

warszawska szkoła kompozytorska / Błażewicz / Kantor / Różewicz / Reduta / Dłuzew / odrealność

ISSN 1732-6125

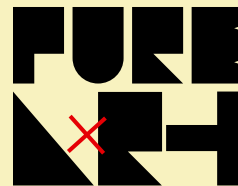


0 000173 261253

cena 16 zł (5% VAT)

PISMO
WARSZAWSKICH
UCZELNI
ARTYSTYCZNYCH

ASPIRACJE
LUTY 2010/11



E

ANNA ŁOSKIEWICZ

ZOFIA STRUMIŁŁO-SUKIENNIK

TOMEK RYGALIK

MICHAŁ STEFANOWSKI



Polacja / Polation

ExtraPolacja / ExtraPolation

GALLERI ROM 8, VASKERELVEN 8, BERGEN

ÅPNINGSTIDEN / OPENING HOURS:
MANDAG / MONDAY - FREDAG / FRIDAY 12.00 - 18.00
LØRDAG / SATURDAY - SØNDAG / SUNDAY 12.00 - 16.00

**UTSTILLINGEN VARER
FRA 9. TIL 20. MARS 2011**

**EXHIBITION OPEN
9 - 20 MARCH 2011**

www.pureartproject.com



k: Kunsthogskolen i Bergen
Bergen National Academy of the Arts

BESKYTTERSKAP / HONORARY PATRONAGE:



DEN NORSKE AMBASADEN I WARSZAWA
THE ROYAL NORWEGIAN EMBASSY IN WARSAW
REPUBLIKKEN POLENS AMBASADE I OSLO
THE EMBASSY OF THE REPUBLIC OF POLAND IN OSLO



SUPPORTED BY A GRANT FROM ICELAND,
LIECHTENSTEIN AND NORWAY
THROUGH THE EEA FINANCIAL MECHANISM
AND THE NORWEGIAN FINANCIAL MECHANISM

UTSTILLINGEN ER EN DEL AV KUNSTUTVEKSLINGSPROSJEKTET PURE ART, ET SAMARBEID ETABLERT MELLOM KUNSTAKADEMIET I WARSZAWA OG KUNSTHOGSKOLEN I BERGEN, MARS 2010 - OKTOBER 2011.
THE EXHIBITION IS PART OF AN ART EXCHANGE PROJECT PURE ART, REALIZED IN CO-OPERATION BETWEEN THE ACADEMY OF FINE ARTS IN WARSAW AND BERGEN NATIONAL ACADEMY OF FINE ARTS, MARCH 2010 - OCTOBER 2011.



Na okładce:

Janusz Knorowski, *Brzozy*, 2010,
olej, płótno, 260x2000 cm

PISMO
WARSZAWSKICH
UCZELNI
ARTYSTYCZNYCH

ASPIRACJE

ZIMA 2010/11

- s. **2** Michał Zawadzki
Warszawska szkoła kompozytorska w XX-leciu międzywojennym
Warsaw School of Composition during the Interwar Period
- s. **8** Andrzej T. Nowak
Idea olimpijska dźwiękiem przedstawiona. Refleksje nad zapisem muzycznym I Ody Pytyjskiej Pindara i Hymnów Delfickich do Apollina
The Idea Of Olympism Presented Through Sound. Reflections on Musical Notation of Pindar's *First Pythian Ode* and *Delphic Hymns to Apollo*
- s. **12** Wojciech Świdziński
Kantor i Różewicz. Ekspresjonizm polski po 1945?
Kantor and Różewicz: Polish Expressionism After 1945?
- s. **20** Krzysztof Lipka
Harmonia walki. Koncerty Marcina Błażewicza
The Harmony of the Fight. Marcin Błażewicz's Concertos
- s. **24** Adam Karol Drozdowski
Balwierz zakochany. Zapomniana premiera Zygmunta Kaweckiego w Teatrze Reduta
A Forgotten Premiere. Zygmunt Kaweckie's *Barber in Love* at the Reduta Theatre
- s. **32** Grzegorz Janikowski
Shakespeare według Petera Brooka. (Część druga) Ku teatrowi uniwersalnemu
Shakespeare According to Peter Brook. (Part Two) Towards a Versatile Theatre
- s. **38** Wojciech Matolepszy
Między starym a nowym brzegiem Świdra
Between the Old and New Bed of the Świder

- s. **46** Marta Żakowska
Twarda ławka i wygodne koło
Hard Bench and Comfortable Circle
- s. **52** Ewa Barciszewska
Doktoranci UMCF
Doctoral Students at the Fryderyk Chopin University of Music in Warsaw
- s. **56**
COMING Out Najlepsze Dyplomy ASP 2010
COMING Out Best Degree Pieces, Academy of Fine Arts in Warsaw 2010
- s. **60**
Nie będziemy wprowadzać radykalnych nowocześnień – z nową dyrektorką Teatru Ochoty rozmawia Magdalena Butkiewicz
We won't be introducing any radical innovations. Magda Butkiewicz's interview with Joanna Nawrocka, the new director of the Ochota Theatre
- s. **61**
Profesor Lech Śliwonik ponownie w roli mistrza. Rozmawia Magdalena Butkiewicz
Professor Lech Śliwonik again in the Role of the Master. Magdalena Butkiewicz's Interview
- s. **62** Magdalena Sottys
Odrealność
Off-reality
- s. **66** Gosia Lipińska
Nowe życie talerza
The Plate's New Lease on Life
- s. **70**
Kalendarium
Chronicle of events

- s. **76**
Nowości wydawnicze
New Publications
- s. **78**
Streszczenia
Summaries
- s. **80**
Dyplom w warszawskiej Akademii Teatralnej: Panny z Wilka na podstawie opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza
Degree performance, 4th Year, Faculty of Acting, A. Zelwerowicz Theatre Academy in Warsaw, *Maidens of Wilko*, based on a short story by Jarosław Iwaszkiewicz

ASPIRACJE zima / winter 2010-2011

Pismo warszawskich uczelni artystycznych
Journal of Warsaw Schools of Arts

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
Academy of Fine Arts in Warsaw

Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza
Aleksander Zelwerowicz Theatre Academy

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina
Fryderyk Chopin University of Music

Wydawca / Publisher:

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
Academy of Fine Arts in Warsaw

Zespół redakcyjny / Editorial Committee:

Jagna Dankowska, Barbara Osterloff, Katarzyna Olesińska, Agnieszka Szewczyk (sekretarz redakcji / Editorial assistant), Piotr Szymor (redaktor naczelny / Editor-in-chief)

Rada redakcyjna i recenzenci /

Advisory Board and Reviewers:

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

Projekt / Design: studio headmade

DTP studio headmade

Printed in Poland by **Białostockie Zakłady Graficzne S.A.**

Nakład / Printrun: 1000 egz. / copies

WARSZAWSKA

Michał Zawadzki

SZKOŁA

KOMPOZYTORSKA

W XX-LECIU

MIĘDZY-

WOJENNYM

„Dwudziestoletnie dzieje Państwowego Konserwatorium Warszawskiego pełne są meandrów, osiągnięć i zahamowań, chaosu i nieustannie podejmowanych reform. Znaczącą datą w tej muzycznej historii międzywojnia jest rok 1930”, czytamy na stronie internetowej dzisiejszego Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina¹.

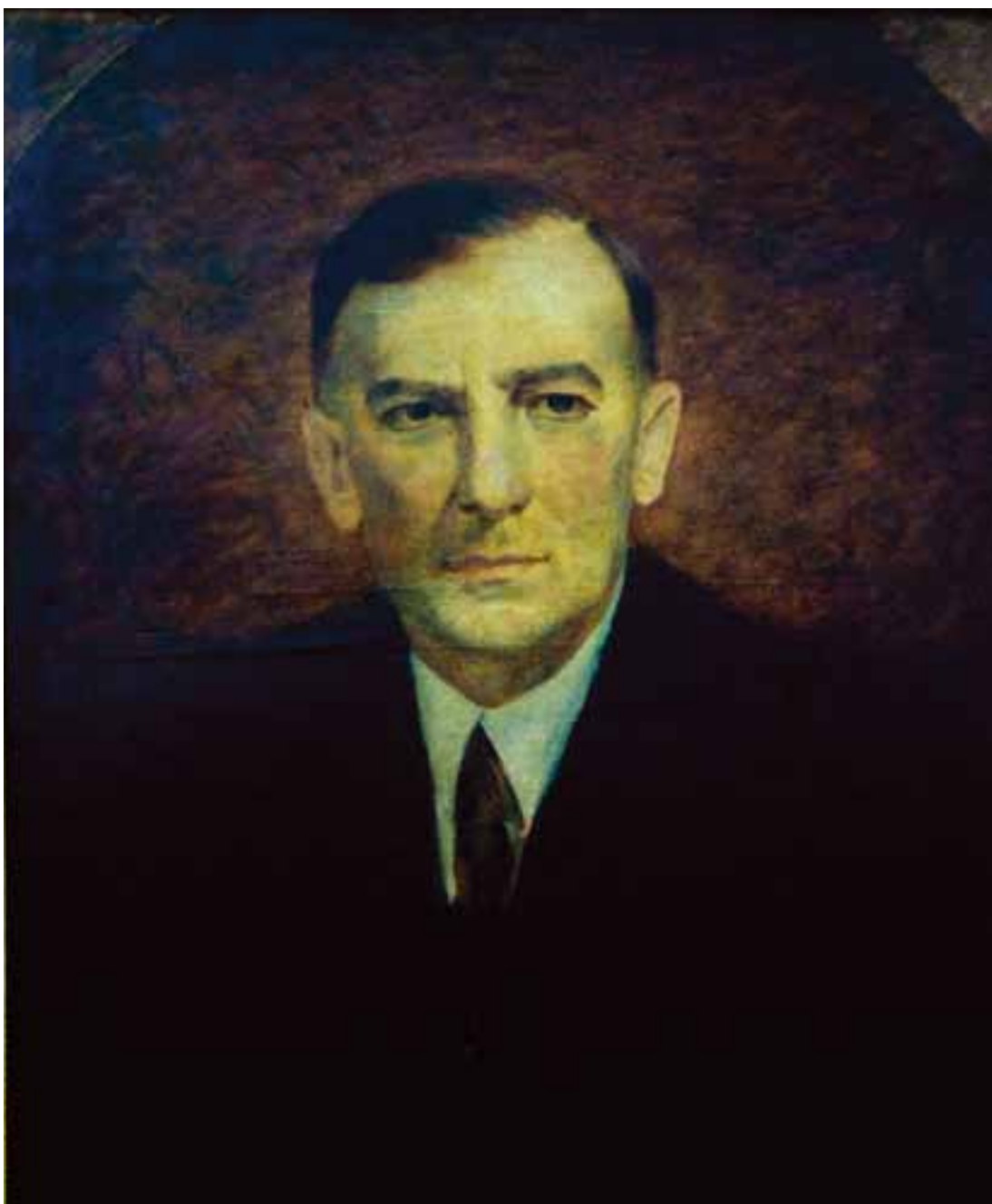
1

Mieczysława Demska-Trębacz, *Dzieje uczelni*, strona internetowa UMFC: www.chopin.edu.pl (dostęp 5.12.2010).

2

Por. Zofia Helman, *Muzyka polska między dwiema wojnami*, „Muzyka” 1978 nr 3, s. 17-34.

karol Szymanowski



7 listopada 1930 roku rektorem uczelni został Karol Szymanowski. Jego nominacja zbiegła się w czasie z wyłonieniem ze struktury PKM Wyższej Szkoły Muzycznej, której uroczyste otwarcie odbyło się w obecności prezydenta RP, prof. Ignacego Mościckiego. Szymanowski przygotował i wygłosił inauguracyjną mowę, w której przedstawił swe poglądy na rolę szkoły wyższej w Polsce oraz na jej znaczenie wychowawcze i dydaktyczne. Ponadto nadano tytuł profesora honorowego: Ignacemu Janowi Paderewskiemu, Piotrowi Maszyńskiemu, Emilowi Młynarskiemu i Felicjanowi Szopskiemu, a wieczorem w Filharmonii Warszawskiej odbył się zorganizowany przez uczelnię koncert, na którym wystąpili profesorowie: Zbigniew Drzewiecki, Grzegorz Fitelberg i Józef Turczyński oraz chór i orkiestra Konserwatorium wraz ze Stanisławą Szymanowską wykonali *Veni Creator* Szymanowskiego do słów Stanisława Wyspiańskiego – hymn skomponowany specjalnie na tę okazję. Od tych wydarzeń mija właśnie osiemdziesiąt lat. Warto przypomnieć warszawską szkołę kompozytorską, funkcjonującą w międzywojniu jako twór nader dychotomiczny.

Jej wielonurtowość i niejednorodność stylistyczna manifestowała się w twórczości dwóch grup kompozytorów, starszej i młodszej, o odrębnych poglądach estetycznych i odmiennym stylu². Nurt zachowawczy stanowili przedstawiciele starszego pokolenia, kontynuatorzy tradycji romantyzmu polskiego i europejskiego. Nurt postępowy, określane jako „moderniści”, „futuryści”, „rewolucjoniści”, pragnął nadrobić zaległości w stosunku do muzyki europejskiej poprzez próby adaptacji wiodących tendencji stylistycznych sztuki światowej na gruncie polskim. Warto przy tej okazji wspomnieć o pewnym paradoksie –

najwybitniejszymi reprezentantami tych przeciwnych obozów stali się Ludomir Różycki i Karol Szymanowski, jeszcze niedawno wspólnie walczący o stworzenie nowego, nowoczesnego stylu w grupie Młoda Polska.

Już od początku lat dwudziestych XX wieku kwestia narodowego oblicza muzyki wydawała się zagadnieniem naczelnym i wszechobecnym, skupiając uwagę środowiska muzycznego na łamach czasopism kulturalnych i muzycznych, gdzie publicyści, krytycy, teoretycy, a także sami twórcy podejmowali bardzo różnorodną problematykę. Pisali o zagadnieniach estetycznych i społecznych odnoszących się do muzyki, o kulturze i życiu muzycznym, folklorze, odrębności muzyki polskiej i jej miejscu w życiu narodu. Była to kontynuacja jeszcze przedwojennej, młodopolskiej dyskusji dotyczącej kształtu muzyki polskiej, opierającej się na dwubiegowości: „narodowość” versus „kosmopolityzm”. U podstawy tej gorącej polemiki legły odmienne doświadczenia pokoleniowe twórców kultury II RP. Starsze pokolenie (generacja 1880-1890) istotę swej kompozytorskiej działalności upatrywało w kontynuacji wątków

narodowych i zachowywaniu pamięci świetnej polskiej przeszłości. Twórcy ci zdecydowali o kształcie polskiej kultury w wyzwolonym kraju. W latach trzydziestych powrócił problem muzyki narodowej pod sztandarami „narodowców” (romantyków) i „międzynarodowców” (antyromantyków).

Pojawiła się wówczas druga generacja kompozytorów, których artystyczne osobowości kształtowały się już w zgoła odmiennej rzeczywistości społeczno-narodowej. Młodzież, skupiona wokół lumina-rza nowej muzyki polskiej, Karola Szymanowskiego, swą twórczością pragnęła stać się częścią światowego dziedzictwa, tym samym uwalniając się od inspiracji wolnościowych (które w suwerennym państwie straciły rację bytu) i od obowiązku tworzenia muzyki narodowej, skierowanej do szerszego kręgu odbiorców. Orężem nowej generacji był postulat kreacji odrębnej muzyki polskiej, jednak ponieważ odzyskanie niepodległości zorientowało perspektywę twórczą na zupełnie inne zadania społeczne, pojawił się dylemat – sztuka wolna i autonomiczna czy ideowo i estetycznie służąca potrzebom restytuowanego państwa.

Pisząc o warszawskiej szkole kompozytorskiej w międzywojniu, chciałbym najpierw wspomnieć o Henryku Melcerze – kompozytorze, pianiście, pedagogu i dyrygencie, który w 1922 roku został mianowany rektorem i tym samym zapoczątkował jeden z okresów najbujniejszego rozkwitu uczelni. Melcer łączył w sobie nie tylko talent muzyczny i pedagogiczny, był również doskonałym organizatorem. Już w 1918 roku objął klasę fortepianu, a po śmierci Romana Statkowskiego w 1925 roku podjął się także prowadzenia klasy kompozycji. Jednak kariera pianistyczna i pedagogiczna ograniczyła jego działalność kompozytorską; najważniejsze utwory stworzył jeszcze przed 1907 rokiem, operując późnoromantycznymi środkami kompozytorskimi oraz artystycznie przetworzonymi elementami folkloru.

Drugim rektorem kompozytorem, również związanym z nurtem postromantycznym, był następcą Szymanowskiego Eugeniusz Morawski, który – choć z obozu jego przeciwników – daleki był od muzycznego zacofania, a do tego władał swowistym, oryginalnym językiem muzycznym. Funkcjonował jako dobry pedagog oraz pracowity organizator, umiejący łagodzić wciąż jeszcze żywe spory i konflikty. Niestety, żaden utwór Morawskiego nie został wydany. Po skomponowaniu pozostawały w rękopisie – stąd w powstaniu warszawskim zaginęła większość jego twórczości. Ocalałe fragmenty zostały zrekonstruowane przez brata kompozytora. Morawski był twórcą licznych utworów orkiestrowych, kameralnych, fortepianowych i na głos z fortepianem, a także wielkich form wokalnoinstrumentalnych i baletowych. Jego styl kompozytorski charakteryzował się monumentalną formą i kunsztowną instrumentacją. Niekonwencjonalność jego muzycznego języka polegała na używaniu monolitycznej faktury i jednolitej instrumentacji na



Henryk Melcer

3
Morawski, Dąbrowa-Morawski, Eugeniusz, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918-2000, t. II: Biogramy*, red. Marek Podhajski, Gdańsk-Warszawa 2005, s. 631-632.

4
Szerzej na ten temat – Tadeusz Przybylski: *Stan badań nad życiem i twórczością Eugeniusza Morawskiego*, „Empiria w badaniach muzyki. XV Ogólnopolska Konferencja Muzykologiczna 23-25 października 1981 – Zeszyty naukowe AMFC” 1986 nr 14, s. 207-215.

5
Kompozytorzy niezwiązani w żaden sposób z ośrodkiem warszawskim są celowo pominięci; wielu z wymienionych pojawiło się w Warszawie dopiero po pierwszej wojnie światowej wcześniej kształcąc się w innych ośrodkach polskich i europejskich.

6
Izabela Pacewicz, *Twórczość muzyczna dwudziestolecia międzywojennego*, [w:] *Muzyka – kultura – społeczeństwo*, Księga Sesji Artystyczno-Naukowej z okazji 60-lecia Odzyskania Niepodległości, Warszawa, 8 i 9 grudnia 1978, Warszawa 1981, s. 76.

7
Zofia Helman, *Muzyka polska...*, op. cit., s. 19.

8
Celowo pomijam w swych rozważaniach gorączkowy klimat ówczesnych rządów Szymanowskiego – literatura na ten temat jest wystarczająco obszerna, a i przedmiot tego szkicu nieco inny. Zainteresowanych odsyłam m.in. do monografii *150 lat PWSM w Warszawie*, pod red. Stefana Śledzińskiego, Kraków 1960.

9
Zofia Helman, *Muzyka polska...*, op. cit., s. 20-21.

Zofia Helman, *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, Kraków 1985, s. 51. Wszystkie dane dotyczące wymienionych kompozytorów przywołuje z: *Kompozytorzy polscy 1918-2000, t. II: Biogramy*, red. Marek Podhajski, Gdańsk-Warszawa 2005.

Stefan Śledziński w wykazie absolwentów PKM z lat 1919-1939 wymienia również innych kompozytorów, m.in.: Jana Ekiera, Kazimierza Jurdzińskiego, Tomasza Kiesewettera, Franciszka Maklakiewicza, Zbigniewa Turskiego, Kazimierza Wilkomirskiego i Bohdana Wodiczkę (por. *150 lat PWSM w Warszawie*, op. cit., s. 180-187).

długich przestrzeniach³. Dzisiaj ostatni przed wojną rektor Państwowego Konserwatorium Muzycznego jawi się jako postać wciąż niezbadana i niestety „dziwnie zapomniana”⁴.

Kierunek postromantyczny w muzyce polskiej reprezentowało wielu kompozytorów (i jednocześnie pedagogów) starszego pokolenia. Oprócz wspomnianych wyżej: Młynarskiego, Melcera i Statkowskiego, byli to⁵: Eugeniusz Morawski, Witold Maliszewski, Adam Wieniawski, Ludomir Różycki oraz wielu twórców działających również jako dyrygenci, teoretycy muzyki, publicyści i krytycy muzyczni oraz animatorzy życia muzycznego (Piotr Maszyński, Stanisław Niewiadomski, Felicjan Szopski, Tadeusz Joteyko, Juliusz Wertheim, Stanisław Kazuro, Piotr Rytel). Izabela Pacewicz zauważa w nurcie zachowawczym różne konwencje stylistyczne: „postmoniuszkowska” – pieśni Statkowskiego, Niewiadomskiego, Szopskiego i innych oraz opery Joteyki i Maliszewskiego; „wagnerowsko-straussowska” – twórczość operowa Rytla, Kazury i Szopskiego, poematy symfoniczne Joteyki, Kazury, Rytla, Morawskiego⁶. Jednocześnie warto przywołać słowa Zofii Helman, która zwracała uwagę na fakt, iż na przykład Morawski i Wieniawski łączyli romantyczne tradycje z wpływami francuskiego impresjonizmu w zakresie środków harmoniczych i instrumentacyjnych, a Szopski i Maliszewski wprowadzali już nowocześniejsze środki harmoniki i formy⁷. Nie zmienia to jednak zasadniczo kształtu ich muzyki, w wyrazie zdradzającej dobre opanowanie rzemiosła, ale też często cechy eklektyczne i raczej akademickie, kierując ją tym samym w stronę tradycyjnych form klasyczo-romantycznych, które nie mogły wptynąć na ukształtowanie nowego stylu

w muzyce polskiej. Paradoksalne utrzymywanie się w tamtym czasie epigonizmu postromantycznego stało się poważnym anachronizmem w stosunku do wielu nowych prądów muzyki europejskiej.

Rok 1927 rozpoczął dwuletni okres rządów Karola Szymanowskiego na stanowisku dyrektora Konserwatorium. Ze strony kompozytora była to swoista ofiara złożona dla dobra muzyki polskiej, o której poziom walczył dotychczas wyłącznie na polu twórczym. Niestety, w kwietniu 1929 roku był zmuszony zrezygnować z tej funkcji z powodów zdrowotnych. Ponad rok później zgodził się powrócić do pracy – na stanowisko rektora wybrała go utworzona w październiku 1930 roku Rada Główna⁸. Szymanowski, tak jak kompozytorzy nurtu postępowego, uważał wszelkie przejawy romantyzmu za zjawisko ujemne, negując romantyczną przeszłość, szablonowość i manieryczność. Odcinając się od tradycji niemieckiej (wagneryzmu i ekspresjonizmu Szkoły Wiedeńskiej), skłonili się w stronę rosyjskiego (Igor Strawiński) i francuskiego kręgu estetycznego (Grupa Sześciu, szkoła Nadii Boulanger). Orientacja antyromantyczna nie polegała jednak wyłącznie na negacji przeszłości, bo oprócz poszukiwania nowych środków (koncepcja stylu narodowego, folklorizm) zmanifestowała się również nawrotem do tradycji, tyle że klasycznej (neoklasycyzm uniwersalizm). Z innych, nieco mniej popularnych tendencji należałoby wymienić przejawy tak zwanej nowej rzeczowości oraz poszukiwania kolorystyczne wywodzące się z impresjonizmu⁹.

Neoklasycyzm w Polsce zaczyna się kształtować około połowy lat dwudziestych XX wieku, by w pełni rozwinąć się w latach trzydziestych. Największe nasilenie tego nurtu przypadło na pierwsze dziesięciolecie po drugiej wojnie światowej – czas ten jednak wykracza poza przyjęte ramy moich rozważań. W okresie przed- i powojennym działali kompozytorzy należący do tej samej generacji (urodzeni między 1895 a 1914). Zofia Helman przywołuje szereg nazwisk, z których z warszawską szkołą związani byli: Kazimierz Sikorski, Bolesław Woytowicz, Piotr Perkowski, Michał Kondracki, Roman Palester, Antoni Szałowski, Grażyna Bacewicz, Stefan Kisielewski, Witold Lutostawski, Andrzej Panufnik¹⁰. Wyjątkowo u niej zabrakło Jana Maklakiewicza¹¹. Jeżeli

chodzi o pozostałe nazwiska – Tadeusz Szeligowski był wówczas związany przede wszystkim z Wilnem, Tadeusz Zygfryd Kassern – ze Lwowem i później Poznaniem, Bolesław Szabelski osiadł w Katowicach (podczas warszawskich studiów uczył się u Statkowskiego, Różyckiego, Melcera i Szymanowskiego), Michał Spisak również studiował na Śląsku (potem prywatnie u Sikorskiego), Aleksander Tansman już w 1919 wyjechał do Paryża (podobnie jak Laks, który zamieszkał tam po studiach w 1926 roku), Jerzy Fitelberg w 1922 znalazł się w Berlinie (tam studiował kompozycję), a w 1933 również w Paryżu, by w końcu osiąść w Nowym Jorku, Artur Malawski, prócz okresu swych warszawskich studiów w latach 1936-39, był związany głównie z Krakowem, Zygmunt Mycielski studiował w Krakowie i Paryżu, a dopiero po powrocie przebywał w Wilnie i Warszawie, natomiast Roman Maciejewski, po studiach w Poznaniu, Warszawie i Paryżu, wyjechał do Anglii, a w końcu osiadł w Szwecji.

Najwięcej wychowanków spośród drugiej generacji kompozytorów miał Kazimierz Sikorski, sam – podobnie jak Woytowicz – absolwent kompozycji u Felicjana Szopskiego. Byli to: Artur Malawski, Roman Palester, Andrzej Panufnik, Antoni Szałowski, Grażyna Bacewiczówna, Roman Maciejewski, Stefan Kisielewski oraz Michał Spisak, kształtujący się u niego prywatnie. Ze szkoły Romana Statkowskiego wyszli: Szymon Laks (kompozycja i kontrapunkt), Piotr Perkowski, Michał Kondracki i Jan Maklakiewicz. Absolwentem klasy Witolda Maliszewskiego był Witold Lutostawski. Henryk Melcer działał na kilku polach, wszędzie kształtując znakomitych twórców: Aleksander Tansman (kompozycja), Szymon Laks (dyrygentura), Michał Kondracki (fortepian), podobnie jak Piotr Rytel, prowadzący wykłady z harmonii i kontrpunktu (Tansman, Laks, Panufnik). Wielu absolwentów kompozycji ukończyło również dyrygenturę u Waleriana Bierdiajewa (Malawski, Panufnik) czy Grzegorza Fitelberga (Szałowski). Inni stali się dyplomowanymi pianistami z klasy Jerzego Lefeldy (Kisielewski, Lutostawski) i Aleksandra Michałowskiego (Woytowicz). U Józefa Turczyńskiego fortepian studiowała przez pewien czas Grażyna Bacewicz.

Neoklasycyzm w swej początkowej, międzywojennej fazie to kształtowanie się kierunku, jego poetyki, wyznaczników ideowych i środków stylistycznych¹². Około połowy lat dwudziestych napływali na studia do Paryża (kierowani tam przez samego Szymanowskiego) młodzi kompozytorzy polscy, którzy zaczęli propagować muzykę polską w założonym przez siebie Stowarzyszeniu Młodych Muzyków Polaków. Niektórzy z nich wrócili po studiach do kraju, inni pozostali w Paryżu na stałe. Kształcili się w École Normale de Musique u Paula Dukasa, w Schola Cantorum u Vincenta d'Indy, u Arthura Honeggera, Alberta Roussela, Paula Vidala i oczywiście u Nadii Boulanger. Urządzali koncerty, prelekcje, odczyty oraz ofiarowali pomoc i poparcie muzykom polskim przyjeżdżającym z kraju. Atmosfera ówczesnego Paryża, wpływ pedagogów i kontakty z tamtejszym środowiskiem w zasadniczy sposób zdeterminowały twórczość tych kompozytorów. Znajdując się w orbicie wpływów francuskiego rzemiosła, w sposób indywidualny przyswajali sobie jego cechy:

- preferowanie muzyki „czystej”, zaznaczone już w samych tytułach utworów (uwertury, suity, sonatiny, sinfonietta, concertina, koncerty, kwartety, partity, sonaty itp.);
- precyzję i logikę formy, prostotę i przejrzystość faktury wywodzącej się z wzorów muzyki instrumentalnej XVII i XVIII wieku;
- lekkość i finezję brzmienia (zmniejszona obsada orkiestrowa, użycie typowych zespołów kameralnych);
- wypracowanie nowej techniki linearnej, rezygnacja z ornamentów, efektów kolorystycznych i artykulacyjnych;
- niechęć do patosu, sentymentalizmu, uczuciowości czy programowości.

Powyższe wyznaczniki łączyły się z nowymi środkami harmonicznymi i układami metrycznymi wykształconymi przez dwudziestowieczne myślenie kompozytorskie. Czołowe przykłady utworów neoklasycznych z lat dwudziestych to np. *Sinfonietta* Piotra Perkowskiego, zaginiona dziś *Partita* Michała Kondrackiego, czy utwory Bolesława Woytowicza¹³.

Na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych miejsce uniwersalnego neoklasycyzmu zajmuje kierunek folklorystyczno-narodowy, jako kontynuacja programu postawionego przez Szymanowskiego i egzemplifikacja antyromantycznych założeń. Sięgnięcie do folkloru ujętego w nowoczesną szatę neoklasycznego języka muzycznego było próbą przyporządkowania polskiej szkole kompozytorskiej narodowej odrębności i swoistości, która na arenie europejskiej stanowiłaby odpowiednik innych szkół narodowych – węgierskiej, rosyjskiej, hiszpańskiej czy czeskiej. Nurt narodowy podjęli m.in. Jan Maklakiewicz, Stanisław Wiechowicz, Michał Kondracki, Roman Maciejewski oraz, w mniejszym stopniu, Roman Palester. Wszyscy oni upatrywali w muzyce ludowej źródła nowych pomysłów melodyczno-rytmiczno-brzmieniowych. Ten charakterystyczny topos ludowy znajdował inspiracje w muzyce różnych regionów:

- Podhala (Kondracki – *Mała symfonia góralska* „Obrazy na szkle”, Rogowski – *Suita podhalańska*, Ekier – *Suita góralska*);
- Kurpii (Kondracki – *Suita kurpiowska*, Maciejewski – *Pieśni kurpiowskie*);
- Mazowsza (Wiechowicz – *Taniec symfoniczny Chmiel*, Palester – *Pieśń o ziemi, Kołacze*, Kondracki – *Popieliny* oraz licznie komponowane mazurki fortepianowe w orbicie inspiracji Chopinem i Szymanowskim);
- Huculszczyzny (Maklakiewicz – *Suita huculska* na skrzypce i fortepian, Palester – *Taniec z Osmotydy*);

Szybko jednak nastąpiło pewne znużenie folklorem, spowodowane wyeksploatowaniem i przerodzeniem się w manierę niektórych rozwiązań melodycznych, harmonicznymi czy fakturalnymi, wielokrotnie w twórczości powielanych. Spowodowało to pojawienie się u twórców swoistej awersji do materiału ludowego, jako najłatwiejszego i najbanalniejszego sposobu „uludowienia” właśnie, czy też indywidualizowania dzieł w stronę polskiej „egzotyki”, podczas gdy na prawdziwie narodową twórczość powinny złożyć się także inne, „głębsze” przestanki (na przykład problemy konstrukcji i formy). Zrodziło to w latach trzydziestych kolejny antagonizm pomiędzy zwolennikami muzyki narodowo-folklorystycznej i europejsko-neoklasycznej.

Pierwszą fazę rozwoju neoklasycyzmu reprezentują w Polsce utwory Romana Palestra (*Muzyka symfoniczna*, *Mała uwertura*, *Concertino* na saksofon i orkiestrę, *Sonatina* na 3 klarnety, *II Kwartet smyczkowy*), Bolesława Woytowicza (*Poemat żałobny*, *I Kwartet smyczkowy* oraz szereg znamiennych a dziś zaginionych utworów), Michała Kondrackiego (zrekonstruowany *Koncert na orkiestrę*, zaginiony *II Koncert fortepianowy*, *Toccata i fuga* na orkiestrę), Antoniego Szatowskiego (*Uwertura*, *Sonatina* na klarnet i fortepian, *III Kwartet smyczkowy*, *Trio na obój, klarnet i fagot*), Romana Maciejewskiego (*Koncert na dwa fortepiany*). Pierwsze próby kompozytorskie podejmowali wówczas między innymi Grażyna Bacewicz i Stefan Kisielewski.

Szczególny rozdział neoklasycyzmu polskiego tworzą kompozytorskie toposy historyczno- i religijno-archaizujący oraz topos o inspiracjach mieszanych. Łączenie elementów stylu dawnych epok ze środkami współczesnymi zbliża te utwory do stosowania takich zabiegów w neoklasycyzmie europejskim; odróżnia je natomiast pewien typ programowości opierającej się na treściach religijnych i polskiej tradycji. Przykłady takiej twórczości są liczne: Palester – *Psalm V*, Wiechowicz – *3 utwory religijne* na chór mieszany *a cappella*, *Pastorałki*, *Tryptyk kolędowy*, J. Maklakiewicz – *Święty Boże*, *Msza polska*, *Koncert wiolonczelowy*, Kondracki – *Cantata ecclesiastica*, Woytowicz – *Kantata dziecka na pochwałę Boży i słońca*, Perkowski – *Kościół NMP w Toruniu*, K. Sikorski – *Motety*, *Stabat Mater*.

Boczną gałęzią polskiego neoklasycyzmu była również muzyczna odpowiedź kompozytorów na ówczesne „tu i teraz”, a więc muzyka o inspiracjach patriotycznych i niepodległościowych, która zaczęła zanikać pod koniec lat dwudziestych w okresie ustabilizowania się sytuacji politycznej kraju. Nurt ten wypetnia szereg utworów poświęconych pamięci marszałka Józefa Piłsudskiego (m.in.: *Poemat Żałobny* Woytowicza, *Ostatnie werble* J. Maklakiewicza), *Symfonia Odrodzonej i Odnalezionej Ojczyźnie* Maliszewskiego czy *Żołnierze* Kondrackiego.

Technika dodekafoniczna nie zaadaptowała się w międzywojniu na gruncie polskim. Jedyńm jej przedstawicielem był Józef Koffler, choć i on za pomocą dodekafonii jedynie porządkował następstwa dźwiękowe w zakresie kształtowania tematów, faktury, architektоники czy brzmieniowości, wykazując pokrewieństwo z neoklasycyzmem (a nawet postromantyzmem¹⁴). Dopiero przed drugą wojną światową dodekafonia wzbudziła nieco większe zainteresowanie kompozytorów. Do indywidualistów, prócz Józefa Kofflera, Izabela Pacewicz zaliczyła również Ludomira M. Rogowskiego (wpływy impresjonizmu muzycznego, próby stworzenia odrębnego stylu panslawistycznego) oraz wspomnianego już Aleksandra Tansmana, stylistycznie najbliższego grupie *Les Six*¹⁵.

12

Zofia Helman, *Neoklasycyzm...*, op. cit., s. 51.

13

Ibidem, s. 55.

14

Izabela Pacewicz, *Twórczość muzyczna...*, op. cit., s. 78.

15

Ibidem, s. 77-78.

Neoklasycyzm polski w dwudziestoleciu międzywojennym był dopiero w swej pierwszej fazie rozwoju; czas ten oznaczał początek drogi twórczej dla wielu kompozytorów. Dlatego trudno jest dziś poddać ocenie styl i charakter muzyki polskiej na podstawie wczesnej, a często także niepełnej spuścizny wielu twórców. Nie zmienia to jednak faktu, iż właśnie twórcy z tego okresu, małej epoki, położyli podwaliny pod przyszłe osiągnięcia naszej rodzimej twórczości, która już wtedy zaczęła wpisywać się w europejską tradycję kulturową.

Michał Zawadzki – ur. 1984 w Płocku, gdzie ukończył PSM im. K. Szymanowskiego I-go i II-go stopnia Absolwent teorii muzyki warszawskiej AMFC (obecnie UMFC), dyplom z wyróżnieniem, 2008. Pianista, kompozytor piosenek. Podjął studia doktoranckie na tejże uczelni. Jego dotychczasowe zainteresowania koncentrowały się wokół badań nad harmoniką mazurków fortepianowych oraz utworów jazzowych. Obecnie zajmuje się także twórczością kompozytorów polskich okresu międzywojennego.

Stosunkowo najmniejszy wpływ na muzykę polską wywarła tak zwana nowa rzeczowość, rozumiana jako nadanie muzyce nowej, niejako ilustracyjnej roli poprzez zbliżenie do świata maszyn, sportu, technicznych wynalazków i urbanizacji. Przykładem mogą tu być ponownie *Żołnierze* Michała Kondrackiego z cytatami piosenek legionowych na tle maszerującego wojska (także zaginione utwory tego kompozytora: balet *Metropolis*, symfoniczny *Mecz*) czy *Pieśń o chlebie powszednim* Jana Małkiewicza.

W 1946 roku uformowana została nowa struktura uczelni pod nazwą Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna. Linię międzywojenną w zakresie kompozycji kontynuowali: pierwszy rektor PWSM Stanisław Kazuro, Piotr Perkowski, Piotr Rytel, a także Jan Małkiewicz (od 1949) i Kazimierz Sikorski (od 1951).



Kazimierz Sikorski

8
REFLEKSJE

IDEA OLIMPIJSKA DŹWIĘKIEM PRZEDSTAWIONA

Andrzej T. Nowak

Refleksje nad zapisem muzycznym *I Ody Pytyjskiej*
Pindara i *Hymnów Delfickich do Apollina*.



Choć w czasach nam współczesnych igrzyska kojarzą się nieodmiennie z nowożytnymi olimpiadami, potężnymi, wymagającymi olbrzymich nakładów imprezami o charakterze sportowym i komercyjnym, w świecie antycznym takie wyodrębnienie sportu nie miałoby uzasadnienia ani racji bytu. Sama idea olimpijska, wskrzeszona w Europie pod koniec XIX stulecia, początkowo nawiązywała do swych klasycznych wzorców i starała się godzić dominujące elementy współzawodnictwa sportowego z wciąż marginalizowanymi formami konkurencji w sferze szeroko rozumianej kultury, w tym muzyki. Wymienione w tytule utwory to jedne z niewielu zachowanych do naszych czasów przykładów twórczości literacko-muzycznej, reprezentującej dorobek antycznej kultury greckiej.

W tradycji starożytnej długo nie funkcjonowały odrębne pojęcia poezji i muzyki; obie te sfery kultury duchowej były ze sobą nierozłącznie związane i umiejscowione w szeroko zakreślonym obszarze *mousike*, sztuki podległej opiece Muz, źródłanych nimf, sprawujących pieczę nad zasadami rytmu i śpiewu. Te antyczne boginki, personifikujące poszczególne dziedziny sztuki, tworzyły w greckim panteonie orszak boga *Apollōsa* (*Apollina*), który był ich opiekunem i koryfejem (wiodącym). *Apollo*, boskie uosobienie Piękna, traktowanego jako *kalokagathia*, piękno samo w sobie, „bez skazy” – był także patronem antycznego sportu, realizowanego jako przejaw *kalokagathii* oraz nader istotny element *paidei*, greckiego systemu wychowawczego.

Połączenie poezji, muzyki, teatru, popisów krasomówstwa i fizycznej siły, które realizowane były poprzez udział w konkurencjach siłowego sportu, stanowiło istotę agonu – współzawodnictwa, mającego wyłonić najlepszych spośród uczestniczących w nim obywateli greckich miast (*polis*). Najbardziej wszechstronną formę agonów stanowiły niewątpliwie igrzyska, odbywane regularnie w różnych ośrodkach świata greckiego – ku czci greckich bogów. Do naszych czasów przetrwała w powszechnej świadomości pamięć o igrzyskach olimpijskich, być może najważniejszych, choć w istocie nie były to jedyne igrzyska. Jak wynika z zachowanego anonimowego epigramu, tak zwanej *Antologii Palla-tyńskiej*:

Cztery są w Grecji igrzyska,
i wszystkie cztery są święte;
Dla śmiertelnych są dwa,
dla nieśmiertelnych też dwa;
Dzeusa, syna Latony, Palajmona, Archemorsa.
a nagrody: jabłko i seler i sosna.

Igrzyska olimpijskie odbywały się w Olimpii, miejscu położonym na północno-zachodnim Peloponezie, nie miały więc nic wspólnego z górą Olimp, stanowiącą według mitologii greckiej siedzibę antycznych bogów. Były jednak im poświęcone, nazywano je *hieroj olympiakoj agones*, „świętymi igrzyskami olimpijskimi”. Tu szczególnie względami cieszył się wspomniany Apollon, czczony zwłaszcza w Elidzie, na której terenie leżała Olimpia (nazywana niekiedy Pytheos), naznaczona przez bogów. I właśnie *I Oda Pytyjska* Pindara, poety żyjącego w latach ok. 518-438 p.n.e., jest rodzajem modlitewnego wezwania do Apolla, świętego patrona igrzysk. Podobnie jest z powstałymi później hymnami, tak zwanymi „Delfickimi”, przypisywanymi pierwotnie hellenistycznemu poecie Limeniosowi, tworzącemu w II wieku p.n.e. w świetle współczesnych badań wydaje

się, że Limenios, wraz z innym autorem owej doby, Atenagorasem, byli jedynie autorami opracowań wcześniejszych form tych utworów.

W Delfach, starożytnym centrum kultowym, odbywały się również igrzyska, których wynik można było w swoim czasie określić, radząc się słynnej miejscowej wieszczki, Pytii. Niezależnie od niejasno formułowanych przepowiedni, zawodnicy uczestniczący w igrzyskach mieli świadomość zasadniczego celu, jaki im przyświecał. Antyczne agony, odbywające się ku czci bogów, stanowiły bowiem również okazję do okrycia się nieśmiertelną sławą, tak miłą sercu każdego mieszkańca świata starożytnego. Zwycięzca zawodów – i tylko on – stawał się wybrańcem bogów, dorównującym sławą herosom, którzy – według tradycji – także brali udział w takich zmaganiach. Owe skromne nagrody, przywołane w cytowanym powyżej epigramacie, były czymś, czego realna wartość nie miała znaczenia; stanowiły jedynie symboliczne potwierdzenie przychylności bóstw. Patrząc jednak wnikliwiej na materialne aspekty zwycięstw w igrzyskach, należy stwierdzić, że ich wymiar bywał niebagatelny. Zwycięzca igrzysk w Olimpii mógł umieścić w miejscowym sanktuarium posąg, opatrzony własnym imieniem, a nawet nadać mu kształt zbliżony do popiersia, przedstawiającego jego osobę. Otrzymywał też tytuł *olimpionikos*, który był jednym z największych zaszczytów w antycznym świecie greckim i mógł przekładać się na honoraria, wypłacane za uświetnianie innych imprez, udziałem w zawodach czy tylko samą obecnością.

Jednak podstawowe znaczenie miał wymiar religijno-kulturowy, stąd też każda analiza zapisu muzycznego greckich zabytków muzyki związanych z kultem Apollina musi uwzględniać przede wszystkim duchowy aspekt i wymiar sztuki. Jak wspomniano, zarówno hymny, jak i ody mogły być traktowane jako formy modlitewne, związane z kultem czy innymi przejawami sakralizacji. Najczęściej hymn (od greckiego słowa *hymnos* – oznaczającego przedzenie) był pochwalną formą uczczenia mitologicznych bohaterów lub samego bóstwa, łączył tekst literacki z rytmem i melodią. Oda (grecka *aoide* – pieśń) chwaliła w formie wierszowanej zarówno postacie, jak i zdarzenia, w których one uczestniczyły, bądź też zdarzenia, które miały miejsce w wyniku działań danej postaci. Adresatem ody bywała za zwyczaj właśnie konkretna postać – osoba, której w podniosły sposób ofiarowano podziękowania;

całość miała wybitnie emocjonalny, emfaticzny charakter. Oda już u samych swych źródeł wiązała się z obrzędami o charakterze religijnym, a także świętami, obchodzonymi w konkretnym ośrodku miejskim, *polis*. Budowa formalna predestynowała ją do ścisłych związków z akcją muzyczną; strofa wierszowana, o stałym rytmie, pełna inwokacyjnych powtórzeń, dawała asumpt do nasycenia jej treścią muzyczną. Muzyka mogła być tłem do melorecytacji lub w pełni współgrać z tekstem literackim. Forma pieśni zwrotkowej dopuszczała też stosowanie instrumentalnych interludów.

W kulcie Apolla personifikowano to bóstwo w postaci pięknego młodzieńca, dzierżącego nieodłączną kitarę, instrument strunowy, będący rozwinięciem starożytnej formingi, traktowanej jako instrument o działaniu magicznym. Postać Apolla symbolizowała też działania twórcze, wewnątrznie zharmonizowaną kreację nowych jakości, która jest w stanie zaistnieć jedynie w warunkach określonego ładu i pokoju pomiędzy ludźmi. Stąd też modlitewne formy, jakimi są niewątpliwie delfickie hymny oraz pindarowska oda, mogą stanowić odległy ślad modlitewnego archetypu, obecnego w świecie greckim, gdzie zabiegano o pokój (*ekhecheiria*). Jak wiadomo z późniejszej tradycji, w obliczu częstych walk między antycznymi *polis* na okres trwania olimpiad i innych igrzysk ustanawiano rozejm. w realizacji zapisu muzycznego pytyjskiej ody należałoby też zastanowić się nad uwzględnieniem uwarunkowań związanych z elementem procesyjnym, opisującym za pomocą dźwięków przemieszczanie się uczestników błagalnych modlitw w uświęconej przestrzeni sanktuarium olimpijskiego (gaju Altis). Nie jest to jedyna możliwość, sama konstrukcja utworu może bowiem sugerować też inne ujęcie problematyki wykonawczej.

Pindarowska oda jest typem monodycznego utworu, przeznaczonego do solowego wykonania – z towarzyszeniem kitary – przez suplikanta, podkreślającego wagę osobistego składania modlitwy. Choć prośba ta ma zindywidualizowany charakter, jej realizacja powinna spełnić się dla dobra ogólnego. Oda rozpoczyna się inwokacją do Apollina, w której modlący się śpiewak kieruje swą prośbą do tego właśnie bóstwa. Poleca się jego opiece, która ma mu zapewnić pomyślność, ale też działać ku pomyślności wspólnych, ludzkich przedsięwzięć. Uroczysty charakter tej ody wzmacnia użycie melodii, rozpiętej na dostojnie brzmiącym tetrachor-

dzie hypodoryckim, uzupełnionym o interwał dolnej sekundy. Ten sposób budowania konstrukcji muzycznej przewija się przez cały utwór. Warstwa meliczna oparta jest na sekwencyjnie powtarzanym, opadającym motywie dźwiękowym o stałej stopie metrycznej. Tworzy to pełen ascetycznego liryzmu przebieg muzyczny, utrzymany w umiarkowanie wolnym tempie uroczystego pochodu procesyjnego. Być może taki właśnie charakter miały uroczystości religijne otwierające starożytne agony olimpijskie i inne zawody, w których oprócz osiągnięć sportowych równie ważne znaczenie miała ściśle współgrająca z nimi oprawa artystyczna.

Hymny delfickie są również formą wezwania modlitewnego, kierowanego do Apollina, i tak traktowane mogły stanowić element oficjalnej części programu uroczystości o charakterze kultowym. Dokonany przez Atenajosa i Limeniosa zapis tych utworów datowany jest na rok 127 p.n.e., który był rokiem olimpijskim, co mogłoby wskazywać na sposób ich praktycznego użycia. Zapis muzyczny pierwszego hymnu sugeruje zastosowanie przy konstruowaniu linii melodycznej trybu frygijskiego; użyto tu skali o szerszej rozpiętości dźwięków niż w przypadku pindarowskiej ody. Ambitus melodii o melizmatycznym charakterze osiąga interwał septymy, by w końcowym fragmencie pierwszej części zapisu Atenajosa osiągnąć nawet dolną oktawę. w drugim hymnie zastosowano materiał muzyczny skali hypolidyjskiej o jeszcze większej rozpiętości dźwięków, w części trzeciej znacznie przekraczający interwał oktawy (w transkrypcji e – a¹). w części czwartej zakres dźwięków jest najpełniejszy; pojawiają się tu chromatyczne „zabarwienia” mikrotonowe, które współcześnie transkrybujemy jako półtonowe alteracje zasadniczych dźwięków skali, choć zakończenie czwartego peanu jest już w pełni diatoniczne. Oddziaływanie dramaturgiczne tego zabiegu konstrukcyjnego jest wymowne;

ten sposób kształtowania przebiegu muzycznego traktujemy jako uspokojenie akcji. Zmniejszenie dynamiki utworu kontynuowane jest w jego ostatniej części, określonej mianem *prosodion*, oznaczającym właściwy hymn procesyjny. Oba hymny delfickie mają to samo metrum pięciomiarowe, które ulega rozszerzeniu na siedmiomiarowe, zastosowane w ostatniej partii drugiego utworu. Podkreśla to efekt dramaturgiczny całego przebiegu muzycznego, którego konstrukcja odwzorowuje klasyczną triadę wstępu, rozwinięcia i zakończenia.

Nowożytne igrzyska z początku kierowały się wzorcem antycznym i składały się na nie również konkursy muzyczne. w tej dziedzinie muzyka polska ma liczące się osiągnięcie w postaci złotego medalu przyznanego Zbigniewowi Turskiemu za jego *II Symfonię Olimpijską*, nagrodzoną podczas konkursu sztuki, zorganizowanego w ramach XIV Igrzysk Olimpijskich w Londynie (1948). Jednak już w 1952 roku zaprzestano organizowania podczas olimpiad konkursów artystycznych, co wyrwało ideę olimpijską ze świata wartości kultury i sztuki wysokiej. Postępująca na coraz większą skalę komercjalizacja imprez sportowych doprowadziła do odarcia nowożytnej koncepcji olimpizmu z ducha antycznego, czystego współzawodnictwa, realizowanego przez uczestników igrzysk „na większą chwałę bogów”.

Bibliografia

- J. Łanowski, *Święte igrzyska olimpijskie*, Poznań 2000.
D. Słapek, *Sport i widowiska w świecie antycznym*, Kraków-Warszawa 2010.
S. G. Miller, *Starożytni olimpijczycy*, tłum. I. Żółtowska, Warszawa 2006.
J. G. Landels, *Muzyka starożytnej Grecji i Rzymu*, tłum. M. Kaziński, Kraków 2003.
G. Gazda, S. Tynecka-Makowska (red.), *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, Kraków 2006.
A. Chodkowski (red.), *Encyklopedia muzyki PWN*, Kraków 1995.

Andrzej T. Nowak – doktor nauk humanistycznych, pracownik UMFC. Zajmuje się badaniami nad szeroko pojętą sferą kultury muzycznej (zwłaszcza traktowanej jako element życia społecznego i uczestnictwa w kulturze postrzeganej w sensie fenomenologicznym), w orbicie zainteresowań autora pozostaje również estetyka oraz teoria sztuki. Przygotował dysertację habilitacyjną traktującą o początkach formowania europejskiej kultury muzycznej, którą przeprowadza w Instytucie Historii Nauki PAN w Warszawie. Pozostaje również czynnym muzykiem, pianistą i akompaniatorem.



Wojciech Świdziński

Biografie twórcze Tadeusza Kantora i Tadeusza Różewicza pod wieloma względami wydają się równoległe. Obaj twórcy przyszli na świat w prowincjonalnych miasteczkach. Dorastali w Drugiej Rzeczypospolitej, a ich pierwsze znaczące wypowiedzi artystyczne przypadły na czas hitlerowskiej okupacji. Kantor wystawił wówczas *Balladynę* i *Powrót Odysa*, Różewicz napisał *Echa leśne*. Dojrzałość twórczą osiągnęli w okresie powojennym. Z czasem wypracowali sobie należną pozycję w kraju i za granicą, utrzymując jednocześnie status twórców osobnych. Do awzajemnych osiągnięć odnosili się przychylnie, choć do bezpośredniej konfrontacji na wspólnym gruncie teatru nie doszło. Biograficzna zbieżność skłania do poszukiwania generalnych podobieństw między ich dorobkiem twórczym, co łatwo może zaprowadzić na interpretacyjne manowce. Warto jednak przyrzeć się zagadnieniu, które niewątpliwie ich łączy: Kantor i Różewicz niechętnie odnosili się do kwestii ekspresjonizmu, która regularnie powracała w dyskusjach toczących się wokół ich dzieł. Próbując przywrócić ów problem w myśleniu o ich sztuce, chciałbym spróbować poszerzyć kontekst, w jakim ich twórczość jest interpretowana, a zarazem pogłębić refleksję nad samym zjawiskiem ekspresjonizmu.

KANTOR I RÓZEWICZ EKSPRESJONIZM POLSKI PO ROKU 1945?



Tadeusz Kantor w rozmowie z Mieczysławem Porębskim wypowiedział się w imieniu całej generacji twórców, dla których konstytutywnym doświadczeniem pokoleniowym była katastrofa drugiej wojny światowej: „Ja, my wszyscy, nie bardzo lubimy ekspresjonizm”¹. Jednocześnie gorliwie kultywował etos wielkiej awangardy, której ekspresjonizm niemiecki był integralną częścią. Wśród twórców, na których zwyczaj się powoływać, nie brakło postaci spowinowaconych z tym kierunkiem, jak Erwin Piscator czy Witkacy. W orbicie jego zainteresowań znajdował się między innymi krąg twórców Bauhausu, którego początki były silnie związane z ruchem ekspresjonistycznym². W latach 50. przeprowadził odważną obronę abstrakcjonizmu, nierozdzielnie związanego z Wassylim Kandynskim – członkiem grupy *Der Blaue Reiter*. Zaszczepił na gruncie polskim malarstwo *informel*, będące wariantem ekspresjonizmu abstrakcyjnego.

Te drobne poszlaki błędą wobec niezwykle bliskiej ekspresjonizmowi poetyki teatru Kantora, a zwłaszcza jego kulminacyjnej postaci, jaką stał się Teatr Śmierci. Trwałym dziedzictwem ekspresjonizmu w teatrze jest paleta środków i technik scenicznych. Nic dziwnego, że artysta teatru zafascynowany awangardą więcej przejął z niezwykle wyrazistej stylistyki ekspresjonizmu niż z ekscesów

futurystów, czy idei surrealistów. Wystarczy porównać dowolną fotografię z *Umartej klasy* z archiwalnymi zdjęciami z inscenizacji sztuk *Masse-Mensch* Ernsta Tollera, czy *Der Bettler* Reinharda Sorgego, by ich podobieństwa stały się uderzające. Zbieżności takie mogą jednak prowadzić do zbyt pochopnych wniosków. Wiadomo przecież, jak niezależnym zjawiskiem był teatr Kantora i jak uparcie, przez ponad trzydzieści lat, ewoluował ku Teatrowi Śmierci. Dlatego szczególnie istotne wydaje się pokrewieństwo między ideami artysty a niektórymi założeniami ekspresjonistów.

Ośrodek sztuki Kantora stanowi koncepcja „realności najniższej rangi”. Jej początków sam autor dopatrywał się w konspiracyjnym przedstawieniu *Powrotu Odysa*. Polega ona na skoncentrowaniu się na rzeczywistości zdegradowanej, na przedmiocie biednym i chromym. Dzięki niej sztuka Kantora osiągała niezwykle stopień konkretności. „Spotęgowanie realizmu” prowadziło jednocześnie do powstania tego, co Mieczysław Porębski nazwał „historią naturalną snów i halucynacji”³. Było to wykroczenie z realizmu ku transcendencji. Ekspresjoniści przebyli bardzo podobną ewolucję. Naturalną kolebką awangardy był dziewiętnastowieczny naturalizm. Silnie podbudowany teoretycznie, skupiał zastęp

1

M. Porębski, T. Kantor. *Świadectwa. Rozmowy. Komentarze*, Warszawa 1997, s. 134.

2

Por. *Encyklopedia ekspresjonizmu*, red. L. Richards, przeł. D. Göra, Warszawa 1996, s. 356.

3

M. Porębski, *op. cit.*, s. 80.

4

Ibidem, s. 115-116.

5

Ibidem, s. 98.

6

Por. T. Klys, *Film niemiecki w epoce wilhelmskiej i weimarskiej*, [w:] *Historia kina. Tom 1. Kino niemieckie*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2009, s. 414-416.



Tadeusz Kantor, *Madobnie i koczający księżna w euforii na swoim kurniku*, Galeria Krzysztoforty, Kraków, 1973. Fot. J. Szmic

7

J. Kott, *Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze*, Gdansk 1997, s. 35

8

Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny, red. J. Krzyżanowski, t. 2, Warszawa 1985, s. 346.

twórców we Francji i całym zachodnim świecie, którzy manifestowali swoje nowe, „naukowe” podejście do sztuki. Początkowo nurt budził fascynację twórców poszukujących, z czasem jednak wywołał ostentacyjną niechęć kolejnych fal awangardy, dla których najistotniejsza stała się oryginalność, a nie reprodukcja dawnych koncepcji. Do krytyki naturalizmu przytaczali się także ekspresjoniści niemieccy. Niektórzy, jak Kasimir Edschmidt, dostrzegli jednak, że ich kierunek jest kontynuacją, czy raczej przekroczeniem granic naturalizmu. Jeden z ojców duchowych ekspresjonizmu, August Strindberg, określał się jako naturalista bądź „neonaturalista”. Pragnął być „Zołą okultyzmu”. Kontrowersyjny dramat Franka Wedekinda *Przebudzenie się wiosny* (1891) streszcza całą ewolucję od naturalizmu ku nowym koncepcjom. Z pozoru może wydawać się satyryczną

„tragedią dziecięcą”, powstała jako doraźny apel w sprawie zachowania higieny życia seksualnego. Stopniowo w rzeczywistość dramatu wsącza się element groteski, kontrasty zaczynają burzyć realny porządek świata, by eksplodować sceną finałową, w której z grobu powstaje jeden z młodocianych bohaterów – nie dość, że bez głowy, to jeszcze wydzielając trupi odór. W szczegółach rzeczywistości, w nędzy i chorobie, które tak chętnie opisywał naturalizm, odnaleźć drogę do świata snu, do głębin nieświadomości – to droga znakomicie rozpoznana przez twórcę Teatru Śmierci.

Koncepcja „realności najniższej rangi” prowadziła Kantora do specyficznego wartościowania i interpretowania sztuki rodzimej. Mówił o niej: „W malarstwie polskim mamy takich malarzy jak Matejko, Malczewski, Wyspiański, którzy, jeżeli ich porównamy z ich odpowiednikami na Zachodzie, powiedzmy z Delacroix [...]... Tam jest bardzo mało malarzy, którzy potrafią obraz wyreżyserować. Tu wszystkie postacie Matejki robią miny i to jakie! Mają swoją psychologię, stosunek do nich malarza jest, powiedzmy to, teatralny”⁴. Kantor był zafascynowany ekspresyjną siłą naszej, zakorzenionej w romantyzmie sztuki. W rozmowie z Porębskim wspominał także swoje dziecięce spotkanie z *Pochodniami Nerona* Siemiradzkiego, które oglądał w krakowskich Sukiennicach. Zachował „kliszę pamięci”: „Chodziłem wtedy po Tarnowie po Krakowskiej – a tam jest duży ruch – i myślałem, jak zrobić taki obraz, który by się ruszał”⁵. Realizacją tego marzenia miał być nieukończony spektakl *Dziś są moje urodziny*, zorganizowany wokół olbrzymiej ramy, z której wychodzą postacie przedstawienia.

Podobną fantazję spełnili wcześniej ekspresjoniści. Zdaniem historyków kina wzorcowym przykładem przeniesienia koncepcji malarskich na tkanę filmu jest ekspresjonistyczny *Gabinet doktora Caligari* Roberta Wiene z 1920 roku. Cała scenografia obrazu została zaprojektowana przez awangardowych artystów z kręgu Der Sturm, którzy na ustawionych odpowiednio blejtramach namalowali nie tylko plenery i architekturę, ale także rozpryski światła latarni ulicznych oraz kanciaste cienie. Po tym świecie rodem z sennego koszmaru poruszały się postacie, których kostiumy a nawet sylwetki podporządkowane były jednolitej koncepcji plastycznej – dobrze zresztą już wówczas rozpoznanej i na swój sposób modnej⁶. Można zaryzykować twierdzenie, że przedstawienie Kantora było próbą „uruchomienia” malarstwa na równie szerokią skalę.

Poszukując źródeł Teatru Śmierci należy z jednej strony pamiętać o całym dziedzictwie awangardy, wspartej na modernizmie schyłku XIX wieku, z drugiej zaś o osobistym doświadczeniu Kantora – świadka ostatecznej zagłady „świata, który raz na zawsze został starty i który tylko czasem powraca, uparcie przywoływany w jakimś natręctwie pamięci”⁷. Nieuniknione stało się chyba jego spotkanie z pisarstwem Bruno Schulza. Bezpośrednich od-

niesień do jego opowiadań trudno się w twórczości Kantora doszukać. Język Teatru Śmierci w zaskakujący sposób zbiega się jednak z duchem całej formacji pisarskiej, którą tak scharakteryzował Jan Józef Lipski: „Pisarstwo Schulza wyrasta z charakterystycznej dla schyłkowego okresu monarchii austro-węgierskiej odmiany ekspresjonistycznego modernizmu, której głównymi przedstawicielami są R.M. Rilke, F. Kafka i R. Musil. Cechą charakterystyczną tego nurtu, skupiającego bardzo odmienne indywidualności pisarskie, była próba ujęcia fundamentalnych spraw i problemów egzystencjalnych za pomocą mitów i symboliki odwołującej się do podświadomej sfery psychicznej [...]. Podstawową zasadą kształtowania świata przedstawionego jest mit, co w skali pamięci jednostkowej oznacza cofnięcie się w świat dzieciństwa i jego mitologii [...]. Jest to zarazem powrót do pierwotnego sensu słowa”⁸. *Umarta klasa* czy *Wielopole*, *Wielopole* mogą uchodzić za wspaniałe *post scripta* tego uwikłanego w historię Europy Środkowej ekspresjonistycznego nurtu.



Ernest Toller, *Masse-Mensch*, 1921



Lulu w adapt. Franka Wedekinda, 1926

Najpoważniejsza zbieżność między ekspresjonizmem a teatrem Kantora dotyczy jednak struktury jego przedstawień. W każdym z nich brał bezpośredni udział. Pozornie na marginesie, przykuwał tym większą uwagę, im bardziej dojrzały stawał się jego teatr. Dyrygował, komentował, na żywo zmieniał szczegóły spektakli. Stawał się artystą-medium, roztaczającym przed widzami misterium swojej pamięci. Tworzył najdoskonalsze *Ich-Drama*, czyli teatr ożywiający pejzaż psychiczny autora – czyniący z niego demiurga wykreowanego na scenie świata. W 1988 roku stwierdził, że swoją jaźń już na samym początku drogi twórczej postrzegał w kategoriach przestrzennych czy nawet teatralnych: „Infernum. To było moje «WNĘTRZE», gdzie kłębią się namiętności, żądze, wszystkie pasje, rozpacz i rozkosz, żale przeszłości i jej tęsknoty, i pamięć wszystkiego, i myśl trzepocząca się jak ptak w czasie burzy. To miejsce było równocześnie: wulkanem, polem walki i celą żarliwych rozmyślań”⁹. Koncepcja to ekspresjonistyczna, choć Kantor mógł zetknąć się z nią u Witkacego, proponującego, by teatr uczynić „mózgiem wariata na scenie”¹⁰. W Teatrze Śmierci została ona doprowadzona do ostatecznej konsekwencji. Spektakle tego nurtu nie były jedynie egotycznym zagłębieniem się w wyobraźnię reżysera. Ich tematem stała się pamięć i zapisany w niej ludzki los. Stąd zmarli zaludniają Teatr Śmierci. Stąd reminiscencje pierwszej wojny światowej, która dla Kantora stała się metaforą wszelkiej wojny i wszelkiej zagłady.

Jest to kolejna, zapewne niezamierzona, zbieżność z porażonymi Wielką Wojną ekspresjonistami. Warto wreszcie przytoczyć fragment programowej wypowiedzi Kantora: „Tworzenie rzeczywistości odmiennej, innej, w której wolność nie jest ograniczona prawami jakiegokolwiek systemu życiowego, tworzenie zbliżone do aktu demiurgicznego lub do snu jest – wierzę – głównym celem postępowania w sztuce”¹¹. Wystarczy zestawić to zdanie z podsumowującą wykład *Über den dichterischen Expressionismus* myślą Kasimira Edschmidta: „Świat istnieje – byłoby absurdem powtarzać go, ale szukać jego jądra, tworzyć go na nowo – to największy obowiązek sztuki”¹².

Pokrewieństwo sztuki, w szczególności teatru, Tadeusza Kantora z ekspresjonizmem wydaje się więc wyraźne i istotne. Jednocześnie w żadnym stopniu nie odbiera mu rangi twórcy niezależnego i indywidualnego. Pomaga raczej jeszcze silniej osadzić jego postać w kontekście europejskim. Inaczej ma się sprawa z twórczością Tadeusza Różewicza. Jego powiązania z ekspresjonizmem wydają się mniej wyraźne. Sam Różewicz wypierał się ich niejednokrotnie – na tyle dobitnie, by warto było przyjrzeć się temu dokładniej.

Dobłą ilustracją jego niechęci może być reakcja na fragment listu Lindsaya Andersona, w którym brytyjski reżyser wypowiedział się o sztuce *Putapka*: „Jest to coś bardzo gęstego, sugestywnego i mocnego.

9

T. Kantor, *Moja twórczość, moja podróż*, [w:] *Idem, Pisma*, wybór i oprac. K. Pleśniarowicz, t. 1, Wrocław-Kraków 2005, s. 15.

10

St. I. Witkiewicz, *Wstęp do teorii Czystej Formy*, [w:] *Idem, Czysta Forma w teatrze*, wybór i wstęp J. Degler, Warszawa 1977, s. 78.

11

M. Porębski, op.cit., s. 131.

12

Cyt. za Denis Bablet, *Ekspresjonizm na scenie*, [w:] *Ekspresjonizm w teatrze europejskim*, przeł. A. Choińska, K. Choiński, E. Radziwiłłowa, Warszawa 1983, s. 127.

13

Języki teatru (3), „Odra”, 1986, nr 3, s. 47.

Tadeusz Różewicz, *Białe małżeństwo*, reż. Krystyna Meissner, 2010, Teatr Współczesny we Wrocławiu. Fot. B. Sowa



Wyobraźnia zawarta w tej sztuce jest niezwykła. Równocześnie muszę wyznać ze wstydem, że cały jej styl i metoda są dla mnie obce [...]. Muszę powiedzieć zatem, że ja rozumiem teatr realistyczny, a nie rozumiem teatru ekspresjonistycznego, ani symbolicznego¹³. Być może nie doceniając kokieterii reżysera groteskowego *Szpitalu Britannia*, Różewicz „posądzenie” swojej sztuki o ekspresjonizm – poetykę wizji oraz silnego, wywodzącego się jeszcze od naturalizmu efektu – ocenił jako nieporozumienie. W postaci Franza Kafki, którym fascynacja dała początek *Putapce*, zdaje się pomijać pokrewieństwa z tym nurtem. Język autora *Procesu* jest wszak rzeczowy, chłodny i ironiczny – bardzo bliski językowi Różewicza. Trudno jednak w twórczości Kafki pominąć groteskę, obsesyjność i psychoanalityczne zacięcie, które składają się na bliską ekspresjonizmowi wizję świata. Zwłaszcza w opowiadaniach *Wyrok*, *Przemiana*, czy *Głodomór*, na podstawie którego Różewicz napisał dramat *Odejsie Głodomora*.

14

T. Drewnowski, *Walka o oddech*.

O pisarstwie Tadeusza Różewicza,

Warszawa 1990, s. 288-15

15

Na temat i nie na temat.

Z Tadeuszem Różewiczem

rozmawia Józef Keler, „Odra”, 1976,

nr 6, s. 66.

16

Języki teatru (3), op.cit., s. 40.

17

T. Różewicz, *Białe małżeństwo*, [w:]

Dramaty wybrane, Kraków 1994,

s. 194.

18

Ibidem, s. 189.

19

Ibidem, s. 205.

20

Ibidem, s. 211.

21

Ibidem, s. 217-218.

22

Ibidem, s. 208.

23

Ibidem, s. 195-196.

Fascynacja Kafką jest dla Różewicza elementem szerszego zainteresowania niemieckojęzyczną tradycją kulturalną. Z czasem odwołania do literatury naszych zachodnich sąsiadów zaczęły zajmować w jego twórczości coraz istotniejsze miejsce. W 1971 roku napisał „tragikomedię” *Na czworakach*, której bazą konstrukcyjną był *Faust* Johanna Wolfganga Goethego. Drugi i piąty obraz dramatu stanowią „sny na jawie” utrzymane w stylistyce groteskowej i absurdałnej, przy czym piąty obraz dość jawnie przywołuje cyrkowy prolog z *Ducha ziemi* Franka Wedekinda. Ukłony w kierunku niemieckiej domeny kulturowej funkcjonują tu na zasadzie zabawy literackiej. Apogeum osiągają w *Putapce* i późnej poezji pisarza. Fascynacje te mają istotne znaczenie między innymi dlatego, że niemiecki obszar kulturowy stał się naturalnym środowiskiem „wiecznego ekspresjonizmu” – od Matthiasa Grünewalda, przez Georga Büchnera, Wedekinda, i dalej – do Wolfganga Borcherta, Wernera Herzoga i innych.

Także inne fascynacje Różewicza nie pozostają bez znaczenia w poszukiwaniu ekspresjonistycznego oblicza jego sztuki. W rozpisanej w 1977 roku ankiecie na dziesięć najwybitniejszych powieści XX wieku wskazał tylko jeden polski utwór: *Pożegnanie jesieni* Stanisława Ignacego Witkiewicza¹⁴. Pomiędzy *Kartoteką* a *Putapką* – przez ponad dwie dekady najbardziej ożywionej pracy dramatopisarskiej – pisarz przyznawał się do żywego zainteresowania twórczością i myślą Witkacego. Jego wpływu można doszukiwać się w niektórych sztukach Różewicza, na przykład w humorze *Grupy Laokoona* bądź w erotyce *Białego małżeństwa* – nie są to jednak pokrewieństwa oczywiste. Istotniejsze wydaje się, że sojusznikiem dramatopisarstwa Różewicza stał się Witkacy – twórca, którego powiązania z ekspresjonizmem były skomplikowane, ale i ewidentne. Opisał je szczegółowo Konstanty Puzyna w klasycznym wstępie do dwutomowego wydania jego dramatów.

Nie należy też przeoczyć zainteresowania, jakim Różewicz obdarzył patrona teatralnego i literackiego ekspresjonizmu, Augusta Strindberga. Ważnym wydarzeniem stała się dla niego sztokholmska premiera *Białego małżeństwa*. O zakończeniu tego dramatu mówił: „Po tej komedii, ocierającej się chwilami o farsę – nagle dramat, właściwie tragedia, jakieś akcenty niby Ibsenowskie, niby Strindbergowskie¹⁵. Gdyby trzeba było wskazać tekst Różewicza najściślej stykający się z poetyką ekspresjonizmu, byłoby nim właśnie *Białe małżeństwo*. Sam Różewicz wypowiedział się o nim: „Przecież to jest poemat. W dużych partiach. Przeniesienie wszystkiego w wymiar snu¹⁶.”

Białe małżeństwo składa się z 14 obrazów wyznaczających kolejne etapy inicjacji w dorosłe życie głównej bohaterki, Bianki. Część obrazów ma charakter realistyczny, nieraz farsowy, część natomiast przybiera postać wizji, odznaczając się przy tym pewną drastycznością. Te dwie stylistyki przenikają się. Obraz 4 o *przyjdz...* Wydaje się początkowo realistyczną sceną salonową. Konwencja ulega jednak nagłemu zachwianiu. Zaczynamy oglądać świat rzeczywisty, odkształcony przez emanacje umysłu Bianki. Tylko my i ona dostrzegamy między nogami starającego się o jej rękę Beniamina „olbrzymi (jak u konia) członek¹⁷.”

Rozbudowane didaskalia *Białego małżeństwa* opisują nie tylko wygląd poszczególnych miejsc, ale także określają kolorystykę i – co szczególnie charakterystyczne – barwę i zmiany oświetlenia. Przypominają tym didaskalia do *Gry snów* i innych późnych sztuk Strindberga. W scenach wizyjnych są to efekty silne, ekspresyjne: „Światło w tej scenie o zmiennym natężeniu; rośnie, przygasa, prawie gaśnie¹⁸”, „Światło oświetla tylko środkową część lasu, po brzegach panuje mrok. W mroku ukryte kolorowe grzyby¹⁹”, „Czerwone światło zatapia cały bór²⁰ itd. Didaskalia zakładają, że „[niektóre] sceny nie są jasne. Nie wiadomo czy dzieją się we śnie, czy tylko w myślach Bianki²¹”. Różewicz, kształtując groteskową, czasem surrealistyczną atmosferę niektórych sekwencji, przedstawia zalecenia co do warstwy dźwiękowej spektaklu. „Rozmowa kobiet przemienia się w jakieś okrzyki gęganina, przy pomocy gestów i takich nieartykułowanych dźwięków porozumiewają się ze sobą. Kucharcia czasem pokwikuje [...]. Podobnie słowa Dziadka i Ojca zmieniają się w porykiwanie, stękanie, czkanie, śmiech²²”. Postacie sztuki przeistaczają się w ludzi-zwierzęta. Symbolika mitycznych pół ludzi-pół zwierząt jest w *Białym małżeństwie* wykorzystywana do akcentowania animalnego oblicza człowieka, którego obsesyjnie lęka się Bianka. W Obrazie 13 sama zresztą określa się jako syrena i chimera. Postacią ludzko-zwierzęcą jest w sztuce Byk-Ojciec. Jedynie gdy pojawia się po raz pierwszy – w Obrazie 2 – zostaje przedstawiony jako osoba realna. Następnie postrzegany jest wyłącznie jako emblemat animalnej seksualności. Z głową byka, jako opętany przez niezaspokajalne żądze Minotaur, inicjuje wyuzdane korowody, kilkakrotnie przeciągające przez scenę. W Obrazie 10 rozgrywa się korrida, w której Bianka przebija go szpadą, wywołując niejasne skojarzenia Freudowskie. Przemoc i krew są w *Białym małżeństwie* stale obecne. Charakteryzują życie seksualne tak, jak postrzega je Bianka. Jej wizje są wstrząsające: „Bianka widzi między jego nogami sztywny jak z drewna wielki członek. Wygląda to tak, jakby młodziwiec chciał ją przebić. Na twarzy Bianki maluje się przerażenie²³”. Seksualny aspekt przemocy wydobrywa Obraz 12 *Próba teatryku*, w którym Paulina uwodzi Beniamina, skłaniając go do niby-teatralnych praktyk sadystycznych.

Najbliższy ekspresjonizmowi wydaje się *Obraz 3 Konfesjonat*. W trudnej do określenia, ciemnej przestrzeni, przed pustym konfesjonatem wyznania składają kolejno Biana, Byk-Ojciec, Dziadek, Matka i Kucharcia. Monologi bohaterów są długie, pełne pauz i niedomówień. Postacie zdają się nerwowo zgłębiać swoje wnętrza, dlatego ich wypowiedzi bywają sprzeczne z zasadami gramatyki, rozdzielane wielokropkami, urywane. „Pragnę z całego serca... generalnie... myślą, mową i uczynkiem... nieczystość, nieczystość – to jest mój dramat, myślałem, że starość... starość ochroni” – zaczyna spowiedź Dziadek²⁴. W każdym wyznaniu znacząco pokładają żaźń. Kulminacja, następująca, gdy Dziadek kończy swój monolog, mogłaby znaleźć się w najbardziej ekspresjonistycznych dramatach Geорга Kaisera czy Waltera Hasenclevera.

„W tej samej chwili na scenę wpada zdyszany Byk-Ojciec. Klęka przy konfesjonale
BYK-OJCIEC: Przyszedłem do poprawki. Nagle zrywa się i biegnie za Dojarką, ta ucieka – Byk-Ojciec za nią

DZIADEK: kiwa głową Krew, krew... W tym miejscu Dziadek może zaczyna się rozkładać. Przeciągnął długi jęk. To Matka jęczy (ok. 30 sek.); zanim podejdziesz do konfesjonatu, jęk zmienia się w cichą muzykę – równocześnie Matka mówi melodyjnym głosem, nabrzmiałym cierpieniem”.²⁵

Nic nie wskazuje na to, by „rozkład” Dziadka nie był tu rozumiany najzupełniej dosłownie... Następujący teraz monolog Matki z niezwykle dramatycznej opowieści o matżeńskim piekle niepostrzeżenie osuwa się ku grotesce, zwłaszcza od chwili zjawienia się Kucharci z historią raczej sprośną niż drastyczną. Olbrzymia amplituda nastrojów i jaskrawe kontrasty rządzą nie tylko tą sekwencją, ale i całym dramatem.

Podobne okołоекспresjonistyczne tropy można znaleźć w *Do piachu...*, określonego przez Tadeusza Drewnowskiego „współczesnym *Stationen-Drama*”²⁶, a także w *Kartotece*, która wydaje się w wielu punktach zbliżona do modelu dramatu ekspresjonistycznego, nakreślonego przez Konstantego Puzynę w artykule *Ekspresjonizm i Hasenclever*²⁷. Debiutancka sztuka Różewicza ma cechy dramatu stacyjnego (*Stationen-Drama*) a także teatralnego scenariusza, którego poszczególne fragmenty oraz

Wojciech Świdziński — ur. 1983, absolwent Wydziału Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie, doktorant w Instytucie Sztuki PAN, pracownik Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Zajmuje się historią kina i kulturą dwudziestolecia międzywojennego. Publikował m.in. w „Kwartalniku Filmowym”, „Teatrze”, „Tekstualiach”.

warianty zakładają istotny wkład koncepcji reżyserskich. Realistyczno-poetycka stylistyka dramatu zbliża go w niektórych partiach do obyczajowej satyry a w niektórych do ekspresjonizującej *Traumstuck*, w której nie sposób odróżnić jawę od snu. Stała, ośrodkowa pozycja bohatera stanowi z kolei charakterystyczną cechę *Ich-Drama*, czyli dramatu zwizualizowanej jaźni. Za centralny temat utworu można uznać kryzys człowieczeństwa i poczucie braku jednoznacznych wartości. Podobna myśl stanowiła istotny rys dramatu ekspresjonistycznego, z tym że w sztukach niemieckich skłaniała postacie do przyjęcia postawy czynnej i zwrócenia się ku komunizmowi bądź rewolucji. Głównym problemem Bohatera *Kartoteki* jest niemożność podjęcia rozwiązań tego typu. Model Puzyny zostaje więc w tym punkcie wypełniony na zasadzie zaprzeczenia.

Ewidentny staje się fakt, że atomy stylistyki ekspresjonistycznej krążą po pisarstwie, a zwłaszcza dramaturgii Różewicza. Odczytanie części jego utworów poza tym kontekstem należy chyba uznać za niepełne.

Dlaczego więc Kantor i Różewicz uparcie unikają skojarzeń z ekspresjonizmem? z pewnością jest to odruch obronny. W powojennej Polsce jeszcze do lat 60. o ekspresjonizm można było artystę oskarżyć, jak w latach 50. oskarżano się o „formalizm”. Ekspresjonizm kojarzono z kulturą niemiecką, wiązano z nazizmem albo zbyt uduchowionym, bezsilnym i błędącym komunizmem. Sztukę spod tego znaku oceniano jako symptom choroby toczącej społeczeństwo – paradoksalnie powtarzając opinię nazistów, głoszących jej „zdegenerowanie”. Czas uwydatnił także krzykliwą kiczowatość i naiwność wielu ekspresjonistycznych „arcydzieł”, takich jak słynny film *Metropolis* Fritza Langa, którego artystyczną porażkę z czasem uznał sam reżyser. Wreszcie, twórcom tak indywidualnym jak Kantor i tak nowoczesnym jak Różewicz, nie mogły odpowiadać zestawienia z kierunkiem wygasłym, ale przecież niezbyt odległym. W pierwszych latach po wojnie na całym świecie, a zwłaszcza za żelazną kurtyną powstało więc zjawisko, które można określić mianem „kompleksu ekspresjonizmu”. Było tym bardziej dotkliwie, że narzucenie „postępowej” stylistyki nie dawało możliwości odreagowania przeżytych niedawno okropności.

24

Ibidem, s. 190.

25

Ibidem, s. 191.26

26

T. Drewnowski, op.cit., s. 298.

27

Por. K. Puzyna, *Ekspresjonizm**i Hasenclever*, [w:] *Szkola**dramaturgów i inne szkice*, Wrocław

1993.

28

J. Kott, *Konfrontacje. Bardzo polska*

„Kartoteka”, „Dialog”, 1960, nr 5.

s. 118.

Kantor i Różewicz zdają się poszukiwać jakiejś przestrzeni dozwolonego ukojenia niepokoju „ocalonych”. Obaj przejawiają istotne zainteresowanie Młodą Polską. Humor – nieoczywisty, lecz jakże w ich twórczości istotny – nie ma związku z patosem niemieckiego ekspresjonizmu. Odsyła raczej do jego prekursorów: Wedekinda, Carla Sternheima oraz ówczesnych kabaretów, takich jak *Die Elf Scharfrichter* czy krakowski Zielony Balonik. Kantor zdaje się pielęgnować nie tylko awangardowy, lecz także młodopolski etos artysty. Nawet w sposobie ubierania: zawsze na czarno, często z długim ciemnym szalem. Różewicz wskrzesza *belle époque* nie tylko w *Białym matężństwie*, ale także w opisujących zagładę tamtego świata z *dziennika żołnierza* i *O wojnę powszechną...* Trzeba pamiętać, że schyłek XIX wieku wytworzył specyficzną polską odmianę wczesnego ekspresjonizmu. Jest ona obecna w twórczości Jana Kasprowicza, Tadeusza Micińskiego, Witolda Wojtkiewicza i – co najważniejsze – Stanisława Wyspiańskiego. Kantor w sposób naturalny odwoływał się do tego wszechstronnego artysty teatru. Niemal na początku swojej drogi twórczej, w 1944 roku wystawił *Powrót Odysa*. Reminiscencje tego przedstawienia stały się istotnym elementem jego ostatniego ukończonego spektaklu, *Nigdy tu już nie powrócę*. Aktora ucharakteryzowanego na Wyspiańskiego umieścił w swoich paryskich *Szewcach*. Związek z Wyspiańskim mniej wyraźnie rysuje się u Różewicza. W recenzji z prapremiery *Kartoteki* Jan Kott napisał jednak: „Bohater ma na imię Piotruś, Jurek, Wacek, Tadek. Brak mu jednego imienia: Konrad. Bo to naprawdę jest Konrad, tylko zmieniony się Maski”²⁸. W najstojniejszym dramacie Różewicza zakodowana została struktura najnowocześniejszego i najbardziej ekspresjonistycznego dramatu Młodej Polski – *Wyzwolenia*. Być może tą określoną drogą można dotrzeć do najprawdziwszych ekspresjonistycznych inspiracji polskich artystów po 1945 roku.

Tadeusz Różewicz, *Białe małżeństwo*,
reż. Krystyna Weissner, 2010,
Teatr Współczesny we Wrocławiu.
Fot. B. Sowa



Podczas rozmowy na koncercie benefisowym w dniu 21 listopada 2010 roku, kiedy to Marcin Błażewicz zasiadał na estradzie Studia S1 Polskiego Radia i odpowiadał na pytania dziennikarki oraz publiczności, kilkakrotnie padło słowo „postmodernizm”. Kompozytor nie podkreślał szczególnie swej przynależności do tak charakteryzowanej stylistycznej kwalifikacji, ale też jej nie zaprzeczał. Koncert tego typu wydaje się najlepszą okazją, by omawiając indywidualny styl kompozytora, podjąć ten ciekawy problem i zastanowić się nad tym, czy i o ile mamy tu do czynienia z postmodernizmem. A jeśli tak, to na czym właściwie ów postmodernizm w muzyce (polskiej) polega.

HARMONIA

KONCERTY MARCINA

BŁAŻEWICZA

*Rzeczy przeciwstawne łączą się,
a z różniących się od siebie powstaje
najcudowniejsza harmonia i wszystko
powstaje przez walkę.*

Heraklit

Postmodernizm bywa rozmaity. Jeżeli rozumieć przezeń zlepek wszystkiego, co tylko nawinie się pod rękę, to oczywiście jest to zjawisko niepoważne i niewiele mające wspólnego ze sztuką. Jeżeli jednak ma to być świadome, twórcze wykorzystanie najróżniejszych elementów i przetopienie ich w spójną całość własnego stylu, to trzeba podkreślić, że może być to jedna z najdoskonalszych doktryn artystycznych naszych czasów. Swego rodzaju celowy współczesny eklektyzm, przy czym warto zaznaczyć, że dobrze pojęty eklektyzm (Saint-Saëns) to postawa pełna szczególnej inteligencji i smaku. Cóż zresztą, jeśli nie wyszukany eklektyzm, pozostało w spadku epoce ponowoczesnej, poststylowej, jednym słowem właśnie – postmodernistycznej? Tak pojmowany postmodernizm musi poszukiwać swojego wyważenia dwóch tendencji: neoklasycyzmu i wzmożonej ekspresji, odpowiadającej problematyce naszych czasów; musi odbić obraz dramatycznej złożoności świata. Dramatycznej, bo niespójnej. Rolą sztuki jest właśnie ową spójność odnaleźć.

Można, a nawet należy, dochodzić do tego własną drogą. „Muzyczny modernizm rozszedł się z fizjologią słyszenia – jak trafnie zauważył Marcin Błażewicz – dopiero postawa postmodernistyczna



Marcin Błażewicz

WALKI

otwarta drogę nowocześnie rozumianej indywidualności [...]. W poprzednim wieku nagromadziliśmy ogromne bogactwo eksperymentów muzycznych, może już przyszedł czas na syntezę, na to aby muzyka odzyskała swój wymiar piękna i emocji”.

O tym, że styl kompozytorski Marcina Błażewicza jest tak właśnie rozumianym postmodernizmem świadczy jego doskonała rozpoznawalność. Charakterystyczne cechy jego muzyki dają o sobie znać we wszystkich zasadniczych dziełach. Błażewicz potrafi znakomicie pisać na zamówienie, dla teatru, dla radia, ponieważ warsztat kompozytorski ma opanowany do perfekcji i swobodnie porusza się we wszelkich stylach, ale wszędzie tam, gdzie wypowiada samego siebie, gdy pisze z autentycznej wewnętrznej potrzeby kompozycję, którą śmiało można określić jako dzieło, jest zawsze tą samą indywidualnością. Jest to muzyka zaangażowana

w rozterki czasów współczesnych, ale jest to zaangażowanie przetworzone w osobiste problemy artysty, które są odbiciem ogólnej sytuacji człowieka i kultury.

W bogatym dorobku Błażewicza zaznacza się upodobanie do techniki koncertującej, przy czym obok dzieł na najbardziej popularne instrumenty (fortepian, flet), co zresztą zawsze jest poważnym wyzwaniem dla twórcy dobrze znającego literaturę historyczną, pojawiają się w roli solowej zestaw perkusji lub wybrany z jej grupy instrument (marimba). Ta skłonność do dialogowania nie wynika wyłącznie z czysto muzycznych założeń. Jest wyrazem szerszego, filozoficznego stosunku autora do rzeczywistości. Błażewicz należy do bardzo świadomych twórców, obserwujących świat i siebie, rozumiejących zasadniczą problematykę bytu i do niej zdystansowanych. Jest to dystans intelektualny

i artystyczny, który wyraża się w dialektyce muzycznych warstw. Błażewicz potrafi pisać tak, że będąc na zewnątrz własnego dzieła, wciela się jednocześnie w zespół i w solistę, osiąga pewnego rodzaju balans osobowości rozszczepionej na dwa nurty, nie poprzestając na banalnym dialogu w tradycyjnym stylu, ale doprowadzając dwie przeciwstawne strony do emocjonalnej i intelektualnej współpracy i starć, do wzajemnych porównań i uzupełnień. Utrzymuje to w utworze swoistą równowagę ekspresji i nastroju, które w filujących odbiciach solo – zespół potęgują się nawzajem, czego efektem jest niepowtarzalna progresja dramatyczna, narastanie wewnętrznej mocy, nieznaną ograniczeń, jakby poszukiwała swej pełni w jakiejś wyższej, metafizycznej potencji.

Gdyby pokusić się o wskazanie kilku bodaj podstawowych cech tej muzyki, to na pierwszym miejscu wymieniłbym zdecydowanie. Jest to muzyka zdecydowana, niezająca wahań na poziomie rozwiązań, wahania występują tylko na poziomie emocji. Zdecydowana, pełna wewnętrznej determinacji, wyrazista nawet w nastrojach lirycznych, jakby zawsze dobrze wiedziała, czego chce, i zmierzała tam nieomylnie. Zasadniczymi nośnikami tej determinacji jest nabrzmiały potęgą rytm i rzetelna, grubo kreślona instrumentacja. Oba te elementy zaskakują swą potęgą, monumentalizmem; twarde, motoryczny rytm, ze skłonnością do synkopowania i nadliczbowej akcentuacji, w zestawieniu z pełnymi rozmachem frazami instrumentalnych grup pobrzmiewa patosem, którego genezy trzeba szukać poza sztuką, w nabrzmiałej problematyce historii XX wieku. Stąd też biorą się momenty celowo balansujące na granicy kiczu, pokazujące bez lęku oblicze naszej epoki.

Drugim niezmiernie ważnym w muzyce Błażewicza czynnikiem, gdzie wyraża się cała subtelność jego stylu, jest barwa dźwięku. Dialog, który w swych dziełach prowadzi Błażewicz, nie ogranicza się do melodyki, rytmiki, instrumentacji czy faktury. Występuje on równie silnie na płaszczyźnie kolorystyki. Jego muzyka jest kolorowa, sensualna na sposób francuski, co przy wspomnianym wyżej zdecydowaniu daje ciekawe, właśnie niefrancuskie efekty; to połączenie jest bowiem na wskroś osobiste. Można by sądzić, że w stylu Błażewicza dokonana się synteza francuskiej zmysłowości z niemiecką skłonnością do intelektualnej spekulacji i rosyjskim upodobaniem do dynamicznego patosu. Wyrażają to pewne echa stylu z jednej strony Strawińskiego i Szostakowicza, z drugiej Bartoka czy Chaczaturiana.

Specyficzny jest stosunek Błażewicza do ludowości – można by tu zastosować termin neofolkloryzm, przez co rozumiem nie tyle nawiązywanie do konkretnych środowisk europejskiej muzyki ludowej, ile tworzenie własnej, oryginalnej syntezy rozmaitych elementów i spójne ich przetwarzanie w indywidualny styl. Ten *genre* omija łatwą góralszczyznę czy zużyte modalizmy, nie idzie w stronę modyfikacji skalowości, ale w kierunku jakichś pierwotnych, głębokich esencji. Wyraziste basy nie są zwykłą podporą konstrukcji dźwiękowej, ale wydają się dźwigać brzemień dogasającej świetności czasów tryumfu ludomanii. Nie jest to niewątpliwie pierwsza tego rodzaju próba w muzyce nowoczesnej – najwięksi mistrzowie muzyki XX wieku, Prokofiew czy Bartok, postępowali podobnie; rzecz jednak w tym, że Błażewicz odnosi się do ich osiągnięć z meta-poziomu, jego neofolkloryzm jest świadomym nawiązaniem i zarazem zdystansowaniem się do folkloryzmu tak ludowego, jak i indywidualnego wielkich mistrzów nowoczesnej symfoniki. Podobnie wydźwięki neoklasyczne nie są tu potraktowane wprost, ale ze znanstwem, z aluzjami do historycznych dokonań. Ostry rytm, wyszukana kolorystyka, instrumentacja o klasycznej przejrzystości napełniają tę muzykę, mimo bogatej faktury, światłem i powietrzem; wynika to często z umiejętnego operowania – obok nasyconych akordów – subtelnym, ale wyrazistym unisonem i odniesieniami oktawowymi. Przy przywoływanej potędze wyrazu muzyka Błażewicza wielokrotnie zaskakuje lekkością i „wyścigami” wirujących smyczków (w zawartych na płycie utworach instrumentom solowym przeciwstawiona jest orkiestra smyczkowa).

Concerto rustico na marimbę i orkiestrę smyczkową należy do najtrudniejszych technicznie utworów na ten instrument. Wymaga od wykonawcy wirtuozerii na najwyższym poziomie i w takim stopniu, że znalazł się, jako pozycja obowiązkowa, w programie światowych konkursów na perkusję (został napisany na V Międzynarodowy Konkurs Marimbafonowy w Stuttgarcie). Zespół smyczkowy ma to do siebie, że z brzmieniem każdego instrumentu doskonale współgra, pozwalając się jednocześnie znakomicie z nim kontrastować. Marimba w tym kontekście znajduje się w sytuacji szczególnej, jej kojący dźwięk brzmi w zestawieniu z orkiestrą smyczkową niezwykle tajemniczo. Błażewicz wykorzystał znakomicie to rozróżnienie, umieszczając w żywiołowych smyczkach spory ładunek dramatyczny, który umiejętnie, czasem z liryzmem, czasem z humorem, łączy z rozbudowaną partią marimby. Osobowość instrumentu solowego decyduje zatem o równowadze wyrazu; kiedy zespół brzmi na granicy hysterii, solo odpowiada mu delikatnym smutkiem bądź nostalgicznym uśmiechem; chwilami wydaje się nośnikiem specyficznego przyczajenia, jakby w stojącej tafli dźwięków narastał podskórny niepokój. Obie partie oscylują pomiędzy rywalizacją a zgodnością, co podkreśla różnorodność i dialektykę techniki koncertującej i pokazuje, że wciąż daje ona możliwości nowego przemyślenia tradycyjnej formy koncertu.

W tym utworze Marcin Błażewicz popisał się nadzwyczaj wirtuozowskim potraktowaniem partii solowej, sięgając po najbardziej skomplikowane rytmy i w najodleglejsze regiony skali. Marimba została pokazana brawurowo, wszechstronnie, z blaskiem, jako instrument perkusyjny pełen wyrazu, dialogujący, walczący i zwycięski, przechwytyjący motywy od zespołu, zdolny do wyrafinowanej wielogłosowości, do swoistej polifonii, do wydobywania soczystych akordów, od niezwyklej nuansów brzmieniowych do szaleństwa perlistego *brillant*, od monochromatyzmu do rozmigotanej wielobarwności, a przy tym jest marimba spektakularna dla publiki, w dobrym rozumieniu tego sformułowania. Nawet błyskotliwe kadencje nie brzmią tu konwencjonalnie.

Rustykalny klimat, wdzięczny, lecz poważny, został przez kompozytora potraktowany zgodnie ze zwiewną charakterystyką dźwięku marimby. Lekki, roztańczony charakter części pierwszej zakłócają ostre, ważne w wymowie akcenty, rodzaj swoistego przytupu, każącego myśleć o ludowym temperamencie i zadziorności, gdzie od żartu blisko do

dramatu. Utajone napięcie wyciera w części drugiej, z łagodnych, przyczajonych przejść marimby prowadzonej słodką kantyleną z chwilami zaskakująco precyzyjnym *piano*. Jest to „folklor wyobrazeniowy” – jak określił ten sposób podejścia do ludowości kompozytor – który stara się raczej malować ideę niż cytować etnograficzny materiał.

Koncert na flet otwiera instrument solowy frazą w niskim rejestrze na tle szmeru smyczków; jednak ten marzycielski nastrój szybko nabiera pełnego energii charakteru, przekonując, że pastoralne klimaty maskują tylko niepokój, który przeziara przez delikatność początku. Muzyka Marcina Błażewicza nie jest malarstwem sielskiej aury, nie idzie tu o estetyczne smakowanie dźwięku, utwór nabrzmiewa poważną problematyką, o którą flet trudno podejrzewać, gdyż zmysłowy poświst tego instrumentu nietatwo stowarzysza się z monumentalizmem wyrazu. Opadający, trójdźwiękowy motyw naczelnym, zbudowany z długich, ciężkich nut, ma w sobie niezłomną moc i doprowadza przeciwstawienie charakteru instrumentu i charakteru utworu do swoistego ekstremum. Ostre akcenty, niespokojne tremolo, ostinato basów, rozmigotana wibracja, motoryka, przeplatanie fragmentów lirycznych z żywiołowymi kaskadami wirtuozowsko rozszalonego fletu – wszystko to służy utajonej treści dzieła, przesiąkniętego duchem niepewności, psychozy czy fobii. Improwizacyjność walczy tu o lepsze z klarownością formy, która zawsze ma w podtekście pracę motywiczną, przejmowanie tych samych fraz i myśli przez przemienne dialogujące strony. Długie solowe partie koncertujące, lub niemalże solowe, przekonują o władzy techniki nad nastrojem. Nawet wesoła, skoczna część druga ma w sobie nie radość, lecz coś z zapamiętania i zatracenia. Pojawiający się w pewnych sekwencjach partii koncertującej flet piccolo doprowadza tę aurę do krańców i przerysowania. Nie są to arkadyjskie nastroje typowe dla francuskiej muzyki fletowej, od Rameau do Debussy'ego. To flet, który z dtoni fauna odebrał los. A jednak nie można tej muzyce odmówić swoistego dostojeństwa w ukrytej rozpaczliwości, jak gdyby wciąż odwoływała się ona do dawnych osiągnięć, tęskniła za epoką Bouchera i Fragonarda. Liryczny dialog fletu z wiolonczelą w części pierwszej pokazuje, że w problematykę historycznego stylu (nie tylko muzycznego) kompozytor jest osobiście zaangażowany.

Do najciekawszych dzieł Marcina Błażewicza należy niewielka, ale tym bardziej dająca odczuć swój tragiczny wymiar kompozycja, zatytułowana *Et tua res agitur...* Jest ona na specyficzny sposób także rodzajem koncertu na zestaw perkusyjny i orkiestrę smyczkową. Ukryty poza tytułem sens (*I Ciebie rzecz ta dotyczy...*) należy do gatunku muzyki żałobnej; zamówiona przez Josepha Hertera, została napisana na trzecią rocznicę męczeńskiej śmierci księdza Jerzego Popiełuszki. Utwór ten ma przypominać o tym – jak wyraził to sam kompozytor – że nigdy nie wolno nam dopuścić do sytuacji, by „życie człowieka stało się zakładnikiem polityki”, gdyż wyższy porządek nie może ulegać niższemu; jest to więc kompozycja mówiąca o najwyższych wartościach i dająca wyraz najszlachetniejszym postawom. Dlatego też dzieło nie jest przepojone smutkiem, ale energicznym, dobitnym krzykiem domagającym się poszanowania człowieka przez człowieka, niezbywalnej godności dla jego życia i śmierci. Czytelne w tej kompozycji zaangażowanie wyraźnie daje znać o tym, jak ważna jest dla Błażewicza tematyka, którą porusza; w całym dziele brzmi bardzo osobisty, choć zarazem patetyczny ton.

Temat główny, stanowiący rodzaj refrenu, zajmuje ponad dwie minuty i jego warianty będą powracać jeszcze dwukrotnie w dalszym przebiegu dzieła, w środku i na zakończeniu. Wstrząsające wrażenie wywiera partia kotła, który po wielokroć powtarza ten sam motyw, sześciokrotne uderzenie *forte* (z akcentem na ostatnim), co dźwięczy głucho i rozpaczliwie, ale zarazem głośno protest i groźbę. Gwałtowne, obsesyjne powtarzanie powoduje, że za każdym nawrotem motyw ten nabiera głębszego i bardziej dobitnego wyrazu. Te właśnie uderzenia kotła, przejmowane później przez smyczki, wypowiedają dźwiękiem programowy tytuł utworu i dramatycznie odnoszą go do losu każdego z nas. Po chwili rozpaczliwemu krzykowi przeciwstawia się lekka mgiełka smyczków, w którą wtapiają się gongi japońskie; i gongi indonezyjskie, jakby sym-

bolizujące lepszy świat, ale tajemnicze niskie tony nie pozwalają zapomnieć o tragedii, która jest treścią kompozycji. Kotły, które za kolejnymi nawrotami wprowadzają czołowe motywy w przetworzonej postaci, w przyspieszeniu i przechodzą w ciągłe, jęklliwe zawodzenie, pokazują, jak dalece można nasycić eschatologiczną wymową tak dobrze znaną i pozornie wyeksploatowaną perkusję. Nawet unisona smyczków w górnych rejestrach nie wprowadzają tu marzycielskich nastrojów, lecz przeciwnie, filtrują dramat do najczystszej, odmaterializowanej postaci. Mistrzostwo oszczędnej instrumentacji jest sugestywne do tego stopnia, że momentami wydaje się jak gdyby brzmiały dźwięki instrumentów, których w tej partyturze nie ma.

Koncert fortepianowy został skomponowany na zamówienie Fundacji im. Antona Brucknera. W tej kompozycji można odczuć poważny związek z tradycją. Napisany z okazji roku chopinowskiego, został podczas Koncertu benefisowego Marcina Błażewicza prawykonany w kraju. Ten ostatni fakt wpłynął co prawda na pewne zbieżności motywiczne z muzyką Chopina, na charakter jednego z tematów twórczo dialogującego z melodyką chopinowską (mazurkowo-krakowiakową), ale w gruncie rzeczy mroczny i poważny, pełen metafizycznej siły utwór, niewątpliwie związany z romantyzmem, przywołuje raczej klimaty schopenhauerowsko-brahmsowskie.

Jędrność i apodyktyczność świetnie napisanej, trudnej partii fortepianu, nasycenie akordów przy dość przejrzystej fakturze, repetycyjna motywika, praca motywiczna, harmonika na pograniczu tonalności, rytmiczne klastery, kadencje pełne odważnych tryłów, taneczność bez beztroski, akcenty bohaterskie, patetyczne wzloty, żywotowość dialogu doprowadzona do walki, a także pewne w charakterze jak gdyby węgierskie naleciałości wskazują na solidną tradycję i wirtuozerię, mające w korzeniach styl Liszta, Brahmsa, Skriabina, ale nie cofają się przed aluzjami nawet do Ligetiego.

„Pytanie o czystość i odwieczne zasady sztuki pozostaje wciąż aktualne” – twierdził Wasilij Kandinski w swym eseju *Duchowość sztuki*, jakby przewidując wszelkie przeobrażenia, nie zawsze najlepsze, jakie czekają sztukę zachodnią w XX stuleciu. Obecnie, po wszystkich tych przeobrażeniach, postawmy ponownie to pytanie: Czy czystość i odwieczne zasady sztuki są jeszcze do uratowania? i jakie one są? Dzisiaj, kiedy stoimy wobec niemożliwości dalszych przewidywań? Czy wypytywają z tych samych potrzeb i założeń, co niegdyś?

Muzyka Marcina Błażewicza jest optymistyczną odpowiedzią na te pytania. Jeżeli – jak to sformułował Félix Ravaisson – „wnętrzem świata jest dusza, a wnętrzem duszy jest wola”, to w muzyce Błażewicza to właśnie znajduje odzwierciedlenie: tętni w niej dusza naszej epoki, dusza pełna niezłomnej twórczej woli.

Na koniec przypomnę jeszcze jedno niezwykle sformułowanie Samuela Alexandre'a: „Tak jak dzieło sztuki stanowi stop ducha i materii złożony ze skończonych składników, tak też w obrębie czasoprzestrzeni, stanowiącej podłoże owego stopu, istnieje element odpowiadający duchowi i element odpowiadający materii, a są to odpowiednio, czas i przestrzeń. Czas jest niejako myślą, której ciałem jest przestrzeń”. Muzyka Marcina Błażewicza jest niezwykle – dzięki swej mocy, zdecydowaniu, patosowi – przestrzenna. Łączy ciało i myśl, ducha i materię w stopie naszego czasu. Jest muzyką teatralności i muzyką nadziei.

Krzysztof Lipka — muzykolog, historyk sztuki, pisarz. W latach 1975-2001 pracował w Polskim Radiu, od 1998 roku współpracuje z UMFC. Autor m. in. tomów poetyckich *Usta i kamień*, *Elegie moszczenickie*, *Kasztanów Dwadzieścia*, powieści *Pensjonat Barateria*, zbiorów opowiadań *Wariacje z fletem*, *Technika własna*, esejów *Słynny krajobraz*, *Miasta i klucze*, dwóch książek z dziedziny filozofii sztuki, *Utopia urzeczywistniona* i *Pejzaż nadziei*, oraz licznych artykułów. Związany z Galerią aTAK, mieszka w Hiszpanii.

Adam Karol Drozdowski

ZAPOMNIANA
PREMIERA
ZYGMUNTA
KAWECKIEGO
W TEATRZE
REDUTA

Zygmunt Kawecki, fotografia ze zbiorów rodziny,
t. I maszynopisów przekazanych przez Danutę Grabowską,
Zbiory Specjalne IS PAN



BALWIERZ

Przedziwny wieczór. – Zjawa. – Sen.

Słowa szeleszczą, szumią, grzmią, a gdy usta nabrzmiąte szczęściem lub bólem milkną, wtedy myśl i uczucie przekształca się w muzykę, co snuje ich dalszy bezkresny wątek. Olśnione oczy żarliwie wchłaniają rozlewną gamę subtelnych barw, dziwnych, pięknych, niekiedy koszmarnych form.

Do nas, przygodnych widzów, schodzą ze sceny w swych niezwykłych szatach aktorzy, grają wśród nas czarodziejską baśń i oto znika granica życia i snu, każdy z nas, spektatorów, poczuł się na chwilę aktorem, jeszcze chwila, a może i my byśmy się przyłączyli do ich chóru.

Zagościł w Reducie Teatr.¹

1

E. Wierciński, *Notatki i teksty z lat 1921-55*, red. A. Chojnacka, Wrocław 1991, s. 20.

2

Z. Kawecki, *Dramat Kaliny. Trzy akty z prozy życia*, Lwów 1902.

3

J. Lorentowicz, *Dwadzieścia lat teatru*, t. 5, cz. 2, Warszawa 1935, s. 160.

W lipcu 1921 roku słynny już wówczas, choć działający dopiero od dwóch lat, teatr Reduta wywołał wstrząs w artystycznym środowisku stolicy. Premiera *Balwierza zakochanego*, dramatu niemal zupełnie zapomnianego dziś autora, Zygmunta Kaweckiego, poruszyła życie teatralne Warszawy, wywołała gorące dyskusje i trwale zapisała się w pamięci widzów. Nowatorstwo inscenizatorów: Juliusza Osterwy i Mieczysława Limanowskiego, powinno było odbić się szerokim echem w całym kraju. Spektakl ten jednak nie został zrozumiany i odpowiednio opisany, a co za tym idzie – niemalże przepadł dla historii teatru i awangard dwudziestolecia. Warto go przypomnieć.

nie było tam gwiazdorstwa, każdy grał i główne role, i epizody. Próby odbywano w specjalnych reductowych strojach, poprzedzał je czas na skupienie i wyciszenie. w tym duchu młodych zapaleńców szkolił do zawodu aktora działający od roku 1921, początkowo jako Koło Adeptów, Instytut Reduty. Osterwa prowadził swój teatr, chcąc zrealizować ideę odnowienia sztuki teatralnej i aktorstwa jako postannictwa i stworzenia polskiej sceny narodowej. Wystawienie *Balwierza* miało ogromny wpływ na rozwój drogi artystycznej Reduty i stanowiło dla niej niejako punkt zwrotny, przejście od wzorowanego na wczesnym Stanisławskim naturalizmu do umowności i formalnej stylizacji, umożliwiającej w przyszłości organizowanie widowisk plenerowych w trakcie objazdów.

Siłą i napędem Reduty była w znacznej mierze niezwykła charyzma jej niewątpliwego – mimo zespołowości – lidera, świeżość jego pomysłów i doświadczenie. Osterwa urodził się 23 czerwca 1885 roku w podkrakowskim Podgórzu jako Julian Andrzej Maluszek, syn akuszerki i woźnego magistratu.

nia możliwości teatru, snut utopijne wizje zespołów, które przybrać miały formę regularnych zakonów, w których religijne praktyki duchowe zastąpiłyby praktyki teatralne. Do jego Zakonu Świętego Genjusza zgłosiło się nawet kilku kandydatów, jednak rzeczywistość nie pozwoliła na realizację tych planów; zarówno rzeczywistość polityczna po drugiej wojnie, jak i zły stan zdrowia. Osterwa zmarł na raka żołądka 10 maja 1947 roku.

Zygmunt Kawecki z kolei przeżył młodość światowego inteligenta epoki modernizmu. Urodził się 13 kwietnia 1876 roku w Samborze nad Dniestrem, ukończył szkoły w Drohobyczu i Przemyślu, studiował prawo na Uniwersytecie Lwowskim, filozofię i filologię germańską na Uniwersytecie Jagiellońskim oraz filologię romańską na Uniwersytecie Wiedeńskim. Pracował w wielu zawodach, od 1899 roku publikował w prasie swoje opowiadania i nowele, powieść w odcinkach, fragmenty dramatów. Jako dramaturg zadebiutował na scenie szokująco naturalistyczną jak na 1902 rok tragifarsą *Dramat Kaliny*², odniósł spektakularny sukces, porównywano go z Janem Augustem Kisielewskim, Gabriellą Zapolską, oczekiwano narodzin nowego, wybitnego talentu. Pisał przez całe życie, nie spełniając oczekiwań krytyki. Znaczną część jego twórczości stanowią farsowe komedie realistyczne, zręczne, świadomie skonstruowane, ale niezdradzające przejawów geniuszu. Jan Lorentowicz pisał o nim: „Kawecki

ZAKOCHANY

Juliusz Osterwa cieszył się już wówczas popularnością gwiazdora. Jeszcze przed wojną planowano powierzenie mu dyrekcji warszawskich Rozmaitości. Założenie Reduty w 1919 roku jest niejako przedłużeniem tamtej decyzji; teatr miał być początkowo studyjną sceną Rozmaitości. Szybko jednak Reduta stała się samodzielnym teatrem laboratoryjnym. Usunięto w niej światła rampy, budkę suflera, dzięki czemu kameralna – i zawsze pełna – widownia miała bliski kontakt z aktorami. Na próby, począwszy od pierwszej czytanej, przychodzić miał cały zespół, łącznie z pracownikami technicznymi; nie było w Reducie inspicjenta, wszyscy brali więc wspólną odpowiedzialność za sprawny przebieg spektaklu. Praca zespołu opierała się na wspólności

w 1904 roku ostatecznie rzucił szkołę i zaczął szukać angażu w teatrze, początkowo bezskutecznie. Pierwsze role zagrał w podrzędnym, pótamatorskim Teatrze Ludowym. Trudno było sobie wyobrazić, że zrobi tak oszałamiającą karierę i zapisze się w historii polskiego teatru jako niestrudzony reformator, a jego wpływy zauważalne będą przez lata – czy to bezpośrednio, jak w przypadku poszukiwań Laboratorium Jerzego Grotowskiego, czy pośrednio, poprzez wspólnotę idei, obecność adeptów Instytutu Reduty w powojennym życiu teatralnym. Sam Osterwa projektował pod koniec życia dalsze bada-

jest największym może rozrzutnikiem talentu, jakiego posiadamy w Polsce. Od lat trzydziestu, tj. od chwili wystawienia *Dramatu Kaliny*, obiecuje pisać świetną sztukę... od przyszłego miesiąca... Trzeba przyznać, że ci, którzy mu zaufali (a do takich i ja należą), czekają z niewiarygodną cierpliwością³. Cierpliwość owa skończyła się po drugiej wojnie światowej, gdy okazało się, że – aby uniknąć wywiezienia w głąb Rzeszy do pracy w roli tłumacza obozowego – opublikował

pod pseudonimem kilka notatek i recenzji teatralnych w okupanckim „Nowym Kurierze Warszawskim”. Zawieszony na kilka lat w prawach członka ZLP, kolejne cztery komedie i wspomnieniową powieść pisał do szuflady. Żył wówczas w Poznaniu, w ciężkich warunkach materialnych, występując w objazdowym zespole teatralnym. Zmarł 23 sierpnia 1955 roku, zatruty się spalinami podczas jednej z podróży z teatrem.

Balwierz zakochany jest na tle jego twórczości tekstem wyjątkowym. Jako jedyny nie wyrasta z realizmu, jest stylizowany na baśń – czy może raczej legendę. Znana jest ponadto geneza jego powstania, opisał ją sam Kawecki w swoich wspomnieniach w *orbicie Osterwy*.⁴ Obaj artyści spędzili w 1908 roku parę tygodni w majątku Kraśnianka na Podolu, Osterwa odbywał tam rekonwalescencję po przeziębieniu i kilku wywołanych plotkami zawirowaniach towarzyskich, Kawecki mu towarzyszył. Poznali się i zaprzyjaźnili jeszcze w czasach, gdy

Osterwa uczył się w Gimnazjum św. Anny w Krakowie, a Kawecki, już jako znany autor dramatyczny, wykładał. Był zafascynowany osobowością młodego aktora, w 1905 napisał z myślą o nim udany dramat *Szkota*, mówił: „W zadymce moich doświadczeń życiowych – szedłem, jakby urzeczony, za śladami, które prowadziły do Juliusza, do bajki jego życia”⁵. Towarzystwo Osterwy, niekończące się dyskusje o sztuce i miłości, wreszcie wspólne doświadczenia emocjonalne – wszystko to zainspirowało Kaweckiego do napisania dramatu, w którym główna rola mogłaby być przeznaczona tylko dla Osterwy. w ten sposób rodziły się kolejne sceny *Balwiera*, dramat był więc i rodzajem autoterapii autora.

Jego oś dramaturgiczna dałaby się streścić w kilku zdaniach, fabuła jednak, dzięki liczbie wątków pobocznych, zdarzeniom z przeszłości i utajonym relacjom między bohaterami, sprawia wrażenie niezwykle skomplikowanej. Rzecz dzieje się

4

Z. Kawecki, *W orbicie Osterwy. Quasi una fantasia*, niewydane; maszynopis, IS PAN, nr inw. Rps 1481–XXII.

5

Ibidem.

Zespół Reduty w sezonie 1921/1922. Zbiory Specjalne IS PAN



6

W. Grubiński, *W moim konfesjonale*,
Warszawa 1925, s. 157.

7

J. Osterwa, *Pięć lat Reduty*,
przemówienie z 27 III 1924., cyt. za:
J. Szczublewski, *Pierwsza Reduta*
Osterwy, Warszawa 1965.

w Hiszpanii. Donna Margaritta, córka możnego rycerza Tytusa, ma zostać wydana za mąż. Tytus, rozpamiętujący wciąż dawną zdradę żony i przekonany, że Margaritta odziedziczyła po niej nieśmiałość uczuć, podsuwa córce nieatrakcyjnego kandydata o mentalności dziecka, bo takiego – jak sądzi – najmniej dotknie odrzucenie. Ma sporo racji; Margaritta zakochana jest z wzajemnością w rozpoetyzowanym mistrzu balwierskim Juliuszu Lambo. Przed niechcianym ślubem Lambo porywa ukochaną z zamku ojca i ukrywa w swojej balwierni; mają tam zaczekać, aż przygotowana zostanie ich własna, potajemna ceremonia ślubna. Miłosne uniesienia powodują, że kochankowie przenoszą się do świata marzeń, do gaju Hesperyd, w którym spotykają Erosa i Psyche, Elżę i Lohengrina, Merlina i Wiwianę, ucieleśniających miłość niespełnioną i niszczącą. Okazuje się bowiem, że Margaritta kochała nie samego Lambo, ale projektowany na niego ideał miłości. Osiągnąwszy go, nie potrzebuje niczego więcej, zostaje w magicznym gaju

– popada w obłąd. w takim stanie odbiera ją z rąk balwiera Don Tytus. Wiedziony gniewem zamyka Lambo w wieży obłąkanych. Tam zresztą kochankowie spotkają się, ale nie rozpoznają; Margaritta nie wraca do zmysłów. Ojciec, żałując swojej porwyczności, aranżuje w celu przywrócenia córce świadomości ponowne porwanie, z zachowaniem dokładnie odwzorowanych szczegółów pierwszego. Nie przynosi ono jednak spodziewanych efektów. Dziewczyna, spełniona dzięki wielkości idealnego uczucia, odchodzi – w sen lub w szaleństwo.

Kawecki porusza tu poważne tematy, ukrywając je – co charakterystyczne dla jego twórczości – pod maską, tym razem baśniowo-obyczajowej kliszy fabularnej. Próbując streścić problematykę dramatu jednym zdaniem, można by powiedzieć, że traktuje on w przewrotny sposób o pragnieniu szczęścia. Podskórnie wyczuwalna gorycz nasuwa przekonanie, że cała intryga *Balwiera* obraca się wokół obłądnego dążenia do związku – bo nie można tu mówić o miłości – między dwojgiem ludzi. Wszyscy bohaterowie uwikłani są w pokrętne relacje, w których się duszą – i unieszczęśliwiają, żyjąc w ciągłej obawie przed przyszłością, przy równoczesnym rozpamiętywaniu przeszłości. w tym świecie nie ma miejsca na miłość i poezję. Trudno więc dziwić się Margaritcie, że wybrała obłąd – bo jako obłąd przedstawia się tu oddanie miłości, która jest samistnym bytem i nie potrzebuje rzeczywistej bliskości z obiektem uczucia. Wynika z tego, że szaleństwo Margaritty to rodzaj wyjątkowo silnej wiary. Można zastanawiać się, kto tak naprawdę jest szalony: ona i wariaci, którzy pod jej wpływem zaczynają żyć teźniejszością i doceniają miłość, czy pozostali, zagubieni, groteskowi i puści. „Margaritta jest szczęśliwa. Ludzie nazywają to obłądem. Czy warto się spierać o nazwę?”⁶. Świat w *Balwierz*u jest brutalny, wyzuty ze szczerości. i zapewne bardzo podobny do świata wielkich artystycznych karier, salonowych romansów i zawistnych plotek, widzianego oczami trzydziestodwuletniego pisarza, który ma już za sobą jedno małżeństwo i niejedno doświadczenie.

Skąd jednak *Balwierz* w Reducie? Co prawda założeniem teatru było również wspieranie i wystawianie młodych polskich dramaturgów (niewiele brakowało, żeby debiutował tam na scenie Witkacy!), jednak forma dramatu Kaweckiego kłóciła się z dotychczasowym programem Reduty. Osterwa wyjaśnił to wprost: „Tu dopiero «pozwoliliśmy sobie» na «eksperymentowanie». Utworu tego nie chcieli gdzie indziej grać. Wiedziałem, że nie zrobimy krzywdy autorowi, że autor będzie zadowolony – cokolwiek będzie. Zresztą autor pracował razem z nami. Zgodził się sam na pewne oczyszczenie tekstu, potem na dekoracje i na kostiumy, wreszcie na odrzucenie zupełne rekwizytów, na muzykę – i na zakończenie: na peruki [...]. Uważaliśmy bowiem sztukę tę jako glinę. Nie wolno tego robić z Mickiewiczem, Słowackim, Wyspiańskim, ale tu żyjący autor rozmyślnie w teatrze pozwolił na wszystko. Na ogół spotkaliśmy się z uznaniem”⁷. Zaangażowano



Roman Kaweckie, portret Zygmunta Kaweckiego oraz Stanisławy Mazarekówny w roli Margaritty i Juliusza Osterwy w roli Lambo, olej na płótnie, Muzeum Teatralne w Warszawie

do tej realizacji wybitnych artystów: analizą tekstu i reżyserią światel zajął się jak zwykle Mieczysław Limanowski, współzałożyciel Reduty, z zawodu geolog, a z zamiłowania człowiek teatru; scenografię zaprojektował słynny Wincenty Drabik, autor potężnych feerycznych dekoracji, m. in. w Teatrze Wielkim; kostiumy były dziełem Witolda Małkowskiego, późniejszego uznanego scenografa, aktywnego aż do lat 60.; muzykę skomponował Stefan Tymieniecki, znany wówczas kompozytor, pianista i radiowiec. w obsadzie znalazły się takie nazwiska, jak Stanisława Perzanowska czy Witold Zdzitowiecki. Próby trwały siedem miesięcy.

Zacytowane na samym początku słowa Edmunda Wiercińskiego, aktora, który niedługo po ich zapisaniu zadebiutował na scenie właśnie w Redutowym *Balwierz*, oddają – jak można przypuszczać – bardzo trafnie atmosferę spektaklu, a co za tym idzie, obrazują również problemy, jakie z opisem tej inscenizacji mieli ówczesni krytycy i dzisiejsi badacze. Osterwa postarał się, aby przedstawienie, które miało być kontrą do eksploatowanego wcześniej w Reducie naturalizmu, oddziaływało silnie na zmysły, a przy tym było nieuchwytnie. Reżyserski egzemplarz Osterwy pokryty jest siatką różnokolorowych skreśleń, których nie sposób dziś rozszyfrować – gdyby uznać, że wszystkie służyły skrótom, z dramatu zostałyby ledwie kilka kwestii⁸. Zachowały się za to dialogi i sceny dopisane ręką Osterwy, domykające wątki, które Kawecki pominął i zmieniające nieco wydźwięk całości. Pierwszoplanową rolę grała w tym widowisku jednak przede wszystkim plastyka sceny.

Drabik zaprojektował scenografię skrajnie różną od wcześniejszych swoich realizacji. Cała scena spowita była w bieli, w białych perkalowych draperiach, barwnie oświetlanych. Mimo trzech różnych lokalizacji w trzech aktach dekoracja pozostawała ta sama, „dla konieczności scenicznej robi tylko autor i reżyser ustępstwa małe, podkreślając nieznacznie kilku szczegółami różność tej przestrzeni”⁹: zamek rycerza Tytusa oznaczony trzy fotele, Wielką Balwiernię – taboret, park wokół wieży obłąkanych – syntetycznie przedstawiająca ową wieżę biała ścianka z zakratowanym oknem. Cała reszta pozostawiona była wyobraźni widzów, „aktorzy sugestią słowa, gestu i spojrzenia wyczarowywali nieistniejące przedmioty”¹⁰. Atmosfera umowności, tajemnicy i baśniowości miała oddziaływać na uczestników widowiska bardzo silnie i przy pierwszym zetknięciu ze sceną oderwać ich od rzeczywistości. Przestrzeń sceniczna wchłonęła w siebie i widownię, którą Drabik zaaranżował na podobieństwo sceny. Dzięki temu charakter dekoracji oddziaływał na uczestników przedstawienia również w czasie antraktu. „Po lewej stronie i po prawej p. Drabik w górze nad krzesłami natrząst ozdobił dużo białego papieru, który się zwiesza, niby nierówne wstęgi, niby szarpie, niby wiotkie stalaktyty. Pod tymi papierami ukrył różnokolorowe lampy”¹¹.

Niebagatelną rolę grało w tej nieokreślonej przestrzeni właśnie oświetlenie; trudno dziś dojść, ja-

kie barwy wykorzystywano w konkretnych sytuacjach scenicznych; Władysław Rabski zapamiętał tylko niebieskie i różowe światła, Wierciński wspomina zieleń, złoto, czerwień i fiolet, Michał Orlicz – odcienie czerwieni, zieleni, fioleto i liliowej bieli, Wacław Grubiński pisze o różu i ciemnym fiolecie. Można podejrzewać, że czerwień używano w scenach romantycznych, zaś fioleto w sekwencjach z obłąkanymi – taka sugestia powtarza się w kilku opisach.

Kostiumy Witolda Małkowskiego, „wcale niestrojne, bo pospolicie z białego płótna uszyte, a ozdobione jeno stylizowanymi zygzakami koloru brunatno-szarego”¹², w barwnym oświetleniu wyglądały jak wyszukane, bogate szaty. Do tego specjalny makijaż, a w kilku przypadkach maski, stylizowane peruki i dodatki – wszystko to skutecznie odrealniało postaci sceniczne. Część z formistycznych kostiumów wynikała z literalnego potraktowania autorskich pomysłów – służąca Jacynta na przykład, nazywana przez niektórych bohaterów „starą sową”, uwpodobniona była do sowy. Peruki, wykonane z najróżniejszych materiałów, „ze stomy, z pawich piór, ze szmat itp.”¹³, w odpowiednim oświetleniu sprawiały wrażenie, że „aktorzy zamiast włosów mieli liście na głowach (starzy żółte i białe, młodzi – zielone)”¹⁴. „Ta «kolorowa białość» stwarzała jakiś świat nierealny”¹⁵.

Nierzeczywistość podkreślał też zmechanizowany nieco ruch aktorów, których pozy tworzyły miły żywe obrazy – nie bez przyczyny w wielu re-



Szkice postaci z *Balwiera zakochanego*, projekty Juliusza Osterwy, strona z *Raptularza Kijowskiego*, Muzeum Teatralne w Warszawie

8
Zbiory Muzeum Teatralnego w Warszawie,
nr inw. MT/IX/190 (sygn. D.172/III).

9
A. Zagórski, „Świat” nr 30, 23 VII 1921.

10
H. Małkowska, *Wspomnienia*
z „Reduty”, Warszawa 1960, s. 33–34.

11
W. Grubiński, op. cit., Warszawa 1925,
s. 161.

12
M. Orlicz, „Ilustrowany Przegląd
Teatralny” nr 32, 28 VIII 1921.

13
J. Osterwa, *Pięć lat Reduty*, op. cit.

14
L. Sempoliński, *Druga połowa życia*,
Warszawa 1985, s. 498.

15
H. Małkowska, op. cit., s. 33.

16

M. Orlicz, op. cit.

17

E. Wierciński, op. cit., s. 21.

18

Ibidem.

19

Cyt. za: J. Szczublewski, *Żywot Osterwy*, Warszawa 1973, s. 109.

20

M. Orlicz, „Ilustrowany Przegląd Teatralny”, nr 30–31, 7–21 VIII 1921.

21

J. Osterwa, *Raptularz Kijowski*, rękopis w Muzeum Teatralnym w Warszawie, nr inw. MT/IX/57 (sygn. D.52 III).

22

H. Małkowska, op. cit., s. 33.

cenzach, gdy należało opisać grę wykonawców, pojawiały się określenia „kukły” czy „marionetki”, zazwyczaj zresztą nacechowane pejoratywnie. Sztuczność była jednak zamierzona. „Plastyka zewnętrzna aktora, jego gest, spojrzenie, każdy ruch dopowiadają widzowi cały kompleks stanów wewnętrznych silniej niż słowo, zwłaszcza że także w tego rodzaju baśni, słowo samo jako takie w treści swojej ma mniejsze znaczenie, niżli jego dźwięk, jego śpiewność, jego muzyka, niżli, krótko mówiąc, dynamika głosu”¹⁶.

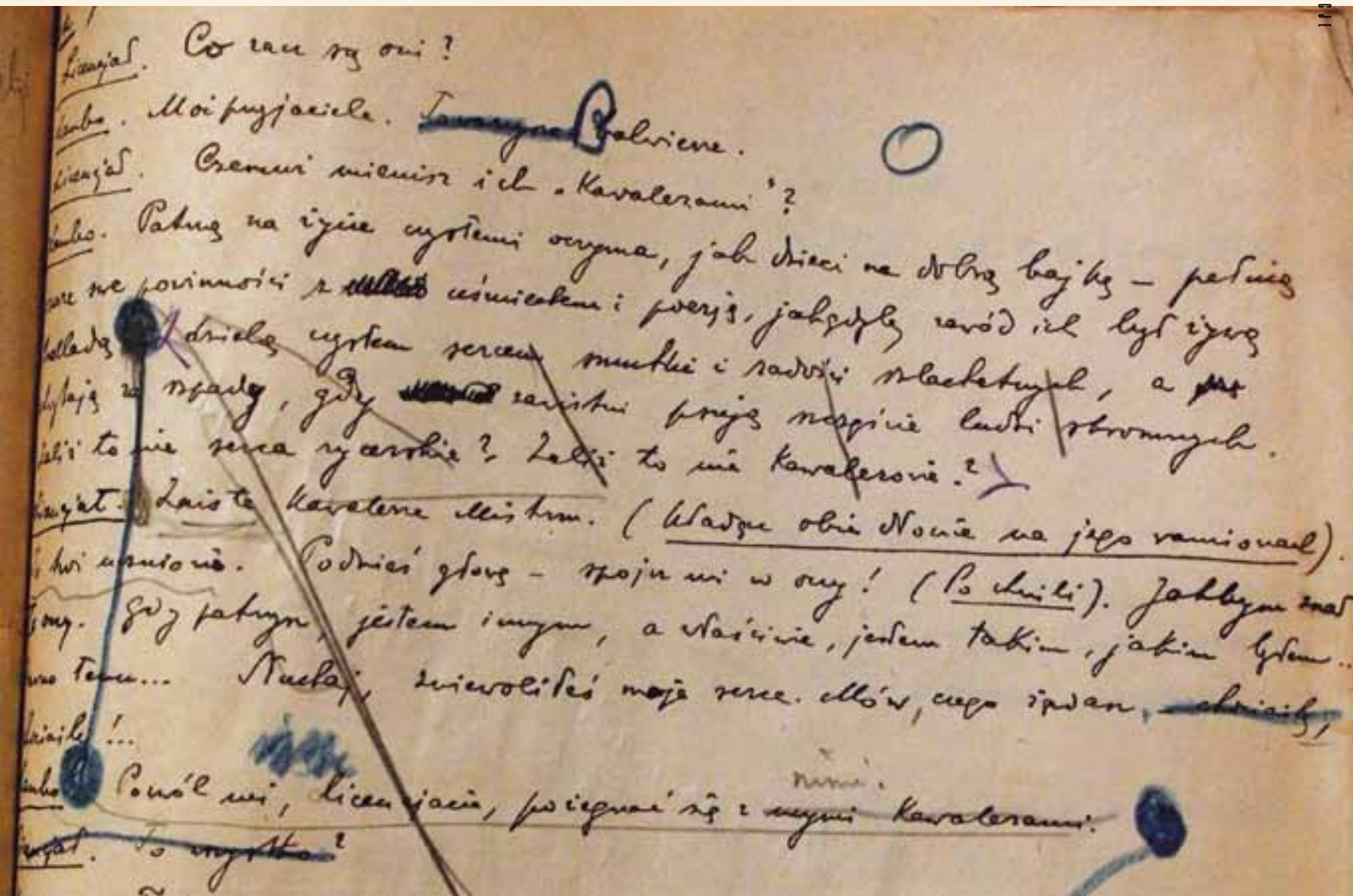
Spektakl podporządkowany był obecnej przez cały czas jego trwania muzyce Tymienieckiego, która wyznaczała jednolity rytm przedstawienia, akompaniowała, ale i „kontynuowała chwilami dalszy bieg akcji”¹⁷, a co więcej – powodowała, że wypracowano specjalny sposób mówienia; charakteryzował się on powiązaniem „najrozmaitszych skal i tonalności głosów w muzyczne akordy i frazy”¹⁸. Najlepiej widać to było na przykładzie Osterwy, który „niektóre wyrazy nagle śpiewał, pozostałe zaś mówił z prostotą i razem dawało to wrażenie sztuczności, poza tym był czarujący”¹⁹.

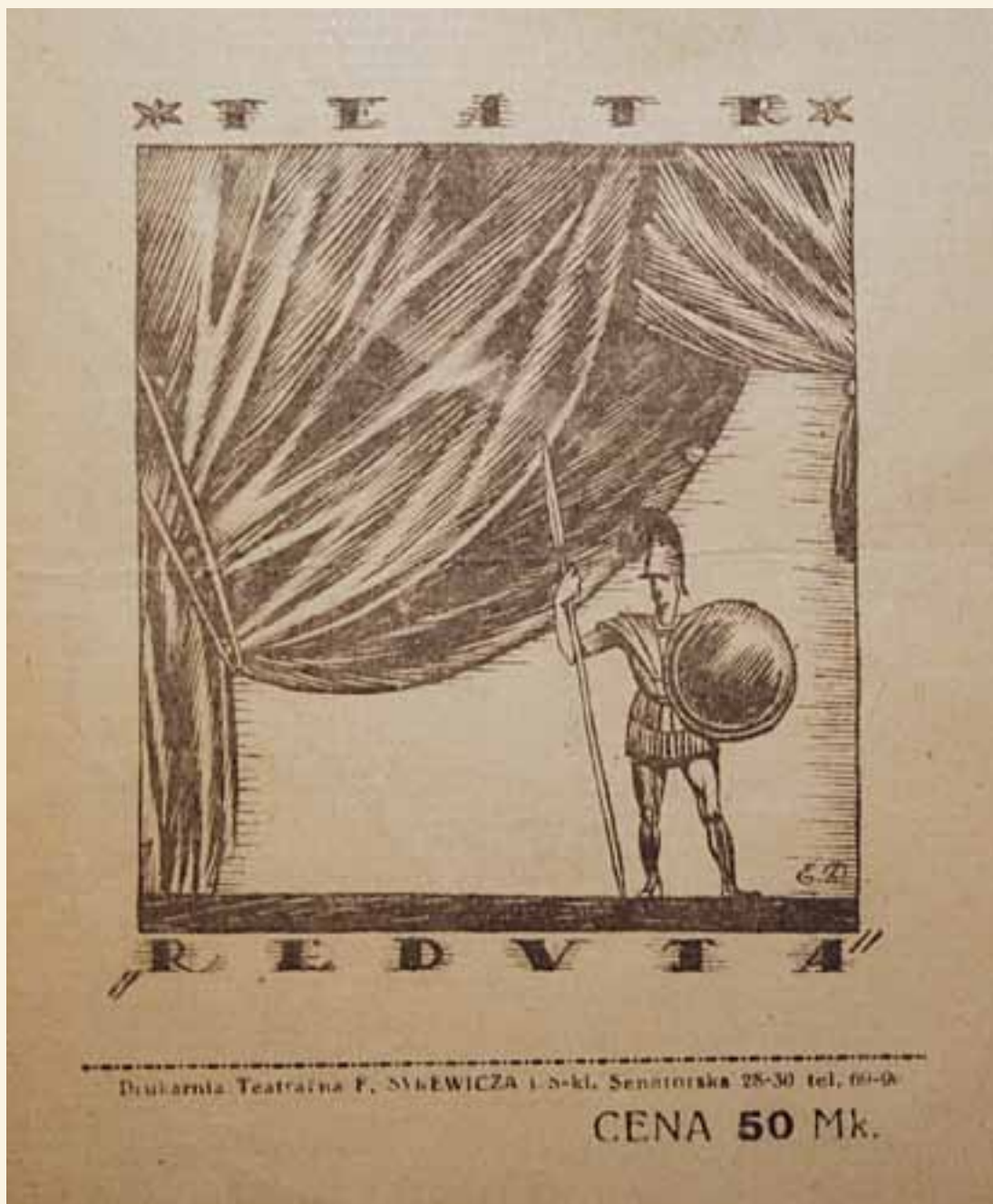
Tak poprowadzona gra aktorska to po prostu stylizacja przeżywania, dopracowanego wcześniej do perfekcji. Przy pracy nad *Balwierzem* nie zrezygnowano przecież z metod zaczerpniętych od Stanistawskie-

go, „wynajdywano coraz to nowe szczegóły mogące podnieść zamierzony efekt, wciągnięto malarza na próby dyskusyjne”²⁰, według zapisków Osterwy również maszynistów i elektryków.²¹ Dokonując zmian w tekście dramatu, pogłębiono psychologię bohaterów, stworzono ich pre-historię. Stanowiło to jednak tylko bazę, punkt wyjścia do próby stworzenia teatralnego dzieła totalnego, w którym wszystkie elementy – podobnie jak wszyscy członkowie zespołu – pracowałyby z równym skutkiem na stanowiące nadrzędny byt przedstawienie. Zdaniem niektórych cel został osiągnięty, „akcja, ruch, zrytmizowany gest – wszystko wtapiało się w muzyczne i malarskie tło. *Balwierz* zadziwił absolutnym zrośnięciem się wszystkich elementów widowiska”²².

Zachował się opis sekwencji otwierającej spektakl, który daje pojęcie o charakterze całego przedstawienia: „Kiedy zgaszono światła w sali, zamknięto wejścia, a zza kurtyny odezwała się łagodna, wdzięczna muzyczka, w oczach, wpatrzonych w zasłonę, aby chwycić od razu pierwszą scenę po jej rozwarciu, zamajaczyło coś białego z lewej strony: ktoś wszedł przez drzwi dla publiczności. Pewnie spóźniony widz. Tylko dlaczego ten ktoś pływającym krokiem podsuwa się tak bardzo naprzód sali, aż do samej kurtyny? Ależ bo przez drzwi prze-

Strona z egzemplarza reżyserskiego *Balwiera zakochanego* z dopiskami i skreśleniami Juliusza Osterwy, Muzeum Teatralne w Warszawie





Program do *Balwierz zakochanego* w teatrze Reduta z 6–7 XI 1921, przód, Muzeum Teatralne w Warszawie

ciwległe weszła druga postać!... Tu dama w białym płaszczu... Nie! w sukni pół weselnej a pół zakonnej z wieńcem – gwiazdą ze złotawej jemioty, tam równie biały coś niby pazik, niby królewicz z bajki z jasnymi jedwabistymi włosami, ujętymi w złotą przepaskę... Ach! to Osterwa i Mazarekówna. Idą ku sobie, spotykają się w pół drogi przed sceną, łączą rękami, nagle jakby jakaś siła ich powstrzymuje i odchodzą: on z boleścią w twarzy, ona z melancholijnym jakimś zaziemskim zachwytem...²³ Ów niemy wstęp, wprowadzający widzów w estetykę spektaklu, miał jeszcze jeden cel: był to rodzaj ramy konstrukcyjnej, a przy tym klucz do interpretacji całego przedstawienia. Dobrym tropem jest obserwacja Dąbrowskiego, który w kostiumach postaci widział „białe powtórzone koszule”²⁴, a więc jakby ubiór pacjentów – być może domu dla obłąkanych. Koszule te nabierały koloru i stawały się baśniowymi szatami dopiero, gdy aktorzy wchodzili w obręb oświetlonej barwnie sceny, w obszar fantazji. Trzeci akt, w którym pod znakiem zapytania stanie zdrowie psychiczne bohaterów, domknie otwartą w ten sposób klamrę.

Jak bardzo nowatorskim przedstawieniem był *Balwierz* w inscenizacji Osterwy, świadczą reakcje widzów, które – jeśli przyłożyć je do reakcji na znane dzisiaj formy teatru alternatywnego – wykazują zadziwiające podobieństwa. Ówczesni krytycy byli oburzeni: „Uderzającą była dysproporcja między wartością utworu a wartością teatralnej inscenizacji. Kawecki w teatrze Reduta został ściągnięty na stanowisko widza, a jego utwór stał się librettem lub tłem do pantomimy. Teatr był celem dla siebie, a wszystko inne pretekstem, aktor, nawet najstarszy, odnosił łatwe zwycięstwo nad tym, kogo miał interpretować. To demoralizuje. Sztuka teatralna przestaje być rewelacją idei, a zamienia się w kult kostiumu i techniki aktorskiej”²⁵. „Kult kostiumu” w kontekście *Balwierz*a odnosi się przecież nie do wystawności szat postaci scenicznych, typowej dla utrzymującego się w teatrach kultu gwiazd. Mowa tu o podporządkowaniu aktora nadrzędnej wizji plastycznej; wystarczy wspomnieć peruki, maski, stroje deformujące sylwetkę, żeby wiedzieć, że nie były to kostiumy tworzone dla aktora i jego wygody, ale nawet przeciw niej – za to dla dobra spektaklu. Dalej: tekst Kaweckiego stał się

„tłem do pantomimy”; w porównaniu z dzisiejszym traktowaniem literatury w teatrze było to ledwie kilka zmian i skreśleń, ale znowu – podporządkowano podstawę literacką materii przedstawienia. Wreszcie: najstarsi nawet (a przecież niektórzy dopiero szkoleni w Instytucie, wielu nieprofesjonalnych) aktorzy odnoszą „łatwe zwycięstwo” nad postacią. Nie w perfekcyjnych kreacjach i popisach aktorskich leżeć miała siła widowiska, ale w wyrazie całości, konstruowanym przez zespół.

Czy nie to samo zarzucali choćby Kantorowi przeciwnicy jego teatru? Oczywiście jest, że Kantor poszedł znacznie dalej, bogatszy o doświadczenia przeróżnych awangard aż do czasów po drugiej wojnie światowej, ale środki wydają się podobne: deformujące kostiumy (człowiek z deską w plecach), spychanie literatury do tła (*Tumor Mózgowicz w Umartej klasie*), podnoszenie naturšczyków do rangi pełnoprawnych aktorów. Do tego opisywana już metoda „stylizacji” przeżywania, objawiająca się mechanicznym ruchem i śpiewnym, zrytmizowanym mówieniem, kojarzy się z ekspresją aktorów Kantorowskich. w wielu recenzjach przyrównuje się

23

W. Dbr. [W. Dąbrowski], „Rzeczpospolita”, nr 192, 16 VII 1921.

24

Ibidem.

25

E. Breiter, „Naród”, nr 189, 17 VII 1921.

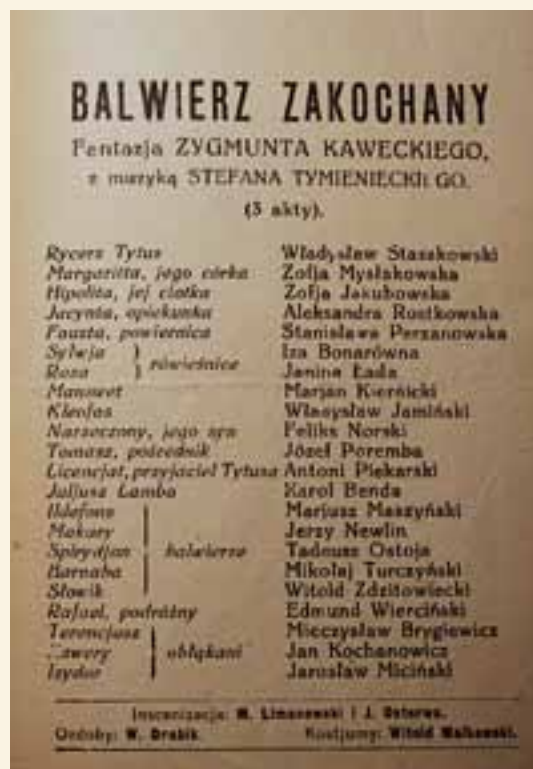
reduktowców do marionetek, manekinów – zupełnie słusznie, z niestuszną tylko niechęcią. Obok tej, wyrosłej tyleż samo z Craiga, co ze Stanistawskiego, metody aktorskiej, przypomnieć należy muzyczność przedstawienia, konstruowanego w zgodzie z kompozycjami Tymienieckiego – i jego równy, nawet monotony rytm, wywołujący u jednych – jak u Wiercińskiego – rodzaj euforii, u innych znużenie, ale uniemożliwiający brak skupienia na przebiegu akcji. Wszystkie wspomniane chwytły, zastosowane przez Osterwę w 1921 roku, są – rozwinięte już i wzmocnione – podstawowymi elementami języka dzisiejszego teatru plastycznego, a wcześniej – kontrkulturowych eksperymentów tak zwanej Drugiej Reformy.

Twórczość Tadeusza Kantora jest tylko przykładem, z równym skutkiem można by porównywać *Balwierza* do dzieł wielu innych awangardowych reżyserów drugiej połowy XX wieku, działających w podobnych obszarach teatru. Faktem pozostaje, że reduktowy *Balwierz zakochany* był spektaklem niezwykłym i jak na swój czas – zupełnie osobnym, nieznajującym odpowiednika w żadnym innym teatrze. *Balwierz*, jakkolwiek stanowiący niezwykle wydarzenie w życiu kulturalnym, przez krytykę potraktowany został identycznie, jak cała ówczesna produkcja teatralna – może tylko poświęcono mu więcej uwagi. Recenzenci w znacznej większości rozwodzili się nad miątkością tekstu Kaweckiego, wyrażali uznanie dla inwencji i talentu Osterwy, wspominali jeden czy dwa elementy spektaklu i zbywali całość zgrabną ironiczną pointą. Niewiele było odstępstw od tego, typowego dla krytyki Dwudziestolecia, schematu.

Nie mylił się więc Władysław Dąbrowski, pisząc, że „sztuka i wykonanie są jak dwie krokwie dachowe, wzajem się wspierające. Kiedy połączenie ich, z ustaniem przedstawień, zostanie przecięte, wszystko runie, nie pozostawiając trwałego śladu w literaturze”²⁶. o ile jednak w historii literatury nie odegrał *Balwierz* znaczniejszej roli, o tyle jego inscenizacja miała wielki wpływ na późniejszą historię teatru. Wpływ często nieuświadomiony nawet przez twórców odwołujących się do wypracowanej już w dwudziestolecu estetyki. Redutowe widowisko było jednym z wydarzeń, kształtujących rodzaj awangardowej tradycji. Do owej tradycji odnosi się teatr i dziś.

Wilam Horzyca, który w ostrych słowach bezlitośnie skrytykował spektakl *Balwierza zakochanego*, zafrasował się nad kondycją teatru i literatury dramatycznej w Polsce: „Na takim rozdrożu pozostaje tylko taka alternatywa: albo wrócić do literatury, albo też rzucić się w dell’artyzm, improwizację aktorską, w absolutny teatr. Trudno bawić się w proka, lecz zdaje się, że wybranie tej drugiej, dziś oczywiście bardziej nęcącej, bardziej kokieteryjnej możliwości, byłoby ostatecznym upadkiem teatru dramatycznego”²⁷.

Czy prorokował słusznie?



Afisz *Balwierza zakochanego* w teatrze Reduta z 30 III 1922.
Zbiory Specjalne IS PAN

Fot. A. K. Drozdowski

Adam Karol Drozdowski – student Wiedzy o Teatrze w Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza i Scenografii w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, stypendysta Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Stały współpracownik internetowego magazynu „Teatrakcje.pl”, założyciel niezależnej grupy *teatr.*, manager autorskiego spektaklu Marcina Jarnuszkiewicza *Homework*.



Program do *Balwierza zakochanego* w teatrze Reduta z 6–7 XI 1921.
środek, Muzeum Teatralne w Warszawie

Grzegorz Janikowski

SHAKESPEARE

Po premierze *Snu nocy letniej* w Royal Shakespeare Company w 1970 roku Peter Brook stał u szczytu sławy. Dyrektor jednej z najważniejszych scen brytyjskich, ceniony reżyser filmowy, eksperymentator, a zarazem odnowiciel teatru elżbietańskiego. Co jednak sprawiło, że odrzucił to wszystko, by stworzyć od nowa zespół i badać podstawy teatralnej komunikacji? Niezadowolony ze stanu teatru w Wielkiej Brytanii reżyser wielokrotnie głośno wypowiadał się o kryzysie instytucji teatralnych. Czarę goryczy przepętniła zapewne decyzja współdyrektorów RSC oraz British Council o zaplanowaniu na trzy lata kilku *tournees* ze spektaklem (USA, Kanada, Europa, ponownie USA i Japonia) ze zdublowaną obsadą, co praktycznie uniemożliwiło Brookowi utrzymanie jakości przedstawienia. Co więcej, od dwóch lat reżyser czynił najróżniejsze starania o powołanie międzynarodowego ośrodka o stałej dotacji, w którym będzie można spokojnie eksperymentować, bez presji ekonomicznej i narzuconych dat premier.

W efekcie licznych zabiegów Brookowi udało się zabezpieczyć środki finansowe przekazane przez fundacje: Forda, Gulbenkiana i Andersona. Przyszły CIRT (Le Centre International de Recherche Théâtrale), czyli Międzynarodowy Ośrodek Badań Teatralnych, otrzymał też dotacje z John D. Rockefeller III Foundation, David Merrick Arts Foundation i UNESCO. Część funduszy przekazały także władze irańskie, które „zamówiły” u reżysera przygotowanie spektaklu-wydarzenia na Międzynarodowy

Do stałego zespołu Brook zaprosił 16 aktorów i reżyserów. Byli to Brytyjczycy: Pauline Munro i Natasha Parry (żona Brooka), Robert Lloyd i Bruce Myers (przenieśli się z londyńskiego RSC), asystent Brooka reżyser Geoffrey Reeves (także z RSC), Japończyk Yoshi Oida, Francuzi: Sylvain Corthay i Claude Confortès, Hiszpanka Paloma Matta, João Mota z Portugalii, Malick Bowens z Mali oraz Kameruńczyk Daniel Kamwa. Do grupy trafili także Amerykanie z nowojorskiej La MaMa – Lou Zeldis, Michèle Collison, Andreas Katsulas oraz stawny rumuński reżyser-emigrant Andrei Serban (odpowiadał w CIRT za ćwiczenia wzorowane na jodze oraz techniki oddechowe)². Współpracę zadeklarowali również scenografowie Eugene Lee, Franne Lee i Jean Monod oraz wspomniany już poeta i antropolog Ted Hughes. w CIRT znaleźli się więc przedstawiciele dziewięciu narodowości z różnych kontynentów, co najlepiej odzwierciedlało poglądy reżysera na teatr jako „globalną układankę”.

Festiwal Sztuk w Shiraz w 1971 roku (Brook wywiązał się z kontraktu, realizując z międzynarodowym zespołem *Orghast* według koncepcji angielskiego poety Teda Hughesa, który pokazano w dawnej świątyni ognia nieopodal Persepolis). Dzięki tym dotacjom i pomocy Ministerstwa Kultury Republiki Francuskiej reżyser spełnił swój sen o uruchomieniu własnego laboratorium teatralnego, w którym będzie poszukiwał Teatru Bezpośredniego¹. Wraz z Micheline Rozan (dyrektorką ds. administracyjno-ekonomicznych) otworzył 1 września 1970 roku CIRT.

(CZĘŚĆ DRUGA)

1

O idei Teatru Bezpośredniego, zob. P. Brook, *Pusta przestrzeń*, Warszawa 1981, s. 125 i n.

2

Inną formę treningu aktorskiego prowadził Yoshi Oida. Zob. D. Hulton, *Yoshi Oida i sintoistyczny trening aktora*, „Dialog” 1995, nr 7.

3

Cyt. za: D. Williams, *Peter Brook. A Theatrical Casebook*, London 1988, s. 163.

PETERA BROOKA WEDŁUG KU TEATROWI UNIWERSALNEMU

W życiu i twórczości Petera Brooka rozpoczął się nowy etap wytężonej pracy. Obok codziennych treningów aktorskich i poszukiwania pozawerbalnych środków ekspresji aktorskiej w pierwszych latach działalności CIRT odbył trzy wyprawy teatralno-antropologiczne – do Iranu (1971), Afryki (1972) i USA (1973). Pracowano m.in. z Indianami w rezerwacie, z głuchoniemymi, więźniami. Improwizowane *carpet shows* (pokazy na naprędce rozwijanym dywanie) prezentowano na afrykańskich bazarach i w wioskach, gdzie nigdy nie widziano teatru. a wszystko to po to, by sprawdzić rozmaite formy komunikacji teatralnej wobec odmiennych środowisk odbiorców. Reżyser „zaczął wszystko badać od zera” – jak napisał David Williams, kronikarz pracy CIRT³.

Tymczasem Micheline Rozan uparcie szukała budynku na stałą siedzibę Ośrodka. Odkryła go przypadkiem w X dzielnicy Paryża (za stacją Gare du Nord). Zbudowany w 1876 roku teatr Bouffes du Nord został zaprojektowany przez architekta Louisa Marie Laménila jako typowy *théâtre à l'italienne*. Porzucony po pożarze w czerwcu 1952 budynek miał bogatą przeszłość. Niegdyś służył za *music-hall*, a w 1893 Lugné Poe inscenizacją *Rosmersholm* Ibsena otworzył w nim działalność Théâtre de l'Oeuvre. i ponownie dzięki pomocy i dotacji Ministerstwa Kultury Republiki Francuskiej w sześć miesięcy dokonano niezbędnych napraw, pozostawiając jednak widoczne ślady przeszłości – jak

mawiał Brook – „miejsca naznaczonego życiem”. Stąd wnętrze i wystrój trzech balkonów zachowały cechy stylistyczne typowe dla rokoka. Organizacja przestrzenna sceno-widowni w Bouffes du Nord (zachowano na przykład metalową galerię schodów przeciwpożarowych, która będzie pełnić rolę elżbietańskiego balkonu), wzmacniająca przekaz energetyczny, miała prowadzić do angażowania publiczności. w teatrze przewidziano miejsce dla około 500 widzów, a ceny biletów były niższe niż w innych teatrach paryskich.



Scena zbiorowa z *Tymona Ateńczyka* (*Timon d'Athènes*): z prawej Bruce Myers (generał Alcibiades) w sporze z senatorami z Aten, CICT, Paryż 1974. Fot. ze zbiorów autora.

Tymon Ateńczyk

Co charakterystyczne, publiczną działalność zespołu reżyser rozpoczął spektaklem szekspirowskim. i podobnie jak u początków swojej kariery wybrał w tym celu rzadko grywaną sztukę Stratfordczyka. Premiera *Tymona Ateńczyka*⁴ w 1974 roku otworzyła nie tylko nowy cykl inscenizacji szekspirowskich Petera Brooka, ale zainaugurowała działalność nowego teatru – nazwa istniejącego od 1970 roku ośrodka uległa znaczącej zmianie: CIRT (Międzynarodowy Ośrodek Badań Teatralnych) przemianowano na Le Centre International de Créations Théâtrales (CICT).

Wystawienie *Tymona* poprzedziła solenna praca nad tekstem. Brook zdecydował się na radykalne uwspółcześnienie Szekspirowskiego języka. Zamówił u Hughesa nowoczesną angielską adaptację sztuki, a następnie zaprosił do współpracy nad przekładem na francuski Jean-Claude'a Carrière'a, znanego scenarzystę i współpracownika hiszpańskiego reżysera filmowego Luisa Buñuela. Swoje doświadczenia przy tłumaczeniu *Tymona Ateńczyka* Brook szeroko opisał w książce *The Shifting Point*⁵. Zwracał na przykład uwagę na fakt, że Francuzi bardzo słabo znają twórczość Shakespeare'a. Reżyser wspominał, że współpraca z Carrière'em (tłumaczyli stronę dziennie) ujawniła mu nieograniczone możliwości mówienia Szekspirowskiego tekstu. Starając się przekładać znaczenia słów dramatu, określili wieloznaczne wyrażenia u Shakespeare'a mianem *des mots rayonnants*. Brook przyznał, że wówczas zrozumiał, na czym polega promieniowanie i wibracja słów w sztuce Stratfordczyka. Przekonał się, że jedyną metodą pracy aktora nad Szekspirowskim wierszem jest podejście muzycz-

ne, to znaczy odkrywanie podczas improwizacji wokalnych tajemniczych związków pomiędzy słowami-kluczami. w rezultacie powstał współczesny francuski przekład sztuki (bez podziału na akty i sceny), dokonany prozą. Wersy były dużo krótsze, dynamiczne, podporządkowane funkcji opowiadania historii (*storytellingu*).

Reżyser zamierzał potężyć wyniki swoich badań i poszukiwań teatru uniwersalnego z Szekspirowskim *theatrum mundi*. Bez stylizacji historycznej i iluzyjnych efektów świetlnych (od początku w spektaklach CICT scena oświetlona była z góry pełnym, jasnym światłem) próbował wyeksponować po raz kolejny aktualność uniwersalnej opowieści-mitu Shakespeare'a. w opublikowanym w programie spektaklu *Liście do studentki angielskiej* Brook wyjaśnił, że jego celem jest poszukiwanie teatru, „którego model przekazali nam Elżbietanie”⁶. Istotą miało być pochwycenie „prawdy i życia”, stworzenie spektaklu, który na rozmaitych poziomach oddziaływałby na widzów przynależących do rozmaitych warstw społecznych, kultur, w zróżnicowanym wieku.

Leszek Kolankiewicz sugerował, że *Tymon Ateńczyk* był widowiskiem „o aktualnych problemach świata zachodniego: kryzysie gospodarczym, korupcji, rozbuchanej konsumpcji”⁷. z kolei amerykański krytyk Pierre Schneider interpretował przedstawienie jako „żywy symbol Zachodu brutalnie przebudzonego ze swych rajskich snów o konsumpcjonizmie przez kryzys naftowy”⁸. Zdaniem Davida Williama, reżysera zaintrygowana „uniwersalna jakość opowieści”, która umożliwiła Brookowi zbadanie relacji pomiędzy jednostką i społeczeństwem⁹. Reżysera intere-

4

Przedstawienie *Tymona Ateńczyka* otrzymało m.in. Grand Prix Dominique (dla najlepszej inscenizacji roku we Francji) i Prix du Brigadier. W Bouffes du Nord zagrano je 112 razy.

5

Zob. P. Brook, *Promieniujące punkty*. [w:] Idem, *Ruchomy punkt. Czwadzieści lat poszukiwań teatralnych 1946-1987*, przeł. Ewa Guderian-Czaplińska i Grzegorz Ziółkowski. Wrocław-Poznań 2004.

6

Por. wypowiedź P. Brooka, „Dialog” 1975, nr 2, s. 172-173.

7

Zob. L. Kolankiewicz, *Brook (4): Ku „Mahabharacie”*, op. cit., s. 145.

8

P. Schneider, „The New York Times” 3 XII 1974.

9

D. Williams, *Timon of Athens*, [w:] Idem, *Peter Brook. A Theatrical Casebook*, op. cit., s. 245-251.

10

R. Szydtowski, *Premiery paryskie u progu sezonu*, „Dialog” 1975, nr 2, s. 169.

11

D. Williams, *Timon of Athens*, op. cit.

12

Ibidem.

13

Zob. E. T. Jones, *Following Directions. A Study of Peter Brook*, New York 1985, s. 118.

14

Por. G. Banu, *Peter Brook de Timon d'Athènes à La Tempête*, Paris 1991, s. 180-184.

sowały pytania: czy zachodnia cywilizacja dotarła, tak jak Tymon, do miejsca, skąd nie ma powrotu i jakie wartości, w dobie kryzysu i zmian, powinny zostać ocalone, a co musi ulec zniszczeniu.

W planie teatralnym Brook zrealizował teatr „prostych form” (określenie Davida Williamsa). w relacji ze spektaklu Roman Szydtowski przyrównał paryskiego *Tymona* do teatru ubogiego. Podkreślił powściągliwość i ascezę środków aktorskich. Pisał: „Całe przedstawienie opiera się na słowie i ruchu, na mimice i geście aktorów”.¹⁰

Co ciekawe, aktorzy w grze przyjęli zasadę prymatu opowiadania historii, a nie „przeżywania” (stąd świadomie zachowywali dystans wobec odgrywanych postaci), co w inscenizacji podkreślono na przykład poprzez zasiadanie wśród widowni po odegraniu swojej sceny. Brook polecił wykonawcom, by nie interpretowali słów i działań (odrzuć metody Stanislawskiego). Zamiast psychologicznej motywacji działań aktorzy mieli odkryć w trakcie improwizacji wokalnych impulsy w samej muzyce Szekspirowskiego tekstu, rytmie i jego obrazach. Odnaleziono w ten sposób gesty i działania aktorskie miały stymulować widzów poprzez bezpośrednie „oddziaływanie na ich wyobraźnię”.¹¹ Ciągłe modulacje i zmiany rytmu mówienia były środkiem koncentrowania uwagi widzów. Podobnie Brook postęgiwał się przestrzenią: zbliżenia (uwagi Apamentusa wprost do widzów na parterze), plan ogólny (na przykład sceny uczt), a wreszcie wprowadzanie trzeciego planu, swoistej głębi obrazu, poprzez wykorzystanie żelaznej galerii (w finale przemowa triumfującego Alcybiadesa do stojących na scenie plecami do widzów Ateńczyków).



Pusta scena w Bouffes du Nord (w kształcie podkowy) została całkowicie pozbawiona maszynerii. Tło akcji stanowił ceglany mur zascenia, porośnięty, z zaciekami i świeżymi gipsowymi łatami. Aktorzy wchodzili i schodzili ze sceny, korzystając z obu wejść bocznych sceny oraz przejść między widzami. Publiczność siedziała na poduszkach wokół sceny, na drewnianych ławach parteru amfiteatralnie otaczających pole gry oraz na trzech balkonach. Po bokach przestrzeni gry Brook ulokował worki z piaskiem, na których aktorzy odpoczywali i siedzieli przed rozpoczęciem spektaklu. Wnętrze teatru przypominało miejsce „w pół drogi między rozpadem a przyszłością” i – zdaniem Williamsa – znakomicie odzwierciedlało świat opowieści o „zrujnowanym domu Tymona”.¹²

Przedstawienie grane było we współczesnych, lekko stylizowanych strojach. w obsadzie znalazło się 19 aktorów (12 pochodziło z Francji). Tymona Ateńczyka kreował François Marthouret (w jego płynnej grze Szydtowski dopatrywał się portretu współczesnego „złotego młodzieńca” o nieskazitelnych manierach, porównał go też do tytułowego bohatera musicalu *Jesus Christ Superstar*). Ubrany był w elegancki luźny jasny garnitur, białą koszulę ze złotą lamówką oraz złoty, masywny naszyjnik. w drugiej części przedstawienia miał na sobie podartą koszulę i spodnie. Alcybiadesa, wygnanego z Aten generała, zagrał Bruce Myers. w pierwszej części spektaklu jako szanowany generał nosił czarnoczerwony mundur, ze złotymi guzami. Miał medale i epolety, był też przepasany szarfą. Jako wygnaniec, który wracał z wojskami, by zemścić się na Atenach (w drugiej części), nosił zarzucony na ramiona prosty żołnierski szynel. Zręczliwego filozofa Apemantusa zagrał murzyński aktor Malick Bowers ubrany w stary znoszony prochowiec i ciemny płaski kapelusz.

Generalnie twórca kostiumów, Michel Launay, starał się poprzez ubiór lub jego elementy alegoryzować cechy postaci lub ukazać jej funkcję w przedstawieniu. Przyjaciele Tymona w pierwszej części spektaklu ubrani byli w luźne, bogate i lśniące suknie o wschodnim kroju (z brokatem). W drugiej części przedstawienia odwiedzając Tymona „w jaskini”, nosili kapelusze, a na stroje mieli zarzucone czarne, przypominające habity, płaszcze. Przedstawiciele senatu ujednolicono, nakładając na nich czarne togi. z kolei służący wyglądali „nieco lokajsko” w btyszczących kamizelkach.

Według Brooka, w sztuce tylko Apemantus, który nigdy nic nie przyjął od Tymona, zachowywał prawdziwy, trzeźwy sąd o rzeczywistości. Obsadzenie w tej roli aktora z Afryki miało wymowę ideologiczną. Zdaniem reżysera, tylko reprezentant Trzeciego Świata, zakorzeniony w żywej jeszcze tradycji, dysponował swobodą sądu; mówił Tymonowi prawdę. Ubrany jak „algierski robotnik z biednej dzielnicy Marsylii” funkcjonował jako „przedstawiciel Trzeciego Świata krytykujący frywolność i przesadę Tymona”.¹³

Zdaniem Georges’a Banu, zasadą kompozycyjną inscenizacji były „metamorfozy kręgu”.¹⁴ Ta podstawowa figura odzwierciedlała relacje pomiędzy postaciami w dramacie, relacje aktorów w stosunku do kręgu widzów i do zewnętrznego świata. Peter Brook odkrył w ten sposób sceniczny ekwiwalent metafory Tymona-słońca (w swoim opisie David Williams sugerował, że krąg biesiadników odzworowywał mandałę).

Już pierwsze zjawienie się Tymona (wchodził z lewej strony z fosy dla orkiestry) zapowiedziane było głosami i dźwiękami. Kreślił przekątną w przestrzeni i wkraczał wprost w środek sceny. Banu podkreślił, że pojawienie się Tymona powiązane zostało ze słowem „życie”. Pozostawał w centrum, przyciągając do siebie inne postacie, „niczym słońce swe satelity” – napisał francuski krytyk i przyrównał pozycję Tymona do tego, co Mircea Eliade określił w *Micie wiecznego powrotu* mianem „strefa święta [...], strefa absolutnej rzeczywistości”.

Podczas pierwszej uczyty w domu Tymona jego goście podkreślali centralną pozycję gospodarza, klęcząc lub siedząc w kręgu na złotej tkaninie (położona wprost na ziemi łączyła biesiadników). Sam Tymon zajmował miejsce na złotym kobiercu, na podwyższeniu z poduszek. Ronald Hayman przyrównał gości Tymona do „modlących się Arabów”¹⁵. Jego zdaniem, wejście Kupida i scena tańca masek przypominała „parodię spektaklu kabuki”. z kolei Williams informuje, że wykorzystano tu tańiec derwiszów¹⁶.

Według Banu, w scenie pierwszej uczyty krąg, rozrywany przez Apamentusa, zawsze się zamykał, co podczas wymiany replik podkreślało w przestrzeni relację między dwoma protagonistami. Pozostawanie na zewnątrz świadczyło o wolności i odrębności filozofa. Pod koniec uczyty Tymon upadał, co zapowiadało jego późniejszą ruinę.

Druga uczyta, podczas której Tymon zamierzał rozprawić się z fałszywymi przyjaciółmi, miała – zdaniem Banu – wręcz modelową strukturę kręgu. Nic go nie burzyło. Na ziemi rozpostarto białe sukno, a goście Tymona zajęli precyzyjnie określone miejsca, niczym figury na szachownicy. Tymon wraz z intendentem Flawiuszem wchodzili na scenę, lecz zatrzymywali się na zewnątrz kręgu. Podczas monologu o ludzkiej niewdzięczności Tymon po raz pierwszy samowolnie wkraczał do środka po to, by ów krąg rozłamać, rozgonić gości. David Williams przyrównał to do obrazu Jezusa, który przepędzał przekupniów ze świątyni.

Brook zamiast podateńskiego lasu, dokąd Tymon odchodzi porzucając Ateny, zaproponował na scenie Beckettowską pustynię, owo cywilizacyjne „wszędzie i nigdzie”. Teraz Tymon szukał oddalenia, wycofywał się poza centrum sceny. Na uboczu (w piasku) znajdował złoto, co sprawiło, że ponownie odwiedzali go znajomi. Ale w drugiej części spektaklu aktor wyraźnie unikał przyjęcia pozycji centralnej, przemieszczając się zrywał kolejne próby utworzenia kręgu, jakie podejmowali odwiedzający go goście. Pozwalał im otoczyć jamę ze złotem, sam odchodząc na bok, gdzie zgorzkniały umierał.

Miarka za miarkę

Premiera *Mesure pour Mesure*, przygotowanej na paryski Festiwal Jesienny, odbyła się 27 października 1978 roku. w przedstawieniu wystąpili aktorzy CICT: François Marthouret (Książę), Bruce Myers (Angelo), Clémentine Amoroux (Izabela), Maurice Bénichou (Lucio), Malick Bowens (minister Eskalus) i Andreas Katsulas (Pompey).

W przestrzeni odartej z teatralnego blichtru, „czarna komedia” Shakespeare’a zabrzmiata „zimno i okrutnie”¹⁷. Uderzał płynny rytm spektaklu, który był grany bez przerwy. Był to wręcz filmowy ciąg sekwencji opartych na odnalezionych w improwizacjach gestach i działaniach aktorów. Podkreślano też walory klarownego, nowoczesnego przekładu tekstu Shakespeare’a, którego dokonał Carrière.

Scena pierwszej uczyty z *Tymona Ateńczyka* (*Timon d'Athènes*): z lewej w prochowcu i kapeluszu Malick Bowens (filozof Apemantus), obok krąg biesiadników. François Marthouret (Tymon) ubrany w luźny biały garnitur siedzi na podwyższeniu z poduszek, CICT, Paryż 1974. Fot. ze zbiorów autora.



15

Zob. R. Hayman, *Theatre and Anti-Theatre*, London 1979, s. 218-219.

16

D. Williams, *Timon of Athens*, op. cit.

17

P. Szymonowski, *Paryż: Brook, Vitez, Lassalle*, „Dialog” 1979, nr 4, s. 160.

18

Zob. L. Kolankiewicz, *Brook*

(6): *W poszukiwaniu teatru uniwersalnego*, „Dialog” 1988, nr 7, s. 149-155.

19

Zob. B. Myers, *The Importance of the Group*, [w:] D. Williams, *Peter Brook...*, op. cit., s. 316-317.

W

W pracy nad wokalną stroną spektaklu Brook odwoływał się do prozodycznych cech mowy, takich jak zmiany rytmu, toniczność, zamknięcia. Każdy dźwięk i fraza były korelowane z prostym ruchem lub gestem odnalezionym podczas improwizacji. Metodę Brooka celnie scharakteryzował Leszek Kolankiewicz, który przekonywał, że poszukując teatru uniwersalnego, Brook pracował z aktorami na poziomie struktury głębokiej, tak jak ją zdefiniował Noam Chomsky, identycznej dla wszystkich języków i twórców wywodzących się z różnych kultur¹⁸. Jest to praca na poziomie „uniwersalnej gramatyki”. Drugi element to stały trening fizyczny aktorów Brooka: ćwiczenia tai chi, elementy treningu sintoistycznego, tak zwane „ruchy” dr. Moshe Feldenkreisa.

Napisana około 1604 roku komedia romantyczna, jak sklasyfikowali *Miarkę za miarkę* badacze twórczości Shakespeare’a, kończy serię utworów, w których łączył on cechy Plautowskiej farsy z elementami baśniowymi i romantycznymi. Nic więc dziwnego, że zasadą kompozycyjną przedstawienia było zderzenie wznieślej miłości romantycznej z „mrocznym pożądaniem, które pcha do zbrodni”. Osią konfliktu spektaklu uczynił Brook opozycję między prawami i zakazami religijnymi, a naturą człowieka. w szerszym planie była to opowieść o świecie, w którym współwystępują i zderzają się: liberalizm i polityczny konformizm, głęboka wiara i zakorzenienie w tradycji, a także religijny fanatyzm. Tym razem Brook wyakcentował dwuznaczność motywów działania i konformizm Księcia, kwestionując w ten sposób zarówno zasadność wiary świeckiej w prawo (Książę), jak i religijnej (Angelo). W przedstawieniu akcent położono na ukazaniu dialektyki pragnienia i wstrzemięźliwości, wiary i wolności, które skupiają się w wątku losów zastępcy Księcia, Angela. Bruce Myers zagrał go, wydobywając różnorodne aspekty tej postaci. Zdaniem Szymanowskiego, jego Angelo „nie jest człowiekiem jednoznacznie godnym potępienia, nie jest

Przedstawienie rozgrywało się na planie asfaltowego sześciokąta, który usytuowano w miejscu, gdzie niegdyś stały w Bouffes du Nord pierwsze rzędy krzesel na parterze. Publiczność, usadzona na prostych, drewnianych ławkach pokrytych szarym płótnem, otaczała półkolem przestrzeń gry. Tłem miejsca zdarzeń był pokryty liszajami i patyną czasu mur zascenia. Powstała w miejscu zdemontowanej dawnej sceny Bouffes du Nord jama funkcjonowała w spektaklu jako loch więzienny, skąd wyprowadzano skazańców.

Zgodnie z rozwijaną od lat przez Brooka metodą „minimalizacji środków scenicznych” aktorzy maksymalnie wykorzystywali nieliczne rekwizyty, na przykład snop słomy służył za legowisko skazanego na śmierć przez Angela Claudia.

Autorka kostiumów Jeanne Wakhevitch zaprojektowała ubiory, a raczej elementy strojów, które narzucone na odzienia aktorów pozwalały widzom zachować neutralny dystans (nie sugerowały żadnej konkretnej epoki). Ich funkcja była czysto alegoryczna i pragmatyczna: określały status społeczny postaci lub sugerowały widzom jej główne cechy charakteru. Stroje łączyły elementy kojarzone z tradycją chrześcijańską z detalami charakterystycznymi dla ubioru mieszkańców Bliskiego Wschodu. w kostiumach sugerowany był też centralny konflikt tej interpretacji sztuki: opozycje między wzrastającym fanatyzmem i rygoryzmem religijnym na Bliskim Wschodzie, a nadmierną laickością i swobodą obyczajową Zachodu. Zastępujący Księcia Angelo nosił czarną bluzę dookładnie zapiętą pod szyję. Książę miał na sobie brązową togę zarzuconą na współczesną ubranie, a minister Eskalus – czerwoną powłóczytą szatę wschodniego kroju. Rajfurka Pani Przypieczona (Michèle Collison) ubrana była w obcisłą skórzaną spódnicę i modne botki na wysokim obcasie, natomiast Izabela – w prostą brązową szatę przypominającą zakonny habit. Wreszcie Lucio nosił się najbardziej współcześnie: cały na czarno, w skórzanym kurtce z różowym, jedwabnym szalem (przypominał bywalca paryskich dyskotek).

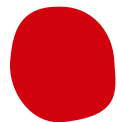
złoczyńcą, lecz fanatykiem, człowiekiem opętanym, zaślepionym i na swój sposób godnym współczucia”. Sam Myers wyjaśniał, że podczas pracy nad rolą myślał o rygorystycznych religiach – judaizmie i islamie¹⁹. Aktor starał się ukazać Angela jako człowieka głęboko wierzącego w boskie pochodzenie prawa i „gotowego zabić, aby wypełnić religijne nakazy”. Myers wyjaśnił, że ortodoksyjny i prostolinijny Angelo był skontrastowany z Księciem, który przejawiał typowe cechy konformisty i polityka.

Centralnym punktem przedstawienia Brooka była scena, w której Izabela prosi o utaskawienie Angela. Myers porównał to przeżycie do doświadczeń uczniów Chrystusa. Był to, zdaniem aktora, moment nawrócenia, w którym Angelo „nagle pojmuje sens miłosierdzia”.

Brook jednak, wierny zasadzie ukazywania wielorakich aspektów wydarzeń dramatycznych w sztukach Shakespeare’a i ciągłego zderzania pierwiastka podniosłego („święte”) z ludycznym („proste”), nie zakończył spektaklu *happy endem*. Finał był gorzki. Piotr Szymanowski pisał: „Angelo zostaje co prawda utaskawiony, ale Izabela wcale nie promienieje szczęściem na myśl o czekającym ją ślubie [z Księciem], a Lucio jest przerażony, mając w perspektywie małżeństwo z dziwką”.

Warto dodać, że krytycy i wykonawcy zwracali uwagę na polityczny i społeczny kontekst paryskiej *Miarki za miarkę*. w opinii Myersa Szekspirowska historia przeniesiona do współczesnego Iranu byłaby „całkowicie wiarygodna”. Tytułem komentarza przypomnę tylko, że 6 października 1978 irański przywódca duchowy ajatollah Chomeini – zmuszony do wyjazdu z Iraku, gdzie przebywał na wygnaniu – przybył do Francji. Przez cały rok w Iranie trwały demonstracje i protesty w jego obronie, postulowano idee rewolucji narodowo-demokratycznej. 16 stycznia 1979 roku szach Reza Pahlawi opuścił Iran. 1 lutego ajatollah Chomeini powrócił triumfalnie do kraju, a dwa miesiące później proklamowano powstanie Irańskiej Republiki Islamskiej.

Grzegorz Janikowski – krytyk teatralny i publicysta, wykładowca Akademii Teatralnej w Warszawie oraz Wydziału Sztuki Łalkarskiej 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”.



Wojciech Małolepszy

W 1978 roku decyzją wojewody siedleckiego historyczny dwór wraz z parkiem, usytuowany nad Świdrem we wsi Dłużew, przekazano Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie na dom plenerowy.

Po latach prac remontowych i adaptacyjnych obiekt otwarto jesienią 1989 roku. Tak naprawdę ośrodek zainaugurował swoją działalność w Wielkanoc następnego roku, kiedy przyjechaliśmy sporą grupą pracowników uczelni wraz z rodzinami, aby spędzić tu święta. Przyjęła nas wtedy pani Urszula Janowska, która kierowała domem do roku 2008. Urzekła mnie kompletność tego miejsca – dwór, kilkuhektarowy park, rzeka, wokół łąki, bagna, lasy, stawy; a także jakość – uroda samego „pałacu”, jak nazywają we wsi dwór, czystość krajobrazu, brak jakichkolwiek szpecących pejzaż obiektów. No i ta mnogość zwierząt, a przede wszystkim ptaków. Od kiedy moja żona Małgorzata objęła kierownictwo domu, bywam tu jeszcze częściej. Mogę przyrzeć się obiektowi niejako od środka, z konieczności żyję miejscowymi problemami. Powoli, jak sądzę, odkrywam ducha tego miejsca.

1

A. Boniecki, *Herbarz polski*, Gebethner & Wolff, Warszawa 1905, reprint, t. IV, s. 295.

2

Z. Dłużewska-Kańska, *Diariusz z lat 1939-40*, Biblioteka Polska w Londynie 1978, s. 94.

3

T. S. Jaroszewski, W. Baraniewski, *Pałace i dwory w okolicach Warszawy*, PWN, Warszawa 1992, s. 33.

MIĘDZY STARYM A NOWYM

Rodzina

Już na samym początku miałem przyjemność poznać państwa Teresę i Józefa Kańskich. Co roku odwiedzają groby rodzinne w pobliskiej Siennicy. Są tam pochowani między innymi matka pana Józefa, Zofia Dłużewska-Kańska, ostatnia właścicielka Dłużewa, i jego dziadek Stanisław Dłużewski. Józef Kański spędził w Dłużewie dzieciństwo, mieszkał we dworze do 1946 roku, kiedy to majątek został przejęty przez państwo. Przywoływane przez niego obrazy wiejskiego życia, postacie domowników i gości, drobniaczko rekonstruowane szczegóły topografii folwarku, wyposażenia wnętrza dworu, robią wielkie wrażenie. Wszak był i jest on nadal częścią tamtej rzeczywistości.

Historia, przynajmniej ta zapisana, wsi i rodziny (nazwisko pochodzi zapewne od nazwy osady) sięga XVI wieku. W aktach parafii Kotbiel, założonej w 1530 roku, na jednej z pierwszych kart wpisano metrykę chrztu Stanisława Dłużewskiego z Dłużewa. W *Herbarzu polskim* Bonieckiego czytamy: „Dłużewscy h. Pobóg z Dłużewa, w ziemi czerskiej. W połowie XVI wieku żyło dwóch braci: Stanisław

i Jan. Adam, syn Stanisława, wspólnie ze stryjem swoim Janem, dziedziczyli na Dłużewie 1569 r.”¹.

Na przestrzeni dziejów można odszukać wiele śladów obecności Dłużewskich. W przypisach do wspomnień Zofia Kańska tak pisze o swojej rodzinie: „W jednej wyprawie króla Jana III polegli: Franciszek pod Wiedniem, Jędrzej i Marcin, chorąży husarski, pod Parkanami. Stanisław Dłużewski poległ w walce z Tatarami nad Dniestrem. Walczyli pod Kościuszką i Napoleonem. Za udział w powstaniu 1830 byli zesłani na Sybir. Nie tylko krwią służyli Dłużewscy Rzeczypospolitej. W XVII w. gospodarzyli na ziemi rawskiej, czerskiej, na Mazowszu, w województwie ruskim, lubelskim, gdzie Kazimierz był kasztelanem chetmińskim i właścicielem dóbr Dobraczyn. Brat jego Jan, sufragan chetmiński, administrował diecezją kamieniecką. Kilku Dłużewskich było duchownymi”². Wielu podpisywało elekcje polskich królów: Jana Kazimierza, Michała Korybuta Wiśniowieckiego, Augusta II Mocnego, Stanisława Augusta Poniatowskiego.



Dwór

Swoj obecny kształt zarówno dwór, jak i park zawdzięczają wspomnianemu Stanisławowi Dłużewskiemu. U schyłku XIX w. zamówił on projekt nowej siedziby u Stanisława Witkiewicza. Propozycja w stylu zakopiańskim, oparta na rozbudowanej chacie góralskiej zdobionej ornamentami zaczerpniętymi ze sztuki ludowej Podhala oraz motywami neorenesansowymi, ostatecznie nie została zrealizowana, ponieważ zgromadzone na budowę mdrzewiowe drewno spłonęło. Może właśnie dlatego dziedzic postanowił wzniesć dwór murowany. Tym razem zamówił projekt u Jana Fryderyka Heuricha

(autora m.in. warszawskiego Domu pod Orłami). Tadeusz S. Jaroszewski tak o nim pisze: „Zaprojektowany przez Heuricha dwór nawiązywał do klasycyzmu przelomu XVIII i XIX w. i przypominał polskie dwory u schyłku panowania Stanisława Augusta. Historycy sztuki zajmujący się architekturą początku XX w. utrzymują, że dwór w Dłużewie rozpoczyna w architekturze polskiej tzw. styl dworkowy, będący bodaj najpopularniejszą propozycją stylu narodowego, jaką wysunięto u nas na przelomie XIX i XX stulecia”³⁵. Obiekt był na wskroś nowatorski. Miał centralne ogrzewanie z kotłownią w piwnicach i nowoczesne urządzenia sanitarne. Budowę ukończono w 1902 roku. Okalający dwór pięciohektarowy park prawdopodobnie też był dziełem architekta.

Na otwartej w 1904 roku w Salonie Krywulta w Warszawie wystawie *Dwór polski* Jan Heurich młodszy otrzymał wyróżnienie za projekt dłużewskiego dworu. Warto przypomnieć, że Salon odegrał ważną rolę w rozwoju i upowszechnianiu sztuki. Krywult prezentował Chetmońskiego, Gierymskiego, Fałata. Utworzył statą galerię w Hotelu Europejskim, w której wystawiał prace Malczewskiego, Boznańskiej, Wyczółkowskiego.

Stanisław Dłużewski zmienił nie tylko siedzibę rodu i park ale także koryto Świdra! Rzekę płynącą dotąd pośród łąk skierował przez park szerokim łukiem, obiegającym dwór od strony północno-wschodniej. Dzięki temu przedsięwzięciu z lat dwudziestych (prace ziemne przebiegały na odcinku około jednego kilometra) kilkusetletni park, złożony z klonów, dębów, jesionów i czarnych sosen zyskał na malowniczości. Po dziś dzień przynajmniej raz w roku, kiedy woda osiągnie bardzo wysoki poziom, Świder zaczyna płynąć dawnym korytem, przele-

Kadr z filmu *Śluby ułańskie*, 1934

39

ARCHIWUM

BIEGIEM ŚWIDRA



Na pierwszym planie Anna i Stanisław Dłużewscy (siedzi tyłem), ok. 1930r. Arch. rodzinne



Kareta clarence, przetrwała wojnę, jej dalsze losy są nieznane. Takiego powozu nie posiada nawet muzeum w Łańcutcie; lata dwudzieste. Arch. rodzinne



Goście, lata trzydzieste. Arch. rodzinne



wając się przez drogę prowadzącą do Dłużewa od strony wsi Majdan. Dom plenerowy znajduje się wtedy na wyspie, położonej między nowym i starym biegiem rzeki.

Stanisław Dłużewski był świetnym gospodarzem, rozwinął hodowlę bydła, został współzałożycielem Mleczarni Nadświdrzańskiej, która miała w Warszawie kilka lokali podających potrawy mleczne: na Nowym Świecie (róg Mysiej), Brackiej, Krakowskim Przedmieściu, Bielańskiej, Niecałej i Miodowej. W barach, oprócz potraw nabiałowych, podawano tradycyjne dania bezmięsne. Lokale cieszyły się ogromnym powodzeniem i stały się pierwowzorem popularnych po wojnie barów mlecznych. W okresie rozkwitu swej działalności na potrzeby spółki pracowały cztery mleczarnie. Każdej nocy wyruszały z Dłużewa furmanki z wyrobami mlecznymi, by zdążyć na rano do stolicy. Później, w podwójnych dnach baniek na mleko, Zofia Kańska będzie przewozić do Warszawy broń i korespondencję (pod pseudonimem Ofka działała w strukturach AK w obwodzie Mińsk Mazowiecki).

Na początku lat trzydziestych, w majątkach Dłużew i Lasomin, który także należał do rodziny, oraz okolicznych plenerach, kręcono zdjęcia do filmu *Śluby ułańskie*, komedii w reżyserii Mieczysława Krawicza (twórcy m.in. filmów *Jadzia* i *Każdemu wolno kochać*). Premiera filmu odbyła się w 1934 roku, kopia zachowała się do dzisiaj. Współautorem scenariusza, twórcą dialogów, tekstów piosenek oraz muzyki do nich był Marian Hemar. Opracowaniem scen wojskowych zajął się pierwszy ułan II RP generał Bolesław Wieniawa-Długoszowski, który, dodajmy, przez rok studiował w berlińskiej Akademii Sztuk Pięknych. W scenach konnych brali udział kawalerzyści 7. Pułku Ułanów Lubelskich, stacjonującego w pobliskim Mińsku Mazowieckim. W filmie wystąpili znani przedwojenni aktorzy: Tola Mankiewiczówna, Franciszek Brodniewicz, Stanisław Sielański i Aleksander Żabczyński. Jak wspomina Józef Kański, dziadek zgodził się na zdjęcia w majątku, ale nie wpuścił ekipy filmowej do dworu. Szkoda, może zachowałyby się jakaś dokumentacja wewnątrz. Jedyna fotografia, do której dotarłem, przedstawia salon z fortepianem. Autorem zdjęcia, jak i właścicielem instrumentu był Józio Kański.

Po śmierci Stanisława Dłużew przeszedł na własność jego córek, Wandy Marii Rzewuskiej i Zofii Kańskiej, która w 1937 roku, sptaciwszy siostrę, stała się jedyną właścicielką majątku. Ukończyła SGGW z dyplomem inżyniera rolnika, a następnie Uniwersytet Warszawski na Wydziale Filozofii. Niebawem, wraz z wybuchem wojny, dla posiadłości i jej mieszkańców przyszłe trudne czasy. W pamiętnikach z czasów okupacji Zofia Kańska pisze, że siedlisko było niejako przygotowane, by stawiać opór przeciwnościom i nieść pomoc potrzebującym: „To położenie w widłach Wisty i Bugu, w pewnym oddaleniu od dróg komunikacyjnych stwarzało korzystne warunki jako miejsce schronienia w niespokojnych czasach.



Fortepian w Białym Salonie, 1943 r. Fot. J. Kański

4

Z. Dłużewska-Kańska, op. cit., s. 3.

5

J. Kański, *Wspomnienie*, „Gazeta Stołeczna” 1999, nr 196, s. 13.

6

A. Anders-Nowakowska, *Mój ojciec generał Anders*, Wydawnictwo Rytm, Warszawa 2007 s. 96.

7

Z. Nałkowska, *Dzienniki 1939-1944*, t. 5, Czytelnik, Warszawa 1996, s. 112.

Toteż niejednokrotnie w dziejach Dłużew nie jedno pokolenie w czasie zawieruchy ocalił⁴. Myśl tę kontynuuje Józef Kański we wspomnieniach o matce: „Gdy zaś wybuchła wojna, w Dłużewie znalazły schronienie rodziny oficerów więzionych w niemieckich oflagach, warszawska młodzież zagrożona wywiezieniem na przymusowe roboty, poszukiwani przez gestapo działacze polskiego podziemia. Każdego dnia poza rodziną właścicieli siadało do jadalnego stołu w Dłużewie po kilkadziesiąt osób...⁵”.

W latach 1941-1943 mieszkał we dworze syn generała Władysława Andersa, Jerzy. W wydanej niedawno książce o ojcu Anna Anders-Nowakowska tak pisze: „W sierpniu w Polsce gruchnęła jak grom z jasnego nieba wiadomość o nominacji Ojca na dowódcę Armii Polskiej w ZSRR i natychmiast powstała, jak się szybko okazało, słuszna obawa, że Niemcy będą chcieli aresztować jego rodzinę. Mieszkanie w Alei Niepodległości opustoszało natychmiast... Mojego 13-letniego brata Jurka, również pod nazwiskiem Mitosz, zabrała pani Zofia Kańska, żona majora z 7. Pułku Ułanów, do swego majątku o nazwie Dobropol, w którym potrafiła zorganizować tajną naukę dla młodzieży⁶”. Do tekstu zakradł się błąd, chodzi oczywiście o Dłużew. A może w pamięci autorki zadziałał automat utrwalonej jeszcze z czasów konspiracji ostrożności?

Na przełomie września i października 1939 roku zatrzymała się w majątku Zofia Nałkowska. Przyjęto ją tak, jak przyjmowano wszystkich uchodźców. Chyba miała to za złe gospodyni. W swoich *Dziennikach* nie pozostawia na Dłużewie suchej nitki: „Dom brzydki, jedzenie niesmaczne, domownicy nie mają ambicji literackich i naukowych...”. Z krótkiego pobytu we dworze wspomina pewnego lekarza: „... inteligentny i zajmujący. Przy tym, gdy wreszcie dowiedział się, kim jestem, powstał, by ucałować mi ręce i dziękował zwłaszcza za *Dom nad łąkami*”⁷. Zdaje mi się, że pisarka miała usposobienie dość narcystyczne. W posiadłości przeżył wojnę także Józef



Modrzewiowy spichlerz z XVIIw., lata czterdzieste. Arch. rodzinne

Skrzynecki, brat znanego z Piwnicy pod Baranami Piotra. Ich ojciec, Marian, był ostatnim dowódcą 7. Pułku Ułanów w Mińsku Mazowieckim.

Po wojnie w wyniku reformy rolnej Zofia Dłużewska-Kańska z trójką dzieci została zmuszona do opuszczenia rodzinnej siedziby. Jej mąż Celestyn Kański, major dyplomowany, zginął najprawdopodobniej w kampanii wrześniowej, ostatni raz widziano go w październiku koło Bitgoraja. Z folwarku pozostał jedynie dwór, w którym ulokowano szkołę podstawową. Prawdopodobnie w latach pięćdziesiątych rozebrano osiemnasto-, a może nawet siedemnastowieczny, modrzewiowy spichlerz. Zachował się jedynie na fotografii Józia Kańskiego.



Dolina Świdra

Choć historia dworu i zamieszkującej go blisko cztery wieki rodziny jest zajmująca, warto jeszcze nieco przyjrzeć się dolinie Świdra. Rezerwat *Świder* rozciąga się wąskim pasem po obu stronach rzeki na odcinku ponad 40 kilometrów i stanowi prawie połowę jej biegu. Zaczyna się przy upuście zbudowanym przez Stanisława Dłużewskiego na skraju obecnego parku, okalającego dom plenerowy, a kończy przy ujściu Świdra do Wisły. Obejmuje więc całą nieuregulowaną fragment rzeki. Razem zajmuje powierzchnię 238 hektarów i jest jednym z większych rezerwatów w województwie mazowieckim. Został utworzony w 1978 roku w celu zachowania naturalnego charakteru rzeki, która tworzy liczne przetomy, zakola, a nawet wodospady, oraz nadbrzeżnej roślinności i bogatej fauny. Operat urzędzeniowy rezerwatu zezwala na uprawianie turystyki (pieszej, rowerowej i wodnej), wędkowanie i wypasanie bydła. W rzece można się kąpać. Po-

wyżej wspomnianego upustu, już po wojnie, Świder został wyprostowany, to znaczy przestał być „świdrem” wijącym się wśród łąk i zarośli. Na szczęście, na odcinku w stronę Starogrodu, czy to wskutek niedbalstwa, czy malejącego zapachu meliorantów, pozostawiono po obu stronach fragmenty starorzeczka w postaci drobnych stawów, które dziś są siedliskiem licznych ptaków, a obrosnięte krzewami, wierzbami i olchami brzegi dają schronienie wielu gatunkom ptaków oraz bobrom.



Świder w parku. Fot. W. Małolepszy

8

<http://www.polskaniezwykla.pl/attraction/5388.id>, 17 stycznia 2011.



W bezpośrednim sąsiedztwie ośrodka, w zasięgu krótkich spacerów, można znaleźć kilka interesujących obiektów, jak ten, którego opis znalazłem w internecie: „Jednym z nich jest uroczysko Joście nad Świdrem, pod wsią Głupianka. Na leżącym tu ogromnym głazie już w czasach przedchrześcijańskich składano ofiary w czasie wiosennego zrównania dnia z nocą. Tradycja ta utrzymała się do czasów współczesnych. Kościół, nie mogąc jej zwalczyć, włączył ją do kalendarza świąt chrześcijańskich, a koło kamienia ustawiono krzyż i kapliczkę. Od wieków w Niedzielę Wielkanocną ludzie składali tu ofiary, które najstarszy mieszkaniec Głupianki rozdzielał między ubogich. Obrzęd interpretowany był jako akt chrześcijańskiego miłosierdzia wobec ludzi potrzebujących pomocy. Składanie ofiar nie ustało nawet po 1906 roku, kiedy to głaz został rozbity na polecenie proboszcza z Kołbieli. Tradycja ta żywa była jeszcze w latach 70. XX w., a do dzisiaj w Wielkanoc odprawiana jest tutaj msza święta”⁸.

Patrząc na zachód wprost z bramy pałacu, pośród zalewowych łąk na niewielkim wzniesieniu terenu dostrzec można sporą kępę drzew. Podobnie jak w innych regionach Polski, nosi nazwę „szwedzkiego okopu”. W rzeczywistości są to resztki wału ziemnego i fosy, pozostałości po wczesnośrednio-wiecznym grodzisku.

Plenery 2010, 2005. Fot. K. Majkowski

Idąc z parku w górę rzeki, możemy natknąć się na kamień informujący o prowadzonych tu w latach sześćdziesiątych pracach archeologicznych. W tym miejscu odkryto cmentarzysko grobów kloszowych, datowane na V-IV w. p.n.e. Bardziej znane stanowisko znajduje się w pobliskim Transborze.

Należy wspomnieć również o drewnianym dworcu w oddalonej o dwa kilometry od Dłużewa Radachówce, należącym do warszawskiej rodziny Szlenkierów. Dom upodobali sobie filmowcy. Najpierw z powodzeniem zagrał w *Pannach z Wilka* Andrzeja Wajdy (1979), a potem pojawił się w kolejnych filmach: *Białym małżeństwie* Magdaleny Łazarkiewicz (1992), *Stawie i chwale* Kazimierza Kutza (1997), *Prawie ojca* Marka Kondrata (1999).





Obecnie

Ponad dwadzieścia lat działalności domu plenerowego Akademii Sztuk Pięknych sprawiły, że stał się on ważnym ośrodkiem kulturalnym. Przede wszystkim służy społeczności akademickiej. Wszystkie wydziały uczelni, realizując swoje programy, odbywają tu coroczne plenery. W Dłużewie przeprowadzane są warsztaty i spotkania studenckie o charakterze międzynarodowym. W obu wypadkach placówka jest więc przedłużeniem działalności dydaktycznej szkoły. Pełni również rolę integracyjną dla środowiska studenckiego, jest miejscem spotkań i aktywności poza szkolnej, na przykład wyjazdów organizowanych przez koła naukowe. W domu plenerowym odbywają się spotkania programowe, także z udziałem kadry szkół artystycznych z innych ośrodków akademickich, oraz szkolenia dla

pracowników uczelni. Wobec stale zwiększającej się liczby studentów ASP (powstał nowy wydział, nowe katedry, rosną limity przyjęć na rok pierwszy, niektóre wydziały otworzyły studia niestacjonarne) powyższe zadania wypełniają przeszło połowę roku kalendarzowego.

W budżecie domu plenerowego uczelnia zapewnia około 50% środków, resztę ośrodek wypracowuje sam. Oferta skierowana jest do podmiotów zewnętrznych, realizujących tu różnego typu pobyty edukacyjne, plenery itp. Swoje warsztaty przeprowadza od lat Laboratorium Psychoedukacji z Warszawy. Dłużew odwiedza regularnie kilka organizacji pożytku społecznego: Fundacja Wspólna Droga (wspomagana m.in. przez ASP) ma tu swoje plenery dla niepełnosprawnych umysłowo, odbywają się szkolenia Fundacji Rozwoju Dzieci im. Komeńskiego.

Od dwóch lat Związek Buddystów Czan (grupa buddystów praktykująca czan – chińską odmianę zen) organizuje w Dłużewie odosobnienia, ostatnio już dwa razy w roku. Na spotkania, które prowadzą mnisi z Dalekiego Wschodu, przyjeżdżają chętni z całego świata. Na czas odosobnienia ośrodek milknie, nawet personel porozumiewa się szeptem. Dom Plenerowy otwarty jest również na potrzeby lokalnej społeczności. Odbywają się tu okolicznościowe spotkania władz gminy, miejscowych organizacji społecznych, miłośników historii regionu. Często gościem są harcerze 14. Drużyny Harcerskiej stacjonującej w pobliskiej wsi Ptaki.

Aby sprostać rosnącym wymaganiom, placówka stale się modernizuje. Ostatnio ze środków europejskich, solidarnie wywalczonych przez pracowników różnych jednostek naszej uczelni, przeprowadzono



W pracowni 2010. Fot. M. Małolepszy



W maju. Fot. G. Strzelewicz



Otwarcie pracowni, listopad 2010. Fot. G. Strzelewicz

gruntowny remont pawilonu dydaktycznego. Pracownie, które postawiono w latach sześćdziesiątych na miejscu dawnych kurników, wyglądają jak nowe. Praca dla społeczności akademickiej i wspieranie działań kulturalnych stały się priorytetem ośrodka. Marzeniem kierowniczki domu plenerowego jest, by mogły w nim również odbywać się kameralne (na miarę możliwości) spotkania muzyczne. Sądzę, że dom rodziny Józefa Kańskiego na to zasługuje.

Wojciech Małolepszy – prof. nadzw. ASP w Warszawie. Prowadzi Pracownię Projektowania Produktu na Wydziale Wzornictwa. Pełni funkcję prezesa Stowarzyszenia Projektantów Form Przemysłowych.



Odnowiony pawilon dydaktyczny. Fot. W. Małolepszy

Marta Żakowska

TWARDA ŁAWKA I WYGODNE

46
KŁO





gotowa jest na konstruktywne przyjęcie zestawu, tworzącego nową, niechronioną jakość przestrzeni publicznej. Kwestie te stanowią bardzo ważną część analizy *Remiksu*, jednak w tym eseju ich nie podejmę. Kolejną składową kontekstu jest kultura grupowego relaksu w pozycjach siedzących w zielonych częściach przestrzeni publicznej w Warszawie. Ten typ kultury odpoczynku nie rozwinął się w stolicy, bo do drugiej połowy 2010 roku za siedzenie na jakimkolwiek trawniku w miejscach publicznych karano mandatem. Miasto nie ma też żadnych innych mebli miejskich poza klasycznymi ławkami, często ostatnio usuwanych pod pretekstem niwelowania niebezpieczeństwa – z miejsc podejrzanych spotkań mieszkańców. Nie bez znaczenia jest ponadto fakt, że *Remiks* na początku sierpnia 2010 ustawiony został dokładnie w miejscu, w którym stała wcześniej ławka, zanim miasto postanowiło ją usunąć.

Aspektem losów zestawu, na którym jednak chciałabym się skupić i którego znaczenie chciałabym w eseju omówić, jest kształt i struktura designu *Remiksu*. Brak wygodnych i opartych na wzorze kręgu, prospołecznych mebli w przestrzeni miejskiej Warszawy to sygnał dla jej mieszkańców – nadal obawiających się

W sierpniu 2010 roku ustawiłam zestaw żółtych domowych mebli – *Remiks Spotkań* – w stołecznym Parku na Książęcym. Nielegalnie. Zestaw składający się z mobilnych, nieprzytwierdzonych do podłoża: stołu fotela, kanapy, krzesła i stołka przystosowałam wcześniej do zmiennych warunków pogodowych. Drewniane meble pokryłam farbą impregnującą, elementy materiałowe dwiema warstwami folii w płynie, warstwą farby akrylowej i kolejną warstwą folii, by ochronić ubrania użytkowników przed ewentualnym zabrudzeniem na żółto. Wszystkie elementy *Remiksu Spotkań* zebrałam od mieszkańców Warszawy, którzy nie potrzebowali ich już w domach. Kontakt z donatorami nawiązałam dzięki rozwieszonym setkom ogłoszeń, poczcie pantoflowej i facebookowi. Po przygotowaniu mebli i ustawieniu ich w parku, umieściłam przy nich napis opisujący *Remiks Spotkań* i przedstawiający go użytkownikom jako zestaw mebli do użytku w parku – do relaksu, grupowych spotkań i posiłków, gier, do spania, romantycznych momentów i jakiegokolwiek innego, kreatywnego użytku.

Ani policja, ani straż miejska nie zareagowały na intruza – nieludzkiego i nielegalnego aktora, meble nie zostały usunięte z parku przez służby porządkowe. Korzystali z nich natomiast mieszkańcy Warszawy, do późnej jesieni. Niestety brak reakcji policji czy straży miejskiej nie wystarczył by meble przetrwały. Niebezpieczni dla zestawu okazali się ostatecznie niektórzy jego użytkownicy. Pewnego dnia zniknął stołek. Pozostałe elementy były stopniowo niszczone, choć starałam się bywać przy zestawie codziennie i czyścić go, zszywać, ratować. Nie udało się jednak uchronić sofy od kolejnych cięć, fotela od zmasakrowania (ewidentnie zniszczony został przy użyciu techniki kopania leżącego), stołu od pomazania a obrusu od podpalenia. Stan mebli pod koniec października zmusił mnie do wyrzucenia większości na śmietnik, przy al. 3 Maja – prócz stołu i sofy, których rozkład udało mi się opanować na tyle, by z czystym sumieniem zostawić je w przestrzeni publicznej. Z kanapy użytkownicy parku korzystali jeszcze w słoneczne październikowe dni. Dziś meble te śpią pod grubymi warstwami śniegu, czy też już roztopów, ustawione przez kogoś pod garażami w parku. Wśród użytkowników znaleźli się jednak też i tacy, którzy korzystali z zestawu w kreatywny i bezpie-

zny dla niego sposób. Jedli, siedząc wokół stołu, relaksowali się, spędzając czas w grupach i indywidualnie, dowolnie zestawiając ze sobą meble oraz ustawiając je w różnych miejscach parku, według potrzeby. Niektórzy zostawiali na stole krótkie listy, w których dziękowali za realizację, czasem podkreślając, że przestrzeń publiczna potrzebuje takich użytecznych miejsc, sankcjonujących wygodne i niezależne spotkania w przestrzeni miejskiej.

Analiza losu *Remiksu Spotkań* wymaga wzięcia pod uwagę wielu czynników sytuacyjnych i lokalnych. Należałoby po pierwsze przyjrzeć się faktowi zniszczenia zestawu. Zjawisko to związane jest z kondycją pewnej grupy mieszkańców Warszawy, stosunkiem do przestrzeni publicznej i jej elementów, do wspólnej własności. Rodzi się pytanie, czy grupa ta

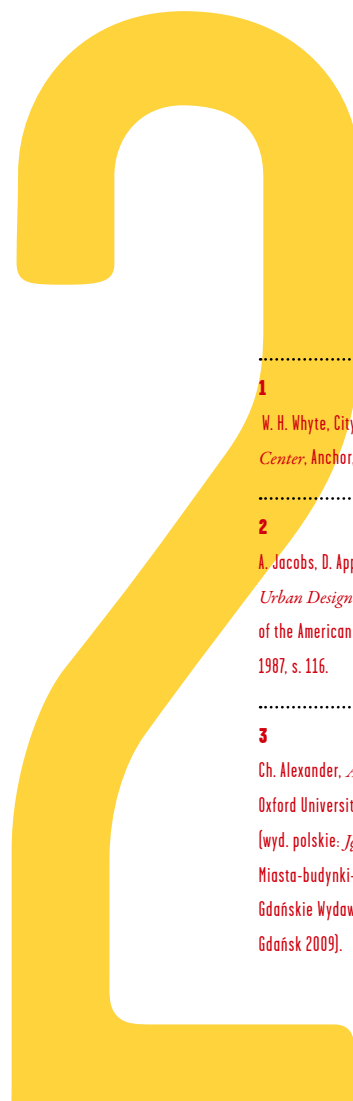
siadać na trawie – który łatwo czytać mogą jako element polityki zarządzania przestrzeniami publicznymi, przyzwalającej głównie na przechodzenie przez nie. Ten typ sygnału podtrzymuje – będąc współzależnym z innymi elementami wyłączenia mieszkańców z podejmowania decyzji dotyczących okolic miejsc zamieszkania – i prowokuje brak zaangażowania w losy przestrzeni publicznych i znaczącego do nich przywiązania. Brak zaangażowania mieszkańców w ostatecznym rozrachunku szkodzi przestrzeni miejskiej, bo tylko on mógłby skutkować mniejszą obojętnością względem publicznych przestrzeni otaczających prywatne zakamarki życia w stolicy. W przyszłości chciałabym podjąć eksperymenty umożliwiające zbadanie tej korelacji. Obecnie skupię się jednak na zagadnieniach teoretycznych, które do postawienia tej tezy były inspiracją. Wróćmy więc do bezpośredniej analizy *Remiksu* jako struktury przeciwstawnej wobec klasycznej struktury miejskiej ławki.

Analizując publiczne przestrzenie Nowego Jorku w książce *City: Rediscovering the center*, William H. Whyte stwierdza, że ławki nie nadają się do siedzenia¹. Jest ich zbyt mało w przestrzeniach publicznych, a przede wszystkim są niewygodne – zbyt krótkie i zbyt wąskie – więc często po prostu nie da się na nich siedzieć. Uwagi Whyte'a można z powodzeniem odnieść do ławek w dzisiejszej Warszawie (i w setkach innych miejsc na świecie). Allan Jacobs i Donald Appleyard – kolejni klasycy nauk urbanistycznych – twierdzą natomiast w *Toward an urban design manifesto* (1987), że „struktura miasta powinna zapraszać i zachęcać do życia publicznego nie tylko przez instytucje, ale bezpośrednio i symbolicznie przez publiczne przestrzenie miasta”². „Potrzebne są – jak twierdzi Christopher Alexander w swoim opus magnum *Język wzorców*, opisując jak powinno się projektowane przestrzenie na zewnątrz budynków, by działały prospołecznie – ramy na tyle wystarczająco zdefiniowane, by ludzie naturalnie się zatrzymywali”³ w konkretnym miejscu. Ławki w Warszawie nie są wygodne, nie można na nich odpocząć. Materiał, z których są wykonane – twarde drewno – i ich forma nie gwarantują relaksu. Nie działają one jako czynniki, które pomagają ludziom wejść w intensywny i emocjonalny kontakt z miejscem wokół ławki i na dłużej się zatrzymać.

Ławka pozwala mieszkańcowi miasta usiąść na chwilę, nawet z kimś na niej porozmawiać – w niewygodnej a prócz tego niezdrowej pozycji, jaką przyjąć muszą siadający, jeżeli chcą porozmawiać, patrząc sobie w oczy. Ławka nie służy rozmowie,

ponieważ nie została odpowiednio zaprojektowana i skonstruowana jako element małej miejskiej architektury, pozwalający mieszkańcom spędzać wygodnie czas w przestrzeni publicznej i wzmacniający więzi między ludźmi. Forma ławki pozwala jedynie na chwilową przerwę w spacerze albo miejskiej gonitwie. Sugeruje tylko krótki odpoczynek. A że niektórzy siedzą na ławkach dłużej to już inna sprawa. Same ławki należą w większej mierze do opowieści o chodzeniu – jako rodzaj przecinka w spacerze lub gonitwie, czy też jako narzędzie do krótkotrwałej obserwacji przechodniów. Nie można wokół nich rozwinąć opowieści o siedzeniu, a przede wszystkim nie o spędzaniu czasu w grupie. Dlatego są nieużyteczne, nieprospołeczne w kontekście czynnych zachowań społecznych. Projektanci ławek nie zapewniają mieszkańcom miast miejsc wygodnych i prospołecznych, symbolicznie sankcjonujących spędzanie czasu w grupie w przestrzeniach publicznych. Ławki nie zachęcają przyjaciół do wspólnych posiłków na świeżym powietrzu. Nie ułatwiają nawet dłuższej spokojnej rozmowy. Ławki prowokują głównie obserwowanie otoczenia. Narzędzia do uprawiania tej czynności w mieście są potrzebne – dowodzi tego Jan Gehl, opisując trzy typy aktywności pozadomowej w przestrzeniach publicznych: zachowania konieczne (chodzenie do pracy, szkoły, robienie zakupów, czekanie na autobus itp.), opcjonalne (przechadzki, stanie, opalanie się itp.) i społeczne (rozmowy, siedzenie na ławce w celu obserwowania itp.). Autor dodaje, że materialne zagospodarowanie przestrzeni publicznych może wpływać na intensywność różnych typów aktywności i je powodować, oraz podkreśla, że przestrzenie publiczne są także laboratorium społecznych zachowań człowieka i wpływają na rozwój różnych umiejętności społecznych. Nie powinno się jednak ograniczać roli małej miejskiej publicznej architektury do umożliwiania kontaktów pasywnych – obserwacji otoczenia – czy odpoczynku lub dialogu w niewygodnej pozycji.

Forma ławki ma także wymiar niedemokratyczny – charakter miejskich ławek sprawia, że wygodne spędzanie czasu (samotne i grupowe, bierne i czynne zachowania społeczne) na świeżym powietrzu staje się czynnością ekskluzywną, dostępną tylko posiadaczom kapitału ekonomicznego, umożliwiającego posiadanie ogrodu i komfortowych oraz sprzyjających spędzaniu czasu w grupie mebli ogrodowych. Wygodne i grupowe relaksowanie się w przestrzeniach publicznych Warszawy przy użyciu dostępnych tam mebli jest po prostu niemożliwe, a formy relaksu inne niż spacerowanie



1 W. H. Whyte, *City: Rediscovering the Center*, Anchor, New York 1990.

2 A. Jacobs, D. Appleyard, *Toward an Urban Design Manifesto*, „Journal of the American Planning Association” 1987, s. 116.

3 Ch. Alexander, *A Pattern Language*, Oxford University Press 1977, s. 350 (wyd. polskie: *Język wzorców*, Miasta-budynki-konstrukcja, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2009).



na świeżym powietrzu były w zasadzie sprywatyzowane do drugiej połowy 2010 roku. Dlatego projekt *Remiks Spotkań* jest apelem-propozycją w stosunku do przestrzeni miejskiej stolicy i wszystkich zainteresowanych przestrzeniami publicznymi. *Remiks* zaproponował zestaw mebli prospołecznych, opartych na wzorze kręgu i wygodnych, dzięki wykorzystaniu miękkich, domowych materiałów. Przejdźmy więc teraz do omówienia tych dwóch aspektów *Remiksu* w kontekście charakterystyki klasycznej miejskiej ławki i wpływu formy obiektów na relacje mieszkańców miast z przestrzeniami publicznymi.

Znaczącym czynnikiem budującym dystans w relacji użytkowników miast z ławkami i miejscami, w których są ustawione, jest pozycja, jaką używający ławki musi przyjąć. Techniki cieleśne, które użytkownik musi praktykować, siedząc w warszawskiej przestrzeni miejskiej przy użyciu jej małej architektury – powiązane z innymi czynnikami – wpływają na poziom jego zaangażowania w przestrzenie publiczne. Techniki te różnią się od siebie, ale mają jedną wspólną cechę. Siedząc na ławce, trzeba mieć mięśnie napięte bardziej niż podczas siedzenia na wygodnej kanapie czy w fotelu – by nie ześlizgnąć się na chodnik. W *Remiksie Spotkań* można się zrelaksować na kanapie lub w fotelu, wybierać ze znacznie szerszego

zakresu pozycji niż podczas siedzenia na ławce. Wygodne kanapa i fotel zadbają o ciało, można o nim niemalże zapomnieć podczas indywidualnych i grupowych doświadczeń. Niezależność w doborze technik siedzenia i wygodnej pozycji wpływa na stan umysłu i samopoczucie użytkownika, pozwala mu na zrelaksowanie się dzięki praktykowaniu mniej ograniczających technik. Na klasycznej ławce, niewygodnej i wyjątkowo biernie prospołecznej w kontekście Gehlowskim, siedzi się natomiast jak w kościele podczas nabożeństwa, czy jak na wykładzie albo na przystanku lub w autobusie – uprawia się podobne techniki cieleśne, choć niektóre z tych czynności należą do różnych rodzajów w typologii Gehla. Jednak w czterech wymienionych sytuacjach meble i ich przestrzenne charakterystyki nie są projektowane po to, by umożliwić ludziom relaks, grupową dyskusję czy zabawę w pozycji siedzącej. Siedzenie na wykładzie czy w kościele to czynności oparte na obserwacji i wstuchiwaniu się w czyjąś wypowiedź, na jednokierunkowej strukturze werbalnej komunikacji. Studenci i odbiorcy kazania zdobywają wiedzę od wykładowcy albo księdza i korzystają z krytycznego myślenia, które uprawiają jednocześnie w kontekście tego, co słyszą. Siedzenie na przystanku czy w autobusie to natomiast czynności pośrednie, konieczne, które pozwalają ich wykonawcom podjąć czynności w miejscach – celach, do których zmierzają. Żadna

z wymienionych czterech czynności – w swoim podstawowym charakterze – nie skupia się ani na opartym na dialogu społecznym aspekcie momentu (kościół/wykład), ani na czynnym społecznym aspekcie momentu w sensie Gehlowskim (autobus/przystanek).

Drugim istotnym aspektem *Remiksu Spotkań* jest kształt, na którym opiera się ustawienie mebli, czyli kręgo. Design ten pozwala użytkownikom zestawu korzystać w pełnym wymiarze z czasu spędzanego w grupie w przestrzeni publicznej i w końcu rzeczywiście się w niej zatrzymać, by ze sobą wygodnie być i rozmawiać. Jednocześnie, ustawienie opartych na kręgu mebli, minimalizujące rolę obserwacji otoczenia, tak bardzo istotnej w projekcie klasycznej miejskiej ławki, symbolicznie sankcjonuje doświadczenia grupowe w pozycji siedzącej w przestrzeniach miejskich. Meble te są czynnikiem nieprovokującym obserwacji otoczenia zewnętrznego względem grupy z nich korzystającej, a podkreślającym wewnętrzny, intensywny, bezpośredni i intymny aspekt sytuacji, która zająć może pomiędzy ludźmi w przestrzeni publicznej. W tym kontekście *Remiks* przekracza relacje władzy wpisane w bazujący na obserwacji otoczenia projekt klasycznej ławki. Jeżeli bowiem jedyne istniejące w mieście meble są niewygodne, a nawet dobre czy użyteczne tylko do

obserwacji otoczenia i szybkiego zaczerpnięcia powietrza, interpretować je można – odwołując się do własnych doświadczeń z przestrzeni miejskiej Warszawy – co najmniej na dwa sposoby. Można powiedzieć, że przestrzeń publiczna Warszawy nie jest przestrzenią, w której spędzać można wygodnie czas wolny w pozycjach siedzących, bo nie ma mebli miejskich, które pozwalałyby na to mieszkańcom. Ławki pełnią wyłącznie funkcję przecinków w innych czynnościach i są narzędziem biernych zachowań społecznych. Można także wnioskować, że jeżeli mieszkaniec miasta decyduje się na korzystanie z istniejących mebli, powinien zająć się obserwacją otoczenia, bo przestrzenie publiczne są tworzone w celu krótkich obserwacji, pod pretekstem dostarczania mieszkańcom miejsc do wypoczynku. Jednocześnie grupowe sytuacje, które pojawiają się w obszarze ławek są bardziej transparentne z punktu widzenia potencjalnego obserwatora tych sytuacji niż sytuacje, które zaistnieć mogą pomiędzy meblami ustawionymi w kręgu. Są bardziej przewidywalne i „bezpieczne”, bo bardziej

kontrolowane i ograniczone. Jeżeli mieszkaniec miasta chce spędzić czas z przyjaciółmi poza domem, powinien więc raczej pójść z nimi do restauracji albo do pubu. A jeżeli mimo wszystko chce korzystać z ławki, powinien głównie skupić się na obserwowaniu (czując design ławki) i mieć świadomość bycia obserwowanym jednocześnie, realizować język niemej kontroli, zakodowany w kształcie i projekcie ławek. Podtrzymując porządek i wzory transparentności przewidywalnych i kontrolowanych przestrzeni publicznych, ławki są tak niewygodne i nieprosopocenne w sensie czynnych zachowań społecznych, że oczywisty staje się (nawet nieświadomie, dzięki językowi ciała) fakt kontrolowania zachowań w przestrzeniach publicznych, choć strażnik – jak w wielu innych sytuacjach publicznych i prywatnych – nie jest widzialny.

W *Języku wzorców* Christopher Alexander, przywołując odkrycia Margaret Mead, pisze, że „ludzie, chcąc siedzieć razem, organizują się w koto”⁴. Następnie, w formie argumentu, Alexan-

4

Ibidem, s. 858.

5

R. Sommer, *Studies in Personal Space*, „Sociometry” 1959 nr 22 (3), s. 247-260.

6

Ch. Alexander, *op.cit.*, s. 859.

7

Ibidem.

8

M. Francis, *Control as a Dimension of Public-Space Quality*, [w:] I. Altman, E. H. Zube, *Public Places and Spaces*, Plenum Press, New York 1989, s. 155.

9

Ibidem, s. 156.



der postuguje się danymi z eksperymentu Roberta Sommera poświęconego preferowanym miejscom przy stole podczas rozmów. W tekście pod tytułem *Studies in personal space* Sommer opisuje eksperyment przeprowadzony w Saskatchewan Hospital.⁵ W eksperymencie tym wykazał, że rozmówcy siedzący względem siebie pod kątem podejmują znacznie więcej dyskusji między sobą niż ci, którzy siedzą bezpośrednio koło siebie, na tej samej prostej. „W kole – jak pisze Alexander, komentując stwierdzenia Sommera – nawet sąsiedzi są względem siebie pod pewnym kątem”⁶. Następnie dodaje, że aby ludzie czuli się ze sobą dobrze i rozmawiali dużo, „ustawienie siedzisk musi być luźne – niezbyt formalne. Relatywnie luźna aranżacja, z różnymi sofami, poduszkami i krzesłami nieprzytwierdzonymi do podłoża, wprawia koło w życie”⁷. *Remiks Spotkań* (jako opozycja klasycznej ławki) dostarczył mieszkańcom Warszawy zestaw wygodnych mebli, których ludzie używać mogli, spędzając czas wokół stołu, jak w domu – w salonie, jadalni czy kuchni. Meble nie były przytwierdzone do podłoża, więc

użytkownicy mogli przestawiać je według potrzeby. Fakt ten pozwolił używać samotnym przechodniom na przykład fotela w innej części parku, kiedy pozostałe meble były zajęte. Nieprzytwierdzenie elementów instalacji pozwalało też użytkownikom na przesuwanie ich i dostosowywanie do warunków pogodowych oraz indywidualnych potrzeb prosemicznych. *Remiks* działał jako projekt elastyczny, który pozwolił mieszkańcom miasta współtworzyć wygodne sytuacje w przestrzeni publicznej. Jako konstrukt współgrający z potrzebami mieszkańców. Ruchome meble dały im możliwość siedzenia w miejscach i ustawieniach, w jakich chcieli, udostępniając użytkownikom jednocześnie trochę kontroli użytkowania przestrzeni publicznej (ten aspekt ruchomych mebli miejskich opisany został przez Whyte’a).

Im bardziej komfortowo ludzie czują się w przestrzeniach publicznych i im bardziej zaangażowani są jednocześnie w konstruowanie wygodnych miejsc, tym bardziej dbają o te przestrzenie, ponieważ budują bardziej intymne i bezpośrednie z nimi relacje, oparte na prywatnych i relatywnie cennych momentach, których doświadczają w przestrzeniach miejskich, oraz na zaspokajaniu własnych potrzeb. Mark Francis, korzystając z odkryć wielu innych badaczy, twierdzi, że jedną z form wywołujących w mieszkańcach miast „przywiązywanie wagi do przestrzeni publicznej jest włączanie ich w projektowanie i budowanie miejsc”⁸. Zaangażowanie takie „sprzyja poczuciu lokalnej własności”⁹ i opiekowaniu się publicznymi przestrzeniami. Związek poczucia cielesnej wygody i przypisywania znaczenia publicznym miejscom pozostaje jednak nierozwiniętym polem badań. Planuję podjąć eksperymenty, które mogłyby zilustrować tę relację. Ich początkiem był *Remiks Spotkań* bazujący na przerobieniu mebli należących wcześniej do mieszkańców miasta i umieszczeniu ich w przestrzeni publicznej. Był to akt „zremiksowania” prywatnej przestrzeni, częściowo tworzonej przez mieszkańców według własnych gustów i potrzeb zarówno pod względem użytych materiałów, jak i wzoru kręgu – ustawienia mebli charakterystycznego dla przestrzeni prywatnych. Popełniłam jednak podczas realizacji kilka błędów, co być może przyczyniło się do bestialskiego potraktowania mebli, a przynajmniej ich od takiego losu nie uchroniło. Użycie mebli bezpośrednio związanych z prywatnym życiem niektórych mieszkańców Warszawy mogło działać częściowo jak tarcza na wandalizm. Ale idea legła w świetle realizacji – zbyt późno uświadomiłam sobie, że meble trzeba było być może współtworzyć z mieszkańcami, z których domów pochodziły i ustawić je na ich podwórku, czy też w bezpośredniej okolicy ich domów, w miejscu wspólnie wybranym. Ustawienie zestawu w Parku na Książęcym zniwelowało potencjalne chroniące znaczenie symboliczne, bo większość użytkowników *Remiksu* nie miała żadnej prywatnej relacji z obiektami i nie znała nikogo, kto by jej

doświadczyl. Mieszkańcy nie byli włączeni w proces projektowania i produkcji zestawu, realizacja ta nie była więc partycypacyjna, więc ostatecznie nikt prócz mnie nie wytworzył intymnego związku z meblami już w procesie ich powstawania; nikt poza mną nie miał też na tym procesem kontroli. Po drugie nie wzięłam pod uwagę rzeczywistości, bo okazało się, że część mieszkańców stolicy nie jest gotowa na przyjęcie w swoim mieście obcych mebli nieprzytwierdzonych do powierzchni i stworzonych z delikatnych domowych materiałów, które łatwo zniszczyć. Idea nieinterweniowania w domową, delikatną strukturę wygodnego i ruchomego zestawu okazała się zbyt abstrakcyjna na realia warszawskie. Interwencja ta była więc ostatecznie nieprzemyślana i bazowała na marzeniach, utopistycznym założeniu. Jak każda utopia, projekt był tylko idealną propozycją, która zetknęła się z rzeczywistością, krytykując ją i legła w gruzach.

W najbliższych planach mam więc projekt *Remiks – Śródki*: współpracę z mieszkańcami poznańskiego osiedla na Śródce i współtworzenie z nimi wspólnie wymyślonej, zrobionej z niepotrzebnych im już w domach materiałów oraz bazującej na potrzebach mieszkańców, małej prospołecznej i wygodnej architektury dla okolicy. Na podstawie tej współpracy i późniejszych losów jej efektów być może uda mi się wyciągnąć konstruktywne wnioski dotyczące relacji mieszkańców, wygody, typów małej architektury, partycypacji w jej aranżowaniu i przestrzeni publicznych. *Remiks Spotkań* okazał się projektem nieudanym i nieprzemyślanym; jednym z etapów na drodze do stworzenia przydatnych i trwałych, choć wygodnych i delikatnych mebli miejskich, sankcjonujących grupowe spotkania i wartość takich spotkań w przestrzeniach publicznych oraz wywołujących w mieszkańcach miast związek z publicznym otoczeniem ich miejskich sfer prywatnych, który niweluje obojętność względem przestrzeni publicznych.

Marta Żakowska – studentka ostatniego roku studiów magisterskich w Instytucie Kultury Polskiej UW. Związana z Instytutem Badań Przestrzeni Publicznej ASP, w którym współtworzyła cykl spotkań poświęconych przestrzeni publicznej i dwa projekty w przestrzeni miejskiej Warszawy. Publikowała teksty w „Dwutygodniku”, „Kulturze Popularnej”, „Eksklusivie” i magazynie kolektywu The Pop-Up City. Autorka cyklu interwencji w przestrzeni miejską *Remiks*, którego najbliższa odsłona zrealizowana zostanie w ramach projektu Nowe Sytuacje festiwalu Malta 2011 w Poznaniu.



Ewa Barciszewska

DOKTORANCKIE

Jest ich piętnaścioro¹:
pięcioro instrumenta-
listów, dwie wokalistki,
trzech kompozytorów,
dwóch dyrygentów
i trzech teoretyków
muzyki. W marcu koń-
czą dwuipółletnie inter-
dyscyplinarne Studia
Doktoranckie w UMFC.
Opinie o studiach,
a także muzyczne
i naukowe zaintereso-
wania sześciorga z nich,
wybranych losowo,
prezentujemy w zarysie
dzisiaj. Pozostali być
może zaprezentują
się na tych łamach
sami, w bliższej lub
dalszej przyszłości.

O sobie i swoim doktoracie

Magdalena Idzik, absolwentka Wydziału Wo-
kalnego w zakresie *specjalizacji operowej* w Aka-
demii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w War-
szawie (2000). Pod kierunkiem prof. Małgorzaty
Marczewskiej przygotowuje dysertację doktorską pt.
„Elementy folkloru hiszpańskiego w muzyce kom-
pozytorów Manuela de Falli i Carlosa Guastavino”.

Mi: Do zajęcia się muzyką hiszpańską zainspiro-
wała mnie serdeczna przyjaciółka, Hiszpanka
pochodząca z Argentyny, której ojciec był
muzycykiem. Przez przypadek trafiły do mnie
nuty argentyńskiego kompozytora Carlosa
Guastavino i chciałam przedstawić jego pieśni,
zupełnie w Polsce nieznane, choć bardzo
ciekawe. Zagłębiłam się w jego twórczość. Ten
kompozytor uwielbiał ludzki głos – skompo-
nował około 150 liryk wokalnych. Zestawiłam
twórczość Argentyńczyka (*Cancines populares*
– pieśni wybrane) z twórczością kompozytora
stricte hiszpańskiego, czyli Manuela de Falli
(*Siete canciones populares espanolas*). Staram
się też pokazać na płaszczyźnie muzyki związku
historyczne Hiszpanii z Argentyną, bo – jak
wiadomo – Argentyna uzyskała niepodle-
głość dopiero w XIX wieku. Mam nadzieję,
że uchwyciłam sedno sprawy, ale to się okaże.
Zajęłam się nie tylko wpływami historyczny-
mi, ale przede wszystkim oddziaływaniem
na kulturę Argentyny ludności napływowej
pochodzenia hiszpańskiego, a także niewol-
ników z Afryki, Kuby i Haiti, którzy na tamtej
ziemi stanowili swoistą „surówkę” i mieli swój
udział w tworzeniu folkloru. Bo przecież taniec
i muzyka potomków kolonizatorów, imigrantów
i niewolników połączyły się w milongę, która
z kolei, wraz z habanerą pochodzącą z Kuby,
utworzyła tango argentyńskie.
W swojej pracy porównuję ten właśnie folklor
z rdzennym hiszpańskim. No i oczywiście
śpiewam!



Magdalena Idzik



Małgorzata Kubala
podczas koncertu w Kanadzie.
Fot. W. Dubiński

Małgorzata Kubala, absolwentka Instytutu Muzykologii na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Warszawskiego (2000) i Wydziału Wokalnego w zakresie *specjalizacji operowej* w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie (2002). O związku dwojga XIX-wiecznych artystów pisze w pracy pt. „Paulina Viardot – Fryderyk Chopin: *amitié amoureuse*, na podstawie wokalne transkrypcji dwunastu mazurków”.

MK: Postać Chopina jest szczegółowo opisana w polskiej i światowej literaturze i nie będę rozwijała tego wątku. Paulina Viardot jest w literaturze polskiej praktycznie nieobecna (poza kilkoma niewielkimi artykułami), chociaż powstało na jej temat wiele prac francusko- i angielskojęzycznych. Córka znanego hiszpańskiego śpiewaka Manuela Garcii i siostra słynnej primadonny tamtych czasów Marii Malibran rozpoczęła karierę muzyczną w wieku 15 lat jako pianistka, dwa lata później zadebiutowała jako śpiewaczka. Była również znaną kompozytorką, autorką ponad stu pieśni i kilku drobnych utworów scenicznych i wreszcie transkrypcji utworów znanych kompozytorów tamtego czasu. Paulina przerobiła 12 fortepianowych mazurków Chopina na wysokiej klasy wirtuozowskie pieśni, do których teksty napisał jej przyjaciel, Louis Pomey. Śpiewam te mazurki, a w części opisowej staram się naświetlić relacje między dwojgiem twórców – Chopinem i Viardot. Poznali się prawdopodobnie w 1838 roku w Paryżu, kiedy Paulina zaczęła odnosić pierwsze sukcesy sceniczne, zaś Chopin był jeszcze mało znanym młodym kompozytorem i wirtuozem. Zbliżyła ich między innymi podobna estetyka oraz zamiłowanie do opery włoskiej i belcanta. Chopin uwielbiał piękny śpiew, ozdobniki wokalne, które często, na przykład w nokturnach, stawały się dla niego inspiracją. Podobno jedno z preludium z opusu 10 napisane jest właśnie pod wpływem śpiewu Pauliny. Zostali nie tylko przyjaciółmi, ale również partnerami na polu artystycznym. Najbardziej interesuje mnie to, co w twórczości Chopina powstało dzięki Paulinie i co w jej twórczości – dzięki niemu.

Rafał Grząka, absolwent Wydziału Instrumentalnego Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie (2008), w zakresie gry na akordeonie. Przygotowywana przez niego (pod kierunkiem adi. Klaudiusza Barana) dysertacja, to „Elementy muzyki jazzowej w akordeonowych kompozycjach Torbjörna Lundquista, na przykładzie trzech wybranych kompozycji: Partita piccolo na akordeon solo, Duell na akordeon plus zestaw multiperkusyjny i Metamorphosis na akordeon solo”. Częścią jego pracy doktorskiej będzie także przearanżowanie tego trzeciego utworu na – prawdopodobnie – kwartet w składzie: akordeon, gitara, kontrabas i perkusja, żeby, jak mówi, pokazać elementy jazzowe jeszcze wyraźniej.

RG: Od dłuższego czasu interesuję się stylistyką muzyki jazzowej. Ta muzyka właściwie nigdy nie była kojarzona z moim instrumentem, a więc to teren ciekawy, bo prawie dziewiczy. Na świecie jest co prawda kilku znanych jazzowych akordeonistów, ale brakuje ogólnodostępnej literatury skierowanej do tych, którzy chcieliby się tą sztuką dopiero zająć, kształcić jazzową stylizację, umiejętności improwizacyjne. Ciągnie mnie w tę stronę i myślę, że mogę coś dobrego w tym zakresie zrobić. Pochwalę się, że już czegoś na tym polu dokonałem, bo moja praca magisterska dotyczyła wykorzystania akordeonu w polskiej muzyce jazzowej. Opracowałem aplikatury kilku podstawowych skal jazzowych, o których wtedy wiedziałem. Gdybym dzisiaj miał pisać taką pracę, wyglądałaby ona zdecydowanie inaczej, ale i tak mam satysfakcję, że są studenci, którzy dzwonią do mnie z całej Polski z prośbą o użyczenie im tej pracy. Chcą do niej zerknąć, żeby się dowiedzieć, na jakich dźwiękach mogą się poruszać, w jakich tonacjach, w jakich harmoniach. To mnie bardzo cieszy.



Rafał Grząka

1

Magdalena Idzik i Małgorzata Kubala – wokalistyka; Mateusz Andrzejewski, Adrian Foltyn i Michał Zawadzki – teoria muzyki; Kazimierz Dąbrowski i Szymon Wyrzykowski – dyrygentura; Farzad Goodarzi, Marcin Gumieła i Andrzej Kopec – kompozycja; Rafał Grząka – akordeon; Marzena Hodyr – altówka; Leszek Lorent – perkusja; Michał Markuszewski – organy; Julia Samojło – fortepian (kameralistyka).

Adrian Foltyn, absolwent Akademii Ekonomicznej im. O. Langego we Wrocławiu (2001) oraz Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu (2004) w zakresie kompozycji i teorii muzyki. Pracuje pod kierunkiem prof. Andrzeja Miśkiewicza nad „Akustycznym modelem dysonansowości i jego zastosowaniem w analizie dzieła muzycznego”.

AF: Za tym tytułem kryje się bardzo prosta obserwacja: że najbardziej o tym, jak nam się dana muzyka podoba, jak ją odbieramy, decyduje harmonia i melodia. Oczywiście wszystkie inne elementy są na pewno ważne, mają swoje miejsce i znaczenie, ale te dwa przeważają. Za tą obserwacją idzie następna: że od dwu i pół tysiąca lat, mimo rozmaitych mądrych metod, które miały rozstrzygnąć, co jest bardziej konsonansowe, a co dysonansowe, co bardziej lub mniej zgodnie brzmiące – ciągle błądzimy. Bo każda z tych metod w którymś punkcie nie zgadza się z doświadczeniem muzycznym. Krótko mówiąc, akustyka i matematyka są ciągle w tyle za praktyką muzyczną. Przeprowadzano rozmaite eksperymenty psychoakustyczne, które miały to zbadać. Były blisko prawdy, ale tylko w miarę blisko. i każdy muzyk, który spogląda na taką teorię, widzi, że coś mu się nie zgadza, że matematyka, akustyka lub psychoakustyka próbują górować nad muzyką. Moją ambicją jest – na podstawie najnowszych osiągnięć psychoakustyki, a nawet neurofizjologii – dojść do metody obliczania i wyrażania dysonansów i konsonansów, odpowiadającej doświadczeniu muzycznemu. Samo to nie jest celem mojej pracy, ale środkiem do celu. Celem jest przyjrzenie się możliwościom zastosowania tej metody w analizie dzieła muzycznego i w kompozycji.

EB: Nie chce pan chyba stworzyć recepty na kompozycję idealną...

AF: Nie, modele kompozycji algorytmicznej już były i... nie wszystkich zachwyciły. Algorytmy wspomagające kompozytora mają sens tylko do momentu, kiedy za niego wykonują powtarzalną pracę, na przykład generują pewną liczbę możliwości, z których potem ręka i głowa kompozytora dokonują świadomego wyboru.

Kazimierz Dąbrowski, absolwent Wydziału Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie w zakresie dyrygentury symfoniczno-operowej (2008). Pod opieką **prof. Ryszarda Dudka** przygotowuje dysertację o współpracy dyrygenta z wokalistą².

KB: Zwieńczeniem mojego doktoratu będzie koncert złożony z utworów wokalnie-instrumentalnych. Chcę wykonać kilka kompozycji najbardziej współczesnych, gdyż muzyka nowa jest mi bardzo bliska, planuję również jedno prawykonanie. Pragnę także przygotować kilka innych, ważnych w historii muzyki utworów skomponowanych dla solistów śpiewaków z towarzyszeniem zespołu orkiestrowego.

EB: Dyrygentom szczególnie trudno podchodzić do doktoratu, bo przecież potrzebny jest duży aparat wykonawczy...

KB: Na szczęście mam orkiestrę, Suwalską Orkiestrę Kameralną, którą prowadzę i której jestem dyrektorem artystycznym. To zespół finansowany przez miasto. Nie duży, bo szesnastoosobowy, ale mam smyczki, pojedyncze „drzewo” (flet, obój, klarnet, fagot) i waltornię, a gdy potrzebuję innych instrumentów, to budżet przewiduje dożadne zaangażowanie muzyków, choć czasem trzeba też opracowywać utwory, zastępować jakiś instrument tym, co mam aktualnie w składzie. Nie jest to bardzo komfortowa sytuacja, ale cieszę się, że mam to, co mam, bo nie każdy młody dyrygent ma możliwość pracy z profesjonalnym zespołem. Będę też potrzebował solistów, z którymi już jestem w kontakcie.



Adrian Foltyn



Kazimierz Dąbrowski – Koncert papieski *Mocni mocą miłości* (2007). Fot. K. Piasek

EB: A jak na co dzień wygląda Pana praca z orkiestrą?

KB: Muzycy w większości dojeżdżają z Białego-stoku. Dwa razy w tygodniu mamy w Suwałkach próby, a raz na dwa tygodnie dajemy koncert, taki standardowy, „abonamentowy”. Zapraszam solistów, organizuję pracę na cały sezon, no i dyryguję większością koncertów. Rzadko mam możliwość zapraszania innych dyrygentów, głównie ze względów finansowych, ale uważam, że praca orkiestry z gościnnymi dyrygentami jest bardzo istotna dla rozwoju zespołu. Możliwy jest właściwie każdy repertuar, poza wymagającym rozbudowanych obsad dętych. Staram się suwalskiej publiczności pokazać jak najwięcej, choćby w tej „okrojonej” wersji. Oczywiście na dobrym poziomie, a poziom można zbudować wyłącznie utworami ambitnymi – czy to jest klasycyzm, barok, czy współczesność. Na szczęście i na studiach magisterskich, i teraz na doktoranckich miałem styczność z ogromną liczbą pozycji repertuarowych. Mogę to teraz przeszczepiać na suwalski grunt i dzięki temu zespół się rozwija. Jestem pewien, że publiczność również.

Leszek Lorent, absolwent Wydziału Instrumentalnego Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w zakresie *gry na perkusji* (2008). Swój doktorat przygotowuje pod kierunkiem prof. Stanisława Skoczyńskiego. Praca nosi tytuł „Wybrane aspekty filozoficzne i wykonawcze multiperkusyjnych traktatów dźwiękowych Marcina Błażewicza, Vinko Globokara i Iannis Xenakisa”.

L: Muszę w skrócie wyjaśnić, co to takiego „multiperkusyjne traktaty dźwiękowe”. Otóż utwory, które opisuję, są wielkimi dziełami, które wniosły bardzo dużo do europejskiej i światowej muzyki perkusyjnej. Koncentruję się na aspekcie filozoficznym tych dzieł, chcąc wykazać wspólne podłoże muzyki i filozofii. To są bardzo zróżnicowane zagadnienia, bo na przykład Xenakis odwołuje się do filozofii antycznej Grecji, a Błażewicz do filozofii hinduizmu, ale wspólne źródła są bardzo widoczne w tych utworach. Innym czynnikiem, który spaja te dzieła, jest projekcja głosu ludzkiego. w każdym z nich występuje głos, odpowiadający filozofii w dziele zawartej. Na przykład w utworze Marcina Błażewicza głos przywołuje demona



Leszek Lorent

śmierci, Ariste, w dziele Globocara? *Corporel* to poszatkiwane głoski, które dają jakby świadectwo choroby psychicznej, ponieważ ten utwór łączy między innymi o przemianach psychicznych. Natomiast kompozycja Xenakisa przeznaczona jest na multiperkusję i baryton falsetowy, a więc śpiewak, dzięki swoim możliwościom wokalnemu, wciela się zarówno w rolę kobiety, jak i mężczyzny. Tak więc oprócz różnych filozofii, stanowiących podłoże utworów, wspólny jest im ludzki głos – najstarszy, obok perkusji, instrument wyrażania ludzkich emocji. Śmierć, obłąd, opętanie to bardzo trudne zagadnienia, ale myślę, że muzyka perkusyjna – dysponująca wielkim bogactwem barw i odcieni – w połączeniu z głosem może, jak żadna inna, tego typu skrajne stany opisać. W swojej pracy poruszam też wybrane aspekty wykonawcze, które są ugruntowane moją praktyką estradową oraz zdaniem autorytetów w tej dziedzinie – prof. Stanisława Skoczyńskiego czy Jeana Geoffroy z konserwatorium w Lyonie, któremu również te utwory grałem, czy przedstawiałem w formie nagrań, i z którym razem analizowaliśmy partytury.

O studiach

Krytyczne uwagi były – o dziwo – nieliczne. Przede wszystkim część rozmówców twierdziła, że zajęcia zbiorowe, dla wszystkich, a także bardziej specjalistyczne, grupowe, nie zawierały żadnych treści bezpośrednio związanych z tematem ich doktoratu. Nie uznano tego jednak za dużą wadę, ponieważ funkcję zajęć ściśle zindywidualizowanych pełniły spotkania z opiekunami naukowo-artystycznymi, czyli potencjalnymi promotorami. Trochę narzekano też na nadmiar wykładów i nie zawsze równomierne ich rozłożenie podczas poszczególnych zjazdów, choć rozumiano, że niedoskonałości organizacyjne stanowiły swoisty „koszt” udziału w zajęciach wielu wybitnych wykładowców z całej Polski, z którymi trzeba było uzgodnić dogodnie dla nich terminy.

Także obciążenie dużą liczbą prac pisemnych, koniecznych do zaliczenia poszczególnych przedmiotów, większość rozmówców uznała za – mimo wszystko – doskonały trening przed pisaniem doktoratu. Tym istotniejszy, że magisterskie studia muzyczne były dla wielu „przerwą w pisaniu czegokolwiek”. **Rafał Grząka** wspominał, że swą przygodą był dla niego prace zaliczeniowe u prof. Golińska (literacki przekład fragmentu libretta jednej z oper Wagnera) i prof. Dąbka (szkic analityczny na temat psalmu Gomółki).

Wszyscy podkreślali dużą wartość wykładów z przedmiotów humanistycznych, choć nie zabrakło i tutaj uwag krytycznych. **Małgorzata Kubala** wolałaby zamiast wykładów o charakterze historycznym wysłuchać więcej tych „drążących dogłębnie jeden problem z konkretnego punktu widzenia, np. wykonawcy czy dyrygenta”, bo na tym – jej zdaniem – powinna właśnie polegać praca doktorska. Chwalono zwłaszcza wykłady z filozofii: „Wciągnęło mnie to – stwierdziła **Magda Idzik** – nie sądziłam, że filozofia może być aż tak ciekawa”, a **Leszek Lorent** podkreślił cenną i inspirującą rolę dyskusji, na granicy „twórczej kłótni”. **Adrian Foltyn** dodał, że filozofia zainspirowała go do tego, by nieco zmienić myślenie o swojej pracy doktorskiej na szersze, bardziej „historyczno-filozoficzne”. W konkluzji warto jeszcze raz zacytować A. Foltyna: „Te studia niekoniecznie muszą być bezpośrednio przydatne w samej pracy doktorskiej. Cenię w nich sobie przede wszystkim to, że dają bardzo dobrą perspektywę na to, co się robi, i erudycyjny podkład pod to, co samemu się pisze”.

Ewa Barciszewska – absolwentka pedagogiki

(w zakresie organizacji pracy kulturalno-oświatowej)

na Uniwersytecie Wrocławskim i Pomagisterskiego Dziennego Studium

Dziennikarstwa na Uniwersytecie Warszawskim. Dziennikarka i redaktorka

w wielu czasopismach. Obecnie pracuje w Katedrze Nauk Humanistycznych UMFC.

WYSTAWA

COMING OUT



NAJLEPSZE DYPLOMY ASP 2010

Już po raz drugi Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie przygotowała wystawę prezentującą prace najlepszych absolwentów w przestrzeni miejskiej, a w tym roku także wirtualnej. Na wystawie „COMING OuT Najlepsze Dyplomy ASP 2010” na Lotnisku Chopina można było zobaczyć dyplomy z wszystkich siedmiu wydziałów. Było to pierwsze tak spektakularne wydarzenie na warszawskim lotnisku. Cały pas wzdłuż wschodniej elewacji Terminalu A stał się miejscem wystawy, zaprojektowanej w nowoczesny sposób, nawiązujący zarówno do sieci połączeń, jak i relacji międzyludzkich. Aranżacja wystawy jest autorskim projektem Zofii Strumiłło-Sukiennik z Wydziału Wzornictwa i Jana Sukiennika.

Interaktywny, wykonany w technologii flash serwis internetowy www.comingout.asp.waw.pl docelowo ma pomieścić materiały z pierwszej, obecnej oraz kolejnych edycji wystawy COMING OuT.





Uczestnicy COMING Out 2010:

Wydział Architektury Wnętrz:
Marcelina Rypina, Anna Szuflicka,
Urszula Szmyt & Małgorzata Wojciechowska

Wydział Grafiki:
Paulina Bartnik, Wojtek Domagalski,
Tomek Głowacki

Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki:
Julia Burdajewicz, Sara Hejke, Zofia Koss

Wydział Malarstwa:
Maciej Czyżewski, Judyta Krawczyk-Domańska,
Andrzej Owsiański

Wydział Rzeźby:
Tomasz Górnicki, Krzysztof Ostrzeszewicz

Wydział Sztuki Mediów i Scenografii:
Łukasz Polkowski, Samanta Stuhr,
Zuzanna Szarek

Wydział Wzornictwa:
Nick Barker, Małgorzata Mozolewska,
Łukasz Wysoczyński



Oprac. na podstawie informacji kuratora projektu Pawła Nocunia.
Autorzy zdjęć: Norbert Piłowarczyk, Szymon Tomśia



PROFESOR LECH ŚLIWONIK PONOWNIE W ROLI MISTRZA

Rozmawia Magdalena Butkiewicz.

Magdalena Butkiewicz: Panie Profesorze, spotykamy się po raz drugi właściwie w tej samej sprawie.

Ponownie występuje Pan w roli mistrza...

Lech Śliwonik: Powiem Pani, że jestem zaskoczony. Niedawno, z identycznej przyczyny, rozmawialiśmy o Pawle Płoskim. Wtedy mogłem się spodziewać, że zdaniem Pawła coś nas łączy. W wymiarze naukowym – byłem promotorem prac Pawła: potórkowej i magisterskiej, oraz w wymiarze uczelnianym – Paweł był przewodniczącym Samorządu Studenckiego. Tutaj mile mnie dotknęło, ale równocześnie zaskoczyło, że Joanna tak wysoko mnie ulokowała. W zasadzie ja najpierw z Joanną powinienem porozmawiać, a dopiero potem z Panią... (*śmiech*). Jedno jest w obu przypadkach wspólne, więc to jakby dalszy ciąg rozmowy – Joannę i Pawła poznałem w tym samym czasie i okolicznościach. Oboje byli w najlepszej grupie młodych ludzi uczestniczących w programie telewizyjnym

Jeśli nie Oxford to co? Joanna te zawody wygrała i zdobyła prawo do indeksu bez egzaminu wstępnego. Jeśli dobrze pamiętam, potem wyniły z tego pewne perturbacje, bo nie dotrzymała terminu urzędowego złożenia dokumentów w dziekanacie Akademii. Wynikało to prawdopodobnie z tego, że robiła maturę międzynarodową, a te świadectwa szkoły wydawały później.

MB: Rocznik Joanny i Pawła jest chyba w pewien sposób Panu bliski?

LS: Myślę, że Paweł i Joanna byli liderami tego roku. Są lata, że takiego lidera nie ma i wtedy pamięć jest inna i ocenia się inaczej. Na ich roku było jeszcze parę wyrazistych osób... Magda Baworowska-Foks, Wiktoria Siedlecka, dokonująca wówczas ciągłych zmian kolorystycznych (*śmiech*), Aleksandra Rozhin, kontynuująca dostojeństwo ojca, Monika Grochowska, Agnieszka Rataj. Rok ludzi o różnokierunkowych zainteresowaniach. Wracam jednak jak do latarni, że wyraźnymi liderami byli Joanna i Paweł. Choć Joanna należy raczej do osób zamkniętych i nie tak łatwo wchodzących w relacje. Miała jednak wielką zaletę – szerokie perspektywy, żywy umysł. Było to wyraźnie widać już we wspomnianym teleturnieju.

MB: Joanna w rozmowie ze mną wspominała, że istotnym doświadczeniem była dla niej współpraca z Panem przy Międzynarodowym Festiwalu Szkół Teatralnych...

LS: Przypuszczam, że to był taki obszar, gdzie można było między nami zauważyć szczególne podobieństwo. Joanna jest osobą o niezwyklej sprawności myślowej i organizacyjnej, potrafi podejmować decyzje. Tak ją zapamiętałem z Festiwalu. W pierwszej edycji zaczynała od czegoś drobnego, potem właściwie w locie przejęła prowadzenie recepcji i biuro festiwalowe. Wtedy zespół był budowany od podstaw, ja odpowiadałem za sprawy organizacyjne. Pracowałem „przy otwartej kurtynie”, miałem taki zwyczaj – w trakcie Festiwalu – organizowania codziennych, porannych spotkań, gdzie m.in. planowaliśmy działania, każdy mógł proponować, mógł także krytykować... (*śmiech*). Zresztą Joanna była aktywna również w samorządzie. Chyba dobrze pamiętam, że była współtwórcą regulaminu. Aktywnie działała w Kole Naukowym im. Arnolda Szyfmana, co wskazywało na szybkie zdefiniowanie jej profilu zawodowego. Potwierdziły to jej wybory w sferze nauki – już pracę potórkową poświęciła

warszawskim teatrom rozrywkowo-muzycznym (m.in. Roma, Sabat, Buffo), przede wszystkim interesując się sposobem ich istnienia, organizacją. Wytrwała w kręgu tych badań. Pracę magisterską: *Producent – nowy zawód w teatrze* pisała pod kierunkiem profesora Szkoły Głównej Handlowej – Marcina Nowakowskiego. Ja oczywiście byłem recenzentem. Myślę, że jako studentka pierwszy raz z problemami organizacji i zarządzania w kulturze zetknęła się na moich zajęciach. Zresztą wprowadziłem – na poły samowolnie – obowiązek praktyk w instytucjach kultury, po których studenci składali sprawozdania z działalności tej instytucji. Zależało mi na tym, żeby znać ich opinie... Przypuszczam, że z Joanną łączyło nas patrzenie na teatr nie tylko od strony artystycznej.

MB: Od października Joanna jest dyrektorem Teatru Ochoty. Jak Pan to widzi?

LS: Spodziewałem się, że padnie to pytanie... Zapewne wie Pani, że Towarzystwo Kultury Teatralnej – jestem jego prezesem – wzięło udział w konkursie na zarządzanie Teatrem Ochoty. Nasze zgłoszenie nie zostało przyjęte, co oprotestowaliśmy i tę część „rozgrywki” wygraliśmy. Miasto musiało ponieść koszty procesowe, ale – pewnie „w rewanżu” – konkurs unieważniło. Niemniej, gdy Joanna została powołana na stanowisko dyrektora Teatru Ochoty złożyłem jej gratulacje, a jako zarząd TKT wybraliśmy się do niej, by porozmawiać o planach. Cieszę się, że oni tam są. To, co zawsze cenilem w Joannie i Igorze Gorzkowskim, szefie artystycznym Studia KOŁO, to rzetelność i mądrość. Zresztą ich osiągnięcia wykluczają inne relacje. Ich obecność dobrze się zaczyna – Joanna rozumie, że Teatr Ochoty nie zaistnieje jako wielkomiejski ośrodek. KOŁO – współpracując z innymi niezależnymi grupami – musi przede wszystkim liczyć się z dzielnicą. To jest naturalna baza. Ufam, że oni również mają zrozumienie dla działalności edukacyjnej Teatru Ochoty. Czy mogę nie życzyć im jak najlepiej?

Joanna Nawrocka – dyrektor Teatru Ochoty w Warszawie od 15 października 2010 roku. Absolwentka Akademii Teatralnej (Wydziału Wiedzy o Teatrze, 2005) i Szkoły Głównej Handlowej (Podyplomowe Studium Menedżerów Kultury, 2008). Pracowała m.in. w Teatrze Narodowym, Instytucie Teatralnym i Studiu Teatralnym KOTÓ.

Lech Śliwonik – teatrolog, profesor Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, redaktor naczelny pisma „Scena”. W latach 1996-2002 i 2008-2010 dziekan Wydziału Wiedzy o Teatrze. W latach 2002-2008 rektor Akademii Teatralnej. Wielokrotny juror Łódzkich Spotkań Teatralnych, Ogólnopolskiego Festiwalu Teatrów Jednego Autora (OFTJA), Ogólnopolskiego Konkursu Recytatorskiego.

Magdalena Butkiewicz – Absolwentka Akademii Teatralnej (Wydziału Wiedzy o Teatrze, 2010). Pracuje w dziale literackim warszawskiego Teatru Współczesnego.



ODREALNOŚĆ

Magdalena Sołtys Wystawa Odrealność zaprezentowała malarstwo Janusza Oskara Knorowskiego i Wojciecha Zubali w galerii Salon Akademii. Artyści wyrosli z tego samego pnia warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Są równolatkami (rocznik 1964), reprezentują jedno pokolenie artystyczne. Zbieżność ich dróg życiowych wyznaczają studia, praca dydaktyczna w rodzimej uczelni, koleżeństwo artystyczne i osobiste. Wystawiali już wspólnie. Co ważniejsze, stale konfrontowali swe artystyczne wybory i dokonania.

Janusz Knorowski, *Brzozy*, 2010, olej, płótno, 260x2000 cm

stanowi jej zaprzeczenia i od niej odejścia. Odrealność buduje problem artystyczny i stanowi rodzaj procesu, uwikłania twórczego. Tak więc realność Zubala i Knorowski mają za bazę faktyczną, odrealnienie biorą za narzędzie myślowe i środek formalny, a w konsekwencji odrealność czynią tezą artystyczną, właściwie rodzajem, co paradoksalne, konkretno artystycznego. Jean Baudrillard zdiagnozował agonię Realnego, o której stanowi kryzys przedstawienia¹. Istnieć miałby tylko obraz, bez oryginału, nie będący reprezentacją niczego, nieprzedstawiający rzeczywistości, lecz tworzący nową realność. Artysty oczywiście nie dają się przeciągnąć na stronę bezkompromisowego postmodernizmu, nie są w niewoli symulakrum. A odrealnienie według nich stanowi bezbłędną formułę potwierdzenia realności – formułę, którą zatacza się koło od realności do realności właśnie.

Wspólna wystawa Zubala i Knorowskiego bynajmniej nie była i nie mogła być prezentacją bliźniaczych sztuk. Łączą malarzy pewne bazowe rozwiązania formalne – redukcja form i ich powielenie. Także zaczepienie czy zanurzenie w naturze, będącej pierwszą realnością, której podważyć nie ma możliwości. W dziedzinie sensów szczegółowych i zasadniczych, motywacji wyjściowych i klucza rozważań artystycznych obaj malarze rozchodzą się. Konfrontacja rysuje się jako rodzaj dyskursu wokół odrealności – odrealności z natury czy naturalizmu odrealnego, a dalej odrealności kulturowej, odrealności uduchowienia...

Janusz Knorowski jest swoistym dokumentalistą natury. Interesuje go struktura, porządek dziania się, rytmika trwania natury, coś jakby jej układ czy układ naturalny rzeczy. Wszystko na jego obrazach istnieje koniecznie i maluje on tylko to, co istnieje koniecznie, a może tylko w taki sposób, że istnieje koniecznie. Wyraz artystyczny jest tu nośnikiem napięcia przypadkowego monstrualności natury, która rozsadza własne sztywne wymiary, powściągnięta, wciąż i wciąż, wewnętrzną dyscypliną. Piękno płynące z doskonałej celowości przyrody, które

Janusz Knorowski, *Brzozy*, 2008, olej, płótno, 90x130 cm

współgra z bezpośrednim pięknem form i barw, jest przywoływane w każdym obrazie. Zwraca uwagę, że estetyka sztuki Knorowskiego ujmuje w plastyczne karby estetykę przyrody, chce być kongenialna. Artystę motywuje bowiem utopijna, lecz wybitnie pobudzająca, wizja, która nie zrywa więzi tych estetyk, a unaocznia ich nieprzerwalność. Ostatnio, co pokazała właśnie wystawa *Odrealność*, malarz jakby przetrwał w sobie dotychczasowego siebie i przyjął inną postawę. Osiągnąwszy wszystko, co jest korzyścią z doskonałej empatii i podatności wobec natury, wyposażony w zrozumienie zjawiska, postanowił oddalić się najpierw w zdystansowaną refleksyjność, potem rozegrać partię malarskiego odejmowania. Przez lata był wierny intensyfikacji formy i materii, malując aktualny obraz brzozy, opowiada się za ascezą, redukuje plastyczny komunikat do literalnego i związłego znaku, często z rysunkowym zacięciem, ptaskiej faktury obrazu,

Knorowski i Zubala podejmują analogiczne zobowiązanie wobec realności, która jest wszechprzyczyną i zbiorem komponentów działania malarskiego. Nie można nie zgodzić się ze zdaniem, że właściwą materią sztuki jest tożsamość świata zbudowana na realności. Budując jednak wypowiedzi artystyczne, malarze świadomie i celowo wkraczają w obszary od niej pochodne. Osiągają tą drogą wyostrzone środki wyrazu i tym samym wyczelowaną artykulację podejmowanych sensów oraz materii i formy. Odrealność jest objęta obszarem ich płócien. By dookreślić – owa odrealność, istotowo zakotwiczona w realności, jest efektem od niej względnego i nieodległego odstąpienia, jej rozmycia, czyli odrealnienia, lecz w żadnym razie nie

Janusz Knorowski, *Brzozy*, 1993, olej, płótno, 130x270 cm

w sposób zarazem skrajnie powściągliwy i dalece wystudiowany manewruje w obrębie najbliższych odcieni jednej barwy podstawowej, z grammi kontrastów spektrum achromatycznego. Kiedyś Knorowski dokonywał rejestracji w całej intensywności, teraz dokonuje przekładu w celowym ograniczeniu. Niemniej przestrzenny rozmach obrazu, gęsto i nieprzerwanie układanych segmentów – brzoźowych pni, jego panoramiczność oblewająca wnętrze wystawiennicze, świadczą o wyrafinowanym monumentalizmie. Wierność własnej koncepcji przyrody jest potwierdzona, a odrealność ma przejmująco skupiony, zgoła architektoniczny kształt.

Wojciech Zubala jest malarzem-filozofem i uprawia malarstwo gestu, prowadzonego w wielkiej dyscyplinie myślowej. Wszystko w jego sztuce mieści się na jakimś styku, w punkcie najwyższej mocy, najmocniejszego wyrazu, a tym samym w punkcie problemowym: intelektu i zmysłowości, rozumu i wyobraźni, kultury i natury, wolności i konieczności, konkretności i abstrakcji, określoności i nieokreśloności, wzoru z przypadkiem, rzeczywistości i pozoru, kategorii autonomii jedności i kategorii układu, jednostkowości i ogólności... ze szczególnym wskazaniem, na styku fizyki i teologii, z którego wynika wyobrażenie uduchowionej natury, malarska metafizyka.

Zubala z przekonaniem odwołuje się do słów Gorgiasza: „Dzielo sztuki oparte jest na iluzji, złudzeniu, omamieniu: działa ono tym, czego obiektywnie nie ma”. Lecz bez wątplenia czyta się je za pomocą tego, co obiektywnie jest! Iluzja błyska z impulsu realności. Jednakże to obrazowanie oddziałuje nie naiwnym, a na wskroś wiarygodnym złudzeniem, iluzją wyrafinowaną. Operuje między konkretem mniemania a mniemaniem konkretności. Wieloznaczność wszystkich obrazów i iluzyjność, której nigdy nie da się spostrzec w niej samej, znaczą potencjalność objawień realnego. Bo czyż ta sztuka nie daje nam całego bogactwa świata, ogrywając ową potencjalność? Czyż nie pokazuje powszechnej natury, ożywionej i nieożywionej, zunifikowanej i przenikającej się ze świadectwami świadomości, śladami kultury i historii? Objawia się w tej sztuce symbolizm otwartej kreacji świata. Kolor służy temu znakomicie, z hojnością oddając swą moc symbolizującą, z całym bogactwem wartości emocjonalnych, asocjacyjnych i ekspresyjnych. Warto spytać w tym miejscu: czym jest jednak realność? Wszystkim, co postrzegalne, namacalne, uchwytnie, konkretne, dowodliwe... Przedmiotem naszych władz i zdolności poznawczych. Prawdą, faktem, daną, orzeczeniem; i gruntem fantazji i abstrahowania, a może, w myśl pewnych przeświadczeń, fałszem. Jacques Derrida mówi, że: „Realność jest fikcyjna, gdyż tworzą ją znaczenia, te zaś nie istnieją poza językiem. Język jest więc pierwotny wobec znaczeń, te zaś wobec realności przez nie konstytuowanej”². Wielu myślicieli uważało i uważa, że realność jest podejrzana. Może powinniśmy zarzucić w ogóle nasz sąd o realnej naturze świata, doświadczywszy nierozstrzygalności konfliktów między postrzeżeniami, braku konsensusu prawdy i pewności? Czy możemy po-



1.

znać świat, jakim on jest rzeczywiście? Czy istnieje świat obiektywny? a może istnieje wiele obiektywnych światów? Pytania i wątpliwości mnożą się. Realność to pożywka dla sceptycyzmu i negacji. Niemniej realność wciąż wydaje się lokalizacją sensu istnienia i wyrazem jego konsekwencji. Tkanką świata. Otuliną życia, jego materią i powszechnym widokiem. Gorsetem życia powszedniego. Umocowaniem świadomości. Tworzywem kreacji. Labiryntem istnienia. Mozaiką możliwości. Rejestrem zobowiązań. Bezpośredniością i zawziętością. Akcją i reakcją. Nieubtaganą chronologią. Przymusem i podnietą wolności; ale i od wolności ucieczką... Jesteśmy na nią skazani i nią bogaci. Realność zawsze rządzi i jest niezwykle plastyczna. O tym przekonują nas Knorowski i Zubala obrazami specjalnie namalowanymi na tę wystawę!

Wystawa *Odrealność*, Salon Akademii, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2 grudnia 2010 – 7 stycznia 2011

Magdalena Sołtys – socjolog i antropolog kultury, absolwentka Uniwersytetu Warszawskiego. Kurator wystaw; pisze o plastyce. Ostatnio redaktor książki Janusza Jaremczyka *Z galerii sensów*. *Wybór tekstów o sztuce*. Rozpoznania. Zeszyty Galerii aTAK, Warszawa 2010.



2.

Wojciech Zubala

1. Bez tytułu, 2010, olej, płótno, 180x180 cm.
2. Bez tytułu, 2010, olej, płótno, 180x180 cm.
3. Bez tytułu, 2010, olej, płótno, 60x60 cm.
4. (Od lewej) Bez tytułu, olej, płótno, 180x180cm.; trzy obrazy: Bez tytułu, olej, płótno, 120x180cm.

4.



2

J. Derrida, *Pismo i różnica*,
Warszawa 2004.



3.



Gosia Lipińska

!NOWE ŻYCIE TALERZA





24 osoby, 6 dni i ponad 500 porcelanowych talerzy – tak w skrócie można opisać realizowane w ramach projektu *Czysta sztuka – Pure Art* polsko-norweskie warsztaty *The Art of Reverse Fabrication*, które odbyły się pod koniec listopada 2010 w Bergen. Uczestnikami wydarzenia byli studenci i absolwenci Narodowej Akademii Sztuk Pięknych w Bergen (KHiB) oraz reprezentacja Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie: grupa studentów z Wydziału Rzeźby z prodziekanem Maciejem Aleksandrowiczem oraz z Wydziału Wzornictwa pod opieką Pawła Jasiewicza, której towarzyszyłam. Gospodarzem i siłą napędową przedsięwzięcia był Charles Michalsen – wykładowca KHiB, rzeźbiarz pracujący w ceramice. Warsztaty prowadził wraz z nim Anthony Quinn – gościnnie wykładający w KHiB, uznany projektant ceramiki użytkowej. Główny organizator warsztatów, Charles, przygotował napięty grafik, z codziennymi wykładami i warsztatami. Tygodniową pracę zwieńczyła wystawa w prestiżowym Muzeum Sztuki Użytkowej Zachodniej Norwegii.



Przed przyjazdem do Bergen wiedzieliśmy jedynie, że będziemy używać do pracy odpadów produkcyjnych z fabryki porcelany Figgjo, która jest ważnym dostawcą kontraktowej porcelany w Norwegii – talerze z charakterystycznym niebieskim logo można znaleźć w wielu restauracjach czy hotelach, o czym sami przekonaliśmy się podczas naszego pobytu. Wysokie wymogi produkcyjne sprawiają, że z powodu drobnych wad i niedociągnięć pozornie dobre talerze zostają zakwalifikowane jako odpad. Dlatego z ogromną ciekawością już pierwszego dnia rozpakowywaliśmy wielkie kartonowe pudła przysłane z fabryki. Znaleźliśmy w nich ponad pięćset porcelanowych talerzy – pięknych, solidnych i... zupełnie niezniszczonych. Trudno było na pierwszy rzut oka dopatrzeć się jakichkolwiek wad. Dopiero po bliższym przyjrzeniu się można było zauważyć



więzało ze współczesną koncepcją *up-cyclingu*, wedle której przedmioty dzięki odpowiedniemu przetworzeniu są transformowane tak, by zyskać większą wartość [...]. Od masowego produktu do unikalnego dzieła sztuki”.

Codzienną inspiracją dla uczestników warsztatów miały być wykłady związane z tematyką *up-cyclingu*, które rozpoczął Anthony Quinn prezentacją zatytułowaną *From waste to taste*. Bardzo ciekawy był pokaz doktorantki z KHiB, Caroline Slotte, która wykorzystuje używane przedmioty ceramiczne – nadaje im nowe znaczenie i nową wartość. Dzięki



szlifowania, wiercenia i cięcia. Okazało się jednak, że to nie takie proste i szybko trzeba było porzucić wizję rzeźbienia w stosie talerzy czy stworzenia lampy albo mebla.

Jak więc w efekcie udało nam się niechciane talerze zmienić w dzieła godne wystawy w muzeum? Odpowiedzi są tak różne, jak różni byli uczestnicy warsztatów. Być może najbardziej oczywistą drogą zdaje się zdobienie powierzchni talerza i traktowanie jej jak swego rodzaju płótno. I rzeczywiście wiele osób podjęło się właśnie tego zadania, ale

drobną rysę w szklawie, delikatnie rozmazane logo, czy niedoskonale naniesiony wzór. Talerze, różnych rozmiarów i form przeznaczone były dla najróżniejszych kontrahentów – o czym często świadczyła zdobiąca je grafika – hoteli, restauracji, armii. Tak się jednak nie stało, talerze trafiły do magazynu zakwalifikowane jako niepotrzebne nikomu odpady.

I tu pojawiło się zadanie dla nas – uczestników warsztatów. Jak przedmioty uznane za niedoskonałe, a jednak wciąż w pełni użyteczne, przywrócić do obiegu? Jak nadać im większą wartość? Na tym właśnie polega koncepcja *up-cyclingu*. W przeciwieństwie do *recyclingu*, który polega przede wszystkim jedynie na przetwarzaniu, proces *up-cyclingu* ma wyciągać niedoskonałe przedmioty do wyższej rangi i nadawać im nową wartość. Tak ideę warsztatów opisał Charles Michalsen: „Koncepcja opiera się na wzięciu niedoskonałych odpadów procesu produkcyjnego z fabryki porcelany i odwróceniu procesu, z jednoczesnym duchowym ukłonem w stronę tradycji tak, by przemienić odpady w unikalne obiekty artystyczne. Będzie się to

pracy Caroline, ingerującej w strukturę ceramicznych obiektów, zużyte przedmioty stają się pełnymi uroku dziełami sztuki. My z kolei przedstawiliśmy działania warszawskiej ASP w dwóch prezentacjach – Macieją Aleksandrowicza oraz przygotowanej przeze mnie i Pawła Jasiewicza. W ostatnim wykładzie Charles Michalsen rozważał znaczenie oryginału, kopii oraz unikatów w sztuce.

Ważny element programu stanowiły prezentacje uczestników. Każdy miał pokazać przedmioty, które są dla niego ważne lub go określają, a także będą mogły stanowić punkt wyjścia do pracy podczas warsztatów. Okazało się, że uczestników – a byli nimi studenci KHiB, absolwenci, artystka z Iranu, projektanci, rzeźbiarze, ilustratorzy – charakteryzuje bardzo duża różnorodność i każdy z nich wnosi do projektu swoją indywidualną perspektywę.

Wróćmy jednak do talerzy. Stanęliśmy przed masą produktów z zadaniem wyniesienia ich do rangi przedmiotów unikalnych, artystycznych, może nawet dzieł sztuki. W pierwszej chwili pomysłów było mnóstwo – zwłaszcza rzeźbiarze i projektanci deklarowali chęć cięcia, klejenia, szlifowania, obrabiania i przerabiania talerzy na wszelkie sposoby. Poza piecami do wypału ceramiki, szerokim wyborem kalkomanii i przyborów do dekorowania porcelany, mieliśmy do dyspozycji warsztat z urządzeniami do obróbki talerzy, z końcówkami służącymi do



efekty były bardzo różnorodne. Siri (nazwisko?) na talerzach przeznaczonych dla armii, oznaczonych charakterystycznym logo, narysowała/namalowała? chrabąszcze, które występują jedynie na terenach Norwegii, podpisała norweską nazwą i dodała krótką charakterystykę pochodzącą ze specjalistycznej książki. Ingwild (nazwisko?) inspirowała się motywami zdobiącymi porcelanę, na przykład kolorowymi groszkami, którym dodała ręce i nogi, by przedstawić na serii talerzy różne sytuacje z udziałem tych kolorowych głowonogów. Henrika (nazwisko?) przeprowadziła dochodzenie w poszukiwaniu wad, które sprawiły, że talerze zakwalifikowano jako odpady, a następnie znaczyła je, by uwydatnić niedoskonałości, lub dekorowała różnymi motywami. Erna (nazwisko?) pozostawiła na talerzach odciski palców ubrudzonych farbą do porcelany. Równie osobliwy był sposób, w jaki udekorowała talerze Cynthia Fernandez. Zainteresował ją temat odpadów żywności, sfotografowała więc resztki posiłków, a zdjęcia posłużyły jako punkt wyjścia do stworzenia grafiki na talerzach. Te pozornie odrażające przedstawienia moim zdaniem przywołały mi na myśl prace Daniela Spoerii, który tworzył tak zwane obrazy-pułapki, złożone z przedmiotów pozostawionych po posiłku i właśnie resztek jedzenia. Kasia Golińska potraktowała powierzchnię talerza raczej jak poligon doświadczalny – przeprowadzi-



ła serię eksperymentów z trudną materią, jaką jest talerz. Szlifowała szkliwo na różne sposoby, by zaobserwować, jak zmienia się w tym procesie jego wygląd, a także jak zmienia się sposób odczuwania talerza w dotyku. Bardzo piękna i przykuwająca wzrok była praca Alicji Szymeli, która potłuczone talerze łączyła zawiasami albo oplatata siecią ze sznurka. Marice Nowak udało się dostownie przywrócić talerze do obiegu. Zorganizowała ona akcję, podczas której – ubrana w koszulkę z logo projektu *Czysta sztuka – Pure Art* – rozdawała talerze przechodniom.

Kasię Kempę zainspirował dźwięk talerzy, a także możliwość budowania z nich spektakularnych samonośnych konstrukcji. W efekcie stworzyła wieżę z rodzajem toru służącego do puszczania po nim kuleczki, uderzającej o talerze i wydobywającej ich dźwięk. Jako uzupełnienie tego projektu Kasia nagrała odgłosy tłukących się talerzy, które odtworzone w przestrzeni wystawy robiły niezwykle wrażenie. Mój projekt opierał się na interakcji z pozostałymi uczestnikami warsztatów. Zadałam każdemu z nich serię pytań: kim jesteś?, co lubisz?, co Cię uszczęśliwia?, czym jest dla Ciebie praca?, czym pasja?, itd. Odpowiedzi – najczęściej jedno, kilka słów, a czasem też całe zdanie – każdy zapisywał własnoręcznie na kartce. Później zostały one przeniesione na kalkomanie, a następnie ułożone według wskazówek „przestuchanego” na wybranym przez niego talerzu. Powstała osobliwa kolekcja – rodzaj eklektycznej zastawy złożonej z talerzy komunikujących różne hasła, będących wspomnieniem danej osoby.

To oczywiście wybrane projekty, ale dość powiedzieć, że każdy z prezentowanych na wystawie wnosił zupełnie odmienną perspektywę, a wszystkie razem pokazywały, że jest wiele sposobów na to, by dać niechcianym talerzom nowe życie.

Gosia Lipińska – absolwentka Wydziału Wzornictwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, szukająca inspiracji przede wszystkim w kulturze jedzenia i jej związkach z projektowaniem.
www.gosialipinska.com

KALENDARIUM

LISTOPAD 2010

4 listopada

Na Wydziale Wzornictwa w ramach „Spotkań Czwartkowych” odbył się wykład Artura Frankowskiego (FONTARTE) *Słowo i obraz*.

5 – 18 listopada

Joanna Gotaszewska zaprezentowała swoje malarstwo na wystawie *Twarze w Mroku*. Ekspozycja odbyła się w galerii sztuki Wystawa w Warszawie.

5 – 23 listopada

W Auli ASP na wystawie *To be announced* zaprezentowano prace studentów z pracowni grafiki i ilustracji Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle. Kuratorzy: Thomas Rug i Rafał Kocharński. Akademia Sztuk Pięknych, z finansowym wsparciem Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej, wydała katalog zatytułowany *Tygiel różnorodności*.



5 – 25 listopada

Prace Artura Krajewskiego *Moja rodzina* zaprezentowano w Galerii Miejskiej we Wrocławiu.

6 – 26 listopada

W Centrum Artystycznym Sztukarnia zaprezentowano malarstwo i grafiki Mariusza Lipskiego na wystawie *3 cykle*.

8 – 21 listopada

W Salonie Akademii na wystawie *Teresa Plata i Przyjaciele* zaprezentowano rzeźby, ceramiki, szkło i rysunki artystki, w tym prace z cyklu *Macierzyństwo, Drzewo życia* oraz podejmujące z nimi dialog prace przyjaciół m.in. Piotra Lorka, Wiesława Andrzejewskiego, Andrzeja Łopińskiego, Iwony Gołębiowskiej, Grzegorza Witka, Barbary Lorek, Piotra Obarka i Izidora Borysa. Rzeźby były pokazywane także na dziedzińcu uczelni. Wystawie towarzyszył wydany przez ASP album poświęcony twórczości Teresy Platy oraz plakat, oba projektu Oli Sikiorko.

Kuratorzy wystawy: Anna Grzeszczuk-Gałązka we współpracy z prof. Stanisławem Wieczorkiem.

Organizatorzy: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie i Fundacja Sztuki Niegłupiej.



10 listopada – 10 grudnia

Stanisław Baj zaprezentował swoją pracę na ogólnopolskiej wystawie malarstwa VI Forum Malarstwa Polskiego *Widzieć...* Ekspozycja miała miejsce w Galerii BWA w Gorzowie Wielkopolskim.

10 – 30 listopada

W galerii Parter w Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi na wystawie *Organizacja przestrzeni* zaprezentowano prace studentów z Pracowni Projektowania Przestrzennego dr. Macieja Aleksandrowicza z Wydziału Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. W wystawie wzięli udział: Maciej Rozwadowski, Marika Nowak, Małgorzata Lisiecka, Urszula Sępkowska, Katarzyna Nocuń, Anna Siekierska, Alicja Symela, Bruno Althamer, Diana Grabowska, Jan Helda, Jarostaw Kacperski, Wojciech Urbański, Klaudia Drózdź, Weronika Surma, Platon Halik, Mateusz Litwa, Dorota Ritter, Alfred Laskowski, Małgorzata Matuszek i inni.

10 listopada – 31 grudnia

W galerii DOM Sokółowskiego Ośrodka Kultury na wystawie *Opowiem ci o Bogu*, swoje prace zaprezentowali m.in. Stanisław Baj i Wiesława Błażejczyk (Natanela). Wernisaz wystawy odbył się 19 listopada.

12 listopada – 5 grudnia

Stanisław Brach zaprezentował swoje prace na wystawie *Pomiędzy formą a przestrzenią* w galerii Długa w Bolesławcu.

14 – 30 listopada

W Mazowieckim Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu na wystawie *Wybrane z kolekcji* zaprezentowano prace m.in. Andrzeja Dłużewskiego, Ryszarda Ługowskiego, Wiesława Łuczaja i Apoloniusza Węglowskiego.

Kurator: Mariusz Jończy.

14 listopada – 30 marca 2011

Na wystawie *Portrety i autoportrety z różnych lat. Z kolekcji Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu*, zaprezentowano m.in. prace Stanisława Baja. Ekspozycja miała miejsce w Muzeum Romantyzmu w Opino-górze.

15 listopada

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

17 listopada

Na Uniwersytecie Muzycznym w ramach cyklu „Środa na Okólniku” odbył się koncert symfoniczny. Solista Tomasz Strahl, z towarzyszeniem Orkiestry Symfonicznej UMFC pod dyktando Kaia Bumanna, wykonał Koncert wiolonczelowy A. Dvořáka. Usłyszeliśmy także G. Mahlera *I Symfonię D-dur „Tytan”*.

17 – 19 listopada

Studenci Wydziału Wzornictwa ASP w Warszawie zaprezentowali swoje prace podczas Międzynarodowych Targów Metod i Narzędzi do wirtualizacji procesów *Witrotechnologia 2010* w Sosnowcu. Zaprezentowano projekty opakowań, urządzeń AGD, narzędzi oraz koncepcji stylizacji samochodów. Modele wykonane zostały w technologii druku 3 D w Pracowni Podstaw Projektowania 2.

17 – 26 listopada

Na wystawie *Piekło Niebo* Justyna Wencel zaprezentowała film video i obiekty, będące częścią *Królestwa*, cyklu eksperymentalnych działań w ogrodzie rodzinnego domu. Prezentacja odbyła się w Galerii 2.0.

17 – 30 listopada

Mateusz Dąbrowski zaprezentował dwanaście grafik, wykonanych w technologii stereoskopowej na wystawie *Ukryte*. Ekspozycja miała miejsce na Skwerze – Filii Centrum Artystycznego – Fabryka Trzciny przy ul. Krakowskie Przedmieście 60 a. Kurator: Klima Bocheńska. Projekt powstał dzięki wsparciu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

18 listopada

W ramach „Spotkań Czwartkowych” na Wydziale Wzornictwa ASP odbyło się spotkanie z Bartoszem Muchą, tematem były *Rozważania paraarchitektoniczne*.

18 listopada – 16 stycznia 2011

W Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie miała miejsce wystawa *Włodzimierz Borowski. Siatka czasu*. Kuratorzy: Luiza Nader, Paweł Polit i Agnieszka Szewczyk (Muzeum ASP).

19 – 25 listopada 2010

W ramach Trzeciej Edycji Międzynarodowego Festiwalu Twórczości Kobiet *No Women No Art* w Galerii Miejskiej Arsenat w Poznaniu zaprezentowano prace Małgorzaty Gurowskiej na ekspozycji *Plakat do Nietzschego* oraz cykl prac Mai Wolnej *Plakaty i ilustracje*. Wernisaż wystawy odbył się 11 listopada.

19 – 26 listopada 2010

Na wystawie finalistów konkursu o Nagrodę Artystyczną Siemens pokazano: prace trójki dyplomantów Wydziału Malarstwa oraz dyplomantki Wydziału Grafiki. Obok prac Katarzyny Bąkowskiej i Macieja Czyżewskiego wykonanych w tradycyjnej technice olejnej, zaprezentowano wielkoformatowe prace Barbary Siwek wykonane techniką druku cyfrowego na płótnie, a także trójwymiarowe drewniane obrazy-struktury Macieja Pakalskiego. Prezentacja odbyła się w Salonie Akademii. Wernisaż wystawy odbył się 23 listopada.



19 listopada – 5 grudnia

W Polskim Komitecie Olimpijskim zaprezentowano grafiki Stanisława Wieczorka.



20 listopada – 16 stycznia 2011

W Dalarnas Museum w Falun (Szwecja) zaprezentowano prace laureatów Międzynarodowego Triennale Grafiki – Kraków 2009. M.in. prace Mateusza Dąbrowskiego z warszawskiej ASP – zdobywcy Grand Prix Młodej Grafiki Polskiej Kraków 2009.

21 – 28 listopada

W fabryce porcelany Figgjo w Bergen w ramach polsko-norweskiego projektu *Czysta sztuka – Pure Art* odbyły się warsztaty studenckie. Uczestniczyły w nich 20 studentów ASP w Warszawie i Narodowej Akademii Sztuk Pięknych w Bergen; prowadzący: ze strony norweskiej Charles Michalsen i Anthony Quinn, polskiej – Maciej Aleksandrowicz i Paweł Jasiewicz.

22 listopada

Na Uniwersytecie Muzycznym w Warszawie odbył się koncert Katedry Instrumentów Smyczkowych zatytułowany *Ignacy Jan Paderewski. Miłość, skrzypce i śpiew*. Skrzypkowie i wokaliści zaprezentowali utwory polskiego kompozytora i męża stanu.

22 listopada – 7 stycznia 2011

Odbyła się wystawa *COMING OuT Najlepsze Dyplomy ASP 2010*. Prace dyplomantów zaprezentowano w Centrum Sztuki Współczesnej, Zamek Ujazdowski, 22.11.2010–07.01 2011 r., na Lotnisku Chopina Terminal A, hala odlotów, 25.11.2010–07.01 2011 r., na Targach Sztuki, Arkady Kubickiego Zamku Królewskiego w Warszawie, 03–05.12.2010 r. Wernisaż: 25 listopada 2010 r. na Lotnisku Chopina, Terminal A, ul. Żwirki i Wigury 1, Warszawa. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie zorganizowała wystawę i wydała jej obszerny katalog.

24 listopada

Na Uniwersytecie Muzycznym w ramach cyklu „Środa na Okólniku” odbył się koncert jubileuszowy kompozytora Włodzimierza Kotońskiego w 85. rocznicę urodzin. W wieczorze udział wzięli soliści-instrumentaliści, wykonując utwory Jubilata.

24 listopada – 1 marca 2011

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie wraz z Fundacją im. Mariusza Kazany zorganizowała wystawę *Polska Szkoła Grafiki – Kolor w Grafice*. Prezentacja prac Mirosława Pawłowskiego, Henryka Ożoga, Andrzeja Kaliny miała miejsce w Galerii u Dyplomantów w Ministerstwie Spraw Zagranicznych RP w Warszawie.



25 listopada

Na Wydziale Wzornictwa ASP w ramach „Spotkań Czwartkowych” odbyła się prezentacja *Dizajn miejski* – poświęcona projektowaniu w przestrzeni publicznej. Prezentację poprowadziła Hanna Kaniasta. Wystąpienie było próbą odpowiedzi na pytania: czym powinna charakteryzować się dobrze zaprojektowana przestrzeń publiczna? co to jest design miejski i na czym polega jego społeczny charakter? jakie są możliwości poprawy jakości przestrzeni publicznej w Polsce?

25 listopada

W konkursie o Nagrodę Artystyczną firmy Siemens nagrodę otrzymał Pan Maciej Pakalski z Wydziału Malarstwa, promotor prof. Krzysztof Wachowiak, promotor aneksu prof. Jacek Dyrzyński

26 listopada

W Aulii ASP odbył się koncert inspirowany fotografią Mariusza Wiredyńskiego pt. *Kamienie niepamięci*. Na fortepianie grał Jerzy Kornitowicz. Organizatorzy: Polskie Towarzystwo Muzyki Współczesnej oraz Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie. Projekt zrealizowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

27 listopada – 3 stycznia 2011

W Galerii Stara Prochownia w Warszawie zaprezentowano prace dyplomantki ASP w Warszawie na wystawie *Barbara Siwek – Przestrzeń*.

27 listopada – 7 stycznia 2011

W CSW Zamek Ujazdowski zaprezentowano pracę dyplomową absolwentki ASP w Warszawie Samanty Stuhr *Bez światła*.

29 listopada

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej odbyła się premiera spektaklu dyplomowego IV roku Wydziału Aktorskiego *Bracia Karamazow* Fiodora Dostojewskiego w adaptacji i reżyserii Jarostawa Gajewskiego.

Dostojewski bada oraz ukazuje wyrzuty sumienia i pokutę w takiej głębi, w jakiej jeszcze dotychczas nie były one analizowane, ukazuje wolę popełnienia przestępstwa w głębi istoty człowieka, w tajnych planach człowieka. (...) Przeszłość zaczyna się w tajnych zamiarach i pragnieniach. Dostojewski bada więc i zagłębia się w sumienie człowieka, demaskuje przestępstwo wymykające się wszelkiemu sądowi państwa i poszczególnego człowieka. (M. Bierdajew, *Światopogląd Dostojewskiego*, Wydawnictwo ANTYK, Kęty 2004).

29 listopada

Na Uniwersytecie Muzycznym odbył się koncert Katedry Kompozycji. W programie znalazły się utwory m.in.: T. Szeligowskiego, B. Woytowicza, Z. Bagińskiego, P. Strzeleckiego, E. Sielickiego, D. Przybylskiego, A. Ignatowicz-Glińskiej.

30 listopada

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej odbyło się wręczenie stypendiów Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego na rok akademicki 2010/2011. 135 studentom uczelni artystycznych z całej Polski, za wyróżniające osiągnięcia w nauce oraz sukcesy artystyczne, dyplomy stypendiów wręczyła Podsekretarz Stanu w MKiDN Monika Smoleń.

30 listopada

W Mazowieckim Centrum Kultury i Sztuki studenci Wydziału Wokalnego UMFC, z towarzyszeniem Orkiestry Symfonicznej UMFC pod dyktando Tadeusza Wicherka zaprezentowali Singiel *Spiskowcy* F. Schuberta.

GRUDZIEŃ 2010

1 grudnia

Na Uniwersytecie Muzycznym w ramach cyklu „Środa na Okólniku” odbył się koncert kameralny, na którym Jakub Jakowicz (skrzypce) oraz Bartosz Bednarczyk (fortepian) wykonali kompozycje F. Schuberta, M. Ravela i L. van Beethovena.

1 grudnia – 16 stycznia 2011

W Muzeum Narodowym w Krakowie miała miejsce wystawa *Pokolenie 80. Niezależna twórczość młodych w latach 1980-1989*. Na wystawie zaprezentowano m.in. prace Jarostawa Modzelewskiego.

Kurator: prof. Tadeusz Boruta.

Organizatorzy: Instytut Pamięci Narodowej i Muzeum Narodowe w Krakowie.

1 grudnia – 28 lutego 2011

W galerii Spokojna 15 w Warszawie miała miejsce pokonkursowa wystawa Trzeciego Warszawskiego Biennale Sztuki Mediów. Uczestnicy: Peter Ančić, Anna Caban, Dawid Ciesielski, Grzegorz Czarnota, Krzysztof Cwiertniewski, Justyna Gryglewicz, Barbara Ipsics, Małgorzata Łuczyna, Silvia Senčková, Katerina Sudolska, Szymon Tomsia, Michał Zieliński. Wystawy na billboardach w przestrzeni Warszawy: Izabella Gustowska, Mariusz Dąbrowski, Andrzej Florkowski, Witold Jacyków, Aleš Kuneš, Mirosław Ledwośiński, Paweł Łubowski, Zdzisław Mackiewicz, Grzegorz Mazurek, Mirosław Pawłowski, Waldemar Węgrzyn, Stanisław Wieczorek, Piotr Wołyński

2 grudnia w Sali Kinowej nr 4 ASP przy Krakowskim Przedmieściu 5, odbyło się seminarium o kondycji sztuki mediów na wyższych uczelniach artystycznych w krajach

Grupy Wyszehradzkiej, z udziałem: prof. Izabelli Gustowskiej (UA, Poznań), prof. Jiříego Surůvki (ASP / AFA, Ostrawa), prof. Lubo Stacha (ASP / AFAD, Bratysława), prof. Jánoša Sugára (ASP / AFA, Budapeszt), prof. Wiktora Jędrzejca (MKiDN), prof. Stawomira Ratajskiego (ASP, Warszawa) i Adriena Töröka (Crosstalk Festival, Budapeszt).

2 grudnia

Została podpisana umowa między Akademią Sztuk Pięknych a Inwestorem Zastępczym, firmą PROJECT MANAGEMENT INTERTECNO, na budowę nowego gmachu oraz rozbudowę istniejącego budynku Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Ze strony Akademii umowę podpisał rektor prof. Ksawery Piwocki, natomiast ze strony Inwestora Zastępczego dyrektor Janusz Ziemkiewicz.

3 grudnia

W ramach Festiwalu Sztuki ArtFest 2010 w Tarnowie, w Mościckim Centrum Kultury miał miejsce wernisaż wystawy *Wielcy twórcy polskiego plakatu – Roślaw Szaybo*.

2 – 16 grudnia

W galerii sztuki Wystawa w Warszawie zaprezentowano prace malarskie prof. Rafała Strenta, na wystawie *TOLOS*.

2 grudnia – 7 stycznia 2011

W Salonie Akademii na wystawie *Odrealność* zaprezentowano prace Janusza Knorowskiego i Wojciecha Zubali.

Kurator: Magdalena Sottys.



5 i 6 grudnia

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbyły się koncerty Katedry Fortepianu poświęcone twórczości Roberta Schumanna w 200. rocznicę jego urodzin. Justyna Lechman, Natalia Pawłaszek, Miho Tokuda, Misato Tokuda, Piotr Fidelus, Andrzej Karałow, Zuzanna Pawłaszek, Żaneta Pniewska oraz Piotr Podemski wykonali kompozycje niemieckiego romantyka. Opieką artystyczną koncerty objęła Bronisława Kawalla oraz Lucjan Benisz.

6 – 17 grudnia

W Galerii 2.0 ASP zaprezentowano projekt Jaśminy Wójcik – *Hommage à Henryk Staszewski*.

7 grudnia – 15 stycznia 2011

Tymek Borowski pokazał swoje prace na wystawie *Koniec żartów* w Galerii Kolonie przy ul. Brackiej 23 m. 52 w Warszawie.

8 grudnia

Na Uniwersytecie Muzycznym w ramach cyklu „Środa na Okólniku” odbył się koncert symfoniczny, na którym solista – Jerzy Sterczyński wraz z Orkiestrą Symfoniczną UMFC pod dyktando Mirosława Jacka Błaszczyka wykonali dzieła Piotra Czajkowskiego.

8 grudnia

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej odbyła się premiera spektaklu w reżyserii Andrzeja Strzeleckiego *Mapa* w którym wystąpili studenci IV roku Wydziału Aktorskiego: Joanna Halinowska i Mateusz Rusin. To spektakl wyprodukowany na Światowy Festiwal Szkół Teatralnych, który odbył się w sierpniu 2010 roku w Peru.

Dwoje aktorów wprowadza widzów w żartobliwą i intensywną pracę teatralną, której celem jest znalezienie punktów wspólnych we współczesnym – z pozoru rozbitym – świecie. Aktorom podczas działań scenicznych stale towarzyszą projekcje: mapy wszystkich kontynentów i przetworzonych obrazów Andy’ego Warhola. Spektakl jest grany w języku angielskim.

8 grudnia

W Traffic Club w Warszawie odbył się wernisaż wystawy *Od mistrzów średniowiecznych po Jacka Malczewskiego* oraz spotkanie z pracownikami i studentami Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie – związane z promocją książki *Danuta Stepień Temperatura żółtkowa jako technika w malarstwie sztalugowym, według dawnych przekazów i twórczości wybranych współczesnych artystów* oraz Aleksandry Krupskiej *Zapomniane receptury z pierwszej połowy XVIII wieku mistrza różnych sztuk Marcina Groblicza*.

Rozmowę prowadziła red. Dorota Kołodziejczyk.



8 grudnia – 3 stycznia 2011

W Galerii na Piętrze miała miejsce ekspozycja *Franciszek Masiak (1906-1993). Rzeźba*. Organizatorzy wystawy: Urząd Dzielnicy Śródmieście m.st. Warszawy i Dom Kultury Śródmieście.

8 grudnia – 17 stycznia 2011

Rostaw Szaybo zaprezentował swoje prace na wystawie zbiorowej *Jazz – plakaty 1956 – 2010* w kawiarni Relaks w Warszawie.

9 grudnia

Na Wydziale Wzornictwa ASP odbyło się seminarium *Sztuka kształtowania przestrzeni w bibliotece*.

Wystąpili: arch. Dariusz Śmiechowski – Wprowadzenie; architekci wnętrz Karol Murlak, Magdalena Czapiewska – Poradnik Biblioteka. Małe pomysły na wielkie zmiany; arch. Karol Langie – Koncepcja Partycypacyjnej gry dotyczącej modernizacji bibliotek; architektki Maciej Walczyna, Mariusz Siczek – Broszura Meble w bibliotece. Małe zmiany, duże znaczenie; arch. Krzysztof Chwalibóg, dyrektor Programu Roboczego UIA – Archi-

tecture for All: Dostępność obiektów użyteczności publicznej, ze szczególną troską wobec osób z dysfunkcjami; dr inż. Piotr Pracki, Zakład Techniki Świetlnej PW – Wymagania związane z oświetleniem w bibliotekach; przedstawiciel firmy Aga Light – Doświadczenia realizacyjne związane z oświetleniem w obiektach użyteczności publicznej. Organizacja: Dariusz Śmiechowski (AW/ASP, Warszawa), Wydział Wzornictwa oraz Wydział Architektury Wnętrz ASP w Warszawie.

10 – 31 grudnia

Obrazy olejne, grafiki i rzeźby Henryka Gostyńskiego zaprezentowano w nowosądeckiej Matej Galerii.

11 grudnia – 30 stycznia 2011

Anna Przygodzka, studentka studiów doktoranckich w pracowni prof. Mieczysława Wasilewskiego, zaprezentowała cykl obrazów i czarno białych fotografii *Cup of art*. Ekspozycja miała miejsce w galerii AP ART. POINT w Dąbrowie Leśnej.

12 grudnia

W Sali im. Henryka Melcera na Uniwersytecie Muzycznym odbył się koncert zatytułowany *Harfa solo i kameralnie*. Studentki klasy harfy oraz występujący gościnnie artyści wykonali utwory m.in. B. Andrèsa, A. Baxa, M. Grandjany. Tego dnia odbył się także na Uniwersytecie Muzycznym Koncert Międzyuczelnianej Katedry Akordeonistyki. Wzięli w nim udział studenci uczelni muzycznych, a opieką artystyczną objął to wydarzenie Klaudiusz Baran.

15 grudnia

W ramach cyklu *Evviva l'arte* w Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej odbyło się spotkanie z Filipem Bajonem i Andrzejem Sewerynem *Klasyka współcześnie*.

Jak rozumieć dziś słowo „klasyka”? Czy „współcześnie” oznacza „nowocześnie”? A to słowo z kolei – dokąd ma zaprowadzić inscenizatora? Czy interpretacja w duchu tekstu, wierna autorowi, didaskaliom musi być anachroniczna? Jak z klasycznymi tekstami obchodzi się współczesny teatr - polski, europejski? Jakie inspiracje zaczerpnąć z nich film? Te i im podobne pytania dały początek dyskusji Andrzeja Seweryna i Filipa Bajona. Prowadzenie Rafał Stawoń. Autorką projektu jest Natalia Adaszyńska.

15 grudnia

Na Uniwersytecie Muzycznym, w ramach cyklu „Środa na Okólniku”, odbył się koncert zatytułowany *Bogumił Gadawski zaprasza: Pedagogzy, absolwenci, studenci i uczniowie – wspólne muzykowanie*. Wykonano utwory m.in. A. Vivaldiego, N. Paganiniego, D. Milhaud.

16 grudnia – 15 stycznia 2011

W Centralnej Bibliotece Wojskowej im. Marszałka Józefa Piłsudskiego odbyła się wystawa *Wojsko Polskie w medalierstwie Józefa Gostawskiego i w kolekcji medali Centralnej Biblioteki Wojskowej*. Patronat honorowy: Mennica Polska S.A., Polskie Towarzystwo Numizmatyczne, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie; patronat medialny: Radio dla Ciebie.

17 grudnia – 14 stycznia 2011

W Galerii Test w Warszawie miała miejsce wystawa *Joanna Gołaszewska. Mgły – szarości – pejzaże*.

18 grudnia

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej odbyła się Konferencja o kulturze studenckiej i udziale studentów w kulturze zorganizowana przez Komisję Kultury Parlamentu Studentów Rzeczypospolitej Polskiej i Samorząd Studentów Akademii Teatralnej pod patronatem Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Bogdana Zdrojewskiego. Program obejmował dyskusje panelowe dotyczące przeszłości i historii kultury studenckiej, finansowania i zarządzania w kulturze oraz udziału studentów w kulturze. W panelach udział wzięli: Kazimiera Szczuka, Boga Świątkowska, Jarostaw Gugąta, Wojciech Krukowski, Maciej Sobstyl, Grzegorz Reszka. W części artystycznej przygotowanej przez studentów pokazano: spektakl Teatru Wołandzkiego *Małżeństwo z kalendarza Franciszka Bohomolca*, występy żonglerskie, taneczne, etiudę muzyczno-teatralną Chopinitis, fragmenty koncertu Absurdustra. Próba Norwida w wykonaniu Natalii Sikory.

19 grudnia

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się koncert wigilijny, na którym wystąpili: Alicja Majewska, Włodzimierz Korcz oraz Chór Mieszany UMFC pod kierunkiem Krzysztofa Kusielą-Moroza. Tego dnia odbył się także Koncert Adwentowy z cyklu „Dla miłośników i dla znawców” w wykonaniu Studentów Wydziału Wokalnego UMFC, Chóru Collegium Musicum UW pod kierunkiem Andrzeja Borzymy oraz Orkiestry Międzywydziałowego Studium Muzyki Dawnej pod kierunkiem Agaty Sapiechy. Koncertowi towarzyszyła prezentacja i promocja książki Wydawnictwa Gaudium (Lublin) autorstwa M. Kotlarczyk – *Sztuka żywego słowa*, jak również M. Tomaszewskiego – *Chopin. Fenomen i paradoks; Jan Paweł II do artystów. Artyści do Jana Pawła II*.

20 grudnia

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się koncert orkiestry dętej UMFC pod dyrekcją Grzegorza Mielimąki. W programie znalazły się utwory m.in. J. Williama, C. Wittrocka, T. Labunia, L. Bonfá.

22 grudnia

Na Uniwersytecie Muzycznym, w ramach cyklu „Środa na Okólniku”, odbył się koncert z cyklu „Dla miłośników i dla znawców”, zatytułowany *Concerto per Natale*. W wykonaniu Tytusa Wojnowicza, Krzysztofa Staniendy, Jerzego Knetiga oraz Warszawskich Solistów „Concerto Avenna” pod kierunkiem Andrzeja Mysińskiego usłyszeliśmy m.in. Arie z *Weihnachts-Oratorium* BWV 248 J. S. Bacha oraz *Concerto grosso g-moll* op. 6 nr 8 „Fatto per la Notte di Natale” A. Corellego.

22 grudnia – 31 stycznia 2011

W Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku Stanisław Brach zaprezentował 200 porcelanowych rzeźb Chopina realizowanych w ramach projektu artystycznego *200 x Chopin*. Kurator: Mariusz Knorowski.

STYCZEŃ 2011

5 stycznia

Na Uniwersytecie Muzycznym, w ramach cyklu „Środa na Okólniku”, odbył się koncert z cyklu „Dorota Sroczyńska i jej goście”. Anna Mikotajczyk, Anna Lubańska, Łukasz Błaszczak, Katarzyna Budnik, Edward Wolanin oraz Grupa Mocarta wykonali kompozycje m.in. G. F. Haendela / J. Halvorsena, B. Konowalskiego, J. Brahmsa.

7 - 20 stycznia

W Galerii Domu Artysty Plastyka w Warszawie zaprezentowano prace malarskie Mariana Czapl. Było to ważne wydarzenie artystyczne w roku setnej rocznicy powstania Związku Polskich Artystów Plastyków

9 stycznia

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się karnawałowy koncert rozrywkowy zatytułowany *Nie tylko Jobim*. Wystąpili Big-Band UMFC pod kierownictwem Ryszarda Borowskiego, Szymanowski Big-Band z ZPSM nr 4 im. K. Szymanowskiego pod kierownictwem Piotra Kostrzewy oraz Orkiestra Smyczkowa Warszawy Pops. Opieką artystyczną objął to wydarzenie Ryszard Borowski.

12 stycznia

Na Uniwersytecie Muzycznym, w ramach cyklu „Środa na Okólniku”, odbył się koncert zatytułowany *Wieczór Sonat Brahmsa*. Udział w koncercie wzięli: Mirosław Pokrzywiński — klarnet, Tomasz Strahl — wiolonczela, Edward Wolanin — fortepian.

12 – 26 stycznia

W Galerii Sztuki Katarzyny Napiórkowskiej w Warszawie miała miejsce wystawa *Eugeniusz Markowski. Malarstwo*.

13 stycznia

W ramach „Spotkań Czwartkowych” na Wydziale Wzornictwa ASP odbył się pokaz filmu *Zaproszenie do podróży*. Film zaprezentowała sylwetkę Ellen Gray - znakomitej irlandzkiej projektantki i architektki.

13 – 28 stycznia

W Galerii 2.0 ASP w Warszawie zaprezentowano *Akcje, interwencje* Krzysztofa Żwirblisa.

13 stycznia – 4 lutego

Paweł Bottryk zaprezentował cykl sześciu prac analityczno-studyjnych w dużym formacie, malowanych z modelu, którym jest filodendron i nawiązuje do tradycji ogrodu zamkniętego, popularnego motywu w ikonografii średniowiecznej. Wystawa *Hortus Conciusus* miała miejsce w Galerii XX1 w Warszawie.

14 – 20 stycznia

Odbyła się wystawa *Dyplomy ASP 2010: malarstwo, grafika, rzeźba*. Prezentacja miała miejsce w galerii przy ul. Lubelskiej 30/32 w Warszawie.

14 stycznia – 20 lutego

Wybrane dzieła z kolekcji Mazowieckiego Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu zaprezentowano na wystawie w galerii Spokojna 15 w Warszawie. Artyści: Jerzy Czuraj, Andrzej Dłużniewski, Zbigniew Gostomski, Kijewski/Kocur, Jerzy Lewczyński, Wiesław Łuczaj, Ryszard Ługowski, Sławomir Marzec, Leszek Oprządek, Jan Piekarczyk, Robert Rumas, Paweł Susid, Zbigniew Warpechowski, Jan Stanisław Wojciechowski, Krzysztof Zarębski.

15 stycznia

W Skwerze – Filii Centrum Artystycznego Fabryka Trzciny pokazano spektakl *O Malley's Bar* w reżyserii studentki IV roku Wydziału Reżyserii Akademii Teatralnej Karoliny Kolendowicz. To spektakl muzyczny przygotowany na podstawie tekstów piosenek Nicka Cave'a, Toma Waitsa, Rolanda Topora. Spektakl otrzymał nagrodę Nurtu OFF na Przeglądzie Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu w 2009 roku.

16 stycznia

W Sali im. Henryka Melcera Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się koncert, na którym debiutowali młodzi dyrygenci. Poprowadzili oni Żeński Zespół Wokalny Wydziału Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej, Muzyki Kościelnej, Rytmiki i Tańca oraz Zespół Wokalny Kierunku Muzyki Kościelnej. Kierownictwo artystyczne koncertu objął Bogdan Gola. Tego dnia w Sali Koncertowej zabrzmiały wybitne dzieła kameralnej literatury światowej. W wieczorne tym — koncercie Międzywydziałowej Katedry Kameralistyki — udział wzięły zespoły studenckie.

17 stycznia

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się koncert Międzywydziałowego Studium Muzyki Nowej. W jego programie znalazły się kompozycje m.in. H. M. Góreckiego, S. Moryty, C. Malcolma.

17 – 28 stycznia

Prace Julii Bistuły i Doroty Pawitowskiej zaprezentowane zostały na wystawie *Beautiful Losers*. Wernisaż połączone z otwarciem Turbo Galerii ASP odbył się 14 stycznia. Kurator wystawy: Michał Chojecki.



19 stycznia

Na Uniwersytecie Muzycznym, w ramach cyklu „Środa na Okólniku”, odbył się koncert zatytułowany *Klaudiusz Baran i Goście*. Wykonawcy — Justyna Baran, Alina Ratkowska, Rafał Grzaka oraz Tangata Quintet — zaprezentowali utwory m.in. A. Piazzoli, A. Pärta, P. Czajkowskiego.

19 stycznia

W Teatrze Collegium Nobilium odbyło się kolejne spotkanie z cyklu *Evviva l'arte*. Tym razem gościem specjalnym był Andrzej Wajda. W długiej historii cyklu *Evviva l'arte* bohaterami spotkań były przede wszystkim pary twórców, dyskutujące na tematy dla nich wspólne. M.in. Stanisław Sojka i Marcin Świetlicki, Janusz Głowacki i Tadeusz Stobodzia- nek, Paweł Huelle i Jerzy Pilch, Dorota Ma- słowska i Tomasz Piątek, Grzegorz Turnau i Leszek Możdżer, Tomek Sikora i Tomasz Tomaszewski, Sławomir Idziak i Witold Sobociński, Sylwester Latkowski i Teresa Torañ- ska, Tomasz Lis i Piotr Najsttub. Zdarzyły się jednak rozmowy z pojedynczymi gośćmi - ministrem kultury i dziedzictwa narodowego Bogdanem Zdrojewskim, Barbarą Krafftów- ną, których tematem byli oni sami oraz ich działalność. Andrzej Wajda przyjął zaprosze- nie do takiej rozmowy. Prowadzenie Rafał Stawoń.

Autorką projektu jest Natalia Adaszyńska.

19 stycznia – 18 lutego

Na wystawie *Zimowy Salon Akademii* zaprezentowano prace: Wojciecha Cieśniewskie- go, Małgorzaty Dmitruk, Prota Jarnuszkiewi- cza, Marka Kowalskiego, Błażeja Ostoi Lńskiego, Mariusza Woszczyńskiego i Ewy Ziobrowskiej.



20 stycznia – 11 lutego

W Galerii Test w Warszawie na wystawie *Tomasz Milanowski – malarstwo* zaprezentowano najnowsze prace artysty.

21 – 31 stycznia

W galerii Wystawa w Warszawie na ekspozycji *Pracownia 67, Rysunek*, zaprezentowano prace zrealizowane na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w pracowni prof. Marka Wyrzykowskiego i adiunkta Rafała Kowalskiego. Autorzy prac: Urszula Łojko, Karolina Jarmolińska, Adolf Laskowski, Daniel Szymczyk, Martin Imrich, Łukasz Zedlewski, Przemysław Klimek i Tomasz Lisowicz.

23 stycznia

Na Uniwersytecie Muzycznym, w ramach cyklu „Środa na Okólniku”, odbył się koncert zatytułowany *luventus cantans*. Chóry dziecięce i młodzieżowe warszawskich szkół muzycznych u Fryderyka Chopina. W koncercie tym, zorganizowanym przez Katedrę Dyrygentury Chóralnej, udział wzięły chóry kierowane przez: Agatę Góreczną, Ewę Marchwicką, Annę Sobiecką, Monikę Urlik i Wandę Tchórzewską-Kapatę.

24 stycznia

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się koncert Katedry Kameralistyki Fortepianowej zatytułowany *Miłość i życie... – muzyka Roberta i Klary Schumann*.

Koncert ten, w wykonaniu studentów UMFC, został zorganizowany przez Krystynę Borucińską.

25 stycznia

Na Wydziale Wzornictwa ASP w Warszawie odbył się pokaz multimedialnych filmów krótkometrażowych, powstałych w pracowni rysunku i rzeźby. Na pokaz złożyło się dwadzieścia filmów zrealizowanych przez studentów i roku, poruszających dwa zagadnienia *Pejzaż w ruchu, ruch pejzażu i Studium pionu*.

28 stycznia – 27 lutego

Na wystawie *Mógtbym żyć w Afryce* zaprezentowano prace m.in. Wiktora Gutta oraz Jarostawa Modzelewskiego. Ekspozycja odbyła się w Galerii Awangarda we Wrocławiu. Kurator: Michał Woliński przy współpracy Joanny Stembolskiej.

31 stycznia – 1 lutego

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej odbyła się premiera spektaklu dyplomowego IV roku Wydziału Aktorskiego *Panny z Wilka* na podstawie opowiadania Jarostawa Iwaszkiewicza w reżyserii Mai Komorowskiej. Współpraca reżyserska: Julia Kijowska, scenografia: Matgorzata Grabowska-Kozera.

Powrót Wiktora do Wilka jest powrotem do czasu, kiedy wszystko było jeszcze możliwe. Każdy z nas zna te powroty – do domu rodzinnego, do dzieciństwa. Wiktor rozpoznaje siebie poprzez panny z Wilka, a one dzięki niemu mogą lepiej zrozumieć, w jakim miejscu swojego życia się znalazły. (Maja Komorowska i Julia Kijowska)

LUTY 2011

1 lutego

Duży sukces studentów z Wydziału Grafiki ASP w Warszawie na 7. Biennale Grafiki Studentekkiej Poznań 2011. Studenci z Pracowni nr 6 : Paulina Bartnik, Aleksandra Owczarek, Cezary Poniowski, otrzymali trzy regulaminowe nagrody. Na konkurs zgłoszono ponad tysiąc prac, 306 autorów. Jury zakwalifikowało na wystawę 96 prac, 67 autorów.

2 lutego

Na Uniwersytecie Muzycznym, w ramach cyklu „Środa na Okólniku”, odbył się koncert kameralny. Janusz Wawrowski, Anna Maria Staśkiewicz, Katarzyna Budnik, Rafał Kwiatkowski, Marcin Zdunik oraz Robert Morawski zaprezentowali kompozycje A. Dvořáka, R. Schumanna i F. Schuberta.

4 – 27 lutego

W Mazowieckim Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu odbyła się wystawa *Artur Winiarski. Malarstwo*.

4 – 28 lutego

W Ławie w galerii „na wprost” zaprezentowano malarstwo Stanisława Baja.

7 lutego

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się wieczór baletowy. Koncert ten, w którym udział wzięli studenci Pedagogiki Baletowej, objęli opieką artystyczną Zofia Rudnicka i Robert Bondara.

9 lutego

Na Uniwersytecie Muzycznym, w ramach cyklu „Środa na Okólniku”, odbył się koncert zagranicznych gości UMFC. Christian Danowicz z towarzyszeniem Roberta Morawskiego przy fortepianie wykonali utwory m.in. J. S. Bacha, H. Wieniawskiego.

9 lutego

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie odbyło się spotkanie *Bolesna prawda* z cyklu *Evviva l'arte*.

W opublikowanym przez *Znak* eseju *Rozważania o bolesności prawdy* Otto Friedrich Bollnow, dwudziestowieczny niemiecki filozof pisze, że prawda jest „sprawą bardzo niebezpieczną, poruszającą człowieka w samym jego rdzeniu”. Bollnow nie pyta, kiedy dozwolone jest kłamstwo, tylko w jakich okolicznościach można mówić prawdę. I odpowiada, że wtedy, gdy zachodzi potrzeba pomocy drugiemu przez powiedzenie mu prawdy. „Jeśli można mieć nadzieję, że wypowiedzenie prawdy coś poprawi, wówczas jest się także do tego obowiązany”.

Tym razem gośćmi prowadzącego spotkanie Rafała Stawonia były: Agata Tuszyńska, pisarka, poetka, reportażystka opublikowała m.in. *Rodzinną historię lęku*, opowieść o poszukiwaniu sensu w przeszłości i prawdy o ludziach, których już nie ma, o sobie i swojej historii rodzinnej. Ostatnio wiele kontrowersji wywołała książka Tuszyńskiej o Wierze Gran, żydowskiej śpiewaczce oskarżonej o współpracę z nazistami.

Anda Rottenberg, historyk sztuki, kuratorka, krytyk, długoletnia dyrektor Zachęty napisała *Proszę bardzo*, autobiograficzną książkę o życiu naznaczonym tragediami, o poszukiwaniu korzeni i o przejmującej walce o syna, uzależnionego od narkotyków, a później walce o znalezienie jego ciała. Wszystkie te teksty zawierają szczerze do bólu wypowiedzi i bolesne fakty. Czy to jest taka właśnie prawda, która pomaga? Czy stwierdzenie Bollnowa w kontekście tego, co piszą Anda Rottenberg i Agata Tuszyńska jest prawnomocne?

Autorką projektu jest Natalia Adaszyńska.

10 – 26 lutego

Prace malarskie Czesława Radzkiego zaprezentowano w Galerii Domu Artysty Plastyka w Warszawie. Wystawie towarzyszy katalog wydany przez Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie.

11 i 12 lutego

W The Lee Strasberg Theatre w Nowym Jorku odbył się pokaz spektaklu w reżyserii Andrzeja Strzeleckiego *Mapa*, w którym wystąpili studenci IV roku Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej: Joanna Halinowska i Mateusz Rusin. Spektakl został bardzo ciepło przyjęty przez amerykańską widownię.

Opracowali Katarzyna Fogler, Piotr Kędzierzki i Eugenia Krasieńska-Kencka

LAUREACI KONKURSÓW W 2010 ROKU

I Nagrodę w konkursie im. Profesora Józefa Szajny otrzymali:

1. Pani Joanna Młacka – Wydział Malarstwa, promotor prof. Jarosław Modzelewski
2. Pani Judyta Krawczyk-Domańska – Wydział Malarstwa, promotor Prof. Leon Tarasewicz
3. Pani Marta Zajac – z Wydziału Sztuki Mediów i Scenografii
4. Pan Sebastian Krok – z Wydziału Sztuki Mediów i Scenografii
5. Pan Maciej Pakalski – z Wydziału Malarstwa, promotor prof. Krzysztof Wachowiak promotor aneksu prof. Jacek Dyrzyński

II. Nagrodę dr Marka Marii Pieńkowskiego dla młodego malarza po i roku studiów otrzymała Pani Monika Krześniak – z pracowni prof. Wojciecha Cieśniewskiego

III. Nagrodę im. Lecha Tomaszewskiego ufundowaną przez Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie otrzymała Pani Magdalena Kochanowska z Wydziału Wzornictwa.

IV. Nagrodę im. Barbary Ostaszewskiej otrzymał Pan Przemysław Klimek z Wydziału Malarstwa z pracowni Prof. Mariana Czapl.

V. Nagroda „Złote dłuto” otrzymał Pan Tomasz Górnicki z Wydziału Rzeźby - promotor prof. Antoni Janusz Pastwa

VI. Nagrodę w konkursie im. Gawlikowskich otrzymał Pan Wojciech Domagalski z Wydziału Grafiki – promotor prof. Lech Majewski.

Wyróżnienia w konkursie im. Gawlikowskich otrzymali:

Pan Tomasz Górnicki z Wydziału Rzeźby – promotor prof. Antoni Janusz Pastwa
Pani Judyta Krawczyk – Domańska z Wydziału Malarstwa – promotor prof. Leon Tarasewicz

Pani Sara Hejke z Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki-promotor prof. Janusz Smaza

VII. Nagrodę ufundowaną przez Pana Grzegorza Kowalika dla studentów z Wydziału Malarstwa otrzymali:

Pani Klementyna Stępniewska – z pracowni prof. Andrzeja Rysińskiego. Pani Paula Kaniewska – z pracowni prof. Wojciecha Cieśniewskiego

VIII. Nagrodę ufundowaną przez Panią Poset Ewę Tomaszewską dla studentów z Wydziału Malarstwa otrzymał:

Pan Maciej Pakalski – promotor prof. Krzysztof Wachowiak, promotor aneksu prof. Jacek Dyrzyński

Wyróżnione zostały:

Pani Katarzyna Bąkowska – promotor prof. Wiesław Szamborski

20. Ogólnopolski Przegląd Malarstwa Młodych PROMOCJE 2010

Julia Curyło, absolwentka warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni Leona Tarasewicza wygrała tegoroczne Promocje 2010, jeden z ważniejszych polskich przeglądów młodej sztuki. Konkurs realizowany jest przez Galerię Sztuki w Legnicy, wspieraną przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Laureatami w konkursie Inicjatyw Entry w 2010 roku zostali: Maciej Pakalski z Wydziału Malarstwa, Joanna Młacka z Wydziału Malarstwa.

Opracowała Eugenia Krasieńska-Kencka



Henryka Noskiewicz-Gałazka. Wizualne działania. Twórczość, dydaktyka, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 2010. Seria: Nestorzy Akademii.

Historia dydaktyki w zakresie wystawiennictwa na Wydziale Architektury Wnętrz ASP w Warszawie jest stosunkowo krótka, podobnie jak w przypadku wzornictwa przemysłowego, jej początki to lata 50. XX wieku. W roku akademickim 1951/1952, w strukturze Wydziału zaczyna funkcjonować Pracownia Architektury Okolicznościowej, a następnie Projektowania Okolicznościowego. Program tej pracowni, którą kierował profesor Kazimierz Nita, wynikał z ówczesnego „zapotrzebowania” na projektantów wielkich imprez – głównie propagandowych – organizowanych przez władze PRL. Świadectwem ówczesnej myśli twórczej w dziedzinie wystawiennictwa jest między innymi Wystawa Ziemi Odzyskanych, odbywająca się we Wrocławiu od 21 lipca do 31 października 1948 roku. Propagandowy cel tego ogromnego przedsięwzięcia, i wynikające z tego faktu nieograniczone środki finansowe i techniczne, umożliwiły projektantom realizację znaczących w polskim powojennym wystawiennictwie dzieł.

Podobnie było z oprawą plastyczną Festiwalu Młodzieży i Studentów, odbywającego się w Warszawie w 1955 roku. Ogromne „panneaux” – nazwa funkcjonowała w grafice wystawienniczej przez wiele lat, oznaczała nie tylko wyższą rangę tak określonych elementów, ale była również wysoko wyceniana. Mogły powstać dzięki randze imprezy oraz szczególnej opiece ówczesnych władz. Można zaryzykować twierdzenie, że cel propagandowy narzucił projektantom skalę i rozmach oprawy plastycznej. Obraz zrujnowanego Śródmieścia Warszawy, zastoiny radosne i barwne „panneaux”, nad którymi górował nowiutki Pałac Kultury i Nauki im. Józefa Stalina.

Od roku akademickiego 1965/1966 nazwa pracowni zastaje zmieniona na Pracownię Projektowania Wystaw i w tej postaci pozostaje do chwili obecnej. Znaczącą rolę w Pracowni prowadzonej przez profesora Kazimierza Nitę odgrywał od 1969 roku asystent, a następnie adiunkt Jacek Damięcki. Wpływ Jacka Damięckiego na program tej Pracowni był niezaprzeczalny. W roku akademickim 1971/1972 zostaje powołana druga Pracownia Projektowania Wystaw, którą na wniosek Kazimierza

Nity obejmuje Henryk Wiśniewski, ówczesny kierownik pracowni projektowej w PW i TZ „POLEX-PO”, natomiast mnie zostaje powierzona rola asystenta, którą pełnię w tej pracowni do 1983 roku. W 1977 roku profesor Kazimierz Nita „przechodzi na emeryturę”, jednak dopiero w 1980 Jacek Damięcki obejmuje po Nim kierownictwo Pracowni, którą niestety prowadzi tylko przez jeden rok. Funkcję asystenta pełni Anna Sławkowska. W wyniku osobistych decyzji w roku 1983 Jacek Damięcki rezygnuje z pracy w Akademii, po wykorzystanym dwuletnim bezpłatnym urlopie. Od roku akademickiego 1981/1982 do 2008/2009 w strukturze Wydziału funkcjonowała jedna pracownia wystawiennictwa, którą do roku 1990 prowadził Henryk Wiśniewski – z asystentami: Anną Sławkowską, a następnie Andrzejem Bissenikiem.

Mijający czas pozostawia czytelne ślady ludzkiej aktywności. Pozwalają one bez większych trudności określić epokę, w której powstały. Moj czas był również naznaczony wyróżniającymi go spośród innych „śladami”, wynikającymi głównie z braku dostępu do znanych i wykorzystywanych wówczas w wystawiennictwie światowym nowoczesnych technik, technologii i materiałów. W dydaktyce ciągłe niedomagania polskiej siermiężnej codzienności nie wpyływały na program pracowni, uważałam, że studenci oczekują ode mnie przygotowania do samodzielnej, twórczej pracy w każdej sytuacji, teraz i w przyszłości.

Kierowanie Pracownią Projektowania Wystaw obejmuję, po śmierci Henryka Wiśniewskiego (6 kwietnia 1990), od roku akademickiego 1990/1991, z asystentami: arch. mgr. sztuki Pawłem Wiśniewskim (1991-1994), mgr. sztuki Grzegorzem Szymą (1994-1998), mgr. sztuki Barbarą Kowalewską (od 1998 do chwili obecnej).

Celem głównym prowadzonej przeze mnie dydaktyki jest uświadomienie studentom, że:

- wystawiennictwo jest sztuką odnoszącą się zarówno do niewielkich przestrzeni witryn sklepowych czy punktów informacyjnych oraz dużych czy wręcz ogromnych, takich jak ekspozycje muzealne, branżowe i tematyczne wystawy światowe i międzynarodowe
- ekspozycje powstają w wyniku I N T E G R A C J I wielu dziedzin sztuki, techniki i nauki, takich jak: architektura, projektowanie wnętrz, komunikacja wizualna, malarstwo, grafika, rzeźba, media elektroniczne i cyfrowe, oświetlenie, dźwięk ...
- w wyniku właściwego połączenia wiedzy, zdolności twórczych, umiejętności odkrywania zjawisk i problemów oraz ich plastycznej interpretacji powstaje nowe dzieło, jakim może być realizacja ekspozycji
- wystawiennictwo jest dziedziną sztuki wymagającą umiejętności organizacyjnych, akceptacji pracy w zespole, znajomości bieżących możliwości technicznych i technologicznych, systematyczności i wewnętrznej dyscypliny pracy

• każdy z nas stanowi mikroskopijną cząstkę ogromnej wstęgi Möbiusa, wstęgi bez początku i końca, w której tylko nielicznym – z powodów niechętnie akceptowanych przez pozostałych – udaje się w niej zaistnieć, być zauważonym najczęściej chwilę, a tylko wyjątkowo pozostać w niej na zawsze.

Program prowadzonej przeze mnie pracowni daje szansę wzajemnego szacunku i zrozumienia, łączy elementy wiedzy technicznej z możliwościami realizacji autorskiej formy dzieła, plastycznego uczytelnienia treści merytorycznych, zawartych w tematach. Pomaga studentom w zrozumieniu indywidualnych predyspozycji twórczych, wyzwala samodzielność i kreatywność działania.

Tematyka zadań dotyczy między innymi ekspozycji targowych, ekspozycji problemowych, indywidualnie zgłaszanych przez studentów. Szczególne miejsce zajmują tematy związane ze sztuką, w których istotną rolę odgrywa autorski scenariusz ekspozycji. Możliwość podejmowania problemów zgłaszanych indywidualnie przez studentów, wyzwala niezbędną w dydaktyce oraz sztuce emocjonalny stosunek do realizowanego zadania, zachęca do poszukiwań autorskiej formy projektowanej przestrzeni [Dydaktyka, s. 116].



Tytus Sawicki, Konserwacja malowideł ściennych. Problemy estetyczne. Historia, teoria, praktyka, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 2010.

W książce zostały przedstawione metody konserwatorskie przywracające malowidłu ściennemu czytelność oraz funkcje artystyczne, bez naruszania autentyczności i patyny. Wartość dawności jest podstawową cechą zabytku, często nawet przewyższającą jego jakość artystyczną, stąd też niestety zepchnięto ją do sfery wartości emocjonalnych, a decyzję o jej zachowaniu uzależniono od subiektywnej oceny konserwatora bądź właściciela obiektu. Nie można unicestwiać śladów przemijania czasu nieodwracalnie utrwalonych na powierzchni malowidła pod pozorem indywidualnego podejścia do obiektu oraz przywracania wartości użytkowych.

Już starożytni mieli świadomość podstawowej trudności konserwacji dzieła sztuki – sprzeczności pomiędzy przywróceniem mu funkcji artystycznych a zachowaniem wartości historycznych. Stąd też

konserwacji towarzyszył zawsze sceptycyzm, jego wyrazicielami byli erudyci i znawcy sztuki, broniący autentyczności obiektów swojej kontemplacji.

Postawy antyrestauratorskie wyraźnie ujawniły się pod koniec XVI wieku we Włoszech, kiedy zaczęto konserwować dzieła wielkich mistrzów. Nabrały większego znaczenia w Europie w XIX stuleciu, kiedy stały się reakcją na zniszczenia spowodowane konserwacjami w duchu czystości stylowej, przyczyniając się tym samym do wykształcenia podwalin nowoczesnej ochrony zabytków.

Jednakże nowoczesna konserwacja nie rozwiązała w sposób ostateczny problemu integracji zniszczonego dzieła sztuki. Ogłoszona w 1963 roku, oparta na filozofii sztuki, idealistyczna *Teoria del restauro* Cesare Brandiego uprzywilejowała zachowanie wartości artystycznych.

Budzącą najwięcej wątpliwości cechą polskich metod ingerencji plastycznej jest nadawanie imitacyjnym uzupełnieniom brakujących części kompozycji charakteru zabiegu konserwatorskiego.

Po przeanalizowaniu różnych metod konserwacji wydaje się, że w Polsce w konserwacji malowideł ściennych (i nie tylko) powinna znaleźć zastosowanie włoska szkoła retuszu. Nie chodzi o naśladowanie technik retuszu, choć mogą one okazać się pomocne w opracowaniu właściwej metody integracji zniszczonego dzieła. Przede wszystkim należałoby przyjąć ustalone we Włoszech, wspólne dla wszystkich obiektów, zasady modyfikacji uszkodzeń malowidła, mające charakter ogólnych wytycznych, ale niepodlegające zmianom pod wpływem indywidualnego gustu bądź oczekiwań zamawiającego konserwację. Przyczyniłoby się to do utrzymania zabiegów ingerencji plastycznej w granicach działań konserwatorskich [Podsumowanie, s. 195].

Michał Zawadzki
Warsaw School of Composition during
the Interwar Period

On 7 October 1930 Karol Szymanowski became the rector of the State Conservatory and within the structures of the Warsaw school the College of Music was created. Eighty years passed since these events which makes it a good excuse to recall the names of the founders and graduates of the Warsaw-based school of composition, which during the interwar period was divided into two groups of artists with differing aesthetic and stylistic views. The conservative trend was shared by an older generation, the followers of tradition of Polish and European Romanticism who were using stylistic means of expression considered anachronistic even then. Young composers who desired to adopt mainstream stylistic trends of European music, made up the progressive trend. The very Karol Szymanowski became their spiritual leader and the founder of the new style. Numerous representatives of the young generation took up studies in Paris where they assimilated features of French Neoclassicism. Back at home, this trend split into few semi trends and for some time it co-existed with folk nationalism trend. It was the first stage of development of Neoclassicism in Poland, important insofar as it laid the groundwork for future achievements of Polish music perceived as a component of European cultural tradition. The author reminds the names of the followers of the interwar trend at Warsaw school, which after the Second World War was named The Higher Education State School of Music.

Andrzej T. Nowak
The Idea Of Olympism Presented Through
Sound. Reflections on Musical Notation of
Pindar's First Pythian Ode and Delphic Hymns
to Apollo

The article contains the author's reflections on possible applications of two important works of literature and music which are relics from Greek and Hellenistic cultural circles. The author presents his reflections and tries to substantiate a hypothesis on beseeching nature of both *First Delphic Hymn to Apollo* and an earlier work of *Pythian Ode* by an ancient poet Pindar. According to verified sources, both works provided an important element of the musical setting of the ancient Olympic Games. Author's deliberations are supported by an analysis of reconstructed music tracks, inextricably linked to the verbal content, which has been preserved thanks to precise literary notation. Synthetic nature of the description of the cultural context in which these works of ancient music from Greek cultural circle could have manifested, provides a great cognitive value of this article. It also contains a reflection on contemporary manifestations of the idea of Olympism which loses continuity with cultural tradition and is too much influenced by mass culture and commercialisation.

Wojciech Świdziński
Kantor and Różewicz: Polish Expressionism
After 1945?

Expressionism, an avant-garde trend associated with German cultural circles, did not enjoy a good reputation after the Second World War. Nevertheless artists working in different fields used means of expression which may be associated with it. Tadeusz Kantor and Tadeusz Różewicz explicitly denied any relationships with expressionism. But this theme was a recurring one in attempts to interpret their works. Kantor's Theatre of Death seemed to draw from rich arsenal of means brought to stage by expressionism. Productions reproducing artist's psychic landscape were a perfect embodiment of the *Ich-Drama* concept. Różewicz's plays were classified as the Theatre of the Absurd style, which is rooted in expressionism. His *White Marriage* is a thematic and stylistic dialogue with works by August Strindberg and Frank Wedekind who are considered the precursors of this trend.

Krzysztof Lipka
The Harmony of the Fight. Marcin Błażewicz's
Concertos

Marcin Błażewicz's music takes up the challenge of our times. It is an exquisite example of positive postmodernism. His music is technically perfect, highly emotional, full of dynamism, power and tension; it strives to reflect philosophical, humanist and eschatological themes of our times, at the same time appealing to the general public with direct, comprehensible and inspiring language. Błażewicz's solo concertos reflect debates and pluralistic attitudes of the current era, and the composer's expressions emphasise consciousness and purposefulness of this approach. His music is associated with the present moment but due to its versatility it shows the directions for the future, as it is deeply committed to fight for the truth about humans and their creative condition.

Adam Karol Drozdowski
A Forgotten Premiere. Zygmunt Kawecki's
Barber in Love at the Reduta Theatre

Nowadays the Reduta Theatre is considered an important place for the culture of the interwar period – it was the first Polish theatre laboratory, with which Jerzy Grotowski himself was associated. However, in popular consciousness, it is only related to early Osterwa's productions, which exploit realist conventions, or perhaps also to travelling shows from the Vilnius period. Yet Osterwa's theatre could have become an avant-garde scene in the full sense of the word, supremely inventive and powerfully influencing the theatrical life. Two performances, *Barber in Love* from 1921 and *Weird Street* from 1922, provide a supporting example. The first one – which is reconstructed in this article – brings to mind achievements of the artists of the so-called second reform of the theatre and a vision of art like that of Tadeusz Kantor. Even then Osterwa applied some basic elements of contemporary vivid theatre. The circumstances did not allow the Reduta theatre to follow that path. If it had not been for that, present-day Polish theatre, after adapting avant-garde actions, might have been completely different.

Grzegorz Janikowski
Shakespeare According to Peter Brook. (Part Two) Towards a Versatile Theatre

After the premiere of *Midsummer Night's Dream* at the Royal Shakespeare Company, Peter Brook was at the height of fame. Nevertheless he rejected it to form a new company and explore the foundations of theatrical communication: looking for a versatile theatre. His permanent team of 19 actors and directors from nine states started to operate in Paris on 1 November 1970. Brook started presentations at Le Centre International de Créations Théâtrales (CICT) with a Shakespearean production. For this purpose he chose a rarely performed play by the Stratford Master. The premiere of *Timon of Athens* on 15 October 1974 not only opened up the new series of Shakespearean productions by the director but also inaugurated the new theatre company at the Bouffes du Nord theatre. Brook announced that he wished to look for a theatre "whose model was handed down to us by the Elizabethans". The next production at the Bouffes du Nord was *Measure for Measure*, premiered on 27 October 1978. For the crux of conflict Brook chose the opposition between religious laws and restrictions and human nature. *Measure for Measure* was a story about the world in which liberalism and political conformity, deep faith and rootedness in tradition and religious fanaticism coexist and collide.

Wojciech Matolepszy
Between the Old and New Bed of the Świder

The text is about the past and present of the mansion and park, located in the village of Dłużew on the River Świder, which the Academy of Fine Arts in Warsaw took possession of in 1978. It has served as its plein-air house. After years of renovation and adaptive works the facility was opened in autumn 1989. Originally, the estate belonged to Stanisław Dłużewski, of a family of landed gentry, whose history goes back to the 17th c. The design of the house (early 20th century), by Jan Fryderyk Heurich, referred to the classical style of late 18th and early 19th century and resembled Polish manners at the end of the reign of Stanislaus Augustus. The manor house in Dłużew starts the so-called manorial style in Polish architecture. Stanisław Dłużewski changed the course of the Świder, flowing through meadows, and since then also through the park around the house. The Świder Valley is a nature reserve. The plein-air house mainly serves the academic community. All departments of the Academy hold their annual plein-airs here. Dłużew hosts international workshops and meetings as well as training sessions for university staff. The Academy provides approximately 50% of the funds, the rest the house generates itself. To meet growing demands, the facility has been constantly modernized. The latest of the modernizations, financed from the European funds, was a complete rebuilding of the didactic pavilion.

Marta Żakowska
Hard Bench and Comfortable Circle

In August 2010, Marta Żakowska placed a set of home furniture collected from the inhabitants of Warsaw – she called the project Remiks Spotkań (Meetings' Re-mixed) – in the Książęce Park. "Illegally." She painted the set – consisting of mobile free-standing table,

armchair, sofa, chair and stool – yellow and adapted it to changing weather conditions. The furniture was used for group meetings and meals by some city residents for several months. Neither the wardens nor the police removed those objects, but they were partially destroyed by some users. Gradually, she threw away the mangled furniture. Some of the pieces, however, lived to see winter in the park. The text examines the fate of the Remiks Spotkań in the context of public space in Warsaw, the commitment of the residents, bodily comforts and social role of small architecture.

Ewa Barciszewska
Doctoral Students at the Fryderyk Chopin University of Music in Warsaw

The second edition of an interdisciplinary doctoral programme at the Fryderyk Chopin University of Music in Warsaw, which includes such specialisations as instrumental studies, vocal studies, conducting, composition and music theory, is coming to an end. The article presents six doctoral students who discuss their musical fascinations which have been the foundations for the doctoral dissertations prepared by them: Magdalena Idzik, "Elements of Spanish folklore in the music by Manuel de Falla and Carlos Guastavino" (under the supervision of Professor Małgorzata Marczevska); Małgorzata Kubala, "Pauline Viardot – Fryderyk Chopin: *amitié amoureuse* based on vocal transcript of 12 mazurkas" (under the supervision of Professor Ryszard Cieśla); Rafał Grząka, "Elements of jazz music in accordion compositions by Torbjörn Lundquist on the example of three selected pieces: *Partita piccolo* for accordion solo, *Duell* for accordion and multi-percussion set and *Metamorphosis* for accordion solo" (under the supervision of Associate Professor Klaudiusz Baran); Adrian Foltyn, "Acoustic model of dissonance and its application in the analysis of a musical work" (under the supervision of Professor Andrzej Miśkiewicz); Kazimierz Dąbrowski, dissertation on the collaboration between a conductor and a vocalist (title not specified yet, under the supervision of Professor Ryszard Dudek); Leszek Lorent, "Selected philosophical and performance-related aspects of multi-percussion sound treatises by Marcin Btażewicz, Vinko Globokar i Iannis Xenakis" (under the supervision of Professor Stanisław Skoczyński). The doctoral students also briefly assess the course of the programme.

We will not start radical modernisation – Magda Butkiewicz's interview with Joanna Nawrocka, the new director of the Ochota Theatre

Joanna Nawrocka – director of the Ochota Theatre in Warsaw since 15 October 2010. Graduated from the Aleksander Zelwerowicz Theatre Academy in Warsaw (Theatre Studies Department, 2005) and the Warsaw School of Economics (post-graduate studies in culture management, 2008). She worked for the National Theatre, the Theatre Institute and the Theatre Study KOŁO, among others.

Professor Lech Śliwonik In the Role of the Master – Again. Magdalena Butkiewicz's Interview.

Lech Śliwonik – theatre scholar, professor at the Aleksander Zelwerowicz Theatre Academy in Warsaw, editor-in-chief of "Scena" periodical. Dean of the Theatre Studies Department, years 1996-2002 and 2008-2010. Rector of the Theatre Academy from 2002 to 2008. Frequently juried theatre contests: the Lodz Theatre Meetings, the National Festival of Single-Author Theatres (OFTJA), and the National Recitation Contest.

Magdalena Sottys
Off-reality

The *Off-reality* exhibition presents paintings by Janusz Oskar Knorowski and Wojciech Zubala. The artists share similar experiences related to the Academy of Fine Arts in Warsaw. The convergence of their life paths is determined by their studies, teaching at their alma mater, and artistic and personal friendship. Both painters are similarly committed to reality. However, while developing artistic expression, they deliberately enter derivative areas, only to confirm this commitment. Off-reality which effects from relative, not distant withdrawal from reality, from dilution of reality or spaciness, is covered in their canvases. Reality rules and is highly vivid. That is what Knorowski and Zubala persuade us!

Gosia Lipińska
The Plate's New Lease on Life

24 people, 6 days and over 500 porcelain plates – this in short describes the Polish-Norwegian Workshop, *The Art of Reverse Fabrication*, carried out as part of the *Pure Art* project (Bergen, late November 2010). The participants of the event were students and graduates of the National Academy of Fine Arts in Bergen (KHIB) and the representation of the Academy of Fine Arts in Warsaw: a group of students from the Faculty of Sculpture, led by the Deputy Dean Maciej Aleksandrowicz, and from the Faculty of Design, under the supervision of Paweł Jasiewicz. The host and driving force behind the project was Charles Michalsen, a KHIB lecturer, sculptor working in ceramics. He ran the workshops together with Anthony Quinn, a guest lecturer at KHIB, a distinguished pottery designer. The main organizer of the workshop, Charles, prepared a tight schedule, with daily lectures and workshops. Weekly work was crowned by an exhibition at the prestigious Museum of Applied Arts of Western Norway – Gosia Lipińska reports describing her Norwegian experience.



PANNY Z WILKA

Panny z Wilka na podstawie opowiadania
Jarosława Iwaszkiewicza

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

Reżyseria Maja Komorowska

Współpraca reżyserska: Julia Kijowska

Scenografia i kostiumy: Małgorzata
Grabowska-Kozera

Konsultacje muzyczne - Mirosław Jastrzębski

Obsada:

Jola - Marta Sroka

Kazia - Diana Zamojska

Tunia - Marta Kurzak

Zosia - Marta Chyczewska

Wiktor - Kamil Dominiak

Panowie od Joli: Kamil Przystal i Igor Obtoza

Fot. Maria Ścibor Marchocka





Janusz Knorowski, *Brzozy*, 2010, olej, płótno, 260x2000 cm