

Jarnuszkiewicz / Xenakis / edukacja muzyczna / Nadj / Kencki / serce Chopina

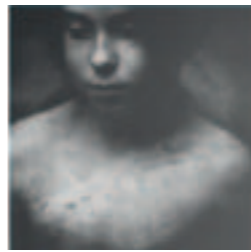
PISMO
WARSZAWSKICH
UCZELNI
ARTYSTYCZNYCH

ASPIRACJE

JESIEN 2010



cena 15 zł [0% VAT]



Na okładce:
Prot Jarnuszkiewicz, *Tito 3*

PISMO
WARSZAWSKICH
UCZELNI
ARTYSTYCZNYCH

ASPIRACJE

s. **2** Ksawery Piwocki
Życzę Państwu lepszego roku
I Wish You a Better Year

s. **8** Prot Jarnuszkiewicz
Fotografia jako zewnętrzna forma pamięci – subiektywność zapisu i unikatowość zjawiska
Photography as an Outer Form of Memory, Subjective Record and Unique Phenomenon

s. **16** Michał Chojecki
Pragnienie wielkiej afazji
Desire for a Great Aphasia

s. **18** Joanna Turek
Estetyzacja przestrzeni miejskiej – przypadek Warszawy
Aesthetisation of Urban Space: The Case of Warsaw

s. **26** Leszek Lorent
Iannis Xenakis – architekt dźwięków
Iannis Xenakis – Architect of Sound

s. **30** J. Katarzyna Dadak-Kozicka
Ku integralnej edukacji przez sztukę
Towards an Integrated Education through Art

s. **34** Katarzyna Nocuń
Teatr antropologiczny Josefa Nadja – uniwersum literackie jako źródło pytań o człowieka w świecie
Anthropological Theatre of Josef Nadj: Literary Universe As a Source of Questions Regarding Human Being in the World

s. **38** Patryk Kencki
Magnatki i Molière
Molière and the Noble Ladies

s. **44** Grzegorz Janikowski
Shakespeare według Petera Brooka. Część pierwsza: Obudzić Brytyjczyków
Shakespeare According to Peter Brook. Part 1: Waking Up the British

s. **48**
Nigdy nie myślałam o aktorstwie
Wiktoria Gorodecka – aktorka Teatru Narodowego – rozmawia z Magdą Butkiewicz
I never thought of acting. Magda Butkiewicz's interview with Wiktoria Gorodetskaya – actress at the National Theatre.

s. **50**
Zdarza się, że od początku widać błysk możliwości
O Wiktorii Gorodeckiej mówi Wiesław Komasa, aktor i profesor Akademii Teatralnej – w rozmowie z Magdą Butkiewicz.
Sometimes the flash of capabilities is visible from the very start. Magda Butkiewicz's interview: Wiesław Komasa, actor and Professor of the Theatre Academy, talks about Wiktoria Gorodetskaya.

s. **52** Beata Fiugajska
Z sercem Chopina w drodze – ku przyszłości uczelni i muzyki polskiej
With Chopin's Heart – On the Path to the Future of the University and Polish Music

s. **58** Teresa Grzybkowska
Amor Polonus czyli miłość Polaków
Amor Polonus or Love of the Poles

s. **64** Tamara Książek
Pomiędzy formą a przestrzenią
Between Form and Space

s. **68** Rafał Kochański
Wystawa To be announced
Exhibition: To be announced

s. **70**
Wystawa Stefan Gierowski. Lata 60.
Exhibition: Stefan Gierowski. The 1960s

s. **72**
Kalendarium
Chronicle of events

s. **78**
Summaries

s. **80**
Stracone zachody miłości
Spektakl dyplomowy IV roku Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie
Love's Labour's Lost
Degree performance, 4th Year, Faculty of Acting, A. Zelwerowicz Theatre Academy in Warsaw

ASPIRACJE jesień / autumn 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-Trębacza,
dr hab. Danuta Kuźnicka, dr hab. Joanna Sosnowska

Projekt / Design: studio headmade
DTP studio headmade

Druk / Printed in Poland by Matrix
Nakład / Printrun: 1000 egz. / copies

ŻYCZE PAŃSTWU LEPSZEGO ROKU

Przemówienie prof. Ksawerego Piwockiego, rektora Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, wygłoszone podczas inauguracji roku akademickiego 2010/2011

Eminencjo, Magnificencje, Szanowni Państwo, jak co roku postaram się przedstawić nasze dokonania w minionym roku akademickim, krótko omówić plany uczelni na najbliższe lata, podzielić się troskami i niepokojami, opowiedzieć o trudnościach, a wreszcie zainfekować nowych studentów niezachwianą wiarą, że wybrane studia przygotowują ich do zawodów dających możliwości pracy interesującej, twórczej i niezbędnej dla normalnego funkcjonowania kraju – jego kultury i jego gospodarki.

Niewątpliwie najistotniejszym dla naszej uczelni wydarzeniem było podpisanie w sierpniu tego roku umowy z Panem ministrem Bogdanem Zdrojewskim o finansowaniu budowy nowego gmachu oraz o rewitalizacji przedwojennej siedziby Akademii Sztuk Pięknych przy ulicy Wybrzeże Kościuszkowskie 37/39. Koszt tej inwestycji to 65 i pół miliona złotych, z czego dotacja z Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego – Programu Operacyjnego *Infrastruktura i Środowisko* w ramach działania *Infrastruktura szkolnictwa artystycznego* – wyniesie ponad 41 milionów złotych. Chciałbym z tego miejsca jeszcze raz podziękować Panu ministrowi i pracownikom Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, a przede wszystkim byłemu dyrektorowi Departamentu Szkolnictwa Artystycznego, Panu Maksymilianowi Celedzie i obecnemu dyrektorowi tego departamentu, profesorowi Wiktorowi Jędrzejcowi, oraz wszystkim, których zaangażowanie i praca pozwoliły nam rozpocząć następny etap realizacji tego historycznego dla naszej szkoły zamierzenia.

W nowym budynku, którego oddanie do użytku planujemy w 2013 roku, mieścić się będą dwa wydziały naszej uczelni; funkcjonujący już drugi rok dwukierunkowy Wydział Sztuki Mediów i Scenografii oraz Wydział Kultury Artystycznej, którego powołanie do życia przez Senat jest przewidywane w 2012 roku. Na czwartej kondygnacji nowego budynku znajdą się dwupoziomowe pracownie scenografii, sala widowiskowa na 250 miejsc oraz pomieszczenia biurowe. Do starego budynku Akademii zostanie dobudowana jedna kondygnacja, przywracająca temu zabytkowemu obiektowi historyczny wygląd. Na nowym poziomie będą mieścić się pracownie i biura Międzyuczelnianego Instytutu Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki oraz pomieszczenia projektowanego Pogotowia Konserwatorskiego. Kubatura obu potączonych na każdym poziomie budynków przekroczy 16 000 m². To pierwsza, po drugiej wojnie światowej i odbudowie ze zniszczeń wojennych budynków przy Krakowskim Przedmie-

ściu, inwestycja budowlana warszawskiej Akademii. Jeżeli wszystko będzie sprawnie przebiegać, roboty budowlane rozpoczniemy na przetomie marca i kwietnia przyszłego roku kalendarzowego.

W tym miejscu powinienem poprosić o wyrozumiałość pracowników i studentów wydziałów konserwacji i rzeźby za organizacyjne perturbacje i utrudnienia w realizowanym toku studiów przez najbliższe dwa, a może trzy lata. Planowaliśmy budowę niewielkiego budynku przy ulicy Spokojnej, obecnej siedzibie Wydziału Sztuki Mediów i Scenografii. Zamierzaliśmy przenieść tam w 2012 i 2013

roku część zajęć prowadzonych na wymienionych wydziałach. Oprotestowanie przez naszego sąsiada – firmę Bumar wystąpienia o zezwolenie na przystąpienie do prac projektowych, odsunęło możliwość rozpoczęcia realizacji tej inwestycji w 2011 roku. Protest uzasadniono niezgodą na usytuowanie bramy wjazdowej do projektowanego pawilonu w odległości trzech metrów od granicy z sąsiadem. Nasze monity i uzgodnienia z przedstawicielami

Przygotowanie dokumentacji koniecznej do rozpoczęcia inwestycji usytuowanej przy Wybrzeżu Kościuszkowskim zajęło nam prawie trzy lata. Koszt ekspertyz, dokumentacji i projektów to ponad trzy miliony złotych. W trakcie prac trzykrotnie zmieniali się przepisy, a oprotestowanie projektu przez sąsiadujące wspólnoty mieszkaniowe wydłużyło okres przygotowań o rok. Zostaliśmy zmuszeni do dokonania zmian w przyjętym przez komisję konkursową



i prawnikami tej firmy, pomimo pisemnych oświadczeń, że z usytuowania bramy w tym miejscu rezygnujemy, nie przyniosły żadnych rezultatów. Protest nabrał mocy i uniemożliwił rozpoczęcie budowy w planowanym terminie. Brak zrozumienia interesu społecznego ze strony władz tej wielkiej i bogatej firmy spowoduje utrudnienia w realizacji programu dydaktycznego na obu wydziałach. Mam nadzieję, że firma nie ostrzela z produkowanej broni ciężkiej naszych pozycji, a jeżeli miałoby do tego dojść, prosiłbym o czas na wyprowadzenie z budynków ludności cywilnej.

SARP projekcie. Nie jest to zgodne z procedurami. Jedni z wielu kontrolerów, którzy prawie od roku sprawdzają naszą działalność, we wszystkich zresztą obszarach, na moje pytanie, czy lepiej było zrezygnować z dalszej realizacji projektu, czy postąpić zgodnie z przepisami i w tej sytuacji zrezygnować z możliwości wybudowania gmachu, który będzie służył i szkole i miastu i polskiej kulturze przez wiele lat, odpowiedzieli, że trzeba zawsze działać zgodnie z zapisami ustawowymi. Tak więc również nasza uczelnia stała się ofiarą dręczącej całe państwo państwologicznej sytuacji – nadmiaru stale zmienianych



decyzji urzędniczych, które następnie można wielokrotnie i z powodzeniem zaskarżać, oraz kolejki kontrolerów próbujących zrozumieć specyfikę funkcjonowania uczelni artystycznej.

Ważną decyzją dla rozwoju szkoły i znaczącego wzbogacenia naszej oferty dydaktycznej podjął Wydział Wzornictwa. W tym roku, po dwóch latach przygotowań, uruchomiona została nowa specjalność – projektowanie mody. Nabór studentów na te studia został przeprowadzony po raz pierwszy. Przyjętych zostało 12 osób. Wydział Wzornictwa w tej sytuacji staje się najliczniejszym wydziałem, gdyż na studiach dziennych naukę rozpoczęło 42 studentów. Projekt ten mogliśmy zrealizować dzięki dotacji z Mechanizmów Finansowych Europejskiego Obszaru Gospodarczego i Norweskiego Mechanizmu Finansowego. Zatrudniona została nowa kadra. Przeprowadzono remonty pomieszczeń i powiększono powierzchnię dydaktyczną o 260 m². Dziękuję za ogromny wysiłek włożony w zrealizowanie tego programu prof. Jerzemu Porębskiemu, dziekanowi Wydziału Wzornictwa.

Mam nadzieję, że na najbliższym posiedzeniu Senatu zostaną podjęte decyzje o utworzeniu dwóch nowych jednostek: Instytutu Sztuki Mediów, przekształconego zgodnie z decyzją Rady Wydziału Grafiki w strukturę międzywydziałową, oraz Międzyuczelnianego Instytutu Badania Przestrzeni Publicznej, którego funkcjonowanie opierało się będzie na porozumieniu z Wyższą Szkołą Psychologii

Spółecznej. Dziękuję za inicjatywę i ogromną pracę wykonaną przy tworzeniu i opracowywaniu założeń merytorycznych i organizacyjnych tych jednostek prof. Stanisławowi Wieczorkowi z Wydziału Sztuki Mediów i Scenografii oraz prof. Mirosławowi Duchowskiemu z Wydziału Malarstwa. Uruchomienie nowych struktur pozwoli na znaczący rozwój tworzonego w naszej uczelni produktu naukowego, zintensyfikuje i umożliwi realizację badań obejmujących swoim zasięgiem nowe, dotąd przez nas niepenetrowane, obszary wiedzy o funkcjonowaniu kultury i sztuki we współczesnym postindustrialnym społeczeństwie.

Jak już wspominałem, rozpoczynamy prace zmierzające do otwarcia nowego Wydziału Kultury Artystycznej. Absolwenci tego wydziału będą przygotowani do kształtowania oblicza kraju, opierając się na wiedzy o kulturze i społeczeństwie oraz jego potrzebach na poziomie lokalnym, narodowym i europejskim. Wydział będzie tworzył docelowo pięć jednostek: Katedra Historii Sztuki, prowadząca dydaktykę dla całej uczelni, Studium Pedagogiczne, katedra problemów sztuki współczesnej, katedra dla przyszłych koordynatorów i twórców projektów społeczno-artystycznych i wreszcie katedra ogólnoplastyczna, zapewniająca studium

zasób praktycznych umiejętności artystycznych i znajomość warsztatu. Dziękuję prof. Annie Lewickiej i prof. Wojciechowi Włodarczykowi za działania programowe, które, mam nadzieję, doprowadzą już niebawem do powstania tej nowej struktury na poziomie wydziałowym.

Od roku działa przy ul. Traugutta, reaktywowana po latach, galeria ASP – Salon Akademii. Realizowane tam ekspozycje zapewniły nam stałą obecność w ofercie wystawowej znaczących galerii warszawskich. Uświetniająca naszą dzisiejszą uroczystość wystawa obrazów prof. Stefana Gierowskiego, właśnie w salach tej galerii, jest dowodem na potrzebę istnienia dostępnych dla szerokiej publiczności sal wystawowych w budynkach przy Krakowskim Przedmieściu. Dziękuję prorektorowi prof. Pawłowi Nowakowi za inicjatywę, dzięki której nareszcie mamy gdzie organizować wystawy i za zespół pracowników, którzy z pasją tworzą zręby działalności wystawienniczej, wydawniczej i promocyjnej.

Wszystkie te inicjatywy są odpowiedzią na zapisy nowelizowanej *Ustawy o szkolnictwie wyższym* o konieczności otwierania uczelni wyższych na świat zewnętrzny, a w naszym przypadku na rynek sztuki oraz na nowe obszary projektowe i nauko-

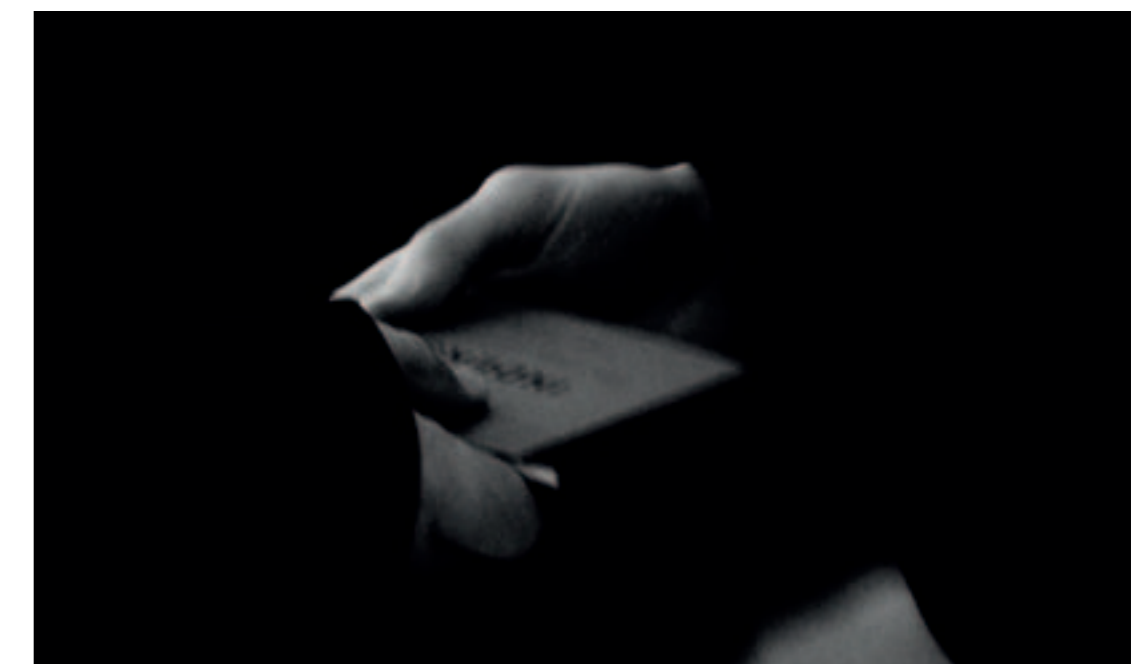
wo-badawcze. Działaniami tymi tworzymy podstawę do uzyskania nowoczesnych narzędzi pozwalających na precyzyjniejsze wytyczanie kierunków rozwoju Akademii.

Ważnym wydarzeniem w zakończonym roku akademickim była, po raz piąty w historii szkoły, uroczystość nadania tytułu doktora honoris causa Panu Ryszardowi Horowitzowi. Ten fotograf o międzynarodowej sławie otrzymał najwyższe akademickie wyróżnienie na wniosek Rady Wydziału Sztuki Mediów i Scenografii. Dziękuję prof. Januszowi Foglerowi za tę inicjatywę. Muszę przyznać, że wątpiliśmy w możliwość zorganizowania tak znaczącej uroczystości w tak krótkim czasie.

W tym roku Międzyuczelniany Instytut Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki obchodzi swoje dziesięciolecie. Podsumowaniem tej działalności będzie wystawa w Zamku Królewskim, obrazująca dorobek Instytutu: konserwacje i restauracje najważniejszych pomników historii naszego narodu, wprowadzenie do działalności konserwatorskiej nowych technologii, znaczące dla zachowania dziedzictwa kulturowego inicjatywy, ale również godny zauważenia przychód z tej działalności, który pozwala naszej oraz krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych na wiele dotąd niemożliwych do zrealizowania inicjatyw. Dziękuję dyrektorowi Instytutu prof. Andrzejowi Kosowi za wieloletni trud.

Chciałbym poinformować Państwa o zakończonym remoncie generalnym pawilonu z pracowniami artystycznymi w domu plenerowym w Dłużewie. Dziękuję nowemu dyrektorowi Dłużewa, Pani mgr Małgorzacie Małolepszy, za energię, z jaką stara się doprowadzić tę posiadłość do wymaganego standardu.

Remonty, które zostały w tym roku przeprowadzone prawie we wszystkich budynkach uczelni, zakupy sprzętowe oraz działalność wydawnicza



kręgu kulturowego najprawdopodobniej jest sztuka. Sztuka jest też lustrem, w którym odnajdujemy przesłanki do prognozowania przyszłości, w jego odbiciu odnajdujemy podsumowania naszych doświadczeń z przeszłości, odnajdujemy też, często wykrzywione groteską, odbicie teraźniejszości.

W społeczeństwie poprzemysłowym kultura jest warunkiem funkcjonowania nie tylko w obszarze społecznym, ale również gospodarczym. Bezpośrednio – poprzez przemysł powiązany z wytworami artystów i projektantów. Przemysł ciężki i lekki, rzemiosło, przemysł filmowy, media, przemysł poligraficzny, architektura, konserwacja, muzealnictwo, przemysł reklamowy itd. Pośrednio, gdyż wpływ kultury na społeczeństwo i gospodarkę zwiększa zdolność do innowacyjności. Im więcej twórców, artystów, projektantów, ludzi kreatywnych, tym większa gwarancja stworzenia społeczeństwa, które potrafi sprostać rosnącym wymaganiom globalnej cywilizacji. Absolwenci artystycznych szkół wyższych w porównaniu z absolwentami pozostałych uczelni częściej znajdują zatrudnienie w ukończonych na studiach specjalizacjach, przede wszystkim po kierunkach projektowych, a tych mamy przecież większość.

Nasza uczelnia nawiązuje wiele kontaktów z podmiotami zewnętrznymi. Na kierunkach artystycznych jest to stała obecność naszych pracowników, absolwentów i studentów na krajowych i zagranicznych wystawach, przeglądach, biennale. Na kierunkach projektowych i konserwacji to współpraca wydziałów z firmami polskimi i zagranicznymi, wydawnictwami, agencjami, władzami wszelkich szczebli. Tworzymy wiele wspólnych projektów, to liczące się w dorobku uczelni realizacje.

W tym roku dzięki inicjatywie ministra Bogdana Zdrojewskiego do szkół podstawowych powróciła plastyka i muzyka. Ciągłe jednak wysokość nakładów na kulturę, w tym na szkolnictwo artystyczne wszystkich stopni, ustawia nas na samym końcu listy państw europejskich. Z nadzieją należy więc przywitać powstałą po krakowskim Kongresie Kultury inicjatywę, której celem jest wymuszenie na władzy decyzji o zwiększeniu dotacji na kulturę do wysokości jednego procenta budżetu państwa. Miejmy nadzieję, że istotna rola kultury i sztuki w Polsce zostanie przez decydentów, ale i przez media, kreujące

szukający prawdy absolutnej bardzo często pytają, a jak jest naprawdę? Dotyczy to każdego obszaru wiedzy uczonej, czy też wykładanej w szkołach wyższych. Ja im wtedy mówię, że gdybym wiedział jaka jest ostateczna prawda, to powinni mnie zwolnić z uczelni, bo to by było nieprofesjonalne. Wiemy, co kto głosi, wiemy jak argumentuje, a potem musimy wyrabiać swoje własne poglądy, ale musimy zawsze pamiętać, że to są tylko poglądy. Nie istnieje uprawniony arbiter, który by nam powiedział, jaka jest prawda o człowieku, o świecie. Prawda to nigdy nie osiągnany ideał, do którego należy dążyć wspinając się po kolejnych szczeblach.” Przekonany jestem, że takie podejście do każdej wiedzy, również do tej przekazywanej w szkole artystycznej, to jedyna możliwa platforma, na której możemy uczciwie wykonywać naszą misję.

Na zakończenie tego wystąpienia chciałbym wyrazić nie i jednoznacznie podkreślić znaczenie tych wartości i umiejętności, których powodem jest funkcjonowanie takich uczelni jak Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie. Można przyjąć tezę, że nauka jest jedynie zbiorem relacji wejście – wyjście, że jest to zestaw dokumentowanych kolejnymi odkryciami sprawdzalnych reguł. Centrum kręgu określającego ludzką wiedzę o świecie, to przede wszystkim wizja tego świata, a ta wizja jest budowana przez jej najistotniejszy składnik, przez kulturę. Wymierzalna i sprawdzalna wiedza pozwala poznawać, kultura – rozumieć. A osią i zewnętrzną powłoką każdego

A przecież twórca nowego przekazu artystycznego czy projektowego musi mieć nadzieję na to, że jego wypowiedź zostanie zrozumiana i przez kogoś zaakceptowana. Musi, wchodząc na drogę kreacji artystycznej, mieć pewność co do słuszności obranej drogi artystycznej. Będzie po niej kroczył samotnie. Dzisiaj tych dróg jest tak wiele, że nikt nie jest w stanie wskazać jedyne go słusznego kierunku. Po prostu go nie ma. W tę busolę więc Was nie wyposażymy.

Nils Bohr, jeden z największych uczonych XX wieku, zwyczaj opowiadać następującą historię: „Uczeń jeshiwy z biednej wioski ze Wschodniej Europy został wystany do wielkiego miasta na trzy wykłady sławnego rabina. Po powrocie spytano go jak było. Pierwszy wykład był znakomity, przejrzysty i precyzyjny – odpowiedział. Wszystko zrozumiałem. A drugi wykład? Znacznie lepszy od pierwszego, inspirujący, pogłębiający i rozszerzający zagadnienia. Zrozumiałem może połowę. A ostatni? Ten był najważniejszy. Nic nie rozumiałem, i wydaje mi się, że rabin też niewiele.” (Na podstawie z wywiadu z matematykiem Gregory Caitimem z IBM.)

Czy przytoczona anegdota odpowiada naszym niepokojom? Nie potrafię na to pytanie odpowiedzieć. Ale myślę, że będziemy próbowali w trakcie studiów i rozmów z Wami dojść do jakichś, choćby chwilowo, zarysowanych możliwych odpowiedzi. Profesor filozofii Tadeusz Gadacz, dzieląc się swoim doświadczeniem dydaktycznym w rozmowie z Jackiem Żakowskim, powiedział: „(...) studenci

Przygotujemy Was do pracy w zawodach, ułatwimy i umożliwimy Wam wejście w życie zawodowe. Ale to od Waszego zapału, Waszej kreatywności, Waszej pracowitości, zapobiegliwości i po prostu od szczęścia będzie zależało, czy uda Wam się odnieść sukces. Są wśród Was, na każdym roku studiów, na każdym wydziale, utalentowani twórcy, którzy taki sukces odniosą. Twórczość artystyczna to nie tylko przyjemność, zabawa, zawód i pasja. To również wybór postawy, którą każdy z Was powinien przyjąć w życiu. Postawy stałego poszukiwania nowych środków wypowiedzi artystycznej, nieustannego samodoskonalenia i śledzenia tego, co się w kulturze, ale również w otaczającej cywilizacji i nauce, dzieje. Bez stałej obserwacji otaczającego świata nie będziecie mogli prawidłowo i celnie kontekstować swoją działalnością twórczą napierającej tak silnie i coraz szybciej zmieniającej się rzeczywistości. Nie jest to łatwe dzisiaj, a będzie coraz trudniejsze. Pochodzący z Rosji belgijski fizyk i chemik Ilya Prigogine zauważył już w 1977 roku w wygłoszonej z okazji przyznania Nagrody Nobla mowie, że: „coraz bardziej czuje się niepewność i rozbieżność opinii na każdy temat. Nikt tak już naprawdę nie wierzy do końca w żadne, coraz szybciej zmieniane koncepcje naukowe, polityczne, społeczne, artystyczne. Nie wierzymy już klasycznej nauce. Nie ufamy twórcom sztuki, muzyki, malarstwa, literatury. Ludzie zostali zmuszeni do akceptowania różnorodności stylów i poglądów. Ludzkość osiągnęła kres pewności.”

i wystawiennicza jest w ogromnej mierze zastugą pracowników uczelni, których wystąpienia o dotacje uzyskały pozytywne oceny. W zeszłym roku akademickim zdobyta w ten sposób kwota to około 4 milionów złotych. Dziękuję wszystkim, których działania pozwoliły na realizację tych zamierzeń.

Uczelnię czeka bardzo trudny rok. Rozpoczęcie inwestycji i dostosowanie się do nowych zapisów *Ustawy o szkolnictwie wyższym*, zmienianych zresztą już po raz trzeci w okresie od kiedy pełnię funkcję rektora, wymaga ogromnego zaangażowania ze strony władz uczelni, wydziałów i administracji szkoły.

W tym roku została przeprowadzona przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego ocena jednostek naukowych. Zostały jej poddane wszystkie wydziały naszej uczelni. Okazało się, że wypadamy w tych porównaniach o wiele gorzej niż wydziały artystyczne na przykład w Cieszynie czy Częstochowie. Albo nasza wiedza na temat osiągnięć artystycznych i działalności projektowej w kraju jest niepełna, a więc nie potrafimy śledzić najistotniejszych wydarzeń kulturalnych, albo preferowane są uczelnie podległe resortowi nauki i szkolnictwa wyższego. Po raz pierwszy nie potrafiliśmy sprostać wymogom, a przedstawiciele uczelni plastycznych w ciątach ustalających punktację najprawdopodobniej mieli nikły wpływ na decyzje. Przypuszczam jednak, że wyznaczeni przez wydziały pełnomocnicy i pracownicy administracji, którzy mieli ich w tej pracy wspomagać, nie byli w stanie wypełnić niedostosowanych do naszej specyfiki ankiet. Jestem autentycznie zmartwiony i trochę zdumiony.

W tym miejscu jestem zobowiązany do przekazania Państwu informacji, że Konferencja Rektorów Uczelni Artystycznych na spotkaniu w dniu 27 września br. podjęła uchwałę, którą rektorzy wszystkich 18 szkół artystycznych w Polsce zobowiązali się przytoczyć w swoich przemówieniach inauguracyjnych. **„Konferencja Rektorów Szkół Artystycznych wyraża stanowczy protest wobec nieuwzględnienia przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego wielokrotnie zgłaszanych uwag do projektu nowelizowanej ustawy. Konsekwencją tego będzie zagrożenie funkcjonowania polskich uczelni artystycznych”**. Uchwała została przyjęta jednogłośnie.

Podobne zastrzeżenia do wprowadzanej ustawy ma nasze przedstawicielstwo pracowników nauki w centrali Związku Zawodowego „Solidarność”.

Co mogę i powinienem powiedzieć Wam, rozpoczynającym naukę na uczelni artystycznej, tę fantastyczną przygodę. Czy spełnimy Wasze oczekiwania? Czy opuszczając mury tej uczelni będziecie zawodowo przygotowani do rozpoczęcia samodzielnej pracy artystycznej i do wykonywania projektów w zakresie wzornictwa, architektury wnętrz, wystawiennictwa, do projektów filmowych, scenograficznych, do pracy w zespołach konserwatorskich? Na to pytanie, z pełnym przekonaniem, odpowiem twierdząco.



Prot Jarnuszkiewicz

FOTOGRAFIA JAKO ZEWNĘTRZNA FORMA PAMIĘCI

SUBIEKTYWNOŚĆ ZAPISU I UNIKATOWOŚĆ ZJAWISKA

W czasie dorastania dziecinne wycieczki w krainę wspomnień i pamięci przeistoczyły się w planowane wyprawy, przed którymi stawiałem konkretne cele, które dawać miały konkretne rezultaty zbliżone do tych, jakie zapewniało funkcjonowanie w rzeczywistości: wzruszenia, przeżycia, ponowne spotkania miejsc i ludzi dawno w wymiarze materialnym minionych. Zdając sobie sprawę z potencjału świata pamięci, zacząłem interesować się nim jako zjawiskiem. Rozumiałem go jako zdolność do zapamiętywania i ponownego przywoływania wrażeń zmysłowych, skojarzeń czy informacji.



Pamięć. Wszystko, czym zdaję się sobie być w danym momencie, to połączenie tego, czym jest mój świat emocji, przeżyć, oraz to, co nazywam moją tradycją. Zestawem zdarzeń okrzepłym w czasie. Doświadczeń wynikających z sytuacji i napotkanych osób. W moim rozumieniu własnej osobowości jestem zatem złożeniem swojej teraźniejszości wyrosłej ze zdarzeń minionych, które stanowią podstawę moich dobrych i złych wspomnień.

Dla mnie stało się to tym bardziej istotne, gdyż jak większość przedstawicieli naszego gatunku obdarzonego świadomością, cierpiąłem z powodu przemijalności i ulotności tych chwil.

Dość szybko więc zacząłem budować sobie świat równoległy do tego, w którym istniało moje ciało. Świat wspomnień. Świat pamięci. Dziecku, którym wówczas byłem, przychodzi to o tyle łatwiej, że jego pojmowanie polega na otwartości bez wyraźnego podziału na możliwe i nierealne. Tym samym wirtualny świat myśli trwający jako równoległa rzeczywistość w stosunku do tak zwanej teraźniejszości staje się w tym wieku realnym bytem.



Takie jego rozumienie sprawiło, że coraz bardziej intensyfikowało się moje tym zjawiskiem zainteresowanie. Stosunek do niego stawał się coraz bardziej emocjonalny. Zmienił się on szybko w chorobliwą potrzebę zapamiętywania. Stanowiło to analogię do legendy o królu Midasie. Bowiem to, co było marzeniem owego władcy, w wymiarze symbolicznym związanym ze światem materii, stało się moją obsesją w krainie myśli i wspomnień. On, dotykając przedmiotów, chciał je zmieniać w nadrzędną wartość – symboliczne złoto, ja natomiast, poprzez zatrzymanie wspomnień, chciałem nadawać chwilom nieśmiertelność. Czuję wręcz fizyczną potrzebę zachowywania chwil, ich przechowywania. Stwarzania ich jako zjawisk mogących istnieć w teraźniejszości nie tylko poprzez mnie jako jedyne demurga, ale jako osobne oddzielone ode mnie byty. Zacząłem poszukiwać sposobu na ich eksplikację. Na to, by oddzielić moje wspomnienie ode mnie samego. Pozwolić mu zaistnieć jako zewnętrznemu, suwerennemu bytowi. Wybór w sposób oczywisty padł na fotografię. Najniezwyklejsze z dostępnych człowiekowi mediów, które ma moc ucieleśniania wspomnień.

Moja droga do tego medium była intuicyjna.

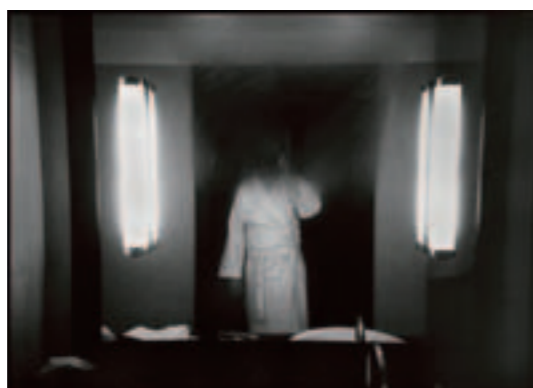
Kiedy, dlaczego zacząłem fotografować?

Rzecz przecież jest nie w pierwszych zdjęciach, a w zmianie rodzaju patrzenia czy wręcz myślenia o otaczającym nas świecie. Zmiana ta polega na przejściu od rejestrowania zastanych rzeczy w otaczającej przestrzeni, od przechodzenia nad nimi do porządku dziennego, do kreowania nowych jakości, nowych światów, poprzez użycie zastanych elementów, ale postugując się zmianą ich znaczeń. Innymi słowy, można przestrzeń przedstawić jako tautologię, gdzie znaczenia pokrywają się z funkcją, gdzie wszystkie elementy znaczą dokładnie to, do czego zostały stworzone; stół – narzędzie do stawiania na nim przedmiotów, krzesło – narzędzie do siedzenia. Można jednak wpatrzeć się w ten układ, zbadać go jako przestrzeń rytmów i napięć. Zdziwić się nim, wyciągnąć dalej idące wnioski, będące relacją nie tylko na temat pokoju stołowego w moim mieszkaniu, ale pewną prawdą o świecie daleko bardziej uniwersalną. Istotą zmiany jest więc nie tylko dokumentalne opowiadanie o konkretnym, lecz by za jego pomocą wyrazić jakąś prawdę osobistą na temat świata.

Co było najpierw? Wcześniej – niezwykle prosty aparat, zakładanie filmu w ciemnej szafie, fotografowanie ukochanego psa na spacerze.

To skończyło się równie szybko jak kończy się dziwny świat dzieciństwa, pozbawiony podziatu na prozę i poezję. Realność i fikcję. Świat materialny i metafizykę. Fotografia była dla mnie wtedy połączeniem fascynacji małego chłopca mechanicznym urządzeniem, które potrafił opanować z bezwiedną metodą pozyskiwania pamiętek. Wtedy jeszcze w sposób nienazwany czułem, że tworzę jakieś wersje przeszłych zdarzeń, które u wszystkich zyskiwały miano bezspornych i obiektywnych. Dawano to poczucie wagi moich działań.

Teraz dopiero wiem, że nie ma takiego rodzaju zapisu. Że zdjęcie nigdy nie jest obiektywne. Sam w sobie bowiem aparat nie robi zdjęcia. Nawet ustawiony od niechcenia pozostanie postuszny owemu „niechcieniu”. Subiektywności naszego wspomnienia. Kształtowi naszej pamięci. Temu, czy jesteśmy prawo- czy leworęczni, czy mamy wadę wzroku. Zdjęcie, chcąc nie chcąc, nasyci się naszą osobowością.



Tak zrodziła się moja fotografia i metoda narracji w obrębie tego medium. Moment odnalezienia fotografii; wywodzący się z początkowego zainteresowania techniką, który później stał się świadomością świata magicznego, tego, co dziś nazywam Tajemnicą tego, co nas otacza.

Sam zapis zaś pozwalał mi być stwórcą innych rzeczywistości.

Im bardziej umacniałem w sobie świadomość wyjątkowości tego medium, metafizyki formowanych za jego pomocą bytów, tym bardziej czułem się demiumgiem stwarzającym postacie pamięci minionych osób i przestrzeni.

„Tym, co zawsze mnie w fotografii urzekło, było owo zjawisko wyrwania z przestrzeni czasu pewnych chwil i potęgowania ich w formie statycznych obrazów – niewdzięczna rola wspomagania tym samym naszej pamięci, zarówno w zakresie tego, co chcielibyśmy, jak i tego, o czym nie chcielibyśmy pamiętać. Pamięć jest bowiem, podobnie jak zmysł wzroku, obarczona pewnym symptomem wybiórczości w odniesieniu do zjawisk, których dotyczy, następuje pewna selekcja faktów na te, które pamiętamy (choć czasem nie chcemy), i na



te, których przypomnieć sobie po pewnym czasie nie potrafimy (choć bardzo nam na tym zależy). Stąd też odwieczna tęsknota człowieka za trwaniem i strach przed nieuchronnym przemijaniem stały się motorem sztuk przedstawiających, będących zabawą odpowiedzią człowieka na Boski plan ciągłej dynamiki wszechświata¹.

Bezpośrednią przyczyną moich rozmyślań i analizy świata fotografii i pamięci była zastyszana informacja, że pamięć osiemdziesięcioletniego człowieka składa się z pięciominutowego ciągu statycznych obrazów. Stąd wniosek, że mimo różnych bodźców, powstałych w oparciu o inne zmysły, jak smak czy powonienie, to właśnie obrazy stanowią konstytucję człowieka jako osoby (historii i tradycji). Informacja ta utwierdziła mnie nie tylko w przeczuwanym bardziej niż uświadomionym odczuwaniu faktu, że jako byty składamy się z obrazów fotograficznych będących furtkami naszej pamięci do przeżyć minionych. Uświadomiło mi to niezwykle fenomen, że istnieją dwie formy pamięci: zewnętrzna, pod postacią fotografii, i wewnętrzna, pod postacią moich wspomnień. Współistniejące i czerpiące z jednego mianownika. Ze mnie.

Analizując zjawisko pamięci, jego strukturę w obrębie mojego umysłu, czy też mojej fotografii, zacząć należy od warunku istnienia wszelkich bytów. Od światła. Jest to pierwszy i niezbędny warunek zjawiania się, naszej świadomości, kształtów i barw, tym samym jest to niezbędny warunek istnienia naszych wspomnień.

1

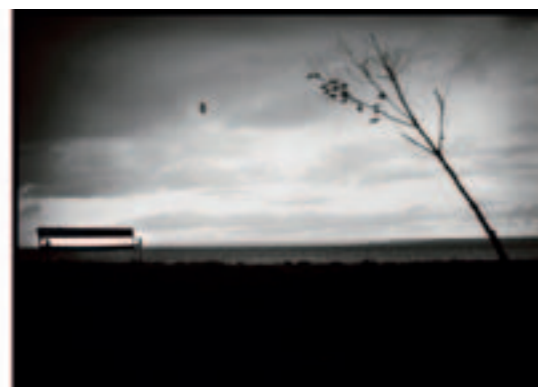
Prot. Jarnuszkiewicz, *Nieobecność*.

Presupozycja przestrzeni

[praca habilitacyjna], Wydział Nowych

Mediów i Scenografii ASP w Warszawie,

Warszawa 2009



Zarówno bowiem obrazy w naszym umyśle, jak i na materiale światłoczułym powstają poprzez światło. To właśnie ono, będąc materią, w sposób bezpośredni i namacalny, łącząc siatkówkę naszego oka z przedmiotem, stwarza nam obraz, który zapamiętujemy. Jakaś wartość, byt, który zaczyna funkcjonować w ramach naszego istnienia. Zagadkowy jest jednak dalszy los owej istoty.

Obraz i wspomnienie w wypadku naszego umysłu nie jest wynikiem tylko i wyłącznie działania siatkówki oka. To tylko i wyłącznie zapis stanu rzeczy takim, jaki się objawił. System postrzegania, i co za tym idzie zapamiętywania, poprzez mózg i nasze doświadczenia dokonuje analizy, co dostrzegł, zabarwia go znaczeniami, nadaje wymiar często abstrakcyjnym układom, światłocieniom brył i płaszczyzn.

Interpretując te formy jako takie zjawisko, obraz zostaje poddany zapamiętaniu.

W fotografii ten etap, etap świadomej rejestracji, jest niezwykle trudny i złożony.

Największą bowiem siłą i zagrożeniem w ramach tego medium jest jego zdolność do dostownego i realistycznego przenoszenia zdarzeń.

Ta właściwość jest z jednej strony jego siłą z dru-



Innymi słowy, osoba, która za pomocą świadomości z pogranicza technologii i symboliki i znaczeń świata obrazów jest w stanie nadać takiej rejestracji cechy osobowe, odcinając ją od tautologii i banatu.

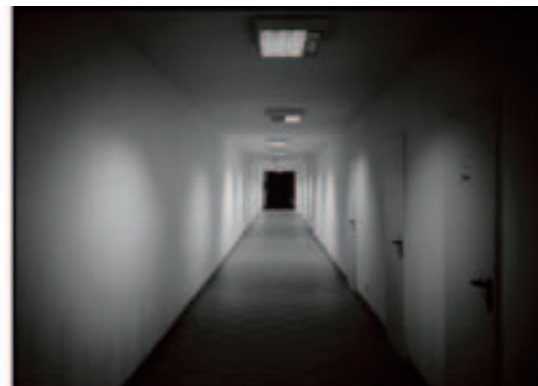
Myślę bowiem, że nie można powiedzieć, że dana sytuacja, przedmiot czy przestrzeń jest banalna. To ja jako twórca mogę pozostawać banalnym, nie mogąc z obserwowanego układu wydobyć znaczeń znajdujących się ponad literackim określeniem tego-co-widać.

giej niesie niebezpieczeństwo tautologii. Fotografia ograniczając się bowiem do momentu rejestracji, a więc zapisu, pozostaje na etapie, na jakim jest światło, gdy trafia na siatkówkę naszego oka.

Nie istnieje w jego obrębie możliwość interpretacji i nacechowania tego obrazu. Zostaje on zinterpretowany dopiero przez odbiorcę.

Warunkiem zatem powstania gęstego, wymiernego zdjęcia, będącego czytelną formą wspomnienia, jest umiejętność fotografa, osoby to wspomnienie rejestrującej, która posiadała umiejętność operowania językiem fotografii i budowania za jego pomocą znaczeń.

Gdy uświadomimy sobie to zagrożenie i zadbamy, aby kształtowany metodą fotograficzną obraz nabrał zamierzonych przez nas znaczeń (tak jak wspomnienie), możemy w pełni korzystać z funkcji naśladowczej, jaką niesie ze sobą fotografia. Stanowi to zagrożenie natury mimetycznej. Wyznacza rolę medium fotografii w odniesieniu do funkcji pamięci. Jeśli bowiem pozbedziemy się zagrożenia tautologią, głuchym naśladowaniem form, pozostającym w kręgu literackich znaczeń, możemy wesprzeć się wynikającym ze wspomnianej mimetyczności wrażeniem dokumentu, świadectwem tego, co się naprawdę zdarzyło. Opowiadanie to wtedy ma konstrukcję bliźniaczą do tego, czym jest nasze wspomnienie. Tworząc bowiem subiektywną wizję istniejącej sytuacji buduje ją z form rzeczywistości istniejących. Mówi o tym, w jakim układzie przedmiotów i przestrzeni osadzone były zdarzenia. Pozwala dzięki wiernemu ich odwzorowaniu nadać wiarygodność prezentowanym zdarzeniom. To właśnie stanowi o podstawowym podobieństwie tych dwóch przestrzeni, wspomnień, zapis zdarzający się poprzez zatrzymywanie realnych obrazów i subiektywność ich zapamiętywania zarówno fizjologicznego jak i fotograficznego.



Warto zatem prześledzić drogę, jaką przebywa wspomnienie w wypadku pamięci fizjologicznej i fotograficznej. Droga ta i wzajemny układ są bowiem podobne, ale sama ich struktura znacznie się różni: kluczowym, wspomnianym już przeze mnie, momentem jest faza rejestracji, chwila, gdy światło pada na siatkówkę oka lub materiał światłoczuły. Wydaje mi się, że dość szczegółowo podkreśliłem udział osobowości twórcy w powstawaniu obrazu fotograficznego i tego rejestrowanego przez nasz mózg. Sam charakter powstawania zapisu wydaje się w obydwu wypadkach identyczny, z pewną istotną różnicą – otóż, siatkówka naszego oka jest



przestrzeni, która wielokrotnie, w sposób nieprzerwany, rejestruje coraz to nowe obrazy. W fotografii odpowiednikiem tego mechanizmu jest matryca cyfrowa. Oba te światłoczułe elementy, po przestaniu informacji wynikających z zarejestrowania danej sytuacji, są gotowe na rejestrację nowego obrazu. Ową różnicą w tym wymiarze jest stanowiący serce fotografii analogowej negatyw. Otóż raz naświetlony, pozostaje na zawsze związany z konkretnym obrazem kształtowanym przez światło. Jedyną metodą na rozłączenie tych dwóch światów, płaszczyzny negatywu nasiąkniętej światłem pochodzącym z danej sytuacji, jest unicestwienie samego negatywu. Są one zespolone na wieczność, podczas gdy siatkówka (jak i matryca światłoczuła) nie jest związana z konkretnym zdarzeniem, bytem. Jest tylko przekazańnikiem.

Na siatkówce oka może pozostać co najwyżej krótkotrwały powidok. Nigdy jednak nie pozostanie ona tym, czym w fotografii jest negatyw. Artefaktem zdarzeń minionych.

Sama myśl o negatywie prowadzi nas wprost do zagadnienia związanego zarówno z fotografią, jak i pamięcią, czyli do przechowywania zarejestrowanej informacji. Negatyw bowiem, oprócz niezwyklej swej istoty związanej z współistnieniem z zapisaną sytuacją, cechuje niezwykle zjawisko obrazu utajonego. To moment, gdy na płaszczyznę materiału przeniknęło już światło, ostatni oddech rejestrowanej sytuacji, ale przed momentem tego negatywu wywołania.

Prawdziwe misterium trwania obrazu w niedopowiedzeniu. Istnienia zapisu chwili jako niewidocznego gotym okiem potencjału.

W wypadku fotografii zagadnienie archiwizacji myśli ma się dość prosto. Przy tym medium, bez względu na wybór techniki analogowej lub cyfrowej, istnieje zewnętrzna, konkretna przestrzeń, stanowiąca nośnik informacji, które składają się na istotę „zapamiętanej” sytuacji, bądź to pod postacią dysku twardego komputera, bądź też analogowego materiału światłoczułego.

W wypadku naszego mózgu jest to o tyle skomplikowane że do dziś nie ustalono miejsc przechowywania wspomnień. Mówi się o naturze hologramowej tego zapisu, czyli zapisu na więcej niż jednej płaszczyźnie bądź nośniku – które dopiero w złożeniu ze sobą dają obrazy, formę naszych wspomnień. Jest to potwierdzenie przedstawionej na początku tezy, że nasze ciało stanowi przestrzeń przechowywania naszych wspomnień. Całe nasze istnienie jest przestrzenią, w której ulokowane jest nasze jestwo; przestrzeń odtwarzania owego wspomnienia.

Tym samym straszniejszą i prawdziwą wydaje się myśl, że wraz z końcem naszej egzystencji kończy się droga i istnienie wspomnień, które nosimy w sobie. Wszystkie światy, które wybudowaliśmy, cały ich potencjał i różnorodność nikną wraz z naszym ciałem.

Tu swoją niezwykle siłą ujawnia medium fotografii właśnie.

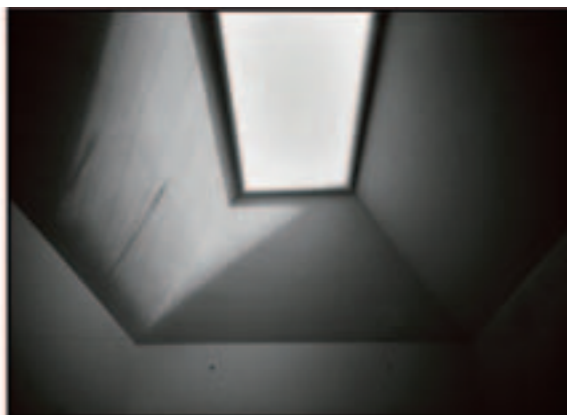
Już od momentu rejestracji powstaje coś w stosunku do naszego ciała zewnętrznego; negatyw (a w fotografii cyfrowej informacja w systemie 0-1, znajdująca swój magazyn poza układem naszego ciała). Z negatywu natomiast, poprzez materię światła, powstaje odbitka, przenosząc nasze rozmyślenia nad fenomenem fotografii i pamięci w nowe rejony rozważań, a mianowicie w zagadnienie odtwarzania.

Otóż wspomniana odbitka fotograficzna jest punktem kulminacyjnym tego, co odbieram jako metafizykę medium fotografii. Jest to moment, gdy dostrzeżona przez nas sytuacja zarejestrowana aparatem fotograficznym na powrót przeoblega się w byt. W materialność. To co było chwilą, układem rytmów, brył i procesu, przeoblega się w fizyczne istnienie – w odbitkę fotograficzną. Od tego

momentu chwila stanowiąca nasze wspomnienie zaczyna istnieć równoległe, jako oddzielony od nas byt. To właśnie ten moment, gdy fotografia pozwala mi czuć się demiurgiem. Stwarzać. Dać szansę chwilom, narodzić się na nowo. Po chwili uwspólnienia naszych dróg, mojej i zaobserwowanej sytuacji, znów zaczynamy istnieć równoległe. Ja jako istota i moje wspomnienie jako obiekt. Podlegający tym samym prawom świata materii co moje ciało. Odbitka, która w skali mojego życia jest wieczna (pomijając bowiem wypadki losowe ma duże szanse przeżyć moje ciało). To niezwykle, niepowtarzalne zjawisko stwarzające z fotografii prawdziwie zewnętrzną formę pamięci. Nie tylko ze względu na oddzielenie się fizyczności naszych ciał (mojego i mojego wspomnienia), ale też ze względu na możliwość konfrontacji owego wspomnienia z innymi ludźmi.

Wspomnienie przechowywane w obrębie mojego ciała zawsze przetwarzane jest na nowo podczas kolejnych procesów jego „wywoływania” nigdy nie zyska ostatecznej formy i nie będzie w stanie podlegać pełnym zewnętrznym ocenom odbiorcy. Podczas gdy wspomnienie przeobleczone w formę fotograficznego bytu nie tylko może zostać poddane analizie i ocenie widzów i naszych odbiorców, ale,





co najpiękniejsze, jest w stanie poddawać się naszej ocenie ciągle na nowo.

Innymi słowy, możemy skonfrontować się z naszym własnym wspomnieniem zarówno w dniu jego powstania, jak i dziesięć lat później. Obserwując proces zmian naszej materialnej istoty w odniesieniu do trwałości fotograficznego przekazu. Użytych środków, ekspresji, tematu i punktu odniesienia, który na zawsze pozostanie dowodem naszego patrzenia minionego.

Można zatem powiedzieć, że odbitka to obraz wspomnienia. Był stworzony w formie osobowej, kształtowany wciąż na nowo przez każdego kolejnego odbiorcę.

Zbędna staje się nasza obecność, sama forma wspomnienia – zdjęcie, sposób jego wywołania to nasz ślad, nasza pozostałość w tak niezwyklej formie jak ciało skamieniałego zwierzęcia, nadające formę kamieniowi w którym się utrwaliło. Subiektywizacja i interpretacja świata zewnętrznego odbywająca się poprzez naszą istotę.

Każde jednak wspomnienie zanika. Ten sam proces, zwany czasem, który jest motorem coraz to nowych doświadczeń, jest powodem oddalania się od nas zdarzeń przeżytych.

W wypadku pamięci jest to proces dość naturalny. Można go odbierać na dwa sposoby. Albo ubolewać nad nim, jako nad istotą stałej dynamiki wszechświata, której jesteśmy znikomą częścią, nad procesem naszego zanikania, obumierania, albo też możemy spojrzeć na ten problem w sposób zbliżony do tego, co proponował Antoni Stonimski, mówiąc, że zapominanie to higiena umysłu. Tym samym rodzaj degradacji mojej pamięci jest zapowiedzią ostatecznego unicestwienia mnie i moich wspomnień.

O relacjach pomiędzy mną a zdjęciem, związanych z zamieraniem, wspomniatem już wcześniej. Tu jednak pojawia się niezwykle piękna analogia między istnieniem człowieka, którego istotą jest pamięć, a zdjęciem jako istnieniem.

Otóż, tak jak nasze ciało będące nośnikiem wspomnień jest przyciągane do ziemi, czemu w końcu ulega i rozprasza się w materii, z której powstało, tak dzieje się ze zdjęciem. Z tą tylko różnicą, że zdjęcie, będące w moim rozumieniu przestrzenią mistyczną, zanika we wszechświecie poprzez światło.

Zjawisko to zwykliśmy nazywać „ptowieniem rzeczy”. W wypadku jednak zdjęcia ma to w sobie znamiona mistyki funkcjonującej na granicy pomiędzy pamięcią jednostki a pamięcią wszechświata. Powrót informacji powstałej poprzez światło z powrotem do materii światła zdaje mi się najpiękniejszą formą zanikania. Potwierdza wartość i sens stwarzania swoich wspomnień w formie bytów niezależnych, uwznioślonych światłem, przeniesionych za jego pomocą do innej sfery bytu. Ponad naszą, ludzką linią czasu, jednokierunkowego procesu zwanego przemijaniem.

leżnych, uwznioślonych światłem, przeniesionych za jego pomocą do innej sfery bytu. Ponad naszą, ludzką linią czasu, jednokierunkowego procesu zwanego przemijaniem.

Jak by nie podchodzić do tego zjawiska, faktem jest, że wraz z dynamiką świata nasze wspomnienia, podobnie jak nasze ciało, podlegają przeistoczeniu. Zwykle jest to zjawisko nieuświadomione, związane z procesami zewnętrznymi i wewnętrznymi, mającymi miejsce w nas i w świecie. Czasem jednak jest to rodzaj konfabulowania. Zjawisko istniejące zarówno w obrębie naszego organicznego pamiętania, jak i tego, czym pamięć jest w fotografii. W naszej głowie, najlepszym tego przykładem jest opisane przez Freuda zjawisko wypierania. Polega ono na nieuświadomionym procesie naszego umysłu, usuwającym poza obręb naszych wspomnień te z doświadczeń, które były dla nas w jakiś sposób przykre. Innymi słowy, wpisana w nasz gatunek forma przekształcenia doświadczeń i tego wszystkiego, z czego składamy się jako osobowości.

Fotografia, jako metoda zapamiętywania zdarzeń, wytworzyła system równie ciekawych przetworzeń. Podstawowymi przestrzeniami, będącymi niejako odpowiednikiem reakcji psychofizycznych rządzących archiwum wspomnień, w wypadku fotografii są ciemnia czy retusz cyfrowy. Zabiegi postprodukcyjne obecne w ramach tego medium od samego jego początku.

Tak prezentuje się równoległość bytów tych dwóch przestrzeni pamięci. Wszystkie opisane elementy pokazują, że choć tak jak nasze narzędzia postrzegania czy technika fotograficzna opierają się o te same zasady techniczne, rodzą mimo to piękno różnorodności.

Czym zatem jest unikatowość zjawiska fotografii jako formy pamięci? Co sprawia, że tak bardzo ją cenimy jako zapis wspomnień i przeżyć. Jako zapis mnie z czasów minionych, ciągle obecnego w każdym kolejnym takim wspomnieniu.

Przed wszystkim fakt, że pojedyncze zdjęcie, już na poziomie negatywu, staje się suwerennym bytem, podległym wszelkim prawom zanikania, jakim podlega nasze ciało. Zbliża to te dwie materie, ustanawiając formę symbiozy między nimi. Pozostają one od momentu stworzenia wzajemnym dla siebie punktem odniesienia. Pozwalają istocie człowieka traktować fotografię jako lustro, w którym oglądać może zachodzące w człowieku przemiany poprzez każdorazowe zmiany interpretacji tego samego obrazu. Człowiek zaś zdjęciu jest potrzebny jako seria nieustających wskrzeszeń.

Przez każdego oglądającego, który je uwspółcześnia.

Dojmuje mnie także suwerenność wspomnień w postaci obrazów, do których możemy się odnieść, potencjalna osoba może je zobaczyć i wyrazić o nich osąd. Ja – jako twórca, nie jestem po-

trzebny do jego oglądu. Daje zatem światu pewien zapis chwili bogatej w moje przeżywanie. Naznaczonej moją osobowością.

Jest zatem możliwość, by zdjęcie nie stawalo się wyłącznie bytem historycznym. Metodą na osiągnięcie tego jest uniwersalność znaczeń. Ingerencja w teraźniejszość może być drogą do uniwersalności, a nie do tautologii konkretnej chwili (czysta mimetyczność) i w tym właśnie wymiarze fotografia może być Sztuką.

Czyli fotografią – wspomnieniem, tego co „tu i teraz”, ale wzbogaconym o odniesienia uniwersalne.

Fotografia, tak jak dzielenie się wspomnieniem, pozwala spojrzeć na rzeczywistość minioną, na zdarzenie, przez pryzmat narratora, który przywołuje obrazy ze swego archiwum (fizjologicznego bądź fotograficznego) i dzieli się nimi z odbiorcą, sprawiając, że dostrzega on znane mu zjawiska w sposób wyjątkowy.

Dlatego pamięć pewnych osób oraz pewne fotografie są bezcenne, wiążą bowiem wartości z wizerunkiem, czego doskonałym przykładem jest portret Alberta Einsteina.

Dzięki fotografii – wspomnieniu fotograficznemu wizerunek jego twarzy staje się utożsamieniem pewnych wartości.

Dlatego może pełnić funkcje społeczne.

To właśnie sprawia, że fotografia jest pamięcią społeczeństw.

Fot. Prot Jarnuszkiewicz, z cykłów: *Nieobecność* i *Portret Rodzinny*

Prot Jarnuszkiewicz – ur. 1977, absolwent Wydziału Operatorskiego PWSF i w Łodzi oraz zaocznych studiów fotograficznych. W 2002 roku uzyskał dyplom i tytuł magistra sztuki. W lipcu 2010 nadano mu stopień doktora habilitowanego w dziedzinie sztuk plastycznych. Obecnie prowadzi pracownię fotografii dla studentów II-V roku na Wydziale Sztuki Mediów i Scenografii ASP w Warszawie. Pracuje czynnie jako fotograf, prowadząc własne studio. Zrealizował kilkanaście wystaw zbiorowych i indywidualnych. Publikował w miesięczniku „Pozytyw”, magazynie „Konteksty”, Kwartalniku Polskiej Fotografii „OKO”; prace komercyjne i reklamowe m.in. w „Rzeczpospolitej”, „Teatrze”, „Didaskaliach”.

PRAGNIENIE

Michał
Chojecki

WIELKIEJ

1. Umieranie sztuki to ulubiony temat piszących o nowocześnieści autorów. Już samo użycie przedrostka „po” sugeruje, że coś się skończyło. Ilekroć sięgam po ciekawą książkę diagnozującą moją współczesność, musi ona nosić przewidywalny, nudny tytuł. Dla przykładu *Koniec sztuki* Kuspita, *Sztuka po końcu sztuki* Dziamskiego, *Koniec i co dalej* Giżyckiego. Można zasnąć od samego czytania grzbietów. Śmierć sztuki to kokieteria, mówią o niej ludzie, którzy są zazwyczaj jej największymi orędownikami, którzy piszą o niej i mówią nie z perspektywy historycznej, lecz jak najbardziej współczesnej. Oto taki przekorny katastrofizm – spójrzmy wokół – sztuka wcale nie umarła. Wręcz odwrotnie, żyje rozpleniona jak chwast, zawłaszczając sobie wszystkie dziedziny życia dzisiejszego człowieka. Jeszcze nigdy nie miała się tak dobrze, nie było jej tak dużo, nie pozostawiano jej tyle swobody.

Dzieje ludzkości znają jednak przypadki, gdy to, co teraz nazywamy sztuką, po prostu obumierało i zanikało. Sztuka już nie raz w historii przestawała istnieć. W czasie paleolitu akty kreacji były jak samotne wyspy, rzucone gdzieś wśród bezmiaru wód. Tradycja malarstwa jaskiniowego rodziła się niezależnie w różnych miejscach tylko po to, aby zaistnieć kilkoma realizacjami, po czym zginąć w odmętach niepamięci, nie znajdując kontynuatorów. Powodów tego badacze podają wiele i to różnorodnych, począwszy od zwykłego wyginięcia kultuującego twórczość plemienia, po katastrofy naturalne i zniszczenie źródeł przez odcięcie dostępu do malowideł, na przykład wskutek podnoszenia się poziomu wody w morzach.

2. Sztuka paleolityczna jest fenomenem pojedynczych wybuchów kreatywności. Co ciekawe, patrząc teraz z perspektywy badacza, można pokusić się o scharakteryzowanie czegoś na kształt paleolitycznego *Zeitgeist*. Te twórcze eksplozje generowały niezależnie od siebie bardzo podobne, mniej lub bardziej zaawansowane rozwiązania plastyczne. Jednak, co warto podkreślić, wedle nowych badań wyjątkowo rozwinięte ikonograficznie, technicznie i fabularnie przedstawienia, uznawane za późne i dojrzałe, potrafiły wyprzedzać o setki i tysiące lat inne, dużo bardziej prymitywne lub proste przykłady twórczości paleolitycznej. Co rusz odkrywane są groty, w których znajdują się dowody na to, że dzieje początków sztuki to w zasadzie nie jest historia, lecz federacja różnych, ale podobnych zjawisk, niezależnie rozłożonych w czasie, niezależnie się rozwijających i niezależnie się rozptylających. Umierających. Zatem sztuka umarła. Umarła nie raz, nie dwa, ale umierała wiele razy i wątpię, aby ktokolwiek wtedy się tym przejmował. Nie trzeba się tym martwić. Gdy spocony, włochaty, prymitywny człowiek jaskiniowy odkryje w sobie ponownie pokłady wrażliwości, potrzebę przeżycia czegoś więcej niż radości z zaspokożenia jakiejś potrzeby, sztuka narodzi się ponownie. A to, jak bardzo będzie zaawansowana technicznie i rozbudowana merytorycznie, zależy tylko od jego motywacji, bieżących okoliczności i ciągłości w czasie, kiedy to można rozwijać wyklarowane idee.

3. Gdyby zatem przyjąć kilka założeń, na przykład wynikającą z determinizmu dziejowego tezę, że sztuka musiała się pojawić, bo taki jest charakter natury ludzkiej, można również zaryzykować, że jest ona jak wańka-wstańka. Jeśli ją zabijemy,

1 Dosłownie „afazja” oznacza całkowitą utratę zdolności do mowy. [„Afazja to spowodowane organicznym uszkodzeniem odpowiednich struktur mózgowych częściowe lub całkowite zaburzenie mechanizmów programujących czynności mowy u człowieka, który już uprzednio opanował te czynności”. [w.] M. Maruszewski. *Afazja. Zagadnienia teorii i terapii*, PWN, Warszawa 1966.

narodzi się znowu. Widocznie taka jest potrzeba – potrzeba stworzenia czegoś nie do końca praktycznego, albo przynajmniej czegoś nie wkłada się do garnka celem zaspokożenia głodu albo działania nieśtużącego utrzymaniu gatunku. Genezą sztuki jest szczerza potrzeba przeżycia czegoś, niezależna od zewnętrznych uwarunkowań, bo wyhodowana i ukryta głęboko w naturze człowieka. Wyobraźmy sobie teraz taką sytuację współczesną – zbiorowa, artystyczna afazja¹. Ukatrupienie, śmierć sztuki dzisiaj. I co wtedy? Artyści nie mają szkół, nie ma norm postępowania, nie czerpiemy z tradycji. Nie istnieją wzorce „swobodnej, spontanicznej” kreacji. Nie wiemy, jak trzymać pędzel, aby było dobrze, jak robić performance, aby pojechać na festiwal. Ale dalej: widzimy, co dzieje się dokoła, odbieramy bodźce i zaczynamy na nie reagować. Uczymy się. Przyjmując te założenie determinizmu, nasza podświadomość spróbuje ponownie wykształcić coś na kształt sztuki. I teraz najciekawsze, najbardziej mnie interesujące pytanie. Jak wyglądałaby nasza kreacja artystyczna, gdyby zrodziła się współcześnie? Gdyby zrodziła się ponownie od zera, od początku, od ziarna, od zarodka? Tak jak wielokrotnie od zera rodziła się sztuka w czasach pradawnych.

4. Ta piękna paleolityczna perspektywa czystej, niezabrudzonej koniunkturalizmem i faszem sztuki jest bardzo sentymalna. Ale przypatrzmy się naszej nowocześnieści, a raczej temu, co definiuje się jako nowocześnieść. Zestawienie ze sobą paleolitu z postmodernizmem może być bardzo pouczające. Widzę w nich wiele ciekawych relacji, wiele punktów styčných, wiele ciekawych analogii. Przed wszystkim interesuje mnie stosunek do czasu, do chronologii. Postmodernizm, podob-

nie jak paleolit, jest okresem dla którego stosowanie kryteriów czasowych i wysuwanie wniosków wynikających z ciągu przyczynowo-skutkowego jest najczęściej bezcelowe. Następstwa mogą być lokalne, już raczej nie globalne. Następuje rozłożenie, rozbięcie na działania jednostkowe, nabierające samodzielnie istotnego znaczenia. Wielość jedności, nie ma jednego decydującego głosu, mimo iż wszyscy współegzystujemy w tej samej globalnej kulturze. *Anything is possible but nothing really matters* – wszystko jest możliwe, ale nic nie ma znaczenia. *Artysta może dziś tworzyć, co chce i jak chce; wszystkie konwencje, środki i metody twórcze są dopuszczalne. Nieistotne stały się różnice między sztuką figuratywną i abstrakcyjną, ekspresyjną i cerebralną. Nie istnieje żadna dominująca tendencja unieważniająca, na pewien przynajmniej czas, inne tendencje, żaden charakterystyczny dla ducha czasu sposób tworzenia. Gorzej, szukanie jakichś dominujących tendencji, nurtów czy mód staje się śmieszne, bo rezultaty takich poszukiwań*

AFAZJI

2 Parafraza cytatu z książki Grzegorza Dziamskiego *Sztuka po końcu sztuki*, Galeria Arsenal 2009. Zamiast słów „malarz” i „malować” podstawiono „artysta” i „tworzyć”, oryginalnie tekst brzmi następująco: *„Anything is possible but nothing really matters – wszystko jest możliwe, ale nic nie ma znaczenia. Malarz może dziś malować co chce i jak chce; wszystkie konwencje, środki i metody malarskie są dopuszczalne. Nieistotne stały się różnice między malarstwem figuratywnym i abstrakcyjnym, ekspresyjnym i cerebralnym. Nie istnieje żadna dominująca tendencja unieważniająca, na pewien przynajmniej czas, inne tendencje, żaden charakterystyczny dla ducha czasu sposób malowania. Gorzej, szukanie jakichś dominujących tendencji, nurtów czy mód staje się śmieszne, bo rezultaty takich poszukiwań unieważnia każda następna. Malarz może malować dzisiaj, jak chce”*.

3 Grzegorz Dziamski, *op. cit.*

unieważnia każda następna. Artysta może tworzyć dzisiaj, jak chce.² W postmodernistycznej współczesności, każdy artysta wykonać musi taki sam trud, jaki podejmowała cała ludzkość przez dziesiątki tysięcy lat, aby wykreować coś takiego, jak dzieło sztuki. Ba, dziś artysta musi taki trud podejmować każdorazowo, gdy chce się za coś zabrać, gdy chce się zmierzyć z aktem kreacji. Ogólna konwencja nie istnieje – przynajmniej wedle teoretycznych i idealistycznych założeń. Artysta sam musi wyznaczyć sobie ramy, granice i bariery. Sam musi zamienić materiał w nośnik idei. A wybierać może ze wszystkiego. *Sztuką może być dzisiaj wszystko, wszystko może funkcjonować jako sztuka, ponieważ sztuka wyzwoliła się z wszelkich ograniczeń, także z ograniczeń własnej definicji i uzyskała absolutną wolność [...]. Stała się absolutna, ponieważ uczyniła z antysztuki pełnoprawną część sztuki i od tej pory, od włączenia antysztuki w obszar sztuki nie można już podważyć ani zanegować sztuki, gdyż nawet negacja sztuki jest sztuką [...]*.³

Dzieje ludzkości znają już takie przypadki, gdy to, co teraz nazywamy sztuką, po prostu obumierało i zanikało. Sztuka nie raz już w historii przestawała istnieć. Jak wyglądałaby nasza kreacja, gdyby musiała się zrodzić dzisiaj od zera, od początku? Może zatem warto by powiedzieć „sprawdzam”. Może warto by spowodować wielką, artystyczną afazję? Może warto by zabić sztukę na jakiś czas, dać jej możliwość odrodzić się w oczyszczonej formie, bardziej szczerą, autentyczniejszą, kreatywniejszą?

5. Ale czy ta bajka o totalnej wolności sztuki nie jest taką samą kokieterią, jak dywagacje na temat jej śmierci? Może zatem warto by powiedzieć „sprawdzam”. Może warto by spowodować wielką, artystyczną afazję? Może warto zabić sztukę na jakiś czas, dać jej możliwość odrodzenia się w oczyszczonej formie, bardziej szczerą, autentyczniejszą, kreatywniejszą?

6. Zawsze ciekawiły mnie mazańce z Altamiry, rysunki powstałe w wyniku rycia palcami w rozmokłej, glinopodobnej powierzchni. Formalnie rysunki te były bardzo podobne do tak uwielbianej ostatnio przez malarzy, swobodnej, figlarnie i filuternie kręcącej się, giętkiej linii. Włoscy badacze określili je wiele mówiącym terminem „macaroni”.

Fascynujący jest ten moment, w którym człowiek paleolityczny – drętwy, nieobdarzony zbyt wielką wyobraźnią facet – zaczyna sobie byle jak wodzić palcem po wilgotnej ścianie jaskini, kreśląc serpentynowate kształty, rozbudowując je i komponując na tyle, na ile pozwala mu swobodny ruch ręki. Lubię wyobrażać sobie moment, w którym u tego sztywniaka, skoncentrowanego na upolowaniu lepszego bizona, nagle pojawiła się prymitywna, nieużyteczna wcześniej komórka w mózgu. Dzięki niej, przechodząc koło ściany, zatrzymał się, po czym wykonał czynność próżniaczą i absurdalną. Pozwolił sobie na niekonsekwencję. Potem wyobrażam sobie jego mózg, gdy w wyniku tej niespodziewanej, uwolnionej kreacji następuje nieprawdopodobna eksplozja. Z jednej komórki rodzi się miliard. Rodzi się wyobraźnia. Kiedy myślę o tym zdarzeniu, zaczynam temu anonimowemu, paleolitycznemu człowiekowi zazdrościć. Tęsknię za takim prawdziwym, tak płodnym w skutki impulsem. Tęsknię za dziełem sztuki, które bytoby dla mnie tak ważne, aby zetknięcie z nim było dla mnie podobnie istotne.

Artykuł pierwotnie publikowany na portalu GablotaKrytyki.pl

Michał Chojecki – ur. 1985, artysta, krytyk, asystent w pracowni malarstwa na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, podróżnik. Twórca kolonii artystycznej Odolańska 10.

Joanna Turek

ESTETYZACJA

PRZESTRZENI MIEJSKIEJ WARSZAWY

„Nadarza się okazja, aby wskazać na alternatywną możliwość estetyzacji. W przeciwieństwie do zwyczajnej estetyzacji, która zajmuje się spektakularnym dekorowaniem rzeczywistości ozdobami wzornictwa, tą drugą nie interesują pojedyncze przedmioty i ich powierzchniowe przejawy, lecz ich kontekst kulturowy i funkcjonalny. Jej celem jest kształtowanie całościowe, w którym próbuje się połączyć aspekty urbanistyczne, funkcjonalne i emocjonalne, w optymalnym stosunku. Jej efekt – w przeciwieństwie do rezultatów zdobnictwa – może być całkiem niepozorny”¹.

PRZYPADEK WARSZAWY

We współczesnych miastach, także w Warszawie, „zdobnictwo” przyjmuje często karykaturalną postać. Chodzi tu o coraz częściej pojawiające się na fasadach budynków reklamy – wielkoformatowe billboardy czy elektroniczne ekrany, tworzące naskórkową jakość dynamicznie rozwijającego się miasta, w którym dobrze zagospodarowana użytkowa przestrzeń publiczna nadal jest kształtowana i odbierana przez mieszkańców jedynie powierzchownie. Powierzchniowo, bo opierając się po pierwsze na praktyce zastanięcia tego, co zniszczone i nieestetyczne, po drugie zaś na namnażaniu w jego

przestrzeni nowych obrazów elektronicznych informujących nas w czasie rzeczywistym o wydarzeniach mających miejsce w innej części miasta, czy też multiplikujących jego wizerunki. Te obrazy to nowe znaki, symbole, które (za przyzwoleniem władz miasta, chcących utrzymać ekonomiczny porządek) wchodzą w miejską przestrzeń, współtworząc ją: na ulice, do środków komunikacji miejskiej czy do podziemi, na stacje metra. Korzystają ponadto z tych samych narzędzi, z których korzysta sztuka wyparta z przestrzeni miejskiej, stale przegrywająca walkę o dostęp do miasta. Także z braku

Iwona Zając, *Berek*, w ramach galerii Murr



dobrego podłoża, na którym mogłaby zaistnieć – jakim jest stale tocząca się dyskusja o mieście, jego mieszkańcach, ich prawach i potrzebach. Mowa tu o sztuce, która w takich warunkach staje się jedynie przykrojonym na miarę, kontrolowanym dodatkiem. Bez prawa głosu i niewpływającym pozytywnie na estetykę naszego otoczenia, a wraz z reklamą, wchodzącą w zakres procesów estetyzacji przestrzeni publicznej – zjawiska szeroko opisanego przez niemieckiego filozofa i historyka sztuki, jednego z czołowych teoretyków postmodernizmu, Wolfganga Welscha.

Analizując procesy estetyzacji, Welsch nie skłania się ku jedynie słusznej postawie, twierdząc, że błędna byłaby zarówno jednoznaczna krytyka, jak i aproba ta opisywanych przez niego zjawisk. Dzieli je między innymi na procesy estetyzacji powierzchniowej (software), która odnosi się do estetycznej stylizacji przedmiotów oraz na formy estetyzacji głębokiej (hardware), która z kolei oznacza nie tylko sposób przedstawienia, ile sam mechanizm tworzenia, w którym na prowadzenie również wysuwa się czynnik estetyczny (na przykład manipulacje dokonywane za pomocą najnowocześniejszych technik komputerowych przy tworzeniu wielkoformatowych obrazów – reklam na elektronicznych ekranach). Konsekwencją zachodzenia takich zjawisk jest wymiennosc opakowania i towaru, software’u i hardware’u. Artykuł, przedmiot w odniesieniu do przestrzeni publicznej – zarówno wspomniana reklama zewnętrzna jak i obiekty artystyczne – z poziomu hardware’u przechodzą na poziom dodatku, dekoracji. W środowisku ulic, parków, placów odbiór przestrzeni miejskiej staje się według Welscha jednowymiarowy, estetyka danego przedmiotu staje się jego jedyną wartością, dochodzi do estetyzacji samej materialności.

Opisując procesy estetyzacji, które mają miejsce w Polsce, w Warszawie, nie możemy w prosty sposób przetożyć ich na spostrzeżenia i analizy mechanizmów, o których pisze Welsch. Po pierwsze dlatego, że odnoszą się jedynie do środowiska przestrzeni publicznej w jej artystycznym wymiarze, nie zaś do estetyzacji rzeczywistości w ogóle czy też w prosty sposób do aspektów medialnych, reklamy. Po drugie dlatego, że budowanie współczesnej przestrzeni miejskiej Warszawy związane jest z konkretnym etapem jej przekształceń społecznych, kulturowych i ekonomicznych. Najbardziej nieodwracalne zmiany, jakie zaszły podczas formowania się struktury Warszawy w latach powojennych, miały związek z całkowitym przeobrażeniem struktury społecznej miasta. Innym punktem zwrotnym stały się zmiany w jego sytuacji politycznej i ekonomicznej, a co za tym idzie, także przekształcenia struktury urbanistycznej, przestrzennej. Warszawiacy stali się konsumentami, a kapitał społeczny z wartości przeobraził się w zagrożenie: zaczął kumulować się miejscowo, aby stworzyć jak najtrwalsze warunki „bezpiecznej” izolacji. Najwyraźniejszym przejawem takiego procesu są

zamknięte osiedla, z którymi wiąże się konkretny sposób korzystania z miasta, oparty (w uproszczeniu) na ograniczaniu jego przestrzeni użytkowej do odcinka łączącego miejsce pracy z centrum handlowym i miejscem zamieszkania.

W pewnej mierze tekst Welscha potwierdza procesy zachodzące we współczesnej przestrzeni miejskiej stolicy – które moim zdaniem są procesami negatywnymi. Negatywnymi, bo powierzchownymi. Mając jednak na uwadze wspomniane przekształcenia Warszawy i moment, w którym miasto znajduje się teraz, można założyć, że procesy takie są konieczne, aby mogły zaistnieć przeobrażenia struktury miejskiej i przestrzeni publicznej, rozumianej jako przestrzeń społeczna. Czy tak jest rzeczywiście? Czym jest owa „powierzchnowość”? Czy da się takich procesów uniknąć? W jaki sposób?



Rondo Sedlaczka, Festiwal Street Art Doping, edycja II, 2010. Fot. Paweł Klonowski

Kamuflaż

Co rozumiem poprzez estetyzację w odniesieniu do współczesnej przestrzeni miejskiej Warszawy? Jest ona wyraźnym rodzajem wspomnianego wcześniej kamuflażu widocznego zarówno w sferze ekonomicznej, architektonicznej jak i artystycznej. Mam tu na myśli powierzchowność miasta rozumianą jako jej funkcjonowanie „fasadowe”, nakładanie się na siebie kolejnych warstw, obrazów – znaków na powierzchniach budynków, ale też wokół nich. Wysokie, masywne budowle, które odziedziczyliśmy po epoce socrealizmu, nadal pozostają elementem nie do przyjęcia, elementem odrzucanym, nieakceptowanym, takim, któremu chcemy nadać nową formę, ale tylko powierzchownie, nie rozumiejąc tej starej².

Jak pisze Ewa Rewers, w badaniach nad miastami nadal utrzymuje się zainteresowanie kwestiami definiowania ich tożsamości oraz ich empiryczne doświadczenia, poszerzone jednak o kategorie utożsamiania i przywłaszczania. W takim procesie utożsamiania, w wyjściu z innymi lepiej rozwinię-

2

Choć w obliczu rozmów na temat wpisywania kolejnych budynków do rejestru zabytków, sprzeciwów wobec planów wyburzenia i decyzjach o renowacji – czego dobrym przykładem jest dyskusja dotycząca Pałacu Kultury i Nauki, Dworca Centralnego czy ostatnio budynku Rotundy – można stwierdzić, że mamy obecnie do czynienia z sytuacją zachodzenia zmian w postrzeganiu dawnych i nowych symboli Warszawy.



Ławka-Petelka, projekt Jacka Piotrowskiego i Przemka Kaczkowskiego, który powstał z inicjatywy fundacji Bęc Zmiana

tymi miastami europejskimi, znajduje się właśnie Warszawa. Jednak „u podstaw utożsamienia znajdują się rozszczenia do uznania [...]. Uznanie jednostkę, grupę etniczną, naród, miasto w skład społeczności, o której członkostwo zabiega. Nie jest, co więcej, aktem jednorazowym, lecz stale wymagającym powtarzania. Ten, kto ma być uznany, nie jest jeszcze sobą. Jeśli miasto chce być uznane za europejskie, to nim jeszcze nie jest. Cechuje je niepewność wynikająca z tego, że nie jest jeszcze tym, czym chce być, a dystansując się od siebie, odbiera sobie jednocześnie szansę powrotu do stanu wcześniejszego”³.

W odniesieniu do realizacji artystycznych z pogranicza sztuki i architektury czy designu, postawione powyżej problemy są tylko jednym z czynników kształtujących ową wspomnianą przeze mnie powierzchowność. Aby wyjaśnić opisywane zjawisko, chciałabym oprzeć się na konkretnych przykładach, a mianowicie na pracach zrealizowanych w ramach działania galerii Murr, powstałych we współpracy z warszawską Fundacją Nowej Kultury Bęc Zmiana, muralach zrealizowanych podczas dwóch edycji festiwalu *Street Art Doping*, organizowanego przez grupę City Doping z Robertem Przepiórskim oraz na przykładach stojących w opozycji do wymienionych projektów pod względem sposobu funkcjonowania w przestrzeni miejskiej, możliwości jej współtworzenia i oddziaływania na odbiorców – mieszkańców miasta.

Nowoczesna stylistyka miejska

Latem 2009 roku warszawskie organizacje rozpoczęły ofensywę przeciwko szarym stotecznyemu murom. Fundacja Bęc Zmiana ogłosiła koniec szarości na Pradze Północ, a dokładnie na 24-metrowej przestrzeni muru fabryki Frito Lay, której przedstawiciele sami wyszli z inicjatywą zmiany wyglądu muru. Jak mówi Paweł Chrościcki, jeden z przedstawicieli firmy: „Codziennie tędy przejeżdżałem i już nie mogłem na to patrzeć. Stąd pomysł, żeby coś z tym murem zrobić i sprawić mieszkańcom przyjemność. Bardzo mi się podoba praca Dominika Cy-

mera i jej tytuł »Wydobycie koloru«, bo dokładnie o to chodziło”⁴. Na stronie internetowej galerii Murr czytamy: „Galeria Murr powstała w ruchliwym miejscu stolicy, miejscu codziennie omiatanym tysiącami spojrzeń. Teraz staje się przestrzenią prezentacji wielkoformatowych dzieł utrzymanych w nowoczesnej, miejskiej stylistyce [...]. Galeria Murr jest widocznym znakiem w przestrzeni miasta. Prace powstawać będą specjalnie dla tej przestrzeni, z myślą o specyfice miejsca, a także o charakterze najbliższej okolicy”⁵.

Oprócz pracy Dominika Cymera w postaci kolorowej wielkoformatowej naklejki – kolażu, mającej umożliwić „wydobycie koloru” z szarej przestrzeni Pragi Północ, na murze pojawiły się geometryczne formy Trutha (które mimo zmiany szablonów na murze pozostają na swoim miejscu, zupełnie nie współgrając z kolejnymi pracami), kolejna barwna ozdoba – *Autobus* Jana Kalwejtą oraz ostatnia z prac – *Berek* Iwony Zajęc. Praca gdańskiej artystki wpisuje się w serię prac dotyczących historii osobistych i rodzinnych malarki. Przedstawiając wizerunki bawiących się dzieci, tym razem nawiązuje do specyficznego charakteru dzielnicy (a może tworzy go na nowo?)⁶.

Catość – w założeniach otwarta galeria miejska – przyjęła formę realizacji, która mogłaby powstać w każdym innym punkcie miasta, w takim samym stopniu nie zmieniając sposobu jej odbioru przez mieszkańców, nie rozpoczynając rozmowy, interakcji a jedynie zaznaczając kolejny fragment miasta i pokazując jaki powinien być.

Taka strategia na dłuższą metę wydaje mi się w przypadku Warszawy, chybiona. Problemem staje się tu (podobnie jak w poprzednich projektach fundacji, *Jelonków* nad Wisłą czy *Ławki – Pętelki* w Parku Świętokrzyskim, kolejnych niesatysfakcjonujących gadżetach) próba narzucenia interpretacji, narzucenia wspomnianej wyżej „nowoczesnej miejskiej stylistyki”. Takie działanie powoduje, że podobne realizacje pozostają bez rzeczywistego wpływu na mieszkańców miasta czy samej dzielnicy. Można oczywiście dyskutować o tym, czy obecność sztuki w przestrzeni publicznej Warszawy nie powinna być podkreślana na wiele różnych sposobów tak, aby dać jej publiczności możliwość konfrontacji z obecnością i różnorodnością sztuki, która od niedawna potrafi śmiało i bez kompleksów wkraczać na ulice miasta.

Kwestia pozostaje sporna. Mówiąc o Warszawie, z jednej strony wątpliwa wydaje się możliwość ominięcia fazy, w której przestrzeń miejska, która zaczyna być ponownie „widoczna” (zarówno w wymiarze politycznym, społecznym jak i artystycznym) gotowa jest przyjąć, wchłonać każdy element, który ją odmieni. Aby jednak taką jej strukturę w pewnym momencie złamać, można postużyć się wieloma sposobami, metodami pracy artystycznej w przestrzeni publicznej, których uczyć się moglibyśmy,

obserwując rozwiązania w innych europejskich miastach. Działania, jakie w tym przypadku podejmuje na przykład Bęc Zmiana, moim zdaniem są pewnym naddatkiem, o którym w jednym ze swych tekstów pisze Vito Acconci: „Sztuka publiczna musi się wcisnąć i dopasować, przykroić na miarę tego co już w mieście istnieje. Jej sposób funkcjonowania polega na przeprowadzeniu operacji, które zdają się niekonieczne w ramach wybudowanego środowiska; dodaje do wertrykalnego, odejmuje od horyzontalnego, mnoży i dzieli co w sieci między nimi. Te operacje są naddatkiem; powielając, co już istnieje, mnożą to istniejące niczym zarazki choroby. Funkcją sztuki publicznej jest de-design”⁷. Co jednak rozumiem przez taki de-design?

za spetnione. Dyskusja, która wywiązała się na tamach gazet i forach internetowych po „udekorowaniu” Powiśla, okazała się znamieną. Unaoczniała, jak bardzo surowy i w gruncie rzeczy nietknięty jest temat przestrzeni publicznej w Warszawie (a także w innych polskich miastach).

Zjawisko estetyzacji, od którego zaczęłam, również zdaje się funkcjonować na takim podwójnym polu. Jako proces myślowy, rodzaj podporządkowania całości otaczającej nas rzeczywistości, oraz jako rzeczywiste działania, opierające się na procesach swoistej mistyfikacji. Składają się na nią dwa czynniki. Po pierwsze jest to przeniesienie ciężaru oddziaływania z podmiotu na wszechobecny przedmiot



Rondo Sedlaczka, Festiwal Street Art Doping, edycja II, 2010
Fot. Paweł Klonowski

Przestrzeń miast zajęta jest całkowicie przez specjalistów: kierunek wertrykalny powierzono architektom, horyzontalny zaś należy do architektów krajobrazu, a sieć powiązań między nimi do inżynierów i urbanistów. Ale, co warto w tym miejscu przypomnieć, odwracając słynną wypowiedź Le Corbusiera, projektowanie miast jest zajęciem zbyt ważnym, by pozostawiać je urbanistom, w naszym przypadku – deweloperom. Dlatego osoby działające w różnego rodzaju organizacjach pozarządowych, instytucjach, mogą i powinny wpływać na władze miejskie Warszawy, aby takie projektowanie mogło się rozpocząć. Piszę „rozpocząć”, bo powstałe w ciągu ostatnich kilku lat wymienione realizacje w przestrzeni miejskiej stolicy, zdają się być jedynie próbą współpracy z miastem, działaniem punktowym, eksperymentem i sprawdzaniem reakcji miejskiej publiczności.

W przypadku wybranych przeze mnie przykładów, projektów Fundacji Bęc Zmiana, oczekiwania wobec takiego „badania terenu” można uznać

– wielowarstwowy z jednej, a jednowymiarowy z drugiej strony. Miejsce krytycznej funkcji podmiotu zajęta ironiczna funkcja przedmiotu, zewnętrznego artefaktu. Wszystko bowiem potrzebuje współczesnie ujawnienia, wystawienia na widok publiczny, bez liczenia się z warunkami odbioru. Wszystkie te artefakty, od reklamy po elektronikę, od świata medialnego po wirtualny, wszystkie obrazy, modele i sieci, pełnią funkcję wrażeniowego przyciągania odbiorcy, w o wiele większym stopniu niż funkcję komunikacji czy informacji. Mimo fascynacji lub jedynie sympatii, początkowego zainteresowania, kolejne prace po pewnym czasie stają się dla nas obojętne, bo nie dotyczą nas, nie dotykają i nie spoglądają na nas – widzów, przechodniów.

Drugim procesem, z którym mamy moim zdaniem do czynienia, jest wspomniane wcześniej narzucanie ram interpretacyjnych podczas tworzenia projektów miejskich. Z jednej strony prace umieszczane w przestrzeni miejskiej nie mogą obronić się przed różnorodnością odczytań, z drugiej zaś podawanie gotowych interpretacji jest dla mnie tożsame jedynie z nietrawnym działaniem punktowym, niepozostawiającym trwałych śladów na mapie miasta ani

7
V. Acconci, *Przestrzeń publiczna w prywatnym czasie*, [w:] A. Zeidler-Joniszewska J. W. Wojciechowski (red.), *Formy estetyzacji przestrzeni publicznej*, Instytut Kultury, Warszawa 1998, s. 85.

8
J. Baudrillard, *Spisek sztuki: iluzje i deziluzje estetyczne*, Siel, Warszawa 2006, s. 83.

9
S. Sontag, *Przeciw interpretacji*, [w:] *Literatura na święcie 1979 nr 9*, s. 298.

w świadomości mieszkańców. Można powiedzieć, że w takim procesie zarówno polityka, jak i ekonomia oraz informacja „korzystają” z „ironicznej” (wplątanej w grę) rezygnacji ze strony odbiorców. Dobrze ilustrują to słowa Baudrillarda, który pisze: „[...] aspektem takiej »nicości« jest zmuszanie nas wszystkich, byśmy nadawali temu wszystkiemu jakieś znaczenie i darzyli zaufaniem, pod pretekstem, że jest niemożliwością, żeby to było aż w takim stopniu niczym, że coś musi się przecież pod tym kryć”⁸. Na podobną kwestię, w eseju *Przeciw interpretacji* zdaje się wskazywać Susan Sontag, pisząc o „filiisterstwie interpretacji” i przypominając, że „nie są nam potrzebne kolejne wersje naszego świata, dopóki znowu nie zaczniemy bezpośrednio doświadczać jego przejawów”⁹.

„Niepomnikowy” sposób

Jak wskazałam na początku, podobną strategię wprowadzania w przestrzeń miejską „nowoczesnej miejskiej stylistyki” przyjęła Grupa Citydoping, organizując pierwszy festiwal street artu latem ubiegłego roku. Artyści, którzy zgodzili się na udział w przedsięwzięciu, wykonali szereg murali w określonych, wskazanych przez władze miejskie lokalizacjach. Również ramy tematyczne prac częściowo określiło Biuro Kultury i Biuro Promocji Miasta. Motywy przewodnie to postać Fryderyka Chopina (ze względu na zbliżający się Rok Chopinowski) oraz powstanie warszawskie (ze względu na nadchodzącą okrągłą rocznicę). Podczas zorganizowanej w ramach festi-



Mural-projekt „Chopin” – Elo Melo, Sepe, Chazme, w ramach festiwalu Street Art Doping 2009

walu debaty *Street art – pod opieką miasta czy pod osłoną nocy?* ze strony publiczności padały pytania: o rolę władz miejskich przy organizacji podobnych imprez, o sposoby ich organizacji i wprowadzania sztuki na ulice miasta. Wątpliwości dotyczące zalania miastą jubileuszowymi i okolicznościowymi muralami rozwiął Andrzej Mańkowski z Biura Promocji Miasta, tłumacząc, że „realizacje tematyczne pozwalają na dofinansowanie takiego przedsięwzięcia”.

Artyści uliczni, Elo Melo, Sepe i Chazme, na murze u wylotu ulicy Złotej przed Pałacem Kultury i Nauki

wykonali mural przedstawiający postać Chopina. Marcin Ochmański, rzecznik prasowy Urzędu Miasta, podczas wspomnianej wyżej dyskusji, stwierdził, że, dzięki pracy artystów postać Chopina została pokazana w oryginalny, „niepomnikowy” sposób¹⁰. Drugi temat przewodni festiwalu ilustrowała praca autorstwa Artura Wabika i Patryka Poślednika, powstała na schodach Mostu Śląsko-Dąbrowskiego.

Na murze przy skrzyżowaniu ulicy Kasprzaka i alei Prymasa 1000-lecia pojawił się „mural wolnościowy” *Wolny Tybet*, wykonany wraz z Fundacją Inna

Przestrzeń przez grupę 3 Fala. Różniące się od siebie tematycznie, a przede wszystkim jakościowo, murale powstały także przy rondzie Sedlaczka. Podczas wielkiego finału festiwalu, 300-metrową ścianę muru przeciwpowodziowego nad Wisłą przejęli uznawani za najlepszych artyści uliczni z Polski i Wielkiej Brytanii.

Robert Przepiórski twierdzi, że szarej i brudnej przestrzeni miejskiej nie wystarczy jednak, że nagle pojawi się w niej coś, co sprawi, że okoliczni mieszkańcy nie przejdą obok obojętnie, pasywnie, z punktu A do punktu B¹¹. Postać Chopina jak i motywy walki powstańczej utrwalone są nie tylko w pamięci mieszkańców Warszawy, ale i, czasowo, w wizualnej warstwie miasta. Ich powtarzanie, także jeśli chodzi o nietrawne murale czy graffiti, nie tworzy spójnej całości projektu, takie prace nie mogą na trwałe wpisać się w miasto, nawet na poziomie dyskusji, pamięci; nie wpłyną na zmianę funkcjonowania jego przestrzeni publicznej. Stają się kolejnym naddatkiem. W mieście, które znajduje się w okresie prób tworzenia przestrzeni publicznej, spotecznej – nie tylko otwartej na mieszkańców, ale też takiej, z którą mogą się oni identyfikować – nadal potrzebne jest czerpanie z jego historii, kultury, przez możliwość ich „wydobycia” jednak (m.in. dzięki realizacjom artystycznym) a nie schematyczne powielanie motywów, tematów, strategii. Niezwykle trafnie określiła to w jednym ze swoich tekstów Arthur C. Danto, pisząc: „Jednym z głównych celów sztuki jest poszerzenie świadomości. Nie poszerzenie świadomości sztuki jako takiej, lecz wymiarów i rysów życia, które sztuka ukazuje w ich maksymalnie uwydatnionych jakościach, sama pozostając niewidoczną, kierując wrażliwością odbiorcy na zasadzie estetycznie ukrytej ręki. Wszystko może być sztuką, nie mając wcale wyglądu podobnego sztuce”¹².



Monika Sosnowska, *Kręta*, Fot. Bartosz Stawiariski

10
Materiały dostępne na stronie
<http://www.streetartdoping.com/>

11
Korzystam z materiału zgromadzonego podczas spotkania *Znaki:Ludzie:Ulica*, które odbyło się w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, w listopadzie 2009 roku.

12
W. Welsch, *op. cit.* s. 48.

Wiosną 2009 roku na terenie parku pojawiły się realizacje czterech artystów: Pawła Althamera (*Raj*), Moniki Sosnowskiej (*Krata* – rzeźba „ulepiona” z ornamentalnie ukształtowanych prętów, powstała jako rezultat obserwacji kształtów i wzorów krat montowanych przez mieszkańców Bródna w mieszkaniach na parterze), Rikrita Tiravaniji (*Untitled – tilted teahouse with coffeemachine*) oraz Olafura Eliassona (*Negative Glacier Kaleidoscope* – rzeźba zanurzona w ziemi, przypominająca wielki, mieniący się kolorami kalejdoskop). Cała realizacja może stać się wyznacznikiem kolejnych nowych sposobów myślenia o mieście – o przestrzeni parków, które w Warszawie nadal pozostają nietykaknymi skansenami¹⁸; w odróżnieniu od krajów zachodnich, gdzie przestrzenie terenów zielonych projektowane są całościowo, stają się nie tylko dobrze „wyposażonym” miejscem do odpoczynku, ale też żywą przestrzenią publiczną / społeczną, otwartym forum dla różnego rodzaju oddolnych inicjatyw, miejscem prezentacji sztuki. Ponadto prace powstałe na Bródnie znów nie narzucają pewnych oczywistych interpretacji miasta. Pojawiając się, wprowadzają zaskoczenie, wrażenie nowej jakości – nie bez kontekstu oczywiście. *Raj* Pawła Althamera, roślinna rzeźba nad parkowym stawem, powstał dzięki współpracy z uczniami pobliskiej szkoły podstawowej, praca Rikrita Tiravaniji to sześcian o stalowej powierzchni, którego można używać jako miejsca do picia herbaty czy kawy, ale i jako schronienia przed deszczem. Rzeźba jest prostym odzwierciedleniem strategii działania artysty, nie tyle tworzenia konkretnych prac, ile kreowania sytuacji, współdziałania z grupą, tworzenia okazji do spotkania i innego sposobu na kontakt ze sztuką.

Całość projektu miała stworzyć konstelację będącym pewnym odzwierciedleniem najprostszych ludzkich zachowań i relacji. Stała się jednak na polskim gruncie jednym z kolejnych eksperymentów, próbą uruchomienia dialogu między mieszkańcami, władzą, artystami i animatorami kultury. Jest również wyznacznikiem potrzeb mieszkańców, poziomu dyskusji na temat przestrzeni miejskiej, przestrzeni publicznej miasta. Dyskusji, w której warszawiacy sprzeciw wobec tego typu realizacji wyrażają niszcząc kolejne prace, w Parku rzeźby czy w galerii A19 na stacji metra Marymont. Jednak także dyskusji, w której postawiono ważne pytania, jak integralnie wpisać w takie działanie rewitalizację przestrzeni miejskich, jaką strategię wybrać?

Sięgając we wstępie do pojęcia estetyzacji, analizowanego przez Wolfganga Welscha, chciałam wyjaśnić, czym mogą być podobne procesy i jaką rolę mogą pełnić w funkcjonowaniu sztuki w przestrzeni publicznej w Warszawie, z uwzględnieniem specyfiki tego miasta, etapu jego rozwoju, jego historii. Na sposób, w jaki sztuka wkracza w przestrzeń miejską Warszawy wpływa wiele czynników: model współpracy z miastem, sposób finansowania projektów, system grantowy (tzw. grant art, czyli realizacje „przykrojone” na miarę wymagań zawartych

we wnioskach o dofinansowanie). Zupełnie innym czynnikiem jest poziom współpracy odbiorcy, widza, mieszkańca miasta, który nie potrafi odczytywać, przyjmować czy korzystać z kolejnych projektów, a może raczej nie jest na taką czynność ani odpowiednio przygotowany, ani nakierowany.

Opisując nieskuteczne, moim zdaniem, działania, chciałam przypomnieć, że sztuka publiczna właśnie ze względu na to, że pojawia się w środowisku obciążonym możliwością różnorodnych interpretacji, kontekstem i miejsca i historycznym, nie może być w tym momencie w Warszawie wprowadzana jedynie punktowo – chodzi tu o prace, które stają się odosobnionymi przypadkami, w wyjątkowym stopniu nastawionymi na krótkotrwałość, na to, że zarówno nie wkroczą ponownie w życie miasta od strony estetycznej, fizycznej, jak i nie pojawią się w dyskusji o mieście. Jak wspomniałam wcześniej, kolejne pomysły na wprowadzanie sztuki publicznej na ulice Warszawy – mówię tu o pojawianiu się instalacji, murali, inicjatywy festiwalu ulicznych czy tworzeniu odrębnych przestrzeni prezentacji sztuki publicznej, takich jak wspomniana wyżej galeria A19 na warszawskiej stacji metra Marymont, gdzie prezentowane są wybrane prace artystów plastyków, studentów i absolwentów uczelni plastycznych, jest działaniem jak najbardziej pożądanym i potrzebnym oraz naturalnym procesem otwierania przestrzeni miejskiej, oswajania sztuki z miejskim odbiorcą. Taki proces jednak, szczególnie jeśli chodzi o przestrzeń Warszawy, nie powinien przyjmować formy „miejskiej galerii”, a generować impulsy otwierające i nie tyle zaznajamiające, ile przypominające o tym, co w danej przestrzeni już tkwi, bo, o czym przypomina Vito Acconci, sztuka publiczna, mimo że często wchodzi w przestrzeń miejską tylnymi drzwiami, „zamiast nad tym ubolewać, potrafi wyciągnąć korzyści ze swojej marginalnej pozycji”¹⁹, stać się głosem opinii mniejszości, głosem kultur marginalnych czy wreszcie „niewydobytych” jeszcze historii, mitologii i miejsc.

Fot. Joanna Turek (jeśli nie zaznaczono inaczej)

Joanna Turek (ur. 1986) – absolwentka studiów licencjackich w Instytucie Kultury i Komunikowania SWPS w Warszawie, na kierunku kulturoznawstwo, oraz studiów magisterskich uzupełniających w Instytucie Kultury Polskiej UW na tym samym kierunku. Interesuje się związkami sztuki z aktywizmem społeczno-politycznym, kwestią migracji i granic geopolitycznych oraz społecznymi, politycznymi i kulturowymi czynnikami kształtowania przestrzeni publicznej, formami jej kontroli i ekskluzji społecznej w jej obszarze. Wychowanka Ośrodka Badań Przerzeni Publicznej, współpracowała z kilkoma stołecznymi fundacjami, realizującymi projekty w przestrzeni miejskiej Warszawy.

powinno się to dziać, jeśli chcemy, aby Warszawa, przestała być miejscem szczególnego rodzaju estetyzacji, w którym zachodzi zjawisko dwustronnej zgody na brak możliwości krytycznego osądu tego, co możemy obserwować w przestrzeni miejskiej oraz gdzie do czynienia mamy z dwustronną deklaracją chęci udziału w grze pozorów. Znów można spotkać się z zarzutami przeciwko takiej postawie, głosami za tym, że jedynie obecność sztuki w przestrzeni publicznej, nie zawsze spójnej projektowo, stylistycznie, nie zawsze też związanej z konkretnym miejscem historycznie, jest w stanie uwrażliwić mieszkańców miasta na jej obecność, oswoić z nią i z biegiem czasu pozwolić na realizację innych projektów.

Z taką opinią nie do końca się zgadzam. To, o czym mówię, dobrze ilustruje chociażby przykład sztucznej palmy daktylowej, projekt *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich* Joanny Rajkowskiej, obszernie opisany i doskonale znany wszystkim warszawiakom, a nawet mieszkańcom innych polskich miast. Jest to projekt zainspirowany indywidualnymi doświadczeniami artystki, które w procesie twórczym potoczyła ze specyfiką i historią danego miejsca. „Miejsce” w twórczości Rajkowskiej wydaje się być niezwykle ważnym słowem – kluczem. Wybiera je i przekształca, odważnie, jednak bez narzucania interpretacji, o której była mowa wcześniej.

.....

13

Podobne strategie stosowane są w polskiej przestrzeni publicznej od jakiegoś czasu. Przykładem może być Galeria Rusz (grupa artystyczna, w której skład wchodzi Joanna Górską i Rafał Góralski), zajmująca się przede wszystkim prezentacją sztuki w przestrzeni miejskiej. Od 1999 roku prowadzi własną galerię billboardową (przy Szosie Chełmińskiej 37 w Toruniu), gdzie pokazywane są prace właścicieli galerii i zaproszonych gości (jest to najdłuższy działający projekt tego typu na świecie, prezentujący non stop sztukę na jednym billboardzie). Grupa tworzy grafiki i murale, realizuje akcje plakatowe (często o zaangażowane społecznie lub polityczne), przeprowadza interwencje oraz akcje społeczne w przestrzeni miasta. Jako kolejny, warszawski już przykład, posłużyć może akcja *Sztuka w mieście* Zewnętrznej Galerii AMS, przeprowadzona w latach 1998-2002. W akcji wzięli udział artyści młodzi (Marcin Maciejowski, Paulina Ołowska), jak i bardziej doświadczeni, np. Paweł Susid i Katarzyna Kozyra. Informacje znaleźć można na stronach <http://www.galeriarusz.art.pl/rusz.php> oraz http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/wy_wy_sztuka_w_miescie_bunkier

14

<http://www.streetartdoping.com/index.html>

15

Za i przeciw festiwalowi street-artu (opinie zebrała Agnieszka Kowalska), [w:] „Gazeta Wyborcza” http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,34861,6857641,Za_i_przeciw_festiwalowi_street_artu.html

na Jasińskiego z Biura Kultury, który na konferencji prasowej festiwalu przyznał, że „street art może być jednym z pomysłów na Warszawę, może budować jej wizerunek”¹⁴. Podzielił tym samym radość organizatorów z „dopingowania przestrzeni publicznej do zmian na lepsze”.

W tym roku prace twórców biorących udział w festiwalu nie powiełały przedstawionych ogólnie tematów, pracowano nie tylko w głównych, reprezentacyjnych punktach miasta. Organizatorzy nie poprzestali jedynie na realizacji prac, na spotkaniach poruszono kwestie „strategii” przyjmowanych przez różnorodne grupy czy osoby współtworzące przestrzeń miejską / przestrzeń publiczną Warszawy. Czy jednak całe przedsięwzięcie realizowane przez Grupę Citydoping (wydającą przewodnik po najciekawszych miejscach Warszawy) nie pozostaje nadal sprzeczne z samą ideą graffiti, które funkcjonować ma jako niezależny głos w przestrzeni miasta, próba przejęcia, zaznaczenia przestrzeni? Czy street art nie staje się tu jeszcze jednym z narzędzi w działaniach promocyjnych miasta, które wyczulo koniunkturę na taki sposób promocji?

Jak w jednej z wypowiedzi przypomina artysta uliczny Miesto z grupy vlep[v]net, powołując się na słowa socjologa miasta Hartmuta Häussermanna: „Miasta nie zajmują się ludźmi, tylko promują swój kapitał, promują siebie i swoją politykę w oparciu o działania artystyczne czy sportowe. Polityka festiwalizacji prowadzi do festiwalizacji polityki, czyli tak naprawdę do kręcenia się wokół własnej osi tylko po to, żeby teraz o nas mówili, a nie po to, żeby komukolwiek żyło się lepiej, w lepszym otoczeniu, we własnej przestrzeni”¹⁵.

Taka forma „współtworzenia” przestrzeni miejskiej Warszawy nie powinna przeważać, nie może też zamienić się w działanie promocyjne miasta. Nie

W 2010 roku odbyła się druga edycja festiwalu *Street Art Doping*. Kolejne fragmenty miasta „ożyły”, tym razem między innymi dzięki współpracy z PKP (w roku 2009 współpracę z organizatorami podjął Zarząd Dróg Miejskich). Na panelach trzech warszawskich stacji powstały pierwsze, jak na stronie festiwalu piszą organizatorzy, „galerie kolejowe” (stacje Rakowiec, Żwirki i Wigury oraz stacja Aleje Jerozolimskie, na ścianie której powstał komiks autorstwa między innymi Artura Wabika, który brał udział także w poprzedniej edycji festiwalu). Ponadto dzięki muralowi nową fasadę zyskał Och-Teatr na warszawskiej Ochocie, a nowy wystrój muszla koncertowa amfiteatru w Parku Praskim. Kolejne realizacje powstały na rondzie Sedlaczka, wchodząc w skład zbioru prac mających stać się miejską galerią street artu. Oprócz ścian za przestrzeń ekspresji posłużyły twórcom billboardy, udostępnione przez firmę Ströer¹³.

Podczas drugiej edycji *Street Art Doping* rozwinął swoją formułę. Oprócz realizacji murali polskich i zagranicznych twórców przygotowano dodatkowe wydarzenia: spotkania z twórcami (m.in. z Iwoną Zając i współpracującą z nią Młodą Załogą), warsztaty (w tym odbywający się również w zeszłym roku *Szablon Dżem*), debaty. Podczas jednej z nich, na którą zaproszono, jak podają organizatorzy, m.in.: „animatorów sceny graffiti” Igora Dzierżanowskiego (Europejska Fundacja Kultury), Karola Szufladowicza (Good Looking Studio) i Wojtkę Wiśniewskiego (Taki Myk Studio, *Street Art Doping*), rzecznika prezydent miasta st. Warszawy Marcina Ochmańskiego, przedstawicieli Biura Kultury i Biura Promocji Miasta, Muzeum Powstania Warszawskiego, Muzeum Fryderyka Chopina oraz artystów, poruszono kwestię, czy bardziej korzystne dla miasta („służące jego estetyce”) stają się prace tematyczne czy też „artystyczna wolność”. Komentarzem do tak stawianych pytań może pozostać wypowiedź Marci-

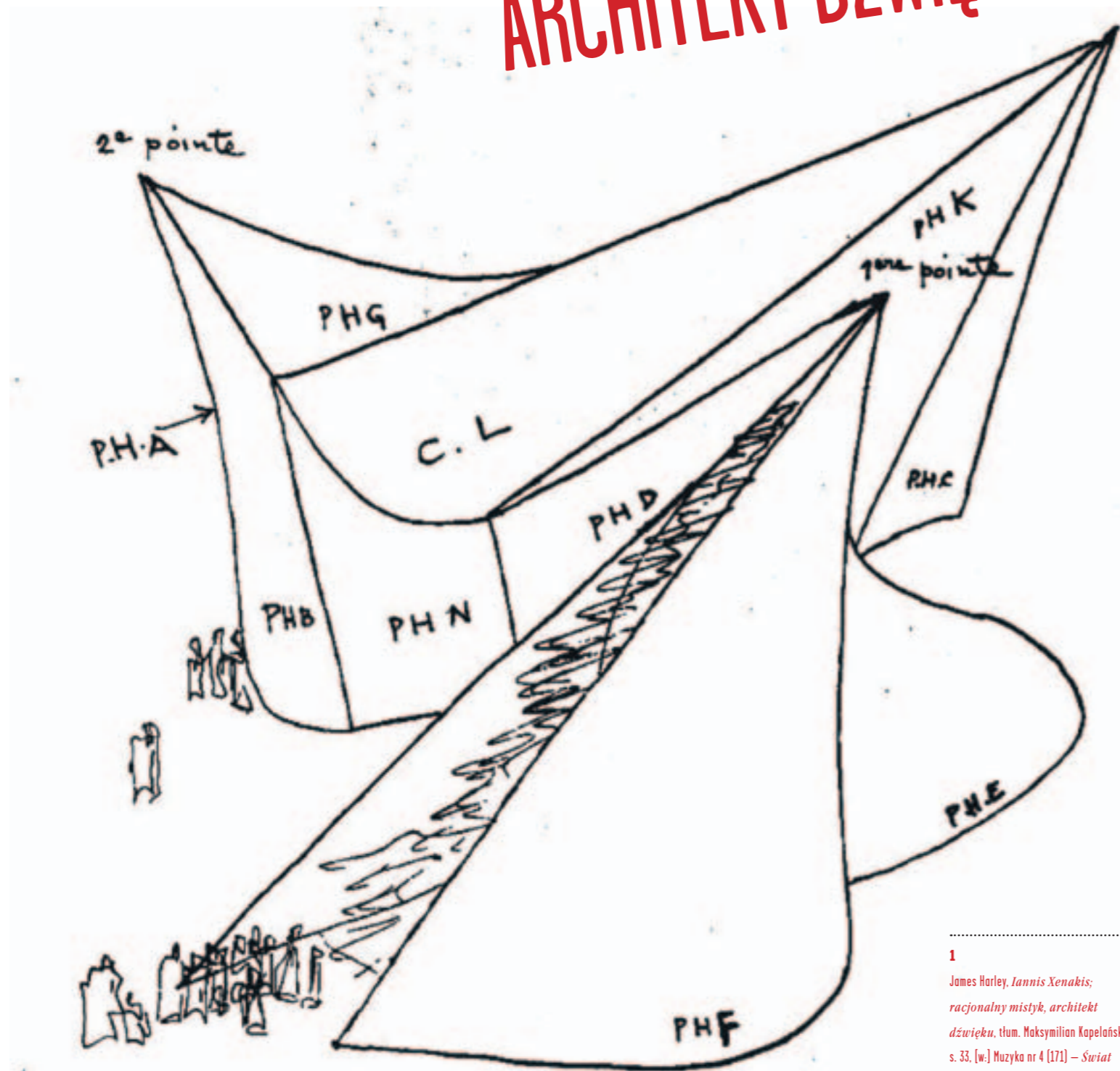


Paweł Althamer. *Raj*, Park Rzeźby na Bródnie, 2009. Fot. Jan Smaga

IANNIS XENAKIS

Xenakis to architekt kształtujący muzykę swojej duszy¹.

ARCHITEKT DŹWIĘKÓW



1

James Harley, *Iannis Xenakis; racjonalny mistik, architekt dźwięku*, tłum. Maksymilian Kopelański, s. 33, [w:] *Muzyka nr 4 [171] – Świat Xenakis*, red. Maciej Głab, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1998.

2

Obiekty architektoniczne zaprojektowane przez Xenakisa to m.in.: budynek Chadigar Parlament w Indiach, stadion w Bagdadzie, Pawilon Philipsa prezentowany podczas targów EXPO '58 w Brukseli.

3

Muzyka stochastyczna (gr. stochos – dążący do celu) – muzyka, u której podstaw kompozycyjnych leżą obliczenia matematyczne, oscylujące wokół takich pojęć jak algebra zbiorów i rachunek prawdopodobieństwa. „Słowo stochastyczny jest terminem rachunku prawdopodobieństwa, oznaczającym: mający cel (stochos), ponieważ zjawiska przypadkowe dążą asymptotycznie (tzn. wg linii bliskostycznych) ku stanom ustalonym...” (Iannis Xenakis)

4

Iannis Xenakis, Determinizm – indeterminizm, red. Dorota Szwarzman, PTM, Warszawa 1988, s. 83.

5

*Zagadnienie istnienia pierwiastka matematycznego w muzyce od czasów Okhegema do czasów współczesnych było jednym z tematów sympozjum naukowego, które odbyło się w studiu S1 UMFC 28 marca 2010 roku – prelekcja Dariusza Przybylskiego *Matematyka w muzyce od Okhegema do Xenakis* (materiały z sympozjum dostępne są w prywatnych zbiorach kompozytora).*

Muzyka XX wieku jest zagadnieniem stale wymagającym opisywania i poszukiwania metod badawczych, za których pomocą można ukazać niezwykle bogactwo i oryginalność zawartej w niej „współczesności”. Mnogość postaw twórczych artystów, starających się stworzyć swój własny i niepowtarzalny styl spowodowana była wieloma czynnikami podyktowanymi przez bieg historii, między innymi reakcją kompozytorów na tragedię drugiej wojny światowej. Oto bowiem w obliczu holokautu, wszechogarniającej śmierci, która swe ramiona rozciągnęła nad całą Europą, wartości humanitarne od wieków towarzyszące przekazowi muzycznemu straciły rację bytu. Wielka potrzeba budowania nowych estetyk znalazła swe odbicie w dziełach wybitnych współczesnych kompozytorów, którzy przeżyli wojnę i na gruzach dawnych idei wzniesli nowe filary współczesnej sztuki. Do takich twórców należy niewątpliwie Iannis Xenakis.

Genialny Grek przyszedł na świat 22 maja 1922 roku w miejscowości Braile w Rumunii. Rodzice Xenakisa byli Grekami, wielkimi patriotami, którzy sukcesywnie przekazywali synowi wiedzę o kulturze antycznej Grecji oraz wiedzę o muzyce (matka kompozytora była pianistką). W latach 1932-1938

młody Iannis opuścił rodzinne miasto i rozpoczął naukę harmonii oraz gry na fortepianie na greckiej wyspie Spetses. Wybuch drugiej wojny światowej stał się punktem zwrotnym w życiu kompozytora. Zafascynowany traktatami filozoficznymi Platona i... Marksa przystąpił Xenakis do greckiego ruchu oporu. W wyniku ran odniesionych podczas walk jego twarz uległa oszpeceniu. W latach 1940-1946 studiował architekturę na politechnice w Atenach. Ścisłe wykształcenie połączone z umiłowaniem kultury antyku pozwoliło mu na podjęcie współpracy z francuskim architektem Le Corbusierem, który pozostawał pod wielkim wrażeniem intelektu młodego inżyniera - kompozytora². W 1951 roku Xenakis rozpoczął studia kompozytorskie u Oliviera Messiaena. Równocześnie zaczął łączyć matematyczne zagadnienia inżynierii lądowej z materią muzyczną, tworząc tym samym swój własny sposób artystycznej wypowiedzi – muzykę stochastyczną³. „Kompozytor powinien być oryginalny, powinien tworzyć swoją własną muzykę, nie poddaną wpływowi z przeszłości. Można by wręcz powiedzieć, że w pewien sposób powinien działać tak, jak to czyni cały wszechświat: Nicość tworząca...”⁴.

Podobnie do twórczych poczyną europejskich teoretyków muzyki od średniowiecza (Guido z Arezzo) po czasy współczesne (francuscy spektralisci), wywiódł Xenakis podstawę intelektualną swojej muzyki od pitagorejczyków – z liczby⁵. Połączenie idei matematycznych z muzyką kompozytor tłumaczył potrzebą „rozpatrywania dźwięków, muzyki jako obszernego zbioru nowych (co najmniej potencjalnie) możliwości, w których znajomość praw myślenia i ukształtowane twory myśli mogą znaleźć zupełnie nowy środek materializacji”⁶. Metody stochastyczne, stanowiące podstawę sposobu porządkowania materii dźwiękowej w dziełach Xenakisa, powiązane z teoriami gier, grup, prawdopodobieństwa, zbiorów czy ciągu Fibonacciego, stały się dla kompozytora środkiem muzycznej wypowiedzi, która mimo swoich ścisłych założeń nie pozostaje odhumanizowana – kompozytor często odwoływał się do wielu stanowisk epistemologicznych i ontologicznych, rozpatrujących zależność bytu od rozumu.

Iannis Xenakis często powtarzał, że idee wywodzą się z intuicji, z pewnego rodzaju wizji – fakt ten stawia estetykę mistrza w opozycji do deterministycznych założeń dodekafonistów czy martwych, quasi komputerowych wizji dźwiękowych Steve’a Reicha. W niemal wszystkich dziełach genialnego Greka po jedynicy dźwięk traci znaczenie. Ważna natomiast staje się struktura, wyrażona jako ciąg dźwięków, budujących ptaszczynę brzmieniową (można to

bezpośrednio odnieść do architektury), stąd często używane przez kompozytora glissanda, stanowiące symbol ciągłości materii brzmieniowej.

Starogrecka myśl, by sztuka i etyka tworzyły jedną, organiczną całość, była Xenakisowi bardzo bliska. Muzyka mistrza jest na wskroś grecka, przepiękna duchem antycznej kultury. U podstaw wszystkich zabiegów twórczych kompozytora leżą bowiem nie tylko skomplikowane równania matematyczne, ale również uczuciowość, lęk, doświadczenia wojenne. Zderzenie szczęśliwego dzieciństwa z traumatycznymi doświadczeniami lat 1939-1945 pozostawiło w umyśle twórcy emocjonalny rozłam. Owo „pęknięcie” było również widoczne na jego sparaliżowanej twarzy – wyglądał tak, jakby dramat wojny zabił w nim jakąś część jego samego.

Zafascynowanie kompozytora wielowiekową spuścizną kulturalną własnego narodu, pogłębione wnikliwymi studiami literatury antycznej, zaowocowało kompozycjami na stałe wpisanymi w historię muzyki europejskiej. Do dzieł tego rodzaju należą między innymi *Oresteia* i *Psappha*.

W kręgu antycznej Grecji

Jestem klasycznym Grekiem żyjącym w XX wieku.

Iannis Xenakis

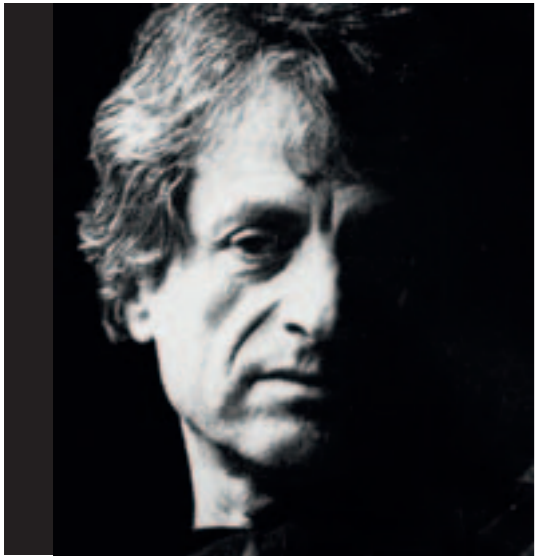
Oresteia

Rodzaj dźwiękowego misterium, w którym archaiczna surowość miesza się z topofonią brzmienia, elektroniką i światłami, to jedna z ulubionych form muzycznej wypowiedzi kompozytora. Do dzieł tego gatunku należy niewątpliwie *Oresteia*, trylogia teatralna napisana do tekstu greckiego tragika Ajschylosa. Utwór składa się z sześciu części: *Agamemnon* (1965-66), *Kassandra* (1987), *Agamemnon* (1966), *Ofiarnice* (1966), *Eumenidy* (1966), *Bogini Ateny* (1992) i przeznaczony jest na chór, solistów (perkusja i baryton falsetowy), obój, klarnety, flet, fagot, róg, puzon, trąbkę, tubę, perkusję i wiolonczelę. Przystępując do pracy nad partyturą, Xenakis miał dużą wiedzę na temat dawnych sposobów łączenia warstwy muzycznej z warstwą werbalną dzieła. Była to wiedza nie tylko teoretyczna – wyniesiona z lektur traktujących o teatrze antycznym – lecz również nabyta drogą bezpośredniego poznania. W 1961 roku kompozytor odbył podróż do Japonii. Zetknął się tam z tradycyjnym teatrem *No*, w którym dostrzegł wiele podobieństw do europejskiego teatru: tożsamość masek wyrażających różne afekty, podobne interpretacje ruchu scenicznego, paralele zasad wiązania tekstu z muzyką.

Komponując *Orestię* nie ograniczał się zatem jedynie do „instrumentacji” dramatu Ajschylosa. W swej

pracy nad partyturą korzystał z uniwersalnych idiomów twórczych, obecnych w różnych kulturach Europy i świata.

Historia *Oresteï* rozpoczyna się od powrotu zwycięskiego Agamemnona z wojny przeciwko Troi. Jedną ze zdobyczy wodza jest piękna branka Kasandra, w której zakochuje się bóg Apollo (zwany również Loksjasem). Kasandra odrzuca jednak jego zaloty, przez co bóstwo zsyła na nią klątwę – zostaje ob-



darzona darem jasnowidzenia. Tragizm bohaterki drugiej części *Oresteï* polega na tym, iż nikt nie wierzy w jej przepowiednie⁷. Pozostaje zatem jednostką odrzuconą, niezrozumianą. Dar widzenia przyszłości staje się brzemieniem, które kobieta musi samotnie dźwigać do końca życia – niepodobna bowiem ulec boskiemu wyrokowi. Jednak śmierć nie jest dla głównej bohaterki największą tragedią. Znacznie gorsza jest poprzedzająca śmierć świadomość czekającego ją losu, a także losu jej bliskich, nie- możność powstrzymania tragicznych wydarzeń, w tym morderczych zamiarów Klitajmestry, żony Agamemnona.

Dla wyrażenia wielkiego tragizmu tej postaci postużył się Xenakis połączeniem dźwięku instrumentów perkusyjnych z brzmieniem głosu barytonu fałsetowego, który dodatkowo gra na psalterium – antycznym instrumencie strunowym przypominającym lirę⁸. Catość dzieła ma formę dialogu Kasandry (fałsetowa barwa głosu) z przewodnikiem (naturalny śpiew barytonu). Lamentacje wieszczki są przeplatane solistycznymi interwencjami perkusji, co buduje niezwykle napięcie i energetykę kompozycji. Amplifikowany głos barytonu często zmienia rejestr, postuguje się kilkoma dźwiękami otoczonymi glissandami, mikrotonami, tremolandami. W niektórych miejscach partytury Xenakis wykorzystuje nawet śpiew gardłowy, przypominający „napięty, niemy krzyk”. Catość tak skonstruowanego dzieła poraża słuchaczy niezwykle energią.

Z podobną sytuacją spotykamy się w ostatniej części dzieła – *Bogini Atenie*. Oprócz wspomnianych wcześniej instrumentów solowych kompozytor wprowadza zespół instrumentalny: obój, klarnety,

flet, fagot, róg, puzon, trąbkę, tubę, dodatkową perkusję, wiolonczelę. Ważnym zabiegiem artystycznym jest powierzenie części partii chóralnej zespołowi dziecięcemu oraz zaangażowanie publiczności w końcowym fragmencie dzieła.

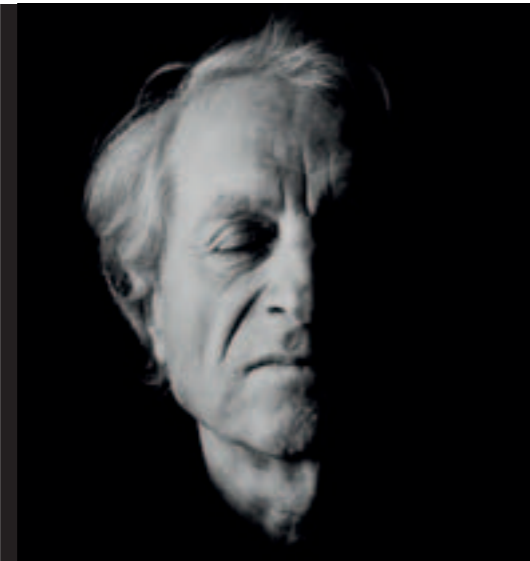
Oresteia – antyczna opowieść o zbrodni i przeznaczeniu, warunkowanym przez wcześniejsze czyny głównych bohaterów – jest dramatem uniwersalnym, którego przekaz ideowy pozostaje wciąż aktualny. Najlepiej świadczy o tym wiele współczesnych adaptacji dzieła. Wyróżnia się wśród nich *Oresteia* w reżyserii Michała Zadary, wystawiona w Teatrze Wielkim Operze Narodowej w Warszawie. Akcja dramatu została umiejscowiona w powojennej Polsce. Historia tamtych czasów, naznaczona wydarzeniami sierpnia 1980 roku, doskonale harmonizuje z pełną dramatyzmu muzyką Xenakisa, w której odgłosy dawnych eksplozji, zapamiętanych przez kompozytora z okresu drugiej wojny światowej, mieszają się z nadzieją na lepsze jutro:

„Pokój, przymierze na wieki zawarte z ludem Pallady!

Zgodnym wyrokiem

Los tak rozstrzygnął i ojciec nasz Zeus.

Zawtórujcie tej pieśni z radością!”⁹



Psappha

Pozostając w kręgu rozważań nad muzyką Xenakisa, trudno nie wspomnieć szerzej o grupie instrumentów perkusyjnych. Perkusja należała bowiem do ulubionych grup instrumentalnych kompozytora. Xenakis widział w niej olbrzymi potencjał brzmieniowy, idealny do wyrażenia skrajnych stanów emocjonalnych. Bogactwo barw, sposobów artykulacyjnych, mnogość wyboru różnorodnych induktorów brzmienia – patek – stanowiła wielkie wyzwanie dla ptódnego umyśtu mistrza.

W ciągu swojego życia kompozytor napisał wiele dzieł, w których perkusja odgrywa główną rolę. Są wśród nich dzieła kameralne (*Persephasa* na 6 instalacji perkusyjnych, *Idmen a* na 4 grupy perkusyjne i chór, *Idmen b* na 6 instalacji perkusyjnych), solowe (*Psappha*, *Rebond a i b*) i orkiestrowe (*Aïs* – koncert na perkusję solo, baryton fałsetowy i wielką orkiestrę symfoniczną).

6
Iannis Xenakis, *Problemy mojej techniki kompozytorskiej*, tłum.: Zofia Joremko-Pytowska, s. 1, [w:] *Res Facta*, t. 1 *Horyzonty muzyki*, red. Józef Patkowski, Anna Skrzyńska, PWM, Kraków 1969, nr 27.

7
Przepowiednie Kasandry są niezwykle dramatyczne. Doświadczą ona wizji morderstw, jakie popełnione zostaną w rodzie Atrydów, widzi sceny kanibalistyczne.

Na szczególną uwagę zasługuje *Psappha* – dzieło inspirowane poezją Safony. Kompozycja została napisana w roku 1975 dla genialnego perkusisty, przyjaciela Xenakisa, Silvio Gualdy. Przeznaczona jest na okazałych rozmiarów instalację multiperkusyjną, w której skład wchodzi membranofony, idiofony drewniane i metalowe. Należy w tym miejscu zaznaczyć, iż kompozytor nie precyzuje dokładnie instrumentów, ograniczając się jedynie do podania rodzaju materiału, z którego winny być one stworzone. *Psappha* to forma od archaicznego słowa *Sappho* (gr. Σαπφώ, łac. *Sappho*), będącego imieniem starożytnej poetki osiadłej na wyspie Lesbos – Safony – wybitnej przedstawicielki liryki eolskiej.

Charakterystyczny styl poezji starożytnej artystki, pełen uczuciowości i zmysłowości, stanowił jednak dla muzyki Xenakisa opozycję – *Psappha* jest bowiem dziełem, w którym dominują niezwykle ostre, czasem nawet brutalne brzmienia. Znacznie ważniejsza dla kompozytora była sama struktura wiersza, jego rytmika, zmienna metryczność, oparta na tzw. strofie safickiej, składającej się z trzech wersów jedenastozgłoskowych i czwartego pięcioletkowego.

W antyku wyróżniano:

- strofę saficką mniejszą (łac. *strophā Sapphica minor*) – 3 wersy jedenastosylabowe i 1 wers pięciosylabowy (poniżej układ rytmiczno-sylabowy):

⏏ ⏏ ⏏ / ⏏ ⏏ ⏏ / ⏏ ⏏ ⏏
⏏ ⏏ ⏏ / ⏏ ⏏ ⏏ / ⏏ ⏏ ⏏
⏏ ⏏ ⏏ / ⏏ ⏏ ⏏ / ⏏ ⏏ ⏏
⏏ ⏏ ⏏

- strofę saficką większą (łac. *strophā Sapphica maior*) – pierwszy i trzeci wers siedmiosylabowy, drugi i czwarty piętnastosylabowy (poniżej układ rytmiczno-sylabowy):

⏏ ⏏ ⏏ ⏏ / ⏏ ⏏ ⏏
⏏ ⏏ ⏏ ⏏ / ⏏ ⏏ ⏏ ⏏ / ⏏ ⏏ ⏏ ⏏ / ⏏ ⏏ ⏏
⏏ ⏏ ⏏ ⏏ / ⏏ ⏏ ⏏
⏏ ⏏ ⏏ ⏏ / ⏏ ⏏ ⏏ ⏏ / ⏏ ⏏ ⏏ ⏏ / ⏏ ⏏ ⏏

NOTE EXPLICATIVE																										
<p>On s'en sert pour indiquer le fractionnement d'une mesure</p> <p>1) vitesse plus forte</p> <p>2) changement brusque de timbre</p> <p>3) changement brusque de poids</p> <p>4. Ajout brusque d'un autre son ou la jouer simultanément avec celui de temps non suspendu</p> <p>5) continuation simultanée des répétitions précédentes.</p>	<p>Sont seulement indiqués les accords globaux obtenus, ne relevant ni des nuances ni des articulations rythmiques de cette pièce. Ce sont elles qui donnent lieu, même en valeur, par des équilibres des positions et des hauteurs choisies hors des accords habituels.</p>	<table border="1"> <tr> <th>Régime de hauteur</th> <th>directions dans la mesure</th> <th>Catégorie de timbre ou de hauteur</th> <th>Régime de hauteur</th> <th>directions dans la mesure</th> <th>Catégorie de timbre ou de hauteur</th> </tr> <tr> <td>grave</td> <td>A</td> <td>grave</td> <td>grave</td> <td>A</td> <td>grave</td> </tr> <tr> <td>medium</td> <td>B</td> <td>grave</td> <td>medium</td> <td>B</td> <td>grave</td> </tr> <tr> <td>aigu</td> <td>C</td> <td>grave</td> <td>aigu</td> <td>C</td> <td>grave</td> </tr> </table> <p>Exemples de hauteurs : Basse, Tenor, Alto, Soprano, Flûte, Clarinette, Trompette, Tuba, Cor, Violoncelle, Contrebasse, Basson, Clarinette basse, Trombone, Saxophone, Orgue, Piano, Harpe, etc.</p>	Régime de hauteur	directions dans la mesure	Catégorie de timbre ou de hauteur	Régime de hauteur	directions dans la mesure	Catégorie de timbre ou de hauteur	grave	A	grave	grave	A	grave	medium	B	grave	medium	B	grave	aigu	C	grave	aigu	C	grave
Régime de hauteur	directions dans la mesure	Catégorie de timbre ou de hauteur	Régime de hauteur	directions dans la mesure	Catégorie de timbre ou de hauteur																					
grave	A	grave	grave	A	grave																					
medium	B	grave	medium	B	grave																					
aigu	C	grave	aigu	C	grave																					

W omawianym dziele Xenakisa poszczególne układy rytmiczno-sylabowe strofy safickiej zostają przełożone na język dźwięków perkusyjnych, wnika- ją w kompozycję i tworzą jej unikatową strukturę. W miarę rozwoju utworu kompozytor wprowadza coraz więcej samodzielnych głosów, kreując tym samym perkusyjną polifonię.

Niezwykły jest również sposób notacji *Psapphy*. Genialny Grek zrezygnował całkowicie z tradycyjnej formy zapisu nutowego – funkcję pięciolinii pełni w partyturze „siatka” przypominająca powiększo- ny papier milimetrowy, nuty zaś zastąpione zostały przez duże, czarne kule. Odstęp między każdą „krat-

im dziełem potwierdzał wypowiedziane przez Ga- lileusza przed 400 laty słowa, że »matematyka jest alfabetem, za pomocą którego Bóg opisał wszech- świat«. Ów wszechświat pełen niesamowitych zda- rzeń w atomowym mikrokosmosie i w makroko- smosie, jest widoczny w każdym utworze Xenakisa, a jego poznanie jest ogromnym wyzwaniem...”.

Nadzwyczajny koncert arcydzieł perkusyjnych Ianni- sa Xenakisa odbędzie się 6 marca 2011 roku o godz. 17 w sali koncertowej UMFC (ul. Okólnik 2).

ką” partytury stanowi graficzne odwzorowanie cza- su, który na metronomicznej podziatce wynosi 152. Dzięki takiej formie notacji kompozytor mógł zapisać skomplikowane, polifoniczne podziały rytmiczne, nie naruszając jednocześnie przejrzystości partytury. *Psappha* jest arcydziełem światowej literatury per- kusyjnej, stanowiącym wielkie wyzwanie dla muzy- ków. Jest jednocześnie doskonałym świadectwem umiłowanej przez antyczną Grecję jedności sztuk, współtlistnienia poezji, muzyki i matematyki... Na zakończenie rozważań nad muzyką genialne- go Greka pragnę przytoczyć słowa wypowiedzia- ne przez kompozytora Dariusza Przybylskiego 28 marca 2010 roku, podczas otwarcia wystawy *Xe- nakis i jego dzieło*, towarzyszącej sympozjum na- ukowemu w UMFC:

„Ze zdjęcia spogląda na nas twarz geniusza do po- towy skryta w mroku, geniusza, który każdym swo-

Leszek Lorent – ur. 1984, perkusista, absolwent UMFC w klasie perkusji prof. Stanisława Skoczynskiego, obecnie doktorant UMFC, kształci się także w Conservatoire Nationale Supérieur Musique et Danse de Lyon w mistrzowskiej klasie prof. Jeana Geoffroy'a. W latach 1995-2003 był solistą orkiestry Jeunesses Musicales (koncerty w Niemczech, Czechach, Szkocji, Włoszech, Francji). Wykonał solową partię multiperkusyjną podczas tegorocznej premiery spektaklu *Oresteia* Iannisa Xenakisa w Operze Narodowej w Warsza- wie. Nagrywa dla Polskiego Radia i Telewizji oraz dla Radia Estońskiego. Ma na swoim koncie prawykoniań dzieł wielu współczesnych kompozytorów. Członek Stowarzyszenia Artystów „Euforis” i formacji perkusyjnej „Sixen”.

J. Katarzyna Dadak-Kozicka

KU INTEGRALNEJ EDUKACJI PRZEZ SZTUKĘ

W Roku Chopinowskim tytułowe rozważania¹ warto rozpocząć od przypomnienia, co pisał o twórcy mazurków Karol Szymanowski, uznający się za jego duchowego spadkobiercę. Charakterystyczne dla Szymanowskiego dogłębne i zarazem szeroko zakrojone postrzeganie znaczenia Chopina dla muzyki oraz kultury polskiej i światowej ujawnia szczególną integralność jego podejścia do sztuki. Erudycyjne, nierzadko pełne polemicznej pasji wypowiedzi Szymanowskiego w latach 20. i 30. XX wieku² zainicjowały jedną z najciekawszych ogólnopolskich dyskusji o narodowej kulturze i muzyce oraz jej edukacyjnych wartościach. Spory dotyczyły między

innymi prowincjonalizmu grożącego narodowej muzyce wówczas, gdy przez mało odkrywcze nawiązywanie do formuł tanecznego folkloru średniej miary kompozytorzy tworzyli muzykę odstającą od poziomu europejskiego i od nowych prądów epoki³. W dyskusjach tych Szymanowski zdecydowanie opowiadał się przeciw ideologizowaniu muzyki i sztuki (czego przejawem były liczne dzieła nurtu „narodowego”), których nadrzędną wartością powinien być artyzm, cechujący na przykład muzykę Chopina. Nasuwało się pytanie, na czym on miał polegać; czy miał odnosić się do kwestii stylu i estetyki, preferując „sztukę dla sztuki”? Szymanowski nie był jej zwolennikiem. Wskazywał na szczególną trwałość i moc muzyki Chopina, narodowej i zarazem uniwersalnej, zdolnej inspirować kolejne pokolenia twórców, zmieniać człowieka i budować wspólnoty. No i kształtować lepszą przyszłość narodu, bo, jak zauważył Szymanowski, pośmiertne zwycięstwo wieszczącej nam wolność sztuki Norwida i Chopina nie było mrzonką, ale faktem⁴.

1

Niniejszy tekst skoncentrowany jest na związkach muzyki z poezją, dramatem, obrzędem i tańcem, co nie znaczy, że rozważania te nie mają zastosowania np. do sztuk plastycznych; wymagałyby jednak innych kompetencji.

2

Studia Karola Szymanowskiego, na które powołuję się w artykule (dotyczące Chopina bezpośrednio bądź pośrednio), pochodzą z pierwszego tomu pracy *Pisma. Pisma muzyczne*, zebrał i opracował K. Michałowski, PWM, Kraków 1984.

3

Do najzagorzalszych oponentów Szymanowskiego należeli m.in. Piotr Rytel i Stanisław Niewiadomski, zwalczający go jako niepoprawnego „kosmopolitę i futurystę”, co brzmiało wówczas niemal jak obelga [patrz: *Uwagi w sprawie współczesnej opinii muzycznej w Polsce*, [w:] *Pisma*, op. cit. s. 33-47].

4

Chopin, op. cit., s. 260-261, oraz *Wychowawcza rola kultury muzycznej w społeczeństwie*, [w:] *Pisma*, op. cit., s. 267.

5

Zob. J. K. Dadak-Kozicka, *Ewolucja rodzimości w postawie twórczej Karola Szymanowskiego*, [w:] *PRM* 2007-8, s. 79-96.

6

Chopin, op. cit., s. 260.

7

Pisma, op. cit., s. 264-292.

8

Wychowawcza rola, op. cit., s. 281-282.

9

Ibidem, op. cit., s. 272.

10

Ibidem, op. cit., s. 274-275.

11

Ibidem, op. cit., s. 269-270.

Integralność podejścia Szymanowskiego wynikała z tego, że oceniał on Chopina jak człowiek świetnie zorientowany w sztuce, literaturze i filozofii, wyczułony na kwestie ludzkie i narodowe, oraz jako kompozytor światowej stawy, który na przelomie lat 20. i 30. podjął trud reformy warszawskiego konserwatorium. Szymanowski jako twórca obdarzony wyjątkową samoświadomością artystyczną i często sięgający po pióro, w każdym kolejnym okresie swej twórczości chciał wpiერw zrozumieć czasy, w jakich żyje, ich dynamikę i kierunki zmian. Był też ciekaw źródeł oryginalności sztuki oraz kultur, z jakimi się stykał, pragnąc niejako „przetestować” leżącą u ich podłoża filozofię. Chodziło o jej zdolność tłumaczenia głównych zagadnień życia, będących, jego zdaniem, przedmiotem arcydzieł⁵. Interesował go stan europejskiej kultury okresu dekadencji, dramatyczne dzieje i aspiracje własnego narodu, wreszcie zadania twórcy i jego szczególna odpowiedzialność wobec społeczeństwa, które odzyskało suwerenność – dar cenny i zobowiązujący. Chciał też poznać swoje miejsce w świecie i określić tożsamość jako mieszkaniec kresów, Polak i Europejczyk, jako spadkobierca kultury sięgającej antyku greckiego i śródziemnomorskiego. Według tak szeroko zarysowanych kryteriów oceniał też innych twórców, w tym Chopina, który swymi kompozycjami pomagał mu zrozumieć wielowymiarową tożsamość artysty. Potęga sztuki Chopina, wielkiego ambasadora Polski wykreślonej z mapy Europy, przejawiała się w trwałości i dogłębności jej twórczego oddziaływania. Raczej stroniący od wzniosłego stylu

wypowiedzi wielu ówczesnych „twórców – przewodników duchowych narodu”, Szymanowski uznał muzykę Chopina za rodzaj „testamentu żarliwego wysiłku zmierzającego do [...] realizacji ideału [...], ku najwyższym wartościom”⁶.

Ranga muzyki Chopina miała więc wymiar zarówno artystyczny, jak i etyczny, „ponadestetyczny”, społeczny. Co więcej, muzyka Chopina, i w ogóle wszelka wielka muzyka, adresowana jest według Szymanowskiego nie tylko do elit, ale do wszystkich. Wymaga trudu, ale jest dostępnego każdemu. Jest wręcz niezbędna dla człowieka, gdyż pomaga osiągnąć dojrzałość zarówno w wymiarze jednostkowym, jak i społecznym (znamienne są uwagi o dojrzewaniu człowieka i narodu poprzez sztukę, przewijające się w wielu pismach Szymanowskiego, także w głównym jego studium *Wychowawcza rola kultury muzycznej w społeczeństwie*⁷). Łączność artyzmu i powszechności sztuki uzasadniał Szymanowski przykładami muzyki tradycyjnej oraz antycznych dramatów greckich, jednoczących wartości artystyczne i religijne, estetyczne i etyczne, ludyczne i integrujące społeczność Aten.

Szczególna edukacyjno-wychowawcza rola muzyki wynikać miała między innymi z jej bezpośrednio oddziałującej dźwiękowej natury – języka dostępnego każdemu, z jej procesualnego charakteru wymagającego „zestrajania się”, „zharmonizowania się” wykonawców, a także słuchaczy. Demokratyczny charakter, integrująca oraz organizująco-twórcza siła muzyki⁸ ujawniały jej szczególne miejsce w procesie kształcenia indywidualnego i społecznego. Szymanowski podkreślał powszechność potrzeb muzycznych obserwowanych we wszystkich wspólnotach tradycyjnych, wyrażających się między innymi spontanicznym muzykowaniem, tańcem i obrzędem. Konsekwencją tego winny być starania, by owe potrzeby jak najpełniej zaspokoić; inwestycja w sztukę jest zatem powinnością państwa. We wspomnianym studium o wychowawczej roli kultury muzycznej w społeczeństwie zauważył też, że dzieje muzyki i sztuki są kluczem do zrozumienia historii ludzkości, ujawniając wewnętrzne mechanizmy funkcjonowania i przemian kultury, „osiwielta-

jące od wewnątrz fakty i [...] procesy”⁹. Dostrzegał też analogię między historią ludzi i muzyki; widział w tych procesach stałe dążenie do wolności i demokracji człowieka oraz sztuki¹⁰.

Tak wielkim zadaniom sprostać jednak może tylko muzyka wartościowa; tylko arcydzieła są zdolne rozwijać człowieka i zmieniać historię. Szymanowski podkreślał, że muzyka jest żywiołem, który może budować lub deprawować. Wielkie dzieła mogą kształtować nowego człowieka, ale kiepskie umacniają jego niedojrzałość i tworzą pozór kultury muzycznej. Marna muzyka „usypia narkotycznym oddziaływaniem”, dając namiastkę obcowania ze sztuką; jest zatem oszustwem. Tymczasem życiodajna siła wielkiej muzyki, zwłaszcza twórczego powszechnego wykonawstwa (tu wskazywał na szczególną rolę chórów i zespołów amatorskich wykonujących ambitny repertuar klasyczny), płynie z głębi jej humanizmu, leżącego u podstaw wszelkich arcydzieł. Ich płodność i wieczna współczesność, organiczny związek z życiem człowieka, jego rozwojem i dojrzewaniem, nakłada na artystów, naukowców, nauczycieli i na państwo obowiązek wykorzystania możliwości edukacyjno-wychowawczych muzyki i sztuki¹¹. Szymanowski, wykazując nieustającą współczesność i żywotność wielkiej muzyki Chopina czy Bacha, zakładał, że jest ona formą poznania, zrozumienia i rozwoju człowieka. Poznania i rozwoju organicznego, wszechstronnego, sięgającego uniwersalnych fundamentów ludzkiego życia.

Dla toczącej się dziś dyskusji o potrzebie naprawy edukacji muzycznej i o kierunkach jej przemian, gdy ustalone są nowe założenia i podstawy programowe, nawiązanie do idei Szymanowskiego wydaje się szczególnie cenne. Warto zwłaszcza zaakcentować organiczną więź muzyki z wszechstronnym rozwojem człowieka oraz kształtowaniem wartościowych więzi społecznych. Chodzi o spajane muzyką wspólnoty regionalne, narodowe i ponadnarodowe, a także środowiskowe, rówieśnicze i ponadpokoleniowe¹². Szerokość wizji Szymanowskiego traktującej jako zakreszenie ram, w których należy prowadzić konkretne dyskusje, dotyczące edukacji muzycznej, a także ogólnej. Szczególnie interesujące wydają się w tym kontekście analogie między drogą twórczą i programem edukacyjno-muzycznym Karola Szymanowskiego i Zoltána Kodály'a, dwóch czołowych „kompozytorów narodowych” środkowej Europy, urodzonych w 1882 roku¹³. Podobieństwa w myśleniu o zadaniach kompozytora, możliwościach edukacji muzycznej i muzyki ujawniają się wyraziście w ich tekstach programowych, powstałych w tym samym niemal czasie: *Wychowawczej roli kultury muzycznej w społeczeństwie* (1930) Szymanowskiego oraz *Chórach dziecięcych* Kodály'a, artykule pomyślanym jako komentarz do festiwalu chórów dziecięcych w 1929 roku w Budapeszcie (ruch zainicjowali, obok Kodály'a, Jenő Adám, Lajos Bárdos, György Kerényi, Endre Borus i in. w 1927 roku).

Znamienna jest integralność traktowania przez Szymanowskiego i Kodály'a muzyki jako ważnej części życia, ułatwiającej ludziom rozumienie tego, kim są w kontekście dramatycznych dziejów własnego narodu i Europy. Kompozycje obu twórców są niezastąpionym komentarzem do osobiście i wspólnotowo przeżywanej historii¹⁴, nie wzmacniającej traumy, a budując nadzieję, dojrzałość i siłę ducha. Coraz większa uwaga zwracana przez nich w latach 30. XX wieku na kształtące funkcje muzyki doczekała się – w przypadku Kodály'a – pięknego zwieńczenia po drugiej wojnie światowej. Mam na myśli wypracowanie koncepcji edukacji muzycznej, która stała się podstawą licznych światowych adaptacji ze względu na swe walory edukacyjne i wychowawcze, w szerokim tego słowa znaczeniu. Trzeba jednak dodać, że urzeczywistnianie wizji wielkiej muzyki dostępnej każdemu dziecku już w szkole podstawowej (a nawet w przedszkolu) udało się Kodály'owi dzięki temu, że przeżył Szymanowskiego dokładnie o 30 lat. Wydaje się, że prowadzone na UMFC¹⁵ prace nad kolejnymi etapami adaptacji Kodály'a, wydawanie jego studiów czy organizowanie letniego *Polsko-Węgierskiego Seminarium Kodalyowskiego*, jest nawiązaniem także do idei Szymanowskiego, który dwukrotnie podjął trud reformy warszawskiego konserwatorium, w końcu rezygnując w 1932 roku pod naporem obrońców status quo. W każdym razie ferment wywołany ideami i działaniami Szymanowskiego ciągle inspirowa do kontynuowania pewnych wątków integralnej edukacji muzycznej. Leżała ona u podstaw programów wspomnianych dwutygodniowych polsko-węgierskich seminariów.

W głównych zarysach programy te wzorowane były na schemacie odbywających się w różnych częściach świata kursów kodalyowskich, budowanych na zrabie założenia jego koncepcji pedagogiczno-muzycznej. Jednak podczas dziesięciu *Polsko-Węgierskich Seminarium Kodalyowskich*, organizowanych w latach 1988-2006 przez pracowników Akademii Muzycznych w Warszawie i w Katowicach¹⁶ (pomijam seminaria w Zakopanem i w Cieszynie w latach 1983 i 1985, gdyż były one prowadzone przez węgierskich wykładowców i głównie w oparciu o węgierskie materiały muzyczne), nadaliliśmy im wiele rysów polskich, mając na uwadze zarówno własne korzenie muzyczne, jak i uniwersalny charakter koncepcji Kodály'a. Aktualność kodalyowskiej koncepcji polega bowiem, moim zdaniem, na nakreśleniu głównych założeń edukacji

muzycznej, tj. swoistej filozofii i antropologii muzyki, kierunków i nurtów prac edukacyjnych oraz rozległego, wysokiego horyzontu wartości, do którego edukacja muzyczna winna zmierzać. Za każdym razem – w konkretnych krajach i zmieniających się czasach – nieco inną drogą. Poniższe uwagi odwoływać się będą zwłaszcza do tych seminariów, w których organizacji brałam udział, oddziałując też na ich kształt programowy¹⁷. Dodam, że seminaria były fundamentem prac nad polską adaptacją koncepcji Kodály'a; już w Łowiczu seminarzyści korzystali z książki *Śpiewajże mi jako umiesz*¹⁸, będącej pierwszym etapem adaptacji, a podczas kolejnych – z podręczników Marii Czarnieckiej i Anny Walugi *Rozśpiewana szkoła* (kolejne tomy wychodziły w latach 1995-1997).

Przyjmuje się, że u podstaw koncepcji Kodály'a (którą trzeba odczytywać z jego pism, wypowiedzi, z kompozycji i „zeszytów ćwiczeń” o najwyższych walorach artystycznych) leżą:

- folklor (wpierw rodzimy, potem pobratymczy i obcy, jako że najpierw należy poznać „ojczysty język muzyczny”, a potem obce, jak zauważył Kodály¹⁹);
- czynnie uprawiana muzyka narodowa i europejska, czyli preferowanie śpiewu chóralnego od początków edukacji;
- solfeż, ale nie jako zestaw ćwiczeń do osiągnięcia sprawności analityczno-teoretycznej, lecz jako pomoc w przyswajaniu języka muzycznego, co umożliwia wielowymiarowe „dekodowanie” dzieł muzycznych; tu ma też źródło preferowanie solmizacji relatywnej, uczącej od początku myślenia muzycznego (tonalno-harmonicznego, formalnego), odwołującego się do statycznych relacji i gracji tonalnych konstytuujących dzieło;
- nauka czytania i pisania muzycznego, dająca każdemu klucz do świata muzyki;

12

Powierzchność i nietrwałość więzów łączących fanów muzyki pop wykazały m. in. prowadzone na przełomie lat 80. i 90. XX wieku (w ramach tematu resortowego *Edukacja muzyczna w Polsce* pod moim kierunkiem badania w dwudziestu dwóch szkołach, dotyczące umiejętności i preferencji muzycznych młodzieży (zob. *The Attitude of Polish Teenagers Towards Music*, [w:] „VII European Seminar in Ethnomusicology”, Berlin 1990, czy *O wymiarach i przejawach integracji przez muzykę*, [w:] *Integrujące wartości muzyki*, red. J. K. Dadak-Kozicka, W. Jankowski, AMFC, Warszawa 2002, s. 27-40).

13

Znamienne są też podobieństwa między dziejami Polski a Węgier, krajów, które w końcu pierwszego tysiąclecia weszły jako duże państwa w krąg oddziaływań europejskiej kultury łacińskiej, oba też straciły niezależność w wyniku agresji innych państw, odzyskując, po licznych zrywach narodowo-wyzwoleńczych, pełną niezawisłość po pierwszej wojnie światowej.

14

Znamienne, że wiele dzieł Kodály'a, jak *Psalmus Hungaricus*, *Wariacje „Pau”* czy *Te Deum*, powstało dla uczczenia rocznic historycznych.

15

Ruch kodalyowski w Polsce rozwinęły głównie Akademia Muzyczna w Warszawie (dziś UMFC) i w Katowicach; to dzięki współpracy obu ośrodków (w przypadku Katowic ruch ten reprezentowały: Anna Waluga, Barbara Stencel, Czesław Freund, Dominika Lenska, Grażyna Darlak, Maria Piotrowska i inni młodzi koledzy) możliwe było owocne korzystanie z doświadczeń węgierskich specjalistów z Międzynarodowego Instytutu Kodály'a w Kecskemét.

16

Chodzi o seminaria w: Bieczu (1988; głównym organizatorem był IPM AMFC), Łęczu (1990 – IPM), Zakopanem (1992 – IPM), Łowiczu (1994 – IPM), Gdańsku (1996 – AM K. Szymanowskiego w Katowicach), Zamościu (1998 – AM KSz), Białymstoku (2000 – IPM), Cieszynie (2002 – Studium Kodály'a AMFC), Elblągu (2004 – SK) i Lublinie (2006 – SK); organizatorami i wykładowcami z katowickiej Akademii Muzycznej byli Anna Waluga, Barbara Stencel i Czesław Freund, oraz z młodszej generacji Dominika Lenska i Grażyna Darlak

17

O ewolucji polskich seminariów kodalyowskich pisał m.in. Wojciech Jankowski – współtwórca i moderator polskiego ruchu kodalyowskiego [Zmiany na seminariach. Jak ewoluowały?, [w:] *Kodalyowskie inspiracje*, AMFC, Warszawa 2006, s. 129-136], koncentrując się na zestawieniu przedmiotów i wykładowców.

18

J. K. Dadak-Kozicka, *Śpiewajże mi jako umiesz*, WSIP, Warszawa 2002.

19

Odwołania do Kodály'a pochodzą z książki *Zoltan Kodály i jego pedagogika muzyczna*, red. M. Jankowska, W. Jankowski, WSIP, Warszawa 1990.

– docenianie wartości muzyki i ich odczytywanie przez twórczą interpretację; muzykowanie jest źródłem i zarazem sprawdzianem rozumienia dzieła; teoria i historia muzyki mają być w tym ujęciu pomocą, dlatego konieczne jest integralne traktowanie takich przedmiotów, jak solfeż, analiza dzieła, historia muzyki, folklor czy style.

Podstawowy zestaw zajęć podczas polsko-węgierskich seminariów tworzyły:

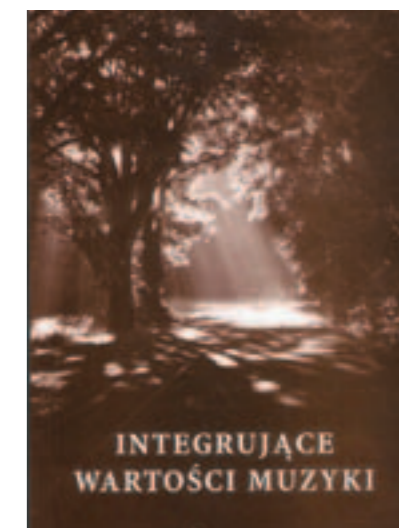
- rozśpiewanie („morning singing”), będące formą emisji głosu, akcentującą, obok ćwiczeń kształtujących oddech, słuch i głos, także muzykowanie, głównie śpiewanie kanonów;
- solfeż, będący syntezą kształcenia słuchu, historii muzyki, stylów i analizy dzieła;
- metodyki jako wzorce szukania i dopasowywania metod do ogólnych celów i konkretnych zadań edukacyjno-muzycznych (stąd zróżnicowane co do treści, poziomu trudności i rodzaju szkoły, w których pracowali seminarzyści);
- folklor, lokalny (związany z miejscem, gdzie odbywało się seminarium) oraz dotyczący ważniejszych regionów Polski (czasem także Europy), ujawniający związek muzyki z życiem człowieka (zajęcia, obrzędy, zwyczaje), z krajobrazem, a także z florą i fauną regionu (uwidoczniło się to zwłaszcza w przypadku folkloru górskiego czy kurpiowskiego, np. poprzez styl śpiewu, a także poprzez symbolikę pieśni), z gwarą (akcenty rytmiczne, wzorce deklamacyjne, formuły melodyczne) oraz z muzyką artystyczną wielorako nawiązującą do folkloru;
- prezentacja zajęć z dziećmi, połączona z dyskusją nad tematem i konspektem lekcji, wykorzystanymi metodami oraz sposobem podejścia, kontaktem z dziećmi, osiąganym poprzez muzykę, wreszcie nad osiągnięciem założonych celów;
- chór, będący zwieńczeniem nie tylko codziennych zajęć, ale też całego kursu; chodziło bowiem o to, by uzmysłowić wszystkim fakt, iż to koncert, tj. wspólne muzykowanie, jest najważniejszym doświadczeniem i zarazem sprawdzianem pracy wszystkich, wykładowców i uczestników seminarium; jest podsumowaniem i prezentacją zdo-

bytych umiejętności, ujawnieniem rozumienia jej i w ogóle postaw wobec muzyki, poczucia wspólnoty, siły mobilizacji oraz koncentracji na muzyce.

Ważnym dopełnieniem seminariów były tzw. wykłady zmienne. Dotyczyły one początkowo wyłącznie życia i koncepcji edukacyjnych Kodály'a, potem także twórczości innych kompozytorów, zwłaszcza polskich (np. Szymanowskiego, Lutosławskiego czy Góreckiego), ujawniając swoistość polskiej tradycji muzycznej (mątej i wielkiej) oraz jej związek ze spuścizną muzyczną Europy i świata. Pomagało to nam zrozumieć zarówno uniwersalizm koncepcji Kodály'a, jak i konieczność wypracowywania stosownych w danej sytuacji dróg rozwoju muzycznego. Doświadczenie tego, czym może być muzyka, jak organicznie związana jest ona z rozwojem ogólnym i społecznym człowieka (otwierając go na kolejne, coraz szersze kręgi wspólnot, od lokalnych po uniwersalne), jak łączy się z językiem i mową poetycką, z matematyką i akustyką, z historią i geografią, z kulturą i sztuką, wymaga ciągłego zgłębiania fenomenu muzyki. Jej edukacyjno-wychowawcze wartości winny być stale odkrywane i wykorzystywane w kształceniu.

Trudno zatem zgodzić się z tymi miłośnikami twórczości Szymanowskiego, którzy uważali, iż niepotrzebnie uwikłał się w reformę warszawskiego konserwatorium. Była ona bowiem wpisana w logikę jego drogi twórczej i życiowej. Pozorna przegrana Szymanowskiego okazała się wielkim impulsem przemian, które w edukacji muzycznej owocują do dziś.

J. Katarzyna Dadak-Kozicka – dr hab., prof. UKSW i UMFC, antropolog muzyki (m.in. *Folklor sztuką życia. U źródeł antropologii muzyki*, Warszawa, IS PAN 1996) i teoretyk edukacji muzycznej (m.in. autorka polskiej adaptacji koncepcji Zoltána Kodály'a *Śpiewajże mi jako umiesz*, Warszawa, WSIP 1992); przewodnicząca Sekcji Muzykologów ZKP (1997-2001, i od 2003), redaktor naczelny „Polskiego Rocznika Muzykologicznego”, członek redakcji „Musicology Today”.





Katarzyna Nocuń

TEATR ANTROPOLOGICZNY JOSEFA NADJA

UNIWERSUM LITERACKIE
JAKO ŹRÓDŁO PYTAŃ
O CZŁOWIEKA W ŚWIECIE



Pierwszym spektaklem Nadja związanym z literaturą jest *Comedia tempio* (1990) stworzona w hotdzie Gézie Csáth, węgierskiemu pisarzowi, dramaturgowi, muzykowi, a także psychiatrze uzależnionemu od opium i morfiny. Przyjmowanie narkotyków było, jak wynika z jego twórczości, „eksperymentem natury egzystencjalnej”, dążeniem do zgłębienia sił drzemiących w człowieku, które pozwoliłyby mu żyć pełniej. Zdaniem Nadja Csáth był pierwszym nowoczesnym pisarzem węgierskim. Swoje doświadczenia szpitalne, jako lekarz i pacjent, zawarł w *Dzienniku* – świadectwie całkowitej izolacji od świata. Csáth skończył tragicznie, popadając w rozpacz, szaleństwo, zabijając narzeczoną, by w końcu popełnić samobójstwo.

Podobna śmierć spotkała Oscara Vojnicza, pisarza i podróżnika, również pochodzenia węgierskiego, któremu Nadja dedykuje spektakl *L'Anatomie du fauve* (1994). Podczas licznych podróży do Afryki, Vojnic uczestniczył w polowaniach na dzikie zwierzęta, co znajduje odbicie w tytule spektaklu. Te doświadczenia skłoniły go do pytania o naturę człowieka; o instynkt, siły pierwotne, zwierzęce, popychające go do podbijania nowych lądów. Tragiczna samobójcza śmierć, konsekwencja burzliwego życia, łączy go z wieloma pisarzami, którym Nadja poświęca swoje spektakle.

Teatr Josefa Nadja, reżysera pochodzenia serbskiego, od lat mieszkającego we Francji, cieszy się w tym kraju niestąbnym powodzeniem. Powszechnie uznawany za teatr tańca, wymyka się jednak prostym klasyfikacjom. Obok wykorzystania gestu, czerpie obficie z literatury, co zapewnia mu pozycję wyjątkową wśród innych teatrów tańca. Nadja próbuje odpowiedzieć na pytanie o relację między słowem a ciałem, o to, czy zachodzi między nimi dopełnienie, czy raczej przełożenie tego, co niematerialne, na konkretny, fizyczny język gestu. Odpowiedź kryje się w wizji człowieka, jaką prezentują spektakle reżysera.

Przedstawienia Nadja są rodzajem hotdu składanego autorom, wynikiem refleksji i osobistej rozmowy reżysera z pisarzami, których podziwia. To on jest osobą łączyącą pozornie odległych twórców. Bliscy są mu m.in.: Kafka, Borges, Beckett, Schulz, Roussel, Michaux, Csáth. W swoich spektaklach odwołuje się nie tylko do ich twórczości, ale i do biografii. Rozpoczynając pracę nad spektaklem, sięga najpierw do życiorysu pisarza, po czym koncentruje się na jego całym dorobku artystycznym. Studiuje też komentarze dotyczące utworów, eseje, próby interpretacji, by pracując już na scenie, dorzucać inne elementy związane z tematyką, która mieści się w centrum zainteresowań autora. Nadja nie inscenizuje konkretnych utworów, nie czyni bohaterami swoich spektakli postaci literackich czy samych pisarzy. Interesuje go sens ukryty między słowami. Wydobywa z utworów nastrój oraz znaczenia i przekłada je na język wizualny, plastyczny język gestu. Cienieni przez niego pisarze to tragiczne postacie literatury, dla których ucieczka w świat wyobraźni była często jedynym skutecznym lekarstwem na samotność, chorobę, społeczną alienację. Ich twórczość nieodłącznie wiązała się z ich egzystencją. Dla Nadja ich biografia i sztuka są świadectwem bycia w świecie, tym realnym i tym wykreowanym. Na tej podstawie zadaje pytanie o kondycję ludzką.



Każdy z nich był samotny, zamknięty w sobie, nieprzystosowany do świata. Sztuka okazywała się często jedynym wybawieniem. Ucieczka w świat wyobraźni lub eksperymenty z narkotykami, którym poddawali się Antonin Artaud, Henri Michaux, Raymond Roussel czy wspomniany Géza Csáth, były dla nich drogą pogłębienia rzeczywistości. Wszystkich dotknęła choroba; psychiczna, jak w przypadku Roussela, Artauda i Csátha (pacjentów szpitala psychiatrycznego), lub fizyczna, której nie uniknęli Borges, Beckett i Kafka. Choroba i związane z nią cierpienie, izolacja pogłębiona często stanami depresyjnymi, miały olbrzymi wpływ na ich twórczość.

Dla wielu z tych pisarzy inną niż używki formą ucieczki była podróż (kolejna bliska Nadjowi kategoria). Wielokrotnie poświęca on swoje spektakle pisarzom – podróżnikom: Rousselowi, Michaux, Vojnichowi, Artaud. Dla Nadja podróż jest nie tylko doświadczeniem zmiany miejsca, ale też symbolicznym momentem przejścia, transgresji, „bycia pomiędzy”. Umożliwia spojrzenie z zewnątrz, zobaczenie siebie przez pryzmat inności świata. W swoich spektaklach odbywa podróż do dzieciństwa, do Kanjiży, rodzinnego miasteczka potozonego na styku kultur i przez to inspirującego różnorodnością¹. Kanjiża jako mitotwórcze źródło inspiracji artystycznych jest dla Nadja tym, czym Drohobycz dla Schulza czy Praga dla Kafki. Do obu pisarzy reżyser również odnosi się w swoich spektaklach. W *Les veilleurs* (1999) nawiązuje do twórczości Kafki, w *Les Philosophes* (2001) do prozy Schulza. Pisarze dzielą z Nadjem wspólną tradycję środkowoeuropejską – wyobrażenie człowieka i świata, w którym zjawiska chorobliwe, dziwaczne, groteskowe są stale obecne.

Dla wielu pisarzy inspirujących Nadja wyobraźnia jest podstawową wartością, pozwala tworzyć nie-realne światy, które trafnie komentują rzeczywistość. Skrajnym tego przykładem jest postawa Raymonda Roussela, któremu Nadj dedykuje spektakl *Poussière de soleils* (2004). Ten przewrotny podróżnik, który zjechał cały świat z nosem w książkach, przyznaje, że wyobraźnia jest dla niego wszystkim i że nie zawarł w swoim dziele żadnych doświadczeń z podróży.

Swobodne mieszanie realności i fikcji, motywy snu i labiryntu, wywołujące pytania o czas i przestrzeń (obecne u Kafki, Michaux, Borgesa, Schulza) – te elementy Nadj wykorzystuje na płaszczyźnie



konstrukcyjnej spektakli. W centrum jego uwagi pojawia się jednak człowiek wyróżniający się licznymi cechami: zwierzęcia, manekina, błazna, szaleńca, sobowtóra. Posługiwanie się językiem teatru tańca z nieliniarną strukturą, która odpowiada wizji sennej, i powtarzalnością ruchów, obsesyjnym powielaniem gestów podobnym do opętania czy szaleństwa, znajduje uzasadnienie w formie i treści spektaklu.

W swojej pracy choreografa Nadj nie eksponuje jedynie tańca. W spektaklach widać inspiracje sztukami walki, teatrem kukielkowym, pantomimą. Nadj uznaje plastykę za równie ważną jak ciało tancerza. Wykorzystuje instalacje wideo i muzykę. Mówiąc o jego twórczości, właściwszym niż „teatr tańca” określeniem wydaje się więc „teatr ruchu” o rozbudowanej wizji plastycznej. Reżyser operuje przedmiotami, które w zależności od kontekstu nabierają różnych znaczeń i współgrając z ciałami tancerzy, tworzą zmienne układy na scenie. Stoły zamiast szyby w oknach, blaszana wanna – jednocześnie kotłyszka i trumna, człowiek golący się siekierą, inny z laską przytwierdzoną do ręki za pomocą sznurka, puszczający papierowy statek w kapeluszu pełnym wody, pijący wino przez owinięte opaską usta. Deski, podesty, stoły są stale wykorzystywane przez tancerzy, których ciała, za ich pomocą, tworzą skomplikowane figury.

Wizja plastyczna w tym teatrze podporządkowana jest jednak człowiekowi. Ma on wiele twarzy. Zagadką pozostaje, czy więcej jest w nim zwierzęcia, czy może błazna. Nadja interesuje głównie dualizm przejawiający się w zwierzęcości człowieka i człowieczeństwie zwierzęcia. Tancerze poruszają się często po scenie na czworakach, by zaraz, pnąc się w górę podejmować nieudolne próby latania. Reżyser nie ukrywa swoich fascynacji ptakami (są również wzorem do naśladowania dla tancerzy).



1

W twórczości Nadja krzyżują się wpływy wielu kultur: węgierskiej, serbskiej, francuskiej, pobrzmiewają w niej także echa Dalekiego Wschodu, inspiracje tradycyjną sztuką Japonii i Chin.

2

J. L. Borges, *Opowiadania*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1978.

Zwierzęce ruchy czy zachowania są na tyle czytelne, że słowo okazuje się zbędne do wyjaśnienia sensu.

Człowiek w tym teatrze ma też w sobie coś z kukły. Jego ruchy są często uwarunkowane ruchami innych. Bardzo dużo jest podnoszenia i spadków, przechwytywania jednego tancerza przez drugiego i manipulowania jego ciałem. Stąd właśnie charakterystyczne w teatrze Nadja wrażenie, że mamy do czynienia z kukłami, manekinami, a nie żywymi ludźmi. Jedno ciało wobec wielu lub taniec – konfrontacja w parach. Nadj stosuje często metodę podwójnego odbicia, to jest dwóch par, które wykonują w stosunku do siebie określony zestaw ruchów. Reżyser, upodabniając tancerzy do siebie, nadaje im cechy sobowtóra. Wykonawcy współpracujący z Nadjem, to grupa osób skupiona wokół niego od wielu lat. Ich stałe sekwencje ruchów, powtarzane często w kolejnych spektaklach, stanowią niekończącą się opowieść tworzenia człowieka. Budowana za każdym razem od nowa, jest ona próbą odpowiedzi na pytanie, kim jest człowiek?

W teatrze Nadja bohaterowie ubrani są zawsze w czarne marynarki i białe podkoszulki. Zatrącenie indywidualności i podkreślenie cielesności przywodzi na myśl pokraczne twory Michaux lub Schulzowską materię, pulsującą, plastyczną, gotową do uformowania. Nadj, jak wielu współczesnych cho-



reografów, ukazuje ciało ze wszystkimi jego ułomnościami. Choć człowiek w jego teatrze posiada sprawne, elastyczne ciało, zawsze jest w nim coś kalekiego (dotyczy to też wszystkich dotkniętych chorobą pisarzy). Nadj buduje teatr antropologiczny, w którym człowiek tragiczny w swojej ułomności, dąży do wyrażenia tajemnicy, jaką stanowi sam dla siebie. Język ciała zastępuje mowę. Brak słów jest uzasadniony treścią – kondycją człowieka.

Gest, będący pierwotnym, przedjęzykowym narzędziem komunikacji, wydaje się Nadjowi bardziej uniwersalny niż słowo. Źródłem takiego wyboru należałoby szukać w dzieciństwie reżysera, który dorastał w byłej Jugosławii, gdzie mieszkający obok siebie ludzie o odmiennych narodowościach porozumiewali się różnymi językami i to właśnie gest

okazywał się często najprostszą formą kontaktu. Gest jest jednak mniej konkretny niż słowo, dlatego jedną z ważniejszych cech teatru Nadja jest wielość sensów. Teatr ma swój konkretny język niezależny od słowa. Język fizyczny, spoisty, twardy, materialny, przez Artauda nazywany „poezją zmysłów”. To jemu Nadj dedykował jeden ze swoich spektakli, *Il n’y a plus les firmaments* (2003), to jego model teatru, zawarty w książce *Teatr i jego sobowtór*, znacząco wpłynął na teatralną wizję Nadja, kierowanego



dobnie Michaux, dla którego malarstwo było równie ważne jak pisanie. Zdaniem Nadja zapożyczyła on rysunek, by drażyć język. Metaforą jest dla niego sama sytuacja, a nie słowo. Ich twórczość, tak jak twórczość Borgesa, skonstruowana jest z systemu symboli. Borges uważał, że język nie wystarcza do opisu rzeczywistości, używał go więc, by przez konkret wyrażać to, co abstrakcyjne.

Podobnie zdaje się postępować Nadj w swoim teatrze; stawia nas w kręgu symboli, obiektów – znaków, które mówią do nas przez cały czas za sprawą bezpośredniej obecności, a nie linearnej narracji. Rzeczywistość wymyka się słowom, które nigdy nie oddają jednocześnie całości, w jakiej jawi nam się świat. Stąd również pomysł teatru tańca. Ciało jest obrazem w ruchu podlegającym ciągłej transformacji, wrażliwą powierzchnią, na której można zapisać więcej niż na płótnie czy na papierze. Jak przyznaje reżyser, literatura służy mu do utrzymania się na poziomie refleksji, teatr próbuje dotknąć tajemnicy, jaką jest dla niego człowiek. Słowo jest w końcu zwierczeniem myśli, a coź zrobiłby bez niej człowiek? Czy nie byłby tylko ciałem?

Fot. z albumu Lajosa Somlósi *Créations de Josef Nadj*, Orléans 2001

Katarzyna Nocuń – absolwentka wiedzy o teatrze na Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie, studentka wydziału rzeźby na ASP w Warszawie, stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz stypendium Miasta Stołecznego Warszawy. Stara się łączyć teorię z praktyką. Poza działalnością plastyczną zajmuje się głównie pisaniem.

MAGNATKI i Molière

W osiemnastym stuleciu do grona polskich pisarzy dołączyły kobiety. Zdarzały się wśród nich średniozamożne szlachcianki, jak Antonina z Jełowickich Niemiryczowa czy Elżbieta z Kowalskich Drużbacka, jedna z najwybitniejszych polskich poetek w swojej epoce, notabene praprababka Aleksandra Fredry. Często były to jednak przedstawicielki magnaterii. Ludzie należący do tej warstwy mieli bez wątpienia większe możliwości intelektualnego rozwoju, częstsze okazje do zapoznawania się z obcym teatrem bądź literaturą (zaznaczmy, że i Drużbacka przebywała na magnackich dworach). Wielu magnatów zasłużyło sobie na godne miejsce w historii dramatu. Można tu śmiało wymienić Jana Andrzeja Morsztyna, Stanisława Herakliusza Lubomirskiego czy Wacława Rzewuskiego. Ale na swoje miejsce zasługują także wybitne magnatki. Wśród nich wyróżniają się dwie osiemnastowieczne niewiasty, którym zawdzięczamy przekłady komedii samego Molière’a.

Jeżeli jednak spojrzymy na koleje życiowe obydwu tłumaczek³, dostrzec możemy pewne zbieżności. Obydwie urodziły się w rodzinach zajmujących wysoką pozycję społeczną. Franciszka Urszula była córką Janusza Antoniego Wiśniowieckiego i Teofili Leszczyńskiej. Rodzicami Marianny byli Jan Stanisław Kątski i Wiktorja ze Szczuków, po matce wywodząca się z Potockich. Ciekawymi ludźmi byli obydwaj dziadkowie Marianny, ludzie pióra o wysokiej kulturze intelektualnej. Marcin Kątski to słynny generał artylerii konnej. Stanisław Antoni Szczuka zaś to przedstawiciel średniej szlachty, któremu własną pracą udało się dojść do dużego majątku i wysokich

1

K. Wierzbicka, *O teatrze Radziwiłłowskim i innych teatrach magnackich w XVIII w.*, w: *Teatr Urszuli Radziwiłłowej*, oprac. K. Wierzbicka, Warszawa 1961.

2

R. Koleta, *Wzmianki o życiu teatralnym Warszawy w korespondencji Marianny z Kątskich Potockiej (1765-1766)*, „Pamiętnik Teatralny” 1966, z. 1-4, s. 146-166.

Podobizna Urszuli Radziwiłłowej ze zbiorów Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie



godności, uwierczonych urzędem podkanclerzego litewskiego. Tak jeden, jak i drugi to ludzie pióra i osoby o wysokiej kulturze intelektualnej.

Obydwie tłumaczki Molière’a wyszły za mąż za przedstawicieli magnaterii. Mężem Franciszki Urszuli został Michał Kazimierz Radziwiłł, zwany „Rybeńko”, który piastował szereg litewskich urzędów, łącznie z wojewodą wileńskim i hetmanem wielkim litewskim. Był on także ordynatem nieświeskim i otyckim, a prócz tego starostą licznych królewskich. Mężem Marianny został Eustachy Potocki, awansowany na kolejne stopnie generalskie w wojsku polskim, piastujący między innymi godność cześnika koronnego. Mąż tłumaczki był również (nomen omen) starostą tłumackim. Warto o tym przypomnieć choćby dlatego, że nazwa warszawskiej ulicy Tłomackie przypomina o istniejącej tu ongiś jurydyce, założonej właśnie przez starostę Eustachego.

Obydwie przyczyniły się do wzrostu potęgi domów, do których weszły jako żony. Radziwiłłowa wzbogaciła męża lityfundiami odziedziczonymi po śmierci ojca i stryja. Potocka natomiast, zanim wyszła za mąż, odziedziczyła ogromne włości po rodzicach (szczególnie zaś po matce), którzy dość wcześnie ją osierocili. Obie potrafiły zarządzać dobrami ziemskimi. Ich małżeństwa były niezwykle udane i szczęśliwe. O ciepłych relacjach między Francysią a Michasiem (tak czule nazywali się Radziwiłłowie) można się przekonać, czytając ich korespondencję. O stosunkach między Potockimi świadczy choćby fakt, że Potocki, zakładając w Warszawie jurydykę Mariensztadt, nazwał ją tak na cześć swojej żony. A zapewne i to, że zmarł zaledwie kilka dni po niej.

3

Por. K. Wierzbicka-Michalska, *Radziwiłłowa z Wiśniowieckich Franciszka Urszula*, hasło w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. XXX, Wrocław 1987, s. 388-390; B. Grosfeld, *Potocki Eustachy h. Pilawa*, hasło w: *Polski Słownik Biograficzny*, Wrocław 1983, t. XXVII, s. 804-807; J. Rudnicka, *Maria z Kątskich Połocka jako tłumaczka Molièra*, w: *Między barokiem a oświeceniem. Nowe spojrzenie na czasy saskie*, red. K. Stasiewicz, s. Achremczyk, Olsztyn 1996, s. 285-296.

Obydwie panie magnatki miały wiele dzieci, z których część zapisała się na kartach historii. Synami Radziwiłłów byli: Michał Krzysztof, Janusz Tadeusz i słynny Karol Stanisław, nazywany „Panie Kochanku”. Był on uosobieniem sarmatyzmu, a jak chcą niektórzy, także obskurantyzmu. Wojewoda wileński, właściciel ogromnych lityfundii i podobno jeden z najbogatszych ludzi w Europie. Postać utrwalona w niezliczonych anegdotach. Z historią teatru wiąże go fakt, że w jego to właśnie pałacu przy Krakowskim Przedmieściu (obecnie siedziba Prezydenta RP) przez jakiś czas działał Teatr Narodowy, eksmitowany przy okazji powrotu właściciela do Warszawy. Radziwiłłowa miała także kilka córek: Annę, Ludwikę, Teofilę Konstancję i Katarzynę Karolinę. Potomkowie Potockich to: Cecylia Urszula, Kajetan, Roman Ignacy Franciszek, Jerzy Michał, Jan Nepomucen Eryk i chyba najstynniejszy z nich – Stanisław Kostka, powszechnie kojarzony przynajmniej z pięknego konnego portretu namalowanego przez Jacquesa-Louisa Davida. Stanisław Kostka wraz ze swym bratem Ignacym zastępują na pamięć jako jedni z najbardziej interesujących w swoim pokoleniu. Obydwaj Potoccy byli absolwentami pijarskiego Collegium Nobilium (dziś siedziba warszawskiej Akademii Teatralnej), wybitnymi mężami stanu, aktywnymi wolnomularzami (pełnili kolejno funkcję wielkiego mistrza Wielkiego Wschodu Narodowego Polski). Ignacy pożył zastugi jako współtwórca Konstytucji 3 maja. Obydwaj wspierali rozwój edukacji w Polsce, a Stanisław Kostka był także aktywnym mecenasem i kolekcjonerem, współtwórcą rezydencji w Wilanowie.

Wracając jeszcze do osób obydwu matek, to połączyło je także i to, że nie żyły zbyt długo. Radziwiłłowa, urodzona w 1705, zmarła w 1753. Potocka, urodzona zapewne na początku lat dwudziestych (nie znamy dokładnej daty), zmarła w 1768. Księżna Franciszka została pochowana w nieświeskim mauzoleum Radziwiłłów. Matronkowie Potoccy – w kościele św. Andrzeja w Warszawie. Ich nagrobek zaprojektował Jakub Fontana. Po II wojnie światowej rozebrano uszkodzoną, ale nadającą się do remontu i wciąż czynną świątynię. W 1999 roku została odbudowana jako kościół stanowiący siedzibę duszpasterstwa środowisk twórczych. Co stało się z prochami Potockich – nie wiadomo.

Przetłumaczone i wytłumaczone komedie

Pierwsze udokumentowane wystawienie sztuki Molière’a w Polsce miało miejsce w warszawskim pałacu Jana Andrzeja Morsztyna, gdzie 5 marca 1669 roku odegrano komedię *Sganarelle ou Le cocu imaginaire* (*Sganarel czyli Rogacz z urojenia*). Potem budowlę przerobiono na Pałac Saski, w czasie drugiej wojny światowej została zniszczona, dziś w tym miejscu jest Grób Nieznanego Żołnierza.

Kolejne, nieliczne zresztą wystawienia i przekłady pojawiały się jeszcze w wieku siedemnastym i na początku osiemnastego. Zainteresowanie pisarek Molière’em możemy więc traktować jako przejaw pewnej oryginalności. Francuski klasyk nie był jeszcze w Polsce autorem popularnym ani nazbyt znany. Nie widziano w nim geniusza, a czytowano go jako jednego z wielu komediopisarzy. Obie magnatki nie zaznaczyły w przekładach, czyje dzieła postanowiły przyswoić polskim czytelnikom, i ograniczały się z reguły do informacji, że mamy do czynienia ze sztuką przetłumaczoną z francuskiego.

Autorki przetożyły łącznie cztery utwory Molière’a. Obie zajęły się komedią *Pocieszne wykwintnisie* (*Les Précieuses ridicules*), którą Radziwiłłowa przetłumaczyła jako *Komedie wytwornych i śmiesznych dziwaczek*, a Potocka jako *Komedie o wykwintnych i drożących się białogłowach*. Utwór ten przedstawia historię dwóch kuzynek z prowincji, które w towarzystwie swego opiekuna przybywają do Paryża, aby dobrze wydać się za mąż. Naczytawszy się jednak romansów, są osobami nader zmanierowanymi i niepotrafiącymi oceniać ludzi. Odrzucają więc zaloty szlachetnych kawalerów i stają się łatwym obiektem ich zemsty. Wzgardzeni konkurenci nasytają na nie swoich służących – snobów, którzy udając wielkich i wytwornych panów, zdobywają ich serca. W kulminacyjnym momencie kawalerowie wkraczają znów na scenę, demaskując służących. Obydwie panienki zostają upokorzone i wystawione na gniew ojca i wuja – Gorgibusa. Molière, jakkolwiek w sposób jawny zaatakował tu próżne prowincjuszki, próbujące naśladować paryskie damy, to zapewne w sposób zamaskowany chciał też wykić i samo towarzystwo wytwornisiów skupione wokół salonu markizy de Rambouillet i propagujące pełną pretensjonalności i sztuczności *préciosité* (wykwintność). Dowodem na to jest fakt, że Gorgibus swój gniew obraca nie tylko przeciwko obydwu pannom, ale przeklina też książki i wiersze, z których Madelon i Cathos czerpały inspirację.

Drugą pracą translatorską Potockiej były *Zdradziecstwa Skapina* (*Les Fourberies de Scapin*). Ta jedna z najstynniejszych i najzabawniejszych sztuk Molière’a czerpie w dużej mierze z konwencji *commedia dell’ arte*. Akcja pełna jest zawitych intryg, przezabawnych sytuacji i niespodziewanych zwrotów. Głównym sprawcą tych wszystkich perypetii jest tytułowy Skapin, sprytny stuga, potrafiący wykić swego pana, dopomóc paniczowi i dosta-



tecnie wykorzystać wszystkie sytuacje dla własnej korzyści.

Obydwa przekłady zachowały się tylko w czystopiśmie przepisany przez sekretarza i poprawionym zapewne ręką samej tłumaczki. Owa rękopiśmien-na kopia znalazła się w Archiwum Publicznym Potockich, włączona do prac Ignacego Potockiego⁴. W drugim z przekładów brakuje zakończenia. Jadwiga Rudnicka zwróciła uwagę, że brakujący ustęp musiał zagiąć przed włączeniem w oprawę, jako że nie ma śladów po wyrwanych kartach⁵. Dodajmy jeszcze, że w trakcie owego opracowania w przekładzie *Zdradziecstw Skapina* przestawiono część kart.

W Archiwum Radziwiłłowskim w Archiwum Głównym Akt Dawnych zachowały się autografy jedena-stu sztuk Radziwiłłowej⁶. Obok *Komedii wytwornych i śmiesznych dziwaczek*⁷, znajdujemy tu jeszcze jeden przekład Molierowski, a jest nim *Gwałtem medyk* (*Le Médecin malgré-lui – Lekarz mimo woli*). Owa doskonała Molierowska farsa ukazuje, jak Martine, chcąc zemścić się na mężu (drwalu i pijaku), wmawia ludziom poszukującym lekarza, że to właśnie jej małżonek jest doktorem. Sganarel doskonale wczuwa się w nową rolę i potrafi dzięki niej osiągnąć pewne zyski. Jednak kiedy jego oszustwa wychodzą na jaw, ledwo udaje mu się wykić od zubienicy.

Utwory dramatyczne Radziwiłłowej wyszły także drukiem. Żałuski wspominał o wydaniu nieświeskim z 1751⁸, ale z tego wydania zachowały się jedynie egzemplarze sześciu sztuk, wśród nich jeden z in-



teresujących nas przekładów, czyli *Dostojni współzalotnicy* (*Les Amants magnifiques*), zatytułowany przez Radziwiłłową *Przejrzane nie mijają*. Jest to wytworny i kunsztowny komediobalet, do którego muzykę skomponował Jean Baptiste Lully, a który wystawiono w karnawale 1670 roku w Saint-Germain-en-Laye. Pomysł na zawiązanie akcji tej komedii pochodzić miał od samego Ludwika XIV. Tytułowi dostojni współzalotnicy zabawiają księżną Arystionę i jej córkę Eryfilę. Zapewne pomysłem samego Molière’a była postać wykpionego Anaxarcha, astrologa oszusta.

Kolejne wydanie utworów dramatycznych wydrukowane zostało w oficynie Gierszona Halewiego w Żótkwi w 1754 roku. Nosi ono tytuł, którego trudno byłoby nie zacytować: *Komedie i tragedie przednio dowcipnym wynalazkiem, wyborynym wiersza kształtem, bujnością rzeczy i poważnymi przykładami znamienite, przez Jaśnie Oświeconą księżną z książąt Wiśniowieckich Korybutów Radziwiłłową, wojewodzinę wileńską, hetmanową wielką W.X. Litt: złożone, na wspaniatym theatrum Książęcym w Nie-*

- 4 Archiwum Główne Akt Dawnych, rękopis Archiwum Publicznego Potockich nr 273.
- 5 J. Rudnicka, op. cit., s. 293.
- 6 Archiwum Główne Akt Dawnych, rękopis Archiwum Radziwiłłowskiego nr VII/114.
- 7 Edycja w: *Teatr Urszuli Radziwiłłowej*, op. cit.
- 8 J. A. Żałuski, *Bibliotheca poetarum Polonorum*, Warszawa 1754, s. 75.



świżu, sprawą najzacniejszych dam i najznacniejszych kawalerów na widok nie raz pokazane, zawsze jednostajnym, najgodniejszym widzów i słuchaczy zdaniem, wychwalone, teraz przez przytomnego świadka i wiernego domu książęcego stugę do druku podane, roku, jak się wcielone Stowo słyszeć i widzieć dato, 1754. W tym foliale znaleźć możemy wszystkie trzy przekłady. *Les Précieuses ridicules* tym razem zostały opatrzone tytułem *Tragedia z francuskiego języka na polski wytłumaczona, a Le Médecin malgré-lui – Komedie z francuskiego języka na polski przetłumaczona*.

Jak już wspomniano, sztuki Radziwiłłowej pisane były na scenę. I tak komedię *Przejrzane nie mijają* grano 24 czerwca 1749 z okazji imienin Jana Fryderyka Sapiehy, wielkiego kanclerza litewskiego. *Gwałtem medyk* wystawiony został z takiejż okazji dla ordynata Klemensa Zamoyskiego (23 listopada 1752). Premiera *Komedii wytwornych i śmiesznych dziwaczek* z kolei miała miejsce dwa miesiące wcześniej, dla uczczenia imienin Teofilii Radziwiłłowej.

Zastanawiając się nad kryteriami doboru tłumaczonych komedii, nie sposób nie zwrócić uwagi na popularność *Les Précieuses ridicules*. Jak się wydaje, recepcja tej sztuki w Polsce, podobnie jak *Mieszczanina szlachcicem* (*Le Bourgeois gentilhomme*), związana może być z faktem, że w obydwu utworach wykpione zostały postaci niższego stanu, które próbują wślizgnąć się w szeregi szlachty. Jakkolwiek w literaturze barokowej ruch i metamorfoza to elementy nader powszechne, polskim autorom idea zmian społecznych nie bardzo przypadła do gustu. Zmiana statusu społecznego dopuszczalna bywała jako element zabawy karnawalowej, co dostrzegamy w komedii Piotra Baryki *Z chłopca król*. Ale i tutaj uczynienie Szoltysa karnawalowym królem jest okazją nie tylko do zabawy, ale i do ośmieszenia chłopca, do pokazania, iż każdy winien trzymać się przypisanej mu roli. Z utworu Stanisława Herakliusza Lubomirskiego *Ermida albo Królowna pasterska* wynika, że niewskazana jest próba zmiany statusu społecznego także z wyższego na niższy. Po różnych przygodach, królowna Ermida przekonuje się, że życie pasterki nie jest wcale tak atrakcyjne. Wymownie brzmią ostatnie słowa sztuki: „Ten szczęśliwy, co się swym stanem kontentuje”. W takim kontekście łatwo zrozumieć, że zarówno snobistyczne ciągoty pana Jourdain w *Le Bourgeois gentilhomme*, jak i pozowanie na pana przez pretensjonalnych służących w *Les Précieuses ridicules* odbierane były przez należących do szlachty tłumaczy jako dowód, iż każdy winien trzymać się swego stanu i że aspirowanie do wyższej warstwy jest nie tylko śmieszne, ale i karygodne. Staropolscy pisarze nie do końca jednak dobrze rozumieć myśl Molière’a. Jakkolwiek bowiem komediopisarz wyśmiewał pustotę snobów, to jednocześnie pod pręgierzem śmiechu stawiał przedstawicieli wyższego stanu, zdawał się też ostrożnie krytykować istniejący porządek społeczny.

Zainteresowanie tłumaczek takimi utworami, jak *Le Médecin malgré-lui* czy *Les Fourberies de Scapin* wynikało być może z atrakcyjności farsy oraz z jej zalet dydaktycznych. Zalety te dostrzegły obie panie z pewnością i w *Les Précieuses ridicules*. Nie należy bowiem zapominać, że były matkami przejmującymi się wychowaniem swych dzieci. Natomiast przetłumaczenie przez Radziwiłłową wytwornej komedii *Les Amants magnifiques* wiązało się zapewne z jej wrażliwością dotyczącą życia dworskiego, jego ceremoniału i rozrywek.

Dziwaczki po staropolsku

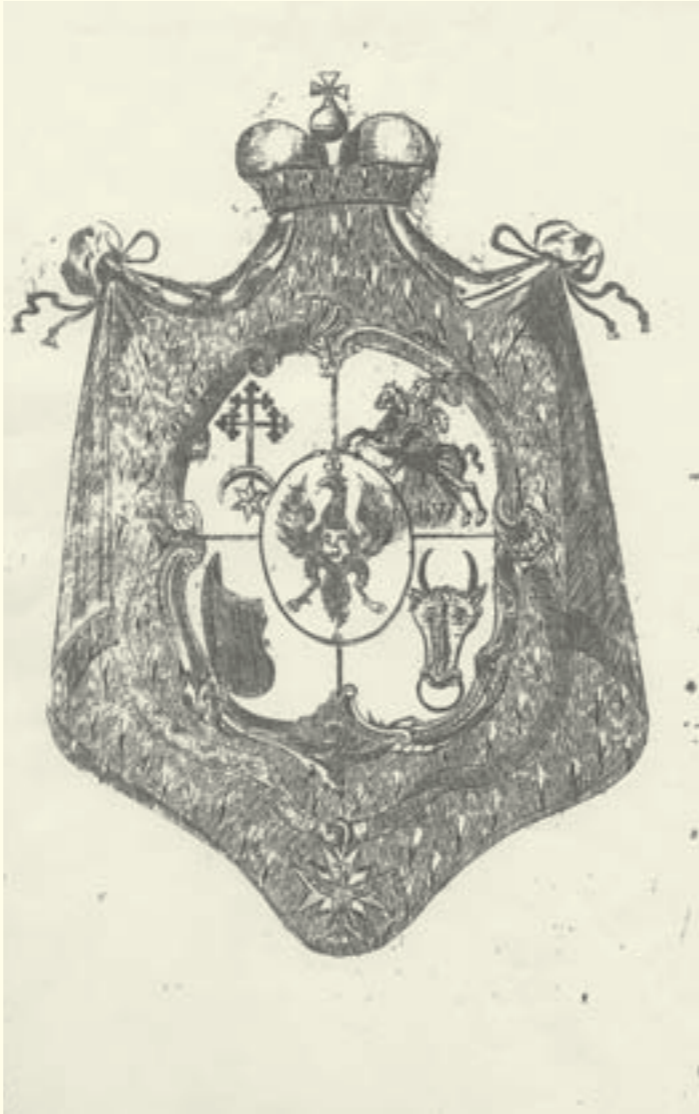
Jako że obydwie magnatki przetożyły komedię *Les Précieuses ridicules*, na jej przyktadzie najlepiej można porównać ich technikę translatorską. Wypada wyjaśnić, że przed nimi sztukę tę, wystawioną po raz pierwszy w teatrze Petit-Bourbon 18 listopada 1659 roku, przekładano na polski już dwukrotnie. Anonimowa przeróbka utworu, nosząca tytuł *Komedii paryskiej*⁹, pochodzi z pierwszej dekady XVIII stulecia i różni się od oryginału. Drugi z przektadów to *Kosztowne daturczki albo Dziwaczki wymyślne*.¹⁰ Tak zabawnie zatytułowane tłumaczenie było dziełem Platera, piastującego godność wojewody inflanckiego. Błędnie przypisywano ową pracę Konstantemu Platerowi, który wojewodą nie był. Jak udało się ustalić Julianowi Lewańskiemu – tłumaczenia dokonał Jan Ludwik Plater, zmarły w 1736 roku¹¹. Utwór w oryginale peten finezji i parodiowanej wykwintności, w przeróbce staropolskiego wojewody zyskał sarmacki koloryt. Przyznać zresztą trzeba, że czasami nieporadność tłumacza budzić może szczerą wesołość czytelnika. Kiedy w oryginale tytułowe panienki narzekają na rzekomą niewytworność zalotników, przejawiającą się tym, iż ci zaczęli konkury od zaproponowania im małżeństwa, zdumiony Gorgibus pyta się córki: „Et par où veux-tu donc qu’ils débutant? Par le concubinage?” („A od czego chciałabyś, żeby zaczęli? Od nałożnictwa?”). U Platera odpowiedni fragment brzmi: „A cóż wam ofiarować mieli? Kurewskie zaloty? Albo że was mieć chcą za metresy?”.

Przekłady Potockiej i Radziwiłłowej są w porównaniu do tłumaczenia Platera dużo bardziej wyrafinowane. Zestawiając je z kolei z *Komedią Paryską*, trzeba przyznać, że są też bardzo wierne wobec oryginału. Wierność ta przejawia się u każdej z auterek w zupełnie inny sposób. Potocka stara się dosłownie przerabiać na polski tekst Molière’a, stosując niekiedy nawet kalki językowe. Radziwiłłowa z kolei przy zachowaniu całej wierności znaczeń wprowadza jedną zmianę zasadniczą – w przeciwieństwie do Molière’a swój przekład pisze wierszem. Zaznaczmy od razu, że Radziwiłłowa w ogóle swoje utwory dramatyczne wierszowała, przekonana zapewne, że nadaje im przez to bardziej wytworną formę. Zaznaczmy i to, że miała dużą lekkość w postugiwaniu się wierszem, dzięki czemu przekład nie cierpiał na takim zabiegu.

Drugą istotną zmianą było dostosowanie realiów utworu do warunków polskich. Tak więc pominięte zostało miejsce akcji, którym u Molière’a jest Paryż, a Gorgibus został określony jako „szlachcic powiatowy”, podczas gdy u Molière’a jest on pocziwym mieszczaninem (*bon bourgeois*). Podobnie rzekome tytuły arystokratyczne Mascarille’a i Jodeleta przerobione zostały na godności bardziej znane polskim widzom. O ile markiz Mascarille stał się grafem (niem. hrabia), o tyle wicehrabia Jodelet stał się starostą Jodeleckim. Potocka z kolei Mascarille’a postanowiła nazwać hrabią, a Jodeleta dla rozróżnienia – grafem. Skoro jednak bardziej trzymała się

oryginału, to pozostawiła wypowiedzi dowodzące, że wydarzenia mają miejsce w Paryżu. Mascarille wydaje niosącym lektykę polecenie, aby wieczorem zanieśli go do Luwru, a rozmawiając z pannami, pyta się ich: „Cóż mówicie o Paryżu?”. U Radziwiłłowej zdanie to brzmi: „Co mówicie o miasta tego okolicy?” Owe nieokreślone miasto może być w domyśle Nieświeżem¹².

Przykładem, jak obydwie tłumaczki radziły sobie z parodią stylu wytwornego, pojawiającą się nie raz w tej sztuce jest kwestia, w której Madelon poucza służącą, jakich słów dobrać, pytając, czy panienki zechcą przyjąć gościa. W oryginale brzmi to: „Voilà un nécessaire qui demande si vous êtes en commodité d’être visibles”, co Potocka najzwyczajniej przektada na „jest tu potrzebujący, któren się pyta, jeżeli jesteście w wygodzie być widzianemi.” Radziwiłłowa natomiast w swym wierszowanym przekładzie daje taki oto popis stylu: *Powiedz, że pilny cursor przybiegł szybką drogą, Pyta się, czy z wygodą widzieć dziś nas mogą.* Wytworne określenie lustra *le conseiller des grâces* jest u Potockiej spolszczone na „konsyliarkę gracji naszej”, a w wierszowanym przekładzie uzyskuje formę „konsylijarza wdzięków i piękności”. Prawdziwym jednak popisem stylu wykwintnego jest skierowane do Mascarille’a zaproszenie, by zasiadł w fotelu. Cathos we francuskim oryginale mówi:



9

Rekopis Biblioteki Kórnickiej nr 410.

edycja w: J. Lewoński, Ze studiów nad

Molierem w teatrze staropolskim,

„Pamiętnik Teatralny”

1956, z. 4, s. 597-633.

.....

10

Rekopis Biblioteki Ossolineum nr 5359.

.....

11

J. Lewoński, op. cit., s. 599-600.

.....

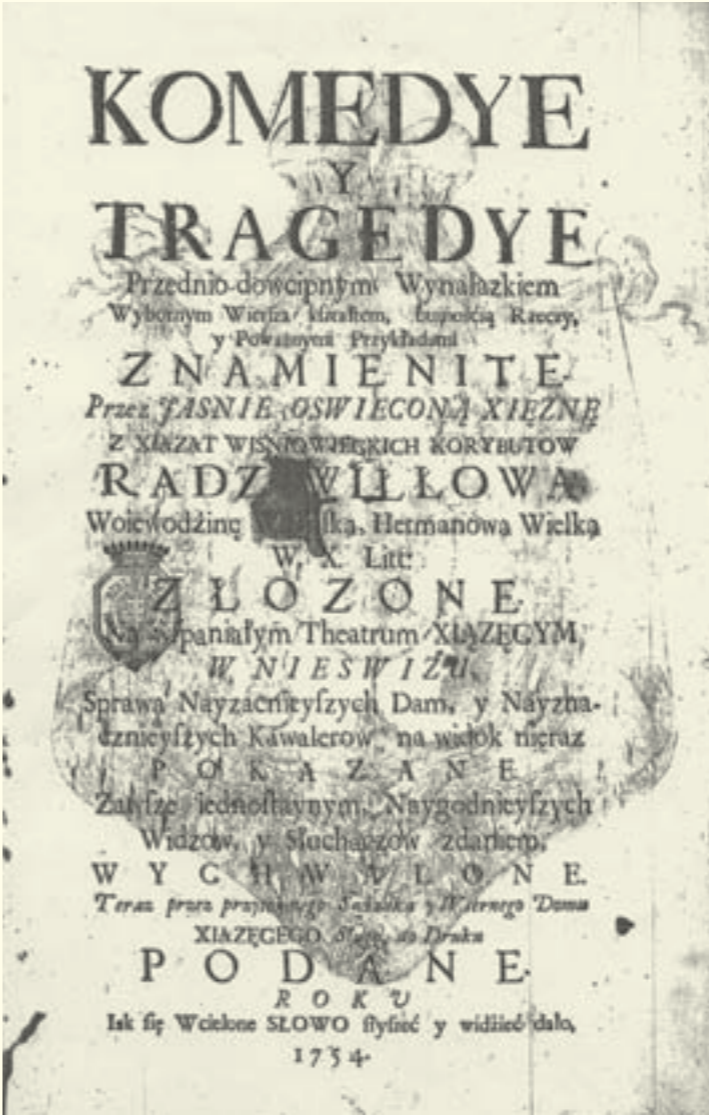
12

Ż. V. Niekraszewicz-Karotkaja,

Niaswizskaja Mielpomena:

Dramaturgija Franciszki Urszuli

Radziwił. Mińsk 2002, s. 160.



Mais de grâce, monsieur, ne soyez pas inexorable à ce fauteuil qui vous tend les bras il y a un quart d’heure; contentez un peu l’envie qu’il a de vous embrasser.

Potocka, jak zwykle dostowna oddaje to przez:

Z łaski swojej Waszmość Pan nie chciej być nieuczynnym temu krzesłowi, które wyciąga ręce więcej kwadrans, ukontentuj Waszmość Pan ochotę jego, którą ma obłapić jego.

Radziwiłłowa z kolei znów wykorzystuje formę swego przekładu i wkłada w usta Kasi następujący czterowiersz:

*Zdewinkuj liłość serca na krzesa suplikę,
Które z kwadrans cierpliwie czeka na replikę,
Wyciąga ręce śmiało na twoje objęcie,
Ulokuj tył swój w ciasne krzesa przedsięwzięcie.*
Nawet tak pobieżnie porównując obydwą przektady, musimy przyznać, że u Radziwiłłowej język jest bardziej atrakcyjny i peten lekkości. Księżna łatwo znajdowała zgrabne polskie odpowiedniki, podczas kiedy chęć zbyt kurczowego trzymania się oryginału szkodziła częstokroć przekładowi Potockiej i powodowała ociężałość dialogów.

Nieobce są jednak Potockiej próby oddania gry słów. W scenie czwartej Madelon poucza ojca, że powinien się nauczyć „pięknego sposobu rzeczy” („vous devriez un peu vous faire apprendre le bel a i r des c h o s e s”). Użyty tu rzeczownik *air* może oznaczać i sposób bycia, i arię, i minę. Gorgibus dokonuje

pewnej gry słów w swojej odpowiedzi, mówiąc, że nie obchodzi go ani aria, ani piosenka („Je n’ai que faire ni d’ a i r, ni de c h a n s o n”). Radziwiłłowa nie najlepiej poradziła sobie z grą słów, skoro jej „szlachcic powiatowy” mówi: „Ja nie chcę min, ni pieśni, słów, akcentów”. Tymczasem Potocka lepiej oddała chwyt Molière’a. Skoro jej Magdalena radzi się ojcu nauczyć „pięknych manier rzeczy”, ten odpowiada: „Nie potrzeba mi ni manier, ni żadnych rzeczy”.

Mimo świetnej znajomości francuskiego Potocka popetniała niekiedy drobne błędy. Na przykład w pierwszej scenie La Grange mówi o zachowaniu tytułowych bohaterek, że chce pomścić tę bezczelność („je me veux venger de cette impertinence”), podczas kiedy u Potockiej kwestia brzmi: „się chce zemścić z tych grubijanek”. W innym miejscu, Madelon, opowiadając, jak winien przebiegać wzorcowy romans, dochodzi do momentu, w którym pojawiają się przygody, i rywale („Après cela viennent les aventures, les rivaux”). U Potockiej przettumaczone to jest na „po tym nadchodzą awantury rywalów”. Jako że są to pomyłki drobne, zakładam, że wynikają z nieuwagi tłumaczki.

Literacki warsztat każdej z pisarek jest bardzo odmienny. Odmienny był też charakter ich twórczości. Różne w związku z nią stawiaty sobie cele. Twórczość Radziwiłłowej, jak już podkreślałem, związana była ze sceną, pisana była po to, aby prezentować ją odbiorcom. Potocka, jak się zdaje, pisała dla własnej przyjemności.

W przypadku dorobku Radziwiłłowej, tak ongiś surowo ocenionego przez Juliana Krzyżanowskiego¹³, czas przypomnienia i rehabilitacji niewątpliwie już nadszedł. Doceniają go i analizują badacze zarówno polscy, szczególnie Barbara Judkowiak¹⁴, jak i białoruscy (np. Żanna Niekraszewicz-Karotkaja¹⁵). Marianna z Kątskich Potocka jest autorką nadal zapomnianą. Kilkadziesiąt lat temu zwracał na nią uwagę jako tłumaczkę Molière’a Julian Lewański, kilkanaście lat temu – Jadwiga Rudnicka. Niestety, mimo tych głosów pani cześnikowa koronna pozostaje postacią pomijaną w opracowaniach, niedocenianą, a może po prostu zapomnianą. Wygląda na to, że Potocka nie ma w swoim pośmiertnym funkcjonowaniu szczęścia. Nie pamiętamy o niej. Nie wiemy, kiedy się urodziła, ani co stało się z jej prochami. Nie znamy nawet jej portretu. Może więc przynajmniej powinno się stworzyć jej portret pisarski?

Patryk Kencki – doktor nauk humanistycznych.

Adiunkt Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk

i sekretarz redakcji „Pamiętnika Teatralnego”.

Adiunkt Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej

im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Sekretarz

Polskiego Towarzystwa Historyków Teatru.

SHAKESPEARE

WEDŁUG

PETERA

BROOKA

[CZEŚĆ PIERWSZA] OBUDZIĆ BRYTYJCZYKÓW

Ponad osiemdziesiąt inscenizacji teatralnych, jednaście przedstawień operowych, dwanaście filmów – oto plon działalności artystycznej Petera Brooka. Jest reżyserem teatralnym i operowym, scenografem, tłumaczem, scenarzystą, kompozytorem (twórcą muzyki konkretnej), autorem sztuk i widowisk telewizyjnych, reżyserem filmowym, recenzentem, a nade wszystko eksperymentatorem. Opublikował kilkadziesiąt szkiców i manifestów teatralnych, udzielił setek wywiadów, a w swym dorobku ma też dziesięć książek o teatrze. W 1989 w Taorminie na Sycylii odebrał, przyznawaną pod patronatem Wspólnoty Europejskiej, Europejską Nagrodę Teatralną (Premio Europa per il Teatro). W sumie otrzymał blisko sto nagród i wyróżnień, a wśród nich w 1997 nagrodę Premium Imperiale (laur Cesarza Japonii, porównywany z Nagrodą Nobla w dziedzinie literatury) i przyznaną po raz pierwszy Międzynarodową Nagrodę Ibsenowską (2008), którą rząd Norwegii pragnie uczynić najwyższą nagrodą teatralną w Europie. Urodzony 21 marca 1925 roku w Londynie Brook jest także myślicielem, dla wielu mistrzem – dla niektórych guru.

W Polsce pamięta się spotkanie z nim w 1992 roku w Starym Teatrze w Krakowie (w ramach Europejskiego Miesiąca Kultury), podczas którego uhonorowano go Nagrodą im. Tadeusza Kantora oraz rok 2004, w którym reżyserowi nadano tytuł doktora honoris causa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. A wszystko zaczęło się... w małym domku w Kensington – zielonej dzielnicy Londynu. Warto przypomnieć, że siedmioletni Peter Brook dostał od ojca na gwiazdkę drewniany, lalkowy teatrzyk. To właśnie w nim po raz pierwszy, z pomocą starszego brata Alexisa, wystawił prawie czterogodzinne przedstawienie pt. *Hamleta P. Brooka i W. Shakespeare'a*. Jak podaje biograf reżysera John C. Trewin, rodzice dzielnie wytrwali jako widzowie podczas całego spektaklu. Zbuntowali się dopiero w chwili, gdy „maty Peter” chciał odegrać *Hamleta* jeszcze raz, „by sprawdzić kilka nowych pomysłów”.

1

Zob. J. C. Trewin, *Peter Brook. A Biography*, London 1971, s. 89.

2

Zob. P. Brook, *Pusta przestrzeń*, Warszawa 1981.

3

Por. wypowiedź P. Brook, [w:] D. Williams, *Peter Brook and the Mahabharata*, London 1991, s. 24.

4

Zob. np. wywiad R. Berry'ego z Brookiem, [w:] R. Berry, *On Shakespeare Directing*, London 1989, s. 3.

5

Por. P. Brook, *Szekspir nie jest nudziarzem* [wywiad dla „New Theatre” z czerwca 1947], [w:] idem, *Kuchomy punkt*, Poznań–Wrocław 2004.

6

P. Brook, *List otwarty do Williama Szekspira, czyli Jak mi się nie podoba...*, [w:] idem, *Ruchomy punkt*, op. cit.

7

Cyt. za: P. Brook, *Wywołując (i zapominając) Szekspira*, Wrocław 2006, s. 5 i 54.

8

Zob. określenie Brook, [w:] D. Williams, *A Place Marked by Life*, „The New Theatre Quarterly”, 1985, vol. I, no. 1, s. 41.

9

Por. typologię reżysera, [w:] idem, *Pusta przestrzeń*, op. cit.

I choć na studiach w Oksfordzie marzył o reżyserii filmowej, to, paradoksalnie, dzięki kanonowi elżbietańskiemu, a zwłaszcza sztukom Stratfordczyka, stał się najstynniejszym twórcą teatralnym drugiej połowy XX wieku.¹

W dorobku Brooka znajduje się dziewiętnaście inscenizacji szekspirowskich, kinowa ekranizacja *Króla Leara* (sfilmowana w 1969 na Jutlandii, z Paulem Scofieldem), trzy telewizyjne filmy (nakręcony dla amerykańskiej telewizji w 1953 *Król Lear* z Orsonem Wellesem w roli tytułowej, francuska *Miarka za miarkę* z 1978 z Bruce'em Myersem w roli Angela oraz nagrana w 2002 w paryskim Bouffes du Nord *Tragedia Hamleta* z Adrianem Lesterem w roli tytułowej). W niniejszym szkicu zajmę się „brytyjskim” okresem reżyserii Brooka. Warto podkreślić, że dwanaście szekspirowskich inscenizacji zrealizował w Anglii. Do tego opusu zaliczyć należy także przygotowaną w międzynarodowej obsadzie „homoseksualną” *Burzę*, której próby odbywały się w maju 1968 w zrewoltowanym Paryżu, premiera miała miejsce 18 lipca w londyńskim Roundhouse.

Punktem odniesienia dla poszukiwań teatralnych Brooka był zawsze teatr elżbietański – jako model przestrzeni scenicznej (z niego wywiódł swoją ideę „pustej przestrzeni”²) i funkcjonowania sztuki w społeczeństwie. Na widowni The Globe pojawiali się przedstawiciele wszystkich warstw społecznych. To właśnie teatr był miejscem wspólnej celebracji kulturowej pełni społeczeństwa. Brook uważał go za model teatru bezpośredniego i uniwersalnego. Nie przypadkiem wielokrotnie inscenizował *Burzę* (testament Shakespeare'a) i *Hamleta*. Są one bowiem – jego zdaniem – „obiektywnym wyrazem tego, co w doświadczeniu ludzkim jest esencją”³. Co więcej, każde z tych dzieł cieszy się powszechnym zainteresowaniem i ma jakość mitu.

Reżyser przyrównał kiedyś sztuki Stratfordczyka do talii kart tarota, w której zapisany jest los. W wielu

wywiadach powtarzał, że „Shakespeare to energia”⁴. W tym samym miejscu snuł analogię między utworami a kawałkami węgla, które ujawniają swoją „tajemnicę” w momencie spalania. Od początku towarzyszyło mu przekonanie o konieczności inscenizowania sztuk autora *Króla Leara* tak, by stały się aktualne i współczesne. Bronił się przed wiktoriańskimi i gwiazdorskimi tradycjami teatru brytyjskiego. Postulował „czytanie na nowo”, prowokując manifestami *Szekspir nie jest nudziarzem*⁵ i *List otwarty do Williama Szekspira, czyli Jak mi się nie podoba...*⁶. Chciał, by inscenizacje sztuk Stratfordczyka obchodziły widzów jak newsy w prasie. Pisał: „Bierzemy do ręki gazetę. Przekonani, że jest dzisiejsza, czytamy z zainteresowaniem. Nagle spostrzegamy, że to wczorajsza – i lektura natychmiast przestaje nas ciekawić. [...] Dopiero zapominając o Szekspirze, możemy zacząć go odnajdywać”⁷. Uciekał od rodzajowości i obyczajowości elżbietańskiej, podkreślając uniwersalność ludzkich doświadczeń wpisanych w treść sztuk autora *Hamleta*, w których sfera sacrum miesza się z profanum. Brook dotarł „z powrotem do Shakespeare'a”, ożywił jego dzieło, głosząc, że utwory Stratfordczyka cechuje „genialna nieobecność stylu”⁸. Dla Brytyjczyków brzmiało to jak bluźnierstwo, zwłaszcza gdy weźmiemy pod uwagę, że anachroniczny Szekspirowski język brzmi w ich uszach niczym *Żywot Józefa* Mikołaja Reja dla współczesnych polskich widzów.

Swoją ewolucję twórczą reżyser określił jako przejście od „teatru malarskiego” ku Teatrowi Bezpośredniemu (łączyły elementy Teatru Prostego i Teatru Świętego)⁹. Ale jego przyszła kariera artystyczna rozpoczęła się od spotkania z ekscentrycznym sir Barrym Jacksonem (założyciel legendarnego Birmingham Repertory Theatre), który przypadkiem obejrzał w 1942 studencki spektakl *Doktora Faustusa* wg Marlowe'a w reżyserii Brooka (grany w niewielkim londyńskim Torch Theatre) i zaprosił mło-

Paul Scofield (Król Lear) i Alan Webb (Gloucester) w *Królu Learze*, Royal Shakespeare Company Stratford 1962; fot. ze zbiorów autora



dego twórcę do wyreżyserowania Szekspirowskiej sztuki u siebie. Brook wybrał na początek prawie nieznanego *Króla Jana* (premiera w 1945 roku). Rok później Jackson zabrał go ze sobą do Shakespeare Memorial Theatre w Stratfordzie nad Avonem, gdzie koordynował letni festiwal. Młody reżyser przygotował inspirowane malarstwem Watteau *Stracone zachody miłości* (sam zaprojektował też scenografię i kostiumy). A w finale, niczym *memento mori*, wprowadził postać Mercade’a, który ubrany na czarno przynosił wieści o śmierci króla francuskiego. W 1947 roku przygotował *Romea i Julię*, w której w roli wcale nie-sentymentalnej kochanki obsadził młodą i utalentowaną aktorkę Daphne Slater. Zerwał tym samym z tradycją gwiazd aktorskich w średnim wieku. Ponownie zaprojektował scenografię i kostiumy, rozgrywając akcję na pustej platformie sceny (powrót do idei elżbietańskiej sceny). Wreszcie w 1950 roku, inscenizując w Stratfordzie *Miarkę za miarkę*, zaprosił do współpracy Johna Gielguda (Angelo) – jednego z trzech najwybitniejszych aktorów w powojennej Anglii. Kolejny raz opracowując



Na trapezach Alan Howard (Oberon) i John Kane (Puk) w *Śnie nocy letniej*, Royal Shakespeare Company, Stratford 1970. fot. ze zbiorów autora

kształt sceniczny przedstawienia i projektując kostiumy, inspiracji szukał w malarstwie Boscha i Breughla. Stąd w nieco turpistycznym spektaklu pojawiła się pamiętna scena procesji kalek. *Miarka* odniosła wielki sukces i odbyła tournée po Niemczech. W Berlinie Brook zetknął się z Bertoldem Brechtem i zainteresował jego koncepcją teatru epickiego, co zaowocowało dekadę później podczas inscenizowania legendarnego *Króla Leara* (1962). Po drodze przygotował na londyńskim West Endzie w Phoenix Theatre w 1951 roku *Opowieść zimową* z Gielgudem w roli Leontesa i pierwszego, nieudanego, *Hamleta* z Paułem Scofieldem w roli tytułowej (premiera 1955 roku). Mimo że ostatni z wymienionych spektakli pokazano dwanaście razy w Moskiewskim Teatrze Artystycznym, gdzie owacyjnie przyjęli go Rosjanie, sam Brook uważał, że inscenizacja mu nie wyszła. Inszenizator zżymał się na zbyt statyczną i konwersacyjną formę, malarskość scen i brak metafizyki. Mawiał: „Musi być w *Hamlecie!*” i przyznawał, że ukazał go zbyt realistycznie, jak zwyczajnego ojca, który ma ochotę na rozmowę z synem. Co gorsza, właśnie ten spektakl na wiele lat zaważył na karierze Brooka i ustalił opinię, wedle której „reżyser był specjalistą od odkrywania i reinterpretacji pomniejszych lub zapomnianych sztuk Shakespeare’a, a nie jego arcydzieł”¹⁰. Podobnie odebrano jego zagmatwaną *Burzę*, którą przygotował w 1957 roku w Stratfordzie. Nie pomogło obsadzenie w roli Prospera samego Johna Gielguda.

W 1955 roku odniósł wielki triumf, wystawiając w Shakespeare Memorial Theatre *Tytusa Andronikusa* – jedną z najstarszych sztuk Stratfordczyka. Sam zaprojektował umowną scenografię (echo teatru epickiego Brechta), stroje i opracował muzykę konkretną. Odwołał się do wielkiego malarstwa doby renesansu i baroku. „Całą gamę złożonych żółtości wzięt od Tycjana, kapitanów ubrał w drażniącą zieleni Veronese’a. Jego Murzyn w czarno-niebiesko-złotym kostiumie wzięty był od Rubensa”¹¹. Na dodatek spektakl miał gwiazdorską obsadę – Laurence Olivier (Tytus), Vivien Leigh (Lawinia) i Anthony Quayle (Aaron). Tragedia zemsty ukazywała okrucieństwo świata i natury ludzkiej, jednak Brook uniknął dosłowności na rzecz znaku. Np. okaleczona Lawinia nosiła przy sukni i w ustach czerwone wstążki – plastyczny korelat – świadczący o tym, że wyrwano jej język i ucięto dłoń. Był to prawdziwy teatr okrucieństwa z nutą egzystencjalizmu, który najpełniej obrazowała finałowa scena uwięzienia Aarona w klatce z drabin. W czerwcu 1957 roku pokazano Tytusa w ramach Sezonu Teatru Narodów w Paryżu, a następnie spektakl odbył europejskie tournée (Wenecja, Belgrad, Warszawa, Wiedeń i Zagrzeb).

11 kwietnia 1962 roku Brook został mianowany trzecim dyrektorem teatru w Stratfordzie, który przemianowano na Royal Shakespeare Company. Po raz pierwszy też – i jedyny – odmówił inscenizacji Szekspirowskiej sztuki (Peter Hall zaproponował mu reżyserię *Makbeta*, który, wedle teatralnych przesądów, przynosi pecha).

W 1962 roku podczas kilku miesięcy prób do *Króla Leara* artysta zerwał ze swoim iluzyjnym stylem – „teatrem obrazów”. Oceniając dotychczasowe spektakle, stwierdził: „to co mnie wówczas najbardziej interesowało, to tworzenie obrazów, tworzenie świata”¹². Brook pozostawał dotąd pod silnym wpływem pism i teorii Edwarda Gordona Craiga (znał go osobiście). W domu reżyser budował makiety scenografii, opracowywał sceniczny ruch postaci za pomocą figur szachowych. Jednak, jak sam przyznaje, pewnej nocy zburzył tę układaną, bowiem doszedł do wniosku, że ta metoda przy *Learze* się nie sprawdzi.

Było to jego pierwsze inscenizacyjne arcydzieło. Brook zyskał miano „gromowładnego”, przedstawienie pokazano w maju 1963 roku w ramach Teatru Narodów w Paryżu, a następnie odbyło triumfalne tournée po Europie Wschodniej i USA. W warstwie scenograficznej spektakl odwoływał się do Brechtowskiej koncepcji teatru epickiego (brak kurtyny, jednostajne, białe światło, które zapalano także na widowni). Komentatorzy podkreślali ahistoryczność kostiumów z ciężkich, znoszonych skór i płócien,

13

Zob. G. Ziółkowski, *Teatr Bezpośredni Petera Brooka*, Gdańsk 2000, s. 54-55.

14

Cyt. za: P. Brook, *Ruchomy punkt*, op. cit., s. 73.

15

Ibidem, s. 73.

16

Por. C. Barnes, recenzja ze spektaklu „The New York Times”, 28 VIII 1970.

10

Zob. E. T. Jones, *Following Directions. A Study of Peter Brook*, New York 1985, s. 101-102.

11

Cyt. za: R. Szydłowski, *Szekspir Petera Brooka*, [w:] idem, *Anglosaska Melpomena*, Kraków 1971, s. 23.

12

Cyt. za: P. Brook, *Pusta przestrzeń*, op. cit., s. 8.

oraz drewnianych, nieheblowanych sprzętów (obok cynowych pucharów i żelaznej broni). A wszystko to zardzewiałe, ubogie, surowe. Miały one tylko sugerować czasy odległe, bez konkretów i precyzyjnych kontekstów. Brook powykreślał z tekstu wszelkie akcenty współczucia. Chętnie stosował efekty obcości. A samą akcję umieścić „w rozpadającym się świecie bohaterów Beckettowskiej *Końcówki*”. Dominowała aura absurdałości losu i uwięzienia w świecie, której najdobitniejszym wyrazem była pantomimiczna scena skoku w przepaść Gloucester – w pełnym świetle, na pustej scenie, wobec... nieobecnego boga.

W komentarzach reżyser wyjaśniał: „U Szekspira znajdziemy teatr epicki, analizę społeczną, rytualne okrucieństwo, introspekcję – ale wszystkie te elementy funkcjonują obok siebie, wchodzą w sprzeczności, współtłuszczają niepokodzone”¹⁴. I dodawał: „Powinniśmy wciąż zaglądać do Szekspira. Wszystko, co godne uwagi w sztukach Brechta, Becketta, Artauda, znajdziemy już u niego. Żeby utrwalić jakąś ideę, nie wystarczy jej wyrazić – musi ona wgryźć się w naszą pamięć”¹⁵.

Doceniono też rolę tyrauna Leara, którego kreował zwalisty, siwowłoty Paul Scofield. Grał introwertycznie, z wewnętrznym napięciem, antydeklamatorsko. Nowocześnie i intelektualnie – jak u nas Gustaw Holoubek.

Brook coraz głębiej zapuszczał się w eksperymenty teatralne i aktorskie. Badał teatr okrucieństwa Antonina Artauda, mierzył się z teatrem ubogim Jerzego



Laurence Olivier (Tytus Andronicus) i Vivien Leigh (Lawinia) w *Tytusie Andronikusie*, Shakespeare Memorial Theatre, Stratford 1955; fot. ze zbiorów autora

Grotowskiego. A przede wszystkim marzył o opuszczeniu teatru-instytucji i założeniu międzynarodowego zespołu, bez przymusu dawania regularnych premier i przedstawień.

Zyskał sojuszników dla swoich planów, zwłaszcza we Francji. Zanim jednak na zawsze opuścił Wielką Brytanię, na zakończenie pracy w RSC przygotował, co rzadkie, zarazem hit teatralny i prawdziwe arcydzieło. 27 sierpnia 1970 roku w Stratfordzie odbyła się premiera *Snu nocy letniej*. O światowym sukcesie tej inscenizacji dość powiedzieć, że zdobyła prestiżową amerykańską nagrodę Tony za najlepszą reżyserię, a dwie obsady aktorskie (wymienienie) prezentowały spektakl prawie trzy lata podczas kilkumiesięcznych tournée (w USA i Kanadzie, ponad dwa miesiące w Europie, Japonii i Australii). Przedstawienie Brooka w ciągu blisko czterech lat eksploatacji pokazano 535 razy w 36 miastach na kuli ziemskiej.

O ile *Król Lear* był jak trzęsienie ziemi i wywołał szok tragiczny – *Sen* jawił się jako mistrzowski popis magii teatru, prawdziwa feeria wyobraźni. W scenografii dominowała tonacja bieli, kostiumy były proste, utrzymane w intensywnych kolorach podstawowych (Oberon na fioletowo, Tytania na zielono, Puk na żółto).

Brook umieścił akcję we wnętrzu białego pudełka, które kojarzyło się z salą gimnastyczną (nawet podłoga była biała). Przestrzeń u góry otoczono galerijką, skąd w rzeczywistość śmiertelników ingerowały elfy. Zafascynowany sztuczkami i precyzją chińskiego cyrku kazał opanować aktorom zestaw magicznych tricków (np. Oberon i Puk przekazywali sobie czarodziejski napój na trapezach, wirując na drążku magicznym talerzykiem). Z kolei John Kane (Puk) stawał się „niewidzialny” dla czworga młodych kochanków w lesie dzięki gigantycznym szczudłom, na których chodził. Osobną kwestię stanowiła pełna podświadomych instynktów, freudowska aura podążania w inscenizacji. Na przykład Tytania, czeka-

jąc na upragnionego Spodka, erotycznie przeciągała się na łożu z purpurowych strusich piór, a ich spotkaniu-zbliżeniu towarzyszył triumfalny marsz weselny Mendelssohna.

Istotny był także finał. Aktorzy schodzili ze sceny i na znak przyjaźni i pojednania ścisłali ręce widzów. Teatralne święto pokoju, miłości – ucieleśnienie idei kontrkultury.

Warto podkreślić, że przy realizacji *Snu* Brook zastosował nowe techniki ćwiczeń aktorskich, m.in. bezstosowne improwizacje, zonglerkę, trening sztuk walki, chińską gimnastykę. W efekcie spektakl obwołano w Anglii objawieniem „teatru fizycznego”, choć reżyser jawnie sięgał po elementy Meyerholdowskiej biomechaniki.

Clive Barnes, recenzent „New York Timesa”, pisał: „[...] najważniejsze dzieło reżysera obdarzonego największą wyobraźnią i inwencją na świecie. Gdyby Peter Brook nie zrealizował nic poza tym *Snem*, i tak wszedłby do historii teatru [...]. Potraktował tekst tak, jakby został właśnie napisany i nadesłany mu pocztą. Wystawił go bez jakichkolwiek odniesień do przeszłości i bez szacunku dla tradycji”¹⁶. Oceniając zamysł inscenizacyjny, sugerował, że reżyser: „dojrzał w sztuce alegorię zmysłowej miłości i magiczne pole gry utraconej niewinności i skrytych obaw”. Krytyk konkludował: „Brook dał nam nowe oczy”.

Z ważniejszych inscenizacji Brooka w Anglii pominałem tu m.in. *Antoniusza i Kleopatę*, które to przedstawienie przygotował gościnnie z aktorami RSC w Stratfordzie w 1978. Spektakl typowo gwiazdorski – z Glendą Jackson (Kleopatra) i Alanem Howardem (Marek Antoniusz). Cóż, reżyser przyznał po latach, że zgodził się go wystawić z szacunku dla swoich byłych aktorów, którzy obchodzili benefis. Był to zresztą jedyny przypadek jego powrotu do pracy na Wyspach Brytyjskich po osiedleniu się na stałe w Paryżu (w 1970 roku). We Francji zabrał się za Szekspira z nową wizją.

Grzegorz Janikowski – krytyk teatralny i publicysta, wykładowca Akademii Teatralnej w Warszawie oraz Wydziału Sztuki Łąckarskiej w Białymstoku, członek redakcji „Pamiętnika Teatralnego”. Rzecznik prasowy i konsultant międzynarodowych festiwalii teatralnych w Polsce. Współpracuje m.in. ze: „Sceną”, „Opcjami” i wortalem „Kultura Enter”.

NIGDY W ŻYCIU NIE MYŚLAŁAM O AKTORSTWIE

Wiktoria Gorodecka – aktorka Teatru Narodowego – rozmawia z Magdą Butkiewicz

Magda Butkiewicz: Urodziłaś się na Litwie – w miasteczku Poniewież. Jak znalazłaś się w Polsce?

Wiktoria Gorodecka: Moja mama tu mieszkała i pracowała. Nie mam polskich korzeni, moja babcia była Rosjanką. Na podwórku mówiło się po litewsku, w domu po rosyjsku. Do Polski przyjechałam na wakacje, byłam wtedy po maturze na Litwie. Ponieważ nie do końca widziałam dla siebie przyszłość w Poniewieżu, zdecydowałam się tu zostać, mimo że wiązało się to – niestety – z koniecznością pozostawienia tam babci i brata.

MB: Uczyłaś się w Szkole Aktorskiej Haliny i Jana Machulskich, później występowałaś w Teatrze Żydowskim. Zdawałaś w tym okresie do Akademii Teatralnej?

WG: Pierwsze pół roku przed Machulskimi nie robiłam nic. Nigdy w życiu nie myślałam o aktorstwie. Ojczym pchał mnie do wielu rzeczy – byłam w *Idolu*, w *Drodze do gwiazd*, w *Szansie na sukces*. Później, też on, znalazł mi szkołę Machulskich. Na egzaminy wstępne nauczyłam się tekstów na pamięć. Prawdę mówiąc, nie miałam pojęcia, co mówię. Będąc już u Machulskich, dowiedziałam się o trzyletnim studium aktorskim przy Teatrze Żydowskim, po którym można zrobić egzamin eksternistyczny. Na II roku studium przy Teatrze Żydowskim i III u Machulskich – dyrektor Teatru Żydowskiego zaangażował mnie do spektaklu *Życie nie umiera*. Wtedy poznałam Teresę Wrońską, kierownika muzycznego teatru, która zasugerowała, bym w przyszłym roku zdawała do AT. Miałam wtedy 24 lata, więc musiałam napisać podanie z prośbą o dopuszczenie do egzaminów. Napisałam, że dopiero teraz czuję się na siłach, by studiować. Przede wszystkim chodziło o język...

MB: Powiedz, jak było z Teatrem Narodowym... Jak to się stało, że otrzymałaś rolę u Jacquesa Lassalle'a?

WG: Jan Englert zaprosił mnie na rozmowę – byłam przerażona. Ale oczywiście poszłam... Zaproponował mi rolę i etat. Jestem wielką szczęściarą. Miałam jeszcze przed sobą premierę dyplomu *Miłość i gniew* oraz *Moulin Noir* w Teatrze Współczesnym. Premiera u Lassalle'a wydawała się tak odległa, że byłam spokojna... Zdaję sobie sprawę, że dla wielu etat w Teatrze Narodowym to marzenie. Trzy premiery, w których do tej pory zagrałam wymagały ciężkiej pracy. Jeśli chodzi o rolę w *Umowie*, to miałam z nią duży problem. Dopiero po drugiej próbie generalnej coś ruszyło. Wcześniej wszystko, co robiłam, było nie tak. To był dla mnie ciężki czas.

MB: Grasz teraz tytułową rolę w *Balladynie* Stowackiego. Czujesz się pewniej niż przed debiutem na deskach Narodowego?

WG: Nie. Jeśli w coś wchodzisz z poczuciem pewności, to powinieneś skończyć z tym zawodem – jest takie powiedzenie wśród aktorów... Bardzo komfortowo się czułam po *Marat/Sade* – to była zespołowa praca. Wiedziałam, że oceniamy nas jako zespół. A *Balladyna* kojarzyła mi się z wielką, osobistą odpowiedzialnością.

MB: Odpowiedzialnością pojawiającą się już na etapie budowania roli?

WG: Tak. W budowaniu roli istotna jest dla mnie analiza postaci – na podstawie dramatu lub własnej wyobraźni – ale w kontekście jej dzieciństwa. Podzielałam pogląd, dość już dzisiaj

zbanalizowany, że osobowość kształtuje się w dzieciństwie, a problemy, stary, w jakich się znajdujemy „w życiu dorosłym”, mają tam swój początek. W przypadku roli Alison z *Miłości* – był to dom pełen sztucznych, angielskich manier. Stąd jej brak porozumienia z mężem. *Balladyna* – myślałam – pochodzi z biednej i prostackiej rodziny z PGR-u. W tym przypadku wiele czerpałam z popularnego swego czasu dokumentu – *Ballady o zabarwieniu erotycznym*. Młode dziewczyny z prowincji robią wszystko, by się z tej biedy wyrwać. *Balladyna* z garbatej prostaczki staje się królową. Wspomniana już Alison musi zaś przeżyć śmierć własnego dziecka, by nauczyć się mówić o uczuciach. W zawodzie aktora ta możliwość przemiany, niekiedy w przeciągu paru godzin, jest dla mnie bez wątpienia najciekawsza.

MB: Interesuje Cię teatr litewski?

WG: Wstyd się przyznać, ale litewskich reżyserów poznałam, będąc w Polsce. W moim rodzinnym miasteczku był teatr, do którego nie chodziliśmy. Z punktu widzenia zawodowego, gdybym wróciła do Poniewieża, znaczyłoby to, że mi się nie udało. Byłby to krok w tył. Mam natomiast chęć na spotkanie z rosyjskimi aktorami. Myślę, że moja pracowitość wywodzi się stamtąd. Może kiedyś coś tam mnie zaprowadzi?



Fot. Archiwum Akademii Teatralnej

Wiktoria Gorodecka — absolwentka Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza (2009). Absolwentka Szkoły Aktorskiej Haliny i Jana Machulskich (2005). Od stycznia 2009 roku aktorka Teatru Narodowego w Warszawie. Obecnie można ją zobaczyć w *Umowie* czyli *Łajdaku ukaranym* w roli Kawalera, w *Marat/Sade* w roli Rossignola oraz w *Balladynie*, w roli tytułowej.

***Magdalena Butkiewicz** — absolwentka Wydziału Wiedzy o Teatrze warszawskiej Akademii Teatralnej (2010). Pracuje w dziale literackim Teatru Współczesnego w Warszawie.



O Wiktorii Gorodeckiej
mówi Wiesław Komasa,
aktor i profesor
Akademii Teatralnej
– w rozmowie
z Magdą Butkiewicz

ZDARZA SIĘ, ŻE OD POCZĄTKU WIDAĆ BŁYSK MOŻLIWOŚCI

Maja Komarowska - Sarah Bernhardt, Wiesław Komasa-Pitou. Akt I.
Fot. Michał Englert, archiwum Teatru Współczesnego w Warszawie

Magda Butkiewicz: Pamięta Pan Wiktorię Gorodecką z egzaminów wstępnych?

Wiesław Komasa: Ja właśnie nie pamiętam, czy ja na tych eliminacjach byłem... Później jednak pamiętam już wszystko, co związane z Wiktorią. Widzę taki obraz... Nieprawdopodobnie skoncentrowana studentka, która słucha tego, co się do niej mówi. Jest osobą zawsze przygotowaną do zajęć, ale jak się później okazało – przez skromność organicznie z nią związaną – nigdy nie narzuca siebie. Jest otwarta na mnie – jako profesora – i na kolegów. Za chwilę okazuje się, że Wiktorcia ma niebanalną wyobraźnię. Wszystkie jej pomysły na etudy są nietuzinkowe, a niekiedy wręcz szokujące. Wymienię jedną etiudę, która przeszła już do historii szkoły. Wiktorcia wymyśliła zachowanie gumy do żucia w „trakcie żucia”. Pomysł wydawał mi się absolutnie niemożliwy do wykonania. Tutaj kolejna niespodzianka – wszystkie elementy etudy w wykonaniu Wiktorii były jasne, czytelne, a najbardziej zaskoczyło mnie to, że etiuda w finale nawet wzruszała. Żał mi było tej gumy do żucia. Wiktorię zaliczam do ściślej czołówki adeptów, z którymi miałem radość spotkać się. Praca z utalentowanymi ludźmi, ogarniętymi pasją, jest wyjątkową nagrodą w dydaktyce.

MB: Skoro jesteśmy przy tym temacie. Jest Pan wykładowcą w Akademii Teatralnej ponad 20 lat. Co, oprócz tej wspomnianej radości, daje największą satysfakcję w relacji profesor – student?

WK: Wydaje mi się, że nie ma nic ciekawszego niż mieć poczucie, że studenci rozumieją, o czym mówi wykładowca. Widok, gdy student w czasie pracy otwiera się na siebie i na swoje nowe możliwości. Wreszcie, czasami zdarza się, że student zaskakuje w propozycjach artystycznych. Bywa tak, że od początku widać ten błysk możliwości u studenta. Do tej grupy na pewno zaliczam Wiktorię. Miała takie dary, jak wrażliwość, wyobraźnia, temperament, poczucie rytmu, muzykalność, umiejętność śpiewu, organiczność ciała w działaniu. A proszę jeszcze do tego dodać pasję i pracowitość, to będzie to pełen obraz wtedy studentki, a dziś aktorki.

MB: Są opinie, że Wiktorcia stosuje technikę aktorską przypisywaną starym mistrzom. Mówił o tym choćby Wojciech Pszoniak. Zgadza się Pan, czy inaczej opisałby Pan styl Wiktorii?

WK: Myśląc o tej opinii Wojtka Pszoniaka, mam wrażenie, że podkreślał też jej intuicję, która jest podstawowym otwarciem na pierwsze poszukiwania i reakcje prawdy postaci. A ponieważ Wiktorcia umie to w sobie wywołać, pewnie skrótowo można by to nazwać metodą artystów od Stanistawskiego. Jest to oczywiście spostrzeżenie bardzo pozytywne.

MB: Był Pan stremowany, gdy Wiktorcia debiutowała w roli Kawalera w *Umowie czyli Łajdaku ukaranym* na deskach Teatru Narodowego?

WK: Bardzo. Bardzo... Zadanie, które miała do wykonania było trudne. Nawet nie miałem odwagi porozmawiać z nią na ten temat, tylko przez Małgosię Kożuchowską przesałem jej pozdrowienia i dobre myśli na premierę. Ale nie wytrzymałem. Poszedłem na drugą generalną. Wiktorcia zaimponowała mi desperacją walki o rolę. Natomiast klimat, który Wiktorcia zbudowała w przedstawieniu Marcina Przybylskiego *Moulin Noir* sprawił mi dużą przyjemność. Tamten czwarty rok był wyjątkowo dobrze śpiewający, a Wiktorcia należała przecież do czołowych głosów.

MB: Kończył Pan PWST w Krakowie w 1971 roku. Studenci tamtych lat różnią się od dzisiejszych?

WK: Chcę głęboko wierzyć, że do szkoły teatralnej zdają młodzi ludzie wiedzeni pasją artystyczną. Wtedy w Krakowie byli sami pasjonaci i dlatego studentom tak wiele opowiadałem o tamtych czasach. Przecież życie się zmieniło, teatr, który jest najbliżej życia, też. Wydaje mi się, że chęć zostania aktorem, powód dla którego człowiek wybiera ten zawód, musi być ten sam, a przynajmniej powinien, bo dotyka rzeczy podstawowej – jego wrażliwości i tęsknoty. Zawsze mówię

studentom, za wielką artystką prof. Zofią Jaroszewską: „Talentu nie da się nauczyć”. Rozumiem to tak, że każdy z nas – wykładowców, umie coś lepiej, co jest mu bliższe i w ramach tego potrafi też precyzyjnie zaznaczyć kierunek poszukiwania i ślad warsztatu aktorskiego, którego dziś student, a jutro aktor musi się uczyć systematycznie i przez długie lata już samodzielnie... Najdziwniejsze w tym wszystkim jest to, że dopiero czas przynosi odpowiedź na pytanie, co ci najbardziej pomogło w czasie studiów. No tak... Talentu nie nauczysz. Możesz tylko sprowokować coś w myśleniu, ewentualnie coś przewidzieć w drugim człowieku, pomóc mu w pracy nad sobą.

MB: Dziękuję za rozmowę.

Prof. Wiesław Komasa – absolwent Wydziału Aktorskiego Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie (1971). Od 1988 roku pedagog warszawskiej PWST (obecnie Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza). W teatrze zadebiutował 9 października 1971 roku jako Albin w komedii Aleksandra Fredry *Śluby panieńskie* w reż. Macieja Prusa. Obecnie Wiesława Komasa można zobaczyć m.in. w Teatrze Studio w spektaklu *Filozofia po góralsku* oraz w Teatrze Współczesnym w spektaklu *Mimo wszystko*.

Maja Komarowska-Sarah Bernhardt, Wiesław Komasa-Pitou. Akt II.
Fot. Michał Englert, archiwum Teatru Współczesnego w Warszawie



Beata Fiugajska

KU PRZYSZŁOŚCI UCZELNI I MUZYKI POLSKIEJ Z SERCEM CHOPINA W DRODZE



Przemarsz z Okólnika do bazyliki Św. Krzyża

Siedemnasty października, jako data chopinowska, zazwyczaj upamiętniany był w uczelni noszącej imię swego najwybitniejszego absolwenta i – jednocześnie – największego polskiego kompozytora koncertem, na który składały się naturalnie jego dzieła. Formułę znacznie bardziej uroczystą nadano obchodom przypadającym w roku 2010, będącym w dwójnasób jubileuszowym dla tej instytucji: z powodu obchodów dwusetnej rocznicy urodzin Fryderyka Chopina oraz świętowanego w roku akademickim 2010/2011 dwóchsetlecia istnienia uczelni. Do tych niewątpliwie wielkich i okrągłych rocznic dołączyły tego dnia dwie inne, o nieco skromniejszej symbolice liczb, choć nie mniej waż-

kie: 65. rocznica powrotu z wojennej tułaczki urny z sercem Fryderyka Chopina do Kościoła Świętego Krzyża oraz 65. rocznica wznowienia działalności Państwowego Konserwatorium Warszawskiego po II wojnie światowej. To nagromadzenie pod jedną datą tak doniosłych dla historii uczelni wydarzeń zaowocowało w tym roku przepięknymi uroczystościami, które rozegrały się w gmachu na Okólniku i w jego bezpośredniej bliskości w niedzielne popołudnie 17 października 2010 roku.

Organizacji wydarzeń podjął się Samorząd Studentki Uniwersytetu Muzycznego, wpisując w ramy tej uroczystości kilka znamienych gestów, będących

nawiązaniem do wydarzeń sprzed 65 lat. Obchody rozpoczęto uroczystym przemarszem w kierunku bazyliki św. Krzyża, w którym wzięli udział przedstawiciele społeczności akademickiej oraz władz uczelni, z pocztym sztandarowym niosącym dwie chorągwie: współczesny proporzec szkoły oraz ocalate z pożogi wojennej płótno historyczne z wyhaftowaną nań lirą – emblematem Państwowego Konserwatorium Warszawskiego. Orszak ten przypomnieć miał wielką narodową fetę, jaką zgotowała Warszawa i mieszkańcy okolicznych miejscowości, gdy po ponad rocznej nieobecności w stolicy serce Chopina na powrót trafiło w mury świętokrzyskiej bazyliki, niesione w uroczystym pochodzie właśnie

przez ówczesnych studentów historycznej prawersji dzisiejszego Uniwersytetu. I tak jak przed 65 laty, tak i tego dnia odbyła się uroczysta msza święta celebrowana przez prorektora uczelni, ks. prof. Kazimierza Szymonika, który wygłosił także kazanie, podczas gdy oprawę muzyczną uroczystości zapewnili studenci uniwersytetu pod dyktando adiunkta Dariusza Zimnickiego. Dodajmy, że liturgię owego historycznego dnia, w którym urna została ponownie wmurowana w filar kościoła św. Krzyża, sprawował ówczesny proboszcz parafii, ks. Leopold Pietrzyk, homilię wygłosił muzykolog ks. prof. dr Hieronim Feicht, a muzycznie całość uświetnił chór Harfa pod dyktando Wacława Lachmana.

Szczegóły historii, do której wielokrotnie odnoszono się podczas tego uroczystego dnia, przypomniano (wołą samorządu studenckiego i wspierającego jego działania Kanclerza Marka Bykowskiego) prezentując film zatytułowany Serce Chopina w reżyserii Piotra Szalszy. Ten arcyciekawy, niespełna godzinny, dokument przedstawia wojenne losy urny z narodowym skarbem. Niestety, film wyprodukowany w 1995 roku (!), a wydany na nośniku elektronicznym pod auspicjami Biura Obchodów CHOPIN 2010 w roku

Historyczny i współczesny sztandar uczelni



2004 (!) do tej pory nie znalazł się w powszechnej dystrybucji, choć na to z całą pewnością zasługuje. A przypomina on historię nader ciekawą, której kluczowe momenty warto tu wypunktować, gdyż nie są one powszechnie znane. Któż bowiem pamięta, że narodową relikwię, przewiezioną do kraju na osobiste życzenie Fryderyka przez jego siostrę Ludwikę, przed niechybnym zniszczeniem w trakcie walk powstańczych 1944 roku uratował pozostający w niemieckiej służbie kapelan o niepewnej dotąd tożsamości, prawdopodobnie nazwiskiem Schulze? Alboż czy pamiętamy o tym, że urna z sercem Chopina (co prawda w celach propagandowych) zwrócona została jednak przez Niemców najwyższym władzom kościelnym archidiecezji warszawskiej w osobie arcybiskupa Antoniego Szlagowskiego, rezydującego w czasie powstania warszawskiego w podwarszawskim Milanówku, czyli ówczesnej siedzibie najważniejszych organów Polskiego Państwa Podziemnego? Czy pamiętamy wreszcie, jak do-

niostym przeżyciem była dla Polaków uroczystość powrotu serca Chopina do stolicy, odbywająca się na całej swej, w końcu kilkudziesięciokilometrowej, trasie w obecności wzruszonych tłumów rzucających kwiaty na przejeżdżający samochód? Pozostaje mieć nadzieję, że film ten niejedną raz jeszcze

Recital Krzysztofa Trzaskowskiego



Studenci składają wieniec w bazylice św. Krzyża



Przy fortepianie-torcie duet Krzysztof Trzaskowski – Adam Kowalski (przewodniczący samorządu studenckiego)

będzie w uczelni prezentowany, by mógł wzruszać coraz szersze gremia, a nie tylko niezbyt licznie zgromadzoną tego dnia na projekcji w Audytorium Szymanowskiego publiczność. Ta ostatnia dopisała na szczęście podczas wieńczącego uroczystości recitalu chopinowskiego, wykonanego przez studenta uniwersytetu – Krzysztofa Trzaskowskiego.

Zaskoczył finał tegorocznych obchodów chopinowskiej rocznicy. Młodzi inicjatorzy tego szczytnego i ze wszech miar godnego powtórek przedsięwzięcia, nastrój pełen nostalgicznej zadumy przełamali radosnymi toastami nad ufundowanym z własnych środków potężnym tortem w kształcie fortepianu – gratuluję młodzieńczej fantazji! Sama zaś liczę na to, że ten nadzwyczaj uroczysty sposób świętowania rocznicy śmierci Wielkiego Fryderyka wejdzie na stałe do kalendarza uczelnianych uroczystości, zgodnie z tym, co proroczo przed 65 laty pisali organizatorzy tamtych historycznych obchodów w tekście okolicznościowej odezwy do Warszawiaków: „Dzień 17 października będzie dniem hołdu [Warszawy] dla nieśmiertelnego geniuszu jednego z twych synów. Będzie świętem Warszawy – miasta Chopina”.

Fot. Tadeusz Fidecki

Beata Fiugańska – pracownik Biura Koncertowego Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina. Absolwentka sekcji Teorii Muzyki Akademii Muzycznej w Krakowie; autorka pracy zatytułowanej Idee dekonstrukcjonistyczne w twórczości Pawła Mykietyna, która zdobyła I nagrodę w konkursie prac magisterskich w 2002 roku.



dwadzieścia lat szczęśliwego dzieciństwa i młodości, i dziewiętnaście lat terania się na obczyźnie, w samotności, w goryczy i smutku. Nie też dziwnego, że tam, w obcym kraju, wspominał zawsze te najmłodsze lata, jako krajnie dziwniej szczęśliwości.

Warszawa Chopina to niewielkie miasto — znają się tutaj prawie wszyscy, przynajmniej z wzdęcia. W liceum, które się mieści w obecnym gmachu Uniwersytetu, króluje pan Linde, wielki uczonej i po trosze nudziarz, z którego — zwłaszcza że ma młodą żonę — podśmiewają się po cichu uczniowie. Młody Fryderyk przebiega tylko przez drogę i jest już zaraz w domu... pensjonat państwa Chopinów mieści się na Krakowieckim Przedmieściu — pod numerem piątym, w bocznym skrzydle pałacu... Główna część tego gmachu rzadko jest zamieszkała, od czasu tylko do czasu otwierają się okna i przewietrzają mroczne salony. Tam mieszka z synem jedynakiem generał Wincenty Krasieński. Rozmawiać mówią o generale, a z jego synkiem Chopin raz tylko jeden spotkał się w dzieciństwie, kiedy na jednym dobroczynnym balu mały Fryderyk grał na fortepianie, a mały Zygmunt deklamował wiersze... Potem bardzo dużo będą o nim rozmawiali z panią Delfiną Potocką, a pani Delfina znowu w mrocznej oberży nad włoskim jeźdźcem grywała Krasieńskiemu

poetyczną muzykę, wymarzoną przez jego dawnego lokatora... Warszawa Chopina — to Konserwatorium, stojące pomiędzy kościołem Bernardynów a Zamkiem Królewskim, w tym miejscu, gdzie się dziś zaczyna Nowy Zjazd. W konserwatorium króluje dobrotliwy pan Elsner, jeden z pierwszych, który się poznał na wartości swojego genialnego ucznia. Tam też występowały swoje trudne wokalizy panna Konstancja Gładkowska i panna Walkow, dwie koleżanki Chopina. Na razie są koleżankami — potem Konstancja stanie się matką, dla której wyśpiewa swoje *largo* z Koncertu *f-moll*.

Warszawa Chopina — to kawiarnia Loursa, znajdująca się na rogu Koziej i Krakowieckiego Przedmieścia, koło poczty, na rogu Trebackiej, skąd odjeżdża młody Fryderyk do wód, lub do Berlina, lub do Wiednia po pierwsze laury i pierwsze upajające oklaski...

Z przed tej poczty odprowadzany aż na Wolską rogatkę przez życzliwych i kolegów, odjeżdżał na zawsze...

A potem już do ukończonego miasta powrócił tylko strzęp jego ciała — serce, z pietysmem przez siostrę Ludwikę przewiezione i w tajemnicy, w nocy do ścian wmurowane w tym kościele, gdzie może Fryderyk pięknych organów nieraz próbował. Tylko ta garstka prochu została w murach

Chopin w latach młodości

JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

SERCE CHOPINA

Dnia 17 bm. serce Chopina, przechowywane od czasu barbarzyńskiego zniszczenia Warszawy w Milanówku, powraca na swoje dawne miejsce i zostanie wmurowane w napół zburzonym kościele Świętego Krzyża pod dawną tablicą, z napisem: „gdzie skarb mój, tam serce moje”.

Dotychczas, przez tych parę miesięcy serce to zamieszkiwało w Milanówku pod opieką duchowieństwa. Nie obce Chopinowi były te strony. Niedaleko Milanówka w Bwinowie na cmentarzu stoi kaplica fundowana przez przyjaciela jego młodości Eustachego Marylskiego, w niedalekich Pęcicach w starym i pięknym parku przechadzał się jako młodzieniec bawiąc w odwiedzinach u tych samych Marylskich, a przecież opodal przepływa także ta niewielka rzeczka, Utrata, nad której brzegami urodził się i pierwsze stawiał kroki...

Melancholia Chopina, jego „złoty smutek” — związane są niechybnie z pejzażem tych okolic. Owe z rzadka rozsiadane grupy olchowe, male płachty wody, nad którymi wierzyby stoja, owe łąki zielone, niskie i pachnące koniczyną, jakie się ciągną nad Utratą w pobliżu Pruszkowa czy Sochaczewa — a nad nimi letnia muzyka brzęczących owadów i od czasu do czasu dźwięk wykręconej z kory wierzbowej fujarki; owe wesela, bujne i radosne, pełne pogrążeń skrzypiec i pomruku basów; owe odpusty — prawie pogańskie święta, wianki puszczane na wody rzeczne przy akompaniamencie na pół zapomnianych śpiewów — wszystko to dziś jeszcze jest, cza-



rem tej okolicy. Musiało to pozostawić głęboki ślad w duszy młodego i wrażliwego chłopca, który przyjeżdżał tutaj na wakacje. Tęsknił potem do tego wszystkiego w Paryżu — i nigdy nie naśladował i świadomie unikając cytat z pieśni ludowych — wysnuwał ze swojej duszy te melodie, jakie i dziś w tym pejzażu słuchane czy grane nabierają specjalnego smutku. Najbardziej jednak tęsknił do Warszawy. Z tym miastem, gdzie się wychował, gdzie go po raz pierwszy „geniuszem” narwano — zrosił się bardziej niż z jakimkolwiek innym. Życie Chopina dzieli się na dwa prawie równe okresy:

Rok 1829. — Koncert Chopina u Redziwiłłów w Antoninie wg obrazu A. Siemiradzkiego



Ostatnia chwila



Serce Chopina przechowywane było po zniszczeniu Warszawy przez ks. biskupa Szlagowskiego w Milanówku. Przed przekazaniem serca Chopina Stolicy, zostało ono przewiezione do Żelazowej Woli, miejsca urodzin artysty. Na zdjęciu: Prezydent Bierut przybywa na uroczystości chopinowskie do Żelazowej Woli.



W Warszawie przy rogatkach miasta, w tym samym miejscu, w którym przyjaciele żegnali Chopina gdy opuszczał Warszawę i Polskę na zawsze, wita jego serce Stolica. Na zdjęciu samochód, który przywiózł serce Chopina. Na trybunie od lewej: min. Kaczorowski, prez. Tolwiński, premier Osóbka-Morawski, dyr. Ładosz, pani Bliss-Lane, wiceprez. Warszawy Grodzicki, ambasador USA Bliss-Lane, z boku min. kultury i sztuki Kowalski i ostatni prezes Instytutu Fr. Chopina Wieniawski



Delegacja młodzieży z urną zbliża się do kościoła Św. Krzyża

Warszawy i tutaj niejedną sprawę razem ze stolicą i kościołem przetrzymała. Kiedy miasto nasze zamierało, kiedy waliły się domy jego jeden za drugim, kiedy padały wieże kościołów, a najcenniejsze pamiątki płonęły, obracając w niwecz ślady naszej przeszłej kultury, zabrano to serce z Warszawy. Przechowywane przez księdza biskupa Szlagowskiego w Milanówku przetrwało tam ono najgorsze czasy w losach Warszawy, i teraz jak symbol — powraca znowu na dawne miejsce. Warszawa bowiem nie umarła. W jej opustoszałych ulicach słychać nowe życie, na jej zamarych placach odradza się praca, w nielicznych ocalałych jej salach znowu zabrzmiały poetyckie słowa polskie romantycznych rówieśników Chopina, a wszędzie rozbrzmiewa muzyka genialnego syna Warszawy. Nie bardziej dziwnego, ale też nie bardziej pocieszającego, kiedy nad gwarem dziwnych, pełnych życia targowisk warszawskich, jakie się potworzyły wszędzie, ponad głowami sprzedających starzyne,



W zastępstwie chorego ks. biskupa Szlagowskiego urnę z sercem Chopina przewiózł ks. proboszcz Półwie

ponad nawoływanie handlarzy owadów i ponad krzyki głośnie sprzedawców gazet wylewała się nagłe z głońników, umieszczonych na skrzyżowaniach ulic dźwięk niebiańskiej muzyki Fryderyka Chopina. Serce Chopina wraca do Warszawy jak symbol odradzającego się życia stolicy — ale muzyka jego nie potrzebowała powracać do zburzonego miasta. Ona zawsze tam była, była z tymi, którzy podczas nocy okupacji walczyli z najeźdźcą, była i trwała wtedy, kiedy Niemcy jej zakazali — bali się widać tych armat ukrytych pod kwiatami — była i wtedy, kiedy w tragicznym i niepewnym zmaganiu podniósł się oręł naszej młodzieży przeciw wrogowi. Muzyka Chopina nigdy nie opuszczała Warszawy, będzie więc jej towarzyszyła i wtedy, kiedy jak feniks z popiołów pocznie się odradzać, by powstać jako piękne, wolne i słoneczne miasto dla nowego, szczęśliwego życia.

Teresa Grzybkowska

AMOR CZYLI MIŁOŚĆ POLAKÓW POLONUS

Czy podobna wystawa mogłaby powstać we Francji, Włoszech lub w Niemczech czy Anglii? Zapewne nie, bowiem miłość Francuzów skupia się bardziej na wyrażonej zmysłowości i frywolności, Anglicy nie lubią rozmawiać o uczuciach, dystansując się od nich humorem, Niemcy, mimo czułych wierszy Goethego i Heinego, mają jednak do uczuć stosunek bardziej racjonalny, a miłość Włochów – wedle stereotypu – wyraża się w namiętności.

Ale to nie znaczy by nie sięgnąć do staropolskich przejawów miłości w czasach, gdy wzniosłe uczucia śmieszą, często są niezrozumiane, na pewno niemodne, a odwieczna definicja miłości – jako pożądania piękna – przestała obowiązywać.

Dzisiaj miejsce czułości zajmuje brutalność i „bezczeszczenie piękna”, jak to zjawisko określił filozof angielski Roger Scruton. Przypomniał on przedstawienie Mozartowskiego *Urowadzenia z Seraju* z 2004 roku w berlińskiej Komische Oper. Sztukę o bezinteresownej miłości hiszpański reżyser Calixto Bieito umieścił w berlińskim burdelu i wyposażył w krwawe sceny przemocy. Znalazł wielu naśladowców. Triumf brzydoty i weryzmu obserwujemy od dawna na wielu modnych wystawach, również w Polsce. Choć nadal wielkie muzea światowe urządzają wystawy dawnej sztuki, ukazujące ponadczasowe piękno, mające wielu amatorów.

Do takich należała wystawa historyczna *Amor Polonus, czyli miłość Polaków*, czynna od marca do sierpnia 2010 roku w Oranżerii parku Pałacu-Muzeum w Wilanowie. Trudno sobie wyobrazić lepsze miejsce dla rozwinięcia głównych wątków wystawy zajmującej się miłością do... ojczyzny, kobiety, rodziny, jak właśnie Wilanów, gdzie żył król spełniający wszystkie te postulaty. Zwycięzca spod Wiednia, czuły kochanek, autor wspaniałych, w skali europejskiej, listów mitosnych, wreszcie troskliwy ojciec.

Jednolita, duża przestrzeń Oranżerii pozwoliła na rozwinięcie wystawy w układzie otwartym. Niezwykła elegancja ekspozycji była dziełem Violety Damięckiej i Żanety Govenlock. Całość można było objąć jednym spojrzeniem zaraz od wejścia. Obiekty na wystawie pochodziły ze zbiorów wilanowskich, Muzeów Narodowych Krakowa, Warszawy, Poznania i Wrocławia, Fundacji XX Czarotorskich w Krakowie, muzeów w Łańcucie, Nieborowie, Kozłowie oraz Lwowskiej Galerii Obrazów.

Trzem działom nadaliśmy tytuły tacińskie, umieściliśmy też sporo dzieł nawiązujących do kultury starożytnej, jako że okres, w jakim żyli nasi bohaterowie, od bitwy pod Grunwaldem po Józefa Piłsudskiego, był czasem, kiedy językiem wspólnego porozumienia wszystkich wykształconych ludzi w Europie była łacina oraz mitologia grecko-rzymska.

Symbolem wystawy uczyniliśmy marmurową rzeźbę Amora Antonia Canovy, o głowie polskiego księcia Henryka Lubomirskiego. Był on nie tylko piękny, ale i mądry, wykształcony, a jako dorosły przysłużył się bardzo sprawie narodowej dbając o dobro publiczne.

Trzy części wystawy, idealizujące postawy bohaterów, nosiły tytuł: *Amor Patriae, Amor Feminae i Amor Familie*. Dział pierwszy opracował prof. Zdzisław Żygulski junior wybitny historyk sztuki, znawca między innymi wojskowości i dawnej bro-

ni. W jego ujęciu (jak dla większości Polaków zdających maturę przed 1939 rokiem, wielką sprawą była wówczas świeżo odzyskana niepodległość) miłość ojczyzny przejawiała się w poświęceniu dla niej tego, co najcenniejsze, więc życia. Jednocześnie Zdzisław Żygulski junior uznał, że jedną z cech charakterystycznych w historii polskiej był – tak dziś będący w nietasce – sarmatyzm. Zjawisko sarmatyzmu było tematem badań, nie tylko polskich historyków i historyków sztuki, i doczekało się licznych publikacji. Ale Zdzisław Żygulski junior zaproponował nową definicję tego nurtu, streszczającą się w trzech odmianach: sarmatyzmu i heroicznego, anarchicznego i nostalgicznego. Z tym, że te trzy odmiany nie mają charakteru chronologicznego, występują w różnym czasie, od XVI do XXI wieku. Na przykład dzisiaj panuje sarmatyzm anarchiczny, którego dobrym przykładem są wypowiedzi prasowe, skądinąd znakomitego pisarza, Jarostawa Marii Rymkiewicza, uznającego, że wolność jest głównym celem politycznej działalności Polaków, bez względu na panujący ustrój. Jego bohaterem stał się Samuel Zborowski. Jest rzeczą oczywistą, że ta anarchistyczna, egoistyczna wolność osobista, dążąca jedynie do realizacji własnej pychy, doprowadziła Polaków do upadku w końcu XVIII wieku. Ale przez cały bieg naszych dziejów przejawiał się też sarmatyzm heroiczny, polegający między innymi na najwyższych poświęceniach.

Rzecz prosta – na wystawie nie pokazaliśmy obrazu polskiej anarchii. Wystawa, o czym już wspomnieliśmy, jest programowo idealizująca. Skupiliśmy się na przykładach dowodzących bezinteresowności. Ze względu na sześćsetną rocznicę grunwaldzką umieściliśmy tu szkic Jana Matejki do tej sławnej bitwy. Artyści polscy w wieku XIX, głównie uczniowie Matejki, malowali liczne sceny z historii polskiej, wydobywając głównie czyny bohaterskie, dające powody do dumy Polakom, choć państwo wówczas nie istniało na mapie Europy. Dla wieku XVI wyszukaliśmy rzadki motyw na miarę rzymskiego heroizmu, kiedy dowódca poświęca syna w obronie ojczyzny, jak to uczynił Kacper Karliński, broniąc twierdzy Olsztyn na Jurze Krakowsko-Częstochowskiej przed wojskami księcia austriackiego Maksymiliana w roku 1588. Tym samym odciął wrogowi drogę do stolicy w Krakowie. Tę dramatyczną scenę przypomina obraz Kazimierza Alchimowicza. Dla wieku XVII przedstawiliśmy śmierć hetmana Stanisława Żółkiewskiego w bitwie pod Cecorą, a potem jej pomszczenie – zwycięstwo prawnika Jana III pod Wiedniem. Okres walki o niepodległość, którą rozpoczął Tadeusz Kościuszko, kazał przypomnieć innych bohaterów, ze szczególnym uwzględnieniem księcia Józefa Poniatowskiego, biorącego udział w tworzeniu Księstwa Warszawskiego i generała Józefa Sowińskiego, poległego w powstaniu listopadowym. Tę część wystawy zamyka portret wówczas jeszcze brygadiera Józefa Piłsudskiego, za sprawą którego Polska odzyskała niepodległość po 123 latach niewoli.

Obrazom towarzyszyły przedmioty z epoki, więc broń; karabele, szable, butawy, rzadkie stroje, jak żupan Stanisława Żółkiewskiego, burka Stefana Czarnieckiego, tarcza wróżbna Jana III Sobieskiego, wspaniałe kobierce, płoty namiotowe, przypominające trofea spod Wiednia. W gablotach umieszczono też wiele przykładów znakomitej broni polskiej i tej trofealnej tureckiej, mundur generała artylerii Stanisława Kostki Potockiego i kurtkę mundurową generała Dąbrowskiego.

W dziale *Amor Feminae* dominowały portrety kobiet i znanych par kochanków z XVI-XIX w. Można więc było zobaczyć portret anonimowej gdańskiej patrycjuszki w stroju ślubnym z końca wieku XVI, portret matrony Agnieszki z Tęczyńskich Firlejowej, żyjącej na przelocie XVI i XVII wieku, która po śmierci męża wychowywała dzieci i zarządzała ogromnym majątkiem, stała się też „rozrzućną na Boga”, tożysza bowiem wielkie sumy na różne instytucje kościelne.

Na ogół miłość Polaków nie była szczęśliwa. Miłość Barbary Radziwiłłówny i króla Zygmunta Augusta skończyła się przedwczesną śmiercią królowej. Zła gwiazda, jaka patronowała temu najstynniejszemu na tronie polskim romansowi, została uchwycona na obrazie Jana Matejki, ukazującym parę w najszczęśliwszych jej chwilach na zamku w Wilnie. Na wystawie znalazły się duże portrety zakochanego w sobie przybranego rodzeństwa Anny i Stanisława Oświecimów. Stanisław pojechał do Rzymu, uzyskał u papieża pozwolenie na ślub, jednak Anna nie przeżyła rozłąki. Obraz ukazujący Stanisława przy trumnie Anny tak ożywił wyobraźnię Mieczysława Karłowicza, że skomponował znany poemat symfoniczny *Stanisław i Anna Oświecimowie*.

Przełom wieku XVIII i XIX to czas wielkich arystokratek, mogących stanowić przedmiot marzeń także współczesnej kobiety. Helena Radziwiłłowa, Izabela Czartoryska, Izabela Lubomirska... czuły się w wielkim świecie europejskim, jak u siebie w domu. Wykształcone, władaty językami, wiele podróżowały, gromadziły świetne dzieła sztuki, często z myślą o darowaniu ich narodowi. Helena Radziwiłłowa założyła na mazowieckiej wsi, nazwanej Arkadią, pięć kilometrów od Nieborowa, jeden z najpiękniejszych i najbardziej niezwykłych w Europie parków w stylu angielskim. Zebrała tam jedną z pierwszych kolekcji dzieł sztuki starożytnej na ziemiach polskich. W jej zbiorach znalazła się sławna rzeźba *Głowy Niobe*. Radziwiłłowa rywalizowała z zaprzyjaźnioną Izabelą Czartoryską i jej sentymentalną wioską w Powązkach. Gdy kozacy w 1794 roku, w odwecie za pomoc okazaną Tadeuszowi Kościuszcze, zniszczyli ten wspaniały park i tam wzniesione pawilony, Czartoryska wszystkie swoje siły intelektualne i finansowe skierowała do Puław. Tam wzniosła w 1801 roku Świątynię Sybilli, pierwsze polskie muzeum narodowe, gdzie zgromadziła pamiątki po polskich wodzach, królach i bohaterach. W parku puławskim postawiła też Dom Gotycki, gdzie umieściła przedmioty związane ze sławnymi postaciami

z całego świata. Tam też znalazły się arcydzieła, do dziś będące chlubą polskich zbiorów: Leonarda da Vinci *Dama z łasicą*, Rembrandta *Krajobraz z miłośnym Samarytaninem* oraz zaginiony w czasie wojny, *Portret młodzieńca* Rafaela.

Te wielkie damy żyły zgodnie z własną wolą, dzięki majątkowi i pozycji społecznej cieszyły się ogromną swobodą intelektualną oraz obyczajową.

Niezależnie od tego, jak interpretuje się obecnie związek Adama Mickiewicza z Marylą Wereszczakówną, to uczucie do niej inspirowało jego najpiękniejsze liryki. Największą miłością życia Juliusza Słowackiego była nie jedna z licznych, adorujących go kobiet, lecz jego matka, do której w ciągu osiemnastu lat rozłąki pisał najpiękniejsze strofy i czułe listy. Wielki aktor i twórca teatru polskiego Wojciech Bogustawski przeżył odwzajemnioną miłość do aktorki Anny Lampel. Kiedy nagle umarła, Bogustawski nigdy nie pogodził się z tą stratą. Zamówił u Bacciarellego portret ukochanej w pozie leżącej Wenus z matym Amorem. Do końca życia nie rozstawał się z tym wizerunkiem. Prawdziwą mużą romantyzmu była piękna Delfina Potocka, miłość poety Zygmunta Krasińskiego, ale też darzona czułą

przyjaźnią przez Fryderyka Chopina. Norwid niemal całe życie kochał Marię Kalergis, wielką damę lekceważącą jego uczucia.

Sarmatyzm nostalgiczny szczególnie rozkwitł w okresie polskiego romantyzmu, kiedy dawną Polskę idealizowano, a przejawiało się to szczególnie w kultcie polskiej kobiety, jako częstej inspiratorki działań patriotycznych. Artur Grottger rozpropagował na przeszło sto lat obraz Polki jako nieszczęśliwej matki, żony, siostry, narzeczonej, czekającej na powrót swych bliskich z powstań i wygnania. Kobiety w nieustannej żałobie. Ale ten sam Artur Grottger kochał miłością odwzajemnioną, choć tkwiącą w okowach konwenansu, Wandę Mone. Zachowały się czułe listy tej pary i portrety narzeczonych. Grottger był też twórcą pierwszego Aktu w sztuce polskiej (nie licząc zupełnie pozbawionego erotyzmu aktu Kornellisa Stattlera). Naga dziewczyna Grottgera, namalowana w 1867 roku jest zawstydzona, zakrywa twarz dłonią, jest przedmiotem męskiego pożądania, a nie niezależną kobietą, która sama decyduje o swej seksualności, jak na powstałych tylko parę lat wcześniej w Paryżu w obrazach Eduarda Maneta, *Śniadaniu na trawie* oraz *Olimpii*. Na wystawie znalazł się też szkic do sławnego *Szatu uniesień*, nama-

lowanego w 1894 roku i będącego symbolem nieokietznanej namiętności, przyjętego z zachwytem przez współczesnych artystów. W odpowiedzi na to dzieło nauczyciel Podkowińskiego, Wojciech Gerson namalował, bodaj ostatni tej klasy, akademicki akt zatyłutowany *Odpozynek*, ukazujący piękną, nagą kobietę – boginię leżącą jak Wenus wśród przyrody. Scenę mieszczańskiego flirtu, pełną pogody i dowcipu, stworzył Leon Wyczółkowski, malując parę swoich krewnych. Młoda, śliczna kobieta gra na fortepianie melodię popularnego romansu Kazimierza Kratzera, mężczyźna śpiewa ułożony do niej wiersz Jana Chęcińskiego *Ujrzałem raz spojrzenie skromne*. Ten dział zamyka *Autoportret Jacka Malczewskiego z Muzą*, piękną Marią Balową.

Miłość rodzinną *Amor familiae* reprezentują portrety szczęśliwej rodziny Sobieskich – Marii Kazimiery, Jana III Sobieskiego i ich dzieci Jakuba, Jana, Teresy Kunegundy. Jeden z obrazów ukazuje Marię Kazimierę w otoczeniu dzieci: jako rzymską boginię macierzyństwa i miłości Wenus Genetrix. Wizerunek ten ujawnia dynastyczne ambicje króla. Radosną i harmonijną rodzinę tworzyła córka Izabeli Czartoryskiej, Zofia, zamężna za ordynata Stanisława Kostkę Zamoyskiego. Zofia uchodziła za skoń-

czoną piękność, cieszyła się wielkim powodzeniem na salonach europejskich, wychowana w atmosferze puławskiego dworu odznaczała się wysoką kulturą, nowoczesnością, kochała muzykę i sztukę ogrodów. Była wzorową matką, która wychowała siedmiu synów i trzy córki. Biorąc przykład z własnej matki, Izabeli Czartoryskiej, sama zajmowała się swymi dziećmi, z którymi – gdy były matę – prawie się nie rozstawała. Była, jak światłe kobiety jej czasu, wyznawczynią zasad Jeana Jacquesa Rousseau, dopuszczających dzieci do rozmów i zebrań dorosłych. Szczerą miłością braterską darzyli się Franciszek i Kazimierz Rzewuscy. Ich wspólny portret na tle Rzymu stanowi doskonały dokument życia codziennego kulturalnych Polaków czasów króla Stanisława Augusta.

Fragment wystawy *Amor Polonus* w Oranżerii w Milanowie. Na pierwszym planie marmurowa rzeźba z XVIII w. Erosa i Anterosa, walczących o serce.



Fragment wystawy *Amor Polonus* w Oranżerii w Milanowie. Na pierwszy planie popiersie Stefana Czarnieckiego, w tle jego burka. W głębi portret Jana III Sobieskiego. W gablocie okrągła tarcza wróżebna, wyżej polska chorągiew wojskowa z II połowy XVII wieku. Fragmenty płóców namiotowych i kobierce.





Fragment ekspozycji z rzeźbą Antonia Canovy, przedstawiającą Henryka Lubomirskiego jako Amora, widoczna jest jego harfa, po prawej jego portrety malowane przez Elisabeth Vigée Lebrun i Angelikę Kauffmann.

Z kolei Izabela Lubomirska, rezydująca w Łańcucie, gromadziła dzieła sztuki kupowane w licznych i długich podróżach oraz wychowywała swego adoptowanego syna Henryka. Chtopiec stynął z urody, kazała więc najwybitniejszym artystom epoki utrwalić jego dziecięce piękno. Antoni Canova wyrzeźbił posąg Henryka jako Amora, podobnie przedstawiała go Angelica Kaufmann, a Elisabeth Vigée Le Brun namalowała chłopca jako *Geniusza Sławy i Miłości*. Lubomirska w pałacu w Łańcucie urządziła małą świątynię, na wzór starożytnych, dosłownie ubóstwiając Henryka. Na tak ostentacyjne wyrażanie swej miłości mogła sobie pozwolić arystokratka znajdująca się poza rygorami mieszczańskiej mentalności. Miłość była wówczas w modzie i portrety pięknego chłopca, szczęśliwa przybrana matka ofiarowywała swoim przyjaciołom. Henryk był nie tylko piękny, ale i szczęśliwy. Lubomirska

bowiem nauczyła go, jak żyć szczęśliwie, czego na ogół nikogo się nie uczy, i wpoita mu dbałość o dobro publiczne. Doskonale wykształcony wyrósł na dzielnego Polaka. To on razem z Ossolińskim założyli Zakład zwany Ossolineum i on ufundował we Lwowie Muzeum Książąt Lubomirskich, znane dzisiaj jako Lwowska Galeria Obrazów. Na wystawie osobę Henryka przybliżyła nie tylko wspaniała rzeźba Canovy i portrety, ale też przedmioty z nim związane. Własnoręcznie wykonane plany ogrodowe, harfa, na którym to instrumencie dobrze grał, serwis obiadowy dekorowany w polne trawy, zamówiony dla niego w Wiedniu przez Lubomirską

Doskonałą rodzinę tworzyli Stanisław Kostka Potocki z żoną Aleksandrą z Lubomirskich, córką Izabeli. Jako właściciele Wilanowa powiększyli jego zbiory o świetne dzieła sztuki, zbierali pamiątki po Janie III Sobieskim. Potocki był pierwszym polskim historykiem sztuki i pierwszym archeologiem, dbającym o szkolnictwo publiczne, należał do grona twórców Konstytucji 3 maja, należał też do obozu przywódców postępowych reform. Z naszego punktu widzenia ważna jest petna miłości i czułości dedykacja żonie książki *O sztuce u dawnych czyli Winkelman polski* (1803). Pokazaliśmy też portret arystokratycznej malarki – Józefiny z Mniszchów Potockiej przy sztalugach. Towarzyszy jej córka Pelagia. Obraz jest dziełem nauczyciela Potockiej, włoskiego malarza Jana Chrzyciela Lampiego.

Uwagę przyciągał portret pięknej żony poety Zygmunta Krasieńskiego, Elizy z dziećmi, pędzla jednego z najbardziej wówczas modnych malarzy królowych i arystokratek, Franza Winterhatera oraz duży portret dzieci Jana Matejki. Przykładem mieszczańskiej sceny rodzinnej we wnętrzu jest *Autoportret z rodziną* Antoniego Blanka, znanego malarza i nauczyciela rysunku na Oddziale Sztuk Pięknych Królewskiego

Uniwersytetu w Warszawie. Dobrobyt i harmonię kulturalnego domu podkreśla skupienie rodziny wokół siedzącej przy klawikordzie żony Amelii, córki inspektora Gallerii Drezdeńskiej. Wystawę kończy jedyny obraz współczesny Zbyszta Maciejewskiego *Amor i Psyche*, oparty na sławnej rzeźbie Canovy z Luwru. Ta mitologiczna para jest symbolem szczęśliwego małżeństwa, łączącego w harmonijnym związku zmysły i duszę.

Wystawa *Amor Polonus* ukazywała ważne fakty z Polskiej historii i sylwetki wybitnych Polaków, twórców polskiej państwowości i polskiej kultury, była przez pół roku małym muzeum historii Polski. Twórcy wystawy starali się wydobyć najwartościowsze cechy patriotycznej polskiej elity w czasach, kiedy słowa te miały swą pierwotną wartość i znaczenie. Wspomniany angielski filozof Roger Scruton pisał o bezczeszczeniu piękna, my możemy mówić dzisiaj o bezczeszczeniu pojęcia patriotyzmu. Staraliśmy się przywrócić właściwy wymiar temu pojęciu, o czym zaświadczały liczne wpisy oglądających wystawę.

Wystawie towarzyszył obszerny, dwutomowy katalog oraz osobno wydrukowane nuty *Tria fortepianoweg*, skomponowanego przez Marcina Błażewicza specjalnie z okazji wystawy, noszącego taki sam tytuł jak ekspozycja. Utwór miał swoje prawykonanie na otwarciu 23 marca 2010 roku. Katalog ukazał się także w wersji angielskiej i zawierał w pierwszym tomie eseje pomysłodawców wystawy, czyli Zdzisława Żygulskiego juniora oraz Teresy Grzybkowskiej, oraz hasta wszystkich obiektów. Tom drugi skupiał eseje dotyczące obyczajowości mitosnej od Etrusków po wiek XVIII. Dyrektor Paweł Jaskanis i jego zastępca Włodzimierz Malawski byli entuzjastami wystawy. W pracach nad katalogiem zastugi merytoryczne wniosła Dominika Walawender-Musz, artystyczne Maciej Buszewicz.

Fot. A. Grzybkowski

Fragment wystawy *Amor Polonus* w Oranżerii w Wilanowie. Serwis do kawy i herbaty, dzieło francuskiego złotnika J. B. Claude Odiot, ok. 1815.



Teresa Grzybkowska – profesor zwyczajny, zajmuje się głównie malarstwem europejskim i polskim czasów nowożytnych. Założyła Zakład Historię Sztuki na Uniwersytecie Gdańskim, gdzie pracowała w latach 1989-2003. Potem była Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina w Warszawie (dziś Uniwersytet Muzyczny FC). Autorka licznych książek i wystaw – ostatnio *Amor Polonus czyli miłość Polaków* w Muzeum w Wilanowie 2010.

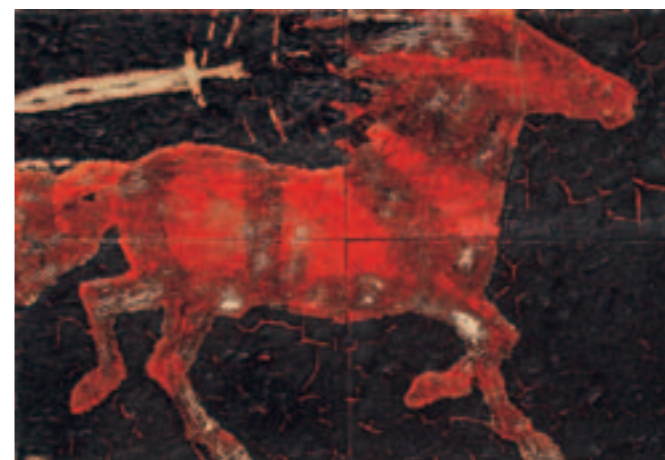
POMIĘDZY FORMĄ A PRZESTRZENIĄ

Tamara Książek

Stanisław Brach deklarację o charakterze wybranej drogi twórczej zawarł w publikowanych wypowiedziach, z których pierwsza wskazuje na jej głównego bohatera – człowieka i jego świat wewnętrzny; druga związana jest z wyborem tworzywa rzeźbiarskiego – ceramiki. Wcześniejsze doświadczenia (artysta ukończył Technikum Ceramiczne) zdecydowały o wyborze materii rzeźbiarskiej ze świadomością właściwości strukturalnych różnych gatunków gliny i wartości kreatywnych, jakie zawarte są w jej materii. Pozwala mu to na uzyskanie wielkiej precyzji warsztatowo–technicznej i na zachowanie równowagi pomiędzy formą a treścią. To wszystko razem – tematyka, materia i warsztat, składają się na wyrazisty, indywidualny język wypowiedzi Stanisława Bracha.

Stanisław Brach uprawia rzeźbę, ceramikę artystyczną i rysunek. Po tematykę sięga do Biblii, mitologii oraz różnych aspektów otaczającej rzeczywistości. Wczesne prace (te z początku lat 2000.) – wskazują na zachwycenie się artysty możliwościami, jakie daje materia gliny: bogactwo koloru, podatność na modelowanie, różnorodność faktur. Brach bawi się barwami szklawa, kocha czerwień, które dodatkowo dynamizują narrację i wydobywają wartości ekspresyjne kompozycji. Mimo to, barwne i fakturalne efekty prac zadziwiają umiarkowaniem, rytmizacją i pewną kondensacją barwy, która sprawia że kolor ma w nich cechy materialne i konstrukcyjne (*Wieża Babel*, *Ikar*, obie prace z 2000). W narracji obecnej w tych pracach krąży Brach wokół spraw mających wymiar egzystencjalny, ponadczasowy, opowieści biblijnych, postaci mitologicznych kanonicznych dla naszej kultury, stawiając na nowo fundamentalne pytania dotyczące każdego człowieka. Z czasem twórca rezygnuje z narracji. Skupia uwagę na for-

z cyklu *Przestrzeń-Głowa*
94x30x54, glina szamotowa, porcelana



Czerwony – z cyklu *Jeźdźcy Apokalipsy*, 2005
118x81, obraz ceramiczny

czne w układzie konstytuują przestrzeń fizyczną i trójwymiarową, która jest sumą wszystkich napięć i powiązań kształtów. W kolejnych realizacjach (tych z 2009 i 2010) kształty figur coraz bardziej uproszczone przybierają formę znaku (*Przestrzeń 4909* z 2009), a równocześnie artysta potęguje ich dramatyzm przez działania fakturowe i jeszcze bardzo oszczędny powrót do koloru (*Głowa* 2009, *Dialog* 2009), jedynie zasada „zamykania” ich w przestrzeni wyznaczonej kratownicą wałków pozostaje niezmienną.



Dialog, 2007
43x95x50, porcelana

Klatka z cyklu *Przestrzeń*, 2008
36x36x47



mie coraz bardziej uproszczonej i zwartej. Nowe formy, dla wzmocnienia przekazu, zestawia niekiedy w rytmizowane grupy. Kolor jest teraz bardziej stonowany często ograniczony do szarości i ango-by (*Marsz* 2005).

Od około 2005 roku rozpoczyna artysta realizację nowego cyklu prac, w których jako jej immanentny element pojawia się przestrzeń. Dążenie do jej wizualizacji wiąże się z poszukiwaniem nowej formy. Ta zaś wymaga od artysty już nie tylko znajomości właściwości tworzywa ceramicznego i jego wytrzymałości, ale panowania nad procesem technologicznym.

Nowe prace to ażurowe konstrukcje z kratownicy wałków zestawione z formą pełną charakterystyczną dla artysty uproszczonej, zgeometryzowanej postaci z pochyloną głową (*Dialog*, 2007), lub tylko ażurowe z kratownicy wałków (*Oni*, 2007, *Lustracja Konia trojańskiego* 2008) W wymienionych i innych pracach, które teraz powstają, współegzystują różne obecności powoływane przez konkretność wałków. Człowiek, przedmiot i przestrzeń, potę-

W formie objętej zewnętrznym konturem zachodzą procesy, które wyrażają się w ustawicznej zmienności przenikających się planów przestrzennych zależnie od punktu obserwacji, która jednak nie przeszkadza w samointegracji dokonującej się w granicach wyznaczonych krawędziami. Są też prezentacją przyjętych przez artystę reguł, a te pozwalają równie dobitnie widzieć to, co pomiędzy (przestrzeń), jak kształty i figury. Poszczególne elementy kompozycji – kratownica, która jest wyznacznikiem pola i elementy rzeźbiarskie które ją wypełniają, są równoważnościowe. Razem powołują sytuację pozwalającą zaistnieć przestrzeni. Sytuację, w której nie chodzi o przedmiot ani postrzegający podmiot, ale o to, co pomiędzy – o przestrzeń.



Dialog, 2008
glina szamotowa, porcelana



Pytając o przestrzeń i o to czym ona jest, artysta nie pyta o jej fizyczny wymiar. Jest to pytanie o nieznaną zawartą między granicami formy. W takiej stworzonej przez artystę sytuacji odbiorca musi swoje poznanie sytuować pomiędzy: pomiędzy jedną i drugą postacią bytu, pomiędzy obecnością i jej brakiem, a sugerowanej nieobecności nie traktować jako braku ale jako inną postać istnienia. Jednoznaczność odbioru dzieła staje się niemożliwa wobec faktu, iż oto autor w swojej nowej propozycji plastycznej, rozwija kilka sposobów konstruowania i dekonstruowania przestrzeni powodując, iż oto otwiera się przed nami „trzecia przestrzeń” Lyotarda, o której filozof mówi, iż jest różna od przestrzeni języka i przestrzeni świata, a jej granica przebiega nie między tym, co realne, a tym, co wyobrażone, lecz między tym, co rozpoznawalne, a tym co niepoznawalne. Niepoznawalne jawi się więc jako wartość, jest nowym doświadczeniem artysty, ma egzystencjalny i kulturowy wymiar.



partonat medialny „Aspiracji”

Tamara Woźniak-Książek – dr historii sztuki, autorka tekstów krytycznych i wystaw sztuki współczesnej. Pracowała w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Obecnie współpracuje z Katedrą Struktur Przestrzennych i Teorii Sztuki Wydziału Sztuki Politechniki Radomskiej.

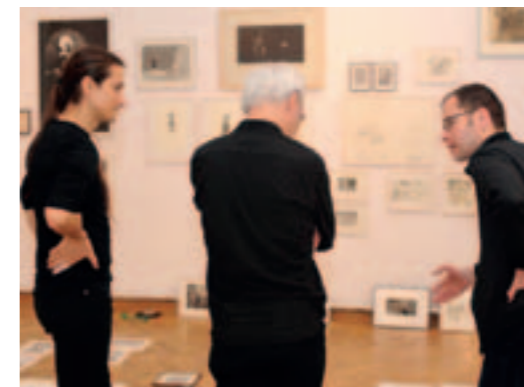
Stanisław Brach – ur. 1972 r. w Gorlicach. Absolwent Wydziału Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, dyplom w pracowni prof. Mariana Koniecznego w 2000 roku. W latach 1987-93 uczeń Technikum Ceramicznego w Łysej Górze. W 2008 roku uzyskał tytuł doktora w dziedzinie sztuk pięknych na Wydziale Rzeźby ASP w Krakowie. Od 2010 adiunkt na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie – Pracownia Ceramiki. W latach 2002-2005 oraz 2009-2010 prowadził zajęcia dydaktyczne w dziedzinie rzeźby w Instytucie Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Uprawia rzeźbę, ceramikę artystyczną i rysunek.



WYSTAWA

TO BE ANNOUNCED

ASPIRACJE 68



Wystawa *To be announced* jest prezentacją dokonań studentów Pracowni Ilustracji Książkowej oraz Grafiki Artystycznej z Kunsthochschule Halle Burg Giebichenstein. Podopieczni profesorów Thomasa Ruga oraz Georga Barbera przyjęli zaproszenie i postanowili zawitać do Warszawy, aby przedstawić się społeczności stołecznej Akademii Sztuk Pięknych.



Wspólnym wysiłkiem wymyślili koncepcję i zrealizowali bardzo interesujący projekt wystawowy. Jakie pozostanie wrażenie i czy współpraca między naszymi szkołami będzie się rozwijać dalej? Mam nadzieję, że tak właśnie będzie. Mam też przekonanie, że podobne inicjatywy mają sens bo sprawiają, że poznajemy się lepiej i być może lepiej rozumiemy.

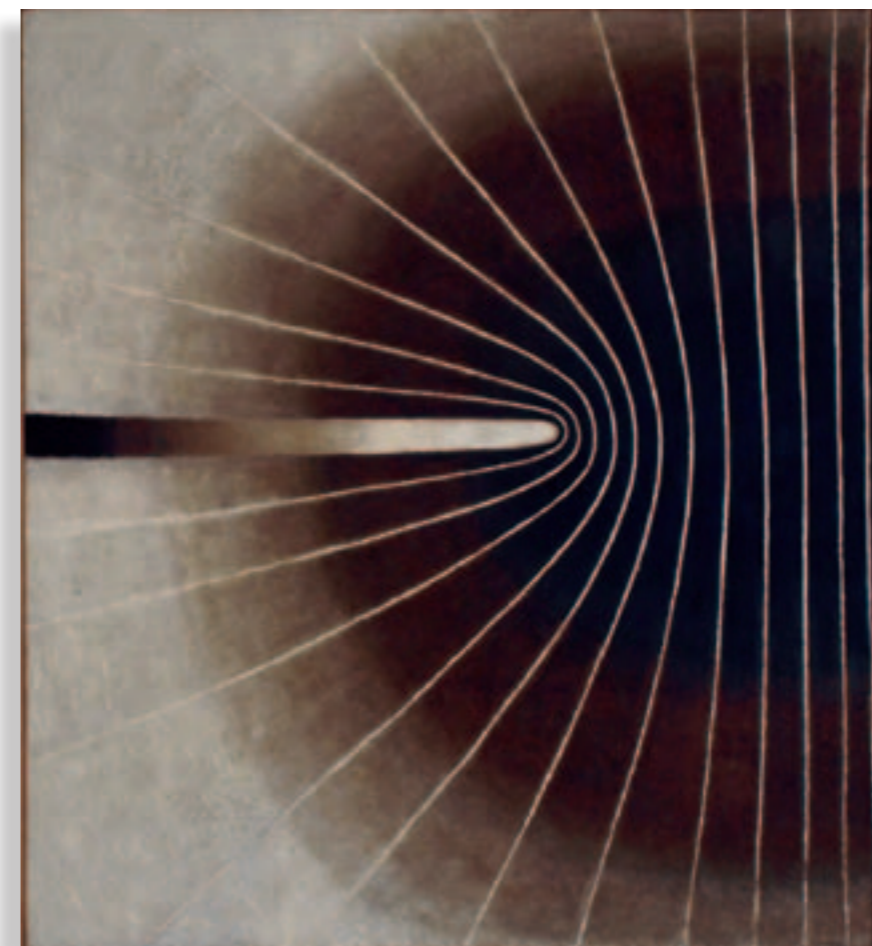
W 2007 roku Kunsthochschule Burg Giebichenstein Halle w osobie ówczesnego Rektora Profesora Ulricha Kliebera zaprosiło Warszawę do podobnego projektu. Wystawa plakatów z mistrzowskich pracowni profesorów Macieja Buszewicza, Lecha Majewskiego oraz Mieczysława Wasilewskiego pt. „Top floor” spotkała się z pozytywnym odzewem i zapoczątkowała żywy dialog między naszymi szkołami. Z dzisiejszej perspektywy patrząc, nie mam wątpliwości, że pasja i entuzjazm jest waunkiem koniecznym wszelkich pozytywnych działań. O wszystkim też potrafi zdecydować przypadek. Pamiętam moment, w którym Rektor Klieber zwiedzając Wydział Grafiki i oglądając wystawę bez wahania podjął decyzję o działaniu na rzecz zbliżenia do siebie naszych szkół. Rektor Klieber w swej polityce strategicznej otwartości na świat, na Azję i Amerykę postanowił jednak nie pomijać Polski i w szczególności Warszawy. Była to odważna decyzja, za którą jak się wydaje stał entuzjazm wobec polskiej szkoły plakatu i pasji tworzenia w ogóle.

Powszechnie uznaje się, że sztuka a także szkolnictwo artystyczne uczestniczą dziś w spektaklu konsumenckim, w którym jednym z argumentów jest umiejętność akceptacji i adaptacji. Historia i długoltnie tradycje uczelni wyższych czynia ten proces bardziej skomplikowanym. Tym bardziej na znaczeniu zyskuje refleksja o tożsamości narodowej i kulturowej oraz wobec powyższego, każda próba zbliżenia i wzajemnego zrozumienia.

Rafał Kocharński
kurator wystawy

69
ASPIRACJE

WYSTAWA STEFAN GIEROWSKI LATA 60.



nej, rozpoczęły się starania rektora Mariana Wnuka o sprowadzenie Gierowskiego do warszawskiej ASP. Nastąpiło to blisko rok później – jesienią 1961 roku Stefan Gierowski został pedagogiem Wydziału Malarstwa. Jego charyzma i pozycja – jednego z najważniejszych współczesnych abstrakcjonistów – stanowiły o znaczącej zmianie „kursu”, jakiemu podlegało dotychczas nauczanie malarstwa w Akademii. Obecnej wystawie towarzyszy intencja swoistego powtórzenia, czy może raczej przywołania wystawy, którą Stefan Gierowski rozpoczynał swój ponad trzydziestoletni pobyt w warszawskiej ASP (1961-1996), a która towarzyszyła jego przewodowi habilitacyjnemu.

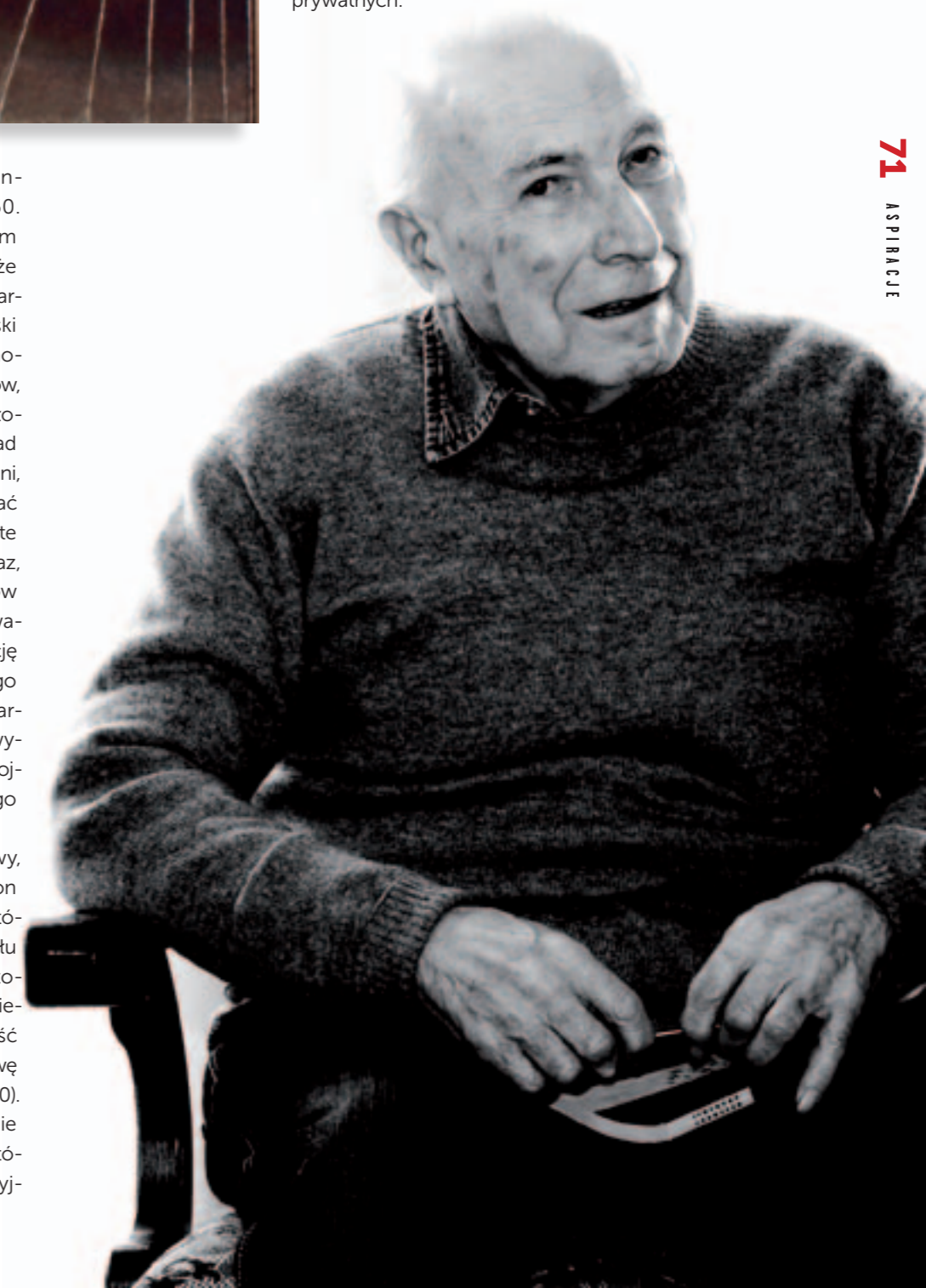
Agnieszka Szewczyk
Kurator wystawy

Fot. Szymon Tomsia

Prace pokazane na wystawie pochodzą z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie i kolekcji prywatnych.

Wystawa *Stefan Gierowski. Lata 60.* prezentuje kilka prac artysty z przetomu lat 50. i 60. Ten okres był swoistym punktem węzłowym w twórczości Stefana Gierowskiego, miał także wielkie znaczenie dla jego działalności w życiu artystycznym. W malarstwie tego czasu Gierowski stopniowo zaczął wyzbywać się aury kameralności i intymności, stosowania kaligraficznych znaków, tak charakterystycznych dla obrazów drugiej połowy lat 50., a rozpoczął trwającą do dziś pracę nad kluczowymi dla malarstwa problemami przestrzeni, energii, ruchu, światła. Stopniowo zaczął zawężać gamę kolorystyczną, której towarzyszyły bogate efekty fakturalne, oraz monumentalizować obraz, osiągając doskonałą tożsamość skali i rozmiarów płótna. Prezentowane na wystawie prace pozwalają w syntetyczny sposób prześledzić tę ewolucję artystyczną Gierowskiego, która od momentu jego udziału w II Wystawie Sztuki Nowoczesnej (Warszawa 1957) była żywo dyskutowana przez najwybitniejszych krytyków tego czasu: Aleksandra Wojciechowskiego, Mieczysława Porębskiego, Jerzego Olkiewicza, Jerzego Stajudę.

Drugim, niezwykle ważnym kontekstem wystawy, z uwagi na miejsce, w którym się odbywa – Salon Akademii ASP – jest przywołanie momentu, w którym Stefan Gierowski został pedagogiem Wydziału Malarstwa ASP. Przetom lat 50. i 60. miał kluczowe znaczenie dla środowiskowej działalności Gierowskiego, by wspomnieć tylko jego aktywność w Galerii Krzywe Koło, a zwłaszcza ważną wystawę *Konfrontacje 1960, malarstwo, rzeźba* (lipiec 1960). Artysta był jednym z jej komisarzy i jednocześnie uczestników. To właśnie po sukcesie pokazu, który stał się ważną manifestacją sztuki abstrakcyj-



WRZESIEŃ
2010**Kwartalnik „Aspiracje”
nagrodzony**

„Aspiracje” otrzymały NAGRODĘ SPECJALNĄ w konkursie na najciekawszą okładkę pisma akademickiego, przyznaną podczas XVIII Zjazdu Redaktorów Gazet Akademickich w Gdańsku, który odbył się w dniach 2-4 września 2010 r. Autorem okładki jest Marcin Władyka.

25 sierpnia – 5 września

W I Światowym Festiwalu Szkół Lalkarskich w Sankt Petersburgu wzięli udział studenci I roku białostockiego Wydziału Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej w Warszawie.

2 – 15 września

Wacław Gibaszek (Aborgen), absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (dyplom z wyróżnieniem obronił w 1983 roku na Wydziale Malarstwa w pracowni prof. Tadeusza Dominika), zaprezentował swoje najnowsze prace na wystawie *Wacław Gibaszek, malarstwo*. Ekspozycja miała miejsce w galerii sztuki Wystawa w Warszawie.

4 września – 3 października

Jarostaw Skoczyła pokazał swoje prace na wystawie *Grunwald, Matejko i współcześni. 600-lecie Bitwy pod Grunwaldem*. Prezentacja odbyła się w Muzeum Ziemi Chełmińskiej.

5 września

Studentki IV roku kierunku aktorskiego Wydziału Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej, Daria Brudnias i Katarzyna Grajlich, zdobyły pierwszą nagrodę na *XI Międzynarodowym Festiwalu Zdarzenia* w Tczewie za spektakl *Pif Paf* (opieka pedagogiczna – prof. W. Czotpiński).

6 – 24 września

W galerii Polsko-Słowackiego Domu w Barzejowie odbyła się wystawa malarstwa trójki pracowników warszawskiej ASP: Joanny Gołaszewskiej, Sylwestra Piędziejewskiego (Wydział Malarstwa) i Mariusza Woszczyńskiego (Wydział Rzeźby). Artyści zaprezentowali prace z ostatnich lat. Podczas wernisażu dyrektor słowackiego ośrodka Marceli Trybus przedstawił szeroko pojętą tematykę i postaci związane z historią warszawskiej Akademii.

**6 – 30 września**

Plakaty projektowane m.in. przez Stanisława Ostoję-Chrostowskiego, Henryka Tomaszewskiego, Konstantego Maria Sopoćkę, Romana Cieślęwicza, Janusza Stannego, Rostawa Szaybo i Lecha Majewskiego zaprezentowano na wystawie *Fryderyk Chopin w plakacie artystycznym* w Galerii Mazowieckiej w Warszawie. Ekspozycję przygotował zespół pod artystyczną opieką prof. Stanisława Wieczorka. Wystawa została powielona w całości w 200 kopiach i jest udostępniana w 200 miejscach w Polsce i za granicą, m.in. w: USA, Emiratach Arabskich, w Wielkiej Brytanii, Brazylii we Francji i na Kubie.

11 – 19 września

W ramach *II Festiwalu Miasto Gwiazd 2010* czyli *Festiwalu w Żyrardowie* swoją twórczość zaprezentowali pracownicy i studenci warszawskiej ASP:

Jacek Staszewski, *Lot 210765, Okrągłaki, Kava-Lava i Ping-Pong* – malarstwo; Magda Sykulska, *Natura* – fotografia; Rafał Kochański, *Rękopis przepisany* – grafika; Błażej Ostoja-Lniski, *Wideo*; Dominik Głąb, *Projekty na planszach*; Artur Krajewski, *Moja Rodzina* – malarstwo; Andrzej Kokosza, *Kalejdoskop intymny* – instalacja wideo. Dyplomy: Wojtek Domagalski, *Port* – malarstwo; Anna Barlik, *Paryska 37* – rzeźba. Pracownia prof. Jacka Dyrzyńskiego Katarzyna Bąkowska, *Trabant Exklusive* – instalacja; Maciej Pakalski, *Na krawędzi przestrzeni*; Marcin Adamczyk, *Z cyklu Ciocia z Ameryki leci w kosmos*. Rzeźby to autoportret Supermana i autoportret Batmana oraz obraz: *Czerwonej kropki nie będzie* – instalacja. Pracownia Kompozycji Projektowej i Rysunku prof. Mariana Nowińskiego: Natalia Andrzejewska, *Nigdy. Nigdzie. Nic* (teksty Józefa Szajny); Bartosz Rabej, *W mechanicznej sieci*; Hanna Siemiątkowska, *bez tytułu*; Mateusz Jasiński, *bez tytułu*; Błażej Szyszkowski, *Faun* – *Mallarme* – *Debussy* – *Niżynski*, Kuratorem Artystycznym Festiwalu był Artur Krajewski.

13 września

W restauracji Stary Dom w Warszawie odbył się wieczór poświęcony pamięci prof. Zbigniewa Zapasiewicza, ze specjalnym udziałem Olgi Sawickiej oraz Włodzimierza Nahornego. Studenci IV roku Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej przedstawili *Kwiaty polskie* Juliana Tuwima, przygotowane pod opieką reżyserską Bożeny Suchockiej i Jarostawa Gajewskiego. Praca nad słowem: prof. Zbigniew Zapasiewicz oraz Olga Sawicka.

13 – 18 września

Prof. Grzegorz Kowalski poprowadził warsztaty pt. *Czy rzeźbiarz potrzebuje kamerę? Kamera jako narzędzie badania czasoprzestrzeni* w Istituto del Marmo Pietro Tacca, w ramach *XIV – Biennale Internazionale di Scultura di Carrara* we Włoszech

13 – 18 września

Prof. Ryszard Sekuła zaprezentował swoje prace na wystawie Klubu Plastyka Walor w Piastowie.

14 września – 30 listopada

W Galerii Narodowej w Pradze na wystawie *Twarze polskiego designu* przedstawiono projekty studenckie wydziałów wzornictwa przemysłowego szkół wyższych, prace projektantów wzornictwa i firm projektowych, a także producentów i ich wyroby zaprojektowane w Polsce oraz instytucje wspierające i promujące polskie wzornictwo. Kuratorem wystawy był Andrzej Tomasz Rudkiewicz, Designer Roku 2007.

Organizatorzy: Instytut Polski w Pradze, Galeria Narodowa w Pradze, Fundacja Pro-Design.pl, Urząd Patentowy RP, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie. Patronat: Ministerstwo Gospodarki. Patronat medialny: Polish Market, Lidove Noviny, Profundo. Sponsorzy: Sklejka Pisz, Terma Technologie, Zelmer, NC.ART, Akant. Największa w historii prezentacja polskiego wzornictwa przemysłowego w Republice Czech była częścią DESIGNBLOK – odbywającego się co roku w październiku festiwalu designu w Pradze.

15 września

Mennica Polska SA wyemitowała w ramach kolekcji *Srebrne monety o tematyce mitosnej*, w serii *Stynne historie mitosne* jednodolarówkę przedstawiającą Samsona i Dalilę. Projekt monety jest autorstwa prof. Hanny Jelonek.

16 – 19 września

„Projekt 1980 powstał, aby przypomnieć, że polityka bez sztuki i kultury umiera szybko! Sztuka jest motorem przemian, w wyobraźni reżyserów, pisarzy, artystów rodzą się scenariusze, idee, pomysły, które z obrazów, tekstów, przedstawień wkraczą w życie. Tak było w latach 1978-1980 – filmowe, rysunkowe, plakatowe, obrazowe podpowiedzi zza kulis wsączwały w podświadomość potrzebę innego świata, ośmieszały totalitaryzm, gryzły, bawiły, proponowały rozwiązania”. Pomysłodawcy projektu to: profesor historii sztuki Dorota Folga-Januszewska oraz reżyser Krzysztof Tchórzewski. Projekt wsparły: Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Polski Instytut Sztuki Filmowej oraz Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie. Uroczysta inauguracja odbyła się 16 września w Auli Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Częścią projektu była wystawa plakatów autorstwa m.in.: Henryka Tomaszewskiego, Lecha Majewskiego, Andrzeja Pągowskiego i Marcina Mroszczaka. Pokazano także rysunki Juliana Bohdanowicza, Andrzeja Czeczota, Zygmunta Januszewskiego i Andrzeja Krauzego

(opatrzone komentarzami cenzury). Ekspozycja odbyła się na dziedzińcu ASP. Filmy prezentowane w ramach projektu były wyświetlane, we fragmentach, na specjalnych ekranach w sąsiedztwie gmachu ASP na Krakowskim Przedmieściu i obok kina Kultura. W nietypowej scenarii zaprezentowano fragmenty stynnych filmów fabularnych, dokumentalnych i animowanych z drugiej połowy lat 70. i początku lat 80., stanowiące komentarz artystów do otaczającej rzeczywistości. Odbyły się akcje: malowanie muralu na specjalnej ścianie na Krakowskim Przedmieściu i publiczna prezentacja zdjęć z 1980 roku, przynoszonych w tym celu przez mieszkańców Warszawy. Artystyczno-filmowa ścieżka prowadziła wzdłuż Krakowskiego Przedmieścia, poczynszy od Akademii Sztuk Pięknych aż do siedziby Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej i kina Kultura. Przechodniom o głównych wydarzeniach i postaciach tamtego czasu przypominały stupy z rysunkami, zdjęciami i drukami prasowymi z tego okresu oraz postaci z cyklu obrazów Edwarda Dwurnika *Robotnicy 80*.

16 września – 11 października

Włodzimierz Pawlak – *szesnaście przestrzeni logicznych* obrazu to wystawa, na której artysta zaprezentował serię prac powstałą w latach 2000-2007. Ekspozycja miała miejsce w Art NEW Media Polska Sztuka Współczesna w Warszawie.

16 września – 16 października

W Miejskim Domu Kultury w Mińsku Mazowieckim odbyła się wystawa *Stanisław Baj – Malarstwo*.

16 września – 20 listopada

W Galerii aTAK miała miejsce wystawa *Stefan Gierowski – jakość, jasność, nasycenie*. Zaprezentowano kilkanaście płócien artysty oraz zestaw prac na papierze.

20 – 21 września

W Akademii Teatralnej w Warszawie odbyły się egzaminy wstępne (drugi termin) na studia magisterskie (II st.) Wydziału Wiedzy o Teatrze. Zostało przyjętych 11 osób.

20 – 24 września

W Akademii Teatralnej w Warszawie odbyły się egzaminy wstępne na Wydział Reżyserii. Przyjęto 6 osób.

22 – 26 września

Uczestnicy Warsztatów Edukacji Historycznej Pleneru Malarstwa Ściennego: Sylwester Piędziejewski, Arkadiusz Karapuda, Anna Świtalska, Piotr Kolański, Zuzanna Ziółkowska, Krzysztof Borkowski, Przemysław Klimek, Maciej Czyżewski, Anna Hlebowicz, Maciej Pakalski, Wojciech Węgrzyński i Sebastian Kloc. Pracownicy i studenci z Pracowni Technologii i Techniki Malarstwa Ściennego zaprezentowali kompozycje malarskie wykonane na Zamku Książąt Mazowieckich w Czersku. Organizatorem pleneru było Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Oddział w Czersku.

25 września

W ramach *XIV Festiwalu Nauki w Warszawie* na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP odbył się cykl wykładów pod tytułem *Co właściwie konserwujemy?* mgr Maciej Baran, *Co konserwujemy?*, dr hab. Paweł Jakubowski, *Aranżacje wnętrza kościołów Mazowsza*, adi. Janusz Smaza, *Polskie konserwacje na Kresach w ciągu ostatnich 20 lat*, mgr Izabela Zajęc, *Zabytkowa fotografia*, adi. Aleksandra Krupska, *Skąd czerpiemy wiedzę o dawnych technikach artystycznych?*, Iwona Rawska, *Dwa portrety pary królewskiej: Jana III Sobieskiego i Marii Kazimiery Sobieskiej*, dr hab. Maria Lubryczyńska, *Pieta z wosku, poł. XVI wieku, z kościoła Podwyższenia Świętego Krzyża w Górze Kalwarii*, Anna Chabracka, *Konserwacja męskich szat grobowych z klasztoru Ojców Paulinów na Jasnej Górze*.

26 września

Finisaż wystawy Rajmunda Ziemskiego *Pejzaż 1953-2005* w Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki.

30 września

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie odbyła się uroczysta inauguracja roku akademickiego 2010/11. Wykład inauguracyjny *Moralność życia publicznego* wygłosiła dr hab. prof. UW Magdalena Środa. Gościem specjalnym był Premier RP Donald Tusk. Uroczystość była okazją do uhonorowania 50-lecia pracy artystycznej Mai Komorowskiej, wielkiej aktorki i wieloletniego pedagoga AT. Profesor Wiesław Komasa otrzymał Nagrodę Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

PAŹDZIERNIK
2010**4 października**

Odbyła się uroczysta inauguracja roku akademickiego 2010/2011 na białostockim Wydziale Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej. Wykład inauguracyjny pt. *Teatr dla dzieci. Teatr dla dorosłych* wygłosił prof. Maciej Wojtyzsko.

Inauguracja roku akademickiego na Wydziale Wzornictwa ASP miała miejsce w nowopowstałej Katedrze Mody. Licencjat z projektowania ubioru będzie można zdobyć bezpłatnie, w trybie dziennym. W październiku 3,5-letnią naukę rozpoczęło 12 studentów. Pomysłodawcą nowej katedry jest prof. Jerzy Porębski, dziekan Wydziału Wzornictwa. Program studiów został zbudowany zgodnie ze standardami obowiązującym na najlepszych światowych uczelniach.

Wykład inauguracyjny pt. *Wątpliwe, ryzykowne i dwuznaczne regiony mody* wygłosił Janusz Noniewicz, kierownik nowopowstałej Katedry Mody. Po inauguracji odbyło się otwarcie wystawy przygotowanej przez dr Józefa Mrozka pt. *Krucze oznaki stylu. Szkoło we wzornictwie XX w.*

4 – 25 października

Na wystawie *Artyści Galerii* w galerii Spokojna w Warszawie pokazano prace Tadeusza Dominika, Janusza Foglera, Stefana Gierowskiego, Doroty Grynczel, Władysława Hasiora, Prota Jarnuszkiewiczza, Kazimierza M. Łyszczka, Andrzeja Markiewicza, Pawła Nowaka, Jerzego Nowosielskiego, Krzysztofa Olszewskiego, Andrzeja Podkańskiego, Marii Luizy Pyrlík, Anny Stawkowskiej-Rode, Henryka Stażewskiego, Adama Styki, Jana Tarasina, Jerzego Tchórzewskiego, Jana Trojana, Apoloniusza Węglowskiego, Stanisława Wieczorka, Krzysztofa Wyznera. Wernisaż odbył się 4 października. Po wernisażu miało miejsce spotkanie z Rafałem Bryndalem, autorem limeryków, dziennikarzem Radia Zet, redaktorem naczelnym miesięcznika „Bluszczy”. Spotkanie poprowadzili Czesław Apiecionek i Rafał Sławoń.

LISTOPAD 2010

3 – 7 listopada

Na V Międzynarodowym Przeglądzie Inicjatyw Teatralnych – Białystok na scenie Teatru Szkolnego im. Jana Wilkowskiego Wydziału Sztuki Łalkarskiej Akademii Teatralnej odbyły się: białostocka premiera spektaklu *Matka* wg Witkacego w wykonaniu Teatru Malabar Hotel; pokazy etiid studentów Wydziału Sztuki Łalkarskiej *Pif-Paf* (wyk. Katarzyna Grajlich, Daria Brudnias), *Prosta Historia* (wyk. Mateusz Tymura); występ Mariusza Wilka Wilczyńskiego i grupy Pogodno; spektakl polskiego dramatu współczesnego *Korytarz* Miłka Malzah.

4 – 6 listopada

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina odbył się doroczny kongres Europejskiego Stowarzyszenia Wyższych Uczelni Muzycznych (Européenne des Conservatoires, Académies de Musique et Musikhochschulen – AEC).

7 listopada

W Uniwersytecie Muzycznym, w ramach cyklu „Środa na Okólniku”, odbył się Koncert Katedry Dyrygentury Chóralnej, zatytułowany *Interpretacje muzyki chóralnej – ACADEMIA CANTANS. Chór Politechniki Warszawskiej i Jego Goście u Fryderyka Chopina*. Warszawscy Soliści Concerto Avena wraz z solistami wykonali dzieła J. Haydna i G. F. Haendla.

7 – 8 listopada

W Akademii Teatralnej w Warszawie odbył się pokaz pracy studentki Wydziału Reżyserii Joanny Grabowieckiej (scenariusz i reżyseria) *SOLILOQUIUM MORI* część I: H2O (z inspiracji *Hamletem* Williama Shakespeare'a). Scenografia: Martyna Owczarczyk, muzyka: Agata Zubel, Marek Dyjak, Paweł Andryszczyk, wideo: Jakub Burakiewicz. Spektakl był pokazywany m.in. na *Festival Européen de Théâtre Universitaire et d'École «De Cour à Jardin»* w Angers (Francja) oraz na *XIV Gdańskim Festiwalu Szekspirow-*

skim. 13 listopada zostanie zaprezentowany w ramach FIST Festival w Belgradzie (Serbia). Belgradzie (Serbia).

11 – 14 listopada

Podczas *Festival of International Student Theatre* w Belgradzie Grand Prix i Nagrodę Publiczności otrzymał spektakl *Laboratorium podróży* w reżyserii studentki Wydziału Reżyserii Akademii Teatralnej w Warszawie Kamili Michalak.

11 – 15 listopada

W Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. L. Solskiego w Krakowie odbyły się XVIII Warsztaty Wydziałów Aktorskich Polskich Szkół Teatralnych. Skierowane są one do studentów trzecich lat wydziałów aktorskich Akademii Teatralnej w Warszawie, Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi, Filii PWST we Wrocławiu oraz krakowskiej PWST. Studenci warszawskiej AT pokazali *Księżdz Marka* pod opieką pedagogiczną prof. Aleksandry Górskiej. W konkursie *Mówienie wiersza*, który odbywa się przy okazji warsztatów, studenci III roku Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej zdobyli: II nagrodę – Adam Serowaniec i III nagrodę – Fabian Kocięcki (pierwszej nagrody nie przyznano).

11 – 30 listopada

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w foyer Sali Koncertowej, prezentowana była wystawa pt. *Chopin w Wiedniu*. Autorem i kuratorem wystawy był Piotr Szal-sza, zaś jej organizatorami Biuro Obchodów Chopin 2010, Haus der Musik Wien, Wiener-Krakauer Kultur-Gesellschaft, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Instytut Polski w Wiedniu, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Austriackie Forum Kultury.

14 listopada

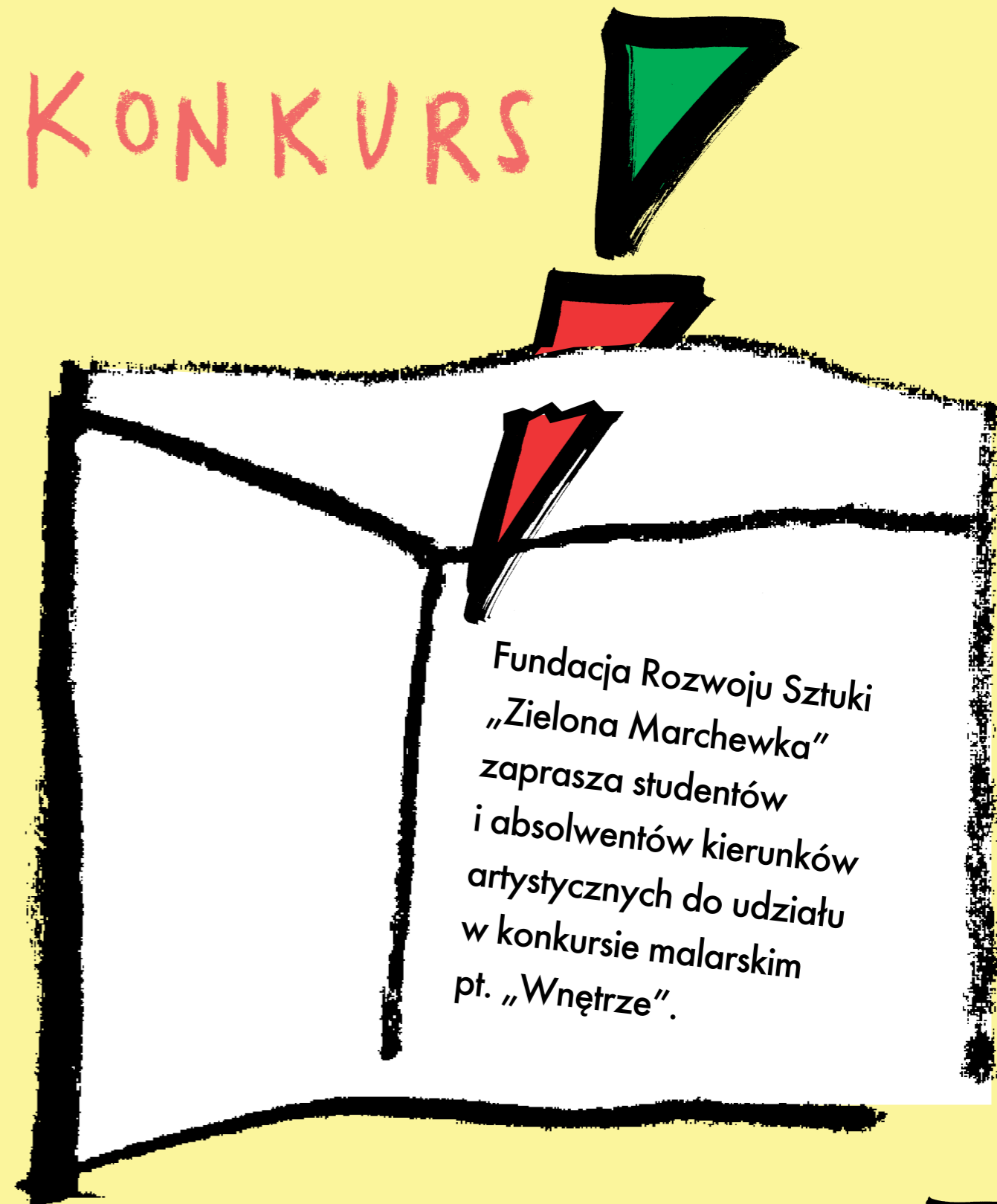
W Uniwersytecie Muzycznym odbył się koncert laureatów konkursów na instrumenty dęte. Piotr Zawadzki, Piotr Kamiński, Wojciech Psiuk, Cyprian Świąch oraz Katarzyna Sabuda wykonali utwory m.in.: J. N. Hummla, G. F. Haendla. J. Horovitzza, A. Tansmana.

15 listopada

W Uniwersytecie Muzycznym wystąpili absolwenci Katedry Fortepianu: Tomasz Pawłowski oraz Michał Pietrzak. Artyści zaprezentowali utwory m.in.: L. van Beethovena, M. Ravela, S. Prokofiewa.

Opracowali Katarzyna Fogler, Piotr Kędziński i Eugenia Krasińska-Kencka

KONKURS



I nagroda - 10 tys. zł
II nagroda - 5 tys. zł
III nagroda - 3 tys. zł

Na dokumentację fotograficzną prac czekamy do 28 lutego 2011 r.
Informacje oraz regulamin i formularz zgłoszeniowy na stronie
www.zielonamarchewka.pl

zielona
marchewka
fundacja
rozwoju
sztuki

Ksawery Piwocki

I Wish You a Better Year

Speech by the Rector of the Academy of Fine Arts in Warsaw, delivered at the inauguration of the academic year 2010/2011

The most important event was signing an agreement with the Minister of Culture Bogdan Zdrojewski to finance the construction of a new building and the revitalisation of the pre-war establishment of the Academy of Fine Arts, which took place last August. The new faculties of the Academy will be situated there: the double-major Faculty of Media Art and Stage Design (already established) and the Faculty of Artistic Culture which is expected to be called to life by the Senate in 2012, as well as a two-storey stage design studios, an auditorium for 250 seats and office space. An important decision for the development of the Academy and enrichment of the curricular offer has been the launch of a new major of Fashion Design at the Faculty of Design. It is hoped that in the next few days two new units will be created: the inter-faculty Media Art Institute and the inter-university Institute for Public Space Research, which will operate on the basis of an agreement with the Warsaw School of Social Sciences and Humanities. For a year now, the revived Academy's gallery *Salon Akademii* has been operating at Traugutta Street. The quality of the exhibitions which are presented there secure its permanent presence in the exhibition offering of significant Warsaw galleries. This year the Inter-Academy Institute of Conservation and Restoration of Works of Art will celebrate its tenth anniversary. However, as Professor Piwocki went on to say, "The Academy faces a very difficult year. Launching the investments and adapting to new provisions of the Act on Higher Education, amended for the third time since I have been Rector, requires a huge commitment on the part of Academy authorities, faculties and school administration."

Prot Jarnuszkiewicz

Photography as an Outer Form of Memory, Subjective Record and Unique Phenomenon

The essay gives an account of philosophy of photography as a form of memory. The author – an art photographer – after he had realised the potential of the world of memory in his adolescence, became interested in it as a phenomenon. His relation with it was becoming more and more emotional, and the need to preserve moments, to store them, was even physical; yet at the same time he sought the way to explain them, to detach them from his own self. The choice fell on photography – the most extraordinary medium available, one that has power to embody memories.

Michał Chojecki

Desire for a Great Aphasia

The history of humanity is familiar with cases in which what we nowadays call art was simply dying away and disappearing. In the past, art was ceasing to exist more than once. What would our artistic creation be like if it had to be born today from the scratch, from the very beginning? Maybe it would be worthwhile to say: "I call." It might be worthwhile to cause a great artistic aphasia. It might be worthwhile to kill art for some time, to give it opportunity to be reborn in a purified form, more frank, authentic, creative – suggests the author of the essay, in which he examines an alternative to the so-called death of art.

Joanna Turek

Aesthetisation of Urban Space:

The Case of Warsaw

Wolfgang Welsch – leading postmodern theorist – uses the notion of aesthetisation of public space to describe processes of superficial aesthetisation (software) which refers to aesthetic styling of objects, and forms of deep aesthetisation (hardware) which is not only a way of depiction but rather the very mechanism of creation, in which also an aesthetic factor moves forward. In this article the author uses analytical tools of the philosopher to describe the current situation of shaping public/urban space of Warsaw. Particular attention is given not to physical, aesthetical dimension of presented projects, but rather their broader social, cultural and historical context.

Leszek Lorent

Iannis Xenakis – Architect of Sounds

The article presents the life and works of the prominent Greek composer, also trained as architect-engineer. Stochastic methods which are the basis for organizing the sound matter in Xenakis's works, associated with theories of games, groups, probability, sets, or Fibonacci sequence, became for the composer the means of musical expression, which despite its exact scientific assumptions is not dehumanised – the composer often referred to a number of epistemological and ontological positions which consider dependence of being upon reason. The author describes two grand works by Xenakis: *Oresteia* and *Psappha*, based on Aeschylus' tragedies and Sappho's poetry, respectively.

J. Katarzyna Dadak-Kozicka

Towards an Integrated Education through Art

Particular role of music and art in integrated processes of upbringing and education is one of today's most important challenges. It refers to organic relationships, especially between musicing and the science of music (integral approach towards solfège, analysis and history of music), and between music and history, literature, but also art, mathematics, culture and harmonious development of a human being in general. In discussion on these matters it is worthwhile to refer to educational ideas of Karol Szymanowski and Zoltán Kodály which share many analogies: comprehensive approach towards music and its role in the life of a nation and every person, and especially a child. Noteworthy are both convergence of creative paths of both composers, and their music education concepts and initiatives. Guidance included in Szymanowski's and Kodály's writings, their compositions and attempts to reform the system of musical education were helpful in establishing an integrated programme of Polish-Hungarian Kodály Seminars, organised by employees of Warsaw University of Music and Katowice Academy of Music. This programme should be subject to further work and implementation.

Katarzyna Nocuń

Anthropological Theatre of Josef Nadj:

Literary Universe As a Source of Questions Regarding Human Being in the World

Drawing on literature, Josef Nadj in his dance-theatre explores relationships between body and word. He is familiar with Kafka, Borges, Beckett, Schulz, Rousset, Michaux, Csáth. In his stage productions he refers not only to their works, but also to biographies. He does not simply translate particular works into the idiom of theatre, but from them he draws inspiration regarding subjects, motifs, themes. These include imagination, journey, bizarre and grotesque phenomena, madness, illness, dream. They have shaped the vision of a human in this theatre. Detached from words, they are transferred into a visual language, a vivid idiom of gesture. The director creates anthropological theatre, in which human – tragic in his own weakness – seeks to express the mystery of his own self. Body language is a substitute for speech. And the body is a moving image which is subject to continuous transformations; a sensitive surface into which more can be inscribed than into canvas or paper. The literature is used by the director to maintain the level of reflection and theatre tries to grasp the mystery of the human.

Patryk Kencki

Molière and the Noble Ladies

In the eighteenth century Polish writers were gladly translating Molière's plays. Particularly interesting was the comedy *Les Précieuses ridicules*, translated by Franciszka Urszula Radziwiłłowa and Marianna Potocka, among others. These two noble ladies were also translating into Polish other Molière plays (Radziwiłłowa – *Le Médecin malgré-lui* and *Les Amants magnifiques*, Potocka – *Les fourberies de Scapin*). The article attempts to look at both writers, find the causes of their interest in the works of Molière, and finally, to remember Marianna Potocka, a forgotten author.

Magda Butkiewicz's interviews:

I never thought of acting, says Wiktoria

Gorodetskaya – actress at the National Theatre.

Wiktoria Gorodetskaya: Aleksander Zelwerowicz Academy for the Dramatic Arts, Faculty of Acting graduate (2009). Halina and Jan Machulski's Acting School graduate (2005). Actress at the National Theatre in Warsaw since 2009. You can see her in *La Fausse Suivante*, or *Le Fourbe Puni* as the Knight, in *Marat/Sade* as Rosignol, and in *Balladyna* as Balladyna.

Sometimes the flash of capabilities is visible

from the very start, says Wiesław Komasa,

actor and Professor of the Theatre Academy,

talks about Wiktoria Gorodetskaya.

Professor Wiesław Komasa: Ludwik Solski State Drama School graduate (1971). Since 1988 State Drama School in Warsaw (currently: Aleksander Zelwerowicz Academy for the Dramatic Arts) teacher. He made his theatre debut on 9 October 1971 as Albin in Aleksander Fredro's *Maidens' Vows* directed by Maciej Prus. You can see Wiesław Komasa in Studio Theatre production *The Goral History of Philosophy* and Modern Theatre production *In Spite of All*, among others.

Beata Fiugajska

With Chopin's Heart – On the Path to the

Future of the University and Polish Music

On 17 October 2010 the Fryderyk Chopin University of Music organised several events associated with celebration of two 65th anniversaries: the return of an urn containing Frederic Chopin's heart to the Church of the Holy Cross in Warsaw from wartime exile and the resumption of the activity of the State Conservatory in Warsaw after World War II. On this occasion the following events were organised: a ceremonial march of the representatives of students and University authorities to the Church of the Holy Cross, a High Mass celebrated by the Rev. Prof. Kazimierz Szymonik, a screening of a film entitled *Chopin's Heart* directed by Piotr Szalsza in the Karol Szymanowski Auditorium at the University and a Chopin recital by Krzysztof Trzaskowski at the University Concert Hall.

Grzegorz Janikowski

Shakespeare According to Peter Brook. Part 1:

To Wake Up the British

The output of Peter Brook includes 19 Shakespeare stage productions, film adaptation of *King Lear* (1969, starring Paul Scofield), three television films (*American King Lear* with Orson Welles from 1953, French *Measure for Measure* from 1978, and *The Tragedy of Hamlet* recorded in 2002 in Bouffes du Nord theatre in Paris). This outline deals with the "British" period of Brook's productions, when he staged 12 Shakespeare plays. Elizabethan theatre has always been a point of reference in Brook's theatre explorations – both as a model of the stage space (it brought out the idea of "empty space") and model of function of art in the society. Thanks to the Elizabethan canon, and particularly to Shakespeare's plays, he became the most famous theatre creator of the second half of the twentieth century.

Teresa Grzybkowska

Amor Polonus or Love of the Poles

From March to August the Orangery of the Wilanów Palace hosted an exhibition about feelings of the one-time Poles. The scenario was authored by the exhibition commissioners, Z. Żygulski Jr. and T. Grzybkowska, in collaboration with Dominika Walawender-Musz, the head curator. The three divisions were named in Latin: *Amor Patriae*, *Amor Feminae*, and *Amor Familiae*; also the sculptures, vases and paintings alluded to antiquity because in the period between the Battle of Grunwald and leadership of Józef Piłsudski – when the characters of the exhibitions lived – Latin language and Greek and Roman myths were a language of understanding for all cultured Europeans. Wilanów Palace, where the king John III Sobieski had lived, was a perfect location for an exhibition dealing with love to homeland, woman, and family. John III expressed these three feelings perfectly as the Vienna victor, affectionate lover, author of exquisite love letters, and caring father.

The symbol of the exhibition, placed on the poster, was Amor statue sculpted by Antonio Canova, with head of Henryk Lubomirski, Polish aristocrat who in his boyhood was famous for great beauty and as a mature man contributed with attention to public affairs.

Tamara Książek

Between Form and Space

A presentation of Stanisław Brach, artist and educator, author of *200 x Chopin* installation at the Academy of Fine Arts in Warsaw Krakowskie Przedmieście campus, 8-22 October 2010. He practices sculpture, ceramics and drawing. His early works (those from early 2000s) indicate the artist's "enchantment" with opportunities offered by the material of clay: richness of colour, susceptibility to modelling, variety of textures. From around 2005 the artist started to execute new cycle of works in which space appears as the immanent element. Strivings to visualise it are associated with exploration of a new form. This in turn requires not only the artist's knowledge of the properties of ceramic material and its strength but the full control over the technological process. Within the form contained in the outer contour, the processes that are reflected in the continuing volatility of intersecting spatial plans depending on the point of observation occur, but it does not interfere with self-integration within the limits of prescribed edges. They also present the rules adopted by the artist, and these allow you to see clearly what is in between (space) as well as the very shapes and figures.

Exhibition:

To be announced

This is a presentation of an exhibition *To be announced*, showing accomplishments of the students of book illustration and graphic arts studios at Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle, under charge of professors Thomas Rug and Georg Barber. In 2007, its then Rector, Professor Ulrich Klieber, on behalf of Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle invited Warsaw to a similar project. Exhibition of posters from master studios of professors Maciej Buszewicz, Lech Majewski and Mieczysław Wasilewski entitled *Top Floor* received positive feedback and initiated a lively dialogue between the schools. The curator of the Warsaw exhibition was Rafat Kocharński.

Exhibition:

Stefan Gierowski. The 1960s

The exhibition presented several paintings from the 1950s/1960s, a period that was a nodal point in Stefan Gierowski's work. In his painting of that time, he began to work out and develop some key problems of painting: space, energy, movement and light. The second important context of the exhibition was related with the site where it took place – the Academy of Fine Arts in Warsaw, which provokes a recollection of the moment when Stefan Gierowski started to teach at the Faculty of Painting.

STRACONE ZACHODY MIŁOŚCI

Spektakl dyplomowy
IV roku Wydziału Aktorskiego
Akademii Teatralnej
im. A. Zelwerowicza
w Warszawie

William Shakespeare
tłumaczenie:

Stanisław Barańczak

premiera:

Teatr Collegium Nobilem

25 X 2010 godz. 19

Obsada:

Ferdynand - Mateusz Rusin
Biron - Michał Mikotajczak
Longueville - Kamil Przystat
Dumaine - Igor Obłozza
Boyet - Kamil Dominiak
Armado - Jan Staszczuk
Bania - Mateusz Banasiuk
Ćma - Marta Kurzak
Księżniczka - Joanna Halinowska
Rozalina - Agata Góral
Maria - Martyna Kowalik
Katarzyna - Diana Zamojska
Żakinetta - Marta Sroka
Marcade - Fabian Kocięcki (III rok WA)
Leśniczy - Krzysztof Szczepaniak (II rok WA)

Reżyseria:

Bożena Suchocka
Współpraca reżyserska:
Marcin Hycnar
Scenografia i kostiumy:
Marta Zając i Paweł Cukier
(studenci IV Roku ASP)
Asystenci reżysera:
Maria Herbich, Olga Omeljaniec
Muzyka: Moondog
Ruch sceniczny:
Małgorzata Józwiak
Praca nad słowem:
Katarzyna Skarżanka
Konsultacje muzyczne:
Andrzej Perkman



