

FRÉDÉRIC FRANOIS CHOPIN 1810 - 1849

FRYDERYK

FRANCISZEK

TYMA 2009/WIOSNA 2010

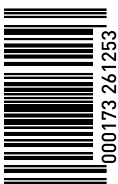
Chopin / Design / Grzegorzewski / Szmelter / linoryt punktowy



PISMO
WARSZAWSKICH
UCZELNI
ARTYSTYCZNYCH

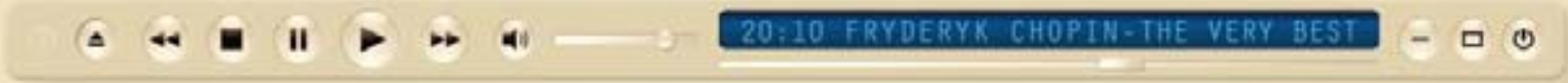
ASPIRACJE
20/2010

ISSN 1732-6125



0 000173 261253

cena 22 zł (0% VAT)





Na okładce:
Pekka Loiri, Finlandia
Frederick/ Fryderyk François/
Franciszek Chopin 1810-1849.
Muzeum Plakatu w Wilanowie

PISMO
WARSZAWSKICH
UCZELNI
ARTYSTYCZNYCH

ASPIRACJE

2009-2010

- s. **2** Aneta Teichman
Chopin w życiu artystycznym Jana Ekiera
Chopin in the artistic life of Jan Ekier
- s. **10** Mieczysława Demśka-Trębacz
„Rodem warszawianin...”
“Born a Varsovian...”
- s. **16** Aleksandra Rembowska
Chopin w fotelu recenzenta
Chopin in the reviewer’s chair
- s. **20** Katarzyna Szymańska-Stułka
Chopin w kręgu przyjaciół
Chopin and his circle of friends
- s. **26** Justyna Piękoś, Piotr Kędzierski
Fryderyk Chopin i Teodor Leszetycki
Frederic Chopin and Theodor Leschetizky
- s. **32** Małgorzata Waszak
Fryderyk Chopin dwa wieki fascynacji
Frederic Chopin – two centuries of fascination
- s. **38** Patryk Kencki
**Księżniczka z morskiej piany
czyli artystyczne i arystokratyczne
koligacje Heleny Modrzejewskiej**
Princess of the Sea Foam or The artistic and
aristocratic affinities of Helena Modrzejewska
- s. **44** Michał Stefanowski
Dobre rzeczy
Good Things
- s. **48** Józef A. Mrozek
Czy design jest sztuką?
Is design an art?
- s. **54** Mateusz Żurawski
**Wyobrażam sobie sztukę, której nie
potrafię napisać**
I can imagine a play which I cannot write
- s. **60** Iwona Szmelter
**Innowacje w kompleksowej ochronie
współczesnych sztuk wizualnych
(część pierwsza)**
Innovation in the comprehensive conservation
of contemporary visual arts (part one)
- s. **66** Justyna Kozłowska
Cats T. S. Eliota i A. L. Webbera:
musical z ducha dramatu poetyckiego
Cats by T. S. Eliot and A. L. Webber: a musical
in the spirit of poetic drama
- s. **72** Krzysztof Szymanowicz
Trudna technika linorytu punktowego
The difficult technique of point linocut
- s. **80** Elżbieta Anna Sekuła
Przestrzeń publiczna – nasza sprawa
Public space – our concern
- s. **84** Antoni Winch
Aktorzy w poszukiwaniu postaci
Actors in search of characters
- s. **88**
Robiłem to dla brawek...
**Rozmowa Magdy Butkiewicz
z Pawłem Płoskim, kierownikiem
działu literackiego Teatru Narodowego**
I have been doing it for the applause...
Magda Butkiewicz’s interview with
Paweł Płoski, Director of the Literary
Department of the National Theatre
- s. **89**
Jest nienajgorzej
**mówi prof. Lech Śliwonik, dziekan
Wydziału Wiedzy o Teatrze
warszawskiej Akademii Teatralnej
w rozmowie z Magdą Butkiewicz**
That’s good enough,
says Professor Lech Śliwonik, Dean
of the Faculty of Knowledge of the Theatre
at Warsaw Theatre Academy in an interview
with Magda Butkiewicz
- s. **90**
**Kupiłem farby, zacząłem malować i tak
jakoś mnie złapało...**
Z malarzem, Michałem Chojeckim
rozmawiają Katarzyna Borowiecka
i Robert Kantereit
I bought some paints and started to paint,
and it sort of got me...
Michał Chojecki, a painter, in conversation
with Katarzyna Borowiecka and Robert
Kantereit
- s. **92** Grażyna Wielicka
Przedsiębiorczość akademicka
Academic Enterprise
- s. **93** Piotr Kulczycki
Kolejny rok współpracy
Another year of cooperation
- s. **94**
Kalendarium
Chronicle of events
- s. **102**
Streszczenia
Summaries
- s. **105**
**Dyplom w warszawskiej Akademii
Teatralnej: William Shakespeare
Tragedia Macbetha**
Degree piece at Warsaw Theatre Academy:
William Shakespeare
The Tragedy of Macbeth

ASPIRACJE zima-wiosna / winter-spring 2009-2010
Pismo warszawskich uczelni artystycznych
Journal of Warsaw Schools of Arts

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

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

Zespół redakcyjny / Editorial Committee:
Jagna Dankowska, Barbara Osterloff, Katarzyna
Olesińska, Agnieszka Szewczyk, Piotr Szymor

Rada redakcyjna i recenzenci/
Advisory Board and Reviewers:
prof. dr hab. Mieczysława Demśka-Trębacz,
dr hab. Danuta Kuźnicka, dr hab. Joanna Sosnowska

Projekt / Design: Marcin Władyka
DTP Studio headmade

Printed in Poland by memograf
Nakład / Prinrun: 1000 egz. / copies



**CHOPIN W ŻYCIU
ARTYSTYCZNYM
JANA EKIERA**

Aneta Teichman

J. Ekier, *O słowniku i polskich pianistach. Rełeksje i wspomnienia nestora*, [w:] St. Dybowski, *Słownik pianistów*, Selene, Warszawa 2003, s. 11.

W latach 30. XX wieku, kiedy Jan Ekier odbywał studia muzykologiczne, prof. Z. Jachimecki był już autorem następujących prac o Fryderyku Chopinie: *F. Chopin. Rysy twórczości*, Kraków 1927, wyd. fr. *F. Chopin et son oeuvre*, tłum. E. Ganche, Paryż 1930; oraz przygotowywał: *Nie wydany dotychczas Polonez B-dur F. Chopina* oraz *Obrona autentyczności Poloneza Ges-dur F. Chopina...* „Sprawozdania PAU” XXII, 1934, nr 1, *Kompozycje Chopina z czasów dzieciństwa i lat chłopięcych*, „Instytut F. Chopina” I, Warszawa 1937, por. hasło: *Jachimecki Zdzisław*, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, PWM, Kraków 1993, s. 385-386.

Rok Chopinowski 2010 to wielkie święto – cały świat oddaje hołd geniuszowi sztuki muzycznej, oddaje go również Jan Ekier, który od ponad sześćdziesięciu lat zajmuje się jego dziedzictwem. Trzeba podkreślić, że Ekier wnikliwie badał spuściznę artystyczną Chopina, nie ograniczając swoich dociekań do twórczości kompozytorskiej. Uważa on, że dokonania Chopina w każdej podjętej przez niego dziedzinie są wybitne i dlatego należy szczególnym zainteresowaniem obdarzyć każdy aspekt jego działalności artystycznej. Takie podejście, konsekwentnie podtrzymywane, okazało się ze wszech miar słuszne, a w efekcie nasza wiedza o Chopinie – pianiście, Chopinie – pedagogu i Chopinie – kompozytorze wzbogacona została o nową porcję informacji. Zwłaszcza pianistyczny i pedagogiczny aspekt działalności artystycznej Chopina Jan Ekier uważa za niedostatecznie doceniany przez współczesnych badaczy, a mający przecież doniosłe znaczenie.

Wnikliwe przesłedzenie, „kadr po kadrze”, historii życia Jana Ekiera pozwala skonstatować, że ulegał on różnym inspiracjom i – spośród wielu zagadnień, którym poświęcał dużo czasu i energii – właśnie kwestie Chopinowskie stały się wiodące.

Ekier wybrał Chopina

A może to Chopin wybrał Ekiera? Pewne jest jedno, że dla Jana Ekiera poznawanie dziedzictwa kompozytora to fascynująca podróż, sprzyjająca systematycznemu i niespiesznemu odkrywaniu tajemnic twórczości i osobowości artysty.

W kontekście niniejszych rozważań warto przedstawić wybrane fakty, dzięki którym będzie widać, w jakich okolicznościach zrodziła się fascynacja twórczością Fryderyka Chopina i jak w kolejnych latach ewoluował stosunek Jana Ekiera do spadku artystycznego kompozytora. Prowadzone badania pozwalają sądzić, że proces poznawania twórczości Chopina rozpoczął się w „okresie krakowskim” Ekiera. Chopinowskie frazy usłyszał jako kilkuletni adept sztuki pianistycznej i prawdopodobnie w tym właśnie momencie jego życia narodziło się szczególne umiłowanie twórczości polskiego kompozytora. Kraków w pierwszych dekadach XX wieku był miastem odwiedzanym przez znakomitych piani-

stów, chociaż nie była to zbyt częsta sytuacja w życiu kulturalnym tego galicyjskiego miasta. Koncerty, których Jan Ekier wówczas słuchał, wywarły duży wpływ na jego osobowość i upodobania artystyczne. Słyszał przecież grę Rachmaninowa, Prokofiewa, Rosenthala, Friedmana, Rubinsteina, Michałowskiego. Każdy z tych artystów był wielką indywidualnością i prezentował niepowtarzalny styl pianistyczny. Do dziś Ekier wspomina popisową pianistykę Maurycego Rosenthala, mocno zindywidualizowane przez Ignacego Friedmana interpretacje dzieł Chopina. Dobrze zapamiętał też jedno z ostatnich występów Aleksandra Michałowskiego, który: „grał na koncertach przede wszystkim utwory Chopina i już wtedy intuicja nasuwała mi przekonanie, że ogólny klimat dźwiękowy, przebieg fragmentów utworów, niektóre frazy [...] perliskość figur ozdobnych, wywoływała wręcz uczucie pewności, że tak je musiał realizować sam Chopin. Późniejsze moje studia nad wykonywaniem własnych utworów przez naszego największego twórcę muzycznego na podstawie świadków jego gry, utwierdziły mnie w przekonaniu, że intuicja mnie nie zawodziła”¹, pisze Ekier. I chociaż początkowo Jan Ekier muzyki Chopina słuchał w wykonaniu pianistów koncertujących w Krakowie, to już w niedługim czasie rozpoczął samodzielną pracę nad drobnymi utworami tego kompozytora. Zgłębiając tekst kolejnych dzieł Fryderyka Chopina rozsmakowywał się w nich, podziwiał kunszt warsztatu kompozytorskiego ich twórcy.

Poszukiwanie najdoskonalszego kształtu

Pogłębianie wiedzy o twórczości Fryderyka Chopina było Ekierowi sądzone. W 1932 roku rozpoczął studia muzykologiczne na Uniwersytecie Jagiellońskim pod kierunkiem wybitnego historyka muzyki profesora Zdzisława Jachimeckiego² i na wykładach usłyszał o wczesnym etapie twórczości Fryderyka Chopina.

Druga połowa lat trzydziestych w biografii Jana Ekiera to czas studiów w Państwowym Konserwatorium Muzycznym w Warszawie. Młody pianista kontynuował naukę pod kierunkiem profesora Zbigniewa Drzewieckiego, który dzieła Chopina obdarzał niezwykłym szacunkiem, a spostrzegłszy predylekcję Ekiera do wykonywania tej muzyki, zaproponował

mu udział w III Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Chopinowskie przesłuchania przyniosły Ekierowi ósmą nagrodę, uznanie publiczności i przychylność prasy. Zaraz po konkursie dokonał też swojego pierwszego nagrania – zarejestrował dwa mazurki.

Chopinowski „przełom”

Dokonał się on w życiu Jana Ekiera w latach czterdziestych, wtedy bowiem zdecydował, że chce się poświęcić badaniu i propagowaniu dziedzictwa Chopina. Oznaczało to jednocześnie początek intensywnych poszukiwań i zgłębiania treści materiałów o kompozytorze. W tym czasie Ekier dostrzegał już wyraźny wpływ dzieła Chopina na swoją postawę artystyczną. Trzeba wyraźnie podkreślić, że siłę tej muzyki pianista poznał podczas hitlerowskiej okupacji, którą przeżył w Warszawie. Nie był zaskoczony, kiedy po wojnie spotykał swoich znajomych, którzy zarzekali się, że żyją dzięki niemu. Artysta nie miał nigdy wątpliwości, że wolę przetrwania dał im Chopin, a on sam tylko w skromnym stopniu, jako odtwórca genialnych kompozycji. Przeżycia spowodowały, że zaledwie cztery lata po zakończeniu wojny Ekier wyznał: „Nie silę się na wytłumaczenie tego zjawiska wpływu Chopina na moją osobowość, nie wiem w ogóle, czy może ono być wytłumaczalne, stwierdzam tylko fakt, podkreślam jego dziwność, konstatuje jego w moim życiu rzeczywistość”³. Im mocniej zgłębiał Ekier tajemnicę muzyki Chopina, tym bardziej stawała się mu ona bliska i nie zawahał się tego przyznać: „głęboki tragizm, smutek, melancholię, pogodę, wytworną wesołość i brylantowy dowcip, wspaniałą i szczerą radość. W jakimkolwiek nastroju znajdowałbym się w danej chwili, zawsze mogę znaleźć odpowiednik w którymś z jego utworów”⁴. Wydaje się, że osobiste przeżycia, a przede wszystkim możliwość zaobserwowania reakcji ludzi na Chopinowską muzykę, spowodowały, że Ekier z innej perspektywy spoglądał już na tę twórczość i, jak pokazała przyszłość, nic już nie było w stanie tego zmienić. Zastanawiając się nad fenomenem muzyki

Chopina, Jan Ekier powiedział: „Dziwną jest rzeczą, że człowiek, którego się nie znało, który żył w innej epoce i środowisku, który pozostawił nam tylko paręset stron wypełnionych znakami nutowymi, może tak silnie zaważyć na życiu innego człowieka żyjącego w innym czasie i zupełnie innych warunkach”⁵.

Przez wiele lat niesłabnącej aktywności Jan Ekier pracował nad tym, aby zbiór informacji o dokonaniach Fryderyka Chopina uczynić możliwie najbardziej kompletnym, dlatego w tym miejscu zostanie przedstawiony...

Wkład Ekiera

Należy także zaakcentować prace artysty nad źródłową edycją dzieł kompozytora. Jan Ekier, wiedziony pasją poznawczą, chciał zgłębić i przedstawić prawdziwy, a więc oparty na dokumentach źródłowych, portret Chopina – pianisty. W swoich wypowiedziach podkreśla, że konsekwentne położenie akcentu na działalność kompozytorską Chopina i tym samym pewne marginalizowanie innych form jego aktywności artystycznej, powodowało funkcjonowanie niepełnego zbioru informacji o „dziele” Chopina, a także tworzeniu się pewnych poglądów, które choć nie mają poparcia w dokumentach o potwierdzonym rodowodzie, to jednak z powodzeniem utrwalają się w powszechnej opinii.

*Jak grał Chopin?*⁶ – to artykuł, w którym Ekier szkicuje pianistyczną sylwetkę muzyka. Wybór takiego tematu z szerokiej problematyki można ocenić jako jednoznaczne przyłączenie się Ekiera do głosu badaczy, przekonujących o szczególnym znaczeniu pianistyki w biografii artystycznej Chopina. Istnieje też inny powód podjęcia próby przedstawienia wykonawczego aspektu aktywności muzycznej kompozytora. Otóż wiedza na ten temat – z chwilą jej prezentowania – stanowiła kondensację czterdziestu lat badań Ekiera nad artystyczną spuścizną Chopina. W pozostawionych przez kompozytora wypowiedziach Ekier wnikliwie i wytrwale szukał, jeśli nie odpowiedzi, to chociażby podpowiedzi, jak interpretować dzieła, aby odpowiadały założeniom ich twórcy. Te dociekania dały w efekcie liczne wnioski, któ-

rymi zdecydował się podzielić z szerszym kręgiem odbiorców. Swój referat rozpoczyna jednak smutną refleksją: „Dzieło Chopina – pianisty zdaje się być natomiast jakimś ulotnym echem dzieła trwałego, a wobec braku tak dzisiaj powszechnego zapisu jego gry, wydaje się być elementem, który przeminął wraz z życiem twórcy, a którego nikt ślady przechowały się jedynie we wspomnieniach słuchaczy”⁷. Argumentując potrzebę wyłuskania charakterystycznych cech pianistyki Fryderyka Chopina z zachowanych przekazów, Jan Ekier dość przewrotnie przywołuje opinie świadków, którzy poddając w wątpliwość możliwość sporządzenia precyzyjnego opisu jego gry, zgodnie podkreślają, że czar tych muzycznych interpretacji wymyka się wszelkim słowom. Ekier wskazuje na ograniczenie, jakim jest brak zapisu dźwiękowego, co stanowi oczywiście przeszkodę w poznaniu intencji twórcy. Zaznacza ponadto, że historyczne przekazy świadków mogą mieć w chwili obecnej jedynie wartość orientacyjną, ponieważ są sformułowane w języku leksykalnie niejednoznacznym, jednak podczas analizy przekazów uwagę badacza nie ujdzie fakt pewnej zgodności odczuć – w relacjach świadków powtarza się

3 J. Ekier, *Czym jest dla mnie Chopin?*, „Ruch Muzyczny” 1949, nr 5/6, s. 8.

4 *Ibidem*, s. 8.

5 *Ibidem*, s. 7.

6 J. Ekier, *Jak grał Chopin?*, [w:] *Międzynarodowe Sympozjum Muzykologiczne Chopin i Romantyzm*, „Rocznik Chopinowski” 1988, nr 20.

7 *Ibidem*, s. 13.

Poetyczność

Jawi się ona jako naczelną cechą wykonawstwa pianistycznego Fryderyka Chopina. Ta okoliczność rodzi przypuszczenie, że po poddaniu zachowanych źródeł wnikliwej analizie, wychwycenie najbardziej charakterystycznych elementów gry Chopina jest jednak w jakimś stopniu możliwe. Przekonanie o realnych możliwościach odtworzenia wielu aspektów artystycznej działalności Chopina zachęciło profesora do prowadzenia dalszych dociekań. Swoje przemyślenia, poparte licznymi argumentami, przedstawia w formie tezy: „Rekonstrukcja gry Chopina [...] jest

możliwa. Rekonstrukcja gry Chopina jest potrzebna [...] Badania nad rekonstrukcją gry Chopina winny iść zarówno w kierunku analitycznym – badania poszczególnych jej elementów, jak i syntetycznym – ujęcia całości jego gry jako wyrazu osobowości artysty i jej działania na słuchaczy. Badania powinny opierać się na wszelkiego rodzaju źródłach o pewnej wiarygodności i wzajemnie się sprawdzających, winny włączać zarówno metody: historyczne, psychologiczne, jak i ściśle muzyczne, a w szczególności czuciowo-słuchowe myślenie pianistyczne”⁸.





chwilach życia Chopin poprosił o zniszczenie wielu swoich dzieł, w tym kompozycji takich jak – na przykład – *Fantasia-Improptu*, *Polonez d-moll*, *Polonez f-moll*, które dziś wysoko przecież cenimy. Szkic swojej „metody” – czyli zarys szkoły na fortepian – jednak pozostawił. Ten fakt Ekier interpretuje następująco: „Chopin wartościuje swoje dzieła: każe spalić wszystkie niedokończone utwory [...] ale równocześnie każe zachować i przekazać dalej fragmentaryczne uwagi, tworzące »początek metody«. Sądzę, że ten moment najwięcej nam mówi o tym, czym było dla Chopina nauczanie gry na fortepianie”¹³.

Metoda

Czy można mówić o pozostawieniu przez Chopina jakiegś „metody” gry fortepianowej? Właściwie, jak przekonuje Ekier, nie ma podstaw, aby uznać istnienie celowo napisanego przez niego zbioru wskazań dotyczących gry na fortepianie, ale „kiedy jednak zaczniemy zbierać liczne wspomnienia uczniów z lekcji z Chopinem i zanotowane przez nich jego wskazówki, kiedy zaczniemy wnikliwie badać egzemplarze lekcyjne uczniów z odręcznymi jego adnotacjami, kiedy wreszcie spróbujemy ten materiał porządkować według poszczególnych zagadnień pianistyki, uderzy nas niezwykle bogactwo przekazanych nam wskazań chopinowskich oraz prawdziwa ich wszechstronność”¹⁴. Wydaje się, że Ekierowi udało się dowiedzieć, że w przypadku spuścizny Fryderyka Chopina możemy jednak mówić o pozostawieniu przez niego „metody”, która nie wyczerpuje się jednak w „tajemniczej” treści kilkunastu kartek. Ekier podkreśla, że gdyby zawęzić dociekania do wspomnianych wyżej, niejasnych „zapisków”, istotnie ten zbiór, ze względu na swoje – zaskakująco skromne rozmiary – może być źródłem dodatkowych wątpliwości, co do zasług Chopina jako nauczyciela. Jednakże, zdaniem Ekiera, nie ma przekonujących argumentów, by tak radykalnie zacieśnić zakres poznawczy, ponieważ – jak dowiedziono – wiele ważkich informacji znajduje się w innych, autentycznych przekazach. Dopiero zgrupowanie ich i poddanie weryfikacji pozwala uzyskać niemal pełny zbiór uwag o pianistyce i poglądach muzycznych Chopina. I to jest, zdaniem Ekiera, właściwy kierunek badań, stwarzający szansę na sporządzenie „szkicu metody” Fryderyka Chopina. Ekier podkreśla również, że opracowanie swoistego *vademecum* ze wskazówkami kompozytora, byłoby niezwykle przydatne dla pianistów każdej generacji.

Aktualność uwag Chopina

Chociaż Chopin nie stworzył typowej szkoły pianistycznej – wzorem na przykład Carla Czernego czy Muzio Clementiego – należał do czołówki paryskich pedagogów swojego czasu. Wnioski, będące efektem długoletniej pracy nad dziedzictwem Fryderyka Chopina, Ekier sformułował przejrzystie i trafnie: „metoda” – czyli kilkanaście kartek zapisanych przez kompozytora – nie jest kluczem do tajemnicy, ponieważ żadnych sekretów własnej pianistyki Chopin tam nie zawarł. Dlatego też Ekier proponuje wszechstronne uwzględnienie spuścizny po kompo-

zytorze. Tylko takie ujęcie i wytrwałe poszukiwanie kontekstu dla fragmentarycznych nieraz wypowiedzi Chopina pozwoli, zdaniem Jana Ekiera, uzyskać pełniejszy obraz jego poglądów.

Jan Ekier zwraca uwagę, że w ostatnim okresie działalności pedagogicznej Fryderyka Chopina dostrzegalna staje się rozbieżność opinii samego kompozytora i jego uczniów. Postawiwszy pytanie o relacji należy zatem dać wiarę, przekonuje, że to wypowiedziom uczniów trzeba przyznać w tym przypadku status pierwszeństwa, bo ukazują prawdziwy obraz Chopina – pedagoga. „Na każdym kroku dawał Chopin wyraz swej dbałości o rezultaty wspólnej pracy. Dokładność, którą tak trudno było zadowolić, gorączkowe podniecenie, wywołane chęcią podniesienia każdego ucznia na wysokość własnego poziomu, okazywane przy wielokrotnym powtarzaniu każdego pasażu, póki nie stał się on zupełnie zrozumiałym, to wszystko świadczy o tym, jak bardzo leżały mu na sercu postępy uczniów [...] Niektóre lekcje trwały dwie, a nawet trzy godziny, póki wyczerpanie nie przemogło obu: nauczyciela i ucznia”¹⁵. Ekier zapewnia, że opinie uczniów Chopina wnoszą wiele cennych wiadomości, ale jak zatem tłumaczyć ową rozbieżność zauważalną w treści słów nauczyciela i jego uczniów? „Chopin, szczególnie w drugiej połowie swego życia, był bardzo powściągliwy w wyrażaniu wszystkiego, co dotyczyło jego samego, czy jego pracy. Fragmenty listów, w których pisze on o swoich kompozycjach, zdradzają ten sam ton rezerwy połączonej z samokrytycyzmem, często zaprawionym lekko kpiącym tonem. Przytoczonym natomiast wspomnieniom uczniów można przypisać znaczny procent obiektywnego widzenia rzeczy”¹⁶. Podsumowując ten blok zagadnień, Jan Ekier przekonuje: „Chopin nie traktował nauczania jako *malum necessarium*, ale uprawiał ten zawód z zamiłowaniem i wielkim poczuciem odpowiedzialności”¹⁷.

Prace Ekiera mają duże znaczenie, chociaż on sam nie uważa, aby wyczerpywały przedstawiane zagadnienia. Zdaje sobie sprawę z tego, że prowadząc wnikliwe badania nad urtekstem Chopina, nie można ogarnąć całokształtu zagadnień, ale informacje, które udało mu się zgłębić, upowszechniać w nadziei, że rzucą nowe światło na wybrane kwestie, a może też skłonią innych badaczy do podjęcia próby ich rozwikłania.

13

Ibidem, s. 11.

14

Ibidem, s. 16-17.

15

Ibidem, s. 13.

16

Ibidem, s. 13-14.

17

Ibidem, s. 14.



Jan Ekier podczas wykładów we Francji



Edytorstwo muzyczne

To najbardziej eksponowany wycinek działalności Jana Ekiera. I chociaż prace nad Chopinowskim tekstem nie były pierwszymi, to jednak zyskały szczególne znaczenie i przyćmiły nieco dokonania Ekiera w zakresie redakcji tekstów nutowych Bacha. Prace nad urtekstem Chopinowskim trwają oficjalnie od lat pięćdziesiątych, ale nieoficjalnie Jan Ekier zainteresował się tą sprawą już w niedługim czasie po

zakończeniu wojny. Zapoznanie się z szeregiem dostępnych opracowań nutowych przekonało go, że w tym zakresie jest wiele do zrobienia. W ślad za podjętym zamiarem poszły starania o jego realizację. Jak wiadomo, zabiegi Ekiera o wszczęcie prac trwały wiele lat, a kiedy w roku 1959 mocą uchwały państwowej zatwierdzono projekt i wyznaczono Ekierowi zadanie czuwania nad tym narodowym przedsięwzięciem, wydawało się, że ta decyzja rozwiązała wszelkie problemy. Ale, jak pokazała niedaleka przyszłość, badania, wskutek braku możliwości ich dalszego finansowania, zostały wstrzymane tuż po ukazaniu się pierwszego tomu – *Ballad* w 1967 roku. Niesprzyjające okoliczności nie zniechęciły Ekiera, w miarę możliwości sprowadzał nowe źródła, odbył również szereg podróży do Paryża, gdzie w antykwiariatach szukał rękopisów i pierwodruków Chopina. W dalszej kolejności zebrane dokumenty porównywał i weryfikował. Wreszcie doczekał się momentu, kiedy wznowiono finansowanie edycji. Od tamtej pory prace trwają nieprzerwanie. Zmienne były losy Wydania Narodowego, jednak dzięki uporowi redaktora naczelnego, a przede wszystkim przekonaniu o konieczności doprowadzenia do końca rozpoczętych działań, udało się opracować kolejne tomy.

Zagłębiając się w problematykę tekstów muzycznych, Ekier szybko zdał sobie sprawę, że w kontekście praktyki wykonawczej jest to bardzo ważne zagadnienie. Wybór opracowania często decyduje o trafności interpretacji. Ekier uważa, że korzystanie z wydań źródłowych jest konieczne, aby poznać autentyczną wolę kompozytora.

Intencja twórcy na pierwszym miejscu

Jan Ekier sprzeciwia się wszelkim próbom „deformowania” tekstu muzycznego, uważa, że jest to brak szacunku dla woli kompozytora, a wykonawcy nie wolno do tego dopuścić. Znany jest z opinii: „Jeśli Chopin napisał jakieś miejsce trudne, to nie po to, aby sprawiać kłopot wykonawcy, albo popisać się

swoją sprawnością warsztatową czy inwencją, ale dlatego, że łatwiejszymi środkami tego efektu nie mógł osiągnąć. Jeśli Chopin napisał długi albo krótki łuk, jeśli dał kropkę lub jej nie dał, to jest to szalenie ważne w procesie przygotowywania kompozycji i jej interpretowania, bo to nam mówi, co myślał i czego chciał twórca”¹⁸. Te przekonania stały się fundamentem myślenia Jana Ekiera. Wiedzą na ten temat dzielił się także ze swoimi studentami i słuchaczami jego referatów.

Przygotowanie kompletu dzieł Fryderyka Chopina w wersji urtekstowej jest sprawą bardzo istotną, wiadomo przecież, że sam Chopin duże znaczenie przywiązywał do tekstu nutowego i w stosunku do własnych kompozycji był niezwykle dokładny; przemyślał i wielokrotnie przerabiał wybrane fragmenty. Jest to bez wątpienia charakterystyczny rys jego pracy, który nie tylko uwiocznia podejście do twórczości, ale może także pomóc lepiej zrozumieć jego intencje. Dlatego urtekstowa edycja ma dla poznania Chopinowskiej „prawdy” doniosłe znaczenie.

Wydaje się zatem, że poprzez swoją wytrwałość i intensywne zaangażowanie, Jan Ekier dał świadectwo wielkiego szacunku dla dziedzictwa Chopina. Nie brakowało przecież okoliczności, które skutecznie mogłyby zniechęcić artystę do kontynuowania rozpoczętych prac. Jednak jego wiara w konieczność eksponowania dorobku Chopina pomogła przetrwać trudny czas. Pracy Ekiera zawdzięczamy to, że z roku na rok wiemy coraz więcej o Fryderyku Chopinie i jego dokonaniach artystycznych. Informacje, które trafiają do publicznego obiegu są wsparte badaniami i nowo odkrytymi dokumentami źródłowymi. Pozostaje mieć nadzieję, że zgromadzona wiedza utrwali się w myśli współczesnych i przejdzie jako cenny spadek na rzecz kolejnych generacji.

Aneta Teichman – doktor nauk humanistycznych, pianistka i pedagog. Przygotowała rozprawę doktorską o życiu 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), *Artysta spełniony. Adam Harasiewicz o interpretowaniu dzieł Fryderyka Chopina* (2009), *Z dziejów przyjaźni. Stanisław Wisłocki we wspomnieniach Jana Ekiera* (2009).



Janina Szubartowska, Chopin

Jako człowiek i muzyk był Fryderyk Chopin rodem z Mazowsza. Z perspektywy życia artystycznego pobyt w Warszawie, czyli lata młodości, jawią się jako okres dla niego najważniejszy. Przypadło mu dorastać, zdobywać wiedzę, poznawać polskie obyczaje w centrum życia politycznego i kulturalnego Królestwa Polskiego. A wszystko, czego nad Wisłą doświadczył, wycisnęło piętno na osobowości twórcy polonezów i mazurków, koncertów i sonat.

RODEM WARSZAWI

**Mieczysława
Demska-Trębacz**

Zaduszki 1830 roku w życiu dwudziestoletniego muzyka były momentem przełomowym: opuszczał wówczas miasto młodości, jak się okazało na zawsze. W oczekiwaniu na wyjeżdżający z Warszawy „o szóstej i pół” dylizans pocztowy, w obozisku przy rogatce na Woli zgromadzili się przyjaciele. A gdy „na pocztę czekali” przy akompaniamencie gitary wykonali kantatę do słów Ludwika Dmuszewskiego „Zrodzony w polskiej krainie”. Muzykę na tę okazję napisał Józef Elsner, on także dyrygował chórem kolegów Chopina z klasy kompozycji, którzy

śpiewali: „Choć opuszczasz nasze kraje, lecz serce Twoje wśród nas zostaje”.

W bagażu Fryderyka znajdował się sztambuch, którego stronę tytułową zdobiła akwarela przedstawiająca Plac Zamkowy z kolumną Zygmunta. Miała przypominać miasto dzieciństwa i młodości, lata szkolne i studenckie. W chwilach osamotnienia sięgał potem po warszawski memuar i cieszył się, że może „odtworzyć widok króla Zygmunta”. Przywiązanie Chopina do nadwiślańskiego miejsca było wielkie,

stanowiło oparcie na całe dalsze życie Fryderyka. „Jestem zawsze jedną nogą u Was”, jeszcze po piętnastu latach na obczyźnie nostalgicznie zwierzał się swoim bliskim. „Jego Warszawę” wyróżniała najdziwniejsza zabudowa, bo „wieś wchodziła omal w środek, w city, a miasto nie kończyło się właściwie nigdzie, ale po prostu rozptywało, rozrzedzało we wsiach. Gościńce, czyli szosy, spotykały się w centrum, a przytulone miasteczka [Leszno, Grzybów] czy wsie [Koszyki] patriarchalnie zagarniała stolica”, tak pisał świadek tamtej epoki, Oskar Kolberg¹. Na oczach młodego Chopina następowała urbanizacja: „zdejmowała Syrena ugniatający ją stary gorset i wpuszczała kraj do środka”.

Dwudziestoletni muzyk jechał w nieznaną, bo w Warszawie nie znalazł mecenasów, takich jak wiedeńscy Esterhazowie czy Lichnowscy. Bywał wprawdzie w niejednym arystokratycznym salonie, ale

tylko jako „muzykus”.

Trzeba mu było zatem ruszyć w świat. Nie chciały go w tym zamiarze wspomóc urzędy Królestwa Polskiego. Na list „najniższego sługi Mikołaja Chopina, profesora Lyceum Warszawskiego” z 13 kwietnia 1829 przyszła odpowiedź negatywna. A wystąpił on „do Pana Ministra Tadeusza Mostowskiego z najpokorniejszą prośbą, ażeby raczył u Rady Administracyjnej z funduszu, do dyspozycji Namiestnika zostawionego, pewien zasiłek na podróż syna wyjednać”. Syna, który „ukończył już wszelkie poprzednie nauki [...], potrzeba mu tylko teraz, aby mógł zwiedzić zagraniczne kraje, zwłaszcza Niemcy, Włochy i Francję, ażeby się na dobrych wzorach dostatecznie mógł ukształcić”. Rychło przyszedł „respons” z Komisji Rządowej Spraw Wewnętrznych i Policji, która „miała honor zwrócić uwagę, iż nie może dzielić zdania, ażeby fundusze publiczne były przeznaczone



Antoni Kolberg, salon Chopinów

zione na zachęcanie [do wyjazdu] tego rodzaju artystów”². Nie mogła Komisja zapewnić „profesorowi Chopin po 5 zł corocznie w celu wozowania za granicę (jego syna) przez dwa lata i udoskonalenia talentu grania na fortepianie, którym się odznacza”. Nie pomógł zatem młodemu muzykowi minister. Nie zgłosiły chęci, aby go wspierać, ordynatorowe i wojewodziny. Nie dopomogły żadne warszawskie „adorantki”, „filantropki” i „patronessy”, w których apartamentach od dzieciństwa produkował się dobroczynnie. Nie wsparł go książę Radziwiłł, u którego gościł w Antoninie, ani Luiza ks. Czetyrtyńska, która rolę jego „matki” w stołecznych salonach chętnie przyjmowała.

Choć „rodem warszawianin”, jak pisał Norwid, na świat przyszedł na wsi nad Utratą. To miejsce urodzenia, położone na zachód od stolicy, wspominał często w dorosłym życiu. Zapewne nie stanowiła dla niego niewiadomej data urodzin: czy był to 1 marca 1810, czy też może 1809 roku, czy prawdziwy był zapis w księdze kościelnej z dopełniającej ceremonii chrztu udzielonego wcześniej z wody – te kwestie później absorbowały uwagę niejednego chopinologa. On sam miał utrwalone w pamięci pobyty na mazowieckiej wsi, wieczory, gdy przed dwór hrabiów Skarbków wnoszono fortepian, a gość z Warszawy siadał przy instrumencie pod świerkiem i improwizował. W Żelazowej Woli był ostatni raz latem 1830 roku. Brzozy i młyn nad Utratą z tamtych lat utrwalił Fryderyk hr. Skarbek na swoim malowidle, i to dzięki niemu znamy tę chopinowską przestrzeń na skraju Puszczy Kampinoskiej. W sztambuchu Chopin zapisał myśl: „Zieloność uwielbiam – zapach wiosny – ta niewinność w naturze przypominała mi dziecinne

uczucia moje”. Urodzony na wsi, naturę i wieś kochał, a w owej wsi tkwią korzenie jego twórczej odrębności i oryginalności. W korespondencji niejedną raz o tym pisał, jak z Kowalewa latem roku 1825: „Powietrze świeże, słonko ślicznie świeci, ptaszki świergocą, strumyka nie ma, [...] ale za to jest staw i żaby prześlicznie śpiewają! – Ależ najzabawniejszy jest kos, co przed oknami awantury wyśpiewywa”.

Niedługo dane było Fryderykowi mieszkać w majątku Skarbków, gdzie ojciec Mikołaj był guwernerem, a matka, Justyna z Krzyżanowskich – rezydentką u swoich kuzynów. Pierwszego października 1810 roku rodzina przeniosiła się do Warszawy, gdy Mikołaj Chopin został „kolaborantem” Liceum Warszawskiego, a wkrótce wykładowcą literatury i języka francuskiego. Prowadził też niewielki pensjonat prywatny dla uczniów z rodzin ziemiańskich.

Rodzice Fryderyka włączyli się w warkki nurt stołecznego życia intelektualnego. Czwartki w salonie Chopinów (początkowo w Pałacu Saskim, potem w uniwersyteckim pawilonie, a następnie w pałacu Krasińskich) stwarzały okazję do spotkań takich osobistości, jak: Kazimierz Brodziński, Feliks Bentkowski, Julian Ursyn Niemcewicz czy Samuel Linde. Bywali tu muzycy, pedagodzy konserwatorium, Józef Elsner i Wacław Würfel, bywał Karol Kurpiński. Rodzice Fryderyka wykazywali zamiłowanie do

ANIN...

¹ A. Nowaczyński, *Młodość Chopina*, Warszawa 1948, s. 50.

² Tamże, s. 66.

muzyki, matka śpiewała i grała na fortepianie, a ojciec grał na flecie i skrzypcach. Wrodzone zdolności Fryderyka były rozwijane w sposób ze wszech miar prawidłowy. Sześciolatek rozpoczął naukę gry na fortepianie u Wojciecha Żywnego, „oryginała” kultywującego muzykę Bacha i Mozarta. Nauczyciel o czeskim rodowodzie wpoił Fryderykowi bardzo wczesnie miłość do tych kompozytorów. W kwestii oceny umiejętności dydaktycznych „Adalbertusa” Żywnego zdania były podzielone. Wspominając owego „dobrego staruszka”, który go „także uczył i nie nauczył grać na fortepianie”, Andrzej Koźmian – chyba niestuszenie – uważał, że „był to może jeden z najpośledniejszych nauczycieli muzyki w Warszawie”. I uzupełnił tę opinię komentarzem: „aby być w swoim rodzaju Aleksandrem Wielkim, nie trzeba mieć Arystotelesa za mistrza”³.

„następcą Mozarta”. Chłopiec popisывał się grą przed Wielkim Księciem Konstantym w Belwederze, a skomponowany Marsz wojskowy księżę polecił zinstrumentować i wykonać podczas parady wojska na Placu Saskim. Występy w salonach były dla chłopca szkołą dobrych manier, etykiety, taktu i konwersacji. Wpajano mu „dobre obyczaje”, zapraszając na zabawy i herbatki organizowane specjalnie dla dzieci w pałacu Błękitnym u ordynatowej Zamoyskiej. Od okresu dzieciństwa salon stał się zatem „naturalnym środowiskiem” Fryderyka. Chociaż w okresie warszawskim był zmęczony ciągłym koncertowaniem, co wyraził w liście do przyjaciela Tytusa Woyciechowskiego: „Jadę na drugi dziś wieczór do Panny Kickiej. Wiesz, jak to wygodne, kiedy się spać chce, a tu proszą o improwizację..”, jednak pracował, grał i tworzył, przede wszystkim



Warszawa, widok z Placu Zamkowego
- od lewej strony: Zamek Królewski, budynek Konserwatorium

W okresie nauki u Wojciecha Żywnego Fryderyk rozpoczął swoją drogę twórczą – od polonezów (w g-moll, B-dur i As-dur). Pierwsze próby kompozytorskie poświadczają, że w formie i rodzaju ekspresji ośmiolatek pozostawał pod urokiem wzorca stylizowanego poloneza, stworzonego przez Michała K. Ogińskiego. Okazjonalnie też

Fryderyk rymował wierszyki.

W strofy ubrał na przykład życzenia dla ojca zanotowane na pięknej laurce. Był ośmiolatkiem, gdy zaczął koncertować, a niebawem stał się atrakcją stołecznych salonów arystokratycznych. To przy takiej okazji występująca w Warszawie śpiewaczka, Angelica Catalani, obdarowała go złotym zegarkiem (w 1820 roku), a Anna Tańska nazwała Fryderyka

na użytek salonów.

Dla rozwoju osobowości muzyka cenne były domowe spotkania w kręgu rówieśników. Wspomina je świadek tamtych wydarzeń, Eustachy Marylski: „Mając wolne chwile od nauki, opowiadaliśmy wypadki z historii polskiej, jak śmierć króla Warneńczyka, Żółkiewskiego, stoczone bitwy przez wodzów naszych i to wszystko młody Chopin wygrywał na fortepianie”. Dodać wypada, że w tych latach nie brakowało w Warszawie zainteresowania przeszłością Polski i jej bohaterami. Nie pozostawały bez echa nawoływania księdza Jana Pawła Woronicza o integrację narodu poprzez pogłębianie znajomości dziejów ojczyźnych. Uczyły tej historii wydane w roku 1816 *Śpiewy historyczne* Juliana Ursyna Niemcewicza. Wierszem opiewały one „ojców chwałę”, a przekaz-

Strzyżewie. W sposób szczególny utrwalone zostały wakacyjne pobyty na wsi w majątku Dziewanowskich, gdzie „biegał i używał powietrza”. W kujawskiej Szafarni miał okazję poznać wieś i jej muzyczny folklor. Interesujące są listy młodego muzyka do rodziny, znane jako „Kurier Szafarski”, w których opisywał zdarzenia, których był świadkiem. Najważniejsze są jednak walory poznawcze wakacyjnych pobytów: kontakt z wiejską muzyką. Pozwoliły one wrażliwemu kompozytorowi zauważyć, a może też intuicyjnie wyczuć na przykład to, że segmentacja czasu muzycznego nie musi być stała. Bywa też nierównomierna, jak w muzyce mazowszańskiego ludu. Na całe życie

nasiąknął Chopin ową „wrodzoną arytmia”.

Mazurki, które wówczas powstały dowodzą dobrego wczucia się w muzyczny klimat polskiej wsi, a elegijna zaduma w nich obecna znalazła potwierdzenie w idei sielskości propagowanej przez Kazimierza Brodzińskiego. Podpatrywał Chopin właściwie dla ludowego idiomu cechy zapewne w karczmie lub uczestnicząc w okrężnym, gdy tańczył obertasa i słuchał przyśpiewek. Te polskie atrybuty zostały potem przeniesione do utworów. Jednakże modyfikacje metryczne odbywały się w ramach licencji, na jakie zezwalały reguły klasycznego systemu rytmicznego. Czym zaś one były, świadczy znany spór Chopina z Meyerbeerem, wiedziony w jego mieszkaniu paryskim. Gra trójmiarowego pulsu i melodycznej swobody doprowadziła gościa Chopina do percepcyjnej weryfikacji mazurka w kierunku dwumiaru. Nie pomogło liczenie ani wybijanie metrum chopinowską stopą, bo Meyerbeer, nie czując istoty rytmu w polskim mazurze, zdania nie zamierzał zmienić i obstawał przy swoich ustaleniach.

We wrześniu roku 1826 Fryderyk rozpoczął ostatni już etap doskonalenia warsztatu kompozytorskiego. Dzięki studiom w Oddziale Sztuk Pięknych Szkoły Głównej Muzyki i własnym przemyśleniom skrytykowała się osobowość artystyczna Chopina. Zawdzięczał ją dobrej edukacji, jaką otrzymał od: Kazimierz Brodzińskiego, Ludwika Osińskiego, Feliksa Bentkowskiego. U Józefa Elsnera tygodniowo uczył się sześć godzin kontrapunktu, teorii muzyki, kompozycji „we względzie gramatycznym, retorycznym, estetycznym”. W efekcie tego kształcenia przyswoił sobie dobrą znajomość rzemiosła kompozytorskiego, w tym fundamentalne zasady, które legły u podstaw klasycznych norm języka muzycznego. Rozległa wiedza warsztatowa odegrała zapewne znaczącą rolę w wykształceniu nawyku ścisłości metrycznej, a znajomość muzyki ludowej – swobody rytmicznej. Otwarty na wszelkie przejawy praktyki muzycznej, które go otaczały, chłoniął i wnikliwie

wsluchiwał się w tę fonosferę.

Za przyczyną Elsnera w orbicie zainteresowań warszawskiej Szkoły Głównej Muzyki znalazły się problemy rytmiczne. W trosce o to, by mowa ojczyzna w rękach kompozytorów nie uległa metrycznej deformacji, napisał Elsner specjalną rozprawę o rytmie języka polskiego. Być może ukłonem pod adresem profesora było użycie w kompozycji jemu dedykowanej, czyli w *Sonacie c-moll op. 4*, nietypowego zapisu oznaczenia metrycznego – „na pięć” (w *Larghetto*).

Prawie cała twórczość okresu warszawskiego poświadcza, że Chopin nie usiłował przełamywać dotychczasowych zasad budowy struktur formalnych. Innowacje, które się pojawiają, mieszczą się w nor-

nikiem tych treści była muzyka. Wpływ śpiewów powszechnych na twórczość Chopina okazał się trwały, uzewnętrzniający, na przykład, w *Fantazji na tematy polskie op. 13*, gdzie znalazł się ulubiony romans matki *Już miesiąc wzeszedł, psy się uśpiły*, a także pojawiła się „dumka” Kurpińskiego, zacytowana dosłownie: „Smutek w każdej stanął chacie”.

W roku 1822 opiekę nad utalentowanym chłopcem objął Józef Elsner (kompozycja), a częściowo też Wacław Würfel (fortepian, organy). Do klasy czwartej Liceum Warszawskiego Fryderyk został przyjęty w wieku trzynastu lat. Miewał dobrych nauczycieli, śpiewu uczył go Jan Stefani, a rysunku Zygmunt Vogel. Efekty plastycznej edukacji można śledzić w ołówkowych pejzażach czy karykaturach. Z wykładanych w liceum przedmiotów nie gustował Chopin w matematyce, grece, łacinie, naukach przyrodniczych, natomiast z przyjemnością słuchał podobno lekcji historii i literatury.

W okresie licealnym zadziwia mobilność młodego Fryderyka,

często podróżował po kraju.

Te wycieczki dawały niewątpliwie okazję do szerszego poznania ziemi ojczyźnej, a być może stały się źródłem nostalgicznego nad nią zachwyty, przełożonego potem na środki sztuki tonów. Chętnie odwiedzał krewnych matki, znajomych ojca i własnych przyjaciół w Szafarni, Sokołowie, Sannikach czy



Fryderyk Chopin, szkolne szkice karykatur

mach ówczesnego systemu muzycznego. Nawet zapis chwilowego odejścia od tych reguł metrycznych, który zachował się w sztambuchu siostry Ludwiki, to tylko polimetryczny drobiazg. Wszak utwór znany jako *Lento con gran espressione (Nokturn cis-moll)*, z elementami kolażu, z wprowadzonymi cytataми *Życzenia* i *Koncertu f-moll*, znalazł się na marginesie jego twórczości. On sam o upowszechnienie tej kompozycji nie zadbał.

W tym miejscu wspomnieć wypada, że okres studiów Chopina przypadł na istotny moment formowania programu sztuki narodowej i kształtowania się artystycznego modelu polskości. W tym procesie czynnie uczestniczyli twórczo nauczyciele Fryderyka, zarazem działacze Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Dydaktyki narodowej w środowisku Chopina zatem nie brakowało. W programie tej formacji znaczące miejsce zajmowały sprawy dziedzictwa kulturowego: zbierania, utrwalania i jego popularyzacji. Troska o zachowanie narodowego przekazu, o ratowanie i doskonalenie mowy ojczystej jako nośnika odrębności narodowej, obok poznawania historii narodu, przyświecała wielu inicjatywom wyrosłym na ideologii oświeceniowej: Kurpińskiego, Koźmiana, Niemcewicza, Elsnera. Sztuce tonów, jako wyrazicielce uczuć wyznaczono szczególne miejsce – bycie „użytecznym ludziom i krajowi”. Kazimierz Brodziński, gdy pisał o tym, *Jak Polacy narodowość swoją rozumieć powinni*⁴ wyjaśniał, że

**„o ile wszelka duma jest występkiem,
o tyle narodowa jest powinnością”.**

Młody Chopin i jego koledzy zapewne znali myśli Brodzińskiego z uniwersyteckich wykładów i odczytów. Umacniająco działały słowa wykładowcy: „Bez uczuć patriotycznych utwory geniuszów być wzniosłe nie mogą”⁵. Dzięki bezpośrednim kontaktom i rozprawom teoretycznym duży wpływ na młodych muzyków miał Józef Elsner. To on zawarł w swoim „*Sumariuszu*” sentencję: „Abyście potrafili uzyskać uznanie zasług waszych przez kraj, którego jesteście synami”. W ten sposób młody przedstawiciel elity twórczej uzyskał teoretyczne uzasadnienie dla swoich dzieł. Znalazł dla siebie indywidualną, patriotyczną drogę kompozytorską, w której łączyć się miało to, co narodowe i co ludzkie, w myśl słów Brodzińskiego: „Kto umie łączyć miłość ojczyzny z miłością społeczeństwa ludzkiego, ten jest dziś doskonałym patriotą”⁶.

W ostatnich latach pobytu Chopina w Warszawie powstały oba koncerty, z których *Koncert f-moll* otrzymał niezwykle ekspresyjną strukturę i poetycką głębię. Młody mężczyzna zawarł w tej nowej ekspresji swoje pierwsze zauroczenie kobietą – Konstancją Gładkowską. O jego kondycji artystycznej pisał wówczas Stanisław Egbert Koźmian, kronikarz wydarzeń warszawskiego życia muzycznego. Występ w Resursie Kupieckiej o rok starszego kolegi, który przyciągnął liczne grono warszawskich „lubowników sztuki” z wyższych sfer towarzyskich, zainspirował S. E. Koźmiana do następującej refleksji na łamach „*Kuriera Warszawskiego*” (23 XII 1829): „Przyjmowany z zapałem za granicą Rodak nasz, nie dał się dotąd publicznie słyszeć w Ojczyźnie swojej [...] Czyż talent P. Chopin nie jest własnością Ojczyzny? Czyż Polska nie potrafi godnie jego ocenić? Utwory Pana Chopina noszą bez zaprzeczenia

4

K. Brodziński, *Jak Polacy narodowość swoją rozumieć powinni*, „*Kurier Polski*” 1931, nr 84.

5

K. Brodziński, *Pisma estetyczno-krytyczne*, t. I, Wrocław 1964, s. 93-94.

6

K. Br [K. Brodziński], *Listy o polskiej literaturze*, List IV, „*Pamiętnik Warszawski*” 1820, t. XVII, s. 71.

7

Cyt. za: A. Czartkowska, Z. Jeżewska, *Fryderyk Chopin*, Warszawa 1975, s. 109.



Warszawa, w kolejności od lewej strony: Resursa, na wprost narożny budynek Urzędu Pocztowego, sprzed którego Chopin wyjechał dylizansem w Zadzuski 2.XI.1830 r.

piętno wielkiego geniuszu;

między nowymi dziełami ma być *Koncert w f-moll*, godny iść w rzędzie z dziełami najpierwszych Europy muzyków”⁷. Nie zawiódł instynkt Stanisława Koźmiana, gdy pisał o wielkim talencie młodego kompozytora. Na tym artykule nie zakończyły się zresztą przyjazne kontakty Koźmiana z Chopinem. Na prośbę Fryderyka to właśnie Stanisław Egbert K. miał ułożyć dla niego libretto do opery, osnute na jakimś fackie z dziejów Polski. Jednakże, pomimo nacisku ze strony przyjaciół, wspólna opera nie powstała, gdyż żaden „Laskonogi nie wyszedł z [ich] mózgowicy”⁸. Próby w tym kierunku podejmowali już nie w kraju, lecz na gruncie francuskim.

Rok 1830 jest w zenicie intensywności życia koncertowego Chopina w Warszawie. Trzeciego marca

1830 Chopin miał próbny koncert w domu, poprzedzający jego debiut na estradzie teatru. Zespołem orkiestrowym dyrygował Karol Kurpiński. Chopin, jak to określił w liście do Tytusa Woyciechowskiego, grał „potpury” (nazwę zmienił niebawem na „*Fantazję polską*” i w takim brzmieniu ją opublikował). Wykonywał też *Koncert f-moll*. Podobno stary nauczyciel, Wojciech Żywny, siedział wówczas do łez rozrzewniony, a Józef Elsner jaśniał całą radością. Chopinowska fantazja z pewnością łagodziła „rodzimy temat czarny koloryt” i reprezentowała „najwyższy wymiar artystyczny”, jak to wspominał Józef Sikorski, kolega Chopina ze studiów u Elsnera. Na drugim występie, w obecności około 900 osób, Chopin grał *Rondo á la Krakowiak* op. 14 i *Koncert f-moll*, a także improwizował.

Ostatnie wakacje

w kraju rodzinnym Fryderyk spędził w Poturzynie, u Tytusa Woyciechowskiego. Podczas wypadu w Lubelskie, w majątku rodzinnym kolegi z liceum, miał okazję poznać folklor hrubieszowski i małoruski. Wrażenie z tej wyprawy znalazło odbicie w liście do przyjaciela z 21 sierpnia: „Szczerze Ci powiem, że mi przyjemnie wspominać na to wszystko – jakąś tęsknotę zostawiły mi twoje pola – ta brzoza pod oknami nie może mi wyjść z pamięci. Owa arbaleta – jakie to romansowe! Pamiętam ją tę arbaletę, coś Ty mię za nią wymęczył, za wszystkie grzechy”. Wyrazy przyjaźni z dziadkiem Poturzyna okazał Chopin dedykując mu *Wariacje B-dur na temat „Là ci darem la mano”*. Grał je w Wiedniu w sierpniu 1829 roku. Za sprawą Roberta Schumanna kompozycja ta przyniosła Chopinowi chwałę, wyrażoną w znanym wezwaniu: „Pochylcie czoła, panowie, oto geniusz”.

obawy, aby nad Sekwaną Chopin „suchotów płucowych się nie nabawił”, a ponadto, aby „w tym Paryżu nie dał się Francuzom oszwabić”. Przed wyjazdem z kraju Fryderyk otrzymał od Konstancji Gładkowskiej wpis w pamiętniku: „Ażeby wieniec sławy w nieśmiertelny zamienić, rzucasz lubych przyjaciół i rodzinę drogą. Mogą Cie obcy lepiej nagrodzić, ocenić, lecz od nas kochać mocniej pewno Cie nie mogą”. Chopin potem dopisał: „mogą”. Na pożegnanie Stefan Witwicki wręczył Fryderykowi swoje *Piosnki sielskie* i opatrzył w słowa: „z uwielbieniem dla jego talentu”. Na rękopisie *Etюд C-dur i a-moll* op. 10 zachowała się wzmianka o wyjeździe „dla zwiedzenia obcych krajów”.

Niebawem nastąpiło zderzenie z burzliwą rzeczywistością zachodniej Europy, a także przykre wieści z miasta dzieciństwa i młodości: wybuch powstania listopadowego. Mógł tylko

„pioruny krzesać na fortepianie”

i martwić się o swoich bliskich.

Gdy na biografie okresu warszawskiego spojrzymy z perspektywy dokonanych kompozytorskich Chopina, możemy stwierdzić, że droga twórcza młodego artysty była mocno dynamiczna, chociaż bez trudu badaczom udało się wyodrębnić dwa jej nurty: wirtuozowski, wsparty modnym wówczas stylem brillant i romantyczny, który objawił się około roku 1829. Najważniejsze osiągnięcia przypadają na lata studiów kompozytorskich i następującą po nich fazę przełomu romantycznego. Urzeka nas młody Chopin muzyką nacechowaną poetyckością, niekiedy wielce ekspresyjną, wyrażającą reakcje na sytuacje trudne, znane z jego biografii prywatnej i zbiorowej. Zachwyty wzbudzają narodowe wątki zharmonizowane z wyrafinowaną fakturą uniwersalnej muzyki fortepianowej. Fascynuje siłą wyrazu i wywoływaniem silnych emocji, ale też „klasycznym dystansem” twórcy. Znaczącym atrybutem języka muzycznego Chopina stało się eksponowanie najwyższych dla wspólnoty narodu wartości powiązanych z empatią twórcy zaangażowanego w sprawy własnego pokolenia.



Warszawa, w kolejności od lewej strony: Zamek Królewski, ruiny klasztoru Brygidek, wieża Krakowska, budynek Konserwatorium wieża i kościół św. Anny

Pożegnalny koncert

Chopina „w antreprzyzie prywatnej” odbył się 11 października 1830 roku w Teatrze Narodowym. Fryderyk wykonał wówczas *Koncert e-moll* i *Fantazję na tematy polskie* op.13. O składzie etnicznym publiczności, która dopisała, wspominał Maurycy Mochnacki: „Tylko na czystych Lechitów zbyt liczyć nie można. Przyjdą hurmą Wenedzi. Gesta Dei per Francos. Gesta Dei per Francos!”. Chopin żałował, że z wyjątkiem Woyciechowskich nie było na koncercie pożegnalnym innych jego kolegów z liceum. Koncert rozpoczął czas debat „w syrenim mieście”, dokąd Chopin ma jechać, do Italii czy Francji, na Południe czy na Zachód. Starli się ze sobą „italomany” i „paryżjaniści”. Jeśli Karol Kurpiński był za Rzymem, to z pewnością Józef Elsner za Paryżem. Gdy szala dyskusji przeważała na rzecz Paryża, pojawiły się

Mieczysława Demska-Trębacz – teoretyk muzyki i kultury, profesor zwyczajny i kierownik Katedry Nauk Humanistycznych w UMFC. 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 polskiej otrzymała nagrodę Fundacji Willa Polonia Ex Oriente Lux.

CHOPIN

Aleksandra Rembowska

W FOTELU

RECENZENTA

Przez całe życie, niemal do ostatnich chwil, Fryderyk Chopin chodził do teatru. W listach do bliskich z pasją wyrażał swoje opinie. Jeszcze na kilka miesięcy przed śmiercią, poważnie chory, pisząc do Solange Clésinger, wspominał o „słońcu w Operze”, czyli świetle elektrycznym wykorzystanym w paryskiej inscenizacji *Proroka* Meyerbeera. Relacje Chopina, choć nierzadko lakoniczne, są barwne, błyskotliwe, świadczą o poczuciu humoru i obok wyczulenia na muzykę, również o wrażliwości na obraz. Kompozytor potrafił ocenić grę aktorów, scenografię, kostiumy i jakość literacką tekstu. W „recenzjach” bywał kategoryczny, odrzucał wszelką mierność, nierzadko z ironią wytykał niedociągnięcia scenicznej realizacji, czy też interpretacji aktora bądź śpiewaka. Drwił niekiedy z pustych efektów, jak na przykład z „metamorfóz rozmaitych śmiesznych, bawiących dzieci” w *Chłopie milionowym* Ferdinanda Raimunda, który to utwór nazywał „niemieckim głupstwem”. Miał swoje preferencje i wyraźnie je artykułował. By obejrzeć głośne wystawienie albo sławnego artystę, gotów był podróżować, chodzić na próby, podziwiać kilkakrotnie ten sam spektakl. Teatr nie raz poprawiał mu zły humor i samopoczucie: „Żeby się rozerwać, kazano mi iść na teatr”.

Z teatrem stykał się od dziecka. Jako chłopiec był autorem, aktorem i „reżyserem” teatru amatorskiego. Także w późniejszym wieku, ze względu na wrodzone zdolności mimiczne, zapraszany był do udziału w salonowych przedstawieniach. Grał w języku polskim i francuskim. W Nohant, gdzie w domu George Sand w końcu lat trzydziestych i na początku czterdziestych urządzano widowiska amatorskie, także

marionetkowe, Chopin wiódł prym nie tylko jako akompaniator, ale i aktor pantomim, żywych obrazów, szarad, jednoaktówek. Rozumiał intencje i tęsknotę mieszkańców Nohant – był przecież jednym z nich – do stworzenia przeciwwagi dla przepychu teatru romantycznego oficjalnego nurtu. Czuł podobne zamiętanie do improwizowanej, lekkiej zabawy w oparciu o literacką kanwę sztuki napisanej podczas obiadu, aury kameralności, umownej dekoracji. Owa gra, pozornie tylko towarzyska, stała się istotną częścią postulatów artystów epoki, głoszących potrzebę powrotu do teatru ludowego, odwołującego się do uczuć, spontaniczności i wyobraźni.

W domu rodziców, lecz także w kawiarniach literackich Warszawy, Chopin spotykał ludzi teatru: Osieńskiego, Kurpińskiego, Dmuszewskiego, Polkowskiego, Kudlicza, Zdanowicza, Herveta. W wieku dziesięciu lat, z siostrą Emilią, napisali komedię z okazji imienin ojca. Jak wiadomo, założył dziecięce Literackie Towarzystwo Rozrywkowe, a w „Kurierze Szafarskim” donosił o „kulturalnych” wydarzeniach podczas wakacji. Spostrzegawczy, niczym sprawny portrecista o zacięciu karykaturzysty, nie tylko potrafił naśladować znane postacie, ale też dosadnie je charakteryzować za pomocą teatralnych porównań. W osobie wiejskiej dziewczyny, śpiewającej na płocie „całą gębą”, dopatrywał się Angeliki Catalani. Kiedy indziej, zazdrosny o Konstancję Gładkowską, nazywał siebie Otellem.

Jako kilkunastoletni chłopiec regularnie chodził do teatru: Narodowego, Rozmaitości, Francuskiego, Hecy. Wrażenie robiły na nim gościnne występy

1
Do Jana Białobłockiego w Sokołowie,
Warszawa, pomiędzy 15 a 22 VI 1826,
Korespondencja Fryderyka Chopina,
oprac. Bronisław E. Sydow, Warszawa
1955, t. I, s. 67.

2
Do Tytusa Woyciechowskiego
w Poturynie, Warszawa, 9 IX 1828,
op.cit., t. I, s. 80.

3
„Kurier Warszawski”, 1826, nr 158, 6.VII.

można, iż publiczność warszawska, przyzwyczajona do lekkich Rossiniego śpiewaków, z pierwszego występu, nie tyle z przekonania, ile idąc za głosem znawców, dlatego chwalić będzie, że wszędzie Weber chwalony...¹.

Przewidywania Chopina sprawdziły się. Przedstawienie grano często i długo. Do końca 1828 roku odbyło się około czterdziestu spektakli. Wśród nich zdarzały się też mniej udane. Po jakimś czasie Chopin donosił Tytusowi Woyciechowskiemu: „Kurpiński teraz w Krakowie, Żyliński dyryguje operą; wczoraj Freyszyc okropnie miał być wykonany. Chóry ćwierć później jedni od drugich śpiewali”².

Recenzje, które ukazały się zaraz po premierze, potwierdziły zdanie pianisty o umiejętnościach i gotowości Teatru Narodowego do jej wystawienia. W „Kurierze Warszawskim” ukazała się następująca wzmianka: „Usiłowania naszych artystów odpowiedziały oczekiwaniu. Nie szczędzono kosztów na świetne wystawienie dzieła. Dekoracje nowe, podług rysu p. Gropiusa z teatru Berlińskiego., stosowne ubiory, urządzenie sceny, porządek, a osobliwie też, trudne do wystawienia zjawiska w wilczej jamie, zdołało zadowolić nawet tych, którzy po znakomitych obcych teatrach widzieli tę Operę, co stwierdziły długo trwające oklaski dawane po ukończeniu 2 aktu przez publiczność wypełniającą wszystkie miejsca w Sali. Główne role wydali z powszechnym zadowoleniem: J.PP. Aszpergerowa (Agata), Polkowski (Max), Romanowski (Kasper), a J Pani Kurpińska (Anusia) ciągle odbierała oklaski. Urządził wszelkie maszyny P. Cywolka pierwszy maszynista T.N”³. Pół roku później Chopin znów nawiązał do utworu w żartobliwym liście do przyjaciela: „Jedyną pobudką do pisania w dniu dzisiejszym jest usprawiedliwienie się z podejrzenia lub posądzenia, jakie by paść na mnie mogło z powodu owych pozostałych u mnie pieniędzy”. I dalej: „Oto kupiłem Ci za nie dwie arie z Freyszycy, z których powinieneś być kontent. Są one wprawdzie na głos kobiecy, śpiewa ich [!] Kurpińska i Aszpergerowa, ale że wiem, a przynajmniej sobie wystawiam, jak tam musisz cienko śpiewać, moje drogie życie, kiedy Cię noga zabolii (o której nic nie wiem), więc właśnie dla Ciebie będą dobre. – Transponuj je sobie oktawę niżej sam śpiew, a właśnie będzie tenorowy głos taki, jak Ty masz, ile sobie przypominam. – To oboje kosztuje złotych 2, więc jeszcze u mnie zostało ile?”⁴.

Na jesieni 1828 roku, z podróży do Berlina, Chopin pisał z satysfakcją: „Zdrów jestem i zacząwszy od wtorku, jakby dla mnie umyślnie, co dzień dają coś nowego w teatrach”. Zaś przy końcu listu zapowiadał: „Jutro Freyszyc, tego mi właśnie potrzeba. Będę mógł uczynić porównanie”⁵. Przed wyjazdem z Berlina jeszcze informował: „... widziałem, co widzieć można było. Wracam do Was [...]. Służ mi waguska. Nic nie robię, tylko łażę na teatr. Wczoraj byłem na *Przerwanej ofierze*, gdzie niejedna chromatyczna gama przez p. Schaezel wypuszczona, przeniosła mnie na Wasze łono”⁶.

operowych sław. Jednak pierwsze olśnienia przeżył za granicą, podczas „romantycznych podróży” do: Wiednia, Berlina, Drezna, Paryża, Londynu. Podobne wyprawy odbywali w tamtym czasie także Słowacki, Krasieński, Mickiewicz czy Kurpiński, a ich relacje dotyczyły nierzadko tych samych spektakli. Dla Chopina wyjazdy okazały się szansą na spotkanie z wielką inscenizacją, maszyną teatralną i rozwiązaniami technicznymi, jakimi u nas nadal często nie dysponowano. Wędrowniki te stały się też okazją do rozczarowań, pogłębionej refleksji i krytyki, w końcu – krystalizacji poglądów.

Stały pobyt w Paryżu od 1831 roku i związek z George Sand otworzyły Chopinowi drogę do opiniotwórczego środowiska, świetnych znajomości. W kręgu przyjaciół znaleźli się między innymi: Emmanuel Arago, Pauline Viardot, Marie d’Agoult, markiz de Custine, Adolphe Nourrit, Louis Lablache, Mlle Rachel, Marie Dorval, Eugène Delacroix, Jean-Gaspard Debureau, Théophile Gautier. Kompozytora interesował romantyczny dramat. Znał twórczość Zygmunta Krasieńskiego. Wspólnie z George Sand włożyli niemało wysiłku, by pomóc Mickiewiczowi i przetłumaczyć III część *Dziadów* oraz *Konfederatów barskich*, a także wystawić ten ostatni utwór na którejś z paryskich scen. Okazuje się, że komentarze Chopina, dotyczące jednej z najciekawszych teatralnych epok, to nie tylko wyraz indywidualnych przeżyć. Stanowią one ważne źródło do historii teatru.

4 lipca 1826 roku, pięć lat po berlińskiej, odbyła się warszawska premiera *Wolnego strzelca* Carla Marii von Webera, w tłumaczeniu Wojciecha Bogusławskiego. Na kilka tygodni przed premierą Chopin pisał do przyjaciela, Jana Białobłockiego: „Głośno słyhać, że za dwa lub trzy tygodnie dadzą Freischütz; ile mi się zdaje, Freischütz w Warszawie wiele narobi hałasu. Zapewne liczne będą reprezentacje, i słusznie. Albowiem wiele to już jest, kiedy nasza opera sławne Webera wystawić potrafi dzieło. Jednakże zważając cel, do którego Weber dążył w *Freischützu*, jego osnowę niemiecką, ową dziwną romantyczność, nadzwyczaj [!] wyszukaną harmonię, Niemcom szczególnie do gustu trafiającą, wnieść

4

Do Jana Białobłockiego w Sokołowie, Warszawa, 8 stycznia 1827, op. cit., t. I, s. 74.

5

Do rodziny w Warszawie, Berlin, 20 IX 1828, *Korespondencja Chopina z rodziną*, oprac. Krystyna Kobylańska, Warszawa 1972, s. 47.

6

Do rodziny w Warszawie, Berlin, 27 IX 1828, op. cit., s. 48.

Młody kompozytor, zakochany w Konstancji Gładkowskiej, nie mógł powstrzymać się od komplementów, ale też uwag krytycznych pod adresem śpiewaczki. Gdy zaś chodziło o artystów partnerujących jej w operze *Aniela* (znanej też pod tytułem *Agnieszka*) Ferdinanda Paëra, w której Gładkowska debiutowała w Warszawie, kpił z nich, nie pozostawiając nieraz suchej nitki. Nie uciekał też od porównań, świadczących o dobrej orientacji w dziewiętnastowiecznej sztuce aktorskiej: „*Aniela* naprzód mnie w Warszawie zajęła. Gładkowskiej mało brak. Lepiej jest na scenie, jak w sali. Nie mówię o grze tragicznej, wybornej, bo nie ma co powiedzieć, co się zaś śpiewu tycze, żeby nie te »fis« i »g«, czasem u góry, nie trzeba by nam w tym rodzaju nic lepszego. Jak frazuje, to byś się rozkoszował, cieniuje paradnie, a chociaż z początku na wejściu głos się trząsł, później bardzo śmiało śpiewała. Może dlatego nie znalazłem u niej błędu długości nudzącej [...]. Szczurowski straszny: jakiś Talma, Kemble, Devrient i Żółkowski przewijają się przez niego; nie wiedzieć, co to jest, ale wariat z niego doskonały. Zdanowicz podług Soliwy jest »non plus ultra«. Salomonowicz nieszczęśliwa, Nawrocka ciągle cedzi, a Żyliński trawi na scenie. – Jeszcze wczoraj na próbie *Turka* gniewał mnie swoją zimną duszą, jak kiję wyliczał Turkowi”⁷. Choć opis ten krótki, wydaje się wyjątkowo trafny i plastyczny, stanowiąc udaną próbę lekkiego pióra i zręcznej wypowiedzi.

Manifest romantyczny, zawarty przez Victora Hugo w *Przedmowie do Cromwella* w 1827 roku, „w imię natury i prawdy” oficjalnie utwierdził pozycję teatrów paryskich, takich jak bulwarowy Porte-Saint-Martin czy Cirque Olympique. Zachodzące w nich zmiany rozszerzył zaś na obowiązujący program epoki. Postulowane przez Hugo: sceniczna iluzja, dekoracja i kostium, określone historycznym konkretem, błyskawiczne zmiany obrazów, złudzenie optyczne wkroczyły na niemal wszystkie sceny – od Opery, przez Comédie Française i Odéon, po Funabules i Ambigu Comique. Amfiteatr rodziny Franco-nich, czyli wspomniany Cirque, słynący z ruchomych panoram, dziewięcioplanowej sceny połączonych z areną o kilkunastu metrach średnicy, gdzie odbywały się pokazy hipiczne i realistyczne spektakle historyczne – pełnił swego czasu funkcję „popularnej opery”. Widowisko tu pokazywane, którego bohaterami byli polscy powstańcy, pod tytułem *Les Polonais*, z udziałem tłumu statystów i koni, nie wzbudziło jednak entuzjazmu Chopina, który oglądał spektakl w grudniu 1831 roku. Wręcz przeciwnie, skrytykował on uproszczone i fałszywe wyobrażenie twórców o Polakach, Francuzów nazywając po prostu „durniami”.

W innym liście z tego samego okresu relacjonował: „Jeżeli był tak przepych w teatrze, to nie wiem, czy dochodził stopnia przepychu *Robert le Diable*, nowiutkiej 5-cio aktowej opery Meyerbeera, co *Crocchia* pisał. To arcydzieło nowej szkoły – gdzie diabły (chóry ogromne) przez tuby śpiewają, gdzie dusze z grobów powstają, ale nie tak jak w *Szarla-*

tanie, tylko po 50, 60 grupowane, gdzie diorama w teatrze, gdzie na końcu »interieur« kościoła i cały kościół na Boże Narodzenie czy Wielkanoc w świetle z mnichami i wszystką publicznością w ławkach, z kadzidłami, co większe: z organami, których głos na scenie czaruje i zadziwia, i całą orkiestrę nieledwie pokrywa – nic takiego nigdzie nie będą mogli wystawić. – Meyerbeer się unieśmiertelni!”⁸. Jednak kilka lat później, po obejrzeniu *Proroka* tego samego autora, pomimo towarzyszącego inscenizacji szumu wokół elektrycznego światła, tańca na łyżwach i sceny pożaru, Chopin czuł się rozczarowany. Z relacji Eugène’a Delacroix wiemy, że „ta łatanina wydała mu się okropna”⁹. Sam Delacroix tak komentował przedstawienie: „Okropny *Prorok*, którego autor uważa niewątpliwie za dzieło postępu, jest unicestwieniem sztuki. Władcza konieczność, która kazała mu sądzić, że czyni lepiej lub inaczej, w każdym razie odmiennie od innych, sprawiła, że zapomniał o nieśmiertelnych prawach smaku i logiki, którymi rządzą się sztuki. Tacy ludzie, jak Berlioz, Wiktor Hugo, wszyscy ci domniemani reformatorzy, jak dotąd nie zdołali zniszczyć idei, o których mówimy; lecz potrafili wzbudzić przekonanie, że można robić nie tylko to, co prawdziwe i rozsądne”¹⁰. Delacroix, jak już powiedziano, należał do kręgu bliskich znajomych Chopina i George Sand. Krytykował on teatr swoich czasów, podobnie jak inni. Pojawiały się ataki na ogromne koszty, jakie pochłaniały wielkie inscenizacje, na pretekstowe traktowanie dramatu, na „prozaiczny realizm sceniczny”. Teatr marzeń, który rodził się w głowach różnych twórców, przybierał formę „teatru w fotelu”, jak w przypadku Alfreda de Musset, teatru fantastycznego Théophile’a Gautier, domowego – „naiwnego”, dalekiego od „realizacji technicznej i rzemiosła”, a także rutyny u George Sand. Jules Janin oskarżył teatr o zdradę swej misji, o sprowadzenie jej do wypracowanych chwytów, tricków i dekoracji. Z kolei w artykule z 1849 roku Théodore de Banville przedstawił założenia teatru idealnego. Miał on posługiwać się prostymi dekoracjami, wykonanymi ze smakiem, ale małym nakładem. Wystarczył prospekt i kilka kulis, bez wymyślnych sztuczek maszynierii. Z felietonów pisanych przez de Banville’a wyrosła wizja maleńkiej sceny, pozostającej do dyspozycji poety. Podobnej do tej, jaką posiadał ciasny teatrzyk Funabules i na któ-

7

Do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie, Warszawa, 21 VIII 1830, *Korespondencja Fryderyka Chopina*, oprac. Bronisław E. Sydow, Warszawa 1955, t. I, s. 130-131.

8

Do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie, Paryż, 12 XI 1831, op. cit., t. I, s. 201-202.

9

Eugène Delacroix, *Dzienniki*, tłum. J. Guze, J. Hartwig, Wrocław 1968, cz. I, s. 178-179.

10

Op. cit., s. 179.

rej pojawiał się mim wszechczasów, Jean-Gaspard Debureau, jako Pierrot, będący wcieleniem bohatera tradycyjnego teatru jarmarcznego. Należał on do tego nieoficjalnego nurtu, odwołującego się do tradycji dell'arte, groteski i bufonady, którą inspirowali się artyści w różnych okresach. Teatrzyk Funabules brał udział w tak zwanym sporze o linskoczków – o pierwsze miejsce dla pantomimy i akrobacji, przed tragedią Comédie Française i melodramatem Porte-Saint-Martin. Modelowi teatru de Banville'a być może jednak najbliższy okazał się salon w Nohant.

Nikt inny, tylko Chopin wymyślił tam teatr. Prawdopodobnie podczas swojego pierwszego pobytu, od czerwca do października 1839 roku. Już w czasie wspólnego wyjazdu na Majorkę, a nawet wcześniej, jak to wynika z korespondencji George Sand, Chopin objawił zdolności aktorskie, wspólnie przygotowywali więc krótkie, wesołe utwory sceniczne, szarady, włączając w nie najbliższych, a także profesjonalnych aktorów. „Co do krotoczwil – pisała Sand do aktora, Pierre' a Bocage' a – to jesteśmy na nie trochę za starzy, ale będziemy je mimo wszystko odgrywać. Pan będzie człowiekiem z lalką, Chopin będzie udawał Anglika, mój przyjaciel Duteil odprawi mszę, a Solange przygotowuje nam coś z Plutarcha. Ja przeczytam Wam coś lekkiego i zabawnego, jakiś romans mistyczny w 40 tomach”¹¹. W *Histoire de ma vie* Sand tak z kolei określała mimiczny talent Chopina: „Odwracał się ukradkiem do lustra, układał włosy, poprawiał krawat i ukazywał się nagle przestoczony we flegmatycznego Anglika, zuchwałego staruszka, sentymentalną i śmieszoną Angielkę lub chciwego Żyda. Były to zawsze typy smutne, mimo że komiczne, lecz tak doskonale zrozumiane i w sposób tak subtelny oddane, że nie można ich było nie podziwiać”¹². W Nohant Chopin początkowo tylko akompaniował młodym ludziom, którzy odgrywali sceny lub tańczyli komiczne balety. W *Dernières pages* George Sand zanotowała: „Kierował nimi na swój sposób, każąc im przechodzić, zależnie od swojej fantazji, od scen zabawnych do poważnych, od komicznych do uroczystych, od scen pełnych wdzięku do scen pełnych namiętności”¹³. W wystanym do śpiewaczki Pauline Viardot i jej męża liście z Nohant, George Sand obiecywała: „Chopin wykona dla Was miny, a Solange odegra Wam bourrées, których się dla Was uczy. Czekaj na Was bilard”¹⁴. Od jesieni 1846 roku w Nohant odbywały się regularnie przedstawienia amatorskie, także marionetkowe, często bez publiczności, w których uczestniczyli domownicy i najbliżsi przyjaciele. Wśród obserwatorów mogły znaleźć się psy: Dip i Marquis. Dobrze znane Chopinowi, stały się bohaterami *Galop Marquis*, w którym kompozytor zaznaczył: „Dip” – nad drugim tematem. W liście do George Sand z grudnia 1846 roku dopytywał: „Czy Dip tańczył podczas wczorajszej pantomimy?”¹⁵.

W 1846 roku Chopin podarował Maurice'owi Sand polską marionetkę – ułana. Gdy w połowie listopada pianista opuszczał na zawsze Nohant, teatr tam

tworzony miał jeszcze dość luźny charakter. Najczęściej w dziwacznych kostiumach przedstawiano parominutowe szarady, pantomimy, feerie. Z czasem, z prostych dialogów opartych o tworzone podczas posiłków kanwy, literacko opracowane przez pisarkę, czytane w czasie deserów i swobodnie odgrywane w ciągu następnej godziny – powstawały miniatury widowisk. Źródłem tej zabawy można doszukiwać się w dell'arte i rzymskiej atellanie. Początkowo, zaczerpnięte z włoskiej komedii typy odgrywali mieszkańcy. Później, stopniowo, miejsce ich zajęli drewniani aktorzy z zainaugurowanego przez Maurice'a Sand, około 1847 roku, teatru marionetek – ze sceną i wyposażeniem.

Teatr w Nohant, jak słusznie zauważył Chopin, mógł zastąpić jego uczestnikom, podobnie jak scena Funabules, wszystkie teatry Paryża – od tych przy Bulwarze du Temple, zwanym Bulwarem Zbrodni, po Comédie Française. Spełniał nadzieje, które tamte, być może, zawiodły. Zarazem też stawał się coraz bardziej ambitny: od pantomim i mimicznych feerii, przez feerie mówione, pastorałki-balety, komedie improwizowane, parodie melodramatów, dramy epizodyczne – grywano tu nowe sztuki inspirowane pomysłami lazzi Gozziego, wzbogacane o nowe postacie. Chopin doceniał i zachwycał się osiągnięciami tej sceny: „Ma więc pani także swój Porte-Saint-Martin! Jaskinia Zbrodni! – ależ to arcydzieło! Pani Funabules zamienione teraz w Teatr Francuski lub nawet Operę z don Juanem, stają się czymś bardzo romantycznym. Wyobrażam sobie emocje Markiza – i Dipa. – Szczęśliwi widzowie naiwni i niewykształceni. Jestem pewien, że portrety w salonie również patrzą na Panią stosownym do okoliczności wzrokiem”¹⁶.

„Szczęśliwi widzowie naiwni i niewykształceni...” – jak chciał tego Chopin. Jego prywatny, teatralny świat z jednej strony stanowi wizję niemal utopijną, wiążącą się z powrotem do dzieciństwa. Z drugiej – wykładnię poglądu artysty, wyrażającego podziw dla prostoty i prawdy uczuć zawartych w dziele (nie tylko teatralnym?), a także percepcji zmysłowej, którą stawiał bodaj przed intelektualną.

Aleksandra Rembowska – krytyk teatralny, wykładowca; absolwentka Wydziału Wiedzy o Teatrze PWST i Podyplomowych Studiów Teorii Tańca Akademii Muzycznej w Warszawie. Wieloletnia redaktorka miesięcznika „Teatr”, w latach 2005–2009 redaktorka naczelna pisma „Le Théâtre en Pologne/The Theatre in Poland”. Doktorantka Instytutu Sztuki PAN. W 2009 roku nakładem Wydawnictwa Trio ukazała się jej książka pt. *Teatr Tańca Piny Bausch. Sny i rzeczywistość*.

11

Do Piotra Bocage'a. Marsylia, początek kwietnia 1839. *Korespondencja Chopina z George Sand i jej dzieł mi.* oprac. Krystyna Kobyłańska, tłum. J. Hartwig, Warszawa 1981, t. II, s. 32-33.

12

Cyt. za Krystyną Kobyłańską. *Korespondencja Chopina z George Sand...*, t. II, s. 33.

13

Cyt. za Krystyną Kobyłańską. *op. cit.*, s. 33.

14

Cyt. za: André Maurois, *Lelia, czyli życie George Sand*, tłum. A. Kotuła, Warszawa 1960, s. 399-400.

15

Do George Sand, Paryż, 9 XII 1846. *Korespondencja z George Sand...*, t. I, s. 170.

16

Do George Sand, Paryż, 17 I 1847. *op. cit.*, t. I, s. 174.

CHOPIN W KRĘGU PRZYJACIÓŁ

Jaki był Chopin jako przyjaciel? Jako człowiek – powściągliwy, skupiony na swej twórczości, choć serdeczny i prawdziwy w swych zwierzeniach. Niezbyt towarzyski, ale bywający w salonach. Potrafił olśniewać, lecz nie to było celem nawiązywanych przez niego międzyludzkich relacji. Szukał w innych głębi myślenia i wrażliwości na sprawy świata i ludzi. W swoim życiu doświadczył kilku znaczących przyjaźni, odwzajemniając je w sposób prawy i szlachetny, wierny i trwały, choć to raczej on fascynował innych, niż sam był kimkolwiek zafascynowany.

Zarysowany przeze mnie krąg przyjaciół Chopina został skomponowany drogą niełatwego wyboru. Oczywiście jest, że nie sposób przedstawić tu wszystkich przyjaciół Chopina, których w jego niedługim życiu można wskazać wielu. Kryterium wyboru stanowiło tu ukazanie tych, którzy nie tylko pozostawali z nim w bliskiej przyjaźni, ale też dali jej konkretny wyraz, to znaczy coś istotnego dla Chopina uczynili. Pomijam tu rodziców Fryderyka i George Sand, którzy byli dla niego przyjaciółmi bodaj największymi, przez co należałoby się im oddzielne studium. Pozostanę zatem w kręgu osób, których „szkic do portretu” nie nabierze wielkich rozmiarów, ale wspomnienie o nich wydaje się w tym miejscu ważne i słuszne.

Pierwszym z tych, którzy wpisali się w życie Chopina mocną i serdeczną przyjaźnią, był:

Józef Elsner

Ten niezwykły pedagog, troskliwy i światły mistrz, prowadzący swych studentów drogą uszanowania ich talentów i indywidualności twórczej, wspierał młodego Fryderyka nie tylko w czasach warszawskich studiów, ale również w jego działaniach na obczyźnie. To Elsner ogłosił talent Chopina światu w swej pedagogicznej ocenie: „Szczególna zdolność – geniusz muzyczny”. I to on skierował do Chopina jakże dojrzałe i pełne mądrości słowa, którymi wskazywał mu drogę indywidualnego stylu: „W nauce kompozycji nie należy podawać przepisów, szczególnie uczniom, których zdolności są widocz-

ne; niech sami je wynajdą, by mogli niekiedy sami siebie przewyższyć. [...] W mechanizmie sztuki, w posunięciu się nawet w części jej wykonawczej, nie tylko trzeba, żeby uczeń zrównał się z mistrzem swoim i przeszedł go, ale żeby miał coś własnego, czym by także mógł świecić. [...] Ty dziś czując, co dobre i lepsze, sam sobie drogę torować powinieneś; Twój geniusz będzie Cię prowadził”.¹ Józef Elsner był wielkim darem w rozwoju kompozytorskim młodego Fryderyka, zaznaczając się w jego życiu jako mistrz wskazujący najdoskonalsze idee sztuki. To on podarował młodemu kompozytorowi klasyczne umiłowanie harmonii i porządku w kompozycji, doskonałość warsztatu twórczego i precyzję artystycznej formy. Zasadom tym Chopin pozostał wierny do końca swych dni.

Ludwika Jędrzejewiczowa

Starsza siostra Chopina i jego powierniczka. To ona wprowadziła brata w krąg muzyki w latach dzieciństwa, grając z nim na cztery ręce drobne fortepiana.

nowe utwory. Niewątpliwie była jedną z tych osób, które otworzyły przed Fryderykiem świat muzyki fortepianowej. Trudno powiedzieć, czy to ona pierwsza uczyła go grać na fortepianie, prawdopodobnie nauczył się tego sam, jednak na pewno to ona przyczyniła się do obudzenia jego niezwykłego talentu. Towarzyszyła mu na krętych drogach jego życia. Była w Paryżu i Nohant. Przekazywała wiadomości z kraju, dostarczała informacji i wsparcia. To ona

wreszcie czuwała przy bracie w momencie jego śmierci i to ona zajęła się paryską spuścizną kompozytora. Jej także zawdzięczamy to, że w kościele św. Krzyża w Warszawie, w jego bocznym filarze, spoczęło serce Chopina, a tym samym niejako i on sam, zgodnie ze swą wolą, powrócił do Polski. Fryderyk odwzajemniał troskę siostry dzieląc z nią wydarzenia jej życia. Na ślub z Józefem Kalasantym Jędrzejewiczem, który odbył się w Brochowie (22 listopada 1832), przesłał młodym „poloneza i mazura”, dodając słowa radości: „Żebyście skakali i naprawdę się weselili, bo Wasze dusze mogą się cieszyć”.

Przyjacielem – krytykiem twórczości Chopina był kompozytor, którego dwustulecie urodzin świat obchodzi także w roku 2010, a któremu Chopin zawdzięcza zaistnienie w kręgach międzynarodowej opinii muzycznej.



Chopin w otoczeniu przyjaciół



Józef Kriehuber, Robert Schumann, litografia, 1839

Osobą tą jest kompozytor, pisarz muzyczny, wybitny krytyk i pianista:

Robert Schumann

To on, pozostając pod ogromnym wrażeniem talentu Chopina objawionego w *Wariacjach B-dur* op. 2 na temat z *Don Giovanniego* napisał słynne zdanie: „Hut ab, ihr Herren, ein Genie!” (Panowie, kapelusze z głów, oto geniusz!). Muzyka Chopina zawsze fascynowała Schumanna, podkreślał on indywidualność chopinowskiego stylu, który w dojrzałej fazie był, zdaniem twórcy *Kreisleriana*, rozpoznawalny już po kilku taktach. Urzekła go siła wyobraźni kompozytorskiej Fryderyka i, jak się wyraził później, „śmiałość ducha, ekspresja miłości”, a do tego niezwykła „biegłość palców”². W działaniach Schumanna na rzecz rozpowszechniania muzyki Chopina znaczącą rolę odegrała jego żona, Klara Wieck, znakomita pianistka, wybitna przedstawicielka XIX-wiecznego życia

koncertowego, która stała się jedną z pierwszych wykonawczyń muzyki Chopina, a tym samym osobą, dzięki której grano jego kompozycje w ówczesnej Europie, a potem także poza jej granicami.

Heinrich Heine

Wchodząc w obszar sztuki trzeba wyróżnić w kręgu chopinowskich przyjaciół szczególną grupę. Są to artyści, których połączyła z Chopinem więź szczególna, więź wyznaczona ideą romantycznej *correspondence des arts*. Krąg ten otwiera postać wybitnego romantycznego poety Heinricha Heinego. Z Heinem łączyło Chopina powinowactwo dusz i głębokie porozumienie w sferze muzyki i poezji. To Heine nazwał Chopina „poetą fortepianu” z uwagi na intymność przekazu jego muzyki, uміłowanie niuansu i wyrafinowanie stylu, a także bezpośredniość artystycznej wypowiedzi. Pozostając pod urokiem barwności i niezwykłości gry fortepianowej Chopina, określił kompozytora także „Rafaelem fortepianu”. Pisał o Chopinie: „Gdy siada do fortepianu i improwizuje, wydaje mi się, że odwiedził mnie ktoś bliski” (1838). Heine określał muzykę Chopina językiem poezji. To jemu kompozytor może zawdzięczać to, że jego muzyka postawiona została na równi z wizją poetycką, stanowiąc szczególny rodzaj artystycznej wypowiedzi.

Franciszek Liszt

To postać dla Chopina wyjątkowa. Nie będziemy dalecy od prawdy, jeśli stwierdzimy, że to jeden z najbliższych przyjaciół kompozytora. łączyła go bowiem z Chopinem nie tylko przyjaźń w wymiarze czysto ludzkim, osobistym, ale też najbliższa relacja artystyczna. Liszt pianista, odważnie przekraczający granice sztuki gry fortepianowej, Liszt kompozytor – wizjoner swobodnej formy i poetyckiej ekspresji, w końcu Liszt wirtuoz – zdobywający swą charyzmatyczną osobowością najbardziej nobiletowane salony ówczesnej Europy, otoczony gronem wielbicieli i wyznawców, rozumiał naturę twórczą Chopina jak nikt inny. Zapisał się w recepcji dzieła Chopina w sposób wyjątkowy. To on bowiem jest autorem pierwszej, i do dziś ciągle fascynującej, monografii życia i twórczości artysty, którą opublikował w Paryżu w 1852 roku. Spojrzenie na styl Chopina jakie tam odnajdujemy zadziwia różnorodnością ocen i wrażliwością na charakterystyczne cechy kompozycji Chopina. Ponadto jest to relacja osoby, która znała Chopina tak blisko i doświadczyła jego twórczej przyjaźni w wielu wymiarach. Liszt trafnie i wnikliwie charakteryzował cechy stylu kompozytorskiego Chopina. Pisał o tym w następujących słowach: „Uderza przesycenie chopinowskiego tekstu chromatyką [...] jednym z najbardziej rozpoznawalnych elementów stylu Chopina. Czynnikiem ten przydaje jego muzyce swoistego czararu, spleta się z enhar-

2
Recenzja obu koncertów Chopina
w „Neue Zeitschrift für Musik”
z 22 kwietnia 1836.

3

F. Liszt, *Fryderyk Chopin*, tłum. Maria Tracewska, Kraków 1960.

4

J. Starzyński, *O romantycznej syntezie sztuk Delacroix, Chopin, Baudelaire*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1965.

5

Por.: J. Starzyński, op.cit., s. 11, 21, 23.

Franciszek Liszt



monią, raz prowadząc do modulacji, innym razem zabarwiając tylko akord alterowaniem poszczególnych składników, a więc stapiając w jedno myślenie horyzontalne z wertykalnym”. W melodyce chopinowskiej Franciszek Liszt zauważał nie tylko samą jej rozpiętość i piękno, ale także „owe małe grupki nut dorzuconych, opadających jak kropelki barwnej rosy na linię melodyczną. Dzięki Chopinowi ten rodzaj ozdobności, wywodzącej się z fioritur starej wielkiej szkoły śpiewu włoskiego, zyskał niespodziewaność i różnorodność, nieosiągalną dla głosu ludzkiego, [dotychczas] niewolniczo naśladowanego przez fortepian w upiększeniach, które stały się stereotypowe i monotonne”³. Liszt szczególnie cenił harmonikę utworów Chopina, wyrażaną często poprzez ornamentykę traktowaną instrumentalnie (i ornamentów nadanych, i tych integralnie związanych z melodią), mówiąc o niej, iż objawia się w formach „równie nieoczekiwanych, jak niezwykłych”, których pełne są nokturny, ballady, impromptus i scherza.

Eugène Delacroix

Przyjacielem artystycznym Chopina z omawianego kręgu korespondencji sztuk był Eugène Delacroix. To z nim Fryderyk dyskutował o teorii barw i kształtów w sztukach pięknych i ich związkach z muzycznymi strukturami. Dyskusje te, prowadzone głównie w czasie letnich pobytów obu artystów w Nohant, stały się inspiracją, a także materiałem prac teoretycznych na temat malarstwa, którym Delacroix poświęcił część swej uwagi i talentu. O wzajemnych inspiracjach twórczych Chopina i Delacroix pisał Juliusz Starzyński⁴. W studium swym zwracał uwagę na atmosferę romantycznej *correspondance des arts*, w jakiej rozmowy swe wiodli Chopin i Delacroix. Ta wyjątkowa siła łączyła artystów niezwykle mocno, wyznaczając przestrzeń refleksji na temat teorii kompozycji malarskiej i muzycznej. Malarstwo i muzyka stanowiły w ich odczuciu dziedzinę do siebie zbliżone, łączące precyzję z nieuchwytnością i sięgające obszarów, które Delacroix określał jako bycie „ponad myślą”⁵. Wyrazem tych połączeń i wzajemnych inspiracji może być *Pietà* autorstwa Delacroix, stanowiąca odważne studium w historii swego gatunku, wzmacnione ekspresją koloru i dynamiką linii. *Pietà* powstawała w latach 1840-44 i była najprawdopodobniej inspirowana muzyką Chopina, m.in. słynnym *Marszem żałobnym z Sonaty b-moll* op. 35 (napisanej w roku 1839). Jednakże najpiękniejszy dar, jaki Chopin otrzymał od Delacroix, to podwójny portret kompozytora wraz z George Sand, szkicowany przez Delacroix w Saint-Gratien latem 1840 roku. Portret szczególnie trafnie oddający powagę, dostojność, urodę i dojrzałość chopinowskiego oblicza. Jeden z najciekawszych i najbardziej znanych wizerunków Chopina, jakie namalowano.

Wojciechowski i Fontana

Przyjacielem – powiernikiem, któremu Chopin zwierzał się ze swych najszybszych przeżyć, pragnień i problemów, był Tytus Wojciechowski. Zupełne przeciwieństwo delikatnego i wątłego Fryderyka, młodzieniec postawny, dobrze zbudowany, zdrowy i pełen życia. Bliski w młodości i potem stale obecny w życiu Fryderyka. Przemysłowiec, mecenas sztuki. „Fortepianowi gadam to, co bym tobie powiedział”, pisał do niego Chopin w czasie pracy nad *Koncertami fortepianowymi* w Warszawie. Jemu pisał o swej pierwszej miłości, o kompozycjach i koncertach w Warszawie, o swych zmaganiach z losem w Paryżu i o wszelkich refleksjach. Drugim przyjacielem z młodych lat, równie bliskim i drogim, był Julian Fontana. Wspomagał Chopina w wydaniach jego utworów, był często pierwszym redaktorem jego kompozycji. Wychowanek Liceum Warszawskiego, uczeń Józefa Elsnera. Jemu zawdzięczamy uratowanie niedokończonych kompozycji Chopina, które sam kompozytor nakazał zniszczyć w ostatnich chwilach swego życia. Julian Fontana sprzeciwił się woli Chopina i zachował dla potomnych owe niedopracowane zdaniem Chopina kompozycje. Wśród nich znalazły się m.in. *Pieśni* i *Fantazja Impromptu cis-moll* op. 66.



Portret Chopina autorstwa Eugène'a Delacroix



Henryk Siemiradzki, Chopin w Poznaniu u ks. Radziwiłła

Kobiety

Zakończymy przypomnienie przyjaciół Chopina ukłonem w stronę kobiet, pozostających w kręgu bliskich mu osób. Pierwszą z nich jest księżna **Marcelina Czartoryska** – ulubiona uczennica Chopina, jedna z najbliższych jego artystycznych spadkobierczyń, otwierająca szeroki krąg pianistów wykonujących utwory Chopina i sławiących jego dzieło w świecie. Jej zawdzięczamy przechowanie i przedstawienie światu szkiców Chopina do metody nauki gry fortepianowej, z których wyłania się portret twórcy *Mazurków* jako wybitnego, nowoczesnego pedagoga, rozwijającego nie tylko talent muzyczny i biegłość techniczną, ale też humanistyczne wykształcenie, wrażliwość artystyczną i indywidualny styl gry swoich uczniów.

Drugą jest **Solange Clésinger** z domu Dudevant-Sand, córka George Sand, którą Chopin znał od dziecka i był pełen dla niej serdecznych, ojcowskich uczuć. Uczył ją grać na fortepianie oraz baczenie śledził jej rozwój osobisty i twórczy, wspierając ją w trudnych decyzjach. W ostatnich latach życia, latach samotności, już po rozstaniu z George Sand, pozostawał Chopin w bliskiej przyjaźni z Solange, o czym świadczy ich bogata korespondencja. Solange towarzyszyła Chopinowi do ostatnich dni. Była wśród bliskich osób obecnych przy jego śmierci 17 października 1849 roku w Paryżu. W jej zapiskach znalazły się jedne z najbardziej poetyckich ujęć twórczości Chopina. Tak pisała o muzyce kompozytora: „Kto go nie słyszał, kto nie słyszał przynajmniej jednej z jego ulubionych uczennic: księżnej Marceliny Czartoryskiej [...], ten nawet nie wie, jaki jest to rodzaj muzyki. [...] Pod zwinnymi, nerwowymi palcami drobnej, bladej i wątłej ręki Chopina, fortepian odzywał się głosem archanioła, zamieniał w orkiestrę, zbrojne zastępy, wzburzony ocean, stwarzanie kosmosu i koniec świata. Co za boski majestat! Co za potęga żywiołów, jakie okrzyki rozpacz! Jaki śpiew triumfalny! Jaki czarujący wdźwięk, jaka tkliwość anielska, jaki niezmierny smutek! Jaki marsz żałobny lub triumfalny! Te promienie słońca na rozkwitłych kwiatach, w migocącym nurcie rzeki,

nad doliną pachnących cytrynowych gajów! Te łzy w głębi chłodnego krużganku! To niecierpliwe rżenie bitewnego konia, te walki błędnych rycerzy; a tańce wiejskie lub dworskie (jakie menuety) przerywane szcękaniem broni lub hukami dział fortepianowych. A te melancholijne krople deszczu padające jedna za drugą na płyty dziedzica przed celą!”⁶.

Krąg przyjaciół Fryderyka Chopina ciągle rośnie. Jesteśmy w nim także my, współcześni miłośnicy jego muzyki, dla których radością jest celebrowanie dwusetnej rocznicy jego urodzin.

Katarzyna Szymańska-Stużka – doktor nauk humanistycznych, teoretyk muzyki, adiunkt w Katedrze Teorii Muzyki Wydziału I Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, autorka szeregu prac, m.in.: „Harnasie Karola Szymanowskiego”, „Poziomy istnienia dzieła” oraz „Idiom polski w twórczości Andrzeja Panufnika”.

Justyna Piękoś
Piotr Kędzierski

FRYDERYK CHOPIN I TEODOR LESZETYCKI

„*Nie ma życia bez sztuki, ani sztuki bez życia*”¹ – tak brzmi początek artystycznego *credo* Teodora Leszetyckiego, jednego z najwybitniejszych pedagogów fortepianu drugiej połowy XIX oraz wczesnych lat XX wieku, pianisty i kompozytora, który kształcił między innymi Ignacego Jana Paderewskiego, Artura Schnabla, Mieczysława Horszowskiego, Benno Misewitscha, Annetę Jesipową, Alexandra Brailowskiego, Ignacego Friedmanna i Paula Wittgensteina.

Jest to stwierdzenie, z którym każdy zapewne się zgodzi, niezależnie od tego, jaki sens nadany zostanie słowu „sztuka”. Poprzez tę konstatację Leszetycki wskazuje na nierozłączny i głęboki związek życia ze sztuką. W tym kontekście „sztuka” może oznaczać „eliksir życia”, bez którego nasz byt byłby „pusty”, wręcz niemożliwy.

Życie niesie z sobą różne zdarzenia, prowadzi swoimi drogami. Można mówić więc o doświadczeniu życiowym, koniecznym, aby tworzyć sztukę. Kto poświęca się sztuce, a zatem tworzy lub interpretuje i wzbogaca w ten sposób skarbiec kultury albo dokonuje syntezy swoich doświadczeń, pragnąc przekazać je uczniom, innymi słowy – kompozytor, interpretator i pedagog czyni to, czerpiąc w pewnym sensie z doświadczeń niesionych przez własny żywot. Można zatem zauważyć, że sztuka i życie – dopełniając się wzajemnie – tworzą doskonałą symbiozę.

Fryderyk Chopin należy do twórców, dla którego życie i sztuka niewątpliwie pozostawały we wzajemnym związku. Czy ów wyjątkowy kompozytor, pianista i pedagog skomponowałby równie wspaniałe dzieła, gdyby jego życie przybrało spokojniejszy bieg i gdyby nie kładła się na nim cieniem choroba? Z pewnością nie, wiadomo bowiem, że radości, cierpienia duchowe i fizyczne, wielokrotnie inspirowały jego arcydzieła. Przykładem są między innymi mazurki i polonezy, które kompozytor w większości napisał w ciągu dziewiętnastu lat swej bytności poza ojczyzną. Utwory te są swoistą muzyczną reakcją twórcy na dramatyczne wydarzenia w doświadczonej przez losy Polsce, nieistniejącej wtedy na mapie Europy. W owych burzliwych czasach objawiła się łączność Chopina z krajem, który opuścił. Odzwierciedlają tę więź utwory naznaczone idiomek polskim, poprzez które kompozytor solidaryzował się z rodakami pozostałymi w kraju, by w obliczu zagrożenia utratą tożsamości narodowej walczyć z przeciwnikiem. Jednocześnie, żyjąc i pracując na obczyźnie, próbował Chopin skierować uwagę śro-

1

Wypowiedź ta pochodzi z nagrania głosu Leszetyckiego z roku 1907.



dowisk, w których przebywał, na dramatyczną sytuację Polski.

W obliczu geniuszu Fryderyka Chopina należy w innym świetle spojrzeć na sens określenia „doświadczenie życiowe”. Kojarzone jest ono powszechnie z mądrością życiową, przypisywaną raczej późnemu wiekowi. Niezwykły talent muzyczny Chopina pozwolił mu, w osiemnastym i dziewiętnastym roku życia, zatem w młodym wieku, skomponować dzieła, takie jak *Koncerty fortepianowe e-moll i f-moll*. Geniusz jest zatem fenomenem znoszącym w tym przypadku granice wieku. Nie należy jednak pomijać roli twórczych spotkań z ludźmi, którzy na samym początku drogi artystycznej Chopina umożliwili rozwój jego talentu. Wspomnijmy tu Wojciecha Żywnego, pierwszego nauczyciela fortepianu Fryca, oraz Józefa Elsnera, późniejszego nauczyciela kompozycji, wieloletniego mentora i przyjaciela Chopina, z którym młody kompozytor utrzymywał kontakt listowny. Elsner jest autorem znaczących słów, informujących o jego posłannictwie: „W mechanizmie sztuki, w posunięciu się nawet w części jej wykonawczej nie tylko trzeba, żeby uczeń zrównał się z mistrzem swoim i przeszedł go, ale żeby jeszcze miał i coś własnego, czym by także mógł świecić”².

Wpisy uczniów, m.in. I. J. Paderewskiego, do Księgi pamiątkowej Leszetyckiego

R. NEUFELD,
ETHEL B. MARIE LOUISE MELCOMB, AMERIKA
HERMINE V. NIKOLAEWSKY, WIEN.
CHARE NORDEN, AMERIKA.
FR. DE MARIE NÖTTERER, SCHNITTGARD, WIEN.
MARY E. O'BRIEN, BOSTON.
SOLIE OBNOWICZ, LEMBERG.
KAREN OELSTADT, SWEDEN.
JENNY B. OLIVESTED, AMERIKA.
PESSY H. O'BRYAN, AMERIKA.
J. J. PADEREWSKI, WIEN.
ALEXANDRA PARAMONOFF, WIEN.
N. PEWNIZHNY-WOLSKY, HANG.
BERTHA A. PERRY, AMERIKA.
MORITZ PELHAM, WIEN.
CARL BERNHARD PHILIPSEN,
AGNES HOPE PILSBURY, BOSTON.
EDWARD POLINI, WIEN.
MARIE PRENTNER, WIEN.
GEORGE W. PROCTOR, BOSTON.
M. BELLE PROSSER, AMERIKA.
PROF. ADOLF PROSSNITZ, WIEN.
PROF. WADIMIR PUKHALSKI, KIEW.
HENRY RABAUD, PARIS.
AUGUST DE RADWAN, PARIS.
DR DANIEL RATHER, LEIPZIG.
LOUIS U. SUSANNE REE, WIEN.
M. REIG, LONDON.
GISELA REISS, WIEN.
MARG RIBIL, LONDON.
SILVIO RISEGARI, BOSTON.
AUGUSTE RYBARDE, LONDON.
GENEVIÈVE ROBINSON, AMERIKA.
HELEN J. ROBINSON, AMERIKA.
JULIUS RÖTGEN, AMSTERDAM.
LUISE ROESSINGER, SCHNITTG.
MARIE ROSENTHAL, WIEN.
MARIE DE ROZBORSKA, LEMBERG.
PROF. ANTON RUCKENF, WIEN.
ELISE C. RUSSELL, AMERIKA.
SOPHIE RYBALCZOWSKA, WIEN.
WILHELM U. SAHNS, AMERIKA.
NATHAN SACKS, ENGLAND.
DIRECTOR SAFONOFF, MOSKAU.
PABLO DE SARASATE, PARIS.
PROF. EMILE SAWREY, LONDON.
LOUISE M. SCHNEERMANN, AMERIKA.
DR EDWARD SHIFF, WIEN.
JULIE SCHLESINGER, MERAN.
ARTHUR SCHNABEL, WIEN.
EUGÈNE SCHÜRBERG-STOHL, BERLIN.
DR ALOIS SCHÜCK, WIEN.
PROF. CARL SCHÜLER, WIEN.
EDWARD SCHÜTT, WIEN.
HERMINE SCHWARTZ, PARIS.
OLGA SEGEL-WALTER, WIEN.
PROF. EMIL SELING, KARLSBAD.
ARTHUR J. SHATYUK, CHINESE.
BLANCHE SCHERMANN, AMERIKA.
MARTINUS SIEDEKING, PARIS.
DR LEONE SINIGAGLIA, TURIN.
LENDRA B. SMITH, AMERIKA.
ELSA SOMARY, WIEN.
JULIETTE OTTILIE SONNHEIMER, AMERIKA.
AMÉLIE STÜNER, RUMÄNIEN.
NETA STEWART, LONDON.
ELSA MARIE STRASSER, BOSTON.
DASY EUGLYN SWART, LONDON.
JOE SUSKE, HOBBENUDE.
WALTER SWAYNE, PARIS.
GEORGE SWEET, NEWYORK.
PENA SZLUT, LEMBERG.
BARON VON TMYRIATZEFF, BERLIN.
DELA THAL, CHICAGO.
CATHERINE THEODORY, BUCAREST.
HANS THORNTON, WIEN.
ELISABETH THORPE, AMERIKA.
VICTOR TOGTOFF, PETERSBURG.
AUCE WHELPTON M'CLEOD, AMERIKA.
DOCTOR R. UMLAUFF, WIEN.
DR JOSEF UNGER, WIEN.
WILLIAM TRANT UPTON, AMERIKA.
PROF. KARL VAN-ARK, PETERSBURG.
DANCLAY-RIGO, KLUSSBURG.
ALBERT F. VANDER, AMERIKA.
ADOLPHE DEVEUX, NEUCHÂTEL.
NAGMAR WAHLE-HANSEN, WIEN.
DR HANS WANCZEK, WIEN.
DR WANCZEK, WIEN.
GEMMA WANCZEK, WIEN.
GERTRUDE WATSON, AMERIKA.
CARL WEBER, LONDON.
OSCAR WEINSEL, RIGA.
G. WHITE-HOLDEN, ENGLAND.
MELANIE DE WIENIKOWSKA, NEWYORK.
MARIA WILHELMJ, WIESBADEN.
PROF. ALEXANDER WINKLER, PETERSBURG.
BERTHA WIRKHA, RIGA.
HERMINE WOLFF, BERLIN.
GEORGE WOODHOUSE, AMERIKA.
DAN YOUNG, LONDON.
DOROTHY YOUNGER, PARIS.
LINA ZISPER, WIEN.



Słowa te świadczą o tym, jak poważnie i odpowiedzialnie podchodził Elsner do roli pedagoga. Prowokują one kluczowe pytanie: czy niedoceniana wielokrotnie pedagogika, rozumiana i praktykowana w sposób odpowiedzialny, nie jest specyficznym, istotnym rodzajem sztuki? Wnikając głębiej w istotę wypowiedzi Elsnera, można wobec tego zapytać, czy owa sztuka nie polega także na odkrywaniu w podopiecznych iskry talentu, prowadzeniu ich właściwą dla nich drogą oraz niewysuwaniu na plan pierwszy swych własnych interesów pedagogicznych i nierealizowaniu własnej kariery przy pomocy swoich uczniów. Czyż nie jest wreszcie sztuką prowadzić swych uczniów ku pełni samodzielności i indywidualności, zarówno w tworzeniu, jak i wykonawstwie? Także tutaj można sięgnąć do przemyśleń Elsnera: „Wszelkie naśladowanie nie jest to, co oryginalność; skoro będziesz naśladował, nie będziesz oryginalnym, a chociaż młodszy jesteś, Twoje pomysły mogą być lepsze jak już doświadczonych”³.

2 A. Czartkowski, Z. Jeżewska, *Fryderyk Chopin*, Warszawa 1970, s. 190.

3 *Ibidem*, s. 186.



Willa Leszetyckiego w Bad Ischl

Akwarela przedstawiająca willę Leszetyckiego w Bad Ischl

Pragniemy w tym miejscu nawiązać do wypowiedzi Teodora Leszetyckiego, która stała się punktem wyjścia niniejszych rozważań. W kręgu naszej rodziny o długich tradycjach pianistyczno-pedagogicznych padały często słowa, będące kwintesencją działalności pedagogicznej: „Najgorzej jest, gdy obserwujemy grającego – jego sposób wydobycia dźwięku, ruchy, frazowanie – i możemy dokładnie powiedzieć, kto jest jego nauczycielem. U Leszetyckiego cenimy najbardziej to, że udało mu się każdego ucznia, który stał się sławny, wyposażyć w »narzędzia pracy«. Za pomocą owych narzędzi uczniowie ci stworzyli coś indywidualnego”. Czyż nie powinno to stanowić celu odpowiedzialnego pedagoga? Chopin, przejąwszy wartości, którymi jego mistrz kierował się w pracy pedagogicznej, starał się obudzić indywidualność swoich uczniów, zamiast godzić się, by kopiowali oni nauczyciela. Wielokrotnie, po wykonaniu własnych utworów przez młodych adeptów, mawiał: „Wprawdzie nie tak, jak ja gram, ale mimo to dobrze”.

Oto pełna wypowiedź Leszetyckiego na temat sztuki: „Nie ma życia bez sztuki, ani sztuki bez życia. Nie podbiję serc ludzi tylko gamami i szybkimi tercjami, lecz szlachetnym śpiewem, czystym i mocnym, delikatnie i cicho. Nie gamami i tercjami podbija się serca ludzkie, lecz pięknym pieśnią, głębią uczucia i szlachetnością tonu”.

Teodor Leszetycki, artysta polskiego pochodzenia, urodził się 22 lipca 1830 roku w Łańcucie. Studia odbywał w Wiedniu, u Karla Czernego oraz Simona Sechtera. Przez dwadzieścia sześć lat był profesorem fortepianu w Petersburgu. Zanim jednak zyskał renomę jako pedagog, ceniony był jako pianista oraz kompozytor, między innymi utworów fortepianowych i opery *Die erste Falte*. Gdy analizować jego artystyczne credo, zdumiewa fakt, że słowa te wyszły z ust ucznia Czernego. Pierwszoplanowa rola techniki pianistycznej, rozumianej jako sprawność palcowa,

uważanej powszechnie w XIX wieku za priorytetowy aspekt gry na fortepianie, została przez Leszetyckiego zakwestionowana. Wskazując na naśladowanie na fortepianie „piękna pieśni”, nadawanie grze „głębi uczucia”, dźwiękowi zaś szlachetności, wyznaczył pianicie zadanie traktowania tych aspektów pracy jako najważniejszych. Leszetycki posuwa się jednakże o kolejny krok, twierdząc, że wskazane elementy stanowią sens muzyki – poprzez nie artysta podbija „ludzkie serca”.

Na ówczesne czasy było to nieomal rewolucyjne podejście do pedagogiki fortepianowej. Jeśli spojrzymy na dziewiętnastowieczne szkoły pianistyczne, przekonamy się, że dążenie do uzyskania w wyniku ćwiczeń mechanicznych bieглиwości palcowej było dla ich zwolenników zadaniem kluczowym. Na przykład Adolf Kullak, przedstawiciel tak zwanej „starej szkoły”, propagował w pracy nad rzemiosłem pianisty przede wszystkim rozwijanie umiejętności technicznych. Również Czerny koncentrował się głównie na



Emile Desmaysons, Teodor Leszetycki, litografia

ruchliwości, wyrównaniu pracy wszystkich palców oraz na jednakowym sposobie wydobywania dźwięku każdym palcem. Jak ma się ta wielowarstwowa i innowacyjna wypowiedź ucznia Czernego do konwencji jego czasów? Jak doszło do tego, że Leszetycki, spadkobierca „starej szkoły”, obrał drogę łączenia gry na fortepianie z wydobywaniem pięknego dźwięku? Czyż *credo* Leszetyckiego nie narzuca skojarzenia z niezwykle istotnym określeniem muzycznym *bel canto*, prowadzącym prosto do największego orędownika tego sposobu wykonawczego, Fryderyka Chopina?

W rzeczywistości pewne kluczowe w życiu Leszetyckiego wydarzenia bezsprzecznie połączyły go ze światem dźwiękowym i poetyką muzyki Chopina. W okresie nauki u Czernego Leszetycki przyjaźnił się z Karlem Filtschem, utalentowanym uczniem Chopina, zmarłym w wieku piętnastu lat. Ten młody pianista, uznany za cudowne dziecko, uważany był za następcę swojego mistrza. Nawet Liszt, wyznawca innych wartości estetycznych niż Chopin, powiedział: „Gdy ten malec zacznie podróżować, ja zamknę budę!”⁴. Filtsch, który niezwykle cenił Chopina, wywarł duży wpływ na rozwój muzyczny Leszetyc-

kiego. Dzięki Filtschowi Leszetycki zapoznał się z estetyką muzyki Chopina oraz jego pedagogiką, tak odmienną od popularnej szkoły Czernego. Anette Hullah, autorka książki o Leszetyckim⁵, przekonuje, że Czerny nie cenił zbyt wiele Chopina jako kompozytora i pianisty, że rzadko pracował nad jego utworami. Hullah cytuje wypowiedź Leszetyckiego na temat interpretacji utworów Chopina przez Filtscha. Poza niewielką dozą afektów gra jego, pełna poetyki, bardzo się Leszetyckiemu podobała. Leszetycki jednak nie był jeszcze w pełni gotów przyjąć nowatorskiej wizji artystycznej Chopina. Dźwiękowe światy Leszetyckiego i Filtscha bardzo się z początku różniły. Mimo to Leszetycki musiał być obdarzony wyjątkowym talentem i wrażliwością muzyczną, ponieważ – w odróżnieniu od Czernego i wbrew tendencjom swojej epoki – zrozumiał z czasem nowy styl muzyki Chopina. Nie bez powodu ofiarował Filtschowi Leszetyckiemu manuskrypt *Impromptu* Chopina. Filtsch musiał być przekonany, że ta drogocenna pamiątka po mistrzu trafiła do osoby najbardziej tego godnej.

Około roku 1844 Leszetycki poznał pianistę i kompozytora Juliusza Schulhoffa, który przyjaźnił się z Chopinem i pozostawał w orbicie poglądów artystycznych autora mazurków i polonezów. Hullah twierdzi, że znajomość ta miała dla Leszetyckiego wielkie znaczenie. Schulhoff był dla niego w jeszcze większym stopniu niż Filtsch odkrywcą chopinowskiej idei „śpiewania na fortepianie”. Poznanie Schulhoffa było dla Leszetyckiego punktem zwrotnym w pracy pianistycznej, oznaczało nowy etap jego artystycznej drogi, rozpoczętej wielomiesięcznym milczeniem estradowym i intensywną pracą nad osiągnięciem śpiewnego dźwięku – chopinowskiego *bel canto*. Leszetycki poznał także innego utalentowanego ucznia Chopina – Karola Mikulego, który przekazał mu istotne wskazówki dotyczące interpretacji *Nokturnu Des-dur* op. 27 Chopina, pochodzące od samego mistrza. Do dziś uwagi te, naniesione na partyturę

utworu wydaną przez Leszetyckiego, znajdują się w posiadaniu jego rodziny. Istnieje także nagranie owego *Nokturnu* w wykonaniu Leszetyckiego, zarejestrowane na rolkach Welte Mignon.

Przywołane doświadczenia i spotkania Leszetyckiego, owocujące odkryciem przez niego nowych jakości dźwiękowych, przewyższanie żelaznych reguł starej szkoły, mających na celu osiągnięcie jedynie biegłości technicznej, mają związek z Chopinem. W duchu odziedziczonych po Chopinie wartości Leszetycki wykształcił plejadę wielkich artystów, wśród nich Ignacego Jana Paderewskiego. Niech temat ten będzie pomostem łączącym rok Chopina z rokiem Paderewskiego. Podjęcie tych rozważań zainspirowane zostało działaniami Towarzystwa Muzycznego im. Teodora Leszetyckiego w Warszawie, jak również dokumentami związanymi z Leszetyckim, będącymi własnością pani Margret Tautschnig, jego prawnuczki. Za ich udostępnienie serdecznie dziękujemy.



Justyna Maria Etsuko Piękoś – pianistka, pedagog, absolwentka Robert Schumann Hochschule für Musik w Düsseldorfie (pianistka oraz pedagogika fortepianowa). Aktualnie odbywa pianistyczne studia podyplomowe Konzertexamen pod kierunkiem prof. Wiesława Piękosia. Od dzieciństwa występuje w wielu miastach Europy jako pianistka, skrzypaczka, altowiolistka, kameralistka i kompozytorka. W latach 2007–2009 prowadziła klasę pianistyczną w Miejskim Konserwatorium Muzycznym im. Clary Schumann w Düsseldorfie. Od 2009 roku wykłada na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie.

Piotr Kędziński – pianista i teoretyk muzyki, absolwent Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie oraz Hochschule für Musik Köln w Kolonii (Kammermusikexamen – współczesna muzyka kameralna). W latach 2002–2004 był stypendystą DAAD. Piotr Kędziński jest asystentem w Katedrze Teorii Muzyki Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie, gdzie prowadzi zajęcia dydaktyczne w zakresie fortepianu oraz teorii muzyki. W latach 2006–2008 odbył studia doktoranckie w warszawskiej uczelni. Jego zainteresowania zawodowe skupiają się wokół muzyki XIX wieku oraz muzyki współczesnej.

Małgorzata Waszak

FRYDERYK CHOPIN DWA WIEKI FASCYNACJI

Centralnym punktem obchodów Roku Chopinowskiego w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie była Międzynarodowa Konferencja Naukowo-Artystyczna *Fryderyk Chopin (1810-1849) – dwa wieki fascynacji*, która odbyła się w dniach 22-24 lutego 2010 roku. Autorem koncepcji programowej konferencji był kierownik Katedry Teorii Muzyki UMFC prof. dr hab. Wojciech Nowik.

Do udziału w debacie naukowej i towarzyszących jej warsztatach muzycznych zaproszeni zostali wybitni badacze spuścizny naszego kompozytora, a także znakomici artyści i pedagodzy z kraju i zagranicy. Przedmiotem refleksji było dzieło Chopina – jak ujął to w otwierającym konferencję referacie Mieczysław Tomaszewski – „u progu nowego wieku odczytywane na nowo”.





Koncert z cyklu *Fryderyk Chopin – Dzieła wszystkie*:
Ewa Półożka – fortepian, Orkiestra Symfoniczna UMFC,
dyr. Mirosław Jacek Błaszczuk. Fot. Tadeusz Fidecki

Prezentowane referaty zamykały się w kilku grupach tematycznych. Pierwsza związana była z chopinowskim tekstem muzycznym. Wystąpienie Haliny Goldberg (Bloomington) dotyczyło *Chopinowskich inskrypcji albumowych jako tekstów muzycznych*, Jeremiusz Glensk zapoznał zaś zebranych z *Unikatowymi edycjami utworów Chopina w prywatnej kolekcji Ewy i Jeremiusza Glensków*. Redaktor Naczelny Wydania Narodowego Dzieł Fryderyka Chopina, prof. Jan Ekier wygłosił referat zatytułowany *Próba odnalezienia pokrewieństwa między utworem Chopina zwanym „Żydkiem” a opusowanymi jego mazurkami*.

Następna grupa referatów dotyczyła interpretacji naukowej i artystycznej dzieł Fryderyka Chopina. Paul Badura-Skoda (Wiedeń) zaprezentował wykład *Chopinowskie rubato. Wieczna tajemnica*. Wystąpienie było bogato ilustrowane nagraniami wybitnych pianistów oraz przykładami prezentowanymi „na żywo” przez samego referenta. Janina Tatarska z Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu przedstawiła referat: *Etiudy Fryderyka Chopina. Idea różnorodności w jedności*. Ukazując dwa cykle *Etiud* jako swoiste *opus magnum* autorka próbowała znaleźć odpowiedź na pytanie o istotę dzieła muzycznego – jego jedność i indywidualność. Hartmuth Kinzler (Osnabrück) poddawał analizie *Warianty transponowanych i powtarzanych struktur muzycznych w utworach Chopina*, Yves Henry (Paryż) poświęcił zaś swój referat *Dziełu Chopina w per-*

spektywie estetyki brzmienia fortepianów Pleyela lat 40. XIX wieku. Wojciech Nowik, odwołując się do nokturnowej twórczości Chopina, przedstawił ideę *Chopinowskiej poetyki nocy*. Katarzyna Szymańska-Stułka (UMFC) mówiła o *Chopinowskich „espaces imaginaires” – przestrzeniach muzycznej wyobraźni*, wyznaczając kilka symbolicznych ujęć owych przestrzeni (m.in. przestrzeń natury, przestrzeń malarską, poetycką przestrzeń słów i znaczeń).

Kolejna grupa referatów ukazywała dzieło i postać Chopina na tle epoki, odtwarzała atmosferę czasów kompozytora, odkrywała inspiracje twórcze. Wystąpienie Helmuta Loosa (Lipsk) *Chopin i Schumann raz jeszcze*, rzuciło światło na wzajemne relacje dwóch wielkich twórców romantycznych. Piotr Kędziński (UMFC) mówił *O nurcie muzyki salonowej Fryderyka Chopina w kontekście Klavierstück*. Referat Jana Stęszewskiego poświęcony był *Symbolicznemu sensowi wypowiedzi muzycznej Chopina na tle romantycznej estetyki i folklorizmu*. Bohdan Pocięj w referacie *Przedziwny fenomen polskość. Uwagi o „pierwiastku narodowym” w muzyce i osobowości Chopina* wskazał na trzy możliwe ujęcia problemu polskości u naszego wielkiego kompozytora: ujęcie historyczne i genetyczne, ujęcie stylistyczne oraz ujęcie symbolistyczne. Jagna Dankowska (UMFC) w wystąpieniu *Przybyszewski o Chopinie* nawiązała do odczytu, jaki wygłosił Stanisław Przybyszewski 1 czerwca 1910 roku w Filharmonii Lwowskiej oraz do jego licznych publikacji poświęconych Chopinowi.

Otwarcie Międzynarodowej Konferencji Naukowo-Artystycznej *Fryderyk Chopin (1810-1849) – dwa wieki fascynacji*: Prof. dr Luba Kijanowska ze Lwowa (pierwsza z lewej) przekazuje pierwodruk sześciu utworów fortepianowych Karola Mikulego na ręce Rektora UMFC prof. Stanisława Moryto. Obok (od lewej) stoją: prof. dr hab. Wojciech Nowik i prof. dr hab. Jan Stęszewski.
Fot. Tadeusz Fidecki





Prof. Paul Badura-Skoda. Fot. Tomasz Rudzki



Prof. Lidia Kozubek. Fot. Tomasz Rudzki

Kolejny ważki problem poruszony przez referentów to bogate tradycje chopinowskiej pianistyki. Lidia Kozubek próbowała odpowiedzieć na pytanie *Jak kształtowała się chopinowska tradycja na przestrzeni XIX i XX wieku*. Maria Szraiber (UMFC) mówiła o *Sztuce Aleksandra Michałowskiego w tradycji chopinowskiej*. Ogromna spuścizna pedagogiczna Michałowskiego sprawiła, iż ze wszelkich miar zasłużył on na miano ojca polskiej szkoły pianistycznej. Jan Kadłubiski wygłosił referat zatytułowany *Śladami Chopina. W poszukiwaniu idealnej drogi pianisty*.

Wielu interesujących informacji na temat recepcji dzieł Chopina poza obszarem kraju dostarczyły wystąpienia gości zza naszej wschodniej granicy. Luba Kijanowska (Lwów) przybliżyła *Lwowskie chopiniana w kontekście rozwoju historycznego*. Elena Markowa z Odessy (*Chopin i polski znak kultury Odessy*) prześledziła obecność Chopina w szeroko rozumianej kulturze miasta, Olga Dadionowa (Mińsk) wskazała zaś na ogromne wpływy naszego kompozytora obecne w muzyce słowiańskiej (*Fryderyk Chopin w muzycznej historii Białorusi*).

Recepcji dzieł Fryderyka Chopina w dziewiętnastowiecznym Wrocławiu poświęcony był referat Marii Zduniak, Magdalena Dziadek (Poznań) przedstawiła *Ewolucję polskiej myśli krytyczno-muzycznej o Chopinie w XIX wieku (do 1914 r.)*, Walentyna Węgrzyn-Klisowska (UMFC) dotarła zaś do *Teatralnych wizerunków Chopina ze zbiorów Biblioteki Zakładu Ossolińskich we Wrocławiu*.





Fot. Szymon Tomisia



Konferencję zamknęły referaty ukazujące muzykę Chopina jako źródło inspiracji twórczych w czasach nam współczesnych. Anna Nowak (Bydgoszcz) poświęciła swe wystąpienie *Recepcji stylu Chopina w polskich mazurkach fortepianowych XX wieku*, Maciej Ziółkowski (UMFC) poszukiwał zaś *Inspiracji chopinowskich w twórczości fortepianowej Kazimierza Serockiego*.

Debatom naukowym towarzyszyły warsztaty muzyczne prowadzone przez światowej klasy pedagogów chopinistów: 22 lutego odbyło się spotkanie z Paulem Badurą-Skodą (temat *W poszukiwaniu prawdziwego chopinowskiego dźwięku – ze szczególnym uwypukleniem pedalizacji*), 23 lutego Urszula Kryger i Katarzyna Jankowska-Borzykowska zapoznały słuchaczy ze zmianami wprowadzonymi do Wydania Narodowego *Pieśni Fryderyka Chopina*. Wzbogaceniu refleksji naukowych służyć miała również prezentowana w foyer Sali Koncertowej im. Fryderyka Chopina wystawa *Fryderyk Chopin. Od rękopisu do wydawcy i wykonawcy*. Autorką jej koncepcji i scenariusza była Zofia Olszewska-Bajera. Dla wszystkich gości zorganizowano przejazd po Warszawie *Szlakiem Chopina*, mający przybliżyć miejsca związane z warszawskim okresem życia kompozytora.

Godnym uświetnieniem i jednocześnie zamknięciem konferencji stał się koncert symfoniczny z cyklu *Fryderyk Chopin – Dzieła wszystkie*, na którym wykonano: *Wariacje B-dur op. 2 nt. Là ci darem la mano* z opery *Don Giovanni* Mozarta, *Fantazję A-dur na tematy polskie op. 13*, *Rondo a là Krakowiak op. 14* oraz *Andante spianato* i *Wielki Polonez Es-dur op. 22*. Wzięli w nim udział wybitni pianiści: Ewa Pobłocka, Elżbieta Karaś-Krasztel i Andrzej Stefański. Artystom towarzyszyła Orkiestra Symfoniczna UMFC pod batutą Mirosława Jacka Błaszczyka.

Ogromne zainteresowanie zarówno samą konferencją, jak i towarzyszącymi jej imprezami świadczy o tym, iż postać i dzieło Fryderyka Chopina stanowią niewyczerpane źródło inspiracji artystycznych i naukowych.

Małgorzata Waszak – teoretyk muzyki, pedagog. W obszarze jej zainteresowań badawczych znajduje się m.in. muzyka współczesna. W 2006 roku uzyskała stopień doktora nauk humanistycznych w zakresie teorii muzyki na podstawie pracy o problemach sonorystyki w polskim XX-wiecznym kwartecie smyczkowym. Obecnie jest adiunktem na Wydziale Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina.

KSIĘŻNICZKA Z MORSKIEJ PIANY CZYLI ARTYSTYCZNE I ARYSTOKRATYCZNE KOLIGACJE HELENY MODRZEJEWSKIEJ

Stulecie śmierci Heleny Modrzejewskiej (zm. 8 IV 1909) stało się dla historyków teatru okazją do podjęcia nowych studiów nad jej życiem i twórczością. Zorganizowano wystawy poświęcone wielkiej aktorce, poddano edycji nieznanne jeszcze rękopisy. Przyglądano się Modrzejewskiej jako niezwyklej osobowości oraz ambasadorowi polskości. Na marginesie tych studiów może warto przyrzeć się także jej związkom rodzinnym.

Najstynniejsza z polskich aktorek przyszła na świat jako Helena Jadwiga Misel (12 X 1909)¹. Jej matką była Józefa z Miselów Bendowa (1803-1887). I niewiele więcej wiadomo o antenatach artystki. Może to, że matka Józefy była z domu Goltz, jej pierwszy mąż (dziadek Modrzejewskiej) miał na nazwisko Misel, a drugi z mężów Brykner.

Matka i rodzeństwo

Zanim Józefa Misel wydała na świat Helenę, wyszła za mąż za ponad trzydzieści lat starszego kupca, Szymona Bendę. Był on już wówczas wdowcem z czwórką dzieci, z których każde było starsze od jego nowej żony². Ale i z Józefą doczekał się Benda sześciu synów – przyrodnich braci Modrzejewskiej. Trzech z nich zmarło w dzieciństwie³. Z pozostałej trójki Feliks i Józef zostali aktorami, a Szymon – muzykiem.

Feliks Benda (1833-1875) był w swoim czasie jednym ze słynniejszych artystów teatru krakowskiego, na którego scenie ostatni raz wystąpił w 1875 roku. Zastąpił jako Gustaw w *Ślubach panieńskich* i Papkin w *Zemście*. Ceniono go także w rolach ludowych (Kuba w *Łobzowianach* Władysława Ludwika Anczyca). Jego żona, Weronika z Zagórskich (ur. 1836), też była aktorką⁴. Daty jej śmierci póki co nie znamy. Jak dotąd uznawano, że musiała żyć jeszcze w 1906 roku, jako że prowadziła wówczas korespondencję z Modrzejewską. Okazuje się jednak, że istnieją także listy z lat 1913–1914, pisane do Weroniki przez jej córkę, Felicję⁵.

1

Archiwum Państwowe w Krakowie. Akta stanu cywilnego wyznania rzymskokatolickiego parafii Wszystkich Świętych w Krakowie, księga urodzeń z 1840 r., sygn. M 1581, s. 104, poz. 240; Akta stanu cywilnego wyznania rzymskokatolickiego parafii świętej Anny w Krakowie, księga małżeństw z lat 1853-1872, sygn. USC św. Anny M-87, s. 144-145, poz. 9.

2

Dzieci Szymona Bendy z jego pierwszego małżeństwa z Katarzyną Małodzińską: Marianna, Salomea, Adam i Norbert.

3

Szymon, Andrzej i Stanisław.

4

Z kolei jej siostra Emilia z Zagórskich Żeromska była tancerką związaną z Warszawskimi Teatrami Rządowymi. Potem pracowała jako pedagog w warszawskiej szkole baletowej. Zameżna z ziemianinem Henrykiem Żeromskim, urodziła Wandę, która także została tancerką i aktorką. Jej mężem był aktor Kazimierz Lesiewicz.

5

Por. M. Chudzikowska, P. Kencki, „Na dwóch półkulach wiata Wielbionej Artystce”. Kolekcja pamiątek i dokumentów po Modrzejewskiej w zbiorach Muzeum Teatralnego w Warszawie, „Pamiętnik Teatralny” 2009 z. 384, s. 377.



Michał Elwiro Andriolli, portret Heleny Modrzejewskiej w roli Julii, 1881, ze zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi

Mniej znanym aktorem był Józef (ur. 1827), występujący głównie w teatrach prowincjonalnych. Zdarzało mu się wszakże występować i w Warszawie, tyle że w teatrzykach ogródkowych. Do jego lepszych kreacji należała podobno tytułowa rola w *Panu Geldhabie* czy rola Wojewody w *Mazepie*. Pierwszą żoną Józefa Bendy była cioteczna siostra jego matki, Rozalia z Goltzów, primo voto Czupczyńska. Jakkolwiek więc ożenił się ze swoją ciotką, to wyjaśnijmy, że tylko kilka lat starszą. Drugą jego żoną była Marianna z Ginterów, aktorka prowincjonalna.

Trzeci z Bendów artystów, Szymon (1830–1899), nosił imię po ojcu i był muzykiem. Kształcił się w Wiedniu. Z teatrem współpracował jako dyrygent przy zespołach teatralnych prowadzonych przez jego braci. Przez jakiś czas prowadził własny instytut muzyczny.

Modrzejewska przyszła na świat w kilka lat po tym, jak jej matka została wdową po panu Bendzie. Jakichś czas po narodzinach córki wdowa związała się z nieco młodszym od niej Michałem Opidem, żonatym wówczas z Anną Krzyszkiewiczówną i mającym z tego małżeństwa dwoje dzieci⁶. Kolejnej dwójki doczekał się Opid właśnie z matką Modrzejewskiej. Jedną z ich córek była Józefa Michalina⁷, w przyszłości żona aktora i suflera Walerego Tomaszewicza. Sama zresztą też była aktorką, grającą do 1880 roku. W 1865 występowała w trupie swych braci, Feliksa i Józefa Bendów, potem pracowała w zespołach krakowskim i lwowskim. Do jej kreacji należała między innymi rola Basi w *Krakowiakach* i *Góralach*.

Kuzynki i bratankowie

Helena Modrzejewska miała także dwie kuzynki będące aktorkami. Były one z Modrzejewską spokrewnione poprzez wspólną parę pradziadków. Pierwsza z kuzynek, Emilia Bauman, poślubiła Władysława Terenkoczego, aktora, a w sezonach 1875/77 dyrektora teatru w Poznaniu. Emilia była od 1867 związana z teatrem krakowskim, w sezonie 1874/75 grała we Lwowie, a w kolejnych dwóch sezonach u męża w Poznaniu. Nader urodziwa, świetnie odtwarzała role lirycznych amantek, jak i młodych chłopców.

Jej siostra, Wilhelmina Bauman, wyszła za mąż za Karola Stanuchowskiego, ale na scenie używała panińskiego nazwiska. Mąż jej był śpiewakiem operetkowym (tenorem). Sama zaś Wilhelmina, która debiutowała na początku lat siedemdziesiątych XIX wieku, została w 1887 zaangażowana do zespołu farsy Warszawskich Teatrów Rządowych i występowała w Warszawie aż do 1921, w którym to roku zmarła.

Felicja z Bendów Modrzejewska, córka Feliksa i Weroniki, była nie tylko bratanicą, ale także synową Modrzejewskiej, jako że wyszła za mąż za jej syna (a swego ciotecznego brata), Rudolfa.

Jej przyrodną siostrą była panińska córka Weroniki, adoptowana zresztą przez Feliksa, Henryka Bendówna. Została ona potem żoną słynnego Bolesława Ładnowskiego, jednego z gwiazdorów sceny krakowskiej i warszawskiej, notabene na scenach tych wielokrotnego partnera Heleny. Henryka Ładnowska



Józefa Bendowa

także była aktorką. Najpierw związana ze scenami galicyjskimi, od 1881 należała już do Warszawskich Teatrów Rządowych. Zagrała między innymi Amelię w *Mazepie* i Ofelię w *Hamlecie*.

Bratankiem Modrzejewskiej (synem muzyka Szymona i Ksawery z Sikorskich) był Władysław Teodor Benda, uznany w Stanach Zjednoczonych ilustrator, plakacista, ale co najważniejsze – twórca oryginalnych masek, wykorzystywanych w spektaklach teatralnych i filmach⁸.

Ojciec

Kto był ojcem Heleny Modrzejewskiej – nie wiadomo. Książki Józefa Szczublewskiego rozpowszechniły hipotezę, że miał nim być książę Sanguszko. W jednej z publikacji autor umieścił nieprawdopodobną informację, jakoby ojcem Modrzejewskiej był książę Eustachy⁹. Pomysł to nie do przyjęcia, jako że Eustachy-dziadek liczył sobie w roku narodzin artystki lat siedemdziesiąt dwa, a Eustachy-wnuk narodził się dwa lata po Modrzejewskiej. W nowszych książkach autor proponuje osobę księcia Władysława Sanguszki, syna jednego z Eustachych, a ojca drugiego¹⁰. Niestety nie podaje źródła, na którego podstawie przyjął tę hipotezę. Być może były nim pamiętniki barona Kazimierza Chłędowskiego.



Szymon Benda

„Matka Heleny miała przed laty skromną kawiarnię koło Dominikanów w Krakowie, kawiarnię, w której najczęściej bywało studentów. Starsza młodzież chodziła tam nie tyle dla kawy, ile dla kawiarki, wysokiej, pogodnej, o miłym uśmiechu i nadzwyczaj pięknych rysów kobiety, a w szczególnych u niej łaskach był przez jakiś czas ks. Władysław Sanguszko z Gumnisk. Stało się więc, że pan Benda, mąż kawiarki, miał, o ile pamiętam – troje dzieci, dwoje starszych, syna i córkę, późniejszą Tomasiewiczową, z własnej zasługi, drugą córkę zaś Helenę z łaski księcia Władysława”¹¹.

Jak widać, we wspomnieniach Chłędowskiego pojawiły się nieścisłości. Spośród braci Bendów wymieniony został tylko jeden. Nazwisko Tomasiewiczowej zostało przekręcone, a w dodatku Chłędowski podał nieprawdziwą informację, jakoby była córką Szymona Bendy. Nieco dalej mowa o tym, że przywoływany tu syn Szymona Bendy został aktorem. Chodziło zatem Chłędowskiemu o Feliksa, ale nazywał go Stanisławem. Biorąc pod uwagę te nieści-

8
Por. M. Szydłowska, *Władysław Teodor Benda – twórca masek teatralnych*, „Pamiętnik Teatralny” 2007, z. 1-2, s. 69-88.

9
J. Szczublewski, *Helena Modrzejewska*, Warszawa 1959, s. 6.

10
Idem, *Modrzejewska. życie w odświeżeniu*, Warszawa 2009, s. 9.

11
K. Chłędowski, *Pamiętniki*, Wrocław 1951, t. I, s. 80.

słości, nie bardzo chce się wierzyć w prawdopodobieństwo rewelacji Chłędowskiego o pochodzeniu Heleny. Nierzetelność informacji może wskazywać, że mamy do czynienia z romantyczną plotką. Co ciekawe, fakt rzekomego pochodzenia od księcia Sanguszki nie był znany potomkom Modrzejewskiej – jej wnuczka poznała ten domysł dopiero po wydaniu pamiętników Chłędowskiego¹². Oczywiście za hipotezą pamiętnikarza przemawiałoby podobieństwo Modrzejewskiej do córki Władysława Sanguszki, księżniczki Heleny (ur. 1836). Trudno też nie pamiętać o wrodzonej „rasowości” artystki, świetnie grającej rolę rozmaitych arystokratek i z powodu swej natury nazywanej już w dzieciństwie „księżniczką z morskiej piany”¹³. Gdyby Helena Modrzejewska rzeczywiście okazała się nieślubną córką księcia Sanguszki, to byłaby potomkinią takich rodów jak książęta Czartoryscy i Jabłonowscy czy hrabiowie Potoccy i Rybińscy, że cofniemy się zaledwie do niedalekich przodków jej domniemanego ojca. Jedną z jej prababek byłaby Marianna z Kątskich Potocka, teatromanka i autorka przekładów dwóch komedii Molière’a na język polski. Z kolei jednym z najdosłajniejszych jej przodków byłby sam wielki książę Giedymin, od którego pochodzą zarówno Sanguskowie, jak Czartoryscy.

12

List Marii Stuart Pattison do Haliny Rapackiej, [1952], rękopis, Muzeum Teatralne w Warszawie, sygn. D. 539 III.

13

H. Modrzejewska, *Memories and impressions*, New York, The MacMillan Company, 1910, s. 16: „Princess of the Sea Foam”.

14

Jego żoną była Katarzyna de Rautenberg Klińska.

15

Zimajer po rozstaniu z Modrzejewską ożenił się z Adolfką z Wadekich, słynną Zimajerką, gwiazdą operetki. Miał z nią córkę Helenę, także aktorkę, żonę aktora Wincentego Rapackiego-syna. Aktorką wreszcie była Halina Rapacka, jedno z ich trójki dzieci.



Feliks Benda

Potomkowie

Sama Modrzejewska miała dwoje dzieci, których ojcem był Gustaw Zimajer (Sinmayer). Jakkolwiek był już żonaty¹⁴, nie przeszkodziło mu to w związaniu się z młodzieńką Modrzejewską¹⁵. Helena i jej przyjaciel przyjęli wspólny pseudonim Modrzejewscy. Ich córeczka Maria zmarła w wieku trzech lat (1865), Rudolf (Ralph Modjeski), słynny amerykański konstruktor mostów, dożył dojrzałego wieku (1861-1940). Jak już wspomniałem, ożenił się z Felcją Bendówną, swoją wujeczną siostrą. Dziećmi Rudolfa byli: Felix, Mary Stuart nazywana Marylką oraz Charles. Zarówno Felix, jak i Marylka, która wyszła za mąż za profesora Sidneya Pattisona, pozostawili po sobie potomstwo, od którego wywodzą się współcześni, zamieszkali w Ameryce potomkowie Heleny Modrzejewskiej. Dodajmy, że artystce dane było dożyć narodzin prawnuka Felixa (ur. 1909), który imię otrzymał po swoim ojcu.



Weronika Bendowa

Mąż

12 września 1868 roku Helena Misel zwana Modrzejewską wyszła za mąż za Karola Bodzentę Chłapowskiego herbu Dryja, który potem w czasie pobytu w Stanach Zjednoczonych posługiwał się nazwiskiem Bozenta. Małżonkowie Chłapowscy chętnie też używali nieprzystługującego im tytułu hrabiowskiego, co za granicą wynikało zapewne ze względów marketingowych. W Polsce jednak uzurpacja tytułu prowokowała żarty. W dziewiętnastowiecznej Warszawie złośliwie powtarzano sobie rymowanąkę:

Czyż nie śmiesz blichtr hrabiowski?
 Iksie, Gopło prędzej rzeką,
 Niźli hrabią pan Chłapowski!¹⁶

Często powtarzające się miana, Count Bozenta czy Countess Modjeska, oraz błędy w publikacjach utrwaliły w powszechnej świadomości wyobrażenie o hrabiowskim tytule Chłapowskich. Tymczasem z całego rodu Chłapowskich tytułem arystokratycznym została obdarzona tylko jedna linia. Otóż generał Dezydery Chłapowski otrzymał od Napoleona godność barona z prawem primogenitury (a więc dziedziczenia tytułu jedynie przez najstarszego potomka). Oprócz tego Napoleon udostępnił herb barona Chłapowskiego. Używany przez jego linię herb Dryja miał od tego czasu zawierać dewizę *Bonum adipisce* (Ku dobremu dążyć).



Teonia z książąt Woronieckich Chłapowska

Karol Chłapowski oczywiście nie miał prawa do tytułu baronowskiego. Nie tylko nie był najstarszym synem Dezyderego, ale w ogóle nie był jego potomkiem. Wbrew temu, co podano w niektórych publikacjach¹⁷, nie był też jego bratankiem. Ojciec Karola, Stanisław, to bardzo daleki krewny Dezyderego. Żyjący w siedemnastym wieku Kazimierz Chłapowski (zm. 1701) był ich wspólnym prapradziadkiem.

Matką Karola Chłapowskiego była Henrietta z Morawskich. Przez nią skuzynowany był z profesorem Kazimierzem Morawskim, który między innymi przekładał na polski Sofoklesa. Z kolei dziadkowie Karo-

16

Cytat za: J. Szczublewski, *Teatr Wielki w Warszawie 1833-1993*, Warszawa 1993, s. 311.

17

Łob. *Polski Słownik Biograficzny*, t. I, Kraków 1937, s. 304.

la ze strony matki to Józef Ignacy i Paulina z hrabiów Łubieńskich. Nie będąc więc hrabią, mąż Modrzejewskiej przynajmniej po swojej babce był potomkiem takich rodów jak Bielińscy, Szembekowie, hrabiowie Łubieńscy, czy... księżęta Sanguszkowie. Co szczególnie interesujące, prababką Karola Chłapowskiego była Tekla z Bielińskich Łubieńska, dramatopisarka, której klasycystyczne tragedie wystawiano w Teatrze Narodowym na początku XIX wieku.

Podobnie jak Modrzejewska, tak i jej mąż miał liczne rodzeństwo. Część jego braci i siostr skolidowała się z rodzinami arystokratycznymi. Żoną Franciszka Chłapowskiego (lekarza i społecznika) była jego kuzynka, hrabianka Maria Łubieńska (też prawnuczka dramatopisarki Tekli), żoną Józefa Chłapowskiego (nowoczesnego ziemianina i patrona kółek włościańskich) – księżniczka Teofila Woroniecka, zaś mężem Anny Chłapowskiej... Kazimierz Chłapowski, jeden z synów barona Dezyderego. Potomkowie tejże Anny weszli w koligacje między innymi z hrabiami Krasickimi i Łubieńskimi (znów potomkami dramatopisarki Tekli).



Księżniczka Helena Sangusko



Karol Chłapowski

Helena z Miselów Chłapowska, inaczej Modrzejewska, Madame Modjeska czy Countess Bozenta, wywodziła się ze środowiska mieszczańskiego, ale spokrewniona była z ludźmi obdarzonymi talentami artystycznymi. Jej pochodzenie z nieprawego łoża, nieformalny związek i nieślubne dzieci z Zimajerem z pewnością utrudniały jej zdobycie pozycji społecznej, do jakiej aspirowała. Dzięki swemu talentowi i wytrwałej pracy osiągnęła szczyty sztuki aktorskiej. Dzięki małżeństwu z Karolem Chłapowskim weszła w sfery ziemiańsko-arystokratyczne.

Patryk Kencki – doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Zakładzie Historii i Teorii Teatru w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Sekretarz redakcji „Pamiętnika Teatralnego”. Wykładowca Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Sekretarz Polskiego Towarzystwa Historyków Teatru.

WYSTAWY CZY FELCZY BRZY

OD IDEI DO OBIEKTU

24 lutego 2010 roku w Salonie Akademii – galerii ASP w Warszawie odbył się wernisaż wystawy *Od idei do obiektu. Od obiektu do produktu*. Był to wernisaż szczególny, na którym spotkały się trzy środowiska: projektanci, artyści i ludzie związani z ASP, przedstawiciele społeczności żydowskiej w Polsce oraz przedstawiciele organizacji pozarządowych. Co sprawiło, że w jednym czasie i w jednym miejscu spotkały się te trzy grupy? Prezentowany na wystawie projekt *Od idei do obiektu. Od obiektu do produktu* nosił podtytuł: *Projekt międzynarodowy, społeczny, rynkowy*. Te trzy hasła powinny być odpowiedzią. Prezentowane na wystawie prace były zaprojektowane i wykonane z myślą o Fundacji Rozwoju Przedsiębiorczości Społecznej „Być Razem” z Cieszyna, a właściwie dla utworzonego przez

fundację Centrum Edukacji Socjalnej, w którym podopieczni tej organizacji pracują w warsztatach aktywizujących osoby bezrobotne i dotknięte wykluczeniem społecznym. Dotychczas w warsztatach CES wykonywane były półprodukty lub produkty pod marką zleceniodawców. Spotkanie przedstawicieli Wydziału Wzornictwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie z przedstawicielami fundacji zaowocowało pomysłem zaprojektowania dedykowanych temu miejscu produktów, uwzględniających jego uwarunkowania technologiczne i sprzedawanych następnie pod stworzoną dla miejsca i produktów własną marką. Adresat i cel projektu pozwalały więc nazwać go społecznym. Do jego realizacji zaproponowaliśmy formułę międzynarodowych warsztatów, w których wzięliby udział studenci z Polski i Izraela, pod kierunkiem wykładowców z obu krajów. Zaproponowaliśmy współpracę Wydziałowi Wzornictwa Politechniki w Holon pod Tel Awiwem, a przede wszystkim doświadczonemu wykładowcy z tej uczelni, profesorowi Gadowi Charnemu. Ponieważ idea projektu zbiegła się w czasie z Rokiem Polskim w Izraelu, udało się uzyskać wsparcie Instytutu Adama Mickiewicza. Nie bez znaczenia była



Wystawa *Od idei do obiektu – od obiektu do produktu*, Śląski Zamek Sztuki i Przedsiębiorczości w Cieszynie

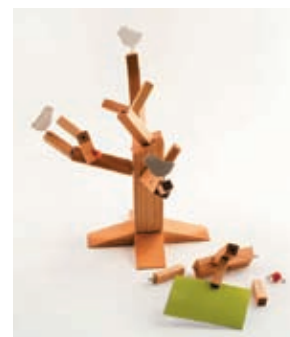
organizacyjna i finansowa pomoc rektora i Wydziału Wzornictwa. W rezultacie w kwietniu 2009 roku przyleciała do Polski grupa dziesięciorga studentów z Izraela wraz z wykładowcą. Do aspektu społecznego projektu chcieliśmy dodać aspekt międzynarodowy. Zależało nam na przełamaniu stereotypów utrwalanych przez wycieczki z Izraela do Polski, organizowane szlakiem Zagłady, i z Polski do Izraela, zainteresowane przede wszystkim szlakiem biblijnym. Wiedzieliśmy, że najlepszym sposobem będzie spotkanie i wspólna praca młodych ludzi z obu krajów.



Marcin Ebert, *Piggy bank*



Paweł Kowalski, *Wine stand*



Urszula Mas, *Rosnące drzewko*



Marta Gruchała, Monika Dominiak, *Playing with tradition*



Jan Buczek, Klaudyna Krysiak, *Podstawka/tacka*

Na początek pokazaliśmy gościom Warszawę i Kazimierz nad Wisłą. Następnie pojechaliśmy do domu plenerowego ASP w Dłużewie, w którym do studentów izraelskich dołączyła dwunastoosobowa grupa studentów z Wydziału Wzornictwa. Uczestnicy warsztatów podzieleni zostali na dziesięć dwuosobowych, międzynarodowych zespołów. Rozpoczęła się faza pracy koncepcyjnej, uzupełniona serią prezentacji prowadzonych przez wykładowców Wydziałów Wzornictwa z Holon i Warszawy, Gada Charnego, Michała Stefanowskiego i Józefa Mrozka. Po jej zakończeniu pracę kontynuowano w Warszawie, na Wydziale Wzornictwa ASP. W rezultacie, w wyniku tygodniowych działań powstało dziesięć obiecujących pomysłów, które po rozwinięciu i dopracowaniu mogłyby stać się produktami. Studenci z Izraela

wrócili do Holon i od tego momentu członkowie poszczególnych zespołów niezależnie rozwijali wspólnie wygenerowane pomysły. Efekty tej pracy zostały zaprezentowane na zakończenie roku akademickiego w Warszawie i w Holon.

Jakość prac przekonała Instytut Adama Mickiewicza do kontynuowania projektu. Dzięki dalszemu wsparciu opracowano plan jego promocji. Zawierał on przygotowanie wizerunku projektu, koncepcji wystawy i systemu wystawienniczego, katalogu, strony internetowej, materiałów prasowych oraz innych elementów. Ale nie tylko Instytut Adama Mickiewicza przyjął z zadowoleniem wyniki projektu. Jego adresat, czyli Fundacja „Być Razem”, uznała, że zaproponowane obiekty odpowiadają ich ocze-

kiwaniami i wybrała kilka z nich do produkcji. Ponieważ zbliżały się święta Bożego Narodzenia na pierwszy ogień poszła choinka, która po rozłożeniu zmienia się w zestaw trzech lichtarzy. Projekt autorstwa Agnieszki Wiczuk i Orana Bertelsena łączy tradycję świec bożonarodzeniowych i żydowską tradycję związaną ze świętem Chanuka. W grudniu 2009 roku w Holon, na pierwszej wspólnej wystawie prezentującej wszystkie wykonane w ramach projektu prace, prototypy choinki-świecznika zastąpił gotowy produkt. Wystawa w Holon, choć niewielka, wzbudziła duże zainteresowanie mediów i publiczności. Artykuły o niej ukazały się w większości najważniejszych izraelskich pism i w portalach internetowych, a państwowa telewizja zrealizowała program o naszych warsztatach. Otwarcie wystawy towarzyszyła konferencja o wzornictwie w Polsce i w Izraelu, która okazała się również udanym wydarzeniem. Główna aula politechniki w Holon była wypełniona do ostatniego miejsca, a wśród gości honorowych znaleźli się byli przewodniczący Knesetu i byli ambasador Izraela w Polsce, Szewach Weiss, oraz Burmistrz Holon Motti Sasson. Po konferencji i wernisażu wystawy polscy studenci i wykładowcy mieli możliwość zwiedzenia kilku miejsc w Izraelu. Wizyta pozwoliła na bliskie, osobiste spojrzenie na ten kraj i na ludzi, których przy okazji projektu dobrze poznaliśmy.

Kolejnym wydarzeniem była wystawa w Śląskim Zamku Sztuki i Przedsiębiorczości w Cieszynie – miejscu, w którym wszystko się zaczęło i w którym działa Fundacja „Być Razem”. Wystawa należała do najważniejszych wydarzeń towarzyszących obchodom piątej rocznicy powstania Śląskiego Zamku, regionalnego centrum designu. Tutaj pracujący w fundacji bezrobotni i bezdomni po raz pierwszy mogli sami zobaczyć zaprojektowane obiekty. Byliśmy bardzo ciekawi ich reakcji. Oglądali je z dużym zaciekawieniem, od razu zastanawiając się nad szczegółami technicznymi i produkcyjnymi. To właśnie z Cieszyna wystawa przyjechała do Warszawy i pokazana została w Salonie Akademii – galerii warszawskiej ASP. Chyba najważniejszym efektem tego pokazu jest duże zainteresowanie znaczących organizacji pozarządowych, realizujących obecnie ogólnopolski program aktywizacji ośrodków podobnych do fundacji „Być Razem”. Nasz projekt wpisuje się doskonale w filozofię programu i jest ogromna szansa, że za jego przykładem pójdą podobne działania.

Jeśli tak się stanie, projekt otrzyma dodatkowe wsparcie finansowe i organizacyjne, co da mu znacznie większą szansę odniesienia rzeczywistego sukcesu rynkowego. Studenci pracujący nad opracowaniem wizerunku produktów oferowanych przez Centrum Edukacji Socjalnej zaproponowali dla nich nazwę „Dobre Rzeczy”. Dobre, bo dobrze zaprojektowane, dobrze wykonane i pozwalające kupującym je ludziom zrobić coś dobrego. Istotne jest jednak, żeby motywem ich zakupu była przede wszystkim jakość i chęć posiadania, a nie ilość. Cel charytatywny jest w tym przypadku drugoplanowy.



Warsztaty Wydziału Wzornictwa ASP w Warszawie





Otwarcie wystawy w Salonie Akademii

Mówimy tutaj o przełamywaniu kilku stereotypów: stereotypu polsko-żydowskiego, który udało się przewyciężyć poprzez osobiste kontakty, pracę, zabawę i wzajemne odwiedziny w obu krajach. Młodzi ludzie z Polski i z Izraela mogli się przekonać jak bardzo są do siebie podobni, jak wiele ich łączy i jak różne doświadczenia mogą wzbogacić efekty wspólnej pracy; stereotypu dotyczącego działalności charytatywnej, która może być oparta na zupełnie innych zasadach. Jeśli otrzymają odpowiednie wsparcie ludzie zagrożeni wykluczeniem społecznym, mogą być aktywni i twórczo wpływać na zmianę swojego losu. Stereotypu dotyczącego działalności akademickiej, która, poza dydaktyką, może mieć bezpośredni wpływ na otaczający świat. Znając cel warsztatów, studenci z obu krajów pracowali z niezwykłym zaangażowaniem. I wreszcie stereotypu dotyczącego projektowania jako takiego. Design kojarzony jest najczęściej z drogimi, udziwnionymi przedmiotami, przemijającą szybko modą i powierzchowną stylizacją. W tym przypadku design służył dobremu celowi i wszystko, co się w związku z projektem *Od idei do obiektu. Od obiektu do produktu* wydarzyło, miało głęboki, wymierny sens.

Mamy nadzieję, że niedługo kolejne przedmioty wyprodukowane przez Centrum Edukacji Socjalnej ujrzą światło dzienne i że uda się z sukcesem wprowadzić je na rynek. Dobrym sygnałem jest decyzja władz Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie o zamówieniu partii zaprojektowanych przez Marcina Eberta skarbonek-świnek. To zamówienie sprawi, że po choince, świnki będą drugim przedmiotem wdrożonym do seryjnej produkcji. Istotnym wsparciem dla działalności Centrum Edukacji Socjalnej może być Centrum Designu Społecznego, które, jeśli zostanie utworzone przy Śląskim Zamku Sztuki i Przedsiębiorczości w Cieszynie, będzie kolejnym wymiernym efektem naszego projektu. Mam też nadzieję, że uda się projekt pokazać w innych miejscach w kraju i za granicą, żeby jak najwięcej osób mogło poznać ideę, która mu towarzyszyła. Najbliższe planowane miejsce prezentacji to DMY International Design Festival w Berlinie. Planowane są kolejne wydarzenia, ale na ich ujawnienie jeszcze za wcześnie. Niewykluczone, że warsztaty doczekają się następnej edycji, z innym partnerem zagranicznym. Byłoby dobrze, gdyby to się udało, bo projekt powinien się rozwijać, a wernisaż wystawy, który zazwyczaj jest zakończeniem pracy twórczej, w tym przypadku powinien zapoczątkować dalsze działania.



Michał Stefanowski – profesor ASP, kierownik Katedry Projektowania na Wydziale Wzornictwa ASP w Warszawie. Autor projektów produktów, mebli, małej architektury, opakowań, grafiki użytkowej i wnętrz, współautor projektów Miejskiego Systemu Informacji w Warszawie, Systemu Informacji dla Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego. Laureat konkursów krajowych i zagranicznych. Prezes Stowarzyszenia Projektantów Form Przemysłowych, członek zarządu Bureau of European Design Associations.

Rosnące w ostatnich latach zainteresowanie designem powoduje, że coraz częściej pojawiają się pytania o jego miejsce nie tylko w kulturze, ale także w przemyśle, w ekonomii, w stosunkach społecznych czy w kształtowaniu stylu życia. Z kolei stałe powiększanie się obszaru oddziaływania wzornictwa domaga się co jakiś czas nowego zdefiniowania tej dyscypliny i określenia jej celów. Warto też zastanowić się, czy design nadal jest jedną ze sztuk pięknych, do czego aspirował u swych początków.

1

Świadczy o tym choćby fakt, że praktycznie do każdego wyrobu, od makaronu po komputer, dołączana jest instrukcja obsługi, zawierająca tekst i rysunki instruktażowe.

2

W Polsce wydana pod tytułem *Pionierzy współczesności*, WAiF, Warszawa 1978.

3

J. M. Woodham, *Twentieth-Century Design*, Oxford University Press, Oxford–New York 1997, s. 7.

DESIGN

Józef A. Mrozek

CZY

Wydaje się, że w powszechnym wyobrażeniu wzornictwo przemysłowe nadal uważane jest za sztukę lub przynajmniej zalicza się je do obszaru wizualnej kultury artystycznej (przy czym często utożsamiane jest tylko z tym obszarem). Przekonanie to ukształtowane zostało przez wiele czynników. Najważniejszym z nich jest zapewne ten, że proces projektowania bywa zwykle postrzegany wyłącz-

nie jako estetyzacja wyrobów użytkowych. Nasz pierwszy kontakt z przedmiotem odbywa się za pośrednictwem wzroku, zmysłu dla nas najważniejszego, a uzyskany wówczas komunikat wizualny często ma wpływ na ostateczną ocenę produktu. Komunikat ten, poza warstwą estetyczną, zawiera wprawdzie informacje o innych jego cechach, takich jak użyteczność czy technologia produkcji, ale wcale nie muszą one być rozpoznawalne na pierwszy rzut oka. Wady zastosowanych materiałów i technologii ujawniają się niejednokrotnie dopiero po pewnym czasie, a jeśli chodzi o posługiwanie się konkretnym przedmiotem, to sam komunikat wizualny zwykle nie wystarcza.¹ Tak więc forma produktu odbierana jest przede wszystkim w kategoriach estetyki i utożsamiana z pełnym zakresem pracy odpowiedzialnego za nią projektanta. Prowadzi to do dalszego, również często mylnego wniosku, że ów projektant, twórca pięknych form, jest – podobnie jak malarz czy rzeźbiarz – artystą, tyle że współpracującym z przemysłem.

SZTUKĄ?

JEST

Takie rozumienie zawodu projektanta i uprawianej przez niego dyscypliny jednoznacznie sytuuje wzornictwo i designera w świecie sztuki, choć przecież dzisiaj nie stawia się już przed nią zadania tworzenia obiektów pięknych. Cel ten – niegdyś oczywisty – zakwestionowany został już na początku XX wieku przez artystów związanych z nowymi kierunkami, takimi jak kubizm, fowizm czy ekspresjonizm. Sztuka współczesna nie zawsze odpowiada dziś na potrzebę piękna. Niekiedy przypisuje się wręcz tę potrzebę odbiorcom niewyrobionym, podatnym na kicz. Sama obecność piękna w jakimś przedmiocie nie wystarcza więc dzisiaj, aby jednoznacznie umiejscowić go w kręgu dzieł sztuki. Nieco inaczej wygląda sprawa z wzornictwem. Tutaj estetyka produktu jest nadal uznawana za sprawę zasadniczą, co jednak nie wyklucza innych zadań, jakie stawiane są przed tą dyscypliną.

Tradycja łącząca wzornictwo ze światem sztuki nie jest jednak związana wyłącznie z potocznym postrzeganiem obu dziedzin jako zjawisk ocenianych tylko na podstawie zmysłu wzroku. Jeszcze w drugiej połowie XX wieku podstawowy kanon prac poświęconych dziejom designu stworzony został właśnie przez historyków sztuki, oni też pisali zwykle recenzje z wystaw wzornictwa, kształtując świadomość tej części społeczeństwa, która w ogóle poddawała formę produktów przemysłowych jakiejś refleksji. Jednak warsztat historyka sztuki nie pozwala na pełną analizę i ocenę wyrobu przemysłowego. Stawiane przezeń pytania dotyczą przede wszystkim okoliczności i warunków powstawania dzieła, a nie społecznego czy ekonomicznego kontekstu, w jakim funkcjonują produkty. Zbyt często na pierwszy plan wysuwają się wówczas problemy kreacji artystycznej, formy czy stylu, kosztem innych celów stawianych przed wzornictwem. Charakterystyczna jest opinia, jaką wyraził o słynnej książce Nikolausa Pevsnera *Pioneers of Modern Design*² współczesny historyk wzornictwa Jonathan M. Woodham: „Od czasów pierwszego wydania *Pioneers*... ponad sześćdziesiąt lat temu, główny obszar zainteresowania historii designu jako pola studiów akademickich przesunął się z tak (niegdyś) oczywistego nacisku na artystyczną twórczość sławnych indywidualności w stronę oceny szerszego społecznego, ekonomicznego, politycznego i technologicznego klimatu, w którym wzornictwo powstało i zostało zastosowane”³. Ten szerszy cywilizacyjny kontekst jest co prawda od około trzydziestu lat uwzględniany, jednak oddziaływanie

interpretacji powstałych na gruncie historii sztuki jest nadal bardzo silne, szczególnie wśród czytelników popularnych opracowań i albumów. W środowiskach naukowych coraz bardziej ugruntowuje się jednak opinia, że historia designu nie jest częścią historii sztuki, lecz historii cywilizacji.

Kolejnym czynnikiem, który zdaje się wskazywać na przynależność designu do świata sztuki jest występujące często (a w Polsce powszechnie) zjawisko kształcenia projektantów w akademiach sztuk pięknych. Jest to wynik trwającej od przełomu XIX i XX wieku ewolucji, zapoczątkowanej popularną wówczas ideą zrównania sztuk pięknych i użytkowych. Mimo iż przez sztukę użytkową rozumiano raczej rzemiosło artystyczne niż design, tradycją stało się powoływanie wydziałów wzornictwa właśnie przy szkołach artystycznych. Na ogół wyglądało to w ten sposób, że design pojawiał się jako pewna specjalizacja (katedra bądź pracownia) na wydziale sztuk użytkowych lub architektury wnętrz, aby następnie uzyskać wyższy status odrębnego wydziału. Ponieważ cały ten proces przebiegał w organizacyjnych ramach szkolnictwa artystycznego, kandydaci na te wydziały są na ogół przekonani, że po ukończeniu studiów będą artystami. Przekonanie to wykracza poza środowisko studenckie i kształtuje nadal ważną część opinii o profesji designera oraz o uprawianej przez niego dyscyplinie i to pomimo iż najczęściej korygowane jest przez praktykę zawodową oraz zderzenie z realiami produkcji i rynku.

Zatem czy design jest, czy nie jest sztuką? Niestety, nie ma jednoznacznej odpowiedzi na to pytanie. Nawet biorąc pod uwagę istotne różnice występujące pomiędzy sztuką a wzornictwem, nie możemy designerowi odmówić prawa do artystycznej kreacji. Zresztą najbardziej zależy to od samej intencji projektanta i jeśli potrafi on za pośrednictwem przemysłowego produktu przekazać komunikat porównywalny pod względem bogactwa znaczeń i przeżyć z dziełem sztuki, to nie należy mu tego odmawiać.

Zdarza się również, że przedmiot użytkowy projektu nie jest dziełem artysty, który traktuje przedmiot jako środek wyrażenia idei, wychodzących daleko poza problemy jego funkcjonowania. Czasem jednak produkt przemysłowy bywa uznawany za wielkie dzieło przez samego odbiorcę, nawet jeśli designer nie miał takiej intencji. Umberto Eco, pytany, czy uważa wzornictwo za sztukę, odparł: „Absolutnie. Wystarczy wspomnieć legendarny esej Rolanda Barthesa o »boskim« Citroenie DS. Bywają samochody piękniejsze od wielu obrazów wiszących w galeriach i muzeach⁴. W podobnym duchu wypowiadali się też inni wybitni badacze i twórcy, wśród nich słynny historyk sztuki Erwin Panofsky, który napisał esej o ideowych poprzednikach chłodnicy Rolls Royce’a, czy futurysta Filippo Tommaso Marinetti, gdy głosił wyższość samochodu wyścigowego nad posągami Nike z Samotraki. Jednak we wszystkich tych przypadkach przyrównanie designu do sztuki opierało się tylko na warstwie estetycznej, której, jak wiadomo, nikt wzornictwu nie odmawia. Inaczej stawia sprawę designer i filozof Janusz Krupiński, który pisze: „Przez wielu słowo »sztuka« wciąż bywa używane w tym starym, bezpretensjonalnym znaczeniu: umiejętności, kunsztu. Toteż jeśli ktoś określa robotę designera mianem sztuki, nie musi to wcale oznaczać, że przypisuje jej »artystyczny« charakter. Z drugiej jednak strony, design może być nazwany »sztuką« nie przypadkowo, właśnie po to, aby podkreślić szczególnie charakter umiejętności designera, który sprawia, że jego postępowanie i dokonanie jest bliższe dokonaniu artysty niż na przykład inżyniera⁵».

Wzornictwo – projektowanie – design

Przekonanie, że wzornictwo – podobnie jak sztuki piękne – podejmuje przede wszystkim zadania formalne, potwierdzają określenia przyjęte niegdyś w wielu językach, a obecnie wypierane coraz częściej przez angielski termin *design*. Tak, na przykład, w języku niemieckim określa się projektowanie słowem *Gestaltung* (lub *Formgestaltung*), co oznacza kształtowanie lub kształtowanie formy. W Szwecji, która bardzo dużo wniosła do współczesnego wzornictwa, używa się słowa *formgivning* – nadawanie formy. We Francji odpowiednikami tego pojęcia są: *esthétique industrielle* – estetyka przemysłowa oraz *stylique* – stylizacja. Termin stylizacja (*styling*) pojawia się również w latach trzydziestych w Stanach Zjednoczonych obok używanego już wówczas słowa *design*, z którym jednak nie jest tożsamy. W Polsce posługujemy się dwoma pojęciami: szerszym – projektowanie oraz węższym – wzornictwo, który to termin, odnoszący się do projektowania przemysłowego, pojawia się dopiero pod koniec lat czterdziestych w pismach Wandy Telakowskiej. Termin ten, choć przyjęty u nas powszechnie, w niektórych profesjonalnych środowiskach zetknął się też ze sprzeciwem, właśnie z powodu zbyt bezpośredniego odniesienia do estetyzacji produktów przemysłowych. Janusz Krupiński pisze: „Profesorowie krakowscy, założyciele wydziału »Form Przemysłowych«, programowo unikali określenia uprawianej przez siebie dyscypliny mianem »wzornictwa«. Między innymi dlatego, aby

uniknąć skojarzeń z plastyką. Ich zdaniem, kategorie, takie jak »wzór«, »wzorek«, a może nawet »deseń«, pobrzmiewające w słowie »wzornictwo« [...] rozmiągają się z istotą »form przemysłowych«⁶.

Coraz częściej jednak w poszczególnych krajach lokalne określenia są wypierane lub uzupełniane przez angielski termin *design*. Pochodzi on od włoskiego słowa *disegno* (szkic, projekt, wzór), a w Anglii pojawił się w XVIII wieku, w czasach rewolucji przemysłowej, która, wraz z podziałem pracy, wymusiła również powołanie nowego zawodu – projektanta (*designera*). Dzisiejsza kariera tego pojęcia ma jednak przede wszystkim związek z rozpowszechnieniem się języka angielskiego, który w naszym zglobalizowanym świecie stał się podstawowym językiem komunikacji. Ponadto ten wypierający pojęcia lokalne termin nie zawiera bezpośrednich skojarzeń ze sztukami pięknymi, co lepiej odpowiada celom, jakie się dzisiaj stawia przed designem. Co więcej, pozwala on na tworzenie pojęć pochodnych, w miarę jak rozszerza się obszar tego, co obecnie uchodzi za wartość zaprojektowania. Mówimy więc dziś o takich zjawiskach jak *interior design*, *environmental design*, *graphic design*, *fashion design* itp. Termin ten jest również używany w odniesieniu do przestrzeni wirtualnej oraz usług, które coraz częściej traktowane są jak produkty i jako takie wymagają zaprojektowania. Produktem jest więc dziś kredyt bankowy, wycieczka oferowana przez biuro podróży czy polisa ubezpieczeniowa. Tym bardziej dotyczy to tych wyrobów przemysłowych, których sens istnienia zawiera się tylko w połączeniu z usługą, jak na przykład telefony komórkowe czy elektroniczne książki. Pojęcie *product design* staje się określeniem na tyle szerokim, że zaczyna obejmować wszystkie dziedziny, w których pojawia się zapotrzebowanie na projekt. Jako takie przybiera też cechy marki, zwłaszcza wtedy, gdy służy promocji lub reklamie.⁷ W tym kontekście termin *design* służy też dowartościowaniu produktu, do którego można go przypisać.

Obszar oddziaływania

To, co obserwujemy w okresie ostatnich dwustu lat, to stale powiększający się obszar oddziaływania designu. Początkowo widziano w nim tylko rodzaj bufora pomiędzy techniką (którą w XIX wieku odbierano często jako wrogą zarówno wobec natury, jak kultury) a człowiekiem. Odnosiło się to zwłaszcza do jego bezpośredniego otoczenia, w które wkro-

4

Cyt. za: J. Krupiński. *Wzornictwo/Design. Studium idei*, Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1998. s. 25.

5

Ibidem, s. 29.

6

Ibidem, s. 15.

7

Autor tego tekstu zetknął się w Stanach Zjednoczonych Ameryki ze sloganem reklamowym: „This gas is designed for your engine!“. W zdaniu tym słowo *design* nie odnosi się jednak do formy produktu, lecz do jego składu chemicznego.

czyła rewolucja przemysłowa. Zainteresowaniem projektantów cieszył się wówczas prawie wyłącznie dom i jego wyposażenie oraz niektóre obszary przestrzeni publicznej. Wzornictwo miało stworzyć z prywatnego domu nostalgiczny azyl z epoki przedindustrialnej. Design polegał wówczas na nakładaniu stylowej dekoracji na produkowane masowo przedmioty, aby upodobnić je do wyrobów artystycznych rzemiosła. Określano to jako „sztukę zastosowaną do przemysłu“. Postawa taka była powszechna w wieku XIX i wielokrotnie przejawiała się też w następnym stuleciu.

Stopniowo zaczęto dostrzegać potrzebę właściwego projektowania wyrobów przemysłowych również dla środowiska pracy, życia publicznego i opieki społecznej. Także przemysł domagał się wzorów dostosowanych do wymogów masowej produkcji. W ten sposób obok mebli, tkanin, ceramiki czy szkła w obszarze zainteresowania projektantów znalazło się oświetlenie, elektryczny sprzęt gospodarstwa domowego, transport publiczny czy wyposażenie biur i szpitali. Obok zagadnień estetycznych pojawiły się problemy właściwego opracowania funkcji produktu oraz dobrania dlań odpowiedniej technologii. Wzornictwo przemysłowe przestało być już tylko stylową dekoracją nakładaną na przedmiot. Zaczęto je traktować jako „kształtowanie formy produktu“. Taka postawa pojawiła się w kręgu założonej w roku 1907 organizacji Der Deutsche Werkbund. Wówczas też ustalono takie relacje przemysłu z designerami, które prowadziły do respektowania przez nich wymagań technologicznych, standardów i norm. W kręgu Werkbundu wypracowano również model współpracy,

w którym projektant zatrudniony był na etacie w danej firmie i pracował wyłącznie dla niej. Pierwszym, który w roku 1908 objął takie stanowisko, był niemiecki architekt Peter Behrens. Został on naczelnym designerem w firmie AEG.⁸

W kręgu słynnej szkoły projektowania, jaką był Bauhaus (1919-1933), początkowo bardzo silnie łączono sztukę z wzornictwem, jednak pod koniec lat dwudziestych, po przeniesieniu uczelni z Weimaru do Dessau, te relacje się zmieniły. Wymogi stawiane przez użytkowników spowodowały, że ważniejsza niż „sztuka” okazała się „funkcja”. „Forma wynika z funkcji” – głosili projektanci związani z międzywojenną awangardą. Według tej koncepcji idealne opracowanie funkcjonalnych cech produktu prowadziło w sposób konieczny i wystarczający do jego najlepszej formy. Taką postawę poparli również wówczas przedstawiciele nauk społecznych, którzy zwracali uwagę na niskie koszty wytwarzania pozbawionych dekoracji przedmiotów, co miało pozwolić na lepsze zaspokajanie potrzeb ludzi o niskich dochodach. Na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych funkcjonalizm rozpowszechnił się w wielu krajach i otrzymał nazwę „stylu międzynarodowego”, ale już w drugiej połowie tej dekady bezpośredni wpływ funkcji na formę został zakwestionowany, i to przynajmniej z dwóch różnych pozycji.

8

Ten model współpracy projektantów z przemysłem został później określony jako *in house design* i był typowy raczej dla Europy (a po II wojnie światowej również Japonii) niż dla Stanów Zjednoczonych, gdzie od lat trzydziestych dominował model designera-konsultanta, pracującego niezależnie i przyjmującego zlecenia od wielu firm.

9

Arthur J. Pulos, *American Design Ethic. A History of Industrial Design*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1983, s. 167.

10

Vittorio Gregotti, *Italian Design, 1945-1971* [w:] *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*, Museum of Modern Art, New York 1972, s. 322.

11

V. Papanek, *Design for the Real World: Human Ecology and Social Change*, Bantam Books, New York 1971, s. 14.

12

Wielu badaczy podkreśla, że współczesny kapitalizm jest w stanie zamienić w towar i sprzedać prawie wszystko, w tym również atak na system społeczny, który reprezentuje. Rewolucja, bunt czy anarchia, a nawet terroryzm, nie są tu wyjątkiem. W Nowym Jorku, w miejscu gdzie stały wieże World Trade Center, można kupić gadzety związane z zamachem z 11 września 2001 roku.

W krajach skandynawskich, gdzie wzornictwo było ważnym czynnikiem budowania narodowej tożsamości, pojawiło się przekonanie, że „zarówno forma, jak i funkcja, zdeterminowane są przez kulturę”. Skandynawowie zaakceptowali wprawdzie funkcjonalizm, ale bardzo szybko nadali mu własny, regionalny charakter, zastępując, tam gdzie to było możliwe, nowoczesne materiały tradycyjnymi. Kierunek ten wpłynął zwłaszcza na projektowanie wnętrz, mebli i w ogóle wyposażenia domu, obejmując też przestrzenie publiczne. Po II wojnie światowej ten model wzornictwa znalazł uznanie na całym świecie, do czego w dużej mierze przyczyniła się IKEA.

Drugą odpowiedzią na skrajny funkcjonalizm był kształtujący się w warunkach Wielkiego Kryzysu design amerykański, który przyjął założenie, że „formę określa rynek”. Na decyzje projektantów zaczęły wpływać badania marketingowe, lecz z drugiej strony design zaczął też kształtować smak odbiorców. W Europie zarzucano wprawdzie Amerykanom, że ulegają presji konsumentów, ale tak naprawdę to właśnie w Stanach Zjednoczonych wypracowane zostały zasady nowoczesnego wzornictwa, które uczyniły zeń sprawne narzędzie o charakterze ekonomicznym. O tych zasadach historyk designu Arthur J. Pulos pisze: „System ten wymaga, aby projektant przemysłowy był odpowiedzialny za trzy jego wymiary: produkcję, dystrybucję i konsumpcję. Żaden z tych elementów nie może istnieć w amerykańskim systemie ekonomicznym bez uwzględnienia pozostałych”⁹. Jak widać, nie ma tu odniesienia do sztuki. Już w latach trzydziestych w Stanach Zjednoczonych dostrzeżono, że design ma wpływ na walkę z recesją, a po drugiej wojnie świadomie wykorzystano go do kształtowania popytu w powstającym społeczeństwie konsumpcyjnym.

W latach czterdziestych i pięćdziesiątych, zwłaszcza po przyjęciu Planu Marshalla, amerykański design dotarł do Europy. Wziął udział w procesie powojennej rekonstrukcji, będąc zarówno inspiracją, jak wyzwaniem dla projektantów, ale też kładąc podwaliny pod europejski model społeczeństwa konsumpcyjnego. „Pokój i narodowe wyzwolenie – pisał włoski architekt i designer Vittorio Gregotti – przyniósł, wraz z amerykańską inwazją [...], nie tylko gumę do żucia, mleko w proszku i Coca-Colę, ale przede wszystkim ideę »komfortu« i mechanizacji domu. Narodził się mit lodówki wraz z innymi elektrycznymi urządzeniami gospodarstwa domowego...”¹⁰. Ale już dziesięć lat po wojnie amerykańizacja życia zaczęła wywoływać sprzeciw licznych środowisk, w tym związanych z wzornictwem.

W drugiej połowie lat pięćdziesiątych pod wpływem pop-artu, kierunku w sztuce, który wyrastał z kultury masowej, a jednocześnie traktował ją ironicznie, pojawił się tak zwany *pop-design*. Początkowo odwoływał się on przede wszystkim do nowej grupy konsumentów, którą stanowiła młodzież. Projektowane w kręgu *pop-designu* przedmioty były często niepoważnymi gadżetami, epatującymi ekstrawagancką formą, ostrymi barwami i zaskakującymi skojarzeniami. Pojawiło się też określenie *design for fun*. Ale w latach sześćdziesiątych, gdy okazało się, że za tą niepoważną subkulturą idą ogromne pieniądze, sprawa stała się poważna. Po raz pierwszy młodzież wpłynęła na styl życia średniej generacji i *pop-design* pojawił się również w produktach adresowanych do tej grupy wiekowej.

Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w kręgu projektantów związanych z tak zwaną kontrkulturą ironiczny stosunek do konsumpcjonizmu zmienił się w otwartą krytykę. Nurt określany jako *Radical Design* zaatakował podporządkowanie wzornictwa regułom gry wolnego rynku, podkreślając, że zamiast zaspokajać ludzkie potrzeby, projektanci je stymulują. Amerykański designer Victor Papanek, w wydanej w roku 1971 książce *Design for the Real World*, pisał: „Są profesje bardziej szkodliwe niż wzornictwo przemysłowe, ale najwyżej kilka z nich i być może tylko jedna profesja jest bardziej fałszywa. Projektowanie reklam przekonujących ludzi, by kupowali rzeczy, których nie potrzebują, za pieniądze, których nie mają, po to, aby wyrzucić wrażenie na innych, których to nic nie obchodzi – to dzisiaj dziedzina chyba najbardziej oszukańcza. Wzornictwo przemysłowe, przez preparowanie tych tandetnych idiotyzmów obnoszonych na sprzedaż przez twórców reklam, stoi zaraz na drugim miejscu”¹¹. *Radical Design* wprowadził wprawdzie do debaty na temat wzornictwa akcenty społeczne oraz problemy ekologii i etyki zawodowej, jednak powstające w jego kręgu przedmioty były w większym stopniu manifestami wyrażającymi bunt wobec rzeczywistości niż zwykłymi, użytkowymi produktami.

Utopijność tej postawy znalazła wkrótce potwierdzenie. W latach 80. radykalne wzornictwo ponownie podjęło zadania o charakterze artystycznym, ale szybko przerodziło się w kolejną stylistykę (która otrzymała modną etykietkę – *postmodernizm*) i od razu stało się atrakcyjnym towarem¹². Z kolejnymi postmodernistycznymi nurtami w designie mamy do czynienia do dzisiaj. Przyjmują one takie określenia, jak np. *archetypalizm*, *dekonstruktywizm*, *neo-modernizm* czy *etno-design* i koncentrują się przede wszystkim na atrakcyjnej formie produktu.

W połowie lat pięćdziesiątych zupełnie inną niż *pop-design* odpowiedź na amerykański konsumpcjonizm dał „naukowy operacjonalizm”. Kierunek ten wypracowany został w działającej w latach 1954-1968 Wyższej Szkole Wzornictwa (Hochschule für Gestaltung) w Ulm. Zwolennicy naukowego operacjonalizmu przyjęli, że projektowanie jest

procesem polegającym na podejmowaniu racjonalnie uzasadnionych decyzji, mających na celu rozwiązywanie problemów związanych z wytwarzaniem i użytkowaniem masowo produkowanych wyrobów. W procesie tym wsparciem dla designera powinny być nauki ścisłe, społeczne, przyrodnicze i humanistyczne. Sztuka, ze swym subiektywizmem i intuicjonizmem, straciła swój szczególny status. Zastąpić ją miała estetyka, czyli nauka o pięknie. Celem działania projektanta miało być dobro użytkownika, a nie tylko zysk producenta. Produkty powinny się projektować tak, aby służyły człowiekowi jak najdłużej i aby ich forma nie była odbierana jako przestarzała po roku czy dwóch, jak to miało miejsce w designie amerykańskim (*planned obsolescence*). Projektant nie powinien zabiegać o status „gwiazdy”, lecz pracować w interdyscyplinarnym zespole, który umożliwi właściwe rozwiązanie wszystkich problemów.

Jak to ma miejsce we wszystkich idealnych zamierzeniach, również i w Ulm nie osiągnięto wszystkich założonych celów, a część z tych, które udało się zrealizować, obróciła się przeciwko ich autorom. Tak na przykład oszczędny, „naukowy” styl wielu wyrobów projektowanych w HfG (zwłaszcza AGD i elektroniki) stał się rynkowym „hitem” wbrew całej antykapitalistycznej retoryce głoszonej przez tę szkołę¹³. Natomiast to, co okazało się trwałą wartością, to racjonalizm w podejściu do designu oraz związane z nim nowatorskie metody kształcenia projektantów.

Jeszcze w czasie działalności HfG (a także po jej rozwiązaniu w 1968 roku) postawa naukowego operacjonalizmu spotkała się z akceptacją wielu projektantów, zwłaszcza tych, którzy chcieli widzieć w designie raczej profesję niż dyscyplinę artystyczną. Szczególne uznanie zyskała w Japonii, zarówno ze względu na minimalistyczną stylistykę, jak i podporządkowanie ambicji designera interesom zbiorowości (firmy, społeczeństwa). Ale również i w innych krajach doświadczenia szkoły z Ulm znalazły zastosowanie zarówno w edukacji, jak praktyce designerskiej. Wszędzie jednak próbowano dostosować je do lokalnych warunków, tradycji i sytuacji ekonomicznej¹⁴. Na ogół starano się też przywrócić, jako istotną rolę sztuki, a w każdym razie przedstawić design jako działalność twórczą, a nie tylko „naukę stosowaną”.

Ten nurt wzornictwa, określane czasem terminem *real design*, od lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku podlega stałej ewolucji, reagując na najnowsze zdobycze technologii, trendy w światowej kulturze, gospodarce i polityce, przemiany społeczne i demograficzne oraz niektóre idee, takie jak ochrona środowiska, tożsamość etniczna i regionalna czy poprawność polityczna. Współczesny *real design* odnosi się nie tylko do samego produktu (materialnego bądź wirtualnego), ale zajmuje się też projektowaniem procesów (np. *design management*) oraz zachowań użytkowników.

Cele współczesnego designu

Przedstawiony wyżej zarys historii pola designu ukazuje stałe poszerzanie zakresu jego oddziaływania, od nakładanej na produkt „artystycznej” dekoracji po kompleksowe projektowanie produktu, uwzględniające pełen kontekst jego funkcjonowania. Zadania, jakie są dzisiaj przed nim stawiane, wymagają od projektanta wychodzenia daleko poza obszar świata sztuki, który niegdyś wystarczał do uprawiania tego zawodu. Wiele projektów wymaga pracy w zespołach interdyscyplinarnych lub przynajmniej konsultowania ich ze specjalistami z innych dziedzin. Jednak niektóre zadania niebezpiecznie zbliżają pracę designera do projektowania inżynierskiego, przy nadal wyraźnie rozróżnianym zakresie wiedzy, metodologii, a także, *last but not least*, odpowiedzialności obu zawodów. Warto więc, jak sądzę, pokusić się o sformułowanie definicji współczesnego designu, zdając sobie oczywiście sprawę z tego, iż odnosić się ona będzie do sytuacji „tu i teraz”. Oto moja propozycja:

Design jest działalnością twórczą mającą na celu kompleksowe rozwiązywanie problemów estetycznych, funkcjonalnych, społecznych, technologicznych, marketingowych, obyczajowych, ekologicznych i semantycznych, związanych z wytwarzaniem, dystrybucją, użytkowaniem i utylizacją produktów przemysłowych wraz z towarzyszącą im sferą usług, procesów, informacji i reklamy.

13

Najlepszym przykładem jest ścisła współpraca HfG z firmą Braun, która dzięki wzornictwu bardzo umocniła swoją pozycję na rynku.

14

Na przykład w PRL uznano model ulmowski za najbardziej pasujący do gospodarki socjalistycznej, ponieważ, przynajmniej w założeniach, miał się on nie poddawać dyktatowi rynku.

Oto dwa przykłady takich definicji:
 „Estetyka przemysłowa jest sztuką, która stawia sobie za cel adaptację naszego przemysłowego świata do człowieka, do jego potrzeb i do jego głębokich aspiracji” (H.Vienot, 1964).
 „Design jest tym, co pojawia się, gdy sztuka spotyka przemysł, gdy ludzie zaczynają podejmować decyzje o tym, jak powinny wyglądać masowo produkowane produkty” (S. Bayley, 1982).
 Nietrudno zauważyć, że definicje te nie odzwierciedlają dzisiejszego stanu wzornictwa.

J. Krupiński, *op. cit.*, s. 29.

G. Julier, *The Culture of Design*, SAGE Publications, London 2000.

ki użytkowej”. Obecnie jednak sytuacja jest inna, i to nie tylko ze względu na ewolucję samego designu, lecz – może nawet w większym stopniu – na zmiany, jakie w XX wieku nastąpiły w obszarze sztuk pięknych. Od czasów renesansu aż do secesji zasady odnoszące się do działań artystycznych nie odbiegały zbyt od tych, które rządziły wytwarzaniem wyrobów użytkowych. Sztukę charakteryzowało: działanie według reguł, poszukiwanie piękna, odtwarzanie rzeczywistości (*mimesis*), odpowiadanie na pytania (np. o religię, władzę, byt), dążenie do technicznej doskonałości, a także użyteczność, wyrażająca się w realizacji programów ideowych oraz dekorowaniu przestrzeni prywatnych i publicznych. Dzisiaj od artystów oczekuje się raczej przełamania reguł, a nadawanie dziełom cech piękna nie jest już koniecznością, podobnie jak nie jest nią odtwarzanie rzeczywistości. Sztuka nie odpowiada już na pytania, lecz raczej sama je stawia przed odbiorcą, nie unikając często przy tym prowokacji. Techniczna doskonałość też nie jest warunkiem *sine qua non*, a niektórzy teoretycy twierdzą wręcz, że tym, co wyróżnia sztukę od innych ludzkich działań, jest jej programowa nie-użyteczność.

Jak widać, design bliższy jest raczej dawnemu rozumieniu sztuki niż dzisiejszemu. Ale i on przecież zmieniał swe cele w trakcie dwustu ostatnich lat. Dzisiaj do najważniejszych zadań stawianych przed wzornictwem należą: przystosowanie produktu do funkcji, które ma spełniać (w pełnym kontekście cywilizacyjnym), zaprojektowanie jego formy, dostosowanie do wymagań rynku, uwzględnienie tożsamości kulturowej użytkowników, zastosowanie rozwiązań innowacyjnych i realizacja celów społecznych. Cele te rzadko traktowane są jako pojedyncze zadania. Forma produktu ma związek ze wszystkimi innymi celami. Innowacyjność lub tożsamość kulturowa mogą wiązać się zarówno z wymaganiami rynku, jak z celami społecznymi. Jednak czynnikiem nadrzędnym, który różni pracę designera od działalności innych ludzi rozwiązujących te same problemy, jest estetyka. Ma ona na celu nadanie cech piękna projektowanym przedmiotom i tworzy rodzaj „wartości dodanej”, towarzyszącej wszystkim stawianym przed designem zadaniom. Dążenie do uzyskania tej wartości estetycznej ma charakter twórczy, który zbliża (a czasem utożsamia) pracę projektanta z działalnością artysty. Janusz Krupiński pisze: „W ten sposób podkreślona zostaje pewna irracjonalność decyzji designera. Istotna treść jego projektów nie ma za sobą żadnych racji – a jeśli nawet jakieś racje za nią stoją, to same nie dają się wskazać – a jeśli nawet są wyczuwalne, to same nie dają się dowieść, uzasadnić na gruncie tej czy innej wiedzy naukowej. Innymi słowy, projekt wzorniczy nie jest logiczną konsekwencją zastosowania adekwatnej wiedzy. Design nie jest »nauką stosowaną«, a designer nie jest fachowcem-ekspertem”¹⁶. Warto może dodać, że w pracy projektanta praktyka sprowadza często ów element irracjonalny do niezbędnego minimum, gdyby jednak nie było go zupełnie, design straciłby zapewne cały swój urok.

W porównaniu z wieloma innymi dziedzinami ludzkiej aktywności, design ma bardzo krótką historię. Pojawił się w XVIII wieku wraz z rewolucją przemysłową, a już słysząc głosy, że straci swe znaczenie wraz z nadejściem ery informatycznej. Przeważa jednak inna opinia. Guy Julier, brytyjski historyk i teoretyk wzornictwa, twierdzi, że właśnie wchodzimy w epokę kultury designu¹⁷, tak jak w XIX wieku żyliśmy w kręgu kultury literackiej, a w XX – kultury obrazu. W przyszłości większość komunikatów ma do nas docierać za pośrednictwem obiektów stworzonych przez designerów i to dzięki nim będziemy sobie budowali nasz obraz świata i kształtowali opinie o nim. Być może więc design przejmie część zadań stawianych przed sztuką, ale z pewnością jej nie zastąpi. Czy jednak rzeczywiście tak się stanie, zobaczymy.

Artykuł ten jest skróconą i częściowo zmienioną wersją tekstu przygotowywanego obecnie do publikacji przez Szkołę Główną Handlową pod tytułem *Co to jest design?*

dr Józef A. Mrozek – historyk sztuki i wzornictwa przemysłowego. Od 1978 roku pracuje w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, do 2004 w Międzywydziałowej Katedrze Historii i Teorii Sztuki, a od roku 2005 jest kierownikiem Zakładu Historii i Teorii Designu na Wydziale Wzornictwa. Wykładał w wielu uczelniach zagranicą, przede wszystkim w USA i w Wlk. Brytanii. W latach 1999–2003 redaktor naczelny miesięcznika *Meble Plus*, obecnie współpracuje z kwartalnikiem *2+3D*. Autor licznych publikacji poświęconych wzornictwu, sztuce użytkowej i architekturze. Członek Stowarzyszenia Historyków Sztuki oraz Design History Society.

WYOBRAŻAM SOBIE SZTUKĘ, KTÓREJ NIE POTRAFIĘ NAPISAĆ

Wyobrażam sobie sztukę, której nie potrafię napisać. Miejscem akcji jest stara dzielnica Amsterdamu, niedawno zburzona. Opowiadano mi, że stała od wojny pusta, wyludniona – cały fragment miasta. Domy, ulice, meble, książki, obrazy czekały na powrót zaginionych właścicieli. Musiał upłynąć czas, aby według prawa uznano, że zaginęli ostatecznie. Los mieszkańców tych domów był znany, spalono ich w krematoriach. Przez te puste ulice mógłby iść Konsul z *Pod wulkanem*.

..... bolesne napięcie
w obrazach Giacomettiego
Pies andaluzyjski
Skok japońskiego malarza z dachu
wieżowca na rozpięte białe płótno
Józef K.
Śmierć w Wenecji
Miasto Amsterdam
Pod wulkanem

(Jerzy Grzegorzewski, program spektaklu
Powolne ciemnienie malowideł, 1985)

1

Dziesięć fragmentów z operetki w tle,
z Jerzym Grzegorzewskim rozmawia
Barbara Riiss, „Życie Warszawy” 1988
nr 222 z dn. 23 września; cyt. za: *Pal*
Pary i wyjeżdżaj. Wywiady
z Jerzym Grzegorzewskim, opr.
Ewa Bułhak, Świat Literacki, Izabelin
2005, s. 70.

2

Gwiazdy w lekturkach, z Jerzym
Grzegorzewskim rozmawia Urszula
Bielous, „Polityka” 1990 nr 22 z dn.
18 sierpnia; cyt. za: *Pal Pary*
i wyjeżdżaj, op.cit., s. 79.

„Wyobrażam sobie sztukę, której nie potrafię napisać”. To zdanie – wspomnienie bezsilności nieprzespanych nocy stycznia, a może już lutego, roku 1982, spędzanych na ulicach Hagi i Amsterdamu – mogłoby śmiało uchodzić za najpełniejszy manifest artystyczny Jerzego Grzegorzewskiego. Artystę całe życie prześladowało obsesyjne pragnienie napisania własnej sztuki. Podobno kiedy wyjeżdżał na urlop, który spędzał zazwyczaj nad morzem, w ogóle nie wychodził na plażę, chyba, że wietrzna albo deszczowa pogoda gwarantowała mu, że podczas spaceru nikogo nie spotka. Poza tym prawie nie opuszczał domu, na całe dni zamykał się w pokoju i próbował pisać.

Zapytany, jak powstają jego spektakle, reżyser odparł: „...chodzę, spaceruję, kupuję duże ilości cienkich zeszytów w kratkę, dalej chodzę, coś tam rysuję, notuję, wyrzucam zeszyty, kupuję nowe, robię obsady, zmieniam obsady, skreślam, wyrzucam, przywracam, dalej chodzę, piję kawę, nie sypiam..”, „... mam prawdziwy natłok różnych wizji, najczęściej niestety bez związku z przedstawieniem..”, „... wreszcie znużony całą tą monotonią mojego życia buntuję się i zapraszam aktorów do uczestniczenia w tej męce”¹. Ale, gdy pisał, nie było aktorów, nie było bezpiecznych, wypełnionych oswojonymi sprzętami, ram czasoprzestrzennych spektaklu, nie było zawsze wiernego Stanisława Radwana. Nie było wyznaczonego terminu premiery, który organizowałby rytm pracy. Tylko kartka papieru. Męczył się więc Grzegorzewski dalej. A zmagania z niemocą komentował z właściwą sobie rozbijającą kokieterią: „... ja parę razy miałem zamiar pisanie sztuki, tylko że zawsze czułem się speszony”².

„Może nie umiem szukać dramatu współczesnego, może go po prostu nie ma”, zastanawiał się głośno

3

Scena wyobra ni i teatru, z Jerzym Grzegorzewskim rozmawia Maria Brzostowiecka. „Tygodnik Kulturalny” 1970 nr 26 z dn. 28 czerwca; cyt. za: *Pal Pary i wyje d am*, op.cit., s. 27.

4

Uzale nienie, jakim mo e by teatr, z Jerzym Grzegorzewskim rozmawia Maryla Zielińska. „Teatr” 2002 nr 9; cyt. za: *Pal Pary i wyje d am*, op.cit., s. 153.

5

Rozmowa, z Jerzym Grzegorzewskim rozmawia Ewa Bułhak. [w:] *La Bohème*, program spektaklu, Centrum Sztuki „Studio” im. Witkiewicza, Warszawa 1995; cyt. za: *Pal Pary i wyje d am*, op.cit., s. 114.

6

Uzale nienie, jakim mo e by teatr, op.cit., s. 156



Gustaw Holoubek, Halina Dobrowolska

artysta na początku lat siedemdziesiątych, w okresie odważnych scenicznych eksperymentów, który miał się dla niego okazać punktem zwrotnym na drodze poszukiwania własnego teatralnego języka. „Idealną, jak sądzę, sytuację osiągnąłbym, gdybym potrafił sam napisać sztukę i wspólnie z aktorami zrobić z niej spektakl. Wtedy, być może, przestano by mnie rozliczać z tego, czy dość precyzyjnie sformułowałem swój stosunek do literackiego utworu, czy znalazłem dostatecznie klarowną wykładnię dla jakże czasem złożonej i zawilej materii utworu”.³

„Tu nie chodzi o filologiczne rozważania, ale o specyficzne doświadczenie, jakim jest uprawianie sztuki – o ile ja uprawiam sztukę”, wyznał reżyser przeszło ćwierć wieku później podczas rozmowy z Marylą

Zielińską. „Z natury swojej jest to doświadczenie dramatyczne i nie zawiera się w problemie interpretacji literatury współczesnej czy klasycznej. Jest męką przeżywania świata, której doświadcza każdy człowiek. Niczym więcej”.⁴ Twórczość jest aktem rozpacz, nie nadziei. „Rozpacz jest przywilejem artystów”.⁵

„Chcę napisać sztukę”, oświadczył też wtedy Jerzy Grzegorzewski, po raz niewiadomo już który zapowiadając definitywne rozstanie z teatrem. O czym miałyby być? „O sobie. Przecież to się do tego sprowadza”. „Chcę napisać sztukę... I zakazę jej wystawienia, nawet sobie. ... będę ją czytał. Tylko w samotności”⁶.



Jadwiga Jankowska-Cieślak, Marek Walczewski

Owo marzenie o „spectacle dans une fauteuil”, to jeden z wielkich paradoksów teatru Jerzego Grzegorzewskiego. Jego przedstawienia rozgrywały się właściwie poza sceną czy, ściślej rzecz biorąc, poza scenicznym „tu i teraz”. „Jestem krótkowidzem, kiedy nakładam ostrzejsze okulary, wyrazisty obraz staje się dla mnie pewnym rozczarowaniem, wszystko jest skończone, gotowe”. „... dlatego tak lubię szklane ściany, przesłony, powierzchnie rozmywające, zmiękczające ostrość obrazu”, przyznał się kiedyś artysta. „Wynika to z potrzeb o innej motywacji niż zastosowanie chwytu plastycznego”. „... poprzez miękkość, złagodzone kontury przedmiotów, staram się wywołać ich mocniejszą realność, wyrazistość dla wyobraźni widza”⁷.

Podobna zasada dotyczyła zresztą nie tylko scenografii, ale wszystkich innych elementów teatru. Rytm, ruch, światło i dźwięk, wypowiedane słowa, aktorska ekspresja, muzyka, czas i przestrzeń spektaklu, sama wreszcie teatralna sytuacja – tworzące zawsze zwarty, często niezwykle skomplikowany, układ kompozycyjny – już w najwcześniejszych inscenizacjach były przez reżysera zakłócone. Stosując skróty, przywołując pozornie sprzeczne ze sobą konteksty, mieszając perspektywy i nadbudowując znaczenia, wprowadzając symbole, które umożliwiały swobodną – choć nie dowolną – interpretację, Jerzy Grzegorzewski sprawdzał granice i wytrzymałość teatralnej formy. Rozbijając ją, uwalniał teatr od konieczności opowiadania anegdoty i zachowywania przy tym tak zwanego psychologicznego prawdopodobieństwa. Z pełną świadomością i z pełną premedytacją,

aby wytrącić widza z jego łatwych teatralnych przyzwyczajzeń, uniemożliwić mu wygodny bierny odbiór, wpisywał w nią strukturalne „błędy”.

„Najbardziej pociągają mnie utwory, w których mieści się pewien «błąd», jakaś szczelina w konstrukcji”, oświadczył artysta w rozmowie ze Zbigniewem Taranienką. „Uważam, że w tym ich siła, tam bowiem ukrywa się to, co niewypowiedziane. W tych niedopowiedzeniach zawierają się sploty napięć, emocji, energii”⁸. W wydobywaniu ich upatrywał jedno z najważniejszych zadań reżysera. Ale tego samego wymagał od widza. Świadom tego, że żadna z dyscyplin sztuki mocą swoich środków wyrazu nie dorównuje wyobraźni, Grzegorzewski zapraszał widza do uczestnictwa w akcie twórczym. Tylko wówczas, kiedy sceniczne „tu i teraz” stawało się wyobrażonym „gdzieś i kiedyś”, teatr zaczynał „przedstawiać nieprzedstawialne”⁹.

„Proszę państwa, tutaj mamy trzy pędzące lokomotywy, proszę to jakoś tak rozwiązać, żeby dało się przedstawić na scenie”, takie zadanie postawił Grzegorzewski w roku 1976 studentom wrocławskiego Studium Aktorskiego, po czym wyszedł z sali. Studenci próbowali. Bezskutecznie. Reżyser wrócił po półtorej godzinie: „Wiecie państwo, mnie się wydaje, że najlepiej byłoby takich trzech ostrzarzy, jak chodzą po podwórkach z kołami. Mają szlifierki na pedał i noże przystawia się tak, żeby iskry leciały. To są takie trzy lokomotywy”¹⁰.

Jedenaście lat później, realizując pierwszą wersję *Tak zwanej ludzkości w obłądziej*, Grzegorzewski

7

Rozpacz i bezsilno „Wesela”, z Jerzym Grzegorzewskim rozmawia Elżbieta Morawiec, „Życie Literackie” 1977 nr 25; cyt. za: *Pal Pary i wyje d am*, op.cit., s. 43.

8

Przed „Powolnym ciemniem malowidła”, z Jerzym Grzegorzewskim rozmawia Zbigniew Taranienka, [w:] *Katalog Praskiego Quadriennale '87* [b.s.]; cyt. za: *Pal Pary i wyje d am*, op.cit., s. 63.

9

Zob. Małgorzata Sugiera, *Upiory i inne powroty. Pami – historia – dramat*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2006.

10

Anegdotę przytacza Henryk Niebudek, zob. *Kompozycja niekonsekwentna*, z Krzysztofem Dracem i Henrykiem Niebudkiem rozmawia Monika Braun, „Notatnik Teatralny” 2006 nr 42, s. 99.

11

Tak, eby nie było nic widać, rozmowa z dokumentalistami teatru Jerzego Grzegorzewskiego, [w:] *Kubły, kubły, miliony kubłów w zupie*, red. Paweł Płoski, Mateusz Żurawski, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa 2008, s. 111.

12

Cztery, pięć rzeczy, które wiem o nich, op.cit., s. 162.

13

Por. Małgorzata Sugiera, *Mi dzy tradycj i awangard*, Teatr Jerzego Grzegorzewskiego, Universitas, Kraków 1993, s. 7.

14

Zob. Do kasza, z Jerzym Grzegorzewski rozmawia Małgorzata Dziewulska, „Teatr” 1992 nr 4–5, cyt. za: *Pał Pary i wyje d am*, op.cit., s. 87; *Sezon fascynacji mitami*, z Jerzym Grzegorzewskim rozmawia Dorota Wyżyńska, „Gazeta Wyborcza” 1999 nr 225 z dn. 25–26 września, cyt. za: *Pał Pary i wyje d am*, op.cit., s. 133; *Przed „Powolnym ciemnieniem malowideł”*, op.cit., s. 62.

15

Gwiazdy w lekturkach, op.cit., s. 77.

16

Elżbieta Morawiec, *Jerzy Grzegorzewski. Mistrz wiatka i wizji*, Wydawnictwo ARCANA, Kraków 2006, s. 107.

17

Jan Kłossowicz, *Okruchy*, „Literatura” 1978 nr 5 z dn. 2 lutego.

18

Piotr Mitzner, *Wariacje na temat „Wariacji”*, „Teatr” 2000 nr 12, s. 63.

19

Janusz Majcherek, *On bez Niego*, „Teatr” 2005 nr 7–8, s. 80.

20

Zuzanna Albrecht, *Grzegorzewski w Dramatycznym*, „Teatr” 1978 nr 8, s. 10.

21

Roman Szydłowski, *Sny Grzegorzewskiego*, „Trybuna Ludu” 1978 nr 33 z dn. 8 lutego.

22

Wojciech Natanson, *Rosn ce wra enie*, „Życie Warszawy” 1978 nr 27 z dn. 1 lutego.

bodaj jedyny raz wykorzystał film. Na początku drugiego aktu, którego akcja rozgrywała się na kolejowej rampie, wprowadził zaledwie kilkudziesięciosekundową projekcję. Na niewielkim, stojącym w głębi sceny ekranie przemykały rozmazujące się kształty, jakby widok z okna pociągu. „Ma być projekcja, ale taka, żeby nie było nic widać”, powiedział ponoć Jerzemu Karpińskiemu, kierownikowi pracowni wideo Teatru Studio¹¹. Sam pomysł Grzegorzewski zaczerpnął z didaskaliów *Szalonej lokomotywy* Stanisława Ignacego Witkiewicza, ale efekt przypominał eksperymentalne „filmy czystego ruchu” Waltera Ruttmanna.

„Moje przedstawienia nie zaniedbują pewnych rygorów formalnych i dla ludzi, którzy nie potrafią – albo nie chcą – czytać ich języka, odwoływać się do symboli i znaków, rozmaitych przywołań, może to być przejawem chłodu czy braku zaangażowania w rzeczywistość”, powiedział w rozmowie z Małgorzatą Piekutową¹². Jeżeli z różnych względów widz nie chciał się podjąć wysiłku współtworzenia, przedstawienie pozostawało dla niego uwięzione w czasoprzestrzennych ramach pudełka, pozostawało „tylko pięknym przedstawieniem”¹³.

Dotyczyło to zwłaszcza spektakli wpisujących się w najbardziej osobisty nurt teatru Jerzego Grzegorzewskiego, który sam artysta określał jako – stale zamykany i wciąż niedomknięty – „cykl” *Powolnego ciemnienia malowideł*¹⁴. Należące do niego przedstawienia koncentrowały się wokół skrajnie indywidualnego doświadczenia, gdy sztuka okazuje się jedynym możliwym sposobem kontaktu z rzeczywistością. Wszystkie były realizacjami autorskich scenariuszy. Wszystkie wyrastały z jednego kręgu artystycznych i artystowskich obsesji. Wszystkie naznaczyła reżyserska skłonność do somnambulizmu i melancholii¹⁵. I wszystkie właściwie spotkały się z odrzuceniem.

* * *

W roku 1977 Grzegorzewski zrealizował w warszawskim Teatrze Dramatycznym pierwszy spektakl z „cyklu” *Ciemnienia...* Warto przyjrzeć mu się bliżej, okazał się bowiem – o ile możemy w ogóle tak sądzić, opierając się na dość skąpej, niestety, dokumentacji i rzadkich, marginalnych właściwie, wzmiankach w opracowaniach monograficznych – swojego rodzaju „niepisanym manifestem”¹⁶. Reżyser zawarł w nim wszystkie najważniejsze tematy swojego teatru. Wyraziście zaznaczył swój indywidualny styl w komponowaniu poszczególnych elementów widowiska. Wreszcie, dążąc do jak największej intensywności przekazu, po raz pierwszy zrealizował spektakl trwający niewiele ponad godzinę.

Partyturę – nie znosił słowa „partytura” trudno wszak mówić inaczej o jego pozbawionych didaskaliów egzemplarzach reżyserskich – Grzegorzewski napisał sam. Tyle tylko, że napisał ją od początku do końca cudzymi słowami. Na scenariusz złożyły się fragmenty dziewięciu tekstów ośmiu autorów. Najwięcej zaczerpnął z ukochanej Czechowowskiej *Czajki* – wątek Triplewa i Trigorina, czyli temat poszukiwania nowej formy w sztuce. Sięgnął też po motywy z: *Idioty* Fiodora Dostojewskiego, *Tańca śmierci* Augusta Strindberga, *Tonia Krögera* oraz *Śmierci w Wenecji* Thomasa Manna, *Teatru i jego sobowtóra* Antonina Artauda, *Pod wulkanem* Malcolma Lowry’ego, *Dzienników* Witolda Gombrowicza, *Wspomnień o Gombrowiczu* Zofii Chądzyńskiej. Źródła inspiracji ujawnił Grzegorzewski w programie spektaklu, tekst podpisał natomiast własnym nazwiskiem i zatytułował *Wariacje*. Właśnie tak, przez długie „i”. Nikt nie potrafił wyjaśnić, dlaczego.

Przedstawienie wzbudziło kontrowersję, potraktowano je raczej jako sceniczny eksperyment. „Przed wszystkim mało było widać i jeszcze mniej słychać”, pisał Jan Kłossowicz w recenzji pod wiele mówiącym tytułem *Okruchy*. „Spoza zbudowanej, jak to ostatnio zawsze u Grzegorzewskiego, z rozmontowanych fortepianów kompozycji dekoracyjnej, od czasu do czasu, pojawiał się jakiś fragment aktora i dobiegał fragment fragmentu jakiegoś tekstu, i znowu wszystko rozptywało się w milczeniu i półmroku”¹⁷. Śledzenie akcji utrudniały dodatkowo wynurzające się co chwila z proscenium i na powrót zapadające się rozświetlone ramy okienne; scenę dało się ponoć obserwować jedynie przez puste przestrzenie pomiędzy nimi¹⁸.

Nieliczni entuzjaści spektaklu, pozostający pod urokiem jego somnambulicznej poezji – „snu w odcinkach”¹⁹ – zwracali uwagę, że jest w *Wariacjach* „ogromna dyscyplina twórcza, zarówno w konstruowaniu literackiego «scenariusza», jak w organizowaniu przestrzeni plastycznej i dźwiękowej”²⁰, jest wyrazisty i jednolity język artystyczny²¹, jest wreszcie żelazna konsekwencja w kształtowaniu reżyserskiej wizji, o czym by nie mogło być mowy, „gdyby chodziło o próbę czysto formalną”²². Cóż z tego, jeżeli na pytanie o sens przedstawienia rozkładał się bezradnie ręce?

„Trochę słyszę Czechowa, nieco Strindberga, potem przestaje mnie interesować rozpoznawanie zdań. Zajęcie bezcelowe”, konstatował Michał Misiorny, najbardziej bodaj spośród krytyków niechętny przedstawieniu. „Aktor coś mówi i nic mnie nie obchodzi, co mówi. Jak u Szajny”.²³ Zdezorientowana część publiczności, która wybrała się do Dramatycznego, żeby „spędzić kulturalnie wieczór” i „obcować ze sztuką teatru” w osobie Gustawa Holoubka czy Zbigniewa Zapasiewicza²⁴, otrzymywała zaś trwające raptem godzinę reżyserskie impresje czy właśnie „warjacje” na temat – i czemu właśnie „warjacje”, a nie „wariacje”? – mogła czuć się zwyczajnie oszukana. „Publiczność się wściekła”, zanotował Piotr Mitzner. „Na pierwszych spektaklach psykano, tupano. Na następnych tylko trzaskano drzwiami”.²⁵

Recenzenci przekonywali samych siebie, że *Warjacje* – spektakl będący „w całości kompozycją reżysera” – nie są zjawiskiem w polskim teatrze bezprecedensowym, a zatem „nie trzeba z ich okazji zastanawiać się nad ogólnymi cechami i estetyką widowisk tego typu”.²⁶ Odwoływano się więc do realizującego swoje autorskie wizje „tam, naprzeciwko” Józefa Szajny, porównywano je do *Umarłej klasy*, próbowano porównywać do *Apocalypsis cum figuris*.²⁷ Mniejsza o te porównania, w wypadku Tadeusza Kantora do pewnego stopnia uzasadnione, w wypadku Jerzego Grotowskiego dość absurdalne. Mniejsza, chociażby dlatego, że tamte widowiska powstawały w warunkach studyjnych, laboratoryjnych. Grzegorzewski natomiast wystawił swoje *Warjacje* na scenie teatru instytucjonalnego, „zwykłego Teatru Dramatycznego”, rządzącego się określonymi zasadami i mającego stałą publiczność, która kupuje bilety i z tego tytułu ma ponoć prawo wymagać respektowania swoich przyzwyczajęń i oczekiwań.

Zdaniem Zuzanny Albrecht w tym właśnie „potwornym” pogwałceniu teatralnej konwencji – nie zaś, jak by się w pierwszej chwili wydawało, w, irytującym problemie autorstwa sztuki – należało upatrywać głównej przyczyny odrzucenia spektaklu. Temu zresztą zaradziła wkrótce dyrekcja, ograniczając liczbę miejsc na widowni, podnosząc cenę biletów i wreszcie przenosząc *Warjacje* na późniejszą godzinę, „którą konwencja przyznała wariackim awangardom”.²⁹ Dodajmy jeszcze, że Albrecht postawiła wówczas bardzo ważne pytanie – będzie ono odtąd nieustannie powracać przy okazji kolejnych przedstawień reżysera, szczególnie podczas jego dykcji w Teatrze Narodowym – czy mianowicie spektakl taki mógłby w ogóle powstać w teatrze niezawodowym³⁰.

Ale jaki właściwie spektakl? Zdaję sobie sprawę, że, tyle już pisząc o reakcjach krytyki i publiczności, nie napisałem wciąż ani słowa o samym przedstawieniu. Autorska wizja Grzegorzewskiego stanowiła konsekwencję jego wcześniejszych dokonań, z dzisiejszej już perspektywy oczywistą, ale wtedy mogła wydawać się czymś bez precedensu. Polemiki bezradnych recenzentów nie pozostawiły zbyt wiele miejsca na próbę opisu choćby „fragmentu fragmentu” jakiejś sceny. Zamiast tego Krzysztof Pysiak wołał rzucić słynne Witkiewiczowskie: „wchodzą trzy osoby czerwono ubrane”.³¹ W efekcie o kształcie scenicznym *Warjacji* wiemy mniej więcej tyle, że Gustaw Holoubek „snuje rozważania neo-dantejskie”,³² a Marek Kondrat „snuje się bezradnie w poszukiwaniu skrzydła, które by go przywaliło”,³³ zaś wszystko to „zamknięte w obrazie nocnego, umierającego miasta”.³⁴ I jeszcze te „dziwne, to wynurzające się, to zapadające okna na proscenium”, choć „też to nie zwyczajne okna, bo jakby brudne a świecące”.³⁵

Właściwie można by spróbować sobie ten spektakl wyobrazić, nie zawracając sobie nawet wcześniej głowy lekturą egzemplarza czy przeglądaniem fotografii, tych zresztą trochę by się znalazło. I myślę, że taka „warjacja” na temat *Warjacji* nie odbiegałaby zasadniczo od artystycznej wizji reżysera.

Grzegorzewskiemu dostało się wtedy najbardziej za to, że zrobił kolejny „spektakl niestychnie anachroniczny mimo krzykliwych pozorów awangardyzmu”,³⁶ że nie odwołuje się w nim „do znaczeń ważnych w kulturze”, a zatem „do pewnych informacji znanych widzowi”, co ułatwiałoby „rozumienie całego zespołu sygnałów, aluzji, obrazów plastycznych”;³⁷ że wreszcie jego przedstawienie jest „prezencjonalne, jak ten literat, odbijający cudze światło, a pretendujący do miana pisarza”, literat, który „tworzy literaturę z literatury”, „bo jest po prostu pisarzem drugorzędny”.³⁸ Michał Misiorny dodawał jeszcze złośliwie: „aktem samowiedzy autora scenariusza jest niewątpliwie okoliczność wydzielenia znacznej partii tekstu Trigorina i ustawienie go w randze centralnego monologu”;³⁹ zupełnie przypadkiem odgadując zresztą intencję reżysera⁴⁰.

I trudno się dziwić, że trafiony w tak czuły punkt, długo jeszcze potem zżymał się Grzegorzewski za każdym razem, kiedy ktoś pytał go o *Warjacje*, pierwszą tak osobistą wypowiedź, która od razu nie-

23

Michał Misiorny, *Podmiotowa rola aktora*, „Teatr” 1978 nr 8, s. 11, 12.

24

Zuzanna Albrecht, op.cit., s. 10.

25

Piotr Mitzner, op.cit., 62.

26

Jan Kłossowicz, op.cit.

27

Jan Kłossowicz, op.cit.; Michał Misiorny, op.cit.; Krzysztof Pysiak, *Czysta forma*, „Zwierciadło” 1978 nr 9.

28

Piotr Mitzner, op.cit., s. 63.

29

Czyli na godzinę 21: Zuzanna Albrecht, op.cit., s. 11.

30

Zuzanna Albrecht, op.cit., s. 10.

31

Krzysztof Pysiak, op.cit.

32

Wojciech Natanson, op.cit.

33

Michał Misiorny, op.cit., s. 11.

34

Elżbieta Marawiec, *Jerzy Grzegorzewski*, op.cit., s. 31.

35

Piotr Mitzner, op.cit., s. 63.

36

NN., „Biada temu, kto o tym le my li”, „Teatr” 1974 nr 10. Cytat pochodzi z recenzji Bloomsalem [Teatr Ateneum w Warszawie, premiera: 27 marca 1974], samo sformułowanie na tyle jednak trafnie oddaje charakter zarzutów stawianych *Warjacom*, że pozwoliliśmy je sobie tu przywołać.

37

Krzysztof Pysiak, op.cit.

38

Michał Misiorny, op.cit., s. 11–12.

39

Michał Misiorny, op.cit., s. 11.

40

Por. *Gwiazdy w lekturach*, op.cit., s. 78.

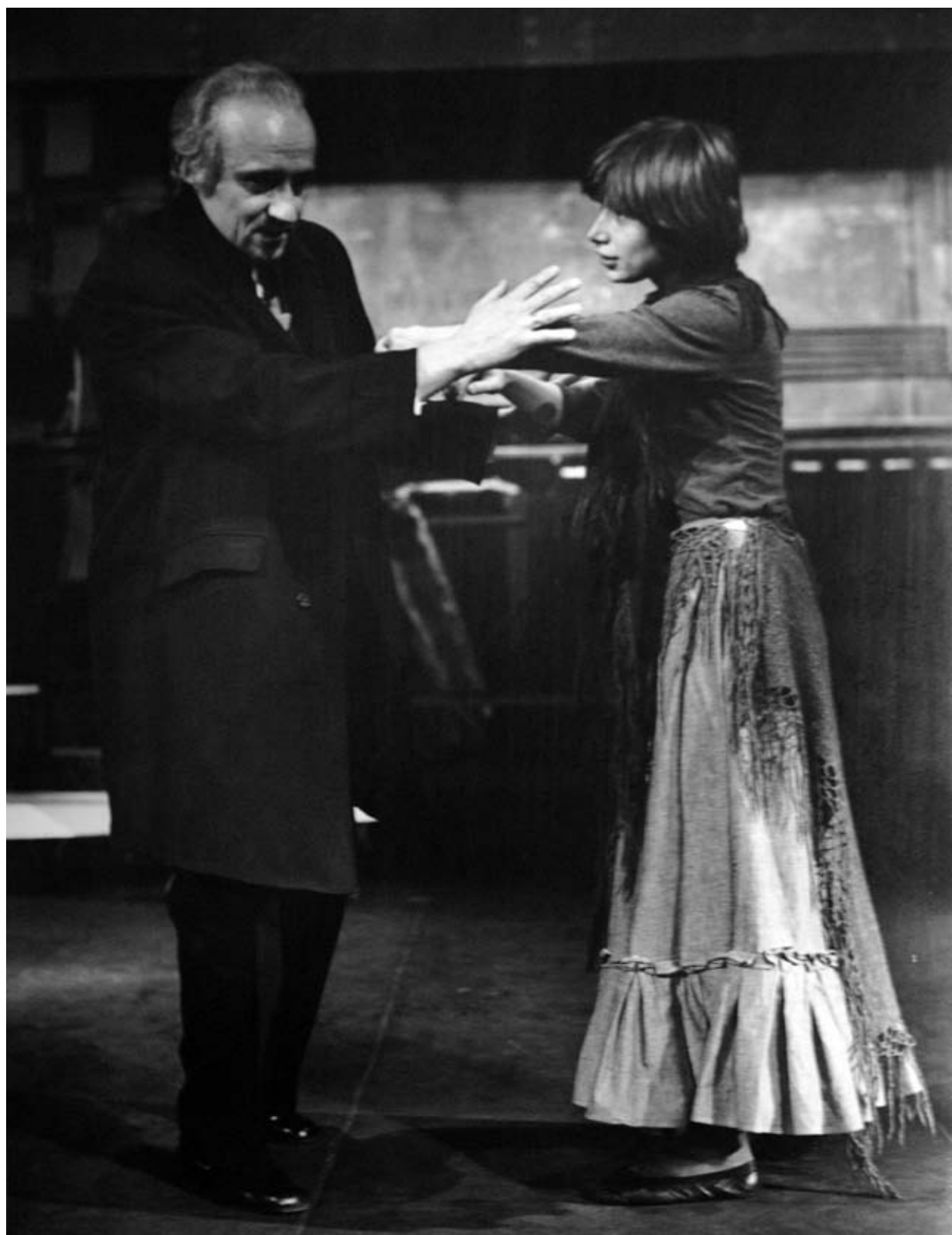
malże obrócona została w anegdotę; tym bardziej, że miał przecież świadomość, jak ważny był to dla niego krok na drodze poszukiwania własnego artystycznego języka⁴¹. „Próbuję uciec od mojego teatru, takiego, jakim był przez lata, uciec od tego jednego przedstawienia, które robiłem fragmentami wokół paru motywów dramatycznych wziętych od kilku pisarzy”, odpowiadał z wyraźną niechęcią Urszuli Biełous przeszło dziesięć lat później⁴². A jednocześnie – kiedy twierdził uparcie, że nie da się „wciągnąć w celebrowanie starych zaklęć”⁴³, skoro *Powolnym ciemniem malowideł* definitywnie zamknął cały „cykl” poprzedzających je spektakli⁴⁴ i skoro zrobił

sobie właśnie cesurę operetkami⁴⁵ – pracował już nad kolejnym autorskim scenariuszem „na zamówienie paryskiego Théâtre National de Chaillot”⁴⁶ – *Miasto liczy psie nosy*.

Fot. Marek Holzman

Mateusz Żurawski – znawca teatru Jerzego Grzegorzewskiego, historyk teatru, tłumacz. Doktorant w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Absolwent wydziału Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, gdzie od roku 2009 prowadzi kurs historii awangard okresu dwudziestolecia międzywojennego.

Marek Walczewski, Jadwiga Jankowska-Cieślak



41

Łob. O „Nie-Boskiej komedii”, z Jerzym Grzegorzewskim rozmawia Elżbieta Morawiec, [w:] *Nie-Boska komedia*, program spektaklu, Teatr Polski, Wrocław 1979; cyt. za: *Pal Pary i wyje d am*, op.cit., s. 54.

42

Gwiazdy w lektkach, op.cit., s. 79.

43

Ibidem.

44

Przed „*Powolnym ciemniem malowideł*”, op.cit., s. 62.

45

Do kosza, op.cit., s. 87. Cesurę stanowią miały: *Opera za trzy grosze* (Teatr Studio w Warszawie, premiera: 9 lutego 1986) oraz *Usta milczą, dusza piewa* (Teatr Studio w Warszawie, premiera: 28 maja 1988).

46

Gwiazdy w lektkach, op.cit., s. 79.



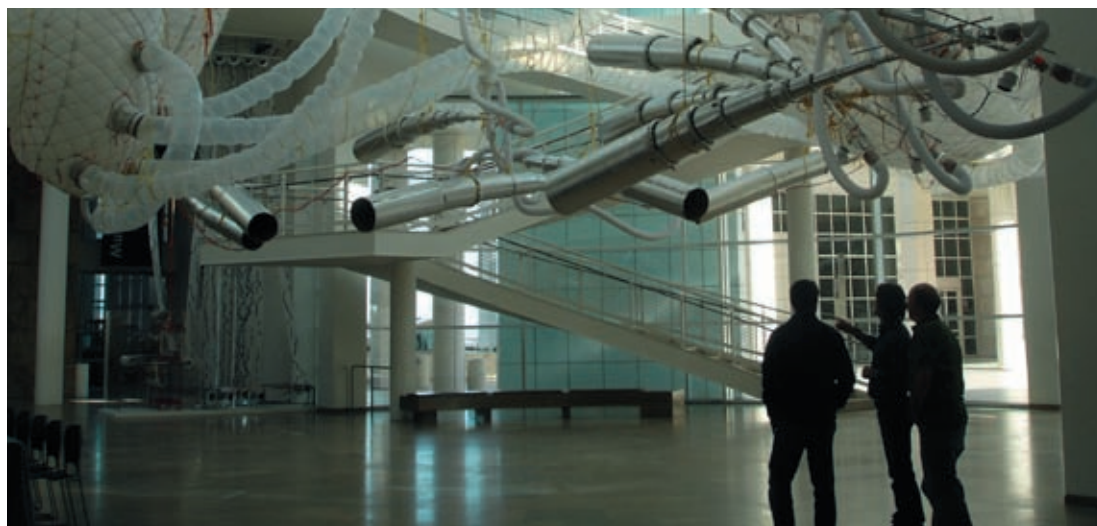
**INNOWACJE
W KOMPLEKSOWEJ
OCHRONIE WSPÓŁCZESNYCH
SZTUK WIZUALNYCH** (CZĘŚĆ PIERWSZA)

Iwona Szmelter

Współczesne sztuki wizualne w całym swym bogactwie, kolorze, dźwięku i nieskończonej różnorodności mają nikłą szansę by istnieć w przyszłości bez wprowadzenia innowacji w kolekcjonerstwie i opiece nad nimi. Wydaje się, że to zależy od nas samych i możliwości wczucia w ich potrzeby, a także od stosowania nowej polityki ochrony dla najnowszych zabytków, w tym kompleksowej ochrony konserwatorsko-kuratorystycznej.



Iza Tarasewicz, *dirty bomb*, 2005, reinstalacja



Tim Hawkinson, „Ueberorgan” – odtworzenie ruchomej instalacji przestrzennej wraz z ruchem, muzyką i jej performatywnym obrazowaniem w holu Getty Center Museum, w 2007 roku. Fot. I. Szmelter

1 Pojęcie dziedzictwa ewoluuje. Obecnie uważa się, że dziedzictwo (łac. *patrimonium*) kultury to nie tylko zabytki i przedmioty, lecz także literatura i każde wydarzenie kulturalne i historyczne uznane za ważne, godne upamiętnienia i przekazania następnym pokoleniom ze względu na wartości niematerialne i trudne do jednoznacznego określenia: artystyczne, historyczne, sakralne, patriotyczne, naukowe. Dziedzictwo kultury odnosi się do wszelkich dziedzin rozwoju umysłowego. [szerzej w:] J. Pruszyński, *Dziedzictwo kultury-europejskie, narodowe czy własne?*, „Ochrona Zabytków”, Warszawa 1999, nr 4, s. 403.

Dziedzictwo sztuk wizualnych jest zagrożone, od ponad dwustu lat stało się niebezpiecznie nietrwałe, zwłaszcza odkąd przestały obowiązywać zasady „poprawności” technologii artystycznych, a sztuka wizualna stała się lustrzanym odbiciem kreacji i wolności artysty. Powszechnie wydaje się oczywiste, że kultura, w tym sztuki wizualne, jest postrzegana jako „fundamentalne dziedzictwo ludzkości”. Niestety, tak nie jest, chociaż dzieła sztuki wizualnej powinny przetrwać i zachować ciągły charakter tego, co człowiek dokonał, a także stanowić dopełnienie naszej egzystencji o wartości z obcowania ze sztuką¹. Tymczasem są niewłaściwie rozpoznane i niedoceniane, a wskutek poniesienia starań, na naszych oczach ginie nowoczesna i współczesna sztuka. Nietrwałość środków wyrazu, zarówno materialnych, jak i nierozłącznych z nimi cech niematerialnych – stanowią ogromne wyzwanie dla naszej cywilizacji.

Celem tego artykułu jest przybliżenie zagadnień innowacji i kompleksowej, interdyscyplinarnej ochrony sztuk wizualnych. Historia konserwacji od XVIII w.,

kiedy to zaistniała jako dyscyplina nauki i sztuki, jest bezustannym zapisem rozwoju cywilizacji, historii sztuki i wiedzy o kulturze jako historii idei. Poprzez poszukiwania teoretyczne, naukę oraz wnioski płynące z praktyki dąży do wypracowywania coraz lepszych metod i materiałów konserwatorskich oraz eliminowania tych, które okazały się nieskuteczne lub nawet niebezpieczne dla zabytków. Z nowymi, rozszerzonymi obowiązkami konserwatorsko-kuratorystycznymi wiąże się niemile widziana i wciąż nieuświadomiana konieczność zmiany w obszarze edukacji – kształcenie interdyscyplinarnych specjalistów. Nieuświadomiana publicznie jest także potrzeba postępowania na rzecz działań kompleksowych, odpowiadających potrzebom naszego współczesnego dziedzictwa kulturowego.

Fenomen sztuk wizualnych

Francisco Goya uznawany jest za ojca nowoczesności w malarstwie, malarze impresjonizmu za tych, którzy w zakresie estetyki wnieśli nowe wartości i pogrzebali rzemiosło artystyczne, a z kolei Marcel Duchamp, wprowadzając w swych pracach *ready made*, pospółu z Josephem Beuyssem, odmienił obraz sztuki w jej historii jako historii idei. Odtąd współczesna sztuka wizualna realizuje się wielotorowo, z jednej strony w paśmie awangardowym, a z drugiej nadal tradycyjnym – w malarstwie, a także w rzeźbie, grafice, które okazują się nadal witalne, mimo że wielokrotnie ogłaszano ich rzekomą śmierć. Przełom kulturowy w sztuce po II wojnie światowej stał się na tyle znaczący, że wywołał powszechną świadomość zmian i nowe wyzwania dla opieki nad nią. Początkowo trudności kojarzono z nietrwałością i nieznanym charakterem sztuki – akcjonizmu z nowymi materiałami, malarstwa abstrakcyjnego, mieszania technik w *informel*, malarstwa materii, nowego realizmu, minimal artu, taszyzmu itd. Pojawił się problem zachowania materii dzieł i ich wartości niematerialnych, jak w przypadkach złożonego charakteru sztuki konceptualnej, sztuki ziemi, czy sztuki efemerycznej.

Wiele współczesnych obiektów sztuki ma kompleksowy charakter – to prace wykonane przy użyciu

typowych materiałów artystycznych, *ready made*, przedmiotów znalezionych. Akcje artystyczne typu: procesualizm, *reuse*, *recycling*, *happening*, wprowadzają nas w nowe obszary sztuk performatywnych (teatr, film, opera, taniec) itd.² W tym szerokim zakresie bogactwo sztuk wizualnych bywa porównywane do wagnerowskiego *Gesamtkunstwerk* – dzieła totalnego, łączącego różne elementy sztuki, stopu różnych form artystycznych, takich jak plastyka, muzyka, poezja, performance, projekcje wideo, elementy sensoryczne, jak zapach czy dotyk, udział widza, sztuka internetowa.

Miniony już nurt postmodernizmu wprowadził nowe, erudycyjne narzędzia odczytania sztuki, które wzbogaciły duch interpretacji posthumanistycznych. Rów-



Tak pejoratywne nastawienie jest wbrew naturalnemu prawu do szacunku dla człowieka i jego sztuki. Zwłaszcza niesłusznie obwiniany jako sprawca jest szybki czas zmian kulturowych. Jednak to nie czas a marginalizacja kultury jest przyczyną braku orientacji i dostatecznej wiedzy o sztuce umożliwiających wprowadzenie nowych zasad jej poszanowania.

Jako odbiorcy sztuki, a szczególnie młodsza społeczność zwana *Post Google Generation*, mamy świadomość niezwykle bogactwa i różnorodności sztuki, często ulotnej, bazującej na prowokowaniu intelektu, odczuć społecznych, niekiedy zmysłów, nasyconej nietrwałymi środkami ekspresji, pełnej technologicznych nowin. W praktyce jednak nagminnie obserwujemy sytuację, kiedy dzieła zaraz „po zdjęciu z afisza” zmieniają się we „wraki kultury”, niczym twory jednorazowego użytku. Przy charakterystyce powszechnie obojętnych postaw, bolesna staje się błoga nieświadomość etatowych opiekunów sztuki. Potrzeba zmian tonie w morzu innych problemów bytowych, zwłaszcza w instytucjach budżetowych, takich jak muzea.

Malarz żywiołów, Piotr C. Kowalski, tworzy obrazy za pomocą owoców, roślin itp., których celem jest zachowanie materii i idei obrazów, przy włączeniu procesu zmian w estetykę obrazów. Fot. detali wielkoformatowych obrazów „Giewartów 1992” oraz „Hermanice 1995”. Fot. P. C. Kowalski

Dzieło – artysta – istnienie – zachowanie – opieka – odbiorca

Teza o nieodnawialności zasobu dziedzictwa kultury prowadzi te rozważania ku potrzebie opieki nad współczesną sztuką wizualną, a zwłaszcza tą innowacyjną i nietypową.

Odkrycia sztuki przyniosły nowe wartości, których, niestety, nie umiano zachować. Przykładem jest utrata części oryginalnej ekspresji dzieł impresjonizmu. Nurt ten dał asumpt nowym wartościom estetycznym, ale z jednoczesnym zaniedbaniem warsztatu malarskiego. Jest tajemnicą poliszynela, że wraz z akceptacją tej nietrwałej materialnie sztuki szła jej natychmiastowa, niezbędna konserwacja, która

2

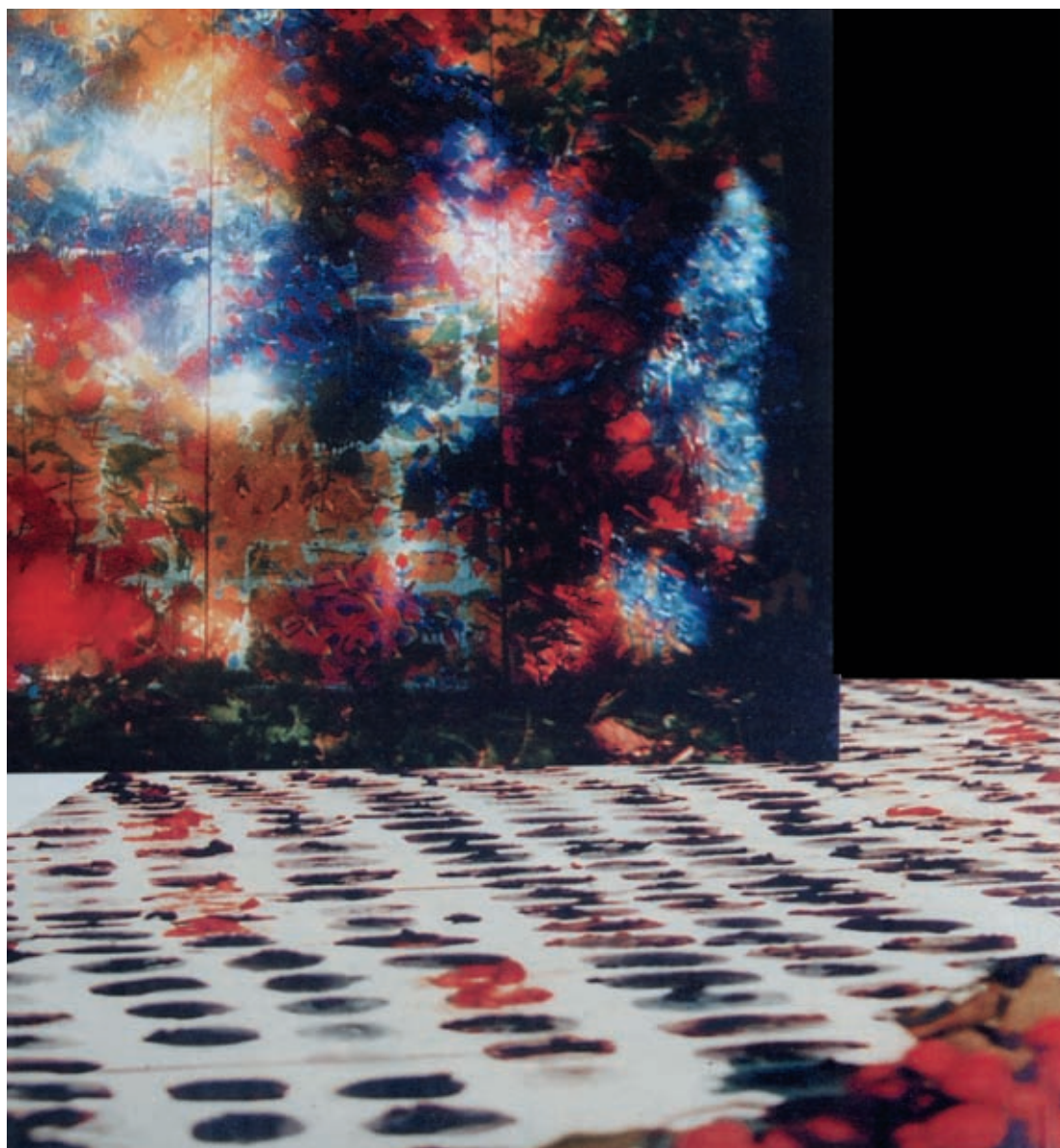
Por. *Modern Art: Who Cares?*, The Foundation for the Conservation of Modern Art, Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam 1997; *MORTALITY IMMORTALITY? The Legacy of 20th Century Art*, Los Angeles 1999.

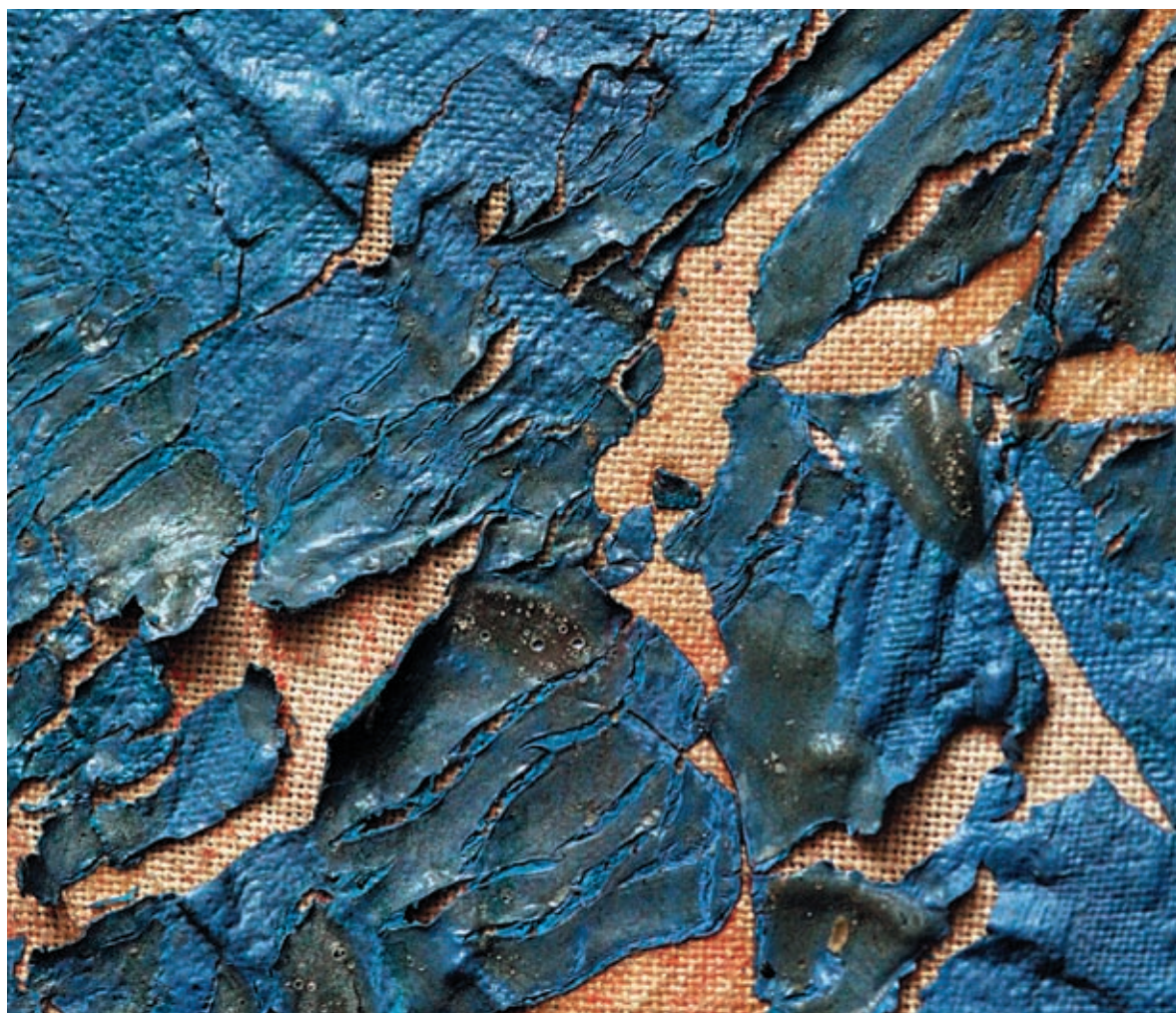
nolegle nastąpiła prawdziwa rewolucja kulturowa, jaką przyniosła w latach dziewięćdziesiątych XX wieku cywilizacja cyfrowa, pod względem znaczeniowym porównywana często z wynalezieniem druku przez Gutenberga.

W ślad po tak znaczącym przełomie kulturowym powstały problemy z zachowaniem dziedzictwa sztuk wizualnych. Istniejące procedury stały się anachroniczne i nieodpowiadające rzeczywistości spuścizny kulturalnej. Tym samym długotrwałe istnienie sztuk wizualnych w całym ich bogactwie stało się poważnie zagrożone.

Problemy przetrwania

Opieka nad zróżnicowaną spuścizną sztuki najnowszej jest zadaniem dla opiekunów wykształconych bardzo interdyscyplinarnie i potrafiących zaprojektować kompleksową opiekę dzieł oraz zapewnić odbiór ich wartości artystycznych, historycznych, naukowych, wartości nowości, wartości pamięci, patyny (o ile jest istotna) i wielu innych, powstałych w oczach ich odbiorców. Zastanowienia i rewizji wymaga postępowanie zgodne z utartymi poglądami, a nieadekwatnymi do stanu spuścizny kultury, nie ma bowiem wątpliwości, że nowa sztuka wymaga nowych metod opieki. To, niestety, potwierdza komunał, że należy iść z duchem czasów, a pozostanie przy tradycyjnym modelu ochrony zabytków staje się anachroniczne. Prowadzi wprost do zaniedbania kolekcji, zwłaszcza jeśli nie towarzyszy jej opieka konserwatorska zgodna z nowymi potrzebami i charakterem sztuki wizualnej. Sarkastycznie mówi się, że sztuka współczesna jest śmiertelna i adresowana tylko do współczesnych.





3

Strefy dostosowane do funkcji i charakteru zbiorów, redukcja szkodliwego oświetlenia, ograniczenie wahań klimatycznych, niskie temperatury dla tworzyw syntetycznych, filmów, bazy danych.

jednak spowodowała utratę wielu wartości tej sztuki. I tu paradoksalnie, wbrew dobrym chęciom, już na wstępie zniszczono prawdziwą „impresję” – wibrację i czar obrazów impresjonistów. Ówczesny stan wiedzy i tradycyjne procedury konserwatorskie nie wyszły naprzeciw potrzebom niekonwencjonalnych, „biednych” materiałów impresjonistów, bo nie były przygotowane na taką rewolucję i zachwianie dominanty tradycyjnego warsztatu artystycznego i dyscypliny. To, co przetrwało do naszych czasów, to ledwie ślad prawdziwej ekspresji tych obrazów, które w większości były zatopione w dominujących dawniej masach woskowych, mają zgubione walory i niuanse kolorystyczne. Badaczom znany jest fakt, że ledwie kilka płócien w swej lekkości barw jest bliskich intencjom impresjonistów. Także kolorystyka płócien Henri de Toulouse-Lautreca jest prawie niewidoczna na brunatnoszarych workach jutowych przesiąkniętych woskiem.

Przykłady te, stosunkowo proste, dowodzą, jak potrzebna jest opieka wychodząca od analizy dzieła, jego potrzeb, dla przewidzenia czego wymaga jego dalsze istnienie, opieka wychodząca naprzeciw indywidualnym cechom nowatorskich dzieł i zachowanie wartości dzieł dla ich odbiorców. Nietrwałość od blisko dwustu lat jest zagrożeniem dla przetrwania sztuki dla przyszłych generacji. Wielką pomoc niesie dokumentacja jako forma opieki nad sztuką i współczesna poligrafia pozwalająca na wydobycie zatarzonych szczegółów. A jednocześnie sytuacja estetyczna dzieła sztuki w konserwacji komplikuje się, gdy potrzebne są innowacyjne rozwiązania w formach

sztuki kompleksowej, nietypowej, nowatorskiej, mieszanej, z elementami sztuki performatywnej, filmu, happeningu, sztuki konceptualnej, instalacji, wideo, internetu itd.

Ekwilibrum opieki konserwatorsko-kuratorskiej

W ramach profesjonalnej opieki nad sztuką nowoczesną i współczesną należy w innowacyjny sposób starać się o przetrwanie sztuk wizualnych, przede wszystkim dostosowując swe starania do charakteru dzieł. Pierwszym i trudnym krokiem jest ich odpowiednie rozpoznanie, które musi być wolne od rutyny, wymaga skrajnie indywidualnego podejścia, z respektem dla prawdy i intencji artysty, a jest wbrew modzie i utartym poglądom.

Profesjonalizacja jest niezbędna i oznacza indywidualne podejście do każdego dzieła, aby tradycyjnymi, rutynowymi lub amatorskimi posunięciami nie przyczynić się do przyspieszenia zniszczeń, co niestety, przy tak zwanych „najlepszych chęciach”, ma miejsce w wielu kolekcjach sztuki współczesnej. Potrzeba poszukiwania prawdy, badanie kontekstu powstania dzieła, wywiad z autorem, stanowią obowiązkowy „aparatus badawczy”. Podobny, zindywidualizowany charakter ma przestrzeganie zasad eksponowania w nowy sposób, dostosowywania warunków do nietrwałych mediów, trudnego know-how w konserwacji-restauracji³. Specyfika opieki nad cennym dziedzictwem wymaga pokory wobec indywidualnego dzieła sztuki i jego kompletnego rozpoznania. Przy najlepszym przygotowaniu do podejmowania

decyzji dla nowej sztuki, dyskusje nad jej rozpoznaniem i wyważenie racji mogą chronić przed błędami, pochopnością lub arbitralnością ocen, które są powszechnym grzechem.

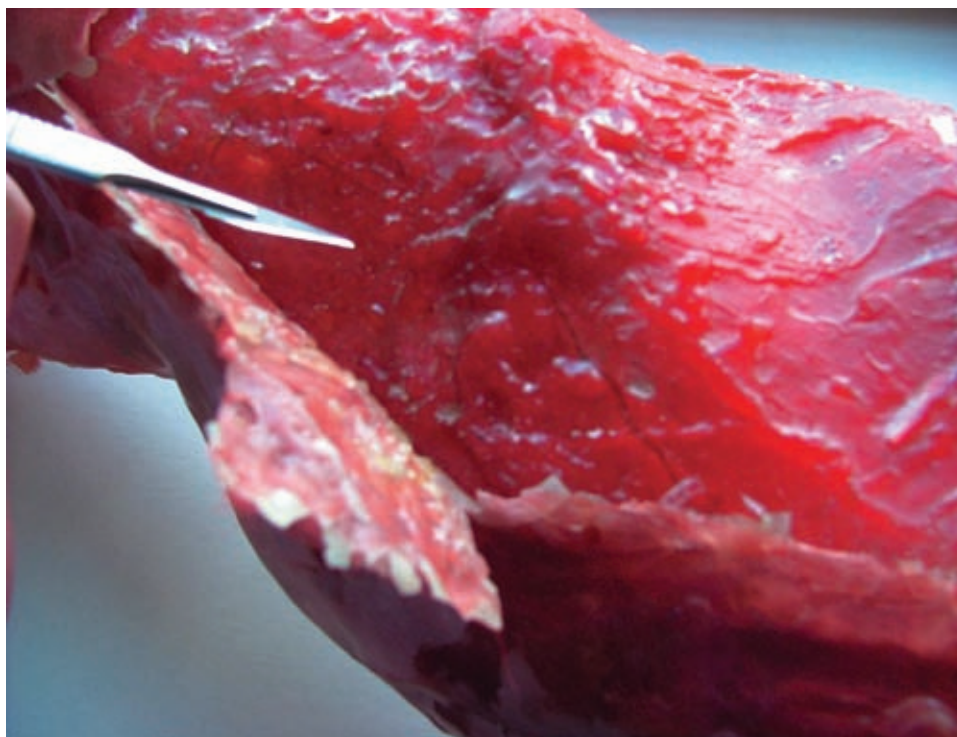
Odpowiedzi na zagadki zachowania sztuki współczesnej

Podwaliny wiedzy są budowane dzięki pionierskim projektom konserwatorskim rozpoczętym w końcu lat osiemdziesiątych, we współpracy galerii i muzeów z Wydziałem Konserwacji-Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie oraz współpracy międzynarodowej. Przykłady praktyki konserwatorskiej i ewolucję teorii prezentowano wielokrotnie publicznie. Pytania zadawane przez teorię powoli znajdują odpowiedzi, powstaje metodyka kompleksowej ochrony sztuki współczesnej, w której nowe procedury, w tym wywiady z autorami prac, odgrywają ważną rolę. Dokumentację modelowych prac znajdują się na stronach międzynarodowej wszechnicy internetowej – International Network for Conservation of Contemporary Art (www.incca.org), której jako partnerzy byliśmy współzałożycielami.

Tymi doświadczeniami od 20 lat dzielimy się ze studentami zainteresowanymi sztuką współczesną. Naszym udziałem są absolutnie unikatowe realizacje w zakresie metodyki konserwacji nietypowych obiektów, pionierskie trudy złożenia z puzzli i konserwacji ponad stu kompozycji Aliny Szapocznikow. Były to prace z różnych materii biologicznych i wielu odmian żywic sztucznych, nietrwałych poliuretanów polieterowych, jak w *Siege-Piege*, trawie zwędniętej w twardych poliuretanach poliestrowych w *Zanieczyszczeniach II*, czy żywicy poliestrowych

dzianiu konserwatorsko-kuratorijnym dobrze zaprojektowany podział obowiązków zmniejsza ilość aktywnej konserwacji. Elementem opieki jest rejestracja, transport (utrudniony ze względu na nietypowe obiekty), pilotaż wystaw czasowych, zagadnienia reinstalacji prac w nowych przestrzeniach galeryjnych, zachowanie integralności utworów. Na podstawie kilku dekad doświadczeń i współpracy międzynarodowej formułowana jest teoria zadająca pytania o paradygmat dla sztuki współczesnej, na które z kolei odpowiada nowa metodyka opieki nad sztuką.

Te abstrakcyjne obrazy Romana Owidzkiego robią wrażenie syntetycznie wyrażonych emocji, to jakby „tłumaczenie sił natury na język geometrycznych form, linii i koloru”. Obrazy w pracowni konserwatorskiej powróciły do swej pierwotnej urody, oczyszczone znowu dźwięczą kolorem, zestawieniami barw. Dzięki kunsztowi konserwatorskiemu są urzekające, działają aktywnie, jakby w dialogu form, struktur i linii. Wibrują kolorami, a jednocześnie przedstawiają już ów charakterystyczny dla tego artysty wewnętrzny ład i późniejszą syntezę form.



wymagających nowych wypełnień struktury kompozycji w *Stanie nieważkości*. Wiele projektów dotyczy istnienia i aspektu przemijania sztuki współczesnych nam artystów polskich, takich jak Mirosław Bałka czy Krzysztof Bednarski. Obrazy malarzy, między innymi, Piotra Potworowskiego, Jadwigi Maziarskiej, otoczyliśmy skuteczną, nową formą opieki. Problemem wymagającym reorientacji zawodowej jest przejście z dawnego typu myślenia, głównie o konserwacji materii, do kompleksowej opieki nad ideą i strukturą materialną prac.

Nietypową, nową formą działania opiekuńczego jest krytyczna ocena akwizycji współczesnych dzieł, która winna być prowadzona pod kątem ich badania, dokumentacji (w tym obligatoryjny wywiad z autorem), poznania idei pracy, odnotowania intencji i oryginalnego przesłania autora, znaczenia użytych materiałów, perspektywy przetrwania prac, zgody na konserwację interwencyjną. Niekiedy powstaje potrzeba tak zwanej pre-akwizycji, wspólnego przygotowania prac, aby mogły stać się trwałą i bezpiecznym elementem kolekcji muzealnej, której celem jest zapewnienie przetrwania dzieł. Kamieniem milowym jest wprowadzenie obligatoryjnych zasad prewencji w kolekcjach. Przy właściwie prowadzonym zarzą-

Nowo odkryte malarstwo Romana Owidzkiego

Ogromną radość sprawiła zespołowi konserwatorskiemu ASP w Warszawie konserwacja kilkunastu płócien odnalezionych na pawlaczu mieszkania wybitnego malarza Romana Owidzkiego. Artysta cieszył się ogromnym uznaniem i odnalezienie jego nieznanych dotąd prac z lat sześćdziesiątych jest prawdziwą sensacją. Przyniesiony do pracowni konserwatorskiej zgnieciony walek zwiniętych obrazów przedstawiał się bardzo skromnie. Dopiero dzięki dużym staraniom i misternym zabiegom konserwatorskim obrazy zyskały „drugie życie”.

Było to możliwe dzięki skomplikowanym zabiegom, takim jak wzmacnianie struktury za pomocą próżniowej i ultradźwiękowej impregnacji, wielokrotne prostowanie, naciągnięcie na nowe krosna (między innymi eksponujące obustronne kompozycje). Mimo mechanicznych zniszczeń, obrazy okazały się znakomicie namalowane, również od strony technologicznej. Temu zawdzięczają w dużym stopniu swoje przetrwanie.

Po rozwinięciu naszym oczom ukazały się fascynujące, tętniące kolorem, rytmiczne kompozycje.

Nowe strategie postępowania

Nowa forma i idee sztuki, przedwczesne starzenie się niekonwencjonalnych mediów sztuki, a nawet ich samodegradacja, stwarzają problemy nie tylko techniczne z powstrzymaniem rozpadu, ale głównie natury estetycznej i etycznej. Dla ochrony spuścizny istotne jest, czy rozpad i degradacja były zamierzeniem artysty. Nawet w etycznie najprostszym przypadku, gdzie znane materiały występują w nowej kombinacji, nietrwałej z powodu nieprzestrzegania zasad technologicznych, trudno jest znaleźć rozwiązanie pomyślne dla trwałości dzieła. Istotne jest oczywiście poznanie idei dzieł, zarówno tych stworzonych w naszym kręgu kulturowym, jak i odmiennych cywilizacji. Pojęcie granic oryginału nie jest jednoznaczne dla wszystkich dzieł. W kręgu kultury europejskiej podstawą ochrony dziedzictwa jest dążenie do zachowania autentyczności zabytku. Przywykliśmy traktować je jako wartość absolutną i wieczną. A jednak podlega nieustającym przeobrażeniom na przestrzeni rozwoju cywilizacji i inne jest dla Zachodu, inne dla Wschodu, gdzie dominuje prymat idei, a nie materii. Koło historii cywilizacji śródziemnomorskiej także wskazuje na powrót do idei w sztuce współczesnej, jako jednego z jej ważniejszych komponentów. Jakkolwiek mówimy o neo-arystotelizmie, to kwestia

4

D. Lowenthal, *Authenticity: Rock of Faith or Quicksand Quagmire?*, [w:] *Conservation at the Millennium*, „Newsletter The Getty Conservation Institute” 1999, vol. 14, nr 3, s. 5-8.

5

Powstaniu współczesnej teorii ochrony dziedzictwa i zmian w ostatnim dwudziestopięcioleciu XX wieku poświęcone są inne publikacje autorki, m.in.: *A New Conceptual Framework for the Preservation of the Heritage of Modern Art*, *Postprints of International Symposium Hoerenemann Institute*, [w:] *Theory and Practice in the Conservation of Modern Art: Reflections on the Roots and the Perspectives*, ARCHETYPE, London 2010; *The Conservation of Modern Art in Theory and Practice*, *Postprints of International Symposium Hoerenemann Institute*, [w:] *Theory and Practice in the Conservation of Modern Art: Reflections on the Roots and the Perspectives*, ARCHETYPE, London 2010; *Paradygmat teorii i praktyki konserwatorskiej w odniesieniu do sztuki nowoczesnej*, [w:] *Współczesne problemy teorii konserwatorskiej*, red. B. Szmygin, ICOMOS, Warszawa-Lublin 2008; I. Szmelter, W. Kowalski, *Wystawiennictwo sztuki nowoczesnej a ochrona integralności utworów*, [w:] „Muzealnictwo” 2008, tom 49.

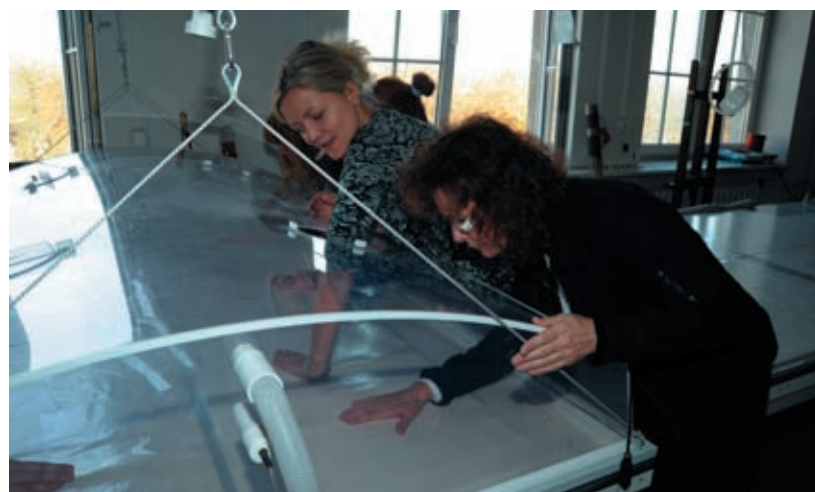
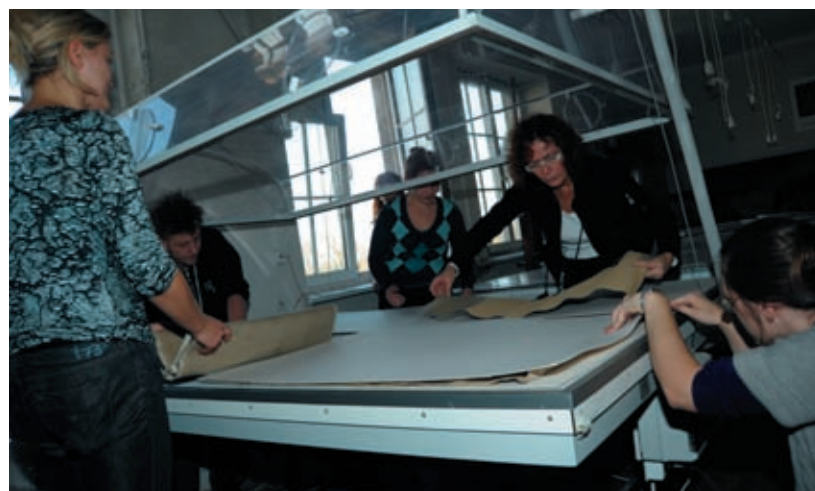
jest otwarta. Kolejne generacje postrzegają inaczej istotę sztuki, co jest „odzwierciedleniem potrzeby nowych standardów materiału dowodowego i nowej wiary w wykorzystanie dziedzictwa”⁴. Dążenie do zachowania autentyczności materiału, które jest podstawą konserwacji dziedzictwa kultury materialnej (*tangible heritage*) nie może być zastąpione przez dowolną interpretację idei pracy. Natomiast w przypadku dziedzictwa niematerialnego (*intangible heritage*) autentyzm, do niedawna opoka prac konserwatorskich, rozumiany jest nie tylko jako autentyzm materii (będącej nośnikiem idei), ale także jako autentyzm wizerunku, przesłania artysty, idei prezentowanej przez dzieło. W nowych strategiach opieki nad współczesną sztuką wizualną chodzi o to, aby dzieła były rozpoznane w „całym bogactwie ich autentyzmu” i ich złożonym, niekiedy kompleksowym charakterze.

Zmiany podejścia stopniowo znajdują odzwierciedlenie w opracowaniach naukowych, w tym autorki niniejszego artykułu, oraz w dokumentach parapravnnych, takich jak *Karta Ateńska* (1931), *Karta Wenecka* (1964), *Dokument z Nara* (1994), *Karta Krakowska* (2001), *Konwencja o Niematerialnym Dziedzictwie UNESCO* (2003)⁵.

Współczesny konserwator-restaurator powinien być jednocześnie adwokatem dóbr kultury w zgodzie z charakterem swej pracy. Zachowanie idei, jak i substancji zabytkowej dzieła ma wiodące znaczenie w podejmowanej przez niego aktywności. W praktyce jednak przesłanie to nie jest w dostatecznym stopniu doceniane zarówno w procesie konserwatorskim, jak też strategii działań na rzecz dobra obiektu. Dzieje się tak ze szkodą dla dzieła sztuki.

Rolą konserwatora-restauratora jest postępowanie obiektywne, zgodne z przyjętymi zasadami konserwatorskimi, uwzględniające osiągnięcia nauki i wymogi etyki zawodowej.

Nowe dzieła sztuk wizualnych, odbicie naszego świata w XXI wieku mają szansę przetrwać tylko dzięki nowej profesjonalnej opiece, prowadzącej do zachowania wiarygodnego świadectwa sztuki w przyszłości. Kontynuacja – w następnym numerze „Aspiracji”.



Niedawno odnalezione, unikalne i cenne obrazy Romana Owidzkiego z lat sześćdziesiątych XX w. dzięki zabiegom konserwatorskim odzyskały piękno i zostały wzmocnione strukturalnie. Reportaż z ratowania kilkunastu obrazów, przybyłych w formie zgniecionej wałki ze zdegradowanymi obrazami do Pracowni Konserwacji i Restauracji Malarstwa i Sztuki Nowoczesnej na Wydziale Konserwacji i Restauracji ASP w Warszawie. Fot. archiwum WKiRDS

Iwona Szmelter – profesor zwyczajny, kierownik Pracowni Konserwacji–Restauracji Malarstwa na Podłożach Ruchomych i Obiektów Sztuki Nowoczesnej na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie, rzeczoznawca MKiDN, ekspert Joint Programming in Research w zakresie dziedzictwa kultury. Koordynuje sieć konserwacji sztuki współczesnej w Europie Środkowo-Wschodniej (INCCA-CEE). Specjalizuje się w historii i teorii konserwacji, wzmacnianiu struktury malarstwa sztalugowego i opiece nad sztuką najnowszą.

MUSICAL Z DUCHA

DRAMATU

POETYCKIEGO

CATS

T. S. ELIOTA

i A. L. WEBBERA

T. S. Eliot nieomal całą swą twórczość eseistyczną i dramatyczną oparł na sprawdzaniu scenicznych możliwości dramatu poetyckiego, który w XX wieku zdawał się już formą przestarzałą. Uważano Eliota przede wszystkim właśnie za teoretyka dramatu i genialnego poetę modernizmu (autora *Ziemi jałowej* i *Czterech kwartętów*). W pracach monograficznych najczęściej podkreślano, że jest twórcą elitarnym, trudnym. Inspiracje kulturą popularną, fascynacja musicallem i kryminałem przez wiele dziesięcioleci pozostawały zazwyczaj poza obszarem zainteresowań badaczy. Taka recepcja – pomimo radykalnych zmian w odbiorze Eliota w Anglii i Stanach Zjednoczonych – w Polsce wciąż jest bardzo silnie zakorzeniona¹. Nie zmieniła jej nawet polska premiera musicalu *Cats*, którego libretto oparte jest na poezji Eliota².

Ogromna popularność, jaką ten spektakl cieszył się wśród polskiej publiczności, nijak miała się jednak do odbioru twórczości poety³.

Dzieło Andrew Lloyd Webbera od premiery w 1981 roku na deskach New London Theatre uznawano za najwybitniejszy i najbardziej dochodowy musical na świecie (ten drugi tytuł odebrała mu kilka lat temu kolejna produkcja Webbera – *Upiór w operze*).

Cats stały się pierwszym musicaliem, który, opierając się na poezji, wyłamał się z tradycji adaptacji dzieł literackich. Podstawą libretta stały się niezwiązane z sobą żadną fabułą purnonsensowe wiersze o kotach, wydane w 1939 roku. Eliot pisał je, pracując jednocześnie nad bardziej „ważnymi” utworami: dramatem *Zjazd rodzinny* i poematem *East Coker. Old Possum's Book of Practical Cats*⁴ nigdy za życia poety nie była traktowana poważnie, wprawiając w osłupienie co niektórych zwolenników poezji Eliota spod zna-

1

O związkach Eliota z kulturą popularną pisałam w artykule *Eliot w kaloszach popkultury*, „Dialog” 2007, nr 4. Por. także monografię Davida E. Chinitza, *T. S. Eliot and a Cultural Divide*, The University of Chicago Press, Chicago 2003.

2

Premiera 10 stycznia 2004 w Teatrze Muzycznym Roma, reżyseria Wojciech Kępczyński; musical grany pod polskim tytułem *Koty*.

3

Choć trzeba przyznać, że nie jest to jedynie polska przypadłość. O podobnym odbiorze tego musicalu w Japonii, w którym także zabrakło elementarnej świadomości o pochodzeniu libretta, pisze Shunichi Takaheyonagi w artykule „*In the Juvescene of the year*” – *T. S. Eliot's Impact and Reverberations in Japan 1930-2005*, [w:] *The International Reception of T. S. Eliot*, ed. by Elisabeth Däumer and Shyamal Bagchee, Continuum, London 2007, s. 180.

4

Przekłady polskie: Stanisław Barańczak [*Koty*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1995, 2005] oraz Andrzej Nawicki [*Wiersze o kotach*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1970].



ku dekadencej *Ziemi jałowej*. Potem dość szybko została uznana za dzieło gatunku purnonsensu i do dziś wymieniane są jednym tchem obok *Alicji w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla i wierszy Edwarda Lera, w związku z którymi sam poeta zauważył, że „nonsens nie oznacza braku sensu”⁵.

Forma teatru popularnego, nade wszystko zaś teatru muzycznego, okazała się świetnym medium dla poezji Eliota, nie niszcząc jej wymiaru artystycznego (wiersze Eliota weszły do libretta nieznacznie zmienione). Na łamach „Times Literary Supplement” Stephen Medcalf stwierdził, że musical *Cats* jest być może jedynym dziełem, dzięki któremu Eliot odniósł wymarzony przez siebie sukces: zostać poetą mas⁶. Bo Eliot rzeczywiście o tym marzył. Już w 1920 roku tak kreślił szanse dramatu poetyckiego: „Naszym zadaniem winno być wzięcie na warsztat jakiejś formy rozrywki i poddanie jej procesowi, który przemieni ją w dzieło sztuki. Komik z teatru rewiowego (music-hallu) jest, być może, najbardziej obiecującym materiałem”⁷. Sam po kilkunastu latach weźmie na swój dramatyczny warsztat popularną formę komedii salonowej i zachowując jej tradycyjną formę, zacznie rozsadzać ją od wewnątrz, wprowadzając doń przemyślenia religijne i filozoficzne. Efektem będzie niezwykła popularność dramatu *Cocktail Party* na West Endzie i Broadwayu oraz rozszerzenie pola komunikacji poety „trudnego”.

Już w teoretycznych pismach Eliot podkreślał, że nieodłączną towarzyszką poezji, także tej scenicznej, jest muzyka, którą śmiało łączył z dramatem poetyckim. Muzyka w poezji nie istnieje jednak niezależnie od treści, a poezja nie powinna naśladować muzyki instrumentalnej. Pisząc o muzyczności dzieła, nie ma na myśli muzyczności poszczególnych wersów, bo muzyka według niego całe dzieło.

Pewne wiersze – kontynuował swe rozważania – są pomyślane do śpiewu; większość poezji współczesnej to poezja na głos [...]. Jest w niej miejsce na dysonanse, a nawet na kakofonię, podobnie jak każdy dłuższy poemat musi zawierać w sobie przejścia od ustępów o większej do ustępów o mniejszej intensywności po to, aby nadać przepływowi emocjonalnym zmienny rytm, konieczny dla muzycznej struktury całości.⁸

5

T. S. Eliot, *Muzyka poezji*, przeł. Maria Niemojowska, [w:] tegoż, *Szkice krytyczne*, wybrała i przełożyła Maria Niemojowska, PIW, Warszawa 1972, s. 20.

6

Stephen Medcalf, *The Shaman's Secret Heart*, „Times Literary Supplement”, 2 paźdź. 1992, s. 12, cyt. za: David Chinitz, *T. S. Eliot and the Cultural Divide*, op. cit., s. 228.

7

T. S. Eliot, *Szanse dramatu poetyckiego, poetyckiego*, przeł. Maria Niemojowska, [w:] tegoż, *Szkice krytyczne*, op. cit., s. 284.





W sztukach Szekspira widział Eliot wzorzec muzyczny, na którym częstokroć opierał swe interpretacje dzieł Stratfordczyka, a i jego monografowie wielokrotnie na taki wzorzec wskazywali. Joseph Chiari, na przykład, pisze o *Gerontionie* jak o utworze muzycznym, wręcz orkiestrowym: „Ten poemat jest muzyką, a Eliot wraz z Mallarmé, Valéry i Verlaine, w pełni uczestniczył w poetyckim zadaniu, polegającym na reprendre à la musique leur bien”⁹. Forma symfoniczna została świetnie wykorzystana w *Ziemi jałowej* i *Czterech kwartetach*. Do muzycznych utworów Eliota dodać można właściwie wszystkie jego dramaty, a przede wszystkim pierwszy nieukończony Sweeney Agonistes, inspirowany jazzem.

Sztuki Szekspira Eliot uznawał za ideał dzieła dramatyczno-muzycznego, w którym „ogólny efekt utworu uzależniony jest od powracających obrazów tudzież obrazów dominujących”¹⁰. Na podobnej zasadzie skonstruowano scenariusz musicalu, tworząc luźną fabułę, osnutą wokół dwóch wątków: kociego balu oraz postaci kotki Grizabelli.

Koci bal, wspomniany w wierszu Eliota *The Song of the Jellicles*, w musicalu Webbera urasta do rangi symbolicznej. W czasie jego trwania dojść ma do wyboru kota, któremu dane będzie życie wieczne. Ten motyw jest już dodany przez autorów musicalu, ale doskonale wpisuje się w twórczość dramatyczną Eliota, koncentrującą się wokół wątków religijnych i życia wiecznego. Jest jakby popularnym odpryskiem dramatów Eliota, swego rodzaju *biblia pauperum*.

Grizabella nie pojawia się w *Old Possum's Book of Practical Cats*, lecz pochodzi z nieukończonego

wiersza, odnalezionego po śmierci Eliota przez jego żonę. Jest główną bohaterką musicalu, bo to ona okaże się owym kotem-wybrańcem, na którego czekają wszystkie koty zgromadzone na *Jellicle Ball*. Zanim jednak dojdzie do jej „wniebowzięcia”, przejść musi drogę pełną upokorzeń i samotności. Jest kotką upadłą, wyklętą z kociego klanu. Każde jej pojawienie się na scenie trwa krótko: próby nawiązania przez Grizabellę kontaktu z innymi kotami, przyłączenia się do ich balu, kończą się jej wypędzeniem. Grizabella jest postacią jakby wyciętą ze świata dramatów Eliota, gdzie aż roi się od ludzi przeobrażających swoje życie pod wpływem duchowego zwrotu.

„Robić użytek ze stale powracających tematów jest czymś naturalnym tak w muzyce, jak i w poezji”, pisał Eliot. „[...] Istnieją w wierszu możliwości przejść, przypominające następstwo różnych części symfonii czy kwartetu; można również rozwiązać temat poetycki na zasadzie kontrapunktu”¹¹. W *Cats* powracającym motywem jest nie tylko postać Grizabelli, lecz i motyw muzyczny towarzyszący pojawianiu się jej na scenie, rozszerzony w drugiej części do całego utworu *Memory*. Jego wykonanie stanie się formą oczyszczenia Grizabelli, niejako jej rachunkiem sumienia i wyznaniem wiary w życie. *Memory* doczekała się już wielu interpretacji, stała się samodzielny przebojem wykonywanym między innymi przez Barbarę Streisand, a w Polsce przez Zdzisławę Sośnicką. Inspiracją tekstu piosenki był poemat Eliota *Rapsodia wietrznej nocy* (znów ukłon w stronę muzyki) i z tego właśnie wiersza pochodzi kilka motywów. *Rapsodię* pisał Eliot w 1911 roku w Paryżu, podczas „edukacyjnej” podróży po Europie, jaką odbywali młodzi ludzie w XIX i pierwszej połowie XX wieku.

Utwór ten należy do wczesnej twórczości, powstałej pod wpływem filozofii Bergsona, dla którego pamięć odgrywała niepoślednią rolę: „... raz jako zamknięty, ale powracający zbiór doświadczeń, a raz jako czynnik w pewnym sensie wpływający na teraźniejsze działanie”¹². *Rapsodia* przedstawia nocne życie miasta po północy, między innymi odpychający świat prostytutek:

Spójrz na tę kobietę,
Co waha się ku tobie w świetle bramy
Rozwartej nad nią jak grymas.
Widzisz skraj jej sukni
Podarty i utyłany piachem
I widzisz kącik jej oka
Co pokrętne jak szpilka zgięta¹³.

To właśnie ta kobieta jest prototypem Grizabelli, to ona dała jej wygląd, swoje uliczne doświadczenie i zmarnowane życie. Przypomnijmy słowa z libretta Webbera w tłumaczeniu Daniela Wyszogrodzkiego:

Kto wie dlaczego świętny strój
Jest dziś jak nędzny łach
I kto wie dlaczego oczu blask
Tak beznamiętnie zgasł (...)
Ta kotka złe rewiry zna
Sama włóczy się do białego dnia
Tak mija jej noc od wielu lat
Bo zapomniał ją cały koci świat.

Pamięć, jak rozumiał ją Eliot za Bergsonem, wskazywała Grizabelli kierunek działania zmierzający do szczęśliwego finału. Doświadczenie kobiety/kotki



upadłej zostaje ujęte przez autorów musicalu w romantyczną akcję, redukując *Rapsodię wietrznej nocy* – zauważył David Chinitz – do popkulturowego komunatu¹⁴. Grizabelli, niczym Marii Magdalenie (jeśli pozostać już przy religijnych inspiracjach Eliota – a w musicalu pierwszym, który przebacza jest Kot Nestor, będący ojcem i mentorem kotów), zostanie zapomniane wcześniejsze życie i znów stanie się ona częścią swej społeczności.

Zdaje się jednak, że Webber świetnie wiedział, co robi, sięgając po ten wiersz, doskonale oddający miejski klimat, w jakim żyją sceniczne koty. Ów klimat tak samo pociągał, jak i zniechęcał samego Eliota: „Ambivalencja tej reakcji wynika częściowo z obawy przed brutalnością nocnego życia miasta, która go równocześnie kusi, częściowo zaś z chęci opanowania rosnącego seksualnego pożądania”¹⁵. Eliot, jak Baudelaire, był poetą miasta – jego koty również były kotami miejskimi.

A miejskie życie wymagało od poezji używania języka zbliżonego do mowy potocznej, sprzęgniętej ze swym czasem. „Ziarno wiersza wszędzie szybciej na sali koncertowej niż w operze”, twierdził Eliot¹⁶. W operze mowa potoczna, więc także poezja, nie ma racji bytu, lecz na popularnej imprezie w sali koncertowej, owszem, ponieważ śpiewana tam poezja nie przestaje być wówczas rodzajem rozmowy.

W podobnym duchu W. H. Auden zwracał uwagę na trudności, jakie napotyka poeta tworzący libretto operowe. Właśnie kompozycja miałaby sprawić mu największy kłopot:

Istotą poezji jest akt refleksji, niepoprzestawanie na wyrażaniu bezpośrednich emocji i dążenie do zrozumienia natury uczuć. Ponieważ muzyka jest w swej istocie bezpośrednia, słowa pieśni nie mogą być poezją. Tutaj należałoby poprowadzić granicę między poematem lirycznym a właściwą pieśnią. Poemat liryczny to poemat przeznaczony do recytacji. W recytacji muzyka podporządkowana jest słowom, co ogranicza rozpiętość i tempo dźwięków. W pieśni dźwięki muszą mieć swobodę bycia tym, czym chcą być, a słowa muszą umieć robić to, co im się każe.¹⁷

Dlatego też Auden słusznie powątpiewa w to, czy wykorzystana w librecie operowym poezja wysoka może zachować swój status: „... pozostaje jednakże kwestią, czy słuchacz słyszy śpiewane słowa jako słowa poematu czy – w co jestem skłonny wierzyć – jedynie jako śpiewane sylaby”¹⁸.

Pisząc o pochodzeniu gatunku musicalu, Marek Bielacki przypomina tradycję melicznego i melorecytacyjnego prezentowania tekstu przez starożytnych Greków, dla których muzyka, poezja i taniec tworzy pełnię widowiska scenicznego¹⁹. Wydaje się, że musical *Cats* należałoby umieścić w takim sposobie

14
David Chinitz, *T. S. Eliot and the Cultural Divide*, op. cit., s. 197.

15
Jewel Spears Brooker, *Mimetic desire and the return to origins*, [w:] *Gender, Desire, and Sexuality in T. S. Eliot*, red. Cassandra Laity and Nancy K. Gish, Cambridge University Press, 2004, s. 137.

16
T. S. Eliot, *Muzyka poezji*, op. cit., s. 35.

17
W. H. Auden, *Uwagi o muzyce i operze*, przeł. Anna Tanalska, [w:] tegoż, *R ka farbiarza*, wybór Michał Sprusiński, Jan Zieliński, PIW, Warszawa 1988, s. 357.

18
Ibidem, s. 358.

19
Marek Bielacki, *Musical. Geneza i rozwój formy dramatyczno-muzycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1994, s. 5.

postrzegania popularnej dwudziestowiecznej formy. Eliot, przywiązany do greckiej tradycji, nie tylko wprowadzał wątki mitologiczne, ale i sięgał po strukturę greckich dramatów, a przede wszystkim kwestie chóru, oparte na melorecytacji. Jego eseje poświęcone muzyce i dramatowi poetyckiemu są świadectwem świętego wyczucia muzyki popularnej, gdzie o sile przeboju decydują takie elementy struktury piosenki jak refren i chór. W taki też sposób przeobraziły się jego wiersze o kotach, które na scenie stały się – już bez jego wiedzy – spełnieniem pragnień dotyczących scenicznego wiersza. Chciał, „by bohaterzy dramatu, mówiąc językiem naszych współczesnych, mogli bez sztucznego patosu wyrażać najczystsza poezję i bez ośmieszania się – najprostsze banaty”²⁰.

Pozostaje jeszcze kwestia baletu, który sprawia, że musical jest tak doskonałą formą dla poezji Eliota. W balecie znajdował to, czego żądał od dramatu poetyckiego: formy niekrępującej (tak jak wiersz nie krępuje dramatu), lecz wzmacniającej jego wymowę. „Jeżeli dramat, szczególnie dramat poetycki, ma jakąś przyszłość – pisał Eliot, – czy nie leży ona w kierunku wyznaczonym przez balet? Czy nie jest to raczej zagadnienie formy niż etyki? I czy spór

pomiędzy dramatem wierszem a dramatem prozą nie sprowadza się do problemu większych uściśleń formy?”²¹. Balet stał się gatunkiem tak ubóstwianym ze względu na tradycję, szkolenie, ascezę. Szkolenie tancerza wydawało się poecie analogiczne do szkolenia moralnego. Uznawał więc balet, jak i dramat poetycki, za obrządek o podobnie długiej tradycji i wspólnym greckim źródle.

Fakt przyznania Eliotowi w 1983 roku pośmiertnej nagrody Tony za najlepsze libretto musicalowe niewątpliwie przypieczętował jego „przymierze” z kulturą popularną. Ale było to także poparcie dla idei nowoczesnego dramatu poetyckiego, który nie stroniłby od szerokiej publiczności.

Autorami zdjęć z polskiego wystawienia musicalu *Cats* w Teatrze Muzycznym ROMA w Warszawie są Paweł Owsikowski i Marek Zamojski

Justyna Kozłowska – teatrolog, prowadzi zajęcia na Wydziale Wiedzy o Teatrze warszawskiej Akademii Teatralnej, gdzie pracuje także w Pracowni Historii Szkolnictwa Teatralnego. Należy do zespołu redakcyjnego „Almanachu Sceny Polskiej” wydawanego przez Instytut Sztuki PAN. Interesuje się między innymi anglosaskim teatrem i dramatem, głównie okresu modernizmu, oraz jego związkami z kulturą popularną. Przygotowuje rozprawę doktorską o teatralnej recepcji twórczości T. S. Eliota.



TRUDNA TECHNIKA LINORYTU PUNKTOWEGO



Droga do poznania techniki linorytu punktowego i twórczość uprawiających ją grafików przebiegały różnorodnie. Choć nie nawiązywaliśmy bezpośrednio do dzieł Józefa Gielniaka, bez niego nie powstałyby nasze grafiki. Z Gielniakiem łączy nas nie tylko technika linorytu, której był wirtuozem. Myślę, że tak jak on chcemy przedstawiać otaczającą nas rzeczywistość, a poprzez nią pojedynczego człowieka.

Obserwując twórczość artystów uprawiających technikę linorytu w latach 1950 – 2010, możemy zauważyć grupę, która całość matrycy wykonuje sposobem punktowym i, co ciekawe, przeważnie są to artyści z Polski. Najważniejszą postacią tego środowiska był Józef Gielniak, który jako pierwszy wykonał linoryt punktowy w czystej postaci. Kontynuatorami tej metody są: Grzegorz Dobiesław Mazurek, Wiesław Szamocki, Leszek Kiljański, Stanisław Bałdyga i niżej podpisany – Krzysztof Szymanowicz. Doskonali tę technikę, uzyskując mistrzostwo warsztatowe i uznanie dla swej twórczości nie tylko w środowisku grafików, ale także krytyków. Poza Polską jedyną artystką wykonującą linoryty punktowe jest czeska graphiczka Viera Kotasowa. Na wybór tej metody przez Vierę Kotasową duży wpływ miała twórczość wspomnianych polskich artystów, z którą zetknęła się na wystawach związanych z Konkursem Graficznym im. Józefa Gielniaka w Jeleniej Górze.

Zanim przedstawię początki linorytu punktowego i sylwetki artystów, chciałbym cofnąć się do XV wieku. W tym okresie pojawił się miedzioryt, opracowywany tak, jak do druku wypukłego – w gładkiej powierzchni płyty miedzianej odbijano stemplami i puncami różnego kształtu wgłębienia. Ryty te na-

zywano śrutowymi lub groszkowymi. W tym samym czasie zaczęto używać płyt drewnianych, stosując te same narzędzia co przy płytach metalowych. Druki powstałe w tej technice są dziś bardzo rzadkie (a sama technika jest kosztowna). Użycie ostrej stalowej igły i młotka punktowego spowodowało powstanie miedziorytu punktowego, którą to technikę zastosował prawdopodobnie po raz pierwszy Jan Billeart z Amsterdamu, a drobne udoskonalenia wprowadził włoski rytownik Francesco Bartolozzi, nadając jej charakter samodzielnej techniki graficznej w latach 1764–1802 w Londynie. Później ten sposób wykonywania matrycy był używany nie tylko w technice miedziorytu, drzeworytu czy akwaforty, ale został zastosowany także w technice linorytu w XX wieku.



Drzeworyt groszkowy, XV wiek, autor nieznan



Józef Gielniak, *Improwizacja dla Grażynki VI*, linoryt, 1966.

Wynalezienie w 1860 roku przez Fredericka Waltona tworzywa sztucznego znanego powszechnie jako linoleum zainteresowało wielu artystów. Upatrywali w nim świętego tworzywa do płyt graficznych. Linoryt stał się jedną z najpopularniejszych dwudziestowiecznych technik graficznych, ponieważ linoleum jest materiałem tanim, powszechnie dostępnym, rytowanie może odbywać się we wszystkich kierunkach z pomocą dłut, nożyków, ryłców, a z matrycy można uzyskać nawet do 3000 odbitek.

Pierwsze próby cięcia linoleum przypominały pracę w drewnie – linoryt opracowywano tak jak drzeworyt langowy, a nawet sztorcowy. Duża popularność tej techniki spowodowała, że artyści potrafili tworzyć linoryty naśladujące dukt rysunku piórkem, czy też ślady szerokiego pędzla. Rozwój tej techniki zaczął się wraz z twórczością Józefa Gielniaka, który jej możliwości wyniósł na wyżyny. Gielniak ze względu na stan zdrowia nie mógł podjąć regularnych studiów artystycznych i znaczną część życia spędził w sanatorium Bukowiec na Dolnym Śląsku. Pracami artysty zainteresował się rektor Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych we Wrocławiu prof. Stanisław Dawski i od tego momentu trwała przygoda Gielniaka z linorytem.



Grzegorz Dobiesław Mazurek, *Wszyscy moi przyjaciele XII*, linoryt, 1982

Nie można mówić o linorycie, nie zaznajomiwszy się z twórczością tego artysty; z jej etapami – od pierwszych prac, po ostatni cykl, *Improwizacje dla Grażynki*. Możemy w niej zaobserwować proces pokonywania kolejnych trudności i stawiania sobie nowych wyzwań. Według mnie najważniejszy jest ostatni etap, kiedy powstają *Improwizacje dla Grażynki*. Artysta pozbywa się ciągłej kreski, jej miejsce zajmują drobne punkty budujące formę. W pracach tych widzimy wspaniałe wycucie narzędzia i rzadko spotykane mistrzostwo techniczne. *Improwizacja dla Grażynki II* jest pierwszym linorytem punktowym, a *Improwizacja dla Grażynki VI* jest przykładem linorytu punkowego w czystej postaci, to znaczy składa się z matych punktów o zróżnicowanej intensywności i zmiennej gęstości, wybranych igłą lub ostro zakończonym dłutem z powierzchni linoleum, tworzących rysunek i wartości tonowe.

Kontynuatorami tego sposobu wykonywania matrycy są: Grzegorz Dobiesław Mazurek, Wiesław Szamocki, Leszek Kiljański, Stanisław Bałdyga i Krzysztof Szymanowicz.



Wiesław Szamocki, *Bez słów*, linoryt, 1982

Grzegorz Dobiesław Mazurek – absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie po raz pierwszy z punktowym sposobem opracowania matrycy zapoznał się w 1974 roku na zajęciach koła graficznego w Liceum Sztuk Plastycznych w Lublinie, które prowadził Stanisław Bałdyga. W tym czasie pracował za pomocą zrobionego przez siebie narzędzia ze złamanego noża; posługiwał się nim jeszcze na studiach. W 1978 roku, jako student, stworzył typ portretu charakterystycznego, którego przykładem jest grafika zatytułowana *Staruszka*. Mazurka interesował portret, a fotografia stała się inspiracją i szkicem do dalszej pracy nad matrycą. Wykonywał jak na tamte czasy duże linoryty, wypełnione ludzkimi twarzami przedstawionymi z fotograficzną dokładnością, ujętymi w momentach określonych stanów emocjonalnych. Do najważniejszych należy cykl *Wszyscy moi przyjaciele*, w którym obok przedstawień twarzy pojawiają się kratki, napisy, swobodne

linie, jakby kreślone w szkicowniku. Stanowią one drugą, abstrakcyjną warstwę znaczeniową, nakładają się, przenikają realistyczne wizerunki, dając możliwość różnorodnego odbioru. Widzimy w nich mistrzowski poziom warsztatu i autentyczność wynikającą z wyczulenia artysty na wartości formalne, ekspresyjne oraz psychologiczne.

Wiesław Szamocki ukończył Wydział Artystyczny Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu w 1980 roku. Pracując nad dyplomem pod kierunkiem prof. Ryszarda Krzywki, po namowieniu profesora pewne partie linorytu wykonał metodą punktową. Późniejsze jego cykle, takie jak *Epigramy*, *Epitafia* i *Tren*, to linoryty punktowe w czystej postaci (z wyłączeniem kilku, w których występuje ptasie pióro). Szamocki stosował narzędzia wykonane przez siebie, najczęściej ostro zakończone igły. Tematem prac była martwa natura zakamarków, szczątków czegoś nieokreślonego, zapomnianych przedmiotów. Odnaleziona poduszka z lat dziecińczych stała się głównym motywem pracy pod tytułem *002* z 1981 i następnie pracy *Bez słów* z 1982 roku. Jego grafiki to przeważnie niewielkie płaszczyzny gęsto wypełnione drobnymi punktami, które budują światłocień i miękkość tonalną, stykając się z czarną płaszczyzną. Znalezione przedmioty i szczątki czegoś nieokreślonego, pozostałość po ludziach i ich rzeczach, artysta wydobywa słabym pasemkiem światła z głębokiej czerni tła. W swoich pracach Szamocki opowiada o człowieku za pomocą śladów czyjejś obecności, obecności jeszcze świeżej, a już martwej.

Absolwentem tego samego wydziału Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu jest także **Leszek Kiljański**. W jego przypadku za wyborem linorytu punkowego przemawiają: „Możliwość zupełnego wyeliminowania przypadku, całkowita kontrola na każdym etapie opracowywania matrycy, jej miękkość, a przy tym odporność na przypadkowe uszkodzenia oraz równa technikom metalowym możliwość precyzyjnego opracowania detalu”. W swojej pracy artystycznej inspirowany światem przyrody, urodą natury. Światło w jego grafikach jest nienaturalne, a część kompozycji ginie w mroku lub rozplywa się w dziwnej poświacie. Najważniejszą rolę pełnią światło i cień, które przemieniają realny przedmiot w wizję artysty. Jak sam mówi: „Praca w linoleum przypomina trochę operowanie małą latarką w ciemnościach, poznawanie fragmentów większej całości, której się nie zna, a odkrywa po kawałku”. Wykonał on w technice linorytu punkowego mniej więcej sześćdziesiąt grafik o niewielkim formacie.

Artystą, którego inspirowała natura, jest również **Stanisław Bałdyga**. Tak jak Wiesław Szamocki i Leszek Kiljański jest absolwentem Wydziału Artystycznego Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Dyplom w zakresie grafiki artystycznej uzyskał w pracowni prof. Edmunda Piotrowicza i prof. Ryszarda Krzywki. Wspominając studia, podkreśla rolę prof. Ryszarda Krzywki, który zapoznał studentów z linorytem punkowym.

Natura obfituje w różnorodne kształty i formy. Stanisław Bałdyga korzysta z aparatu fotograficznego, rejestrując interesujące go fragmenty, by następnie



Leszek Kiljański, #-7, linoryt



Stanisław Bałdyga, *Przestrzeń IX mój kosmos*, linoryt, 2006



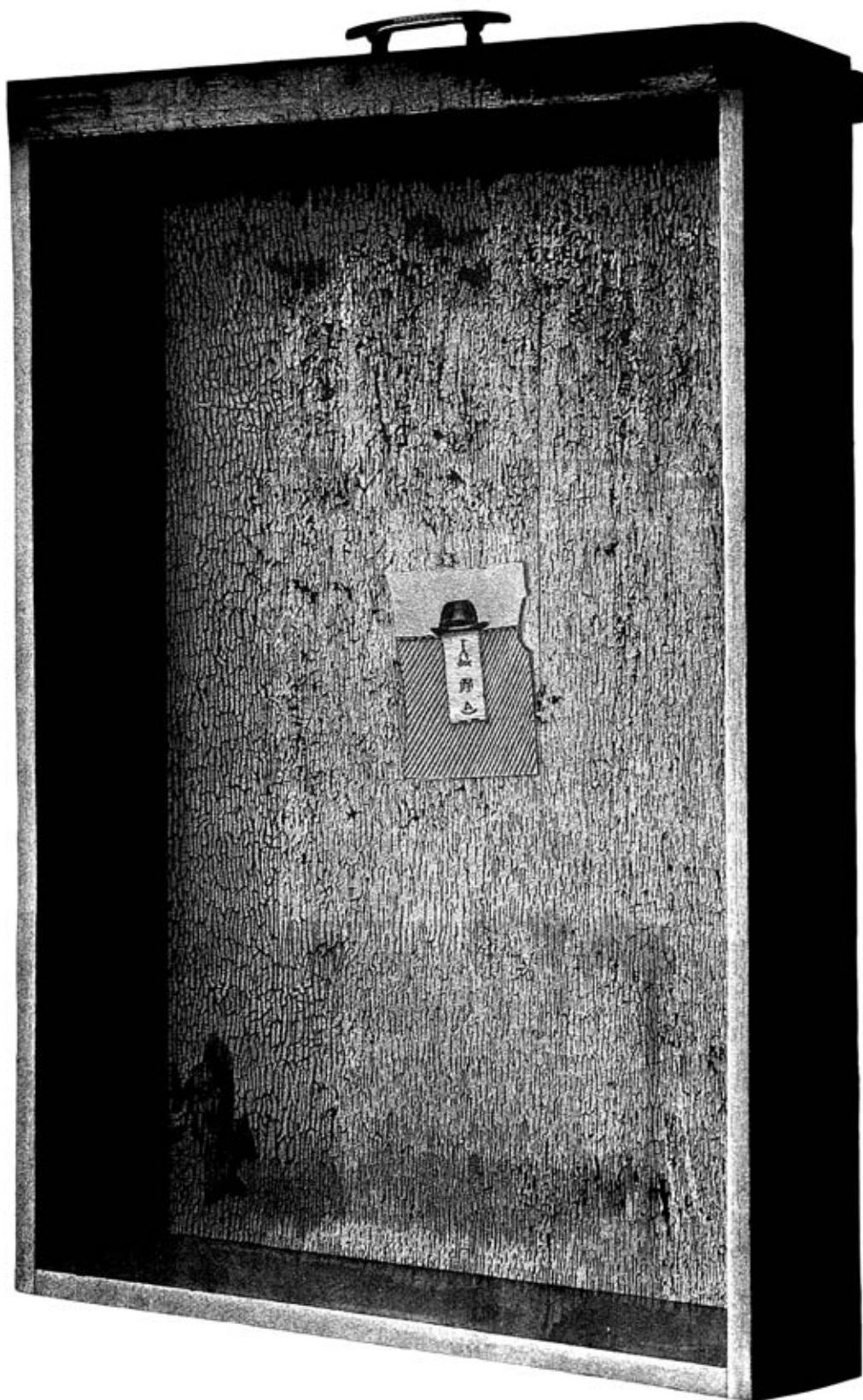
Grzegorz Dobiesław Mazurek,
Nocą przylatują anioły I, linoryt, 100x70 cm, 1998 r.
Nocą przylatują anioły IV, linoryt, 100x70 cm, 2003 r.



po przetworzeniu i zakomponowaniu przenieść je na linoleum. Jego wizja jest daleka od pierwowzoru, artysta kreuje nowe światy. Przestrzeń tych grafik jest szczelnie wypełniona – nie ma w niej pustych miejsc. Artysta tworzy samodzielne i ukształtowane struktury, choć ów duch zakorzenienia w naturze pozostaje. Ostatnio wykonuje matryce o bardzo dużych formatach (80x120 cm), co w technice linorytu punk-

towego jest bardzo rzadkie. Struktury i przestrzeń odgrywają w jego pracach ważną rolę – stają się głównym tematem twórczości: wiry, struktury skał, kręgi na powierzchni ziemi są śladami o znaczeniu metafizycznym.

Do grupy artystów pracujących w omawianej technice dołączyłem w 1992 roku, gdy pod wpływem twórczości Grzegorza Dobiesława Mazurka



Krzysztof Szymanowicz, *Pamiętki IX*, linoryt, 2005

i Stanisława Bałdygi rozpoczęłem cykl *Codziennosc*. Pierwsze linoryty składające się na *Codziennosc* opowiadają o człowieku widzianym przez pryzmat przedmiotów z jego świata, wydarzeń dziejących się poza konkretnym miejscem i czasem. Równocześnie powstały małe formy graficzne pod tytułem *Rolki*. Praca w małej formie nauczyła mnie cierpliwości, rozwinęła mój warsztat i dała pewność w działaniu. Stosując bardzo delikatne punkty, czasami prawie niewidoczne na powierzchni linoleum, uzyskiwałem szeroką gamę szarości i głębokie czernie. To doświadczenie umożliwiło mi realizację własnych wizji ze świadomością, że zostawiony na matrycy ślad zostanie wydrukowany na papierze. *Rolki* są portretami, w których zamiast wizerunku twarzy osoby portretowanej występują atrybuty w postaci znaków-piktogramów osoby, której poświęcona jest praca. Linoryty noszą tytuły: *Rolka Jacka*, *Rolka Szymona* itd.

W mojej twórczości pojawiają się grafiki, w których pewne partie matrycy opracowane są punktem, inne zaś są cięte. Sposób pracy wynika z podjętego przeze mnie tematu i metody przełożenia go na język plastyczny. W następnym cyklu, *Rozmowy ze sobą*, tylko dwie prace posiadają cechy czystego linorytu punktowego: *Rozmowa ze sobą IV* i *V*. Podobnie powstawał następny, bardzo mi bliski, bo jeszcze niezakończony cykl *Pamiętki*, w którym znowu wykorzystuję „rolki”, czyli portrety osób przedstawionych za pomocą znaków-piktogramów. „Portrety” zestawione są z różnymi przedmiotami, które zbliżone są do kształtu matrycy. Takie zestawienie kompozycyjne pozwoliło mi odejść od wcześniejszej literackości i skupić się na transcendencji znaku i pojęcia. Choć w tym cyklu zastosowałem dużą syntezę i znaczącą rolę przypisałem walorowi, czułem, że moja twórczość jest właśnie teraz najbliższa grafikom Józefa Gielniaka, którego praca artystyczna jest dla mnie bardzo ważna.



Krzysztof Szymanowicz, *Pamiętki V*, linoryt, 2004

Wydawałoby się, że w dobie komputerów, szybkiej komunikacji, młodzi artyści nie wybiorą techniki linorytu punktowego, która jest pracochłonna i czasochłonna. A jednak w ostatnim czasie do grona opisywanych tu artystów dołączyło kilkoro młodych grafików. Wymienię dwoje, mających już duże sukcesy artystyczne: Marta Lech z Wrocławia i Henryk Królikowski z Kielc. Szkoda tylko, że wraz z pojawieniem się młodych zdolnych artystów postępujących się linorytem Muzeum Okręgowe w Jeleniej Górze postanowiło zrezygnować z organizowania Konkursu Graficznego im. Józefa Gielnika – najważniejszego przeglądu współczesnego linorytu.

Krzysztof Szymanowicz – absolwent Instytutu Wychowania Artystycznego UMCS w Lublinie. Obecnie doktor habilitowany w Zakładzie Grafiki Warsztatowej I na Wydziale Artystycznym UMCS w Lublinie. Grafik, który od ponad 20 lat wypowiedział się w technice linorytu. Zorganizował 18 wystaw indywidualnych oraz brał udział w ponad 250 wystawach zbiorowych w kraju i za granicą. Za swoją twórczość był wielokrotnie nagradzany. Juror, organizator i kurator wystaw ostatnio I Międzynarodowego Biennale Wschodni *Salon Sztuki* – Grafika Lublin 2009. W 2005 roku otrzymał Nagrodę Artystyczną Miasta Lublin, a w 2008 brązowy medal Gloria Artis.

Wystawa w programie Międzynarodowego Triennale Sztuk Graficznych im. Tadeusza Kulisiewicza w Warszawie.



Konferencja miała także swą kontynuację w wypowiedzi młodszego pokolenia. W listopadzie odbyła się debata z udziałem twórców street artu, studentów oraz doktorantów, będąca rodzajem dialogu (ale i polemiki) z wnioskami płynącymi z części pierwszej. Spotkanie zaktywizowało młodych przedstawicieli środowiska akademickiego, którzy przygotowali całkowicie autorski program. W przekonaniu twórców powstającego Instytutu ich głos stanowi niezbędne uzupełnienie interdyscyplinarnej dyskusji o roli sztuki w mieście. Organizatorzy drugiej części konferencji opracowali także plan cyklicznych spotkań (z udziałem zaproszonych specjalistów), poświęconych problematyce przestrzeni publicznej – które realizowane są pod auspicjami Ośrodka w tym semestrze.

W planach na najbliższą przyszłość znajdują się kolejne przedsięwzięcia. W Ośrodku rozpoczęto prace nad projektami badawczymi – dotyczą one między innymi analizy kolorystyki miejskiej, obecności sztuki w mieście, oceny tworzenia i funkcjonowania przestrzeni publicznej w Warszawie oraz działalności organizacji pozarządowych. Z badaniami korespondują także kolejne propozycje spotkań naukowych i publikacji książkowych.

Na przyszły rok akademicki zaplanowana została debata powiązana z projektem badawczym na te-

mat „kolorów Polski” – jej przedmiotem będą symboliczne związki koloru z przestrzenią na poziomach narodowym, regionalnym i miejskim. Z ideą interdyscyplinarnej konferencji łączy się potrzeba badań w zakresie barwności miasta i wypracowania zasad operowania kolorem w przestrzeni publicznej. Wspólnie z przedstawicielami warszawskich władz członkowie przyszłego Instytutu zamierzają aplikować o środki potrzebne na przeprowadzenie wielowymiarowej analizy kolorystycznej, a ostatecznym efektem projektu będzie stworzenie strategii zarządzania kolorem jako jednym z zasadniczych sposobów uporządkowania i estetyzacji przestrzeni. Następny projekt wiąże się z wynikami prac ostatniego kongresu urbanistycznego – chodzi o próbę zdefiniowania przestrzeni publicznej w kontekście szerszym niż tylko architektoniczno-urbanistyczny, uwzględniającą jednak wspomniane wyżej ustalenia jako punkt wyjścia (do tej pory nie ma żadnej formalnej definicji tego pojęcia, funkcjonującej w dokumentach władz miejskich).

Dotychczas jednostka działała jako Ośrodek Badań Przestrzeni Publicznej i mimo niedługiego czasu funkcjonowania zrealizowała już kilka projektów. Powołano Radę Programową, gromadzącą zespół złożony z wybitnych przedstawicieli świata nauki i sztuki, wśród których znaleźli się: prof. Jerzy Bralczyk, prof. Jacek Dyrzyński, prof. Teresa Gardocka, prof. Sławomir Gzell, red. Andrzej Jonas, prof. Maciej Mrozowski, prof. Roch Sulima, prof. Halina Taborska, prof. Wojciech Włodarczyk i prof. Anna Zeidler-Janiszewska.

PRZESTRZEŃ PUBLICZNA

Do tej pory odbyły się dwie znaczące imprezy naukowe i wiele kameralnych spotkań. Wiosną ubiegłego roku miała miejsce debata poświęcona zarządzaniu Warszawą oraz jej tożsamości, a pretekstem do podjęcia dyskusji była prezentacja opublikowanego niedawno raportu z badań przeprowadzonych przez zespół pod kierownictwem prof. Bohdana Jąłowickiego – *Warszawa. Czyje jest miasto?*

Drugie z wydarzeń było już szerzej omawiane na łamach „Aspiracji”. W październiku 2009 zorganizowana została konferencja *Street art. Między wolnością a anarchią*. Jej pomysłodawcy podjęli próbę zdefiniowania street artu w wielu wymiarach, proponując interdyscyplinarne spotkanie, które uwzględniło wielość perspektyw badawczych na miasto i jego sztukę. Na dyskusję złożyły się głosy kulturoznawców, socjologów, architektów, prawników, historyków sztuki i przedstawicieli wielu innych dziedzin. Efektem konferencji będzie publikacja (także w wersji angielskiej), biorąca pod uwagę jeszcze więcej możliwych aspektów złożonego zjawiska kulturowego, jakim jest street art.



18 stycznia 2010 roku rektorzy trzech warszawskich uczelni – Akademii Sztuk Pięknych, Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej oraz Uniwersytetu Warszawskiego – w liście intencyjnym wyrazili wolę powołania międzyuczelnianej jednostki badawczej, Instytutu Badań Przestrzeni Publicznej. Placówka powstaje w oparciu o Ośrodek Badań Przestrzeni Publicznej funkcjonujący przy ASP, Instytut Kultury i Komunikowania SWPS oraz Instytut Kultury Polskiej UW.

jest późnonowoczesna metropolia), opartym na demokracji, kulturze dostępu i powszechnego uczestnictwa, elitarne instytucje mają szansę w konfrontacji z offową sztuką miejską? Nadszedł czas nie tylko na podsumowanie tych „niebezpiecznych związków”, ale także – a może przede wszystkim – na refleksję nad obecnym statusem, sensem i formułami działania oraz celami i możliwościami, jakie otwierają się przed oficjalnymi, prestiżowymi instytucjami kultury w Polsce w kontekście aktywności artystów (i innych użytkowników miast) w przestrzeni publicznej.

– NASZA SPRAWA

Elżbieta Anna Sekuła

Kolejnym przedsięwzięciem badawczym Ośrodka będzie analiza statusu i działań podejmowanych w Polsce przez organizacje pozarządowe działające w sferze kultury, a w szczególności w przestrzeni publicznej. W trakcie konferencji poświęconej temu zagadnieniu badacze, reprezentanci ministerstwa i władz miejskich oraz przedstawiciele wskazanych wyżej instytucji zastanowią się nad tym, jaką pełnią one obecnie rolę w polskim systemie politycznym i administracyjnym. Czy stanowią rodzaj instrumentu społeczeństwa obywatelskiego, czy raczej ich funkcjonowanie sprowadza się do prowadzenia intratnej działalności gospodarczej? Są organizacjami służącymi dobru publicznemu czy przedsięwzięciami komercyjnymi? Istotne będzie również porównanie realizacji przewidzianych zadań oraz strategii współpracy pomiędzy organizacjami pozarządowymi a władzami miejskimi w Polsce i w Europie Zachodniej. Ważnym problemem są także relacje tych instytucji ze środowiskami twórczymi i ich miejsce w systemie tworzonemu przez artystów, reprezentantów władzy politycznej oraz przedstawicieli wolnego rynku.

5 maja odbyła się konferencja poświęcona instytucjom sztuki – ich obecności, roli i funkcjonowaniu w przestrzeni publicznej. Ośrodek organizuje spotkanie przedstawicieli instytucji sztuki z całej Polski. Uczestnicy konferencji prześledzili i poddali analizie złożone relacje, jakie powstają dziś pomiędzy tym środowiskiem a przestrzenią publiczną (zwłaszcza światem artystycznym w niej funkcjonującym). Jest to problematyka bardzo aktualna i ważna, dotyka bowiem istoty przekształceń zarówno sztuki, jak i miast, które to zmiany obserwujemy od 1989 roku, a może nawet dłużej. Spotkanie poświęcone instytucjom sztuki to kolejne duże przedsięwzięcie OBPP, a udział w nim potwierdzili już przedstawiciele najważniejszych ośrodków z Krakowa, Gdańska, Wrocławia i Warszawy. Jego efektem ma być publikacja zgromadzonego materiału. Debata dotyczyła roli, znaczenia oraz możliwości (szans i zagrożeń) stojących przed polskimi instytucjami kultury w kontekście określenia swojego miejsca w przestrzeni publicznej. Przestrzeni publicznej rozumianej tak szeroko jak to tylko możliwe – od ulicy po dyskurs. Street art wdziera się dziś do galerii, sztuka uliczna coraz lepiej radzi sobie w formalnym układzie kultury. Czy muzea również śmiało wchodzą w przestrzeń ulicy? Czy w systemie społecznym (którego doskonałym symbolem

Konferencja miała charakter warsztatowy – spróbaliśmy sformułować wspólnie i przedyskutować zasadnicze problemy i wyzwania. Najważniejsze wątki debaty to między innymi aktualny status instytucji sztuki, definiowanie przestrzeni publicznej i wizje jej artystycznych możliwości oraz funkcji, miejsce instytucji sztuki w hierarchii instytucjonalnej i w środowisku artystycznym, zadania instytucji sztuki w odniesieniu do przestrzeni publicznej, doświadczenia i możliwości współpracy z artystami niezależnymi, przyszłość instytucji sztuki wobec ekspansywnego rozwoju niekontrolowanej twórczości – w tym w szczególności w przestrzeni publicznej.

Instytut Badań Przestrzeni Publicznej powstaje po to, by przedstawiciele różnych dyscyplin mogli badać, analizować, interpretować, a także projektować przestrzeń publiczną. Pełni ona bardzo istotną rolę we współczesnej kulturze, ponieważ to miasta wyznaczają dzisiaj kierunki jej rozwoju. Wszelkie nowe ruchy i tendencje w sztuce oraz w nauce stąd się wywodzą, a przestrzeń publiczna często stanowi dla nich swoiste laboratorium. Miejska przestrzeń publiczna jest dzisiaj nie tylko polem doświadczalnym kultury artystycznej, ale także sprawdzianem demokracji przedstawicielskiej, społeczeństwa obywatelskiego i wolnego rynku.

Powstający Instytut stawia sobie zróżnicowane i ambitne cele. Wśród nich znajdują się:

- spotkania o charakterze naukowym (konferencje, sympozja, panele)
- działalność wydawnicza (łącząca się konferencjami, ale także niezależne publikacje)
- działalność badawcza powiązana z praktyką miejską (chodzi o tworzenie rozwiązań, które będą stosowane w przestrzeni miejskiej)
- konstruktywna krytyka (opiniowanie projektów i działań władz miasta)
- projekty naukowe i artystyczne w przestrzeni publicznej we współpracy z przedstawicielami samorządu.

Prócz zadań o charakterze badawczym i twórczym koncepcji realizowanych we współpracy z miastem przyszły Instytut zamierza również prowadzić działalność dydaktyczną. Jednostka, korzystając ze znakomitego zaplecza kadrowego, charakteryzującego się zróżnicowanymi kompetencjami, chce stworzyć dla studentów wszystkich uczelni zaangażowanych w projekt ścieżkę specjalizacyjną, dotyczącą animacji kultury w przestrzeni publicznej.

Zręby takiej działalności powstają już teraz, a jednym z pierwszych przedsięwzięć o charakterze dydaktycznym będzie powołanie Katedry Antropologii Sportu, która zajmie się analizą relacji pomiędzy fizyczną aktywnością człowieka a przestrzenią miejską. Związki sportu, kultury popularnej i przestrzeni publicznej domagają się uwagi badaczy – w Polsce

byłby to projekt pionierski, a przedmiotów analizy na pewno nie zabraknie. Swoistym fenomenem jest chociażby Stadion Dziesięciolecia – przyszły Instytut zamierza zrealizować badania koncentrujące się na kulturowych reperkusjach Euro 2012 i znaczeniu tej sportowej imprezy dla miasta oraz jej wpływie na kształtowanie i organizację przestrzeni miejskiej. W planach jest również publikacja książkowa o charakterze międzynarodowym, dotycząca wydarzeń sportowych organizowanych w miastach całego świata.

W badania złożonych relacji popkultury, sportu i przestrzeni publicznej dzisiejszych miast zamierzamy włączyć również studentów, którzy zresztą zaczęli już uczestniczyć w pracach powstającego Instytutu. Przy OBPP działa obecnie zespół tworzony głównie przez studentów kulturoznawstwa – Frakcja – który realizuje autorski program w semestrze letnim. Na projekt składa się cykl spotkań poświęconych różnym problemom związanym z przestrzenią publiczną dzisiejszych miast. W polu zainteresowania młodych współpracowników placówki znalazły się między innymi takie kwestie, jak grupowe gry i zabawy na niewygodnym styku sztuki i polityki, strategię i cele anonimowego działania w mieście, znaczenie czcionki, litery i hasła dla przekazu w mieście, znaczenie muzyki w przestrzeni, aktywizm artystyczny, sztuka publiczna, nowe media i architektura, przestrzeń publiczna jako przestrzeń podziału władzy/kontroli. Członkowie Frakcji zamierzają w przyszłości podjąć także tematy związane z rolą światła w kształtowaniu przestrzeni miejskiej, rewitalizacją, nową architekturą mieszkaniową oraz współpracą społeczności lokalnej i artystów. Druga grupa studentów, ukonstytuowana jako Puszka (Warszawska Sztuka Publiczna), realizuje granty badawcze i zajmuje się tworzeniem portalu, który stanie się miejscem archiwizacji sztuki publicznej – mł-

dzi współpracownicy Ośrodka badają przestrzeń Warszawy, prowadzą dokumentację fotograficzną, sięgają również do archiwów miejskich i proponują rozwiązania na przyszłość, korzystając z dobrych praktyk i doświadczeń innych metropolii.

Stworzenie Instytutu o tak interdyscyplinarnym profilu nie jest zadaniem łatwym. Łączy on ponad instytucjonalnymi podziałami kilka uczelni, a także powstaje na pograniczu kompetencji dwóch ministerstw – Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego oraz Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Dlatego rektorzy postanowili jak najszybciej rozpocząć procedury zmierzające do urzeczywistnienia tej koncepcji. Powołany zostanie wkrótce zarząd przyszłego Instytutu, w którego skład wejdą przedstawiciele wszystkich zaangażowanych w projekt ośrodków naukowych oraz niezależnego koordynatora do spraw współpracy z władzami miasta podczas realizacji projektów artystycznych i naukowych w przestrzeni publicznej. Pierwszym i bardzo ważnym działaniem prowadzącym do realizacji projektu jest stworzenie zespołu operacyjnego, który ma za zadanie doprowadzić do finału procedury założycielskiej powstającego Instytutu oraz zorganizować jego bieżącą pracę – formalne powołanie jednostki zaplanowano na przyszły rok akademicki.

Podsumowując istotę i zasadnicze znaczenie funkcjonowania tego rodzaju międzyuczelnianej jednostki naukowej, należy powiedzieć, że jest ona ważna przede wszystkim ze względu na rolę, jaką może i powinna – na wzór takich metropolii, jak chociaż-

Konferencja *Instytucje sztuki wobec przestrzeni publicznej*, ASP w Warszawie



by Londyn – odgrywać w mieście i wobec miasta (reprezentowanego głównie przez przedstawicieli jego władz). Instytut ma zatem znaczenie polityczne; w zamierzeniach jego twórców ma pełnić funkcję konsultacyjną (a zatem – również – wyrażać opinie krytyczne) na potrzeby samorządu miejskiego. Partnerska współpraca pomiędzy powstającą placówką a przedstawicielami władz Warszawy została już nawiązana (między innymi z Wydziałem Estetyki Przestrzeni Publicznej i Centrum Komunikacji Społecznej). Nie zwalnia to jednak przyszłego Instytutu z wyznaczonych przez jego założycieli celów – krytyczna analiza sposobu zarządzania przestrzenią publiczną w Warszawie będzie jednym z priorytetowych zadań. W zachodnich metropoliach od dawna normą jest swoista „kontrasygnata” środowiska naukowego dla działań władz miejskich, i nie ma powodu, by Warszawa nie spełniała tego standardu. Waga społeczna przedsięwzięcia wynika z funkcjonowania współczesnych miast na kulturowej mapie – kreują one dzisiaj zasadnicze zmiany w kulturze. To tutaj wytwarza się nową jakość – zjawiska, problemy, relacje powstające w miastach określają naszą tożsamość, sztukę i naukę, decydują o rozwoju wolnego rynku oraz demokracji. Przestrzeń publiczna, jej definiowanie, znaczenie, kształt i prawa, jakimi się rządzi, w tym kontekście są bardzo ważnym wskaźnikiem jakości miast – generatorów kultury.

Warto wreszcie podkreślić także wymiar intelektualny funkcjonowania przyszłego Instytutu. O jego randze decyduje zarówno interdyscyplinarność projektów, jak i udział wielu ośrodków akademickich oraz idący za tym potencjał badawczy. Powstający Instytut zamierza analizować najważniejsze problemy współczesnego miasta i zajmować wobec nich stanowisko. W sferze artystycznej i estetycznej będzie to, na przykład, sztuka publiczna, design i street art; w sferze społecznej – relacje między metropolią a demokracją, mechanizmy konsultacji społecznych i partycypacji mieszkańców oraz funkcjonowania społeczeństwa obywatelskiego w ogóle; w sferze tożsamościowej – symbolika i ikonografia oraz język miasta. Szerokie spektrum tworzą także planowane zadania – w polu zainteresowania przedstawicieli przyszłego Instytutu znajdują się projekty naukowe, badawcze, artystyczne i społeczne, spotkania naukowe, publikacje i wystawy oraz działalność dydaktyczna. Last but not least – coraz bardziej aktywne i przybierające konkretne kształty zaangażowanie w działal-

Elżbieta Anna Sekuła – kulturoznawca i socjolog. Pracuje jako adiunkt w Instytucie Kultury i Komunikowania SWPS w Warszawie. Zajmuje się między innymi badaniem Górnego Śląska, przestrzeni miejskiej, kiczu i problematyki związanej z nacjonalizmem. Współzałożycielka Ośrodka Badań Przestrzeni Publicznej, prezes Fundacji Obserwatorium. Ślązaczka z przekonania.
Ważniejsze publikacje: *Kiczosfery współczesności*, *Academica SWPS*, Warszawa 2008 (tom we wspólnej redakcji z Wojciechem J. Bursztą), *Warszawa. Czyje jest miasto*, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2009 (tom współautorstwa z Bohdanem Jałowickim, Maciejem Smetkowskim i Anną Tucholską), *Po co Ślązacom potrzebny jest naród? Niebezpieczne związki między autonomią i nacjonalizmem*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009.

ność powstającego Instytutu przedstawiciele młodego pokolenia – przede wszystkim studentów i doktorantów – pokazuje siłę przyciągania tego nowego miejsca na intelektualnej mapie, będąc zarazem dobrą wróżką na przyszłość. Stworzenie młodym ludziom pola do autorskich działań i realizacji własnych projektów to także inwestycja w budowanie kapitału ludzkiego wokół Instytutu.

O przestrzeni publicznej, jej funkcjach i dynamice można by jeszcze powiedzieć, rzecz jasna, bardzo wiele. Podobnie jak o roli instytucji nauki i sztuki w jej kreowaniu oraz kształtowaniu. Najważniejszą kwestię można jednak określić dość lapidarnie – przestrzeń publiczna nie jest przestrzenią niczyją, lecz naszą wspólną. I zaszczepienie takiego sposobu myślenia o wszystkim, co nas w mieście otacza, będzie podstawowym wyzwaniem dla Instytutu Badań Przestrzeni Publicznej.



AKTORZY

Antoni Winch

W POSZUKIWANIU

POSTACI

84
KRYTYKA

Tak jest, jak się państwu zdaje

Artykuł powstał w wyniku prawie dwutygodniowej, przypadającej na okres przełomu stycznia i lutego, obserwacji przygotowań do wystawienia dramatu Ödöna von Horvatha, *Opowieści lasku wiedeńskiego*, w reżyserii Agnieszki Glińskiej – spektaklu dyplomowego studentów IV roku Wydziału Aktorskiego warszawskiej Akademii Teatralnej.

Jak się wtedy zdawało, był to ostatni etap prób (premiera wyznaczono na 2 lutego). Sformułowanie „ostatni etap” w odniesieniu do konstruowania przedstawienia teatralnego jest jednak dość względne, a nawet rozciągliwe. Niewykluczone, iż na dobrą sprawę ostatni etap prób nigdy nie następuje, jego twórcy docierają jedynie na skraj pierwszego. O ile bowiem tworzenie spektaklu posiada wyraźny początek – pierwszą próbę – o tyle brakuje mu równie jasno określonego końca. „A premiera?” – zapyta ktoś. Premiera jest tylko kolejną, być może najlepszą próbą przedstawienia, o którego kształcie nigdy nie można powiedzieć, że został ustalony raz na zawsze. Właśnie owa zmienność, nawet jeśli widoczna wyłącznie w detalach, ciągła ucieczka przed jednoznacznym, nieodwołalnym utrwaleniem, decyduje o wyjątkowości teatru na tle innych sztuk.



Szymon Nowak (Hawliczek)



Trzeba jeszcze wspomnieć, że gdyby nie uprzejmość Agnieszki Glińskiej, jej zgoda na moją obecność podczas przygotowań do premiery *Opowieści*, artykuł nie mógłby powstać. Podziękowania należą się również asystentowi reżyserki, Wojciechowi Żołtdkiewiczowi, który informował mnie o godzinach rozpoczęcia kolejnych prób. Pragnę też wyrazić wdzięczność całemu zespołowi aktorskiemu. Dopuszczył on bowiem kogoś obcego do obserwowania najintymniejszej fazy pracy nad spektaklem, wymagającej największego skupienia i wysiłku (fizycznego, psychicznego, intelektualnego, artystycznego). Nie bez powodu przecież aktorzy pytali o cel moich wizyt, gdy zacząłem regularnie ich odwiedzać w czasie przygotowań do premiery. Za cierpliwość zatem, życzliwość, wyrozumiałość oraz okazaną pomoc wszystkim jeszcze raz gorąco dziękuję.



Natalia Rybicka (Marianna), Grzegorz Daukszewicz (Zauberkonig)

Scena teatru dramatycznego za dnia

„Wchodząc do sali teatralnej, widzowie zastaną kurtynę podniesioną, a scenę tak jak za dnia, bez kulisy i bez dekoracji, niemal ciemną i pustą [...]. Inne krzesła tu i tam, na prawo i na lewo, dla aktorów, fortepian w głębi z boku, prawie niewidoczny”¹. Miejsce, w którym odbywały się próby do *Opowieści* – sala imienia Jerzego Kreczmara, znajdująca się na drugim piętrze budynku Akademii Teatralnej – wyglądało nieco inaczej, chociaż akurat „forte-pian w głębi z boku, prawie niewidoczny” łączy opis w didaskaliach z tą konkretną przestrzenią.

Krzesła przeznaczone dla publiczności szkicowo jedynie zaznaczały granicę między sceną a widownią, akurat na tyle, żeby aktorzy przyzwyczaili się do przestrzeni, w której mieli się poruszać, oswoili ją oraz, co równie ważne, żeby przestrzeń oswoiła ich – wyznaczyła ramy wykonywanych przez nich gestów, określiła głośność wypowiadanych kwestii, a także „ustawiła ich”, czyli tak pokierowała ruchem scenicznym, aby byli oni jak najlepiej widoczni z każdego miejsca widowni.

Jak ważnym czynnikiem jest owo oswojenie, okazało się, gdy na kilka dni przed premierą przyszło do wkomponowywania w spektakl oświetlenia. Pierwsza próba z „prawdziwym” oświetleniem wypadła słabo. Aktorzy nie „łapali się” w światło, znikając co chwila gdzieś w cieniu. Powstała w związku z tym konieczność dodatkowego spotkania poświęconego wyłącznie zsynchronizowaniu opracowanych wcześniej scen z nowym elementem inscenizacji. Podobnie było z piosenkami wykonywanymi podczas przedstawienia. Aktorzy ćwiczyli je wcześniej – w garderobie, na korytarzu, w domach – aby na próbach „wmontować” gotowe już utwory w spektakl. Rów-

nież układy choreograficzne wymagały osobnych przygotowań. Nie tylko zatem sformułowanie „ostatni etap”, ale także samo słowo „próba” ma charakter rozciągliwy, często wykraczający swoim trwaniem poza własny początek i zakończenie.

O ile scenografia na prawie dwa tygodnie przed premierą była już z grubsza gotowa, o tyle rekwizyty kompletowano niemalże do ostatniej chwili. Idzie tu zwłaszcza o strzelbę, która, odwrotnie niż u Czechowa, za to bardzo po Mrożkowemu, nie wypalała. Na pierwszej oglądanej przeze mnie próbie działała jeszcze bez zarzutu. Potem jednak, w związku z usterką, zastępowała ją zabawka albo czarny kij. Oba tym „strzelbom” brakowało cechy najistotniejszej – huku wystrzału. Był to efekt ważny, bowiem tworzył szczególnie kontekst dla toczącego się przy okazji dialogu oraz rytmizował go. „Kompletowanie do ostatniej chwili” nie zawsze brało się z nieprzewidzianych kłopotów technicznych. Spowodowane również było nowymi pomysłami na dookreślenie bohaterów *Opowieści*, na dopełnienie ich wyrazu, właśnie poprzez rekwizyt. I tak, na przykład, Ferdynand Herlinger podczas jednej z prób otrzymał kluczyki do samochodu. Miał je swobodnie podrzucać jako lekkoduch, frant, luzak, osoba dynamiczna.

Zmiany wprowadzane podczas przygotowań do premiery nie ograniczały się jednak tylko do sfery detali. Pracowano bowiem także nad poszczególnymi scenami, sprawdzając różne warianty ich rozegrania. Oto chwila, kiedy to Alfred i Marianna mogą porozmawiać ze sobą dłużej nad brzegiem Dunaju. Ona wychodzi akurat z wody, on ją obserwuje, czeka aż będzie sama. Zaraz wyznają sobie miłość, co, jako główny punkt zwrotny, stanowi najistotniejszy element konstrukcji świata przedstawionego dramatu.

Mateusz Lisiecki (Erich),
Weronika Nockowska
(Waleria)



Reżyserka nie pomagała aktorom jedynie w zrozumieniu zachowań poszczególnych bohaterów, ale również w przełożeniu ich przeżyć, doświadczeń i namiętności na język teatru, rozumiały dla przyszłych widzów. Temu, między innymi, służyły jej rady, udzielane studentom, odnoszące się do kwestii czysto technicznych, jak na przykład, dobór tonu głosu – które bezpośrednio oddziaływały na komfort odbioru spektaklu.

Dość poważny problem pojawił się tuż przed pierwszą próbą generalną. Postacie stworzone przez von Horvatha jakby powtórzyły za Ojcem z dramatu Pirandella: „[A]le nasza [rzeczywistość] – nie [jest zmienna]. Pojmuje pan? I to jest cała różnica! Nie zmienia się, nie może się zmienić ani stać się inną, ponieważ jest ustalona w ten sposób – właśnie »taka« – na zawsze!”³. Dlatego bohaterowie *Opowieści* przestali być dla odtwarzających ich aktorów tajemnicą, stali się przeźroczystości, a ich losy, decyzje, nawet te najbardziej zaskakujące, były czymś oczekiwanym, ustalonym z góry. Przełożyło się to na grę, która nie schodząc poniżej pewnego poziomu, straciła na spontaniczności. Nie była ciekawa, zaczęła przypominać poprawnie wykonywaną partyturę, nużącą nieco samych wykonawców. Zjawisko to nie jest niczym niezwykłym – niech ktoś spróbuje kilkadziesiąt razy w niedługim czasie powtórzyć ten sam tekst, sprawiając za każdym razem wrażenie, iż robi to po raz pierwszy. Ową świeżość pierwszego wykonania aktorzy musieli w sobie znaleźć, żeby premierowy spektakl mógł dotrzeć do publiczności z odpowiednią siłą. Glińska poradziła studentom, aby przeczytali sztukę von Horvatha jeszcze raz, w całości, zapominając jednocześnie o swoich bohaterach. Ujmując rzecz inaczej, zaproponowała im wejście w rolę czytelników, sięgających po dramat Austriaka po raz pierwszy. Mieli udawać sami przed sobą zdziwienie, zaskoczenie i wzruszenie towarzyszą-

ce pierwszej lekturze *Opowieści*. Nie wiem, czy jej postuchali. W każdym razie na kolejnych próbach problem stopniowo zanikał.

Być może teatr dałoby się określić jako miejsce, gdzie nawet tysiącna powtórka danej sceny jest w istocie jej pierwszym wykonaniem i gdzie dąży się do tego, aby pierwsze wykonanie danej sceny było jak najbardziej zbliżone pod względem pewności używanych gestów, wyrazów twarzy, tonów głosu, jego głośności, do tysięcznego. Próby wobec tego byłyby procesem wyrabiania rutyny, przyzwyczajenia i nawyków, w którym jednocześnie kładzie się nacisk na walkę z ową rutyną, przyzwyczajeniami oraz nawykami. Jak widać tworzenie spektaklu polega w znacznej mierze na poruszaniu się wśród paradoksów i na rozwiązywaniu ich, premierę natomiast można by nazwać syntezą przeciwstawnych pojęć, połączeniem różnych, często nawzajem się wykluczających celów. Innymi słowy, w teatrze dąży się do osiągnięcia niemożliwego. Najdziwniejsze (a zarazem najpiękniejsze!) jest to, że z czasem owo niemożliwe rzeczywiście (choć w świecie iluzji) się osiąga.

Kurtyna

Po drodze do sali imienia Jerzego Kreczmara mijamy wiszące na ścianach tablice z fotografiami, na których utrwalono sceny z poprzednich spektakli dyplomowych (na parterze – najstarsze z początku lat sześćdziesiątych, a jeżeli zerknąć w dół, do palarni, zobaczy się i te o dziesięć lat starsze). Na czarno-białych i kolorowych zdjęciach widnieją dobrze znane twarze Jana Englerta czy Artura Żmijewskiego. O pierwszej w nocy, kiedy to próby potrafiły się kończyć, myślenie o wzajemnym, prawie niedostrzegalnym przenikaniu się przeszłości z terażniejszością, odczuwanie specyficznej metafizyki otoczenia byłoby oznaką dość osobliwej wrażliwości. Z perspektywy czasu nie da się jednak ukryć, że droga prowa-

dząca do sali Kreczmara wiedzie przez historię ku... historii. Wszak zdjęcia z *Opowieści* także kiedyś zawisną na ścianach, one również będą dobrze znane i niezauważane. Przez historię ku historii i przez pamięć ku zapomnieniu – na nie tak samo mało kto będzie zwracał uwagę, a jeśli już, to nie większą niż na plakaty reklamowe przy jezdni, gdy stoi się w korku.

Ulotność, nietrwałość spektakli teatralnych, ich życie kończące się wraz z wybrzmieniem ostatnich braw nie jest tragedią teatru, lecz jego poezją. Cóż z tego, że być może ponurą czy w najlepszym razie melancholijną, skoro dzięki temu właśnie piękną. Artykuł był próbą uchwycenia owej ulotności, utrwalenia jej, podobnie jak na fotograficznej kliszy. Nikt tego zdjęcia, co prawda, nie powiesi na ścianie Akademii Teatralnej, ale może, mimo to, uda mu się przechować i przekazać pamięć o twórcach przedstawienia *Opowieści lasku wiedeńskiego*, o ich pracy, trudzie, poświęceniu, uporowi oraz talencie.

Fot. Justyna Puchalska

Antoni Winch – student V roku Wydziału Wiedzy o Teatrze warszawskiej Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza. W 2005 roku wygrał konkurs im. Andrzeja Wanata, organizowany przez pismo „Teatr”. W roku 2007 jego dramat *Refren* zdobył trzecią nagrodę w konkursie organizowanym przez miesięcznik „Dialog” oraz Ośrodek KARTA.

ROBIŁEM TO DLA BRAWEK...

Rozmowa Magdy Butkiewicz
z Pawłem Płoskim,
kierownikiem działu literackiego
Teatru Narodowego

**Magda Butkiewicz: Wybrałeś wydział
Wiedzy o Teatrze na Akademii
Teatralnej, ponieważ...?**

Paweł Płoski: ...wcześniej poznałem wielu „wotowców” zaocznych. Byłem recytatorem z Elbląga, brałem udział w wielu konkursach. Szybko przestałem myśleć o karierze aktorskiej, ale na konkursy wciąż jeździłem, bo lubiłem rozśmieszać ludzi. Cóż, robiłem to dla brawek... (*śmiech*). Podczas tych turniejów poznawałem zaocznych, ciekawych i otwartych ludzi. Choć w studia dzienne zaangażowałem się całym sercem, to zawsze pamiętam, że właśnie zaocznicy byli doskonałymi ambasadorami marki. Ostatecznie o wszystkim przesądził udział w teleturnieju *Jeśli nie Oxford to co?* W finale odcinka, w którym nagrodą był indeks WOT-u, znalazły się ze mną Joanna Nawrocka i Magda Baworowska-Foks, z którymi później spotkałem się na roku. Nie wygrałem, ale udział w programie utwierdził mnie w przekonaniu, że jestem świetnie przygotowany do egzaminów (*uśmiech*).

MB: Które ze spotkań podczas studiów osób okazały się dla Ciebie ważne?

PP: O Wydziale różne rzeczy można powiedzieć, ale katedra poczucia humoru złożona z profesorów WOT-u była światowej klasy. Często umieraliśmy ze śmiechu podczas zajęć profesorów Makowieckiego, Koeniga, Kolankiewicz, Tygielskiego, Śliwonika, Brus-Malinowskiej, Sokoła, Komorowskiego. To jest też lista profesorów, których zajęcia okazały się najistotniejsze. Natomiast na

pierwszym roku studiów prof. Kubikowski udowodnił, że mimo luzu, który na Wydziale panuje, zajęcia mogą mieć charakter uniwersytecki, zdyscyplinowany, choć nienudny.

MB: Wiem, że byłeś aktywnym studentem...

PP: Mimo że obiecywałem sobie, że pozostanę w gronie niezaangażowanych, to ostatecznie zwyciężyła we mnie „natura działacza”. Najpierw komisja stypendialna. Potem mocne zaangażowanie w wybory rektorskie w 2002 roku, w których zwyciężył profesor Lech Śliwnik – gorący czas... Byłem też przewodniczącym samorządu studenckiego. Z koleżankami z roku założyliśmy Koło Naukowe WOT im. Arnolda Szyfmana. Chcieliśmy zrozumieć mechanizmy zarządzania kulturą, więc zorganizowaliśmy serię spotkań na ten temat, między innymi z ministrem Waldemarem Dąbrowskim oraz Michałem Merczyńskim. Jednak najwięcej satysfakcji mam z utworzenia Forum Studentów Uczelni Artystycznych, wspólnie z Adą Skutyńską z Akademii Muzycznej. FSUA działało przy Parlamencie Studentów RP, chcieliśmy w ten sposób jakoś się umocować, a jednocześnie umocnić środowisko studentów uczelni artystycznych w wymiarze ogólnopolskim. Nie ma co kryć, samorzady na tych uczelniach były i są raczej słabe.

MB: Dawni studenci filologii polskiej zazwyczaj obawiali się egzaminu z języka staro-cerkiewno-słowiańskiego... Czy Ty także, w czasie studiów na Wydziale Wiedzy o Teatrze, dostrze-

gałeś jakąś przeszkodę, na której sforsowaniu szczególnie Ci zależało?

PP: Rafa był egzamin w połowie kursu *Doktryn teatralnych*, prowadzonych przez Tomasza Kubikowskiego. Podchodziłem do niego trzykrotnie. Za drugim razem zatkało mnie, z nerwów nie odezwałem się słowem. Za trzecim podejściem udało się – prof. Kubikowski powiedział wtedy: „Panie Pawełku, pięć z małym minusem. Pan wie za co” (*śmiech*). Chyba wiem... Ważnym doświadczeniem był też egzamin z *Rosjan* u prof. Jerzego Koeniga...

MB: Tytuł Twojej pracy magisterskiej to *Pełzająca reforma. Ustrój teatrów w Polsce po 1989 roku*. Skąd zainteresowanie przemianami polskiego teatru po 1989 roku?

PP: To temat intymny (*śmiech*). Pasjonujące jest przyglądać się, jak kształtowało się życie teatralne – dzieje teatrów, biografie ludzi, ich zmagania, ich decyzje. Rozgrzeszają mnie słowa prof. Jerzego Gota, że pewniki w historii teatru możemy ustalić tylko na poziomie przedsiębiorstwa. Naturalny okazał się kontakt z prof. Lechem Śliwonikiem, który w swych wykładach omawiał te zagadnienia. Profesor został promotorem mojej pracy. Ta jednak nie powstałaby, gdyby nie staż w Ministerstwie Kultury, gdzie moim podstawowym zadaniem było porządkowanie szafy (*śmiech*). Traf chciał, że znalazłem w niej wiele ciekawych materiałów, przydatnych w czasie pisania magisterki.

MB: Skończyłeś szkołę i... rozpoczęła się Twoja współpraca z Teatrem Narodowym.

PP: W dziale literackim zostałem zatrudniony na początku piątego roku studiów. Okoliczności sprawiły, że w uczelnianym indeksie i na pierwszej umowie o pracę mam ten sam podpis, wtedy rektora Akademii Teatralnej, dziś dyrektora Teatru Narodowego, Jana Englerta. Pierwsze pół roku nie było łatwe. Cały dzień krążyłem między teatrem, Akademią Teatralną i Uniwersytetem Warszawskim, gdzie zacząłem studiować slawistykę. Wytrzymałem jeden semestr. Czeskiego nie znam, ale nadal pracuję przy placu Teatralnym.

Paweł Płoski – kierownik działu literackiego Teatru Narodowego. Doktorant w Instytucie Sztuki PAN. Członek redakcji miesięcznika „Teatr”. Absolwent Wydziału Wiedzy o Teatrze warszawskiej Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwrowicza (2005). Laureat Nagrody im. Jerzego Koeniga (2008), przyznawanej absolwentowi WOT za szczególne osiągnięcia w okresie trzech lat od ukończenia uczelni.

JEST NIENAJGORZEJ

Magda Butkiewicz: Panie Profesorze, tydzień temu rozmawiałam z Pawłem Płoskim. Poprosiłam, by wskazał osobę, która była dla niego ważna w trakcie studiów w Akademii Teatralnej. Wskazał Pana...

Lech Śliwonik: Widocznie zasłużyłem (*śmiech*).

MB: Jak zapamięta Pan Pawła? Było w nim coś, co wyróżniało go na tle całego rocznika?

LS: Muszę cofnąć się do przedstudenckich czasów Pawła, bo poznałem go, zanim dostał się na Wydział Wiedzy o Teatrze. Jakies dziesięć lat temu TVP 1 emitowała program *Jeśli nie Oxford to co?* Wyższe uczelnie dawały, nazwijmy to, „dziką kartę”, zwycięzca teleturnieju mógł przejść część postępowania rekrutacyjnego na takiej samej zasadzie, jak olimpijczycy. Do grona finalistów należał również Paweł. Już wtedy dobrze zapisał się w mojej pamięci. Dobre wrażenie potwierdziło się zresztą na egzaminie wstępnym. Myślę, że między mną a Pawłem zrodziła się wzajemna akceptacja. To, co w nim się tliło, we mnie już dawno się rozpalilo, albo już się wypala (*śmiech*). Chodzi o sposób rozumienia teatru. Paweł był recytatorem. Udział w konkursach traktował jako zaspokojenie pewnej potrzeby, myślę, że nie rozważał zdawania na Wydział Aktorski. To uczestnictwo sprawiło, że nie jest nastawiony jednokierunkowo. Widzi teatr, do którego się chodzi, ale i teatr, w którym się uczestniczy. Rozumie również, że teatru nie da się oddzielić od rzeczywistości politycznej czy ekonomicznej. To sprawiło, że zwrócił się w stronę badania jego struktur. Kiedy byłem rektorem, w latach 2003-2004, Paweł był przewodniczącym Zarządu Samorządu Studenckiego. Udało mu się uregulować wiele kwestii prawnych, w tym pomocy materialnej dla studiujących. Był również współzałożycielem Forum Studentów Uczelni Artystycznych, które bardzo dynamicznie wystartowało i stało się rzeczywistym partnerem w kreowaniu przyszłości uczelni artystycznych.

mówi prof. Lech Śliwonik,
dziekan Wydziału Wiedzy
o Teatrze warszawskiej
Akademii Teatralnej
w rozmowie
z Magdą Butkiewicz

MB: Pan był promotorem pracy połówkowej oraz magisterskiej Pawła. Już mówiłam, że dla Pawła spotkanie z Profesorem było ważne... Czy tu także jest wzajemność...?

LS: Tak. Najpierw była praca połówkowa, dotycząca życia teatralnego Elbląga, bardzo cenię studentów, którzy pamiętają o swoim rodzinnym mieście. Rok później Paweł poprosił, bym zaopiekował się jego pracą magisterską, dotyczącą struktur życia teatralnego. Pawła interesowała współczesność, ale udało mi się go namówić, by zrobił parę kroków wstecz. Choćby dla nabrania rozpędu – przekonywałem. Osiągnął bardzo dobry rezultat. Wracając do naszego spotkania... Ono trwa. Obecnie Paweł realizuje część moich zajęć, dotyczących przemian w życiu teatralnym ostatniego dziesięciolecia. Jego kompetencje są wysokie. Ale myślę, że gdyby nie łączyła nas nitka sympatii, to pewnie bym mu tego nie zaproponował. Poza tym on wciąż jest zainteresowany życiem uczelni. Na ogół, gdy absolwenci odchodzą, urywa się także i kontakt...

MB: Paweł pracuje w Teatrze Narodowym, jest członkiem redakcji *Teatru*, brał udział w Kongresie Kultury. Czy tak wszechstronne kształtowanie studentów jest ambicją Wydziału? Myśli Pan, że absolwenci WOT-u są konkurencyjni?

LS: Paweł może posłużyć jako dowód, że jest nienajgorzej. Ale dowodów jest więcej. Tutaj

na półce leży piękna praca magisterska naszej studentki – *Sztuka Techniki* – o historii i rozwoju techniki teatralnej oraz o jej dzisiejszym funkcjonowaniu na przykładzie Teatru Narodowego. Powstają też rozprawy o życiu teatralnym Raciborza, Kwidzyna, monografie teatrów amatorskich i alternatywnych... W ciągu ostatnich dziesięciu lat napisano też niemało wartościowych prac, dotyczących aspektu nazwanego przeze mnie *teatrem dla życia*. Najważniejsze jest jednak, że nie kończy się na pracach, grupa naszych absolwentek utworzyła stowarzyszenie Chata z pomysłami, przygotowują warsztaty, pracują z ludźmi upośledzonymi. Gdy rozejrzemy się po mediach, zobaczymy, że i tam jest bardzo dużo „wotowców”. Wielu pracuje też w działach literackich teatrów. Są także przygotowani, by w ośrodkach kultury czy pomocy społecznej przygotować autorskie programy, a nie realizować cudze koncepcyjki. Gdy profesor Koenig tworzył Wydział i gdy potem razem tworzyliśmy studia zaoczne, obowiązywała zasada: jak najdalej od jednostronnego widzenia teatru jako obszaru sztuki. Przeczytam Pani ważne zdanie Konstantego Puzyny: „Teatr to aktorzy plus widownia plus społeczeństwo dookoła, w którym to wszystko się dzieje”. My z Koenigiem uważaliśmy, że tak to dokładnie wygląda. Dlatego studenci byli dobierani przede wszystkim ze względu na zainteresowania i osobowość, a nie tylko ze względu na osiągnięcia, nazwijmy je, wiedzy.

MB: Dziękuję bardzo za rozmowę i za ciepłe słowa o jej bohaterze.

LS: Ja również, Pani Magdo. Paweł zasłużył na takie słowa, dlatego to była miła rozmowa.

Lech Śliwonik – teatrolog, profesor Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, redaktor naczelny pisma *Scena*. Dziekan Wydziału Wiedzy o Teatrze w latach 1996–2002 oraz ponownie od 2008. W latach 2002–2008 rektor AT. Wielokrotny juror Łódzkich Spotkań Teatralnych, Ogólnopolskiego Festiwalu Teatrów Jednego Autora (OFTJA), Ogólnopolskiego Konkursu Recytatorskiego.



Z malarzem, Michałem Chojeckim rozmawiają Katarzyna Borowiecka i Robert Kantereit

KUPIŁEM FARBY,
ZACZAŁEM MALOWAĆ
I TAK JAKOŚ MNIE
ZŁAPAŁO...

Robert Kantereit: Naszym bohaterem jest dzisiaj Michał Chojecki, młody i utalentowany malarz, absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Kasia Borowiecka odwiedziła Michała w jego pracowni w piwnicy jednej z kamienic na Mokotowie.

Michał Chojecki: Jest to jedno duże pomieszczenie, w którym łączę przestrzeń do pracy, do życia, do mieszkania...

Katarzyna Borowiecka: Ja widzę szafę z ubraniami, książki...

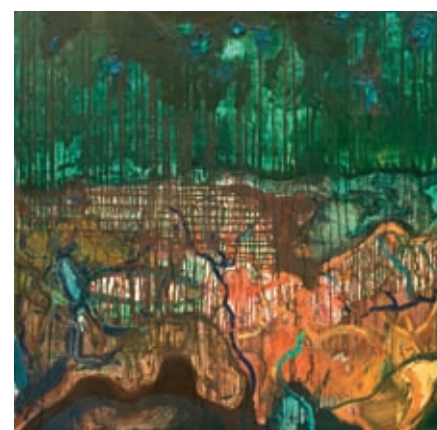
MC: Książki, kanapa, kuchenka, ekspres do kawy, obrazy. I farby, które sam przygotowuję i sam gotuję. Często na jednym palniku kuchenki stoi olej z woskiem, a na drugim ziemniaki.

KB: Skąd u Ciebie ta pasja? Rysowałeś od dziecka?

MC: I moi rodzice, i moja siostra skończyli Akademię, więc mogłem sobie darować takie studia. Próbowałem znaleźć cokolwiek innego, ale nie udało mi się. Rok przed maturą zacząłem rysować. Nie rysowałem dużo, ale pech chciał, że się dostałem, na Wydział Grafiki. Na pierwszym roku nie malowałem, bo nie było zajęć z malarstwa. Na drugim roku były, ale robiłem wszystko, żeby nie malować. Zbijałem jakieś konstrukcje z desek, robiłem jakieś różne dziwne rzeczy, a przede wszystkim zajmowałem się grafiką warsztatową. Pracowałem w wakacje, jak na Akademii było pusto, miałem całą pracownię dla siebie. Ale na Wydziale Grafiki zaczął się remont, nie mogłem tam pracować, i jeden z profesorów powiedział, że jest wolna przestrzeń w innym budynku i że tam mogę malować. Kupiłem farby, zacząłem malować i tak jakoś mnie złapało, że po pół roku już nie widziałem innego świata niż malowanie. I tak zostało, chociaż skończyłem Wydział Grafiki w pracowni multimediów. Nie lubię malować rzeczy, które istnieją, które są. Lubię malować rzeczy, które mogłyby istnieć, ale ich nie ma. Ludzie często chcą zobaczyć na obrazie rzeczy, które znają, takie jak twarz, czy jak pejzaż. Ja chciałbym zobaczyć rzeczy, których nie mogę nigdzie zobaczyć.

Treść wywiadu pochodzi z audycji Wykrywacz talentów Programu Trzeciego Polskiego Radia, nadanego 6 stycznia 2010 roku. Zespół redakcyjny „Aspiracji” dziękuje Autorom i Trójce za zgodę na publikację.





Michał Chojecki – absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie na Wydziale Grafiki. Dyplom z wyróżnieniem rektorskim w Pracowni Multimedialnej Kreacji Artystycznej prof. Stanisława Wieczorka. W 2009 roku rozpoczął studia doktoranckie na macierzystym wydziale. Stypendysta naukowy ASP w latach 2005–2008, w latach 2008–2009 laureat stypendium naukowego Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Stypendium Miasta Stołecznego Warszawy im. Jana Pawła II. Wielokrotny laureat nagród w konkursie Grafika Warszawska. Ostatnio wystawiał „Obrazy najnowsze” w Galerii Promocyjnej w Warszawie, maj 2010 roku.

PRZEDSIĘBIORCZOŚĆ AKADEMICKA

Rozwój przedsiębiorczości akademickiej po przystąpieniu Polski do Unii Europejskiej opiera się na przyjętej w 2000 roku przez Radę Europejską strategii lizbońskiej, której zasadniczym celem jest uczynienie z Europy najbardziej konkurencyjnego obszaru gospodarczego na świecie. Działania państw członkowskich mają skupiać się na następujących zagadnieniach: (1) innowacyjności (gospodarka oparta na wiedzy), (2) liberalizacji (rynków telekomunikacyjnych, energii, transportu oraz rynków finansowych), (3) przedsiębiorczości (ułatwienia w zakładaniu i prowadzeniu działalności gospodarczej) oraz (4) spójności społecznej (kształtowanie nowego modelu aktywnego państwa socjalnego). Dwa z nich – innowacyjność i przedsiębiorczość – można odnieść do środowiska akademickiego.

Zalecenia Komisji Europejskiej w sprawie zarządzania własnością intelektualną w uczelni w ramach działań związanych z transferem wiedzy, z dnia 10 kwietnia 2008 [C(2008)1329/F], mówią wprost o „kluczowej roli, jaką odegrać może lepsze powiązanie publicznych instytucji badawczych, w tym uczelni wyższych, i przemysłu dla poprawy obiegu i wykorzystania idei w dynamicznym społeczeństwie opartym na wiedzy”.

Nowe dokumenty poświęcone planom UE do 2020 roku (między innymi Europa 2020: Nowa europejska strategia na rzecz zatrudnienia i wzrostu gospodarczego, powstałe w okresie kryzysu gospodarczego ostatnich lat, są kontynuacją strategii lizbońskiej – wiedza i innowacje pozostają jednym z kluczowych obszarów determinujących rozwój.

Polskie Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego utworzyło w 2008 roku dwa programy, *Kreator Innowacyjności – wsparcie innowacyjnej przedsiębiorczości akademickiej* oraz *Patent Plus – wsparcie patentowania wynalazków*, finansujące wysiłki uczelni w celu tworzenia warunków dla lepszego wykorzystywania wyników badań opłacanych ze środków publicznych oraz właściwego zarządzania wiedzą w najszerszym tego słowa znaczeniu. Zakończone w ubiegłym roku konsultacje przygotowanego przez MNiSW dokumentu *Innowacyjna przedsiębiorczość akademicka. Wartość dla uczelni – wiedza dla przedsiębiorczości* pozwolą

stworzyć lepsze narzędzia wsparcia akademickiej przedsiębiorczości oraz modele dobrych praktyk funkcjonowania inkubatorów akademickich. Formalne podstawy tworzenia akademickich inkubatorów przedsiębiorczości określa art. 86 ustawy z dnia 27 lipca 2005 *Prawo o szkolnictwie wyższym* (Dz.U. nr 164, poz. 1365, z 30.08.2005 z późn. zm.).

Uczelnia buduje relacje z otoczeniem, wykorzystując własne osiągnięcia. Jest to oczywiście w pierwszej kolejności jakość oferty i praktyki dydaktycznej, ale również osiągnięcia w badaniach naukowych i pracach rozwojowych, a w przypadku uczelni artystycznej – działalność kulturotwórcza. Inkubacja przedsiębiorczości, czyli rozwój aktywności gospodarczej środowiska akademickiego – studentów, absolwentów i pracowników naukowo-dydaktycznych – jest obecnie jednym z ważniejszych zadań stojących przed uczelniami.

W uczelni artystycznej inkubator powinien spełniać również funkcję biura karier. Jego działania powinny być skierowane także do absolwentów wydziałów sztuk pięknych, znacznie częściej bezpośrednio po studiach korzystających z programów stypendialnych i rezydencjalnych, niż poszukujących zatrudnienia w biznesie. Biura karier zorganizowały dwie największe akademie sztuk pięknych – warszawska i krakowska.

Akademickie inkubatory przedsiębiorczości funkcjonują w dwóch formach, jako odrębne jednostki ogólnouczelniane na podstawie regulaminu zatwierdzonego przez senat uczelni lub jako spółki handlowe czy fundacje, zgodnie z dokumentami statutowymi. Utworzenie jednostki ogólnouczelnianej umożliwia szkole bezpośredni nadzór nad jej działalnością. Objęcie udziałów w spółce silnie stymuluje rozwój relacji z podmiotami gospodarczymi. Duże uczelnie tworzą spółki spin-off (spółki odpryskowe), oferujące najczęściej usługi powstałe na bazie innowacyjnej technologii. W spółkach tych udziały obejmują naukowców – nauczycieli akademickich i uczelnia. W szerszym rozumieniu spin-off to działania biznesowe wykorzystujące istniejący w uczelni potencjał intelektualny – wiedzę ekspercką, umiejętność doskonalenia, tworzenia i wykorzystania aparatury unikatowej. Tworzenie spółek spin-off w dalszej per-

spektywie czasowej jest najbardziej dochodową drogą komercjalizacji myśli naukowej.

W pierwszym okresie działania zadaniem inkubatora (preinkubatora) jest krzewienie idei przedsiębiorczości oraz tworzenie korzystnych warunków do jej rozwijania, podkreślanie roli innowacyjnych rozwiązań w rozwoju przedsiębiorstw, wyszukiwanie w uczelni pomysłów, koncepcji, osiągnięć naukowych, które mogłyby stanowić podstawę do uruchomienia działalności gospodarczej, organizacja szkoleń w zakresie wiedzy niezbędnej do prowadzenia działalności gospodarczej, realiów działania małych i średnich przedsiębiorstw, podstaw prawa gospodarczego i prawa pracy, rachunkowości oraz marketingu.

Następnie uczelnia może udostępnić początkującym przedsiębiorcom przestrzeń użytkową i media, udzielić pomocy prawnej, np. w rozwiązywaniu problemów dotyczących praw autorskich, czy finansowo-księgowej, pomóc w wypracowaniu koncepcji rozwoju biznesu i pozyskaniu dofinansowania, w tym ze środków UE. Mało prawdopodobne jest by uczelnia działała w imieniu inkubowanych firm, więc korzystne jest by inkubator, skupiwszy pewną ilość zarejestrowanych firm, przyjął formę spółki.

Korzyści, jakie może odnieść uczelnia stawiająca na rozwój przedsiębiorczości, jest wiele – rozszerzenie pola dydaktyki o nauczanie przedsiębiorczości, wykorzystanie wyników działalności naukowej, transfer wiedzy i możliwość jej rynkowej weryfikacji, generowanie i potencjalne przychody z działalności usługowej.

Bardzo ważna rola przypada władzom uczelni, które powinny poszukiwać dróg efektywnego transferu wiedzy do przemysłu czy, szerzej, gospodarki. Koncepcja rozwoju wspierania przedsiębiorczości akademickiej, będącej ważnym elementem pobudzającym aktywność naukowo-gospodarczą środowiska akademickiego, powinna zostać uwzględniona w strategii rozwoju uczelni.

Grażyna Wielicka – od wielu lat związana z Akademią Sztuk Pięknych w Warszawie, obecnie kierownik Działu Współpracy Zewnętrznej.

Samorządy warszawskich uczelni artystycznych współpracują intensywnie już kolejny rok, mając nadzieję, że powiązania między plastykami, muzykami i twórcami teatru powstałe już na studiach, sprawią, że warszawskie środowisko artystów będzie silne i niepodzielne także w przyszłości.

Piotr Kulczycki

KOLEJNY ROK WSPÓŁPRACY

Forum Studentów Uczelni Artystycznych, zmiany w szkolnictwie wyższym

Samorządy trzech warszawskich uczelni artystycznych zaangażowane są w prace FSUA. We władzach Forum niezwykle aktywnie działają samorządowcy z Akademii Teatralnej i Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina. Odpowiadają oni za kontakty z Ministerstwem Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz prezentują stanowiska FSUA na forum publicznym.

Samorządy uczelni artystycznych mają istotny wpływ na zdecydowane stanowisko FSUA przeciwne proponowanym zmianom w szkolnictwie wyższym, przedstawionym głównie w tzw. Strategii Środowiskowej Fundacji Rektorów Polskich.

Postulaty FSUA:

Bezwzględne i bezwarunkowe utrzymanie odrębności uczelni artystycznych poprzez utrzymanie zwierzchnictwa ministra właściwego ds. kultury.

Uprawnienie dla ministra właściwego ds. kultury do wyrażania zgody na otwarcie kierunku artystycznego na uczelni nieartystycznej.

Całkowita nieodpłatność za studia na uczelniach artystycznych.

Utrzymanie jednolitych studiów magisterskich na kierunkach teatralnych.

Włączenie przedstawicieli Forum Studentów Uczelni Artystycznych we wszelkie procesy decyzyjne dotyczące uczelni artystycznych.

Dni Warszawskich Uczelni Artystycznych

W dniach 26-28 marca 2010 odbyły się już po raz drugi Dni Warszawskich Uczelni Artystycznych, których celem jest prezentacja rezultatów pracy studentów podczas zajęć dydaktycznych w semestrze zimowym. Wielu warszawiaków obejrzało odbywające się w gmachach trzech warszawskich wyższych szkół artystycznych spektakle, wystawy i koncerty. Po raz kolejny odbyła się też tzw. „zamiana miejsc” – pokazy

prac studentów każdej uczelni można było oglądać także w dwóch zaprzyjaźnionych szkołach wyższych.

Juwenalia Artystyczne – uczelnie artystyczne dla pozostałych uczelni

W maju 2010 roku po raz kolejny odbyły się Juwenalia Artystyczne, czyli część Juwenaliów Warszawskich poświęcona twórczości studenckiej w zakresie teatru, sztuk wizualnych i muzyki, organizowana przez samorządy ASP, AT i UMFC dla pozostałych uczelni warszawskich. W gmachach trzech gościnnych szkół można było zobaczyć pokazy teatrów i zespołów studenckich, które zgromadziły bardzo liczną publiczność, a młodym artystom dały możliwość zdobycia kolejnych doświadczeń.

Konferencja o kulturze studenckiej i udziale studentów w kulturze

W dniach 28-29 maja w gmachu Akademii Teatralnej, w Teatrze Collegium Nobilem, odbyła się konferencja po-

święcona kulturze studenckiej i udziale studentów w kulturze, zorganizowana przez Parlament Studentów Rzeczypospolitej Polskiej. Podczas paneli, w których uczestniczyło wielu wybitnych przedstawicieli świata nauki i kultury, dyskutowano o historii kultury studenckiej i jej szansach na odzyskanie dawnej pozycji oraz o korzyściach płynących dla młodych ludzi z czynnego udziału w kulturze.

W poszukiwaniu nowego miejsca

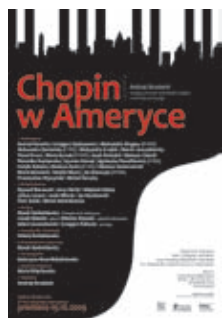
Nie od dzisiaj wiadomo, że baza lokalowa trzech warszawskich uczelni jest zdecydowanie niewystarczająca i należy ze wszystkich sił starać się o jej poszerzenie. Priorytetem jest utrzymanie obecnych budynków – główne siedziby trzech uczelni muszą pozostać takie same ze względu na poszanowanie historii i tradycji. Należy o tym pamiętać przede wszystkim w kontekście walki Akademii Sztuk Pięknych o utrzymanie budynków przy Krakowskim Przedmieściu. Ważne jest jednak także szukanie nowych miejsc, zwłaszcza dla Akademii Teatralnej, znajdującej się w najbardziej dramatycznej sytuacji lokalowej. Mając to na uwadze, samorządy studenckie ASP, AT i UMFC aktywnie uczestniczą w rozmowach na temat możliwości pozyskania dla trzech uczelni budynku Europolgazu przy ulicy Literackiej, jak również we wszelkich podobnych inicjatywach ze strony instytucji czy osób prywatnych.

Piotr Kulczycki – kończy studia na Wydziale Reżyserii warszawskiej Akademii Teatralnej. Jest przewodniczącym Komisji Kultury Parlamentu Studentów RP. Działa na rzecz utrzymania odrębności polskich uczelni artystycznych.

PAŹDZIERNIK 2009

19 października

Premierą spektaklu dyplomowego IV roku Wydziału Aktorskiego *Chopin w Ameryce* w reżyserii Andrzeja Strzeleckiego zainaugurowano działalność teatru szkolnego Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie w roku akademickim 2009/2010. Scenariusz spektaklu autorstwa Andrzeja Strzeleckiego oparty jest na pomysłach Stanisława Dygata oraz Andrzeja Jareckiego. To przygody Chopina w Ameryce, skonfrontowanego z powszechnymi archetypami, symbolami, kliszami, przez które postrzegamy ten kraj. Spektakl ma atrakcyjną formę muzycznego *crazy show*.



W Sali im. Jerzego Kreczmara Akademii Teatralnej odbyła się sesja naukowa *Trzy telewizyjne inscenizacje KORDIANA a pojemność interpretacyjną dramatu romantycznego*. W dyskusji ilustrowanej filmami z inscenizacji „Kordiana” udział wzięli: Jan Englert, Ignacy Gogolewski, prof. Dariusz Kosiński, Artur Tyszkiewicz, Kazimiera Szczuka. Prowadzenie: Jarosław Kilian.

Sesja była wspólnym przedsięwzięciem Wydziału Reżyserii Akademii Teatralnej oraz Agencji Artystycznej 57.

24 października

Magdalena Mioduszewska (studentka III roku kierunku aktorskiego Wydziału Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej) została wyróżniona przez jury XXIV Ogólnopolskiego Festiwalu Teatrów Lalek w Opolu za sztukę animacji marionetką w pozakonkursowym pokazie prac studentów WSL.

26 października

W Sali im. Jerzego Kreczmara Akademii Teatralnej odbyła się premiera spektaklu dyplomowego studenta IV roku Wydziału Reżyserii Waldemara Raźniaka *Idiota* na podstawie powieści Fiodora Dostojewskiego

27 października

W Akademii Teatralnej odbyło się czytanie sztuki Anne Nelson *The GUYS* oraz spotkanie z autorką. Sztukę w języku angielskim i polskim czytali aktorzy Małgorzata Lipmann i Dominik Łoś. Dramat Anne Nelson poświęcony jest wydarzeniom 11 września 2001 roku w Nowym Jorku. Współorganizatorem spotkania była Ambasada Amerykańska w Warszawie.

9 listopada

Jury XVI edycji konkursu GRAFIKA WARSZAWSKA 2009 przyznało nagrody za najlepsze grafiki października 2009 r. I Nagroda – WOJCIECH DOMAGALSKI za pracę „IV P”, technika mieszana, student IV roku Wydziału Grafiki warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych; II Nagroda – ANITA MAŃK za pracę „Prześwietlenie I” z cyklu „Sieć”, algrafia, absolwentka Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (2009); III Nagroda – KAMIL GORGONŃ za pracę „FRA – KAT”, technika mieszana, student IV roku Wydziału Grafiki warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych.

15 listopada

Rektor AT prof. Andrzej Strzelecki oraz kanclerz Beata Kowal uczestniczyli w Festiwalu Akademii Sztuk Teatralnych w Sankt Petersburgu, zorganizowanym z okazji 230-lecia istnienia tamtejszej uczelni. Festiwalowi towarzyszyła debata rektorów szkół teatralnych dotycząca realizacji wymagań Procesu Bolońskiego w wyższych uczelniach teatralnych, w którym uczestniczyli przedstawiciele z Rosji, Polski i Szwajcarii. Rektorzy Akademii warszawskiej i petersburskiej podpisali list intencyjny w sprawie współpracy w zakresie wymiany artystycznej i pedagogicznej.

17 listopada

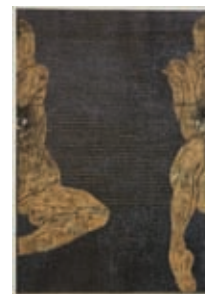
W Akademii Teatralnej odbył się pokaz spektaklu *H to H* w wyk. Bi o Sautitzvy'ego (Francja). To intymny spektakl aktora i tancerza w jednej osobie, a raczej performance, działanie sceniczne, które można umiejscowić na pograniczu teatru ciała, tańca współczesnego i pantomimy. Organizatorem pokazu było Koło Naukowe Wydziału Reżyserii im. Jerzego Grzegorzewskiego.

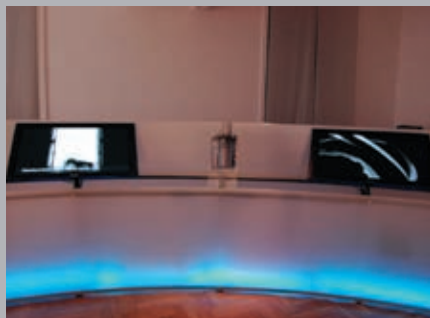
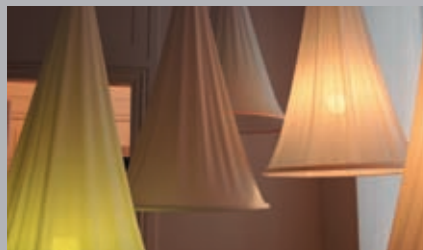
24 listopada

Profesor Akademii Teatralnej Henryk Izidor Rogacki wziął udział w zorganizowanej przez Polski Instytut Kultury w Moskwie i Instytut Słowianoznawstwa Rosyjskiej Akademii Nauk Międzynarodowej Konferencji poświęconej 200-leciu urodzin Juliusza Słowackiego. Wystąpił z wykładem *Kordian – niedoszły carobójca bohaterem Polaków*.

24 listopada-1 grudnia

Wystawa *ComingOut*. Najlepsze dyplomy warszawskiej ASP 2009 w siedzibie Orkiestry Sinfonia Varsovia, (później prezentacja wystawy na Warszawskich Targach Sztuki w Arkadach Kubickiego Zamku Królewskiego w Warszawie, 4-6.12). Wydarzeniu towarzyszył obszerny katalog, zaprojektowany przez Olę Kot. Uczestnicy wystawy: Marta iwanina, Jan Kocharński, Agnieszka Prus (Architektura Wnętrz); Aleksander Myjak, Mai Nguyen Le, Aleksandra Siekierko (Grafika); Elżbieta Batakiewicz, Kasper Jędrzyk, Magdalena Szewczyk (Konserwacja); Agata Dobrowolska, Bartek Kielbowicz, Róża Puzynowska – Roza (Malarstwo); Grzegorz Gwiazda, Tomáš Ráfa, Anna Senkara, Marlena Zakrzewska (Rzeźba).





**od 9 grudnia 2009
do 13 stycznia 2010**
Iluminacje

kurator Eulalia Domanowska

Jarosław Kozakiewicz, Zofia Strumiłło-Sukiennik, Wojciech Małolepszy, Żaneta Govenlock, Jarosław Modzelewski, Marek Sobczyk, Zygmunt Januszewski, Ryszard Grzyb, Mariusz Dąbrowski, Wojciech Prażmowski, Grzegorz Kowalski, Cezary Koczwarski, Ryszard Ługowski, Janusz Bałdyga

SALON AKADEMII

Po blisko dwudziestu latach Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie otwiera ponownie galerię, która ze względu na swoje położenie bezpośrednio przy ulicy Traugutta stanie się przestrzenią ogólnodostępną. Powierzono mi stworzenie formuły programowej tego miejsca. Powołałem radę programową, w której skład wchodzi prof. Grzegorz Kowalski, prof. Jarosław Modzelewski i dr. hab. Mariusz Dąbrowski. „Salon Akademii” – taką nazwę otrzymała galeria. Nazwa Salon nawiązuje bezpośrednio do tradycji publicznych pokazów wybitnej twórczości artystycznej. Przygotowanie wystaw w Salonie Akademii powierzone zostanie kuratorom z kraju i zagranicy. Salon Akademii będzie prezentował artystów uprawiających różne dziedziny sztuki, należących do różnych środowisk – artystów dojrzałych i młodego pokolenia. Zawsze będzie to prezentacja najwyższej jakości. Salon ma wpływać na jakość życia kulturalnego i oddziaływać inspirująco na środowisko uczelni. Mam nadzieję, że nowa galeria stanie się znaczącym miejscem sztuki. Prarektor Paweł Nowak (w katalogu wystawy *Iluminacje*)

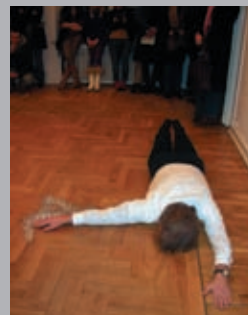
8 stycznia 2010

Finisaż wystawy „Iluminacje”

Play Back PL

Performance Janusza Bałdygi

Janusz Bałdyga, będący absolwentem warszawskiej ASP, jest jednym z najbardziej znanych polskich performerów, rozwijającym także teoretyczne podstawy działań akcyjnych.



**od 27 stycznia
do 18 lutego 2010**
Naturalne.

Natura poza naturą

kurator Grzegorz Dziamski

Marcin Berdyszak, Jacek Jagielski

**od 24 lutego
do 15 marca 2010**

Od idei do obiektu

Od obiektu do produktu

kurator Michał Stefanowski

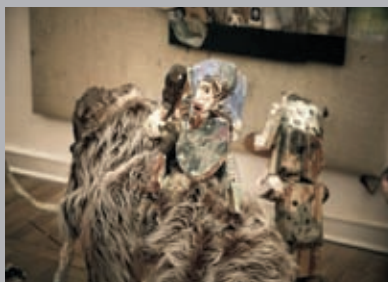
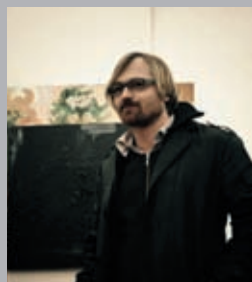
Marcin Ebert, Noga Weiss; Paweł Kowalski, Dana Yichye Schwachman; Małgorzata Mozolewska, Segev Moisa; Łukasz Wysoczyński, Daniel Zelig; Marta Gruchała, Monika Dominiak, Eyal David; Marta Dębska, Elad Avital; Maciej Stefański, Tamar Fleisher; Urszula Mas, Edo Livney; Jan Buczek, Orion Yahalomi



**od 22 marca
do 9 kwietnia 2010**
Uporczywość

kurator Stach Szablowski

Leszek Knaflewski, Róża Litwa, Jan Mioduszewski, Anna Okrasko, Anna Panek, Sławomir Pawszak, Radek Szłaga, Piotr Wysocki



30 listopada i 1 grudnia

W Sali im. Jerzego Kreczmara Akademii Teatralnej odbyły się dwie równorzędne premiery dyplomu IV roku Wydziału Aktorskiego Bóg mówi słowo w reż. Jana Englerta. Jan Englert połączył Sędziów i Kłatwę Wyspiańskiego w jeden spektakl, dzięki czemu uwydatnił paralelność tych tekstów oraz porządków religijnych – chrześcijańskiego i judaistycznego.

30 listopada-6 grudnia

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie i firma Ericsson w Polsce przedstawiły w Auli i Salonie Akademii wystawę zatytułowaną INNOWACJE, podsumowująca dziesięcioletnią współpracę obu instytucji. Pokazano prace trzydziściorga artystów pedagogów uczelni. Powstał obszerny katalog wystawy, dokumentujący także działalność Galerii Ericsson w latach 1999-2009.

GRUDZIEŃ 2009

4-6 grudnia

Wystawa PIWNICA ODOLAŃSKA 10 prezentuje prace grupy młodych twórców, wywodzących się z warszawskiej ASP. Jest to drugi z serii pokazów odkrywających nowe przestrzenie, które zostają adaptowane jako miejsca ekspozycji sztuki. Miejscem wystawy była piwnica kamienicy przy ulicy Odolańskiej 10, wejście od podwórza, Warszawa, stary Mokotów. Artyści biorący udział w wystawie: Michał Chojecki (ur. 1985), Wojciech Chełchowski (ur. 1983), Bartosz Gregorek (ur. 1987), Andrzej Szpindler (ur. 1985), Jakub Turczyński (ur. 1984), Stanisław Wójcik (ur. 1982).

4-10 grudnia

Studium Pedagogiczne Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie zaprezentowało wystawę pt. *Spotkania w galerii* w Galerii „Spokojna 15”. Wernisaż wystawy odbył się 7 grudnia, z udziałem: Warsztatu Terapii Zajęciowej przy Polskim Stowarzyszeniu na rzecz Osób z Upośledzeniem Umysłowym przy ul. Głogowej 2b, Fundacji Wspólna Droga, Dominiki Sitarskiej, absolwentki ASP.

9 grudnia

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie, w ramach koncertów środowych, odbył się koncert z cyklu „Fryderyk Chopin – dzieła wszystkie”, na którym wystąpili studenci i pedagodzy UMFC. Wykonano wybrane dzieła polskiego kompozytora, w tym także utwory rzadko goszczące na estradach.

10 grudnia

Wernisaż wystawy malarstwa prof. Grzegorza Pabla w Auli ASP. Otwarcie wystawy oraz prezentacja najlepszych prac studenckich Wydziału Wzornictwa ASP oraz Wydziału Samochodów i Maszyn Roboczych Politechniki Warszawskiej

11 grudnia – 17 stycznia

W galerii Spokojna 15 otwarto wystawę MALARSTWO: Dominik, Gierowski, Grynczel, Gołaszewska, Magner, Nowosielski, Pagowska, Przybylski, Podkański, Tarasin, Tchórzewski, Trojan, Styka, Sławkowska, Węglowski, Wieczorek.

12 grudnia

Przetwory/1500 m2 do wynajęcia – połączenie: wystawa ekodesignu, akcji recyklingowej i przedświątecznego kiermaszu z udziałem studentów Wydziału Wzornictwa ASP (głównie pracownia PG13) oraz występ zespołu Alters i solo Roberta Pludry na zaprojektowanym przez siebie krześle-ksylofonie

13 grudnia

Przyznano nagrody na „Przetwór Roku”: III nagroda – Polisz Dizajn (Kamila Niedźwiedzka i Nikodem Szponar), wyróżnienia – Gosia Lipińska (konceptualny stół), Dorota Pakuła vel Rutka (lampa); Krzysztof Czajka (zegarkoboty)

14-18 grudnia

Wyjazd grupy studentów Wydziału Wzornictwa ASP do Izraela; wystawa i podsumowanie warsztatów *Od idei do obiektu, od obiektu do produktu*.



15 grudnia

W Sali Balowej Zamku Królewskiego Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego wręczył przyznane na rok akademicki 2009/10 stypendia za wyróżniające się osiągnięcia w nauce. Wśród nagrodzonych studentów znaleźli się studenci Akademii Teatralnej: Karolina Kołędowicz (WR), Waldemar Raźniak (WR), Łucja Urszula Grzeszczyk (WSL), Justyna Mazur (WoT), Katarzyna Urbaniak (WoT).

17 grudnia

Budyń – wernisaż 2 edycji akcji *Drukujemy zin!*, Wydział Wzornictwa ASP; prezentacja prac studentów oraz procesu ich powstawania pod opieką merytoryczną: Zofii Strumiłło-Sukiennik

STYCZEŃ 2010

10 stycznia

W Uniwersytecie Muzycznym F. Chopina w Warszawie odbył się koncert z cyklu „Interpretacje muzyki chóralnej”, na którym Zespół Wokalny i Instrumentalny Instytutu Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej i Muzyki Kościelnej pod dyrekcją JM Rektora Akademii Muzycznej w Krakowie Stanisława Krawczyńskiego wykonał utwory J. Łuciuka, R. Palestera, H. J. Batora, M. Gomółki. Wystąpił także Zespół Wokalny Wydziału Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej, Muzyki Kościelnej, Rytmiki i Tańca UMFC, pod dyrekcją Joanny Woźniak, prezentując kompozycje S. Moryty, T. Maklakiewicza, R. Twardowskiego.

18 stycznia

Rektorzy trzech warszawskich uczelni – Uniwersytetu Warszawskiego, Akademii Sztuk Pięknych oraz Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej – podpisali porozumienie, w którym wyrażają intencję powołania międzyuczelnianej jednostki badawczej – Instytutu Badań Przestrzeni Publicznej. Jest to pierwsze w Polsce tego typu porozumienie między uczelniami publicznymi i uczelnią niepubliczną, a ich współpraca będzie oparta na zasadach partnerstwa. Siedzibą IBPP będzie Akademia Sztuk Pięknych.

W Uniwersytecie Muzycznym F. Chopina w Warszawie odbył się koncert zatytułowany „Muzyka polska XIX wieku”. Studenci, absolwenci i pedagodzy UMFC wykonali kompozycje m.in. J. Elsnera, I. F. Dobrzyńskiego, J. Fontany, J. Krogulskiego.

22 stycznia

W galerii Spokojna 15 otwarto wystawę *Grafika duńska*, powstałą we współpracy z Duńskim Instytutem Kultury w Polsce.

LUTY 2010

2 lutego

W Sali im. Jerzego Kreczmara Akademii Teatralnej odbyła się premiera spektaklu dyplomowego IV roku Wydziału Aktorskiego *Opowieści lasku wiedeńskiego* Ödöna von Horvátha w reż. Agnieszki Glińskiej. Spektakl ukazuje losy mieszkańców pewnej wiedeńskiej uliczki.

5 lutego

Polskie Radio Euro prezentuje nowy cykl audycji o sztuce „W pracowni mistrza”. W każdy piątek o godz. 16.35 o rzeźbie, malarstwie i grafice opowiedzą artyści związani z Akademią Sztuk Pięknych w Warszawie. Bohaterami minireportaży, które w ramach cyklu ukażą się w paśmie „Magazyn z kraju, świata i z Kosmosu”, będą studenci, absolwenci i wykładowcy warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych.

7 lutego

W Uniwersytecie Muzycznym F. Chopina w Warszawie odbył się koncert laureatów Ogólnopolskiego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina (Warszawa, 31 stycznia – 7 lutego 2010). Uczestnikom finału towarzyszyła Orkiestra Symfoniczna UMFC pod dyrekcją Moniki Wolińskiej.

PROJECT SEVEN



Siedem dyplomów, siedmiu projektantów, dwa wydziały Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie

Barbara Kaźmierczak, Lamponosze



W dniach 4-6 marca w hali Expo XXI przy ulicy Prądzyńskiego odbyły się targi ŚWIATŁO 2010. W tym roku w ramach targów pokazana została wystawa dyplomów studentów z dwóch wydziałów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie - Wzornictwa i Architektury Wnętrz.

Tylko dwa z siedmiu dyplomów dotyczyły światła, pozostałe to projekty mebli. Skąd więc pomysł wystawienia ich na tych właśnie targach? Celem wystawy było pokazanie firmom i klientom, że światło istnieje w kontekście przedmiotów, jest często tym, co oświetla. Dlatego tak ważne jest eksponowanie go w przestrzeni, wobec mebla. Drugim aspektem było pokazanie wszechstronności młodych designerów. Na wystawie, oprócz głównego projektu każdego twórcy, można było obejrzeć inne jego prace.



Małgorzata Mozolewska, M fotel

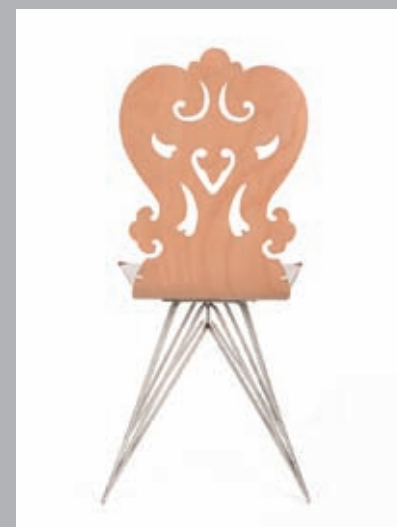
Uczestnicy:

Barbara Kaźmierczak
Małgorzata Mozolewska
Mateusz Kieryłło
Michał Mitek
Jakub Sobiepanek
Krzysztof Smaga
Maciej Stefański

Fot. Szymon Tomsia



Jakub Sobiepanek, Podhale 2009



19, 20 lutego

W Sali im. Jerzego Kreczmara Akademii Teatralnej wystąpił TEATR MALABAR HOTEL ze spektaklem *Baldanders* wg scenariusza Marcina Bartnikowskiego i w reż. Marcina Bikowskiego (absolwentów WSL AT). *Baldanders* to spektakl inspirowany fantastycznymi światami Borgesa, Topora, Poego. Spektakl jest laureatem wielu nagród na międzynarodowych i krajowych festiwalach teatralnych.

22-24 lutego

W Uniwersytecie Muzycznym F. Chopina w Warszawie odbyła się Międzynarodowa Konferencja Naukowo-Artystyczna poświęcona zagadnieniom z zakresu chopinologii i chopinistyki z udziałem wybitnych artystów oraz czołowych badaczy spuścizny Chopinowskiej. Konferencję dopełniły warsztaty artystyczne prowadzone przez światowej klasy pedagogów-chopinistów.

24 lutego

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej odbyło się kolejne spotkanie z cyklu *Eviva l'arte* „Mocny debiut”. Jak początek artystycznej drogi wpływa na pracę twórcy? – to pytanie było punktem wyjścia do rozmowy gości: Piotra Adamczyka i Borysa Lankosza. Spotkanie prowadził Rafał Sławoń. Autorką projektu jest Natalia Adaszyńska.

27 lutego

Odbyła się kampania charytatywna na rzecz ofiar trzęsienia ziemi na Haiti zakończona wielką fiestą – jednodniowym festiwalem muzycznym. Na trzech scenach postindustrialnej przestrzeni klubu 1500 m2, zaaranżowanych przez przyjaciół z warszawskiej ASP, przez około 12 godzin rozbrzmiewały rytmy niemalże wszystkich pochodzących z Jamajki odmian muzyki. Wystąpiło ponad 20 zespołów i soundsystemów, około 150 muzyków!

28 lutego

Na białostockim Wydziale Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza odbyła się premiera prasowa przedstawienia dyplomowego studentów IV roku kierunku aktorskiego pt. *Tragedia Macbetha* w reżyserii Grzegorza Kwiecińskiego.

MARZEC 2010

4 marca

WYZWANIA WSPÓŁCZESNOŚCI – nowy cykl spotkań na Wydziale Wzornictwa ASP Konwersatorium daje możliwość spotkania i podjęcia dyskusji z najznakomitszymi przedstawicielami dziedzin humanistycznych – filozofami, historykami i socjologami. Do prowadzenia zajęć (obowiązkowych dla studentów IV roku, fakultatywnych dla studentów innych lat i wydziałów) zaproszeni zostali przedstawiciele różnych dyscyplin naukowych. Pierwsze spotkanie poprowadziła prof. Małgorzata Bombol (SGH) na temat „Cywilizacja konsumpcyjna – szanse i zagrożenia dla konsumentów”. Drugie (18 marca) prof. Magdalena Środa (UW) – „Po co nam etyka?”.

2 marca

W Akademii Teatralnej odbył się wykład otwarty z cyklu Teatry Azji – *Teatr Nō* Jakuba Karpoluka i Yōko Fujii Karpoluk przygotowany przez Koło Naukowe Wydziału Wiedzy o Teatrze AT.

4-6 marca

W hali Expo XXI przy ulicy Prądzyńskiego odbyły się targi ŚWIATŁO 2010. W tym roku w ramach targów pokazana została wystawa dyplomów studentów z dwóch wydziałów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie – Wzornictwa i Architektury Wnętrz. Tylko dwa z siedmiu dyplomów dotyczyły światła, pozostałe to projekty mebli. Celem wystawy było pokazanie firmom i klientom, że światło istnieje w kontekście przedmiotów, jest często tym, co oświetla. Drugim aspektem było pokazanie wszechstronności młodych designerów.



4-16 marca

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie wraz z Amnesty International przedstawiły w Auli ASP wystawę pokonkursową *Prawa człowieka w obiektywie*.

8 marca

W Uniwersytecie Muzycznym F. Chopina w Warszawie odbył się koncert z cyklu „Zagraniczni Goście Uniwersytetu”, na którym Florence Boissolle oraz Henry Foures (fortepian, Conservatoire National Supérieur Musique et Danse de Lyon, Francja) zaprezentowali utwory m.in. F. Chopina, K. Szymanowskiego.

10 marca

W Uniwersytecie Muzycznym F. Chopina w Warszawie z cyklu „Środa w na Okólniku”, odbył się recital wokalny Jadwigi Rappé. W programie znalazły się kompozycje m.in. S. Moniuszki, W. Żeleńskiego, J. Lefeldy, K. Szymanowskiego.

15 marca

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej odbyła się premiera spektaklu dyplomowego IV roku Wydziału Aktorskiego *Wieczór Trzech Króli* Williama Shakespeare'a w reżyserii Cezarego Morawskiego. Akcja *Wieczoru Trzech Króli* dzieje się tu i teraz, w środowisku młodych ludzi, którzy myślą, że wszystko mają i wszystkiego już zakosztowali. Nie borykają się z rzeczywistymi problemami, nie wiedzą jak pokierować własnym losem. Uważają, że „troska to wróg życia” i bezrefleksyjnie rzucają się w wir wydarzeń.



16 marca

W Akademii Teatralnej odbył się kolejny wykład otwarty przygotowany przez Koło Naukowe Wydziału Wiedzy o Teatrze AT *Katedra przyszłości*. Bauhaus Magdy Garlińskiej.



17 marca

W Uniwersytecie Muzycznym F. Chopina w Warszawie z cyklu „Środa w na Okólniku” odbył się koncert zatytułowany „Dzieła wokalnie-instrumentalne Rektorów Uczelni”. Chór Mieszany i Orkiestra Symfoniczna UMFC pod dyrekcją Ryszarda Zimaka wraz z solistami wykonał kompozycje J. Elsnera, K. Szymanowskiego oraz S. Moryty.

18 marca

W Uniwersytecie Muzycznym F. Chopina w Warszawie odbył się koncert pasyjny z cyklu „Dla miłośników i dla znawców”. Studenci Wydziału Wokalnego oraz międzyuczelniane zespoły barokowe pod kierunkiem Agaty Sapiechy wykonały kompozycje m.in. M. Mielczewskiego i M. Scacchi.

Prof. Zbigniew Taranienko (Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej w Warszawie) wygłosił dla studentów Wydziału Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej w Białymstoku wykład *Czytając Kantora*.

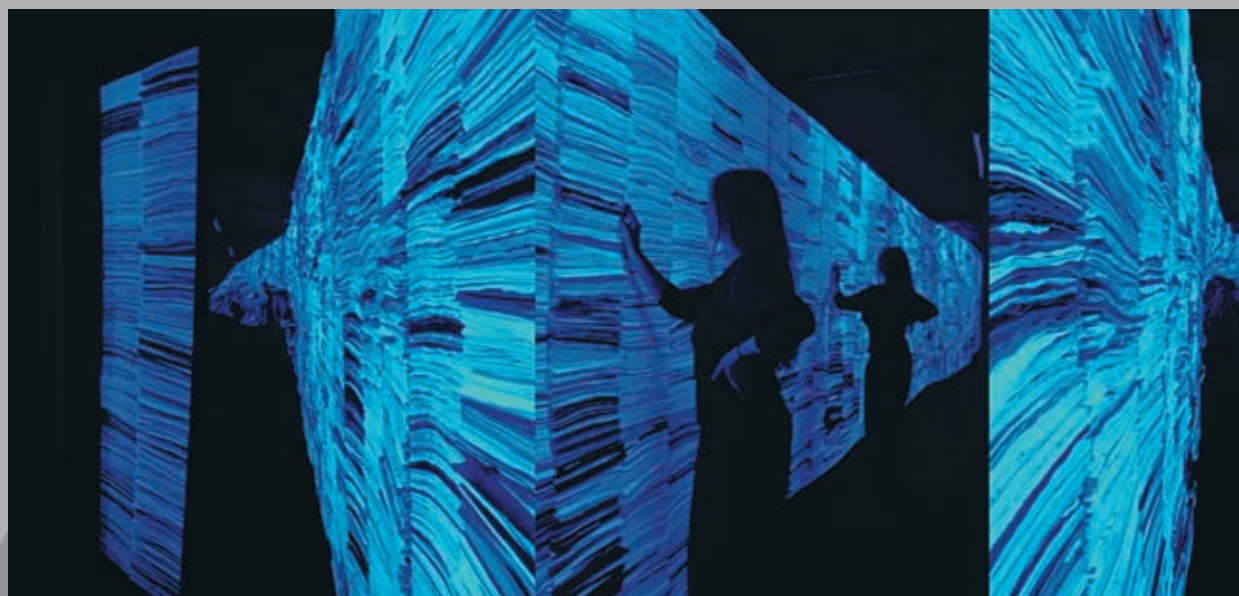


GALERIA 2.0

Galeria 2.0 powstała w czerwcu 2009 roku. Została założona przez czterech artystów związanych z warszawską ASP: Marcina Chomickiego, Rocha Forowicza, Jana Mioduszewskiego i Kubę Wróblewskiego. Galeria mieści się na ostatnim piętrze w pałacu Czapskich-Raczyńskich przy Krakowskim Przedmieściu 5. Przestrzeń galerii to przestrzeń poddasza z charakterystycznymi skosami i podcieniami. Wyróżnikiem galerii są częste pokazy sztuki

nowych mediów. Równocześnie 2.0 cechuje otwartość programowa, jest tu miejsce na wiele różnych rodzajów wypowiedzi. Program galerii jest programem autorskim. Nie jest to miejsce wyłącznie środowiskowe. Naszą ambicją jest prezentowanie wystaw artystek i artystów z całej Polski i zagranicy. Galeria 2.0 prowadzi program wykładów, spotkań i działań popularyzatorskich, kierowanych do studentów i pedagogów ASP oraz mieszkańców Warszawy.

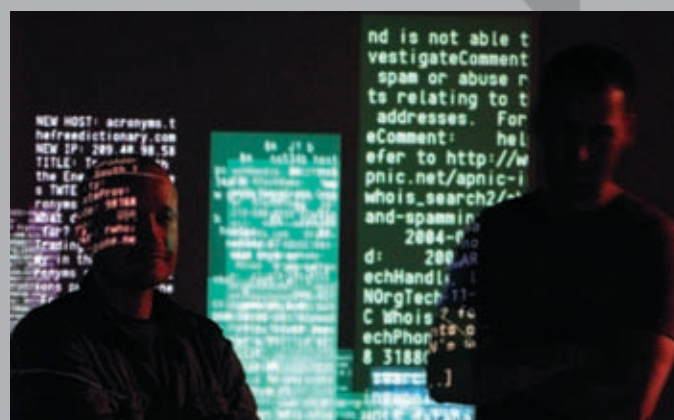
tował Marcin Chomicki
Kuba Wróblewski, Roch Forowicz i Marcin Chomicki projektują druki i plakaty wystaw. Roch Forowicz, Jan Mioduszewski oraz Kuba Wróblewski są organizatorami i kuratorami wystaw.
Marcin Chomicki wraz z Katarzyną Urbańską odpowiadają za program edukacyjny galerii. Z galerią współpracują krytycy i teoretycy sztuki: Malwina Domagała i Mateusz Mell.



www.galeriadwazero.blogspot.com
adres galerii 2.0: Pałac Czapskich-Raczyńskich (Rektorat ASP), Krakowskie Przedmieście 5.
kontakt: galeriadwazero@gmail.com
Wszystkie ilustracje dzięki uprzejmości artystów i galerii 2.0

nowych mediów. Równocześnie 2.0 cechuje otwartość programowa, jest tu miejsce na wiele różnych rodzajów wypowiedzi. Program galerii jest programem autorskim. Nie jest to miejsce wyłącznie środowiskowe. Naszą ambicją jest prezentowanie wystaw artystek i artystów z całej Polski i zagranicy. Galeria 2.0 prowadzi program wykładów, spotkań i działań popularyzatorskich, kierowanych do studentów i pedagogów ASP oraz mieszkańców Warszawy.

Identyfikację graficzną galerii 2.0 zaprojektował Marcin Chomicki



19 marca

Rzeczoznawcy / BWA Wrocław

W piątek 19 marca 2010 r. o godz. 19.00 w galerii Design ruszyły warsztaty pod hasłem „Rzeczoznawcy”. W programie m.in.: kreatywny catering, pokaz mody (niekonwencjonalne wykorzystanie koronek i guzików), rozmowy, wizualizacje, tworzenie obiektów z masy recyklingowej. Galeria została podzielona na dwie wyraźne części. W pierwszej znalazły się tymczasowe warsztaty pracy, w których publiczność mogła na bieżąco kontrolować następujące po sobie etapy projektowania, wziąć udział w eksperymentach i spotkaniach. W drugiej części, do soboty 27 marca, prezentowano dotychczasowe realizacje grupy. PG13 to grupa studentów Wydziału Wzornictwa warszawskiej ASP. Ze swoimi działaniami wychodzą jednak poza ramy Akademii, prezentując się m.in. w Cieszynie, Warszawie, Ostródzie. Ten eksperymentalny kurs projektowania prowadzi Tomasz Rygalik, motywując studentów i nadając ich pracy dynamiczne tempo. Efekty ich współpracy można obejrzeć na stronie www.pg13.pl

19-26 marca

W galerii Rom 8 Narodowej Akademii Sztuk Pięknych w Bergen zaprezentowana została wystawa czterech artystów, reprezentujących Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie: Ryszarda Ługowskiego, Jarosława Modzelewskiego, Pawła Nowaka i Pawła Susida, zatytułowana Bekjennelse/Confession/Wyznanie. Wystawa zainaugurowała polsko-norweski projekt wymiany artystycznej Pure Art, będący wspólną inicjatywą obu uczelni, realizowaną w okresie od marca 2010 do października 2011 dzięki wsparciu ze środków Mechanizmu Finansowego Europejskiego Obszaru Gospodarczego oraz Norweskiego Mechanizmu Finansowego.



20 marca

Dzień Otwarty Katedry Mody Na Wydziale Wzornictwa ASP powstaje Katedra Mody. Bezpłatne studia licencjackie trwać będą 3,5 roku, a rekrutacja rusza już wiosną tego roku. Na nowym kierunku studia podejmie 12 osób.



20, 21 marca

W Akademii Teatralnej na białostockim Wydziale Sztuki Lalkarskiej odbyły się warsztaty śpiewu tradycyjnego prowadzone przez Paulinę Zielińską.

22 marca

W Uniwersytecie Muzycznym F. Chopina w Warszawie odbył się koncert światowych prawykonani utworów perkusyjnych. Studenti i pedagodzy wykonali utwory m.in. A. Ignatowicz-Glińskiej, M. Borkowskiego oraz K. Herdzina.

24 marca

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej odbyło się kolejne spotkanie z cyklu *Eviva l'arte - O granicach wolności w sztuce*. O wolności w sztuce, jej granicach (czy istnieją?), cenie, jaką płać twórcy za podejmowanie ryzyka przekraczania kolejnych barier, o eksperymentowaniu, o swobodzie wypowiedzi i o prawie do stawiania trudnych pytań, o odwadze i pokonywaniu własnych słabości, o odpowiedzialności artysty, o umiejętności kreowania prawdziwych bohaterów, dotykaniu bolesnych tematów, przedstawiania niejednoznacznych historii, tworzenia kontrowersyjnych dzieł, przelamywania tabu... O tym wszystkim, i zapewne o wielu innych ważnych kwestiach rozmawiali Jacek Hugo-Bader, dziennikarz i reportażysta, od lat 90-tych związany z *Gazetą Wyborczą* i Joanna Szczepkowska, aktorka, felietonistka, pisarka. Spotkanie prowadził Rafał Sławiński. Autorką projektu jest Natalia Adaszyńska.

25 marca

W ramach czwartkowych spotkań ze sztuką w Centrum Pompidou w Paryżu wystąpili studenci II roku Wydziału Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej z performancem *Lalka-nie-lalka* przygotowanym pod opieką artystyczną prof. Wiesława Czołpińskiego.

26 marca

W galerii Spokojna 15 odbyła się wystawa polskiej rzeźby współczesnej, zatytułowana *Państwo Dydony*. Inspiracją wystawy stała się postać Dydony – bohaterki antycznych podań – wyrażonej w lśniącej – jakby rozgrzanej słońcem Sahary – formie Krystiana Jarnuszkiewicza z 1975 roku. Minimalistyczna, zredukowana, sprowadzona do purystyczno-poetyckiego znaku rzeźba – oddziałuje intensywnością, ewokując spektrum przeżyć. Równoległą intensywnością, „esencjonalnością” i ostrością środków wyrazu polaryzując kolejne, współtworzące niniejszą przestrzeń obiekty. (Dorota Grubba – kurator wystawy).

28 marca

W ramach Dni Warszawskich Uczelni Artystycznych w Akademii Teatralnej na scenie głównej Teatru Collegium Nobilium oraz w Sali im. Jana Kreczmara można było obejrzeć pokaz prac studentów Akademii Teatralnej zrealizowanych w ramach zajęć praktycznych Wydziału Aktorskiego oraz Wydziału Reżyserii z semestru zimowego, przygotowanych przez pedagogów AT, m.in.: prof. Mai Komorowskiej i prof. Wiesława Komasy. W przerwach między kolejnymi pokazami wystąpił kwartet smyczkowy studentów Uniwersytetu Muzycznego. Można było też obejrzeć prace studentki ASP Katarzyny Sywał.

30 marca

W Akademii Teatralnej odbył się wykład Mateusza Żurawskiego *O morderstwie jako jednej ze sztuk pięknych, czyli Kuba Rozpruwacz i narodziny popkultury* przygotowany przez Koło Naukowe Wydziału Wiedzy o Teatrze AT.



31 marca

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej odbyła się premiera spektaklu dyplomowego studenta IV Wydziału Reżyserii Redy Haddada *Życie jest snem* Pedro Calderona de la Barca.

„Spektaklem tym chciałem oddać hołd temu, co w teatrze najważniejsze: widzowi i aktorowi. Człowiekowi można dużo zarzucić na poziomie biologicznym. Ale jest w nim coś magicznego, bo ma wyobraźnię. Wierzę, że każdy jest alchemikiem własnej wyobraźni. Jeżeli tylko da się widzowi szansę, to dopełni świat sobą, swoją wyobraźnią. *Życie jest snem* jest szansą dla każdego do stworzenia swojego uniwersum”. REDA HADDAD

**Opracowali Katarzyna Fogler,
Piotr Kędzierski i Piotr Szymor**

GALERIA 2.0



Paweł Janicki, w ramach *Upgrade! Warsaw*, instalacja / rzeźba generatywna przy użyciu skanowanej sieci komputerowej ASP, instalacja interaktywna, kompozycja audiowizualna kontrolowana gesturalnie, 03.11.2009 – 13.11.2009

Karol Radziszewski, *Artysta przedmiot pożądania*, w ramach *Upgrade! Warsaw*, video-wykład, 25.11.2009

Eliza Proszczuk, *Love Meat, Love That, Raw Meat*, malarstwo, collage, fotografia 12.01.2010 – 26.01.2010



Piotr Kopik, *Cybis, Nacht i Big Psomm 2*, naklejki, płótno, machinima, 16.02.2010 – 26.02.2010

Sindre Bjerga, Nils Rostad, Thraw – Hubert Napiórski koncert, **CADAVeR**, wizualizacje – w ramach *Upgrade! Warsaw*, concrete music, muzyka elektroniczna, gitara, muzyka preparowana i elektroakustyczna, noise, drone, field recording, 22.02.2009



Michał Bojara, Krzysztof Ćwiertniewski, Krzysztof Jabłonowski, Rafał Kucharczuk, Katarzyna Majak, Piotr Markowski, Jacek Poręba, *Instant*, polaroidy, 01.03.2010 – 07.03.2010

Natalia Kaliś, *Masochizm w obrazkach*, wykład, 10.03.2010

Maria Wasilewska, Andrzej Wasilewski, *Feedback*, dwukanałowa projekcja video, dźwięk, maszyny rysujące, kamery, 18.03.2010 – 09.04.2010

Igor Przybylski, *Sztuka po berlińsku*, wykład, 24.03.2010



Aneta Teichman**Chopin in the artistic life of Jan Ekier**

Frederic Chopin's heritage is an area of enquiry that is of special interest for Jan Ekier. For over sixty years the artist has been exploring the secrets of Chopin's piano works, composing skills, and pedagogical thoughts. The growing body of knowledge and extensive experience Jan Ekier possesses has resulted in an impressive amount of valuable information and conclusions, which can now be transmitted to subsequent generations of artists. In this article, the reader will find some of the major achievements of professor Jan Ekier concerning Chopin's artistic legacy.

Mieczysława Demska-Trębacz**"Born a Varsovian..."**

In terms of Frederic Chopin's artistic life, the period of his stay in his homeland is the most important. He grew up, gained his education and learned the prevailing customs in the very heart of political and cultural life of the Kingdom of Poland. Warsaw left its mark not only on his polonaises and mazurkas but also on his concertos and sonatas. He gained his general and musical education in Warsaw. He developed his composing skills there. He also gained a patriotic education from K. Brodziński, F. Bentkowski, L. Osieński and J. Elsner. The latter wrote to his pupils: "Let it be true that you are able to obtain a recognition of merit from the country whose sons you are". Young Chopin's works fascinate with their expressive power and also with the "classical distance" they display. His extensive knowledge in the field of musical composition played a significant role in developing the habit of metric accuracy, while his familiarity with folk music encouraged rhythmic freedom. The latter contributed to his "innate arrhythmia" (as grasped by I. Paderewski).

Aleksandra Rembowska**Chopin in the reviewer's chair**

Throughout his life, almost to the very last moments, Frederic Chopin regularly attended the theatre. In letters to his loved ones he passionately expressed his opinions. Chopin's accounts, though often brief, are brilliant, colourful, and show a sense of humour and sensitivity to the dramatic arts in addition to a sensitivity to music. The composer was able to assess the acting, set design, costumes and quality of a literary text. In his "reviews" he sometimes was radical, rejecting any mediocrity and often reproaching, with irony, weaknesses in stage production or the interpretation given by an actor or singer. He had his preferences and articulated them clearly. In order to watch an acclaimed staging or a famous artist he was willing to travel, attend rehearsals or watch the same show several times. He was acquainted with the theatre from his childhood. As a young boy, he used to write, direct and act in amateur theatre productions. Due to his innate skill at mimicry, in his later years he also used to be invited to participate in drawing-room performances. He also felt a similar passion for improvised, light entertainment based on a play written over dinner, in an intimate aura, surrounded by familiar decorations. Such a superficial party game became an important part of the agenda of the artists of the era, proclaiming the need to return to the folk theatre that referred to feeling, spontaneity and imagination.

Katarzyna Szymańska-Stułka**Chopin and his circle of friends**

What was Chopin like as a friend? Who were his friends? The friends presented here are the ones who not only remained his close friends but also gave a concrete voice to this friendship. Therefore there are profiles of: Józef Elsner – teacher and educator who revealed Chopin's talent to the world, his sister Ludwika – his confidante, thanks to whom Chopin's heart was returned to Warsaw, and Robert Schumann – composer and music critic whose reviews alerted the international artistic scene to Chopin's talent. Artists that shared Chopin's romantic idea of *correspondence des arts* are also presented here: Heinrich Heine – author of poetic reflections on Chopin's works, Eugène Delacroix – author of one of the most famous portraits of Chopin, Franz Liszt – composer and pianist who remained closest to Chopin and to whom we owe the first monograph of his life and work, as well as childhood friends and friendships made in his youth: Tytus Wojciechowski – to whom Chopin confided his most intimate experiences and Julian Fontana – composer and editor of Chopin's works, who, contrary to Chopin's last will, published his unfinished works. At the end of this reflection there are profiles of Marcelina Czartoryska – Chopin's favourite pupil, and Solange Clésinger – daughter of George Sand.

Justyna Piękoś, Piotr Kędzierski**Frederic Chopin and Theodor Leschetizky**

Theodor Leschetizky was one of the greatest piano pedagogues of the second half of the nineteenth and early twentieth century (his students included, for instance, Ignacy Jan Paderewski, pianist and composer). He used to say: "There is no life without art, no art without life", pointing to the deep connection between life and art. Frederic Chopin is one of the best examples of an artist for whom life and art were intertwined. Would this unique composer, pianist and music teacher have composed such equally wonderful works if his life had taken a calmer course, not being marred so much by disease, and both physical and spiritual suffering? Chopin, who had adapted his master's Józef Elsner's guiding principles for teaching, tried to awaken the individuality of his students, and would never agree that they were copying their teacher. It is said that Leschetizky managed to provide all his students who later became famous with "the tools" which enabled them to do so. Is it not this which should be the aim every responsible teacher?

Małgorzata Waszak

Frederic Chopin – two centuries of fascination

Frederic Chopin (1810-1849) – Two Centuries of Fascination – that was the title of the international scientific and artistic conference organised by the Chair of Theory of Music at the Frederic Chopin University of Music in Warsaw that took place 22nd-24th February 2010. The conference was attended by eminent researchers in the field of the great composer's heritage as well as distinguished artists and educators from both Poland and abroad.

The lectures were accompanied by workshops conducted by world-class educators specialising in the study of Chopin: Paul Badura-Skoda, Urszula Kryger and Katarzyna Jankowska-Borzykowska. The scientific debate was enriched by an exhibition entitled *Frederic Chopin – From Manuscript to Publisher and Performer*, conceptualised by Zofia Olszewska-Bajera.

The conference guests took part in a guided tour entitled *In Chopin's Footsteps* which provided them with an opportunity to visit spots related to the composer's life in Warsaw.

The enormous interest in both the conference and the accompanying events confirmed that Frederic Chopin and his work remain an unflagging source of artistic and scientific inspiration. The ensuing fruitful discussion summarising the conference confirmed the need to re-read the works of the great composer.

Patryk Kencki

Princess of the Sea Foam or The artistic and aristocratic affinities of Helena Modrzejewska

The centenary of the death of Helena Modrzejewska celebrated last year encouraged theatre historians to undertake new studies of her life and work. On the margins of these studies it may also be worthwhile looking at her family affiliations. Before Józefa Misel gave birth to Helena, she had married a merchant Szymon Benda, her senior by over thirty years. Modrzejewska was born a few years after her mother had been widowed by Mr. Benda. Helena Modrzejewska also had two cousins who were actresses as well. Exactly who Modrzejewska herself had two children by Gustaw Zimajer (known abroad as Sinmayer). Helena Misel alias Modrzejewska married Karol Bodzęta Chłapowski of the Dryja family. Mr. and Mrs. Chłapowski eagerly used the title of Count despite not being entitled to it; abroad this was possibly done for marketing reasons and in Poland it became the subject of jokes. Thanks to her marriage to Karol Chłapowski, Helena Modrzejewska entered the circles of the aristocracy and landed gentry.

Michał Stefanowski

Good Things

The following is an overview of the Polish-Israeli joint project of the Academy of Fine Arts in Warsaw and the Holon Institute of Technology near Tel Aviv, which resulted in design projects that were presented at exhibitions and implemented into production. As a result of one week of activity in Warsaw ten promising ideas emerged, which after expanding and refining could be turned into actual products. Afterwards the students from Israel went back to Holon, and from then on members of each team independently developed the ideas generated as a team. The results of this work were presented at the end of the academic year both in Warsaw and in Holon. The works presented in the exhibition were designed and constructed in accordance with the work of the Social Enterprise Development Foundation "Being Together" ("Być Razem") from Cieszyn, and the Social Education Centre established by the Foundation in particular. This organisation provides motivational workshops for unemployed people and individuals suffering from social exclusion. So far the Centre's workshops have produced only semi-products or products under the client's brand name. A meeting between representatives of the Faculty of Industrial Design of the Academy of Fine Arts in Warsaw with representatives of the Foundation resulted in the idea to design dedicated products, taking into account the technological conditions of the workshops. The finished products could then be sold under their own brand name. Due to the status of those benefiting from it and the aims the project has it may be called a social development project.

Józef A. Mrozek

Is design an art?

In recent years, there has been a growing interest in design and this raises more and more questions about its place not only in culture but also in industry, economy, social relations and in shaping lifestyle. In turn, the way the area of interactive design is constantly enlarging means that periodically there is a call for a new definition of the discipline and determination of its objectives. It is also worth considering whether design still remains one of the fine arts – its inclusion was originally a major ambition. It seems the general perception is that industrial design is still considered to be an art, or at least is included in the visual arts cultural domain. As a result of an analysis of the history of design, the author suggests the following definition: Design is a creative activity aimed at complex problem-solving of an aesthetic, functional, social, technological, marketing, moral, ecological and semantic nature, associated with the manufacture, distribution, use and disposal of industrial products along with the related areas of services, processes, information and advertising.

Mateusz Żurawski

I can imagine a play, which I cannot write

Warjacje, a play staged at the Dramatic Theatre, Warsaw in 1977, was the "unwritten manifesto" of Jerzy Grzegorzewski. The director included all the main themes of his plays in it, and clearly stamped his own individual style on particular elements of the staging. In order to maximise the intensity of the play's message, for the first time he staged a performance that lasted for just over an hour. The original screenplay consisted of fragments of nine texts by eight different authors. Grzegorzewski revealed these sources of inspiration in the theatre programme, however the text itself was signed in his own name. The staging was seen as controversial, it was treated as a theatrical experiment. The vast majority of the audience seemed helpless in the face of the ensuing spectacle and saw it as a disorganized and incomprehensible stream of sensations and images. The otherwise excellent cast did not manage to perform the play using formal acting techniques, which did not aid the audience's enjoyment of the piece. The public remained indifferent; according to an anecdote, at best not deciding to leave during the play. *Warjacje*, a piece which reflects the theme of a crisis in communication which is so important in the work of the director, resulted in Grzegorzewski being labelled as a director of obscure works, inaccessible to a wider audience.

Iwona Szmelter

Innovation in the comprehensive conservation of contemporary visual arts (Part 1)

In all their richness, colour, sound and infinite variety, contemporary visual arts are unlikely to exist in the future without innovation in the field of collectorship and art protection. Impermanence of means of expression – in terms of both the material and the intangible qualities that are inseparable from it – is extremely challenging to our civilisation. The purpose of this article is to highlight the importance of the issues of innovation and a comprehensive, interdisciplinary conservation of the visual arts. Since conservation first became a discipline of science and art in the eighteenth century, it has kept a continual record of the history of art and cultural knowledge, and the development of the history of ideas as civilisation progressed. This is achieved by theoretical explorations and conclusions drawn from practice. Conservation aims to develop more and better methods and materials, and eliminate those which have proved to be ineffective or even harmful to our cultural heritage. The new, expanded responsibilities of conservators and curators involve the need for change in the area of education – towards training of interdisciplinary specialists – which is still unwelcome and considered unnecessary. Moreover, the public has to be made aware of the need to conduct complex operations, responding to the needs of our contemporary cultural heritage.

Justyna Kozłowska

Cats by T. S. Eliot and A. L. Webber: a musical in the spirit of poetic drama

The article proposes to look at A. L. Webber's musical *Cats* as a pop culture rendering of the concept of modern poetic drama espoused by T. S. Eliot. This masterpiece of the genre – which *Cats* certainly is – has to be seen almost in its entirety as based on Eliot's poetry – the poems about cats, which were created before World War II. Eliot, however, was regarded as an author of difficult poetry right from the beginning of his career. The author of this contribution examines the use of Eliot's postulates presented in his essays on a music-hall "for the masses".

Krzysztof Szymanowicz

The difficult technique of point linocut

When we observe the work of artists employing the technique of linocut in the years 1950-2010, we may notice a group that creates a whole matrix in point technique and, interestingly, they are mostly Polish artists. The most notable character in this circle was Józef Gielniak, who was the first one to make a pure point linocut. A continuation of the technique can be seen in the work of Grzegorz Dobiesław Mazurek, Wiesław Szamocki, Leszek Kiljański, Stanisław Bałdyga, and Krzysztof Szymanowicz. The article presents this technique in a historical context and presents the creative achievements of artists listed. Their linocuts are being exhibited at the Diplomatic Gallery (Ministry of Foreign Affairs) until September 2010. The exhibition is part of the programme of the IMPRINT Tadeusz Kulisiewicz International Graphic Arts Triennial in Warsaw.

Elżbieta Anna Sekuła

Public space – our concern

On January 18th 2010 the Rectors of three Warsaw-based schools – the Academy of Fine Arts, Warsaw School of Social Sciences and Humanities, and the University of Warsaw – in a letter of intent expressed a wish to establish an inter-university research unit: the Institute for Public Space Research. The Programme Board has been established, bringing together eminent representatives of science and the arts. The Institute for Public Space Research will be created in order to enable the representatives of various disciplines to explore, analyse, interpret, and design public space. This report on the progress made towards the establishment of the Institute emphasises the important role that public space plays in contemporary culture, since nowadays it is the cities that decide what direction its development takes. All new movements and trends in science and the arts take root there, and public space is often a kind of laboratory for them. Nowadays urban public space is not only an area of experiment for artistic culture but also a test of representative democracy, civil society and the free market.

Antoni Winch

Actors in search of characters

The article gives an account of rehearsals for the play *Tales from the Vienna Woods* – a performance assessed as part of a diploma awarded to fourth year students of the Faculty of Acting at the Warsaw Theatre Academy – compiled from nearly two weeks of observations. The author combines a description of the work on the preparations for the premiere (the development of individual scenes, highlighting the characteristics of the protagonists by adding props, use of lighting, choreography and music in the performance) with a more general reflection on theatre and its unique nature.

I have been doing it for the applause...

Magda Butkiewicz's interview with Paweł Płoski, Director of the literary Department of the National Theatre.

That's good enough,

says Professor Lech Śliwonik, Dean of the Faculty of Knowledge of the Theatre at Warsaw Theatre Academy in an interview with Magda Butkiewicz.

Magda Butkiewicz's interviews with Paweł Płoski, the director of the literary department of the National Theatre and professor Lech Śliwonik, Dean of the Faculty of Knowledge of the Theatre at Warsaw Theatre Academy, compile a set of memoirs of time spent studying at the Theatre Academy, based on conversations between one of its graduates and one of its tutors.

Grażyna Wielicka

Academic Enterprise

Both the Lisbon Strategy and the EU documents resulting from it consider knowledge and innovation as some of the most important areas affecting economic development. Therefore it is important to increase the level of economic activity within academia, create appropriate structures at universities in order to stimulate it, and thus commercialise scientific thought.

I bought some paints and started to paint, and it sort of got me...

Michał Chojecki, a painter, in conversation with Katarzyna Borowiecka and Robert Kantereit

Translated by Maria Witkowska

Akademia Teatralna
im. A. Zelwerowicza w Warszawie
Wydział Sztuki Lalkarskiej
w Białymstoku

William Shakespeare
Tragedia Macbetha

przekład Maciej Słomczyński

Przedstawienie dyplomowe studentów
IV roku kierunku aktorskiego

Premiera 28 lutego 2010
Teatr Szkolny im. Jana Wilkowskiego

Reżyseria - Grzegorz Kwieciński
Scenografia - Maria Balcerek
Muzyka - Krzysztof Dzierma
Stylizacja fryzur - Laura Słabińska
Światło - Czesław Lewicki
Dźwięk - Dariusz Kulikowski

Występują:

Magdalena Pawelec
Magdalena Witczak
Przemysław Bosek
Robert Mazurek
Krzysztof Parda





MICHAŁ ŁOJEWSKI

200. ROCZNICA URODZIN FRYDERYKA CHOPINA