

ISSN 1732-6125



cena 15 zł (0% VAT)

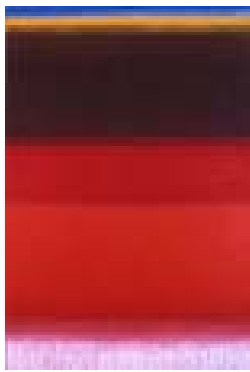
Rogacki / Kordian / Żurawski / Gierowski / Taranienko / Dydona i Eneas

PISMO
WARSZAWSKICH
UCZELNI
ARTYSTYCZNYCH

ASPIRACJE

LATO 2010





Na okładce:
Stefan Gierowski, *Obraz DCIII*, 1990

PISMO
WARSZAWSKICH
UCZELNI
ARTYSTYCZNYCH

ASPIRACJE

LATO 2010

- S. **2** Henryk Izidor Rogacki
Kordian niedoszły carobójca bohaterem Polaków
Kordian: A Would-be Tsaricide as a Hero of the Poles
- S. **8** Mateusz Żurawski
Skok japońskiego malarza z dachu wieżowca na rozpięte białe płótno
Jump of a Japanese Painter from the Roof of a Skyscraper on the Stretched White Canvas
- S. **14** Stefan Gierowski i Zbigniew Taranienko rozmawiają o malarstwie
Brak zaufania do własnego gestu
Not Trusting One's Own Gesture: Stefan Gierowski and Zbigniew Taranienko talk about painting
- S. **24** Iwona Szmelter
Innowacje w kompleksowej ochronie współczesnych sztuk wizualnych (część druga)
Innovation in the Comprehensive Conservation of Contemporary Visual Arts (Part 2)
- S. **30** Mieczysława Demska-Trębacz
Teoria muzyki w warszawskiej uczelni Tradycja i dzień dzisiejszy
Music Theory at the University of Music in Warsaw. Tradition and Present Day
- S. **34**
Nikt tam się nie dziwi, że kompozytorzy żyją – z Dariuszem Przybylskim rozmawia Maria Peryt
No One Wonders There That Composers Do Live – Maria Peryt's interview with Dariusz Przybylski
- S. **36** Joanna Biegalska
Udział pedagogów uczelni warszawskiej w działalności Towarzystwa Muzycznego w Lublinie
Participation of the Fryderyk Chopin University of Music's Teachers in the Activities of the Musical Society in Lublin

- S. **42** Barbara Ogar
Co czytał Hamlet?
What Did Hamlet Read?
- S. **46** Małgorzata Waszak
Dydona i Eneasza na deskach Teatru Collegium Nobilium
Dido and Aeneas in the Collegium Nobilium Theatre
- S. **50** Natalia Kozłowska,
reżyser *Dydony i Eneasza*,
w rozmowie z Małgorzatą Waszak
Połączyła nas miłość do muzyki
Brought together by love for music
Małgorzata Waszak's interview with Natalia Kozłowska, director of *Dido and Aeneas*
- S. **52** Magdalena Butkiewicz
Pierwszy rok był straszny – o trudnych początkach opowiada reżyserka Natalia Sottysik
The first year was terrible – Natalia Sottysik, a director, tells of her difficult beginnings

Mniemanie mam dobre, ale czasem mnie wkurza...

I think well of her, but she sometimes gets on my nerves... – Maciej Englert talks of Natalia Sottysik

- S. **54** Barbara Siwek
Cztery żywioły grafiki
The Four Elements of Graphic Art
- S. **60** Beata Mościcka
CROSSDRUMMING Festival czyli Tradycja sukcesu
CROSSDRUMMING Festival, or the Tradition of Success

- S. **64** Michał Opitowski
O potrzebie strategii w szkolnictwie artystycznym
On the Need for a Strategy in Art Education
- S. **66** Marek Bykowski
Ich Królewskie Wysokości
Their Royal Highnesses
- S. **70** Rita Marhaug
PURE ART
- S. **72** Joanna Kania
Rajmund Ziemiński, Pejzaż – 1953-2005
Rajmund Ziemiński, Landscape, 1953-2005
- S. **76**
Summaries
- S. **78**
Kalendarium
Chronicle of events

ASPIRACJE lato / summer 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 (sekretarz redakcji / Editorial assistant)
Piotr Szymor (redaktor naczelny / Editor-in-chief)

Rada redakcyjna i recenzenci / Advisory board

and reviewers:

prof. dr hab. Mieczysława Demska-Trębacz,
dr hab. Danuta Kuźnicka, dr hab. Joanna Sosnowska

Projekt / Design: studio headmade

DTP studio headmade

Druk / Printed in Poland by Lega

Nakład / Print run: 1000 egz. / copies

Henryk Izydor Rogacki

KORDIAN

NIEDOSZŁY CAROBÓJCA BOHATEREM POLAKÓW

Kordian. Część pierwsza trylogii. Spisek koronacyjny – tak brzmi pełny tytuł utworu Juliusza Słowackiego, wydanego anonimowo w Paryżu w 1834 roku. *Kordian* to właściwie tytuł trylogii, której pierwsza część – *Spisek koronacyjny* właśnie – jest jedyną istniejącą i znaną. Nad częścią drugą poeta prawdopodobnie pracował, część trzecią napisał i zapowiedział jej wydanie, ale rzecz zniszczył. Otwierające *Kordiana* całości kompozycyjne, *Przygotowanie* i *Prolog*, zostały napisane do zamierzonej całości trylogicznej¹. *Kordian* ukazał się drukiem w dwa lata po wydaniu *Dziadów części III* Adama Mickiewicza. W rok po *Kordianie* wydrukowano *Nie-Boską komedię* Zygmunta Krasieńskiego, podobnie jak utwór Słowackiego, ogłoszoną anonimowo.

Wszystkie trzy wymienione utwory dramatyczne bywają, nie bez racji, określane mianem arcydramatów, przedstawiając sobą najznamienitsze chyba przykłady literatury, która według genialnej formuły Bronisława Chlebowskiego stanowiła „główny wyraz życia narodu po utracie niepodległości”. Nawiasem mówiąc, formuła ta, zwerbalizowana przez Chlebowskiego w roku 1914, pojawiła się jako podtytuł dzieła warszawskiego profesora o polskiej literaturze nowożytnej, napisanego na zamówienie Petersburskiej Akademii Nauk na użytek *Encyklopedii filologii słowiańskiej*².

Arcydramaty romantyczne należały do literatury przez cały XIX wiek. We władzę i domenę teatru weszły dopiero w epoce Młodej Polski, choć na swój pełny blask w świecie widowisk czekać musiały do lat trzydziestych XX wieku, kiedy to okazały

się wymarzonymi scenariuszami napisanymi precyzyjnie na wyobraźnię i aparat teatralny triumfującej wówczas Wielkiej Reformy Teatru³. Wydaje się, że nazwę arcydramat bezdyskusyjnie przypisać można jeszcze tylko jednemu dziełu polskiej literatury i teatru. Chodzi o *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego (1901) – utwór zrodzony w teatrze i w nim żyjący.

Trzy arcydramaty romantyczne – dzieła pierwszej połowy lat trzydziestych XIX wieku – wyrosły z kontemplacji krajobrazu po bitwie, pejzażu klęski powstania listopadowego – wielkiego zrywu wolnościowego, który był regularną wojną stoczoną przez marionetkowy organizm państwowy Królestwa Polskiego z Cesarstwem Rosyjskim, mocarstwem euro-azjatyckim i filarem Świętego Przymierza, ostatecznie przegraną w 1831 roku. Niezwykłe skutki tej klęski w kulturze narodowej mogą być uważane za rezultat koncepcji intelektualnej i czynu artystycznego Adama Mickiewicza. „Sam wpływ katastrofy r. 1831 i jej następstw nie odbiłby się tak silnie na twórczości poetów polskich, gdyby Mickiewicz [...] nie uświadomił im w *Dziadach* doniosłości i piękności moralnej świeżych wypadków i nie ukazał idei mesjanistycznej ogólnoludzkiego, dziejowego znaczenia zadań i dążeń narodowych. Pokonana [...] ojczyzna powstawała ze swego upadku, powagą i pięknem swej męki ofiarnej urastała na przewodniczkę duchową ludzkości. Głębsze, wrażliwsze dusze szukają teraz wyzwolenia z gnębiących je cierpień przez wizje i rozmyślenia historiozoficzne, przez upatrywanie w rozwoju dziejowym ludzkości faktów, stwierdzających wiarę w bliski triumf sprawiedliwości i miłości w stosunkach ludzkich”⁴.

1
por. Hanna Baltyn-Karpińska, *Iskier leksykon dramatu*, Warszawa 2008, s. 269-271; Jarosław Maciejewski, *Kordian. Dramatyczna trylogia*, Poznań 1961

2
por. Bronisław Chlebowski, *Literatura polska porobiorowa. Jako główny wyraz życia narodu po utracie niepodległości*, Lwów 1965

3
por. Kazimierz Braun, *Reforma Teatru w Europie. Ludzie – idee – zdarzenia*, Wrocław 1984, s. 266-267

4
Bronisław Chlebowski, op. cit., s. 169-170

Trzy arcydramaty romantyczne w centrum swej problematyki stawiały sprawę przyszłości narodu i oceny jego postępowania, ujętą poprzez tematykę współczesną, odrzucającą kuszący sztafaż egzotyki bądź historyzmu. Staraty się stworzyć już to wizję przyszłości, już to prawdopodobny jej obraz skonstruować. Równocześnie stanowiły swego rodzaju traktaty o poezji, role wieszczka i człowieka czynu przedstawiając jako alternatywy dla postaw zwątpienia, rozczarowania i zawodu. Fabuła arcydramatów oparta była o dwa plany akcji: ziemski i piekielno-niebiański, a naśladowanie rzeczywistości historycznej bądź potocznej sąsiadowało z fantasmagorią, oniryzmem, optyką choroby, szaleństwem i tymi wszystkimi porządkami wyobrażeń, w których objawiały się jak żywe malownicze byty podmiotowe odkryte i odkrywane przez antropologię romantyczną. Arcydramaty romantyczne to literackie projekty struktur teatralnych podporządkowanych historycznej konwencji francuskiego teatru romantycznego, zwłaszcza masowego i popularnego, a równocześnie przecież, całkiem prawdopodobne, sugestywne dyrektywy dla teatru wyobraźni, który byłby owocem indywidualnego procesu lektury. A na koniec to wszakże realizacje programowe romantycznej „formy otwartej”, któ-

rych fragmentaryczności, urywkowości, niejasności i brakom jednoznacznego zakończenia towarzyszy wątpliwość, czy to aby tylko założenia poetyki gatunku i prądu, a nie okazjonalna przypadłość narzucona przez splot okoliczności zewnętrznych, pozaartystycznych⁵.

Ale przede wszystkim i w pierwszym rzędzie arcydramaty romantyczne przynoszą kreacje bohaterów, modele heroiczne i wzory człowieczeństwa⁶, oferując cudowną „żywą fikcję”: Bohaterów Polaków. Tym terminem, zapożyczonym od Ryszarda Przybylskiego⁷, wypada określić tych, których „Siła Wyższa” przeznaczyła do wielkich zadań dziejowych. „Bohater Polaków zdąża ku swemu tajemniczemu celowi nie po kole, lecz [...] po linii biegnącej w ciemną nieskończoność.” „Romantyczne »dzieło otwarte« pozostawiło [...] Bohatera Polaków w sytuacji człowieka nieostonionego, narażonego na niebezpieczeństwo, nie ograniczonego przegrodami, gotowego do kolejnych proteuszowych przestoczeń. Ponieważ otwarta jest przed nim Wielka Całość, oczekuje wszystkiego [...]. Nie wiemy, co w związku z nim zarządzi Opatrzność. Nie wiemy, czy on zaskakuje Jej decyzje. Może zostanie

5

por. Jarosław Maciejewski, *op. cit.*, s. 5-8

6

por. Michał Masłowski, *Dzieje bohatera. Teatralne wizje „Dziadów”, „Kordiana” i „Nie-Boskiej komedii” do II wojny światowej*, Wrocław 1978

7

Ryszard Przybylski, *Słowo i milczenie Bohatera Polaków*, Warszawa 1993



Ze zbiorów K. Rzepeckiego.

Litografia J. N. Żylińskiego w Warszawie.

Car Mikołaj I.

zbawicielem uciemżonego narodu. Poniżono go, może więc stanie na wyżynach. Upokorzono go, może więc osiągnie chwagę. Sens jego egzystencji jest wielką tajemnicą Boga [...]. Ale on sam o tym nie wie. Nie wie o tym również naród polski, którego los rozpyta się w religijnej sugestii i ginie we mgłach nad trzęsawiskiem zwanym historią”.⁸

Bohaterowie arcydramatów romantycznych – postaci symbole – są bytami organicznymi i skończonymi, kreacjami, które można obejść wokół⁹, mogącymi funkcjonować w pełni skutecznie także poza strukturami dramatyczno-teatralnymi, z których pochodzą. Są ikonami kultury, bohaterami mistycznymi, mieszkańcami masowej wyobraźni. W teatrze, uzyskując twarze i sylwety grających ich aktorów, stają się postaciami teatralnymi¹⁰. Te ostatnie często przykuwają wyobraźnię poetów, i aktorzy w rolach Bohaterów Polaków nie tylko stają się podmiotami mitologii literackiej teatru polskiego¹¹, ale w obrazach poetyckich potwierdzają tezę, że dramatyczni Bohaterowie Polaków mają status bohaterów narodowych.

Przypadek *Kordiana* jest losu Bohatera Polaków wariantem fascynującym. „Kordian – przypomniat kiedyś Andrzej Kijowski – nie jest pamfletem politycznym, lecz biografią romantyczną. Jest to rzecz o samobójstwie, które [...] stało się dla literatury romantycznej pytaniem kluczowym. Dla jakich powodów warto stracić życie? Historia Kordiana zaczyna się od samobójstwa z miłości, kończy na samobójstwie ostatecznym, bo duchowym [...]. Kordian błąkający się po świecie jest upiorem [...] i wiedzie swoje drugie życie [...], może też historia Kordiana miała być serią śmierci i odrodzeń – wszak Kordian, zastrzeliwszy się w ogrodzie, skoczy potem ze szczytu Mont Blanc w przepaść, by w końcu stanąć przed plutonem egzekucyjnym”¹².

Kimże więc jest Kordian? Żywy on czy umarty? A może ilustruje mniemanie z baśni romantycznej, że „przekłętę nie zabić”¹³. Czy to romantyczny fantasta uweselaający urojeniami prowincjonalną nudę? Dziecko¹⁴ nad wiek rozwinięte albo wariat prawdziwy? A może istota o hiperseksualnej wyobraźni? Nienawidzi przecież Ojca, pożąda Matki, a jego obsesją jest vagina... Ci, którzy twierdzą, że najważniejsze odkrycia pointuje aktem masturbacji, brzmia całkiem przekonująco...¹⁵ Pozostaje gwątownikiem, ale być może dlatego, że w literackich zaświatach usłyszał, że terrorysta Czen w *Doli człowieka* André Malraux twierdzi, iż mężczyzna, który nie zabił, jest prawiczkim. Chyba że całkiem mu blisko do pomystów Lafcadio z *Lochów Watykanu*, wyznawcy czynu absurdalnego, bezinteresownego...



Uczestnicy napadu na Belweder
Karol Pankiewicz, Wład. Krasiński, Wład. Kosiński, Aleks. Węgrzynowski

Kordian – osobnik dotknięty nieskończonym ciągiem przeżyć traumatycznych – dokonuje w swoim nerwowym życiu sceptyka jednej konstatacji pozytywnej. Oto na skutek wizji, będącej doznaniem sensualnym, twierdzi, że jeden człowiek może zbawić całą naród, a jeden naród całą ludzkość. Kłopoty ze spełnieniem wiary wynikają z tego, iż ani naród, ani ludzkość całego tego zbawienia nie chcą, nie akceptują go, nie pragną. Mit „kordianizmu”, jak to kiedyś za podszeptem Jerzego Grotowskiego zdefiniowała Marta Piwińska, dotyczyłby więc „tragicznie śmiesznej, przez nikogo nie oczekiwanej, odrzuconej ofiary”¹⁶. I byłby diagnozą wobec świata, gdzie wyzwolicielski czyn jest tylko obłudą.

Może jednak chodzi o mniejszy wymiar heroizmu, bo o zamiar czynu, jego pozór, czyli w gruncie rzeczy jedynie o czynu zaniechanie, czynu obietnicę? Przecież Kordian – samotny terrorysta, pozbawiony pełnomocnictw, przegłosowany – nie zabija rosyjskiego cara. Jego występkiem realnym jest tylko opuszczenie wartowniczego posterunku. Doszedł za blisko drzwi



Uczestnicy napadu na Belweder
Karol Pankiewicz, Wład. Krasiński, Wład. Kosiński, Aleks. Węgrzynowski

- 8
ibidem, s. 279, 280
- 9
por. Ostap Ortwin, *Zywe fikcje*, „Nasz Kraj” (Lwów) 1908, t. VI, z. 12/13
- 10
por. Zbigniew Raszewski, *Krótkie historie teatru polskiego*, Warszawa 1978, s. 233; Jerzy Adamski, *Aktorska analiza postaci*, „Teatr” 1969 nr 23, 24
- 11
por. Henryk Izidor Bogacki, *Mgła i zwierciadło. Obrazy teatru w prozie, liryce i dramacie okresu Młodej Polski*, Warszawa 2001
- 12
Andrzej Kijowski, „Kordian” w moim kinie, „Dialog” 1967 nr 4
- 13
por. Roman Zmorski, *Strzyga*, [w:] *Polskie baśnie ludowe*, Warszawa 1956, s. 107
- 14
por. Andrzej Kijowski, *Kordian dziecko*, „Twórczość” 1970 nr 4; Francesco M. Cataluccio, *Niedojrzałość. Choroba naszych czasów*, tłum. Stanisław Kasprzyskiak, Kraków 2006
- 15
por. wypowiedzi Dariusz Kosińskiego i Kazimierzy Szczuki na panelu naukowym „Kordian” – interpretacje w Akademii Teatralnej, 14 X 2009
- 16
Marta Piwińska, „Kordian” w Teatrze 13 Rzędów, „Teatr” 1962 nr 8
- 17
por. John Horgan, *Psychologia terroryzmu*, red. Nauk. Adam Frączek, tłum. Aleksandra Jaworska, Warszawa 2008
- 18
por. Julian Krzyżanowski, *Paralele*, Warszawa 1961, s. 379-381
- 19
Maciej Janowski, *Narodziny inteligencji 1750-1831*, Warszawa 2008, s. 228
- 20
Michał Mastowski, op. cit., s. 64
- 21
Andrzej Z. Makowiecki, *Słownik postaci literackich*, Warszawa 1999, s. 395

sypialni cara i zemdlat. To, że goził na carskie życie jest domniemaniem, no bo może na przykład zwariował?

W każdym razie niezabicie cara jest w całej romantycznej biografii Kordiana momentem najważniejszym. Przypomnijmy, że Kordian, wróciwszy do Polski z pouczającego wojażu po Europie, wstępuje do ekskluzywnej szkoły oficerów piechoty i przystępuje do tajnego spisku, którego uczestnicy zamierzają dokonać zamachu na cara rosyjskiego w dniu jego koronacji na króla Polski. Przygotowywana akcja ma charakter wielkiego zamachu terrorystycznego, ma być zagładą wrogiej dynastii, likwidacją nie tylko uzurpatora, lecz także wszystkich pretendentów do tronu. Żeby Polski kraj odzyskać konspiratorzy zamierzają zgładzić cara, carową, carskiego syna i dwu carskich braci. Niespodziewanie jednak tajny związek zmienia front. Lojalizm, szacunek dla monarszego majestatu, pogarda dla skrytobójstwa, lęk przed interwencją państw obcych, chrześcijańskie skrupuły moralne, szacunek dla tradycji narodowej, która nie dopuszczała przelania krwi królewskiej, wreszcie nadzieja na kompromis z ukoronowanym polską koroną wschodnim despotą i manifestacyjna apoteoza obywatelskiego niepostuszeństwa, stawiającego wojnę jawną i walkę na polu bitwy ponad tu – niepodważalnie triumfują. Zwolennicy ostatecznych rozwiązań zostają przegłosowani. Tylko pięciu konspiratorów głosuje za śmiercią cara, stu pięćdziesięciu jest za rezygnacją z walki.

I wtedy Kordian z najwyższym patosem, emfazą i egzaltacją deklaruje, że najbliższej nocy, petnięc żołnierską wartę przed sypialnią cara, zabije niegodnego monarchę i ofiaruje narodowi „tron do rozrzadzenia próżny”. Podejmuje się zadania samotnego terrorysty, straceńca, zamachowca samobójcy¹⁷. No i daje wielki, pompatyczny, operowy, wysoce sugestywny spektakl samotnego solisty, który idzie zabić Cara-Boga, Cara-Ojca, idzie przełać świętą królewską, kaptiańską krew, idzie jak Absalom przeciwko Dawidowi, jak Edyp, co za chwilę zabije Lajosa, jak Hamlet unicestwiający Klaudiusza – nikczemnego mordercę hańbiącego tron Danii. Scenerią tego koszmarnego marszu-psychemachii jest amfilada komnat Zamku Królewskiego w Warszawie, z widokiem na Plac Zamkowy, przez który przeciąga upiorny korowód umarłych, niosących swoje własne trumny. Korowód nadciągający ku zamkowi z grobowych podziemi stojącej nieopodal warszawskiej katedry – kościoła koronacyjnego królów polskich¹⁸.

Jeśli zmagania Kordiana czynią choćby pozór działania rewolucyjnego, to warto pamiętać, że: „Dziwienastowieczne rewolucje miały w sobie coś z teatru. Odgrywano zawsze tę samą sztukę: rewolucję francuską, wybierając, przekształcając i mieszając wątki. Zarówno rewolucjoniści, jak i ich przeciwnicy wchodzili w swe role i zachowywali się (nie zawsze świadomie) tak, jak wymagał tego

napisany scenariusz. Również dla polskich elit wykształcenia w 1831 roku rewolucja francuska była najbardziej oczywistym wzorem do naśladowania. Naśladownictwo to odbywało się niemal wyłącznie w sferze werbalnej, bo radykalnej, rewolucyjnej polityki w powstaniu niemal nie było”¹⁹.

Kordian, jak wiadomo, cara nie zabija, ale w wyniku podejrzania o terrorizm zostaje skazany na śmierć i postawiony przed plutonem egzekucyjnym. Oficer dowodzący egzekucją unosi dłoń do komendy „ognia!”, a w tym samym momencie na plac wpada adiutant carskiego brata, najprawdopodobniej z pismem o utaskawieniu. Finał tej sceny i dalszy los Kordiana pozostaje dla czytelnika niewiadomym. „Warto wskazać – pisze Michał Mastowski – na maestrię techniki teatralnej Słowackiego, który ostatnią scenę skonstruował w ten sposób, że widzowie, których sympatię Kordian zdobył czy którzy się z nim utożsamili, mają ochotę krzyczeć wraz z ludźmi na scenie »Stój! Adiutant jedzie!«, by zatrzymać rękę oficera. Stwarza się w ten sposób wrażenie, że od natężenia woli włożonego w krzyk zależy ocalenie bohatera”²⁰. No a któż by nie chciał ocalić Bohatera Polaków?!

Stusnie więc autor biogramu Kordiana w *Słowniku postaci literackich* tak pisze w konkluzji swego tekstu: „Bohater dramatu Słowackiego [...] stał się w powszechnej świadomości wzorcowym typem

romantycznego indywidualisty, który po życiowych i mitycznych zawodach podejmuje służbę dla ojczyzny i walkę o wyzwolenie narodu. Ta walka jest samotna, desperacka i często zakończona klęską w przebiegu zdarzeń historycznych, stawia jednak bohatera na najwyższym poziomie ludzkiego poświęcenia dla dobra zbiorowości”²¹.

Z powyższego wynika, iż to, że Mikołaj I – cesarz Rosji i ostatni koronowany monarcha Królestwa Polskiego – nie padł martwy od ciosu bagnetem zadanego przez Kordiana, bynajmniej nie przeszkadza temu ostatniemu być Bohaterem Polaków. Mało tego, śmiem sądzić, że uzasadnionym jest mniemanie, iż admiracja dla Bohatera Polaków bierze się po równo z dwóch jego postępków: szumnego zadeklarowania chęci zabicia cara i realnego niezabicia ostatniego króla Polaków.

Na pytanie, dlaczego Kordian cara nie zabił, odpowiadano długo, kwiecieście, niekiedy zawile i z zapątem godnym lepszej sprawy. Odpowiedzi najprostszej chyba nie było. Najprostszej, czyli podkreślającej, że bohater biograficznego dramatu historycznego cara nie zabija, bo Mikołaj I nie został zabity podczas warszawskich uroczystości koronacyjnych.



A spiszek koronacyjny oczywiście istniał. Zawiązali go młodzi oficerowie garnizonu warszawskiego i elewi szkoły oficerów piechoty na początku 1829 roku. Cara i jego braci zamierzano zabić na Placu Saskim albo podczas uczty dla ludu, już po majowej koronacji. Protoplaści Kordiana dysponowali ostrymi ładunkami. Zapytali jednak o zdanie „najpierwszych w narodzie”. Zapal trzydziestu bodaj młodzieńców powstrzymano, choć krwawy i okrutny początek walki o niepodległość wydawał się egzaltowanym starcom „godny pióra Danta lub Shakespear”²².

Śladami Kordiana poszli też bohaterowie nocy listopadowej – momentu wybuchu narodowego zrywu powstańczego w 1830 roku, faktycznej wojny z Rosją. Tak zwani belwederczycy – literaci i studenci uniwersytetu oraz dwóch podoficerów zawodowych (miało ich być razem pięćdziesięciu, a było osiemnastu czy tylko czternastu chłopów) forsownym marszem (około tysiąca sześciuset żołnierskich kroków) dotarli spod pomnika Jana III Sobieskiego w Parku Łazienkowskim do Pałacu Belwederskiego, aby zabić wielkiego księcia Konstantego – carskiego brata, despotę i psychopatę, nieformalnego namiestnika Królestwa Polskiego. Około godziny dziewiętnastej 29 listopada dotarli do Belwederu i zaatakowali pałac od frontu i od ogrodu²³. „Oddział od frontu, dochodząc do bramy podwoił kroku i nagle z przerażającym okrzykiem »śmierć tyranowi!« wleciał na dziedziniec. Kilka osób tam będących uciekło natychmiast i przymykało za sobą drzwi środkowe. Jeden z oddziału uderzył w te drzwi kolbą i przy pomocy innych wysadzono je z zawias. Pottuczono szyby w dolnych oknach, przy ciągłym wołaniu: »śmierć tyranowi!« [...] Wtłoczyli się do górnego korpusu oknami i drzwiami. Głuche naokoło milczenie! Żadnego oporu, żadnego ruchu w całym pałacu. Wpadają na górę, odmykają, a raczej wyłamują jedne drzwi po drugich, z jednego do drugiego przechodzą pokoju – nigdzie żywej duszy. Czynią niezmierny hałas, wszystko wywracają w siedzibie tyrana, lecz jego samego nie znajdują”²⁴. Konstancy, całkiem nie po rycersku, schronił się w apartamentach swojej polskiej żony, do których dżentelmeńscy zamachowcy nawet nie zastukali, a potem w niewieścich sukniach uciekł z Belwederu. Nie szukano go zbyt gorliwie, ani nie ścigano. Spokojnie, wraz z wiernymi oddziałami wojska, mógł się wycofać z Warszawy. Krew carskiego brata i tym razem nie została przelana, choć miał paść ofiarą zamierzonej zagłady dynastii już półtora roku wcześniej, podczas Mikołajowej koronacji. Tak przynajmniej początkowo planowano w Juliusza Słowackiego *Spisku koronacyjnym*.

Podczas warszawskiej koronacji Mikołajowi I towarzyszył małoletni następca tronu, późniejszy Aleksander II. Spiskowcy przewidywali wówczas jego likwidację. Aleksander II został carem Rosji, po śmierci ojca w 1855 roku. Koronacji na króla Polski nawet nie planował, a po krwawym stłumieniu po-

wstania styczniowego (1864) przestało to w ogóle wchodzić w grę. Aleksander II, monarcha zdecydowanie niejednoznacznie oceniany przez historię, stał się celem działania polskich zamachowców²⁵.

Pierwszy, by tak rzec, Kordian-Nie-Kordian nazywał się Antoni Berezowski. Strzelał do Aleksandra II w Paryżu 6 czerwca 1867 roku. Miał dwadzieścia lat i był emigrantem politycznym, kombatantem powstania styczniowego²⁶. Do cara strzelił tylko raz, chybił, a drugi strzał rozerwał lufę pistoletu domowej roboty i ranił samego zamachowca. Schwytanego Berezowskiego o mało nie zlinczował uliczny tłum, który sądził, że Polak godził w Napoleona III. Kiedy okazało się, jak było naprawdę, niefortunny terrorysta zyskał sympatię opinii publicznej. Berezowski działał całkiem bez zaplecza i bez porozumienia z kimkolwiek. „Jestem sam z ojczyzną moją” – powiedział przestuchującym. Prokurator żądał dla niego kary śmierci, lecz ława przysięgłych skazała Berezowskiego „tylko” na dożywotnie galery, co było niewątpliwym zwycięstwem nastrojów antyrosyjskich. Karę odbywał w koloniach karnych Nowej Kaledonii, pracując jako ogrodnik w szpitalu więziennym i drwał w piekarni wojskowej. Powoli popadał w obłąd. Dużo pisał. W jednej z bajek, których tematem był zawsze odwet Polaków na Rosji napisał, że „ruiny rosyjskich miast postużą do osuszenia bagien Polesia”²⁷. W roku 1884, albo 1886, galery zamieniono mu na dożywotnie osiedlenie w kolonii. Ostatnia petycja Berezowskiego o amnestię została odrzucona w 1909 roku. Umarł zupełnie zapomniany w roku 1916 na wyspie Nou, pewnie w jakiejś izolacji jako obłąkaniec niebez-

pieczny dla otoczenia. Polska opinia publiczna odcięta się, przynajmniej oficjalnie, od jego czynu. Nawet przyszły dowódca Komuny Paryskiej – Jarostaw Dąbrowski – nazwał zamach na Aleksandra „pogwałceniem zasad gościnności” (car bawił we Francji na Wystawie Światowej), polscy zaś konserwatyści wszelkiej maści prześcigali się w hołdach dla ocalonego i czotobitnych deklaracjach lojalności. Tylko paryskie, wyraźnie anarchizujące, Ognisko Republikańskie Polskie napisało w swojej odezwie expressis verbis: „Każdy Polak, jeśli w jakimkolwiek miejscu spotka cara – ma prawo go zabić”²⁸.

Z tego prawa skorzystał w sposób skuteczny dwudziestopięcioletni Polak – były student – Ignacy

22

Aleksander Łaski, *Uwagi nad początkiem rewolucji polskiej...*, cyt. za: Stanisław Makowski, „Kordian” Juliusza Słowackiego, Warszawa 1973, s. 97

23

por. Wacław Tokarz, *Spryszczenie Wysockiej i noc listopadowa*, Warszawa 1987

24

Ludwik Rzepecki, *Pamiętna noc listopadowa, czyli Dzieje wojny narodowej...*, Poznań 1928, s. 7925
por. Ludwik Bazylow, *Historia Rosji*, Wrocław 1969, s. 317-323



Napad na Belweder

26

por. Maria Złotorzycka, *Berezowski Antoni*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. I, Kraków 1935, s. 450-451; Rafał Górski, *Polscy zamachowcy – droga do wolności*, Kraków 2008

27

Rafał Górski, op. cit., s. 82

28

ibidem, s. 73

29

por. Stanisław Płóski, *Hryniewiecki (Hryniewicki) Ignacy*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. X, Wrocław 1962-1964, s. 59-60; Rafał Górski, op. cit.

30

Rafał Górski, op. cit. s. 102

31

ibidem, s. 106-107

32

J. Czyński, *Cesarzowie z Konstancy i Joanna Grudzińska, czyli Jakubini polscy*, Warszawa 1956, s. 117

Hryniewiecki²⁹. W niedzielę 13 marca 1881 roku, niedługo po godzinie 14.30, w Petersburgu, nad Kanatem Jekaterińskim, rzucił bombę z niewielkiej odległości dwóch-trzech kroków wprost pod nogi cara. Aleksander II przed kilkoma chwilami wyszedł cało z ulicznego zamachu bombowego i nie spodziewał się kolejnego ataku. Ale oto rozległ się ogłuszający huk. „Kłęby dymu, śnieg, strzępy odzieży unoszą się w powietrze. Przez kilka chwil nic nie widać. Gdy dym się rozwiewa, ukazuje się następujący widok. Aleksander II siedzi w kałuży krwi i z trudnością oddycha. Podbrzusze ma zmasakrowane, nogi trzymają się tylko na skrawkach skóry. Krew leje się strumieniami. Jest jednak przytomny. Tuż przy nim leży czapka i szynel, całe w strzępach. Obok ranny Hryniewiecki. Na chodniku i na jezdni leży ponad dwudziestu rannych i zabitych. Kozacy i cywile. Na śniegu widać fragmenty odzieży, oderwane epolety, szable i krwawe strzępy ludzkiego mięsa”³⁰.

Aleksander II skonał w Pałacu Zimowym o 15.40. Jego zabójca umarł w szpitalu wojskowym przy ulicy Koniusznej o 21.30. Przeżył cara prawie o sześć godzin. Świadomość odzyskał tylko na chwilę, lecz nie wyjawiał swojej tożsamości. Umierając, chyba nie wiedział o tym, że jego zamach się udał.

Aleksander II zginął w wyniku akcji organizacji rewolucyjnej Narodna Volja. Hryniewiecki wstąpił do tej partii w 1879 roku. Do przeprowadzenia aktu carobójstwa został wyznaczony wraz z dwoma Rosjanami. Pierwszy z nich załamał się nerwowo i uciekł przed akcją, drugi – Nikołaj Rysakow – rzucił bombę i nie trafił. Ponurą sprawę skończył dopiero Hryniewiecki.

Policja wytropiła wszystkich organizatorów i uczestników zamachu. 15 kwietnia 1881, z wyroku sądu specjalnego, powieszono na Placu Siemionowskim pięcioro skazańców. Każde z nich miało na piersi drewnianą tabliczkę z napisem „Carobójca”.

„Dopiero po zakończeniu procesu organizacja Narodna Volja ujawnia w specjalnym oświadczeniu, że bezpośrednim wykonawcą zamachu na Aleksandra II był Polak. Odcięta od tułowia i umieszczona w szklanym stojaku ze spirytusem głowa Ignacego Hryniewieckiego zostaje wystawiona w holu komendy policji w Petersburgu. Wzywani na przesłuchania studenci Instytutu Technologicznego, a także sprowadzeni specjalnie do stolicy mieszkańcy majątku Hryniewiczze Wielkie, potwierdzają, że zamachowcem był Ignacy Hryniewiecki”³¹.

Na pogrzeb Aleksandra II jedzie z Warszawy specjalna delegacja. Arystokraci, ziemianie, plutokracja. Wieniec od warszawskich studentów zawiozła delegacja samozwańcza. Jeden z nadgorliwców zostanie więc po powrocie publicznie spoliczkowany przez ówczesnych prawdziwych patriotów. Nie zmienia to jednak faktu, że Ignacy Hryniewiecki ponad wszelką wątpliwość nie wszedł do narodowego panteonu i nie został Bohaterem Pola-

ków. To postać kłopotliwa dla wszystkich ustrojów, wszystkich systemów politycznych i wszystkich stronnictw w Polsce. Tak cicho i głucho o nim, że pewnie byłoby lepiej, iżby nigdy nie istniał. Niezręczność, wstyd, zażenowanie – to wszystko pojawia się wówczas, gdy nijak już nie można wyminać Ignacego Hryniewieckiego. Może i dlatego, że to bardziej Nie-Kordian niżli Kordian... Wiara zaś w okazanie temu ostatniemu, w finałowej scenie *Spisku koronacyjnego*, łaski imperatora widomej w akcie utaskawienia niedoszłego, na szczęście, carobójcy, a nawet sekundowanie tej łasce, nie powinno przestąpić faktu, iż utaskawienia bywały dwuznaczne.

Jan Czyński – powstaniec listopadowy i emigrant – w powieści *Jakubini polscy* zapisał:

„Ja dziś wracam z Warszawy [...] i widziałem na własne oczy, jak przyprowadzono na saski dziedziniec młodego podchorążego, skazanego na śmierć za to, że się porwał na rosyjskiego oficera. – Biednemu chłopcu zawiązano oczy, a on wołał do ludu: »Bracia! Ginę niewinny, ale wolę z honorem umrzeć, jak żyć znieważonym przez nieprzyjaciela mojej Ojczyzny«.

Stare grenadiery wymierzyli broń, odwiedli kurki – kiedy generał Roźniecki przyniósł utaskawienie wyroku – a wiecież, jaka to łaska?

Cesarzewicz śmierć zamienił na tysiąc śmierci, na dożywotnie więzienie w fortecy, w fortecy, w kajdanach z przykuciem do tacek!”³².

Może więc romantyczna „forma otwarta” uruchamia taką perspektywę rejestracji Kordianowego losu, która by należała do dziedziny przerażenia i wobec której zapis *Wspomnień z domu umarłych* byłby sielanką? Tylko, czy to odpowiednia sceneria dla Bohatera Polaków? Oczywiście przyjmującego pozy, przez nas Polaków szczególnie ulubione.

Tekst referatu wygłoszonego na międzynarodowej konferencji naukowej *Juliusz Słowacki i Rosja*, zorganizowanej w Moskwie, jesienią 2009, przez Instytut Polski i Akademię Nauk Rosji.

Henryk Izidor Rogacki – historyk teatru, krytyk, pedagog. Profesor nadzwyczajny Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie, w kadencji 2008-2012 prorektor tej uczelni. Kustosz Muzeum Teatralnego w Warszawie. Interesuje się kulturą teatralną Młodej Polski, teatrem XX wieku, legendą literacką sztuki teatru i praktyką opisu spektaklu teatralnego. Ogłosił m. in. *Żywoł Przybyszewskiego*, *Leon Schiller. Człowiek i teatr*, *Mgła i zwierciadło*. Pracuje nad książką o portretach historycznych Ludwika Solskiego.

Wszystkie ilustracje pochodzą z książki Ludwika Rzepeckiego *Pamiętna noc listopadowa*, Poznań 1923.





SKOK JAPOŃSKIEGO MALARZA

Mateusz Żurawski

Z DACHU WIEŻOWCA NA ROZPIĘTE BIAŁE PŁÓTNO

„Pewien japoński malarz (w wielkiej metropolii) starannie zagruntował białą farbą płótno, położył je na chodniku i skoczył z wysokości trzydziestego piętra. (Obraz, który namalował – czy to jego ciało, roztrzaskane na białym płótnie, czy odcinek czasu zawarty pomiędzy oknem a docelowym punktem trotuaru?)”¹

- 1**
Jerzy Grzegorzewski, wypowiedź dla magazynu „Le Théâtre en Pologne” 1975 nr 4/5
- 2**
Małgorzata Dziewulska, *Sztucz mu okulary*, „Teatr” 2005 nr 7–8, s. 36.
- 3**
„Czasem ulegam trudnej do opanowania potrzebie...”, z Jerzym Grzegorzewskim rozmawia Tadeusz Burzyński, „Gazeta Robotnicza” (Wrocław) 1979 nr 121 z dn. 31 maja, cyt. za: *Pałę Paryż i wyjeżdżam. Wywiady z Jerzym Grzegorzewskim*, opr. Ewa Bułhak, Świat Literacki, Izabelin 2005, s. 50.
- 4**
Powolne ciemnienie malowideł, program spektaklu, Centrum Sztuki „Studio” im. St. I. Witkiewicza, Warszawa 1985, s. 7.
- 5**
Krzysztof Pysiak, *Fragmety i całość*, „Radar” 1985 nr 28 z dn. 11 lipca.
- 6**
Gwiazdy w lektykach, z Jerzym Grzegorzewskim rozmawia Urszula Bielous, „Polityka” 1990 nr 33; cyt. za: *Pałę Paryż i wyjeżdżam*, op.cit., s. 79.
- 7**
NN, *Biada temu, kto o tym źle myśli*, „Teatr” 1974 nr 10.
- 8**
Krystyna Gucewicz, *Spowiedź Grzegorzewskiego*, „Express Wieczorny” 1985 nr 131 z dn. 8 lipca.
- 9**
Ewa Zielińska, *Aktorzy bronią Grzegorzewskiego*, „Kurier Polski” 1994 nr 69 z dn. 23 marca.
- 10**
Krzysztof Karwat, *Gna o czystą formę*, „Tak i Nie” 1987 nr 42 z dn. 16 października.
- 11**
Izabela Odrobińska, *Przypowieść o śmietniku*, „Tygodnik Solidarność” 1992 nr 6 z dn. 7 lutego.
- 12**
Ewa Bułhak, *Tytuł komedii dell’arte w czystej formie przed jej końcem*, [w:] *Miasto liczy psie nosy*, program spektaklu, Centrum Sztuki „Studio” im. St. I. Witkiewicza, Warszawa 1991, s. 1.
- 13**
Rozpacz i beznamiętność „Wesela”, z Jerzym Grzegorzewskim rozmawia Elżbieta Morawiec, „Życie Literackie” 1977 nr 25; cyt. za: *Pałę Paryż i wyjeżdżam*, op.cit., s. 46.
- 14**
Por. *Wyspiański i owoce morza*, z Marią Prussak, Jerzym Radziwiłowiczem i Janem Skotnickim rozmawia Janusz Majcherek, „Teatr” 2005 nr 7–8, s. 27.

„Czy JG należał do artystów nie rozumianych?”, pytała Małgorzata Dziewulska. „Ale chwileczkę – takich, którzy nie byli rozumiani, czy takich, którzy nie chcieli być rozumiani?”². I jak pogodzić to ze słowami Grzegorzewskiego, który sam wielokrotnie podkreślał, „że czasem spektaklu można nie rozumieć, a jednak go odbierać”, że decyduje o tym po prostu pewien określony typ wrażliwości³?

Dlaczego odrzucono *Warjacje*? Dlaczego konsekwentnie odrzucano pozostałe spektakle z „cyklu” *Powolnego ciemnienia malowideł*? Może poza „tytułowym”, który rzeczywiście przyjęty został entuzjastycznie. Choć też nie bez zastrzeżeń. Wystarczyła zamieszczona w programie reżyserska nota, że przedstawienie, wyrosłe z fascynacji *Pod wulkanem*, „nie jest [...] sceniczną adaptacją książki”, a „jedynie przywołuje ją w wielu scenach lub stara się to robić”⁴, by ze strony krytyki padło pytanie: „czy do powstania takiego przedstawienia, jak *Powolne ciemnienie malowideł*, potrzebna była inscenizatorowi powieść Lowry’ego?”⁵.

Zarzucono Grzegorzewskiemu, że „ani jednej sztuki nie może [...] wystawić tradycyjnie”⁶. Ale zarzucono mu też, że „chce być nazbyt wierny” i w związku z tym „próbuje cofnąć o pół wieku całe nasze myślenie o teatrze”⁷. Że jego „zlepione z wątków i obsesji” przedstawienia są „skrajnie subiektywne i egoistyczne”⁸. Że „gra, jaką [...] prowadzi z bohaterami i ideami, jest tak hermetyczna, że aż nużąca”⁹. Że stawia „»interes« własny [...] ponad wszystko”, ponieważ dokonuje „prywatnego rozrachunku” z twórczością wystawianych autorów¹⁰. Że w wyniku jego bezkarnych adaptacyjnych zabiegów powstaje „coś na kształt śmietnika, zwanego czasem elegancko »eklektyzmem literackim«”¹¹. Można by tak cytować całymi stronicami.

„Jako autor scenariuszy nigdy nie przykuwał uwagi krytyków. Były one traktowane jako jeden z mniej ważnych aspektów jego teatru”, pisała Ewa Bułhak. „Często ten najbardziej irytujący”. Jeżeli już poświęcano im kilka słów, dyskutowano raczej, ile w tym dadaizmu, a ile postmodernizmu, zamiast się zastanowić, z czego ta specyficzna metoda kompozycyjna może wynikać. Paradoksalnie „odmawiano mu prawa do ingerowania w teksty”, jednocześnie

„przyznając mu – choć niechętnie – prawo do niekonwencjonalności na scenie”¹². Czy nie dlatego przypadkiem, że prościej przytapać reżysera na błędnej interpretacji wystawianego tekstu, aniżeli zarzucić mu niezgodne z przeznaczeniem zastosowanie pantografu? Budzący rozliczne emocje problem autorstwa realizowanych sztuk okazywał się nagle wygodnym pretekstem.

„Jestem za wiernością i przeciwko komentowaniu utworów”, powtarzał tymczasem reżyser. „A wierność ... rozumiem tak jak malarz wierność pejzażowi. Na obrazie jest niebo, światło, przyroda danego miejsca, choć nie jest to żadna quasi-obiektywna wiedza ani suma informacji dla turystów. [...] Nie znaczy to, że jest nieprawdziwy. Jego prawda jest inna, jakby zobaczona po raz pierwszy: z ostrością płynącą z emocji i wzruszenia staje się na płótnie znakiem przeżyć i znakiem malowanej rzeczywistości”. To właśnie interesowało go przede wszystkim: indywidualne doświadczenie, które dla wyrażenia siebie nieustannie poszukuje własnego intymnego języka. „Montmartre Utrilla”, mówił Grzegorzewski, „jest Montmartrem Utrilla”¹³. Dlatego właśnie świat przeżywanej codzienności był dla jego dzieła tak samo ważny, jak całe artystyczne i intelektualne dziedzictwo europejskich awangard. Dlatego cytaty z wielkiej literatury i cytaty z rzeczywistości funkcjonowały tu na identycznych zasadach: Wyspiański i owoce morza¹⁴. Przefiltrowane przez indywidualną wrażliwość, stawały się prywatnymi symbolami.

To zawsze był jego własny Bloom-Konsul i do niego tylko język Marka Walczewskiego. Jego, skradziony Viscontiemu, Mahler i jego, podstuchany u Joyce’a, Mozart. Jego powracające obsesyjnie „Parigi, Parigi, che bella città”, zwykła dziecięca wylicznanka, którą nie wiadomo skąd wynalazł¹⁵. Jego szekspirowskie „niestety – nie-

stety” i jego „tędy – tędy” z Krasieńskiego. Jego pantograf tramwajowy – skrzynkowy, marki Stemmann typu OTK-1 z wagonu model Konstal 13N. Jego wreszcie spalona widownia wrocławskiego Teatru Polskiego, gdzie, po pożarze, rekonstruował z ocalałych fragmentów własne przedstawienie¹⁶.

Artysta to wszystko zawłaszczat. Uwewnętrzniał. Intymizował. Poszczególne, jak je nazywał Stanisław Radwan, „klockom”¹⁷, składającym się na jego „robiony fragmentami”¹⁸ teatr, reżyser nadawał ukryte znaczenia, czasami bardzo osobiste, często zupełnie niedostępne dla widza. Stąd zresztą tak liczne oskarżenia o uprawianie nieznośnego autotematyzmu, o egotyzm, wręcz o ekshibicjonizm. Nie wolno jednak zapominać, że Grzegorzewski zawsze dbał o to, by każdy z jego prywatnych symboli był integralną częścią scenicznej kompozycji. By jego wykorzystanie stanowiło konsekwencję pewnych dramaturgicznych wyborów. By, niezależnie od swego ukrytego sensu, pozostawał czytelnym teatralnym znakiem.

Za przykład może posłużyć piekarska deska z gotowymi do wypieku bułeczkami. Dla reżysera to przede wszystkim wspomnienie dzieciństwa, ojcowskiej piekarni, dokąd zakradał się nocami, aby podglądać śpiewających przy pracy piekarzy; wyprawy te, chociaż być może nigdy nie miały miejsca, weszły na trwałe do prywatnej mitologii artysty¹⁹. To również wyrazisty autocytat, przywołujący atmosferę przedstawień, w których brał udział: *Bloomusalem* (w obu wersjach), *Powolnego ciemnienia malowideł* i *Onego. Drugiego Powrotu Odyssa*. To wreszcie ponad wszelką wątpliwość proste oznaczenie czasu akcji, wskazanie na ową zagubioną gdzieś między nocą i dniem godzinę, kiedy pracują piekarze.

Co jednak mogła owa deska symbolizować w poszczególnych spektaklach czy w poszczególnych sytuacjach scenicznych? I jak to znaczenie mogło się zmieniać, nie tylko z przedstawienia na przedstawienie, ale nawet z wieczora na wieczór? Małgorzata Sugiera zwraca uwagę, że prywatne symbole Grzegorzewskiego „z łatwością przyjmują na siebie wszystkie »role«, jakie narzucają im w świecie przedstawionym słowa i gesty scenicznych po-

staci”, ponieważ „to instrumentarium ma – jak powiedzieliby semiotycy – jednoznaczny denotację i bardzo ubogą konotację”²⁰.

„Ale ja naprawdę nie bardzo lubię mówić na takie modne tematy”²¹, ucinął rozmowę reżyser, gdy tylko zaczynały się próby nazywania, kategoryzowania tego, co robi na scenie: otwarta forma, techniki dekonstrukcyjne, mimesis świadomości²². Na szczęście nie zdążył ustyszeć, że uprawia teatr postdramatyczny. W jednym ze swoich pierwszych wywiadów Grzegorzewski wspominał dyskusję o sensach, jakie chciał zawrzeć w dominującej w przedstawieniu formie scenograficznej: „zgodziłem się na wszystkie [propozycje], każde z podanych znaczeń było trafne, nie w tym stopniu jednak, aby wykluczyć możliwość następnych. Idzie [...] o to, aby kierunek skojarzeń był wspólny, ale żadnej dostówności”²³.

Unikat dopowiadania, obawiał się konkretności, „upierał się, by go nie interpretować”²⁴. Uważał, że ujednolicanie scenicznej sytuacji, a nawet choćby gestu czy słowa, pozbawia je owej „nie wyrażonej, ukrytej treści, utajonej sfery emocjonalnej, pulsującej pod powierzchnią”²⁵, a zatem osłabia odczuwalną intensywność spektaklu. Dlatego właśnie artysta tak bardzo irytował się, kiedy wypytywano go o klucz do jego teatralnego świata. Zwłaszcza że nigdy nie chodziło mu o to, aby „widz [...] rozpoznawał ukryte ścieżki jego wyobraźni”²⁶, ani tym bardziej o „grę w literackie zagadki”²⁷. Budowana ze składających się i na powrót rozpadających się fragmentów pulsująca rzeczywistość jego przedstawień domagała się nieustannego porządkowania, tak samo jak każdy element scenicznej kompozycji – wypełnienia indywidualną treścią. Widz mógł odnaleźć tę treść wyjątkowo w sobie. I właśnie w sobie – w pamięci własnych przeżyć, osobistych doświadczeń, intymnych wzruszeń – musiał jej szukać.

Postępując się dawno już skompromitowaną formułką „reżyser ma pomysły”²⁸, atakowano Grzegorzewskiego za zupełny brak zainteresowania dla tego, „co autor miał na myśli”, a zatem, w praktyce, dla tego akurat, „co w powszechnej świadomości stanowi istotę utworu”²⁹. Artysta, o czym

15

Zob. *Wąhadło w poprzek czasu*, ze Stanisławem Radwanem rozmawia Katarzyna Strzelecka, „Teatr” 2005 nr 7–8, s. 58.

16

Por. Rafał Węgrzyniak, „Teatr Polski. Notatnik Teatralny” 2006 nr 42, s. 79; Tadeusz Szymków, „Jedno słowo. Notatnik Teatralny” 2006 nr 42, s. 96; Jacek Weksler, *Spalony*, „Notatnik Teatralny” 2006 nr 42, s. 119–121.

17

Klocki Grzegorzewskiego, ze Stanisławem Radwanem rozmawia Agnieszka Olczyk, „Didaskalia” 2005 nr 67–68, s. 15.

18

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

19

Por. *Gwiazdy w lektykach*, op.cit., s. 77; *Praktyczność można przeskoczyć*, z Wiesławą Grzegorzewską rozmawia Michał Smolis, „Notatnik Teatralny” 2006 nr 42, s. 58–59.

20

Małgorzata Sugiera, *Między tradycją i awangardą. Teatr Jerzego Grzegorzewskiego*, Universitas, Kraków 1993, s. 53.

21

Niezwykłe wyznaczenie awangardysty, z Jerzym Grzegorzewskim rozmawia Krystyna Nastulanka, „Polityka” 1977 nr 2; cyt. za: *Pałą Paryż i wyjeżdżam*, op.cit., s. 38.

22

Por. Małgorzata Sugiera, op.cit., s. 73.

23

Scena wyobraźni i teatru, z Jerzym Grzegorzewskim rozmawia Maria Brzostowiecka, „Tygodnik Kulturalny” 1970 nr 26 z dn. 28 czerwca; cyt. za: *Pałą Paryż i wyjeżdżam*, op.cit., s. 31.

24

Małgorzata Dziewulska, op.cit., s. 33.

25

Ewa Bułhak, *O „Dziadach” w Studio*, [w:] *Dziady – improwizacje*, program spektaklu, Centrum Sztuki „Studio” im. S. I. Witkiewicza, Warszawa 1987, s. 12.

26

Grzegorz Niziołek, „Ciemności – ciemności”, „Didaskalia” 2002 nr 49–50, s. 3.

27

Janusz Majcherek, *Biblioteka Grzegorzewskiego. Teatr* 1998 nr 11, s. 42.

28

Zob. Marta Fik, „Reżyser ma pomysły”..., [w:] eadem, *Reżyser ma pomysły*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, s. 6.

29

Małgorzata Sugiera, op.cit., s. 25.

30

Rafał Węgrzyniak, *Widma, klisze pamięci i cadavre exquis*, „Dialog” 1999 nr 7, s. 133.

31

Janusz Majcherek, „*Wistość tych rzeczy*”, „Teatr” 1999 nr 10–12, s. 22.

32

Bloomusalem, program spektaklu, Teatr Ateneum, Warszawa 1974.

33

Janusz Majcherek, „*Wistość tych rzeczy*”, op.cit., s. 22.

34

Niezwykłe wyznaczenie awangardysty, op.cit., s. 37.

35

Egon Naganowski, *Telemach w labiryncie świata. O twórczości Jamesa Joyce’a*, Rebis, Poznań 1997, s. 170.

36

Grzegorz Niziołek, op.cit., s. 2.

37

Zob. Małgorzata Dziewulska, op.cit., s. 34.



Bloomusalem według Jamesa Joyce’a (Teatr Ateneum, 1973). Fot. Edward Hartwig.

wielokrotnie pisał Rafał Węgrzyniak, widział tak zwane „klasyczne” czy „kanoniczne” teksty kultury przede wszystkim jako „zestaw klisz, w znacznej mierze martwych i zużytych”, którym należało dopiero „przywrócić ich zapoznaną treść i emocjonalną siłę”³⁰, stosując rozmaite zabiegi formalne. W przeciwnym razie zbyt łatwo poddawały się one „szkolnym” interpretacjom, bezpiecznym, bo powszechnie znanym i uznanym, a zatem zwalnającym z obowiązku samodzielnego myślenia.

„Albo Grzegorzewski nie wie, na jakim świecie żyje”, zastanawiał się głośno Janusz Majcherek, „albo przeciwnie – wie doskonale, lecz tej wiedzy (a raczej tego świata) nie przyjmuje do wiadomości”. Artysta, zdaniem krytyka, wychodził z prostego – acz radykalnego – założenia, że „człowiek, który pragnie na serio obcować ze sztuką, nie może nie znać *Ulissesa*”³¹. Znać, nie – rozumieć, bo przecież „*Ulissesa* się przede wszystkim nie rozumie”, do czego zresztą przyznał się kiedyś sam reżyser³². „Jeśli wiadomo, kim w powieści Joyce’a jest Dedalus, a kim Bloom i na czym polega ich wzajemna relacja *Telemacha* i *Odysa*”, pisał Majcherek o *Nowym Bloomusalem*, „to już doprawdy nie trzeba się bawić w detale”³³. Chodzi natomiast o indywidualne przeżywanie dzieła – tak przez reżysera, jak i przez widza czy przez aktora – o doświadczenie na sobie samym jego „obezwładniającej siły”³⁴.

Pisząc *Finnegans Wake*, Joyce marzył o „idealnym czytelniku, cierpiącym na idealną bezsenność”³⁵, skłonny poświęcić całe życie na rozszyfrowywanie zawartych w jego dziele zagadek. Idealnym widzem teatru twórcy *Powolnego ciemnienia malowideł* okazywał się człowiek, który odczuwał jego spektakl do tego stopnia osobiście, by w pewnym momencie samemu dokonać podobnego do artysty aktu zawtaszczenia. A zatem uznać, że Grzegorzewski zrealizował spektakl właśnie o nim i tylko dla niego.

„Reżyser”, zauważył kiedyś Grzegorz Niziołek, „szuka sojusznika w pojedynczym widzu, który wychodzi z jego teatru poruszony, w poczuciu konfliktu z resztą widowni, która nie rozumiała, nie chciała zrozumieć, zareagowała obojętnością lub sztyderstwem”. Tym samym zaś „odrzuca możliwość przekształcenia widowni w społeczność za pomocą przeżycia zbiorowego”, co „sytuuje [jego] twórczość ... na niebezpiecznej krawędzi granic teatru”³⁶. Można by chyba zaryzykować mocniejsze stwierdzenie: uderza w sam fundament teatru, w marzenie o wspólności³⁷. Zamiast jednoczyć publiczność we współodczuwaniu, artysta zmuszał widza do trudnej konfrontacji z samym sobą.

Krótką wypowiedź reżysera zamieścił w roku 1975 magazyn „Le Théâtre en Pologne”. Grzegorzewski mówił o „eksplozji przeczuwanych możliwości”, jaką przeżywa artysta w chwili, zanim wreszcie podejmie decyzję i przystąpi do aktu. Ale nakreślił też wtedy wizję dzieła ostatecznego, które jest – staje się – unicestwieniem zarówno twórczego aktu, jak i samej osoby artysty: „Pewien japoński malarz

(w wielkiej metropolii) starannie zagruntował białą farbą płótno, położył je na chodniku i skoczył z wysokości trzydziestego piętra”. Zakończył pytaniem: „Obraz, który namalował – czy to jego ciało, roztrzaskane na białym płótnie, czy odcinek czasu, zawarty pomiędzy oknem a docelowym punktem trotuaru?”³⁸.

Wiadomo skądinąd, że Grzegorzewski pozostawał pod ogromnym wrażeniem tego samobójczego gestu. Podobnie bardzo intensywnie odczuwał każdą próbę tak radykalnej ingerencji w rzeczywistość, podejmowaną przez świadomego katastrofy, a mimo to wykraczającego poza własne granice człowieka. Postrzegał je jako „walkę o coś ostatecznego”. „Skala determinacji i wielkość tego egoizmu, na jaki potrafi się zdobyć wielki artysta w imię wizji, która jest jego celem – jakkolwiek by to komentować – budzi szacunek i podziw”, powiedział kiedyś³⁹.

Reżyser miał świadomość, że wszelka działalność artystyczna jest w jakimś sensie celebrowaniem własnego samobójstwa; że prawdziwą sztukę – sztukę wielkiego serio – można uprawiać tylko „z miłości do śmierci”, jak w jednym ze swoich wierszy napisał Malcolm Lowry. Nieprzypadkowo „skok japońskiego malarza z dachu wieżowca na rozpięte białe płótno” został przypomniany w programie spektaklu inspirowanego historią Konsula. Być może już wtedy, udzielając wywiadu dla „Le Théâtre en Pologne”, Grzegorzewski pracował nad sceniczną adaptacją *Pod wulkanem*⁴⁰. Początkowo miała nazywać się tak jak ostatnia, zaginiona sztuka Witkacego: *Tak zwana ludzkość w obłądzeniu*, w końcu otrzymała jednak tytuł *Powolne ciemnienie malowideł*⁴¹.

Zatrzymajmy się na chwilę przy pytaniu, którym artysta zakończył swoją wypowiedź. Upchnięte w nawias, jakby wstydliwe – bo czy w obliczu śmierci wypada roztrzasać estetyczne paradoksy w stylu młodego Joyce’a – to pytanie zwraca uwagę. Postawiony tu problem – a zauważmy, że jest to bodaj jedyny raz, kiedy Grzegorzewski podejmuje podobną czysto teoretyczną kwestię – wydaje mi się w jakiś sposób emblematyczny dla całego jego teatru.

Dzieło ostateczne, w którym autokreacja i autodestrukcja spotykają się w jednym wspólnym punkcie, a zatem dzieło, które jest i które nie jest równocześnie. Rozpięte w czasie kilkudziesięciu pięter i na przestrzeni kilku sekund ciało, nagły rozbłysk chwili rozgałęzionej w nieskończoność: epifania. Śmiertelny spektakl, który rozgrywa się przecież poza samym faktem samobójczego skoku. Ciało roztrzaskane na chodniku, potem zaś już tylko płótno zbryzgane krwią – więc to, co pozostaje, właściwie efekt uboczny – przechowuje jednak w sobie pamięć tamtego aktu, towarzyszących mu emocji.

Grzegorzewski komponował swoje spektakle z podobnych artefaktów: okruszków kultury, odprysków rzeczywistości. „Nie wiem, czy zabrzmi to racjonalnie”, powtarzała, „ale dla mnie każdy przedmiot stary, używany, jest nośnikiem jakichś emocji, jakiejś historii, są w nim ślady czyjegoś życia, radości, smaków. Można powiedzieć, że ma »duszę«”⁴². W niemych instrumentach, tak chętnie przez reżysera wykorzystywanych jako elementy scenografii, trwała pamięć dźwięku, odległe echo nieobecnej muzyki. W cytatach – pamięć dzieł, z których zostały zaczerpnięte. W technicznych konstrukcjach – pamięć ruchu, jaki ożywił je, dopóki działały. W twarzach aktorów – pamięć postaci, ich gestów i póz. Na to wszystko nakładała się pamięć innych przedstawień Grzegorzewskiego, w których brały udział, i pamięć ról, jakie im przyszło odgrywać w świecie *Powolnego ciemnienia malowideł*. „Jeśli jakiś jeden mały element z jednego przedstawienia uda mi się przemycić do następnego, mam wrażenie, jak gdybym dopisywał koniec zaczętego dawniej zdania, które stanowi początek następnego utworu”⁴³.

Ile w tym z przypadku, ile z celowego działania, ile z jakiegoś „private joke reżysera”⁴⁴? Ile w tym kokieterii, kiedy, anegdotycznie już dzisiaj, Grzegorzewski oświadcza, że górka śniegowa z *Drugiego Powrotu Odysa*, w której tak chętnie dopatrywaliśmy się wszyscy piaszczystego kopca Winnie, „to jest po prostu górka śniegowa do zjeżdżania na sankach, którą pamiętam z mojego dzieciństwa i to

38

Le Théâtre dans les yeux des metteurs en scène polonaise: Jerzy Grzegorzewski, „Le Théâtre en Pologne” 1975 nr 4–5; cyt. za: Teatr w oczach polskich reżyserów: Jerzy Grzegorzewski. Wypowiedź w ankiecie dla „Le Théâtre en Pologne”, przeł. Ewa Buthak, [w:] Pałę Paryż i wyjeżdżam, op.cit., s. 173. Samobójczy akt młodego japońskiego artysty został zainspirowany słynnym fotomontażem Yves’a Kleina.

39

Por. *Gwiazdy w lekturach*, op.cit., s. 80; *Lont się tlił*, z Jerzym Grzegorzewskim rozmawia Maryla Zielińska, „Didaskalia” 2000 nr 39; cyt. za: *Pałę Paryż i wyjeżdżam*, op.cit., s. 23.

40

Por. *Przed „Powolnym ciemieniem malowideł”*, z Jerzym Grzegorzewskim rozmawia Zbigniew Taranienko, [w:] *Katalog Praskiego Quadriennale ’87*; cyt. za: *Pałę Paryż i wyjeżdżam*, op.cit., s. 64–65; Rafał Węgrzyniak, „*Snuję plany, patrzę przed siebie...*”, op.cit., s. 10.

41

Maria Wąs, *Nieograniczona sztuka cytatu*, „Dziennik Polski” 1992 nr 141 z dn. 17–18 czerwca.

42

Przed „Powolnym ciemieniem malowideł”, op.cit., s. 51.

43

Niezwykłe wyznaczenie awangardysty, op.cit., s. 41.

44

Janusz Majcherek, *Biblioteka Grzegorzewskiego*, op.cit., s. 42.

45

Wyspiański i owoce morza, op.cit., s. 2946

46

Por. *Gwiazdy w lekturach*, op.cit., s. 78; *Cztery miniatury*, z Jerzym Grzegorzewskim rozmawia Dorota Wyżyńska, „Gazeta Wyborcza” 1994 nr 66 z dn. 19 marca; Elżbieta Morawiec, *Jerzy Grzegorzewski. Mistrz światła i wizji*, Arcana, Kraków 2006, s. 42.

47

Wypowiedź w filmie Jerzy Grzegorzewski. Skrywana obecność, reż. Jerzy Kalina, 2003.

48

„Idziemy na wielkie przedstawienie”, z Wiesławą Niemyską rozmawia Michał Smolis, „Teatr” 2005 nr 7–8, s. 42.

49

Cztery miniatury, op.cit.

50

O projektach niezrealizowanych spektakli zob. Gwiazdy w lekturach, op.cit., s. 81; Dziesięć fragmentów z operetką w tle, z Jerzym Grzegorzewskim rozmawia Barbara Riss, „Życie Warszawy” 1988 nr 222 z dn. 23 września, cyt. za: Pałę Paryż i wyjeżdżam, op.cit., s. 73; Pałę Paryż i wyjeżdżam, z Jerzym Grzegorzewskim rozmawia Zdzisław Pietrasik, „Polityka” 1996 nr 46, cyt. za: Pałę Paryż i wyjeżdżam, op.cit., s. 117; Cztery miniatury, op.cit.

51

Barbara Sierosławska, Inwentaryzacja. Przedmioty scenograficzne Jerzego Grzegorzewskiego w magazynach Teatru Narodowego w Warszawie. Stan na rok 2007, Teatr Narodowy, Warszawa 2008.

52

Stanisław Radwan, Coś co zginęło szuka tu imienia. Muzyka dla Teatru Jerzego Grzegorzewskiego, Narodowy Instytut Audiowizualny, Warszawa 2010 [premiery płyty planowana na jesień].

53

Zapowiedź tomu ostatnich scenariuszy Jerzego Grzegorzewskiego w opracowaniu Ewy Bułhak i Anety Pawlak pojawiła się w „Notatniku Teatralnym” 2006 nr 42, wydawnictwo planowane na rok 2007 do tej pory jeszcze się nie ukazało.

54

Grzegorz Niziołek, op.cit., s. 3.

nie ma nic wspólnego z Beckettem⁴⁵? Na przekór powszechnym skojarzeniom? Tak przecież oczywistym? Może zbyt oczywistym? Nie po raz pierwszy zresztą⁴⁶? A sanki stały tuż obok. Te same zresztą saneczki, które w świątecznym prezencie dla Isi przynosi Kamiński w pierwszej scenie *Hamleta Stanisława Wyspiańskiego*. Te same zresztą saneczki, które z filmu Orsona Wellesa wspomina słowami Tadeusza Różewicza bohater *Duszycki*. Największy problem z Grzegorzewskim polega na tym, że mówiąc o jednym jego spektaklu, za chwilę zaczyna się mówić o wszystkich. Najczęściej naraz.

W ostatnich latach swojego życia reżyser coraz częściej powtarzał, że chce wrócić do malowania, że zamierza się wreszcie przemóc i napisać coś całkiem własnego, choć pewnie sam zdawał sobie sprawę z tego, że wciąż nie potrafi. W każdej zapowiedzi swego definitywnego rozstania z teatrem – ileż ich było? – pobrzmiwała ta sama kokieteria, która kiedyś kazała mu stwierdzić, że reżyserią zajął się przez przypadek, właściwie tylko dlatego, że okoliczności nie pozwoliły mu zostać piekarzem⁴⁷. Ale była to również, chyba przede wszystkim, dramatyczna próba przekonania samego siebie, że pozostał mu jeszcze jakiś bezpieczny azyl, cicha samotna pracownia⁴⁸. „Zawsze chciałem wystawić *Sonatę widm*, *Idiotę*, *Czekając na Godota*, *Śmierć w Wenecji*. Przez lata przygotowywałem szkice przedstawień, rysunki”, powiedział Dorocie Wyżyńskiej pod koniec okresu Teatru Studio. „Czas jest nieubłagany. Wystawienie tych wszystkich dzieł wydało mi się nierealne. Pogodziłem się z tym⁴⁹.”

Stąd wielkie marzenie Grzegorzewskiego o *spectacle dans une fauteuil*, który wymykałby się ograniczeniom czasu i przestrzeni. Stąd też i nieustannie towarzysząca jego twórczości prywatna mitologia nieistniejących dzieł. Nienamalowane obrazy i nieskomponowane poematy. Niezrealizowane wystawienia nigdy nienapisanych sztuk: *Ciotki rewolucji*, *Ofiarnice księcia Sinobrodego* i *Pożegnanie z Molly*⁵⁰, których fragmenty spotkały się w ostatnim spektaklu Grzegorzewskiego. Czy jednak spotkałyby się, gdyby *On. Drugi Powrót Odysa* nie był jego ostatnim dziełem? Przedśmiertnym, a właściwie – zważywszy, że na jego wykonaniach zaciążyła legenda skomponowanego dla samego siebie epitafium, właściwie już – pośmiertnym?

Teatr jest jedyną ze sztuk, gdzie dzieło umiera razem ze swoim twórcą. Pozostają programy z przedstawień, recenzje, z których po latach zwykle już, niestety, zbyt dużo nie wynika, garść fotografii. Czasami jeszcze taśmy wideo z technicznymi zapisami spektakli, zamknięte w teatralnych archiwach. Ale to tylko dokumentacja.

Po Grzegorzewskim pozostały jednak prawdziwe artefakty, przechowujące pamięć jego teatru. Dotychczas jedynie fragmenty scenicznych kompozycji, obecnie samoistne dzieła, umożliwiające nam niezapośredniczony kontakt z jego artystycznym światem. To jego obiekty, które dzięki projektowi inwentaryzacyjnemu Barbary Sierosławska, z elementów scenografii stały się teraz faktycznymi *ready-mades*⁵¹. To skomponowana do jego spektakli muzyka Stanisława Radwana⁵². To jego autorskie scenariusze, które, miejmy nadzieję, zostaną wkrótce opublikowane staraniem Ewy Bułhak i wówczas, być może, z reżyserskich egzemplarzy staną się wreszcie samodzielными sztukami⁵³.

Jestem głęboko przekonany, że rekonstruowanie jego zapomnianych spektakli, a także projektowanie spektakli nigdy przez niego niezrealizowanych może powiedzieć nam zarówno o dziele, jak i o samej osobie artysty o wiele więcej, aniżeli podejmowane do tej pory przez monografistów próby syntezy, dokonywane według różnych, arbitralnie zazwyczaj dobieranych kluczy. Budowany z fragmentów świat *Powolnego ciemnienia malowideł* rozpadł się na inne fragmenty. Czy ostatecznie? Niziołek powiedział kiedyś o Grzegorzewskim, że jego „przedstawienia [...] żyją, a może rodzą się dopiero, w pamięci widzów⁵⁴.”

Ciąg dalszy artykułu *Wyobrażam sobie sztukę, której nie potrafię napisać*, „Aspiracje” 2009/2010 nr zima-wiosna.

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.

Stefan Gierowski i Zbigniew Taranienko rozmawiają o malarstwie

BRAK ZAUFANIA DO WŁASNEGO GESTU

26 marca 2005

[...]

Zbigniew Taranienko: Mówiliśmy o kontekście pańskiej twórczości pierwszego dziesięciolecia, doszliśmy do momentu, kiedy odrzucił pan przedmiotowość. Czy wcześniej robił pan jakieś obrazy pozbawione przedstawiania przedmiotów?

Stefan Gierowski: Tak, ale inne były tego przyczyny. Obrazy te posiadały zawsze odniesienia do konkretów, które starałem się wyrazić przez wyabstrahowane formy i kolor. Pod koniec Akademii malowałem na przykład Regaty, układ obrazu wynikał z obserwacji ścigania się na Wiśle, wyglądu żagli, łodzi, zakrętu rzeki. Bez tytułu byłby to obraz budowany abstrakcyjnie. Robiłem też podobne grafiki. Moje płótna bliskie abstrakcji powstawały co pewien czas, ale odnosiły się, jak niektóre obrazy surrealistyczne, właśnie do konkretów – chciałem je wyrazić poprzez użycie abstrakcyjnych form. Nie powstawały na skutek myślenia o abstrakcyjnym obrazie. Wynikały z chęci przekazania pewnych treści – i poszukiwania odpowiedników, tak jak robili to futuryści. Tytuły obrazów nie były abstrakcyjne. Wybrałem numerowanie płócien po to, żeby rozwiązać problem tytułów – wydawało mi się, że osobie, która patrzy na obraz, należy zostawić odczytywanie jego treści. Nie stosowałem surrealistycznej metody dawania tytułów poetyckich, w czym był tak świetny Tadeusz Brzozowski.

ZT: Dotknął pan ważnej granicy abstrakcji. Kiedy w obrazie mamy przybliżanie jakiejś zdarzeniowości czy przedmiotowości przez sam układ form i kolor, nie określa pan tego sposobu postępowania jako w pełni abstrakcyjnego w przeciwieństwie do opierania się o same środki, które mają własne, zawarte w sobie treści, uznawane przez pana za jedyny autonomiczny materiał malarstwa...

SG: Wydaje mi się, że tak właśnie jest, a przynajmniej – dla mnie tak jest. Ale dla wielkich twórców abstrakcji tak rozumiana autonomia środków nie była wcale najważniejsza – była nią idea! Nie wykluczam, że w moim sposobie reagowania na środki istnieje jakaś słabość... Nie odkryłem zasad, co powinno się zrobić, a w jaki sposób... to już wszystko jedno. Nie szukałem też nowych idei... Ale wiedząc, że idee istnieją, podążałem drogą możliwości środków malarskich. Trzeba tu dodać, że do swojej abstrakcji doszedłem już po tasyzmie, który wynikał właśnie ze stosunku do środków. I szedłem tym torem, mając w zanadru ideę Władysława Strzemińskiego, jego intelektualne określenie tego, co dzieje się z obrazem.

ZT: W perspektywie historii abstrakcji malarskiej pańskie myślenie wydaje mi się jednak bliższe Kandinskiemu...

SG: Tak, bliskie jest sposobowi jego myślenia o środkach, choć nie jego malarstwu. Wspominałem o Strzemińskim, żeby opowiedzieć, jak to u mnie realnie przebiegało. Nawet w okresie, kiedy byłem najbliższy malarstwu materii, gdzieś za wszystkim kryła się konstrukcja...

ZT: W malarskiej praktyce Kandinskiego, tak jak Mondriana czy Malewicza, za malarstwem kryła się idea bądź skonkretyzowany temat. Jeżeli by uzależniać granicę abstrakcji od opierania się na treści samych środków malarskich, można by powiedzieć, że to właśnie oni nie byli całkowicie abstrakcjonistami, bo nie do końca uwzględniali zasadę autonomii, którą przecież determinuje swoistość środków... A jeżeli by patrzeć na abstrakcję malarską dwudziestego wieku z perspektywy jakiegoś rozwoju, historii, stopniowego abstrahowania od wyglądu rzeczy, syntetyzowania i wyciągania z nich jakiejś esencji, to do abstrakcji można by włączyć nie tylko kubizm czy futurizm, ale nawet fowizm.

SG: Mówiliśmy już, że abstrakcja nie jest sprawą jasną, a w perspektywie konkretności, czy też materialności środków, w ogóle w malarstwie nie istnieje.

ZT: Dotykamy więc ważnego i nie do końca jasnego granicznego momentu abstrakcji. Dochodzi do tego problem autonomii w sztuce, równie skomplikowany. W polskim teatrze od końca lat pięćdziesiątych autonomię sztuki wiązano na ogół z pełnym oderwaniem się od literackości. Czy ten postulat był ważny dla pana w czasie, kiedy powstawały pierwsze obrazy abstrakcyjne?

SG: Z chwilą gdy podjąłem decyzję zaangażowania się w abstrakcję, wszystkie powiązania ze sprawami z zewnątrz i odniesienia do innych dziedzin sztuki, do literatury czy muzyki, nie były dla mnie ważne. Później poszukiwałem swego rodzaju udokumentowania w nauce, szczególnie w fizyce, ale robiłem to bardzo ostrożnie. Malarstwo mi wystarczało. Odrzucałem wszelkie skojarzenia, dlatego ograniczyłem się do nazywania swoich prac „Obrazami” i opatrywania ich jedynie dla porządku kolejnymi numerami. Samo słowo „obraz” coś przecież znaczy, nie jest błahą rzeczą nazywanie czegoś obrazem. W wielu swoich wystąpieniach i rozmowach mówiłem, że tego, co robię, nie do końca uważam za sztukę abstrakcyjną,

raczej za coś konkretnego, za jakiś fakt. Materia, z której obraz powstaje, jest bardzo konkretna. Na pytanie, czego jest to obraz, odpowiadała właśnie sama materia i jej układ, wszystko to, co się w nim działo. Uważałem także, że odpowiedź, czym obraz jest, trzeba pozostawić człowiekowi, który później go ogląda.



Bez tytułu, 1951

ZI: Podobnymi torami szło myślenie także innych abstrakcjonistów: van Doesburg nazywał to, co robił, „sztuką konkretną”, wychodząc z tego, że zawsze jest zrobiona konkretnymi środkami; wspominaliśmy, że używał tej nazwy także Kandinsky. Może nawet „abstrakcja konkretna” jest najbardziej właściwą nazwą dla pańskiej twórczości, choć w tej rozmowie nie o samą zmianę pojęć nam idzie. Ważniejsze jest zauważenie paradoksalnej dwoistości abstrakcji, opartej na środkach. Przy tym ujęciu jeszcze silniej objawia się jej

materialność, swoista rzeczowość, nakierowana na środki właśnie – bez odniesień do rzeczywistości widzialnej, i przyjmowanych bądź wydedukowanych idei. W związku z tym mam pytanie: dlaczego pan nie uprawiał tasyzmu? Mówił już pan, że próbował to robić, ale pociągała pana także konstrukcja, wydaje mi się wszakże, że nawet malując po tasyzstowsku, też się w pewien sposób konstruuje... Dlaczego pan nie poszedł właśnie w tę stronę?

SG: Mam na to dość jasną odpowiedź: powodem był mój brak zaufania do własnego gestu... Czasem nawet patrzę z uznaniem na ludzi, którzy potrafią coś swobodnie zrobić. Ja sam, jeśli zrobię taki gest, mam ochotę go sprawdzić.

ZI: Czyli, nie miał pan sprawdzianu dla tej właśnie przypadkowości, która powstawała?

SG: To nawet nie o to chodzi. Przy każdym sposobie malowania powstaje jakiś rodzaj przypadkowości, który się potem akceptuje, albo nie. Sam tasyzstowski proceder nie był mi bliski. To, że coś się zalewa, coś tam atrakcyjnie polecie, a jeszcze coś innego zaskakująco się położy, wcale mi nie odpowiada. Pollock robił to wyśmienicie, ale jak ja bym to zrobił, miałbym cały czas wątpliwości, czy to jest dobre. I nie czułbym kontaktu z samym sobą... A zakończenie roboty nad jakimś obrazem jest także sprawdzianem, w jakiej mierze ten obraz we mnie siedzi! Sprawdzam nim to, co sobie wyobrażałem. A mogę to tylko na sobie sprawdzić, skoro nie jest on podobny ani do krzesła, ani do niczego innego. Dla mnie samego więc, sprawdzian mojego, zrobionego po tasyzstowsku obrazu, nie byłby przekonujący. W takich próbach malowania intrygujący był dla mnie moment, kiedy niespodziewanie, wskutek rozlewania się farby, coś się pojawiało, jakieś światło... Ale musiałem prowadzić to dalej, gdyż nie zgadzało się to ze mną. I dotąd tak jest: jeżeli obraz się ze mną nie zgadza, przemalowuję go, aż doprowadzę do tego, że czuję w nim dźwięk, który jest mi bliski. Gest podobny do „tasyzstowskiego” zdarzał się, bywał, nieraz jest – ale nie wiąże się z podstawą mojego działania... [...]

ZI: Wracajmy więc do pańskich pierwszych Obrazów, opatrywanych numerami... Poza tym, o czym mówiliśmy, w kolejnych płótnach, a nawet we wcześniejszych, w przedmiotowych, w coraz większym stopniu konstruował pan swoją przestrzeń. Dotąd nie mówiliśmy o niej nazbyt wiele, nie jest ona środkiem malarskim, jest jednak w malowaniu czymś koniecznym, co należy rozstrzygnąć.

SG: W końcu lat pięćdziesiątych pojęcie przestrzeni było pewnym skrótem, kluczem do wielu obrazów, szczególnie gdy nie było innych wyraźnych odniesień. Od razu zwracało uwagę na to, co dobrze znamy, lecz co nie jest do końca określone. Abstrakcyjnie pojętej przestrzeni nie można przecież narysować! I niewiele

trzeba, żeby abstrakcyjna przestrzeń znikła. Jeden realistyczny element, na przykład postać, natychmiast wszystko odbiera abstrakcji. Obraz zmienia swój sens, bo wszystko zaczyna się odczytywać w proporcjach do namalowanej postaci. Właściwa przestrzeń przestaje istnieć. Obecność wyobrażenia człowieka natychmiast ukierunkowuje całą percepcję odbiorcy. To bardzo ciekawy problem, dlaczego tak jest.

ZI: Powstaje coś na kształt zaprojektowanej wcześniej scenografii Gordona Craiga?

SG: Właśnie. Zjawisko, o którym mówię, było jednym z powodów, dla których konsekwentnie zatrzymałem się przy tym, co robię, to znaczy przy abstrakcji. Każde powiązanie z przedmiotowością dokładnie zmieniało sens obrazu – a mnie chodziło właśnie o sens, wcale nie o to, żeby obraz koniecznie był abstrakcyjny!

ZI: W związku z tym, co pan powiedział, zadam pytanie: czy malując obraz, ma pan wyobrażenie wielkości przestrzeni?

SG: Oczywiście, gdybym go nie miał, narysowałbym tego człowieczka...

ZI: Jakie ono jest? Czy jest to przestrzeń duża, mała, określona?

SG: To wyobrażenie przestrzeni absolutnie nieograniczonej. Nie ma ona końca, choć nie tracę świadomości, że używam konkretnej farby.

ZI: W życiu określamy przestrzeń objętościowo, poprzez zawierające się w niej przedmioty, rzeczy i zachodzące między nimi interakcje. A jak można określać ją w malarstwie, które zrezygnowało z ukazywania przedmiotów? To problem...

SG: Ale chodzi o przestrzeń w ogóle – między człowiekiem a niebem... Co prawda, później łatwo wpada się w slogan, w uproszczone hasło „przestrzeni wszechświata”.

ZI: Czy można zrobić obraz bez przestrzeni? Czy problem przestrzeni w obrazie nie jest analogiczny z zagadnieniem przedmiotowości? Czy w malarstwie bezprzedmiotowym nie pojawia się od razu konieczność rozwiązania i ukonstytuowania przestrzeni? Nasze odczucie przestrzeni uzależnione jest od ilości obecnych w niej przedmiotów...

SG: Możliwe, że pana pytania są trafne, ale ciągle ujmuje pan przestrzeń objętościowo... A chodzi o abstrakcyjne pojęcie przestrzeni, której nie ma... W chwili gdy ustawi pan na obrazie przedmiot, też już jej nie ma – bo pojawia się jakaś konkretna proporcja.

ZI: A czy kosmiczna przestrzeń nie jest pełna atomów i gwiazd? A czy każda przestrzeń, łącznie z jakimś abstrakcyjnym jej pojęciem, nie jest w zasadzie czymś, co ma w sobie potencjalną cechę jakiegoś „zawierania się

czegoś w niej”, wypełniania się czymkolwiek?

SG: Nie wiadomo... To pojęcie jest w istocie trudne, nawet w fizyce.

ZI: Kandinsky powiada, że jeśli mamy na płaszczyźnie dwie linie ustawione pod kątem, tworzy się już jakaś przestrzeń. A co się dzieje, jak mamy w obrazie trzy linie?

SG: Ale przestrzeń jest poza tym. I może być jeszcze inaczej: powiedzmy, że mamy obraz zamalowany na kolor żółty. To żółta przestrzeń i koniec. Jeżeli zrobi pan na niej trzy kreski, będziemy mieli trzy linie na żółtej przestrzeni, które nie organizują jakiejś innej przestrzeni. Ona jest żółta! Jeśli jednak te trzy linie wytworzą na przykład coś, co będzie ważniejsze od namalowanej przestrzeni, stanie się coś niedobrego, bo celem obrazu była właśnie przestrzeń żółta. Może nie mam racji, ale tak właśnie na to wszystko patrzę. Jeżeli przekreśli się przestrzeń linią, będziemy mieli przestrzeń przekreśloną albo naruszoną. Jeżeli pojawi się więcej linii – przestrzeń zniknie; ważniejsze będą jakieś kontakty i układy między liniami. Czy można to wtedy nazwać przestrzenią? Nie wiem... Przestrzeń jest czymś innym. Mam też wrażenie, że słowo to jest używane w bardzo różnych sytuacjach.

ZI: Mamy pojęcie przestrzeni nieskończonej, przestrzeni nieograniczonej, rozumienia potoczne i matematyczne: wiele różnych abstrakcyjnie i precyzyjnie określonych jej pojęć, pomijających oczywiste życiowe uzależnienia, jak wymiary ujmowane fizycznie. Dodam, że gdy odbieramy obraz, odczuwamy istnienie także i w nim jakiejś przestrzeni... W najwcześniejszych pańskich Obrazach pojawiały się różne zadrażnienia o innej barwie, fragmenty nieokreślonej do końca materii, dokoła których coś się działo. Były to nie do końca określone sygnały, znaki czegoś nieznanego. W każdym razie – istniały w jakiejś przestrzeni.

SG: Nie twierdzę, że w swoim malowaniu realizowałem idee przestrzeni, o której mówiłem. Zacząłem przecież od tego, że łączyłem z nim to słowo, bo był to łatwy sposób mówienia o pewnej abstrakcji, która istnieje w malarstwie i niemożliwa jest do jakiegokolwiek określenia w sztuce figuratywnej. A jest to abstrakt najbardziej podstawowy, bo wszyscy przecież mówią o przestrzeni. To, co początkowo malowałem, nie było rozwijaniem problemu przestrzeni jako tematu.

Zajmowałem się wówczas swego rodzaju znakami, umieszczanymi w umownej przestrzeni płótna. Natomiast to, co potem robiłem, zostało przez niektóre osoby określone jako malowanie różnych przestrzeni – nie przeciwstawiłem się takim sformułowaniom, gdyż myślę, że sam problem przestrzeni był w moim malarstwie.

ZI: Do czego się odnosiły znaki we wczesnych Obrazach, malowane jako plamy o organicznych asocjacjach, niewielkie zadrażnienia, ślady jakiejś przedmiotowości, kawałki materii malarskiej o różnych barwach, umieszczane w zróżnicowanych lecz jednorodnych przestrzeniach? Nie miały one wyraźnego charakteru, nie przypominały znaków kulturowych. Czym miały być?

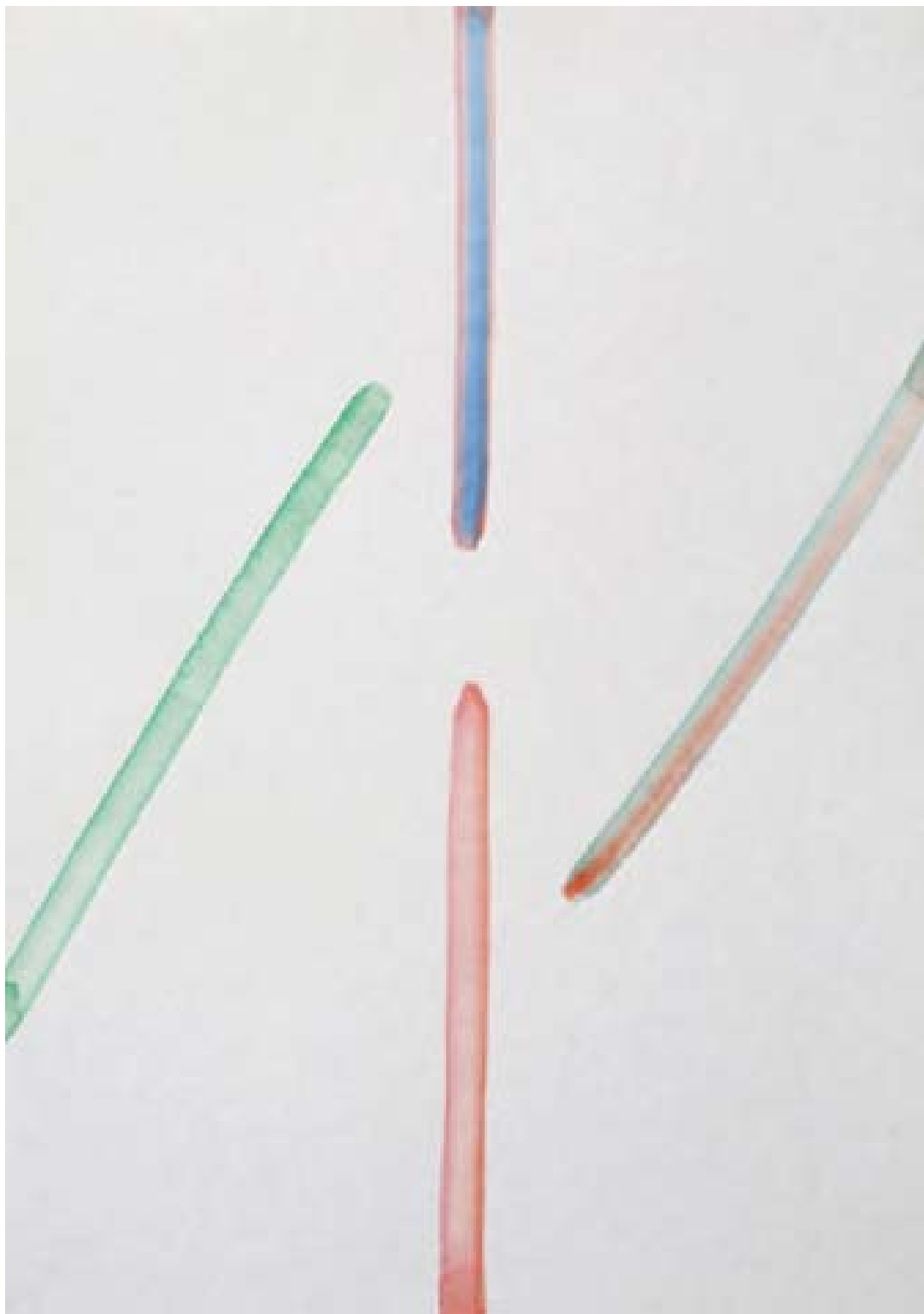
SG: Wie pan, sam znak jest już swego rodzaju przedmiotem... A ze względu na ich obecność na płótnach kiedyś ktoś mnie nawet określił jako lettrystę. Pamiętam, że pociągała mnie chęć naruszenia jednorodnej płaszczyzny obrazu, czy też jednak – niezbyt zgodne to z tym, co przed chwilą mówiłem – pewnej przestrzeni. Chciałem, żeby się coś na niej działo. Zresztą znaki, które były na pierwszych Obrazach, szybko przekształciły się w przecinające płótna linie. Warto pamiętać, że malowanie ma swoje konkretne odniesienia. Może ówczesne obrazy byłyby bardziej odkrywczе, gdybym je robił jako jednokolorowe przestrzenie, ale wtedy byłyby dalekie od mojej wyobraźni.

ZI: Zastanawiam się nad pańskimi znakami: czy nie było tak, że zastępowały one zaniegowaną przez pana przedmiotowość? Czy miały sygnalizować jakieś życie? Niczego konkretnie nie sugerując, sprawiały właśnie takie wrażenie, mimo umieszczenia ich w nieokreślonej przestrzeni; nie była ona martwa, a one same, choć w pełni organiczne, nie były mechaniczne... Nie przypominały także znaków konwencjonalnych.

SG: Coś w tym jest, co pan mówi. Ale w mojej intencji nie miały niczego oznaczać. Jeżeli, jak pan mówi, sugerowały jakieś życie, to dzięki kontra-



Bez tytułu, 1962



Bez tytułu, 2005

stowi barwy i faktury, który zachodził między nimi a przestrzenią. Nie widać tego na obrazach, ale żeby uzyskać płaszczyznę, często w tym czasie stosowałem tamponowanie. Punkty nałożonej farby nie mogły być zbyt mokre – po to, żeby jeszcze móc na nie położyć delikatne odcienie bieli, szarości, jakiejś srebrzystości. Dzięki tej technice farba dobrze się ustawiła; uzyskiwało się dość jednorodną przestrzeń. Natomiast swoje znaki malowałem z gestu, dość grubo, dając kolor prosto z tuby. Powstawała zupełnie inna materia malarska niż kładziona pędzlem czy szpachlą. Była w tym nawet pewna mechaniczność postępowania, ale, jak pan potwierdza, przedstawiało się to wszystko zupełnie inaczej...

ZI: Dla mnie początek tych abstrakcyjnych obrazów jest właściwie końcem pańskiego odchodzenia od przedmiotowości...

SG: Można je i tak zinterpretować...

ZI: W przekazanych mi notatkach scharakteryzował pan te obrazy jako „emocjonalną przestrzeń płótna określoną znakami materii malarskiej, odmiennymi od stosowanych w taszynie”. I odpowiada to prawie wszystkim, o czym mówiliśmy. Nie mówiliśmy jeszcze tylko o determinancie emocjonalności. Można jednak powiedzieć, że jeżeli obrazy te sygnalizowały jakieś życie – przestrzeni bądź obrazu – była już w tym pewna emocja.

SG: No tak, dobry obraz powinien sygnalizować życie! Ale, widzi pan, od innej strony wracamy do tego samego tematu. Ta emocja

ciągle musiała być kontrolowana, tak jak „taszystowski” gest musiał być sprawdzany. Emocja nie była zostawiana samej sobie. Mówiłem już, że w malarstwie – jak w życiu – zawsze są ważne różne odniesienia. W tym czasie powód malowania nie stwarzał mi żadnych trudności: wiedziałem, co chcę malować, i łatwo mi to szło. Robiłem szybko i dużo. Nie miałem żadnych oporów typu: „dobrze, ale, o co tu właściwie chodzi”. Wydawało mi się, że jeden obraz podpowiada mi następny. Proces twórczy był szalenie żywy, pozbawiony kłopotów, które pojawiały się później, kiedy nastąpiło wyczerpanie się tego, co robiłem. To później wytworzyła się konieczność robienia wielu szkiców do obrazu. Proces twórczy był wówczas spontaniczny, ale samo malowanie wcale takie nie było...

[...]

ZI: W pańskich obrazach po znakach pojawiają się linie interweniujące w przestrzeniach mniej już naruszanych, na ogół srebrzystych, piaskowych czy ugrowych.

SG: Gama tych obrazów była znacznie ograniczona i oscylowała wokół bieli. W tym czasie w większości płócien dominującym układem były relacje między linią a przestrzenią obrazu. Linia stwarzała napięcie przestrzeni – przecinała ją całkowicie albo atakowała z jednej ze stron. Powstało dość dużo obrazów zbudowanych na tej zasadzie. Uważałem, że ingerencja jednej linii bardzo aktywizuje przestrzeń, a użycie drugiej osłabia interesującą mnie dynamikę. Oczywiście, obrazy są różne, ale jeśli nawet użyłem dwóch linii, nie przecinały się one. Powstały też komentarze sygnalizujące, że badam możliwości podziału przestrzeni linią. Nawet mam obraz ukazujący wszystkie możliwe sytuacje tego podziału. W tym okresie – na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych – używałem też formy kręgu, bądź jego części. W tych przypadkach chodziło mi o inne emocje, ale przyznam, że już nie pamiętam, dlaczego wtedy właśnie robiłem kręgi – zapewne jako konstrukcję linii w ramach dociekań dotyczących jej działania.

ZI: Później łuki i kręgi pojawiały się częściej w pańskim malarstwie, sygnalizując inne przestrzenie, a Bożena Kowalska komentowała, że przedstawiają wykresy energii fali uderzeniowej...

SG: Wtedy linie i łuki miały już inne funkcje.

ZI: Wracając do początków: mam wrażenie, że pańskie stosowanie linii stwarzało pewne zagrożenie kompozycyjne, a zarazem tworzył pan swój inny, nowy układ obrazu. Niczym niezrównoważona linia, atakująca z boku przestrzeń, funkcjonowała przeciw w obrazie wbrew „klasycznym” zasadom.

SG: Powiem panu, że nigdy nie liczyłem się z klasyczną kompozycją czy jakimiś zasadami złotego podziału. To krępowało. Całkowite zapomnienie o nich sprawiało, że linia idąca z boku – nie wiadomo dlaczego – stawała się bardziej prawdziwa. Była, bo była! Nie miała żadnego znaczenia estetycznego, nie stawała się elementem jakiegokolwiek układu w sposób wyraźny. Oczywiście, jak się odrzuca jakieś zasady, po pewnym czasie tworzy się inna formuła. Na ogół tak właśnie w sztuce bywa. Czasem po zrobieniu tej interweniującej linii, pojawiał się u mnie odruch, żeby z drugiej strony płótna coś się jeszcze zdarzyło, na przykład jakaś ingerencja na krawędzi. Zaczepianie samego brzegu płaszczyzny płótna stało się

nawet czymś ważnym: przenosiło granice obrazu gdzieś indziej. Było walką z prostokątem płótna i burzeniem jego konwencji.

ZI: Czyli czymś analogicznym do tego, co robili abstrakcyjni artyści amerykańscy, szczególnie Burnett Newman. Przestrzeń obrazu z tymi sterzącymi liniami na ogół była przez pana inaczej robiona niż wcześniej – waloryzowana, bardziej rozjaśniana...

SG: Później też sam zastanawiałem się nad tym wszystkim... Jak Stażewski robił obraz liniami na białej przestrzeni, ich układ był zawsze ustawiony kompozycyjnie, bardzo dobrze skonstruowany według zasad, tworzył całość. Natomiast jak sam próbowałem coś takiego narysować, nie wychodziło mi to dobrze: brakowało rytmu i czegoś jeszcze. Gdybym się bardzo starał, pewnie by mi to wyszło, ale gdy robię coś odruchowo, rezultaty są lepsze. Myślę, więc, że nawet w tym zakresie dają znać o sobie jakieś cechy osobowości. Jest gdzieś we mnie nieporządek...

Bez tytułu, 2003



ZI: To paradoksalne, Stażewski – nestor awangardy, stosował klasyczne układy i moduły, a pan – trochę „tradycjonalista”, nawet w tych prostych formu-
łach pozostał zindywidualizowany...

SG: Dodam jeszcze, że jak swobodnie rysuję, to, co robię, wydaje mi się normalne i prawdziwe.

ZI: Więc i w tym stosuje pan kryterium zgodności z sobą... Nie jest ono w końcu takie rzadkie. Na płótnach Pieta Mondriana widać wielokrotnie przeprowadzane poprawki, dotyczące grubości czarnych linii, ich ilości, czy granicy jakiejś prostokątnej formy barwnej – z pozycji odbiorcy, nie można odnaleźć żadnej zracjonalizowanej motywacji jego starań. To on sam sobie wyznaczył jakąś nieznaną nam regułę, albo mniemał, że w ten sposób właśnie wyrazi to, na czym mu zależy. Poszukiwał doskonalszego rozwiązania. I chyba już nie ze względu na głoszoną przez siebie doktrynę, tylko sam z siebie, jako osobowość, malarz poszukujący najlepszego sposobu wyrażenia swojej idei, trudnej dla nas do przeniknięcia.

SG: To musi wynikać z jakichś cech osobowości, właściwie jednak zbyt wiele o przebiegu tego procesu nie wiemy.

ZI: Jako odbiorcy zgadzamy się z próbami wytrącenia nas z przyzwyczajień, czy z ich przekroczeniami, ale tylko wtedy, gdy artysta czymś nas zadziwi albo coś nam narzuci siłą swojej twórczości. Nie akceptujemy jednak łatwo wielu rzeczy, na przykład agresywnej ekspresji czy poczucia koloru. Jego obrazy muszą nam wskazać i odkryć coś innego, przekonać do siebie...

SG: Tak jest, ale bardzo trudno określać tego rodzaju sprawy. Wspominałem, że Artek Nacht-Samborski mówił, że podczas oglądania całego szeregu obrazów czasem czułem, że nagle coś go uderza. Nie potrafił powiedzieć, na czym to polega, ale był to dla niego znak, że jest w tym coś ciekawego, że warto sprawdzić, co to jest. Na wystawach bardzo wiele obrazów ogląda się w sposób obojętny. I nagle coś świeci! Reakcja doświadczonego widza na obraz na pewno ma znaczenie wartościujące...

ZI: W okresie, o którym mówimy, w jasnych przestrzeniach obrazów naruszanych linią, zaczęły pojawiać się nowe, później coraz ważniejsze sprawy; sam pan zapisał w notatkach: „problem światła”... Światło chyba wyeliminowało w dużej mierze wcześniejsze zainteresowania fakturą?

SG: Chyba ma pan rację, jeśli idzie o zanik faktury. Ale ten nowy problem nie przekładał się wówczas na chęć malowania światła. Było to tylko dostrzeżenie faktu, że światło jest szalenie ważną sprawą w obrazie, a w związku z tym pojawiła się praktyczna uwaga dla siebie, że trzeba tak malować, aby element światła był

bardzo aktywny. Nie był to jakiś postulat, żeby malować w wyznaczony sposób, na przykład od jasnego do ciemnego. Chodziło o to, że suma obrazu powinna nadawać poczucie obecności światła, jakiegoś promieniowania. Obecność światła stanowi kryterium wartości obrazu. Jeżeli w obrazach światło zaczyna istnieć, warto się im przyjrzeć. Niezbyt wiele obrazów posiada w sobie takie promieniowanie. Ostatnio, w związku z wystawą malarstwa francuskiego na Zamku Królewskim, bardzo dużo mówi się na temat światła w malarstwie. Dzisiaj słyszałem przez radio już dwa wykłady... I słusznie, że o tym się mówi. Myślę jednak, że jeśli aż tak swobodnie i szeroko się to rozważa, chodzi raczej o coś innego niż sprawy, o które mi chodziło. Podejrzewam, że w popularnym ujęciu właściwie szło o światłocień – a to zupełnie nie to samo, co światło w obrazie.

ZT: Jeżeli mówi się o czymś powszechnie, co dotyczy malarstwa, musi dochodzić do uproszczeń, ale jest to jednocześnie popularyzacja rzeczy ważnych dla sztuki. Potencjalny odbiorca – nieco już oświecony – może się łatwiej w coś trudniejszego wgłębić. Wszystko ma więc swoje ciemne i jasne strony. A powracając do dawnych pańskich obrazów: zwrócenie uwagi na światło na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, podobnie jak na przestrzeń i linię, nadawało kierunek dalszemu rozwijaniu się malarstwa. Światło stawało się powoli równie ważnym aspektem jak kolor, tym bardziej, że jest z nim ściśle zespolone.

SG: Niełatwo jest mi o tym mówić, bo na tamte czasy nakładają mi się późniejsze doświadczenia, przemyślenia i różne obserwacje. Zestawianie dwóch płaszczyzn koloru także daje poczucie światła, nie myślę tu tylko o namalowaniu inną barwą punkcików, które świecą w kontrastującej przestrzeni... Nie ma jednego sposobu na tworzenie światła w obrazie. Nie ma żadnej zasady, a światło w obrazie albo jest, albo go nie ma. Zależy od wrażliwości, czułości, talentu, lub czegoś jeszcze, co sprawia, że można złączyć wszystkie warunki jego pojawienia się i tak zestawić, żeby zaistniało. Dla mnie długi proces odkrywania, że światło ma w sobie jakieś znaczenie, wiążące wszystkie sprawy dotyczące egzystencji i istnienia człowieka, natury i przyrody, stał się w pewnym czasie bardzo istotny. W mojej wyobraźni zaczęła się powoli i ostrożnie rodzić wtedy symbolika światła. Światło jest czymś niezwykle interesującym i nieznanym: ma zagadkową naturę. Fizycy nie wiedzą, jaka jest natura światła: raz tworzą je fale, innym razem cząstki; cała teoria kwantów, którą byłem zaintrygowany w późniejszym okresie, opiera się na świetle. Światło, to element budujący wszechświat. W perspektywie prostszej – w tradycjach kulturowych, począwszy od Egiptu, światło ma duże znaczenie mistyczne. Było życiodajne,

choć wiadomo też było zawsze, że może zabić. Światło otaczają pojęcia i znaczenia, o których wspominam, ale to światło, z którym mamy do czynienia w malowaniu, to w moim przypadku coś, o czym, malując, nie myślimy – rodzi się ono jakby samo... Wszystko inne to właściwie intelektualne przyjemności, otaczające konkret. Proces rozpoznawania rozmaitych aspektów światła i jego związków z różnymi zjawiskami rozwijał się u mnie stopniowo i powoli. A w okresie, kiedy zacząłem o nim mówić, chodziło mi wyłącznie o światło wewnętrzne obrazu, które potem zostaje dalej przekazywane widzowi, a także o naszą możliwość odczucia, że światło jest tajemnicą, która dotyczy materii malarskiej... Tajemnica światła jest czymś, czego nie można określić, można jednak jej doświadczyć. Obrazy Vermeera są malowane spokojnie, bez ekspresji i emocji – między nimi a odbiorcą rodzi się jednak odczucie niezwykłego światła. Ale można je przecież malować zupełnie inaczej: jest ono przecież w ekspresyjnych płótnach Rembrandta...

ZT: I w równie ekspresyjnych czarno-białych akwafortach...

SG: I wcale nie polega to na tym, że mieści się ono w tych częściach prac, które nie zostały zaczernione. Światło Rembrandta istnieje nawet w jego skromnych rysunkach, zrobionych kilkoma kreskami.

ZT: Nie zależy więc od barw, ich harmonii i zestawień. Może się nawet pojawić w pracach wykonywanych przybrudzonymi barwami, jak zdarza się na przykład, w obrazach Jamesa Whistlera?

SG: Tak właśnie jest. I nie mam wątpliwości, że światło jest jednym z podstawowych elementów malarstwa w ogóle. Wątków, dotyczących światła jest sporo. Mówiłem panu kiedyś o swoich zainteresowaniach – poszukiwaniach sensu światła w innych dziedzinach. Ich rezultaty ustawiają malowanie bardzo wysoko w gradacji wszelkich wartości. Okazuje się, że malowanie, polegające na pełnym kontakcie z materią malarską, dotyczy czegoś, co jest czymś więcej niż to, co metafizyczne. Dotyczy bowiem samej egzystencji istnienia, jest częścią największej tajemnicy, nie do pokonania przez człowieka – tajemnicy sensu wszechświata.

ZT: Idzie panu o to, że dotyka jej właśnie malarz w swoim procederze malowania, obcując z materią w postaci farby?

SG: Tak, to po prostu robota z farbą...

ZT: Więc, nie ma przy tym konieczności, żeby się wewnętrznie nastawiać na malowanie twarzy Boga, jak się dzieje przy malowaniu ikony?

SG: No tak, ale ten aspekt też zawsze był ważny. I mamy go już w Egipcie, a potem w Izraelu i w religii chrześcijańskiej... I światło staje się wtedy symbolem Boga.

ZT: Kiedyś zauważyłem, że idee odnoszące się do światła powstawały w tych miejscach na ziemi, które są w specjalny sposób fizycznie nim nasycone. Doświadcza się tego i w Egipcie, z którego pochodził Płotyń, twórca neoplatonizmu, rzutującego na podstawy filozofii ikony, i w Kapadocji, gdzie powstawały pisma Ojców Kościoła, poświęcone metafizyce światła... Myślę, że w naszej pochmurnej środkowej Europie nie byłoby to możliwe. Nawiasem mówiąc, pańskie obrazy z wczesnych lat sześćdziesiątych mają głównie „naszą” tonację – ocieplanej bieli, kontrastowanej brązami. Dlaczego wybrał pan właśnie taką gamę kolorystyczną?

SG: Pojawiała się też czerwień.

ZT: Ale też inna niż później: ciemna, zgaszona, głęboka...

SG: Tak, była bliska brązom. Właściwie nie były to obrazy budowane na kontrastach kolorystycznych, to przyszło później. Wtedy najważniejszy był dla mnie układ kompozycyjny: zaznaczona przestrzeń w kontraście do jakiejś linii. Nie były to obrazy nastawione na oddziaływanie estetyczne, za nimi stała myśl, chęć jej przekazu. Uznawałem to za coś ważniejszego. Miałem ideę ograniczania koloru – płótna zbliżały się do obrazów monochromatycznych. Obracały się między bielą a czernią, ale do końca ich nie dotykały: biel była szara, przełamana, srebrzysta, czasem ciepła z dodatkiem ugru. Byłoby jednak nieprawdą, gdybym powiedział, że kolor w tamtych obrazach był nieważny: srebrzystość przestrzeni tworzyła pewien klimat, w którym pojawiała się linia – a potem miał to wszystko odbierać człowiek. Takie same funkcje miała umieszczana gdzieś z boku drobina koloru. Z perspektywy widzę, że moje malowanie do połowy lat sześćdziesiątych było powiązane także z poszukiwaniami materii malarskiej, która byłaby intrygująca ze względu na swą wartość. Miała więc ona swoje światło i swoją głębię – naruszałem ją jednak ciągle linią bądź układem.



Bez tytułu, 1991

Aspinacci 91

ZT: Przed połową lat sześćdziesiątych dynamiczna linia zaczęła pojawiać się w brązowych, niekiedy podzielonych przestrzeniach, pośród kilku otaczających ją i rozchodzących się podobnie jasnych elips. Te „fale uderzeniowe”, jak je określano, same niosły światło – wydobywało się ono ze środka obrazu; nie były „rzeczami” oświetlanymi z zewnątrz, jak przedmioty na teatralnej scenie. Był to już inny sposób prowadzenia światła w obrazie – i bardziej rozbudowany temat. Linie sił pojawiały się w różnych miejscach, przestrzenie poddawały się im, albo pozostawały w kontraście. W swej kompozycji obrazy przypominały często kadry filmowe w zbliżeniach. W całości stanowiły nową serię. Pisał pan o nich: Linie nadają kierunek napięć, różne sytuacje i kierunki światła. Suma możliwości podziału przestrzeni linią. Linie zwielokrotnione i emocje rozchodzącej się fali, dynamicznie akcentowane szerszą gamą kolorystyczną. Czy te obrazy fali w brązowych przestrzeniach były rzeczywiście efektem głębszych zainteresowań fizyką, jak nieraz pisano? Pewnym cofnięciem się? Jakaś „ilustracja” praw fizycznych?

SG: Obrazów, o których mówimy, nie poprzedzały jeszcze żadne poważne lektury z fizyki. Zdarzyło się to później. W malowaniu wykorzystałem coś bardzo prostego, o czym wszyscy wiemy od dziecka: jak się wrzuci kamień w wodę, powstają fale. Chciałem pokazać najprościej, co dzieje się z przestrzenią, jeśli uderza w nią silnie linia. Na tym polegała moja „świadomość fizyczna”. Byłem przy tym przekonany, że obrazy oddają fakt dynamiki uderzenia. Nie były więc one inspirowane ani zagadnieniami op-artowskimi, powstającymi później na podobnej zasadzie, ani ilustracją jakiejś analizy fizycznej. Wykorzystałem powszechnie znaną sytuację do czytelnego pokazania silnej emocji.

ZT: Obrazy te mają swoją genezę także we wcześniejszym pana malarstwie. Najpierw linie ingerowały w przestrzeń, a potem zainteresował się pan bardziej samą dynamiką linii, które zaczęły atakować rozpracowane przestrzenie albo pojawiać się w zbliżeniach.

SG: Tak, wcześniej linia egzystowała w przestrzeni, a potem bardzo wyraźnie ingerowała w nią, poruszając tę przestrzeń...

ZT: Albo nawet – kilka różnych przestrzeni.

SG: Powiem panu, że pojawiło się w nich coś jeszcze. Zgodnie z tradycją, malując obraz, daje się jednorodne źródło światła. A w tym czasie malowałem obrazy z wieloma źródłami światła – jakby oświetlającymi poszczególne segmenty równocześnie z różnych stron.

ZT: Jak Caravaggio...

SG: Stusznie pan powiedział, ale ja wtedy jeszcze tego nie wiedziałem... Ale chcę panu powiedzieć, że pozostało to w późniejszych moich

działaniach malarskich: nie ma w nich jednego określonego źródła światła. Pojawia się ono tam, gdzie wydaje mi się właśnie potrzebne. Oczywiście, dotyczy to sposobu ustawiania kierunku światła w obrazie, a nie tego tajemniczego światła obrazu, o którym mówiliśmy wcześniej.

ZT: Światło, które w obrazie wypływa z różnych kierunków, zupełnie inaczej konstytuuje całą jego przestrzeń: zaczyna ona niepokoić. Pozbawia nas naturalnej orientacji, do której jesteśmy przyzwyczajeni. Nie wiemy, jak jest usytuowane miejsce, na które właśnie patrzymy, wobec miejsc oglądanych przed chwilą...

SG: Zupełnie się z panem zgadzam.

ZT: Ponadto obrazy, o których mówimy – przybliżają się do nas jak filmowe zbliżenia, traci się więc poczucie naturalnej głębi, zastępuje ją zbliżająca się ku nam jakaś inna, nieznana, dynamiczna przestrzeń...

SG: Tak, i ona też zaczyna nas niepokoić. Zacząłem wówczas ulegać takiemu rozumieniu świata, które jest często teraz krytykowane, to znaczy uznawać, że wszystko jest ambiwalentne, że wszystkie zjawiska są wieloznaczne i można je różnorodnie interpretować. Nabierałem przekonania, że w świecie jest bardzo mało rzeczy, które są określone w stu procentach. Wpływała na to nie tylko moja obserwacja świata, ale i samego malowania: doświadczałem, że to, co namaluję, może być tak albo inaczej zinterpretowane, a oba ujęcia będą prawdziwe. Moje malowanie było więc dla mnie potwierdzeniem tezy, że wszystko można ocenić na dwa sposoby.

ZT: Ludzie mają w sobie różne „mechanizmy umysłowe”. Z pozoru myśląc podobnie, mogą te same fakty, czy też elementy wiedzy, które są im dane, zupełnie inaczej poskładać. W rezultacie z tych operacji wychodzą zupełnie różne całości. Stąd uzasadnienie działania instytucji sądu: sędzia wyrokuje o sprawie, prześwietlanej przy pomocy świadków i zupełnie inaczej widzianej z dwóch stron – przez oskarżyciela i obrońcę...

SG: Dlatego o tym mówię, gdyż obok procesu malowania przez cały czas działa w człowieku proces oceniania rzeczywistości... Staje się on szczególnie konieczny przy malowaniu abstrak-

cyjnym. Jeżeli go brakuje, nie ma się, na czym oprzeć: trzeba mieć jakiś szczególny dar, żeby się przez cały czas opierać na sobie. Przy malowaniu figuratywnym sprawdzian ten sprowadza się do obserwacji natury zewnętrznej, do widzialnych podstaw, które są najważniejsze w dochodzeniu do czegoś, czy w ocenianiu; istnieje wiele odniesień fizycznych i kulturowych służących temu wszystkiemu wprost. Nie myślę przy tym tylko o powierzchownym obserwowaniu rzeczy, lecz całego egzystowania, pod każdym względem. Artysta, który zajmuje się jakimś rodzajem nowatorskiej sztuki, musi mieć tego rodzaju odniesienie, inaczej nic sensownego z niej nie wychodzi. W malarstwie jest to nieodzowne – jest ono częścią procesu życia, w którym jesteśmy.

[...]

Prezentujemy fragment książki Zbigniewa Taranienki *Obszary abstrakcji. Dialogi o malarstwie ze Stefanem Gierowskim*, która ukaże się w październiku 2010 nakładem Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Skróty pochodzą od redakcji.

Stefan Gierowski (ur. 1925) – jeden z najwybitniejszych polskich malarzy współczesnych, profesor w warszawskiej ASP. Studiował malarstwo w ASP w Krakowie i historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim. W 1949 przeniósł się do Warszawy. W 1955 wziął udział w wystawie w Arsenale. W tym okresie uprawiał malarstwo figuratywne, nawiązujące do nastrojów egzystencjalistycznych. W 1957 powstał pierwszy obraz oznaczony numerem I - od tej pory artysta nie stosuje literackich tytułów, nazywając swe prace *Obrazami* i numerując je liczbami rzymskimi. W owym czasie związany był z warszawską Galerią Krzywe Koło. Jego obrazy wyłamują się z definicji zarówno abstrakcji typu informel, jak też sztuki postkonstruktywistycznej, choć noszą cechy obydwu tych kierunków. W latach 1961-1995 Gierowski prowadził pracownię na Wydziale Malarstwa ASP w Warszawie, zapisując się w dziejach uczelni jako jeden z jej najwybitniejszych pedagogów.

Zbigniew Taranienko (ur. 1943) – estetyk, teoretyk teatru, krytyk sztuki i literatury, profesor kulturoznawstwa w Szkole Wyższej Psychologii Społecznej w Warszawie. W latach 1982-1995 kierował Galerią Studio. Kurator ponad dwustu wystaw. Autor kilkuset publikacji, a także wielu książek o teatrze i sztuce współczesnej, m.in.: *Rozmowy o malarstwie*, 1987; *Uwagi o sztuce współczesnej*, 1988; *Kolekcja Studio. Dzieła i twórcy*, 1997; *Galeria Studio. Wystawy i dzieła*, 1998; *Józef Szajna and His World*, 2000; *Trzask pękających parawanów. Jerzy Grzegorzewski w Teatrze Studio*, 2006; *Przestrzenie Szajny*, 2009.



Bez tytułu, 1995

Iwona Szmelter

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



„Nowoczesna i współczesna sztuka ma wielu orędowników, ale odczuwalny jest brak profesjonalnej opieki dostosowanej do wymogów sztuki i jej nowych mediów. Niestety w praktyce niewielu specjalistów ma świadomość trudności w zachowaniu spuścizny dla potomnych i koniecznego współdziałania między artystami, historykami sztuki, konserwatorami-restauratorami, odbiorcami. Za tymi nielicznymi przemawiają oczywiste racje moralne, aby nie zostawiać luk w historii cywilizacji i osiągnięć człowieka na polu sztuki”¹.



*Autoportret
Aliny Szapocznikow
w trakcie konserwacji*

Jak zachować dziedzictwo polskiej awangardy?

Pracownia Konserwacji i Restauracji Malarstwa na Podłożach Ruchomych i Obiektów Sztuki Nowoczesnej zajmuje się szeroko rozumianymi obiektami sztuki nowoczesnej, w tym pracami z tworzyw sztucznych i instalacjami. Celem większości projektów oprócz konserwacji-restauracji jest prowadzenie prac badawczych oraz dokumentacyjnych. Złożona jest odpowiedź na pytanie, jak ratować dzieła sztuki konceptualnej, realizacje artystyczne przedkładające ideę ponad materię. Przygotowania do retrospektywnej wystawy i opieka nad dziełami sztuki konceptualnej należącymi do kolekcji Galerii Foksal okazały się być fascynującym zadaniem, łączącym problemy typowo techniczne, jak i te dotyczące istoty tej sztuki. Jak usunąć ślady brudnych palców z nieskazitelnie białego tła, jak zlikwidować na krystalicznie jasnej planszy czarne plamy kleju tak, by nie było to zauważalne? Przede wszystkim była to jednak wielka przygoda intelektualna. Musieliśmy ocalić oryginalną materię, co jest podstawowym zadaniem konserwatora-restauratora, ale również poznać, przeanalizować i zachować autorską ideę dzieła. W jednej ze swych prac Stanisław Dróżdż centralnie umieścił napis „Dwa słowa”. Ten nieodwracalnie zniszczony dziś obiekt nie daje wyobrażenia o sile oddziaływania skromnej, ale niezwykle sugestywnej poezji konkretnej, której Dróżdż był wybitnym przedstawicielem. Dlatego, w tym wypadku, w drodze uzasadnionego

wyjątku, obiekt oryginalny, po konserwacji trafił do archiwum, a na wystawę należało wykonać tzw. emulację – naśladownictwo pracy, aby widz mógł skupić uwagę tylko na oddziaływaniu przesłania, a nie na materialności dzieła. Każda z takich replik wymaga zgody lub ewentualnie certyfikatu właściciela, aby zapobiec mnożeniu się kopii. Projekt artysty ma znamiona dzieła, konserwacja jego materialnej formy jest fragmentem projektu konserwatorskiego, który zawiera także rekonstrukcję. Niemniej jego dowolne powielanie jest niedopuszczalne poza kręgiem chronionym dla zachowania integralności utworu i praw autorskich

Innowacje w konserwacji-restauracji dzieł sztuki

Naturalnej ewolucji ulega teoria, metodologia i praktyka konserwacji-restauracji zarówno wobec dzieł sztuki powstałych w tradycyjnych dyscyplinach, jak i tych powstających w technikach niestandardowych, hybrydowych lub konglomeratowych. Reorientacja opieki konserwatorsko-kuratorskiej wprowadzana jest do zarządzania

1

A. Beunen, „Moral Rights in Modern Art: An International Survey”, w: *Modern Art: Who Cares?*, Amsterdam 1999, s. 227.



Okapy Aliny Szapocznikow
A. przed konserwacją B. w trakcie konserwacji
C. po rekonstrukcji

zbiorami muzealnymi. W dziedzinie konserwacji-restauracji dzieł sztuki od lat 70. XX wieku nastąpił charakterystyczny zwrot w kierunku profilaktyki, tendencji minimalnej interwencji konserwatorskiej. Innowacje zasadniczo zmieniły obraz sztuki konserwacji. Z zasady wprowadza się jedynie niezbędne minimum materiałów, przez co, paradoksalnie, prace stają się niekiedy bardziej czasochłonne i w warstwie intelektualnej wymagają poszerzenia studiów z zakresu wielu pokrewnych dziedzin, a także empatycznego podejścia w stosunku do oryginału. W diagnozowaniu, programach i projektowaniu prac nastąpiło ściśle dostosowanie metod do indywidualnych potrzeb dzieł sztuki. Zaniechano „besserwisestwa”, wszelkich dawniej rutynowych działań, na przykład dublowania obrazów w technikach „wodoodpornych”, na rzecz zabiegów alternatywnych. Postęp i wiedza technologiczna wniosły wiele nowości w wielu dziedzinach, takich jak np. konsolidacja obiektów, selektywne oczyszczanie, zachowanie oryginalnej powierzchni. Przy obiektach o złożonym charakterze decyzje pozostawia się komisji i wielodyscyplinarnej dyskusji. Najważniejsze to „przede wszystkim nie szkodzić”, podejmowanie działań podporządkowanych zasadzie czynienia dobra dla obiektu, a nie, jak to miało często miejsce – preferowaniu metody bez względu na różnorodność obiektów.

Szczególnej uwagi wymaga rozważenie autonomii restauracji i wartości dzieł sztuki wobec wymagań etyki. Zasady minimalnej ingerencji są słuszne, ale postępowanie zawsze wymaga rozwagi w podejmowaniu czynności, które moglibyśmy określić jako etyczne w relacji do specyfiki sztuki współczesnej. Ernst van Wetering jako przykład dopuszczalnej dualności w postępowaniu konserwatorskim, które łączy postawy dawne i obecne, podaje przypadek wynikający z lektury listów van Gogha i Gauguina. Vincent pisząc do swego brata Theo określał dukt swych pędzli, tak dla niego charakterystyczny, z którego do dziś odczytujemy temperament malarza, jako nieważny, polecając aby po upłynięciu roku, gdy farba wyschnie, wyrównać powierzchnię płócienną brzytwą. Wobec obecnego docenienia charakterystycznych cech malarstwa van Gogha, sugerowane przez niego zeszkrobanie warstwy impastów odczytujemy przez kontekst życiorysu autora, jako brak poczucia wartości własnej sztuki i tej notki w korespondencji nie traktujemy jako zobowiązującej i nakazującej respektowanie intencji autora obrazów. Także rady Gauguina – aby obrazy tuszczące się, natychmiast po namalowaniu dublować na gazety pokryte klejstem i prasować gorącym żelazkiem po wierzchu dla ich „pięknego spłaszczenia” (!) – nie należy, z dzisiejszego punktu widzenia, respektować².

Znajomość życzeń i intencji artystów nie musi zatem automatycznie oznaczać interwencji konserwatorskiej w zgodzie z nimi. Nasza interpretacja pozostaje uzasadniona wolna i autonomiczna, o ile wsparta jest zaawansowaną wiedzą o kontekście funkcjonowania sztuki i świadomości istoty dziedzictwa, które ochraniać. Podobnie wykonanie rekonstrukcji dzieła, jego symulakry, naśladownictwa (emulacje) mogą być dopuszczalne na zasadzie wyjątku opisanego powyżej przy rekonstrukcji prac koncepcyjnych, efemerycznych, performatywnych, itp. Mimo to, uzasadnione odstępstwa od priorytetu zachowania autentyczności obiektów sztuki współczesnej określane są jako rozważne i bolesne decyzje, gdy autentyzm materii schodzi na dalszy plan, a zachowanie dzieła następuje przez zachowanie autentyzmu w warstwie niematerialnej, autentyzmu wizerunku, autentyzmu idei.

Wokół prezentacji, aranżacji, ekspozycji

Dialog między konserwatorem-restauratorem, a kuratorem wystaw, projektantem architektury wystawy, scenografem, powinien opierać się na cienkiej linii wiążącej koncepcje stron z wiernością wobec przestania artystycznego obiektu, credo

i intencji autora. W tym wypadku odpowiedzialny i etycznie działający konserwator- restaurator, jako bezpośrednio związany ze strukturą obiektu, w wyniku prowadzenia badań i studiów nad obiektem, znający jego tajniki, może być reprezentantem interesów autora. Narodziła się nowa rola konserwatora – asystenta i adwokata współczesnego artysty, odpowiedzialnego za istnienie prac w ich kompleksie materii i przestania. Rejestracje woli artysty, autorskiej idei i zamierzonej ekspresji obiektów czynione są w ramach opieki nad sztuką³.

Właśnie w relacji do oryginalnej koncepcji artystów powinien być organizowany proces ochrony dzieła. Współcześnie modny bywa porządek odwrotny – kurator proponuje zbyt często własną wymowę dzieła, a sztuka staje się przez to swoistą domeną krytyki i sztuki słowa. Zdarza się bowiem nagminnie, iż literatura i narracje dotyczące spuścizny artystów mają tak odmienny charakter, że akceptacja takiej rozbieżności przypomina sens bajki Andersena o szatach nagiego króla. W pilotażowym projekcie *Modern Art: Who Cares?* ten paradoks najbardziej skomentował Tony Cragg oceniając starania interpretacyjne kuratorów, historyków, konserwatorów i dziennikarzy jako „nadęty balon znaczeń”⁴.

Wywiady z artystami o idei i przestaniu prac, kontekście historycznym, dokumentacje z pracowni, rejestracja uwag artystów dotyczących ich credo, materiałów, wskazówek o przyszłych ekspozycjach prac – są cennym materiałem dokumentalnym. Niejednokrotnie odmiennym od oczekiwań wynikłych z odbioru upraszczającego wymowę prac lub odwrotnie – niestety nagminnych nadininterpretacji. Istotne, by zachować równowagę i nie przechylać sensu dzieła sztuki w kierunku aktualnie dominujących tendencji. Niejednoznaczność sztuki

2 E. van de Wetering, *The Autonomy of Restoration: Ethical Considerations in Relation to Artistic Concepts, w: Mortality? Immortality?*, The Getty Institute, Los Angeles 1999, s. 194.

3 I. Szmelter, *Intencje i technika współczesnych artystów jako zagadnienie w historii kultury i konserwacji spuścizny kulturalnej*, ASP, Warszawa 1997, s. 179-185; J. Crook, T. Luerner, *The Impact of Modern Paints*, Tate Gallery, Londyn 2000, s. 190.

4 Pilotażowa konserwacja instalacji Tony Cragga *One space, four chairs*, *Symposium Modern Art: Who Cares?*, Amsterdam 1999, s. 82-86.

5

T. K. Dreyer, *Copyright Aspects of Preservation of Nonpermanent Works of Modern Art*, w: *Mortality? Immortality?*, Los Angeles 1999, s. 63-67.

6

Wywiad z artystką w Galerii Zachęta w Warszawie przeprowadziła I. Szmelter, 15. 12. 2000.

7

Wywiad z artystką przeprowadziła I. Szmelter, 23. 03. 2001.

8

Komputerowo opracowano dokumentację prac Piotra C. Kowalskiego. Wywiad z artystką na wystawie *Piotr C. Kowalski i inni*, Galeria Arsenal, Poznań, 8. 11. 2001 przeprowadziła I. Szmelter, z udziałem Z. Makowieckiego (kuratora wystawy), Jacka Gramatyki (dokumentacja cyfrowa), Moniki Korony.

9

Zarejestrowane w wywiadzie z artystką w jego pracowni w Konstancinie, 7.10.2000, przeprowadzonym przez I. Szmelter, J. Gramatykę (dokumentacja video).

współczesnej powoduje obfitość towarzyszących im interpretacji. Są one naturalną domeną działania historyków sztuki i trudno tu o obiektywizm, łatwo o erudycyjne przekroczenia, podążanie w dobrej wierze za duchem epoki, która odkrywa na swój użytek dzieła dawno stworzone. Jednak niszczenie prawdziwej, zgodnej z intencją autora aury dzieła sztuki niebezpiecznie łatwo może stać się grzechem kolekcjonerów i opiekunów sztuki.

Artyści mają prawa autorskie do swych utworów, których respektowanie ułatwia pozostawienie przez nich autoryzowanych opinii, które winny towarzyszyć zakupom ich dzieł⁵.

Oryginalność idei, unikatowy charakter dziedzictwa współczesnych sztuk wizualnych: Gierowski, Bałka, Opatka, Kowalski i inni

Indywidualne formy wyrazu artystycznego nie pozwalają na stosowanie wspólnych kryteriów oceny prac i przesłanek dla ich konserwacji. Wymienię jako przykład kilka autorskich wskazówek, niekiedy krańcowo odmiennych, które zarejestrowano w naszych projektach. Roman Opatka w trosce o oryginalną ekspresję swych prac oficjalnie zakazuje kuratorom eksponowanie ich w formie instalacji bez swego własnego udziału. Liczy na to, że zakaz ten będzie respektowany po jego śmier-



Reinstalacja prac przestrzennych Wojciecha Fangora, z cyklu *Malarstwo na powierzchniach krzywych*, CSW, Warszawa 2003

ci⁶. Mirosław Bałka zaleca traktować swe prace jak rzeźby, sam konsultuje nowe ekspozycje, a także ewentualne prace konserwatorskie, zabraniając wymiany elementów, zaznaczając, że obca mu jest forma *ready made* i błędem jest porównywanie jego rzeźb z pracami Duchampa.⁷ Natomiast „malarz żywiołów” Piotr C. Kowalski nie zakłada potrzeby jakichkolwiek ingerencji konserwatorskich, i to mimo nietrwałości materii. Artysta zakłada zmienność i procesualność, dopuszcza działanie „innych” – przyrody, deszczu, widzów, zmian aranżacji w scenarii kolejnej galerii, co implikuje zachowanie dziedzictwa tego artysty w razie śmiertelności prac – jedynie poprzez ich dokumentację, która sam prowadzi traktując prace jako dzieła otwarte⁸. Klasyk abstrakcji, Stefan Gierowski, pozostaje na wskroś nowoczesny w formie swych obrazów, choć wyznaje głęboką wiarę w tradycyjne malarstwo i świadomie dba o klasyczny warsztat malarski. Gierowski podkreśla znaczenie potencjalnej jedności ekspresji obrazu i dlatego nie stoi kategorycznie na granicy zachowania oryginału w razie jego zniszczenia. Artysta wspomina nieudane choć profesjonalne retusze robione drogą punktowania na swym abstrakcyjnym obrazie z Galerii Krzywego Koła. Znając głęboko tajniki swej sztuki malarskiej jest zdania, że nie sposób odtworzyć jej w obrębie ubytku (zgodnie z zasadą konserwatorską) na dużych powierzchniach, tak, aby nie były zauważalne. Zakłócenie „blizną” retuszu uważa za dysonans estetyczny. Wprawdzie obrazy Gierowskiego charakteryzuje trwałość materii, ale nieostrożne traktowanie i mechaniczne urazy zniszczyły część jego prac. Stefan Gierowski w wywiadzie stwierdza, że w drodze uzasadnionego wyjątku upoważnia konserwatorów po swym odejściu do daleko idących

prac rekonstrukcyjnych, także poza granice ubytków, dla zachowania jednolitości monochromatycznych partii swych obrazów⁹.

Artysta, jego zdanie, intencje, idea dzieła mającego unikatowy i często autonomiczny charakter jest ważnym partnerem w procesie współczesnej opieki nad dziełami sztuki. Jako czwarty, ale tym razem najważniejszy uczestnik, dołącza do dotychczasowej triady – właściciel (lub przedstawiciel muzeum), historyk sztuki, wykształcony specjalista konserwator-restaurator. Sprawa dalej się komplikuje, gdy proces ochrony zmierza do włączenia w ten proces odbiorcy – bo ma np. charakter gry i dla zachowania jego ekspresji i przestania, niezbędne jest uczestnictwo odbiorcy.

Kto opiekuje się sztuką współczesną?

Hasło *Contemporary Art: Who Cares?* to tytuł rocznego sympozjum w Amsterdamie (9-11 czerwca), jest ono nawiązaniem do słynnego sympozjum z 1997 roku o podobnie brzmiącym tytule – *Modern Art: Who Cares?* – i powstałej w jego efekcie książki, zwanej w społeczności konserwatorskiej „biblią współczesności”. Wszelkna internetowa dostępna jest na statych stronach koordynatorów projektu: www.incca.org. W obu międzynarodowych sympozjach, w 1997 i 2010, pisząca te słowa kierowała merytorycznie blokiem programowym Międzynarodowej Sieci Konserwacji Sztuki Współczesnej – Europa Centralna i Wschodnia (INCCA-CEE, www.incca.org/incca-cee).

Doświadczenia nasze wskazują, że zaniedbania w tym rejonie, w tym także w Polsce, są wprost ogromne i dotyczą spraw podstawowych. Kraje nadbałtyckie, a także państwa powstałe po rozpadzie byłej Jugostawii dbają dużo pilniej o swoją kulturową tożsamość. Odzyskawszy niepodległość stosunkowo niedawno, bo w latach 90. są one szczególnie odpowiedzialne, zainteresowane i zaangażowane w „sztukę teraz”. Objawia się to nie tylko inwestowaniem w nowoczesne muzea sztuki, ale także wdrażaniem w nich tzw. interdyscyplinarnego zarządzania konserwatorskiego. Nasze działania wspomaga kilkusobowy międzynarodowy komitet, wspiera grupa asystentów z ASP w Warszawie i Poznaniu.

Studia i doświadczenia na różnych polach ochrony dziedzictwa sztuki współczesnej implikują próbę określenia ścieżki postępowania w tym zakresie:

- rejestracji obiektów sztuki spoza tradycyjnych dyscyplin artystycznych i metod ich bezpiecznego przechowywania i ekspozycji, reinstalacja instalacji, nowe i przydatne media jak wideo, cyfrowa rejestracja
- prowadzenie konserwacji sztuki efemerycznej poprzez jej dokumentację, kolekcjonowanie i wymiany baz danych o sztuce wizualnej poprzez np. stworzenie stron internetowych, wirtualnego archiwum dokumentów, rozwój wspólnych metod kolekcjonowania informacji „z pierwszej ręki”, wywiadów z artystami, dociekania nad ustanowieniem *keywords* i słownika sztuki nowoczesnej, jej obszarów wzajemnego oddziaływania (*interface*), metody prowadzenia wywiadów z artystami, metody interaktywnej wymiany danych i budowania systemu wiedzy (*knowledge-based system*)
- *know-how*, techniczne i etyczne pokonanie „nie-możliwości”, zatrzymanie degradacji w dziełach sztuki o wrażliwych na konwencjonalne metody i środki powierzchniach możliwości ich konserwacji, zastosowania nowych metod i oczyszczania i zabezpieczania powierzchni, rejestracji i badania nowych materiałów artystycznych, rozpoznanie i rozwiązywanie problemów prewencji, możliwości konserwacji tworzyw sztucznych
- nowa moralna taksonomia, wprowadzenie dyskursu dotyczącego autentyczności materii, wizerunku, idei, podstaw autonomii dzieła i wytycznych dla konserwacji-restauracji
- waloryzacja i przyzwolenie na stosowanie metod konserwatorskich wobec nowoczesnej spuścizny, które nie mieszczą się w dotychczasowej etyce konserwatorskiej, a na polu restauracji, rekonstrukcji, repliki, emulacji są dopuszczalne na zasadzie wyjątku, dla zachowania idei i przesłania dzieł
- zmiany stosowanych strategii decyzyjnych dla kompleksowego zabezpieczenia i konserwacji sztuki tradycyjnej oraz nowoczesnej
- promowanie nowoczesnej aksjologii oraz modelu projektowania opieki konserwatorsko-kuratorycznej



10

O braku danych do interpretacji cywilizacji, przykładem jest m.in. tzw. „pochówek cząstkowy”, tajemnicze kawałkowanie zwłok kobiet w niezwykłych i wielokrotnych obyczajach pogrzebowych Gotów z Kotliny Hrubieszowskiej, patrz wywiad z A. Markowskiego z archeologiem, prof. Andrzejem J. Kokowskim, *O przeszłości opowiadają emocje*, w: „Wiedza i Życie” 2010, nr IV, s. 56-61.9.

Mirosław Bałki, 1120 x 875 x 2, Galeria Zachęta, Warszawa, 2000. Monumentalny projekt artystyczny z dominującą rolą zapachu szarego mydła; re-instalacja możliwa jedynie według autorskiego projektu artysty, z uwzględnieniem intencji, idei i materiałów



Wybór Mirosława Bałki podł na szare mydło „Jeleń”, jako źródło zapachu w instalacji

Konsekwencje globalnych zmian w opiece nad dziedzictwem kultury

Rewolucja w sztuce obejmuje także nowoczesne muzea sztuki, które mają stać się przyjazne widzom, pełnić jednocześnie rolę instytucji kolekcjonujących, wystawiających i promujących sztukę, a także badających ją. Ich rolą do spełnienia wobec społeczeństwa jest afirmacja kultury i stworzenie warunków docenienia jej przez widza. Tradycyjna ochrona gromadzonych dzieł sztuki do niedawna zbyt często prowadziła do ich wyalienowania z kontekstu kulturowego. Niestety w praktyce liczne dzieła traktowane w sposób konwencjonalny, na styku tradycyjnej opieki kuratorskiej i laboratorium konserwatorskiego, w miarę postępującego czasu przypominałyby jedynie zakonserwowane relikty,

szczątki zamierzeń ich autorów, gubiąc przesłanie i idee dzieła, a także ich integralność. Współcześnie jedną z szans zachowania prawdy o dziedzictwie jest sprzyjanie nowej roli artystów, jako współtwórców kolekcji.

Niewiele osób pamięta, że inicjatywa stworzenia muzeum artystów i koleżeńska wymiana prowadzona przez Władysława Strzemińskiego i Katarzynę Kobro doprowadziła w 1931 roku do powstania w Łodzi Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.”, drugiej na świecie kolekcji sztuki nowoczesnej, tuż po Museum of Modern Art w Nowym Jorku (1929). Muzeum artystów stało się zatem podstawą najstarszego w Europie muzeum dedykowanego sztuce nowoczesnej.

Niestety, współcześnie takie starania rzadko znajdują wsparcie. W większości amerykańskich muzeów respektowane są obowiązki i prawa autorskie (o ile nie określa tego oddzielna umowa z artystą). Brakuje tego zawodowego respektu dla sztuki nowoczesnej w polskich galeriach i muzeach. Arbitralność decyzji i biurokracja czynią muzea feudalnymi twierdzami nie znającymi nowych procedur z przyczyn. Tymczasem akwizycja nowego obiektu powinna być realizowana wielodyscyplinarnie. Jej niezbędnym elementem jest analiza dzieła, poszerzenie umowy z artystą o aneks ze szczegółowymi informacjami autora dotyczącymi przestania i znaczenia dzieła, jego materiałów, techniki, zgody i wskazówek dotyczących konserwacji i ekspozycji, praw do operowania wizerunkiem pracy. Zdarza się coraz częściej, że w programach pre-akwizycji dzieła określa się jego przyszłość, konserwator towarzyszy i pomaga artyście zrealizować swoje zamierzenia i dzieło, jednocześnie dokumentując proces twórczy. Znajomość technik i technologii oraz zasad starzenia materiałów pozwala na dobranie środków konserwatorsko-kuratoryjnych dla zachowania ekspresji, które będą zgodne z ideą artysty (w duchu integralności utworu). Mamy bowiem świadomość ulotności i rzadką szansę na sprostanie wyzwaniu zachowania charakteru sztuki.

Muzea bywały oceniane skrajnie jako cmentarzyska nie tylko przez tak wrażliwych artystów jak Allan Kaprow, który porównał życie w muzeum do miłości na cmentarzu. Istotnie prawdę o emocjach trudno jest zachować jedynie w warstwie znaku, materii. Jego happeningi traktujące życie jak sztukę, są jako sztuki perforatywne przemijające, ale mogą być nowoczesnie odtwarzane w warstwie dokumentacyjnej. Takie porównania rodzą świadomość nieadekwatności odtwarzania emocji będących wszak u podstaw wyrażania sztuki i cywilizacji. Na trudności z odtworzeniem prawdziwego obrazu cywilizacji i role emocji zwrócono uwagę wielokrotnie także w stosunku do sztuki dawnej. Wiemy o przeszłych cywilizacjach tyle, na ile pozwala obecny stan badań konfrontowany corocznie z nowymi odkryciami i wykopaliskami. Dokumentacja znalezisk archeologicznych także na ogół pozwala nam zbliżyć się do przypadkowego jedynie obrazu cywilizacji¹⁰. Niestety, mimo, że sztuka współczesna powstaje na naszych oczach to, o ironio, pozostaje także nieznana. Mecenat nie nadąża za istota zmian kulturowych. Na przykład rządowy projekt „Znaki czasu” przewidziany na lata 2004-2013 niestety nie objął zagadnień profesjonalnej opieki i troski o dziedzictwo. W rezultacie oddawania do użytku nowych budynków, przy założeniu świetnych intencji mecenasów i regionalnych Towarzystw „Zachęty,” metody ich wykorzystania i prowadzenia kolekcji są często nieodpowiedzialne i anachroniczne. Awangardowe wystawy i dzieła, międzynarodowe kontakty dające obraz sztuki świata to powierzchowne znamiona polityki o charakterze wyłącznie wystawienniczej. Tu także należy profesjonalnie opiekować się sztuką, mimo

krótkotrwałości trwania wystaw. Do tego kuratorzy zaczynają przywykać ze względu na horrendalne ubezpieczenia i ceny sztuki. Magazyny natomiast skrywają smutną rzeczywistość i zaniedbania. Nie pomogą zwiększone dotacje, gdy źle są lokowane środki a coraz większe pieniądze wydawane są w sposób nieracjonalny.

Podsumowanie

O ile tradycyjne dzieła sztuki objęte są ochroną należną materialnemu dziedzictwu kulturowymi to te nietypowe, jakimi są w większości dzieła współczesne, nie są objęte ani opieką prawną, ani profesjonalnym działaniem ze strony muzeów. Jedynie opieka nad materialnym dziedzictwem jest skodyfikowana. Dzieła sztuki ostatnich dwustu lat, które odbiegają od tradycyjnych dyscyplin, albo też w ich ramach tworzone były z poniechaniem zasad gwarantujących trwałość, nie mają odpowiedniej dla nich opieki i nie mają silnego społecznego wsparcia. Choć ceny dzieł sztuki nowoczesnej wielokrotnie przewyższają ceny dzieł dawnych, to nie ma to bezpośredniego wpływu na nowe strategie opieki nad nimi. Stąd wszyscy, którym nie jest obojętny los sztuki, w tym ci konserwatorzy-restauratorzy, którzy są nowoczesnie przygotowani do wielodyscyplinarnych zadań stworzyli nowe modele opieki. Polegają one na koegzystencji tradycji i *novum*, uszanowaniu nie tylko przedmiotu sztuki, dziedzictwa materialnego (*tangible*), ale i niematerialnego (*intangible*).

Dziedzictwo kulturowe ma szansę przetrwać, mimo że przechodzi głębokie i globalne zmiany, które nie zawsze są uświadamiane. Skoro w naturalny sposób nowa sztuka przynosi nowe zagadnienia to wraz z nimi powinna podążać innowacyjna, wielodyscyplinarna i jednocześnie kompleksowa opieka nad sztuką. Jednym z kierunków postępowania jest potrzeba rozszerzenia studiów kulturowych w kierunku ich interdyscyplinarności, budo-

wania wiedzy o naturze humanistycznej i ścisłej zarazem, nie tylko z zakresu tradycyjnej historii sztuki, ale także nauk społecznych, antropologii a także w rodzącej się od połowy XX wieku nauki i sztuki konserwacji. Polska szkoła konserwatorska, poczynawszy od „szoku ruin” po 1945 roku, który spowodował dynamikę jej powstania i teraz w czasie, jak się wydaje, przetomowym, dostrzegła istniejące rozłamy. Stworzyła w teorii konserwacji podwaliny pod paradygmat traktowania nowoczesnych dzieł sztuki, będąc interdyscyplinarną pragnie pogodzić dla dobra dziedzictwa kulturowego istniejące rozbieżności celów w naukach pomocniczych, ścisłych i humanistycznych oraz w praktyce, wychodzi tym samym naprzeciw specyfice sztuki nowoczesnej. Działania winny zmierzać w kierunku interdyscyplinarności badań kulturowych, współpracy z artystami, badaniu materiałów, i re-orientacji – niezbędnej dla poszerzonej opieki konserwatorsko-kuratoryjnej. Tak, aby nie powstały białe plamy w historii najnowszej cywilizacji i sztuki wizualnej. 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.

Iwona Szmelter – profesor w warszawskiej ASP, kierownik Pracowni Konserwacji-Restauracji Malarstwa na Podłożach Ruchomych i Obiektów Sztuki Nowoczesnej na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki, 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 struktur malarstwa sztalugowego i opiece nad sztuką najnowszą.



Zespół naukowców International Network for Conservation of Contemporary Art, Muzeum Guggenheima w Bilbao, 2004

Mieczysława Demska-Trębacz

TEORIA MUZYKI W WARSZAWSKIEJ UCZELNI TRADYCJA I DZIEŃ DZISIEJSZY

Józef Elsner

U źródeł teorii muzyki leży zarówno nauka, jak i nauczanie. Te dwa punkty widzenia na sztukę dźwięku mają odległy, helleński rodowód: to pitagorejczycy reprezentowali naukę, a harmonicy zajmowali się nauczaniem. Jednak gdy Arystoksenos z Tarentu przemienił doświadczenie w zasady nauczania, teoria muzyki została podniesiona do rangi nauki. Dzisiaj obecne są oba, znane od starożytności, rodzaje teoretycznej refleksji o muzyce: obok teorii, związanej z nauczaniem, nie brakuje tej jej odmiany, która jest nauką.

Podstawowym zadaniem teorii muzyki jest uogólnienie pewnych użytecznych modeli twórczości, jak na przykład teoria techniki kompozytorskiej, teoria harmonii, czy teoria rytmu. Warto podkreślić, że unia personalna teoretyka i kompozytora ma również zakorzenienie w przeszłości: wielu kompozytorów legitymowało się znaczącym dorobkiem teoretycznym.

Utrwalona w polskich uczelniach muzycznych tradycja nieodstępowania od praktyki, chęć bezpośredniego obcowania z materią dźwiękową, nadal cechuje kierunek kształcenia w specjalności teoria muzyki. Jest to przekaz pewnego modelu edukacji muzyków, strzeżony i kultywowany przez kilka pokoleń pedagogów stołecznej uczelni.

Od początku istnienia warszawskiej szkoły był w niej obecny nurt refleksji skupionej na zagadnieniach warsztatu muzycznego, a znaczne w nim miejsce zajęły dociekania samych kompozytorów. Zainicjował je „ojciec” tej uczelni, a podążyło za nim wielu muzyków z następnych generacji. To właśnie Józef Elsner – jak

to ujął Witold Rudziński – od początku „rozumiał konieczność powiązania pedagogicznej praktyki muzycznej z działalnością naukową”. Nauczyciel Chopina widział potrzebę drążenia tajemnic warsztatu artystycznego i dochodzenia prawd naukowych o sztuce dźwięku. O rozległych zainteresowaniach i aspiracjach Elsnera świadczą jego wykłady uniwersyteckie „teorii muzyki, jeneratbasu i kompozycji, uważanej we względzie gramatycznym, retorycznym i estetycznym”, a także rozprawa „o melodii”, czy też osobne artykuły poświęcone sprawom estetyczno-muzycznym. W obszarze zainteresowań teoretycznych Elsnera znalazły się zarówno zagadnienia związane z estetyką, teorią warsztatu kompozytorskiego, jak i prace nad podręcznikami oraz popularyzacja muzyki. Już na



początku drogi myśli teoretycznej w naszej uczelni charakteryzowało ją zatem nastawienie humanistycznie. Czerpała ona wiedzę z historycznych źródeł, z muzycznych technik i pozamuzycznej refleksji – z filozofii, literatury czy religii.

Józef Elsner był autorem *Rozprawy o rytmiczności i metryczności języka polskiego* (1818), czym zainaugurował mocny w teorii warszawskiej nurt **rytmologii**.

Ślady jego myśli o sposobach organizacji czasu muzycznego odnaleźć można nie tylko w dziełach jego genialnego wychowanka, Fryderyka Chopina, ale też w treściach programowych wykładanych

w Instytucie Muzycznym Warszawskim, a zapisanych choćby w dziale o rytmie i metrum *Zasad muzyki*, pióra ówczesnego pedagoga Michała Biernackiego. Pod koniec minionego stulecia doświadczenia dydaktyczne i badania nad rytmem zostały podsumowane w kompendium, jakim jest *Nauka o rytmie muzycznym* Witolda Rudzińskiego, i w wielu pracach badawczych jego wychowanków, zawartych między innymi w rozprawach i artykułach teoretycznych Alicji Gronau czy Mieczysławy Demskiej. Obok teorii rytmu, wywiedzionej z nurtu zainicjowanego przez Rudzińskiego, w stołecznej uczelni bogato reprezentowana jest refleksja wytyczona przez Dalcroze'a w jego praktycznej rytmice.

Odrębnym działem w dorobku pedagogów warszawskiej uczelni jest **nauka harmonii**.

Służyła ona celom dydaktycznym, stąd jej zapis w formie licznych podręczników, które powstawały właśnie w stołecznym środowisku. Ten nurt rozpoczął Karol Kurpiński, kontynuowali zaś pedagodzy Instytutu Muzycznego Warszawskiego, Państwowego Konserwatorium Warszawskiego i Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej. Po latach przerwy, w IMW klasę harmonii i kontrapunktu objął August Freyer, który wyszedł ze szkoły Elsnera. Powstało zatem naturalne przejście jednej szkoły teoretycznej w inną; tę nową założył właśnie ów kontynuator Elsnera. Następcą Freyera w dziedzinie harmonii i kontrapunktu został jego uczeń, Stanisław Moniuszko (autor *Pamiętnika do nauki harmonii*, 1871). Z chwilą jego śmierci zakończyło się bezpośrednie oddziaływanie szkoły elsnerowskiej. Od roku 1872 doskonaleniem warsztatu kompozytorskiego w zakresie harmonii wyższej i kontrapunktu zajmował się Władysław Żeleński; w środowisku warszawskim postać nowa. Jego miejsce w roku 1878 zajął wychowanek – Gustaw Roguski. Mistrz i uczeń przygotowali dla studentów podręcznik: *Naukę harmonii oraz pierwszych zasad kompozycji* (1897). Datą znaczącą jest rok 1888, kiedy to klasę teorii przejął absolwent Instytutu, Zygmunt Noskowski, który prowadził kontrapunkt. Ten znakomity dydaktyk gwarantował pełne techniczne wyposażenie do uprawiania zarówno teorii, jak i twórczości kompozytorskiej (jemu też powierzono oficjalnie pierwszą klasę kompozycji). Inne przedmioty teoretyczne realizowali Gustaw Roguski i Marek Zawirski. Jak na tamte czasy programy kształcenia teoretycznego w Instytucie były w miarę nowoczesne, choć na podstawie zapisków w memuarach można nabrać przeświadczenia, że słuchacze nie do końca akceptowali ówczesny system edukacji. „Jakaż jest korzyść – pytał po latach Władysław Rzepko – z owych beztalentów nauczonych tak w harmonii, jak i w modulacji sposobem matematycznym, bez najmniejszych danych wysnucia oryginalnego a szczerzego ośmiotaktu”. W dobie międzywojnia i w okresie następnym **fundamenty dydaktyki w dziedzinie harmonii**

1

Maria Piotrowska, *Perspektywy teorii muzyki*, [w:] *Muzykologia u progu trzeciego tysiąclecia. Teoria i praktyka*, ANFC, Warszawa 2000, s. 189-192.

2

Karol Szymanowski, *Pisma t. 1: Pisma muzyczne*, Kraków 1984, s. 308.



Stefan Śledziński

budował najpierw Piotr Rytel (autor *Harmonii specjalnej*, 1930), a następnie Kazimierz Sikorski. On też był autorem podręcznika nie tylko do harmonii, ale także do kontrapunktu i instrumentacji. Znaczący wkład naukowy i metodyczny w zakresie podstaw harmonii mieli następcy Sikorskiego: Andrzej Dobrowolski i Maciej Zalewski. Pierwszy z nich skupił się na zagadnieniach metodyki nauczania harmonii i pozostawił cenny podręcznik z zakresu praktyki dydaktycznej. Drugi natomiast, Maciej Zalewski, jest autorem systemu harmonii strukturalnej, który przedstawił w opublikowanej rozprawie doktorskiej *Harmonia teoretyczna* (1972). Teoretyk ten podjął próbę wyjaśnienia zjawisk harmoniczných z zastosowaniem metod statystycznych. Warto dodać, że właśnie za tę rozprawę Zalewski otrzymał stopień doktora nauk humanistycznych w zakresie teorii muzyki, a uczelnia warszawska nadała ten pierwszy swój doktorat w roku 1968. Poczynając od lat sześćdziesiątych minionego wieku, w oparciu o „system Zalewskiego” kształcili się w dziedzinie harmonii teoretycy i kompozytorzy. Kontynuatorem tego nurtu myślenia harmonicznego jest Krzysztof Heering, a rezonans teorii Zalewskiego można odnaleźć w niejednym traktacie muzykologii światowej z przetłomu wieków.

Edukacja, z jaką stykali się studenci w warszawskim Konserwatorium, wykraczała poza sprawy warsztatowe, a wkraczała w sferę aksjologii.

Byli oni przecież słuchaczami wykładów z estetyki i historii muzyki tego formatu pedagogów, co Henryk Opieński, który w 1925 roku na łamach „Przeglądu Muzycznego” głosił pogląd, iż „obowiązkiem tak polskiego, jak każdego na świecie kompozytora jest umieć wyciągnąć ze swego talentu maksimum tego, co ten talent dać może. Miara talentu jest darem przyrodzonym – ale od pracy włożonej w jego uprawę zależą rezultaty twórczości”. Opieński dla potrzeb dydaktyki przygotował *Dzieje muzyki powszechnej w zarysie* (1912), a inny pedagog, Stanisław Niewidomski – *Historię muzyki*. Aspiracje, by refleksja nad muzyką

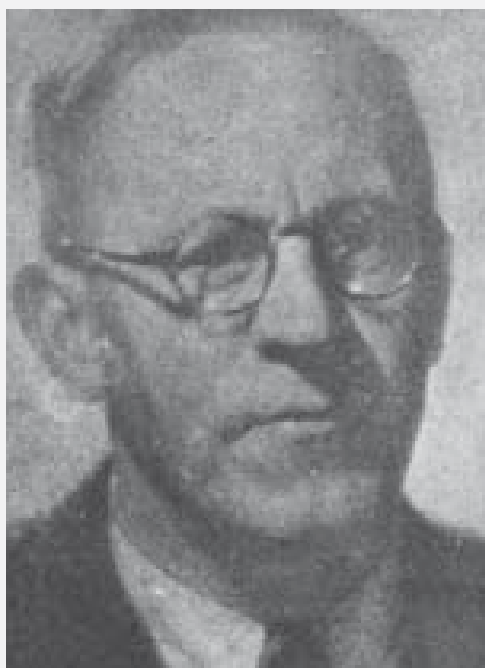
stała się przedmiotem odrębnego kształcenia, wyraziły się w próbie utworzenia w Państwowym Konserwatorium Warszawskim „wydziału muzykologicznego”, chociaż przedsięwzięciu od początku towarzyszyła podobno myśl o przeniesieniu tego fakultetu na Uniwersytet Warszawski. Dodać na-

leży, że to właśnie doktor Stefan Śledziński objął w roku 1932 wykłady z muzykologii, a obok niego działali w PKW Helena Dorabalska (autorka *Ćwiczeń praktycznych z harmonii*, 1927) i Julian Pulkowski. W tym gronie miały też miejsce początki badań nad historią i rolą szkolnictwa muzycznego. Ich pierwszym efektem był zarys dziejów uczelni autorstwa Feliksa Starczewskiego i Stefana Śledzińskiego (1937). Kontynuacją zaś, już po wojnie, stała się praca zbiorowa pod redakcją Śledzińskiego, wydana w roku 1960 z okazji 150-lecia uczelni. Poszczególne okresy dziejów warszawskiej szkoły muzycznej opracowali: Krystyna Danecka-Szopowa, Alicja Rutkowska, Antonina Wozaczyńska, Karol Dziduszko i Witold Rudziński.

W warunkach powojennych pierwszy zespół interdyscyplinarny do badań z zakresu teorii muzyki i notacji powstał w PWSM u progu lat sześćdziesiątych. Efektem podjętego projektu działań były między innymi prace nad reformą notacji muzycznej i jej praktycznym zastosowaniem („Izomorf”). Z inicjatywy tego zespołu powstał podręcznik Marii Sikorskiej (Piotrowskiej) *Zasady muzyki* (1962), opracowany według reguł zapisu izomorficznego. Równolegle prowadzone były prace nad transkrypcją partytur i przygotowywane podręczniki nauki gry na instrumentach z zastosowaniem nowej notacji.

Teoria muzyki dzisiaj

to specjalność zlokalizowana w ramach kierunku „kompozycja i teoria muzyki”; kierunku, który od dwóch stuleci łączy obie specjalności. Unia ta symbolizuje zarazem dwie drogi podejścia do refleksji o dziele muzycznym: od teorii do twórczości i od twórczości do teorii. Teoretycy muzyki kształceni są wszechstronnie. Przygotowani są do pracy w różnych dziedzinach kultury muzycznej, do prowadzenia badań naukowych i do nauczania przedmiotów teoretycznych. W ramach tej specjalności studenci nabywają umiejętności umożliwiających im podjęcie pracy redakcyjnej w mediach, jako prelegenci, a także jako organizatorzy życia muzycznego. Wiodące w tej specjalności przedmioty mają na celu właśnie przygotowanie absolwentów do działalności zawodowej na wielu polach.



Kazimierz Sikorski



Krzysztof Heering

Teoria praktyką

Specyfika dyscypliny „teoria muzyki” to bez wątpienia szczególna forma „zażytości” z dziełem muzycznym. Tę więc adept teorii może osiągnąć właśnie poprzez bezpośrednie obcowanie z muzyką. W czasie studiów gra na instrumencie, czyta partytury, instrumentuje, pisze fugi, próbuje komponować... U podstaw teorii leży zatem utożsamienie się z przedmiotem działań: z graniem, komponowaniem, dyrygowaniem, instrumentowaniem. Czyli z empirii rodzi się teoria. W koncepcji kształcenia teoretyków zawarty jest paradoks: „teoria jest praktyką”.

Czy teoria muzyki jest dzisiaj potrzebna?

Wykładnia, czy też rekonstrukcja, technik i indywidualnych poetyk kompozytorskich konieczna była z pewnością w minionym stuleciu: niejeden kompozytor sam ją przedstawiał, lecz również stwarzał pole do działania innemu muzykowi teoretykowi. A zatem, jak to ujęła Maria Piotrowska: „póki twórczości, póty teorii”¹.

Różne przedmioty i metody badań lokują teoretyka w odmiennych obszarach nauki. Wpisuje się teoria przede wszystkim do klasy nauk o sztuce, czyli jest humanistyką. Gdy jednak postuluje badania empiryczne i zajmuje się zjawiskami akustycznymi czy fizjologią słyszenia, przyjmuje status zbliżony do nauk ścisłych. Tę skłonność ku ścisłości zauważymy w teoretycznej edukacji między innymi wówczas, gdy pojawił się w Konserwatorium Warszawskim Gabriel Tołwiński (autor podręcznika *Akustyka*, 1927). Od niego wiedzie bezpośrednia droga do badań prowadzonych w PWSM i AMFC pod opieką Andrzeja Rakowskiego, a dzisiaj, w UMFC – Andrzeja Miśkiewicza (w Katedrze Akustyki Muzycznej).

Witold Rudziński



Witold Rudziński. Jubileusz 90-lecia. 14 marca 2003 r.

Refleksja o sztuce dźwięku zawiera jedną, niepodważalną prawdę: sukces badawczy teoretykowi muzyki może zagwarantować głęboka erudycja, zwłaszcza gdy ociera się ona o trwałe wzory doskonałości i gdy przyświecają jej wielkie idee, które mogą objawić się na przykład jako troska o przetrwanie rodzimej kultury muzycznej, czy też o jej humanistyczne fundamenty. Im większe i szersze to uwikłanie ideowe, zarówno w wersji teorii-nauki, jak i teorii-praktyki, tym bogatsza wiedza, a ukazanie spraw muzyki w świetle innych sztuk czy innych dziedzin życia i kultury może tylko ją wzbogacić. W działaniach dydaktycznych i badawczych nicią przewodnią dla teoretyków muzyki nadal może pozostać konstatacja Karola Szymanowskiego sprzed osiemdziesięciu lat, przedstawiona 7 listopada 1930 roku z okazji otwarcia Wyższej Szkoły Muzycznej: „Dopiero obiektywna o muzyce wiedza otwiera szeroko wrota wiodące ku zrozumieniu, czym jest istotna kultura muzyczna, a więc – by na szerszym poziomie ująć rzecz całą – artystyczna w życiu społeczeństwa i dziejach narodów. Nie wystarczyłoby tu bowiem najgłębsze nawet ujęcie estetycznych jedynie zagadnień, skoro by się pominęło milczeniem pierwiastek etyczny, spoczywający u podstaw wszystkich naszych poczynań, ów mocny, trwały węzeł, wiążący na każdym polu pracy i działalności ludzkiej jednostkę z ogółem, określający nie tylko jej prawa, lecz i obowiązki”². Troska o kształcenie artystów, jako prawdziwie twórczych i wszechstronnych humanistów od dwóch stuleci niezmiennie pozostaje w polu widzenia pedagogów warszawskiej uczelni.

Mieczysława Demska-Trębacz - teoretyk muzyki i kultury; profesor sztuk muzycznych, doktor nauk humanistycznych; profesor zwyczajny, kierownik Katedry Nauk Humanistycznych w UMFC. Autorka książek, rozpraw, artykułów publicystycznych dotyczących polskiej kultury XIX i XX wieku oraz prac naukowych z zakresu teorii muzyki (teorii rytmu).

Z Dariuszem Przybylskim rozmawia Maria Peryt

MP: Wróćmy do kompozycji. Jesteś bardzo młody, a Twoja dojrzałość rzuciła się w uszy już niejednemu. Kiedy zacząłeś komponować?

DP: Zacząłem mając piętnaście lat, ale wtedy zupełnie bez pomocy. Kiedy miałem siedemnaście lat, napisałem pierwszy utwór, który nadawał się do pokazania – na organy. Potem pisałem coraz częściej. Jak tylko zacząłem studia organowe, postanowiłem uczęszczać na seminaria z kompozycji, potem były egzaminy i trafiłem do klasy Marcina Błażewicza.

MP: Nie znałeś go wcześniej?

DP: Marcina poznałem dopiero na egzaminach wstępnych na kompozycję. Znów zadziałał przypadek. Miałem studiować u prof. Moryty, ale tak jakoś wyszło, że to Marcin mnie zabrał. Spodobał mu się utwór na organy, a prof. Moryto akurat w tym czasie został dziekanem i nie przyjmował nowych studentów. To było dla mnie trudne, Marcina wtedy jeszcze nie znałem, tylko jego muzykę z płyt CD, nie wiedziałem, kto to, bałem się, jak ta nasza współpraca może się ułożyć. Ale potem, na zajęciach w październiku, okazało się, że trafiłem w dobre ręce. Marcin jest bardzo profesjonalny. Omawianie kompozycji zaczyna od ogółu, by

MP: W trakcie studiów wiele się zmieniło w twoim warsztacie, w sposobie widzenia świata i sztuki. Chciałbyś coś zmienić w swoich wczesnych utworach?

DP: Na początku na moje komponowanie duży wpływ mieli polscy kompozytorzy: Górecki, Penderecki, ze względu na to, że grałem na organach, także Sawa. Moje utwory pozostawały pod ich wpływem i myślę, że słuchając ich, można to odczuć. Oparte są na rozszerzonej tonalności, układach, które wynikają z improwizacji na instrumentach klawiszowych. W czasie studiów zapoznałem się z wieloma technikami kompozytorskimi, co miało wpływ na rozwój mojego warsztatu, jednak nigdy nie zmieniam moich dawnych kompozycji, wolę skupić się na tworzeniu nowych.

NIKT TAM SIĘ NIE DZIWI,

Maria Peryt: Uczyłeś się w szkole muzycznej w Koninie, potem zdałeś na organy do Warszawy, a teraz jesteś najmłodszym doktorem kompozycji. To było w planie?

Dariusz Przybylski: Tak wyszło. Wcześniej nie wiedziałem, że można studiować coś takiego, jak kompozycja. Profesor Stanisław Moryto pozwalał studentom przychodzić na seminarium. Poszedłem – i tak się zaczęło. Na kompozycję zdałem po roku studiowania organów.

MP: Czyli idąc na studia, w ogóle nie zakładałeś studiowania kompozycji?

DP: Raczej nie. Nie wiedziałem, jak to wygląda. Wtedy myślałem tylko o organach.

MP: I chciałeś być wirtuozem organistą? To by była strata!

DP: Tak, miałem być wirtuozem organów i przez parę lat nawet byłem! W czasie studiów dużo ćwiczyłem. Najpierw zacząłem studiować u prof. Chorosińskiego, a na kompozycję zdałem po roku. Obecnie większość czasu poświęcam komponowaniu, chociaż staram się także ćwiczyć na organach i grać koncerty promujące młodych kompozytorów.

następnie skupić się na najmniejszych szczegółach. Potrafi zwrócić uwagę na różne aspekty kompozycji, utworom przygląda się dokładnie, nigdy nie jest pobieżny, szuka detali – buduje warsztat kompozytorski młodego człowieka.

MP: I to zmieniało twój sposób komponowania?

DP: Tak, bo Marcin stymulował moje myślenie w różnych kierunkach, a to jest na początku najważniejsze. Wiele mówił o myśleniu kulminacjami w utworze, myśleniu dramaturgicznym, o energii utworu.

MP: Dlatego energia stała się ważna w twoich kompozycjach?

DP: Tak. Myślę, że to mi zostało po tych zajęciach. Staram się, żeby utwory niosły ze sobą zawsze sporą dawkę energii.

MP: Rozmawialiście tylko o muzyce?

DP: Rozmawialiśmy dużo o literaturze. Marcin opowiadał mi także o swojej filozofii życia, o buddyźmie, którym się interesuje. Myślę, że od tamtego czasu razem się zmieniliśmy, Marcin potrafi otworzyć człowieka na wiele spraw. To wszystko musi też wpływać na utwory.

MP: Potem wyjechałeś na stypendium Erasmus.

DP: Marcin zawsze powtarzał, że powinienem także studiować za granicą, więc kiedy nadarzyła się okazja – złożyłem wniosek i trafiłem do Kolonii, która jest naprawdę bogata w nową muzykę, organizowanych jest tam wiele koncertów, działają zespoły wyspecjalizowane we współczesnym repertuarze. W akademii też było świetnie – to największa uczelnia muzyczna w Europie. Wspólnie ze studentami z klasy prof. Yorika Hoellera zorganizowaliśmy dwa koncerty z naszą muzyką, na których grały orkiestry kameralne. Poza tym tam jest inny stosunek do muzyki nowej. Nikt nie dziwi się, że kompozytorzy żyją! U nas to się dzieje dopiero od pewnego czasu, mamy dobrych wykonawców, ale wciąż jeszcze niewielu z nich interesuje się współczesnymi kompozycjami, natomiast w Kolonii łatwiej było znaleźć muzyków.

MP: Zmienił cię ten wyjazd? Wpłynął na twoją muzykę?

DP: W jakiś sposób zawsze kontakt i studiowanie u różnych profesorów wpływa na komponowaną muzykę. Prof. Hoeller wykształcił swój własny system, który stosuje

od kilkudziesięciu lat i o nim opowiada swoim studentom. Jeden z utworów napisałem, wykorzystując jego metodę. Prof. Wolfgang Rihm, u którego w tym roku zakończyłem studia podyplomowe w Karlsruhe, pokazał mi także inne drogi dochodzenia do celu.

MP: A co jest dla Ciebie w muzyce najważniejsze?

DP: Dramaturgia utworu. Staram się, żeby miał swój przebieg emocjonalny, a na drugim planie są aspekty techniczne, które stają się jedynie środkami prowadzącymi do danego efektu.

MP: Czy próbujesz się klasyfikować, zaliczasz siebie do jakiegoś konkretnego nurtu lub stylu?

DP: Myślę, że najbliższy jest mi postmodernizm, ale dziś każdy chyba może to o sobie powiedzieć. Jestem wolnym twórcą, mogę komponować to, co sam chciałbym usłyszeć, w zasadzie na każdy utwór staram się znaleźć nowy pomysł, rozwijający mój dotychczasowy warsztat.

MP: Co Cię pociąga w muzyce?

DP: Jeśli chodzi o muzykę nową, to musi mnie czymś zainteresować, jakimś elemen-



ŻE KOMPOZYTORZY ŻYJĄ

35
ASPIRACJE

tem: np. strukturą, harmonią, pomysłami. Muzyki dawnej słucham dla przyjemności, nowej – właściwie tylko jako ciekawostki. Bardzo ważnym elementem jest kontakt z wykonawcami, do których od pewnego czasu mam wielkie szczęście! To przecież oni stają się interpretatorami nut, które napiszę. Najpiękniejszy po wielkim wysiłku umysłowym, jakim jest komponowanie, jest kontakt z wykonawcą, który nadaje ostateczny kształt utworowi oraz staje się jego przekaźnikiem.

MP: W jakim kierunku chciałbyś się rozwijać, co jeszcze chcesz osiągnąć, także jako wykładowca?

DP: Oczywiście najważniejsza dla mnie jest kompozycja, a dopiero potem uczenie, chociaż kontakt z młodszymi „kolegami po fachu” jest często bardzo budujący! Komponowanie to tak naprawdę praca samotnicza, a – żeby zachować zdrowie – trzeba się spotykać z innymi. To jest ważne w nauczaniu – kontakt z drugim człowiekiem. Myślę, że sam ucząc, także wiele nowego się dowiaduję. Dotychczas uczyłem podstaw, takiego abecadła dla kompozytorów, jak instrumentacja, kontrapunkt czy czytanie partytur. Kompozycji będę uczył w nadchodzącym roku akademickim w Keimyung University w Daegu (Korea Południowa). To zupełnie nowe wyzwanie!

Dariusz Przybylski (ur. 1984) - kompozytor i organista. Studiował w Warszawie, Kolonii i Karlsruhe. Jest laureatem kilkunastu konkursów kompozytorskich. W 2010 uzyskał tytuł doktora sztuk muzycznych w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, gdzie obecnie wykłada. W roku akademickim 2010/11 poprowadził klasę kompozycji w Keimyung University w Daegu (Korea Południowa). Komponuje opery, utwory symfoniczne, koncerty, muzykę kameralną. www.dariuszprzybylski.eu

Maria Peryt (ur. 1986) - muzykolog, publicystka, *music designer*. Studiowała w Łodzi i w Warszawie. Działa na rzecz rozwoju polskiej kultury i promocji młodych, m.in. w Jeunesses Musicales, Commitment to Europe Arts & Business oraz prowadząc samodzielne prace animatorskie. Związana z magazynem „Finelife”. Píše pracę magisterską w Uniwersytecie Warszawskim pod kierunkiem prof. Zbigniewa Skowrona.

UDZIAŁ PEDAGOGÓW UCZELNI WARSZAWSKIEJ W DZIAŁALNOŚCI TOWARZYSTWA MUZYCZNEGO W LUBLINIE

Joanna Biegalska

Na rozwój lubelskiej kultury muzycznej przelomu XIX i XX wieku znaczny wpływ mieli pedagodzy i artyści związani z warszawską uczelnią muzyczną. Wzajemnym relacjom sprzyjało dość bliskie położenie i dogodna komunikacja między obu miastami. Warszawskie kontakty okazały się owocne zwłaszcza dla Towarzystwa Muzycznego w Lublinie, które od początku założenia w 1898 roku korzystało z fachowej pomocy i wsparcia merytorycznego Instytutu Muzycznego Warszawskiego. Dzięki tej współpracy do Lublina przyjeżdżały cenione osobistości świata muzycznego, jak Henryk Melcer i Aleksander Michałowski. W okresie późniejszym byli to między innymi: Irena Dubiska, Zbigniew Drzewiecki, Karol Szymanowski i Kazimierz Witkomirski.

1
s. Plewiński, „Monografia Towarzystwa
Muzycznego w Lublinie”, rozdz. III, s. 11.

2
„Gazeta Lubelska” nr 19, 25 I 1901, s. 2.

3
Koncert, „Ziemia Lubelska” nr 10, 10
I 1907, s. 2.

Z zachowanych archiwaliów wyłania się interesujący obraz wzajemnych stosunków i relacji pomiędzy pedagogami uczelni o „elsnerowskim” rodowodzie, a lubelskimi działaczami społecznymi, którzy tak w okresie niebytu państwowego, jak i w obliczu odzyskanej niepodległości potrzebowali wsparcia w zakresie zarówno organizacji koncertów i działalności edukacyjnej.

Jednym z pierwszych pedagogów warszawskich, który często gościł w Lublinie, był Aleksander Michałowski, który w historii muzyki zapisał się jako wybitny interpretator muzyki Chopina i zasłużony pedagog warszawskiej uczelni muzycznej. Na za-

-moll Fryderyka Chopin, Franciszka Schuberta *Allegretto questo andantino* oraz Franciszka Liszta *Tarantella* z opery *Niema z Portici* Auber. Mistrz klawiatury tak bardzo obawiał się warunków, w jakich przyjdzie mu grać na prowincji, że kazał sobie sprowadzić do Lublina fortepian koncertowy fabryki Keritopfa z Warszawy³.

Kolejne lata poprzedzające wybuch pierwszej wojny światowej obfitowały w różnego rodzaju produkcje estradowe z udziałem warszawskich artystów. Stagnacja nastąpiła w 1914 roku i dopiero po odzyskaniu niepodległości dało się zaobserwować w mieście nieznaczne ożywienie życia mu-



Aleksander Michałowski



Henryk Melcer-Szczawiński

proszenie lubelskiego Towarzystwa Muzycznego Michałowski występował w styczniu 1900 roku, wykonując nokturny, etiudy, mazurki, walce i polonezy Fryderyka Chopina¹. Rok później (styczeń 1901) wystąpił wraz z orkiestrą i chórami stowarzyszenia pod kierunkiem Konstantego Wasilewskiego, o czym wspomina sprawozdawca „Gazety Lubelskiej”².

Entuzjastycznie witany był w Lublinie pianista Henryk Melcer. Jego występy odbijały się głośnie echem w lokalnej prasie. W programie koncertu z 14 stycznia 1907 roku znalazły się: *Sonata h-moll op.58*, *Preludium Es-dur, Des –dur* i *Polonez fis-*

zycznego. Janusz Miketta, który osiadł po wojnie w Lublinie i przejął funkcję dyrektora Towarzystwa Muzycznego, starał się utrzymać wysoki poziom artystyczny i rozwijać w lokalnym środowisku potrzebę obcowania z kulturą wysoką. Nie było to łatwe, gdyż lubelska społeczność tkwiła jeszcze w wojennym letargu i niechętnie korzystała z artystycznych ofert.

Mimo trudności dyrektor Miketta dbał o rozgłos dla organizowanych koncertów. Recenzował je w miejskich gazetach, nie obawiając się krytykować mistrzów tej rangi co Zbigniew Drzewiecki czy Henryk Melcer. O grze Drzewieckiego w 1919 roku



Zbigniew Drzewiecki

napisał: Wśród całej różnorodności metod technicznych, którą wytworzyły czasy ostatnie w osobach wybitnych pedagogów europejskich, to metoda, którą uprawia w grze swej Zbigniew Drzewiecki, wydaje mi się nieco eklektyczną i niezbyt szczęśliwą. Przy całkowitej swobodzie ruchów całej ręki od ramienia w technice akordowej (zwłaszcza w wolniejszych tempach) uprawia prof. Drzewiecki specjalny rodzaj „wgniatania” akordów, dzięki czemu otrzymuje się brzmienie niezbyt piękne, a sam sposób wydobywania dźwięku utrudnia niezmiernie szybkie tempo. Dzięki temu prawdopodobnie „Król Olch” Schuberta-Lisztza grany był wolno, o wiele wolniej od normalnie używanego tempa⁴.

Podobnie niepochlebna recenzja dotknęła Henryka Melcera. W „Ziemi Lubelskiej” z 1919 czytamy: Znamiennej cechą gry Henryka Melcera jest męskość. W kantylenie, spokojny bez tkliwości i sentymentalizmu, w żywszych tempach wybucha gwałtownie jak płomień. Ma to niekiedy swe złe strony. Zbyt wiele rozmachu zatracza i gubi wielkie linie Schumanna, tym bardziej, że zbytnia moc nabiera u Melcera pewnej ostrości. Skala kolorytów w grze tego wirtuoza obfituje jednak w piękne barwy piano i pianissima, podczas gdy melodia dźwięku i linia posiada pewną jednostajność⁵.

W życiu koncertowym okresu międzywojennego na przypomnienie zasługuje inauguracja sezonu 1921, który uświetniła młoda skrzypaczka Irena Dubiska, a towarzyszył jej pianista, Zbigniew Drzewiecki⁶.

Pod koniec 1922 roku (18 listopada) w Lublinie koncertowała również rodzina Szymanowskich. Jako solistka wystąpiła Stanisława Korwin-Szymanowska, siostra Karola Szymanowskiego, która wykonała jego pieśni przy akompaniamencie drugiego brata, Feliksa Szymanowskiego⁷. Szymanowscy szczególnie upodobali sobie Lublin. Stanisława Szymanowska została nawet nauczycielką śpiewu w lubelskiej szkole muzycznej TM.

24 kwietnia 1927 roku z jedynym koncertem wystąpiła skrzypaczka Irena Dubiska, a jako pianista towarzyszył jej Karol Szymanowski, który wówczas był dyrektorem Konserwatorium Państwowego w Warszawie. Ten koncert uznano w Lublinie za wydarzenie artystyczne. Znany już wówczas kompozytor zaprezentował swoje utwory na skrzypce. „Głos Lubelski” zapowiadał trzykrotnie występy gwiazd. Koncert wyznaczono na godz. 20.15 w sali koncertowej Towarzystwa Muzycznego przy ul. Ka-

4

J. Miketta, *Ze sceny i estrady. Koncert Zbigniewa Drzewieckiego*, „Ziemia Lubelska” nr 189, 29 IV 1919, s. 2.

5

J. Miketta, *Ze sceny i estrady. Koncert Henryka Melcera*, „Ziemia Lubelska” nr 208, 13 V 1919, s. 2.

6

s. Plewiński, „Monografia Towarzystwa Muzycznego w Lublinie”, rozdz. XXIII, s. 62.

7

s. Plewiński, „Monografia Towarzystwa Muzycznego w Lublinie”, rozdz. XXV, s. 69.

8

Koncert Ireny Dubiskiej i dyr. Karola Szymanowskiego, „Głos Lubelski” nr 107, 20 IV 1927, s. 3; *VII Koncert T-wa Muzycznego*, „Głos Lubelski” nr 108, 21 IV 1927, s. 1; „Głos Lubelski” nr 110, 23 IV 1927, s. 3.



Irena Dubiska

pucyńskiej 7. Bilety kosztowały od 1 do 5 złotych⁸. Kolejne osobowości artystyczne, które przewinęły się przez estradę lubelskiego Towarzystwa Muzycznego to rodzina Wiłkomirskich jako trio w składzie: Maria – pianistka, Michał – skrzypek i Kazimierz – wiolonczelista.

Udział pedagogów warszawskich w powstaniu lubelskiej Szkoły Muzycznej

Znaczącym obszarem działalności Towarzystwa Muzycznego w Lublinie, w którym okazała się niezbędna pomoc pedagogów warszawskich, była edukacja muzyczna. Członkom stowarzyszenia, z uwagi na prestiż i potrzebę fachowej pomocy, zależało na kontaktach z warszawską uczelnią, która – przechodząc kolejne przekształcenia formalno-administracyjne – była już wtedy konserwatorium muzycznym. Działaczom zależało przede wszystkim na tym, żeby absolwenci lubelskiej szkoły średniej mogli bez egzaminów wstępować do konserwatorium muzycznego w Warszawie. W dokumentach towarzystwa z tego okresu zachowało się pismo skierowane 22 maja 1916 roku do zarządu stolecznej uczelni:

Lubelskie Towarzystwo Muzyczne, aby dać możliwość ludziom nie mającym środków lub możliwości wyjazdu do Warszawy lub za granicę dla kształcenia się w muzyce i śpiewie postanowiło otworzyć przy Towarzystwie średnią szkołę muzyczną. Szkoła taka wtedy tylko mieć będzie rację bytu, gdy wychowawcy jej będą mieli zagwarantowaną możliwość, dla dokończenia edukacji wstąpić do wyższego zakładu muzycznego, jak na przykład konserwatorium muzyczne w Warszawie.

W tym celu udajemy się do szanownego Zarządu z uprzejmą propozycją, aby uczniowie po zakończeniu naszej szkoły bez dodatkowych egzaminów i trudności mogli być przyjmowani na kurs wyższy Konserwatorium Muzycznego w Warszawie; dla pewności zaś, że są oni w zupełności przygotowani, szanowny Zarząd Konserwatorium Muzycznego corocznie mógłby wysyłać swego delegata w obecności, którego egzaminy ostateczne odbywać się będą⁹.

Szkoła Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Lublinie powstała 19 października 1916 roku¹⁰. Dyrektorem szkoły został Bronisław Strzyżowski, który podjął też trud zarządzania Towarzystwem Muzycznym. Przyjmowano tu kandydatów na trzy kursy: wstępny, niższy i średni. Ukończenie kursu średniego umożliwiało absolwentom wstęp na wyższy kurs konserwatorium muzycznego w Warszawie.

Dużym powodzeniem cieszyły się organizowane przez towarzystwo koncerty, na których prezentowali się związani ze szkołą pedagodzy z konserwatorium. Jeden z takich koncertów odbył się 8 września 1916 roku, z udziałem Aleksandra Michałowskiego i Wandy Olszewskiej, która później powróciła do Lublina i w szkole muzycznej im. S. Moniuszki objęła klasę fortepianu. Olszewska odegrała wówczas wspólnie z Michałowskim *Koncert e-moll* Fryderyka Chopina na dwa fortepiany¹¹. W „Głosie Lubelskim” anonsowano:

Gwiazda pierwszorzędnej siły, blasku i wielkości, artysta wielkiej miary – prof. Michałowski – wystąpi dziś na koncercie w sali Resursy. Natchniony artysta poświęca cały wieczór utworom Chopina, w których cudownej interpretacji nie ma sobie prawie równego. Pisma warszawskie w sprawie ostatniego koncertu prof. Michałowskiego nie znajdują wyrazów na określenie czasu gry, tego wielkiego wirtuoza pianisty, który zachował dotąd całą siłę i werwę młodzieńczą oraz nie porównaną subtelność i precyzję techniki. Pani W. Olszewska, uczennica prof. Michałowskiego, profesor szkoły muzycznej im. Stanisława Moniuszki, odegra razem z koncertem na drugim fortepianie koncert e-moll Chopina.

Pozatem wysoce utalentowana artystka dramatyczna, p. Ruszczykówna, wystąpi jako deklamatorka. Artystka wypowie szereg utworów wierszem i prozą oraz melodeklamację przy akompaniamencie prof. Michałowskiego. Pozostałe bilety nabywać można w cukierni Samsandiego¹².

W 1917 roku Stowarzyszenie organizowało koncerty, z których dochód przeznaczono na utrzymanie szkoły. Tak było w przypadku występu skrzypka Stanisława Barcewicza, dyrektora warszawskiej uczelni¹³.

O ścisłej współpracy i roli przewodniej Konserwatorium Warszawskiego, jeszcze przed odzyskaniem niepodległości, poświadcza bogata korespondencja, zachowana w lubelskim Towarzystwie Muzycznym. W 1917 roku zarząd stowarzyszenia, po dokonaniu wewnętrznego audytu, skierował pismo do Rady Zarządzającej Konserwatorium Muzycznego Stolecznego Miasta Warszawy o następującej treści:

Powołując się na oświadczenie przedstawiciela Świątnej Rady Zarządzającej Wielmożnego Dyrektora Stanisława Barcewicza, podczas bytności u nas, że po zdaniu relacji z przebiegu i rezultatu egzaminów w naszej Szkole Muzycznej zostanie nam zakomunikowana rzeczowa opinia Świątnej Rady Zarządzającej o poziomie naszej Szkoły Muzycznej, niniejszym pozwalamy sobie uprzej-



Stanisław Barcewicz

9

Korespondencja wychodząca TM, 22 V 1916, k. 476 – 477.

10

s. Plewiński, „Monografia Towarzystwa Muzycznego w Lublinie”, rozdz. XVIII, s. 44.

11

Kronika. Z miasta: Jutrzejczy koncert, „Głos Lubelski” nr 248, 8 IX 1916, s. 5.

12

Kronika. Z miasta: „Koncert prof. Michałowskiego”, „Głos Lubelski” nr 249, 9 IX 1916, s. 3.

13

K. Z. M., „Koncert Tow. Muz. „Głos Lubelski” nr 165, 17 VI 1917, s. 5.; s. Plewiński „Monografia Towarzystwa Muzycznego”, s. 48.

mie prosić Świątynną Radę Zarządzającą o taskawe zakomunikowanie nam swojej cennej opinii. O stronach ujemnych i dodatnich naszej Szkoły, jak również o poszczególnych osobach składu nauczycielskiego.

Wobec tego, że dalsze prowadzenie naszej Szkoły Muzycznej postanowione jest przez Komitet Towarzystwa Muzycznego w Lublinie w zależności od opinii Świątynnej Rady Zarządzającej, pręto uprzejmie prosimy o taskawe udzielenie nam swojej opinii w możliwie jak najkrótszym czasie. Nadmieniamy przy tym, że wykłady w Szkole zamierzamy rozpocząć około 10 września r.b. Dziękując z góry Świątynnej Radzie Zarządzającej za rychłe nadesłanie nam odpowiedzi. Pozostajemy z głębokim uszanowaniem¹⁴.

Zarząd Towarzystwa Muzycznego dotożył starań, aby kompetentna osoba znalazła się w gronie komisji egzaminującej uczniów szkoły. Jedno z pism zachowanych w dokumentacji TM z 25 maja 1917 roku jest adresowane do Stanisława Barcewicza, dyrektora Konserwatorium Stołecznego Miasta Warszawy. Czytamy w nim:

Pozwalamy sobie powołać się na osobistą rozmowę Szanownego Pana Dyrektora z Prezesem naszym p. Adamem Brzezińskim, przy bytności tegoż w Warszawie i niniejszym najuprzejmiej prosimy Sz. P. Dyrektora o przyjazd do Lublina na egzamin naszej Szkoły Muzycznej w roli delegata Konserwatorium, oraz w celu przyjęcia udziału w urządzanym przez nas koncercie na zasilenie funduszków Szkoły Muzycznej. Wspomniany koncert projektujemy na dzień 24 czerwca zaś egzamin na 25 i 26 czerwca r.b. W sprawie delegata piszemy jednocześnie oddzielny list do Rady Zarządzającej Konserwatorium. Uprzejmie prosimy Sz. P. Dyrektora o podanie nam warunków swoich, dotyczących przyjęcia udziału w koncercie oraz o taskawe nadesłanie programu. Oczekując odnośnych wiadomości kreślimy się z wysokim poważaniem¹⁵.

Także z okazji egzaminów wstępnych do Szkoły Muzycznej i otwarcia sezonu jesiennego 1917/1918 Towarzystwa Muzycznego, 8 i 9 września urządzo- no koncert z udziałem Aleksandra Michałowskiego, który przyjechał do Lublina jako delegat Rady Warszawskiego Konserwatorium. Dochód z obu koncertów przeznaczono na wzmocnienie finansów Szkoły Muzycznej, która w tym czasie dobrze rokowała na przyszłość.

Należy jeszcze wspomnieć co najmniej o charytatywnym koncercie z 5 kwietnia 1930 roku, który urządzo- no w Lublinie na rzecz budowy pomnika Stanisława Moniuszki. Koncert był potężny z jubileuszem wicedyrektora i profesora lubelskiej Szkoły Muzycznej, znakomitego pianisty Pawła Lewieckiego, także zasłużonego pedagoga konserwatorium warszawskiego.

Konkursy lubelskie z udziałem autorytetów uczelni warszawskiej

Dzieje konkursów muzycznych w Lublinie sięgają 1919 roku, kiedy Towarzystwo Muzyczne zorgani- zowało konkurs pianistyczny im. Ignacego Jana Paderewskiego. Była to niestety jedyna edycja. Po- tem nastąpiła długa przerwa. Do organizacji kon- kursów, tym razem skrzypcowych, przystąpiono dopiero wiele lat po II wojnie światowej.

W marcu 1967 roku prezesem stowarzyszenia zo- stał Aleksander Czapski. Z jego inicjatywy przy- gotowano – skierowany do młodych skrzypków – Mały Konkurs im. Henryka Wieniawskiego dla uczniów ognisk i szkół muzycznych z terenu wo- jewództwa lubelskiego. Powodzenie, jakim się cie- szył, zachęciło działaczy Towarzystwa Muzyczne- go do rozszerzenia formuły i przygotowania w 1970 roku (listopad) pierwszego Ogólnopolskiego Festi- walu Młodych Skrzypków. Na przewodniczącą jury powołano profesor z warszawskiej PWSM, Irenę Dubiską. Młodych skrzypków oceniał między in- nymi również Zenon Brzewski.

Irena Dubiska nakreśliła cel festiwalu następująco: W obliczu wielu konkursów w różnych krajach, a przede wszystkim najbliższego międzynaro- dowego Konkursu skrzypcowego im. H. Wieniaw- skiego w Poznaniu w 1979 roku, pragnęliśmy do- konać przeglądu naszego narybku wiolinistyki, która już zyskała w świecie muzycznym dobrą opinię. Wobec stale wzrastających wymagań pod względem wykonawstwa tego rodzaju wykona- nia [...] są dużym bodźcem do wzmoczonej pracy i wzrostu ambicji. Bezpośrednia konfrontacja róż- nych szkół z całego kraju i krytyczna obserwacja ich osiągnięć oraz rzeczowa wymiana poglądów wzbogacają wiedzę i doświadczenie pedagogów, co z kolei jest podłożem do podniesienia poziomu i kryteriów ocen [...]”¹⁶.

14

Korespondencja wychodząca TM, 18
lipca 1917, k. 563-564.

15

Korespondencja wychodząca TM, 25 V
1917, s. 530.

16

M. Przesmycka, *Zaproszenie do
Lublina dla młodych skrzypków*,
„Sztandar Ludu” nr 12, 16 I 1978, s. 5
[wywiad z Ireną Dubiską].



Roman Lasocki

W następnych latach przewodnictwo nad lubelskimi konkursami skrzypcowymi po Irenie Dubiskiej przejął profesor Zenon Brzewski. Przewidywał dla tej imprezy pomyślną przyszłość. Podkreślał, że będą to konkursy nadziei nawet dla tych, którzy nie doszli do finału. Zenon Brzewski w rozmowie z Józefem Kańskim w 1989 roku podkreślał:

Myślę, że dostatecznym uzasadnieniem lokalizacji naszego Konkursu byłby już sam fakt, iż Lublin jest miejscem urodzenia Henryka Wieniawskiego. Powód drugi, to ten, że inicjatorów całej imprezy było właściwie trzech, a w tym dwóch lubliniaków; mam tu na myśli niezjącego już wybitnego skrzypka i świetnego pedagoga (ucznia wielkiego Ysaye'a) Oskara Ruppla oraz Jacka Ossowskiego – dyrektora lubelskiego Towarzystwa Muzycznego [...]17.

Festiwal był początkiem Międzynarodowego Konkursu Młodych Skrzypków w Lublinie. Wysoką rangę konkurs zawdzięcza przede wszystkim zaangażowaniu wielu polskich autorytetów wiolinistycznych. Od pierwszej edycji w 1979 roku cieni skrzypkowie i pedagodzy chętnie przyjmowali zaproszenia do udziału w tej imprezie. Podczas pierwszej edycji bardzo pomogła w zjednaniu środowiska wybitna skrzypaczka Irena Dubiska. Przyjęcie przez nią zaproszenia do przewodniczenia pracom jury sprawiło, że konkurs stał się wiarygodny.

W naturalny sposób z inicjatywy Towarzystwa Muzycznego, wspartej merytoryczną podstawą pedagogów warszawskich, narodził się w 1990 roku Ogólnopolski Konkurs Młodych Skrzypków im. Stanisława Serwaczyńskiego. Podobnie jak wiele innych tego typu imprez w Polsce, traktowany jest jako okazja do konfrontacji, zarówno dla pedagogów, jak i uczniów szkół muzycznych. Przewodniczący jury Roman Lasocki podkreślał:

Zadaniem jury jest ochrona czystości dzieła i kompozytora. Chodzi o to, żeby człowiek nie pozwalał sobie na zbyt swobodne podejście do tekstu. Ocenialiśmy każde określenie wysokości dźwięku, czas jego trwania, wierne wykonanie tempa, oddanie wszystkich niuansów zawartych w partyturze. Jednocześnie nie zapomnieliśmy o interpretacji wykonawcy, która powinna przeradzać się w kreację. Niedopuszczalne były barbarzyń-

skie próby tworzenia utworów na kanwie bądź na motywach utworu kompozytora. Surowo strzeżliśmy tej cienkiej granicy, która przebiega między wolnością a prawdą artystyczną zawartą w partyturze18.

Oryginalną inicjatywą Towarzystwa Muzycznego w Lublinie było zorganizowanie w 2001 roku Międzynarodowego Konkursu Muzycznego dla Niewidomych im. I. J. Paderewskiego. W 2007 roku na czele jury stanął Stanisław Moryto, rektor Akademii Muzycznej w Warszawie. Do sześciu-osobowego składu jury zaproszono też pianistkę Krystynę Makowską-Ławrynowicz. Przewodniczący prof. Stanisław Moryto zwracał uwagę na niezwykłość tej jedynej na świecie imprezy, która udowodniła, jak bardzo wrażliwe i utalentowane są osoby niewidome.

Przez Towarzystwo Muzyczne w Lublinie przewinęło się kilka pokoleń polskich artystów i pedagogów, wykładowców uczelni muzycznej w Warszawie. Efekty tej współpracy przerosły najsmielsze oczekiwania środowiska lubelskiego. Do miasta nad Bystrzycą przyjeżdżali nestorzy polskiej pianistyki i wiolinistyki. Swoimi występami wzbogacali ofertę kulturalną Lublina, podnosili też poziom kształcenia muzycznego w działających tu placówkach edukacyjnych. Kwintesencją dynamicznej współpracy są nadal organizowane przez stowarzyszenie lubelskie konkursy, dające szansę konfrontacji młodym utalentowanym muzykom, otwierające im drogę do kariery.

Przez wszystkie lata w jury zasiadali, wśród polskich i zagranicznych znakomitości wiolinistycznych, pedagodzy reprezentujący klasy skrzypiec warszawskiej uczelni: Irena Dubiska, Tadeusz Gądzina, Krzysztof Jakowicz, Konstanty Andrzej Kulka, Roman Lasocki, Mirosław Ławrynowicz. Swoim autorytetem w ostatnich latach wspierała lubelskie konkursy pianistka Krystyna Makowska-Ławrynowicz i ceniony kompozytor Stanisław Moryto, obecny rektor Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie. Trwałym łącznikiem lubelskiego stowarzyszenia z uczelnią muzyczną w Warszawie jest jej prorektor, prof. Roman Lasocki, od kilku kadencji wiceprezes Towarzystwa Muzycznego im. Henryka Wieniawskiego w Lublinie.

Joanna Biegalska – absolwentka PSM im. Tadeusza Szeligowskiego w Lublinie (skrzypce), Wydziału Dyrygentury Chóralnej, Wychowania Muzycznego i Rytmiki AM im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku (wychowanie muzyczne), Podyplomowego Studium Dziennikarstwa w UW (jest dziennikarką „Kurier Lubelski”), Studiów Doktoranckich w AMFC, gdzie pod kierunkiem prof. M. Demskiej-Trębacz przygotowała dysertację doktorską pt. *Lubelskie Towarzystwo Muzyczne – jego rola w tworzeniu i wspieraniu kultury muzycznej w Lublinie*.



Stanisław Moryto

CO CZYTAŁ

O Hamlecie myślę nazbyt często i z przyjemnością mogę porozmawiać o Hamlecie¹.

Od pięciu lat go nie czytałam, ale przez długi ciąg czasu wprzód czytywałam ciągle i wiele ustępów umiem jeszcze na pamięć i Hamleta – znam².

Więc mogę mówić o Hamlecie.

Komentarzy do Hamleta nie czytałam, bo jeśli już miałam, co czytać, co miało wspólność z Hamletem, to wolałam czytać Hamleta – i myśleć³.

Studium o Hamlecie jest mi na tyle bliskie, że pozwoliłam sobie zacząć od parafrazy Wyspiańskiego, który dnie całe spędzał w Krakowie i w Krakowie (Mieście-Obsesji, jak pisał Jan Kott) na Wawelu owego *biednego chłopca z książką w ręku*⁴ chciał widzieć. Jego Hamlet czytał z całą pewnością „Próby” Montaigne’a i nie budziło w Wyspiańskim żadnych wątpliwości, że tę książkę dzierżył w ręku ten dziwaczny młodzieniec, natykając się na Poloniusza. Ale czy na pewno? Myślę, że nie.

Sięgnięcie po raz kolejny po „Hamleta”, to podróż już nie tyle sentymentalna, co nostalgiczna, to powrót na stare śmieci i wejrzenie w zwierciadło duszy po raz wtóry. Spojrzenie dość i być może nader osobiste, lecz o tyle inne niż te poprzednie, że z autorem „Wesela” na ramieniu. Pisząc o Hamlecie, Wyspiański identyfikuje fikcyjnego bohatera z samym Szekspirem, tym, co ponoć urodził się w Stratfordzie nad rzeką Avon, i tym, który podobno pięćdziesiąt dwa lata po na-

rodzinach w tej samej mieścinie umarł. *Hamlet czyta Montaigne’a. Szekspir bowiem pod ten czas (1603) czytuje Montaigne’a i na marginesie robi notatki. Hamlet nosi przy sobie Montaigne’a i na marginesie robi notatki. Hamlet i Szekspir uzupełniają Montaigne’a, bo umyślnie bystrością są mu równi*⁵. Wyspiański usilnie odnajduje w duńskim księciu samego dramatopisarza, niejednokrotnie wkładając słowa Hamleta w usta „tabędzia znad Avonu”, jak zwykło się mówić o Szekspirze. Pozwolę sobie z taką interpretacją się nie zgodzić, bo bardzo możliwym jest, a nawet pewnym, że autor czytywał „Próby” i być może robił nawet notatki na marginesie, ale uważam, że zdecydowanie trzeba oddzielić postać fikcyjną od autora.

Otóż, jeśli wyzwolimy się z uścisków samego Szekspira (który niezaprzeczalnie włożył w postać księcia siebie samego i lektury, którym sam się oddawał), możemy spojrzeć na Hamleta ze zgoła innej perspektywy, nie twierdząc, że stusznej, aczkolwiek uważam, że ciekawej.

1
S. Wyspiański, *The Tragical Historie of HAMLET, Prince of Denmarke* By William Shakespeare. Według Tekstu Polskiego Józefa Paszkowskiego, Świeżo Przeczytana i Przemysłana Przez St. Wyspiańskiego, Kraków 1905, s. 5

2
Ibidem

3
Ibidem

4
Ibidem, s. 12

5
Ibidem, s. 13 – 14

6
Ibidem, s. 20

HAMLET?

Wprzódry zadać musimy sobie pytanie, kim był ten królewicz, ten biedny chłopiec z książką, gdyż jeśli takiego pytania nie postawimy, nie będziemy mogli sobie odpowiedzieć na pytanie, coż mógł czytać i co czytywał. Pójdźmy zatem drogami Wyspiańskiego, mając na względzie, że bezsprzecznym jest to, iż Hamlet znał mitologię, był biegły w łacinie, w dziejach antycznych, w filozofii, a nawet w medycynie. Tę całą wiedzę posiadał, studiując z Horacjuszem, Rosencrantzem i Guildensternem w Wittenberdze. I dlatego właśnie, moim zdaniem, Hamlet nie czyta książki tożsamej z tym, jak się czuje i jakim jest człowiekiem. W książkach może szukać pocieszenia, oderwania bądź zapomnienia, ale nigdy definicji siebie samego, i dlatego myślę, że „Prób” Mointaigne’a czytać nie ma prawa.

*Czy Hamlet ma być student uniwersytetu?*⁶ Jeśli tak w istocie jest, to coż ów młodzian może czytać? Hamlet czyta „Myśli główne” Epikura. Błąkając się po zamku, waha się z książką, w której szuka odpowiedzi na pytanie, jak żyć, w której usiłuje odnaleźć pocieszenie. Epikur wydaje się najlepszym ze starożytnych filozofów, dlatego iż świat był dla niego prosty, nie było w nim niczego niematerialnego, a śmierć nas nie dotyczyła. Człowiek to istota racjonalna. Jego zadaniem jest rozwijanie swojej rozumowości.

Gdyby nas nie dręczył strach przed zjawiskami niebieskimi i obawa, że śmierć w jakiś sposób stale nam zagraża, a także i to, że nie znamy granic bólu i pożądań, zbyteczne by było studium filozofii?

– czyta książkę przechadzając się po krużgankach i myśli... o ojcu, który był mu się pojawił w formie ducha; w którą to postać do końca nie wierzy, gdyż potrzebuje pewniejszych dowodów. I o Ofelii myśli, o tej kruchej kobiecie, z którą mógłby być szczęśliwy, gdyby nie potworne okoliczności, w które wrzuciła go prostytutka Fortuna.

W kolejnych wersach wyczytuje, że *nie wolno tracić z oczu celu, jakiśmy sobie postawili, ani całej oczywistości zmysłowej, do której sprowadzamy nasze sądy; w przeciwnym razie zapanuje powszechny zamęt i nieład*⁸, i wie już, że pomścić ojca musi, że nie godzi się synowi, któremu zamordowali ukochanego ojca, uciekać przed przeznaczeniem i wolą Nieba i Piekła razem wziętych.

Czy Hamlet ma być królewicz – dążący do korony?⁹

Jeśli jednak młodzieńca mamy, którego jedynym celem jest korona i odzyskanie tronu, który prawnie, jako synowi króla, mu się należy, oczywistym jest, iż czytać Epikura nie może. Nie zajmuje go filozofia żadna, poza tą własną, którą wciąż na nowo wypłata w scenach i pomiędzy scenami. Cóż on by mógł czytać? Ten butny młodzieniaszek, któremu ojca zamordowali, wczytuje się w kodeksy prawne, w prawo spisane, zapisane w rozmaitych legendach czy mitach, by mieć dowód niezbity, by obalić Klaudiusza w majestacie prawa. Czyta „Wielką księgę statutów” wydaną w latach 1541-1548 przez Myddltona i Bertheleta. (A w przerwie między aktami studiuje tajemne księgi czarnoksiężników i szykuje truciznę, którą otruje Klaudiusza).

Lecz cóż jeśli *Hamlet jest to filozof, nie dbający o koronę, i korona byłaby dla niego rzeczą, z którą nie wiedziałby co zrobić – jak również i z władzą, oddaną sobie?*¹⁰ To romantyczna wizja. Roman-tyczno-oniryczna. Co to za postać, cóż za interpretacja! Jeśli nie dba o koronę, jeśli królem być nie chce, to czego pragnie, co robi przez dwieście stron zapisanych, przez trzy godziny na scenie, o co mu chodzi? O pomstę, której jako syn zamordowanego powinien dokonać, czy też raczej ma jakiś inny problem, coś innego go jątrzy, a sprawa ojca, władzy i stryja, to wątek poboczny. Może o Ofelię mu chodzi, może to ją kochał nad życie i może ta miłość nie daje mu spokoju, ten rozdźwięk pomiędzy powinnością a przyjemnością sprawia całe

zamieszanie i powoduje niezdolność do czynu. Hamlet czyta „Sonety do Laury” Petrarki i w nich ukojenia szuka, zabija żądze, które nim władają i opóźniają spełnienie się zemsty. Hamlet to w istocie filozof i poeta, który za nic ma dobra doczesne i wcale nie o koronę mu chodzi, a o ideały, za które w efekcie odda życie, gdy prawda wyjdzie na jaw. *Czy Hamlet jest to talent artystyczny, filozof, badacz natury ludzkiej i fałszu ludzkiego sędzia?*¹¹ Jeśli tak, to wydaje się oczywistym, iż nie czyta dzieł cudzych, tylko z własnym notesem pamięci w ręce chodzi i raczej sam coś pisze niż innych czyta. Notatki zapisywane skrętnie przez bujną młodość sądzą i osądzają, krytykują i zauważają zgniliznę państwa, oszustwa i zbrodnie. Świat w tych zapiskach jawi się jako więzienie, a ludzie jako marionetki i kukły, poddawane obróbce Fortuny, wieczystej dziwki, która urabia sobie ludzi na podobieństwo kreatur ich własnego dobrego mniemania o sobie. Hamlet bacznie obserwuje otoczenie i zapisuje, że można się uśmiechać i być totrem, że można mieć jedno łzawe, a drugie uśmiechnięte oko, że sumienie czyni nas wszystkich tchórzami i że słabość jest rodzaju żeńskiego. Książę więc czyta te przepiękne jadem zapiski, które nie są niczym innym jak obrazem zgniłej Danii, a poczyną sobie na tych potłaczach kartek, że lepiej nie można. A nadto, czytanie swoich myśli to tak jak odkrywanie tej części siebie, o której się do tej pory nie miało pojęcia. *A może Hamlet jest powołany do reformy świata i rządów, opanowanych przez ludzi niegodnych – on jeden godny?*¹² Taki Hamlet wiele czasu spędził w bibliotece, szukając odpowiedniej książki, i pewnie przypadkiem (który rządzi światem) natrafił na „Gargantuę i Pantagruela” Franciszka Rabelais’go. Ten groteskowy utwór, pełen wulgaryzmów i absurdalnych wydarzeń, wydaje się idealną lekturą dla kogoś, kto ma stać się twórcą nowego porządku, nowej, godnej rzeczywistości. Hamlet zatem czyta i na marginesie robi notatki. Zachwyca się metaforami i w ogromnych stworach odnajdu-

je transpozycje gigantycznego apetytu intelektualnego człowieka renesansu, jakim niewątpliwie był duński człowiek nie tyle czynu, co idei. Dlatego też w rozmowie z Poloniuszem, zrozumiałym wydaje się rozmowa o fizyczności. Po takiej lekturze wytykanie starcom zwiotczonych mięśni staje się czymś nie tyle naturalnym, co oczywistym.

Sytuacja jest zupełnie inna, jeśli *Hamlet jest to: chłopiec, w rozwoju swoim pierwszym złamany śmiercią ojca i rzucony w otoczenie ojczyzny i matki, niechętnie mu, co rozumie i czuje, i krzywdy swojej zapomnieć nie może ni o swoje prawa syna się upomnieć: o tę swoją zabita miłość i uczuciowość?*¹³ Taki Hamlet szuka powodów, by nie być złym, by ocalić tę ideę dobra, która rozwijała się w nim przez lata, kiedy brykał po zielonych łąkach życia. Przechodzi przez męki własnego myślenia i ulotności każdej pojedynczej myśli, której zebrać nie może, w bezkresnym bezsensie egzystencji się pograżając. Usiłuje odnaleźć gdzieś na dnie duszy dobre intencje swoje, wrażliwość i czułość, które kiedyś wzbierały w nim i czyniły z niego pogodnego chłopca, który kochał życie. Czyta „Boską komedię” Dantego, bo też przechodzi przez piekło, tylko, że swojego umysłu.

*Czy Hamlet jest człowiekiem czynu, który tylko napotyka przeszkody i te w miarę sposobności zwalcza, a te coraz się piętrzą?*¹⁴ Taka interpretacja zaskakuje, gdyż Hamlet to zdecydowanie człowiek idei, a nie czynu, lecz jeśli tak, to należałoby się zastanowić, co taki książę czytać może. Lekturę, która mówiłaby o nieuchronności losu i o przeznaczeniu, od którego uciec nie możemy. O odwiecznej drwinie Fortuny, która igra z naszymi żądzami i planami i raz po raz je krzyżuje i piętrzy. Hamlet zatapia się w „Króla Edypa” Sofoklesa i wie już, że przed predestynacją nie umknie, ani się nie schowa, wie, że cała jego historia skończy się złe,

9

lbidem, s. 20

10

lbidem

11

lbidem

12

lbidem

13

Ibidem

14

Ibidem

15

Ibidem

16

Ibidem

17

Ibidem

że prędzej czy później zamorduje stryja, bo pomścić śmierć ojca musi. Nie ma innego wyboru i na ten wybór przystaje.

*Czy Hamlet jest człowiekiem nagłym, porywczym w działaniu i w nagłości błędy ustawnie popełniając i mylnie czyny – tymże samym w działaniu swym jest raz w raz z siodła wytrącony?*¹⁵

Czyta „Księcia” Machiavellego, gdyż jest to Hamlet, który chce cel osiągnąć i przed czynem się nie cofa, lecz błędy popełnia. Zatem lektura owa mogłaby się stać dla niego czymś, co rzeczywistym być może, czyli takim jakim jest, a nie li tylko wyobrażonym. Natura ludzka jest zła, a człowiek kieruje się lichymi instynktami i tego właśnie uczy się książkę, czytając dzieło. Uczy się, jak zostać władcą, którego nikt nie zdetronizuje, i planuje zabójstwo Klaudiusza.

*Czy Hamlet jest człowiekiem słabej woli, bez siły woli i stąd to wszystko?*¹⁶

Nic nie czyta, przewija się jedynie po komnatach zamku z książką z lat dzieciństwa, która przypomina mu czas, kiedy dzieckiem będąc, bawił się z Yorikiem. Ucieka tym samym od okrutnego świata i udaje na ten moment, że nic nie istnieje.

Ta przechadzka z książką to ostatnie chwile, chwile pożegnania z niewinnością, naiwnością i beztrojskim dzieciństwem, bo czas już najwyższy stać się mężczyzną i wykonać to, do czego nam przyszło dorosnąć.

*Czy Hamlet li tylko hamletyzuje, filozofuje i gada ostatecznie „słowa, słowa, słowa” – chociaż bardzo inteligentne?*¹⁷

Czyta „Utopię” Tomusza Morusa i na marginesie nie robi notatek, lecz pogrąża się tym samym w nieistniejącym państwie zupełnie nieidealnym, choć za takie uchodzącym. Szuka ideałów, mimo iż zdaje sobie sprawę, że w realnym świecie nie mają racji bytu.

Książka, którą Hamlet czyta podczas dramatu wydaje mi się lekturą, która determinuje całą postać. Nie można pozwolić sobie na to, by Hamlet czytał cokolwiek, lecz tak czy inaczej i mimo przykładow, które podałam, myślę, że Hamlet żadnej książki nie czyta, gdyż nie ma do tego głowy i myśli raczej o swoim braku czynu, a nie o historiach innych ludzi. Z książką może się przechadzać i udawać, że zagłębia się w jej treść. Ot, pozór! Pozory wszakże rządzą światem, a świat wyzbył się dobrych intencji i uciek w kłamstwo, udawanie i pozorancstwo. Otóż to!

Barbara Ogar – studentka Wydziału Reżyserii Akademii Teatralnej w Warszawie; laureatka Grand Prix na V Przeglądzie Fragmentów Dzieł Williama Shakespeare’a w Języku Angielskim. W 2008 uczestniczyła w warsztatach Monologi Krystiana Lupy w Teatrze Dramatycznym w Warszawie. W 2009 wspólnie z Tomkiem Jękotem założyli RAGO*TOKEJ, prywatną wytwórnię filmów amatorskich.

Małgorzata Waszak

DYDONA I ENEASZ

NA DESKACH

TEATRU

COLLEGIUM

NOBILIUM

46





W roku ubiegłym świat muzyczny obchodził 350. rocznicę urodzin Henry'ego Purcella (1659-1695), kompozytora, któremu angielska opera barokowa zawdzięcza swój intensywny, acz krótkotrwały rozkwit. Twórca ten działał w czasach szczególnych – oto w 1660 roku powrócił do Anglii Karol II, syn ściętego z woli Parlamentu Karola I Stuarta. Po krwawej rewolucji Cromwella i niespokojnych, wrogich także wobec sztuki, rządach purytanów nastąpiły czasy odnowy społecznej i gospodarczej kraju. Nowy król, napatrzwszy się na muzyczne wspaniałości dworu Ludwika XIV – szczególnie zaś spektakle *commedie-ballet* Moliera i Lully'ego – pragnął zaszczepić swym poddanym entuzjazm dla tak modnej na kontynencie opery. Dotąd bowiem w teatrach angielskich wystawiano ubarwiane muzyką dramaty mówione oraz *masques*, w których muzyka – zarezerwowana dla scen sielskich, alegorycznych czy nadprzyrodzonych – pełniła funkcję wyjątkowo dekoracyjną. *Dido and Aeneas* – utwór sceniczny od początku do końca śpiewany – powstał prawdopodobnie w 1689 roku na zamówienie żeńskiej szkoły w Chelsea. Była to jedyna opera Purcella, po jej napisaniu komponował wyłącznie „semi-opery” – obficie zdobione muzyką dzieła teatralne.

W ujęciu librecisty Nahuma Tate'a mityczne dzieje nieszczęśliwej miłości kartagińskiej królowej Dydony i trojańskiego księcia Eneasza przedstawiają się w sposób nader zwarty. Zasadniczą zmianą wprowadzoną przez autora libretta jest pominięcie ingerencji bogów w dramatyczne losy bohaterów. Zamiast tego mamy knowania Czarownicy i brak zdecydowania w działaniu samych kochanków. Niedoskonałości tekstu nie przeszkodziły jednak Purcellowi w stworzeniu dzieła szczególnego. Mimo dostrzegalnych wpływów włoskiej opery *seria* i francuskiej *tragédie lyrique* utwór zachowuje wyraźną odrębność dźwiękową i stylistyczną. Muzyka, ściśle zespolona z prozodją języka angielskiego, operuje niezwykle oszczędnymi środkami. Bohaterowie wypowiadają się głównie za pomocą recytatywów przechodzących niekiedy w krótkie arie, bądź ekspresyjne *ariosa*. Niezmiernie ważnym elementem dzieła jest nieustannie towarzyszący bohaterom chór. Komentując wydarzenia, wprowadza zarówno pierwiastki komiczne (scena na statku), jak i – na wzór „antymasek” – groteskowe (orszak Czarownicy).

Po to niezwykle, niezmiernie rzadko goszczące na naszych scenach operowych dzieło Purcella sięgnęła Natalia Kozłowska, studentka IV roku reżyserii warszawskiej Akademii Teatralnej, realizując je jako swoje przedstawienie dyplomowe. Przedsięwzięcie wymagało od młodej adeptki sztuki reżyserskiej wiele determinacji i odwagi – musiała wszak wyjść poza krąg zagadnień związanych z dramatem. Nie bez znaczenia okazały się doświadczenia z dzieciństwa, kiedy to śpiewała w chórze Alla Pollacca przy Teatrze Wielkim, a także późniejsza współpraca przy realizacji spektakli operowych z Laco Adamiakiem (*Verbum Nobile* Moniuszki), Mariuszem Trelińskim (*Orfeusz i Eurydyka* Glucka) i Barbarą Wysocką (*Zagłada domu Usherów* Glassa).

Natalii Kozłowskiej udało się pozyskać do swego projektu znakomitych wykonawców. Opiekę artystyczną nad zespołem śpiewaków – studentów Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina – sprawowała wykładowczyni tej uczelni, solistka Warszawskiej Opery Kameralnej, Anna Radziejewska. Młodzi, lecz wielokrotnie już nagradzani na konkursach wokalnych artyści świetnie poradziili sobie z realizacją zarówno materii dźwiękowej, jak i koncepcji scenicznej dzieła. Wykonawcy partii tytułowych, Barbara Zamek-Gliszczyńska i Łukasz Hajduczenia, a także Ewelina Siedlecka (Belinda) i Joanna Freszel (Dama dworu), to osoby z dobrymi warunkami głosowymi, obdarzone dużą wrażliwością muzyczną. Niektóre głosy brzmiały może nieco zbyt „romantycznie”, trzeba mieć jednak na uwadze fakt, iż wykonywanie muzyki barokowej wymaga naprawdę dużego doświadczenia. Bardzo sugestywnie wykreowała postać Czarownicy śpiewająca mezzosopranem Katarzyna Otczyk. Interesującym posunięciem było wykorzystanie dwóch głosów kontratenorowych (doskonały wokalnie i aktorsko Michał Stawecki – I Wiedźma/Duch oraz Jakub Józef Orliński – II Wiedźma). Także dziesięcioosobowy zespół śpiewający partie chórne świetnie poradził sobie z zawartymi w partyturze humorem i groteską.

Doskonałym uzupełnieniem spektaklu stały się niezwykle interesujące pomysły scenograficzne. Zarówno stroje, splatające antyczną lekkość z elementami współczesnymi, jak i dyskretne dekoracje były dziełem Pauliny Czernek – asystentki na Wydziale Scenografii Akademii Sztuk Pięknych w War-

szawie. W ten oto sposób zapał i zaangażowanie Natalii Kozłowskiej doprowadziły do jakże owocnej współpracy trzech warszawskich uczelni artystycznych – AT, UMFC i ASP.

Do realizacji partii orkiestrowej udało się zaprosić świetny zespół instrumentalny, złożony z muzyków związanych na co dzień z Warszawską Operą Kameralną. Artyści, specjalizujący się w wykonawstwie muzyki dawnej, grali na kopiach instrumentów barokowych. Kierownikiem zespołu była Lilianna Stawarz, ona też czuwała nad muzyczną stroną przedstawienia.

Premiera *Dydony i Eneasza* na deskach Teatru Collegium Nobilium odbyła się 14 czerwca. Umiejętności i zaangażowanie twórców i wykonawców przedsięwzięcia sprawiły, że na wszystkich spektaklach – a odbyło się ich w sumie jedenaście – były nadkomplety widzów. To dobrze wróży zarówno samej operze, jak i jej młodym realizatorom.

Dydona i Eneasza Henry'ego Purcella

reżyseria: Natalia Kozłowska

kierownictwo muzyczne: Lilianna Stawarz

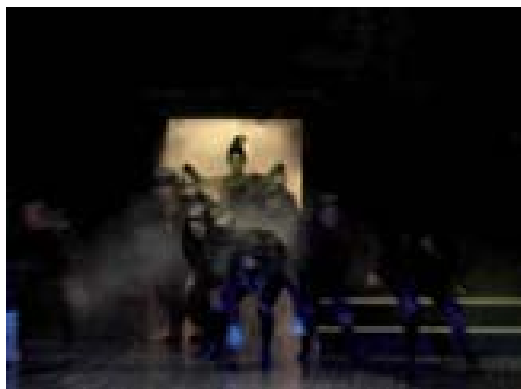
scenografia: Paulina Czernek

zespół instrumentalny: Grzegorz Lalek – I skrzypce barokowe, Ewa Chmielewska / Marcin Sochan – II skrzypce barokowe, Marcin Stefaniuk – altówka barokowa, Justyna Rekść-Raubo / Daniel Zorzano – wiola da gamba, Grzegorz Zimak – violone, Anton Birula / Anna Kowalska – teoreba / gitara barokowa, Lilianna Stawarz – klawesyn flamandzki
wykonawcy: Elżbieta Izdebska / Barbara Zamek-Gliszczyńska – Dydona, Natalia Kawatek / Ewelina Siedlecka – Belinda, Łukasz Hajduczenia – Eneasza, Katarzyna Otczyk – Czarownica, Joanna Freszel / Aleksandra Klimczak – Druga dama, Michał Stawecki – I Wiedźma / Duch, Jakub Józef Orliński – II Wiedźma, Andrzej Klepacki – Żeglarz.

chór: Anna Czaplicka, Justyna Czerwińska, Karolina Magnuska, Małgorzata Niewińska, Małgorzata Wałaszek, Olga Wądołowska, Andrzej Klepacki, Maciej Łukaszuk, Filip Magnuski, Patryk Różycki.

Autorzy fotografii: Magda Kuc, Maria Ścibor-Marchocka, Stanisław Plewnik





Natalia Kozłowska,
reżyser *Dydony i Eneasza*,
w rozmowie z Małgorzatą Waszak

POŁĄCZYŁA NAS MIŁOŚĆ DO MUZYKI

MW: Studenci Wydziału Reżyserii Akademii Teatralnej zwykle na swoje przedstawienie dyplomowe wybierają sztukę dramatyczną. Czym powodowany był Pani wybór? Dlaczego sięgnęła Pani po operę, gatunek powszechnie uważany za trudny i nie dość „współczesny”?

NK: Moja przygoda z muzyką rozpoczęła się jeszcze w dzieciństwie, kiedy to podjęłam, nieudaną niestety, próbę nauki gry na skrzypcach i fortepianie. Do muzyki powróciłam ponownie kilka lat później, zostając członkiem chóru Alla Pollacca. To właśnie wtedy zachwyciła mnie opera, wówczas też postanowiłam zająć się w przyszłości reżyserowaniem tego gatunku. W ramach studiów na Wydziale Reżyserii warszawskiej AT musiałam odbyć praktyki w kilku inscenizacjach jako asystent reżysera. Gdy nadszedł czas realizacji przedstawienia dyplomowego, postanowiłam spełnić moje marzenie i przygotować operę. Szczególnie atrakcyjna wydała mi się perspektywa całkowitej samodzielności w podejmowaniu decyzji dotyczących współpracy z innymi artystami: solistami, instrumentalistami, scenografem. W teatrach operowych reżyser zwykle nie ma takiej swobody w wyborze obsady. Realizując operę w teatrze dramatycznym, miałam szansę stworzenia własnego zespołu artystycznego.



Katarzyna Otczyk – Czarownica, fot. Stanisław Plewnik

MW: Dlaczego *Dydona i Eneasza Purcella*?

Muzyka baroku jest dosyć trudna w odbiorze, zdaje się wymagać słuchacza doświadczonego, obeznanego ze specyficznym klimatem dźwiękowym tego okresu.

NK: *Dydona i Eneasza* znałam z wielu świetnych nagrań fonograficznych. Niewątpliwie atuty tego dzieła to niezwykła, wręcz „magiczna” muzyka i wciąż aktualna historia miłości niespełnionej, której chciałam nadać współczesny wydźwięk. W wyborze pomocne okazały się moje zainteresowania estetyką baroku, rozwijane na studiach filozoficznych: jestem obecnie słuchaczką V roku filozofii Uniwersytetu Warszawskiego.

MW: Od pomysłu do realizacji droga daleka...

NK: Spotkałam ludzi, którzy przekonali mnie o słuszności podjętych decyzji i okazali niezwykłą pomoc. Szczególnie wiele zawdzięczam znakomitym artystkom – Annie Radziejewskiej, która czuwała nad przygotowaniem wokalnemu młodych artystów, oraz Liliannie Stawarz, która zaprosiła do współpracy swoich przyjaciół – wybitnych wykonawców muzyki barokowej. Miałam też szczęście przy doborze obsady solistów. Postacie dwóch towarzyszących Czarownicy Wiedźm pragnęłam zastąpić rolami męskimi – widziałam w nich dwa służalcze psy, uwijające się u stóp swej pani. Okazało się, że wśród studentów UMFC są dwaj kontratenorzy, których głosy idealnie pasowały do mojej koncepcji. Z kolei sama Czarownica, której partia realizowana bywa często przez niskie głosy męskie, u mnie musiała być kobietą – charakterystycznej dla tej postaci zawiści zupełnie nie odnajduję w głosie mężczyzny.

MW: W Pani przedstawieniu doskonale „grają” kostiumy i dyskretna scenografia. Świat antyczny wydaje się w nich spotykać z czasami nam współczesnymi.

NK: To zasługa owocnej współpracy z Pauliną Czernek. Jej pomysły znakomicie komponowały się z moimi reżyserskimi wizjami. Wspomnę choćby pojawiające się na scenie białe płótno. Miało ono określać „przestrzeń Dydony”, symbolizować świat głównej bohaterki, który kończy się wraz z odpynięciem Eneasza. Jeśli chodzi o kostiumy, naszym założeniem było rzeczywiście znalezienie cech wspólnych dla „dawniej” i „dzisiaj”. Idealny dla tego celu okazał się na przykład motyw draperii – obecny w czasach antycznych, ale też chętnie wykorzystywany przez współczesnych projektantów mody. Myślę, że dzięki pomysłom scenograficznym udało nam się stworzyć pozaczasową, uniwersalną przestrzeń – mityczną, a jednocześnie bliską dzisiejszemu człowiekowi.

MW: Scenografia, kostiumy, znakomici wykonawcy, ale też, co należy podkreślić, odpowiednio przygotowany program i profesjonalna strona internetowa. Jak udało się Pani pozyskać odpowiednie fundusze na realizację swych pomysłów?

NK: To chyba jeden z najtrudniejszych aspektów organizacyjnych, z którymi przyszło mi się zmierzyć. Akademia Teatralna przeznacza na spektakl dyplomowy pewną stałą kwotę, która w moim przypadku była dramatycznie niewystarczająca. Potrzebowałam funduszy prawie czterdziestokrotnie wyższych. Przygotowałam więc odpowiednią ofertę i pukałam do różnych instytucji. Były momenty, w których nie wierzyłam, że to wszystko się ziści. Motywowała mnie jednak myśl o zespoleniu artystów, który już zebrałam i z którym bardzo chciałam pracować. Na szczęście znaleźli się sponsorzy, którzy zainteresowali się moim projektem i zechcieli go wesprzeć.

MW: Wróćmy jeszcze do koncepcji reżyserskiej *Dydony i Eneasza*. Co sprawiło Pani największą trudność? Jak Pani postrzega ów mit, co powoduje, że warto go dzisiaj przypomnieć?

NK: Dużą trudnością w scenicznej realizacji dzieła Purcella jest to, że fabuła tego niespełna sześćdziesięciminutowego utworu składa się wyłącznie z momentów węzłowych (spotkanie, uczucie, intryga, rozstanie, śmierć) – stąd niezwykle zawrotne tempo akcji. Należało także pokazać dwa światy: świat Dydony i świat Czarownicy. Zależało mi na uwypukleniu takiej oto sytuacji – to Wiedźmy naruszają przestrzeń głównej bohaterki, wchodzą w jej świat i – na wzór angielskich „antymasek” – obracają wszystko wspak. Świat zła, uosabiany przez Czarownicę i jej dwoje sług, to odbity w krzywym zwierciadle świat dobra (Dydona, Belinda i Dama dworu). Jednak u Purcella – inaczej niż w maskach dworskich, w których

zwyciężało dobro – klęskę ponosi Królowa. Tu właśnie dochodzimy do najważniejszego, moim zdaniem, przesłania dzieła. Tytułowi bohaterowie z góry skazani są na niepowodzenie. Każde z nich ma do spełnienia ważną misję: Dydona swoimi rządami powinna zapewnić Kartaginie spokój i dobrobyt, na Eneasza czeka nowa ojczyzna. Czarownica wysyła Ducha, który przypomina trojańskiemu księciu o jego powołaniu. Tak więc kochankowie, uwikłani w obowiązki władców, nie mogą znaleźć miejsca ani czasu na spełnienie swych uczuć. Mamy więc odwieczny wybór między własnym szczęściem, a powinnością wobec kraju. Myślę, że jest to temat wciąż aktualny.

MW: Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że jednym z największych atutów Pani projektu jest „siła młodości”...

NK: To prawda. Udało nam się stworzyć niezwykle zgrany zespół, od początku odczuwalimy panującą między nami „dobrą chemię”. Działaliśmy na siebie inspirująco, każdy starał się jak najlepiej realizować powierzone mu zadania. Myślę jednak, że najsilniej potęczyła nas miłość do tej „wiecznie młodej” muzyki.

MW: Bardzo dziękuję za rozmowę.

Małgorzata Waszak – teoretyk muzyki, pedagog. Absolwentka Wydziału Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie. W obszarze jej zainteresowań znajduje się polska muzyka współczesna. W 2006 roku uzyskała stopień doktora nauk humanistycznych w zakresie teorii muzyki (praca na temat problemów sonorystyki w polskim XX-wiecznym kwartecie smyczkowym). Obecnie jest adiunktem na Wydziale Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki UMFC.

PIERWSZY ROK BYŁ STRASZNY

– o trudnych początkach opowiada
reżyserka Natalia Sottysik

Magdalena Butkiewicz: Dlaczego wybrałaś reżyserię w Warszawie?

Natalia Sottysik: Właściwie to nigdy nie chciałam studiować reżyserii. Na Wydział trafiłam trochę przypadkiem. Pochodzę z Krakowa. Tam studiowałam filmoznawstwo, ale zawsze chciałam być aktorką. Kilka razy zdawałam na wydział aktorski. W międzyczasie działałam w teatralnych offach, gdzie reżyserowanie służyło głównie budowaniu przestrzeni dla aktorskich eksperymentów. Ponieważ w państwowych szkołach obowiązuje limit wieku, przyjechałam do Warszawy studiować w prywatnej Szkole Aktorskiej Machulskich. Kiedy okazało się że mieszkam „za dużo” do powiedzenia w ramach przedmiotu prowadzonego przez prof. Jana Machulskiego, wtedy – za sugestią pedagoga – zaczęłam „podreżyserowywać” niektóre jego egzaminy. Ludzie chcieli ze mną pracować, więc miałam z tego frajdę i poczucie satysfakcji. Wtedy też jeden z pedagogów – świetny zresztą – aktor Piotr Kozłowski zasugerował mi, bym zdawała na reżyserię. Później – będąc na drugim roku – działałam jako wolontariusz przy TR w ramach rozwijającego się wtedy Terenu Warszawa. To był dobry, mocny czas, byłam zafascynowana Teatrem Rozmaitości, czułam, że uczestniczę w czymś ważnym, czułam, że się rozwijam i chciałam rozwijać się bardziej. I to był impuls, żeby zdawać na reżyserię. Przez dwa miesiące wakacji siedziałam na wsi, pisałam i czytałam. Przygotowałam egzemplarz z *Panny Julii* Strindberga. Przeszłam i w Krakowie, i w Warszawie etap egzemplarza. W Krakowie odpadłam w ostatniej części. Jednocześnie zdawałam wtedy do Akademii w Gardzienicach.

MB: Jak wspominasz pierwszy rok spędzony w Akademii Teatralnej?

NS: Pierwszy rok był straszny. Męczyłam się potwornie. U Machulskich nie znałam pojęcia zadania aktorskiego – tu wszystko się zmieniło. Jeśli miałam w planie dwugodzinną próbę z aktorami, to strasznie się bałam, co będę z nimi robić, jak ich uruchomię. Do tej pory pracowałam na sobie, ze swoim ciałem i emocjami. Teraz kompletnie nie wiedziałam, jak przetożyć to na

aktora, na to „obce” ciało. Przede wszystkim nie radziłam sobie z tym, że bycie reżyserem skazuje mnie na bierność. Byłam skazana na to, że choć czytam, analizuję to wciąż – dosłownie i w przenośni – pozostaję obok prawdziwego procesu... Tego „innego” uczestnictwa uczę się do dzisiaj.

MB: Było coś, co spowodowało zmianę?

NS: Spotkałam kilku wspaniałych aktorów, na przykład Magdę Kutę, Marcina Bosaka, Sławka Grzymkowskiego, Krzyśka Ogłozę... Okazało się, że ci ludzie mają pasję. Ich styl pracy był mi bliski. Praca była ciężka, ale efekt ok!

MB: Pobyt w Gardzienicach rezonuje jakoś w Twojej dzisiejszej pracy?

NS: Na pewno. Wierzę, że ciało mówi pierwsze – interesuje mnie szukanie ciała w zdarzeniu. Szukanie poza-logicznego znaku. Czasem pewne obrazy powstają w mojej głowie intuicyjnie, czasem potrzebne są tygodnie prób, zanim odkryje się adekwatny sens. Zresztą trudno mi cokolwiek więcej powiedzieć – mało jeszcze zrobiłam (*śmiech*).

MB: Robiłaś dyplom ze studentami PWST w Krakowie. Czym się różni współpraca z nimi od współpracy z warszawskimi studentami?

NS: Oczywiście sytuacja robienia dyplomu ze studentami jest niejako sztuczną sytuacją, pod kloszem. Trudno porównywać. Kontekst stwarza relację. Studenci krakowscy mieli po raz pierwszy do czynienia z rygorystyczną teatralną formą, była to dla nich przygoda i wyzwanie. Byli świetnie zaangażowani, ciekawi nowego doświadczenia, sprawni, utalentowani... Uważam, że to był bardzo dobry zespół i fajny dyplom. W Warszawie, kiedy jeszcze sama byłam studentką – działo się różnie. Byli tacy, którym moja działalność wydawała się raczej podejrzana, ale też tacy, którzy z ciekawością i zaangażowaniem rzucali się w nieznane.

Ale to normalne. W teatrze zawodowym też tak jest i będzie. Reżyseria polega również na umiejętności uwiedzenia tych „opornych”.

MB: W jaki sposób zrewidowała się Twoja myśl o pracy reżysera po realizacji *Szafy* i *Szarańczy* w warszawskim Ateneum?

NS: Doświadczenie szkolne to były takie mini spektakle. Robić dwudziestominutowe scenki a dwugodzinny spektakl to różnica niewyobrażalna. Teatr to zespół ludzi, za każdym razem inny, każdego dnia inny. Czasem trzeba umieć być kameleonem, ale przy tym nigdy nie tracić siebie. To trudne. Myślę, że po tym doświadczeniu jestem sprawniejsza warsztatowo, lepiej się komunikuję.

MB: Widzisz coś ważnego do zrobienia w teatrze w Polsce... Interesuje Cię poruszany obecnie w teatrze dyskurs społeczno-polityczny?

NS: Nie, nie interesuje mnie! Teatr jest dla mnie indywidualną drogą. Nie uciekniesz od rzeczywistości społeczno-politycznej, oczywiście, natomiast mnie interesuje człowiek. Na razie teatr jest dla mnie przestrzenią zmagania się ze swoimi demonami. Wierzę, że są to także demony innych.

MB: Zdradzisz, czy pracujesz nad czymś obecnie...

NS: Niestety. Nie mogę jeszcze o tym mówić.

MB: Zatem czekamy.

Natalia Sottysik – absolwentka Wydziału Reżyserii Dramatu warszawskiej Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza (2008). Debiutowała *Szafą* w warszawskim Teatrze Współczesnym w 2008 roku. W tym samym roku zrealizowała *Szarańczy* w warszawskim Teatrze Ateneum. W 2009 zrobiła dyplom aktorski: *Mewa* ze studentami Wydziału Aktorskiego krakowskiej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej.

O Natalii Sottysik – absolwentce Wydziału Reżyserii Dramatu warszawskiej Akademii Teatralnej, która debiutowała *Szafą* na deskach Teatru Współczesnego, o obowiązkach dyrektora wobec młodego reżysera oraz o kształtowaniu programu artystycznego teatru – Magdalenie Butkiewicz mówi Maciej Englert

W pani pytaniu pobrzmiewa trochę przekonanie, że teatr został powołany z potrzeby tworzenia instytucji, które mają służyć absolwentom szkół teatralnych, i z tego powodu posiada jakieś szczególne obowiązki. Teatr jest miejscem pracy twórczej, ale również instytucją – artystyczną, ale instytucją. To teatry, aby mogły działać, potrzebują reżyserów i aktorów. Ostatnio mam wrażenie, zwłaszcza jeśli idzie o reżyserów, że istnieje przekonanie, iż jest odwrotnie, tym bardziej, że widownia w coraz mniejszym stopniu staje się niezbędnym elementem teatru. Myślę, że ciekawszym pytaniem, którego jakoś nikt nie stawia, jest pytanie, jakie obowiązki wobec teatru ma młody reżyser...? Takie jak każdy inny, a jego wyróżnikiem nie jest CV i metryka, ale rzadko dzisiaj używane słowo – talent.

Jeśli chodzi o Natalię... Przez jedną ćwiartkę – zdaje się tak to się nazywa – miałem zajęcia z jej rocznikami w Akademii Teatralnej. Scena, którą przygotowała na egzamin, wydała mi się ciekawa i wskazywała na wyraźne predyspozycje do uprawiania zawodu reżysera, a więc własny sposób widzenia, interpretację – bardzo

plastyczną zresztą, być może z mniejszym respektem dla tekstu, ale nie całkowitym jego odrzuceniem. Jednocześnie doszedłem do wniosku (pamiętając swoje początki oraz wielu debiutujących u mnie), że brak wiedzy o technologii powstawania spektaklu i mechanizmach pracy teatru, całkowicie przeciw odmiennych od szkolnej produkcji, staje się niepotrzebną, dodatkową przeszkodą. Postanowiłem ufundować staż asystencki w swoim teatrze dwóm studentkom. Jedną z nich była Natalia. Ten staż zakończył się *Szafą*. Wybór tytułu był żmudnym procesem. Zawsze tak jest. Na wybór składa się przecież wiele elementów, poczynając od tekstu, możliwości obsadowych, scenograficznych, technicznych i linii repertuarowej teatru. Toteż rozpoczęcie pracy poprzedzają długie rozmowy. Kiedy rozpoczynają się próby, wszystko jest już w rękach reżysera i aktorów. Nadzór artystyczny ogranicza się już tylko do odbioru przedstawienia w wyznaczonym terminie. Rozwijając kwestię predyspozycji zawodowych Natalii... Natalia prawdopodobnie jest przeciwieństwem mojego myślenia o teatrze, na dodatek bywa uparta. Jeżeli uznać, że ja lubię bywać również na słonecznej stronie ulicy, to – ale to też oczywiście kwestia wieku – Natalia szuka wyłącznie tej ciemnej strony i próbuje w niej odnaleźć odpowiedzi na swoje pytania i lęki. To determinuje jej wybory literackie. Ale teatr powstaje z rozmów, więc nasze rozmowy nie są sporami, a różnica w widzeniu świata raczej podnosi ich wartość. Równie długo rozmawialiśmy o następnej pracy Natalii – właśnie rozpoczynają się próby^{2,1}

Teatr to nie jest salon do wynajęcia... Owszem, mogą się w nim mieścić różne estetyki, gatunki, poglądy, ale przy szacunku do tego, co jest w tym teatrze istotnym założeniem artystycznym. We „Współczesnym” jest to poszanowanie aktora i przede wszystkim autora. Moim mentorem z pewnością był Teatr Współczesny. Zaangażował mnie tu Erwin Axer, był tu Jerzy Kreczmar, był Łomnicki, był Fijewski... Dziesiątki aktorów. A teatr przekazuje się przez wielopokoleniowość zespołu. Każdemu aktorowi, z którym pracowałem, wiele zawdzięczam. Oczywiście, całą wiedzę, klimat, europejskość i powiedziałbym kulturę teatru zawdzięczam Axerowi. Nie znaczy to jednak, że nie miałem wcześniej własnej kultury, własnego gustu. Po prostu miałem szczęście, że znalazłem się w teatrze, w którym chciałem się znaleźć od początku. Ale też właśnie tu budowałem swoją odmienność. Natalia jest osobą upartą, dzięki Bogu zresztą, bo to znaczy, że wie, czego chce. Czasem podsuwam jej teksty z zupełnie innej półki, niż ta, która jest przestrzenią jej poszukiwań... Nie jest dobrze zostać niewolnikiem swojego stylu, czasem potrzebny jest większy dystans i zderzenie z jakąś inną formą literacką, choćby dla wprawki... Co prawda Bergman zrobił kiedyś komedię, ale to było nieszczęście... (*śmiech*). Może on odpoczął, ale myśmy się nie ubawili... Natalia przestała być już debiutantką... Tu zrobiła sztukę, która została uznana – nie tylko przez teatr, ale i przez krytykę, i widownię – za udaną propozycję. Posiada swój świat, ma odwagę, by go wypowiadać i wytrwać, by upierać się, mimo często niesprzyjających warunków, aby robić to, co chce się robić, a nie to, co należy robić, albo to, co jest modne. To są cechy długodystansowca... W związku z tym życzę Natalii wszystkiego najlepszego i czasem wizyt na słonecznej stronie ulicy.

Maciej Englert – aktor, reżyser. Od 1981 roku nieprzerwanie dyrektor warszawskiego Teatru Współczesnego. W repertuarze Teatru Współczesnego, w reżyserii Maciej Englerta można zobaczyć m.in. *Proces*, *Udając ofiarę*, *Napis* oraz *Porucznika z Inishmore*. W 2010 roku odznaczony Złotym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”.

MNIEMANIE MAM DOBRE, ALE CZASEM MNIE WKURZA...

CZTERY ŻYWIŁY GRAFIKI

Barbara Siwek

Czwórka dyplomantów z pracowni grafiki profesora Andrzeja Węćławskiego – Pracowni nr 6. Nie raz wyróżniani, nie raz nagradzani. Mający za sobą już pierwsze wzloty i upadki. Trochę dostojni, trochę zwyczajni, trochę dowcipni, trochę zawzięci, trochę humorzaści.

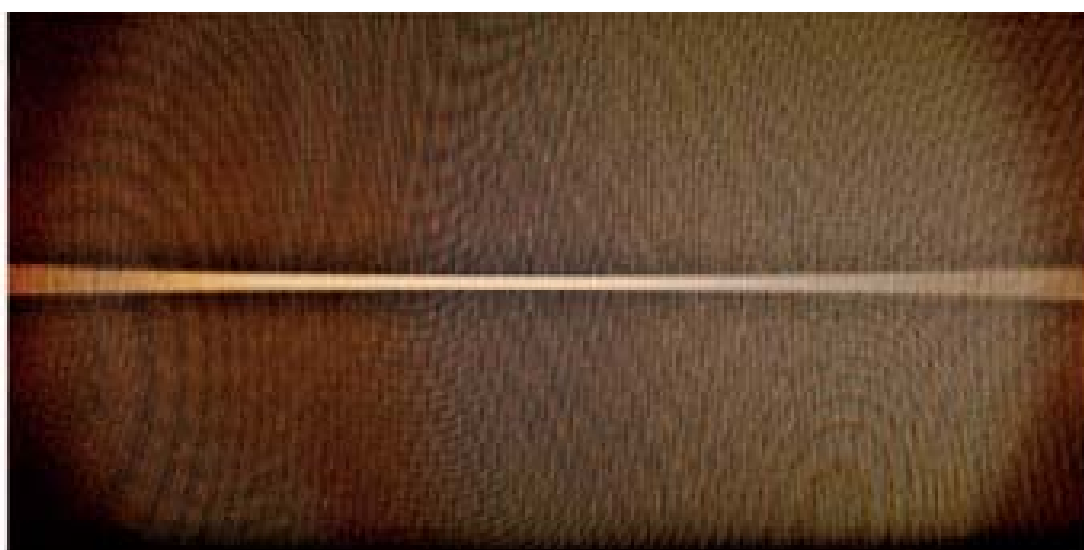
DYPLOMY 2010
PRACOWNIA
NR 6



Słońca Tomek Kędziński

Grafika jako materia. Materia jako energia. Wewnętrzna siła i brzmienie, wykreowana z trzech banalnych wartości: prostej formy, koloru i wszechobecnego rastra. Tak bardzo wypracowana i konsekwentnie przetwarzana, aż podlegająca degradacji i przeistoczeniu. Kolor przygasa, forma odchodzi na dalszy plan, we wszechobecnej tkance rastra poprzez zwielokrotnienie i nakładanie dochodzi do interferencji. Wyłania się mora. Powierzchnia drży. Rozpiera ją energia, która z jednej strony porusza każdym fragmentem pracy, z drugiej, wskutek zawirowań, skupia się w newralgicznych obszarach kompozycji. Materia rozkłada się, trzęska, pęka. Spod skorupy jednolitego koloru wydobywają się inne. Pojawia się ruch w zewnętrznej powłoce, niepokojące buzowanie. Tak jakby jednocześnie dochodziło do wyłaniania i zapadania mas tworzących strukturę grafiki. Wszystko to podąża w jakąś nieuchwytną stronę. Podświadomą nieskończoność. Porażającą skalą. Walory tracą na znaczeniu. Forma przeistacza się. Dochodzi do twórczej syntezy, ukazującej materię ideową w o wiele większym natężeniu. Jak gdyby ładunek był większy niż ten dostępny nam optycznie, w o wiele szerszej sferze.

Energia grafik przejawia się także w postaci światła. W jednej z prac, wyjątkowo błękitnej, pojawia się zabieg łączący delikatnego jego działanie z nową



wartością. Na ujednocionej powierzchni w sposób nieuchwytny zarysowują się delikatne kształty. Wyglądają trochę jak materia je otaczająca, lecz już napętniona jakimś nowym aspektem. Relacja zawartego w nich pulsującego światła ma dużo z charakteru powidoku. Nieuchwytnego zjawiska, wywołanego obserwacją światła.

Tematem przewodnim prac Tomka Kędzińskiego jest Słońce. Wielka gwiazda, jej powierzchnia tętniąca cieniami wielkich erupcji, wybuchów i płomieni występujących na skalę dla nas niepojętą. W tym wszystkim rodzi się ważne pytanie o granice naszego poznania, zjawisko to jest bowiem do-

stępne w zaledwie niewielkim fragmencie. Nasza zdolność postrzegania zdaje się niewystarczająca. Obserwacje i poznanie musimy podierać nauką, obrazami z obserwatoriów, w którym nasze postrzeganie poprzedzają miliardy kalkulacji w specjalnych aparatach i komputerach. Opierając się na tym założeniu, Tomek Kędziński swoimi grafikami wybiega w bardzo kreatywny obszar. Interpretując i dostosowując materię graficzną do naukowych założeń i swoich rozważań, tworzy abstrakcyjną kompozycję przedstawiającą zjawisko niedostępne. Wyraża je jako obiekt o pozapercepcyjnej formie, wibrującej, rozedrganej energii, określającej to, co w ludzkim wyobrażeniu istnieje jako nieskończoność. Podejście wyjątkowo wizjonerskie.



Into the deep

Aleksandra Nałęcz-Jawecka

Żywiołem Aleksandry Nałęcz-Jaweckiej jest woda. Jej ruch, materia i ciężar. Znikoma, żywa energia środowiska zupełnie odmiennego. W swoich grafikach autorka oddaje zarówno zmienność, delikatność, jak i moc żywiołu. W znacznej mierze skupia się na najbardziej charakterystycznych dla niej formach – kwestii falowania, migotania – podwodnego rytmu unoszenia, oczyszczającej siły ukojenia. Pod tym względem najważniejsze staje się przenikanie, wzajemne nakładanie planów i płaszczyzn. Kolory podwodnej materii oraz najbardziej dla niej charakterystyczne światło. Wszechobecny miarowy i spokojny ruch podwodnego falowania. Przestrzeń określona przez toń i przepętniającą świetlistość. Woda jako głębia, jako żywioł i symbol. Pod tym względem prace z cyklu *Into the deep*

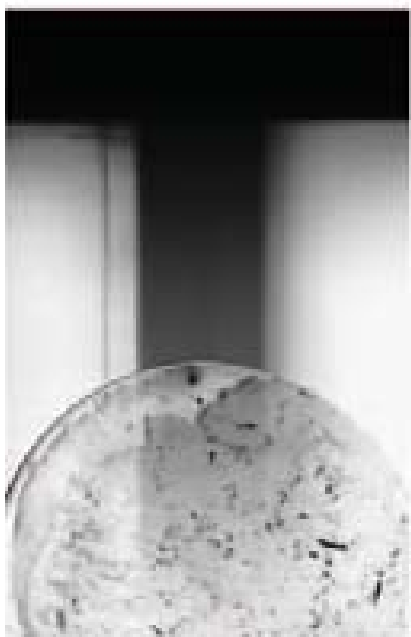
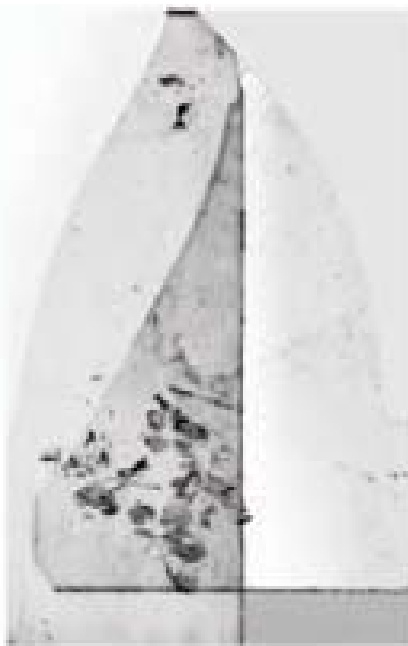
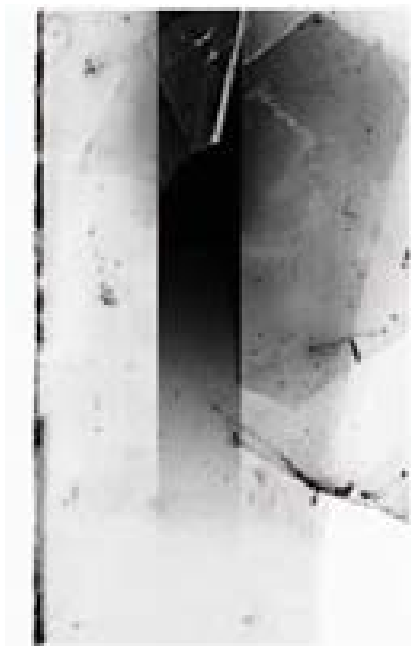
można przyrównać do plastycznych notatek, pochwyconych i zinterpretowanych portretów świata wodnej materii. Realia, które w grafikach Aleksandry Nałęcz-Jaweckiej są równie dostępne odbiorcy co materia rzeczywistości. Głębina oddana jest w sposób wrażliwy. Za pomocą druku cyfrowego przedstawione są kadry podwodnego świata w uproszczonych, niemalże strukturalnych układach. Powiększone, lekko rozmyte, stają się impresyjne. Jednocześnie formy zostają uzupełnione elementami dodanymi za pomocą tradycyjnych technik graficznych. Części te dopełniają prace, w niewielkim stopniu podkreślając rytm i charakter falowania.

Aleksandra Nałęcz-Jawecka do swoich prac dodaje element wideo, który pogłębia efekt drgania i ulotności. Projekcja skierowana na trzy skrajne

grafiki w znaczący sposób określa przestrzeń ekspozycji, działając przy tym jako swoista instalacja. Wideo przede wszystkim podkreśla wrażenie ruchu. Podczas gdy w przypadku grafik mamy do czynienia z poruszeniem raczej delikatnym i miarowym, tak wideo wprowadza o wiele „żywsze” tempo. Tak jakby wideo pokazywało trochę inne oblicze zmiennego żywiołu. Przez niedopowiedzenie, w grafikach sfera znaczeniowa jest szersza, mniej konkretna, bardziej ideowa. Wideo przedstawia materię bardziej określoną, istniejącą realnie, pokazując przemiany jej natężenia.

Wrażenie głębi i życia niewątpliwie spaja grafiki Aleksandry Nałęcz-Jaweckiej. Tworzy z nich jedną integralną przestrzeń, w której światło i toń nabierają mistycznego charakteru. Ekspozycja buduje wyciszony nastrój podwodnego falowania.



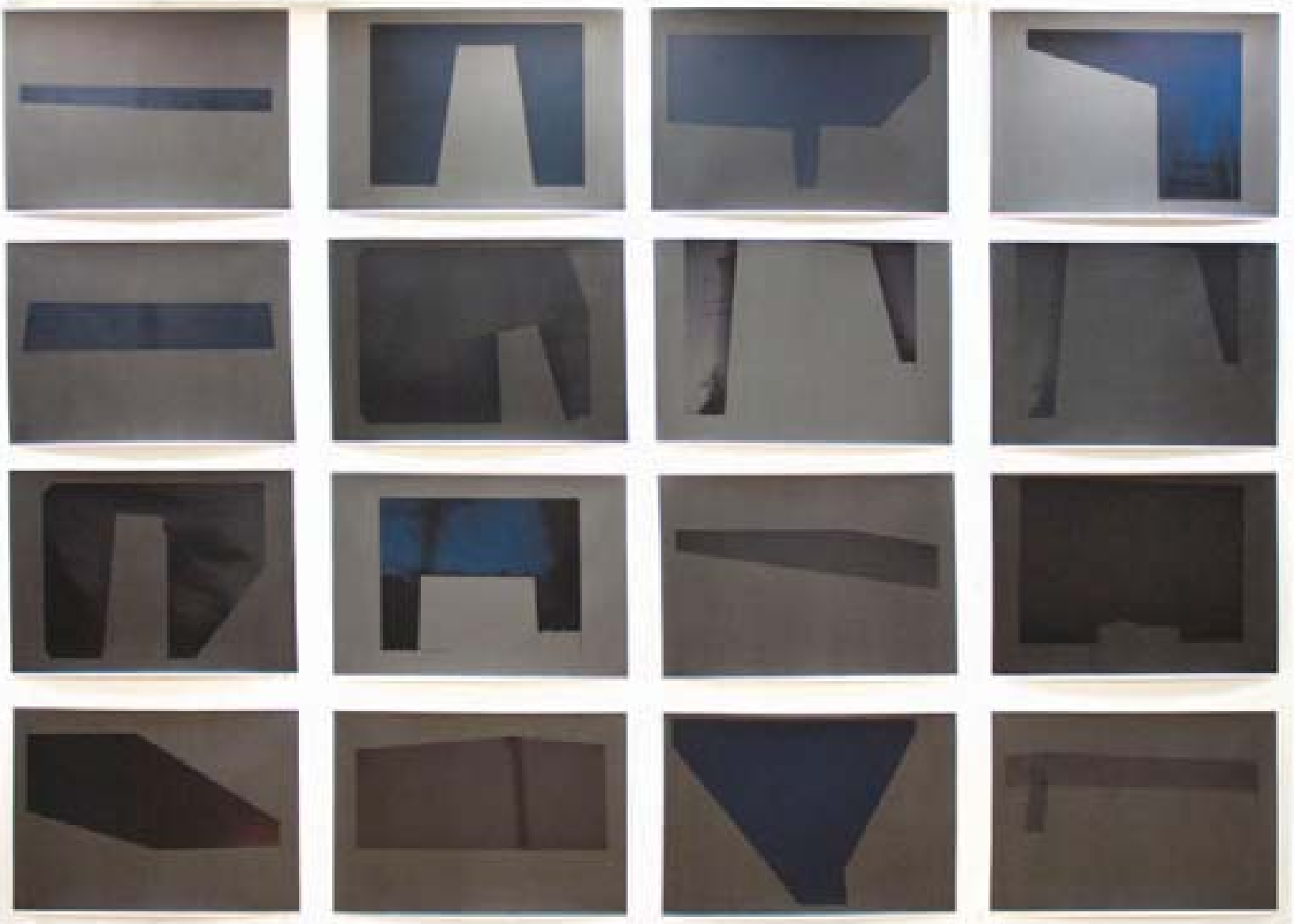


Pomiędzy Paulina Bartnik

Dla Pauliny Bartnik – autorki cyklu *Pomiędzy* – punktem wyjścia do grafiki są szyby i okna. Artystka skupia się na obserwacji materiałów, zwracając uwagę na balans między fizycznym aspektem a nieuchwytnym charakterem tworzywa. Następnie, za pomocą fotografii szyb przyjmuje optyczną strukturę szkła, starając się w równie ważnym stopniu uchwycić to, do czego dochodzi na jego powierzchni. W znacznej mierze koncentruje się na układach czystych. Fotografiję przetwarza i redaguje. Adaptuje formy zaczerpnięte z realnego świata na wartości graficzne. Tak tworzy się kompozycja wynikająca z relacji układu do materii. Pogłębiając to podejście, Paulina Bartnik podąża w przestrzeń oddającą fizyczność szkła. Tafle postrzegane jako bariera dla tego co zewnętrzne. Granica, która często dzieli światy o zróżnicowanej specyfice.

Prace Pauliny Bartnik to grafiki dwóch wartości. Przyrównane do żywiołu ziemi (szkło > krzem), pełne są jednocześnie powietrza. Z jednej strony wyrachowane, twarde i zimne niczym szkło – z drugiej zawierają coś delikatnego, na kształt oddechu. Materia graficzna budowana jest w ciekawy sposób. Spektrum waloru, ujęte klasycznie, zaczyna się od powierzchni pełnych światła, by miękko przejść do wyrafinowanej gładkiej czerni. Formy oparte o proste układy pozostają w obszarze estetycznego wysmakowania. Poza tymi kształtami istotnym elementem są delikatne przejścia tonalne. Artystka buduje z nich kompozycje, traktując je na sposób iście malarski. Tak jakby pod powłoką monochromatycznego waloru był ukryty kolor. Kompozycja staje się wynikiem zestawienia określonej tonacji walorowej. Konsekwentne wyważenie w całym cyklu sugeruje aspekt tonacji niemalże

muzycznej. Pozycja tonów, jak i delikatnego kontrastu powoduje, że prace mają dźwięczny charakter. Jednocześnie istotna jest dynamika ustawienia tych elementów. Wszystkie są rozłożone w sposób wyważony. Tak skonstruowana grafika przywodzi na myśl określenie „srebrzusia”, którego w swojej pracowni używała Profesor Halina Chrostowska. Prace autorki są świetliste. Istnieją „pomiędzy” niewidocznymi powierzchniami, bardziej w naszych głowach jako wrażenie niż jako konkretne przedstawienie. Bariera, do której nigdy nie dotrzemy, niosąca widmo tego, co ją otacza. Wzrok po grafikach ślizga się tak jak po odbiciu na szkle. Wrażenie to pogłębiają zawieszony przed pracami płaszczyzny pleksi, które przez odbicie, przenikanie i idealnie równą powierzchnię są jakby soczewką dla zawartości grafik.



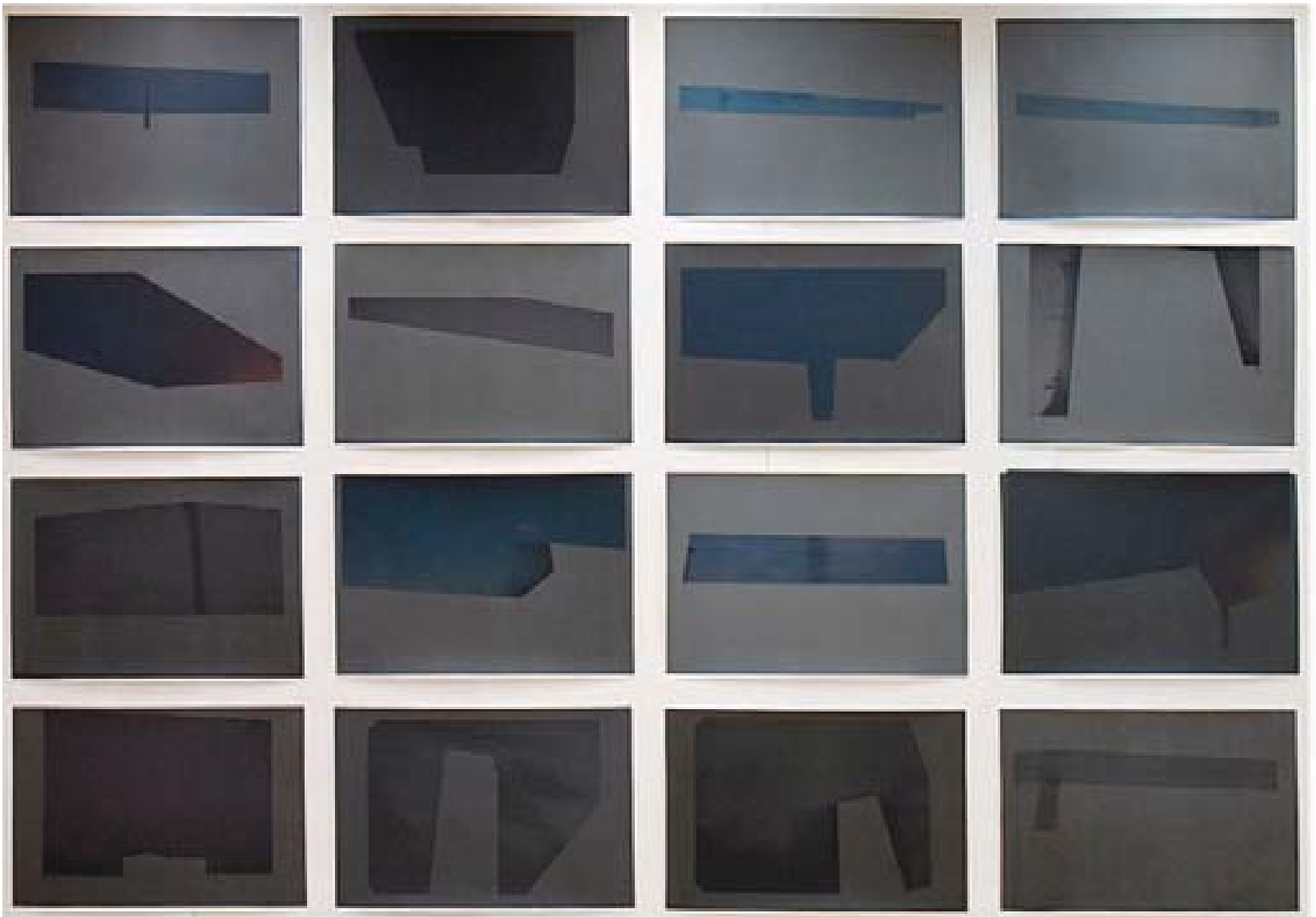
Tu Wojciech Domagalski

Miasto i podróż. *Tu* – cykl grafik autorstwa Wojciecha Domagalskiego. Realizacja oddająca charakter obserwacji przestrzeni miejskiej w najbardziej podstawowych aspektach. Przestrzeń jako punkt czy wycinek determinujący większą całość. Fragment zamknięty w geometryczny kształt. Najprostsza forma, oczyszczona – sprowadzona do pierwszych wartości, które w zestawieniu tworzą bardzo konsekwentnie realizowany kod. Postrzeganie zawarte w symbolach i fragmentach rozłożonych, a następnie charakterystycznie poukładanych. Zabiegi te mają na celu stworzenie nowej wartości, ale i zwiększenie napięcia na elementach pierwotnie mało dostępnych w pejzażu miejskim.

Główny wątek grafik Wojciecha Domagalskiego to wycinki i różne przedstawienia nieba. Jednakże nie jest to przedstawienie typowe. Niebo ukazane zostało z wykorzystaniem plastycznego zaprzeczenia. Stworzone przez „odjęcie”. Początkowo autor pochwytuje tkankę miejską za pomocą fotografii. Następnie wskutek przetworzeń i przekształceń odejmuje z niej architekturę. Paradoksalnie, mimo że już nieobecna, jej charakter nadal wyczuwalny jest w pracach. To pierwszy etap graficznego procesu. Artysta wybrane fragmenty drukuje cyfrowo.

Posiadają one już zabarwienie nowej wartości. Ciemne i bardzo czyste, są formami minimalnymi. To, co dzieje się w nich, delikatne cienie czy miejscowe przejaśnienia, przedstawia osobistą przestrzeń samego autora. Kolejnym etapem procesu jest nałożenie płaszczyzn waloru za pomocą serigrafii. Powierzchnie okalają fragmenty uzyskanego wcześniej pejzażu. Jest to moment dopełniający opowieść. Nałożenie szarej apli na niebo znacznie zmienia jego charakter, w swój własny sposób nadaje kolejną wartość przestrzeni wewnętrznej. Jednocześnie prace zestawione w ekspozycji tworzą relację pokazującą czas, zawierającą w sobie rytm i dynamikę obserwacji podczas podróży. Opowieść ta obrazuje zapewne kontrast między „realnym” światem a dwuwymiarową płaszczyzną pracy graficznej.

Grafiki Wojciecha Domagalskiego, mimo uproszczenia i znaczącej syntezy, są nośnikami bardzo bogatych i subtelnych wartości. Do ich zrozumienia potrzebna jest cisza i czas – znamiona procesu, którego istotę musi wyczuć sam odbiorca.



Barbara Siwek – grafik, malarka, absolwentka Wydziału Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, dyplom z wyróżnieniem rektorskim w pracowni grafiki prof. Andrzeja Węclawskiego. Laureatka Stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Finalistka konkursu o nagrodę artystyczną Siemens. Bierze czynny udział w wystawach i konkursach.



Beata Mościcka

CROSSDRUMMING FESTIVAL CZYLI TRADYCJA SUKCESU

Tegoroczna edycja Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Perkusyjnej wprowadziła CROSSDRUMMING w nowe dziesięciolecie. Barwny, widowiskowy spektakl, który zawdzięczamy Towarzystwu Sztuki Perkusyjnej, ma za sobą jedenastą już odstonę. Przyświecało jej hasło „Od morza do morza”, które wyznacza nowy trend nowej dekady. Jest nim rozprzestrzenienie sztuki perkusji i samego Festiwalu na wszystkie kraje nadbałtyckie. Czy to możliwe? Przyzwyczajiliśmy się do sukcesów polskiego projektu, więc zapewne dojdzie do urzeczywistnienia tej nowej idei.

W ciągu minionych lat Festiwal prezentował i upowszechniał niezmiennie sztukę perkusji – jej bogactwo, mierzone tak niezliczonym instrumentarium, jak i różnorodnością koncertów, gatunków oraz kunsztem artystów. Każda kolejna edycja pielęgnowała – zrodzone już w pierwszej – tradycje. Jest ich wiele. A każda z nich to kolejny sukces projektu. Lecz wiodącą, u której podstaw leży sama idea Festiwalu, jest plener. Dlaczego? Inspirator i twórca CROSSDRUMMING – Stanisław Skoczyński – pragnął bowiem elitarną jak dotąd sztukę perkusji wyprowadzić z hermetycznej atmosfery sal koncertowych na plenerowe estrady, by stała się bardziej powszechna.

Był to znakomity pomysł. Gdy po raz pierwszy w 2000 roku sztuka perkusji rozbrzmiewała na Trakcie Królewskim w Warszawie, zdumienie i ciekawość, wynikające z niecodziennych koncertów, przyciągały słuchaczy. Jednakże w kolejnych edycjach odbiorcy Festiwalu byli już świadomi jego wartości, a przypadkowa początkowo publiczność w kolejnych latach poszerzała swe kręgi o słuchaczy świadomie już odbierających sztukę perkusji. I tak lawinowo – z roku na rok – wzrastała liczba wiernych odbiorców i sympatyków CROSSDRUMMING. Należą do nich zarówno muzycy o wysublimowanym poczuciu estetyki, jak i melomani, miłośnicy rytmu, tańca, fani etno oraz bębnów. Bo Międzynarodowy Festiwal Sztuki Perkusyjnej jest wydarzeniem artystycznym szanującym preferencje ogromnej grupy odbiorców, a to kolejna tradycja Festiwalu, pielęgnowana od chwili jego narodzin. Jazz, muzyka etniczna, teatr instrumentalny,

klasyka, transkrypcje arcydzieł światowej literatury, począwszy od Jana Sebastiana Bacha, a skończywszy na muzyce współczesnej, „pojedynki” na bębny, koncerty na perkusję – oto wachlarz repertuarowy Festiwalu.

Każdego roku na estradach CROSSDRUMMING goszczą wirtuozi marimby, wibrafonu, kotłów, bębnów. Gwiazdy jazzu. Sławy klasyki. Mistrzowie teatru instrumentalnego, tarabaningu, street drummingu, hand drummingu i batukady. Wielcy soliści. Ich kunszt stanowi o sukcesie i międzynarodowej randze Festiwalu. Festiwalowa publiczność podziwia artystów w solowych recitalach, duetach, zespołach, orkiestrach perkusyjnych, a także podczas koncertów z udziałem orkiestr symfonicznych – CROSSDRUMMING Sinfonii oraz Polskiej Orkiestry Radiowej.

Podczas jedenastu lat na festiwalowych estradach koncertowych gościli artyści z sześciu kontynentów, reprezentujący przeszło trzydzieści krajów świata, a tym samym wielość i bogactwo rodzimych kultur. Spośród nich wyłonili się z czasem prawdziwi Przyjaciele CROSSDRUMMING. Tworzą oni wraz ze Stanisławem Skoczyńskim, dyrektorem artystycznym Festiwalu i zarazem jednym z artystów, historię polskiego projektu. Należą do nich: Virgil Donati (USA), Linda Maxey (USA), Ziegfried Kutterer (Szwajcaria), Heinz von Moisy (Niemcy), Hakim Ludin (Afganistan/Niemcy), Gerarde Lecointe i jego legendarny zespół Les Percussive Cla-



viers de Lyon (Francja), Czarek Konrad, Bernard Maseli, Ryszard Bazarnik, Krzysztof Herdzin oraz Piotr Dąbrowski (USA) – mistrz batuty festiwalowych orkiestr perkusyjnych i koncertów symfonicznych, na co dzień dyrygent i profesor PanAm University w Teksasie.

Do grona „osobowości sztuki”, będących przyjaciółmi Festiwalu, należy też Witold Popiel, artysta-plastyk, komponujący stronę graficzną projektu. Kolejną, wielce priorytetową tradycją CROSSDRUMMING jest „promocja i edukacja – dwa wektory”, na bazie której Stanisław Skoczyński wznosi podwaliny przyszłości sztuki perkusji. Każdego roku Scena Promocji przedstawia publiczności młodych adeptów sztuki perkusyjnej – tych rodzimych i tych spoza granic kraju. Emocjonującym i zarazem arcytrudnym wyzwaniem dla wybitnie utalentowanej

młodości są koncerty, podczas których partnerują im gwiazdy CROSSDRUMMING. Młodość i talent, doświadczenie i mistrzostwo tworzą muzyczny collage barw i dźwięków. To prestiżowa scena. Trafiają na nią laureaci krajowych i międzynarodowych konkursów wykonawczych z Polski, Europy i świata. Scena ta przeobraziła już wielu młodych adeptów w uznanych artystów, święcących triumfy na międzynarodowych estradach.

A edukacja?

Towarzyszka Festiwalowi od chwili jego narodzin. Początkowo miała formę warsztatów perkusyjnych pod hasłem „Pracuj z Mistrzem”. Równoległe z nimi zaistniały „Prezentacje” – otwarte spotkania adeptów z artystami, służące wzajemnemu, bliższemu poznaniu, podziwianiu talentu i podpatrywaniu arkanów kunsztu tych drugich.





Stanisław Skoczyński z Polską Orkiestrą Radiową

Kolejna tradycja Festiwalu to *Monoopera*. Pierwszy taki koncert odbył się w roku 2007. Aplauz zaskoczonych publiczności potwierdzał trafność pomysłu i świadczył o sukcesie niekonwencjonalnej formy prezentacji sztuki perkusji. Czym zatem jest *Monoopera*? Niekończącą się tajemnicą światła i dźwięku. Fascynującą przygodą dla słuchaczy i samych artystów. To spektakl improwizacji, który rodzi się podczas koncertu. Jedyną wiadomą *Monooperą* jest godność artystów zaproszonych do projektu. Niekonwencjonalne wykorzystanie konwencjonalnego instrumentarium i ludzkiego głosu tworzy neologiczny pejzaż barw i alikwotów.

Projekty takie, jak *Monoopera*, solowe recitale, koncerty kameralne, a nade wszystko koncerty symfoniczne wymagają odpowiedniej akustyki. Tę gwarantują jedynie sale koncertowe.

Rok 2004 dla Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Perkusyjnej był pewnym przetokiem w jego dotychczasowej historii. Narodziła się wówczas nazwa CROSSDRUMMING (dawniej PERKUSJA), perfekcyjnie obrazująca ideę Festiwalu i bogactwo świata perkusji. A aspekt edukacji wzbogacony został inauguracyjną edycją nowego projektu – Światowego Kongresu Sztuki Perkusji, który stał się platformą wymiany myśli, doświadczeń i zrozumienia dynamiki rozwoju tej zdecydowanie najszybciej przeobrażającej się dziedziny muzyki.

W roku 2005 odbyła się inauguracja kolejnego projektu w ramach CROSSDRUMMING: Międzynarodowe Kursy Mistrzowskie im. Mikołaja Stasińciewicza. Od tej chwili zarówno kongres, jak i kursy stanowią integralną część Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Perkusyjnej, tworząc unikalny w świecie projekt artystyczny, będący kompilacją sztuki, nauki, promocji i edukacji. I to właśnie ta idea wyróżnia CROSSDRUMMING spośród wielu znanych i uznanych festiwali perkusyjnych. Idea, dzięki której polski festiwal to najważniejsze europejskie wydarzenie perkusyjne, unikalny i wiodący projekt artystyczny w Europie i jeden z najbardziej prestiżowych projektów świata. To właśnie wówczas CROSSDRUMMING Festival stał się Światowym Świętem Perkusji.

Jego prestiż podkreśla fakt, iż każdego roku odbywa się on pod auspicjami Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Prezydenta Miasta Stołecznego Warszawy. A co przemawia za jego barwnością i spontanicznością? Widowiskowe, spektakularne parady uliczne – batukady, które od pierwszej prezentacji stały się sukcesem. Tęczowe korowody to najbardziej roztańczona i kolorowa spośród wszystkich tradycji CROSSDRUMMING. Brazylijska samba na warszawskich trotuarach w sercu miasta każdorazowo wzbudza zrozumiały zachwyt nie tylko wielbicieli Festiwalu. Żywotność owej muzyki i tańca, ekscytujące potudniowoamerykańskie rytmy urzekają wszystkich; w tym także przypadkowych widzów tych niecodziennych koncertów.

I tu dochodzimy do kolejnej, istotnej tradycji. Jest nią stała współpraca z Uniwersytetem Muzycznym Fryderyka Chopina, dzięki Rektorowi Stanisławowi Moryto. Sala Koncertowa UMFC to wiodąca scena prezentacji recitali, premier dzieł współczesnej literatury perkusyjnej oraz koncertów symfonicznych, podczas których odbyło się już kilka światowych prawykonań pod batutą Piotra Dąbrowskiego.



Polska Orkiestra Radiowa z Les Percussions Claviers de Lyon pod batutą Piotra Dąbrowskiego

Tradycją Festiwalu jest także konsekwentna wierność pierwotnie wybranym plenerom miasta, służącym prezentacji sztuki perkusji. To serce Warszawy – Trakt Królewski, Stare i Nowe Miasto, Plac Zamkowy, Barbakan, Dziekanka i Forteca, w murach której miłośnicy CROSSDRUMMING bawią się do wschodu słońca. Historyczna atmosfera wojсковej fortyfikacji sprzyja potężnej energii, emanującej z ekspresyjnej perkusyjnej muzyki.

Do licznych tradycji Festiwalu należą też koncerty zaprzyjaźnionych z CROSSDRUMMING zespołów. Są to Les Percussions Claviers de Lyon, Grig Percussions, Warsaw Gamelan Group, Warszawska Grupa Perkusyjna oraz November Project, zespół, w którym muzycy amatorzy to wrażliwi artyści dotknięci niepełnosprawnością. Ich koncerty wzbudzają zachwyt i udowadniają, że sztuka perkusji ma znacznie większy wymiar od powszechnie dostrzeganego. Że rytm dla człowieka jest czymś znacznie więcej niż tylko sekwencją uszeregowanych w czasie wartości.

A co jest wartością CROSSDRUMMING?

Może to, że różnorodność projektu jest wprost proporcjonalna do różnorodności jego odbiorców, że każdy znajduje w nim muzyczną cząstkę siebie. Ja w tegorocznej edycji odnalazłam Fryderyka Chopina. To jego rok, więc i CROSSDRUMMING oddał hołd wielkiemu muzycznemu wieszczowi, prezentując podczas koncertów transkrypcje jego fortepianowych arcydzieł. I – jak sądzę – kompozycje Chopina wejdą na stałe do repertuaru zarówno młodych adeptów sztuki perkusji, jak i jej mistrzów. Za nami jedenaście edycji Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Perkusyjnej. Dzisiaj już trudno byłoby wyobrazić sobie letnie kalendarium imprez artystycznych stolicy bez tego festiwalu. Wpisany w muzyczny krajobraz Warszawy zachwyca energią, spontanicznością, witalnością. Bawi. Promuje. Uczy. Niechaj więc trwa przez kolejne dziesięciolecia i prezentuje barwne spektakle muzyczne, zaskakując i odkrywając tajemnice świata perkusji.

Zdjęcia z Archiwum TSP

Beata Mościcka - absolwentka Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina oraz Public Relations i Media (UW i PAN). Studiowała też na Wydziale Zarządzania UW. Współpracowała z Warszawską Operą Kameralną. Komponowała i wykonywała muzykę kameralną do tekstów poetyckich. Autorka musicali i piosenek dla dzieci, współpracująca z wydawnictwem *Raabe*. Prowadzi własny impresariat. Reprezentuje artystów z Polski oraz USA. Współpracuje z filharmoniami. Jako Sekretarz Generalny Towarzystwa Sztuki Perkusyjnej współrealizuje projekty TSP oraz realizuje projekty autorskie pod auspicjami Stowarzyszenia. Publikowała recenzje i artykuły w „Ruchu Muzycznym” i „Twojej Muzie”.



Batukada



Ryszard Bazarnik Koncert na ścianie



Cezary Konrad w Fortecy

Michał Opitowski

O POTRZEBIE STRATEGII W SZKOLNICTWIE ARTYSTYCZNYM

64
ASPIRACJE

Trudno sobie wyobrazić skuteczne funkcjonowanie instytucji bez określonego planu rozwoju, uwzględniającego perspektywę przynajmniej kilku lat. Jak mawiał byty prezydent Stanów Zjednoczonych Dwight Eisenhower: *Plan jest niczym, planowanie jest wszystkim*. Sentencja ta nabiera szczególnego znaczenia w perspektywie zmian, które zostały zapoczątkowane w Polsce po wejściu do Unii Europejskiej 1 maja 2004 roku. Od tego czasu państwo jest zobowiązane przygotowywać strategie średniookresowe, obejmujące lata perspektywy finansowej budżetu UE. Narodowe Strategiczne Ramy Odniesienia wraz z dokumentami wykonawczymi (programami operacyjnymi) stają się najważniejszym dokumentem strategicznym w kraju – o jego randze decyduje faktyczne wskazanie sposobów wydatkowania środków strukturalnych z UE. Drugim elementem, mającym organizować funkcjonowanie państwa, jest przyjęcie zasady budżetu kroczącego – sporządzanego w perspektywie czteroletniej. To niewątpliwie pierwszy

krok w stronę tworzenia budżetów zadaniowych – nawet jeśli nie dla całego państwa, to przynajmniej dla poszczególnych instytucji budżetowych. Ostatnim ważnym elementem zmieniającym sytuację szkolnictwa artystycznego i skłaniającym do podjęcia problematyki przygotowania strategii uczelni są reformy wprowadzane przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego. Nowy system ma być oparty na dużych jednostkach, tzw. *okręgach flagowych*. Preferowane będą uczelnie, których wyniki pracy naukowej znajdą zastosowanie w gospodarce, a dydaktyka wyjdzie naprzeciw zapotrzebowaniu rynku pracy. Nie ma wątpliwości, że reforma szkolnictwa spychać będzie uczelnie artystyczne na margines – zwłaszcza jeśli MNiSW przejmie zarządzanie całością szkolnictwa wyższego (obecnie uczelnie artystyczne podlegają zarówno MNiSW, jak i MKiDN).

Tworzenie kompleksowych strategii funkcjonowania i kierunków rozwoju uczelni artystycznych w nowej rzeczywistości może być nie tylko drogowskazem, ułatwiającym sprawowanie funkcji rektorowi, ale w przyszłości stanowić swoiste być albo nie być uczelni. Idealnym rozwiązaniem byłoby przyjęcie wieloletniej ogólnej strategii, wyznaczającej kierunki zmian w połączeniu z kompleksowym planem funkcjonowania uczelni co najmniej na okres kadencji rektorskiej.

Przygotowanie odpowiedniego dokumentu na pewno nie będzie proste i może wiązać się z trudnymi dla środowiska decyzjami, które na nowo określą rolę i funkcję uczelni artystycznej. Przygotowując strategię, trzeba odpowiedzieć na pytanie, czy uczelnia artystyczna może funkcjonować w nowych realiach tak jak inne podmioty szkolnictwa wyższego, czy też jej specyfika jest absolutnie nie do pogodzenia z wyznaczonymi kierunkami zmian, co w konsekwencji zepchnie ją na pozycję niszowego skansenu. Kwestie do rozstrzygnięcia „na dziś” należą do kilku obszarów.

Zdecydowanie najistotniejszym zadaniem jest wytyczenie kierunku rozwoju uczelni w obszarze jej podstawowych funkcji – przede wszystkim dydaktyki. Najważniejszym problemem jest określenie roli uczelni – czy ma, jak obecnie, kształcić artystów, czy też, jak to sugerują krajowe dokumenty programowe, ma pełnić funkcję użytkową i skupiać się na kształceniu przyszłych pracowników. Odpowiedź na to pytanie, odnoszące się przede wszystkim do kierunków czysto artystycznych, ma charakter fundamentalny i zadecyduje o wyborze drogi rozwoju. Z jednej strony trudno sobie wyobrazić, żeby uczelnie artystyczne przestały kształcić twórców, z drugiej trzeba sobie zdać jasno sprawę, że bez umiejętności wykorzystania swoich kompetencji na rynku pracy większość absolwentów nie będzie w stanie utrzymać się z pracy twórczej, tym bardziej że uczelnie plastyczne corocznie dostarczają kilkuset absolwentów wydziałów rzeźby, malarstwa, grafiki.

Drugi problem to zawartość programów dydaktycznych. Jak na razie, niewiele wiadomo o losach absolwentów uczelni artystycznych – poza wyjątkami, którym udało się zaistnieć na rynku sztuki. Oznacza to, że uczelnie artystyczne nie mogą weryfikować jakości i przydatności dydaktyki, a tym samym jej modyfikować. Szandarowym przykładem są absolwenci kierunku wzornictwo. Badania zlecone przez MNiSW wykazały, że jest to jedna z najbardziej poszukiwanych grup pracowników na rynku pracy (skutkiem było wpisanie kierunku na listę kierunków studiów zamawianych, by w krótkim czasie zwiększyć ilość absolwentów). Jednocześnie wielu absolwentów przyznaje, że zaistnienie na rynku jest niezwykle trudne i nie są w stanie utrzymać się z pracy w zawodzie.

Trzecie zagadnienie dotyczące dydaktyki i wynikające bezpośrednio z dwóch poprzednich to konkurencyjność uczelni w staraniach o najlepszych kandydatów. Niż demograficzny w zdecydowanie mniejszym stopniu dotknie uczelnie artystyczne. Jednak widać, że preferencje kandydatów zmieniają się w stronę wyboru studiów, które dadzą im ciekawe perspektywy zawodowe. Brak planu reform i rozwoju dydaktyki może mieć decydujące znaczenie dla przyszłości poszczególnych wydziałów. Widać to bardzo wyraźnie na tradycyjnie zorganizowanych wydziałach innych uczelni, kształcących tylko na jednym kierunku. Wydziały takie albo się reformują, poszerzając możliwości edukacyjne, albo powoli się wyludniają, co w niedługiej perspektywie doprowadzi do ich likwidacji.

Druga kwestia wiąże się ze zmianami w strukturze i sposobie zarządzania uczelnią. Część z tych zmian będzie konsekwencją zabiegów w celu dostosowania i poszerzenia oferty dydaktycznej. Kwestie, które należy podjąć, to przede wszystkim, czy dokonywać konsolidacji i tworzyć duże, silne ekonomicznie i kadrowo wydziały, kształcące na kilku kierunkach, czy też decentralizować uczelnię przez rozdrabnianie jej struktury. Wydaje się, że z perspektywy możliwości rozwoju i funkcjonowania jednostek podstawowych należałoby wybrać koncepcję pierwszą. To również pytanie o rolę i znaczenie władz uczelni oraz zakres autonomii dziekanów, które mogą mieć bezpośrednie znaczenie dla procesu wprowadzania zmian – działania odgórne lub inicjatywy oddolne.

Równie ważne i potrzebne wydają się decyzje o zmianach w sposobie administrowania jednostką. Nie można poprzestawać jedynie na wprowadzeniu elektronicznego zarządzania studentami – zmiany winny obejmować również tworzenie skutecznych mechanizmów i procedur realizacji bieżącego funkcjonowania uczelni. To także odpowiednie zarządzanie zasobami kadrowymi, które z jednej strony zapewni naturalną zastępowalność kadry (szczególnie dydaktycznej), przyciągnie i utrzyma odpowiednich pracowników oraz pozwoli rozwijać ich kompetencje.

Trzecią kwestią jest dywersyfikacja źródeł dochodu jednostki. Należy się spodziewać, że subwencje budżetowe będą maleć, a konkurencja o zewnętrzne źródła dofinansowania rosnać. Może to stanowić duży problem dla szkolnictwa artystycznego – mającego spore kłopoty z komercjalizacją własnych osiągnięć przy relatywnie wysokich kosztach kształcenia studenta. Kierunki poszukiwań powinny zostać ściśle powiązane z rozwojem oferty dydaktycznej uczelni – niektóre kierunki czy specjalizacje będą zapewne musiały być oferowane w trybie studiów niestacjonarnych i odpłatnych. Należy przeanalizować możliwości prowadzenia nie tylko studiów niestacjonarnych, studiów III stopnia, ale również kursów podyplomowych. Jest to szczególnie interesujące w obszarach, gdzie występuje duże zapotrzebowanie na wyspecjalizowanych pracowników. Takim obszarem niewątpliwie mogą być studia konserwatorskie, jednak nie należy zapominać o możliwości podnoszenia kwalifikacji albo rozwijania zainteresowań także przez grupy do tej pory niebędące w kręgu zainteresowania uczelni.

Równie ważne wydaje się podjęcie współpracy z podmiotami gospodarczymi – nie tylko przy projektowaniu nowych programów dydaktycznych, ale również realizacji projektów komercyjnych. Mimo wspomnianych problemów z komercjalizacją dorobku – częściowo wynikających z jego często niekomercyjnego charakteru, a także indywidualizmu – współpraca taka może przynieść wymierne korzyści obu stronom.

Ostatnia kwestia, wynikająca z pozostałych i niejako je spinająca, to wizerunek uczelni i jej relacje ze środowiskiem zewnętrznym. Od tego, w jaki sposób uczelnia będzie postrzegana przez kandydatów, przedsiębiorców, lokalne władze i społeczność, w dużym stopniu zależą jej możliwości funkcjonowania i rozwoju. Nowoczesna oferta dydaktyczna, skierowana do szerokiego kręgu odbiorców, umożliwiająca podnoszenie kwalifikacji i zaistnienie na rynku pracy przyczyni się do postrzegania uczelni jako atrakcyjnego ośrodka kształcenia. Zwiększy to możliwość wyboru kandydatów na studia, poszerzy perspektywiczne zasoby kadrowe i poprawi ogólny poziom kształcenia. W połączeniu z działalnością kulturotwórczą zwiększy to prestiż i znaczenie uczelni wśród całej lokalnej społeczności. Ułatwi rozwój i realizację ambitnych planów w otoczeniu zewnętrznym.

Przedstawione zagadnienia nie wyczerpują problemu stworzenia strategii rozwoju uczelni. Dają jednak pewne wyobrażenie o znaczeniu takiego dokumentu dla każdej uczelni. Trzeba pamiętać, że jedynie w części rozwiązań uczelnia może podejmować w pełni autonomiczne decyzje – część zawsze będzie narzucona przez czynniki zewnętrzne. Ważna natomiast jest decyzja, czy obrany zostanie kurs zgodny z panującymi tendencjami, czy też wręcz przeciwny. Wiele rozwiązań preferowanych przez MNiSW zapewne trudno wdrożyć ze względu na specyfikę artystycznego szkolnictwa wyższego. Nie zwalnia to jednak władz uczelni artystycznych, a wręcz zobowiązuje je do tworzenia rozwiązań kompleksowych, których elementy muszą się nawzajem uzupełniać i wspierać.

Michał Opiłowski - politolog, pracownik Działu Współpracy Zewnętrznej ASP w Warszawie, zajmujący się pozyskiwaniem środków z funduszy zewnętrznych.

ICH KRÓLEWSKIE WYSOKOŚCI



Mniej więcej na początku lutego o rozmowę „w pewnej bardzo ważnej sprawie” poprosiła nas przedstawicielka brytyjskiej ambasady w Warszawie. W trakcie rozmowy, którą starała się prowadzić niemal szeptem, zwierzyła się nam, że pewna niezwykle ważna OSOBA z reprezentowanego przez ambasadę kraju, chciałyby podczas swej oficjalnej wizyty w Polsce odwiedzić także Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina. Obecnie – z szeregu ważnych i uzasadnionych powodów – przedstawicielka ambasady nie może nam pod żadnym pozorem zdradzić nazwiska tej OSOBY, rozmowa zatem ma charakter sondażowy, gdyż do Londynu należy przekazać wiadomość, czy uczelnia jest gotowa ową OSOBĘ podjąć. Znany jest jedynie niepodlegający żadnym zmianom termin – 16 marca 2010 roku.

Pod koniec lutego przedstawicielka ambasady oznajmiła nam, że już może nam zdradzić tajemnicę, lecz prosiła, by nie wyszła ona poza trzyosobowe nasze grono. – To księżę Karol z Matżonką – powiedziała ściszym głosem.

Na przyjazd delegacji przygotowaliśmy się szczególnie. W Sali obrad Senatu, gdzie spodziewaliśmy się omówić wszelkie szczegóły czekała kawa i herbata, zimne napoje, a my wyposażeni byliśmy w plany uczelni i wiedzę, co do której spodziewaliśmy się odpowiednich pytań. Nic z tego – delegacja w sile kilkunastu osób wpadła do uczelni i wszyscy w płaszcach natychmiast udali się do Sali Koncertowej, gdzie planowany był koncert i klubu Gama, gdzie odbyć się miało przyjęcie. Do sali Senatu nawet nie zajrzeli. Pytań było zaledwie

kilka (to zresztą efekt przygotowanych i przekazanych wcześniej do ambasady dokładnych planów uczelni, ustalonego wstępnie scenariusza i harmonogramu wizyty, a także programu koncertu), lecz przyznam, że jedno z nich kompletnie zbiło nas z tropu. – Jak będą ubrani Goście? – zapytała przedstawicielka pałacu Buckingham. – Jak to jak? Odświętnie, to w końcu późno wieczorny koncert! Zazwyczaj to ciemne garnitury! – White tie? Black tie? – dręczyła nas starsza, szalenie dystygowana pani. A że wiedzieliśmy, że to nie pytanie o kolor krawata (w języku wyższych sfer te skrótowe myślowe oznaczają frak lub smoking), trzeba było przyznać, iż zazwyczaj w Polsce, poza absolutnie wyjątkowymi okolicznościami w świecie dyplomacji, wymogów takich się nie stawia. Zapewniliśmy jednak,

że grono zaproszonych (z naszej strony miało to być ok.100 osób) to ludzie kulturalni i w byle co się nie ubiorą. A więc panowie: smokingi lub ciemne garnitury (wojskowi – co naturalne – wystąpią w mundurach galowych), panie w sukniach nie całkiem długich, trochę za kolana, zaś ramiona zakryte. To przedstawicielkę pałacu Buckingham uspokoiło tylko co nieco, ale nie za wiele. Ze zdumieniem kręciła głową, że na tak proste i podstawowe pytanie odpowiedź nie jest zdecydowana i jednoznaczna.

Nadszedł dzień wizyty. W klubie „Gama” firma cateringowa montowała stoły i bary, przed popieraniem naszego Patrona pojawił się specjalnie przygotowany bukiet kwiatów. W księdze pamiątkowej umieściliśmy specjalny wpis, Ich Królewskie Wysokości (taki im przysługuje oficjalny tytuł) miały złożyć tu wyjątkowo swe podpisy. Od wczesnego popołudnia (a może wcześniej przez nikogo nie za-

godziny po rozpoczęciu przyjęcia, czyli na pół godziny przed rozpoczęciem koncertu. Na Parę Księżęcą czekali oficjalni przedstawiciele Uniwersytetu: Rektor – prof. Stanisław Moryto, Prorektorzy – prof. dr hab. Jagna Dankowska, prof. Roman Lasocki, prof. Ryszard Cieśla, przewodniczący Samorządu Studenckiego – Adam Kowalski oraz niżej podpisany, a także nasza młodzież studencka. Dostojni Gości podeszli do studentów. Życzliwe pytania, ale także rzeczowe odpowiedzi sympatycznej grupy spotkały się z wyraźnym uznaniem. Po drodze do klubu „Gama” Gości przywitała dyrektor naszej biblioteki Zofia Olszewska-Bajera, która na tę okazję do swej autorskiej wystawy dołączyła ostatnio wydany przez *Cambridge University Press* katalog pierwszych wydań dzieł Chopina.

Nadchodzi czas koncertu. Gości zapraszamy do Sali Koncertowej, zaś Ich Królewskie Wysokości mają tam wejść jako ostatni. W momencie gdy

o wspaniałych tradycjach i wielkich osiągnięciach kulturalnych odwiedza naszą uczelnię. Czujemy się tym faktem szczególnie wyróżnieni.

Uczelnia, którą mam zaszczyt reprezentować, jest jedną z najstarszych uczelni muzycznych na świecie. Nazwiska jej wychowanków są zapisane złotymi zgłoskami na kartach historii muzyki. Ślady ich działalności odnajdujemy na wszystkich kontynentach. Ale najważniejsza jest ich praca w kraju na rzecz muzyki i kultury narodowej. Chylimy z szacunkiem czoła przed ich trudem. W tej uczelni – co dla nas ważne – zawsze wykładano po polsku, niezależnie od sytuacji geopolitycznej, w jakiej znajdowała się nasza Ojczyzna.

W roku bieżącym obchodzimy dwie rocznice. 200-lecie urodzin Fryderyka Chopina, genialnego wychowanka i patrona oraz 200-lecie powołania uczelni. Oba te jubileusze wywołują zainteresowanie obecną działalnością Uniwersytetu. Szczycimy



uważone) służby specjalne przygotowywały procedury bezpiecznego wejścia do Uczelni.

Program wizyty zakładał, że okolicznościowe przyjęcie odbędzie się przed, a nie jak zazwyczaj po koncercie. To było znakomite posunięcie. Nie przewidziano przyjęcia dla wszystkich zaproszonych, nie pozwalała na to zarówno późna pora koncertu, jak i niemożność ugoszczenia wszystkich słuchaczy w pomieszczeniu klubu „Gama”, zatem część osób otrzymała zaproszenie na przyjęcie i na koncert, zaś część wyłącznie na koncert. W odróżnieniu tych osób pomagać mieli – i robili to doskonale – studenci wolontariusze swobodnie posługujący się językiem angielskim, a także swobodnie i z ogromną kulturą naszym ojczystym.

Księżę Walii i Księżna Kornwalii przybyć mieli pół

anonsowani wchodzą do sali, publiczność wstaje, a przy organach zasiada Piotr Wilczyński. Odzywają się dźwięki hymnu brytyjskiego, a następnie polskiego. Jego Magnificencja Rektor wita Księżęcą Parę:

Wasze Królewskie Wysokości,

Panie Premierze,

Panie i Panowie Ministrowie,

Ekscelencje, Dostojni i Szacowni Goście!

Wizyta Waszych Królewskich Wysokości – Księcia Walii i Księżnej Kornwalii jest dla Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina ogromnym zaszczytem. Jest to dla nas bardzo ważne, że następcą brytyjskiego tronu wraz z małżonką, kraju, który wniósł ogromny wkład w rozwój cywilizacji, kraju

się tym, że patronat nad tymi rocznicami objął Prezydent Rzeczypospolitej Polskiej pan profesor Lech Kaczyński. Ale nie możemy zająć się tylko i wyłącznie świętowaniem, gdyż naszym najważniejszym zadaniem jest dydaktyka. Jej też poświęcamy cały nasz wysiłek.

Przedstawiając naszą uczelnię chcemy pokazać Waszym Królewskim Wysokościom to, co mamy najlepsze, a mianowicie naszych studentów. Na dzisiejszy wieczór przygotowali oni specjalny program. Dominują w nim – co zresztą zrozumiałe – utwory Fryderyka Chopina. 16 listopada 1848 roku, a więc niecały rok przed śmiercią, Fryderyk Chopin wystąpił po raz ostatni na koncercie publicznym. Był to Londyn, gdzie na zaproszenie lorda Dudley'a Stuarta, przewodniczącego Towarzystwa

Przyjaciół Polski, zagrał na raucie na rzecz weteranów Powstania Listopadowego. Nie mamy dokładnych wiadomości na temat programu tego recitalu, ale jest prawie pewne, że znalazły się w nim dwie pierwsze etiudy z op. 25-go. Podczas wizyty Waszych Królewskich Wysokości – Księcia Walii i Księżnej Kornwalii, zostanie wykonana jedna z nich – etiuda As-Dur nr 1. W programie koncertu usłyszymy ponadto kompozycje Henryka Wieniawskiego i Stanisława Moniuszki.

Zapraszając najserdeczniej Dostojnych Gości do wystłuchania gry naszych studentów, życzę wszystkim Państwu, jak najwięcej; najlepszych, najmilszych i najpiękniejszych wrażeń.

Koncert zrobił ogromne wrażenie. Najpierw Polonez D-dur op. 4 Henryka Wieniawskiego, bravurowo wykonany na skrzypcach przez Kamilę Wąsik z udziałem pianistki Karoliny Nadolskiej, następnie Andante Spianato i Wielki Polonez Es-dur op. 22 Fryderyka Chopina pięknie zagrany przez Joannę Różewską, po niej zapowiedziana przez rektora etiuda As-dur op. 25 nr 1 oraz nokturn cis-moll z opusu pośmiertnego w wykonaniu Krzysz-

tofa Trzaskowskiego, zaś dalszą część koncertu wypełniła sopranistka Justyna Samborska trzema pieśniami Chopina: „Życzenie” op. 74 nr 1, „Śliczny chłopiec” op. 74 nr 8, „Piosnka litewska” op. 74 nr 16 oraz recytatywem i arią „Gdybym rannym słonkiem” z II aktu opery „Halka” Stanisława Moniuszki (przy fortepianie towarzyszył jej Robert Morawski). Na specjalne życzenie i zaproszenie Ambasady Brytyjskiej, bezpośrednio adresowane do wykonawców, tancerze Anna Wróbel i Michał Rostek zatańczyli walca angielskiego w choreografii Macieja Zakliczyńskiego, do wykonywanego przez pianistę Pawła Pawlika nokturnu Es-dur op. 9 nr 2 Fryderyka Chopina.

Burzliwe oklaski potwierdziły, że wybór rektora tak znakomitych solistów jak i programu (sama najlepsza polska muzyka), a nade wszystko ukłon w stronę Gości poprzez przypomnienie faktu ostatniego publicznego koncertu Chopina w Londynie i najprawdopodobniej wykonanej tamże etiudy przez samego kompozytora, zrobiły wrażenie nie tylko na Gościach, lecz także na pozostałych słuchaczach koncertu.



fot. Sławomir Maliszewski

© Sławomir Maliszewski & Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

Marek Bykowski – kanclerz Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, był odpowiedzialny za przygotowanie wizyty księcia Wall i księżnej Kornwalii w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina.

Przed popiersiem Chopina ustawiono stół, a nim leżała już przygotowana księga pamiątkowa. Goście zasiedli do stołu, a księżę sięgnął do kieszeni po pióro. Otóż przed wizytą uprzedzono nas, by nie przygotowywać niczego poza księgą, księżę bowiem zazwyczaj podpisuje się wiecznym piórem, które przed laty w prezencie otrzymał od swego dziadka, ojca swej matki, króla Jerzego VI.

Bez wątplenia wizyta okazała się nie tylko zaszczytem dla uczelni, ale podkreśliła jej znaczenie i rangę. To właśnie z okazji chopinowskiej i uczelnianej rocznicy w programie oficjalnej wizyty w Polsce do programu włączono ten ważny punkt oraz – jak nas zapewniono – na wyraźne życzenie księżęcej pary. To nie dziwi. Pamiętam jak w roku 1978 Zgromadzenie Generalne *Federation Internationale des Jeunesses Musicales* miało miejsce w Cambridge, zaś w londyńskiej dzielnicy Kensington, w Roy-

al Albert Hall odbył się wtedy koncert Światowej Orkiestry *Jeunesses Musicales*. Księżę Karol, obecny na tym koncercie, był wówczas honorowym przewodniczącym organizacji *Youth and Music*, brytyjskiej sekcji *FIJM*. Patronat nad utalentowaną artystycznie młodzieżą, udzielanie jej wsparcia, promocja jej sukcesów i osiągnięć są wpisane w tradycję królewskiej rodziny, co wizyta w warszawskiej uczelni muzycznej dobitnie potwierdziła.



Przed opuszczeniem uczelni Księżę Walii i Księżna Kornwalii złożyli podpisy w księgę pamiątkowej.



PURE ART

Rita Marhaug

Wspólny projekt Narodowej Akademii Sztuk Pięknych w Bergen (Kunsthøgskolen i Bergen – KHiB) i Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (ASP) Czysta sztuka – PURE ART ma na celu prezentację wystaw i organizację wspólnych warsztatów w dziedzinach sztuki i designu. PURE ART składa się z ośmiu części, realizowanych od marca 2010 do października 2011, a projekt zainicjowany przez dwie uczelnie artystyczne wspierają finansowo Islandia, Lichtenstein i Norwegia w ramach Mechanizmu Finansowego EOG oraz Norweskiego Mechanizmu Finansowego.

W marcu tego roku czterech wykładowców warszawskiej ASP odwiedziło KHiB, gdzie zaprezentowali wystawę *Wyznanie*. Od 20 sierpnia do 25 września artyści Agnes Nedregard, Hilde Angel Danielsen, Aleksander Stav i Knud Young Lunde z Bergen prezentują nowe prace przygotowane specjalnie na potrzeby drugiej części projektu *PURE ART*. Wystawę *Urbanistyczna rzeczywistość, wiejska fantazja* umiejscowiono na brzegu Wisły, w pobliżu Pomnika Syreny.

Kolejnymi etapami twórczej współpracy będzie otwarta 25 października wystawa czwórki profesorów z KHiB w galerii Salon Akademii, dwie serie warsztatów dla studentów obu uczelni – w Polsce i w Norwegii – oraz dwie wystawy designu autorstwa wykładowców obu szkół w trakcie nadchodzącego roku akademickiego. Na koniec, w okręgu Hardanger, czworo polskich artystów zaprezentuje wystawę *Wiejska rzeczywistość, urbanistyczna fantazja*. Zaśnieżone wierzchołki gór i potyskujący fiord od prawie dwustu lat czynią ten region kwintesencją norweskości.

Zatem dwa projekty umiejscowione w przestrzeni publicznej odbywają się w skrajnie odmiennych warunkach. Norwescy artyści mają do czynienia z miastem, zamieszkiwanym przez blisko trzy miliony mieszkańców, o długiej i dramatycznej historii, gwałtownie rozwijającym się – zwłaszcza w ciągu ostatnich dwudziestu lat. W wiosce Øystese w Hardanger mieszka mniej niż dwa tysiące osób, ale przez to wpływ otaczającej przyrody jest przemożny.

Nieco na uboczu gorączkowego życia miasta Wisła wije się przez Warszawę w drodze przez polskie niziny w kierunku Zatoki Gdańskiej. Rzeka była niegdyś ważną arterią komunikacyjną dla miasta i całego kraju. Ta funkcja rzecz jasna wciąż ma pewne znaczenie, ale wydaje się, że została ona nieco zapomniana. Jednak nabrzeże na nowo budzi się do życia, do nowej roli we współczesnym mieście: jako miejsce rekreacji, płuć miasta, z parkami i deptakami. Stworzono tu nawet plażę, chociaż kąpiele w rzece nie są dozwolone. Przyszłe plany zagospodarowania lewego brzegu rzeki będą szły w kierunku edukacji, kultury i sportu. Na tych terenach zlokalizowane jest Centrum Nauki Kopernik, a na prawym brzegu Wisły powstaje ogromny stadion sportowy, na którym rozegrane zostaną mecze piłkarskich Mistrzostw Europy 2012.

Nie po raz pierwszy nabrzeże Wisły służy jako miejsce wystaw artystycznych. Ten nowy rodzaj możliwości stwarzanych przez rzekę oraz integracja różnych działań artystycznych na tych terenach przywodzi na myśl Berlin i Sprewę.

Różnica między ambitnymi, kapitałochłonnymi projektami architektonicznymi w centrum miasta – jak na przykład centrum handlowo-biznesowe Złote Tarasy – a subkulturowym festiwalem *Doping Street Art*, odbywającym się w różnych dzielnicach miasta, jest ogromna. Niemniej jednak i jedne, i drugie stanowią silne, konfrontacyjne, wizualne znaki czasów.

Projekt *Urbanistyczna rzeczywistość, wiejska fantazja*, zlokalizowany bezpośrednio nad Wisłą, otwiera nowe horyzonty rozumienia i interpretacji krajobrazu wielkiego miasta. Pojęcia takie jak „ruch” i „przeptyw” bliżej korespondują z naszymi wyobrażeniami o miejskiej dżungli i życiu biznesowym niż agresywna konfrontacja, widoczna w przytoczonych powyżej przykładach. Te elementy mogą stać się niejako tłem nurtu rzeki. Przypomnijmy o ukrytej sile wody, jaka ujawniła się w maju tego roku. Dynamiczne i ekspansywne współczesne miasto może wręcz wydać się zamknięte i nieporuszone w porównaniu z nurtem rzeki. Wisła jest uosobieniem natury, a zatem w pewnym sensie przeciwieństwem wzniesionych przez człowieka struktur miejskich, jednak jest ona również centralnym elementem Warszawy, nierozzerwalnie połączonym z jej topografią i charakterem.

Mając to na uwadze oraz uwzględniając ramy praktyczne i ekonomiczne projektu, Nedregard, Danielsen, Stav i Lunde stworzyli swoje prace. Wszyscy czworo są absolwentami KHiB, a obecnie pracują



jako niezależni artyści.

W swojej karierze artystycznej Agnes Nedregard przede wszystkim zgłębia ekspresję sztuki performance'u. Istotnym obszarem jej twórczości jest relacja między podmiotem a przedmiotem, między ciałem a materią nieożywioną. Ich konstelacje i interakcje są często osi konstrukcji prac Nedregard. Ciało może przyjmować postać przedmiotów, przedmioty zaś przywoływane są do życia podczas symbiotycznych performance'ów przez nią reżyserowanych. Ten duch obecny jest także w pracy stworzonej w Warszawie. Rzeźba – czy raczej obiekt pozostający po performance – przypomina nam o naszym otoczeniu i jego czynnym udziale w sposobie myślenia i działania, zarówno w drobnych, jak i poważnych sprawach. Częściowo rozbite i pozostawione na schodach nad rzeką „jajo” niesie zarówno optymistyczną, jak i pesymistyczną perspektywę. Czy z tej betonowej formy coś się zrodziło? A może są to żałosne pozostałości, roztrzaskane marzenia? Innym efektem tej przestrzennej formy, dzięki talentowi Nedregard, jest sposób, w jaki upodmiotowiony przedmiot zachęca przechodniów do podejmowania działania, tu i teraz.

Ostatnimi laty Hilde Angel Danielsen zwróciła na siebie uwagę przestrzennymi konstrukcjami, budowanymi przede wszystkim z cegły. Korzysta ona



zarówno z odniesień rzeźbiarskich, architektury, jak i tradycji rzemieślniczej. Jej prace wystawiane są w galeriach oraz w przestrzeni publicznej. Strategia stosowana przez artystkę – praca na pograniczu sztuki, designu i rzemiosła – uderza w nasze przyzwyczajenie myślenia w kategoriach każdej z tych dziedzin osobno, i stawia wyzwanie naszym poglądom. Korzystając z tej metody, udaje jej się pokazać magię powszedniego obiektu – cegły – oraz samego procesu jej układania. Umożliwia nam dostrze-



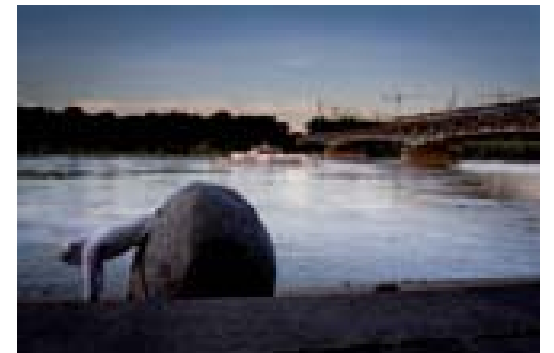
żenie i zrozumienie czegoś istotnego: że ten materiał i technologia odegrały zasadniczą rolę w historii naszej kultury, a także we współczesnej ekspresji architektonicznej. Rzeźba (czy też konstrukcja) o wymiarach bramki do piłki nożnej znajduje się naprzeciw budowanego stadionu. Czy jest to artystyczny młodsi brat, który stawia wyzwanie potężnemu przemysłowi rozrywkowemu odnośnie umiejętności tworzenia znaczeń, czy też może należy to



rozumieć jako tęskne spojrzenie na ten drugi brzeg rzeki, który osiągnął sukces? A w takim razie, co wyraża rzeka płynąca między tymi dwoma światami? Czy łączy je, czy też dzieli? Niezależnie od przyjętej interpretacji, Hilde Danielsen odważnie manifestuje wykorzystanie własnego języka, stworzonego z powszechnie znanych liter alfabetu – cegieł.



Alexander Stav i Knud Young Lunde nad projektem w warszawskiej przestrzeni publicznej pracowali wspólnie. Już wcześniej współpracowali przy podobnych przedsięwzięciach. Cechą charakterystyczną ich projektów indywidualnych – a także będących wynikiem współpracy – jest subtelna gra z przedmiotami codziennego użytku i ze sztuką. Precyzja wykonania tworzy pomost pomiędzy formą a treścią, łączy je w nierozdzielny całość. Właśnie te cechy stosowanych przez nich metod i osiągniętych rezultatów sprawiły, że wybór tych właśnie artystów do projektu *Urbanistyczna rzeczywistość, wiejska fantazja* w Warszawie był oczywisty. Publiczność ponownie spotka się z przedmiotami i sytuacjami, które drażnią pewne wyobrażenia funkcji, estetyki i komunikacji. Można znaleźć tu odniesienia do współczesnej produkcji i dystrybucji. Już wcześniej były one istotnym podtekstem ich pracy rzeźbiarskiej.



Alienacja jest mantrą sztuki modernizmu i ekspresji kulturowej od stu lat. Obiekty Stava i Lundego oscylują pomiędzy bliskością a dystansem, zabawą i alienacją. Hostel na barce, pokój, rzeźba, przemieszczenie optyczne, animacja wideo i transmisja internetowa to główne komponenty wykorzystane przez artystyczny duet w warszawskim projekcie. Praca była fizycznie dostępna dla publiczności tylko w dniu wernisażu, ale dzięki kamerom internetowym przez cały czas trwania wystawy dostępna jest wirtualnie.

Na drzwiach znajdujemy tablicę: *Ministerstwo Transportu i Łączności*. W pokoju na monitorze odtwarzana jest animacja, stworzona z wykorzystaniem aplikacji Google Earth. Wideo przedstawia obraz równoległe przesuwane hotelu, krążącego w oderwaniu od miejskiej rzeczywistości nad zdjęciem satelitarnym swojej faktycznej lokalizacji. Z tej perspektywy hotel można postrzegać jako płynny, ambiwalentny symbol komunikacji i przepływu informacji w naszej złożonej rzeczywistości. Ministerstwo na łodzi to pokój paradoksów, tak samo jak towary i usługi w rzeczywistym świecie.

Tłum. Maria Witkowska

Rita Marhaug – profesorem Narodowej Akademii Sztuk Pięknych w Bergen, współautorka polsko-norweskiego projektu *Czysta sztuka – PURE ART* oraz kurator wystawy *Urbanistyczna rzeczywistość, wiejska fantazja* w Warszawie.



Joanna Kania

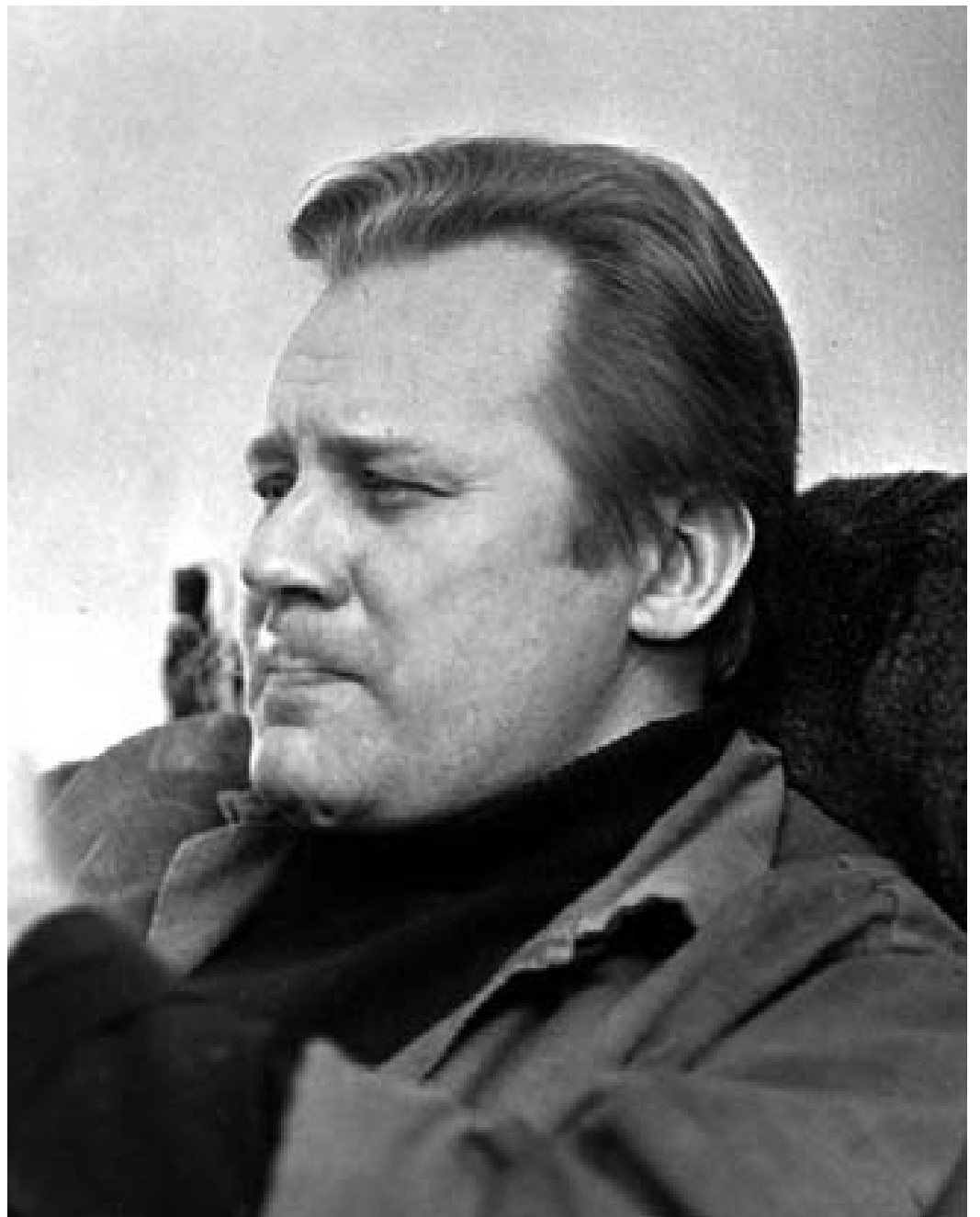
RAJMUND ZIEMSKI

PEJZAŻ 1953-2005

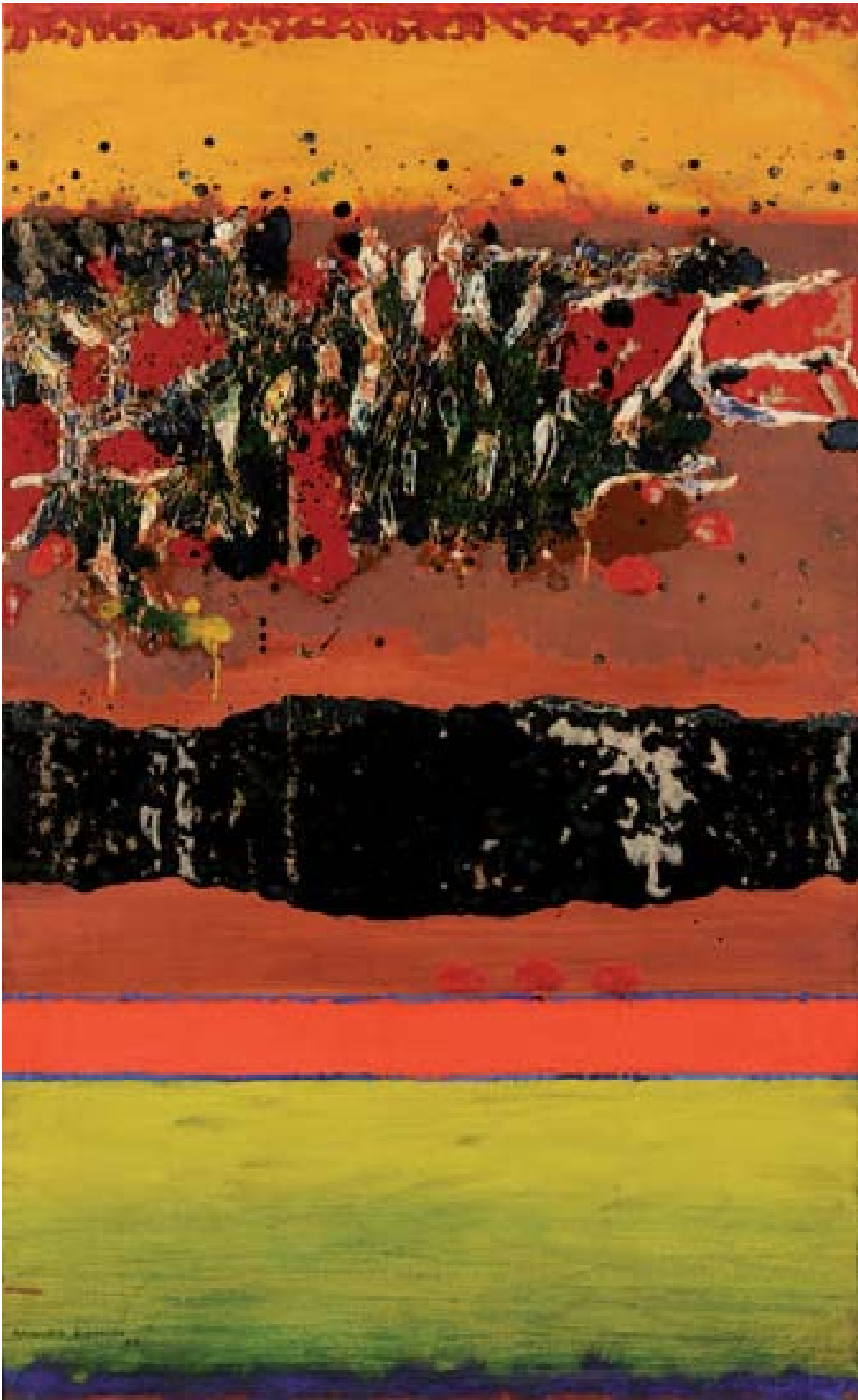
Od lipca do końca
września można było
oglądać w Zachęcie
współorganizowaną
przez Akademię
wystawę malarstwa
Rajmunda Ziemskiego
(1930-2005)



Bez tytułu, ok. 1957-58
olej, płótno, 50,5 x 70,5, fot. Agata i Erazm Ciołkowie



Rajmund Ziemiński, lata 70., fot. archiwum artysty



Pejzaż 11/73, 1973
akryl, płótno, 131 x 80,5, fot. Agata i Erazm Ciołkowie

1

Artur Winiarski, wypowiedź w kat.:
Mistrz i uczniowie, Galeria Art New
Media, Warszawa 2006.

2

RAJMUND ZIEMSKI mówi
*o jazzie, uczeniu się malarstwa
i swojej wystawie*.
Rozmawiała Nina Lilejko,
„Zwierciadło” 1968 nr 16.

Pejzaż 33/61, 1961
olej, płótno, 161 x 80, fot. Agata i Erazm Ciołkowie



Ziemski był związany z warszawską ASP przez całe swoje życie, od momentu, kiedy w 1949 roku rozpoczął studia. Na emeryturę odszedł w 2000, ale i wtedy zachował bliskie związki z akademickim środowiskiem.

Jeden z ulubionych studentów Nachta-Samborskiego, długoletni asystent Cybisa – stanowił żywy łącznik pomiędzy świetnymi tradycjami polskiego malarstwa a współczesnością. Dla swoich studentów był Mistrzem, depozytariuszem tajemnic za-

wodu i maksym, mających prowadzić przez życie. Wspierał ich (czasem także finansowo) i jednocześnie stawiał im wysokie wymagania, utwierdzając w przekonaniu, że malarstwo to zajęcie dla wybranych, którzy sprostać muszą naciskowi rzeczywistości i własnym stabościom.

„Powstawało wrażenie, że jeśli się spartoli obraz, który akurat był przedmiotem korekty, to wina będzie tak wielka, że aż nie do odkupienia. W ten sposób rodziła się odpowiedzialność za malowanie. Sumienie artystyczne”.¹



Pejzaż 33/61, 1961
olej, płótno, 120,5 x 60,5, fot. Agata i Erazm Ciołkowie

Wystawa miała charakter retrospektywny, starłam się pokazać poszukiwania malarza i przemiany, czasem gwałtowne zwroty, którym ulegał jego artystyczny język. Tytuł wystawy – *Rajmund Ziemiński. Pejzaż 1953-2005* – podąża za wyborem artysty, który słowem „pejzaż” opatrywał zdecydowaną większość swoich prac, poczynając od lat 50. „Zawsze malowałem pejzaże. Na samym początku swojej malarskiej pracy potrafiłem całymi dniami pracować w plenerze, później już mogłem każdy pejzaż odtworzyć z pamięci. Te nagromadzone w ciągu lat pejzaże gdzieś się we mnie zachowały, tyle że dziś nie realizuję ich wprost, a poprzez różne skojarzenia, poprzez nie tylko to, co wiem, ale i to, co myślę o świecie”.² Ekspozycja zaprezentowała ewolucję pejzażu w malarstwie Ziemińskiego – od ujęcia całkowicie realistycznego, poprzez uproszczenia i stylizacje lat 50. – aż do wytworzenia na przelocie lat 50. i 60. własnego języka form, czerpiącego z fakturalnych zdobyczy malarstwa materii.

Związany z Galerią Krzywe Koło, należał do elity malarskiej tamtych czasów, ciesząc się także dużą popularnością pośród szerszej publiczności. To z obrazami z tamtego okresu – posępnyymi w nastroju, o ograniczonej gamie barwnej, jest najczęściej kojarzony. Wówczas powstawały rów-

nież jego najlepsze, subtelne i wysmakowane kolorystycznie gwasze.

Lata 70. przynoszą – wraz z użyciem nowego medium, farb akrylowych – wyraźną zmianę w twórczości Ziemińskiego. Paleta ulega rozjaśnieniu, na obrazach spotykamy grę kontrastów pomiędzy wibrującą powierzchnią koloru a efektami fakturalnymi. Kolor staje się coraz bardziej istotny w jego pracach, a jednocześnie, w miarę upływu czasu, używany jest z coraz większą swobodą, w sposób przekorny i prowokujący. Płótna budowane są z kontrastów i zgrzytów barwnych, o czytelnym odniesieniu do sztuki Dalekiego Wschodu.



Pejzaż 16/01, 2001
akryl, płótno, 160 x 80, fot. Agata i Erazm Ciołkowie

Ale nawet w najpóźniejszych obrazach, dynamicznych, i gorączkowych, z końca lat 90. i początku 2000, można odnaleźć zestawienia barwne, metaliczne potyski, obecne już w gwaszach z lat 50., spajające w jedno prace, które mogłyby się na pierwszy rzut oka wydawać pracami kilku różnych artystów.

Joanna Kania - historyk sztuki, kurator wystawy Rajmunda Ziemińskiego w Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki, pracuje w Muzeum ASP w Warszawie.



Pejzaż 24/74, 1974
akryl, olej, płótno, 140 x 95,
fot. Agata i Erazm Ciołkowie

Henryk Izidor Rogacki
Kordian: A Would-be Tsaricide
as a Hero of the Poles

Kordian – the title character of the Słowacki's masterpiece drama of 1834 – was declared the Hero of the Poles, that is the creature had been "devoted by *Force Majeure* to the great tasks of history," above all because he did not kill the tyrant tsar. Analysing the dramatic and mythic figure, the author confronts the case of Kordian with historical facts. He reminds of the attack of the Poles on Tsar Nicholas I (1829), an unsuccessful attempt to kidnap or kill the Tsar's brother Grand Duke Constantine (1830) and two attempts on Tsar Alexander II – unsuccessful one by Antoni Berzowski (1868) and another concluded with death of both the Tsar and his killer, Ignacy Hryniewiecki (1881). Hryniewiecki who collaborated with the Russian revolutionary organization Narodnaya Volja, never became a hero of the Poles.

Mateusz Żurawski
Jump of a Japanese Painter
from the Roof of a Skyscraper
on the Stretched White Canvas

Jerzy Grzegorzewski used artefacts to compose his performances: mute instruments holding the memory of sound and a distant echo of absent music; literary quotations holding the memory of the works they were taken from; the technical structures holding the memory of movement that animated them as long as they operated; the faces of actors holding the memory of characters, their gestures and poses. Over all that superposed the memory of performances, in which these artefacts took part, as well as the memory of roles they came to play in the world of *The Slow Darkening of Paintings*. When the theatrical piece of art died along with the artist that had created it, the similar artefacts remained. Only fragments of stage compositions hitherto – now self-contained works, enabling us immediate contact with his artistic world: music composed for his performances, objects functioning now as ready-mades, original screenplays which from director's copies may turn into independent plays. Reconstruction of his forgotten performances as well as designing performances that were never staged by him may tell us both about the work and the very profile of the artists much more than attempts at synthesis undertaken by the monographers. It is because – as Grzegorz Niziołek once put it – "Grzegorzewski's performances live, or maybe are born only in the audience's memories."

Not Trusting One's Own Gesture:
Stefan Gierowski and Zbigniew Taranienko
talk about painting

Zbigniew Taranienko, a distinguished art critic, talks to Stefan Gierowski, an eminent Polish abstract painter and celebrated Professor of Painting at the Academy of Fine Arts in Warsaw, who is eighty-five this year, about the contexts of his art, about doing painting, the history of abstract painting, limits of abstraction, space, light, thus drawing out a philosophy of abstract painting. Their dialogue is an excerpt from Zbigniew Taranienko's book: *Fields of abstraction: Dialogues about painting with Stefan Gierowski*, just published by the Academy of Fine Arts in Warsaw.

Iwona Szmelter
Innovation in the Comprehensive
Conservation of Contemporary Visual Arts
(Part 2)

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.

Mieczysława Demska-Trębacz
Music Theory at the University of Music
in Warsaw. Tradition and Present Day

The theoretical reflection on the music is a remote, Hellenic tradition. The specificity of music theory lies in a special form of intimacy with the work of music, direct contact with the music, and even identification with the subject of actions. The experience gives birth to theory, what turns into a paradox: the theory becomes practice. The trend of reflecting on the composing skills (such as theory of harmony, theory of rhythm, textbooks on principles of music) has been present in the Warsaw Conservatory since the very beginning – thanks to Józef Elsner and his students. In the Warsaw Conservatory the idea to launch a "musicology faculty" was born from the aspiration to make the theory of music a didactic subject. The faculty was created in 1932 by Stefan Śledziński. Nowadays music theory is one of specialisations in "composition and music theory" major. Care for comprehensive preparation of the music theory alumni for performing various tasks, as educators as well as publicists and music life organisers, decided about extensive and diverse training programme.

No One Wonders There That Composers Do Live –
Maria Peryt's interview with Dariusz Przybylski

Dariusz Przybylski – a talented composer, whose career is growing faster and faster, both in Poland and abroad (including Germany and Austria), tells about his artistic path. We learn how his initial plans related mostly to organ virtuosity transformed into brilliant composing career, how he met his professor Marcin Błażewicz and what resulted from their cooperation. The young artist describes how he sees the situation of new music in Poland in the context of his experiences abroad, related for instance to Erasmus scholarship in Cologne and postgraduate studies in Karlsruhe. The young PhD in Composition tells also how he sees his future.

Joanna Biegalska
Participation of the Fryderyk Chopin
University of Music's Teachers in the
Activities of the Musical Society in Lublin

Henryk Wieniawski Musical Society in Lublin was founded in 1898 and since inception it has been substantially supported by the music academy in Warsaw. From there the Lublin activists drew inspiration to organise concert life in the city, music education and prepare musical competitions. In the early twentieth century the Musical Society invited pianists Zbigniew Drzewiecki and Henryk Melcer. In 1927 Karol Szymanowski performed here alongside a young violinist Irena Dubiska. During this period also teachers of Warsaw Conservatory were being employed by music school run by Musical Society between 1916 and 1939. These included pianists Aleksander Michałowski and Paweł Lewiecki. Today the greatest attention from educators

from Warsaw is directed towards violin competitions held in Lublin, which were formed under the direction of Irena Dubiska and Zenon Brzewski. Members of the jury include Krystyna Makowska-Lawrynowicz, Tadeusz Gadzina, Krzysztof Jakowicz, Konstanty Andrzej Kulka, Stanisław Moryto (Rector of The Fryderyk Chopin University of Music) and Roman Lasocki, 1st Vice-Rector of the University and also Vice-President for Musical Society in Lublin.

Barbara Ogar

What Did Hamlet Read?

The very title of the article explains its content. The author presents a variety of reading choices and the impact they might have had on the character of Prince of Denmark. Despite close familiarity with the text of the drama she does not do it alone but draws from the text of another "fan" of the drama. She uses studies on Hamlet by Stanisław Wyspiański who writes "I think about Hamlet too often and I am happy to talk about him." Basing on his considerations, she presents Hamlet's reading choices. Wyspiański was considering different personality types which Hamlet could have had, and the author of this article suggests what would every particular Hamlet choose to read "between the scenes."

Małgorzata Waszak

Dido and Aeneas

in the Collegium Nobilium Theatre

On June 14th the Collegium Nobilium Theatre held a special premiere. It was a staging of an excellent, and rarely performed in Poland, masterpiece *Dido and Aeneas* by Henry Purcell. The opera has been courageously reached after by Natalia Kozłowska, a young entrant theatre director from Warsaw Theatre Academy who chose it for her graduate performance. She managed to build a team of young cast and crew, which led to fruitful cooperation between the three art schools in Warsaw: the Theatre Academy, the Fryderyk Chopin University of Music (students performing vocals) and the Academy of Fine Arts (stage design by Paulina Czernek). Singers were accompanied by excellent musicians specialising in the performance of early music, on the daily basis collaborating with the Warsaw Chamber Opera, who use copies of Baroque instruments. Professionalism and commitment of artists and performers, backed up with the necessary assistance from sponsors, made the performance excellent.

Brought together by love for music

Małgorzata Waszak's interview

with Natalia Kozłowska,

director of *Dido and Aeneas*

Natalia Kozłowska, director of Purcell's *Dido and Aeneas*, talks about her youthful fascinations and inspirations, and explains the reasons why she decided to stage an opera performance. She recalls working with eminent producers involved in this field of art. She emphasises favourable conjunction of events that led the project to the end. Young artist talks about casting, and explains ideas regarding production and stage design. She emphasises the tremendous enthusiasm of all the artists who were brought together by love for music.

Magdalena Butkiewicz

"The first year was terrible"

– Natalia Sottysik, a director, tells of her difficult beginnings

"I think well of her,

but she sometimes gets on my nerves..."

– Maciej Englert talks of Natalia Sottysik – a graduate of the Faculty of Directing Drama at the Warsaw Theatre Academy, who made her debut with *Wardrobe* at the Współczesny Theatre – and about the duties of the artistic director towards a young director as well as about shaping the theatre repertoire

A pair of interviews in the "Master – Student" series. Natalia Sottysik relates her initial difficulties, the importance of her sojourn at Gardzienice, the difference between student and professional theatre productions, and she is critical about the omnipresence of social-political discourse in present-day Polish theatre. Maciej Englert decided to fund a residency at the theatre he runs, and Natalia was one of its recipients. He says that Natalia is looking exclusively for the dark side of the street and tries to find answers to her questions and fears there. This determines her literary choices. She is no longer a newcomer. She has been successful, too. She has got her own world and she boldly expresses it as well as being stubborn enough to do what she wants to do, rather than what she should do, or do what is fashionable. These are the characteristics of a long-distance runner.

Barbara Siwek

The Four Elements of Graphic Art

A review of the exhibition *Graduation pieces 2010 – Studio No. 6*, run by Professor Andrzej Węctawski and Dr Mateusz Dąbrowski, which included the following works: *Suns* by Tomek Kędziński, *Into the deep* by Aleksandra Natęcz-Jawecka, *Here* by Wojciech Domagalski and *Between* by Paulina Bartnik. The show was staged at Salon Akademii.

Beata Mościcka

CROSSDRUMMING Festival, or the Tradition of Success

A report of this year's International Percussion Festival, which introduced Crossdrumming into the new decade. Colourful, spectacular performance, which we owe to the Percussive Arts Society, has had eleven editions. Its slogan "From sea to sea" marks out a new trend in the new decade. It is the spread of percussive art and the festival to all the Baltic countries. Over the years, the Festival presented and disseminated percussive arts – their wealth, with countless instruments, as well as the variety of shows, genres and artists' skills. Every edition nursed its traditions – born in the first one. Stanisław Skoczylński, the inspirer and creator of Crossdrumming – wished to lead the so far elitist percussive arts from the hermetic atmosphere of concert halls in the open air stage, in order to make it more popular.

Michał Opilowski

On the Need for a Strategy in Art Education

The new situation related to Polish EU membership and higher education reforms forces taking steps towards producing comprehensive strategies for development in art schools. Such a strategy has to specify the direction of changes regarding didactics, scientific research and administrative structure. It is necessary to consider potential sources of income and school's

image as well as discuss redefinition of its function. Undoubtedly creating a strategy for development is a difficult task, but in present reality, a necessary one.

Marek Bykowski

Their Royal Highnesses

On 16th March 2010 at the Fryderyk Chopin University of Music a visit of Their Royal Highnesses, Charles Prince of Wales and Camilla Duchess of Cornwall took place. The guests as well as other political, cultural, and economic personalities; parliamentarians; members of the Chancellery of the President and the government invited for the event participated in the reception and a special concert organised in University's Concert Hall. The programme performed by the students comprised of exclusively Polish music, including *Étude A-flat major* Op. 25, No. 1, probably played also by Frederic Chopin during his last public performance in London Guildhall, on 16th November 1848. This important event emphasised standing and importance of the University in cultural life of Poland and Europe, especially because it took place in the year of 200th anniversary of both the school establishment and its patron's, Frederic Chopin, birth. The concert was a great success and the Rector received congratulations from the Royal Couple.

Rita Marhaug

Pure Art

Exhibition curator's text about *Urban reality, rural fantasy*, the second of a series of shows that are part of the programme of *Pure Art*, a joint project of the Academy of Fine Arts in Warsaw and the National Academy of Art in Bergen, Norway. This time four Norwegian artists (Hilde Angel Danielsen, Agnes Nedregard, Alexander Stav and Knud Young Lunde) came to Warsaw to present their works in public space: the Vistula River front. The current show opens new horizons of understanding and interpretation of the landscape of the city. Concepts such as "movement" and "flow" correspond with our ideas of the urban jungle and business life, but they can become a kind backdrop of the river stream. Dynamic and expansive modern city can seem almost closed and still compared with the current of a river. The Vistula is the personification of nature, and thus in some sense the opposite of human structures built by the city, but it is also a central element of Warsaw, inextricably linked to its topography and character.

Joanna Kania

Rajmund Ziemiński: Landscape 1953-2005

From July to late September an exhibition of painting by Rajmund Ziemiński (1930-2005) could be seen at Zachęta, co-organized by the Academy. He was associated with the Warsaw Academy of Fine Arts throughout his life, from the moment when he enrolled in it in 1949. He went into retirement in 2000, but he even then retained close links with the academic environment. The exhibition was a retrospective, showing the painter's explorations and transformations, sometimes violent turns, to which his artistic language was subject. The title of the exhibition follows the artist's choice, as he applied the word "landscape" as title of the vast majority of his work, from the 50s onwards. Joanna Kania curated the exhibition.

KWIECIEŃ 2010

2 – 6 kwietnia

Na Międzynarodowym Festiwalu Szkół Teatralnych SETKANI/ENCOUNTER w BRNIE nagrodę otrzymał student IV roku Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej Paweł Kruczyński, za rolę Malvolia w spektaklu *Wieczór trzech króli* Williama Shakespeare'a, w reżyserii Cezarego Morawskiego.

7 kwietnia

W Uniwersytecie Muzycznym odbył się koncert z cyklu „Środa na Okólniku” zatytułowany *PROFESOR TADEUSZ WRÓŃSKI IN MEMORIAM – Pokolenia*. Na koncercie wystąpili: Jakub Jakowicz, Bartosz Cajler, Marta Kowalczyk – skrzypce, Bartosz Bednarczyk, Elżbieta Neumann, Edward Wolanin – fortepian. Artyści zaprezentowali Sonaty na fortepian i skrzypce J. Brahmsa.

10 – 30 kwietnia

Na wystawie *2 razy grafika* pokazany został cykl prac graficznych na temat „zadanie, atrybut/ skojarzenie”. Prezentowane prace były efektem współdziałania studentów I roku Wydziału Grafiki, z Pracowni Projektowania Graficznego i Pracowni Grafiki Warsztatowej. Realizacje graficzne pokazały różnorodność warsztatu plastycznego obydwu pracowni. Wystawa miała miejsce w galerii Przy Van Gogha w Białołęckim Domu Kultury.

14 kwietnia

W Uniwersytecie Muzycznym z cyklu „Środa na Okólniku” odbył się koncert w wykonaniu laureatów Międzyuczelnianego Konkursu-Turnieju „Kurpiński. Kartowicz. Koczalski”, Warszawa 23–25 kwietnia 2009 r. Wokaliści oraz pianiści wykonali utwory K. Kurpińskiego, M. Kartowicza i R. Koczalskiego.

15 kwietnia – 12 maja

Studenci z Pracowni Ilustracji prof. Zygmunta Januszewskiego przedstawili swoje prace na wystawie *Przeгляд Limeryków* w Centrum Promocji Kultury w Dzielnicy Praga Południe m. st. Warszawy. Wernisaż odbył się 22 kwietnia.

15 kwietnia

Rozpoczął się VI Warszawski Festiwal Fotografii Artystycznej (WFFA) współorganizowany przez ASP w Warszawie. Jury przyznało następujące nagrody: Grand Prix: Joanna Chudy I nagroda: Aleksandra Wronska II nagroda: Magdalena Grela III nagroda: Katarzyna Osikowska oraz wyróżnienia: Klaudia Iga Jastrzębska, Krzysztof Cwiertniewski, Mateusz Kawęczyński, Mateusz Kowalski, Ignacy Łukaszewicz. Wyróżnienia specjalne dla gości zagranicznych: Julia Milberger, Sonja Ismayr. Wyróżnienie pisma „Foto” – Anna Stec. Prace laureatów konkursu zostały przedstawione na wystawie w Auli ASP (kurator wystawy Magdalena Durda-Dmitruk).

15 – 25 kwietnia

W galerii Spokojna 15 ASP odbyła się Wystawa pokonkursowa WFFA, Uczestnicy wystawy: Jarostaw Barański, Anna Betz, Oliwia Besczczyńska, Paweł Czarnecki, Anna Domejko, Magdalena Eckes, Mathias Euwer, Dominika Faryno, Łukasz Gniadek, Krzysztof Goliński, Kamil Gorgoń, Monika Janowska-Olejnik, Agnieszka Janoszka, Marcin Jary, Agnieszka Lucyna Jaźwińska, Karolina Jąderko, Zuzanna Kaczmarek, Kamila Kalicka-Szewczyk, Mikotaj Kalina, Patrycja Kałuska, Kinga Kardynał, Joanna Klich, Justyna Kowalewska, Maja Kryńska, Piotr Krysiak, Katarzyna Krzystek, Marek Kucharski, Michał Leja, Karolina Majewska, Weronika Marczak, Lech Mazurek, Natalia Mikołajczuk, Ewa Miłtuńska, Grzegorz Norberciak, Piotr Ogorzatek, Piotr Olszowski, Łukasz Pietuchowski, Justyna Podzorny, Filip Przewoźny, Daniela Mace Rossiter, Karol Skierski, Małgorzata Smogarzewska, Tomasz Sochacki, Aleksander Stachurka, Patrycja Stefanek, Zuzanna Szarek, Szilvia Sztankovits, Agata Szuba, Szymon Tomsia, Magdalena Wdowicz-Wierzbowska, Katarzyna Wielcherska, Anna Wróbel, Dominika Zacharzewska, Maja Zembrzuska, Laura Zinser, Agnieszka Ziobro, Filip Aleksander Zubowski, Karolina Żebrowska.

15 kwietnia – 16 maja

W Salonie Akademii miała miejsce wystawa fotograficzna *Dojczland mit ferundlichen Grüßen*. Uczestnicy: Laura Bielau, Daniel Schumann, Adam Etmanski, Verena Loewenhaupt, Kim Keibel, Douglas Huebler, Sandra Stein, Michael Schmidt, Mariusz Kozikowski, Oliver Sieber, Aymeric Fouquez, Jörg Koopmann, Lin Lambert, Jan Lemitz (kurator wystawy – Sebastian Arthur Hau).



16 kwietnia

W Auli ASP, odbyło się seminarium *Współczesna niemiecka fotografia*, wykłady wygłosili: Bartosz Wieliński „Wszystkie kolory Niemiec – niemieckie społeczeństwo po drugiej wojnie światowej” (wykład i prowadzenie seminarium) Markus Schaden „Rynek artystyczny. Niemieckie wydawnictwa fotograficzne” Sebastian Hau „Problem tożsamości i zapisu emocji w niemieckiej fotografii” Inga Schneider „Tendencje we współczesnej niemieckiej fotografii” Oliver Kern „Niemieckie spojrzenie, o własnej fotografii” Thomas Martin i Hannes Gieseler „Leben im Bild [Życie w obrazie]: Arno Fischer. Fotograf” (wykład i film).

16 – 27 kwietnia

Wystawa *Dominika Naborowska, fotografie*. Studentka Wydziału Grafiki ASP zaprezentowała swoje prace na Skwerze – Filia Centrum Artystycznego Fabryka Trzciny, ul. Krakowskie Przedmieście 60a.

19 kwietnia

W Uniwersytecie Muzycznym odbył się koncert Katedry Kompozycji. Wykonano utwory T. Paciorkiewicza, E. Sielickiego, Z. Bagińskiego, D. Przybyłskiego, B. Kowalskiego, P. Buczyńskiego, W. Rudzińskiego oraz A. Dobrowolskiego.

20 kwietnia

W Teatrze Wielkim – Operze Narodowej wystawiono *Halkę* S. Moniuszki w wersji wileńskiej. W przedstawieniu wzięli udział studenci Wydziału Wokalnego UMFC, zaś Orkiestrę Symfoniczną UMFC poprowadził Jerzy Salwarowski.

24 i 25 kwietnia

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej odbyła się polska premiera *Idealnego miasta* powstałego w ramach projektu Goethe Institut *Miasto obiecane* Instytutu Teatralnego im. Z. Raszewskiego w Warszawie oraz TUSCH (Theater and Schule) w Berlinie. Spektakl, który powstał w wyniku prób, łączy dwujęzyczne dialogi, beat-boxing, taniec oraz sceny w języku polskim i niemieckim w jeden międzykulturowy kolaż dwóch europejskich stolic z perspektywy młodych mieszkańców. Premiera spektaklu odbyła się 17 marca na otwarcie festiwalu TUSCH w Berlinie.

26 kwietnia

W Uniwersytecie Muzycznym odbył się koncert Zakładu Harfy i Gitary zatytułowany „Gitara nad Wisłą”. Artyści wykonali utwory kompozytorów polskich XIX i XX wieku.

27 kwietnia – 8 maja

W galerii Spokojna 15 ASP zaprezentowano prace Zofii Rydet, *Nieskończoność dalekich dróg. Ocalić od zapomnienia* (kuratorzy wystawy: Andrzej Różycki i Maria Sokół-Augustyńska).

28 kwietnia – 12 maja

Na Skwerze, ul. Krakowskie Przedmieście 60a, miała miejsce wystawa fotografii studentów piątego roku Sztuki Mediów ASP w Warszawie: Marcina Burbo, Aleksandry Dziedzic, Krzysztofa Golińskiego, Agnieszki Jaźwińskiej, Jakuba Kercza, Grzegorza Norberciaka, Jana Przybyszewskiego, Jacka Sadeckiego, Marty Szamburskiej, Michała Wielowiejskiego, Maji Zembrzuskiej, Agnieszki Ziobro (koordynator projektu: Agnieszka Ziobro).

19 kwietnia – 10 maja

Karta wstępu – Wystawa Współczesnego Malarstwa Polskiego w Parlamencie Republiki Czeskiej w Pradze. W wystawie uczestniczyli wykładowcy ASP: Stanisław Baj, Wojciech Cieśniewski, Janusz Knorowski, Tomasz Malanowski, Jarostaw Modzelewski, Czesław Radzki, Andrzej Rysiński, Ryszard Sekuła, Antoni Starowieyski, Wiesław Szamborski, Krzysztof Wachowiak, Piotr Wachowski, Artur Winiarski, Wojciech Zubala.



28 kwietnia

W galerii 2.0 odbył się wykład Mariki Kuźmicz „Który był Krzysztof Niemczyk”.

30 kwietnia

W Centrum Kultury Koreańskiej odbył się pierwszy koncert studentów koreańskich, zatytułowany *Chopin i romantyzm*, podczas którego studenci Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina i stypendyści koreańscy w Polsce wykonali kompozycje m.in. F. Chopina, H. Wieniawskiego, F. Schuberta, R. Schumanna, M. Kartowicza, G. Bizeta, G. Pucciniego oraz pieśni koreańskie.

MAJ 2010

5 maja

W Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie odbyła się konferencja poświęcona funkcjonowaniu sztuki wobec przestrzeni publicznej. Organizatorem konferencji był Ośrodek Badań Przestrzeni Publicznej, z udziałem przedstawicieli instytucji sztuki: Łukaszem Biskupskim (Muzeum Sztuki w Łodzi), Jadwigą Charzyńską (CSW Łaźnia w Gdańsku), Aliną Gałązką (KOMUNA Warszawa), Zofią Gotubiew (Muzeum Narodowe w Krakowie), Leszkiem Jedlińskim (Muzeum Śląskie w Katowicach), Anną Miodyńską (Małopolski Instytut Kultury w Krakowie), Dorotą Monkiewicz (Muzeum Współczesne we Wrocławiu), Kają Pawełek (CSW w Warszawie), Marią Anną Potocką (Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie), Marylą Sitkowską (Muzeum ASP w Warszawie). Rolę moderatora pełnił prof. Mirosław Duchowski. Komentarze do panelu prowadziła Elżbieta Anna Sekuła.

5 – 30 maja

W Galerii Promocyjnej SDK przy Rynku Staromiejskim w Warszawie odbyła się wystawa *Michał Chojecki – OBRAZY NAJ-NOWSZE*.

6 maja – 23 maja

W galerii Wystawa w Warszawie zaprezentowano rysunki studentów Wydziału Malarstwa z Pracowni 64: Weroniki Grzelak, Miniki Janowskiej, Katarzyny Maczkowskiej, Tomasza Pilikowskiego, Ewy Przanowskiej, Magdy Przanowskiej oraz prof. Ryszarda Sekuły i adi. Pawła Stręka. Prace prezentowane w galerii Wystawa są aktualnym wizerunkiem charakteru pracowni – rysunki powstały w roku akademickim 2009/2010.

6 maja – 6 czerwca

Jackson Pollock's House – wystawa Julii Bistuty. Autorka zaprezentowała kolaż przedmiotów o zupełnie kontrastowej wartości. „Uwznioślając materiał ostentacyjnie pozbawiony wartości, odpad, poprzez włożenie go do złotej ramy jednocześnie wzięta go w cudzysłów. Ale nie jest to koniecz-

nie złośliwy komentarz do malarstwa abstrakcyjnego lub rynku sztuki, o który tak wielu woła – raczej refleksja nad rolą intencji artysty w dziele i rolą oprawy oraz przestrzeni, w jakiej prezentuje się obiekt w tworzeniu jego artystyczności”. Miejszem ekspozycji była galeria Pracownia Miejsce ul. Poznańska 38/41 w Warszawie.

7 maja

W Bazylice Archikatedralnej św. Jana Chrzyciela w Warszawie Wydział Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej, Muzyki Kościelnej, Rytmiki i Tańca UMFC zaprezentował nieznane utwory ks. Antoniego Chlondowskiego. Oprócz solistów wystąpił *Chopin Vocal Consort* oraz Chór Szkoły Muzycznej I st. Zespołu Państwowych Ogólnokształcących Szkół Muzycznych I i II stopnia nr 3 im. Grażyny Bacewicz w Warszawie.

9 maja

W Uniwersytecie Muzycznym odbył się koncert Koncert Katedry Dyrygentury Chóralnej podczas którego Chór Kameralny Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy pod dyktando Janusza Staneckiego wykonał kompozycje F. Nowowiejskiego, M. Jasińskiego i innych kompozytorów polskich.

Podczas III edycji festiwalu kultury studenckiej *ARTENALIA* w Poznaniu studenci II roku kierunku aktorskiego Wydziału Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku zaprezentowali prace warsztatowe.

10 maja

W wyniku głosowania, na posiedzeniu jury Konkursu o nagrodę artystyczną Simensa zostało wyłonionych czworo finalistów: Barbara Siwek, V rok Wydziału Grafiki, Katarzyna Bąkowska, V rok Wydziału Malarstwa, Maciej Czyżewski, V rok Wydziału Malarstwa, Maciej Pakulski, V rok Wydziału Malarstwa.

10 – 14 maja

Odbył się XXVIII Festiwal Szkół Teatralnych w Łodzi. Jury w składzie: Henryk Jacek Schoen – Przewodniczący, Adam Orzechowski, Paweł Szkotak, Violetta Laszczka-Bubień – Sekretarz przyznało: Pierwszą nagrodę za najlepszą rolę żeńską Weronice Nockowskiej z AT w Warszawie za rolę Walerii w spektaklu *Opowieści lasku wieńskiego* Ödöna von Horvatha i Młodej w spektaklu *Bóg mówi słowo* wg Stanisła-

wa Wyspiańskiego. Wyróżnienia ufundowane przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego przypadły: Markowi Kudetko z AT w Warszawie za rolę Malvolia w spektaklu *Wieczór Trzech Króli* oraz rolę w spektaklu *Bóg mówi słowo*; Szymonowi Nowakowi z AT w Warszawie za rolę Hawliczka w spektaklu *Opowieści laski wiedeńskiego* oraz rolę w spektaklu *Chopin w Ameryce* i rolę Samuela w spektaklu *Bóg mówi słowo*; Natalii Rybickiej z AT w Warszawie za rolę Marianny w spektaklu *Opowieści laski wiedeńskiego* i rolę Jewdochy w spektaklu *Bóg mówi słowo*. Jury przyznało nagrodę Radia Łódź dla najlepszej aktorki Weronice Nockowskiej z AT w Warszawie. Nagrodę firmy OPUS Film dla Najbardziej dla Najbardziej Obiektywnego Aktora otrzymał Grzegorz Daukszewicz z AT w Warszawie. Statuetkę TVP Łódź „Nadzieja telewizji” – Marcin Januszkiewicz z AT w Warszawie. Nagrodę Teatru Nowego w Łodzi – etat aktorski – Anna Szymańczyk z AT Warszawa.

10 – 20 maja

W galerii Spokojna 15 ASP, odbyła się wystawa *Fotografia artystyczna dwudziestolecia międzywojennego*: Zofia Chomętowska, Anatol Węclawski, Jan Bułhak, Klemens Składanek, Marian Dederko, Bolesław Gardulski (kurator wystawy: Magdalena Durda-Dmitruk, współpraca: media art gallery).

10 – 28 maja

W Miejskiej Galerii Sztuki MM w Chorzowie odbyła się wystawa *Stanisław Baj – malarstwo*.

11 maja

Z okazji 85. Rocznicy urodzin artysty Stefana Gierowskiego odbył się otwarty dla publiczności panel dyskusyjny *Sztuka współczesna – wartość? czy skandal?* W dyskusji udział wzięli: prof. Stefan Gierowski, prof. Janusz Zagrodzki (PWSFTviT w Łodzi), prof. Andrzej Dłużniewski, dr Kazimierz Piotrowski (ASP w Łodzi), Andrzej Mańkowski (reżyser, producent), Maciej Mazurek (krytyk, TVP Kultura). Wydarzenie odbyło się w Bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego.

W Uniwersytecie Muzycznym odbył się Happening na 10 fortepianów. Usłyszeliśmy kompozycje m.in. W. A. Mozarta (w aranżacji T. Paciorkiewicza), F. Chopina, G. Rossiniego (w aranżacji C. Czernego), W. F. Bacha, L. M. Gottschalka, J. P. Sousa.

13 maja

W galerii 2.0 dr Marek Ostrowski wygłosił wykład *Spojrzenie Warsa, oblicze Sawy*. Podczas Festiwalu Teatrów i Szkół Teatralnych w Nitrze Wydział Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku zaprezentował małą formę teatralną zatytułowaną *W kółko* (występują: Natalia Zduń i Paula Czarna, opieka pedagogiczna – prof. W. Czołpiński i as. M. Żynel).

14 maja

Doman Nowakowski wygłosił odczyt *Czy scenarzyście wolno się żenić?* Spotkanie poprowadzili: Czesław Apiecionek i Rafat Stawoń w galerii Spokojna 15.

15 – 23 maja

Wystawa *Aberracje powszechnego odniesienia / Aberracje referencji: projekcje wideo, malarstwo* Ewy Bobrowskiej, obejmujące obrazy malarskie i wideo służące wizualnej konceptualizacji wybranych wątków refleksji filozoficznej Jean-François Lyotarda i Emmanuela Levinasa, dwóch myślicieli kluczowych dla ponowoczesności. Prace te dotyczą problemu korespondencji między sztuką i filozofią, rozważanego przez artystkę w kontekście Levinasowskiej problematyki Innego (wątku twarzy Innego) i różnicy – kluczowej w koncepcji sprawiedliwości u Lyotarda. Problematyka ta staje się szczególnie istotna w obliczu eskalacji okrucieństwa, która dokonana się w historii dwudziestowiecznej. Przyjmując za pretekst pogląd Lyotarda, zgodnie z którym przemoc rodzi się tam, gdzie wykluczono dialog, Ewa Bobrowska poszukuje wspólnej, inkluzywnej ikonografii, stanowiącej punkt wyjścia i zachętę do refleksji etycznej i estetycznej. Wystawa towarzyszyła międzynarodowej konferencji filozoficznej *Granice słowa i obrazu w myśli Lyotarda i Levinasa*, a prezentowana była w CSW Zamek Ujazdowski.

15 maja – 21 lipca

Podczas Nocy Muzeów w holu katalogowym Uniwersytetu Warszawskiego odbył się wernisaż wystawy *Malowanie dziesięciorga przykazań według Stefana Gierowskiego*. Wystawa została zrealizowana przez Stowarzyszenie STEP/Galeria 2 b we współpracy z BUW. Po wernisażu odbył się pokaz filmów z serii Dekalog 89+, 2009/2010.

15 maja – 30 września

Wystawa akwarel, rysunków i obrazów *Pejzaż z Kresów* Mariusza Woszczyńskiego była uzupełnieniem ekspozycji historyczno-etnograficznej *W blasku huculskiej warty*, która odbyła się w Muzeum Kresów w Lubaczowie.

15/16 maja

Noc Muzeów w Akademii Sztuk Pięknych, - STACJA NADAWCZA 6/10 – galeria sztuki na ekranie w przestrzeni miejskiej. Projekt zainaugurował pokaz prac studentów Pracowni Multimedialnej Kreacji Twórczej warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych: *Sergiusza Bielowa, Norberta Delmana, Michała Piwnickiego, Andrzeja Santorskiego, Krzysztofa Żebrowskiego, Bartosza Gregorka, Ernesta Ziemianowicza, Andy Łozińskiej, Doroty Zdunewicz, Filipa Dziubka, Tomasza Chodkowskiego, Piotra Grabowskiego, Kuby Jeziorskiego, Magdaleny Orzech, Martyny Dakowicz, Jaśminy Wójcik, Przemysława Sacharczuka, Alicji Kobzy, Aleksandry Siekierko, Agnieszki Zalotyńskiej, Jakuba Wróblewskiego, Wawrzyńca Skoczylasa, Grzegorza Norberciaka*.

Pomysł Fundacji Sztuki Niegtupiej realizowany wspólnie z Pracownią Multimedialnej Kreacji Twórczej Akademii Sztuk Pięknych, kierowaną przez profesora Stanisława Wierczorka.

Miejscem pokazu –było, skrzyżowaniu ulicy Marszałkowskiej i Alei Jerozolimskich – na ekranie firmy Hator, - „OKoliczności”. Przegląd studenckich miniatur filmowych animacji i videoartów (ekran fasady Wydziału Grafiki),

- „Oswajanie sarenki” – kontener na dziedzińcu ASP (Wójcik, Wróblewski, Wichrowski) – wernisaż wystawy Pawła Kwiatkowskiego „Perspektywa6” oraz pokaz dorobku Galerii Dokumentacja 2.0,

- instalacje świetlne na Wydziale Grafiki, - wernisaż wystawy malarstwa „BAJki” w podziemiu Parafii Ewangelicko-Augsburskiej przy ul. Kredytowej 4,

- obiekty malowane na żywo przez Łukasza Sawickiego i Katarzynę Muranty na dziedzińcu ASP,

- w Matej Auli ASP miał miejsce wernisaż wystawy „*W kręgu dawnych technik i technologii malarskich*”, na której eksponowano prace studentów Wydziału Sztuk Pięknych z Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, połączone z promocją książki dr Danuty Stępień „*Tempera żółtkowa...*”.

16 – 18 maja

W ramach Juwenaliów Artystycznych w Akademii Teatralnej odbył się przegląd Teatrów Studenckich. Można było zobaczyć: *Iwonę, Księżniczkę Burgunda* i *Weesele* Teatru Politechniki Warszawskiej; *Opowieść o zwyczajnym szaleństwie* Sceny Główniej Handlowej; *Boską dekadencję* Post Teatrum; *Matężństwo z kalendarza* i *Niepojęty przypadek Simona Mola* Teatru Wolandzkiego; *Epopieję* Kompanii Teatralnej Mamro; *Pięknych ludzi*, Studenckiego Teatru Praskiego i recital Natalii Sikory *Ab-surdustra. Próba Norwida*.

17 maja

W Uniwersytecie Muzycznym odbył się Koncert Katedry Kameralistyki Fortepianowej, podczas którego studenckie zespoły kameralne wykonały utwory kompozytorów polskich XX i XXI wieku.

18 maja

Student III roku kierunku aktorskiego Wydziału Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej w Białymstoku Adam Majewski został wyróżniony w 8 Ogólnopolskim Przeglądzie Monodramu Współczesnego w Warszawie.

19 maja

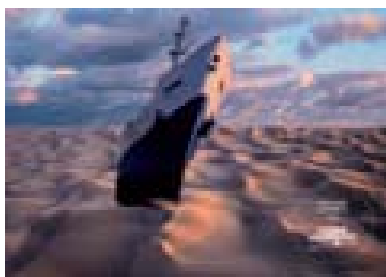
W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej odbyło się kolejne spotkanie z cyklu *Evviva l'arte – Obywatel świata*. Agnieszka Holland i Wojciech Fibak (światowej sławy reżyserka filmowa, telewizyjna i teatralna, dwukrotnie nominowana do Oscara i najlepszy polski tenisista w historii, biznesmen, kolekcjoner sztuki, właściciel Galerii Sztuki Współczesnej) podzielili się między innymi obserwacjami dotyczącymi Polski – a w szczególności polskiej kultury, sztuki, twórczości artystycznej – widzianej z wielu perspektyw. Autorką projektu jest Natalia Adaszyńska.

CZERWIEC 2010

W Uniwersytecie Muzycznym odbył się koncert z cyklu „Środa na Okólniku”, będący częścią przedsięwzięcia koncertowego „Fryderyk Chopin – dzieła wszystkie”. Utwory polskiego kompozytora wykonali: Dorota Jasińska – sopran, Elwira Janasik – mezzosopran, Łukasz Hajduczenia – baryton, Ella Susmanek – fortepian, Mariko Goto, Marie Kiyone, Michał Kozłowski, Joanna Ławryniewicz, Karolina Nadolska – fortepian.

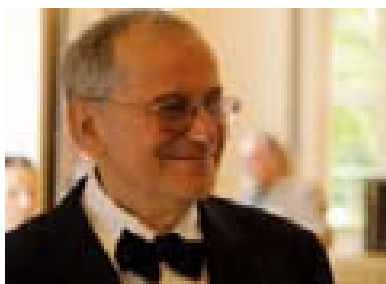
19 – 20 maja

Prace Ryszarda Horowitza zaprezentowano w Salonie Akademii na wystawie *Nieistniejąca rzeczywistość*.



20 maja

W Auli warszawskiej ASP odbyła się uroczystość nadania tytułu Doktora Honoris Causa znanemu artyście Ryszardowi Horowitzowi.



20 – 28 maja

Na wystawie *All that jazz*, zaprezentowano ponad 110 fotografii Ryszarda Horowitza, od najwcześniejszych, ujętych w osobną ekspozycję zatytułowaną *All that jazz* (63 zdjęcia), poprzez prace znane, nagradzane, zaliczane już do klasycznych, wręcz kultowych. Osobną prezentację stanowiło dzieło najnowszych fotokompozycji. Wydarzenie odbyło się w galerii Spokojna 15.

21 maja

W Salonie Akademii w dniu zakończenia warsztatów poprowadzonych przez Jiříego Davida i Jiříego Kovandę ze studentami ASP odbyło się spotkanie z artystami. Tematyka spotkania oscylowała pomiędzy ich twórczością, podejściem do sztuki i wzajemną przyjaźnią. Refleksja i przemyślenia doty-

czące działań ze studentami stanowiły bardzo istotny element poznania sztuki obu artystów. Warsztaty i spotkanie odbyły się w ramach projektu *CZESKI SEN – ŚWIADOMOŚĆ SEN*, organizatorem była Fundacja Dominik Art Projects, przy współpracy ASP w Warszawie, galerii Foksal, ZONA Sztuki Aktualnej w Łodzi oraz Czeskiego Centrum w Warszawie.



W Uniwersytecie Muzycznym odbył się koncert zatytułowany „Chopin’s visit to London”, na którym pomiędzy utworami Chopina zostały odczytane w języku angielskim fragmenty listów Fryderyka Chopina oraz recenzje z jego koncertów. Wykonawcami byli: Rose Cholmondeley – fortepian, Charles Grant – aktor.

22 maja

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej odbył się koncert Natalii Sikory *Absurdustra. Próba Norwida*. Natalia Sikora studentka IV roku Wydziału Aktorskiego AT jest laureatką kilkudziesięciu konkursów, przeglądów aktorskich i wokalnych – m.in. Ogólnopolskiego Konkursu Recytatorskiego, Ogólnopolskiego Festiwalu Piosenki Francuskiej, Festiwalu im. Anny Jantar, Festiwalu im. Anny German. Na fortepianie akompaniował Piotr Proniuk.

24 maja

W Teatrze Collegium Nobilium odbył się koncert *Ćwiczenia ze Stravinsky’ego Święto wiosny*. Kwartetu A2 w składzie: Krzysztof Majchrzak (fortepian, kalimba) – wykładowca AT, Janusz Brych (saksofon, flety, klarnet), Krzysztof Samela (kontrabas, gitara basowa), Maciej Muraszko (perkusja, instrumenty perkusyjne)

28 maja – 31 lipca

Jarostaw Modzelewski zaprezentował swoje prace na wystawie *A. PRZYRODA, B. PRZEMYSŁ, C KULTURA i wypoczynek (szeroko rozumiane)*. Poprzez tematykę swoich obrazów, artysta pokazał, „jak niewyczerpanym źródłem natchnienia może stać się najbliższa otaczająca nas rzeczywistość”. Wystawa odbyła się w galerii aTAK.

31 maja – 2 czerwca

Przestrzeń ciała – Pamięć przestrzeni to wystawa prac Andrzeja Kokoszy. Prezentacja odbyła się w Galerii Sztuki Mediów ASP przy ul. Spokojnej 1, w ramach projektu na przewód doktorski I st.

1 czerwca

W Filharmonii Narodowej odbył się Kameralny Koncert Dyplomantów UMFC, na którym wykonawcy – Stanisław Drzewiecki – fortepian, Maria Machowska – skrzypce, Grzegorz Mańkowski – gitara, Kamila Wąsik – skrzypce, Piotr Ptak – klarnet, Anna Wolniewicz – fortepian, Elżbieta Drozdowska – flet, Mateusz Zaziębto – skrzypce, Zuzanna Tobis – altówka, Kamila Wyrzykowska – wiolonczela, Temina Sulumuna – harfa, Dorota Jasińska – sopran, Wanda Franek – mezzosopran, Choi Sunguk – bas, Agnieszka Bartnik – kontrabas, Seo Key-ong-Yeon, Katarzyna Sokółowska, Jolanta Pszczółkowska, Beata Szebeszyk – fortepian – wykonali utwory G. Bottesiniego, J.-M. Damase’a, R. Janiaka, A. Piazzolli, J. Galla, M. Karłowicza, S. Moniuszki, W. Żeleńskiego, F. Chopina oraz R. Koczalskiego.

3 – 6 czerwca

Studenci Wydziału Aktorskiego AT wzięli udział w pierwszym międzynarodowym interdyscyplinarnym projekcie szkół artystycznych „Project ARTORIUM” w Bańskiej Bystrzycy na Słowacji. Zagraли przedstawienie dyplomowe IV roku Wydziału Aktorskiego *Opowieści lasu wiedeńskiego* Ödöna von Horvátha w reżyserii Agnieszki Glińskiej.

4 – 19 czerwca

22. Międzynarodowe Biennale Plakatu w Warszawie:

Wernisaż wystawy prac jurorów 22. Międzynarodowego Biennale Plakatu: Cao Fang (Chiny), Alejandro Magallanes (Meksyk), Finn Nygaard (Dania), Gunter Rambar (Niemcy), Marian Oslislo (Polska) i Monika Zawadzka (Polska), Aula ASP.

W Salonie Akademii odbył się wernisaż wystawy *Złoty Debiut im. Henryka Tomaszewskiego*, na której zostały zaprezentowane wybrane plakaty debiutantów.

W Centrum Kultury Łowicka odbył się wernisaż wystawy *Emigranci* z udziałem studentów ASP w Warszawie oraz Marie Eloys w Paryżu. Wystawę współorganizowały Instytut Francuski w Warszawie i Instytut Polski w Paryżu.

Wystawa prac studentów Wydziału Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie
II Międzynarodowy Studencki Konkurs Plakatu *Power vs. Poverty*, wernisaż wystawy: Skwer – Filia Centrum Artystycznego Fabryka Trzciny.

7 – 18 czerwca

Otwarcie wystawy końcoworocznej na wszystkich wydziałach ASP. Uroczysta inauguracja Akademii Otwartej przez Rektora profesora Ksawerego Piwockiego, odbyła się na dziedzińcu ASP. *Wystawa końcoworoczna Studentów ASP* była swoistym podsumowaniem dokonań studentów wszystkich wydziałów: Malarstwa, Grafiki, Rzeźby, Wzornictwa Przemysłowego, Architektury Wnętrz, Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki oraz Sztuki Mediów i Scenografii.

8 czerwca

W Teatrze Wielkim – Operze Narodowej, w Sali Młynarskiego, wystawiono *Halkę* S. Moniuszki. Wykonawcami byli studenci Wydziału Wokalnego Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, Chór Teatru Wielkiego – Opery Narodowej oraz Orkiestra Symfoniczna Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina pod dyrekcją Jerzego Salwarowskiego.

9 – 28 czerwca

Wojciech Kubrakiewicz zaprezentował swoje grafiki na wystawie *Pejzaż batalistyczny* w galerii Wystawa.

11 czerwca

W Sali Koncertowej Filharmonii Narodowej odbył się symfoniczny koncert dyplomatów UMFC, na którym skrzypkowie i skrzypaczki – Christian Danowicz, Wojciech Koprowski, Maria Machowska oraz Kamila Wąsik – wystąpili z towarzyszeniem Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Narodowej pod dyrekcją Przemysława Zycha.

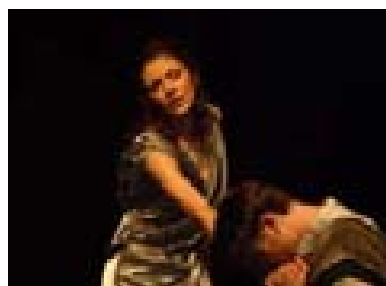
13 czerwca

Domki Sztuki – impreza dla dzieci i młodzieży, której celem było pokazanie, jak wiele radości daje obcowanie ze sztuką. W programie: targi książki dla dzieci i młodzieży, spotkania z ilustratorami książek; warsztaty projektowania książek prowadzone przez studentów ASP z Pracowni Ilustracji Wydziału Grafiki; zabawy ze sztuką: budowanie Domku Sztuki, malowanie dużych form przestrzennych, robienie ilustra-

cji do wierszyków, konkursy z atrakcyjnymi nagrodami. W targach udział wzięli między innymi: Bluszcz, Centrum Myśli Jana Pawła II, Czerwony Konik, Dwie Siostry, Ezop, Format, Hokus Pokus, Mam, Mamika, Muchomor, Tatarak, Wytwórnia, Zakamarki.

14 czerwca

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej odbyła się premiera spektaklu *Dydona i Eneasza* Henry'ego Purcella do libretta Nahuma Tate w reżyserii Natalii Kozłowskiej, pod opieką artystyczną Anny Radziejewskiej i Ryszarda Peryta. Jest to spektakl dyplomowy studentki Wydziału Reżyserii. Wykonawcami partii solowych byli najzdolniejsi studenci, dyplomanci i absolwenci Wydziału Wokalnego Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina.



15 – 20 czerwca

W Wilkasach odbył się XI Sportowy Festiwal Studentów Szkół Artystycznych. Studenci Akademii Teatralnej zajęli I miejsce w klasyfikacji ogólnej. Reprezentowane dyscypliny to: piłka nożna, siatkowa i koszykowa, lekka atletyka i unihokej.

16 czerwca – 30 listopada

Na wystawie *Rzeźby w ogrodzie* swoje prace zaprezentowali m.in. Piotr Gawron, Jan Kucz, Janusz Pastwa. Wystawę zorganizowano w Novotel Garden Gallery w hotelu Novotel Warszawa Airport.

18 czerwca

Odbył się wernisaż Parku Rzeźby nad Wisłą. Zaprezentowane zostały prace studentów z pracowni prof. Antoniego Pastwy na Wydziale Rzeźby ASP. Miejscem ekspozycji jest bulwar nad Wisłą koto Mostu Świętokrzyskiego poniżej pomnika Syreny przy barce transFORM Obiekty zostały wykonane dla transFORM w ramach projektu *Wisła jako twórca i tworzywo*. Realizatorem projektu jest Stowarzyszenie STEP/Galeria 2b. Kierownictwo artystyczne sprawują: Klara Kopcińska, Józef Piwkowski oraz Dobrochna Badora. Projekt jest współfinansowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

20 – 23 czerwca

Studenci IV roku Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej wystąpili w Istropolitana Projekt'10 – 18 na Międzynarodowym Festiwalu Szkół Teatralnych w Bratystawie (Słowacja) ze spektaklem *Opowieści lasku wiedeńskiego* Ödöna von Horvátha w reżyserii Agnieszki Glińskiej.

22 – 27 czerwca

Odbył się zorganizowany przez Wydział Sztuki Łalkarskiej Akademii Teatralnej 5. Międzynarodowy Festiwal Szkół Łalkarskich w Białymstoku. Festiwal rozpoczął spektakl *Ziemia ciężarna* łalkarza- mistrza Joana Baixasa z Hiszpanii, a zakończył *Baldanders* Teatru Malabar Hotel (założonego przez niedawnych absolwentów WSL AT). W festiwalu wystąpiło 14 szkół łalkarskich z 10 krajów (Iranu, Izraela, Litwy, Finlandii, Francji, Niemiec, Polski, Rosji, Ukrainy i Węgier). W ramach imprez towarzyszących wystąpił Wietnamski Narodowy Teatr Lalek i Bruno Pilz (Niemcy), oraz otwarto wystawę *Lalka w teatrze* przygotowaną przez Wileńską Akademię Sztuk Pięknych.

24 czerwca

Czeski Sen – Świadomy Sen: projekt prezentujący czeską scenę sztuki, od klasyków po najmłodsze pokolenie artystów. Składał się z wystaw, pokazów video art, paneli dyskusyjnych, warsztatów ze studentami. Organizatorem głównym była Fundacja Dominik Art Projects, przy współpracy ASP w Warszawie, Galerii Foksal, ZONA Sztuki Aktualnej w Łodzi oraz Czeskiego Centrum w Warszawie. W Auli ASP odbył się pokaz prac video Jiříego Davida.



LIPIEC 2010

25 czerwca

Exhibition is (no) T... – Jiří David, Jiří Kovanda oraz studenci ASP. Jak sugeruje tytuł mieliśmy do czynienia nie z klasyczną wystawą, ale raczej z artystycznym eksperymentem. Prace Davida to: fotografie z cyklu *Hidden Image*, nowo powstała instalacja *1 minute, 40 second* oraz praca *Immune against immorality*. Kovanda, obok prezentacji swoich conceptualnych i zarazem poetycko minimalistycznych kolaży, podjął wyzwanie i stworzył nową pracę, specjalnie na tę wystawę. Poza pracami obu artystów zaprezentowane zostały również prace wybranych studentów, którzy uczestniczyli w warsztatach.

25 czerwca – 31 lipca

Jarosław Modzelewski i Jan Mioduszewski zaprezentowali swoje prace w Galerii XX1. Prace mistrza charakteryzowały codzienne tematy, natomiast Jan Mioduszewski powiedział, że „celem jego wystawy jest jedynie zainteresowanie widza i wzbudzenie radości z oglądania jego prac”.

29 czerwca – 13 lipca

W galerii Spokojna 15 odbyła się wystawa „Współczesny Rysunek Litewski”. Swoje prace zaprezentowali artyści wywodzący się z Wileńskiej Akademii Sztuk Pięknych, Wydział w Kownie, stanowiący jej kadrę nauczycielską oraz jej absolwenci: Aleksas Andriuškevičius, Greta Grendaitė, Rimvydas Mulevičius, Edmundas Saladžius, Pranas Griušys, Darius Rakauskas, Virginijus Kašinskas, Rolandas Rimkūnas, Alfonsas Vaura, K. Ancutaite, Ž. Grinceviciute, A. Judis, J. Kirtiklyte, N. Kriviciene, R. Mekisa, G. Milciute, A. Petruliene, R. Serapinaite. Ekspozowane prace „oddają wiernie główne poglądy estetyczne, rozwiązania i intencje charakteryzujące artystów kowieńskich”.

29 czerwca – 14 lipca

W galerii Wystawa zaprezentowano prace malarskie Jerzego Korputa. Autor starał się zarejestrować w swoich pracach swoje skojarzenia „wynikające z obserwacji różnorodności natury głównie flory otaczającej nasz świat. Człowiek zanurzony w środowisku naturalnym spostrzega niezliczone bogactwo jej kształtów, form przestrzennych, gry kolorów i światła. To niewyczerpane źródło motywów malarskich, które inspirują mnie każdego dnia budząc coraz to nowe doświadczenia”.

30 czerwca

Odbył się pokaz video *Acts of Timeless* będący krótką historią czeskiego video artu, w której na pierwszy plan wysuwa się eksperyment z czasem i przestrzenią, i gdzie „(...) brak imperatywu moralnego jest zastąpiony przez grę symboli, które niekoniecznie muszą się odnosić do czegośkolwiek”. Autorzy zaprezentowanych prac to Eva Kotátkova, Ondřej Brody, Mark Ther i grupa artystyczna Rafani. Pokaz był projektem autorskim dwóch czeskich artystów, członków grupy Rafani – Davida Korinka i Marka Meduny, stworzonym specjalnie na potrzeby *Czeskiego Snu – Świadomego Snu*. Wydarzenie odbyło się w Auli ASP.

1 lipca

Na zabytkowym dziedzińcu „Dziekanki”, w ramach X Festiwalu *Letnie Wieczory Muzyczne Dziekanka 2010* odbył się Nadzwyczajny koncert inauguracyjny, zorganizowany przy współpracy z Jazz at Lincoln Center, Departamentem Stanu i Ambasadą Stanów Zjednoczonych w Polsce w ramach programu *Rhythm and Road: American Music Abroad*. Członkowie zespołu: Oscar Williams Jr. and Perfected Praise Gospel Band wykonali utwory Th. Dorsey, D. Elingtona, E. Hawkinsa, Th. Guytona, Ch. Tomlina, O. Williamsa Jr., M. Williamsa, B. Holiday, K. Franklina, W. Hawkinsa, J. Clevelanda, K. Carra, M. Jacksona, A. Walkera. W lipcu i sierpniu koncerty odbywały się w każdą środę i czwartek. Festiwal został zorganizowany przez Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina we współpracy ze Stoteczną Estradą i Urzędem Miasta Stotecznego Warszawy.

2 lipca

Na Wydział Aktorski Akademii Teatralnej zgłosiło się 1175 kandydatów. Po kilkunastu egzaminach (sprawdzian predyspozycji, zadania aktorskie, elementy wiedzy o teatrze) przyjęte zostały 24 osoby.

3 lipca

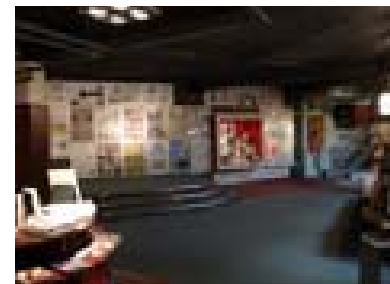
W galerii Zamek w Reszlu odbył się wernisaż wystawy *Malarstwo w kręgu warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych*. Na ekspozycję złożyły się prace artystów – profesorów ASP. Wystawa była powrotem do znakomych prezentacji, które odbywały się przed laty w galerii Zamek. Kuratorem wystawy był Adam Myjak.

5 – 9 lipca

Na studia licencjackie Wydziału Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej w Warszawie zostały przyjęte 23 osoby, a na studia magisterskie – 14 osób.

10 lipca

Warszawska Akademia Sztuk Pięknych w Traffic Clubie – pierwsza z cyklu imprez promujących wydawnictwa Akademii: *Uwaga! Spychacze! Młoda Polska Ilustracja*, połączona ze spotkaniem autorskim i warsztatami ilustracji dla dzieci. O ilustracji dyskutowali: Janusz Stanny, Zygmunt Januszewski, Grażka Lange, Monika Hanulak i Katarzyna Stanny. Warsztaty poprowadziła Magdalena Mińko.



10 lipca – 31 sierpnia

„Celem wystawy eksponowanej w Muzeum Rzeźby Współczesnej była chęć zestawienia i konfrontacji różnych stylistycznych form wykreowanych w drewnie przez artystów celebrytujących ‘cielesność’ tego materiału. Uzupelnienie przekazu idei wystawy stanowią dokumenty wideo prezentujące sylwetki artystów postępujących się w swojej wypowiedzi językiem drewna”. Na wystawie zaprezentowano prace m.in. Stanisława Kulona, Adama Myjaka, Antoniego Janusza Pastwy, Macieja Szańkowskiego. Kuratorami wystawy byli: Jarosław Pajek i Anna Podsiadły. Ekspozycja odbyła się w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku.

13 lipca – 28 lipca

Marcin Miko Mikotajczyk zaprezentował swoje prace malarskie na wystawie *Prze-strzenie*. Prace pokazano w kinie Kultura.

13 lipca – 26 września

Prace Rajmunda Ziemińskiego przedstawiono na wystawie *Pejzaż 1953 – 2005* w Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki. Wystawę przygotowała Joanna Kania z Muzeum ASP. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie jest współwydawcą obszernego katalogu.

14 – 17 lipca

Na Festiwalu w Międzyzdrojach miała miejsce wystawa *Portret Franka* poświęcona Franciszkowi Starowieyskiemu. Swoje prace zaprezentowali: Adam Myjak, Edward Dwurnik, Jerzy Kalina, Andrzej Pągowski i Rafał Olbiński.

SIERPIEŃ 2010

15 lipca – 1 sierpnia

Janusz Fogler zaprezentował swoje prace fotograficzne na wystawie *Spojrzenia* w galerii Spokojna 15.

18 – 19 lipca

W Teatrze IMKA wystąpili studenci IV roku Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej w Warszawie ze spektaklem dyplomowym *Opowieści lasku wiedeńskiego* Ödöna von Horvátha w reż. Agnieszki Glińskiej.

18 – 31 lipca

Na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina odbył się XI Międzynarodowy Festiwal i Kurs Muzyczny *Od Chopina do Góreckiego*. Klasy mistrzowskie poprowadzili: Regina Smendzianka, Jan Kadłubski, Andrzej Dutkiewicz, Jerzy Sterczyński, Nan-Hee Kim, Jordi Camell, Ewa Iżykowska, Marian Borkowski, Sławomir Tomasik oraz Andrzej Zieliński.

19 lipca – 20 sierpnia

W ramach projektu *Mrągowo – Wyrzeźbione Miasto* jego uczestnicy wykonali rzeźby parkowe w oparciu o rodzime tworzywo – granit narzutowy mazurski. Tematem tegorocznej edycji był wiatr. Powstało siedem rzeźb, autorstwa Tomasza Górnickiego, Sławka Klimka, Kingi Smacznej-Łagowskiej, Mateusza Łagowskiego, Jarostawa Skoczylasa, Zbigniewa Stanucha i Grzegorza Witka. Rzeźby stanęły na placu PCK w Mrągowie. Opiekunem artystycznym był Adam Myjak, autorem projektu – Maciej Marschall, opiekunem technicznym – Bogusław Marschall.

22 lipca

Na wystawie prac studentów i absolwentów warszawskiej i poznańskiej ASP zaprezentowane zostały instalacje, obrazy, grafiki, filmy i rzeźby. Po wernisażu odbyła się wakacyjna impreza, którą poprowadził DJ Krawiec. Ekspozycja odbyła się w Caffè Kulturalna w Warszawie. Do 20 września.

23 lipca – 15 sierpnia

Grzegorz Kołodko zaprezentował swoje fotografie na wystawie *Świat jaki jest...* w Auli ASP.

24 lipca – 24 sierpnia

W Galerii Brama w Kazimierzu Dolnym odbyła się wystawa malarstwa Stanisława Baja pod tytułem *Rzeka*.

4 sierpnia

Odbył się wernisaż wystawy duńskiej fotografiki i malarki Annette Merrild pod tytułem *The Room Project, cykl fotografii*. Ekspozycja miała miejsce w galerii ASP Spokojna 15.

5 sierpnia

W rektoracie ASP została oficjalnie podpisana pomiędzy Ministrem Kultury i Dziedzictwa Narodowego Bogdanem Zdrojewskim a Rektorem prof. Ksawerym Piwockim, dotycząca finansowania projektu budowy nowego gmachu i rewitalizacji przedwojennego budynku Akademii przy ul. Wybrzeże Kościuszkowskie 37/39.

4 i 5 sierpnia

Na dziedzińcu „Dziekanki”, w ramach X Festiwalu *Letnie Wieczory Muzyczne Dziekanka 2010* odbyły się koncerty zatytułowane *Mistrz i uczniowie*, podczas których artyści – Ryszard Karczykowski, Katarzyna Oleś-Błacha, Mikołaj Adamczak, Bang Sung-Taek oraz Ella Susmanek – wykonali kompozycje m.in. F. Schuberta, S. Moniuszki, C. Debussy'ego, G. Meyerbeera, G. Bizeta, G. Verdiego.

10 – 23 sierpnia

W Limie i Cuzco (Peru) odbył się Międzynarodowy Festiwal Szkół Teatralnych, podczas którego studenci Akademii Teatralnej zaprezentowali spektakl *Mapa* (scenariusz i reżyseria Andrzej Strzelecki) – projekt został przygotowany i zrealizowany przez studentów warszawskich wydziałów: Joannę Halinowską i Mateusza Rusina (Wydział Aktorski, wykonawcy), Martę Więctawską (Wydział Wiedzy o Teatrze, produkcja) i Waldemara Raźniaka (Wydział Reżyserii, asystent reżysera). Organizatorem Festiwalu był International Theatre Institute UNESCO. Festiwalowi, na którym prezentowały się szkoły teatralne z całego świata, towarzyszyła Światowa Konferencja Dyrektorów Szkół Teatralnych, na której Akademię reprezentował Rektor prof. Andrzej Strzelecki.

11 sierpnia – 17 września

Na wystawie *Letni Salon Akademii* pokazano prace: Grzegorza Kowalskiego, Jarostawa Modzelewskiego, Pawła Nowaka, Pawła Susida, Ryszarda Ługowskiego, Sławomira Marca, Jarostawa Kozakiewicza, Macieja Aleksandrowicza i Marcina Berdyszaka.

19 sierpnia – 4 września

Na wystawie *Rzeźba* Jarostaw Skoczylas zaprezentował prace, których głównym tematem jest człowiek i refleksje związane z jego życie, przemijaniem. Artysta nawiązuje do tradycyjnych form przedstawienia ludzkiej postaci. Ekspozycja odbyła się w Galerii Krytyków Pokaz w Warszawie.

20 sierpnia – 12 września

Wystawa malarstwa *...ars longa* składała się z obrazów znakomitych artystów – profesorów ASP w Warszawie: Mariana Czapli, Jacka Sempolińskiego, Ryszarda Sekuły, Krzysztofa Wachowiaka oraz artystów związanych ze ZPAP: Janusza Lewandowskiego, Mikołaja Maleszy, Andrzeja Podkańskiego i Beaty Tomczyk-Sokołowskiej. Prezentacja odbyła się w Galerii Domu Artysty Plastyka.

20 sierpnia – 25 września

Odbył się wernisaż wystawy *Urbanistyczna rzeczywistość, wiejska fantazja* w ramach polsko-norweskiego projektu *Pure Art*, Narodowej Akademii Sztuki w Bergen i ASP w Warszawie. Prace artystów powstały na nabrzeżu Wisty oraz na botelu. Udział wzięli: Hilde Angel Danielsen (rzeźba), Agnes Nedregard (performance) oraz Aleksander Stav i Knud Young Lunde (instalacja, przekaz internetowy na stronie www.pureartproject.com). Kurator: Rita Marhaug.

21 sierpnia

Na spotkaniu z cyklu *Warszawska Akademia Sztuk Pięknych* w Traffic Clubie gościem specjalnym był Wiktor Gutt. Odbył się wernisaż wystawy i promocja książki artysty *Dzikość Dziecka. Kreacje dziecięce – Malowanie ciała 1972 – 2008*.

27 sierpnia

Odbył się wernisaż wystawy Stanisława Baja w Domu Pracy Twórczej w Radziejowicach.

URBAN REALITY. Rural Fantasy

HILDE ANGEL DANIELSEN | AGNES NEDREGARD
KNUD YOUNG LUNDE | ALEKSANDER STAV

* URBANISTYCZNA_RZECZYWISTOŚĆ
WIEJSKA_FANTAŻJA

Warszawa, barka transFORM, nabrzeże Wisły obok pomnika Syreny
Warsaw, transFORM barge, Vistula River Bank next to the Mermaid Monument
www.ministryoftransportandcommunications.com

www.pureartproject.com

20.08 - 25.09



k: www.kultura.gov.pl

© Wszystkie realizacje w ramach projektu "Urbanistyczna Rzeczywistość / Wiejska Fantazja" zostały sfinansowane przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Wszelkie prawa zastrzeżone. Wszelkie prawa zastrzeżone. Wszelkie prawa zastrzeżone.

Partner projektu / Partner of the exhibition



Ministerstwo Transportu i Komunikacji
www.mtk.gov.pl

Wspierający partnerzy / Supporting partners



Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego
www.kultura.gov.pl



WSPARCIEM FINANSOWYM I ORGANIZACYJNYM
WYKONANIE I REALIZACJA WYKONANA
PRZEZ MINISTERSTWO TRANSPORTU I KOMUNIKACJI
W RAMACH PROJEKTU "URBANISTYCZNA_RZECZYWISTOŚĆ
WIEJSKA_FANTAŻJA" WYKONANIE I REALIZACJA WYKONANA
PRZEZ MINISTERSTWO TRANSPORTU I KOMUNIKACJI



IMPRINT

MIĘDZYNARODOWE
TRIENNALE
SZEK GRAFICZNYCH
IM. T. KULISIEWICZA
W WARSZAWIE

KULISIEWICZ
INTERNATIONAL
GRAPHIC ARTS
TRIENNIAL
IN WARSAW

IMPRINT 2008

LAUREACI | PRIZEWINNERS

GRAFIKENS HUS | WARSAW | 2008

TADEUSZ KULISIEWICZ
DRAWINGS AND PRINTS
CENTRE | WARSAW | 2008

Kanako Murakami
(Japan)

Peter Ford
(Great Britain)

Ewa Walawska
(Poland)

Henryk Królikowski
(Poland)

Kasia Kijek
(Poland)

In Hee Bang
(Korea)

Stanisław Baldyga
(Poland)

Leszek Hołdanowicz
(Poland)

Tomasz Winiarski
(Poland)

