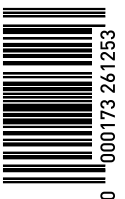


Kreutz Majewski / Strent / Winch / Strahl / Niobe / Jurry

ISSN 1732-6125



0 000173 261253

cena 16 zł (5% VAT)

WIOSNA 2011

ASPIRACJA

PISMO
WARSZAWSKICH
UCZELNI
ARTYSTYCZNYCH





ARBEITSPLATZ | BAŁKA

Salon Akademii

poniedziałek - piątek, 12 - 18

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

Krakowskie Przedmieście 5

(wejście od ul. Traugutta)

wystawa otwarta

11 maja - 10 czerwca 2011

kurator: Iwona Szmelter

projekt fotograficzny: Prot Jarnuszkiewicz

organizatorzy



okno.pl

patronat medialny



PRZE
KROJ

OBIEG

artinfo.pl



gazeta



Na okładce:
A. Kreutz Majewski
Aspiracje, 2007

PISMO
WARSZAWSKICH
UCZELNI
ARTYSTYCZNYCH

ASPIRACJE

WIOSNA 2011

- S. **2** Agnieszka Koecher-Hensel
**Andrzej Kreutz Majewski –
życie spełnione w sztuce**
Andrzej Kreutz Majewski – a life fulfilled in art
- S. **12** Rafał Strent
Gdy słyszę słowo „kultura”
When I hear the word “culture”
- S. **18** Antoni Winch
**Bezsilna rzeczywistość.
O teatrze ubogim, czyli bogatym**
Impotent Reality: On poor, that is rich, theatre
- S. **28** Aneta Teichman
**Intuicja to szósty zmysł pedagoga.
Rozmowa z profesorem Tomaszem
Strahlem o kształceniu wiolonczelistów**
Intuition is an educator’s sixth sense. A conversation
with Professor Tomasz Strahl on educating cello
players
- S. **32** Anna Selerowicz
Portret brodatej dziewczyny
Portrait of a bearded maiden
- S. **38** Teresa Grzybkowska
Niobe w Arkadii Heleny Radziwiłłowej
Niobe in Helena Radziwiłł’s Arkadia
- S. **44** Grzegorz Janikowski
**Shakespeare według Petera Brooka
Część III: Teatralny testament XXI wieku**
Shakespeare according to Peter Brook. Part 3:
Theatrical testament of the 21st century
- S. **50** Michał Zawadzki
**Warszawska szkoła kompozytorska
w latach 1945-56**
Warsaw school of composition, 1945-56

- S. **56** Ewa Barciszewska
Chopin for India
Chopin for India
- S. **60**
Czuję odpowiedzialność
Z Anną Smotowik – rozmawia
Magdalena Butkiewicz
I have a sense of responsibility: Anna Smotowik
in conversation with Magdalena Butkiewicz
- S. **61**
Kult dla słowa
Rozmowa Magdaleny Butkiewicz
z Olgą Sawicką – wykładawcą warszawskiej
Akademii Teatralnej
Devotion for the word: Olga Sawicka – a lecturer at
the Theatre Academy in Warsaw – in conversation
with Magdalena Butkiewicz
- S. **62** Zofia Jabłonowska-Ratajska
Płonące kwiaty
Flaming flowers
- S. **66** Aleksander Hudzik
Rysunek w rozszerzonym polu
Drawing in the expanded field
- S. **70**
Kalendarium
Chronicle of events
- S. **76**
Konkurs malarski Wnętrze
Interior painting competition
- S. **78**
Streszczenia
Summaries

- S. **80**
**Oratorium *Pielgrzymi do grobu pańskiego*
przygotowane przez studentów Akademii
Teatralnej i Uniwersytetu Muzycznego
pod kierunkiem prof. Ryszarda Peryta**
Oratorio Pilgrims to the Holy Sepulchre, performed
by students of the Theatre Academy and the
University of Music under the direction of Professor
Ryszard Peryt

ASPIRACJE wiosna / spring 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 / Prinrun: 1000 egz. / copies

Agnieszka Koecher-Hensel

ANDRZEJ
KREUTZ
MAJEWSKI

ASPIRACJE 2

ŻYCIE
SPEŁNIONE
W SZTUCE







A. Kreutz Majewski, 2008. Fot. Robert Dąbrowski

28 lutego 2011 zmarł w Warszawie wielki polski scenograf, profesor Andrzej Kreutz Majewski

Całą twórczość Andrzeja Majewskiego¹ cechuje myślenie symboliczne. Te same tematy, motywy plastyczne przewijają się w malarstwie, projektach scenograficznych, poetyckich obrazach dramatu, jak też w *Dzienniku*. W różnych układach i kontekstach ewokują różne znaczenia, ale zapisy literackie intymnych myśli i spostrzeżeń, choć mocno nieraz zaszyfrowane, są kluczem do sztuki artysty, dają szansę dotarcia do drugiego, a może nawet głębszego dna introwertycznej osobowości i pełnej indywidualnych toków skojarzeń symboliki.

Natura szczerze obdarzyła Majewskiego w urodę ciała i ducha, a przede wszystkim w wielki talent, którego nie zmarnował. Od dzieciństwa żył sztuką, zatopiony był w jej idealistycznym świe-

cie marzeń, tęsknot i fantazji. Przeżycia związane z głębokim odbiorem sztuki, podobnie jak wspomnienia różnych wydarzeń z dzieciństwa, zarówno piękne i miłe, jak też okrutne i traumatyczne z czasów wojny, w równej mierze znalazły swój wyraz w jego twórczości.

Warto, korzystając z jego wypowiedzi i zapisów, poszukać źródeł twórczych inspiracji, a także obsesyjnie nieraz przewijających się motywów. Od urodzenia sztuka kształtowała jego wrażliwość i wyobraźnię. Zgodnie z metryką chrztu i wszystkimi dokumentami Andrzej Majewski urodził się 15 czerwca 1936 roku w Warszawie. Ale nie jest to zgodne z prawdą, przyszedł bowiem na świat 19 września 1934 w Brdowie, w powiecie kolskim, „w domu na wzgórzu nad jeziorem. Odbierała mnie *powiwalnaja babka*, a urodziłem się śmiejący i w czepku...” – pisał w *Dzienniku*. Majewski opuścił tu ważny szczegół, o którym nieraz opowiadał. Babka Natalia cały czas grała na fortepianie, zagłuszając krzyk matki. Jej granie i śpiewanie towarzyszyło mu także w pierwszych latach życia spędzonych w Brdowie. Wspominał, jak łódką pływał

Gra w zabijanego E. Ionesco.
I wersja projektu dekoracji [niezrealizowana]
dla Burgtheater w Wiedniu, 1971



1

Od 2009 roku Andrzej Kreutz Majewski (przyp. red.).

2

Autorka cytuje fragmenty z *Dziennika* Andrzeja Majewskiego, a także wypowiedzi z opublikowanych i niepublikowanych, wielokrotnie prowadzonych rozmów z artystą. Tutaj: *Teatr wielkich przeżyć*, z Andrzejem Majewskim rozmawia Agnieszka Koecher-Hensel. „Teatr” 1991, nr 4.

3

J. Madeyski. ...*Jakby dzieciństwo... może młodość...* [w:] Andrzej Kreutz *Majewski – malarstwo*, red. M. Wardyński. Warszawa 1999, s. 18.



Księżyc świeci zablakłym E. O'Neill'a
dla Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie,
1961

po jeziorze; babcia wiostowała i śpiewała, a głos roznosił się po wodzie. Co śpiewała? Arie operowe, między innymi z *Eugeniusza Oniegina* w całości, po francusku i po rosyjsku, czy z *Don Giovanniego*. Przy okazji własnej premiery tej opery w 1993, którą reżyserował Marek Weiss-Grzebiński w Teatrze Wielkim w Warszawie, tak wspominał: „frazę z refrenu arii Zerliny *Vorrei – e non vorei (mi tremo un poco il cor)*, *Felice, e ver – sarei, ma puo' burlarmi ancor...*” bardziej dźwiękiem niż obrazem przychodzi mi pamięć dzieciństwa i mojej babki Natalii. Utrwała te momenty, w których – udręczona swym prawie chłopskim bytowaniem wiejskiej nauczycielki (przy akompaniamencie rozstrojonego fortepianu) – śpiewała te mozartowskie frazy”.

Z kolei z okazji imienin Natalii – 23 lipca 1993 – zapisał: „Lekcje rysunków, ręcznych robótek, muzyki i francuskiego – i z tego coraz grosz jaki [wpadł] i nędza prawie, a Konopka-nygus stroit pańskie fummy i palcem nie kiwnął, z głodu by umarł, gdyby nie Babka...”

Łza się kręci, gdy wspomnę ten biały dom z kurnikiem od frontu i z werandą z boku. Te zwariowane dla chłopskich dzieci teatrzyki, tombole i festyny z lampionami. I widzę babkę wśród zmatowiałych luster przy rozstrojonym fortepianie, na zachwaszczonym klombie w czarnej taftowej sukni z zarzucenym na ramiona kożuszkim... Widzę i tza się kręci...”

Dziecięce lata w Brdowie, wiejski pejzaż pól, łąk i jeziora, ptaków i latawców bujących w obłokach, drewnianej architektury, płotów i opłotków jawią się idyllicznie. Obrazy wywotywane ich pamięcią: płoty, deski jako budulec domów, domków-gołębników, tódek i tódeczek, postaci ludzkich i zwierzęcych, dziwnych stworów, nawet ptaków mechanicznych – choć nigdy nie są jednoznaczne, przesycone są jakby naiwnością, nostalgią.

Toki skojarzeniowe mogą być różne: ptaki biologiczne i latawce-zabawki na błękitnym niebie przemieniły się w samoloty i narzędzia zbrodni? Tak przeważnie są interpretowane ptaki mechaniczne. Ale artysta zapytany o ich pochodzenie nie dał jednoznacznego wyjaśnienia.

„Trudno o prostą odpowiedź – to narodziny metafory. Ptak, który był po prostu ptakiem, zamienił się w Andersenowskiego słowika-pozytywkę. Być może ptaki mechaniczne, jak latawce, są wehikutami myśli. Miały mnie poderwać i wynieść w górę, bym się znalazł w jakimś innym, sprzyjającym mi świecie. Skoro były domy, płoty, pejzaże podmiejskie – cały świat z desek, to być może fragment jakiś oderwał się i uleciał w powietrze. Te ptaki trochę na siłę zostały tak nazwane, bo one właściwie ulatują bez żadnych mechanizmów”.²

Podczas kampanii wrześniowej 1939 roku, babka uciekała z Brdowa do Warszawy przed nadchodzącymi do wsi Niemcami. Załadowała na furmankę najcenniejsze rzeczy ze swego dobytku, a sama, za nią, jechała na rowerze, pod ostrzałem kul. Oczywiście, najważniejszy w jej bagażu był fortepian, który w ucieczce nie pomógł, wręcz przeciwnie – zawadzał. „Pocisk uderzył w wóz, a gdy ocknęła się, siłą wybuchu odrzucona, po wozie, parobku i fortepianie pozostał głęboki lej...”

Jerzy Madeyski twierdził, że: „ów nadrealny fortepian jest wciąż obecny w sztuce Andrzeja. Lub raczej jego symbolika, którą jest konieczność ratowania piękna za wszelką cenę, najwyższą nawet cenę, gdyż jest ono cenniejsze niż życie, z tej choćby racji, że życie bez piękna traci swój sens”.³

Ojca, Mirona Majewskiego, artysta nie znał; rodzice rozstali się wkrótce po jego urodzeniu, o pochodzeniu rodziny Majewskich nic nie wiedział – wszystko owiane było tajemnicą do 1990 roku. Wychowywały go dwie kobiety artystki, babka i matka, zgodnie z tradycyjnymi patriotycznymi zasadami polskiej inteligencji o szlacheckim rodowodzie, która w walkach z zaborcami-Moskalami utraciła majątki. Babka Natalia Konopkowa z domu Marczevska była córką Sybiraka, pisarza Michała Marczevskiego, który część swoich niebezpiecznych politycznie książek publikował pod pseudonimem Mimar. Ukończyła Instytut Maryjsko-Aleksandryjski, najbardziej w owym czasie „polakożerczą” szkołę dla pańien dobrze urodzonych, która dawała gruntowne wykształcenie w dziedzinach różnych sztuk, zwłaszcza muzyki, dobrego wychowania oraz języka francuskiego.

Matka, Hanna Majewska z domu Konopka, urodziła syna po pierwszym roku studiów malarstwa u prof. Jerzego Hulewicza; wybierała się do Francji na stypendium, ale życie pokrzyżowało jej plany. „Matka starała mi się zastąpić ojca. Trzymany więc byłem krótko i wychowywany bez sentymentów” – pisał w tekście do katalogu Biennale Weneckiego w 1986 roku.

Wpływ babki Natalii na kształtowanie się osobowości artystycznej Andrzeja Majewskiego był ogromny. Zaryzykowałabym wręcz twierdzenie, że większy niż matki. Ona bowiem niewiele czasu poświęcała synowi w jego wczesnym dzieciństwie. Powróciła do Warszawy na studia. Odwiedzała go w Brdowie, czasami on z nią bywał u niej, na ulicy Nowogrodzkiej 17, w mieszkaniu ciotki Mani. Tu zastał go wybuch drugiej wojny światowej, tu dotarła do rodzinnego gniazda babka. Tu razem przeżywali bombardowania, tragedię klęski wrześniowej, pierwszy okres okupacji niemieckiej, konspiracyjną działalność matki i Hulewiczów wydających podziemne pismo „Polska żyje”, aresztowanie matki wraz z grupą współpracowników i osadzenie na Pawiaku w 1940 roku.

„Z wojną rozsypało się do końca to, co kruszyć się zaczęło przed nią. Rodzina się nie ostała. Warszawa się paliła. Wszystko wokół płonęło: okna pełne dymu i żaru – w nocy – wirujące kłęby czarnych, popalonych papierów. I strasznie przejmujący, duszący odór spalenizny. Deszcz szrapneli, złocistych gwiazd spadał na nas, a każda była śmiercionośna. Świat zaczął się dla mnie jako coś cudownego, po czym przyszła wojna, a z nią to straszliwe upodlenie. Rzeczywistość miniona jest rzeczywistością trwającą.”

Obrazy ruin, wypalonych domów, murów bez drzwi i okien, rozpadającej się materii i ciał ludzkich z twarzami-maskami śmierci, w gestach i grymasach wyrażających cierpienie i ból – znaki nietrwałości życia, przemijania – stale obecne są w sztuce Majewskiego. Najpełniej wyraził dramat cierpienia i przemijania inscenizując *Pasję* Pendereckiego

W czasie wojny znów babka czuwała nad wnukiem, podrzucając mu „twórcze zajęcia”: temat do malowania, papierowy teatr do złożenia, baśnie Andersena do czytania... I on sam zajmował się sobą.

Na *Matej Syrence* nauczył się czytać i świat nierealny przeżywać. „Ileż to też pięciolatkiem będąc wylałem nad zwiędniętymi kwiatami Idalki, bywając czasami matym Kayem, kiedy indziej tajemniczym towarzyszem podróży, albo niewypierzonym łabędziem. [...] I tak od początku zabawa w teatr, malowanie stały się prawdziwym rytmem. Były obtaskawianiem wrogich i nieprzystępnych mocy, zaklinaniem, którym zmuszałem je do sprzyjania sobie, by nieosiągalne uczynić dostępnym. W tym zażegnaniu złego mieści się wszystko to, co moje.

W teatrze mojej wyobraźni zawsze byłem zwycięzcą, a ponure ściany domu mojego dzieciństwa mogłem wedle woli zmieniać, w co chciałem. Więc raz przeinaczałem je w uroczyska, to znów płonące wieże, albo przepastne, morskie labirynty. Z tej samotni wyłonił się wreszcie wizerunek, postać wiernego towarzysza niby... To moje lustrzane odbicie. A przecież po ojcowsku opiekuńcze, bez wieku i imienia, nie przysięgłbym czy uskrzydłone...”.

W dramacie *Narcissimo* pojawia się taki tajemniczy bohater, towarzysz życia – Ilija, którego imię złożone jest z przedstawienia liter imienia głównego bohatera – Lilla.

Wśród modeli papierowego teatru Schreibera była szopka. Miała z tyłu mały różowy celofan, za którym stawało się świateczko. W ciemnym pokoju rzucano to poświęcone: różową, chyboliwą. Dla Majewskiego łączyło się to zawsze z poczuciem ogniska, ciepła i czegoś, co spajało miłością wszystkich, którzy stali wokół tej szopki i żłobka. Różowa poświęcona w jego twórczości ma wartość symboliczną – w niej miało się spełnić misterium domu rodzinnego, którego w pełnym wymiarze nie było. Szopka i różowe światło na trwałe zachowało swoją pierwotną znaczeniową aurę.

W Warszawie końca lat trzydziestych i początku czterdziestych XX wieku przeżył Andrzej Majewski inicjację teatralną jako wrażliwy widz profesjonalnych widowisk. Widział występy Cyrku Staniewskich i ulicznych zespołów odwiedzających warszawskie podwórka. „Trupa wędrownych akrobatów, tancerka w brudnym trykocie, dwóch silaczy, pies, dywanik. Żonglerka butelkami, chodzenie na rękach, tresura psa *prezentuj broń, kryj się!* Z okien lecą zawinięte w papierki grosze.”

Motyw teatru jarmarcznego, cyrku, akrobatów, kłownów, masek, podobnie jak postaci rodem z dell’ arte, często pojawia się w twórczości Majewskiego. Steatralizowany świat przedstawiony na



Turandot G. Pucciniego, projekt dekoracji, 2009, [niezrealizowany] dla Teatru Wielkiego w Łodzi



Turandot G. Pucciniego, projekt dekoracji, 2009, [niezrealizowany] dla Teatru Wielkiego w Łodzi



Elektra R. Straussa, projekt dekoracji dla Hamburgische Staatsoper w Hamburgu, 1973 i Théâtre National de l'Opéra w Paryżu, 1974

scenie czy obrazie, jakby przypomina, że to sztuczki prestigitatorskie, szamaństwo, utuda, którym się poddajemy. Za postacią Majewskiego-Maga-Kreatora stoi Majewski-Racjonalista? Teatr jest cudem okrutnym – na krótką chwilę. Mag podszeptuje: „Chwilo trwaj, jesteś piękna”. „Tak, piękna jesteś, ale jesteś faszystwa” – odpowiada Racjonalista. Cud teatru jest okrutny, bo silna jest jego magia, a im silniejsza, tym piękniejsza; a zarazem tym bardziej zwodnicza. Ale niech trwa!



Wyzwolenie S. Wyspiańskiego, projekt dekoracji dla Teatru Polskiego w Warszawie, 1982



Otello G. Verdiego, projekt fragmentu dekoracji dla Teatru Wielkiego w Warszawie, 1969





U podstaw takiej interpretacji tkwi refleksja nad najsilniejszym teatralnym przeżyciem z dzieciństwa. W ponurych czasach wojennych obejrzał Majewski przedstawienie Teatru Misterium u o.o. Dominikanów na ulicy Freta: „Zacinająca się maszyna, teraz wiem, że była zabawna, ale moc oddziaływania ten teatr miał większą niż jakikolwiek, który później udało mi się oglądać. Były tam pokazywane udratyzowane sceny z życia św. Teresy. Finałowa scena cudu: róże (woskowane chyba) spadały z góry z chrzęstem i obsypywały umierającą. Ten słynny deszcz róż był dla mnie wielkim przeżyciem. Świadectwem, że doświadczenia, jakie przechodziła ta wielka-matka Święta, wszystkie wyrzeczenia i bolesne doświadczenia nagrodzone zostały przez Boga tą łaską ostatnią. Dzisiaj wiem, że był to wymysł hagiografa, wtedy jednak postać św. Teresy wiązała się z moim życiem, życiem rodziny. Kiedyś w preko-

naniu moim i babki modły wznoszone do tej świętej uwolniły mą matkę z Pawiaka – w ostatnim momencie, po półtorarocznym więzieniu, tuż przed transportem do Oświęcimia. Był to prawdziwy cud”. Przed upadkiem Powstania Warszawskiego w 1944 udało się matce z Andrzejem wydostać z Warszawy. Ostatnie miesiące wojny, do wyzwolenia, spędzili w Złotym Potoku koto Częstochowy. Gdy po wyzwoleniu wrócili do Warszawy, zastali zgłiszczą wszystkich rodzinnych mieszkań. Jak wielu warszawiaków wówczas, szukali nowego dachu nad głową w innych miastach. Babka Natalia znalazła pracę i dom w Sopocie. Andrzej spędzał u niej wszystkie wakacje szkolne i studenckie. Matka zaś z nim i z ojczymem osiedli w Poznaniu.

W ocalałym od pożogi poniemieckim mieście, w opuszczonych mieszkaniach, pozostały części wyposażenia z dziełami sztuki, bibliotekami, które



4

S. Hebanowski, *Teatr Polski w latach 1949-1959*, red. A. Jakimiec, Poznań 1975, s. 32.

5

S. Marczak-Oborski, „Nowa Kultura” 28 V 1950; cyt. za S. Hebanowski, op. cit. s. 33.

6

Reż. B. Horski, dek. Z. Szpingier, kost. S. Janasik, chor. S. Miszczyk. Do końca 1945 dano 74 spektakle. „Ludzie przyjeżdżali na nie z prowincji”. M. Komarowska, *Kronika Teatrów Muzycznych PRL. Lipiec 1944 – czerwiec 1989*, Poznań 2003, s. 14.

w efekcie porządków czynionych przez nowych lokatorów często trafiały na śmietnik, upchane były na strychach lub sprzedawane bukinistom. Niemieckie książki, albumy, czasopisma artystyczne stały się ulubioną lekturą Andrzeja Majewskiego. Stanowiły pierwsze, fascynujące lekcje z historii malarstwa niemieckiego. Ogromną rolę odegrały te lektury w jego artystycznej edukacji, rozwoju osobowości i wyobraźni, o czym wielokrotnie wspominał. „Wiele z dekadencjonalnej poetyki secesji niemieckiej, z całą jej *trupologią* i ekscytującą obscenicznością weszło do mego teatru poprzez literaturę i obrazy, których w pookupacyjnym Poznaniu było do woli za bezcen. Ku rozpaczce matki i konfuzji szacownego grona profesorów.” W *Dzienniku* rozwija ten wątek: „Ponad skłonność matki do kultury francuskiej przetożyłem wyszukiwane w poznańskich antykwarecznych rupieciarniach periodyki niemieckiej secesji (m.in. »Jugend«) [...] z całą ich nekromancką erotyką i Böcklinowskimi sceneriami. Bardziej niż vibrata pędzla Moneta i Sisley’a porwały mnie bijące w chmury cwały Walkirii, korowody gnomów i rozpasanych najad. Już u zarania »mego teatru« zasiliło to jego emocjonalną rekwizytornię”. Lata szkolnej nauki w renomowanym Liceum Ogólnokształcącym nr 1 im. K. Marcinkowskiego w Poznaniu, które ukończył w maju 1953, przyniosły Andrzejowi Majewskiemu gruntowne wykształcenie humanistyczne, ale nie pozostawiły idyllicznych wspomnień. (Ach, ta matematyka!) „Na wspomnienie szkoty jakoś łza w oku mi się nie kręci, raczej krew we mnie krzepnie, gdy wspomnę niektórych korektorów mego trudnego wieku inicjacji”. „Byłem uczniem przeciętnym, zamkniętym w sobie i źle znoszącym szkolny dryl. Nie otaczała mnie również chwała ucznia szczególnie uzdolnionego

artystycznie, raczej dezaprobata i niechętna ciekawość towarzyszyły w szkole memu sekretnemu malowaniu. Wreszcie dzięki woli matki przebrnąłem przez szkołę. Okres ten jawi mi się jako monotony ciąg obowiązków z rzadka naznaczonych drobnymi radościami – z których teatr był największą.”

W czasach szkolnych pierwszym teatrem, do którego chodził, był Miejski Teatr Marionetek, otwarty we wrześniu 1945, prowadzony przez Halinę Lubicz. To słynny w przyszłości Poznański Teatr Lalki i Aktora Marcinek. Nazwa teatru była myląca, bo nie grano marionetkami. Pokazywano bajki używając prostszych w animacji lalek: przede wszystkim pacynek, potem kukietek i jawajek, gdy w 1947 do zespołu jako kierownik pracowni plastycznej doszła artystyczna profesjonalistka, Irena Pikiel. Młody widz trafił na heroiczny, ambitny artystycznie okres działalności tego teatru. Gdy w listopadzie 1949 został upaństwowiony i całkiem „odlalkowiony” (czytaj: odartystyczniony), Andrzej wszedł już w wiek licealny i mógł przesunąć swoje zainteresowania na dokonania teatru dramatycznego. Nastawał wówczas smutny okres panowania w Polsce Ludowej doktryny socrealistycznej, ale „w czepku urodzony” Andrzej Majewski mógł się spotkać wtedy w Poznaniu z teatrem Wilama Horzycy, współtwórcy polskiego teatru monumentalnego, teatru wywiedzionego z romantycznych idei Mickiewicza i Wyspiańskiego. Tutaj, po raz pierwszy obejrzał Majewski inscenizację *Hamleta* Shakespeare’a, z wielu względów najbliższą chyba jego sercu sztukę, słynne przedstawienie Horzycy, który *Hamleta* nazywał „żywym człowiekiem zamkniętym w trumnie Elsynoru”.⁴ Horzycy, podobnie jak zawsze Majewski, wierzył w sztukę wielkich konfliktów, z niechęcią odwracał się od dramatu naturalistycznego, częściej gadył, taniego psychologizowania, choć czasem musiał się z nimi zmierzyć. (Scenograf jednak, po swojemu, odrealniał, karykaturował, upoetyczniał ten świat – metaforyzował. Nawet *Śmierć Tariatkina* Suchowo-Kobyłina i *Moralność pani Dulskiej* Zapolskiej!). Mimo wyraźnej linii ideowej, repertuar teatru Horzycy musiał być, mówiąc delikatnie, wyważony (czytaj: zgodny z dyrektywami). Ale nawet wystawiając sztandarowe osiągnięcia dramaturgii socrealistycznej – *Brygadę szlifierza Karhana* Vaška Kani, Horzycy metaforyzował. Dodał jako ilustrację muzyczną fragmenty V symfonii D. Szostakowicza, a na scenie ostre, ekspresjonistyczne światło padało raz na tę, raz na inną część fabryki. „Poznań niepotrzebnie uteatralnił sztukę przez nadanie jej niemal misteryjnych akcentów” – pisał S. Marczak Oborski.⁵ Horzycy z pewnością zaszczyił w Majewskim idee teatru monumentalnego. Do tej tradycji przyzna-

wał się i odwoływał konsekwentnie do końca życia, chociaż poetyka teatru powściągliwego wizualnie, intelektualnego i poetyckiego, ale wychodzącego od magii słowa, nie porwała go. Bliższa jego wrażliwości była droga rozwoju teatru monumentalnego reprezentowana przez Leona Schillera: wizualne bogactwo, ruch i rytm widowiska zawładnął nim w operze. „Sugestywność wizji poznańskiego teatru wyrastającego z wielkich tradycji Reinhardtowskich zaważyła na moich dzieciennych upodobaniach estetycznych i kazała mi raz na zawsze zapomnieć o Schreiberze”.

Opera Poznańska, której wiernym widzem i entuzjastą był przyszły prominent polskiej sztuki inscenizacji, była zjawiskiem wysokiej jakości, również wedle zgodnej oceny krytyków i historyków teatru. Inaugurowała swą działalność szumnie, jako pierwsza opera w Polsce Ludowej, 2 czerwca 1945 premierą *Krakowiaków i Górali* Kamińskiego z muzyką Kurpińskiego.⁶ W następnym sezonie dyrekturę objął Zygmunt Latoszewski, nie tylko znakomity dyrygent, ale też organizator. (W latach 1933-1939 wyprowadził Teatr Wielki w Poznaniu z kryzysu i podniósł do rangi przodującego w tym okresie teatru muzycznego w Polsce). Nakreślił śmiały plan szybkiego rozszerzenia repertuaru. W ambitnych zamierzeniach wpierali go współpracownicy: Karol Urbanowicz – reżyser i Jerzy Kapliński – choreograf.



Narcissimo, projekt postaci Schwester Démonia (niezrealizowany) do przedstawienia autorskiego w Centrum Sztuki Studio im. S.I. Witkiewicza w Warszawie, 1993



Narcissimo, projekt postaci Schwester Démonia (niezrealizowany) do przedstawienia autorskiego w Centrum Sztuki Studio im. S.I. Witkiewicza w Warszawie, 1993

W latach szkolnej edukacji, jako wierny widz Teatru Wielkiego w Poznaniu, mógł Majewski poznać kanon dzieł operowych. Wiele utworów z jego repertuaru w niedalekiej przyszłości sam zrealizował. Niektóre z nich, jak *Pajace* Leoncavalla, *Eugeniusz Oniegin*, *Jezioro tabędzie* Czajkowskiego, staną się jego pierwszymi sukcesami. Z inscenizacjami dzieł Verdiego, Musorgskiego, a zwłaszcza Szymanowskiego zwiąże się na całe życie. Nada im nowy kształt sceniczny, niezależnie od tego, jak dalece w młodości przedstawienia poznańskie rozbudzały jego wyobraźnię. Wówczas najsilniejsze wrażenie wywołało na nim przedstawienie *Szerezydady* Rimskiego-Korsakowa pod dyktando Latoszewskiego, w inscenizacji, choreografii i scenografii Kaplińskiego (premiera 13 XII 1947).

„...*Szerezydada*... w dzieciństwie zastyszana, miała mnie już na zawsze nie opuścić. Owa *hypnotycznie* – *wabiąca* skrzypcową kantyleną przyzywająca żeglarza wskroś wzbierającej burzy ku jaśniejącym widnokręgom... miała stać się moim fatalistycznym, kultowym, rytualnym rzuconym losowi przestaniem: *co tam w oddali?*

Być może stąd częsty w moich obrazach motyw skrzydeł otwartych do lotu, korabiorów topoczących żagli i niepostulanych sterów...

Więc skrzydła, żagle, bywało ponad potrzeb fabularnych, również w teatrze przeze mnie w obse-



Atlas, 2007

syjnych nawrotach powielanych. Skąd ta obsesja nawigatora, żeglarza, lotnika? [...] żyłem dla wielkiej muzyki, i jej sceniczne przedstawianie stało się moim zawodowym powołaniem... ale przez Beethovena, Czajkowskiego, Verdiego, Strawińskiego i wielu, wielu innych, Rimskiego-Korsakowa, mego kultowego przestania, nie wyrzekłem się nigdy.”

Jak się zdaje, w 1953 roku uzyskując maturę i wybierając się na studia w Akademii Sztuk Pięknych, Andrzej Majewski był kandydatem dobrze już wykształconym, posiadającym własną, niezgodną oczywiście z oficjalną, wizję świata. W tym świecie na równych prawach egzystowały ludzie cielesni, realni, jak i byty duchowe (skrzydlate i bezskrzydłe) oraz duch najwyższy w postaci wyłącznie symbolicznej się pojawiającej. Żrenica, oko – znaki duchowości oraz Oko Opatrzności stale obecne są w jego sztuce.

W sztuce Andrzeja Kreutz Majewskiego wyraźnie ujawniają się dwa odmienne żywioły psychiki rozpostartej między *sacrum* i *profanum*. Żywioł apolliński boryka się w niej z dionizyjskim. „Ja, ja składam się z samych sprzeczności” – wyznawał często. Kiedyś Jerzy Madeyski zaoponował: „Ale przecież twoja sztuka jest piękna, a piękno leży w harmonii, lub też jest z nią tożsame.” „Tak – odrzekł Andrzej – lecz jest to harmonia dysonansów”.⁷

Choć pełna pozornych sprzeczności, twórczość Majewskiego jest niezwykle jednorodna, a o jej wewnętrznej spójności decyduje bardzo osobisty, ekspresyjny charakter. Na jej wewnętrzne bogactwo wpyływa zaś silnie odczuwana dwoistość własnej natury artysty i chorobliwa wręcz wrażliwość. Madeyski próbował określić ją mianem „nadwrażliwej inteligencji”. Powodowała ona silne, przede wszystkim emocjonalne, później intelektualne, reagowanie na otaczającą rzeczywistość. Ta nadwrażliwość była przyczyną ciągłych jego cierpień, lęków, poczucia zagrożenia. Łatwo było go nieświadomie urazić, zranić. Pewnie dlatego, z tej wrodzonej delikatności i wysokiej wewnętrznej kultury osobistej, w codziennym obyciu zamknięty był w wykwiintnej formie. Nie obrażał nikogo, nie awanturował się, nie manifestował swego buntu, ale cierpiał. Przeżywał domniemane czy prawdziwe porażki, dławił ból w sobie, a później wyrażał go w sztuce.

Ponadczasowym i ponadkulturowym językiem symboli tworzył obrazy, w których świat zewnętrzny był symbolem życia wewnętrznego. Żył w świecie ducha. W świecie idealistycznym piękna i miłości. Ciągle pracował nad sobą wewnątrz i nad swoim warsztatem, by precyzyjnie swe uczuciowe bogactwo przekazać innym. By się nim dzielić. By wstrząsać i wzruszać. Obdarzał hojnie swym bogactwem



Lotczyk, 2008

duchowym najbliższych i wielkie grono przyjaciół, artystów z nim współpracujących, studentów, i widzów. August Everding, niemiecki reżyser, z którym Majewski stworzył najstynniejszą swoje inscenizacje, pisał: „Chętnie pracuję z Andrzejem. Jest człowiekiem o wielkiej wrodzonej kulturze, godnym miłości, bo miłością obdarzający”.

Był mężczyzną delikatnym, nieodpornym jak dziecko na brutalność i uciążliwość życia, ale zarazem zdolnym do heroicznych wysiłków – opanowania warsztatów teatralnych, tłumy statystów – zdyscyplinowany, świetnie zorganizowany tytan pracy. W tym też przejawiała się chyba wielkość jego ducha.

Agnieszka Koecher-Hensel – historyk teatru, krytyk. Ukończyła Wydział Filologii Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego i Podyplomowe Studia Muzealne ze specjalizacją historii sztuki na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego. Od 1979 jest pracownikiem Zakładu Historii i Teorii Teatru Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk, od 2004 w zespole redakcyjnym „Pamiętnika Teatralnego”. Od 2003 wykłada scenografię na Wydziale Scenografii i Sztuki Mediów w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Píše książkę poświęconą biografii artystycznej Andrzeja Kreutz Majewskiego.

Kultura. Termin tak pojemny, że trudno znaleźć obszerniejszy. Jedni pojęcie wywodzą z łacińskiego *cultura agri* – uprawa ziemi, inni odnoszą je do (znacznie wcześniejszych) kultów.

Definicji kultury jest tyle, ilu definiujących. W moim rozumieniu, najbliżej prawdy będzie pojmowanie jej jako jedności nauki, techniki, dziedzictwa historycznego i sztuki. Trzeba też włączyć cały obszar zachowań ułatwiających życie pośród siedmiu miliardów ludzi. Sfera *sacrum* bez wątpienia też się w nim lokuje. Swoją drogą, jak tu blisko do platońskiej triady, która łączyła w jedność prawdę, dobro i piękno. I chyba tylko raz w przeszłości zdarzył się ktoś, kto odbezpieczał pistolet, słysząc słowo „kultura”...

„KULTURA”

GDY SŁYSZĘ SŁOWO

Spółeczeństwa o ugruntowanej demokracji mają stosunek do niej w pełni ukształtowany. Znają jej wartość także jako wyróżnika cywilizacji i czynnika stabilizacji. Bo kultura to również umiar. Dzikie obyczaje kierowców na polskich drogach to jedna z owych dysfunkcji społecznych. W ubiegłych trzydziestu latach we wszystkich katastrofach morskich i lotniczych (łącznie ze smoleńską) zginęło około 450 Polaków, a rokrocznie na drogach ginie ponad 4500! Kultura może kształtować wyobraźnię, której wyraźnie brakuje drogowym szaleńcom.

W amerykańskich nekrologach pisuje się: „był człowiekiem kompromisu”. O zmarłych i tam mówi się dobrze, ale cecha społecznej kwalifikacji, jaką bez wątpienia jest umiejętność współdziałania, okazuje się w tym praktycznym kraju szczególnie cenna. Współpraca jest przecież metodą zwielokrotnienia sukcesu.

Konserwatorzy sami ucierają pigmenty i mieszają farby według starych receptur, bo muszą uzupełniać ubytki malowideł tworzywem o składzie podobnym do tego z epoki. Malarze kupują gotowe materiały, oparte na współczesnych spoiwach i pigmentach – które bez udziału wyrafinowanej chemii są nie do pomyślenia. Obrazy nadal maluje się

w pracowni, ale artysta może skupić się na zamyśle twórczym, na jakości przekazu, czy jego sensie społecznym. Ten luksus poprzedza wysiłek wielkiej liczby „kooperantów”, o których nawet nie pamiętamy. A szkoda. Malarz i kompozytor może sobie pozwolić na pracę w samotności, ale coraz więcej twórczych profesji wymaga współpracy: od montażyistów, obsługi sceny i planu filmowego, przez producentów komputerów i autorów programów, aż po współuczestników happeningów czy performansów. „Człowiek bez społeczności ani pomyśleć się nie da” – pisał francuski Encyklopedysta. Realizacja określonego celu wymaga kultury współpracy i bez niej nic nie da się osiągnąć. Jeśli pozwalamy narzucać sobie wizje odmienne od naszych, to za własną zgodą. Dlatego trzeba ufać reżyserowi lub dyrygentowi, który jednoosobowo odpowiada za dzieło powstające z udziałem wielu osób. Zdarzają się też ludzie o silnych osobowościach i jeszcze większej odwadze cywilnej, którzy łamiąc stereotypowe sądy przyczyniają się do większego dobra. Taki był Marcin Luter, Mahathma Gandhi, czy arcybiskup Bolesław Kominek. Ten ostatni w 1965 roku, niewiele lat po hekatombie drugiej wojny światowej odważył się powiedzieć Niemcom: „Wybaczymy i prosimy o wybaczenie”. Znalazł się zwyczajnie, po chrześcijańsku, choć na swoją głowę spuścił lawinę gniewu, w którym jednoczyły się komunistyczne władze i żyjące pod jej opresją społeczeństwo. Ale to on miał rację. Drugi podobny, może nawet większy, bo osobisty przykład, to spotkanie w więzieniu Jana Pawła II z Mehmetem Ali Agcą. Jakiej to wymagało kultury i odwagi!

Na przeciwnym biegunie lokują się osoby o rewolucyjnej mentalności, niespokojne duchy weryfikujące wszystkie prawdy, nieuznające dogmatów, poszukujące dróg na dziewiczych polach, ale i nowych, lepszych ścieżek w samym centrum. Dzięki nim unikamy petryfikacji systemów aksjologicznych. Konstatujemy, że prawdy naukowe są podważalne i tym się różnią od dogmatów. Komunizm mienił się być naukowym systemem społecznym, ale chciał funkcjonować na prawach dogmatu i to przesądziło o jego upadku. Stanowczo zbyt późnym.

W kalifornijskiej Dolinie Krzemowej lokalne władze tworzą system zachęt dla osiedlających się tam artystów. W tej grupie społecznej jest statystycznie najwyższy odsetek ludzi niespokojnych duchem. Ich sceptycyzm to nie brak wiary, ale odruchowe próby innych konstrukcji: może ciekawszych, nie-

Rafał Strent

kiedy dziwnych, ale czasami rewelacyjnych, a nawet genialnych. Wiele znakomitych pomysłów powstało dzięki osobom, które nie wiedziały, że czegoś nie da się zrobić! W Kalifornii artyści pełnią rolę katalizatora: sami nie uczestniczą w reakcji, ale ją inicjują.

Sens kultury w życiu społecznym jest nie do przecenienia. Idąc za Encyklopedystą: tak jak „człowiek bez społeczeństwa ani pomyśleć się nie da”, tak nie da się pomyśleć społeczeństwo bez kultury. Przyjmując kolejną jej definicję jako zbioru reguł normujących współzycie warto pamiętać, że kooperacja jest metodą na zwielokrotnienie sukcesu. Stopień komplikacji wielu obszarów wiedzy zmusza specja-

dzień. Zaprzyjaźniony berliński pastor, który w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku aktywnie uczestniczył w inicjatywach stowarzyszenia *Syrene* (założonej przez dr Krystynę Graef i Hannę Kassyanowicz niedochodowej instytucji wspomagającej kulturę niezależną w Polsce), pozostawiał obowiązki, również towarzyskie, aby pograć w amatorskim kwartecie smyczkowym! Pozazdrościć! Ciasnym pragmatykom trudno pojąć, bo przecież nic z tego nie miał – poza satysfakcją kontaktu ze sztuką wysokiej próby. Może więc warto zacząć kojarzyć dominującą rolę Niemców w wyrafinowanych technologiach i równie wyrafinowanym eksporcie z ich codzienną otwartością na kulturę? Podczas objazdu

szefa zespołu przedmiotów humanistyczno-artystycznych z nauczycielem muzyki z Łomży. Tenże nauczyciel pytał: „Profesorze, a ma Pan dzieci? – Tak, mam dwóch synów. – A czy uczą się muzyki? Tak, obydwaj. – A jak radzą sobie z matematyką? – To ich ulubiony przedmiot. – A niech Pan sobie jedno z drugim skojarzy!”.

Po tym już oburącz głosowałem za przywróceniu matematyki jako przedmiotu maturalnego. Ten prosty test tomżyński przypomina, że człowiek jest jednością. Kompozycja artystyczna jest małą próbą zrozumienia logiki *universum*. Czasem próbą udaną, a najczęściej nie. Niektórym, jak Mozartowi, zdarza się trafić gdzieś blisko tajemnic boskości. Na codzień służy ona uświadamianiu jedności świata. Kompozycja w swej istocie jest przecież tylko konstrukcją dzieła, którą trzeba wypełnić treścią. W plastyce to rodzaj geometrii będącej obrazem matematyki, ta zaś jest przecież jedyną dostępną na ziemi formą ideału! Tuwim pisał, że sztuka to „skok barbarzyńcy, który przeczuł Boga”. Ćwiczenia kompozycyjne pozwalają uzmysłowić, jak ważne jest kojarzenie faktów. Jeszcze trochę, a będziemy wręcz skazani na szukanie rozwiązań, także w nauce, drogą intuicji – co w sztuce jest przecież codziennością. Wiedza rozrasta się w postępie geometrycznym, jej ilość i złożoność przerasta możliwości percepcji nawet bardzo dobrze przygotowanych osób. Problem w tym, że owo przygotowanie jest specjalistyczne. Wąskie wycinki wiedzy nie pozwalają na ogarnięcie wszystkiego, co wokół. Historyk sztuki uważa, że wie lepiej o co chodzi artyście, ten zaś jest przekonany, że adwersarz wymądrza się w odwecie, bo nie dostał się na Akademię. Chemik lekceważy obydwu i jest pewien, że wszystko uzależnione jest od wzorów strukturalnych, inżynier żyje przekonany, że świat można policzyć i „zaprząć do pługa”, a genetyk próbuje dłużyć w strukturach danych przez Przedwiecznego. Każdy z nich – każdy z nas – jest na swój sposób niezwykły. Każdy dysponuje jakąś porcją wiedzy i doświadczeń – ale żyjemy osobno. I to jest problem naszych czasów. Kto wie, czy kardiologowi nie pomoże w pracy bliski kontakt z grafiką, czy architekt nie wzbogaci się mikrobiologią, a kompozytor nie znajdzie inspiracji w astronomii... W amerykańskich uczelniach, gdzie odbyłym kursom towarzyszą precyzyjnie zdefiniowane punktacje (coś jak przejęty stamtąd europejski system ECTS), student medycyny, indywidualnie kształtujący program nauczania, może zaliczyć np. semestr rysunku w uczelni artystycznej i uzyskuje akceptację na swoim kierunku studiów. Ta swoboda w kształtowaniu własnej edukacji zdumiewała mnie, ale i skłaniała do weryfikacji naszych europejskich przyzwyczajzeń. Amerykanie są praktyczni!

Na spotkaniu inicjującym prace nad reformą programową w Ministerstwie Edukacji Narodowej oklaskami przywitano ideę nauczania holistycznego. To już dziś truizm, że kształcić należy szeroko, strukturalistycznie, ponadto przez całe życie. Od tego nie ma już odwołania! Program wówczas przygotowany zweryfikowano w Ministerstwie Kultury i Dziedzic-

Sens kultury w życiu społecznym jest nie do przecenienia. Idąc za Encyklopedystą: tak jak „człowiek bez społeczeństwa ani pomyśleć się nie da”, tak nie da się pomyśleć społeczeństwo bez kultury.

listów do współpracy, w której osiąganie celów wymaga wzajemnego zaufania. Oto jest kres wąskich specjalizacji. Nie wolno nam zamykać się w swoich wyrafinowanych i ciasnych komórkach, bo czas eremitów minął. Fizykę kwantową otwieramy na poezję, a sztuki performatywne na informatykę. Po szczęśliwym powrocie do reguł demokracji kilka ambitnych polskich uczelni, specjalizujących się w naukach przyrodniczych i technicznych, wzbogaciło programy nauczania o fakultety z zakresu humanistyki, albo i sztuki. Studenci jednakże przyglądali się temu eksperymentowi jako dziwactwu. Projekt upadł z braku chętnych. Szkoda, bo jego cel był niezwykle budujący i praktyczny, podobny do programu kalifornijskiego; był z nim nawet zbieżny w czasie. Nie trafił pod właściwy adres, bo do głosu właśnie doszło pokolenie zupełnie pozbawione edukacji kulturalnej. Dziś ten problem dotyczy już elit politycznych i społecznych, od parlamentu po episkopat.

A jeszcze pięćdziesiąt, sto i dwieście lat temu, w warunkach opresji trudnych do wyobrażenia, ogólne kształcenie zawierało wszystkie niezbędne do normalnego życia kwalifikacje, nie tylko techniczne, ekonomiczne, przyrodnicze, ale także najszerzej rozumiane przygotowanie humanistyczne. Rysunki z podróży Słowackiego, Norwida i Niemcewiczka urzekają nie tylko wdziękiem, ale i profesjonalizmem. Ten ostatni – pisarz przede wszystkim – był przecież członkiem założonego w roku 1800 Towarzystwa Przyjaciół Nauk, w prostej linii antenata dzisiejszej Polskiej Akademii Nauk. Komu to przeszkadzało, że uczeni i artyści rozumieli się bez tłumaczy...

Każdy dłuższy wyjazd do Niemiec przypomina, że tamtejsze społeczeństwo żyje kulturą na co

Stanów Zjednoczonych skonstatowałem, jak wielu Amerykanów ma niemieckie korzenie. Może zatem sukcesy Pierwszego Mocarstwa także wynikają z symbiozy praktycznego życia z kulturą? Warto pamiętać, że prosty mechanizm odpisu podatkowego utrzymuje kulturę, sztukę (i wszelkie działania charytatywne), mimo że nie istnieje tam zinstytucjonalizowane resortowe ministerstwo.

Po powrocie demokracji premier Mazowiecki dał nam podobną ustawę, ale następne rządy szybko ją usunęły, oszczędności zaczynając, jak zwykle, od kultury. Dla elit politycznych to zbytek i fanaberia. Bo kraj jest na dorobku, bo wiekowe zapóźnienia, bo musimy dogonić najlepszych etc. Nigdy ich nie dogonimy, lekceważąc kulturę! Będziemy może świetnymi wykonawcami, monterami wyrafinowanych urzędzeń, *Gastarbeiterami* we własnym kraju. Ale do inwencji i kreatywności trzeba innych kwalifikacji, szerokiego spojrzenia ogarniającego wiele dziedzin, umiejętności kojarzenia i wychwytywania zjawisk w odległych obszarach. Do tego potrzebny jest codzienny kontakt z kulturą. Tylko ona zajmuje się „ogólnym oglądem rzeczy”. Nie ma zatem innej, szybszej i tańszej drogi zdobywania kwalifikacji niezbędnych do sprostania wyzwaniom przyszłości niż edukacja kulturalna. Nie ma innowacyjności bez kreatywności, ta zaś rodzi się najchętniej w kulturze. Warto pamiętać, że popularne dziś urządzenie diagnostyczne, jakim jest tomograf, to nic innego jak – w uproszczeniu – skojarzenie komputera z aparatem rentgenowskim. Trzeba było jednak wyjść poza małe zawodowe podwórko i spojrzeć szerzej. Twórcy przyrządu dostali zań Nagrodę Nobla. W gruncie rzeczy była to nagroda za wyobraźnię!

Pracując nad reformą programową dla Ministerstwa Edukacji Narodowej, byłem świadkiem rozmowy

twa Narodowego. Był dobry w skali możliwości. Ale to dopiero pierwszy krok we właściwym kierunku od dziesiątków lat! Potem jednak zaczęło się „polskie piekło”. Pojęcie „konstruktywna opozycja” nie przyjęło się w naszym kraju, więc wszystko co robi ekipa aktualnie rządząca, w oczach opozycji jest złe z definicji. Obstrukcja zaczęła się już wtedy, gdy zaproponowano obowiązek szkolny w wieku sześciu lat. Mieliśmy wtedy najmniejszą liczbę sześciolatków, a więc reforma mogła być najtańsza! Mali Anglicy idą do szkoły, mając pięć lat, i nikt nie mówi, że odbiera się im dzieciństwo. Trudno też uznać, że Zjednoczone Królestwo należy do grupy państw zapóźnionych; do pracy w Polsce jadą nieliczni Brytyjczycy, podczas gdy kierunek przeciwny jest wciąż oblegany. Do chederu posyłano już trzylatków...

Wspomniana reforma zawiera spójny program przedmiotu, który nazwaliśmy „plastyka i media”. Od cyfrowych narzędzi nie ma ucieczki, a dzieci obcuja z nimi bez kompleksów od pierwszych świadomych chwil. Umieściliśmy tam blok zajęć praktycznych zrównoważony stosowną porcją wiedzy o sztuce. Apelowaliśmy do autorów programów innych przedmiotów o paralelną tematyczną, bądź historyczną. „I teraz – powiedziałem Pani Minister na finalnym spotkaniu – wystarczy to sprawnie wprowadzić w życie, by pierwsze efekty zobaczyć za dwadzieścia lat!” Tak, bo w kulturze, jak w sadownictwie, efekty przychodzą po bardzo długim czasie. I nie wolno niczego odkładać na potem. Każdy stracony rok jest nie do odrobienia. Geniusz rodzi się rzadko, nie wiadomo kiedy, nie wiadomo dlaczego właśnie tam. Nie wolno stracić okazji. Fenomen sztuki wymaga sprzyjających warunków, a naszym obowiązkiem jest je zapewnić. Malarstwo holenderskie rozwinęło się tak wspaniale w XVI i XVII wieku dzięki temu, że nie było tam rujnujących wojen, a majątne mieszczaństwo (dzisiejsza klasa średnia) tworzyło zapotrzebowanie, a było na tyle światłe, że inwestowało nie tylko w konsumpcję. I nagle pojawiło się wielu znakomitych artystów, od Bruegla po Rembrandta i Vermeera van Delft. W każdym pokoleniu znajdują się wybitni twórcy, trzeba jedynie dać im szansę. Nie wolno mówić, że nas jeszcze na sztukę nie stać: Memling pojawił się na świecie tylko raz! Podobnie jak Bach i Szekspir.

Bywają miejsca i okresy spokojne, sprzyjające sztuce i artystom. Prywatny mecenat jest rozwiązaniem optymalnym, ale w naszej części Europy jeszcze dość egzotycznym. We Florencji pewnie jest więcej zabytków niż w całym naszym kraju. Odpowiednio zadbane, przyciągają turystów z całego świata przez okrągły rok: a więc napędzają koniunkturę, bo każdy z nich gdzieś musi spać, coś zjeść i jeszcze coś – niepotrzebnego – kupić. Historii nie odwrócimy, trudno też zamienić ten „przewiewny” kawałek kontynentu na jakiś inny. Dlatego naszą szansą jest sztuka współczesna. Kiedyś trzeba zacząć gromadzić i chronić to, co w niej najlepsze. Potem wystarczy poczekać kilkaset lat... Choć to nie całkiem prawda. Fundacja Guggenheima zbudowała w Bilbao mu-

zeum sztuki współczesnej, które zamieniło ośrodek przemysłu ciężkiego w centrum artystyczne, do którego się pielgrzymuje. Jak się okazuje, to też może być atrakcja. Mamy już kilku artystów, którzy sami zdobyli światowe uznanie. Innych trzeba wyłansować, bo mimo wspaniałych talentów nie mają za grosz umiejętności z dziedziny nazywanej dziś *public relations*.

Przede wszystkim jednak zechcemy zrozumieć, że nie będzie kreatywności czy innowacyjności bez zasadniczej zmiany stosunku do kultury. I bez odwagi, która pozwoli przetrwać opór tych, których skrzywdzono, nie uwrażliwiając ich na wartości artystyczne, nie uświadamiając, że człowiek jest jednością, że potrzeby ducha są równie ważne jak materialne, coraz bardziej dające się „zmierzyć i obliczyć” ciało.

Żyjemy, często zupełnie nieświadomie, w dobie największej rewolucji technicznej od czasów Gutenberga. Nie ma już dziedziny życia, w której nie używa się narzędzi cyfrowych i technologii informatycznych. Dlatego wszystko, co da się zmierzyć, zważyć, zeskanować, będzie można niebawem prześledzić z każdej strony, ocenić i poprawić co się da, a resztę przemodelować, bądź spacyfikować, jeśli to „coś” będzie stanowić zagrożenie.

Wprawdzie policzalne ciało może być siedliskiem nieobliczalnych idei czy emocji, ale to już trzeba nam przyjąć jako czar istnienia...

Burzliwy rozwój narzędzi cyfrowych przybliży też czas, kiedy będzie można precyzyjnie ocenić kompozycyjną jakość dzieła sztuki. Przypominam: to jest ten szkielet do wypełnienia humanistyczną, emocjonalną treścią. Podstawowa zasada równowagi, znana z równań matematycznych, obowiązuje i tutaj. Jeśli liczba czarnych elementów w ogólnie szarym rysunku jest do wyodrębnienia przy pomocy skanera, do policzenia dla komputera, to problem równowagi już dziś biegle rozwiązują kolorysty filmowi i graficy projektanci. Postępują się tymczasem swoją wrażliwością, wykształconą na wiekowej tradycji kultury. Narzędzie, które dziś przeczuwam, pomoże im w pokonywaniu technicznego etapu przygotowania zamysłu twórczego. Będą mogli skupić się na własnej wypowiedzi albo na reakcji na potrzeby innych: uczonych, praktyków i twórców idei, których nawet sobie nie wyobrażamy. Bo komplikacja świata jest głębsza niż podpo-

wiada codzienne doświadczenie. Mój kolega fizyk, specjalista od cząstek elementarnych, potwierdza prasowe doniesienia, że pewnych reakcji pomiędzy nimi nie da się zrozumieć bez przyjęcia tezy o istnieniu Przedwiecznego. To wielki kłopot dla racjonalistów, a mniejszy dla artystów. Dlatego musimy trzymać się razem. Aby nie zejść na manowce, aby nie zakwestionować rozumu i wiedzy, aby wreszcie zachować tożsamość z przekonaniem, że Ktoś Tam Nad Nami Czuwa.

Podczas studiów pracowałem w warszawskim Teatrze Dramatycznym. Wystawiano tam komedię Jerzego Jurandota zatytułowaną *Dziewiąty sprawiedliwy*. Intryga była oparta na biblijnej opowieści o ekipie aniołów, którzy ruszyli na Ziemię, aby ocenić rzeczywisty stan zepsucia w Sodomie. Ten stan dziwnie przypominał polską rzeczywistość. Po scenie zataczał się Poeta, który powtarzał: „Wszystko przede mną było prekursorstwem, a wszystko po mnie będzie epigoństwem. Jedynym prawdziwym poetą jestem ja, Sebeon!”

Kabotynizm dotyka wiele osób o rozdętej ambicji, zarówno uczonych, przywódców religijnych i społecznych, polityków i artystów – nikt nie jest wolny od małości.

Kolejnym pilnym zadaniem w obszarze kultury jest wypracowanie mechanizmów współpracy pomiędzy wszystkimi autonomicznymi jednostkami.

Wypracownie świadomości, że razem zrobimy więcej. Nie wolno więc tolerować reakcji plemienia, stada i podobnych odruchów atawistycznych. Moje geny są najważniejsze – ale to nie powód, by demolować miasto i atakować stado odziane w inne szaliki. Tolerancja jest tylko dla tolerancyjnych. Moja swoboda kończy się tam, gdzie koliduje z Twoją. Warto więc przypominać, że największe państwo Europy wtedy święciło chwastę, kiedy było celem ucieczek wszystkich prześladowanych. Żydowskie *Polin* znaczyło „tutaj odpoczniesz”...

Dwieście lat poza suwerennym bytem politycznym wytworzyło w wielu z nas syndrom ofiary. Ten fragment europejskiego subkontynentu był rzeczywiście mało bezpieczny, ale oto mamy szansę wyjść z zakłętego kręgu. Nigdy wcześniej nie mieliśmy tak komfortowej sytuacji, by wokół mieć niemal samych sprzymierzeńców. Trzeba zrobić wszystko, aby móc ich nazywać przyjaciółmi. W czasach podziatu świata na dwa wrogie obozy pragmatycy zabiegający o porozumienie wysyłali do przeciwnika, na początek, a to sportowców, a to artystów. Bo system wartości w obydwu tych grupach jest zrozu-

Żyjemy, często zupełnie nieświadomie, w dobie największej rewolucji technicznej od czasów Gutenberga. Nie ma już dziedziny życia, w której nie używa się narzędzi cyfrowych i technologii informatycznych.

miały i czytelny. Dziś trudno odróżnić na pierwszy rzut oka dzieło Argentyńczyka od produktu artystycznego z Japonii. Świat nam się unifikuje i trudno powiedzieć, czy to dobrze, czy źle. Pewnie będzie tak, jak z wartościami artystycznymi, które obiektywizują się po dwustu latach. Codzienny kontakt z całym globem pozwala każdego dnia konstatować, że elementarne problemy naszego gatunku wszędzie są podobne. Po co zatem nadstawiać własną głowę za sprawy, którymi ktoś manipuluje dla swoich ciemnych interesów? Prawdziwych różnic, mogących przynieść korzyść wszystkim, poszukujemy w niezwykłej wyobraźni i umiejętności kojarzenia odległych faktów. Wartościowanie na podstawie różnicy płci, wyznania (bądź jego braku), koloru skóry lub identyfikacji kulturowej trzeba nam traktować jako niegodne człowieka w nowym tysiącleciu. Starsi Bracia w Wierze, jak nazywał naród żydowski Karol Wojtyła, zachowali tożsamość tylko dzięki kulturze. Co znaczą 123 lata polskiej nieobecności na mapie wobec ich doświadczeń sięgających tysiącleci. Niezależnie od warunków, często bardzo podłych, większość z nich umiała czytać, pisać i liczyć (oczywiście, w zgodzie ze starożytną doktryną dotyczyło to tylko chłopców). Pamięć ćwiczyli na Torze. Jeśli Niemcy wprowadzili powszechne nauczanie w XIX wieku, Polacy likwidowali analfabetyzm po drugiej wojnie światowej, to Żydzi tego problemu nigdy nie znali. Pewnie dlatego mają tylu wybitnych twórców nauki i sztuki, poczynając od jazzu aż po biotechnologię i astrofizykę. Prof. Szevah Weiss rozmarzył się o pozycji Polski, gdyby nie druga wojna światowa: „Kraj bogaty, szanowany, co roku kilka Nagród Nobla...”.

Za literacką wersję *jidisz* uznano jego odmianę galicyjską, z mnóstwem słowiańskich wyrazów; sam zaś język jest przecież, w pewnym skrócie, mową niemiecką zapisaną hebrajskim alfabetem. Oczywisty w mentalności tych obydwu narodów odruchowy szacunek dla najszerzej rozumianej kultury nie może być przypadkowy. Uczmy się od nich!

Wyżej przytaczałem własną wypowiedź na temat skutków reformy programów szkolnych w odniesieniu do kultury. Nauczanie holistyczne, ścisłe związki pomiędzy kształceniem przedmiotowym, edukacją permanentną – to tylko hasła wymagające pilnej i mądrej realizacji. Liczba uczelni artystycznych stale rośnie. Oprócz szkół publicznych, finansowanych z budżetu państwa, powstało wiele innych, prywatnych, społecznych etc. Wciąż powstają nowe, lepsze i gorsze, ambitne i te, które można uznać za placówki komercyjne. Ale są. Niemal wszyscy absolwenci szkół średnich studiują. Dziś co dwudziesty student w Unii Europejskiej to Polak!

Można narzekać na poziom wielu tych „przedsięwzięć edukacyjnych”, ale cieszyć się trzeba z powszechnego pędu do wiedzy. Ogólne przekonanie o możliwości skokowego pokonania zapóźnień cywilizacyjnych jest godne najwyższego podziwu. Warto tutaj przytoczyć wyniki badań Biura Karier Uniwersytetu Warszawskiego: najlepiej na rynku pracy radzą sobie absolwenci kierunku tak pozor-

nie oderwanego od rzeczywistości jak filozofia! Wystarczy więc wyposażyć ludzi w sprawny aparat pojęciowy, a miejsce w życiu sami sobie znajdą. Prawo Lamarcka mówi, że narząd używany się rozwija. Widocznie dotyczy to również głowy...

Wyższych publicznych uczelni artystycznych mamy dziś 19, studiuje w nich ponad 15 000 uzdolnionej młodzieży i ta liczba w minionych dziesięciu latach wzrosła niemal dwukrotnie. Szkolnictwo artystyczne pierwszego i drugiego stopnia w 631 szkołach kształci 80 771 uczniów w takich dyscyplinach jak muzyka, plastyka i taniec (dane MKiDN z listopada 2010 r.). Tę ofertę uzupełniają wyższe uczelnie (i szkół niższego szczebla) prywatnych, samorządowych, bądź o mieszanym kapitale założycielskim. Ich liczba jest dość labilna, oferta programowa ma zróżnicowany poziom, a wykładowcy rekrutują się głównie z uczelni publicznych: często są to emeryci w relatywnie dobrej kondycji. W tym wyliczaniu nie wolno pominąć sieci jednostek kształcących na kierunku edukacja artystyczna w zakresie sztuk plastycznych oraz edukacja artystyczna w zakresie sztuk muzycznych. Pierwsza z tej grupy zorganizowana jest w sieci pod nazwą Ogólnopolska Rada Edukacji Artystycznej i łączy ponad dwadzieścia wydziałów, instytutów, bądź katedr. Te kierunki prowadzone są przez wyższe szkoły artystyczne, ale przede wszystkim przez uczelnie podległe bezpośrednio Ministerstwu Nauki i Szkolnictwa Wyższego: uniwersytety, akademie, a nawet politechniki. Poziom kształcenia w tych jednostkach bywa zdumiewająco wysoki, a ich rola społeczna jest naprawdę podstawowa. Właśnie one przygotowują kadry do nadrobienia wieloletnich zapóźnień w edukacji kulturalnej, w organicznej pracy dla instytucji popularyzujących sztukę poza metropoliami, w podnoszeniu poziomu kulturalnego wszystkich grup społecznych. A zatrudnieni tam nauczyciele akademicy mają dokładnie te same prawa, co ich koledzy z uczelni artystycznych. Bywa, że są zawodowo lepsi od tych z uczelni z tradycjami. I tutaj pojawia się kolejny, sygnalizowany wcześniej problem. Formalna (choć nie merytoryczna) podległość innemu resortowi sprawia, że Ministerstwo Kultury mniej jest zainteresowane całą tą sferą nauczania, a przecież z definicji winno o nią dbać. Okazuje się, że na podziały dotyczące dziedzin, dyscyplin, specjalności, nakładają się segregacje administracyjne – co ostatecznie destrukcyjnie wpływa na więzi społeczne. Są oto instytuty i wydziały kształcące nauczycieli przygotowujących młodzież do aktywnego uczestnictwa w kulturze – czyli do pełni życia. Mamy więc kadry, mamy nowy program, mamy otwartą, zdolną i chłonną młodzież. Problem jawi się w realizacji. Nawet najlepsze chęci nie zastąpią bazy materialnej. Dopóki oszczędności na kulturze będą pierwszym źródłem tania budżetu, a zdolność „ogólnego oglądu rzeczywistości” będzie marginalizowana – tak długo dominacja trywialnego materializmu (zwycięstwo zła grobu jedynie słusznego systemu) będzie wytyczać perspektywę rozwoju.

Uczestnicząc w artystycznym festiwalu w marokańskim Asillah, prosiłem Ambasadora Czech, aby na koncert polskich muzyków zaprosił przedstawiciela naszej dyplomacji. Przybyła potem Pani Ambasador – znakomicie przygotowana arabistka – nie wiedziała o obecności polskich artystów, których wystąpiło Ministerstwo Kultury. Ministerstwo Spraw Zagranicznych to zupełnie inny folwark, który prowadzi własną politykę kulturalną. Ręce opadają, bo w ten sposób nikt nie przeznacza na PR marnowane są na urzędniczą sprawozdawczość. Wąskie komórki i specjalizacje, jak widać, dotyczą nie tylko wyrafinowanych dziedzin i dyscyplin, ale przede wszystkim naszego życia codziennego. Nauczmy się wreszcie współdziałania, bo przecież nasi przodkowie po pierwszej wojnie światowej zmontowali dość udane państwo z trzech różnych systemów prawnych, z tysiąca doświadczeń i milionów ambicji. To nie przypadek, że tamto Dwudziestolecie zrodziło tylu wybitnych ludzi we wszystkich dziedzinach, również w sztuce. Bądźmy przynajmniej równie ambitni.

Wszystkie detale dotyczące policzalnej wartości edukacji poprzez kulturę można znaleźć na odpowiednich stronach internetowych odpowiednich instytucji. Nie w tym jednak problem, lecz w przekonaniu dominującej grupy decydentów, że mimo iż jest tak dobrze, to jednak jest źle. I że to rzutuje na bliższą i dalszą przyszłość kraju – także polityczną. Edwin Bendyk, zajmując się tym samym problemem w „Polityce” (nr 36/2772 z 4 września 2010) przypomina, że „[...] pod względem liczby absolwentów uczelni artystycznych w stosunku do liczby mieszkańców łądujemy na ponurym szarym końcu europejskich rankingów”. Nieco dalej autor pisze o opracowanym na Uniwersytecie w Maastricht europejskim rankingu kreatywności (Design-Creativity Index), w którym „Polska zajęła trzecie miejsce od końca, wyprzedzając jedynie Rumunię i Bułgarię”.

Kierując się pragmatyzmem, Amerykanie wymyślili dość enigmatyczne pojęcie „inteligencja plastyczna”. W naszych warunkach trzeba by je uznać za kluczowe znamię „ogólnego oglądu rzeczywistości”, za *summę* czynników pozwalających ogarnąć wszystkie aspekty świata, te policzalne i tylko prze-czuwalne, a nawet marzenia i ideały, które realnie nie istnieją, ale mają na rzeczywistość przemożny wpływ. Inteligencja plastyczna, właśnie przez swą enigmatyczność, wydaje się znakomitym instrumentem łączącym bardzo wiele obszarów doświadczeń, nie tylko wizualnych. Proponuję zatem, aby to pojęcie na dzisiejszy czas uczynić narzędziem syntezy. Bo trzeba wreszcie zacząć patrzeć ogólnie i wyciągać z tego wnioski. Szansa na lekarstwo ratujące nas przed wzajemnym niezrozumieniem może pojawić się dzięki niepraktycznym artystom, którzy jednak zawodowo umieją widzieć całość. Coraz powszechniejsze jest przekonanie o niemożności pojęcia współczesnego świata. Prof. Teresa Klaman z gdańskiej ASP napisała niedawno, że „skoro życie jest chaosem, sztuka musi być porządkiem”. Wie-

lu z nas naprawdę odbiera życie jako chaos, ale to za sprawą owego rozdrobnienia. Struktura rzeczywistości wcale nie zmienia się, jak się często sądzi. Warto choćby zauważyć podobieństwo formalne pomiędzy stronami internetowymi z ich odnośnikami (linkami), prowadzącymi do coraz głębszych

surowym korzeniu”, jak mówią architekci, przez długie dziesiątki lat muszą czekać na swoją dojrzałość. Muszą obrosnąć tkanką naturalnej kultury, jeśli wolno użyć tak paradoksalnego zwrotu. Brasília, Nowa Huta i Nowe Tychy będą o status prawdziwego miasta ubiegać się nawet setki lat.

Wszystkie ludy, trwale obecne w kulturze świata, wyróżniały się równowagą praktycznej organizacji życia i otwartości na nowe idee, które przynosiła im kultura.

szczegółów, oraz kształtem kompozycji literackich Miguela de Cervantesa albo Jana Potockiego z jego *Rękopisem znalezionym w Saragossie*. Można powiedzieć: bógostawiona inercja, która pozwala w świecie cyfrowym poruszać się jak przed wiekami.

Przykłady chaosu mentalnego wywołanego brakami edukacji kulturalnej widać wszędzie wokół. Blokowiska, czy to na warszawskim Bródnie, czy wokół Paryża, we Lwowie, Tazkencie i San Francisco, można nazwać bastardami Le Corbusiera. Idea, z pozoru frapująca, wynaturzyła się w trywialny pragmatyzm, z akcentem na ubóstwo i brak polotu. Sam pomysł na „maszynę do mieszkania” jest z gruntu totalitarny. Zapomniano, że przez wieki budowano domy nie wyższe niż okoliczne drzewa. Ta zasada elementarnie porządkowała skalę, ponad którą górowały tylko świątynie. Konstrukcje wzniesione ponad tę miarę, jak Kolos z Rodos albo Latarnia z Faros, zlikwidowała sama natura. Tylko przysadziste piramidy opierają się opresjom. San Gimignano i inne podobne przedsięwzięcia architektoniczne budowano wprawdzie dla bezpieczeństwa, a dopiero potem dla prestiżu. Urbanistyka wyodrębniła się z architektury wtedy, gdy trzeba było powściągać możliwości przerastające społeczne kwalifikacje. Dyscyplina znana i odruchowo praktykowana od starożytności, dziś wymaga interwencji w ramach planowania przestrzennego, które łatwiej egzekwować wśród ludzi z kulturalną ogładą. Dla anonimowych obywateli z tych „maszyn do mieszkania” podstawowym uczuciem jest alienacja, rodząca cały szereg niezdrowych emocji i odruchów. O zwiększonej przestępczości na warszawskim Bródnie pisano nawet za komunizmu, mimo że cenzura pilnie strzegła, by do publicznej wiadomości nie przedostawały się żadne informacje, które mogły skazić obraz powszechnej szczęśliwości. Wielkie miasta, które rosły naturalnie, składają się z wielu „miasteczek” z własnymi rynekczkami, forami, świątyniami. W każdym jest własna *broadway*, każde ma własną infrastrukturę, która pozwala zaspokoić wszystkie codzienne potrzeby. Sprawy wyższej wagi zatapia się w „miasteczku”, któremu przypada funkcja wiodąca. Miejsowości planowane „na

Harmonia to kolejne pojęcie immanentnie związane z kulturą. Może odnosić się do wszelkiej działalności twórczej – nawet gdy narusza ona zastane kanony – ale na pewno dotyczy norm współżycia. W obiegowym języku także to nazywamy kulturą. Harmonia społeczna istnieje tylko jako ideał, postulowany chyba przez każdą siłę polityczną przed kolejnymi wyborami.

Zacząłem naprawdę się bać, kiedy popularny prymityw znalazł się w Sejmie i ogłosił, że „tutaj już Wersalu nie będzie”. I rzeczywiście, aż do upadku kuriozalnej koalicji politycznej takie zwroty jak „obyczaj parlamentarny” albo „nieparlamentarne słowo” przestały mieć jakikolwiek sens.

Pamiętajmy, że kilka dni przed atakiem na World Trade Center w afgańskim Bamian wysadzono w powietrze kolosalne figury Buddy. Rzeź inteligencji w Chinach poprzedziło niszczenie dóbr kultury, nazwane rewolucją kulturalną, podobnie działo się w Kambodży. Odbezpieczanie pistoletu na hasło „kultura” znamionuje nadejście zdziczenia. Choć trudno po takim doświadczeniu wraca się do parlamentarnych obyczajów i słownictwa, to w warunkach demokracji należy wyeliminować pojęcie „wróg”, a zastąpić je słowem „konkurent”. Siła argumentów musi być przed argumentem siły. Wrogiem może być tylko przeciwnik demokracji, a więc i kultury, bo ta, jak wiemy, najlepiej ma się w harmonijnie zestrojonym systemie społecznym.

Wszystkie ludy, trwale obecne w kulturze świata, wyróżniały się równowagą praktycznej organizacji życia i otwartości na nowe idee, które przynosiła im kultura. Prześladowania odstępstw od kanonu zawsze były sygnałem upadku. Wiele cywilizacji przeszło do historii za sprawą petryfikacji norm. Tak kończyły wielkie imperia...

Antyczna Grecja nie była pewnie rajem dla niewolników, dzięki którym do dziś padamy na kolana przed geniuszem architektów i rzeźbiarzy, ale też nadzorców robotników. Dłubanie rowków w kolumnach za pomocą prymitywnych narzędzi z brązu musiało być zajęciem ogłupiającym. Pewnie tylko nieliczni mieli świadomość, że robią coś, co po tysiącach lat

każe chylić czoła nie tylko przed ideą, ale i wykonawstwem. W Mykenach, gdzie drewna było mało, ale dużo kamieni, układano z nich wielki krąg i osypywano ziemią. Na nim kładziono nieco mniejszy krąg i powtarzano operację. Tak krok po kroku budowano wnętrza skarbców, z których jeden Juliusz Słowacki nazwał grobem Agamemnona. W tamtym czasie taki kształt nosił nazwę *tholos* i był chyba najstarszą konstrukcją, spotykaną we wszystkich kulturach świata. Praca nad nim musiała być bardzo ciężka i trwać latami. Te konstrukcje, tworzone bez spoiw i precyzyjnie pasowanych bloków kamiennych są trwałe, stoją już trzy i pół tysiąca lat i budzą podziw. Kulturę budują nie tylko ideolodzy, ale i wykonawcy. Dziś nie znamy ich imion, ale oddajemy szacunek myśli, która znalazła tak trwałą i piękną formę. Ale może nie jest nadużyciem przekonanie, że jesteśmy w jakimś stopniu ich potomkami, przynajmniej tych, którzy żłobili rowki w kolumnach...

Hasło „Jeden procent PKB na kulturę” może mieć sens w stabilnej sytuacji, kiedy dojrzały system społeczny funkcjonuje bez zarzutu. Nam trzeba nadrobić wiekowe zaległości. Dlatego preferencji potrzebuje nie rolnictwo, nie kopalnie węgla, nie koleje i wiele innych „głośnych” grup zawodowych, ale środowisko najszerzej rozumianej kultury. Tylko tą drogą możemy wyjść z zaścianka i porzucić zatęchłe mrzonki. Tylko w tym nasza szansa na dogonienie cywilizacyjnego świata.

Artykuł jest skróconą wersją tekstu, opublikowanego w zbiorze *Edukacja poprzez kulturę. KREATYWNOŚĆ I INNOWACYJNOŚĆ*, która w Sejmie 25 marca 2011 roku towarzyszyła sesji Polskiego Komitetu do spraw UNESCO.

Z. Rafał Strent – ur. 1943, absolwent Wydziału Malarstwa (prac prof. Aleksandra Kobzdej), prof. zw. na Wydziale Grafiki ASP w Warszawie. Autor ok. 70 wystaw indywidualnych malarstwa, grafiki i rysunku, laureat konkursów artystycznych, krajowych i zagranicznych, w tym trzykrotnie Nagrody Ministra Kultury. Przewodniczący Sekcji Sztuki Centralnej Komisji ds. Stopni i Tytułów. Członek Kapituły Nagrody im. C.K. Norwida. Były członek (a obecnie ekspert, również zagraniczny) Państwowej Komisji Akredytacyjnej. Były członek Zespołu ds. Nagród Prezesa Rady Ministrów. Były wiceprzewodniczący Rady Wyższego Szkolnictwa Artystycznego. Były prezes Zarządu Głównego Związku Polskich Artystów Plastyków. Były dziekan Wydziału Grafiki ASP w Warszawie (dwie kadencje). Były przewodniczący podziemnej Komisji Zakładowej NSZZ Solidarność. Członek sądów konkursowych w Polsce, Niemczech, Słowacji, Bułgarii, od osiemnastu lat przewodniczący jury comiesięcznego konkursu *Grafika Warszawska*.

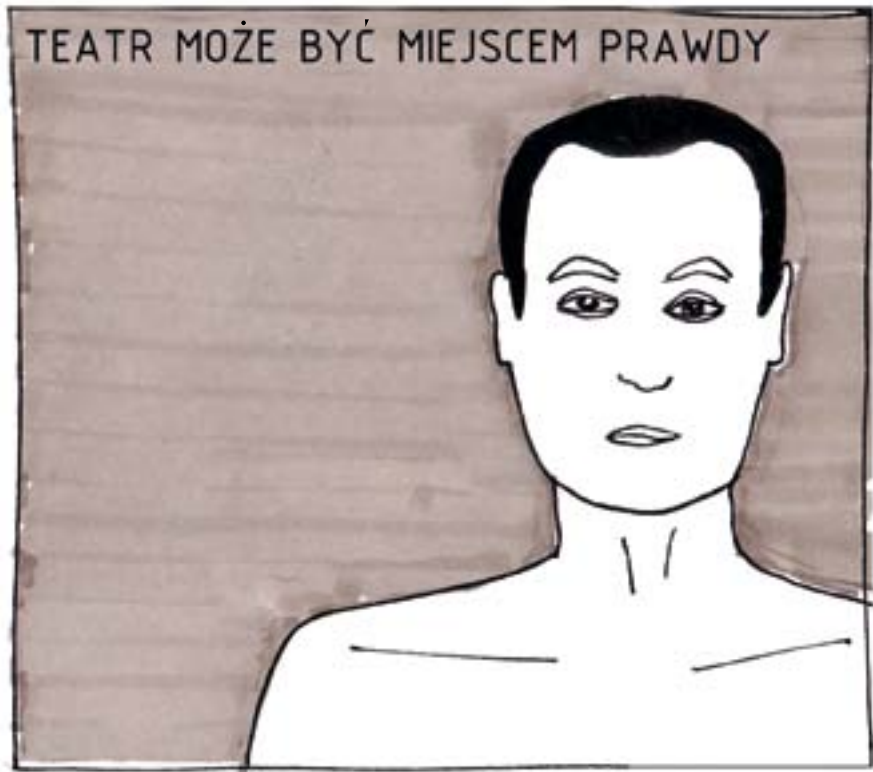
Antoni Winch

O TEATRZE UBOGIM, CZYLI BOGATYM BEZSIŁNA RZECZYWIŚTOŚĆ

Jerzy Grotowski uważał, że teatr może być miejscem prawdy. Może, o ile wyeliminuje się z widowiska teatralnego wszystko to, co nie stanowi o jego istocie – to jest scenografię, charakteryzację, kostium, grę światła, tło muzyczne, wyodrębnioną przestrzeń sceny wreszcie – a pozostawi jedynie „relację aktor – widz, ich uchwytny, bezpośredni, »żywe« obcowanie”¹. Taki teatr, skupiający się na bardzo bliskim oddziaływaniu jego wykonawcy na odbiorcę, nazwał Grotowski ubogim, co nie znaczy wcale, że biednym.

W teatrze absurdu człowiek determinowany fizjologią, nieposiadający oparcia w metafizyce, zmyśla siebie i swoją rzeczywistość, samemu sobie snuje o nich opowieści tak długo, aż stają się one prawdą lub czymś możliwie jej najbliższym. Tworzy struktury nadające w jakimś stopniu, choćby i niewielkim, sens jego istnieniu. Są to albo narracje, albo inscenizacje. Niezależnie jednak od formy, zawsze są wbudowane we właściwą akcję utworu, są przedstawieniem przedstawienia w przedstawieniu, opowiadaniem opowiadania w opowiadaniu, są teatrem teatru w teatrze.

Myśl twórcy Teatru Laboratorium nie jest głównym przedmiotem zainteresowania niniejszego artykułu. Pełni tu raczej funkcję kontekstu, czy może raczej sposobu patrzenia na teatr jak na... no właśnie, jak na co? Najprościej, choć zarazem najmniej jasno, wypada chyba napisać, że jak na nie-teatr². Koncepcje reżysera *Apocalipsis cum figuris* stanowią element szerszego zjawiska w teatrze europejskim drugiej połowy dwudziestego wieku³. Jednym z jego przejawów był teatr absurdu⁴. Nazwałbym je poszukiwaniem prawdy w nieprawdzie, rzeczywistości w nierzeczywistości, sensu w bezsensie. Odbywało się ono, oczywiście, na różne sposoby. O ile więc można powiedzieć o Grotowskim, że w swoim teatrze stopniowo redukuje teatralność, dążąc do ideału teatru ubogiego, w którym możliwe byłoby osiągnięcie momentu prawdy, o tyle absurduści, wręcz przeciwnie, ale dokładnie w tym samym celu, teatralność teatru pomnażali.



1
J. Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu*, [w:] idem, *Teksty z lat 1965-1969*, red. J. Degler, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1999, s. 12.

2
Przemawiałoby za tym ogłoszenie przez Grotowskiego na początku lat 70. XX w. śmierci teatru. Artysta skupił się wtedy na samym procesie teatralnym, który badał podczas warsztatów i spotkań.

3
Nie wolno przy tym zapominać, że jest to cezura czysto umowna, bowiem praktyczne i teoretyczne podstawy działalności m.in. Grotowskiego stworzyli reformatorzy teatru, działający na początku dwudziestego stulecia, z Konstantym Stanisławskim i Antoninem Artaud na czele.

4
Należy pamiętać, iż sformułowanie „teatr absurdu” oznacza tyle, co dramat absurdu, i tak powinno się je rozumieć. Nie można zatem przeprowadzić prostej linii między nim a działalnością Grotowskiego, który był przecież w pierwszym rzędzie reżyserem, człowiekiem teatru i sceny. W tym przypadku nie chodzi jednak o formę wypowiedzi artystycznej, ale o jej cel, metafizyczny sens.

5

F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*.
Książka dla wszystkich i dla nikogo,
przel. W. Berent, OPP Sigma SZSP UW,
Warszawa 1981, s. 6.

6

M. Esslin, *The Theatre of the Absurd*,
Penguin Books 1968, s. 389.

7

Wypada w tym miejscu zauważyć, iż
również w koncepcjach Grotowskiego
przestrzeń teatralna bliska była
przestrzeni świątynnej. Artaud także
widział scenę jako miejsce składania
ofiary, a aktora jako męczennika – zob.
L. Kolankiewicz, *Święty Artaud, słowo/
obraz terytorium*, Gdańsk 2001, s. 148.

8

M. Esslin, *The Theatre...*, op. cit., s. 392.

9

A. Camus, *Mit Sycyfa*, [w:] idem, *Eseje*,
przel. J. Guze, PIW, Warszawa 1971,
s. 93-106.

10

Można je równie dobrze nazwać,
za Witkacym, „poczuciem dziwności
istnienia”.

11

„Szukanie prawdy to nie szukanie tego,
co upragnione. Jeśli po to, by wymknąć
się przerażonemu pytaniu: »Czym byłoby
życie?«, trzeba jak osioł karmić się
różami złudzeń, umysł absurdalny raczej
niż na kłamstwo zgodzi się bez drżenia
na odpowiedź Kierkegarda: »rozpacz«”
(A. Camus, *Mit...*, op. cit., s. 123).

12

M. Esslin, *The Theatre...*, op. cit., s. 69.

13

E. Fuchs, *Śmierć postaci scenicznej*,
przel. P. Konic, „Dialog” 1989,
nr 11/12, s. 124.

Teatr teatru w teatrze

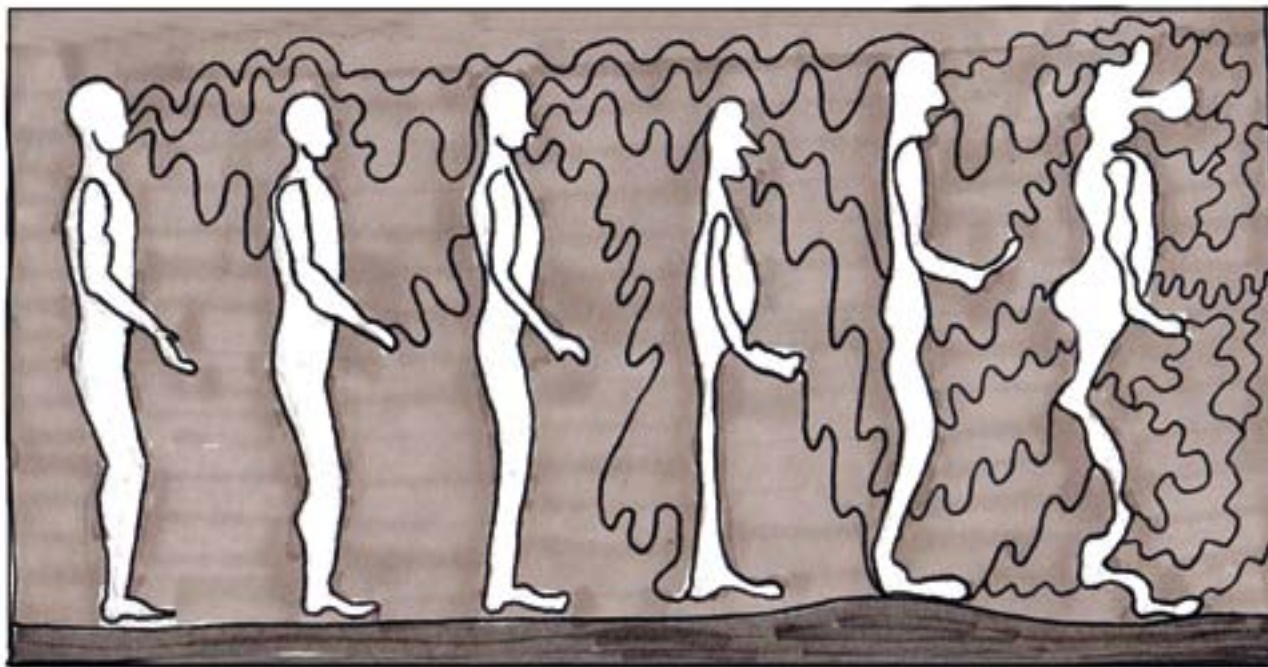
Teatr teatru w teatrze jest zmyśleniem zmyślenia, które staje się prawdą, czy też jako prawda ma funkcjonować. Musi ono ją zastępować, udawać, ponieważ straciła ona swoją niepodważalność, swoje prawdopodobieństwo. Oparte było ono na Bogu, innymi słowy na uniwersalnym systemie metafizycznym, nadającym sens rzeczywistości, ujmującym ją w ramy pewnych praw oraz zasad, wyznaczającym różnice nie tylko pomiędzy dobrem a złem, ale także pomiędzy tym, co prawdziwe a tym, co jest tylko iluzją. W 1883 roku Zaratustra obwieścił ludzkości jego bankructwo⁵. Dla absurdystów miało to, jak zauważa Esslin, kluczowe znaczenie⁶. Teatr absurdu jest próbą funkcjonowania świata, który musi sobie bez Boga poradzić, stworzyć, czy też stwarzać się sam, i który, w związku z tym, jest niedorzeczny, niezrozumiały, bezsensowny, ale mimo wszystko jest. Esslin dodaje, iż teatr absurdu stara się zbliżyć do sfery religijnej⁷, przywrócić teatrowi status, jaki posiadał w starożytności, a jakiego nie utracił do końca jeszcze w średniowieczu. Badacz słusznie zauważa przy tym, że jakkolwiek utwory absurdystów stawiają człowieka wobec tej samej tematyki, problemów oraz pytań, co tragedie i moralitety, to jednak, w odróżnieniu od nich, nie dają mu żadnych odpowiedzi⁸. Jak zresztą miałyby to robić, skoro Boga ani żadnej innej nadprzyrodzonej siły, w jaką można by wierzyć, już nie ma? Jest w tym, trzeba przyznać, jakaś apokaliptyczna konsekwencja. Skoro kwestionuje się istnienie absolutu, samemu raczej nie wypada zajmować jego miejsca.

Człowiek zostaje zatem ze światem sam na sam. Zaczyna wtedy dostrzegać w otaczającej go rzeczywistości rzeczy, których nie widział wcześniej, które zastąpił mu Bóg, które, paradoksalnie, zastąpiły mu zaświaty. „W świecie pozbawionym nagle złudzeń i światła człowiek czuje się obcy. [...] Ta niezgodność pomiędzy człowiekiem a jego życiem, pomiędzy aktorem a dekoracją, jest właśnie poczuciem absurdu. [...] Świat sam w sobie nie jest rozumny, to wszystko, co można powiedzieć. Ale absurdalna jest konfrontacja tego, co irracjonalne, i oszalonego pragnienia jasności, którego wotanie rozlega się w najgłębszej istocie człowieka”.⁹ Absurd polega na odczuciu nieharmonijności, nieprzystawalności, fałszywości ludzkiej egzystencji w stosunku do istnienia jako takiego¹⁰. Ponadto, nie tyle odbiera on sens sensowi, ile nadaje go, stara się nadać (desperacko lub ze spokojną rozważą), bezsensowi. A robi to, inscenizując rzeczywistość, czyli iluzję, w której dekoracje nie pasują do predyspozycji aktora (i na odwrót). Potęguje zmyślenie, aby wykazać jego nieprawdziwość i w ten sposób zbliżyć się do prawdy. Z bliska może okazać się, że jej nie ma. Nie będzie to już jednak absurd, ale tragedia¹¹.

Teatr teatru w teatrze w teatrze absurdu Becketta i Ionesco

Zdaniem Esslina sztuki Becketta ujawniają, iż irlandzki pisarz uznaje proces destrukcji i odnowy, ciągłych śmierci i zmartwychwstań tego, co uważamy za samych siebie i naszą rzeczywistość, rodzący pytania o realność realności, za doświadczenie tragiczne¹². Rzeczywistość przedstawiana przez Becketta to innymi słowy „wszechświat, którego pustka pożera trzepoczącą się w niej świadomość, pozostawiając po sobie jedynie teatr rzeczy: teatr rzeczy-mysli, teatr rzeczy-uczuć i tak dalej”¹³.





Dość dobrze jest on widoczny w *Ostatniej taśmie Krappa* (1958). Tytułowy bohater tego utworu Becketta to nie jedna, konkretna osoba, a raczej szereg jej kolejnych wcielań, nagrywanych na taśmę magnetofonową. „Krapp przekonawszy się wielokrotnie, iż poczucie tożsamości jest złudą, albowiem z biegiem czasu wciąż identyfikował się z kimś innym [...] doszedł był do wniosku, że mówienie o sobie w pierwszej osobie liczby pojedynczej nie ma sensu. Inaczej mówiąc, skoro »ja« jest czymś nieciągotym, nominalnie jest ono nieprawomocne”¹⁴. Krapp zatem przez większą część życia nie ustawał w wysiłkach, aby wyobcować się z samego siebie, aby nie tylko zaprzeczać samemu sobie, ale także, a może przede wszystkim, aby swoim własnym zaprzeczeniem się stać. Beckett przedstawia nam bowiem zniedołężniałego, niechlujnego, zdziwaczałego, schorowanego mężczyznę, lubiącego wypić. Można więc przypuszczać, iż wygląda on na star-

szego niż jest w rzeczywistości (ma 69 lat)¹⁵. W tym kontekście aparycję Krappa da się, jak sądzę, interpretować jako kolejną nagraną przez niego „taśmę”, wersję jego samego, która tylko z grubsza odpowiada prawdzie, gdyby ta możliwa była do poznania¹⁶. Tytułowy bohater jednoaktówki Becketta poświęcił swoje życie sztuce, wybrał samotność, ponieważ tylko w ten sposób, jego zdaniem, był w stanie stworzyć swoje *opus magnum*. Okazało się, że podjęte przez niego decyzje były błędne – „sprzedano siedemnaście egzemplarzy” dzieła i jakby tego było mało, „jedenaście po cenach hurtowych bibliotekom publicznym za oceanem”. Czy Krapp poniósł klęskę na polu twórczości literackiej? Wobec jego ambicji – raczej tak. Nie da się jednak przy tym ukryć, że po pierwsze dzieło mimo wszystko powstało; po drugie zaś zostało wydane i sprzedane (coż z tego, że jedynie w siedemnastu egzemplarzach – Krapp nie był ani pierwszym, ani



14

A. Libera, *Przypisy i objaśnienia tłumacza*, [w:] S. Beckett, *Dzieła dramatyczne*, przeł. A. Libera, PIW, Warszawa 1988, s. 647.

15

Zob. A. Libera, *Wstęp*, [w:] S. Beckett, *Dramaty*, przeł. A. Libera, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 1999, s. XCII.

16

Zmian w wyglądzie zewnętrznym postaci nie da się już cofnąć. Nigdy się nie dowiemy, jak prezentowałby się sześćdziesięciodziewięcioletni Krapp, gdyby nie był sześćdziesięciodziewięcioletnim Krappem.

17

„W lutym [1935 r.] w nakładzie 650 egzemplarzy zostaje wydany przez Księ im. Mianowskiego [...] pięciokrotnie przerobiany i wielokrotnie przepisywany »główniak« *Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia*. [...] [Witkacy] Przedstawia w nim całość swego systemu filozoficznego. [...] [Witkacy] Informuje Edytę Gałuszkową: »Książka moja wyszła nareszcie w Księ Mianowskiego, ale pies jej nie przeczyta, bo to nudne jak chaliaera« [...]. Sprzedano 12 egzemplarzy” (J. Degler, *Witkacego portret wielokrotny*, PIW, Warszawa 2009, s. 98). Pierwsze wydanie filozoficznego *opus magnum* Witkiewicza sprzedano zatem w mniejszej liczbie egzemplarzy niż literacki „główniak” Krappa.

18

Opowiadania w opowiadaniach, które toczą się na scenie, są dość częstym chwytym u Becketta. Hamm z *Końcówki* (1954-1956) czy Winnie ze *Szczęśliwych dni* (1960-1961) wypełniają sobie nimi pustkę (Świat), w jakiej się znaleźli.

19

A robi to z dokładną taką samą żarliwością, szczerością i wiarą we własną nieomylność, z jaką poprzedniego roku nagrywał, jak mu się zdawało, ostateczną, najbardziej dopracowaną wersję samego siebie.

20

E. Ionesco, *Między jawą a snem. Rozmowy z Claudéem Bonnefoy*, przeł. A. Machowska, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2006, s. 52.

21

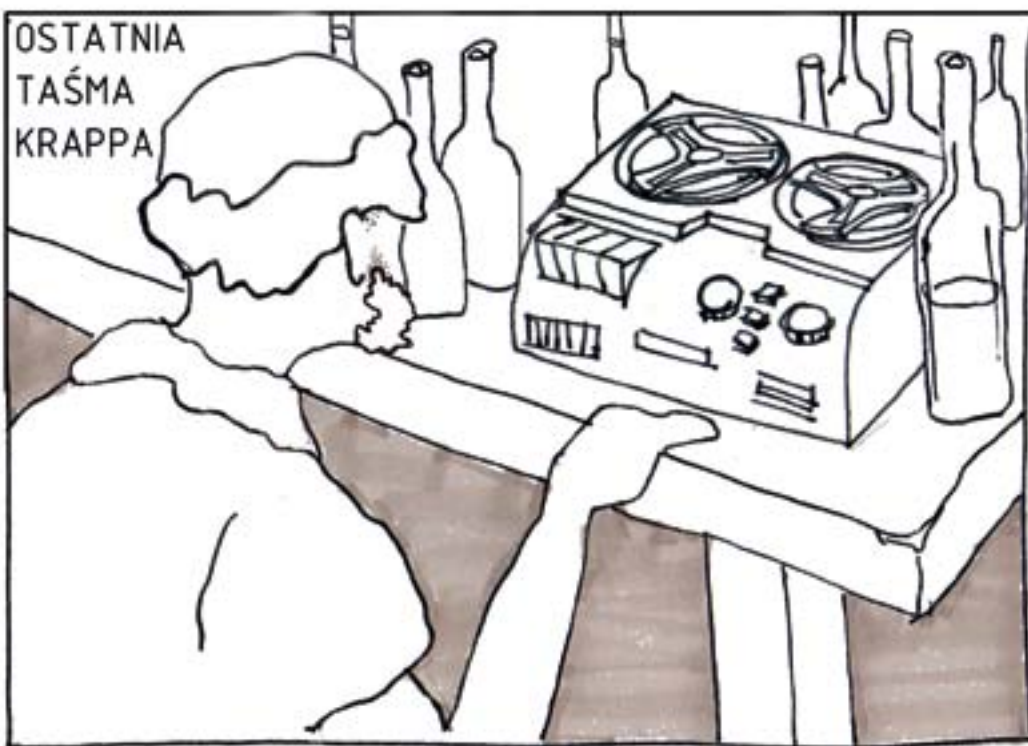
„Jeśli bowiem tragedia kończy się »złe«, a komedia »dobrze«, to dramat groteskowy, absurdalny, nie kończy się i właściwą jego strukturą jest pierścień łączący początek z końcem czy spirala wznosząca natężenia – błędne koło czasem wyraźne [...], a czasem, gdy początek i koniec zatracają się wzajemnie, rodzaj wiecznej teraźniejszości, przy czym owa teraźniejszość jest czymś w rodzaju nieustającej eksplozji, wiecznej katastrofy, wściekłego wybuchu wściekłych dążeń – czego archetypalny prawzór mamy w piekle” (M. Piwińska, *Przedmowa*, [w:] E. Ionesco, *Teatr*, PIW, Warszawa 1967, s. 28).

24

„Ty na pewno jesteś wielkim uczonym. Jesteś bardzo zdolny, kocieczku. Mogłeś zostać Naczelnym Prezydentem, Naczelnym Królem albo nawet Naczelnym Lekarzem, Naczelnym Marszałkiem, gdybyś tylko chciał. [...] Mogłeś być Szefem Marynarki, Szefem Stolarci, Szefem Orkiestry” (ibidem, s. 168-174). To wyliczanie przez Starą stanowisk, jakie potencjalnie mógł zająć Stary, nie jest jedynie wyrazem jej uwielbienia dla męża oraz niezachwianej wiary w jego możliwości. To również, jak sądzę, spis prawdopodobnych i nieprawdopodobnych wcieleń, które przyjmował on w wyobraźni staruszki.

25

Jak choćby chwila, kiedy Stara wchodzi w rolę „mamusi” Starego-sieroty, (ibidem, s. 172-173).



22

E. Ionesco, *Krzęsta*, przeł. J. Kosiński, [w:] idem, *Teatr...*, op. cit., s. 168.

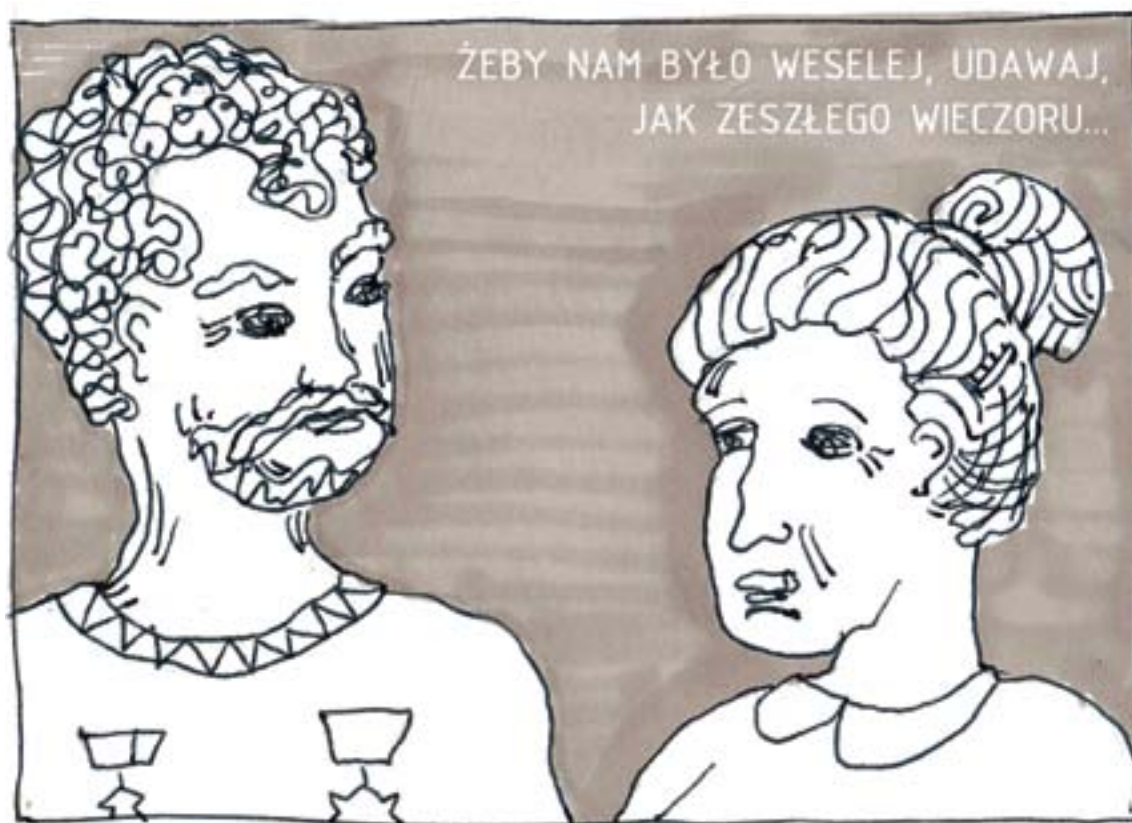
23

Tezę tę potwierdza odpowiedź Starego: „siedemdziesiąt pięć lat, odkądśmy się pobrali, co wieczór, dosłownie co wieczór, każesz mi opowiadać tę samą historię, każesz mi udawać te same osoby, te same miesiące... zawsze to samo” (ibidem, s. 169).

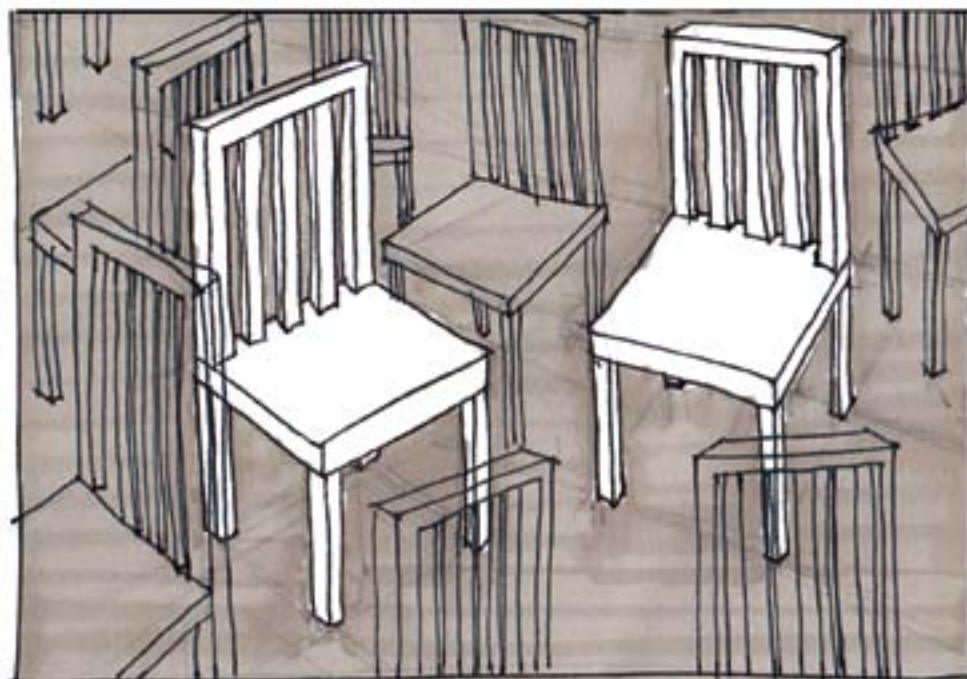
ostatnim niedocenianym pisarzem¹⁷). To, co przydarzyło się tytułowemu bohaterowi *Ostatniej taśmy* to na pewno nie tryumf, ani też klęska, ale po prostu drwina, brutalny żart losu. Nabrał on Krappa podczas „pamiętnej równonocy”, omamił nadzieją zostania artystą, wmówił wybór drogi życiowej, zmusił do poświęcenia miłości, po czym zakpił z niego, umieszczając jego wysiłek w obszarze pomiędzy sukcesem a porażką, w sferze nieokreśloności, okrutnego paradoksu, który wyrażałby się w sformułowaniu spełnionego niespełnienia. W tym miejscu należy postawić pytanie, skąd o tym wszystkim wiemy? Z taśm. Nagrania są, obok napisanego w przeszłości *opus magnum*, drugim, może nie tyle dziełem, ile raczej dziełkiem Krappa. Stanowią one w miarę zwartą i spójną narrację o jego życiu, choć ich kompozycja (taka, a nie inna kolejność odsłuchiwanie) jest wynikiem przypadkowego zbiegu okoliczności. Można je, jak sądzę, nazwać opowiadaniem w opowiadaniu o jednym (być może ostatnim) wieczorze podstarzałego przedwcześnie, niespełnionego pisarza¹⁸. Krapp pała w nim do siebie, czy precyzyjniej, do bohatera nagrań na taśmach – nienawiścią, nie toleruje własnych (jego) zachowań z przeszłości, nie rozumie ani swoich (jego) poglądów, ani decyzji, ani nawet słów używanych dawniej. Ujmując rzecz inaczej, podważa oraz zaprzecza wszystkiemu, co doprowadziło go do obecnego stanu, co go ukształtowało. Jeśli można tak powiedzieć, rokrocznie siebie kasuje¹⁹. Może to robić, ponieważ znajduje się nie w podmiotowym, a przedmiotowym stosunku do samego siebie. Prawdziwy Krapp znajduje się poza Krappem realnym. Prawdziwego Krappa Krapp realny zmyśla przez większą część życia i zmyślić do końca nie może.

Ionesco w przeprowadzonym z nim przez Claude'a Bonnefoy wywiadzie-rzece, *Między jawą a snem*, opowiada o inspiracji, która dała początek jego sztuce, *Krzęsta* (1952): „powiedziałem sobie: oto jest brak, osamotnienie, to jest nicość. Krzęsta zostały puste dlatego, że nikogo nie ma. [...] Świat nie istnieje naprawdę, tematem sztuki jest nicość, a nie porażka”²⁰. Nicość w *Krzęstach* nie jest jednak pusta. Wypełnia ją osobliwa gra, jaką podejmują Stary i Stara. Mam tu na myśli przygotowywaną przez nich inscenizację, w finale której głos ma zabrać Mówca, a która polega na... przygotowaniu inscenizacji²¹. Bohaterowie omawianej „farsy tragicznej” żyją samotnie na wyspie. Ciąg monotonicznie upływających dni zlewa im się w jedną, nieciekawą dobę, mają mało rozrywek. Nic zatem dziwnego, że po prostu się nudzą. „Żeby nam było weselej, udawaj, jak zeszłego wieczoru”²², proponuje w pewnym momencie Stara. Istotne jest, aby nie umknęła nam w tej chwili informacja, iż staruszkowie traktują udawanie jako zachowanie powtarzalne, jako stały element wypełniający im wieczory, jako jakiś rodzaj rytuału²³. Na pewno zaś wchodzenie w rolę, wcielanie się w kogoś innego (choćby hipotetyczne²⁴) pełni w ich przypadku funkcję mechanizmu obronnego czy uspokajającego²⁵.

Gości przychodzących do małżeństwa staruszków publiczność teatralna nie widzi. Z drugiej jednak strony, Stara i Stary nie widzą publiczności teatralnej, natomiast z zaproszonymi przez siebie ludźmi obcuje tak, jakby ci naprawdę się pojawili. Ujmując rzecz jeszcze inaczej, Dama, Pułkownik i reszta gości istnieją dla staruszków dokładnie na tej samej zasadzie, na jakiej publiczność zgromadzona w teatrze dla nich nie istnieje, to jest na mocy takiej, a nie innej konwencji, formy. Niebagatelne znaczenie ma przy tym status, jaki Ionesco wyznaczył Mówcy: „o ile postaci niewidzialne winny mieć maksimum możliwej realności, o tyle Mówca powinien się wy-



dawać nierealny. [...] Przechodzi koło Starej, jakby jej nie zauważył, nawet wtedy, gdy ta dotyka jego ramienia, aby upewnić się, że istnieje”²⁶. W *Krzestach* dochodzi do zamiany realnego w nierealne i nierealnego w realne. To, co widzimy, dostownie na naszych oczach przechodzi w to, czego dostrzec nie możemy. Staruszkowie jako bohaterowie pewnej iluzji, sami stwarzają iluzję, pieczołowicie prowadzą swoją grę, w której Stara niekiedy się gubi (gdy widzi Pułkownika, pyta Starego: „O, jaki piękny mundur, jakie piękne ordery. Kto to jest, koteczku?”), ale nad którą Stary cały czas czuwa, wynajdując w razie potrzeby nowe zawody, zajęcia czy po prostu ciekawostki dotyczące ciągle przybywających postaci (w odpowiedzi na przytoczone przed chwilą pytanie Starej, Stary odpowiada: „Czy nie widzisz, że to Pułkownik?”²⁷). To dzięki jego inwencji, a gdy trzeba, to improwizacji²⁸, spektakl dwojga samotników posuwa się naprzód – a wraz z nim rozwija się także akcja sztuki Ionesco.



26

Ibidem, s. 209-210.

27

Ibidem, s. 182.

28

W związku z prowadzeniem gry przez Starego dochodzi do nieporozumień między nim a Starą. Zwłaszcza gdy ta próbuje przejąć inicjatywę i dodać coś od siebie do rozwijającej się fabuły (ibidem, s. 186).

29

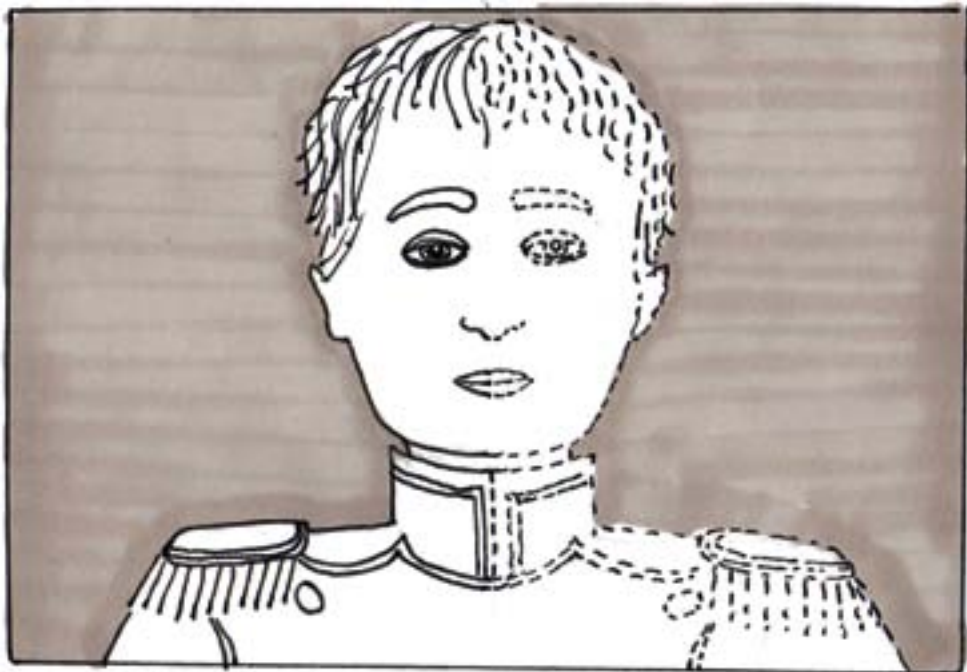
Tak Mrożek uzasadnił napisanie tekstu pt. *Mój życiorys*: „zaczynam [pisać], bo mam nadzieję, że w opowieści pojawi się jakiś kształt, jakiś sens tego, co było. Wolę nie wierzyć, że był tylko bezład i przypadkowość” (S. Mrożek, *Mój życiorys*, [w:] idem, *Varia t. 1. Życie i inne okoliczności*, oprac. T. Nyczek, Noir sur Blanc, Warszawa 2003, s. 31).

30

Nota bene Grotowski jeden ze swoich tekstów zatytułował *Jak by żyć można*. „W tej domenie, którą potocznie uważa się za bliską naszemu szukaniu, więc w domenie teatru myśli się raczej o tym, żeby człowiek grał, ukrywał się, uzbrajał. Tak jak w życiu. Szukamy odwrotnie: a gdyby się nie uzbrajać [w maski]? i nie grać? i spróbować się rozbroić, ujawnić, cały?” (J. Grotowski, *Jak by żyć można*, „Odra” 1972, nr 4, s. 37).

31

Tak Mrożek pisał w jednym z listów do Błażkiewicza o przeszłości, co stanowi ciekawy kontekst dla powyższych rozważań: „przeszłość nie jest już światem, nie jest zewnętrznością, bo istnieje tylko nasze każdorazowe, osobiste odczuwanie, nie ma obiektywnej przeszłości, jest tylko nasza myśl tak się nazywająca, podczas gdy teraźniejszość istnieje w postaci ciała i zdarzeń wchodzących z nami w kontakt. Dlatego przeszłość, nie tylko nasza osobista, ale także przeszłość świata już do niego mniej należy niż do nas.



Nie daje ona pocieszenia, jak w przypadku Krappa, ale pozwala przynajmniej ujrzeć swoje życie takim, jakim mogłoby być³⁰.

Sławomir Mrożek wykorzystywał wspomniany mechanizm na inne jeszcze sposoby. Jedną z możliwości jego zastosowania jest gra za tradycją. Mechanizm teatru w teatrze zostaje wyprowadzony poza właściwy tekst utworu. Jego bohaterowie nie są samodzielny, pełnokrwistymi postaciami, ale jakimiś (parodystycznymi, polemicznymi etc.) wersjami swoich literackich pierwowzorów. Napięcie między oryginałem a kopią, ich wzajemne oświeclanie się i odbijanie od siebie, stanowi, kto wie, czy nie najważniejszy impuls rozwoju akcji, jej przebiegu oraz finału³¹. Może także być pewnym ułatwieniem dla dramaturga. Tak było w przypadku *Mitości na Krymie* (1993): „z Czechowa czerpie Mrożek dużo pożytków. Czechow jest tak rosyjski, że bardziej nie można, i tym samym załatwia Mrożkowi *couleur locale*. Jego komedie są studiami samotności i niemocy: mogą więc unaocznić rozkład więzi międzyludzkich, będący tematem *Mitości*. Podatny na pastisz i naśladownictwo, pozwala tanim kosztem podkreślić, że Mrożek pisze sztukę i tylko sztukę, że jej realistyczna lektura byłaby błędem. Przywołując bohaterów Czechowa, Mrożek podkreśla, że przedstawia zdarzenia już literackie, już papierowe, tym samym zaś nie musi się liczyć z ograniczeniami miejsca i czasu... [...] Czym jest w końcu *Mitość na Krymie*? Montażem gatunkowym, w którym forma dramatyczna (czy quasi-dramatyczna) została potraktowana jako element znaczący. [...] Dlatego *Mitość* ma sporo rysów literackiej (intertekstualnej) gry z tradycją dramatyczną: jej stopniowy rozpad także ilustruje jakby nieszczęścia Rosji, wzajem jednak pozwala stworzyć złudzenie, że tak niebywałe zjawisko historyczne pozwoli się na scenie ukazać”³².

W *Mitości na Krymie* postacie nie były, jeśli można tak to ująć, świadome źródeł dysharmonii między nimi a otaczającym światem. Nie wiedziały, że zostały wpisane w obce im do pewnego stopnia realia; że tyleż są z Czechowa, ile z niego nie są, ani też nigdy z niego nie będą. Z nieco inną sytuacją mamy do czynienia w *Śmierci porucznika* (1963). Główny bohater, porucznik Orson, doskonale zdaje sobie sprawę, że został, by tak rzec, zmyślony – tym razem przez występującego w sztuce Poetę. To on bowiem opisał w swoim wierszu heroiczną śmierć Orsona, poniesioną podczas walki w obronie reduty. Przedstawiając fikcyjną śmierć porucznika, uśmiercił go naprawdę. Uczynił z niego symbol waleczności, niezłomności i odwagi w obliczu natarcia przeważających sił wroga³³. Symbol nie może być żywy. Zwłaszcza że, jak napisał wieszcz, jest martwy. Tymczasem Orson żyje i żyć chce. Pragnie poślubić Zosię. Dziewczyna słusznie, zważywszy na kontekst, waha się jednak – wyszłaby przecież za trupa. Prosi Poetę, aby ten wskrzesił jej narzeczonego. Ale wskrzesić Orsona, to znaczy także Orsona zabić. Żywy człowiek to przecież martwa legenda. Jest w tym niewątpliwie satyra

jest nieagresywna, prawie za to zupełnie zależna od naszej inicjatywy i możemy bezpiecznie ją włączyć »do nas« (J. Błoński, S. Mrożek, *Listy. 1963-1996*, wstęp T. Nyczek, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 278).

32

J. Błoński, *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002, s. 235-240.

33

Podobną problematykę – mitologizowania żywych, a więc nie zawsze nadających się na bohaterów mitu, ludzi – podejmuje Mrożek w *Alfie* (1984).

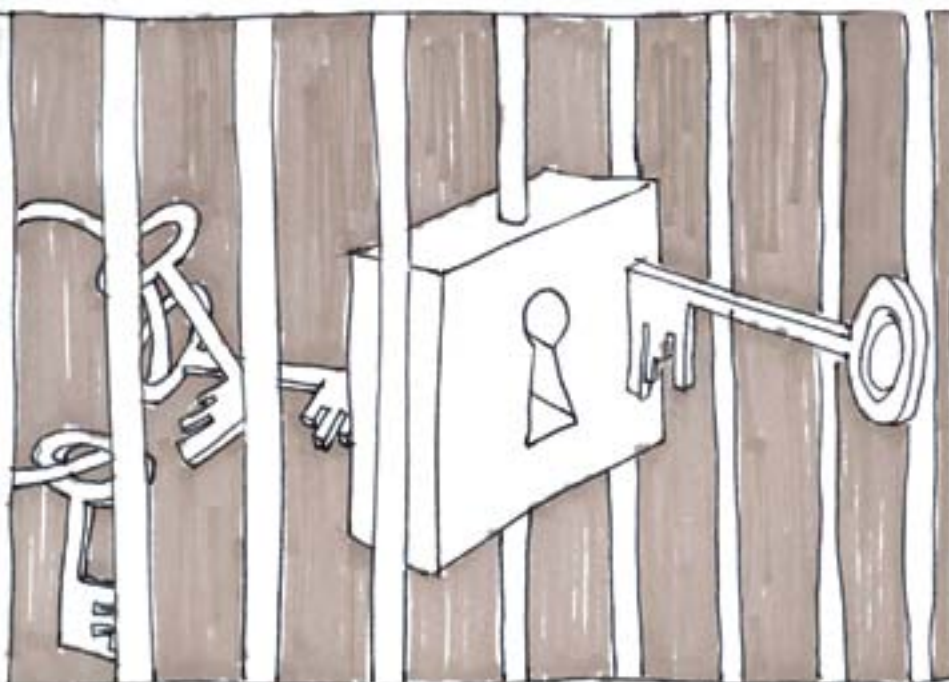
Teatr teatru w teatrze w teatrze absurdu Mrożka

Przykłady przytoczone przed chwilą pokazały, w jakim celu absurdyści wykorzystywali mechanizm, który w niniejszym artykule nazwano teatrem teatru w teatrze. Pierwszym, podstawowym powodem jego użycia jest zabicie nudy, dręczącej postaci, jak miało to miejsce w *Krzęstach* Ionesco. Nuda jest szczególnym rodzajem pustki. Rzeczywistość niegenerująca sama z siebie jakichkolwiek wydarzeń domaga się wypetnienia sytuacjami – cóż z tego, że mało prawdopodobnymi. Z braku lepszych, te zmyślone pełnią rolę realnych. Bohaterowie teatru absurdu zmagają się również z poczuciem, w najlepszym razie, dziwności, w najgorszym zaś, bezsensu istnienia. Pragną więc nadać istnieniu jakiś porządek, opanowują chaos, tworząc w miarę zorganizowaną konstrukcję, która nie gubi i nie miesza przyczyn ze skutkami, wyjaśnia motywy i konsekwencje podjętych decyzji²⁹. W wyniku tych zabiegów powstaje względnie spójna całość.

na romantyczną wizję walki w wolność³⁴, lecz jest również i chyba przede wszystkim starcie prawdy i zmyślenia, w wyniku którego zmyślenie prawdę pokonuje, a ponad stutrzydziestoletni Orson ląduje w jednej celi z Wykolejoną Młodzieżą. Kelera, określając orientację Mrożka, napisał iż jest ona „generalnie, uniwersalnie antydogmatyczna, antymitologiczna, antydoktrynerska. Jest sprawdzająca”³⁵. W wyniku tego sprawdzenia właściwa, czyli (wysmiana) romantyczna akcja *Śmierci porucznika* tak (zupetnie na serio) zmitologizowała, tak odrealniła Orsona, że jego wiek w finale już zupetnie nie dziwi, wręcz przeciwnie, jest jedynie w pełni usprawiedliwioną konsekwencją zabiegów dokonanych przez postacie w prologu i w pierwszym akcie sztuki. Jeżeli już raz przyzna się iluzji prawo do rządzenia rzeczywistością, trzeba się liczyć z tym, że ta, nawet za cenę groteskowo-farsowego zakończenia, zdobytej władzy nie odda.



Do sztuk Mrożka, które w podobny „sprawdzający” sposób podejmują grę z tradycją, zaliczyć można jeszcze przynajmniej trzy: *Indyka* (1960), *Zabawę* (1962) oraz *Kynologa w rozterce* (1962). Bohaterowie tych utworów nie są świadomi istnienia formy literackiej, w jaką zostali wpisani. Różnią się więc tym od porucznika Orsona, zbliżają zaś do postaci występujących w *Miłości na Krymie*. Bardziej chyba niż one są jednak przez ową formę determinowane. Zwłaszcza trzej parobcy z *Zabawy*. Kondycja parobka znaczy tutaj tyle, co bawić się, pragnąć zabawy; co do niej dążyć, tęsknić za nią, wyobrażać ją sobie, myśleć i rozmawiać o niej, słowem nią, a nawet w niej żyć. Tymczasem żadnej zabawy – czy to wesela, czy pogrzebu³⁶ – nie ma. Jest tylko jej abstrakcyjna (określana przez pamięć i tradycję) konieczność, przeciwstawiona rzeczywistej niemożliwości. W tej jednoaktówce Mrożka dochodzi do konfliktu formy i treści. O ile ta pierwsza, reprezentowana przez parobków, domaga się tła w postaci zabawy, o tyle druga jej tego odmawia. W efekcie powstaje wyraźna, Camusowska niezgodność pomiędzy aktorem a dekoracją. W tym przypadku aktorem jest tradycja, dekoracją zaś jej współczesne ujęcie. Przeważa w nim nie tyle tendencja prześmiewcza, ile raczej mała wesoła diagnoza o formach, którym wystarczy minimalnie zmienić treść, do jakiej się odnoszą, aby okazały się puste i absurdalne, ale wcale przez to nie mniej determinujące pewne (choćby najmniej sensowne) zachowania³⁷.



Gra w grę w grze jest innym niż gra z tradycją przejawem omawianego mechanizmu, występującym w sztukach Mrożka. Bohaterowie utworu, w którym został on wykorzystany, stają w obliczu dziwnej, niemalże nieprawdopodobnej sytuacji. Jedyным dla nich wyjściem jest stworzenie sobie przynajmniej szkieletu innej sytuacji, która racjonalizowałaby, choćby w najmniejszym stopniu, tę pierwotną, zastaną. Tak dzieje się, na przykład, w *Policji* (1958). W kraju osiągnięto stan, zdawałoby się, idealny – zniknęli przestępcy. Ostatni z nich oficjalnie przyznał rację władzy, wyraził szczerą skruchę i chęć

poprawy, zatem nie może być dłużej więziony. Jednak policja, jako instytucja, traci tym samym rację bytu. Policjanci, pod wodzą swojego Naczelnika, postanawiają więc upozorować zamach na Generała. To, że sztuka kończy się licznymi aresztowaniami – Adiutant aresztuje Naczelnika Policji, Naczelnik robi to samo z Adiutantem, a w chwilę potem z Generałem, o wcześniej zaaresztowanym Sierżancie nie wspominając – z punktu widzenia publiczności jest oczywiście absurdalne, ale jeżeli chodzi o wyjście z pierwszej, nienormalnej sytuacji, to finał stanowi tryumf racjonalności (cóż z tego, że trochę irracjonalnej)³⁸. Wszak policja, straciwszy rację bytu, odzyskała ją. W *Policji* „zabieg polega na zbudowaniu pewnego modelu teoretycznego w postaci ekstremalnie »czystej« i ostatecznej, która równa się ucieleśnionej idei absolutnej. [...] Model tak czysty, całościowy i skończony jak w *Policji* już się zresztą nie powtórzy”³⁹. I rzeczywiście. W jednoaktówce *Na pełnym morzu* (1960) rozbitkowie – Gruby, Średni i Mały – tworzą sobie już trzy konstrukcje, mające

34 Co spotykało się niekiedy z dość ostrym sprzeciwem, o czym donosił Mrożkowi w jednym z listów Błoński: „co do występów na Twoim spektaklu [mowa o styczniowym przedstawieniu *Śmierci porucznika* w Teatrze Dramatycznym w 1964], ciskano nawet jaja [...] na scenę – ale nigdy, ani razu, publiczność nie dała się nabrać i nie przyłączyła się do błaznów manifestujących” (J. Błoński, S. Mrożek, *Listy...* op. cit., s. 132).

35 J. Kelera, *Mrożek – dowcip wyobraźni logicznej*, [w:] idem, *Kpiarze i moralisci. Szkice o nowej polskiej dramaturgii*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966, s. 104.

36

Interesujące, że prymitywni skądinąd parobcy są w stanie dojść do wniosku, iż skoro zabawy rzeczywiście nie ma, to można ją sobie na niby stworzyć. Skoro Świat nie daje im wesela, oni zrobią sobie stypę. Idąc za tą myślą, są nawet w stanie zmienić, przeistoczyć początkowo samobójstwo N w zamordowanie go, byle tylko powstała forma, w którą można by wpisać jakiś rodzaj „zabawy”.

37

„Na i wykształciłem sobie swój system” – pisze Mrożek do Błońskiego w jednym z listów. – „Ogólnie polega on chyba na wychwytywaniu rozpiętości między formami a treściami w nich, niezgodności pokracznych w tym zakresie, na wyciąganiu za włosy zawstydzonej, gołej, drżącej i wstydlivej treści z pancerza formy, która, taka, jaką widać z wierzchu, zupełnie inną treść kryć powinna niż ta, którą, anachronicznie, przez pomyłkę czy szalbierstwo, w sobie kryje i którą właśnie wyciągam” (J. Błoński, S. Mrożek, *Listy...*, op. cit., s. 83-84).

38

„Wielokrotnie podkreślano matematyczną wręcz zasadę działania wyobraźni Mrożka, który – wybrawszy jakieś absurdalne wynaturzenie otaczającej go rzeczywistości – z żelazną logiką doprowadza na scenie do jego ostatecznych konsekwencji. W ten sposób [...] z wyjątku czyni regułą, precyzyjną logiką rozwoju zdarzeń narzucając widzom przekonanie o »naturalności« takiego rozwoju akcji. Tak zwraca ich uwagę na nie-ludzkie prawa pozateatralnego świata, ukryte pod pozorami naukowego i dziejowego sensu” (M. Sugiera, *Dramaturgia Sławomira Mrożka*, Universitas, Kraków 1996, s. 89).

39

J. Kelera, *I śmiałem się tak długo...*, [w:] idem, *Komu warto kibicować. Szkice o teatrze i dramacie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978, s. 249.

40

W finale jednoaktówki okazuje się, że na tratwie znajduje się jeszcze cielecina z groszkiem. Mało tego, Gruby od początku wie o jej istnieniu. To on jednak kategorycznie stwierdza, iż „zapasy zostały całkowicie wyczerpane. Nie ma już ani odrabiny” (S. Mrożek, *Na pełnym morzu*, [w:] idem, *Teatr...*, op. cit., s. 149), ustanawiając tym samym sytuację swoich współtowarzyszy, jako ekstremalną i domagającą się jakiegoś rozwiązania. Na kłamstwie Grubego zatem opiera się cała akcja *Na pełnym morzu*. Stawia go to w roli kogoś, kogo nazwalibyśmy reżyserem – nie tylko bowiem zmyśla podstawowy problem rozbitków, ale także przez cały czas czuwa nad takim jego rozwiązaniem, aby zgodzało się ono z jego nie tyle wizją, ile apetytem (on zwyczajnie nie ma ochoty na cielecinę z groszkiem, lecz na Małego).

41

Ibidem, s. 149.

42

Warto zauważyć, iż w *Na pełnym morzu* zatoczony został dość osobliwy krąg. Siłowe rozwiązanie jednoznacznie wskazywało tego, kto ma być pożarty przez innych. Rozbitkowie odeszli jednak od niego po to, żeby na końcu zjeść... najsłabszego. „Najczęściej pokazuje on [Mrożek] normalnych – choć mniej czy bardziej skarykaturowanych – ludzi w nienormalnych sytuacjach. Ale tu nasuwa się nieodparcie pytanie, kto stworzył te nienormalne sytuacje? Odpowiedź nie następuje większych trudności: ci sami albo inni zupełnie normalni ludzie. I tak zamyka się błędne koło, z którego wyjście umożliwia tylko radykalna zmiana reguł gry międzyludzkiej, które są także najzupełniej normalne – by nie rzec naturalne – i sprowadzają się do jednej najprostszej: zawsze silniejszy będzie próbował zdominować słabszego” (S. Gębala, *Teatralność i dramatyczność. Gombrowicz – Różewicz – Mrożek*, Wydawnictwo ATH, Bielsko-Biała 2005, s. 154).

pozwoić im wyjść z patowej sytuacji, w jakiej się znaleźli. Dryfują na tratwie i (rzekomo!⁴⁰) skończyto im się jedzenie. Decydują więc, że trzeba poświęcić – to jest zjeść – któregoś z nich, aby pozostali mogli przeżyć. Najprościej byłoby siłą zmusić do tego Małego (Gruby i Średni górują nad nim fizycznie). Mamy jednak do czynienia z trzema dżentelmenami „w eleganckich czarnych garniturach, białych koszulach. Poprawnie zawiązane krawaty, białe rąbki chusteczek w kieszonkach marynarek”.⁴¹ Przemoc zatem jako rozwiązanie odpada. Rozbitkowie postanawiają urządzić wybory. Chcą nadać kanibalizmowi demokratyczną, cywilizowaną formę. Cóż z tego, skoro wybory okazują się sfalszowane. Tymczasem głód nie przestaje doskwierać bohaterom jednoaktówki. Wobec powyższego Gruby usiłuje wmówić Małemu, że powinien zdecydować się na przyjęcie roli ofiary. Mały naturalnie broni się, ale jedynie dopóki, dopóty staje się dla niego jasne, że towarzysze zjedzą go tak czy inaczej. Woli umrzeć, jak ktoś składający życie w ofierze w imię wyższych wartości niż jako ofiara zwykłego, barbarzyńskiego mordu. Wejściem w rolę ofiary Mały usprawiedliwia, uwzniośla własną śmierć, zaś Gruby i Średni mogą dzięki temu łatwiej zejść z wyżyn demokracji do poziomu kanibalizmu⁴².

Jako odwrotność przedstawionego powyżej, na przykładach *Policji* oraz *Na pełnym morzu*, zabiegu należy traktować grę, którą zdecydowali się prowadzić między sobą Magnus i Moris, bohaterowie *Kontraktu* (1986). Pierwszy z nich to podstarzały, niegdyś zamożny człowiek, którego majątek właśnie się kończy – starczy mu go jedynie na opłacenie tygodnia pobytu w luksusowym hotelu. Przeprowadzić się gdzie indziej nie chce, zdobyć nowych środków finansowych nie może. Proponuje więc lokajowi Morisowi zawarcie osobliwego

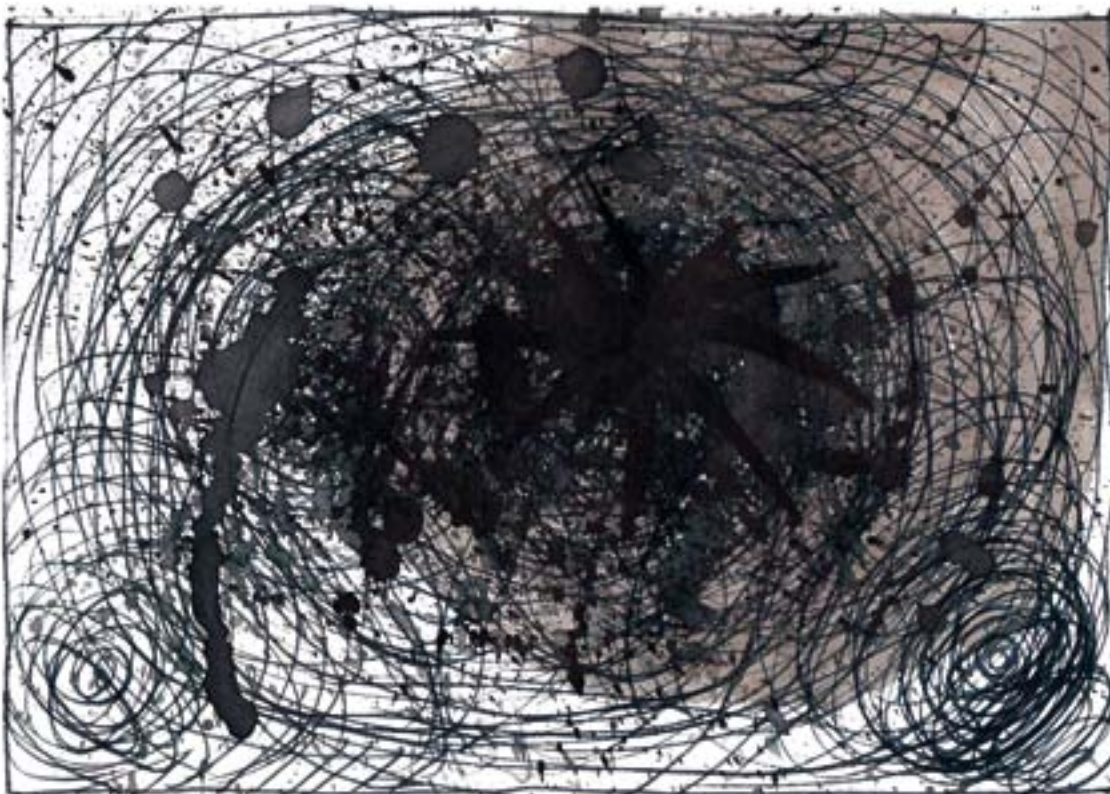


kontraktu. Otóż, Moris ma Magnusa zabić. Musi to zrobić w ciągu siedmiu dni. Choć wszystko wydaje się ustalone – obie postacie dogadały się co do warunków umowy – pojawiają się problemy. Magnus, czyli inicjator całego projektu, zaczyna się bowiem przed Morisem ukrywać. Jest to zachowanie, z jednej strony, racjonalne – to normalne, że ofiara unika spotkań ze swoim oprawcą – z drugiej jednak, można uważać je za absurdałne – koniec końców Magnus utrudnia przecież wykonanie zadania, które sam zlecił. Zaaranżowana przez niego sytuacja zaczęła aranżować sytuację (zgodnie z zasadą: forma jest tworzona, ale i sama tworzy). Wymusiła na nim zachowanie, polegające na uciekaniu przed śmiercią za wszelką cenę. Inna sprawa, że bohaterowie *Kontraktu*, i to właśnie najbardziej różni ich od postaci, na przykład, rozbitków z *Na pełnym morzu* – wcale nie musieli w żadną sytuację wchodzić. Moris miał prawo odmówić, Magnus mógł albo pogodzić się z utratą majątku i wyprowadzić się do mniej luksusowego, ale tańszego miejsca, albo popełnić samobójstwo⁴³. Gdy jednak raz wejdzie się na scenę, trzeba grać na niej do końca, choćby przedstawienie miało okazać się zupełną klapą.

„Człowiek w teatrze życia codziennego” jest jeszcze jedną postacią teatru teatru w teatrze, wykorzystywaną przez Mrożka⁴⁴. Dramat, w jaki mechanizm ten został wkomponowany, nie stawia swoich bohaterów w sytuacjach granicznych, jak choćby te, które mieliśmy okazję obserwować w *Policji*, *Na pełnym morzu* czy w *Zabawie*. Rzeczywistość nie domaga się tutaj od postaci jakichś radykalnych działań w celu jej okietznania. Po prostu jest i trwa. Nie oznacza to jednak, że bohaterowie nie odczuwają potrzeby zmiany. Nie wynika ona z bezpośrednio zagrożenia istnienia, raczej z uciążliwości zwią-

zanej z koniecznością życia w takiej a nie innej, narzuconej z zewnątrz (przez społeczeństwo) formie. Ujmując rzecz inaczej, o ile wcześniej mieliśmy do czynienia z rzeczywistością wypaczającą postacie, o tyle teraz obcować będziemy z postaciami wypaczającymi zastaną rzeczywistość.

Tak dzieje się w *Tangu* (1964). Artur próbuje na drodze inscenizowania kolejnych, by tak rzec, ustrojów czy porządków społeczno-politycznych wyprowadzić swoją rodzinę z chaosu, w jakim pogrążyła się po rewolucji dokonanej przez Stomila i Eleonorę. Każdy system, nawet początkowy brak systemu, rozgrywa się w określonych dekoracjach, a ludzie w nim funkcjonujący noszą lub są zmuszani do noszenia odpowiednich strojów⁴⁵. Artur wtłacza swoich najbliższych w wymyśloną przez siebie, sztuczną formę, wymagającą od nich nienaturalnego zachowania, a w każdym razie zachowania, od jakiego zdążyli już odwyknąć. Ruchy zamieniają się tu w gesty, słowa w kwestie, a rozmowa w dialog sceniczny⁴⁶. Nie obywa się oczywiście bez wpadek, jak wtedy, gdy „Edek wchodzi niosąc na tacy niedwuznaczną butelkę wódki”⁴⁷ zamiast soli, o które prosiła Eleonora. Wszak scena pod antreprezją Artura została dopiero co otwarta. Ciekawe, że pierwszym wystawianym na niej przedstawieniem ma być, rytuał, czyli ślub Ali i Artura⁴⁸. Nie tak bogatym i złożonym⁴⁹, jak *Tango*, wariantem omawianego właśnie mechanizmu jest *Szczęśliwe wydarzenie* (1973). Mroźek uczynił tutaj każdą postać dramatu personifikacją jakiejś idei społeczno-politycznej. I tak, Przybysz to anarchista, Mąż – demokrat, zwolennik, jak sam to ujmuje, „umiarkowanego postępu”⁵⁰, Starzec to z kolei konserwatywny despota, Niemowlę zaś byłoby rodzajem połączenia myśli lewicująco-anarchistycz-



43
Poniekąd je zresztą popełniał w momencie składania oferty Morisowi.

44
Zob. E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. Śpiewak i P. Śpiewak, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.

45
Nie przypadkiem przecież w trzecim akcie przedstawia nam się „to samo pomieszczenie, ale ani śladu poprzedniego bałaganu. Mamy przed sobą klasyczny salon mieszczański sprzed półwiecza. Zniknęły rozplamienia, niekonturowość, zamazania. [...] Eugenia siedzi na sofie przeniesionej na środek sceny. W długiej, ciemnoszarej albo brunatnej sukni zapiętej wysoko pod szyją, w koronkowych mankietach i koronkowym żabociku, w czepku. Trzymają łagnon, którym często się posługuje. Po jej prawej ręce siedzi Eleonora, uczesana w kok, w kolczykach, w sukni długiej, wciętej w stanie. [...] Obie siedzą sztywno i nieruchomo, wyprostowane, ręce złożone na kolanach” [S. Mroźek, *Tango*, [w:] idem, *Wybór dramatów*, t. I, Noir sur Blanc, Warszawa 2000, s. 152].

46
Stomilowie to marionetki. Do chwili rozpoczęcia reform przez Artura ich animatorem były niewyraźne już idee czy raczej hasła przyświecające im w przeszłości, wtedy ożywiające, pobudzające do działania. Teraz zaś wypowiedane automatycznie, bez zrozumienia i sensu, powodują i pogłębiają martwość panującą w zagraconym, mieszczańskim salonie. Artur wymienił im jedynie scenariusz, który miały odgrywać. Edek, wiedziony raczej instynktem niż przemyślaną taktyką, kładzie trupem Artura, by zająć jego miejsce. reżysera egzystencji Stomilów.

47

Ibidem, s. 155.

48

Grotowski pisał bardzo wiele o bliskości teatru i rytuału. Zob. J. Grotowski, *Teatr a rytuał*, [w:] idem, *Teksty.....*, op. cit.

49

„Jestem tam – pisał Mrożek do Błońskiego w jednym z listów o sobie jako o autorze *Szczęśliwego wydarzenia* – jakiś dla siebie zaoczny. (...) To już nie »co było do udowodnienia«, czyli dochodzenie do potwierdzenia hipotezy (...), tylko piętrzenie dowodów na udowodnienie tego, co od początku było niewątpliwe (...). Od początku był pewnik, na końcu też pewnik, ten sam, więc po co ta cała zabawa w środku?” (J. Błoński, S. Mrożek, *Listy.....*, op. cit., s. 502).

50

S. Mrożek, *Szczęśliwe wydarzenie*, [w:] idem, *Teatr 3. Dzieła zebrane*, t. VII, Noir sur Blanc, Warszawa 1997, s. 257.

51

Zarówno Przybysz, jak i Mąż uważają się za ojców *Niemowłęcia* (ibidem, s. 273-277).

52

M. Piwińska, *Legenda romantyczna i sztydery*, PIW, Warszawa 1973, s. 347.

53

S. Mrożek, *Teatr a rzeczywistość*, [w:] idem, *Varia t. 3. Jak zostałem recenzentem*, oprac. T. Nyczek, Noir sur Blanc, Warszawa 2005, s. 170.

54

S. Mrożek, *Amatorskie przedstawienie*, [w:] idem, *Varia t. 3.....*, op. cit., s. 182.

55

S. Mrożek, *Dziennik 1962-1969*, t. I, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010, s. 203-204.

56

Ibidem, s. 675.

nej z liberalno-demokratyczną⁵¹ oraz z czymś jeszcze, co z braku lepszej nazwy można by ochrzcić „niemowłectwoizmem”, a co czyni zeń najbardziej niszczącą ideologię, skutki działania której właściwie poznane i ocenione mogą być dopiero w przyszłości. „Dramaty Mrożka to mikrospoteczeństwa. W tym teatrze człowiek jest ostatecznie określany przez swoją pozycję w stosunku do innych”⁵². Akcja, konflikt w *Szczęśliwym wydarzeniu* nie rozgrywa się między ludźmi, lecz pomiędzy ideami. Nie psychologia czy namiętności są ich katalizatorem, a opisane w tomach dzieł, tworzone przy biurkach filozofów, socjologów, pisarzy oraz specjalistów od propagandy wizje (formy) społeczno-politycznego porządku. Postacie bezrefleksyjnie, bezmyślnie się w nie wpisują. Z własnej woli się ubezwłasnowolniają, odbierają sobie pole manewru i prawo wyboru, działając według scenariusza i nie licząc się przy tym ze skutkami.

Bezsilna rzeczywistość

„Granice sceny są ustalone i absolutnie wyraźne. (...) Catkiem natomiast inaczej przedstawia się ta sprawa z rzeczywistością. Wprawdzie wiadomo, że rzeczywistość zaczyna się tam, gdzie kończy się scena, ale nikt nie wie, gdzie rzeczywistość się kończy. Nie jest nawet pewne, czy kończy się w ogóle”⁵³. Może być zatem tak: rzeczywistość zatacza koło – zaczyna się tam, gdzie kończy scena, kończy się natomiast z powrotem na scenie. A gdyby założyć, że nigdy jej nie opuszcza? „Bez żadnego przygotowania odegrałem już parę ról. Zresztą w naszym teatrze grają wyłącznie amatorzy. Wypchnięci na scenę zawsze w ostatniej chwili, mrużąc oczami, oślepieni światłem sceny i przerażeni przepaścią od strony widowni, gdzie nie wiadomo, co siedzi. Nie wiemy, co mamy odegrać, nie znamy tekstu. Dopiero grając, domyślamy się, co gramy. Wynajdujemy sobie jakąś koncepcję roli, ale – zaledwie się wprawimy – już wszystko się kończy. Schodzimy ze sceny z poczuciem, żeśmy nie byli na swoim poziomie, ale powtórki nie ma”⁵⁴.

Mrożek pisze w *Dzienniku*, że podczas swojego spaceru do Maxena spotkał myśliwego⁵⁵. Wydarzenie to samo w sobie nie było niezwykle. Nie dało jednak Mrożkowi spokoju i w efekcie zwykłym być przestało. Skąd bowiem pewność, że myśliwy to naprawdę myśliwy? Samo pomyślenie o nim jak o myśliwym właśnie nie jest przecież ostatecznym rozstrzygnięciem tej kwestii. Jednak rzeczywistość możemy tylko pomyśleć. Oznacza to, iż abstrakcja jest dużo bardziej realistyczna niż realizm. Inaczej, nasz realizm jest abstrakcyjny, jest myśleniem o rzeczywistości, takim, a nie innym jej postrzeganiem, nazywaniem, odczuwaniem, lecz nie jest samą rzeczywistością. To stąd „złudzenie, że rzecz opisywania nie wymaga, bo kiedy jest, to jest. Złudzenie. Jest – tylko o tyle, o ile ją opiszemy”⁵⁶. Postacie ze sztuk Mrożka korzystają z tego prawa. Nazywając po swojemu zastane fakty, tworzą konstrukcje, które pomagają im zmierzyć się z tymi faktami. Mnożą więc formy, produkują definicje, szukają najlepszych słów, aby móc wyrwać się z niedoskonałego świata, w jakim przyszło im funkcjonować. Dość często nawet im się to udaje. Inna sprawa, że tryumf ten oznacza niejednokrotnie klęskę. To nie Artur przecież wykonuje w finale *Tanga* taniec zwycięstwa.

Teatr Absurdu, Mrożkowy również, odkrywa prawdę w zakłamaniu, a czyni to na drodze pomnażania iluzji (kłamstwa). Rzeczywistość jest w nim bezsilna, ponieważ odebrano jej prawo do tworzenia zmyślonych struktur. Postacie same, zazwyczaj nieświadomie (ostatecznie to nie o ich świadomość tutaj chodzi, lecz o świadomość widzów), robią to za nią. Hamlet wykorzystał teatr w teatrze, aby odkryć prawdę i przywrócić rzeczywistość na odpowiedniej orbicie. Absurdyści z powrotem wprowadzają ją na scenę. Nie z przekory czy złośliwości. Według nich po prostu prawda nie jest wszystkim, co możemy o prawdzie powiedzieć. Dopiero gdy w nią zwątpimy, gdy przestanie być dla nas wiarygodna, będziemy mogli zacząć poważnie o niej myśleć, poznawać ją i próbować, o ile to możliwe, w niej żyć. Jaka będzie ta rzeczywistość bez iluzji? Bezsilna – lecz w swojej bezsile mocna jak nigdy, prawdziwa naprawdę, godna najgłośniejszych oklasków, owacji na stojąco i gromkiego „bis!”, niosącego się po widowni – od parteru po najwyżej położone balkony.

Rysunki Sara Tchorek

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

INTUICJA TO SZÓSTY ZMYŚŁ PEDAGOGA

O kształceniu wiolonczelistów z profesorem Tomaszem Strahlem rozmawia Aneta Teichman

Aneta Teichman: W tym roku mija dwadzieścia lat Pańskiej pracy pedagogicznej. Dla jednych pedagogika to partnerstwo mistrza i ucznia, inni uważają, że pedagog powinien być raczej przewodnikiem po świecie muzyki. Czym dla Pana jest pedagogika muzyczna?

Tomasz Strahl: Moim zdaniem te dwie koncepcje wcale nie muszą występować rozdzielnie. Uważam, że znacznie lepiej jest, jeśli profesor potrafi być zarówno partnerem, autorytetem, jak i mistrzem. Nie mam jednak wątpliwości, że inaczej wygląda kształcenie młodzieży w ramach szkoły muzycznej pierwszego i drugiego stopnia, a jeszcze inaczej w ramach studiów wyższych. Dodać też warto, że nawet podczas studiów kontakt pedagoga i studenta może przybierać różny kształt, co jest zależne od osobowości młodego muzyka i jego aktualnych potrzeb. Ale oczywiście można się zgodzić, że ideałem jest pełna zrozumienia i wzajemnego szacunku relacja partnerska, w której profesor inspiruje studenta, jest też przewodnikiem i mentorem.

AT: Jakimi zasadami kieruje się Pan w kształceniu młodych wiolonczelistów?

TS: Mając na myśli pewne ogólne założenia, mogę powiedzieć, że zawsze starałem się, aby moja metoda nauczania była skuteczna.

AT: Skuteczność metody pedagogicznej wyraża się przede wszystkim w sprawności instrumentalnej uczniów?

TS: Nie tylko, chociaż wiadomo, że u podstaw każdej sztuki leży rzemiosło, które trzeba opanować w stopniu perfekcyjnym. Chcę jednak podkreślić, że obok zrozumiałej potrzeby dążenia do absolutnego mistrzostwa instrumentalnego, nigdy nie otaczałem kultem sprawności manualnej, nigdy też nie zyskiwały mojego uznania wykonania bezbłędne technicznie, a nie dające żadnych głębszych przeżyć. W tym co robię przede wszystkim czuję się artystą, a skoro tak, to najważniejsze jest dla mnie dążenie do władania szlachetnym dźwiękiem, bo właśnie dźwięk jest nośnikiem ekspresji, jest najważniejszym czynnikiem oddziaływania na słuchacza. Poza tym bardzo ważne jest zyskanie umiejętności płynnego prowadzenia frazy i realizowania w najdrobniejszych szczegółach intencji kompozytorskiej. Technika jest narzędziem, które ma pomóc realizować muzyczny ideał, który każdy ma w swojej wyobraźni. Skuteczność metody pedagogicznej polega raczej na umożliwieniu uczniowi zbudowania niezawodnego warsztatu wykonawczego, który pozwoliłby mu na wszechstronny i pełny rozwój muzyczny.

AT: Od zawsze wyznawał Pan takie wartości?

TS: Już we wczesnych latach młodzieńczych zdałem sobie sprawę z tego, że technika i muzyka są nierozdzielne. W późniejszym czasie poznałem opinie na ten temat wybitnych muzyków, w tym Tadeusza Wrońskiego, Henryka Neuhaus, a także Artura Rubinsteina, dla których artyzm był najwyższą wartością, a technika wsparciem w realizacji tego celu. Potwierdzenie tych przekonań odnalazłem w sposobie nauczania mojego profesora Kazimierza Michalika, który, jak wiadomo, kształcił się w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Katowicach w klasie profesora Józefa Drohomireckiego oraz w Akademii Sztuk Muzycznych w Pradze pod kierunkiem profesorów Karela Pravoslava Sádlo i Miloša Sádlo. Muszę powiedzieć, że również Tobias Kühne, wychowanek André Navarry, wyznawał podobne wartości. Te doświadczenia dodatkowo umocniły mnie w przekonaniu, że gra poprawna w sensie realizacji trudności fakturalnych utworu, ale uboga w walory artystyczne, nie jest tym, do czego powinien dążyć muzyk. Taka gra w żaden sposób nie jest w stanie poruszyć słuchacza. Z drugiej strony, wykonanie niedoskonałe w sensie warsztatowym nie niesie ze sobą żadnych poważnych wartości artystycznych – niedostatki techniczne stają się barierą uniemożliwiającą pełny rozwój instrumentalny, ponieważ pewne pozycje z literatury muzycznej stają się po prostu niewykonalne.

AT: Co robić, żeby to, co trudne stało się łatwe?

TS: Przede wszystkim nie można z góry założyć, że pewnych umiejętności nie uda się nigdy opanować, ponieważ postawienie sobie takiej bariery powoduje, że tak się właśnie dzieje,



to jest samospełniająca się przepowiednia. Żeby zrobić krok do przodu, trzeba znaleźć przyczynę, która hamuje rozwój. W takich sprawach moim mottem jest powiedzenie Leonarda da Vinci: „W naturze nie ma błędu, błąd jest w tobie”.

At: A czy wpływ na taki muzyczny światopogląd mieli Pańscy pedagodzy?

TS: Na pewno środowisko w jakiś sposób nas kształtuje. Ale jest w życiu młodego muzyka taki okres, kiedy pozostaje pod wpływem swoich mentorów, i jest też i taki, kiedy wkracza na samodzielną drogę artystyczną, szuka swojego miejsca i określa zasady, którymi będzie się kierował w swojej pracy. Ja takiego wyboru dokonałem.

At: Z analizy Pana artystycznej biografii wynika, że działalność pedagogiczną i koncertową rozpoczął Pan jednocześnie.

TS: Faktycznie było tak, że zacząłem koncertować już w czasie studiów, ale wówczas pozostawałem pod artystycznym wpływem profesora Michalika. Natomiast po moim powrocie do kraju ze studiów podyplomowych w Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien, gdzie doskonaliłem swoje umiejętności pod kierunkiem profesora Tobiasa Kühne, rozpocząłem samodzielną działalność koncertową i częściowo samodzielną działalność pedagogiczną, ponieważ przez okres czterech lat byłem asystentem prof. Andrzeja Zielińskiego

i prof. Andrzeja Wróbla w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Oprócz tego podjąłem też pracę w warszawskiej szkole muzycznej im. Zenona Brzewskiego. Latem tego samego roku po raz pierwszy poprowadziłem kursy mistrzowskie w Łańcucie, więc rok 1991 był zdecydowanie przełomowy w takim sensie, że spojrzałem na kwestie kształcenia z różnych stron – z perspektywy szkoły muzycznej drugiego stopnia, studiów wyższych i kursów mistrzowskich.

At: Skąd przekonanie, że pedagogika to dziedzina, której powinien się Pan poświęcić?

TS: Poczucie kompetencji zawodowej, a zwłaszcza pedagogicznej, to kwestia, do której dochodzi się stopniowo. Tak było przynajmniej w moim przypadku. W przekonaniu, że to właściwa droga umacniały mnie liczne doświadczenia, które pomogły mi zauważyć, że mam pewne predyspozycje do tej pracy. Jeszcze w okresie moich studiów zdarzało się, że młodzi koledzy czy koleżanki zwracali się do mnie z jakimś pytaniem dotyczącym spraw technicznych i z reguły udawało mi się od razu znaleźć przyczynę trudności i podpowiedzieć dobry sposób ćwiczenia, który definitywnie rozwiązywał ich problemy. I chociaż wtedy nie zastanawiałem się specjalnie nad tym, to kilka lat później zdałem sobie sprawę, że mam w tych sprawach bardzo dobrą intuicję.

At: Ale pedagogika nie może opierać się wyłącznie na intuicji.

TS: Oczywiście, że nie, ale z perspektywy dwudziestu lat aktywnej pracy pedagogicznej mogę zapewnić, że w procesie nauczania odgrywa ona jednak niebagatelną rolę. Uważam, że pedagog, który nie ma dobrej intuicji i nie jest dociekliwy, skazany jest na korzystanie z utartych szablonów. Intuicja to szósty zmysł pedagoga, który pomaga mu przede wszystkim rozpoznać strukturę uzdolnień ucznia, a w toku kształcenia podpowiada na przykład, gdzie szukać źródła problemu wykonawczego. Ułatwia też odnalezienie właściwego rozwiązania owych trudności, a sposobów może być tyle, ilu jest uczniów. Wiadomo przecież, że chcąc usunąć mankament na przykład niedomagania techniki prawej ręki, z każdym uczniem nad tym problemem pracuje się inaczej. Dlatego tak ważne jest, aby pedagog od razu umiał ocenić, która metoda będzie najtrafniejsza. Poza tym intuicja podpowiada, jak kierować procesem rozwoju muzycznego ucznia.

At: Nie wierzy Pan w skuteczność „uniwersalnych” wskazówek?

TS: Pewne ogólne zasady dotyczące wykonawstwa muzycznego oczywiście istnieją i warto z nich korzystać, ponieważ są dziedzictwem minionych pokoleń muzyków, ale nie powinno



się na tym poprzestawać. Uważam, że w przypadku tak silnie zindywidualizowanego kształcenia, jakim jest edukacja muzyczna, „uniwersalne” zalecenia mogą mieć charakter pewnych ogólnych wytycznych, ale nawet i w tej sytuacji bardzo dużo zależy od pedagoga, a przede wszystkim od tego, czy o nich wie, czy z nich skorzysta, w jakim momencie i w jakim zakresie. Są dowody na to, że model kształcenia, polegający na tym, że nauczyciel mechanicznie podchodzi do kwestii rozwiązywania problemów warsztatowych czy muzycznych, rzadko kiedy daje dobre efekty. Moje doświadczenie podpowiada, że tylko wybitnie spersonalizowany model dydaktyki jest skuteczny, wtedy cały wysiłek pedagoga skierowany jest na konkretnego ucznia, traktowanego jako jednostka niepowtarzalna, tak w sensie zdolności, jak i pewnych ograniczeń. Dopiero wnikliwa analiza mocnych i słabych stron ucznia pozwoli nauczycielowi stworzyć jakieś założenia, jakiś plan jego rozwoju instrumentalnego i muzycznego. Moim zdaniem praca pedagoga z uczniem nie powinna mieć spontanicznego charakteru.

AI: Jakie cechy powinien mieć dobry pedagog?

TS: Pedagog idealny to wzór, który nosimy w swojej wyobraźni i chociaż bardzo trudno mu sprostać, to warto do tego dążyć. Myślę, że oprócz pewnych pożądanых cech umysłowości, jak inteligencja, intuicja i wyobraźnia, pedagog powinien nieustannie pogłębiać swoją wiedzę, zarówno tą bezpośrednio związaną z jego profesją, jak i ogólną. Pedagog powinien być cierpliwy, wyrozumiały, ale powinien też umieć stawiać wymagania i egzekwować je. Kwestią niepodważalną jest życzliwość i umiejętność czerpania satysfakcji z sukcesów swoich uczniów.

AI: Czy miał Pan swój wzór pedagoga?

TS: Miałem szczęście obcować ze znakomitymi muzykami, których spotykałem na różnych etapach mojej drogi edukacyjnej. Wpływ Romana Jabłońskiego, Piotra Palecznego, Wandy Wiłkomirskiej, Jerzego Maksymiuka był bardzo silny i trwały, choć kontakt z nimi miałem krótki. Niewątpliwie to profesor Michalik oddziaływał na mnie w sposób najbardziej intensywny. Lata pracy pod jego kierunkiem upłynęły mi zarówno na doskonaleniu mojego warsztatu wykonawczego, jak i na zdobywaniu wiedzy teoretycznej, która okazała się w mojej samodzielnej działalności pedagogicznej bardzo pomocna.

AI: Jak wspomina Pan okres studiów w klasie profesora Kazimierza Michalika?

TS: To był niezwykle cenny czas w moim życiu. Profesor stawiał nam wszystkim bardzo wysokie wymagania. Teraz już wiem, że to wynikało z jego miłości do muzyki, a w szczególności do wiolonczeli. Jego wkład w rozwój sztuki wykonawczej jest nieoceniony. Myślę, że wszyscy mamy wobec niego dług wdzięczności. Profesor jest autorem znakomitych rozwiązań technicznych, które natychmiast owocowały szlachetniejszym brzmieniem dźwięku wiolonczelowego. Trzeba podkreślić, że umiejętność uzyskiwania pięknej barwy w grze na wiolonczeli profesor zawsze cenił sobie najbardziej. Uważa się, że profesor Michalik wprowadził sztukę wykonawstwa wiolonczelowego na zupełnie nową drogę, a to między innymi dzięki temu, że zwrócił uwagę na wiele istotnych elementów, w tym technikę zarówno prawej, jak i lewej ręki. Dziś już nikogo nie trzeba przekonywać, że sukcesy studentów profesora były i są niezniszczalnym świadectwem jego mistrzostwa pedagogicznego. Gdybym więc, jako jego wychowanek, miał powiedzieć

czym charakteryzowała się pedagogika profesora Michalika, powiedziałbym, że przede wszystkim umiłowanie muzyki, dążeniem do tego, aby wznieść się na wyżyny sztuki, a także troską o rozwój osobisty studenta.

AI: Trudno było sprostać wymaganiom profesora?

TS: Profesor Michalik to muzyk z pasją, o jego wymaganiach mogłem się przekonać już w chwili, kiedy go poznałem, a było to w 1982 roku podczas przesłuchań w Elblągu. I chociaż profesor wyraził się pozytywnie o mojej grze, to jednak nie zmarnował żadnej okazji, żeby mi wskazywać nowe cele, do których powinienem być dążyć. Pamiętam, że po koncercie laureatów przez całą drogę powrotną omawiał mój występ, mówił mi, co powinienem jeszcze poprawić, nad czym pracować, a co było bardzo dobre. I chociaż bardzo chciałem wszystko zapamiętać, bo to było szalenie inspirujące, to byłem tak uskrzydłony swoim sukcesem, że nie bardzo mogłem skoncentrować się na jego uwagach. Pamiętam jednak, że był to moment przełomowy, i gdy rok później spotkałem się z profesorem Michalikiem na kursach w Łańcucie, zapadła decyzja, że będę się u niego dalej kształcił. A dziś czuję się spadkobiercą jego metod.

AI: Od wielu lat bardzo dużo Pan koncertuje, intensyfikuje się też Pańska działalność pedagogiczna. W jaki sposób udaje się to Panu łączyć?

TS: Nie jest to łatwe, ale możliwe. Myślę, że dużo zależy od dobrej organizacji. Lata praktyki uczą, jak rozplanować dzień, aby wystarczyło czasu na pracę własną i pracę dydaktyczną. Czasem taki intensywny tryb życia powoduje zmęczenie, ale z drugiej strony niezwykle wzbogaca, więc nie zrezygnowałbym z żadnego z tych kierunków mojej aktywności artystycznej. Poza tym myślę, że taki model życia artystycznego jest w pewnym sensie koniecznością, ponieważ wynika z wymagań, jakie stawia przed nami współczesność. Muzyk, który dużo koncertuje, jest znany, poza tym jest do niego dostęp, bo każdy może przyjść posłuchać koncertu, porozmawiać po występie. Z doświadczenia wiem, że ta forma kontaktu z ludźmi ma ogromne znaczenie. Po koncercie przychodzą do mnie rodzice, którzy chcieliby powierzyć dziecko mojej opiece artystycznej, przychodzą młodzi wiolonczeliści, przed którymi jest wybór miejsca studiów. Działalność koncertowa jest więc nie tylko źródłem mojej wielkiej satysfakcji, ale również okazją do nawiązania kontaktów z muzycznym środowiskiem i to zarówno w Polsce, jak i za granicą.

AI: Prowadzi Pan klasy mistrzowskie na kursach muzycznych w Busku-Zdroju, Łańcucie, Bydgoszczy, Zakopanem i Kozłowie. Jakie wnioski wynikają z obserwacji polskiego środowiska wiolonczelowego?

TS: Z moich obserwacji wynika, że duża liczba przesłuchań i konkursów, które odbywają się w kraju powoduje, że poziom uczniów szkół



muzycznych pierwszego i drugiego stopnia na pewno bardzo się podniósł. To jest oczywiście powód do zadowolenia. Trochę niepokoi mnie inne, coraz bardziej widoczne zjawisko, że w wyniku wykształcenia się pewnego stylu życia młodego muzyka, który polega na nieustannym braniu udziału w różnych konkursach, dzieci nie mają czasu na spokojną pracę nad aparatem wykonawczym. A solidna praca nad zagadnieniami ruchowymi w początkowym etapie gry na wiolonczeli jest sprawą kluczową. Poza tym częsty udział w konkursach w bardzo młodym wieku powoduje duże napięcie nerwowe, zwłaszcza gdy za wysiłkiem nie idą nagrody. Nie jestem przeciwnikiem konkursów, ale sądzę, że do tego trzeba podchodzić w wyczuciem i umiarem, wszystko więc w rękach pedagogów prowadzących. Ja zaproponowałem inne rozwiązanie – jestem pomysłodawcą takich imprez muzycznych, jak Ogólnopolski Turniej Wiolonczelowy w Warszawie i Ogólnopolskie Konfrontacje Wiolonczelowe im. Zdzisławy Wojciechowskiej w Bydgoszczy. Celem tych wydarzeń muzycznych nie jest to, aby dzieci ze sobą rywalizowały, ale zachęcenie ich do muzykowania i podtrzymywanie pozytywnego nastawienia do tego. Uważam, że jeśli dziecko odniesie zbyt dotkliwą porażkę na początku swojej drogi artystycznej, może bezpowrotnie zrazić się do grania. Nie powinniśmy do tego dopuścić, ponieważ nauka muzyki niesie ze sobą wielką wartość dla rozwoju młodego człowieka, nawet gdyby w przyszłości wybrał inny zawód. Najważniejsze jest, aby pozostał mu pozytywny stosunek do grania i do muzyki w ogóle, a wszystkie przykre doświadczenia bardzo trudno jest później zminimalizować. Dlatego podczas imprez, o których wspominałem, prawie każdy uczestnik otrzymuje jakąś

nagrodę. Kiedy potem patrzę na zadowolone buzie dzieci, to wiem, że to jest słuszny kierunek. Oczywiście inaczej podchodzi się do konkursów dla młodzieży szkół drugiego stopnia i studentów. Mogę powiedzieć, że dużo ciekawych wniosków dostarczają mi też zagraniczne kursy mistrzowskie; jednym z ważniejszych jest Internationale Sommerakademie Prag – Wien – Budapest, gdzie byłem dwukrotnie, w roku 2005 i 2010. Jest to fantastyczna impreza, na którą zjeżdżają się pedagodzy i uczestnicy z całej Europy, a także z Izraela i Kanady. Jestem też regularnie zapraszany na kursy mistrzowskie do Goch w Niemczech. W tym roku pojadę do Calgary, gdzie w ramach Morningside Music Bridge będę udzielał się dydaktycznie i artystycznie.

AI: Koncertował Pan wiele lat, wyrobił Pan sobie markę, jest cenionym artystą, czy nie przyszedł czas na to, aby w pełni poświęcić się działalności pedagogicznej?

TS: Nie mogę przestać grać, bo ja to po prostu kocham. Nie mogę wytrzymać kilku tygodni bez koncertu, a myśl, żeby zaprzestać prowadzenia życia koncertowego mnie przeraża. Nie, to jest niemożliwe. Znam taką teorię Henryka Neuhaus, który wskazywał plusy i minusy sytuacji, kiedy muzyk gra i uczy oraz sytuacji, kiedy świadomie poświęca się wyłącznie kształceniu młodzieży. Z jednej strony ten słynny pianista zachwala sytuację pedagoga „czystego”, czyli takiego, który tylko uczy; jest wolny od stresu koncertowego, od konieczności poświęcania czasu własnemu rozwojowi, może w pełni oddać się uczniom, ale taki pedagog może stracić świeżość pomysłów, może stać się nietolerancyjny, mniej entuzjastyczny w stosunku do muzyki, może stracić wewnętrzną siłę, jaką daje życie koncertowe. Z kolei pedagog, który gra, może i ma mniej czasu dla uczniów, ale przez kontakt ze sceną jego emocje są wciąż świeże, jest na bieżąco z nowymi trendami wykonawczymi, jest bardziej otwarty na nowe pomysły interpretacyjne, a poza tym, dzięki temu, że sam dużo ćwiczy i ma rozległy repertuar, jest w stanie wskazać praktyczne rozwiązania ewentualnych trudności wykonawczych. No i dzięki własnym doświadczeniom może przygotować studentów do działalności estradowej.

AI: Zatem to wszystko kwestia określonych preferencji?

TS: Tak sądzę. Sztuka uczy nas, że schemat nie jest dobry w żadnym przypadku. Muzyka wymaga od nas świeżości, zaangażowania, a przede wszystkim sprecyzowania oczekiwań i ujawnienia własnej osobowości. Tak samo jest w przypadku pedagoga, można przecież zdecydować się na mniej radykalne rozwiązanie, można akcent położyć na działalności pedagogicznej i czasem wystąpić na estradzie, można też zrobić odwrotnie. Najważniejszą kwestią jest osobowość muzyka i jego wizja własnej przyszłości. A jeśli chodzi o preferencje

młodzieży, to ja wyraźnie widzę, że są różne, jedni potrzebują nauczyciela, który będzie skoncentrowany wyłącznie na sprawach kształcenia, inni szukają pedagoga, który więcej opowie im o życiu koncertowym. Jest to więc sprawa indywidualna.

AI: A czy Panu udaje się spełniać oczekiwania studentów?

TS: Wydaje mi się, że tak. W każdym razie bardzo mi na tym zależy, żeby zapewnić im możliwie najbogatszy i wszechstronny rozwój muzyczny i instrumentalny, a także przygotować do rozpoczęcia samodzielnej pracy artystycznej. Chcę, aby byli zadowoleni, by potrafili odnaleźć swoje miejsce w świecie muzyki i czerpali ze swojej pracy satysfakcję. I muszę przyznać, że moi studenci radzą sobie w życiu bardzo dobrze, mam zatem powód do dumy. Na przykład mój absolwent Piotr Mazurek pełni obowiązki zastępcy lidera w orkiestrze Sinfonia Varsovia, z kolei Aleksandra Ohar-Sprawka jest solistką wiolonczel Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Narodowej, koncertmistrzem Sinfonii Iuventus jest Julia Gniadek, koncertmistrzem Orkiestry Symfonicznej Opery i Filharmonii Podlaskiej jest Szymon Stępka, pierwszym koncertmistrzem Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Wrocławskiej jest Maciej Młodawski. Natomiast laureatem pierwszej nagrody i Grand Prix Ogólnopolskiego Konkursu Wiolonczelowego im. Dezyderiusza Danczowskiego w 2007 roku był Mariusz Wysocki. Jeżeli kolejni moi absolwenci tak dobrze będą sobie dawać radę, to będę bardzo szczęśliwy. Poza tym mogę powiedzieć, że zależy mi na tym, aby moi studenci byli realistami, owszem, niech mają swoje marzenia, swoje pragnienia, to jest ważne, bo to ich życie duchowe, u artysty z reguły bardzo bogate, ale nie chciałbym, aby żyli podczas studiów w świecie iluzji i marzeń, a potem przeżywali bolesne rozczarowanie, że cudowny sen się nie spełnia. Dlatego ich przekonuję, że powinni poznać swoje mocne i słabe strony, a to im z kolei podpowie, w jakiego typu aktywności muzycznej mogłoby się spełnić. Poza tym, moim zdaniem, szczęście nie jest monolitem, ale tworem wieloelementowym i dopiero łączenie satysfakcji płynącej z różnego typu życiowej działalności może dać prawdziwe zadowolenie i dopiero wtedy można czuć się człowiekiem spełnionym.

Tomasz Strahl – wiolonczelista, profesor Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie oraz Akademii Muzycznej im. G. i K. Bacwiczków w Łodzi, prowadzi liczne kursy mistrzowskie w: Polsce, Finlandii, Holandii, Japonii i Niemczech.

Aneta Teichman – pianistka i pedagog, doktor nauk humanistycznych. W kręgu jej najściślejszych zainteresowań naukowych pozostaje dorobek artystyczny Jana Ekiera i jego miejsce w polskiej kulturze muzycznej, jak również szeroko rozumiana problematyka teorii muzyki oraz polskiej kultury muzycznej XIX i XX wieku.

Anna Selerowicz

PORTRET

BRODATEJ

DZIEWICY

Przedstawiona na portrecie kobieta z brodą to Helena Antonia, pochodząca z biskupstwa Lüttich w Belgii. Obraz stanowi przykład zainteresowania władców europejskich różnego rodzaju osobliwościami i wynaturzeniami, uwiecznianymi na płótnach przez ówczesnych malarzy. Ten niebywale ekspresyjny obraz poddany był konserwacji przez autorkę.

Praca konserwatora dzieł sztuki to niezwykle zajęcie, wymagające cierpliwości, bezgranicznej pasji oraz interdyscyplinarnej wiedzy i umiejętności. Nie ogranicza się jedynie do praktycznych działań, mających na celu ratowanie zabytkowej materii i przywracanie obiektowi pierwotnego kontekstu. Posiada niewątpliwie dużo szerszy aspekt, bez którego same zabiegi konserwatorskie stanowią niepełną całość. Konserwatora można porównać do niezłomnego poszukiwacza i odkrywcy, dążącego do wydobycia na światło dzienne tajemnic badanego obrazu. Zawód ten wiąże się również nieodzownie z fascynu-

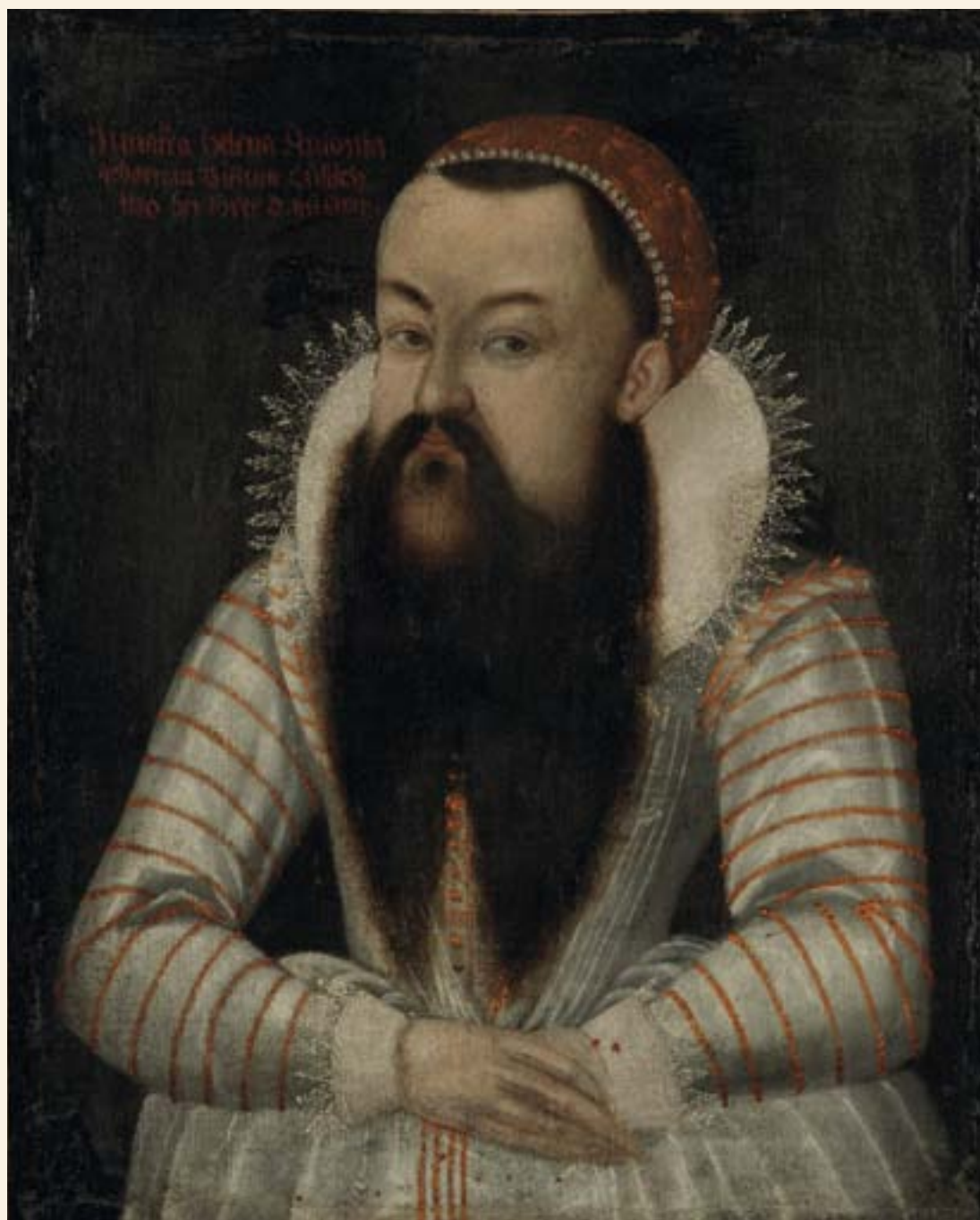
jącymi badaniami nad zagadnieniami historycznymi, śledzeniem wcześniejszych losów dzieła czy odnadywaniem analogicznych przedstawięń, rzutujących na głębsze zrozumienie konserwowanego obiektu. Wiele informacji zawartych w artykule pochodzi z badań, prowadzonych równolegle do postępu prac konserwatorskich i restauratorskich. Do niektórych dotarłam już po zakończeniu zabiegów, zafascynowana tematem, podążając wciąż tropem intrygującej postaci, sportretowanej na obrazie. Często w trakcie badań napotyka się także na różne utrudnienia. Brak dostępu do odpowiednich publikacji, materiały obcojęzyczne, niewyraźne fotografie. Jednak żadne z tych problemów nie są w stanie zniechęcić (przyszłego) konserwatora do osiągnięcia celu.

Portret Heleny Antonii należy do kolekcji Muzeum Narodowego we Wrocławiu. Prowadzone wraz z pracami konserwatorskimi badania dotyczące historycznego i społecznego kontekstu powstania dzieła przyniosły wiele zaskakujących szczegółów z życia tej niezwyklej osoby. Tym samym rzuciły one więcej światła na modę i upodobania epoki.

Kobieta ukazana przez wrocławskiego malarza cierpi na chorobę zwaną hirsutyzmem lub *hypertrichosis*, objawiającą się zarostem na twarzy. Artysta namalował Helenie Antonii wąsy oraz gęstą brunatną brodę sięgającą talii. Kobieta ma jasną karnację, ciemne oczy i taką oprawę oczu.

Początki wzmianek o kobietach z zarostem sięgają czasów starożytnych. Już w V w. p.n.e. Hipokrates opisał dwa odrębne przypadki kobiet, u których występowało owłosienie całego ciała i brody, a ich sylwetki nabrały męskich proporcji. Obie kobiety zmarły w młodym wieku. Wczesnośredniowieczna legenda wspomina o brodatej świętej – Wilgefortis, zwanej również Dzielną Dziewicą czy Świętą Liberatą, która pobożnie wznosiła modły, prosząc o brodę. Pragnęła w ten sposób odstraszyć potencjalnych zalotników, by zachować czystość dla Boga. W zamian została skazana przez własnego ojca na ukrzyżowanie.

W trzynastowiecznej baśni można także przeczytać o brodatej kobiecie papieżu, która nosiła później imię Joanna (Johanna, Joan). U Shakespeare'a brodate niewiasty pojawiają się w *Makbecie* (1607).¹



Malarz wrocławski, *Portret Heleny Antonii*, namalowany po 1621 roku. Fot. R. Stasiuk

Helena Antonia urodziła się w biskupstwie Lüttich w 1579 roku. Jej nazwisko nie jest znane. Wychowywała się na dworze arcyksiężnej Marii (1551-1608), siostry bawarskiego księcia Wilhelma V, żony Karola II Styryjskiego z Grazu. Jako dwórka arcyksiężniczki Konstancji, córki Marii, przybyła w 1605 roku do Krakowa, gdzie wzięła udział w uroczystym orszaku, który poprzedzał zaślubiny arcyksiężniczki z ówczesnym królem polskim Zygmuntem III Wazą.² Sylwetkę Heleny można dostrzec na fragmencie tak zwanej *Rolki Sztokholmskiej*, stojącą w karocy obok innych dam dworu. Helenę Antonię sportretowało także kilku innych artystów, m.in. Johannes Loselius oraz Dominik Custos (sztychy z końca XVI w.). Inne przedstawienie Heleny Antonii, pochodzące z 1595 roku, znajduje się obecnie w Bayerisches Nationalmuseum München³. Do niedawna pełna tożsamość kobiety ukazanej na obrazie nie była znana, jednak ostatnie badania podjęte przez muzeum przyniosły wiele znaczących informacji. W odniesieniu do przyjętej daty urodzin, rok umieszczony na obrazie sugeruje, iż w trakcie portretowania Helena Antonia Galecka miała 16 lat.

Brodate niewiasty budziły fascynację artystów wszystkich epok. Problem hirsutyzmu podejmowała w swych obrazach Lavinia Fontana – pierwsza szesnastowieczna profesjonalna malarka. Na jej obrazie jednak hirsutyzm pojawia się w postaci krótszego owłosienia całej twarzy. Wiele europejskich dworów interesowało się ludźmi o nadmiernym owłosieniu. Cieszyli się oni dużym szacunkiem, a ich portrety liczni książęta wymieniali między sobą. W dobie baroku dużą popularnością wśród ówczesnych malarzy cieszyło się uwiecznianie różnych przypadłości i anomalii w wyglądzie. Podobne w tematyce dzieła wyszły spod ręki Jusepe de Ribery czy Diego Velázqueza.

Książę Wilhelm V podarował swej siostrze Marii kilka portretów najstawniejszych „owłosionych” ludzi tamtego czasu z rodziny Pedra Gonzaleza, których w listach nazywał „kosmykami” lub „zadymionymi” (najprawdopodobniej w znaczeniu zastony pokrywającej ich twarze). W zamian za ten podarunek otrzymał zapewne podobiznę Heleny Antonii. Obecnie obraz po gruntownej restauracji można ponownie oglądać w Galerii Sztuki i Osobliwości w Monachium, w otoczeniu innych dzieł stworzonych właśnie dla tego miejsca – pomiędzy cudami natury i sztuki. Powyższe kolekcje stanowią świadectwo zadziwienia kolekcjonerów epoki renesansu wobec różnorodności świata⁴.

Badania historyczne ujawniły wiele intrygujących informacji nie tylko z życia Heleny Antonii, lecz również dotyczących jej wyglądu oraz usposobienia. W niektórych źródłach pojawiają się dość istotne nieścisłości dotyczące daty jej narodzin. Jedne z nich podają rok 1439 oraz 1489. Ponieważ liczne materiały potwierdzają, iż Helena Antonia służyła na dworze arcyksiężniczki Konstancji i przybyła wraz z nią do Krakowa w 1605 roku, musiała zająć jakaś pomyłka w wymienionej o ponad 100 lat wcześniejszej dacie narodzin.

Według kronik Christiana Augusta Vulpiusa z 1811 roku, na twarzy Heleny Antonii w wieku dziewięciu lat zaczęły pojawiać się z pierwsze włosy. Zaskoczeni rodzice starali się z początku przycinać zarost, jednak bezskutecznie. Obcinane włosy rosty jeszcze obficie. Mieszkający w okręgu Lüttich ubodzy rodzice naszej bohaterki udali się więc do biskupa Ernsta, księcia Bawarii, i podarowali mu swą córkę o „kasztanowej brodzie”. Stamtąd trafiła do arcyksięcia Karola ze Steiemarku, a po jego śmierci została wzięta na dwór w Grazu i wychowana przez wdowę po nim, Marię. Jak podaje autor zapisków, dwórka „była bardzo zdrowa, przyjacielska, tagodna, zręczna i doświadczona w wielu pracach, miała także wiele rozumu. Jej twarz była podłużna i drobna, miała błyszczące czarne oczy, czerwone policzki; a w wieku osiemnastu lat broda sięgała jej do piersi. Odziana w strój kobiecy z tamtych czasów nosiła się przeważnie na zielono ozdobiona złotym tańcuszkiem”⁵. W tamtych czasach podobne zjawisko przypisywano przewrotności natury, powszechnie bowiem uważano, iż broda (przynajmniej w Europie) przynależy mężczyźnie jako wyróżnienie jego męskości, kobiety z brodą zaś określano mianem mężczyzny rodzaju żeńskiego.⁶

Powyższemu opisowi odpowiada także inne przedstawienie Heleny Antonii, należące podobnie jak omawiany obraz do Muzeum Narodowego we Wrocławiu. Na portrecie tym artysta nadał Helenie Antonii bardziej kobiecy wygląd – policzki, powieki oraz usta pokryte są różem.

Analiza różnych przedstawień Heleny Antonii nasuwa myśl, iż oprócz nadmiernego owłosienia mogła być również dotknięta kartowatością. Nie wspomina jednak o tym fakcie żadne z fundamentalnych studiów poświęconych kartom na dworach polskich i europejskich. Przypuszczenie to potwierdza jednak książka *Polska. Dzieje Cywilizacji i Narodu*, w której w omówieniu zdarzeń uwiecznionych na *Rolce Sztokholmskiej* wyraźnie wymienia się Helenę Antonię jako służkę na dworze arcyksiężniczki Konstancji – karlicę z brodą⁷.

Karty wywodziły się zazwyczaj ze zubożonej szlachty, często również były sierotami. Nie ma praktycznie żadnych informacji o kartach pochodzących z zamożnych rodów, zapewne dlatego, iż spłodzenie wynaturzonego dziecka nie stanowiło dla znakomitych rodziców powodu do dumy. Bogaci możni przeważnie dyskretnie umieszczali kalekie potomstwo w klasztorach. W powszechnym mniemaniu powicie „nienormalnego” dziecka przynosiło nieszczęście, hańbę oraz przekleństwo. Zdarzały się także nieraz przypadki uśmiercania chorych noworodków.

2
A.D. Peterkin, *One thousand beards: a cultural history of facial hair, The Feminine Beard*, Arsenal Pulp Press, Vancouver 2001, s. 101.

3
R. Zapperi, *Der wilde Mann von Teneriffa: die wundersame Geschichte des Pedro Gonzales und seiner Kinder*, C.H. Beck, München 2004, s. 79.

4
Por.: http://www.art-perfect.de/bayerisches_nationalmuseum_baertige_prinzessin-und_floraler_jugendstil (data dostępu 8.12.2009)



Drugi portret Brodatej Dziewicy Heleny Antonii należący do MN we Wrocławiu, namalowany po 1621 r.



Helena Antonia Galecka aus Lüttich, Graz (?) 1595.



Lavinia Fontana, *Portret Antonietty Gonzales*, 1595, Blois, Musée du Chateau de Blois.

5

C.A. Vulpus, *Curiositäten der physisch-literarisch-artistisch-historischen Vor- und Mitwelt: zur angenehmen Unterhaltung für gebildete Leser*, Verl. des Landes-Industrie-Comptoirs, Weimar 1811.

6

Ibidem.

7

Polska. *Dzieje cywilizacji i narodu – Rzeczpospolita szlachecka (od 1586 do 1795)*, red. M. Derwich, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2003, s. 17.

8

B. Fabiani, *Niziołki, łokietki, karlikowie: z dziejów karłów nadwornych w Europie*, PIW, Warszawa 1980.

9

E. Houszka, *Portret na Śląsku XVI-XVIII wieku*, Muzeum Narodowe, Wrocław 1984.

Karty spotykał zazwyczaj ciężki los. Bywały darowane w prezencie, wypożyczane, czy też zapisywane w testamencie lub ofiarowywane pannie młodej w posagu. Upodobanie dworów do gromadzenia osobliwości prowadziło często do skrajności. Największe zainteresowanie budziły karty o jak najmniejszym wzroście. Jeszcze cenniejsze okazywały się osobniki kalekie, szpetne, głuchonieme, a nawet garbate. Moda na „zgrabne” karty nastąpiła dopiero z początkiem Oświecenia.

Co ciekawe, zdarzały się również przypadki, gdy karty cieszyły się niezwykle poważaniem i otrzymywały niezwykle wysokie wynagrodzenie za swą służbę. Najlepiej obrazuje to wysokość pensji kartów na dworze hiszpańskim w XVII wieku, przewyższająca zarobki znamienitego malarza Diego Velázquez⁸.

Podejście do różnego rodzaju osobliwych postaci zmieniało się przez wieki – od wystawiania na pośmiewisko ludu, do powierzania zaszczytnych funkcji na dworach. Chorobę związaną z nadmiernym owłosieniem całego lub tylko części ciała tłumaczono na wiele sposobów. Szukając przyczyn tak niezwykłego zjawiska, dopatrywano się tu działania sił boskich i ludzkich. Towarzyszyło temu wiele niedorzecznych teorii: doszukiwano się w fizjonomii człowieka jego zwierzęcej natury, czy przypisywano pojawienia się brody u kobiet wielkiej trosce spowodowanej tym, że żaden mężczyzna nie chciał pojąć ich za żonę⁹. Postaci dotknięte zarówno hirsutyzmem jak i kartowatością musiały stanowić nie lada atrakcję dla możnych dworów.

*

Podjęte zabiegi konserwatorskie i restauratorskie miały przede wszystkim na celu powstrzymanie dalszej degradacji obrazu, jak również przywrócenie obiektowi jego wartości estetycznych i ekspozycyjnych. Przed rozpoczęciem prac przeprowadzono wnikliwe badania chemiczne, a także wykonano pełną dokumentację fotograficzną i identyfikację warstw obrazu. Oprócz wyjątkowo intrygującego przedstawienia brodatej kobiety obiekt niósł ze sobą również inne nietypowe cechy, między innymi nie posiadał krosien, a płótno zostało przyklejone bezpośrednio do ramy klejem o bardzo dużej sile (najprawdopodobniej glutynowym) i dodatkowo wzmocnione tekturowymi łatanami. Ponieważ uniemożliwiało to dalsze prace nad obiektem, przeprowadzono próby rozpuszczalności użytego kleju. Wykazywał on znaczną podatność na działanie wilgoci, rozpuszczał się już pod wpływem okładów z zimnej wody destylowanej, choć nadmierna ilość kleju zmuszała do wielokrotnego powtarzania tego zabiegu.



Na odwrociu znajdowały się cztery nalepki, przyklejone do ramy, niektóre zachodziły również na powierzchnię płótna. Po wykonaniu prób rozpuszczalności nalepki zdjęto, lekko je zwilżając i podważając skalpelem oraz nożem do papieru. Na jednej z nich widnieje napis:

„Das BrustbildJungfra(u) Helena Antonia gebor(e)n in BistumLüttichmiteinem grossenBarte, welche as(imJahre) 1621 nach Breslau (ge)kommen (ist) u.(nd) sichhieroffentlichsehenlassengesah (lies).1700 Juni.19. von Gotfr. Springer Burger u.(und) Reich(s) kramer in Breslau”.

(„Portret panny Heleny Antoni urodzonej w biskupstwie Lüttich z dużą brodą, która to w r. 1621 przyjechała do Wrocławia i ukazała się publicznie. 1700, 19 czerwca, (podarowany przez) Gotfried Springer, obywatel i kupiec m. Wrocławia”).

Miejsce urodzenia Heleny Antoni wymienione jest również na napisie wykonanym czerwoną farbą na licu obrazu („Panna Helena Antonia urodzona w biskupstwie Lüttich... [dolny wiersz nieczytelny]”).

Z uwagi na silny stopień zabrudzenia odwrocia obrazu poddano oczyszczaniu mechanicznemu przy użyciu zaokrąglonych drewnianych patyczków oraz skalpela. Dzięki zastosowaniu powyższej metody uzyskano zadowalający efekt, utrzymując jednocześnie wrażenie dawności obiektu. Wcześniej oceniono wysoko stan konsolidacji poszczególnych warstw obiektu, a obszary z osypującą się warstwą malarską zabezpieczono poprzez podklejenie ich bibułką japońską.

Przed przystąpieniem do całościowego oczyszczania lica obrazu przeprowadzono szereg prób mających na celu dobrać odpowiedniego środka do zdjęcia brudu powierzchniowego bez narażania warstwy malarskiej. Dla porównania efektów wykonano liczne odkrywki. Najskuteczniejszym okazał się wodny roztwór cytrynianu trójamonu.

Brak krawek może wskazywać na wycięcie obrazu i zmianę pierwotnego formatu. Postrzępione i nierówne miejscowo marginesy dzieła wyrównano do zastanego wymiaru obrazu poprzez uzupełnienie ubytków pasującymi do nich fragmentami płótna. Wstawiono również pasy dublujące, które zastąpiły brakujące marginesy i umożliwiły późniejsze naciągnięcie obrazu na nowe krosna zgodnie z zasadą interwencji konserwatorskich sprowadzonych do minimum, bez konieczności sztywnego dublażu. Kolejną zagadką okazała się łąta wklejona w położonym centralnie ubytku płótna. Jej kształt i kierunek splotu włókien nie pasował do charakteru ubytku. Wpłynęło to na deformację lica obrazu w obszarze odpowiadającym wklejonemu fragmentowi. Ponieważ płótno, z którego wykonano łątę było bardzo zbliżone do oryginalnego, istniała możliwość, że pochodziło z tego samego płótna. Dlatego też łąta została ostrożnie zdjęta skalpelem i zabezpieczona, by móc ją ponownie wykorzystać po oczyszczeniu obrazu. Wokół ubytku podklejonego łątą stwierdzono lokalne przemalowania. Oczyszczanie doprowadziło do uwidocznienia kitów. Jednak na samej łącie stwierdzono warstwę malar-

Jedna z nalepek przyklejonych na odwrocie. Tekst napisany atramentem w języku niemieckim. Fot. R. Stasiuk



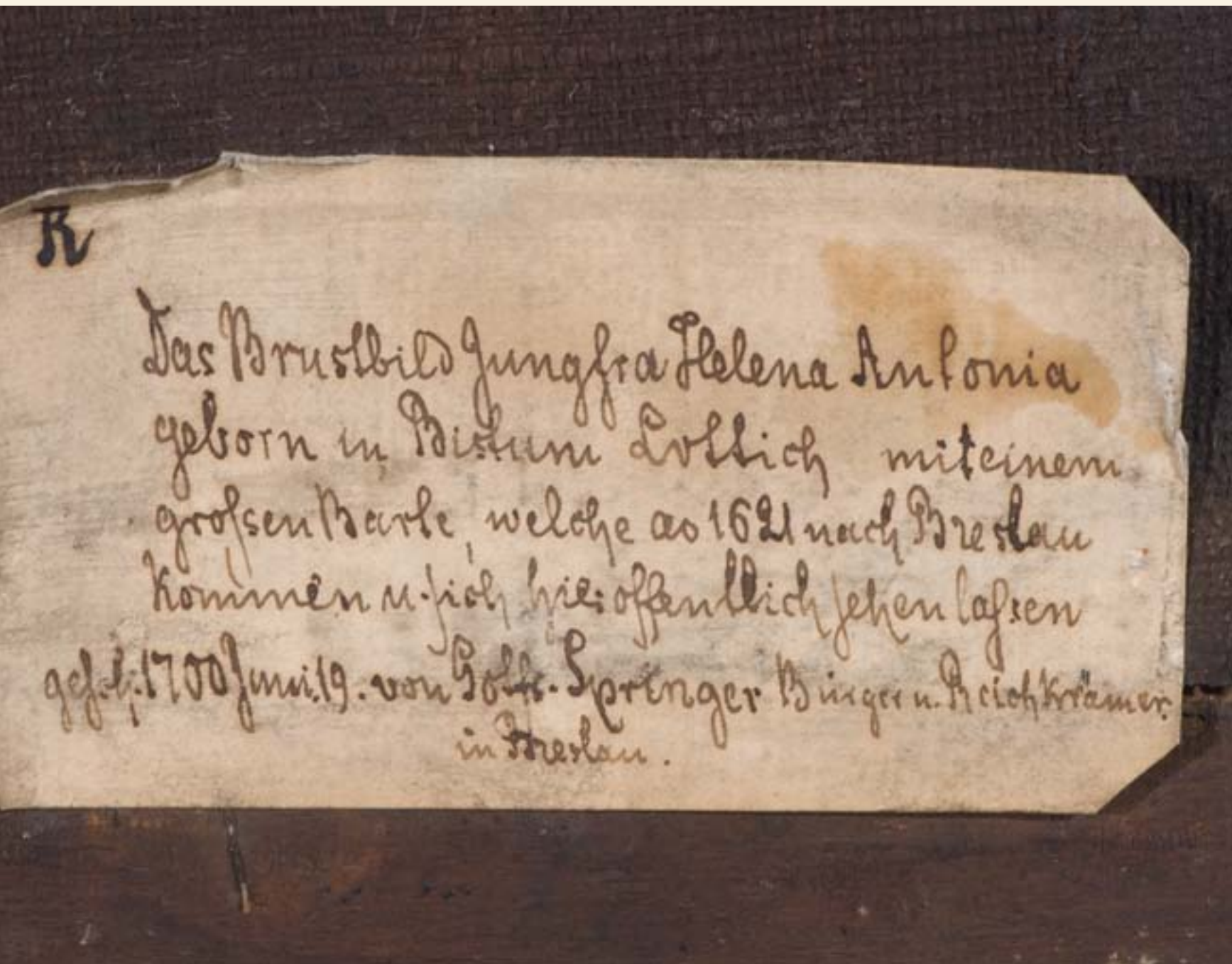
ską pochodzącą z pierwotnej kompozycji obrazu. Po wykonaniu wymienionych zabiegów została ona dokładnie dopasowana do całości kompozycji warstwy malarskiej i powtórnie wklejona w dawne miejsce. W miejscach ubytków płótna przystąpiono do ich dokładnego uzupełniania. W tym celu brakujące obszary odrysowano na kalce i dopasowano taty z nowego płótna ufarbowanego w kolorze zbliżonym do oryginalnego, posiadającego również podobny splot i skręt włókien.

Następnie należało uzupełnić ubytki zaprawy w kolorze oryginału. Aby uwidocznic gren płótna na kitach, przebijający spod warstwy malarskiej we wszystkich partiach obrazu, przykładano do ich powierzchni kawałek płótna i wprasowywano przy odpowiedniej temperaturze aż do odcisnięcia splotu włókien. Dla wzmocnienia odwrocza zastosowano lekki dublaż transparentny z tkaniny syntetycznej. Następnie płótno naciągnięto na nowe krosna. Na zakończenie uzupełniono ubytki warstwy malarskiej poprzez tak zwany retusz naśladowczy, scalając estetycznie uzupełnienia z całością portretu.

Brakujący fragment koronkowego kołnierza sukni Heleny Antonii zrekonstruowano opierając się na zachowanych wokół detalach. Wykonano kalkę z nieco zmienionym dla zachowania swobody analogicznym wzorem i odtworzono charakter oraz kolorystykę ubytku.

Po wykonaniu wszystkich niezbędnych zabiegów, mających na celu przywrócenie dziełu jego wartości estetycznych i ekspozycyjnych, obiekt wrócił do zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu.

Anna Selerowicz – studentka IV roku Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, specjalizacja – konserwacja malarstwa. Prowadziła prace badawcze i konserwatorskie nad portretem Brodatej Dziewicy Heleny Antonii w latach 2008-2010, pod kierunkiem profesor Iwony Szmelter.



Poezja jest przewyciężeniem śmierci
K. I. Gaczyński¹

Teresa Grzybkowska

NIOBE
WARKADII
HELENY
RADZIWIŁŁOWEJ

1

J. Wegner, *O imieninach, porankach
autorskich i spotkaniu Konstantego
Ildefonsa Gaczyńskiego z Chopinem
w Nieborowie, Nieborów
1945-1970. Księga pamiątkowa.*
Warszawa 1970, s. 123.

Helena z Przeździeckich Radziwiłłowa (1752-1821), żona Michała Hieronima, od 1778 roku aż do śmierci tworzyła na podłowickiej wsi, niedaleko pałacu w Nieborowie, wspaniały park krajobrazowy w stylu angielskim. Nazwała go Arkadią. Parkowym budowlom towarzyszyła znaczna kolekcja starożytności greckich i rzymskich. W Europie w latach 1750-1830 nastąpiła fala tzw. drugiego renesansu antyku. W Polsce powstało wówczas dziewięć kolekcji. Zbiór Heleny Radziwiłłowej wyróżniał się wśród nich przemyśleniem i doбором dzieł. Zebrane przez Radziwiłłową rzeźby figuralne, sarkofagi, kolumny, kapitele, ottarze i spolia pełniły konkretną funkcję – informowały o starożytnym rodowodzie programu Arkadii². Naturalne zniszczenia tych zabytków dawały korzystny efekt dawności i autentyczności,

2

T. Mikocki, *Arkadyjska kolekcja antyków w początkach XIX wieku*, [w:] *Et in Arcadia ego. Muzeum Księżny Heleny Radziwiłłowej, katalog wystawy w Świątyni Diany w Arkadii*, red. T. Mikocki i W. Piwkowski, maj-wrzesień 2001, s. 90.

3

Ibidem, s. 110.

4

T. Grzybkowska, *Ogród Armidy arkadyjskiej Heleny Radziwiłłowej*, [w:] *„Rocznik Historii Sztuki” 2010*, nr XXXV, s. 5-43.

5

T. Cegielski, *Sekrety masonów, pierwszy stopień wtajemniczenia*, Warszawa 1992, passim.

6

T. Mikocki, op. cit., s. 84.

7

Z. Batowski, *Norblin*, Lwów 1911;
A. Kępińska, *Jan Piotr Norblin*, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk 1978.

8

T. Mikocki, op. cit., s. 93-94.

9

L. Dembowski, *Moje wspomnienia*, t. 1, Petersburg 1898, s. 146.

budząc u zwiedzających zachwyty. Obrazu dopełniały imitacje antycznych budowli: akwedukt, teatr wzniesiony na wzór tego w Pompejach, Cyrk. Porzucone wśród traw rzymskie sarkofagi, stele nagrobne przyczyniły się do wzbudzenia zainteresowań kulturą i sztuką starożytną³.

Ale nie to było najważniejszym celem fundatorki. Starożytność stanowiła jeden z elementów całego złożonego i bogatego programu⁴, w którym ważną rolę pełniło wolnomularstwo. Masoneria, szukając rodowodu, przywłaszczyła sobie wiele ezoterycznych nauk greckich, żydowskich i egipskich.⁵ Celem rodzimych wolnomularzy było samodoskonalenie jednostki i wejście w krąg oświeconych krajów europejskich. Z masonerią związana była arystokracja, a na jej czele stał sam król Stanisław August. Radziwiłłowa należała do założonej w roku 1783 kobiecej loży adaptacyjnej Dobroczynność, gdzie piastowała godność Mistrzyni. Wolnomularze wykorzystywali istniejący park typu angielskiego do swoich celów, odpowiadał bowiem ich potrzebom zamknięcia i prywatności. Malownicze budynki Domku Gotyckiego, Domu Murgrabiego, Przybytku Arcykaptana czy Grota Sybilli spełniały ich potrzeby tajemniczości i fantazji oraz mody na amatorskie projekty architektoniczne. Sama Helena Radziwiłłowa, podobnie jak Stanisław Kostka Potocki, projektowała korzystając z pomocy architektów – Szymona Bogumiła Zuga i Henryka Ittara. Współpracujący z nią wspomniani architekci i malarze-rytownicy: Jan Piotr Norblin, Zygmunt Vogel, Zachariasz Frey, też byli masonami. Znajdujące się w Arkadii budowle, zabytki starożytne, głazy, ruiny, obelisk są typowymi elementami ogrodów masońskich, ale jednocześnie stanowią fascynujący aspekt architektury czasów oświecenia i preromantyzmu. Radziwiłłowa wielką wagę przywiązywała do różnorodności widoków i wywoływania zmiennych wrażeń oraz uczuć. Całość miała skłaniać do refleksji nad życiem i śmiercią, której obecność zaznaczały w Arkadii grobowce, nad rolą człowieka na Ziemi i we wszechświecie. Księżna napisała przewodnik po Arkadii, wydany po francusku w stu egzemplarzach

w Berlinie w 1800 roku. Często sama oprowadzała swoich gości, którzy, rzecz jasna, nie wszyscy byli wolnomularzami.

Najważniejsza budowla w Arkadii – Świątynia Diany – powstała w roku 1782 według projektu Szymona Bogumiła Zuga, nadwornego architekta księżnej. Budowla była nazywana Świątynią Miłości, Świątynią Przyjaźni, Świątynią Mądrości, Świątynią Salomona. Przez cały rozległy park płynęła rzeka Łubia, której nadano nazwę Styksu – groźne *memento mori*. Zachwycona Arkadią Zofia Greczyna nakłoniła zakochanego w niej bezgranicznie Szczerbego Potockiego do stworzenia na Ukrainie podobnej Arkadii, której nadano nazwę Zofiówka. Także tam płynął Styks.

Sama forma świątyni od strony stawu (skąd można było oglądać leżącą na wprost Wyspę Uczuć) przypominała rzymską świątynię prostokątną – prostylos o portyku czterokolumnowym, zwieńczonym tympanonem. Od strony wschodniej świątynia wyglądała jak półokrągły, hellenistyczny perypteros.⁶ Do południowej ściany przylegał trójboczny ryzalit, będący Przybytkiem Pana – arkadyjskiego boga pasterzy. Wnętrze ryzalitu mieściło sypialnię z popiersiem Izabeli Czartoryskiej jako westalki, a ściany zdobity widoki jej sentymentalnej wioski na Powązkach, malowane przez Norblina⁷. Artysta ten na zaproszenie Czartoryskich w 1774 roku przyjechał z Paryża do Puław, gdzie był nauczycielem rysunku dzieci księstwa. W Polsce pozostał trzydzieści lat i stworzył znakomitą dokumentację Powązek, Arkadii oraz Puław. Izabela i Helena wymieniały się artystami i rzemieślnikami. Przez całe życie konkurowały, ale darzyły się przyjaźnią, jedną z cnot wolnomularskich. Norblin z uczniami wykonał dekorację również innych pomieszczeń w Świątyni Diany, między innymi tzw. Gabinetu Etruskiego, z malowidłami antycznych waz i gliptyki. W świątyni znajdowały się meble i sprzęty wykonane na wzór antycznych, trójnogi, kadzielnice, lampy. Rozbrzmiewała tu też muzyka, spełniająca ważną rolę w rytuale masońskim. Księżna śpiewała podziwianym przez wszystkich kontraltem, grała na szklanych organach, zapewne również na innych instrumentach. Głównym pomieszczeniem tej budowli był Panteon, prostokątna sala udekorowana antykizującymi stiukami. W niej znajdował się otwarz masoński i zbiór rzeźb wysokiej klasy, często znanych w starożytnym Rzymie, czego dowodzą rysunki z XVI, XVII i XVIII wieku, niektóre wykonane jeszcze we Włoszech. Kolekcję starożytności w Arkadii Helena Radziwiłłowa pozyskała dzięki darom i zakupom od antykwaryszki i kolekcjonerów. Nabywała dzieła między innymi z kolekcji biskupa Ignacego Krasickiego oraz włoskiego architekta Vincenza Brenny, pracującego też w Polsce i Rosji. Kupowała od swego, drugiego po Zugu, architekta, Włocha Henryka Ittara, od przyjezdnych antykwaryszki⁸. Wiele otrzymała w prezencie od carycy Katarzyny II, z którą pozostawała w przyjaznych relacjach. Leon Dembowski w swoich wspomnieniach pisał: „Na ozdobę Arkadii Petersburg i Grecja zarówno łożyły”⁹. Wśród starożytności w Panteonie znajdowały się posągi Lzy-

dy, Amora, Afrodyty, Hermesa, Apollina, sfinksy, ale najwspanialszym obiektem była tam Głowa Niobe. Współcześni sądzili, że pochodzi ona bezpośrednio z Aten. Pisano o jej odkryciu nad Morzem Azowskim, w miejscu dawnej kolonii greckiej. Pierwszą naukową publikacją o Niobe był artykuł z roku 1927, a potem z 1951, pióra Kazimierza Michałowskiego¹⁰. Ten sławny uczony uznał antyczną głowę umieszczoną na biuście i bazie w XVIII wieku, za dzieło rzymskie. Opinię tę potwierdzili następni badacze, ale wybitny znawca rzeźby rzymskiej Tomasz Mikocki¹¹ uznał, że głowa została wykonana nie w czasach cesarza Augusta, ale cesarza Hadriana, więc w II wieku. Głowa nieborowska jest jedną z nielicznych kopii głowy Niobe ze sławnej grupy rzeźbiarskiej *Niobidów*, której datowanie budzi stałe spory, ostatnio ustalono ten czas na II wiek p.n.e. Ikonoografię pierwowzoru znamy najlepiej z wielofigurowej kompozycji we florenckiej Gallerii Uffizi¹², samą głowę Niobe zaś z pięciu innych wariantów¹³.

Głowa nieborowskiej Niobe jest w charakterystyczny sposób lekko uniesiona ku górze i przechylna. Miękki owal twarzy o regularnych rysach otaczają spadające na ramiona włosy, zakrywające górną część uszu. Wyraz twarzy jest ekstatyczny – wzniesione ku górze oczy i otwarte usta skamieniałe w okrzyku bólu. Gładka twarz Niobe nie ma najmniejszej skazy. Liczne spęknięcia zostały zatarte przez wygładzenia w XVIII wieku. Taki sam sposób wyrażania bólu w scenach dramatycznych oglądamy na twarzach postaci malowanych przez Rafaela. Dobrym przykładem jest *Złożenie do grobu*, znajdujące się w Gallerii Borghese w Rzymie. Postacie o rzeźbiarskich obliczach „skamieniały” w pięknie wobec martwego Chrystusa, którego nienaruszone męka ciała przypomina Adonisa. Obraz został zamówiony w roku 1507 przez zrozpaczoną matkę Atalantę Baglioni, dla upamiętnienia syna zabitego w bratobójczej walce o władzę w Perugi.

Rzeźba Niobe została zakupiona, najpewniej w Londynie, przez agenta carycy Katarzyny wraz z innymi dziełami starożytnymi od wybitnego kolekcjonera Lyde’a Browne’a z Wimbledonu. Jeden z katalogów Browne’a wymienia głowę Niobe. Kilka dzieł z tego kupionego przez carycę zespołu zostało odnalezionych w rzymskiej Willi Kwintyliusa, przy Via Appia. Może wśród nich była głowa Niobe, ale tego nie

wiemy. Rzeźba została podarowana Radziwiłłowej jeszcze przed śmiercią carycy, czyli przed 17 listopada 1796 roku. W Arkadii znalazła się wraz z transportem rzeźb z Petersburga, przywiezionych drogą morską do Gdańska w roku 1802.

Niobe, córka Tantala i żona Amfiona, była szczęśliwą matką siedmiu córek i siedmiu synów. Dumna ze swego potomstwa wynosiła się nad boską Latonę, matkę Apollina i Diany. Rodzeństwo postanowiło pomścić despekt uczyniony przez ziemiankę ich boskiej matce. Na oczach Niobe i nauczyciela, więc bezstronnego świadka, Apollo i Diana strzatali z łuku zabili wszystkie dzieci. Litościwy Zeus zamienił oniemiałą z bólu matkę w kamień. Mąż Niobe – Amfion, król Teb, był też synem Zeusa, a jego matką była Antiope. Amfion tak pięknie grał na lirze, że jego muzyka poruszała kamienie.

Rzeźba przedstawiająca twarz skamieniałej z rozpacz po stracie dzieci matki, przyniosła księżnej nieszczęście. Jak Niobe i ona pyszniła się swoimi czterema synami i trzema córkami i została za swą pychę ukarana przez boskie rodzeństwo, któremu wzniosła w Arkadii świątynię. W grudniu 1796 roku śmiertelnie przeziębła się na pogrzebie carycy wąttą, dwudziestoletnia Krystyna, w 1802 roku zmarła osiemnastoletnia Róża, a w 1810 dwudziestosiedmioletnia Aniela, żona księcia Konstantego Adama Czartoryskiego, syna Izabeli. Ich huczne, pamiętne wesele w 1802 roku, rozpoczęte w Arkadii płasami przy dźwiękach fletów, po kilku dniach zakończyło się balem w Puławach.

Rzeźba Niobe znalazła się w arkadyjskiej świątyni Diany, ale była to także świątynia związana z Apollinem. W 1796 roku Norblin, przy współudziale swoich uczniów Aleksandra Orłowskiego, Michała Płońskiego i Jana Rustema, ukończył wielkie malowidło plafonowe w Panteonie. Fresk, do dzisiaj zachowany, przedstawia Jutrzenkę wyprowadzającą konie Apollina. Smukła, lekkostopa figura tej bogini w niemal tanecznym ruchu podtrzymuje za uzdę trzy białe rozpędzone rumaki, czwarty biegnie obok. W jednej dłoni dzierży uzdę i płonącą pochodnię, w drugiej uzdy dwóch koni. Konie i Aurora biegną po czarnych, gęstych chmurach, które po prawej cofają

się już niczym wielka fala. Za nimi nadciąga różowy blask poranka, niebawem nadejdzie świetlisty Apollo, który ruszy na swym rydwanie po niebie, a wraz z nim pojawi się słońce i jasność dnia. Mroki nocy, nad którymi panowała Diana, przepadną. Ale fresk nie ukazuje momentu całkowitego zniknięcia ciemności. Oglądamy ten moment kiedy przewaga jest jeszcze po stronie ustępującej Nocy, więc Diany, ale światło Apollina już obejmuje tuną niebo.

Masońską wymowę plafonu pierwsza dostrzegła w 1978 roku Alicja Kępińska¹⁴. Reprezentowane tu przez Dianę – Noc-Księżyc i Apolla – Dzień-Słońce

10

K. Michałowski, *Zbiór antyków grecko-rzymskich w Nieborowie jako wyraz kolekcjonerstwa polskiego w dobie Oświecenia*. „Biuletyn Historii Sztuki” 1951, r. XII. Michałowski potwierdził tu wnioski ze swojej wcześniejszej niemieckiej publikacji z 1927 r.

11

T. Mikocki, op. cit., s. 146.

12

Rzeźby *Niobidów* znaleziono w 1583 r. w Rzymie w Vigna Tommasini, w 1794 r. zostały przeniesione do Florencji za panowania Piotra Leopolda, który stworzył dla *Niobidów* osobną salę w Uffiziach; por.: G. C. Argon, *Uffizi. Historia i Zbiory*, tłum. J. Guze, W. Dobrowolski, Warszawa 1995, s. 78-79.

13

T. Mikocki, op. cit., s. 146.

14

A. Kępińska, op. cit., s. 44-46; o masonerii w Arkadii pisali ostatnio: K. Załęski, *Ogrody wolnomularzy w Polsce na przełomie XVIII i XIX wieku*, „Rocznik Historii Sztuki” 2009, t. XXXIV, s. 95-107; T. Grzybkowska, op. cit.



J.P. Norblin, Jutrzenka wyprowadzająca konie Apollina, malowidło w kopule Panteonu w Świątyni Diany w Arkadii, fot. (Internet) lub A.Grzybkowski

stanowią dwa pierwsze stopnie wtajemniczenia masońskiego ucznia i czeladnika. Słońce oznacza prawdę i sprawiedliwość – świat ducha. Księżyc to świat materii – natury, razem więc stanowią dwie podstawowe postacie bytu. Może najdobitniej walkę Królowej Nocy i Świetlistego Sarastro przedstawiła muzyka i objaśniające ją libretto *Czarodziejskiego Fletu* Mozarta. Utwór powstał w roku 1791, wyprzedzając fresk Norblina o pięć lat.

Radziwiłłowa umieściła głowę Niobe w świątyni Diany i Apollina. Trudno w kontekście tego mitu nie myśleć o tym, że księżna, wobec straty własnych

dzieci, musiała się w pewnym momencie z Niobe utożsamiać. Wykazała kolejną masońską cnotę – postuszeństwo, a w tym wypadku pogodzenie się z wyrokiem bogów. Ale chciała, by zmarłe córki pozostały z nią w Arkadii. Stratę ich rozpamiętywała w Grobowcu Żłudzeń. Budowała ta spetniała zapewne funkcję kenotafium – nie zawierała prochów, ale upamiętniała kochane osoby. We wnętrzu grobowca znajdowało się pomieszczenie służące kontemplacji umieszczonych tam obrazów oraz zadumie nad odpowiednio dobraną lekturą poetów i teologów. Śmierć była obecna w różnych miej-

scach tego pięknego, bujnego parku. Refleksje nad własną śmiercią snuła Radziwiłłowa przy grobowcu na Wyspie Topolowej, wzniesionym na wzór grobu Jana Jakuba Rousseau w Ermeneville. Widniał tam ów słynny napis *Et in Arcadia ego*.

Obecnie Głowa Niobe znajduje się w Sieni pałacu nieborowskiego. Badania nad tą niezwykłą rzeźbą nadal trwają. Głowa pochodząca z nieznanego posągu osadzona została na popiersiu i bazie w XVIII wieku. Stanowi część wspomnianej już figury, będącej fragmentem tak zwanej *Grupy Niobidów*, wykonanej w Rzymie, a znajdującej się w Galerii

Uffizi we Florencji. W 2005 roku na terenie rzymskiej Willi Kwintyliana na Via Appia wykopano dużą, prawie dwumetrową bezgłową statuetkę. Z tego samego miejsca pochodziły niektóre rzeźby z kolekcji Browne'a. Znaleździło się dla profesor Elżbiety Jastrzębowski¹⁵ inspiracją do eksperymentu: może głowa nieborowska należała do tego posagu? W 2007 roku w Muzeum Willi Kwintyliusza, w obecności włoskich ekspertów, przyłożono kopię głowy nieborowskiej do korpusu. Wynik potwierdził hipotezę. Układ głowy Niobe i korpus harmonijnie się dopełniły, podobnie jak styl i wysoka klasa artystyczna obu elementów. Czyżby Niobe miała szansę scalenia?

Głowa Niobe prostotą i szlachetnością formy budziła zachwyt uczonych artystów, dawnych i nowych mieszkańców nieborowskiego pałacu, a zwłaszcza poety Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, który bywał w Nieborowie i Arkadii w latach 1949-50 i napisał wspaniały poemat, prawdziwy tren dla Niobe. Pierwszy raz Gałczyński przyjechał do Nieboro-

wa rano 8 marca 1949 roku. Zamieszkał na drugim piętrze pałacu, w tak zwanym Pokoju Herbowym. Po południu kustosz, dr Jan Wegner, oprowadzał poetę po pałacu i zauważył, że największe wrażenie zrobiły na nim starożytności, a zwłaszcza Głowa Niobe. Zapytał, czy poeta nie napisałby o niej wiersza. Gałczyński nic nie odpowiedział. Wegner prośbę ponawiał kilkakrotnie. Po raz drugi Gałczyński przyjechał do Nieborowa po paru dniach, 21 marca, z Witoldem Lutosławskim, dla którego pisał libretto do jednoaktowej opery komicznej *Jarmark w Łowiczu*. Po dwóch dniach wyjechał. Do Nieborowa powrócił 25 maja z żoną i pozostał do 2 czerwca. Wówczas zobaczył Arkadię. Mieszkał już teraz w narożnym wieżowym pokoju, który od tego czasu nazywa się Pokojem Gałczyńskiego. Poemat powstały z inspiracji kustosza muzeum ukazał się drukiem w roku 1951 w *Czytelniku*. Ale poeta już wcześniej, 18 maja 1950 roku, na prośbę dyrektora Muzeum Narodowego profesora Stanisława Lorentza, odczytał utwór w bibliotece nieborowskiej.¹⁶ Był

15

E. Jastrzębowska, *Głowa Niobe*, nota katalogowa, [w:] *Amor Polonus czyli Miłość Polaków*, wg pomysłu T. Grzybkowskiej, Z. Żygulskiego jun., Muzeum Pałac w Wilanowie, marzec-sierpień 2010, s. 146.

16

J. Wagner, op. cit., s. 120-122; idem, *Z notatnika nieborowskiego*, [w:] *Wspomnienia o K. I. Gałczyńskim*, red. A. Kamińska, J. Śpiewak, Warszawa 1961, s. 444-459.

Z. Vogel, Świątynia Diany w Arkadii, 1795, rys., tusz lawowany. Muzeum w Nieborowie i Arkadii, fot. A. Grzybkowski



Głowa Niobe, Anonimowa kopia rzymska z II w., z greckiego oryginału z II w. p. n.e., Nieborów, Muzeum w Nieborowie i Arkadii; oraz rekonstrukcja według E. Jastrzębowskiej z 2007 r. polegająca na dodaniu kopii głowy Niobe nieborowskiej do statui, znalezionej w 2005 r. w Willi Kwintyliusa w Rzymie, wg. Amor Polonus, op. cit s.147



17

J. Łukasiewicz, *Oko poematu*,
Wrocław 1991, s. 6.

18

J. Z. Lichański, *Poeta i wartości;
wokół Niobe Konstantego Ildefonsa
Gałczyńskiego. Liryka i retoryka*,
[w:] *Mag w cylindrze. O pisarstwie
K. I. Gałczyńskiego*, red. J. Rohoziński,
Pułtusk 2004, s. 73.

19

J. Z. Lichański, op. cit., s. 59.
Bezpośredniego odwołania do
Debussy'ego w poemacie nie ma, ale
Lichański, na podstawie fragmentu
poematu: „zwią ją meluzyną, czasem
bergamaską”, przypuszcza, że słowo
„bergamaska” może odnosić się do
utworu Claude'a Debussy'ego, *Suite
bergamasque*.

20

J. Z. Lichański, op. cit., s. 61.

to moment niezwykle, bowiem w czasach wszechwładnego panowania okrutnej polityki Gałczyński napisał długi utwór, będący manifestem wolności sztuki, pochwałą ponadczasowego arcydzieła¹⁷, rzeźby, która w każdym wieku ożywia umysł i wyobraźnię. Gdy czytamy jedno z końcowych strof poematu, tuż przed finałem *O radości iskro bogów*:

**Co się tzą oświeciło,
to słońcem wschodzi,
co się w ziemię wrzuciło,
to się urodzi;
co się w wiatr rozmotato,
to się zmota.
Za pagórkami
cicha woda.**

Myślmy o tych rymach jak o subtelnym komentarzu poety do spotkania księżnej Radziwiłłowej z Niobe. Artysta przeciwstawił się sztuki okrucieństwu losu. Dzisiaj Niobe skłania do jeszcze innej refleksji. Obecnie, w czasach ostentacyjnej ekspresji, niema Niobe jest tym bardziej cicha. Rozpacz skamieniałej z bólu matki nie niszczy jej klasycznej, gładkiej twarzy,

cierpienie pozostaje „poza sceną”. Milczy też Niobe Gałczyńskiego, za nią mówi autor. Poeta postulat Ajschylosa¹⁸, który wprowadził na scenę milczenie. Literaturoznawca Jakub Lichański wykazał liczne przywoływania przez poetę świata starożytnego, zwłaszcza Owidiusza i Horacego. Gałczyński niezwykle efektowny swego wiersza uzyskał też dzięki odwołaniu się do uniwersalizmu i jedności sztuki, wprowadzając wiele terminów muzycznych. Pojawiają się smyczki, skrzypki, skrzypce, akordy, soprany, harmonika szklana, klarnet. Muzyczne tytuły noszą poszczególne części poematu: uwertura, fuga, ostinato, nenia, chacona, koncert skrzypcowy. Muzyczną atmosferę utworu tworzą też nazwiska kompozytorów: Filipa Emanuela Bacha, Jana Sebastiana Bacha, Beethovena, Chopina, Prokofiewa, wymienionego na końcu Orlanda di Lasso, a pośrednio także Debussy'ego¹⁹. W poemacie znaleźli się też wielcy malarze: Dürer, Holbein, Tycjan, Lucas Cranach. Wywołując nazwiska tych wielkich twórców sztuki europejskiej poeta stwarza dla Niobe odpowiednie tło, by nie powiedzieć towarzystwo. Lichański²⁰ zwrócił uwagę na inspirujący, wnikliwy sposób patrzenia poety na otoczenie, w jakim znalazła się ta starożytna rzeźba, a więc wnętrza i wyposażenie pałacu nieborowskiego. Odnajdujemy je w poemacie. Z tych realnie istniejących przedmiotów – rzeźby Bachusa na szczycie tympanonu nad wejściem, faunów na starożytnych sarkofagach i dekoracji biurka francuskiego z XVIII wieku w Pokoju Żółtym, medalionu z wizerunkiem Chopina, gobelinów, lamp, harmoniki szklanej – Gałczyński swoim talentem, dowcipem, uśmiechem wskrzesił dawny świat.

18

**Zacząłem w Nieborowie po pokojach brodzić
i od Niobe odchodzić, i znów do niej schodzić,**

19

**powracać i uciekać przez korytarz przykry.
Meluzyna w twarz Niobe upuszczała iskry,**

20

**z choinki Beethovena cacka spadające
które Chopin pozbiierał i przemienił w słońce.**

21

**W arrasie wiatr dął ciągle. To cichł, to się zbliżał,
to biegł przez cały rejestr, do basu się zniżał,**

22

**lasy dalej odsuwał, szedł przodem w sopranie
(arras zdawał się tańczyć, jak pajac na ścianie),**

23

**a wiatr w tryl strzelca płał, dzikowi grał w nozdrza,
rdzawą jesień prowadził jak Bacchus swój orszak:**

24

**satyrów i Szopenów na triumf indyjski –
jak w ministra Goethego „Elegiach rzymskich”**

25

**gdzie jest waz greckich opis, jakby grały smyczki
nisko, wyżej Acheron, świece i duszyczki.**

Gałczyński, jakby flirtując ze starożytnościami księżnej Radziwiłłowej, podzielał zachwyt nad światem antycznym Goethego, którego był wielbicielem i znawcą. Wspominając *Elegie rzymskie* wielkiego weimarczyka, zapewne myślał o wazie greckiej z Neapolu z motywem Niobe.

Niobe jest arcydziełem, porównywalnym w warstwie idei z Arkadią Heleny Radziwiłłowej. Oboje – poeta i księżna – odwołali się do wspólnych starożytnych, niewysychających źródeł naszej tożsamości. Bogaty, wielowarstwowy program parku arkadyjskiego, w pewnym stopniu powtórzył Gałczyński w *Niobe*. Oboje stworzyli dzieła uniwersalne, czyniące z Arkadii i Nieborowa miejsca ważne dla europejskiej kultury.

Teresa Grzybkowska – profesor historii sztuki, zajmuje się głównie malarstwem europejskim i polskim czasów nowożytnych oraz sztuką XX w. Stworzyła od podstaw Zakład Historii Sztuki w Uniwersytecie Gdańskim, gdzie pracowała w latach 1989-2003. Założycielka rocznika tego zakładu, „Porta aurea”. Związana z Akademią Muzyczną im. Fryderyka Chopina w Warszawie (obecnie: Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina). Autorka licznych książek, artykułów, recenzji, esejów i wystaw, ostatnio (2010) *Amor Polonus* w Muzeum Pałacu w Wilanowie.

SHAKESPEARE WEDŁUG PETERA BROOKA (CZĘŚĆ TRZECIA)

TEATRALNY TESTAMENT XXI WIEKU

W roku 1989 Brook zarzucił projekt wystawienia *Otella* i rozpoczął przygotowania do inscenizacji *Burzy* – sztuki, której „nigdy poprawnie nie wystawił”¹. Wcześniej reżyser trzykrotnie zmierzył się z tym najtrudniejszym, jego zdaniem, z Szekspirowskich tekstów: w 1957 roku reżyserował go po raz pierwszy w The Shakespeare Memorial Theatre w Stratfordzie, w roku 1963 był współreżyserem Clifforda Williama przy inscenizacji tragicomedii Shakespeare’a z zespołem Royal Shakespeare Company, a w maju 1968 przygotował w Paryżu z międzynarodową grupą aktorów eksperymentalną wersję, na którą złożyły się wybrane sceny z tego arcydzieła. Powrócił do *Burzy* po ponad 20 latach.

David Williams przytacza anegdotę, którą opowiedział mu w 1989 roku sam reżyser. Podczas występów zespołu Le Centre International de Créations Théâtrales (CICT) z *Mahabharatą* w australijskim Perth aktorzy mieli wielkie problemy z zaadaptowaniem się do miejscowego klimatu. Powodem były silne wiatry wiejące w nocy. Wówczas Sotigui Kouyaté zaoferował Brookowi pomoc. Wyjaśnił, że nie można kontrolować natury, ale czasami udaje się „wejść z nią w porozumienie”. Wieczorem przed spektaklem na miejscu gry odprawił rytuał i wiatr ustał. Reżyser do-

dawał, że był to moment, w którym poczuł, że musi zrealizować *Burzę* z Afrykaninem w roli Prospera. W wywiadzie udzielonym Michaelowi Kustowowi przy okazji prezentacji *La Tempête* w Glasgow, podkreślił, że „Shakespeare’owi udało się stworzyć skoncentrowany świat, który jest destylatem rzeczywistego świata. To świat paralelny do naszego, w którym każdy element ma swoje miejsce, uwolnione od interwencji autora. I chociaż słowa Shakespeare’a są zabarwione przez epokę, w której były pisane, to prawdziwe bogactwo jego dzieła znajduje się na głębszym poziomie, poza słowami, tam, gdzie nie ma już formy, a tylko wibracja wielkiej potencjalnej siły”².

Przygotowania do przedstawienia rozpoczęły się od wyjazdu grupy do Awinionu, gdzie w dawnym klasztorze przez dziesięć dni aktorzy ćwiczyli ciało. Celem pracy było rozwijanie szybkiej reakcji rąk, kontaktu wzrokowego, podzielności uwagi. Potem nastąpił okres ćwiczeń wokalnych i improwizacji z głosem, rytmem i słowami angielskiej i francuskiej wersji *Burzy*. Gdy zespół powrócił do Bouffes du Nord, rozpoczęły się codzienne próby z wykorzystaniem prostych przedmiotów (topaty, kije, pudełka, liny, etc.) – które trwały sześć miesięcy.

1

Cyt. za: D. Williams, *Horizons of the Real: „The Tempest” at the Bouffes du Nord*, [w:] idem, *Peter Brook: A Theatrical Casebook*, London 1988, s. 411.

2

Cyt. za: M. Kustow, *Sovereign of the Enchanted Isles, “The Observer”* 14 X 1990.

3

Od 30 X do 3 XI 1990 przedstawienie było prezentowane w Tramway w Glasgow.

4

Zob. D. Williams, *Horizons of the Real...*, op. cit., s. 412.

5

Zob. porównanie P. Taylora, „The Independent” 2 XI 1990.

6

Cyt. za: P. Brook, *Nie ma sekretów*, „Teatr” 1996, nr 1, s. 5.

Prapremiera spektaklu odbyła się 14 września 1990 roku w Zurychu i poprzedziła premierę w paryskiej siedzibie CICT (27 września)³. W kwietniu 1991 roku inscenizację Brooka uhonorowano w Paryżu trzema nagrodami Molière’a „za najwybitniejsze osiągnięcie sezonu teatralnego we Francji”.

Podobnie, jak w przypadku *Tymona Ateńczyka* i *Miarki za miarkę* Brook przekład sztuki oddał w ręce Jean-Claude’a Carrière’a. Francuski scenarzysta i pisarz wyjaśniał, że czytając raz po raz tekst Shakespeare’a starał się odkryć „ukryte rytmy” i słowa-klucze. Odnalazł w ten sposób dwa poziomy pojęć, które najczęściej występują w *Burzy*. Pierwszą warstwę tworzą takie słowa jak: wyspa, morze, więzień. Na głębszym poziomie pojawia się słowo-temat, który ówczesnie zajmował uwagę Stratfordczyka. Tym sekretnym słowem jest „wolność”. Carrière przetoczył na francuski *Burzę* prozą, bardzo współczesnym językiem, zachowując jednak częstotliwość i miejsca występowania tych centralnych pojęć.

Po latach pracy eksperymentalnej w Paryżu twórca CICT doszedł do wniosku, że zachodni aktorzy utracili kontakt i umiejętność komunikowania się z „niewidzialnymi” aspektami doświadczenia, które stanowią „źródło wewnętrznych impulsów i energii, poprzedzających myśli i ekspresję słowną”⁴. A dla reżysera *Burzy* było to: „podstawą na-

szej relacji z otaczającym światem”, owa „mityczna świadomość, która zawiera w sobie wymiary magiczne i nadprzyrodzone – i uznaje je nawet za realniejsze niż otaczające nas codzienne zdarzenia”. Poszukiwania w CICT przekonała Brooka, że afrykańscy aktorzy posiadają inną jakość, odmienną od aktorów euro-amerykańskich. Jest to – jak mawiał autor *Pustej przestrzeni* – rodzaj „organicznej obecności i osiąganey bez wysiłku przejrzystości”. Dlatego też w rolach głównych Prospera i Ariela w tej „mitycznej opowieści o inicjacji przez upadek i odkupienie” obsadził murzyńskich aktorów. Sotigui Kouyaté (Prospero) to wysoki, szczupły Murzyn z Mali, autentyczny griot, afrykański mag-opowiadacz. W długiej, białej szacie o prostym kroju, z lamówką wokół szyi (jego kostium przywołał skojarzenia z ubiorem misjonarza w Afryce) przypominał czarnego świętego z obrazu El Greca⁵. Również Malijczyk, roasty Bakary Sangaré, zagrał Ariela. Jego biała szata przypominała ubiór Prospera. Była jednak prostsza w kroju i bardziej zwiewna. Wyglądał w niej trochę jak zagubiony przekupień z afrykańskiego jarmarku.

Ważną rolę w przedstawieniu odgrywali pomocnicy Ariela – duszki (Balijczyk Tapa Sudana i Francuz Pierre Lacan). „Niewidoczni dla innych postaci” nosili zielone, robocze ubrania przypominające krojem stroje Hindusów (spodnie i luźne kurty). Natomiast w Kalibana wcielił się niski, pulchny Niemiec David Bennent (pamiętny z roli Oskara w filmie *Blaszany bębenek* Volkera Schlöndorffa). Bardzo dynamiczny, złośliwy i zwinny, przypominał dzikie i bezmyślnie okrutne dziecko. „Chciałem świeżej interpretacji postaci Kalibana – zgodnego z obrazem dzikiego, niebezpiecznego, niekontrolowanego buntu współczesnego młodego człowieka” – wyjaśniał Brook⁶. Bennent ubrany był w workowaty, szary ubiór, który mógł kojarzyć się z obrazem średniowiecznego żebraka lub ubożego mieszkańca jakiejś afrykańskiej wioski. Ferdynanda zagrał kilkunastoletni Anglik Ken Higelin (w czarnym, prostym elżbietańskim stroju), a młoda Hinduska Shantala Malhar-Shivalingappa, ubrana w prostą białą szatę, była Mirandą. W trakcie przedstawienia duszki zawieszały wokół jej ramion biały ozdobny szal – symbol czystości. Japończyk Yoshi Oida zagrał przezabawnego Gonzala, doradcę króla Neapolu, ubranego w bufiaste złote szaty.



Scena zbiorowa z *Burzy* (*La Tempête*); w środku z łaską w ręku kroczy Sotigui Kouyaté (Prospero), CICT Paryż 1990; fot. ze zbiorów autora

Współautorką scenografii i kostiumów była Chloé Obolensky, stała współpracownica Brooka od czasu realizacji *Tragedii Carmen* w 1981 roku.

W swoim opisie inscenizacji Piotr Kamiński podkreślił „zrytualizowaną formę, choreograficzny rytm punktowany [...] afrykańsko-azjatycką muzyką”⁷. Brook wprowadził w przestrzeń akcji muzyków, siedzących koto sceny, którzy akompaniowali, a właściwie ewokowali dźwiękami zjawiska fizyczne. Na przykład Mahmoud Tabrizi-Zadeh gra na perskiej odmianie celesty wtórował czarom Prospera. Toshi Tsuchitori używał japońskich bębnów, a Harue Momoyama śpiewał pieśni, które na scenie „magicznie wyczarowywał” Ariel.

W przedstawieniu Brooka wyspa miała być miejscem tyleż świętym, co pierwotnym – naturalnym, gdzie nie pracował człowiek (przestrzenią natury przeciwstawioną cywilizacji). Po długich dyskusjach Chloé Obolensky i reżyser zdecydowali się na połączenie idei pustej przestrzeni z modelem japońskiego kamiennego ogrodu (początkowo Brook chciał, by scena wyglądała jak ogród zen – ze skałą jako wyspą i kamieniami imitującymi wodę⁸). W Bouffes du Nord, po usunięciu perskiego kobierca, pozostał na ziemi odcisnięty ślad prostokąta. Obolensky wysypała ten plac jasnym piaskiem. Jak zwykle przy organizacji przestrzennej pola gry, twórcy CICT postużyli się metonimią i symbolem. Pole gry wyodrębnił prostokąt jasnego piasku, dokładnie odgradzony ułożonymi na granicach bambusowymi kijami. Na zewnątrz znajdowała się czerwona ubita ziemia – symboliczne morze. Obraz przestrzeni nasuwał krytykom skojarzenia z mandalą; wyodrębnił „wnętrze” i „zewnętrzne”. W prawym rogu sceny wznosił się nieobrobiony, naturalny kamień. Cała sceneria przywodziła na myśl ogrody w świątyniach w Kioto, gdzie naturę i wszechświat symbolizują piasek i kamienie – model porządku świata, a zarazem esencja przyrody.

Jak zwykle u Brooka w spektaklu obowiązywała asceza i zasada minimalizacji środków inscenizacyjnych. Na przykład burza powstawała na oczach widzów. Wywoływał ją Ariel, wchodząc spokojnie z miniaturą papierowego statku na głowie. W ręce trzymał bambusową łaskę, którą kołysał w lewo i prawo. W wydrążonym w środku bambusowym kijku przesypanywały się muszle. Nagle ruch i dźwięk stawały się gwałtowne. Wspomagali go inni aktorzy, którzy z pędów bambusa tworzyli szkielet statku. Kije, niczym fale, wznosiły się do góry i błyskawicznie opadały. Ariel kucnął, a czerwony maszcik okrętu „tonął” wśród odmětów.

Morze, zwierzęta i egzotyczna roślinność były ewokowane siłą teatralnej magii. To domena aktorów, sfera ludyczna. „Wyczarowywali” je dwaj aktorzy (duszki) za pomocą trawy i bambusowych kijów pokrytych zielonymi liśćmi. Potem kolejna sztuczka i zjawiały się na tyczkach motyle (znów animowane dzięki zręczności aktorów).

Innym żartem była pantomima z pustym lustrem (na oczach widzów powstawały jego ramy z bambusa). W scenie tej Ariel naśladował gesty ubranego w neapolitańskie złotogłowa Trynkula. Była to transpozycja słynnego gagu z *Kaczej zupy* braci Marx. Paul

Taylor podkreślał jednak, że w zachowaniu Ariela i jego kompanów nie było „nic z ludzkiej złośliwości”. Oczywiście, bambusowe pędy stawały się też „więzieniem” Ferdynanda.

Gagi duszków spełniały rolę efektu dystansującego widzów wobec podniosłego tonu „testamentu Shakespeare’a”. Publiczność odkrywała teatr prosty, czerpiący pomysły z dziecięcych zabaw. „Czary i zaklęcia Prospera odwoływały się do obrzędowości i doświadczeń pierwotnych kultur” – pisała Emmanuelle Saunier⁹ – jak „rysowanie bambusowym kijem znaków na ziemi, uderzanie kamieniami o siebie” (np. Prospero usypiał Mirandę, kołując ponad jej głowę małym magicznym kamieniem zawieszonym na sznurku).

Z kolei Paula Taylora najbardziej uderzyły w spektaklu powtarzające się sekwencje ciszy i bezruchu Prospera, kontemplującego własną wolność i jej sens. Zdaniem krytyka, mędrzec, siedząc w magicznym kręgu kamieni na piasku, był obrazem „iluzorycznej wolności oferowanej mu przez jego sztukę”, a w grze aktora krytyk dopatrywał się „napiętego, intensywnego smutku”.

W przedmowie do francuskiego tłumaczenia *Burzy* Brook ujawnił swoje podejście do tego tekstu Shakespeare’a. „*Burza to enigma*” – napisał¹⁰. Komentując hipotezę Carrière’a, że najważniejszym słowem w sztuce jest „wolność”, inscenizator przypominał, że u Stratfordczyka to pojęcie stale wymyka się definicji. Prawie wszyscy mówią tu o wolności: Kaliban żąda wolności, pragnie jej także Ariel. Sebastian i Antonio też chcą wyzwolenia i dlatego zamierzają dokonać mordu. Jeszcze o innej wolności marzą pijani Trynkulo i Stefano. Reżyserowi istotniejszym wydał się fakt, że „według Prospera wolności nie da się zdefiniować: on jej szuka przez całą sztukę”. Wyjaśniając, jak rozumie postać maga, pisał: „Prospero nie opanował jeszcze w sposób mistrzowski swej natury, nie panuje nad własną burzą”. Dodawał, że doświadczenie wolności będzie mu dane, gdy odrzuci on swoją magię, poświęci się i przebaczy. Nowy poziom świadomości – wskazywał Brook – osiągnie wtedy, gdy „zaakceptuje mroczną stronę natury i zmierzy się z własną śmiertelną kondycją”¹¹. Zespół CICT postużywał się „neutralnymi” przedmiotami, które poprzez kolejne transformacje ich funkcji w przedstawieniu, zastępowały aktorom rozliczne rekwizyty. Na przykład w scenie, gdy Ferdynand po przebudzeniu „przedziera się” przez

7

Cyt. za: P. Kamiński, „*Burza*” *Petera Brooka*, „*Dialog*” 1991, nr 1, s. 142.

8

Zob. uwagi P. Brooka o przestrzeni teatralnej w *Burzy*, *Nie ma sekretów*, op. cit., s. 5.

9

Cyt. za: E. Saunier, *Une tempête sur le sable des Bouffes*, „*Alternatives Théâtrales*” 1992, nr 40, s. 47.

10

Cyt. za: P. Brook, *The Enigma of Freedom*, [w:] D. Williams, *Peter Brook...*, op. cit., s. 421.

11

Ibidem, s. 422.

12

Zob. P. Taylor, „*The Independent*” 2 XI 1990.

13

Cyt. za: I. Wardle, *Out of Thin Air, a Pageant*, „*The Independent*” 4 XI 1990.

14

Cyt. za: M. Kustow, *Sovereign of the Enchanted Isles*, op. cit.

15

Zob. [wywiad Georgesa Banu z Peterem Brookiem] „*A Sense of Direction*, [w:] D. Williams, *Peter Brook...*, op. cit., s. 431-434.

gąszcz, wystarczyły dwa pędy bambusa z zielonymi liśćmi trzymane przez duszki, aby zasugerować bujne chaszczce. Z kolei Kaliban Davida Benneta zamieszkiwał w kartonowym pudle, które wszędzie ze sobą taszczył, co budziło skojarzenia z paryskim kloszardem, ale także z aktualną biedą wielu mieszkańców „globalnej wioski”.

Na istotny element inscenizacji zwrócił uwagę Paul Taylor¹². W II akcie, gdy rozbitkowie lądowali na wyspie, a Gonzalo starał się podtrzymać Alonza na duchu, w miejsce muzyki Ariela na scenie pojawiały się duszki, które układały wprost na ziemi główne postacie do snu. Następnie pomocnicy Ariela, wsparci o florety, z rozbawieniem obserwowali to, co ma się wydarzyć. W chwili, gdy Antonio i Sebastian zdecydowali się zamordować Alonza i jego towarzyszy, duszki ustunnie podawały im broń. Obecność duszków – zdaniem Taylora – działała jak efekt obcości. Dystansowała widzów, przypominając im o tym, że to tylko gra. Prospero kontrolował sytuację (siedział na kamiennej skale), ale nie był autorem scenariusza tego zdarzenia. Pozostawił postaciom przestrzeń wolnego wyboru.

W zakończeniu (akt V, scena 1), gdy Ariel przyprowadzał rozbitków przed oblicze Prospera, duszki rozwijały na piasku błękitne i złote zwoje jedwabiu. Wówczas Sebastian mógł wykrzyknąć: „Cud nad cudami!”. Jednak w finale spektaklu Brook powracał do punktu wyjścia, początkowej harmonii i równo-

W Bouffes du Nord spektakl grano do 10 II 1996. Następnie pokazano go: w ramach Festiwalu Kulturalnego w Berlinie (w maju 1996), w Lozannie i Zurychu. Premierę w Paryżu, jak zwykle, poprzedziła prezentacja przedstawienia „w wersji bez kostiumów i dekoracji” w jednym z paryskich liceów i występ w szkole teatralnej w Strasburgu.

Scena z *Burzy* (*La Tempête*), na pierwszym planie David Bennent (*Kaliban*), za nim stoi Satigui Kouyaté (*Prospero*). CICT Paryż 1990, fot. ze zbiorów autora

wagi, „jak w ogrodzie Zen”. Gdy Prospero zegnał się ze swoją sztuką i prosił o wolność, duszki grabiami wyrównywały i zamazywały zaklęcia narysowane na piasku. Symbolicznie unieważniały zapisany na nim los maga. Prospero stał samotnie w ciszy w samym centrum wyspy. Po chwili uwalniał Ariela, który na koniec okazywał swój głęboko emocjonalny związek z nauczycielem. Następowata długa pauza, a odchodzący duch, zanim zniknął w fosie orkiestry, powoli odwracał się i rzucał mistrzowi pożegnalne, tęskne spojrzenie.

Warto jeszcze przytoczyć przenikliwą uwagę brytyjskiego krytyka Irvinga Wardle'a: „W przedstawieniu w miejsce konfliktu wprowadzono hierarchię stopnia oświecenia”¹³. „Istotą sztuki nie jest ani teatralna, ani sceniczna iluzja, ale samo życie; złudzenie życia badanego poprzez najdelikatniejsze z ujęć – przez współczującą wizję ludzkiej komedii” – podsumował Brook rozmowę z Kustowem¹⁴. Według reżysera, Prospero: „Jest «siłą», energią, żywą tajemnicą”¹⁵. Dla widzów spektaklu pozostawał symbolem wewnętrznego wyzwolenia.

„Qui est la?” (akt I, scena 1) – to pierwsze słowa, jakie padają we francuskim przekładzie prozą *Hamleta*, którego dokonał Carrière. Można je różnie tłumaczyć. Stanisław Barańczak proponuje „Kto idzie?”. Ale można też zapytać „Kto tam?”.

I taki właśnie tytuł Brook dał swemu spektaklowi – esejowi, którego premiera odbyła się w Bouffes du Nord 15 grudnia 1995 roku¹⁶. Jednak pomysł wystawienia *Hamleta* zrodził się znacznie wcześniej, w 1990 roku w Londynie gdzie dyrektor CICT prowadził warsztaty dla młodych reżyserów, podczas których wykorzystywał teksty reformatorów teatru XX w. Ich celem było uświadomienie wpływu tradycji teatralnych i pytanie o ich żywotność. Rok później poprowadził warsztaty w Wiedniu, a punktem wyjścia do pracy był tekst *Hamleta*.

Pierwsze entuzjastyczne recenzje po paryskiej premierze określały „*Hamleta* Brooka” mianem „inscenizacji XXI wieku”¹⁷. Jednak celem tego teatralnego eseju była przede wszystkim próba rozwiązania problemu ukazania na scenie Ducha¹⁸. Według Bożeny Baratault, „Brook odniósł sukces – głównie dzięki





Scena zbiorowa z *Tragedii Hamleta* (*La Tragédie de Hamlet*). z lewej strony, z oddalenia Adrian Lester (Hamlet) obserwuje aktora odgrywającego „Morderstwo Gonzagi”. CICT Paryż 2000; fot. ze zbiorów autora

grze czarnoskórego aktora Sotigui Kouyaté”, bo-
 wiem „Już smukła, wręcz szkieletowata, sylwetka
 zmarłego króla nakłania do wiary w istnienie świata
 zmarłych”. Aktor z Mali grał Ducha „majestatycznym
 ruchem, powolnym krokiem, gestami pełnymi re-
 zerwy i wahania”. „Szczególna ekspresja bijąca z tej
 kreacji, sprawia, że przez kilka sekund mamy wra-
 żenie obcowania ze światem nadprzyrodzonym”
 – oceniła grę aktora recenzentka. Obsadzenie Ko-
 uyaté, dawnego Prospera, w roli Ducha nie było
 przypadkiem, jeśli przypomnieć sobie opinię Bro-
 oka o odmiennej jakości aktorów z Afryki, którzy nie
 stracili jeszcze kontaktu z tradycyjnymi wierzeniami,
 ze światem „Niewidzialnego”.

Spektakl był w istocie „poszukiwaniem teatralnym”,
 w którym reżyser, inspirując się kilkoma scena-
 mi z tragedii Shakespeare’a, „dywagował na temat
 sztuki reżyserii”. Jak zwykle u Brooka, przedsta-
 wienie zahaczało też o współczesność, a jego temat
 stanowiła wypowiedź twórcy o aktualnym kształcie
 teatru i istocie jego języka. W tym teatralnym eseju
 cytowano teoretyczne wypowiedzi: Konstantego
 Stanisławskiego, Wsiewołoda Meyerholda, Edwar-
 da Gordona Craiga, Bertolta Brechta i Antonina Ar-
 tauda. Odnosiły się one do inscenizowania *Hamleta*
 i sztuki Shakespeare’a, dopowiadały, komentowały
 grę i wątpliwości scenicznych postaci. Myśli refor-
 matorów teatru XX wieku wpisano w kwestie boha-
 terów sztuki. Na przykład Ofelia Giovanni Mezzo-
 giorno odpowiadała Hamletowi słowami Artauda.
 W przedstawieniu wystąpili aktorzy CICT: Bakary
 Sangaré zagrał Hamleta, Ducha i króla Klaudiusza

kreował wspomniany Sotigui Kouyaté, Bruce Myers
 wystąpił jako Poloniusz i Grabarz, Yoshi Oida za-
 grał Rosencrantza, David Bennent – Guildensterna
 i Horacja, a Anne Bennent – Gertrudę. Co więcej,
 Brook postanowił wykorzystać odrębności kulturo-
 we, narodowościowe i językowe swoich aktorów,
 licząc na to, że wniosą coś nowego w odczytanie
 sztuki. Członkowie międzynarodowej grupy postu-
 giwali się na scenie głównie językiem francuskim,
 ale używali też języków rodzimych: angielskiego,
 japońskiego, niemieckiego i afrykańskiego dialektu
 bambara. Ceną za interkulturalizm było ponoć nie-
 równe aktorstwo i kiepski poziom francuszczyzny.
 Jeden z komentatorów podkreślał, że wrażenie było
 wielkie, ponieważ po raz pierwszy „aktor grający
 scenę prowadził równocześnie swoistą medytację
 nad sensem i przestaniem roli, którą kreował”. Z ko-
 lei Andrzej Żurowski sugerował, że reżyserowi nie
 zależało na wystawianiu nowej interpretacji Szek-
 spirowskiego *Hamleta*. Pisał: „Brooka interesuje co
 idzie – co idzie ku nam w teatrze i jaki on miałby
 być, aby w nadchodzącej epoce nadal po szekspi-
 rowsku pozostać zwierciadłem swemu czasowi”¹⁹.
 Obok sceny spotkania Hamleta z Duchem ojca (akt
 I, scena 5), drugim centralnym obrazem w spektaklu
 było przedstawienie „Morderstwa Gonzagi” (akt III,
 scena 2). Odegrał je przed parą królewską, korzysta-
 jąc z tradycji teatru nō, Japończyk Yoshi Oida. Spek-
 takl „teatru w teatrze” grany był w języku japońskim,
 a w jego zakończeniu Klaudiusz prowadzony ręką
 Hamleta wlewał do ucha jego ojca truciznę. Z kolei
 słynny monolog Hamleta „Być albo nie być...” (akt
 III, scena 1) Bakary Sangaré wygłaszał w rodzimym
 narzeczu bambara.

Qui est la? kończył się po scenie pierwszej z V aktu
 (Hamlet, Horacjo, Grabarz). W finale przedsta-
 wienia wszyscy aktorzy wyciągali ręce i zaciskali pię-
 ści – „jakby w dłonie tąpali powietrze, i wolno je
 otwierali. Dłonie są puste” – zanotował Żurowski.
 Nie ma sekretów!

Scenografię tworzyło wnętrze teatru Bouffes du
 Nord, w którego centrum, na piaszczystej podło-
 dzie kolistej sceny, ustawiono niewielki drewniany
 czworokąt (jak ring bokserski lub tatami – mata do
 walk wschodnich). Na niej usytuowano w okręgu
 kilka pomalowanych na czarno krzesel, które wy-
 znaczały osie, po których przemieszczali się ak-
 torzy. Kostiumy wykonawców były współczesne,
 neutralne i ahisteryczne. Grano bez obuwia. Eklek-
 tyczną muzykę, wykorzystującą rytmy i instrumenty
 z Bliskiego Wschodu i Afryki, skomponował muzyk
 CICT Mahmoud Tabrizi-Zadeh (grał na żywo, sie-
 dząc wśród widzów).

Po premierze Brook powiedział, że *Hamlet* stano-
 wi dla niego esencję teatru, „bowiem ogniskują się
 w nim dwa zasadnicze problemy, przewijające się
 przez całą historię teatru: problem Niewidzialne-
 go i problem szukania ukrytej prawdy”²⁰. Reżyser
 podsumował swój eksperyment teatralny słowa-
 mi Craiga o dwóch rodzajach reżyserii – widocz-
 nej i ukrytej: „Reżyseria ukryta odpowiada temu,
 o czym mówił Matisse, cytując Renoira – »kiedy
 chcę namalować kwiaty, starannie układam mój
 bukiet, a następnie przechodzę z drugiej strony,
 aby go namalować«. Oto istotny dla mnie klucz”²¹.
 Peter Brook prawie wszystkimi przedstawieniami
 z okresu paryskiego udowodnił, że podziela prze-
 konanie Otomara Krejczy, że teatr może odzwiercie-
 dlać i wptywać na współczesny świat tylko „poprzez
 odgrywanie wielkich opowieści przeszłości”²². Osi-
 adły w Paryżu brytyjski reżyser uważa, że „wszystkie
 techniki, sztuki i rzemiosła muszą służyć temu, co
 angielski poeta Ted Hughes nazywał negocjacją
 między naszym zwykłym poziomem a wyższym
 poziomem mitu”. Nie można się więc dziwić, że po
 raz czwarty założyciel CICT sięgnął po „catego”
Hamleta. Angielską wersję jego inscenizacji zapre-
 zentowano w Bouffes du Nord 28 listopada 2000
 roku. Premiera wersji francuskiej, którą zespół CICT
 na zaproszenie Instytutu Kultury Francuskiej i Fun-
 dacji Theatrum Gedanense pokazał we wrześniu
 w Warszawie i Gdańsku, odbyła się 7 maja 2002 roku
 w Theaterhaus Gessnerallee w Zurychu.

„Musi być Duch w *Hamlecie*” – częstokroć powta-
 rzał Brook – i spróbował rozwiązać ten problem
 w szkicu teatralnym *Qui est la?* Przyszedł czas na
 prawdziwe opus. *Tragedia Hamleta* (*La Tragédie
 de Hamlet*) – już sam tytuł naprowadza na wybra-
 ną konwencję i temat przedstawienia. Nie po raz
 pierwszy Brook zredukował ilość postaci, odrzucił
 poboczne wątki, śmiało przemontował sceny, by
 uwyraźnić i skoncentrować akcję.

Marzenie reżysera o tym, aby „Niewidzialne stało
 się Widzialne” w pewnym stopniu ziściło się właś-
 nie w tej inscenizacji Teatru Bezpośredniego. W *Trage-
 dii Hamleta* Brook ukazuje duchową obecność za-

17

Par. depesze AFP z 17 XII 1995.

18

Zob. B. Baratault, *Sezon na Szekspira*, „Didaskalia” 1996, nr 13–14, s. 73.

19

Zob. A. Żurowski, *Prawie Hamlet*, „Wiadomości Kulturalne” 25 II 1996, s. 8.

20

Cyt. za: P. Kosznia, „Kto tu”, czyli „Hamlet” jako pretekst, „Rzeczpospolita 30 XII 1995, s. 28.

21

Cyt. za: M. Radziwon, *Najnowsza premiera Petera Brooka*, „Dialog” 1996, nr 2, s. 157.

22

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

23

Cyt. za: A. Bonarski, *Ziarno*, Warszawa 1979, s. 122.

mordowanego Króla w równie prosty co ekspresyjny sposób. Po prostu nikt poza synem Hamletem (Adrian Lester) i Horacjem nie widział Ducha. Nawet żona – Królowa Gertruda (Lilo Baur) nie dostrzegła ducha męża, gdy ten stał tuż obok, wręcz dotykał ją rozłożonymi ramionami. Duch zjawiał się na scenie kilka razy, przechodził, ale mieszkańcy świata przedstawionego spektaklu nie widzieli go – byli niejako głusi na metafizyczne tony. Za jednym zamachem Brook rozwiązał też kwestię relacji Hamlet – Horacjo. Widz wiedział, że są przyjaciółmi, wierzył w prawdę i dochowanie tajemnicy przez Horacja (Antonin Stahly), który składał na początku przedstawienia przysięgę przed Hamletem. Zresztą to właśnie Horacjo wtórował monologom Hamleta subtelną muzyką graną na orientalnym instrumencie l'esraj bengali. Współbrzmiał z potokiem jego myśli i stawianych sobie i światu pytań. Był jedynym muzykiem w spektaklu – i jedyną postacią, która płynnie przekraczała granice między światem iluzji i kręgiem widowni.

Pusta przestrzeń oraz neutralne, ahistoryczne stroje pozwalały publiczności swobodnie aktualizować i umiejscawiać wydarzenia. Akcja nie toczyła się na żadnym duńskim dworze, to nie Elsynor. Takie zajścia mogłyby się obecnie wydarzyć prawie wszędzie, choćby w jakimś bliskowschodnim sułtanacie, w świecie dziedzicznych fortun rodzinnych ame-

rykańskiej finansjery, a także w którymś ze zwaśnionych plemion afrykańskich? Ważniejszy był czas zdarzeń – epoka upadku i kryzysu ludzkości. Kali Yuga – wiek bogini zniszczenia, czarna epoka, jak nazywają ją Hindusi.

Brook odrzucił też politykę. W tym przedstawieniu nie było Fortynbrasa, przemarszu wojsk, intryg na dworze. W centrum umieścił samotnego człowieka wystawionego na pociski losu, stojącego twarzą w twarz ze swoją karmą i głodem sensu.

Inscenizator i autor adaptacji radykalnie skrócił tekst sztuki niemalże o połowę (spektakl trwał zaledwie dwie i pół godziny), wyrzucił wszelkie poboczne wątki. Pozostała tylko droga Hamleta do odkrycia prawdy o wydarzeniach oraz sceny, w których najmocniej manifestowały się związki pomiędzy bohaterem i otaczającymi go postaciami. Można było wręcz dostrzec w tym przedstawieniu aktualizację zasady greckiej tragedii rodzinnej. Sam reżyser objaśniał, że chciał w ten sposób nadać tekstowi świeżość i sprawić, by widzowie, którzy przywykli do innych inscenizacji tego utworu, mieli wrażenie rewelacji, nowości.

Hamlet (grał go peten „kociej” energii czarnoskóry Adrian Lester) krok po kroku odkrywał nicosć i złudność relacji rodzinnych, pozory związków z innymi. Nawet ponoć zakochana w nim Ofelia (świetna, dziewczęco namiętna Véronique Sacri) zdradzała go, zwabiając i pozwalając ojcu podstuchiwać ich rozmowę. Scena rozmowy Hamleta z matką uwyraźniała obcość, oziębłość Gertrudy (Lilo Baur). I wreszcie wręcz instynktowne morderstwo Poloniusza (Bruce Myers): z młodzieńczym gniewem, szybkim pchnięciem wkuwał się floretem przez ozdobny dywan, za którym skrył się podstuchujący sługa. W grze Lestera dominowała zawziętość, pasja poznania, docieczenia „jak to było”. Od pierwszej sceny wiadomo było, że ten Hamlet nie jest neurastenikiem, żaden też z niego rozdygowany filozof. Brook wyraźnie uciekał od egzystencjalnych interpretacji w stronę mitu i metafizyki. Hamlet Lestera był czujny i uważny niczym tygrys na polowaniu. Wytrawnie postugiwał się strategią błazna: gdy trzeba niczym osesek ssał palec przed obliczem mordercy – stryjem Klaudiuszem (Emile Aboosolo-Mbo; zjawiskowy jako Duch, zbyt niewyraźny, mdły jako Król Klaudiusz). Hamlet stale zmieniał skórę; bywał ironiczny, potrafił przedrzeźniać samego siebie (scena z Aktorami). Tylko wówczas gdy mówił o śmierci, o kresie (początkowy monolog spektaklu i monolog „Być albo nie być...” przesunięty po scenie rezygnacji z zamordowania modlącego się Klaudiusza) nabierał powagi. Jakby tym właśnie, „chorobą na śmierć” i szukaniem sensu awantury zwanej życiem, zaprzęgnięta była cała jego uwaga. Tragedia Hamleta w pewnym sensie polegała na tym, że odkrywał niestatość, złudność wszystkiego poza bólem. W spektaklu nie istniało nic poza cierpieniem przeżywanym i zadawanym. Bo Hamlet, dążąc do prawdy, sam też musiał zabijać i krzywdzić. Z Grekami i Janem Kottem mógłby zakrzyknąć: „Czemuz mam tańczyć w tym tragicznym chórze?!”

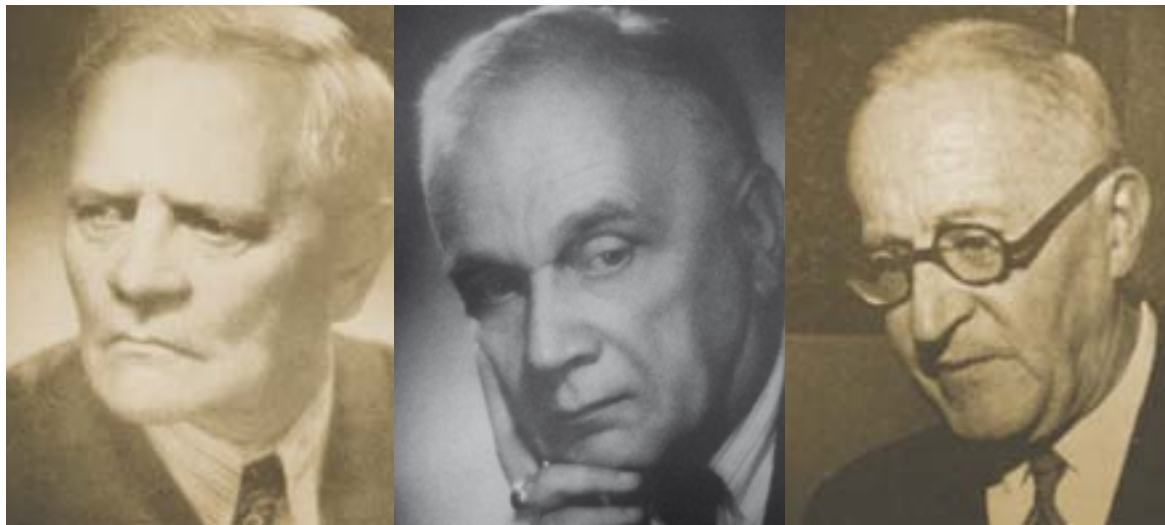
Ale sedno tragedii Shakespeare'a zasadza się – według Brooka – na różnicy postaw Hamleta i Laertes (bezrefleksyjnie gwałtowny, przypominający nieco blokera Rachid Djaidani). Kiedy reżyser objaśniał sztukę wychowanemu w Afryce Lesterowi – podkreślił, że Hamlet buntuje się, szuka prawdy, waha się przed zemstą i stawia pytania, podczas gdy Laertes jest jak sprawna maszyna, przypomina karnego żołnierza, który słucha poleceń i zabija na żądanie. Zdaniem reżysera, tych drugich jest dziś na świecie więcej.

I wreszcie lekki jak powiew wiatru finał *Tragedii Hamleta*: kiedy wszystkie postaci zginęły – co pokazano umownie jako swoisty „taniec śmierci” (kolejni uśmierceni kładli się powoli na macie, dołączając do umierającego Hamleta) – Horacjo, niczym Ariel lub Hermes, pośrednik między światami ludzi i bogów, zbliżał się ku publiczności i wypowiadał pierwszą kwestię sztuki: „Qui est la?” („Kto tu?”, „Kto idzie?”). Po chwili „zmartwychwstałe postaci” wstawały i dołączały do niego. Wszyscy trwali w bezruchu i w zastuchaniu.

Jakież więc czas, jaki Duch epoki nadchodzi? Kim lub czym jest to stale obecne, a milczące Nienazywalne?! Co oznacza „teatralny testament” Brooka i jaki teatr nam zapowiada? Brytyjski reżyser pozostawił nas z samymi pytaniami. Ale jak niegdyś wyjaśniał w wywiadzie z Andrzejem Bonarskim: „Łatwo mówić, a prawie niemożliwe żyć. I to też sprawia, że na pewne pytania nie może być odpowiedzi. Odpowiedź sugeruje bowiem, że istnieje tylko jedna droga... W nie rozwiązany pytanie współżyje szereg stron, w opozycji do siebie. I taki jest trudny, aczkolwiek popłatny, ludzki proces: iść ku pytaniom”²³.

Grzegorz Janikowski – krytyk teatralny i publicysta, wykładowca Akademii Teatralnej w Warszawie oraz Wydziału Łalkarskiego w Białymstoku, członek redakcji „Pamiętnika Teatralnego”. Rzecznik prasowy i konsultant międzynarodowych festiwali teatralnych w Polsce. Współpracuje m.in. ze: „Sceną”, „Opcjami”, wortalami „Culture.pl” (Instytut Adama Mickiewicza) i „Kultura Enter”.

WARSZAWSKA SZKOŁA



Stanisław Kazuro

Piotr Rytel

Kazimierz Sikorski

Warszawa została wyzwolona 17 stycznia 1945 roku. Ten przełomowy dzień otworzył kolejny rozdział historii Polski, w którym oświata i kultura zyskały nowe warunki rozwoju. Również dla Państwowego Konserwatorium Muzycznego, nieistniejącego w okresie okupacji hitlerowskiej, pojawiły się nowe perspektywy funkcjonowania. Najpierw jednak trzeba było podnieść się z ruin i zgliszczy. Trud odbudowy i reorganizacji szkoły przyjął na swe barki prof. Stanisław Kazuro, zasłużony kompozytor i pedagog, który przybył do Warszawy już na początku kwietnia 1945 roku. Konserwatorium otrzymało nowe pomieszczenia, bowiem gmach na Okólniku był niemal całkowicie zniszczony. Podjęte zostały starania o uruchomienie szkoły: zagospodarowanie budynku, pozyskanie instrumentów muzycznych, skompletowanie grona pedagogicznego.

Nowy rok szkolny zainaugurowano w Konserwatorium po sześcioletniej przerwie, 17 września 1945 roku. Rektorem został wybrany prof. Kazuro, prorektorem – prof. Piotr Rytel, który pełnił również funkcję dziekana Wydziału Teorii. Już miesiąc później uczelnia wzięła udział w podniosłej uroczystości sprowadzenia serca Fryderyka Chopina do Warszawy. W wyniku zmian w szkolnictwie muzycznym zniknęła nazwa „Konserwatorium”, a pojawiła się „Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna” (PWSM). Jak zaznaczał Karol Dżiduszko, „To nowe, strukturalne ustawienie wyższej szkoły muzycznej, ze wszystkimi prerogatywami wyższej uczelni, przyjęte zostało jako realizacja postulatów, które w okresie międzywojennym nie zostały osiągnięte”¹.

W omawianym okresie uczelnia mogła poszczycić się gronem najlepszych artystów-pedagogów, którzy w dziedzinie kompozycji kontynuowali i rozwijali ideały międzywojenne. Byli to między innymi: Stanisław Kazuro, Jan Maklakiewicz, Piotr Perkowski, Piotr Rytel, Kazimierz Sikorski, Tadeusz Szeligowski, Bolesław Woytowicz. Obok

W LATACH 1945-56

KOMPOZYTORSKA

4

Z. Peret-Ziemlańska, *Wspomnienia o muzykach – absolwentach i pedagogach Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie*, Warszawa 2002, s. 39.

5

K. Dziduska, op. cit., s. 206.

6

K. Baculewski, *Współczesność: cz. 1: 1939-1974*, [w:] *Historia muzyki polskiej*, t. VI, Warszawa 1996, s. 56.
Za autorem przyjmuje periodyzację pokoleniową. Kompozytorzy niezwiązani bliżej z ośrodkiem warszawskim w okresie przed- i powojennym, z uwagi na ograniczenia szkicu, zostali celowo pominięci.

7

Z. Lissa, *Muzyka polska w latach 1945-1956*, [w:] *Polska współczesna kultura muzyczna 1944-1964*, red. E. Dziębowska, Kraków 1968, s. 14-15.

kompozytorów starszego pokolenia wyrosła plejada młodszych, odnoszących sukcesy w kraju i za granicą. To oni przejmą później pedagogiczny ster, podejmując zaszczyt i zarazem trud kontynuacji warszawskiej szkoły kompozytorskiej.

„Rektor Stanisław Kazuro, długoletni profesor Szkoły, położył duże zasługi w dziele odbudowy Szkoły po drugiej wojnie światowej. Dzięki jego wytrwałości, wielkiej zapobiegliwości oraz ofiarności Szkoła została zorganizowana po całkowitych zniszczeniach, otrzymała wartościowy zespół pedagogiczny i możliwe dla tego ciężkiego okresu warunki pracy”², głosiła uchwała Senatu PWSM z 29 czerwca 1957 roku. Była to odpowiedź na zarządzenie szczegółowego zbadania sprawy prof. Kazury, który „wskutek specyficznych stosunków w tym okresie panujących”³ w lipcu 1951 roku został zmuszony do opuszczenia stanowiska rektora i przejścia na emeryturę. To nieco enigmatyczne (ze względu na ówczesne realia) stwierdzenie wyjaśniła Zofia Peret-Ziemlańska: „W tamtych stalinowskich czasach praca pedagogiczna, organizacyjna, a przede wszystkim wychowawcza rektora Kazury (w kręgach partyjnych uważany był za niebezpiecznego kleryka) zaczęła coraz mniej podobać się władzom partyjnym. W 1951 roku czynniki rządzące Ministerstwem Kultury zadecydowały o zwolnieniu Go ze stanowi-

ska”⁴. Warto dodać, iż w roku 1954 Stanisław Kazuro otrzymał Nagrodę Muzyczną m.st. Warszawy, a w roku 1958 został odznaczony przez Radę Państwa Krzyżem Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski⁵.

Kolejnym rektorem został prof. Stanisław Szpinalski, uczeń Ignacego Jana Paderewskiego, wybitny wirtuoz polskiej pianistyki, pedagog i organizator życia muzycznego. Pod jego kierownictwem znaczenie i powaga uczelni uległy wzmocnieniu, a poziom wymagań był stale podnoszony. Niestety, w czerwcu 1957 roku, po ciężkiej chorobie, rektor Szpinalski zmarł.

Pod koniec września na jego miejsce został wybrany Kazimierz Sikorski, wybitny kompozytor i teoretyk muzyki, autor licznych fundamentalnych publikacji, długoletni zastępca pedagoga i wychowawca wielu pokoleń kompozytorów, który równie konsekwentnie podnosił prestiż i poziom uczelni. „W pierwszych latach powojennych działało w Polsce kilka generacji i grup pokoleniowych kompozytorów o sporej rozbieżności zainteresowań”⁶, czytamy w pracy Krzysztofa Baculewskiego. W podobnym tonie wypowiedziała się Zofia Lissa: „Okres 1945-56 odznacza się w muzyce polskiej niezwykle ożywionym rozwojem twórczości i wielorakością kierunków: działają tu zarówno tradycje okresu międzywojennego, a więc pozostałości wpływów Szymanowskiego, jak i pozostałości modnego wówczas klasycyzmu, działają wpływy Strawińskiego i Hindemithowskiego neobaroku, jak też i kierunki nawiązujące do starszych tradycji: impresjonizmu, neoromantyzmu itp. Reprezentowane są wszystkie gatunki muzyczne, poczynając od monumentalnych form symfonicznych, rozbudowanych form wokально-instrumentalnych, kantat i oper, poprzez muzykę kameralną aż do miniatury instrumentalnej i liryki wokalnejskiej oraz popularnej piosenki”⁷.



Tadeusz Szeligowski



Piotr Perkowski



Jan Adam Maklakiewicz



Zbigniew Turski

Do najstarszej generacji kompozytorów w okresie powojennym należeli urodzeni przed rokiem 1889: Eugeniusz Morawski-Dąbrowa, wspomniany już Stanisław Kazuro oraz Ludomir Różycki, Piotr Rytel i Apolinary Szeluto (trzej absolwenci kompozycji Zygmunta Noskowskiego). Była to grupa hotdująca nurtowi neoromantyzmu. Główna jej działalność przypadła na początek naszego stulecia, okres Młodej Polski oraz pierwszą wojnę światową i dwudziestolecie międzywojenne. Różne były losy przedstawicieli tego pokolenia. Morawski, ostatni przedwojenny rektor Państwowego Konserwatorium Muzycznego, zmarł w zapomnieniu w 1948 roku. Podobny los spotkał Piotra Rytla, zmarłego dopiero w 1970 roku – po wojnie wprawdzie wrócił do aktywnego tworzenia, jednak jego twórczość nie zdobyła uznania, nie doczekał się też wielu wykonań estradowych. Warto dodać, że Rytel działał również jako pedagog, był wykładowcą w konserwatoriach warszawskim i sopockim, oraz na polu organizacji i animacji życia muzycznego w Związku Muzyków i w Warszawskim Towarzystwie Muzycznym. Różycki także nie odegrał po wojnie większej roli jako kompozytor, włączył się za to aktywnie w nurt odbudowy szkolnictwa muzycznego, pełniąc obowiązki dziekana w katowickiej PWSM. Szeluto, podobnie jak Rytel, próbował odnaleźć się ze swoją twórczością w nowych realiach; niestety, doczekał się nielicznych publikacji i wykonań. W tej kwestii Krzysztof Baculewski nie pozostawił czytelnikom złudzeń: „Trudno się oprzeć wrażeniu, że i Rytel, i Szeluto próbowali wytypnąć po wojnie na fali oficjalnego nawrotu do starego stylu, starych technik, które były im bliskie, gdyż nowsze negowali (np. twórczość Szymanowskiego). [...] Czysto zewnętrzna akceptacja nowych idei przez Rytla i Szelutę nie odegrała ani większej roli artystycznej, ani estetycznej, ani ideowej”⁸. Natomiast jeżeli chodzi o pierwszego powojennego rektora, Stanisława Kazuro, to działał on przede wszystkim jako pedagog, nie angażując się specjalnie w sprawy kompozycji.

Do drugiej generacji kompozytorów należeli twórcy urodzeni w latach 1889-98: Stanisław Wiechowicz, Tadeusz Szeligowski oraz Kazimierz Sikorski i Bolesław Woytowicz (obaj absolwenci kompozycji Felicjana Szopskiego). Wszyscy stylistycznie wywodzili się z kręgów paryskich, rozkwit ich sił twórczych przypadł na lata czterdzieste. Wiechowicz wciąż interesował się twórczością chóralną i folklorem (liczne pieśni na chór mieszany *a cappella* do stów ludowych; *Kantata żniwna*, 1948), łączonym z klasycyzującą fakturą, instrumentacją i formą (suita *Kasia na smyczki i dwa klarnety*, 1946; *Koncert Staromiejski* na wielką orkiestrę smyczkową, 1954; rondo *Szyski* na orkiestrę symfoniczną, 1954), sprzeciwiał się jednak tworzeniu odrębnej sztuki masowej, co niewątpliwie zaważyło na jego popularności w latach pięćdziesiątych. Sikorskiego zajęta działalność społeczna, organizatorska i pedagogiczna; komponowanie zeszło na dalszy plan. Pod względem techniki kompozytorskiej, głównie interesowały go neobarokowe (*III Symfonia w formie concerto grosso* z dwiema fugami, 1953) i klasycyzujące tendencje, często powiązane z folklorem (*Allegro symfoniczne*, 1946; *Koncert na klarnet*, 1947; *Koncert na róg* oparty na melodiach kurpiowskich, 1949; *Suita z Istebną*, 1948; *Uwertura popularna*, 1954). Krzysztof Baculewski pisał wprost, iż: „w porównaniu z podręcznikami (*Harmonia, Kontrapunkt*) kompozycje Sikorskiego niemal nie wykazują odstępstw: są niejako udokumentowaniem, praktyczną realizacją prezentowanej w podręcznikach teorii. I właśnie w dziedzinie pedagogiki Kazimierz Sikorski zapisał się w muzyce współczesnej jako wychowawca wielu kompozytorów”⁹. Szeligowski wrócił do komponowania w latach pięćdziesiątych. Popularność jego stylu wywodziła się z hotdowania neoklasycyzyzmem tendencjom wyniesionym z paryskiej szkoły Nadii Boulanger. Twórczości tej było najbliższe do ówczesnych postulatów komponowania muzyki masowej o charakterze narodowym. Sam Szeligowski wychowywał się w opozycji do modernizmu, impre-

sjonizmu, ekspresjonizmu i radykalniejszych, nowszych technik. Jego kompozycje cechują się bardzo różnorodnymi wpływami (choratu, renesansowej polifonii, wzorców klasycyzmu, neoromantycznej harmoniki i instrumentacji oraz muzyki ludowej), siłą rzeczy składającymi się na rezultat dość eklektyczny. Kompozycje Szeligowskiego (na przykład *Suita weselna* czy *Wesele lubelskie*, obydwa utwory z 1948 roku) były stawiane za wzór łączenia folkloryzmu z ogólnym uproszczeniem środków. Estetyka normatywna była widoczna także w operze *Bunt żaków* (1951). Z kolei w *Uwerturze komediowej* (1952) kompozytor nawiązywał do motywy Rossiniego i Offenbacha. Woytowicz z uczelnią warszawską w okresie powojennym był związany tylko przez trzy lata (1958-61), pomiędzy pracą w katowickiej i krakowskiej PWSM. Podobnie jak Szeligowski, przejął ze szkoły paryskiej szereg elementów francuskiego neoklasycyzmu, konfrontując je z użyciem polifonii linearnej i tendencjami folklorystycznymi. Jednakże jego twórczość wyrastała również z innych źródeł, impresjonizmu i niemieckiej „nowej rzeczowości”, a przejściowo także z dyrektyw realizmu socjalistycznego (*II Symfonia „Warszawska”*, 1946; *Kantata na pochwałę pracy*, 1948; kantata *Prorok*, 1951) oraz tradycji klasycyzyzmu-romantycznej pianistyki. Zainteresowanie polifonią, przejawiające się już przed wojną, wraca w utworach powojennych (wykorzystywanie kanonu i fugi w *II Kwartecie smyczkowym* i *II Symfonii* z użyciem cytatów).



Apolinary Szeluto



Ludomir Różycki



Bolesław Woytowicz



Stanisław Wiechowicz

8

K. Baculewski, op. cit., s. 57.

9

Ibidem, s. 58.

10

Inni wybitni przedstawiciele tej generacji niezwiązani w omawianym okresie z uczelnią warszawską to:

S. Kisielewski, W. Rudziński, W. Lutosławski, A. Panufnik.

Trzecia generacja to urodzeni w latach 1899-1908: Jan Adam Maklakiewicz, Piotr Perkowski i Alfred Gradstein (absolwenci kompozycji Romana Statkowskiego) oraz Zbigniew Turski (absolwent Piotra Rytla). Jan Maklakiewicz reprezentował stylistykę zachowawczą, mieszając w swojej twórczości francuskość spod znaku Dukasa i Roussela, wpływy chorału oraz muzyki ludowej i orientalnej, natomiast jego harmonika i instrumentacja zdradzały wpływy neoromantyczne. Tendencje do upraszczania języka dało się zauważyć w twórczości Maklakiewicza jeszcze przed wojną. Podobne postulaty ideologii realizmu socjalistycznego również wywarły na niego pewien wpływ (suita ludowa *Śląsk pracuje i śpiewa*, 1948; kantata *Komuna paryska*, 1949). Oprócz tego w 1947 roku powstała *Uwertura „Praska”*, w 1948 *Suita łowicka*, w 1952 *II Koncert skrzypcowy „Góralski”*, a rok później *Tryptyk morski*). Maklakiewicz zajmował się także publicystyką i krytyką muzyczną. Turski i Perkowski, bardziej niż w komponowanie, zaangażowani byli w działalność organizatorską i pedagogiczną. Ponadto Turski, laureat I nagrody olimpijskiej w Londynie w 1948 roku za wyrażającą przeżycia okupacyjne *II Symfonię*, rok później za ten sam utwór został oskarżony o formalizm; osiadł więc na bezpieczniejszym gruncie muzyki ilustracyjnej, współpracując głównie z teatrami i filmem. W 1951 roku skomponował *I Koncert skrzypcowy* z pierwiastkami góralskimi (inspiracje folklorem reprezentują również *Suita kurpiowska*, 1947 i *5 pieśni kaszubskich*, 1949). Perkowski po wojnie zrekonstruował między innymi swe obydwa koncerty skrzypcowe. Jego znaczące kompozycje z tego okresu to na przykład kantata *Wiśła* (1951), *Suita weselna* (1952), *Suita epicka* (1953), obrazki ludowe *Z kogutkiem* (1953) i *Wiosna* (1954), *Uwertura warszawska* (1954), *Kujawiak* na małą orkiestrę (1955), *Nocturne* (1955). Gradstein, jako główny przedstawiciel socrealizmu (kantata *Słowo o Stalinie* do tekstu Władysława Broniewskiego, 1951), stworzył wiele zapomnianych dziś utworów, może poza kilkoma pieśniami chóralnymi i masowymi.

Czwarta generacja to urodzeni w latach 1909-1910 Grażyna Bacewicz oraz Wawrzyniec Żuławski (absolwenci kompozycji Kazimierza Sikorskiego). Bacewicz kontynuowała neoklasycyzm, łącząc go z elementami folklorystycznymi. Swojemu stylowi pozostała wierna, unikając radykalnych zmian, zarówno w okresie panowania estetyki normatywnej, jak i po roku 1956. W 1948 roku skomponowała swój słynny *Koncert na orkiestrę smyczkową*, w którym mistrzowsko potączyła elementy barokowe i wczesnoklasyczne z nowymi środkami harmonicznobrzmieniowymi, oraz *III Koncert skrzypcowy* w całości oparty na folklorze podhalańskim. Również w kilku kolejnych dziełach Bacewicz (*Koncert fortepianowy*, 1949; *IV Kwartet smyczkowy*, 1951; *I Kwintet fortepianowy*, 1952; *II Sonata fortepianowa*, 1953) wyraźnie odczuwalna w poszczególnych częściach jest inspiracja folklorystyczna (kształtowanie tematów, obecność oberka). Również drobne utwory koncertowe (dwa *Oberki* na skrzypce i fortepian, 1949 i 1951; *Kaprys polski* na skrzypce solo, 1951) zyskały powodzenie jako autentyczne stylizacje ludowe. Pierwsze powojenne dziesięciolecie to także czas powstania jej czterech silnie ekspresyjnych symfonii. Natomiast przedwcześnie zmarły Żuławski, zapalony taternik, ratownik i pisarz, od roku 1950 był wykładowcą warszawskiej PWSM. Jego skromna twórczość również ujawniała wyznaczniki nurtu neoklasycznego, z tendencjami do folkloryzmu i archaizacji (utwory kameralne, fortepianowe, pieśni chóralne i solowe).



Grażyna Bacewicz

Ostatnią generację tworzą dwie grupy kompozytorów. Pierwsza z nich to debiutujący w latach 1945-1948, urodzeni już w niepodległej Polsce, Stanisław Wiśtock i Stanisław Prószyński (absolwent w klasie Piotra Rytla i Kazimierza Sikorskiego). Wiśtock był związany z PWSM dopiero od 1955 roku, a jego twórczość kompozytorska miała charakter marginesowy i często nawiązywała do polskich pieśni ludowych. Z kolei Prószyński w czasie wojny studiował w warszawskim Konserwatorium fortepian i kompozycję, odbył również studia aspiranckie, jednak jako pedagog zaczął pracować w warszawskiej PWSM dopiero w roku 1960. Druga grupa to członkowie powstałego w 1949 roku Koła Młodych Związku Kompozytorów Polskich: Andrzej Dobrowolski, Andrzej Markowski, Włodzimierz Kotoński oraz Grupa 49. Dobrowolski był związany z warszawską PWSM w latach 1954-76. Jego dojrzałe warsztatowo utwory z połowy lat pięćdziesiątych (*I Symfonia*, *Trio stroikowe*) łączą formę sonatową z kunsztowną techniką polifoniczną (potrójna fuga w IV części *I Symfonii*). Pod koniec lat pięćdziesiątych zainteresował się nowymi technikami dźwiękowymi, szczególnie muzyką elektroniczną, co przyniosło radykalną zmianę jego stylu. Twórczość Dobrowolskiego odegrała większą rolę w latach sześćdziesiątych. Andrzej Markowski studiował w Londynie, następnie kontynuował naukę w warszawskiej uczelni w zakresie dyrygentury (u Witolda Rowickiego) i kompozycji (u Piotra Rytla i Tadeusza Szeligowskiego). W tym okresie pisał pieśni masowe; najważniejszą rolę odegrał później jako twórca eksperymentalnej muzyki filmowej (pierwszy sięgnął do środków elektroakustycznych). Włodzimierz Kotoński (absolwent kompozycji również u Rytla i prywatnie u Szeligowskiego) tworzył w tym czasie w stylu folklorystycznym; jego kompozycje wykazywały wyraźną tendencję do stylizacji barokowych, choć ich melodyka pozostawała w kręgu motywów podhalańskich (*Tańce góralskie*, 1950; suita *Szkice baletowe*, 1951; *Preludium i passacaglia*, 1954). Badania Kotońskiego nad folklorem podha-

łańskim były tematem jego kilku istotnych prac teoretycznych. Dopiero pod koniec lat sześćdziesiątych związał się ze Studium Muzyki Elektronicznej PWSM.

Osobnym zjawiskiem jest Grupa 49, czyli: Tadeusz Baird, Kazimierz Serocki i Jan Krenz¹¹. „Powstała ona bezpośrednio po konferencji w Łagowie jako wyraz zainteresowania kompozytorów lansowaną ideologią (chodzi oczywiście o socrealizm – przyp. M. Z.). Grupa przyjmowała wskazania konferencji jako program”¹². Zofia Lissa twierdziła, iż w Łagowie „sformułowano bardzo ogólne, ale jednak konkretne zasady: wyjście poza twórczość przeznaczoną wyłącznie dla elity intelektualnej; wzmoczenie narodowego charakteru muzyki we wszystkich jej gatunkach, tak wielkich form, jak i małych, upowszechnieniowych; powiązanie ideowe tych form z życiem Polski Ludowej, podkreślanie czynnika ekspresji”¹³. Sprawa dotyczyła się więc pisania muzyki „emocjonalnej”, a jednocześnie „komunikatywnej”, która jednak nie rezygnowałaby ze współczesnych środków wyrazu – taki „warunek” przyjęli członkowie Grupy, która później sukcesywnie oddalała się od postulatów realizmu socjalistycznego. Ponadto kompozytorzy zabezpieczyli się przed zaszufładowaniem ich jako „formalistów”, zmniejszając również niebezpieczeństwo nałożenia sankcji w postaci zakazu wykonywania ich utworów.

11
Absolwent dyrygentury i kompozycji łódzkiej PWSM, jeden z czołowych przedstawicieli życia muzycznego w Polsce po drugiej wojnie światowej, niezwiązany jednak z warszawską uczelnią.

12
K. Baculewski, op. cit., s. 65.



Stanisław Wiśtock



Stanisław Prószyński



Andrzej Dobrowolski



Andrzej Markowski

Baird studia rozpoczął jeszcze w czasie okupacji (kompozycja u Bolesława Woytowicza, teoria u Kazimierza Sikorskiego). Kontynuował je potem w warszawskiej PWSM u Piotra Rytyla i Piotra Perkowskiego. Razem z Kazimierzem Serockim był inicjatorem festiwalu „Warszawska Jesień”. Pierwsza połowa lat pięćdziesiątych to dla Bairda okres przygotowania do twórczości dojrzałej: z jednej strony muzyka zgodna z założeniami Grupy 49 (kantata *Pieśń o rewolucji*, 1951; *Ballada o żołnierskim kubku*, 1954), a z drugiej strony neoklasycyzm z wpływami archaizacji i folkloryzmu (*Koncert fortepianowy*, 1949; *I Symfonia*, 1950; *Uwertura w dawnym stylu*, 1950; *Colas Breugnon – suita w dawnym stylu*, 1951; *II Symfonia*, 1952; *Koncert na orkiestrę*, 1953). Tendencja do miniatury wokально-orkiestrowej ujawnia się w *Suicie lirycznej* na sopran i orkiestrę symfoniczną (1953). Kazimierz Serocki również wstąpił do Konserwatorium jeszcze w okresie konspiracyjnym, studiował fortepian oraz kompozycję u Kazimierza Sikorskiego. Potem wraz z nim przeniósł się do Łodzi, gdzie ukończył obydwie specjalności, następnie pogłębiał swe studia w Paryżu. Pierwszy etap jego twórczości to również muzyka „emocjonalno-komunikatywna”, oparta na współczesnych środkach wyrazu (kantata *Murarz warszawski*, 1952; *Symfonia pieśni*, 1953). Folkloryzm i neoklasycyzm to dwie główne tendencje w ówczesnym języku kompozy-

torskim Serockiego (fortepianowy *Koncert romantyczny*, 1950; *I Symfonia*, 1952; *II Symfonia*, 1953; *Koncert na puzon i orkiestrę*, 1953). W 1952 roku kompozytor zainteresował się dodekafonią (fortepianowa *Suita preludów* z nieseryjnymi, choć pełnymi kompleksami dwunastotonowymi).

Pierwsza połowa lat pięćdziesiątych to schyłek życia Różyckiego, Maklakiewicza i Gradsteina. W 1956 roku nastąpił przetom – niemal wszyscy działający twórcy pragnęli wzbogacić i unowocześnić swój warsztat kompozytorski. Muzyka polska, po kilku latach separacji, nabrała nowych barw. Ponadto pojawiło się kolejne pokolenie twórców, urodzonych w latach 1929-38. Kazuro, Szeluto i Rytel byli wówczas u zmięchu swej działalności i nie brali udziału w dokonujących się przeobrażeniach; Woytowicz i Sikorski działali na niwie pedagogicznej. Wiechowicz nadal pisał utwory chóralne w znanym stylu, ich ukoronowaniem była *Passacaglia i fuga* do tekstów ludowych. Próba przyswojenia przez niego nowych tendencji na przetomie dziesięcioleci (*Lettre á Marc Chagall*, 1961) nie przyniosła pozytywnych rezultatów. Szeligowski nie odegrał już większej roli jako kompozytor, natomiast

Turski od 1956 tworzył muzykę do sztuk teatralnych reżyserowanych przez Erwina Axera, a od 1957 był kierownikiem muzycznym Teatru Współczesnego w Warszawie. Pisał muzykę sceniczną i filmową, na grunt której przenosił nowoczesne zdobycze sztuki kompozytorskiej¹⁴.

13

Z. Lissa, op. cit., s. 17.

14

A. Kasprzycka, *Turski, Zbigniew*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, t. II: *Biogramy*, red. Marek Podhajski, Gdańsk-Warszawa 2005, s. 1035.

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.



Włodzimierz Kotoński



Tadeusz Baird



Kazimierz Serocki



Jan Krentz

Z okazji obchodów Roku Chopinowskiego w Indiach płytę pod tym tytułem nagrali w Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina dwaj młodzi pianiści, studenci Wydziału Fortepianu, Klawesynu i Organów, Paweł Sobowiec i Krzysztof Trzaskowski, a zrealizowała ją Klementyna Walczyńska, studentka Wydziału Reżyserii Dźwięku.

– Indie zupełnie nie kojarzą się nam z muzyką poważną, co potwierdziła choćby moja wizyta w największym sklepie muzycznym w Kalkucie, gdzie zobaczyłem tylko kilka marnych póltek z tego typu płytami – mówi prof. Jerzy Sterczyński, dziekan WFKiO. – Hindusi są niebywale przywiązani do swojej tradycyjnej muzyki i kultury opartej na sitar, czego nie zmieniły nawet lata panowania Imperium Brytyjskiego. Jest tam też – jak w całej Azji – wszechogarniający pop, ale działają także towarzystwa muzyczne, które starają się tworzyć warunki sprzyjające muzyce klasycznej, europejskiej. Sprowadzają artystów i ją popularyzują.

Na współpracy z tymi towarzystwami w dużej mierze oparta się pomysłodawczyni obchodów Roku Chopinowskiego w Indiach, absolwentka klasy klawesynu warszawskiej uczelni muzycznej, a obecnie pierwszy radca Ambasady RP w New Delhi, pani Małgorzata Wejsis-Gotębiak. Projekt nie polegał na organizacji wielkich koncertów pod biało-czerwoną flagą, ale składał się z szeregu drobnych działań, które miały pokazać, że nie ma wcale istotnej bariery, nie mówiąc już o „kulturowej przepaści”, między Europą i Azją, że muzyka to język uniwersalny i nie trzeba mieć dużego przygotowania, by go odczytać.

Pokazano więc w kilku miastach Indii Chopina granego przez młodych Polaków i Azjatów, Chopina dla dzieci, młodzieży i dorosłych, na koncertach, w zabawie, w nauce, a nawet w tańcu.

– Nasz trzytygodniowy pobyt w Indiach, na przełomie sierpnia i września ubiegłego roku, składał się z trzech „filarów” – mówi Paweł Sobowiec. – Po pierwsze – promocja muzyki Chopina wśród tamtejszych dzieci, po drugie – zajęcia z młodzieżą i po trzecie – koncerty.



Po spotkaniu z młodzieżą w Pune

CHOPIN FOR



INDIA

**Ewa
Barciszewska**

Gry i zabawy

Przed przyjazdem naszych pianistów dzieci dostały szereg materiałów, na podstawie których mogły się przygotować do spotkań z artystami i z muzyką Chopina. Na każde z dwóch takich spotkań przyszli młodzi Hindusi z 5-6 szkół, po kilkanaście osób z każdej. Na początku dzieciom pokazywano film dokumentalny Piotra Szalszy *Serce Chopina*, opowiadający między innymi o losach urny z sercem kompozytora podczas powstania warszawskiego i jej powrocie do kościoła Świętego Krzyża po wojnie.

– *Byłem tym trochę zaskoczony, – mówi Krzysztof Trzaskowski – bo moim zdaniem to nie jest film dla dzieci, zwłaszcza z tak odległego kraju. Zbyt dużo w nim spraw wojennych, politycznych, polsko-niemieckich. Ale, o dziwo, podobał się im.*



Koncert z *Bombay Chamber Orchestra*

Potem były konkursy rysunkowe, quiz z nagrodami, słuchanie muzyki, rozmowy, zagadki. Quiz składał się z kilku części: pytań z wiedzy ogólnomuzycznej, wiedzy o muzyce indyjskiej i europejskiej, o instrumentach, formach muzycznych, kompozytorach, wreszcie, co dzieciom sprawiło znacznie mniejszą trudność niż naszym pianistom, z rozpoznawania pomników Chopina, usytuowanych w różnych miejscach świata.

Po zagranii przez Sobowca i Trzaskowskiego kilku krótkich utworów, odbyła się prezentacja potoczona z pytaniami-zagadkami: o mazurki, walce, etudy, o ich funkcję i znaczenie. Na koniec swobodna rozmowa z dziećmi, podczas której to głównie one zadawały pytania.

– *Chyba największą trudność sprawiły nam odpowiedzi wymagające długiego wykładu, np. o rozwoju sonaty* – mówi Paweł Sobowiec. – *Przed wyjazdem myśleliśmy, że Chopin będzie dla tych dzieci tak egzotyczny, jak ich muzyka dla nas, ale okazało się, że były doskonale przygotowane i naprawdę zainteresowane tematem, o czym świadczą choćby te szczegółowe pytania, na które niełatwo było odpowiadać. Myślę, że dobrze sobie z tym wszystkim poradziliśmy. Dzieci były zadowolone, nawet podekscytowane, nie zauważyliśmy u nich ani zmęczenia ani... zaspokojenia ciekawości.*

Dobrze by było gdyby te spotkania były dłuższe, albo było ich więcej – dodaje.

Po spotkaniach ich uczestnicy dostali w prezencie wydaną przez Narodowy Instytut Fryderyka Chopina książkę dla dzieci o Chopinie i wspomnianą na wstępie płytę *Chopin for India* z dziewięcioma utworami: *Etiudą C-dur* op. 10 nr 1, *Etiudą E-dur* op. 10 nr 3, *Etiudą As-dur* op. 10 nr 10, *Nokturnem cis-moll* (op. pośmiertne), *Mazurkiem h-moll* op. 30 nr 2, *Preludium c-moll* op. 28 nr 20, *Nokturnem c-moll* op. 48 nr 1, *Walcem Des-dur* op. 64 nr 1 i *Polonezem As-dur* op. 53.

Lekcje

– *To było dość dziwne doświadczenie, – mówi Sobowiec – ponieważ w Indiach praktycznie szkolnictwo artystyczne nie istnieje, a więc poziom umiejętności młodych pianistów, z którymi mieliśmy do czynienia, był – delikatnie mówiąc – mało satysfakcjonujący. Tak więc nasze uwagi podczas tych lekcji, co poprawić, co zmienić, żeby efekty były lepsze, kierowaliśmy raczej do prywatnych nauczycieli tych młodych ludzi niż do nich samych.*

Krzysztof Trzaskowski dodaje, że pedagodzy, z którymi rozmawiali, to ludzie wykształceni w Europie, mający nie tylko dobre przygotowanie merytoryczne, ale także teoretyczne i bardziej ogólne.

– To duży plus całej sytuacji – mówi – bo oni dzięki temu uczą nie tylko samej gry na fortepianie, ale także harmonii, kontrapunktu, prowadzą podstawowe zajęcia z kształcenia słuchu, uczą ogólnej historii muzyki. To tacy „kompleksowi” nauczyciele, którzy przekazują swoim uczniom wszystko, co najważniejsze. Dzięki temu, mniej czy bardziej zdolni, uczniowie mają przynajmniej rzetelne podstawy. Polscy pianiści oficjalnie pracowali z osobami wcześniej wyznaczonymi, ale po koncertach zdarzyło się kilka razy, że przychodzili do nich młodszy czy starsi amatorzy fortepianu, z prośbą o przestuchanie, porady, wskazówki.

– Były wśród nich dzieci naprawdę zdolne, bystro, szybko chwytające nasze uwagi, znacznie lepsze od tych „oficjalnych” – mówi Krzysztof Trzaskowski. – Najbardziej zaskoczyła nas 11-letnia dziewczynka, z którą akurat ja prowadziłem lekcję w Punie. Grała „Etiudę f-moll” Chopina (z tych trzech „metodycznych”) i muszę powiedzieć, że tak muzycznych dzieci jak ona, tak wrażliwych na barwę instrumentu, rzetelnie odczytujących muzykę Chopina i logicznie wyrażających siebie, niewiele spotkałem w Polsce. To był wybitny, rzadki talent i aż żal, że w Indiach takie dzieci mają niewielkie szanse zaistnienia w przyszłości na scenie zawodowej. Trudno przecież dziesięcio- jedenastolatka wystąpić do szkoły w Europie, a potem na efektywną naukę gry na fortepianie jest już za późno.

– Rozmawialiśmy później na ten temat z osobami z kierownictwa towarzystwa muzycznego w Punie i z panią Wejsis-Gotębiak – mówi Paweł Sobowiec. – Okazało się, że osób, które same się do nas zgłosiły, nikt nie zna. Obiecywali jednak przynajmniej tę dziewczynkę odnaleźć i być może zaowocuje to jej przyjazdem do Polski na jakiś kurs muzyczny. Bardzo dobrze by było gdyby dostała szansę pracy z którymś z wybitnych polskich pedagogów, szansę poznania naszej kultury i tradycji i w efekcie jeszcze lepszego zrozumienia muzyki Chopina.

Koncerty

Pięć koncertów odbyło się w czterech miastach: Punie, Bangalorze, Delhi i Bombaju.

– Byliśmy psychicznie przygotowani na to, że jeśli sale wypełnią się w jednej czwartej, to będzie dobrze – mówi Paweł. – Tymczasem we wszystkich miastach (w trzech pierwszych sale na około 300 osób, w Bombaju na 1100!) frekwencja przekroczyła sto procent i ludzie podpierali ściany. Albo zadziałała bardzo dobra reklama albo ludzie rzeczywiście się naszymi występami zainteresowali.

– Może nie tyle nami, jako pianistami, ale raczej mało tam znaną muzyką Chopina – dodaje Krzysztof. – Co ciekawe, ludzie nam mówili, że jeżeli już w ogóle słuchać muzyki klasycznej, europejskiej, to Chopina na pierwszym miejscu. Podkreślali, że jest on dla nich najbardziej zrozumiały. Chyba chodziło o tę uniwersalność muzyki Chopina, która trafia do wszystkich. Czy to Japonia, Chiny, Stany Zjednoczone, Europa czy Indie. Mówili, że ta muzyka ich porusza, a więc pewnie stąd te tłumy ludzi.

W Bombaju reprezentanci UMFC wystąpili z tamtejszą amatorską *Bombay Chamber Orchestra*. Krzysztof grał *Koncert e-moll*, Paweł *Andante Spianato* z *Wielkim Polonezem*. Próby trwały tydzień. Codziennie od siódmej do ósmej trzydzieści rano. Dlaczego o tak nietypowej porze? Dlatego, że muzycy z orkiestry o dziewiątej rozpoczynali normalną pracę. Współpraca z amatorami, jak twierdzą pianiści z Polski, była szczególnym i dość stresującym wyzwaniem, bo nie wiedzieli, jakie niespodzianki mogą ich spotkać na koncercie. Na szczęście dotoczyło do zespołu kilku zawodowych muzyków (głównie instrumenty dęte) z Londynu, a z Austrii przyjechał dyrygent Ernst Hötzel, który pracuje z bombajczykami już od kilkunastu lat.

– On był wybawieniem z problemów, na które mogliśmy się natknąć, bo doskonale wiedział jak z tymi ludźmi pracować, czego od nich wymagać. No i przyznam, że koncert udał się znakomicie: z aplauzem i bez niespodzianek – mówi Paweł Sobowiec. Prawdziwie miła niespodzianka spotkała Krzysztofa, bo wybierał z Pawłem takie utwory, które orkiestra będzie w stanie zagrać, a więc zamierzał wykonać tylko pierwszą część koncertu. Okazało się jednak, że ambitni muzycy-amatorzy z Bombaju „poszli na całość” – oczywiście na całość *Koncertu e-moll*.

– Grali, rzecz jasna, za darmo, bo to po prostu kochają. To jeden z sympatyczniejszych epizodów w moim życiu – mówi pianista.

Wszystkie koncerty, jak dziś wspominają pianiści, przyjęte były entuzjastycznie, czyli brawami, okrzykami, tupaniem i... gwizdaniem, co tam jest wyrazem najwyższej aprobaty.

Wrażenia

Trzytygodniowy pobyt młodych pianistów w Indiach nie był oczywiście wypełniony samą pracą „ku chwale” Chopina i jego ojczyzny. Panowie mieli sporo czasu, by z lekka zachłystnąć się tamtejszym klimatem i obyczajami. Już kiedy wylądowali o pierwszej w nocy w Bombaju, poczuli się jak w saunie, bo mimo – zaledwie – 32 stopni, ogromna wilgotność powietrza sprawiała, że odczuwalna temperatura przekraczała 50 stopni. Podobne, wyostrome przyprawami wrażenie, zrobiła na nich tamtejsza kuchnia. Nie ziszcili się marzenia Pawła o wydojeniu świętej krowy i odwiedzeniu parku w Delhi, gdzie niemal codziennie krokodyl albo tygrys pożera jakiegoś turystę, oraz marzenia obu panów o przejażdżce na stoniu. Żeby je ziszcili wy-

brali się nawet (zasugerowani nazwą) na Elephanta Island, niedaleko Bombaju, ale tam natknęli się jedynie na mały i obejrzeni wielkie, obronne działa armatnie. W Bangalorze mieli niezbyt miłą, ale zakończoną *happy endem* przygodę z riksaszarem, który widząc w nich „dwie wielkie, białe, chodzące rupie” próbował niezbyt uczciwymi metodami wyciągnąć z tego maksimum korzyści dla siebie, co mu się nie do końca udało.

Tańce

Na początku była mowa o tańcach, więc na koniec wypada zatańczyć Chopina. To zdarzyło się już nieco później, bo w drugiej połowie listopada.

– W Punie miałem normalny, półtoragodzinny recital, – opowiada prof. Jerzy Sterczyński – ale uczestniczyłem też w innych koncertach w Bangalorze i Kalkucie, których założeniem było połączenie w jednym czasie i miejscu dwu kultur: na wskroś europejskiej muzyki Chopina i hinduskiego tańca. Tańca bardzo specyficznego, w dużym stopniu zrytualizowanego, za pomocą którego ludzie na tamtym subkontynencie wyrażają niemal wszystkie uczucia i emocje. Założenie było ryzykowne, ale interesujące, sprawdzające czy nośność muzyki Chopina jest na tyle duża, by ludzie diametralnie innej kultury chcieli i mogli przełożyć ją na swój gest. Po czterdziestominutowym półrecitalu zagrałem chopinowską „Barkarolę”, do której dotoczyli tancerze. Potem, poprzez ruch, zinterpretowali puszczonej z taśmy trzecią część „Koncertu e-moll”.

W choreografii trudno było się dopatrzeć jakichkolwiek polskich elementów, ale muszę przyznać, że podobał mi się ten polsko-azjatycki melanz.

Ewa Barciszewska – absolwentka pedagogiki na Uniwersytecie Wrocławskim i Pomagisterskiego Dziennego Studium Dziennikarstwa na Uniwersytecie Warszawskim. Dziennikarka i redaktorka w wielu czasopiśmie. Obecnie pracuje w Katedrze Nauk Humanistycznych UMFC.



Rozmowa z Anną Smołowik – laureatką tegorocznego Feliksa za debiut w spektaklu *Kompleks Portnoya* Teatru Konsekwentnego.

Magdalena Butkiewicz: Twoja rola, a właściwie role, w *Kompleksie Portnoya* opierają się na transformacjach. Odpowiada ci tego rodzaju istnienie na scenie?

Anna Smołowik: Lubię takie role. To jest fajne, bo trudne. To znaczy nie uważam, że prowadzenie jednej postaci jest łatwe, ale sądzę, że transformacje, o których mówisz, wymagają czujności, gotowości i lekkiego szaleństwa. Na pstryk muszę przeskakiwać z jednej emocji w drugą. Gdy gram jedną postać, skupiam się na niej w całości. Gdy wiele, to funkcjonuję jak emocjonalna huśtawka. W *Portnoyu* ciekawe jest to, że postaci są tak skrajne – mam na myśli siostrę Portnoya w zderzeniu z Matką Mary

Jane. Od niewinności, czegoś w rodzaju sumienia rodziny, po totalne wyuzdanie. Przez pierwszą godzinę spektaklu, gdy gram siostrę, muszę powstrzymać emocje, lubię moment, gdy w drugiej części mogę dać temu wszystkiemu upust.

MB: Nagroda – Feliks Warszawski – to jedynie radość czy także ciężar?

AS: To jest olbrzymi zaszczyt i wyróżnienie, szczególnie, że za rolę w offowym przedstawieniu. Dla mnie to mobilizacja do dalszej pracy i odpowiedzialność z tym związana. Być może, tak mi się wydaje, jestem trochę bardziej obserwowana niż zwykle. Czuję odpowiedzialność, jak mówiłam, by nie osiaść na laurach, tylko by dalej się rozwijać i z pasją pracować – ucziwie i, mam nadzieję, dobrze.

MB: Stephanie Moles dziś rano zabiła swojego męża, a potem odpiłowała mu prawą dłoń – to tytuł Twojego monodramu w Laboratorium Dramatu. Trudna forma aktorska... Miałaś wątpliwości?

CZUJĘ ODPOWIEDZIALNOŚĆ

AS: Monodram, moim zdaniem, to najtrudniejsza forma aktorska. Reżyser – Kuba Kowalski, którego poznałam podczas warsztatów *Sztuka Dialogu* nad Wigrami – zadzwonił do mnie, proponując tę rolę. Zgodziłam się, nie wiedząc właściwie, na co się porywam. W tym czasie dostałam Feliksa... Do dziś *Stephanie Moles* i związane z tym wychodzenie na scenę w poje-dynkę wiąże się dla mnie z bezsennymi nocami. Muszę być bardzo czujna, nie mam w odwodzie partnera, który w razie czego pomoże.

MB: Nie jesteś na etacie w teatrze, ale wyraźnie istniejesz, dużo pracujesz... Tak wyobrażałaś sobie przyszłość po Akademii Teatralnej?

AS: Prawda jest taka, że po szkole oczywiście chodziłam z CV do różnych dyrektorów teatru, ale ci umawiali się ze mną, by powiedzieć, że jestem zdolna, ale niestety nie mają dla mnie miejsca. A dla mnie teatr był priorytetem i nadal tak jest. Zatem po szkole miałam rok przestoju. Dopiero później zagrałam w Teatrze Telewizji w spektaklu *Powidoki* Macieja Wojtyszki. Współpracowałam też z młodymi reżyserami z Akademii Teatralnej. Napisałam

pracę magisterską. Pojechałam na te warsztaty improwizacji nad Wigrzy i to było cudowne dziesięć dni. Otworzyłam się. Uważam zresztą, że jak w głowie coś się otworzy, jak zyskasz dobrą energię, to wtedy propozycje zaczynają do ciebie przychodzić, dobra energia istnieje wokół ciebie. Tak było w moim przypadku. Teraz gram w kilku teatrach i chyba dobrze mi bez tego etatu. Mam co robić. Pracuję, jestem na scenie, ale etatu w przyszłości nie wykluczam (*śmiech*).

MB: Czułaś się przygotowana do zawodu po skończeniu Akademii? Mam na myśli warsztat, ale i odpowiednią dojrzałość...

AS: Szkoła przygotowała mnie pod tym względem, że miałam do czynienia z różnymi ludźmi. Reżyserka Jewgienia Safonowa wywróciła moje myślenie do góry nogami, nauczyła pokory. Waldemar Śmigasiewicz nauczył mnie, że teatr to zabawa, szaleństwo, które ma dawać radość. Przede wszystkim był jednak profesor Zbigniew Zapasiewicz. Dał mi i warsztat, i, mam nadzieję, kulturę zawodu. Pomógł mi też uwierzyć w siebie. Profesor Zapasiewicz powtarzał, cytując Herberta: „Bądź wierny, idź”. Traktuję to jako motto. Trochę inaczej wygląda zawód aktora z perspektywy szkoły. Teatr to pasja i radość, ale rządzą nim emocje, co powoduje, że to piękna praca, ale też kosztuje dużo.

MB: Nad czym teraz pracujesz?

AS: Przygotowuję przedstawienie *Sex machine* – tekst Tomka Mana, w reżyserii Adama Nalepy. Niedługo zaczynam też próby do *W małym dworku* w Och-Teatrze w reżyserii Anny Augustynowicz. Bardzo cieszę się na to spotkanie.

Anna Smołowik – absolwentka Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej w Warszawie (2008). Za rolę w spektaklu *Kompleks Portnoya* otrzymała Feliksa Warszawskiego. Współpracuje z Teatrem Ludowym w Krakowie, Teatrem Konsekwentnym, Laboratorium Dramatu oraz Och-Teatrem w Warszawie.

Rozmowa z Olgą Sawicką – wykładowcą warszawskiej Akademii Teatralnej

Magdalena Butkiewicz: Ania Smołowik za najważniejsze spotkanie w Akademii Teatralnej uznała zajęcia z profesorem Zbigniewem Zapasiewiczem. Podejrzewam, że nie jest Pani zdziwiona tym wyborem.

Olga Sawicka: Nie, nie dziwi mnie to. Profesor Zapasiewicz uczył w szkole pięćdziesiąt lat, miał wiele pokoleń aktorów na sumieniu (*uśmiech*). Był niesamowitym pedagogiem – miał do tego talent i pasję, i co ważne lubił uczyć. Łączył dwie niezbędne rzeczy – uczył warsztatu i w sposób zupełnie unikalny nie wchodził w istotę osobowości studenta! Uczył sposobu myślenia o aktorstwie, o teatrze, ale nie grzebał w ludzkich osobowościach, nie uprawiał szamaństwa. Przy tym wszystkim rozumiał potrzebę osobistego sposobu wyrażania.

MB: W rozmowach o Zbigniewie Zapasiewiczu przewija się pojęcie etosu zawodu, kultury zawodu...

OS: Tak... Bez wątplenia był człowiekiem Zawodu. Cenił zawód jako płaszczyznę pozostawiania człowiekiem uczciwym, moralnym. Teatr był podstawą jego życia. W każdych okolicznościach życiowych podstawowym jego obowiązkiem było bycie na scenie – bezwzględnie i do końca. Mówił, że ponieważ zawód jest niepoważny, to należy go traktować śmiertelnie poważnie. To zawód, który niezwykle absorbuje osobowość człowieka... Jednocześnie miał w sobie niezwykłą pokorę. Nie uważał się za człowieka utalentowanego. Widział w sobie natomiast predyspozycje do uprawiania tego zawodu. Cały czas pracował i pracowitość również uznawał za podstawę swojego sukcesu.

MB: Dziś jako pedagog stara się Pani kontynuować linię Profesora?

OS: Myślę, że gdy byłam jego asystentką, to się jakoś uzupełnialiśmy. Istniała, jak sądzę, przes-

byli Anią oczarowani. Zresztą podobał mi się cały spektakl. Prawda jest taka, że gdy gra się w dobrych spektaklach, to jest to też wartość dodana – gdy koledzy są ciekawi, gdy poziom jest wysoki, to wszystko pracuje na aktora.

Olga Sawicka – aktorka teatralna, związana z Teatrem Powszechnym i Teatrem Polskim w Warszawie. Wykłada w Akademii Teatralnej w Warszawie. Żona Zbigniewa Zapasiewicza.

Zbigniew Zapasiewicz – wybitny aktor teatralny i filmowy, reżyser, dyrektor teatru, wieloletni profesor Akademii Teatralnej w Warszawie. Zmarł w 2009 roku.

KULT DLA SŁOWA

MB: Co mieściło się w pojęciu „warsztat” według Zbigniewa Zapasiewicza – pedagoga?

OS: On znakomicie potrafił czytać dramat, intencje postaci – ich wzajemne zależności. Miał niespotykane wyczucie dialogu. Wspaniale uczył wiersza – właściwie, to on jako pierwszy uczył nie wiersza a mówienia wierszem! Istotna była wyobraźnia i intuicja, ale i zasady rządzące istotą mowy wiązanej. W graniu, w grze aktorskiej nie znosił tego, co tautologiczne. Miał kult dla słowa, dla jego rozumienia i wyrazistości – musiało być krystaliczne. U niego takie właśnie było. Śmiał się, że kiedyś został oceniony jako ten, który mówi zbyt wyraźnie. Według Profesora poprzez soczystość, jędrność słowa zyskujemy energię. To takie sprzężenie zwrotne – mówiąc jędrnie, zaczynamy czuć jędrnie. Właściwie naciśnięte miejsce w wyobraźni człowieka pozwala uchwycić właściwą mowę. Dlatego rozumienie tekstu jest podstawą.

trzeń wieku, która w pewien sposób dystansowała ostatnie pokolenia studentów od Profesora. Ja byłam swego rodzaju pomostem. Jako pedagog bardziej starałam się mówić o rzeczach nieuchwytnych, o sprawach sensualnych, podczas gdy profesor Zapasiewicz mówił o warsztacie, o sprawach konkretnych. Na pewno jestem z jego ducha, z jego szkoły... Chociaż uważam, że on jest nie do zastąpienia...

MB: Jak Pani wspomina Anię?

OS: Ania była cudowną studentką – o dużym wdzięku, poczuciu humoru, delikatności, wrażliwości, i jednocześnie pracowitości. Ona – jako studentka – równomiernie szła do przodu. Była poważna w traktowaniu zawodu, co czyniło ją właściwie niezwykłą. Oczywiście miała różne kłopoty. Z pewnymi rzeczami radziła sobie lepiej, z innymi gorzej, ale tak jest z każdym. Czasem robienie błędów jest bardziej twórcze. Myślę, że to, że Ania traktuje ten zawód poważnie, powoduje, że chce się na nią patrzeć. Mam nadzieję, że Ania nie zniknie. Życzę jej fajnych spotkań teatralnych. Wierzę, że profesor Zapasiewicz również by jej tego życzył, bo cenił Anię i lubił ją – po ludzku – bo to jest fajna dziewczyna.

MB: Miała Pani okazję widzieć Anię w *Kompleksie Portnoya*?

OS: Tak, uważam, że jest to bardzo dobra rola. Oglądając spektakl, byłam dumna, że ją uczyłam. Na przedstawieniu byłam w gronie przyjaciół niezwiązanych z teatrem, którzy



WYSTAWA

Zofia Jabłonowska-Ratajska

PŁONĄCE

ASPIRACJI 62





Jurry z wykrojem RA!

KWIATY

*Woda nauczyła mnie pić,
ptaki śpiewać, instynkt – mnożyć,
pierwsza przepaść – latać,
miłość – smakować, hełm –
być obojętnym, skromność –
czuwania, góra – celu, kłamra –
zdobywania, osiągnięcie początku,
ideał – mitu, mit – powrotu.*

Jerzy Ryszard „Jurry” Zieliński



Bez buntu

Jury Zieliński powraca razem z mitem, czy raczej legendą, jaka towarzyszy jego osobie.

Po wystawach w Krakowie jego obrazy zapętniły Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie, którą ukończył w 1968 roku. Pokazane zostały w Salonie Akademii (mniejsze) oraz w Auli (większe). Jaki zatem jest ten mit, artystyczny czy bohaterski? A przede wszystkim jaka sztuka, jak zestarzała się, czy nabrała szlachetnej patyny, czy też pokrył ją kurz?

Był w pełni kulturowym przedstawicielem lat 60. i 70. – pokolenia rewolucyjnych dzieci-kwiatów, tyle tylko, że działał w innej, znacznie bardziej zgrzebnej rzeczywistości. Zgodnie z nazwą grupy, którą założył wraz z Janem Dobkowskim, Neo-Neo-Neo – wszystko miało być nowe, awangardowe, odkrywcze. I niezależne – od stylów, smaczków i sosów Akademii, od wiodących tendencji, od realnego socjalizmu. Tym nowym był prosty plakatowy styl, minimalizm, komiksowy rysunek, mocne, czytelne i wyrafinowane zarazem znaki-metafory, wyciszczenie obrazów, duże rozmiary płócien, styl życia, pracownia w starej kamienicy na Pradze, a wreszcie wyjście z wyciętymi z obrazów formami na ulicę.

To wszystko zachwycało i inspirowało – także po śmierci Jurrego, w latach 80., w które wpisuje się jako jeden z pierwszych artystów opozycyjnych. Dziś, gdy w polskim świecie artystycznym widać wyraźne zagłębianie się w niedawną przeszłość sztuki, eksplorowanie idei i postaw poprzednich dekad – Jury stanowi też wyraz tęsknoty za dziełem, które coś znaczy, za czymś się opowiada, tęsknoty za żarliwością. Bo on to ten, jak pisze Magdalena Hniedziewicz, który „widzi ostro i nie zgadza się”. Jest odważny, radykalny – być może dzisiaj wpiszałby się w nurt sztuki krytycznej. Poza tym jawi się jak rajski ptak, bohater filmu – jak Wojacek czy Białoszewski, jego postać jest nośnikiem i spełnia wszystkie cechy figury artysty wolnego i zbuntowanego, który powinien być nieprzystosowanym, gniewnym nonkonformistą, samotnym prorokiem, zagłuszającym swój lęk alkoholem. Ginącym na końcu tragiczną śmiercią.

Oprócz wystawy powstała również obszerna książka *Jury powrót artysty*, z pełną dokumentacją jego prac, życia, z analizami krytyków i wspomnieniami przyjaciół, z wyborem jego, naprawdę świetnych, poetyckich tekstów. Książka, w której dokonano

starań, żeby legenda Jurrego stanowiła tylko punkt wyjścia i nie zdominowała tego, co niosą w sobie same obrazy. I choć legenda, raz już opowiedziana, powtarzana w różnych odmianach, rządzi się własnymi prawami, na które nie mamy wpływu, to jednak i bez tego najgłośniejszym wołaniem w jego malarstwie jest wołanie o wolność. Trochę to patetyczne? Ależ tak, bo bunt tamtego czasu niesie w sobie – równoważony dowcipem lub absurdem – posmak patosu, w jego obrazach wielkie przestrzenie koloru, choćby przecięte były najbardziej ironicznymi figurami semantycznymi, pełne są bezgranicznej tęsknoty. Bliskie to sztuce wolności twórczonej na Zachodzie, ale manifestujące inne, właściwe dla Wschodu marzenie.

To dziwny pop art, dziwne, nie do końca skomponowane plakaty, bo pełno w nich romantycznej poezji i sąsiadującego z żartem i ironią – dramatu. Umowność i lekkość miesza się tu z dostojnością krzyku, który brzmi jak wołanie o pomoc. Zieliński deklaruje miłość do malarstwa i twierdzi, że „świat – taki wspaniały”, ale jak pisał Adorno „prawda radości stała się chyba nieosiągalna. A właśnie w związku z tym gatunki zachodzą na siebie, gest tragiczny wydaje się komiczny, a komizm ponury”.



Jeden kierunek

Tworzy malarstwo utrzymane w rytmie życia, rytmie, który skłania raz do szeptu, raz do krzyku, ale też bywa nierówne, jak lepsze i gorsze bywają dni.

Łatwo skupić się na obrazach najbardziej plakato-
wych, znaczących, bystrych obserwacjach i kome-
ntarzach, tych wszystkich ustach: zasznurowanych,
pełnych węży, z językiem przybitym gwoździem,
zamkniętych, otwartych, ze znakiem zakazu, miesz-
czących w sobie obraz ziemi lub trwogi, opatrzo-
nych literackimi tytułami. Ale ważne jest to, jak
zostały umieszczone w obrazie, szczelnie zama-
lowanym kolorem, bo ten obszar różnych tonacji
błękitu przytłacza, niepokoi, to on, nie znak ust,
wprowadza uczucie osaczenia, groteski zdolnej
przemienić się w grozę. Najbardziej w jego ma-
larstwie interesujące wydaje się to zawieszenie
pomiędzy materią i duchem, oczywistością i nie-
oczywistością, konkretem, określoną rzeczywisto-
ścią a otwarciem na niepokojący obszar tajemni-
cy, przecucia, niepoznawalnego; błękit niepokoi,
zieleń otwiera „bezgraniczną” przestrzeń ziemi lub
nieba. Ale przestrzeń bywa też otchłanią.

Niczym w obrazie *Z tamtej strony nieba płoną kwia-
ty* – to już nie ilustracja poezji, ale wiersz. Obraz
został skomponowany w pozornie dekoracyjny
sposób, nad płaszczyzną kobaltu kolisty, ziemski
zielony kształt pokryty koralowymi płomieniami,
ale zestawienie i proporcje użytych kolorów są jak
uderzenie rozpacz.

Buntownicy płacą cenę za nonkonformizm, „ryzy-
kując sobą jako jedynym instrumentem powołanym
do rzeczy niebywałych i ostatecznych”. Ale szkoda,
że Jurry nie mógł rozwinąć swego instynktu awan-
gardy, świetnego wyczulenia na nowoczesność
również w innej rzeczywistości.

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie (współorganizator: Galeria Zderzak,
Kraków), 26.03 – 15.04.2011. Kurator wystawy: Marta Tarabuta.

Zofia Jabłonowska-Ratajska – historyk i krytyk sztuki, kuratorka, autorka
filmów dokumentalnych. Publikuje m.in. w: „Arteonie”, „Exicie”, „Obiegu”.

Ostatni Romantyk

WYSTAWA



RYSUNEK W ROZSZERZONYM POLU

Aleksander Hudzik

Jej narracja powinna się rozpoczynać od pracy Jarostawa Kozakiewicza *Geometria wewnątrz* – dwóch filmów wyświetlanych na niewielkich ekranach. Pierwszy jest wizualizacją projektu architektonicznego, co budzi oczywiste skojarzenia z rysunkiem, bo to od rysunku architekt z reguły zaczyna swoje plany. Dopiero drugi ekran ujawnia sedno historii. Kamera umieszczona nad śpiącą kobietą rejestruje jej nieświadome ruchy, a każdy z nich zaznacza białą linią. To ludzkie ciało wyznacza proporcje architektoniczne budowli na sąsiednim ekranie. Znamy to doskonale, bo od Witruwiusza po Le Corbusiera ciało ludzkie było źródłem proporcji dla architektury. Tu architekturę powołuje nieświadomy ruch. Świadomość artystycznego gestu zostaje obalona, bo jak pokazuje Kozakiewicz, niejako podświadomie obdarzeni jesteśmy potencjałem twórczym. To nie my rysujemy w naturze, lecz natura rysuje nami – ta przewrotna myśl o genezie rysunku powraca w wystawie jak bumerang.

Abstrakcyjna kreska konstruuje z kolei pracę 6,28 zrealizowaną przez Alicję Łukasiak i Grzegorza Drozda. Zainstalowane na dworcu kolejowym neo-

Według Pliniusza pierwszym rysownikiem był chłopak, który utrwalił na ścianie kontur cienia swojej ukochanej. Stąd właśnie powszechne przekonanie, że rysunek jest źródłem sztuk plastycznych. Wystawa *Rysuj i nie marnuj czasu* przygotowana przez Stacha Szablowskiego w Salonie Akademii jest jednak czymś więcej niż tylko zarysem obecności tego medium w sztuce. Badania kuratorskie Szablowskiego objęły nie tylko sztuki plastyczne, ale różne aspekty i znaczenia rysunku w kulturze. Dokąd prowadziła wystawa pokazana w dwóch salach galerii Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie?

nej. Białe świetlówki wizualizowały linię, dzięki czemu abstrakcja stała się ciałem. Konceptualna praca o przejściu od idei do formy nabrała w kontekście tej wystawy dodatkowych znaczeń, bowiem seryjnie produkowany neon układał się w zimną, techniczną linię, dzięki której udało się określić coś niewyobrażonego.

Lucia i Luis to dwójka bohaterów filmów animowanych z Chile. Słyszymy tylko ich szepty i widzimy ich cienie, bo na ścianach rozgrywają się surrealistyczne, rysowane ziemią wyobrażenia. Już od wejścia do galerii styszymy niepokojące szepty, jakby ktoś siedział pod ścianą i przestraszony zwierzał się sobie lub komuś obok. Lucia snuje swoją opowieść, która ukazuje się w postaci rysunków powstających na ścianie z roztartej ziemi. Animacja budowana jest rysunek po rysunku, klatka po klatce. Rysunek ziemią na ścianie to nie tylko odwołanie do natury, do pierwotnego rysunku na skale. Ziemia w pokoju Luisa i Lucii sprawia, że ściany dziecięcej sypialni, na której tańczą cienie, zamienia się nie tyle w Platońską, co raczej Freudowską jaskinię. Jaskinię, która przywołuje nasze głębokie lęki, strach przed śmiercią i tym, co się czai poza pokojem, strach przed nieznanym.

Jarostaw Kozakiewicz, *Absentia*





Jarosław Kozakiewicz, *Geometria wnetrz*



Katya Shadkovska, *Obiekty do pokazywania rysunków*



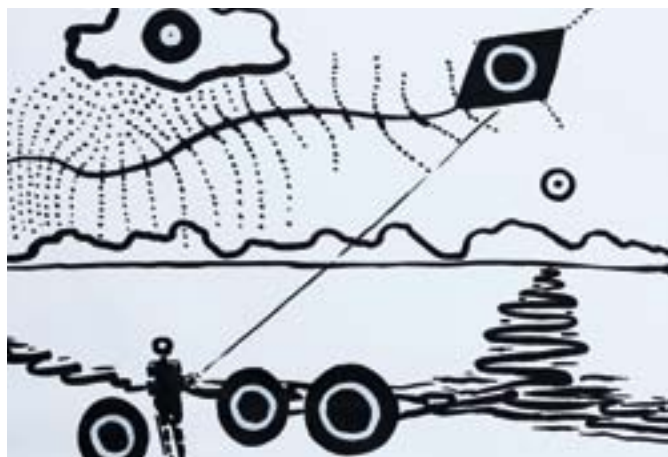
Notatki rysunkowe Mariusza Tarkawiana



Katya Shadkovska



Nilles Atallah, Joaquin Cociña, Cristobal León, *Lucia i Luis*



Grzegorz Drozd, *Chata wuja Toma*



Mariusza Tarkawian, *Tribute to Araki*

Rysunek zaistniał tu w kinie, a praca filmowa świetnie wpisała się w wystawę o rysunku.

Kultura Ameryki Południowej miała na wystawie jeszcze jednego reprezentanta. Maurycy Gomulicki, artysta obywatelski, który od lat większość chłodnych, polskich zim spędza w Meksyku, pokazał cykl fotografii tatuażu. Jest to rysunek, który chyba najtrudniej analizować, bo jest w nim tyle znaczeń i motywacji, ile dzieł. Dla posiadaczy tatuaży stają się one ilustracją własnej mitologii. Większość „coś znaczy”, coś przypomina, ma swoje odwołania. Tatuaże – a raczej dziury – to w więzieniach często jedyny przejaw kultury wizualnej. Tam, gdzie niezaostrzoną struną, z pomocą prymitywnego silniczka wyjętego z odtwarzacza kaset magnetofonowych, pod skórę wpuszczany jest tusz. Maurycy Gomulicki sfotografował tatuaże niedokładne, rozlane, sino-niebieskie i wyblakłe. Takie dziury są często tylko



Katya Shadkovska



Notatki rysunkowe Mariusza Tarkawiana



Maurycy Gomulicki, *Dziary*

Aleksander Hudzik – ur. 1989, student historii sztuki na Uniwersytecie Warszawskim, krytyk, twórca bloga artbazaarart-diary. Publikuje w „Notesie na 6 tygodni” oraz „Hiro”.

ilustracją opowieści, którą snują skazani. Rysunek staje się formą pisania pamięci, wizualnym świadectwem historii, która utrwalona zostaje na całe życie, skazując więźnia na jeszcze jedno piętno.

Całą wystawę spiął cykl wyklejonych na wysokości wzroku rysunków Mariusza Tarkawiana – notatek rysunkowych stworzonych w ciągu trzech dni spędzonych w Sztokholmie. Znane są historie Pabla Picasso, który tworzył nawet kilkadziesiąt szkiców dziennie. Tarkawian, jak widać, potrafi jeszcze więcej. I oczywiście nie chodzi tu o ilość, ale o znaczenie rysunku jako języka, środka komunikacji, zarówno z otoczeniem, jak i z samym sobą. Notatki rysunkowe są reakcją na otaczający świat, niewerbalnym sposobem wyrażania myśli. Rysunki odtwarzają bieżące zdarzenia, są mieszanką fantazji i rzeczywistości. Konstruując swoją opowieść, artysta zamienia słowa na obrazki, ograniczając komentarz do określenia miejsca i czasu powstania szkicu. To właśnie jest *Rysuj i nie marnuj czasu*. Rysunek nie jest tu formą uświęconej, wysokiej sztuki, lecz językiem, który nie podlega ocenie estetycznej. Zabieg Tarkawiana nazwałbym dowartościowaniem rysunku – postawieniem go na równi z innymi sposobami porozumiewania się.

Jak przygotować dobrą wystawę tematyczną? *Rysuj i nie marnuj czasu* jest tu doskonałym materiałem pogładowym. Klarowna narracja, zdecydowanie dookreślona szerokimi opisami, umieszczonymi przy każdej pracy. Odwaga kuratora, by poruszyć inny niż społeczno-polityczny temat, narażając się jednocześnie na zarzuty o paseizm. To ryzyko jeszcze mocniej przekonuje mnie do projektu Szabłowskiego.

Wystawę można by zatytułować „Rysunek w rozszerzonym polu”, idąc za tekstem Rosalind Krauss, która tak określała współczesne tendencje w rzeźbie. Rozszerzonym nie tylko na sztukę, ale również komunikację, historię oraz zbiorową i osobistą świadomość. Rysujemy, bo komunikujemy się. Gdy alfabet zawodzi, pozostają nam tylko gesty i kreski. Stach Szabłowski przygotował wystawę nie o sztuce, ale o antropologii kultury wizualnej. Kultury, która przesiąknięta jest rysunkiem.

Salon Akademii, 26.02 – 18.03.2011. Kurator wystawy: Stach Szabłowski.



KALENDARIUM

LUTY 2011

15 lutego – 13 marca

W galerii Willa w Łodzi miała miejsce wystawa *Henryk Tomaszewski – Retrospektywa*. Na wystawie zaprezentowano plakaty, okładki książek oraz czasopism ze zbiorów Galerii Plakatu i Designu Muzeum Narodowego w Poznaniu. W wersji elektronicznej pokazano około 60 rysunków z archiwum artysty, a także zestaw zdjęć oraz filmów dokumentujących postać Profesora.

16 lutego

W Uniwersytecie Muzycznym F. Chopina w Warszawie, z cyklu „Środa na Okólniku”, zaprezentowano wersję koncertową opery *Cyganeria* G. Pucciniego do libretta L. Illica i G. Giacosa wg *Scènes de la vie de bohème* H. Murgera. Wykonawcami byli studenci Wydziału Wokalnego UMFC, Warszawski Chór Międzyuczelniany oraz Orkiestra Symfoniczna UMFC pod dyrekcją Tadeusza Kozłowskiego.

16 – 20 lutego

Odbyły się 30. Międzynarodowe Targi Sztuki Współczesnej ARCO 2011 w Madrycie. Polskę reprezentowała warszawska galeria lokal 13 (dyr. Agnieszka Rayzacher) Zaprezentowano prace Zuzanny Janin, Anny Baumgart, Jana Mioduszewskiego, Karoliny Zdunek.

16 – 26 lutego

W Turbo Galerii zaprezentowano wystawę *Intuicje – Marcin Kozłowski*. Kuratorzy: Izabella Bryzek, Ewa Sokołowska.

17 lutego

W galerii 2.0 Natalia Kaliś wygłosiła wykład *Marina Abramović. Destrukcje – cz. 1*.



17 lutego – 10 marca

W Auli ASP na wystawie *Pokazać. Wyjaśnić. Prowadzić* zaprezentowano prace studentów Rhode Island School of Design Providence, USA, dotyczące projektowania informacji (prace powstały w latach 1982-2010 pod kierunkiem profesora Krzysztofa Lenka). Wystawie, przygotowanej przez Ośrodek badań nad kulturą materialną i wzornictwem Zamek Cieszyń, towarzyszył katalog.

18 lutego – 31 marca

Stanisław Baj zaprezentował swoje prace na zbiorowej wystawie poplenerowej w Muzeum Południowego Podlasia.

19 lutego

Na Skwerze – Filii Artystycznego Centrum Fabryki Trzciny, odbył się pokaz czterech części serialu *AKADEMIA* – siedmiodcinkowej sagi o akademii teatralnej przygotowanej przez studentów Wydziału Reżyserii Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie pod opieką artystyczną prof. Macieja Wojtyłki.

19 – 20 lutego

W Akademii Teatralnej na Wydziale Sztuki Lalkarskiej odbył się otwarty dla publiczności warsztat teatralny z udziałem studentów ATB: Marii Żynej, Przemysława Żmiejko, Macieja Łagodzińskiego, Mateusza Smacznego, prowadzony przez aktorów Teatru Tessenkai w ramach międzynarodowego projektu Chopin – No.

20 lutego

W Uniwersytecie Muzycznym F. Chopina w Warszawie odbyła się prezentacja nagrań muzyki dawnej, dokonanych przez studentów Wydziału Reżyserii Dźwięku. Opieką dydaktyczną wieczór ten objęli: prof. Krystyna Diakon, prof. Andrzej Lupa, prof. Witold Osiński, prof. Krzysztof Kuraszkiwicz, ad. dr Ewa Lasocka, ad. dr Katarzyna Rakowiecka, as. Ewa Olejnik oraz as. Wojciech Marzec.

W Uniwersytecie Muzycznym odbył się również Koncert Katedry Fortepianu poświęcony Juliuszowi Zarębskiemu, w 125. rocznicę jego śmierci. Wykonawcami byli studenci UMFC: Alicja Istigniejew, Miika Kobayashi, Justyna Lachman, Piotr Szafranec, Justyna Kreft, Konako Okaba oraz Julia Kociuban. Opieką artystyczną koncert objęła prof. Maria Szaiber.

W Teatrze Studio im. St. I. Witkiewicza rozpoczął się cykl *Studio in Progress*, w ramach którego prezentowane będą spektakle warsztatowe, pokazy pracy w toku, zwiastuny przyszłych projektów i małe formy teatralne. Celem cyklu jest stworzenie przestrzeni in-kubatora dla nowych realizacji, które w przyszłości mają szansę stać się spektaklami repertuarowymi.

Cykl zainauguowały cztery etiudy. Trzy z nich, przygotowane przez studentów Wydziału Reżyserii Akademii Teatralnej w Warszawie (K. Kirsza, A. Puszczka, J. Grabowiecką), oparte były na *Putapce* Tadeusza Różewicza. Czwarta z etiud – *Sirene* na motywach baśni Hansa Christiana Andersena, przygotowana została przez studentkę Wydziału Reżyserii PWST w Krakowie Katarzynę Michalkiewicz.

21 lutego

W galerii A19 na stacji metra Marymont wystawiono pracę *Linia Front* Mariusza Warasa. Pokaz odbył się w ramach projektu autorstwa prof. Mirosława Duchowskiego Marymont metro dla sztuki.

24 lutego – 7 kwietnia

W siedzibie Biblioteki Głównej Uniwersytetu Ekonomicznego w Krakowie odbyła się wystawa ze zbiorów Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, na której zaprezentowano prace m.in. Adama Myjaka, Jana Kucza, Antoniego Janusza Pastwy, Gustawa Zemły.

24 lutego – 8 kwietnia

W galerii Test zaprezentowano prace zwycięzców konkursu *Grafika Warszawska 2010*. Podczas wernisażu wręczono następujące nagrody:

- GRAND PRIX ROKU 2010 Prezydenta m.st. Warszawy otrzymała Joanna Leszczyńska, za sitodruk na tkaninie (*Lem IV*) z cyklu inspirowanego twórczością S. Lema.
- Pozostałe Nagrody Roku otrzymali:
 - Dorota Zduniewicz-Dąbrowska, *Podniebienie*, praca multimedialna – I Nagroda, Nagroda Artinfo pl. – Portalu Rynku Sztuk,
 - Tomasz Kędziński, *Słońca II*, druk cyfrowy – II Nagroda,
 - Paulina Bartnik, *XII* z cyklu *Pomiędzy*, druk cyfrowy – III Nagroda,
 - Ernest Ziemianowicz, *Rebus*, praca multimedialna – Nagroda Marszałka Województwa Mazowieckiego
 - Joanna Leszczyńska, z cyklu inspirowanego twórczością Stanisława Lema (*Lem V*), sitodruk na tkaninie – Nagroda Dyrektora Mazowieckiego Centrum Kultury i Sztuki,
 - Ryszard Gieryszewski, *Płaczące niebo*, linoryt, drzeworyt – Nagroda Rektora Akademii Sztuk Pięknych.

25 lutego – 13 marca

W galerii Arsenat w Białymstoku zaprezentowano wystawę *Igor Przybylski – Stacja Białystok*.

25 lutego – 18 marca

W Salonie Akademii odbyła się wystawa *Rysuj i nie marnuj czasu*. Uczestnicy: Niles Atallah, Joaquin Cociña, Maurycy Gomulicki, Jarosław Kozakiewicz, Cristobal León, Katya Shadkovska, Mariusz Terkawian, ZOR (Alicja Łukasik/Grzegorz Drozd). Kurator: Stach Szabłowski. Współpraca: Paz Guevara.

27 lutego

W Sali im. J. Kreczmara Akademii Teatralnej w Warszawie odbył się performans *C.O.L.O.* wg koncepcji Biño Sautitzvy. Wystąpił Biño Sautitzvy i Thomas Laroppe.

Biño Sautitzvy (ur. 1974, Brazylia) aktor, tancerz, akrobata, choreograf i reżyser. Dyplom reżyserii na Uniwersytecie w Porto Alegre (Brazylia), wykładowca Université Paris 8. Dziedzina jego zainteresowań są współczesne koncepcje sceniczne w pracy nad performancją'em autobiograficznym. Dotychczas prowadził warsztaty teatralne w Brazylii, Anglii, Iranie, we Francji oraz w Polsce. W dniach 26 i 27 lutego prowadził warsztaty ze studentami Wydziału Reżyserii Akademii Teatralnej. Thomas Laroppe (ur. w 1977, Francja), aktor teatralny i filmowy, znany m.in. ze świetnej *Jedwabnej opowieści* oraz *The last of crazy people*.

27 lutego

W Uniwersytecie Muzycznym F. Chopina w Warszawie odbył się koncert zatytułowany *Playlista. Haendel. Hity*. Solistom – Ewelinie Siedleckiej, Katarzynie Bienias, Monice Wilskiej (sopran), Józefowi Orlińskiemu (kontratenor), towarzyszył zespół instrumentalny, który opieką instrumentalną objęła Lilianna Stawarz. Koncepcję programu stworzyła Jadwiga Rappé.

27 lutego – 10 kwietnia

Obrazy Stanisława Baja zaprezentowano na wystawie *Pejzaże i portrety* w Muzeum Rzeźby Alfonsa Karnego w Białymstoku.

28 lutego

W galerii 2.0 odbyła się prezentacja projektu i wykład *Augmented Reality/Rzeczywistość rozszerzona*. Wykład poprowadzili Lech Błażejewski i Marcin Wichrowski.



W teatrze Collegium Nobilium odbyła się premiera *Yerma* Federico Garcia Lorcy w tłumaczeniu Carlosa Marrodana Casasa. Reżyseria i muzyka Paweł Passini, scenografia Zuzanna Srebrna. W spektaklu występują studenci IV roku Wydziału Aktorskiego AT. *Yerma* to dramat o zbuntowanej wobec losu kobiecie, która nie ma dzieci i chce to zmienić. Nierozumiana przez obojętnego i zazdrosnego męża, Juana, otoczona kobietami-matkami, Yerma nie poddaje się w swojej walce.

W Uniwersytecie Muzycznym F. Chopina w Warszawie odbyło się przedstawienie singla *Spiskowcy* Fr. Schuberta. Wzięli w nim udział soliści – studenci Wydziału Wokalnego: Tomasz Raff, Maciej Ufniak, Zbigniew Malak, Piotr Łapiński, Piotr Kędziorek, Joanna Wydorska, Aleksandra Orłowska, Jadwiga Niebelska, Emilia Romanik, Anna Fijałkowska, Katarzyna Bienias oraz Sławomir Urmański. Solistów przygotował Ryszard Karczykowski, zaś całość przedsięwzięcia objął opieką artystyczną Jerzy Knetig.

28 lutego – 8 marca

W Galerii Miejskiej Arsenat w Poznaniu odbyła się wystawa pokonkursowa *7. Ogólnopolskiego Biennale Grafiki Studenckiej*, na której zaprezentowano nagrodzone prace, m.in. Pauliny Bartnik, Aleksandry Owczarek, Cezarego Poniatowskiego – studentów z pracowni nr 6 na Wydziale Grafiki ASP w Warszawie.

MARZEC 2011

1 marca

Dwie studentki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie: Joanna Bierkowska z Wydziału Malarstwa oraz Dorota Pawitowska z Wydziału Grafiki, znalazły się w finale konkursu na logotyp Mistrzostw Świata w Piłce Siatkowej Mężczyzn, Polska 2014. O ostatecznym wyborze logotypu zadecyduje głos opinii publicznej.

1 – 11 marca

W galerii 2.0 zaprezentowano wystawę *panGenerator* z udziałem Krzysztofa Golińskiego, Krzysztofa Cybulskiego, Jakuba Koźniewskiego i Piotra Barszczewskiego.

2 marca

W Uniwersytecie Muzycznym F. Chopina w Warszawie, z cyklu „Środa na Okólniku”, odbył się koncert symfoniczny, na którym Orkiestra Symfoniczna UMFC pod dyktando Tomasza Bugaja wykonała Symfonię C-dur „Linzka” KV 425 W.A. Mozarta oraz III Symfonię Es-dur op. 55 „Eroicę” L. van Beethovena.

3 – 4 marca

W Turbo Galerii miała miejsce prezentacja projektu Łukasza Dybalskiego.

4 marca – 1 kwietnia

W galerii RAL9010 w Warszawie zaprezentowano wystawę *Ryszard Sekuła – Ten sam temat – bez tytułu*.

5 marca

W teatrze Maska w Rzeszowie odbyła się premiera przedstawienia *Mała syrenka* w reżyserii Ewy Piotrowskiej z udziałem studentów IV roku kierunku aktorskiego Wydziału Sztuki Łalkarskiej Akademii Teatralnej w Białymstoku - Natalii Zduń i Kamila Dobrowolskiego (spektakl dyplomowy).

6 marca

W Audytorium im. Karola Szymanowskiego Uniwersytetu Muzycznego F. Chopina w Warszawie odbyły się projekcje filmów i etiud filmowych udźwiękowionych przez studentów Wydziału Reżyserii Dźwięku. Opieką artystyczną wieczór objęła Małgorzata Lewandowska.

7 marca

W Uniwersytecie Muzycznym F. Chopina w Warszawie odbył się koncert zatytułowany *W blasku saksofonu – 30 lat istnienia klasy saksofonu w warszawskiej uczelni muzycznej*. Wykonawcami byli: Paweł Gusnar i Goście, David Pituch – gość honorowy – oraz absolwenci i studenci klasy saksofonu UMFC.

7 – 31 marca

W Pigasus – Polish Poster Gallery w Berlinie na wystawie *Mieczysław Wasilewski – Plakaty* zaprezentowano 40 plakatów artysty.

W Centrum Olimpijskim PKOl im. Jana Pawła II w Warszawie zaprezentowano wystawę sportowej kompozycji rzeźbiarskiej *Sztafeta* – Adama Romana. Wystawa była również apelem skierowanym do wszystkich przyjaciół sztafety o finansowe wsparcie projektu realizacji odlewu nowej rzeźby w brązie. Scenariusz i realizacja wystawy: prof. Stanisław Wieczorek.

9 marca

W teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie odbyło się kolejne spotkanie z cyklu „*Evviva L'arte*” *Jedność w wielości*. Gośćmi Rafała Stawonia byli: Andrzej Grabowski i Mariusz Szczygieł. Rozmawiali o artystycznym płodozmianie, poszukiwaniu nowych wyzwań, odwadze, ryzyku, o tworzeniu dla dużej widowni i dla wybranych.

W Uniwersytecie Muzycznym F. Chopina w Warszawie z cyklu „*Środa w na Okólniku*” odbył się koncert zatytułowany *Krystyna Borucińska i Jej Goście*. Kompozycje m.in. Moniuszki, Karłowicza, Szymanowskiego, Lefeldy, wykonali: Krystyna Borucińska, Anna Karasińska, Ryszard Cieśla, Christian Danowicz oraz Michał Borzykowski.

10 marca

W ramach „Spotkań Czwartkowych” Wydział Wzornictwa Przemysłowego gościł Jakuba „Pionty” Jezierskiego, współzałożyciela i dyrektora artystycznego pisma „Fluid” (2000-2002) oraz „A4” (2003-2004). Jakub „Pionty” Jezierski zajmuje się grafiką wydawniczą, ilustracją prasową, projektuje znaki graficzne.

10 marca

Z cyklu *Warszawska Akademia Sztuk Pięknych* w Traffic Clubie odbyło się spotkanie z prof. Zbigniewem Taranienko, autorem książki *Obszary abstrakcji. Dialogi o malarstwie ze Stefanem Gierowskim*. Spotkanie poprowadziła red. Dorota Kotodziejczyk.

**10 marca – 29 kwietnia**

W galerii „od czasu do czasu” w Gdyni odbyła się wystawa *Stanisław Baj – Malarstwo*.

11 – 18 marca

Studenci Wydziału Malarstwa ASP w Warszawie: Grzegorz Jarzynowski, Jan Estrada-Osmycki, Tycjan Knut, Wojtek Kostrzewa, Paweł Lubiński, Lech Morgasiński, zaprezentowali swoje prace na wystawie *Bez tytułu 100x70* w Turbo Galerii.

11 – 31 marca

Na wystawie rzeźby i malarstwa *Wokół figury* pokazano prace artystów związanych z warszawską Akademią Sztuk Pięknych: Macieja Aleksandrowicza, Stanisława Bracha, Piotra Gawrona, Zofii Glazer-Rudzińskiej, Małgorzaty Górowskiej, Hanny Jelonek, Andrzeja Kokoszy, Marka Kowalskiego, Mieczysława Kozłowskiego, Zbigniewa Piotra Lorka, Jakuba Łęckiego, Andrzeja Łopińskiego, Antoniego Janusza Pastwy, Romana Pietrzaka, Rafała Rychtera, Jarosława Skoczylasa, Krzysztofa Sokoła, Grzegorza Witka, Mariusza Woszczyńskiego i Romualda Woźniaka. Ekspozycja odbyła się w Ośrodku Konferencyjno-Wystawienniczym „Kasztel w Szymbarku”.

11 marca – 9 kwietnia

W galerii Spokojna 15 na wystawie *RESISTANCE* zaprezentowano prace: Magdaleny Abakanowicz, Bettiny Bereś, Jerzego Beresia, Marii Bor, Hanny Brzuszkiewicz, Tatiany Czekalskiej & Leszka Golca, Wandy Czetkowskiej, Witostawa Czerwonki, Emilii Grubby, Wiktora Gutta, Stanisława Horno-Popławskiego, Anny Jarnuszkiewicz, Krystiana Jarnuszkiewicza, Jerzego Jarnuszkiewicza, Katarzyny Józefowicz, Piotra Józefowicza, Anny Kamińskiej-Łapińskiej, Grzegorza Klamana, Kazimierza Kowalczyka, Neue Bieriemniennost: Mirosław Bałka, Mirosław Filonik, Marek Kijewski; Roberta Kaji, Sławomira Lipnickiego, Krzysztofa Malca, Krzysztofa Mazura, Jerzego Mizery, Zdzisława Pidka, Zygmunta Piotrowskiego, Waldemara Raniszewskiego, Marka Rogulskiego, Marka Saretto, Tadeusza Siekluckiego, Jacka Staniszewskiego, Ludmiły Stehnowej, Macieja Szańkowskiego, Aliny Szapocznikow, Eugeniusza Szczudło, Zbigniewa Warpechowskiego, Grzegorza Witka, Andrzeja Wojciechowskiego, Mariusza Woszczyńskiego, Wojciecha Zamiary.

15 – 29 marca

Na wystawie *Flagi* w galerii 2.0 Stefan Paruch zaprezentował złożony pokaz, łączy instalację malarską (26 obrazów przedstawiających litery zakodowane w alfabecie flagowym, które układały się w hasło-pytanie: *Kto to k...a jest artysta wizualny?*), z animacją zdjęć, zakodowanych w alfabecie semaforowym (powtarzających pytanie autora). Wszystko dopełnił sygnał Morse'a o tej samej treści. Autor odnosi swoją pracę do klasycznej triady Josepha Koshuta *Jedno i trzy krzesła*.

**16 marca**

W Uniwersytecie Muzycznym F. Chopina w Warszawie, z cyklu „*Środa na Okólniku*”, odbył się koncert Zespołu Kameralistów Camerata Vistula. Artyści – Andrzej Gębski, Wojciech Proniewicz, Grzegorz Chmielewski, Anna Wróbel, Elżbieta Piwkowska-Wróbel, Andrzej Wróbel, Radosław Nur oraz Jerzy Maciejewski – wykonali kompozycje W. Maliszewskiego, A. Rutkowskiego, P. Wróbla.

17 marca

W galerii 2.0 Natalia Kuliś wygłosiła wykład *Marina Abramović. Konstrukcje- cz.2*.

18 marca

Adam Walach zaprezentował instalację *Co zrobisz?* w filii studenckiej Turbo Galerii, przy ul. Żurawiej 45, oraz rysunki w klubie *Dwa na trzy*, przy ul. Brackiej 20.

19 marca – 10 kwietnia

W galerii Rondo Sztuki w Katowicach odbyła się wystawa *Henryk Tomaszewski (1914-2005) – Retrospektywa*.

20 marca

W Sali im. Henryka Melcera Uniwersytetu Muzycznego F. Chopina w Warszawie odbył się koncert zatytułowany *Zbliżenia. Koncert pianistów korepetytorów UMFC i Ich Gości*. Wystąpili: Joanna Opalińska – fortepian, Krystyna Sakowska – klarnet, Hanna Sosińska-Kraski – fortepian, Filip Woźniakowski – obój, Grzegorz Gorczyca – fortepian, Marta Kordykiewicz – wiolonczela, Romana Orłowska – fortepian, Antoni Lichomanow – fortepian, Aleksandra Dallali – fortepian, Zuzanna Kraczyk – skrzypce, Paweł Sommer – fortepian, Piotr Kamiński – fagot. Artyści wykonali m.in. kompozycje F. Poulenca, R. Schumanna, M. Ravela, C. Saint-Saënsa. Tego samego dnia w Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego odbył się także koncert zatytułowany *Dla miłośników i dla znawców*, podczas którego soliści oraz Orkiestra Międzywydziałowego Studium Muzyki Dawnej pod kierunkiem Agaty Sapiehy, wykonali Koncerty Brandenburskie nr. 3-5 J.S. Bacha.

22 marca – 4 kwietnia

Łukasz Rudnicki i Marek Ejsmond-Ślusarczyk zaprezentowali swoje prace na wystawie *RUDY ŚLUSARZ*. Prezentacja odbyła się w galerii sztuki Wystawa w Warszawie.

22 marca – 15 maja

W Muzeum Mazowieckim w Płocku na wystawie *Między naturą a kulturą* zaprezentowano prace Wojciecha Cieśniewskiego i Mirosława Luma.

23 marca

W Uniwersytecie Muzycznym, w ramach cyklu koncertowego „Środa na Okólniku”, odbył się koncert symfoniczny. Soliści – Anna Mikołajczyk-Niewiedziat (sopran), Krzysztof Kur (tenor), Ryszard Cieśla (baryton), Warszawski Chór Chtopięcy i Męski przy UMFC oraz Orkiestra Symfoniczna UMFC pod dyktando Marcina Nałęczana-Niesiotowskiego, wykonali kantatę sceniczną *Carmina Burana* C. Orffa.

25 marca

Z cyklu *Warszawska Akademia Sztuk Pięknych* w Traffic Clubie odbyła się promocja książki *Henryka Noskiewicz-Gałązka: Wizualne działania: twórczość i dydaktyka*. Spotkanie autorskie z prof. Henryką Noskiewicz-Gałązką z Wydziału Architektury Wnętrz ASP poprowadziła red. Dorota Kotodziejczyk. Premiera książki odbyła się już wcześniej, 3 grudnia 2010 roku, w Auli ASP w Warszawie, czego dotąd nie odnotowaliśmy. Publikacja towarzyszyła wystawie projektów prof. Noskiewicz-Gałązki (czynnej do 7 stycznia 2011).



25 – 27 marca

W domu przy ul. Mickiewicza 24 w Warszawie-Wesołej miała miejsce wystawa *Michał Chojecki – Pożegnanie z domem rodzinnym*.

25 marca – 9 kwietnia

W galerii FabrySTREFA w Łodzi na wystawie prac Wojtki Domagalskiej zaprezentowano dwa cykle: *Tu i Port*.

25 marca – 15 kwietnia

W Salonie Akademii i w Auli przedstawiono twórczość Jerzego Ryszarda „Jurry” Zielińskiego na wystawie *Powrót Jury’ego*. Kurator: Marta Tarabuta, organizatorzy: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie i Galeria Zderzak w Krakowie.



25 marca – 17 kwietnia

W galerii ARTTRAKT we Wrocławiu trwała wystawa *Tadeusz Dominik – Maluję więc jestem*.

25 marca – 10 maja

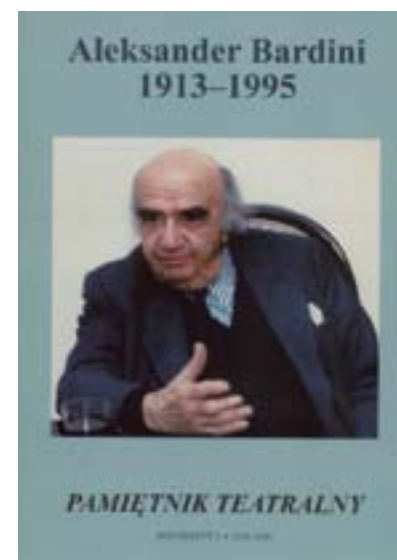
W kawiarni Relaks przy ul. Puławskiej w Warszawie zaprezentowano wystawę plakatów Mieczysława Wasilewskiego (z kolekcji Piotra Dąbrowskiego).

27 marca

W Uniwersytecie Muzycznym F. Chopina w Warszawie odbył się koncert Katedry Dyrygentury Chóralnej z cyklu „Interpretacje muzyki chóralnej”, zatytułowany *Artyści Katowickiej Akademii Muzycznej u Fryderyka Chopina*. Soliści – Julian Gembalski (organy), Alicja Holewa (wiolonczela), Krzysztof Jaguszewski, Aleksander Lasek (perkusja), z towarzyszeniem zespołu jazzowego oraz Chóru Kameralnego Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach pod dyktando Czesława Freunda, wykonali kompozycje m.in. J. Świdra, H.J. Batora, J. Gembalskiego, M. Gumiela, E. Bogusławskiego, L. Możdżera.

W Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Międzynarodowy Dzień Teatru odbył się dzień otwarty. Kandydaci na studia na wszystkich wydziałach uczelni mogli spotkać się z wykładowcami i studentami, wziąć udział w warsztatach i pokazach. Dzień otwarty, jak co roku, cieszył się dużym zainteresowaniem. Wzięło w nim udział ok. 300 kandydatów.

W sali im. Jana Kreczmara Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza odbyła się promocja „Pamiętnika Teatralnego 2010” z. 3–4, poświęconego Profesorowi Aleksandrowi Bardiniemu. W spotkaniu udział wzięli: redaktor naczelny pisma prof. dr hab. Edward Krasieński, oraz autorki: Maria Dworakowska, Małgorzata Komorowska i Barbara Osterloff. W części artystycznej spotkania piosenki Macieja Mateckiego z musicalu *Ćwiczenia z Szekspira* wykonali Anna Markowicz i Marcin Mroziński, którym akompaniowała Irena Kluk-Drozdowska. Listy Aleksandra Bardiniego czytał Grzegorz Gierak.



30 marca

W Sali kinowej na Wydziale Grafiki ASP w Warszawie profesor Pierluigi Buglioni wygłosił wykład *Un mondo in continua trasformazione. (Anatomia artystyczna i Accademia di Belle Arti di Brera)*.

Wykład był prezentacją Akademii Sztuk Pięknych w Mediolanie i katedry Anatomii artystycznej, części artystycznej poświęconej twórczości Profesora Buglioni towarzyszył pokaz filmu krótkometrażowego. (Wykład w języku włoskim, tłumaczenie na język polski: Anna Kletkiewicz).

W Turbo Galerii Magda Grabowska i Liwia Bargieł (Mala duet) zaprezentowały performance *Co widzisz?*

W Uniwersytecie Muzycznym odbył się koncert z cyklu „Środa na Okólniku”, zatytułowany Chopin Vocal Consort w hołdzie Janowi Pawłowi II. Soliści: Bartosz Jakubczak, Krzysztof Marosek, Adam Bogacki, Marek Żwirdowski, Chopin Vocal Consort oraz Zespół Instrumentalny UMFC, wykonali kompozycje J.S. Bacha. Dyrygował Ryszard Zimak.

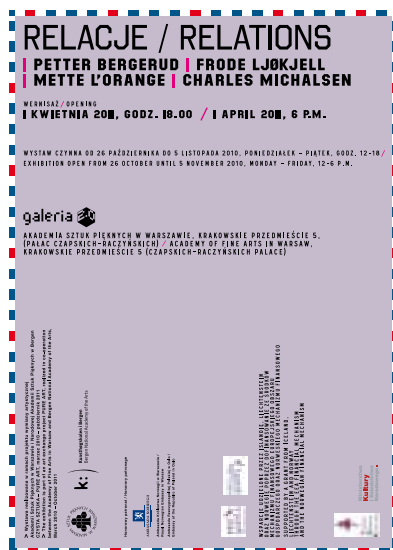
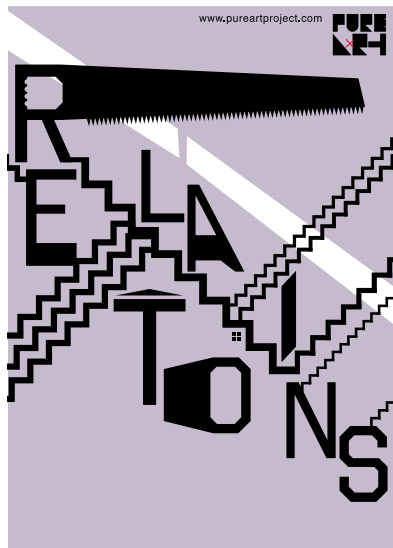
KWIECIEŃ 2011

1 – 8 kwietnia

Adam Jartym – student z pracowni prof. Piotra Gawrona warszawskiej ASP zaprezentował *Rzeźbę* w Turbo Galerii

1 – 14 kwietnia

W Galerii 2.0 na wystawę *Relacje swoje* prace pokazali artyści z Norwegii: Petter Bergerud, Frode Ljøkjell, Mette L'orange i Charles Michalsen. Wystawa to część projektu *Czysta sztuka – Pure Art*, realizowanego przez Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie i Narodową Akademię Sztuk Pięknych w Bergen.

**1 – 26 kwietnia**

W Centrum Edukacji Przyrodniczo-Ekologicznej (Ogród Botaniczny PAN w Powsinie) na wystawie *Studium drzewa* zaprezentowano prace studentów Pracowni Fotograficznej Wydziału Architektury Wnętrz ASP w Warszawie.

2 kwietnia

Leon Tarasewicz otrzymał nominację profesorską z rąk prezydenta Bronisława Komorowskiego.

3 kwietnia

W Uniwersytecie Muzycznym odbył się koncert Zakładu Harfy, Gitary i Perkusji, zatytułowany *Najpiękniejsze utwory muzyki harfowej*. Przedstawiono kompozycje m.in. Tadeusz Paciorkiewicza, Camilla Saint-Saënsa. Wiercзор objęły opieką artystyczną Urszula Mazurek oraz Zuzanna Sawicka.

5 – 25 kwietnia

Studenci z pracowni prof. Marka Wyrzykowski: Karolina Jarmolińska i Łukasz Zedlewski, zaprezentowali swoje rysunki w budynku Wydziału Malarstwa ASP w Warszawie.

6 kwietnia

W cyklu „Evviva L'arte” w Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie odbyło się spotkanie z gościem specjalnym Kazimierzem Kutzem.

Reżyser filmowy i teatralny, scenarzysta, publicysta, felietonista, pisarz.

Autor między innymi filmowej trylogii śląskiej *Sól ziemi czarnej*, *Perta w koronie*, *Paciorki jednego różańca*, filmów *Zawrócony*, *Śmierć jak kromka chleba*, *Putkownik Kwiatkowski*, twórca wielu przedstawień teatralnych i spektakli Teatru Telewizji.

Prowadzenie: Rafał Stawoń, autorka projektu: Natalia Adaszyńska.

W Uniwersytecie Muzycznym z cyklu „Środa na Okólniku” odbył się koncert Kwartetu Wilanów. Artyści – Tadeusz Gadzina, Paweł Łosakiewicz, Ryszard Duż, Marian Wasiółka, Edward Wolanin – wykonali kompozycje m.in. D. Szostakowicza i C. Francka.

Otwarcie wystawy IMPRINT - UKRAINA, prezentującej polską grafikę współczesną w Konsulacie Generalnym Rzeczypospolitej Polskiej w Sewastopolu, który również tego dnia uroczystie otwarto. Wystawa zainaugurowała działalność placówki w zakresie promocji polskiej kultury. Zaprezentowano grafiki: Agnieszki Cieślińskiej, Barbary Kasperczyk, Rafała Kocharńskiego, Błażeja Ostoi Lńskiego, Piotra Smolnickiego, Rafała Stenta, Krzysztofa Szymanowicza, Wojciecha Tyłbor Kubrakiewicza i Andrzeja Węctawskiego. Kuratorzy wystawy: Barbara Kazana i Agnieszka Cieślińska. Wraz z Konsulatem Generalnym pokaz współorganizowali: Fundacja im. Mariusza Kazany oraz Wydział Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Wydano katalog.

**6 – 18 kwietnia**

W siedzibie Siemens w Warszawie zaprezentowano obrazy Macieja Czyżewskiego, jednego z ubiegłorocznych finalistów konkursu o Nagrodę Artystyczną Siemens.

7 kwietnia

Na Wydziale Wzornictwa ASP w Warszawie w ramach „Spotkań Czwartkowych” grafik Kuba Woynarowski poprowadził wykład *Story – art: komiks w przestrzeni intermedialnej*.

7 kwietnia – 15 maja

Na Wydziale Malarstwa ASP w Warszawie zaprezentowano wystawę rysunków *Szkice Irminy Staś* – studentki z pracowni Pawła Bottryka.

8 – 10 kwietnia

Michał Chojecki i Wawrzyniec Skoczylas zaprezentowali swoje prace na wystawie *Wrota/bopota*. Ekspozycja miała miejsce przy ul. Foksał 17 B m 52 w Warszawie.

8 kwietnia – 4 maja

W galerii sztuki Wozownia w Toruniu odbyła się wystawa *Henryk Tomaszewski (1914-2005) – Retrospektywa*.

8 kwietnia – 15 maja

W Mazowieckim Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia w Radomiu na wystawie zbiorowej *Wszystko, co nam się wydaje* swoje prace zaprezentował Ryszard Ługowski.

10 kwietnia

W Sali im. Henryka Melcera Uniwersytetu Muzycznego odbył się koncert dedykowany ofiarom katastrofy smoleńskiej, podczas którego wykonano kompozycje Johna Dowlanda. Studentom towarzyszył Zespół Muzyki Dawnej CANOR ANTICUS pod kierunkiem Marcina Zalewskiego. Również w Sali Koncertowej w rok po katastrofie smoleńskiej odbył się koncert zatytułowany *Musica pro Defunctis*. Soliści z towarzyszeniem Kwartetu DA CHIESA E DA CAMERA, Chóru Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Chóru Katedry Warszawsko-Praskiej „Musica Sacra” oraz Orkiestry Filharmonii Kameralnej im. W. Lutostawskiego w Łomży, wykonali kompozycje żałobne m. in. G.B. Pergolesiego i S. Moryty.

11 kwietnia

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego odbył się koncert Międzywydziałowego Studium Muzyki Nowej zatytułowany *CANTABILE CON TRISTEZZA - Koncert muzyki nowej i najnowszej*. W programie wieczoru znalazły się utwory: A. Berga, M. Borkowskiego, F. Chopina, G. Crumba, J. Maksymiuka, S. Moryty, S. Reicha oraz K. Serockiego.

11 – 20 kwietnia

W Turbo Galerii miała miejsce wystawa studentki IV roku Sztuki Mediów warszawskiej ASP Karoliny Banachowicz. *Tarcie*. 15 kwietnia artystka zaprezentowała performans pod tym samym tytułem. Po performansie w Eufemii odbył się koncert w wykonaniu Indii Czajkowskiej i Sebastiana Madejskiego. Kurator wystawy: Anna Karwat.

12 – 21 kwietnia

W budynku Wydziału Grafiki ASP w Warszawie zaprezentowano wystawę *Stach Gajewski – rysunki*.

13 kwietnia

W Hali Wydziału Architektury i Urbanistyki Politechniki Białostockiej miała miejsce wystawa prof. Henryki Noskiewicz-Gałązki *Wizualne działania – twórczość, dydaktyka*. Podczas wernisażu prof. Noskiewicz-Gałązka wygłosiła wykład.

14 kwietnia

W teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie odbyła się premiera oratorium *Pielgrzymi do Grobu Pańskiego*. Dwudziestoosobowa orkiestra i jedenastu śpiewaków z Uniwersytetu Muzycznego im. F. Chopina, dwójka aktorów z Wydziału Aktorskiego i czterech reżyserów z Wydziału Reżyserii warszawskiej Akademii Teatralnej oraz scenograf z Akademii Sztuk Pięknych stworzyli wspólnie najnowszy projekt Instytutu Opery. A jest nim realizacja barokowego oratorium wielkopiątkowego *I pellegrini al Sepolcro* Johana Adolfa Hassego. Reżyseria: Aneta Groszyńska, Kamila Michalak, Jakub Kasprzak, Tomasz Szczepanek (studenci Wydziału Reżyserii Akademii Teatralnej). Spektakl przygotowano pod opieką artystyczną Ryszarda Peryta.

14 – 26 kwietnia

W galerii 2.0 zaprezentowano wystawę *Mariusz Filipowicz. Dyskomfort* – fotografia, wideo.



15 kwietnia – 15 czerwca

W Galerii u Dyplomatów w Warszawie na wystawie *Polska Szkoła Grafiki – W kręgu Winieckiego* zaprezentowano prace: Władysława Winieckiego, Błażeja Ostoi Lniskiego, Magdaleny Piotrowskiej i Agaty Dudek. Organizatorzy: Ministerstwo Spraw Zagranicznych, Fundacja im. Mariusza Kazany oraz Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie.

Opracowali: Katarzyna Fogler, Piotr Kędzierzki i Eugenia Krasieńska-Kencka

PROSTUJEMY

Wizerunki bohaterów wywiadów Magdaleny Butkiewicz z numeru zima 2010-2011 zostały tam zniekształcone. Przepraszam profesora Lecha Śliwonika za ten niezgodny z nim zabieg. Poniżej zamieszczamy całe zdjęcia (Piotr Szymor - red. nacz.).



Opis wystawy *Coming Out*. Najlepsze dyplomy ASP 2010 w „Aspiracjach” numer zima 2010-2011 nie zawierał informacji o tym, że kuratorem wystawy i koordynatorem projektu był Paweł Nocurń z Wydziału Malarstwa.

Patronat medialny
„Aspiracji”

KONKURS MALARSKI „WNETRZE”



Znamy werdykt jury konkursu malarskiego *Wnętrze* organizowanego przez Fundację Rozwoju Sztuki „Zielona Marchewka”. Spośród 596 nadesłanych prac jury (w składzie m.in. Tomasz Ciecierski – artysta malarz, Robert Maciejuk – artysta malarz, Dorota Monkiewicz – wicedyrektor Muzeum Współczesnego we Wrocławiu, Monika Szewczyk – dyrektor galerii Arsenat w Białymstoku, Hanna Wróblewska – dyrektor Narodowej Galerii Sztuki Zachęta) wybrało zwycięzców. Pierwszą nagrodę otrzymał obraz *Struktura środka* Krzysztofa Mężyka. Drugiej nagrody nie przyznano, były za to trzy trzecie miejsca: „bez tytułu” Jakuba Czyszczenia, *Luxus* Małgorzaty Kulik i *To nie tak kotku* Macieja Raucha. Nagrodzone prace od 4 maja możemy oglądać w warszawskim Muzeum Etnograficznym.

Dlaczego lubimy konkursy?

Człowiek to bez wątpienia istota rywalizująca. Od czasów igrzysk olimpijskich w starożytnej Grecji przez turnieje rycerskie, pojedynki honorowe, na współczesnych, demokratycznych wyborach do parlamentu skończywszy, ludzie uwielbiają ze sobą konkurować (z łac. *con curro* – zbiegać się z kimś). Wraz z rozwojem cywilizacji konkursy stały się mniej krwawe, ale bardziej powszechne. Wyścigi rydwanów zastąpił wyścig szczurów. Żyjemy w epoce współzawodnictwa. Cały system edukacji – egzaminy, punkcja – to jeden wielki konkurs. Stacje telewizyjne prześcigają się w produkcji programów opartych na rywalizacji: teleturniejów, *reality shows*, konkursów tańca, śpiewu, piękności, gotowania itp. W księgarniach rankingi bestsellerów, w radio listy przebojów. Każde zamówienie publiczne wymaga ogłoszenia przetargu. Bez konkursu na wykonawcę nie da się zbudować stadionu czy muzeum. Rekrutacja do pracy, konkurs CV, castingi – to nasza rze-



czywistość. Ciągłe uczestniczymy w jakichś zawodach, czy to jako zawodnicy, czy jurorzy.

Konkursy artystyczne też są znane od starożytności. W mitologii greckiej utrwalił się mit o pojedynku muzycznym Apolla z Marsjaszem. Z kolei o pierwszym konkursie w historii sztuki możemy przeczytać w podręcznikach jako o początku renesansu we Florencji. Mowa o stynnych drzwiach północnych bazyliki katedry, na wykonanie których w 1401 roku ogłoszono przetarg. Chętni musieli przygotować płaskorzeźbę ze sceną ofiarowania Izaaka. Zgłosiło się sześciu artystów, a do finału przeszło dwóch: Lorenzo Ghiberti i Filippo Brunelleschi, którzy wówczas mieli po dwadzieścikilka lat. Sąd konkursowy miesiącami nie mógł podjąć decyzji. W końcu zwyciężył Ghiberti. Dzięki temu później dostał zlecenie na swoje najgenialniejsze dzieło – *Wrota raju*.

Konkurs na drzwi z brązu przeszedł do historii także dlatego, że był nowoczesną formą zatrudniania artystów. I tu dochodzimy do istoty konkursów. Są demokratyczne. Przynajmniej dużo bardziej demokratyczne niż arbitralny wybór jakiegoś władcy czy szefa. Każdy może się zgłosić. Każdy może wygrać. Polacy po latach cenzury, mówienia im przez różne władze, co mogą pisać czy malować, a czego nie, są chyba szczególnie na tym punkcie wrażliwi.

Odrzuceni w Wilanowie

Konkursy bywają do tego stopnia ważne, że decydują często o dalszych losach kariery. Zwłaszcza przedsięwzięcia dużej rangi, na przykład Konkurs Chopinowski, który od lat budzi te same emocje, wytwarza „wielkich wygranych”, ale także „wielkich przegranych”.

Z drugiej strony bywa i tak, że przegrani stają się wygranymi. Tak jak w przypadku Salonu Odrzuconych z 1864 r., wystawy obrazów, które nie przeszły selekcji jury salonu paryskiego, ale decyzją Napoleona III zostały pokazane w „Salonie Dodatkowym”. To tam objawiło się światu *Śniadanie na trawie*.

Konkursy dla początkujących twórców, studentów czy absolwentów kierunków artystycznych to być może szansa przebicia się na rynek, zaistnienia w oficjalnych galeriach. W Polsce ciągle brakuje takich konkursów z prawdziwego zdarzenia. W ogłoszeniach, które można znaleźć w internecie, dominują te o przetargach na logo, organizowanych przez firmy komercyjne i instytucje.

Fundacja „Zielona Marchewka” dąży do tego, aby jej konkurs stał się cykliczną imprezą, którą każdy młody twórca będzie miał zapisaną w kalendarzu. Ta edycja była adresowana do malarzy, następnie będą konkursy dla młodych grafików, projektantów itd. Oprócz wystawy pokonkursowej trzydziestu najlepszych prac i ich aukcji (25 maja w Muzeum Etnograficznym), będzie też „Salon Odrzuconych” – trzydzieści pozostałych obrazów zakwalifikowanych do drugiego etapu. Można je oglądać w galerii prowadzonej przez „Zieloną Marchewkę” w Wilanowie (al. Wilanowska 83). Fundacja zamierza także rozwijać stałą współpracę z wyróżnionymi twórcami i innymi młodymi talentami, organizować wystawy, pośredniczyć w sprzedaży prac. Bo konkursy to nie wszystko.



SUMMARIES

Agnieszka Koecher-Hensel

Andrzej Kreutz Majewski – a life fulfilled in art

The article is devoted to the stage designer Andrzej Kreutz Majewski, who died on 28 February 2011. It is based on Majewski's diaries and focuses on his childhood and early youth in an attempt to understand the sources of the most salient motifs in his art. Born in Brdów, 1934 (not in 1936, in Warsaw, official documents notwithstanding), Andrzej Majewski was raised mostly by his grandmother Natalia. In his earliest childhood, he was surrounded by lakes, woods, and music: his grandmother Natalia often sang various arias and played the piano, contributing to Majewski's love of the opera. Those years had left imprinted on his mind the images of boats, kites, birds, wooden buildings, and fences, which were later to become so prominent in his art. Then came World War Two: Majewski spent most of it in Warsaw. He learned to read from Andersen's Little Mermaid, among burning buildings, bomb raids, and smoke. After the war, the family moved to Poznań, where Majewski avidly studied artbooks left behind by the Germans, and became a frequent theatre-goer. He was especially impressed and influenced by the monumental productions of Wilam Horzycza.

Rafał Strent

When I hear the word "culture"

The essay is a shortened version of a text published in a collection titled Education through culture: Creativity and innovation, which accompanied a session of the Polish UNESCO Committee at the Polish Parliament on 25 March 2011. The text examines the notion of culture with references to present-day Polish context. Invoking the postulate of "one percent of GDP for culture", the author, Professor at the Academy of Fine Arts, concludes that "it may make sense in a stable situation, when a mature social system works flawlessly. We need to make up for lost time. Therefore, we need to give priority neither to agriculture, nor coal, nor railroads, nor any other "noisy" occupational groups, but to the most-broadly-understood culture. Only in this way, we can get out of the backwater and abandon mouldy fantasies. Only this is our chance of catching up with the world's civilization.

Antoni Winch

Impotent Reality: On poor, that is rich, theatre

The article attempts to present a phenomenon named by the author "theatre within the theatre within the theatre". It is characteristic of the Theatre of the Absurd and it appears in Samuel Beckett's, Jean Genet's and in Eugène Ionesco's drama. Moreover, it suggests a new approach towards the work of the playwrights whose Absurdist nature has been a contentious issue. Such was the fate of Stawomir Mrozek's, among many others. An overall view of his work presented in Impotent Reality, focused on finding and describing the characteristics of his use of "theatre within the theatre", situates him within the Theatre of the Absurd, which perhaps would not be considered so controversial by researchers.

Aneta Teichman

Intuition is an educator's sixth sense.

A conversation with Professor Tomasz Strahl on educating cello players

Professor Strahl replies to questions about the nature of music teaching, the principles of teaching young cellists, the role of technique in relation to other qualities in a musician. Encountering difficulties in learning, one should never give up trying. To take a step forward, you need to find the cause that inhibits the development in such matters. His motto is Leonardo da Vinci's: "In nature there is no error, the error is in you." He remembers his own teachers. Although educating cannot be based exclusively on intuition, from the perspective of twenty years of active teaching career, he is certain that that intuition plays a major role in the teaching-learning process. He believes that a teacher who does not have good intuition and is not curious, is bound to use a hackneyed template. Intuition is a sixth sense of the educator, which helps him primarily to identify the structure of student abilities.

Anna Selerowicz

Portrait of a bearded maiden

Part of the conservator-restorer's work is research into the object of conservation-restoration, which in this case is a portrait of Helena Antonia, a bearded maiden. Studying the seventeenth-century painting led to many unexpected findings about the woman's life and intriguing information about fashion and tastes of the age. Mentioned by the sources as a courtier of the archduchess Constance, wife of the Polish king Sigismund III Vasa, she became famous for entirely different reasons. She suffered from a condition called hirsutism, manifesting itself with excessive facial hair, which marked her with a thick, brown beard. Women with facial hair are first mentioned in ancient times. Bearded ladies were also reported in legends over the next centuries. One of the most famous is the story of Wilgefortis – the Strong Virgin (Virgo Fortis), who piously prayed for a beard in order to deter wooers. Helena Antonia was also affected by dwarfism, which made her an enormous attraction at the courts of the nobles. Famous artists often portrayed peculiar characters, such as Helena Antonia, and their works found their way to powerful masters and were exhibited at cabinets of curiosities, humiliated and depersonalised.

Teresa Grzybkowska

Niobe in Helena Radziwiłł's Arkadia

Helena Radziwiłł (1752-1821) founded Arkadia, an English-style park near Nieborów. She had various buildings constructed there as well as setting up a collection of antiquities. The most valuable piece in the collection is the Head of Niobe, a bust from the days of emperor Hadrian, a copy of an original Greek sculpture from the second century BC. It comes from the Niobe statue which is a part of a large complex, the so-called Niobid Group of the Uffizi Gallery in Florence. The sculpture received as a gift from the empress Catherine II was placed in the Temple of Diana – the most important building of Arkadia, in a room called Pantheon. The temple of Masonic nature was devoted also to Diana's brother, Apollo. The dome of the Pantheon was adorned with a fresco of Aurora turning out Apollo's horses, painted by Jean-Pierre Norblin and his students. Diana-The Night makes way for Apollo-The Day Clarity. Since Helena Radziwiłł had become an owner of the head of Niobe who had her seven daughters and seven sons killed by Apollo and Diana, the duchess met a similar misfortune. Over a short period of time she lost three daughters. She cultivated memory of them in the Tomb of Illusions elevated in Arkadia. Currently the Head of Niobe is placed in Nieborów Palace, in the Great Vestibule. The poet Konstanty Ildefons Gałczyński who was visiting Nieborów a few times in 1949 and 1950 was enchanted by the sculpture's great beauty. Inspired by the curator of the museum he wrote a great poetic form entitled Niobe. The poems that compose it – written in the days of oppression – are a triumph of the autonomy of art.

Grzegorz Janikowski

**Shakespeare According to Peter Brook. Part 3:
Theatrical Testament of the 21st Century**

In 1989 Peter Brook abandoned the project of staging Othello and began to prepare the production of The Tempest. The world premiere of French-speaking performance with international cast took place on 14 September 1990 in Zurich and came before a premiere in Parisian seat of C.I.C.T. on 27 September. Brook's theatrical explorations convinced him that African actors possess authentic quality of stage presence, different from that of European and American actors. It is a kind of "organic presence and clarity, achieved without an effort". Hence he cast black actors in the main parts of "the mythic tale about initiation through fall and redemption". Prospero was played by Sotigui Kouyaté – a tall slender man from Mali, an authentic griot (resembling the black saint from El Greco's painting). Robust Bakary Sangaré was Ariel.

"Qui est la?" – are the first words in French prose translation of Hamlet by Jean-Claude Carrière. And such was the title of the essay-spectacle, which premiered at Bouffes du Nord on 15 December 1995. Enthusiastic reviews after the premiere of selected scenes of Shakespeare's masterpiece defined "Brook's Hamlet" as the staging of the 21st century. The aim of theatrical experiment was an attempt to solve the problem of the Ghost's appearance on stage.

Michał Zawadzki

Warsaw school of composition, 1945-56

Warsaw was liberated on 17 January 1945. Education and culture could develop again, including the National Conservatory of Music, non-existent during the Nazi occupation. It was Professor Stanisław Kazuro, a veteran composer and teacher, who came to Warsaw in early April 1945, and took upon himself the difficult task of reconstruction and reorganization of the school. The Conservatory was re-located to new premises, as the building in Okólnik Street was almost completely destroyed. Efforts were made to re-activate the school: management of the building, the acquisition of musical instruments, the completion of faculty. The new school year was launched at the Conservatory on 17 September 1945. Professor Kazuro was elected Rector; Professor Piotr Rytel – Deputy Rector; he also served as Dean of the Faculty of Theory. A month later, the university took part in a solemn ceremony to bring the heart of Frederic Chopin to Warsaw. As a result of changes in music education the name "Conservatory" was replaced with "State School of Music". The new structural setup of a school of music as an institution of higher education was considered as a realization of demands, which were not met in the interwar period. The article traces the history of contemporary generations of composers and educators until 1956.

Ewa Barciszewska

Chopin for India

On the initiative of the Polish Embassy in New Delhi, also India held the Chopin Year celebrations. These, however, did not resemble those held in Poland or other European countries. Instead of the great concerts with world-renowned pianists, a number of smaller, but no less important, events were organised there. The events were attended by young pianists Krzysztof Trzaskowski and Paweł Sobowiec, who are students of the Fryderyk Chopin University of Music, and Professor Jerzy Sterczyński, the Dean of the Piano, Harpsichord and Organ Department, among others. The artists gave a few concerts in Indian cities (Bangalore, Mumbai, Delhi, Kolkata, Pune) and the students participated in meetings with children and in classes for the youth. Thus they played Chopin games, learnt, listened to the music, and the Indian artists even attempted to dance to Chopin.

I have a sense of responsibility. Anna Smołowik – the winner of this year's Feliks Prize for her debut in Portnoy's Complaint at the Konsekwentny Theatre – in conversation with Magdalena Butkiewicz

A graduate of the Faculty of Drama, Theatre Academy in Warsaw (2008), she has co-operated with several theatres. She talks about the parts she plays, and about her education. The school prepared her in the sense that she was dealing with different people. The director Evgenia Safonov turned her thinking upside down, and taught her humility. Waldemar Śmigajewicz taught her that theater is fun, madness, which must give joy. Above all, however, there was Professor Zbigniew Zapasiewicz. He taught her practical skills, and, hopefully, the culture of the profession. He also helped her to believe in herself. Professor Zapasiewicz repeated, quoting Zbigniew Herbert: "Be faithful, go." I treat this as a motto. The acting profession looks slightly different outside the perspective of the school. Theatre is all passion and joy, but it is ruled by emotions, so the profession is marvellous, but it also costs a lot.

Devotion for the word. Olga Sawicka – a lecturer at the Theatre Academy in Warsaw – in conversation with Magdalena Butkiewicz

As drama teacher, and wife of the late Zbigniew Zapasiewicz, she talks about the education of actors and the particular contribution and characteristic teaching method of her husband. He taught a way of thinking about acting, about the theatre, but did not mess with human personalities. He understood the need for a personal mode of expression. He could read drama very well, the intentions of the form – their mutual dependence. He had a unique sense of dialogue. Imagination and intuition were important in his view, but so were the rules governing poetic language. He had devotion for the word, for its understanding and clarity – it had to be crystalline. He appreciated the profession as a platform of being an honest, moral man.

Zofia Jabłonowska-Ratajska

Flaming flowers

A review of the exhibition of works by Jerzy Ryszard "Jurry" Zieliński at the Academy of Fine Arts in Warsaw (staged in co-operation with Galeria Zderzak, Krakow, and curated by Marta Tarabuta): He was fully representative of the culture of the 60s and 70s – of the revolutionary generation of "flower children", only he acted in a much coarser reality. According to the name of the group, Neo-Neo-Neo, which he founded together with Jan Dobkowski – everything was going to be new, avant-garde, innovative. And independent – from the styles, flavours and sauces of the Academy, or the leading trend of realist socialism. The new things were simple poster style, minimalism, comic-book drawing, strong, clear but sophisticated metaphorical signs, clear images, large scale canvases, lifestyle, a studio in an old house in the Praga district of Warsaw, and finally bringing images cut-out of paintings into the street. All that delighted and inspired others – also after Jurry's death, in the 80s, when he became one of the first artists of the opposition. Today, when the Polish art world clearly delves into the recent past of art, exploring ideas and attitudes of previous decades, Jurry also expresses a longing for a work that means something, stands for something, longing for passionate engagement.

Aleksander Hudzik

Drawing in the expanded field

A review of the exhibition Draw and do not waste time at the Salon Akademii, Academy of Fine Arts in Warsaw (curated by Stach Szabłowski): How to prepare a good thematic exhibition? Draw and do not waste your time provides great reference material. Clear narration, strong definitions in the descriptions placed on every piece. The curator's courage shown in tackling a subject other than socio-political themes. The exhibition could be titled "Drawing in the expanded field", following the text of Rosalind Krauss, who thus defined contemporary trends in sculpture. Expanded not only to include art, but also communication, history, and collective and personal consciousness. We draw, because we communicate. When the alphabet fails, we have only gestures and strokes left. Stach Szabłowski staged an exhibition not so much about art as about the anthropology of visual culture. A culture that is steeped in drawing.

Interior painting competition

The text by Magdalena Dubrowska of the Zielona Marchewka Foundation, sums up the results of the present competition and reflects on the nature of competitions in general. Aspiracje was one of the media sponsors of Interior.

Translated by Maria Witkowska and Piotr Szymor

**Oratorium *Pielgrzymi do grobu pańskiego*
przygotowane przez studentów Akademii
Teatralnej i Uniwersytetu Muzycznego
pod kierunkiem profesora Ryszarda Peryta**

Śpiewacy: Marta Czarkowska, Aleksandra
Klimczak, Magdalena Krysztoforska, Emilia Romanik,
Jadwiga Niebelska, Ewelina Siedlecka, Joanna
Wydorska, Dawid Dubec, Marcin Gadaliński, Marcin
Liweń, Stanisław Zyskowski

Aktorzy: Monika Janeczek, Adam Fidusiewicz

Reżyseria: Aneta Groszyńska, Kamila Michalak,
Jakub Kasprzak, Tomasz Szczepanek

Scenografia: Lilia Ostrouch

Opieka nad orkiestrą: Anna Sapieha

Opieka nad śpiewakami: Anna Radziejewska,
Artur Stefanowicz

Opieka nad projektem: Ryszard Peryt

Spektakle na scenie Collegium Nobilium
14-16 kwietnia oraz w kościele oo. Kapucynów
17 kwietnia 2011 roku

PIELGRZYM DO GROBU PAŃSKIEGO



Fot. Maria Ścibor Marchocka





IMPRINT

BIENNALE INTERNATIONALE D'ARTS GRAPHIQUES DE 1954 RENOUVELÉE EN 2007
INTERNATIONAL GRAPHIC ARTS BIENNIAL IN WARSAW

14 • X-12 • XI

ARTS GRAPHIQUES
INTERNATIONAUX
DE WARSAW
THE GRAPHIC ARTS
BIENNIAL
WARSAW 2011

IMPRINT 2011