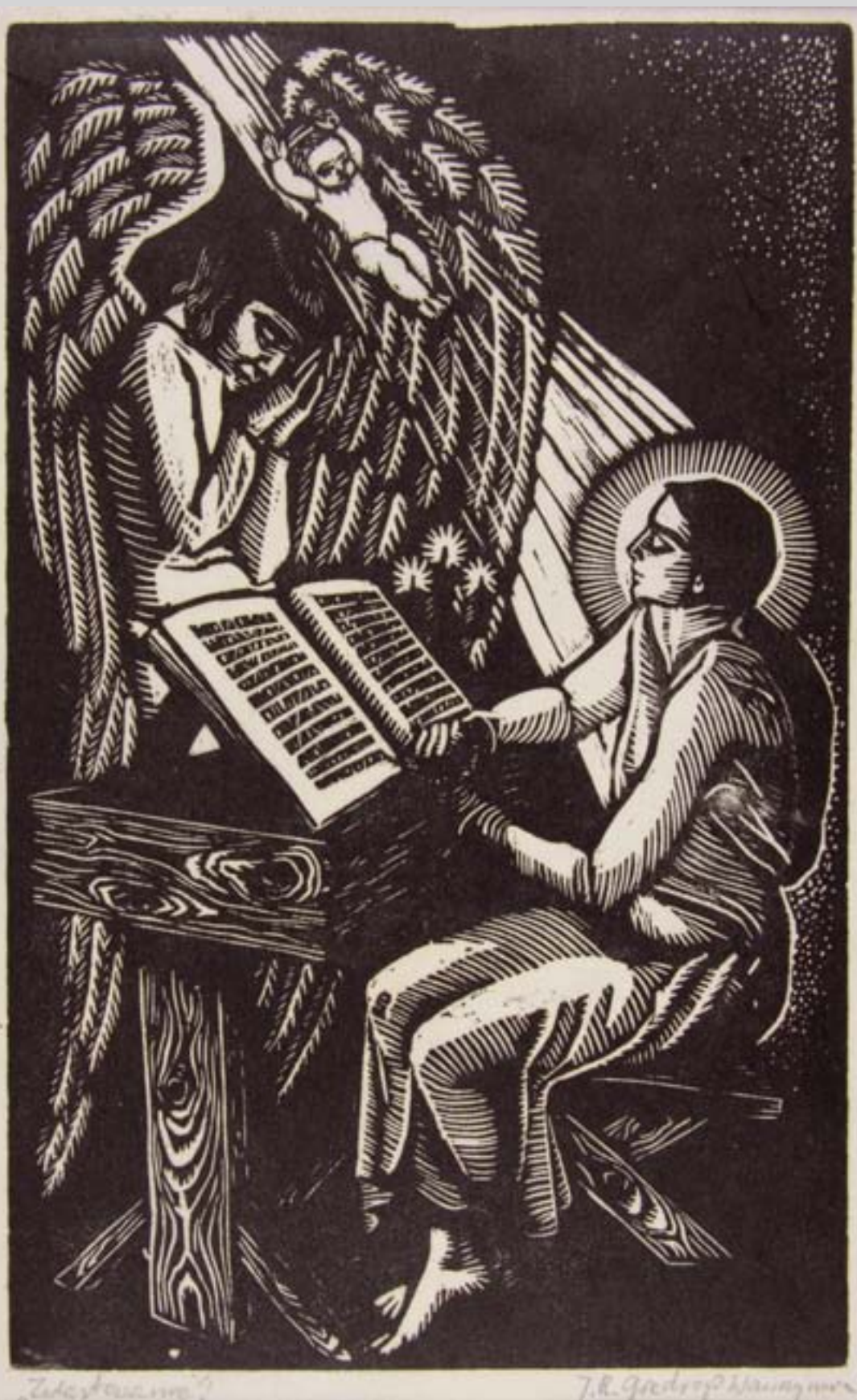
W 1934 roku Janina Giedroyc wyszła za mąż za Urbana Antoniego Wawrzynowicza. Zamieszkali na warszawskim Żoliborzu, skąd niedługo przenieśli się do Otwocka, który stać się miał rodzinną „przystanią na wiele, wiele lat”. Wojna przyniosła jednak dramat. Kiedy latem 1939 roku mąż artystki, podporucznik rezerwy 84. pułku piechoty, został powołany do wojska, ona zapisała w swym dzienniku: „Od tej chwili rozstania nie rozstaję się z tobą ani na chwilę. To mi daje taką siłę, że ludzie zdumiewają się spokojem moim. A jednak kto wie, jaki to kamienny spokój, patrzę i nawet się uśmiecham, ale patrzę ślepo jak nasze zamaskowane czarne okna. Trzeba patrzeć nie widząc, trzeba myśleć nie czując, trzeba przemykać się przez zdarzenia jak mijający uchodźcy, bez zatrzymania dalej, aby móc wychnąć w duchu z Tobą i Bogiem. Dlatego można znosić ten koszmarny sen na jawie – wojnę”. Artystka nie doczekała się powrotu ukochanego męża. Urban Antoni Wawrzynowicz został zamordowany w Katyniu, wiosną 1940 roku. Ostatnie dwa listy wysłał do



żony z obozu jenieckiego w Kozielsku pod koniec 1939 roku, ona zaś długo nie dawała wiary informacjom o mordzie katyńskim. „W końcu przyszła świadomość jego utraty i nieprzemijający ból. Mama zachowała jednak hart ducha” – wspomina po wielu latach od tragicznych wydarzeń córka, Róża Wawrzynowicz-Billip.

Aby utrzymać przy życiu siebie i dziecko artystka podejmowała się najróżniejszych prac. Uczyła na tajnych kompletach w otwockim gimnazjum i liceum, prowadziła też zajęcia z techniki reklamy w Szkole Handlowej. Córeczce zaś w wolnych chwilach malowała i wycinała z papieru przepiękne laleczki – „rodzinny teatr”, w którym, niczym w komedii dell’arte, przesuwano się przed oczyma barwna galeria typów ludzkich. Po wojnie, w latach 50. nadal uczyła rysunku w szkole w Otwocku, wykonywała też projekty liternicze dla ministerstw oraz drobne prace z zakresu wzornictwa przemysłowego. Projektowała szale i jedwabne chusty o wysmakowanych, oryginalnych wzorach, konserwowała też obrazy w kościołach Mazowsza i Dolnego Śląska. Przedwojenne drzeworyty zastępowała coraz częściej linorytem, a obrazy olejne akwarelą. Malowała cyklami, uwieczniając odbudowę stolicy, podróże do Pragi oraz Londynu, pejzaże otwockie, gdańskie, suwalskie czy dolnośląskie. Do końca nie zaniechała własnych poszukiwań artystycznych bo, jak sama pisała, „trzeba wszystkiemu umieć się oprzeć, a energię zachować dla sztuki”.

Koziołko-ptaszki, 1933, kilim, fot. H. Niewiadomska



Zwiastowanie, 1932, drzeworyt, fot. H. Niewiadomska

**Joanna Stacewicz** – absolwentka historii sztuki UW, obecnie na studiach doktoranckich w Instytucie Sztuki PAN, gdzie zajmuje się twórczością Teresy Roszkowskiej. Interesuje się historią polskiej scenografii teatralnej i filmowej. Współpracuje z „Pamiętnikiem Teatralnym” oraz „Kwartalnikiem Filmowym”.



# JESZCZE RAZ O WYSTAWIE



Od lewej: Andrzej Rysiński: Motyw; Zbigniew Tymoszewski: bez tytułu; Tadeusz Dominik: Pejzaż; Jan Dobkowski: Erotyczna ekspresja; Jerzy Zieliński: „Jurry”, Mój ojciec Wincenty; Tadeusz Dominik: Kobieta w czerwonej sukni; Jerzy Zieliński: Uśmiech czyli trzydzieści („cha, cha, cha” – ros.); Marek Wyrzykowski: Portret, fot. Paweł Nocuń

Naturą publicystycznej recenzji jest uproszczenie. Opieramy się na wyrazistej tezie, operujemy skrótem, ukazujemy jakiś kontekst i wyciągamy to co istotne, aby czytelnik mógł zbudować sobie wyobrażenie o recenzowanym zagadnieniu. Publicystyczna recenzja jest tworem *par excellence* subiektywnym i skrótowym, dlatego w zasadzie nie powinienem „czepiać” się tekstu „Zestaw obowiązkowy” dotyczącego wystawy 100% malarstwa („Aspiracje”, zima 2008/2009); skorzystam jednak z prawa do polemiki, bo subiektywność i skrótowość tam zaprezentowana prowadzi niekiedy do groteskowych wręcz konstatacji.

Punktem wyjścia dla recenzenta jest apoteoza wystawy *Powinność i Bunt* – monumentalnego przeglądu dorobku Akademii, autorstwa Grzegorza Kowalskiego i Maryli Sitkowskiej, który miał miejsce w 2004 r. w Zachęcie. Każde odejście na wystawie „100% malarstwa” od zaproponowanej przez Kowalskiego i Sitkowską wizji sprowadzone jest do „zgrzytu”, a rozwinięcie wskazanych przez nich tropów do sugerującego wtórność, „sięgnięcia po wypróbowaną cztery lata wcześniej metodologię”. Nawiązywanie do tamtej, zresztą bardzo ciekawej, ekspozycji narzuca się samo. Jednak to nie cały pokaz z Zachęty, a tylko część

poświęcona malarstwu powinna być relevantnym kontekstem. Sumując zalety i wady obu malarskich prezentacji trzeba też mieć w pamięci zupełnie banalne kwestie – dziekanat Wydziału Malarstwa to nie administracyjno-logistyczna machina Narodowej Galerii, a salka nr 59 w budynku Akademii to nie sala wystawowa Zachęty. Swoistą trudnością polemiki z recenzentem jest niemożność określenia punktu, z którego „jadąc bez trzymanki” deprecjonuje wystawę. Z jednej strony zaskakuje wiedzą, np. wykazując zadziwiającą znajomość

kolekcji z Muzeum ASP, a z drugiej sypie frazesami na poziomie licealisty, np. definiując część ekspozycji zestawiając malarstwo socrealistyczne i arsenatowe jako »cofnięcie dyskusji na temat polskiej współczesności w tereny płaskiej konstatacji o hańbie i odkupieniu „zniewolonych umysłów”«. Charakterystyczna dla recenzenta jest też retoryka typu „owszem było, ale mało”, „owszem perełki, ale przypadkowe”, „owszem, wzruszające, ale powierzchowne”, co szczególnie dobrze ukazuje neutralizujące aspiracje tekstu – w taki sposób jestem w stanie „rozjechać” każdy projekt. Zanim sprowokowany lekturą recenzji przejdę do bardziej szczegółowego omówienia kilku kwestii chciałbym jeszcze wyjaśnić swoją rolę w całym

Od lewej:  
Marek Włodarski: Obraz 17;  
Przykryte cementem;  
Wypalony pejzaż  
Zbigniew Makowski: Pejzaż;  
Studium do „wnętrza”  
Wanda Paklikowska-Winnicka:  
Kompozycja,  
fot. Paweł Nocuń





# „100% MALARSTWA”

przedsięwzięciu, co zwolni mnie od konieczności późniejszego wiktania się w dodatkowe eksplikacje. W kwietniu 2008 r. komitet organizacyjny jubileuszu 60-lecia Wydziału Malarstwa ASP w Warszawie zaproponował mi – jako „osobie niezwiązanej ze środowiskiem warszawskim” – objęcie funkcji kuratora (autorstwo scenariusza i pozyskanie dzieł) wystawy mającej prezentować przeszły dorobek Wydziału z naciskiem na twórców, którzy współtworzyli bądź nadal współtworzą grono jego wykładowców. Ekspozycja miała zapowiadać drugą część jubileuszu – wystawę *Aktualny obraz* obejmującą wszystkich obecnych pracowników wydziału oraz wybranych przez promotorów niedawnych absolwentów. Ogólna problematyka i pole mojego działania były więc co do zasady wyznaczone: pół wieku historii, kilkaset artystów i kilkadziesiąt tysięcy dzieł do wyboru, cztery miesiące na scenariusz i kwerendę oraz pracownie malarskie wydziału jako sale wystawiennicze. Oczywiście takiego wyzwania nie można było nie podjąć, przy czym pozostawał dla niego w zasadzie jeden punkt wyjścia, który dosadnie zdefiniował w rozmowie ze mną Jarosław Lubiak – „w tej sytuacji możesz zrobić tylko **fajną** wystawę”.

Owa „fajność” zawierała się już samym miejscu ekspozycji, zaproponowanym przez *spiritus movens* całej imprezy – Artura Winiarskiego. Umieszczenie dzieł w pachnących farbami, zachlapanych pracowniach malarskich było nie tylko, jak chce autor recenzji, „sięgnięciem do tradycji dorocznego pokazu”, ale zdecydowanie czymś więcej. Obrazy opuszczały muzealny świat „glamour” lub były wyciągane „zza szaf” i mroków pracowni, aby wrócić do miejsc gdzie powstawały, albo gdzie za sprawą korekt, współ-

Od lewej; Ludwik Maciąg: *Nalot*; *Czas żniw*;

Michał Bylina: *Koniec września 1939*,

fol. Paweł Nocuń

pracy, buntów i nawiązań, determinował się ich przyszły genotyp. W miarę możliwości uwzględniane były dzieła jeszcze ze studiów lub powstałe we wczesnych okresach twórczości. Drugi aspekt „fajności” to wyzyskanie międzyobrazowych relacji. Pokaz miał się po prostu dobrze oglądać, miał pulsować malarską grą na poziomie czysto wizualnych efektów, z których mogły wypływać nieoczekiwane związki lub negacje, gdyż jak to słusznie zauważa recenzent, wystawa nie powinna być „zbiorem pojedynczych płócien, ale zbiorem różnic w pewnym stopniu się dopełniających, a przez to ciekawych”. W tym sensie starałem się, aby wiele spostrzeżeń mogło nasuwać się bez zbytej znajomości tematu – wystarczyło trochę dobrej woli i refleksji żeby wychwycić różne tropy, np. kolor i jego brak w sali Cybisa i Dominika, historyczny realizm i abstrakcyjno-konceptualna gra w pracowni Byliny, motyw chłopski w pracowni Maciąga, materię obrazu u uczniów Eibischa, rytm w pracowni Tarasina, dominację narracji u absolwentów Gierowskiego, ale też relacje „w poprzek”, np. abstrakcja Włodarskiego, Zbigniewa Makowskiego, Paklikowskiej-Winnickiej i Jaskierskiego. W tej minimalnej perspektywie „fajności” należało także podsumować specyficzną, wewnętrzną historię wydziału. Stąd możliwe szerokie uwzględnienie profesorów, ze szczególnym zaznaczeniem tych, którzy do dziś determinują myślenie o roli wydziału i postrzeganiu przez nich malarstwa (Cybis, Nacht, Eibisch, Tomorowicz, Gierowski, ale także Dominik, Tarasin, Ziemiński czy Sienicki).



Ekspozycja przemyciała również kilka przemyśleń „dla fachowców”, w tym polemicznych do koncepcji Sitkowskiej i Kowalskiego. Wykorzystanie sal dydaktycznych niejako naturalnie narzucało pokaz z zachowaniem pracownianego klucza, co jednocześnie pozwalało na w miarę pełne przywołanie ważnych nazwisk bez ekwilibrystycznego kwalifikowania do nurtów czy tendencji. Oczywiście ta swoista trywialność administracyjnego przyporządkowania w praktyce dawała możliwość pokazania rzadkich i ciekawych zestawień. Doceniając zatem „pracowniany” koncept z wystawy *Powinność i Bunt* po pierwsze odciąłem się od dokonanej tam klasyfikacji w ramach trzech grup: kolorystów, nowoczesnych i realistów (dlaczego Gostomski i Duchowski mają być realistami, Wachowiak czy Fałat nowoczesnymi, a Wyrzykowski kolorystą?). Moim zdaniem istotniejsze było raczej, co wynika z badań Wojciecha Włodarczyka, że realista Bylina i „nowoczesny” Kobzdej w dydaktyce stanowili opozycję do kapistów i ponad swoją twórczością dawali studentom swobodę poszukiwań – dlatego ustawiłem obie pracownie w sąsiadujących pomieszczeniach. Właśnie spod ich ręki wyszła np. czołówka nowej figuracji lat 60., ale też dwie wybitne postaci awangardy Gostomski i Winiarski. Podobnie, ze względu na rolę w historii wydziału oraz wspólnotę poglądów ważne było zestawienie kapistowskiego ciągu Cybisa i Nachta z Gierowskim. Do pracowni tego ostatniego „przylepiona” była też



salka z wydziałowym epizodem neoawangardy, gdyż to głównie grupka studentów Gierowskiego kontestowała w II połowie lat 70. malarzski paradygmat twórczości. Po drugie, zależało mi na dopełnieniu pokoleniowych łańcuchów z *Powinności* i *Buntu*, wszak warto było zaznaczyć, że np. Maciąg i Jonscher byli dyplomantami Jana Sokołowskiego, Paklikowska-Winnicka i Zbigniew Makowski – Tomorowicza, Sempoliński, Sadley i Kierzkowski – Eibischa, a Gostomski – Byliny. Ta wewnątrzuczelniana narracja została uzupełniona o pracownie problemowe: Wiedzy o Działaniach i Strukturach Wizualnych, Sztuki w Przestrzeni Publicznej, Technologii i Technik Malarstwa Ściennego, pracownię tkaniny, a także swoisty suplement kilku wątków wiążących wydział z wydarzeniami zewnętrznymi. Wybór tych ostatnich wynikał z historyczno-artystycznego kontekstu i z ich znaczenia w historii Wydziału.

Zestawienie socrealizmu i Arsenatu na pewno nie było (raz jeszcze przytoczę ten sofizmat) >>cofnięciem dyskusji na temat polskiej współczesności w tereny płaskiej konstatacji o hańbie i odkupieniu „zniewolonych umysłów”<<. Najprościej można by odpowiedzieć, że po prostu został pokazany pewien ważny historyczny epizod, uczynię jednak wysiłek merytorycznego odniesienia się do zarzutu. Na wystawie starałem się pokazać, iż tak na prawdę nie wiadomo czym jest wspomiana „hańba” – wystarczyło przyjrzeć się trzem obrazom czołowego twórcy i doktrynera socrealizmu Włodzimierza Zakrzewskiego, żeby zauważyć jak jego malarstwo między 1950 a 1954 rokiem ewoluje od moskiewskiej manieri ku zadziwiającej ekspresji. Nasuwa się też wiele innych wątpliwości, np. jak traktować socrealistyczną twórczość Byliny w kontekście jego niepodległościowego życiorysu i późniejszej wspaniałej postawy w czasie wydarzeń marcowych w 1968 r.? A czy obrazy Arcta, Włodarskiego, Cybisa i Zaremba-Cybisowej to socrealizm? Poza nielicznymi wyjątkami nie do końca wiemy czym była „hańba”, co więcej, nie do końca także wiemy co stało się „odkupieniem”. W skali poodwilżowej nowoczesności na pewno nie był nim Arsenat. W zasadzie trudno sytuować to wydarzenie u początków polskiego modernizmu, jak to zrobiono, np. na wystawie *Rok 1955 w Królikarni*. Wydaje się, że *Posiłek* Dziędziorzy czy *Szczęka* Hilarego zyskują właściwy kontekst i wyraz właśnie w otoczeniu obrazów socrealistycznych. Warto było zderzyć portretowe spojrzenia Lenina, Stalina i Bieruta ze spojrzeniami *Napiętnowanych* Oberländera i młodego Siemickiego (*Autoportret*). Tu leżało dramaturgiczne *clue* tego fragmentu ekspozycji – ci wówczas

młodzi artyści pytali się po prostu o prawdę i sens sztuki. Krótco po Arsenale w polskim malarstwie zaczął dominować niemy dyskurs modernizmu, co oczywiście można było w bardzo szerokim wyborze zobaczyć w salach obok, np.: Dominik Kobieta w czerwonej sukni (1956), Gierowski Nr X (1957) i C (1960), Ziemi Pejzaż 52/60, Kierzkowski *Kompozycje fakturowe* (1960), Jerzy Tchorzewski *Zielone światła* (1963) – żeby tylko wymienić artystów z *Konfrontacji 1960* w Krzywym Kole. To właśnie w badaniu autonomicznych praw obrazu, ku zadowoleniu władzy, artyści szukali wolności i skrywali jednocześnie posocrealistyczny kompleks. Odkupienie w malarstwie, rozumiane w kategoriach ideologicznych, nadeszło dopiero w latach 80., paradoksalnie częściowo przy wykorzystaniu quasisocrealistycznej poetyki.

I tu dochodzimy do kolejnego wskazywanego przez recenzenta „zgrzytu” – jego zdaniem w sali poświęconej latom 80. zamiast malarstwa z wystaw przykościelnych należało z Grupką pokazać Dowgiatłę i Tracewskiego. Może i należało, tylko po co? Wszak byłoby to „sięgnięciem po wypróbowaną cztery lata wcześniej metodologię”, a właśnie takie zestawienie można było obejrzeć na odbywającej się równolegle wystawie *Republika bananowa*. Zamiast więc tworzyć „zestaw obowiązkowy” za ważniejsze uznałem przypomnienie bezprecedensowego zjawiska wystaw niezależnych (w dużej mierze związanego ze środowiskiem wydziału), a także wydobyć swoistej gry „gruppowiczów” z władzą, definiowaną tak substancjalnie (partia), jak i w kategoriach Foucault’owskiego systemu relacji między jednostkami. Wydaje się, że to właśnie strategia oporu wobec komunistycznej dyktatury z jednej strony i patriotyczno-religijnego obowiązku z drugiej stanowiła o oryginalności Grupy w kontekście światowego nurtu *Neue Wilde*. Gruppy, która co ciekawe wiele zawdzięczała malarstwu arsenatowemu, ale także kontaktom z kolegami awangardzistami. Ci ostatni na wydziale stanowili margines. W rzeczywistości tylko kilku studentów (najpierw Kłępka, potem Bałdyga, Onuch, Szajna i Kryszkowski) kwestionowało w ramach zajęć prymat płótna i farby. Ze starszych artystów Ryszard Winiarski funkcjonował wówczas poza Uczelnią, a Gostomski oficjalnie jako pedagog nie nawiązywał do swojej działalności w Galerii Foksal czy Cricot 2. Na wydziale neoawangardowe poszukiwania były epizodem, co niewielka salka i relatywnie skromna ekspozycja właśnie dobrze oddawała.

Kończąc, chciałbym jeszcze odnieść się do zarzutu recenzenta, że z „pieczołowitością sięgałem do zbiorów kilku prywatnych kolekcjonerów, nie korzystając w pełni z kolekcji zlokalizowanego na miejscu Muzeum ASP”. Otóż w czasie pracy nad



Od lewej: Jarosław Modzelewski, *Zjednoczone narzędzia*, 2006/2007; Joanna Gołaszewska, *Wyręba*, 2008; Antoni Starowieyski, *Ślady II*, 2007, fot. K. Janus

wystawą otrzymałem z Muzeum ASP płytę CD z dokumentacją jego zbiorów. Poza dwoma studentkami płótnami Tomasza Tatarczyka (artysta nie życzył sobie, żeby je pokazywać), oraz obrazem Leona Tarasewicza (również z niezależnych ode mnie przyczyn nie mogłem z niego skorzystać) na płycie nie było dzieł, które mogłyby zastąpić te wypożyczone od prywatnych kolekcjonerów. Poza tym z kolekcji Muzeum ASP starałem się czerpać ostrożnie, aby dokładnie nie powielać wyborów z wystawy *Powinność i Bunt*. Ostatecznie i tak właśnie zbiory Akademii w największym stopniu zasiliły ekspozycję (samiych płócien było ponad trzydzieści), za co jestem zespołowi Muzeum serdecznie wdzięczny.

Korzystając z okazji chciałby podziękować osobom, które pomagały mi w kuratorskiej pracy. Ponieważ trudno mi tutaj wszystkich wymienić z imienia i nazwiska, zmuszony jestem pozostać przy tej ogólnej formule. Jeszcze raz serdecznie dziękuję.

**Jakub Dąbrowski** – absolwent Wydziału Prawa i Administracji oraz Historii Sztuki na UAM w Poznaniu. Był stażystą w Tate Modern Gallery, gdzie pracował nad wystawami Kandinsky’ego oraz Albersa i Moholy-Nagy, odbył także staż w Word & Image Department w Victoria & Albert Museum w Londynie. Obecnie pisze dysertację doktorską o cenzurze w sztuce polskiej po 1989 r. pod kierunkiem prof. Piotra Piotrowskiego w Instytucie Historii Sztuki UAM w Poznaniu. Jest redaktorem miesięcznika „Arteon”.





Wydział Malarstwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych jest swoistą enklawą – pojęcie to, definiowane jako „terytorium otoczone ze wszystkich stron terenem innego państwa”, zdaje się dobrze określać usytuowanie tej instytucji. Udowodniły to ostatnie wystawy historyczne – *Powinność i bunt* w Zachęcie w 2004 roku, ukazująca Wydział na tle dziejów całej powojennej Akademii, *Mistrzowie malarstwa*, zorganizowana z okazji stulecia ASP w Muzeum Narodowym w Warszawie w 2004 roku oraz ubiegłoroczna wystawa jubileuszowa, zorganizowana w gmachu ASP z okazji sześćdziesięciolecia Wydziału.

Enklawę w sensie geopolitycznym charakteryzuje pewna, często nie do końca zdefiniowana odrębność wobec otaczającego ją terytorium, co często staje się przyczyną zatargów, a nawet konfliktów. Podobnie jest w interesującym nas przypadku,

**Piotr Szubert**

# O AKTUALNYM OBRAZIE



Od lewej: Stanisław Baj, *Mój bliski*, 1999; Janusz Oskar Knorowski, *Falochrony*, 2005, fot. K. Janus



Od lewej Jacek Dyrzyński, Relacje. Element G, Relacje. Element E, 2006; Wiesław Łuczaj, Mapowanie cywilizacji – sztuka, Mapowanie cywilizacji – nauka, 2009, fot. K. Janus

co sygnalizował Wojciech Włodarczyk, pisząc o „miejscu malarstwa”. W swym eseju zwrócił uwagę na to, że odrębność tego szczególnego miejsca polega między innymi na trwałości kulturowanych tu zasad i własnej hierarchii wartości, odmiennej od tej, która obowiązuje w tzw. sztuce kuratorskiej czy też w świecie rynku sztuki. To trafne spostrzeżenie – odmienną tę odczuwa się tu na każdym kroku, choć coraz częściej pojawiają się zjawiska „przekroczeń”.

Zastanawia jednak fakt, iż pomimo, jak mogło by się wydawać, triumfalnego powrotu malarstwa w latach 80., w opinii większości krytyków komentujących polską scenę artystyczną wciąż wyczuwalny jest dystans do artystów kultywujących tradycyjne przywiązanie do warsztatu, kultury farby i pędzla. Zwłaszcza do tych, którzy uważają, że

obraz jest celem, nie – środkiem. Wielu artystów ze środowiska Akademii odczuwa dyskomfort tej sytuacji, w której malarze są zepchnięci jakby na drugi plan, bo w świecie sztuki kuratorskiej zdają się dominować inne media.

Wydział Malarstwa zdaje się być swoistą Wieżą z Kości Słoniowej, gdzie trwa przywiązanie do tradycyjnych wartości. W przekonaniu wielu (choć nie wszystkich) artystów wykładających na Akademii, poza jej murami wznosi się Wieża Babel, z którą utożsamiane bywa zazwyczaj Centrum Sztuki Współczesnej w Zamku Ujazdowskim. Pomimo tego, że niemal rokrocznie są tam ekspozowane wybrane dyplomy świeżo upieczonych absolwentów ASP, placówka jako całość postrzegana jest jednak jak obca twierdza. Fakt ten znakomicie skomentowali Maciej Chomicki i Justy-

na Wencel w konceptualnym projekcie *Dwie wieże*. Artyści ci zaproponowali wzniesienie tymczasowej wieży tuż obok Zamku Ujazdowskiego, na osi wieży, w której mieści się redakcja czasopisma „Obieg”. Miał to być „taras widokowy, miejsce wyciszenia oraz konfrontacji, nie tylko dla sfrustrowanych artystów, ale także dla zwykłych ludzi. Opcja dla wszystkich zwiedzających: obserwacja życia w redakcji i wokół Zamku, opcja dodatkowa dla artystów chcących skonfrontować się z kuratorami: zaproszenie na serię spotkań i dyskusji dotyczących relacji artysta-kurator w naszej rzeczywistości.” Miał być to obiekt służący odmitologizowaniu czy może „oswojeniu” instytucji CSW i związanych z nim kuratorów, którym projekt został przedstawiony dwa lata temu. Ale twierdzy nie dało się zdobyć, autorzy pomysłu wciąż bezskutecznie czekają na odpowiedź.

Może się więc wydawać, że Wydział Malarstwa stanowi enklawę, otoczoną sferą nieoznaczoności. Należy jednak podkreślić, że niepodważalna wartość tej instytucji polega przede wszystkim na kultywowaniu wartości, które powoli zatracają się gdzie indziej. Wartość uczelni polega również i na tym, że stanowi ona stały, niezmienny punkt odniesienia. Istnienie takiego punktu jest nader ważne dla współczesnego życia artystycznego, choćby dlatego, że jest co krytykować, jest z czym polemizować, jest się od czego odbić w poszukiwaniu innych środków wyrazu.

Tymczasową „twierdzą” malarstwa stał się dziś pałac w Królikarni. Tytuł wystawy – *100% Malarstwa. Aktualny Obraz\**, anonsuje pokaz dzieł artystów związanych z Wydziałem Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Prezen-

Od lewej: Igor Przybylski, Garbatka, 2007; Artur Winiarski, W ogóle nie myślałem o tytule, 2007, fot. K. Janus





Od lewej: Krzysztof Wachowiak, *Lądują czy jak*, 2005/2006; Wiesław Szamborski, *W zawiei i zamieci*, 2003; Jarosław Radel, *bez tytułu*, 2008; Maciej Duchowski, *Daily News 24.10.2007*, 2007, *Daily News*, 2007; Karolina Zdunek, *Lochy Manhattanu*, fot. K. Janus



Na pierwszym planie: Paulina Tumiel, *bez tytułu*, 2005; od lewej: Łukasz Rudnicki, *Ostatnie spojrzenie króla Saula na miasto*, 2006; Rafał Kowalski, *Sędziowie*, 2008, *Kara*, 2008; Wojciech Cieśniewski, *Dyptyk pt. Sztuka w Polsce w latach 1945-2005 (wybrane elementy)*, 2008, fot. K. Janus

owane są prace profesorów, adiunktów, asystentów, jak również kilku mistrzów, którzy nie pracują już na uczelni, ale których twórczość wciąż silnie oddziałuje na to, co się na Wydziale dzieje. W ekspozycji bierze również udział kilku absolwentów, wskazanych przez profesorów prowadzących dyplomy.

\* 100% malarstwa. *Aktualny Obraz*. Wystawa odbywająca się w dniach 1 - 31.03.2009 warszawskiej Królikarni (a następnie przeniesiona do Muzeum Sankt Petersburgskiej Państwowej Akademii Sztuk Pięknych im. Iliji E. Riepina) i towarzysząca jej publikacja są dopełnieniem ekspozycji *100% Malarstwa*, prezentującej dorobek Wydziału Malarstwa warszawskiej ASP po II wojnie światowej. Wystawę przygotował Piotr Szubert we współpracy z Joanną Torchatą.

**Piotr Szubert** – dr historii sztuki, krytyk, kurator, wykładowca ASP w Warszawie. Specjalizuje się w sztuce współczesnej, a zwłaszcza historii rzeźby XIX i XX wieku. Autor licznych wystaw i publikacji z tej dziedziny. W latach 1994–2001 kurator Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni. Laureat Nagrody im. Jerzego Stajudy w 2001 roku.

Bartłomiej Magdziarz

Był mroźny październikowy wieczór, kiedy okazało się, że niełatwa rozmowa, planowana przeze mnie od dawna odbędzie się za chwilę, i że rozpocznie się w drzwiach wyjściowych Teatru Narodowego w Warszawie. Przeciskając się przez tłum widzów, którzy właśnie obejrżeli *Czekając na Godota*, spotkałem panią Halinę Machulską. Pierwsza myśl jaka zaświtała mi w głowie brzmiała mniej więcej tak: „ON musi gdzieś tu być...”. I był. Padło kilka słów przywitania, rozmowa o spektaklu, pytanie o zdrowie, a następnie: „Panie Janie... Chciałbym pisać o Panu pracę magisterską...”.\* Najpierw odpowiedział mi bardzo osobliwy uśmiech (wiem, że nie ma takiego określenia jak „huncwoci”, ale gdyby było, to najtrafniej opisywałoby to zjawisko), a potem padły słowa: „No to... Dwie strony i po wszystkim!” Jan Machulski, z nieśmiertelną baseballówką na głowie, zziębnięty i bardziej zainteresowany gorącą herbatą, niż studenckimi próbami literackimi, sięgnął do kieszonki i swobodnym gestem wydobył z niej wizytówkę: „Zadzwoń, to pogadamy” – powiedział i ruszył razem z małżonką w stronę samochodu, o którym słyszałem, że na desce rozdzielczej ma wyklejony napis: „TATO, UWAŻAJ”.

# W SPRAWIE AMANTA CHARAKTERYSTYCZNEGO





Przed wejściem do Narodowego zostałem sam ze swoimi myślami. Czy ta scena wydarzyła się naprawdę? Przecież nie wiedział, że się spotkamy. A może zawsze ma kilka wizytówek przygotowanych na takie okazje? Gdyby opisane zdarzenie było częścią jakiegoś filmu, to nawet bym się nad nim nie zastanawiał – szkoda taśmy na szukanie portfela po kieszeniach, na upadek portfela na chodnik, na wiekopomne odkrycie, że chyba jednak wizytówka jest w spodniach, tylko nie w tych, które bohater ma na sobie, ale w tych, co zostały w domu i właśnie się piorą... Z producentkiego punktu widzenia cała sekwencja byłaby niedorzeczna. To jasne, że aktor X wyjmując karteczkę swobodnym gestem, bez szperania i zbędnych opóźnień. Jest czas na firmowy uśmiech i senten-

cję, która rozpoczyna nowy wątek itd. Ale to nie był film! Słyszałem wiele historii o aktorach, którym życie pomieszało się z fikcją. Nawet kilku poznałem – próby przeniesienia schematów zachowań filmowych do świata ludzi z krwi i kości wypadają na ogół wyjątkowo żałośnie – czasem aż przykro... Ale Janowi Machulskiemu przyszło to bez problemu. „On to ma” – wyświechtane ale trafne, sześcioliterowe zdanie przeszło mi przez myśl.

Już w autobusie przyjrzałem się samej wizytówce: na wierzchniej, chropowatej stronie sam Kwinto, z charakterystycznym gestem „ucho od śledzia”. Pod zdjęciem, pomarańczowymi literami wydrukowano godność jegomości i telefony: komórkowy, do Prywatnej Szkoły Aktorskiej oraz Szkoły Filmowej w Łodzi...

To chyba najbardziej „wypieszczona” graficznie i koncepcyjnie wizytówka, jaką widziałem. Od razu przypomniały mi się słowa jednego z producentów rodzimej TV, który dowiedziawszy się, że aktorstwa uczy mnie pan Jan Machulski (tak kiedyś było), zalecił pilną obserwację i tajemniczo zamilkł. Bezcześnie przerwałem tamtą ciszę i zapytałem: „Co ma Machulski, czego nie mają inni?” Zdanie, które padło w odpowiedzi, brzmiało trochę dziwnie, zwłaszcza wtedy: „Bo to jedyny hollywoodzki aktor nad Wisłą”. Gdy przewracałem w palcach wiadomą karteczkę, zdanie z przeszłości wróciło do mnie, nie brzmiało wcale dziwnie i było całkowicie na miejscu.

Kilka tygodni później umówiłem się z, już nie potencjalnym, lecz faktycznym bohaterem mojej, nadal potencjalnej, pracy magisterskiej w siedzibie Szkoły Aktorskiej Machulskich.

Pojawił się minutę po czasie. Zbiegł po schodach i szybko, bardzo szybko rzucił w moim kierunku: „Nnnie spóźniłem się!”. Każdy, kto kiedykolwiek miał przyjemność spotkać się z panem Janem, zwróci uwagę na jego charakterystyczny (będę się starał unikać tego słowa, ale tu pasuje wyjątkowo) sposób mówienia, który do perfekcji opanowują studenci i który często wchodzi do ich codziennego języka. Mój bohater mówi szybko i chętnie przeciąga początki zdań, by za chwilę przyspieszyć i „usiąść” na twardych głoskach. Filmowy Hagen z obrazu pt. *Vinci*, w reżyserii Juliusza Machulskiego bardzo często mówi typowym „Machulem”. Gdy zaś wypowiada do partnerki zdanie: „Mmm słucham cię badawczo”, każdy student czy słuchacz Ogniska Teatralnego uśmiecha się pod nosem i dobrze wie dlaczego.

Usiedliśmy w Sali Czarnej, gdzie zwykle odbywają się główne zajęcia praktyczne. W świetle dwóch mocnych reflektorów, rozjaśniających miejsce, gdzie za parę minut studenci będą „walczyć z materią”, czułem, że aura wokół mojego rozmówcy znów jest w niewymuszony sposób gwiazdorska. Było mi niezmiernie miło usłyszeć, że mogę liczyć na pomoc, że wszystkie książki i recenzje będą mi w razie potrzeby udostępnione i że w ogóle nie ma sprawy. Pan Jan wspominał też coś o swoim osiemdziesięcioleciu i o tym, że „może coś po nim zostanie”. Sposób, w jaki mówił o sobie, był szczególnie. Nie zadrzał mu głos, gdy opowiadał o po-

święconych mu publikacjach. Mówił o tym bardzo swobodnie, bez fałszywej skromności, ale i bez jakiegokolwiek pychy. Poczułem, że ma wiele szacunku dla swojego dorobku, ale też nie traktuje siebie zbyt poważnie. Niby nie były to dla mnie odkrycia, gdyż poznałem pana Jana ponad dwanaście lat temu, ale teraz, z racji niniejszej pracy, przyglądałem się jego zachowaniu uważniej.

Zbliżał się moment kluczowy, czyli zaprezentowanie konkretnego tematu, który wtedy miał brzmieć *Jan Machulski – portret amanta*. Bałem się. Bałem się, że Pan Machulski, Ten Machulski, uzna ów temat za niestosowny, nieadekwatny do dorobku,

nie jego biografii, dorobku teatralnego i filmowego, a także dyrektorskiego i pedagogicznego.

„Na wieki wieków amant” – mówi się o pewnego rodzaju aktorach, w sposób niezupełnie neutralny. Niewątpliwie amantem jest również Jan Machulski, ale nie w znaczeniu znanym z przytoczonego powiedzonka. Próba pogłębienia dobrze ugruntowanego, a jednak zbyt płaskiego spojrzenia na aktora, który często bywa kojarzony z jedną rolą, a nie z siedemdziesięcioma innymi, często budzi nieufność, a nawet agresję. Zwłaszcza, jeśli chodzi o artystę, który cieszy się dobrym samopoczuciem i nie próbuje przeproszać nikogo za to, że odniósł



płaski sam w sobie, a dodatkowo „spłaszczający” postać – nie filmową, nie teatralną, nie literacką – postać pana Jana. Bałem się, że może się nawet obrazić i wyśle mnie z podobnym pomysłem do jakiegoś miernego komedianta, specjalisty od wyznań i wzdychań... Bałem się, że ukryta w temacie prowokacja obróci się przeciwko mnie.

Padł tytuł, a po nim zapadła cisza. Gdyby trwała ona dłużej, ze strachu padłbym ja. Ale Pan Jan zamyslił się, zmarszczył czoło, spojrzał jakoś poważniej, bardziej badawczo niż dotychczas i powiedział: „Nnnnoo...Ale ja jestem charakterystyczny amant...”. I tym jednym zdaniem Pan Jan Machulski nie tylko zmienił mi tytuł pracy magisterskiej, ale również podpowiedział sposób na analizowa-

sukces i jest człowiekiem spełnionym – a właśnie tak postrzegam mojego bohatera. Jednak spróbuję – zbyt wiele ról i przedsięwzięć związanych z Janem Machulskim jest pomijanych i jakby zapomnianych. Jestem pewien, że mamy do czynienia ze specjalistą od znajdowania kompromisów: pomiędzy ciężką pracą dla sprawy a zagadnieniami komercyjnymi, między filmem a teatrem, między autopromocją a poświęceniem dla innych, między aktorstwem a reżyserią. Dla mnie to również sentymentalna wycieczka do początków fascynacji teatrem, której bez Haliny i Jana Machulskich mogłoby nie być.

Lektura powyższego tekstu może budzić pewien niepokój – przecież to niemożliwe, żeby Jan Ma-

chulski był człowiekiem bez skazy, otoczonym pełnym szacunkiem i podziwem przez wszystkich, nie tylko własnych wychowanków... Gdybym nie wspomniał o tym, że nie brakuje negatywnych opinii o moim bohaterze i jego działaniach, byłbym po prostu nieszczerzy, a moja praca nierzetelna. Przez lata spędzone w otoczeniu pana Jana usłyszałem wiele głosów krytycznych. Również ludzie, którzy nigdy nie zbliżyli się do Teatru Ochoty czy Szkoły Machulskich i jej założyciela, wypowiadali w mojej obecności krytyczne opinie o moim bohaterze. Często w tego typu wypowiedziach pojawiał się wątek powodów, dla których Machulski stworzył teatr przy ul. Reja – niektórzy uważają, że była to jedynie próba stworzenia bezpiecznej



przystani dla aktora w średnim wieku i sposób wyzwolenia się spod władzy reżyserów i dyrektorów. Rzekomo „Ochota” miała dać Panu Janowi możliwość zrealizowania ambicji artystycznych, które nie mogłyby być zaspokojone w innych teatrach, a także utworzenia przestrzeni zawodowej dla małżonki „Machula”, która przestała uprawiać aktorstwo. Mówiono również, że „Ochota” to tak naprawdę wizja i dzieło Haliny Machulskiej, w którym Pan Jan pełnił jedynie funkcję medialnej wizytówki i argumentu w finansowych negocjacjach ze sponsorami. Powyższy pogląd nie przeszkodził jednak w sformułowaniu zarzutu, że jedyną gwiazdą teatru przy ul. Reja był jego dyrektor, a cały zespół aktorski musiał pogodzić się z rolą koniecznego, ale niewygodnego tła. Ponoć następcą Machulskiego na kierowniczym stanowisku uważał kilkanaście lat pracy na deskach „Ochoty” za stratę czasu i zahamowanie własnej kariery. Wreszcie pojawiła się opinia, że autorski teatr to tak naprawdę koniec wielkiej kariery Machulskiego, który powinien nadal korzystać z przywilejów gwiazdy rodzimego kina i stać w jednym rzędzie z Gajosem, Łapickim, Nowickim, Niemczykiem i innymi, zamiast skupiać się na pseudo-społecznej działalności i realizować ambicje żony. Wieszczono, iż „Machul” marnuje talent, rozmienia go na drobne. Z drugiej strony, gdy Pan Jan podjął się pracy nad *Królem Learem*, tak jako reżyser, jak i odtwórca tytułowej roli, niektórzy uznali to za przejaw megalomanii i niedopuszczalnego braku pokory wobec dzieła i zawodu.

Praca Jana Machulskiego w Filmówce także nie jest oceniana jednoznacznie. Słynna szkoła, podzielona na kilka „frakcji”, z których jedna była „frakcją Machula”, nie zawsze dobrze znosiła

reformatorskie zacięcie mojego bohatera, a jego oponenti zarzucają mu brak talentów pedagogicznych. Grono wybitnych wychowanków tłumaczy oni zwykłym szczęściem, a nie intuicją. Wśród kandydatów na aktorów opowiadane są historie o tym, kto z kim nigdy nie zasiada w komisji i kto na czym roku nigdy nie poprowadzi zajęć. Warto zaznaczyć, że przeciwnicy Pana Jana to często wybitni artyści, którzy ustępują mu jedynie popularnością. Osobiście słyszałem głosy dawnych studentów, którzy uważali, że Machulski nie przykładają się do pracy, zbyt wielkie nadzieje pokładając we wrodzonych talentach podopiecznych oraz, że od lat bazuje na tych samych tekstach, a kolejne egzaminy pod jego kierunkiem niewiele się od siebie różnią.

Powołanie do życia szkoły prywatnej, podobnie jak inne inicjatywy Pana Jana, również wzbudziło dyskusje. Sam fakt powstania kolejnej „fabryki bezrobotnych” – jak często określa się szkoły aktorskie – przez wielu uznany został za niepoważny. Plotkowano o tym, że mojemu bohaterowi nie starcza już siły na nowe osiągnięcia artystyczne, więc próbuje on zwrócić na siebie uwagę w inny sposób. Mówiono też, że jedynym powodem, dla którego Machulscy utworzyli szkołę, jest chęć wzbogacenia się lub próba udowodnienia całemu światu i sobie, iż słynne małżeństwo jest jeszcze w stanie, mimo wieku, zajmować się sprawami sztuki. Wokół samej szkoły, jej programu, wysokości czesnego, kadrze i metodach pracy rozgorzała w środowisku młodych aktorów i kandydatów na aktorskie studia taka sama dyskusja, jak wokół każdej nowej placówki kształcącej adeptów sceny. Gdy szkoła zaczęła pracę pełną parą, mówiono, że Pan Jan lekceważy Filmówkę na rzecz nowego miejsca pracy. To znaczy: tak mówiono w Łodzi, albowiem w Warszawie twierdzono, iż jest dokładnie odwrotnie.

Jeśli chodzi o refleksje nad dorobkiem filmowym Jana Machulskiego, zaznaczę jedynie, że dla wielu swoich kolegów jest on aktorem jednej roli, którą zagrał przed wieloma laty. Problem w tym, że wymieniają oni... różne role!

Jedno przysłowie mówi, że im więcej masz sukcesów, tym więcej masz wrogów, a drugie, iż prawda zawsze leży po środku.

\* Niniejszy tekst powstał w związku z rozprawą magisterską autora, zatytułowaną *Jan Machulski. Portret amanta charakterystycznego*.



**Jan Machulski** (1928–2008) – aktor teatralny i filmowy, reżyser, dyrektor teatru, pedagog, animator kultury, społecznik. Profesor Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. L. Schillera w Łodzi, wieloletni dziekan Wydziału Aktorskiego tej uczelni. Grał na scenach Lublina, Łodzi i Warszawy. W latach 1970–1995 prowadził, wraz z żoną Haliną Machulską, warszawski Teatr Ochoty – placówkę pomyślaną jako teatr posłanniczy, wiodący permanentny dyskurs z widownią. W Teatrze Ochoty działało też przeznaczone dla młodzieży szkolnej Ognisko Teatralne przygotowujące, nie tylko dla teatru, kadry przyszłej, niepokornej inteligencji. Machulski – świetnie uwarunkowany amant i aktor charakterystyczny był jedną z najwybitniejszych osobowości swego pokolenia. Grał w sztukach Szekspira, Żeromskiego i najwięcej w repertuarze współczesnym. Sławę i niezwykłą popularność przyniosły mu role filmowe, szczególnie w *Ostatnim dniu lata* T. Konwickiego (1958), *Sublokatorze* J. Majewskiego (1966) i w filmie Juliusza Machulskiego *Vabank* (1981). Charyzmatyczność osoby i działań Machulskiego stała się najistotniejszym czynnikiem konstytuującym legendę artysty.

**Bartłomiej Magdżiarz** – absolwent Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej w Warszawie (2008). Wychowanek Ogniska Teatralnego u Machulskich. Podczas studiów w AT debiutował w Teatrze Powszechnym w Warszawie w sztuce H. Ibsena *John Gabriel Borkman* reżyserowanej przez Z. Zapasiewicza (2006). Obecnie jako aktor współpracuje w teatrach warszawskimi.



# JUBILEUSZOWY DIALOG POKOLEŃ

## IUNIORES PRIORES ORGANORIUM SEINENSIS 2008

Obecny kształt festiwalu ewoluował od codziennych koncertów, odbywających się równocześnie w wielu miejscowościach regionu, by zadomowić się już tylko w bazylice sejneńskiej, z jej nietypowym, trudnym wykonawczo instrumentem z 1907 r., zbudowanym przez Jonasa Garalevičiusa z Kowna. Prof. Julian Gembalski, prowadzący od 14 lat festiwalowe warsztaty organowe mówi, że organy te są „zbudowane przez organmistrza, który najwyraźniej nie ze wszystkimi problemami się uporał.(...) Są bardzo twarde i trzeba mieć silną rękę, by na nich dobrze zagrać.”<sup>1</sup>

Nie mniejszym wyzwaniem dla młodzieży organowej są organy w litewskiej Anikščiai (Oniyszcie), do której festiwal wędruje na ostatnie dwa dni, a którą łączą z Sejnami postaci biskupa Anto-

niego Baranowskiego (Baranauskasa) i ks. kanonika Stanisława Krumpiauska (Krumplewskiego), proboszcza kościoła św. Mateusza Ewangelisty. Stan techniczny i strój 3-manuałowych organów o trakturze mechanicznej angielskiej firmy Kingsgate Davidson z 1925 r. jest problemem dla każdego z wykonawców. Z drugiej strony warunki te są doskonałym sprawdzianem dla młodych artystów, zwłaszcza w zakresie wykorzystania przestrzeni akustycznej świątyni, estetyki brzmieniowej instrumentu i jego technicznej konstrukcji do odpowiedniej interpretacji literatury organowej różnych epok.

„Praca ze studentem polega na dobraniu odpowiedniej interpretacji utworu w odniesieniu do instrumentu. Trudność gry na organach polega na tym, że nie ma dwóch identycznych instrumentów. I trzeba tak dostosować utwór, by był jak najbardziej zbliżony do oryginału.”<sup>2</sup>

Obecność na festiwalu w Sejnach jest dla studentów wyróżnieniem. Ci, którzy już raz w nim uczestniczyli, z reguły przyjeżdżają tu do końca studiów, zachowując potem lata festiwalowe we wspomnieniach. Wspomnienia te pielęgnuje już ponad 300 studentów, głównie z Polski, ale także z Czech, Białorusi, Rosji, Litwy, Włoch, Finlandii, Niemiec, Holandii, Austrii i Słowacji. Sejny to nie tylko praca nad kształtowaniem osobowości artystycznej – to również wakacje, nowe kontakty, wymiana myśli przy ognisku.

Jako wykładowców i zarazem wykonawców festiwal miał zaszczyt gościć Johannes Gaffert, Bernhard Haasa, Martina Sandera, Ludgera Lohmana, Hansa Jürgena Kaisera, Gerharda Gnanna z Niemiec, Leopoldas Digrysa i Balysa Vaitkusa z Litwy, Wijnanda van de Pola z Włoch, Petera Planavsky'ego, Heriberta Metzgera z Austrii oraz Magdalenę Czajkę, Mariana Sawę i Stanisława Morytę. Kursy wykonawcze od początku prowadzi Julian Gembalski i Józef Serafin. Od trzech lat festiwalowi asystuje ad. Roman Szlaużys z UMFC. Prof. Stanisław Moryto, rektor UMFC to dla uczestników przede wszystkim organista i znakomity kompozytor. Pierwszy dzień pracy nad interpretacją utworów poświęcony był jego kompozycjom. Hymn *Veni Creator* prezentował J. Serafin, organowy fragment *Introitus* i *Benedictus* z *Mszy Legnickiej* Adam Kowalski z warszawskiej klasy J. Serafina. Seminarium prowadzone przez kompozytora i wykonawcę prezentowanych utworów stanowiło pewne novum i zostało przyjęte przez organową młodzież z wielkim uznaniem.

Jubileuszowy popis improwizacyjny Juliana Gembalskiego, drugiego obok Józefa Serafina „etatowego” profesora sejneńskich spotkań, poprzedziła *Fantazja a-moll* Jana Sebastiana Bacha, niezmiernie rzadko wykonywana z racji swej improwizacyjnej, stawiającej wysokie wymagania wykonawcze natury. Wydawało się, że organista nie dotyka klawiatury, a jednak czytelny był każdy dźwięk utworu lipskiego geniusza. *Partita*

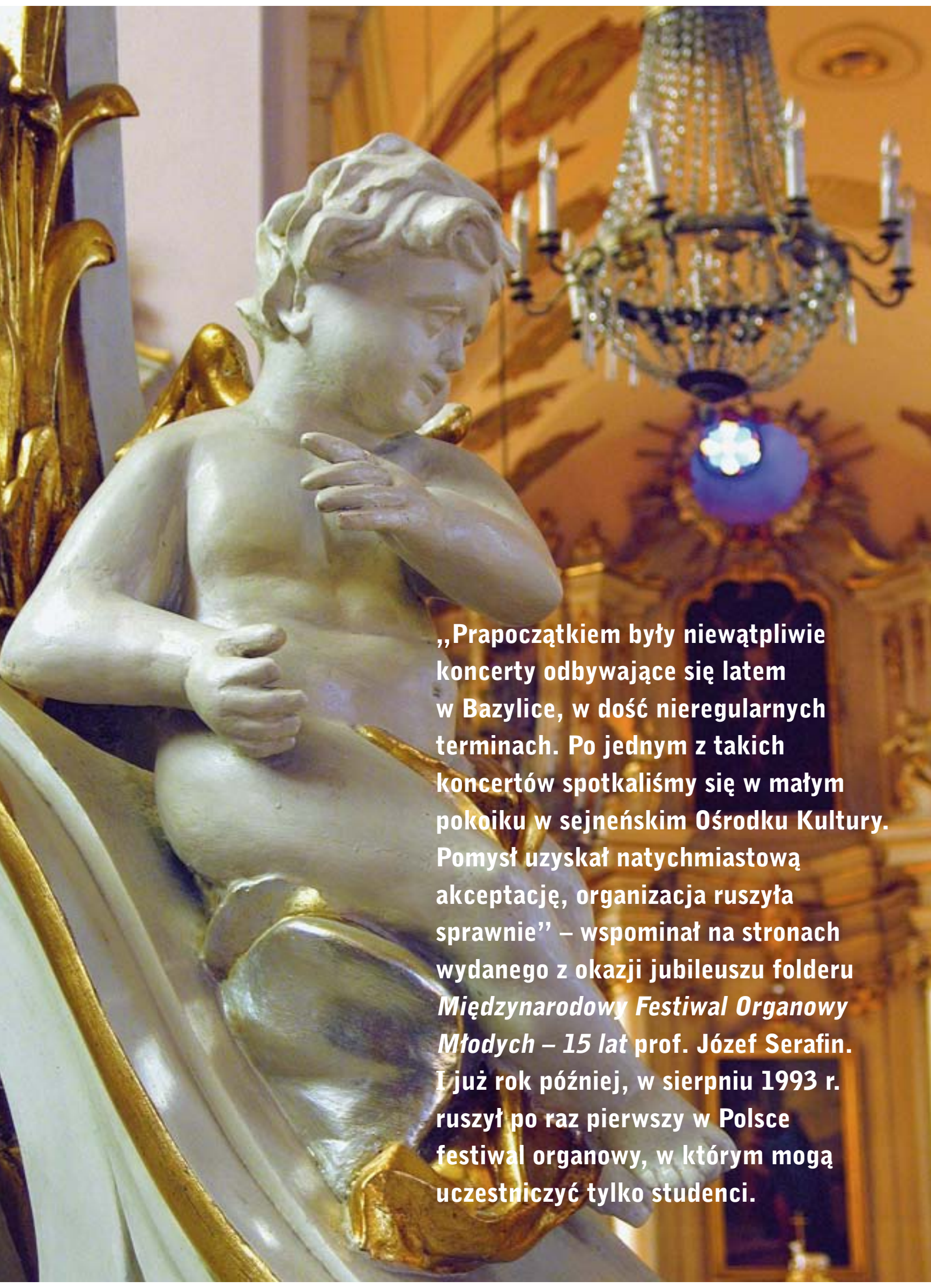
1

J. Gembalski, „Więści Sejneńskie”, 2007, nr 8.

2

J. Gembalski, op. cit.





**„Prapoczątkiem były niewątpliwie koncerty odbywające się latem w Bazylice, w dość nieregularnych terminach. Po jednym z takich koncertów spotkaliśmy się w małym pokoiku w sejneńskim Ośrodku Kultury. Pomysł uzyskał natychmiastową akceptację, organizacja ruszyła sprawnie” – wspominał na stronach wydanego z okazji jubileuszu folderu *Międzynarodowy Festiwal Organowy Młodych – 15 lat* prof. Józef Serafin. I już rok później, w sierpniu 1993 r. ruszył po raz pierwszy w Polsce festiwal organowy, w którym mogą uczestniczyć tylko studenci.**



w stylu barokowym improwizowana na temat pieśni *Zdrowaś bądź Maryja* wyłynęła jakby z ducha bachowskiej *Fantazji*. Dziesięć jej wariacji to prezentacja niemal wszystkich technik wariacyjnych baroku.

Prof. Gerhard Gnann, jeden z najbardziej utalentowanych organistów swojej generacji, miał już okazję zaprezentować talent interpretacyjny polskiej publiczności. Potwierdził go tegorocznym recitalem mistrzowskim w sejneńskiej Bazylice Mniejszej. Już rozpoczynająca występ *Aria de'to Baletto* Frescobaldiego obaliła mit trudnej traktury sejneńskich organów. Bachowski chorał *Jesu, wie ist dein Gestalt* op.1094 zachwyił oszczędnością ekspresji, porywając słuchacza rozpędzonym żywiołem *Fugi Gigue* G-dur BWV 577. Zamknięcie recitalu chorałem *O Welt, ich muss dich lassen* op.post.122 i *Preeludium g-moll* Brahmsa przekonało ostatecznie o jeszcze jednej wielkiej sztuce Gnanna – sztuce genialnego balansowania między epokami, stylami i emocjami.

Zajęcia warsztatowe z Gnannem w opiniach studentów, zwłaszcza tych, którzy już po raz kolej-



renomowanymi nazwiskami. Podczas obu koncertów w Anikščiai młodzi muzycy pokazali swój kunszt interpretacyjny. Atmosfera koncertów nasycona była klimatem solidarności w pasji muzycznej, dominującej nad ewentualną rywalizacją. Jubileusz minął – oby ta uroczysta momentami celebracja stała się impulsem do realizacji koniecznego już od paru lat remontu instrumentu, bez którego przecież Sejneński Organowy Festiwal Młodych dzieć się nie może. Spełnienie tych oczekiwań należy pokładać w obecnych na ubiegłorocznym koncercie inauguracyjnym konsulu Republiki Litewskiej w Sejnach, Liudvikasie Milašius, przedstawicielach władz miasta i urzędu marszałkowskiego, wspierającego festiwal duchem i finansami burmistrza Jan S. Kap oraz dyrektor Ośrodka Kultury w Sejnach, Dariusz J. Tomczyka.

ny uczestniczyli w festiwalu, należały do najbardziej pasjonujących, dających wymierne rezultaty w umiejętności myślenia o muzyce i przystosowaniu repertuaru do rodzaju instrumentu

Roman Szlauzys, adiunkt Katedry Organów warszawskiego Uniwersytetu Muzycznego, zaznaczył swoją muzyczną osobowość dwiema świetnymi interpretacjami. Kończąc finałowy sejneński koncert I *Sonatą f-moll* F. Mendelssohna-Bartholdy'ego dał pokaz mistrzowskiego budowania romantycznego nastroju kantyleny w części II i patos w III części.

Mistrzostwu wykonawczemu i sztuce improwizacji profesorów dorównywała młodzież organowa. Na ich koncerty publiczność przychodziła równie chętnie, jak na koncerty anonsowane na afiszach





**Wanda Falk** – absolwentka PWSM w Krakowie w specjalności teorii muzyki i kompozycji oraz studiów doktoranckich w warszawskiej PWSM. W działalności naukowej i publicystycznej skupiła się głównie na pracach i publikacjach związanych z historią budownictwa organowego. Opracowuje komentarze do płyt, głównie z literaturą organową, prowadzi koncerty m.in. Festiwalu Organowego w Sejnach, który również od kilku lat recenzuje. W 2004 roku animowała w Przemyślu (wspólnie z franciszkaninem o. Jackiem Wójtowiczem) projekt festiwalu organowo – kameralnego „Muzyka Młodych u Franciszkanów”, którego piątą edycję prowadzi obecnie w Sanoku jako dyrektor programowo-artystyczny.



# NA ZAKOŃCZENIE ROKU HERBERTA

ASPIRACJE 68



Gra Stanisław Skoczylski



11 grudnia 2008 roku odbył się w Studio S-1 Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina poetycki koncert improwizacji perkusyjno-fortepianowej, zatytułowany *Herbert – inspiracje* w wykonaniu: Jerzego Maciejewskiego (fortepian), Stanisława Skoczyńskiego i Leszka Lorenta (instrumentarium perkusyjne).<sup>\*</sup> Tematy do muzycznych improwizacji stanowiły wiersze zmarłego przed dziesięciu laty poety. Zostały one tak dobrane przez deklamującego je Andrzeja Ferencę, aby oddać niezłomność ducha ich twórcy, walczącego swą poezją o piękno, prawdę i sprawiedliwość. Zbigniew Herbert idee te wyniósł i utożsamiał z duchowością swego rodzinnego Lwowa. Wykonawcom koncertu udało się stworzyć wspaniały poetycko-muzyczny obraz tęsknoty za tym, co utracone ale obecne, powracające. Stąd zapewne całość koncertu przybrała formę sonaty przetwarzającej powracające tematy, aż do finalnego powtórzenia. Za *Brewiarzem* Herberta słuchacze usłyszeli:

*życie moje*

*powinno zatoczyć koło*

*zamknąć się jak dobrze skomponowana sonata.*

Zostaliśmy wprowadzeni do Lwowa, którego obraz twórcą *Pana Cogito* nosił zapisany w serdecznej pamięci. Pozostał wierny kresowemu miastu, które opuścił wraz z rodziną na zawsze w 1944 roku. Odtąd Lwów powracał w wierszach, jako symbol niepodległej myśli i wierności. W *Raporcie z oblężonego Miasta* Herbert wyznaje:

*cmentarze rosną maleje liczba obrońców*

*ale obrona trwa i będzie trwała do końca*

*i jeśli Miasto padnie a ocaleje jeden*

*on będzie niósł Miasto w sobie po drogach wygnania*

*on będzie Miasto.*

Herbert pragnął, by pochowano go na Cmentarzu Łyczakowskim. Może obok Grottgera, może obok Zapolskiej, może obok Konopnickiej, a może obok swego przedwcześnie zmarłego brata. Stało się inaczej. Ale jednak... Grób Zbigniewa Herberta na Cmentarzu Powązkowskim położony jest naprzeciwko grobu Andrzeja Hiolskiego, wielkiego śpiewaka rodem – tak jak i Herbert – z lwowskiego Łyczakowa.

Improwizacja fortepianowa połączona z muzyką dzwonów wprowadziła słuchaczy do Łyczakowskiego kościoła pod wezwaniem św. Antoniego, jedynej lwowskiej świątyni, obok katedry łacińskiej, gdzie nieprzerwanie odprawia się msze po polsku. W tym kościele w drugi dzień świąt Bożego Narodzenia 1924 roku został ochrzczony Zbigniew Herbert. Jego rodzina mieszkała w pobliżu, był to więc ich kościół parafialny. Na pamiątkowej tablicy umieszczonej pod kościelnym chórem czytamy:

*co noc*

*stoję boso*

*przed zatrzaśniętą bramą*

*mojego miasta*



Nostalgiczną melodię marimby i wyciszone uderzenia gongu wywołał wiersz *W mieście*:

*W mieście kresowym do którego nie wrócę (...)*

*w moim mieście dalekim do którego nie wrócę (...)*

*w moim mieście którego nie ma na żadnej mapie (...)*

Ze Lwowa wyniósł Herbert „potęgę smaku”, a więc to, co zachwycało go w postawie profesor Lzydory Dąmbskiej, która po ekspatriacji ze Lwowa wykładała filozofię w Toruniu, gdzie studiował Herbert. Na pytanie skąd miała odwagę na „odmowę, niezgodę i upór”, profesor Dąmbska odpowiada:

*...w gruncie rzeczy była to sprawa smaku*

*Tak smaku*

*w którym są włókna duszy i chrząstki sumienia.*

Rytmiczna muzyka werbla towarzyszyła *Kołatce* przedstawiającej

*suchy poemat moralisty*

*tak – tak*

*nie – nie*

Koncert zakończyło muzyczno-metafizyczne spojrzenia na poezję Zbigniewa Herberta z perspektywy Wysokiego Zamku, o którym Stanisław Lem pisał: *Tym czym jest dla chrześcijanina niebo, był dla każdego z nas Wysoki Zamek.* Herbert tak oto kończy wiersz zatytułowany *Wysoki Zamek*:

*...nas niedługo zabiorą na wieczornych skrzydłach (...)*

*na inny jeszcze wyższy zamek.*

**Jagna Dankowska**

<sup>\*</sup> Koncert finansowany był przez Miasto Stołeczne Warszawa, a jego organizatorami była Agencja Muzyczna Trio i Towarzystwo Sztuki Perkusyjnej.

# ORKIESTRA UMFC W MOSKWIE



Dyryguje Monika Wolińska



Rosyjsko-polska studencka orkiestra symfoniczna wystąpiła w Moskwie w ramach sezonu kultury polskiej, zorganizowanego w ostatnich tygodniach minionego 2008 roku przez Instytut Adama Mickiewicza pod patronatem Ministerstw Kultury Rosji i Polski. Wspólny koncert studentów Moskiewskiego Państwowego Konserwatorium im. Piotra Czajkowskiego, Rosyjskiej Akademii Muzyki im. Gniesinych i warszawskiego Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina znakomicie zilustrował ideę przewodnią cyklu prezentacji polskiej kultury w stolicy Rosji, nazwanych „Dialogiem kultur”. Muzyka bowiem z natury swej, jako przekaz pozawerbalny, kierujący swoje przesłanie wprost do słuchacza, nawiązuje z nim bezpośredni dialog. Tym bardziej dialogiem jest wspólne

muzykowanie w zespołach kameralnych i orkiestrze, a gdy znakomici artyści grają wspaniałą muzykę, to niekiedy wytwarza się nieporównywalny z innymi przeżyciami nastrój świętowania muzyką. I właśnie taki był koncert, który odbył się 19 grudnia 2008 roku w historycznej Sali Akademii im. Gniesinych.

W pierwszej części koncertu wystąpiła orkiestra Moskvia, składająca się ze studentów Konserwatorium im. Piotra Czajkowskiego, kierowana przez światowej sławy skrzypka Edwarda Gracza, admiratora muzyki polskiej. Profesor Gracz współpracuje z czołowymi przedstawicielami polskiej wiolinistyki, profesorami: Krzysztofem Jakowiczem, Konstantym Kulką i Romanem Lasockim, jest jurorem najważniejszych międzynarodowych





Dyryguje profesor Edward Gracz

i polskich konkursów skrzypcowych. Myśl pedagogiczna profesora Gracza zaowocowała m.in. sukcesami Jeleny Baevej, absolwentki jego klasy, laureatki I nagrody Międzynarodowego Konkursu Skrzypcowego im. Tadeusza Wrońskiego w Warszawie i I Nagrody na przedostatnim Międzynarodowym Konkursie Skrzypcowym im. Henryka Wieniawskiego w Poznaniu. Orkiestra Moskovia pod batutą Edwarda Gracza wykonała po mistrzowsku *Serenadę na orkiestrę smyczkową C-dur*, op. 48 Piotra Czajkowskiego oraz akompaniowała Lwowi Sołobodnikowowi w brawurowej interpretacji, oddającej idiom polskości zawarty w *Polone-*

*zie D-dur*, op. 4 Henryka Wieniawskiego. Solista jest studentem klasy skrzypiec profesora Gracza i laureatem ostatniej edycji Międzynarodowego Konkursu im. H. Wieniawskiego.

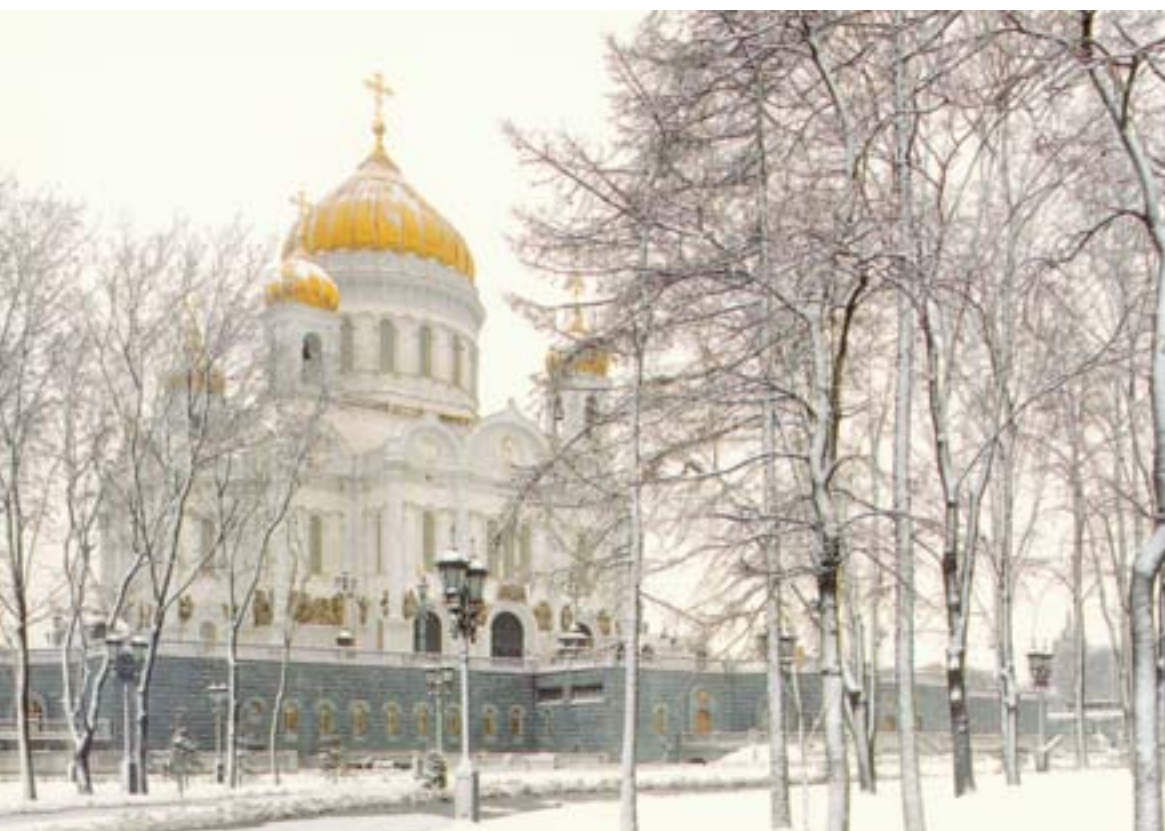
W drugiej części koncertu do orkiestry Moskovia dołączyli studenci Akademii Muzyki im. Gnieśnych i Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, tworząc duży skład orkiestry symfonicznej pod dyktando Moniki Wolińskiej, adiunkta w klasie dyrygentury warszawskiej uczelni. Po trzech zaledwie próbach orkiestra uzyskała jedność brzmieniową i umiejętność prowadzenia frazy muzycznej na tak wysokim poziomie artystycznym, jakby gra-

li wspólnie latami. Złożyły się na to kunszt i pasja młodzięcza muzyków, talent dyrygencki i świetnie dobrany repertuar. Rozpoczęto *Etiudą b-moll* Karola Szymanowskiego w transkrypcji orkiestrowej Grzegorza Fitelberga, następnie finezyjnie, zgodnie z duchem utworu, wykonano uwerturę fantastyczną *Bajka* Stanisława Moniuszki i na zakończenie poemat symfoniczny *Odwieczne pieśni* Mieczysława Karłowicza, ukazując głębię poetyki późnoromantycznej poprzez muzykę zwiastującą ukojenie płynące z połączenia z *Wszechbytem*. Przepętniona ekspresją muzyka Karłowicza porwała młodych artystów, prowadzonych wizją interpretacyjną Moniki Wolińskiej. Wykonanie *Odwiecznych pieśni* zainaugurowało obchody rocznicy stulecia śmierci Karłowicza (1909) przypadającej na rok bieżący.

Ze strony rosyjskiej polskimi studentami zajmowała się władająca znakomicie językiem polskim profesor Ligia Triakina, prowadząca klasę fortepianu w Konserwatorium im. P. Czajkowskiego. Ligia Triakina jest wychowanką Henryka Neuhaus, znakomitości muzycznej minionego wieku, który wykształcił plejadę światowej sławy pianistów, m.in. Światosława Richtera, Emila Gilelsa i Jakuba Zaka. Henryk Neuhaus, zaprzyjaźniony z Karolem Szymanowskim, był pierwszym wykonawcą jego *Etiudy b-moll* (Warszawa, 1906), zaprezentowanej na moskiewskim koncercie przez orkiestrę rosyjsko-polską.

Należałoby sobie życzyć, aby wspaniały rosyjsko-polski dialog muzyczny, sięgający dalekiej przeszłości, rozszerzał się na inne dziedziny...

**JD**





# PROFESOR — STUDENCI — FOTOGRAFIA

„Pracownia fotografii [kreatywnej – A.T.] na ASP dopiero rozkręca swoją działalność. Praca ze studentami z pewnością przynosi skutek widoczny dopiero po latach. (...) Sądząc po pierwszych pracach studentów, a także formalnych osiągnięciach pedagoga pracownia fotografii wydaje się mieć potencjał, który pozwala sądzić, że również w tej dziedzinie akademickiej edukacji warszawska uczelnia będzie śmiało rywalizować z ośrodkami (...), które ze względu na zaniedbania w stolicy wiodły przez lata prym. Forma już jest. Teraz trzeba nadać jej treść”. Do tych właśnie słów pochodzących z zakończenia tekstu Adama Mazura można byłoby sprowadzić sens wysmakowanej edytorsko książki-albumu (w sensie prezentacji prac studentów wręcz nad wyraz ekskluzywnego). Tekstami wstępnymi wydawnictwo opatrzyli rektor ASP, prof. Ksawery Piwocki oraz dziekan Wydziału Grafiki, prof. Piotr Smolnicki. Z kolei wspomnia-



Mariusz Dąbrowski

ny Adam Mazur, kurator zajmujący się fotografią z Centrum Sztuki Współczesnej w Zamku Ujazdowskim jest autorem zamieszczonego przed częścią albumową tekstu *Fotografia równa malarstwu, czyli mała historia fotografii artystycznej w Polsce*. O stronę edytorską książki zadbał Mariusz Gajewski, jeden z ciekawszych doktorantów w pracowni Dąbrowskiego, który swój talent do projektowania ujawnił w kolejnych katalogach wspomnianych imprez – WFFA i WBSM. Do sprzyjającego zanurzeniu się w zawartości albumu: dużemu formatowi, projektowej klarowności, oryginalnej, zachowującej decorum oprawie (świetny pomysł z tłoczeniem grzbietu) i dobremu papierowi, mogłaby przy kolejnej podobnej okazji dorównać nieco staranniejsza redakcja i korekta.

W kontekście całego tekstu kuratora z CSW, zadania stojące przed Mariuszem Dąbrowskim, a raczej oczekiwania, jakie snuje wobec pedagoga krytyk sztuki, wydają się bardzo ambitne. Bowiem „mała historia fotografii artystycznej” (będąca zapewne częścią innej, większej całości) odnosi się do najbliższego, polskiego kontekstu tej gałęzi twórczości oraz przeszłości nie tak znów mocno odległej od czasów, w których pierwszym absolwentem pracowni dyplomującej przychodzi kończyć studia na ASP. Przeprowadzona przez Mazura, syntetyczna ale czytelna i wyrazista analiza rozmaitych zjawisk i pojęć pojawiających się w historii polskiego piktorializmu (takich jak „soc-modernizm” czy „soc-parnasizm”) powinna dawać do myślenia nie tylko studentom (i nie tylko studen-

tom fotografii). Świadomość niebezpieczeństw, jakie stanowić mogą zbyt ścisłe uwikłania każdego rodzaju twórczości w swą epokę – jej dominujące trendy myślowe, sytuacje psycho-społeczne, albo też skrajny wobec nich negacjonizm, nieustannie ma swoją aktualność.

Mariusz Dąbrowski stwarza dla rozwoju swej pracowni (a chyba nie tylko jej) odpowiedni mikroklimat. Jego nie malejąca aktywność przynosi owoce na różnych platformach artystycznej wymiany – od dużych, wpisanych już na dobre we współczesny pejzaż kultury imprez, jak Warszawski Festiwal Fotografii Artystycznej (WFFA) czy Warszawskie Biennale Sztuki Mediów (WBSM), po międzynarodowe plenery studenckie i warsztaty fotograficzne, jak choćby ten ostatni, polsko-amerykański, w Afryce Północnej. Dzięki swym rozległym międzynarodowym kontaktom profesor stwarza swym studentom możliwość nie tylko zdobycia wiedzy i umiejętności związanych ściśle z autorskim programem pracowni, ale także daje szansę zaistnienia na scenie sztuki, jed-



Tomasz Bambot

nym słowem ich promuje. Dowodzi tego zarówno prezentowany album, jak i ubiegłoroczne zaproszenie Pracowni na prestiżowe międzynarodowe targi Photokina do Kolonii. Działalność i zapał pedagogiczny Mariusza Dąbrowskiego to przykład godny podkreślenia nie tylko dlatego, że już z albumu tzw. gołym okiem widać talent oka uzbrojonego niejednego z jego studentów. Prawda o tym, że pedagog tym lepszy im lepszych ma uczniów nie obowiązuje na uczelniach artystycznych powszechnie.

**Artur Tanikowski**

\* *Mariusz Dąbrowski and his students*, red. Jan Jakub Potocki, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 2009.



## GRUDZIEŃ 2008

Laureatem konkursu o Nagrodę Artystyczną Siemens została Mariusz Arczewski.



### 2 – 3 grudnia

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej odbyły się Międzynarodowe Spotkania Teatrów Jednego Aktora w Warszawie, przygotowane we współpracy z festiwałem Wrocławskie Spotkania Teatrów Jednego Aktora (WROSTJA). Główny nurt stanowiły spektakle inspirowane dziełami Szekspira: *Ofelia* wg *Hamleta* w wykonaniu Mariam Ghazanchian (Armenia), *Ryszard po Ryszardzie* wg *Ryszarda III* Lidii Danyliczuk (Ukraina), *Spektakl po spektaklu* (fragmenty utworów Williama Szekspira w tłumaczeniu Borysa Pasternaka) Aleksandra Rubinovasa (Litwa), *Hamlet* Arama Hovhannisiana (Armenia). Ponadto widzowie obejrzeli przedstawienie *Kicia* Wsiewołoda Czubenka zaprezentowany przez Władimira Kunina (Rosja) i *Wojna Klamma* Petera Scherera w wykonaniu Kai Hensel (Węgry). Wszyscy występujący aktorzy są laureatami wielu międzynarodowych festiwali.

### 9 grudnia

W Galerii „Aula” ASP w Warszawie (w Pałacu Czapskich przy Krakowskim Przedmieściu 5) miał miejsce wernisaż wystawy zatytułowanej *Marek Żuławski - doczesne i ponadczasowe*. Została ona zorganizowana przez Muzeum Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu wspólnie z Akademią Sztuk Pięknych w Warszawie zorganizowały w setną rocznicę urodzin Marka Żuławskiego – wybitnego malarza, grafika, krytyka i eseisty.

### 10 grudnia

W Kultur- und Bildungszentrum Gasteig w Monachium odbył się wernisaż wystawy Zygmunta Januszewskiego, zatytułowanej *Polska 1982-2008. Czas przemian - siła symboli. Instalacja i grafika spontaniczna*. Ekspozycja miała za zadanie prezentację wpływu solidarnościowego zrywu i przemian lat osiemdziesiątych na myślenie formą graficzną i refleksję nad znaczeniem postawy przeciwstawiania się każdej postaci zniewolenia – także artystycznego.

### 12 grudnia

W Galerii Test MCKiS w Warszawie odbył się pokaz prac nagrodzonych w edycji październikowej, listopadowej i grudniowej konkursu „Grafika Warszawska”.

Nagrodę Państwa Agnieszki i Pawła Gierzyńskich otrzymała absolwentka Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Aleksandra Czerniawska.

Nagroda Pana Dariusza Wasylkowskiego przyznana została Magdalenie Firlag.

### 13 – 14 grudnia

Przy ul. Dobrej 55 miała miejsce akcja „Przetwory 2008 – surowce wtórne, pomysły świeże”.

### 14 grudnia

W ramach Dnia Otwartego Wydziału Grafiki, miała miejsce akcja Komitetu Obrony Akademii, połączona z Targowiskiem Sztuki. Na dziedzińcu uczelni i w budynku wydziału odbyły się happeningi i koncerty z udziałem m.in. studentów z zaprzyjaźnionych uczelni – Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza oraz Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina.

### 19 grudnia

W Teatrze Współczesnym w Warszawie odbyła się premiera spektaklu *Moulin Noir: Antyrewia*, który jest rozwiniętą sceniczną adaptacją egzaminu z piosenki (rok akademicki 2007/2008) III roku Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej. Scenariusz na podstawie utworów Nicke`a Cave`a, Martyna Jaquesa i Toma Waita, (w przekładzie Romana i Aleksandra Kołakowskich), reżyseria Marcina Przybylskiego (wykładowcy AT).

## STYCZEŃ 2009

### 3 – 4 stycznia

Na Wydziale Sztuki Łalkarskiej Akademii Teatralnej w Białymstoku odbyły się pokazy spektaklu *Skrawki* wg *Otella* W. Szekspira w reż. Marcina Bartnikowskiego w wykonaniu Kompanii Doomsday – niezależnego zespołu, stworzonego przed trzema laty przez absolwentów WSL.

### 9 stycznia

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w ramach cyklu *Środa na Okólniku* odbył się koncert Chopin Academia Orchestra. Solista Marcin Zdunik (wiolonczela), zespół oraz jego dyrygent Jan Stanienda wykonali kompozycje Haydna, Brittena i Bartóka. Mimo, iż orkiestra powstała zaledwie 11 lat temu, może się już poszczycić współpracą z wybitnymi artystami, występami w prestiżowych salach koncertowych, jak również wieloma nagraniami.

### 10 stycznia

W Małej Auli ASP otwarto wystawę fotografii Ewy Tomaszewskiej, posłanki do Europarlamentu, poświęconą Parlamentowi Europejskiemu i innym obiektom Unii Europejskiej. Wystawa trwała do 30 stycznia.

### 11 stycznia 2009

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina odbył się koncert w wykonaniu studentów Wydziału Wokalnego UMFC zatytułowany *Marcelina Sembrich-Kochańska - 150. rocznica urodzin*. Słowo wstępne wygłosiła prof. Małgorzata Komorowska.

W Filharmonii Narodowej odbył się koncert z okazji 80. rocznicy urodzin Wandy Wilkomirskiej. Wśród solistów znaleźli się profesorowie Uniwersytetu Muzycznego: Tomasz Strahl (wiolonczela), Konstanty Andrzej Kulka (skrzypce), a także Andrzej

Gębski (skrzypce). Solistom towarzyszyła Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Narodowej pod dyrekcją Antoniego Wita.

---

## 14 stycznia

Po raz pierwszy w Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej odbyło się spotkanie z cyklu EVVIVA L'ARTE. To autorski projekt, który przez kilka sezonów gościł w warszawskim Teatrze Dramatycznym. Raz w miesiącu dwoje przedstawicieli świata sztuki, kultury, mediów spotykało się, by podjąć publiczną rozmowę na temat będący najczęściej odzwierciedleniem tego, co dla nich wspólne. Od stycznia spotkania odbywać się będą w Collegium Nobilium AT. Gośćmi pierwszego wieczoru zatytułowanego *TEATR.PL* byli Mikołaj Grabowski i Paweł Łysak.

---

## 14 stycznia

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w ramach cyklu *Środa na Okólniku* odbył się koncert kameralny, podczas którego wystąpili Roman Jabłoński (wolonczela) i Krystyna Borucińska (fortepian). Artyści wykonali utwory m.in. C. De Herveois oraz F. Mendelssohna.

---

## 15 stycznia

Ogłoszono wyniki konkursu na gadżet reklamowy Programu Trzeciego Polskiego Radia, skierowanego do studentów Wydziału Wzornictwa Przemysłowego warszawskiej ASP. Laureatami zostali: I miejsce – Joanna Jurczak i Aleksandra Marecka; II miejsce – dwie równorzędne nagrody: Klara Jankiewicz i Prakseda Yerka oraz Marta Słyk.

W Galerii Łazienkowska odbył się wernisaż wystawy *Struktury*. Był to drugi pokaz prac studentów z Pracowni Wiedzy o Działaniach i Strukturach Wizualnych z Wydziału Malarstwa warszawskiej ASP. Pracownią założoną przez prof. Romana Owidzkiego kieruje obecnie prof. Jacek Dyrzyński, z którym współpracują adi. II st. Wiesław Luczaj i dr Jan Mioduszewski. W wystawie wzięli udział: Katarzyna Bąkowska, Krzysztof Borkowski, Maciej Czyżewski, Anna Hlebowicz, Karolina Jarmolińska, Radosław Jastrzębski, Przemysław Klimek, Grzegorz Kozera, Konrad Lesiak, Urszula Łojko, Joanna Młacka, Maciej Pakalski, Tomasz Przybysz, Zbigniew Sikora, Łukasz Strupiechowski, Joanna Szufflita, Daniel Szymczyk, Melania Yerka.

---

## 18 stycznia

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina odbył się koncert Big-Bandu UMFC *Isn't she lovely - koncert trzech tenorów, czyli lekko, łatwo i przyjemnie*. Zabrzmiały kompozycje m.in. takich autorów, jak C. Corea, H. Hancock, K. Komeda i S. Wonder.

---

## 19 stycznia

W 50. rocznicę objęcia dyrekcji Teatru 13 Rzędów przez Jerzego Grotowskiego i w 10. rocznicę śmierci wielkiego artysty Wydział Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej zorganizował zdarzenie teatralne, którego mottem były słowa J. Grotowskiego: *Zainteresowanie istotą ludzką przywiodło mnie do teatru*. Rozmowę o najważniejszym w XX wieku reformatorze teatru inicjowali: historyk teatru prof. Leszek Kolankiewicz i reżyserzy: Piotr Cieplak i Paweł Passini. W spotkaniu wzięli też udział prof. Maja Komorowska, prof. Zbigniew Osiński, Piotr Borowski, prof. Wiesław Komasa, Tomasz Rodowicz i Mario Bragini, a prowadzili je Lech Śliwonik i Edward Wojtaszek.

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina odbył się koncert Katedry Kameralistyki Fortepianowej *Joseph Haydn – w 200. rocznicę śmierci kompozytora*. Opiekę artystyczną nad koncertem objęła prof. Maja Nosowska.

---

## 22 stycznia

Na wystawie *Dwudziestolecie - oblicza nowoczesności* w Zamku Królewskim w Warszawie miało miejsce spotkanie naukowe zorganizowane przez Międzywydziałową Katedrę Historii i Teorii Sztuki ASP.

---

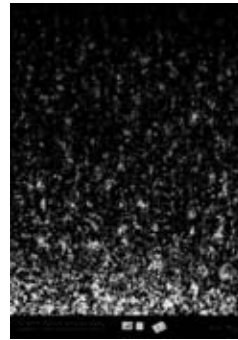
## 23 stycznia

W Galerii „Aula” Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie miało miejsce wernisaż wystawy grafiki i fotografii pt. *Sharing.. we-spół..* z Queensland College of Art, Griffith University, Brisbane, Australia. Wystawa czynna była do 30 stycznia 2009 r.

W warszawskiej Galerii Apteka Sztuki otwarto wystawę malarstwa Tomasza Milanowskiego. Była ona czynna do 16 marca br.

W Fundacji Profile przy ul. Hożej 41/22 w Warszawie odbył się wernisaż wystawy Krzysztofa Wodiczki *Autoportret 2*. Czynna do 28 marca ekspozycja, obejmowała rekonstrukcje kilku autoportretów artysty z początku lat 70., przypominała też prace mało znane, częściowo tylko zachowane i funkcjonujące w postaci dokumentacji.

W Galerii Nautilus w Krakowie otwarto wystawę bricolages Sławomira Marca pt. *Wszystko – z cyklu Nic podobnego*. Wystawa prezentuje cykl bricolages zbudowanych z fragmentów setek fotografii, tworzących razem swoistą tkanę zdarzeń. Dopełniają je aforyzmy autora zawierające słowo „wszystko” oraz drobne, przyklejone przedmioty, wyjęte z jego „szuflad pamięci”. Wystawa czynna była do 7 lutego.



---

## 26 stycznia

W warszawskiej Galerii Promocyjnej otwarto wystawę prac studentów z pracowni rysunku prof. Mariana Nowińskiego na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dział Sztuki warszawskiej ASP, zatytułowaną *Religia boga wyobraźni, czyli kolejny głupi tytuł*.

# LUTY 2008

W Zakopanem w galerii „Strug” przy Zespole Szkół Plastycznych im. Antoniego Kenara do 16 lutego br. trwała wystawa profesorów i pracowników dydaktycznych Wydziału Rzeźby warszawskiej ASP. Do wystawy doszło dzięki zaangażowaniu dyrektora Szkoły Kenara, Stanisława Cukra.

---

## 1 lutego

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina odbył się koncert inauguracyjny VII Forum *„Muzyka Dawna w UMFC*. Wystąpili: Władysław Kłosiewicz, Liliana Stawarz, Marek Toporowski, Monika Raczyńska oraz Międzuczelniana Orkiestra Barokowa pod kierunkiem Agaty Sapiechy. Na koncercie zabrzmiały koncerty klawesynowe J. S. Bacha.

---

## 3 lutego

W Sali im. J. Kreczmara Akademii Teatralnej odbyła się premiera trzeciego już spektaklu dyplomowego IV roku Wydziału Aktorskiego *Sceny z Różewicza* wg scenariusza i w reżyserii Wiesława Komasy. Spektakl jest oparty na dramatach Tadeusza Różewicza *Kartoteka*, *Wyszedł z domu* oraz *Grupa Laokoona*.

---

## 4 lutego

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina na koncercie śródownym odbył się koncert będący nagrodą Rektora Uniwersytetu dla laureatów cyklu koncertowego organizowanego przez Austriackie Forum Kultury i Uniwersytet Muzyczny F. Chopina. Kwartet Smyczkowy „Forum” wykonał kompozycje Ullmanna, Eröda i Korngolda.



---

## 6 lutego

Wernisaż wystawy siostr Agaty i Doroty Borowych, zatytułowanej *Chłopaki* miał miejsce w warszawskiej Galerii Wizytującej. Ekspozycja czynna była do 3 marca br.



W Muzeum Lubelskim w Lublinie otwarto wystawę prof. Andrzeja Węclawskiego pt. *Alfabet znaków*, którą stanowił autorski wybór ponad 90 prac powstałych na przestrzeni przeszło dwudziestu ostatnich lat. Wystawa czynna była do 10 marca br.



---

## 11 lutego

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w ramach cyklu *Środa na Okólniku* odbył się koncert Ravel Piano Duo. Pianistki Agnieszka Kozło i Katarzyna Ewa Sokołowska, we współpracy z kwartetem wokalnym oraz solistami-instrumentalistami, wykonały kompozycje Schumanna, Debussy'ego i Infante.

---

## 14 lutego

W Galerii Mareckiego Ośrodka Kultury w Markach miał miejsce wernisaż wystawy Aleksandry Krupskiej *Dwa Światy* oraz wykład wygłoszony przez autorkę ekspozycji, zatytułowany *Marcin Groblicz - znany lutnik, nieznan alchemik i artysta I poł. XVIII wieku*.

Aleksandra Krupska jest pracownikiem naukowo-dydaktycznym na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki w Katedrze Technik i Technologii Malarstwa na Podobrazach Ruchomych. Obecnie kieruje Pracownią Technologii i Kopii Malarstwa Średniowiecznego.

Na Wydziale Grafiki ASP odbyło się kolejne Targowisko Sztuki.



---

## 15 lutego

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, na niedzielny koncert Katedry Instrumentów Smyczkowych zatytułowanym *Grażyna Bacewicz in memoriam - koncert w 100-lecie urodzin kompozytorki*, zabrzmiały kompozycje skrzypcowe wielkiej polskiej twórczyni.

---

## 18 lutego

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w ramach cyklu *Środa na Okólniku* odbył się koncert będący portretem kompozytorskim Pawła Łukaszewskiego. Wystąpili soliści Anna Mikołajczyk, Emilian Madey, Marcin Łukaszewski i Paweł Gusnar oraz zespoły: Ravel Piano Duo i Varsovia Piano Trio. Ponadto udział w koncercie wzięli: Zespół Instrumentów Dętych Błazanych Opery Narodowej oraz Orkiestra Zespołu Państwowych Szkół Muzycznych im. F. Chopina w Warszawie pod dyrekcją Sławka Wróblewskiego.

W Filharmonii Narodowej odbył się koncert kameralny XIII Forum Lutosławskiego, na którym wystąpili m.in. profesorowie Uniwersytetu Muzycznego: Stanisław Skoczyński (perkusja) i Jarosław Malanowicz (organy).

W Galerii „Aula” ASP w Warszawie otwarto poplenerową wystawę malarstwa *Szydłów 2008* zorganizowaną przez Fundację Czaplą Art oraz warszawską ASP.

Na 2. piętrze siedziby Wydziału Malarstwa ASP otwarto wystawę Urszuli Łojko pt. *Ecce Homo*.

---

## 22 lutego

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina odbył się koncert *Inscenizacje Pieśni Kabaretowej*, w wykonaniu studentów UMFC. Autorką choreografii przedsięwzięcia była Hanna Chojnacka.

---

## 23 lutego

W Akademii Teatralnej miała miejsce promocja książki *Kubły, kubły, miliony kubłów w zupie*, będącej pokłosiem zorganizowanej w dniach 22-25 kwietnia br. przez Koło Naukowe Wydziału Wiedzy o Teatrze AT ogólnopolskiej konferencji poświęconej teatrowi Jerzego Grzegorzewskiego. Pokazano film dokumentalny ze spotkania z Jerzym Grzegorzewskim po jednej z premier w Teatrze Studio (film ze zbiorów Jerzego Karpińskiego i przez niego zrealizowany). W promocji wzięli udział: Agnieszka Jakimiak (IKP UW), Michał Mizera (UJ) i Janusz Majcherek (AT). Książka została wydana przez Akademię Teatralną przy wsparciu finansowym Ministerstwa Kultury i Sztuki.

W warszawskiej Galerii XX1 miał miejsce wernisaż wystawy Arkadiusza Karapudy *Azyle*. Wystawa czynna była do 6 marca.



---

## 24 lutego

W Galerii Aspekt (rektorat ASP) miały miejsce wernisaże dwu wystaw: Mariusza Dąbrowskiego *Szała* oraz *Mariusz Dąbrowski and his students*, połączona z prezentacją albumu pod tym samym tytułem.



---

## 25 lutego

Tym razem pod szyldem *Evviva Yarte* w Collegium Nobilium Akademii Teatralnej wystąpili prozaicy, którzy inspiracje dla swej twórczości czerpią z przeszłości. Gośćmi byli Eustachy Ryłski i Jacek Dehnel, a wieczór zatytułowany *Sztuka z przeszłości* poprowadził Rafał Stawoń.

---

## 26 lutego

W Małej Auli ASP otwarto poplenerową wystawę malarstwa *Pejzaż zewnętrzny - pejzaż wewnętrzny*, zorganizowaną przez Studium Pedagogiczne Akademii

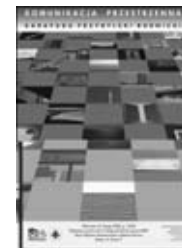
Sztuk Pięknych w Warszawie. Autorami pokazanych prac byli w większości uczestnicy Warsztatu Terapii Zajęciowej przy ul. Głogowej 2b w Warszawie. Do udziału w projekcie zostali zaproszeni uczestnicy środowiskowego Domu Samopomocy I przy ul. Rydygiera 3 w Warszawie oraz studentki Studium Pedagogicznego Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Prace powstały z wzajemnej inspiracji niepełnosprawnych i pełnosprawnych uczestników pleneru w Mielniku nad Bugiem.



---

## 27 lutego

W Galerii Piwnice BWA w Kielcach miał miejsce wernisaż wystawy Arkadiusza Karapudy, Igora Przybylskiego i Łukasza Rudnickiego, zatytułowanej *Komunikacja przestrzenna - zapis malarski*. Ekspozycja czynna była do 31 marca 2009 r.



---

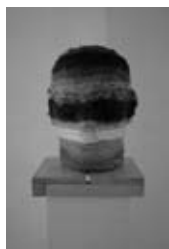
## 28 lutego

W warszawskiej Królikarni otwarto wystawę *Aktualny Obraz*. Stanowiła ona kontynuację obchodów 60-lecia powstania Wydziału Malarstwa warszawskiej ASP. Wystawa czynna była do 29 marca b.r.



# MARZEC 2008

W Galerii Sztuki na zamku w Suchej Be-  
skidzkiej otwarto wystawę pedagogów Wy-  
działu Rzeźby warszawskiej ASP. Wystawa  
czynna był do 31 marca b.r.



## 1 marca

Na Wydziale Sztuki Łalkarskiej Akademii  
Teatralnej w Białymstoku odbyła się pre-  
miera spektaklu dyplomowego IV roku kie-  
runku aktorskiego *O mój tato, biedny tato,  
mama powiesiła Cię w szafie na śmierć,  
a mnie się serce kraje na ćwierć* w reżyse-  
rii Marcina Bikowskiego. Spektakl jest luź-  
ną interpretacją dramatu Artura Kopita.



## 2 marca

W budynku Mazowieckiego Urzędu Woje-  
wódzkiego odbył się wernisaż wystawy ab-  
solwentów warszawskiej ASP, laureatów  
nagrody Dyplom im. Józefa Szajny. Na-  
grodzeni to absolwenci ASP z 2008 roku  
z Wydziału Malarstwa: Magdalena Dukie-  
wicz, Jerzy Goliszewski i Sabina Twardow-  
ska. Wystawa czynna była do 16 marca br.



## 4 marca

W warszawskiej Galerii Promocyjnej Staro-  
miejskiego Domu Kultury otwarto wystawę  
malarstwa Artura Winiarskiego. Wystawa  
czynna była do 29 marca 2009 roku.

W warszawskiej Galerii m2 otwarto wysta-  
wę Pawła Dunalę zatytułowaną *Mushroom  
story* – jako pierwszą część cyklu „3 x Du-  
nal”. Wystawa czynna była do 4 kwietnia  
b.r.

## 5 marca

W budynku Wydziału Malarstwa warszaw-  
skiej ASP otwarto wystawę prac studenc-  
kich z pracowni malarstwa profesora Mar-  
ka Sapetty. Wystawa czynna była do 19  
marca 2009 roku.

Brawurowo zagrana rolę Kawalera  
w *Umowie czyli Lajdaku ukaranym* Pierre  
de Marivaux w reżyserii Jacques Lassalle  
w Teatrze Narodowym zadebiutowała stu-  
dentka IV roku Wydziału Aktorskiego Aka-  
demii Teatralnej – Wiktoria Gorodeckaja.

## 6 marca

W Galerii Kameralnej w Słupsku odbył  
się wernisaż wystawy malarstwa Łukasza  
Rudnickiego *OTO ATAK*. Wystawa czynna  
była do 5 kwietnia b.r.



## 6 – 7 marca

W warszawskim Centrum Expo XXI odbył  
się „Ogród Sztuk – Salon Szkolnictwa Arty-  
stycznego Perspektywy 2009”, z udziałem  
m.in. Akademii Sztuk Pięknych w Warsza-  
wie.



## 7 marca

W Galerii Kasyno w Podkowie Leśnej odbył  
się wernisaż wystawy programowej Pra-  
cowni Rzeźby I Roku Studentów Wydziału  
Malarstwa Warszawskiej ASP (opieka ar-  
tystyczna Jakub Łęcki).



## 9 marca

Międzynarodowe jury V Warszawskiego  
Festiwalu Fotografii Artystycznej przyzna-  
ło nagrody. Oprócz III miejsca i jednego  
z wyróżnień wszystkie pozostałe nagrody  
przypadły studentom warszawskiej ASP:  
Grand Prix – Agnieszka Jaźwińska (IV  
rok Sztuki Mediów); I miejsce – Krzysz-  
tof Ćwiertniewski (II rok Wydziału Grafi-  
ki); II miejsce – Magdalena Grela (III rok  
Wydziału Grafiki); wyróżnienie – Monika  
Skiers (V rok Sztuki Mediów); wyróżnie-  
nie – Klaudia Jastrzębska (V rok Sztuki Me-  
diów); wyróżnienie – Marcin Krajewski (III  
rok Sztuki Mediów); wyróżnienie – Maja  
Zembrzuska (IV rok Sztuki Mediów); Na-  
groda Art&Business – Agnieszka Jaźwiń-  
ska (IV rok Sztuki Mediów); Nagroda AR-  
TLUK – Klaudia Jastrzębska (V rok Sztuki  
Mediów); Nagroda FOTO – Monika Skiers  
(V rok Sztuki Mediów).

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka  
Chopina odbył się koncert zagranicznych  
gości z Hochschule der Künste Bern. Ar-  
tyści wykonali kompozycje solowe i ka-  
meralne Rodrigo, Debussy'ego, Ravela  
i Brahmsa.

## 10 marca

W budynku rektoratu ASP odbyło się spo-  
tkanie z prof. Justine Price z Canisius Col-  
lege, NY, która wygłosiła wykład dotyczący  
współczesnego amerykańskiego malar-  
stwa i fotografii.

## 11 marca

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka  
Chopina, w ramach cyklu *Środa na Okól-  
niku* odbył się koncert symfoniczny. Kwar-  
tetowi Wilanów towarzyszyła Orkiestra  
Symfoniczna UMFC pod dyrekcją Marcina  
Nałęcza-Niesiołowskiego. Artyści wykonali  
Koncert na kwartet smyczkowy i orkiestrę  
Stanisława Moryto oraz IV Symfonię d-moll  
R. Schumanna

## 12 marca

W Muzeum Pałacu w Wilanowie miał miej-  
sce wernisaż poplenerowej wystawy foto-  
grafii *Polish-American photo-workshop*.  
Wystawa była efektem współpracy pomię-  
dzy Canisius College w Buffalo (New York,  
USA) a Akademią Sztuk Pięknych w War-  
szawie, które w Afryce Północnej zorga-  
nizowały Polsko-Amerykańskie Warsztaty  
Fotograficzne. Organizatorem Warsztatów  
była Katedra Multimediów oraz Dyplomu-  
jąca Pracownia Fotografii Mariusza Dą-  
browskiego. Kuratorem Warsztatów była  
mgr Magda Sykulska.



## 15 marca

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka  
Chopina odbył się koncert „Dla miłośni-  
ków i dla znawców”. Andrzej Chorościński  
i Warszawscy Soliści Concerto Avenna pod  
dyrekcją Andrzeja Mysińskiego wykonali  
barokowe koncerty organowe.

## 16 marca

W Galerii „Aula”, w rektoracie warszaw-  
skiej ASP otwarto wystawę *Najlepsze  
Projekty Dyplomowe*, stanowiącą przegląd  
prac studenckich ze wszystkich uczelni  
artystycznych w kraju, które prowadzą  
wydziały projektowe. Wystawa była czyn-  
na do 27 marca b.r.





W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej odbyła się premiera kolejnego spektaklu dyplomowego IV roku Wydziału Aktorskiego *Piosenka jest dobra wszystko czyli nieobecni mają rację* wg scenariusza i w reżyserii Waldemara Śmigasiewicza. To historia kryminalno-muzyczna oparta na utworach Jeremiego Przybory i Jerzego Wasowskiego. Lekkość, wdzięk i klasa twórczości Jeremiego Przybory i Jerzego Wasowskiego zderza się w nim z żywiołową energią studentów IV roku Wydziału Aktorskiego, którzy już zdążyli zaistnieć na scenach warszawskich teatrów: Współczesnego (Anna Czartoryska, Anna Markowicz, Igor Chmielnik i Grzegorz Kwiecień) w spektaklach *Moulin Noir* oraz *To idzie młodość*, Roma i Komedia (Marcin Mroziński) – *Upiór w operze* i *Boysband*.

---

### 17 marca

Przy al. Wojska Polskiego 29 w Warszawie otwarto wystawę rysunku Pracowni 64. Zaprezentowano prace zaproszonych autorów, którzy swą obecność w pracowni prowadzonej przez prof. Ryszarda Sekulę na Wydziale Malarstwa warszawskiej ASP zaznaczyli w szczególny sposób. Swe prace pokazali: Maciej Duchowski, Arkadiusz Karapuda, Rafał Kowalski, Małgorzata Malinowska, Maciej Pakalski, Jarosław Radel, Łukasz Rudnicki, Ryszard Sekuła i Anna Sołtysiak. Wystawa czynna była do 7 kwietnia.



---

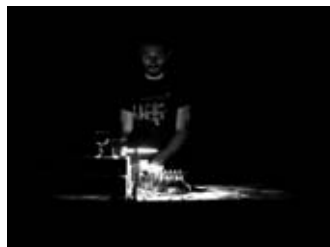
### 18 marca

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w ramach cyklu *Środa na Okólniku* odbył się koncert zatytułowany *Szkic do portretu artysty – Andrzej Dutkiewicz - kompozytor, pianista, pedagog*. Oprócz kompozycji A. Dutkiewicza Warszawscy Soliści Concerto Avenna pod dyrekcją Andrzeja Mysińskiego wykonali utwory Karłowicza i Góreckiego.

---

### 20 marca

W klubie Kamieniołomy przy ul. Ossolińskich 3 w Warszawie odbyło się pierwsze wydarzenie organizowane przez Grupę Spalarnia w ramach kooperacji z polskimi i zagranicznymi ośrodkami Artists-in-Residence. Projektem tym Spalarnia zainaugurowała promocję pozauczelnianej aktywności studentów ASP. Grupa Spalarnia powstała jako inicjatywa studentów oraz animatora kultury warszawskiej ASP. Nazwa grupy jest inspirowana siedzibą nowego wydziału ASP przy ul. Spokojnej 15, znajdującego się na terenie byłej spalarni odpadów szpitalnych. Poza promocją pozauczelnianej aktywności Spalarnia chce aranżować interdyscyplinarne spotkania twórcze studentów ASP z artystami, muzykami i performerami spoza uczelni.



---

### 25 marca

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej odbyło się kolejne spotkanie z cyklu EVVIVA L'ARTE – *Aktor potrzebny od zaraz*. Piotr Fronczewski i Wojciech Pszoniak rozmawiali o tym, czy teatr aktora się kończy i jakie jest miejsce aktora wobec zalewu „aktorstwa serialowego”. Spotkanie prowadził Rafał Sławoń.

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w ramach cyklu *Środa na Okólniku* odbył się recital fortepianowy Jerzego Romaniuka. Artysta zaprezentował interpretacje kompozycji Scarlatti'ego, Schumann'a oraz Chopina.

---

### 30 marca

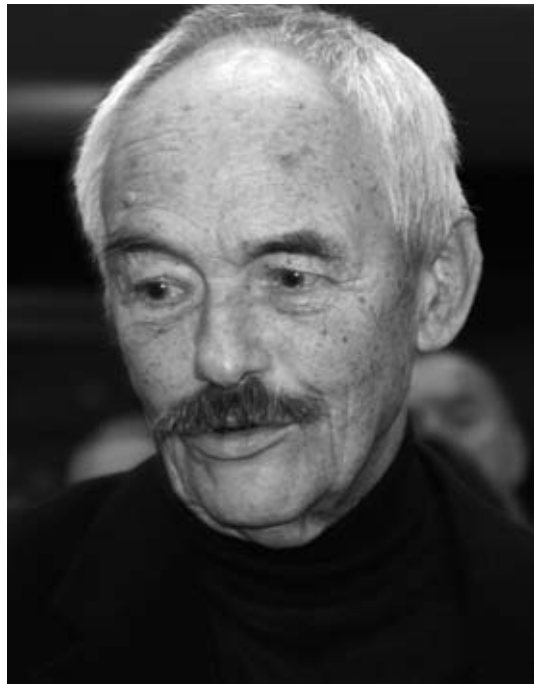
W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina odbył się nadzwyczajny recital fletowy Janosa Balinta (Węgry). Artyście towarzyszył przy fortepianie József Gabor (Węgry). Na koncercie zabrzmiały kompozycje m.in. Bartóka, Kodaly'ego, Taffanella, Rimskiego-Korsakowa, Rossiniego oraz transkrypcja własna *Rapsodii węgierskiej* Liszta.

**Oprac. K. Fogler, P. Kędziński,  
A. Tanikowski**

# ZMARLI

sowaniem. Prowadził także wykłady w Galerii Zachęta. Pracował w różnych technikach, nierzadko realizował swe pomysły w rysunku, reliefie, także metalowym, był też ilustratorem książek. Brał udział w licznych wystawach zbiorowych, m.in. w słynnej I Wystawie Sztuki Nowoczesnej w 1948 roku w Krakowie, w 1966 w Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach. Miał kilka wystaw indywidualnych w tym m.in. w Museum of Modern Art w Miami (1962). Był laureatem Nagrody im. Jana Cybisa za rok 2007, którą za całokształt twórczości przyznaje od ponad 30 lat Okręg Warszawski Związku Polskich Artystów Plastyków.

**23 lutego w Warszawie w wieku 79 lat zmarł w Warszawie Franciszek Andrzej Bobola Biberstein-Starowieyski**, pseud. Jan Byk – wybitny grafik, malarz, scenograf, kolekcjoner. Msza święta żałobna została odprawiona 2 marca br. w kościele Świętego Krzyża w Warszawie. Przyszły artysta urodził się 8 lipca 1930 roku w Bratkówce koło Krosna. W latach 1949-1952 studiował malarstwo w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, u Wojciecha Weissa i Adama Marczyńskiego, a następnie w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie u Michała Byliny, gdzie uzyskał dyplom w 1955 roku.



**12 lutego 2009 r. w wieku 96 lat zmarł prof. Roman Owidzki.** Uroczystość żałobna odbyła się 18 lutego 2009 roku w domu pogrzebowym na Cmentarzu Komunalnym Powązkowskim.

Roman Owidzki urodził się 23 października 1912 roku. W latach 1935-1939 studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Podczas wojny był internowany w Oflagu VIII Adla polskich jeńców wojennych w bawarskim Murnau. Osadzony wraz z innymi wybitnymi twórcami brał udział w życiu samokształceniowo-artystycznym, m.in. jako scenograf w obozowym teatrze Leona Schillera. Stworzył tam unikalny dokument, jakim jest zespół rysunków z życia więźniów. Od 1956 roku uczył w stworzonej przez siebie Pracowni Kompozycji Brył i Płaszczyzn na warszawskiej ASP. Od 1975 roku prowadził tam zajęcia w rozszerzonej Pracowni Wiedzy o Działaniach i Strukturach Wizualnych. Na emeryturę odszedł w 1984 roku. Był wytrawnym znawcą historii formy i jej analitykiem, a jego wykłady cieszyły się wśród studentów wielkim zainteresowaniem.

Popularność zyskał w latach 60-tych serią plakatów teatralnych i filmowych. Zajmował się malarstwem, plakatem, grafiką użytkową, scenografią teatralną i telewizyjną. Był twórcą tzw. teatru rysowania. Jego malarstwo cechowała fascynacja ciałem kobiecym o rubensowskich kształtach, zmysłowością oraz refleksja nad przemijaniem i śmiercią. Wielokrotnie wystawiał w galeriach i muzeach w Polsce i za granicą. Był laureatem wielu nagród, m.in.: Grand Prix na Biennale Sztuki Współczesnej w Sao Paulo (1973), Grand Prix za plakat filmowy na festiwalu w Cannes (1974), Grand Prix na Międzynarodowym Festiwalu w Paryżu (1975), Annual Key Award gazety „Hollywood Reporter” (1975-1976), nagrody na Międzynarodowym Biennale Plakatu w Warszawie i na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Chicago (1979-1982). W 1994 roku otrzymał Nagrodę „Złotej Maski” za scenografię do komediodramatu „Ubu Król” Krzysztofa Pendereckiego w Teatrze Wielkim w Łodzi, a w 2004 Nagrodę Ministra Kultury w dziedzinie sztuk plastycznych.

**24 lutego 2009 roku zmarł Bogusław Szwacz.** Uroczystość żałobna odbyła się 10 marca b.r. na Cmentarzu Komunalnym na Powązkach.

Bogusław Szwacz urodził się w 1912 roku w Leżajsku. Ukończył słynne Liceum Krzemienieckie, w 1930 roku zapisał się na Wydział Malarstwa krakowskiej ASP. Studia malarskie odbył w pracowni prof. Ignacego Pieńkowskiego, a następnie u Karola Frycza i Jana Hoplińskiego. W roku 1946 rozpoczął pracę w krakowskiej ASP, a już rok później otrzymał stypendium Ministerstwa Kultury i Sztuki na wyjazd do Paryża, gdzie związał się z młodymi malarzami francuskimi: Andre Fougeronem, Edouardem Mignonem i Leonem Gischia. Z grupą „Le Surrealisme Revolutionnaire” współredagował dwumiesięcznik „Revue Bimestrielle Publiee par le Bureau International du Surrealisme-Revolutionnaire”.

W Krakowie Szwacz współtworzył środowisko młodych awangardowych twórców, skupionych wokół Tadeusza Kantora w Grupie Młodych Plastyków, zwanych również Grupą Nowoczesnych. Po przeprowadzce do Warszawy na długie lata związał się pracą pedagogiczną ze stołeczną Akademią Sztuk Pięknych (1948-1982). Po kilkuletnim epizodzie socrealistycznym w roku 1955 artysta wystawił

w warszawskim Związku Literatów Polskich obrazy abstrakcyjne z lat 1949-1955. Na początku lat 60. zaczęła krystalizować się jego idea „Ars Horme”, czyli Sztuki Poruszenia Wyobraźni. W tym duchu tworzył do końca lat 80.



**Barbara Osterloff**

**From metaphor to transformations of reality: Polish stage designers at Prague Quadrennial 1967-2007**

What image of Polish theatre has been created by Polish exhibitions and artists participating in Prague Quadrennial over the years? What was the content of those exhibitions and what values did they promote? The author describes some outstanding contributions by Polish artists to Prague Quadrennials in order to point out the event's significant transformations, which consisted mostly in a shift from traditional conception of stage design as both a craft and an art of interpreting literary texts, shaping a particular stage space. New problems of display emerged in the 1990s when stage designers' devices used in the theatre changed. Traditional design based on painting has been increasingly replaced by screens and film projections, seen as signs of the times, evoking media-created reality, fragmentary and impossible to amalgamate. The emerging picture is one of the culture of mystification, whose power relies on deceptive reflections; the stage space reproduces contemporary cultural paradises. This paper was read at a seminar (*Teatr [bez] granic*) organized by the Department of Drama and Theatre, University of Łódź, in 2007.

**Bożena Suchocka-Kozakiewicz**

**The workshop of teacher-director (pt. 1)**

This is the first of two parts of the text (part 2 in the next issue of *Aspiracje*), based on a doctoral thesis concerning supervising a student actor's work on Ireneusz Iredyński's *Farewell to Judah*, the diploma production by fourth-year students of the Faculty of Acting, Aleksander Zelwerowicz Theatre Academy in Warsaw. It was premiered at the Jan Kreczmar Auditorium of the Warsaw Theatre Academy on 26 October 2002. The text contains a set of tasks providing guidance to a student as to: independent reading of psychological, social and philosophical meanings encoded in the material; creating his inner need and discipline of permanent improvement and development of an actor's repertoire of means; activating a complicated process of recreating characters' motivations on the basis of both one's sensibility and the literary material. The dissertation is a record of studies in staging traditions and methods of interpretation that accompany the making of a performance. It indicates some sources of information that are material to understanding the character, elucidates the role of literary, iconographic and sociological material in constructing the part, as well as expounding the significance of maintaining the ability to discover inner states and emotions.

**Wojciech Zubala**

**Paintings without names or titles**

This text (titled by the editor) consists of excerpts from Wojciech Zubala's postdoctoral thesis, *Illusion of Reality: Reality as Source of Painting*, presented at the Faculty of Painting, Academy of Fine Arts in Warsaw in 2008.

**Jan Gryka**

\*\*\*

The text is an excerpt from a review of dr Wojciech Zubala's achievement as artist and teacher, and of his habilitation postdoctoral thesis, solicited by the Council of the Faculty of Painting, Academy of Fine Arts in Warsaw, in connection with the proceedings to confer upon him the degree of *doktor habilitowany*.

**Artur Tanikowski**

**Hourglass, shadow, and Bury:**

**An essay on Tomasz Tatarczyk's painting**

A text written in connection with an exhibition of painting by Tomasz Tatarczyk, entitled *Silence of the Moment* at the Centre Of Japanese Art and Technology "Manggha" in Krakow (16 January – 1 March 2009).

Tomasz Tatarczyk – who graduated from the Faculty of Painting, Academy of Fine Arts in Warsaw (Jan Tarasin's studio, 1981), then taught there for a few years – is the winner of this year's prestigious Jan Cybis Prize. He is one of the most original and most consistent contemporary Polish painters, and he has been exploring themes derived from his immediate surroundings, his microcosm: the area where he lives (Kazimierz-on-Wisla), people (his family) and animals that are his companions in everyday life. His paintings, most often almost black and white, can be read not only (and not first and foremost) as his personal dialogue with nature, but rather as universal discourse of man, his emotional response and perception of the world. His work's asceticism does not preclude formal sophistication, owing to which those canvases "are feeling" very well at the Krakow museum, in the spiritual company of Japanese culture.

**The promotion of art**

**Professor Roman Lasocki, Deputy Rector**

**for the Arts, Frederic Chopin University of Music in Warsaw in conversation with Piotr Kędzierski**

Professor Roman Lasocki, Deputy Rector for the Arts, Frederic Chopin University of Music in Warsaw talks about concerts held at the University. Lasocki refers to two-track concert activity: class and department concerts and those open to Warsaw audience. There are: Monday concerts, whose programmes are created by faculties and departments; Wednesday concerts – widely renowned in town, with the participation of guest artists; and Sunday choir concerts. Besides their obvious status as art, those concerts play an important educational role: for instance, working with various conductors, students can participate in something like master classes. Professor Lasocki also discusses preparations at the University for celebrations to commemorate the Chopin Year and the school's own jubilee as well as reflecting on the influence of his administrative duties on his own career as artist.

**Katarzyna Zachwatowicz**

**Raising voice for singing**

Invoking the authority of Piotr Maszyński, composer, choirmaster and author of numerous handbooks of singing, the text focuses on the dying tradition of singing, which develops musicality, enunciation, conscious use of voice as well as helping to correlate voice and hearing. After many years of neglect, some serious consequences extend well beyond singing itself.

**Paulina Trzewikowska-Knieć**

**University and the dance**

The text convinces us of the wisdom behind both dance teaching and teaching about dance. In Poland, dance can be studied only at the Frederic Chopin University of Music in Warsaw, as part of Ballet Education or the Postgraduate Programme in Dance Theory. The example and the protagonist of the essay is Ewa Wycichowska, a dancer, choreographer, an eminent figure of Polish ballet scene and an outstanding academic teacher.

### **Lechosław Lameński**

#### **Andrzej Węclawski's *Alphabet of signs***

Andrzej Węclawski (b. 1962) is a graphic artist coming from Lublin, and Professor at the Faculty of Graphic Arts, Academy of Fine Arts in Warsaw since his graduation in 1986. He is a successful printmaker, in particular in his favourite techniques of etching and aquatint, although he has not abandoned lithography, and in recent years has been also introducing digital techniques into his prints. His art practice includes painting and drawing as well. He usually makes open-ended cycles, which he develops over a few years, or even over more than a decade; he likes revisiting old themes. His deeply allusive graphic art pieces remain permanently at the borderline between the real world and geometrical abstraction. They undergo far-reaching changes of form and "content", from more painterly compositions (enriched with additional – besides black and white – carefully selected noble colours), made in the later half of the 1880s, to positively purer, though at the same time more expressive (iconic) works of the first decade of the 21st century.

### **Joanna Stacewicz**

#### **A small revolution and a great heart:**

#### **A contrastive account of Janina Róża Giedroyć Wawrzynowicz's art**

Janina Róża Giedroyć Wawrzynowicz (1902-1995) belonged to a generation of the most talented of Władysław Skoczylas's pupils, who set the tone for the development of modern art of wood engraving. She graduated from the Academy of Fine Arts in Warsaw with honours, receiving acclaim and support from the greatest authorities in the world of Polish graphic arts between the wars. In 1932, she worked out an innovative technique of white print on black paper, achieving original effects and opening up new areas for creative use of printmaking techniques. She took pleasure in working on numerous typographic project and some small designing assignments. She collaborated with publishing houses, designing covers, ornamental vignettes and bookplates. Her art practice also included various painting and drawing techniques, such as tempera, oil, water colour and ink. She was likewise a weaver. A very active artist, she never belonged to groups or associations. Disengaged from debates on method, she accomplished herself as an artist searching for individual means of expression.

### **Jakub Dąbrowski**

#### **100% *Painting one more time***

Jakub Dąbrowski, curator of *100% Painting*, replies to Piotr Rogacz's criticism of the exhibition, published in his review: "Obligatory package", *Aspiracje*, Winter 2008/2009.

### **Piotr Szubert**

#### **The Current Picture**

The Faculty of Painting, Academy of Fine Arts in Warsaw, is described as an enclave, which supports its own principles and observes its own hierarchies of values, being therefore at variance with those of the so-called curatorial art or of the art market. The text presents an exhibition, *100% Painting: The Current Picture*, currently on show at the Warsaw Królikarnia.

### **Bartłomiej Magdziarz**

#### **The case of the character leading man**

The text is adapted from an M.A. thesis, titled *Jan Machulski: A character leading man*. It is a sketch of the actor's profile taking into consideration both the author's personal perspective and the points of view of Jan Machulski's close partners and followers. Bartłomiej Magdziarz's thesis was not only an anniversary gift for a theatre star, but also a record of solid research based on available resources, being only incidentally a record of a fascination.

### **Wanda Falk**

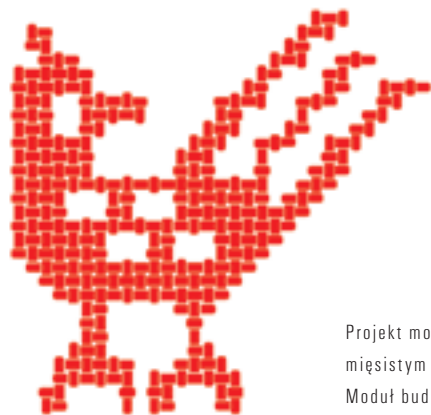
#### **Jubilee dialogue of generations.**

#### **Juniores Priores Organorium Seinensis 2008**

According to this detailed account of the 15th Junior Players International Organ Festival in Sejny, it combines workshops for young organ players and a concert festival. Both the workshops and the concerts take place at the Sejny Basilica and St. Matthew the Evangelist Church in Anykščiai, Lithuania. Three hundred junior players have taken part in the Festival so far, mainly from Poland, but also from the Czech Republic, Belarus, Russia, Lithuania, Italy, Finland, Germany, the Netherlands, Austria and Slovakia. The following lecturers and performers have been guests to the Festival: Johannes Geffert, Bernhard Haas, Martin Sander, Ludger Lohman, Hans Jurgen Kaiser, Gerhard Gnann from Germany, Leopoldas Digrys and Balys Vaitkus from Lithuania, Wijnand van de Pol from Italy, Peter Planyavsky, Heribert Metzger from Austria, and Magdalena Czajka, Marian Sawa and Stanisław Moryto. For fifteen years performance courses have been given by Professors Julian Gembalski and Józef Serafin. The text gives also a detailed account of the 15th Festival's inaugural concert and student concerts, summing up the workshops, and a recital by Professor Gerhard Gnann.

Translated by Piotr Szymor





Projekt modułu inspirowany  
mięśnistym tkackim splotem.  
Moduł buduje poszczególne  
grafiki systemu.



Propozycje dalszego rozwoju  
projektu - opakowania  
na półprodukty (mleko)  
produkowane na terenie regionu.



Mrożonki - zestaw mrożonych podlaskich  
specjałów: pizy, kartacze, pierogi.



Sekacz - sztandarowy produkt regionu.  
Dodatkowo opakowania na ćwiartkę-kęs, półówkę i plaster ciasta.

## Monika Ostaszewska

Smaki Podlasia – projekt systemu opakowań na pod-  
laskie produkty kulinarne.

Dyplom magisterski zrealizowany w 2008 roku  
w Pracowni Komunikacji Wizualnej Wydziału Wzor-  
nictwa Przemysłowego na Akademii Sztuk Pięknych  
w Warszawie. Promotorzy: Ksawery Piwocki, Albert  
Salamon.



Opakowania na sery z Korcycina

Peace  
and  
Love



[www.polskieradio.pl/trojka](http://www.polskieradio.pl/trojka)