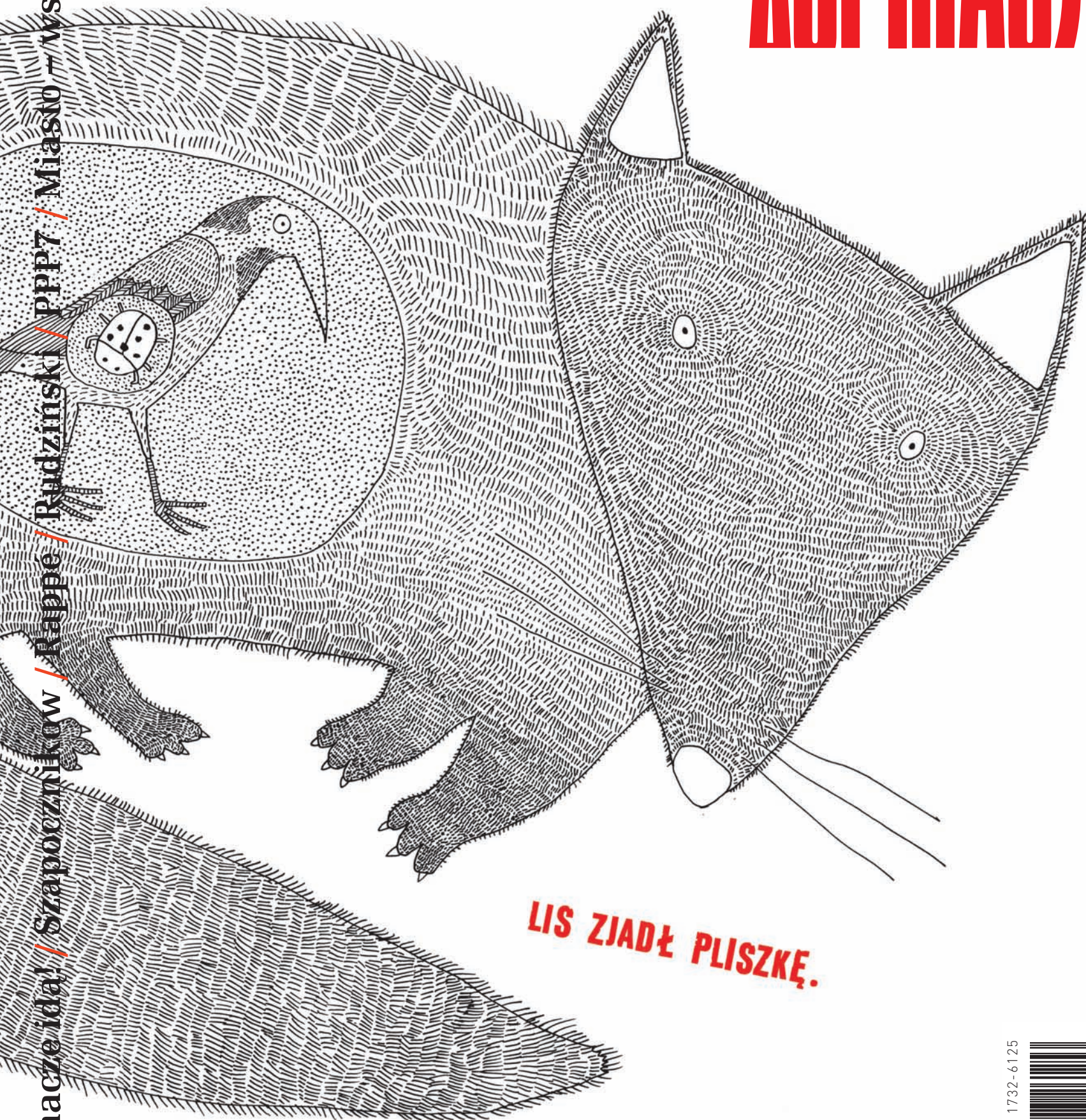


Spychacze ida! / Szapocznikow / Rappé / Rudziński / PPP7 / Miasto — współczesny las

PISMO
WARSZAWSKICH
UCZELNI
ARTYSTYCZNYCH

ASPIRACJE
LATO 2009



LIS ZJADŁ PLISZKĘ.

ISSN 1732-6125



0 000173 261253

cena 15 zł (0% VAT)

Akademii



5-19 czerwca 2009

otwarta

Organizatorzy:

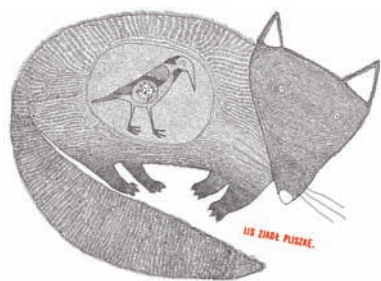


Dofinansowane ze środków
Dzielnicy Śródmieście
m.st. Warszawy



Patronat medialny:





Na okładce: ilustracja do książki autorskiej
Aleksandry Machowiak i Daniela Mizielińskiego
Kto kogo zjada? (2008).

PISMO
WARSZAWSKICH
UCZELNI
ARTYSTYCZNYCH

ASPIRACJE
LATO 2009

- s. **2**
Michał Walczak
Miasto – współczesny las
City: A modern forest
- s. **10**
Patrik Kencki
Józef, syn Jakuba w polskich dramatach renesansowych
Joseph, son of Jacob,
in Polish Renaissance drama
- s. **16**
Zaproszenie do dialogu. Z prof. Zygmuntem Januszewskim, nie tylko o wystawie Uwaga! Spychacze!, rozmawia Artur Tanikowski.
Invitation to Dialogue: Professor Zygmunt Januszewski in conversation with Artur Tanikowski, not only about the exhibition *Watch Out! Bulldozers!*
- s. **24**
Moje doświadczenia przydają się innym... Profesor Jadwiga Rappé w rozmowie z Ewą Solińską
My experiences are useful to others...
Professor Jadwiga Rappé in conversation with Ewa Solińska
- s. **28**
Mieczysława Demska-Trębacz
Witold Rudziński – w piątą rocznicę śmierci
Witold Rudziński – on the 5th anniversary of his death
- s. **36**
Pilar García Calero
Analiza muzyczna płótna i kolor partytur
The music of the color,
the color of the sound

- s. **38**
Bożena Suchocka-Kozakiewicz
Z warsztatu reżysera pedagoga (cz. II)
The workshop of teacher-director (pt. 2)
- s. **44**
Jola Gola
Czy Szapocznikow była potrzebna Akademia...
Did Szapocznikow need the Academy...
- s. **53**
Magdalena Kochanowska
PPP7
- s. **56**
Piotr Jaworowski
Pracownia Projektowania Stron Internetowych
Studio of Website Design
- s. **60**
Potrzeba naturalności. Jan Ekier jako pedagog. Z prof. Alicją Paletą-Bugaj rozmawia Aneta Teichman
A need for naturalness. Jan Ekier as educator. Professor Alicja Paleta-Bugaj in conversation with Aneta Teichman
- s. **66**
Maciej Ziółkowski
Muzyka współczesna. Egzystencja, Eros i Thanatos
Contemporary music: Existence, Eros and Thanatos

- s. **71**
Janusz Fogler
Sztuka Mediów i Scenografia. Nowy wydział Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie
Media Art and Stage Design: A new faculty at the Academy of Fine Arts in Warsaw
- s. **73**
Kalendarium
Chronicle of events
- s. **77**
Summaries

ASPIRACJE lato / summer 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 Władysław

DTP Studio headmade

Printed in Poland by Lega

Nakład / print run: 1000 egz. / copies

Michał Walczak

MIASTO – WSPÓŁCZESNY LAS

Impulsem do napisania niniejszej pracy było moje długoletnie zainteresowanie miastem zarówno realnym, doświadczanym bezpośrednio, jak i miastem przetworzonym przez sztukę, obecnym w literaturze, teatrze i filmie. Po przełomie 1989 roku, wśród różnych obszarów odkłamywania rzeczywistości poczesne miejsce zajęło historyczne i symboliczne zrozumienie na nowo przestrzeni życiowej, która – przez lata podlegając mistyfikacji – zaczęła ujawniać swoje tajemnice i zaskakujące, nie zawsze przyjemne dzieje. W sytuacji agresywnego rozwoju cywilizacyjnego, który z roku na rok urbanizuje rzeczywistość Polski – miasto wyłania się jako twór niepokojący i fascynujący zarazem. W procesie wzrastania, rozwoju wypiera wiele wątków ważnych w przeszłości, zastępując je nowymi motywami, które diametralnie zmieniają rzeczywistość.

W XXI wieku już ponad 70% ludności świata zamieszkuje, nie jak dawniej tereny wiejskie, ale właśnie miasta. Oznacza to, że dla wielu dzieci, szczególnie tych wzrastających w kręgu kultury zachodniej, miasto jest pierwszym i często jedynym środowiskiem naturalnym. Miasto stanowi zatem dzisiaj podstawowe medium, siatkę pojęciową, która kształtuje nasze myślenie o rzeczywistości na wzór kategorii kantowskich.

W moim tekście* chciałbym oprzeć się właśnie na takim szerokim rozumieniu idei miasta. Miasta jako symbolu całości doświadczenia człowieka współczesnego. Nie ograniczam się więc do postrzegania przestrzeni urbanistycznej jako specyficznego tworu architektury, ale traktuję miasto podobnie jak starożytni Grecy, dla których było jasne, że ich przestrzeń życiową jest wyłącznie polis, a to co poza nim to obszar obcy właśnie przez to, że pozbawiony nadanej przez człowieka wartości.

Naszym środowiskiem naturalnym jest miasto, a więc wielka świątynia konsumpcjonizmu, w której każdy skrawek przestrzeni zajmują już nie drzewa, łąki i zachody słońca, ale reklamy umieszczane na billboardach, samochodach i ulotkach, które zaśmiecają chodniki. Jesteśmy do nich tak przyzwyczajeni, że ledwie je zauważamy. Nie trzeba chyba dodawać, że mimo to reklamy mają wpływ na nasze postrzeganie świata. Kim innym jest człowiek wychowany w otoczeniu lasów i łąk, kim innym ten, który od dzieciństwa poddawany jest indoktrynacji mającej na celu uformowanie z niego idealnego konsumenta, a więc istotę bezrefleksyjną, niedojrzałą i reagującą na świat w sposób maksymalnie zinfantylizowany.

jeszcze wczoraj uchodziło za naturę (jak las), dzisiaj oddala się coraz szybciej w sferę baśniowości, przeszłości, tego, czego w potocznym życiu NIE MA. Zaburzenie równowagi między światem kultury i natury w starym rozumieniu i dialektyczne przesunięcie znaczeń przypisanych pojęciom tego, co istnieje w rzeczywistości, a tego, co w wyobraźni – skłania nie tylko do refleksji topograficznych, ale także przewartościowania porządku duchowego. Jak zostanie to wykazane – znalezienie wspólnej narracji dla intensyfikującej się przestrzeni miejskiej i oddalającej się przestrzeni dawnej „natury” – jest podstawowym zadaniem psychologicznym nie tylko dla terapeutów zmagających się z rozbitymi strukturami społecznymi, które nie wytrzymują próby czasu, ale przede wszystkim dla artystów, czy też „opowiadaczy” historii. Ocalenie wartościowych, uniwersalnych przek-

waznego rozrastania się jest Warszawa, która jest muzą niniejszego tekstu i która wyjątkowo boleśnie pokazuje związek między przestrzenią miejską a historią, czy szerzej – przestrzenią baśni. Jako miasto zrujnowane, odcięte od historycznego przekazu w przestrzeni, miasto SZTUCZNE, zbudowane od nowa, częściowo zrekonstruowane – stolica Polski jest doskonałym mieszkańcem, pół-rzeczywistością, pół-baśnią. Warszawa pokazuje też doskonale, jak brak uporządkowania symbolicznego, pogodzenia sprzecznych historii, wprowadza dysonanse

Rozwój architektoniczny, wizualny i estetyczny przestrzeni miejskich zdaje się więc odzwierciedlać przemiany społeczne. Wydaje nam się, że to my zmieniamy miasta, tymczasem to one zmieniają nas, szczególnie wpływając na dzieci. Sztuka wobec tych przemian nie powinna pozostać obojętna, co więcej – w poszerzającym się obszarze komercji – to właśnie sztuka ma zadanie ocalenia przestrzeni wyjętej spod tyranii doraźnej ekonomii.

Wiele myśli i skojarzeń wykrystalizowało się dzięki doświadczeniu pisania, a następnie reżyserowania sztuki dla dzieci *Ostatni tatuś* w Teatrze Lalka w Warszawie. Spektakl ten jest moją próbą zastosowania w praktyce refleksji, które chciałbym tutaj „rozebrać” na płaszczyźnie teoretycznej, konstruując rodzaj teorii dotyczącej współczesnej potrzeby baśni o określonym kierunku i określonej scenerii.

Na wstępie należy wytłumaczyć pokrótce tytuł i uzasadnić skąd taki a nie inny spłót pojęć pochodzących z „różnych bajek”. Miasto zdaje się przecież stać na przeciwległym do baśni biegunie jako absolutna „niebaśniowość”, czysta realność, materialność i współczesność, podczas gdy baśń funkcjonuje „za siedmioma górami, za siedmioma rzekami” jako wydystylowana fikcja, zmyślenie, w dodatku zawsze z przeszłości, epoki „dawno, dawno temu”. Między tymi pojęciami intrygująco iskrzy na terytorium granicznym, tam gdzie rzeczywistość zamienia się w baśń, a fikcja przyjmuje zaskakujące realne kształty. Zamieszkując w miastach coraz bardziej rozbudowanych, coraz bardziej wypierających z rzeczywistości przyrodę (nie tylko niszcząc ją, ale przede wszystkim – reżyserując, wyznaczając jej wewnątrz przestrzeni miejskiej przestrzeń oswojonego i pociesznego zoo czy parku) – sprawiamy, że to co jeszcze wczoraj należało do sfery kultury, sztuczności, dopiero co wymyślonej – dzisiaj staje się naszym środowiskiem naturalnym. Natomiast to, co



zów z przeszłości dla rozrastającej się teraźniejszości, która coraz szybciej zmierza ku przyszłości, jest warunkiem jako rzeczywistości i ocaleniem przed schizofrenią, która nieuchronnie czeka nowoczesność, która przyspieszając czas, zarazem przyspiesza nieuchronną śmierć.

Miasto, zwłaszcza duże, jest dosłownym ucieleśnieniem idei rozwoju i wzrostu we wszystkich kierunkach, bez przestrzegania jakiegos tradycyjnego scenariusza tego rozwoju, bez szczególnego DNA, które sterowałoby przyrostem nowych przestrzeni. Wzorcowym przykładem takiego dzi-

Ania (Monika Babula)

w przestrzeni, skleając rzeczywistość z nieprzystających do siebie baśni, które wchodzą w konflikty, nawzajem się znoszą, nie przekazując jasnego komunikatu przestrzeni ludzkiej.

„Na innych kontynentach, gdzie sieć miejska nie jest tak gęsta i nie ma takich powiązań z tradycją historyczną, funkcję kulturotwórczą sprawują wyłącznie mass media, uświadamiając konieczność nadania miastom ludzkich wymiarów, poza tradycyjnym pojęciem czasu i przestrzeni; to, być może, stanowi podstawowy problem

przyszłego świata. Europa pokryta jest konstelacją gęsto skupionych dużych i małych miast, żyjących prawdziwym, choć często niedostosowanym do rzeczywistości społecznej i politycznej życiem, i to sprawia, że również i dziś uczymy się odpowiedzialności i aktywnego działania, by strzec powstałego w ciągu stuleci dziedzictwa kulturowego. Wiadomość ta pomaga również na utrzymanie się w ryzach coraz gwałtowniej rozprzestrzeniającej się kultury, funkcjonując jako stały punkt odniesienia między jej przelotnymi modami. W ścieraniu się dwóch modeli korzystania z dóbr kultury może odegrać ważną rolę przewaga miast i inteligencji działających w nich ludzi.¹

Miasto i baśń – to wehikuły większych, wspaniałych tematów, stanów skupienia bytu i te tematy warto, jak aktorów, ustawić na scenie. To z jednej strony rzeczywistość, z drugiej fantazja. Dwie siły, dwa stany skupienia tego, co się przedstawia człowiekowi jako natura bytu. Sprzeczności, które w dzisiejszym świecie, coraz bardziej oderwanym od „natury”, coraz bardziej zrelatywowanym, jeśli chodzi o poczucie rzeczywistości – mieszają się i nie są dane raz na zawsze. Dlatego, że już nie Bóg, nie Tradycja wyrokuje, co jest rzeczywistością, a co baśnią, ale – widz. To przed widzem, przed każdym z nas dokonuje się spektakl, w którym fantazje walczą o uznanie za rzeczywiste. Powierzchnia świata jest jego głębią, wszystkim, co istnieje. Według Jeana Baudrillarda, zmarłego niedawno naczelnego proroka utraconej przez rzeczywistość naiwności, oddalając się od przyrody skazaliśmy się na życie w świecie symulaków, świecie lustrzanych odbić rzeczy, których znaczenie zależy wyłącznie od nas, które same w sobie nie niosą żadnego ukrytego znaczenia, żadnego KOMUNIKATU.

„W miejsce ikony – dawnego wyobrażenia Boga – wchodzi ikonka, czyli znaczek oznaczający sam siebie. W erze nowoczesnej kapitalizm uda-

wał, że kontroluje produkcję towarów, w erze ponowoczesnej podstawową aktywnością społeczną stała się produkcja i wymiana znaków. Jednakże ani władza, ani kapitał, ani samo społeczeństwo nie panuje już nad tą produkcją – znaki krążą bezustannie w niekończącej się wymianie, wprawiając rzeczywistość w stan płynny. Kończą się możliwości porządkowania świata, bo nieprzerwana cyrkulacja znaków nie pozwala układać zdarzeń w jasne relacje „przyczyna – skutek” czy „znak – znaczenie.”²

Świat, o którym pisze Baudrillard to świat miasta. Świat, w którym nie ma kojącego i stabilizującego łącznika między teraźniejszością i przeszłością, która poprzez baśń, poprzez przestrzeń – chce nam coś opowiedzieć. To świat, który zgubił swą baśń. Świat możemy rozumieć na nieskończenie wiele sposobów, nic już nie jest prawomocną opowieścią o dziejach. Pozostaje nam chaos zdarzeń. Według Baudrillarda istnieje tylko to, co widać – ale właśnie to co widać, nie istnieje. Według Baudrillarda świat symulaków jest wytworem naszej rozpaczliwej i żarłocznej pogoni za rzeczywistością – za prawdą, tożsamością, pojęciem, jasnością. Dążąc do absolutnej pewności, skroiliśmy świat skrajnie niepewny; chcąc, by wszystko można było zobaczyć, stworzyliśmy model świata, który nie odsyła do niczego poza samym modelem. Stworzyliśmy nowoczesne miasto.

Od nastania nowoczesności lamentujemy nad trumną starej rzeczywistości, na nową patrząc z mieszaniną grozy i zachwyty. Paradoksalnie, samoświadomość i postępujące ujarzmienie praw natury stworzyło sytuację, w której przestajemy umieć ogarniać własne osiągnięcia, Golem technologii wymyka się spod kontroli i zataczamy upiorne koło, wracając do punktu wyjścia – to co stworzone, oswajone i racjonalne – zamienia się w dzikie, nie ujarzmione i irracjonalne. Miasto staje się nam obce, wymykają się teraźniejszości. Żyjemy pod wulkanem, w którym bulgoczą zapomniane sensory, demony wojen, kataklizmów, śmierci. Demony, które wyrazić i oswoić mogą tylko baśnie.

Roch Sulima w *Antropologii codzienności* zauważa, że wraz z przyspieszeniem technologicznym życie przedmiotów gwałtownie się skraca, zamiera tradycja przekazywania przedmiotów z pokolenia na pokolenie, trudno wy-

Od lewej: Mama (Agnieszka Mazurek), Ania (Monika Babula), Tatuś (Waldemar Dolecki)



obrazić sobie na przykład dziedziczenie telefonu komórkowego.

„W kulturze współczesnej rzeczy podlegają wzmożonej semiozie, stają się znakami. Gwałtowna przemijalność rzeczy, które odchodzą (jak samochód syrena) albo przychodzą (jak telefon komórkowy) w sposób »epidemiczny«, nadaje dynamiki współczesnemu dyskursowi kulturowemu. Za życia jednego pokolenia zmienia się co najmniej dwukrotnie świat przedmiotowy w wybranych dziedzinach (samochody, meble, telewizory, telefony). Falowy napływ lub odpływ rzeczy rwie pasma tradycji. Nie ma już »rzeczy rodziny«, które, jak »szafa gdańska« – były tym samym przez pokolenia. Świat przedmiotowy mówi coraz głośniejsze. Raporty pokazują, w perspektywie jednostkowego doświadczenia, nie tyle »jak jest«, jak coś trwa, ale jak coś właśnie »przemięło« lub »przemija«.”³

Tradycja kultury materialnej, przejawiającej się w świecie rzeczy, zmysłów i przestrzeni – jest traktowana na ogół wtórnie wobec kultury idei, teorii i ducha. Idee jednak działają w sprzężeniu w materię, co więcej – są przez nią kształtowane.

„U zarania dziejów istniała prawdziwa geografia sakralna i że rozplanowanie miasta z jego świątyniami oraz akropolem nigdy nie były pozostawione przypadkowi ani względem utylitarnym. Mury miasta miały charakter magiczny.”⁴

Przestrzeń kultury – miasta reprezentowała pewien ład, projekt etyczny i duchowy. Ten ład stoi dzisiaj pod znakiem zapytania, skoro przestrzeń życio-

1 L. Benevolo, *Miasto w dziejach Europy*, Warszawa 1995, s. 23.

2 P. Czapliński, *Jean Baudrillard, Symulakry i symulacja*, „Gazeta Wyborcza” 10. 02. 2006.

3 R. Sulima, *Antropologia codzienności*, Kraków 2000, s. 9.

4 J. Eduardo, *Słownik symboli*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006, s. 253.

5 S. King, *Danse Macabre*, Prószyński i Spółka, Warszawa 1995, s. 149.

6 Wywiad z P. Aignerem, „Dziennik” [wydanie internetowe] 13-09-2008.

wa coraz wyraźniej się komercjalizuje i oddala od rzeczywistości duchowej na rzecz utylitaryzmu. Problemem psychologii indywidualnej i społecznej stają się rytuały, orientacja w przestrzeni duchowej, potrzebna do przekazywania wiedzy o życiu. Mówimy tu o „przestrzeni” zarówno realnej, jak i baśniowej, duchowej – używając jednego pojęcia do opisu sfer pozornie odległych, natomiast w świecie baśni, pełnych alegorycznych znaczeń nadawanych podróży (czyli przemieszczaniu się w przestrzeni), mamy prawo utożsamić obie przestrzenie i spojrzeć na nowoczesne miasto jako przestrzeń baśniową, ale też spojrzeć na baśnie jako pewne realności. Zwłaszcza, że żyjemy w świecie, w którym przemiany „fałszu” w „prawdę” toczą się codziennie, poprzez bombardowanie percepcji obrazami medialnymi. Natężenie procesów informacyjnych, w dobie wielokanałowości nie tylko telewizji, ale i świata – przebiegają tak szybko, że jesteśmy na co dzień świadkami wielu zawrotnych przemian „fałszu” w „prawdę” i na odwrót. Badanie tej alchemii stworzyło nawet teoretyczną naukę – performatykę. Nie chciałbym tutaj posługiwać się jej narzędziami, ale spróbować spojrzeć na te subtelne zależności między przestrzenią miejską a scenariuszami historii życiowych, wedle których żyjemy, oczami nie profesora uniwersytetu, ale

widza mniej złożonego i mniej zepsutego aparatem pojęciowym, który zastępuje bezpośrednie odczuwanie świata. Do uchwycenia alchemii zachodzącej między miastem a baśnią, między rzeczywistością a fikcją, użyję dziecko-widza, czyli teatru dla dzieci. Albowiem o tym, co jest baśniowe, a co rzeczywiste decyduje właśnie widz, człowiek, ze swoją subiektywną wyobraźnią, czułością swojej wewnętrznej taśmy filmowej, indywidualnym podejściem do rzeczywistości, w której baśń jest rodzajem nawigatora, narracją łączącą przeszłe z teraźniejszym. Dziecko jest idealnym widzem, stale podatnym na baśń, gotowym na „zawieszenie niewiary” w rozumieniu Coleridge’a.⁵ Teatr dla dzieci, ze swoją poezją i skrótem jest obecnie jedynym teatrem który podejmuje temat rzeczywistości i baśni na tak szeroką skalę. Teatr dla dorosłych nie operuje takimi

z jej przedstawicielem Martinem MacDonaghem na czele, eksploatująca koloryt lokalny, jednak nie sposób oprzeć się wrażeniu, że użycie miasta w tego typu strukturach dramatycznych ma charakter pastiszowy, umowny. A podjęcie motywu miasta w teatrze współczesnym czyni z miasta rodzaj bohatera. Przestrzeń, która nie jest tylko tłem dla ludzi, ale sama w sobie jest ożywiona. Ożywić miasto bezkarnie można jedynie w teatrze dla dzieci czy też szerzej rzecz ujmując – w teatrze formy, lalki, poezji. Teatrze w którym, jak mówi Paweł Aigner – „pokazanie kolejno świeczki urodzinowej, dwóch świeczek nowożeńców, a na koniec gromnicy – opowiada historię życia.”⁶

Materiałem badawczym dla niniejszej pracy są spektakle i sztuki z ostatnich lat w teatrze polskim, zawierające motyw miasta, takie jak:

- *Opowiadania dla dzieci* I. B. Singera, reż. Piotr Cieplak, Teatr Narodowy, Warszawa;
- *Magiczne drzewo* Andrzeja Maleszki, serial TVP;
- *Pippi Pończoszanka* Astrid Lindgrén, reż. Agnieszka Glińska, Teatr Dramatyczny, Warszawa;
- *Czerwony kapturek. Ostateczne starcie* Macieja Kowalewskiego, Teatr na Woli, Warszawa;
- *Ostatni tatuś* spektakl autorski, Teatr Lalka w Warszawie.

Nie jest to baza obfita, ale za to gęsta i dość nowatorska. Obszar badania jest zakreszony umownie, gdyż zajmowanie się tematem miasta jako przestrzeni baśniowej przypomina spacer po mieście znaczeń i skojarzeń, które co krok odsyłają do innej „dzielnicy” czy zaułku w przestrzeni symbolicznej. Moją intencją było przyjrzeć się, w jaki sposób polski teatr dla dzieci radzi sobie z wyzwaniami nowoczesności, w jakim stopniu czerpie estetycznie i intelektualnie z przemian kulturowych, które gwałtownie zmienia-

Od lewej: Tatuś (Waldemar Dolecki), Barbie (Aneta Haraśimczuk), na stole - Ania (Monika Babula), Mama (Agnieszka Mazurek)



skalami, skupiając się na indywidualnych relacjach. Dominantą w teatrze dla dorosłych jest jednostka, dla której przestrzeń życia jest raczej obca, psychiczna, jest WSZĘDZIE. Wyjątkiem jest być może dramaturgia irlandzka

ją optykę przestrzeni życiowej dzieci, a w rezultacie zmieniają podejście do rzeczywistości dorosłych. Co opowiadać? I jak opowiadać dzisiaj baśnie? Podróż przez baśniowe miasto w polskim dramacie i teatrze współczesnym chciałbym potraktować jako wehikuł do zasadniczego pytania nowoczesności



Od lewej: Barbie (Aneta Harasimczuk), Azor (Mariusz Laskowski);
Ania (Monika Babula)

– pytania o życie i śmierć w warunkach rozregulowanej sfery rytualnej. Przez miasto rozumiem nie tylko infrastrukturę: ulice, budynki etc., ale przede wszystkim wytwór kultury ludzkiej, w którym na określonej przestrzeni następuje zagęszczenie sensów i przekazów sprawiające, że natura w swym pierwotnym kształcie zostaje prawie całkowicie wyparta przez kreatywność człowieka. Interesuje mnie zwłaszcza zależność między charakterem tej przestrzeni a jakością kultury, którą wytwarzają jej mieszkańcy.

Dzieciństwo w nowoczesnym mieście

Rozważanie nad miastem w kontekście baśni nie ma charakteru czysto teoretycznego, poruszającego się w sferze symboli i metafor. Ustawienie pojęcia nowoczesnego miasta na mapie literatury, baśni, teatru – ma na celu dotarcie do problemu wpływu przestrzeni na kształtowanie się świata wewnętrznego jednostki. Najpierwotniej ta relacja między podmiotem a jego otoczeniem pojawia się u dzieci, które chłoną rzeczywistość, w której się wychowują nie tylko jako bazę wspomnień i doświadczeń pouczających na przyszłość, ale przede wszystkim – jako archetyp rzeczywistości w ogóle. Struktura świata, który ukazuje się dziecku, zostaje zinterioryzowana przez jego psychikę i stanowi podstawę do dalszego rozwoju. Wobec tego zastany przez dziecko ład duchowy i materialny stanowi bazę, wedle której przyszły dorosły będzie najprawdopodobniej kształtował swoją przestrzeń życiową.

Między podmiotem kształtującym swą tożsamość a przestrzenią, w której się znajduje, powstaje specyficzna więź, która z jednej strony nasycza przestrzeń dzieciństwa subiektywnością emocjonalną, a z drugiej od strony przestrzeni emanuje do wnętrza człowieka, przekazując mu określoną tradycję, bądź jej brak. Tradycyjne wychowanie opierało się na równowadze między światem natury i kultury – dorastanie polegało często na emigracji w stronę rejonów rozwijających się szybciej. Ten tradycyjny model w XXI wieku zdaje się być wyraźnie osłabiony, gdyż urbanizacja dosłownie (poprzez przewagę miast nad wsią) i wirtualnie (poprzez tworzenie społeczności wirtualnych) wypiera odwieczny schemat podróży ze świata w mikroskali – do świata w skali makro. W rozwiniętych społeczeństwach europejskich normą staje się dzieciństwo oderwane od świata przyrody utożsamianej z naturą, która staje się pierwszym doświadczeniem świata w ogóle. Dzisiejsze „pierwsze doświadczenie” świata często polega na zderzeniu małego człowieka od razu ze światem globalnym, czy to w formie Internetu czy postępującej medializacji kontaktu człowieka ze światem w ogóle. Horyzont dzieciństwa wydaje się z jednej strony rozszerzać, a z drugiej – inicjacja w rzeczywistość okazuje się często bardzo płytka, zapośredniczona przez dane medium – więc nie niosąca ze sobą prawdy o losie człowieka.

„Brytyjski magazyn *BBC Wildlife* twierdzi, że skutkiem zmiany stylu wychowania jest utrata przez dzieci kontaktu z przyrodą. Badane przez reportera maluchy nie rozpoznawały pospolitych gatunków zwierząt i roślin. Rzadko przebywały w dzikich parkach czy lasach. Nie miały możliwości podejmowania ryzykownych zabaw, takich jak wspinanie się na drzewa czy bieganie po błocie. W ogóle mniej się ruszały. Konsekwencją fizyczną tej przemiany może być otyłość i związane z nią dolegliwości. Konsekwencją psychiczną – brak poczucia więzi ze środowiskiem przyrodniczym.”⁷

Warszawa wydaje się przestrzenią podwójnie ciekawą w kontekście badania wpływu struktury miasta na psychologię życia jej mieszkańców, w tym wychowanie dzieci. Po pierwsze – jak każde wielkie miasto, które rozwija się niestłuchanie dynamicznie i wedle kryteriów rynkowych – doświadcza Warszawa napięcia między globalnym tempem rozwoju, a jego

znaczeniem dla zdrowia fizycznego i psychicznego jednostek ją zamieszkujących. Po drugie – ten niestłuchany rozwój odbywa się w warunkach bałaganu przestrzennego, który na skutek historycznych nieciągłości sprawił, że stolica Polski przypomina swoisty kolaż różnych momentów historycznych, estetycznych i ekonomicznych na skalę nie spotykaną w innych miastach. W sensie psychologicznym – Warszawa jako miasto nie jest strukturą, która sukcesywnie pokonuje kolejne rozdziały własnej historii – zamykając poprzednie, wkomponowując przeszłość w budowanie swojego przyszłego kształtu. Przypomina raczej niekontrolowany zlepek różnych kawałków historii, bez określonego przebiegu, bez swojej BAŚNI, która oddzielałaby to, co ważne, od tego, co błahе. To, co prawdziwe, od tego, co sztuczne.

Obecność przyrody ułatwiała to rozróżnienie. Nie należy też demonizować miasta w ogóle – przy harmonijnym projektowaniu przestrzennym i dbałości o przejrzystość komunikatu zawartego w układzie przestrzennym miasta, może ono spełniać funkcję przyrody, to znaczy terytorium inicjacyjnego dla młodego człowieka, który poznaje rzeczywistość. Natomiast żeby w ogóle doszło do wyobraźniowego kontaktu wrażliwości dziecka z miastem i zaprojektowania w nie sensów ważnych dla rozwoju – najpierw należy to miasto oswoić. Uczynić rodzajem zastępczej przyrody. Miejszem zdolnym do życia, przestrzenią, którą wypełnić można własną wrażliwością i własnymi uczuciami. Miasto musi się stać miastem baśniowym.

Czy każde miasto nadaje się do szczęśliwego dzieciństwa? Warszawa jako miasto baśniowe rysuje się dosyć kontrowersyjnie, choć kierunek rozwoju przestrzeni ostatnich lat zdaje się wręcz sugerować rodzaj baśniowego surrealizmu i łamania sztywnych, socrealistycznych form elementami celowo kiczowatej fantazji, czego najlepszym przykładem może być palma przy Rondzie de Gaulle’a. Niewątpliwie powstające jak grzyby po deszczu

7

W. Mikołuszek, *Rodzicielska paranoja*, „Przekrój”, 2008 nr 38

8

W. Mikołuszek, *op.cit.*

place zabaw, rozwijająca się infrastruktura rekreacyjno-logistyczna, sprzyja „zadomowieniu” i „rodzinności”. Ale czy te technologiczne innowacje wystarczają, żeby spojrzeć na Warszawę – symbol wojennej pożogi – jak na przestrzeń baśniową? Jak obecna struktura stolicy Polski wpływa na światy jednostkowe? Jaka jest baśń o dzisiejszej Warszawie?

Rodzaj magicznej, baśniowej komunikacji między psychiką jednostkowego bohatera, zwłaszcza dziecka – a przestrzenią miejską – był główną inspiracją do napisania i wyreżyserowania przeze mnie sztuki *Ostatni tatuś*. Przytoczę najważniejsze teoretyczne pomysły, z których narodził się ten tekst, gdyż moim zdaniem dobrze oddają one istotę problematyki miejskiej w wychowaniu dzieci, ze szczególnym uwzględnieniem Warszawy, która jest tłem dramatu. Świat i akcja sztuki posłużył mi za swoiste laboratorium do eksperymentów próbujących stworzyć lub odkryć konteksty baśniowe w rzeczywistości na pozór realistycznej, bo dostępnej zmysłowo codzienności widzów – spektakl grany jest w warszawskim Teatrze Lalka, który mieści się w Pałacu Kultury i Nauki. Bliskość Warszawy realistycznej posłużyła jako inspiracja, ale też dała specyficzny kontekst spektaklowi, który opowiada o Warszawie przetworzonej

teatralnie, w której użyto tych samych znaków, ale z baśniowym, kreacyjnym przetworzeniem ich znaczeń.

Fabularny pomysł *Ostatniego tatusia* opiera się na transpozycji mikrodramatu rodzinnego na przestrzeń miejską: bohaterką jest kilkuletnia dziewczynka, która czuje się zaniedbywana przez zapracowanego ojca. Kolejna niespełniona nadzieja na wspólną zabawę skutkuje rozpętnaniem globalnej katastrofy – złość dziewczynki wykorzystuje czarownica, która realizuje w rzeczywistości podświadome życzenie dziecka i porwuje ojca Ani. Dziewczynka razem z pluszowym misiem i lalką Barbie musi pokonać pełną niebezpieczeństw podróż przez nocne miasto, żeby odzyskać ojca z rąk złej czarownicy i przywrócić stan początkowy. W strukturze akcji najważniejsze są dwa momenty:

1. Pokonanie przez dziewczynkę granicy między światem domu (zależności od rodziców) a światem miasta. Decyzja o samodzielnej konfrontacji z rzeczywistością nocnego miasta.
2. Dotarcie do czarownicy i moment, w którym dziewczynka uświadamia sobie, że to jej lęk i złość „wywołały” tragedię. Ania staje oko w oko ze swoją drugą stroną – czarownicą, która włada miastem i zdolna jest do porwania wszystkich ojców z całego miasta. Podróż przez nocne miasto sprawia, że dziewczynka pokonuje swój lęk, oswaja zakazaną wcześniej przestrzeń, i jest zdolna do konfrontacji z czarownicą.

Kreacja świata *Ostatniego tatusia* z jednej strony postępowała wedle prawideł teoretycznych baśni (protagonista, który musi wyruszyć w podróż, by przywrócić harmonię w świecie), ale z drugiej strony, oprócz ważnego i podnoszonego potem przez krytykę tematu braku ojców, czy szerzej – rodziców – dotknęła materii, bez której nie udałoby się „ulepić” baśni. To przestrzeń okazała się równie ważna jak sama historia. Baśń opowiada tyle samo o odzyskaniu ojca, co o oswojeniu zakazanej, mrocznej przestrzeni wielkiego miasta (w tym wypadku nocnej Warszawy).

Wydać się zakrawać na paradoks, by miasto traktować jako przestrzeń NIEOSWOJONĄ. Można powiedzieć, że to przecież wytwór człowieka, wykreowany, by mu służyć, nie mający nic wspólnego z dzikością, którą należałoby oswajać. Faktem jest jednak, że dla dziecka KAŻDA pierwotna przestrzeń jest DZIKA i domaga się stopniowego oswajania. W tej przestrzeni, poszerzanej w miarę rozwoju – granicę poznania wyznaczają często rodzice, albo pewna umowa terytorialna, która oddziela przede wszystkim dom od tego, co jest na zewnątrz. Tradycyjne baśnie – często w sensie dosłownym – opowiadały ważne prawdy o życiu właśnie poprzez PODRÓŻ, czyli oderwanie się od domu, przekroczenie granicy lęku i penetrację nowych rejonów świata. Jak ten terytorialny schemat realizuje się w nowoczesnym mieście? Jak postrzegana jest przestrzeń „domowości” i bezpieczeństwa, a gdzie psychologicznie znajduje się współczesny „las”? Trendy dotyczące bezpieczeństwa dzieci i subiektywnego poczucia dorosłych analizował Frank Furedi, brytyjski socjolog.

„W 1971 roku 80 procent ośmioletnich Brytyjczyków chodziło samodzielnie do szkoły. Teraz jest to mniej niż 9 procent! Niekóórze dzieci w ogóle nie mają płaszczy przeciwdeszczowych, bo wszędzie dowożone są samochodem. Za zmiany te odpowiada coraz większe odbieranie świata za pośrednictwem mediów. Kiedyś ludzie wiedzieli o przestępstwach, które dzieją się obok nich. Rzadko docierały do nich informacje o zbrodniach popełnianych w innych miastach czy krajach. Dziś są one na co dzień relacjonowane w prasie, telewizji i radiu. Im bardziej okrutne czy przerażające, tym częściej. Ponadto pękła zmoza milczenia wobec wykorzystywania seksualnego dzieci. Kiedyś zapewne działa się to równie często jak dzisiaj. Ale nikt o tym nie mówił. A jeśli przechodzi się od milczenia do ujawnienia, pojawia się przekonanie, że to świat się zmienił.”⁸

Miasto zmieniło baśń rządzącą naszą percepcją. Kapitalistyczne podejście do wychowania, połączone z nasilającą się rolą mediów w kreacji rzeczywistości powoduje zwiększone uczucie zagrożenia – które zaostyra granice między światem oswojonym a „lasem”, mroczną przestrzenią zakazaną dla dzieci, przerażającą i obcą także dla dorosłych. Czy tylko media są winne fałszowaniu prawdziwego obrazu rzeczywistości?

Frank Furedi wini przede wszystkim „załamanie się solidarności między dorosłymi”, sojusz dorosłych w obronie pewnej tradycji zachowania.

Ania (Monika Babula)



Dorośli istotnie nie stanowią już jednolitej, ukształtowanej przez jedną tradycję grupy, która wyznaje podobne zasady wychowawcze. Osłabienie poczucia wspólnoty między dorosłymi powoduje, że rodzice zaczynają odczuwać lęk przed światem. I starają się chronić przed nim swoje potomstwo. W ten sposób projekcja rodziców – zamienia się w rzeczywistość dziecka. Brak wspólnoty, która osadzałaby proces wychowania w szerszym kontekście – a nadmiar egocentrycznych rodziców, którzy utwierdzają dziecko we własnej, często wykrzywionej i jednostkowej wizji granic bezpiecznego świata – powoduje uwięzienie dziecka w lękach jego rodziców. Alienacja dorosłych w wielkim mieście często emanuje na dzieci właśnie poprzez projekcję negatywną – czyli brak pozytywnej baśni o rozwoju i pokonywaniu barier, ale wpajanie lęku przed światem połączone z wpajaniem niebezpiecznego przywiązania do granic wyznaczonych przez dom – co jest sprzeczne z naturą baśni.

Ostatni tatuś jest próbą baśni, która w sensie terapeutycznym – wzmocni dzieci, a rodzicom przywróci ich „ludzkie” wymiary. Sens psychologiczny historii dziewczynki, która z pomocą zabawek odzyskuje utraconego ojca (utraconego, bo porwanego przez groźne i niezrozumiałe nocne miasto) polega na przywróceniu wiary w siłę własnej wrażliwości, wyobraźni i zdolności kreacyjnej, która potrafi najczarniejszy las „oswoić”, nazwać i dostrzec w nim element należący do odwiecznego, baśniowego porządku. Pozwoli dostrzec w nim baśń. Układ sił w tej sztuce odzwierciedla poniekąd stereotypy rodzicielskie, ale priorytetem było upodmiotowienie dziecka i jego świata, opowieść o sile tego indywidualnego, niedostępnego dla dorosłych świata intymnych wyobrażeń, które poprzez swoją niepowtarzalność i właśnie – ucieczkę przed spojrzeniem rodziców – ma szansę dostrzec prawdę. Dostrzec baśń.

Obserwacja paradoksów wychowawczych w świecie, który im więcej wydaje na likwidację zagrożeń realnych – tym bardziej obawia się ich w fantazji – nasuwa wiele refleksji o związku między projekcjami świata dorosłych, przestrzeni miasta a rzeczywistością dziecka, które wypełnia dany przez dorosłych świat swoimi sensami. Mimo upodmiotowienia dziecka i przyznania mu największych w dziejach praw,

jako członkowi społeczności – z drugiej strony dorosły świat wydziela dziecku specyficzne miejsce w hierarchii społecznej, stosując podwójny system wartości. Z jednej strony wymaga się od dziecka uczestnictwa w świecie miasta, rozumienia komunikatów przeznaczonych dla dorosłych, a z drugiej – projektuje się na wychowanie niesłuchanie rygorystyczny i ostry podział terytorialny, na obszar pozostający pod kontrolą dorosłego i obszar zakazany. Co ciekawe, ten proces nie ulega odwróceniu, przeciwnie, próbuje utrwalić się jako sytuacja niezmienna. Pomaga temu potężna instytucja współczesnego wielkiego miasta, która dodatkowo zakłóca przebieg inicjacji w kolejne rozdziały życia – kapitalistyczny rynek.

„Starzejący się dorośli, zamrożeni w czasie, przez całe życie pozostają młodzieżowymi konsumentami, ludźmi-dziećmi, tymczasem małe i większe dzieci są przekształcane w dorosłych konsumentów w coraz młodszy wiek.”⁹

Szeroko i mądrze rozumiana baśń może wypełnić obszar zagospodarowywany przez rynek. Jeśli jednak baśń ma przeciwstawić się agresywnej reklamie (upodobniającej się nota bene do świata baśni właśnie) – musi najpierw oswoić przestrzeń życiową współczesności i pokazać zarówno dzieciom, jak i ich rodzicom – jak można tę nowoczesność umieścić na większej mapie światów i opowieści. Żeby to zrobić – należy najpierw nauczyć się opowiadać baśnie o współczesnym mieście.

Wszyscy jesteśmy dziećmi

W dobie galopującego rozwoju technologicznego nasze miasta coraz bardziej przypominają baśniowe kreacje, odsyłające do wyższej i lepszej rze-

9

B. r. Barber, *Skonsumowani. Jak rynek psuje dzieci, infantyлізуje dorosłych i połyka obywateli*, Warszawa 2008, s. 54.

10

B. r. Barber, op. cit., s. 43.



Od lewej: Zastępczy Tatuś (Waldemar Dolecki),
Zastępcza Mama (Agnieszka Mazurek)

czywistością, którą możemy osiągnąć nabywając określone produkty. Wzrastające pośrednictwo w kontakcie między człowiekiem a jego rzeczywistością codzienną, którą oferują media, sprawia natomiast, że baśnie zdają się być rzeczywiste, osiągalne. W sytuacji oddalającej się natury i rosnącego świata miejskiego, który jest coraz bardziej chaotycznym i groźnym przez to jarmarkiem znaczeń – zaufanie do narracji, która porządkuje nasze życie – ma znaczenie kluczowe. Archetypem takiej opowieści, która oddziela sztuczne od prawdziwego, istotne od nieważnego – jest baśń. Wielka dyskusja o roli i znaczeniu tradycyjnych opowieści baśniowych, którą rozpoczął Bruno Bettelheim, dzisiaj wydaje się jeszcze bardziej potrzebna i aktualna, gdyż to, co nazywamy światem fantazji, światem baśni, zostaje coraz bardziej zawłaszczane przez atrapy dawnych przekazów. Rynek historii zalany jest falsyfikatami, które podważają zaufanie do opowiadania historii w ogóle, a w

Od lewej: Barbie (Aneta Harasimczuk),
Ania (Monika Babula), Azor (Mariusz Laskowski)



dalszej kolejności – nadwątlają i tak słabe poczucie przywiązania człowieka do jego środowiska kulturowego i społecznego.

Proces kształtowania subtelnej relacji między podmiotem a jego przestrzenią życiową, która otoczenie człowieka zamienia w coś bliskiego, znajomego i bezpiecznego – zaczyna się już w dzieciństwie, gdy pierwszym krokiem towarzyszy ośmielająca opowieść o dorastaniu i pokonywaniu trudności. Baśń zawsze wzmacnia podmiot, przywraca człowiekowi wiarę w sens i niezależność jego egzystencji i oswaja go ze światem, który wydaje się groźny i niezrozumiały. Wiara w tę alchemię ludzkiej wyobraźni i wrażliwości, która obce zamienia w znajome, dalekie w bliskie – jest podstawą baśni, podobnie jak przekonanie, że do przemiany potrzeba wysiłku i cierpienia, które jest nieodłącznym towarzyszem ludzkiego życia.

Zachowanie właściwego rozumienia dzieciństwa i utrzymanie tych jego cech, które są przydatne w dorosłym życiu (jak ciekawość, otwartość, nieustanna potrzeba rozwoju) jest zadaniem baśni, która musi tutaj walczyć z komercyjnym rozumieniem dzieciństwa, gotowym przedłużyć ten etap w rozwoju człowieka na całe życie, na zawsze uzależniając podmiot od jego zachcianek i pragnień.

„Specie od marketingu i handlu świadomie polują na młodą klientelę, z kieszeniami wypchanymi na tyle, by stanowić bardzo atrakcyjny rynek zbytu, a zarazem na tyle nieukształtowanym smakiem, że łatwo poddaje się celowej manipulacji uprawianej przez reklamę, marketing i kreowanie marek.

Te awatary konsumpcyjnego kapitalizmu pracują zarazem usilnie nad regresją dorosłych, pragnąc rozbudzić w nich zachcianki i nawyki właściwe dzieciom, żeby móc na całym świecie sprzedawać bezużyteczne w gruncie rzeczy towary, jak gry, gadżety i inne niezliczone produkty, na które nie ma wyraźnego »rynkowego zapotrzebowania« – poza popytem, jaki stwarza szalony imperatyw kapitalizmu, nakazujący sprzedawać.”¹⁰

Literatura i sztuka, w tym teatr – muszą być zdolne do orientacji i kreacji drogowskazów w nowej przestrzeni, która zafałszowuje rzeczywistość rytualną, kreując często antybaśnie, które prowadzą na manowce, oszukując wizją wiecznego życia pozbawionego zmartwień. To co nowe domaga się historii. Domaga się baśni, która połączy przeszłość z teraźniejszością i przyszłością. Życie ze śmiercią. Oswoi na nowo przemijanie i wyleczy teraźniejszość z narcyzmu nowoczesności. Przywróci harmonię między zmarłymi a żywymi, także w nowoczesnym mieście, zbudowanym często z żarłocznej chęci życia, połączonej z cmentarzem, który domaga się pamięci.

Teatr, zwłaszcza teatr dla dzieci powinien się miasta nauczyć. Każda próba zaczarowania i przeciągnięcia nowych przedmiotów, nowych sytuacji, nowych przestrzeni na stronę fantazji, stronę ludzką – jest pracą odzyskiwania świata dla człowieka, oswajaniem i nazwaniem niepokojów i lęków, które nieuchronnie rodzą się w spotkaniu z tym, co nowe, nieokiełznane, o niewiadomym pochodzeniu. Miasto jest baśnią, którą trzeba odczytywać wciąż na nowo, by nie pozwolić na alienację rozpoczynającą się w dzieciństwie, a potencjalnie groźną w dorosłym życiu, która bez indywidualnej fantazji – narażona jest na podatność na ideologię, na opisaną przez Fromma ucieczkę od wolności. Baśnie – te stare, opowiadane na nowo, i te nowe – mają jeden wspólny cel: dać człowiekowi, zwłaszcza małemu i jeszcze nie ukształtowanemu poczucie, że jego życie jest wyjątkowe i szczególne, podobnie jak świat, w którym przyszło mu się urodzić. I że ten świat, przy całym lęku i niepokoju – jest wart tego, żeby w swoim czasie – wyruszyć mu na przeciw.

* Powyższy tekst stanowi fragment pracy magisterskiej Michała Walczaka, która powstała na Wydziale Reżyserii Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie pod kierunkiem dra Jarosława Kiliana. Obrona pracy odbyła się jesienią 2008 roku. Wszystkie zdjęcia pochodzą z przedstawienia sztuki *Ostatni tatuś* Michała Walczaka w jego własnej reżyserii; Teatr Lalka w Warszawie (2007), fot. K. Breguła.

Michał Walczak – dramaturg, reżyser. W latach 1998-2001 studiował w Szkole Głównej Handlowej w Warszawie, w roku akademickim 2000/2001 na Wydziale Wiedzy o Teatrze warszawskiej Akademii Teatralnej. W latach 2001-2005 studiował na Wydziale Reżyserii tej uczelni. Wielokrotnie nagradzany autor przekładanych na liczne języki obce dramatów: *Piaskownica* (2002), *Rzeka* (2003), *Podróż do wnętrza pokoju* (2003), *Kopalnia* (2004), *Smutna królowa* (2004), *Nocny autobus* (2005), *Pierwszy raz* (2005), *Kac* (2006), *Biedny Ja*, *Suka i Jej Nowy Koleś* (2007), *Babcia* (2007), *Ostatni tatuś* (2007), reżyserował autorskie sztuki na deskach teatrów Warszawy i Łodzi, zaś w wiedeńskim Burgtheater współpracował z Grzegorzem Jarzyną nad projektem [mede;a].

Patryk Kencki

JÓZEF, SYN JAKUBA W POLSKICH DRAMATACH RENESSAN- SOWYCH

W epoce odrodzenia dramatopisarze chętnie czerpali z tradycji Starego Testamentu. Z biblijnych historii zapożyczali wątki, zdarzenia, postacie oraz wypowiedzi. Jedną z bardziej popularnych person – i to nie tylko w dramaturgii polskiej¹ – był Józef, którego dzieje opisano w Księdze Rodzaju.

1
Wykaz obcych sztuk i spektakli z XVI w., poświęconych historii Józefa podała M. Adamczyk: „*Żywot Józefa*” Mikołaja Reja. *Studium porównawcze*, Wrocław 1971, ss. 22-25, 97-100.

2
Tak więc imię *josep* jest to czasownik *jsp* w trzeciej osobie rodzaju męskiego liczby pojedynczej imperfectum hipothetici. Forma ta znaczy tyle, co „doda”.

3
Melitona Homilia Paschalna.
W: *Pierwsi świadkowie. Pisma Ojców Kościoła*, Sandomierz, Kraków 1998.

Józef był synem Racheli i Jakuba. Jego matka długo cierpiała na bezpłodność. Kiedy wreszcie urodziła syna, nadając mu imię powiedziała: „Niech dodam Pan następnego syna” (Rdz 30,24; hebr.: *josep JHWH li ben aher*).² W Septuagincie, czyli starożytnym przekładzie na język grecki, imię to zapisane jest jako *Iosef*, a w Wulgacie (najważniejszym przekładzie łacińskim) jako *Ioseph*. Jako syn Racheli, a więc tej bardziej kochanej przez Jakuba żony, był jego ulubionym dzieckiem (Rdz 37,3). Biblia wspomina, że Józef był bardzo piękny (Rdz 39,6). W Dziejach Apostolskich Szczepan, wygłaszając swą mowę, przywołuje postać Józefa sugerując, że była ona jedną z prefiguracji (a więc zapowiedzi) Jezusa (Dz 7, 9-18.52). W kontekście wiary postać przywołana została w Liście do Hebrajczyków (Hbr 11,21-22). Za prefigurację Chrystusa uważał Józefa Meliton.³

4
Tertullianus, *Przeciw Marcyonowi*,
przekł. S. Ryznar, Warszawa 1994, s. 127.

5
M. Rej, *Żywot Józefa z pokolenia
żydowskiego, syna Jakobowego,
rozdzielony w rozmowach person,
który w sobie wiele cnót i dobrych
obyczajów zamyka*, Kraków 1545.
Wydanie współczesne w: *Dramaty
biblijne XVI wieku*, oprac. Krystyna
Wilczewska, Lublin 2000.



Portret Mikołaja Reja, drzeworyt, pierwodruk
w *Zwierciadle...* 1568

W znaczeniu chrystologicznym odczytywał prześladowanie Józefa przez braci Tertulian.⁴ Właśnie dziejom biblijnego Józefa poświęcony jest najstarszy oryginalny polski dramat, czyli *Żywot Józefa z pokolenia żydowskiego, syna Jakobowego, rozdzielony w rozmowach person, który w sobie wiele cnót i dobrych obyczajów zamyka*.⁵ Utwór ten

wydany został w 1545 roku w Krakowie w drukarni należącej do Heleny Unglerowej. Rej zadedykował swoje dzieło Izabeli Jagiellonce, córce Zygmunta Starego i Bony ze Sforzów. Impulsem do ofiarowania jej utworu, którego bohaterem jest osoba doświadczana, a jednak nagrodzona przez Boga, były koleje losu Izabeli. W 1539 r. została wydana za mąż



Karta tytułowa pierwodruku *Żywota Józefa...* Mikołaja Reja, Kraków 1545

za króla Węgier, Jana Zapolę. Rok później urodziła mu syna Jana Zygmunta i niedługo potem owdowiała. Węgry znalazły się pod panowaniem habsburskim, a syn Izabeli został jedynie księciem Siedmiogrodu.⁶ Ukazując przypadki Józefa, Rej chciał pocieszyć węgierską królową, że i jej życie może ulec odmianie. O losach Izabeli Jagiellonki Rej wspominał także w *Zwierzynicy*.⁷ Z kolei do postaci Józefa autor odwołał się po latach w *Wizerunku własnym żywota człowieka poczciwego...*, gdzie przedstawił go jako bohatera, który oparł się pokusom, pozostał wierny Bogu i zyskał od niego nagrodę.⁸ *Żywot Józefa...*, łączący w sobie cechy misterium, moralitetu i komedii, przedstawia biblijną historię od

sen, zwiastujący siedem lat urodzaju i siedem lat głodu, a egipski monarcha powierza mu władzę nad państwem. W „rozprawach” od szóstej do dziewiątej Rej przedstawił intrygę Józefa mającą na celu sprowadzenie do Egiptu swego ojca, Jakuba, i jedyne rodzonego brata, Beniamina. Mamy tu do czynienia ze swoistą grą, którą Józef próbuje wyreżyserować. Autor ukazał, jak synowie Jakuba, przybywający do Egiptu po żywność, nie rozpoznają w dostojniku swego przyrodniego brata; jak Józef – świadomy ich tożsamości – stara się manipulować ich działaniami; jak w końcu nie wytrzymał wzruszenia, objawia im swoją tożsamość.¹⁰ Trzy ostatnie części ukazują przekazanie dobrych wieści Jakubowi,

śladowany przez braci. Jako niewolnik Potyfara jest obrazem sługi wiernego i zacnego. Jako więzień pefen jest wiary w sprawiedliwość. Wreszcie jako rządcą Egiptu okazuje się wdzięczny za współczucie i pozbawiony chęci zemsty.¹⁴ Przez cały jednak okres swego żywota Józef prezentowany jest przez Reja jako postać wzorcowa. Ukazanie niemal całego jego życiorysu, przedstawienie go w różnych życiowych momentach i społecznych rolach pozwoliło autorowi wzór ten uczynić nader uniwersalnym. Józef pozostaje przykładem zarówno dla młodzieży, jak i ludzi dorosłych, dla rządzonych, jak i dla rządzących, dla prześladowanych, jak i dla mogących wyświadczać łaskę.



Andrea del Sarto, *Józef tłumaczy sny faraona*, ok. 1520, Florencia, Galleria Palatina

proroczego snu Józefa poczynszy, aż do osiedlenia się jego krewnych w Egipcie. Dramat zbudowany jest z trzynastu części (określonych mianem „rozpraw”) i liczy ponad sześć tysięcy wersów. Dwie pierwsze „rozprawy” ukazują sprzedanie Józefa przez przyrodnich braci, rozpacz rodziców po utraconym synu i wprowadzenie go jako niewolnika do domu egipskiego „hetmana” Potyfara. Rozbudowana część trzecia ukazuje nieudaną próbę uwiedzenia Józefa przez żonę jego pana, Zefirę, rzucenie przez nią fałszywych oskarżeń i wtrącenie go do więzienia. „Rozprawa” ta nawiązuje nie tylko do historii zapisanej w Genesis, ale także do komedii *Ioseph*, ułożonej przez niderlandzkiego humanistę Corneliusa Crocusa.⁹ Nie jest jednak przekładem wspomnianego utworu, a co najwyżej jego parafrazą. Kolejna „rozprawa” (także określona przez autora jako „trzecia”!) ukazuje pobyt Józefa w więzieniu i wyjaśnienie Podczaszemu i Piekarczowi sennych wizji, dotyczących ich dalszych losów. W dwóch następnych częściach Józef tłumaczy Faraonowi jego proroczy

szczęśliwe spotkanie ojca z synem i osiedlenie rodu Jakuba w Egipcie. W dramacie Reja dostrzec można dwie przeciwstawne tendencje. Z jednej strony autor stara się trzymać wiernie tekstu biblijnego, z drugiej wprowadza różne zmiany, usuwa niektóre zdarzenia, rozbudowuje poszczególne sytuacje. Wynika to zapewne ze starań o odpowiednie przedstawienie tezy utworu. Dotyczy ona rządów Opatrzności w świecie, powierzenia przez człowieka samego siebie Bogu, walki dobra ze złem i opieki ze strony Stwórcy.¹¹ Główna postać utworu jest uosobieniem wszelkich cnót. Zagadnienie prefiguracji Chrystusa w osobie Józefa nie zostało podkreślone, jakkolwiek było częstym motywem w utworach poświęconych temu patriarsze.¹² Józef przedstawiony jest tu jako doskonały człowiek, wzór dla odbiorców dramatu. W spisie postaci określony jest jako młodzieniec¹³, ale miał rację Piotr Chmielowski, dostrzegając w utworze cztery różne fazy w jego życiu. Jako dziecko Józef pieszczony jest przez rodziców, prze-

6

Por. M. Duczmal, *Izabela Jagiellonka*, Warszawa 2000.

7

Mikołaja Reja z Nagłowic *Zwierzyniec*: 1562, Kraków 1895, s. 110.

8

Idem, *Wizerunek własny żywota człowieka poczciwego, w którym jako w zwierciadle snadnie każdy swe sprawy oglądać może; zebrany i z filozofów i z różnych obyczajów świata tego*, Wrocław 1971, k. 135 v.

9

C. Crocus, *Ioseph. Comoedia ex Geneseos cap. 39 et sequentibus*, W: *Dramata sacra. Comoediae atque tragoediae aliquot e Veteri Testamento desumptae*, Basel 1547, s. 157-202.

10

Por. P. Kencki, „*Żywot Józefa*” Mikołaja Reja: gry w teatrze świata, „Pamiętnik Teatralny” 2005, z. 1-2, s. 137-151.

11

Por. M. M. Kacprzak, *Myśl o Bogu i człowieku w „Żywocie Józefa”* Mikołaja Reja, Warszawa 2003.

12

M. Adamczyk, op. cit., s. 167-168.

13

M. Rej, *Żywot Józefa...*, op. cit., s. 71.

14

P. Chmielowski, *Szkice z dziejów dramatu polskiego. Mikołaj Rej i jego naśladowcy*, „Echo muzyczne i teatralne” 1884, nr 28, s. 286.

15

W. Syrokomla, *Dzieje literatury w Polsce od pierwiastkowych do naszych czasów*, t. 1, Wilno 1850, s. 278.

16

C. Backvis, *Nad antologią dramatu staropolskiego*, „Pamiętnik Teatralny” 1960, z. 3/4, s. 525-560. Por. krytykę tej opinii: M. Adamczyk, op. cit., s. 87.

17

T. Podgórska, *Komizm w twórczości Mikołaja Reja*, Wrocław 1981, s. 72, 147.

18

M. Rej, op. cit., s. 319-320.

Idem, *Żwierciadło albo kształt, w którym każdy stan snadnie się może swym sprawom, jako we zwierciadle, przypatrzeć*, Kraków 1914, t. I, s. 37.

20

M. Adamczyk, op. cit., s. 167-168.

21

M. M. Kacprzak, op. cit., s. 163-164.

22

M. Adamczyk, op. cit., s. 83.

23

M. M. Kacprzak, op. cit., s. 263.

24

T. Kasprowicz, *Obraz Żyda w twórczości Mikołaja Reja*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” 1987, s. 65-76.

25

Inventarius rerum post mortem honestae Helenae Florianovae derelictum [z dn. 17 VII 1551],

W: *Processus causarum iudicii civilis Cracoviensis*, ogłosił A. Benis: *Materiały do historii drukarstwa i księgarstwa w Polsce*, „Archiwum do Dziejów Literatury i Oświaty w Polsce” 1892, s. 46.

26

Ibidem, s. 50.

27

J. Lewański, *Rejowa nauka pocziwości na narodowej scenie*, W: *Mikołaja Reja z Nagłowic Żywot*

Jozepha z pokolenia żydowskiego syna Jakubowego rozdzielony w rozmowach person który w sobie wiele cnot y dobrych obyczaio w zamyka, *Moralitet w czterech*

Sprawach ze świeckimi krotofilami także ku nauce [program spektaklu w Teatrze Narodowym], Warszawa 1965, s. [45].

28

S. Szymonowicz, *Castus Joseph*, [Kraków] 1587.

Dawnym badaczom zdarzało się odczytywać tę postać w sposób niewłaściwy. Zdaniem Władysława Syrokomli Józef przypominać miał raczej „grubiańskiego moralistę”, aniżeli młodzieńca walczącego ze sobą.¹⁵ A przecież zgodzić się można jedynie z drugą częścią tej opinii. W istocie Józef nie prowadzi walki wewnętrznej. Cnota jest u niego elementem stałym i niewzruszonym. Postrzeganie jego postaci jedynie jako moralisty wydaje się jednak niesprawiedliwe. Osobowość Józefa wyraża się w utworze nie tylko w jego słowach, ale także w mądrym, szlachetnym i wielkodusznym działaniu. Nieuzasadnione wydają się również niektóre opinie powstałe w XX w. Claude Backvis uznał bowiem, że Rej przedstawił Józefa jako rozgadane go faryzeusza i lichwiarza. Stwierdził, że tworząc postać Józefa, autor uległ zmysłowi rzeczywistości i odszedł na skutek tego od zaplanowanej wzorowej konstrukcji postaci.¹⁶ Moż-

na zgodzić się z uwagami, że Józef w scenie miłośnej dyskusji z Zefirą wydaje się nieco zabawnym.¹⁷ Komizm ten wynika jednak raczej z samej sytuacji (mężczyzna broniący się przed pożądaną go kobietą), jak i budowy sceny, w której niedoszli kochankowie wygłaszają przydługie wywody. Wydaje się, że to Rej (a nie Józef) okazuje się w tej scenie nieco grubiańskim moralistą.

Jeżeli nawet przystać na to, że w scenie z Zefirą można wyczuć nieco ironiczny stosunek autora do bohatera, to jednak jednoznacznie trzeba stwierdzić, że wymowa całego utworu ukazuje Józefa jako postać ze wszech miar czcigodną. Także w „rozprawie trzeciej” Józef pozostaje wzorem, a jeśli zdaje się śmieszny, to śmieszność ta jest czymś w rodzaju poniżenia doznanego w wyniku niemoralnego postępowania Zefiry. Wydaje się, że nie tyle jest śmiesznym, co raczej ośmieszonym w wymiarze ludzkim, gdy cały czas pozostaje wzniosły w wymiarze relacji z Bogiem.

Interesujące jest określenie Józefa przez Reja mianem „przejrzany”, które należałoby odczytywać jako „upatrzonego”, „wybrany przez Boga”. W Księdze Rodzaju przypadki Józefa i jego rodziny zinterpretowane zostały jako część bożych planów. Podobnie i w dramacie Józef wspomina braciom o „dziwnych Boskich sprawach”.¹⁸ Pewne jest więc, że Józef został wybrany przez Boga do ocalenia rodu Jakuba. Pozostaje wszakże pytanie, czy termin „przejrzany” nie sygnalizuje odniesienia do intrygującego protestantów problemu podwójnej predestynacji, czyli przeznaczenia ludzi do zbawienia bądź potępienia. Czy, skoro Józef jest „przejrzany”, to jest to jedyną przyczyną jego świętości? Czy znaczenie ma też wolna wola Józefa, dzięki której korzysta z Bożej łaski? W Żywocie Józefa Rej nie dał jasnej wykładni tego zagadnienia. Z poglądów wygłaszanych przez postaci, a także z ich przypadków, można sądzić, że według Reja istotny jest i plan Boży, i wolne działanie człowieka, który staje się Bożym narzędziem. Poglądy religijne Reja są zresztą dość samodzielne i umieszczone pomiędzy teologią protestancką a katolicką. Postaci wielokrotnie sugerują, że ważna jest nie tylko wiara, ale i uczynki.

W wydanym po latach *Żwierciadle* Rej zresztą napisał co „to jest praedestinatio, co zowiemy przejrzenie Pańskie”. Miało to być postanowienie Boga związane z tym, że człowiek rodzi się dobry albo zły. Interesujący jest dalszy komentarz:

„Także to stąd przypadnie, iż się stanie potym abo godnym, abo niegodnym łaski Pańskiej, jeśliż temu wczas rozumem a bojaźnią bożą zabieżeć nie będzie umiał, obaczywszy z przypadków niedobrze postanowione przyrodzenie swoje.”¹⁹

Jak widać, „przejrzanie” dotyczyć ma jedynie ludzkiej natury, nad którą człowiek może zapanować. Józef obdarzony został przez Boga wspaniałą osobowością i przewidziany do wypełnienia wielkich planów. Mimo to jego życie jest ciągłą walką z przeciwnościami i pułapkami, wymagającą niezachwianej wierności Bogu. Ostatecznie o zbawieniu decydują więc wiara i ludzkie czyny, a nie sama predestynacja.

Jakkolwiek w tradycji chrześcijańskiej postać Józefa interpretuje się jako typ chrystologiczny, to *Żywot Józefa*... daleki jest od takiej praktyki. Rej poszedł zatem inną drogą niż współcześni mu pisarze protestanccy.²⁰ Dostrzec można właściwie tylko jedną scenę, która pozwala na skojarzenie Józefa z Jezusem: gd bracia wrzucają Józefa do studni. Towarzyszy temu urąganie wyraźnie kojarzące się z wyśmiewaniem Jezusa przed jego ukrzyżowaniem.²¹ Pewne problemy wiążą się z naturą cnoty Józefa. Można ją bowiem rozumieć jako sumę cnot chrześcijańskich (pokora, bojaźń Boża, posłuszeństwo i dobroć),²² bądź jako najwyższą cnotę religijną, czyli niezachwianą wiarę, ufne powierzenie się Bogu.²³ Bardziej przekonująca wydaje się ta druga opinia.

Dla Józefa najistotniejsza jest relacja z Bogiem. To ona właśnie wpływa na całą postawę postaci, na wszelkie jej działania. Wierność Bogu ma tu zresztą charakter heroiczny. Józef nie traci zaufania do Stwórcy nawet wtedy, gdy znajduje się w najgorszym położeniu. Stosunki z innymi ludźmi, stosunek do własnej osoby – wszystkie wynikają właśnie z tego podporządkowania się woli Bożej. Jednocześnie bohater dramatu Reja nie jest postacią jednowymiarową. Mimo, że w każdych okolicznościach wybiera działania zgodne z wolą Bożą, to przecież jednocześnie przeżywa emocje takie jak żal, strach czy tęsknota, a dokonywane przez niego wybory są dowodem heroizmu.

Tadeusz Kasprowicz stwierdził, że losy Józefa (biblijnego i Rejowego) odpowiadają doświadczeniu inicjacyjnemu według koncepcji Mircei Eliadego. Doświadczenie to składa się z upadku, wędrówki pełnej prób, śmierci i zmartwychwstania. Losy Józefa miałyby być powiązane z losami całego narodu, który przeżywa podobne doświadczenia w Egipcie.²⁴

Podsumowując powyższe uwagi dotyczące bohatera *Żywota Józefa*, trzeba podkreślić, że postać ta jest jedną z najciekawszych w dramaturgii polskiego renesansu. Potwierdzają to wyraźnie kontrowersje w opiniach badaczy. Już pierwowzór Rejowego bohatera to jedna z najbardziej fascynujących postaci Starego Testamentu, działająca w przełomowym momencie historii narodu wybranego. W dramacie Reja postać staje się nie tylko uniwersalnym wzorcem osobowym, ale i przewodnikiem w konkretnych życiowych sytuacjach.

Przy okazji *Żywota Józefa* trzeba wspomnieć o dwóch niezachowanych tekstach, które wymienione zostały w inwentarzu sporządzonym po śmierci Heleny Unglerowej (17.07.1551 r.). W spisie tym znajdujemy egzemplarze niezachowanej sztuki *Joseph Sacer*²⁵ oraz drugi utwór poświęcony Józefowi.²⁶ Julian Lewański podejrzewał, że w przypadku tej drugiej książki chodziło po prostu o *Żywot Józefa*.²⁷ Zachowała się inna sztuka poświęcona Józefowi, mianowicie tacińska tragedia *Castus Joseph* („Czysty Józef”), jedno z wcześniejszych dzieł Szymona Szymonowicza. Wydane ono zostało także w Krakowie, w drukarni Łazarzowej w 1587 r.²⁸ Tłumaczenia na język polski dokonał jeszcze w XVI w. Stanisław Gosławski. Przekład wydrukowano w tej

samej oficynie dziesięć lat po ukazaniu się oryginału.²⁹ Tragedię o Józefie Szymonowicz zadekował swemu krakowskiemu nauczycielowi, Stanisławowi Sokołowskiemu.³⁰

Castus Ioseph, przedstawia jedynie pobyt Józefa w domu Potyfara, nazywanego w utworze Faetiferem. Bohater zarówno w wersji oryginalnej, jak i polskiej określony jest łacińskim imieniem Ioseph. Wielokrotnie zwracano uwagę na wykorzystanie w konstrukcji utworu tragedii Eurypidesa *Hippolytos*. Janina Abramowska określiła ten zabieg jako parafrazę substytucyjną.³¹ Józef odpowiada Hipolitowi – szlachetnemu młodzieńcowi z antycznej tragedii, który pozostaje wierny wobec ojca i odrzuca występny miłość macochy.³² Równocześnie Józef jest też jednak typem Chrystusa. Szymonowicz, pisząc dramat między innymi pod wpływem traktatu teologicznego *Iustus Ioseph* pióra swego nauczyciela, Stanisława Sokołowskiego, poszedł wyznaczonym przez niego tropem. W traktacie zostały zestawione losy Józefa ze zbawczą historią Chrystusa.³³ W tragedii w słowach Złego Demona dostrzec można wskazówki, że Józef pełni tu wobec Jezusa funkcję prefiguracyjną.³⁴

Ciekawą cechą utworu jest fakt, że tytułowa postać rzadko pojawia się na scenie. Z tego względu wiele informacji o niej przynoszą wypowiedzi innych postaci. Andrzej Budzisz zwrócił uwagę, że jeden werset Księgi Rodzaju (31,5) rozbudowany został w kilkunastowersowy fragment, w którym słudzy opowiadają o Józefie. Niewolnicy Potyfara podkreślają pozytywny stosunek Józefa do innych współdomowników i uwydatniają już w Biblii pomyślność, która zapanowała w domu wraz z jego przybyciem. Wieszcz sen, który śni Józef, jest według Budzisa zapowiedzią przyszłych zdolności bohatera.³⁵ Należy tu sprostować, że nie tyle przyszłych, co stałych, bo w biblijnym opowiadaniu Józef ma do czynienia ze snami jeszcze przed przybyciem do Egiptu.

Słuszne wydają się opinie podkreślające, że Ioseph został ukazany w tragedii Szymonowicza jako zwierciadło cnoty, pobożności, wiary i miłości ku Bogu, wzór dla młodzieży³⁶ oraz że autor pozbawił swego bohatera – wbrew radom zawartym przez Arystotelesa w *Poetyce* – nawet słabostek sugerowanych w Biblii.³⁷

Józef, pozostając wiernym i w pełni posłusznym Bogu, jest też doskonałym sługą, towarzyszem, domownikiem. Jakkolwiek staje wobec realnej groźby pozbawienia życia, to nie oskarża żądającej takiego wyroku i prawdziwie winnej żony jego pana, nazwanej w tym utworze imieniem Iempsar. Jest też dzięki walorom językowym i wysokiemu stylowi tragedii bardziej wzniosły, aniżeli jego odpowiednik z dramatu Reja. Z konstrukcją postaci wiąże się jednak i pewne ograniczenie. Szymonowicz ukazał postać ledwie w jednej roli życiowej i w jednej tylko sytuacji. Stworzony przez niego wzorzec jest przez to mniej uniwersalny niż barwna kreacja w *Żywocie Józefa*. Wśród licznych przymiotów, którymi Szymonowicz obdarzył Józefa, warto zatrzymać się nad jego cnotą czystości. Jej podkreślanie nie było obce i innym autorom. Jako uosobienie tej właśnie zalety Józef

pojawiał się także w zaginionym jezuickim utworze *Comoedia Henricana*.³⁸ Jako wzór czystości i powściągliwości przywoływany był już w tradycji patrystycznej. Ewa Głębińska zwróciła uwagę, że utwór Szymonowicza zawiera odniesienia do starożytnych pisarzy chrześcijańskich: Ambrożego oraz Lzydora z Sewilli. U Ambrożego Józef przedstawiony został jako zwierciadło czystości, u Lzydora jako prefiguracja Jezusa.³⁹ Cnota czystości podkreślona została już w tytule dramatu, stanowiącym wyraźne nawiązanie do traktatu Sokołowskiego *Iustus Ioseph*. Co ciekawe, traktat ten przedstawiał Józefa jako zapowiedź Chrystusa, odwołując się do różnych momentów życia Syna Bożego. Szymonowicz przedstawił akurat ten fragment historii Józefa, który pominięty został w traktacie Sokołowskiego (pobyt w domu Potyfara).⁴⁰ Wyjaśnić tu od razu trzeba, że dobór zdarzeń u Sokołowskiego nie jest przypadkowy, ale starannie przemyślany. Chcąc zestawić dzieje biblijnego patriarchy z ziemskimi dziejami Jezusa, Sokołowski musiał dokonać uproszczenia historii Józefa. W przedstawionych w *Genesis* przypadkach Józefa mamy do czynienia z nieszczęściem Józefa sprzedanego do Egiptu, a następnie z jego wyniesieniem w domu Potyfara. Następnie ma miejsce kolejna przemiana jego losu w nieszczęśliwy, gdy Józef zostaje oddany do więzienia. Po wytłumaczeniu snu Faraona, Józef po raz kolejny zostaje wyniesiony. Tymczasem w przypadku Jezusa mamy do czynienia z jego męką i śmiercią, a następnie z triumfalnym zmartwychwstaniem. Sokołowski miał więc problem z podwójną sekwencją upadków i wzlotów Józefa. Chcąc przedstawić cały jego żywot, a jednocześnie chcąc podtrzymać analogię z Chrystusem, musiał wyeliminować wydarzenia mające miejsce po pierwszym upadku, a przed drugim wyniesieniem. Szymonowicz wziął na warsztat to, czego nie wykreślił jego nauczyciel.

Pamiętając o prefiguracyjnym charakterze postaci, mamy wrażenie, że Józef przedstawia w tragedii Szymonowicza Jezusa niesłusznie oskarżonego i niewinnie skazanego. Patrząc w taki sposób, nie możemy przyjąć, aby tytułowa cnota czystości miała tu być rozumiana tylko w wymiarze seksualności. Czystość należy tu rozumieć jako wolność od grzechu. Taka wolność wydaje się w doświadczeniu ludzkim mało realna. Ale skoro Ioseph odpowiada postaci Jezusa, to ów element – właściwie boski – nie powinien dziwić. Jakkolwiek w utworze Szymonowicza nie ma sceny, która ukazałaby nagrodzenie Józefa za doznane cierpienia, to znający opowieść biblijną czytelnik ma ową nagrodę w pamięci. Można w tym miejscu powiedzieć o eschatologicznym wymiarze sprawiedliwości.⁴¹

Postać Józefa pojawiała się także w wileńskich procesjach eucharystycznych. Te udratyzowane pochody z okazji Bożego Ciała organizowali w mieście nad Wilią jezuici. W drugiej części takiego widowiska, urządzanego w 1615 roku przedstawiony został triumf Józefa, będący prefiguracją eucharystycznego triumfu Jezusa. Ukazano to w niezwykle okazały sposób. Orszak otwierali trębacze oraz człówek w szacie z napisem *Iosephus triumphans* (Józef



Kościusza – herb Szymona Szymonowicza

- | | |
|---|---|
| <p>29
S. Gosławski, <i>Castus Ioseph</i>, Kraków 1597. Wydanie współczesne: S. Gosławski, <i>Castus Ioseph</i>, oprac. K. Górski, T. Kaufmanowa, J. Axer, Wrocław 1973.</p> <p>30
Stanisław Sokołowski, profesor Akademii Krakowskiej i kanonik króla Stefana Batorego. Sokołowski był nie tylko nauczycielem, ale i przyjacielem Szymonowicza.</p> <p>31
J. Abramowska, <i>Ład i fortuna: o tragedii renesansowej w Polsce</i>, Wrocław 1974, s. 117.</p> <p>32
Por. t. Lavallée, <i>De poetis latino-polonis</i>, Parisiis 1869, s. 63; Idem, <i>La poésie latine en Pologne</i>, Paris 1873, s. 31.</p> <p>33
S. Sokołowski, <i>Iustus Ioseph, sive in Iesu Christi mortem et passionem meditationes. In quibus non magis Iudaica perfidia, quam Ariana refutatur impietas</i>, Kraków 1586.</p> <p>34
A. Budzisz, <i>Biblia i tradycja antyczna: motywy analogiczne w łacińskiej poezji biblijnej renesansu (Polska, Niemcy, Niderlandy, Wyspy Brytyjskie)</i>, Lublin 1995, s. 67. Por. S. Szymonowicz, op. cit., k. A3: <i>Pedibusque saeviret super capu meum</i>.</p> | <p>35
A. Budzisz, op. cit.</p> <p>36
M. Rudzka, <i>Wartości humanistyczne i artystyczne dramaturgii zamojskiej XVI wieku</i>, w: <i>Studia z literatury polskiej i obcej</i>, Lublin 1988.</p> <p>37
E. J. Głębińska, op. cit., s. 35.</p> <p>38
Por. zachowany program: <i>Epitome comoediae Henricanae, divo Henrico Imperatori ad gloriam. Henrico Firlei In Gymnasio Pultoviensi S. I. exhibitae anno 1617</i>, w: <i>Panegyricon in auspiciatissimum ingressum ad episcopatum Plocensem Henrici Firlei de Dambrocicza ab iuventute Minervae in Gymnasio Pultoviensi S. J. initiata concinnatum anno 1617</i>, Kraków 1617.</p> <p>39
E. Głębińska, op. cit., s. 35-36. Por. Ambrosius Aurelius, <i>De Ioseph</i>, <i>Patristica Latina</i> 14, 642 A; Isidorus, <i>Allegoriae</i>, <i>Patristica Latina</i> 83, 107 A.</p> <p>40
Por. E. J. Głębińska, op. cit., s. 40.</p> <p>41
Por. T. Hergesel, <i>Dzieje Józefa w literaturze polskiej w: Biblia a literatura</i>, Lublin 1986, s. 212.</p> |
|---|---|

zwycięzający). Za nimi podążał Efraim, syn Józefa. Następnie giermek – być może był to giermek Efraima – oraz chorąży niosący chorągiew. Na koniach jechali dwaj książęta egipscy, ubrani w perskie stroje i trzymający w rękach kłosy, za nimi dwaj konni żołnierze, ubrani w skóry lamparcie. Następna para jeźdźców to królowie egipscy z kłosami w dłoniach, ubrani w stroje arabskie, dalej dwaj kozacy trzymający strzały, człowiek z napisem *Ioseph salvator mundi* (Józef zbawca świata), a za nim drugi syn Józefa, Manasses. W końcu ukazywał się Józef, jadący na triumfalnym wozie w otoczeniu piechoty.⁴² *Summa procesej wileńskiej o sześciorakim przybytku Bożym z ludźmi...* także ukazuje Józefa, który

Przy tymże wozie egipskie panięta okrzyk wesoły Józefowi czynią.⁴⁴ Cytat powyższy odwołuje się do wydanego przez Faraona rozkazu, by Józefa obwożono na rydwanie i oddawano mu cześć. Wyróżnienie to wspomina Księga Rodzaju jako nagrodę za objaśnienie snów Faraona i uratowanie państwa przed klęską głodu (Rdz 41, 43). Biblia jednakże nie informuje, by obydwoj dostojnicy jeździli na tym samym wozie. Józef jako wezyr Egiptu miał być obwożony na drugim rydwanie, zapewne tuż za powozem, na którym jechał sam Faraon. Wymieniona w opisie procesji starszyzna Egiptu i egipskie panięta nie pojawiają się w Genesie, dodani więc zostali dla większego wyróżnienia

może i zasugerowana w Biblii umiejętność wróżenia). Bardzo ważne – w epoce silnie rozwijającej się moralistyki – były etyczne i religijne walory Józefa. Bogata osobowość bohatera, jak i bogactwo życiowych doświadczeń czyniły zeń wzorzec uniwersalny.

* Artykuł jest przeredagowanym fragmentem rozprawy doktorskiej *Inspiracje starotestamentowe w dramacie polskiego renesansu (1545-1625)*, napisanej pod kierunkiem doc. dra hab. Jarosława Komorowskiego i obronionej w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk 27 kwietnia 2009 roku.

42

W. Bartoszewski, *Dowody procesej nabożnej i poważnego triumfu w dzień roczny Przenajświętszego Ciała Bożego*, Wilno 1615, k. [C II v.].

43

Summa procesej wileńskiej o sześciorakim przybytku Bożym z ludźmi na święto Bożego Ciała w roku 1624 od Akademików Soc. Iesu sporządzona na sześć części, [Wilno 1624].

44

Summa procesej wileńskiej o Panu Chrystusie na święto Bożego Ciała w roku 1625 od akademików Soc. Iesu sporządzona, [Wilno 1625].



Orazio Gentileschi, *Józef i żona Potyfara*, ok. 1630, Windsor, The Royal Collection

w szeregu postaci pochodzących ze Starego Testamentu razem z Faraonem postępuje za wozem, na którym przedstawione zostało wyobrażenie Opatrzności.⁴³

Opis kolejnej procesji zawarty w *Summie procesej wileńskiej o Panu Chrystusie*, ukazywał *Triumphus Iosephi Frumentarii* (Triumf Józefa Żywiela). „Po orszaku proroków śpiewających cytaty z Księgi Zachariasza następuje Figura Chrystusa Pana, Józef z Faraonem na wozie królewskim jadący, przed którym podjeżdżają i senatorowie egipskiego państwa i Sława onego przy trąbach i bębnach rozkazująca wszystkim, aby przed Józefem, jako Panem nowym na kolana upadali. Na tymże wozie królewskim niżej jedenaście snopków dwunastemu się kłaniają a wzgórą siedzi Czystość mająca napis: »Praemisi Deus Ioseph ut reservemini super terram« (Posłał Bóg Józefa, abyście przetrwali na ziemi; Gen. 45).

Józefa. Wspomniane jedenaście snopków kłaniających się dwunastemu to odwołanie do snu patriarchy, zapowiadającego jego wywyższenie i pokłon złożony mu przez braci (Rdz 37,5-8).

Autorów renesansowych niezwykle inspirowały postaci, będące wzorcami osobowymi. Popularność Józefa wynikała z niezwykłych zalet tego biblijnego bohatera, ale prócz tego także z ideałów renesansu. Wśród starotestamentowych postaci to właśnie Józef mógł być najbardziej inspirujący dla twórców epoki. Między innymi był wzorem dobrego, posłusznego i kochającego dziecka, co widoczne jest u Mikołaja Reja. Patriarcha inspirował także w wymiarze społecznym jako wzorowy sługa i równie wzorowy pan. Jego zdolności ekonomiczne i polityczne to kolejny powód, dla którego intrygował renesansowych twórców. Interesujące musiały być jego zdolności nadprzyrodzone (zdolność tłumaczenia snów, a być

Patryk Kencki – doktor nauk humanistycznych, wykładowca Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza, sekretarz Polskiego Towarzystwa Historyków Teatru, kustosz i główny inwentaryzator Muzeum Teatralnego w Warszawie. Absolwent Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego (1999), Wydziału Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej (2003) oraz Studium Doktoranckiego w Instytucie Sztuki PAN (2008). Współpracownik „Pamiętnika Teatralnego”.

Z prof. Zygmuntem Januszewskim,
nie tylko o wystawie *Uwaga! Spychacze!**,
rozmawia Artur Tanikowski

ZAPROSZENI

Artur Tanikowski: Czy ilustracja jest sztuką, a jeśli tak, to kiedy (dlaczego) nią się staje?

Zygmunt Januszewski: Czy malarstwo jest sztuką? Czy *i* jest częścią alfabetu? Czy istnieją złe obrazy? Czy slam to poezja? To takie samoodpowiadające pytania z prowokacją w tle. Dobrze, dam się sprowokować, ale tak, żeby Pan uwierzył w moje oburzenie. Jak to? Skąd takie pytanie?! Przecież to oczywiste, że ilustracja to sztuka! Mało tego – to synteza sztuk! Proszę zwrócić uwagę, ile w tym słowie *światła*! Jest w nim także *lustro*, źródło iluzji i prawdy o nas samych i otaczającym nas świecie. Początek fantastycznych podróży w życiu i literaturze. Przyglądam się dalej ilustracji i dostrzegam w niej także *rację*. To z kolei zakłada wiedzę, rozwój, czytanie i studiowanie, umiejętność interpretacji faktów, a w końcu dochodzenie racji, które trzeba przekonywująco unaocznić i uprzystępnąć. Czy to wystarczy, żeby ilustracja stała się sztuką? Nie, bo do tego potrzebny jest artysta. Najlepiej: utalentowany, obdarzony poczuciem humoru i świadomością swojej misji. Nie musi być mołem książkowym, ale czytanie bardzo ułatwia poruszanie się w obszarze sztuki. Ułatwia znalezienie referencji do własnych przemyśleń

i doświadczeń. Rozeznanie w dokonaniach mistrzów przydaje uprawianiu sztuki ilustracji ducha szlachetnej rywalizacji. W tym momencie możemy mówić o *świadomości artystycznej* i to na tym poziomie ilustracja, jak również pokrewne jej dziedziny – malarstwo, grafika, rysunek, fotografia czy film animowany – stają się sztuką.

A.T.: Jedna z zagranicznych znawczyń ilustracji polskiej dała taki oto opis jej fenomenu: „Charakteryzuje się przede wszystkim różnorodnością: niezwykłą umiejętnością projektancką, bezkompromisowym dążeniem do czystej sztuki (poprzez malarskość, koloryzm, itd.), bardzo solidnym warsztatem, specyficznym uwarunkowaniem polityczno-oświatowym, stworzeniem sztucznych, hermetycznie zamkniętych ośrodków artystycznych, a także izolacją od światowej sytuacji, itd.”¹ Czy taka charakterystyka da się odnieść do młodego pokolenia ilustratorów? W takim razie czym młodzi chcą się różnić od kanonicznych postaci polskiej sztuki ilustracji?
Z.J.: Każde uogólnienie nawet i *to* – jest fałszywe. Może coś tu jest *lost in translation*? Gdzieś

w tych zdaniach czai się schematyczne myślenie kliszami w rodzaju „byliście inni, bo obóz socjalistyczny odciął was od reszty świata”. Co to za „hermetycznie zamknięte ośrodki artystyczne”? Pobrzniwa w tej charakterystyce jakaś gombrowiczowska *pupa*, dorabianie systemowej, politycznej *gęby* twórcom z okresu świetności polskiej szkoły ilustracji, co prowadzi do relatywizacji ich zadziwiających dokonań artystycznych. Coś jednak jest na rzeczy, bo z rozmów z prof. Januszem Stannym, wyłania się obraz niemożliwy do powtórzenia w warunkach wolnorynkowej gry o zysk. Otóż w tamtych czasach profesorowie uczący ilustracji i projektowania w Akademii, byli jednocześnie dyrektorami artystycznymi największych wydawnictw, dla których nakład 100 tys. egzemplarzy książki dla dzieci dobrze zaprojektowanej i zilustrowanej był czymś naturalnym. Mam wrażenie, że młode pokolenie artystów książki – w większości wychowankowie, jak pan to określa „kanonicznych postaci polskiej sztuki ilustracji” – podziwia swoich



E DO DIALOGU

mistrzów i poszukuje *jedności w sprzeczności*. W warunkach gry wolnorynkowej przybiera to różne formy, gdzie stawką jest zachowanie własnej indywidualności i prawa do twórczego eksperymentu wobec dyktatu sztucznie uśrednionego badaniami ankietowymi targetu. Młodzi ilustratorzy mają do dyspozycji programy do tworzenia i edycji swoich projektów w komputerze. Korzystają z tych możliwości chętnie, często kosztem rezygnacji z oryginału, szkiców wstępnych. Programy narzucają swoistą estetykę i to jest wyzwanie – zachowanie własnego stylu w wektorowym *multikulti* i photoshopowych zlepkach. Z pewnością motoryka tworzenia obrazu uległa zmianie, ale ogólne zasady narracji, kompozycji, definiowania formy i dochodzenia do pomysłu zdają się być ponadczasowe.

A.I.: Czy „młode spychacze” rzeczywiście mają podstawy, by już teraz torować sobie – jak określił to prof. Janusz Stanny – „szeroką drogę” w pejzażu profesjonalnej ilustracji i zepchnąć klasyków do lamusa, czy też na razie robią tylko dużo hałasu?

Z.J.: Trochę za dużo tu zwrotów szulfladkująco-porządkujących, jak na zjawisko, które

jest procesem. Wystawa *Spychacze. Młoda polska ilustracja* jest wywołaniem pewnego problemu, a jest nim ciągłość tradycji, upodmiotowienie środowiska młodych twórców i umocnienie więzi środowiskowej oraz pokazanie, że tak dawniej, jak i teraz poruszamy się w tej dziedzinie sztuki na światowym poziomie. Inne narzędzia, inny czas, inne nawyki odbiorcy, ale zanim czytelnicy zaczną ładować nasze projekty do *e-booków* „z powietrza”, zanim skrawek papieru stanie się drogocennym fetyszem, a teksty będą generowane bez naszego udziału przez programy *genius writer*, chcemy po prostu spotkać się poza Siecią, rozejrzeć się dookoła i zobaczyć, co naprawdę robią młodzi twórcy, co ich łączy, a co różni w rozumieniu współczesnej sztuki ilustracji. Nie mamy zamiaru kogokolwiek spychać do lamusa. Wystawę otwierał z nami prof. Janusz Stanny, którego tekst o pochodzeniu tytułu wystawy zamieściliśmy na tylnej okładce katalogu bardzo ciekawie zaprojektowanego przez Monikę Hanulak, znakomitą graficzkę i ilustratorkę, asystentkę w Pracowni Ilustracji. *Spychacze* robią dużo hałasu we wspólnym interesie, a jest nim podnoszenie artystycznego poziomu obrazu w książce i odwoływanie się do

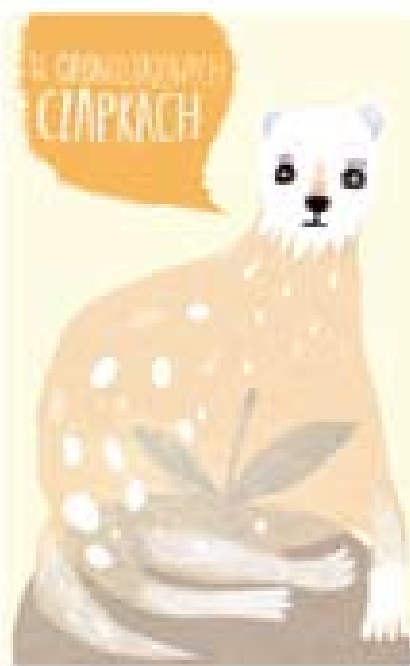
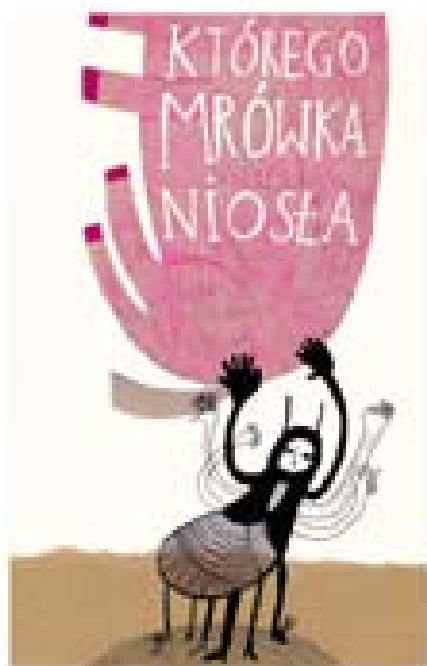
archetypicznej potrzeby obcowania z pięknie zaprojektowaną książką bez względu na wiek twórcy i odbiorcy. Jest to też wspólne wystąpienie wobec wydawców, żeby im uświadomić, jakie skarby mają pod ręką, a są to m.in. Małgorzata Dmitruk, Grażka Lange, Małgorzata Gurowska, Marta Ignerska, Daniel Mizieliński, Ania Niemierko, Roman Kaczmarczyk, Ola Cieślak czy Marianna Oklejak. Z kolei z tych, którzy jeszcze studiuja, ale już zdobywają nagrody i wyróżnienia na konkursach w kraju i zagranicą warto zwrócić uwagę na: Agatę Dudek, Martę Wyczółkowska, Olę Siekierko, Martę Sławińska, Kasię Walentynowicz, Agnieszkę

Węglarską, Michała Małolepszego czy Małgosie Nowak – żeby wymienić tylko niektórych. Pełny wykaz i pokaz prac *Spychaczy* znajduje się w katalogu znakomicie zaprojektowanym przez Monikę Hanulak, z którą prowadzę obecnie Pracownię Ilustracji.

A.T.: Przywoływana wcześniej historyczka ilustracji z Korei, Jiwone Lee, o miejscu polskiej ilustracji wyraziła się słowami: „Na współczesnym międzynarodowym rynku polska sztuka ilustracji moim zdaniem raczej się nie liczy. Liczy się jednak w historii, chociaż nawet w cza-

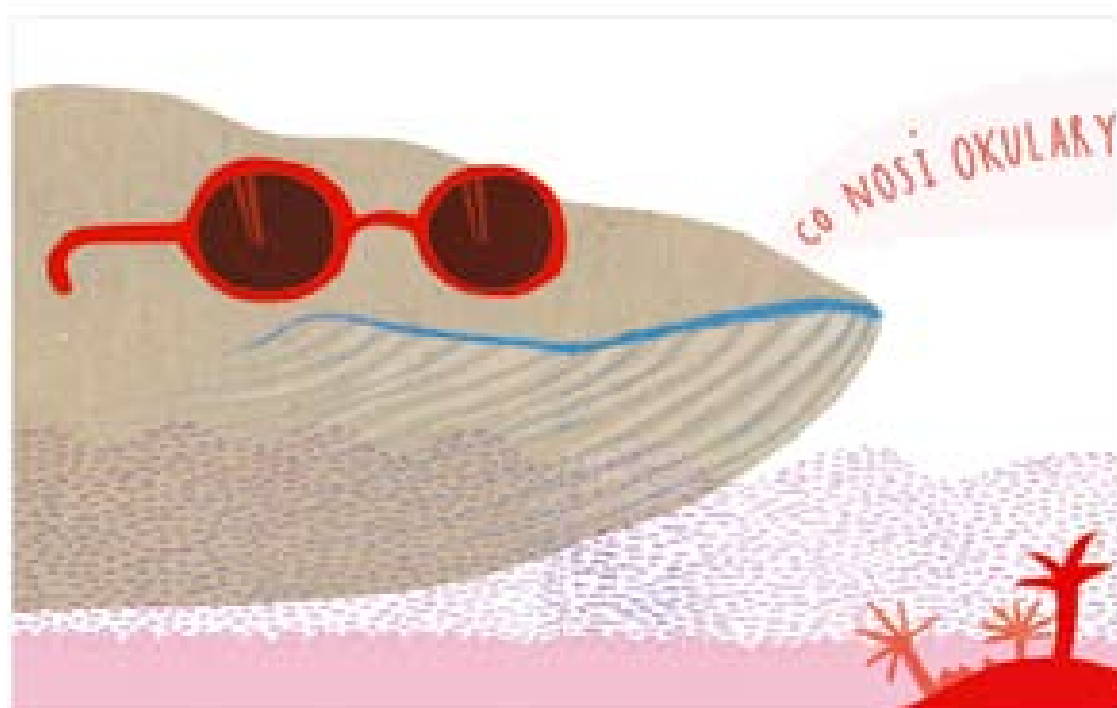
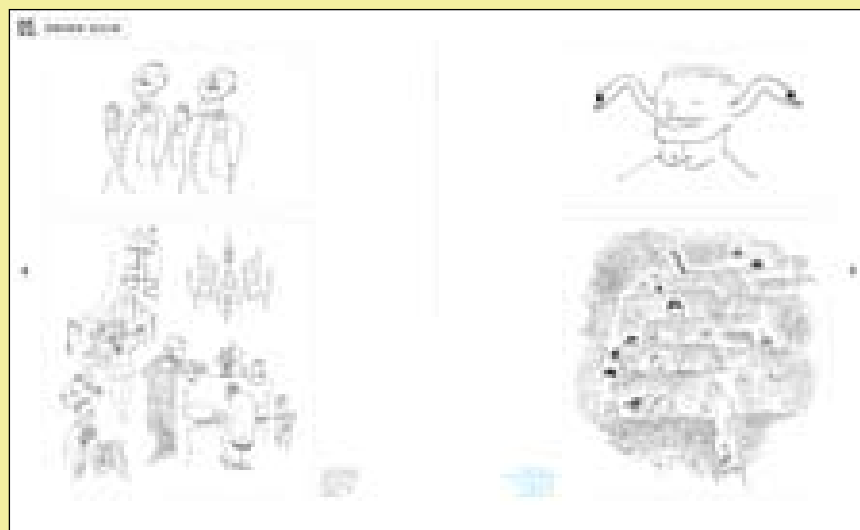
sie rozkwitu ilustratorstwa polskiego tylko nieliczni artyści znaleźli swoje miejsca na rynku międzynarodowym.”² Czy zgadza się Pan z jej zdaniem? A jeśli tak, to czy młodzi ilustratorzy mają większe niż ich starsi koledzy szanse zmienić międzynarodową hierarchię?

Z.J.: Nie wiem, dlaczego miałbym się liczyć ze zdaniem cytowanej przez pana historyczki, dla której nie liczymy się na międzynarodowym rynku. Nie odczuwam potrzeby paragonów w tej dziedzinie i nie przepadam za rankingami „najdroższych artystów polskich”, bo nie mają one żadnego wpływu na moje indywidualne

[illegible]

preferencje i fascynacje artystyczne. Jest w tym coś prowincjonalnego, jakiś sztuczny podział na sztukę lepszą i gorszą z powodu uwarunkowań geopolitycznych i statystyki. Oni – lepsi, tam, na Zachodzie i my tu, stale usiłujący im dorównać; a o tym czy nam się udało, ma decydować pani z Korei? Ja miałbym z kolei argumentować, wyliczać nagrody, porównywać i przekonywać, że jest inaczej niż jej się wydaje? Może lepiej zobaczyć katalog *Spychaczy* i poczytać życiorysy młodych ilustratorów? Spora ich część, mimo młodego wieku, może poszczycić się nagrodami w konkursach w kraju i zagranicą, jest aktywna na rynkach międzynarodowych i nie robi z tego wielkiego

Marianna Oklejak



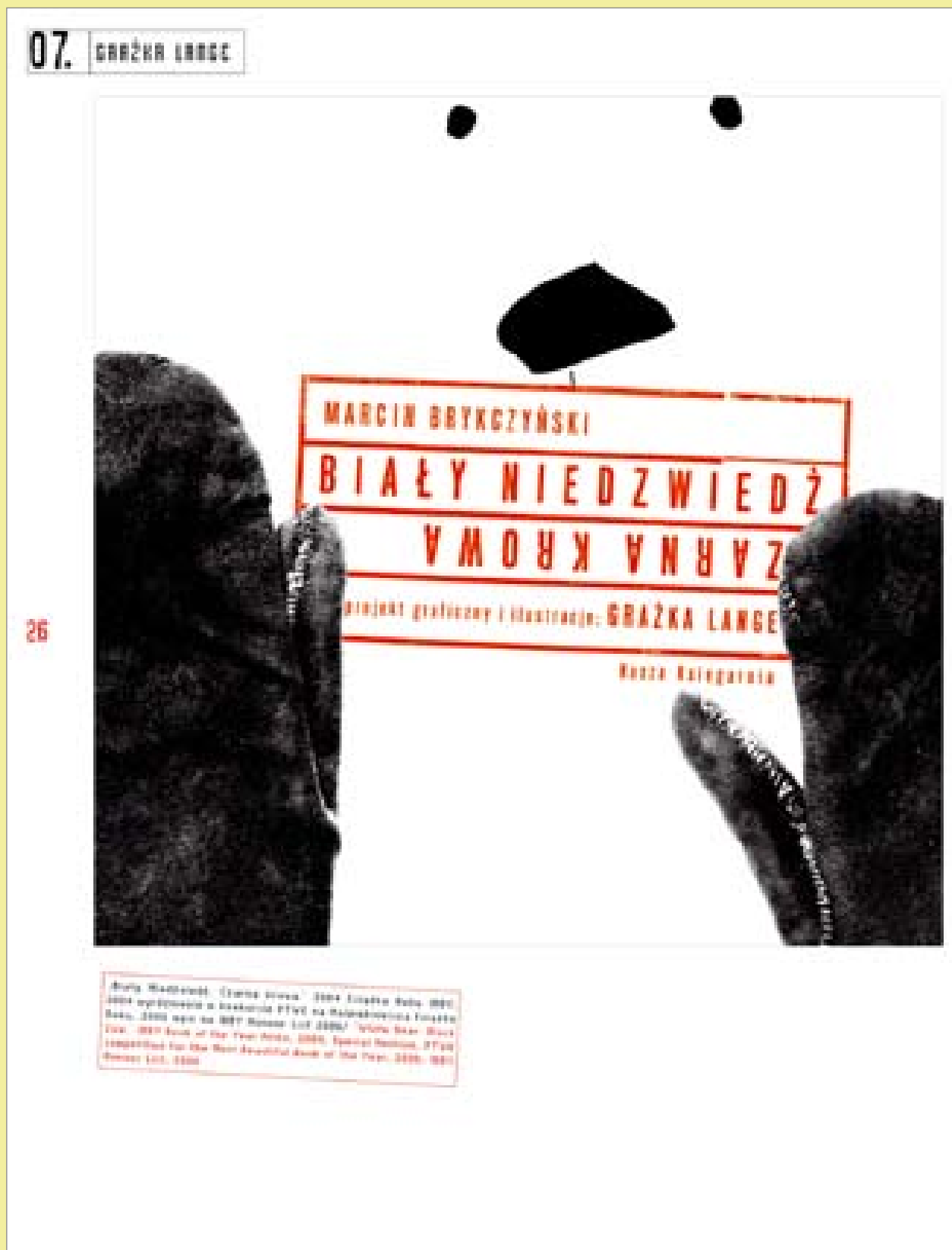
rozgłosu, ponieważ jest to czynś naturalnym w jednoczącej się Europie. Prawdziwej sztuki nie da się połknąć, strawić i wydalić w rytmie medialnych rytuałów i na tym polega jej siła.

A.I.: Jak zmieniły się metody nauczania ilustratorstwa w czasie powszechnej digitalizacji, w stosunku do okresu, gdy sam Pan studiował? Czy zmianie uległy priorytety nauczania tej dziedziny, czy może tylko narzędzia i metody?

Z.J.: Zachował się fragment Kroniki Filmowej z wczesnych lat 60. XX wieku, pokazujący

Pracownię Plakatu prof. Henryka Tomaszewskiego. Widzimy tam Profesora ze studentami pośród sztalug. Na sztalugach plakaty zamocowane jak obrazy olejne, zbliżają się i oddalają od nich studenci z pędzlami w ręku. Profesor krąży między nimi, pokazuje coś ręką, oddala się, mruży oczy, tak jakby on sam malował ten plakat. Plakat jak obraz malowany na sztalugach. Inny fragment z tamtych lat pokazuje prof. Jana Marcina Szancera ze studentami w Pracowni Ilustracji. Między ławkami ustawionymi podobnie jak w szkole podstawowej krąży Profesor, zagląda przez ramię studentów (wszyscy

obecni!), w pewnej chwili zatrzymuje się przy jednej ze studentek. Ona wychodzi z ławki i staje obok. Profesor siada w ławce, bierze ołówek do ręki i zaczyna korektę. Bezpośrednio na jej projekcie pokazuje coś, objaśnia i kreśli *alla prima*. Inni studenci pracują w skupieniu nad swoimi projektami i czekają na korektę... Co zmieniło się od tamtych czasów? Jeśli idzie o priorytety, to aktualne pozostało hasło „My wszyscy od Tomaszewskiego!”. Rozwinęła się paleta narzędzi, kolejne wersje Adobe CS podnoszą komfort pracy przed ekranem komputera i poszerzają możliwości projektanta we wszyst-



kich wymiarach. W naszej Pracowni pilnujemy znaczenia odrębnego szkicu koncepcyjnego i wspólnych rozmów o powstających projektach.

A.I.: Co profesor nauczający dziś ilustracji ceni u studenta bardziej: sprawną rękę, rozwiniętą wyobraźnię czy też biegłość w poruszaniu się po sieci?

Z.J.: Przede wszystkim: *THINK DIFFERENTLY!* Cała reszta pełni rolę służebną wobec idei. Rzadko, ale zdarza się, że Natura wyposaża studenta lub studentkę w pełny pakiet wymienionych przez Pana predyspozycji.

Wtedy nie ma właściwie różnicy, w jakiej dziedzinie sztuki postanawia się realizować. Mieliśmy nawet przypadki pasji w drażeniu wiedzy teoretycznej i praktycznej. Dla nas to wyzwanie i przyjemność, bo łatwiej nam pokazać interdyscyplinarność ilustracji oraz jej miejsce w ponowoczesnym pejzażu sztuki.

A.I.: Czy w świecie powszechnej wymiany internetowej uprawnionym wydaje się rozróżnianie lokalnych (regionalnych, narodowych) szkół ilustratorskich? Czy – a jeśli tak, to czym – na tle Młodej

Polskiej Ilustracji wyróżnia się „szkoła warszawska”, wywodząca się z ASP? Czy można wskazać inne cechy wspólne – poza różnorodnością i ogólnie: wysokim poziomem technicznym? Czy „spychacze” coś dziedziczą po starych mistrzach, a jeśli tak, to co?

Z.J.: Po części odpowiedziałem już na to rozległe pytanie. Internet jest potężnym narzędziem edukacji i żywą strukturą, która nieustannie moduluje siebie, a tym samym wiedzę o nas, stając się źródłem inspiracji dla malarzy, performerów, grafików i rzeźbiarzy. Do odwiecznych motywów,





SPÓŹNIONY SŁOWIK

Płaczę pani Słowikowa w gniazdku na akacji,
Bo pan Słowik przed dziewiątą miał być na kolacji.
Tak się godzin wyznaczonych pilnie zawsze trzyma,
A tu już po jedenastej – i Słowika nie ma!

Wszystkie stępnąć: zopka z muszek na wieczornej rosie,
Szczół komarów nadtrawionych w kanarkowym soku,
Motyl z rożna, przysprawiony gęstym ciemieniem z lasu,
A na deser – tort z wietrzyka w kołędziowym blasku.

30

Może mu się co zdarzyło? Może go napadli?

Szare piórka oskubali, srebrny głosik skradli?
To przez sardonek! To skowronek z bandą skowroniątek!
Piórka – głuszców, bo odrosną, ale głos – majątek!

Anna Niemierko

takich jak pejzaż, architektura czy martwa natura, dołączył internet. Paradoks polega na tym, że cokolwiek zrobimy po stronie realu, wcześniej czy później trafia do Sieci. Pracujemy z tą świadomością i przygotowujemy kanał ilustracyjny na jednej z najlepszych platform video, gdzie będzie można zobaczyć i dowiedzieć się więcej o naszych projektach i stylu pracy. Intensywna wymiana w Sieci relatywizuje pojęcie „szkół” w tradycyjnym rozumieniu. Być może upływ czasu pozwoli w przyszłości ocenić, na ile udało nam się siecią magmą oswoić i zindywidualizować. Na ile ilustratorskie *multikulti* zglobalizowało odrębność słowiańskiej duszy, a na ile popchnęło

ją do nowych, specyficznie polskich rozwiązań. W tym sensie niezwyklej klasy artystycznej dorobek starych mistrzów jest wielkim wsparciem w zmaganiach młodzieży o tożsamość w ogólnoswiatowej cyberprzestrzeni.

A.I.: Niedawno nestor polskiej ilustracji, Józef Wilkoń stwierdził, że po latach najznakomitszymi ilustratorami okazali się ci, którzy kończyli malarstwo. „Po studiach realizowali swoje malarskie marzenia w formie książki i zajęli się ilustrowaniem.” Jak sytuacja wygląda dzisiaj, które z pokrewnych

dziedzin sztuki najbardziej pomagają młodym ilustratorom XXI wieku?

Z.J.: Film i jeszcze raz film, a co za tym idzie, fotografia. Wszystko do tego zmierza. Świat przechodzi z ery Gutenberga w multimedialną wszechobecność i ogólnodostępność. Tutoriały obsługi programów, filmy animowane, videoblogi, *booktrailers*, *e-book*, *netLibrary*, *book-instalations*, *book art*, *kinetic typography* – długo moglibyśmy tak jeszcze wymieniać. Otwierając się na bogactwo postaw i możliwości, jakie generują multimedia, zagłębiamy jednak chętnie w przeszłość i przyszłość. Świadomości własnej odrębności, podziwiamy warsztat

Profesor Jadwiga Rappé
w rozmowie z Ewą Solińską

MOJE DOŚWIADZENIA PRZYDAJĄ SIĘ



Jadwiga Rappé

Ewa Solińska: W jakim momencie życia wybitna artystka podejmuje decyzję o rozpoczęciu pracy pedagogicznej?

Jadwiga Rappé: Sądzę, że w moim przypadku stało się to w sposób naturalny; uznałam, że mogę już przekazywać młodym ludziom, obok teorii, także wiedzę praktyczną. Zdobywałam ją i nadal zdobywam, występując na estradach i scenach operowych. Zdecydowałam więc, a było to przed dziesięciu laty, że moje doświadczenia przydadzą się innym. Co równie istotne, nazwisko Rappé budziło wśród wokalne młodzieży satysfakcjonujący mnie rezonans.

E.S.: Jak wiadomo, nie każdy artysta decyduje się na to, aby wziąć odpowiedzialność za przyszłe losy swoich następców. Czy podjęcie nauczania, i to w najbardziej prestiżowej polskiej uczelni muzycznej, Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, wówczas Akademii, mocno zaważyło na Pani życiu?

J.R.: Owszem, za tę decyzję zapłaciłam i płacę do tej pory swoją cenę. Od dziesięciu lat usiłuję bowiem pogodzić swoje ogromne zaangażowanie emocjonalne, związane z nauczaniem młodych ludzi, z działalnością artystyczną i obowiązkami wobec własnej rodziny. Gorzej, jeśli wzajemną harmonię pomiędzy poszczególnymi, równie ważnymi dla mnie dziedzinami życia, popsują losowe zakłócenia.

E.S.: Jaką stosuje Pani wówczas hierarchię ważności?

J.R.: Najlepiej będzie, jak opowiem o takim właśnie splocie zdarzeń. Przed kilku laty pojechałam na ważny dla mnie koncert w gdańskim Dworze Artusa. Dopiero gdy dojechałam na miejsce, dowiedziałam się, że mój mąż właśnie znalazł się w warszawskim szpitalu, na oddziale intensywnej terapii, z silną arytmią serca! To nie wszystko; tego samego dnia nasz starszy syn Mikołaj miał operację... Oczywiście byłam i z mężem, i z synem w stałym kontakcie. Koncertu nie odwołałam.



Koncert pamięci Jana Pawła II, Filharmonia im. H. Wieniawskiego w Lublinie, 2 kwietnia 2009 r.; od lewej: Izabela Matuła (sopran), Izabela Kłosińska (sopran), Jadwiga Rappé (alt)

DCZENIA INNYM...

E.S.: Jak się udał ten występ?

J.R.: Świetnie. Mimo tego, że występowałam w stroju „cywilnym”. Suknia koncertowa pozostała w zatrzaśniętym ze zdenerwowania bagażniku samochodu, razem z kluczami. Auto otworzył specjalista już po koncercie.

E.S.: Ciekawe czy Pani studentki i absolwentki są równie odporne.

J.R.: Mam już pięć dyplomantek i jednego sopranistę. Jestem z nich zadowolona, a nawet dumna, gdyż wszyscy oni pracują i zarabiają w swoim artystycznym zawodzie.

E.S.: Czy przyjmując swoich podopiecznych na zajęcia już wie Pani, co z nich wyrośnie?

J.R.: Niestety, nie. Wiem natomiast, że stale popełniam ten sam błąd; przyjmuję do swojej klasy kogoś, kto uwodzi mnie pięknym głosem lub obyciem muzycznym. Tymczasem talent

i wyjątkowa uroda głosu nie zawsze chodzą w parze. Tak samo jak pilność z intelektem.

E.S.: Potrafiłaby Pani zająć się profesjonalnym szkoleniem piosenkarzy?

J.R.: Nigdy nie zajmowałam się tą dziedziną. Ale nie jest mi obca np. wokalistyka jazzowa. Podziwiam w niej zwłaszcza dwie panie: Ewę Bem i Urszulę Dudziak, a nade wszystko ich znakomitą szkołę wokalną. Dla obu tych artystek wpływ czasu, ani żadne biologiczne uwarunkowania zdają się nie istnieć...

E.S.: Właściwie dlaczego młodzi Polacy pragną zostać śpiewakami operowymi? Liczą na światową karierę i ogromne, szybko zarobione pieniądze?

J.R.: Tego nie wiem. Wydaje mi się natomiast, że przede wszystkim pragną zwrócić na siebie uwagę. Pieniądze nie są dla nich chyba aż tak ważne; to nade wszystko chęć wykreowania siebie, występowania przed publicznością, artystycznego zaistnienia.

E.S.: Jest Pani zapewne bardzo wymagającym nauczycielem.

J.R.: Skoro dużo wymagam od siebie, staram się również wymagać od innych. To bardzo trudne zadanie, gdyż bardzo mocno angażuję się w nauczanie studentów. Pragnę im bowiem zapewnić trwałą bazę na przyszłość, zarówno w postaci niezbędnej wiedzy teoretycznej, jak też umiejętności czysto technicznych w sprawnym posługiwaniu się głosem. Nie chcę, aby moi studenci poszukiwali inspiracji do interpretacji, np. cyklu pieśni, w nagraniach płytowych innych artystów. To najszybszy sposób na zyskanie aplauzu, ale też bardzo łatwy do zdemaskowania. Namawiam swoich studentów do poszukiwań ekspresji we własnym wnętrzu, które jako pedagog pomagam im otwierać. Moje lekcje ze studentami to jednak nie tylko praca nad stroną techniczną czy tajemikami interpretacji. Ja uczę i opowiadam.

E.S.: Co to znaczy?

J.R.: Dokładnie to, co powiedziałam. Uznałam za konieczne, aby podczas pracy np. nad *Mesjaszem* Haendla czy kantatami Bacha opowiedzieć studentom np. o Starym i Nowym Testamencie, zachęcić – przy innej muzycznej okazji – do sięgnięcia po grecką albo rzymską mitologię.



ELEKTRA – Jadwiga Rappé, Opera national du Rhin 2008, fot. Alain Kaiser

E.S.: Czy takie lektury przydają się im w śpiewaniu?

J.R.: Gdyby tak nie było, zapewne zmieniałabym metodę nauczania. Zgadzam się, że do osiągnięcia stylowej, emocjonalnie wyważonej, a nade wszystko wiernej kompozytorowi interpretacji, zbyt duża wiedza teoretyczna może być nawet przeszkodą dla wykonawcy. Ale sam instynkt, w ogóle nie podbudowany wiedzą, to również zdecydowanie za mało. Jednym z moich współcześnie żyjących śpiewających ideałów, i to godnym polecenia pod każdym względem, jest Sara Mingardo. Ta obdarzona

wspaniałym altem artystka, powinna być wzorem do naśladowania dla każdego wokalisty, jeśli chodzi o kulturę wokalną i subtelność interpretacji.

E.S.: Sukcesy artystyczne wielkiej Sary Mingardo nie dorównują – niestety – spektakularnym karierom Cecylii Bartoli czy Anny Netrebko.

J.R.: Najlepiej będzie, jeśli przywołam w tym względzie słowa mojej Maestry, Zofii Bregy. Mówiła ona swoim studentom, że na karierę składa się 10 procent zdolności połączonych z muzykalnością i pięknym głosem, 10 procent



szczęścia – czyli spotkania na swojej drodze odpowiednich ludzi w odpowiednim czasie (w tym pedagoga i managera) oraz aż 80 procent pracy.

E.S.: Kariery wymienionych artystek także są tego dowodem. Czy zatem zacytowane i przekazywane przez Panią studentom, ponadczasowe reguły prof. Zofii Bregy, można uznać również za przesłanie innych mistrzów reprezentujących polską szkołę wokalną?

J.R.: Są to zasady uniwersalne, dlatego trudno się z nimi nie zgodzić. Mam za to odmienne zdanie dotyczące pojęcia polskiej szkoły wokalne. Uważam, że polska szkoła wokalna nigdy nie istniała. My, polscy pedagodzy opieramy nasze metody nauczania na dorobku wielu różnych szkół wokalistyki. Powiem więcej: każdy z nauczycieli reprezentuje własną szkołę.

E.S.: Może dlatego młodzi polscy wokaliści tak rzadko wygrywają prestiżowe międzynarodowe konkursy, nawet te organizowane w ojczyźnie.

J.R.: Mam o niektórych konkursach, zwłaszcza niemieckich, swoją opinię. Nie podoba mi się, że zapraszani do jury pedagodzy są jednocześnie świetnie opłacanymi wykładowcami nader kosztownych dla młodych uczestników, kursów mistrzowskich. Moje uznanie zdobyły natomiast te konkursy, w których jako oceniający zasiadają wyłącznie artyści nie zajmujący się pedagogiką. Tacy jurorzy mogą podejmować sprawiedliwe werdykty. Konkursy jednak – czy tego chcemy, czy nie – są koniecznością. To promocja młodych

śpiewaków, sprawdzian ich umiejętności, a dla fachowców z branży artystycznej – możliwość dokonania w miarę obiektywnej oceny wokalnego rynku.

E.S.: Jadwiga Rappé trwa na nim mocno i niezmiennie, mimo, że zmieniają się realia. Do świata profesjonalnej wokalistyki wkraczają wzorce show businessu, zwiększa się konkurencja, a zmniejszają wymagania. Jak tu zachować wierność własnym wartościom i jeszcze przekazywać je innym?

J.R.: Zapewniam, że jest to możliwe. Wystarczy przestrzegać pewnych reguł postępowania i nie ulegać chwilowym modom. To nie znaczy, żeby stać w miejscu i udawać, że niczego się nie zauważa. Ponieważ rynek muzyczny ulega zmianom, trzeba także samemu wyjść im na przeciw.

E.S.: Jak Pani to robi?

J.R.: Powiem może o swoim udziale w renomowanych festiwalach muzycznych. Kiedyś artysta był po prostu zapraszany do występu w konkretnym koncercie, utworze, partii wokalne. Dziś, aby zostać zaproszonym, wykonawca powinien zaproponować organizatorom coś od siebie, np. oryginalny, muzycznie frapujący projekt. Usiłuję podejmować tego rodzaju intelektualno-artystyczne wyzwania.

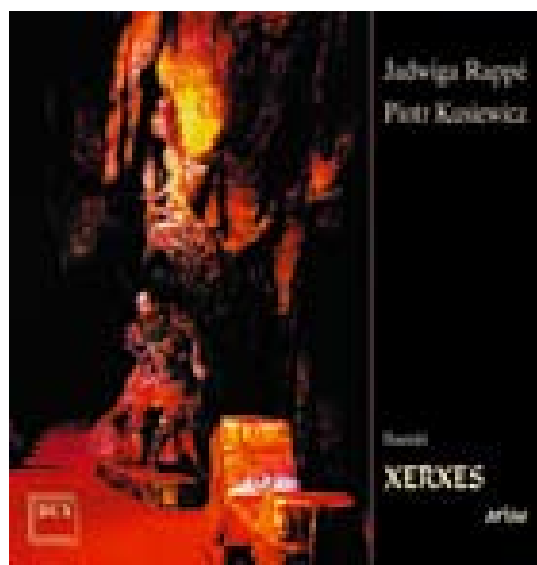
E.S.: Wychodząc na przeciw nowym czasom założyła Pani nawet własną firmę...

J.R.: To nic nowego; własne firmy ma wielu artystów. Bardzo ułatwiają życie. Ja, dzięki swojej „Vocalart” bezstresowo np. rozliczam się z fiskusem, a nawet mogę angażować swojego impresaria.

E.S.: Dziękuję za rozmowę.

Jadwiga Rappé – profesor Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie, jedna z najwybitniejszych wokalistek świata, w pracy artystycznej skoncentrowała się na muzyce oratoryjno-kantatowej oraz liryce wokalne. Jej wyjątkowy kunszt śpiewaczy, kultura muzyczna, szlachetność interpretacji oraz uroda altowego głosu sprawiają, że artystka jest zapraszana przez najwybitniejszych dyrygentów, współpracuje z najbardziej znanymi orkiestrami, występuje na najsłynniejszych festiwalach muzycznych, nagrywa dla najbardziej znanych wytwórni płytowych.

Ewa Solińska – dziennikarka i publicystka muzyczna. Pracowała w redakcjach „Sztandaru Młodych” oraz „Życia Warszawy”, publikowała m.in. w czasopiśmie „Kaleidoscope”, „Ruch Muzyczny” i „Stolica”. Jest autorką zbioru wywiadów z najwybitniejszymi polskimi artystami *W salonie muzycznym* (Wyd. Pomorze, 1986). Zapraszana do grona publicystów typującego kandydatów do Paszportu Polityki, zasiada również w sekcji muzyki poważnej Akademii Fonograficznej przyznającej Fryderyki.



Okładka płyty *Haendel: Xerxes – Arias*, wyd. Dux 2007

WITOLD RUDZIŃSKI W PIĄTĄ ROZCHODNICE ŚMIERCI

Mieczysława Demska-Trębacz

Nie sposób rozważać dzisiaj losy paru pokoleń Polaków w minionym stuleciu bez przedstawienia historycznych kontekstów. Nie podobna oceniać ich dokonań w inny sposób, jak tylko w perspektywie ideowych postaw i wyborów.

Bo to właśnie egzystencjalne doświadczenia są kluczem do zrozumienia indywidualnej biografii artystycznej, wytyczenia faz aktywności twórczej czy też określenia geografii działalności organizacyjnej. Tak jest i w przypadku Witolda Rudzińskiego, wszechstronnego humanisty, wybitnego kompozytora i teoretyka muzyki, publicysty i organizatora życia muzycznego, którego losy wtopione są w powikłane polskie dzieje XX wieku. Od pięciu lat nie ma go już wśród nas, zmarł 29 lutego 2004 roku.

Artysta należał do generacji, której przypadło spędzić dzieciństwo na wschodzie, być świadkiem wydarzeń politycznych w czasach przełomów, wreszcie – trzykrotnie cieszyć się z odrodzenia państwowości polskiej. Reprezentuje też to pokolenie Polaków, dla którego osobistym doświadczeniem było życie w warunkach etnicznego i kulturowego pogranicza. Ludzie z kresów wschodnich szybciej stawali się świadomymi uczestnikami narodowego dziedzictwa, opiekunami kulturowej schedy, jej twórcami i kontynuatorami.

Witold Rudziński urodził się 14 marca 1913 roku w Siebieżu, małym miasteczku położonym w guberni witebskiej, w głębi Rosji, w rodzinie lekarza i nauczycielki. Kiedy miał dziewięć lat, wyjechał do Wilna. Spędził tam czas wczesnej młodości, nauki gimnazjalnej i studiów. Otrzymał wszechstronne wykształcenie. Maturę uzyskał w słynnym Gimnazjum im. Króla Zygmunta Augusta. Muzyki uczył się początkowo prywatnie, a następnie w Konserwato-

rium Muzycznym im. Mieczysława Karłowicza. Studia humanistyczne odbył w Uniwersytecie Stefana Batorego, początkowo na polonistyce, a następnie – językoznawstwie słowiańskim (pod opieką Erwina Koschmiedera). O czasach studenckich Rudziński pisał: „Studia uniwersyteckie nauczyły mnie samodzielnej nauki, inicjatywy w poznaniu zagadnień, umiejętności wykorzystywania czasu. A przecież intensywnie działałem w organizacjach studenckich (Odrodzenie), a nawet z grupą koleżanek prowadziłem przez półtora roku świetlicę dla dzieci bezrobotnych i to z pewnym powodzeniem”.

Stopień magistra filozofii z zakresu filologii słowiańskiej otrzymał na podstawie pracy *Fleksja w białoruskim przekładzie „Kronik świata” Marcina Bielskiego z XVII wieku*. Konserwatorium ukończył w dwóch specjalnościach: w klasie kompozycji Tadeusza Szelińskiego i fortepianu pedagogicznego Stanisława Szpinalskiego. Jako pracę dyplomową przedstawił *Koncert fortepianowy*, który wykonał Stanisław Szpinalski z udziałem nowo powołanej orkiestry radiowej (1937). Okres wileńskiej edukacji artysta podsumował w słowach: „Mogę tylko być wdzięczny losowi, a przede wszystkim zrozumieniu ze strony ojca, który przecież finansował ten eksperyment, że mogłem tego rodzaju szansę wszechstronnego wykształcenia wykorzystać”.

W roku 1938 Rudziński wyjechał do Francji jako stypendysta Funduszu Kultury Narodowej. Do Paryża przybył, aby – jak inni Polacy – doskonalić rzemiosło kompozytorskie u Nadii Boulanger (także u znawcy techniki kompozytorskiej – Charlesa Koechlina). Z własnej inicjatywy podjął studia w Instytucie Gregoriańskim, gdzie nauczył się „śpiewać i kochać chorał gregoriański”. Pobyt w Paryżu był też okazją do nadrobienia zaległości w dziedzinie literatury muzycznej (brak w Wilnie opery i filharmonii nie sprzyjał kształceniu w tym zakresie). Pilnie uczęszczał więc na koncerty symfoniczne.

Na krótko przed wybuchem wojny powrócił do Wilna, by objąć stanowisko profesora przedmiotów teoretycznych w konserwatorium. Nie była to jego pierwsza próba na polu dydaktyki: przed wyjazdem do Paryża kierował przez półtora roku szkołą muzyczną w powiatowym mieście – w Świecianach. W roku 1942 usunięty przez Niemców z wileńskiej uczelni, Rudziński przedostał się do Warszawy i tu przetrwał trudny okres okupacji. Był zaangażowany

w akowskie akcje na Mokotowie. A gdy uciły strzały, wznowił działalność pedagogiczną w łódzkim Konserwatorium i Ludowym Instytucie Muzycznym. Nie na długo jednak: w roku 1947 wrócił do stolicy aby, jak wielu polskich artystów jego generacji, włączyć się w proces rekonstrukcji życia muzycznego. Przez dziesięć kolejnych lat sprawował szereg funkcji organizacyjnych i społecznych. Najpierw objął stanowisko dyrektora Departamentu Muzyki w Ministerstwie Kultury i Sztuki (1947). Następnie piastował funkcję dyrektora Opery i Filharmonii Stołecznej (do 1949). Przez pięć lat był redaktorem naczelnym czasopisma „Muzyka”. W roku 1950 przyjął obowiązki przewodniczącego Związku Kompozytorów Polskich. Funkcję prezesa w ZKP sprawował raz jeszcze – w Oddziale Warszawskim (1977-1983).

W roku 1957 Rudziński związał się ze stołeczną uczelnią muzyczną, w której wykładał jeszcze po przejściu na emeryturę (1983). W PWSM piastował przez jedną kadencję funkcję prorektora (1966-1969), a przez wiele lat – kierownika Katedry Teorii Muzyki (1967-1981). Działalności pedagogicznej artysty przyjrzyć się wypada w kontekście podstawowych dziedzin jego zainteresowań artystycznych i naukowych. W warszawskiej Akademii wypromował siedemnastu kompozytorów, wśród których są obecni profesorowie tej uczelni: Krzysztof Baculewski, Andrzej Dutkiewicz, Szabolcs Estenyi.

W pracy dydaktycznej profesor przywiązywał dużą wagę do spraw rzetelnego rzemiosła kompozytorskiego. Nie narzucał jednak swoich poglądów. Zasadą jego kształcenia było „pomóc w odkryciu samego siebie”. W uczelni, oprócz kompozycji wykładał literaturę muzyczną, teorię muzyki, prowadził zajęcia z instrumentacji, seminarium prelekcji i krytyki, seminarium magisterskie. Wpisaną w myślenie jego generacji etykę pracy artystycznej profesor starał się zaszczerpić wychowankom.

Za sprawą profesora uczelnia uzyskała uprawnienia do nadawania stopnia doktora nauk humanistycznych w zakresie teorii muzyki (1967). W ciągu dziewiętnastu lat przeprowadzonych zostało 39 przewodów doktorskich (1968-1987). W trosce o podniesienie kwalifikacji młodej kadry Profesor zorganizował w roku 1967 studium doktoranckie, które poprzez stałe konwersatoria przyczyniło się do zintegrowania środowiska naukowego polskich uczelni muzycznych. Ogromne zasługi Rudzińskiego nie mogły pozostać niezauważone. W roku 1998 senat Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina podjął uroczystą uchwałę o nadaniu profesorowi Witoldowi Rudzińskiemu tytułu doktora honoris causa.

Podkreślana przez wielu autorów wszechstronność zainteresowań Witolda Rudzińskiego daje się przełożyć również na jego twórczość kompozytorską. Jest ona obszerna i różnorodna, chociaż – jak się zwierzył Rudziński – do konserwatorium wstąpił, aby „móc pisać opery”. Ten gatunek zajmuje znaczące miejsce nie tylko w jego indywidualnym katalogu autorskim, ale w muzyce polskiej okresu powojennego. Począwszy od roku 1951 kompozytor co kilka lat systematycznie wzbogacał narodowy zbiór oper o swoje dzieła. Jest autorem ośmiu oper i dwóch wewili. W jego dorobku znaczące miej-



Teresa Dąbrowska i Witold Rudziński w Wilnie



Witold Rudziński w czasie pracy

sce zajmują opery, których libretta są oparte na arcydziełach literatury polskiej, cztery zaś związane są z momentami ważnymi dla naszego dziedzictwa kulturowego. Prawie wszystkie opierają się na wielkiej klasyce literackiej.

Literatura bowiem stanowi jedno z pierwszych, a zarazem najważniejszych źródeł inspiracji twórczej Rudzińskiego. Inspiracje te sięgają często lat dziecięcych lub młodzieńczych, a „wzbogacone są osobistymi przeżyciami, wspomnieniami i tradycjami wyniesionymi z domu rodzinnego”. Rudziński nie jest autorem librett, ich opracowanie powierzał osobom zaufanym: Tadeuszowi Borowskiemu i Stanisławowi Wygodzkiemu, Tadeuszowi Markowi, Bogdanowi Ostromeckiemu (dwa razy), Ewie Bonackiej, Krystynie Berwińskiej i Wandzie Wróblewskiej, a od 1982 – Stanisławowi Karaszewskiemu (trzykrotnie). Nie oznacza to jednak, że kompozytor nie ingerował w treść i formę librett. Tak było w przypadku zarówno pierwszej, jak i ostatniej jego opery.

Tematyka oper jest różnobarwna, chociaż wyeksponowany wydaje się być wątek chłopski. O znaczeniu tematu społecznego – wiejskiego mówią zresztą nie tylko opery, ale i dzieła oratoryjno-kantatowe (*Lipce*, 1968, *Chłopska droga*, 1952). Nurt wieśniaczy wyznaczyła pierwsza opera – *Janko muzykant*, według noweli

II.
Już próżno!

Słowa: CYPRIAN N. NORWIDA
(z *Wierszy*, 1907) Muzyka: WITOLD RUDZIŃSKI
(1977)

Fragment zapisu nutowego kompozycji W. Rudzińskiego
do słów jednego z listów Cypriana Norwida



Nadanie doktoratu h.c. prof. Rudzińskiemu,
Akademia Muzyczna w Warszawie, 23 lutego 1998 r.



Nadanie doktoratu h.c.
prof. Rudzińskiemu, Akademia
Muzyczna w Warszawie,
23 lutego 1998 r.

Henryka Sienkiewicza, której prawykonanie miało miejsce w Operze Śląskiej (Bytom, 1953). Zamyka zaś najważniejsze dzieło operowe Rudzińskiego – *Chłopi*, którego premiera odbyła się w Warszawie w 1974 roku, czyli pół wieku po wyróżnieniu Władysława Reymonta za tę chłopską epopeję Nagrodą Nobla (1924).

Skromna, bo jednoaktowa opera oparta na tragedii Jana Kochanowskiego przyniosła Rudzińskiemu sukces międzynarodowy: za *Odprawę posłów greckich* otrzymał w roku 1963 wyróżnienie na konkursie im. Księcia Rainiera III w Monte Carlo. Wystawienie opery miało miejsce trzy lata później w krakowskim Miejskim Teatrze Muzycznym. „Antyczny temat w staropolskim ujęciu z jego dramatyczną aktualnością, siła dramatyczna oraz piękno języka i obrazów” fascynował kompozytora od lat gimnazjalnych.

Nie doczekała się wykonania scenicznego inna opera, tym razem odwołująca się do biblijnych korzeni, a poświęcona dziejom miłości króla Salomona do pięknej kobiety. Liryczne walory gatunkowe *Sulamity*, opery w pięciu obrazach, dane jest nam poznać jedynie za sprawą nagrania radiowego (wykonanie solistów Teatru Wielkiego w Warszawie, chóru i orkiestry Polskiego Radia w Krakowie).

Swoje rozległe możliwości dramaturgiczne potwierdził Rudziński w roku 1969, gdy skomponował trzyaktową komediooperę *Żółta szlafmyca*, według komedii Franciszka Zabłockiego (premiera w Gliwicach w roku 1969).

Muzyka oratoryjno-kantatowa także może być uważana za domenę twórczości Rudzińskiego. Na tym polu kompozytor wypowiedział się w utworach o zróżnicowanych środkach wykonawczych i nośnej

tematyce, osadzonej zarówno w kulturze polskiej, jak i uniwersalnej. Sięgał bowiem do poezji rodzimej zarówno dawnej (Słota, Krasicki, Norwid, Lenartowicz, Konopnicka, Wolski), jak i dwudziestowiecznej (Borowski, Marek, Ostromęcki); także do poezji obcej (Rimbaud, Ronsard). Wykorzystywał teksty polskie, zawarte w zabytkach literackich i muzycznych, jak i biblijne (w różnych językach).

Wspomnieć wypada przynajmniej o kilku pozycjach. *Dach świata*, poemat muzyczny z roku 1960, do słów Bogdana Ostromęckiego na głos recytujący i orkiestrę, poświęcony jest pamięci Wawrzyńca Żuławskiego. Ten polski kompozytor zginął w roku 1957 pod Mont Blanc, gdy spieszył z pomocą zasypanym przez lawinę polskim alpinistom. Oryginalność kompozycji Rudzińskiego polega na wyeksponowaniu warstwy słownej, przekazanej tu za pomocą recytacji. Jej to podporządkowana została warstwa muzyczna. Jednakże nie ilustruje ona tekstu, lecz stanowi „emocjonalny komentarz”.

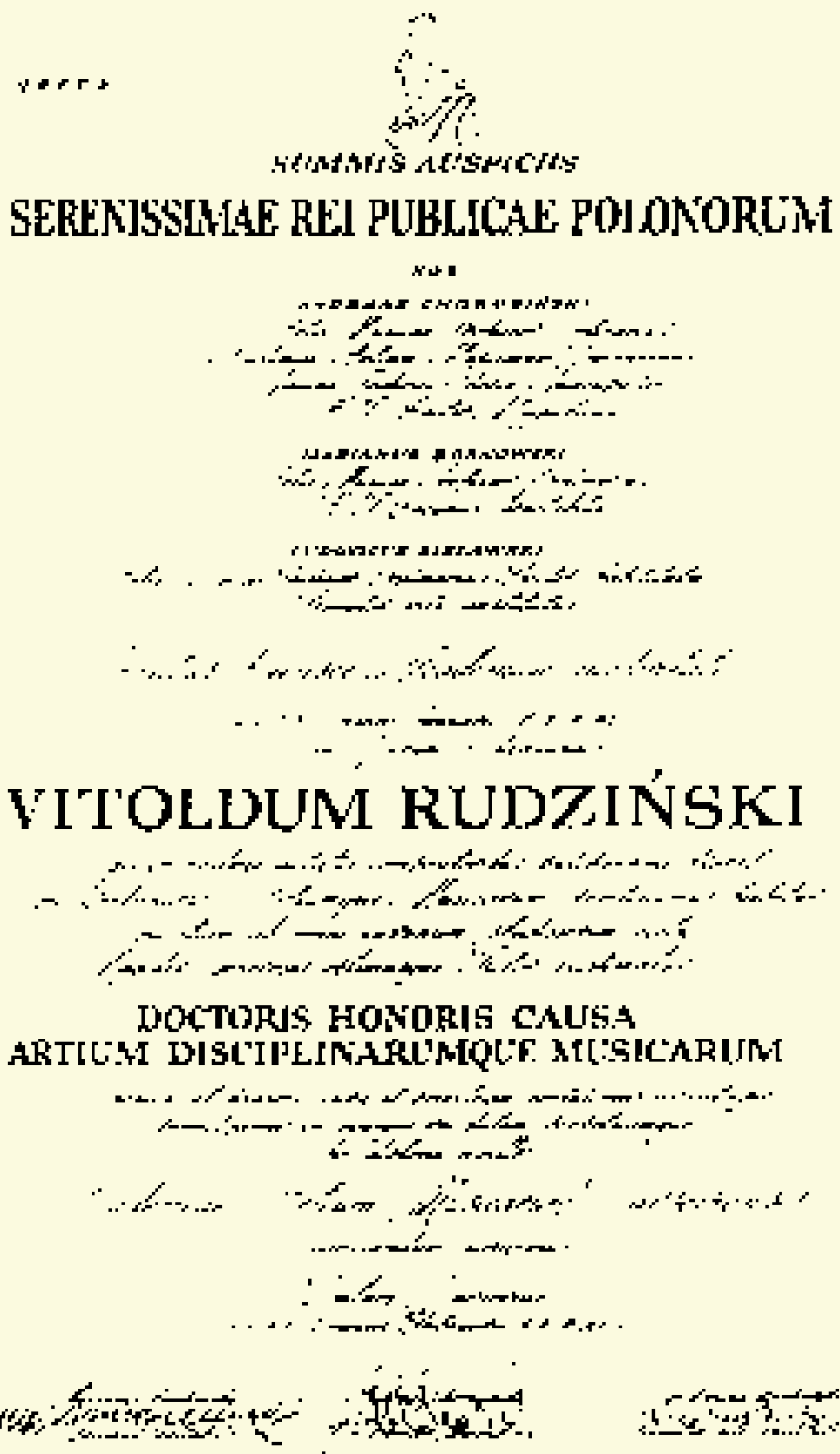
Inny świat otwiera przed słuchaczem muzyka oratoryjna, napisana z okazji obchodów tysiąclecia chrztu Polski i w milenijnym roku (1966) wykonana. *Gaude Mater Polonia* opiera się na najstarszych zabytkach piśmiennictwa polskiego (tekst opracował Bogdan Ostromęcki).

Do ostatnich utworów oratoryjnych należy *Litania Ostrobramska* (1994) na dwa chóry mieszane, organy, kotły i dwie trąbki, której prawykonanie odbyło się w roku 1997. Kompozytor użył tekstu w językach, które od wieków są słyszane przed obrazem Madonny z Ostrej Bramy: łacińskim, polskim, litewskim. Podejmując ten temat Rudziński wydaje się rzucać rękawicę bohaterowi swojego piśmiennictwa – Stanisławowi Moniuszce.

Siedem lat wcześniej powstała inna kompozycja, duchem odpowiadająca postmodernistycznej dobie, a zarazem odwołująca się do religijnych korzeni – *W kręgu psalmów*, czyli muzyka oratoryjna z udziałem trzech solistów, chóru chłopięcego, dwóch chórów mieszanych oraz sześciu grup perkusyjnych. To wokalne wyrażenie „idei ekumenizmu” (w siedmioczęściowym utworze) oparte jest na tekstach psalmów aż w ośmiu językach antycznych i współczesnych, jest równocześnie nawiązaniem do muzyki różnych wyznań (katolickiej, protestanckiej, żydowskiej). Zawiera też cytaty z arcydzieł literatury muzycznej (Allegriego, Bacha). Kompozytor uważał *W kręgu psalmów* za podsumowanie swoich osiągnięć w zakresie muzyki oratoryjno-kantatowej. Zbliżone założenia towarzyszyły powstaniu *Trzech liturgii etiopskich* (1987).

Nie sposób przedstawić wszystkie kompozycje Rudzińskiego, w których związek muzyki z tekstem jest naturalny. Katalog tych utworów jest obszerny. Są w nim oczywiście utwory na głos solowy z instrumentem (lub instrumentami).

Obecność inspiracji literackich ujawnia się nie tylko w muzyce z tekstem. Jak przyznawał sam kompozytor, większość jego utworów wyłącznie instrumentalnych jest „muzyką z programem”, nie zawsze jednak ujawnionym w tytule. „Interesuje mnie pewien typ muzyki programowej – zwierzył się Rudziński



w roku 1972 – być może świadczy to o mnie źle, jednakże mam za sobą niezłe tradycje... Po prostu muzyka programowa ma prawo obywatelstwa i bynajmniej nie jest objawem nowoczesności, jeśli ktoś od tej muzyki stroni.”

Dzisiaj, po doświadczeniach muzyki końca wieku, postawa kompozytora i głoszone w roku 1972 poglądy nie byłyby uznane ani za konserwatywne, ani też za akt intelektualnej odwagi, lecz raczej za jeden z wielu podobnie brzmiących głosów, zwłaszcza wśród tych, którzy punktu odniesienia dla siebie szukają w przeszłości.

Odrębne miejsce w poszukiwaniach i doświadczeniach warsztatowych zajmują utwory przeznaczone na instrumenty perkusyjne: wirtuozowskie *Wariacje i fuga* na trzydzieści instrumentów o nieokreślonej wysokości brzmienia, ale na jednego wykonawcę (1966), *Concerto grosso* na perkusję solo i dwie orkiestry smyczkowe (1970), *Duo koncertne* na perkusję (1976). Wszystkie trzy kompozycje dają perkusistom możliwość pokazania ich warsztatu i ujawnienia walorów interpretacyjnych.

Autorowi licznych kompozycji nie wystarczało myślenie „w muzyce”. Przez całe życie towarzyszyła



Bogaty jest dorobek Rudzińskiego w zakresie muzyki instrumentalnej: symfonicznej, kameralnej i solowej. Utwory tego gatunku powstawały od początku. To właśnie *Koncert fortepianowy* był utworem dyplomowym Rudzińskiego. W czasach studiów paryskich powstało *Divertimento* na orkiestrę smyczkową, rodzaj suity w klasycyzującej konwencji (1937). W okresie nasilenia eksperymentów muzycznych Rudziński nie stronił od nowoczesności, a nawet chwilowo dołączył do grona awangardy polskiej, gdy pisał *Muzykę koncertującą* na fortepian i orkiestrę kameralną, utwór wykonany na „Warszawskiej Jesieni” w roku 1961.

mu bowiem refleksja „o muzyce”, a jakże często dochodziły do głosu rozważania „obok” czy „ponad” muzyką. Myśl teoretyczna Witolda Rudzińskiego rodziła się w silnym związku z „pierwszym zawodem” muzycznym – kompozycją, choć refleksją o niej nie była. Rozwijała się zatem jako dopełnienie, a może kompensacja potrzeb muzyka-twórcy. Dorobek Rudzińskiego należy zatem mierzyć nie tylko partyturami, ale pokaźną ilością rozpraw o muzyce.

Był teoretykiem i historykiem, którego interesowały dzieje muzyki polskiej, problemy warsztatu kompozytorskiego (np. *Warsztat kompozytorski* Beli Bartoka, 1964), kwestie analizy i interpretacji utworu muzycznego, a przede wszystkim pozostawiane na uboczu piśmiennictwa muzycznego zagadnienia teorii rytmu. To one stanowią centralny obszar zainteresowań teoretycznych Witolda Rudzińskiego. Podsumowaniem wieloletnich badań w tej dziedzinie jest dwutomowa *Nauka o rytmie muzycznym* (1987), kompendium wiedzy rytmologicznej. Jej skrócona wersja ukazała się w języku włoskim (*Il ritmo musicale: teoria e storia*, 1993).

Profesor Witold Rudziński na bankiecie

Rytm jest pierwszym pytaniem naukowym, które otrzymał szesnastoletni uczeń wileńskiego gimnazjum. Próbował je wówczas rozwikłać na gruncie poetyki łacińskiej. Wiedzę o rytmie pogłębił w czasach paryskich studiów. Wsparcia poszukiwał w rozprawie benedyktyna Dom Andre Mocquereau, a także u jego następców, wśród których znaleźli się nauczyciele paryskiego Instytutu Gregoriańskiego (August Le Guennant, Henri Potiron, Dom Joseph Gajard). W rezultacie wieloletniej pracy nad zgłębianiem literatury rytmologicznej, doświadczeń obcowania z europejską tradycją muzyki artystycznej, przemyśleń, obserwacji i analiz materiału muzycznego mogła powstać owa, jak ją określił Ludwik Bielawski, „wielka teoria rytmu.”

Z dociekaniem nad istotą rytmu w ścisłym związku pozostaje *Muzyka dla wszystkich* (1948), książka, w której pojawiła się między innymi pierwsza wykładnia koncepcji rytmu. Jej adresatem był nie tylko muzyk, ale również „polski inteligent” nie posiadający przygotowania muzycznego. Obecność tego drugiego odbiorcy przypomniła nam, że Witold Rudziński do spraw muzyki podchodził kompleksowo, a jego wielką pasją pisarską była popularyzacja sztuki dźwięku, bo „muzyka jest dla wszystkich, należy tylko nauczyć się jej słuchać”.

Jako kompozytor pragnął, aby działalność twórcza wywoływała rezonans społeczny i jako powinność traktował swój udział w powszechnej edukacji muzycznej. Rudziński przez parę dziesięcioleci propagował lekcje słuchania muzyki według własnej koncepcji. Punktem wyjścia było całościowe rozpoznanie utworu na podstawie tekstu dźwiękowego, wnikanie w jego istotę przy kolejnych przesłuchaniach. Tę dyrektywę zawarł w słowach: „W czasie słuchania starajmy się ocenić wzajemne stosunki i znaczenia poszczególnych elementów muzyki, starajmy się budować określone całości (...), kształtować ogólną postać brzmienia owego utworu tak, by powstał jakiś syntetyczny obraz, który przechowany w pamięci, będzie można wielokrotnie odtwarzać”. Wprowadzał słuchacza w rozległe obszary muzyki światowej i polskiej różnych epok i stylów. Rozwijanie wyobraźni muzycznej, wrażliwości artystycznej, pomnażanie przeżyć estetycznych uważał przecież za najważniejsze.

Aktywność na polu praktycznego upowszechniania muzyki wykazywał w różnych okresach swojej działalności, realizował zaś przy udziale rozmaitych środków przekazu: radia, fonografii, telewizji



Profesor Witold Rudziński

i w różnych formach (w Świącianach i Łodzi – lekcje słuchania muzyki; w Wilnie i Warszawie – audycje radiowe; także prelekcje metodyczne dla nauczycieli). Doświadczenia i przemyślenia w zakresie popularyzacji sztuki dźwięku, ujęte w dojrzałą koncepcję metodycznego jej poznania zawarł w książce *O muzyce przy głośniku*, z podtytułem: *Nauka słuchania muzyki* (1975). Opatrzył ją ponadto aneksem – *Repertuar człowieka kulturalnego*, czyli wyborem 150 utworów, które – zdaniem autora – powinny stanowić kanon literatury muzycznej.

Autor fundamentalnych rozpraw poświęconych twórcy narodowej opery polskiej prace badawcze nad życiem i dziełem Moniuszki prowadził nieprzerwanie przez ponad czterdzieści lat. W ich wyniku mógł powstać *Almanach Moniuszkowski* (1952), podstawowa dwutomowa monografia Stanisław Moniuszko. *Studia i materiały* (1954, 1960), *Listy zebrane* (1969), wreszcie pod jego redakcją ukazały się *Dzieła Moniuszki*.

Czym jest dla kompozytora refleksja teoretyczna i co powodowało, że formą komunikacji muzyka ze światem stał się nie tylko zapis nutowy, ale i słowny? Odpowiedź na to pytanie dał sam autor *Muzyki dla wszystkich*: „Nie jestem muzykologiem, a więc uczonym w piśmie znawcą wszystkich spraw muzycznych. Jestem praktykiem, który swoją miłość do muzyki posuwa do niecierpliwości, pragnąc narzucić każdemu te same wielkie rozkosze, jakich ta sztuka mnie udzieliła. Uważam, że wolno jest muzykowi-praktykowi skorzystać z tych wszystkich zdobyczy, które naukowcy w znoonej i mrówczej pracy zgromadzili”. A dzieje tych przygód podczas wieloletnich

peregrynacji zawarte są w *Muzyce dla wszystkich*, w *Nauce o rytmie* czy w *Muzyce przy głośniku*. Profesor spisywał tę historię nie tylko z myślą o własnym warsztacie kompozytorskim, pragnął raczej dać klucz do ręki innym, upominając jednocześnie, że „klucz to nie wytrych”, są bowiem „rzeczy w muzyce, które dadzą się opanować tylko przez codzienne, wieloletnie z nią obcowanie”.

Przyjmując taką postawę, Witold Rudziński jawi się nam jako osobowość „rozdwojona”, ale nie rozdarta. Wszystkie dziedziny jego aktywności: twórczość kompozytorska, pisanstwo muzyczne, teoria i historia muzyki, krytyka artystyczna, popularyzacja, pedagogika, działalność organizacyjna, uzupełniały się bowiem wzajemnie, tworząc spójną, harmonijną jedność, wszak ich treść jest jedna – muzyka. Model przyjętego przez artystę dialogu ze światem nie zastygł w „kokonie formy”, lecz stale się zmieniał, przynosząc w okresie paru dekad coraz to nowe rozpoznania zagadnień sztuki dźwięku.

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

ANALIZA MUZYCZNA PŁÓTNA I KOLOR PARTYTUR

Teorie Wasyla Kandyńskiego do dziś wytyczają ścieżki artystom i pedagogom. Przedmiotem jego eksperymentu była możliwość spotkania się kilku różnych sztuk, które wcześniej funkcjonowały oddzielnie, niezależnie od siebie. Poszukiwania punktów wspólnych zaowocowały powstaniem struktur muzycznych w jego dziełach malarskich.

Już w początkowym okresie jego działalności w Bauhausie możemy obserwować wyraźny styl wyrażający relacje między różnymi dziedzinami sztuki. Kandyński nadaje swojej kompozycji scenicznej niepowtarzalną wartość z perspektywy ruchu sonorycznego (muzyka lub głos ludzki), plastycznego (rzeźba w ruchu) i chromatycznego (światło, barwa). Dzieło sztuki stało się w tym przypadku strukturą złożoną, w której współistnieją takie dualistyczne elementy, jak dźwięk-słowo, forma-kolor, forma-ruch. Forma taneczna wpłynęła na rozwój sztuki ezoterycznej. Dzięki elementowi ruchowemu uchwycone zostały najbardziej ulotne wibracje z zachowaniem swojego pierwotnego kontekstu znaczeniowego.

Dla twórczości Kandyńskiego powstałej w okresie jego pracy w Bauhausie charakterystyczne jest poszukiwanie kontrapunktu w malarstwie; kontrapunktu rozumianego jako uniwersalna gramatyka form i kolorów. Jednakże są to pierwsze kroki w kierunku sztuki wyższej i duchowej. „Jedynie dzięki analizie mikroskopowej studia poświęcone sztuce staną się prowadzącą do globalizacji syntezą, która pozwoli na przekroczenie granic, a tym samym głębsze wejście w sferę jedności, człowieczeństwa i boskości”. Jego pojęcie abstrakcyjności rozwija się jednocześnie z dalszym postępowaniem nowoczesnej astrofizyki, dzięki której świat nabiera nowego wyrazu estetycznego i duchowego¹.

Mimo, że realizował eksperymenty z innymi muzykami, przeznaczenie połączyło go z Arnoldem Schönbergiem, kompozytorem, którego nowatorska muzyka zrobiła na artyście takie wrażenie, że postanowił połączyć ją ze swoim malarstwem. Należy podkreślić, że między Kandyńskim a Schönbergiem utworzył się rodzaj symbiozy, która znalazła wyraz w dziełach obu artystów; symbiozy prowadzącej do jednej z najważniejszych w historii transformacji języka artystycznego. Miała ona miejsce w okresie, kiedy krwawe rewolucje stały się codziennością. Z tego powodu obaj artyści postanowili nadać tragedii „charakter piękna” i w ten sposób wpoić ludzkości pojęcie harmonii i równowagi wewnętrznej, opartych na rozumie i emocji. Już pod koniec XIX wieku realizowane były eksperymenty tego typu, ale to wojna doprowadziła do konsolidacji ekspresjonizmu abstrakcyjnego.

Schönberg określał ekspresjonizm mianem „sztuki wyrażania zdarzeń wewnętrznych”. W swoich listach do Kandyńskiego pisał: „Jest Pan tak bogatym wewnątrz człowiekiem, że najmniejsze poruszenie powoduje wystąpienie z brzegów. Moje utwory, jak dotąd, nie zyskały uznania mas, ale z pewnością zdołały podbić jednostki. Pańskie utwory wywierają na mnie ogromne, niezatarte wrażenie, nadal mam

1

V. Becs Malorni, *Kandinsky, Taschen*, Barcelona 1999.

2

J. M. García Laborda, *El expresionismo musical de Schönberg*, Universidad de Murcia, Murcia 1989.

niektóre z nich przed oczami... Aby stworzyć dzieło sztuki należy pamiętać o tym, że spojrzenie do wewnątrz jest jednością, która, nawet jeśli składa się z elementów, to są to elementy wcześniej wyselekcjonowane. Proces twórczy polega na przyjęciu założenia, że dwa elementy potencjalnie są jednością, ale nie mamy żadnej gwarancji, że nie brakuje tych najważniejszych części i że te brakujące nie składają się na duszę dzieła”.

Dla zrozumienia twórczości muzycznej Schönberga bardzo ważna jest znajomość jego działalności malarskiej. W jego obrazach można zaobserwować wpływ Richarda Gersta i Kandyńskiego, z którymi się przyjaźnił. Swój pierwszy obraz – *Autoportret* – kompozytor namalował w 1908 r. Dwa lata później powstały prawie wszystkie jego pozostałe płótna. W Wiedniu wystawiał portrety, autoportrety, fantazje, szkice dramatów muzycznych (*Szcześliwa ręka*).

W 1911 r. rozpoczęła się jego znajomość z Kandyńskim. To połączenie dysonansu muzycznego z malarskim w momencie impulsu ze strony malarstwa abstrakcyjnego zostawiło wyraźny ślad w rozwoju sztuki nowoczesnej i malarstwa. Należy również wspomnieć o jednoczesnym pojawieniu się traktatu Kandyńskiego *O duchowości w sztuce*, w którym do opisu i interpretacji muzyki i malarstwa zostały zastosowane te same terminy².

W tym właśnie momencie pojawił się nowy język, wspólny dla sztuki światowej, oparty na różnych elementach, których źródłem inspiracji jest struktura języka muzycznego. Artyści świadomi byli faktu, że jest to jedyny sposób nałożenia struktur muzycznych na abstrakcję. Wspomniane wcześniej elementy to: struktura, rytm, melodia, harmonia, tempo, cisza, frazowanie, technika, gest, kolor, wyraz (obraz). Niektóre z nich już istniały w języku malarskim inne w poetyckim, ale pewnym jest, że jednoczą się w każdej ze sztuk pięknych.

Cechy muzyczne dzieł malarskich Kandyńskiego:

- **Kompozycja** – dla Kandyńskiego stanowi strukturę wewnętrzną, która stopniowo doprowadzana jest do perfekcji, w miarę, jak staje się coraz bardziej skomplikowana (tak jak epoka, w której żył artysta). W swoich obrazach tworzy strukturę, dobierając kolory do form i rozmieszczając je na płaszczyźnie. Wszystko zależne jest od konkret-

nej inspiracji; czasami nawet na jednym obrazie pojawia się kilka punktów o zróżnicowanym natężeniu, zmieniającym się wraz z malejącym stopniem skomplikowania form i kolorów. Zazwyczaj techniczne figury imitowały pozycje taneczne, w innych sytuacjach były wyrazem bezgranicznej wyobraźni artysty.

- **Struktura** – jak Schönberg tworzy struktury za pomocą jednostek rytmicznych i dźwiękowych, tak Kandyński przekłada to na obraz muzyczny, dobierając formy i tworząc subtelną grę kolorów i cieni, które albo komplikują, albo upraszczają strukturę obrazu, a wszystko to z zachowaniem tradycyjnej struktury muzycznej: ekspozycja, rozwinięcie, powtórna ekspozycja.
- **Rytm** – można powiedzieć, że rytm jest u Kandyńskiego wyraźnie zaznaczony. Być może odzwierciedla on epokę, w której żył artysta. Żywy, zmienny charakter – nawet w obrębie jednego płótna można zaobserwować zmiany odpowiadające zmianie rytmu i tempa (*Improwizacja Gardło*).
- **Melodia** – jest elementem, do którego malarz ma podejście epickie w przeciwieństwie do lirycznego Estebana Vicente, malarza ekspresjonistycznego ze szkoły nowojorskiej. Jego obrazy opowiadają historie i sytuują się w rejestrze średnio-ciężkim. Mają charakter dysonansu, upodabniając się w wielu przypadkach do serii dodekafonicznych.
- **Harmonia** – nie ma ani modulacji, ani przygotowania przejścia z jednego dźwięku do drugiego, bo to, co przedstawiają jego płótna ma charakter atonalny. Otoczenie dźwiękowe jest silnie zaznaczone, tak, jakby wszystkie dźwięki miały wybrzmieć w jednym akordzie. Czasem malarz łagodzi ten efekt, ale nawet w tym przypadku jest on silny. Generalnie zastosowana harmonia ma charakter wertykalny, melodia solidnie podtrzymana jest za pomocą silnej osobowości artysty, krzyku wolności.
- **Cisza** – wyrażona za pomocą cieni jest ożywcza, regenerująca, bo „popycha” kolor i formę w kierunku życia. Nie jest to cisza refleksyjna, taka jak u Vicente, ale żywotna, buntownicza. Można powiedzieć, że cisza ma żywą strukturę rytmiczną podobnie jak muzyka.
- **Frazowanie** – zaznaczone poprzez zróżnicowanie rytmiczne, tworzące melodię o atonalnym charakterze, serie dodekafoniczne. Duże frazy podzielone na mniejsze jednostki, które się przeplatają w narastającej chęci do rozwinięcia frazy melodycznej.
- **Technika** – dla Kandyńskiego jest sztuką samą w sobie. Używa jej jako środka wyrazu do osiągnięcia celu. Jego obrazy są krzykiem pochodzącym z duszy, wyrażającym uczucia artysty.

- **Gest** – w dziełach tego artysty nie mamy do czynienia z szerokimi gestami, a jedynie drobnymi, wyszukanymi, których istnienie determinuje wewnętrzna struktura dzieła.
- **Kolor** – zazwyczaj mocno zaznaczony, wyrazisty. Czasem efekt ten malarz łagodzi w swoich obrazach, takich jak *Kompozycja VIII*, w których forma wybija się na plan pierwszy. Mowa tu jednak o dziele, które powstało w latach 20., dziele późniejszym w stosunku do płócien inspirowanych I wojną światową. Tonacja, która zwykle charakteryzuje obrazy Kandyńskiego, ma wyrażać siłę wewnętrzną jednostki, bunt przeciw światu, który nie pozwala na zachowanie własnej tożsamości, bunt przeciwko absurdowi wojny i chaosowi, który wywołuje.
- **Wizja artystyczna** – świat bez przyszłości, problemy społeczne (wojna, nierówności społeczne), ale jednocześnie jest to spojrzenie artysty, który chce żyć w lepszym świecie i dlatego używa symboliki masońskiej do wyrażenia potrzeby racjonalizacji upadającego świata, w którym brak etyki.
- **Instrumenty** – instrumentalizacja realizowana jest na bazie dość prostej kodyfikacji. Instrumenty dęte służą do pobudzenia, ostrzeżenia, poruszenia. Identyfikuje się je z takimi kolorami jak: żółty, brązowy, niebieski, zielony. Instrumenty smyczkowe używane są do zaznaczenia poszczególnych faz emocji. Zależnie od nasilenia mogą one mieć lekkie lub ciężkie charakter. Identyfikuje się je z takimi kolorami jak: czerwony, pomarańczowy, różowy i pochodne. Gitara może opowiadać historie we wszystkich kolorach. Harfa wyraża chwile marzeń w każdym kolorze. Perkusja to instrument opisujący wydarzenia światowe we wszystkich kolorach. Fortepian, jako jedyny instrument zastępujący orkiestrę ze względu na swój polifoniczny charakter i zróżnicowane środki wyrazu, łączy w sobie cechy wszystkich wymienionych wcześniej instrumentów.

Tłum. Monika Kolenda

* Od redakcji: zastosowana w tekście terminologia jest swoista dla autorki. Użyta w niniejszym przekładzie transkrypcja nazwiska pierwszego abstrakcjonisty – „Kandyński” – choć w polskim piśmiennictwie spotykana rzadziej niż „Kandinsky”, zgodna jest z zapisem stosowanym przez Stanisława Fijałkowskiego, tłumacza dwóch podstawowych dzieł teoretycznych malarza.

Pilar G. Calero – pianistka, pracownik dydaktyczny Katedry Fortepianu w Konserwatorium Manuel Castillo w Sewilli gdzie wdrożyła i skonsolidowała program wymiany międzynarodowej. Z bogatego dorobku wydawniczego na szczególną uwagę zasługuje praca doktorska *Innowacyjne strategie dydaktyczne – kreatywność i interpretacja fortepianowa*. Przewodnicząca Międzynarodowej Komisji ds. Muzyki, Sztuk Pięknych, Kreatywności i Synestezji. Laureatka Nagrody Iberoamerykańskiej za osiągnięcia w dziedzinie Kreatywności i Innowacji w roku 2007.

Warsztat dyplomowy jest szczególnym zjawiskiem: dla studenta to pierwszy profesjonalny pokaz możliwości zawodowych; dla reżysera – sprawdzian jego cierpliwości, elastyczności i pedagogicznego talentu. Opieka nad dyplomem¹ 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. II)

Improwizacja

Improwizację uważa się za proces czystej intuicji, albo natchnienia. Natomiast improwizacja winna być działaniem z precyzyjnym określeniem celu, który jej przyświeca. Bezgraniczna wiara w siłę i ozdrowieńczą moc improwizacji może skutkować katastrofą. Jeżeli improwizacja nie będzie podparta celem działania i okolicznościami określonymi przez dramat, stanie się fabryką stereotypów i pustych zachowań.

Wielu reżyserów widzi w improwizacjach sposób pomocny aktorowi w likwidowaniu presji, jaką wywołuje określona przez tekst sytuacja. Inni wierzą, że improwizacje są jedynym uniwersalnym lekiem na wszystkie choroby techniki aktorskiej. Są ucieczką od ograniczoności i sztuczności. Powiem więcej – panuje przekonanie, że improwizacja jest w stanie zaradzić wszelkim problemom rodzącym się podczas przygotowywania spektaklu.

Improwizacja – proces w mojej opinii niezwykle kreatywny i produktywny – rzeczywiście może zapobiec niektórym trudnościom, ale jest również zdolny wywołać nowe.

Posłużę się następującym przykładem: słowa brzmią sucho i wskazują na niedobór emocjonalnego wyrazu (problem powszechny, dotyczący również doświadczonych aktorów). W takim przypadku często przypisuje się właśnie słowom siłę ograniczającą aktora. Reżyser próbuje usunąć barierę poprzez zabranie aktorowi tekstu i narzucenie mu grania sceny i sytuacji bez słów zapisanych w scenariuszu. Ten sposób jest najczęściej stosowaną formą improwizacji i jest moim zdaniem kompletnie pozbawiony sensu, gdyż trudność w nadaniu słowom naturalnego tonu i barwy łączy się nie z samym ich znaczeniem, ale z intencją i dobrze postawionym zadaniem.

Bywa też, że aktor angażuje się w wytyczoną mu sytuację przy użyciu swego własnego tekstu, a nie tekstu zapisanego przez autora. Zabieg ten pomaga akto-



1

Premiera spektaklu dyplomowego odbyła się 26 października 2002 r. w Sali J. Kreczmara w głównym budynku Akademii Teatralnej w Warszawie. Scenografię do spektaklu przygotował Szymon Gasczyński (ASP).

2

podtekst (albo subtekst) – odślaniany przez aktora zespół uczuć i motywacji etc. ukryty pod słowami i akcją granej postaci; ukryte znaczenie, temat;

rowi uchwycić temat sceny i umocnić go w przeświadczeniu, że należycie opanował materiał, ale oddala aktora od specyfiki języka odtwarzanej postaci.

Reżyserzy w przeświadczeniu, że są wolni od obowiązku respektowania wskazówek i żądań autora, zręcznie konstruują nowe, nieistniejące, choć paralelne do wydarzeń w sztuce sytuacje, w nadziei stworzenia aktorowi pozoru kompletnej wolności interpretacyjnej. Wielu reżyserów stosuje ten rodzaj improwizacji we wczesnych fazach prób, zanim aktor dokładnie pozna tekst. W takim postępowaniu kryje się poważne niebezpieczeństwo. Polega ono na tym, że aktor mając niewielką ilość informacji na temat sceny wykonuje czynność pozbawiając tę scenę dyscypliny i właściwej struktury. Cała praca może pójść na marne, jeżeli aktor nie zdaje sobie sprawy z tego, w którym momencie sztuki się znalazł i jak jego praca łączy się z innymi scenami.

Niektórzy przyjmują zupełnie inny wariant. Aktor uczestniczy w akcji posługując się podtekstem² – ukrytymi znaczeniami słów. Nie mam dużego zaufania do tego rodzaju improwizacji gdyż, niestety, aktor ujawniając podteksty, a tym samym wewnętrzne życie postaci, czyni dialog płaskim i pozbawia go wyrazu.

Wielokrotnie obserwowałam aktorów w procesie improwizacji i wiem, że prowadzenie takich ćwiczeń jest bardzo odpowiedzialnym zadaniem. Stosunkowo łatwo jest zgubić związek improwizacji z właściwymi sytuacjami. To, co zostało odkryte na jednym polu, na drugim okazuje się niejednokrotnie zupełnie nieprzydatne. Istnieje niebezpieczeństwo, że praca może pójść na marne. Ta okoliczność jeszcze bardziej może skomplikować problem aktora oraz pogłębić jego poczucie zagubienia.

Mimo powyższych niebezpieczeństw, bardzo często odwołuję się do improwizacji, jako ćwiczenia pomagającego udoskonalić efekt pracy nad spektaklem i pomóc aktorowi odnaleźć się w sytuacjach

podyktowanych przez tekst sztuki. Pamięając jednak o wszystkich pułapkach tego ćwiczenia, proces improwizacji poprzedzam zawsze dyskusją nad kilkoma fundamentalnymi zagadnieniami. Podstawową kwestią jest odpowiedź na pytanie, jaki jest temat sztuki. Ów temat (lub przesłanie) zazwyczaj wiąże się ze światopoglądem autora lub reżysera. Tematem jest to, co autor, reżyser lub aktor chce przekazać widzowi. Drugim zagadnieniem jest zapoznanie się ze wszystkimi możliwymi informacjami na temat postaci biorących udział w ćwiczeniu. Zazwyczaj są to dość standardowe kwestie, oparte na wiedzy, jaką aktor był w stanie zdobyć z lektury dramatu; na przykład: Kim jest Judasz? Czy można go polubić? Dlaczego? Analogicznie, pytania te dotyczą wszystkich pozostałych postaci występujących w sztuce. Później określamy relacje między występującymi postaciami: Co czują? Co o sobie myślą?

Istotnym elementem owocnej improwizacji jest rozpoczęcie działań w momencie, w którym aktor zna już sztukę, ale nie zdążył nauczyć się swoich kwestii na pamięć. Przynosi to trzy wymierne korzyści:

1. pewność siebie – aktor może wówczas przekonać się, że nawet nie znając właściwego brzmienia kwestii rozumie sensy zawarte w dialogu;
2. dogłębne poznanie mechanizmu działania odtwarzanej postaci – następuje to wtedy, kiedy aktor koncentruje się w improwizacji wyłącznie na postaci i działa tylko według logiki przedstawianego charakteru;

3. bliższy i prawdziwszy kontakt z daną postacią. W spektaklu pokazany jest ledwie mały wycinek z życia bohatera; reżyser może wymagać od aktora improwizowania scen nie należących do sztuki.

Ćwiczenie 1.

Aktorzy improwizują sceny niezwiązane bezpośrednio ze sztuką, których w tekście po prostu nie ma. Aktor kreuje spotkania i zdarzenia, nie zawsze logicznie związane z zapisaną fabułą sztuki. Improwizacje mogą wyobrażać, przedstawiać przebieg zdarzeń i dialogi, które mogłyby (ale nie muszą) zaistnieć między postaciami według założonych charakterystycznych dla tych postaci postaw i nastrojów.

Improwizacja w tym przypadku opiera się na imaginerii i intuicji lub skojarzeniach wywołanych wykładem inicjującym pracę nad przedstawieniem. W wyniku tego ćwiczenia jestem w stanie sprawdzić, na jakie informacje aktor jest szczególnie wrażliwy oraz które z nich są najbardziej sugestywne i najżywiej przemawiają do poszczególnych studentów. Z ćwiczeń improwizacyjnych dowiaduję się bez trudności, czy wykonawcy są w dostatecznym stopniu zaznajomieni z prowadzonym przeze mnie tematem.

Uważa się, że największą korzyścią płynącą z ćwiczeń improwizacyjnych jest wyeliminowanie barier, które przeszkadzają aktorowi w penetracji tekstu w stosunku do akcji sztuki. Cóż to znaczy? Słowa mają dla aktora swój sens, ale nie przenoszą praw-



dziwych, albo raczej właściwych ich znaczeń. Znaczeń, które są istotne dla zdarzeń w sztuce. Wypowiedziane kwestie brzmią sztywno i nieprawdźliwie, jakby były relacją reporterską. Aktor uczy się tekstu na pamięć i tekst w jakiś sposób ogranicza jego wyobraźnię. Znaczenie słów bierze górę nad treściami ukrytymi w podtekście. Aktor gubi kierunek działania, przestaje panować nad swoimi reakcjami i nie może połączyć semantyki słów z podaną przez reżysera intencją. W takich momentach nie pozostaje mu nic innego, jak dla swojego bezpieczeństwa trzymać się kurczowo kwestii. Kiedy natomiast skupia swoją uwagę jedynie na cytowaniu słów autora – nie jest w stanie ogarnąć niczego więcej poza tym tekstem.

Podobną sytuację można zaobserwować w chwili, kiedy aktorzy wchodzi w improwizację we wczesnym stadium prób. Aktorzy improwizują i inscenizują wypracowane przez wyobraźnię charaktery i relacje. Wszystko idzie sprawnie i gładko. Po czym dostają do ręki tekst i okazuje się, że między tym, co wypracowali w ćwiczeniu, a tekstem sztuki nie ma żadnej korelacji. Zawiedzeni, poddają się tekstowi i bezwładnie „grają słowa”, czyli wypowiadają kwestie skupiając się jedynie nad ich warstwą znaczeniową, bez uwzględnienia intencji i celu działania.

Ćwiczenie 2.

Aktor, zapoznawszy się z warstwą tekstową sceny, próbuje wejść w zapisaną w scenariuszu sytuację, używając do określenia tego samego tematu innych niż napisane przez autora słów. Proces może być długi i mozolny. Słowa często przychodzą z pewnym trudem, gdyż aktor skupia się przede wszystkim na sensie wypowiadanych słów, a nie ich brzmieniu, melodii.

W przypadku pracy nad *Żegnaj, Judaszu...* wymienione ćwiczenia pozwoliły uchwycić kilka ciekawych akcji z życia bohaterów. Niestety część z zaaranżowanych w ten sposób sytuacji nie zmieściła się w spektaklu, ale o jednym szczególnym zdarzeniu chciałabym wspomnieć.

Ćwiczenie wykonywane było przez dwójkę aktorów: Elżę Borowską i Macieja Makowskiego, czyli Młodziutką Bładą i Policjanta. Przygotowali oni etiudę pt. *Cukierek*. Skonstruowali przed-akcję sztuki, zamkniętą w krótkiej historii znajomości Policjanta, „pana gliny, co stoi na rogu”³ z Młodziutką Bładą. W ćwiczeniu uwzględnili pierwsze spotkanie, oswojenie spłoszonego dziecka oraz prezenty w postaci cukierków – „takich w papierkach”⁴. Zaimprovizowali też kilka rozmów między bohaterami. Tytułowy cukierek został na stałe włączony do spektaklu.

Inne korzyści z tego ćwiczenia przedstawiają się następująco: aktor grający rolę Policjanta dzięki zaimprovizowanej sytuacji określił niekonwencjonalny styl zachowania swojej postaci – częste, niekontrolowane wybuchy śmiechu, i zyskał rekwizyt przewodni w postaci cukierka.

Gry i zabawy dziecięce

Obserwacja różnego rodzaju zachowań ludzkich i próba naśladowania ich jest nieodłączną pracą każdego aktora. Nie chodzi tu bynajmniej o szczegółowe odtworzenie na przykład ograniczoności ruchu starca – jego nieporadności i opóźnionego refleksu. Taka obserwacja skutkuje wprowadzeniem mięśni w stan permanentnego napięcia i niczym więcej. Jest to efekt szczątkowy. Pożądanym rezultatem może przynieść tylko powrót do badań analitycznych, czyli resyntezy doświadczeń. Przypomnę bardzo proste ćwiczenie, które jest wykładnikiem tej tezy.

Ćwiczenie 1.

Prowadzę luźną, niezobowiązującą rozmowę ze studentem – temat nie ma większego znaczenia. Student jest w stanie totalnego rozluźnienia. Nie spodziewa się żadnego ataku z mojej strony. W pewnym momencie bez uprzedzenia zadaję mu wyrwane z kontekstu, ale zdecydowane pytanie, np. jak miał na imię Kopernik. Zaskoczony aktor, szukając w umyśle odpowiedzi, wstrzyma na chwilę oddech. Ze stanu rozluźnienia przejdzie w stan napięcia. Będzie tak długo trzymał powietrze w płucach, aż jakaś odpowiedź – prawidłowa lub nie – zostanie przez niego wyartykułowana. Wraz z odpowiedzią i wydechem stan napięcia zniknie i aktor wróci do stanu odprężenia.

Ćwiczenie to pozwala uświadomić aktorowi, że oryginalne zachowania ludzkie (wszystkie wynikające z impulsu mózgu) są wynikiem bardziej skomplikowanego procesu niż tylko permanentne napięcie. Kurczenie się poszczególnych grup mięśniowych jest zawsze poprzedzone rozluźnieniem – inaczej działanie jest nieorganiczne.

Aby uświadomić studentom ten stan, sięgam po zestaw ćwiczeń płynących z dziecięcych zabaw i gier. To niebywale skomplikowany, ale też interesujący obszar ludzkiej aktywności. Poza tym – niezwykle wdzięczny. Przyjmijmy, że dziecko to istota ludzka ucząca się poprzez eksperymentowanie. Poruszanie się, mobilność jest jedną z ważnych części tej nauki. W grach dziecko poznaje otwierające się przed nim możliwości ruchowe. Testuje swój rozwój poprzez skakanie przez strumienie, bieganie po łące, huśtanie się na trzepaku itd. Dzieli te skomplikowane struktury na kontrolowanie swojego ruchu i usprawnianie go. Później, w odpowiedzi na społeczne, osobiste i rodzicielskie postawy dziecko wybiera spośród przetestowanych zadań i zachowań te, które najlepiej określa je w życiu albo te, które najlepiej będą pasowały do osoby, jaką chciałoby, by świat w nim rozpoznał.

Dojrzewając, człowiek gubi wiele ciekawych i wartościowych zachowań z dzieciństwa. Natura zabaw dziecięcych, powiązana z doskonaleniem sensów



3

I. Iredyński, *Żegnaj Judaszu*, „Dialog” 1965, nr 9, s. 31;

4

Ibidem.



i relacji międzyludzkich często powstrzymuje dziecko przed penetrowaniem obszarów trudnych i niebezpiecznych. Niepowodzenie przynosi krytykę i odkłada się w jego młodym umyśle i ciele; niepowodzenie wpływa niekorzystnie na osobowość. Żeby odnaleźć prawdę, swobodę i organiczność ruchu aktora, należy zagłębić się wraz z nim w jego przeszłość, powrócić do początku (w jego pamięci) – do okresu i procesu, który był związany z przyjemnością i miał na niego ożywczy wpływ – uwalniał od niepokojów i lęków. Celem tego ćwiczenia jest zastąpienie bólu poznawania uczeniem się poprzez radość odkrywania. Zabawa pozwala aktorowi osiągnąć optymalne możliwości operowania ciałem i umysłem.

Jestem winna pewne wyjaśnienie. Mówiąc: zagłębić się w przeszłość, mam na myśli odświeżenie wspomnień związanych z dziecięcą potrzebą działania. Nie jestem zwolenniczką analitycznych wycieczek w głąb psychiki aktora. Takie postępowanie nie przynosi pożądanych efektów, albo inaczej: przynosi korzyści pozorne. Bez pardonowa ingerencja w życie wewnętrzne wykonawcy może okazać się niebezpieczna. Zabieg ten często prowadzi do

chronicznego rozchwiania emocjonalnego. I nie należy tego stanu utożsamiać z rozwibrowaniem emocjonalnym, które dla aktora jest naturalne i stanowi jeden z elementów predyspozycji do zawodu. Rozchwianie emocjonalne przeradza się niejednokrotnie w trudną do okiełznania nadekspresję. Aktor staje się niezwykle drażliwy i nerwowy. Na domiar złego może stracić ufność wobec prowadzącego, gdyż analiza osobistego stanu psychicznego może odbywać się jedynie za przyzwoleniem aktora – inaczej zabieg ten przeradza się w czystą manipulację.

Ćwiczenie 2.

W ćwiczeniu biorą udział, co najmniej dwie osoby. Wykonanie tego ćwiczenia oparte jest na wykorzystaniu sensu, ekspresji i dynamiki takich zabaw dziecięcych, jak na przykład: berek, Głupi Jaś, podchody lub gabinet figur woskowych. To nie tylko ćwiczenia kształtujące refleks i uczące skupienia. Zasady rządzące tymi grami bardzo często można zaobserwować bezpośrednio w zwykłych czynnościach i relacjach ludzkich.

W omawianym spektaklu można wyróżnić kilka momentów, które zostały zainicjowane przez włączenie do prób zabaw i gier dziecięcych.

Głupi Jaś

W I akcie Judasz i Jan przez wiele godzin trwają w oczekiwaniu na spotkanie z Szefem. Trawi ich beczynność: Judasz gapi się w okno, potem przewraca się bez celu na materacu, coś zapisuje w notesie; Jan leży w odwróconej do góry dnem skrzyni gimnastycznej i słucha radia. Panowie rozmawiają, ale nic spektakularnego się nie zdarza. Po pewnym czasie Jan wychodzi do łazienki, żeby suchy posiłek popić wodą z kranu. Kiedy wraca, zastaje Judasza majstrującego przy jego tranzystorze. Jan próbuje odzyskać radio, wyrwać je z dłoni Judasza, ale ten robi unik i przekłada tranzystor do drugiej ręki – jak w Głupim Jasiu. Panowie zaczynają ze sobą walczyć na niby.

Zasady zabawy w Głupiego Jasia włączone w scenę pomogły nam podnieść jej dynamikę i zmienić charakter na bardziej żartobliwy. Zabieg ten podkreślił również przyjacielskie stosunki między bohaterami.

Berek

Na początku II aktu podobną rolę odegrała gra w berka. Judasz i Jan wracają „z piwka”. Z dużym impetem wpadają do sali gimnastycznej. Jan goni Judasza, który zabrał mu jego przeciwsłoneczne okulary. Nigdy się z nimi nie rozstaje. Panowie są rozbawieni; w szampańskich nastrojach. Ich radość i dobre samopoczucie przenosi się na początek spotkania z Piotrem. Przez pierwszych kilka chwil ignorują całkowicie jego obecność, goniąc jeden drugiego dookoła kozła. Ich energia i poziom rozbawienia jest tak wysoki, że próbują dowcipkować na temat rozkazu oddania broni.

Gabinet figur woskowych

Pierwsze pojawienie się na scenie Młodzikutkiej Bładej jest nieśmiałe. Jej podejście do piłki leżącej na środku sceny odbywa się w etapach i przypomina zasady zabawy popularnie zwanej gabinetem figur woskowych. Dziewczyna pokonuje dzielący ją dystans tylko wówczas, kiedy Judasz nie patrzy w jej kierunku. Gdy tylko podnosi na nią wzrok Młodz lutka Błada zatrzymuje się i czeka na następną okazję podejścia bliżej.

Ćwiczenie 3.

To ćwiczenie angażuje tylko jedną osobę: chłopca lub dziewczynkę. Aktorzy przypominają wszystkie gry i zabawy znane im z dzieciństwa, w których może brać udział tylko jedna osoba, np. dziad, gra w gumę, koziołek (skok przez piłkę odbijaną o ścianę), skakanie na skakance.

Ćwiczenie opisane powyżej okazało się najbardziej przydatne aktorce grającej rolę Młodzikutkiej Bładej. W każdym jej ruchu można zaobserwować ślady dziecięcej zabawy. Dziewczyna po raz drugi wchodzi na scenę, by porozmawiać z Judaszem. Młodz lutka Błada jest bardzo zadowolona i ożywiona. Przed chwilą zjadła bułkę podarowaną jej przez Judasza.

Sposób zejścia ze schodów narodził się z połączenia charakteru dwóch gier: gry w dziada i gry w gumę. Na początku dziewczynka zsuwa się na wyprostowanych nogach ze stopnia na stopień. Co jakiś czas wesoło podskakuje do góry. Na zakończenie swego śmiesznego pochodu bierze duży zamach i z szeroko rozstawionymi nogami skacze z ostatniego szczebla na podłogę.

Wybór rekwizytu przewodniego

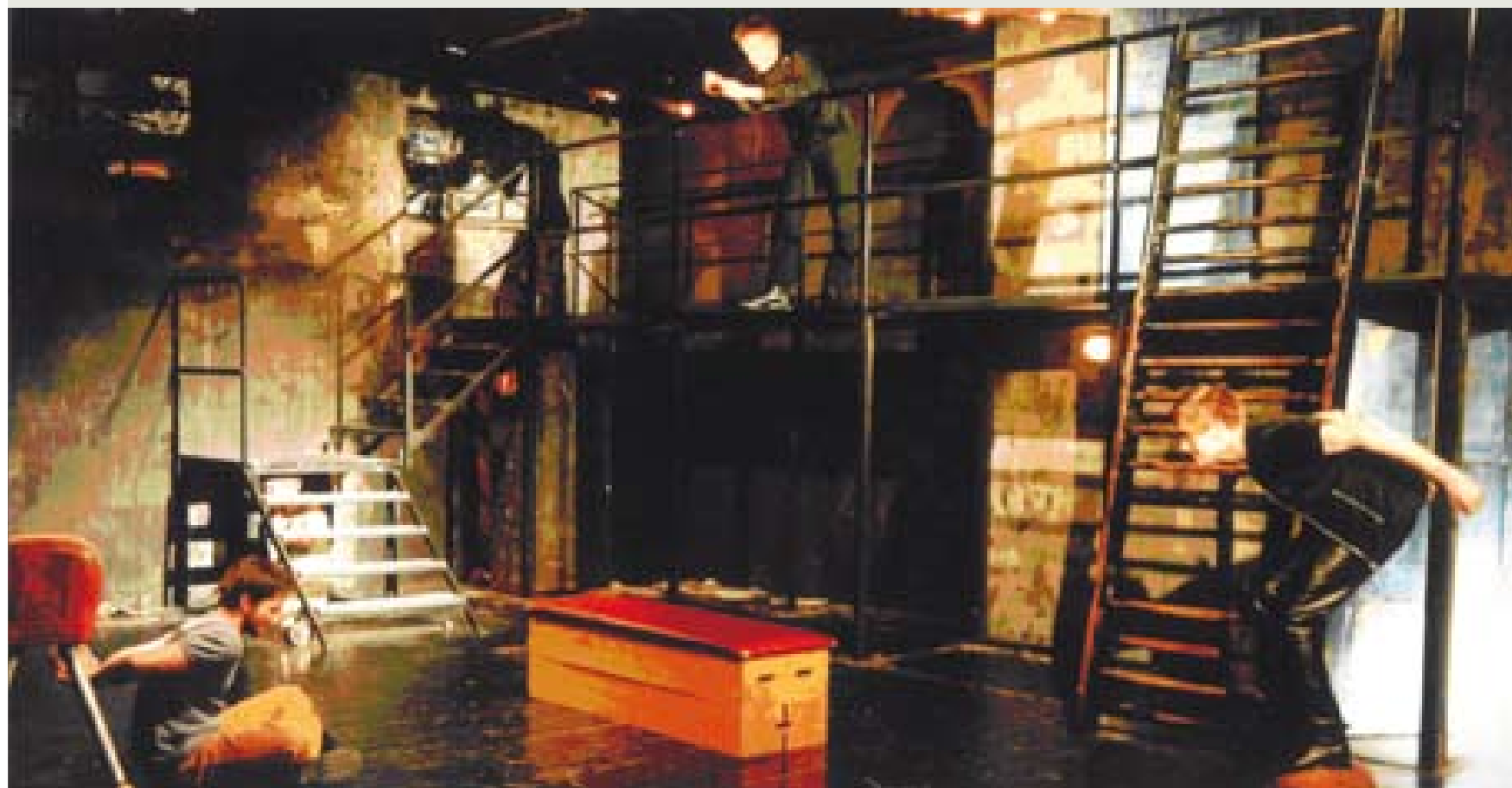
To ćwiczenie jest przeze mnie wykorzystywane głównie podczas zajęć z Elementarnych zadań aktorskich na I roku Wydziału Aktorskiego. Studenci, z którymi współpracowałam przy *Żegnaj, Judaszu...* doskonale je znali i awansem przygo-

towali się do włączenia tego ćwiczenia w pracę nad spektaklem. Polega ono na odnalezieniu rekwizytu, który jest w stanie najpełniej podkreślić temperament i stan emocjonalny odtwarzanej postaci. Aktor obmyśla wszystkie możliwości wykorzystania tego rekwizytu w sztuce. Obecność wybranego przedmiotu na scenie musi być wyraźnie spuentowana.

Przewodnim rekwizytem Judasza stał się notesik i malutki ołówek. W ostatecznym kształcie spektaklu notes uzyskał swe własne odrębne życie sceniczne: z ekspozycją, rozwinięciem i finałem. Pojawił się na samym początku I aktu – Judasz w trakcie rozmów z Janem i Młodziutką Bładą coś w nim zapisuje, w akcie II notes staje się dowodem rzeczowym w rękach

Komisarza, w akcie III jest obiektem przetargowym w miłosnej sprzeczce, a na koniec III aktu, tuż przed śmiercią Judasza, zostaje przez niego zniszczony. W pierwszym odruchu bohater ma ochotę zachować jedną karteczkę z notesu – być może tę z poetyckim testamentem – lecz po namyśle niszczy ją, podobnie jak pozostałe.

Ołówek również ma swoje „pięć minut”. W III akcie Judasz ołówkiem (kopiowym) pisze na łydce Młodziutkiej Bładę swoje imię – tak jak się pisze kredą na murze wyznaczenie miłosne lub nanosi na blat ławki inicjały (na pamiątkę). Judasz nie jest świadomy dwuznaczności tego gestu. Można mieć nadzieję, że uchwyci ten niuans widz, który pod koniec sztuki pozna prawdziwą twarz dziewczyny.



Piotr zaakceptował rekwizyty wyznaczone mu przez autora. Są nimi papieros i zapalniczka. Na początku II aktu, w głębi sceny żarzy się mały punkcik – to Piotr czeka w ciemności na powrót swoich współtowarzyszy i pali papierosa. W scenie przywiązywania Judasza do koźła Piotr jeszcze raz sięgnie po ten rekwizyt. Nie zdąży jednak wypalić już żadnego papierosa. Podczas ucieczki przed policją rzucony na ziemię niedopałek „ukończy swój żywot”, rozdeptany butem Komisarza. W dalszym ciągu zdarzeń Komisarz przejmie też drugi rekwizyt Piotra – zapalniczkę – niedosłże narzędzie tortur, porzucone na scenie nieopodal koźła.

Jan – kolekcjoner niekonwencjonalnej broni – ma przy sobie najwięcej rekwizytów i gadżetów. Siedzi w skrzyni w kapelusiku naciągniętym na oczy, a obok niego stoi radio tranzystorowe. Przed wyjściem po prowiant, spod gazet pod ścianą wyciąga starą zniszczoną nogę od krzesła, którą nosi później za paskiem spodni tak jak się nosi pistolet. Przed opuszczeniem sali zakłada okulary przeciwsłoneczne. Na rozkaz oddania broni wyciąga z zakamarków spodni, z butów: tańcuch zakończony żelazną kulką, kastet, szczyryk, pałkę, pistolet i wiele innych niebezpiecznych narzędzi.

W akcie II, tuż przed wkroczeniem policji nie ma przy sobie żadnego ze swoich gadżetów. Czuje się przez to zupełnie bezbronny. Z czapką w rękę, ucieka przez okno przed policją.

Następna postać – Policjant – pojawia się w sali gimnastycznej z książką i cukierkami. Rozwija cukierki, pożera je na oczach widzów, potem składa papierki po cukierkach w kosteczkę i chowa pieczętowiec do kieszeni. Spuentowanie rekwizytu wybranego przez Macieja Makowskiego dokonuje się za sprawą Młodziutkiej Bladej. Z jej zaciśniętej kurczowo dłoni roztopiony cukierek pada prosto pod stopy Judasza. W ten sposób historia cukierka zostaje zamknięta. Potem przerażona Młodziutka Błada ucieka z sali gimnastycznej. Zanim jednak to nastąpi Policjant przejmie od Komisarza podobne do dłuta szewskiego narzędzie tortur. Goni za dziewczyną, przeciskając się pod rusztowaniem i metalowymi schodami. Zabawa trwa do momentu, w którym rozkazem Komisarza pogoń nie zostanie przerwana.

Bardzo zabawny, ale niezwykle plastyczny rekwizyt przewodni został wybrany przez Młodziutką Bładą. Były to podarte zniszczone klapki na płaskiej pode-

szwie, które bez przerwy spadały bohaterce z nóg. Wybrane przez Elizę buty miały wpływ na jej specyficzny sposób poruszania się i charakterystyczny rysunek sylwetki. Eliza Borowska dużą wagę przywiązywała również do podartych rajstop. Co chwila podciągała je zawzięcie, by nie utrudniały jej ruchów. Nadawało to zachowaniu Młodziutkiej Bladej cechę uroczej dziecięcej nieporadności.

Komisarz nie posiada rekwizytu *sensu stricto* przewodniego. Dotyka wszystkie napotkane przedmioty należące do innych postaci: przeszukuje kurtkę Judasza, ogląda zebraną przez Piotra w metalowym wiadrze broń, zgina niedopałek jego papierosa, podnosi zapalniczkę, wertuje notes Judasza, wchodzi na drabinkę, dźwiga hantle, ogląda tranzystor, podaje Policjantowi szydło. Porusza się na scenie jak detektyw zbierający dowody zbrodni. Niektóre fanty podnosi, inne odrzuca. Do niego należy puenta spektaklu – na zakończenie zabiera Młodziutkiej Bladej walizkę z pieniędzmi.

* Niniejszy tekst drugą i ostatnią częścią większej całości (część 1 opublikowaliśmy w numerze wiosennym „Aspiracji”, s. 9–12) i opiera się na rozprawie doktorskiej odnoszącej się do pracy z aktorem-studentem nad *Żegnaj, Judaszu...* Ireneusza Iredyńskiego, spektaklem dyplomowym studentów IV roku Wydziału Aktorskiego 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 1993r. wykładowca na Wydziale Aktorskim AT w Warszawie (Interpretacja 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.

Jola Gola

CZY SZAPOCZNIKOW BYŁA POTRZEBNA AKADEMIA...

Alina Szapocznikow dziś miałaby 83 lata i należałaby do pokolenia odchodzącego. Zmarła jednak dużo wcześniej. Patrząc na jej dorobek twórczy – odkrywczy i nowatorski – charakterystyczny raczej dla młodego pokolenia artystów, nieustannie zastanawia mnie czym jeszcze zaskoczyłaby nas, gdyby tak szybko nie odeszła. Poświadczeniem niezwykle żywotności i energii jej sztuki stało się pokazanie *Fotorzeźb* na prestiżowych Documenta 12 w Kassel w 2007 r. Świetnie znana i doceniana w Polsce, po wielu latach wraca do panoramy światowej sztuki. Ten zachodni *come back* Szapocznikow nie byłby możliwy bez promowania jej sztuki przez spadkobiercę – syna rzeźbiarki, Piotra Stanisławskiego oraz wystaw zrealizowanych w galeriach: Capitain w Kolonii, Isabelle Czarnowska w Berlinie, Broadway 1602 w Nowym Jorku (2007). Ostatnio prace rzeźbiarki trafiły do kolekcji MoMA w Nowym Jorku i Centre Pompidou w Paryżu.



Ventres-coussins (Brzuchy-poduszki), 1968, wł. MoMA, fot. Łukasz Zandecki

Życie po traumie

Koniec wojny, po pobytach w gettach i obozach, przez które Alina przeszła razem z matką, zastał je w Teresinie. Matka postanowiła wrócić do Polski, córka zabrała się z transportem więźniów do Pragi. Aby uzyskać obywatelstwo czeskie i móc tam studiować, Szapocznikow podała jako miejsca swojego urodzenia czeski Cieszyn. W wyniku tego otrzymała dokumenty, potwierdzające obywatelstwo czeskie z nazwiskiem Sapočnick, które pozwoliły jej podjąć naukę w praskim UMRUM, w pracowni Josefa Wagnera; równolegle uczyła się kamieniarskiego rzemiosła w pracowni Otokara Velimsky'ego. Z początkiem 1948 roku, nie czekając nawet na oficjalnie przyznanie stypendium, udała się do Paryża, by podjąć studia w École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, w pracowni Paula Niclausse'a oraz rozpocząć pracę w zakładach kamieniarskich J. Lerendu, w pobliżu cmentarza Père-Lachaise. W Paryżu poznała przyszłego męża, Ryszarda Stanisławskiego.

Życie nieustannie stawiało ją w obliczu cierpienia i tragedii – powracającej choroby nowotworowej czy mniej znanego epizodu w czasie pierwszego pobytu we Francji, kiedy poważnie zachorowała na nieule-

czalną wówczas gruźlicę otrzewnej. Wyzdrowiała, podejmując ryzykowną kurację streptomycyną, podawaną wówczas tylko eksperymentalnie. Gdy starała się o obywatelstwo czeskie, Szapocznikow podała nieprawdziwe miejsce urodzenia, zachowując jednocześnie polskie obywatelstwo i polskie brzmienie nazwiska. Zauważenie tej nieścisłości ściągnęło na nią proces o deportację, który, dzięki wstawiennictwu przyjaciół, zakończył się dla niej pozytywnie. Alina i Ryszard mieli ogromne trudności finansowe związane z opłaceniem szpitali, wielomiesięczna choroba nie pozwalała Szapocznikow na kontynuowanie studiów. Przygotowana w 1950 roku praca dyplomowa, została wytypowana do I nagrody, nie została jednak obroniona. Były ważniejsze sprawy. Razem z Ryszardem Stanisławskim, wybrali się w długą podróż po Francji, potem podjęli decyzję o powrocie do Polski (1951). Patrząc na pierwsze lata jej życia i sztukę, którą potem tworzyła, przychodzi myśl, że – paradoksalnie – wojenna trauma stała się dla niej doświadczeniem pozytywnym – wartością dodaną. Po takim doświadczeniu życie stawało się nieustanną ekstazą – transem, w którym percepcja świata odbywała się zawsze na „najwyższych obrotach”.

Makieta Syreny na dziedzińcu warszawskiej ASP, wiosna 1959, fot. Marek Holzman





Pracownia Josefa Wagnera (w drugim rzędzie od dołu, druga od lewej – AS), Wyższa Szkoła Artystyczno-Przemysłowa, 1947/1948



Ryszard Stanisławski, Stanisław Zamecznik, Alina Szapocznikow, Wojciech Fangor, fot. r. Stanisławski



Pracownia Paula Niclausse'a w École des Beaux-arts Paryż 1948/1949 (Szapocznikow siedzi w sukience w paski)



Bułgaria 1953. Od lewej: Alina Szapocznikow, Aleksander Kobzdej, Barbara Jonscher, nn, nn, Hanna i Mieczysław Porębscy, fot. r. Stanisławski



Kontakty ze środowiskiem warszawskiej ASP

Po przyjeździe do Polski nie prostowała i nie wyjaśniała szczegółów swoich studiów w UMPRUM w Pradze i École des Beaux-Arts w Paryżu, po latach zapis o studiach na tamtejszych uczelniach stał się stałym, niedoprecyzowanym elementem not biograficznych. Pragnąc zaistnieć w ówczesnym polskim życiu artystycznym, zaczęła brać udział w licznych konkursach. Współpracowała z Oskarem Hansenem, którego poznała jeszcze podczas pobytu w Paryżu, w przygotowaniu projektu konkursowego na pomnik Chopina, za który otrzymali wyróżnienie. Zaś w grudniu 1952 r. na III OWP w Zachęcie wystawiła m.in. rzeźbę *Waryński*, do której pozował Oskar Hansen; za pracę tę otrzymała wyróżnienie. Kontakty Szapocznikow ze środowiskiem ASP miały głównie towarzyski charakter. Latem 1953 roku była na wycieczce do Bułgarii razem z Maryną i Aleksandrem Kobzdejami, Hanną i Mieczysławem Porębskimi, przyjaźniła się z Wojciechem Fangorem (wśród portretów tego czasu znajdziemy portret jego syna Romka), Tadeuszem Łodziań (to jemu, wyjeżdżając do Paryża, pozostawiła pod opieką swoją pracownię rzeźbiarską przy ul. Brzozowej), Stanisławem Zamecznikiem oraz Jerzym Tchórzewskim (w 1957 r. mieli wspólną wystawę w warszawskiej Zachęcie). W 1956 r. korzystała gościnnie z pracowni ceramicznej w warszawskiej ASP, gdzie powstały serie jej prac ceramicznych: *Garunki-głowy*, *Czerepy*, tutaj rozpoczęła też cykl *Ludzie-drzewa*.

Alina Szapocznikow, Jerzy Tchórzewski, Ryszard Stanisławski na wystawie prac Aliny Szapocznikow i Jerzego Tchórzewskiego w warszawskiej Zachęcie, wrzesień 1957.



Garnek VI, 1956/1957, ceramika szkliona, wł. prywatna, fot. Łukasz Zandecki



Rok 1959 wypełnia kilkumiesięczna praca, która odbywała się dziedzińcu warszawskiej ASP. W roku tym Szapocznikow wykonała rzeźbiarską serię *Syren*, a wersja w małej skali została pokazana już w styczniu na wystawie *Warszawa w sztuce współczesnej*. Natomiast wiosną tego roku zrealizowała w wielkiej skali, wraz z zespołem rzemieślników (m.in. sztukatorem F. Mrozowskim) ekspozycję tej rzeźby na letniej Wystawie Polskiego Przemysłu w Parku im. Gorkiego w Moskwie. Prace trwały kilka miesięcy – na dziedzińcu warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych wyrosła wielka makieta przygotowana na wystawę w Moskwie.

Sukcesy przed emigracją

W 1956 r. Mieczysław Porębski zaprosił Szapocznikow do udziału w *Exposition Internationale de la Sculpture Contemporaine*, w Musée Rodin w Paryżu. Pokazany tam został *Pomnik dla spalonego miasta* oraz *Pierwsza miłość*, która została zakupiona przez Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris w Paryżu w wyniku pozytywnej opinii dyrektora tej instytucji, Jeana Cassou.

Rok 1957 przyniósł pierwszą wystawę indywidualną w warszawskiej Zachęcie (razem z Jerzym Tchorzewskim). Latem tego roku Szapocznikow związała się z Romanem Cieślewiczem.

Tworzone w tym czasie prace były bliskie nurtowi abstrakcji organicznej, odwołując się do form ze świata przyrody, tak jak przywoływana wyżej *Syrena* czy *Maria Magdalena*, uznana już wówczas

Roman Cieślewicz na wystawie prac Aliny Szapocznikow i Jerzego Tchorzewskiego w warszawskiej Zachęcie, wrzesień 1957.



Garnek VIII (Tors), 1956/1957, ceramika, nie odnaleziona, fot. K. Zakrzewska, arch. Jola Gola

za najbardziej reprezentatywną dla twórczości Szapocznikow końca lat 50. W październiku pokazała ją na Biennale Młodych w Paryżu. Kolejny pobyt w stolicy Francji przyniósł wiele propozycji, pokaz został bardzo dobrze przyjęty.

Zanim wróciła do Francji na dłużej – Szapocznikow zdążyła odnieść kolejne sukcesy w Polsce. W 1960 r. otrzymała nową pracownię przy ul. Brzozowej w Warszawie. Przygotowane tam prace składały się na indywidualne pokazy twórczości Szapocznikow w kraju i za granicą: BWA „Arsenał” w Poznaniu, Galleria Falsetti w Prato we Włoszech, *Konfrontacje '60* w Galerii Krzywego Koła w Warszawie, *Festiwal Sztuk Plastycznych* w BWA w Sopocie. W następnym roku miała indywidualną prezentację w warszawskiej Kordegardzie, a jej prace zostały pokazane po raz pierwszy w Stanach Zjednoczonych, na zorganizowanej przez Ryszarda Stanisławskiego zbiorowej wystawie w Gres Gallery w Waszyngtonie.

Po śmierci matki (1961) oraz udziale w Biennale Weneckim, wróciła myśl ponownego wyjazdu za granicę. Jej pokaz indywidualny *Alina Szapocznikow na XXXI Biennale Sztuki w Wenecji* w ramach prezentacji sekcji polskiej, nie przyniósł większego sukcesu, jednakże zwrócił uwagę Pierre'a Restany'ego, z którym Szapocznikow będzie odtąd pozostawała w bliskim kontakcie do końca życia.

Znaczące sukcesy w kraju nie przebiły jednak niewielkich sukcesów na Zachodzie, które przyniosły chęć powrotu do Paryżu. Decyzję o wyjeździe podjęła wkrótce po śmierci matki, której obecność w Pol-



sce wydaje się jedyną przyczyną odwiekiania takiego kroku. Pomimo trudności finansowych w Paryżu, dzieliła odtąd trudy życia „na rozdrożu” – pomiędzy pracownią przy Brzozowej w Warszawie i w Malakoff pod Paryżem (od 1963).

Goldfinger

W 1964 roku na ekrany kin wszedł *Goldfinger* – film z serii przygód Jamesa Bonda. Wiosną 1965 roku, w nowej pracowni w Malakoff powstała praca *Goldfinger*, podejmująca tytuł filmu. Po wystawieniu jej na XXI Salonie Majowym w Paryżu, zauważył ją Marcel Duchami, który wiosną tego roku odwiedził pra-



Autoportret I, 1966, wł. Piotr Stanisławski,
fot. arch. Jola Gola

cownię Szapocznikow. Praca otrzymała prestiżową nominację do nagrody Fundacji Copleya (Duchamp był członkiem jury tej nagrody). Trudności finansowe w Paryżu skłoniły Szapocznikow do ponownego wyjazdu do Warszawy, gdzie gipsowy odlew nogi odlała w brązie, wypolerowała, upodabniając do gładkich ciał pomalowanych złotą farbą kobiet z filmu *Goldfinger* i ustawiła na kamiennym piedestale. W kolejnej rzeźbie wykorzystała odciski własnej twarzy – mogło to być echo czołówki filmu z Bondem, w której złote maski kobiet przepływają przez ekran.

Rzeźby nagrobne

Po wykonaniu pomnika na grób matki (1962), Szapocznikow otrzymała kolejne zamówienia na warszawskich Powązkach (nagrobki Leona Rubinstein, Adama Wanga), na płytach nagrobnych ustawiała głowy, przypominające piedestały wyżej opisanych rzeźb. Pierwotnie tytuł znanej pracy *Portret wielokrotny* brzmiał *Rzeźba nagrobna*.

Kiedy latem tego roku w Paryżu César pokazał Kciuk na wystawie Claude'a Bernarda *La Main*, Szapocznikow nie było nad Sekwaną. Była rozgoryczona, że jej prace nie zostały tam pokazane. O tej zbieżności i niefortunnej nieobecności pisała w listach do Jerzego Stajudy, publikowanych w 1966 r. we „Współczesności”. Po powrocie do Francji w styczniu 1966 r., otrzymała informacje o przyznaniu nagrody Fundacji Copleya, co przyniosło artystce poczucie uznania

i złagodziło doznanie pominięcia. Prestiż tego wyróżnienia podnosił skład jury: Marcel Duchamp, Jean Arp, Max Ernst, Roberto Matta, Darius Milhaud.

Po tym wydarzeniu Szapocznikow coraz bardziej konsekwentnie dążyła do pozostania w Paryżu na stałe. Widoczne jest odsuwanie się od polskiego środowiska – złożoną jej propozycję objęcia katedry rzeźby w PWSSP w Gdańsku po Stanisławie Horno Popławskim, zaakceptowała wiosną 1965 r. (o czym informuje Ryszarda Stanisławskiego, list AS do RS z 8 kwietnia 1965, arch. RS), jednak już jesienią, propozycję odrzuciła. Z dokumentów wynika, że w tym samym roku miała także drugą propozycję – z PWSSP w Poznaniu. Wiosną 1972 r. Akademia Sztuk Pięknych w Nicei zaproponowała Szapocznikow objęcie katedry rzeźby, ale rzeźbiarka odmówiła z uwagi na swoją chorobę. Powstał jednak szkic programu dla pracowni rzeźby.

Restany

W Paryżu znalazła się w kręgu zainteresowań Pierre'a Restany'ego. Jednak jej droga twórcza różniła się zasadniczo od nurtu, którym podążał francuski Nowy Realizm. Restany zaś, pomimo zainteresowania, wydawał się nie doceniać Szapocznikow i chyba nie do końca rozumieć jej sztukę. Najbardziej zbliżone do działań Nowych Realistów były rzeźby, łączące w sobie zużyte części maszyn: *Sprzątaczką*, *Goldfinger*, *Człowiek z instrumentem*. Ale równolegle jej droga wiodła w zupełnie inną stronę. Percypowany przez nią świat zaczął być poszerzany o obszary



Bukiet II, 1966, wł. Muzeum Sztuki w Łodzi, fot. arch. Jola Gola

kultury popularnej i mass-media. Wkrótce w jej sztuce znalazły się fotografie znanych publicznie twarzy: Sophii Loren, Moniki Vitti, a jedne z odlewów ust, które wykorzystuje w swoich pracach pochodzą od Julie Christie.



Wielkie brzuchy podczas wystawy plenerowej na Socha Peśtanych Parków '69 w Peśtanach, 1969, wł. Kröller-Müller Museum, Otterloo; wokół marmurowej pracy Tumeurs (Nowotwory)

Sztuka w seryjnej produkcji

Kolejne prace jeszcze wyraźniej wchodziły w sferę kultury masowej. Pojawiły się próby uprawiania sztuki w sferze, w której zapotrzebowanie publiczności było największe. W dotychczasowej literaturze sytuacja ta była zazwyczaj rozumiana odwrotnie i przyjmowano, że to Szapocznikow pragnęła wcielić środki masowej, konsumpcyjnej kultury do swojej sztuki. Czując się „rzeźbiarzem, który widzi bankructwo swego powołania”, powtarzała: „Ja tworzę tylko przedmioty niezgrabne” i postanowiła spełnić „realne marzenia publiczności”. Tworzy serie *Piersi* [Seins] i *Usta* [Bouches], pierwsze prototypy lamp przeznaczonych do seryjnej produkcji. Pokazuje je na wystawie *L'Object 2* w Galerie Lacloue w Paryżu. Seria *Brzuchy* [Ventres] znalazła realizację w rozmaitych materiałach. Szapocznikow chciała wykonać serię *Brzuchów* – poduszek [Ventres – coussins], poliuretanowych miękkich poduszek, które planowała wdrożyć do produkcji masowej, by mogły znaleźć się np. w każdym domu czy przedszkolu. Powstały liczne odlewy na sprzedaż. W sumie było ich. ok. 100. Były pokazywane w paryskiej Galerie Design (1968), towarzyszyły prezentacji *Grand ventres* [Wielkich brzuchów] podczas plenerowego pokazu Socha Peśtanskich Parków '69 oraz w mniejszych ilościach na kolejnych wystawach.

Sukces

11 kwietnia 1967 roku Pierre Restany otworzył wystawę indywidualną rzeźbiarki w Galerie Florence Houston-Brown w Paryżu. Została ona jesienią pokazana w warszawskiej Zachęcie w wersji poszerzonej – w formie retrospektywy, zaś w kształcie paryskim zaprezentowano ją w Galerie Latina w Sztokholmie oraz Galerie Marya w Kopenhadze. Po pierwszej indywidualnej wystawie w Paryżu Szapocznikow zaczęła być bardziej dostrzegana w Paryżu, niewątpliwie dzięki poparciu krytyka Pierre'a Restany'ego. Wśród nazwisk artystów uczestniczących razem z rzeźbiarką w wystawach zbiorowych występują (od 1967 roku) twórcy z kręgu Nowego Realizmu: Arman, César, Daniel Spoerri, Mimmo Rotella, Roy Adzak, Hervé Fischer, François Arnal, Denys Chavignier, Antoni Miranda, Roland Topor, Dorotée Selz.

Nowotwory

Przed wakacjami 1968 r. Szapocznikow udała się na pierwszą wizytę diagnostyczną na oddział onkologiczny szpitala w Villejuif koło Paryża. Podejrzenie choroby nowotworowej nie zostało potwierdzone. Kiedy jednak powróciło podejrzenie (w końcu 1968 r.), artystka rozpoczęła pracę nad cyklem *Nowotwory* [Tumeurs]. Sterty zmiętego gazetowego



Kroczące usta (Bouche en marche), od 1966, wł. Piotr Stanisławski, fot. Łukasz Zandecki

papieru, gazę i fotografie zalewała poliestrem, tworząc nieokreślone, bezkształtne formy, eksponowane niczym rzucone na ziemię gązdy. Kolejne aranżacje tych prac, uzyskiwane zmieniającą się skalą lub jej fałszowaniem, zostały udokumentowane na wielu fotografiach. 17 stycznia 1969 w szpitalu onkologicznym St. Antoine w Paryżu artystce postawiono diagnozę raka piersi i stwierdzono konieczność operacji. Operacja odbyła się szybko, wiosną tego roku. Powstawały w tym czasie kolejne aranżacje *Inwazji nowotworów* [Envahissement des Tumeurs], na przykład razem z *Grands Ventres* [Wielkimi brzuchami] przywiezionymi z Carrary na wystawie Socha Peśtanskich Parków '69 w Peśtanach.

W 1970 po raz ostatni pokazała *Inwazję nowotworów* [Envahissement de Tumeurs] podczas Exposition imaginaire nr 1 w swojej pracowni w Malakoff koło Paryża. Wykonane wówczas fotograficzne portrety Aliny, która układa się wśród prac niczym gązdy, ukazują – mimo wszystko – radośnie uśmiechniętą twarz pięknej kobiety.

Rolls-Royce

W 1970 r. Szapocznikow została zaproszona przez Pierra Restany'ego do udziału w wystawie Art Concept from Europe w Bonino Gallery, gdzie zaproponowała wykucie kolejnego „niezgrabnego przedmio-

Artystka wśród Envahissement de Tumeurs [Inwazji nowotworów], podczas wystawy Exposition imaginaire nr 1 w prywatnej pracowni rzeźbiarki w Malakoff koło Paryża, 1970, fot. Roman Cieślewicz



1

Do udziału w wystawie jednak nie doszło, gdyż artystka została zaproszona pod warunkiem znalezienia środków na podobną realizację [list od H. Szeemanna z 15 lipca 1970 r.]

tu”: marmurowego Rolls-Royce’a w skali 2:1. Pomimo konceptualnych ram wystawy, artystka – paradoksalnie – zaproponowała wykonanie artystycznego gadżetu ponadnaturalnych wymiarów, przedmiotu, który zazwyczaj znikał w konceptualnym kontekście. Realizacja w mega-skali zainteresowała kuratora documenta 5 w Kassel, Haralda Szeemanna.¹ Kiedy w 1970 r. nastąpiła długa remisja choroby, *Tumeurs* zniknęły, nastąpił pracowity dwuletni okres jej twórczości. W dalszym ciągu sprzedawała i rozdawała lampy i biżuterię. Powstawały wówczas prace z serii *Fetysze* i *Desery*. W *Fetyszach* wykorzystywała odciski własnego ciała i przedmioty wzięte z życia. *Desery* – szklane salaterki – wypełniała między innymi odlewami piersi jak lodami.

Sztuka efemeryczna

Nowy zespół prac *Chwile* [*Instants*] odnosił się do ulotnych momentów z czasu powstawania innych rzeźb, np. *Fajrant* – usztywnione w poliestrze rękawiczki robocze. W efekcie prowadziło to do utrwalania w kolejnych *Fetyszach* fartucha do pracy, przed-

miotów brudnych i zużytych, wreszcie coraz bardziej intymnych. Realizacje te wpisują się w rosnące zainteresowanie artystki sztuką efemeryczną. Małe formy rzeźbiarskie z gumy do żucia, zarejestrowane na fotografiach Romana Cieślewicza jako *Fotorzeźby* zostały pokazane po raz pierwszy na wystawie genewskiej w 1971. Szapocznikow napisała o nich tekst będący autokomentarzem do twórczości czerpiącej źródła natchnienia z ulotnej codzienności. Właśnie te prace zainteresowały organizatorów documenta 12 w Kassel w 2007 r.

W czerwcu 1972 r. przeszła drugą operację w szpitalu onkologicznym w Villejuif. Na znanym zdjęciu ze szpitala, Szapocznikow jest radosna, śmiejąca się, mimo tak trudnego zabiegu jakim jest dla kobiety mastektomia. Fotografia pokazuje ją jako osobę pełną dystansu do trudnych doświadczeń losu. Operacja była jednak dokonana za późno i artystka zimą, w stanie bardzo ciężkim znalazła się w sanatorium w Praz-Coutant w Górnej Sabaudii we Francji. Ostatnim stadium choroby był rak kości wraz z postępującym paraliżem, przynoszący wielki ból.

Alina Szapocznikow zmarła 2 marca 1973 roku w Praz-Coutant. Została pochowana na cmentarzu Montmartre w Paryżu.

Powszechnie znany slogan, iż aby być artystą trzeba posiadać dyplom ukończenia uczelni wyższej w przypadku Aliny nie sprawdza się wcale. Wprawdzie jej kroki kierowały się w stronę uczelni, kiedy podjęła studia w pracowniach Wagnera w Prazde i Niclause’a w Paryżu, wprawdzie poznawała warsztat w pracowniach kamieniarskich, ale o jej sukcesie zdecydowały przede wszystkim pasja, nieustanne poszukiwania, umiejętność podejmowania samodzielnych decyzji, a przede wszystkim ryzyka, co u adeptów z uczelnianym certyfikatem, nie wiedzieć czemu, zdaje się zanikać.

Post Scriptum

Po latach okazało się jednak, że na swój sposób Akademia była potrzebna Alinie Szapocznikow. W 2006 roku w pracowni konserwatorskiej prof. Iwo-ny Szmelter w warszawskiej ASP zostały przywrócone życiu dwie ważne prace Szapocznikow. *Podróż*

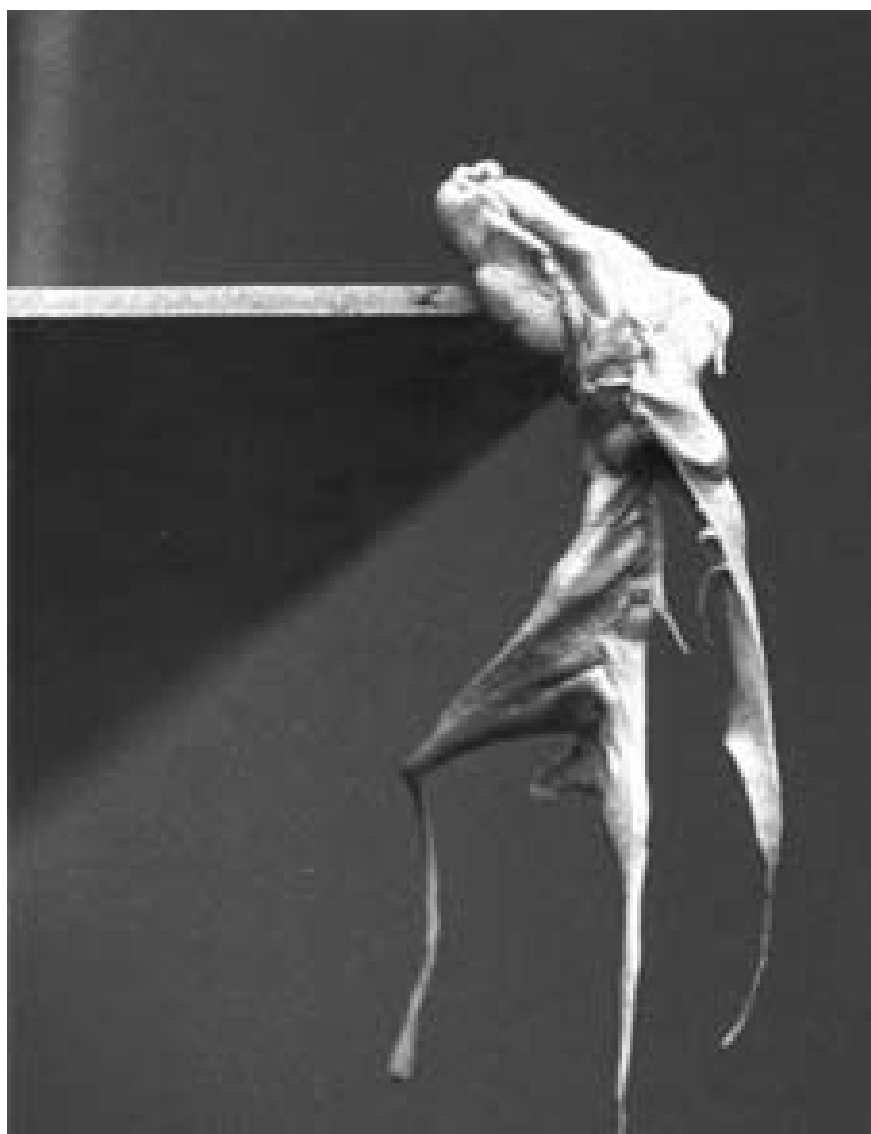


Łza, 1971, wł. Piotr Stanisławski

z 1967 r., własność Muzeum Sztuki w Łodzi, zakonserwowana została przez Agę Wielochę, a *Kaprys*, również z 1967 r. (do 2004 w depozycie Muzeum Sztuki w Łodzi) „narodził się na nowo” dzięki pracy dyplomowej Uli Kusz.

Jeżeli inaczej nie zaznaczono, zdjęcia, pochodzą z archiwum Aliny Szapocznikow, wł. Piotr Stanisławski. Zdjęcia Ryszarda Stanisławskiego znajdują się także w jego archiwum.

Jola Gola – dr historii sztuki, monografistka Aliny Szapocznikow, autorka katalogu rzeźb (2001) oraz katalogu rysunków (2004). Od 1985 pracuje w Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie przygotowała monografie i wystawy architektów związanych z warszawską ASP: Jerzego Sołtana (1995 – wystawa w Akademii, monografia wydana wspólnie z Graduated School of Design w Harvardzie) i Oskara Hansena (2005, wystawa w Galerii Zachęta oraz monografia *Ku formie otwartej*, wydana wspólnie z Fundacją Galerii Foksal). Ubroniła pracę doktorską o teoriach Lecha Tomaszewskiego (2005). Ostatnio wydała monografię Leona Tarasewicza (2007).



Fotorzeźby, 1971, fot. Roman Cieślewicz





Magdalena Kochanowska

PPP7

Pracownia Projektowania prowadzona przez **Daniela Zielińskiego** nie wyróżnia się nazwą – wszystkie pracownie na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie są nazywane według jednego klucza. Pracowni Zielińskiego przypadł kod **PPP7**. To, co ją czyni wyjątkową to osoba prowadzącego i jego oryginalne podejście do metod projektowania. Tematy projektowe, jakie proponuje pracownia, najczęściej brzmią enigmatycznie: **Redukcja, Przedmiot Sztuki, Zamiast, -TOR, czy Sabotaż**.

To dlatego, że Zielińskiego interesuje swego rodzaju gimnastyka intelektualna, która ma poprzedzać powstanie projektu. Pracuje ze studentami nad tematami, które skłaniają do przełamywania schematów. Rozbudza intelektualnie, zadrażnia kreatywność, zmusza do przedstawiania się na inne tory myślenia o dizajnie.

Zazwyczaj projektowanie odbywa się metodą dedukcji, to znaczy określone są pewne założenia, a potem przechodzi się do szczegółowego opracowania przedmiotu, który odpowiada ogólnym przesłankom do jego stworzenia. Na przykład wyobraźmy sobie, że trzeba zaprojektować nowy typ biurkowej lampy halogenowej, przeznaczonej jednocześnie do montażu na ścianie. Rozwiązaniem będzie po prostu lampa odpowiadająca tej charakterystyce. Projektant podąża od ogółu do szczegółu, a szczytem uszczegółowienia jest zaprojektowany przedmiot.

Tymczasem w pracowni Daniela Zielińskiego projektowanie uprawiane jest raczej metodą indukcyjną – bardziej wynalazczą, choć również bardziej ryzykowną. Pojawiają się zatem tematy projektowe, dla których punktem wyjścia może być dowolny detal wzięty z otoczenia: dziura w chodniku, struktura atomu, słowo czy dźwięk. Ciekawy szczegół, frapująca właściwość, intrygujący element rzeczywistości. One są analizowane i stają się punktem wyjścia dla nowego obiektu. „Kreśląc program mojej pracowni miałem wizję, żeby testować różne metody projektowania na bazie tematów abstrakcyjnych. Chodziło mi o to, aby najpierw określić metodę projektowania. Do zdefiniowania przedmiotu bardzo często dochodziło na zupełnie innym poziomie rozumowania i to było dla nas wszystkich – i dla studentów i dla mnie – bardzo ciekawe” – tłumaczy Zieliński. Oczywiście każde z ćwiczeń projektowych, które są realizowane w tej pracowni ostatecznie kończy się powstaniem przedmiotu. Jednak ważną częścią pracy nad projektem są wszelkiego rodzaju rozważania. Zieliński potrafi bardzo precyzyjnie określić obszar, którego te przemyślenia mają dotyczyć i wraz z grupą studentów konsekwentnie go eksploruje. Ponieważ wychodzi z założenia, że studenci wybierając pra-

cownie muszą wiedzieć na co się decydują, proponowane tematy projektowe zawsze dostępne są przed zapisami do pracowni.

W semestrze zimowym 2005/2006, gdy chciał zająć studentów tematem „ZAMIAST...”, zaanonsował go tak:

„Projektowanie produktu nie obejmuje tylko nadawania cech formalnych, kształtowania formy przedmiotu. Jest to złożony proces, który realizuje się za pomocą przedmiotu, lecz którego istotnym (nadrzędnym) celem jest nie on sam (przedmiot), lecz człowiek, który z tym przedmiotem wejdzie w interakcję. (...) Niestety, często zapominamy o tym, że świat przedmiotów nie jest (nie powinien być) celem samym w sobie. Zarówno jako projektanci, jak i użytkownicy (na własne życzenie zwani nikczemnie konsumentami) bywamy zdominowani przez swe wytwory (przedmioty), które zaczynają dyktować nam co i w jaki sposób mamy robić. Jest więc potrzebny dystans – umiejętność spojrzenia na świat przedmio-

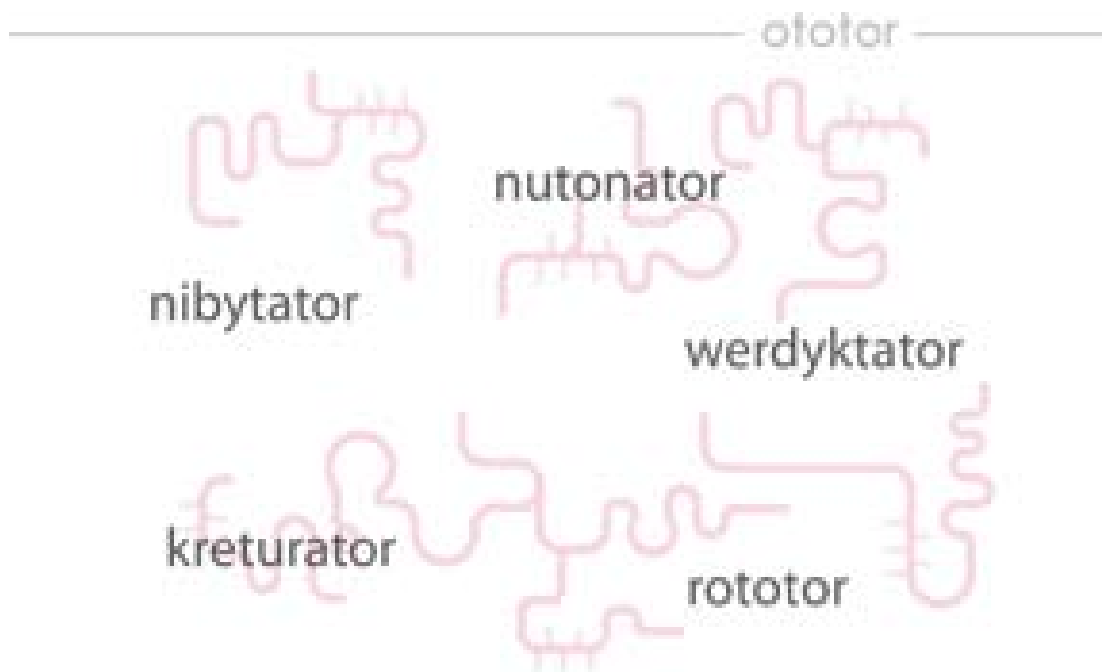
tów i na nas samych okiem krytycznym, nie zaangażowanym emocjonalnie w chęć kreowania / posiadania dóbr za wszelką cenę. (...) Proponuję prostą, logiczno-językową formułę, która ułatwi być może osiągnięcie niezbędnego dystansu (...). Formuła ta brzmi: zamiast... /przedmiot, czynność, stan/ można... /przedmiot, czynność, stan. Chodzi tu o znalezienie alternatywy, lepszego rozwiązania, opcji dla wybranego problemu. Na przykład: zamiast samochodem można hulajnogą, zamiast kupić można zrobić, zamiast w pracy można w domu... itd.” Rozbrajający jest komentarz Zielińskiego, który kończy prezentację tematu:

„(...) Proponowany wzór nie gwarantuje sensowności ani jakości projektu, ułatwia jedynie zainicjowanie projektowego procesu.”

Taka wygląda praca w pracowni Daniela Zielińskiego. Od studentów wymaga wyjątkowej dyscypliny. W pewnym momencie poszukiwania, analizy i rozmyślenia muszą gładko przejść w fazę interpretacji, musi pojawić się cel działań projektowych, a droga, jaką podążać będzie rozwój projektu, musi zostać ostatecznie określona. W końcu pojawiają się i założenia projektowe, i metoda projektowania, i produkt.

W ramach tej pracowni pojawiają się także tematy balansujące na granicy sztuki i dizajnu. Tak było w przypadku „Czystej formy” i „Przedmiotu sztuki”. W pierwszym przypadku Zieliński poprosił o zaprojektowanie przedmiotu, który nie będzie miał żadnej funkcji, a którego forma będzie podporządkowana wyłącznie technologii wykonania. W drugim przypadku, aby zrównoważyć udział obszaru sztuki w kształceniu dizajnu, miał powstać obiekt, którego byłby materialny podporządkowany byłby warsztatowi projektanta, zaś byłby treściowy – warsztatowi artysty.

Realizując ostatni projekt w semestrze zimowym 2008/2009 r. studenci musieli wymyślić nowe urządzenie, przedmiot, którego nazwa miała końcówkę



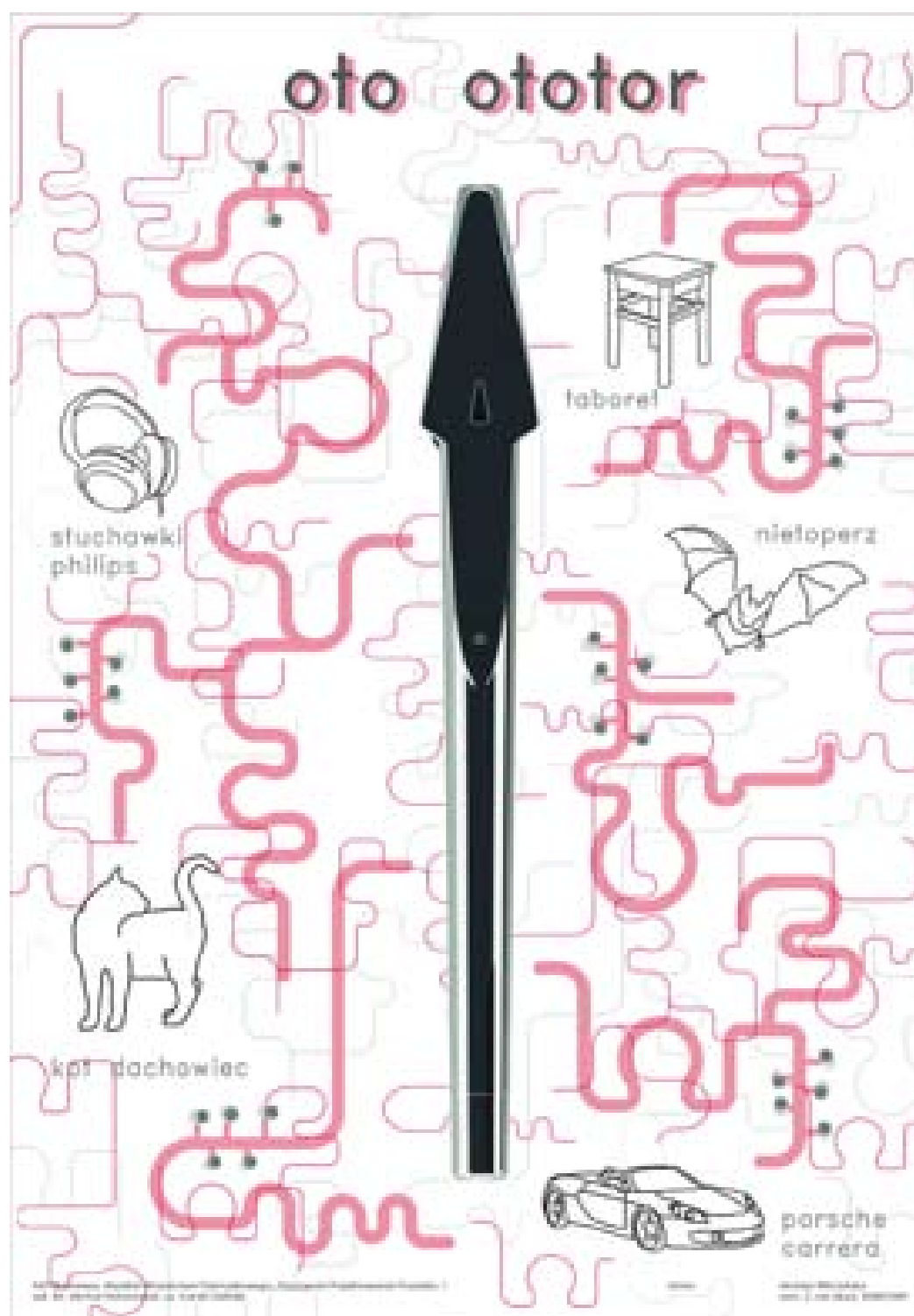
Monika Wilczyńska, Ototor



Urszula Mas, Protocзатор

„TOR”. Pierwszy człon wymyślonej nazwy miał określać funkcję projektowanego przedmiotu. Poszukiwano początkowo ładnych słów, potem analizowano ich możliwe znaczenia i potencjalne funkcje. Bazą dla tych projektów było zatem słowotwórstwo i etymologia. Powstały między innymi FUNTOR, czyli przedmiot o konotacjach zabawowych, OTOTOR Moniki Wilczyńskiej – urządzenie do wskazywania innych przedmiotów, którą to czynność można opatrzyć komentarzem „oto jest....”, KUKTOR Anny Żylińskiej – przedmiot do „kukania”, czyli przekazywania krótkich informacji (jest to mały odbiornik, formą przypominający kukiełcze jajo, który jest „podrzucany” wybranej osobie). Innym ciekawym rozwiązaniem były: PROTOCZATOR Urszuli Mas (od słowa „toczyć”) – pojazd umożliwiający przemieszczanie się poprzez toczenie się wewnątrz zakładanej na siebie „opony”, BUNTOR Stanisława Płoskiego – przedmiot wspomagający i regulujący zasady wewnętrznego i społecznego buntu oraz TAKTOR (od słowa „takt”) autorstwa Piotra Hołody – przedmiot wspomagający taktowne zachowanie, przeznaczony dla osób które mają problem ze „zbyt wczesnym wyrażaniem poglądów”.

Tym razem wielu studentom udało się pokonać trudną drogę od abstrakcyjnego tematu do konkretnego przedmiotu. Ale nie zawsze tak jest. Niejednokrotnie okazuje się, że temat jest dla niektórych zbyt trudny. I trzeba przyznać, że projektowanie w ramach tej pracowni nigdy nie jest „kolejnym projektem na zaliczenie”. Staje się czymś więcej, przygodą, fascynującą wyprawą w rejony niezwiązane z wzornictwem, ale pełne inspiracji. Czasem staje się udręką, innym razem uskrzydla. To pracownia, która nieustannie ewoluje. „Wciąż nie mam poczucia, że doszedłem do formy programu, który byłby ostateczny, wystarczająco wartościowy” – mówi Zieliński. Ale to właśnie owo ciągle poszukiwanie jest zapewne jedną z największych wartości tej niezwykłej pracowni.



Monika Wilczyńska, Ototor

Daniel Zieliński – projektant, ukończył Wydział Wzornictwa Przemysłowego ASP w Warszawie w 1997 roku. Od tego czasu pracuje jako asystent na tymże wydziale, oraz jako niezależny projektant. Jest laureatem wielu konkursów projektowych. Specjalizuje się w projektowaniu produktu, głównie urządzeń elektronicznych. Od 2001 roku stale współpracuje z firmą Innova SA, dla której wykonał większość projektów wzorniczych urządzeń fiskalnych. Wspólnie z Marią Górską projektował również dla Muzeum Narodowego w Warszawie i Fundacji Zbiorów Sztuki Współczesnej przy MNW w Warszawie. Projekty Daniela Zielińskiego prezentowane były na wielu wystawach w kraju i za granicą. W dorobku Daniela Zielińskiego znajdują się również publikacje z dziedziny dizajnu, głównie w pismach „Architektura” i „2+3D”. Od roku 2003 jest członkiem Stowarzyszenia Projektantów Form Przemysłowych, w latach 2005-2007 był członkiem zarządu.

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

W nazwie pracowni, którą prowadziłem przez pięć lat najistotniejsza dla mnie była jej pierwsza część. Z tego co mi wiadomo, tego rodzaju pracowni, kładących nacisk na artystyczną stronę zagadnienia, inne uczelnie artystyczne jeszcze nie posiadają.

Piotr Jaworowski

PRACOWNIA PROJEKTOWANIA STRON INTERNETOWYCH

Rozporządzając znikomymi możliwościami technicznymi od początku postawiłem sobie za cel „porządkowanie pola” i walkę ze złymi wzorcami. Obecnie istnieje wiele znakomitych projektów dostępnych w sieci. Jednak początki wcale nie były takie obiecujące. Przede wszystkim projekty stron wykonywali informatycy i operatorzy oraz po prostu amatorzy. To się później zmieniło na korzyść, ale pewne „marniery” długo jeszcze pokutowały. Przygotowując się do prowadzenia zajęć kupiłem kilka książek zawierających po kilkaset projektów stron, po ich uważnym obejrzeniu nie zdecydowałem się na demonstrowanie ich studentom.

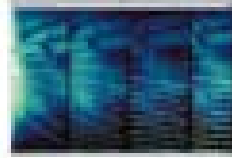
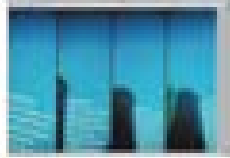
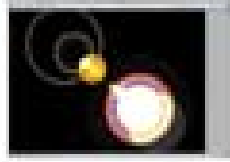
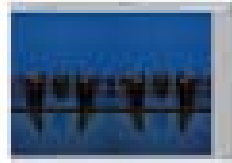
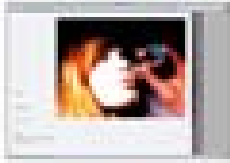
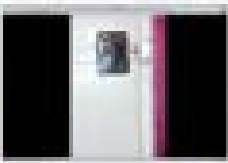
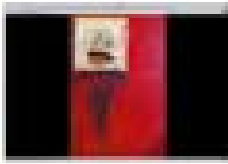
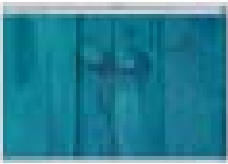
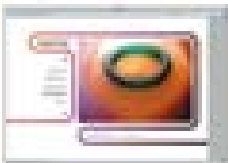
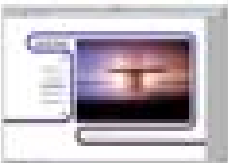
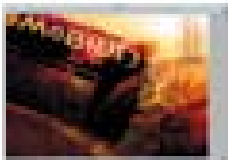
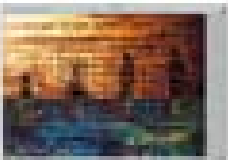
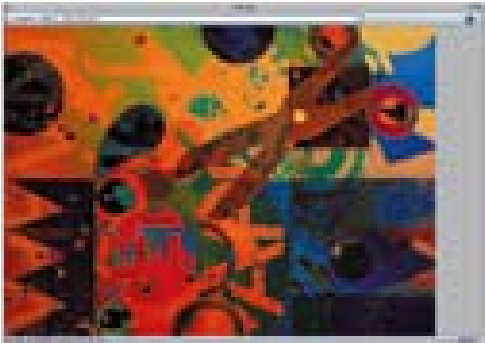
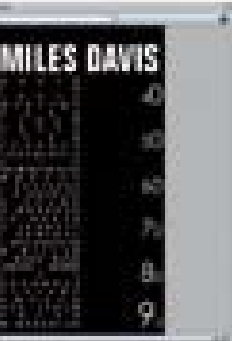
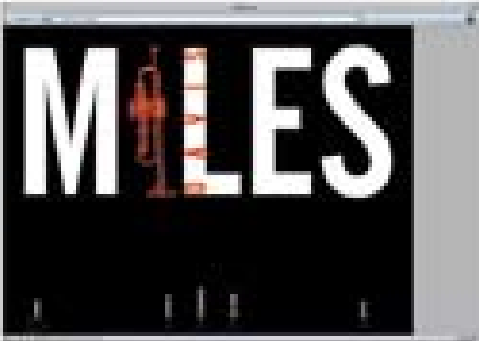
Projektując te zajęcia, postanowiłem ignorować uwarunkowania techniczne wychodząc z założenia, że

technologicznie wszystko da się prędzej czy później zrobić. Ważne więc nie „jak” tylko „co”!

Wychodząc z nieco romantycznych założeń, chciałem przenieść do projektowania na potrzeby internetu wszystko to, co najlepszego wydarzyło się w zakresie projektowania. Przede wszystkim starałem się pilnować poziomu graficznego (w tym szczególnie typograficznego) tak, aby projekty z mojej pracowni były z jednej strony zanegowaniem mód internetowych, a z drugiej mocno tkwiły korzeniami w historii (w tym najnowszej) projektowania graficznego i dizajnu „na papierze”, a także plakatu i typografii. W latach 1997-2003 prowadziłem na studiach niestacjonarnych Wydziału Grafiki Pracownię literatury i typografii. Dzięki tamtym doświadczeniom



mogę, trochę żartem, powiedzieć, że istnieje dowolnie duża ilość krojów pisma. Większość to co prawda modyfikacje istniejących krojów, bądź też ich hybrydy i dekonstrukcje. Uznanych rodzajów krojów, stanowiących kanon, istnieje kilkadziesiąt. Kiedy kończyłem studia katalog firmy Berthold Fototypes zawierał 1000 krojów wraz z odmianami. Wydawało mi się to szaleństwem. Obecnie katalog firmy FontFont (a to bardzo poważna firma) zawiera ich kilkanaście tysięcy. W ciągu około 500 lat – licząc od Guttenberga – powstało (mówiąc obrazowo i wliczając odmiany Bertholda) 1000 krojów, a już tylko w ciągu następnych 25 lat – kilkanaście tysięcy kolejnych... W internecie jest ich pewnie o rząd więcej. Są to w przeważającej większości kompletne śmieci, tworzone przez amatorów. Niestety wielu studentów – jak obserwuję – często przy wyborze kieruje się kryterium „niezwykłości” jakiejś litery. W obecnej chwili chyba najpoważniejszym wyzwaniem jest zaplanowanie nad tym monstrem i uświadamianie, co jest dobre. Sami studenci zdają sobie z tego coraz częściej sprawę, bo w zadaniach na temat ulubionego kroju pisma, stosują (po prostu!), takie kroje jak: Helvetica, Gill, Bodoni, Garamond. Mały sukces. Teraz o tematach. Z ich wagi zdałem sobie niegdyś sprawę, analizując zagadnienia realizowane w Pracowniach Plakatu. Sam robiłem dyplom w Pracowni Plakatu prof. Macieja Urbańca i kilka lat byłem asystentem w Pracowni prof. Mieczysława Wasilewskiego. Nie wzorowałem się na nich, ale poczułem jak ważny jest temat. O ile pracownie plakatu zachowują ciągłość od 1952 roku do dziś (jeszcze mój ojciec – Jerzy Jaworowski – studiował w pracowni Henryka Tomaszewskiego, a pewne tematy tej pracowni „chodzą” do dziś dnia), o tyle ja, *toutes proportions gardées*, na początku nie miałem pojęcia jak swoją pracownię „ustawić” i jakie zadania stawiać przed studentami. Nieco żartobliwie rzecz ujmując, czułem się – na swój sposób – pionierem!



„Powróćmy do przeszłości, a będzie to postęp” – jak mawiał Giuseppe Verdi. Wymyślam więc zupełnie „nieinternetowe” zadania, np.:

„I’m not there” – coś w rodzaju: „mnie tu nie ma”, „jestem nie stąd” (inspiracja poezją Boba Dylana); „Reality Distortion Field” (Pole zniekształcania rzeczywistości);

„Second Life” (ale jako prywatne miejsce – azyl); „Et si omnes, ego non” (Jeśli wszyscy tak, to ja nie – moja dewiza!);

„Im więcej dane ciało ma energii, tym bardziej deformuje przestrzeń wokół siebie” (Pierre Bourdieu).

Tematem może być także podniesienie banalnego przedmiotu (wyjętego z kieszeni czy znalezione go na chodniku) do rangi czegoś niepowtarzalnego. Niektóre tematy są „trafione” i podobają się, inne nie – tym się nie zrażam. Studenci czasem pytają: Czy naprawdę ma być tak jak nie może być (w internecie)? Odpowiedź brzmi: Tak! Staram się nie wpływać, tylko wydobywać – to moje motto.

Obecnie, rozpoczynając nowy etap na nowopowstałym Wydziale Sztuki Mediów i Scenografii ASP w Warszawie, podsumowuję dotychczasową pracę ze studentami wystawą ich realizacji.

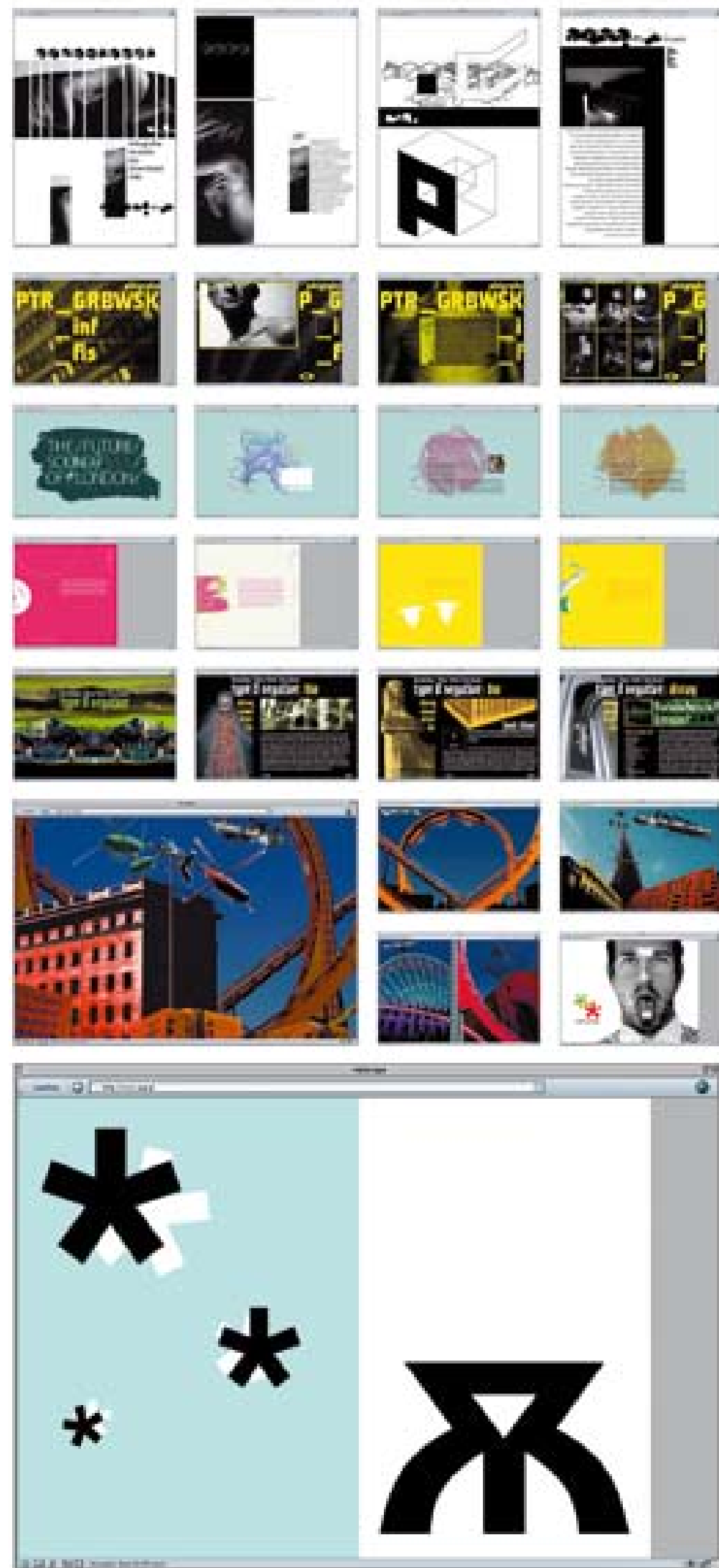
Od początku istnienia pracowni starannie gromadziłem realizowane w niej projekty i doszedłem do wniosku, że dorobek artystyczny moich studentów zasługuje na publiczną prezentację. Wystawa dorobku pracowni będzie miała miejsce w Empiku przy Marszałkowskiej w Warszawie (od 9 czerwca); prezentuje projekty artystyczne, koncepcyjne, bardzo zróżnicowane formalnie, pokazujące jak internet „widzą” młodzi. Na wystawie studenci nie pokażą projektów komercyjnych.

Nasza wystawa jest pierwszą tego typu ekspozycją. Pokaz projektów będzie miał formę prezentacji wyświetlanych z rzutnika multimedialnego. Będzie temu towarzyszyła również ekspozycja projektów w formie wielkoformatowych wydruków. Katalogiem do wystawy jest płyta DVD z prezentacją zawierającą kilkadziesiąt projektów, zarówno zrealizowanych w trakcie zajęć, jak i wybranych prac licencjackich.

Muszę przyznać, że inwencja i (nie lubię tego słowa) kreatywność studentów czasami mnie zdumiewa. Staram się wówczas mówić: „Więcej się od Pani/Pana nauczyłem, niż Państwo ode mnie”.

Wszystkie reprodukowane prace są realizacjami studenckimi, powstały w Pracowni Projektowania Stron Internetowych.

Piotr Jaworowski – grafik, projektant, absolwent Wydziału Grafiki warszawskiej ASP (dyplom w Pracowni Plakatu prof. Macieja Urbańca), od ukończenia studiów związany, jako dydaktyk z macierzystą uczelnią. Od 2003 roku prowadzi Pracownię Projektowania Stron Internetowych. Prowadzi działalność zawodową jako niezależny grafik projektant, specjalizuje się w projektowaniu znaków logo.



POTRZEBA NATURALNOŚCI

JAN EKIER JAKO PEDAGOG

Z prof. Alicją Paletą-Bugaj
rozmawia Aneta Teichman

Aneta Teichman: Jaki był początek artystycznej znajomości z prof. Janem Ekierem?

Alicja Paleta-Bugaj: Po skończeniu liceum muzycznego w Krakowie miałam plany wyjazdu na studia do Moskwy, ponieważ otrzymałam propozycję stypendium. Jednak za sprawą Bronisławy Kawalli, która podobnie jak profesor Ekier pochodziła z Krakowa i była w tych latach już asystentką profesora, trafiłam do niego na przesłuchanie. Już pierwszy kontakt spowodował, że zmieniłam swoje pierwotnie powzięte plany i rozpocząłam studia w Warszawie pod kierunkiem profesora Ekiera.

A.T.: Jak wyglądała praca nad utworem w klasie profesora Jana Ekiera?

A.P.B.: Na wstępie muszę powiedzieć, że poprzeczka była ustawiona wysoko w stosunku do tego, czego wymagano od nas w liceum muzycznym. Pierwszy rok studiów w klasie profesora Ekiera na pewno był odmienny i wymagał intensywnego zaangażowania. Na przykład kwestia dotycząca pierwszego przesłuchania utworu związana była z konkretnymi wymaganiami. Przede wszystkim dla wielu studentów dużą trudnością było to, że profesor oczekiwał, aby utwór już na tym pierwszym etapie był przygotowany w całości,



Alicja Paleta z Janem Ekierem, fot. ze zbiorów prywatnych



Jan Ekier ze studentami, fot. ze zbiorów prywatnych J. Ekiera

w płynnym tempie i na pamięć. Właśnie o roli i znaczeniu pamięci w procesie przygotowywania utworu mówił wiele i uzasadniał celowość takiego postępowania. Wszyscy zgadzali się co do sensowności tego wskazania, jednak dla studentów, którzy przychodzili na pierwszy rok do klasy profesora takie wymagania były z początku bardzo trudne w realizacji. Zresztą pamiętam, że i dla mnie było to początkowo sporym utrudnieniem, ale z czasem, kiedy przywykłam do takiego stylu pracy i wymagań, zauważałam wymierne korzyści płynące z tego stylu pedagogiki. A jeżeli chodzi o sam przebieg lekcji to profesor zawsze wysłuchiwał całości utworu, prawie nigdy nie przerywał produkcji studenta, a po zakończeniu grania rozpoczynał właściwą już pracę nad utworem. Chciałabym jednak podkreślić, że w przypadku zajęć prowadzonych przez profesora Ekiera bardzo trudno określić jest czy wyłowić jakiś specjalny ich schemat, ponieważ profesor nie prowadził nigdy lekcji w sposób z góry zaplanowany. To znaczy, pewne założenia zawsze posiadał, ale metody czy rodzaj wiedzy jakie chciał przekazać, dostosowywał do tego, co wydarzyło się na zajęciach. Cechą pedagogiki profesora Ekiera były również na pewno jego

walory osobiste, ponieważ lekcje zawsze były prowadzone bardzo kulturalnie spokojnie z dużym wyczuciem i życzliwością. Profesor był znakomitym dyplomata, panował nad emocjami i nigdy nie zdarzyło się, żeby przekroczył granicę jakichś ogólnie przyjętych norm. Dlatego przed lekcją żadnemu studentowi nie towarzyszyło napięcie związane z obawą o jego reakcję, natomiast istniało napięcie spowodowane wymaganiami jakie stawiał profesor. Jeśli zaś chodzi o konkretne metody to stosował ich wiele. Opowiadał o utworze albo o nim dyskutował ze studentem, był ciekawy tego, co inny muzyk może sądzić o czymś, czasem coś pokazywał, grał większe fragmenty utworu. Tłumacząc, odwoływał się do przykładów, porównań, używał wszelkich sposobów, aby jak najlepiej zobrazować i wyjaśnić studentowi daną kwestię.

A.T.: Jak profesor podchodził do zagadnień technicznych? Czy stosował na przykład korektę aparatu pierwszorocznych studentów?

A.PB: Przede wszystkim pamiętam, że u profesora nigdy nie było mowy o technice jako takiej, także w sensie terminologii, nie używał słowa „technika”. W jego systemie pojęciowym zawsze



Jan Ekier podczas wykładu we Francji, fot. ze zbiorów prywatnych J. Ekiera



dominowało przekonanie, że każdy element związany z odtwórstwem pianistycznym jest muzyką. Dlatego też ja jako jego studentka niemal od razu nabyłam przekonanie, aby kwestii technicznych i muzycznych nie rozłączać, żeby raczej nastawić się na realizację muzyki jako całości. Chcę jednak zaznaczyć, że profesor nie narzucał swoich poglądów, zawsze wszystko wyjaśniał, uzasadniał, dlaczego uważa tak, a nie inaczej. Nigdy nie lekceważył strony warsztatowej, uczył nas wszystkich sposobów gry i rozwiązywania różnych trudności, jednak stworzył przy tej okazji swój system pojęciowy i nie było tam miejsca, jak już powiedziałam, na samoistnie funkcjonującą „technikę”. Na określenie tych właśnie zdolności wykonawczych używał raczej terminu „sprawność instrumentalna”. Korekty aparatu jako takiej nie stosował nigdy, nie używał także terminu „korekta”. Nie miał sztywnych założeń, dostosowywał swoje metody do potrzeb studenta.

A.T.: Czy profesor stosował jakieś konkretne formuły techniczne dla polepszania sprawności wykonawczej?

A.PB: Oczywiście, nie unikał zagadnień dotyczących wykonawstwa, doskonale zdawał sobie sprawę z tego, że jeżeli pojawią się jakieś problemy i nie zostaną rozwiązane to uniemożliwią albo utrudnią wykonawstwo artystyczne. Podczas lekcji, gdy zlokalizował jakąś niewygodę instrumentalną, zalecał „ćwiczenie – wprawkę”, ale nigdy nie odsyłał do jakiegoś zbioru z zaleceniem, aby student przerobił wszystkie ćwiczenia. „Ćwiczenia” najczęściej stosowane przez profesora Ekiera to był materiał ukształtowany w oparciu o jakiś konkretny i realny problem w przerabianym utworze. Takie zalecenie, albo raczej sposób rozwiązywania problemów posiadało tę zaletę, że nie trzeba było koncentrować się na treści nutowej danego fragmentu utworu, tylko na ruchu rąk czy jakości dźwięku, i to był duży komfort pracy nad kwestiami wykonawczymi.

Trzeba jeszcze nadmienić, że profesor proponował także zestaw ćwiczeń, które można nazwać „gimnastyką przy fortepianie”. Na pierwszym miejscu była prawidłowa postawa przy instrumencie, to znaczy proste plecy, naturalna i swobodna pozycja ciała. Następnie kwestia ramion, które musiały być rozluźnione, podobnie jak szyja i kark. No i oczywiście chyba najlepiej wszystkim w klasie znany ruch „strzepywanie termometru”, czyli strząsanie napięcia w dłoni w taki sposób, jakby się rzeczywiście strzepywało termometr. To naturalnie tylko nieliczne przykłady z wielu proponowanych sposobów polepszających ogólną sprawność i dobre samopoczucie przy instrumencie. Profesor Ekier był bardzo twórczy sięgał zawsze w głąb konkretnego problemu, szukając przyczyny jego powstawania. Muszę powiedzieć, że od pierwszych lat moich studiów pianistycznych odnalazłam w sobie wielkie zainteresowanie pedagogiką. Dlatego też przez wiele lat uczestniczyłam w większości lekcji prowadzonych przez profesora w charakterze obserwatora. Zauważyłam, że kiedy ja miałam lekcję, to byłam tak szalenie skoncentrowana na swoim graniu i na realizacji wskazówek, że nie miałam już możliwości, żeby spojrzeć szerzej na ogólnie stosowane metody profesora. Sądzę, że czas, który spędziłam obserwując przebieg lekcji innych studentów bardzo wzbogacił mój zbiór informacji o nauczaniu czy o zasadach muzyki i wykonawstwa pianistycznego, po prostu poszerzył i usystematyzował moją wiedzę. Ponadto, i to chyba jest najcenniejsze, miałam okazję bardzo szeroko przyglądać się sposobom nauczania profesora Ekiera, miałam możliwość poznawać jego metodę.

A.T.: Czy profesor Ekier wymagał samodzielności w pracy pianistycznej?

A.PB: Nie mam tutaj żadnych wątpliwości, że zdecydowanie stawiał na samodzielność studenta. Przypuszczam, że uważał, iż osoba, która



Jan Ekier ze studentami, fot. ze zbiorów prywatnych J. Ekiera

nie ma silnego charakteru, potrzeby uczenia się i rozwijania swoich możliwości, nie ma chyba szans zaistnienia w zawodzie o takiej specyfice. Ponadto, studia to przecież moment samodzielnej decyzji każdego człowieka – zawsze uważałam, że profesor traktował nas jak współpartnerów. Wymagał i egzekwował bardzo wiele, oczekiwał determinacji, żarliwości i nieustępliwości w pracy, ale z drugiej strony nigdy nie odmawiał pomocy, rady czy wsparcia swojego studenta.

A.T.: Jak wygląda Pani pedagogika w stosunku do tego, czego nauczyła się Pani w klasie profesora Ekiera?

A.PB: W swojej praktyce pedagogicznej nie dokonywałam właściwie żadnych zasadniczych zmian w stosunku do wiedzy uzyskanej od profesora i własnych doświadczeń artystycznych. Poznałam i otrzymałam tyle możliwości i różnorodnych metod, że właściwie zawsze mogłam dobrać poszczególne sposoby do konkretnych sytuacji. Nie musiałam nic odrzucać, a wiele z otrzymanych wskazówek i zasad stosuję nadal. Myślę jednak, że generalnie skuteczność pedagoga opiera się na elastyczności, odpowiednim doborze środków i stawianiu konkretnych wymagań oraz

czujnej obserwacji rozwoju osobowego studenta. Właśnie taką postawę mogłam zaobserwować na przykładzie pedagogiki profesora Ekiera.

A.T.: Jednym z głównych zaleceń profesora Ekiera był system pracy nad utworem nazwany „etapowością”.

A.PB: Oczywiście! Każdy student w naszej klasie znał zasady etapowości. To istotne dokonanie profesora polegało na sformułowaniu, sklasyfikowaniu i nazwaniu pewnych pojęć i ułożeniu całego procesu w etapy. Oczywiście nigdy nie było tak, że z chwilą pierwszych zajęć profesor Ekier natychmiast wykladał i zaznajamiał studenta z zasadami etapowości. Wdrażał te zasady, ale decyzja kiedy ma to nastąpić zależała od różnych czynników, najczęściej dotyczących tempa rozwoju osobowego i potrzeb studenta. Idea etapowości i sformułowanie jej było między innymi wynikiem przyjaźni z profesorem Wrońskim, a także ich wspólnych dyskusji i rozważań na temat sztuki i pedagogiki artystycznej. Wspominając osobę profesora Wrońskiego, chcę powiedzieć, że ten wybitny skrzypek był niejednokrotnie gościem na moich zajęciach

fortepianu. Zdarzało się też, że obaj profesorowie uczestniczyli w organizowanych przeze mnie okresowo „lekcjach wspólnych”; oceniali grę studentów, dzielili się swoimi doświadczeniami, udzielali wskazówek. Mogłam wtedy zaobserwować dużą jednomysłność ich poglądów i podobne podejście w kwestii rozwiązywania problemów związanych z wykonawstwem artystycznym.

A.T.: Czy zasady i rady profesora Ekiera były skuteczne?

A.PB: To jest bardzo trudne pytanie, myślę, że chyba nikt nie ma monopolu na to, aby każda jego uwaga była absolutnie bezbłędna i pomocna dla każdego pianisty. Nie potrafię powiedzieć jakby to wyglądało w szerszym znaczeniu, mogę oczywiście mówić tylko o własnych doświadczeniach w tym zakresie. Tak więc, ja nie miałam nigdy poczucia, że profesor mi w czymś nie pomógł lub źle doradził, ale to jest zapewne kwestia indywidualna. Sądję, że właściwym sprawdzianem jest

to, czy wskazówki i metody pedagoga są podtrzymywane przez absolwentów w dalszej działalności zawodowej. Ja te sposoby w znacznym stopniu przejęłam i kontynuuję, więc chyba można powiedzieć, że uznaję ich dużą użyteczność. I tak na przykład uważam, że „etapowość” w ujęciu Jana Ekiera jest znakomitą metodą i z biegiem czasu coraz bardziej ten sposób pracy doceniam. Jednym z ważniejszych walorów jest tu próba ujęcia szerokiego zagadnienia procesu pracy pianisty w jakieś określone zakresy, uporządkowania pojęć i zasad. W dzisiejszej dobie natłoku informacji i dużym tempie życia próba usystematyzowania i zdefiniowania zasadniczych zagadnień muzycznych bywa dla muzyka bardzo pomocna. Podobnie jak naturalność. Uważam, że chyba wszyscy byli wdzięczni Ekierowi za nieustanne przypominanie młodym pianistom, że źródło powodzenia i (generalnie) działań człowieka powinno leżeć w naturalności: naturalna pozycja,

naturalne myślenie... Zapewne dlatego łatwo było to zrealizować, a przede wszystkim zrozumieć. Był to argument, którego nikt nie kwestionował, bo trudno nie docenić znaczenia naturalności i jej wykorzystywania w grze fortepianowej.

A.T.: Czym dla profesora było piękno w grze fortepianowej?

A.PB: Dla profesora Ekiera piękno było czymś najważniejszym. I chociaż sam był zaliczany do pianistów i pedagogów o intelektualnym rysie i rzeczywiście dużo w tym prawdy, bo Ekier właśnie taki był, zawsze w zgodzie ze sobą, ze swoją naturą. Jednak ten rys osobowy nigdy nie wykluczał dążenia do osiągnięcia coraz wyższych walorów artystycznych. Profesor Ekier nigdy nie definiował piękna w sensie ogólnym, ale o pięknej realizacji konkretnych elementów muzyki mówił bardzo wiele, więc wszyscy wiedzieliśmy na czym polega najwyższy walor w realizacji sztuki pianistycznej.

A.T.: Czy uważa się Pani za kontynuatorkę dzieła pedagogicznego Jana Ekiera?

A.PB: Jestem pewna, że dużo elementów pedagogiki Jana Ekiera przejęłam z pełnym przekonaniem i stosuję je w swojej pracy pedagogicznej, ale osiągnięcia profesora są tak wyjątkowe i wielowymiarowe, że w żaden sposób nie można tego porównywać. Mam jednak nadzieję, że do swojej pracy wniosłam wiele elementów wynikających z własnych doświadczeń i przemyśleń artystyczno-dydaktycznych.

Jan Ekier z przyjaciółmi – pp. Wiślickim i Wrońskim,

fot. ze zbiorów prywatnych Jana Ekiera



Alicja Paleta-Bugaj – pianistka, profesor i kierownik katedry fortepianu UMFC. Studia w klasie prof. Jana Ekiera w warszawskiej Akademii Muzycznej ukończyła z wyróżnieniem. Studiowała także w poszerzonym zakresie kameralistykę, m.in. u prof. Kazimierza Wiłkomirskiego. Uczestniczyła w międzynarodowych kursach pianistycznych, gdzie zetknęła się m. in. z pedagogiką rosyjską. W roku 1992, jako stypendystka Fundacji Kościuszkowskiej, zapoznała się z pianistyczną szkołą amerykańską w Juilliard School of Music oraz w Manhattan School of Music. Jako pianistka występowała w większości krajów europejskich oraz w USA i Zjednoczonych Emiratach Arabskich. Główne założenia pedagogiki pianistycznej prof. Paleta-Bugaj opiera na zasadach naturalności gry na instrumencie, zaangażowania emocjonalnego oraz oddania twórczej intencji kompozytora. Za ważną ideę, zarówno w swojej pianistyce jak i dydaktyce, uważa prawdziwość przekazu artystycznego i traktowanie języka muzycznego jako wszechstronnie rozumianej komunikacji.

Aneta Teichman – pianistka, pedagog, doktorantka w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie, przygotowuje rozprawę doktorską dotyczącą życia i działalności artystycznej prof. Jana Ekiera. Jej zainteresowania badawcze dotyczą zagadnień teorii muzyki, a także rodzimej kultury muzycznej, jej narodowej odrębności i miejsca w dziedzictwie europejskim. Wśród publikacji m.in. *Muzyk wobec zagrożeń kultury masowej* (2007), *Spuścizna kulturowa Podkarpacia wartością w Europie* (2008), *Jan Ekier – muzyk w czasie wojny* (2008).

Postawy estetyczne żyjących i tworzących obecnie kompozytorów są niekiedy trudniejsze do zaakceptowania niż świat, którego dotyczą. Postmodernistyczny kryzys wartości i relatywizm moralny stały się wyznacznikami naszych czasów. Nie dziwi zatem stwierdzenie Karlheinz Stockhausena, w którym utożsamia on z dziełem sztuki, w dodatku jednym z największych dzieł sztuki jakie powstały, ataki terrorystyczne dokonane przez ekstremistów 11 września 2001 roku w Stanach Zjednoczonych.

MUZYKA WSPÓŁCZESNA. EGZYSTENCJA, EROS I THANATOS

Maciej Ziółkowski

Nie dziwi ale jest nie do przyjęcia przez człowieka wychowanego w duchu wielowiekowej europejskiej tradycji estetycznej, w myśl której życie ludzkie jest wartością najwyższą. Nawet Nietzsche postulujący „przewartościowanie wszystkich wartości” uważał życie za wartość bezwzględną, z której rodzą się inne wartości. Słowa Stockhausena przyczyniły się do zepchnięcia kompozytora na margines życia społecznego oraz sceny współczesnych twórców muzycznych, jednak skłaniają do ponownej refleksji nad odwiecznymi pytaniami filozofii – pytaniami o życie i śmierć, stawianymi tym razem w kontekście twórczości.

Na temat zjawisk zachodzących w kulturze i sztuce wypowiadał się wielokrotnie Zygmunta Freud, choć nie stworzył on komplementarnej teorii twórczości.¹ Wynikający z psychodynamicznej koncepcji Freuda dualistyczny charakter popędów obejmuje popęd życia (Eros) i popęd śmierci (Thanatos). Pierwszy z nich ma charakter seksualny, dąży do miłości i uporządkowania; drugi – przejawiający się agresją – ma na rozwój kultury i sztuki wpływ hamujący, a nawet destrukcyjny. Oba popędy pozostają ze sobą w naturalnej, dynamicznej relacji, czyniąc z człowieka istotę pełną sprzeczności i konfliktów. Jedną z możliwości transformacji energii seksualnej jest sublimacja, czyli przekształcanie popędów erotycznych w aktywność twórczą. Psychoanalityczne metody badania dzieł wybitnych artystów współczesnych – a także żyjących w dawniejszych epokach – stosowane są coraz częściej przez antropologów, psychologów

oraz filozofów twórczości. Współczesność należy więc w tym przypadku rozumieć szeroko, nie ograniczając się do czasów obecnych. Na przykładzie sztuki muzycznej XX wieku najlepiej widać brak równowagi pomiędzy Erosem i Thanatosem. Przeważający w muzyce i sztuce współczesnej element destrukcji, jeśli ustępuje miejsca erosowi, to zwykle po to, by następnie ujawnić się ze wzmożoną, niszczycielską siłą. Z jego obecnością można dziś spotkać się w wielu utworach takich gatunków muzyki rozrywkowej, jak rock, pop czy heavy metal. Dominuje w nich, przesiąknięty często prymitywną seksualnością pierwiastek cielesny, który wynika z niedojrzałej sublimacji twórców tej muzyki. Jednak element Thanatosa w muzyce silnie uwytłumia się już w początkach ubiegłego stulecia. Zjawiska, które miały wówczas miejsce, dały początek serii radykalnych zmian o przełomowym znaczeniu dla formy, ekspresji i języka dźwiękowego utworów muzycznych XX wieku. Oto w pierwszych dekadach XX w. futuryści włoscy i rosyjscy w agresywny sposób nawołują do niszczenia zabytków, zerwania z tradycją i dziedzictwem kultury europejskiej, dodekafoniści dokonują przewrotu w podejściu do techniki komponowania oraz hierarchizacji elementów dzieła muzycznego, zaś jeszcze wcześniej, bo w końcu wieku XIX, system dur-moll, stanowiący przez blisko trzysta lat punkt

1

Zagadnienia związane z twórczością ujętą w szerokim, kulturowym aspekcie Freud porusza m.in. w: *Eine Kindbeirinnerung des Leonardo da Vinci* (1910), *Die Zukunft einer Illusion* (1927), *Das Unbehagen in der Kultur* (1930).

odniesienia dla kompozytorów, ulega – za sprawą m.in. Debussy’ego i Ravela – ostatecznemu rozpadowi (najwięcej elementów tego systemu jest jeszcze obecnych w tzw. muzyce rozrywkowej). Powyższe zmiany miały niekiedy gwałtowny przebieg, lecz nie należy ich postrzegać wyłącznie jako przejaw destruktywnego oddziaływania na sztukę. Ponadto, ich destruktywny zasięg był ograniczony, a pomysły futurystów upadły z chwilą śmierci ich twórców. Inaczej natomiast było w przypadku późniejszej („drugiej”) awangardy, której przedstawiciele (m.in. Boulez, Cage, wspomniany Stockhausen) postulowali odwrót od wszystkich elementów tradycji. Tym razem pomysły prekursorów „nowej muzyki” miały większy oddźwięk wśród środowisk twórczych niż w latach

dwudziestolecia międzywojennego. Powstała patologiczna sytuacja dyktatury awangardy. Jej swoistym przejawem były coroczne kursy w Darmstadt, gdzie kompozytorzy otrzymywali zgodne z obowiązującymi tendencjami wytyczne, dotyczące sposobów i technik pisanie utworów, których twórca winien był przestrzegać, by nie zostać wykluczonym z grona liczących się w Europie artystów. Awangardowy elitaryzm doprowadził do poważnego, trwającego do dziś kryzysu sztuki muzycznej, którego źródło tkwi w braku porozumienia kompozytora z odbiorcą, a w skrajnych przypadkach (coraz częstszych) – braku szacunku dla słuchacza. Skłonność do niekomunikatywności i Thanatos sztuki rozumianej jako przestanie adresowane do odbiorcy dzieła biorą się w tym przypadku z narzuconego przez luminary awangardy porządku, a nie np. z autystycznego charakteru twórczego kompozytora.

Powyższe rozważania ukazują metaforyczne rozumienie życia i śmierci kultury muzycznej. Przecho-dząc do przykładów utworów muzycznych bezpośrednio nawiązujących do omawianej tu tematyki należy zwrócić uwagę na to, że dzieło sztuki jest zawsze efektem kompromisu pomiędzy „ja” i „ja” społecznym. Na społeczne czynniki twórczości zwraca uwagę m.in. Moutsopoulos twierdząc, że warunki zbiorowe tworzą kontekst i punkt odniesienia dla artysty a także, iż wszystkie jej wymiary (poza kosmicznym) są związane z kontekstem społecznym i odbiciem rzeczywistości, w jakiej żyje twórca.² Dwudziestowieczna rzeczywistość, związana ze śmiercią, terrorem i okrucieństwem nie tylko wojen-

nych kataklizmów, wywarła duży wpływ na kompozytorów współczesnych. Szostakowicz w czasie oblężenia Leningradu (1941) pisze VII Symfonię (zwaną potem *Leningradzką*), Schönberg w 1947 r. komponuje kantatę *Ocalały z Warszawy* – krótką, lecz niezwykle ekspresyjną i dramatyczną relację świadka Holocaustu, Penderecki w 1960 r. tworzy *Tren „Ofiarom Hiroszimy”*. Szwajcarski kompozytor Klaus Huber pisze w 1971 r. *...Inwendig voller Figur...* – utwór inspirowany akwarelą Dürera *Traumgesicht* o tematyce oniryczno-tanatologicznej (podobnie jak powstała w 1909 r. pod wpływem obrazu Böcklina *Wyspa umarłych* Rachmaninowa). W dziele tym kompozytor umieścił fragmenty *Apokalipsy św. Jana* w czterech językach (greckim, łacińskim, angielskim i niemieckim), a także cytaty z rozmów z załogą samolotu, który bombardował Hiroszimę. Kompozytor mówi: „Interesowała mnie morfologia czasu wizji *Apokalipsy św. Jana*, interesował mnie sposób, w jaki w świadomości ludzkiej pojawiają się wizje w ogóle. Łączy się to z przeżyciem czasu.”³ Znacząca część dorobku twórczego Hubera jest również związana z tematyką śmierci, zniewolenia człowieka we współczesnym świecie oraz apokaliptycznej zagłady. Mistyczne podejście do sztuki widoczne jest też w twórczości George’a Crumba. W *Star-Child* (1977) apokaliptyczna wizja św. Jana przedstawiona przez duży aparat wykonawczy (w tym symboliczne 7 trąbek oraz 4 dyrygentów prowadzących zespoły wokalnie-instrumentalne), wzmocniona ekspresyjnie cytatem z żałobnej sekwencji *Dies irae*, łączy się

2

Por. E. Moutsopoulos, *Alternatywne procesy w twórczości artystycznej*, [w:] „Sztuka i filozofia” 2000, nr 18.

3

T. Chylińska, S. Haraschin, B. Schaeffer, *Przewodnik koncertowy*, Kraków 1991, s. 438.

z melodią skrzypiec, symbolizującą zmartwychwstanie i akordami instrumentów smyczkowych imitujących *musica mundana*. Także w elektrycznym kwartecie smyczkowym *Black Angels* (1970), w którym kompozytor – jak sam przyznaje – pragnął zobrazować wędrówkę duszy przez trzy stadia (*Departure*, *Absence* i *Return*), Crumb nawiązuje do sekwencji *Dies irae* oraz motywów z kwartetu smyczkowego *Tod und Mädchen* Schuberta.

Wyrazem inspiracji tematyką przemian ludzkiej psychiki są poematy symfoniczne Ryszarda Straussa o filozoficznym bądź autobiograficznym podłożu programowym (*Tod und Verklärung*, *Also sprach Zarathustra*, *Ein Heldenleben*). W jednym z listów Strauss pisze o założeniach programowych *Tod und*

Verklärung (1890): „Przyszło mi na myśl, by w poemacie przedstawić godzinę śmierci człowieka, który dążył do osiągnięcia najwyższych ideałów, a więc chyba artysty... przesuwając się przed nim dzieciństwo, młodość, ambicje i namiętności... nadchodzi ostatnia godzina; dusza opuszcza ciało, by w wiecznych przestrzeniach wszechświata znaleźć w najwspanialszej postaci to, czego na ziemi artysta nie mógł spełnić.”⁴ Utwór oparty jest na dwóch głównych tematach: energicznym, gwałtownym „temacie życia” oraz spokojniejszym „temacie śmierci”.

Interesującym przykładem muzycznych fascynacji omawianymi tu problemami filozoficznymi jest suita *The Planets* Gustava Holsta (1917). Bezpośrednim źródłem inspiracji dla kompozytora były w tym utworze teksty angielskiego astrologa Alana Leo (właśc. Williama Fredericka Alana), zwłaszcza broszura pt. *What is Horoscope and How Is It Cast?*⁵ Holst w *Planetach* kładzie nacisk na kontekst psychologiczny, podkreślany przez Leo w *What is Horoscope* – cechy charakteru i temperamentu osoby urodzonej pod znakiem rządzonym przez daną planetę. Richard Greene, rozwijając koncepcje monografistów Holsta (Shorta, Rubbry, Imogen Holst), wprowadza termin *psychological journey*, w świetle którego *Planety* można uznać za metaforę ludzkiego życia, a muzyczną wędrówkę przez system planetarny za symboliczną podróż w głąb „kosmosu” psychiki człowieka – od stanów materialnych do metafizycznych.⁶ Umysł, poczynając od narodzin i walki (*Mars*), zagłębia się w marzeniach sennych (*Venus*), uczestni-

czy w zabawie intelektualnej (*Mercury*) i tanecznej (*Jowisz*), kontempluje (*Saturn*), cofa się do pierwotnych stadiów rozwoju biorąc udział w rytualnym, magicznym misterium (*Uran*), wreszcie osiąga najwyższy, metafizyczny stopień wtajemniczenia (*Neptun*). Przyjaciele i uczniowie kompozytora (m.in. Edmund Rubbra) dostrzegali paralełę pomiędzy życiem Holsta a układem cyklu. Greene podkreśla jednak, że *Planety* nie są precyzyjnie odwzorowaną muzycznie autobiografią, a jedynie wykreowaną przez artystę wizją wędrówki przez życie – wizją wy wpływającą z fascynacji kompozytora tekstami sanskrytu (które studiował i tłumaczył). Zawarte w nich doktryny Dharmy skupiają się na osiągnięciu harmonii, szczęścia i nieustannym dążeniu do nirwany. W czasach Holsta na gruncie europejskim zagadnienia związane ze stanami nieświadomymi i wątkami mitycznymi podejmował symbolizm. Jeden z czołowych przedstawicieli tego kierunku – Charles Baudelaire, nawiązując do teorii korespondencji świata duchowego i materialnego Emanuela Swedenborga, uważał symbol za motyw łączący rzeczywistość materialną z transcendentną. W opisanym utworze Holsta nieustanne przenikanie się pierwiastka cielesnego i duchowego koresponduje z koncepcją Freudowską, zaś topos planet oraz mitologiczno-astrologiczne fascynacje kompozytora – z archetypicznym, Jungowskim ujęciem psychiki.

Powstała w 1958 roku *Muzyka żałobna* Witolda Lutosławskiego, poświęcona pamięci Béli Bartóka, składa się z czterech części odzwierciedlających twórcze życie artysty. Są to: *Prolog*, *Metamorfozy*,

Apogeu m i Epilog. Podobne ujęcie odnaleźć można w witalistycznej filozofii Bergsona, który wyróżnia następujące etapy ewolucji: trwanie, transformację, odrętwienie, wzrastanie, postęp, przystosowanie, życie i świadomość.

Witalistyczna emancypacja czynnika rytmicznego w muzyce Bartóka i wprost niezwykły stopień jej ekspresji znajdują swój odpowiednik w twórczości chyba tylko dwóch kompozytorów XX wieku: Prokofiewa i Strawińskiego. *Suita scytyjska* (1915) Prokofiewa i *Święto Wiosny* (1913) Strawińskiego to jedne z najbardziej reprezentatywnych utworów łączących w sobie pierwiastek *élan vital* z rytualnym kultem śmierci. Tematyka *Suity scytyjskiej* zaczerpnięta została z prastowiańskiej mitologii. W czterech częściach cyklu (*Adoracja Wielesa i Ały, Czuźbóg i taniec duchów ciemności, Noc, Orszak Słońca*) pojawia się motyw walki światła z ciemnością, złych i dobrych mocy. Żywiotowa i brutalna muzyka Prokofiewa doskonale podkreśla podejmowaną w utworze tematykę. Strawiński w obu częściach swego baletu (*Adoracja Ziemi, Ofiara*) zdołał – podobnie jak Prokofiew w *Suicie scytyjskiej* – odtworzyć atmosferę fanatyzmu i barbarzyńskich kultów pogańskich. Jednak dzieło Strawińskiego to także kamień milowy w historii muzyki. Premiera spektaklu nie spotkała się z przychylnym przyjęciem publiczności – wybuchł skandal, doszło nawet do rękoczynów pomiędzy przedstawicielami obozów zwolenników i przeciwników muzyki twórcy *Święta Wiosny*. Ostre

rysy rytmiczne, brak istotnego elementu melodycznego, sugestywna i surowa instrumentacja tego utworu zaszokowały ówczesną publiczność. Nawet w dzisiejszych czasach (czyli blisko wiek później) *Święto Wiosny* uznawane jest za dzieło awangardowe, które nie tylko w immanentnym wymiarze treści traktuje o tematyce rytuałów związanych z życiem i śmiercią, lecz zarazem (o czym była mowa na początku) destrukuje utarte konwencje i wprowadza nowy wymiar myślenia kompozytorskiego, nowe kategorie pojmowania sztuki.

Muzyka jest nie tylko – jak chce Canudo – jedną ze „sztuk czasu”, lecz jest także sztuką przewycięzania czasu.⁷ Odczuwanie jego bezlitosnego upływu towarzyszy człowiekowi przez całe życie. Muzyka natomiast potrafi przenieść człowieka w wymiar wieczności, wymiar, można rzec – pozaczasowy. Schopenhauer twierdził, iż uwolnienie się od wymiaru czasu, przestrzeni i przyczynowości jest możliwe dzięki kontemplacji estetycznej, której najwyższy stopień upatrywał właśnie w muzyce.⁸ Związek muzyki z życiem i śmiercią jest tak naturalny, jak związek człowieka z egzystencją. Sztuka muzyczna jest jednak czymś więcej. Kontakt z nią umożliwia dotarcie do źródłowej prawdy bytu, pozwala wybić się ponad problemy doczesności, a życie bez muzyki – jak słusznie uważa Nietzsche – byłoby pomyłką.

7

Por. r. Canudo, *L'usage aux images*,
Paris 1927, s. 5-8.

8

Por. A. Lorenz, *Metafizyka muzyki*
Schopenhauera a muzyka
Beethovena, [w:] *Filozofia muzyki*.
Studia [red. K. Guczałski],
Kraków 2003, s. 280-291.

Maciej Ziółkowski – absolwent Wydziału Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie. W chwili obecnej doktorant i pracownik dydaktyczny tej uczelni. Jego zainteresowania muzyczne skupiają się na teorii muzyki XX w. oraz muzyce angielskiej końca XIX i pierwszej połowy XX w. Ziółkowski prowadzi badania nad muzyką pod kątem interdyscyplinarnym, traktując muzykę jako sztukę ujmowaną w szerokim kontekście kulturowym. Tematem przygotowywanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Wojciecha Nowika dysertacji doktorskiej Macieja Ziółkowskiego są *Składniowo-formalne aspekty twórczości Kazimierza Serockiego*.

Senat Akademii Sztuk Pięknych
w Warszawie w dniu 3 marca
2009 roku podjął, na wniosek
rektora oraz rad wydziałów
Grafiki i Architektury Wnętrz,
decyzję o utworzeniu nowego
wydziału pod nazwą Sztuka
Mediów i Scenografia, prowa-
dzącego studia I i II stopnia
w formie studiów stacjonarnych
i niestacjonarnych na unikatowym
kierunku Sztuka Mediów
oraz studia stacjonarne
na kierunku Scenografia.

Janusz Fogler

Prace nad kształtem tej jednostki, jej programem i bazą trwały od przeszło pięciu lat. Dotąd – zgodnie z decyzją Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z dnia 22 lutego 2007 roku – zajęcia na kierunku unikatowym Sztuka Mediów były prowadzone na Wydziale Grafiki naszej uczelni, zajęcia na kierunku Scenografia przypisane były do Wydziału Architektury Wnętrz ASP.

Kierunek Scenografia w roku bieżącym oferuje jedynie studia stacjonarne I stopnia. Od przyszłego roku akademickiego zostaną uruchomione również studia II stopnia. Jesteśmy też przekonani, że ten długo oczekiwany nowy wydział ASP – gdy tylko rozpocznie z dniem 1 października 2009 roku zajęcia dla studentów – uzyska, dzięki wspieranej kadrze i ciekawemu programowi studiów, uprawnienia do nadawania stopnia doktora i doktora habilitowanego.

Katedra Scenografii oraz jej pierwszy program powstały na ASP w 1964 roku. Prowadzili ją w przeszłości m.in.: prof. Władysław Daszewski, prof. Józef Szajna, prof. Andrzej Sadowski. Obecnie pełnomocnikiem rektora d/s organizacji studiów na tym kierunku jest dr Paweł Dobrzycki. Wśród wykładowców znajdujemy tak znaczące postacie, jak prof. Andrzej Kreutz-Majewski, prof. Janusz Sosnowski, prof. Tadeusz Krzeszowiak czy prof. Marcin Jarnuszkiewicz. Współpracę zaś deklarują: Ewa Braun, Allan Starcki, Lech Majewski, Leszek Mądzik i inni wybitni artyści teatru i filmu.

Równie długą tradycję mają podejmowane w warszawskiej ASP działania z zakresu Sztuki Mediów. Już w latach 70. ubiegłego wieku funkcjonowały

pracownie profesorów Oskara Hansena, Jerzego Jarnuszkiewicza czy Ryszarda Winiarskiego. Następnie wspólnie z Akademią Teatralną i Akademią Muzyczną utworzona została Międzyuczelniana Pracownia Kreacji Artystycznej. Powołano Instytut Sztuka Mediów oraz przygotowano zaplecze do prowadzenia działalności dydaktycznej i artystycznej w siedzibie ASP przy ul. Spokojnej. Od 5 lat działa na Akademii Galeria sztuki mediów. ASP jest też organizatorem Międzynarodowego Biennale Sztuki Mediów. Do niewątpliwych osiągnięć Instytutu zaliczyć należy utworzenie pisma MediaART, które stanowi ogólnosiatkową platformę informacyjną i merytoryczną. ASP ma więc doświadczenie i kadrę dydaktyczno-naukową przygotowaną do podjęcia nowego wyzwania.

Pracownia przestrzeni multimedialnej to przede wszystkim domena prof. Stanisława Wieczorka, pracownią przestrzeni audiowizualnej kieruje zaś prof. Grzegorz Kowalski, a pracownię przestrzeni malarskiej prowadzić będzie prof. Leon Tarasewicz. Jak widać, nowy wydział zasilili nie tylko specjaliści od sztuki mediów z Wydziału Grafiki, ale również wybitni profesorowie z Wydziału Rzeźby i Wydziału Malarstwa ASP. Do tego współpracę zadeklarowali tej klasy artyści i pedagodzy, co: Ryszard Horowitz, Zbigniew Rybczyński, Janusz Kapusta, Piotr Dumala i wielu innych. Pełnomocnikiem rektora d/s organizacji nowego kierunku jest dr Janusz Fogler, tworzący na tym wydziale pracownię fotografii artystycznej.

Na kierunku Sztuka Mediów będzie można również uzyskać dyplom z animacji, alternatywnych technik obrazowania oraz fotografii użytkowej i kreatywnej. W ramach katedry ogólnoplastycznej – obok zajęć z rysunku, malarstwa, rzeźby czy struktur wizualnych – studenci poznawać będą techniki komputerowe, pracować w studiach filmu, fotografii i TV oraz w studiu dźwięku i montażu.

Wydział Sztuka Mediów i Scenografia jest wydziałem o nowatorskim profilu. Naszym celem jest kształcenie artystów oraz specjalistów od upowszechniania kultury nowych mediów, którzy po ukończeniu studiów mogliby podjąć twórczą i samodzielną pracę przy produkcji filmów, programów telewizyjnych, spektakli teatralnych, w reklamie i mediach. Jest to wydział kształcący wszechstronnie przygotowanych fachowców od komunikacji wizualnej, gotowych do podejmowania często trudnych decyzji artystycznych, dotyczących formy i treści projektów, w które będą zaangażowani. Dlatego też wzorem najlepszych podobnych wydziałów na zagranicznych uczelniach duży nacisk w programie nauczania kładziemy nie tylko na przedmioty związane z techniczną stroną wykonywanego zawodu, ale i na poszerzenie ogólnej wiedzy humanistycznej – wiedzy o sztuce, kulturze, filozofii i współczesnym społeczeństwie informacyjnym.

Bardzo ważnym elementem studiów będzie uwrażliwienie plastyczne studentów, czemu służą zajęcia

m.in. z rysunku, malarstwa i kompozycji. Wychodząc z założenia, że w epoce mediów elektronicznych często zaciera się granica między dyscyplinami artystycznymi, uważamy za konieczne, żeby każdy student zapoznał się na początku procesu dydaktycznego z podstawami wszystkich specjalizacji oferowanych przez wydział. Stąd koncepcja wspólnych zajęć dla wszystkich studentów pierwszego roku studiów każdego kierunku. Nie wykluczamy też, że niektórzy studenci zechcą po pierwszym roku zmienić zadeklarowaną wcześniej specjalizację.

Na każdym roku studiów rezerwujemy w rozkładzie zajęć wolne „okienka” na wizyty wybitnych gości – fachowców z zagranicy, z którymi kontakt da naszym studentom nieocenioną szansę zapoznania się z najnowszymi zjawiskami artystycznymi. Do tego rodzaju „nadprogramowych” zajęć będą należały w roku akademickim 2009/2010 m.in. wykłady Zbigniewa Rybczyńskiego, czy Ryszarda Horowitza, wybitnych projektantów graficznych Krzysztofa Lenka i Janusza Kapusty oraz mistrzów scenografii – Ewy Braun i Allana Starskiego. Podtrzymywanie tego typu kontaktów jest jednym z ważniejszych założeń naszego wydziału.

Ambicją nowego wydziału i całej ASP jest dorównanie nowoczesnością oraz poziomem nauczania najlepszym szkołom artystycznym na świecie i tym samym stanie się uczelnią atrakcyjną nie tylko dla polskich, ale i zagranicznych studentów.

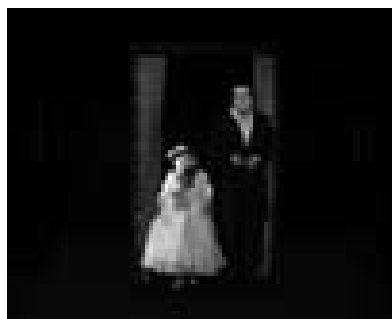
Jak doniosłą decyzję podjął Senat niech świadczy fakt, że jest to pierwszy nowy wydział utworzony na ASP na przestrzeni minionych 35 lat.

Janusz Fogler – fotografik, wydawca, wykładowca akademicki. Brał udział w wielu wystawach i konkursach. Od 1993 roku przewodniczy Sekcji Autorów Dzieł Fotograficznych Stowarzyszenia Autorów ZAiKS, był prezesem Związku Polskich Artystów Fotografików (2002–2005) oraz Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek (1996–2005). Współtworzył Wyższą Szkołę Sztuk Wizualnych i Nowych Mediów w Warszawie, w której był kanclerzem i wykładowcą. W czerwcu 2006 roku uzyskał stopień doktora sztuki na Wydziale Grafiki ASP w Warszawie, jest wykładowcą w Instytucie Sztuka Mediów. Wykłada też na Wydziale Realizacji Obrazu Filmowego, Telewizyjnego i Fotografii w WSHE w Łodzi.

MARZEC 2009

17 – 19 marca

W ramach Third International Student Puppet Festiwal, organizowanego przez Central School of Speech and Drama w Londynie, studenci III roku kierunku aktorskiego Wydziału Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza zaprezentowali spektakl *Najbrzydsza kobieta świata* (opieka pedagogiczna dr Artur Dwulit).



20 – 29 marca

Podczas 30. Przeglądu Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu, jedno z dwóch równorzędnych drugich miejsc (Grand Prix OFF nie przyznano) Nurtu Off otrzymał spektakl *O' Halley's Bar* w reżyserii studentki II roku Wydziału Reżyserii Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza, Karoliny Kolendowicz. W spektaklu wystąpili: Natalia Sikora, Jacek Beler, Marcin Januszkiewicz – studenci Wydziału Aktorskiego AT.

28 – 29 marca

Na terenie ASP, Krakowskie Przedmieście 5 w Pałacu Czapskich miało miejsce kolejne Targowisko Sztuki, podczas którego swe prace wystawili na sprzedaż studenci różnych wydziałów warszawskiej uczelni.

29 marca

Podczas dni otwartych warszawskich uczelni artystycznych w Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Sali im. J. Kreczmara i w Teatrze Collegium Nobilium odbyły się m.in. pokazy prac studentów Wydziału Sztuki Lalkarskiej AT w Białymstoku, minispektakl *Der Kinderschafe* studentów I, II i III roku Wydziału Aktorskiego i Wydziału Reżyserii. W przerwach między pokazami wystąpił Kwartet Smyczkowy Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina.

30 marca

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza odbyła się premiera spektaklu Teatru Montownia (założonego przez absolwentów Wydziału Aktorskiego AT) *Edmond* Davida Mameta w reżyserii Krzysztofa Stelmaszyka.

31 marca

W Galerii Aspekt otwarto wystawę pięciu pracowników Wydziału Grafiki ASP w Warszawie: Marcina Jurkiewicza, Jerzego Korbuta, Arkadiusza Tuchomskiego, Piotra Siwczyka i Jacka Staszewskiego. Ekspozycja trwała do 7 kwietnia br.



KWIECIEŃ 2009

1 kwietnia

Prof. Maja Komorowska i prof. Barbara Osterloff z warszawskiej Akademii Teatralnej wzięły udział w sympozjum *Aktor przed i po Grotowskim*, zorganizowanym przez Instytut Grotowskiego i polską Sekcję Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków, w ramach uroczystości wręczenia Europejskiej Nagrody Teatralnej 2009 – podczas Festiwalu Premio Europa per il Teatro, odbywającego się we Wrocławiu. Tematem wystąpienia były doświadczenia Mai Komorowskiej w pracy z Jerzym Grotowskim w Teatrze 13 Rzędów w Opolu i w Teatrze Laboratorium we Wrocławiu, które stały się punktem wyjścia dla jej własnych aktorskich poszukiwań.

Wystawę obrazów Doroty Budacz *DZIECI BUDY PIES-Y* otwarto w redakcji kwartalnika „Res Publica Nowa” przy ul. Gałczyńskiego 5 w Warszawie. Dorota Budacz jest przewodniczącą samorządu studenckiego warszawskiej ASP.



W stołecznej Galerii Art NEW media otwarto wystawę prac Leona Tarasewicza. Ekspozycja czynna była do 25 kwietnia br.



Wystawę Arkadiusza Karapudy *Tu i tam* otwarto w warszawskiej Galerii Krytyków Pokaz. Ekspozycja trwała do 15 kwietnia 2009.

W Uniwersytecie Muzycznym odbył się koncert z cyklu *Środa na Okólniku* zatytułowany *Od Mozarta do Belcanta – najpiękniejsze sceny operowe*. Wystąpili studenci Wydziału Wokalnego UMFC oraz Orkiestra Symfoniczna UMFC pod dyрекcją Mieczysława Nowakowskiego.

1 – 4 kwietnia

Na Międzynarodowym Festiwalu Szkół Teatralnych w Brnie nagrodę za pierwszoplanową rolę męską w spektaklu *AT Moulin Noir* w reżyserii Marcina Przybylskiego otrzymał Jacek Beler, student IV roku Wydziału Aktorskiego warszawskiej Akademii Teatralnej.

2 kwietnia

W Galerii Aula na ASP w Warszawie otwarto wystawę *Pasja prof. Mariana Czapli*. Artysta jest profesorem Wydziału Malarstwa. Ekspozycja, przeniesiona z Auli do Galerii Aspekt (w nowej siedzibie – oficynie Pałacu Czapskich, wejście od ul. Traugutta), trwała do 30 kwietnia br.



3 kwietnia

W warszawskiej Galerii aTak otwarto wystawę malarstwa Antoniego Starowieyskiego. Artysta jest adiunktem na Wydziale Malarstwa ASP w Warszawie. Ekspozycja czynna była do 16 maja br.



5 kwietnia

W Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza odbył się dzień otwarty. Kandydaci na studia na wszystkich wydziałach uczelni mogli spotkać się z wykładowcami i studentami, wziąć udział w warsztatach i pokazach.

W Uniwersytecie Muzycznym z cyklu *Dla miłośników i dla znawców* odbył się koncert pasyjny w wykonaniu studentów Wydziału Wokalnego i Międzywydziałowego Studium Muzyki Dawnej. Opieką artystyczną wydarzenie to objęły prof. J. Rappé oraz ad. Agata Sapiecha.

7 – 8 kwietnia

Na deskach Teatru Szkolnego im. J. Wilkowskiego Wydziału Sztuki Łalkarskiej Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza występowała gościnnie Kompania Domsday (niezależnego zespołu, stworzonego przed trzema laty przez absolwentów WSL) ze spektaklem *Mewa* wg Czechowa.

8 kwietnia

W Uniwersytecie Muzycznym odbył się koncert z cyklu *Środa na Okólniku*, podczas którego wystąpił zespół Varsovia Piano Trio. Artyści wykonali kompozycje m.in. Z. Bagińskiego, A. Cieślaka, P. Łukaszewskiego oraz W. Ratusińskiej.

15 kwietnia

W Uniwersytecie Muzycznym z cyklu *Środa na Okólniku* odbył się *Wieczór Bachowski*, podczas którego Leszek Kędracki wykonał na klawesynie dzieła J. S. Bacha.

16 kwietnia

W Państwowej Ogólnokształcącej Szkole Sztuk Pięknych im. J. Czapskiego w Krakowie otwarto wystawę prac pedagogów Wydziału Rzeźby ASP w Warszawie, na której zaprezentowano prace z dziedziny rysunku, malarstwa, rzeźby i instalacji. Wystawa była czynna do końca kwietnia br.

18 kwietnia

Międzywydziałowa Katedra Historii i Teorii Sztuki warszawskiej ASP zorganizowała objazd naukowy na trasie Krasne – Opinogóra – Drobin.

18 – 22 kwietnia

Odbył się XXVII Festiwal Szkół Teatralnych w Łodzi. Wśród nagrodzonych znaleźli się studenci Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza: Wiktoria Gorodeckaja (Nagroda imienia prof. Jana Machulskiego „Bądź orłem, nie zniżaj lotu”) za rolę w przedstawieniu *Moulin Noir*; Anna Markowicz (nagroda ufundowana przez Marszałka Województwa Łódzkiego) za rolę w przedstawieniu *Moulin Noir*; Kornelia Angowska i Michał Podsiadło (wyróżnienia ufundowane przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego) za role w przedstawieniu *Sceny z Różewicza* (takie samo wyróżnienie otrzymał Grzegorz Kwiecień za rolę w *Moulin Nor*). Jury przyznało też nagrodę zespołową ufundowaną przez Prezydenta Miasta Łodzi wykonawcom przedstawienia *Moulin Noir*: Monice Węgieł, Annie Czartoryskiej, Wiktorii Horodeckiej, Annie Markowicz, Oldze Omeljaniec, Jackowi Belerowi, Robertowi Kurasowi, Grzegorzowi Kwietniowi, Michałowi Podsiadło, Danielowi Salmanowi, Wojanowi Trockiemu.

19 kwietnia

Na Międzynarodowym Festiwalu Solistów Łalkarzy, zorganizowanym przez Teatr „Arlekin” w Łodzi Agnieszka Baranowska (IV rok Wydział Sztuki Łalkarskiej stołecznej Akademii Teatralnej) otrzymała Nagrodę jury komplementarnego oraz Nagrodę konferansjerów za etiudę studencką *Orlando* (pod opieką artystyczną prof. K. Raua).



W Uniwersytecie Muzycznym z cyklu *Zagraniczni goście uczelni* odbył się recital fortepianowy Jeana-Marca Luisady z Francji. Artysta jest laureatem V nagrody XI Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. F. Chopina w Warszawie (1985).

Na dziedzińcu i w rektoracie ASP przy Krakowskim Przedmieściu 5 miało miejsce kolejne Targowisko Sztuki.



20 kwietnia

W Galerii Studio w Warszawie otwarto wystawę Jakuba Wesołowskiego *Nieostro*. Za tym tytułem kryje się instalacja dźwiękowo-wizualna, którą można było oglądać do 24 maja br.



W Galerii XX1 miał miejsce wernisaż wystawy Stanisława Andrzejewskiego *Czterdzieści dni na pustyni*, którą można było oglądać do 9 maja br.

21 kwietnia

W pracowni rysunku prof. Jerzego Bonińskiego na Wydziale Malarstwa ASP w Warszawie otwarto wystawę rysunków Grzegorza Kozeiry *Szkicownik znaleziony w Granadzie*. Ekspozycja trwała do 3 maja br.

W krakowskiej Galerii Artemis otwarto wystawę grafiki Leonarda Konopelskiego. Ekspozycja prac niegdysiejszego absolwenta warszawskiej ASP, który od lat mieszka w USA, czynna była do 9 maja br.

21 – 27 kwietnia

W Białymstoku odbył się VII Podlaski Festiwal Nauki i Sztuki. Jak co roku Wydział Lalkarski Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w ramach festiwalu zaprezentował spektakle przygotowane przez III rok kierunku aktorskiego: *Der Kinderschafe*, *Chodźmy się bawić do Jurka*, *Drzewo*, *Fotomorgana*. 24 kwietnia odbył się też dzień otwarty dla kandydatów na WSL.

22 kwietnia

W Uniwersytecie Muzycznym z cyklu *Środa na Okólniku* odbył się uroczysty koncert tegorocznych dyplomantów UMFC. Orkiestrę symfoniczną UMFC, która towarzyszyła solistom, poprowadził Jan Miłosz Zarzycki.

24 kwietnia

Rozpoczął się V Warszawski Festiwal Fotografii Artystycznej 2009. Odbywający się w ramach V Warszawskiego Festiwalu Fotografii Artystycznej 2009 cykl przedsięwzięć popularyzujących fotografię jako medium stosowane powszechnie przez artystów różnych dyscyplin sztuki, szczególnie młodego pokolenia, po raz trzeci miał charakter międzynarodowy. Powstał we współpracy z wyższymi uczelniami artystycznymi Republiki Czeskiej, w realizacji festiwalu udział brały także prestiżowe instytucje kultury i galerie fotografii i sztuki współczesnej Warszawy. Tradycyjnie program składał się z części konkursowej, w której brali udział twórcy polscy do 35 roku życia. W bieżącej edycji imprezy rozbudowany został znacznie program główny – wystaw czeskich i polskich, odbyły się także liczne spotkania i wykłady polskich, czeskich i amerykańskich krytyków fotografii, kuratorów i fotografików. Festiwal trwał do 7 czerwca br.

26 kwietnia

W Uniwersytecie Muzycznym odbył się koncert Studium Muzyki Nowej zatytułowany *Wokół Georga Crumba - nowa i najnowsza muzyka amerykańska*. Opieką artystyczną wydarzenie objął prof. A. Dutkiewicz.

27 kwietnia

W Uniwersytecie Muzycznym odbył się koncert Katedry Fortepianu w 200. rocznicę śmierci J. Haydna. W programie znalazły się sonaty i wariacje fortepianowe Haydna.

28 kwietnia

Na IX Międzynarodowych Spotkaniach Szkół Teatralnych Wydziałów Lalkarskich we Wrocławiu studenci III roku kierunku aktorskiego Wydziału Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza zaprezentowali małe formy teatralne *Najbrzydsza kobieta świata* i *Der Kinderschafe* pod opieką artystyczną dr A. Dwulita.



29 kwietnia

Na Wydziale Malarstwa ASP w Warszawie otwarto wystawę malarstwa Urszuli Łojko, studentki w pracowniach profesorów Mariana Czapli i Marka Wyrzykowskiego. Ekspozycja czynna była 27 maja br.

W Uniwersytecie Muzycznym z cyklu *Środa na Okólniku* odbył się koncert kameralny, podczas którego pianistka Maja Nosowska i wiolonczelista Michael Flaksman wykonali kompozycje m.in. L. van Beethovena, C. Debussy'ego i A. Webera.

MAJ 2009

1 maja

Wystawę rzeźby Piotra Gawrona i malarstwa Mariusza Woszczyńskiego otwarto w Centrum Olimpijskim w Warszawie. Ekspozycję można było oglądać do 12 maja br.

5 maja

W Teatrze Lalka (PKiN w Warszawie) otwarto wystawę *Zwierzęta i Zwierzydła w polskiej ilustracji*. Zainaugurowała ona udział Warszawy w europejskim święcie sztuki ilustracji, jakim był projekt *Animaliter*. Oprócz ekspozycji w Teatrze Lalka, trwającej do 24 maja br., w ramach *Animaliter* można było w Galerii Aspekt (ASP) oglądać wystawę *Uwaga! Spychacze Młoda Polska Ilustracja*, a w Galerii Aula warszawskiej uczelni – ekspozycję *Europejska sztuka ilustracji*. *Animaliter* (8–22 maja br.).

6 maja

W Uniwersytecie Muzycznym odbył się koncert z cyklu *Środa na Okólniku*, na którym Chór Mieszany UMFC pod dyktando Krzysztofa Kusiela-Moroza wykonali kantatę C. Orffa *Carmina Burana*.

7 maja

W Pałacu Czapskich w warszawskiej ASP miała miejsce konferencja prasowa poświęcona otwarciu w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie nowego Wydziału Sztuki Mediów i Scenografii.

Wystawę Łukasza Rudnickiego *Kapitanie! - Chyba coś się nam zepsuło!* otwarto w galerii przy Alei Wojska Polskiego 29. Ekspozycję można było oglądać do 29 maja br. roku.



8 maja

W Galerii Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu otwarto wystawę prac zrealizowanych przez studentów Katedry technik i technologii malarstwa na podłożach ruchomych Wydziału Konserwacji i Restauracji Dział Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Wystawa była prezentowana do 5 czerwca 2009 roku.



8 i 10 maja

Samorząd Studencki Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w ramach Juwenaliów Artystycznych zaprosił warszawskie teatry studenckie na przegląd twórczości. Na scenie Teatru Collegium Nobilium wystąpili: Scena Główna Handlowa ze *Snem nocy letniej* (spektakl premierowy), Post Teatrum (UW) ze spektaklem piosenki aktorskiej, Teatru Wolandzkiego ze spektaklem *Sędziowie* oraz *Sen nocy letniej*, tym razem w wykonaniu Teatru Politechniki Warszawskiej. Dodatkowo, w gmachu uczelni można było obejrzeć wystawę fotografii studentów ASP, a w przerwie pomiędzy spektaklami wystąpił Kwartet Smyczkowy Uniwersytetu Muzycznego.

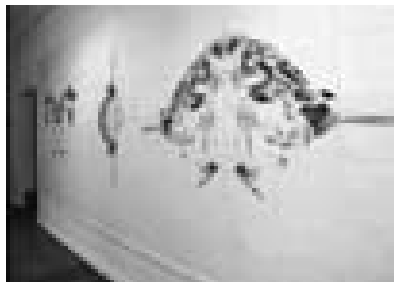
10 maja

W Uniwersytecie Muzycznym odbył się koncert z okazji 50-lecia istnienia Katedry Instrumentów Dętych UMFC, zatytułowany *Our Songs*. Wystąpił Big-Band UMFC prowadzony przez Ryszarda Borowskiego. W programie znalazły się wyłącznie kompozycje napisane dla Zespołu.



11 maja

Wystawę *W procesie* będącą prezentacją dorobku siedmiu studentek Pracowni Rysunku prowadzonej przez Wojciecha Zubalę wraz z Marcinem Chomiczkiem otwarto w siedzibie pracowni, na Wydziale Malarstwa warszawskiej ASP. Ekspozycja trwała do 23 maja.



13 maja

Wystawę *Uwaga! Spychacze! Młoda Polska Ilustracja* otwarto w nowej siedzibie Galerii Aspekt w ASP w Warszawie. Ekspozycja trwała do 30 maja br.

W holu Centrum Dydaktycznego Warszawskiego Uniwersytetu Medycznego przy ul. Trojdena 2a odbył się wernisaż wystawy prac graficznych artystów z warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Ekspozycja, której patronują: JM Rektor Warszawskiego Uniwersytetu Medycznego – prof. dr hab. n. med. Marek Krawczyk oraz Dziekan Wydziału Grafiki ASP – prof. Piotr Smolnicki, otwiera cykl prezentacji dzieł artystów z kręgu ASP w Warszawie. Grafiki zgromadzone w Centrum Dydaktycznym można oglądać do 31 sierpnia 2009 r.

W Uniwersytecie Muzycznym z cyklu *Środa na Okólniku* odbył się recital skrzypcowy Sławomira Tomasika. Artyście towarzyszył na fortepianie Robert Morawski. Usłyszeliśmy kompozycje m.in. W. A. Mozarta, I. J. Paderewskiego oraz K. Szymanowskiego.

15 maja

W Galerii Strug w Liceum Antoniego Kenara w Zakopanem odbyła się prezentacja i otwarcie wystawy *Malarze ASP z Warszawy: Joanna Golaszewska, Sylwester Piędziejewski, Mariusz Woszczyński*. Prelekcję o realizacjach malarstwa ściennego ilustrowaną zdjęciami i rysunkami „na żywo” wygłosił Sylwester Piędziejewski z pracowni malarstwa monumentalnego prof. Edwarda Tarkowskiego, z Wydziału Malarstwa stołecznej Akademii. Dyrektor Liceum, Stanisław Cukier zapowiedział dalsze pokazy z cyklu: „Wykładowcy ASP z Warszawy prezentują”.

W Pracowni Miejsce przy ul. Poznańskiej 38/41 w Warszawie odbył się wernisaż wystawy Jerzego Goliszewskiego „Kai”. Artysta jest absolwentem Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, zajmuje się instalacją, malarstwem i grafiką warsztatową. Wystawę można oglądać do 21 czerwca br. po uprzednim umówieniu się telefonicznym.



16 / 17 maja

Z okazji kolejnej edycji Nocy Muzeów na terenie warszawskiej ASP miały miejsce następujące wydarzenia: wernisaż wystawy, połączony z koncertem jazzowym studentów Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina; spektakl *Sędziowie* studentów Akademii Teatralnej; performance studentów Akademii Sztuk Pięknych. W rektoracie uczelni można było oglądać wystawy *Animaliter. Talking Animals* oraz *Uwaga! Spychacze!* Na dziedzińcu przy Krakowskim Przedmieściu 5 rozstawiony został ekran, na którym wyświetlane były filmy studentów Wydziału Grafiki, a następnie pokaz projektów studentów Wydziałów Architektury Wnętrz i Wzornictwa. Ponadto w Galerii Sztuki Mediów ASP w Warszawie przy ul. Spokojnej 15 widzowie oglądali dwie ekspozycje odbywające się w ramach V Warszawskiego Festiwalu Fotografii Artystycznej (2009): *Klasyki czeskiej awangardy fotograficznej* (Frantisek Drtikol, Jaroslav Rössler, Jaromir Funke, Eugen Wiskovsky; do 19.05) oraz wystawę pokonkursową V Warszawskiego Festiwalu Fotografii Artystycznej 2009.

17 maja

W Sali Operowej Uniwersytetu Muzycznego odbył się koncert promocyjny Specjalności Rytmika UMFC. Studentki wydziału zaprezentowały interpretacje ruchowe utworów muzycznych.

18 maja

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej odbył się wykład dr Vardy Fish (Teatr Habima, Tel Aviv) *OD TEATRU ŻYDOWSKIEGO DO TEATRU IZRAELSKIEGO From Jewish to Israeli Theatre*. Dr Fish – reżyser, teatrolog, dramaturg, wykładowca, obecnie kierownik literacki Narodowego Teatru Habima – przedstawiła drogę Teatru Habima od *Dybuka* Wachtangowa w Rosji po twórcze przetworzenie w nowej rzeczywistości Izraela. Wykład był ilustrowany bogatym materiałem multimedialnym.

W Uniwersytecie Muzycznym odbył się Koncert Katedry Kameralistyki Fortepianowej zatytułowany *Muzyka amerykańska*. W programie znalazły się m.in. utwory S. Barbera, A. Coplanda, G. Crumba oraz L. Bernsteina.

20 maja

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej odbyło się kolejne spotkanie z cyklu *Evviva L'Arte Dwa teatry*. Wzięli w nim udział Olga Lipińska i Ryszard Bugajski, współtwórcy największych sukcesów Teatru Telewizji, któremu spotkanie było poświęcone. Spotkanie poprowadził Rafał Sławon.

W Uniwersytecie Muzycznym z cyklu *Środa na Okólniku* odbył się koncert zamykający sezon artystyczny 2008/2009. Zespół Royal String Quartet wykonał kwartety smyczkowe J. Haydna, B. Martinu i A. Dvoraka.

22 maja

Podczas Międzynarodowych Targów Książki w Warszawie wręczono nagrody i wyróżnienia 49. Konkursu Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek na *Najpiękniejszą Książkę Roku*.

W kategorii „Książki naukowe, popularnonaukowe (humanistyka)” nagrodę otrzymała książka Wojciecha Włodarczyka *Miejsce malarstwa. Wydział Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 1948-2008* – proj. Paweł Osiał. W kategorii „albumy” nagrody zdobyły m.in. dwie książki projektu Macieja Buszewicza: *Ikony. Od średniowiecza do współczesności* Michała Janochy (Arkady) oraz *Światłoczuły* Tomka Sikory (SIW Znak),

zaś wyróżnienia: *Mariusz Dąbrowski and his students* – proj. Mariusz Gajewski oraz *Interpretacje. Tradycje warszawskiej grafiki warsztatowej* – proj. Marcin Władysław. Obie ostatnio wymienione publikacje wydała warszawska ASP. W tej samej kategorii wyróżniono autorską książkę Janusza Foglera *Mój Bliski i Daleki Wschód. Fotografie 2*, w jego własnym opracowaniu graficznym (Wyd. Auriga). Wyróżnienie w kategorii „Katalogi, bibliofilskie i inne” zdobyła Grażka Lange za projekt książki *Podróże Pana Cogito* (Muzeum Literatury w Warszawie).

25 maja

W Traffic Club przy ulicy Brackiej w Warszawie, otwarto wystawę z udziałem studentów warszawskiej ASP, którzy zaprezentowali prace z dziedziny grafiki artystycznej oraz fotografii – obok uznanych artystów grafików i fotografików. Wystawę zakończyła aukcja wszystkich prac, w tym również wspomnianych artystów, którzy bezinteresownie i w geście dobrej woli przekazali je na realizację celu wystawy i aukcji.

W 2009 roku powstała bezprecedensowa dla środowiska ASP inicjatywa jej studentów, którzy powołali do życia Fundację „AuKCJA”. głównym celem jej działalności jest wspieranie młodych twórców związanych z ASP.

30 maja

W warszawskiej Galerii A otwarto wystawę Tymka Borowskiego *Nowe dobre czasy*, na którą złożyły się najnowsze prace malarskie młodego artysty, a także fotografia, video i szkic. Wystawa trwa do 27 czerwca br.



Opr. Katarzyna Fogler, Piotr Kędzierski, Artur Tanikowski

Michał Walczak**City: A modern forest**

Michał Walczak's Master's thesis describes and interprets the territory of a contemporary city, regarded as a space of imagination and a cultural text. The argument is based on repertory productions for children and young audiences, directed by: Piotr Cieplak, Andrzej Maleszka, Agnieszka Glińska, Maciej Kowalewski and the present author. Self-presentation of his production of his own playtext (*The Last Daddy*, Lalka Theatre, Warsaw) seems to be the most important part of Walczak's thesis.

Patryk Kencki**Joseph, son of Jacob, in Polish Renaissance drama**

An excerpt from a doctoral thesis, *Old Testament Motifs in Polish Renaissance Drama (1545-1625)*, supervised by doc. dr hab. Jarosław Komorowski, and examined at the Institute of Art, Polish Academy of Sciences on 27 April 2009. The author investigates the use of the figure of Joseph, as presented in the Genesis, by Polish playwrights of the Renaissance. The *Life of Joseph* (1545) is the oldest original Polish play by Mikołaj Rej. There are also the Latin tragedy *Castus Ioseph* (1587) and its Polish translation by Stanisław Gosławski (1597).

That character likewise appears in dramatized processions organized to commemorate Corpus Christi by Vilna Jesuits in the early quarter of the 17th century. Joseph was popular as he significantly prefigured Christ. In Szymonowic, Joseph does not invoke only Jesus Christ, but also the protagonist of *Hippolytos*, a tragedy by Euripides, to which the Polish poet clearly alluded. Biblical Joseph was besides an embodiment of virtues, in particular the virtue of chastity. It was, however, as a universal moral paragon that writers were fascinated with him, on account of his rich life experience and the number of roles he played throughout his life.

Invitation to Dialogue:**Professor Zygmunt Januszewski in conversation with Artur Tanikowski, not only about the exhibition *Watch Out! Bulldozers!***

Professor Zygmunt Januszewski, director of the Studio of Illustration, Academy of Fine Arts in Warsaw, conceived and curated the exhibition *Watch Out! Bulldozers! Young Polish Illustration*, which took place in May 2009. The conversation touches on the role of illustration as a self-sufficient field of public art and an academic discipline. Januszewski addresses the issue of new challenges posed to illustrators in the digitalized world, invokes traditions of the Polish school of illustration and talks about its talented young successors, who participate in the exhibition.

My experiences are useful to others...**Professor Jadwiga Rappé in conversation with Ewa Solińska**

Jadwiga Rappé – an international star, and at the same time a modest and straightforward woman, who is not trying to act as a celebrity. A distinguished artist, teacher of vocal art, mother and wife; demanding a lot from both herself and others. She believes in universal values as well as finding a place for herself in the present actuality, difficult for singers. Her views on some issues of her profession may seem controversial, particularly to her fellow artists, but she remains faithful to them and can defend her point of view.

Mieczysława Demska-Trębacz**Witold Rudziński – on the 5th anniversary of his death**

A presentation of the profile and achievements of Witold Rudziński, composer, theoretician and music historian, professor of the Warsaw Academy of Music, who died in 2004. His life as artist is analyzed against the background of his childhood, family home, his studies and Paris scholarships. As composer, he wished for his art to be socially valid, and he regarded his participation in universal musical education as his vocation. He was the author of groundbreaking dissertations on Stanisław Moniuszko, the father of Polish national opera, and he continued research into his life and work throughout forty years of his life. All areas in which he was active, that is, composing, writing on music, theory and history of music, art criticism, popularization, teaching, organizational activity, complemented one another, and created a coherent, harmonious whole – united by their common content: music.

Pilar García Calero**The music of the color, the color of the sound**

The following text is part of a bigger edition. Pilar García Calero PhD is working for the Conservatorio Superior de Música Manuel Castillo de Sevilla. The subsequent publication is the result of the personal fructiferous experiment of the author. The presented chapter is dedicated to the work of Kandinsky, his bonds with Schönberg and influence of the former on the development of the contemporary art. As well the author emphasizes the interaction between two arts: music and painting, their mutual, reciprocal impact and universality of the language used to describe the abovementioned. The significance of various factors (among others composition, structure, rhythm, melody, harmony, silence, technique) for the work of Kandinsky is being analyzed. It is also worthy to mention how the author matches each orchestra section with the representative color.

Bożena Suchocka-Kozakiewicz**The workshop of teacher-director (pt. 2)**

This is the second and last of two parts of the text (part 1 in *Aspiracje* Spring 2009), 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.

Jola Gola

Did Szapocznikow need the Academy...

Renowned and highly-esteemed in Poland, Alina Szapocznikow re-appears on the world art scene many years later. Exhibitions in Cologne, Berlin, documenta'12 in Kassel, 2007, resulted in her international comeback. Life persistently exposed her to suffering and tragedy, but despite having lived through the trauma of the war, her life was filled with joy, activity and permanent engagement with the world at high speed. That passionate artist, despite a lack of academic qualifications, achieved a great success as artist and in the media. Szapocznikow, nevertheless, kept in touch with the Warsaw Academy, both socially and working jointly with academics or making her pieces in the Academy studios. The sculptor was offered a post at art schools several times: in Poznań, Gdańsk, 1965, or in Nice, 1972. She turned those offers down for reasons that can be found in her biography, which the text presents.

Magdalena Kochanowska

PPP7

The Studio of Design, run by Daniel Zieliński, is named like all the other studios at the Faculty of Industrial Design, Academy of Fine Arts in Warsaw, that is, following the same pattern. Zieliński's studio was encoded as PPP7. What makes it outstanding is the person of its director and his original approach to methods of design. Project assignments in that studio usually bear such enigmatic titles as: Reduction, Subject of Art, Instead, -TOR, or Sabotage.

Piotr Jaworowski

Studio of Website Design

Piotr Jaworowski – a graphic artist, designer, graduate of the faculty of Graphic Arts, Academy of Fine Arts in Warsaw, describes the Studio of Website Design, which he directs.

A need for naturalness. Jan Ekier as educator

Professor Alicja Paleta-Bugaj in conversation with Aneta Teichman

An interview with Professor Jan Ekier's pupil, Alicja Paleta-Bugaj, Head of Department of the Piano, Frederic Chopin University of Music, presents his attitude to education, among other topics; including a detailed discussion of such issues as how to play and how to tame the piano, how to interpret a musical score and how to prepare a piece for performance. Apart from that some issues concerning the aesthetics of sounds have been touched upon, while defining what Professor Ekier considered beautiful in musical art. Although Professor Jan Ekier did not avoid discussing those questions, the conversation with his student, who attempts to address them, provides an excellent opportunity to see Jan Ekier as teacher through the eyes of his former student, now herself a professor.

Maciej Ziolkowski

Contemporary music: Existence, Eros and Thanatos

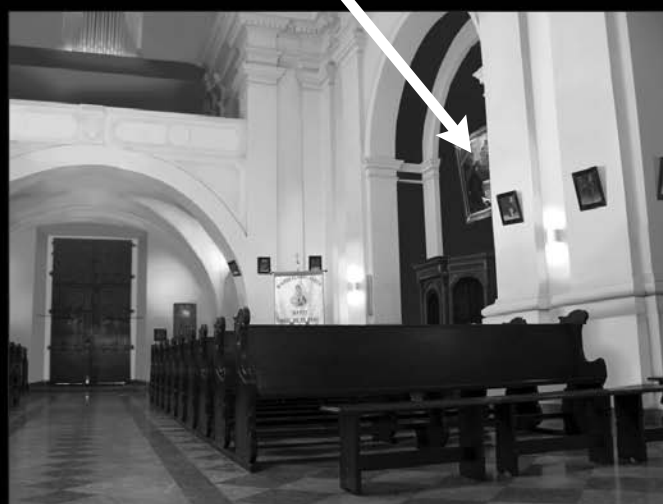
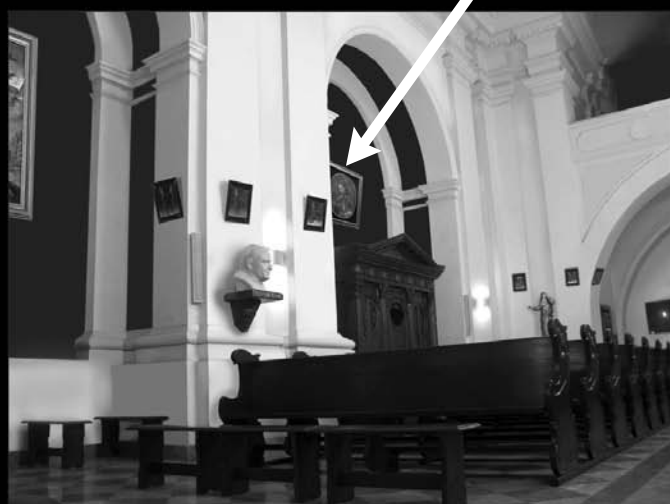
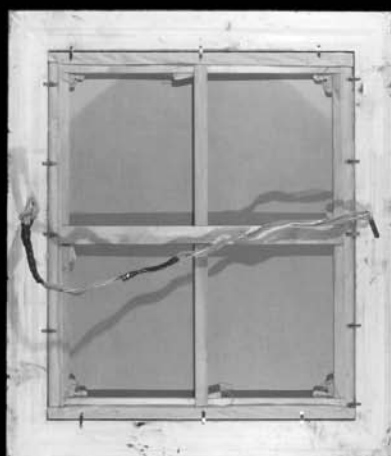
On the basis of examples selected from writing on music, the author presents some relations between creation and contemporary existential issues. His argument focuses on the problematics of musical pieces alluding to or directly addressing the themes of life and death. In the light of universal tenets of human psychology, developed by representatives of psychoanalysis, originated by Sigmund Freud, the term "contemporary music" has been presented in a wide-ranging context. The relationship between Eros and Thanatos, as concepts in psychoanalysis, has been used as a model for representing some dynamic mechanisms of creation that function in the artist's mind, as well as, generally speaking, accompanying transformations of the elements of sound language across centuries.

Janusz Fogler

Media Art and Stage Design: A new faculty at the Academy of Fine Arts in Warsaw

Janusz Fogler, Rector's Plenipotentiary for the Organization of the New Degree Programme, describes the organizational basis of the recently created Faculty, called "Media Art and Stage Design".

Translated by Piotr Szymor



Marta Maciąga

Praca magisterska zrealizowana pod kierunkiem prof. Iwony Szmelter na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w lutym 2009 r.

Część 1: Zagadnienia konserwacji i restauracji oraz aranżacji i ekspozycji obrazów Św. Franciszek otrzymujący odpust Porcjunkuli i Św. Jan Nepomucen z kościoła pod wezwaniem Bożego Ciała w Józefowie nad Wisłą.

Część 2: VARSAVIANA. Realizację aranżacyjno-konserwatorskie we wnętrzach sakralnych na przykładzie wybranych, zabytkowych kościołów rzymskokatolickich w Warszawie.

Paulina Czernek

Projekt scenografii i kostiumów do spektaklu
Utwór sentymalny na czterech aktorów,
dyplom przygotowany w roku 2008 na Wydziale
Architektury Wnętrz ASP w Warszawie,
specjalność scenografia. Promotor: dr Paweł Dobrzycki.
Realizacja: *Utwór sentymalny na czterech aktorów*,
reż. Piotr Cieplak, Teatr Montownia na scenie Fabryki Trzciny.

